monumentet



Do not COPY

2004

DO NOT COPY

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

monumentet

DO NOT COPY

2004

DO NOT COPY

Redaksia:
Prof.Dr. Gjerak Karaiskaj (kryeredaktor)
Prof.Dr. Emin Riza (Sekretar kolegjiumi)
Prof.Dr. Valter Shtylla (anëtar)
Mustafa Arapi
Reshat Gega
Sulejman Dashi
Latif Lazimi
Behar Gjoka (Redaktor letrar dhe gjuhësor)

© Copyright: Instituti i Monumenteve të Kulturës
Botim i Institutit të Monumenteve të Kulturës
Tiranë, 2004

Në kopertinë: "Krishti Pontokratos", vepër e Onufër Qipriotit

Shtypur në shtypshkronjën e Shtëpisë botuese
"LILO"

PASQYRA E LËNDËS

John MITCHELL
❖ ARKEOLOGJIA E PELEGRINAZHIT GJATË ANTIKITETIT TË VONË NË SHQIPËRI: BAZILIKA E DYZET SHENJTORËVE 5

Gjerak KARAISKAJ
❖ IDENTIFIKIMI I STACIONIT RRUGOR "AKROKERAUNIA" 31

Dhimitër ÇONDI
❖ URBANISTIKA DHE BANESAT ME PERISTIL NË FOINIKE 36

Heide dhe Helmut BUSCHHAUSEN
❖ DURRËSI DHE FILLIMET E KRISHTËRIMIT NË SHQIPËRI 49

Maks VELO
❖ MASKA TRAGJIKE DHE KOMIKE NË GUR DHE METAL 71

Konstantinos GIAKOUMIS – Gjerak KARAISKAJ
❖ TË DHËNA TË REJA ARKITEKTURORE DHE EPIGRAFIKE PËR VENDNDODHJEN DHE KATHOLIKONIN E MANASTIRIT TË SHËN NIKOLLËS NË MESOPOTAM (SHQIPËRI E JUGUT) 77

Mustafa ARAPI
❖ ONUFËR QIPRIOTI - Ikonograf i shekullit XVI-XVII 96

Emin RIZA
❖ JUKKA JOKILEHTO - "NJË HISTORI PËR KONSERVIMIN ARKITEKTONIK", VEPËR ME VLERA MADHORE (Recension) 173

DO NOT COPY

CONTENTS

By John MITCHELL
- ❖ THE ARCHAEOLOGY OF PILGRIMAGE IN LATE ANTIQUE ALBANIA: THE BASILICA OF THE FORTY MARTYRS 29

By Gjerak KARAISKAJ
- ❖ THE IDENTIFICATION OF THE ROAD STATION «AKROKERAUNIA» 34

By Dhimitër ÇONDI
- ❖ URBANOLOGY AND LODGINGS IN PERSIL IN FOINICE 48

By Maks VELO
- ❖ MASKS 76

By Konstantinos GIAKOUMIS – Gjerak KARAISKAJ
- ❖ NEW ARCHITECTURAL AND EPIGRAPHIC DATA ON THE SITE AND CATHOLICON OF THE MONASTERY OF ST. NIKOLAOS AT MESOPOTAM (SOUTHERN ALBANIA) 86

By Mustafa ARAPI
- ❖ SUMMARY 170

By Emin RIZA
- ❖ JUKKA JOKILEHTO - "A HISTORY OF ARCHITECTURAL CONSERVATION", OEUVRE D'UNE GRANDE VALEUR 176

DO NOT COPY

John MITCHELL

ARKEOLOGJIA E PELEGRINAZHIT GJATË ANTIKITETIT TË VONË NË SHQIPËRI: BAZILIKA E DYZET SHENJTORËVE

DO NOT COPY

Abstrakt

Panorama e Antikitetit të Vonë ka qënë pjesërisht e kushtëzuar dhe artikuluar nga sitet e shenjta, të cilat vizitoheshin nga besimtarë që udhëtonin shpesh, në distanca të konsiderueshme për të kryer devocionet e tyre. Megjithëse rëndësia e pelegrinazhit në Antikitetin e Vonë është pranuar gjerësisht nga studjuesit, studimi i këtij fenomeni është përqëndruar në mënyrë konstante në Romë dhe Jeruzalem si dhe në një grup të vogël qëndrash të tjera pelegrinazhi. Ky shkrim, gjithsesi, tërheq vëmëndjen drejt një siti pelegrinazhi të panjohur më parë, qe ndodhet në Sarandë, në Shqipërinë e sotme dhe sugjeron se këto qëndra kulti kanë luajtur një rol të rëndësishëm në panoramën e provincave.

Hyrje

Vëndi i shenjtë, siti i shoqëruar me një ngjarje të rëndësishme në shkrimet kristiane, me një vënd martirizimi, apo me varrin e një shenjtori është një nga tiparet përkufizuese të panoramës në Antikitetin e Vonë. Në botën romake, parakristiane[1] sitet e shenjtë ishin të shumtë. Gjatë Antikitetit të Vonë, kohë e ndryshimeve, ata u zëvendësuan nga *martyria* kristiane, vënde në të cilat shenjtorët gëzonin një *praesentia*, qoftë sepse emri i tyre ishte i shoqëruar me këto vënde apo sepse kockat e tyre ruheshin në to; në këtë mënyrë u krijuan disa koordinata fizike dhe psikologjike, nëpërmjet të cilave individët udhëhiqnin jetën e tyre të përditshme[2].

Këto vënde ishin sanktuare, site kulti apo devocioni, të cilat ekzistonin për t'u vizituar dhe admiruar nga besimtarët, në një nivel vëndas, krahinor ose ndër krahinor. Gjithnjë e më shpesh, nga fillimi i shek. IV kristianët ndërmarrin udhëtime pendese, ndonjëherë në një distancë të shkurtër në drejtim të ndonjë kishe lokale, por në disa raste këto udhëtime përfshinin vite të gjatë në rrugë. Pelegrinazhet e mëdha në distanca të largëta përfshinin lënien e botës se njohur të individit, udhëtimin larg, në zona të panjohura dhe shpesh jo mikpritëse, si dhe vizitimin e një seri vëndesh të shenjta përgjatë rrugës, përtej qëllimit fillestar të udhëtimit. Sitet e mëdha shpesh konceptoheshin si imazhe apo *mikrobotë* të këtyre ndërmarrjeve të lodhshme. Peter Brown ka përshkruar mënyrat në të cilat evokohej sensi i distancës, qoftë kjo edhe e parë përmes teleskopit, në vënde të tilla të shenjta, të botës kristiane.[3]

Studimi i pelegrinazheve kristianë në Antikitetin e Vonë në praktikë përqëndrohet shpesh mbi dy qëndrat kryesore, Jeruzalem dhe Romë, si dhe mbi një konsiderim dytësor të një numri të vogël sitesh të tillë të rëndësishëm siç janë sanktuari dedikuar Shën Simeonit kleriku i Qalat Simanit, sankntuari i Shën Sergius në Resafa, i Shën Menas në Abu Mena dhe i Shën Thekla në Seleucia, në lindje;

[1] MacCormack (1990).

[2] Brown (1981) vecanerisht 86-105.

[3] Brown (1981) 87. Shëmbulli më i njohur i siteve të tilla në Evropen Perëndimore është kompleksi i Shën Stefanos në Bolonjë, ku strukturat e Golgotës dhe Varrit të Shenjtë të Jeruzalemit janë rikrijuar sipas formës, karakterit dhe dimensioneve të tyre. Po kështu, tiparet e shkrimeve të shenjta të Jeruzalemit janë rindertuar në qëndër të Bolonjës: Ousterhout (1981); Ousterhout (1990).

DO NOT COPY

gjithashtu, mbi një numër të vogël vëndesh të ngjashme në Europën perëndimore si Salona, Cimitile, Xanten, Bonn, dhe Tours.[4] Gjithsesi, si burimet e shkruara edhe të dhënat arkeologjike tregojne qartë se kishat e një numri të madh shenjtorësh u themeluan në territorin e Perandorisë së vjetër Romake; disa prej tyre mund të vizitoheshin nga besimtarë nga të gjitha pjesët e botës Kristiane, ndërsa të tjerë ndoshta i shërbenin kryesisht, një audience lokale ose rajonale. Vetë ekzistenca e këtij numri të madh vëndesh të shenjta tregon se pelegrinazhi, udhëtimi i besimtarit për të vizituar dhe respektuar këto site ka qënë një faktor dominues në jetën e përditshme të kristianëve, në të gjithë nivelet, përgjatë kësaj periudhe.[5]

Në rastin e Mesdheut lindor, kjo qartësohet nga shënimet e udhëtares së fundit të shek. IV, Egeria, e cila gjatë udhëtimit të saj të gjatë në Tokën e Shenjtë, Egjipt, Siri, dhe Turqi e sotme, vizitoi shumë pika, të cilave u referohen shkrimet në Testamentin e Ri dhe të Vjetër, dhe gjeti në to vënde të shenjta, *loca sancta*, të shoqëruara me patriarkë dhe profetë si dhe me itinerarin e Krishtit, fëmijërinë, veprën dhe vdekjen e tij. Ajo gjithashtu, vizitoi *martyria* e apostujve dhe të shumë shenjtorëve si dhe takoi shumë murgj dhe asketë që jetonin në ato vënde. Secili prej këtyre siteve identifikohej nga një lloj strukture arkitekturale dhe ishte nën kujdesin e një komuniteti të vogël rojesh, po aq sa edhe nën kujdesin e një grupi shumë të vogël murgjish.[6] Në shumë raste këto vënde ndodheshin në anë ose pranë rrugëve, ç'ka përbën një tipar përcaktues për panoramën romake dhe e bënte pelegrinazhin një ndërmarrje të mundshme.[7]

Bazilika e Dyzet Shenjtorëve

Bazilika e Dyzetë Shenjtorëve të Sebastjes pranë Sarandës së sotme – Onhesmi antik – në Shqipërinë e jugut, është tipike e një lloji të siteve të pelegrinazhit të Antikitetit të Vonë; ajo nuk ndodhet në portin e vjetër të qytetit por mbi një kodër pas tij, një gjysëm ore larg murit rrethues. Ky rast ndjek praktikën e zakonshme të periudhës së Vonë Romake, të të nderuarit të shenjtorëve dhe të zhvendosurit të relikeve të tyre tokësore në varre dhe kisha jashtë mureve të qytetit.[8] Siç kanë propozuar Turner dhe Brown, akti i largimit nga rrugët dhe ndërtesat e qytetit, për të shkuar jashtë tij në zonën rurale dhe për të përjetuar një fokus shenjtërimi të izoluar, përfshin kapërcimin e një pragu te padukshëm, largimin nga korniza e jetës së përditshme dhe hyrjen në një sanktuar me shenjat dalluese, karakteristikat dhe ambjentin e vet.[9] Një vendodhje e këtij lloji jashtë qytetit është tipike për shumë site devocioni të kësaj periudhe, si Qalat Siman, siti i Shën Simonit, 60 km në lindje të Antiokut, ose Abu Mena, sanktuari i Shën Menas, që shtrihet ndërmjet liqenit të Mareotis dhe shkretëtirës së Libisë, 43 km në jug-perëndim të Aleksandrisë.[10]

Kisha faltore e Dyzet Shenjtorëve qëndron në krye të kodrës me pamje mbi qytetin dhe bregdetin e Sarandës, në pjesën fundore të rajonit të Shqipërisë së Jugut, përballë Korfuzit.[11] Në sytë e vizitorit, pamja konsiston në një grumbull rrënojash dhe mbetje muresh të një bazilike me kupolë. Sidoqoftë, në ditët e veta, ky duhet të ketë qënë një vënd i shenjtë, i rëndësishëm dhe një sit me domethënie në botën Romake të Vonë. Megjithëse në këto kushte, bazilika me madhështine e rrënojave të saj impresionoi edhe në kohët moderne: arkeologu italian, Luigji Ugolini, i cili studjoi ndërtesën në mesin e viteve '20 të shekullit të kaluar, i referohet asaj si ndoshta, një nga kishat më madhështore që kishte parë gjatë udhëtimit të tij nëpër Shqipëri.[12]

Kulti i Dyzet Shenjtorëve në Antikitetin e Vonë

Rrethanat në të cilat u themelua kulti i dyzet shenjtorëve

---

[4] Këto site të mëdha janë rishikuar nga Reekmans (1980).
[5] Shumë siteve të shenjta të kesaj natyre u janë referuar Brown (1981), Krautheimer (1986) dhe Crook (2000).
[6] Wilkinson (1981).
[7] Wilkinson (1981) 15-18.
[8] Brown (1981) 7-8, 42-43.
[9] Turner (1974), 166-230; Brown (1981) 42.
[10] Reekmans (1980) 325-28. 42-43.
[11] Leake (1935) 11; Arabatinos (1857); Evangelides (1913) 284-88; Ugolini (1927) 147-48; Dyggve (1940) 405-406; Pallas (1971) 303-308; Soustal (1981) 225-26; Meksi (1981) 26-27, 43; Ceka (1999) 68-69; Bowden dhe Mithchell (2001); dhe së fundi Muka (2002).
[12] Ugolini (1927) 147.

DO NOT COPY

në Shqipërinë e Jugut, Epirus Vetus-in e dikurshëm, janë të panjohura. Të dyzetët ishin ushtarë në ushtrinë e Licianit (308-324), të cilët rreth vitit 320, në Sebastienë e Armenia Prima refuzuan të braktisnin besimin e tyre kristian dhe u dënuan të qëndronin në një liqen të ngrirë deri sa vdiqën. Një shkrim i hershëm, i ashtuquajtur Testamenti i Dyzet Shenjtorëve rrëfen se ata duhet të varroseshin të gjithë në një varr të përbashkët, në një fshat të quajtur Sarim, afër qytetit Zelon.[13] Megjithatë, pjesa më e madhe e relikeve të tyre mendohet të jetë mbajtur në Sebastje, qëndra metropolitane e Armenisë dhe Gregori i Nysses, në shkrimet e tij të thjeshta mbi martirët, i referohet një sanktuari të atjeshëm dedikuar atyre.[14] Gregori në shkrimin e tij Jeta e Macrinas, përmënd gjithashtu, një tjetër sanktuar, një martyrium të Dyzetë Shenjtorëve në një fshat afër Iboras, gjithashtu në jug të Detit të Zi. Ai e vizitoi këtë sanktuar në kohën e themelimit të tij, ndoshta në vitet 350, kur ishte fëmijë.[15]

Nga Sebastje, kulti mesa duket u shpërnda nëpër Mesdheun Lindor. Martirët u nderuan veçanërisht në Caesarea, ku reliket mbaheshin në një *martyrium* dhe ku vëllai i Gregorit të Nyssas, Shën Basili (rreth 330-379) luajti një rol të rëndësishëm në zhvillimin e kultit dhe shkroi për pasionin e tyre, i cili theksohet në raportet e mëvonshme.[16] Mesaduket, ka egzistuar një tjetër *martyrium* i shenjtorëve në Nyssa, ku Gregori i referohet një peristili me dyzet kolona.[17] Është e mundur që kulti të ketë qënë mjaft i përhapur në Kapadokia dhe për pasojë, lulëzoi në pjesë të ndryshme të Azisë së Vogël: relike të Dyzetë Shenjtorëve gjendeshin në manastirin e Sionit afër Myrias në Lycia, në fillim të shek. V; manastire dedikuar atyre gjenden në Kalcedon dhe në Theodosiopolis të Armenisë, në shek. VI.[18] Në gjysmën e parë të shek V, kulti ishte themeluar tashmë, qëndrueshëm në Jerusalem,[19] në gjysmën e dytë në Antiok[20] dhe rreth v. 500, në Apamea (ku reliket ruheshin në Bazilikën Lindore).

Në Konstandinopol ekzitonin të paktën, nëntë kisha dedikuar Dyzet Shenjtoreve,[21] më e hershmja prej tyre ndërtuar ose gjatë patriarkatit të Proclus (434-36), sipas Sozomenit (Hist Eccl. IX. 2.18) ose ne vitin 451, sipas Chronicon Paschale (*anno* 451). Ndërtimi i saj ndoqi menjëherë zbulimin e relikeve nga perandoreshë Pulcheria (399-453), për të cilën thuhet se i depozitoi ato në kishën e Shën Thyrsus.[22]

Kisha të tjera dedikuar Dyzet Shenjtorëve në kryeqytet janë ajo pranë Kishës së Apostujve, kisha në Mese (e restauruar nga Andronicus I Comnenus, si mausoleum i tij, 1183-85) dhe një në pallat, ndoshta pranë Trikonkës dhe Kristotriklinionit.[23] *Procopius* na tregon se si Justiniani u kurua nga një infeksion serioz në gju, duke kontaktuar këmbën e tij me një kuti që përmbante reliket, të cilat sapo ishin zbuluar gjatë punës në kishën e Shën Eirene, në Briri e Artë (*Aed.*, I, vii).

Reliket e para të Dyzet Shenjtorëve që arritën në Mesdheun perëndimor, është e mundur të jenë sjellë nga Caesarea prej Gaudentiusit të Breshias menjëhere pas v. 390. Reliket iu dhanë nga mbesat e Shën Bazilit dhe ai i depozitoi bashkë me reliket e Shën Gjon Pagëzorit, Shën Andreut, Shën Tomasit, Shën Lukës dhe martirit të Adaunës në një bazilikë të re dedikuar *concilium sanctorum*, sot Shën Xhovani, të cilën ai e ndërtoi me t'u zgjedhur bishop i Breshias.[24] Ato nderoheshin edhe në site të ndryshme në Romë.[25] Një oratori dedikuar atyre qëndron në hyrje të kishës Shën Maria Antiqua në forum dhe daton ndoshta nga fjalimi i Martinit I (649-53). Në murin e apsidës së kësaj kishe të vogël gjendet një afresk që paraqet skenën e martirizimit të shenjtorëve. Të tjera përfaqësime të Dyzetë

[13] Musurillo (2000) 356-57. Sarim dhe Zelon nuk janë identifikuar ende, në mënyrë përfundimtare.
[14] Maraval (1999) 194-98.
[15] Maraval (1999) 197-98.
[16] Basil, *Hom.* XIX.
[17] Maraval (1999) 199-200.
[18] Maraval (1999) 201.
[19] Maraval (1999) 205.
[20] Maraval (1999) 203-204.
[21] Janin I (1953) 498-502; II (1969) 482-86; Maraval (1999) 202; Gulowsen (2001) 241.
[22] Maraval (1999) 202.
[23] Maraval (1999) 203.
[24] Brown (1981) 95; Maraval (1999) 207.
[25] Huelsen (1927) I, 425-27.

Shenjtorëve shihen në murin verior të kishës si dhe brenda vetë saj.[26]

Historia e Bazilikës së Dyzet Shenjtorëve në Sarandë

Nuk ekzistojnë burime të shkruara lidhur me prezantimin e relikeve dhe të kultit të Dyzet Shenjtorëve në Shqipërinë e Jugut, në Epirus Vetus, si dhe nuk duket të ketë mbijetuar ndonjë referencë mbi historinë e hershme të sitit ose të kishës mbi kodrën që vështron mbi Sarandën e sotme. Duke gjykuar mbi evidencën arkeologjike që ka mbijetur deri sot, kisha është themeluar rreth fundit të shek.V dhe mesa duket mbahej nga një komunitet monastik. Rrënojat e disa ndërtesave të padatuara qartë, në anën veriore, të cilat mund të jenë të shoqëruara me këtë manastir, paraqiten në një fotografi të vitit 1930. Vetë kisha ka qënë e ngritur dhe në përdorim deri në mes të shek. XIX, nën kujdesin e një komuniteti të vogël murgjish.[27] Nga fillimi i shek. XX bazilika braktiset dhe humbet çatinë por muret e saj mund të shihen ende në lartësinë e tyre të plotë, në disa fotografi marrë nga Misioni Arkeologjik Italian i Luigji Kardinit mbi këtë pjesë të Shqipërisë në fillim të viteve 1930; ato paraqesin një strukturë të gjatë dhe të lartë me dyer me qemer, nishe, muret e të cilave arrijnë në nivelin e tokës dhe mbi to, dritare të harkuara (fig. 1). Ndërtesa u kthye ne rrënoja të shpërndara, me të cilat përballet vizitori sot, në vitin 1944, kur artileria gjermane sulmoi pozicionimin italian mbi kodër dhe pak a shumë e shkatërroi ate. Më pas, në mesin e viteve 1960 kodra dhe mbetjet e bazilikës u pushtuan nga ushtria shqiptare, e cila krijoi një zonë ekskluzive ushtarake përreth sitit dhe kishës deri në krizën politike të vitit 1997. Vetëm gjatë viteve të fundit është krijuar mundësia që siti të vizitohet lehtësisht.

Një plan i vizatuar nga Einar Dyggve në vitin 1938 ilustron një heptakonk me një aks kryesor të apsidës në anën lindore dhe tre nishe ose konka të mëdha anësore, ndërtuar në trashësinë e mureve në secilën anë. Në perëndim gjenden ato ç'ka duket se janë një narteks i brëndshëm dhe një i jashtëm, të mbështetura simetrikisht nga struktura katrore, shoqëruese.[28] Një plan i ri bazuar mbi tiparet e dukshme të ndërtesës, ka konfirmuar se surveji i Dyggve është përgjithësisht i besueshëm, megjithëse duket se ai ka thjeshtëzuar dhe rregulluar strukturën në disa drejtime (fig. 2).

Vetë kisha është reduktuar në një linjë muresh të mbuluara masivisht nga grumbuj murature të shkatërruar, përfshi këtu edhe disa pjesë thelbësore të qemerëve të sipërm, ndërprerë nga relike të vona të instalimeve ushtarake. Lartësia e pjesshme e mureve të jashtëm të ndërtesës është ende e dukshme, ndërsa linja e murit të apsidës dhe gjashtë konkave të mëdha përgjatë anëve të nefit mund të gjurmohet nën grumbujt e gurëve. Në pak pika, pastrimi i pjesshëm i viteve 2001 dhe 2002 zbuloi sipërfaqen dhe faqen e brëndshme të disa segmenteve të mureve. Muret janë ndërtuar me gurë lokalë, të vegjël dhe të parregullt, të vendosur me kujdes për të krijuar faqe të lëmuara si brënda dhe jashtë murit. Dyshemeja është e mbuluar nga rrënoja me një trashësi prej 1.3 m, mbi të cilat shtrihet një sipërfaqe betoni, moderne.

Bazilika

Vrojtimi i ri që u krye tregoi se kisha ka qenë një strukturë e madhe katërkëndëshe, rreth 43 m e gjatë (duke përjashtuar narteksin e jashtëm, që është i mëvonshëm në kohë) dhe 23 m e gjerë, me një apsidë që shikon nga lindja. Ambjenti i brendshëm ka qënë madhështor, në formën e një heptakonke me tre eksedra ose konka të mëdha njëra pas tjetrës në secilën anë të nefit, të cilat kishin dimensione paksa më të mëdha se apsida lindore. Konkat janë te futura brënda mureve anësore masivë të ndërtesës. Ugolini i përshkruan muret e gjashtë konkave të mëdha si të ndërprera nga shumë dyer, dritare dhe nishe[29]. Është e qartë nga fotografitë e ndertesës të marra nga Demetrios Evangelides, misioni Italian dhe Dyggve se apsida dhe nefi ndriçoheshin nga dritare të mëdha me qemer në katin e sipërm dhe në katin përdhes, muri verior dhe jugor i kishës ndërpriteshin nga mjaft dyer me qemer, të shoqëruara me nishe të thella si brënda dhe jashtë[30]

[26] Wilpert (1916) II, 709-10, 722-25, pls. 177/4, 199 dhe 200/2; Maraval (1999) 208; Gulowsen (2001).
[27] Arabantinos (1857).
[28] Dyggve (1940) fig. 19D; Pallas (1971) cols. 304-208, fig. 45; Meksi (1985) 38; Ceka (1999) fig. 67.
[29] Ugolini (1927) 147.
[30] Ugolini (1927) fig. 100; Uolini (1937) fig. 10; Dyggve (1940) fig. 20 dhe 21; Giakoumes dhe Blassas (1994) fig. 344 dhe 345; Bowden dhe Mitchell (2001) fig. 2 dhe 5; Muka (2002) fig. 8 dhe 9.

DO NOT COPY

(fig. 3 dhe 4).

Apsida lindore ndriçohej nga tre dritare madhështore dhe më tej në të njejtin nivel të ulët gjendej një tjetër dritare për secilin mur anësor, lindor. Këta mure lindorë ndërpriteshin gjithashtu në katin përdhes nga hapje të harkuara, të cilat mund të ishin ose dy dyer ose një derë dhe një nishe.[31] Sipas Evangelides ç'do konkë kishte pesë hapje ose nishe në secilin kat dhe evidenca fotografike duket se e mbështet atë.[32] Meqënëse konkat janë hapur brënda mureve masivë anësorë të ndërtesës, dritaret mbi shpatullat e tyre duhet të kenë përshkuar një trashësi të konsiderueshme murature për të dalë në faqen e jashtme të mureve, në kënde të thyera. Fotografitë tregojnë se në katin përdhes, egzistonte një derë e madhe me qemer në qëndër të murit të ç'do konke, shoqëruar nga nishe të thella në të dy anët e saj. Nga jashtë nishet dukeshin me përmasa uniforme dhe paksa më të larta se dyert, ndërsa nga brënda shfaqeshin secila me përmasa të ndryshme (fig. 3 dhe 4). Pjesë e pragut të një prej dyereve anësore është e dukshme në konkën perëndimore të murit jugor dhe po kështu, një pjesë e një tjetër pragu dhe bazamentet e disa nisheve u zbuluan në anën veriore gjatë pastrimit të viteve 2000 dhe 2001.

Sipas Pallas, janë regjistruar dy radhë kolonash brenda kishës[33], megjithëse Ugolini vëren se brëndësia konsiston në një nef të vetëm, në të cilin hyrja kryhet përmes nje dere të madhe me qemer në anën perëndimore.[34] Ai raporton se një pilastër kryqiforme shënonte ndarjen mes një konke dhe një tjetre. Pallas propozon se mbi to ngriheshin harqe mbi të cilat qëndronte një çati prej druri.[35] Megjithatë, Ugolini besonte se kisha mbulohej me çati-kupolë, gjurmë të të cilës mund të kenë qënë ende të dukshme mbi mure kur ai studioi ndërtesën në mesin e viteve 1920.[36] Pjesë që kanë mbijetuar nga muratura e rrëzuar japin indikime të forta se ndërtesa mbulohej me çati qemeri[37] (qemer shkarkues, sipas Evangeides) ndoshta me tre kupola që mbulonin gjatësinë e nefit.

Në secilën anë, ndërmjet konkës lindore dhe asaj qëndrore muret e jashtëm të kishës ndërpriteshin nga dy eksedra më të vogla, të cilat kompletoheshin me mure te jashtëm të harkuar, duke krijuar cilindra binjakë në formën e kullave që ishin pjesërisht të futura, pjesërisht të dala nga muri i jashtëm i nefit (fig. 5). Evangelides, në vitin 1913 përshkruan atë ç'ka ai e identifikon si kolonën cilindrike për mbështetjen e një shkallareje në formë spirale për në kullën veriore.[38] Nëse gjykojmë duke u bazuar mbi një fotografi të Ugolinit, muret e jashtëm të këtyre tubave cilindrikë thyhen nga dy hapje në katin përdhes. Muret e tyre të brëndshëm, të harkuar shpoheshin nga hapje me qemer në të dy katet duke krijuar lidhjen me hapsirën e brëndshme të ndërtesës. Supozohet se këto mund të kenë qenë kulla të vogla shkallësh që të çonin në galeri të sipërme, brënda ndërtesës. Megjithatë është e vështirë të kuptohet se si shkallët dhe hapjet me qemer që vështrojnë në drejtim të brëndësisë së ndërtesës kanë bashkëegzistuar e po kështu, si galeritë janë inkorporuar në nefin me konka të thella.

Sipas Ugolinit dhe Dyggve, në perëndim gjendej një narteks i brëndshëm katërkëndësh i përfshirë brënda linjave të ndërtesës dhe një nartëks i jashtëm me funde apsidale, i cili projektonte përtej mureve anësore të kishës (fig. 2). Ugolini konstaton se ky 'pronaos' ka qënë një ballkon që ngrihej mbi nënstruktura të ndërtuara mbi një terren të pjerrët.[39] Plani i Dyggve paraqet dhoma të një rëndësie dytësore, të vendosura në anën veriore dhe jugore, menjëherë pas këtij narteksi të jashtëm.

Narteksi i brëndshëm është i inkorporuar brënda strukturës kryesore të kishës, dhe duket se ka qënë një hapsirë katërkëdëshe e vendosur përgjatë fundit perëndimor të nefit duke krijuar një pozicion kryqiform. Në të hyej nga nefi përmes një dere të madhe qëndrore me qemer (fig.4). Elementë të narteksit të jashtëm janë ende qartësisht të dukshëm. Një kat i mbijetuar prej tij ngrihet nga niveli i sipërfaqes së kodrës e cila thyhet pjerrtas

[31] Giakoumes dhe Blassas (1994) fig. 345 dhe 346.
[32] Evangelides (1913) 285.
[33] Pallas (1971) col. 304, citim I Demetriou (1913) 8-10 dhe Evangelides (1919) 44.
[34] Dera ne murin perendimor eshte e dukshme ne nje fotografi te publikuar nga Dyggve (1940) fig. 20.
[35] Pallas (1971) col. 302-304.
[36] Ugolini (1927) 147.
[37] Evangelides (1913) 285.
[38] Evangelides (1913) 285.
[39] Ugolini 1927) 147.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

me fasadën e bazilikës, në nivelin e dyshemesë së saj. Është gjithashtu e qartë se kjo strukturë nuk ka qënë pjesë e fazës fillestare të ndërtimit; muratura e saj ndryshon nga pjesa tjetër e kishës dhe mbulon dy dedikime të shkruara me tjegulla, përgjatë fasadës së ndërtesës, pjesës ballore të narteksit të bredshëm (që do të diskutohet më poshtë). Ky narteks i jashtëm shtrihet përgjatë anës ballore të ndërtesës por ka funde asimetrike. Në anën veriore ka qëne i harkuar, siç paraqitet në planin e Dyggve duke përfunduar me një fund apsidal, i cili është pjesërisht i ruajtur, ndërsa në anën jugore përfundon në formë katërkëndëshe, e cila mund të ketë inkorporuar një hyrje për në serinë e holleve dhe dhomave që shtrihen nën fundin perëndimor të kishës. Të paktën një derë ose dritare hapej nga ana jugore duke siguruar një pamje mbi bregun verior të gadishullit të Ksamilit, çka na dëshmohet në një nga fotografite e Ugolinit. Ngritja e kupolës së katit përdhes të narteksit të jashtëm ruhet në disa pika përgjatë fasadës së kishës, menjëherë nën shkrimin me tjegulla të cilin e ka mbuluar. Të kuptuarit e plotë të formës dhe funksionit të kësaj strukture do të mund të arrihet vetem pas një gërmimi të faqes së kodrës përgjatë anës ballore të ndërtesës.

Fotografitë e Ugolinit tregojnë se fasada e narteksit të brëndshem ndërpritej nga hapje të mëdha me qemer në nivelin e dyshemesë së bazilikës, për të formuar një ambient të ajrosur me pajme mbi bregdetin e Sarandës.[40] Me ndërtimin e narteksit të jashtëm këto hapje përfaqësonin tashmë hyrjen në të dhe është e mundur që pjesa ballore e këtij narteksi të dytë të jetë pajisur gjithashtu me hapje të harkuara, që vështronin mbi bregdetin dhe qytetin poshtë kodrës. Është e qartë se në ndërtesë nuk mund të hyej direkt nga ana perëndimore e saj, ku kodra thyhet në pozicion vertikal me fasadën. Jashtë fundit jugor të narteksit të brëndshëm gjendej një tarracë dhe të dhënat sugjerojnë se ka egzistuar një shkallare që të ngjiste në një platformë, në fundin verior të tij. Nisur nga këto të dhëna, është e mundur që hyrja perëndimore e bazilikës të jetë lokalizuar në dy fundet e narteksit. Megjithatë, është e mundur që gjashtë dyert përgjatë anëve veriore dhe jugore të ndërtesës, që të çonin në konkë, kanë përfaqësuar pikat kryesore hyrëse. Në fakt, ka më shumë mundësi që në narteks të hyej përmes nefit të kishës se sa e kundërta dhe narteksi, e më vonë narteksi i jashtëm mund të kenë shërbyer kryesisht si portikë se sa si ambiente hyrëse.

Ndërtesa është ndërtuar me gurë gëlqerorë të punuar për pjesën e fasadës por jo për pjesët e tjera të saj. Tullat janë përdorur në disa raste në pjesët e sipërme të mureve si dhe në qemerêt e dritareve. Dyshemeja e nefit është shtruar me pllaka grurësh lokalë, ndërsa narteksi duket se ka pasur një dysheme të shtruar me tjegulla terracota, ndonse mund të mos jetë ajo origjinale.

Mbishkrimet Dedikuese

Një tipar të çuditshëm dhe mjaft të veçantë të ndërtesës përbën një seri mbishkrimesh, realizuar me fragmente tjegullash të kuqe dhe qeramike, të vendosur në muret e jashtëm, në lartësi të ndryshme. Në ta janë regjistruar emra idividësh, dhuruesish që kontribuan në ndërtimin e saj. Skrimet formonin një rrjet që mbulonte kishën në apsidën lindore të saj, në pjesën e poshtme të anës veriore dhe përgjatë fasadës.

Sot, shkrimi më i ruajtur prej tyre është ai i fundit jugor të fasadës dhe i narteksit të brëndshem. Ai lexon: XPE BOHΘI Tω ΔOYΛω COY KYPIAKω 'Zot ruaje shërbëtorin tënd Kyriakos'. Shkronjat janë formuar me tjegulla të kuqe dhe copa qeramike të vendosura në mur dhe kanë një lartësi që varion nga rreth 44 cm në 13 cm – shumica e tyre janë rreth 20 cm të larta (fig. 6).[41] Pjesë e një shkrimi uniform duket gjithashtu, në fundin verior të fasadës perëndimore, i cili tani është pjesërisht i mbuluar nga çatia moderne e narteksit të jashtëm: [+K]E BOHΘI Tω ΔOYΛ (ω) [COY] ΘEOΔ[ωPω] 'Zot ruaje shërbetorin tënd Theod[oro]'; dhe fragmente të një shkrimi të tretë janë ruajtur përreth këndit në fundin perëndimor të murit verior të ndërtesës: +KE BOHΘI Tω [...]. Evangelides, i cili e pa ndërtesën rreth fillimit të shek. XX ka dokumentuar një shkrim mbi murin lindor që lexon: +KE BOHΘI TH ΔOYΛH COY... 'Zot ruaje shërbëtorin tënd...', ndjekur në dy raste nga pak shkronja të emrave (në këtë rast femër) të dhurueseve të ndryshëm: OEC...dhe M...[42] Ugolini, i cili u njoh me ndërtesën në vitet 1920 dhe 1930 përshkruan një shkrim të dyfishtë (në dy radhë?) me shkronja prej tjegullash të kuqe në anën e jashtme të muraturës së apsidës dhe në murin anësor veri-lindor të kishës.[43] Ai gjithashtu, vërejti disa shkronja të një shkrimi në fasadën

[40] Muka (2002) 9.
[41] Bowden dhe Mitchell (2001) fig. 4; Muka (2002) 15.
[42] Evangelides (1913) 285-86; Pallas (1971) col. 307.
[43] Ugolini (1927) 148.

DO NOT COPY

e narteksit (pronaosit) dhe besoi se këto dhe mbishkrimet e tjera ishin pjesë e një teksti të tërë që shtrihej përreth ndërtesës, por ai nuk mund të kuptonte fjalët e tij. Një nga mbishkrimet e vërejtura nga Evangelides dhe Ugolini në murin verior të kishës mund të dallohet në një nga fotografitë e këtij të fundit: +KE B[.]H[...]H COY M[...] 'Zot ruaje shërbëtoren tënde M[...]' (fig.5), me sa duket gjithashtu, një femër.

Pallas sugjeron se këto mbishkrime votive përkujtimore është e mundur të jenë të periudhës Palaeologe dhe datimi i tyre mund të arrijë deri rreth shek.XV.[44] Megjithatë, edhe pse është e vështirë të gjenden paralelizma me ndërtesa të tjera në Mesdheun Lindor të Antikitetit të Vonë dhe të Mesjetës së Hershme, elementët e mbijetuar duket se i përkasin fazës së parë të ndërtimit të kishës dhe nuk egzistojnë të dhëna që të sugjerojnë se ato i përkasin një ndërhyrje të mëvonshme. Një indikim i mundshëm për datimin e tyre na jepet nga përdorimi i fragmenteve prej qeramike të Antikitetit të Vonë në disa prej shkronjave. Buza e një amfore Romake e Vonë I, e tipit të shek.V, një tjetër e tipit të mesit të shek. V, një fund Romak I Vonë C (Phocaean Red Slip) i tipit të enëve 3B dhe një amforë tuniziane (ndoshta nga Naburl) janë përdorur për të formuar pjesët e harkuara të shkronjave në shkrimin e Kyriakos mbi fasadë. Këto enë është e mundur të kenë qënë në qarkullim rreth gjysmës së dytë të shek V. Sigurisht, ato mund të jenë mbledhur në ç'do moment pas kësaj date por duke u nisur nga fakti se të tre buzët janë pak a shumë bashkohëse është e mundur që të jenë përdorur në shkrim rreth kësaj periudhe.[45]

Kompleksi i Kriptit

Një pjesë e kishës ka mbijetuar në gjëndje ruajtjeje të jashtëzakonshme. Ajo është një kript tejet i përpunuar, një labyrinth dhomash, hollesh me qemer, korridoresh dhe kapelash që shtrihen nën narteks, nën anën jug-perëndimore dhe nën gjithë pjesën perëndimore të kishës (fig. 2).[46] Këto hapsira të nëndheshme dikur janë bllokuar dhe u rizbuluan nga gërmime të vitit 1854.[47] Hyrja kryesore në këtë kript duket se ka qënë nga jashtë kishës në anën veriore përmes dy drejtimeve: e para, përmes një harku të ngushtë që të çonte në një seri madhështore dhomash me qemer të lartë, të pandriçuara që shtriheshin poshtë narteksit dhe hyrja e dytë përbëhej nga një hapje në murin verior të kishës që të çonte në një korridor unazë (annular) që shtrihet në të gjithë gjerësinë e ndërtesës. Një hyrje e tretë mund të ketë qënë poshtë narteksit, jashtë fundit jugor të tij. Ajo të çonte në një hapsirë bazilikale me qemer, të një niveli me të ulët, e cila shtrihej në zemër të kompleksit të nëndheshëm. Njëra prej dy protave në veri, ajo perëndimorja të çonte në të parin e katër holleve nën narteks, të ndarë nga njëri-tjetri prej dopioharqesh.[48] Ndërsa holli i fundit përmes një tjetër harku të ngushtë të çonte në fundin perëndimor të një holli të gjatë me qemer gjysëmcilindrik, i cili mbështetej në anën jugore të kishës në këtë nivel të ulët. Përveç mbështetjes që siguronin për narteksin e brëndshëm mbi to, është e paqartë se çfarë funksioni tjetër kanë pasur katër dhomat e errëta; megjithatë, ato mund të kenë formuar një lloj rrugë madhështore, ndonse të errët drejt hollit me qemer gjysëm cilindrik në nivel më të ulët. Në një fazë të dytë, në të cilën duket se është shtuar narteksi i dytë këto katër dhoma nën narteks vishen me suva të ashpër, në ngjyrë të kuqërremtë, kundër ujit, dera jugore bllokohet dhe kompleksi shëndërrohet në një cisternë. Ajo furnizohej nga tuba që vinin përmes narteksit të jashtëm dhe depërtonin në kupolat e sipërme.

Hyrja tjetër veriore e kompleksit të nëndheshëm të çontë në një korridor të vazhdueshëm, gjysëm-oval, anular, nën pjesën perëndimore të kishës i ndërtuar brënda kornizës së konkave madhështore, anësore të sipërme (fig. 7). Ky korridor të çonte në një seri prej dhjetë dhomash, të cilat duke gjykuar mbi formën dhe dekorin ishin të gjitha kapela. Qemeret përshkohen nga vrima ventilimi që hapeshin në mënyrë periodike duke marrë ajër nga narteksi dhe nefi mbi to. Në fakt ajrosja duhet të ketë qënë e përkryer me dy vrima në qemerin e ç'do dhome dhe me një seri hapjesh përgjatë korridorit.

Të gjitha këto dhoma janë orientuar drejt lindjes, me përjashtim të të parës që takohet nga vizitori në hyrje. Kjo dhomë e vogël (kapela 1) ka një prag në lartësi të pazakontë dhe mesa duket ka pasur një tra mbeshtetës ne nivelin ku hapja fillon të harkohet. Dhoma mund te kete qene nje kapele hyrese ne te cilen nuk mund te hynin njerez te zakonshem. Ajo mund të ketë mbartur ndonjë tjetër

[44] Pallas (1971) kol. 307.
[45] Këto fragmente u identifikuan dhe komentuan nga Paul Reynolds.
[46] Bowden dhe Mitchell (2001) fig. 1; Muka (2002) 12, 24.
[47] Arabantios (1857) 3.
[48] Muka (2002) 27.

DO NOT COPY

imazh devocioni, e ndriçuar vakët nga qirinjtë dhe drita e zbehtë që depërtonte në brëndësi nga veriu. Supozojmë se ky do te ketë qënë drejtimi që vizitori ndiqte zakonisht dhe në fakt prerja e mureve dhe lëvizshmëria e hapsirës sugjerojnë se ishte, atëherë ai duhet të kalonte përmes një seri prej pesë dhomash me qemer që hapeshin drejt anës lindore të pjesës lindore të korridorit unazor (dhomat 2-6). Këto janë struktura të ruajtura mirë me ndenjëse të ulëta përgjatë mureve të tyre, të cilët përfundojnë drejt, në lindje (fig. 8).[49]

Nëse vizitori më pas, do të vazhdonte drejt veriut për të kompletuar rrethin e korridorit, ai do të kalonte fillimisht në një dhomë shumë të vogël me formë të çrregullt (dhoma 70) dhe pastaj në tre dhoma më të mëdha me forma të rregullta, të pajisura me ndënjëse (dhomat 8-10). Dhoma qëndrore ka një apsidë në murin e saj lindor[50]. Dy dhomat e tjera kanë mure që përfundojnë me kënde simetrike, duke rrethuar dhomën me apsidë dhe duke ndjekur harkimin e korridorit. Të tre hapsirat lidhen përmes hapjeve në muret ndërmjet tyre, ndoshta për arsye ajrosje. Në fundin perëndimor të murit verior në dhomën veriore shihet një hapje katërkëndëshe që projekton në një hapsirë shumë të vogël me qemer, funksioni i të cilës është i paqartë.

Nga mënyra se si ky komleks hapësirash të nëndheshme është akomoduar në strukturën e bazilikës, nga planimetria, rregullimi dhe ndërlidhja mes serisë së holleve dhe dhomave, si dhe nga mënyra në të cilën dhomat shfrytëzojnë hapësirën e disponueshme, është e qartë se kompleksi është planifikuar me kujdes si pjesë integrale e kishës, pjesë e planit origjinal. Katër dhomat me qemer shtrihen menjëherë nën narteksin dhe fasadën e kishës dhe janë pjesë e të njëjtes fazë ndërtimesh shtesë. Hyrjet që të çojnë në veri dhe jug nga korridori i brëndshëm anular përmes mureve të poshtëm anësore, masivë të bazilikës duket se janë pjesë origjinale dhe nuk shfaqin shenja të të qënit të mëvonshëm. Në fakt kompleksiteti i këtyre hapsirave të nëndheshme me të cilat është pajisur kisha, sugjeron se ato mund të kenë qenë vetë *raison d'être* për ndërtimin e saj.

Dekori i Pikturuar i Kriptit

Shumë prej kapelave mbartin gjurmë dekori të pikturuar të paktën në dy faza. Faza më e hershme mbi shtresën më të ulët të suvasë është më e dukshme në muret 'alatr' të kapelave 3, 4 dhe 7. Dekori konsiston në arkada shumë të vogla, me zbukurim të thjeshtë linear dhe pika mbi kolonat dhe harqet, të incizuar në suva. Vizatimi përforcohet në disa vënde me bojë të kuqe. Në kapelat 3 dhe 4 shihen triple arkada mbi muret fundore me një kryq dominues, karakteristik me funde të gjerë mbi timpanin kryesor, qëndror (fig. 8 dhe 9);[51] ndërsa në kapelën 7 ruhet ana e djathtë e një harku të vetëm.[52]

Mbetje dekori me pikturim ruhen gjithashtu në hyrjet e ngushta që të çojnë në grupin e kapelave në lindje: në kaplën 2 frizet janë dekoruar me motive 'rreth e shigjetë' dhe 'rreth e rrotkë' të mëdha dhe të thjeshtuar, pikturuar me ngjyrë blu të errët në të zezë. Ne hyrjet e kapelave 4, 5 dhe 6 shihen palma të pikturuara me ngjyra të çelura, ngarkuar rëndë me fruta të kuqe, me gjethe blu në të gjelbër mbi një fushë të verdhë.[53] Suvaja në këto pjesë nuk lidhet me atë në brëndësi të kapelave, ç'ka e bën përcaktimin e fazës së tyre të vështirë. Megjithatë, siperfaqet e pikturuara me palma në hyrjet për në kapelat lindore duket se konsistojnë vetëm në dy shtresa suvaje, një *arricchio* dhe mbi të, një *intonaco*, ndaj është e mundur që t'i përkasin skemës më të hershme të dekorimit.[54]

Në kapelën 3, mbi një shtresë suvaje që i përket një fazë të mëvonshme ruhen pjesët e sipërme të kapeleve në

[49] Muka (2002) 25.
[50] Muka (2002) 27.
[51] Muka (2002) 27.
[52] Muka (2002) 26, 32.
[53] Muka (2002) 30.
[54] Karakteristikë për të gjitha sipërfaqet e pikturuara është përdorimi i një *arraccio* të poshtëm, direkt mbi mur, pasuar nga një *intonaco* mbi të cilën pikturohej skena e caktura me incizim mbi suvane ende të njomë, duke përdorur kompas për harqet dhe bojë të kuqe të errët për linjat e jashtme. Në shumicën e kapelave ku shtresat e hershme të suvasë janë të dukshme, janë mbivendosur edhe dy shtresa të tjera suvaje. Nuk është e qartë nëse e para prej këtyre shtresave të sipërme është pjesë e një ndërhyrje të mëvonshme, apo është një *intonaco* e dytë, origjinale mbi të cilen u pikturua kompozicioni origjinal. Sipërfaqet e pikturuara me palma në hyrjet e kapelave lindore duket se i përkasin skemës së hershme, origjinale të dekorimit. Mbi suvanë e hershme gjendet *sinopie* e inçizuar në vënde të ruajtura mirë; nga ana tjetër, pikturimet e mbaruara janë pothuajse fshirë deri në gjëndje të padallueshme megjithëse, në një numër vëndesh ruhen deri në një farë shkalle.

ngjyre blu të çelët, të dy shenjtorëve, mbivendosur triple arkadave të inçizuara në murin fundor dhe te kapela shihen hije të zbehta figurash që qëndrojnë mbi një sfond arkitekturor në murin e gjatë verior. Në kapelën 6, e cila është ende pjesërisht e mbushur me dhe, pjesë të vogla të një skeme komplekse, imazhesh të pikturuar është dukshëm ne fundet lindorë të murit verior dhe atij jugor; në veri një rradhë prej katër figurash ballore të vogla, pa mjekra, të veshura në pelerina të kuqë të tërhequra mbi kokë për të formuar vello, ndoshta murgj ose gra, dhe mbi murin jugor një kopësht, tre pemë në ngjyrë blu në gri që qëndrojnë pas ç'ka duket të jetë një parapet ose gardh mbi një sfond të papikturuar. Ky pikturim qëndron mbi një shtresë prej *intonaco* dhe duket se i përket një ndërhyrje dytësore në kapelë.

Në kaplën 7, dhoma e vogël me formë të parregullt në fundin jugor të korridorit perëndimor, përveç harkut të inçizuar mbi murin e ulët, fundor të saj, ruhen mbetje të një skeme narrative, figurash mbi murin verior. Këtu mund të dallojmë kokën dhe pjesën e sipërme të trupit të një të riu, pa mjekër, paksa nën përmasat natyrale, i cili kthehet në të majtë dhe mban një objekt të madh, në formë katërkëndëshi, ndoshta një libër të rëndë.[55] Në të djathtë shihen gjurmë të kokës së një figurë tjetër; në murin përballë duken gjurmë figurash të ngjashme. Mënyra e pikturimit sugjeron një datim të Antikitetit të Vonë ose Mesjetës së hërshme. Në tre kapelat e mëdha që projektojnë në krridorin perëndimor (kapelat 8-10), muret janë risuvatuar në një kohë më të vonë dhe nuk ka gjurmë dekori me pikturim.

