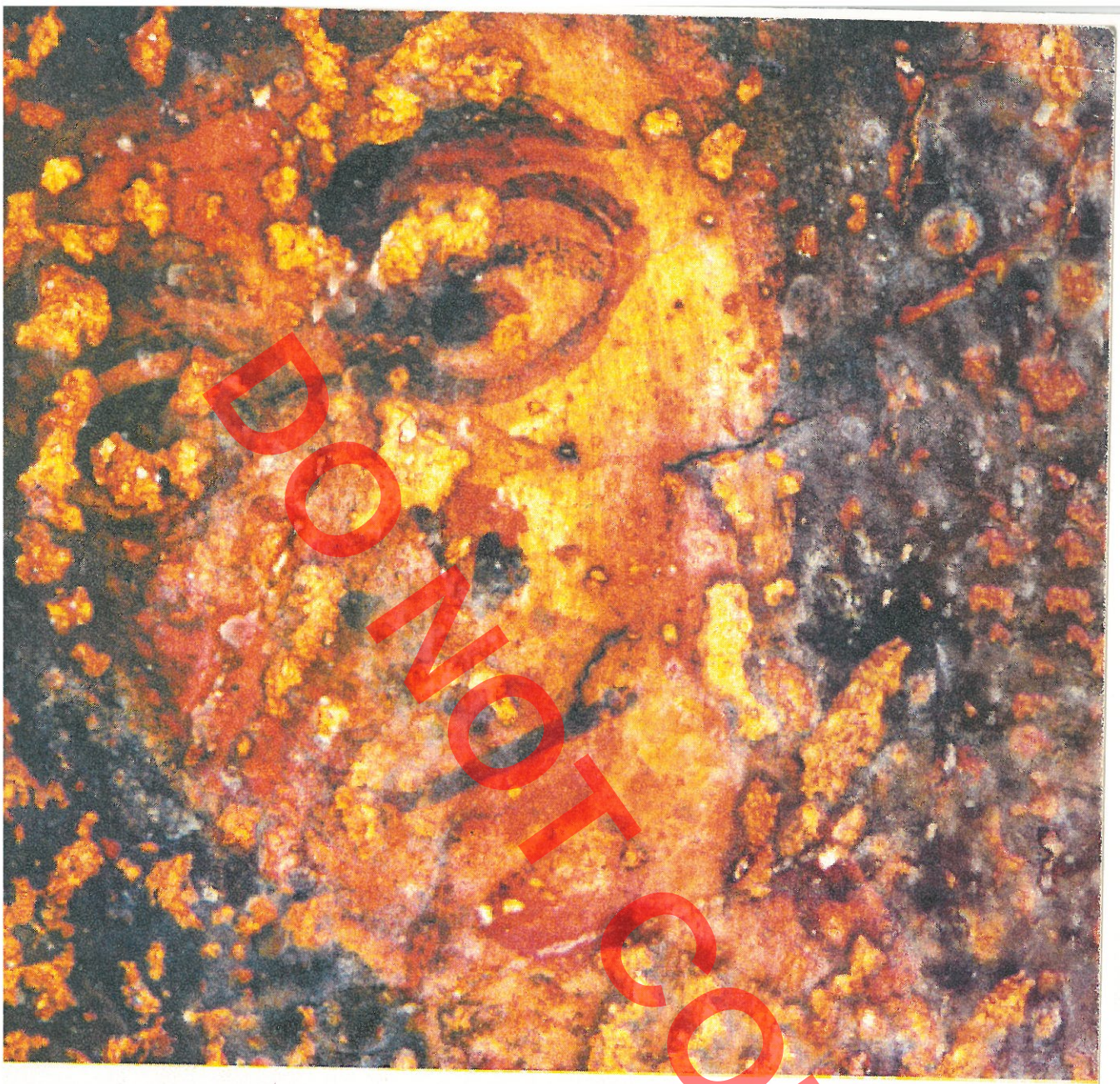


DO NOT COPY

nonumentet

2002

DO NOT COPY

MINISTRIA E KULTURËS RINISË DHE SPORTEVE
INSTITUTI I MONUMENTEVE TË KULTURËS
TIRANË

monumentet

DO NOT COPY

2002

kujdesin e Drejtorit të IMK, Dr. Gazmend Mukës

Redaksia:
Prof. Dr. Emin Riza
Prof. Dr. Valter Shtylla
Prof. Dr. Gjerak Karaiskaj
Behar Gjoka

Art grafik: **"Pelioni"**

stituti i Monumenteve te Kultures
n i Institutit të Monumenteve të Kulturës
ë, 2002

allinë fragment i pikturës murale
zilikën e 40 Shenjtorëve në Sarandë

hi: 500 kopje
ur në Republikën e Shqipërisë nga shtëpia botuese ..

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Pasqyra e lëndës

Dr. Gazmend Muka	BAZILIKA QË I DHA EMRIN SARANDËS 7- 41
Prof. Dr. Valter SHTYLLA	KALLDRËME DHE NDËRTIME MBROJTËSE NË RRUGËT E HERSHME NË SHQIPËRI 42-57
Prof. Dr. Emin RIZA	RESTAURIMI I TEQES SË SHEH DYRIT-TIRANË.....58-66
Maks VELO	DEKORI I THJESHTË LINEAR NË GUR 67-73
Fatbardha SHKUPI	MJESHTËR SHQIPTARË, DEKORATORË QË KANË PUNUAR NË BULLGARI, MAQEDONI, SHQIPËRI ...74-101
Kristaq BALLI, Lorenc GLIOZHENI	THEOFAN POPA DHE DISA GJETJE TE REJA MBI PIKTUREN E VELLEZERVE ZOGRAFI 102-106
Dr. Kristofor NASLAZI	INFLUENCA E SHKOLLËS IKONOGRAFIKE TË KORÇËS TE DISA PIKTORË TË SHEK.19-të 107-123
Uliam CIKOPANO	PROBLEME TË RESTAURIMIT DHE KONSERVIMIT TË MOZAIKËVE BIZANTINË NË SHQIPËRI 124-130
Mihallaq QARRI	PRIFTI I PARË I BOTËS BIBLIKE NË IKONOGRAFINË SHQIPTARE 131-135
Panaytotis VOCOTOPOULOS	IKONA BIZANTINE 136-155

DO NOT COPY

DO NOT COPY

"Në memorie të ark. Gani Strazimirit, themeluesit të IMK"

Revista "Monumentet" është një nga botimet më të rëndësishme të Institutit të Monumenteve të Kulturës. Aty prezantohen tërë arritjet kërkimore shkencore të stafit të IMK dhe bashkëpunëtorëve të jashtëm, në lidhje me studimin dhe restaurimin e monumenteve, si suporte kulturore dhe historike që kontribojnë në shoqërinë bashkëkohore. Prioritetet e saj studimoro- shkencore çojnë pa hezitimin më të vogël drejt klasifikimeve globale, kombëtare dhe me rëndësi lokale të monumenteve tona. Kujdesi intelektual ndaj tyre modifikon vazhdimisht marrëdhëniet midis shtetit aktual dhe civilizimit që i krijoi ato, duke thelluar një shtrat më të gjerë bashkëveprimi kulturor dhe historik.

Dr. Gazmend MUKA
Drejtor i IMK

DO NOT COPY

Dr.Gazmend MUKA

DO NOT COPY

BAZILIKA QË I DHA EMRIN SARANDËS

Qyteti

Një prej monumenteve pothuajse të harruar, janë rrënojat e një bazilike të madhe, dedikuar Dyzet Shenjtorëve, të cilat ndodhen në kodrën e qytetit të Sarandës. Në lulëzimin e saj, bazilika ishte një vend i shenjtë i rëndësishëm peligrinazhi, e antikitetit të vonë.[1] Ekzistenca e kesaj bazilike dhe e manastirit kalon për gjatë gjithë mesjetës. Qyteti i Sarandës, quhej Onkezmi(*Onhesmus)* dhe në kohën romake Ankizmi(*Anchismos*), e më pas u shkatërrua nga barbarët, pa e marrë më veten. Hierokli e ka vendosur vendbanimin në listën e qyteteve kryesore të Epirit të Vjetër, me emrin Ankiazmi. Prokopi i Çesaresë(shek.VI) shpjegon se qyteti u quajt Ankiazmi për të kujtuar kalimin e Eneut dhe babait të tij Ankizit, në udhëtimin e tyre për në Itali.

Finiqi (Foinika) kishte pasur në antikitet një skelë në këtë qytet e njohur me emrin Onkezmi. Në kohën e Romës perandorake, ishte ndërtuar në vendin që sot është porti, një "castrum" për një kohortë që qëndronte në Onkezëm. Planimetria e kështjellës ishte katërkëndëshe, e cila dallohej qartë dhe në fillim të shek. XX, përpara se Saranda të kthehej në qytet të mirëfilltë. Brenda kështjellës është zbuluar një bazilikë paleokristiane, me sallën qendrore të zbukuruar me mozaik me motive gjeometrike dhe floreale, të cilët rrethojnë skenën kryesore me drerë në të dy anët e një kantari. Një kishë tjetër me dysheme të shtruar me mozaikë dhe e shoqëruar me një mbishkrim, është zbuluar aty ku sot ndodhet posta e qytetit. E vendosur jashtë mureve, në drejtimin e rrugës që të çonte drejt hyrjes kryesore të kështjellës, duket se kjo kishë i shërbente nekropolit.[2]

Siç del dhe nga burimet qyteti ka gëzuar dinjitetin e peshkopatës. Siç është konfirmuar nga Muller, peshkopi Claudio i Onchesmo-s më 451 është prezent në Këshillin e Kalçedonias: ***"Claudius Episcopus Anchiaxi"*** *(Anchiasmi).* Përsëri Claudio, peshkop i Onchesmo-s merr pjesë më 458 në sinodin provincial të Nikopolit dhe nënshkruan letrën e peshkopëve të Epirit drejtuar perandorit Leone August-it. Më 516 peshkop i Onchesmo-s është Cristoforo (***Ego Christophorus episcopus Anchiasmi retuli).***[3]

Onkezmi, Ankiazmi, Saranda, Santi Quaranta janë emrat që i janë mbivendosur portit të Kaonisë në krahinën e Sarandës së sotme, qytet i evidentuar dhe nga Ptolomeo.[4] Ajo gjendet në këndin e rrënojave të qytetit të vjetër, i cili ndodhet në anën veriore të portit. Ai ka qenë i lulëzuar deri në mesin e shek. VI pas Krishtit, dhe më pas u shkatërrua nga gotët, të mbështetur nga Totila me treqind anije, kur sulmuan në ato anë më vitin 550(në disa burime të tjera, thuhet për visigotët, ndërsa viti gjendet dhe

DO NOT COPY

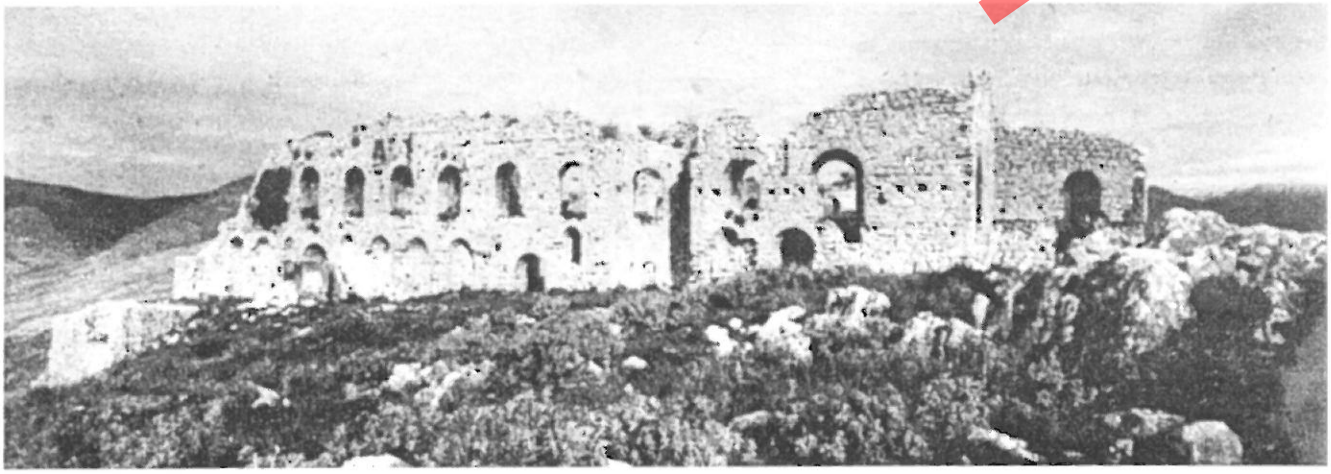
551 dhe 552). Në juglindje të portit, në rrëzën e një kodre gjendet një manastir, i cili njihej dhe si me 40 qeli nën tokë, dhe në çdo njërën nga të cilat, ka qëndruar një prift. [5]

Manastiri i Dyzet shenjtorëve është një monument i rëndësishëm jo vetëm për vendin tonë dhe përsa i përket formulimit arkitektonik, është nga të paktit të ruajtur në perandorinë bizantine. Ky manastir bëri që qyteti të quhej Aios Saranda(Dyzet Shenjtorët, ku greq. saranda-dyzet), emër të cilin e ruan dhe sot. Për Sarandën ky është monumenti më i rëndësishëm, i cili i ka dhënë emrin qytetit.

Rrënojat e bazilikës së lashtë

Mbi kodrën nën të cilën shtrihet gjiri dhe qyteti i Sarandës, kanë ardhur deri në ditët tona rrënojat e një bazilike te madhe, që ruan në gjendje relativisht të mirë ambientin nëntokësor. Ne shikim te pare bazilika duket te jete rrafshuar gati deri ne nivelin e tokes dhe muret e qemeret e saj janë kthyer ne pirgje muresh ose rrenojash pa forme. Megjithatë, nje inspektim i hollesishem tregon qe pjeset me te uleta te mureve qendrojne ne nje lartesi te konsiderueshme duke ndihmuar imagjinatën tonë në përfigurimin e impiantit planimetrik të saj. Nje hetim i kujdesshëm do të qartësonte më tej dijen tonë mbi ndertesen e lashte. Fotografite e vjetra, nje planimetri e bërë ne 1930 dhe rrenojat ekzistuese tregojne qe kisha ishte nje strukture madheshtore, gati 40 m e gjate dhe 24 m e gjere. Ne pjesën e jashtme te mureve te saj pershkohet nga dritare, dyer, nike me hark, që lëvizin me ritmin e arkitekturës romane. Ndërtesa lë për të kuptuar ne nivelin e tokes praninë e shume dyerve te rrethuara me kamare te harkuara shume, duke i dhene nderteses tipare të arkitekturës romake. Brenda, bazilika ka nje plan unik: është nje shtatekonkësh, nga tre konka në çdo nef dhe një apsidë të dalë, siç jemi mësuar ta shohim më pas në fasadën lindore të ndërtimeve religjioze kristiane. Konstruksioni me këtë planimetri do ketë pasur nje çati madheshtore me qemere të kryqëzuar, te mbeshtetur në gjysmekupolat e shtate apsidave. Dy narteksë ose oborre, i jashtmi nje shtese pasuese, njohim në anën perëndimore të ndërtesës. Keto ishin te dy korridore arkade te hapura me llozha ne fundin e secilit duke ofruar panoramën e gjirit te Sarandes dhe ngushtices së Korfuzit.

Nje tipar i dallueshem i nderteses ishin tre dyert e mëdha në secilen anë të mureve të gjatë, duke te çuar nëpërmjet eksedrave direkt e në brendësi. Anash tyre vargëzohen kamare në të njëjtën lartësi me to, dhe sipër tyre një rresht dritaresh, të cilat përafrojnë më shumë me arkitekturën romane. Nëpërmjet dyerve ne ditet e



Bazilika e 40 Shenjtorëve, foto e L. Ugolinit

DO NOT COPY



Pamje e brendeshme e bazilikës, foto L. Ugolini

festave te medha, turma te medha besimtaresh mund te grumbulloheshin ne kishe nga te gjitha drejtimet per te marre pjese ne liturgji dhe pastaj largoheshin me siguri dhe komoditet me mire se te ngjesheshin nepermjet nje dere te vogel ne perendim.[6]

Me të drejtë arkeologu italian Ugolini gjatë ekspeditave të tij rreth viteve 1930, në saj të së cilave kemi dhe disa foto të mrekullueshme të bazilikës së rrënuar, do të evidentonte se mënyra e veçantë e vendosjes së dritareve mund të japë pothuajse përshtypjen e një ndërtese publike të periudhës romane më tepër se sa të një kishe bizantine.[5] Edhe pse e datojnë bazilikën në vitin 500, dy studiuesit anglezë Bowden dhe Mitchell, kanë pohuar në studimin e tyre atë çka lajmëron Ugolini, se dritaret dhe kamaret e harkuara shumë i japin ndërtesës një pamje romake.[3] Fasadat e saj, me ritmin e dendur në dy kate të dritareve dhe dyerve, e ngjashme me ritmin që jemi mësuar ta shohim tek një akuadukt romak, vështirë se mund ta inkuadrosh në zhvillimet e fasadave të bazilikave të shek. V dhe VI, me dritare të gjera, shpesh herë të ndara me kolona. Muratura e realizuar me gurë pak të punuar(të lidhur me llaç gëlqereje), me qemere të mbivendosur, dëshmon për një periudhë arkitektonike ku harqet ***ishin akoma elementë të rëndësishëm në ngritjen në lartësi të fasadave, specifikë kjo për arkitekturën romane..***

Duke u konsultuar me fotot e Ugolinit, pa të cilat vështirë se mund të sillinim një opinion më të drejtë për natyrën dhe impiantin planimetrik të bazilikës, i dhamë rëndësi një elementi arkitektonik në ndërtimin e harqeve i cili duket qartë në fotografitë e vjetra. Në njërën prej fotove, gjejmë të plotë imazhin e përdorimit të harkut të dyfishtë dhe në thellësi të tyre shfaqet gjiri i Sarandës. Përdorimi i harkut të dyfishtë lë vend për t'u treguar më të vemendshëm për kohën e realizimit të tyre. Ai është realizuar me gurë punuar njësoj si të ishin tulla. Një teknikë të tillë e hasim dhe në rikonstruksionin romak të skenës së teatrit në Butrint, ku me sa duket përdorimi i rrasave të gurëve në vend të tullave

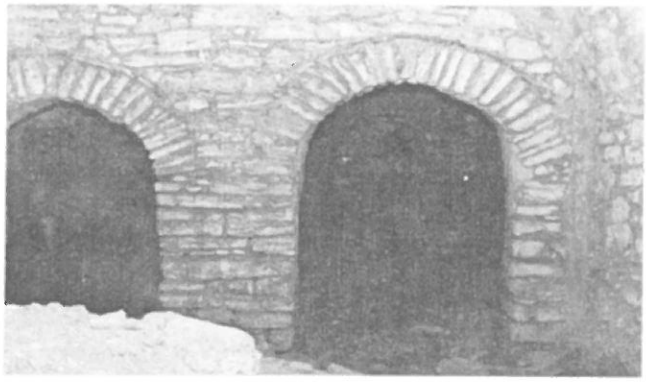


Harqet në narteksin e bazilikës, foto L. Ugolini

DO NOT COPY



Bazilika e Mazencios, Romë



Panteoni, Romë (gravurë e Piranezit)



Monument, Romë (gravurë e Piranezit)

mundësohej gjerësisht nga formacionet gëlqerore përreth.

Mbivendosja e dy harqeve njëri mbi tjetrin paraqet një tjetër teknikë ndërtimi të përdorur gjerësisht nga romaket, nga shek.II-III deri në fillim të shek. IV me Bazilikën e Re (*Basilica Nova*) të Mazencios(*Massenzio*). Tek Pantheoni, i vitit 120-7 pas Krishtit, përdorimi i harqeve të dyfishtë dhe trefishtë lexohet mjaft qartë në fasadën e konstruksionit rrethor, dhe për më shumë në gravurat e G. B. Piranesit. Harqet e dyfishta dhe të trefishta, përdoreshin si elementë të rëndësishëm konstruktivë, të cilat shërbenin në ngritjen në lartësi të ndërtimeve dhe shpërndanin shtytjet nga pesha e kupolës që mbyllte objektin. Ky element i arkitekturës romane e gjen pararendësit e vetë në ndërtimet etruske. Një shëmbull të mirë për to jepet në përmbledhjen e Piranesit, ku figurohen monumente të ndryshëm etruskë.[7]

Konsultimi me ndërtimet e shek. III dhe IV në Romë dhe gjetkë më ofroi një ngjashmëri për tu marrë në konsideratë, kur krahasojmë planimetrinë e bazilikës sonë të marrë në shqyrtim me Bazilikën e Forumit në Romë(*Basilica Nova*). Kjo bazilikë madhështore ofroi ngjashmëri me interes. Deri më sot ngjashmëria e saj me bazilikën kushtuar Dyzet Shenjtorëve i ka shpëtuar vemendjes së studiuesve. Opinionet shkencore në lidhje me të përmblidhen në shek.VI, por dhe aty pa pasur një argument të plotë arkitektonik kur krahasohen me zhvillimet e kohës në ndartimet e kultit.

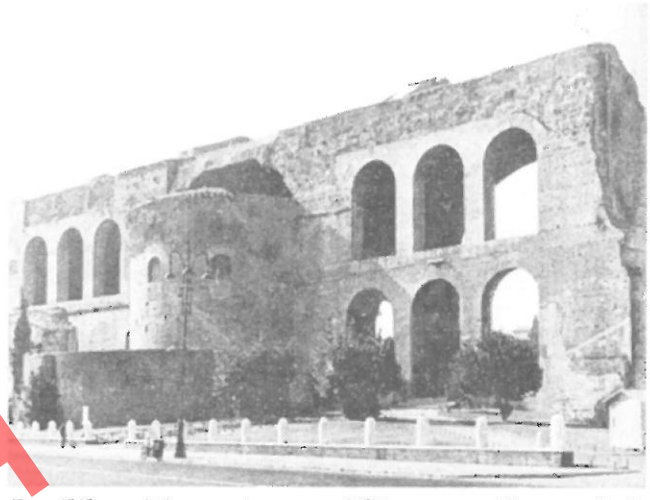
Kontributi i madhërishëm i Masencios(*307-312*) në rritjen e madhështisë së Romës, paraqitet me këtë ndërtim, Bazilikën e Re, e cila mban akoma emrin e tij. Ajo u përfundua me disa tjetërsime nga Kostandini, dhe ishte konceptuar si një ndërtesë e paanë me karakter laik, edhe pse pagane, trashëgonte nga bazilikat antike që sherbenin në atë kohë si vende të takimeve me qëllime shoqërore, juridike dhe komerciale. Ndryshimi i konceptimit arkitektonik të saj konsistonte në faktin që konstruksioni i ri bazohej në izolimin e sallës qëndrore, me apsidë dhe të

DO NOT COPY

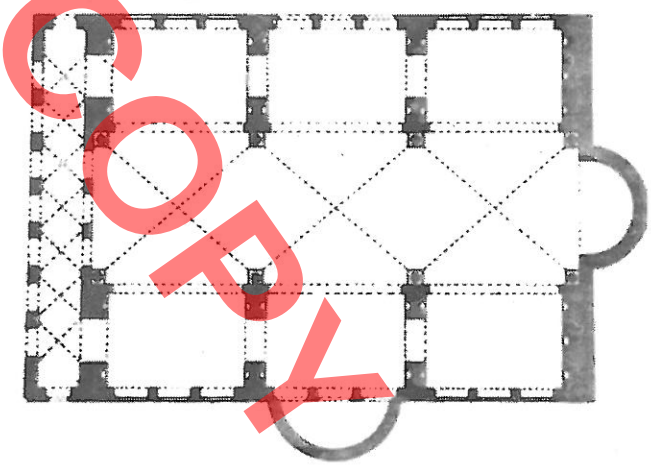
mbuluar me qemer të kryqëzuar - mjaft e njohur p.sh. në termat e Karakallës - duke u transformuar në një konstruksion të pavarur dhe të qëndrueshëm në vetvete. Në ngjashmërinë midis ambientit qëndror, Bazilika Nova e Masencios, posedonte vetëm tre ambiente të tërhequra në dy anët, të fshehta, të ndara midis tyre me pilastra(edhe këtë detaj arkitektonik e gjejmë në bazilikën e Dyzet Shenjtorëve të Sarandës) dhe qemere lugore(*volte a botte*) të ndërthurura me njëra - tjetrën. Akoma dhe sot duken tre kampata që i drejtohen qiellit, duke paraqitur kulmin e teknikës arkitektonike romane përsa i përket përdorimit të betonit(calcestruzzo), i fshehur nga riveshjet me tulla dhe mermer, si dhe në shfrytëzimin e hapësirës së brendshme.[8]

Bazilika e Forumit Roman e gjen pararendësen e saj në zgjidhjen kostruktive tek Termat e Karakallës(*Caracalla*) të vitit 212-216, të njohura në antikitet si termat Antoniane. Ajo në burime njihet dhe si e Masencios(*307-312*), po dhe si bazilikë e Kostandinit në Forum. Qemeret lugore të saj janë të gjera 23 m, më të gjera se qemerët e mëvonshëm gotikë (*Mirepoix 21, Gerone 22, Albi 19*). Datohet dhe më 314-320, periudhë kur sundonte Kostandini.[9]

Zhvillimi i impiantit planimetrik të bazilikës së Sarandës paraqet një ngjashmëri të madhe ndonëse në përmasa më të vogla me Bazilikën e Forumit në Romë. Kjo ngjashmëri konsiston në konceptimin e ambientit qëndror me nga tre ambiente të tërhequra në të dy anët, respektivisht në anën veriore dhe jugore. Planimetria e ambienteve të tërhequra në Sarandë mbyllet me apsida gjysëmrrethore, duke na kosultuar një modifikim të ri mbi planimetrinë-mëmë ***promontorium*** të Bazilikës së Forumit në Romë, ku ambientet e tërhequra mbyllen me qemere cilindrikë të lugët, ndërsa në Sarandë me gjysëm kupola. Futja e apsidave në bazilikën e Sarandës dëshmon për një orientim kristian të saj, si një arkitekturë ***martyrium***, funerale që gjeti zhvillim të madh gjatë drejtimit të perandorisë nga Kostandini i Madh. Në impiantin planimetrik të bazilikës së



Bazilika e Mazencios, modifikuar nga Kostandini

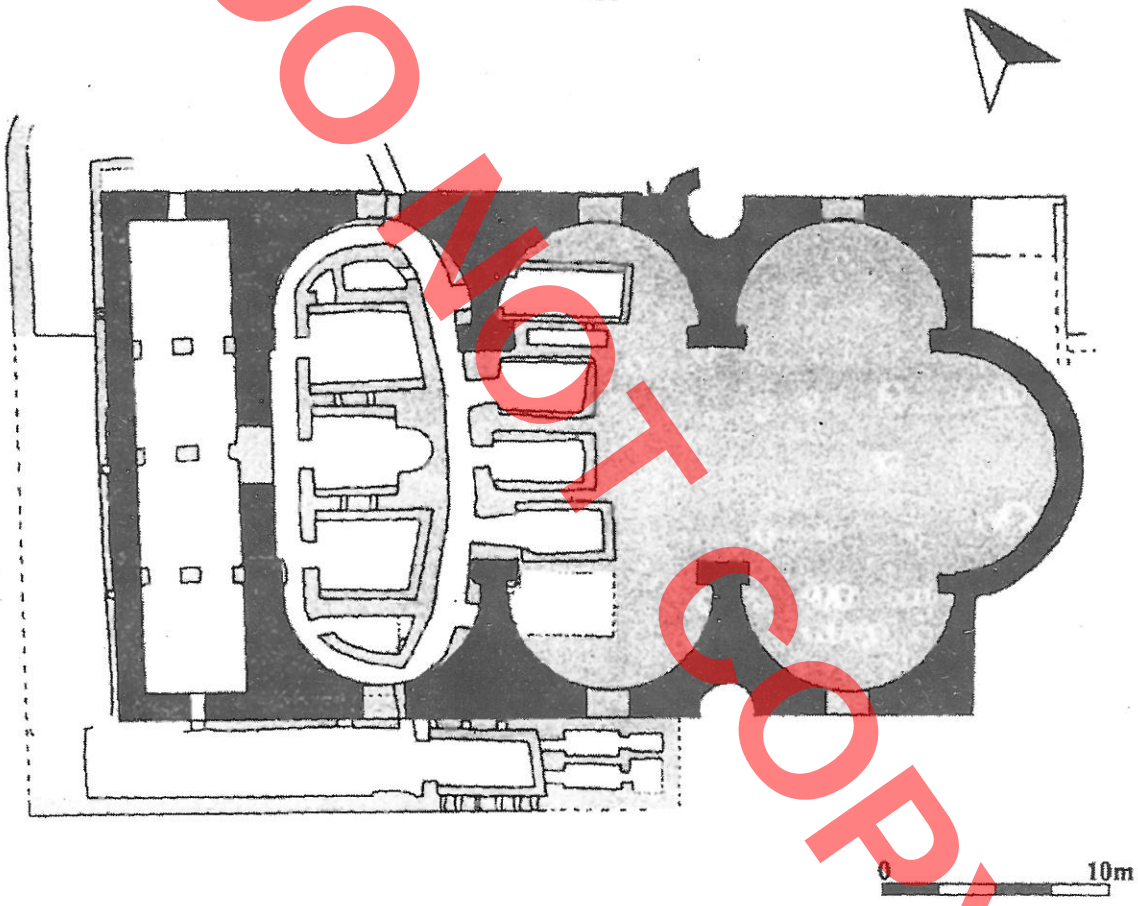


Planimetria e Mazencios, modifikuar nga Kostandini



Termat e Karakallës, Romë

DO NOT COPY



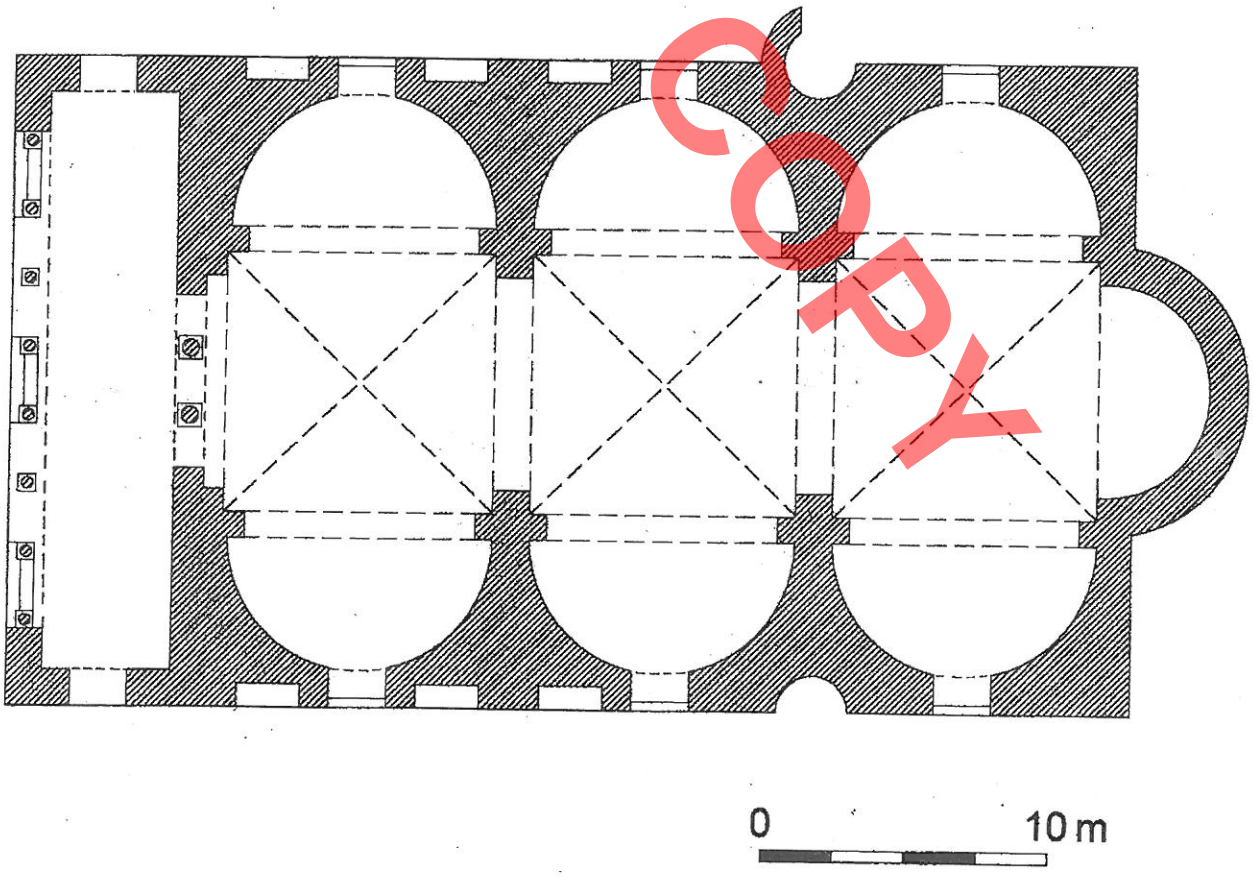
Planimetria e bazilikës së Sarandës, punuar nga Fondacioni "Burtinti"

Sarandës, mungon gjithashtu volumi rrethor që vërnë re në Bazilikën e Romës, nga ana e rrugës së Forumit, si dhe portiku i anës tjetër. Me sa duket për të kaluar nga zgjidhja e Romës në atë të Sarandës, arkitektët kostandinianë kanë bërë modifikimet e duhura, për t'u ngritur në lartësi jo më me qemere cilindrikë, por me gjysëmkupolat e apsidave, si dhe realizojnë hyrjen për në objekt nga jugu dhe veriu, nëpërmjet eksedrave(*exedra*). Përsosja e zgjidhjes arkitektonike të lë të kuptosh që mbulimi i Bazilikës së Forumit në Romë me qemer të kryqëzuar, është respektuar dhe në bazilikën e Sarandës të marrë në shqyrtim.

Bazilika e Dyzet Shenjtorëve në Sarandës e gjen më shumë pararendësen e saj në Bazilikën e Re të filluar nga Masencio, produkti më i lartë i arkitektëve romanë të asaj periudhe se sa tek pallati i Kostandinit në Trier *(fillimi i shek. IV)* në Gjermani, me të cilin ndan ngjashmërinë e fasadës të konceptuar në dy rreshta të vargëzuara dritaresh që të kujton më shumë ritmin arkitektonik të kohës. Bazilika e Sarandes, me sa duket nga të dhënat arkitektonike që ofron, mund të jetë një nga bazilikat kristiane më të hershme në gadishullin Ballkanik, ndoshta dhe më gjerë, nëqoftëse do të marrim në konsideratë klasifikimin dhe zhvillimet e ndërtimeve të kultit të krishterë nën mbretërimin e Kostandinit të Madh. Ngjashmëria e madhe e Bazilikës së Sarandës me Bazilikën e Re në rrugën e Forumit të Romës, duke iu larguar disi zhvillimeve të

mëvonshme të arkitekturës kostandiniane me bazilika të mëdha dhe nefe të shumta jashtë konceptit të ambienteve të tërhequra që vëmë re nga termat e Karakallës, dhe në bazilikat e mësipërme, tregon në të njëjtën kohë një datim të hershëm në veprimtarinë ndërtimore të Kostandinit të Madh.

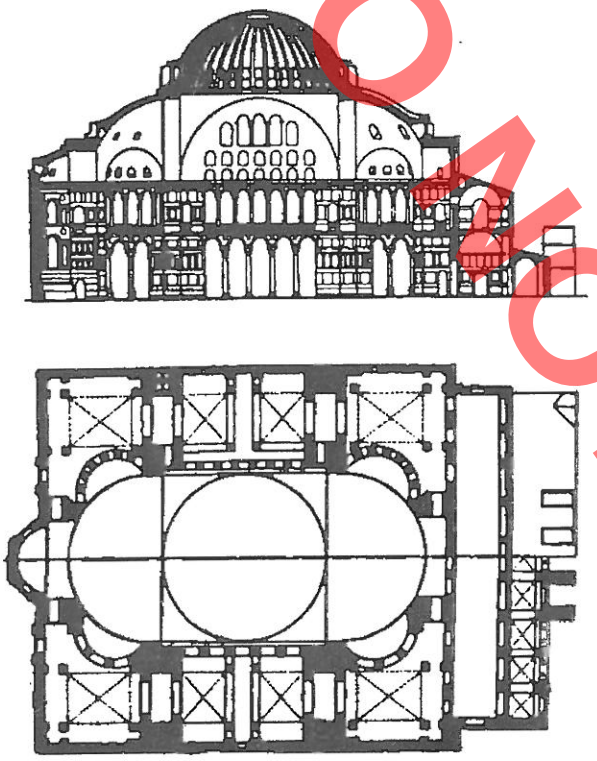
Duke paraqitur disa nga karakteristikat e arkitekturës kostandiniane ku u ngrit e madhërishme Kisha e Martirëve, mendojmë se ekzistenca e datimeve të bazilikës së Dyzet Shenjtorëve në Sarandë në shek VI*(Dygve, A. Meksi, Bowden dhe Mitcell)*, vihet në pikëpytje. Zhvillimi planimetrik në këtë periudhë preferoi zgjidhje të tjera arkitektonike dhe konstruktive për t'i ngritur kupolat në lartësi. Kisha e Kostandinit*(dardan-ilir)*, i cili bëhet një nga perandorët më të mëdhenj të historisë së Romës dhe të Botës, ishte ndërkohë autori i revolucionit arkitektonik religjioz me mbështetje zyrtare.[10] Pjesë e këtij zhvillimi është dhe Bazilika e Dyzet Shenjtorëve në Sarandë. Edhe pse nga fotografitë



Planimetria e 40 shenjtorëve, e ripunuar nga autori. Në të janë hedhur niket ne fasadë si dhe mënyra e mbulimit e bazilikëes me qemere të kryqëzuara.

DO NOT COPY

DO NOT COPY



Planimetria e prerja terthore e bazilikes se Shen Sofise ne Kostandinopoje



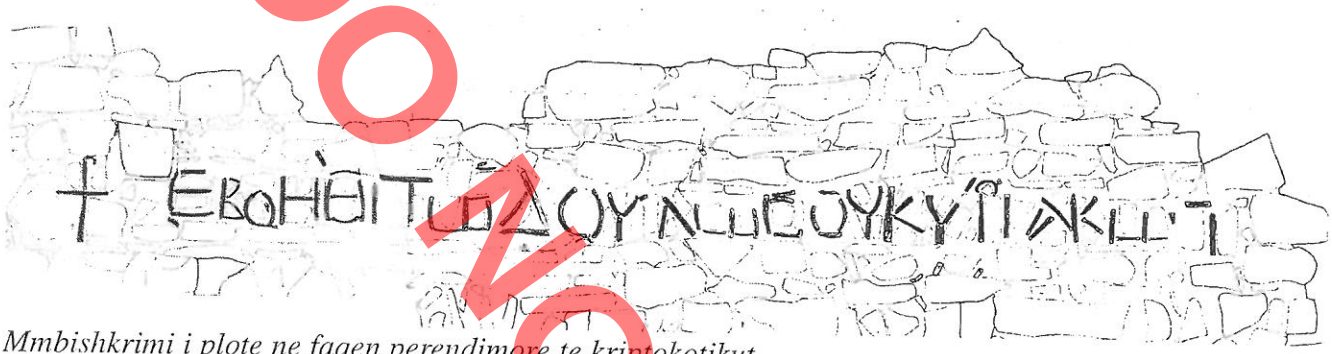
Hyrja per ne kriptoportikun e 40 Shenjtorëve

e Ugolinit, të krijohet përshtypja se bazilika mund të ketë qenë me kupolë, por, dhe kjo e fundit, vështirë se mund të argumentohet nga gjurmët e ngelura në terren. Mënyra e mbulimit të saj duhet kërkuar në analogji me Bazilikën e Re*(Basilica Nova)*, e cila mbulohet me qemere të kryqëzuar. Nuk do të gabonim nëqoftëse do ta lidhnim ngjizjen e saj aty nga fundi i çerekut të parë të shek. IV, kur Paqja e Kishës së krishterë kishte dhënë frute ndërtimesh të mëdha në të gjithë perandorinë.

Bazilika e Sarandës është një hallkë e rëndësishme në ngritjen e ndërtimit në lartësi, zgjidhje e cila kalon nga Termat e Karakallës*(termat Antoniane)* tek Bazilika e Re *(Basilica Nova)*, dhe mbas saj kemi Bazilikën e Sarandës, ndonëse në përmasa më të vogla, në të kthehen ambientet e tërhequra nga *aula* qëndrore në apsida gjysëmrrethore. Kjo zgjidhje konstruktive arkitektonike do të fitojë modifikime të mëtejshme për të arritur kulmin e zhvillimit të saj me Shën Sofinë e Kostandinopojës. Andre Grabar thekson për Bazilikën e Re, se Masencio e themelon dhe Kostandini e përfundon(duke modifikuar aksin e saj) të kësaj ndërtese të madhërishme, e cila sipas Bramantes, nuk pushoi së frymëzuari imitime të qemereve të saj cilindrikë*(në formë samari)* kolosalë*(voùtes en berceaux)*. Zgjidhjet e saj arkitektonike do të trasportohen në shek. e VI në arkitekturën me kupolë të Shën Sofisë, një tjetër ndërtesë e konsiderueshme e mbuluar me qemere të gjerë dhe të guximshëm. Më vonë kjo bazilikë në Itali do të jetë frymëzuesja për Santa Maria del Fiore në Firence dhe më pas për Shën Pjetrin e Vatikanit. Bazilika e Forumit në Romë, e filluar nga Masencio, dhe e përfunduar nga Kostandini i Madh, dominon përgjatë shekujve mbi të gjitha objektet kristiane të ndërtuara, në mes të rrënojave antike. [11]

Ktitorët

Ndertimi i kishes, sipas Bowden dhe Mitchell, duhet te jete financuar te pakten nga pese dhurues



Mmbishkrimi i plote ne faqen perendimore te kriptokotikut

individual, te cilet shenojne miresite e tyre ne nje radhë mbishkrimesh ne greqishten e vjetër, dhe në murin perëndimor, ku ndodhet çisterna. Mbishkrimet janë formuar nga pllaka te kuqe tullash dhe copa vazosh te thyera qeramike te vendosura ne fasaden perëndimore, ne murin verior, dhe apsiden e kishes. Shembulli me i plote thote "Ndihmoje shërbetorin tënd Kyriakos". Mbishkrimet e mbetura duket te kene patur tekste te njejta, por me sa duket shenojne emrat e dhuruesve te ndryshem – nje emer eshte i njohur te kete filluar me germen "M". Ky tip i mbishkrimit te dhuruesit eshte tipik per ndertesat e hershme kristiane ne brigjet e Adriatikut dhe me tej. Qeramika e trupezuar ne shkronja perfshin fragmente te artikujve te mire te poçerise duke mbajtur nje date ndertimi ne shek.V ose ne fillim te shek.VI, theksojnë studiuesit Bowden and Mitcaell. por, nuk përjashtohet mundësia e përdorimit të tyre dhe më herët. Mënyra e të shkruarit, përafron më shumë me shkrimin e pandashëm *(scripta-continuae)*, me fjalë të ngjitura, periudhë e cila mbyllet në shek. VI.[12]

E parë në një kontekst më të ngushtë, mbishkrimi që ndodhet në fasadën perëndimore të kriptoportikut, i botuar si "Ndihmoje shërbetorin tënd, Kyriakos" lë vend për kuptime të tjera. Autori i shkrimit duket se është një njohës shumë i mirë i gjuhës së përdorur. Leximi i tij hap rrugë dhe për kuptime të tjera. Pjesa e parë e shkrimit i përket ktitorit "evoithi to dhulosu"(ndihmoje shërbetorin) ndërsa pjesa e dytë "Qirjaqi" është emri i kishës, Shën e Djela. Por duhet të theksojmë se nëqoftëse



Fragment mbishkrimi ne faqen perendimore te kriptokotikut

DO NOT COPY



Fragment afresku ne kishen e Shen Kollit ne Shelcan (shek. XVI), ku paraqitet Kostandini i Madh, Elena dhe Qirjaqia (Shen e Diela)

mbishkrimi do të ishte për Qiriakon, emër burri, ai nuk mund të mbaronte me "i" ose me "w" por gjithmonë me "o", d.m.th "Kiriako" dhe jo "Kiriakω". Pjesa e parë e mbishkrimit ku shprehet përkushtimi i ktitorit është gramatikisht në dhanore dhe mashkullore. Nëqoftëse mbishkrimi do t'i kushtohej Shën e Djelës duhet të ishte "evoithi to dhulo su" me "i" dhe jo me "o" siç e shohim në tekst. Por meqë kemi të bëjmë me periudhën paleokristiane vërejmë se cilësimi "shenjt" mungon. Kjo tregon se ndoshta kemi të bëjmë me një periudhë kur ajo nuk ishte bërë akoma shenjt. Tekstet e sotme kushtuar asaj në përgjithësi janë "ΑΓΙΑ ΚΥΡΙΑΚΗ"- Duke u nisur nga përfundimet e mësipërme del më qartë se "Kiriaki" është emri i kishës se sa emri i ktitorit. Po të marrim në konsideratë një afresk të Onufrit të realizuar në Shelcan të Elabasanit, vërejmë se në regjistrin e shenjtëve, sipas rradhës paraqiten perandori Kostandin dhe Helena, të cilët e kthyen perandorinë në të krishterë, dhe pas tyre kemi "Kiriaki"- e Djela. Shenjimi në krah të djathtë të Kostandinit "Oaios"(shën) shërben dhe për Helenën dhe për Qirjaqinë(e Djela). Me sa duket kjo paraqitje lidhet ngushtësisht me dekretin e së djelës së perandorit Kostandin, të lëshuar më 321, ku e deklaroi këtë ditë si ditën e shenjtë të perandorisë. Paraqitja e "Kiriaki"-s direkt pas perandorëve, tregon për një shenjt eponim të vendit. Origjina ilire e Kostandinit dhe Helenës e mundëson më shumë "Shën e Djelën" si shenjte e hapësirave tona. E parë në këtë kontekst mbishkrimi në bazilikën e Dyzet Shenjtorëve mund të merret si "Të gjithë që futen në kishën e Shën e Djelës, do t'i ndihmojë Zoti".

Hetimi më i kujdesshëm i apostrofëve, apo toneve të shkrimit na jep një pohim tjetër të kuptimit të tij, ndoshta atë më të saktin. Tek "evoithi", apostrofi ka lëvizur paksa anash "i"-së, tek omega po ashtu. Ndërsa tek "y" tek Kyriak, duhet të ishte në mes të saj. Vendosja e apostrofit tek "y" tregon

DO NOT COPY

DO NOT COPY

që nuk kemi të bëjmë me fjalën "Kyriakos"(ktitor) e cila e mban apostrofin tek "a"-ja, por as me "Kyriaki"(shën e Djela), e cila e mban apostrofin tek "i"-ja në fund. Apostrofi i vendosur tek "y" dëshmon për prezencën e emrit Zot(Kyrie). Atëhere kemi "ΕΒΟΗΘΗ ΤΩ ΔΟΥΛΩ ΣΟΥ ΚΥΡΙΕ", ku kuptimi i parë është : "O Zot ndihmo shërbetorin tënd", dhe kuptimi i dytë "Dhashë ndihmë për t'u ndërtuar kjo kishë". Gërmat e tjera që pasojnë vështirë se mund t'u merret kuptimi i plotë, ngaqë ndoshta mund të jenë dëmtuar. Duke konsultuar mozaikun e timpanit në parakthinën jugore të Shën Sofisë në Kostandinopojë, i cili tregon Shën Mërinë në fron midis Kostandinit të Madh dhe Justinianit të Madh(që të dy dardanë-ilirë) gjejmë emrin e Kostandinit të shkruar në këtë mënyrë: "ΚΩΝΧΤΑΝΤΙΝΟC", ku "o" është "ω"-omega. Pas fjalës "Zot" në mbishkrimin e bazilikës së Dyzet Shenjtorëve ku një gërmë "e" mungon ose është modifikuar në "a", mund të ketë qenë emri i Kostandinit të Madh, megjithatë aty nuk kemi aq gërma sa për ta provuar. Një tjetër mundësi është të lexojmë pas fjalës "Kyrie", gërmat e fillimit të emrit "Akil"(Achileo), i cili mund të jetë shenjti që venerohet dhe në Domitilla në Romë.

Vështirë se mund të merrnim një përgjigje të qartë, nëqoftëse do t'i trajtonim gërmat e fundit pas fjalës "Kyrie"-Zot, si numra për të kapur një datim "A" si 1 apo "K"-20, "T"-300(mund të merret si "t" për faktin se aty kemi një prishje murature dhe s'mund ta identifikojmë), apo dhe "H?"- 40 etj. Mos vallë kemi datën 321?

Fragmenti i grykës së amforës, të përdorur për të plotësuar leximin e gërmës "P"-si "K" tek "ΚΥΡΙΑΚΙ" apo "ΚΥΡΙΕ", është antike, ose e fillimit të antikitetit të vonë. Buzët e grykës së amforës së përdorur, dëshmojn˜ë për tipin e amforës që përdorej gjerësisht për një në antikitetin grek se sa me ato të përdorura në periudhën romane.

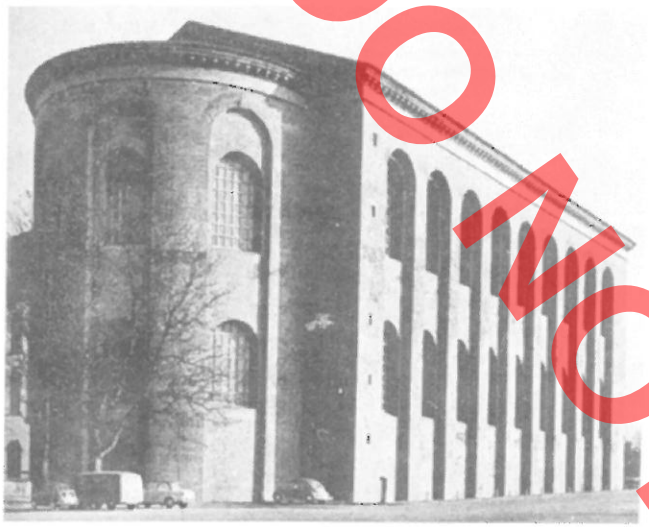
Rendësia historike e bazilikës së Dyzet Shenjtorëve

Masencio*(Marco Aurelio Valerio)* themeluesi i Bazilikës së Forumit, 306-312, lindi rreth 279 nga

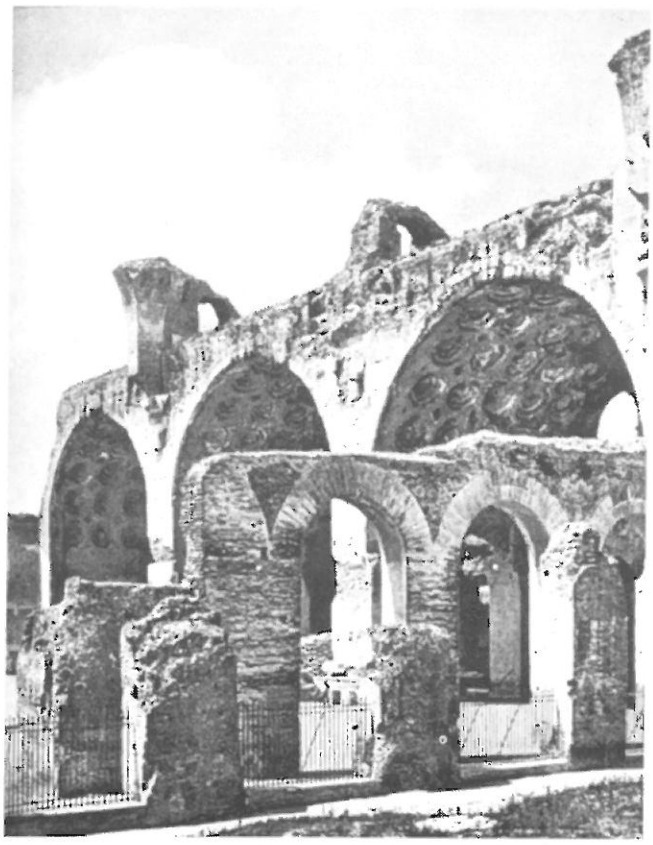


Gjendja e stome te rrenojave te bazilikes se 40 Shenjtoreve, Sarande

DO NOT COPY



Bazilika e Konstandinit ne Trier, Gjermani



Bazilika e Mazencios sipas gravures se Piranezit

Massimiano*(august)* dhe nga gruaja e tij, një siriane me emrin Eutropia. Në momentin kur Galerio ngriti Severin e II dhe Kostandinin, respektivisht në rangun e Augustit dhe Cezarit, Masencio per llogari të vet më 28 tetor të 306 i pranohet në Italí, rroba e purpurt. Si August atë nuk e miratoi as Galerio dhe as Massiminiano*(i ati)*, perandorë të tetrarkisë, por pati njohjen si August nga Kostandini, me të cilin ishte kunat. Motra e Massenzio ishte martuar me Kostandinin-dardan, dishendent i perandorit Klaudio II Hyjnori*(268-270)*, dhe i biri i Kostanco Kloros, August*(305-306)*. Më 312 Kostandini me një ushtri tre herë më të vogël hyn në Italí dhe fiton kundër Masencio-s. Kjo betejë mbi urën Milvio, ku fiton Kostandini dhe Masencio humbet jetën, është cilësuar nga historianët kristianë si fitorja e fesë së krishterë mbi paganizmin. Për këtë fitore Kostandini pati një vizion ku kishte parë kryq të ndritshëm të mbivendosur në diell, dhe më pas urdhëroi të pikturohej monograma e Krishtit në mburojat e ushtarëve të tij. Një vit pas fitores së bashku me Licinin, perandor i Orientit*(kunat i Kostandinit)*, shpalli "Ediktin e Milanit" për një tolerancë shtetërore ndaj kristianëve. Dalja e Ediktit të Milanit, nuk linte më dyshime për përkushtimin e tij personal drejt Krishtërimit, të cilin ai vetë e përkufizonte si "***besimin më legjitim dhe më të shenjtë***".[13]

Të nisur nga konteksti historik i ndërtimit të bazilikës së Dyzet Shenjtorëve në Sarandë, mund të renditet te veprat e para të mëdha arkitektonike me orientim kristian, të cilën burimet e njohin si një stacion të rëndësishëm peligrinazhi për në Varrin e Shenjtë.

Meqenëse e para kishë katedrale e Romës, Bazilika e Latranit, e ndërtuar në vitet 312-319 në mes të pallatit të perandorit, kishte pesë nefe dhe një transept,[15] impianti planimetrik i bazilikës së Sarandës dëshmon lidhjen e saj të ngushtë me Bazilikën e Forumit në Romë, ku dhe përsa i përket kohës së ndërtimit nuk mund të jetë shumë larg saj. Aq më shumë që arkitektura kostandiniane zhvilloi më pas bazilikat me shumë nefe dhe transept. Në shek. IV në të gjitha provincat e perandorisë, adoptuan të njëjtën formë të bazilikës

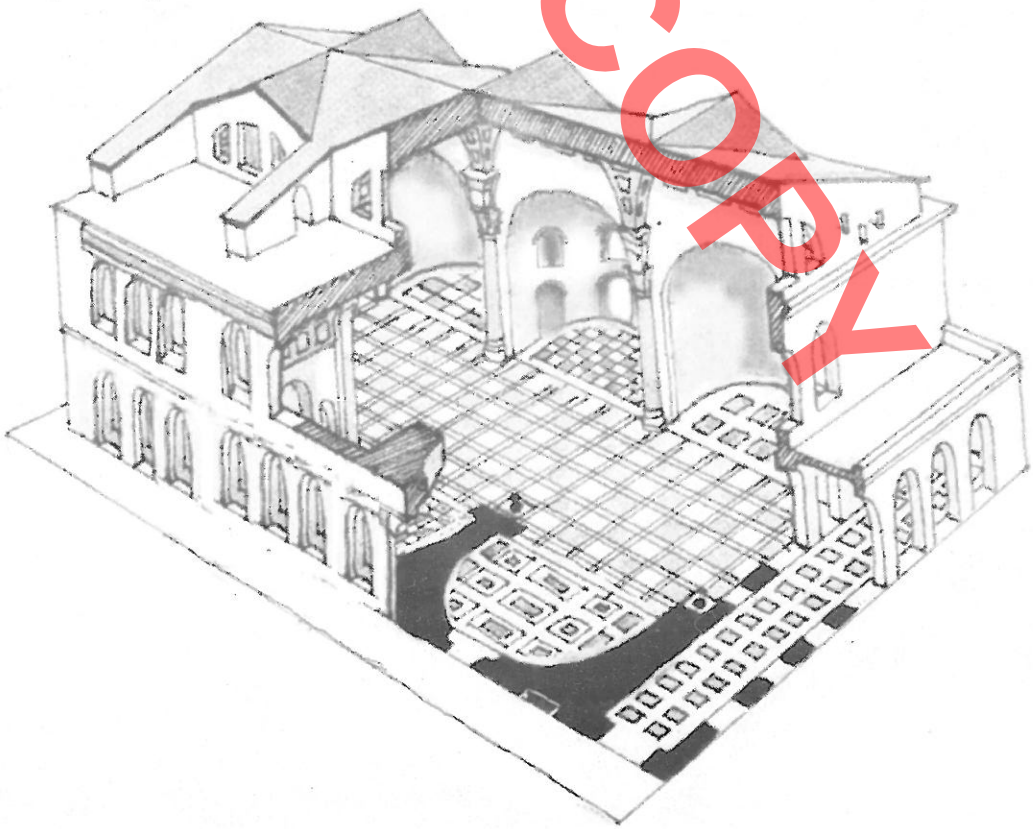
DO NOT COPY

me tre nefe, me një kolonadë të dyfishtë të orientuar drejt tavolinës së altarit të fiksuar në fund. Kjo e fundit do të ishte tavolina e eukaristisë, e palëvizshme para apsidës, e cila shpreh idenë e pushimit hyjnor. Zemra e bazilikës do të shprehte qiellin e kuptueshëm, ndërsa nefi, figurën e tokës ose të universit material. Në këtë periudhë, arkitektët kostandinianë, mbi të gjitha jepnin në formën e bazilikës ose të sanktuareve, të komanduar nga Kostandini dhe Helena. Nuk ekzistojnë gjurmë të variacioneve apo të formave sekondare, e cila dëshmon për direktiva perandorake.[16] Format e arkitekturës së krishterë të propozuara nga arkitektët kostandinianë, vazhduan të shërbenin pa ndryshime të ndjeshme gjer në shek.VI.[17]

Të nisur nga këto zhvillime të njohura të arkitekturës së krishterë vështirë se mund ta vendosnim impiantin planimetrik të bazilikës së Dyzet Shenjtorëve nga mesi i shek.IV e deri në shek. VI. Ajo zë më shumë vend me planimetrinë e saj në kohë me bazilikën e Forumit në Romë*(307-312).*

Ky gjykim na shtyn të mendojmë se datimi i Bazilikës së Sarandës duhet kërkuar ngushtësisht në vitet 312-316 si një bazilikë e zakonshme, dhe në vitin 324 (vit kur Kostandini fitoi mbi Licinin, i cili posedonte Orientin, dhe u shpall perandor unik i gjithë perandorisë romake, 324-337), ose më pas i është dedikuar kultit të Dyzet Shenjtorëve*(ushtarë romakë që u ndëshkuan më 323-4 nga Licini për besimin e tyre të krishterë).*

Një moment i rëndësishëm historik në këtë periudhë për të krishterët është zyrtarizimi i fesë kristiane*(toleranca ndaj të cilës ishte lejuar qysh me "Ediktin e Milanit" më 313).* I famshmi "Dekret i së Dielës", i Kostandinit, në vitin 321, e sanksionoi të Dielën si Ditën e Shenjtë zyrtare të perandorisë



Rikonstruksion hipotetik i bazilikes se 40 Shenjtoreve

DO NOT COPY



Rikonstruksioni i interierit te bazilikes se Mazencios ne Rome

dhe u dha të krishterëve një status të pazakontë.[17] E parë në këtë kontekst historik, ndërtimi i Bazilikës së krishterë në kodrën e Sarandës, më 321 ose pak më pas, mund të përbëjë monumentin më të rëndësishëm që përcjell këtë ngjarje për krishtërimin në përgjithësi, si dhe konfirmon Bazilikën e Parë të krishterë në tokën shqiptare. Më pas ajo i është dedikuar kultit të Dyzet Shenjtorëve.

Kulti i Dyzet Shenjtorëve

Bazilika e manastirit të Dyzet Shenjtorëve është një monument i rëndësishëm jo vetëm për vendin tonë, por përsa i përket formulimit arkitektonik, është nga të paktit të ruajtur në perandorinë bizantine. Ai është ndoshta deri tani ndërtimi më i hershëm kushtuar kultit të tyre. Burime të shumta shërbejnë për të kuptuar martirizimin e këtij grupi të krishterë, i cili ka ndodhur më vitin 323-324, gjatë persekutimeve të Licinio-s *(periudhë kjo kur Kostandini dhe Licini ishin në luftë për të fituar tërë perandorinë).* Dyzet ushtarë kristianë, të ardhur nga vende të ndryshme, dhe që i përkisnin të gjithë Legjonit të XII-Rrufeja, i cili qëndronte në Melitene në Armeni, ishin arrestuar dhe ishin vendosur në alternativën të ndryshonin fenë ose të vdisnin. Pas refuzimit të tyre, ata ishin dënuar me një torturë të rreptë e të rëndë, duke qëndruar nudo në të ftohtin e dimrit, të shtërnguar të vdisnin nga ngrirja. Ndërsa ishin në burg, në pritje të ekzekutimit, shkruajtën

DO NOT COPY



Ikona e 40 shenjtoreve, ikonograf Mihal Anagnosti

nëpërmjet njërit prej tyre një testament, në të cilin kërkohej që trupat e tyre të varroseshin së bashku në Sarein pranë Zelës, fshat i identifikuar në Kyrklarin e sotëm, në Azinë e Vogël, që nënkupton "dyzet"*(të njëjtën gjë kuptojmë edhe me Sarandën)*; luteshin që besimtarët të mos i shpërndanin mbetjet e tyre për motive mëshire. Ata përcaktuan njërin prej tyre, të riun Eunoico, të cilin e përjashtuan nga tortura, në fitimin e lirisë e që të deputonte për kujdesjen e kufomave të tyre. Martirizimi i tyre ndodhi në 9 mars, në oborrin e gjimnazit, të lidhur me termat e qytetit të Sebastës. Aty ishte përgatitur dhe një banjë e ngrohtë, në rast se ndonjëri do të ndryshonte qëndrim. Vetëm një nga ushtarët, kalon në banjë, por nga temperatura e lartë, vdes në çast. Në vendin e tij futet menjëherë personi që kujdesej për banjën, i cili i shtyrë nga vizioni i kurorave të arta që binin mbi seicilin prej tyre(ikonografia e kësaj skene paraqet kurorat që bien nga sipër mbi kokat e martirëve të zhveshur), zhvishet duke bërtitur, që ishte kristian, dhe kështu grupi i martirëve u plotësua me numrin origjinal dyzet. Emrat e tyre janë *Esikio, Melitoni, Herakliu, Smaragdo, Domni, Eunokio, Valenti, Viviani, Klaudio, Prisko, Teoduli, Eutikio, Jani-Gjon-(Giovanni), Ksanti, Sisinnio, Kurioni, Aggia, Ezio, Flavi, Akacio, Ecdikio, Lisimaku, Aleksandri, Elia, Kandidi, Theofili, Domiciani, Gaio, Gorgoni, Eutikio, Anastasi, Kirilli, Sakerdoni, Nikolla, Valeri, Filotimi, Severiani, Luçiani dhe Aglae.*

Kur patën vdekur të gjithë, trupat e tyre u transportuan jashtë qytetit dhe u dogjën, ndërsa hiri u hodh në lumin aty afër. [18] Por, mendoj se nuk duhet lene pa permendur dhe nje date e njohur si martirizimi i 40 martireve te Sebastes se Arbenit, e dokumentuar me 10 mars 320.(Kryepeshkevia e Shkodres, 1957, fq. 24) Ky dokument te mahnit me saktesine e dates, gje cila ngelet e pafiksuar mire ne martirologji. Sebaste ne Shqiperi identifikohet ne afersi te Krujes.