Në fundin jugor të korridorit oval, dy hapje të larta dhe të ngushta përshkojnë murin jugor të kishës dhe të çojnë në fundin lindor të hollit me qemer shkarkues, i cili është në pozicion anësor me kishën dhe në nivelin e kriptit. Ky holl jugor është i ndarë në dy pjesë, duke ndjekur mënyrën e ndarjes së një kishe, në 'nefin' perëndimor dhe në 'sanktuarin' lindor, të veçuar nga mure shumë të ulët, të cilët projektojnë nga muret anësorë rreth 2/3 e korridorit 'Nefi' është një hapësirë me qemer dhe pa dritare, rreth 13 m e gjatë dhe 3 m e gjërë, me dy nishe katërkëndëshe në murin verior për vendosjen e llampave.[56] 'Sanktuari', 4.76 m i gjatë dhe 3 m i gjërë ndënjëse prej muri dhe ndriçohet nga gjashtë hapje në murin e jashtëm, jugor të formuara me kujdes dhe të suvatuara, të cilat nga brënda janë më të ngushta se sa nga jashtë. Në murin e brënd-shëm verior gjenden tre nike ketërkëndëshe, të suvatuara, në të cilat vendoseshin llampa për ndriçim (fig. 10).[57] Dy hapje pothuajse katërkëndëshe përshkojne murin lindor të këtij sanktuari, në një lartësi prej rreth 1.25 m mbi nivelin e dyshemesë duke u hapur drejt dy tuneleve të ngushtë me qemer.[58]

Mbi hapjen në anën e majtë (veriore) shihen gjurmë pikturimi në ngjyrë të kuqe, një hark me kryq fundet e të cilit kanë formë trapezi dhe krahë tipikë, egzaktësisht të të njejtit lloj me ata të kryqeve në harkadën triple, të inçizuar në muret fundore të kapelave 3 dhe 4. Tunelet me qemer janë rreth 1 m të lartë dhe 2,40 m të gjatë. Muret fundore të tyre, gjithashtu përshkohen nga hapje që projektojne në hapsira të mëtejshme. Tuneli jugor është ende i mbushur me muraturë të rrëzuar por ai verior që është i hapur, përfundon në shkëmbin natyror i cili përbën murin fundor të kësaj hapësire që mbulohet nga kater pllaka guri ketërkëndëshe të prera mirë. Kjo dhomë e tretë është 1.40 m e gjatë dhe rreth 1 m e lartë. Duket se kjo sekuencë dhomash ka qënë planifikuar për të mbajtur relike të rëndësishme, që shiheshin nga vizitori vetëm përmes një dritare – *fenestellae* dhe mbaheshin në një distancë mbrojtëse nga tunelet me qemer, të pasuar nga një dhomë e driçuar dramatikisht dhe pjesërisht, sanktuari. 'Nefi' mund të ketë shërbyer si një sallë lutjesh dhe si një vestibulë, që siguronte akses si për në dhomën e relikeve edhe për në kompleksin e kriptit, në veri.

Ne 'sanktuar' dallohen dy faza dekori me pikturim: e para është e dukshme ne lunetat me kryqe mbi dritaret - *fenestella*; dhe e dyta ruhet në një rradhë prej nëntë shenjtorësh të përmasave pothuajse reale, përgjatë murit verior, tashmë tepër të fragmentuar. Figurat qëndrojnë mbi një sfond të thjeshtë dhe kanë kapele të mëdha në ngjyrë blu të çelur, me konturë të kuq. Emrat e tyre janë shkruar mbi koka, në greqisht, me shkronja katrore të zeza, kapitale rreth 6.5 cm të larta. Ato mbulojnë të gjithë murin, duke përfshirë edhe niket origjinale të llampave, të cilat janë bllokuar për t'ju nënshtruar programit të ri të pikturimit. Kjo fazë e dytë e mund t'i korrespondojë nivelit të sipërm të pikturimit në kapelat 3 dhe 4.

Ky holl i gjatë me qemer shkarkues me sanktuarin dhe kamaren e relikeve në lindje, shtrihen jashtë vetë bazilikës,

[55] Muka (2002) 29, 31.
[56] Muka (2002) 22, 24.
[57] Bowden dhe Mitchell (2001) fig. 6; Muka (2002) 24.
[58] Muka (2002) 24, 26.

DO NOT COPY

POKOTOKY

dhe janë ndërtuar në faqen jugore të saj. Ndërtimi i hapsirës së nefit paraqet disa anomali që mesa duket indikojnë një numër fazash ndërtimi. Megjithatë, ndërtimi i dyerve që shpojnë murin e kishës për të komunikuar me korridorin anular, fakti që fundi perëndimor i 'nefit' duket se siguronte hyrje përmes një hapje të harkuar origjinale të fazës së parë, nga katër hollet me qemer që shtrihen përgjatë shpinës së fasadës së kishës dhe dekori me pikturim mbi *fenestellae* e relikeve , të gjitha indikojnë se depozita e relikeve, sanktuari dhe hollet me qemer shkarkues janë uniform me kompleksin e nëndheshëm të dhomave nën fundin perëndimor të kishës dhe janë pjesë e një programi të përgjithshëm dhe të njëkohshëm.

Nëse gjykojmë mbi mbetjet e pakta që kanë mbijetuar nga dekorimi, duket se të paktën disa nga kapelat e kriptit janë pikturuar që me ndërtimin e tyre, me një skenë koherente që paraqet konfiguracione harqesh mbi 'muret e altareve', tre harqe në rastin e kapelave më të mëdha, një hark në rastin e kapelave më të vogla. Harqet dhe kolonat mbështetëse janë shumë të vogla dhe elegante dhe disa herë të zbukuruara me motive të thjeshtë linearë, zigzag ose kryqe diagonalë (të ashtuquajtur vrapues). Një kryq i dukshëm me krahë të modeluar dhe me funde karakteristikë të gjërë në formë trapezi është pikturuar në lunetën qëndrore në dy, raste (kapela 3 dhe 4) dhe ndoshta ka qënë një element i pranishëm në të gjitha kapelat.

Kryqe të këtij tipi janë gjetur në kompleks, jo vetëm në këto kapela por gjithashtu mbi një prej *fanestellae* që te çonte tek depozita e relikeve në fundin lindor të hollit jugor; përsëri në korridorin unazor, në një graffito inçizuar mbi suvanë e hyrjes në kaplën më jugore të tre prej kapelave kryesore në anën perëndimore (kapela 8) si dhe në graffito *falsa cortina* mbi murin e hapjes së ngushtë me qemer që të çon nga hyrja perëndimore e hollit në 'nefin' e hollit bazilikal jugor.[59]

Dekori i inçizuar dhe i pikturuar i kompleksit është tejet i fragmentuar dhe i rrënuar, por ç'ka ka mbetur është i mjaftueshëm për të treguar se dhomat dhe hollet e ndryshme kanë qënë fillimisht të pikturuar në kuadrin e një skeme unike. Ky fakt konfirmon evidencën strukturore që tregon se hyrjet e holleve, hollet jugore dhe rrjeti i kapelave janë të gjitha pjesë të një projekti koherent dhe i përkasin një fushate të gjërë ndërtimi.

Datimi i Bazilikës

Ekzistojnë pak indikime të qartë dhe të disponueshëm për përcaktimin e datimit të bazilikës dhe kopmleksit të saj të nëndheshëm të korridorit, kapelave dhe koridoreve. Për shëmbull, asnjë fragment pajisje të gdhëndur kishtare – një element që është standart për kishat e Antikitetit të Vonë dhe Mesjetës së Hershme të rajonit – nuk është gjetur nga ky sit. Megjithatë, situata nuk është e pashpresë. Një indikim fillestar sigurohet nga fragmentet e qeramikes së fundit të shek. V të përdorura në një nga mbishkrimet dedikuese mbi fasadën perëndimore të kishës; ato, siç e pamë, mund të indikojnë një datim në fundin e shek. V ose rreth shek. VI. Të dhëna të tjera bazuar mbi qeramikën indikojnë në të njëjtin drejtim. Fragmente të një amfore tuniziane dhe të një amfore të vonë Romake të datuara rreth mesit të shek. V janë përdorur për të veshur sipërfaqen e murit të hyrjes në një prej kapelave (kapela 5), menjëherë nën sipërfaqen e suvasë origjinale me imazhin e palmave me fruta. Për më tepër, tjegulla të tipit *imbrices* të cekët, mbi të cilat janë vizatuar dy linja gishtërinjsh para pjekjes, në posicion horizontal përgjatë fundeve të tyre të gjërë, janë ekzaktësisht të të njejtit tip karaketristik dhe të të njejtës përbërje me tjegulla prej çatish që shoqërohen me fillimin e shek. V, të të ashtuquajturit Pallati i Trikonkës, në qytetin fqinj të Antikitetit të Vonë, Butrint.[60]

Afreskët e fragmentuar gjithashtu, mund të ndihmojnë në datimin e fazës më të hershme të dekorimit të dhomave të nëndheshme, e për rrjedhojë të kishës, në tërësi. Elementët arkitekturorë të harkadës me tre harqe mbi murin lidor të kapelave 3 dhe 4 te anës lindore dhe mbi murin perëndimor të kapelës së vogël veriore, të anës perëndimore kanë forma të çuditshme (fig. 9). Veçanërisht në sy, bien format e pazakonta të kolonave, kapiteleve e bazave të tyre. Kolonat janë të larta dhe të holla në mënyrë të pazakontë; kapitelet janë tepër cilësorë në krahasim me elementët në formë abakësh, poshtë dhe sipër tyre. Secili prej këtyre elementëve ka formën e një trapezi të ulët që ndahen nga njëri-tjetri me një katërkëndësh, brinjët

[59] Muka (2002) 30.

[60] Gilkes dhe Lako (fotokpje). Në të dy sitet këto tulla duket se janë përdorur në një të ashtuquajtur sistem çatie lakonian, sipas të cilit *imbirice* të harkuar vendosen në sekuenca që ndjekin alternimin konkave/konvekse. Shiko Brodribb (1987) fig. 12.

anësore të të cilit kanë formë të harkuar nga brënda.

Diçka e ngjashme me këto baza është gjetur në shkrimet e hershme siriane, përfshi këtu Rabula Gospels shkruar nga scribe Rabbula në vitin 586, në manastirin e Shën Gjonit në Zagba (Beth Zagba), në Sirinë veriperëndimore (fig. 11),[61] dhe në një numër librash të tjerë të shek. VI dhe të shekujve të mëpasshëm, si një Gospel siriane e shek. VI në Paris[62] dhe një libër Gospel i shek. VII në Berlin.[63] Kolona me baza të ngjashme shfaqen në një hark të gdhëndur *a jour* nga Aqsa Mosque dhe që tani ndodhet në Muzeun Islamik të Jeruzalemit. Këto kolona i janë atribuar restaurimit të ndërtesës, realizuar nga Abbassid Calif al Mehdi, i cili vizitoi qytetin në vitin 780.[64] Origjina dhe shtrirja kulturore e kësaj idiome arkitekturore është e paqartë, por ashtu si qeramika, ato duken se janë kthyer ne shtepi rreth fundit te peridhes Romake të Vonë dhe fillimit të Mesjetës së Hershme.

Format e kryqeve, të cilët janë elementët dominues në skemën origjinale të dekorit të kompleksit të nëndheshëm, me funde dramatikisht të zgjeruar të krahëve, duket se janë karakteristikë për periudhën mes shekujve V-IX. Ai është një formë e zaknoshme, shpesh e ndeshur në relieve të gdhëndur mbi pllaka parapete prej guri, kapitele, sarkofagë, stela, etj. Nje shëmbull për vetë këtë zonë është kryqi në prezantimin aksial të dy drerëve pranë burimit, në mozaikun e fillimit të shek. VI të baptisterit në Butrintin fqinj.[65] Një shëmbull tjetër i këtij motivi, që përfaqëson një paralel egzakt me ata të inçizuar në hyrjen për në fundin perëndimor të hollit jugor, është një kryq me funde të dekoruar i inçizuar mbi pikën *falsa cortina* te narteksit te Shen Gjon Stoudios ne Stamboll. Ky duket se I perket fazes fillestare të ndërtesës, e cila daton në fillim të viteve 450.[66]

Kështu, në tërësi, të dhënat e studjuara indikojnë datimin e Bazilikës së Dyzetë Shenjtorëve, rreth fundit të shek. V ose fillimit të shek. VI.

Përfundime: Bazilika në kontekstin e panoramës së saj

Vendodhja e lartë dhe dominuese mbi kodrën që vështron mbi bregun e Sarandës; forma e pazakontë e ndërtesës si në aspektin e planit edhe të ngritjes, me nefin e saj shtatë apsidësh dhe serinë e dritareve të vargëzuara, dyerve dhe nisheve të thella; mbishkrimet e jashtëzakonshme me karakter dedikues, mbi muret e jashtëm, që i luten Zotit të ruajë dhuruesit që financuan ndërtimin - mbishkrime të ekzekutuara në fragmente tjegullash dhe tullash, të cilat duket se nuk gjejnë ndonjë shëmbull paralel në asnjë vënd tjetër në këtë periudhë; të gjitha këto të dhëna tregojnë se kjo ka qënë një ndërtesë e planifikuar për një qëllim shumë të vëçantë. Kompleksi i nëndheshëm i dhomave dhe korridoreve, pothuajse i pandriçuar, por me ajrosje të jashtëzakonshme, duket se është planifikuar për t'u vizituar nga një numër mjaft i madh njerëzish.

Bazilika me kriptin e saj shfaq shumë nga shenjat e një vëndi madhështor, devocioni popullor dhe pelegrinazhi. Fokusi i kësaj vëmëndje duhet të ketë qënë një seri relikesh të rëndësishme; dhe këto mendohet të jenë depozituar në dy dhomat e vogla në formë tuneli, pas *fenestellae* binjake në sanktuarin e hollit bazilikal të errët, në anën jugore të kishës. Besimtarët duhet të kenë hyrë në sanktuar ndoshta përmes katër dhomave në nënnarteksin perëndimor, i cili duhet të ketë formuar një hyrje dinjitoze dhe dramatikisht të errët për në sanktuar; ose mund të kenë ardhur në sanktuar përmes korridorit unazor, ndoshta duke mbajtur pishtarë për të ndriçuar rrugën e tyre e duke ndaluar nëpër kapelat, para se të kalonin murin verior të kishës përmes një prej dy hyrjeve për në 'nefin' e hollit jugor. Këtu, niveli i ndriçimit duhet të ketë qënë pak më i lartë, i krijuar nga llampat nëpër nishe dhe ndoshta nga një dritare e vogël në murin jugor të fundit të tij perëndimor.

Prania e hyrjeve binjake mund të nënkuptojë një sistem qarkullimi të një rrugshëm; dhe kjo mund të sugjerojë se themeluesit parashikuan se ndërtesa do të tërhiqte një interes të konsiderueshëm mes besimtarëve dhe se kripti është planifikuar për të mirëpritur valë të mëdha vizitorësh në ditë të mëdha festash. Me të hyrë në nefin e hollit, vizitorët do të jenë kthyer në të majtë për të parë sanktuarin e ndriçuar në mënyrë dramatike nga tufa rrezesh dielli, që depërtonin nga gjashtë dritaret e vogla të hapura në murin

[61] Fierence Bibl. Laur. Plut. I, 40; Nordenfalk (1938) pl. 145.
[62] Bibliotheque Nationale syr. 33; Nordenfalk 1938) pl.150.
[63] Preuss. Staatsbibl. Philipps 1388; Nordenfalk (1938) pl. 150.
[64] Nuseibeh dhe Grabar (1996) fig. ne f. 140.
[65] Domagalski (1990)pl. 30d.
[66] Krautheimer (1986) 104-105.

PO NOT COPY

DO NOT COPY

e jashtëm jugor. Ky duhet të ketë qënë zemra e kompleksit, qëllimi i pelegrinazhit, vëndi ku ruheshin dhe i ekspozoheshin besimtarit reliket kryesore të manastirit, të cilat ndoshta përfaqesonin vetë Dyzetë Shenjtorët. Pas kryerjes së devocionit ndaj shenjtorëve , pelegrinët duhet të jenë kthyer në korridorin unazor të errët, përmes të cilit vizitonin katër kapela të tjera para se të përfundonin jashtë ndërtesës.

Një numër tiparesh reflektojnë funksionin e kompleksit si një ndërtesë madhështore pelegrinazhi. I pari prej këtyre tipareve është dizenjimi i kishës me hyrjet e saj anësore, tre dyer të mëdha në secilën anë, që të çojnë përmes konkave direkt në nef. Siç e pamë, hyrja kryesore mund të mos ketë qënë nga perëndimi, përmes narteksit. Një projektim i ngjashëm, me shumë dyer në muret anësorë është gjetur në një numër *martyria* të Antikitetit të Vonë, të cilat kanë qënë site pelegrinazhi me një rëndësi të veçantë, në këte periudhë; në Classe, porti i Ravenës, në bazilikën Shën Apolloniare, ndërtuar rreth mesit të shek. VI si një *martyrium* për Shën Apollonaris, bishopi dhe martiri i pare i Ravenës;[67] në Qa'lat Siman, kompleksi madhështor i pelegrinazhit në sitin e kolonës së Simon Stylites në verilindje të Antiokut, ndërtuar rreth viteve të fundit të shek. V;[68] dhe në Resafa, pranë Eufratit në bazilikat e ndërtuara për të mbajtur dhe ekspozuar reliket e Shën Sergius.[69] Mendohet se ndertesat jane planifikuar per te lejuar ne brendesi te kishes turma të mëdha besimatërsh nëpërmjet gjithë anëve të saj, për të ndjekur liturgjinë dhe per tu larguar lehtësisht, pa qënë të detyruar të dilnin të gjithë përmes një dere në fundin perëndimor.

Numri i nisheve të mëdha dhe të thella, të cilat theksojnë volumin e mureve të jashtëm dhe të brëdshëm të kishës në katin përdhes, në një sekuencë pothuajse të pandërprerë, janë një tjetër tipar i jashtëzakonshëm. Është e vështire t'i paralelizosh ato me struktura të tjera të mbijetuara nga Antikiteti i Vonë dhe Mesjeta e Hershme në të gjithë Evropën apo në Lindjen e Afërme dhe funksioni i tyre është i paqartë. Gërmimet mund të ofrojnë ndonjë çelës. Megjithatë, mesa duket ato krijojnë një fokus shumëkëndësh si mbi brëdësinë dhe mbi fasadën e ndërtesës. Mund të kenë pasur karakter tërësisht ornamental; por kjo duket e pamundur. Mund të kenë pasur funksion devocional dhe mund të kenë shërbyer si fokus lutjesh ose mund të jenë shoqëruar me përkujtimin e individëve që kanë dashur të varrosen në një dinjitet arkitekturor, pranë relikeve të fuqishme të shenjtorëve. Në të dy rastet, nishet do t'u ishin përshtatur në mënyre ideale përdorimit dhe praktikave të shoqëruara me një kishe pelegrinazhi.

Mbishkrimet dedikuese me tjegulla të kuqe, që rrethojnë kishën në tre anët e saj, janë gjithashtu mjaft të veçantë. Praktika e të theksuarit të një zotërimi përmes regjistrimit me shkrim të emrit të bamirësit ka qënë e zakontë në Antikitetin e Vonë. Tekste që japin emra patronësh gjenden zakonisht, në brëndësi të ndërtesës të gdhëndur në reliev, në mozaike, te pikturuar ne mure ose shpesh ne formen e monogrameve mbi paisje, kapitele, panele mermeri, dysheme mozaikesh.[70] Rrallë ato vendosen në faqet e jashtme të mureve të ndërtesës; pas shek. IV është i jashtëzakonshëm përdorimi i fasadës së ndërtesës për ekspozimin e çfardo lloj shkrimi.[71] Në bazilikën e Dyzetë Shenjtorëve mbishkrimet me tjegulla regjistrojnë bamirësinë e të paktën, shtatë dhuruesve të ndryshëm, të cilët duhet të kenë kontribuar në ndërtimin e kishës; në një farë mënyre kjo ndjek praktikën perandorake romake, të të regjistruarit të patronazheve dhe dedikimeve të ndërtesave publike në mbishkrime të mëdha me shkronja bakri të gdhëndura ose të veshura në ar, mbi fasadat e tyre. Vetë prania e këtyre mbishkrimeve, të ekspozuara për tu parë mbi muret

[67] Bovini (1969) fig. 15; Deichmann (1976) plani 50; Cortesi (1980) fig. 11.
[68] Krautheimer (1986) fig. 100.
[69] Fowden (1999) fig. 8-10.
[70] Shkrime dedikuese të rëndësishme zakonisht, në Anitkitetin e Vonë dhe Mesjtën e Hershme, vendoseshin në brëndësi të kishave, e ndonjëherë edhe të ndëtresave sekulare. Shëmbujt përfshijnë shkrimin me shkonja të gdhëndura në reliev në Shën Polyeuktos, themeluar nga Julian Anicia dhe në Shenjtorët Sergius dhe Bacchus në Konstandinopojë. Shkrimet dedikuese mund të egzekutohen gjithashtu, në mozaikë të apsidës ose të bemës ose në muret e hyrjës në kisha të tilla si bazilika e Dormitionit në Nike dhe në kishat romane, Shën Sabina dhe Shenjtorët Cosmas dhe Damian, ose si shkrime të pikturuara siç janë shkrimet që rrethojnë nefet e një numri kishash italiane të shek. VIII. Për më tepër, njihen shëmbuj shkrimesh dedikuese edhe në bakër të veshur në ar, si rreshtat dedikuese të Pal Deakonit që rrethojnë brendësinë e kapelës së pallatit të princit Lombard, Arechis II, në Salerno (Peduto (1988); Di Muro (1993). Shkrime të jashtëm dedikues me tjegulla, më të hershëm që kanë mbijetuar, duket se janë ato të kohës së Leos III në muret e Konstandinopojës.
[71] Mitchell (1990); Mitchell (1994).

e jashtme të bazilikës në Sarandë, thekson karakterin e saj si një ndërtesë me aureole dhe fuqi shenjtërimi të jashtëzakonshme.[72]

Një tjetër karakteristikë e kompleksit, e cila mund të shoqërohet me qëndra të mëdha pelegrinazhi është sekuenca e kapelave me qemer. Fenomeni i multi fokusit të një sekuence kapelash që shënonin stacione në progresin e vizitorit gjatë hyrjes në një vënd të shenjtë, është tipik për vënde të një shenjtërie të veçantë. Një situate e ngjashme gjendet në kishën e Shën Katerinës në malin e Sinait, ku pelegrini duke ecur drejt fundit të nefeve anësorë për në 'Shkurren ne Flakë' të vendosur pas apsidës, kalonte përmes dhjetë kapelave, pesë në secilën anë; padyshim, ai hynte në secilën prej tyre për të bërë devocionet e tij (fig. 12).[73] Një tjetër situatë e ngjashme gjendet në sanktuarin shpellë të Shën Michael, në Olevano sul Tusciano, rreth 29 km në lindje të Salernos, ku ndoshta rreth shek. XVIII u ndërtua një seri kapelesh brënda një shpelle shumë të madhe, për t'i themeluar një sanktuar arkenjgjellit që do të konkuronte me sanktuarin e tij shpellë në Gargano.[74] Vizitori kalonte përgjate nje lloj *via sacra* duke vizituar shtatë altarë, nga një kapelë në tjetrën dhe duke arritur më në fund, në një errësirë pothuajse të plotë, në dhomën më të hershme dhe më të largët të oratorisë, muret e suvatuara të të cilës janë të mbuluara me kryqe të gërvishtur mbi të dhe me legjenda të devotuesve. Ashtu si në dhomat dhe korridoret e nëndheshëm në Sarandë, errësira luante një rol kritik në theksimin e dramës së vizitës. Murgu Bernard i cili ndaloi në sanktuarin e Shën Michael gjatë kthimit të tij nga një pelegrinazh në Jeruzalem rreth vitit 870 përshkruan se si vizitorët duhet të ndriçonin rrugën e tyre për në shpellë me fenerë të ndezur.[75]

Në fakt këta sanktuarë të ndërlikuar ofronin një experiencë komplekse dhe të larmishme për pelegrinin. Ata mund të kenë qënë planifikuar gjithashtu për të rikrijuar në mikrokozm një pelegrinazh madhështor për në Tokën e Shenjtë, qëllimi më prestigjoz si dhe më lodhësi, në Antikitetin e Vonë dhe në Mesjetën e Hershme. Atje, udhëtari votues do të vizitonte Golgoten dhe Varrin e Shenjtë, e më pas vënde të tjera të shenjta në Jeruzalem dhe nëpër gjithë Tokën e Shenjtë. Vizitori do të kalonte javë dhe muaj të tërë duke vizituar *loca sancta*, vënde të shenjtë të shoqëruar me jetën e Krishtit dhe me patriarkët dhe profetët e Testamentit të Vjetër.[76] Një praktikë e ngjashme ndiqej në Romë, qyteti i fokusit kryesor të pelegrinazhit në Europën perëndimore, ku archbishopi anglez Sergeric, gjatë udhetimit të tij për në këtë qytet për të marre emërimin e tij nga Papa në vitin....., vizitoi 23 kisha brënda dy ditësh, përfshi gjithë bazilikat e mëdha si brënda dhe jashtë mureve, për të bërë devocionet e tij në varret e gjithë shenjtorëve romanë.[77] Këto udhëtime të mëdha mund të rikrijoheshin në dimensione më të vogla nga besimtari, i cili mund të vizitonte një seri pikash me interes religjoz në një sit të vetëm e madje edhe brënda një ndërtese të vetme.[78]

Për momentin nuk është e mundur të identifikohen reliket që kanë qënë të depozituara në dhomat pas *fenestellae*, në hollin jugor, të cilat mendohet të kenë qënë *raison d'etre* për ndërtimin e bazilikës. Nuk egzistojnë referenca të hershme lidhur me kultin e Dyzetë Shenjtorëve në Sarandë dhe kisha duket se nuk përmëndet në ndonjë burim mesjetar. Qyteti poshtë saj, i quajtur Onchesmos në antikitet dhe në fillimet e mesjetës përmëndet për herë të parë si *Sancta Karentet* (Dyzetë Shenjtorët), vetëm rreth fundit të shek.XII. Nga kjo kohë ai përshkruhet si i braktisur.[79] Porti, funksioni kryesor i të cilit në këtë kohë duhët të këtë qënë përcjellja e vizitorëve për në sanktuarin dhe manastirin mbi kodër, ka marrë tashmë emrin e bazilikës.

[72] Përveç Dyzetë Shenjtorëve në Sarandë, mbishkrimet më të hershme të jashtme me tjegulla, janë ato që shënojnë riparime të Mesjetës së Hershme mbi muret e Konstandinopojës (C. Mango pers. Comm.). Përdorimi i tyre gjeti mjaft përhapje vetëm në periudhën Bizantine të Vonë, p.sh. mbi fasadën e Shën Sofias në Ohër, 1313-17 (Mango (19740; Krautheimer (1986) fig. 392) dhe në Shqipërinë jugore, mbi apsidën e kishës së rrënuar të Kamenicës, në veri të Sarandës, ndoshta gjithashtu, të shek. XIV.

[73] Forsyth dhe Weitzmannn (1973) fig. Adhe B.

[74] Avril dhe Gaborit (1967) 282-293; Zuccaro (1977); Menis (1990) 288-290; Di Muro (1993); Di Muro (i pa botuar ende).

[75] Wilkinson (2002) 268.

[76] Cabrol dhe Leclercq (1939) 66-176; Wilkinson (1981); Ousterhout (1990); Coleman dhe Elsner (1995) 78-94; Wilkinson (2002).

[77] Birch (1998).

[78] Ousterhout (1990) ka diskutuar larminë e jashtëzakonshme të të rikrijuarit të sanktuareve në Golgotha dhe në Varrin e Shenjtë në Jeruzalem, si dhe imitimin e pelegrinazhit të *loca sancta* në Tokën e Shenjtë nga site nepër gjithë Europën, gjatë Mesjetës.

[79] Në 1911, në *Gesta Ricardi* I, II, 205, (ed. Stubbs II (1967); 'civitas deserta quae dicitur Sancta Karentet', ku përmëndet për një port të mirë; cituar nga Soustal (1981) 255.

DO NOT COPY

Bazilika e Dyzetë Shenjtorëve nuk ishte një monument i izoluar. Ajo shtrihej vetëm pak kilometra jashtë qytetit të Onchesmos, i cili u fortifikua me një mur të ri, ndoshta në gjysmën e dytë të shek. V.[80] Një kishë me dysheme mozaiku është ndërtuar brënda qytetit në të njëjtën periudhë. Si dhe site të tjera pelegrinazhi, kjo u ndërtua pranë një porti të pajisur me mure rrethuese dhe me disa ndërtesa publike të reja, thelbësore, në të njëjtën periudhë. Ndërtimi mbi kodër dhe pajisja e qytetit me një bazilikë mund të mos kenë qënë ndërmarrje pa lidhje me njëra-tjetrën.

Po kështu, edhe në fund të shek. V dhe në shek. VI Dyzetë Shenjtorët nuk ishte një vënd i izoluar pelegrinazhi. Është e mundur të këtë qënë stacion i rëndësishëm brënda rrethit të siteve të martirëve që shoqëroheshin me relike shenjtorësh, të cilët besimtari mund t'i përfshinte në një itinerar të shënjtë përreth rajonit. Një tjetër sit që duket se ka kryer të njëjtin funksion, megjithëse forma e tij është shumë e ndryshme, është bazilika e shek V, e zbuluar gjatë gërmimeve të viteve të fundit në Diaporit, në bregun jugor të liqenit të Butrintit.[81] Tipar i rëndësishëm në apsidën dhe bemën e kësaj kishe janë tre tuma të mëdha me mermer. Ato janë karakterizuar nga gërmuesi si tipari kryesor dhe *raison d'etre* për vetë kishën: 'ato duhet të jenë planifikuar për të mbajtur ose kockat e shenjtorëve ose të martirëve... ose të patronëve që ndërtuan bazilikën si një oratori funerare.[82] Meqënëse tumat e dhuruesve të mëdhenj në këtë rajon vendosen zakonisht, në nefin qëndror të kishës pranë mureve ndarës me nefet anësorë,[83] është e mundur që interpretimi i parë të jetë i saktë dhe se kisha u ndërtua si një *martyrium*. Nuk është e qartë nëse gjendeshin të tjera fokuse kulti të ngjashme në qytetin e Butrintit, por në periudhën Romake kulti i Aesculapius i përqëndruar në tempullin ngjitur me teatrin përfaqësonte një faltore të madhe në zemër të qytetit.[84] Është e mundur që me kristianizimin, roli i këtij kulti duhet të jetë pranuar edhe nga kristianët.[85]

Megjithatë, në shumë mënyra bazilika e Dyzetë Shenjtorëve në shpinën e Sarandës mbetet një ndërtesë e..... Vendodhja e saj, lart mbi një kodër që vështron mbi bregdet është një formë e jashtëzakonshme dhe një aspekt mjaft romak, me nefin shtatë konkësh, serinë e dritareve madhështore, dyerve dhe nisheve, labirinthi i dhomave dhe kapelave që shtrihen ne fundin perëndimor dhe mbishkrimet dedikuese që rrethojnë ndërtesën nga jashtë, të gjitha sugjerojnë se ndërtesa u planifikua për të mbajtur dhe për të promovuar një kult të rëndësishëm dhe për të tërhequr maksimumin e vëmëndjes. Megjithatë, egzistojnë aspekte të tjera, veçanërisht realizimi dhe paisjet e saj të cilat duket se vënë në pikëpyetje përmasat dhe rëndësinë e ndërtesës. Bazilika është ndërtuar me gurë të papunuar; nuk janë gjetur gjurmë kapitelesh të gdhendur, parapetesh, revetement ose të ndonjë mbetje tjetër skulpturash zbukuruese, pa të cilat c'do kishë madhështore e kësaj periudhe është e pakompletuar. Për më tepër, dyshemeja e kishës është shtruar me pllaka guri gërqelor dhe ajo e narteksit me tjegulla *terracotta* dhe jo me tesserae mozaikësh të cilat përdoren gjerësisht për dyshemetë e kishave të mëdha në fundin e shek. V dhe shek. VI.

Këto aspekte sugjerojnë një vrazhdësi të ndërgjegjshme, rezervim, e madje poshtërim të fiksuar në mënyrë të çuditshme në një ndërtesë që mund të ketë luajtur një rol të rëndësishëm në riformimin dhe rimodelimin e portit të Onchesmos rreth fundit të shek. V dhe që si pasojë, duhet të ketë luajtur një rol dominues në fatin dhe identitetin e qytetit, i cili nga fundi i shek. XII merr emrin e sanktuarit mbi kodër. Shpjegimi i kësaj natyre të çuditshme gjendet në panoramën e përgjithshme, në rolin që sanktuari i Dyzetë Shenjtorëve luante në kontekstin e rrjetit të siteve dhe ndërtesave të shenjta të bregdetit të Epirus Vetus në Antikitetin e Vonë.

Falenderime

Surveji i parë mbi bazilikën e Dyzetë Shenjtorëve dhe të kompleksit të saj të nëndheshëm u ndërmor nga Dr. William Bowden dhe autori, në bashkëpunim me Qëndrën Ndërkombëtare të Arkeologjisë Shqiptare. Dëshiroj të falederoj në veçanti, ish-drejtorin dhe drejtorin e Institutit të Monumenteve, ark. Artan Shkreli dhe Dr. Gazment Muka

[80] Ceka (1999) 67-68; Bowden (2003).
[81] Bowden, Hodges dhe Lako (2002) 216.
[82] Bowden, Hodges dhe Lako (2002) 216.
[83] P. sh., si në rastin e bazilikës së shek. VI, pranë portës jugore në Butrint.
[84] Ugolini (1942); Ceka (1999); Bergemann (1998); Gilkes (i pa botuar ende).
[85] Mitchell (i pa botuar ende).

DO NOT COPY

si dhe drejtorin e Institutit Arkeologjik, Prof. Myzafer Korkuti për kurajon, mbështetjen dhe bashkëpunimin e tyre. Pjesa më e madhe e punimeve u krye nga një skuadër e vogël por e palodhshme arkeologësh nga Universiteti i Tiranës dhe Instituti i Arkeologjisë Botërore i Universitetit të Anglisë Lindore: Sophi Hay, Edvin Lamce, Nevila Molla, Jerry O'Dwyer, Klejdi Zguro, dhe një skuadër punëtorësh vëndas, të cilët filluan pastrimin e kishës. Prof. Stephen Diehl nga Instituti i Toeknologjisë në Rochester ishte fotograf i projektit në vitin 2002.

DO NOT COPY



Fig.1. Kisha e 40 shenjtorëve, pamja jugore

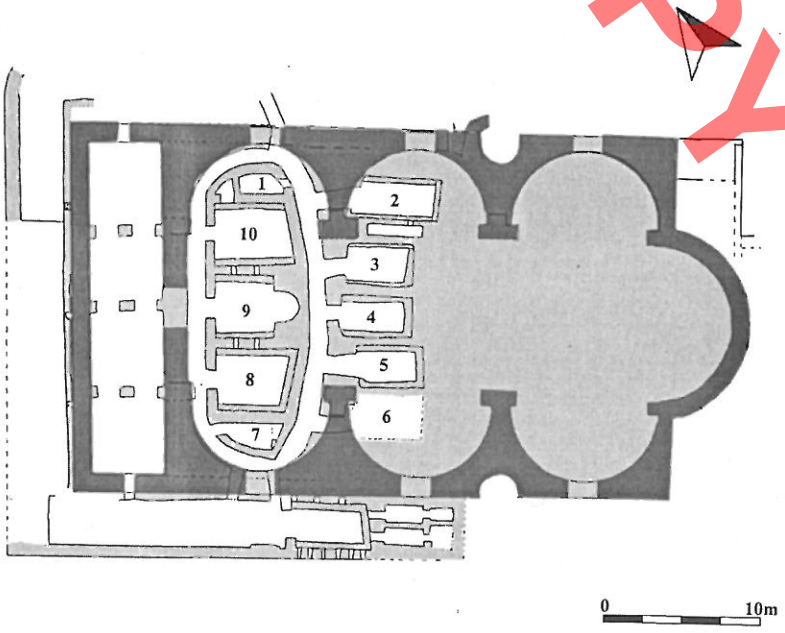


Fig.2. Kisha e 40 shenjtorëve. Planimetria

DO NOT COPY

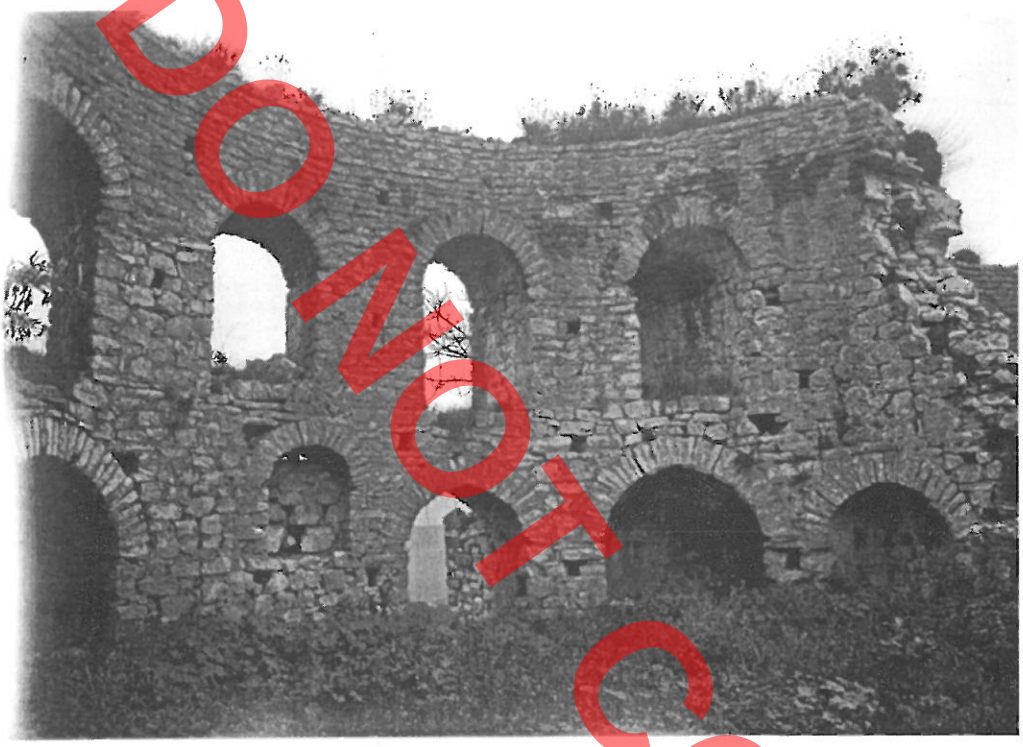


Fig.3. Kisha e 40 shenjtorëve. Pamja e brendshme

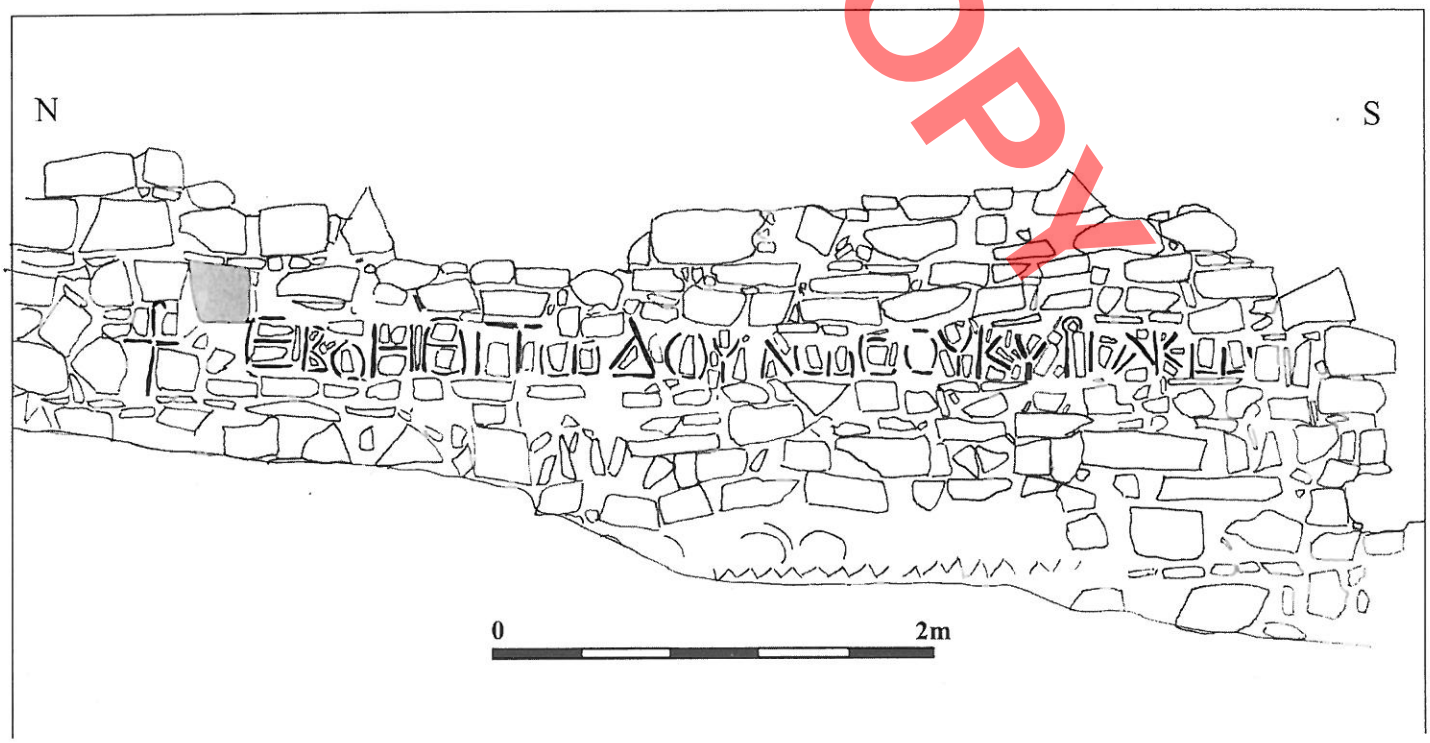


Fig.4. Mbishkrim me tulla në kishën e 40 shenjtorëve

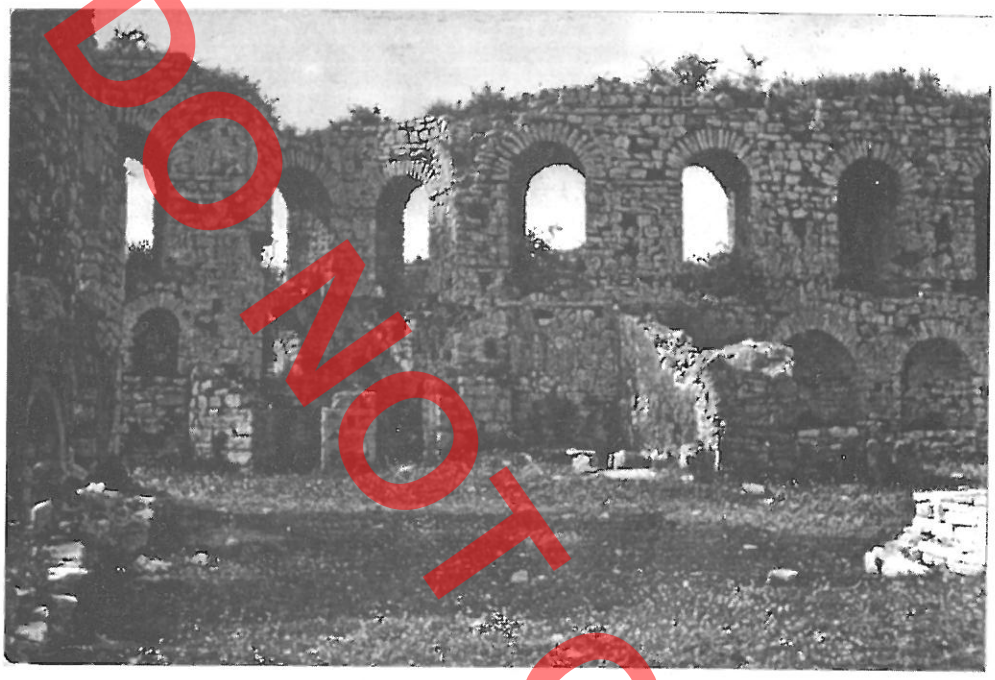


Fig.5. Kisha e 40 shenjtorëve. Pamja e brendshme

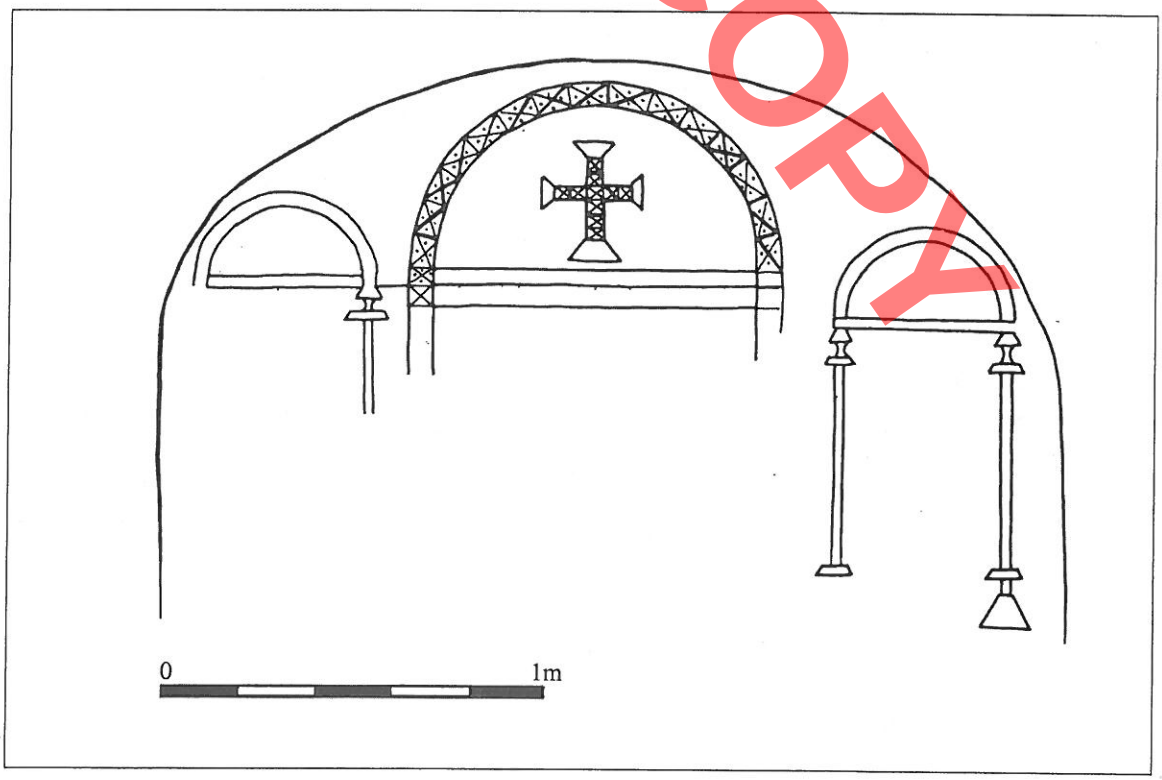
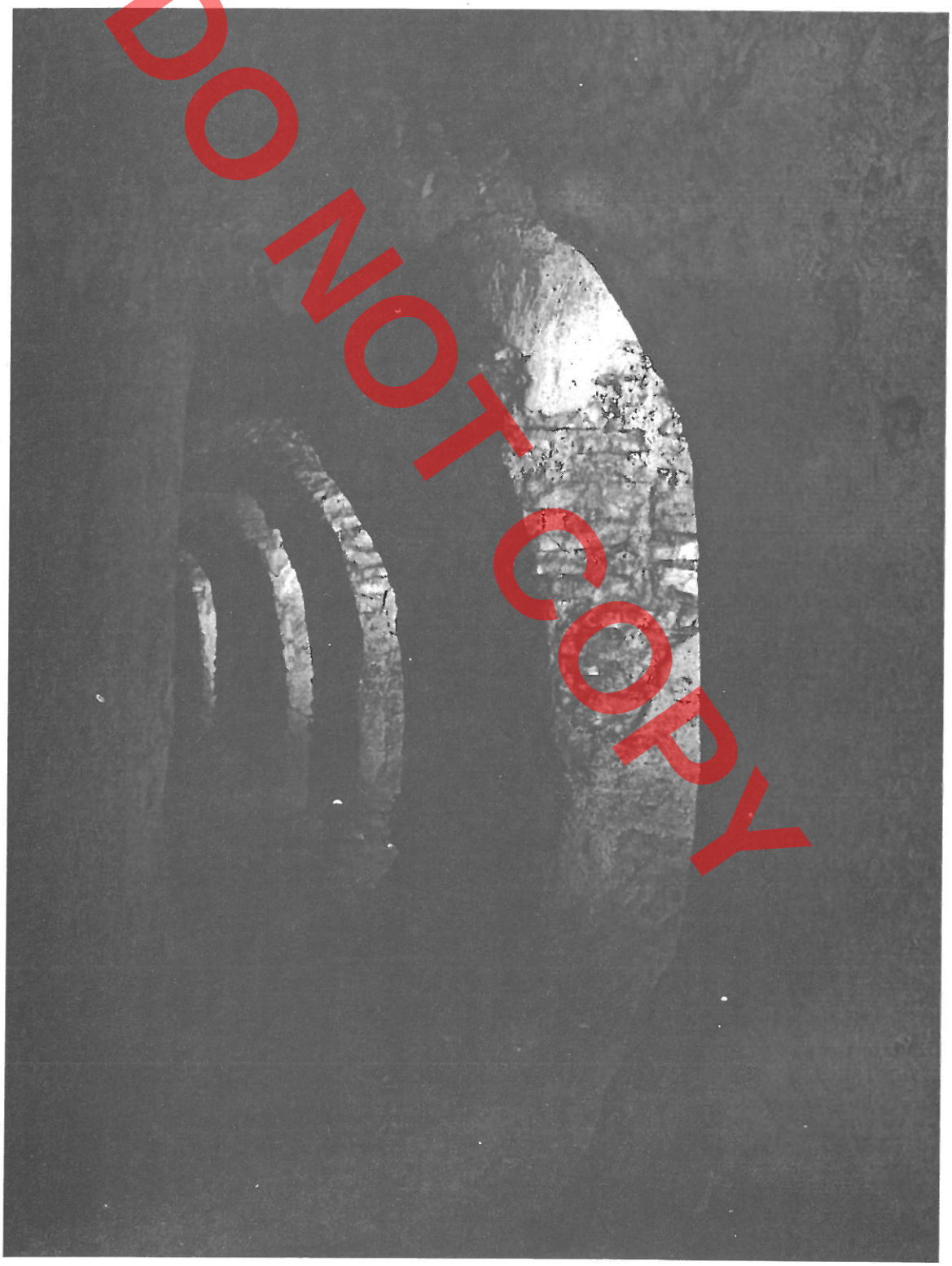