Përhapja e kultit të tyre

Dy kapadokitët, Vasili i Madh dhe Gregori pohojnë se martirët e Sebastët ishin veneruar në shumë kisha. Me sa duket qysh në shek. IV, kulti i tyre u përhap gjerësisht*(dhe jo në shek. VI, siç pohojnë disa studiues, në artikujt e tyre për manastirin e Dyzet Shenjtorëve në Sarandë)*. Shën Gregori i Nisës se ai vetë zotëronte relike të martirëve, të cilat ishin vendosur në fshatin Iboran në një ndërtesë ku kishte varrosur dhe prindërit e tij. Shën Gaudenzio merr relike nga Kapadokia, të cilat i patën marrë dhe vetë Shën Basilio, dhe i vendos në katedralen e Breshias. Disa relike ishin vendosur në kishën e manastirit të ndërtuar në Palestinë nga Shën Melania(*la Giovane*). Të tjera qenë gjetur në Kostandinopol, në kohën e peshkopit Proclo, në varrin e Eusebia-s, që i përkiste setës së Maqedonasve, dhe qenë vendosur me urdhër të perandoreshës Pulcheria, në kishën e S. Tirsos; ndërsa të tjera qenë zbuluar kur qe ndërtuar, në

DO NOT COPY



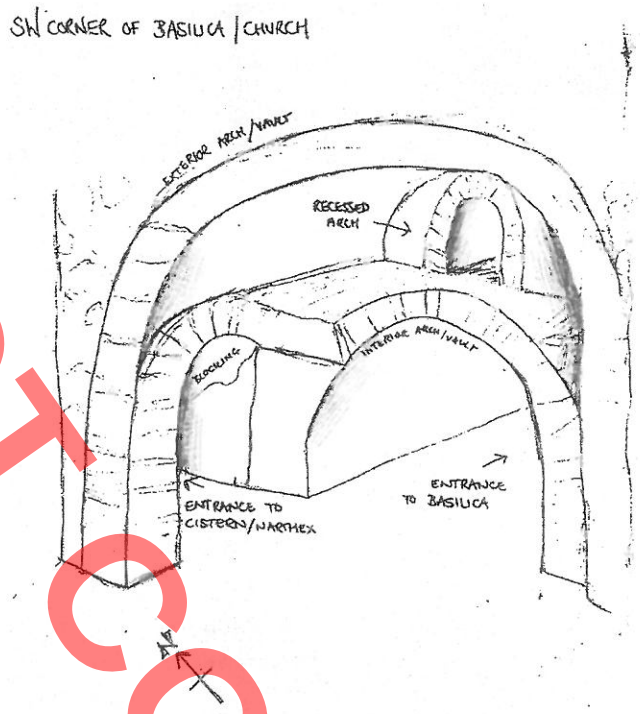
Hyrja per ne ambientin nentokesor te bazilikes

kohën e Justinianit, kisha e Shën Irenës. Ato gezonin një respekt të thellë në kohën e Justinianit I, dhe historiani Procopius përshkruan se si perandori u kurua nga një infeksion i rëndë i gjurit, kur kemba e tij u vu në kontakt me reliket që ishin gjetur kohët e fundit në kryeqytet.[19]

Në kishat antike të ndërtuara për nder të martirëve të Sebastës, të cilat përmend S. Gregorio i Nisës në diskutimin e vet, kujtohet ajo e Cesaresë në Kapadokia, dy në Kostandinopojë, dhe Oratori i vjetër i Romës, pranë kishës së Santa Maria Antiqua.[20]

Ambientet nëntokësore të bazilikës së Dyzet Shenjtorëve

Duke hyrë në ambientin nëntokësor të bazilikës së Dyzet Shenjtorëve, ndihet që ajo ndan me ndërtimtarinë romane mjaft elemente arkitektonike kostruktivë. Në hyrjen për në ambientin e nëndheshëm gjatësor të mbuluar me qemer unik me formuese perëndim-lindje, njohim një zhvillim me interes në zgjidhjen që paraqet. Nën qemerin e madh të jashtëm në hyrje, janë inkorporuar dy qemere katakombalë të mbivendosura njëri mbi tjetrin në dy kate, ku i poshtmi shërben për të hyrë në bazilikën e nëndheshme, të zhvilluar në aksin gjatësor. Qemeret kanë formën e qemereve shkarkues pa ndihmën e mureve vertikalë. Mbi



Hyrja e punuar nga fondacioni "Butrinti"

qemerin e saj më të ulët në formë tuneli mbivendoset dhe një i dytë me një galeri që shkon në thellësi. Në anën veriore të hyrjes së poshtme për në bazilikën nëntokësore, ndodhet një hyrje për në ambientin e çisternës. Ambienti i çisternës ndryshon nga pjesa tjetër si nga muratura dhe nga koceptimi i harqeve. Në suvanë e shpatullave të kësaj hyrjeje(e ripunuar), duken akoma qartë dhe sot disa inçizime gati paralele mbi të, ku midis tyre njohim përdorimin e figurës së kryqit, në një tipologji që njihet gjerësisht në gjysmën e parë të shek. VI-të. Qemeri i ambientit gjatësor i bazilikës nëntokësore, nga hyrja deri në paradhomën e relikeve formon një pjerrësi me kuotë më të lartë. Kështu që hyrja është më e ulët dhe në qendër më e lartë. Ambienti gjatësor ndahet nga paradhoma e relikeve nëpërmjet një harku të shtrirë mbi mure vertikalë, të realizuar me tulla, të cilat për nga dimesionet i përkasin antikitetit të vonë. Në teknikën e ndërtimit të harkut të shtrirë, llaçi i gëlqeres i



Hyrja per ne ambientin nentokesor te bazilikes

përdorur ruan distancën e trashësisë së tullave. Në shpatullat e harkut kemi dhe sot gjurmë suvaje, ku vende-vende dallohen nuanca me ngjyrë okre dhe të verdhë. Në të dyja anët e poshtme të mbështetësve të harkut konstatohen gjurmë të fronave të gurtë në formë sofatesh. Kjo karakteristikë vihet re dhe në paradhomën e relikave, e cila paraqet një muraturë të çrregullt me gurë të dimensioneve të ndryshme, të niveluar me pllaka. Kjo muraturë ngrihet mbi një pjesë shkëmbore natyrale, gjë e cila duket qartë në pjesën e poshtme. Në qendër kemi dy ***titulus***, të cilat shërbejnë si dhoma relikash, ndërsa paradhoma shërbente si hyrje për të kaluar tek ato. Ambienti qendror i bazilikës nëntokësore lidhet me anë të dy galerive me qemer, ku njëra duhet të ketë shërbyer si hyrje dhe tjetra si dalje për në korridorin oval që lidh dhjetë kapela. Trashësia e murit ku ndodhen hyrjet dhe daljet nga bazilika nëntokësore për në kompleksin me korridor oval, me sa duket ka shërbyer dhe si themele për murin perëndimor të bazilikës së Dyzet Shenjtorëve mbi të.

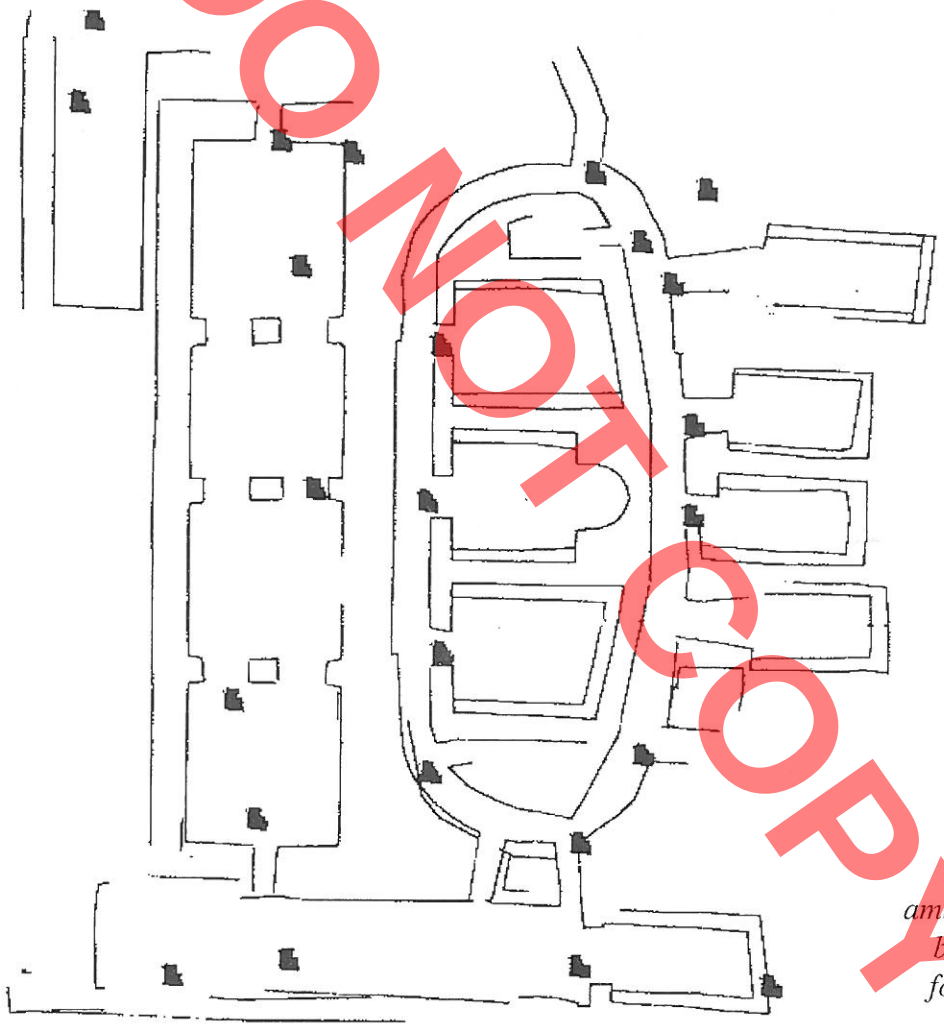
Korridori oval zhvillohet në anën perëndimore paksa me i drejtë dhe në anën lindore më rrethor. Ai fiton një shtrirje të dukshme në drejtimin jugveri. Kapelat paraqesin formë katërkën-dëshe, veç asaj në qendër të kompleksit që është pajisur me apsidë. Nga të dhjetë kapelat, pjesa më e madhe e tyre, formohen nga qemere katakombale, të cilat shkarkojnë në tokë pa ndih-mën e mureve vertikalë. Dimensionet e tyre nuk janë standarte, dhe vetëm ajo që ndodhet në qendrën e brendshme të korridorit oval, paraqitet me apsidë, në formë nike(1.85 m). E parë me kujdes apsida e kësaj kapele duket si përshtatje e mëvonshme. Kjo gjë duket qartë kur konsultojmë planimetrinë e katit nëntokësor, si edhe për faktin që nikja ruan në pjesën e sipërme qemerin katakombal të mëparshëm. Megjithatë, pajisja e kësaj kapele me apsidë, i korespondon dhe vendit qendror të saj në kompleksin monumental nëntokësor, për të cilën si kofirmim na vjen në ndihmë dhe planimetria.

Kompleksi i nëndheshëm, i cili konsulton me planimetrinë e tij, formën e qartë të një "syri", është një vend i fshehtë(undergraund), si një koncept i kriptës së njohur tek grekët dhe romakët, por jo sipas konceptit të përdorur nga kristianët. Ai funksionon si ***cryptoporticus***, galeri e mbyllur me mure të rëndë që hapen në vend të kolonave, tipike për arkitekturën romake.

Në pjesën perëndimore të ***cryptopoticus***-it, bashkangjitet një ambient drejtkëndësh i përzgjatur në drejtimin veri-jug, i cili ndahet në katër pjesë nga një sistem harqesh bifore të mbështetura mbi pilastra, e cili ka shërbyer si çisternë e mbuluar. Ai korespondon me hapsirën qendrore të narteksit të bazilikës të ndërtuar mbi ***cryptoporticus***-in. Me sa

DO NOT COPY

DO NOT COPY



Planimetria e ambientit nentokesor te bazilikes, punuar nga fondacioni "Butrinti"



Bazilika nentokesore

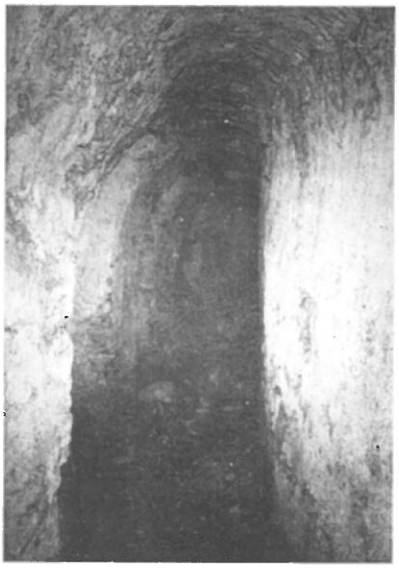


Dhoma e relikeve

DO NOT COPY



Kapela 9 (sipas dokumentacionit)



Pamje nga koridori oval

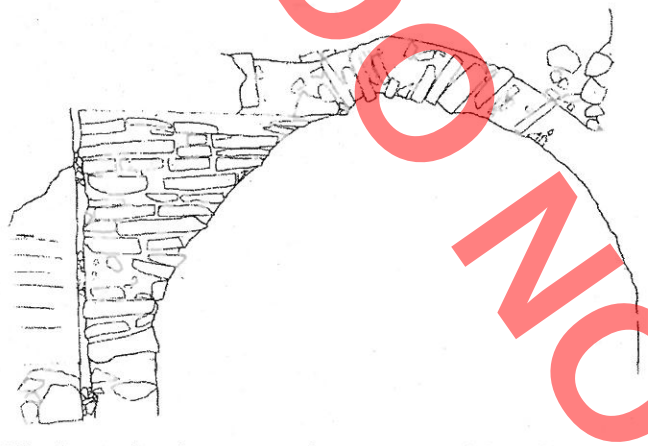
duket çisterna kënaqte nevojat e kishës, dhe në qendër të saj mund të ketë pasur një fontane, që shërbente për nevojat liturgjike, si në shumë bazilika të mëdha të Perëndimit dhe të Lindjes. Ne e gjejmë origjinën e këtyre fontanave brenda atriumit, në shtëpitë antike, ku uji mblidhej me një ***impluvum.***[21]

Në fasadën perëndimore të çisternës ndodhen mbishkrimi i Kiriakos-it. ***Duke hetuar kriptoportikun vështirë se gjejmë të gjithë elementet që konsultohen në katakombet kristiane.***

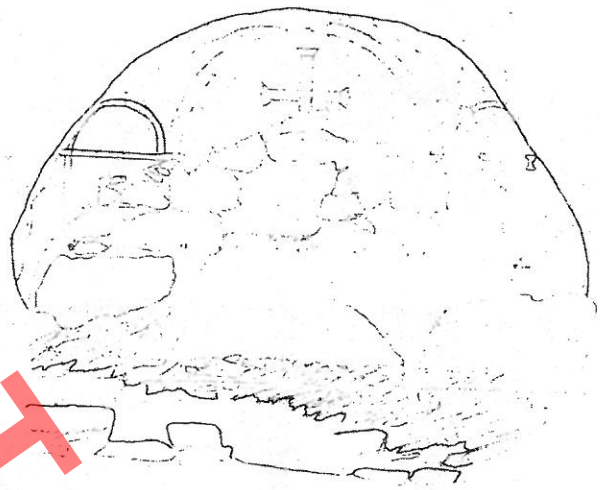
Agimi i katakombeve u shfaq në gjysmën e dytë të shek.II dhe dëshmitë më të sigurta lidhen me pontifikatin e papa Zefirino-s, që zgjati nga 199-217, duke i besuar kujdesin e varrezës së parë të përbashkët, të vendosur përgjatë rrugës antike Apia(Appia), dhjakut të tij Kallisto. Deri në atë periudhë bashkësia kristiane i varroste të vdekurit e vet së bashku me paganët në varreza të hapura(sub divo). Në ndjekje, me rritjen e besimtarëve, u gjetën të gjithë së bashku për të "fjetur" në një ***coemeterium*** (nga greq. *koimao*) të përbashkët, në pritje të zgjimit, të ringjalljes dhe jetës së përtejme. Një shembull të arkitekturës funerale është furnizuar nga etruskët në konstruksionet e tyre të varreve, të dhomave me korridor(*dromos*). Në Romë kolombarët(qemere me kamare varrimi), gjejnë një përdorim të gjerë në periudhën republikane, duke dhënë një një model të qartë të varrimeve kolektive. Riti i "ngushëllimit",në të cilën kristianët lëviznin së bashku me paganët në ritin e ***banketit funeral***(*epulum*). Në më të shumtën e rasteve, gërmimi zhvillohet sipas një skeme projektimi, që parashikonte hapjen e galerive drejtëkëndëshe në një kryesore(skema në formë "krëhëri"), ose në bashkimin e më tepër galerive me të tjera me rrugë të tërthorta (skema në formë "rrjete"), siç është shembulli ku ndodhen papët në S. Callisto, ose ajo e shenjtëve Nereo dhe Achileo në Domitilla në Romë. Në raste të tjera gërmimi është në formë të parregullt. Duke ju referuar kriptoportikut të Sarandës, është për t'u evidentuar forma e rregullt e tij, nënkupton prezencën e një figure të rëndësishme aty, të hierarkitë fetare.

Kristianët e parë i varrosnin të vdekurit në varreza nëntokësore. Ata i jepnin rëndësi të madhe procesit të varrosjes, si dhe besimet më të vjetra, duke besuar se nga trupi ishte i destinuar të ringjallej shpirti i pavdekshëm. Në përgjithësi këto struktura nëntokësore ***gërmoheshin jashtë mureve të***

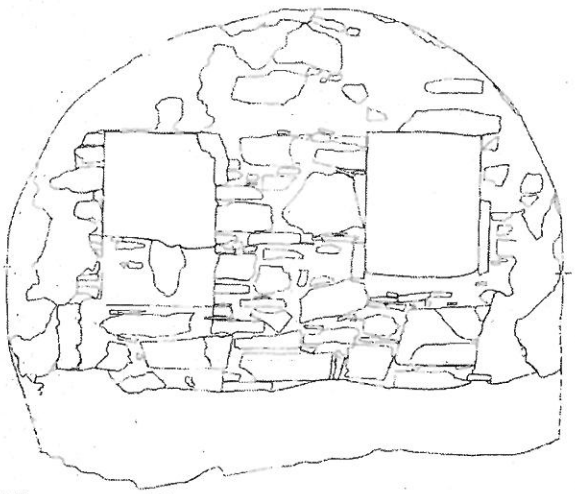
DO NOT COPY



Harku ne hyrje per ne cisterne, nen Narteks



Dekor ne anen lindore të një kapele



Dhoma e relikeve



Interieri i harkut ne hyrje

qytetit. *(dhe kriptoportiku i marrë në shqyrtim ndodhet jashtë qytetit)* Nëpërmjet galerive të ngushta ku vështirë se mund të kalonin dy persona, kaloje në dhoma të gërmuara më të mëdha, për të vdekurit me rëndësi. Në katakombet korridoret janë të mbushura me nike, të vendosura njëra mbi tjetrën, të cilat shërbejnë për të varrosurit. Errësira në to dyfishohet dhe frymëmarrja vështirësohet, ndërsa zemra të shtërngon më tepër, dhe besimtari gradualisht zhytej në tokë, duke u larguar nga ajri dhe drita. Ky përshkrim që i përket në përgjithësi frymës së katakombeve kristiane është mjaft i pranishëm dhe në strukturën nëntokësore të bazilikës së 40 Shenjtorëve. Meksi thekson se nën narteksin, ndodhet kripta e përbërë nga një sërë kthinash me varre dhe ndënjëse.[22] Prania e varreve lajmëron për një periudhë kristiane, akoma nën persekucion.

Manifestimet e para të artit kristian perëndimor gjenden në katakombet romane. Ato janë nekropole nëntokësore, në të cilat gjenden paganë, hebrej ose kristianë. Emri vjen prej njërës prej tyre në Romë, që quhet "ad catacumbas". Në katakombet romane dallohen në pjesën më të madhe nga nekropolet e

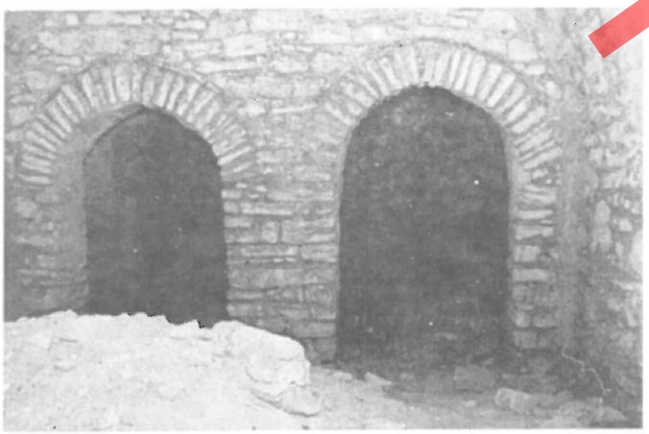
DO NOT COPY



Kapela e vetme me apside



Monograme me tulla te hyrja e cisternes



Pamje harqesh ne cisterne



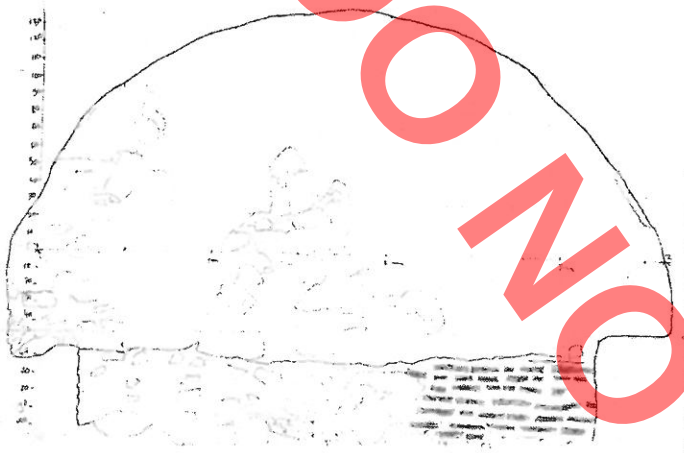
Kamare komunikuese midis dy kapelave





Fragment i arkitraut te Pro-pileut i murosur ne nje ambient ne afersi te bazilikes se 40 Shenjtoreve ne Sarande

DO NOT COPY



Kapela 9, punuar nga fondacioni "Butrinti"

tjerë nga numuri i kateve*(po kështu në strukturën nëntokësore të Dyzet Shenjtorëve, kemi një ambient të zgjatur që paraqitet me dy kate)*. Në muret e saj gjenden ***loculi***, gropa-boshllëqe drejtkëndëshe, ku destinohet të vendosen trupat. Ndërsa dhomat e vogla, që mund të strehojë më shumë varrime, njihen si ***cubiculum***. Brenda këtyre të fundit, ose brenda një galerie, gjendet një nike e vogël rrethore ***arcosolium***. Pikturat murale mbulonin në përgjithësi disa kalime të galerive, tavanet dhe faqet e mureve. Katakombet kryesore të Romës ku mund të merren elementë krahasimorë, janë ato të Calliste, Domitille, Pretextat, S. Priscille, S. Agnes, S. Sebastian, S. Pierre e Marcelin, Commodille dhe ajo e rrugës Latina.[23]

Në muret e errët ku kalohet, njihet sa në një vend në tjetrin një nike e vogël që duket, dhe është vendi ku mund të vihet llampa e argjilit që i bën dritë vizitorëve, të cilët vijnë vazhdimisht të luten në varrin e dashur. Në dhomat më të gjera se të tjerat, në fund të të cilave ndodhet një varr i bërë në mënyrën e altarit. Këto vende shërbejnë për mbledhjen e familjeve, të cilët vijnë në përvjetorët funeralë "që të lexojnë së bashku Librat e Shenjtë dhe të këndojnë Himnin në nder të të vdekurve që flenë nën Zotin". Në mes të kësaj qetësie të thellë, midis këtyre mureve plot me kadavra*(kufoma)*, të dukej se jetoje në shoqërinë e personave të humbur, emocion që të godiste dhe të bënte të kuptoje me plot dashuri atë solidaritet midis të vdekurve dhe të gjallëve. Këto kapela u ngritën në atë periudhë kur besimtarët mblidheshin nën tokë, ngaqë nuk mund të celebronin kultin e tyre në dritë të plotë. Në përgjithësi katakombet ishin të përbëra, nga dy dhoma që përshkonin galeritë e katakombeve, dhe nga të dyja mund të ndiqeshin ceremonitë e shenjta. Në thellësi të dhomës gjendej një stol prej guri ku ulej prifti për të celebruar misteret e shenjta dhe për të folur me bashkësinë. Atje shqiptoheshin shpesh fjatët "Paqe", siç gjendet në veprat e etërve, duke ndezur auditorin dhe i jepnin kurajo të përballonin vdekjen dhe besimin. Aty shtohej numuri i besimtarëve, të cilët këshilloheshin së bashku, duke inkurajuar njëri-tjetrin për të vazhduar, celebruar dhe glorifikuar kujtimin e të vdekurve.

Pak nga pak pas Paqes së Kishës, pushoi varrosja e të vdekurve në katakombe, ato përbënin më shumë momente të së shkuarës, të rrethuara me adhurim. Pelegrinët e çdo vendi të kristianizuar vinin për t'i vizituar katakombet. Të gjithë donin të shikonin varret e martirëve të famshëm, duke përkujtuar kujtimin e të parëve martirë gjatë udhëtimit të tyre.[24] Ideja e romanëve kristianë rreth 220, ishte ***të marrshonin drejt katakombeve për shërbimin e së Djelës***.[25]

Në përgjithësi, në katakombe kufomat vendoseshin në anën më të gjatë në varrin e përbashkët, gjë të cilën nuk e hasim në galeritë e korridorit oval të kriptoportikut të Dyzet Shenjtorëve në Sarandë, ndërsa shumë rrallë përdorej vendosja e kufomave në formë "furre", e cila prezantonte të dukshme, anën më të shkurtër të kufomës, gjë të cilën e hasim në dhomën e relikeve të këtij ambienti nëntokësor të marrë në shqyrtim. ***Kjo tregon se kriptoportiku i bazilikës së Sarandës, duhet të ketë pasur në fazën e parë të tij një funksion tjetër dhe në një fazë të dytë i ka shërbyer komunitetit kristian.***

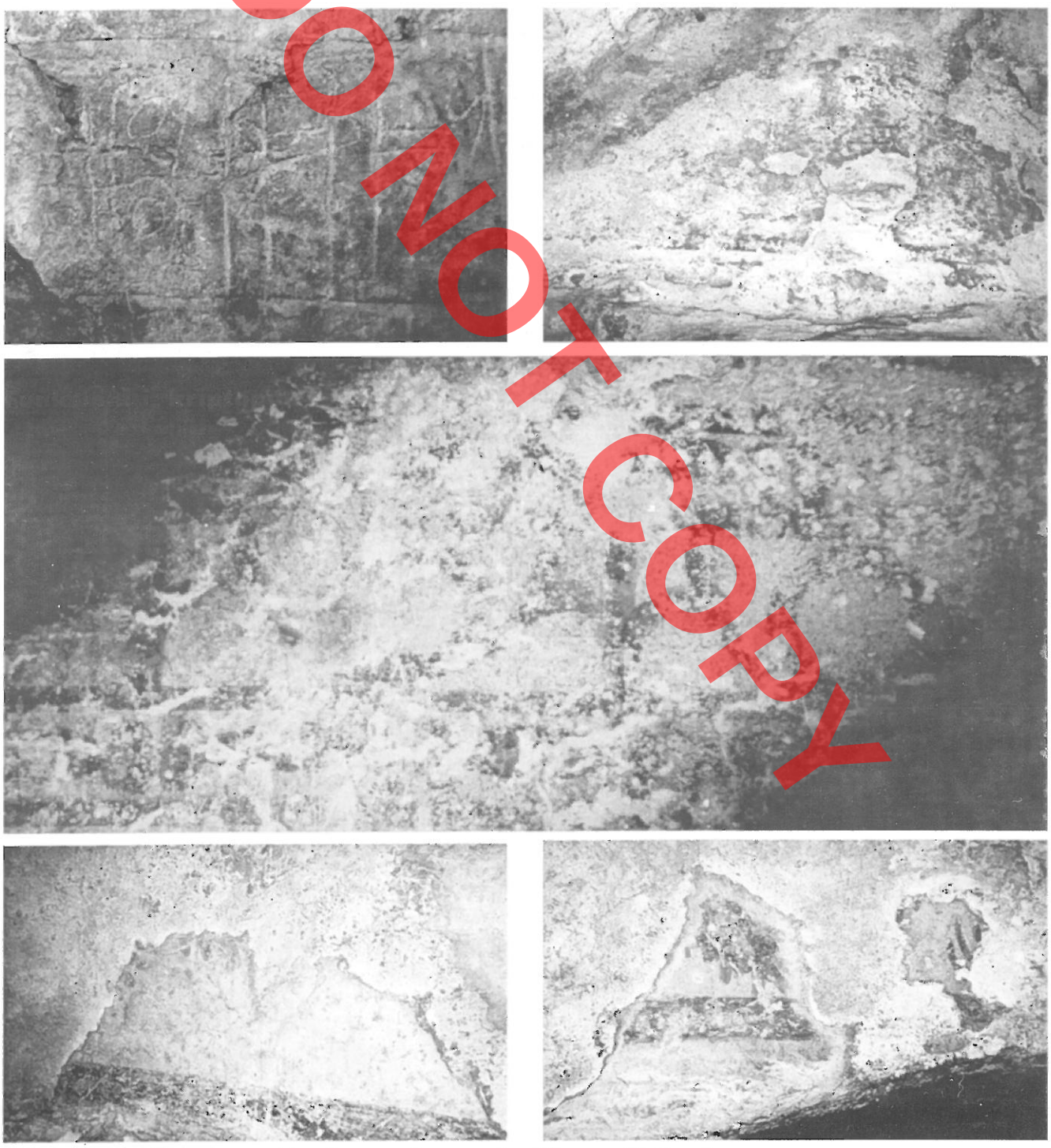
DO NOT COPY



Fragment nga portreti i nje dishepullit te Krishtit, te figuruar ne ambinetin nentokesor

Piktura funerale

Në njërën nga kapelat(nr.6, në anën veriore) të ambientit nëntokësor të Dyzet Shenjtorëve, duket qartë një fragment pikture, ku njohim një portret që lexon me fytyrën të kthyer në gjysëm profil nga shikuesi. Në të njohim një pikturë paleokristiane. Në qoftë se në artin greko-romak ishim mësuar të shihnim trajtat e idealizuara dhe të bukura në modelimin plastik të figurave, këtu njohim një pikturë që shërben vetëm për të edukuar besimtarët. Duke korrektuar aparatin figurativ klasik, kristianët u përqëndruan në kolonën më të rëndësishme të diskutimit të tyre paleokristian, tek Bibla. Atatek imazhe-simbol në fundin e shek. II dhe fillimin e shek. III. Qëllimi i artit të tyre është kryesisht didaktik. Dukej se nëpërmjet imazheve duket se mësonin besimtarët, të cilët me *exempla*, u lidhën me jetën e Besimit të Ri. Kjo ka qenë një nga karakteristikat qendrore të artit të krishterë, që do të zhvillohej në këtë periudhë dhe më pas. Ai kaloi nga kolonitë hebraike, që filluan të pikturonin sinagogat e tyre



DO NOT COPY

Fragmente pikture ne ambientin nentokesor te bazilikes se 40 Shenjtoreve

me piktura që figuronin rrëfime nga Dhjata e Vjetër, në brigjet e Egjeut dhe në Romë.

Artisti i kriptoportikut të Sarandës, duket se përdor një mënyrë të thjeshtë, dhe nuk është shumë i interesuar për ta bërë portretin dhe librin në duart e tij në një mënyrë shumë realiste. Por, me penela të shpejtë, ai do vetëm të japë përfytyrimin e një dishepulli të Krishtit. Qëllimi i tij kryesor nuk është të paraqesë një figurë të bukur, por t'i komunikojë besimtarit një shembull të plotëfuqisë dhe mëshirës së Zotit. Megjithatë kjo figurë dhe pse nuk ngjan me figurimet greko-romake, duket se ka jetën e saj, në një tjetër kuadër, në artin e hershëm kristian. Falë theksimit të fortë të tipareve, syve të mëdhenj vizionarë dhe formës së portretit disi fëminor, ka fituar një shprehësi të fuqishme kristiane, detaje të cilat e fusin këtë fragment pikture, në vlerat më të hershme kristiane të trashëgimisë sonë kombëtare në këtë fushë.



Portreti i nje dishepullit te Krishtit, me liber te hapur ne dore, i figuruar ne ambinetin nentokesor

Dishepulli i Krishtit, i figuruar, mban në duar një libër gjysëm të hapur nga ana e tij. Librat që mbajnë në duar apostujt dhe shenjtorët më pas në shek V-VI në piktura, drejtohen dhe nga besimtarët, të cilët mund të lexojnë përmbajtjen e tyre. Figura me libër në kriptën e Dyzet Shenjtorëve, e mban librin të kthyer nga vetja, dhe drejton fytyrën e tij nga shikuesit. Kjo tregon se kemi të bëjmë me periudhën kur kisha përdorte akoma tekst me një gjuhë akoma të panjohur për besimtarët kristianë të këtyre trevave, atë në hebraisht(shek III-IV). Në këtë periudhë nuk figurohej figura e Krishtit, por vetëm simbolet e tij. Në shek. V dhe VI, shkrimet e shenjta, ishin përkthyer nga hebraishtja në latinisht dhe greqisht. Edhe në piktura në këtë periudhë libri bëhet i dukshëm dhe për besimtarin, për të kuptuar në mënyrë të drejtëpërdrejtë vërtetësinë e mesazheve që komunikon predikuesi.

Në përkthimin e shkrimeve të Shenjta, për të kuptuar më qartë kohën e përdorimit të tyre në gjuhët hebraike, greke dhe latine, nuk mund të anashkalojmë dhe kontributin dhe personaliteteve ilire, të cilët themeluan letërsinë e krishterë të ritualit roman. Kontributi i tyre na ofron një një argument të qartë në lidhje me kërkimin tonë. Përkthimi i parë i biblës prej hebraishtes në latinishte, i njohur me emrin "La Vulgata", u arrit më vitin 405, nga një ilir i shenjtëruar, Jeronimi i Eusebit(Hyeronymus),

DO NOT COPY

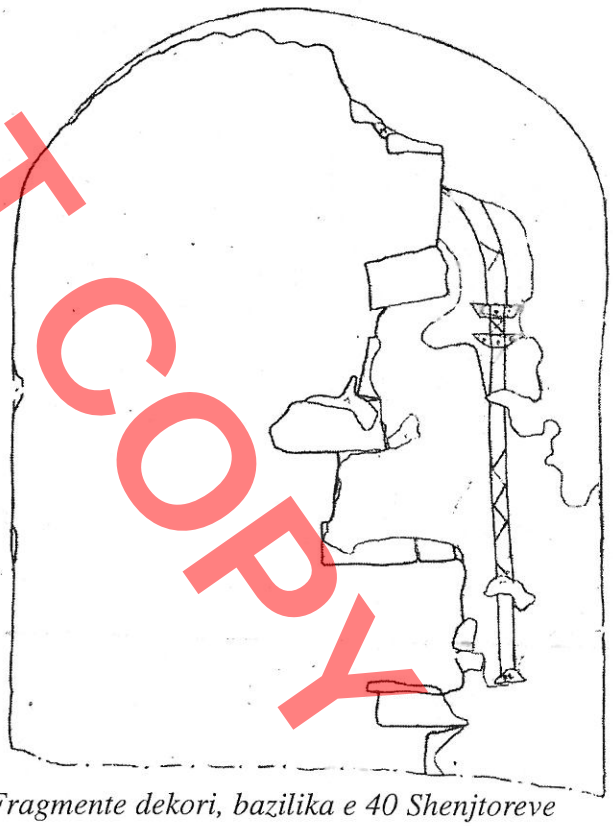
DO NOT COPY

imazhi ikonografik i të cili është figuruar në apsidën e Kishës së Shën Mërisë në fshatin Shmëri të Mamurrasit në shek. XIII. Ishin Shën Niketa dhe Shën Jeronimi i Eusebit, të cilët pasuruan kulturën e Krishtërimit Perëndimor, patën bashkëkohës dhe pasues, që i dhanë të njëjtën ndihmesë historike në pasurimin e letërsisë së Krishtërimit Perëndimor, përmes përkthimeve nga hebraishtja në greqishten e vjetër të ungjijve në dorëshkrime të tipit "kodik". Kryelutja mijëvjeçare e krishtërimit perëndimor "Ty Zot të lavdërojmë"*(Te Deum Lavdamus)*, e cila u kompozua nga Shën Niketa i Dardanisë, ose i Remesianës, u përhap në disa variante në Europën Perëndimore pas vitit 525 dhe sot është një prej vlerave kryesore të krishtërimit. Sipas burimeve serioze të arkeomuzeologjisë, duke përfshirë ato britanike, franceze dhe italiane, Niketa ka shkruar se ishte "dardan"*(Dardanus Sum)*. [26]

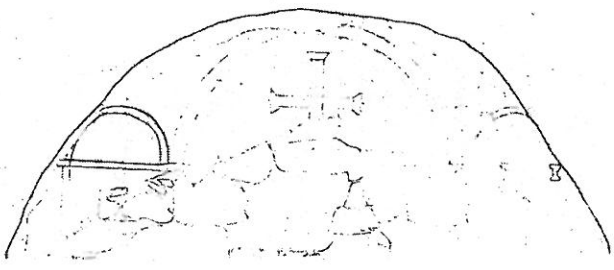
Veç dishepullit me libër të hapur, dhe një portreti pak më larg tij, jo shumë të dukshëm në gjendjen e sotme, kemi të pikturuar në muret e katit nëntokësor, dhe disa fragmente lulesh të punuara lirshëm mbi një sfond të bardhë, konstatohet si dhe prania e një dekori, i cili ka shumë gjasa të jetë frymëzuar nga antikiteti greko-romak. Fashat e gjera kornizuese me ngjyrë të kuqe, i gjejnë shëmbëllesat e tyre në artin e katakombeve. Duhet theksuar se arti i afreskut në katakombet, është shpesh origjinal. Ai fillon nga fundi i shek. II dhe fillimi shek. III në Romë. Dekoret e arkitekturës si në Pompei, në të janë harruar. Skenat janë të kufizuara nga kornizat me ngjyrë të kuqe në një sfond të qartë. Personazhet modelohen me procedimet klasike të hijes dhe të dritës, dhe shkëputen nga ngjyrat delikate plot freski. [27]

Periudha e katakombeve, periudhë para Kostandinit, shpreh besimin në jetën e përtejme. Kjo themelon ***ikonografinë më të vjetër kristiane të botës së përtejme***. Fjalët thelbësore që përdoreshin aty, ishin "Të gjithë këtu po pushojmë me Krishtin brenda vendit të freskimit, të dritës dhe të paqes". Pjesa më e madhe e katakombeve janë abandonuar pas shek. VI. Reliket e martirëve i vendosnin brenda qyteteve, ose i konservonin në kisha.[28] Dhe në pikturat në fillim të shek. III, piktorët hedhin ngjyra nëpër mure duke paraqitur një numër të vogël figurash dhe ngjyrash. Ata aplikojnë dekoracione të sallave funerale, si dhe disa elemente figurative të realizuara në katakombet.

Në Doura-Europos(shek. III), e njohur si



Fragmente dekori, bazilika e 40 Shenjtoreve



Fragmente dekori, bazilika e 40 Shenjtoreve

DO NOT COPY



Mithra i figuruar ne Dura Europos, elementi i dekorit te karrikes eshte i ngjashem me motivet e ambientit nentokesor te bazilikes se 40 Shenjtoreve

"Shtëpia e Krishterë", piktura më e vjetër paraqet një ***mithraeum***, të një sinagoge, ku njohim perëndinë diellore Mithra. Në këtë pikturë mund të konsultojmë një element dekorues, aty ku rri ***mithraeum***, i cili kthehet në order dekorues të njërës nga kapelat nëntokësore të Dyzet Shenjtorëve, e cila më pas ka marrë dhe një shenjim kristian nëpërmjet figurimit të kryqit. Ky dekor vështirë se mund të gjejë shëmbëllime me çka na ofrojnë në katakombet kristiane të Romës. Nuk përjashtohet një influencë e mundshme e arkitekturës së sinagogave në kishat e para, të cilën e vëmë re në afresket e sinagogës së Doura-Europos, duke dëshmuar se ikonografia e hebrejve që ekziston në këtë periudhë, u kthye në një influencë të imazheve hebraike në ikonografinë paleokristiane.[29] Elementi me harqe dhe një detaj të ngjashëm me atë që na ofron Doura-Europos, na e përforcon më tepër mundësinë e pranisë së kësaj periudhe apo të përdorimit të elementeve të saj në kotekstin kristian në monumentin tonë. Vendosja e një kryqi me funde të kryqeve paksa të hapura(në kapelën nr.3), të konstatuara dhe në Galla Placidia në shek. V dhe në shek. VI në Ranenë, besoj se është një ndërhyrje e mëvonshme. Tipologjia e artit të hershëm kristian, shoqëron të gjitha fragmentet e pikturave murale në ***cryptoporticus***-in e Dyzet Shenjtorëve. Ato padyshim themelojnë eksponatet e para të artit të hershëm kristian në Shqipëri. I nisur dhe nga detajet që paraqesin fragmentet e pikturave murale në strukturat nëntokësore, se fragmentet e portreteve i përkasin viteve 300 pas Kr., në periudhën kur persekucionet e bashkësisë së krishtere vazhdonin.

Në rrugën e zhvillimit të ndërtimeve të shenjta, të tërheq vemendjen raporti i ngushtë midis kultit të relikeve dhe ndërtesës, ose vendit të shenjtë nga njëra anë, dhe kontaktit të ndërtimit të shenjtë me martirin, nga ana tjetër. Duke filluar nga shek. IV, ndërtimet e kultit të krishterë me emrat e martirëve, shërbenin për të strehuar të dyja burimet e relikeve, duke adaptuar arkitekturën dhe ikonografinë në

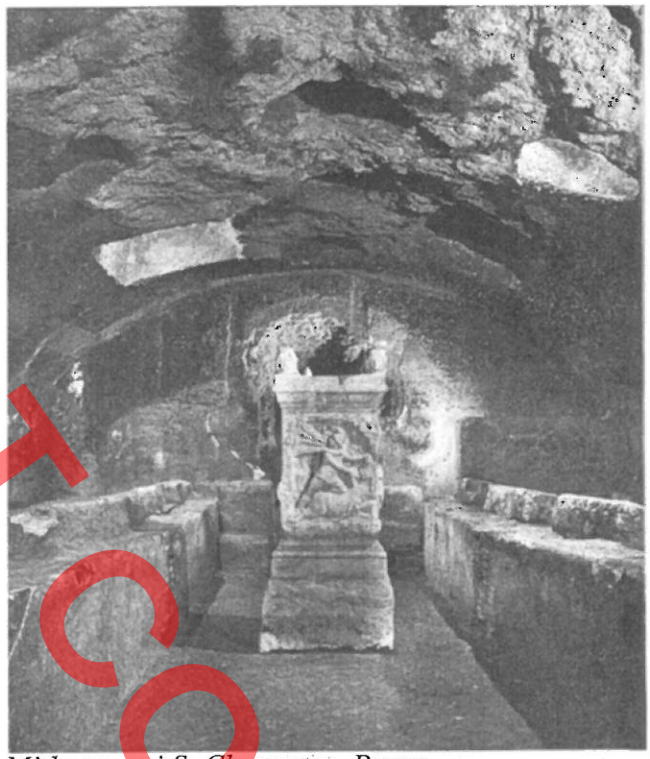
DO NOT COPY

evidentimin e lavdisë së tyre.[30] Të nisur dhe nga përcaktimi i Grabarit, jemi të shtyrë të medojmë se në Bazilikën e Dyzet Shenjtorëve, strehoheshin reliket e martirëve, prej të cilëve vendi i shenjtë ka marrë emrin.

Përsa i përket ndërtimit të bazilikës, mendoj se gjejmë një përdorim të ndërtimeve të krishtera të shoqëruara me kultin e të vdekurve, ose ***martyria***, ku venerohen martirët ose qytetet e shenjta, në gjysmën e parë të shek. IV. Ky tip ndërtese bëhet mjaft i rëndësishëm në arkitekturën kishtare gjatë mbretërimit të Kostandinit të Madh. Në pesëmbëdhjetë vitet e fundit të mbretërimit të Kostandinit, kulti i martirëve në qytetet e shenjta ishte i detyrueshëm, dhe kthen në një koncept të vetëm, ***martyrium*** me bazilikë.[31] Bazilika kostandiniane e Shën Pjetrit nuk ishte një kishë normale, por një ***martyrium***.[32] Në këtë periudhë të arkitekturës së krishterë, kemi funksionin e martyria-bazilika me qimiter të mbuluar. Komplekset ***janë me struktura të rënda***, me funksione të ndryshme, martyria-bazilika dhe qimiter i mbuluar, i rrethuar si një mauzolea.[33] Masat e Kostandinit dhe të pasuesve të tij, konsistuan në miratimin e Kishës së Martirëve, si Kishë të Perandorisë. Qysh nga ai moment të ishe kristian nuk ishte një zgjidhje e rrezikshme.[33]

Orientimi i bazilikës

Një element që meriton vëmendje në trajtimin e bazilikës prekostandiniane është dhe orientimi i saj. Dimë sipas Andre Grabar që nën Kostandinin, bazilikat e para kristiane dhe sinagogat u konfirmuan nga principi i orientimit të ndërtesës. Për sinagogat porta e hyrjes ishte e drejtuar nga Jeruzalemi dhe për bazilikat kostandiniane drejt lindjes.[34] Ndërsa tek Louis Reau, gjejmë se veç me përjashtime shumë të rralla, të gjitha kishat kristiane janë të orientuara me kokën nga lindja, andej nga lind dielli. Ky zakon u përgjithësua duke filluar nga shekulli IV.[35] Nga këto konstatime mund të nxjerrim përfundimin se bazilika që kemi marrë



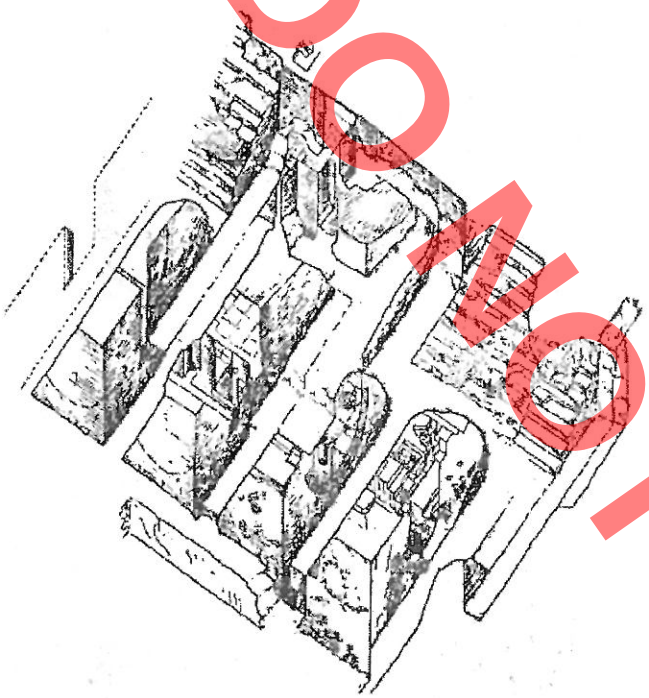
Mithraeum i S. Clementes, Rome

në shqyrtim, nisur nga planimetria e saj, e cila shfaq një spostim rreth 45 gradë nga lindja, drejt jugut, dëshmon për një moment kur arkitektët akoma nuk po aplikonin rregullin e mësipërm. Ka gjasa që bazilika të ketë ndjekur orientimin e ambientit nëntokësor, kriptoportikut më të hershëm, i cili nga orientimi mund të na japë prezencën e një sinagoge. Meqë kategori të ndërtimeve romake të ngjashme me kriptoportikun tonë, përpara kristianëve e kishin aplikuar këtë traditë dhe komunitete të tjera religjioze, për të organizuar mbledhjet e tyre të kultit, për shembull mithracistët dhe judejtë. Shembulli i tyre u mor në konsideratë nga arkitektët e erës kostandine.[37]

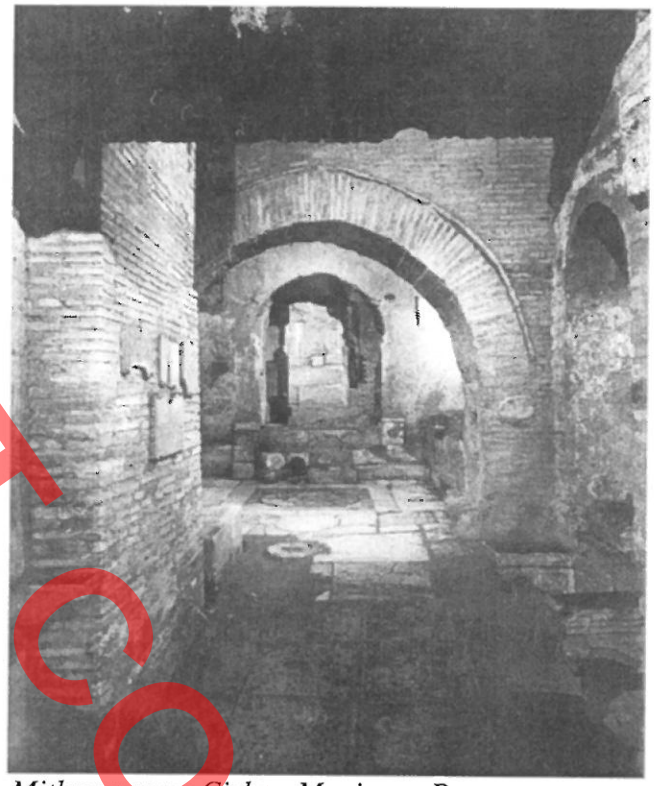
Kulti i Mitras

Një ditë, Mitra një perëndi i bukur dhe i ri, u shfaq si dritë nga qielli, ***invictus de petra natus***, shkëmbi që i dha jetën e nxori buzë lumit, nën hijen

DO NOT COPY



Mithraeum ne Cirkun Maximus (planimetria)



Mithraeum ne Cirkun Maximus, Rome

e një peme të shenjtë. Disa barinj shijuan këtë lindje të mrekullueshme. Ata e panë atë të dilte jashtë shkëmbit, të armatosur me një thikë, me hark në dorë dhe një kapele frigjiane në kokë. Në bëmat e heroit, në fillim dielli e mund Mitrën, dhe ky i kalon kurorën rrezatuese diellit. Mitra kap demin e egër dhe e fut në shpellë dhe dielli i çon një mesazh me një korb të zi, që ta vrasë demin. Mitra e godet demin me thikë në pjesën anësore të poshtme. Nga plaga e tij shpërndan bimët e mirëqënies, nga kockat e tij erdhi mishi, dhe nga gjaku i tij vera. Ahriman, zot i djallit, çoji shërbetorët e tij, akrepin dhe gjarpërin për të luftuar shpërndarjen e këtyre forcave jetëdhënëse. Por traktativat e tij ishin të kota për të parandaluar farërat e demit, të cilat të shpërndara në tokë me ndihmën e hënës, i dhanë jetë çdo qënieje të gjallë të dobishme. Mitra dhe dielli e vulosën fitoren e tyre me një festë, dhe më pas duke hypur në një karrocë diellore zbritën tek perënditë. [38]

Vendi që zuri kulti i Mitras dhe "koincidencat" religjioze me krishtërimin

Kulti i Mitras zuri vend brenda shpellave natyrale ose artificiale. Kjo zgjedhje e vendeve të errëta, me një ndriçim misterioz, iu përgjigj një nevoje precize simbolike, siç e shpjegon Porfiri: "ishte Zoroastër, i cili dedikoi Mitrës, babait të gjithçkaje, një shpellë, një shpellë natyrale të vendosur diku afër maleve të Persisë. Shpella ishte për të imazhi i kozmosit, ndaj shpellat mithraike u zgjodhën për arësye astrologjike si alegori të kozmosit. Porfiri thotë se shpellat mithraike, përbëjnë një aluzion të kozmosit dhe lëvizjes së planeteve. Kjo simbolikë themelore për mithraikët, që mund të kuptohej nga çdo lloj niveli, është ricikluar nga të krishterët. Tertulliani e përshkruan

mithraeum si "***Mbretëria e hijeve***"(castra tenebrarum)- në kundërshti me ***castra lucis*** e të krishterëve. Ritualet blasfemike u performuan te kristianët me fjalët: "dhe këtë e quajnë Mithras, duke celebruar liturgjinë e tyre në shpellat e fshehura, në thellësi të errësirës, ata mund të arratisen nga bekimi i dritës së diellit(...) shpikje e urryeshme e kultit barbar."[39]

Që nga shfaqjet e tyre më të hershme religjioze, mitraizmi dhe kristianizmi, të dy besime monoteiste, dëshmojnë shumë pika të përbashkëta. Mitra ***invictus de petra natus***, kishte lindur në fakt në ditën e ***Natalis Solis***, më 25 dhjetor. Në të njëjtën ditë dhe për kristianët festohet lindja e Krishtit.

Përhapja e kultit të Mitrës tek romakët

Mithraeum-i i cirkut Maksimus në Romë(shek. III pas Kr.) na ofron të njëjtin konceptim të dhomave të mbledhjes në ambientin nëntokësor që njohim tek kriptoportiku i Dyzet Shenjtorëve. Po kështu ***mithraeum***-i i Shën Klementit, po në Romë, sjell elementë të përafërt me to. Në mes të ambientit qendror, në *triclinium* të ***mithraeum***-it të Shën Klementit në Romë, është vendosur altari, ku është figuruar Mitra duke vrarë demin(apo kaun). Kemi ***mithraeum***-in e termave të Karakallës, e cila ruan të njëjtin orientim me kriptoportikun e Dyzet Shenjtorëve në Sarandë.

Kulti i kaut në zonën e Sarandës

Toponimia antike na shtyn të besojmë një prezencë të këtij kulti aq të përhapur në periudhën romake, në kodrën e Sarandës ku nga shumë autorë antikë vjen e shprehur se në këtë zonë operonte fisi i Kaonëve*(Ka-on, mund të merret në shqip si Kau jonë)*, të cilët e kishin simbol kaun(... ***qui Chaonios cognomine campos, Chaoniamque omnen troiano***-Virgjili).[40] Jo larg nga ky vend kemi një legjendë për emërtimin e vendbanimit antik të Butrintit, i cili lidhet me të njëjtën kafshë.[41] Kjo kafshë për shumicën e popujve ofronte vlerësimin më të madh, si simbol i forcës, burrërisë së luftëtarëve. Për aktivitetin e tij pothuajse shoqërohet me diellin. Në pikturat shkëmbore të Afrikës e figuronin Kaun me imazhin e diellit midis brirëve. Në Egjiptin e Vjetër, demi Apis, kafsha e shenjtë e perëndisë Ptah në Memfis, ishte shpesh e paraqitur me një disk solar brenda brirëve. I shoqërohej Osiris, në lindje dhe në vdekje, nën emrin Osorapis. Vdekja e këtyre kafshëve të shenjta i jepte vendit ***të vërtetën funerale***(mortore).Në kulturën minoike, demit i lihej një vend i veçantë, pa dyshim si simbol i pjellorisë dhe i fuqisë. Mitologjia iraniane njeh njëkohësisht një dem primordial që mishëron pjellorinë. Sakrifikimi i demit dhe pagëzimi i fillimit nëpërmjet gjakut të kafshës, janë thelbësore për kultin e Mithra-s. Në Greqi kau ose bualli, ishin kafshë të zgjedhura për sakrifica. Në Indi, perëndia Shiva, shoqërohet nga një dem i bardhë, i cili paraqet pjellorinë. Ai i korespondon shenjës së dytë të zodiakut kinez-dhe korespondon me demin tonë.[42]

Nga çka informohemi për kultin e demit, apo kaut, si dhe duke pasur përcaktime të besueshme për këtë vend që trashëgon në periudhën antike emrin Kaoni ku ndodhet dhe bazilika e Dyzet Shenjtorëve me kriptoportikun, por dhe sot krahina e Labërisë mban këtë simbol, shtyhem të theksoje që fillesa e ambientit nëntokësor na njofton prezencën e një sinagoge, si faza e parë, kushtuar kultit të diellit i njohur përgjatë perandorisë romake si ***Sol Invictus***. Bazilika e ndërtuar mbi të i perket fillimit të shek IV, dhe ka ruajtur të njëjtin orientim me sinagogën. Fragmentet e portreteve të pikturuara të konstatuara në kriptoportik i përkasin periudhës kristiane të po këtij shekulli.

Në kapelën me motivin me tre harqe ku është figuruar kryqi me inçizim kemi dhe një motiv të perdredhur si fjongo, paksa të panjohur në imazhet e konsultuara kristiane. Ajo më shumë të kujton fjongot e figuruara në altarin e ***Lari***-t, shpirtit të të parëve(stërgjyshërve), të cilët veneroheshin si

DO NOT COPY

DO NOT COPY

mbrojtës të familjes në çdo moment të rëndësishëm të jetës së saj. (Çdo ditë kryetari i familjes i ofronte atyre, ushqim dhe lule mbi altarin domestik, ose ***larario***, me qëllim që të siguronte mirëdashjen e tyre.)[43] Përdorimi i fjongos në marrëdhënie me kryqin jo të plotë, por të incizuar, mund të konsultojë një nga gjurmët më të hershme të tipit të tij, përpara se të shfaqet në mauzoleun e Galla Placidia-s në Ravenë më 455.

Mjaft elementë që sot konsultojmë në brendësi të kriptoportikut, si përdorimi i të njëjtit element figurativ që gjejmë në karriken e Mithrës, format e qelave që përbëjnë kriptoportikun, me përjashtim të kapelës me apsidë(e cila është përshtatur më vonë, kur ka shërbyer për procesionet e krishtera), apo ndenjëset anësore në to, të çojnë në paragjykimin se struktura nëntokësore e Dyzet Shenjtorëve mund të ketë njohur një faltore kushtuar perëndisë diellore Mitra-Apollon-Helios-Hermes, e cila duke vrarë demin(ose kaun), përhap gjakun e tij, burimin e jetës. Ky kult interesohet në mënyrë të veçantë për ushtarakët, të cilëve u siguronte lavdi dhe pavdekshmërinë.[44] Duhet të theksojmë që dhe perandori Kostandin e respektonte dhe e praktikonte vetë kultin diellor, i cili njihej në Greqi ***Helios***, dhe në perandorinë romake nën emrin ***Sol Invictus***(dielli i pathyeshëm). Për krishtërimin primitiv, Krishti është një dëshirë e krahasuar me Diellin. Në fillimet e krishtërimit, ajo çka mendohej për të është e përafërt me kuptimin e ***Sol Invictus*** i perandorisë romake.[45]

Datimi i kriptoportikut

Kriptoportiku ka shërbyer fillimisht për procesionet mithraike. Korridori oval nëntokësor ofron në plan një formë diellore. Por, asnjë element objektiv për këtë kult misterioz nuk është plotësisht e dëshmuar, gjë e cila nuk e bën tërësisht të besueshëm këtë interpretim.

Korridoret e ngushta dhe mungesa e dritës dhe e ajrit në kriptoportikun tonë, ofron dhe



Pjese e rrenojes para narteksit dale nga germimet e vitit 2002, te ekspedites se arkeologjise shqiptare

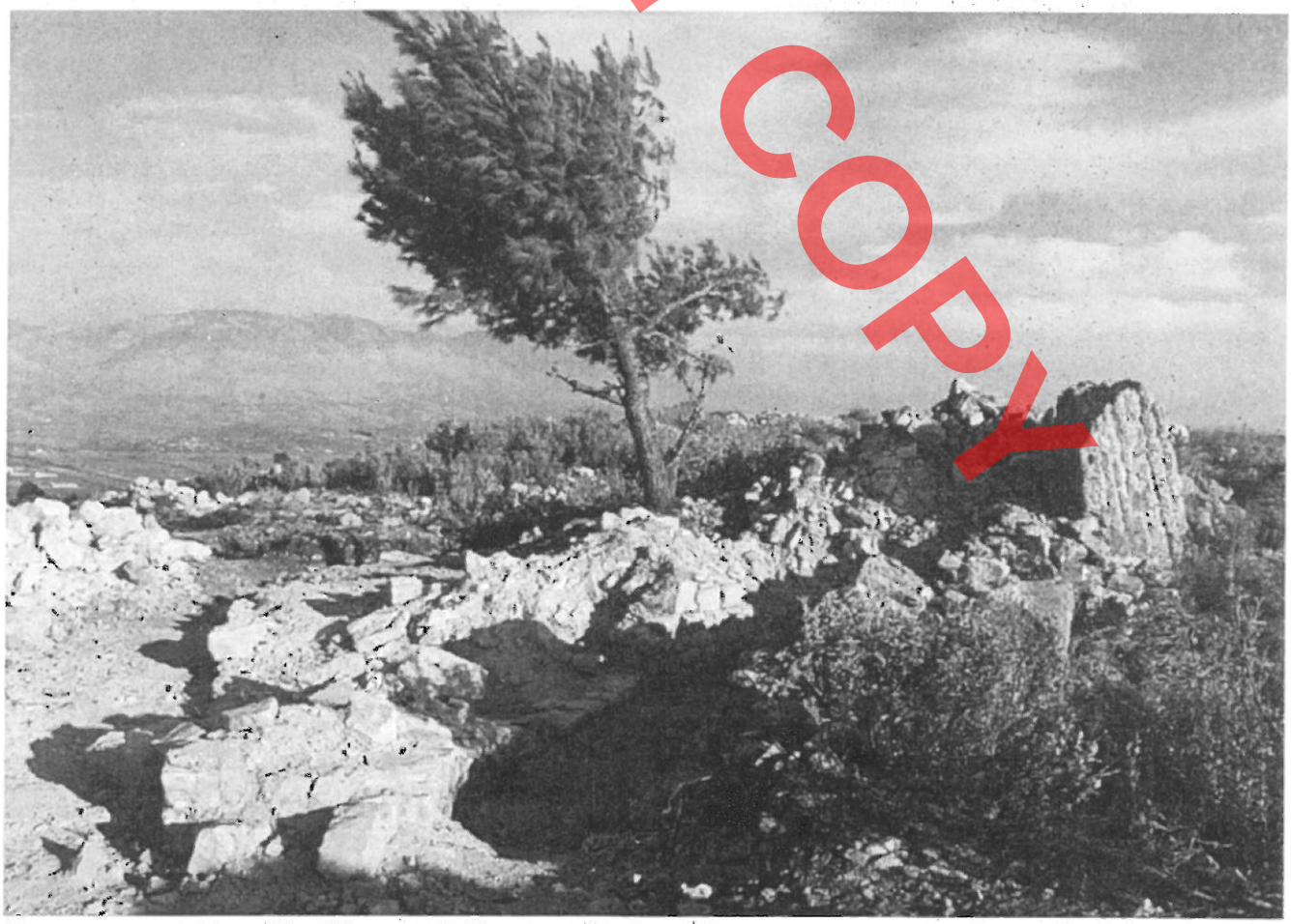
mundësinë që ambienti nëntokësor është ngritur në periudhën e persekucioneve ndaj të krishterëve, dhe datimi i tij duhet kërkuar në periudhën e katakombeve dhe të shtëpive të para kristiane. Përsa i përket strukturës nëntokësore, apo ***cryptoporticus***-it, do ta kërkoja datimin e saj pak më përpara se të gjenin përdorim "shtëpitë kristiane", të cilat quajtur ***domus ecclesiae***, si dhe ***oikos ekklisias***, ose në të folurën romane ***titulus***. Këto ndërtime kanë pasur variacione të ndryshme ndërtimore në krahinat e perandorisë romake.[46] Në Doura-Europos, fortesë e limanit roman mbi Eufrat, në të djathtë të saj është gjetur një shtëpi-kishë kristiane(e viti 232-256) e zbuluar gjatë gërmimeve më 1934 dhe vitet më pas. Në baptisterin e saj janë gjetur mbetje pikturash murale me skenat; Shërimi i ulokut, Pjetri dhe Krishti duke ecur në ujë, dhe më poshtë tre femra te varri, i cili ndodhet në një sarkofag me një y!l, i cili evokon Ringjalljen e Krishtit.[47]

Duke u nisur dhe nga të dhënat që na ofron ikonografia që do të shqyrtojmë më poshtë, në të cilën kostatohen dy faza pikture, kuptojmë që kompleksi nëntokësor, apo ***cryptoporticus***-i, i përket gjysmës së parë të shek. III, dhe formulimi i tij arkitektonik me përjashtim të disa shtesave të mëvonshme, ***nuk i është dedikuar kultit të dyzet***

martirëve. Ai duhet të ketë qënë qysh në atë periudhë një stacion i rëndësishëm i pelegrinëve, të cilët drejtoheshin për në Vendet e Shenjta. Kisha e Dyzet shenjtorëve është një dedikim kostandinian në adresë të krishtit, vizioni i të cilit atij i dha fitoren. Në të mungon mbishkrimi i gjetur në mbetjet e Shën Pjetrit në Vatikan, kisha e famshme e varrit të apostullit, ku thuhet: **"Quod duce te mundus surrexit in astra triumphans hanc Costantinus Victor tibi condit aulam"**(Nën drejtimin tuaj të Perandorisë, e cila triumfoi gjer në yjet, Kostandini, Fitimtari, themeloi këtë kishë në nderin tuaj.)[48]

Funksioni i kriptoportikut

Pjesa e kishës, e cila sot mbijeton, dëshmon se ajo ishte ndërtuar me qëllim pelegrinazhi. Ajo në vetvete është kompleks i jashtzakonshëm i dhomave nëntokësore, salloneve, faltoreve, dhe korridoreve; një dhomë e nëndheshme e madhe, e cila zgjerohet si një labirinth i ndërtuar në pjesën perëndimore të kishës. Këtu të gjithë muret janë të padëmtuara dhe dhomat akoma ruajnë disa elemente të ornamenteve te tyre origjinale. Vizitori hyn në dhomën e nëndheshme nëpërmjet një kalimi mbi anën veriore të kishës, duke kaluar nëpër një korridor, i cili zgjerohet përtej gjerësisë së plotë të nefit. Pasi kalon në një portë të vogël, ai vazhdon



Fragmente apside ne baziliken e 40 Shenjtoreve, Sarande

DO NOT COPY

DO NOT COPY

nëpër një korridor të gjatë në errësirë, të ndriçuar kjo vetëm nga rreze të zbehta të rastësishme drite që futen nga çarje të kubesë së kishës në pjesën e sipërme. Gjatë rrugës pelegrini duhet të futej në pesë faltore të vogla dhe më në fund të arrijë një bazilikë nëntokësore të errët, faltorja e së cilës ishte e ndriçuar nga rrezet goditëse të diellit nëpërmjet pesë dritareve frëngji në jug të murit. Në murin lindor dy hapje, *fenestellae* i jepnin mundësinë për të hyrë më pas në kompleksin me dhomat ku ndodheshin reliket. Kjo ishte zemra e kompleksit, qëllimi i pelegrinëve, vendi ku reliket kryesore të manastirit, ndoshta reliket e vete Dyzet Martirëve, ishin të ruajtura me kujdes dhe të vizitueshme për besimtarin. Pelegrini do të ishte kthyer më pas, në errësirën e korridorit oval, i cili e çon në katër faltore të tjera, përpara se të dalë jashtë në ajër të pastër.[49]

Kompleksi i jashtëzakonshëm nëntokesor mund të rikrijojë në miniaturë një pelegrinazh në Vendin e Shenjtë, më prestigjozin, si edhe një nga synimet më të lodhshme të pelegrinazhit në antikitetin e vonë dhe të mesjetës. Atje pelegrinët duhet të kenë vizituar së pari Varrin e Shenjtë, vendin e ringjalljes se Krishtit dhe pastaj të kenë udhëtuar nëpër Palestinë për javë ose muaj duke vizituar shumë ***"loca sancta"***, vende të shenjta lidhur me jetën e Krishtit dhe me patriarkët dhe profetet e Dhjatës së Vjetër. Në kishën e Dyzet Martirëve, faltoret e ndryshme nëntokësore, të cilat zgjaten në një korridor oval, duhet të kenë shërbyer si zëvendësuese individuale për vendet e shenjta, të cilat ndodheshin larg, përtej detit në Lindje. Vizitorët mund të rikrijojnë këtu me lehtësi një distancë të gjatë pelegrinazhi, duke mënjanuar rreziqet dhe një shpenzim financiar të konsiderueshëm, i cili përfshinte një udhëtim të gjatë nëpër det, për në brigjet lindore të Mesdheut. [50]

Lënia pas dore e manastirit të Dyzet Shenjtorëve, për një periudhë të gjatë, ka shkaktuar degradimin gradual të tij. Konakët e manastirit, të cilët duhet të kenë qenë ndërtuar me materiale të dobta janë zhdukur krejtësisht, ndërsa disa fasada të kishës deri në gjysmën e parë të shekullit të kaluar ruheshin relativisht mirë. Kjo mund të kuptohet mirë nga fotografitë dhe skicat e botuara nga Ugolini dhe Dygve. Ambientet e nëndheshme ruhen dhe sot, me mjaft dëmtime të shtresave të pikturuara. Vlerat e monumentit zënë një vend të konsiderueshëm në trashëgiminë tonë, jo vetëm për faktin që manastiri i ka dhënë shenjimin kristian qytetit të sotëm, Sarandës, afër të cilit ndodhet, por edhe për zgjidhjen unikale arkitektonike që paraqet.

Në pak vite, pas restaurimit dhe vlerësimit të vazhdueshëm të Manastirit të Dyzet Shenjtorëve, një tjetër monument i jashtëzakonshëm do t'i shtohet numrit, që është gjithmonë në rritje, të vendeve të trashëgimisë botërore në jug të Shqipërisë.

1-Will Bowden and John Mitchell, The Church of the Forty Martyrs Minerva 31, 2001, 31-33

2-Neritan Ceka, Ilirët, Ilar, 2001, fq.252-3

3-Mansi, VIII, p. 403-4- Lorenzo Tacchela, Le antiche sedi episcopali latine, greche e bulgare dell'Albania Etnica e della Macedonia, Milano 1990. p.92

4-C.Mulleurs, 1883,526.- Lorenzo Tacchela, Le antiche sedi episcopali latine, greche e bulgare dell'Albania Etnica e della Macedonia, Milano 1990.

5-Samy-Bey Fraschery, Kâmus al-â'lâm, 1889, Istambul, fq. 505, perkth.Z.Bakiu

6-Albania, L. Ugolini, Laterza & Polo, Bari, p. 82

7-Luigi Ficacci, Giovanni Battista Piranesi, Tachen, 2001, p. 119

8-Michael Grant, Gli Imperatori Romani, Storia e Segreti, Neëton & Compton editori, 2001, p. 293-302

9-Atlas de L'Antiquité Chretienne, F. van der Meer, Christine Mohrmann, editions Sequoia, Paris-Bruxelles, 1960, fq. 60

10-Michael Grant, Gli Imperatori Romani, Storia e Segreti, Neëton & Compton editori, 2001, p. 293-302

11-Andre Grabar, Le Premier Art Chretien, Gallimard, 1966, p. 150

12-Shaban Sinani,"2000 vjet Art dhe Kulturë

kishtare në Shqipëri", kumtesë, KOASH, Tiranë, nëntor 2000, fq. 2-3

13-Michael Grant, Gli Imperatori Romani, Storia e Segreti, Neëton & Compton editori, 2001, p. 293-302

15-Andre Grabar, Le Premier Art Chretien, Gallimard, 1966, p. 173

16-Andre Grabar, ibidem, pp. 171

17-Andre Grabar, ibidem, pp. 173

17-Edwin Jacques, Shqiptarët, 1995, fq. 163

18—George Gahrib,Icone di Santi, citta Nuova Editrice, Roma, 1990, p. 160-5

19- Ëill Boëden and John Mitchell,The Church of the Forty Martyrs Minerva 31, 2001, 31-33

20-George Gahrib,ibidem, p. 160-5

21-V.B.Grozdanova,Monuments Paleochretiens de la region d'Ohrid, Ohrid,, 1975,27

22-Aleksandër Meksi,Monumentet, Tirane, 1985, fq. 26

23-Clemence Neyret, Art paleochretien-Art byzantin, 1973, pp. 18-20 si dhe tek Leonella De Sanctis, Giuseppe Biamonte, Le catacombe di Roma, Neëton & Compton editori, Roama, 1977, p. 7-12.

24-Giovanni Colasanti, Storia Orientale, Greca e Romana, Carabba, 1936, p. 529-532

25- Richard Krautheimer & Slobobodan Curcic, Early Christian and Byzantine Architecture, Yale University Press, 1986, p. 23-37

26-Shaban Sinani, kumtesë, "2000 vjet Art dhe Kulturë kishtare në Shqipëri", KOASH, Tiranë, nëntor 2OOO, fq. 5

27-Clemence Neyret, Art paleochretien Art byzantin, Ecole du Louvre, 1973, pp.18-20

28- Atlas de L'Antiquité Chretienne, F. van der Meer, Christine Mohrmann, editions Sequoia, Paris-Bruxelles, 1960, p. 42-7

29-A.Grabar, 1966,ibidem, p. 171

30-A.Grabar, Le Premier Art Chretien, Gallimard, 1966, p. 29

31- Richard Krautheimer & Slobobodan Curçiç, Early Christian and Byzantine Architecture, Yale University Press, 1986, p.51-54

32-Richard Krautheimer & Slobodan Curçic, ibidem, p. 59

33-Richard Krautheimer & Slobodan Curçiç, ibidem, 64 -5

34-Atlas de L'Antiquité Chretienne, F. van der Meer, Christine Mohrmann, editions Sequoia, Paris-Bruxelles, 1960, p. 117

35-Andre Grabar, ibidem, p. 173

36-Louis Reau, "Iconographie de l'art chretien", vol 1, Paris, 1955, p. 69.

37-Andre Grabar, Le Premier Art Chretien, Gallimard, 1966, pp.29

38-Ivana Della Portela, Subterranean Rome, Konemann, 1999, p. 15-27

39-Ivana Della Portela, Subterranean Rome, Konemann, 1999, p. 15-27

40-L. Ugolini, Butrinti, Roma, 2000, fq. 69

41-L. Ugolini, ibidem, fq. 73

42-Dictionnaire des Symboles, Marianne Oesterrecher-Mollëo, Brepols, 1992, pp. 295-6

43-Anthony Brierly, Gli Antichi Romani, Giunti, 1996, p. 27

44-Anthony Brierly, Gli Antichi Romani, Giunti, 1996, p. 27

45-Dictionnaire des Symboles, Marianne Oesterrecher-Mollëo, Brepols, 1992, pp. 287-9

46- Richard Krautheimer & Slobobodan Curcic, Early Christian and Byzantine Architecture, Yale University Press, 1986, p. 26-7

47-Atlas de L'Antiquité Chretienne, F. van der Meer, Christine Mohrmann, editions Sequoia, Paris-Bruxelles, 1960, p. 47

48-Atlas de L'Antiquité Chretienne, F. van der Meer, Christine Mohrmann, editions Sequoia, Paris-Bruxelles, 1960, p. 62

49-Will Bowden and John Mitchell,The Church of the Forty Martyrs, Minerva 31, 2001, 31-33

50— Will Bowden and John Mitchell,ibidem, 31-33

DO NOT COPY

DO NOT COPY

THE BASILICA THAT GAVE THE NAME TO SARANDA

One of almost forgotten monuments are rubbles of a great basilica, dedicated to Forty Saints who are on the hill of Saranda town. In its flowering, basilica was a pilgrimage important holy site of late antiquity. As turns out by sources too, the town has enjoyed the episcopate dignity. As has been confirmed by Muller, bishop Claudio of Onchesmo in year 451 is present at Kalcedoni's Council: Claudius Episcopus Anchiaxi' (Anchiasmi). Still Claudio, bishop of Onchesmo participates in 458 at provincial synod of Nikopli and signs the letter of Epir's bishops led to Emperor Leone August. In 516 Onchesmo's bishop is Cristoforo (Ego Christophorus Anchiasmi retuli).

The Forty Saints Monastery is an important monument not only for our country and regarding architectonic formation, but is one of a few ones preserved in Byzantine Empire. This monastery made that the town to be called Aios Saranda (Forty Saints, where in Greek language, saranda is equal with forty), name preserved even today. For Saranda this is the most important monument that has given the name to town.

In a few years, after constant restore and appreciation of Forty Saints Monastery, another extraordinary monument will be added to the number, that is always in growing up, of world inheritance in South part of Albania.

Prof. Dr. Valter SHTYLLA

DO NOT COPY

KALLDRËME DHE NDËRTIME MBROJTËSE NË RRUGËT E HERSHME NË SHQIPËRI

Shqipëria, vend kyç në Europën Juglindore dhe në Gadishullin Ballkanik, në aspektin fizik-natyror çahet nga fise lugina lumenjsh, që e përshkojnë atë nga lindja në perëndim siç janë, duke nisur nga jugu me luginat e Drinos, e Vjosës, e Osumit, e Devollit, e Shkumbinit, e Matit, e dy Drinëve, i Cemit etj.

Gjatë këtyre luginave që në periudhat më të hershme kanë punuar rrugë që lidhnin ndërmjet tyre trevat e brendshme si dhe vende të Europës perëndimore me Ballkanin dhe me Azinë e vogël e Lindjen e Mesme.

Mbështetur në burimet dokumentare, në ekzistencën e një sërë vendbanimesh të hershme gjatë saj si dhe në traktet e kalldrëmeve të ruajtura deri më sot, vërehet se rruga e luginës së Shkumbinit ka qenë ndër arteriet më të vjetra e më të njohura ndërmjet atyre që përshkruanin treva tona. Kjo rrugë, në qendër të territorit të Ilirisë së Jugut, ka ekzistuar para pushtimit romak të Ilirisë në shekullin e II p.e.sonë. Iliria e Jugut, me të cilën përputhen pak a shumë trevat e sotme shqiptare, ka pasur një nivel ekonomik, shoqëror e kulturor të ndjeshëm qysh para pushtimit romak, tregues të arritur si pasojë e zhvillimit të brendshëm ekonomik të vendbanimeve të fortifikuara të periudhës së parë të hekurit. Rruga ilire e luginës së Shkumbinit e njohur me emrin Via Vandave, siç quheshin malet e Polisit në ato kohë.

Në këtë periudhë Via Candave kontrollohej nga vendbanimet e Shënlliut, pranë Ekbasanit, të Xibrakës, Qukësit, të Selcës së Poshtme si dhe nga një numër vendbanimesh të tjera gjatë degëve jugore e veriore të Via Candavias, siç qenë Vila, Graceni, Dorsi, Belshi, Kamunaka, Lleshani e Valshi 2) Materilaet e ndryshme arkeologjike si dhe monedhat e gjetura në këto vendbaime dëshmojnë për lidhjen intensive ndërmjet tyre nëpërmjet Vias Candave të luginës së Shkumbinit. Një trakt kalldrëmi i kësaj rruge ruhet pranë përroit Gurrat e Zeza në fshatin Dardhë të Librazhdit. Fig.1 Ky trakt me gjatësi 30 m dhe gjerësi 1.2 - 1.5 m është shtruar me gurë të mëdhenj 60x70 cm pllloçakë me kurri nga sipër Tab.I.

Veç gjurmës së kalldrëmit tek Gurrat e Zeza ruhet dhe një pjesë e murit mbajtës të këtij kalldrëmi para romak. Muri mbajtës i Via Candavia tek Gurrat e Zeza ka teknikën e mureve poligonale të fortifikimeve ilire të shek.IV, p.e.sonë, blloqe gurësh poligonalë me faqet e papunuara. fig.2 Veç luginës së Shkumbinit, trakt kalldrëmi ilir në Shqipëri ruhet dhe në fshatin Vojushë të Koplikut në Shkodër, gjatë rrugës së hershme Gruemirë-Rrepisht. Duke

DO NOT COPY



Fig. 1

kaluar nga kalaja e Ballecit, e periudhë së parë të hekurit, 3) ai lidhte fisin ilir të Dardanëve (Kosova e sotme) me Shkodrën, me bregun e Adriatikut dhe me rrugën bregdetare të Ilirisë fig.3 Rruga e Vojushës me gjerësi 1.2-1.5 m shtruar me gurë pllloçakë 40x50 cm dhe 40x60-70 cm ka shërbyer për karvane me kafshë tab.I. Teknikë e njëjtë e kalldrëmit pararomak ruhet në Mal të Zi në fshatin Krua Jella, në degën Risinium (Rizon Kotorr)-Salthua (Nikshqi) të rrugës bregdetare, pjesa Scobre (Shkodër-Sensinium.4)

Dëshmi materiale e Via Candavias në Iliri është dhe muri mbajtës në Kroin e Shelgut në Qafthanë me teknikën poligonale të periudhës qytetare ilire fig.4.

Pas dominimit romak në Shqipëri në shek.II p.e. sonë Via Candavia e luginës së Shkumbinit mori emrin e ri Via Egnatia si më poshtë. Në vitin 1947 në aluvionet e lumit Galikos 5) disa milje larg Selanikut u gjet një gur miljarë I Via Egnatia i shkruar në dy gjuhë, latinisht dhe greqisht. Gur miljar i Galikosit përmend emrin e prokonsullit të Maqedonisë Knaesus Egnatius, bir i Gajusit, prijësi i Romës si dhe distancën në milje 260, ndërmjet Dyrrachionit dhe Thessalonikut. Ky shënim me emrin e shtetarit më të lartë të provincës së Maqedonisë, nën autoritetin e të cilit u ndërtua rruga Egnatia, shpreh faktin historik se punimet e kësaj rruge janë realizuar në periudhën republi[illegible]ne, ndërmjet viteve 146 dhe 143 p.e. sonë me mundësi në fillimet e prokonsullatit të F në Maqedoni. Është pikërisht ambienti h vitit 148 p.e. sonë kur romakët shtypën revoltën e Andriscos.

Via Egnatia nëpër Ballkan [illegible] Via Apias së njohur të gadishulli[illegible] ndërtuar në vitin 312 p.e. sonë Klaudit fig.5. Gjatë gjithë perii Egnatia ruajti karakterin e roni në vitin 58 p.e. sonë thekson "Via illa ------no se ajo kontrollohe[illegible] mëgjithëse nuk e mbretëror e treg[illegible] shekujve pasue Via Egnatian. N ndërmjet vite[illegible] partiake, pera rëndësishme gja[illegible] rast emri i Trajanit [illegible] të kësaj rruge7). Hadrian, Mark Aureliu[illegible] dhe Tetrarchia në fillin[illegible] interes për Via Egnatia d[illegible]

DO NOT COPY



Fig. 2



Fig. 3

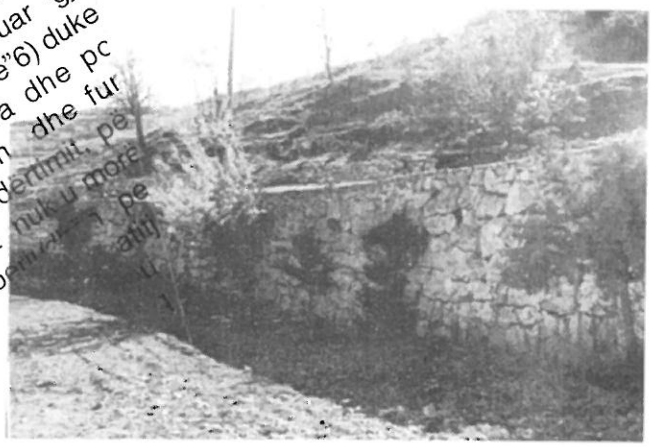


Fig. 4

të IV Vizigotët e Alaricut ndërprenë komunkacionin tokësor ndërmjet perëndimit dhe lindjes. Funksioni i mëtejshëm i kësaj rruge dhe i degëve të saj do të vazhdonte në varësi të konjukturave politike dhe ekonomike të kohës.

Trakte të Via Egnatias në luginën e Shkumbinit, ruhen në malet e Polisit në zonën e Librazhdit. fig.6. Gjatë Via Egnatias romakët shfrytëzuan aksin e Via Candavias ilire duke kryer përmirësime dhe zgjerime të kësaj rruge për qëllimet e tyre ushtarake dhe duke e transformuar rrugën e Shkumbinit nga rrugë të ngushtë karvanesh në rrugë të gjerë për kalimin e qerreve dhe mjeteve ushtarake. Traktet e Via Egnatia në Kryeluz të Kavajës gjerësia arrin rreth 5 m, 8) dhe në malet e Polisit Librazhd ajo shkon nga 4-5 5-6.7 m tab.II (Xhurë, Çekrez, Dardhë etj 9) Në degëzimet gjerësia vërehet nga 3 m, në burimet e Shkumbinit në Llëngë tab.II deri në 4.2 në përroin e Dushit në Grabovë të Gramshit. 10) Teknika e kalldrëmit të Via Egnatias përfaqëson gurë të mëdhenj pllloçakë me kurriz shtruar ratë me mbushje gurësh më të vegjël në hapësirat ndërmjet tyre.Bordurat anësore të rrugës janë trajtuar më të rregullta se pjesa e brendshme ndërmjet tyre.

Gjatë kësaj kohe fitojnë rëndësi rrugë të tjera si ajo e luginës së Devollit rruga e Osumit, rruga Durrës-Dibër, vazhdonte rruga e veriut Shkodër-Kosovë-Danub etj fig.7.

Marrëdhëniet dhe shkëmbimet tregtare ndërmjet qyteteve shqiptare gjatë mesjetës së hershme e të mesme zhvilloheshin nëpërmjet një rrjeti rrugor, i cili përgjithësisht ndiqte akset paraardhëse antike, me riparimet eventuale të kohës. Në mesjetë gjatë këtyre rrugëve lëviznin tregtarët dhe udhëtarët e ndryshëm që merrnin pjesë në panairet e shumta të organizuara në trojet shqiptare në mesjetë. Ndër panairet më të hershëm përmendet ai i Pelakonit (shek.XI) pranë Peshkopisë në Dropull, i Krajës në perëndim të Shkodrës (shek.XII), i Shirgjit (shek.XIII) në bregun e Bunës, i Meduos, (Shëngjinit) i shek.XII-XIII, i

DO NOT COPY



Fig. 5

DO NOT COPY

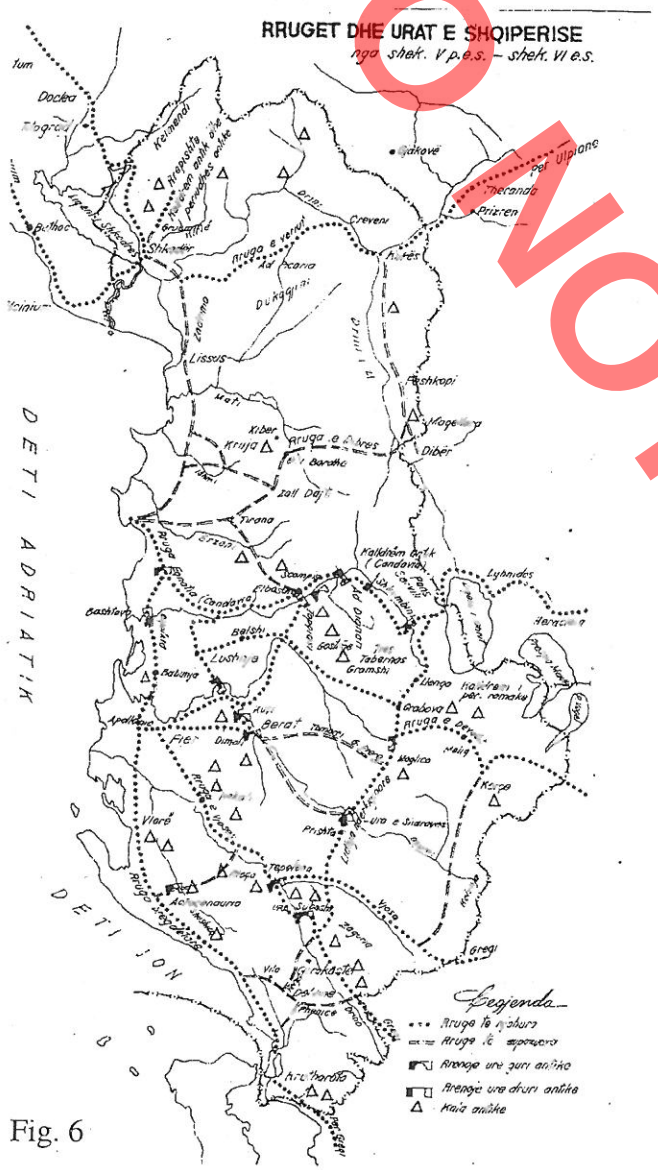


Fig. 6

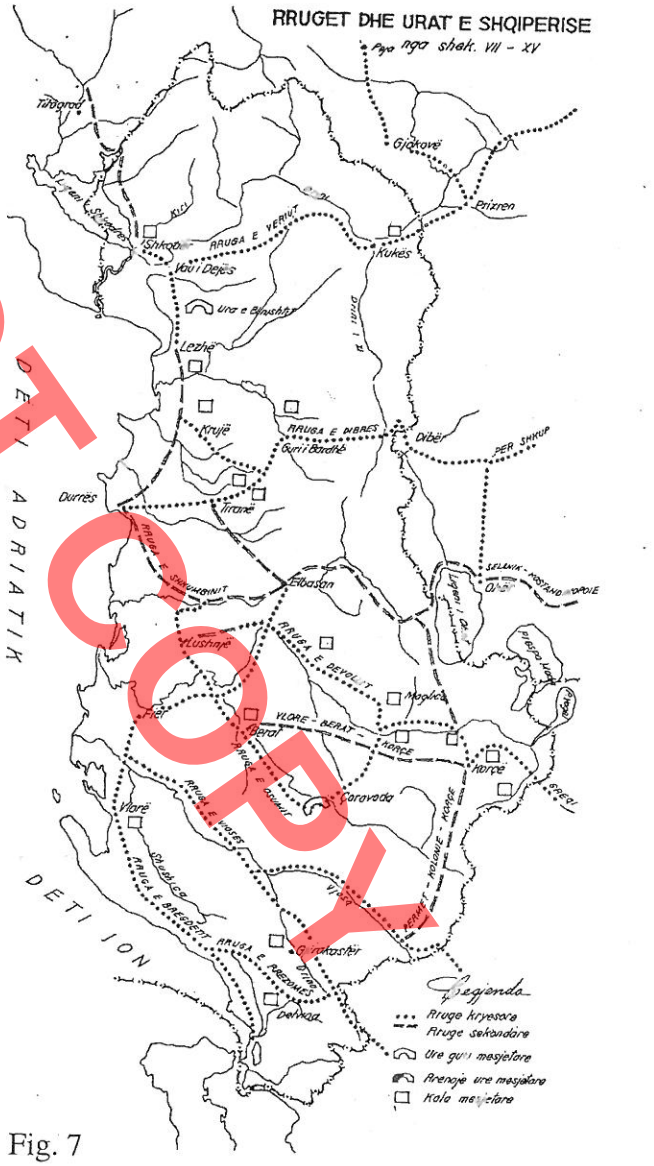


Fig. 7

Durrësit (shek.XIV), i Vlorës (shek.XIV), i Shëngjonit (Elbasan) shek.XIV etj 13) Tregtarë me qerre apo karvanë me kafshë nga krahina të ndryshme gjatë rrugëve mesjetare frekuentonin panairet e organizuara në skaje të ndryshme. Panairi i majit i Shëngjonit frekuentohej nga zonat e Tiranës, Korçës, Dibrës, Beratit, Lushnjës, Kavajës etj, ndërsa panairi i Shënlleshit i Tiranës (shek.XIV) vizitohej nga Shqipëria e Mesme Dibra, Kosova, Maqedonia etj 14).

Qytetet shqiptare të antikitetit përgjithësisht vijuan të mbijetonin dhe në mesjetë duke ndjekur kështu infrastrukturën rrugore paraardhëse antike. Nga 27 qytete të antikitetit të vonë, 17 prej tyre

DOWNLOAD

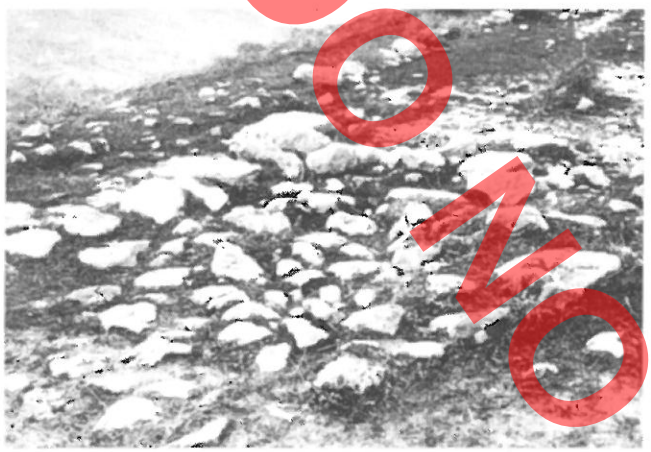


Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

ekzistuan në mesjetë, 4 pësuan zhvendosje të vogla dhe vetëm 6 u shuajtën. 15) Gjurmë kalldrëmesh nga mesjeta e hershme dhe e mesme, mendojmë ndërmjet shekujve VIII-XII, ruhen ende gjatë rrugës së karvaneve Durrës-Dibër, ku në fillimet e shek.XII kaluan normanët e Boemundit 16) dhe në shek.XIII këndej lëvizi me trupat e tij komandanti bizantin Gjergj Akropoliti fig.8 17) Trakti i kalldrëmit me gjerësi 2.2 m në fshatin Guri i Bardhë të Matit, pranë Qafës së Murrizës, është ndërtuar me gurë të çrregullt mali, kufizuar anash me gurë më të rregullt. Një trakt kalldrëmi i ngjashëm ruhet në shkallën e Zezës Krujë, dega veriore e rrugës së Dibrës, e cila lidhte Dibrën me linjën bregdetare Lezhë-Shkodër fig.90. Rrugët mesjetare në Shqipëri, për arsye të terrenit të thyer malor, ishin përgjithësisht të ngushta për kalim karvanesh me kafshë tab.III dhe vetëm në zonat fushore (Lezhë, Peqin, Myzeqe), ato ndërtoheshin të gjëra për qerre.

Në Shqipëri ruhen dhe trakte kalldrëmesh gjatë rrugëve të shekujve të fundit para ardhjes së turqve në Ballkan. Veçojmë nga kjo kohë traktin e kalldrëmit në Qafën e Lajthizës në Zall Dajt (Rruga Tiranë- Dibër(fig.10), traktin e Kalasë në Rrëzomë të Delvinës (rruga lugina e Drinos - Muzinë-Delvinë-Bregu i Detit(fig.11, trakti në ngjitjen e kalasë së Drishtit, Shkodër, etj fig.12. Këto kalldrëme janë ndërtuar me gurë mali mesatarë shtrirë të çrregullt, të përforcuar me gurë më të mëdhenj lidhur me llaç gjatë pjerrësive. Këto kalldrëme ndërtuar për kalim karvanesh me kafshë janë me gjerësi 1.4-2 m. Në rrugët e kësaj kohe, gjatë pjerrësive rastis që takon dhe breza tërthorë gurësh vertikalë çdo 1-1.5 m. Këto breza të theksuar mbi rrafshin e kalldrëmit pengonin rrëshqitjen e kafshëve me ngarkesë sidomos në kohë të lagësht. Pas shekullit të XV-të administrata turke shfrytëzoi kryesisht rrugët ekzistuese të karvaneve fig.13 duke kryer në mjaft prej tyre përmirësime si zgjerime, shtrime kalldrëmi, zbutje pjerrësish, ndërtime muresh mbajtës, sistemime

hidraulike si kanale gjatësore e tërthore tombino etj. Mirëmbajtja e infrastrutkurës rrugore kushtëzohej me zhvillimin e qyteteve shqiptare, me rritjen e prodhimeve zejtare në to dhe me shkëmbimet tregtare që kryheshin gjatë rrugëve të kohës. Përveç se pas shekullit të XVI-të qytete si Elbasani, Prizreni, Shkodra, Lezha, Berati, Vlora etj bëhen qendra të rëndësishme zejtare-tregtare për nevojën e ekzistencës së rrjetit rrugor diktonte dhe organizimi i një sërë panairesh lokalë tradicinalë në Prizren, Shirgj, Durrës, Elbasan, Pogon etj ku veç fshatarëve të këtyre anëve grumbulloheshin dhe zejtarë, tregtarë vendas e të huaj për të cilët tregu i Ballkanit paraqiste interes. Rrugët me kalldrëm përfundonin në portet e njohura të Shkodrës, Lezhës, Durrësit e Vlorës ku lëvroheshin mallrat e perëndimit.

Administrata turke krijoi sistemin e "fshatrave dervenë" në të gjithë vendin, banorët të cilëve duhej të ruanin shtigjet malore nga kalonin rrugët, të siguronin qarkullimin e lirë të karvaneve duke bërë roje në çdo fshat, të mos lejonin të prekej jeta dhe pasuria e udhëtarëve, të ndërtonin urat dhe kalldrëmet, të çelnin grykat e maleve në kohën e dimrit etj.18). Fshatrat dervenë në këtë mënyrë liroheshin nga disa taksa të pushtetit qendror si"detyrimet për divanin dhe taksat e jashtëzakonshme. Teknika e punimit të kalldrëmeve të kësaj kohe ndryshon nga ajo e teknikave paraardhëse, kryesisht sa i takon madhësive të gurëve. Gjatë shekujve XV-XIX-të gurët e përdorur në kalldrëmet kanë madhësi më të vogla deri sa vërejmë përdorimim më rëndom të kalldrëmit tipi realizuar me gurë lumi jo të mëdhenj me syprinë të ashpër me gunga. Ky lloj kalldrëmi tipik për kohën, në Ballkan njihet si "Kalldrëmi tip kokë maceje".fig.14. Kalldrëmet e kësaj kohe ndërtoheshin të ngushta nëpër shtigjet malore si në Droje të Krujës fig.15 (rruga Lezhë-Krujë-Dibër) në Nivan të Zagorisë (rruga Gjirokastër -Zagori-Përmet)

Në Zgjërdhesh Krujë rruga Ura e Zezë-Krujë



Fig. 11



Fig. 12

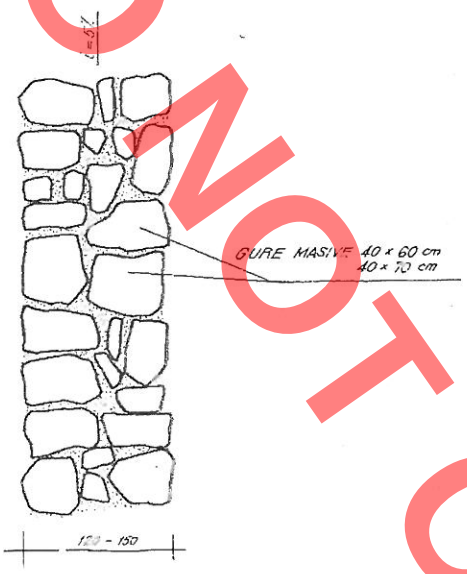
(fig.16) etj, apo dhe të gjera si në lagjet e fshatrave Vithkuq (fig.17) e të qyteteve si "Kruja fig.18 ku në aksin e kalldrëmit është dhe kanali i ujërave të sipërfaqes. Brezat tërthorë kundër rrëshqitjes hasen rëndom në kalldrëmet e kësaj kohe tab.IV.

Gjatë shekujve XVIII-XIX-të përmirësime të ndjeshme kryen në rrugën e vjetër të luginës së Shkumbinit (Via Egnatia) e cila tashmë quhej "rruga Mbretërore". Në malet e Polisit, në fshatrat Babje, Dardhë e Xhyrë kjo rrugë u zgjerua mjaft, u ndërtuan mure mbajtës gjatë saj si dhe kanale tërthorë apo gjatë shpatit, që sharkonin me tombino,(fig.19). Trasimi topografik i rrugës së

DO NOT COPY

DO NOT COPY

KALLDREMI I VOIUSHES NE RRUGEN GRUEMIRE *REPISHTE - SHKODER SHK. 1:50*



TRAKT KALLDREMI NE GURRAT E ZEZA *DARDHE - LIBRAZHD SHK. 1:50*

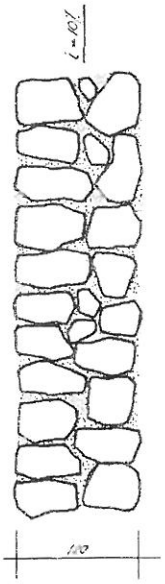
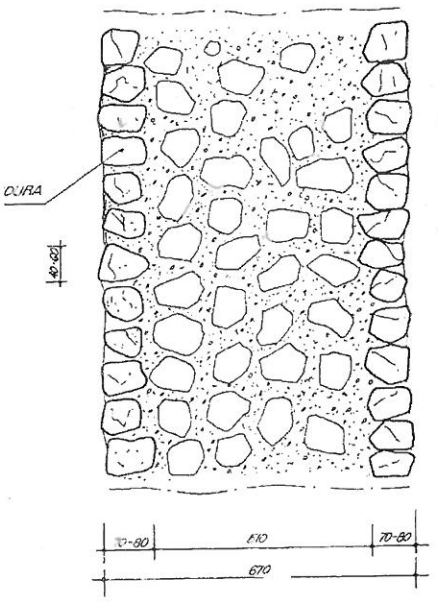
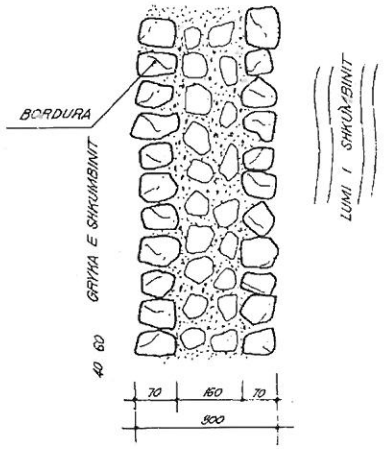


Tabela I

TRAKT I RRUGES EGNATIA - DARDHE - LIBRAZHD
SHKALLA 1:100



TRAKT KALLDREMI NE GRYKEN E SHKUMBINIT - LLENGE - POGRADEC
SHKALLA 1:100



TRAKT KALLDREMI TEK URA E GRABOVES SE SIPERME MBI PRROIN E DUSHIT
SHKALLA 1:100

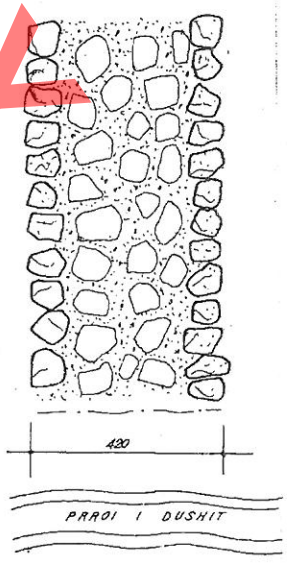


Tabela II

DO NOT COPY

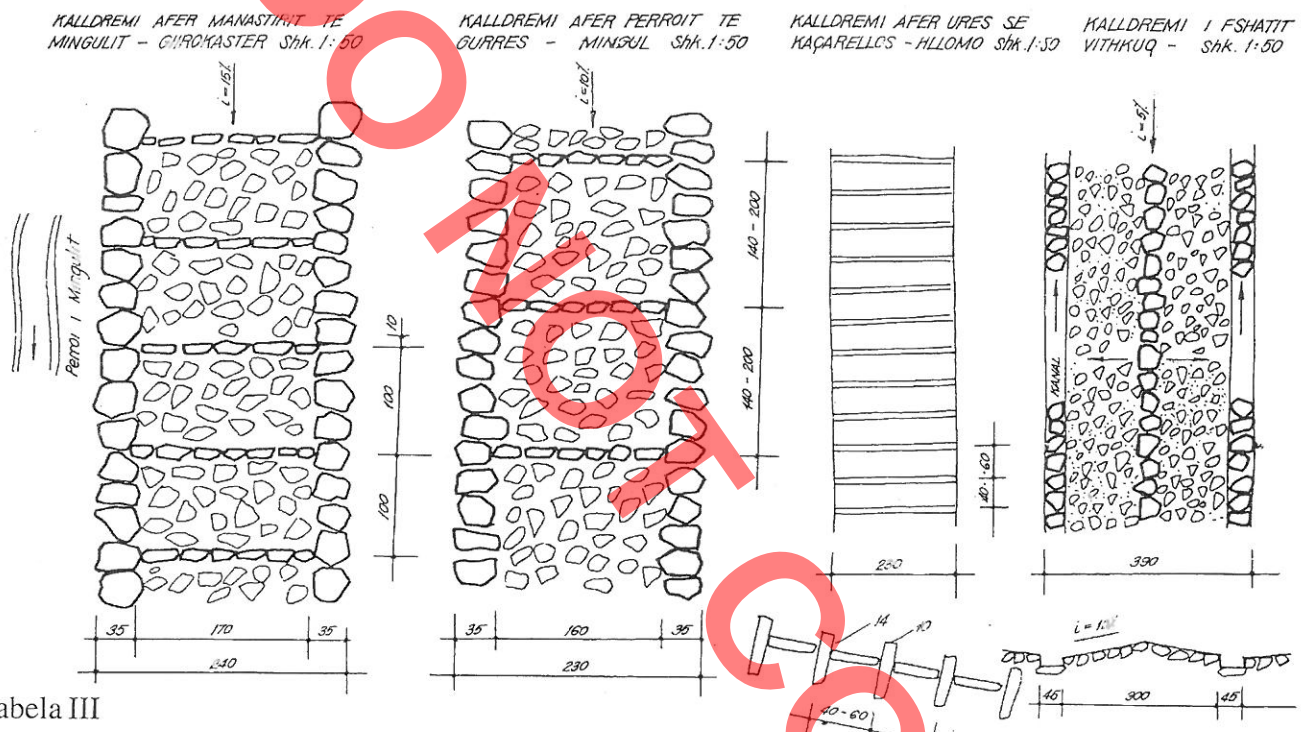


Tabela III

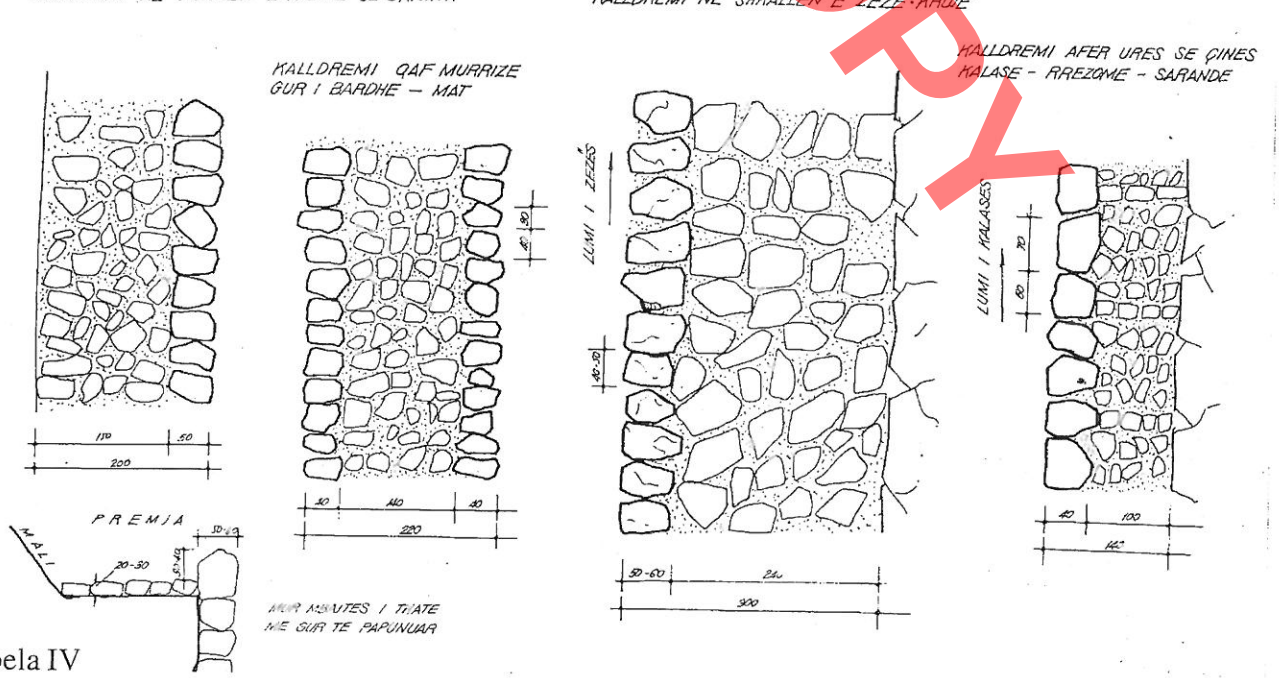


Tabela IV

DO NOT COPY

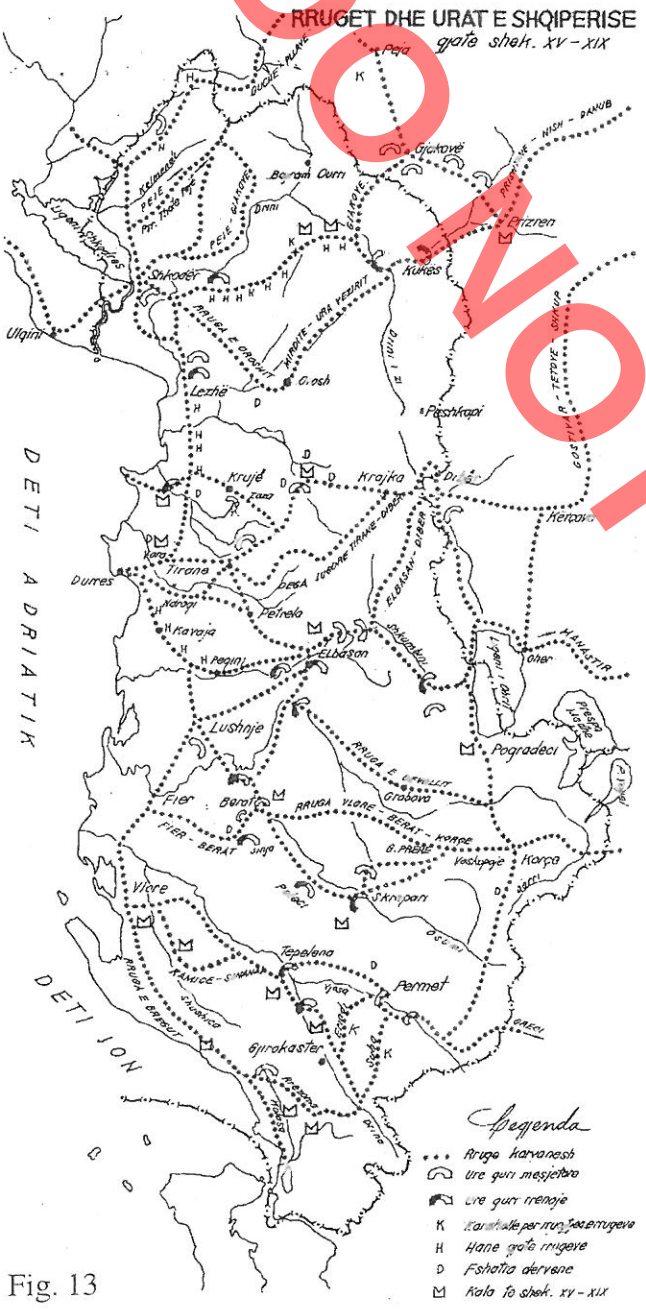


Fig. 13

Shkumbinit gjatë kësaj kohe ishte realizuar me tregues tepër optimalë nga pikëpamja teknike. Kjo dhe veprat e artit gjatë saj e vlerësojnë mjaft këtë fazë historike të rrugës së luginës së Shkumbinit.

Gjatë shekujve XVIII-XIX-të, kryesisht në kohën e pashallëqeve të mëdha shqiptare, të Ali Pashë Tepelenës, Bushatllinjve të Shkodrës, të Ahmed Kurd Pashës të Beratit, nëpër rrugët tona kanë ekzistuar objektet me karakter mbrojtës si shpella të fortifikuara, karakolle, hane dhe ura të fortifikuara. Në disa raste në gryka malore, shpella shkëmbore të improvizuara me mure me frëngji kanë kontrolluar rrugët e karvaneve siç ka qenë shpella e Kllukëve në Grykën e Shkallës së Zezës në Barkanesh të Krujës, para urës së Abdyl Agës, ku kalonte rruga e karvaneve që lidhte Shkodrën me Dibrën nëpërmjet Krujës. Shpella, 30m mbi rrugën ishte mbyllur me një mur guri ku dy frëngjitë kontrollonin rrugën që vinte nga Kruja. Një shpellë natyrore në Qafën e Lajthizës para Zall-Dajtit, majtas lumit të Tiranës (pas Shkallës së Tujanit) vrojtonte rrugën e karvaneve Tiranë-Dibër, që kalonte nga Qafë Murriza dhe Guri i Bardhë i Matit. Gjatë shekujve XV-XIX të pushtetit osman kishte organizuar një sistem rojesh të armatosura për ruajtjen e rrugëve. Ky lloj organizimi përbëhej nga martallozët (rojë rrugore të armatosura), sejmentët ose bekçijtë jeniçerë të rregullt me armë, arkobuzjerët-roje ushtarake me armë zjarri si dhe pandurët-xhandarmëria fushore.19) Rojet e rrugëve të kësaj kohe ishin të vendosur në karakollet rrugore - kulla që siguronin qarkullimin e lirë të karvaneve tregtare, vec tyre. Karakollet ishin ndërtime me mur guri me lartësinë e dy tre kateve me planimetri katrore ose rrethore, me nga një ambient në çdo kat të mbuluar me çati druri. Trupa që ruante në karakollet rrugore përbëhej nga një skuadër rojesh të armatosura. Në rrugët tona të karvaneve ka pasur shumë karakolle që sot nuk ruhen më.

Gjatë rrugës Tiranë - Dibër, në Qafë Murrizë, hyrja e Gurit të Bardhë dhe në bregun mbi urën e Vashës, dalja e fshatit, ruhen gjurmët e dy karakolleve të lartë katrore, të ciiat në pika dominuese kontrollonin lëvizjen e karvaneve në këto anë. Në rrugën Shkodër - Përroi i Thatë-

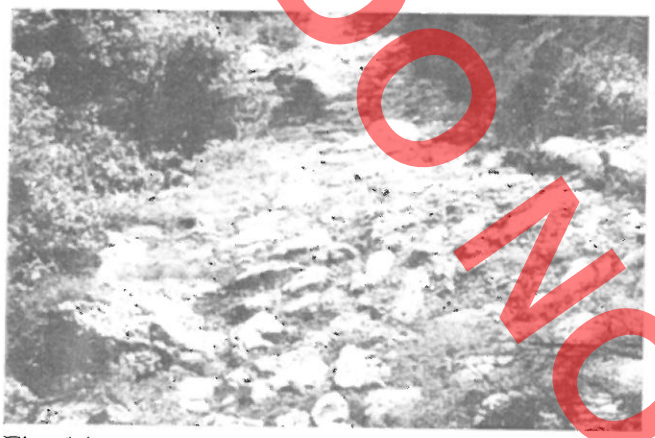


Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

Gucijë-Pejë, në Metaj ose Qafa e Gjakorit pranë Rugovës, kanë qenë pranë një karakoll dhe një han.20)

Rruga e Drinit Shkodër - Prizren mbrohej nga një sistem i tërë karakollesh. Një i tillë ishte pasi kalon Pukën në Qafën e Aliut, dhe një tjetër në Qafë Mali para kalasë së Fletit. Rruga e Prizrenit kishte karakoll dhe buzë Drinit tek ura e parë e Bezirit.Disa karakolle ruanin dhe gjatë rrugës Shkodër-Ura e Tamarës-Vermosh-Gucijë-Pejë.21) Në Shqipërinë e Jugut në rrugën e karvaneve Delvinë - Qafa e Muzinës -Suhë-Poliçan-Hoshtevë-Mbrezhdan-Këlcyrë në Grykën e Seckës pak km para Policanit buzë lumit ruhen gjurmët e një karakolli me planimetri këndrejtë të cilën në këto anë e njohin me emrin "Tabor" nga që këtu strehohej skuadra e armatosur që kontrollonte rrugën. Një tjetër rrugë karvanesh në këto anë që lidhte Gjirokastrën me Përmetin ishte ajo që kalonte nëpër Qafën e Çajupit e Zagori nëpërmjet Erindit-Çajupit-Zhejit-Topovës-Nderanit e Hoshtevës së Zagorisë.

Gjatë kësaj rruge në Qafën e Cajupit në rrugën e Zhehit ruhet i plotë një karakoll, të cilin edhe këtë vendasit e njohin me emrin "Tabor",sikurse karakolli i Selcës. Karakolli i Çajupit me planimetri rrethore ndryshon nga ata që kemi përshkruar më sipër fig.20, volumi i tij me lartësinë e një kati, i mbuluar me kupolë guri me rrasa sipër të krijonin përshtypjen e një tyrbeje. Ky ndërtim unikal me diametër 4 m dhe trashësinë e mureve rreth 1m, si hapje ka vetëm derën e hyrjes dhe disa frëngji përreth gjatë perimetrit rrethor.

Karakollet-kullat rrugore pasurojnë gamën e ndërtimeve të veçanta mbrojtëse tek ne siç kanë qenë kullat e fortifikuara të kalave, kullat e manastirevetë fortifikuara (Demë,Krorës, Kakone, Mesopotam) kullat çifligare në fshatrat çifligje (Turan,Dishnicë, Malavec),banesat e fortifikuara të tipit kullë të njohura në të gjithë vendin, kullat e ngujimit në fshatra (Kalasë-Delvinë) etj. Ndër karakollet rrugorë mund të karakterizojmë dhe

DO NOT COPY

DO NOT COPY



Fig. 17



Fig. 18

TOMBINO I E RRUGES SE PERIUDHES TURKE
TEK PRROI I VILZES - XHYRE

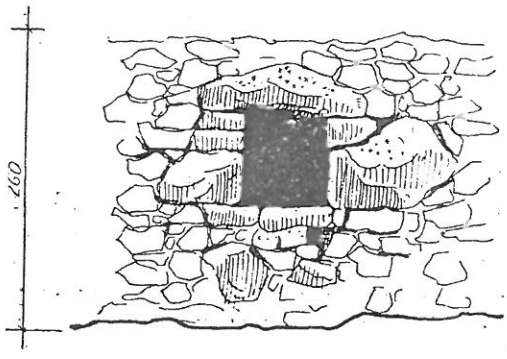
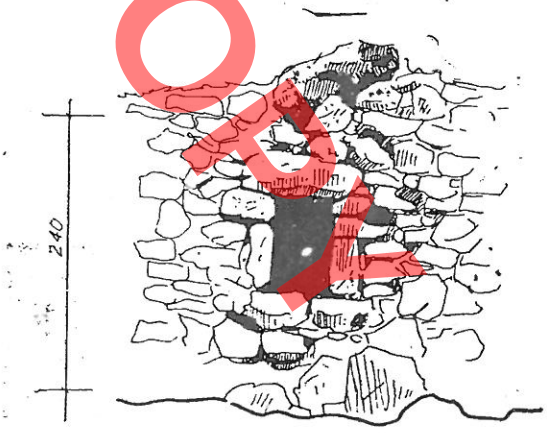


Fig. 19

TOMBINO II E RRUGES SE PERIUDHES TURKE
TEK PRROI I VILZES - XHYRE



kullat në hyrje të fshatrave, të cilat kontrollonin rrugën e karvaneve që mbërrinin në fshat.Një kullë e tillë ruhet në hyrje të fshatit Kalasë në krahinë e Rrëzomës Delvinë dhe një tjetër në dalje të fshatit Vithkuq në Korçë, e cila vrojtonte rrugën që vinte nga Shtylla e Moglica.

Duke qenë se urat ishin pjesë përbërëse organike e rrugëve të kësaj kohe natyrshëm lindte dhe nevoja e mbrojtjes dhe sigurimit të tyre. Urat përbënin objekte me rëndësi ekonomike për zhvillimin e tregtisë dhe si pika strategjike për lëvizjen e efektivave të armatosura pushtuese apo të sunduesve vendas. Për këtë arsye në Shqipëri ndeshim raste të urave të mëdha të fortifikuara, funksionale gjatë shekujve XV-XIX-të. Megjithëse mund të kenë ekzistuar mjaft ura të tilla, në fazën

DO NOT COPY

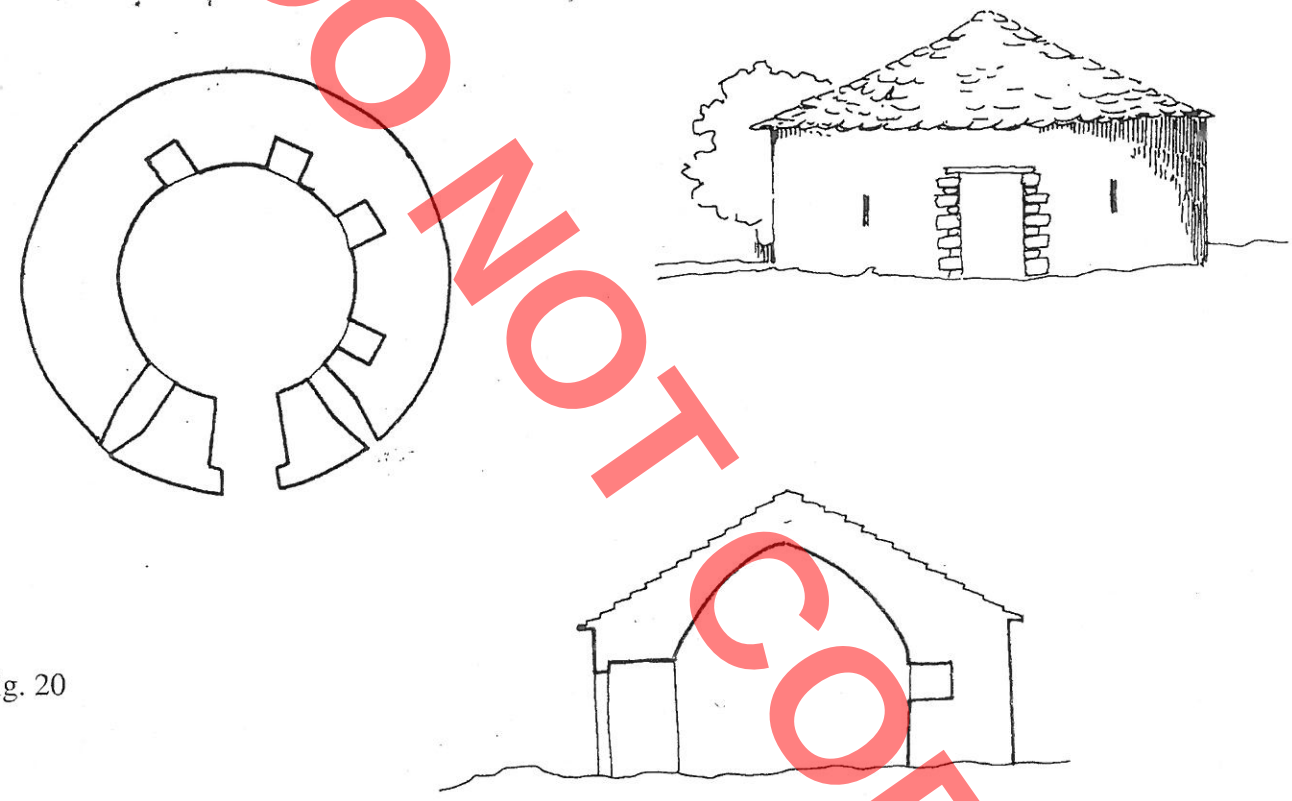
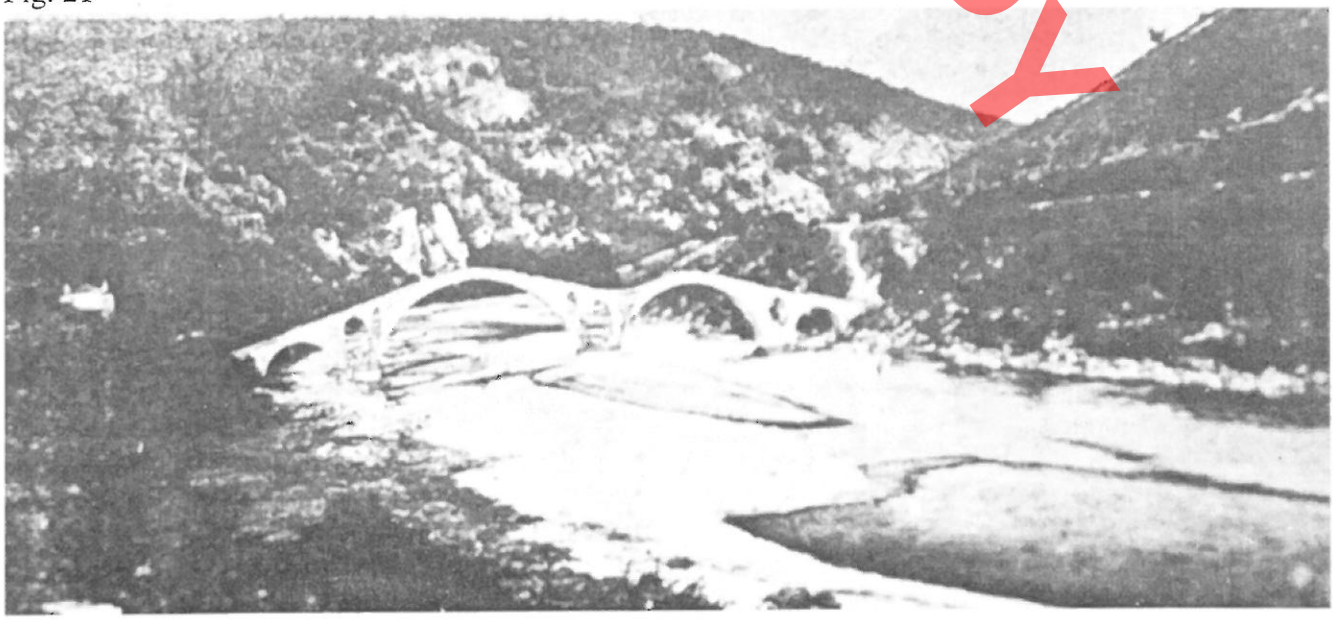


Fig. 20

Fig. 21



DO NOT COPY



Fig. 22

e tanishme të studimit njohim vetëm tre raste.

Ura e Bunës mbi lumin Bunë në Shkodër. Sipas Barletit në vitin 1478 gjatë rrethimit të dytë të Shkodrës, turqit ndërtuan mbi Bunë një urë të gjatë druri dhe për mbrojtjen e saj në të dy brigjet ngritën nga një pirg që e pajisën me mjetet dhe municionet e duhura.22)

Ura e sipërme e Vezirit mbi lumin Drini i Bardhë gjatë rrugës Shkodër- Prizren, para Qafës së Morinës në Kukës fig.21). Kjo urë e madhe me qemerë guri ruhej nga të dy anët e saj. Në njërën anë një han i fortifikuar me mure të larta me frëngji ruante hyrjen e urës, ndërsa në anën tjetër një kullë e lartë me frëngji mbronte daljen e urës. Ura e Vezirit në Kukës është ndërtuar në gjysmën e dytë të shek.XVIII-të gjatë sundimit të Bushatëllinjve në Shqipërinë e Veriut.23)

"Ura e mëdha" me dy palë harqe pranë kalasë, urë kanali i ujësjellësit të Lazaratit që furnizonte me ujë Kalanë e Gjirokastrës, akuadukt i ndërtuar nga Ali Pashë Tepelena në fillim të shekullit XIX-të. "Urat e madhe" në bregun kundruall kalasë, mbroheshin nga kulla e Qeribashit ku ishte një haur në frëngji nga ana e qytetit si dhe një pus kontrolli për pastrimin e ujësjellësit.fig.22)

Theksojmë se tradita e urave mesjetare të fortifikuara shfaqet në Shqipëri edhe në urat metalike apo betonarme, të ndërtuara në fillim të shekullit të XX-të. Kështu janë me kulla rrethore apo katrore në hyrje a dalje të tyre, ura e Zogut mbi lumin Mat, ndërtuar në vitin 1927 sipas projektit të konstruktorit gjerman Emil Mërsh, ura e Beshirit

në Tiranë, (ndërtuar në vitin 1859) ura e Farkës dhe e Mulletit (të viteve 30) të gjitha këto ura betoni si dhe ura e Dragotit në Tepelenë u ndërtuan në vitin 1936 me kaprijata metalike. Gjurmimet e mëtejshme mendojmë se do ta plotësojnë edhe më, këtë kuadër të urave të shekujve të fundit. Paraqitja e detajuar e tipologjisë kronologjike të kalldrëmeve në rrugët tona të hershme mbush një boshllëk në studimet e deritanishme të botuara në revistën "Monumentet"ndërsa ekspozeja e ndërtimeve mbrojtëse të veçanta gjatë rrugëve pasuron larminë e ndërtimeve të shumta me karakter mbrojtës të të gjitha llojeve dhe në të gjitha krahinat.

DO NOT COPY

1. Ilirët dhe Iliria, Tiranë 1965,86
2. N.Ceka-L.Papajani "Rruga e Shkumbinit në kohën antike" Monumentet 1/1971,43.
3. Gj.Karaiskaj "Gjurmë fortifikimesh ilire në disa kështjella të rrethit të Shkodrës" Buletini Arkeologjik 4, 1974,150.
4. M.Paroviç-Peshikan "Rimski put Risinium - Salthua, Starinar XXIII,1972,Beograd 1974,63.
5. Anna Avramea, Trave et fonction de la via Egnatia du II siecles avant J-C du VI apres J-C ne The Via Egnatia under Ottoman Rule 1300-1699,Rrethymnen 1996,5.
6. idem,5
7. Anna Avramea vep.cit.7
8. H.Myrto "Harta e Monumenteve dhe e gjurmëve antike mesjetare të rrethit të Durrësit, Monumentet 2-1981, 55
9-10. V.Shtylla, "Rrugët dhe urat e vjetra në Shqipëri" Tiranë 1998,37
11. Historia e Shqipërisë, V.I.141
12. Po aty, 178
13. Z.Shkodra "Kontribut për historinë e panairit Shqiptar" S.H. 4/1977,151
14. idem,156
15. A.Baçe "Rrugët shqiptare në mesjetë" Monumentet 1/1984
16. Historia e Shqipërisë V.I,1967,180
17. Burime të Zgjedhura për Historinë e Shqipërisë, 1962,90
18. Defteri i rregjistrimit i Sanxhakut të Shkodrës, i vitit 1485,I,Tiranë 1974,28
19. Dimitrijevic, Dubrovacki karavani u Juzhnoj Srbiji, në Glasnik Muzeja Kosova I Metohije, Prishtinë 1961, VI,216
20. A.Boue, Recueil d'itineraires dans la Turquie, I Vienne 1854,319
21. A. Baldacci, Intinerari Albanesi, Roma 1917,462
22. M.Barleti "Rrethimi i Shkodrës" Tiranë 1982, 113
23. A.Boue, vep.cit.319

DO NOT COPY

In this article is presented Albania as key nation in Southeastern Europe and Balkan's peninsula. In nature viewpoint this is formed by tribes , valleys and rivers that cross that from east to west, starting from south with valleies of Drino, Vjosa, Osum, Devoll, Shkumbin, Mat, Dytrimat, Cem etc. Along this valleies that at most early periods have had paths that connected among them the domestic lands as well as Western Europe's nations with Balkans and Small Asia and Mid East. With interest is figuration of roads situation, cobble roads, as well as the date of time when they were constructed.

Prof. Dr Emin RIZA

DO NOT COPY

RESTAURIMI I TEQES SË SHEH DYRIT-TIRANË

Restaurimi i teqes së Sheh Dyrit në Tiranë, ka një rëndësi të veçantë për historinë e restaurimit të monumenteve të arkitekturës në Shqipëri. Kjo lidhet me të vërtetën se në këtë monument për herë të parë gjeti zbatim sprova për përmbushjen e kritereve të restaurimit në mbarë gjerësinë e tyre. Sot, pas katër dhjetë vjeçarësh përvoje restauruese, mund të pohohet se në këtë përvojë të hershme gjetën zbatim mbarë veprimtaritë, që lidhen me restaurimin: dokumentimi (përshkrimor, grafik, fotografik), studimi (fazat e ndërtimit, gjendja teknike),vendimi restaurues, projekti i restaurimit, punimet e prishjes, punimet e restaurimit dhe ndjekja e tyre.

Krahas, nga ana metodike, në këtë monument është zbatuar rigorozisht kriteri i gjykimit bashkësor, në mbarë fazat, gjithë duke respektuar autorësinë e ndërhyrjes restauruese.Po t'i shtojmë këtyre pohimeve gjininë e këtij monumenti,ndërtim kulti,atëherë për veçantitë e realitetit shqiptar të periudhës së diktaturës komuniste dhe posaçërisht të kohës pas vitit 1967, ai gjithashtu shfaq interes për të kuptuar mjedisin politiko-shoqëror të shoqërisë shqiptare.

Teqia e Sheh Dyrit është shpallur monument kulture, pra është vënë në mbrojtje të shtetit në vitin 1963, për vlerat e saj tipologjike. Ajo është ndërtuar në rr."Barrikadat", pranë qendrës së Tiranës. Në momentin e vënies në mbrojtje, ajo ngrihej në pjesën fundore të një parcele, e cila kishte në pjesën fundore të saj teqen, duke u shtrirë para saj deri në takim me trotuarin e rrugës. Në hapësirën e truallit përpara teqes, rreth mesit të saj, ngrihej tyrbja, apo varri monumental i shehut, themelues i teqes dhe pasuesve të tij.

Teqia i përket sektit 'Kadri'. Të dhëna burimore lidhur me këtë ndërtim nuk kemi ndeshur, gjithashtu edhe të dhënat gojore kanë qenë të mangëta. Kështuqë datimi i veprës mbetet i hapur. Sipas nesh, duke gjykuar nga elemente të kompozimit dhe teknikës së ndërtimit, faza e parë e ndërtimit duket se i përket fundit të shek.XVIII-të apo fillimit të shek. XIX-të.

Teqia e Sheh Dyrit, në prag të ndërhyrjes restauruese, paraqitej me disa faza ndërtimi dhe ndërhyrje të pjesshme në elementë të ndryshëm funksionale, të cilët e kishin prurë veprën në një gjendje së cilës i kishte humbur qartësia kompozicionale. Teqia e Sheh Dyrit, megjithë ndryshimet e shumta dhe të rëndësishme në kohë, ka ruajtur në thelbin e saj kompozicional tiparet themelore të tipit të banesës tiranase, apo banesës me qendër kompozimi shtëpinë e zjarrit me zhvillim në të dy katet në lartësi. Nga ky konstatim rrjedh

DO NOT COPY

përfundimi se teqia e Sheh Dyrit nuk paraqet ndonjë skemë kompozicionale specifike, por thjesht ndjek traditën e banesës vendase, pra banesës tiranase. Arrijmë kështu në paraqitjen e gjendjes së ndërtesës së teqes së Sheh Dyrit. Ajo paraqitej me zhvillim kompozicional të lirë me zhvillim të pabarabartë në lartësi të mjediseve formues. Kështu mjedisi kryesor i ndërtimit, apo vetë salla e teqes, zhvillohet në lartësi sa të dy lartësitë e mjediseve, që qarkojnë sallën në drejtimin verilindor dhe atë veriperëndimor. Në këtë të fundit, mbulimi i murit të sallës së teqes është i pjesshëm në lartësi. Ndërtimet e katër mjediseve, dy nga dy në lartësi, përbri sallës së teqes zhvillohen përbri një hapësire ndërlidhëse e cila në katin përdhes të çon në sallën kryesore dhe dy mjediset përbri saj, ndërsa në katin e parë në dy mjediset e katit. Në katin përdhes, pas dyshes së mjediseve të krahut veriperëndimor, dhe mbështetur në murin kufizues të sallës së teqes ngrihej një ndërtim përdhes. Ndërlidhja ndërmjet kateve sigurohej me shkallë të jashtme druri njërampëshe. Kështu mjediset formuese të godinës, përveç sallës së teqes ishin përkatësisht tre në katin përdhes dhe dy në katin e parë.