Fig.9. Dekoracin në dhomat 3, 4 të kriptës

DO NOT COPY



DO NOT COPY

Fig.7. Korridor i harkuar i kompleksit të kriptës

DO NOT COPY

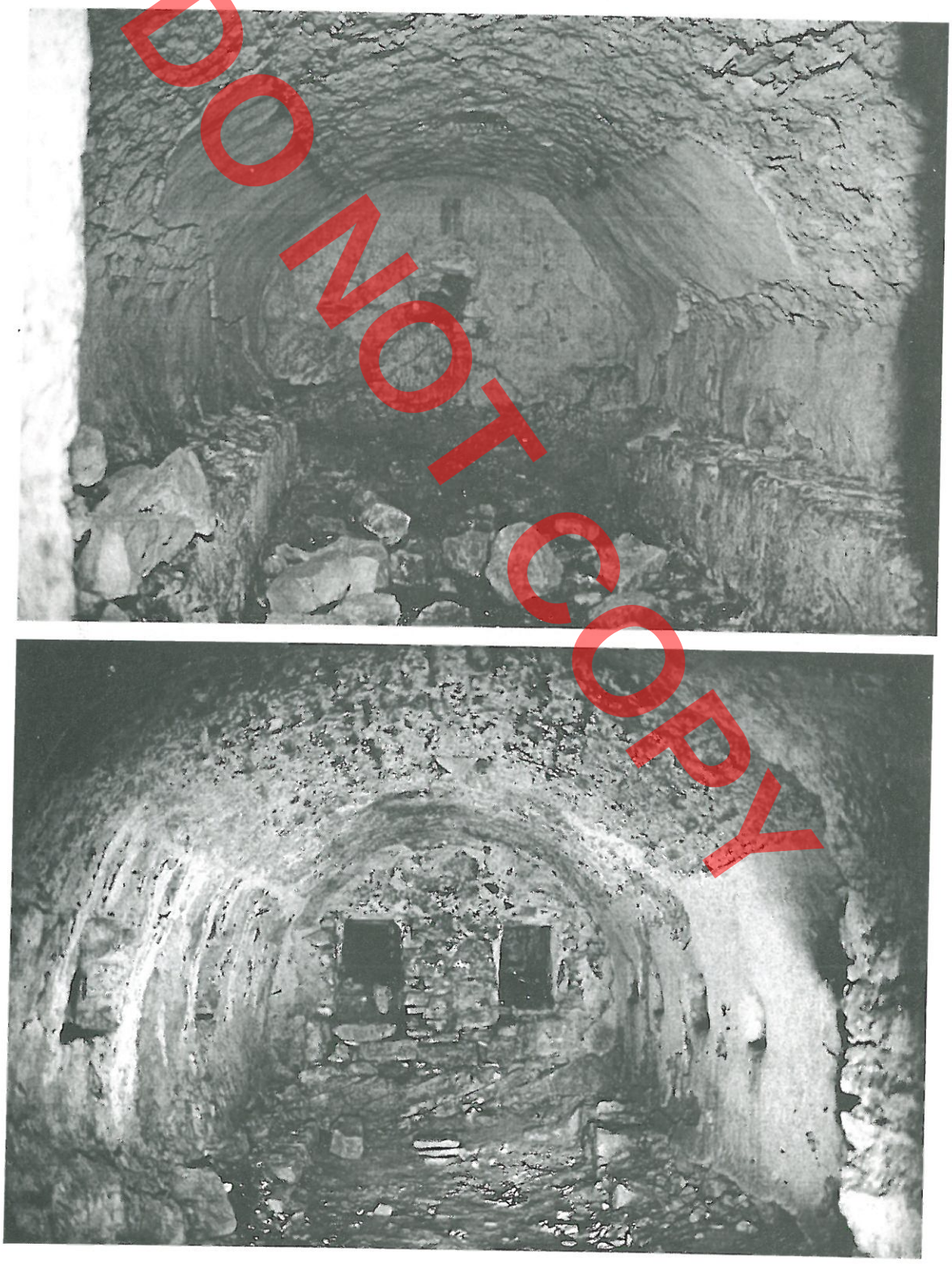


Fig.8. Dhoma në anën lindore të kriptës

DO NOT COPY

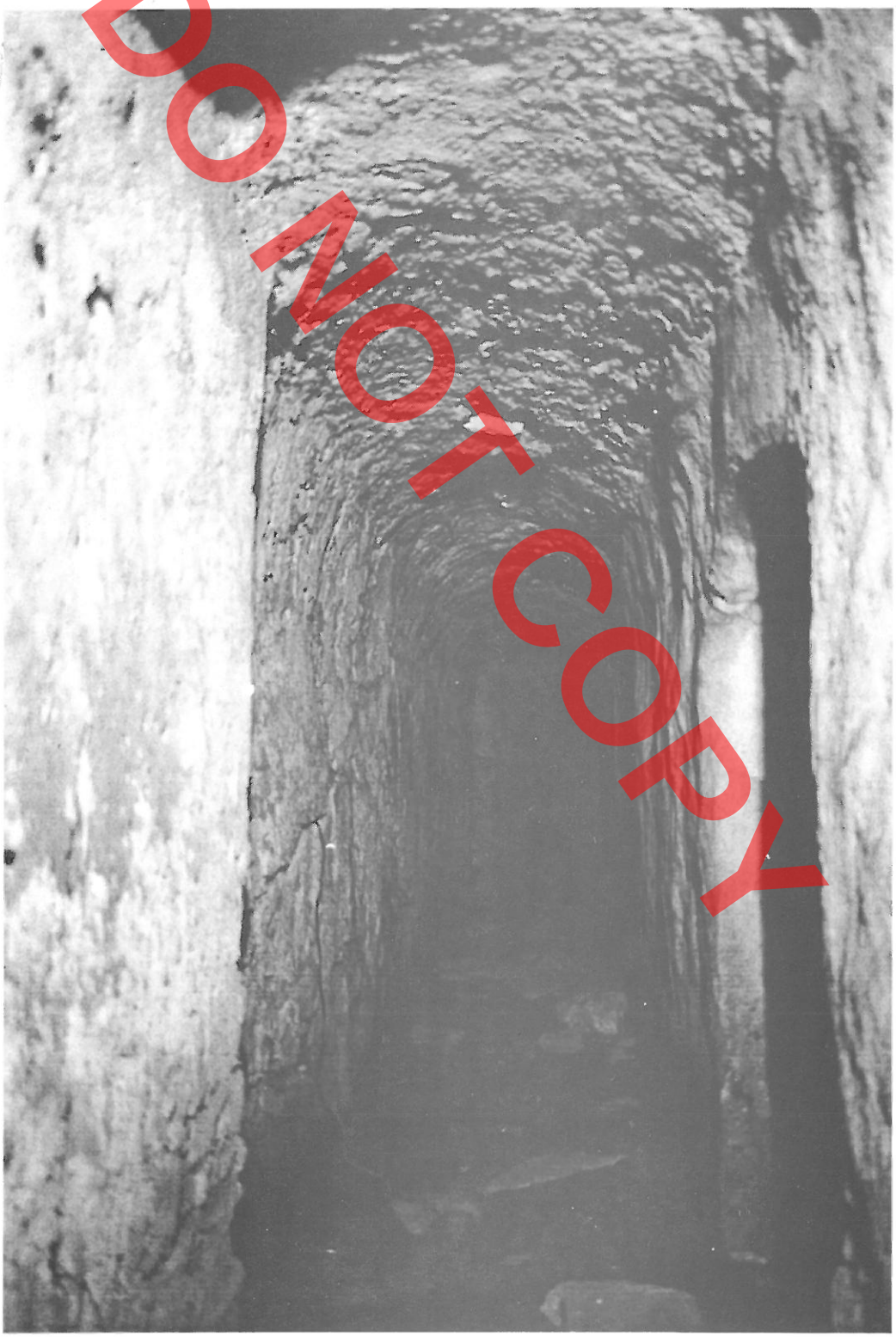
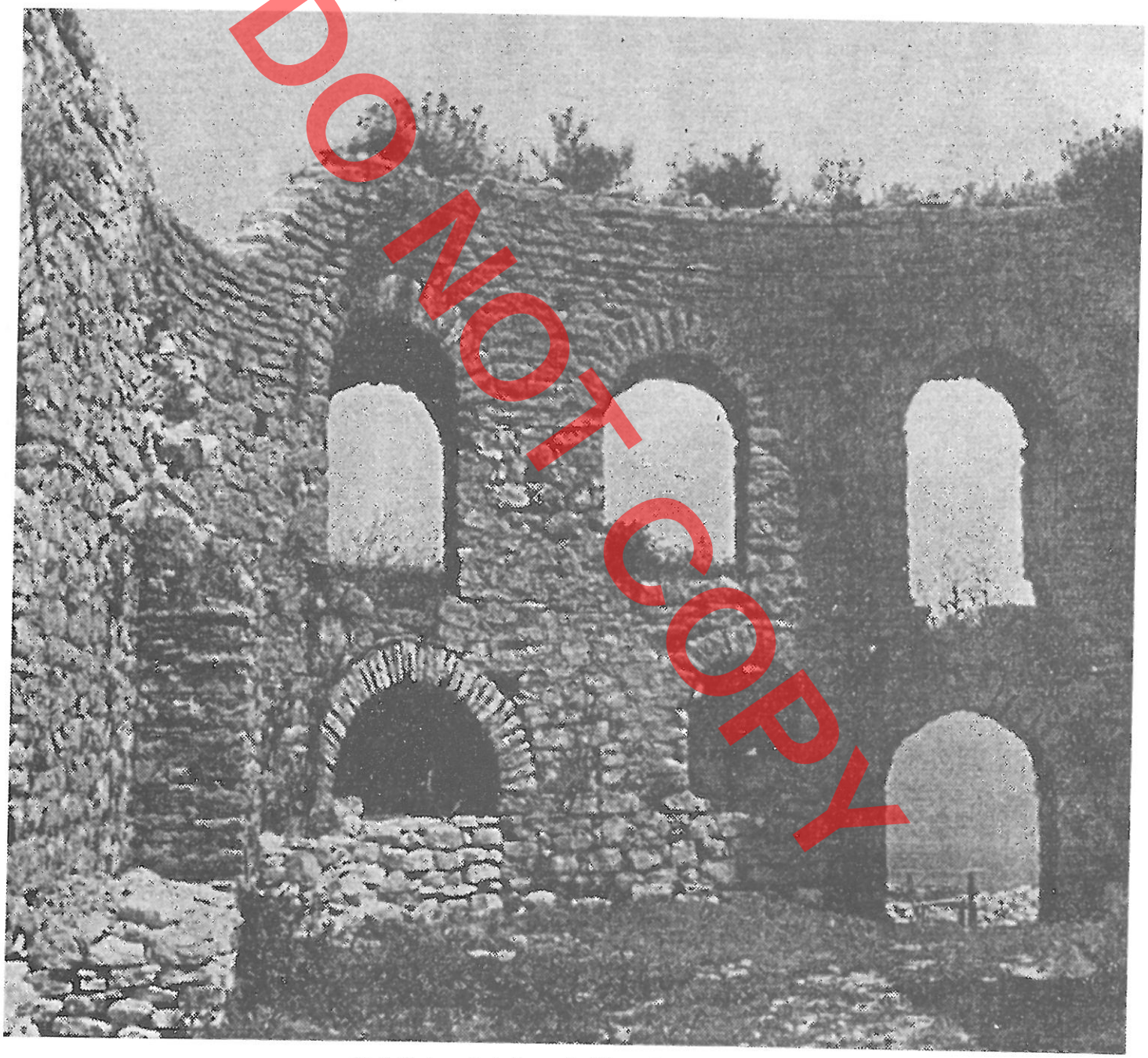


Fig.10. Korridori perëndimor i kompleksit të kriptës



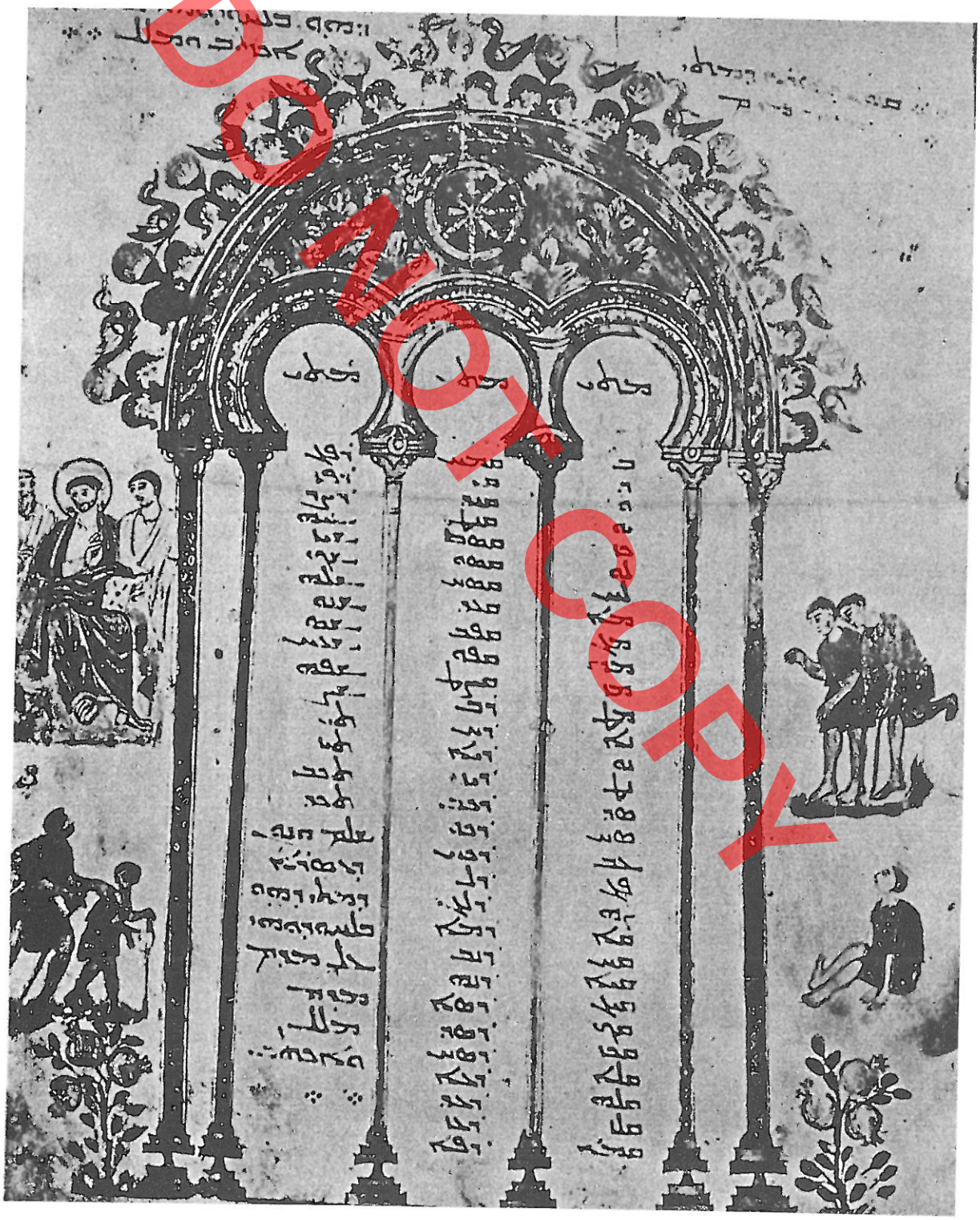
DO NOT COPY

Fig.4. Konka veriperëndimore e bazilikës së Sarandës (Foto E.D.)



DO NOT COPY

Fig.5. Fasada veriore e Bazilikës së Sarandës (Foto E.D.)



DO NOT COPY

Fig.11. Shkrim në Manastirin e Shën Gjonit në Zagba, në Sirinë perëndimore v. 586

DO NOT COPY

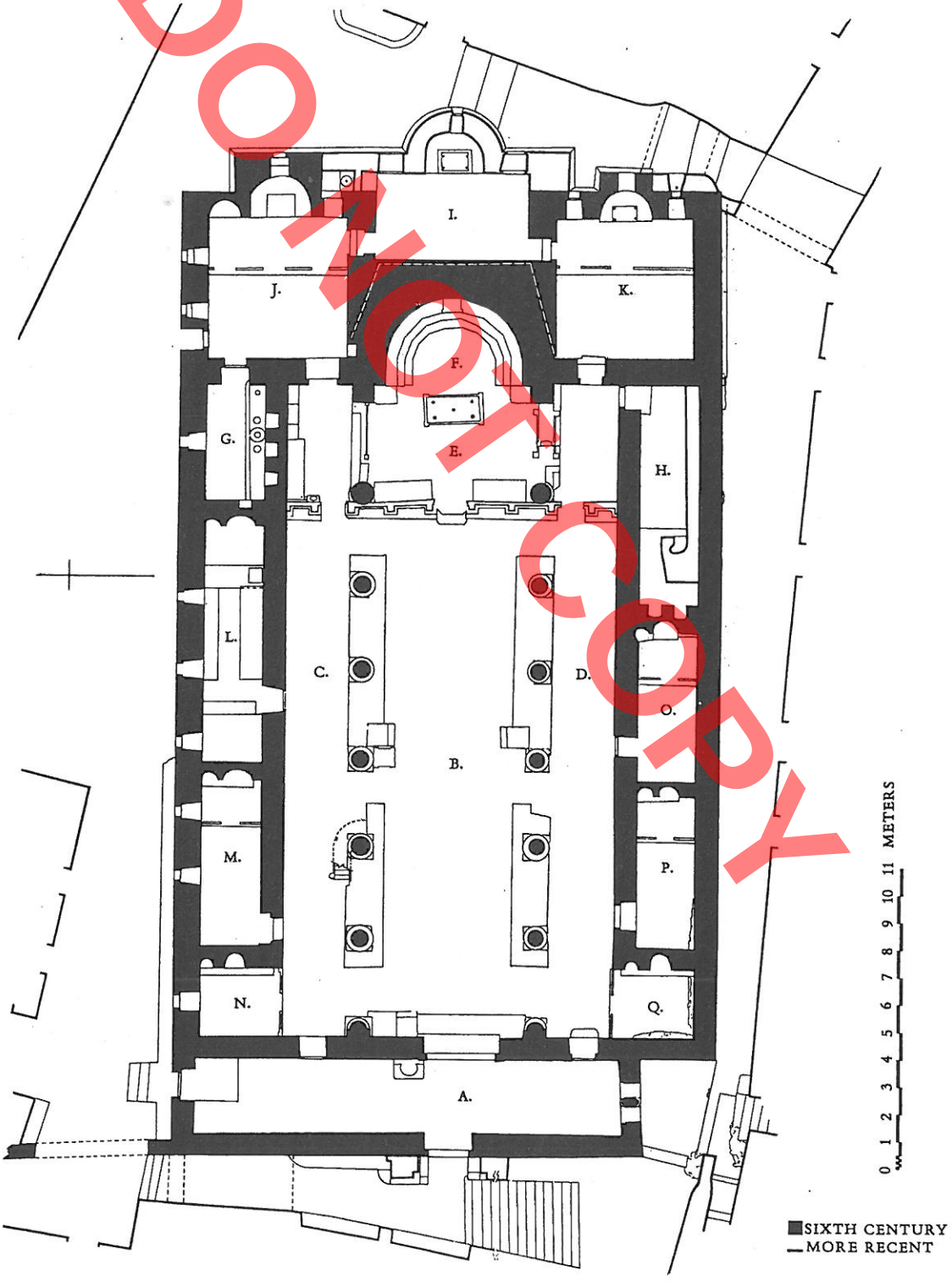


Fig. 12. Plan që tregon elementet e shekullit të VI-të në të zezë. Kisha e Shën Katerinës në malin e Sinait

By John Mitchell

THE ARCHAEOLOGY OF PILGRIMAGE IN LATE ANTIQUE ALBANIA: THE BASILICA OF THE FORTY MARTYRS

DO NOT COPY

Abstract

The holy place, the site associated with a critical event in Christian scripture, or with the place of martyrdom or the tomb of a saint was one of the defining features of the late antique landscape. Despite the widespread recognition by scholars of the importance of pilgrimage in Late Antiquity, study of this phenomenon tends to focus on Jerusalem and Rome, together with a small number of other major pilgrimage centres. This paper draws attention to a little-known site of pilgrimage at Saranda in present-day southern Albania, and suggests that secondary cult *foci* of this kind, which could have exceptional architectural elaboration, played an important role in the regional landscape of the period. The basilica of the Forty Martyrs of Sebaste, is situated on a hill-top overlooking the port of Saranda, ancient Onchesmos. This out-of-town location is typical of many ancient devotional sites, requiring the visitor to leave the city and make a sometimes arduous journey to the memorial of the saint.

The cult of the Forty Martyrs, who were martyred under Licinius in the early fourth century, spread rapidly from its origins in Armenia, and by the sixth century had spread throughout the eastern Mediterranean. There were numerous churches dedicated to the Forty in Constantinople. Relics were brought to Brescia in northern Italy by the end of the fourth century, and the cult of the saints was firmly established in Rome in the following centuries. However, there is no record of the circumstances of the introduction of the cult to Saranda.

The centre at Saranda consisted of a large church, some forty metres long, almost certainly served by a monastic community. The church, which was built in late antiquity, survived as an imposing roofless shell until 1944, when it was reduced to a great heap of fallen masonry as the result of military action. Survey and clearance in recent years have shown that the lower walls of the church still stand, revealing the plan and lower elevation. Today, however, the best preserved part of the church is a remarkable subterranean complex of halls, corridors and chapels under the western end of the church.

The basilica is a remarkable building, rectangular, 43 m. long and 23 m. wide, a heptaconch, with a projecting eastern apse and inside three large exedras or conchs, similar in size to the eastern apse, opening off each side of the central nave. Each conch was pierced by a central door at pavement level and by five large round-headed windows above. Inside and outside, the lower walls of the building were punctuated by deep niches. Each of the three great bays was covered by a soaring vault. On either flank cylindrical turrets may have contained staircases leading to some kind of upper walkway either outside or inside the church. To the west there was a narthex with arcaded front which served as a gallery overlooking the port of Saranda far below. An extraordinary feature of the basilica are a series of dedicatory inscriptions set into the exterior masonry, in red tile. These ring the building, asking for God's saving grace for a series of individuals, doubtless patrons who contributed funds towards the construction. These are unparalleled in the late Roman Mediterranean. Fragments of amphora used in one of these inscriptions suggest that the date of the construction of the church should be put in the late 5th or early 6th century.

Another quite exceptional feature of the building is an extensive crypt, an annular corridor and a series of vaulted halls and chapels underlying the western bay of the church, the narthex and the southern flank of the church. Four grand interconnected halls beneath the narthex may have formed part of an original ceremonial way of access to the relic sanctuary, which adjoined the southern flank of

DO NOT COPY

the basilica at this lower level. Another means of access to this sanctuary was by way of the annular corridor, which ran around the western bay of the church at this lower level. Ten chapels, all but one oriented to the east, open off this corridor, all shrouded in almost complete darkness, but well ventilated by vents in their vaults. At the southern turn of the corridor two passages lead through the wall of the basilica into the nave of a little relic basilica. The sanctuary of this building was the focus of the whole complex. This was dramatically lit by six slit windows in the south wall, and culminated in two rectangular windows, *fenestellae*, which gave access to narrow vaulted tunnels, culminating in small rectangular chambers. These spaces behind the *fenestellae* must be the *confessio* deposits in which the most prestigious relics were kept and revered. The nave of this building could have probably served both as prayer hall and as a vestibule providing access from the four halls to the west both to the relic chamber and to the crypt-complex to the north. This underground complex would appear to have been painted with coherent schemes of decoration at two different periods. The earlier scheme, which seems to be the original one, had complex figural scenes, and is characterized by arched configurations on the altar-walls of the chapels, featuring prominent crosses with patterned arms and flaring triangular wedge-shaped terminals. Arches and crosses of this type are also painted over the *fenestellae* in the relic chamber, and the crosses are repeated in graffito on plaster surfaces in various parts of the complex. Crosses of this type are typical of the period between the 5th and the 9th century, and the arches with their idiosyncratic and diagnostic split capitals and bases can be paralleled in Syriac manuscripts of the 6th and 7th centuries. This evidence, in conjunction with the evidence of ceramic fragments employed both in the make-up of the painted surfaces in the underground chapels and in the inscriptions on the exterior of the church, point to a construction date for the church in the late 5th or early 6th century.

In a subsequent phase, an outer narthex was built against the façade of the church and the four conjoined halls beneath the inner narthex were converted into a great cistern.

The exceptional features of the basilica of the Forty Martyrs – its dominant elevated position, the unusually prominent fenestration in its upper walls and the massed deep niches below, its lateral doors leading into a nave flanked by great semi-circular exedras, the extraordinary exterior dedicatory inscriptions, and the underground complex of corridors and chambers – all appear to have been designed to attract the maximum of attention. It has all the marks of a major site of popular devotion and pilgrimage. The focus of this attention must have been an important series of relics, deposited behind the *fenestellae* in the lower relic chamber. The approach to this focus would have been complex, indirect and dramatic, progressing through dark winding passages into strikingly lighted spaces, to provide an experience of increasing expectation and heightened awareness for the pilgrim. The numerous chapels would have served as stations on a complex circuit, to create a varied and multi-focussed itinerary for the pilgrim. This a feature of other major sites of pilgrimage, such as the monastery of St. Catherine under Mount Sinai at the site of the Burning Bush, and the sanctuary of St. Michael at Olevano sul Tusciano, in the hills east of Salerno. These and other such complexes were designed to recreate in small compass the major pilgrimage itineraries of the late antique and early medieval world – those Golgotha in Jerusalem and the *loca sancta* of the Holy Land, and to the shrines of St. Peter and St. Paul and the memoria of the countless martyrs in Rome.

It is likely that the foundation of the sanctuary of the Forty Martyrs went hand in hand with the major restructuring of the old port of Onchesmos in the 5th century, when the city was provided with a new circuit of defensive walls. By the late 12th century, the date of the earliest recorded reference to Sancta Karentet – Saranda – the Forty Martyrs, the port, whose principal function by then must have been to provide a landing-place for visitors to the sanctuary and the monastery on the hill above, had assumed the name of the basilica.

The Forty Martyrs was probably not an isolated place of pilgrimage in the later 5th and the 6th century. It is likely to have been one major station on a circuit of holy sites marked by the relics of venerated saints, which devout travellers could include in a sacred itinerary through the region. Another point on this chain of sites was the basilica at Diaporit, on the southern shore of Lake Butrint, in which three great marble-lined tombs form a major feature in the apse and bema. These were most likely designed to receive the bones of saints whose presence was the reason for the foundation of the church. There was probably also a similar cult focus in the city of Butrint, some 10 km to the south of Saranda.

Gjerak KARAISKAJ

IDENTIFIKIMI I STACIONIT RRUGOR "AKROKERAUNIA"

DO NOT COPY

Rreth 2 km në juglindje të qendrës së sotme të fshatit Borsh, mbi rrugën automobilistike që të çon për në Sarandë, ruhen rrënoja të një ndërtimi të periudhës romake, të cilat dolën mbi sipërfaqe, si rezultat i punimeve për ndërtimin e një banese.

Këto gjurmë nuk ndodhen larg qendrave të banuara të antikitetit. Rreth 3 km në verilindje të fshatit Borsh, mbi një kodër që shkëputet nga vargu i maleve bregdetare, ndodhet kalaja antike e Borshit, e cila në mesjetë njihet me emrin "Sopoti". Dikur këtu ka qenë fshati i vjetër, para se të krijohej qendra administrative e Borshit, gjatë periudhës së pushtimit turk.

Qyteti antik[1] përfshinte një sipërfaqe prej 3 ha që rrethohej nga mure me një gjatësi të përgjithshme prej 1000m. Ai ndahej në tre pjesë, prej të cilave akropoli zinte një sipërfaqe prej 1,2 ha. Muret janë ndërtuar me blloqe gurësh të latuar të stilit katërkëndësh. Nga fazat e ndërtimit të mureve rrethuese, ajo e fundit mund t'i përkasë periudhës së pushtimit romak.[2] Gjatë gërmimeve arkeologjike në kalanë e Borshit, janë gjetur materiale që datohen që nga periudha e vonë e bronxit e deri në mesjetë.[3]

Jo më pak e rëndësishme ishte kështjella e Sopotit në mesjetë. Në mesjetën e hershme u riparua muri antik dhe u ndërtua një kullë qëndrore. Në fillim të shekullit XIII përmendet Arkonteiar Sopotu[4], qendrës së të cilës i përgjigjet një kështjellë me përmasa modeste e përforcuar nga kulla drejtkëndëshe. Kështjella pasohet nga faza të tjera ndërtimore deri në vendosjen e fundit të venecianëve në bregdetin shqiptar në fund të shek.XVII.[5]

Rrënojat romake, në juglindje të Borshit, formojnë një drejtkëndësh me përmasat rreth 20 x 20m, i cili zë një nga tarracat e shpatit të kodrës. Gjurmë të shkëputura muresh tregojnë se ky ndërtim shtrihej edhe në një tarracë, poshtë të parës, e cila kufizohet prej saj nga një mur mbajtës. Edhe muri lindor i sheshit të sipërm shërbente si një mur tarracimi i përforcuar me pilastra drejtkëndëshe, të vendosura 3,30m larg njëra-tjetrës. Në këndin veriperëndimor të tarracës së sipërme, ruhen edhe gjurmët e një ambienti drejtkëndësh, i cili ka qenë mbuluar me qemer cilindrik, funksioni i të cilit në këtë kompleks ndërtimor, nuk mund të përcaktohet pa u kryer pastrimet e nevojshme.

Gjatë gërmimeve të kryera për ndërtimin e banesës, janë gjetur tulla të rrumbullakëta, të cilat provojnë praninë e një hipokausti në këtë vend, si dhe një pytos i vendosur pjesërisht nëntokë, i cili shërbente për depozitimin e drithit. Jo vetëm këtë gjetje, por edhe mënyra e ndërtimit të këtij kompleksi mbi dy tarraca të ndara nga një mur mbajtës, dhe pranë burimeve të ujit të rrjedhshëm, të kujtojnë tërmet dhe nymfeun e stacionit "ad Quintum" në afërsi të Elbasanit.[6]

Muret e këtij kompleksi ndërtimor kanë një gjerësi 0,55m dhe janë ndërtuar me gurë të vegjël kave, të vendosur afërsisht në formën e teknikës "Reticulatum", të ndërprerë nga breza horizontalë pllakash guri, të cilat

---

[1] Për qytetin antik të Borshit, shih. N.G.L Hammond, Epirus Oxford 1967, f-27, Dh.Budina, Harta arkeologjike e bregdetit Jon dhe e pellgut të Delvinës, Iliria 1, 1971, f-284. N.Ceka, "Qendrat e fortifikuara të Amantëve", Iliria 7-8,1977-79, fq.269-270.

[2] I.Koçi, vep.cit. Iliria 7-8, fq.270.

[3] I.Koçi, "Gërmime arkeologjike të vitit 1986", Iliria 11, f.261-262.

[4] P.Soustal, IIB 1981, f.262

[5] Gj.Karaiskaj, "Kështjella mesjetare e Sopotit", Monumentet 2,1986, f.27 e vazhdim.

[6] N.Ceka, L.Papajani, Nimfeu dhe termat e stacionit "Ad Quintum", Monumentet, 4/1972, f.29-57.

zëvendësonin tullat e përdorura zakonisht në ndërtime të kësaj periudhe. Këtë teknikë e takojmë edhe në qytetin antik të Butrintit e sidomos në muret rrethuese të tij, që i kemi datuar në fillim të shek.I, në kohën e sundimit të perandorit Oktavian Augusti, ku takojmë edhe pilastrat e së njëjtës përmasë, të vendosur për përforcimin e mureve.[7]

Të gjitha të dhënat të çojnë në përfundimin se kemi të bëjmë me një kompleks ndërtimor, që i përkiste një stacioni rrugor të periudhës romake në shek.I-II të e.sonë, në përbërje të të cilit kishte një banjo, si dhe vende për qëndrimin e pushimin e udhëtarëve, si dhe për ndërrimin e kuajve. Po të kemi parasysh, se në këtë pjesë të rrugës bregdetare, stacionet e shënuara nëpër tabelat rrugore janë të pakta, ky stacion duhet të ketë patur funksionin e një "Mansio".

Pozicioni i këtij stacioni tregon se rruga e vjetër në këtë zonë, përshkonte përafërsisht trasenë e rrugës së sotme. Stacioni ndodhet relativisht larg nga kalaja antike e Borshit, e cila ka mbijetuar edhe në periudhën e pushtimit romak e deri në mesjetën e vonë.

Por megjithatë, ai nuk ndodhet në një vend të izoluar e të pabanuar. Gjurmë të shumta banesash e ndërtimesh të tjera shtrihen në tarracat nën fshatin e sotëm të Borshit, si dhe në fushën bregdetare para tij. Një pjesë e këtyre mbetjeve arkitektonike, si p.sh rrënojat në vendin e quajtur "Muzgu", 500 m më jugperëndim të qendrës administrative të Borshit, përbëhen nga mure të ndërtuara me blloqe të mëdhenj gurësh të latuar, teknikë që është përdorur edhe në periudhën e hershme të pushtimit romak.[8]

Mbetet të identifikohet ky kompleks ndërtimor me njërin nga stacionet e shënuara, në tabelat rrugore të antikitetit.

Rruga për gjatë bregdetit jugor të territorit të Shqipërisë është shënuar në "Tabula Pentigeriana", si dhe në "Interiarium Antonini Augusti", që të dyja të përpiluara në gjysmën e parë të shek.III të e.sonë.[9] Në "Tabula Peuntingeriana", e cila është dhe më e plota shënon duke u nisur nga Durrësi, stacionet e identifikuara si më poshtë:

Nga Durrësi në Genesia Flumen (Shkumbini), i identifikuar me fshatin Ballaj pranë Bashtovës nga H.Ceka[10], shënohet distanca 15 dhe 26 milje, në të vërtetë një urë e periudhës romake kapërcente Shkumbinin pranë fshatit Vilë (pranë Bashtovës), ku duhet të ketë qenë stacioni rrugor Genesis flumen. Jo vetëm prania e një vendbanimi të periudhës romake e të antikitetit të vonë, në këtë vend, por edhe terreni në të dy brigjet e lumit i përshkuar nga Çezari në lokalitetin Asparag, i përshtatet më tepër këtij vendi.[11] Megjithatë distanca prej 15miljesh, që sipas H.Cekës[12] i përgjigjet largësisë Genesis Flumen-Klodiana, nuk ndryshon. Nga Genesis Flumen në Hapsum Flumen i identifikuar me fshatin Babunja e re[13] shënohet distanca 20 milje.

Nga Hapsum Flumen në Apollon shënohet 18 milje, nga Apollonia në Vlorë 16 milje, nga Vlora në Akrokeraunia 33 milje, dhe nga kjo e fundit në Finiq 41 milje. Ndërsa largësia midis Finiqit dhe Butrintit është përcaktuar në 56 milje.

Intinerari Antonini jep gjithashtu të njëjtat largësi në milje, midis stacioneve rrugore. Po t'i hedhim një sy distancave në milje të këtyre dy tabelave, do të vëmë re se përgjatë pjesës veriore të rrugës nga Durrësi deri në Vlorë, ato i përgjigjen distancave reale, ndërsa stacionet përcaktohen në të shumtën e rasteve saktë, pasi përfaqësojnë ose qendra të njohura si Apolonia, ose kapërcime lumenjsh si Shkumbini dhe Semani. Në qoftë se do të vazhdojmë në drejtim të jugut, dhe do të hedhim në hartë distancën Vlorë-Acroceraunina (33 milje), do të konstatojmë se stacioni i fundit nuk do të përputhej me Llogaranë, por me një vend në afërsi të Borshit. Identifikimin e stacionit Acroceraunia apo Ocrocenaurio te Tabula peutigeriana me Llogaranë, e ka bërë për herë të parë K.Miller[14], megjithëse siç ka vënë re dhe ai vetë, largësia nuk përputhet me atë të itinerarëve. Në të vërtetë shënon Mileri kemi një largësi prej 20 milje nga 33 që përcakton Peutigeriana[15]. Por megji-

[7] Gj.Karaiskaj "Butrinti dhe fortifikimet e tij", Tiranë1984, f.57-64

[8] Shih për këto Gj.Karaiskaj, "5000vjet fortifikime në Shqipëri", Tiranë 1981,f.88. F.Prendi-K.Zhegu, "Lisi në dritën e të dhënave të reja arkeologjike", Monumentet 2, 1971, f.7-18. K.Zhegu, "Restaurimi i portës së brendshme të qytetit ilir të Lisit", Monumentet 7-8, 1974, f.7-21.

[9] K.Miller, Itineraria Romana, Romizche Reisewegen in der Haud der Tabula Peuntingeriana, Stuttgard 1916.

[10] H.Ceka, Dega jugore e rrugës Egnatia, Monumentet 2/1971, f.29

[11] Gj.Karaiskaj, 5000 vjet fortifikime në Shqipëri, Tiranë 1981, f.98.

[12] H.Ceka, Vep.cit, f.29

[13] Po aty, f.25-31.

[14] K.Miller, Itineraria Romana, Römische Reiswegen an der Hand der Tabula Peutigeriana, Stuttgart, 1916, f.559.

[15] K.Miller, po aty, f.559.

DO NOT COPY

thëse i gabuar ky identifikim, u përdor në gjithë literaturën e mëvonshme dhe deri në një studim përgjithësues e të plotë të itinerarëve romakë për zonën e Ballkanit, i botuar nga Akademia Sllovene e Shkencave dhe Arteve në vitin 1976.[16] Për të identifikuar këtë stacion është përdorur një rrugë tjetër nga e jona. Është matur largësia prej 41 miljesh (rreth 60 km) nga Foinike në drejtim të veriut, pra nga stacioni më i afërt jugor në drejtim të Acroceraunia.

Kjo do të ishte një zgjidhje e drejtë në qoftë se edhe largësitë e shënuara për stacionet në jug të Vlorës, do t'i përgjigjeshin realitetit. Por në fakt sa më në jug të shkojmë, aq më të gabuara janë distancat e shënuara në intenerarët, edhe kur është fjala për ato midis qytetesh të njohura dhe vetiu të lokalizuara si Buthroton dhe Foinike. Kështu largësia midis këtyre dy qyteteve jepet 56 milje (rreth 84km), pra më se katër herë më e madhe se realja.

Mendimi i Milerit se distanca prej 56 miljesh që i takon në Tabula, largësisë midis Finiqit dhe Butrintit është në të vërtetë 15 milje, por ajo është matur duke përfshirë dhe të 41 miljet që ndajnë Acroceraunian me Finiqin, do të ishte i bazuar në qoftë se në Llogara do të kishim një pikë referimi të sigurtë nëpërmjet dëshmish të tjera që do të provonin ekzistencën e një stacioni rrugor në këtë vend. Kështu, do të ishte e gabuar të niseshin për të përcaktuar stacione të tjera të paidentifikuara, nga të dhënat që japin itinerarët për pjesën jugore të kësaj rruge.

Aq më tepër, kur kemi në dorë të dhëna të sigurta materiale, siç janë rrënojat e zbuluara në Borsh, kemi të drejtë të mendojmë se vetëm pjesa veriore e kësaj rruge ka qenë njohur më mirë. Këtë saktësi që e kemi provuar deri tani, nga krahasimi i distancave të shënuara në intinerarët me ato realet, në stacionet veriore të rrugës nga Durrësi deri në Vlorë, mund ta zbresim në Vlorë, mund të zbresim në jug, deri në Borsh, ku ndodhej stacioni Akrokeraunia.

Në ndihmë të këtij identifikimi na vjen edhe vetë emri Akrokeraunia, me të cilin në antikitet njiheshin vargmalet që nga Karaburuni në veri, e deri në afëri të Sarandës (Onhezmi) në jug.

Kështu ky stacion zinte një pozicion qendror në këto male, gjë që vërtetohet edhe nga dëshmitë e autorëve antikë. P.sh. Plini[17], kur përmend kështjellën e Himarës thotë se ajo ndodhet mbi malet Akrokeraune, ndërsa Straboni[18] për limanin e Panormit (Porto Palermo) që ndodhet fare afër Borshit, thotë se ndodhet midis maleve Keraune.

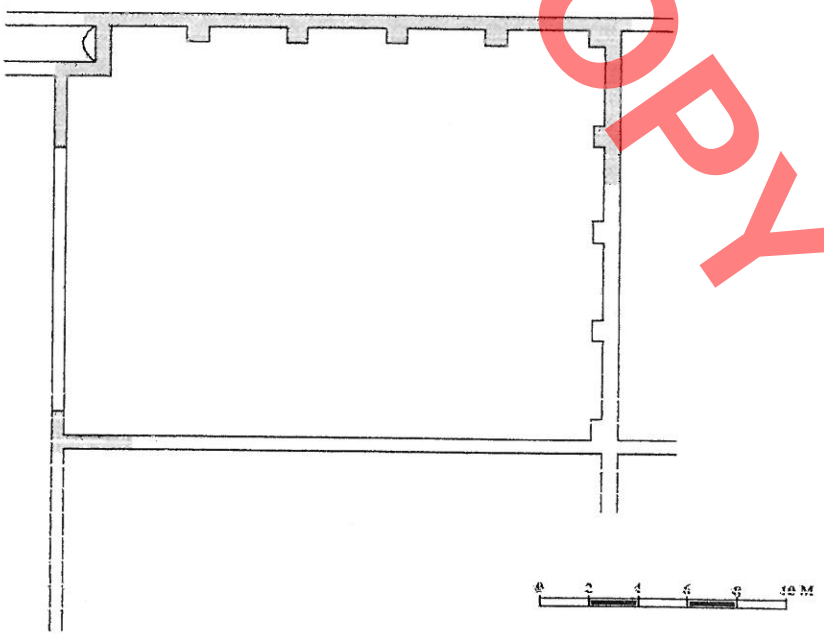


Fig.1. Planimetria e banjave romake të stacionit "Acrokeraunia"

[16] Tabula Imperii romani, K.34, Naissus, Dyrrachion, Scupi, Serdica, Thessalonike, Lubjana 1976, f.11.
[17] Plin, NH IV, 1
[18] Strab, VII, 316

PHOTOCOPY

By Gjerak KARAISKAJ

THE IDENTIFICATION OF THE ROAD STATION «AKROKERAUNIA»

DO NOT COPY

Along the national road to Saranda, at about 2km in the Southeastern part of the centre of Borsh village remain the ruins of Roman buildings, which were discovered as a result of digging for building a new house.

These traces are not far from the inhabited centres of antiquity. About 3km in the Northeastern part of Borsh, over a hill that is separated from the coastal mountain range, stands the antic castle of Borsh, which is known as «Sopoti» during the Middle Ages. During the Ottoman period, before the foundation of the administrative centre of Borsh, there existed an old village. The roman ruins, southeast of Borsh, have a rectangle form with dimensions about 20x20, which start from terraces of the hill slope. Separated traces of walls show that this building lay out even in a terrace below the first one, which was restricted from the first one by a holding wall. Even the east wall of the upper square served as a terraced wall reinforced by rectangle shaped buttresses that were placed 3.30 m away from each other. In the North- Western corner area of the upper terrace remain the traces of a rectangle ambiance, which has been covered with a cylindrical archway which function can't be determined without doing the necessary diggings.

During the excavations done for the building of the house, are found round shaped bricks which prove the existence of a hypocaust in this place, also a pintos partly placed underground, which served as a deposit for the grain.

These discoveries and the way of building of this complex (over two terraces divided by a holding wall, and being placed near the running water recourses also the Roman technique of building) reminds us of the term and the nymphet of the station «ad Quantum» near Elbasan.

All these facts bring us to the conclusion that we have to do with a building complex, that belongs to the road station of Roman period of the I-II century, which included a bathroom, a place for resting the travellers and changing the horses. If we take into consideration that in that part of the road the signed stations were few, this station must have had the role of a «Masino". The position of this station shows that the old road in this zone, passed through the roadbed of the present road. The station is nearly away from the castle of Borsh, which has survived in the period of Roman conquest till the late Middle Ages. This station is not located in an isolated and not inhabited zone. A lot of building traces lay in the terraces under the village of Borsh, also in the coastal fields in front of it. A part of these architectonic remains, as for example the ruins in the place called "Muzgu" 500 m southwest of the administrative zone of Borsh, are walls build by huge blocks of carved stones, a technique which was used in the early Roman period. This complex has to be identified with one of the signed stations, in the street labels of Antiquity.

The road along the South coast of the Albanian territory is signed in " Tabula Peuntigeriana" and also in "Itinerarium Antonini Augusti" both compiled in the first half of the III rd century. In "Tabula Peuntigeriana", which is the most complete one are signed starting from Durres the below stations.

From Durres to Genesis Flumen (Shkumbini) identified with the village Ballaj near Bashtova from H. Ceka, is signed the distance 15 and 26 miles, but in fact a bridge of the Roman period passed Shkumbini near the village Vile (near Bashtova), where the road station Genesis Flumen must have been. Not only the existence of a residence of the Roman period and the late antiquity in this place but even the terrain on both sides of the river, described from Cesar in Asparagus locality suits more with this place. Even though the distance of 15 miles, which is the distance Genesis Flumen –Klodiana, does not change. From Genesis Flumen in Hapsum Flumen identified with the

village of Babunja e Re is signed the distance of 20 miles.

From Hapsum Flumen in Apollon the distance is 18 miles, from Apollonian in Vlora the distance is 16 miles, from Vlora to Acroceraunia the distance is 33 miles and from the last one to Foinice 41 miles. The distance between Foinice and Butrint is 56 miles. Itinerary Antonini gives also the same distances in miles between the road stations. If we through a look to the distances in miles of these two labels, we notice that along the Northern part from Durres to Vlora, they are the same with the real distances, while the stations in most cases are determined right. They represent well-known centres as that of Apollonian or river enjambments as Shkumbini and Seman. If we'll continue to the south and mark on the map the distance from Vlora to Acroceraunia (33miles), we'll notice that the last station will not suit with Llogara, but with a place near Borsh. K.Miller firstly does the identification of the station Acroceraunia or Ocrocenaurio in Tabula Peuntigeriana with Llogara, even though as he himself has noticed the distance does not suit those of the Itineraries. Miller says that in fact we have a distance of 20 miles from 33 miles that determines Peutigeriana. Although it was wrong this identification was used in the later literature until a general and complete study of Roman itineraries for the Balkan zone, published from the Slovenian Academy of Art and Science in 1976. For the identification of this station was used another way different from ours, first was counted the distance of 41 miles (about 60 km) from Foinice to the north that is the nearest south station to Acroceraunia.

This must have been a right solution if even for distances of the stations south to Vlora were real. In fact the more south we go the worse the distances signed in the Itineraries are, even when we speak of distances between well known towns and self located like Buthroton and Foinice. The distance between these two towns is given 56 miles (about 84 km) that is 4 times longer than the real one.