Para se të kalojmë në hipotezën mbi fazat e ndërtimit po përshkruajmë gjendjen e mjediseve formues të ndërtimit.Nga shqyrtimi i godinës kuptohet se ajo ka shërbyer njëherazi si faltore dhe godinë banimi për familjen e shehut të teqes. Mjedisi nr.1, është një hapësirë e vogël banimi, pa tavan dhe fillimisht përdhes.Dritarja që dilte në hapësirën ndërlidhëse dhe ato të ndërtuara në murin verilindor, përbri sallës së teqes janë të mbyllura me varre, me gjasë së pari dy dritaret fundore. Mjedisi i teqes, i cili është më i madhi i ndërtesës zhvillohet në lartësinë e të dy kateve. Në plan ai i afrohet katrorit, duke qenë faqia juglindore më e përpunuara. Në të është ndërtuar mihrabi. Anash tij janë dy dritare njëra mbi tjetrën. Të sipërmet kanë qenë dritare fikse, si ato të sallës së lutjeve në xhami. Ballet jugperëndimore dhe veriperëndimore janë të thjeshta. Në të parin është ndërtuar një dollap muri, ndërsa në të dytin është hapur më vonë një derë për t'u ndërlidhur me mjedisin e shtuar. Në ballin verilindor, me nivelin e ulët janë ndërtuar dera e cila ndërlidh teqen me rruginën ndërlidhëse dhe dy dritare, tashmë jashtë funksionit. Kur është shtruar mjedisi nr.1. Në nivelin e dytë ruhen hapësirat e dy dritareve, gjithashtu të dala jashtë funksionit pas shtesës volumore përbri. Njëra prej tyre shërben si hyrje për në një mafil të thjeshtë në hapësirën e teqes. Kuptohet se ky mafil duhet të jetë më i vonë, pra është ndërtuar atëherë kur qe krijuar mundësia për t'u ndërlidhur me të.Teqia është përdhese, por ka tavan druri, me një rozetë të thjeshtë tetëkëndëshe, ndërsa fusha mbulohet me një rrjetë listelash të kryqëzuara që formojnë katrorë. Një brez druri, sergjen, ndan lartësinë e të katër faqeve. Mjedisi nr.4 ka qenë përdhes dhe pa tavan. Ky mjedis ka pësuar më vonë një ndarje, duke krijuar një kthinë të vogël në ndërlidhje me pjesën kryesore. Gjatë ndërtimit të murit ndarës është mbyllur njëra dritare e faqes veriperëndimore. Në faqen ballore janë ndërtuar dy dritare. Në faqen veriperëndimore është ndërtuar një oxhak me dy kumaretë karakteristike pranë. Në katin e sipërm, me zhvillim të pjesshëm, të çon një rampë shkallësh druri. Gjurmët tregojnë qartë se fillimisht kjo rampë mbështetej më tej nga veriperëndimi, me një tra, i cili ruhej në formë konsoli. Salloni i vogël ndërlidhës i katit, zgjerohet pak në formë konsoli. Mjedisi nr.5, ka ndriçim të bollshëm nëpërmjet tre dritareve ballore të trajtuara në ballë me veshjet karakteristike prej dërrasash të cilat kulmojnë mbi çdo hapësirë me trekëndëshin karakteristik. Një dritare në faqen përbri hapësirës ndërlidhëse është mbyllur më vonë. Tavani është i suvatuar. Mjedisi nr.6, duket se ka qenë ai më përfaqësuesi, pra me gjasë, oda e miqve. Ky mjedis ka një ndriçim të fortë nëpërmjet tetë dritaresh prej të cilave vetëm ato balloret funksionojnë, ndërsa ato të tjerat ishin mbyllur më vonë. Përbri dritareve të ballit ruheshin qartë gjurmët e dy dritareve të sipërme, të cilat, tipologjikisht duhet të kenë qenë dritare fikse. Në ballin jugperëndimor është ndërtuar një oxhak dekorativ me tamburin e njohur me bazë gjysëm

prizmatike dhe syprinë gjysëm sferike të përzgjatur.

Teknika dhe materialet e ndërtimit të ndërtesës së teqes së Sheh Dyrit janë ato tradicionalet e zonës; guri, druri dhe qerpiçi. Fazat e ndryshme të ndërtimit shpjegojnë edhe ndërthurjen e teknikave të vjetra me ato të rejat, dukuri e zakonshme në ndërtimet jetëgjatë.

Themelet e ndërtesës janë ndërtuar me gurë lumi, dhe lidhur me llaç gëlqereje. Muret, ashtu si përgjithësisht ndërtimet popullore të Tiranës, deri rreth fillimit të shek.XX-të. janë ndërtuar me qerpiç të lidhur me llaç balte dhe të përforcuar me breza druri. Në disa struktura, veçanërisht kur në to janë ndërtuar dritare të shumta është zbatuar edhe teknika me skelet druri. Suvatimi i fazës së parë, siç dëshmohet në sallën e teqes ka qenë me dy shtresa. Shtresa e parë është me llaç balte me përzierje kashte me trashësi rreth 15m/m, ndërsa dora e dytë përzierje gëlqerjeje me lesh me trashësi rreth7m/m. Fazat e mëvonshme i kanë të dy duart e suvatimit me llaç gëlqereje. Tavanet e fazës së parë janë prej druri, ndërsa të fazës së dytë, kur ka të tillë, janë të suvatuar me llaç gëlqerjeje. Mjediset përdhese janë pa tavan. Dritaret e fazës më të hershme janë me kafaz druri në faqen e jashtme dhe me dy flegra me lëvizje vertikale. Më vonë dritaret ndërtohen pa rrjetin karakteristik të drurit. Konstruksioni i çatisë është ndërtuar me lëndë druri dhe mbuluar me tjegulla te lugëta. Strehët janë të hapura. Ndërtimi është i suvatuar nga jashtë vetëm në pamjen kryesore dhe atë veriperëndimore.

.Ndërtesa e teqes së Sheh Dyrit në prag të ndërhyrjeve restauruese ishte e dëmtuar. Konstruksioni i mureve, në përgjithësi, paraqiste dëmtime të parëndësishme si harkime dhe shmangie nga vertikaliteti. Më të dëmtuara ishin strukturat e drurit: dyshemetë, tavanet prej druri, dyert dhe dritaret si dhe kornizimet e ndryshme në brendësi, pamjen e jashtme, si dhe strukturat e shkallëve dhe parmakëve të drurit dhe një lloj ballkoni i vogël në qendër të pamjes kryesore. Konstruksioni i çatisë gjithashtu ishte mjaft i dëmtuar. Mbarë shtresat e suvatimeve të brendshme dhe të jashtme paraqiteshin në shkallë të rëndë dëmtimi.

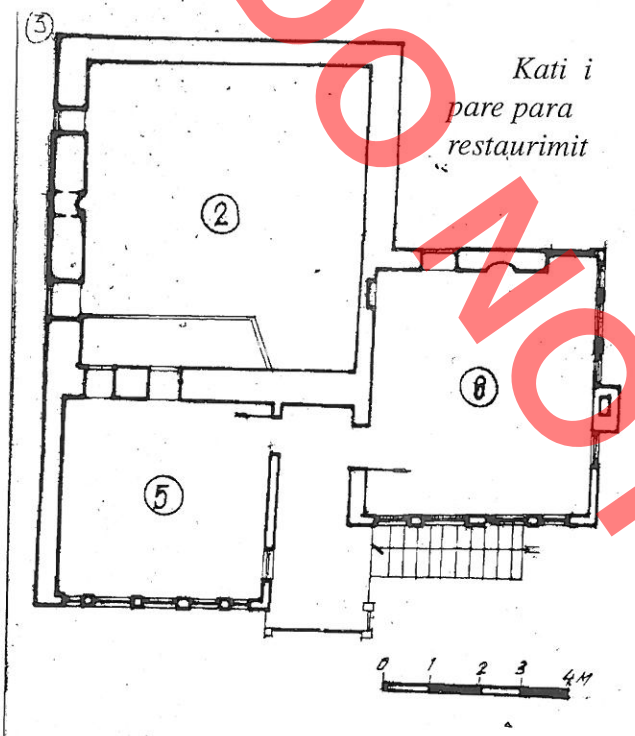
Po ritheksojmë se në vitet kur përgatitej ndërhyrja restauruese në këtë monument, pra në vitet 1963, në institucionin e vetëm të kohës, të ngarkuar me vlerësimin e monumenteve, sektorin e restaurimit pranë grupit të kulturës. Materiali i cili ishte në varësi të Institutit të Historisë dhe Gjuhësisë, njohuritë mbi kriteret e restaurimit të monumenteve ishin fragmentare. Atyre iu mungonte profesionalizmi në mbarë përbërësit e kësaj veprimtarie komplekse. Arkitekti Gani Strazimiri, në atë kohë drejtor i këtij institucioni, pra grupit të kulturës materiale, qe promotori i përpjekjeve për vendosjen e veprimtarisë për vlerësimin e monumenteve mbi baza shkencore. Ai kryesoi delegacionin shqiptar në kongresin e Venecias, ku u aprovua'Karta e Venecias', dokument programatik, i cili hapi me kompetencë epokën e restaurimit si një disiplinë e vërtetë. Është G.Strazimiri ai që në të vërtetë udhëhoqi punën studimore restauruese edhe për teqen e Sheh Dyrit, i cili qe pranë kësaj veprimtarie vazhdimisht.

Përcaktimi i fazave të ndërtimit të teqes së Sheh Dyrit, pra zhvillimi në kohë i këtij ndërtimi, qe një nga detyrat kryesore të autorit të projektit dhe njëherazi drejtuesit të punimeve. Sot pas një përvoje rreth katër dhjetë vjecarësh, gjurmimet e asaj kohe, në këtë monument ne i konstatojmë të kryera drejt, nga ana metodike, dhe me përfundime përgjithësisht të bazuara. Vrojtimet e kujdesshme në këtë monument, të mbështetura kryesisht në teknikat e ndërtimit, formulimi i elementeve arkitektonike dhe sondazhet, veçanërisht në bashkimin e strukturave të hershme me ato të rejat si dhe bashkëmarrëdhëniet funksionale të mjediseve kanë qenë të dhënat për të përcaktuar ecurinë në kohë të monumentit. Kjo ecuri, apo fazat e ndërtimit u vendosën vetëm në kohëzim krahasimtar, pra në radhë kohore, duke qenë vendosja në kohë e secilës fazë e pamundur për shkak të mungesës së mbishkrimeve, apo të dhënave të sigurta mbi ndërhyrjet ndërtimore në monument.

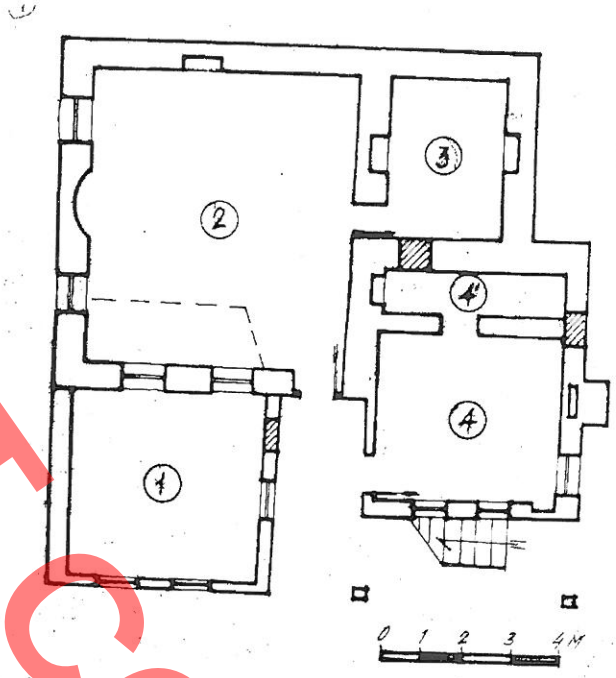
Studimi i dokumentit vuri në pah tre faza ndërtimi

DO NOT COPY

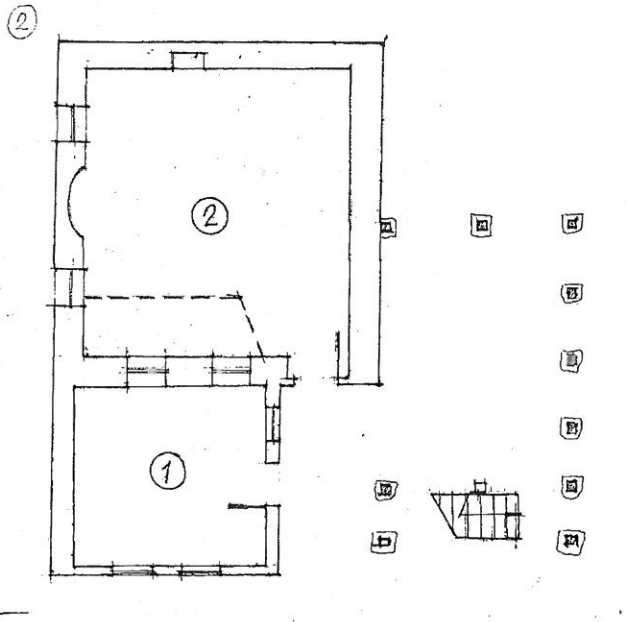
DO NOT COPY



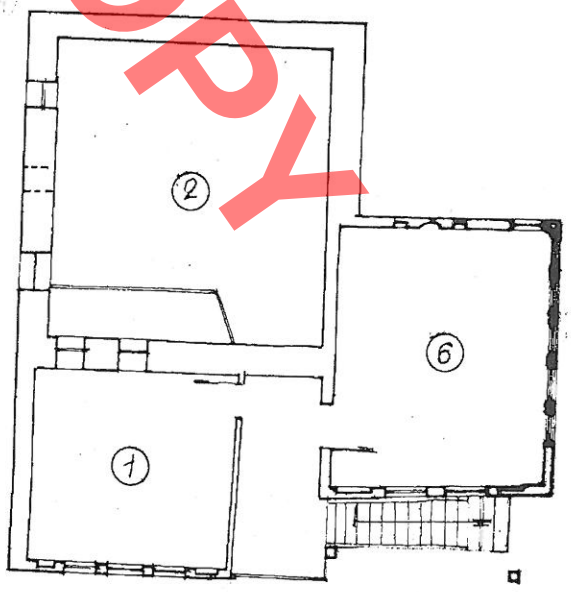
Kati i pare para restaurimit



Kati perdhese para restaurimit



Kati i pare pas restaurimit



Kati perdhese pas restaurimit

DO NOT COPY



Para restaurimit



Pas restaurimit

DO NOT COPY

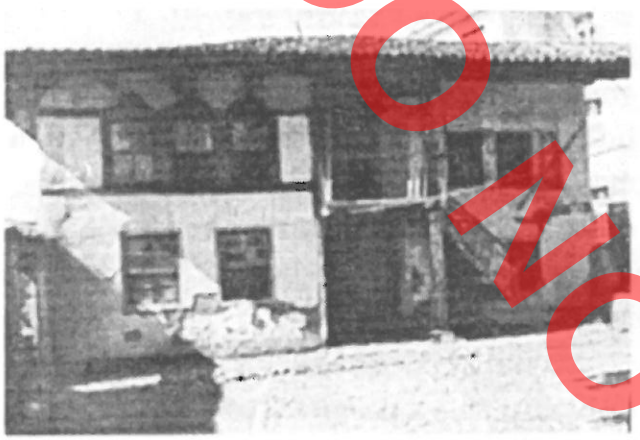
të teqes së Sheh Dyrit. Faza e parë përfshinte mjedisin e teqes, siç përmendëm, me lartësi krahasimisht të madhe (4.70m) dhe mjedisin nr.6. Mjedisi poshtë tij, pra ai nr.4, u konsiderua i mëvonshëm. Fuga e qartë në murin juglindor të ndërtimit si dhe ajo që ndan murin verilindor të sallës së teqes dhe murit veriperëndimor të mjedisit nr.1, si dhe formulimi arkitektonik i dritareve të mjediseve të të dy fazave provojnë se blloku i mjediseve nr.1dhe nr.5 i përket fazës së dytë. Gjithashtu gjatë fazës së dytë është shtuar ëdhë mjedisi përdhes nr.3. Faza e fundit e ndërtimit, pra faza e tretë, i përket një ndarjeje të mjedisit nr.4, si dhe mbylljes së ndërlidhjes së këtij mjedisi me atë nr.3. Krahas këtyre tre fazave të ndërtimit në monument janë kryer ndërhyrje të pjesshme edhe jashtë këtyre fazave si mbulimi i shtresës përdhese të mjediseve të katit përdhes me dërrasa, zgjerim dritaresh si në mjedisin e faljes, mbyllje dritaresh si në mjedisin nr.6, apo ndërtimi i një blloku murature për të mundësuar ndërtimin e një kanali tymtërheqës për oxhakun e mjedisit nr.4. Gjithashtu shkallët e jashtme prej druri, janë zhvendosur, atëherë kur shtresa e një lloj ballkoni ndërlidhës përbri mjedisit nr.6, do të ketë dalë jashtë përdorimi për shkak të degradimit. Sot, pas një përvoje disavjeçare në veprimtarinë për restaurimin e monumenteve konstatojmë se nuk i gjejmë të argumentuara në mënyrë të mjaftueshme disa përfundime në lidhje me fazat e ndërtimit. Në radhë të parë vjen në konsideratë dyshimi, lidhur me mosekzistencën e mjedisit nr.4 në fazën e parë të ndërtimit, si dhe raporti i mjedisit nr.3 me atë nr.4, ose më saktë, i përkasin të dy këta mjedise të njëjtës fazë? Këto dyshime mbeten të tilla dhe lidhen me shkallën e kualifikimit të kohës kur u krye studimi i këtij monumenti.

Pas përcaktimit të fazave të ndërtimit, u kalua në veprimin më të përgjegjshëm, qëndrimin karshi këtyre fazave, pra bazën për hartimin e projektit të restaurimit. Pas disa variantesh u arrit në përfundimin se monumenti duhej të kthehej në fazën e parë të ndërtimit, duke ruajtur bllokun përbri sallës së teqes në faqen verilindore të saj. Në këtë vendim u arrit pas paraqitjes së disa varianteve përpara sektorit të restaurimit, në të cilin mendimi i Ark.G.Strazimirit, për arsye të kuptueshme të karakterit profesional peshonte rëndë. Lidhur me këtë vendim, sot mund të pohojmë se ai nuk mund të quhet si më i gjeturi, pra më i përputhshmi me parimet e restaurimit, më i rëndësishmi prej të cilëve është ai i respektimit të mbarë fazave të ndërtimit. Mendojmë se vendimi restaurues i kohës, u diktua edhe nga formimi profesional i Ark.G.Strazimirit me prirje te theksuara drejt mbivlerësimit të arkitekturës klasike me kahje disi formaliste. Në rastin e teqes së Sheh Dyrit, zbatimi intuitiv i parimit se heqja e një faze ndërtimi mund të praktikohet vetëm kur pas këtij veprimi monumenti shfaq vlera të rëndësishme është zbatuar pjesërisht, duke ruajtur vetëm një pjesë të fazës së dytë të ndërtimit. Megjithë inkonseguencat e vërejtura duhet pohuar se ky vendim shfaqet brenda caqesh të pranueshme profesionalizmi dhe shënon fillimin e zbatimit të kritereve të restaurimit në Shqipëri, duke e konsideruar restaurimin disiplinë të vërtetë.

Punimet e restaurimit në teqen e Sheh Dyrit, u kryen nga Atelieja Qëndrore e Monumenteve, pranë Grupit të Kulturës Materiale. Kjo Atelie kishte një grup specialistësh të kualifikimit të lartë. Qënia e këtij organizmi në përbërjen e të njëjtit institucion, i cili merrej me studimin dhe hartimin e projektit të restaurimit, paraqiste përparësi të mëdha lidhur me zbatimin rigoroz të parimeve të restaurimit edhe në fazën e ekzekutimit të punimeve restauruese.

Punimet e restaurimit në këtë monument filluan me 24shkurt 1964. Punimet e prishjes u kryen me kujdes, duke pasur parasysh që ato të kryhen në radhën e kundërt me atë të ndërtimit. Kështu së pari u hoqën suvatimet, duke lejuar të vrojtohen teknika e ndërtimit në lidhje me konfirmimin apo kundërshtimin e hipotezave mbi fazat e ndërtimit. Kështu gjatë punimeve të prishjes së mjediseve nr.4dhe nr.6 u konstatua se shtyllat e drurit të qosheve kishin të njëjtin punim, duke mundësuar hedhjen e hipotezës se në fazën e parë edhe mjedisi nr.6 ka

DO NOT COPY



Para restaurimit



Pas restaurimit

qenë i hapur, pra një lloj çardaku. Kjo hipotezë mbeti e tillë, prandaj nuk ndikoi në riprekjen e pjesshme të projektit të restaurimit të monumentit.

Kur punimet e restaurimit[1] kishin hyrë në një fazë të rëndësishme, me 11 prill 1964, ato pezullohen për të rishikuar edhe njëherë vlerat e këtij monumenti dhe për pasojë shkallën dhe mënyrën e ndërhyrjes. Më datë 28 të të njëjtit muaj, një grup specialistësh nga Grupi i Kulturës Materiale dhe përfaqësues të Institutit të Historisë dhe Gjuhësisë, e gjetën monumentin me vlera për të miratuar vazhdimin e ndërhyrjeve restauruese të parashikuara. Sërisht, punimet ndërpriten më 1 tetor 1964, siç thuhej atëherë me urdhër nga lart. Punimet rifillojnë rreth muajit nëntor 1965, për të përfunduar në muajin maj të të njëjtit vit.

Monumenti, i cili ishte pronë private, natyrisht mbeti i tillë edhe pas ndërhyrjeve restauruese. Tashmë kompleksi që formohej nga teqja dhe tyrbja, me tre varre ishin në gjendje të mirë, duke ruajtur etapat thelbësore në vazhdën e ndryshimeve në kohë.

Vimë kështu në vitin 1967, atë vit kur diktatura guxoi të heqë zyrtarisht nga jeta e vendit të drejtën thuajse binjake me jetën njerëzore, atë të besimit ndaj zotit. Në këtë kontekst për monumentet e kultit në Shqipëri filluan ditët e vështira të "ikonoklastisë". Vetëm për dy muaj gjatë revolucionit borgjez në Francë veproi një ligj i tillë. Shqipëria kërkonte, si shpesh primate absurde në dëm të dinjitetit njerëzor.

Pas fletë-rrufesë për prishjen e xhamisë së Ethem Beut, një prej veprave më të spikatura të kësaj gjinie në Tiranë, regjimi sulmoi teqen e Sheh-Dyrit. Ashtu si shpesh, me mjetet e njohura të cilat shpërfillnin gjithçka njerëzore, Komiteti i Rinisë së shkollës së mesme 'Sami Frashëri', në emër të rinisë së shkollës, e cila ishte pranë kompleksit të teqes, në të vërtetë urdhëron: 'Ne kërkojme që brenda kësaj teqeje të zhduken varret e 'shenjta', te shkatërrohen ato, si gjëra të parëndësishme,pa vlerë, të cilat jo vetëm që nuk ndihmojnë në faktet historike, por i prishin rëndësinë atyre'. Kohë të vështira, mendje të çoroditura, kurajo e shuar.Vetë punonjësit e institutit të monumenteve, u detyruan të shkatërrojnë tyrben, pjesë organike e teqes, vepër me vlera historiko-arkitektonike. Pas, rreth 20 vjetësh nga përfundimi i ndërhyrjeve restauruese, më saktë në vitin 1983, u vërejtën dëmtime të cilat pësuan një ndërhyrje tjetër. Në radhë të parë vinin në përfillje uljet e shtyllave të drurit, të cilat mbanin strukturën e mjedisit nr.6. Ujërat mbitokësore kishin kalbur pjesën e shtyllës në bashkëpërputhje me bazamentin prej guri. Në këto rrethana u vendosën pesë shtylla të reja, për të

siguruar plotësisht qëndrueshmërinë e mjedisit nr.6. Krahas u kryen punime për largimin e ujërave nga strukturat e ndërtesës, si dhe u kryen ndërhyrje konservuese në pjesë të suvatimeve të dëmtuara. Gjithashtu u kryen punime mirëmbajtjeje në strukturën e çatisë dhe mbulesën e saj si dhe në elementët e ndryshëm të drurit.

Pas përmbysjes së diktaturës komuniste në Shqipëri u ringrit tyrbja,sipas dokumen-tacionit që ruhej në arkivin e Institutit të Monumenteve.

Në historikun e restaurimit të monumenteve në Shqipëri, restaurimi i teqes së Sheh Dyrit për rrethanat dhe mënyrën e kryerjes do të zërë një vend të rëndësishëm. Ky artikull vjen të plotësojë ciklin e ndërhyrjeve restauruese të cilat përmbyllen me botimin e asaj veprimtarie shumëplanëshe e cila emërtohet ngjeshur me termin restaurim.

[1] Tekniku që drejtoi punimet,Sabaudin Metuli, pati si mjeshtër drejtues, specialistin e talentuar Tase Nina.

DO NOT COPY

The author in this article describes the values carried by Holy Site of Sheh Dyri, which despite sanctification values transmits also architectonic genuine values. Likewise is presented the long way made to realize this monument's restoration , where doesn't miss the demolition details too in mad year of 1997 that coincides with the attack against faith and religious cults.

DO NOT COPY

Maks VELO

DO NOT COPY

DEKORI I THJESHTË LINEAR NË GUR

Mendoj se ka nevojë për një paraqitje dhe klasifikim të dekorit të punuar në gur nga mjeshtrat popullorë. Këtu kam parashtruar vetëm dekorin linear, gjeometrik, jo atë florear e arabesk që do të kërkonte një studim tjetër. Ky lloj dekoracioni, që është më i thjeshti nga të gjithë, për mua paraqet interes parësor sepse mbi të e pas tij mund të realizohen të gjitha llojet e tjera të dekoreve, si kompozitat, shtesat, riformulimet grafike, pasurimet, përsëritjet. Është si puna e shkronjave,që janë baza e gjuhës. Dhe ky lloj dekori është shprehja e parë e mjeshtrit, e atij më të hershmit, mjeshtrit të shoqërisë primitive. Ky lloj dekori është më i vjetri. Dhe kësisoj ngarkesa e tij deshifruese është shumëplanëshe.

Sigurisht pjesa më e madhe e këtyre elementeve janë përdorur edhe në materiale të tjera, si në dru, kockë, hekur, baltë(terakotë).

Por unë dua të zbërthej vetem atë mbi gur.

Duhet thënë që në fillim se këto dekore janë të thjeshta.

Guri i punuar me thellim ose në reliev, vihet në dukje në qoshen e shtëpisë ose në harkun, a në traun e portës. Këto janë dy pjesët më të dukshme të banesës popullore.

Qoshja e shtëpisë punohet me kujdes dhe një apo disa gurë dekorohen.

Këta gurë që edhe thirren'Gurë të qoshes'janë të zgjedhur nga materiali më i mirë, janë më të plotë, më masivë e vendosen njëri mbi tjetrin në mënyrë zig-zage.

Dhe nga pikëpamja e shikimit këta janë më të dalluarit, sepse urbanistika popullore e vendoste banesën në mënyrë të tillë që të ishte sa më mirë e rrahur nga shikimi i vizitorëve dhe udhëtarëve.

Kështu mjeshtri caktonte gjatë punës, cili gur do të dekorohej. Shpesh këtë ia kërkonte i zoti i shtëpisë i cili mburrej për 'qoshet e shkruara '

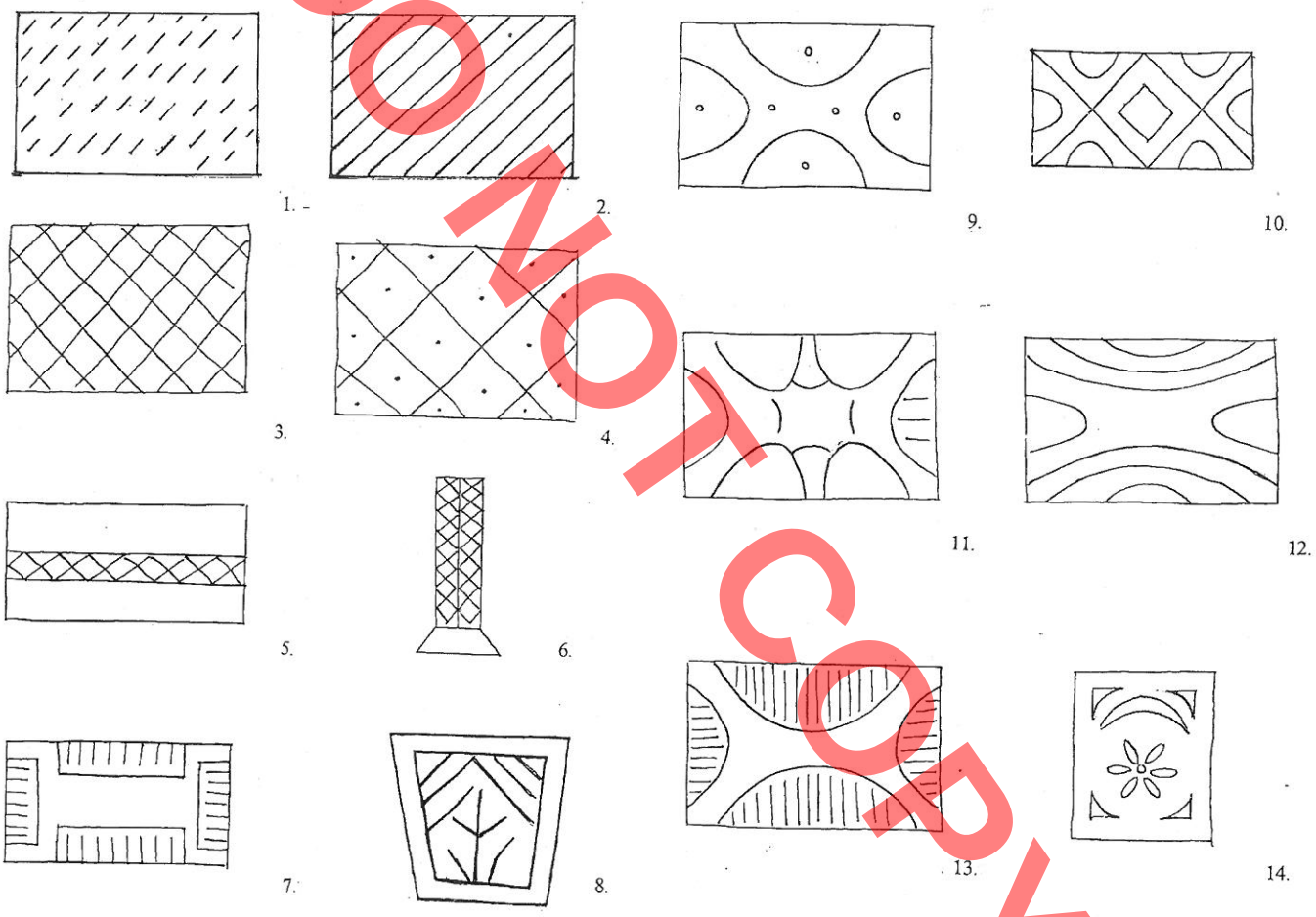
Një shtëpi e dekoruar ishte gjithmonë më e pasur, më e rëndësishme, më e dalluar sesa një tjetër e pa dekoruar.

Ana tjetër e rëndësishme e këtij studimi, është se ky lloj dekori është shumë i lashtë, është dekori i parë.

Kështu ne gjejmë, në artin shqiptar, një vijueshmëri, ruajtje, konservim të motiveve bazë, primare. Kjo tregon një traditë pagane të pa ndryshuar nga pushtimet dhe ivazionet kulturore të mëvonëshme, një rezistencë të qetë kulturore.

Në Krujë gurët e dekoruar i quajnë 'gurë të kalitur'.

Zakonisht guri i punuar është i të njëjtit lloj me të cilën është punuar banesa, por ka edhe raste



DO NOT COPY

kur zgjidhet gur i një përbërjeje tjetër ose raste kur merrej guri i dekoruar i rrënojave të një muri të prishur, dhe vendosej ne banesën e re.

Ka raste kur dekoracioni lyhej ; vendi i thelluar nga dalta lyhej me gëlqere, bojë blu ose jeshile.

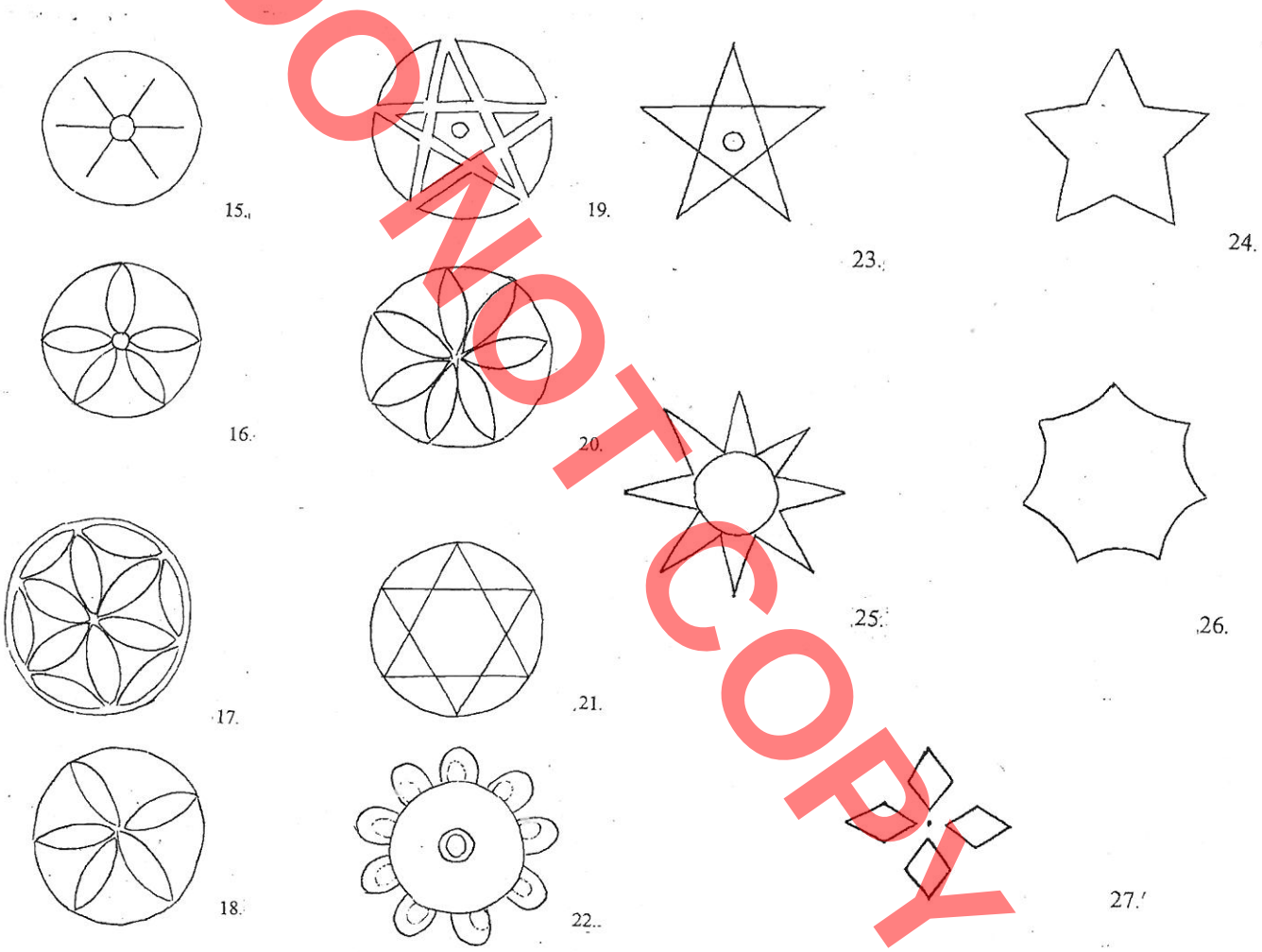
Takohen dy lloje punimi, kjo më tepër varet nga lloji i dekorit : dekori thellohet me gdhendje, ose dekori del në reliev dhe gdhendet fusha.

Në fillim mjeshtri zgjedh vendin e gurit, mendon për dekorin, punon dhe krijon faqet (kur është gur cepi)pastaj me daltë të kalitur e me majë vizon në gur dekoracionin. Së fundi gdhend dekorin, dhe e vendos gurin në mur.

Dëshira e parë e imagjinatës figurative është shprehur me lënien e shenjës, një pikë apo një vijë, vijë e shkurtër. Kështu i gjejmë dhe sot. Pasi lëmohet e axhustohet sipërfaqja e gurit, mbi të me daltë gdhenden copa të shkëputura vijash të pjerrta si pikat e shiut me re.(fig.1)

Më e avancuar është ideja e vijave paralele diagonale që dekorojne faqen e gurit. Zakonisht takohen me pjerrësi nga e majta (fig.2). Në fig.3 kemi kryqëzimin e tyre dhe krijimin e rombeve. Më vonë është kaluar (fig.4) në pikëzimin e qendrës

DO NOT COPY



së rombit. Këtë gur e gjeta në një shtëpi në Pezë të vogël (Tiranë) ,punuar nga mjeshtra korçarë. Zig-zagu dhe rombet, të futura në një shirit në një pjesë të gurit i gjeta në Mavrovë (Vlorë) në një gur harku-portë (fig.5). I njëjti motiv është përdorur i dyfishtë, vendosur mbi një bazament trapezi(fig.6)

Po nga ata mjeshtër korçarë në Pezë të vogël(Tiranë)gjeta një dekor kompozite(fig.7), ku vijat e shkurtëra të thelluara anës perimetrit të gurit janë futur brenda katërkëndëshave të vegjël.

Në fig.8 jepet një gur i mesit të harkut të portës ku vijat brenda një kornize të gjerë vendosen në drejtime të pjerrëta të parregullta(poshtë), më shumë afrohet me një lloj linjash të pastra, me një sistem të brendshëm, të mbyllur. Një stad më i avancuar duhet të ketë qenë futja e gjysmë rrethit, harkimi i linjës (fig.9). Këtë gur në cep të shtëpisë e kam gjetur në Ndroq, punuar nga mjeshtër korçarë. Faqja tjetër e këndit ka të gdhendur një gjarpër, një avion, një balonë. Pra, këtu kemi një iventar të pakët të figurave primitive dhe motiveve pagane dhe atyre moderne të hedhura, krejt në mënyrë të lirshme.

Thellimet dhe pikëzimet janë lyer me bojë të

DO NOT COPY



Fig. 1

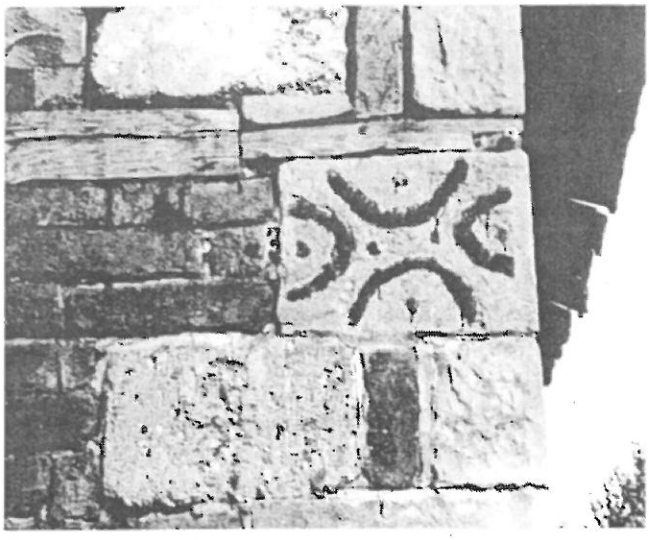


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

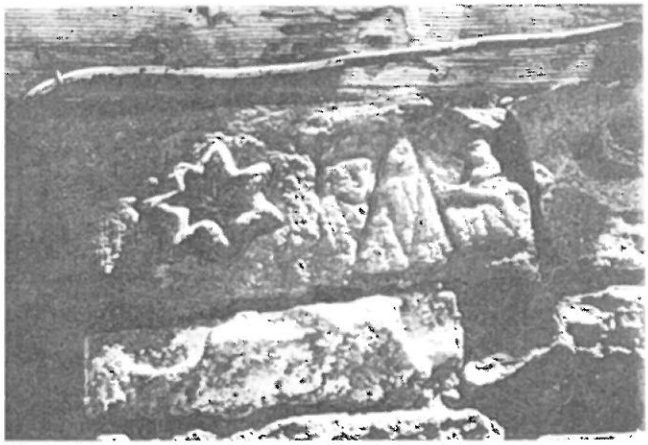


Fig. 5

DO NOT COPY

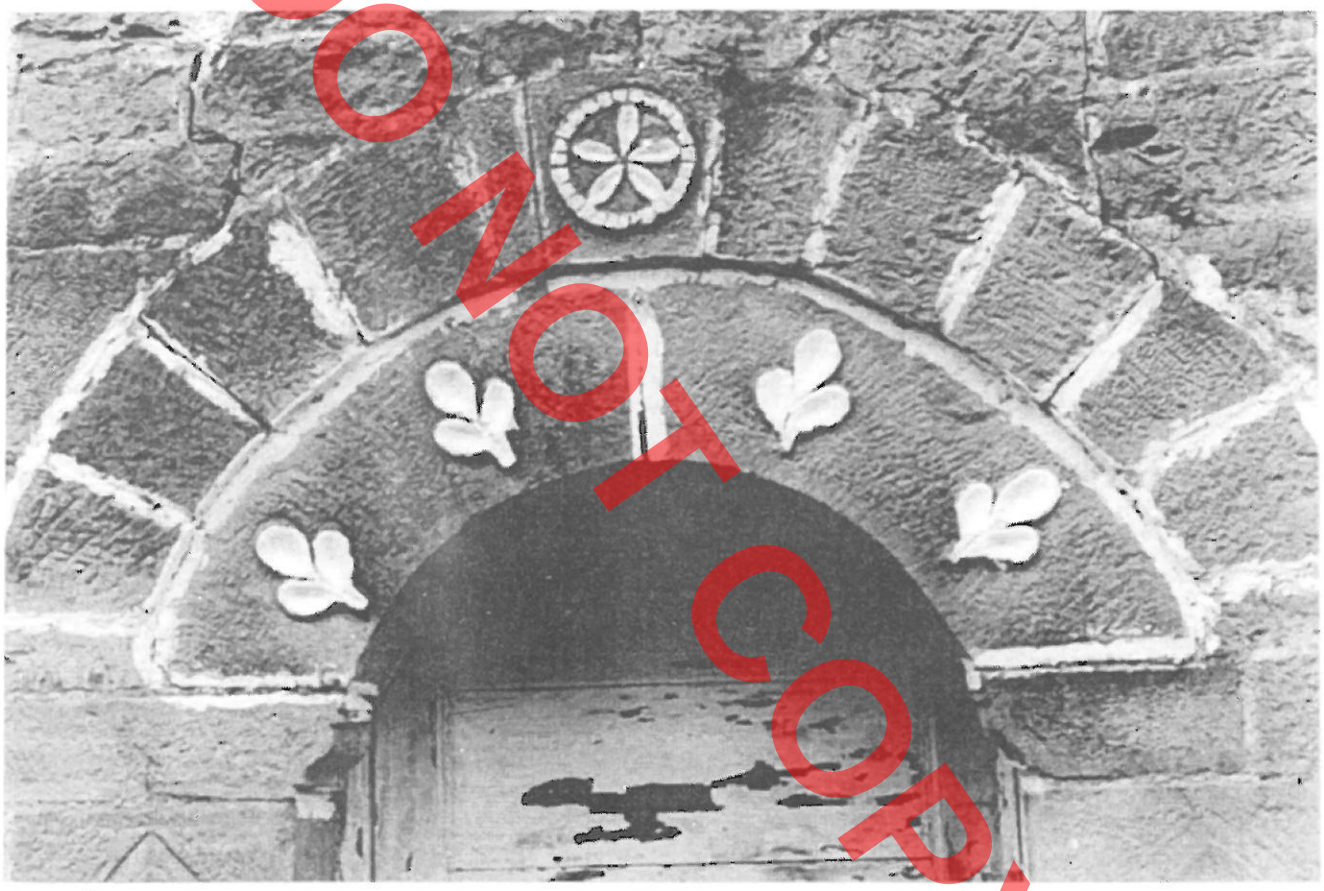


Fig. 6

gjelbër.

Varianti tjetër (fig.10) ndodhet po në këtë banesë. Këtu mjeshtri korçar përdor tre elemente të përdorura deri tani : vijat diagonale, rombin e brendashkruar dhe vijat e harkuara gjysmërrethore ose eliptike.

Në një banesë në Kala-Ndroq gjeta një tjetër gur (fig.11) ku janë përdorur vetëm vija eliptike dhe me to është bërë një kompozim. Edhe në këtë rast ka qenë po i njëjti grup mjeshtrish korçarë.

Ata variojnë (fig.12) duke mos dashur të përsërisin vetveten, me një trajtim në kreshendo të vijës eliptike si një përsëritje dallgë (banesë në Ndroq). Po këta mjeshtra që kanë punuar në disa fshatra të zonës në Pezë të vogël, kanë përdorur

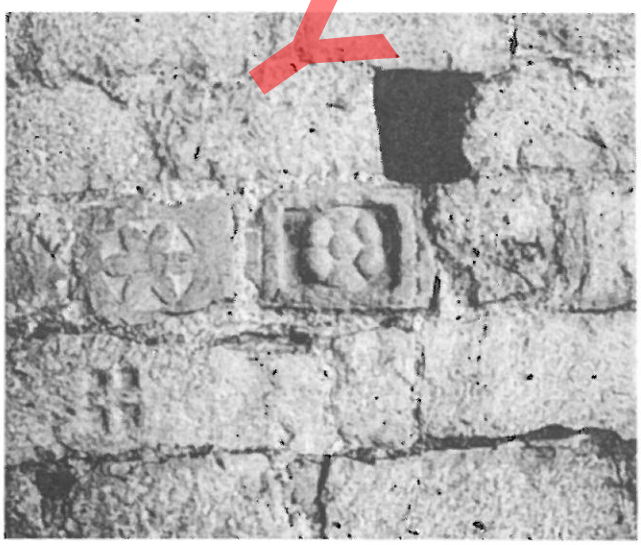


Fig. 7

harkun dhe vijën e drejtë (fig.13) për të dekoruar një gur tjetër. Fig.14 është nga gdhendja e një guri në Kuç të Zi (Korçë). Këtu kemi katër cepa të harkuar, një bisk hëne dhe një rozetë në pjesën e poshtme të gurit.

Elementët që do të paraqesim tani (fig.15-22) kanë në bazë rrethin.

Fig.15 është skema e një rrote me një aks, gjashtë rreze radiale dalin nga qendra drejt perimetrit. Në një banesë mirditore (fig.16) shohim këto rreze të bëhen një figurë radiale pesë fletëshe.

Në fig.17 përveç gjashtë fletëve që takohen me perimetrin, kulmet e tyre lidhen me nga një segment të harkuar.

Në fig.18 pesëfletëshit të brendashkruar në rreth i mungon rrethi i vogël aksial.

Në fig.19 sipërfaqja e rrethit ndahet në pesë trekëndësha që janë njëkohësisht dhe kulmet e një ylli.

Fig.20 na jep ndarjen e siperfaqes në shtatë fletë radiale.

Me gjashtë fletë e gjejmë në një variant në Kuç të Zi (Korçë).

Fig.21 është skema e yllit me gjashtë cepa (Krujë), kurse fig.22 ka tre rrathë koncentrike, dy në qendër dhe një periferik mbi të cilin zhvillohen nëntë fletë eliptike. Të gjitha këto forma që bazohen në rrethin e gjysmërrethin janë vazhdim i një tradite që ka fillesën në një epokë të largët të parahistorisë njerëzore. Format që do të klasifikojmë më poshtë (fig.23-27) janë të çliruara nga brenda-shkruarja në një rreth dhe dalin si figura më vete. Mendoj qe kjo duhet të ketë qenë një fazë e mëvonshme.

Fig.23 është një yll me një qendër dhe brinjët ndërpriten e duken të vizuara.

Në fig.24 ylli pesëcepësh është afër yllit zyrtar, kurse në fig.25 kemi një rrezatim tetëcepësh, trekëndëshat e të cilit dalin nga një rreth i madh qendror. Kjo duket mirë që është simbol astral (dielli), këto simbole morën zhvillim të veçantë në shek.14-16.

Në fig.26 kemi një figurë shtatë këndëshe me brinjë të kufbëzuara konvekse.

Në fig.27 (banesë në Mirditë) kemi katër rombe që i lidh vizualisht një pikë qendër.

Këto ishin skemat e dekoreve që donim të parashtronim, të zhvilluar në gëdhendjen lineare në gur. Forma e skema më të pasura, më të komplikuara, i takojmë sidomos pas pushtimit osman, i cili nuk lejoi përfaqësimin antropomorf, dhe mjeshtrit, sidomos ata myslimanë, zhvilluan arabeskun, por unë doja të ndaja, të veçoja e të sistemoja dhe të klasifikoja ato skema gëdhendjeje që mendoj se janë arkaike dhe kanë qenë e janë tregues të një tradite të ruajtur gjatë.

Më së fundi dua të paraqes disa foto:1,2,3,4,5,6,7,të gurëve prej ku janë nxjerrë skemat e vizatuara.

Foto1 është marrë nga albumi ARTI POPULLOR SHQIPTAR dhe është porta e një kulle mirditore.

Fotot 2 dhe 3 janë marrë në Ndroq. Fotot 4 dhe 5 paraqesin gurët e një porte në Dardhë të Korçës.

Fotoja 6 është po nga Dardha dhe së fundi foto 7 paraqet disa gurë të murit të absidës së Kishës së Shën Kollit në Voskopojë.

SHËNIM:Vizatimet dhe fotot janë të autorit.

DO NOT COPY

The article takes over to clarify the stone carving role. Illustrating with schemes and pictures these sites, the author traces the stone carving history. He has managed to distinct, to arrange and classify those carving schemes that is thought to be archaic and have been and still are indicator of a tradition preserved long in South and North part of Albania. Likewise, there is underlined that great masters of stone carving are Korçamen masters.

DO NOT COPY

Fatbardha SHKUPI

DO NOT COPY

MJESHTËR SHQIPTARË, DEKORATORË QË KANË PUNUAR NË BULLGARI MAQEDONI DHE NË SHQIPËRI

Në këtë artikull, ne nuk kemi për qëllim të evidentojmë motivet, stilet e problemet e tjera të cilat kanë përfunduar prej kohësh, duam vetëm të qartësojmë opinionin artistik të shkencëtarëve ballkanas rreth disa të thënave të gabuara (ekuivoke) mbi mjeshtrit tanë gdhendës të drurit.

Ekzistonte një dëshirë e madhe për të punuar së bashku midis bullgarëve, maqedonasve, grekëve e shqiptarëve. Ata ishin si vëllezër të një bashkësie të madhe e shpesh historianët europianë i quanin "Korporata Frankmasonase", 'Vëllezër komacinë'(Të ngjashëm me mjeshtrit që jetonin rreth liqenit Komo (como), taliadure(gurë-prerës) e tjera. As perandoria osmane, as intrigat e qarqeve të ndryshme nuk kanë mundur t'i ndajnë këta punëtorë të aftë, këta gurëthyes të famshëm, që me strajcat e tyre të mbushura me veglat e punës, të murndërtimit dhe zdrukthtarisë, tejkalonin malet, kufijte, detet. Kjo gjendje kundershton çdo nocion që përcakton shkollat krahinore. Pra nuk ekzistonin shkolla: bullgare, maqedone, shqiptare, greke, rumune. Ekzistonin atelje ku punonin mjeshtrit bashkë me nxënësit e tyre. Ata frekuentonin gjatë shekujve të njëjtat qytete të Bullgarisë, Greqisë e të Turqisë, si Pllovdivi, Trevna, Tatarpazarxhik, Selanik, Drama, Kavalla, Serezi, Stambolli, Brusa(Bursa). Gjatë 25 viteve kemi gjurmuar të gjejmë pikat që na afronin me ballkanasit e tjerë, por kjo çështje ishte tepër e vështirë. Për shkak të shtypjes osmane janë shkatërruar shumë kisha , ikonostaset e tyre në mermer e në dru. Nuk kemi mundur të gjejmë dekore të gërshetuara të njohura ne Bizanc, me përjashtim të një dere të bukur, e vitit 1660 në fshatin Spile të Tranoshishtit pranë Gjirokastrës (fig.1) Duhet parë kisha e Shën Gjergjit të Arbanasit e Bullgarisë e gjithashtu dyert e Hrelit. Gjatë shekullit vazhdues gjejmë vepra të krahasueshme nga mënyra e kompozimit, motivet e tulipanëve e të drethkave, tipike të epokës baroke në kishën e Lindjes së Krishtit të Arbanasit dhe Shën Mërise së Zvernecit(fig.2,3,4).

Në kishën e Shen Thanasit në Voskopojë (Moskopol) shek.XVIII-të shikohet një dekoracion i pasur me ar mbi sfond të kuq, blu, të gjelbër, shumë të ngjashëm me ikonabartsin e kishës 'Shën Mëri'të Backovës. Po ata tulipanë, trendafila të egjër,(eglantina), nga degët dhe gjethet e tyre duke lëshuar si frymë prej vazove shpirtin që priret drejt së panjohurës. Shihen serafinë e gjarpërinj që flakin drethka(fig.5) Këto dekore përsëriten më

DO NOT COPY

energjikisht në ikonabartsin e kishës së 'Shën Kollit' në Voskopojë ku shihen gjithashtu peshq, motivi i diellit dhe një shqiponjë(fig.6).Po sikur të shohim dekoret e kishës 'Shën Mëri' po në Voskopojë (fig.7), të së njëjtës periudhë e të gdhendura prej të njëjtëve artistë, duke krahasuar derën e bukur të kësaj kishe me analogen e vet të ikonabartësit të 'Shën Naumit' të Ohrit,ku na tërhoqën vëmendjen drethkat e gërshetuara me tulipane e gjethe hardhije. Pjesët e sipërme në të dy dyert janë kufizuar me rrethuese prej zambakësh të vegjël. Pjesët e poshtme, që paraqesin tulipanë të mëdhenj, janë qarkuar prej drethkash të valëzuara të krahasueshme me gjethe hardhije dhe tulipanë. Dyert janë të praruara dhe ndjehet menjëherë i njëjti autor. Ikonabartësi i 'Shën Naumit' është bërë më 1711(fig.8) dhe autori ishte Mihali për të dy ikonabartësit, dhe që ai ka punuar më vonë atë të 'Shën Mërisë'së Voskopojës. Është Mihali nga Krini, fshat pranë Kosturit, sepse mbi portikun e kishës së Shën Thanasit të Voskopojës mund të lexohen disa mbishkrime, se ishte ndërtuar më 1724, dhe mjeshtrit që e krijuan ishin Andreni, Pavli, Mihali, Manthe, e Kosta, të ardhur prej Krini. Ky mbishkrim gjendet mbi një kryq të bardhë(fig.9)-(2)

Gjatë hapave drejt njohjes së mjeshtërve, ne jemi përpjekur të

saktësojmë punën e realizuar në të njëjtën gjendje shtetërore:

A)Perandoria Bizantine 977vjet.

B)Mbrëteria Bullgare 200 vjet.

C)Perandoria Osmane 500 vjet. Do të thote i njëjti territory, të njejtat kushte.

Po paraqesim ekzistencën(qënien) e një artisti të madh shqiptar i cili në fundin e shekullit XVIII-të, i pari ka guxuar të krijojë ikonabartësin e parë tip 'rrokoko' në Shqipëri,pikerisht në katedralen e Korçës,që u quajt kisha e 'Butrintit Jetëdhënës', ku tregon forcën e daltës së tij në lëvizjet helikoidale të gjetheve të lisit për rreth trëndafilave, dhe realizimin e përkryer të figurave njerëzore, të shenjtorëve dhe kafshëve mitologjike(fig.10). Sipas kodikut të Korçës dhe të selasforit, ky ikonabartës, ka përfunduar më 1756. Pra autori është Dhimitër Koleci, nga fshati Mariani në Opar, pranë Korçës që zbriste nga një familje e vjetër shkodrane, e përqendruar në Opar në shek. XV-të bashkë me princeshën Marie Dukagjini që u martua me princin e Oparit Gjon Muzaka.

Gjatë një vizite që grupi i piktorëve shqiptarë kreu në kishën "Ngjitja e Shën Mërisë" në qytetin e Asenovgradit, vuri re një ikonabartës tepër interesant, mbi ballorin e të cilit ishte shkruar me pak fjalë: Kosta Preheriti dhe një Kosta tjetër, me ndihmën e piktorit të Mecevës në fundin e shek. XVIII-të. Ndërsa Dhimitër Cornakovi thotë: "Skulptorët që kanë përfunduar ikonabartësin e bukur të kishës Shën Mëri"në Asenovgrad qenë Kosta Koci e Kosta Pasiko(?) nga Mecova(pranë Janinës), ndërmjet 1821e 1825. Që të tre shqiptarët: Fatbardha Shkupi, Ylli Drishti, Tatjana Vinjau, e fundit piktore në muzeun e Korçës, janë bindur që pjesët e gdhendura e të vendosura mbi këtë ikonabartës kanë qenë punuar nga mjeshtër Dhimitër Koleci, nga Mariani i Oparit në atelien e tij të Korçës, të sjellura nga Kosta Koci (Preheriti), ndofta nxënës i tij, në asenovgrad për t'i montuar në kishën e 'Shën Mërisë'. Ne jemi të mirëinformuar që njerëzit(banorët) e Mecovës punonin si muratorë ndërtues si e gjithë Konica pranë Janinës. Skulptorët, në shumicën e tyre, ishin nga Kolonja, Opari, Gramozi e ndonjë grek nga Korfuzi. Gjithë njerëzit mund ta shohin ikonabartësin e Katedrales së Korçës dhe atë të Vithkuqit, i cili ndodhet i paketuar në Institutin e Monumenteve në Tiranë, gati për t'u restauruar. Duhet të qartesojmë opinionin publik ballkanas se në fillim të shek.XVIII-të, një shqiptar Joasaf Voskopojari(Moskopoli) ishte emëruar arqipeshkop e patrik i Bullgarisë,

DO NOT COPY

Maqedonisë dhe Shqiperisë.

Ndërsa në fillim të shek.XIX-të , një tjetër patriark shqiptar nga Përmeti, imzot Paisi ka dhënë ndihmesë aktive për kristalizimin e kishës autoktone bullgare, e për këtë shkak ka qenë internuar nga perandoria osmane.(3)

Kryevepra tjetër e Dhimitër Kolecit është ikonabartësi i kishës së 'Shën Kozmait' e 'DAMIANIT' në Manastirin e Shën Pjetrit e Pavlit të fshatit Vithkuq, i kryer në vitin 1773, datë e prarimit të këtij ikonabartësi(fig.11)

I treti ishte ikonabartësi i kishës së Elbasanit(fig.12-13). Kuptohet se si mjeshtër Dhimitri ka patur fatin të transmetojë përvojën e tij skulptorëve të rinj që përgatiteshin për jetën artistike:Thanas Doko nga Stratobërdha, Nikollë Dibrani nga Magarova e Pjetër Filipi prej Gari. Rruga të cilën ne kemi ndjekur vjen nga burimi trashëgimor i transmetuar nga të dhëna gojore a ndonjë mbishkrim. Le të shohim opinionin e Asen Vasiliovit:'Në gadishullin ballkanik skulptura mbi dru si mjeshtri dhe art i bashkohet Kishës dhe zhvillohet e lulëzon në malin Athos(Agion Ores ose Hilandar). Ateljet e mëdha të mjeshtërve skulptorë që ishin vendosur aty kanë ekzistuar deri në shekullinXIX. Ato ishin bulëzat e skulpturës mbi dru, dhëmbë elefanti dhe inkrustim me sedef.(4) Tani ju saktësoj se gjigandi Dhimitër Koleci kishte punuar në njërën nga këto atelie.

Miatievi e Kristovi njoftojnë mbi mjeshtrin Thanas dhe bashkëpunëtorët e tij Stojko Fandikov, Pjetër e Gjergj Dashi me të cilët ai ndërtoi monumentet e famshëm në dru të manastirit të Rilës. Pikërisht në kishën katedrale ai ka gdhendur ikonabartësin, fronin peshkopor dhe ikonësin (epistrofeun).(5)

Bogdan Filovi, Asen Vasilievi e Zoja Licenoska flasin rreth mjeshtër Thanasit dhe bashkathetarët e tij të Epirit , qe së bashku krijuan shkollën e Sanokovit, duke u bazuar gjithashtu tek mjeshtri grek Andoni, i ardhur nga Selaniku. Ata kanë gdhendur ikonabartës të bukur në kishën e 'Shën Mërisë' më 1830, e nga një çikë në të gjithë zonën, para se të shkonin në Rila ku ata janë përqendruar nga 1839 deri në 1858.(6)

Veçse ata e konsiderojnë Thanasin gjithashtu grek . Situata saktësohet në atë që sllavët nuk e duan, superioritetin e Greqisë, por në të njëjtën kohë nuk durojnë talentin e shqiptarëve, duke bartur ndjenjën e një xhelozie profesionale. Atëherë, këto vitet e funit, duke gjurmuar fshatrat dhe malet, kemi gjetur origjinën e Thanas Dokos. Sipas njoftimit të familjes së patriotit Petro Nini Luarasi, babai i të cilit, Nini Luarasi ka trajtuar dyert e Manastirit të Rilës gjatë rindërtimit. Gjithashtu kemi dëgjuar tregimet e fshatarëve të zonës. Pra, familja Doko jetonte në fshatin Stratobërdhë pranë Korçës. Kemi vajtur aty dhe na kanë siguruar perse Thanas Doko ishte bashkatdhetari i tyre. Pasardhësit e kësaj familjeje janë shpërndarë gjithandej: Në Voskopojë, në Korçë, në Tiranë, të këmbyer në islamizëm vetëm në Tiranë, jo më artizanë por intelektualë të nderuar.

Megjithëse Bogdan Filov, Zoja Licenoska e Dimitri Drumev e konsiderojnë shkollën e Samokovit më pak të zhvilluar se ajo e mijakëve, unë i kundërshtoj sepse këta profesorë nuk e dinin prejardhjen shqiptare të pjesës më të madhe të mjeshtërve të Samokovit, historinë e zbukurimores së Shqipërisë, ikonabartësit tanë madhorë të jugut dhe si është zhvilluar puna e skulptures në dru në vendin tonë ; Se si shqiptarët e Epirit dhe grekët kanë ndihmuar mijakët gjatë dy shekujve.

Ndërsa Asen Vasiliev e Dimitri Drumev na shtojnë: 'Gjatë punës së ikonabartësit të katedrales së Rilës kanë marrë pjesë, jo vetëm mjeshtri skulptor Atanas Teladuro, po gjithashtu i mirënjohuri Petro Garka e Dimitri Garka nga krahina e Dibrës.(7)

Duke analizuar motivet e këtij ikonabartësi

DO NOT COPY



Fig . 1

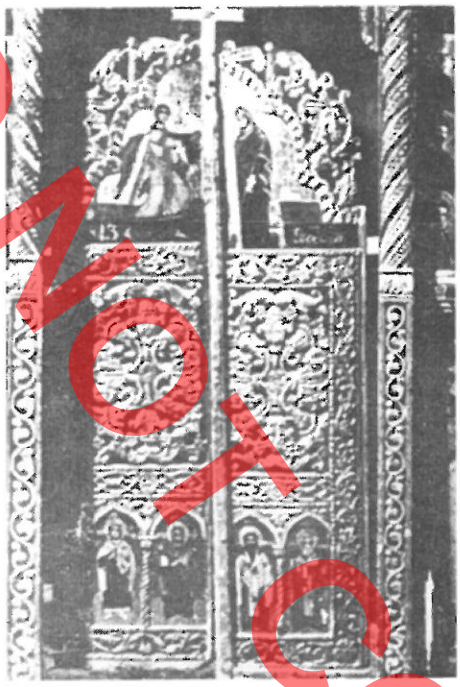


Fig . 2



Fig . 4

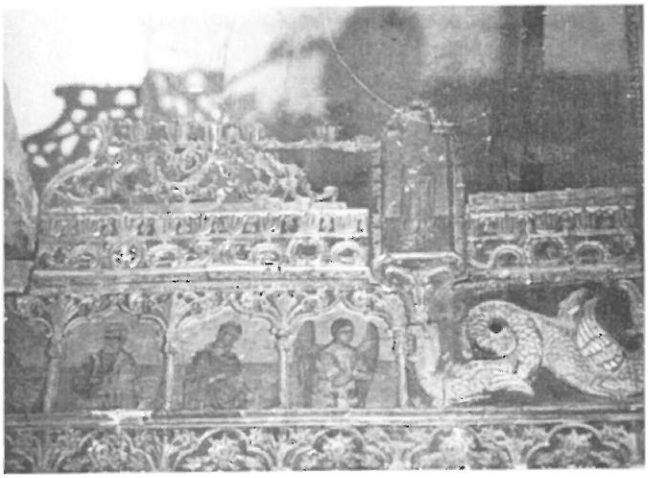


Fig . 3



Fig . 5

shohim ngjashmëri me zbukurimet e ikonabartësit të Elbasanit, të punuar nga Pietër Filipi. Kjo do të thotë që të dy skulptorët e cmonin shumë njëritjetrin,(fig.14). Duke vëzhguar me hollësi ikonabartësin e kishës'Fjetja e Shën Mërisë' së Rilës, të prek zhdërvjelltësia e tij. Ai është më madhështor dhe elegant se sa i kishës 'Fjetja e Shën Joanit', i punuar nga një mjeshtër i shkollës së Samokovit, në fillim të shekullit XIX-të.