Miller's opinion that the distance of 56 miles, that is in Tabula, the distance between Foinice and Butrint is in fact 15 miles but it is measured including the 41 miles that divide Acroceraunia and Foinice. This would have been based if in Llogara we had a reference point between other data that would prove the existence of road station in this place. So it would have been wrong to start to determine unidentified stations based on the data given from the itineraries in this part of the road.

For more, when we have in our hands sure material data, such as the ruins discovered in Borsh, we have the right to think that only the Northern part of this road was known well. These data that we have proved up to now, from the comparison of the signed distances in the itineraries with the real ones, in the northern stations of the road from Durres to Vlora, we can go South up to Borsh where the station of Acroceraunia was located.

For this identification, helps us the name of Acroceraunia with which during the antiquity were known the mountain range from Caraburun north and near Saranda South.

So this station had an important position in these mountains, which was confirmed even from the testimony of the antique authors. Plini, when he mentions the castle of Himara says that it is located on the Acroceraun mountains, while Strabon for the harbour of Panorm (Porto Palermo), which is located near Borsh that is between the Ceraun Mountains.

POWERPOINT COPY

Dhimitër ÇONDI

DO NOT COPY

URBANISTIKA DHE BANESAT ME PERISTIL NË FOINIKE

Kryeqendra e Kaonisë, Foinikea, të cilën Polibi e cilëson si qendër më të pasur, më të fortifikuar dhe më të fuqishme të Epirit[1] për një kohë shumë të gjatë ka tërhequr vëmendjen e arkeologëve e studjuesve të ndryshëm.[2]

Qyteti ndodhet në fushën pjellore të Vurgut të Delvinës 9km. në lindje të Sarandës (Onhezmi antik). Kodra ka trajtën e një trungu piramide të zgjatur me lartësi 290m. mbi nivelin e detit, me sipërfaqe të përshtatëshme për banim në majë të saj. Prej saj shifet krejt fusha e Vurgut deri në Butrint. E rrethon një mur i fuqishëm me gjatësi 5km. duke përfshirë një sipërfaqe prej 57 hektarësh. Vjen nga madhësia pas Apolonisë e Dyrrahut, ndërsa në Epir pas Ambrakisë më e madhe se Antigonea.

Qytetit veçon tri periudhat kryesore nëpër të cilat kaloi historia mijëvjeçare e Foinikes. Periudha e parë, fundi i shek.V deri në mesin e shek.IV p.kr. lidhet me lindjen e qytetit dhe formimin e shtetit të Epirit. Në këtë periudhë qyteti u rrethua me mure që mbyllin një sipërfaqe 6 ha. Muret ishin ndërtuar me blloqe gurësh masiv në forma kuadratike me përmasa 3 x 3 x 2,10m. Gjerësia e murit arrin 3,70m dhe lartësia e ruajtur deri 7m. Në ndryshim nga Ugolini[3] dhe Hamondi[4], Dh.Budina i daton muret në fund të shek.V para Krishtit.[5]

Periudha e dytë shkon nga mesi i shek.IV deri në shek.I para Krishtit dhe është periudha e zhvillimit më të madh të qytetit. Linja e murit karakterizohet nga kthesa të vazhdueshme me kënde të ngushta, me blloqe gurësh mesatarë e të mëdhenj me forma poligonale e trapezoidale, me gjerësi të murit 3.50m. Këto ndërtime dëshmojnë se Foinike qe një nga qytetet më të mëdha e më të rëndësishme të Epirit. Sipërfaqja dhe muret madhështore e paraqesin mjaft qartë forcën dhe zhvillimin e madh me një nivel të dallueshëm, parësor, të Foinikes në Epir. Kjo dëshmohet edhe nga veprat e artit, skulptura, plastika e vogël, objektet e tjera metalike me vlerë artistike etj. Për potencialin ekonomik flasin edhe prerjet monetare të qytetit.

Banesat

Për ekzistencën e një sistemi urbanistik në Foinike është akoma herët për të dhënë një mendim të plotë. Gërmimet e viteve të fundit[6] dhe vrojtimet e kujdesëshme kanë dhënë elemente të rëndësishëm. Më të sigurtë jemi për ndarjen e sipërfqes së qytetit në disa pjesë kryesore si zona shoqërore,

---

[1] Polibi II, 5,6.

[2] Foinike është qyteti i parë ku janë ndërmarrë gërmime arkeologjike para çlirimit , Shih L.M.Ugolini, "Albania Antica"; L'Acropoli di Fenice,Roma 1932 dhe literatura e cituar prej tij N.G.L.Hamond, "Epirus" Oxford, 1967, f.112-117; Dh.Budina , *Harta arkeologjike e bregdetit Jon dhe e pellgut të Delvinës* , "Iliria" 1, 1972, f.294; Dh.Çondi, *Gjetje arkeologjike nga rrethi i Sarandës* , "Iliria", vitet 1977-1978, f.343-344. "Historia e arkitekturës shqiptare deri në vitin 1912 (Maket), Tiranë 1980, f.46-48; S.Terpo, *Të dhëna mbi zbulimet arkeologjike në Foinike (Finiqin) e lashtë*, "Saranda", Almanak 1, Tiranë 1981, f.46-48; S.Terpo, *Gjetjet e reja në Foiniken e lashtë* , "Saranda" Almanak 2, Tiranë 1982, f.53-57; Dh. Budina , *Foinike në kërkimet e reja arkeologjike* , "Iliria" 1, 1986; A.Nanaj, *Foinike. Gërmime arkeologjike të vitit 1989*, Iliria 2,1989, f.272-273; A.Nanaj, Dh.Çondi, *Raport gërmimi, Foinike viti 1990-1991. Banesa me Peristil*. Arkivi B.A.SH. Sarandë; Dh.Çondi, *Raport gërmimi në Finiq, viti 1992*. Vazhdim në lindje të banesës me Peristil, Arkivi i B.A.Sh., Sarandë.

[3] L.M.Ugolini, *vep.cit...*, f.69-70.

[4] N.G.L.Hammond, *Epirus*, Oxford, 1967, f.116.

[5] Dh.Budina , *Foinike në.....*, Iliria 1, 1986, f.113-118.

[6] Gërmimet në banesat me peristil u kryen në vitet 1990, 1991 nga A.Nanaj, Dh.Çondi dhe në vitin 1992 nga Dh.Çondi.

DO NOT COPY

zona e banuar dhe zona e rezervuar (euhorioni). Zona e banuar zë 2/3 e sipërfaqes me shtrirje në pjesën juglindore si dhe në shpatet që zbresin drejt jugperëndimit. Zona shoqërore zë sipërfaqen më të vogël dhe më të hershme të qytetit. Ajo shtrihet në verilindje të zonës së banuar dhe shërbente edhe si akropol ku ndodhej agoraja dhe qendra e qytetit. Aty është zbuluar Thesaurosi i shek.IV p.Krishtit, tempulli i Athinasë e ndërtime të tjera me karakter shoqëror. Euhorioni zinte diçka më pak se ½ dhe shtrihej në krejt pjesën veriperëndimore të kodrës e çliruar nga çfardo lloj ndërtimi.

Foinike dhe Butrinti përafërsisht kanë të njëjta principe në organizimin e sipërfaqes me ndarjen në zona të veçanta funksionale dhe vendosjen anësore të agorasë,[7] duke zgjedhur vendin më të përshtatshëm dhe më dominues për ndërtime.

Përsa i përket vendosjes së euhorionit në Foinike ka ngjashmëri me atë të Kasopesë[8] të vendosur në pjesën lindore të sipërfaqes. Ndërsa pozicioni i agorasë është i njëjtë me atë të Antigonesë.[9]

Banesa me peristil nr.1. Kjo banesë zë fill pranë murit rrethues të agorasë.

Sipërfaqja në të cilën është ndërtuar banesa është bërë nga gdhendja e shtufit të kodrës në thellësi që lëviz 0,5-1,5m në anën juglindore, ndërsa tri anët e tjera duke ndërtuar mure të fuqishme tarracimi që kryejnë njëkohësisht fuinksionin e murevetë banesës. Banesa ka planimetri katërkëndëshe (24 x 24,3 0m) me një sipërfaqe 704 m^2

Qendra e kompozimit arkitektonik të banesës përbëhet nga dy oborret peristil të emëruara "A" dhe "B".

Kompleksi kryesor i banesës ka si epiqendër oborrin "A" që luan një rol të rëndësishëm, ndërsa oborri "B" krijon një kompozim të veçantë. Të dy oborret krijojnë koncepte arkitektonike të veçanta të ndara midis tyre.

Oborri qendror "A" me planimetri katërkëndëshe e përmasa 7,70 x 7,50m ruan të plotë stilobatin me lartësi 0,25m, i ndërtuar nga blloqe guri gëlqeror me forma paralelopipedi dhe të trajtuara me shumë kujdes nga ana teknike. Ato kanë dimensione të ndryshme dhe lartësi të njëjtë. Në sipërfqen e blloqeve dallohen qartë gjurmët e bazamenteve të kollonave dhe të vendosura me rregullsi dhe distancë të barabartë prej 1,20m ndërmjet tyre. Në çdo anë të stilobatit ka pesë gjurmë bazamentesh kollonash, gjithsej 16 copë. Diametri i bazamenteve të kollonave është 0,60m. Faqet e brendshme të gurëve janë punuar me shumë kujdes dhe të vendosura në një vijë të drejtë , ndërsa ana e jashtë është lënë e çrregullt. Blloqet që nuk kanë gjurmë bazamenti ruajnë gjurmët e përdorimit të këtyre hapësirave. Sipërfaqja e brendshme e oborri "A" ka përmasa 6,40 x 6,50m, dyshemeja e të cilit është zbukuruar me mozaik, të realizuar me guraleca lumi dhe të alternuar me copa tullash, të vendosur në mënyrë të rregullt, por pa krijuar figura. Guralecat dhe copat e tullave janë të fiksuar mbi një shtresë llaçi horasan mjaft të majmë me trashësi 6-8 cm.

Në këndin jugperëndimor ruhen gjurmët e kanalit të shkarkimit të ujrave që mblidhte oborri nga portikët anësorë të tij.

Portiku me gjerësi jo të njëjtë e qarkonte oborrin nga të gjitha anët, rrafsh me stilobatin nëpërmjet rrasave të shtruara në sipërfaqen e tij. Në këndin jugperëndimor ai lidhet me hyrjen e banesës, nëpërmjet një korridori 5m të gjatë dhe 2,75m të gjerë. Hyrja e banesës është ballore me korridor të thellë dhe reliev tepër të pjerrët nga verilindja në jugperëndim duke e bërë të domosdoshëm trajtimin e tij me shkallore. Në thellësinë 2,60m të korridorit gjenden dy kontraforte simetrike, të cilat e ngushtojnë në 1,50m gjerësinë e portës dhe pikërisht këtu fillojnë gjurmët e shkallares.

Në anën verilindore të portikut është vendosur kompleksi kryesor i kthinave. Vendosja e tyre përballë diellit si dhe hapësira e mjaftueshme tregon për përdorimin e tyre për banim. Korridori me gjerësi 2.40m ndan kthinat e kësaj ane nga peristili. Ndërsa korridori i anës veriperëndimore me të njëjtën gjerësi e ndan oborrin nga një korridor komunikues midis kthinave dhe sipërfaqes së lirë me përmasa 13.30 x 6.60m që ruhen në nivelin e themelit.

Ndërmjet hyrjes me gjerësi 1,15m nga portiku kalon në korridorin "C", me përmasa 5.50 x 2.60m dhe nëpër-

---

[7] N.Ceka, *Stadtebau in der vorromischen Periode in Sudillyrien* në Akten des XIII Kongr..., f.221, f.6,7. Në Butrot hapësira e agorasë veçohet që në fillin të shek.IV para Krishtit. Në Foinike euhorioni shtohet rreth mesit të shek. IV para Krishtit.

[8] W.Hoepcner , E.L.Schwandner , Haus Und Stadt im Klassischen Griechenland , Munchen 1986, f.83, fig.63.

[9] Dh.Budina, *Antigoneia Eine Stadt der Hellenistischen Periode* , në Akten Des XIII Internationalen Kongresses fur klassische Archaologie Berlin 1988, f.588.

mjet tij me një hyrje prej 2m gjerësi komunikon me sipërfaqen e lirë "J" në jugperëndim dhe në verilindje me dy kthina të tjera "D" dhe "E" ndërkomunikuese midis tyre nëpërmjet hyrjeve me gjerësi të njëjtë 1m të hapur në anën veriperëndimore. Të dy Ikthinat si dhe korridori "C" krijohen nga muri veriperëndimor dhe nga muri i portikut. Muret ndarës midis tyre, e gjerësi 0.60m të ndërtuar me gurë të madhësive të vogla e mesatare të lidhur me baltë . Kanë gjerësi të njëjtë 0.60m dhe gjatësi përkatësisht 3.60m e 1.60m. Organizimi arkitektonik i kthinave "D" dhe "E" duhet ti përkasë fazës së dytë të banesës, periudhës romake shek.I-II pas Krishtit, kjo shprehet te muret ndarës si dhe dyshemeja e fazës së dytë e shtruar me llaç, horasan me trashësi 10 cm. Në periudhën e dytë muret e këtyre dy kthinave u suvatuan në një shtresë llaçi horasan.

Kthinat verilindore është dhe ambienti kryesor i banesës, ruhen të gjitha përmasat e periudhës së parëtë ndërtimit; muri që kufizohet me portikun përbën një ndërtim të qëndrueshëm që mbeti në të gjitha fazat e rindërtimit të banesës.

Në fazën e parë të gjithë muret ndarës të kthinave lidhen me murin kryesor verilindor të banesës. Ai ruan një lartësi prej 2m, i ndërtuar me blloqe gurësh shtufi me forma trapezoidale e paralelopipedi me vendosje izodomike por që herë pas here janë përdorur blloqe guri më të vegjël që shërbenin për nivelim (Dimensione 1.8 x 0.40m, 1.10 x 0.40m, 110 x 0.37m, 0.95 x 0.50, 105 x 0.50, 0.65 x 0.65m, 1 x 0.60m).

Muret ndarëse me gjerësi 0.60m dhe gjatësi të njëjtë 4.65m janë ndërtuar me gurë shtufi me madhësi mesatare e të vegjël, me plotësime në periudhën e dytë , por pa bërë ndryshime në planimetrinë e kthinave të periudhës së parë të ndërtimit.

Nga të tre kthinat me më interes paraqitet kthina qëndrore "G" si nga vendosja qendrore , dimensionet , hyrja ballore dhe arkitektura e ndëetimit të saj. Ka përmasa 4.65 x 4.55m dhe komunikon me kthinën "F" në verilindje të saj me përmasa 4.65 x 2.75m.

Kthina "G" komunikon me oborrin nëpërmjet një hyrje ballore me gjerësi 3.50m e ndarë në dy pjesë nëpërmjet një blloku shtufor në formë paralelopipedi, që kryen funksionin e një pilastre. Hyrja kryesore me jerësi 2.40m dhe ajo e dytë në veriperëndim të saj me gjerësi 1.10m. Ruhet pragu i formuar nga një bllok i vetëm për të dy hyrjet , me brimat për fiksimin e kasave të dyerve, dyfletëshe si dhe të shulave. Përsa u theksua më lartë kjo kthinë duhet të ketë qenë androni.

Në të dy anët e kthinës "G", dy kthina të tjera hyjnë në këtë kompleks, ajo "F" (4.65 x 2.75) dhe "H" (4.65 x 4.25m) me hyrje po ballore me portikun ku ruhet pragu (bllok monolit) me brimat e fiksimit të kasave.. Ato kanë gjerësi përkatësisht 1.80 dhe 1.50m. Kthinat "G" dhe "F" komunikojnë midis tyre me një hyrje me gjerësi 1m në këndin jugperëndimor të asaj "G". Si kthina "F" dhe ajo "H" kanë funksion shëbrimi. Të tre kthinat e këtij kompleksi edhe në periudhën e dytë shek.I-II pas Krishtit janë trajtuar me kujdes. Dyshemetë e shtruara me llaç horasan me trashësi 6-8 cm, ndërsa muret e suvatuara po me llaç horasan mbi të cilën është patinuar me gëlqere të pastër e ngjyrosur. Suvaja ka ngjyrë të kuqe të fortë, e kufizuar me breza në ngjyrë të bardhë, me gjerësi 15cm.

Sipërfaqen juglindore të kompleksit verilindor të baneës e zë kthina I me përmasa 6.20 x 5.45 m. Ndërsa në pjesën juglindore me gjerësi 2.70m dhe në të gjithë gjatësinë e kthnës me një disnivel prej 0.45m lartësi është furra e pjekjes. Dyshemeja e së cilës është shtruar në formën e parketit realizuar nga rrypa tullash (8x2x1.5 cm). Ndërsa kthina "I" ruan gjurmët e dyshenesë me horasan. Gjatësia mjaft e madhe dhe gjerësinë prej 8.15m gjithë gjerësinë e furrës e ka bërë të domosdoshme ngritjen e dy pilastravetë ndërtuara me gurë (0.70 x 0.70 m) dhe të vendosura pothuajse në distanca të barabarta. Gjurmët e pilastrave favorizojnë mendimin e ekzistencës së katit të dytë në kompleksin verilindor të banesës. Kthina "I" që ka në përbërje dhe furrën ka funksionuar në shërbim të gatimit, pjekjes dhe ngrënies. Komunikonte me portikun nëpërmjet një hyrje me jerësi 1m në këndin veriperëndimor të saj, që është mbyllur në një periudhë të vonë.

Zgjatja e murit ndarës midis kthinave "H" dhe "I" paralelisht me stilobatin juglindor të oborrit deri te muri i hajatit, është njëkohësisht dhe kufizuesi jugperëndimor i oborrit me peristil "A" në këtë anë. Ky mur e ndan banesën në dy pjesë, ajo veriperëndimore, më e rëndësishmja me oborrin qëndror "A" dhe ajo juglindore më pak e rëndësishme me oborrin qendror "B".

Muri kufizues ndërpritet në distancën 1.50m nga muri i hajatit në një gjerësi 1.30m duke krijuar një hyrje në aksin e koridorit juglindor në gjerësi 2.60m. Hyrja ruan pragun prej guri monolit me foletë e gdhendura për fiksimin e kasës së derës. Nëpërmjet kësaj hyrjeje kryhej komunikimi midis dy pjesëve të banesës dhe oborreve me peristil.

Oborri "B". Në Juglindje të atij "A" 5.20m larg tij, nuk

POWERSOFT

ruhet në gjendjen e atij "A". Ka të njëjtin drejtim dhe përmasa 6.70 x 3.40m. Është në të njëjtin nivel dhe ka të njëjtën teknikë ndërtimi me oborrin "A". I ndërtuar me blloqe guri gëlqerore të trajtuar mirë teknikisht me forma paralelopipedi me përmasa të ndryshme, ndërsa lartësia e blloqeve është e njëjtë 0.30m. Ana jugperëndimore e oborrit ruan gjurmët e dy bazamente shtyllash me diametër 0.50m si dhe një në qoshen verilindore me diametër të njëjtë.

Një koridor me gjerësi jo të njëjtë (1.5-2m) qarkonte oborrin në të katër anët. Këndi jugperëndimor e lidh dhe këtë oborr me hyrjen. Në dy anë portiku i oborrit kufizohet nga muret e kompleksit të parë me gjerësi 0.60m në juglindje, nga muri kugizues i banesës në këtë anë dhe në jugperëndim nga hajati. Oborri "B" qëndron i veçuar nga kthina duke u kufizuar nga të katër anët nga portik me gjerësi të njëjtë. Gjatë periudhës romake (I-II pas Krishtit) dyshemeja e oborrit shtrohet me një shtresë të trashë llaç horasan. Po një shtroje e tillë u zbulua në anën verilindore të oborrit me diamensione 3.20 x 1.50m e lartësi 0.45m, llaçi horasan është shtruar mbi një bazament me tulla.

Hajati Anën jugperëndimore të banesës e zë hajati me dyqanet në të gjitha fazat e rindërtimit të tij. Për ngritjen e tij është shfrytëzuar disniveli i terrenit dhe muri i tarracimit jugperëndimor i banesës. Hapësira e krijuar midis murit rrethues dhe atij të tarracimit është përdorur për depozitimin e prodhimeve bujqësore e blegtorale. Ka formë të rregullt katërkëndëshe me përmasa 22.5 x 4.40m dhe me disnivel 2.50m. Hajati me dyqanet për të qenë më funksional kanë qenë të ndarë në 3 pjesë propocionale (K.L.M) dhegjatësia e njëjtë5,70. Të tre anekset komunikojnë midis tyre me hyrje të hapura në mesin e mureve ndarës përkatësisht 1.40 e 2.70m. Disniveli i theksuar i tij i ka detyruar banorët që komunikimi të realizohej nëpërmjet një hyrje me gjerësi 1.60m të hapur pothuajse në mesin e aneksit qëndror (L) në murin kufizuar të jashtëm të banesës. Hyrja ruan të plotë pragun monolit prej guri si dhe foletë e kasës së portës dyfletëshe të hajatit. Si mur i jashtëm në gjerësi 1.25m dhe ai i brendshëm i gjërë 0.90m janë mure konstruktive dhe kanë të njëjtën teknikë ndërimi me murin kufizues verilindor të banesës për të cilën folëm më lartë. Muret ndarës janë njëbllokshe me gjerësi 0.50m të lidhura konstruktivisht me muret anësore.

Në fazën e dytë të zhvillimit (periudha romake), muret e tij si dhe ato të kthinave të banesës u suvatuan me llaç gëlqereje me horasan .dhe patinuar e lyer me ngjyrë të kuqe. Ndërsa çatia në këtë periudhë u realizua me kallama të suvatuara me llaç gëlqereje së bashku me çatinë prej tullash dhe qëndronte në nivelin e oborrit për të mos penguar ndriçimin dhe soditjen prej tij.

Në të tre anekset e hajatit e dyqaneve u gjetën 5 copë pitosa, përkatësisht aneksi "K" 1 copë, "L" 3 copë dhe "M" 1 copë. Pitosat ishin vendosur në nivelin e dyshemesë dhe të mbështetur në murin e brendshëm të tyre. Të 5 pitosat ruhen nën gjysmën e lartësisë së tyre dhe janë masiv. Në masën e ruajtjes, me diametër 104cm e trashësi 4 cm të pareteve, shërbenin për depozitimin e prodhimeve bujqësore. Përenga forma e teknika e prodhimit pitosat janë të periudhës romake.

Banesa e ruajti kompozimin e saj planimetrik gjatë gjithë periudhës antike, duke pasur si qendër të saj oborrin. Edhe gjatë periudhës së dytë e të tretë u vënë vetëm plotësime pa rëndësi në aspektin funksional të ndërtesës.

Gjetjet arkeologjike dhe ato arkitekturore bëjnë të mundur përcaktimin e tri periudhave kohore. Si terminus antiquem për periudhën e parë shërbejnë fragmentet e qeramikës së përdorimit të përditshëm në depozitimet e dyshemesë së kthinave dhe rreze mureve të tarracimit. Ato janë kryesisht fragmente pjatash, tasash, kantarësh dhe datohen në gjysmën e dytë të shek.III para Krishtit. Këtë e plotëson dhe materiali arkitektonik i gjetur gjatë gërmimeve në sipërfaqen e oborreve dhe kryesisht pjesë kollonash 8 faqesh prej guri me diametër 0.32m dhe lartësi e ruajtjes nga 0.80-1.30m. Pilastra jonike me lartësi 1,78m që u gjetën në një numër të konsiderueshëm, punuar nga gurë gëlqerorë që shërbenin për zbukurimin e portikut të oborrit në katin e dytë. Gjithashtu mbështetet dhe nga një numër i konsiderueshëm monedhash janë kryesisht të Epirit (234-168 p.Kr.) leximi i të cilave është bërë nga Shpresa Gjongecaj.

Monedhat janë kryesisht të Epirit (234-168 para Krishtit).

1.Tipi Artemis	majë heshte
2.Tipi Dione	trikëmbesh
3.Tipi Zeus	rrufe
4.Te Korkyra	(229-48 para Krishtit)

Për datimin e periudhës së dytë, asaj romake shek.I-II pas Krishtit shërbejnë qeramik e gjetur me sasi e tipologjikisht e datushme. Gjithashtu dhe elemente të pakta arkitektura tregojnë se ajo nuk ka shkëputje nga e para përsa i përket teknikës së ndërtimit.

Periudha e tretë, e antikitetit të vonë, shprehet në materialin e paktë të qeramikës dhe traktit të murit të ndërtuar me llaç gëlqereje.

Banesa 2. Zinte parcelën e dytë në juglindje të kësaj

DO NOT COPY

tarrace, në distancë 1m, nga banesa e I. Është vendosur mbi një sipërfaqe të krijuar nga nivelimi i shtresës shtufore duke përjashtuar anën jugpeërndimore ku ishte e nevojshme ngritja e një muri të fuqishëm tarracimi me lartësi 1.50m.

Banesa 2 të krijon idenë e vazhdimit të banesës së parë duke u distancuar me të me një hapësirë prej 1m që shërbente për grumbullimin e ujrave të çative. Muri kufizues verilindor i banesës 2 është në një vijë të drejtë me atë të banesës 1. Muret ndarës midis banesës 1 e asaj 2 janë paralele ndërmjet tyre. Ndërsa muri kufizues jugperëndimor i hajatit , vazhdon pa ndërprerje.

Shkëputja e banesave midis tyre krijohet nga disniveli i terrenit nga 0.50m në 1.50m nga JP në VL. Banesa 2 qëndron më lartë se banesa 1. Kjo ka ndikuar dhe në dëmtimin më të madh të kësaj banese. Ka planimetri katërkëndëshe (28.60 x 22.30m) e një sipërfaqe 637m² me elementet e një oborri qëndror. Nga oborri kemi vetëm dy blloqe me dimensione 1.50 x 0.60 x 0.25m; 1.40 x 0.60 x 0.25m. Blloqet u gjetën në qendër të banesës ,por jo in situ.

Banesa ka pothuajse të njëjtën konceptim arkitektonik si dhe banesa 1 me një oborr qendror. Ajo është zhvilluar në tre periudha të ndryshme ndërtimit: E para e tipit persitil i takon gjysmës së dytë të shek.III para Krishtit . Periudha e dytë shek.I-II pas Krishtit dhe periudha e tretë e antikitetit të vonë.

Korridori i peristilit me gjerësi përafërsisht 3.50m ndan kthinat e vendosura në anën veirlindore e veriperëndimore nga hajati jugpeërndimor si i vetmi kompleks që ruhet nga periudha e parë e ndërtimit.

Hyrja ndodhet në këndin Jug Perëndim në ato pak elemente që mund të kapen është ballore me korridor të thellë dhe reliev të pjerrët. Ka ngjashmëri me ato të banesës 1.

Kompleksi verilindor i kthinave ,si në banesën 1, është më i rëndësishmi dhe më i përshtatshëm për banim falë hapësirës së mjaftueshme engrohtësisë diellore. Portiku i ndan këto kthina nga peristili. Po e njëjta vendosje ka qenë dhe në anën veriperëndimore ku sot ruhen gjurmët e murit kufizues veriperëndimor me gjerësi 0.70-0.80m dhe gjatësi 16m i periudhës së parë të ndërtimit të banesës. Blloqet janë një një madhësi të konsiderueshme të vendosura në dy radhë në të thatë me forma paralelopipedi të puthitur mjaft mirë me nejri tjetrin. Elemente mbi formën planimetrike të kthinave në këtë anë nuk u kapën.

Kthinat verilindore formojnë kompleksin kryesor dhe në këtë banesë. Atje ruhen plotësisht ndërtimet e periudhës së dytë sikurse nuk ruan elemente të periudhës antike dhe asaj të antikitetit të vonë.

Muret ndarës të kthinave përfundojnë te muri veirlindor i banesës. Kanë gjerësi 0.60m dhe gjatësi pothuajse të njëjtë prej 6m. Janë ndërtuar me gurë shtufi në madhësi mesatare e të vegjël të lidhur me llaç gëlqere të cilësisë së dobët.

Të tre kthinat kanë hyrje ballore nga oborri qendror dhe komunikon me të nëpërmjet portikut. Ato janë me interes si nga vendosja, dimensionet, hyrjet dhe teknika e ndërtimit të tyre. Kthina "O" me përmasa 7.90 x 7.40m, ndërsa kthinat "Q" dhe "R" ndërkomunikuese midis tyre me gjatësi të njëjtë 5.60 dhe gjerësi përkatësisht 4.30 dhe 4.10m. Të tre këto kthina kanë shërbyer për banim dhe shërbim.

Hajati është krijuar nga muri i tarracimit dhe muri kufizues jugperëndimor, duke shfrytëzuar disnivelin e terrenit prej 1.50m. Ai ka të njëjtin funksion si dhe banesa e parë.

Muri kufizues jugperëndimore i banesës së parë vazhdon tek banesa e dytë në funksionin e murit të tarracimit. Ndërsa muri kufizues jugperëndimor i banesës së dytë krijon një dalje prej 4.70m në jugperëndim duke krijuar një dalje nga aksi i drejt i vendosjes së dy banesave dhe i rrugës kryesore të këtij kompleksi banesash.

Ka formë të rregullt katërkëndëshe me përmasa 20.20 x 4.30m të njëjtë me atë të banesës së parë dhe i ndatë në tri pjesë (S,SH dhe U) në gjerësi përkatësisht 3.75m, 4.60m dhe 10m që komunikojnë midis tyre nëpërmjet hyrjeve të hapura në mesin e jureve ndarës. Si muri i jashtëm dhe ai i brendshëm me gjerësi 1-1.25m janë mure konsturktive dhe kanë të njëjtën teknikë ndërtimi me ato të banesës së parë. Muret ndarës janë të lidhur konstruktivisht me muret anësore.

<u>Banesa 3</u>. E ngritur në të njëjtën tarracë në juglindje të dy banesave të përshkruara më sipër, por e distancuar nga ato duke krijuar mundësinë e një rruge ndërmjet tyre. E theksojmë se gërmimet për eksplorimin e kësaj banese nuk kanë përfunduar. Është zbuluar i plotë muri kufizues jugperëndimor dhe disa trakte muresh të tre periudhave në brendësi të saj. Planimetria edhe e kësaj banese ka formë katërkëndëshe (38 x 28m). Për nivelimin e sipërfaqes krahas mureve të tarracimit është gdhendur shtresa shtufore në anën veriperëndimore e verilindore në një thellësi prej 1.50m.

Konceptimi arkitektonik i banesës duhet të jetë i njëjtë

PO NO COPY

me banesat e tjera të kësaj tarrace. Ajo është zhvilluar në tri periudha të ndryshme ndërtimi. Nga periudha e parë u zbulua i plotë muri kufizues jugperëndimor, që ka të njëjtin drejtim me atë të banesës së parë e të dytë duke krijuar një shkallëzim të ri prej 14m në jugperëndim. Muri me drejtim lindje-perëndime gjatësi 38m, gjerësi 1m dhe lartësi 1-1.30m. Muri nuk ndjek një linjë të drejtë gjatë gjithë gjatësisë, por krijon dy kthesa këndore për efekt konstruktiv dhe të terrenit. Është i ndërtuar me blloqe gurësh shtufi me formë trapezoidale e paralelopipedi me sipërfaqen e puthitjes punuar rrafsh. Është dygurësh me sipërfaqe ballore të gufmuar të blloqeve. Pas gjatësisë prej 12.30m nga skaji juglindor muri ndërpritet duke krijuar një hyrje.

Hyrja ballore e banesës me gjerësi 1.90m ruan pragun formuar nga një bllok i vetëm, me brimat për fiksimin e kasave të portës dyfletëse. Hyrja del në rrugën kryesore si dhe hyrjet e banesës së parë e të dytë.

Hajati gërmimet treguan se muret e antikitetit të vonë e kanë dëmtuar mjaft arkitekturën e banesës dhe sidomos hajatin. Zbulimi nga ana e brendëshme e murit jugperëndimor të dy pitosave masiv, të ndjeshme me atë të zbuluar në hajatin e banesës së parë, tregon se kemi të bëjmë me një hajat identik me ato të banesave të tjera.

Dy mure me llaç në drejtim verilindje e jugperëndim përshkojnë sipërfaqen e banesës duke dëmtuar plotësisht elementet planimetrike të saj.

Muri verilindor me gjatësi 27m, gjerësi 0.1 0m e lartësi 1.60m është ndërtuar me gurë të vegjë, e mesatarë të lidhur me llaç gëlqere. Gërmimet e papërfunduara nuk na lejojnë të gjykojmë për funksionimin e tij, ndoshta kemi të bëjmë me një mur tarracimi. Pothuaj paralele me këtë në një distancë prej 3m kemi dy mure të tjerë të lidhur midis tyre me gjatësi po 27m dhe gjerësi e përbashkët 1.20m (0.90+0.30m) e lartësi maksimale 1.40m. Ka të njëjtën teknikë ndërtimi dhe ndoshta të njëjtin funksion dhe datohen me antikitetin e vonë.

Gjetjet si arkeologjike, arkitekturore dhe monedhat janë të njëjta me ato të dala gjatë gërmimit në dy banesat e tjera, duke mundësuar vendosjen e banesës 2 në tri fazat e zhvillimit të saj.

* * *

Gërmimet në Foinike zbuluan plotësisht një banesë me peristil dhe elemente të dy banesave të tjera si dhe të dhëna për tipologjinë dhe mënyrën e vendosjes së tyre. Nga gërmimet e vrojtimet sipërfaqësore të kryera nga ana konë evidentuam se parimi themelor në vendosjen e banesave ishte mbi bazë tarrace me dalje nga rruga kryesore. Janë të vendosura njera pas tjetrës në disnivele nga VP në JL dhe në të njëjtin drejtim e kondicionuar kjo nga terreni.

Tipi peristil i banesës ka një zgjidhje të veçantë në kombinimin e peristilit me hajatin. Kthinat e vendosura në anën veriperëndimore e verilindore shfrytëzonin ngrohtësinë dhe dritën e diellit, që futej nga oborri. Në anën jugperëndimore është trajtuar hajati që shërbente për veprimtaritë e përditshme të jetës familjare. Çatitë e kthinave grumbullonin ujrat e rreshjeve për mbushjen e sterës.

Tipi i banesës tonë përfaqëson tipin peristil të huazuar nga arkitektura bashkëkohore helenistike.

Terreni i pjerrët për ndërtimin e banesave me peristik kërkonte një sipërfaqe të sheshtë nëpërmjet mureve të tarracimit. Muret e tarracimit kanë përmasa monumentale, gjë që e njohim në trevën Kaone nga Antigonea.[10]

Krahasimi i banesës me ato të njohura nga qendra të ndryshme antike të vendit tonë kanë disa veçori të përbashkëta si forma e rregullt katërkëndëshe e tyre në përputhje me sistemin ortogonal urbanistik, vendosja e hyrjes në një aks në një krah të hajatit , krijimi i një strehe mbi hyrjen kryesore, dalja e hyrjeve në rrugët kryesore[11] etj.

Banesat e Finiqit zgjerojnë spektrin e këtyre ngjashmërive edhe me një element themelor siç është forma planimetrike.

Të gjitha banesat me peristil të njohura nga Apolonia, Bylisi dhe Antigonesa, kanë si veçori trajtimin në formë hajati i njerit ose dy krahëve të peristilit. Banesa merrte pamjen e një tipit me hajat, duke ju referuar një lloj banese vendase.[12]

Banesat e Foinikes kanë një ndërtim solid, si të tilla ato i rezistuan për një kohë të gjatë, duke u ripërdorur edhe në periudhën romake, pa pësuar ndryshime të mëdha.

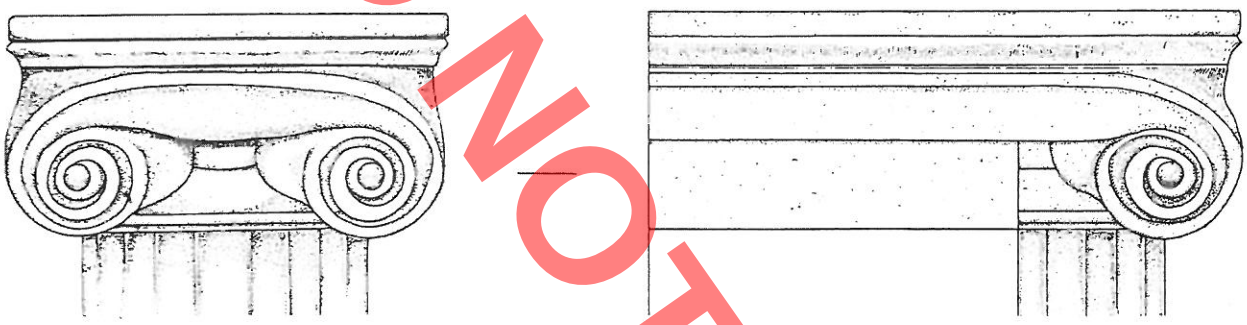
[10] Për Antigonenë shif Dh.Budina , *Antigonea*, Iliria 1972, II, f.262.

[11] A.Baçe, V.Bushati , *Vështrim mbi banesën prehistorike dhe qytetare në Iliri dhe Epir*, "Monumentet" 1989, 2, f.37-39. Disa prej këtyre veçorive, siç janë krijimi i tarracave monumentale , komunikimi i hyrjes me një krahë të peristilit apo krijimi i një strehe para hyrjes , përkojnë me tiparet e banesave epirote me shtëpi zjarri apo me peristil. Shih W.Hoepfner, E.Schwandner , Vep. cit.., 1986, f.108, 115.

[12] N.Ceka, *Qyteti ilir në Selcën e Poshtme*, Tiranë 1985, f.62-63; A.Baçe, V.Bushatu, *Arti.cit.*, f.29.

DO NOT COPY

KAPITEL JONIK



0 5 10 15 cm.



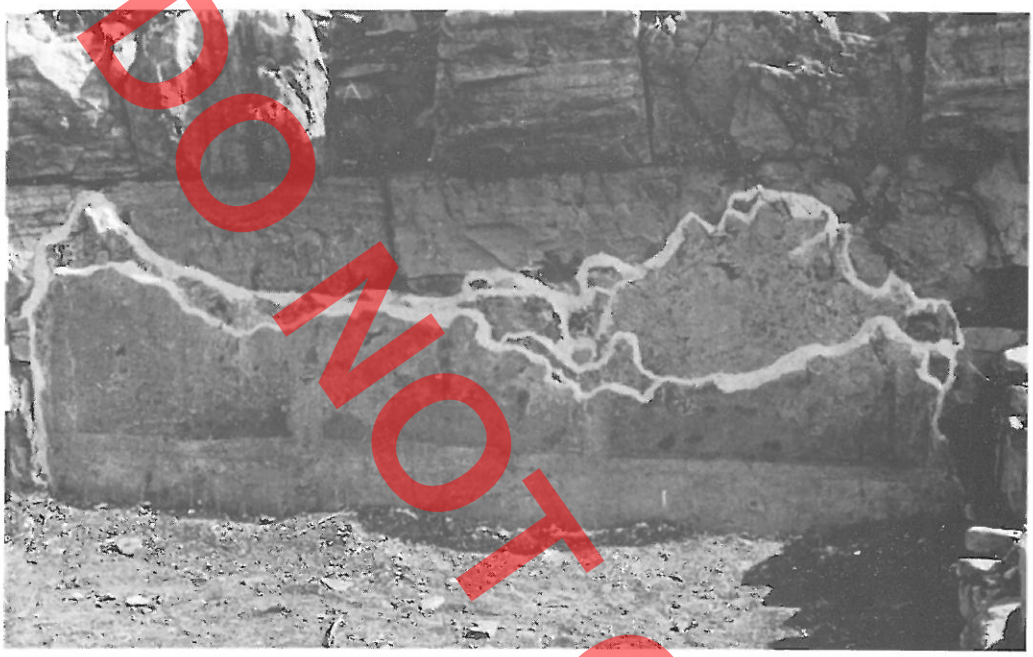
DO NOT COPY

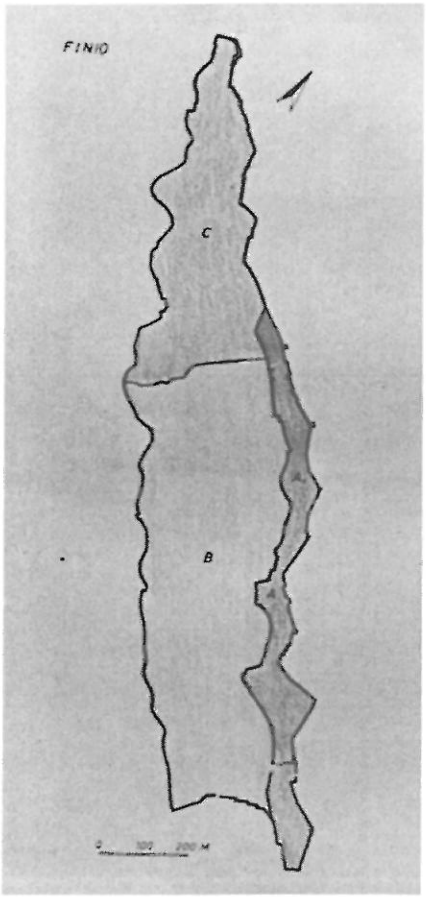


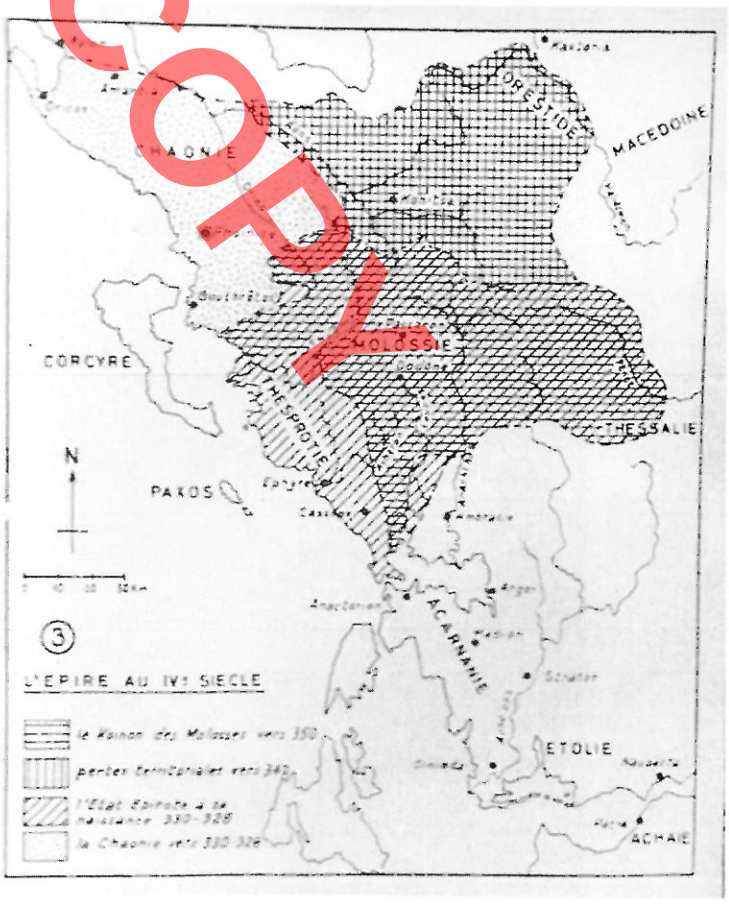


DO NOT COPY

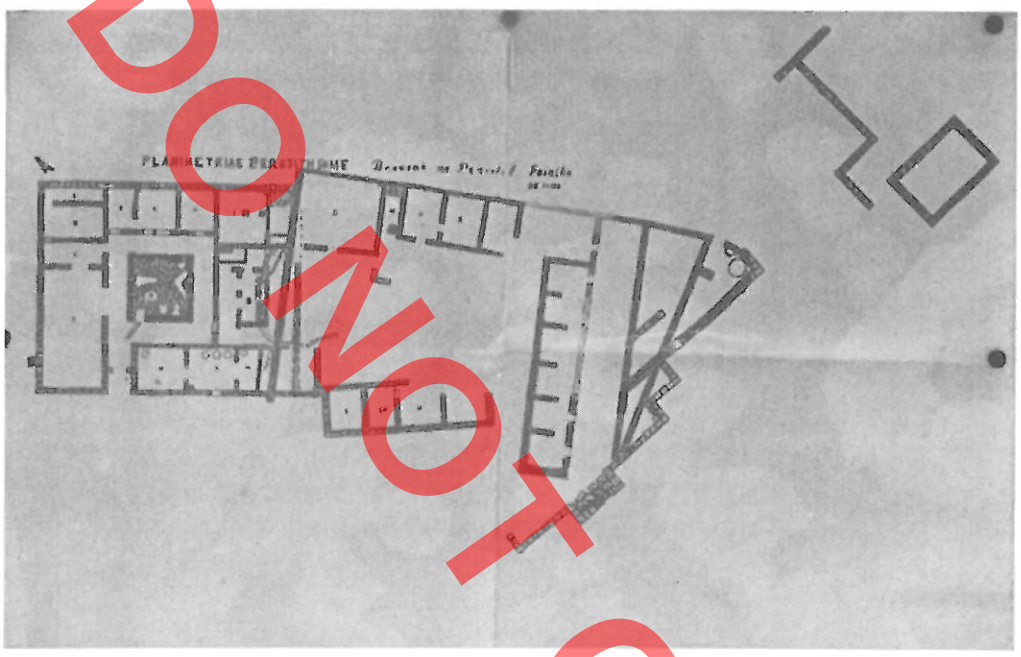
DO NOT COPY

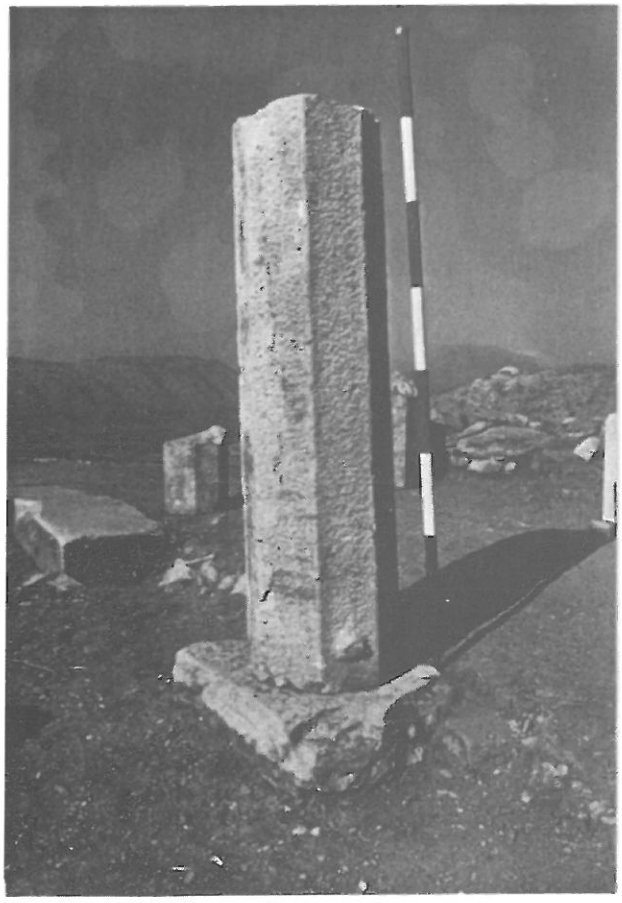


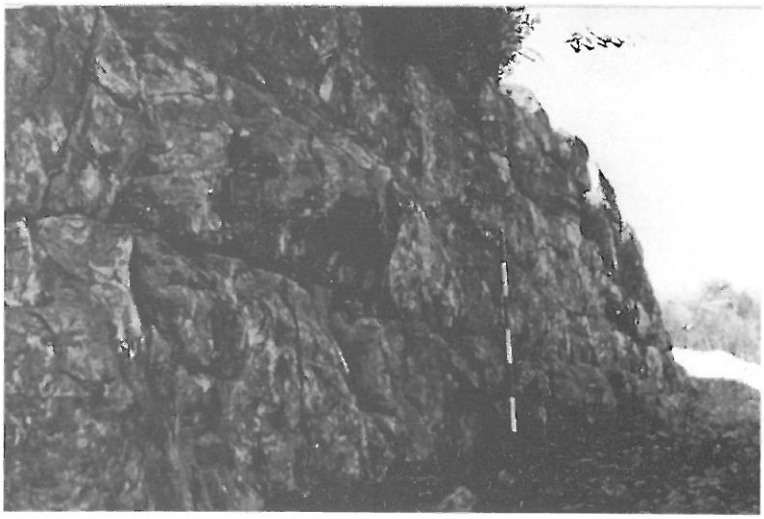

FINIO
C
B
A
A
A
0 100 200 M


CHAONIE
ORESTIDE
MACEDOINE
MOLOSSIE
CORCYRE
THESSALIE
PAROS
N
ACARNANIE
ETOLIE
ACHAIE
③
L'EPIRE AU IVe SIECLE

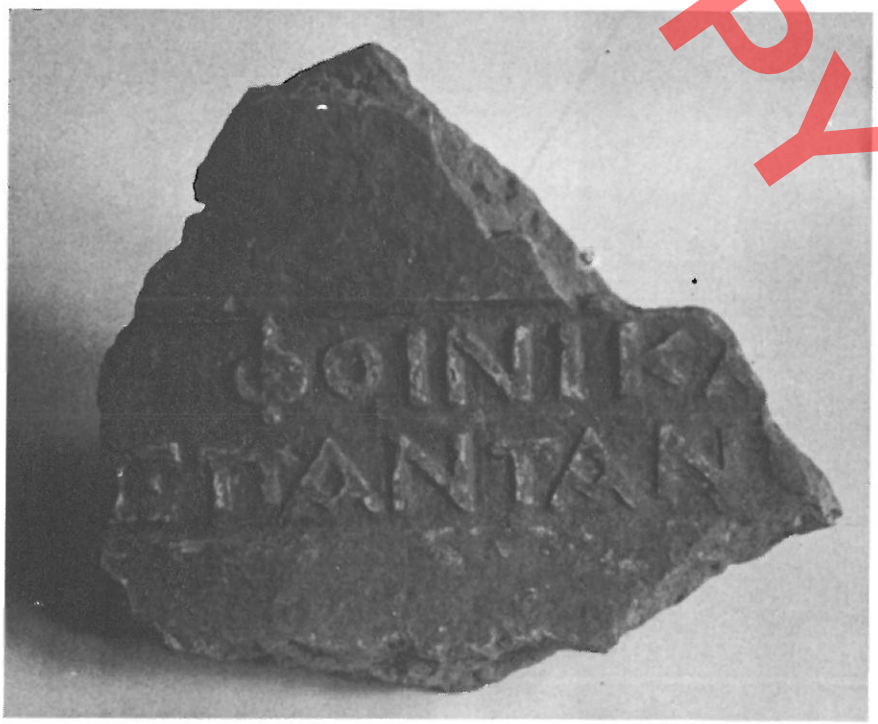
DO NOT COPY





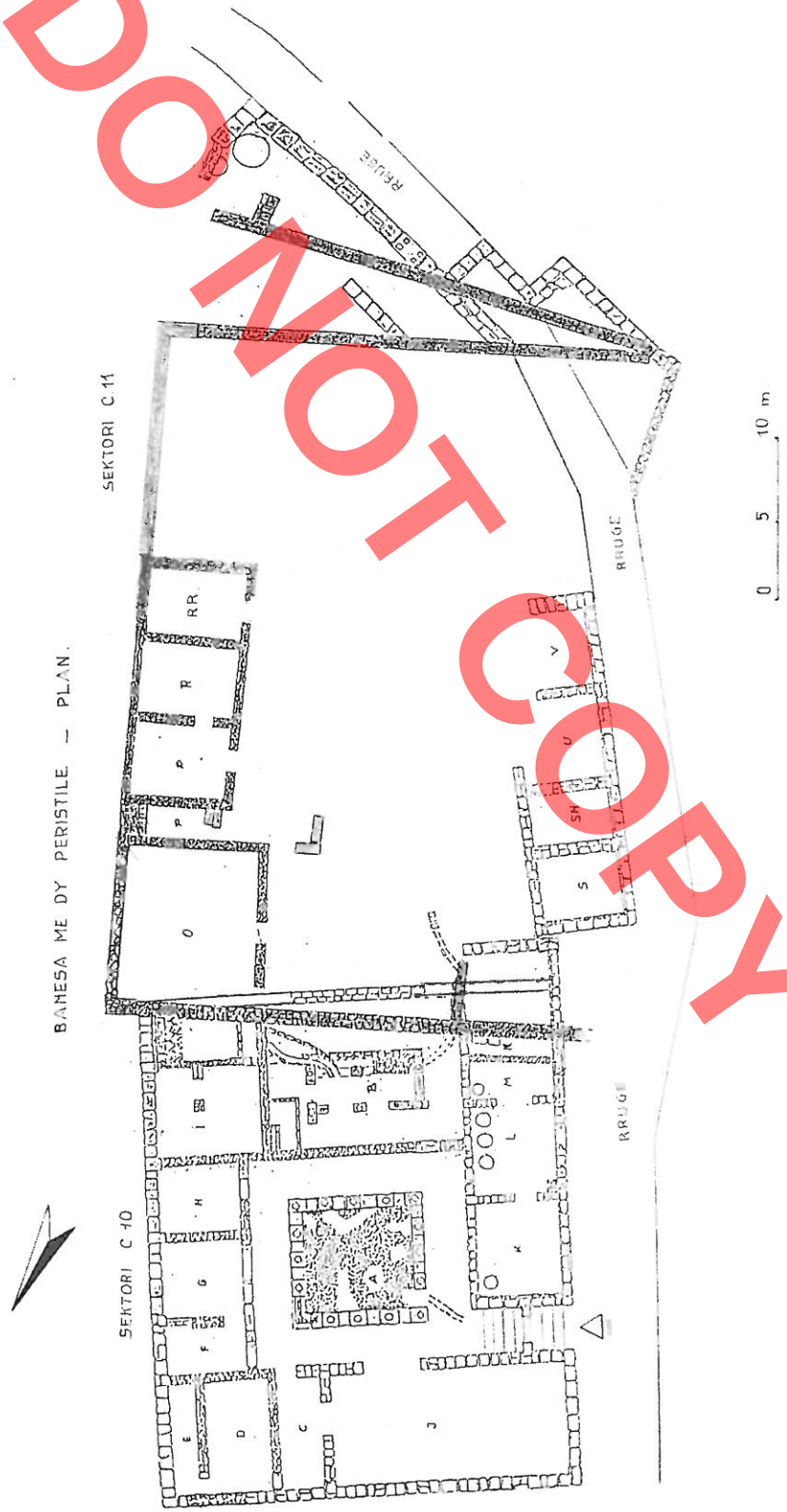






DO NOT COPY

DO NOT COPY


BANESA ME DY PERISTILE — PLAN.
SEKTORI C 11
SEKTORI C 10
RRUGE
RRUGE
0 5 10 m

By Dhimitër ÇONDI

URBANOLOGY AND LODGINGS IN PERSIL IN FOINICE

DO NOT COPY

The center of Caonia Foinice, which Polib considers as the richest center, the most fortified and the strongest in Epirus, has attracted always the attention of archaelogists and different researchers.