Shkëlqimi, lëvizja, pasuria e kompozimeve



Fig. 6



Fig. 7

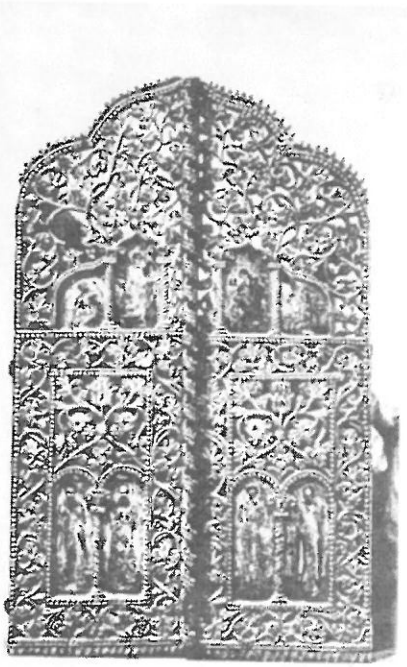


Fig. 8

dhe harmonia dallohen mbi ikonësin(epistrofeun), fronin, panotë e amvonit(fig.15). I kanë trajtuar serafinët, me shqiponjat eukaristike(Shndërrimi i verës në gjak të Krishtit), të rrethuara nga drethkat dhe mbi brezin e medalionëve që shoqërohen me shumicë bistakësh rrushi. Tani kompozimi është më i përparuar, mund t'i njohësh këto vepra në stilet baroke, rokoko, direktorat dhe perandorak, ashtu siç zhvillohen gjithandej në viset e Ballkanit, veçanërisht në Shqipërinë e jugut dhe në Greqinë e veriut.(8)

Mjeshtri Kristo Dibrani ka pikturuar harkadën e një qoshku të manastirit në fjalë. Do të thotë se kurioziteti ynë duhet drejtuar në një drejtim tjetër. Është folur shumë rreth mijakëve, për prejardhjen e tyre, për punën e tyre dhe prodhueshmërinë e krijimit të tyre. Por kush janë mijakët? Jemi detyruar se fundi të këshillohemi me të gjithë historianët e të dëgjojmë pikëpamjet e tyre:

Bogdan Filov thotë pikërisht se 'Skulptura mbi dru me traditë është zbatuar në të njëjtat familje dhe kalonte nga i ati tek i biri e këta të fundit përgatiteshin për të pasuruar përvojën e punës së tyre. Kështu gjatë kohës në disa krahina janë zhvilluar shkollat e skulpturës mbi dru. Midis tyre, më të njohurat janë :shkolla e Dibrës dhe shkolla e Samokovit në fillimin e vargmaleve të Rilës...Sa larg shkon shkolla e Dibrës ne nuk mund ta përcaktojmë, nderkaq vihet re që ajo duhet të jetë formuar në shekullin e XVIII-të , megjithëse kryeveprat e saj janë shfaqur në fillimin e shek.XIX-të.'Është tepër kureshtare të ndjekësh udhën e krijimit të këtyre ikonabartësve që lulëzonin nëpër atelietë (Shkollat dekorative nuk janë shkolla të vërteta , por atelie) jo vetëm të Bullgarisë por edhe në vende të tjera. Si janë zhvilluar më ngadalë, cilat janë lidhjet me malin Athos, nga çfarë burimi arrijnë me frymëzimin e tyre? Kjo detyrë bëhet më e vështirë sepse nuk gjendet një grumbullim lënde, nuk njohim mirë etapat paraardhëse të lashta. Një

DO NOT COPY

DO NOT COPY

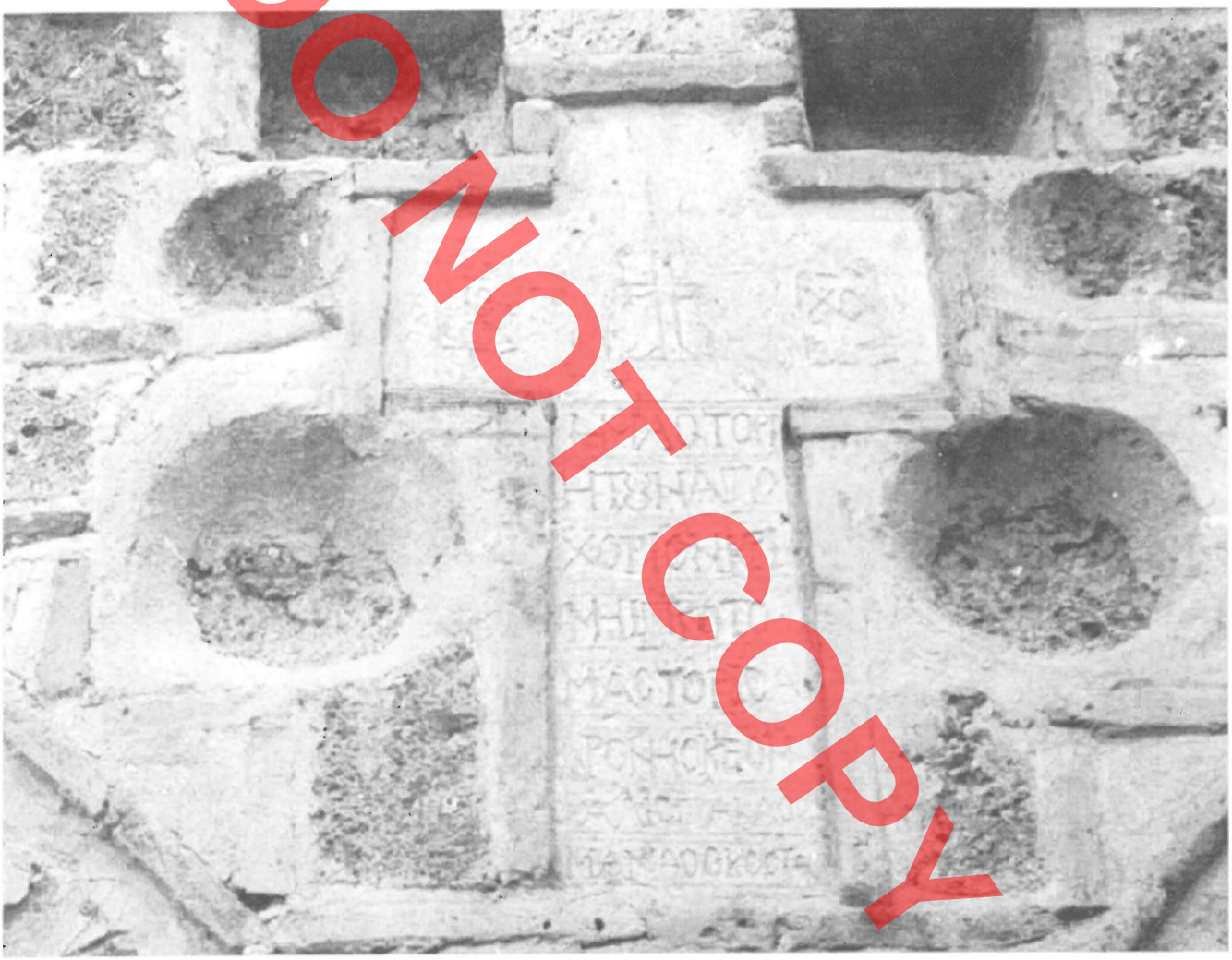


fig9

gjë është e sigurtë që nuk mund të flasim për një krijim të kohëve moderne ,por për një art që burimin e tij e ka tek një traditë e vjetër e cila përmban elemente që i përkushtohen artit të vjetër bullgar.(9)

Tatomir Vulkanovic sugjeron:

'Mosha e artë e krijimit artistik të Mijakëve është fillimi i shekullitXIX-të. Skulptura mbi dru e mijakqve luan njq rol tq madh artistik e kulturor në jetën e popujve ballkanas.

Mijakët kanë punuar nëpër kishat e krishtera, nëpër xhamitë dhe shtëpitë feudale'(10).

Dimitri Drumev e **Asen Vasiliev** thonë:

Në fillim të shekullit të fundit në Maqedoni hapte rrugën e vet të skulpturës mbi dru shkolla e Mijakut që ishte formuar prej grupesh të organizuar në 'Tajfa' të artizanëve. Skulptorët e kësaj shkolle të pajisur me letërnjoftime nga perandoria osmane, shkonin në Maqedoni, Bullgari, Serbi e ndonjëherë në Itali. Nuk kemi njoftime të përcaktuara që të nxjerrim në dritë inisiativën e shkëlqyer të artit të

DO NOT COPY

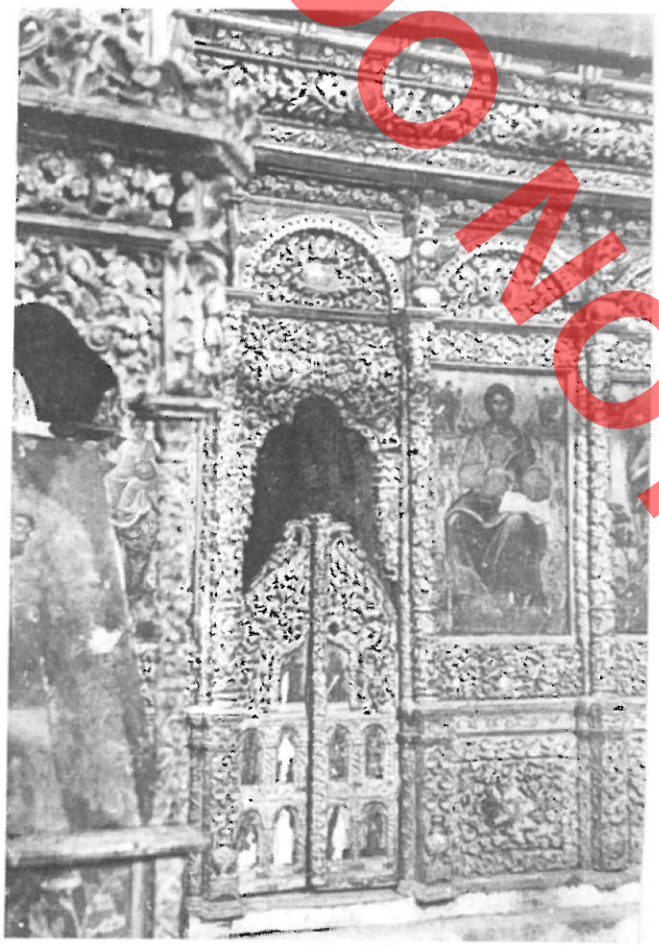


Fig. 10

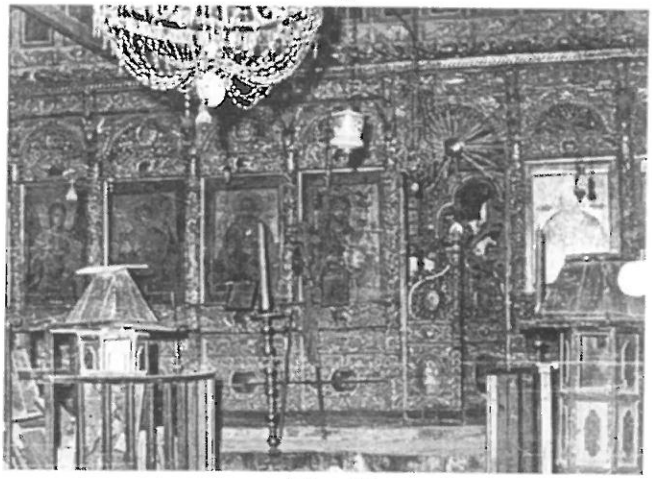


Fig. 11

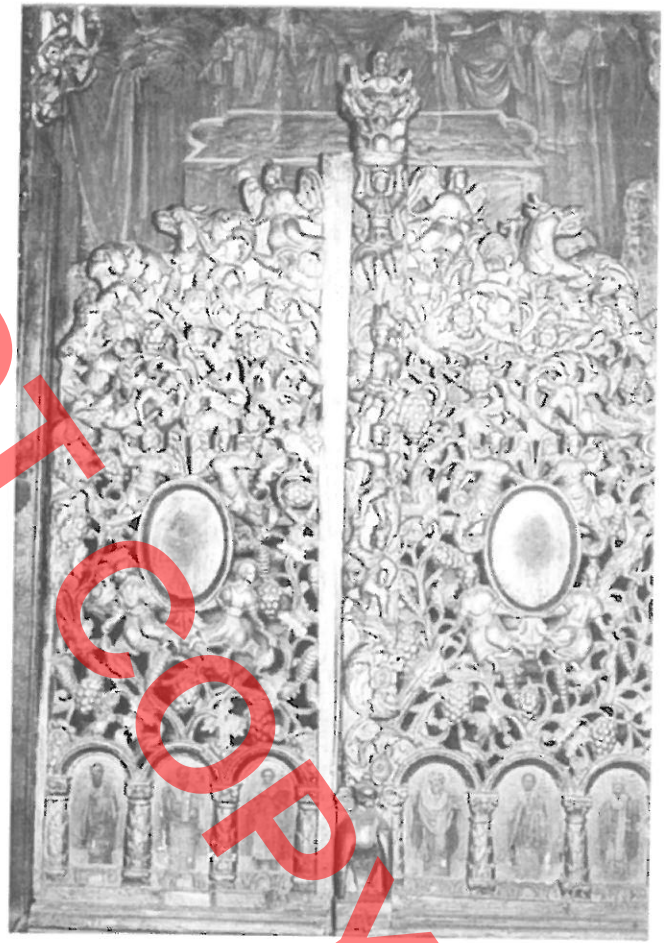


Fig. 12

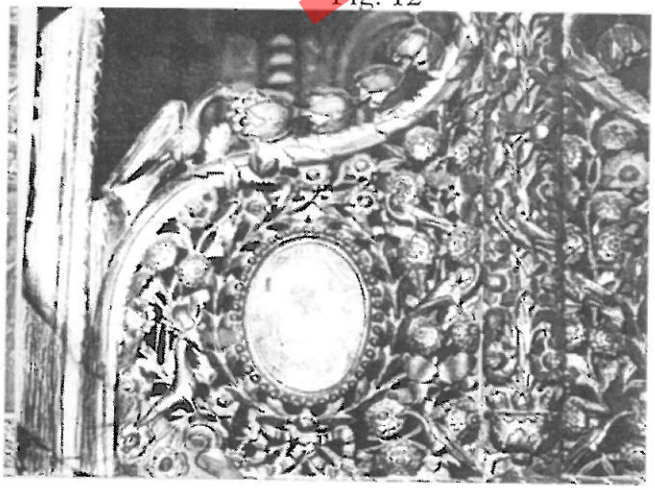


Fig. 13

DO NOT COPY

skulpturës mbi dru në këtë krahinë. Pohojmë që ajo është zhvilluar në bazë të pelegrinazhit drejt malit Athos. Veprat më brilante të kësaj shkolle janë : Ikonabartësi i kishës së Manastirit 'Shën Joani i Bigorit' pranë Dibrës...Ikonabartësi i Kërçovës, i djegur gjatë lëvizjes së Ilindenit më 1930 e ikonabartësi i kishës së 'Shën Mërisë' së Tatar Pazarxhikut,i të njëjtit stil, i ndërtuar në mesin e shekullitXIX-të.(11).

Ndalojmë në një detaj: Në rast se mijakët ishin maqedonas, pse ata pajiseshin me letra njoftimi për të vajtur në Maqedoni, ndërkohë që atyre nuk u jepeshin letra njoftimi të ngjashme për të vajtur në Shqipëri. Ngase ata ishin thjesht shqiptarë etnikë.

Zoja Licenoska: "Artistët më të mirë mijakë ishin Ferckovcët prej Galicniku, prej të cilëve Negri Makari, Maksevcët, Shabanovcajt nga Bitushi, Rencovcët nga Trensaci, Cuckovët nga Lazaropoli, Madarovcët prej Galicniku, Mircevët prej Osoji, Gjinovcët nga Galicniku prej të cilëve Panajot Gjinovski, Lekovcët e Tresancit prej të cilëve Diko Lekoski. Veprat e tyre më të mira janë ikonabartësit e Bigorit, të Shën Shpëtimtarit të Shkupit dhe të Shën Mërisë së Tatar Pazarxhikut. Këta mjeshtër ndikuan në trajtimin e shkollës bullgare. Ata punuan jo vetëm nëpër kisha, por gjithashtu nëpër ndërtime qytetare. Shkollat Trevnes, Banskos e Koloferit konsiderohen si të prejardhura nga Mijakët'.(12-a)

Duket qartësisht që të historianët ngulin këmbë se kanë të bëjnë me shkolla artistike të skulpturës mbi dru sikur ato të ishin shkolla të skulpturës rrumbullake, një gabim i madh conceptual. Dekoruesit e gjithë Europës, specialistët i kanë paraqitur si mjeshtër të atelieve të ndryshme, e jo si përfaqesues të shkollave kombëtare.

Sotir Tomoski:' 'Gjatë periudhës së Rilindjes në Maqedoni kanë vepruar pothuaj të njëjtit mjeshtër drejtues në kuadrin e teritoreve bullgare të sotme'.(12-b)

Ja pra një pohim i mosekzistencës së shkollave kombëtare të ndërtuesve dhe zdrukthëtarëve. Le të shohim pikëpamjen e profesor **Stajonevicit**: 'Mijakët janë tribu serbe. I dallojnë që nga kohë shumë të vjetra përkrah berzijakëve në Serbinë e Jugut. Në tërësi janë të ndarë nga berzijakët, si grupe etnikisht të bashkuara. Një pjesë e mijakëve myslimanë, pravosllavët i quajnë kurke ose torbeshë, ndërkaq ata nuk janë as thjesht turq, as thjesht shqiptarë, as thjesht serbë. Të dy palët flasin gjuhën mijake. Tek mijakët muhamedanë ka ndikuar feja dhe përzierja e lirë me shqiptarët, e për këtë arsye në gjuhën e tyre ndodhet ndonjë fjalë shqipe. Mbiemrat i mbajnë si polakët.'(13-a)

Këto ide absurde nuk kaperdihen, nuk imagjinohen këto marrëzira që janë shprehur nga goja e një intelektuali. Secili duhet të këtë pak dinjitet profesional. Rreth këtij argumenti u konsultova me profesor Aleks Budën, ish kryetarin e Akademisë së shkencave shqiptare dhe ai m'u përgjegj: 'Pjesa e mijakëve që ishin shqiptarë të krishterë dhe që nuk donin të qëndronin nën pushtimin serb, ka pranuar të këmbehet në islam, e këta janë myslimanët e Rekës e të Gollobordës lindore. 'Fshatrat Galicnik, Bitush, Tresanc, Osoj paraqesin shqiptarë vendas si Shabanovcet (Shabahajt), Gjinovcet(Gjinajt), Lekovcet(Lekajt), Filipovcët e Garit(Filipajt) dhe ende të tjerë mjeshtër. Por çfarë thonë **kroatët:** 'Mijakët janë banorë të vendit që gjindet pranë burimit e gjithashtu pranë zonës së mesme të lumit Radika në Maqedoninë perëndimore. Fshatrat kryesore janë: Galicniku, Lazaropoli, Rostusha e Zharnanica. Besimi i tyre: krishter dhe muhamedan. Më të afërmit janë fqinjë me bërzijakët por që janë shfaqur kohë më parë se këta, e që dallohen prej tyre nga doket, veshjet dhe të folurit e tyre'(13-b)

DO NOT COPY



Fog. 14

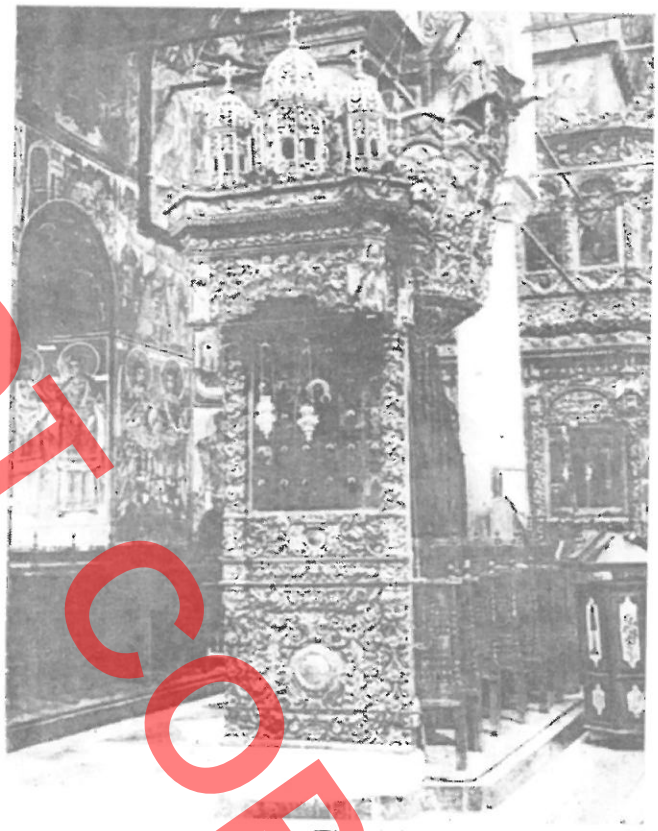


Fig. 15

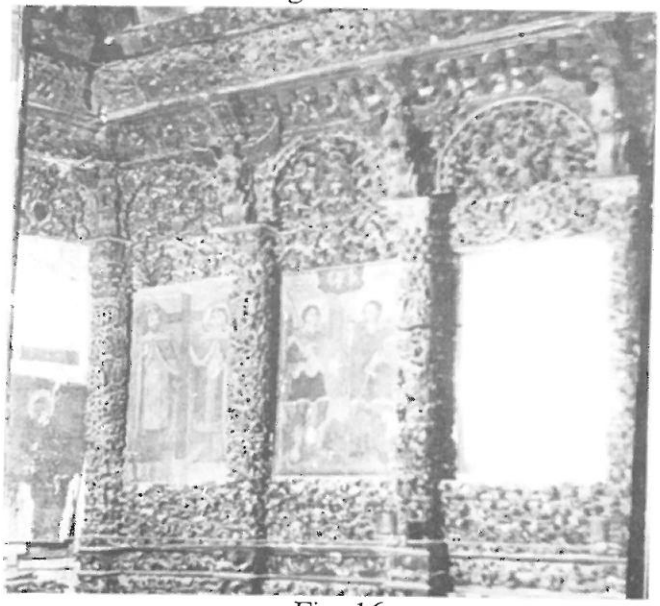


Fig. 16

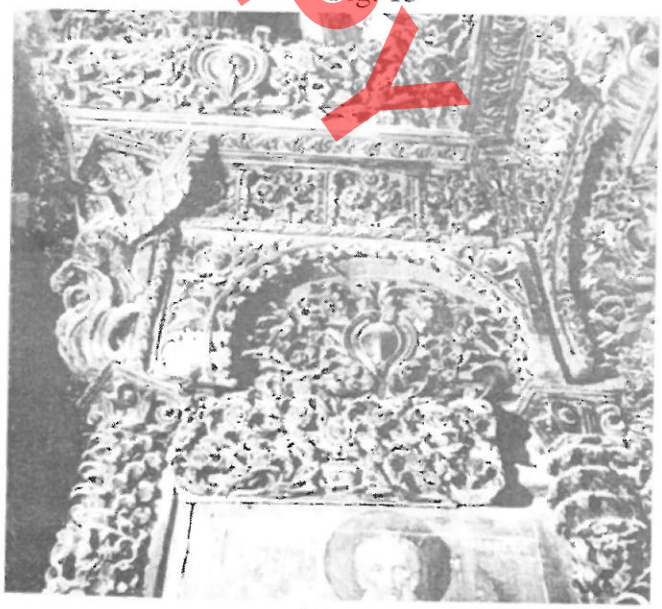


Fig.17

DO NOT COPY

Le të vemë re tani dokumentet e arkivave turke. Pikësëpari le të shohim defterin e regjistrit të Sanxhakut të Shkodrës të vitit 1485. Historiani Selami Pulaha duke bërë një krahasim në mes të popullësisë së rrethinave të Prizrenit dhe asaj të qytetit të Kërçovës na thotë: Huajtja e emrave karakteristikë sllavë nga elementi shqiptar është një dukuri që takohet dhe në zona të tjera, jashtë Sanxhakut të Shkodrës. Shembulli më i qartë në këtë drejtim na jepet nga një regjistrim i vilajetit të Kërçovës në fundin e shekullitXV-të. Sipas një regjistri të këtij vilajeti (Prefekture) që i takon kohës së mbretërimit të Bajazitit III-të:' Popullata e Kërçovës ishte e regjistruar në këtë mënyrë : Në fillim paraqitej popullsia(xhemat) muhamedane e ndarë në rajonin e xhamisë dhe në rajonin e Sinan Beut. Pas kësaj ndodhet e regjistruar popullësia e krishterë e ndarë në dy rajone të tjera, në atë të serbëve (serf) dhe në atë të shqiptarëve(arnaut). Në qoftë se do të kishim parë emrat e banorëve të rajonit, që në këtë dokument dallohet si i banuar nga të krishterë shqiptarë, rezulton që shumica e këtyre emrave nuk janë shqip, por sllavisht. Nga të gjithë këto fakte shihet që faktorët politikë e fetarë kanë ndikuar gjerësisht, në lidhje me huajtjen e antroponimisë sllave nga elementi shqiptar gjatë periudhës së mbretërimit të serbëve nga X-XIV-tin shekull (14-a). Autori insiston që shumica e popullatës së krishterë të kësaj nahije është shqiptare pavarësisht nga emrat sllavë.

Ne mund të gjejmë sot shembuj si familja e të mirënjohurit Nikolla Dibrani-t, gjyshit të Migjenit(Millosh Gjergj Nikolla), zdrukthëtar, gazetari Josif Bageri, dhe familja Petrushevski, ortodoks shqiptar. Sipas regjistrit emror të Dibrës(Vilajetit të Dibrës Dolgobërda ose Gollobërda, Reka dhe Cermenika, në kështjellën e Koxhaxhikut që ka qenë përherë ngulmim turk(Koxha Xhenk) jetonin në numër të madh muratorë e zdrukthëtarë, që punonin aty, e që prej kohësh të lashta ishin çliruar nga taksa e detyrime të tjera.(14-b)

Duke vërejtur historinë e krahinës së Dibrës dhe fshatrat e nëntë maleve, të Gollobordës të dy Rekave dhe të Matit, pasi kemi folur me tre personalitete: Gjeografin Ahmet Gashi, historianin Selim Alliu, dhe inspektorin e arësimit Pjetër Elezi të cilët gjatë luftës së dytë kanë përshkuar gjithë nahinë e Dibrës dhe fshatrat e Maqedonisë perëndimore, ne kemi arritur në një përfundim: Që në epokën e Kastriotëve ky vend ka qenë i populluar me ndërtues dhe piktorë sipas regjistrit të Dibrës, por ateliet e gdhendësve të drurit janë kristalizuar vetëm në fillim të shekullit XVIII-të.

Le të shohim tregimet: Në fundin e shekullit XVII-të, një valë brigandesh e vrasësish të shtyrë nga pushtuesit osmanë dhe feudalët në shërbim të tyre kanë guxuar të shpërdorojnë dhe të shqetësojnë popullësinë paqësore të Gollobordës dhe Rekës. Atëherë u kërkua ndihmë nga banorët e Matit, fqinjë të Dibrës e që ishin luftëtarë të shquar.

Fshatari i kësaj nahie përgatitej për jetën duke u bërë një bari i mirë, një skulptor druri, një gurëskalitës dhe një ushtar i mirë. Këta luftëtarë u thirrën nga banorët e Gollobordës dhe të Rekës e kështu janë vendosur aty. Ndërmjet tyre janë Burgajt, Tetajt, Matajt, Lekajt, Gjinajt. Mbiemrat e tyre i kanë adaptuar në **ovci** sipas mënyrës Maqedonase.(14-c) Ndersa Filipajt janë shqiptarë të Maqedonisë për kujtim të mbretit të madh Filip, babait të Aleksandrit të madh. Në qoftë se do të kërkonim mund të gjindeshin shumë emra me origjinë shqiptare.

Ahmet Gashi flet për një papë David e për një prift Andon me shërbim në Bigor,që të dy nga Reka. Unë e quaj Rijeka dhe jo Reka këtë krahinë, sipas përdorimit të shekullit XV-të, sepse pak më në veri gjendet një nahi fqinje që quhet Luma, e përshkuar nga një lumë pa emër , ose me të njëjtin

DO NOT COPY

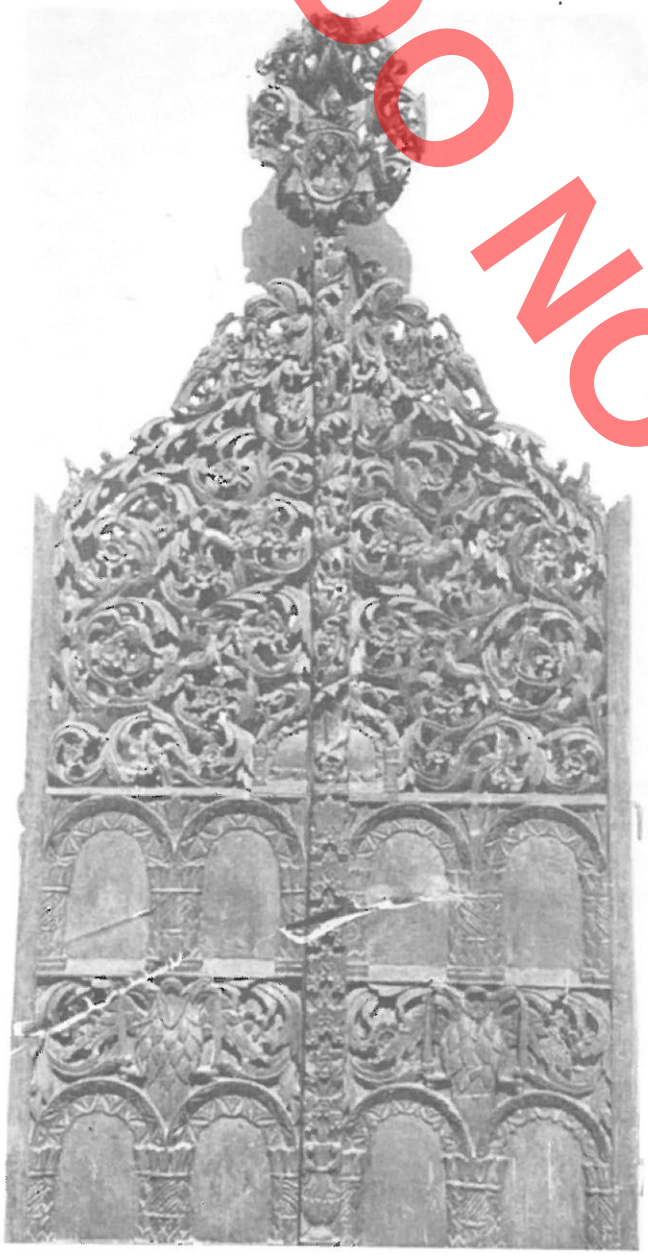


Fig. 25

emër Luma(lumi në gjuhën shqipe është diçka që rrjedh). Atëherë Rijeka do të thotë lum sllavisht e Luma do të thotë lum në shqip.

Selim Alliu thotë që matianët kanë gjetur një pritje shumë të përzemërt ndërmjet njerëzve të Rjekës, ortodokse shqiptare, e kështu kanë zëvendësuar fenë katolike me atë ortodokse.

Pjetër Elezi rrëfen historinëe e priftërinjve 'At Silvestri dhe at Gavrili që jepnin mësim në shkollë për fëmijët ortodoksë të disa fshatrave shqipfolëse të Rijekës.' Së fundi kemi takuar vetë maqedonas shqiptarë e sllavë gjatë qëndrimit tonë në Maqedoni në tetor të vitit 1993,që kanë njoftuar se nga Mala Reka(Rijeka e vogël) kishin prejardhjen mjeshtrit shqiptarë: Pecani, Petrajt, Teodorajt, nga fshati Trebishti, Filip Matoski nga fshati Veleberdo, Sarandi Llambi nga fshati Senca dhe mjeshtër Dhimitri që ka punuar në Tetovë gjatë vitit 1944, e që fliste shumë mirë shqip, mjeshtër Stefani nga fshati Nisharovë afër Marovës. Njerëzit na siguruan që në fshatrat: Kosovrasti, Trebishti, Rostusha, Velebërd, Janci, Tresanci, Osoji, Gari(Gajre) Galichnik, Lazaropoli, Zharnanica, Bitushi, ndodheshin një numër i madh ndërtuesish shqiptarë. Është e njëjta gjendje që ne njohim tashmë në Kolonjë të Shqipërisë, ndërtuesit e së cilës punonin në Greqi, Turqi, Bullgari, Rumani, e që shpesh ishin të pajisur me pushkë sipas shkrimtarit **Naum Prifti** gjatë shekujve XVIII e XIX-të.(14d)

Mbi këtë çështje doktor Joan Georg fon Han saktëson: 'Në Turqinë Europiane, në mbretërinë e Greqisë dhe mbi brigjet e Azisë së vogël nuk ndodhej një qytet mesatar që të mos mbante një koloni nga këta(shqiptarët). Po kjo vlen dhe për ndertuesit gjithashtu. Ata janë muratorë e zdrukthëtarë të Shqipërisë qendrore, kryesisht nga Kolonja dhe Dibra. Atje ushtrojnë të njëjtën mjeshtri gjithë banorët e së njëjtës krahinë...Mjeshtria ishte e trashëguar nga njëri bir tek biri i tij, dhe martesat zhvilloheshin ndermjet shokëve të së njëjtës mjeshtri... Që një tribu të zmadhohej në mënyrë të natyrshme deri sa të bëhej frateri, duhet të kaloje një kohë e gjatë, dhe gjithashtu duhet një zhvillim pa ndërprerje të fëmijëve të parë.'(15)

DO NOT COPY



Fig. 18



Fig. 20

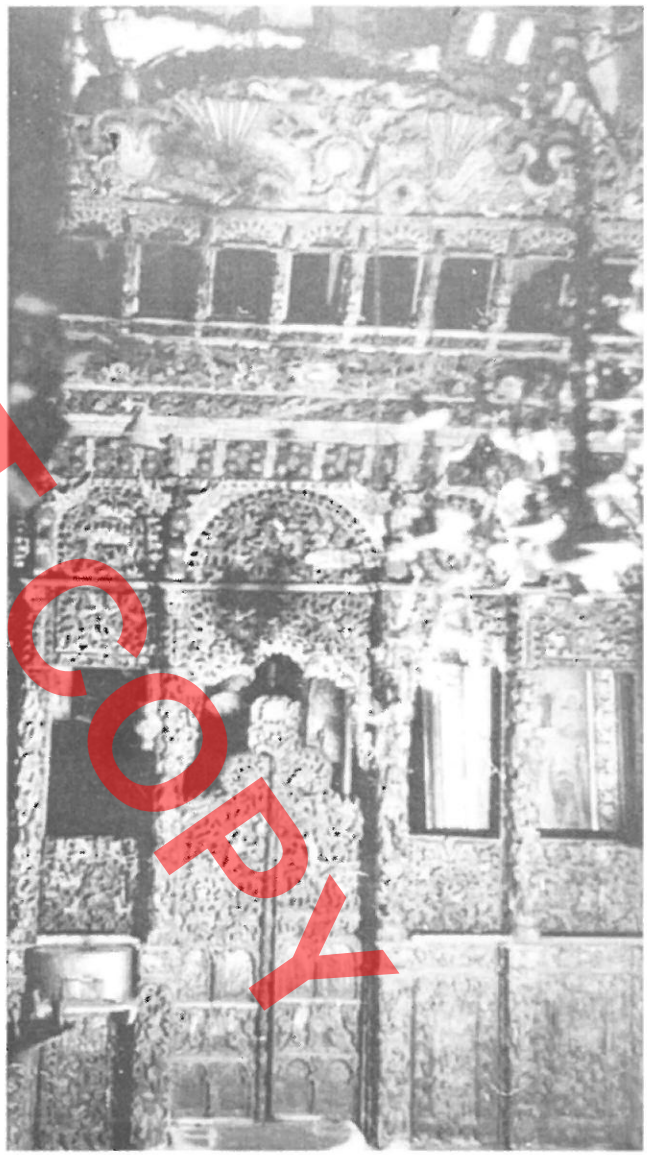


Fig. 19

Anglezi Tozer përcakton: 'Ne tashmë kemi përmendur banorët e Dibrës, shtegu rreth luginës së Drinit të Zi, si më të famshmit karpentierë dhe gdhendës druri(skulptorë) në Turqi. Një numër i madh i kësaj tribuje shqiptarësh emigrojnë gjatë pjesës më të madhe të vitit, mjaft prej tyre për të ushtruar mjeshtërinë e vet të karpentierit. Shumica kalon nga Selaniku e disa herë udhëtojnë deri në Azinë e vogël, por ata kthehen gjithmonë në banesën e vet në verë, ku ata arrijnë jo më vonë se muaji maj.'(16-a)

Koloneli Lamush(Lamouche), instruktor i vjetër i xhandarmërisë në Maqedoni na thotë:' Dibranët krijues dhe aktivë, që në Maqedoni kanë

DO NOT COPY



Fig, 22

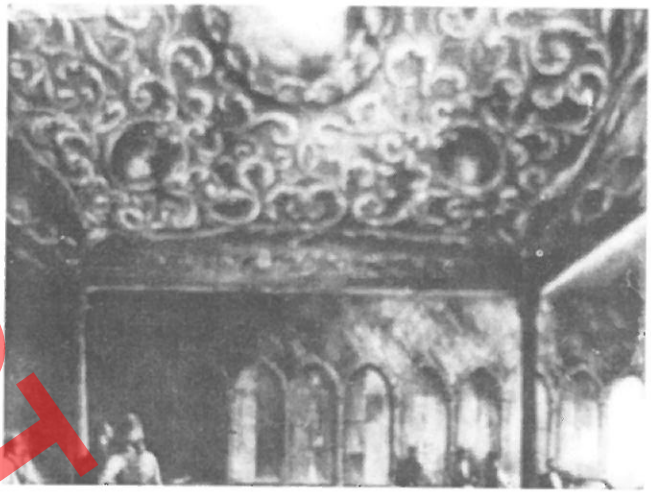


Fig. 23

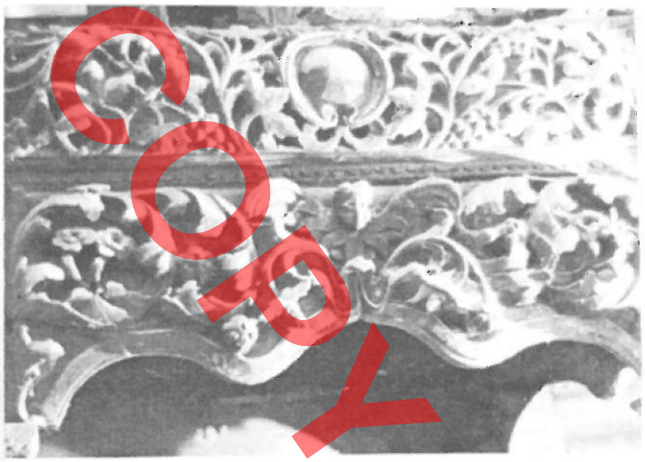


Fig. 24



Fig. 28

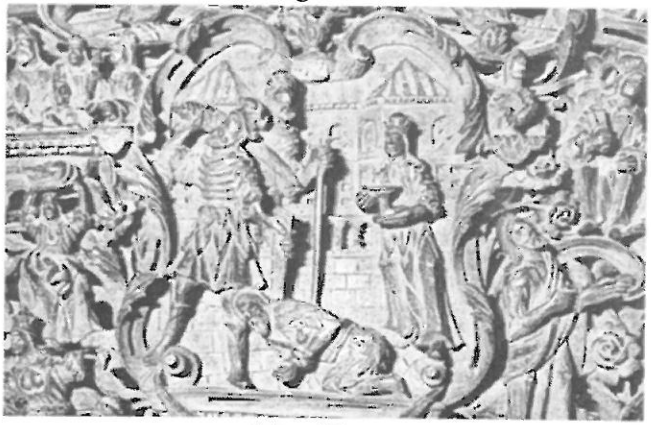


Fig. 27

DO NOT COPY



Fig. 29

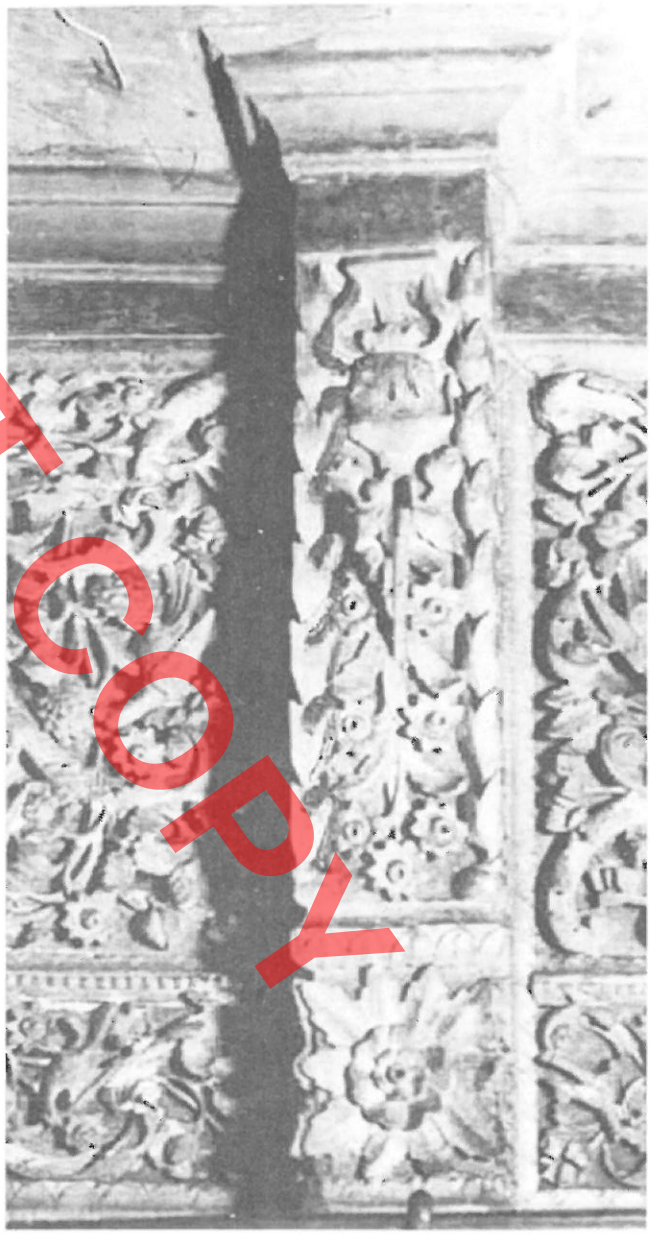


Fig. 30

pothuaj monopolin e punimeve ndërtuese, në numër të madh shqiptarë.'(16-b)

Zija Shkodra:Le të shohim pikepamjën:. Gjatë periudhës së perandorisë osmane, artizanët shqiptarë, maqedonas e vllahë të besimit të krishterë që punonin në të gjithë Ballkanin e deri në Hungari, i quanin grekë, sepse ata firmosnin dokumentet në greqisht, ndërsa ata të fesë muhamedane i quanin turq. Ky trajtim qe ndërmarrë nga disa qarqe shoviniste , të cilët donin t'i

DO NOT COPY

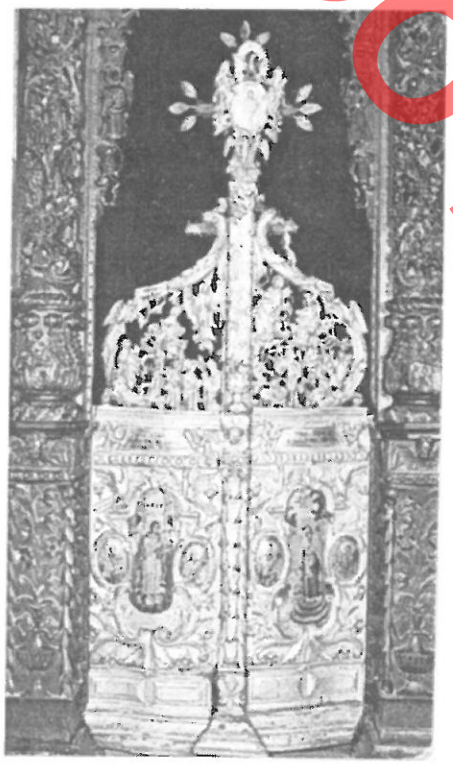


Fig. 33



Fig. 34

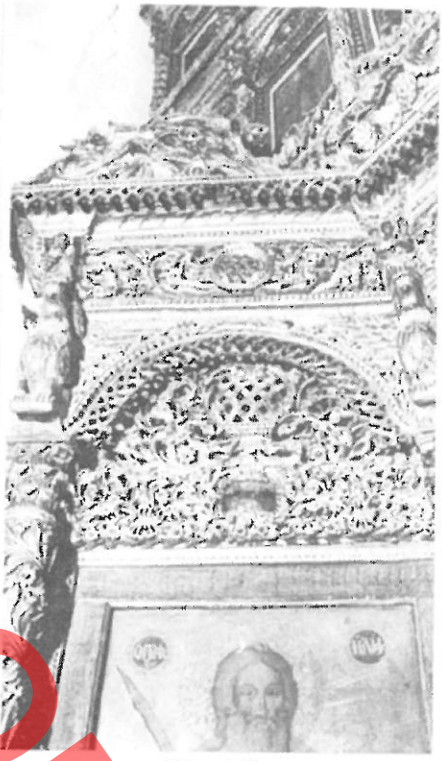


Fig. 35



Fig. 37

DO NOT COPY



Fig. 31



Fig. 32

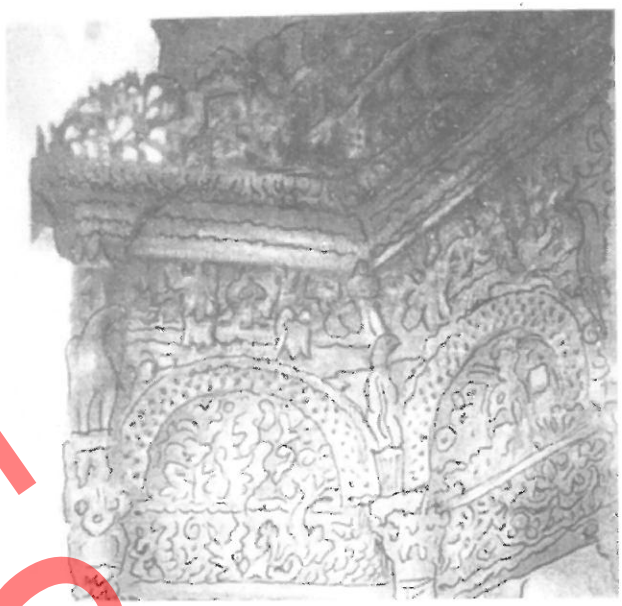


Fig. 36

përdornin këto fakte në përfitim të tyre.' (17).

Autori thotë gjithashtu që Evlija Celebiu i konsideronte me admirim këta artizanë të atëhershëm, të cilët kanë qenë lavdia e perandorisë osmane. Të shikojmë çfarë thonë gjindet e Gollobordës, ortodokse e muhamedane rreth problemit të ndërtuesve. Takuam fshatarët e Vërnicës të cilët atëherë ndodheshin në Shqipëri, Lladimerica, Pasinka, Klenja, Kercishti i Epërm, fshat i Maqellarës dhe ata na kanë përcaktuar:

Kërçishti është një popullësi bullgare, Vërnica pohon se të parët e tyre kanë ardhur nga Vishegradi, ajo flet sllavisht dhe mbron doket e veta. Lladimerica e Pasinka dëshmojnë që në fshatra të ndryshëm të Gollobordës kanë ekzistuar familje sllave të ardhura aty për të mësuar mjeshtërinë e ndërtimit, ashtu si e kishin në dorë në qendrat e Rekës së vogël. Do të thotë që prej shekujsh sllavët vinin të bashkëpunonin me shqiptarët. Fshatrat e tjera të Gollobordës siç duket: Stebleva , Trebishti, të dy Ostrenet(I madhi dhe i vogli), Radoveshi, Tucepi, Gjincevi, Klenja(ku jetojnë mijakët) Orzhanova, Leicani, Kojoveci,Luboleshi. Okshtuni i madh, Okshtun i vogël.(I formuar nga Prodani, Shullani, Plepaj), Moglica,Smoliku, Ternova, Sebishti, Borova, Zabzuni ku flitet sllavisht e shqip deri ne Orzhanovë. Pas këtij fshati deri në Zabzun flitet vetëm shqip. Mijakët flasin sllavishten në mënyrë të ngadalshme e të butë, si një gjuhë e huaj, në kundërshtim me bërzijakët që ishin thjesht nga gjaku sllav.

Dimitar Cornakov gjatë vizitës së tij në Shqipëri, gjatë viteve shtatëdhjetë, ka nxjerrë ndonjë përfundim duke vizituar muzeun etnografik të Shkodrës, ekzpozitën e kulturës popullore në Tiranë dhe muzeun e artit mesjetar të Korçës(Shih faqen 166) .(18-a)

Megjithëse nuk jam e sigurtë për etninë sllave të Mijakëve, duke ndjekur dokumentimin osman të shekullit XV-të, jam e detyruar të qartësoj gjendjen. Jam specialistja e parë e gdhendjes së drurit në Shqipëri që ka gjetur mjeshtrat e të gjithë qyteteve nga Shkodra deri në Gjirokastër. Mjeshtrat

DO NOT COPY

e Shkodrës, Lezhës, Krujës,Tiranës, Durrësit, Kavajës, Elbasanit janë pjesërisht goge(vlleh). Dibranët e Shkodrës duke përfshirë Jusuf Haxhiun(Usta Cufa), Jashar Xhafen(Usta Xhafa), Ramadan Dibrën(Usta Dana), Mehmet Metanin(Usta Meta),Mahmut Metanin(Usta Mahmuti),Hasan Burgun(Usta Hasa), Ramë Selimin(Usta Rama), Selman Metanin(Usta Sela) etj. nuk janë mijakë. Ata kanë punuar gjatë fundit të shekullitXVIII-të dhe gjatë shekullit XIX-të, gjithashtu në 20 vitet e para te shekullit XX-të. Ata të gjithë kanë ardhur nga Mati dhe janë vendosur nëpër fshatrat shqiptare, shqipfolëse si Ternova, Okshtuni, Sbishti, Borova, e Zabzuni. Mjeshtrit e Elbasanit, si Hasan Teta(Usta Hasa),Sulejman Boriçi(Usta Sula), Ahmet Balla, Ahmet Lila, Bajram Balla kanë ardhur nga Leicani, Zabzuni, Okshtuni, Moglica, Borova. Familja Muça, shqiptare nga Mati ka punuar në Durrës, Tiranë e Krujë, gjithashtu në Kavajë. Famjlja Sallaku nga Okshtuni ka punuar në Krujë, në Tiranë dhe tavanet e teqesë së Harbati Babes në Tetovë. Në të njëjtën kohë unë kam ndihmuar organizimin e ekspozitës në Tiranë, dhe kam qenë pjesëtare e komisionit për krijimin e muzeut mesjetar të Korçës, dhe kam zgjedhur pjesët e gdhendura. Tavani dhe trapazani i muzeut të Shkodrës janë të mrekullueshëm, por të punuar sipas stilit barok nga mjeshtri Isuf Haxhiu, ndërsa mijakët punonin sipas stilit rokoko. **Zoti Cornakov** nuk di të dallojë stilet.(18-b e 18-c)

Njerëzit e Rekës e të Gollobordës mbanin qeleshe të bardha dhe kostum kombëtar të Dibrës ose Elbasanit. Ata festonin së bashku me qytetarët e Elbasanit ditën e Shën Joan Vladimirit që ishte mishërimi i Shën Joan 'Gojëartit' të Bigorit. Gjatë festimeve të martesës këndonin një këngë të vjetër dasme:'Rosa rosit vo Arbanushke zeme' që do të thotë:' Vesa bie mbi tokën Arbërore'. Kërcehet një valle:'Orlovi ples' vallja e shqipeve. Një shkëmb i madh mbi malin e Trebishtit quhej' Orlovi kamen' 'Guri i shqipes. Është e kuptueshme se pse krahina e Ohrit që ka përfshirë gjithashtu Dibrën, qysh prej shekujsh ishte pronë e princërve Gropaj, dhe një pjesë e Maqedonisë ishte sunduar nga princi Arianit Komneni i cili qeveriste gjithashtu Cermenikën, Mokrën (Mocchina) dhe Shpatin (Spatenia). Ky Arjanit është pasardhës i familjes perandorake të Aleks Komnenit, perandor bizantin me prejardhje nga Shqipëria e shekullit XII-të (19a e 19b).

Nuk duhet të harrojmë që Manastiri i Shen Pandelejomonit në Nerezi, afër Shkupit është ndërtuar me urdhrin dhe mbrojtjen e perandorit Aleks Komneni, e që Komnenët ishin gjithashtu zotërinj të kështjellës së Beratit në shekullin e XV-të. E ëma e Skënderbeut, Vojsava Tribalda, bijë e zotit të Gradecit pranë Tetovës (Merioni) ishte mbesë e Komnenëve dhe e Muzakajve. (Voir Churle Hopf Chroniques inedites ou per connues-Shik Sharl Hopf.Kronika të pa botuara ose pak të njohura). Ajo ishte gjithashtu pasardhëse e familjes së Aleksandrit të Madh (Fatbardha Shkupi në "Shkodra ndër shekuj n.4".

Së fundi muratorët dhe skulptorët shpesh martoheshin me vajza bullgare dhe krijonin familje mikse. Një shembull është familja e muratorëve Qiriazi të Kolonjës pranë Korçës që kanë ndërtuar një ndërtesë shumë të bukur në stilin gotik-ekletik, e cila ndodhet përballë hotelit Sheraton "Rodina" të Sofies. Ata kanë krijuar familje mikse. Kam njohur një zonjë nga kjo familje e cila fliste shumë mirë shqip. Puna e tyre është e dalluar mirë në veprat e ndërtimit në Bullgari.

Atëherë kush janë artistët e mëdhenj të mjedisit mijakë, të cilët kanë kompozuar ikonabartësit e mrekullueshëm në Bullgari, Maqedoni dhe Shqipëri?

Fatkeqësisht nuk njohim mirë ikonabartësit e Greqisë. Mendojmë që të shkojmë aty sa më shpejt, të paktën për të njohur "Malin Athos". Mali Athos është i ndaluar për gratë por shpresojmë të

DO NOT COPY

gjejmë libra. Do të përpiqemi të nxjerrim në pah njërin nga artistët Nikolla Dibranin e ardhur nga Magarova, prane Manastirit dhe u vendos në familjen e vet në fshatin Lashovë, pranë Leskovikut, gjatë mbretërimit të Ali Pashë Tepelenës.

Ai kishte dy djem Dhimitrin dhe Vasilin qe u bënë edhe ata skulptorë. Ai ka punuar me arkitektin Petro Korçari.

Ali Pasha u kishte premtuar fshatarëve të Sopikut që tu bënte një kishë me një ikonabartës madhështor për nder të tre priftërinjëve martirë: Kostandini, Panajoti dhe Johani të vrarë nga pushtuesit. Në të njëjtën kohë ky fshat kishte mbajtur anën e tij gjatë luftës kundra Suliotëve.(20)

Mjeshtri Nikola në këtë kishë te 'Fietjes së Shën Mërisë' kompozoi një ikonabartës të madhërishëm me pjesë të daltuara rreth dy shtyllave dhe gjysmëhënza të ngarkuara mjaft me lule, helika e fazanë.(fig.16) Madhështia është paraqitur nga shqiponjat kariatide me fletë të shpalosura që bartin baldakinin e Atikës, një thesar i vërtetë lulëzor dhe fantastik(fig.17) ku profilohen dragonj dhe shumë kafshë të tjera mitologjike, të rrethuara prej helika trëndafilash, gjethe lisi dhe metope me nga tri lule. Shumë nga këto simbole e motive tradicionale përsëriten në repertorin shqiptar të dekoracionit të epokës iliriane. Të tjerët janë me origjinë mesopotamjane.

Bije në sy amvoni, katedra dhe kurora e baldakinit(Skorza) të altarit të cilët janë zbukuruar në mënyrë të fuqishme dhe të lëvizshme(fig.18) Ky ikonabartës ka përfunduar ë 1832 sipas një shkrimi mbi fronin e Peshkopit. Në kishën e 'Shën Mërisë' së Lashovës (fig.19) ai ka punuar me të birin Vasilin, ku ka gdhendur në mënyrë te përkryer derën e bukur, amvonin, epistrofeun ikonabartës. (fig.20)

Mbi baldakinin e fronit duket se është gdhendur emri i autorit 'Nikola Skalitis 18…'(fig.21). Ne mendojmë se është fjala për 1810 deri 1820, sepse në këtë kohë ai ka filluar punën në Sopik. Porta mbretërore e Lasbovës është gdhendur nga mjeshtër Nikolla, harkadat nga Vasili. Dhimitri ka realizuar një fron në manastirin e 'Pjetrit e Pavlit' të Vithkuqit që ne e kemi identifikuar me veprat e babait të tij(fig.22). Mjeshtri Nikolla ka modeluar në stuk tavanin e sallonit të Ali Pashës, në pallatin e tij të Janinës(është ekzpozuar në muzeun Historik të Tiraneës një fotografi e këtij tavani). Shihen drethkat e krahasuara me ato të Sopikut, ndjehet menjëherë ngjashmëria.(fig.23-fig.24). Mbi Nikolla Dibranin na ka njoftuar një piktor i vjetër grafist, grek minoritar, Akile Papadhimitri që ruante kronikat e fshatit Sopik e gjithashtu fshatarët e Lashovës, ku Nikolla ka jetuar. Ai ka punuar dhe ikonabartësin e 'Shën Premtes' në Përmet me Dhimitër Kolecin nga Mariani, që neve në artikullin tonë mbi manastirin 'Pjetri e Pavli' gabimisht e kemi quajtur Dhimitri nga Konica. Populllësia e Përmetit ishte e keqnjoftuar për këtë skulptor të famshëm.

Piktori Akile Papadhimitri, pasi pat lexuar artikullin, m'u lut të shkoja të gjurmoja rishtas në Korçë, dhe munda të gjeja familjen Koleci nga Mariani, e cila jeton aktualisht në Korçë. Biri i Nikolla Dibranit, Dhimitri, ka gdhendur ikonabartësin e kishës'Shën Mëri' të Leuses(fig.25), në dru pishe, me helika tipike e me luleqerthuj(rozeta). Por shpesh përdorej druri i arrës si në Sopik, dhe drurit i lisit. Artisti i dytë i madh është pa dyshim Pjetër Filipi, rreth të cilit është shkruar e diskutuar shumë. Pikësëpari në Kodikun e Elbasanit, ja një mbishkrim që na njofton:' Që ky ikonabartës i kishës së 'Lindjes së Shën

Mërisë' sipas traditës është punuar nga ai e që mjeshtër Filipi është nga Reka e Dibrës. Ky tepull ikonabartës është daltuar e trajtuar më 1859.'(21)

Ikonabartësi i katedrales së Elbasanit mund të krahasohet me atë të Shën Joanit të Bigorit dhe nuk ka të bëjë fare me Filipin nga Osoji, që mund

DO NOT COPY

të jetë një zdrukthëtar i thjeshtë me një farë talenti, që ka ndihmuar Filipin e madh. Situata është tepër delikate. Kam punuar pesë vjet në Elbasan dhe të gjithë përmendnin Filipin e madh ose Pjetër Filipin që kishte ardhur aty me një numër të madh zdrukthëtarësh.

Le të shikojmë pikëpamjen e Bogdan **Filovit:** 'Njëra nga veprat e njohura më mirë të shkollës së Dibrës është ikonabartësi i Manastirit të Shën Joanit në afërsi të Dibrës, i cili është ndërtuar pothuaj në mes të viteve 1806-1807(V.O.Në të vërtetë ikonabartësi i Bigorit është gdhendur ndërmjet 1830-1835 sipas pohimit të vendasve)'Deri në çfarë pike mjeshtër Filipoviçi ka kontribuar mbi ikonabartësin e Bigorit, nuk dihet, ndërkaq pa dyshim ky ikonabartës vjen gjithashtu nga shkolla e tij. Pjetër Filipovici ka përfunduar ikonabartësin e kishës së Lenovës që nga 1811 deri në 1814, të Shën Gjergjit të Prizrenit më 1829. Vepër e shkollës së Dibrës është gjithashtu ikonabartësi i kishës 'Shën Mëri' në Tatar Pazarxhik, i përfunduar me 1832(22).

S. Nenadoviç ka shtuar:'Tavanet e Prizrenit janë punuar nga skulptorë mijakë që kanë punuar ikonabartësit e 'Shën Shpëtimtarit' në Shkup të "Shën Joan Bigorit", të "Shën Nikolës" së Prishtinës, të manastirit të Lesnovës, të "Shën Nikolës së Novo selos, pranë Shtipit, të kishës së vjetër të Lesnovës. Është pikërisht Pietër Filipoviçi nga fshati Gari jo larg nga Dibra, Petre Garka që punoi ikonabartësin e madh të Manastirit të Lesnovës nga 1811 deri më 1814. (23)

Dhimitër Cornakov e konsideron Pjetër Filovin një figurë të shkëlqyer bullgare mijake, dhe pastaj e quan Petre Filipoviç në mënyrën serbe. Unë e di mirë që çdo popull mbahet fortë tek identiteti i vet e për këtë arsye Petre Filipoviç duhet të quhet Peter Filipov. Të tjerë e konsiderojnë maqedonas, kështu duhet të quhet Petre Filiposki. Serbët që e dijnë të vërtetën, tani preferojnë të heshtin ta zgjidhin këtë ngatërresë.

Le të shikojmë edhe një herë D. Cornakovin: "Grupi i parë me kuptimin e vërtetë të fjalës është themeluar nga Petre Filipoviç (në mënyrën serbe) i quajtur Garkata (sipas fshatit të lindjes Gajre). Bashkëpunëtorët e tij të parë kanë qenë vellai i tij Marku dhe (të cilin e kemi përmendur) Makari Ferckoski prej Galiçniku (sipas mbishkrimit të ruajtur mbi ikonabartësin e kishës së Shën Spasit në Shkup). Nuk dihet se ku dhe te kush Garka ka mësuar mjeshtërinë e skulptorit mbi dru, por është e mundur që ai të ketë hedhur hapat e para të skulpturës në Selanik dhe ne Aton (Mali Athos) megjithëse puna e tij qe thelbësisht e ndryshme nga krijimet e këtyre dy qendrave të gdhendjes ne dru. Autori thotë që ikonabartesi i Manastirit Bigorski ka përfunduar më 1835. Ai ngul këmbë që puna e Petre Filipoviç Garkës në Manastirin e Rilës ka qenë gjithashtu e një rëndësie të madhe. I bashkuar me gdhendësit e drurit të qytetit Samokovit me Atanas Teladuron ne krye (themelues i kësaj shkolle) mijakët kanë realizuar vepra të një aftësie të madhe artistike. (24)

Dimitri Drumev e **Asen Vasiliev** _thonë: 'Veprat më të mira të shkollës së Dibrës janë:Ikonabartësi i kishës së manastirit të Shën Joan Biorskit pranë Dibrës(Ndërtim i shekullit XV-të), ikonabartësi i kishës së Shën Shpëtimtarit-Spasit në Shkup i vitit 1825, ikonabartësi i madh i Kërçovës i djegur më 1903 gjatë lëvizjes së Ilindenit. Ikonabartësi i kishës 'Shën Mëri'të Tatarpazarxhikut që i takon të njëjtit stil të mesit të shekullitXIX-të .(25)

Së fundi Zoe Licenoska :Një herë e quan Petre Filipoviç, një herë tjetër Peter Filipovski, dhe ajo thotë që artisti ka nënshkruar emrin e tij mbi ikonabartësin e Shën Gjergjit të Prizrenit. 'Petre Filipoviç de Dibra e ka përfunduar si drurin ashtu shkrimin dhe përparimin për 500 groshë (monedha) në 1829 në muajin prill. Nga më të njohurit e

DO NOT COPY

mijakëve ishin Petre Filiposki prej Gajse, Negri Farcoski e Makari nga Galicniku, Marko Filiposki prej Gajse,Simon Maksevski, Nestor Aleksejevski nga Trebishti(V.O.është Trebishti i Rekës). Veprat e tyre më të mira ishin ikonabarteësit: E Bigorit, të 'Shën Shpëtimtarit' dhe të 'Shën Mërisë' së Shkupit, të 'Shën Mërisë' në TatarPazarxhik. Të gjithë këta ikonabartës janë realizuar nga grupi 'Tajfa' i udhëhequr prej mjeshtër Petre Filipovskit. Ky bashkë me kunatin e tij ka punuar në kishën e Shën Nikolës' në Perlep.(26)

Përkundrazi banorët e vjetër të kalasë së Elbasanit e njohin mjeshtrin në fjalë si Pjetër Filipi dhe jo Filipi nga Oseji, i cili punoi në kishën katedrale të kështjellës së tyre, kishte miq të mëdhenj dhe fliste shumë mirë shqip. Ai u kishte shpallur miqve se: 'Unë jam shqiptar'. Ai ishte i veshur me kostumin shqiptar tipik të Dibrës me qeleshe të bardhë.

Kur vizitova kishën e Shën Shpëtimtarit ne Shkup, në nëntor të 1993 kam parë mbi një penel të ikonabartësit të tre mjeshtrit skulptorë me kostum dibran, me kapa tipike. Sipër grupit kanë gërvishtur një pjesë të kordeles dekorative ku kanë shkruar me bojë:'Mjeshtri i parë Petre Filipoviç prej Gari, Makari prej Galicniku, Marko prej Gari, dibranë nga Reka e vogël 1824'. Menjëherë e kuptova çfarë kishte ndodhur. Ndonje ka guxuar të gërryejë drurin dhe të shkruajë me ngjyrë të zezë, diçka që nuk ishte e ligjshme, sepse mjeshtrit nënshkruanin me daltë. Ndofta e njëjta dukuri paraqitet në kishën e 'Shën Gjergjit' të Prizrenit. Zakonisht skulptorët i gërryejnë ose i modelojnë emrat e tyre në lëndë druri ose në allçi, si ka vepruar mjeshtër Nikolla në Lashovë. Kurrë ata nuk e përdornin ngjyrën e thjeshtë të dyqanit, veçse një ngjyrë vaji me të cilën, vizatoheshin medalionet e bandave të atikes, asnjëherë mbi një dekoracion të përfunduar. Përse dikush ka guxuar të tallet me artin, të këmbejë një dekor, pasi ta ketë shkatërruar në shkrim fare modern, që të na bindë për kombësinë e Pieter Filipit. Ky dhe Marku janë vëllezër, Makari është miku i tyre dhe i biri i Negri Frackoskit(Emri Negro është përdorur tek Vllehët dhe fqinjët e tyre shqiptare dhe do të thotë i zi). Këta tre mjeshtër punonin së bashku, tre shokë që do të jetojnë përjetësisht në ikonabarteës, dhe në kujtesën tonë si simbole të dashurisë drejt artit dhe kulturës, dhe besimit të krishterë që komuniteti ynë mysliman i Tiranës më ka lejuar ta respektoj. Na thanë që Muhameti ishte pasardhës i familjes së Isaut, ndërsa Shën Mëria ishte pasardhëse e familjes së Jakobeut që të dy bij të Mozeut.