About the existance in Foinice of an urbanologistic idea is still very early to give a full opinion. The last excavations and observations gave important elements for that . Up to now we are sure for the division in these main squares of a square of 57 ha of the town: social, inhabited and the reserved one (euhorion). The second takes 2/3 of the square which lays in the southeastern part and also the mountain slopes that go down towards the southweast part. The social zone takes the smallest and the most ancient square of the town. It is located in the north-east part of the inhabited zone of the town and functioned as an acropoli, where the bazar and the center of the town were located. The reserved one took less than ½ of the square and was located in the north-weast part of the hill. It was used as a resort for the protection of the population and their property in case of danger.

Foinice and Butrint, of the same region, have the same construction principles for the organization of the surfaces in different functional zones and the location at the side of the bazar, selecting the proper place for building.

As far as the eukarion location is concerned in Foinice it is the same with that of Kosope, placed in the eastern part of the square. The location of bazar is the same with that of Antigonea.

During the excavations in Foinice was discovered completely a building with tow penistilas and other elemets of tow other buildings and other datas for the typology and the way of their location.

During the superficial excavations and observations done, it was noticed that the main principle for the location of the building was on tarrace base protruding in the main road. They are placed one after the other in different levels from the northeast to the southeast in the same direction, conditioned by the terrain.

The building with two persilas first started near the surrounding wall of the bazar (Acropolis) in the 2/3 of the surface from the Southeastern extreme of it. The building has a quadrangle plan (29x24,30m) on a surface 704m2.

Both of the yards create different architectonic concepts, seperated between them. The second building in the second square in the southeast of this tarrace, in the distance of 1m from the building with two peristilas which has almost the same architectonic way of building.

The third building. In the same tarrace, in the southeast of the two other buildings mentioned before, creating a road between them is located the third building which has also the same architectonic construction with the others .

The peristil type of the building has a different solution, combining the peristil with the entrance hall . The curves placed in the north-weast and north-eastern part made use of the warmth and the light of the sun. In the south-weastern part is placed the entrance hall which served for the every day activities of the family.

The sloping terrain for the building of the houses needed a flat surface between the terracing walls. The terracing walls have monumental dimentions, very well known in the region of Caonia and Antigonea.

Comparing the buildings with those of different ancient centers of our country have the same characterictiks such as: the regular quadrangle form that fit the ortogonal urbanistic system, the location of the entrance in an axis, on one side of the the porch, the creation of a shelter over the main entrance, the protruding of the entrance in the main road ect. The Foinice buildings expand the specter of those similarities even with another important element which is the plan form and the solid construction.

DO NOT COPY

Heide dhe Helmut BUSCHHAUSEN

DURRËSI DHE FILLIMET E KRISHTËRIMIT NË SHQIPËRI [+)]

Në vitin 1967 V. Toçi gërmoi një pjesë te amfitetrit antik të qytetit të Durrësit, Epidamnosit antik, Dyrrhachionit bizantin dhe Durrazzo të kohës veneciane dhe, me këtë rast zbuloi një monument të rëndësishëm paleokristian. Qyteti sot është porti më i madh i Shqipërisë. Nëpër të kalonin dikur rrugët tregtare të Magna Graecia për në brendësinë e Ilirisë. Në vitin 229 p. Kr. qyteti u ngrit në rangun e aleatit të Romës, në qytet të lirë romak dhe në koloninë Julia Augusta, Dyrrachiorum me të drejtat e qytetarisë romake. Plautus (Men.258 e vazhd.) dhe Catul (36,15) e përshkruajnë Dyrrachiumin si si një qytet port tipik dhe si një strofkë e veseve. Ky karakter u ruajt në shekujt që vijuan. Njohuritë tona për ndërtimet antike të qytetit të rëndësishëm vijnë më tepër nga mbishkrimet e gjetura. Kështu tempulli i Minervës bëhet i njohur nga mbishkrimi CIL.III, 1-602, akuadukti i perandorit Adrian, i cili u restaurua nga Septimius Severus, nga mbishkrimi CIL III,1-709 dhe biblioteka nga CIL III,1-67, për inagurimin e së cilës u ndeshën 24 çifte gladiatorësh. Në se nga kjo do të kërkonim të arrinim në përfundimin se amfiteatri ekzistonte në atë kohë do të ishte e pasigurtë. Marin Barleti na njofton vetëm si më poshtë: *amphiteatrum mira arte ingenioque constructum*[1)]

Përballë, në anën tjetër të detit Adriatik ndodhet në Apulie, qyteti i Brindisit/Brundusium. Rruga detare Durrës – Brindisi, për shkak të rrymave të përshtatshme detare në dy drejtimet përshkohet pa rrezik. Midis dy qyteteve



Fig.1. *Durrës: Kapelë e hershme kristiane në teatrin antik (Ndërtim memorial për Asteiosin). Muri jugor. Paraqitje në mozaik e Shën Marisë si Bazilissa (mbretëreshë e qiellit) me kostumin galik të një perandoreshe bizantine me kryeengjëllin dhe ktitorin. Foto: H. Buschhausen.*

[+)] Titulli origjinal: "Durazzo und Anfänge des Christentums in Albanien"
Heide und Helmut Buschhausen
Botuar në "Steine sprechen"
Zeitschrift der österreichischen Geselschaft für Denkmal-und Ortsbildpflege. Wien, Juli 2001
Nr.120 (Jg. XL/1)

[1)] M.Barleti, Historia e Skënderbeut, Tiranë 1983, f.636. – L. Rey, Les remparts de Durazzo. Albania. 1(1925)-48.

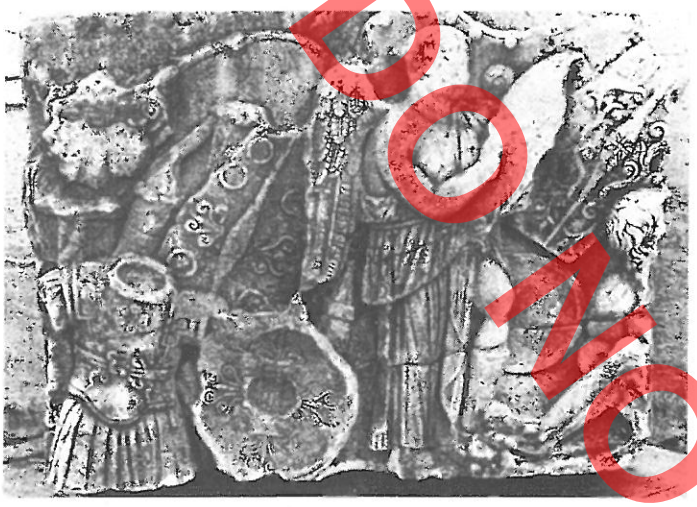
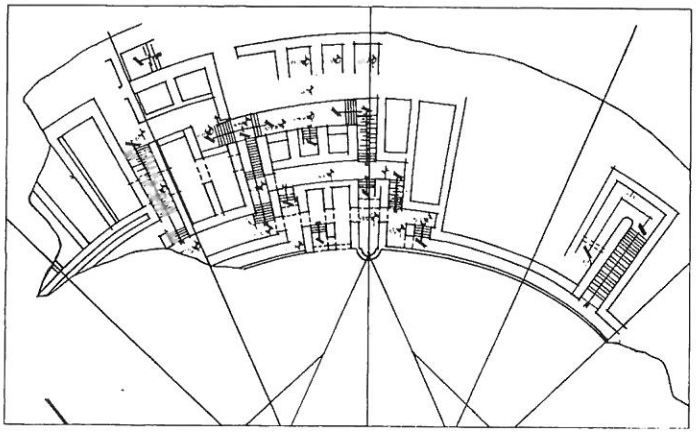


Fig. 2. Tiranë. Relievi antikitetit të vonë nga muri i qytetit Dyrrhachion me figurat e arsenalit të armëve të një skene triumfi.Rreth vitit 400 pas Kr. Foto H. Buschhausen.



Fig.3. Durrës, amfiteatri antik në shpatin e kodrës së kalasë, pjesa perëndimore me kapelën kristiane dhe korridorin. Foto H. Buschhausen.

Fig. 4. Planimetria e pjesëshme e amfiteatrit të Durrësit me kapelën kristiane, sipas L. Miraj (1986).



në antikitet dhe deri në fund të mesjetës kalonte Via Egnatia, një nga rrugët më të rëndësishme që lidhte Romën me Bizantin e largët dhe me Azinë e Vogël. Në anën lindore të Adriatikut Via Egnatia nis nga Durrësi dhe Apolonia, duke u ndarë në dy degë të cilat bashkohen në Peqin/Clodiana, për të vazhduar më tej në thellësi të vendit. [2]

Gjatë gjithë mesjetës janë bërë përpjekje, si nga Bizanti për të rivendosur hegjemoninë mbi Italinë e jugut, ashtu edhe nga normanët e Italisë së jugut për të pushtuar *„qendrën e re perandorake"*, Konstantinopolin.Një pjesë e mirë e këtyre ndërmarrjeve është kryer nëpërmjet Via Egnatia-s. Kryqëzatat e shekullit 11. dhe 12., të kryesuara nga Robert Guiscardi e Boemundi si dhe nga Roxhersi II, Manueli I. dhe Vilhelmi II, fillojnë nga Durrësi ose Apolonia. Pushtimi nga kryqtarët i Konstantinopolit më 1204 me kërkesën e Venedikut, themelimi i Perandorisë Latine dhe pushtimi i provincave lindore, do të thoshte një kthesë fatale për Perandorinë Bizantine. Perandori Mihal VIII, Paleologu më në fund në vitin 1261 shtie në dorë përsëri kryeqytetin dhe bëri përpjekje të shpartallonte aleancën e Papës me mbretin Karl I Anzhu të Siçilisë që synonte restaurimin e sundimit latin mbi Konstandinopol. Beteja përfundimtare u zhvillua në afërsi të Via Egnatias në Shqipëri. Në vitin 1281 Mihali e tërhoqi në një kurth në Berat, strategun e Karlit Anzhu, Sully duke e shpartalluar atë përfundimisht dhe në vitin që pasoi shkaktoi *mbrëmjen siciliane*, e cila bëri që Karli të heqë dorë nga qëllimi i tij i madh për pushtimin e Konstandinopolit. Mihali VIII fitoren e tij të shkëlqyer kundër Karlit Anzhu dhe me këtë rast edhe kundrejt papatit dhe perëndimit e ekspozoi, kur më 1281 vendosi në murin e jashtëm perëndimor të kishës së Shën Marisë në Apoloni portretin e tij dhe të familjes, Teodorës, Andronikut II dhe Mihalit IX.[3]

Nuk mund të mendohet që në daljen e Via Egnatias në bregun lindor të Adriatikut të mos jetë ngritur një monument triumfi. Por mundet që e vetmja dëshmi për këtë të

[2] N. Ceka, Ll. Papajani, La Route de la vallé du Skumbin dans l´antiquite. Studia Albanica 2 (1972,1) 85-106. – G:Stadmüler, Das römische Straßennetz der Provinzen Epirus nova und Epirus vetus, Historia 3 (1954-5) 236-282. – C. Praschniker, Muzakhia und Malakastra. Archäologische Untersuchungen in Mittelalbanien. Österreische Jahreshefte Beiblatt 21-22 (1922-24) 5-216Sp.111f. – N.Dikonomides, Themedieval Via Egnatia, në The Via Egnatia under Ottoman Rule 1380-1699. Symposium in Rethymnon 1996, f.9 e vazhd.

[3] H. Buschhausen, Die Marienkirche von Apollonia in Albanien. Byzantiner, Normannen und Serben im Kampf um die Via Egnatia. Byzantina Vindobonensia VIII.Wien 1976, f.141 e vazhd.

Ponoto copy

jetë një reliev me një skenë triumfi, i cili ndodhet sot para universitetit të Tiranës. Relivi ishte botuar që në vitin 1870 dhe ishte gjetur në murin rrethues të Durrësit. (Abb.2).[4] Në reliev mund të shihet një pjesë nga arsenali i armëve të një skene luftimi: një i mundur që rropatet në pranga, para tij ngrihet viktoria me flatra, që ka mbështetur këmbën mbi këmbën e shtrirë përpara të të mundurit.Me dorën e djathtë nënshkruan fitoren në një tabelë. Në anë të viktorias paraqiten dy mburoja të rrumbullakta, një parzmore, dy mbajtëse temjani (olibanumi) të formave të ndryshme dhe një *tropaeum* i dëmtuar lehtë. Vetëm me vështirësi mund të shquhen objektet mbi flatrën e djathtë të viktorias. Ajo në të majtë është ndoshta një mburojë e rrumbullakët e parë në perspektivë, pas së cilës mesa duket është futur një shpatë, ndërsa në të djathtë mund të jetë govata e një karroce luftarake.Relievi duhet të ketë vazhduar vetëm në krahun e djathtë. Barbari i prangosur kërkon në të djathtë një objekt simetrik dhe midis të dyve një *tropaeum* . Në këtë vend relievi është i thyer dhe sipas përcaktimit të *ferculum-it* dhe sigurisht të një *tropaeum-i* të dytë që i bashkohej në të djathtë, do të duhej së paku gjerësia e pjesës së ruajtur për t'u plotësuar.

Relievi mund të jetë mbetje e një monumenti triumfi i antikitetit të vonë dhe lidhet me harkun e triumfit të Galeriusit në Selanik që datohet në vitin 297.[5] Por robi nuk është pers. Në vitin 295 në perandorinë romake u dyndën Sarmatët. Ata u mundën dhe në prerjet monetare u pasqyrua me figura fitorja mbi barbarët. Një luftë e re Sarmate përfundoi me fitore më 305.[6] Monumente nga periudha e hershme kristiane kanë arritur rrallë tek ne, ato i kanë rrënjët në artin kristian të lindjes.

Në muzeun arkeologjik të Shkodrës ruhet një enë balte me diametër 17,5 cm që i përket qeramikës afrikano-veriore të tipit Terra Sigillata D në të cilën paraqitet Danieli



Fig.5. Kapela kristiane në amfiteatrin antik të Durrësit. Pamje nga lindja. Bildarchiv Foto Marburg A. Nr. B5464/6.

në strofkën e luanit. Ai ka ngjashmëri të madhe me relievin me të njëjtën temë që sot ndodhet në muzeun arkeologjik të Selanikut dhe që bënte pjesë me siguri në relikuarin e argjentë kryeqytetas teodosian me prejardhje nga Nea Herakleia në Kalkidike dhe që datohet në gjysmën e dytë të shekullit IV.[7]

Mozaiku i një kishe njënefëshe me apsidë të dalur lehtë dhe një narteks të gjerë, i cili të bën të kërkosh një nef shtesë, datohet nga gërmuesi Aleksandër Meksi, mbi bazën e gjetjeve në periudhën e vonë konstantiniane. Ornamentet takohen në krishtërimin lindor, deri diku si qirinjtë e stilizuar në formë centripetale në një kompozim rrethor në mozaikun e kishës së Misis-Mopsuestia (350-428), ato afrohen dhe me ato të kishës së Khirbet-Mouqa në Siri, e cila është datuar në vitet 395-95.[8]

Që nga viti 1966 u gërmua amfiteatri në pjesën veri-perëndimore të Dyrrhachionit. Punimet e çlirimit edhe pas shumë fushatash gërmimi nuk janë mbyllur krejtësisht.[9] Në

[4]) L.A.Heuzey, H. Daumet, Mission archéologique de Macédoine. Paris 1876, F.384, Nr.157. – C. Praschniker, A. Schober, Archäologische Forschungen in Albanien und Montenegro.Österreische Akademie der Wissenschaften, Schriften der Balkankommission, Antiquarische Abteilung VIII. Wien 1919. f.42, fig.51, Nr.8. – C. Sestieri, Encyklo-pedia d´arte antica e orientale 3 (1960) 196.

[5]) H.P.Laubscher,Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki. Archäologische Forschungen 1. Berlin 1975, Tab.III.

[6]) H. dhe H. Buschhausen, Die Spolie vom Triumphbogen zu Dyrrhachion, në : Römisches Österreich. Jahreshefte der Öösterreichischen Gesellschaft für Archäologie 11/12 (1993/4), Shkrim festiv për ditlindjen e E. Diez, f. 7-15.

[7]) H.Buschhausen, Kunstgeëerbe des Ostillyrikums, në : Actes du Xe Congrès internationale d´Archéologie Chretiénne 1980 Vëllimi I. Thessalonike 1984, f. 343, fig.1-3.

[8]) L. Budde, Antike Mosaiken in Kilikien, I. Frühchristliche Mosaiken von Misis-Mopsuhestia. Recklinghausen 1969, fig. 45-47,97,100. – P. Donceel-Voute, Les paviments des églises byzantines de Syrie et du Liban. Louvain-la-Neufe 1988. f.159.

[9]) V. Toçi, Amfiteatri i Dyrrahit, në: Monumentet 2(1971) 37-41. – L. Miraj, Amfiteatri i Durrësit, në: Iliria 16 (1986,2) 151-169. – Monumente të arkitekturs në Shqipëri (Instituti i Monumenteve të Kulturës). Tiranë 1973, Tab.31. – K. Miho, Amfiteatri i Durrësit dhe raportet urbanistike me qytetin bashkëkohës. Tiranë 1984, f. 101, 117. – për kështjellën, Gj. Karaiskaj, 5000 vjet fortifikime në Shqipëri.. Tiranë 1981, f.114 e vazhd., fig. 84-89b.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

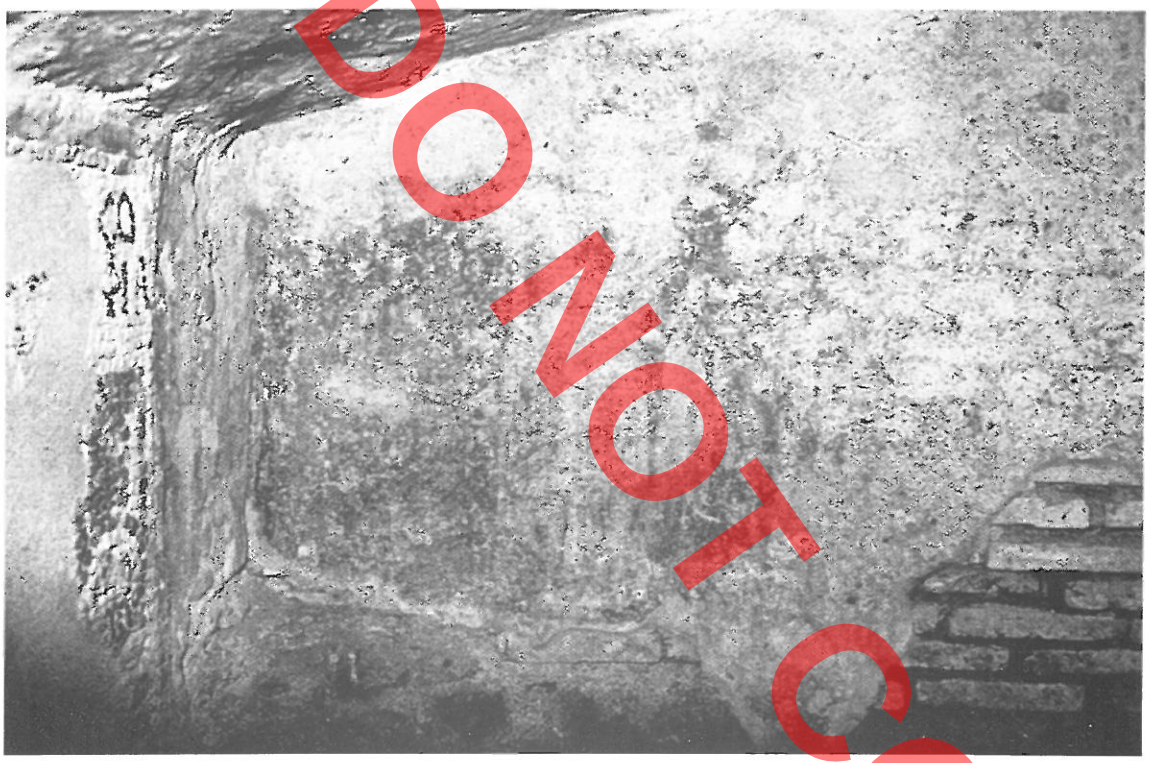


Fig.6. Durrës. Kthina memoriale për Asteiosin në Amfiteatër, pikturë murale me Asteiosin dhe pasuesit. Foto: H. Buschhausen.

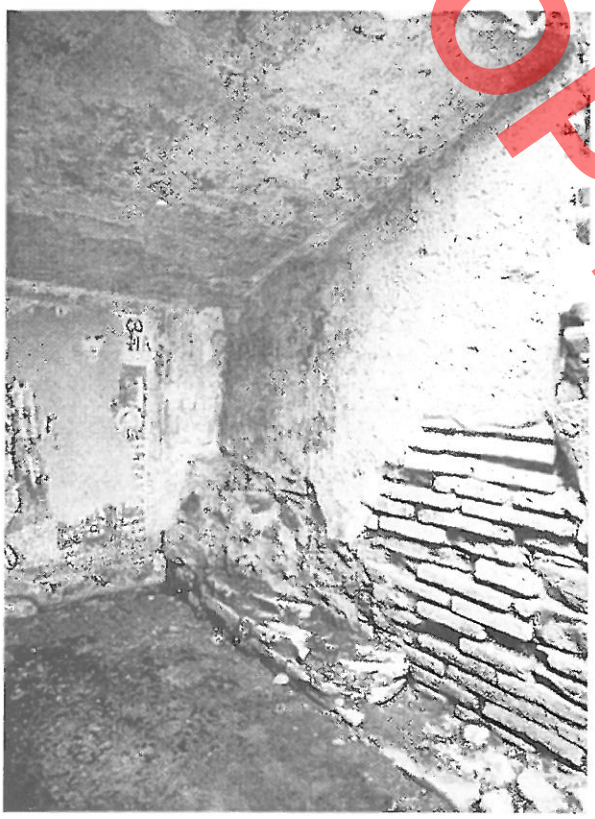


Fig.7. Durrës. Kthina memoriale për Asteiosin në Amfiteatër, këndi veriperëndimor me shkëmbin e gjallë. Foto: H. Buschhausen.

DO NOT COPY



Fig.8. *Durrës. Kthina memoriale e Asteiosit në amfiteatër. Mozaiku në murin jugor me figurat e Shën Marisë, dy kryeengjëj, ktitorin Aleksandër me bashkëshorten si dhe Shën Stefanin. Foto: H. Buschhausen.*



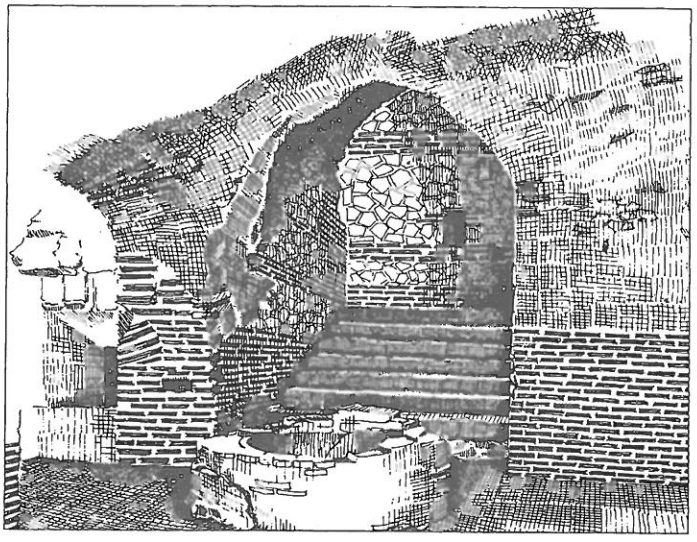
Fig.9. *Durrës. Kthina memoriale për Asteiosin në amfiteatër. Fragmentet e mozaikut në murin perëndimor: Sh. Maria orans midis engjejve me një çift ktitorësh . Në dy anët personifikohen Irena dhe Sofia (shih dhe Fig.22). Foto: H. Buschhausen.*

DO NOT COPY



Fig.10 Durrës. Kapela kristiane në amfiteatër, pamje e brendshme me apsidën nga lindja. Bildarchiv Foto Marburg,A. Nr. LA4688/15.

Fig.11. Durrës. Amfiteatër, „korridori A", kalimi verior për në kapelë(në fig. majtas) dhe vaska e pagëzimit para hyrjes. Vizatuar nga L. Miraj.



se ndërtimi u shkatërrua gjatë tërmetit të vitit 522 dhe nuk u përdor më është e pasigurtë; për këtë mungojnë gjurmë në pjesën perëndimore (Fig. 3-5). Amfiteatri ngjishet pas anës së kodrës së kalasë e cila vazhdon më tej në drejtim të perëndimit ku është ndërtuar kalaja e qytetit. Pjesa perëndimore dhe veriore e teatrit është ndërtuar mbi shkëmbin e gjallë. Pjesa lindore dhe jugore ka rënë pre e një kuartieri të ngjeshur ndërtimesh. Teatri ka formë eliptike me një madhësi të kosiderueshme prej 132,4 x 113,2m, vetëm me një arenë (cavea) në qendër prej 61,4 x 42,2m. Dy radhë të ndenjëseve (gradus) janë të dallueshme. Si mbyllje në pjesën e sipërme duhet të ketë patur një galeri të mbuluar me banka për uljen e grave. Shpati i kodrës që zbret lehtë në drejtim të lindjes zihet nga nënstrukturat. Forma specifike e teatrit kushtëzohet nga disa ndryshime nga skema e zakonshme. (Fig. 3,4).[10]

Në katin e parë të pjesës perëndimore të teatrit në periudhën e hershme kristiane është ndërtuar një kapelë e vogël një nefëshe (Fig.3-5), me siguri vetëm pasi më 325, me urdhër të perandorit Kostandini i madh u ndërprenë ndeshjet me kafshë dhe më 399 luftimet e gladiatorëve në Romë, nëpërmjet mbylljes së shkollave të gladiatorëve nga konsulli Flavius Mallius Theodorius. Apsida e kapelës del pak përpara nga balteusi i parë.Ajo ka nga lindja një dritare dyshe, që në gjendjen aktuale është e re (Fig 3,10). Kapela është ndërtuar para një vormitoriumi të katit të parë, një tjetër i tillë shihet më nga lindja. [11] Në daljen e vormitoriumit janë ndërtuar dy mure anësore, të cilët lidhen nëpërmjet apsidës. E parë nga korridori i pasëm duket sikur kemi të bëjmë me një kapelë dyshe të stilit perëndimor me emporium në pjesën e sipërme dhe vetëm pasi zbret disa këmbë shkallë arrihet në të nga pjesa anësore. Kapela sot është e mbuluar nga një çati pexhiglasi e cila bën të jetë e ndriçuar e gjithë hapësira.Në apsidë gjenden fragmente të punuara në mermer prokonezi që me siguri janë mbetjet e një ikonostasi të zhdukur apo të një parmaku altari. Por duke patur parasysh shfaqien e shpeshtë të këtij mermeri në Shqipëri, nuk do të donim ta lidhnim patjetër këtë ndërtim me një themelim konstandinopolitan si në rrethe të tjera kulturore.

L. Miraj ka vizatuar muraturën e kapelës [12], pra sipas kësaj rrethi i apsidës është vendosur në të dyja anët, në

[10])L. Miraj, vep. e cit. fig. 2-3.

[11])L. Miraj, Amfiteatri vep. e cit., fig.1.

[12])L.Miraj, Përshtatjet, vep. cit. f..48. - R. Sörries, Frühchristliche Denkmäler in Albanien. Antike Welt 14 (1983,4) 7-26, atje fig.11.

DO NOT COPY

një fazë të dytë ndërtimi në muret anësore të galerisë të plotësuara për ndërtimin e kapelës. Ka mundësi që të dy muret anësore t'i përkisnin pjesës së brendshme të një kalimi në brendësi të amfiteatrit dhe vetëm më vonë me shtesën e apsidës me dritaren bifore të jenë kthyer në mure të kapelës.

Altari në formën e një arke qëndron ndoshta akoma mbi truallin romak, në të cilin në kujtim të një *decanus* Licinius, që këtu gjeti prehjen e fundit më 14 dhjetor të indiktit të IX, është vendosur një tabula,[13] natyrisht që një përcaktim kohor më i përafërt nuk mund të bëhet. Gjendja e strukturave të brendëshme është publikuar në mënyrë të mjaftueshme. (Fig 11).[14] Korridori i parë në nënstrukturat e teatrit kalon përmes dy mureve anësore të kapelës që nëpërmjet dy këmbë shkallësh nga jugu arrin në brendësi të korridorit. Nga veriu para hyrjes në kapelë është ndërtuar një vaskë pagëzimi. (Fig. 4,11).[15] Pjesa e mbrapme e kapelës nuk përfundon me mur por me një hapësirë të ngushtë me planimetri drejtkëndëshe që ndahet nga kapela vetëm nga një hark rrethor, i cili ka humbur në pjesën më të madhe; vetëm shpatulla jugore dallohet ende qartë. Këndi jugperëndimor është deri diku i çregullt pasi këtu ruhet një pjesë e shkëmbit, i cili është mbuluar.Nuk bëhet fjalë për një rrëzim të nënstrukturës nga tërmeti i vitit 522 por për një shkëmb të gjallë për të cilin është treguar kujdes të përfshihej në figurat e pikturës së murit verior. Por edhe pa këtë qoshe me shkëmbinj, hapësira është shumë e ulët. Nëpërmjet një dystimi të mëvonshëm të mbulesës shumë të pjerrët hapësira ka marrë formën e një kubi. (Fig. 6,7). Kthina e vogël ka qenë e pikturuar tërësisht me freska. Ato të murit verior dhe çfarë duket nga muri perëndimor të lenë të kuptosh se kemi të bëjmë me një radhë figurash që qëndrojnë në këmbë të cilat dallohen në formë skematike.(Fig.6). E vështirë për t'u gjykuar është piktura e tavanit të kapelës së vogël. Sipa H. Nallbanit ajo paraqet një pantokrator në mandel*) me nimbus të kryqëzuar, kodeksin e mbyllur në dorën e majtë si dhe simbolet evangjelike në medalione, prej të cilave dallohej akoma koka e demit dhe luanit. Dh. Dhamo ka botuar një vizatim të ndryshëm pa simbolet evangjelike.[16]

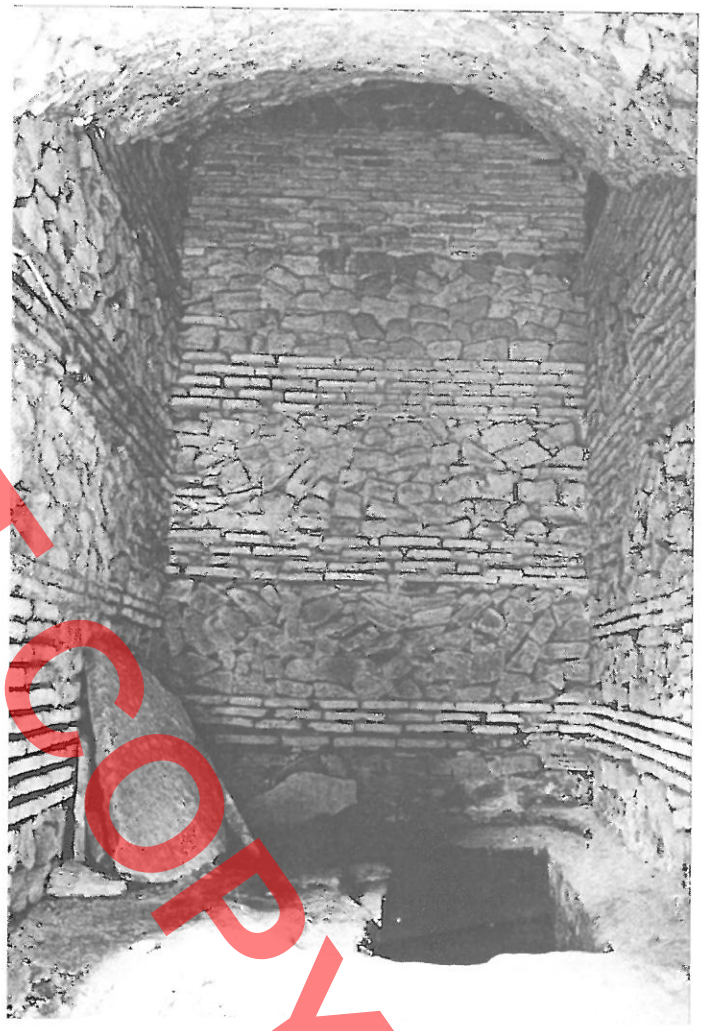
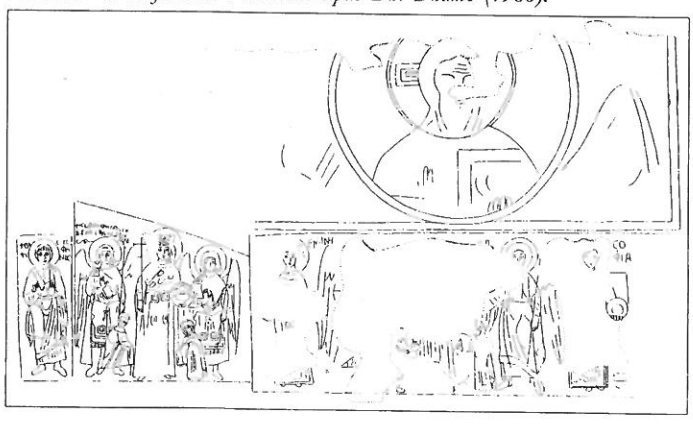


Fig.12. Durrës, Amfiteatër, „Korridori A", kthina në jug të memorialit me varrin e hershëm mesjetar. Bildarchiv Foto Marburg. A.Nr. B5464/10.

Fig.13. Rikonstruksioni vizatimor i mozaikëve në murin jugor dhe perëndimor si dhe i pikturave murale të dikurshme në tavanin e kthinës së memorialit për Asteiosin në amfiteatrin e Durrësit sipas Dh. Dhamo (1986).



[13] L. Miraj, Përshtatjet, vep. cit. f.50, sjell një skicë të deformuar, të retushuar rëndë.

[14] L.Miraj, Amfiteatri, fig. 3, fig. 26 dhe Monumentet,.vep. cit., tab. 32.

[15] L. Miraj, fig.27.

*) *Rreth në formë elipsiku paraqitet Krishti ose Sh. Maria (Shënim i përkth.).*

[16] Dh. Dhamo,Konsiderata mbi zhvillimin e mozaikut paleokristian në Shqipëri. Iliria 16 (1986) 311-319, tab. III.

DO NOT COPY

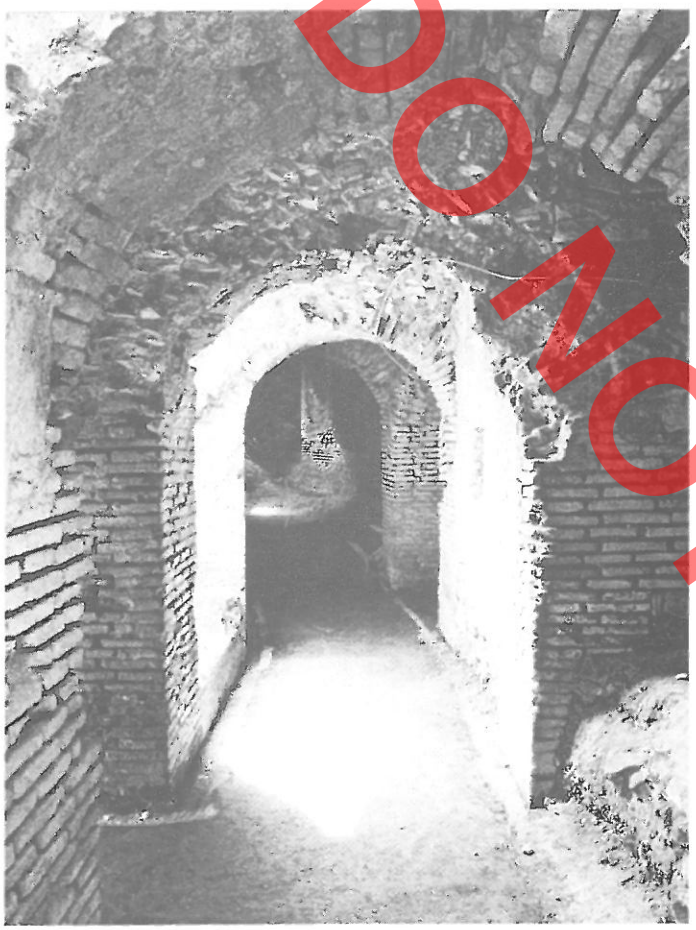


Fig.14. Durrës. Korridor në nënstrukturat e amfiteatrit në jug të kapelës. Bildarchiv Foto Marburg, A. Nr. B5464/13.

Fig.15. Durrës. Korridor në nënstrukturat e amfiteatrit, muraturë me një fenestella confessoris në një hark të murosur dhe relievi me shenja krishtërimi. Ndoshta vendvarrimi i mëvonshëm i Shën Asteiosit. Bildarchiv Foto Marburg, A.Nr. B7769/23.



Ajo ia bashkëngjit figurën e pantokratorit mozaikëve. (Fig.13) Ky tip pantokratori është i rëndomtë vetëm në figurat e monedhave të Justinianit II (685-695). (Fig.35). Deri tani piktura nuk është publikuar në mënyrë të mjaftueshme, njohja e saj bazohet në një njoftim gojor nga zoti prof. H. Nallbani. Disa paralele stilistike i gjejmë në pikturën e një varri në Viminacium në Beograd/Stari Kostolac, tani në muzeun nacional në Pozarevac.[17]

Në murin perëndimor dhe në atë jugor në një fazë të dytë sistemimi janë vendosur mozaikët,[18] bordurat e të cilëve akoma edhe sot të lenë të kuptosh se më parë të gjitha muret e kthinës kanë qenë të mbuluara me piktura. Mbetjet e tyre shihen në këndin jugperëndimor, në tavan dhe në pjesën anësore të thembrës së harkut. Hapësira e vogël qëndron pak më ulët se dyshemeja e kapelës duke krijuar kështu një vaskë në të cilën mblidhet uji, që vjen nga kodra e kalasë në periudha të këqija të motit.Niveli origjinal i dyshemesë ruhet në murin verior dhe në këndin veriperëndimor të kthinës. Muret e kapelës janë mbuluar me një shtresë të gjelbërt algash dhe është për të patur frikë se do të dëmtojnë ngjyrat e mozaikut (Fig.1, 8, 9). Do të isha i prirur të prananoja se kjo kthinë e ulët ka fshehur në amfiteatër faltoren e një hyjnije. Megjithatë mbishkrime nuk janë ruajtur dhe shpjegimet mund t'i kërkojmë vetëm në analogjitë me monumente të përafërt.

Apsida e kapelës qëndron e shkëputur në mënyrë të qartë nga pjesa tjetër e muraturës, ajo ka përdorur si spolje një pllakë nga ndenjëset e teatrit dhe në bazë të teknikës së ndërtimit të mureve sipas Gj. Karaiskaj, datohet në shekullin VI, ka të ngjarë në kohën e perandorit Anastas (491-518), që ka lindur në Dyrrhachion prej nga vjen dhe një ndërtim qëndror si pjesë përbërëse e një pallati, që ndodhet pak më larg në juglindje dhe që është dëshmuar nga një numër i madh stampash në tulla. Nga ndërtimi rrethor janë ruajtur një shtresë dyshemeje me pllaka mermeri të vendosura me një precizion të jashtëzakonshëm, pak kapitele dhe baza kollonash. Ndërtimi rrethohej nga një radhë kollonash.Një ngritje prej tre këmbë shkallësh në qendër duhet të jetë bazamenti i një statuje, vaska e ujit që ndodhet pranë është shumë e vogël për të qenë një vaskë pagëzimi (Fig.17,18). Qëllimi i këtij ndërtimi është i panjohur.

[17])L. Miraj, Përshtatjet, fig. 12 dhe 13. – Kat. Roman imperial towns and palaces in Serbia, ed. D. Srejovic, Beograd 1993, Nr. 98.

[18])E vetmja figurë me ngjyra e përdorshme është në: Kat. Albanien, Schätzte aus dem Land der Skipetaren. Mainz 1988, f.136, fig. 99.

DO NOT COPY

Sipas Malalas (Chron. XVII, Bonn, f.197) perandori ndërtoi hipodromin e Dyrrhachionit, sipas Dh. Dhamos , atij mund t'i përkasi edhe mozaiku baritor i Arapajt në afërsi të qytetit.Nën këtë perandor sipas dëshmisë së stampave të tullave u ngrit një pjesë e rëndësishme e mureve të qytetit të Dyrrhachionit me të cilat gjenden edhe ngjashmëri [19] në teknikën e ndërtimit me apsidën e shtuar të kapelës. Fortifikimi i qytetit nga Anastasi nuk është një fenomen i izoluar për Ballkanin. Tulla të stampuara janë gjetur edhe në Histria në Dobruxha. [20]

Burimet për antikitetin e vonë në Durrës janë sporadike. Në vitin 479 gotët u ngritën kundër perandorit Zenon dhe pushtuan qytetin.Burimet na njoftojnë për një tërmet të madh në vitn 522. Anastasi atëhere kishte vdekur dhe kemi pranur që ky ndërtim relativisht i vogël në apsidë nga ana stilistike mezi mund të fiksohet në kohë si i shekullit VI. Rindërtimi pas shkatërrimit duhet të ketë vazhduar nën perandorin Justinian (527-565), një monedhë e perandorit është gjetur në fragmentin e mureve midis pikës D dhe E (Planimetria tek L.Rey, shih citimin 1).[21]

Deri diku analogji të përafërta me amfiteatrin e Dyhrrachionit ofron ai i Salonës (rreth vitit 170) ku është e qartë se kemi të bëjmë me një ndikim të ndërsjelltë.

Nga Via Vernatorium, e ngushtë, e cila rrethon gjithë arenën (cavea) e amfiteatrit në Salona degëzohen hyrje që përshkojnë kalime të mbuluara me qemere, njëra prej të cilave është ruajtur në gjendje të mirë. Ajo përfundon në një hapësirë të ulët drejtkëndëshe të përzgjatur që i ngjan një kapele, e cila përfundon me një nike që kufizohet nga një hark dhe ku qe vendosur altari i Nemesisit, e asaj fuqie që në kohën romake ndante fatet e njerëzve me drejtësi, perëndesha e fatit.[22]

Pjesa e fundit e kalimit zgjerohet në një hapësirë të përzgjatur drejtkëndëshe dhe nga të dyja anët është e mbushur krejtësisht me shtatore të pikturuara. (Abb.16). E fundit në anën veriore, nga një mbishkrim akoma i lexueshëm, njihet si Asterius. [23]

Shenjtorët me sa duket janë të veshur me nga një Chlamys të gjatë i cili mbi shpatullën e djathtë mbërthehet me një fibul. Në duar ata mbajnë gjithmonë *corona martyris*.

Asterius bën pjesë në grupin e midëve të Domniusit nga Nisibis, peshkopit të parë të vërtetuar historikisht të Salonës që i shte pasuesi i peshkopit Venantius- ky i fundit ishte madje nxënës i apostullit Pjetër. Domniusi si pasojë e përndjekjes së të krishterëve (303-305), në kohën e perandorit Dioklecian, u martirizua më 304 me sa duket në arenën e amfiteatrit të Salonës, të ndërtuar në vitin 70. Njëkohësisht me Domnius u martirizuan edhe Presbyteri

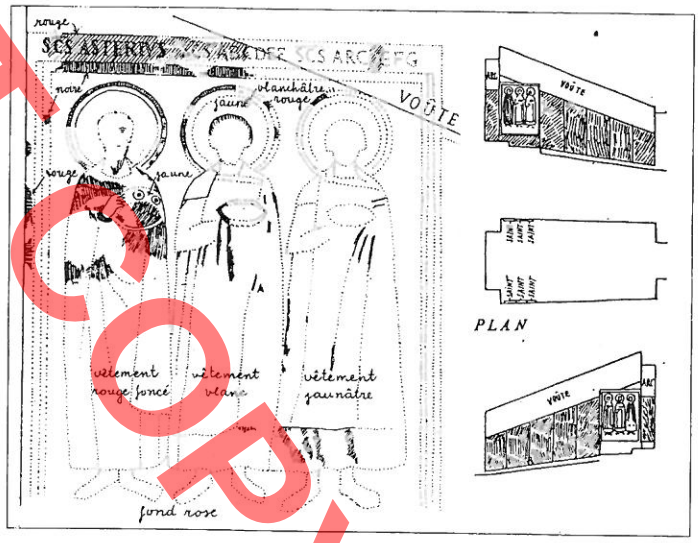


Fig.16. Salona. Amfiteater, Faltorja e Nemesis-it,kapela përkujtimore për Domnius dhe dhe pasuesit. Skicë rikonstruksioni e pikturës murale dhe prerjet nga E. Dyggve.

Asterius, xhiakoni Septimius, endësi Anastasius dhe ushtarët Antiochianus, Gaianus, Paulinianus, dhe Telius. Domnius pas vdekjes më 10 /11. IV. 304 u varros në nekropolin e madh Manastirine të Salonës.Një fragment i gurit të varrit me mbishkrim është gjetur (CIL.III 9575).

Na/T(ale) Deposi/T(io) DOMN/ionis...passus
Es/T IIII IDV/s APRIL(es).

Një mbishkrim tjetër lidhet me sarkofagun e nipit të tij dhe pasuesit Primus(CIL.III.14897):

DEPOSITVS PRIMVS EPISCOPVS XII KAL(endas) FEBR(arias) NEPOS DOMNIONES MARTORES.

Mbishkrimi u gjet në afërsi të dhomës së varrimit me qimitere për tre martirë dhe një *fenestella confessoris*. Rreth këtyre varreve në shekullin IV lindi një varrezë e madhe. Në shekulli V memoriali me varrin e Domnius-it

[19] Karaiskaj, vep. cit., 124 e vazhd. – K. Zheku, Zbulime epigrafike në muret rrethuese të kalasë së Durrësit, Monumentet 3 (1972) 34-46.
[20] I.Barnea, Les monuments paléochrétiens de Roumanie. Sussidi allo studio delle antichita cristiane VI. Rom 1977, f.87, Nr.55,2. 56.66,2.
[21] L. Miraj, Për një interpretim të ri të monogrameve në tullat e murit rrethues të Durrësit, Monumentet 20(1980), 127-130.
[22] E. Ceci, I monumenti cristiani di Salona. Mailand 1963, tab. XXXI,1. - E. Dyggve, History of Salonitan Christianity. London, Leipzig, Paris, Cambridge/Mass. 1951, fig.I,19, fig.I,20,21.
[23] Ceci, vep. cit.., tab.XXXI,3, piktura fig.4.

DO NOT COPY

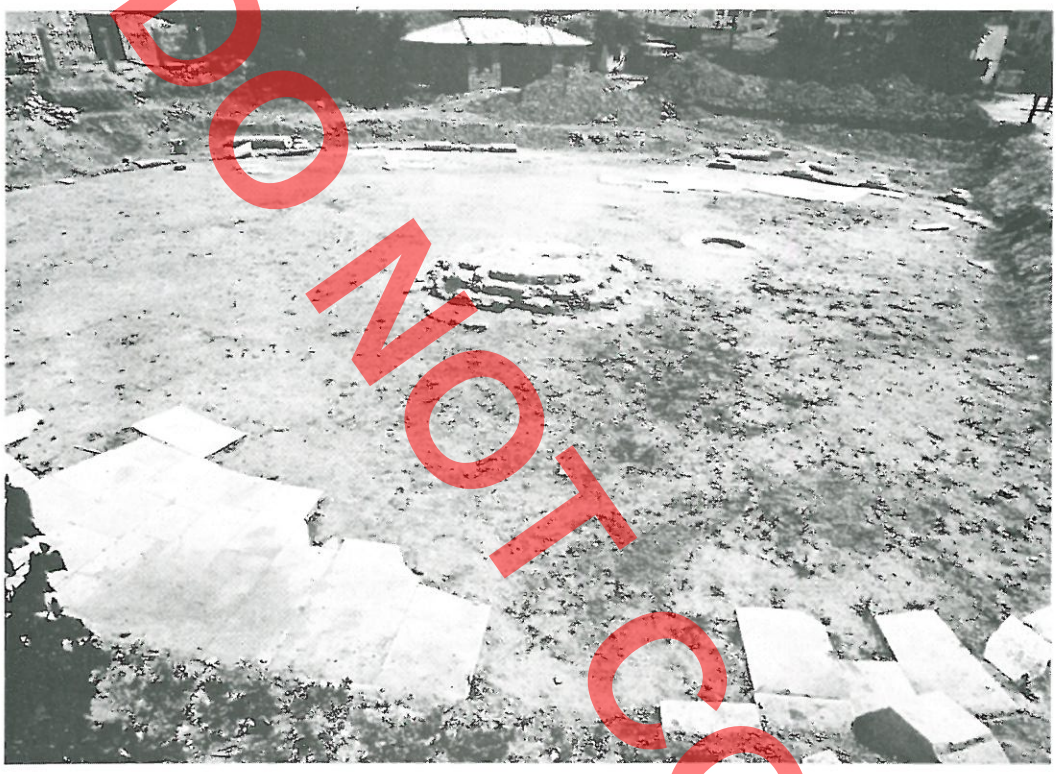




Fig.17 dhe 18. *Durrës. Mbetjet e një ndërtimi qendror, pjesë e pallatit të perandorit Anastas I (491-518) pranë amfiteatrit, i njashëm me pallatin e Galeriusit në Selanik. Bildarchiv Foto Marburg A. Nr. B 7735/7.*

DO NOT COPY

u zgjerua në një bazilikë mortore.[24] Kur Salona në vitet 614/15 u pushtua nga avarët, papa Johani IV (639-642), me prejardhje nga Dalmacia, bir i një Venantius, për nder të martirëve istrianë dhe dalmatinë, në vitin 640 veshi me mozaikë ku paraqiteshin figura shenjtorësh, murin ballor të apsidës së kapelës së Venantius-it në baptisteriumin lateran të Romës.[25] Këta mozaikë imitojnë, siç duket qartë, figurat e faltores së Nemesis-it të kthyer në kapelë në amfiteatrin e Salonës, prej tyre mund të plotësohen së paku ato figura shenjtorësh që nuk ruhen të plota në teatër. Kapela u përfundua nga papa pasues Theodorus. Faltore të ngjashme Nemesis janë gjetur shpesh në amfiteatrot në Ballkan, por në Acuincum, Carnuntum dhe Pola ato mbetën *pagan*. Në vitet 614-615 reliket e Domnius-it u transferuan në katedralen e Spalatos.[26] Ngjashmëritë midis përshatatjes së faltores së Nemesis në kapelën e shenjtë në Salona dhe të kapelës së vogël të Dyrrhachionit u bënë të njo-hura për herë të parë nga I. Nikolajeviç.[27] Ai e drejton intresin e tij vetëm në mozaikët e kapelave duke i parë si të një faze të dytë ndërtimi. Mbi bazën e ngjashmërive, dy faltoret në Dyrrhachion dhe Salona zor se mund të kenë lindur të pavarura nga njëra-tjetra.

Në kërkim të një shenjtori të krahasueshëm me Domniusin e Salonës, A. Bryer[28] është i bindur se kapela në amfiteatrin e Dyrrhachionit i kushtohet Shën Asteios-it apo Astius-sit.

Asteiosi llogaritet si peshkopi i parë i Durrësit por është pothuajse i pakapshëm nga burimet historike. Peshkopi i parë i qytetit i vërtetuar historikisht dhe që dëshmohet me siguri është Eucherius, i përmendur në aktet e konsilit të Efesit më 431. Ndërsa në konsilin e Nikajës më 325 nuk përmendet asnjë peshkop nga Durrësi. Lajmet mbi Asteios janë shumë të rralla. Sipas Acta Sanctorium ai ishte peshkopi i parë i qytetit të Dyrrhachionit. Ai u martirizua nën guvernatorin Agrikolaos në kohën e perandorit Trajan (98-117). Për prishjen e idhujve të perëndive atë e fshikulluan me *flagrum* (kamzhik) dhe pastaj të mbërthyr në kryq e lyen me mjaltë për të ndjellur insektet dhe kështu ai vdiq nën diellin përvëlues të mesditës së 6 korrikut.

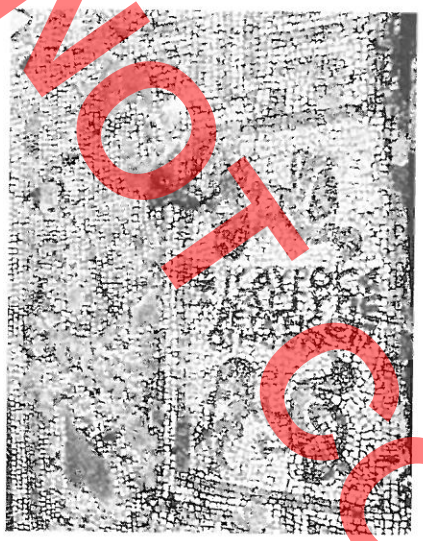


Fig.19. *Bylis pranë Apolonisë, Bazilika B, shek. VI, dysheme mozaiku me mbishkrim votiv kushtuar Isauros. Bildarchiv Foto Marburg, A. Nr. B 7846/15.*

Një grup pelegrini martirum nga Italia, të cilët para përndjekjeve të të krishterëve nga Trajani, kishin ardhur në Dyrrhachium duke kalur nga Bari dhe Brindisi (Lukianos, Pompeios, Hesychios, Papias dhe Germanos) u bënë dëshmitarë të ndodhisë së Asteiosit të varur në kryq. Ata vlerësuan me zë të lartë Asteios-in dhe për këtë u bënë të njohur. Gjatë gjykimit u cilësuan si të krishterë dhe u ndëshkuan nga Agrikolaos duke u hedhur në detin Adriatik të lidhur. Pas vdekjes u flakën në breg dhe u varrosën në rërë (*in arena*). Më vonë peshkopi i Aleksandrisë *corpora*-t i varrosi me shumë nderime natyrisht në një varrezë të qytetit.[29] Për shenjtorët bën fjalë dhe Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae[30] si dhe fragmenti një monologions-i të shekullit VIII në Jeruzalem, të cilin J. E. Goodspeed [31] e ka

---

[24] F. Bulic, J.Bervaldi, Kronotaksa solinskih zu dotatak spljetskih nadbiskupa:Prilog. Bulletino di archeologia e storia dalmata (1912/3) 8-15. – R. Egger, Der altchristliche Friedhof Manastirine nach dem Material von Fr. Bulic. Forschungen in Salona, Bd. II, Wien 1926, f. 75 e vazhd. – Dygvve, vep. cit. 22 e vazhd., 73 e vazhd.. – N. Cambi, Art. Domnius, Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg Basel Rom Wien 31995, Sp. 329. – F. Marin, Civitas splendida Salona, në : Salona christiana. Split 1994, f. 9 e vazhd., fig. 16, f. 103 e vazhd., fig 9-11.

[25] Liber Pontificalis, ed. L. Duschesne I, f. 330. –Ceci, vep., tab.XXXI,3. – J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Wandmalereien der kirchlichen Bauten vom 4.-13. Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1916, Bd. Mosaiken II, 73 e vazhd.

[26] V. Saxer, Les Saints de Salona: U sluzbi Covjeka Zbornik nadbiskupa i metropolit dr Frane Franica. Split 1987, f.296-308.

[27] I. Nikolajevic, Images votives de Salone et de Dyrrhachium, në Zbornik Radova Vizantološkog Instituta 19 (1960) 59-71.-Po aty, Le „sceau du Christ" sur une mosaique de Durrës, në : Zbornik za Likovne Umetnosti 21 (1985) 3-11.

[28] A. Bryer, Saint Asteios and the Amphitheater in Dyrrhachion, në : Thymiama. Botim përkujtimor L. Bouras. Athen 1994, vëll. II, f.41-45. – C. Capizzi, L´Imperatore Anastasio I (491-518). Orientalia Christiana Analecta 184, Rom 1969, f.23.

[29] Acta Sanctorum Juli, vëll. II, Antëerpen 1771, f.284 dhe Juli, vëll. II, f. 457. – R. Janin, Dyrrhachion, Dictionnaire Géographie et d´Histoire ecclesiastique 14(1960) Sp. 1248-1252. – A. Koren, Asteio, Bibliotheca Sanctorum I, Rom 1962, Sp.512.

[30] Ed. H. Delehaye,Propylaeum ad Acta Sanctorum, Novembris, Sp. 797, 801 dhe 806.

[31] E.J. Goodspeed, A Martyrological Fragment from Jerusalem, American Journal of Philology 22 (11902/3) 408-410.

DO NOT COPY



Fig.20. Durrës. Ndërtimi memorial për Asteiosin në amfiteatër, paraqitja në mozaik e kishës së Mitorit Aleksandër në murin jugor. Bildarchiv Foto Marburg, A. Nr. B 7769/34

botuar si një dokument që vjen nga manastiri Sabas (cod. Hieros.Patr. Sab. 704).

Paraqitje të shenjtorëve në figura pothuajse nuk gjenden. Në menologion e perandorit Vasili II martiri Asteios dhe pelegrinët vetëm sa përmenden. [32] Sipas një dokumenti nga Raguza të datës 13. I. 1383, katedralja e Durrësit i kushtohej shenjtorëve Ysabros (sigurisht Isauros) dhe Astius. [33] Ysabros ishte edhe martir i Apolonisë. Xhiakoni Isaurus sipas Menaion vinte nga Athina, jetonte në një shpellë me bashkudhëtarët e tij Basilius, Innocentius, Felix, Hermias dhe Peregrinus dhe u martirizua në kohën e Numerianusit në qytetin e Apolonisë në Maqedoni, midis Dyrrhachionit dhe Aulonës. [34] Në afërsi të Apolonisë ndodhet Bylisi me Bazilikën B të shekullit VI. Në mozaikun e dyshemesë midis tematikës me zoq dhe peshq gjendet dhe një mbishkrim votiv [35] i drejtuar nga altari, i traditës së antikitetit të vonë, i Hag. Isauros (Fig.19). Portrete të martirit nuk na janë bërë të njohura. Si jerark Asteios është paraqitur në kishën Sveti Nikita të Çurçerit nga shkolla e pikturës së mbretit Milutin.[36] Shenjtori ka hyrë në liturgjinë sllave.[37]

Në kishën e vogël të Rubikut (Rubik pranë Durazzo), piktura e murit perëndimor paraqet një program bizantin me shpalljen e Mariae, Deesis-it, komunionit apostolik, peshkopëve dhe jerarkëve. Mbishkrimet, me gjithë programin bizantin, janë në gjuhën latine dhe në saj të një mbishkrimi deri-diku të shtrembëruar, duhet të jenë të vitit 1272.[38]

Mbi komunionin apostolik janë vendosur fjalët e Darkës së fundit në latinisht. Nga të dy anët duken nga tre apostuj që marrin në heshtje qerosjen e darkës së fundit. Tre nxënësit janë Simon Kananeus, Lukas dhe Petrus, në anën tjetër Mateus, Johann Apostulli dhe Andrea. Në pjesën e poshtëme të kalotës së apsidës janë të dukshme portretet e etërve të kishës si më poshtë: Johan Krysostomos, Basilius, emrat e dy peshkopëve nuk janë të lexueshëm, Augustinus,

[32] Rom, Bibl.Apost.Vat. Cod. 1613 PG117,525-6D-527-8A dhe dhe 527-8A-528-9A.

[33] J. Radonic, Dubrovacka akta i povelje (Acta et Diplomata Ragusana), Zbornik za istoriju I, 1934, f.115, Nr. LXV.

[34] Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, ed. Delehaye, vep. cit., Sp. 804,9- 805,10. – AASS, vep. cit., 6. – 7. Juli, vëll. II, 268 dhe 17. Juni, vëll. III,287-8. –BHG Sppl. 2208m,2208 mb. – Bibliotheca Sanctorum VII. Rom 1966, Sp. 946-7.

[35] N. Duval, Observations sur l´origine, la technique et l´histoire de la mosaique funéraire chrétienne en Afrique, në: La mosaique gréco-romaine, II. Vienne 1971. Paris 1975,63-103, atje f.80 e vazhd.

[36] A. Ducellier, La façade maritime de l´Albanie au moyen age. Durazzo et Salona du XIe au XVe siècle. Thessaloniki 1981, f. 32, A.185 =Bryer, vep. cit., f. 43 – Art.. Asteius von Dyrrhachium. Lexikon der christlichen Ikonographie V. (1973) Sp. 266. – G. Millet, La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie (Serbie,Macédonie et Montenegro), III. Paris 1962, tab. 32,4.

[37] Chr. Hannick, Studien zu den griechischen und slavischen liturgischen Handschriften der Österreichischen liturgischen Nationalbibliothek (Byzantina Vindobonensia VI).Wien 1972, f. 92-97.

[38] Th. Ippen, Alte Kirchen und Kirchenruinen in Albanien. Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Herzegoëina 7 (1900) 231-143, atje f.9. – Dh. Dhamo,Piktura e vjetër murale e kishës së Rubikut dhe datimi i saj i ri, në: Studime Historike 2)1964) 89-96, Foto 1 dhe 2. – Ducellier, vep. cit., f.178 e vazhd.

DO NOT COPY

Astius dhe Mateus. Për kishën nuk dihet asnjë hollësi. Në këtë vend duhet të ketë qenë një abaci benediktine. Asteios-i në Rubik nuk renditet nën apostuit, por nën etërit e kishës. Deri tani në kapelën e vogël të amfiteatrit të Dyrrhachionit është konstatuar vazhdimisht në mënyrë skematike, ekzistenca e një radhe shenjtorësh që qëndrojnë në këmbë të cilët vazhdonin në murin perëndimor dhe me sa duket edhe në atë jugor. Hollësitë e këtyre figurave të ruajtura në formë skematike mezi mund të dallohen (Fig. 6,7). Por megjithatë ngjashmëritë me radhën e shenjtorëve të amfiteatrit të Salonës janë të dukshme dhe me njëfarë sigurie figurat në këmbë të Asteios-it dhe Peregrinit mund të shihen si të nxjerra nga Jeta e shenjtorëve. Por nga kodra e kështjellës penetron vazhdimisht lagështia e cila do t'i zhdukë këto figura më shpejt se analoget e tyre të Salonës.Ndoshta rreth vitit 500 shenjtorët nuk mund të identifikoheshin më dhe ndoshta për këtë u veshën me figura votive në mozaikë muri perëndimor dhe jugor, figurat e të cilave nuk kishin të bënin me Shën Asteios-in dhe Peregrinin. Por është për t'u vënë në dukje se muri verior me figurat e shenjtorëve në këmbë si dhe një pjesë e vogël me një figurë të veçantë në kufi me murin perëndimor, janë lënë siç duket qëllimisht të lira. Ndoshta ata kanë qenë të vetëdijshëm se këtu ndodhej figura e Asteios-it. Lartësia origjinale e pikturës murale mund të dallohet qartë në qoshen veriperëndimore, një pjesë e shkëmbit të gjallë është lënë në vend dhe mbi të ndodhet piktura (Fig.7). Mozaikët qëndrojnë në lartësi të ndryshme. Pjesa perëndimore duhet të jetë më e vjetër, këndi i poshtëm qëndron pak më thellë se ai i mozaikut jugor (Fig.13). Kapela e amfiteatrit të Dyrrhachiumit paraqet disa vështirësi në interpretim. Hapësira me harkun e humbur pothuajse krejtësisht, në të cilën tani mund të futesh, është pak më e ulët në krahasim me hapësirën analoge të Salonës. Ajo duket sikur i është përshtatur nga një qemer nënstrukture vetëm më vonë, pikërisht pas shembullit të Salonës. Nën hark duhet të ketë qenë vendosur një shtatore ose altar i Nemesis-it i cili mund të shihej nga kalimi i lartë i korridorit , por edhe nga Via Venatorum. Pse kjo hapësirë në kohën kristiane nga një hyrje horizontale duhet të ishte e ngushtuar nga tavani tepër i pjerrët.? A ka ndodhur në teatër martirizimi i Asteiosit? Datimi i martirizimit në periudhën e Trajanit caktohet vërtetë në mënyrë detyruese në Acta Santorum, por duhet të kemi parasysh edhe mendimin e Goodspeed, i cili beson se martirizimi ka ndodhur në kohën e Dioklecianit në vitin 304. Teatri i Salonës datohet në vitin



Fig. 21. *Durrës. Ndërtimi memorial për Asteiosin në amfiteatër, paraqitja në mozaik e ktitores në murin jugor në të djathtë të Shën Marisë. Bildarchiv Foto Marburg, A. Nr. B7769/33.*

170, pra në kohën e Hadrianit, ky ndërtim duhet të shoqëronte në kohë atë të Dyrrhachionit.

Në Salona, kapela në faltoren e Nemesis-it ka qenë me sa duket një vend përkujtimor për martirizimin e Domniusit dhe pasuesve të tij. Nën harkun në kohën kristiane duhet të ketë patur një altar; një i tillë do të qe i nevojshëm edhe për Dyrrahchionin. Por kronologjia këtu ndryshon nga ajo e Salonës. Dhoma e ulët, tanimë memoriale për Shën Asteiosin, me pikturat që qëndrojnë në këmbë të Shën Asteiosit dhe miqve të tij, përshtatur nga faltore e Nemesisit në përkujtimore e martirizimit, duhet të jetë pikturuar rreth vitit 400. Nga infiltrimi i ujërave pikturat janë zbehur shpejt. Në shekullin e gjashtë, galeritë e faltores së Nemesis-it u zëvendësuan nga kapela e sotme. Liturgjia nuk zhvillohej më në dhomën e dikurshme të Nemesit, por në kapelën e re. Në këtë vend mund të shihen ndryshime

DO NOT COPY

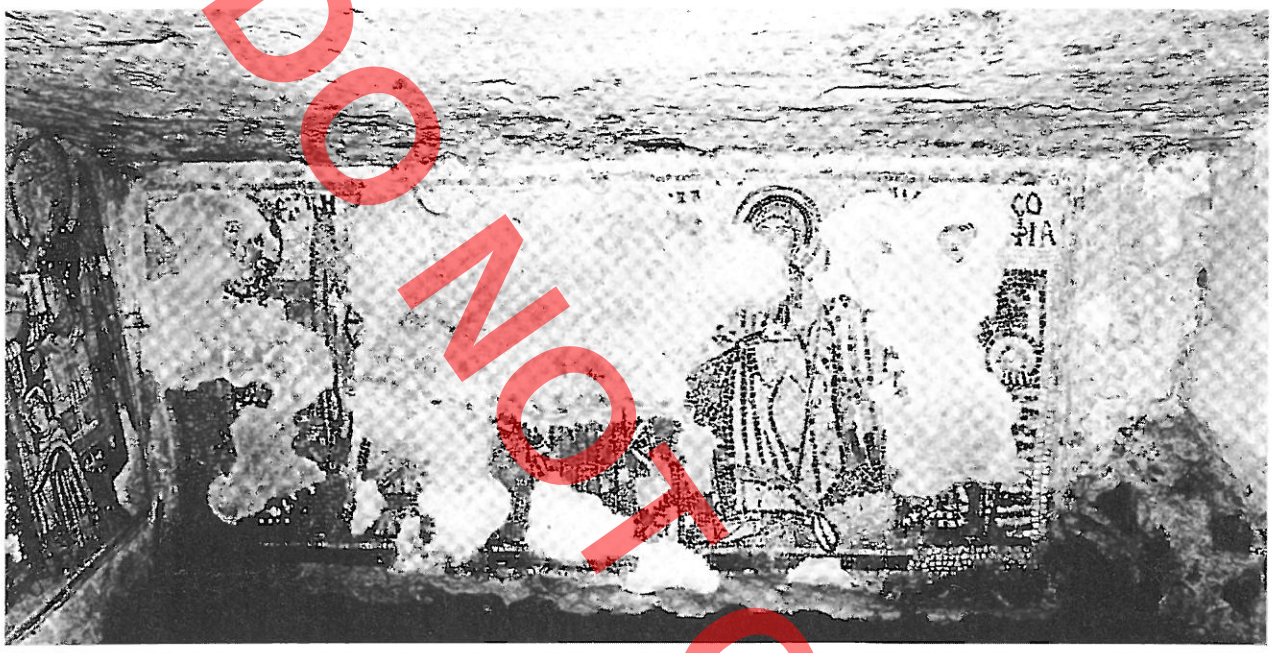


Fig.22. Durrës. Ndërtimi memorial për Asteiosin në amfiteatër, mbetje mozaikësh në murin perëndimor. Bildarchiv Foto Marburg, A. Nr. LA4700/56.

të tjera midis dy teatrove. Duke zbritur shkallët për në kapelën e Dyrrachionit, para hyrjes duket qartë një vaskë pagëzimi (Fig.11). Altari dhe ikonostasi ose parapeti i altarit këtu ndodhen pranë, kështu që këtu nuk u kremtua veçse dashuria për Zotin (Agape). Ka mundësi që Asteios dhe peregrinët të jenë varrosur në rërë. Amfiteatri shtrihet në afërsi të plazhit dhe për shkak të përparimit të bregut ai dikur duhet të ketë qenë akoma më afër tij. Por A. Bryer tërheq vëmendjen që arena e amfiteatrit për thithjen e gjakut ka qenë e shtruar me rërë dhe mund të ketë qenë fjala edhe për këtë rërë. Gjithashtu do të ishte për t'u habitur që shenjtorët të mos varroseshin në një varrezë jashtë qytetit. Varrezat romake dhe të antikitetit të vonë në Dyrrachion shtrihen jashtë qytetit dhe vetëm njëra prej tyre është gërmuar deri tani. Pllaka e varrit të Liciniusit në kapelën e Asteiosit përfaqëson vetëm gjendjen aktuale të relikeve të dikurshme dhe veç kësaj ajo është e padatueshme.

Në jug të kapelës ndodhet një hark i murosur me një *fenestella* me shenja të krishtërimit që të lë të kuptosh për një *sepultura* (Fig.14,15) të një shenjtori, ndoshta të Asteiosit. Në një rast të tillë eshtrat e martirëve lokalë mund të jenë sjellë këtu në një moment rreziku nga varreza e qytetit. Në këtë pjesë të teatrit gjenden gjithashtu një numër i madh varresh të mesjetës së hershme dhe vomitoriat janë pikturuar në mesjetë në funksionin e kapelave të vogla. Ndoshta këto hapësira kanë shërbyer edhe si banesa eremitësh.

Datimi i martirizimit të Asteiosit si peshkop (!) i parë i Dyrrachionit tanimë në kohën e perandorit Trajan (98-117), paraqet vështirësi. Për një përndjekje të qëllimshme të të krishterëve nga organet shtetërore nuk dihet asgjë. Në letrat e njohura 97-98 Plini bën fjalë mbi direktivat e Trajanit në marrëdhëniet me të krishterët e Bytinisë. Qëndrimi i perandorit vetëm me vështirësi të lë të kuptosh mbi arratisjen e peregrinëve. Martirizimi i Asteios nuk lidhet me shtatoret mitologjike si të danaidëve dhe dirkëve, siç është vërtetuar në rastin e Neronit (54-68). Martirizimi në kohën e Trajanit të lë të kuptosh se Asteiosi ka prishur në mënyrë provokative idhujt ose statujat e perëndive, për pasojë mbi bazën e një kërkese private ai dërgua para gjykatës së guvernatorit Agrikolaos për tu dënuar për një krim të rëndë dhe pas mospranimit për të mohuar krimin iu nështrua torturave dhe pastaj u vra. Vdekja me mbytje, e cila para përndjekjes të të krishterëve nga Trajani, me përjashtim të peregrinëve të arratisur nga Italia për në Dyrrhachion, nga lavdet që thurin dëshmitarët e martirizimit dhe pohimet e pasuesve, është vërtetë konseguente, por të kujton më parë zbatimin e rregullave me rastin e përndjekjes së parë universale të të krishterëve në vitet 249-250 nën perandorin Decius. Asteios dhe

DO NOT COPY

Asterius tingëllojnë shumë të ngjashëm dhe ngatërresa midis tyre mund të bëhet me lehtësi,[39] gjithashtu në burime më të vona martirizimi i Domniusit zhvendost në kohën e Trajanit.

Do të ishte me vend të përmendnim edhe që pjesa perëndimore e amfiteatrit rreth kapelës së Asteiosit ka shërbyer për varrime deri në mesjetën e hershme (Fig.12). Në kthina më në lindje gjenden përsëri gjurmë të pikturës së mesjetës së hershme nga të cilat L. Miraj ka kopjuar disa shenjtorë që qëndrojnë në këmbë, të cilët natyrisht do t'i datoja me dëshirë në shekullin e gjashtë.[40]

Qëllimi i përdorimit të kthinave nuk dihet, ndoshta ato ishin vendqëndrime eremitësh nga mesjeta e hershme. Të bije në sy grumbulli i varreve dhe qelive të mesjetës së hershme ndoshta të eremitëve rreth kapelës përkujtimore të Asteiosit dhe pelegrinëve. Një fazë të kapelës që do të trajtojmë këtu e përbëjnë mozaikët e njohur në murin perëndimor dhe jugor. Ato janë montuar njëkohësisht me kthimin e galerisë në një kapelë dhe pikërisht në shekullin e gjashtë.

Dëshmitë për peshkopin e parë të Dyrrhachionit janë shumë të rralla dhe pothuajse papërjashtim të kufizuara në fushën liturgjike. Të bije në sy vendosja e tij nën etërit e kishës që tregon për një vlerësim lokal të pazakontë. Eshtë për të ardhur keq që e vetmja pamje e tij nga antikiteti i vonë është zbehur deri në mosdallim.

Nëpërmjet Asteiosit Dyrrhachioni u ganxhua fort në krishtërimin e Maqedonisë, më saktë në atë të bregut lindor të Adriatikut. Ai vlerësohet si peshkopi i parë i qytetit dhe është martirizuar në kohën e perandorit Trajan, pikërisht një gjeneratë pas apostujve. Ai u nderua në kapelën përkujtimore, në faltoren e vjetër të Nemesit në teatër. Faltore të tilla të perëndeshës gjenden në amfiteatro të Adriatikut lindor deri në Noricum, por vetëm ai i teatrit të Salonës u transformua në një ambient memorial për një shenjtor, shën Domniusin dhe pasuesit e tij dhe, që duhet parë në lidhje të drejtëpërdrejtë më atë të Dyrrhachionit. Traditat u bashkuan apo u përshtatën me njëra-tjetrën.

Shenjtorët e Maqedonisë vijnë kryesisht nga Lindja kristiane. Në mënyrë të qartë theksohet vazhdimësia apostolike. Peshkopi më i vjetër i Salonës, Venantius, quhet si nxënës i shën Pjetrit. Vetëm pak në jug të Dyrrhachionit shtrihet ishulli i Korkyrës (Korfuzi). Si shenjtorë janë Jasoni dhe Sosipateri. Jasoni nga Tarsos bën pjesë në 70 apostujt dhe quhet si nxënës i shën Palit. Sosipateri ishte nga Beroia (Verria) dhe përmendet si shoqërues i Palit në Apg 20,4 dhe Ep.ad Rom 16,21.Në Dyrrhachion fillimisht duhet të jetë ndjerë ndikimi i Lindjes dhe më vonë ai i Romës. Sipas Apg 27 Palit gjatë kalimit të detit për në Romë i ishte dëmtuar anija dhe iu desh të kalonte një dimër në Melite, një vend që deri tani është kërkuar në ishullin e Maltës. H.Ëarnecke ka arritur ta identifikojë me bindje këtë vend me emrin Melite me gjuhëzën e Argostolit(Apg 28,1). Gjuhëza shtrihet në bregun verior të gjirit të Livadit të ishullit Kefalenia në grupin perëndimor të ishujve grekë, në perëndim të gjirit të Korinthit dhe në jug të qytetit Nikopolis.Në bregun e tij ndodhet kepi shkëmbor Lardigo ku duhet të ketë ndodhur çarja e anijes. [41] Këtu në gjirin e Argostolit Pali gjeti strehim në rezidencën e guvernatorit romak të ishullit, Publius, bashkë me 276 bashkudhëtarët e tij të anijes. Eshtë e kuptueshme se gjatë qëndrimit, apostulli krahas shërimit nga sëmundjet të një numëri të madh njerëzish kreu edhe misionin e tij (Apg 28, 7 e vazhd.). Një peshë të madhe pati Korinthi që ndodhej në gji vetëm pak kilometra larg, në të cilin Pali qëndroi 8 muaj dhe krijoi një bashkësi të lulëzuar në të cilën në fund të shekullit I një Klemens ka dërguar një letër. [42]

Nga Nikopolis me sa duket Pali i ka drejtuar një letër Titusit (Titus 3,12) 43) Sipas Apg 16,6-8 në udhëtimin e dytë misionar Pali kishte sjellë krishtërimin në botën helene dhe sipas Apg 16,9 kishte marrë vendimin të çonte krishtërimin në Maqedoni, pra në kufijtë e botës latine, nga ku ai arriti në Romë, por atje gjeti vdekjen si martir. Përhapja e krishtërimit në qytetet helenike përgjatë bregdetit ishte e fuqishme, por pothuaj se nuk u shtri në brendësi të provincave.Ndonjë mision për përhapjen e krishtërimit në Epir gjatë periudhës së vonë antike nuk është bërë i njohur. Kultin e peshkopit Asteios duhet ta lidhim me përhapjen e krishtërimit në 150 vjetët që pas koncilit të Nikaias më 335 deri në rënien e perandorisë perëndimore më 476. Eshtë vetëm për tu habitur që në shekullin e gjashtë peshkopi Asteios në mënyrë të qartë u zëvendësua nga

[39] R. Freudenberger, Die Ausëirkungen kaiserlicher Politik auf die Ausbreitungsgeschichte des Christentums bis Diokletian, në: Kirchengeschichte als Missionsgeschichte, I. Die Alte Kirche, ed. H. Frohnes und U.W. Knorr. München 1974, f.131-139.

[40] L. Miraj, Përshtatjet, vep. cit., fig. 10-11.

[41] H. Ëarnecke, Die tatsächliche Romfahrt des Apostels Paulus. Stuttgarter Bibelstudien 127. Stuttgard 1987, f. 97, fig. XVI, gjithashtu 134 e vazhd.

[42] A. von Harnack, Die Mission und Ausbreitung des Christentums in der drei ersten Jahrhunderten, Leipzig 41924, f.789.

Do not copy

protomartiri Stefanus si patron i kapelës me-moriale të Dyrrhachionit.Megjithëse burimet janë jashtë-zakonisht të pakta kujtimi i tij ka mbijetuar. Në një dokument raguzan të shekullit 15. ai përmendet si patron i katedrales së Durrësit pranë Ysabrus-it. [44] Megjithëse Durrësi deri në shekullin 8 varej nga Roma, këtu kalonte kufiri midis Lindjes greke dhe Perëndimit latin, i cili shprehet qartë në Hagiographi.

Ndoshta lidhur me rindërtimin e galerisë në një kapelë për Asteiosin dhe miqtë e tij dhe të një vaske pagëzimi për përdorim liturgjik iu dha një kuptim i ri edhe kthinës memoriale, në të cilën mbi pikturat e zbehura në murin perëndimor dhe jugor, u sollën *ex voto* figura personash privatë në mozaikë retikulatum.Figura e murit jugor (120cm lartësi dhe 140cm gjerësi) është ruajtur mirë, ndërsa ajo e murit perëndimor (225cm gjerësi X 107cm lartësi) ruhet vetëm në pak fragmente, por përmbajtja mund rikonstruktohet lehtë.Kompozimi fillestar i figurave të kthinës ka qenë me siguri i rëndësishëm pasi duket si kur muri verior dhe këndi veriperëndimor janë lënë me qëllim të lira, kështu që aty mund të dallosh, edhe pse në formë skematike, një radhë shenjtorësh të pikturuar në këmbë. Përveç tyre duhet të shtohej mbi shpatullën e harkut të hyrjes edhe protomartiri Stefanus si patron i kishës, mozaiku i të cilit ndahet qartë nëpërmjet një fuge nga pjesa tjetër që e kufizon (Fig.24-26).Mozaikët në të vërtetë janë të një epoke, por megjithëatë të realizuara njëri pas tjetrit. Teserat e murit perëndimor janë pak më të vogla se ato të murit jugor. Figurat janë të vendosura në lartësi të ndryshme nga toka. Në murin perëndimor ato janë vendosur në distancë nga tavani ndërsa në jugorin, në fushën që zbret në drejtim të perëndimit ato ngjishen pas tij pa bordurën e sipërme të kuqe. Në qoshen perëndimore figurat nuk kufizohen me njëra-tjetrën. Për këtë mund të arrish në përfundimin se mozaikët janë sjellë këtu nga një vend tjetër.Kjo është e imagjinueshme me vështirësi për shkak të vendvendosjes së paracaktuar, gjithashtu figura e Stefanit duhet të ishte e përshtatshme për shpatullën e qemerit. Nga ana stilistike ajo bën pjesë në tërësinë e grupit. Gjithashtu duhej që dyshemeja e dhomës së memorialit të thellohej dhe të shtrohej me pllaka. Eshtë për t'u habitur që mozaikët nuk kanë zbritur deri në dysheme, ndërsa një xokël mermeri nuk ka qenë i planifikuar. Mozaiku perëndimor duket të jetë larguar pak nga bordura e poshtme. Në qoshen e poshtme të djathtë janë bërë riparime me gurë më të rëndomtë, sigurisht që në kohën antike. Mozaiku është plotësuar me një bordurë në ngjyrë të kuqe, e cila përputhet me kufizimin e fushës së pikturës së tavanit, kështu që do të isha i mendimit se Krishti pantokrator me simbolet evangjeliste bën pjesë në kompleksin e mozaikut, pra që është më i vonë se piktura me Asteiosin dhe shokët e tij

Në periudhat e këqija të motit krejt dyshemeja e dhomës së drenazhuar në mënyrë të pamjaftueshme mbushet me ujin që depërton nëpërmjet kodrës së kalasë që e kufizon nga perëndimi.

Ky publikim ka për qëllim t'i kushtojë vëmendje këtij çrregullimi; tanimë gjithë pjesa e poshtme e mozaikut ka marrë ngjyrë të gjelbërt dhe ngjyrat e gurëve, për deri sa ato nuk do të jenë të izoluara plotësisht, do të zhduken.

Figura qëndrore e kompozimit [45] është Theotokosi në këmbë si Basilissa (Mbretëresha e qiellit) në kostumin galik të një perandoreshe bizantine (Fig.1). Ajo është e veshur me maforion blu të errët me loros madhështor, i cili zbukurohet nga gurë të çmuar në forma kuadratike dhe objekte të tjera në formë ovale të cilat duken qartë se imitojnë gurë të çmuar. Ai i korrespondon *Trabea triumphalis* të konsullit vjetor romak dhe u përdor për herë të parë nga perandori Justinian në vitin 540 në funksion të konsullit të përhershëm. Maria mban një jakë të zbukuruar me gurë të çmuar të ngjyrave të ndryshme, këpucë të kuqe, në kyçin e dorës së djathtë një *perikarpeion*, në anët e kokës varse perlash të bardha dhe poshtë veshit të majtë të dukshëm i

[43] Av. Harnack, vep. cit., f. 624.

[44] Ducellier, vep. cit., f. 32. – Bryer, vep. cit., f.43.

[45] E vetmja pamje me ngjyra e përdorshme në: Albanien. Schätze aus dem Land der Skipetaren. Mainz 1988, f. 136. – Toçi, vep. cit., tab. 1,3. – N.Thierry, Une Mosaique a Dyrrachium. Cahiers archéologiques 18 (1968) 227-9. - E njejta, A propos de la mosaique murale de Durrës. Archéologie 63 (1975) 60-62. – N. Nikolajevic, Images votives de Salona et de Dyrrachium. Zbornik Radova Vizantiloškog Instituta 19 (1980) 69-70.- Enjejta, Le „scheau du Christ" sur une mosaique de Durrës. Zbornik za Lekovne Umetnosti 21 (1985) 3-11. – H. Nallbani, Mozaiku i kishës së Durrësit.. Monumentet 7-8 (1974) 111-118. – Monumente të kulturës në Shqipëri. Tiranë 1973, tab.42. - Z. Reynis – Zhando, Mozaiku mural në kapelën e amfiteatrit të Dyrrahut. Iliria 13 (1983,1) 225-231. – M. Zequ, Maria Andaloro, I mosaici parrietali di Durazzo e dell´origine constantinopolitana del Tema Iconografico di Maria Regina. Iliria 19 (1989,1) 283-88. – A.Ducellier, Dernières découvertes sur des sites Albanais du Moyen Age, Archéologia 1975, 40-44.

rëndon një vëth i konturuar me ngjyrë të kuqe. Flokët mblidhen nga një kapuç stofi, mbi të cilin qëndron një *corona graeca* e ngushtë. Edhe mbulesa e kokës është zbukuruar me gurë shumëngjyrësh. Theotokosi në dorën e djathtë të tërhequr prapa mban një skeptër bizantin me kryq, ndërsa në të majtën një glob, rreth të cilit shtrihet një kurorë me tre gurë të çmuar.

Nga veshja ceremoniale, veçanërisht nga simbolet të krijohet përshtypja e figurës së perandoreshës Teodora në mozaik, në San Vitale të Ravenës e vitit 547;[46] natyrisht në këtë figurë dallohen qartë *pinnae*-et e kurorave bizantine të grave (Fig.32), me prejardhje nga kurorat e mureve antike. Në Dyrrhachion Nimbusi i konturuar me të kuq është realizuar me tesera të arta (Fig.1). Në anët e Theotokosit qëndrojnë dy kryeengjëj të rinj me flatra (Fig.1, 27)., ata janë veshur me kostum shërbimi të një perandori bizantin, tunika e gjatë e bardhë me shtesë lëkure në shpatulla, mbi gjoks dhe në bordurën e poshtme si dhe me Chlamys në ngjyrë të purpurtë, i cili mbërthehet nga një fibul mbi shpatullën e majtë. Dora e djathtë është përthyer në një gjest aklamativ, ndërsa e majta mban skeptrin me kryq. Nga bordura e tunikës varen poshtë perla të bardha.

Midis engjëjve dhe Thetokos-it qëndron çifti i ktitorëve, të zvogëluar,sipas ligjeve të kuptimit të perspektivës. Në të majtë qëndron burri (Fig.20,28) me duar të mbuluara nga një *Palludamentum;* ai ka mjekër me majë dhe mban *tousur.* Mbi ëngjëllin e majtë qëndron mbishkrimi votiv: *„Zot mëshiroje Aleksandrin, shërbëtorin e Zotit."*

Aleksandri nuk njihet si person historik. Gruaja e tij (?) (Fig.21), në anën përballë, mbi tunikën e kuqërremtë me shtojca kuadratike dhe qemer të kuq, mban maforionin e bardhë, në bordurën e të cilit varen thekë të gjatë. Maforioni shtrihet përmbi kokë. Flokët mblidhen nga një kapuç stofi, i cili ngjan me atë të perandoreshës. Ktitoria mban vathë dhe një gjerdan perlash të zeza. Shumë e veçantë është vendosja e hijeve, sfondi i Marijes varion në dy ngjyra, sikur të ndodhej në një fushë të vetme të pikturës.

Mozaiku në murin perëndimor është dëmtuar rëndë (Fig.22), por kompozimi është i ngjashëm me atë të murit jugor. Dy engjëj me rroba të bardha me skeptrin me kryq në dorën e majtë dhe ndoshta me një disk në të djathtën ecin për në qendër të tablosë në drejtim të Theotokosit (Fig.9). Një brez i gjerë i kuq përshkon krejt pjesën e poshtme të pikturës, sikur figurat të vepronin mbi një subpedis.*) Nga figura e Theotokosit, që qëndron përballë ka mbetur e ruajtur vetëm pjesa e poshtëme. Maforioni i rrudhosur bije poshtë në të dy anët në mënyrë simetrike, që e përjashton atë - siç kemi pranuar- si paraqitje e Krishtit, por edhe si figurë e Marijes me Krishtin fëmi në krahë, diçka si e tipit të Hodegetrias. Për mendimin tonë këtu na paraqitej Maria si Orans,**) me të cilën është përfytyruar roli i saj si theomene për çiftin e ktitorëve. Nga çifti i ktitorëve dallohet qartë në të djathtë gruaja, gjithashtu mbetje të fytyrës nga ktitori në krahun e majtë.Mbi dhuruesen në bordurën e sipërme të tabllosë dallohen mbetje shkronjash. Në analogji me mozaikun jugor këtu duhet të kërkojmë emrin e ktitorit apo ndoshta është fjala për emërin e Theotokosit ose të një Epithetoni ?

Skena flankohet nga dy personifikime, majtas Irena (paqe) dhe djathtas Sofia (bardhësi) (Fig.9,22). Që të dyja mbajnë veshje imperiale ku shquhet qartë lorosi i pasur me gurë të çmuar. Në krahun e majtë Sofia mban një *Sphaira,*ajo e Irenës nuk egziston më. Të dyja qëndrojnë në fusha të veçanta të tabllosë, pjesa fundore e të cilave përfundon me breza hoizontalë.

Me lartësi më të vogël nga piktura perëndimore, është ajo lindore, e cila përfundon me Shën Stefanin. Aty është treguar kujdes në brezat vertikalë për modelimin e fushave të harqeve. Stefani është i veshur me dalmatika, me një Clavus të kuq dhe Phelonion, mënga e së cilës zbukurohet nga dy kryqe. Gurët e mozaikëve të nimbusit dhe të shputave të duarve janë ngjyrë ari, por në shumicën e fotove me ngjyra duken si të zeza. Shkronjat u korrespondojnë epigrafisht atyre të mozaikut të Aleksandrit, pra të dy pjesët janë krijuar bashkë. Sfondi i pikturës është i gjelbërt, qartë duken hijet djathtas në anë të këmbëve. (Fig.24,25,26).

Që nga zbulimi i kapelës renditja stilistike dhe datimi kanë sjellë vështirësi. Interpretimi fillestar i *Basilissa* si Aleksandër, vëllai i perandorit Leon VI, 912-13 ose si Krishti pa mjekër i tipit Emanuel janë më pak të besueshmet.Tema e Maries mbretëreshë (Maria Regina) vërtetohet në artin romak që nga periudha e vonë e shekullit VI, është menduar se janë bërë përpjekje të paraqesin artin perëndimor sidomos të Romës,pra murin e Palimsestit në Santa Maria Antiqua me Maria Regina të ulur në fron

[46])L. Matt – G.Bovini, Ravenna, Köln 1979, tab. 92.

*) Lat. Mbështetëse nën këmbë për të kryqëzuarit. (shënim i përkth.)