Në kishën e TatarPazarxhikut thuhet se mjeshtri ka qenë njeri nga të 'Tajfës' së Pietër Filipit, rreth të cilit na njofton **iluministi francez Leon Hugonnet(Hygonne)**. Duke kaluar nga ky qytet në fundin e shekullit XIX-të popullata bullgare i ka thënë atij që në kishën e 'Shën Mërisë' ndodhet një ikonabartës shumëi i bukur i daltuar nga mjeshtër shqiptarë. Le të shohim tekstin:'Jo larg nga hoteli ndodhet kisha bullgare. Nga jashte kisha nuk ka asgjë që bie në sy. Nga brenda shihet një altar mjeshtëror, i tërë në dru lisi të vjetër, i gdhendur me zotësi nga shqiptarë, të cilët pa dyshim e kishin mësuar artin e tyre në Itali.'(27-a)

Një historiane bullgare dëshmon rreth skulptorëve të TatarPazarxhikut. Ajo na ka thënë se pranë kësaj kishe ndodhet varri i mjeshtër Makari Ferckoskit, të cilin ne tashmë e njohim si pjesëtar të grupit të Pietër Filipit.

Dimitar Cornakov thotë:'Mbi një pllakë e cila gjendet gjithmonë mbi faqatën e kishës është daltuar shkrimi që vijon:'Makarije Ferckoski prej Galiçniku pranë qytetit të Dibrës, Maqedoni, skulptor i ikonabartësit të kishës së 'Virgjëreshës'në qytetin e Pazarxhikut, vdekur këtu 1849'(27-b) Dihet që Ferckoskët ishin skulptorë dhe piktorë. Mjeshtër Makari ka pikturuar xhaminë e Tatarpazarxhikut.

DO NOT COPY

Zoja Licenoska thotë që ai është me origjinë italiane, përkundrazi **Leon Hygone** thotë që ai është shqiptar por ka vizituar Italinë. Sipas mbishkrimit, qyteti i Dibrës është paraqitur si Maqedoni, në mesin e shekullit XIX-të, Dibra mvarej nga vilajeti i Manastirit ku nuk ekzistonte asnjë shtet maqedonas. Gjatë kësaj periudhe Shqipëria përbëhej nga katër vilajete:

1)E Shkodrës, e Kosovës me Shkupin në qendër, e Manastirit dhe e Janinës. Të gjitha së bashku ishin përfshirë në perandorinë Osmane. Kështu mbeshtetem tek kujtimet e bullgarëve të TatarPazarxhikut që i kanë thënë Leon Hugonesë 'Shkoni shihni, është një shqiptar që ka realizuar ikonabartësin e bukur të kishës 'Shën Mëri'.

Tani unë jam i detyruar tu drejtohem të gjithe historianëve të artit të gjithë arkitektëve, të gjithë artistëve skulptorë e piktorë të Ballkanit: Le te kthehemi në analizën e pjesëve dekorative të Pjetër Filipit në kishën e 'Shën Shpëtimtarit'.Mbi një panel gjendet skena e 'Sakrificës së Abrahamit ' ku u ekzekutuesi mban kostum shqiptar.(fig.26)dhe Salomea që kërcen para Irodit mban kostum kombëtar mijak.(fig.27).

Mbi ikonabartësit në Maqedoni ka shembuj autoportretesh kolektive, ku skulptorët e drurit janë paraqitur me kostum shqiptar sipas **Licenoskës.** (28)).Licenoska lajmëron se Evangjelist Joani ka për simbol shqiponjën. Kjo shqiponjë gjendet e pikturuar në murin e jashtëm të kishës së 'Shën Joanit' në hyrje të Manastirit.(shih28)

Sipas profesor Ahmet Gashit, pop Davidi e më vonë prift Andoni që shërbenin në Bigor, mbanin breza lëkure me pllaka të mëdha argjendi në trajtën e shqiponjës dykrenare. Gratë e manastirit mbanin gjithashtu pllaka të njëjta. Kur e pyetën Pop Davidin për kujtimin e kësaj shqiponje, ai u përgjegj:'Unë e mbaj shqiponjën si simbol të Shën Joanit(Shen Gjoni) e gjithashtu si simbol të flamurit shqiptar, sepse shqiptarët e duan shumë Gjonin. Ai u kujton atyre trimin Gjon Kastrioti, të jatin e Skënderbeut. Lidhjet që ka bërë Pop Davidi janë tepër kureshtare. Gjithashtu manastiri i 'Shën Joanit' të Bigorit ishte i lidhur ekonomikisht me 'Shën Gjon Vladimirin' e Elbasanit. Duke analizuar panotë e Shën Shpëtimtarit kemi konstatuar që në skenën e'Sakrificës së Abrahamit', ky i fundit është i veshur me kostum shqiptar ndënë jelek, një lloj mbulese shumë e njohur në Shqipëri dhe qeleshe, një lloj skufje; ndërsa njeriu me kalë mban jelekun e mbërthyer, qeleshen tirqet dhe opinga (fig.26). Sa për portretet kolektive të ikonabartësit të 'Shën Shpëtimtarit' dhe 'Shën Joanit të Bigorit' ,ata të gjithë paraqesin fshatarë shqiptarë me jelek të mbërthyer e të qëndisur me motive kombëtare dhe mbajnë qeleshe tipike të Kosovës.(fig.28).

Trajtimi i bukur i amvonëve, me anë të medalioneve të shenjtorëve me rozeta e gjysmë koloneta (intercolumna) të përdredhura sipas stilit gotik. Motivet e anakevedhe të vazove adonideplot me trëndafila në pjesën fundore, ne i shikojmë si në 'Shën Shpëtimtarin' e Shkupit, tek'Shën Joani i Bigorit' dhe tek 'Shën Mëria' e kalasë së Elbasanit(fig.29,30,31); dyert e bukura gjithashtu janë kompozuar në të njëjtën mënyrë, të ndara në tri pjesë. Panotë e poshtme paraqesin medalione me shenjtorë, pjesët e sipërme janë pasuruar me drethka, lule e zogj, të rrethuar prej gjarpërinjsh. Flegrat e dyerve janë ndarë prej listelash me zambakë,duke ardhur në krye me antefiksa të lulëzuar (Fleuron është ornament me lule) (fig.32,33,34). Meqenëse njohim që të tre ikonabartësit themi se ai i Elbasanit është trajtuar vetëm me lule dhe me kafshë e i mungojnë portretet kolektive. Harqet me gjysmë hëna të Baldakinit paraqesin trajta të përthyera këndore në çdo anë, i gjejmë në Elbasan, në Bigor dhe në kishën e 'Shën Shpëtimtarit'(Spasi) të Shkupit(fig.35,36,37). Mundemi të vërejmë në detaje motivet dhe kompozimet e ikonabartësit të

DO NOT COPY



Fig. 38



Fig. 39

DO NOT COPY



Fig. 40

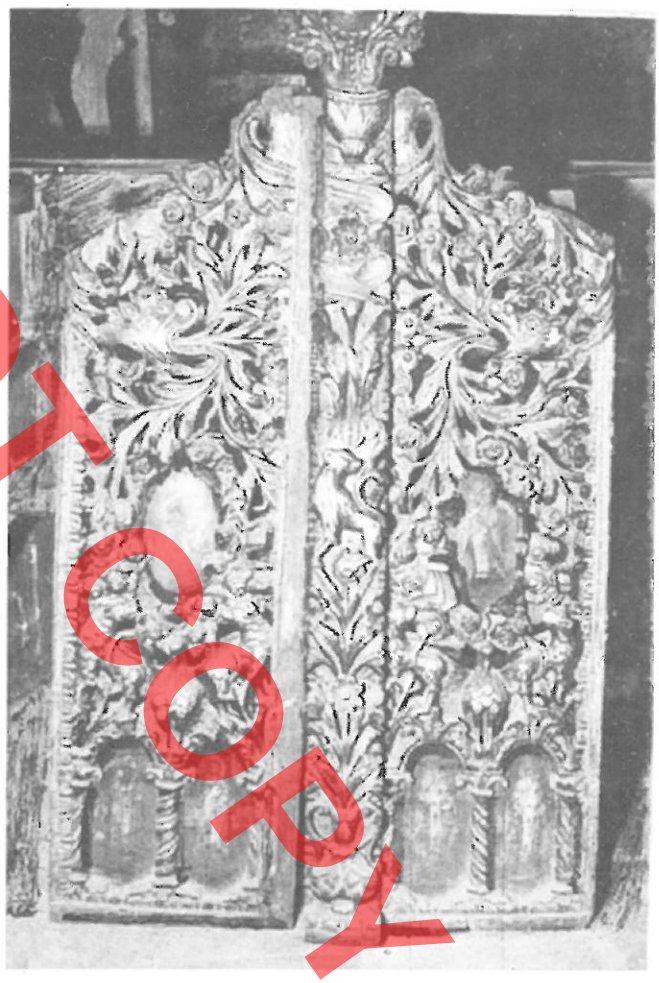


Fig. 41

Elbasanit ku shihet gjarpëri i kafshuar nga lejlekë dhe leokorne rreth gjysmëkolonave, simbole të dënimit të paganizmit në këtë rast.(fig.38) Mjeshtri ka kompozuar gjithashtu tavane të bukura me rozeta vezake ose rrethore dhe rafte muresh me vazo adonite, në Elbasan, Berat, Peqin, Dibër, e Prizren(fig.39,40) ku vihet re afërsia e zbukurimeve laike me ato fetare.

Pra ikonabartësit e gdhendur nga grupi i Pjetër Filipit janë:

1)Ikonabartësi i kishës së 'Arkëngjëll Mikelit' në Lesnovë nga 1811 deri më 1814, ose i 'Shën Shpëtimtarit' të Shkupit më 1824, të 'Shën Nikollës' në Prishtinë nga Makari Ferckoski, të 'Sheën Nikollës'së Perlepit, të 'Shën Gjergjit tëe Prizrenit më 1829,të 'Shën Mërisë' së TataPazarxhikut nga Makari, Ferçkoski më 1832, i 'Shën Joanit' të Bigorit më 1835, të 'Shën Mërisë' së Shkupit më 1840, të Manastirit të Rilës nga 1838 deri më 1843, të Katedrales së Elbasanit më 1859, dhe të 'Shën Nikollës'në Kërçovë.

Në mënyrë të posaçme mund të flasim për kishat që kemi parë. Në ikonabartësit e katedrales së Elbasanit, të 'Shën Joanit' të Bigorit dhe të 'Shën

DO NOT COPY

Shpëtimtarit' në Shkup, ndjehet e mbisundon dora e Pjetër Filipit, por nuk kundërshtojmë pohimin e ndërhyrjes së duarve të huaja në ndonjë anë, sepse mjeshtri ishte i rrethuar prej një grupi të madh zdrukthëtarësh. Me siguri është konstatuar që, si Baldakini i Bigorit, është punuar në Elbasan, por sipas analizës, mijakët që kanë daltuar janë vëllezërit Vasili e Filipi nga Oseji dhe babai i tyre Avrami. Në të njëjtën kohë saktësohet që Avrami ishte 'Tajfa'(pjesëtar grupi) i Petrë Filipoviçit'...dhe më tutje Cornakov vazhdon: 'Së fundi përmbyllim që ikonabartësit e gdhendur dhe objektet e tjera që kemi mundur të shohim në Berat, në Gjirokastër, në fshatin Sopik, në Përmet, në fshatin Leusë pranë Përmetit, në Korçë e Voskopojë nuk kanqë asgjë të përbashkët me mënyrën e të daltuarit të Mijakëve, përkundrazi ata janë tepër fqinjë me skulptorët epiriotas'.(30) Fatkeqësisht historiani Cornakov është kështilluar vetëm me veprat e Ballabanovit, Zaharievit, Filovit,Proticit, Drumevit, Vasilievit dhe asnjë, grek asnjë shqiptar, as edhe mbishkrimet e kishave shqiptare. Ai bën një ngatërresë të madhe faktesh, që dëshmon se nuk është në gjendje të dallojë kompozimet dhe ligjet kanonike të shekujve pasbizantine, mënyrat e punës vetiake të mjeshtërve, një diversitet në të



Fig. 42



Fig. 43

DO NOT COPY



Fig. 44

njëjtin unitet.

Ikonabarësin e katedrales së Beratit e ka gdhendur mjeshtër Naumi nga Lavdari i Oparit në mesin e shekullitXIX-të, dhe mjeshtër Stefan Barka nga Misrasi i Oparit.Tek 'Shën Mëria' e Sopikut ka punuar mjeshtri dibran Nikolla nga Magarova, në fillimin e shekullit XIX-të, në Përmet mjeshtër Dhimitër Koleci nga Mariani i Oparit ka daltuar, në fundin e shekullitXVIII-të me Nikollën nga Magarova 'Shën e Premten', 'Shën Mërinë' e Leusës e kanë gdhendur mjeshtër Dhimitër Dibrani i biri i Nikollës nga Magarova, me ndihmës, në fundin e shekullitXIX-të. Në Gjirokastër kanë punuar mjeshtrit e Oparit, nga Tepelena(familja Bashari),prej Gramozi,Kolonja e Janina. Në Korçë dhe në Vithkuq ka gdhendur mjeshtri Dhimitër Koleci gjatë gjysmës së shekullit XVIII-të.

Në Voskopojë mjeshtrit nga Kosturi: Androni, Mihali, Pavli, Kosta e Mantho kanë punuar në fillimin e shekullit XVIII-të. Në Elbasan janë bërë të gjallë familjet Tetaj, Lilaj, Ballaj, Gjinaj (Metani), Lloshaj(Dyfekciu) nga Zabzuni i Gollobordës. Një pjesë e madhe ka gdhendur tavanet e Shkodrës. Kemi dashur të realizojmë dokumentimin grafik e fotografik të gjithë qyteteve të Shqipërisë, dhe të gjithë kishave e xhamive.Tani po studjohen ikonabartësit. Megjithëse ekzistojnë publikime të këtij lloji. U sugjeroj specialistëve të vendeve ballkanase që të vijnë e të shohin ikonabartësin e Elbasanit dhe të konstatojnë nga afër ngjashmërinë me atë të Bigorit dhe të 'Shën Shpëtimtarit' të Shkupit, dhe gjithashtu të njihet realiteti epiriot.

Antefiksat, të cilat gjenden në secilën anë të kryqit të madh, nuk janë akrotere. Një akroter paraqet një figurë njerëzore si stolitë e shfaqura si gjilpëra të pullazit të Duomos së Milanos.

Theofan Popa ka thënë që ikonabartësi i katedrales së Elbasanit është gdhendur nga Filipi i madh dhe nën urdhërat e tij,(shqiptarët përdornin shpesh emrin e familjes në vend të emrit vetjak).

DO NOT COPY



Fig.45

DO NOT COPY

Ikonabartësi ka përfunduar më 1859, sipas kodikut të Elbasanit dhe jo më 1868 sipas Cornakovit. Megjithatë mendoj se çirakët 'Kallfë') të Pjetër Filipit(Garka), Avrami, Vasili e Filipi nga Osoji kanë mundur të asistojnë në punimet si pjesëtarë të tajfes, por ikonabartësi i Elbasanit përhap shpirtin e Pjetër Filipit të madh, që me siguri nuk ka vdekur më 1854.

Një ikonabartës i madh, i bukur, i punuar nga njerëz pak të njohur do të thotë të na godasin, të poshtërojnë katedralen e Elbasanit, të shuajnë 200 vjet të zbukurimores sonë kombëtare. Është pak e vështirë per cilindo. Sa për Dimitri Stanishevin, në rast se është fjala per Dimitri Garkën, kunatin e mjeshtër Filipit, ai ishte punëtor i tij.

Mungesa e **grup figurave** është shkaktuar nga ndarja e pjesëtarëve kryesorë të grupit të punës. Modelimi i grupfigurave kërkon në dizpozicionin e vetë një kohë të gjatë. Këto figura japin përshtypjen e një ndikimi të madh të skulpturës së Dhimitër Kolecit. Pra, në Elbasan është kërkuar të mbarohej shpejt puna, sepse në fund të viteve 60 të shekullit XIX-të, Shqipëria përgatitej për luftën e madhe të çlirimit, dhe kisha bënte të vetën. Në Elbasan janë gjetur gjithashtu pjesë të daltuara nga mjeshtri Diço Zografi. Në kodik gjejmë: 'Diço Zografi nga fshati Tresanci i cili ka punuar një ikonë në Elbasan më 1853 e që quhet bullgar.'(31) Sipas Licenoskës, Diço Zografi është një pasardhës i Lekoskëve të Tresancit (Lekajt).

Ikonabartësi i kishës 'Shën Mëri të Shkupit, i përfunduar më 1840 është i veshur me allçi dhe i praruar nga Diço Zografi Kristevici nga Tresanci më 1860. Ikona e Ngjitjes, me kornizë druri dhe e gdhendur e praruar nga piktori e skulptori Diço më 1855.(32)

Kemi krahasuar pjesë të ndryshme të daltuara dhe jemi të sigurtë që kemi të bëjmë me Diçon, sidomos për ikonabartësin e 'Shën Kollit' të Elbasanit.(fig.41) Ai ka punuar gjithashtu dhe tavane.

Në vitin 1983 unë kam takuar në Gjirokastër profesorin grek Makris i cili më ka dhënë një foto të derës së bukur të kishës në Kato Gramatiko të quajtur 'Shën Gjergji' ku unë kam parë një lloj motivesh të realizuara në dru të akacjes. Më vonë unë kam pyetur profesorin Mucopulos në rast se pranë kësaj kishe ekzistonte një dru akacje. Ai m`u përgjegj i vendosur 'Jo'. Unë mendoj që pranë kishës 'Shën Mëri' të Barmashit në Kolonjë të Korçës gjendet një dru akacje. Në të njëjtën kohë mjeshtër Jorgji ka gdhendur ikonabartësin e kësaj kishe ku duket dera e bukur shumë e ngjashme me atë të Kato Gramatikos. Kam gjetur edhe një derë tjetër të daltuar me akacje në kishën e 'Shën Mehillit' të Vithkuqit.(fotot 42,43,44)

Si përfundim ne duam të evidentojmë foton e mjeshtërve që gjinden mbi panonë(panel) e harkut të fundit të 'Shën Shpëtimtarit' ku shihet pjesa e gërvishtur.(fig.45)

In this material is structured the presence of carving in wood that is found extended in all Balkans peninsula chiefly in the shape of atelier. In icon-carrier of Cathedral of Elbasan of Saint Joan of Bigos and to Saint Saver in Skopje, there is felt to prevail the Peter Filip's hand, but we do not oppose the confess the foreign hands interference because master was surrounded by a great group of jointers.

Kristaq BALLI
Lorenc GLIOZHENI

DO NOT COPY

THEOFAN POPA DHE DISA GJETJE E KONFIRMIME TË REJA MBI PIKTURËN E VËLLEZËRVE KOSTANDIN DHE ATHANAS ZOGRAFI NËN DRITËN E VEPRËS SHKENCORE TË TIJ

Aviten e bashkohen sot të gjitha arsyet e motivet që, duke admiruar e përshëndetur veprën e Theofan Popës nga lartësia e mijëvjeçarit të ri, ta konsiderojmë e vlerësojmë atë si një univers me dimensione të gjera kohore, hapësinore e shpirtërore.

Theofan Popa mbetet një prej themeluesve e etërve të parë të shkollës shqiptare për evidencimin dhe studimin e artit bizantin e pasbizantin, e atij arti që përbën,ndofta, një prej vlerave më të spikatura e identifikuese të trashëgimisë historike e kulturore të popullit shqiptar gjatë mesjetës, pse jo, edhe gjatë tërë historisë të ekzistencës së tij. Nga ana tjetër, sa jemi të njohur nëpërmjet veprës së tij të shkruar apo të pashkruar, të mbaruar apo të pambaruar, por gjithmonë plot pasion e devocion shpirtëror, mund të themi se, ai, është studiuesi poliedrik dhe më i kompletuari për nga formimi, edukimi, kultura, eksperienca dhe njohuritë profesionale, pasi,veç të tjerash, ishte i zoti të verë në përdorim, të paktën, dy atribute të kultivuara gjatë jetës së tij - ato të teologut dhe të shkencëtarit. Të dy këta tregues, të sinkronizuar harmonikisht edhe me prirje e veçori të tjera të personalitetit të tij, afirmojnë një vepër me dimensione gjithëpërfshirëse për artin bizantin e pasbizantin, që nga puna e rëndë fizike e ekspeditave, e gjurmimit, zbulimit, grumbullimit, transportimit dhe kujdesit për mbrojtjen e objekteve të kultit e, më tej, në punën e pandërprerë studiuese e shkencore,me një regjistër të gjerë problemesh si tablo e sfonde historike e shoqërore të periudhës, zbulime veprash e autorësh, monumentesh e datash me rëndësi të posaçme historike e kulturore për vendin tonë dhe për bizantologjinë, në veçanti, përkthime mbishkrimesh nga më të ndryshmet, me vlera të paçmuara autentike, analiza të veprimtarisë të shumë piktorëve ikonografë, të tipareve e karakteristikave të veçanta, të përbashkëta e krahasuese, të dhëna të sakta mbi tipologjinë, planimetrinë dhe ndërtimin e kishave, analiza mbi temat, problematikën, figuracionin, vlerat artistike, teknike e teknologjike, mënyrën e programimit kanunor të ikonave dhe afreskut në mjediset e kishës, shpjegime e konsiderata të ndërlikuara teologjike të skenave të veçanta biblike si Apokalipsi i Joan Theollogut (Zbulesa), etj.

Padyshim, një prej drejtimeve kryesore të punës së tij prej dijetari mbetet zbulimi, nëpërmjet transliterimit, transkriptimit, përkthimit e interpretimit, i datimeve kronologjike të periudhave

DO NOT COPY

me rëndësi të veçantë historike e studimore për historinë e artit tonë bizantin e pasbizantin. Në shumicën e rasteve, këto, ai i bëri nëpërmjet mbishkrimeve autentike të nxjera vetë nga monumentet e kultit dhe, në të tjera raste, të pakta, nëpërmjet referimeve apo burimeve krahasuese nga studime e studiues të huaj, që kishin lëvruar sadopak në trojet tona.

Në rastin e parë saktësia ka qenë e plotë, absolute, pa ekuivoke, ndërsa në rastin e dytë ka ndodhur që burimet të mos jenë të sakta e, për pasojë, duke përsëritur e konsideruar njeri-tjetrin, na mbërrijnë pasaktësira që, herë-herë, duhen korrektuar e saktësuar suksesivisht. Midis tyre,ne gjejmë momentin të diskutojmë dy-tri datime me rëndësi në krijimtarinë e piktorëve Kostandin dhe Athanas Zografi, nën dritën e veprës të Theofan Popës.

I - Z. Theofan Popa, duke dhënë një tablo të gjerë të veprimtarisë së tyre pikturale[1,2], ashtu si edhe disa studiues të tjerë si V. Puzanova[3], Dh. Dhamo[4], S. MIhalçka[5], konfirmon vitin ***1744***, pra vitin e e pikturimit të afreskut në kishën Lindja e Shën Marisë të Manastirit të Ardenicës, si më të hershmin në krijimtarinë e tyre pikturale. Eshtë përjashtuar viti 1720, i parathënë nga korçari H. Karmici[6] si datë e pikturimit të kishës Burimi Jetëdhënës në Korçë prej tyre, pasi ajo bije ndesh me të dhëna biografike të piktorëve të njohur dhe,se, shkrimi i kësaj date në afresk është bërë më vonë[7]. Kështu ka më se 45 vjet që viti 1744 ka mbetur i pandryshuar, sepse nuk kanë qenë evidencuar të tjera punime më të hershme edhe pse, duke përdorur logjikën, nga niveli profesional, nuk duket se afresku i Ardenicës të jetë prologu i krijimtarisë së tyre, edhe pse diapazoni shumë i gjerë kohor i veprimtarisë së tyre të detyron të lëkundesh i pasigurt në argumentime e definicione më të guximshme.

Por, një zbulim i ri i kohëve të fundit rrëzon tabunë e vitit 1744, duke e avancuar atë më herët e duke vërtetuar, kështu, hipoteza e supozime se fillimi i krijimtarisë së Kostandin e Athanas Zografit duhet të përfshihet midis viteve 1720 - 1744. Këtë gjë e parashikon edhe Th. Popa kur shprehet se... "*data e fillimit të veprimtarisë artistike të piktorëve do të jetë një datë tjetër më e vonë*"[7] (pra jo 1720 - autorët).

Vrojtime, kërkime e bashkëpunime të vazhdueshme në një terren tradicionalisht të pasur e propabël për gjetje, siç është, veç të tjerash ikona familjare në qytetin e Korçës, kanë rënë në gjurmët e zbulimit të ri, që tregon se piktura e Ardenicës paraprihet nga të tjera vepra, prej të cilave, sot, ne zotërojmë, të paktën edhe një më shumë, por të panjohur më parë. Eshtë, pra, ikona "Shën Maria me Krishtin dhe me skena nga Festat e Mëdha", e cila datón vitin ***1736*** dhe ka autor Kostandinin. Ikonën e posedon një familje e vjetër autentike korçare, pinjolle e drejtpërdrejtë e familjes Zografi, falë dashamirësisë, mirëkuptimit dhe bashkëpunimit me të cilën u realizua kjo gjetje. (fig. 1, 2)

Këtë afirmim e ka promovuar së pari Znj. Tatjana Caca e Muzeut Kombëtar të Artit Mesjetar në Kongresin ***"Piktura Fetare pas Rënies së Kostaninopojës dhe Vepra e Manolis Haxhidakis "Piktorët Grekë pas Pushtimit"***, mbajtur në Athinë në Maj 1999 [9].

Që ikona është e Kostandin Zografit, pra e vëllait më të madh, e vërtetojnë tregues të trefishtë, në radhë të parë mbishkrimi kanunor i kushtimit shpirtëror dhe punimit "*me dorën e të përndershmit shërbëtor të Perëndisë Kostandini nga Korça, 1736* ", diku nga mesi i ikonës(ndryshe nga të tjerat, ku vendoset zakonisht në fund të saj.) , më tej, edhe pse pa mbiemër, si gurinë që, ky piktor, është Kostandin Zografi e bën absolute mënyra e pikturimit, stili, teknika, karakteristikat, analogjia me pikturën e mëvonëshme dhe, së treti, si përforcim, fakti, që, pasardhësit e familjes Zografi e dinë dhe e kanë përcjellë brez pas brezi, si të çmuar, këtë dhuratë të gjyshit e stërgjyshit, i cili, sipas tyre, pikturoi e dhuroi në atë kohë edhe disa ikona të tjera në rrethin e tij familjar.

Gjetja e kësaj ikone, natyrisht, nxjerr në

DO NOT COPY

evidencë përpara studiuesve, restauratorëve e historianëve të artit disa pyetje e probleme, për të cilat duhen kërkime,argumente e përgjigje të reja në krijimtarinë e vëllezërve korçarë Zografi, midis të cilave, ne, do të veçonim tri: **1**-A mund të gjenden të dhëna të tjera në vakumin e krijuar rishtaz midis viteve 1736 -1744? **2** -Ku ndodhen, studjojnë, apo punojnë këta piktorë gjatë kësaj periudhe, që paraprin afreskun e kishës Lindja e Shën Marisë të Ardenicës? **3** -A mund të ekzistojnë vepra më të hershme se ikona Shën Maria e Kostandinit e vitit 1736? Besojmë se kërkuesit e shkencëtarët shqiptarë, sot, kanë mundësi më të qenësishme, më të lehta e më të parapërgatitura nga pikëpamja metodike, pasi paraardhësit e tyre, midis të cilëve, në mënyrë të veçantë, ai, të cilin ,ne, kujtojmë sot, Z. Theofan Popa , kanë hapur trasenë e rrugëve gjeografike e kohore drejt gjetjeve e përgjigjeve të reja në opusin e artit bizantin e pasbizantin.

II - Një kapitull i mjegullt e pak i evidencuar në historinë shqiptare të Artit Bizantin e Pasbizantin, rreth krijimtarisë të vëllezërve K. & A. Zografi dhe e disa piktorëve të tjerë shqiptarë përbën piktura e tyre në Malin e Shenjtë. Edhe pse studjuesit kanë përcaktuar disa prej punimeve e kontributeve të tyre, mendojmë se aty ekziston një terren ende i palëvruar nga shumë pikpamje për kufizime e arsye të tjera specifike. Në veprën e tij ,Theofan Popa, veçanërisht, por edhe në mënyrë përgjithësuese shkruan se Kostandin & Athanas Zografi kanë punuar 3 herë në Athos, herën e parë prej vitit 1755 - 1757, herën e dytë prej vitit 1765 - 1766 dhe herën e tretë në vitin 1783.[10] Ky vit shënon, gjithashtu edhe fundin e veprimtarisë së tyre pikturale dhe afirmimin e bijve të tyre Terpo e, më pas, Efthim.

Të dhënat e mësipërme nuk janë marrë nga mbishkrime e burime direkte, siç ka bërë Theofan Popa me pikturën e kishave në territorin shqiptar. Madje, të lind përshtypja se, ai, nuk ka qënë në Malin e Shenjtë, apo nuk e ka rrahur atë me qëllime studimi, pasi të gjitha datimet dhe interpretimet për pikturën e K. dhe A. Zografit aty, ai i ka marrë nga referenca e studjues të tjerë paraardhës si G.Millet, J.Pargoize dhe L. Petit, Evlogji Kurila[12], i cili i përcjell ato, nga ana e vet, tek autorë të mëvonshëm si Uspenski[13] dhe V. Puzanova[14], etj.

Por, gjurmime të mëvonshme e të vijueshme na çojnë në disa të dhëna të reja me interes dhe afirmojnë një datë më të hershme të hyrjes së tyre në Malin e Shenjtë, vitin 1752.

Z. Theocharis Provatakis, duke përshkruar manastirin Filotheu ne Malin e Shenjte, thotë se kisha kryesore ka pikturë murale të shquar, e cila mban datën 1752 [15]. Por ai nuk thotë asgjë për autorin që lidhet me këtë afresk e këtë datë pikturimi.

Në ***Simpoziumin Ndërkombëtar "Voskopoja - Fenomen Shqiptar e Ballkanik" mbajtur në Korçë në Tetor 1998***, studiuesi Koço Zheku, i cili e ka vizituar Manastirin Filotheu, deklaron se kjo datë i takon piktorëve korçarë K. dhe A. Zografi, por pa paraqitur ndonjë dokument vërtetues.[16]

Konfirmimin më të plotë e më të saktë e sjell dokumenti i drejtpërdrejtë i sjellë prej nesh, pas një ekspedite të vitit 1996 në Agion Oros, e posaçërisht, në Manastirin Filotheu. (fig 3,4). Mbi portën kryesore të naosit të Katedrales "Ungjillëzimi" të këtij manastiri ne kemi fotografuar, transkriptuar e përkthyer mbishkrimin, ku, midis të tjerash thuhet se piktura është bërë me dorën e Kostandin dhe Athanas Zografit nga qyteti i Korçës, me 7 tetor 1752.(fig 5)

Në të njëjtën kishë, por mbi portën e narteksit ndodhet mbishkrimi, pothuajse me përmbajtjen e të parit, që konfirmon pikturimin e narteksit po nga këta autorë, por 13 vjet më vonë, më 1765, vit, i cili, deri më sot, konsiderohej si e vetmja datë e pikturimit të kësaj kishe.

Ky konfirmim i freskët e i plotë, pra, vërteton tezën se vëllezërit Zografi nuk kanë qenë për të punuar 3 herë në Athos, por, të paktën, 4 herë, se porta e parë kohore e këtyre mjeshtrave aty , nuk ka qënë viti

DO NOT COPY

1755, por, të shumtën, ai 1752 dhe se, ata, nuk kanë pikturuar vetëm narteksin, por edhe naosin, pra të gjithë kishën Ungjillëzimi të Manastirit Filotheu.

Në vitin 1871 ky manastir u dogj plotësisht, përveç katedrales e bibliotekës dhe u rindërtua më vonë pjesë - pjesë, për ta sjellë në gjendjen që është sot.[17] Sipas vrojtimeve tona,e gjithë piktura murale e kishës është ruajtur mirë.(fig. 6,7)

"Inkursioni" i viteve 1755 - 1757 i çon piktorët K. dhe A. Zografi, së pari në skitin e Shën Anës (Skiti më i madh i Malit të Shenjtë, që i takon manastirit Laura e Madhe), ku, ata, dekorojnë më 1755 pikturën murale të kishës kryesore, si dhe, më pas, më 1757 në skitin bullgar Bogorodica, që sot atashohet në territorin e manastirit rus Pandelejmoni, e, ku, ata pikturuan kishën katedrale. Të dhënat që jep Theofan Popa rreth datimeve të mësipërme janë të njëjta me ato që përshkruan shumë më vonë edhe Theoharis Provatakis [18]

Viti 1783, ashtu si për studiuesit e tjerë shqiptarë, edhe për Theofan Popën, konsiderohet si epilogu i krijimtarisë së vëllezërve Zografi. Ky vit lidhet, gjithashtu, me Malin e Shenjtë, ku pikturohet afresku i kishës kryesore ,"40 Shenjtorët", të Manastirit Ksiropotam. E veçanta e veprave të fundit, që njihen deri sot, është mungesa e emrit të Athanasit, pra duhet të ketë përfunduar aktiviteti i tij. Kjo duhet të jetë e arsyeshme, pasi, sipas Theofan Popës, në vitin 1781, vetë Kostandini pikturoi ikonat e kishës "Shën Kolli" në katundin Vanaj të Myzeqesë dhe më 1782, bashkë me të birin , Terpo, kanë pikturuar kishën Shën Gjergji në Libofsh[19]. Kështu duket se ka ndodhur edhe më 1783 në Manastirin Ksiropotam.

Se datimet e autorësia e freskave të Manastirit Ksiropotam janë të vërteta dhe të sakta, ne i mbështesim me dy fragmente afreskesh që sjellim nga ky manastir: "Ardhja e dytë e Krishtit"(fragment). (fig 8) dhe "Përgatitja e Fronit" (fig 9), të cilat konfirmojnë vitin 1783 nëpërmjet Z. Pravatakis[20] e, që, sipas analogjisë stilistikore, na duket të jenë vepra te Kostandinit dhe Terpos.

Diapazoni shumë i gjerë kohor, intensiteti i veprimtarisë së fresko dhe ikonografisë të Kostandin dhe Athanas Zografit, cilësia e lartë e vlerave të krijimtarisë së tyre, si dhe vërshimi e dendësia e pikturës athoniane të shek të 18-të, nuk përligjin boshllëqet kohore "pasive",apo të panjohura për ne në krijimtarinë e tyre. Për këtë arsye, ashtu si Evlogji Kurila, kur thoshte se "Kostandini dhe Athanasi kanë qenë shumë të njoftun në Athos si piktorë muresh të shumë kishave..., se ata kanë qenë të ftuar të punojnë edhe në Hungari..."[21], edhe ne mendojmë se, në Malin e Shenjtë, ndofta edhe në ndonjë vend tjetër, duhet të ketë akoma të tjera kisha të dekoruara prej tyre, të cilat, herë pas here, edhe pse me shumë vështirësi, do të mund të evidencohen.

Gjetjet dhe konfirmimet e mësipërme janë frut i punës së vijueshme, këmbëngulëse, konsolidimit, zgjerimit e perfeksionimit të përvojës të studiuesve shqiptarë, në rastin konkret, të atyre të Muzeut Kombëtar të Artit Mesjetar, në fushën e historisë dhe studimit të vlerave të vyera të trashëgimisë kulturore e artistike të kombit shqiptar. Natyrisht, ato nuk lindin nga një gavernë e zbrazur, por nën dritën e asaj tërësie kontributesh, ku, vepra shkencore e Theofan Popës ze vend të veçantë e ndriçon me rrezatim brilant.

Duke nënvizuar, së fundi, se pasuria e veprimtarisë studimore e Theofan Popës në fushën e artit bizantin e pasbizantin është shumë e vlerë dhe e gjithanshme, ngase përmbledh kërkimet e tij qysh me mbishkrimet dhe pikturën e shpellave eremite deri tek piktorët më të fundit të mesjetës së vonë, duke nënvizuar, gjithashtu, shkallën e lartë të njohjes, prakticizmit dhe profesionalizmit, duke sjellë ndër mend punën e tij titanike e plot devocion, shpesh herë të pavlerësuar, të anashkaluar, të përjashtuar, sëbashku edhe me privacionet, e kalvarin e jetës së tij, thuajse prej shenjtori, ai meriton të vlerësohet nën një këndvështrim më të merituar, sepse, edhe kontributi që ai i dha

shkencës shqiptare, si dhe shpëtimit e mbrojtjes të shumë e shumë kryeveprave të kultit, ishte i tillë.

Çdo lloj pikvështrimi i veprës së tij s'ka tjetër përfundim, veçse atë, që, Theofan Popa ka qënë, është dhe do të mbetet mësuesi i përhershëm i brezave të bizantologëve, të cilët trashëgojnë prej tij çelsat e artë të labirintheve misterioze të artit mesjetar.

PO FOTOCOPY

1) **Th. Popa** : Piktorët korçarë Kostandin dhe Athanas Zografi dhe fresket e tyre në skenat e Apokalipsit. - Buletin i Universitetit Shtetëror të Tiranës, Tiranë 1959,1.

2) **Th. Popa** : Piktorët mesjetarë shqiptarë, Tiranë 1961.

3) **V. Puzanova** : Prapë mbi artin shqiptar të shek. të XVIII, Buletin i Universitetit Shtetëror të Tiranës, Seria Shkencat Shoqërore, Tiranë 1958,2

4) **Dh. Dhamo** : Piktorët shqiptarë të shek. XVI-XVIII dhe veprat e tyre në Shqipëri dhe vise të tjera të Ballkanit. Studime historike, 1985/3

5) **S. Mihalçka** : Manastiri i Ardenicës dhe konservimi i pikturave murore të tij. Revista "Monumentet", 1986, Nr.2

6) **H. Karmici** : Gjeografia e Korçës dhe e rrethit, Selanik 1888, sipas citimit nga Th. Popa në artikullin "Piktorët korçarë Kostandin dhe Athanas Zografi dhe fresket e tyre në skenat e Apokalipsit"

7) **Th. Popa** : Piktorët mesjetarë shqiptarë, Tiranë, 1961.

8) **Th. Popa** : Po aty.

9) **T. Caca** : Rreth veprimtarisë pikturale të vëllezërve K. dhe A. Zografi,- Kumtesë.

10) **Th. Popa** : Vepra e cituar më lart.

11) **G. Millet, J. Pargoize, L.Petit**, - Recueil des inscriptions de l'Athos, Paris 1904, cituar sipas Th. Popës nga E. Kurila në veprën "Voskopoja dhe Akademija e re e saj", Athinë 1935.

12) **E. Kurila** : Voskopoja dhe Akademija e re e saj, Athinë 1935, Cituar sipas Th. Popës në artikullin "Piktorët korçarë K. dhe A. Zografi dhe freskat e tyre me skenat e Apokalipsit".

13) **Uspenski** : Periudha e dytë në manastiret e Athosit, Moskë, cituar sipas Th. Popës në artikullin "Piktorët korçarë K. dhe A. Zografi dhe freskat e tyre me skenat e Apokalipsit."

14) **V. Puzanova** : Prapë mbi artin shqiptar të shek. të XVIII, Buletin i USHT, Seria Shkencat Shoqërore, Tiranë 1958, 2.

15) **Th. Provatakis** : Mount Athos (History - Tradition - Touring), ~1990, Thesaloniki.

16) **K. Zheku** : Krijimtaria e vëllezërve K.dhe A. Zografi dhe vazhdimi i traditës voskopojare në Malin e Shenjtë - Athos, kumtesë, 1998.

17) **Th. Provatakis** : Vepra e cituasr më lart.

18) **Th. Provatakis** : Po aty.

19) **Th. Popa** : Piktorët mesjetarë shqiptarë, Tiranë 1961

20) **Th. Provatakis** : Vepra e cituar më lart.

21) **E. Kurila** : Vepra e cituar më lart.

DO NOT COPY

Both authors underline that Theofan Papa's studying activity wealth in area of Byzantine and pos-Byzantine art is very valuable and comprehensive, perhaps summarize his researches from eremite cave's transcripts and pictures up to the most recent authors of late Middle Age, underlining also the high level of knowledge, reminding his titanic work and full of devotion.

DO NOT COPY

Dr Kristofor NASLAZI

INFLUENCA E SHKOLLËS IKONOGRAFIKE TË KORÇËS TE DISA PIKTORË TË SHEK XIX MIHAL DHE DHIMITËR ANAGNOSTI

Ritja e nivelit ekonomik në trevën e Korçës, sidomos në qytetet e Voskopojës dhe Vithkuqit në shek.18 -të solli si rrjedhojë një zhvillim të madh në fushën e arsimit, artit dhe kulturës. Në të njëjtën kohë veçanërisht në Voskopojë dhe rrethinat e saj kishte filluar një lëvizje iluministe kulturore. Ajo u shndërrua në vatër të madhe kulturore dhe qytetërimi, që rrezatoi tej e mbanë e që ushtroi një ndikim të madh në të gjithë vendin e më gjerë. U ndërtuan shumë faltore të tipit bazilikal e, me gjithë ato ekzistueset, bëheshin mbi 20 në Voskopojë dhe 12 në Vithkuq, pjesa më e madhe e të cilave u zbukuruan me afreske, ikona dhe ikonostase nga mjeshtra vendas të talentuar si Mësues Kostandini, Jeromonaku, Selenicasi, Shpataraku, Vëllezërit Kostandin dhe Athanas Zografi etj.

Kultura e qyteteve mesjetare si Vithkuqi e Voskopoja nuk kanë qenë si oaze në shkretëtirë, por krahas tyre, ishte formuar një kulturë në tërësi në trevën e Korçës me qytezat e tjera mesjetare si Nikolica, Llënga, Grabova, Korça e më tej si Elbasani, Berati, Gjirokastra, Janina etj. Pra është e logjikshme që ky zhvillim i kulturës dhe artit kristian në këtë trevë të ketë rrezatuar edhe më tej e të ketë influencuar në formimin e shumë piktorëve pasardhës.

Në këtë studim do të bëjmë fjalë për ndikimin që pati kjo shkollë te piktorët Mihal dhe Dhimitër Anagnosti të njohur kohët e fundit në Shqipëri me ikonat e katedrales së Shën Marisë në Elbasan (sot I.M.K.). Një pjesë e tyre u bënë të njohura në ekspozitën e ikonografisë shqiptare "Mesazhe Biblike" në muzeun Mark Shagall në Nicë të Francës në vitin 1993. Ne do të mundohemi të pasqyrojmë disa të dhëna dhe konsiderata historike e artistike për kohën në të cilën ata kanë punuar në raport me piktorët e tjerë mesjetarë para dhe pasardhës. Këta piktorë nuk kanë qenë objekt studimi nga studiuesit tanë, nuk dihej prejardhja dhe shtrirja gjeografike e aktivitetit të tyre artistik.

Mesa jemi të informuar deri më sot Mihali dhe i biri i tij Dhimitri, i bërë murg me emrin Daniel në manastirin e Bigorit, vijnë nga Samarina, krahinë kjo e njohur afër Ohrit, Korçës dhe Voskopojës. Këta piktorë greko -vllahë njihen në sojin e tyre me mbiemrin "Zisi".Veç ikonave të katedrales së Elbasanit dhe ikonave të kishës së Ungjillëzimi në Tiranë që sot ndodhen në fondet e Muzeut Kombëtar të Artit Mesjetar dhe i përkasin viteve 1828-1829, Mihali e Dhimitri kanë punuar edhe në Maqedoni, kryesisht në manastirin e Bigorit në Dibrën e Madhe dhe në rrethet e tij si në metoqin e fshatit Rajçiçi në vitin 1840, Trebenisht, Bityshe

dhe në manastirin e Shën Johan Pagëzorit në Demir Hisar (fshati Koziçi) në rrethin e Kiçevos.2)

Aktivitetin e këtyre piktorëve, për herë të parë e hasim në ikonat e Elbasanit në vitin 1828 e, më pas, në ikonat e Muzeut, që kanë vitin 1829. Por jemi të mendimit se aktiviteti i tyre duhet të jetë më i hershëm, sepse në këto dy vite Mihali dhe Dhimitri na prezantohen si piktorë të afirmuar dhe në kohën kur krijimtaria e tyre është në shkallën më të lartë cilësore. Në ikonën "Krishti Pantokrator" të vitit 1830 (sot në muze) autorët vendosin emrat e tyre si dhe vendin prej nga vijnë - Samarina. Ky fshat ka qenë i njohur në artin e pikturimit të ikonave, ashtu si edhe qendra të tjera si Sinotopi, Frastanji, Litohoru, Hioniades, si dhe disa fshatra rrëzë Gramozit në kufi me Shqipërinë me origjinë shqiptare që kanë patur traditë punimin e ikonave, afreskut e ksilografisë (gdhendjes së drurit) apo fshatin Dardhë të Korçës, i cili ka nxjerrë një plejadë piktorësh në një periudhë gati dyshekullorë.

Duke marrë për bazë ikonat e Mihalit dhe Dhimitrit që ndodhen në muze dhe punimet e tyre në trapezarinë e burrave në manastirin e Bigorit mund të konstatojmë se tematikë e përdorur nga këta piktorë është e njohur dhe e përdorur nga shumë piktorë të tjerë mesjetarë paraardhës të tyre. Ata kanë realizuar një program të gjerë ikonografik. Ata sjellin skena tradicionale nga jeta e Krishtit, e Shën Marisë, kryesisht skena nga Festat e Mëdha dhe çuditë e Krishtit, Martirët e Mëdhenj si Shën Gjergji e Shën Mitri, Pagëzori, Shën e Premtja,Shën Varvara, Shën Marina etj, Jerarkët e Mëdhenj. Ata trajtojnë me sukses tema nga jeta e apostujve si dhe tema të veçanta të trajtuara më rrallë edhe nga piktorë të tjerë si 40 Shenjtorët, Tradhtia e Judës, Tallja e Krishtit, Mandili i Krishtit, Sinodi i parë Ekjmenik, Mjekët Nargjirë etj. Pra një tematikë mjaft e pasur dhe e gjerë, e cila përfaqëson vazhdimësinë tradicionale tematike të skenave dhe figurave të veçanta të paraardhësve të tyre.

Megjithëse arti ikonografik në Shqipëri pas shkëlqimit që pati në shek e 17-18-të, pësoi një rënie në shekullin që pasoi e nuk dolën personalitete që mund të krahasohen me mjeshtrat e mëdhenj të këtij shekulli.3) mund të veçojmë nga kjo periudhë Mihalin dhe Dhimitër Anagnostin e disa piktorë të tjerë anonimë, që me ikonat dhe afresket e tyre, tregojnë se arti ikonografik në shek e 19-të nuk pati një rënie të menjëhershme, por pati disa individë piktorë, të cilët vazhduan traditën e shkollës së Korçës, që jo vetëm u influencuan nga ta, por dhanë në krijimtarinë e tyre edhe disa novacione të reja më të avancuara, që përkonte me influencën e ndikimin perëndimor të tyre. Këta piktorë mund të radhiten ndër pasardhësit më të denjë dhe personalitete të artit ikonografik të gjysmës së parë të shek të 19-të.

Duke i veçuar këta piktorë nga bashkëkohësit, mund të themi se stili i tyre është shumë i pasur. Vendin kryesor në krijimtarinë e tyre e zenë kompozimet e shumëfigurëshe me veshje të larmishme të zbukuruara me motive floreale e gjeometrike dhe, në sfond, peizazhe tradicionale arkitektonike e shkëmbore sipas tematikës apo skenave që trajtojnë. Niveli i ikonave të tyre është mjaft cilësor. Ata na shfaqen si vizatues të zotë me një plastikë të pasur në veshjet dhe pjesët mishtore, me një pasuri koloristike dhe ornamentale me kalime të buta dhe kontraste nga hija në dritë.

Këta piktorë e zhvilluan aktivitetin e tyre në një kohë kur në zonën e Ballkanit ndodhën ndryshime të reja si rrjedhojë e reformave të komplikuara që sollën dobësimin e pushtetit qëndror të imperatorisë turke, sidomos në Shqipëri e në trevat që përfshinte Patrikana e Ohrit, si skaji më i largët i saj. Zhvillimi i tregtisë dhe artizanatit sollën ndryshimin e fizionomisë së qytetit dhe mënyrës së jetesës.4) Ekzistonin ende të freskëta gjurmët dhe jehona që pati kultura dhe arti në qytetin e Voskopojës si fenomen shqiptar dhe Ballkanik. Ky zhvillim u reflektua edhe në jetën shoqërore, shpirtërore dhe fetare e, si rrjedhojë,

DO NOT COPY

DO NOT COPY

solli gjallërimin e jetës së kristianëve shqiptarë e gjithë zonave të Shqipërisë juglindore e më gjerë. U aktivizua më tepër veprimtaria e manastireve, të cilat u fuqizuan së tepërmi.5) Një prej tyre ishte edhe manastiri i Bigorit, qendër e rëndësishme murgjish, midis tyre e murgjish shqiptarë, i cili në gjysmën e parë të shek. të 19-të zhvilloi një aktivitet të gjerë në Maqedoni.6) Pikërisht është ky manastir ku gjenden afresket dhe ikonat kryesore të piktorëve Mihal dhe Dhimitër Anagnosti, siç është trapezaria e burrave, po ashtu edhe ikonat e tyre. Drejtuesit e këtij manastiri duke patur lidhje me qendrat më të vjetra si Elbasanin, Voskopojën e Korçën, prej nga kanë qenë një pjesë e tyre me origjinë, kanë njohur këta piktorë, të cilët kanë punuar kupolën e manastirit.7) Afërsia e Samarinës me këto qendra na shtron hipotezën për ndikimin që kanë ushtruar ato në formimin e punën e pavarur të Mihalit e Dhimitrit.8) Të bazuar në ikonat që disponojmë e në kërkimet tona vërtetojmë afërsinë dhe ndikimin e këtyre piktorëve nga kultura e zonës së Korçës dhe Voskopojës, të cilat ndodheshin nën juridiksionin e Patrikanës së Ohrit.9) Kjo ngjashmëri tregon se krijimtaria e këtyre piktorëve e merr zanafillën nga kjo kulturë dhe e përvetësojnë në mënyrë të pavarur edhe në Maqedoni në vendet ku kanë punuar.10).

Duke studiuar me vëmendje artin e tyre, mendojmë se nga mjeshtrit e mëdhenj të shek. të 18-të të shkollës së Korçës i përqaset asaj të piktorëve Kostandin e Athanas Zografi për nga stili kompozicional, fryma, tematika, ornamentika dhe tipizimi i përdorur në ikonat e tyre. Shpesh herë, gjatë sistemimit të fondeve, kur kemi rënë në kontakt me ikonat e Anagnostëve, që atëhere nuk ishin bërë të njohur, në momentin e parë i kemi marrë për ikona të Kostandin e Athanas Zografit, sepse kanë aq afërsi stilistike e tipologjike midis tyre. Pra, ka një afërsi shumë të madhe në mënyrën e konceptimit të ikonës me këta autorë për dhënien e mesazhit biblik. Teza jonë gjen mbështetje edhe nga studiues të tjerë ballkanas 11) për ndikimin e krijimtarisë së tyre nga kultura e Voskopojës, Korçës dhe Elbasanit. Ku konsiston kjo? Për të ilustruar këtë mendim po marr si shembull disa ikona të Mihalit e Dhimitrit të krahasuara për elementët e përbashkëta të tyre me disa ikona të së njëjtës temë të Kostandin e Athanas Zografit, si krishti Pantokrator (fig.1) dhe Shën Maria me Krishtin (fig.2) të Anagnostëve me ikonën Krishti Pantokrator (fig.3) të vitit 1765 dhe ikonën Shën Maria me Krishtin (fig.4) të vitit 1752 të vëllezërve Zografi do të shohim se ata kanë disa ngjashmëri stilistike në tipat e karakteret, veshjet, ornamentet, motivet e përdorura, teknikën e tyre, plastikën, vizatimin, kompozimin, tipat e portreteve paksa orientalë me sy të hapur tej mase etj. Pavarërisht se te Zografët krishti dhe Shën Maria janë të ulur në fron dhe shoqërohen në sfond me figura të tjerë shenjtorësh në miniaturë, ato kanë gati një konceptim kompozicional me ndryshime të vogla. Në të dy rastet ka një qëndrim monumental përballë e solemn (në rastin e Krishtit). Te kjo figurë është e përbashkët mënyra e trajtimit të hitonit, e,sidomos, të himationit të tij, duke iu shmangur trajtimit të mënyrës bizantine të drapërive, që me kalimin e shekujve, është kodifikuar, duke u trajtuar më të lirshme e me një tjetër lloj materializimi, që të kujton mëndafshin, cilësi kjo më tepër e fryмës perëndimore të trajtimit të veshjeve në pikturë. Po këtë lloj trajtimi Anagnostët e përdorin edhe te mafori i Shën Marisë, apo te hitoni e himationi i Krishtit foshnjë, të cilat nuk kanë të bëjnë me trajtimin e drapërive të stilit të kishës lindore. Te Zografët kjo lirshmëri është më e përmbajtur dhe ka një gërshetim të mënyrës lindore me atë perëndimore. Në të dy anët e brerores së Shën Marisë të Anagnostëve, midis dy shtëllunga resh, ndodhen dy kryeengjuj me flatra dhe me pergamenë të shpalosur ndër duar. Po te shën Maria e vëllezërve Zografi ndodh e njëjta gjë. Te të dy anët e kokës së saj janë vendosur dy kryeengjuj me flatra mbi shtëllunga resh, po me pergamenë të shpalosur e të kthyer në drejtim të

Shën Marisë. Krisht foshnjë të të dy Shën Maritë që cituam më lart, bekon me dorën e djathtë, ndërsa në të majtën mban globin e gjithësisë, pothuajse i njëjtë në të dy rastet. Po kështu mund të bëjmë të njëjtin krahasim edhe me tipat e disa ikonave me të njëjtën skemë të Anagnostëve dhe vëllezërve Zografi, si "Ungjillëzimi"(fig.5,6),"Lindja e Krishtit" (fig.7,8), "Shërimi i Ulokut" (fig.9,10), "Zbritja në ferr" (fig.11,12), "Mesi Pendikosti" (fig.13,14),"Darka Mistike" (fig.15.16), e "Gjithëshenjtorët"(fig.17.18). Edhe këto ikona kanë ngjashmëri midis tyre në anën kompozicionale, elementët e tjerë përbërës të kompozimit si sfondi arkitekturor, figurat, veshjet, stili i draperive të veshjeve, motivet që zbukurojnë ato, tipat e shenjtorëve, karakteret, lëvizjet e tyre etj. Larmia e motiveve të shumta floreale e gjeometrike mbi veshjet, fronet etj.,që përdorin këta autorë dhe mënyra e ekzekutimit të tyre me ngjyra dhe inçizim me ar, janë karakteristike për piktorët Zografi, bile ky konstatim i ka rrënjët më thellë, qysh nga fundi i shek. të 17 dhe fillimi i shek 18-të tek ikonat e Kostandin Heromonakut, prej të cilit janë influencuar edhe vetë vëllezërit Zografi e shumë piktorë të tjerë, por kryesisht, si pasues të tij më të afërt mund të quajmë Kostandin Shpatarakun, vëllezërit Çetiri, Nikollë Gugën etj. Stili barok i dallueshëm te ikonat e vëllezërve Zografi shprehet në motivet e shumta që zbukurojnë fronet e Krishtit dhe Shën Marisë, të cilat shquhen për monumentalitetin e tyre. Janë të shumta motivet floreale e gjeometrike të veshjeve, të cilat kanë influencuar shumë në artin e Mihal dhe Dhimitër Anagnostit. Kjo influencë perëndimore e artit barok të Venecias vihet re pothuajse në të gjitha ikonat e mëdha të vëllezërve Zografi të kishës "Burimi Jetëdhënës" Korcë dhe ikonat e ikonostasit të kishës së Shën Pjetrit dhe Shën Pavlit në Vithkuq. Shfaqje të influencës perëndimore të stilit barok vihen re edhe në ikonat e tjera të Anagnostëve, psh te ikonat "Ungjillëzimi"(fig.5) të Anagnostëve dhe "Ungjillëzimi" (fig.6) i Zografëve kemi pothuajse një konceptim kompozicional. Majtas ikonës në të dy rastet paraqitet Shën Maria ulur mbi një fron madhështor, prapa të cilit ka dy perde të hapura, pranë saj një tavolinë me librin e hapur në të dhe një vazo me lule. Para Shën Marisë paraqitet kryeengjëlli Gavril me një bistak luleje në dorë. Sipër në sfond janë segmentët qiellorë, nga të cilët dalin disa rrezatime dhe fryma e shenjtë në personifikimin e pëllumbit. Ndryshimi këtu është se mbi Shën Marinë lart, te ikona e Anagnostëve ndodhen dy profetë me pergamenë në duar. Te ikona e Zografëve nuk janë. Edhe majtas sipër kryeengjellit Gavril te Anagnostët është një element arkitekturor, ndërsa te ajo e Zografëve nuk është. Draperitë e veshjeve te figurat e Anagnostëve në këtë skenë janë më të lirshme si konceptim dhe me më shumë lëvizje, ndërsa te vëllezërit Zografi janë më të ngurta dhe më tipike të kishës lindore dhe së fundi kryeengjëlli Gavril te ikona e Anagnostëve shfaqet në ajër, nuk peshon, me flatrat e hapura në veprim mbi shtëllunga resh, që të kujton "Pranverën " e Botiçelit. Pra ka shumë elementë të frymës perëndimore, ndërsa Gavrili te ikona e Zografëve peshon në tokë me flatra gjysëm të hapura jo në veprim, d.m.th është më statik e nuk ka dinamizmin e kryeengjëllit të Anagnostëve. Pra këtu dallohet qartë novacioni i tyre drejt frynës perëndimore.

Po kështu mund të flasim për dukuri të përbashkëta të stilit të vëllezërve Zografi me Anagnostët edhe në ikona të tjera analoge si te "Shërimi i Ulokut",(fig.9,10) në të cilat vërejmë të njëjtin konceptim kompozicional me ndryshime të vogla në pjesët përbërëse të tij. Grupi i Krishtit i ndjekur nga apostujt vendoset djathtas ikonës, majtas i sëmuri i paralizuar me shtratin mbi supet dhe sfondi arkitekturor prapa tij, i përbërë nga kollona, kapitala e harqe të përafërta si dhe figura njerëzish prapa tyre . Kjo është e përbashkëta për të dy ikonat. E veçanta është se te ajo e Anagnostëve ka më tepër lëvizje, dinamizëm i shprehur te lëvizjet e figurave dhe e ndihmuar kjo

DO NOT COPY

nga lirshmëria e draperive të trajtuara në to. Te vëllezërit Zografi ky dinamizëm është më i përmbajtur në të gjitha komponentët që thamë më sipër, veçse te tipare portreteve dhe figurave ka shumë më tepër afërsi e ngjashmëri midis tyre.

Edhe te ikonat që trajtojnë skenën e "Darkës Mistike" (fig.15,16) si te Anagnostët edhe te vëllezërit Zografi trajtimi kompozicional i saj shprehet në formë rrethi, ku në qendër sipër paraqitet Krishti dhe Joani i Ri, i përkulur drejt tij. Rrotull tavolinës apostujt janë ulur mbi stola, ku dy të planit të parë ekspozojnë shpinën edhe nga një këmbë në qendër të kompozimit poshtë. Edhe elementët arkitektonike sipër skenës, në sfond, janë të ngjashme dhe vendosen majtas dhe djathtas. Ka një ndryshim vetëm në vendosjen e Judës, që zgjat dorën mbi enën në qendër të tavolinës, ndërsa te ikona e Anagnostëve vendoset majtas, te ajo e Zografëve vendoset djathtas.

Po marrin një tjetër skenë të punuar nga Anagnostët dhe Zografët, atë "Zbritja në Ferr" (fig.11,12). Këto dy ikona në qendër kanë Krishtin e vendosur mbi dy portat e shkallmuara të Ferrit, brenda një mandorle rrezatuese, i kthyer paksa nga figura e Adamit. Sipër mandorlës ka engjëj me flatra dhe dy relieve shkëmborë në të dy anët e tyre. Poshtë, djathtas e majtas Krishtit janë Adami e Eva, të cilët ngrihen nga varri prej tij dhe figura të tjera apostujsh, mbretërish, kryefetarësh etj. Pra i njëjti trajtim kompozicional i vendosjes së grupeve të shenjtorëve me ndryshime të vogla. Te Anagnostët ka më shumë figura. Kjo skenë i përgjigjet mënyrës tradicionale të kishës lindore, ndërsa e veçanta te Anagnostët është trajtimi i draperive, dinamizmi i figurave, flatrat e engjëjve sipas frymës perëndimore.

Për të njëjtën frymë kompozicionale mund të themi edhe për skenat "Lindja e Krishtit ", (fig.7,8) "Mesi Pndikosti", (fig.13-14) te ikonat e Anagnostëve dhe ato të vëllezërve Zografi si dhe për ngjashmërinë e tipave dhe karaktereve të figurave të tyre, por gjithsesi, ashtu si e kemi përmendur edhe më sipër, te ato të Anagnostëve ka më tepër ekspresivitet e dinamizëm në lëvizjet e tyre.

Dy ikona të veçanta të Mihalit dhe Dhimitrit janë "Shën Maria nën Kryq" (fig.19) dhe "Shën Joani nën Kryq " (fig.20) që zakonisht hasen në skenën e kryqëzimit të Krishtit, ndërsa në këtë rast janë pikturuar si ikona të veçanta. Shën Joani është paraqitur në këmbë, i kthyer paksa djathtas me duar të bashkuara në prehër, i pikëlluar e i përkulur para kryqit me Krishtin e kryqëzuar, që në këtë rast nuk është i pranishëm por nënkuptohet. Ndërsa Shën Maria paraqitet me të njëjtën madhësi me Joanin e kthyer paksa djathtas me duart e bashkuara në gjoks dhe me shaminë e lotëve në to. Te portreti dhe lëvizja e duarve të saj shprehet një pikëllim i pamasë për gjëmën që ka ndodhur. Të dy këto figura janë trajtuar me një konceptim dhe frymë nga arti perëndimor. Ndoshta janë këto dy figura, te të cilat spikat më shumë se te ikonat e tjera të Anagnostëve kjo frymë. Portreti i Joanit dhe më tepër aii Shën Marisë janë disi të individualizuara, kanë një tipologji dhe karakter të vecantë, që të lenë përshtypjen sikur janë marrë nga natyra. Kanë një psikologji të brendshme ku shprehet dhimbja dhe vuajtja e tyre, karakteristikë kjo më tepër e artit të kishës perëndimore. Edhe veshjet e tyre me palëzimet shumë të lirshme e dinamike, japin një materie të caktuar, shprehje kjo e një natyre mjaft reale e jashtë kodit të draperive të stilit të kishës lindore bizantine. Kjo dukuri ku më pak e ku më shumë e shprehur në ikonat e Anagnostëve që ndodhen në Muzeun Kombëtar të Artit Mesjetar, si dhe në ato të kishës katedrale të Elbasanit (Sot Muzeu Historik Kombëtar,Tiranë) është pjesë përbërëse e krijimtarisë së tyre edhe në Maqedoni në trapezarinë e burrave të manastirit të Shën Joan Bigorit si në skenën "Krishti Bekon Pesë Bukët" (fig.21) "Lindja e Pagëzorit " (Fig.22) "Ngjallja e Krishtit"(fig.23) dhe në skenën "Bekimi"(fig.24). Te figura e e Shën Marisë të skenës së fundit, si dhe

DOKTORATURË

DO NOT COPY



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 6

DO NOT COPY



Fig. 5



Fig. 7



Fig. 10



Fig. 8



Fig. 9

DO NOT COPY



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

DO NOT COPY



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 18-1



Fig.18-2



Fig. 19

DO NOT COPY



Fig. 20



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 25

DO NOT COPY



Fig. 21



Fig. 24

DO NOT COPY



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30

DO NOT COPY

fig.31



PO ZOTOJ

te veshja e saj, dallohet një ekspresivitet i pazakontë i shprehur më shumë te palëzimet e fustanit të saj. Te kjo skenë lëviz çdo gjë nuk ka statizëm, dukuri jo e theksuar në artin e kishës lindore. Po e njëjta gjë vërehet edhe te skenat e "Ngjalljes së krishtit" e cila në tërësi është mjaft dinamike e konceptuar kjo horizontalisht, ku çdo figurë e detaj në këtë skenë lëviz me një dinamizëm të jashtëm e të brendshëm. Në përgjithësi të tillë elementë ekspresivë ka edhe te skena "Lindja e Pagëzorit" në tërësi dhe në veçanti te veshja e Shën Elisabetës me palëzimet e saj tepër ekspresive.

Interesante është skena "Krishti i jep bukë 5 mijë vetëve",Simbolika e kësaj çudie paraqitet te figura e Krishtit, i cili bekon pesë bukët të vendosura përpara tij në një kanistër nga dy apostuj si dhe të 12 vendeve ku apostujt u ndajnë bukë grumbujve të mëdha të njerëzve.