**) Lat. Figurë që lutet (shënim i përkth.)

DO NOT COPY

DO NOT COPY



Fig. 24. *Durrës, Ndërtimi memorial i Asteiosit në amfiteatër, paraqitja në mozaik i protomartirit Stefan në murin jugor. Foto: H. Buschhausen.*



Fig.25. *Durrës, Ndërtimi memorial i Asteiosit në amfiteatër, mozaiku i Shën Stefanit.Detaj. Foto: H. Buschhausen.*



Fig. 26. *Durrës, kapela në amfiteatër, mozaiku i Shën Stefanit, detaj i duarve në pozicion lutje. Foto: H.Buschhausen.*



Fig. 27. *Durrës, ndërtimi memorial i Asteiosit në amfiteatër, mozaiku i kryeengjëllit në të majtë në murin jugor,. Detaj. Foto: H. Buschhausen.*



Fig. 28. *Durrës, kapela në amfiteatër, mozaiku i ktitorit Aleksandër në murin jugor. Detaj. Foto: H. Buschhausen.*

DO NOT COPY

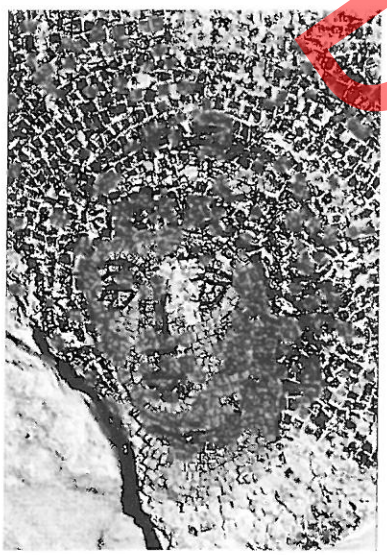


Fig. 29. *Nikopolis, „Bazilika B" e peshkopit Alkyson (para v.512), paraqitja në mozaik e një shenjtoreje. Detaj. Foto: H. Buschhausen.*



Fig. 30. *Porec/ Parenzo, Bazilika e peshkopit Eufrasius (535-560), paraqitja e Krishtit,. Detaj. Foto: Instituti i Historisë së Artit, Vienë.*



Fig. 31. *Selanik, paraqitja në mozaik e Sh. Demetriusit në murin perëndimor të bazilikës së Demetriusit. Foto: Instituti i Historisë së Artit, Vienë.*



Fig.32. *Ravena, San Vitale, paraqitja në mozaik e perandoreshës Teodora në presbiter (546). Detaj. Foto: Instituti i Historisë së Artit, Vienë*

apo ikonën e Santa Marias në Trastevere.[47]

Dyrrhachion ndodhet në Via Egnatia, e cila të çon në Konstantinopol nëpërmjet Selanikut, bazilika e Demetriusit[48] e të cilit i ka muret të veshura me mozaikë ku paraqiten ktitorë dhe shenjtorë me pamje frontale, që vazhdimisht janë afruar për krahasim, por që datimi i tyre është i diskutueshëm. Njëherë ndërtesa u doq në vitin 1917 dhe një pjesë e mirë e pamjeve vijnë nga akuarelet e përgatitura para djegies nga W.S.George si dhe nga mbetje të pakta që i shpëtuan zjarrit. Pas shumë përpjekjesh R. Cormack

[47] R. Romanelli – P. J. Nordhagen, S. Maria Antiqua. Rom 1964, tab.3. – U. Nilgen, Maria Regina ein politisches Bildtypus ? Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 19 (981) 1-33.

[48] R. Cormack, The Mosaic Decoration of S. Demetrios, Thessaloniki: A Re-examination in the Light of the Drawings of W.S. George. Annual of the British School of Archaeology at Athens 64 (1969)17-52. – The Church of Saint Demetrios:The Watercolours and Drawings of W.S. George. Catalogue of anExhibition organized by the BritishCouncil. Thessaloniki 1985. – Enejta, the Byzantine Eye: Studies in Art and Patronage. London 1989, Nr.I-II. – Enejta, Writing in Gold. London 1985, f. 62 e vazhd.,f.64.



Fig.33



Fig.34

u orvat të sjellë në harmoni me njëra-tjetrën, problemin e origjinës së bazilikës ndoshta në mesin e shekullit V, djegien më 620, ridekorimin (Fig.34) si dhe ndikimin e miracula nga jeta e Demetriusit; por çështja vendimtare për problemin që kemi në shqyrtim, si ridekorimi i murit perëndimor pas një diegie në vitin 607 (Fig.31,33), apo koha e ndërtimit në vitin 450 kanë mbetur të pa qarta.

Analogjitë e përmendura vazhdimisht, midis Durrësit dhe Selanikut vërtetohen dhe shtrihen jo vetëm në renditjen e ktitorëve, në pëllëmbët e arta të duarve apo nga vendosja në formë rrethore ose horizontalisht e gurëve të nimbuseve (Fig. 1, 25, 26, 31-33). Mbi bazën e analizave të kujdesshme të R.Cormack do të ishte me vend të mos ndjekim më tej ngjashmëritë, por të kërkojmë monumente të tjera të pavarura nga Selaniku. Në *„bazilikën B"* të Nikopolisit, e cila u ndërtua në kohën e peshkopit Alkyson († 516); një trung kollone antike e periudhës klasike me figura shenjtorësh të vendosur në medalione, u kthye në një monument kristian para vitit 516. [49]

Koka e një shenjtoreje (Fig.29) në gjysmë profil ishte e një kualiteti të lartë dhe u mor për rotondën e Georgit në Selanik në vitin 450. Por ajo ka gjithashtu ngjashmëri të madhe me dy kokat e kryengjëjve të mozaikut jugor (Fig.8,27).

Engjëj në ecje në mozaikë parietalë janë gjetur gjatë gërmimeve në bazilikën e Kurionit në Qipro (Fig.37). [50] Në tablonë murale të një kapele në Antinoe të Egjyptit qendror, matrona Theodosia qëndron midis shën Kollubosit dhe Shën Marisë, e cila mban në dorë një disk. [51] Tabloja datohet zakonisht në shekullin VI bashkë me të ngjashmen e saj në Baviti.

Mozaikët e dalë nga gërmimet në Abu Fano, të cilat u përgatitën nga i njejti mjeshtër datohen në mesin e shekullit V dhe nxisin për një datim të ri të Antinoes. Fytyra i korrespondon paraqitjes së gruas në fillim të shekullit VI, së cilës i afrohet në mënyrë të veçantë ajo nga Balajnaci në Nish

[49]) B. Brenk, Spätantike und frühes Christentum. Propyläen Kunstgeschichte, Suppl. Vëll. I, Berlin 1977, tab. 163. - A. Orlandos – G. Soteriu, Praktika tes Archaeologikes Hetaireias 1937. f. 78 e vazhd. fig. 7. – A. Zyngopulos, Hai dyo psifidotai prosopographiai tis Nikopoleos. Arch. Deltion 22 (1967), Heft 1, f.15-20, tab. 16-17. – B.Schlörb, Beiträge zur Schildamazonomachie der Athena Pathenos. Athener Mitteilungen 78 (1963) f. 163 e vazhd., shtojca 80.

[50]) A. H. Megaw, Excavation at Episcopal Basilica at Kurion in Cyprus in 1974 and 1975; Preliminary Report. Dumbarton Oaks Papers 30 (1976) 374, fig. 10.

[51]) Rutschoëskaya, Coptic Fabrics. Paris 1990, fig. 550-1. – M. Salmi, I dipinti paleocristiani di Antinoe. Scritti dedicata alla Memoria die Ippolito Rosellini. Florenz 1945, f. 159 e vazhd., tab. XV-XVI. – H. Buschhausen, Der Mönch Apa Bane aus Mittelägypten und das Kreuzzeichen. Biblos 45 (1966) 207-216.

DO NOT COPY

DO NOT COPY



Fig.35



Fig.36



Fig.37

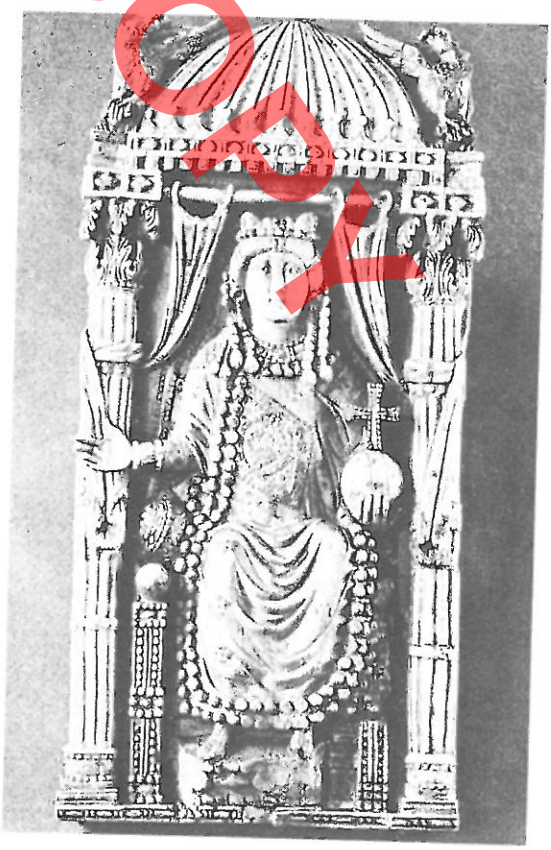


Fig.38

(Fig.36) [52] Mbulesa e kokës së ktitores është e përafërt gjithashtu me figurën e paraqitur në pjesën qendrore të një fildishi rreth vitit 500, që ndodhet në muzeun e historisë së artit në Vjenë. Dama e paraqitur (Fig.38) duhet të jetë bashkëshortja e perandorit Anastas I,[53] ashtu si në objektin korrespondues në muzeun historik të Bazel Ariadnes.

A.Cameron [54] tanimë ka vërtetuar përdorimin e termit Basilissa si të shekullit VI, por atij i duhet shtuar edhe Athanasiusi, *sermo in annunciativonem Deiparae* 28, nga shekulli IV.

Nga datimet e deri tanishme të gjetjeve ndërtimore dhe të risive ikonografike që fillojnë me Justinianin dhe që me kalimin e kohës na çojnë në përfytyrime figurash të reja, del se disa tipare shfaqen që nga gjysma e parë e shekullit VI; por që dëshmohen vetëm në pak mozaikë, siç është deri-diku ai i perandorit Anastas, i vitit 512, në Mor Gabriel të Tur Abdinit.

Përktheu nga gjermanishtja Gj. Karaiskaj

DO NOT COPY

[52] D. Srejovic A. Simovic, Portret vizantiskecarice iz Balajnca. Starinar, N. F. 9-10 (1958-9) 77-85.
[53] F. Vollbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz 1976, Nr. 50 dhe 52.
[54] A. Cameron, The Theotokos in Sixth-Century Constantinople. The Journal of theological Studies NF. 29 (1978) 79-108

Maks VELO

DO NOT COPY

MASKA TRAGJIKE DHE KOMIKE NË GUR DHE METAL

Po botoj një material të rëndësishëm që e kam mbledhur në vitet gjashtëdhjetë. Këto janë shtatë maska në gur. Katër janë në Dardhë, dy janë po në rrethin e Korçës, në Kuç të Zi, dhe një vjen nga Mavrova, Vlorë. Dekorimin e gurëve mund ta ndajmë në dekorin e thjeshtë linear, në atë floreal dhe në atë antropomorf dhe zoomorf.

Nga të gjitha, ajo që na tërheq më tepër është figura njerëzore. Në artin popullor, figuracioni antropomorf është pasqyrimi i vetvetes, është një vetë-analizë. Njeriu do ta njohë atë, njeriun, pra vetveten, dhe kjo që duhej të ishte arritja më e lehtë, doli më e vështira. Studimi i vetvetes është kompleks, me shumë komponentë, në shumë drejtime. Dukej sikur ajo figurativja ishte më e thjeshta, më e lehta, më e kapshmja. Por doli që nuk ish ashtu.

Dy veprat e Picassos "Zonjushat e Avinionit" dhe "Guernika" treguan se megjithëse ishin në shekullin e fundit të dymijëvjeçarit sa kishim filluar të njihnim gjymtyrët tona nën prerjet dhe rikompozimet kubiste.

"Ulërima e Guernikës" ish thirrja e njerëzimit kundër luftrave. Po ky sens modern, abstraktiv, thellësor dhe deskriptiv shihet dhe në veprat e mëdha të artit popullor. Primitivja, thjeshtëzimi, naivia, janë baza e tij, por atij i shtohen edhe simbolikja dhe dekorativiteti. I tërhequr nga këto elemente, kam ndjekur kudo nëpër Shqipëri objektet e artit popullor.

Ato që kanë qenë zbulimet më të mëdha për mua ishin skulptura në dru dhe relievet në gur. Zakonisht figurat punohen në gurë që vendosen tek qoshet ose tek harku i portës. Maskat njihen që në botën antike. Maskat viheshin në fytyrë për t'u maskuar, për të shtuar fuqinë, për të rritur autoritetin, për të përftuar fuqi okulte, për t'u identifikuar me një personazh mitik apo hyjnor.

Relievet në gurë janë një tentativë që portreti të kthehet në maskë. Stilizimin më të përsosur e gjejmë në këtë reliev



Fig.1

Foto.1



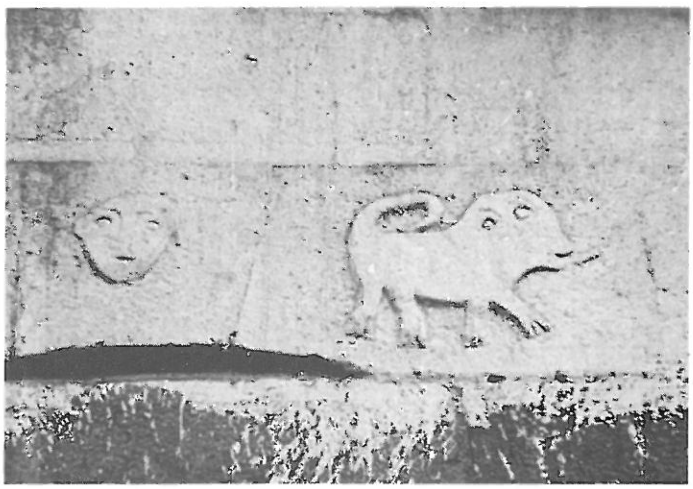
në gur të gjetur në Kuç të Zi (Korçë), punuar sipas datës më 1917. (fig.1, foto1)

Maska ka një formë trekëndore që përfundon me majën e mjekrës dhe një vijë të harkuar të nënvizuar me segmente vertikale që përfaqëson kapelen. Një vijë horizontale ndan kapelen me ballin. Mjeshtri bashkon veshët me vetullat dhe duke vazhduar me stilizime, hundën e bashkon me bllokun e mustaqeve. Kemi edhe mjekrën në formë trekëndëshi të ndarë nga pjesa e sipërme me një kanal. Brenda mjekrës thellon dhe veçon gojën e vogël. Sytë janë dy elipse të vegjël në formë të çukitur.



Fig.2

Foto.2



Kjo është një maskë tragjike. Për mua është një nga veprat më të shquara të artit popullor shqiptar. Dekorativiteti, zgjidhja vëllimore, fuqia përgjithësuese, thjeshtëzimi, kanë arritur kulmin. Një fuqi e tillë shprehëse është aftësi vetëm e artistëve të mëdhenj. Nuk gjeta një tjetër kaq të fuqishme, bile as në ekspozitën e Parisit në Beauboung "Georg Pompidu" ku ishin ekspozuar tërë maskat e artistit të madh Maks Ernst të vilës së tij amerikane, Sedona (Arizona).

Maska 2, po nga Kuçi i Zi është me nënvizime të fuqishme eliptike dhe rrethore, si një takim linjash në një rebus. Mjeshtri luan me lehtësi duke thjeshtuar në minimum figuracionin. Kjo maskë është shumë teatrale, si sigla e gëzimit fshatar.

Në figurat 3, 4, 5, 6 janë katër relieve-maska nga fshati Dardhë, Korçë. Ajo që më habiti është se të katërta janë në kategorinë e maskës-komike. Tre të parat datohen në vitin 1883 dhe janë në të njëjtën shtëpi. E katërta është e vitit 1926.

Fshati Dardhë, i mbyllur në mes të maleve për të ruajtur fenë e krishterë trashëgoi brez pas brezi një kulturë të lartë në të jetuar. Shtëpitë me gur ishin të mëdha dhe lagjet lidheshin me gurë dhe kalldrëm. Kisha me një ikonostas sa e një katedraleje ish e mbushur me ikona të pikturuara nga ikonografët e fshatit që në malin Athos kishin ateljenë e tyre. Mjeshtrit muratorë vinin nga Kolonja ose nga Opari, krahina të njohura për punimin e gurit.

Kuptohet menjëherë se të tri maskat në figurat 3, 4, 5, janë bërë nga i njëjti mjeshtër. Forma primare është një vezore ku brendashkruhet fytyra. Në fig.3 ndahet veçmas një mjekër me majë, gërryhen sytë së bashku me hundën dhe gojën e madhe e të qeshur.

Në fig.4 është po kjo formë, por varion vetëm me flokët që i shtohen volumit bazë vezak si dy segmente të nënvizuara horizontalisht. Kjo më duket një zgjidhje e përsosur e një maske komike.

Në fig.5 mjeshtri tenton të eliminojë vijën ndarëse me mjekrën dhe të shtojë një trapez që përfaqëson qafën.

Maska në fig.6 ka një farë dualizmi dhe jep një shpirt tragjiko-komik. Pjesa e sipërme, vijat e thelluara të flokëve, vetullat e bashkuara, hunda e prerë, thellimet e zgavrave të syve si dhe konturit përkufizues janë tragjike, i vetmi element që luan e qesh është goja e madhe e harkuar. Kjo maskë sa herë e shoh na tregon dramën e palaços dhe

DO NOT COPY

DO NOT COPY

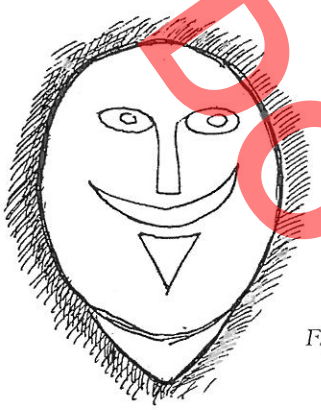


Fig.3

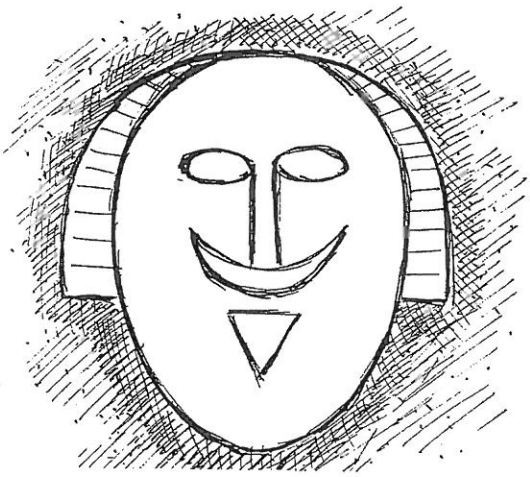


Fig.4

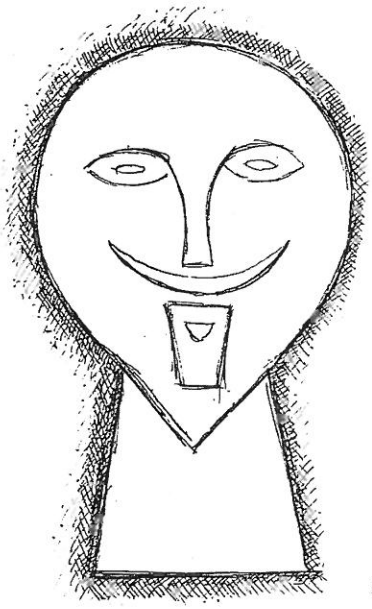


Fig.5

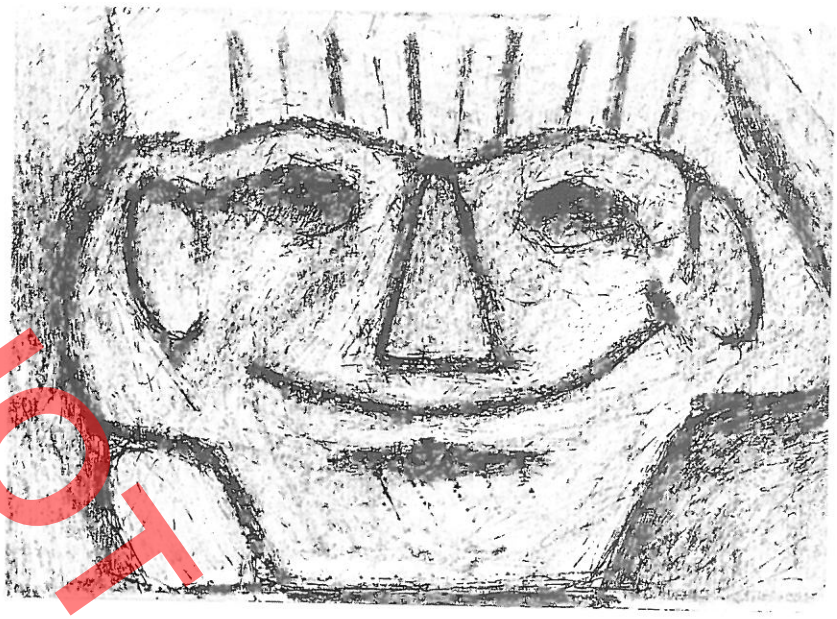


Fig.6



jetës së tij.

Dua të theksoj se në gurët e qosheve a në ato të harqeve në fshatin Dardhë ka në numër të madh figurash të gdhendura, unë këtu paraqita vetëm maskat. Figura e fundit, fig.7 është gdhendur në një gur në anën e majtë të një harku të bukur oborri në Mavrovë, Vlorë, krahas figurave të tjera zoomorfe dhe gjeometrike.

Aty lehtësisht dallohet një maskë fshatari vendas lab me mustaqe të holla me qylaf, ku janë të trasmentuara me art zgjuarësia dhe krenaria e tij. Por ndërsa maska



Fig.7

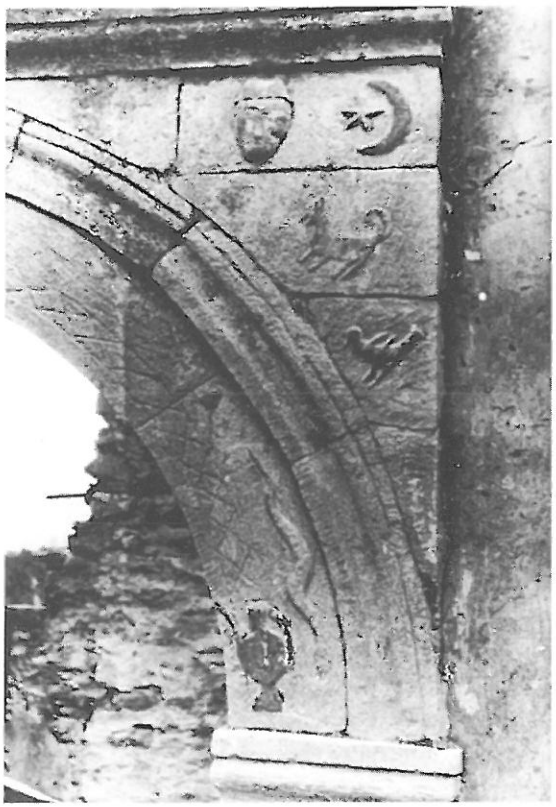


Foto.7

mund të vendoset edhe si portret, ai ka pak tentativa për një përgjithësim që është dhe kërkesa e maskave më të arritura. Karakteristika të dallueshme, të ndryshme dhe të veçanta shohim në çdo krahinë.



Fig.8

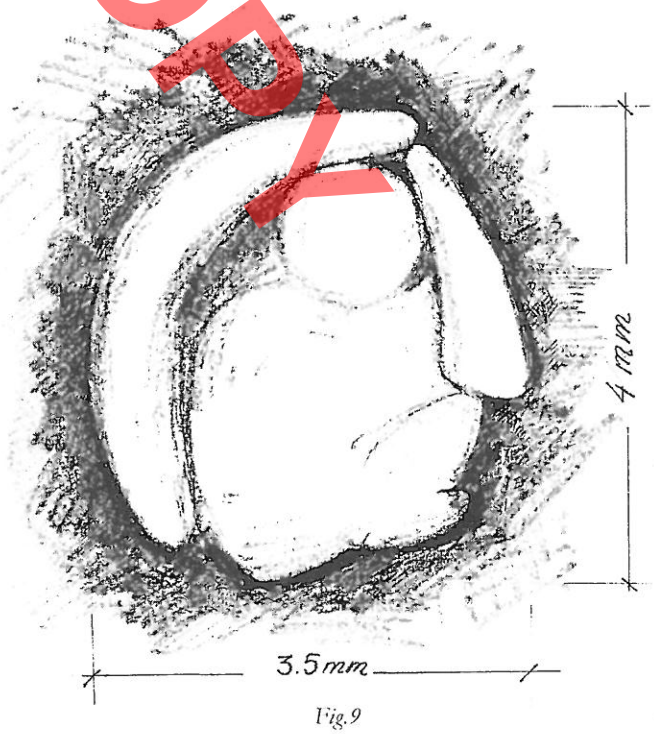


Fig.9

DO NOT COPY

Së fundi dua të botoj dhe dy maska që janë në metal. I kam gjetur në një kryq sermi. I kam vizatuar më 1970, por kryqin nuk e kam më.

Figurat ishin në reliev me dimensione 4 x 4mm. Njëra paraqiste diellin dhe tjetra hënën. Janë të dyja të përkryera për nga konceptimi dhe realizimi plastik. (Fig.8, 9). Sidomos e dyta (fig.9) ka një primitivitet, një stilizim dhe thjeshtim të jashtëzakonshëm të formës. Sikurse shihet, autori e ka ndarë konfiguracionin sipërfaqësor të figurës në profil vetëm në katër nën-ndarje. Një sy i madh i rrumbullaktë, një hundë që zgjatet dhe vazhdon në një formë flokësh dhe pjesa tjetër e fytyrës me një nënvizim të lehtë tek goja.

Sidoqoftë për mua formalizmi, simbolizmi dhe teatraliteti janë karakteristikat kryesore të këtyre maskave, nga të cilat pa dyshim më e arritura është maska e parë tragjike, e cila është dhe një nga kulmet e artit popullor shqiptar.

DO NOT COPY

By Maks VELO

MASKS

DO NOT COPY

In the article of the author Maks Velo are given his researches for the stone masks. He says that masks are known even in the antient times. They were worn by the people on the face for camouflage, for having more power, for authority, for being identified with a mythic or devine personage. The stone relief has inspired the masters to make masks. In the popular art the antropomorph figures are a self reflection, or self analysis. A person wants to know himself, and trying to chose an easy way, people found the most difficult one. It seems that the figurative way was the easiest, but in fact it was not. The most perfect styles are found in the stone relief, in the village Kuc i Zi, in Korca. There are found two masks: a tragic and a comic one. The first mask has a triangle form that ends at the top of the beard , and a hat like a segment of a circle.

The master links the ears with the eyebrows and continouing, he links the nose with the block of moustache.

Below comes the beard in a triangle form, inside of which is created a small mouth.

The eyes are like two small elipses.

In the comic mask we notice a strong underlining of eliptic and circle lines.

The master plays easily simplifying the figuration.

In the fig. 3, are given four relief-masks, from the village Dardha in Korca. The three first of them are dated in the year 1883 and are of the same house. The fourth is dated in the yea r 1926.

The village of Dardha, which is closed between mountains, always protected the Christian religion, and as a result, inherited ganeration after generation a high culture of life.

The masters , stone carvers and masons, were coming from Kolonja and Opar.

We must mention that the three masks are done by the same author.

The primary form is like an egg, inside of which is made the face: first is seperated the beard, than the eyes together with the nose and the big smailing mouth.

Different separated characteristics, technical, stylistic or visible ones we can find in every region.

The main characteristics of those masks are formalism, symbolism, and theatrality.

We notice a strong sense of modern and abstract art in them.

Konstantinos GIAKOUMIS – Gjerak KARAISKAJ

TË DHËNA TË REJA ARKITEKTURORE DHE EPIGRAFIKE PËR VENDNDODHJEN DHE KATOLIKONIN E MANASTIRIT TË SHËN NIKOLLËS NË MESOPOTAM (SHQIPËRI E JUGUT)*

DO NOT COPY

Përmbledhje

Muret rrethuese të këtij manastiri janë analizuar në mënyrë kritike në këtë artikull. Elemente nga faza e parë ndërtuese e mureve të manastirit (kulla, një mur i rrënuar me kolona drejtkëndore, kontraforte trekëndore, kulla të mundshme) janë krahasuar me elementë të ngjashëm nga kështjella e Butrintit dhe e Kaninës. Nga ky krahasim del se muret datohen jo më vonë se shekulli X pas Krishtit, ndërkohë që është e mundur që ky mur të jetë i vetmi i mbetur nga kështjella e Mesopotamit e periudhës mesjetare. Për më tepër, dy mbishkrime të zbuluara kohët e fundit nga manastiri i Shën Nikollës në Mesopotam (Rrethi i Delvinës/Sarandë), janë paraqitur në mënyrë kritike në këtë artikull. Përmbajtja liturgjike (eukaristike) e të parit bëri që autori të mendojë se ky mbishkrim ishte vendosur fillimisht në altar. Data e mbishkrimit (1224/5), duhet të merret si terminus ante quem i ndërtimit të katholikonit. Kjo datë, në lidhje me MS. Gr.250, St. Petersburg, fillimisht i takonte manastirit, i datuar në fillim të shekullit të13, dhe gjithashtu si një akt që zgjidhi një konflikt midis Patriarkanës dhe Dioqezës së Himarës mbi statusin e Stavropegut të Manastirit të Mesopotamit, datuar 1220-1230, tregon se në kundërshtim me sa ishte besuar ndërtimi i katolikonit duhet datuar në gjysmën e parë të shekullit XIII.

Manastiri i Shën Nikollës në Mesopotam (krahina e Delvinës, Shqipëri e Jugut), ndërtuar pranë Feniqit të lashtë [**harta 1**], ndodhet, ashtu siç e thotë edhe emri, mes dy lumenjve, lumit Bistricë dhe lumit Kalasë, mbi një kodrinë me pisha. Ndoshta ky vend ka



Harta 1: *Rajoni i Sarandës, ku gjenden Mesopotami mesjetar dhe Finiqi i lashtë.*

* Falënderojmë miqtë e mirë dhe kolegët z. Jonathan White dhe zj. Meg Gardinier, pedagog në Universitetin e Nju Jorkut në Tiranë, për ndihmesën e tyre të vlefshme në redaktimin e tekstit të këtij artikulli në anglisht, si dhe për redaktimin e tekstit shqip nga z. Joan Lena specialist i gjuhës greke në sektorin e Albanologjisë në Bibliotekën Kombëtare.

DO NOT COPY



Fig 1: Manastiri i Shën Nikollës në Mesopotam, Sarandë. Pamje e manastirit nga veri-perëndimi.

strehuar më parë ndonjë tempull të lashtë, siç dëshmohet nga mjaft spolia që janë gjetur në atë vend. Manastiri është i fortifikuar [fig. 1] dhe ndodhet pranë qytetit antik me të njëjtin emër (Mesopotam, gr. Μεσοπόταμον), përmendja e parë e pakundërshtueshme e të cilit në periudhën bizantine daton në vitin 1338[1]. Megjithatë, në vitin 1081, në një betejë të pararojës së Aleksit I Komnenit kundër forcave normane në Baligand (kur këto të fundit të udhëhequra nga Bohemudi, biri i Guiskardit, zbarkuan në Gjirin e Vlorës dhe pasi pushtuan kështjellat e Vlorës, Kaninës dhe Jerikos, përparuan drejt Butrintit për t'u bashkuar me forcat e Guiskardit), përmendet një farë Vasil Mesopotamiti, i cili udhëhoqi forcat vendore bizantine[2]. Ne sugjerojmë që ai është i njëjti person me Vasil Mesopotamitin, i cili shfaqet në një vulë që daton në fillim të shekullit XII. Kjo vulë, citon emrin e të zotit pranë portretit të Shën Nikollës, dhe mund të shërbente edhe si një tregues i përhapjes së nderimit të shenjtit në atë zonë, në një periudhë përpara ndërtimit të manastirit në fjalë[3]. Sipas Laskarit[4], ky antroponim vjen nga krahina e Mesopotamit.

Manastiri ka qenë objekt studimi nga Baras[5], Versakis[6],

---

[1] Mesopotami përmendet si qytet për herë të parë në vitin 1338 nga Joan Kantakuzeni [John Cantacuzenus (1828), *Joannis Cantacuzenus ex imperatoris historiarum*, Bonnae, v. II, Libri 3, 12, ff. 81-82, cituar në Bozhori K. – Liço F. (1975), ff. 226-227]. Megjithatë, Bozhori dhe Liço, bazuar në tezën e Laskarit se antroponimi 'mesopotamit', mbiemër i disa funksionarëve bizantinë [Oiconomidès N. (1965), 'L' histoire de Bas-Danube aux X-XI siècle', *Revue des Études Sud-Est Européennes*, v. 3, ff. 57-80 (shënimi 1 në f. 60)] nuk duhet konsideruar as si mbiemër, e as si emër që ka lidhje me Mesopotaminë, por si një antroponim që vjen nga krahina e Mesopotamisë [Lascaris M. (1942), 'Vagenetia', *Revue des Études Sud-Est Européennes*, v. 19, pp. 423-437 (431-432)] thonë se në përmendjen e një farë Vasil Mesopotamiti në *Aleksiadën* e Ana Komnenës ndoshta gjejmë përmendjen e parë të toponimit. I vetmi antroponim 'mesopotamit' që munda të gjej në *Aleksiadë* ishte ai i 'Gjergj Mesopotamitit', dukë i Filipopojës [Anna Comnena (1928), *The Alexiad*, Redaktuar dhe përkthyer nga Elizabeth A. Dawes, Londër: Routledge-Kegan Paul, f. 213 i disponueshëm edhe në internet në adresën <http://www.fordham.edu/halsall /basis/annacomnena-alexiad00.html> shkurt 2001 shikuar më 8 korrik 2004, fundi i librit VIII]. Meqenëse termi 'Mesopotami' i korrespondon edhe një teme (zonë) bizantine në Azi, sugjerimet e Bozhorit dhe Liços duken shumë të nxituara. Megjithatë, një farë Vasil Mesopotamiti përmendet në Fushatën e Robert Guiskardit [shiko shënimin 2].

[2] E gjithë fushata përmendet tek Gulielmo Apuliensis' *Gesta Roberti Wiscardi*, në të cilën Vasil Mesopotamiti përmendet me të vërtetë [Giollaume de Pouille (1961), *La Geste de Robert Guiscard*, par Marguerite Mathieu, Palermo, f. 36 ff., Lib. IV, v. 324-343, i disponueshëm edhe në internet në adresën <http://www.cesn.it/Cronisti/guglielmopuglia.htm>, shikuar më 8 dhjetor 2004: ''Innumeras ducit varia de gente catervas. / Maxima barbaricae cum Graecis copia gentis / Hunc comitabatur; tamen ire Basilius ante, / Electorum equitum secum duo milia ducens, / Castraque Roberti ducis explorare iubetur. / Mesopotamites erat hic, bellique labores / Expertus varios. Sequitur praecepta iubentis; / Cumque Botrontinae fieret iam proximus urbi, / Rumor adest, equites ducis haud procul ire, ferentes / Non modicam praedam. Cum pars iam multa fuisset / Sauaa Tutchorum, quos duxerat ille, sagittis, / Marte mori potius, quam cedere turpiter Argis / Unanimes statuunt, et / convertuntur in hostes, / Gente coartata, quo praevaluere paratu. / Turchi terrentur conversis hostibus, illos / Acriter obniti graviterque ferire videntes.'']; Kënga e Rolandit i referohet të njëjtës ngjarje që ka lidhje me Vasil Mesopotamitin [Bédier J. (1937), *La Chanson de Roland*, Paris, CCXXXII, vargjet 3214-3230, i disponueshëm edhe në internet në adresën The Song of Roland, <http://sunsite.berkeley.edu/OMACL/Roland/r162-233.html> shikuar më 8 dhjetor 2004; shiko edhe Gregoire R. de Keyser, (1939), 'Le Chanson de Roland et Byzance, ou de l' utilité du grec pour les romanistes', *Byzantion*, v. 14, p. 269, cituar tek Karaiskaj Gj. (1984), f. 69-70 (shënimi 3 në f. 69); Luka K. (1967), 'Toponimia shqiptare në Këngën e Rolandit lidhur me disa ndarje të viteve 1081-1085 (De la toponymie albanaise dans la «Chanson de Roland» et ses raports historiques avec certaines evênements historiques de 1081-1085)', *Studime Historike*, v. 2, ff. 127-137 (129); French Resumé, ff. 140-144].

[3] Për këtë vulë, shiko Cheynet J. – Morrison C. – Seibt W. (1991), *Les Sceaux Byzantins de la Collection Henri Seyrig*, Paris, vula Nr. 312, cituar në "Prosopography of the Byzantine World : PBW Seals Website" <http//www.kcl.ac.uk/humanities.cch/PBE/seals/start.htm> parë më 20.01.2005. I detyrohemi A. Meksit që na njoftoi për këtë vulë.

[4] Lascaris M. (1942), 'Vagenetia', *Revue des Études Sud-Est Européennes*, v. 19, ff. 423-437 (431-432).

[5] Baras V. (1994).

[6] Versakis F. (1915).

Evangjelidis[7], Soustal dhe Koder[8], P. Vokotopulos[9] si edhe G. dhe K. Jakumis[10]. Baras merret më shumë me historinë dhe traditat e manastirit, megjithatë autori nuk citon burimet e tija dhe, për këtë arsye, duhet parë si më pak i besueshëm. Versakis[11] ishte i pari që e studioi monumentin në mënyrë shkencore. Pavarësisht se ai shkroi në fillim të shekullit XX dhe, si pasojë, kishte mungesë të dhënash nga monumente të ngjashme të krahinës së Despotatit të Epirit të botuara më vonë, puna e Versakit si dhe arkivi tij fotografik në Shoqatën e Arkeologëve në Athinë, mbetën literatura standarte e manastirit për shumë vjet.

Punët udhëçelëse të A. Meksit që nga 1966 e në vazhdim[12], qëndrojnë padyshim si studimet më të mira monografike për arkitekturën e manastirit dhe për problemet e tij. Megjithatë, edhe Meksi shpërfilli disa të dhëna të rëndësishme historike që na siguruan të dhëna të tjera për datimin e manastirit, pavarësisht se ai ishte i vetëdijshëm për faktin se manastiri ishte përmendur në një akt për zgjidhjen e një mosmarrëveshjeje mes Patriarkanës së Kostandinopojës dhe Dioqezës së Himarës, datuar 1220-1230[13]. Ai nuk e pa kurrë këtë akt si një *terminus* të themelimit të Manastirit. Punët e Versakit dhe Meksit[14] u përdorën nga autorë të tjerë (si p.sh. Soustal dhe Koder[15], G. dhe K. Giakumis[16]), të cilët përmblodhën shkurtimisht çfarë dihej rreth manastirit deri në atë kohë, por nuk dhanë ndonjë informacion të ri të bazuar në kërkime parësore. Në një artikulll të fundit, Vokotopoulos[17] iu referua shumicës së punëve që përmendëm më lart, por solli në dritë edhe pak pika të reja në bazë të krahasimeve me monumente të ngjashme të Despotatit të Epirit.

Pavarësisht se kisha qëndrore (katolikon) e manastirit është studiuar nga historianë arkitekturalë, muret rrethuese nuk kanë tërhequr shumë vëmendjen e kërkuesve. Muret rrethuese të Manastirit mbulojnë një sipërfaqe eliptike 100m me 80m dhe përforcohen nga shtatë kulla drejtkëndëshe. Të gjitha janë të ruajtura keq, përveç njërës kullë 10m të lartë në anën perëndimore. Hyrja, që ndodhej në anën lindore, bashkonte fasadën e manastirit më një kullë drejtkëndëshe. Muri i manastirit është më i vjetër se kisha qeëndrore (katolikon) e manastirit të Shën Nikollës, i cili, siç do të tregojmë më poshtë, daton në fillim të shekullit XIII.

Por elementët më të hershëm të kësaj fortese, që datojnë nga një periudhë në të cilin në atë truall ndoshta mund të ketë qenë kështjella e Mesopotamit, gjenden në anën perëndimore të së vetmes kullë që ruhet e paprekur, e cila ka mundësi të ketë mbijetuar për shkak se shërbente si këmbanore. Nga faza e parë e kështjellës mund të gjendet një pjesë muri me kollona drejtkëndëshe, që dalin në faqen e jashtme të murit të manastirit. Kjo pjesë mund të ketë pasur edhe elementë shtesë që krahasohen me Kështjellën e Butrintit, siç janë mbështetëset dhe kullat



Fig 2: Manastiri i Shën Nikollës në Mesopotam, Sarandë. Elementë të kontraforteve drejtkëndore nga muret rrethuese të manastirit.

[7] Evangelidis D.(1919).
[8] Soustal – Koder, pp. 206-207.
[9] Vokotopoulos P. (2003).
[10] Giakoumis G. (1994); Giakoumis G. - Giakoumis K. (1994); Giakoumis K. (1996).
[11] Versakis F. (1915).
[12] Meksi A. (1972); *ibid.* (1975); *ibid.* (1978); *ibid.* (1983); *ibid.* (2003); *ibid.* (2004).
[13] Për aktin shiko: Miklosich F. dhe Müller J. (1890), *Acta et Diplomata Graeca Medii Aevi Sacra et Prafana*, v. 5, ff. VII-IX, gjendet edhe tek Bozhori K. (1978). Për shënimin e Meksit që tregon përdorimin e citimit të fundit, shiko Meksi A. (2004), f. 240 dhe shënimin 160 on f. 245.
[14] Shiko shënimet 11 dhe 12.
[15] Shiko shënimin 8.
[16] Shiko shënimin 10.
[17] See note 9.

DO NOT COPY



Fig 3: Kalaja e Kaninës, Shqipëria qendrore. Elementë të kotraforteve trekëndore në muret rrethuese.

trekëndëshe[18]. Këto elementë nuk janë ruajtur, pasi muret e vjetër janë rrënuar dhe rindërtuar me një tjetër teknikë, ndërsa mbështetëset trekëndore janë ruajtur pjesërisht [fig. 2]. Muri i ri është ndërtuar me blloqe të vjetër guri të përdorura për herë të dytë (spolia), trarët vertikalë të të cilit ishin mbushur me fragmente tullash, si në Kalatë e Butrintit[19] dhe Kaninës[20]. Në kështjellën e dytë, si kollonat drejtkëndore dhe mbështetëset trekëndore që janë ruajtur [fig.3], janë pjesë e fazës së parë ndërtimore mesjetare, e cila në bazë të zbulimeve arkeologjike datohet jo më vonë se gjysma e dytë e shekullit X[21]. Këto elementë përdoren rrallë në fortifikimet mesjetare, por ruhen krahasimisht më së miri në Butrint, ku pilastrat drejtkëndëshe alternohen me kontraforta trekëndëshe dhe kulla të së njëjtës formë[22].

Është e qartë se këto elementë i përkasin fazës së parë mesjetare të ndërtimit të këtyre fortifikatave. Në Akropolin e Butrintit, këto mure kanë qenë të shkatërruar plotësisht dhe janë zëvendësuar nga disa faza të mëvonshme ndërtimi, që datojnë nga shekulli XII e në vazhdim. Për më tepër, teknika e ripërdorimit të blloqeve të vjetra të gurit, fugat vertikalë të të cilëve ishin të mbushur me fragmente tullash të vendosura horizontalisht, si në rastin e Butrintit[23], ndeshet edhe në fortifikime të tjera në Shqipëri. Këto elementë datojnë nga faza e parë e këtyre fortifikimeve ndërtimore mesjetare[24], ndërsa në Azinë e vogël, kollonat trekëndore dhe katërkëndore janë datuar më herët, në fillim të shekullit IX, në Kështjellën e Kütahya-së[25]. Për këto arsye ne sugjerojmë se faza e parë e mureve rrethuese të Manastirit të Mesopotamit nuk daton më vonë se shekulli X pas Krishtit, periudhë në të cilën ky vend mund të ketë shërbyer si fortesë.

Së fundi, por jo më pak i rëndësishëm është theksimi se Mesopotami nuk është i vetmi rast i kthimit të një fortese të vogël bizantine, në një manastir të fortifikuar. Këtë e hasim të paktën edhe në një rast tjetër në ishujt Cikladë, ku manastiri i fortifikuar në Ipsilo të ishullit Naksos, u ndërtua në territorin e Kështjellës së Aparilit[26].

Ndërmjet objekteve të reja të Institutit të Monumenteve janë edhe dy mbishkrime nga manastiri i Shën Nikollës në Mesopotam (gr. Mesopotamon) datuar më 1224/5. Mbishkrimi i parë [fig. 4-7] është gjetur në muret rrethuese të manastirit gjatë punës për rikonstruksionin e tij. Më vonë u zhvendos nga rojet e manastirit për në Tiranë pa asnjë procesverbal. Më pas, ky mbishkrim qëndroi në Institutin e Monumenteve, ku dhe tërhoqi vëmendjen e autorëve dhe, me nxitjen e të dy drejtorëve të Institutit, të mëparshmit dhe të tanishmit, respektivisht Gazmend Mukës dhe Gjerak Karaiskajit, i shtyu të kërkonin dhe ta nxirrnin atë në një audiencë më të gjerë nëpërmjet publikimit. Të dhënat për prejardhjen dhe mjedisin e mbishkrimit të dytë janë edhe më pak konkrete. A. Meksi pati mirësinë të ma paraqesë në formë të transkriptuar. Edhe ky mbishkrim u zhvendos nga Manastiri i Mesopotamit dhe u vendos në depon e Institutit të Monumenteve, ku e transkriptoi Theofan Popa. Qëllimi i këtij artikulli është t'i publikojmë këto mbishkrime të panjohura deri më sot në mënyrë kritike dhe t'i përdorim të dhënat e tyre bashkë me burimet e dokumentuara për ta sugjeruar çerekun e parë të shekullit XIII, si periudha që ka më shumë mundësi të jetë koha e ndërtimit të Kishës qëndrore (katlolikonit).

Mbishkrimi i parë [fig.4-7] është i gdhendur me gërma të mëdha mbi një pllakë guri. Ai ka pësuar dëmtime të vogla në pjesën e sipërme, ndërsa pjesa e djathtë poshtë është hequr plotësisht. Përmasat e gurit janë 41.6 x 19.7cm, ndërsa madhësia e shkronjave është 2.3 x 1.3-1.6cm dhe hapësira midis rreshtave mesatarisht 0.6cm. Duke ndjekur metodat standarte për traskriptimin, sipas

[18] Karaiskaj Gj. (1984), f. 76.
[19] Op.cit, f. 76.
[20] Op. cit., f. 91.
[21] Komata D. (1979-1980), f. 263.
[22] Karaiskaj Gj. (1984), ff. 76-91.
[23] Op. cit., f. 76.
[24] Op. cit., ff. 90-92.
[25] Foss C. (1985), f. 76.
[26] Eberhard H. (1978), f. 517.

DO NOT COPY

DO NOT COPY



Fig. 4: Manastiri i Shën Nikollës në Mesopotam, Sarandë. Mbishkrimi i manastirit i depozituar tashmë në Institutin e Monumenteve të Kulturës, Tiranë.

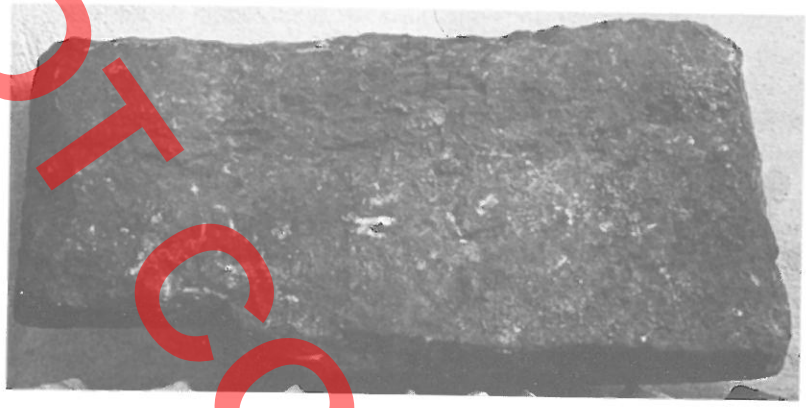


Fig. 5: Manastiri i Shën Nikollës në Mesopotam, Sarandë. Pjesa e pasme e mbishkrimit.

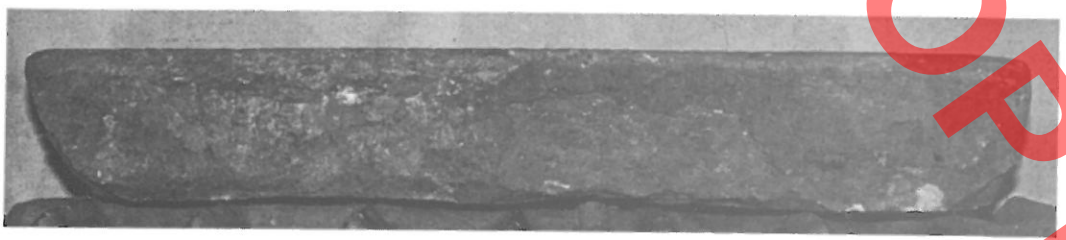


Fig. 6: Manastiri i Shën Nikollës në Mesopotam, Sarandë. Pamje anësore e mbishkrimit.



Fig. 7: Manastiri i Shën Nikollës në Mesopotam, Sarandë. Mbishkrimi 1224/5 i Katholikonit të manastirit. Imtësisht e treguar data e mbishkrimit.