Një dukuri tjetër disi e veçantë te piktorët Anagnosti është prania e Joan Pagëzorit te ikona "Shën Maria me Krishtin" (fig.25) e vitit 1829 ku paraqitet Shën Maria me Krishtin në prehër, sipër saj dy engjëj në fluturim me pergamenë të shpalosur në duar i vendosin në kokë asaj një kurorë mbretërore. Majtas saj në plan perspektiv, është vendosur figura në këmbë e Joan Pagëzorit i kthyer me devocion nga ajo me pergamenën dhe kryqin në dorën e majtë. Shën Maria është paraqitur si mbretëreshë, nënë e dashur dhe e mëshirshme. Te ikona e dytë e "Shën Marisë me Krishtin" (fig.26) është ajo e pikturuar nga Monak Danieli (Dhimitri) i biri i Mihalit e vitit 1833. Edhe në këtë ikonë janë mishëruar qartë tipi i paraqitjes së saj si mbretëreshë, nënë e dashur dhe e mëshirshme. Kjo Shën Maria është djathtoshe e tipit përkëdhelës. Në krahun e djathtë të saj në plan perspektiv, paraqitet Joan Pagëzori me pergamenën të shpalosur dhe kryqin në dorë i përkulur me devocion në drejtim të saj. Sipër midis reve është paraqitur Zoti Savaoth me duar të hapura dhe shpirti i shenjtë me personifikimin e pëllumbit. Poshtë te këmbët e Pagëzorit është paraqitur figura e murgut Arsen, i përkulur drejt Shën Marisë. Kjo paraqitje të kujton murgun Manuil para Shën Marisë në kishën e Shën Marisë Mavrotise në Kostur, të shek 11-12-të. Kjo paraqitje e veçantë e Shën Marisë me Pagëzorin është një refleks i punës që kanë zhvilluar dhe mjediset ku kanë punuar e janë formuar si piktorë Mihali e Dhimitri. Këtë tip ikone të Shën Marisë me praninë e Pagëzorit e kanë pikturuar edhe Vëllezërit Zografi qysh më 1765 (fig.27). Kjo ikonë është e ndarë në dy pjesë. Në atë të sipërme, djathtas ikonës paraqitet Shën Maria me Krishtin në prehër. Majtas saj në plan perspektiv ndodhet figura më këmbë e Pagëzorit, i kthyer në drejtim të saj në formë lutjeje dhe devocioni. Në pjesën e poshtme të ikonës janë pikturuar katër shenjtorë si Shën Kolli, Shën Spiridhoni e dy të tjerë. Pra edhe në këtë rast shfaqet influenca e Anagnostëve nga piktorët K dhe A.Zografi. Përafërsia e stileve dhe influencës së tyre nga Zografët duket qartë edhe te figura e Pagëzorit në të dy ikonat e Anagnostëve me Pagëzorin (fig.28) të vëllezërve Zografi të vitit 1752. Ata kanë një konceptim kompozicional shumë të përafërt në tipat, qëndrimin, veshjet, flatrat, pergamenën e shpalosur dhe mënyrën e vendosjes së dorës para gjoksit.

Një tjetër analogji midis ikonave të Anagnostëve dhe vëllezërve Zografi vërehet te piktura murale e "Shën Vasilit të Madh dhe Shën Thanasit të Aleksandrisë" (fig.29) të Anagnostëve, e cila ndodhet në trapezarinë e burrave në Manastirin e Shën Bigorit dhe ikonës "Shën Kolli dhe Shën Spiridhoni" (fig.30) të vëllezërve Zografi, megjithëse nuk përfaqësojnë të njëjtën temë identike. Në këto dy raste kemi ngjashmëri të konceptimit të figurave, tipit të karaktereve, veshjeve e në mënyrë të veçantë mënyra e zbukurimit të veshjeve me motive floreale të modeluara nga natyra etj.

Një tjetër ikonë shumëfigurëshe e Mihalit dhe Dhimitrit është ajo "Gjithëshenjtorët" (fig.17).

DO NOT COPY

Në qendër të ikonës paraqitet skena e Shën Triadhës, Ati, Biri dhe Shpirti i Shenjtë midis reve. Prapa Krishtit ndodhet kryqi i madh, simboli i kryqëzimit të tij brenda një rozete me 4 simbolet e ungjillorëve, dy sipër dhe dy poshtë. Djathtas e majtas kësaj skene ndodhen në gjunjë Shën Maria e Pagëzori në pozicion lutjeje. E gjithë kjo skenë shoqërohet nga 4 rreshta figurash, ku në të sipërmin ndodhen batalionet e engjëjve me flatra dhe me skeptra në duar. Në rreshtin e dytë ndodhen skena e Shën Triadhës e përmendur më sipër me Shën Marinë dhe Pagëzorin djathtas e majtas dhe prapa tyre qëndrojnë apostujt dhe profetët. Në rreshtin e tretë janë pikturuar etërit e kishës, monakët e mëdhenj Shën Antoni dhe Evthimi, oshënarët etj. Në rreshtin e katërt, poshtë tyre në qendër është Shën Konstandini dhe Elena me kryqin e madh në mes, martirët e mëdhenj të kishës si Shën Gjergji, Shën Mitri, Shën e Premtja, Shën Katerina, Shën Varvara, Shën Marina etj. Kjo skenë është punuar nën influencën e ikonës së të njëjtës temë të Kostandin e Athanas Zografit "Gjithëshenjtorët" (fig.18,18/1) e cila ka të njëjtin konceptim të përgjithshëm kompozicional. Edhe këtu në qendër sipër brenda një rozete është vendosur skena e Shën Triadhës, Ati Biri dhe Shpirti i shenjtë i personifikuar në figurën e pëllumbit, ndenjur mbi retë me keruvinë e serafinë rrotull tyre. Në rreshtin e parë sipër ndodhen batalionet e engjëjve me skeptra në duar në formë kryqi me diskos me inicialet e Krishtit. Në rreshtin e dytë janë paraqitur profetët, etërit e kishës, monakët e mëdhenj si Shën Antoni, Shën Evthimi asketët etj. Në rreshtin e tretë ndodhen apostujt. Në qendër të tyre Shën Pjetri dhe Pavli me maketin e kishës në duar etj. Në rreshtin e katër janë paraqitur figura shenjtorësh që për nga shkalla e rëndësisë, vijnë më pas nga ata që përmendëm në rreshtat e mësipërm. Në qendër Shën Kostandini dhe Elena, martirët dhe martiret si Shën Gjergji, Shën Mitri, Shën e Premtja, Shën Katerina, Shën Marina, Shën Varvara etj. Në ikonën e Zografëve ka dhe një rresht tjetër, ku paraqiten stërgjyshërit e lashtë të njeriut ulur me nga një pëlhurë në prehër me pasardhësit e tyre. Pra edhe në ikonën e Gjithëshenjtërve si e kemi përmendur më sipër, Anagnostët influencohen prej Vëllezërve Zografi.

Edhe njëherë e përsërisim se kjo ngjashmëri tregon se Mihali dhe Dhimitri (Danieli) me punën që kanë kryer në ikonat e Elbasanit, ikonat e kishës Ungjillëzimi në Tiranë dhe në Manastirin e Shën Bigorit, që në fakt është fillimi i aktivitetit të tyre në Maqedoni, kanë krijuar unitet të plotë në botëkuptimin ndërmjet tyre dhe shkollës së Korçës e në veçanti me stilin e vëllezërve Zografi. Stili i punës në veprën e Anagnostëve është ai pasbizantin, por i pajisur me novacione të reja. Sipas tyre mund të dalim në konkluzion se ende nuk janë thyer në esencë mendimi, rregullat dhe qartësia e pikturimit të teksteve evangjelike me bazë themelet kristiane ku gjejmë edhe elementë jo kristianë si psh te "Ngjallja e Krishtit" ku ai del nga varri me duart e ngritura lart dhe me shumë engjëj mbrojtës 13) etj.

Eshte meritë e këtyre piktorëve që kanë mundur të futin elementë të tillë, të cilat hasen në disa ikona të importuara nga perëndimi 14). Në kontekst të shkeljes të disa rregullave të kishës lindore dhe dogmatizmit bizatin e paraqitja shumë shpesh në pikturën e tyre e figurës së Zotit Savaoth (fig.13) të cilin e hasim në medalionin në sfodin e trapezarisë si dhe në absidën e saj e,që ky trajtim vjen nga Perëndimi 15). Duke ushtruar profesionin e tyre jo shumë të kufizuar nga dogmat, por duhet të kenë pasur liri të plotë në punën e tyre, sepse ata kanë përdorur disa simbole e të dhëna karakteristike për kishën perëndimore latino - katolike të përdorura gjerësisht në pikturën kishtare perëndimore. Në këtë mënyrë i janë shmangur dogmave të kishës lindore.

Arti i Mihalit dhe Dhimitër Anagnostit pati pasues të tij. Njëri prej pasardhësve të tyre me emrin Nikolla ka punuar në mesin e shek. të 19-

të në mënyrë të pavarur në Kiçevo, Prilep dhe Manastir 16) Ai është më produktivi i mesit të atij shekulli në Maqedoni. Një tjetër pasues i Anagnostëve është Diço Krestevo nga fshati Tresonçe që ka kryer punime në manastrin e Shën Bigorit direkt nën ndikimin dhe mbikqyrjen e tyre. Mund të përmendim pikturën murale Jeromonak Teodosi, që ndodhet në pamjen veriore të trapezarisë së burrave, të punuar prej tij në vtin 1855. Po nga ky autor disponojmë disa ikona në Muzeun Kombëtar të Artit Mesjetar në Korçë.

Futja e elementëve të rinj dhe lënia anash e elementëve të vjetër tradicionale në punën e Anagnostëve tregon se artit të pikturimit në Maqedoni i ka ardhur fundi. Puna e tyre e fundit në këtë stil mund të konsiderohet trapezaria e burrave, ndërsa Diço Zografi, i cili ka punuar në manastirin e Shën Bigorit në teknikën al seko karakteristkë e shek 19-të përdor bojëra të prodhimit industrial. Ky autor personifikon ndërmjetësin direkt midis punës së Anagnostëve dhe stilit të ardhshëm al seko. Puna e Mihalit dhe Dhimitrit shënon fundin e artit bizantin e pasbizatnin.

Pra, duke gjykuar nga krijimtaria e Mihalit dhe Dhimitrit mund të konstatojmë influencën e madhe që patën ata nga shkolla e Korçës, e në veçanti nga arti i vëllezërve Zografi, përsërisim edhe një herë se arti ikonografik në shek e 19-të nuk pati rënie të menjëhershme, por u dalluan piktorë të njohur e anonimë, të cilët me krijimtarinë e tyre, dhanë vlera mjaft të arrira.

BIBLIOGRAFI

1.Julia Trickovska-Zapadnacki uticaji na cerkveno u Madeoniji preko zografa Mihajla i Dimitra iz Samarine Beograd 1991-faqe 209.

Emrat e piktorëve të familjes Zisi përmenden në mbishkrimet e Manastirit Treskovica ku Mihajli ka punuar në vitin 1842.

2.Julia Trickovska - Po aty faqe 208.

3. K.Naslazi, K.Balli-Gjurmime rreth një plejade piktorësh Dardhare të mesjetës së vonë Monumentet 2/1991 faqe 26.

4.Julia Trickovska - Historia e popullit të Maqedonisë Libri i 1 Shkup 1969 faqe 294-295

5.Julia Trickovska Po aty, faqe 207

6.Julia Trickovska Po aty, faqe 208

7.Julia Trickovska Po aty, faqe208

8.Julia Trickovska Po aty, faqe 208

9.Julia Trickovska Po aty, faqe 208

10.Julia Trickovska Po aty, faqe 209

11.Julia Trickovska Po aty, faqe 209

12.Julia Trickovska Po aty, faqe 209

13.Julia Trickovska Po aty, faqe 209

14.Julia Trickovska Po aty, faqe 209

15.Julia Trickovska Po aty, faqe 211

15.Julia Trickovska Po aty, faqe 212

DO NOT COPY

The author presents complete the iconographic school of Korça. With lot of interest is the comparison made between lot of icons of Zografi brothers. There are also realized distinguish aspects between them. Judging from Mikosh and Dhimiter creativity there is observed their influence from school of Korça and in particular from Zografi brothers art. We reiterate once again that iconographic had not immediate falling down in 19 century, but were distinguished the well-known and anonymous painters, who created mature works.

DO NOT COPY

Uliam CIKOPANO

DO NOT COPY

PROBLEME TË RESTAURIMIT DHE KONSERVIMIT TË MOZAIKËVE BIZANTINË NË SHQIPËRI

Në trashëgiminë ndërtimore të etnosit shqiptar në shekuj,në mbarë përbërësit e saj, kanë pasur ndikime të natyrshme kulturat romake dhe më pas kulturat bizantine.

Një vend të veçantë në llojin e këtyre ndërtimeve zënë dekoracionet e realizuara në interieret e tyre. Krahas dekorimeve dhe kompozimeve të realizuara në afresk, në ikonostaset, kollonat dhe kapitelet prej guri ose mermeri, vend të veçantë zë edhe zbukurimi i dyshemeve me mozaikë. Bazilikat dhe kishat e periudhës Paleokristiane e Bizantine, janë të ndërtuara kryesisht në zonat bregdetare, aty ku zhvillimi i qyteteve ka qenë më i vrullshëm, por nuk përjashtohen rastet ku ndërtimi i tyre bëhet edhe në zona të thella në brendësi të vendit*[1].

Numri i këtyre objekteve të zbuluara deri më sot është i konsiderueshëm, megjithëse disa prej tyre janë identifikuar, por ende nuk janë zbuluar.

Bazilikat paraqiten si ndërtime trenefëshe me ose pa narteks. Në ndonjë rast janë të pajisura me oborr të brendshëm (atrium), si p.sh. në bazilikën e Linit ose në atë të Arapajt si dhe në bazilikën e Elbasanit. Planimetritë e tyre kanë formë drejtkëndëshe dhe me orientim nga lindja. Zgjidhjet planimetrike janë bërë në vartësi të relievit ku ato janë ndërtuar. Një zgjidhje të veçantë gjejmë në baziliken e Linit në Pogradec ku të gjitha ambientet e brendshme janë të dekoruara me mozaikë. *[2]

Në trajtimin e brendësisë së ambjenteve të këtyre ndërtimeve pa dyshim rolin kryesor e zënë dekoracionet me mozaikë shumëngjyrësh (polykrom) të cilët qëndrojnë në harmoni me trajtimin arkitektonik. Dyshemetë me mozaikë janë të punuara me tesera natyrale të gjetura në guroret më të afërta, pra kryesisht me material rrethanor. Po kjo dukuri vihet re edhe në përbërësit e llaçeve të përdorura në nënshtresat e dyshemeve me mozaikë. Theksojme këtu materialin e teserave dhe llaceve të përdorura në bazilikën e Linit, Arapajt, në Antigonë (Gjirokastër), Butrint etj.

Nuk përjashtohet edhe përdorimi i teserave artificiale të përdorura kryesisht në figurat e kafshëve ose shpendëve , tek gjethet apo vilet e rrushit, si dhe në kompozimin e eukaristisë. Në mozaikun e amfiteatrit, rreth 80% të teserave janë me material artificial.

Teknologjia e përgatitjes së materialit të nënshtresave nuk është e njëjtë, ajo ndryshon në vartësi të kushteve të ndërtimit dhe llojeve të formacioneve të tokës ku ato ndodhen.

Në rastin e ndërtimit të bazilikave në tokë të butë, shtresat në strukturën e mozaikut, janë të

DO NOT COPY

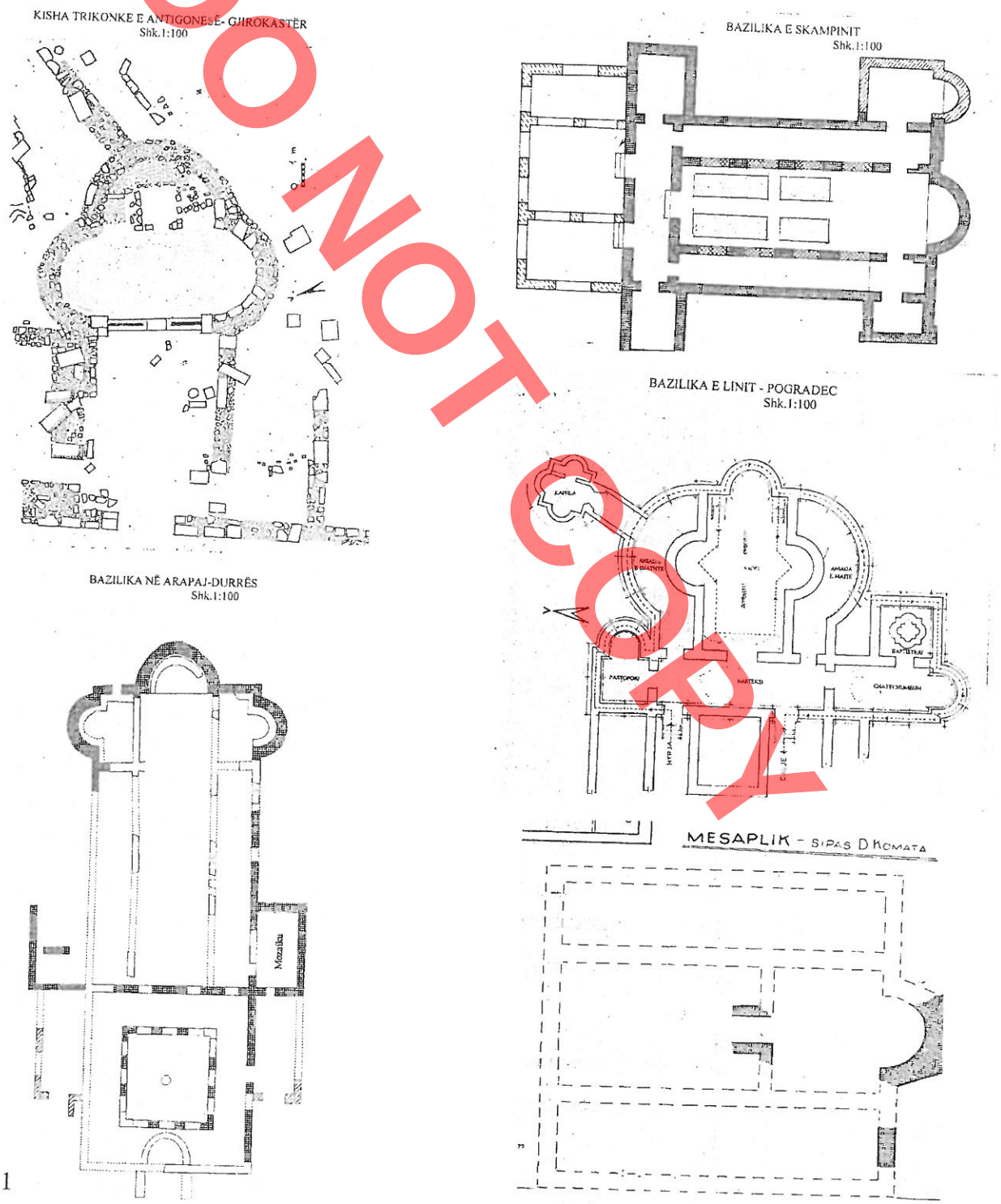


Fig. 1

DO NOT COPY

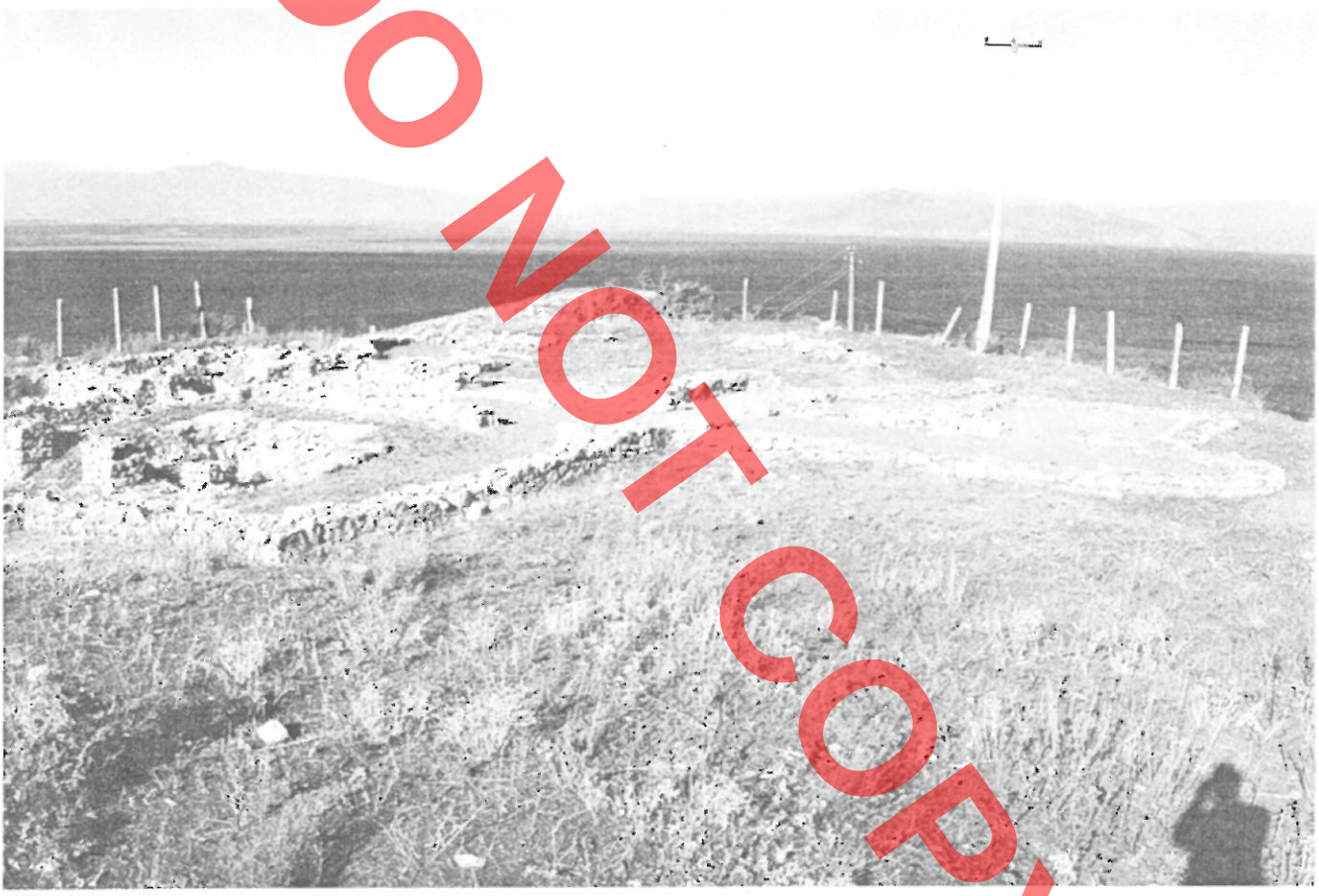


Fig. 2

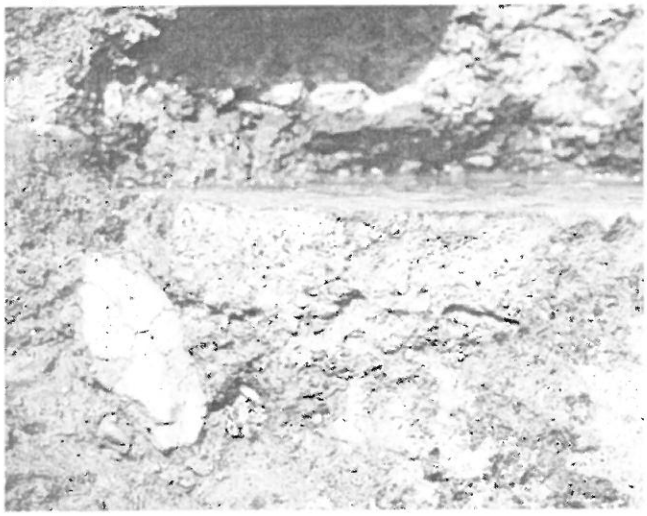


Fig.3

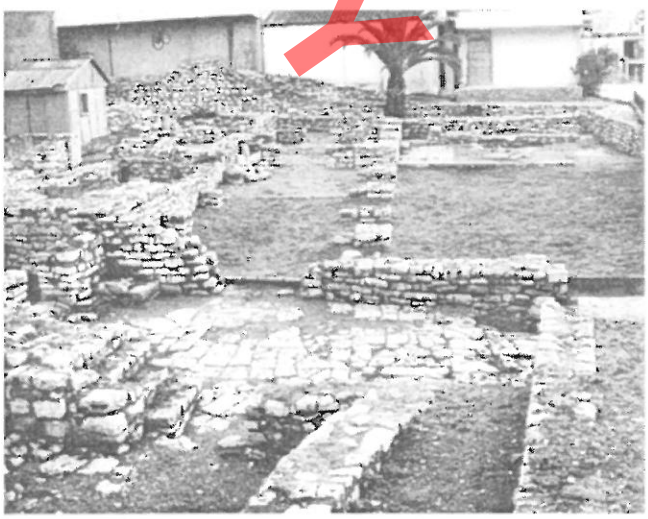


Fig.4

DO NOT COPY

vendosura mbi kalldrëm prej guri ose tulle, ndërsa në bazilikat e ndërtuara në kodër, shtresat janë të vendosura drejtpërdrejt mbi një shtresë llaçi të varfër ose copa qeramike të ripërdorura. .

Në përgjithësi strukturat e mozaikëve janë të ndërtuara me dy shtresa llaçi që varjojnë nga 3 deri në 6 cm. për rudusin. dhe 1 deri në 3 cm. për maltën. Nuk përjashtohen rastet e ndërtimit të strukturave me një shtresë e cila varion nga 6 deri në 8 cm (Apoloni Finiq, Berat etj)*3

Duke qenë se mozaikët e këtyre bazilikave ndodhen në ambiente të jashtme dhe janë nën ndikimin e agjentëve atmosferikë, vërehet një degradim i vazhdueshëm në shpërbërjen e strukturave të mozaikut dhe në dëmtimin e patinës së teserave. Sidomos ato me përbërje shtufore e gëlqerore me kalimin e kohës janë kthyer në karbonat kalciumi.

Lagështira, një nga faktorët kryesorë, ndikon në stakimin e teserave nga suporti si rezultat i bymimit dhe tkurrjes që pëson struktura në periudha të ndryshme të vitit.

Për të evituar në një farë mase fenomenin e degradimit dhe shkëputjen e teserave, nga influenca e temperaturave të ulta, kemi aplikuar mbulimin me fletë plastike dhe rërë. *4

Prezenca e ujit, në pjesën më të madhe të vitit, përbën një problem madhor për dyshemetë me mozaikë që ndodhen në qytetin antik të Butrintit*5. Një studim i plotë dhe një investim, mund të evitojë degradimin e pashmangshëm të këtyre objekteve të rëndësishëm .

Një ndër shkaktarët e dëmtimit të mozaikëve është edhe vegjetacioni. Ky zhvillohet në sipërfaqen e mozaikut dhe në strukturat e tij. Grami, është një lloj bimësie me fletë të holla, që zhvillon rrënjët e tij duke u futur në stukturën e mozaikut, i cili duke rritur diametrin e rrënjës shkakton tension dhe çarje të saj (rudusin). Ky i fundit është shumë rezistent ndaj herbicideve dhe vetëm mekanikisht mund të bëhet eleminimi i tij. Ka edhe

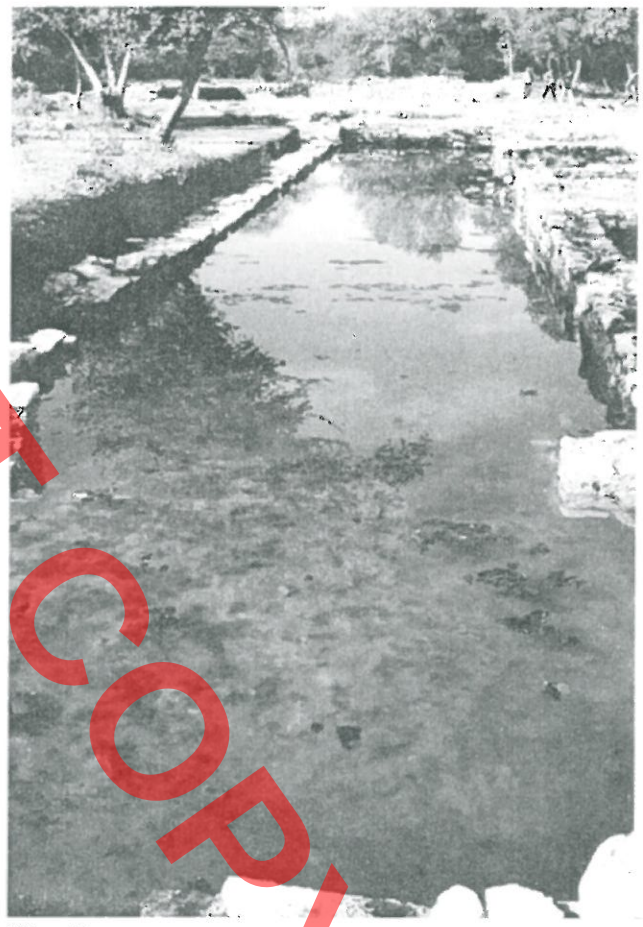


Fig. 5

bimë të tjera, që zhvillohen mbi mozaikë, por që janë më pak dëmtuese se grami.

Për mirëmbajtjen e dyshemeve me mozaikë kemi respektuar kriteret bazë të restaurimit. Gjatë operacioneve të bëra në terren, kemi ruajtur shtresa dhe elemente të tjerë, që përbëjnë vlera të papërsëritshme dhe japin vërtetësi si pjesë të dëshmisë historike..

Në raste të veçanta kemi qenë të detyruar të ndërhyjmë plotësisht kur nuk kemi mundur të sigurojmë qëndrueshmërinë e tyre. Për të përcaktuar masën dhe karakterin e ndërhyrjes në mozaikë, para së gjithash, duhet të njohim gjendjen fizike të nënshtresave, ndryshimet që kanë pësuar

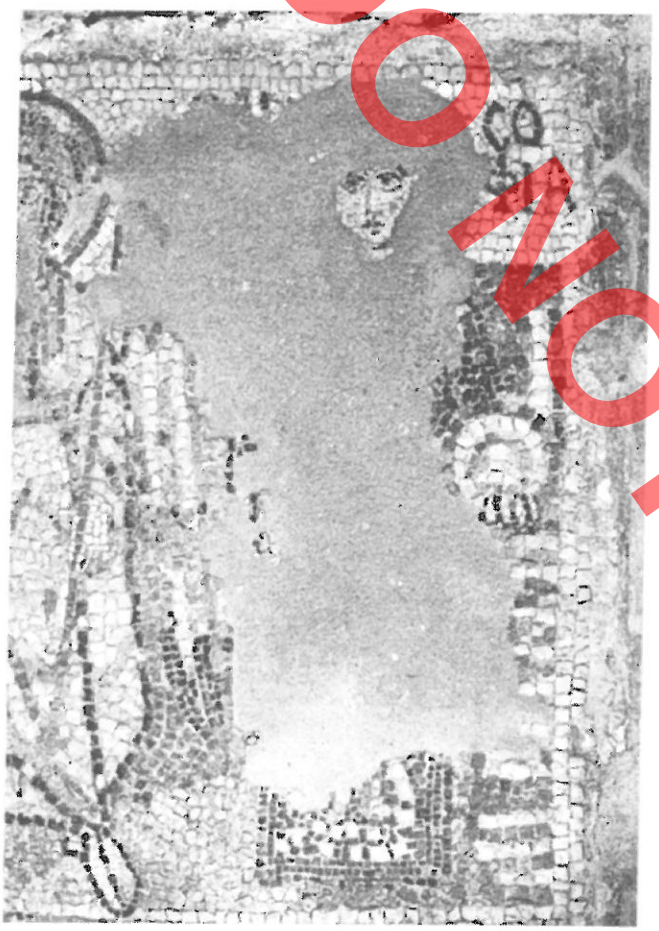


Fig. 6

në kohë si dhe shkaqet që kanë sjellë degradimin e dyshemesë. Pasi të jemi njohur me gjendjen, bëhet studimi i monumentit, teknika që do të përdoret si dhe llojet e materialeve të përgatitura për këtë qëllim.

Gjatë proceseve për konsolidimin dhe restaurimin e dyshemeve me mozaikë, janë përgatitur llaçe speciale me materiale të lara dhe të situra sipas raporteve dhe masave te llaçeve antike, që ka ardhur si rezultat i analizave fiziko-kimike*[6]. Konsolidimet dhe restaurimet e aplikuara me këtë metodë, rezultojnë të një niveli të mirë pasi formohet një strukturë solide, teserat lidhen mjaft mirë dhe nuk krijojnë plasaritje ose fraktura të shkëputjes. Këto janë rezultat i një pune shumëvjeçare. Kemi mozaikë të restauruar mbi 20 vjet më parë që megjithëse në prezencë lagështie vazhdojnë t'i rezistojnë degradimit. P.sh. në mozaikët e Linit (Pogradec), Polenës (Korçë) dhe Butrintit (Sarandë).

Megjithë punën e kryer, që kërkon përmirësime të mëtejshme vazhdojmë të perfeksionojmë punën tonë studimore, shkencore e profesionale si restauratorë.

Në aspektin estetik rëndësi të veçante i është kushtuar integrimit në pjesët e dëmtuara. Ky integrim bëhet në mënyrë të tillë që të jetë në harmoni me gamën koloristike të mozaikut.

Si ndërhyrje përfundimtare, integrimi ,i realizuar me cilësinë e duhur, i konservon veprës vlerat e veta të mirëfillta.

[1] Planimetritë e disa bazilikave të dekoruara me mozaikë.

[2,.3] Planimetria e bazilikës së Linit në Pogradec.

[43] Foto dhe skica të strukturave të mozaikëve.

[5] Foto e një korridori me mozaikë në Butrint i mbuluar me ujë.

[6] Foto e lakunave të mozaikëve.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

The author in this article treats the restoring and conservation question of Byzantine mosaics in Albania. The number of discovered Byzantine mosaics and Albanians basilicas is considerable. The author has cast a short sight on some of these objects specifying also the special and difficult interference in their restoration.

Mihallaq QARRI

DO NOT COPY

PRIFTI I PARË I BOTËS BIBLIKE NË IKONOGRAFINË SHQIPTARE

Pas rënies së Kostandinopojës dhe përfshirjes graduale të territoreve bizantine nën juridiksionin e perandorisë Osmane, në Shqipëri, arti postbizantin hyn në një fazë të re që karakterizohet nga tre etapa:

1)Rifillimi i vështirë në shek.XVI, 2)Konsolidimi dhe stabilizimi në shek.XVII-XVIII, 3)Zbehja dhe shuarja në shekXIX.

Në këtë hark kohor kanë shfaqur talentin e tyre shumë autorë, që kanë dekoruar me pikturë murale ose ikona një numër të madh kishash dhe manastiresh. Artistët ikonografë, krahas temave tradicionale që zënë vendin kryesor në dekoracionin e interierit të kishave, ku pasqyrohet jeta dhe vuajtjet e Jezu Krishtit apo festat dhe fjetjen e Virgjëreshës, kanë trajtuar edhe tema ose personazhe të veçantë, të cilat kanë pasuruar programet ikonografike dhe freskografike të këtyre kishave.

Në shek.XVI, i pari autor që rrezaton fuqishëm në arenën e artit pasbizantin në Shqipëri është Onufri, nga Neokastra (Elbasani) dhe një nga skenat e rralla të tij dhe të gjithë ikonografisë shqiptare është "Trinia e shenjtë" ose "Krishti në tre fytyra", e cila për formën e kompozimit dhe pasurinë e elementeve shprehës paraqet një univers më vete. Kjo skenë është realizuar në kishën e Shën Nikollës në Shelcan në faqen lindore të protezisit.

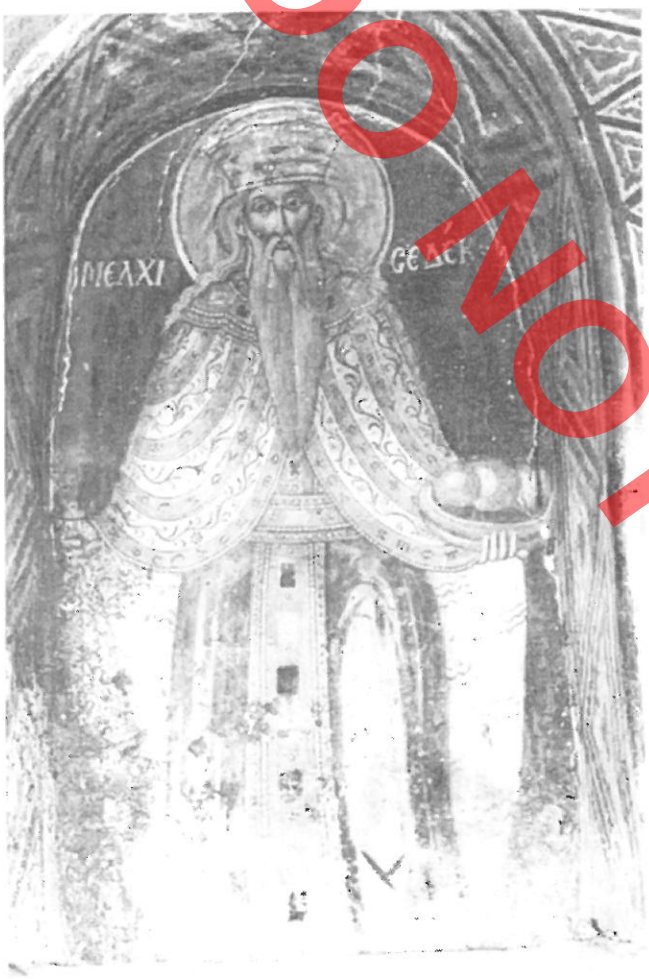
Po në këtë kishë, por një shekull më vonë, Onufër Qipriioti realizon në faqen perëndimore një tjetër skenë të rrallë, në dimensione të mëdha, nga e cila fatkeqësisht na kanë mbetur vetëm disa fragmente, që na shërbejnë për të bërë ndërtimin e plotë të imazhit të dëmtuar. Skena paraqet Krishtin me krahë si engjëll, dhe titullohet 'Këshilltari i mrekullueshëm.'

Në të njëjtin shekull me Onufër Qipriotin, por në një periudhë kohore pak më të vonë, në Manastirin e Fjetjes së Shën Mërisë, në Kameno të Delvinës, piktor Mihali nga Jerma ripikturon interierin e kësaj kishe. Me një fantazi gati shpërthyese ai trajton tema të reja, po edhe tema tepër të njohura i interpreton në mënyren e vetë origjinale.

Në naos, me një frymë tregimtare, realizon skenën tragjike 'Vrasja e fëmijëve të Betlehemit' dhe një cikël skenash të rralla nga mrekullitë e Krishtit,ku midis të tjerave edhe skenat' Shërimi i gruas me hemorragji'dhe 'Shërimi i vajzës së sëmurë të administratorit romak'.

Ndërsa korin e skenave të narteksit e pasuron me skenën 'Pema e jetës' dhe skenën e 'Orakullit', piktor Mihali, gjithë sharmin e derdh në triptikun 'Ungjëllizimi i Shën Marisë', dëshmi e rëndësishme

DO NOT COPY



e fantazisë së tij dhe shembulli më i pazakontë i shfaqur në kishat tona.

Në shek.XVIII, rritja e forcave prodhuese dhe stabiliteti ekonomik, qenë një faktor i rëndësishëm që ndikuan në financimin dhe ngritjen e një numri të madh kishash dhe manastiresh. Prandaj, kjo periudhë klasifikohet si më prodhimtarja në krijimtarinë artistike të krejt periudhës pasbizantine. Por megjithë stabilitetin ekonomik, të qenurit nën okupim reflektohet në gjendjen e brendshme shpirtërore të artistëve ikonografë. Në psikologjinë e trazuar, të tipizimeve freskografike, ndjehen përpjekjet e artistëve, që kërkojnë frymëmarrje më të gjerë. Me këtë ata shprehin kundërshtinë ndaj situatave të turbullta të kohës me një revoltë të heshtur, të përpunuar me kujdes në laboratorin e shpirtit të tyre, me qëllim që krijimet freskografike, nganjëherë të ngarkuara emocionalisht edhe me tema laike, që shfaqeshin me forcë dhe pa probleme në mjediset kishtare.

Këtë e shohim në skenën e 'Thirrjes dhe të vajtimit', para varrit të Aleksandrit të Madh. Kjo skenë dramatike, e improvizuar jashtë kanuneve dhe skemave të programeve freskografike, ndoshta është unikale në artin e krishterë lindor. Skena është realizuar nga piktor Vasili në kishën e manastirit të Shën Marisë, në Athal të Himarës.

Artistët zbresin thellë në histori dhe shpeshherë, ata i referohen ngjarjeve te moçme të Dhjatës së Vjetër.

Mbi këtë frymë është kompozuar skena 'Vegimi i shkallës që zbret nga qielli' të shfaqur Jakovit gjatë rrugës për në Mesopotami. Në këtë skenë, paraqitet Jakovi në gjumë në çastin e vegimeve dhe sipër tij, në të dy krahët e arkadës paraqiten ëngjëjt që hipin dhe zbresin nëpër shkallë. Tërheqës është fakti, se në qendër të arkadës që njëkohësisht është qëndra e kësaj skene, në vend të paraqitjes të figurës së Perendisë ashtu siç përshkruhet në Bibël, aty paraqitet Shën Maria. Artisti vepron në mënyrë të natyrshme sipas konceptit bizantin, bën lidhjen e kohëve të ndryshme në një kohë dhe fare qartë tregon se i Premtuari, që do të jetë një nga pasardhësit e Jakovit, mijëra vite më vonë do të vijë nëpërmjet Shën Marisë.

Skena ndodhet në një nga arkadat e krahut jugor të kishës së Shën Spiridhonit, në Vuno dhe është realizuar nga piktor Jani nga Drinopoja e Gjirokastrës.

Shembujt që mund të përmendim janë të shumtë, por objekti kryesor i studimit tonë është një temë e shkëputur nga krijimtaria e larmishme e piktorëve korçarë, Konstandin dhe Athanas Zografi, ku ata, paraqesin një personazh të famshëm biblik, të cilin e kanë realizuar për herë të parë në vitin 1744, në kishën Lindja e Shën

DO NOT COPY

Marisë në manastirin e Ardenicës. Në këtë kishë, programi freskografik i të cilës u bë pikë referimi dhe u zbatua gjerësisht në të gjitha bazilikat e Myzeqesë, Zografët në mjediset e altarit realizojnë dy skena, që ndonëse trajtojnë tema dhe kohë të ndryshme, duket se ekziston diçka e përbashkët ndërmjet tyre.

Në faqen lindore, në të dy krahët mbi absidë, është realizuar skena 'Këshillimi i ëngjëjve'. Koha e saj zhvillohet pas ngritjes së Krishtit në qiell dhe paraqet një moment solemn komunikimi të Perëndisë, Atë dhe Bir, me anëtarët e mbretërisë qiellore. Ndërsa skena tjetër është një figurëshe dhe ndodhet tek protezisi në niken veriore.

Në nike paraqitet një nga figurat më të mëdha dhe më mistike të botës biblike,Melckicedek.*[1] Mbreti prift i (Jeru) salemit shfaqet me pamje të qetë, shprehje të ngrohtë dhe veshtrim të urtë. Në portretin e tij, shquhet qartë fizionomia e butë Atërore, nga e cila buron mirësi e përjetshme. Mbi flokët e bardhë ka kurorë ari, në dorën e majtë mban bukën dhe në dorën e djathte temjanicën. Interesant është fakti se po të krahasohen portretet e Melkicedekut dhe të Perëndisë Atë, që ndodhet mbi absidë, ngjashmëria e tyre është shumë e madhe.

Melkicedeku shfaqet si i dërguari i parë i Perëndisë në tokë dhe njëkohësisht si prifti i parë i botës biblike. I emëruari mbret i Salemit ose mbret i paqes, i doli përpara, i çoi bukë dhe verë Abrahamit, kur ky u kthye fitimtar nga beteja me katër mbretërit. Aty, ai e bekoi Abrahamin dhe Abrahami i dha të dhjetën e plaçkës së luftës.

Madhështia e këtij akti qëndron në faktin se, Perëndia, me anë të Melkicedekut, bekoi Abrahamin, njeriun e zgjedhur të saj. Ky është, i vetmi moment, i paraqitjes së Melkicedekut në Bibël. Pas këtij akti ai nuk përmendet më.

Krahas evidentimit të Melkicedekut si një figurë madhore biblike, mendojmë, se është i rëndësishëm edhe ndriçimi i shkakut, që e ka bërë të pashmangshme shfaqjen e Melkicedekut, në artin pasbizantin të asaj periudhe. Kjo sepse Melkicedekun nuk e shohim të pasqyruar as në periudhën e artit bizantin dhe as tek autorët e periudhës pasbizantine, duke filluar që nga Onufri i madh, Nikolla e duke i marrë me radhë të gjithë autorët e tjerë, derisa arrijmë në periudhën kur shfaqet arti i Zografëve.

Para shek.XVIII, karakterizohej nga stabiliteti ekonomik që përfshinte gjithë hapesirën perandorake Osmane. Kjo situatë, favorizoi kushtet për ngritjen e një numri të madh faltoresh, në të dy religjionet e besimeve fetare. Pikërisht në këtë periudhë, krahas faltoreve islamike që përfaqësonin besimin zyrtar Osman, u ngritën me qindra faltore të kultit të krishterë, që kryesisht i përkisnin ritit kishtar lindor.

Për rrethana historike të njohura, në pjesën tjetër të besimit të krishterë, që i përkiste ritit kishtar perëndimor të varur nga Papati i Romës, atmosfera paraqitej e turbulltë dhe mbytëse.

Brenda një kohe të shkurtër, besimtarët e krishterë të ritit kishtar lindor, i shndërruan vendbanimet e tyre në kantierë ndërtimi. Kishat dhe manastiret që ndërtoheshin ishin objekte madhështore, ku zgjidhjet arkitektonike dhe format e larmishme konstruktive së bashku me veprat e artit, krijonin një persosmëri estetike dhe funksionale, që i përmbushnin kërkesat e kohës. Kulminacionet e arritjeve në arkitekturë dhe në art, shfaqen në zonën ku vepronte Patriarkati i Ohrit dhe në mënyrë të veçante në qytetin e Moskopolit (Voskopoja e sotme), që rrezatonte zhvillim të fuqishëm ekonomik, kulturor dhe fetar e njohur në atë kohë, si qendër e madhe e krishterë në rajonin e Ballkanit.

Këtë zhvillim të vrullshëm në ekonomi, arkitekturë dhe në art, besimtarët e krishterë e përjetonin si rilindje shpirtërore dhe 'ëndërronin për një Jerusalem të ri'*[2]. Ndoshta ky moment,ka qënë shkaku madhor, që i shtyu teologët e Patriarkatit të Ohrit, që nga thellësitë e kohërave, të nxirrnin në skenë Melkicedekun. Gjithashtu, në kuadrin e rishikimt të përgjithshëm, të programeve freskografike nga vizionarët e Patriarkatit të

DOKTORATË

Ohrit,vihet re se, së bashku me Melkicedekun,kemi një pasurim në përmbajtjen e këtyre programeve me tema të reja, figura shenjtorësh, si dhe me elemente simbolike të krishterë.

Këtë zhvillim programor në mjediset e kishave tona, veçanërisht e shohim të realizuar, në krijimtarinë artistike të Zografëve, e cila shquhet për trajtim të temave të reja, nivel të lartë artistik, prodhimtari të pasur dhe shtrirje të gjerë gjeografike.

Peneli kualitativ I Zografëve, ka trajtuar tema mbresëlënëse, që shkaktojnë efekte të thella emocionale.

Befasuese dhe rrënqethëse shpërfaqen skenat e 'Apokalipsit' të Joanit që ndodhen të realizuara në hajatet e bazilikave të Shën Thanasit dhe Shën Nikollës, në Voskopojë dhe skena përmbyllëse profetike'Gjyqi i përbotshëm'ose 'Gjyqi i fundit', e realizuar në përmasa të mëdha në faqet lindore të nartekseve të kishës 'Lindja e Shën Marisë', në manastirin e Ardenicës dhe të kishës së Shën Gjergjit në Libofsh. Gjithashtu po në kishën "Lindja e Shën Marisë", në manastirin e Ardenicës, në naos midis figurave të shenjtorëve, paraqesin muzikologun e shquar bizantin me origjinë nga Durrësi, Jan Kukuzeli.

Pothuajse në të gjitha kishat ku kanë punuar Zografët, në programin e zbatuar në mjediset e naosit dhe të altarit, një vend themelor ka zënë motivi i hardhisë, i realizuar në të gjithë gjatësinë e brezit të medalioneve, të shenjtorëve martir. Hardhia, simbolizon shprehjen e Krishtit drejtuar Apostujve:'Unë jam hardhia, ju jeni degët'.*[3] Në këtë rast, simboli nuk shërben si element brenda një skene, por roli i tij është shumë i madh dhe teologët, qëllimisht e kanë përdorur në funksion të kërkesave të përgjithshme programore dhe duke qenë se radhitet në mesin e brezave piktural e përforcon fuqishëm shprehjen e mësipërme të Krishtit.

Nga sa vihet re, programi freskografik që kanë zbatuar Zografët, i përfshin të gjitha etapat biblike dhe si i tillë, ai mund të konsiderohet si një nga programet dogmatik(me principe të përcaktuara), më të kompletuar që është vënë në shërbim të liturgjikës. Dhe është pikërisht ky program, ku madhështia e ngjarjeve biblike dhe e shenjtorëve të kishës zhvillohen në një ansambël piktorik që në kompleksitetin e përmbajtjes tematike, ndjente si një domosdoshmëri, që brenda vetes të kishte dhe Melkicedekun.

Figura e Melkicedekut zë një vend qendror në teologjinë dhe liturgjikën e krishterë, gjë që e tregon dhe vendosja e tij, në një nga vendet më të rëndësishme të programit freskonografik.

Do të theksojmë faktin, se akti i ushqimit dhe i bekimit të Abrahamit, nga një person që përmendet vetëm një herë në biblël, të bën të mendosh se ai emër, nuk tregon thjesht personin, por aktin e kryer prej tij. Ndoshta është e rastësishme, por emri Melkicedek dhe veprimi që ai kreu, janë në përputhje të plotë me njëri-tjetrin dhe shprehin të njëjtin mesazh.Fjala Melkicedek, në shqip është një togfjalësh i hershëm, që tashmë është përngjitur shprehur në dialektin e gegërishtes dhe mund të zbërthehet në katër njësi semantike shprehëse:Mel-ki-ce-dek, ku:

-Mel, në këtë rast është vetëm se fara e melit që ushqehen zogjtë, e cila bluhet dhe me të bëhet një brumë i veçantë në shije.

-ki (geg) = ky (tosk) përemri dëftor i afrisë,

-ce (geg) = se (tosk) ndihmon shpjegimin e qëllimit,

-dek (geg) = vdek (tosk) akti i shpërndërrimit.

Pra, u përpoqëm të nisim shpjegimin, se rrënja Mel shërben si kuptimësi e ushqimit.

Në mbështetje të tij gjithashtu, në mjekësi është shumë e njohur nën emrin e një bari shërues të quajtur Mel-hem. Ndërsa vetë togfjalëshi : ki-ce-dek, ka gjasa të ketë të bëjë me momentin e bekimit dhe duke parë se Abrahami, që njëkohësisht u ushqye dhe u bekua, (farës së tij ju premtua pavdekësia), emri Melkicedek shpreh kuptimësinë më të përafërt, ushqim i pavdekshëm.

Vetë paraqitja e Melkicedekut dhe e Krishtit në niket e pnotezisit flet qartë, se prania e tyre në

mjedisin ku përgatitet buka dhe vera, që përdoren gjatë shërbesave liturgjike, simbolizon thelbin ekzistencial të krishterimit.

Për figurën e Melkicedekut, në letrën drejtuar hebrenjve, Apostull Pali shprehet:*[4]

'Prindërit dhe gjenealogjia e tij nuk njihen dhe, periudha e jetës së tij, nuk ka as fillim as mbarim. Ai i ngjan Birit të Perëndisë dhe mbetet prift përgjithmonë'.

Dhe më poshtë vijon:

'Kush bekon është, padyshim, më i madh se ai që e merr bekimin .Por në rastin e Melkicedekut, Abrahami e mori bekimin nga ai, për të cilin në Shkrimin e shenjtë nuk përmendet që vdiq'.

---

[1] ***Bibla.*** *Libri i pare i zanafillës. Takimi me priftin mbret. ECM 1993. Kap. 14,f.19*

[2]***Th eofan Popa.*** *Piktorët mesjetarë shqiptarë. Tiranë 1961,f.86*

[3]***Bibla****. Dhiata e Re. Gjoni. ECM 1993. Kap. 15, f.130*

[4]***Bibla****. Veprat e Apostujve. Letra drejtuar hebrenjve. ECM1993. Kap.7,f.272.*

DO NOT COPY

The author in this article brings informations on presence of biblical world first pastor, called Melkicedeh. Alongside evidencing of this figure as one of most major of the Bible, it is also important shining of the cause that has made inevitable Melkicedeh's revelation to pos-Byzantine art of that period. There are made efforts to explain ongoing of this figure through Albanian language.

DO NOT COPY

Panaytotis VOCOTOPOULOS

DO NOT COPY

IKONA BIZANTINE

Fjala e vjetër greke (eikon) do të thotë, sipas Fjalorit të Liddell – Scott – Kostaudinidis, "pamje (pikturë) ose figurë e gdhendur, statuje´´, dhe sipas fjalorit të madh të gjuhës greke të D. Dimitrakos, "pamje e formës ose gjërave të paraqitura nëpërmjet arteve dekorative, kryesisht me anë të pikturës dhe skulpturës´´. Në periudhën mesjetare, mbi të gjitha, kjo fjalë fitoi një domethënie specifike në " paraqitjen e personazheve apo skenave të shënjta´´. Ikonat, në kuptimin më të ngushtë, luajtën një rol të rëndësishëm në kishën ortodokse të Lindjes, si në kultin publik ashtu edhe në atë privat. Përdorimi i tyre ishte dhe është i kufizuar, dhe kuptimi i tyre ka një rëndësi të vogël në kishën latine dhe në kishat para kolkedoniane (kopte, armene, siriane), ndërsa protestanët në përgjithësi i refuzojnë.

Ekzistenca e ikonave është dëshmuar në fillimin e shekullit të IV, por origjinën e tyre e gjejmë në shekujt e parë të kohës së krishterë: në kultin perandorak ishin në përdorim portretet e perandorëve romakë dhe të familjeve të tyre; paraqitje e shënjtërisë mbi pano druri ishin përdorur nga adhuruesit dhe, mbi të gjithë, deri atëhere nga fetë popullore misterioze, siç qe kulti i Isidës. Një marrëdhënie të kryenin drejtpërdrejtë, së fundi, me paraqitjen e personazheve të shenjtë në ikonat e para, kanë portretet funebre që ishin të lidhura me mumjet, sipër portretit të të vdekurve dhe që një funksion të rëndësishëm në këtë kult.

Në shekujt e parë pasardhës së rrënjosjes së kristianizmit nuk egzistonte një vizion i përbashkët në drejtim të ikonave të shënjta, madje as në përgjithësi, në kuptimin e mundësisë dhe paanshmërisë të paraqitjes së shenjtërisë.

Pjesa më e madhe e Baballarëve të Kishës – ndërmjet të cilave Vasili i Madh, shën Anastasi dhe shën Grigori (Nazianzeno)–qenë mbështetës të flaktë të ikonave. Të tjerët, përkundrazi, i konsideronin si mbeturina të idolatrisë dhe i shikonin me mosbesim.Nuk duhen harruar, në këtë këndvështrim, i dyti nga të Dhjetë Urdhëresat:"Nuk duhet të bësh asnjë idhull asnjë imazh të çfarëdoshëm´´. Personazhet e njohur, siç ishin Eusebio i Çezaresë dhe Epifani i Salaminës qenë kundërshtarë të ikonave, dhe në shekullin e IV, përdorimi i këtyre të fundit dënohej në Spanjë nga një Koncil lokal. Ide të tilla ishin të shpërndara sidomos në provincat lindore të perandorisë; por

edhe në Kostandinopojë, dhe mbi të gjitha, nuk pushonte së mbijetuari, qoftë edhe në mënyrë sekrete; reaksioni kundër ikonave, mbi të gjitha ndërmjet klasave të pasura dhe klerit të lartë. Kulti i ikonave fitoi terren gjatë shekullit të VI dhe të VII, njëkohësisht, pra, erdhi duke u rritur reaksioni kundër tyre, reaksion që arriti kulmin në ediktet ikonoklaste të perandorit Leoni III. Izaurik (726), me shkatërrimin e paraqitjeve fetare – jo vetëm të atyre të luajtshme, por edhe atyre murale – dhe që vazhdoi edhe me persekutime ndaj adhuruesve të tyre..

Në vitin 754, u organizua mbledhja e Koncilit në Hieria, mbi Bosfor, në të cilin u formulua teoria ikonoklaste dhe ju drejtua ikonodultëve, akuza e ndarjes së natyrës së shënjtë, sepse, ata besonin që nëse do të paraqitej vetëm natyra njerëzore e krishtit, synonin në nestorianizëm, nëse perkundrazi mbeteshin në atë që të paraqitej njëkohësisht natyra e shënjtë dhe ajo njerëzore e krishtit, gjunjezohen në tezat e monofizizmit, dhe në këtë rast konfondoheshin të dy natyrat e ndryshme të krishtit.

Teoricieni më i rëndësishëm opozitar qe shën Johan Damaskeno (rreth viteve 673-741), me origjinë Siriane, që në vitet e fundit të jetës së tij, ndoqi një jetë eremiti në Lavra, në shën Saba, pranë Jeruzalemit.

Ata i akuzonin ikonklastët për faktin që, njëlloj si monofistët, qenë të paaftë të kuptonin misterin e dy natyrave të krishtit, të bindur që ikonat ishin një mjet që lehtësonte kuptimin e hyjnores, vinin në dukje karakterin e tyre didaktik (mësimor) duke saktësuar që egzistonte një ndryshim jo në materialin me të cilin ishin bërë ikonat, por mbi personat të cilët ishin paraqitur në to.

Në vitin 787, perandorja Irenë Atenis, mblodhi në Nike,Koncilin e VII Ikumenik dhe rivendosi përdorimin e ikonave, duke vendosur që ndaj tyre do të drejtoheshin puthje dhe respekt, dhe jo vetëm një kult i veçantë e i vërtetë, "që trashëgon vetëm natyrën hyjnore". Por reaksioni kundër ikonave nuk u ul, dhe në vitin 815 perandori Leoni V, Armeni, që ishte kundërshtar i tyre, mblodhi në kishën e shën Sofisë në Kostandinopojë, një koncil që dënonte perandoren Irene për leshtësi femërore, ndërkaq dekretoi që, ishte e pa menduar që, biri dhe fjala e zotit të mëshiroheshin në pikturë nëpërmjet një materiali pa vlerë, përsëriti mosnjohjen e koncilit të Hieras dhe vendosi që ndoshta: të urrehen, mospëlqehen dhe neveriten nga kisha e krishterë çfarëdolloj ikone, e bërë nga çfarëdolloj materiali dhe nga arti i keq i ngjyrave të realizuara nga piktorët.

Së dyti rivenia përfundimtare e ikonave u bë në kondita të ngjashme si edhe më parë. Më 843, një vit mbas vdekjes së Perandorit ikonoklast Teofil, e veja Teodora, mblodhi një koncil që dënoi ndalimin e ikonave: Ky rikthim u festua çdo vit, në të djelën e parë të Pashkëve, e quajtur "E diela e Ortodoksisë".

Reaksioni kundër ikonave pak nga pak filloi të shuhej, dhe ato filluan gjithmonë e më shumë të përdoren për besimin (kultin). Ato të lëvizshmet ishin të bëra nga materiale të ndryshme, sigurisht përpara fitores së latinëve të vitit 1204, kishte ikona të realizuara në reliev, ikona të gdhendura në mermer, në allçi dhe në gur – me ngjyra dhe pa ngjyra – ikona në fildish, fletë mermeri, në të cilat imazhet ishin të përbëra nga pjesë mermeri të ngjyrosura dhe në teknikën e enkaustikës (me dyllë), ikona të zmaltuara apo dhe në metal (por edhe në teknika të kombinuara), ikona në pëlhurë dhe ikona të qëndisura.

Deri në epokën paleokristiane gjëndeshin gjithashtu afreske dhe mozaikë murorë që kishin pavarësinë e tyre dhe karakter kulturor, dhe nuk ishin vetëm me karakter tregimtar, si në kishën e shën Dhimitrit në Selanik apo dhe në katakombet e Komodilas (Comodilla) në Romë. Kur pikturat

DO NOT COPY

realizohen në pjesën e murit që ndan santuaren nga prothesis (hapësira ku përgatitet eukaristia) dhe nga diakonikoni (Sagrestia), ndërtojnë një bashkësi së bashku me ikonat e lëvizëshme të ikonostasit dhe janë shpesh të rrethuara nga një kornizë me reliev. Paraqitje të tilla murore dëshmohen duke filluar nga shekulli i X, luajtën ekzaktësisht të njëjtin rol si ikonat e varura mbi muret e kishës apo që zbukuronin ikonostasin.

Në këtë shkrim do të kufizoheshin në analizën e ikonave të lëvizshme e të pikturuara prej druri, qoftë edhe nëpërmjet teknikës piktorike që përdorte teselat e mozaikut me ngjyra. Relativisht pak kanë mundur të mbijetojnë në shekujt që pasuan ikonoklastinë, por përdorimi i tyre më i gjërë u përhap gjithmonë e më shumë dhe rrezatoi në kishat e ikonave që mbaheshin në typika (selitë ekleziastike) të manastireve apo dhe në inventaret e sagrestive, përveçse dhe në riprodhimet e paraqitura në miniaturat e dorëshkrimeve dhe të afreskave.

Së dyti, ikonat mund të ndahen në dy kategori të mëdha: ato që pasqyrojnë skena nga Testamenti i Vjetër apo i Ri, nga Ungjijtë apokrif dhe nga Jeta e shënjtorëve dhe ato që paraqesin personazhet e shenjtë. Ikonat e kategorisë së parë, kanë karekter didaktik, ndërsa ato me personazhe religjiozë, per te cilët pak më parë pamë dhe origjinën se nga vijnë, përsërisin figurën e Krishtit, të Virgjëreshës dhe të shënjtorëve, duke mbajtur të riprodhuara në mënyrë besnike karakteristikat e tyre,duke qënë e nevojshme që një ikonë të riprodhojë tiparet autentike të një personazhi të shenjtë të përcaktuara nga tradita, së fundi mëshira të mund të transmetohet tek besimtarët. Në artin ortodoks, nuk janë të lejueshme ndryshimet që vihen re në artin perëndimor. Është kjo arsyeja që Grigor Meliseno, që mori pjesë në vitin 1438-1439, në Koncilin e Firences, shkruan senë kishat latine nuk adhuroheshin ikonat e shënjtorëve, pasi nuk i njihnin personazhet e pikturuar. Shumë ikona, e mbi të gjitha ato kushtuar Shën Mërisë, gëzonin një vlerësim të veçantë dhe ishin të njohura me epitete që ishin të shkruara mbi to apo dhe mbi mbulesat e tyre. Këto emërtime përsëriteshin në kopjet e panumërta, pak a shumë besnike të këtyre prototipeve të çmuar.

Për disa ikona besohej se ishin "acheropite´´, pra perj atyre që nuk ishin bërë nga duar njerëzore, por që ishin me origjinë mbinatyrale; ndërsa disa të tjera mbaheshin si vepra të ungjillor Lukës, që sipas traditës ishte edhe piktor.

Pëlhura të çmueshme,të qëndisura, që nga burimet njihen edhe "encheria´´ - "shami" – "peshqir", mbulonin shpesh ikonat që gëzonin një emër të veçantë, ndërsa pëlhura të qëndisura mbulonin mobiljet në të cilat ato ishin të vendosura. Ndërmjet ceremonive më të rëndësishme në qytetet e mëdha, zhvilloheshin proçesione tradicionale me ikona taumaturgjike, si ajo e shën Mëri-Odigitria, që zhvillohej çdo të martë në Kostandinopojë, apo dhe ajo e shën Mërisë Shpëtimtare e Selanikut. Në rastet e ceremonive të fitoreve perandorake, kortezhi udhëhiqej nga një ikonë e shën Mërisë e vendosur mbi një karro, "kjo zonjë´´ shoqërohej nga mbrapa prej Perandorit, i cili ishte i hipur në kalë apo edhe në këmbë, siç është rasti i Mihalit VIII Paleolog, kur ripushtoi Kostandinopojën të shkatëruar nga latinët në vitin 1260. Gjatë rrethimeve të kryeqytetit, ikona e shën Mërisë kryente proçesionin duke u mbajtur në lartësinë e mureve. Shumë ikona ishin zbukuruar me veshje argjendi (por edhe prej ari) dhe smalti, si dhe prej gurësh të çmuar. Numri i ikonave të këtij tipi që sot ruhen është qesharak karshi sasisë së paraqitur në përshkrimet e burimeve mesjetare.

Pjesa më e madhe e ikonave të para kanë patur një sfond bojë qielli dhe shumë rrallë në ngjyrë të kuqe, jeshile apo të artë. Duke filluar nga shekulli IX mbizotëron

DO NOT COPY

Në Jeruzalem dhe më shumë në përgjithësi në Palestinë, ndodhen pak ikona bizantine, pra mund të jetë Lavra e Shën Saba-s, manastiri më i vjetër ortodoks që funksionon.

Në Malin Athos, është ruajtur njëri nga komplekset më emocionues në botë me vepra bizantine edhe nga periudha e parë pasbizantine edhe pse pjesa më e madhe e njëzetëmijë ikonave që ruhen aty janë të mëvonshme. Koleksionet më të rëndësishëm janë ato të manastireve në Lavra e Madhe, në Vatopedi, në Hilandar dhe Pantokrator. Jashtë institucioneve monastike në Athos, kompleksi më domethënës me vepra bizantine në Greqi është Muzeu Bizantin në Athinë, manastiri i Shën Johan Teologut në Patmos dhe manastiri i Shpërfytyrimit në Meteor. Koleksione të tilla përmbajnë edhe një numër të madh të ikonave pasbizantine . Koleksione të rëndësishme me vepra kreteze ndodhen në muzeun Benaki dhe Kanellopullos në Athinë, në muzetë e Zacinto në Korfuz dhe në koleksionin e Shën Katerinës në Iraklion.Pjesa më e madhe e materialit të periudhës pasbizantine është sigurisht e shpërndarë në kisha, manastire, muze dhe koleksione private.

Një numër i madh i ikonave bizantine është ruajtur në Qipro. Shumë prej tyre janë ekspozuar në Fondacionin Kryepeshkopi Makario III në Nicosia. Në vendet ballkanike në veri të Greqisë Kompleksi më i madh me vepra, nga pikpamja cilësore dhe sasiore ndodhet në Ohër. Shumë ikona bizantine dhe pasbizantine me cilësi të mirë artistike janë ruajtur në Rusi, sidomos në Shën Peterburg dhe Moskë. Përveç pjesëve që janë sjellë shumë herët. kërkuesit dhe pelegrinët rusë arritën të blenin gjatë shekullit XIX, vepra të rëndësishme nga Sinai dhe nga manastiret e Athosit, ndërsa koleksionistët kanë blerë mjaft ikona kreteze në Itali.

Relativisht pak copë (vepra) greke gjënden në Evropën perëndimore dhe në Amerikë. Në rrethana të tilla, është tashmë fakt që ato kanë filluar të bëhen objekt studimi dhe koleksionesh në një kohë mjaft të shkurtër. Pjesa më e rëndësishme e këtij materiali është e shpërndarë në institucione eklesiastike dhe muzetë italianë. Për sa u përket ikonave me mbulesa metalike, shëmbuj më domethënës janë të ruajtur në manastirin Vatopedi, në Ohër dhe në Moskë.

Shenim:

Artikulli eshte marre nga Katalogu "Percorsi del Sacro" per ikonat e muzeve shqiptare, botuar nga Electa me 2002, e mundesuar nga Banka Intesa Bci.

Përktheu nga italishtja Ylli Drishti.

DO NOT COPY

Meteor dhe në veri të gadishullit ballkanik, dhe që ka realizuar edhe mjaft ikona. E njohur si "Shkolla e fundit maqedone´´ apo dhe si "punishtja e Kosturit´´, ajo karakterizohet nga një preferencë antiklasike, me një vizatim të ngathët, butësi në modelim, poza dhe lëvizje ekspresive, portrete të rregullt – aq sa për tu vlerësuar si të shëmtuar – theksimi i elementëve dramatik dhe futje të hollësive anekdodike. Në dhjetëvjeçarët e parë të shekullit XVIII , dëgjohet në Malin Athos, që deri atëherë nuk kishte krijuar një traditë artistike, një lëvizje për kthim në modelet e kohës Paleologe, që imiton me shumë kënaqësi mbi të gjitha pikturën e "Protaton´´. Punishtet e tjera lokale të periudhës pasbizantine, nuk janë akoma plotësisht të studjuara, apo akoma nuk janë të identifikuara .

Ndërsa në ishujt Jonikë, ashtu siç kemi parë, duke filluar nga çereku dytë i shekullit XVIII, mbizotëron baroku, në rajonet e pushtuara nën sundimin turk mbijetonin deri në fillimet e shekullit XIX, aq më pak në pikturën fetare dhe në formën e degjeneruar, stili dhe ikonografia tradicionale.

Paraqitja e ikonave bizantine dhe pasbizantine

Koleksioni i ikonave

Ikonat bizantine do të njihnin një përhapje të madhe në vëndet e tjera si në Gjeorgji dhe mbi të gjitha në territoret që u kthyen në të krishterë nga Bizanti dhe që me ta ruhen lidhje të ngushta si Bullgaria, Serbia dhe Rusia. Së bashku me librat liturgjikë dhe me objektet e shënjtë, Bizantinët merrnin nga vendet që kishin pak popullsi të krishterë edhe ikonat e lëvizëshme. Kronikat ruse, bëjnë shpesh fjalë për ikona bizantine, që arrinin në Rusi që nga shekulli XI. Më e famëshmja ndër to është po dyshim Shën Mëria e Vladimirit, një vepër nga Kostandinopoja e 30 vjeçarit të parë të shekullit XII. Jeta e shën Saba-s, kryepeshkopit të parë të Serbisë, tregon se shënjti preokupohej që të merrte ikona nga punishtet më të mira të kryeqytetit. Me kohë, piktorë grekë u vendosën në vendet me të njëjtën fe, si për shëmbull Teofan Greku, i cili, pasi kishte vepruar në rajonet e Kostandinopojës, emigroi së pari në Novgorod dhe më vonë në Moskë. Në perëndim ikonat bizantine u sollën sidomos në Itali. Bëhet fjalë shpesh për plaçkitjet e kryqëzatës së katërt.

Gjatë periudhës pasbizantine, eksportimi i ikonave, sidomos nga Kreta, vazhdoi në drejtim të vendeve me të njëjtën fe, por edhe në Itali dhe Dalmaci, vende katolike në të cilat mbi të gjitha ikonat greke pëlqeheshin, mbi të gjitha në shekullin XV, me një reputacion dhe respekt të madh, si një shprehje më autentike e dogmës së krishterë, karshi tablove moderniste të piktorëve të Rilindjes. Në këtë epokë lolëzon tregëtia e ikonave ndërmjet Kretës dhe Italisë, dhe ndonjëherë porositësit kërkonin qindra copë më të njëjtën subjekt – Shën Mërinë – që kërkoheshin brenda një kohe të shkurtër.

Shijet e publikut ndryshojnë edhe në shekullin e XVI. Punimet kretese vazhduan të eksportoheshin në Itali, por nuk kishin më porositës dominues. Koleksioni më i rëndësishëm i ikonve bizantine që egzistonin në botë, ndodhet në manastirin e Shën Katernës, në gadishullin Sinai. Një manastir i tillë nuk u rrethua asnjëherë, nuk u prek nga ikonoklastia dhe mbi të gjitha duke patur një klimë të thatë si rajon, ajo është e tillë që nihmon në ruajtjen e materialeve organike. Në këtë vend, në këtë mënyrë, janë ruajtur ikona nga mijëvjeçari i parë, që nuk kanë shërbyer në asnjë vend tjetër, përveç se pak ekzenplarëve në Itali. Në manastirin e Sinait ndodhet dhe pjesa më e madhe e ikonave të shekullit XI. Vepra bizantine të shekullit XII-XIV, ndodhen edhe gjetkë – mbi të gjitha në Malin Athos – por koleksioni më i pasur mbetet ai i manastirit të Shën Katerinës.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

ekonomike e favorizonin aktivitetin artistik. Kretesët adoptuan pikturën e Kostandinopojës, tendencë stilistike klasike e paraqitur në afreskat e kishës Peribleptos e Mistras, por që ishin në gjendje që në bazë të kërkesës së klientelës së tyre të pasuronin këto tendenca me elementë stilistike e ikonografike veçanërisht të artit italian të shekullit XIV dhe XV, që ata e njihnin mirë, apo të pikturonin kuadrot në stil të pastër perëndimor. Modelimi i ikonave të tyre, ishte megjithatë më i ashpër dhe vizatimi i tyre më pak i lirë sesa i modeleve të tyre të kohës së Paleologëve. Duke filluar, nga fillimet e shekullit XV veprat e piktorëve Kretezë ishin të një niveli mjaft të lartë. Në këtë epokë mbizotëruan tema ikonografike të kristalizuara në tipe të caktuara, të paracaktuara për tu përsëritur deri në fundin e shekullit XVII. Tipa të tillë vinin shpesh herë nga arti i kohës së vonë Paleologe, siç është përshëmbull Shën Johan Pagëzori me flatra, i kthyer drejt krishtit të paraqitur në bust, duke mbajtur një kryq dhe një dorëshkrim të mbledhur në formë tubi; dhe Shën Mëria e Pasionit, që mban Djalin, është e fiksuar në portretet e dy ëngjëjve që mbajnë kryqin dhe instrumentet e tyre të pasionit, shpeshherë të frymëzuar në fakt nga modelet perëndimorë si ai "Mos më prek´´, ku gruaja paraqitet me flokë të verdhë e të lëshuara dhe e veshur me një veshje me ngjyrë të kuqe të ndezur dhe pala të buta, të huazuara nga stili gotik ndërkombëtar.

Në çerekun e dytë të shekullit të XVI, shihet një zvogëlim i ndjeshëm i ndikimit perëndimor.

Zhduken për shëmbull, aureolat me zbukurime me motive bimor të pikëzuara, që ishin bërë mjaft të zakonshëm në shekullin XV dhe që imitonin modelet italianë të XIV. Në 30 vjeçarin e fundit të shekullit të XVI, u shënua prania shumë e rëndësishme e piktorit Mihal Damaskinos dhe Gjergj Klontzas, të cilët rinovuan mjetet ekspresive të pikturës Kretese duke asimiluar në mënyrë krijuese arritjet e manierizmit italian. Klontzas që arriti rezultate veçanërisht të kënaqshme në pikturën – triptik, ndoqi një rrugë të pavarur dhe krijoi kompozime në dimensioni të vogla me shumë figura, i frymëzuar nga piktura bashkohore italiane.

Brezi i ardhshëm i piktorëve, që mbulon çerekun e parë të shekullit të XVII, bëri rikthimin e modeleve të shkollës së parë Kretese, që përmban një farë ftohtësie akademike. Periudha e fundit e shkollës Kretese është e karakterizuar nga bashkegzistenca e tendencave konservatore dhe moderuiste. Piktorët më të mirë janë të ndikuar nga modelet perëndimore, mbi të gjitha nga inçizuesit italiane dhe hollandeze. Pjesa më e madhe e publikut mbeti sigurisht e tërhequr nga ikonografia dhe nga stili tradicional. Me pushtimin e kretës nga ana e Turqve, e ndodhur në vitin 1669, u shua dhe kjo qëndër e madhe artistike, në të cilën teknikat dhe principet

estetike të pikturës bizantine u pasuruan dhe u rinovuan falë futjes së elementëve perëndimorë, të asimiluar në mënyrë organike. Nuk ishin në gjendje të mbushnin këtë boshllëk qëndrat dytësore, që atëhere zhvilloheshin në ishujt Joniane, akoma nën sundimin venecjan, ku pasuesit e kretezëve tentuan të ruajnë traditën duke e pasuruar nëpërmjet temave të reja ikonografike, e mbi të gjitha alegorike. Në çerekun e dytë të shekullit XVIII, ndjehet ndikimi i modernistit Panajotis Doxaras, mbizotëron mbi stilin e bashkohësve të Barokut italian.

Punishte të tjera lokale, që vepronin në rajonet e Greqisë të nënshtruara ndaj zotërimit latin dhe turk, të ndikuara mbi të gjitha nga shkalla kreteze, ishin ajo qipriote dhe ajo që u zhvillua në shekullin XVI në Greqinë kontinentale (Epiri, Thesalia dhe Rumelia). Të njëjtat drejtime, stili dhe ikonografie vërehen në shekullin XV në një punishte që realizon afreska në kisha, sidomos në Kostur, por edhe në

DO NOT COPY

Ndërmjet temave që u dukën në shekullin XII, është dhe ajo e Krishtit në tipologjinë "Imago Pietatis´´ (imazh i mëshirës). i vdekur, me kokën e kthyer në njërën anë dhe me duart e kryqëzuara, i veshur vetëm me një copë të mbështjellë në trup dhe i paraqitur përpara një kryqi të madh. Në të njëjtën periudhë njohin një përhapje të veçantë cikli marian (cikli me ikona që paraqesin Shën Mërinë me Krishtin. Shën i përkthyesit), me skena të marra nga tekstet apokrifë dhe nga predikimet.

Në shekullin XIII, piktorët, ata më progresistët të paktën, braktisën manierizmin e epokës së Komnenëve dhe Angjellarëve dhe u kthyen në modelet e periudhës të perandorëve maqedonë. Stili i tyre plastik dhe monumental u karakterizua nga evidentimi i volumeve dhe paralelisht duke nënvleftësuar rolin e linjës, pano të thjeshtëzuara, portrete me pamje fisnike dhe me një modelim të ndjeshëm. Një shëmbull karakteristik e këtij stili, që arriti kulmin rreth vitit 1260, mund të shihet tek ikona e Shën Giacomos në Patmos. Njëkohësisht vazhduan të mbijetojnë, në vepra të cilësisë së dorës së dytë, reminishenca e kohës së Komnenëve ku pjesët lineare janë të sheshta dhe në pano ka lëvizje.

Rreth fundit të shekullit të XII evidentohet realizimi strukturor i figurave, që do të bëhen gjithmonë e më voluminoze. Tiparet e portretit janë shpesh të ashpra dhe që i jep një mënyrë shumë të dukëshme ndjenjat nëpërmjet shikimeve të zgjuara dhe gjesteve dramatikë. Ky stil "kubik´´ siç është përcaktuar ai, nga i cili kryeveprat janë afreskat e kishëssë Shën Mëri Peribleptos në Ohër dhe në Protatou në Malin Athos, paraqesin marrdhënie me ikonën e Ungjillor Mateos e ruajtur në kishën e parë.

Në shekullin XIII-XIV, u ilustruan për herë të parë në afresk dhe në miniaturë, hymnet eklesiastikë si ai AKATISTE, tropari i profetëve dhe tropari rreth lindjes së krishtit (Ti soi prosenenkomen Christe...). Nuk ruhen më ikona që të paraqesin hymnet e hershëm eklesiastikë.

Mbas vitit 1300 egzagjerimet e stilit "kubik´´ u braktisën, lëvizjet u bënë më të qeta, shprehjet e portreteve më të buta, figurat më delikate dhe të ndjera, ndonjëherë të pa qëndrueshme dhe me një bukuri të veçantë. Në përgjithësi vihet re një synim drejt një përkryerje e finese dhe kthimin në modelet klasikë. Në rrymë e tillë u duk mbi të gjitha tek ikona e Lajmimit në Ohër që sigurisht ka ardhur nga qyteti

i Kostandinopojës. Gjatë gjysmës së dytë të shekullit XIV egzistonin në artin e kryeqytetit dy tendenca: njëra ekspresioniste, me figura me shumë lëvizje dhe të pikturuara me penelata të shpejta, në të cilat pjesët e çveshura janë të evidentuara nga "drita´´ e fuqishme dhe mjaft e lirshme, dhe që paraqet një pano jashtëzakonisht në lëvizje; dhe tjetra më klasike e karakterizuar nga aritmia dhe simetria në kompozime, lëvizje të matura, shprehje të qeta dhe pano të thjeshta. Mbizotëronin ngjyra të forta që shpesh jepnin një reflektim metalik. Tendenca e parë pasqyrohet në afresket e Ivanovo (Bullgari) dhe në Volotovo (Rusi), në veprat e Theofan Grekut dhe

në ikonën e Shën Johan Theologut në Mitilene; monumenti kryesor i tendencës së dyti janë në fakt afreskat e kishës Peribleptos në Mistra (Greqi). Në mjaft ikona të kësaj periudhe, si tek Pantokratori i Ernutazhit, pjesët mishtore janë të mbuluara, mbi mollëza jepet një drifë e fuqishme me vijëzime. Kjo mënyrë modelimi do të mbijetojë, por duke u skematizuar më shumë dhe tharë deri në çerekun e shekullit të XVII.

Kostandinopoja duket të mos jetë më qëndra e takimit artistik në të gjithë Lindjen ortodokse, tashmë para shumë dhjetëvjeçarësh që ajo të qe pushtuar nga ana e Turqëve. Roli i saj si rrezatuese pan-ortodokse u trashëgua nga Kreta, zotërim venecjan që nga viti 1210, ku kushtet politike dhe

DO NOT COPY

(eikonografo) ishin vetëm piktorë afreskash dhe miniaturash. Ikonat me dimensione të reduktuara – siç janë ato menologjike të shekullit XI dhe XII – paraqesin ngjashmëri të kuptueshme me miniaturat e bashkohësve dhe vinin ndofta, nga të njëjtat punishte, ndërsa punime të tjera me dimensione të mëdha të pikturuara me modelim të lirë të sjellin në mend afreskat – siç është ikona e Ungjillor Mateut në Ohër apo dhe apostujt e Deisisit të Madh në manastirin e Hilandarit. Gjatë shekullit të X dhe fillimit të shekullit të XI, bashkëjetonin dy stile, njëri shumë piktorik, me një reminishencë të theksuar klasike në kundërshtim me dukjen plastike të volumeve, me kalime të buta të dritës në hije dhe me një shprehje të qetë, që ndofta mund të kishte lidhje me miniaturat e dorëshkrimeve të "Rilindjes maqedone´´ siç janë Salterio në Paris dhe Bibla e mbretëreshës Kristinë, dhe një tjetër mund të shënohet, me figura të sheshta dhe dydimensionale, që i përkasin stilit ekspresiv të mozaikëve dhe afreskeve të Hosios Loukas, ku mbizotëron simetria, skematizmi dhe abstraksioni. Të këtij stili janë edhe linjat konturuese, si karakteristikë janë sytë e mëdhenj e të hapur, që duken të përhumbur në kënaqësinë e hyjnores. Figurat janë të konstruktuara mirë, të fuqishme dhe shpesh të plota.

Duke filluar nga gjysma e shekullit të XI, mbizotëron një pamje miniaturike e paraqitjeve me figura të larta, elegante dhe dinamike, me linja të pasigurta, pikturuar në dimensione të vogla. Një tendencë analoge vërehet në miniaturat e kodikëve të dorëshkrimeve, nga të cilat shumë prej tyre janë pikturuar sigurisht në Kostandinopojë.

Në shekullin e XI u dukën si në ikona ashtu edhe në pikturën monumentale, subjekte të tjera si është p.sh. Gjyqi i Përbotshëm; me Krishtin e rrethuar nga ëngjëjt dhe nga apostujt të ulur në fron me Shën Mërinë dhe Johan Pagëzorin që i ndërhyjnë për shpëtimin e njerëzimit, grupe të ndryshme të të drejtëve dhe dukja e atmosferës së Parajsës në anën e djathtë, dhe turmat e të dënuarve në anën e majtë. Subjekte të tjerë që u dukën në këtë periudhë janë paraqitjet e monologjive si dhe paraqitja e figurës së Shën Mërisë në disa variante, që perkëdhel ëmbëlsisht Jezu bambinon. (krishtin fëmijë), që shpesh duket sikur luan me të.

Me ardhjen e shekullit të XII, figurat karakterizohen nga një dinamizëm më i madh, por edhe nga një tendencë dekorative, ndërsa ndërkohë duhet të nënvizojmë elementet dramatikë. Fytyrat në formë ovale, me sytë me kapak dhe me hundët të përkulura lehtë, janë shpesh të karakterizuara nga një bukuri e idealizuar. Në njëzetëvjeçarin e fundit të shekullit të XII, kjo tendencë manieriste arrin kulmin në të quajturin stil dinamik, figurat bëhen jonatyrale, të dobëta dhe të larta, me lëvizje të ngathta dhe paraqesin përdredhje jo të natyrshme, palat e lehta që krijojnë shpesh një pamje tubolare, në fundin e veshjeve të fryra që duken si të fryra nga një erë e fortë, fytyrat janë shpesh të shëmtuara, të adoptuara me shprehje të fortë duke e bërë dhe modelimin më të ashpër. Këta elementë karakteristikë që arrijnë në nivele çmëndurie në afreskat e Maqedonise perëndimore, sillen në formën më vulgare shembullin e një ikone të jashtëzakonshme të Lajmimit të Sinait, që i atribuohet një piktori nga Kostandinopoja.

Paralelisht gjënden edhe vepra që karakterizohen nga proporcione të rregullta, lëvizje elegante, butësi në në modelim, por edhe një tendencë e tipit dekorativ në paraqitjen e palave. Portretet kanë ndonjëherë një shprehje të qetë e të menduar, ndonjëherë paraqesin ndjenja të forta, që vihen në dukje nga mbledhjae vetullave dhe nga shqetësimi i vështrimit siç e vëme re tek ikona e Shën Mëri Odigitria, bilaterale në Kostur (Greqia veriore).

DO NOT COPY

duhet të kishin lulëzuar gjatë sundimit të gjatë turk në Maqedoni. Traki dhe Azinë e vogël, përjashtohen për një numër të dukshëm veprash që janë pikturuar në Malin Athos, në gjysmën e parë të shek. XIV. Dallohen së fundi punimet e shkollës të ishujve jonianë, që u zhvilluan pas rënies së Kretës (1669).

Ikona të ndryshme përmbajnë, siç kemi parë ,shkrime të dhuruesve;në të tjera janë të paraqitu ato në shkallë të zvogëluar dhe shpesh në pozicione lutëse përpara shënjtorit të cilit i dedikohet ajo , kështu është p.sh. ikona e Krishtit Pantokrator e Shën Petërburgut, e sjellë nga manastiri i Pantokratorit në Athinë dhe ku themeluesit e manastirit luten në gjunjë përpara krishtit me pamje ballore. Gjatë periudhës së Paleologëve dhe gjatë asaj pasbizantine dhuruesi shpesh herë bëhej pjesë përbërëse e kompozimit, siç është rasti i ikonës së shën Tomazit në Meteoren e Madhe në të cilën Maria Paleologia është paraqitur në mes të apostujve. Në rajonet e nënshtruara sundimit Latin janë pikturuar ndonjëherë edhe stema - fisnike e dhuruesit, me apo pa mbishkrime të mundëshme.

Një kategori të veçantë përbëjnë ikonat që janë pikturuar në shekujt XVII - XVIII, në kujtim të të vuajturve nga ndonjë fatkeqësi, në këto raste paraqitet ngjarja e dhënë sipas porositësit të ikonës. Modelet e tyre janë kuadro përkushtimor me të njëjtën përmbajtje dhe që gjatë kësaj periudhe njohin një përhapje të madhe ne Europën perëndimore. Zakonisht skena e shpëtimit paraqitet në dimensione të vogla, brënda një kuadri të veçantë, poshtë skenës ku është paraqitur shënjtori, të cilit i është kushtuar ikona, bëhet fjalë zakonish më shpesh për anije që sulmohen nga piratë, apo që ndodhen në situata të rrezikëshme në mes të furtunës. Diku gjetkë, si në ikonën e Kostandin Kontarinis skena është e pikturuar në dimensione të mëdha dhe është e veçuar nga shenjtori taumaturg, i cili as nuk është paraqitur në pozicionin ballor – si në ikonat që janë të paracaktuara për kultin – por me fytyrën e drejtuar nga dhuruesi. Në shembujt e tjerë, si fundi, mbizotëron paraqitja e ngjarjes dhe shënjtori paraqitet sipër duke qëndruar mbi një re. Në shëmbujt e kësaj kategorie, karakteri i shenjtë i imazhit të kuadrit (tablosë) është mjaft i zbehur.

Vështrimi historik

Ikonat më të vjetra të ruajtura deri në ditët tona, janë gjetur në Sinai – nga të cilat disa prej tyre përfunduan në shek. XIX në Kiev – dhe në Romë. Ikonat e Sinait, që i atribohen punishteve të Kostandinopojës, karakterizohen nga stil piktorik klasik të penelatave mjaft të lirshme dhe me shprehje të idealizuara në portrete. Volumet jepen me mjaft saktësi, si për figurat ashtu edhe për elementet arkitektonike. Ikonat e sjella në Romë janë sigurisht vepra të punishteve lokale, ku linja luan një rol mjaft të madh dhe ku figurat janë të rënda, për tu kuptuar më mirë volumi i tyre, disa elementë ikonografikë së fundi siç është kurora e vënë nga Virgjëresha janë mjaft të huaja në traditën bizantine.

Gjatë periudhës së ikonoklastisë, prodhimi i ikonave vazhdoi në rajonet jashtë shtetit bizantin. Në Sinai janë ruajtur vepra që i atribuohen kësaj periudhe dhe nga punishtet palestineze. Në traditën klasike të periudhës së më vonëshme u ndoq një stil ekspresiv dhe pak primitiv: figurat janë dydimensionale dhe shpesh konturohen me një linjë; shkalla ngjyruese është thjeshtuar në tonet e të kuqes dhe të ngjyrës kafe; veshjet,

paimet e kuajve dhe aureolat janë të zbukuruara me rrathë me pikëza të bardha. Pas ikonoklastisë, stili i ikonave me linja të përgjithshme atë të afreskave dhe të miniaturave të njëkohëshme; nga ana tjetër "piktorët e ikonave´´,

DO NOT COPY

realizuar vetëm pak më vonë nga vdekja e saj, nga një piktor që jetonte në Redesto. Dallimet ndërmjet shkollave dhe lokaleve është shumë e vështirë dhe kërkimet në këtë fushë kanë arritje të pakta. Vetëm veprat me një vlerë të madhe artistike janë cilësuar si të realizuara si në Kostandinopojë, ndërsa ato me cilësi më të ulët si prodhimet e punishteve lokale, por një cilësim i tillë nuk është gjithmonë bindës, pasi jo çdo gjë që prodhohej në Kostandinopojë ishte e cilësisë së parë dhe ndërkaq piktorët e Kostandinopojës punonin edhe në provinca e ndonjëherë edhe jashtë shtetit, ndërsa ata të provincës ishin formuar artistikish në qytet apo dhe imitonin artin e tij. Vepra, për shembull si mozaikët e Hosios Lukas që më parë ishin cilësuar të stilit lindor apo provincial, tani ato përcaktohen si punishte të Kostandinopojës. Të të njëjtit stil janë dhe mozaikët e Shën Sofisë në Kiev, vepër e një mjeshtri të ftuar nga kryeqyteti , ashtu si dhe mozaiku që paraqet Shën Mërinë të ruajtur në manastirin e Hilandarit që sipas disave është paraqitur nga Simeon Nemanja i Kostandinopojës.

Kostandinopoja mbetet pa dyshim deri në pushtimin e saj nga turqit,qëndra artistike e pakrahasueshme e gjithë Lindjes Ortodokse, dhe është shumë e mundur që veprat e artit të realizuara me teknika të kushtueshme e të vështira si ikonat në mozaik me dimensione të vogla, të prodhoheshin vetëm në këtë qytet. Egzistojnë gjithashtu ikona apo grupe ikonash që në bazë të identitetit të dhuruesit apo dhe të disa karakteristikave ikonografike të përcaktuara ose silistike mund tu jenë atribuar me një fare sigurie punishteve të kryeqytetit apo dhe hapsirave te tjera. Disa ikona, për shembull, të datuara ndërmjet shek XI dhe fillimit të shek XIII, aureolat e arta apo elementët ndarës në ar të punuara në harqe diferencohen nga sfondi edhe ai i artë, për reflekset e ndryshme që përmban ari i sfondit në shumë drejtime. Copa të tilla gjënden sidomos Sinai. Nëse ato nuk fabrikoheshin në provincë duhet të supozojmë që ato vinin nga punishtet e kryeqytetit që punonin në mënyrë eksluzive për këtë manastir.

Disa ikona të gjysmës së dytë të shek XII dhe fillimit të shek XIII përmbajnë në anën e prapme një zbukurim me kryqe të mbyllur brenda rrathëve. Janë aq kryqe sa dhe rrathë, ndërsa pjesa tjetër e mbetur e sfondit është e dekoruar me pika të bardha që u ngjajnë perlave dhe më zbukurime bimore të bisqeve të lulëzuar të vendosur në një sfond ngjyrë kafe të errët.

Megjithëse mjaft ikona të këtij lloji janë gjetur në rajone të ndryshme – në Sinai dhe në Malin Athos – ato dallohen nga pikpamja stilistike dhe disa prej tyre janë realizuar për tu vendosur në arkitraun e Templonit, disa bëjnë pjesë në Palitikët dhe të tjerat, pra ato të zakonshmet, duhet të jenë prodhuar në të njëjtën qendër – në Kostandinopojë – dhe ndofta edhe në të njëjtën punishte.Veçoritë stilistike dhe teknike, siç janë sfondi dhe aureolat me zbukurime në reliev, janë në kundërshtim me ikonat qipriote të shek. XIII-XV. Një grup ikonash të manastirit të Shpërfytyrimit në Meteore (Greqi), për disa prej të cilave është e sigurtë ndërsa për të tjerat supozohet se janë ofruar nga Maria Paledogina, sovrane e Janinës dhe motra e Joasaf Oresis Paleologut, sipas themeluesve të manastirit, ato i atribuohen një punishteje në Janinë..

Nga shkollat piktorike pasbizantine është e mjaftueshme të studjohet vetëm ajo kretese, nga e cila janë ruajtur shumë vepra të nënshkruara dhe të datuara, e mbi të cilat hedhin dritë dhjetra dokumenta të noterizuar apo të llojeve të tjera të arkivave

Venecjanë, mbetet megjithatë e vështirë të dallohen ato ikona që i atribuohen punishteve të Qipros dhe të Greqisë veri-perëndimore.

Shumë pak dihet për punishte të tjera, që

DO NOT COPY

dhuruesit dhe me datën e krijimit të saj (ikonës) shumë rrallë shkruhen në anën e prapme të ikonës; normalisht ato vendosen në pjesën e poshtme të kornizës ose në sfond. Gjë që ka sjellë si pasojë shkatërrimin e shumë figurave, jo vetëm për arsyen se pjesët fundore të një kuadri janë ato që pësojnë dëmtime të mëdha, por edhe sepse buzët e shumë ikonave kanë qënë sharruar për tu adaptuar hapësirave të atij a këtij ikonostasi, apo për tu vendosur në një kornizë më të vogël.

Dijet tona rreth organizimit të punishteve, formimit të piktorëve të rinj dhe të modaliteteve të porositësve të veprave të artit në Bizant, janë pothuajse zero. Përkundrazi falë dokumentave të ruajtura në arkivat Venecianë dimë cilat ishin përmbajtjet e kushteve në kontratat e porositësve të ikonave, çmimet e tyre dhe si ishin të organizuara punishtet, cilat ishin kushtet për mësimin e profesionit, si erdhi dhe si u industrializua puna, dhe deri tek çmimi i qerasë në Kretë në kohën e sundimit Venecian. Duke gjykuar nga kualiteti modest i pjesëve të ardhura me firmën e piktorëve të njohur, mund të arrijmë në konkluzionin që këta të fundit nënshkruanin edhe ikonat e pikturuara nga bashkëpunëtorët e tyre.

Është e qartë se shumë piktorë nuk ishin të specializuar vetëm në një gjini të pikturës, por ata ishin në të njëjtën kohë piktorë të afreskeve, piktorë të ikonave, miniaturistë dhe deri edhe mozaicist. Pantoleon njëri prej miniaturistëve që zbukuronin Menologjinë e jashme të Vasilit të dytë, pikturonte edhe ikona.

Piktori më i madh bizantin i fundit të shek. XIV, Teofan Greku, ishte njëkohësisht piktor afresku, miniaturist dhe piktor ikonash, ndërsa Nikolla Philautropinos, i një periudhe të më vonëshme dhe ai nga Kostandinopoja, nuk ishte vetëm piktor ikonash por edhe mozaicist. Dionis Furna pikturonte në shek XVIII shumë afreske dhe mjaft ikona..

Gjatë Mesjetës, por edhe në periudhën pasbizantine, publiku kërkonte nga artistët jo shumë origjinalitet dhe fantazi, sesa mbi të gjitha imitimin besnik të shëmbujve të famshëm, shkathtësi në realizim dhe teknikë të shkëlqyer.

Piktorët ishin tashmë ndoshta të organizuar në koorporata. Në Librin e Profetëve që i përket vitit 911-912, vendosen rregullat ralative që i detyrohen piktorët kundrejt klientëve të tyre. Ne Kretë në kohën e pushtimit venecian, piktorët nga Kaudakas, Iraklioni i mëparshëm,kishin koorporatën e tyre të quajtur "Shkolla e Shën Llukës´´.

Shumë pak dinë për çmimet e ikonave, duket se ato që nuk ishin të zbukuruara me materiale të çmueshme (me veshje ari apo argjendi, apo gurë të çmuar) nuk kishin ndonjë vlerë të madhe, kështu që kishin çmim më të ulët se sa të blije një kalë, apo një palë rroba të cilësisë së mirë, apo të një mbulese krevati. Ato ishin pra të shënuara në kontratat e bëra dhe mund të ishin të dhëna peng. Ikonat që ishin objekt adhurimi krijonin një burim të rëndësishëm fitimesh.

Përsa i përket formimit të përgjithshëm të piktorëve, shumë pak dihet për periudhën bizantine. Teofan Greku lavdëronte ata të diturit e shquar, por që përbënte një përjashtim nga rregulli. Ai që ishte dhe ndoshta artisti më i mirë, gjysmën e dytë të shek XVII, prifti Emanuel Tzanes Boumalis ishte dijetar dhe autori i institucioneve religjoze.

Erudit ishin zakonisht ata piktorë të subjekteve të shenjta që ishin në të njëjtën kohë edhe klerike, por pjesa më e madhe e artistëve ishin laikë.

Piktorët nuk punonin vetëm në qendrat më të rëndësishme siç ishin Kostandinopoja, Selaniku, Ohri, Arta dhe Trapezunti, por edhe në qytete më të vogla. Kështu ikona e Shën Mërisë së re, përshembull e vdekur më 902, tregon që ikona e paraqitur është

udhëtarëve, typika monastike, epigramet – dëshmojnë për qindra copë ikona të veshura me metal, që tashmë kanë humbur. Ndërmjet tyre ndodhet edhe "mburoja´´e Kostandinopojës, pra ikona e Shën Mërisë Odigitria, që turqit do ta shkatëronin gjatë marrjes së qytetit.

Veshje të tilla të realizuara në argjend dhe shumë rrallë në ar apo në argjend të larë me ar, përmbajnë zbukurime bimore ose gjeometrike të punuara me çekiç në bazoreliev. Ndërmjet drurit të ikonës dhe relievit vendosej dyll. Aureolat janë në altoreliev dhe e njëjta gjë vlen edhe për kornizën që është shpesh e zbukuruar me figura religjioze apo me skena në miniaturë. Në dy raste janë paraqitur edhe figurat e shëruesve. Kornizat janë zbukuruar disa ekzemplarë me medalione ku paraqiten shenjtorë, në zmalt.. Në një grup prej dhjetë ikonash të gjysmës së dytë të shek XIV dhe deri në fillim të shek XV veshja metalike nuk ishte e përbërë nga fletë të plota, por nga fasha të holla ose fije metali që të kujtojnin filigramën. Egzemplarët më të vjetër të ikonave bizantine me veshje metalike janë të shek XI; pjesa më e madhe e tyre është tashmë e datuar në shek XIV; teknikën e përdorur, përkundrazi, e gjejmë në Gjeorgji që në shek IX, dhe vazhdojnë në mënyrë të dukshme modelet bizantine tashmë të humbur. Duket që një teknikë e tillë egzistonte që nga shek VII: në mozaikët murorë të kësaj kohe të ruajtura në kishën e Shën Dhimitrit, në Selanik, duart e shenjtorit janë të arta, duke i imituar kështu në mënyrë të dukshme ikonat.

Kornizat metalike në altoreliev përdoreshin edhe në ikonat e vogla të realizuara me materiale jo prej druri, prej fildishi, smalti apo krete. Kjo teknikë pati një përhapje të madhe në Gjeorgji dhe në Rusi. Në ikonat qipriote veshjet e kushtueshme metalike ishin zëvendësuar gjatë Frankokracisë prej zbukurimit bimor apo gjeometrik, në basoreliev, me kretë të ngjyrosur. Një zbukurim i tillë mbulonte shpesh ndonjëherë të gjithë sfondin dhe herë të tjera vetëm aureolat dhe më rrallë gjendej në rajone të tjera, si për shembull në Maqedoninë perëndimore dhe në Shqipërinë aktuale. Praktika e mbulimit të ikonave me mburojë metalike do të vazhdonin edhe pas rënies së Kostandinopolit; në vazhdim mbi ikonat u vendosen vetëm aureolat e argjendit.

Piktorë, punishte, dhuruesit

Ikonat e para nuk na japin asnjë të dhënë të mundshme mbi kronologjinë e tyre, mbi piktorin që i ka realizuar mbi dhuruesit apo mbi vendin ku atë janë fabrikuar. Nga burimet e shkruara njoftohemi mbi emrat e artistëve duke filluar nga shek IX, por ikonat më të vjetra në shkrime dëshmojnë emrin e piktorit dhe datën që i përkasin shek XII - XIII. Mbishkrimet janë më të shumta në periudhën pasbizantine – periudhë që hapet me rënien e Kostandinopojës 1453 -, por mbi të gjitha pas gjysmës së shek. XVI (një fenomen i tillë është sigurisht në raport me rënien e jerarkisë shoqërore në shek. XIV-XV, të piktorëve, që gjatë Mesjetës ishin konsideruar si artizanë të thjeshtë, dhe jo si punonjës të vërtetë dhe të veçantë të punës së dorës). Edhe atëherë, sigurisht, egzistonte një sasi e madhe ikonash pa firmë dhe datë, apo në një prej këtyre elementëve: Gjergj Klontzas për shembull, piktori i njohur i gjysmës së dytë të shek XVI ka lënë dymbëdhjetë ikona të nënshkruara, por në asnjë prej tyre nuk është dëshmuar viti i realizimit të saj – gjë që do të na ndihmonte të vendoseshin ato në mënyrë kronologjike. Nga burimet e shkruara ne njohim emrat e piktorëve të shkollës kreteze që kanë qënë të njohur, si Johanis Gripiotis, por prej të cilit nuk njihet asnjë ikonë e vetme e nënshkruar prej tij, gjë që të pengon të krijosh një ide rreth artit të tyre.

Mbishkrimet me emrin e piktorit dhe të

DO NOT COPY

DO NOT COPY

pjesë është e rrethuar nga katërmbëdhjetë shenjtorë të paraqitur në bust. Në pjesën e poshtme të çdo busti ka nga një të thelluar e bërë për të vendosur reliken e shënjtorit të paraqitur. Nga diptiku i parë ruhet vetëm pjesa me virgjëreshën, mbrojtësja e manastirit të Shpërfytyrimit në Meteore (Greqi).

Diptiku tjetër, që është riprodhim i të parit, i përket kishës katedrale të qytetit spanjoll të Cuenca. Një ikonë me mozaik që paraqet katër shenjtorë me pamje ballore, ruhet në Ermitazh në Shën Peterburg (Rusi) është e vendosur brenda në një karrige të gjerë në të cilën janë të pikturuara me tempera, bustet e personazheve të Trimorfon dhe shenjtorë të ndryshëm, e thelluara e bërë në kornizë përmban reliket e shenjtorit.

Zgjidhja analoge është arritur në ikonat e realizuara në materiale të tjera, si në kornizë metalike, në reliev të një ikone të kryqëzimit, në zmalt të ruajtur në Shën Peterburg.

Ikona – zakonisht triptik – me relike gjenden edhe në perëndim. Pjesa me e madhe e veprave të tilla, siç është relika e Vatikanit dhe dy diptkët, duhet të jenë ndoshta të konceptuar për përdorim privat, përpara se të përfundonin në sakrestinë e kësaj ose të asaj kishe. Ikonat relike përmenden në inventaret e sakrestive dhe në tekste të tjera bizantinë. P.sh. në inventarin e sakrestisë në manastirin e Shën Johan Theollogut në Patmos më 1200, përmënden tre ikona që përmbajnë relike, një prej të cilave ishte diptik.

Ikonat në mozaikë

Duhen dalluar dy lloje ikonash në mozaikë duke u bazuar në madhësinë e tyre. Të parat klasifikohen ato me dimensione relativisht të mëdha që zbukuronin kishat. Më të mëdha, si Pantokratori i Berlinit ishin ´´Despotike´´ ndërsa ato pak më të vogëla, si shën Nikolla i manastirit të Stavronikita në malin Athos, duhet të vendoseshin mbi pultet mbajtëse. Nga tipi i parë ruhen dymbëdhjetë ikona dhe datohen ndërmjet shek XI - XIV, dhe paraqesin shenjtorë të veçantë dhe reflektojnë teknikën e mozaikëve murorë që ishin bashkëkohës me ta. Në numër shumë më të madh – që përfshin rreth tridhjetë copë – është kategoria e dytë, ajo e ikonave në mozaik me dimensione të vogël, të bëra shpesh me gurë mikroskopikë, jo më të mëdhenj se një kokë gjilpëre. Gurët janë të lidhur njëri me tjetrin në mënyrë të atillë që të mos dallohen pikat e takimit ndërmjet tyre duke ngjarë sikur të jenë bërë me penel. Shëmbujt më të vjetër të këtij tipi, që ishin kryesisht të destinuara për kultin privat i përkasin shek XI; pjesa më e madhe e tyre datohet në gjysmën e dytë të shek XII dhe në shek XIV. Bëhet fjalë për një teknikë veçanërisht të kushtueshme që kërkonte një mjeshtëri të madhe, dhe pikërisht për këtë arsye punime të tilla u janë njohur punishteve të kryeqytetit të perandorisë. Edhe këtë rast pjesa më e madhe e ikonave paraqiste shenjtorë, por kishte edhe disa me skena ungjillore, njëra prej të cilave në formën e një diptiku.

Kornizat e ikonave me mozaik të dimensioneve të vogla zbukuroheshin me gurë smalti apo me një veshje të shtrenjtë metalike.

Veshjet metalike të ikonave

Rreth dyzet ikona bizantine kanë veshje metalike që lejojnë të duken vetëm figurat e paraqitura apo, shumë rrallë edhe mobilje edhe elemente arkitektonike, apo ndoshta vetëm pjesët mishtore të figurave. Ndonjëherë me rastin e ikonave me mozaik, veshja metalike vendosej vetëm në kornizën e saj. Shëmbujt e ruajtur përbëjnë një përqindje të vogël të ikonave të këtij tipi që kanë egzistuar në Bizant.

Burimet e shkruara – përshkrimet e

DO NOT COPY

kryqe të përsosur të pikturuar brenda rrathëve, apo me kryqë dhe me simbolet e Pasionit: maja e heshtës, shkopi, sfungjeri, kurora me gjëmba. Në pak raste në pjesën e prapme të ikonës mund të gjesh një shkrim që mban emrin e piktorit, atij që i dedikohet dhe viti i realizimit të ikonës.

Një kategori që përmban një numër të madh shembujsh është ajo e ikonave të dyanëshme, pra të pikturuara në të dy anët. Ishte e qartë që shumica e ikonave të dyanëshme kishin funksion proçesional, porse atyre u hapej një zgavër ku fiksohej shkopi në të cilin ato mbaheshin, ndërsa të tjera që ndodheshin sidomos në Qipro përmbanin tre elementë druri – një vertikale dhe dy diagonale – të destinuara për të njëjtin qëllim. Ndodhte që në disa raste në kohëra të vjetra, ikona të tilla qenë njëkohësisht edhe "despotikë´´ pra që vendi i tyre i përhershëm ishte në ikonostas, dhe që në pak raste të vitit përdoreshin në proçesion. Ndonjëherë ikonat e dyanëshme, kanë qenë vendosur në një tjetër vend të kishës, të vendosura mbi një shkop, sepse në atë mënyrë mund tu bëheshin nderime, duke i kujtuar kështu pra ata njëlloj si perandorët romakë.

Subjektet e ikonave të dyanëshme janë të ndryshme, shpesh paraqesin nga njëra anë Krishtin apo Virgjëreshën me fëmijën (Brefokratusa) deri në bel dhe nga ana tjetër në skenë ungjillizimi apo një shenjtor me pamje frontalë. Ndonjëherë paraqitnin në të dyja anët, bustet e shenjtorit të kishës, për të cilën ishte kushtuar kjo ikonë. Zakonisht të dyja anët e ikonës të dyanëshme janë të pikturuara në të njëjtën kohë edhe pse vihen re ndryshime të natyrës stilistike. Egzistojnë gjithashtu raste kur njëra nga të dy faqet është e pikturuar më vonë se tjetra, ndonjëherë për disa shekuj. Në këtë rast duhet egzaminuar nëse piktura më e vonëshme ka mbuluar një shtresë më të vjetër, të njëkohshme me atë të faqes tjetër ose në raste kur ikona është e pikturuar vetëm në njërën anë.

Ikona me reliev

Një grup mjaft i rrallë është ai që përbëhet prej ikonash druri në të cilat subjekti është me reliev të pikturuar. Pjesa më e madhe e tyre vjen nga Maqedonia perëndimore, si Shën Gjergji i Muzeut Bizantin në Athinë, në të cilën figura e vetme qëndrore është një reliev, në kontrast me skenat e tjera nga jeta e shënjtit të paraqitura në anën e prapme (ikona është e dyanëshme). Shumë kërkues dallojnë në këtë tipologji një ndikim perëndimor, edhe në ikonat me reliev të realizuara në materiale të tjera, si në mermer apo në metal, të cilat përdoreshin edhe në Bizant. Të gjitha shembujt e ruajtur i përkasin periudhës së vonë bizantine (shek XIII-XV).

Ikona relike

Ikonat relike janë zakonisht prej metali ose fildishi, por ekzistojnë edhe prej druri,

me dekoracione të pikturuara, si p.sh. dy relike të ruajtura në Bibliotekën Apostolike në Vatikan. Ikona e parë i përket shek. IX dhe përmban gurë të tokës së shenjtë, ku ndoshta duhet të jetë realizuar, mbulesa e saj është e zbukuruar me pesë skena ungjillore.

Ikona e dytë i përket shek X dhe ajo është e pikturuar nga të dy anët e saj me të njëjtën përmbajtje.

Disa ikona paraqesin disa vende të gdhëndura, të thelluara për të vendosur në to reliket e shenjtorët. Të kësaj kategorie i përkasin dy diptikë me pamjen e Krishtit dhe të Shën Mërisë me fëmijën në pozicionet në këmbë, ndërsa marrin dhurata nga dhuruesi Tomaso Prealimpos, dhespoti i Janinës (1367-1384) dhe të gruas së tij Maria Paleologina. Paraqitja qëndrore e secilës

DO NOT COPY

në shekullin XV. Ikonat më të rëndësishme vendoseshin në krye të Templonit ose në mes të kishës, mbi mbajtëse të ulta. Duke filluar nga shekulli X, duken në disa kisha, brënda kornizave me reliev apo të pikturuara, afreska apo mozaikë që mund të konsiderohen paraardhësit e ikonave "despotike´´. Ato ndodheshin në pjesën ballore të murit që ndante santuarin që emërtohej prothesis nga diakonikoni apo, në kishat me sallë të përbashkët, nga muri verior në atë jugor, nga e djathta në të majtë të Templonit, paraqitej Krishti në perspektivë ballore dhe Nëna e Zotit e drejtuar nga ai, apo dhe shënjtori për të cilin është ndërtuar kisha.

Në këto tipe ikonash, Shpëtimtari (Krishti) është paraqitur zakonisht në figurën e Pantokratorit, pra i veshur me tunikë dhe mantel, me dorën e djathtë të ngritur në formë bekimi, ndërsa me të majtën mban Ungjillin e mbyllur apo të hapur. Nga shekulli XVI dhe më vonë u përdor njëkohësisht dhe tipologjia e Krishtit Prift i Madh, pra me veshje peshkopale – me sako apo dalmatinën peshkopale, omoforion, skeptrin peshkopal, mitrën – bekuesen dhe me Ungjillin në dorë.

Pjesët e portës së santuarit

Porta apo portat e santuarit si origjinë ishin të mbyllura nëpërmjet dy kanateve të ulta, zakonisht me pjesët e sipërme të rrumbulla-kosura. Portat më të vjetra të Santuarit prej druri të pikturuara, që janë ruajtur i përkasin shekullit XII, në bazë të miniaturave të kodikëve, në dorëshkrime ka shumë mundësi të besohet që ato egzistonin duke filluar nga shekulli i IX. Subjekti i tyre i zakonshëm është Lajmimi, që ka një domethënie simbolike si porta që "të çojnë në qiell´´ dhe i atribohen Virgjëreshës në hymnologjinë e kishës. Një subjekt i tillë paraqitet vetëm apo dhe i kombinuar me profetët që e paralajmëruan dhe me shënjtorë në pozicione në këmbë – një apo dy në secilin kanat. Në kanatet e tjerë të portave të santuarit janë paraqitur shënjtorë në këmbë, si princip apostujt Pjetër dhe Pavël, por edhe shënjtorë për të cilët është ndërtuar kisha.

Në shekullin XVII në ishujt joniane, kanatet (e portës) u zëvendësuan nga porta të larta apo me vetëm një kanatë që e mbulonte të gjithë hapësirën e vetë portës. Në Portat e Bukura – hyrja qëndrore për në santuar – shpesh e paraqet Krishtin si Prift të Madh apo si Ecce homo – gjysëm nudo, me kurorën e gjëmbave.

Në Korfuz mbizotëron, pas mesit të shekullit të XVII, paraqitja e shënjtorëve Kirili i Aleksandrisë dhe Johan Damaskeno, që mbajnë në duar dorëshkrimet në formë me tekstet e veprave të tyre me prejardhje nga Shpirti i Shënjtë i vetëm i Atit. Është fjala për një formë të protestës të kishës katolike, e gjithëfuqishme në ishujt e nënshtruar ndaj sundimit venecian. Në Zaçinto, Qefalonia dhe Leukade sfondi i portave të tilla është zakonisht me azhur.

Është vënë re që ikonat e ikonostasit përsërisin, në linja të përgjithëshme, programin ikonografik të kishës.

Lajmimi që paraqitet në kanatet e portës së santuarit, është zakonisht e paraqitur në murin lindor apo mbi pilastrat ku mbështetet kupola në pjesën lindore. Trimorfoni, që mbizotëron në arkitraun, dekoron shpesh një të katërtën e pjesës së apsidës; e skenat ungjillore të arkitraut janë të përsëritura mbi muret e kishës.

Ikona të dyanëshme

Pjesa e mbrapme e ikonës mbetet zakonisht e padekoruar. Ndonjëherë është e mbuluar me vizatime të shpejta gjeometrike mbi një sfond me ngjyrë të çelët, ndonjëherë është e dekoruar me

për shpëtimin e njerëzimit nëna e Zotit dhe Johan Pagëzorit. Subjektet kryesore deri në shek XIV, ishin si vijon:

a) Festat kryesore kushtuar Krishtit dhe Virgjëreshës. Këto skena përcaktuan anash, të ashtuquajturat Dodecaorton (një komplet të dymbëdhjetë festave) që zakonisht janë: Lajmimi, Krishtlindja, Hyrja e Krishtit në Tempull, Pagëzimi në lumin Jordan, Shpërfytyrimi, Ngjallja e Llazarit, E Diela e Palmës, Kryqëzimi, Zbritja në Ferr, Ngjitja në qiell, Pentecoste dhe Fjetja e Virgjëreshës.

b) Skena nga jeta e Nënës së Zotit, apo të një shenjti mbi ikonostas, e kapelave për të cilat ato ishin ndërtuar.

c) E ashtuquajtura Deisis i madh ose Trimorfon (Krishti ndaj të cilit i drejtohen me lutje Virgjëresha dhe shën Johan Pagëzori), ëngjëjt dhe apostujt në pozicion ballor ose të drejtuar nga Krishti Pantokrator i vendosur në qëndër.

Egzistonte një farë lirie në zgjedhjen e subjekteve. Arkitrarët me skena evangjelike apo Deisisi i madh janë të pasuruara me paraqitjen e shënjtorëve të tjerë ose një shënjtor tjetër zëvendëson shën Johan Pagëzorin në Trimorfon. Krishti i Deisisit është paraqitur përballë, në pozicion në këmbë apo ulur në fron dhe figurat e tjera janë në pazicion ballor të paraqitura deri në bel apo në bust, përballë apo të drejtuara nga ai. Nuk përjashtohet që të egzistonin ikonostas të zbukuruar, me dy breza, me Deisisin e madh dhe Dodecaorton (festat). Me sa duket ikonat e para të arkitrarëve kanë qënë krijuar në një qëndër artistike të rëndësishme, siç na bëjnë të besojmë kualiteti ose cilësia e tyre e jashtëzakonshme dhe vlera e lartë teologjike e përmbajtjes së tyre, dhe një qëndër e tillë nuk do të qe asnjë tjetër veçse Kostandinopoja. Ndonjëherë një skenë e vetme apo një figurë mbulon një ikonë të tërë, ose skena dhe figura janë të shpërndara në breza horizontale të ngushtë dhe të gjatë dhe në këtë rast këto janë shpesh të ndarë nga njëri - tjetri me elementë në reliev apo të pikturuar dhe të harkuar.

Deisisi i Madh. Në ikona të veçanta Deisisi i madh njihet që në shek. XII por percaktohet pas shek. XIII. Në shek. XV ikona të tilla kanë shpesh herë një lartësi që i kalon 1m. Përveç apostujve paraqiteshin hera herës edhe shënjtorë të tjerë. Në shek. XVII dhe XVIII apostujt ishin shpesh të ulur në fron. Mbi ikonostas lartësohet një kryq që paraqet Kryqëzimin. Kryqi më i vjetër prej druri që njihet i përket Manastirit të Sinait dhe datohet në shek. e XII; tradita e kurorëzimit të Templonit me një kryq, është në fakt më e vjetër.

Kryqe metalike vendoseshin mbi arkitraun e Templonit që në shek. VI. Në shembujt e Sinait të shek. XII - XIII janë paraqitur jo vetëm Kryqëzimi, por edhe skena nga Pasioni dhe Ringjallja të Krishtit. Më vonë dy ekstremitetet e krahëve të kryqit u zbukuruan me Virgjëreshën, apostull Johanin, ëngjëj dhe simbolet e ungjillorëve. Gjatë periudhës pasbizantine u vendosën në krahët e kryqit dy ikona të gjata dhe të ngushta të ashtuquajtura "Trishtimi" që paraqisnin Nënën e Zotit dhe apostullin Johan, që rrinë pranë Krishtit.

Ikonat despotike

Duke filluar nga shekulli XII dhe më vonë hapësirat ndërmjet kollonave të ikonostasit, poshtë arkitraut, mbanin në pjesën më të madhe të rajoneve të botës bizantine, ikonat e mëdha, të njohura si despotike (të krishtit) dhe paraqesin kështu Nënën e Zotit dhe kur ishin më shumë se dy ikona, shën Johan Pagëzorin si dhe shënjtorin për të cilin ishte ndërtuar tempulli. Figurat zakonisht ishin të paraqitura deri në bel (bust). Një mënyrë e tillë nuk ishte e përgjithëshme, megjithatë mbizotëroi në mënyrë të shpejtë. Në Qipro për shëmbull, vihet re që ikonat e mëdha filluan të vendosen ndërmjet shtyllave të ikonostasit vetëm

DO NOT COPY

me katër pjesë me skena evangjelike të shpërndara në tre apo katër për çdo pjesë dhe për gjashtë pjesë me skena evangjelike, një përzgjedhje e shënjtorëve të një viti dhe Gjyqi i Përbotshëm, Dimensionet e ekzagjeruara të këtyre "politici"i përgjigjen qëllimeve të përdorimit për kult publik.

Ikonat e lezhiove(pult leximi) apo e atyre të varura në muret e kishave

Ikonat më të vjetra të dimensioneve të mëdha të ruajtura deri në ditët tona – në Sinai dhe Romë – ishin të përcaktuara për tu varur në mure apo të mbështetura mbi lexhiot në kishave. Burimet bizantine flasin për ikona të vendosura në pika të ndryshme të pjesës së brendshme të faltores, të kishave të përmendura dhe në marteks. Në kishën e shën Sofisë në Kostandinopojë, për shëmbull, në shekullin XIV patriarku, duke udhëhequr proçesionin drejt faltores, ndalonte për tu përkulur para ikonave që ndodheshin pas amvonës apo katedrës. Drita e vajit dhe e qirinjve digjej përpara ikonave tashmë përpara ikonoklastisë, ndërsa më vonë në Typika (urdhëresat) monastike u përcaktuan në mënyrë të rreptë përpara kujt mund të përdorej ndriçimi me vaj e qirinj dhe kur ato duhej të ishin të pandërprera. Typika dhe inventaret monastikë numëronin një sasi aq të rritur të ikonave aq sa ato përjashtoheshin dhe zakonisht i referoheshin në mënyrë të veçantë atyre të ikonostasit dhe të lexhiove. Deri në shekullin e X, në këto vepra paraqiteshin përtreti i krishtit dhe i Nënës së Zotit – vetëm ose të rrethuar nga ëngjëj dhe shënjtorë – skena evangjelike ose shenjtorë të veçantë. Ikonat me një figurë ishin hera - herës të rrethuara, duke filluar nga shekulli XI, nga paraqitja e shënjtorëve të tjerë në mënyrë të pakët dhe, duke nisur nga shekulli XII, me skena nga jeta e tyre dhe martirizimi i tyre. Kuadratin e një subjekti qëndror, nëpërmjet skenave plotësuese më të vogla e gjejmë në artin romak të periudhës perandorake. Shumë ikona menologjike, që ruhen ne Sinai, i përkasin shekujve XI - XIII. Është fjala për një seri veprash – të përbëra nga dy deri në dymbëdhjetë ikona – mbi të cilat janë paraqitur në shkallë të zvogëluar shënjtorët kryesorë dhe festat më të rëndësishme të gjithë vitit. Paraqitje të tilla paraqesin lidhjet shumë të forta me miniaturat analoge të kodikëve që përmbanin tekstin e menologjisë së hartuar rreth fundit të shekullit të X nga Simoni (Simeone), dhe ju atribohen piktorëve të njëjtë. Këto vendoseshin mbi lexhiot (pultet e leximit) në ditët kur festohej për shënjtorët të cilët ishin paraqitur aty. Ikonat e menologjëve humbasin në Lindjen greke pas shekullit të XIII, ndërkohë ato marrin një përhapje të gjerë në Rusi.i vetmi rast i veçantë, përbëhet nga dymbëdhjetë ikona të shekullit të XVI të ruajtura ne manastirin e Shpërfytyrimit në Meteore (Greqi).

Nga burime të shkruara dhe nga të dhëna të tjera kuptohet që në periudhën bizantine veprat veçanërisht domethënëse si Nëna e Zotit (shën Mëria e Vladimirit) ishin të vendosura brënda në faltore, mbrapa apo mbi altar. Është fjala mbi diçka të ngjashme të vendosura në shtylla në altar, që përdoren në Përëndim gjatë Meshetës së vonë dhe Rilindjes.

Ikonat e templonit apo të ikonostasit

Arkitrau, Temploni apo ikonostasi është si me thënë diafragma që ndan altarin me pjesën tjetër të kishës, fillimisht zbukurohej vetëm mbi arkitra që e kurorëzonte duke paraqitur në reliev apo të inçizuar, krishtin, virgjëreshën, ëngjëjt, apo apostujt. Dalëngadalë tashmë ky arkitra filloi të mbulohej me ikona të lëvizshme druri (nga të cilat kanë shpëtuar fare pak), që zëvendësuan apo u integruan në paraqitjet e gdhëndura në Templon. Ky zhvillim u bë gradualisht dhe zgjati disa shekuj. Fillimisht duke filluar nga shek. X, mbi arkitra ishin të vendosura ikona që ishin pranë paraqitjes qendrore të Deisisit apo Trimorfon, ose paraqitjen e krishtit ndaj të cilit ktheheshin me qëndrim luţës

DO NOT COPY

DO NOT COPY

e përzierë është quajtur ladotempera (tempera dhe vaj). Të gjitha fazat e realizimit të ikonave me teknikën e temperës, janë përshkruar në mënyrë të detajuar në Manualin e artit piktorik të Dionisit nga Furna, e shkruar rreth 1730, e mbështetur sigurisht në tekste më të vjetër.

Në ikonat e lëvizshme në mozaik, teselat (gurët) ishin të ngjitura mbi një shtresë të përbërë nga përmbajtje rezine (një përzierje dylli dhe mastike e quajtur keramastikë) që vendosej mbi dru.

Piktorët bizantine, ashtu si kolegët e tyre në Perëndim, kanë përdorur sigurisht në punën e tyre, fletoret e vizatimeve, por asnjë prej tyre nuk është ruajtur deri më sot. Kanë arritur deri tek ne, përkundrazi, disa mijra kartonë përgatitës të periudhës pasbizantinë, pra vizatime të realizuar mbi fletë kartoni, në të cilat vijat e lapsit çpoheshin me një gjilpërë. Fleta pastaj ngjitej sipër përgatitjes me kretë të ikonës, i hidhej sipër pluhur qymyri i cili depërtonte nëpërmjet të çarave (të letrës), duke riprodhuar në këtë mënyrë vizatime, që pastaj inçizoheshin ose pikturoheshin me ngyrë të holluar.

Llojet e ikonave

Ikona të paracaktuara për përdorim vetjak(politici).

Vihet re se në fillimet e saj ikonat janë përdorur për përdorim vetjak. Vepra të tilla janë veçanërisht në dimensione relativisht të vegjël, disa edhe pse në raste mjaft të pakta, janë edhe në mozaikë. Subjektet e trajtuara në to janë të ndryshme, figura të veçanta, skena evangjelike apo skena nga cikli axhiografik. Në disa raste paraqiteshin shumë skena së bashku, apo ndodhte që skena qëndrore ishte e rrethuar nga medaljone me shënjtorë. Nuk egzistonin kufij të përcaktuar mirë ndërmjet ikonave të paracaktuara për përdorim vetjak dhe atyre për përdorim publik, sidomos në rastet e veprave shumë të mëdha. Për disa, dihet që kalonin gradualish nga një përdorim tek tjetri. Përsa u përket atyre drejtëkëndëshe apo, shumë më rrallë rrethore, tashmë të zakonshme, ishin që në antikitet ikonat e lutjes apo siç quheshin në gjuhën greke sfalistaria – kështu ato quheshin në dokumentat burimore (të vjetra) të periudhës së zotërimit venecjan në Greqi – në të cilët e gjithë sipërfaqja ishte e mbrojtur dhe në këtë mënyrë ato ishin lehtësisht të transpotueshme pa patur frikë se dëmtohen.

Diptiket përdoreshin në antikitet për shkrime: prekej me majën e gjilpërës shtresa e hollë e dyllit që ishte shtrirë në pjesën e brëndëshme.Ikona të këtij lloji, vinin nga diptikët antikë, njihen që nga epoka paleokristiane shëmbujt e ruajtur, që mbi të gjitha, nuk janë të pikturuara por të gdhëndura në fildish. Ndër temat e zakonëshme ikonografike të diptikeve të pikturuar është imazhi i Shën Mërisë (Nënës së Zotit), e paraqitur në anën e majtë dhe e kthyer drejt. Krishti, i paraqitur në pozicion ballor në anën e djathtë. Shën Stefani i Riu, që u martirizua për kundërshtimin e tij ndaj ikonoklastisë, është zakonisht një portret me pamje kurajoze në diptikët e këtij lloji.

Shumë i zakonshëm ishte dhe triptiku, i njohur, tashmë, që nga antikiteti. Në manastirin e Sinait janë ruajtur shumë pjesë të triptikëve, të ardhur që nga mijëvjeçari i parë, disa bile që nga shekulli VI -VII. Në triptikët bizantine pjesët anësore janë të gjera rreth sa gjysma e asaj qëndrore, e shpesh qoshet e sipërme janë të rrumbullakosura rreth një të katërtëu e një rrethi. Gjatë periudhës pasbizantine, përkundrazi, pjesët anësore kanë gati të njëjtën gjërësi me atë qëndrore dhe mbylleshin duke u vendosur njëra mbi tjetrën. Triptikët filluan të bëhen më të rallë në fillimin e shekullit XVII.

Në periudhën e mesme bizantine gjënden edhe pse rallë edhe Politici me katër apo deri në gjashtë pjesë. Në manastirin e Sinait ruhen disa

DO NOT COPY

në ikona sfondi i artë, që përcakton një karakter jashtëtokësor. Ka vend, megjithatë të vërejmë diçka analoge mbi fenomenin e vërejtur në mozaikët muror paleokristianë, ku sfondi bojë qielli i errët u zëvendësua gradualisht nga ari.

Mund të gjënden megjithatë edhe më vonë ikona me sfond në ngjyrë argjendi apo të ngjyrosur - me të kuqe, blu e errët, jeshile apo okër - që imiton me materiale të tjera arin.

Deri në periudhën e Paleologëve, Bizantinët i konsideronin ikonat në mënyrë ekskluzive si mjete didaktike dhe si objekte kulti, por duke filluar nga shekulli i XIV, u dukën epigrame për përcaktimin e ikonave – si dhe për objektet e tjerë artistikë- përshkrime dhe analiza stilistike të tyre, që të kujtojnë ikonat e Filostratit. Të diturit e kësaj epoke, megjithatë, i konsideronin që atëherë ikonat si vepra arti. Ndërkaq duke filluar nga shekulli XI, Mihal Pselmo, mblidhte ikona në kisha, edhe pse koleksionizmi i tyre në mënyrë sistematike filloi në periudhën e rilindjes, në rajonet e pushtuara dhe të kontrolluara nga Venecjanët dhe paralelisht me koleksionet e skulpurave dhe të kuadrove italianë dhe fiamingë, siç dëshmojnë disa dokumenta kretesë të fundit të shekullit XVI dhe fillimit të shekullit XVII.

Fakti që ikonat ishin konsideruar objekte përdorimi të destinuara për qëllime kulti shpjegohet dhe me faktin se kur vihej re se ato ishin dëmtuar dhe ajo çka paraqitej në to mezi dallohej, ato ripikturoheshin apo dhe zëvendësoheshin me të tjera të reja.

Teknika e ikonave

Tre janë teknikat kryesore të realizimit të ikonave: me enkausto, tempera dhe me mozaikë.

Ikonat bëhen me dru të llojeve të ndryshme: selvi, arrë, pishë etj. Kur janë të dimensioneve të mëdha, pjesët prej druri vertikale të përbëra nga dy ose tre pjesë, bashkohen nëpërmjet dy traversave horizontale. Shumë shpesh ikonat kanë korniza në formë këndëdrejtë, të gdhendur nga i njëjti dru ose e vendosur mbi të me anë të gozhdëve që bëhen pjesë përbërëse e mbi të cilat shpesh shtriheshin dekoracionet.

Ikonat në teknikën "enkausto´´ janë të vetmet që ruajnë ngjyrat e tyre të shndritshme dhe rezistente në kohë. Ngjyra është e përzjerë me dyllë e rezinë dhe është vendosur direkt mbi dru ose mbi një shtresë gipsi. Shtresa piktorike është mjaft e hollë (gati një milimetër), penelatat janë të dukëshme dhe piktura i ngjan asaj me ngjyra vaji.

Teknika enkausto apo ndryshe ajo me dyllë, u braktis rreth shekullit VIII. Gati të gjitha ikonat e ralizuara me këtë teknikë që kanë arritur deri më sot, gjenden në manastirin e Shën Katerinës në Sinai.

Teknika më e përhapur është e ashtuquajtura – aografia (piktura më vezë) ose me tempera, në të cilën ngjyra shkrihet me ujë përzjerje të së kuqes së vezës me uthull, që pengon krijimin e flluckave.Zakonisht subjekti ishte i pikturuar mbi një përgatitje krete të shtrirë mbi një pëlhurë; egzistonin edhe ikona në të cilat pëlhura mungonte apo në të cilat mungonte përgatitja me kretë. Piktori e inçizonte më parë kompozimin mbi përgatitjen, apo e vizatonte me ngjyra të holluara me vezë; njëra pas tjetrës, në ikonat që kishin sfondin e artë, ai realizohej me fletë ari që ngjiteshin me përgatitjen nëpërmjet ampolit (bobo), një lloj ngjitësi me ngjyrë të kuqe. Më tej vazhdohej me vendosjen mbi sipërfaqe të shtresës së parë të ngjyrës, vetëm me ngjyrë gështenjë, mbi të cilat vijnë më tej të njëjtat ngjyra më të qarta apo më të errëta. Sipërfaqa e pikturuar në përfundim mbulohej me vërnik, i cili mbron ngjyrën dhe në të njëjtën kohë shton dritën dhe gjallërinë e tyre.

Duke filluar nga shekulli XVI disa piktorë bashkuan temperën me pikturën e vajit. Kjo teknikë

DO NOT COPY

In his study, Vocotopalos halts to Byzantine icons that date somewhere from first century A.C. Through a careful analyze relied in facts, findings and particular objects through churches and basilicas of Europe, mainly in Greece, the author discovers the impact that had the social life to icons, which in personification of emperors or people with influence, up to reactions pro and against icons and work and fight waged for their preservation and restoration.

DO NOT COPY

DO NOT COPY