PO FOTOCOPY

të cilave kllapat përmbajnë gërma që shpjegojnë shkurtime, mbishkrimi lexon[27]:

"+ ΕΙΠΕΝ Ο Κ(ΥΡΙΟ)Σ Ο ΤΡΟΓΩΝ ΜΟΥ
ΤΗΝ ΣΑΡΚΑΝ ΚΑΙ ΠΟΙΝΟΝ ΜΟΥ ΤΟ
ΑΙΜΑΝ ΕΧΟΙ ΖΟΗΝ ΑΙΩΝΟΙΟΝ
ΕΤΟΥΣ ϛΩΛΓ" (6733=1224/5).

[Zoti ka thënë, ai që ha mishin tim dhe pi gjakun tim do të ketë jetë të përjetshme. Në vitin 6733(1224/5)]

Mbishkrimi, pavarësisht nga gabimet drejtshkrimore, është relativisht i lehtë për t'u deshifruar, ndërsa pjesa më e vështirë është rreshti i parë, meqenëse vetëm gjysmat e pjesës së poshtme të shkronjave ishin ruajtur. Reshti i parë perpendikular i vargut të parë duhet të shihet si krahu i poshtëm i një kryqi. Shtimi i një N-je në fund të fjalës së dytë të vargut të dytë është bërë gabimisht si tek fjala ΣΑΡΞ (shqip *mish, trup*, një emër i lakimit të tretë në greqisht), i dhënë në rasën kallëzore në mbishkrim, gabimisht u mendua si emër i lakimit të parë. N-ja në fund të fjalës së parë në vargun e tretë është shtuar gabimisht për qëllime eufonike.

Edhe mbishkrimi i dytë është me gërma të mëdha [fig. 8] dhe shkruan:

Ι ΠΑΤΕΙ: ΚΙ ..... Η
(Π)ΟΝΕΙ Ι Γ ..... ΤΟΙ
Η: ΓΕΩΡΓΙΟΣ
ΧΡΙΟΥ: ΣΤΑΥΡΟΝ Η
ΕΠΤΑ ΠΑΡΙΚΛΗΣΗΑ
ΟΥΤΟΝΙ ΤΥΠΩΝ ΧΡΟΝΩΝ:
(Π)ΩΣ: ΑΙΟΡ ΒΑΣΑΝΩΝ ΕΙΣ Ε
ΥΧΕΣΘΕ ΦΙΛΟΙ Ν ΕΜ(Η)Ν ΣΩ(ΤΗΡΙΑΝ)

[..... Gjergj ..... Kryq ..... Shtatë kishëza ..... të këtij lloji në vitin ..... si .....tortura ..... lutu, o mik, për shpëtimin tim]. Edhe ky mbishkrim duket se ka shumë gabime drejtshkrimore, ndërkohë që përmend një farë Gjergji, si dhe shtatë kishëza. Megjithatë, meqë nuk mund të shohim vetë mbishkrimin, është me shumë dyshim lidhja që mund t'i bëjmë Gjergjit me shtatë kishëzat, ndërkohë që nuk duhet bërë asnjë koment i mëtejshëm pa dalë në dritë të tjera të dhëna.

Megjithatë, epigrami i mbishkrimit të parë përmban

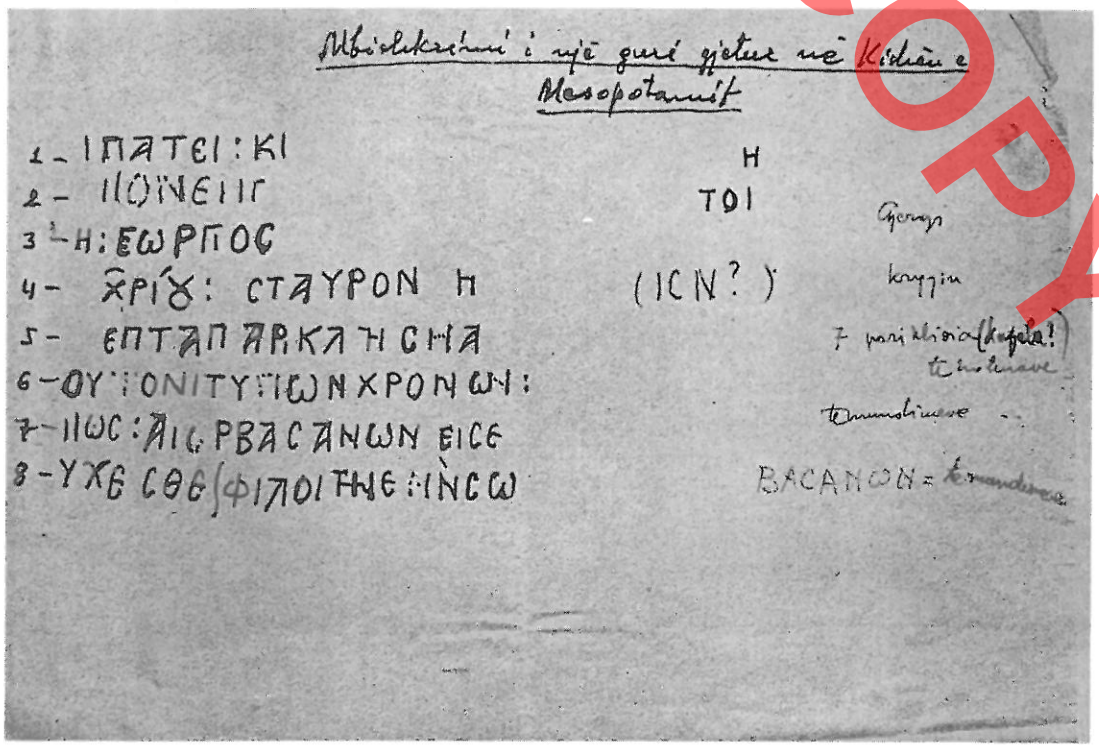


Fig. 8: Manastiri i Shën Nikollës në Mesopotam, Sarandë. Teksti i mbishkrimit të dytë, i transkriptuar nga Theofan Popa.

[27] I detyrohemi mjaft Prof. Agamemnon Celikës për ndihmesën e tij të shumëçmueshme në deshifrimin e pjesëve të vështira të tekstit të mbishkrimit.

një ngjyrim të qartë eukaristik. Ai është një perifrazim i përgjigjes së Jezuit për mosmarrëveshjen e judenjve që habiteshin se si Ai mund t'u jepte atyre mishin e tij për ta ngrënë: «Kush ha mishin tim dhe pi gjakun tim, ka jetë të amshuar dhe unë do ta ringjall në ditën e fundit» (Joani 6:54). Kjo pjesë së bashku me një tjetër «Kush ha mishin tim dhe pi gjakun tim mbetet në mua dhe unë në të» (Joani 6:56) është përdorur në mënyrë të përsëritur në lutje të ndryshme që lidhen me Kungimin e Shenjtë[28]. Pasazhi i parë i referohet tërthorazi Kanonit të Përgatitjes për Kungimin e Shenjtë në troparin e Këngës I[29] dhe në troparin e dytë të Këngës II[30]. Citime të tërthorta të pasazheve të sipërpërmendura ungjillore mund të gjenden gjatë gjithë uratave parapërgatitore për Kungimin e Shenjtë[31] si dhe në uratat e falënderimit pas Kungimit të Shenjtë[32].

Ky mbishkrim ishte vendosur për t'i kujtuar lexuesit rëndësinë e Kungatës së Shenjtë dhe për këtë arsye përmbajtja e tij të lë të kuptosh vendin e tij fillestar. Duke qenë një epigram i tillë liturgjik, ky mbishkrim nuk mund të vendosej fillimisht në asnjë ndërtesë tjetër manastiri, përveç kishës qëndrore (nuk kemi dijeni për ndonjë kishëz brenda mureve të manastirit). Për më tepër, duke pasur një përmbajtje të qartë eukaristike, ai duhej fillimisht të vendosej në altarin e kishës qëndrore, në të vetmin vend ku përgatitet Eukaristia Hyjnore. Në një kohë të panjohur, mbishkrimi u zhvendos nga vendi i tij fillestar dhe u përdor thjesht si gur, për të riparuar një pjesë të dëmtuar të murit të jashtëm rrethues të manastirit.

Mbishkrimi i parë na jep një tjetër *terminus* kohor



Fig. 9: Manastiri i Shën Nikollës në Mesopotam, Sarandë. Pamje e Katholikonit të Manastirit nga veri-perëndimi.

përsa i përket ndërtimit të manastirit. Megjithatë, për të vlerësuar të dhënat e reja që kanë dalë, është e domosdoshme që së pari të përmbledhim ato që dihen deri tani për datimin e manastirit.

Studiues të ndryshëm që kanë studiuar manastirin kanë shprehur një larmi të konsiderueshme mendimesh për datimin e ndërtimit të kishës qendrore [fig. 9]. Legjendat vendore tregojnë se themelimi i manastirit i përkasë Perandorit Kostandin Monomakut, nën mbretërimin e të cilit (1042-1054) thuhet se është ndërtuar Manastiri[33].

[28] Për versionin elektronik të të gjitha citimeve në anglisht shiko http://www.myriobiblos.gr/texts/english/prayerbook/main.htm parë më 30 korrik 2004.

[29] «Bukë e jetës së përjetëshme le të më bëhet Trupi yt i shenjtë, o Zot i mëshirshëm dhe shërim dhimbjesh të shumëllojshme, Gjaku yt i çmuar.» [*Libër i Shërbesave të Shenjta të Kishës Orthodhokse*, f. 234.]

[30] «Për ndjesë fajesh, për kungim të Shpirtit të Shenjtë, për jetë të përjetëshme dhe për largim pësimesh dhe hidhërimesh, le të jetë për mua Trupi yt i kulluar dhe gjaku yt i hyjshëm, o njeridashës.» [*Ibid.*]

[31] Referime të tilla të këtyre pjesëve gjenden në uratën e parë («... që duke pritur me dëshmi të pastër të ndërgjegjes sime pjesën e të Shenjtave të tua, të bashkohem me Trupin dhe Gjakun tënd të shenjtë, ... Por dhuromë që gjer në ditën e fundit të jetës sime të marr pa dënim pjesën e të shenjtave të Tua, për kungim të Shpirtit të Shenjtë, për jetë të përjetëshme...") dhe në të dytën ("... Ti që ke thënë: "Ai që ha trupin tim dhe pi gjakun tim, mbetet tek Unë dhe Unë tek ai" ... dhe këto të Shenjta të jenë ... kungim i Shpirtit të Shenjtë, mjet për në jetën e përjetëshme..."), në uratat e Shën Vasilit të Madh, uratën e Shën Simeonit Teologut të Ri ("... Sepse ti, o Zot ke thënë: "Ai që ha Trupin tim edhe gjakun tim e pi, Ai mbetet tek Unë dhe Unë mbetem tek ai"), në uratën e tretë të Shën Joan Gojartit ("O Zot Jisu Krisht Perëndia im, ... bëmë të denjë që pa dënim të marr misteret e tua të pastra, të pavdekshme dhe të frikshme, për faljen e mëkateve dhe për jetën e amëshuar ...") dhe në të katërtën ("Dhe bëmë të denjë të kungohem pa dënim me Misteret e tua të kulluara, për ndjesë mëkatesh dhe për jetë të amëshuar. Amin."). [*Ibid.* f. 243-252, passim.]

[32] Shiko uratën e Shën Vasilit të Madh ("... dhe bëmë që gjer në frymën e fundit me mendje të pastër të kungohem denjësisht me të Shenjtat e tua për ndjesë të fajeve dhe për jetë të amëshuar") dhe një uratë tjetër nga një autor anonim ("Trupi yt i shenjtë, o Zot Jisu Krisht, le të bëhet për mua fitim i jetës së përjetëshme dhe Gjaku yt i çmuar ndjesë fajesh..."). [*Ibid.* ff. 254-255, passim.]

[33] Për traditat e manastirit në përgjithësi, shiko Mamopoulos A. (1968), *Του Τόπου Μου και του Καιρού Μου*, Athinë. Edhe Versakis [Versakis F. (1915)] e njihte këtë traditë.

DO NOT COPY

Sipas Meksit, ndërtimi i manastirit duhet t'i kushtohet kësaj periudhe, duke lënë të kuptohet një datë të mëpasshme për ndërtimin e Kishës qendrore[34]. Megjithatë, Meksi nuk analizon arsyen përse ai mendon se manastiri duhet datuar në shekullin XI, ndërkohë që dihet se në shumë raste legjenda të tilla sajoheshin nga banorët vendas për të mbështetur trillimet juridike gjatë periudhës osmane[35]. Për këtë, Karaiskaj thotë pa ndonjë argumentim analitik se muret që rrethojnë manastirin sot nuk i përkisnin atij që në fillim, por ishin pjesë të Kështjellës së Mesopotamit[36], ndërsa A. Ducellier argumenton se muret e manastirit shërbenin si banesa të fortifikuara[37]. Duke pasur parasysh numrin e kubeve dhe kupolave, kupolat e ulta ballore të kishës dhe muraturën e rregullt, Versakis sugjeroi se monumenti duhet datuar në gjysmën e dytë të shekullit XII, ose në fillimit të shekullit XIII[38]. Edhe Giakumis kishte pranuar më parë një datim rreth fundit të shekullit XII[39].

Meksi[40] ka theksuar ngjashmëritë e kishës qendrore të Manastirit të Mesopotamit me ato të kishës së Parigoritisës në Artë, duke e lidhur atë me formën kubike të kësaj të fundit, me kornizat e gjëra dhe me galerinë, e cila nuk ekziston më tek kjo e fundit. Për më tepër, ai ka vënë në dukje se paraqitja me mozaik e tre zambakëve duhet t'i atribuohet ndikimit të Anzhuinëve, meqë tre zambakët ishin pjesë e emblemës së Anzhuve, ndërkohë që thekson se mozaikët e kishës qendrore kanë ngjashmëri me ato të kishës së Vllahernës në Artë, datuar më 1282. Duke konsideruar sundimin e periudhës së Anzhuinëve në rajon, Meksi e daton kishën qendrore midis 1272 dhe 1286. Më vonë, Vokotopulos ka propozuar një datim të kishës qendrore të Mesopotamit në çerekun e tretë të shekullit XIII[41], megjithëse thekson ngjashmëritë e zbukurimit qeramik të kishës qendrore me atë të kishës së Kato Panajas në Artë (1240)[42].

Nën dritën e të dhënave të reja që na jep mbishkrimi, data e kishës qendrore të monumentit duhet rikonsideruar. Më lart treguam se mbishkrimi nuk mund të vendosej gjetkë përveçse në kishën qendrore në përgjithësi dhe në veçanti në altarin e saj. Pra, është e qartë se data 1224/5 duhet marrë si një *terminus ante quem*, duke treguar si rrjedhim se ndërtimi i kësaj kishe qendrore duhet datuar me gjithë rastësitë, në çerekun e parë të shekullit XIII. Kjo do t'i përshtatej jo vetëm datës se aktit të zgjidhjes së mosmarrëveshjes midis Patriarkanës së Kostandinopojës dhe Dioqezës së Himarës mbi statusin stavropegjik të Manastirit të Mesopotamit (1220-1230)[43], por edhe dy letrave të pa datuara të Metropolit Joan Apokaukut të Nafpaktit (ka qenë prelat: 1199/1200-1232), adresuar Metropolitit të Durrësit, të dyja janë gjetur në MS Gr. 250 të Shën Petërburgut, gjetur në kodikun e Isakut, murg i Mesopotamit[44].

Në këtë artikull paraqitëm në mënyrë kritike dëshmi arkitekturale nga muret e manastirit të Shën Nikollës në Mesopotam (krahina e Delvinës, Shqipëri e Jugut) që janë lënë pas dore deri sot, të cilat i datuam jo më vonë se shekulli X pas Krishtit dhe dolëm me teorinë se ato mund t'i kenë përkitur qytetit të Mesopotamit, përpara ndërtimit të manastirit. Më pas publikuam dy mbishkrime të gjetura kohët e fundit nga i njëjti manastir, ku nga ana shkencore i pari duket më i besueshëm. Pasi treguam përmbajtjen liturgjike (eukaristike) të këtij mbishkrimi, sugjeruam që ai duhet të jetë vendosur fillimisht në altarin e kishës qendrore (katolikon). Data e këtij mbishkrimi (1224/5) duhet të merret si *terminus ante quem* i ndërtimit të kishës qendrore (katolikon). Kjo datë së bashku me MS. Gr. 250, Shën Petërburg, që i përkiste fillimisht manastirit dhe

[34] Meksi A. (2004), f. 240.

[35] Për zakonin vendor të datimit të momumenteve në një periudhë më të hershme se koha e tyre e saktë, shiko Giakoumis K. (2002), *The Monasteries of Jorgucat and Vanishtë in Dropull and of Spelaio in Lunxhëri as Monuments and Institutions During the Ottoman Period in Albania (16th-19th Centuries)*, Tezë doktorature dhënë në C.B.O.M.G.S., Universiteti i Birmingamit, Birmingam, ff. 165-175 dhe 194-200 (esp. 171-173 dhe 198-199).

[36] Karaiskaj Gj. (1984), f. 70.

[37] Ducellier A. (1981), *La façade maritime de l'Albanie au Moyen Age (Durazzo et Valona du XIe au XVe siècle)*, Thessaloniki, f. 249; cituar në Karaiskaj Gj. (1984), f. 70 dhe shënimi 3 në të njëjtën faqe.

[38] Versakis F. (1915).

[39] Giakoumis G. (1994); Giakoumis G. - Giakoumis K. (1994); Giakoumis K. (1996).

[40] Meksi A. (1972); *ibid.* (1975); *ibid.* (1978); *ibid.* (1983); *ibid.* (2003); *ibid.* (2004).

[41] Vokotopoulos P. (2003).

[42] *Op.cit.*, f. 22 dhe shënimi 35 në f. 148.

[43] Miklosich F. dhe Müller J. (1890), *Acta et Diplomata Graeca Medii Aevi Sacra et Profana*, v. 5, ff. VII-IX, gjendet edhe tek Bozhori K. (1978).

[44] Papadopoulos-Kerameus A. (1905), f. 569.

DO NOT COPY

të datuar në fillim të shekullit XIII, si dhe akti për zgjidhjen e mosmarrëveshjeve mes Patriarkanës dhe Dioqezës së Himarës mbi statusin stavropegjit të Manastirit të Mesopotamit, datuar më 1220-1230, tregon se ndryshe nga sa qe besuar deri tani, ndërtimi i kishës qendrore (katolikon) duhet të jetë në çerekun e parë të shekullit të XIII.

Bibliografia

Baras V. (1994), *Το Δέλβινο της Βορείου Ηπείρου και οι Γειτονικές του Περιοχές Αργυροκάστρου, Χειμάρρας, Πωγωνίου, Φιλιατών, Παραμυθίας, κλπ.*, Athinë, f. 322.

Bozhori K. [ed.] (1978), *Dokumente të Periudhës Bizantine për Historinë e Shqipërisë*, Tiranë, f. 75-76.

Bozhori K. – Liço F. [eds.] (1975), *Burime Tregimtare Bizantine për Historinë e Shqipërisë. Shek. X-XV*, Tiranë, f. 226-228 dhe shënimet 46-57.

Eberhard H. (1978), *Mittelalterliche Burgen auf den Kykladen*, Athens.

Evangelidis D.(1919), — *Η Βόρειος Ήπειρος*, Athinë, f. 45.

Foss C. (1985), *Survey of Medieval Castles of Anatolia, I: Kutahya*, Instituti Britanik i Arkeologjisë në Ankara, Monografi Nr. 7, BAR International Series 261, Ankara.

Giakoumis G. (1994), *Μνημεία Ορθοδοξίας στην Αλβανία*, Athinë (përkthyer në anglisht me titullin: *Monuments of Orthodoxy in Albania*, f. 98-101.

Giakoumis G. - Giakoumis K. (1994), *Ορθόδοξα Μνημεία στη Βόρειο Ήπειρο: Πρώτη Προσέγγιση / Καταγραφή*, Janinë, f. 33-35.

Giakoumis K. (1996), 'Αναξιοποίητες (αν και όχι εντελώς άγνωστες ερευνητικά περιοχές. Η περίπτωση της Αλβανίας. [Πλημελλώς δημοσιευμένοι ναοί και καθολικά στη νότια - νοτιοδυτική Αλβανία, από το 10ο μέχρι το 17ο αι]' [Përmbledhje në anglisht: 'Not widely known research areas: the case of Albania (Insufficiently published churches and catholica in South, South - West Albania from the 10th to the 17th c.'], në Fledelius K. - Schreiner P. (1996), *Byzantium. Identity, Image, Influence*, Kongresi XIX Ndërkombëtar i Studimeve Bizantine, Universiteti i Kopenhagenit, 18 - 24 gusht, 1996, Major Papers, Kopenhagen: Komiteti Ndërkombëtar Danez për Studime Bizantine Eventus Publishers, f. 125-126 dhe shënimi 5 në f. 133.

Karaiskaj Gj. (1984), *Butrinti dhe Fortifikimët e Tij*, Tiranë.

Koch G. (1989), *Albanien. Kunst und Kultur im Land der Skipetaren*, Këln, f. 42-47.

Koch G. (1990), *Albanian*, Du Mont, ff. 262-264.

Komata, D. (1979-1980), 'Sistemi fortifikues i kështjellës së Kaninës', *Iliria*, v. IX-X, f. 259-268; përmbledhje në frëngjisht në ff. 268-269; fig. 1-7, në ff. 270-278.

Libër i Shërbesave të Shenjta të Kishës Orthodhokse, Tiranë 1994: Botim i Kishës Orthodhokse Autoqefale të Shqipërisë.

Meksi A. (1972), 'Arkitektura e Kishës së Mesopotamit' (L' architecture de l' église de Mesopotam), *Monumentet*, v. 3, f. 47-94.

Meksi A. (1975), 'Të Dhëna të Reja Për Kishën e Mesopotamit' (Nouvelles données sur l' église de Mesopotam), *Monumentet*, v. 10, f. 151-159.

Meksi A. (1978), *Arkitektura dhe Restaurimi i Kishës së Shën Kollit në Mesopotam të Sarandës*, tezë doktorature e pabotuar dorëzuar në Universitetin e Tiranës, Tiranë.

Meksi A. (1983), *Arkitektura Mesjetare në Shqipëri*, Tiranë, f. 184-192.

Meksi A. (2003), 'Shqipëria Mes Lindjes dhe Perëndimit. Arkitektura e Kultit – Një Shembull i Kësaj', in Thomo P. – Bushaka G. (2003) [eds.], *2000 Vjet Art dhe Kulturë Kishtare në Shqipëri*, Tiranë, f. 159-162.

Meksi A. (2004), *Arkitektura e Kishave të Shqipërisë (Shekujt VII-XV)*, Tiranë, f. 235-240.

Papadopoulos-Kerameus A. (1905), 'Δυρραχηνά', *Byzantinische Zeitschrift*, v. 14, f. 568-574.

Soustal P. unter Mitwirkung von J. Koder (1981), *Nicopolis und Kefallenia*, (Tabula Imperii Byzantini, hrsg. v. H. Hunger, Bd. 3 = Denkschr. d. ph. Kl. d. Öster. Ak. d. Wiss), f. 206-207.

Thomo P. (1998), *Kishat pasbizantine në Shqiperinë e Jugut* (= The post-Byzantine Churches in Southern Albania - Les églises postbyzantines en Albanie du sud), Tiranë, f. 30-31.

Versakis F. (1915), 'Βυζαντιακός Ναός εν Δελβίνω', *Αρχαιολογικόν Δελτίον*, v. 1, ff. 28-44.

Vokotopoulos P. (2003), 'Shënime për Arkitekturën Kishtare nga shek. X në shek. XIII në Shqipërinë e Jugut', in Thomo P. – Bushaka G. (2003) [eds.], *2000 Vjet Art dhe Kulturë Kishtare në Shqipëri*, Tiranë, f. 141-142 dhe shënimet 30-36 në ff. 147-148.

DO NOT COPY

By Konstantinos GIAKOUMIS – Gjerak KARAISKAJ

NEW ARCHITECTURAL AND EPIGRAPHIC DATA ON THE SITE AND CATHOLICON OF THE MONASTERY OF ST. NIKOLAOS AT MESOPOTAM (SOUTHERN ALBANIA)*

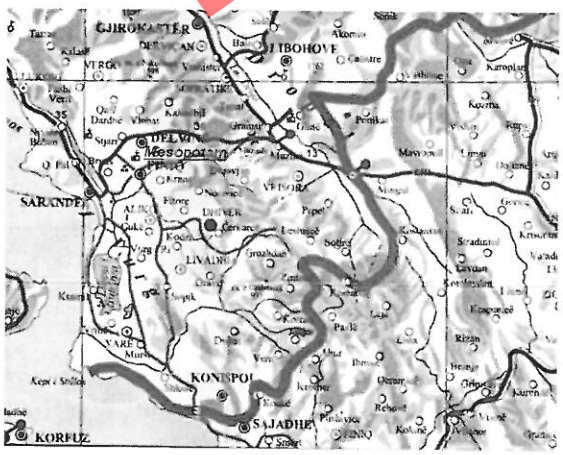
DO NOT COPY

Summary

The surrounding walls of the monastery are analysed in a critical fashion in this article. Elements from the first constructional phase of the monastic walls (a tower, a damaged wall with rectangular columns, triangular buttresses and, possibly, towers) are compared to similar elements from the Castles of Butrint and Kaninë. On the basis of those comparisons, it is suggested that the monastery walls date no later than the 10th century A.D., while it is likely that this wall is the sole remaining part from the medieval citadel of Mesopotam. In addition, two recently-found inscriptions of the monastery of St. Nikolaos at Mesopotam (Delvinë region, S. Albania) are critically presented in this article. The liturgical (Eucharistic) content of the first leads the authors to suggest that the inscription was originally displayed in the altar. The date of the inscription (1224/5) should be taken as a terminus ante quem of the catholicon's construction. This date, in conjunction with the MS. Gr. 250, St. Petersburg, originally belonging to the monastery and dated to the beginning of the 13th century, as well as an act resolving a dispute between the Patriarchate and the Diocese of Himarrë on the Stavropegic status of the Mesopotam Monastery, dated 1220-1230, indicates that, contrary to current belief, the catholicon's construction should be placed in the first quarter of the 13th century.

The monastery of St. Nicolas at Mesopotam (Delvina region, S. Albania) built close to ancient Phoenice [map 1], stands, as its name reveals, between two rivers, Rivers Bishtricë and Kalasë, on a knoll with pine





Map 1: The region of Sarandë, where the medieval Mesopotam and the ancient Phoenice are situated.

* We thank the good friends and colleagues Mr. Jonathan White and Ms. Meg Gardinier, instructors of the University of New York at Tirana, for their kind insights in editing the English version of this article. We also thank Mr. Joan Lena, specialist of Greek language in the Albanological Departament of Tirana's National Library. For his kind help in editing the Albanian version of this article.

trees. The site might have once been host to an ancient temple, as testified by the numerous spolia found on the spot. The monastery is fortified [fig. 1] and situated next to the homonym ancient city (Mesopotam, Gk. 'Μεσοπόταμον'), whose first irrefutable mention as such in the Byzantine period dates in 1338[1]. In 1081, however, in the battle of the vanguard of Alexius I Comnenus against the Norman forces at Baligand (when the latter led by Bohemund, the son of Guiscard, landed at the Vlorë Gulf and after conquering the castles of Vlorë, Kanina and Jericho advanced to Butrint to join forces with Guiscard) a certain Basil Mesopotamites, who led the local Byzantine forces, is mentioned[2]. We suggest that he is the same person with Basil Mesopotamites who appears on a seal dating to the beginning of the 12th century. This seal cites the name of its owner next to the bust of saint Nikolaos and could, perhaps, serve as an indication of the spread of the saint's cult locally, in a period prior to the construction of the monastery in consideration[3]. According to Lascaris[4], this anthroponym is a derivative of the Mesopotam region.



Fig. 1: Monastery of St. Nikolaos at Mesopotam, Sarandë. The monastery's inscription nowadays deposited in the Institute of Monuments, Tirana.

The monastery was an object of studies of unequal

[1] Mesopotamon as a city is firstly mentioned in 1338 by John Cantacuzenus [John Cantacuzenus (1828), *Joannis Cantacuzenus ex imperatoris historiarum*, Bonnae, v. II, Book 3, 12, pp. 81-82, cited in Bozhori K. – Liço F. (1975), pp. 226-227]. Bozhori and Liço, however, based on Laskari's thesis that the anthroponym 'Mesopotamites', surname of a number of Byzantine functionaries [Oiconomidès N. (1965), 'L' histoire de Bas-Danube aux X-XI siècle', *Revue des Études Sud-Est Européennes*, v. 3, pp. 57-80 (note 1 on p. 60)] should be considered neither as a family name, nor as a name linked with Mesopotam, but rather as an anthroponym derivative of the Mesopotamon region [Lascaris M. (1942), 'Vagenetia', *Revue des Études Sud-Est Européennes*, v. 19, pp. 423-437 (431-432)] maintain that in the mention of a certain Basil Mesopotamites in Anna Comnena's *Alexiad* we could possibly find the first mentioning of the toponym. The sole anthroponym 'Mesopotamites' that I could trace in the *Alexiad* was that of 'George Mesopotamites', duke of Philipopolis [Anna Comnena (1928), *The Alexiad*, Edited and translated by Elizabeth A. Dawes, London: Routledge-Kegan Paul, p. 213 available on-line at <http://www.fordham.edu/halsall /basis/annacomnena-alexiad00.html> February 2001 accessed 8 July 2004, end of Book VIII]. Since the term 'Mesopotam' also corresponds with a Byzantine theme in Asia, Bozhori and Liço's suggestion seems highly premature. A certain Basil Mesopotamites is mentioned, however, in the Campaign of Robert Guiscard [see note 2].

[2] The whole campaign is mentioned in Gulielmo Apuliensis' *Gesta Roberti Wiscardi*, in which Basil Mesopotamites is, indeed, mentioned [Giollaume de Pouille (1961), *La Geste de Robert Guiscard*, par Marguerite Mathieu, Palermo, p. 36 ff., Lib. IV, v. 324-343, available online at <http://www.cesn.it/Cronisti/guglielmopuglia.htm>, accessed in 8 December 2004: ''Innumeras ducit varia de gente catervas. / Maxima barbaricae cum Graecis copia gentis / Hunc comitabatur; tamen ire Basilius ante, / Electorum equitum secum duo milia ducens, / Castraque Roberti ducis explorare iubetur. / Mesopotamites erat hic, bellique labores / Expertus varios. Sequitur praecepta iubentis; / Cumque Botrontinae fieret iam proximus urbi, / Rumor adest, equites ducis haud procul ire, ferentes / Non modicam praedam. Cum pars iam multa fuisset / Sauaa Tutchorum, quos duxerat ille, sagittis, / Marte mori potius, quam cedere turpiter Argis / Unanimes statuunt, et / convertuntur in hostes, / Gente coartata, quo praevaluere paratu. / Turchi terrentur conversis hostibus, illos / Acriter obniti graviterque ferire videntes.'']; the Song of Roland refers to the same event without reference to Basil Mesopotamites [Bédier J. (1937), *La Chanson de Roland*, Paris, CCXXXII, verses 3214-3230, available online at The Song of Roland, <http://sunsite.berkeley.edu/OMACL/Roland/r162-233.html> accessed in 8 December 2004; see also Gregoire R. de Keyser, (1939), 'Le Chanson de Roland et Byzance, ou de l' utilité du grec pour les romanistes', *Byzantion*, v. 14, p. 269, cited in Karaiskaj Gj. (1984), p. 69-70 (note 3 on p. 69); Luka K. (1967), 'Toponimia shqiptare në Këngën e Rolandit lidhur me disa ndarje të viteve 1081-1085 (De la toponymie albanaise dans la «Chanson de Roland» et ses raports historiques avec certaines evênements historiques de 1081-1085)', *Studime Historike*, v. 2, pp. 127-137 (129); French Resumé, pp. 140-144].

[3] For this seal, see Cheynet J. – Morrison C. – Seibt W. (1991), *Les Sceaux Byzantins de la Collection Henri Seyrig*, Paris, seal Nr. 312, cited in 'Prosopography of the Byzantine World: PBW Seals Website', <http://www.kcl.ac.uk/humanities.cch/PBE/seals/start.htm> accessed in 20.01.2005. We are indebted to A. Meksi for bringing this seal into our attention.

[4] Lascaris M. (1942), 'Vagenetia', *Revue des Études Sud-Est Européennes*, v. 19, pp. 423-437 (431-432).

DO NOT COPY

quality by Baras[5], Versakis[6], Evangelidis[7], Soustal and Koder[8], P. Vokotopoulos[9], as well as G. and K. Giakoumis[10]. Baras concerns himself mostly with the history and traditions of the monastery; however, the author fails to cite his sources and should, therefore, be considered as the least reliable. Versakis[11] was the first to study the monument in scientific fashion. Despite writing his contribution at the beginning of the 20th century, and, therefore, lacking much data from comparable monuments from the regions of the Despotate of Epiros published later, Versakis's work, as well as his photographic archive deposited in the Archaeological Association, Athens, remained the standard literature on the monastery for many years.

The pioneering works of A. Meksi from 1966 onwards[12] stand undoubtedly as the best monographic studies on the architecture of the monastery and its problems. Yet, Meksi disregarded important historical data that provided further hints on the dating of the monastery; even though he was aware that the monastery was mentioned in an act resolving a conflict between the Patriarchate of Constantinople and the Diocese of Himarrë, dated 1220-1230[13], he never considered this act as a *terminus* of the founding of the monastery. The works of Versakis and Meksi[14] were used by other authors (i.e. Soustal and Koder[15], G. and K. Giakoumis[16]), who epitomised what was theretofore known about the monastery, however, they did not offer any new materials based on primary research. In a recent article, Vokotopoulos[17] referred to most of the previously cited works, but also brought forward a few new points on the basis of comparisons with similar monuments of the Despotate of Epiros.

The catholicon of the monastery having been studied by architectural historians notwithstanding, its surrounding walls have not attracted a much-needed attention. The monastery's surrounding walls cover an elliptical surface 100m x 80m and seven rectangular towers enforce them. All of them are badly preserved, save for one 10m-high tower at the monastery's western side. Its entrance, placed at the eastern side, joined the front of the monastery with a rectangular tower. The wall of the monastery is older than the catholicon of the St. Nicolas monastery, which, as shall be shown below, dates to the first quarter of the 13th century.

The earliest elements of the stronghold, dating from a period in which the site might have been host to the Mesopotam Castle, were found at the western side of the sole intact-remaining tower, which was preserved possibly because it functioned as a belfry tower. From the first constructional phase of the castle one can trace a damaged part of the wall with rectangular columns protruding at the exterior side of the monastery's wall. This part might have also had additional elements comparable to the Castle of Butrint, such as triangular buttresses and towers[18]. These elements have not been preserved, because the old walls were demolished and rebuilt in another technique, while triangular buttresses have been partly preserved [fig. 2]. The new wall was made of old blocks of stone at second use (spolia), whose vertical joists were filled with brick fragments, as in the Castles of Butrint[19] and Kaninë[20]. In the latter castle, both rectangular columns and triangular buttresses that have

DO NOT COPY

5 Baras V. (1994).
6 Versakis F. (1915).
7 Evangelidis D. (1919)
8 Soustal – Koder.
9 Vokotopoulos P. (2003).
10 Giakoumis G. (1994); Giakoumis G. - Giakoumis K. (1994); Giakoumis K. (1996).
11 Versakis F. (1915).
12 Meksi A. (1972); *ibid.* (1975); *ibid.* (1978); *ibid.* (1983); *ibid.* (2003); *ibid.* (2004).
13 For the act see: Miklosich F. and Müller J. (1890), *Acta et Diplomata Graeca Medii Aevi Sacra et Profana*, v. 5, pp. VII-IX, also available at Bozhori K. (1978). On Meksi's note indicating use of the latter citation, see Meksi A. (2004), p. 240 and note 160 on p. 245.
14 See notes 11 and 12.
15 See note 8.
16 See note 10.
17 See note 9.
18 Karaiskaj Gj. (1984), p. 76.
19 op.cit, p. 76.
20 op. cit., p. 91.

DO NOT COPY

been preserved [fig. 3] are parts of the first medieval constructional phase, which on the basis of archaeological findings is dated to no later than the second half of the 10th century[21]. Such elements are quite rarely used in medieval fortifications, but, comparatively speaking, are best preserved in Butrint, where rectangular columns alternate with triangular buttresses and towers of the same form[22].

It is evident that these elements are related to the first medieval constructional phases of the fortifications in question. In the Butrint Acropolis, these walls were completely destroyed and replaced by a number of posterior constructional phases dating to from the 12th century onwards. Besides, the technique of reusing old blocks of stone, whose vertical joists were filled with fragments of bricks placed horizontally, as in the case of Butrint[23], is also evident in other fortifications in Albania. Such elements date to from these fortifications first medieval constructional phase[24], while in Asia Minor triangular and quadrangle buttresses were dated earlier, in the beginning of the 9th century, as in the Castle of Kütahya[25]. For these reasons we suggest that the first phase of the surrounding walls of the Mesopotam monastery is dated to no later than the 10th c. A.D., a period in which this site might have functioned as a stronghold.

Last but not least, it is important to emphasize that Mesopotam is not the sole instance of turning a small Byzantine citadel to a fortified monastery. We know of at least one more case in Cyclades Islands, where the fortified monastery of Ipsilo, situated on the island of Naxos, was built on the site of the Castle of Aparili[26].



Fig. 3: Monastery of St. Nikolaos at Mesopotam, Sarandë. A side view of the inscription.



Fig. 2: Monastery of St. Nikolaos at Mesopotam, Sarandë. The back side of the inscription.

Among the new acquisitions of the Institute of Monuments are two inscriptions from the monastery of St. Nicolas at Mesopotam (Gk. Mesopotamon), the first dating 1224/5. The first inscription [fig. 4-7] was found in the surrounding walls of the monastery during repair works; it was then removed by the monastery's guard and transferred to Tirana without any records. Thereafter, this inscription remained in the Institute of Monuments

[21] Komata D. (1979-1980), p. 263.
[22] Karaiskaj Gj. (1984), pp. 76-91.
[23] op. cit., p. 76.
[24] op. cit., pp. 90-92.
[25] Foss C. (1985), p. 76.
[26] Eberhard H. (1978), p. 517.



Fig. 4: Monastery of St. Nikolaos at Mesopotam, Sarandë. The 1224/5 inscription of the monastery's catholicon. Detail showing the date of the inscription.



Fig. 5: Monastery of St. Nikolaos at Mesopotam, Sarandë. View of the monastery from NW.



Fig. 6: Monastery of St. Nikolaos at Mesopotam, Sarandë. View of the monastery's cathoicon from NW.



Fig. 7: Monastery of St. Nikolaos at Mesopotam, Sarandë. The text of the second inscription transcribed by Theofan Popa.

DO NOT COPY

BOKOTOPY

where it attracted the authors' attention and led them, at the encouragement of both the previous and the current directors of the Institute, Gazmend Muka and Gjerak Karaiskaj, respectively, to seek and bring it to a wider audience through publication. Data on the origin and the setting of the second inscription are even less concrete. A. Meksi kindly presented this to me in a transcribed form. This inscription was also removed from the Mesopotam monastery and placed in the depot of the Institute of Monument, where the late Theofan Popa transcribed it. The purpose of this article is to publish these hitherto unknown inscriptions in a critical fashion, and use their data in conjunction with documentary sources to suggest the first quarter of the 13th Century as the most likely period of the catholicon's construction.

The first inscription [fig. 4-7] is carved in majuscule on a slab of stone. It has suffered minor damage in its upper part, while the lower right frame has been completely cut off. The stone's dimensions are 41.6 X 19.7 cm, while the size of the fonts is 2.3 X 1.3-1.6 cm, and the line spacing is on average 0.6 cm. Following established methodologies of transcription, by which brackets contain letters developing abbreviations, the inscription reads[27]:

"+ ΕΙΠΕΝ Ο Κ(ΥΡΙΟ)Σ Ο ΤΡΟΓΩΝ ΜΟΥ
ΤΗΝ ΣΑΡΚΑΝ ΚΑΙ ΠΟΙΝΟΝ ΜΟΥ ΤΟ
ΑΙΜΑΝ ΕΧΟΙ ΖΟΗΝ ΑΙΩΝΟΙΟΝ
ΕΤΟΥΣ ϛΩΛΓ" (6733=1224/5).

[The Lord said, he who eats my flesh and drinks my blood shall have eternal life. In the year 6733 (1224/5)].

The inscription, in spite of spelling mistakes, is relatively easy to decipher, the most difficult part being the first line, since only the lowest halves of the characters have been preserved. The first perpendicular line of the first verse should be seen as the lowest arm of a cross. The addition of an 'N' at the end of the second word of the second verse was by mistake, as most likely the word 'ΣΑΡΞ' (En. 'Flesh', a noun of the third declension in Greek), given in its accusative form in the inscription, was erroneously thought to be a noun of the first declension. The 'N' at the end of the first word of the third verse was added wrongly for euphonic purposes.

The second inscription is also in majuscule [fig. 8] and reads:

Ι ΠΑΤΕΙ: ΚΙ ..... Η
(Π)ΟΝΕΙ Ι Γ ..... ΤΟΙ
Η: ΓΕΩΡΓΙΟΣ

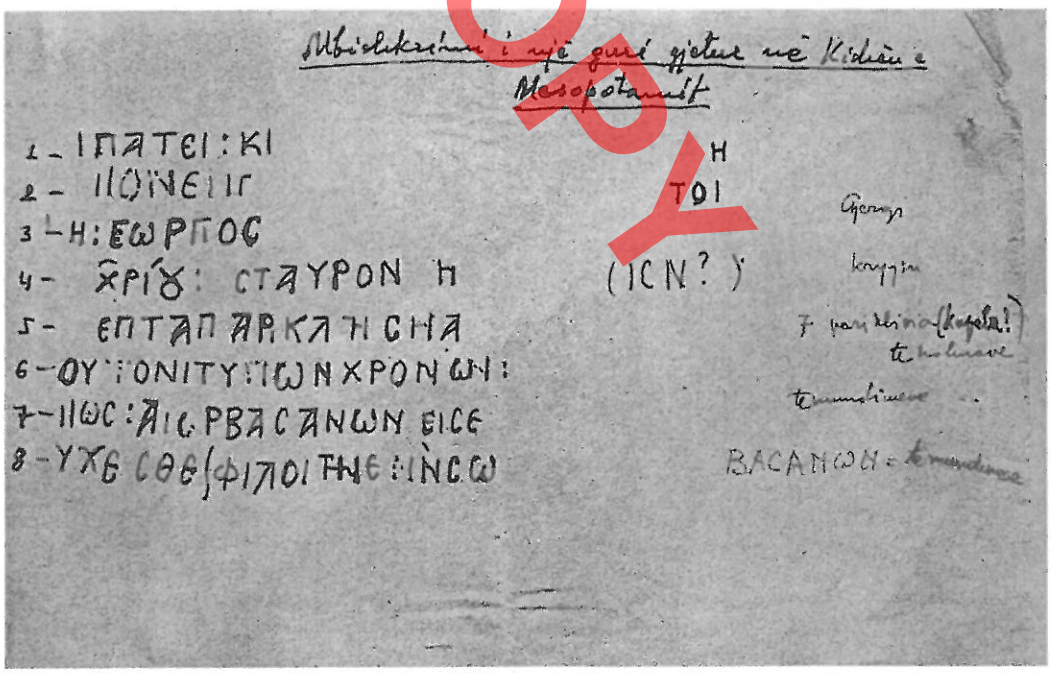


Fig. 8: Monastery of St. Nikolaos at Mesopotam, Sarandë. Elements of a triangular buttress of the monastery's surrounding walls.

[27] We are indebted to Prof. Agamemnon Tselikas for his invaluable help in deciphering the difficult parts of the inscription's text.

ΧΡΙΟΥ: ΣΤΑΥΡΟΝ Η
ΕΠΤΑ ΠΑΡΙΚΛΗΣΗΑ
ΟΥΤΟΝΙ ΤΥΠΩΝ ΧΡΟΝΩΝ:
(Π)ΩΣ: ΑΙΟΡ ΒΑΣΑΝΩΝ ΕΙΣ Ε
ΥΧΕΣΘΕ ΦΙΛΟΙ ΤΗΝ ΕΜ(Η)Ν ΣΩ(ΤΗΡΙΑΝ)

[..... George ..... Cross ... Seven chapels ... of this type in the year ... how ... tortures ..... pray, o friends, for my salvation]. This inscription, too, appears to have many spelling mistakes, while it mentions a certain George, as well as seven chapels. However, since we did not have access to the inscription itself, it is highly precarious to link this George with the seven chapels while no further comment could be made until additional information comes to light.

The epigram of the first inscription, though, bears an explicit Eucharistic connotation. It is a paraphrase of Jesus' response to the strife of the Jews wondering how He could give them his flesh to eat: "Whoso eateth my flesh, and drinketh my blood, hath eternal life; and I will raise him up at the last day" (John, 6:54). This passage along with another one ("He who eats My flesh and drinks My blood abides in Me, and I in him" John, 6:56) is repeatedly used in various prayers related to the Holy Communion[28]. The first passage has been indirectly referred to the Canon of preparation for Holy Communion in the troparion of Ode 1[29] and the second troparion of Ode 2[30]. Indirect quotations of the aforementioned evangelical passage can also be found throughout preparatory prayers for[31], as well as thanksgiving prayers after Holy Communion[32].

This inscription was designed to remind the reader of the Holy Communion's importance, and therefore, its content provides a hint concerning its original place. Being such a liturgical epigram, this inscription could have originally been located in no other monastic building than the catholicon (we do not know of any chapel within the monastery walls). Furthermore, bearing an explicit Eucharistic connotation, it ought once to have been placed in the catholicon's altar, the sole place in which the Holy Eucharist is prepared. At an unknown time, the inscription was removed from its original position and was used as a mere stone to repair a damaged part of the monastery's surrounding wall.



Fig. 9: Castle of Kaninë, central Albania. Elements of triangular buttresses in the surrounding walls.

The first inscription provides a further chronological terminus regarding the construction of the monastery.

DO NOT COPY

[28] For an electronic version, available in the cyberspace, of all quotations to follow, see http://www. myriobiblos.gr/texts/english/prayerbook/main.htm accessed 30 July 2004.

[29] "May Thy holy Body be for me the bread of eternal life, O gracious Lord, and may Thy precious Blood be a remedy for my many forms of sickness".

[30] "May Thy immaculate Body and divine Blood be for the forgiveness of my transgressions, for communion with the Holy Spirit and for Eternal Life".

[31] Such references to these passages were traced in the first ("... I may receive the portion of Thy holy Things and be united with Thy holy Body and Blood, ...; but grant me till my last breath to receive without condemnation the portion of Thy holy Things, for communion with the Holy Spirit, as a provision for eternal life...") and second ("... Thou hast said: "He who eats My Flesh and drinks My Blood abides in Me and I in him." ... and let these Holy Things be ... for communion with the Holy Spirit, as a provision for eternal life...") prayers of St. Basil the Great; the prayer of St. Symeon the New Theologian ("... For Thou, my Lord, hast said: "Whoever eats My Flesh And drinks My Blood Abides in Me And I in Him"); and the third ("Lord Jesus Christ my God, ... make me worthy without condemnation to receive Thy pure, immortal, life-giving and dread Mysteries, for forgiveness of sins and for eternal life ...") and fourth ("And grant that I may partake of Thy Holy Mysteries without condemnation, for the remission of sins and for life eternal. Amen ") prayers of St. John Chrysostom.

[32] See the prayer of St. Basil the Great ("... and grant me with a clear conscience till my last breath worthily to partake of Thy holy Things for forgiveness of sins and for life eternal") and another by an anonymous author ("May Thy Holy Body, O Lord Jesus Christ our God, be to me for eternal life, and Thy Precious Blood for forgiveness of sins...").

DO NOT COPY

In order to evaluate the newly emerging data, however, it is imperative that we first summarise what has hitherto been known about the monastery's dating.

The various scholars that have studied the monastery have expressed a considerable diversity of opinions on the dating of the catholicon's construction [fig. 9]. Local legends maintain that the founding of the monastery was owed to the emperor Constantine Monomachus, in whose reign (1042-1054) the monastery was allegedly built[33]. According to Meksi, the building of the monastery should be attributed to this period implying a posterior date of construction for the catholicon[34]. Yet, Meksi does not analyse why he thinks that the monastery should be dated to the 11th century, while it is known that in many cases such legends were locally invented to uphold legal fiction during the Ottoman period[35]. On that, Karaiskaj maintains without any analytical argumentation that the walls surrounding the monastery today did not belong to it from the outset, but were rather parts of the Mesopotam Castle[36], while A. Ducellier argues that the monastery walls served as a fortified residence[37]. Noting the number of domes and cupolas, the low frontal domes of the church, and the regular masonry, Versakis suggested that the monument should be dated to the second half of the 12th century, or the beginning of the 13th century[38]. Giakoumis previously accepted a dating around the end of the 12th century too[39].

Meksi[40] has emphasised the similarities of the catholicon of the Mesopotam monastery to the church of Paregoritissa in Arta, correlating it with the latter's cubic form, wide cornices, and the gallery which in the latter monument no longer exists; furthermore, he has pointed out that the mosaic representing three lilies should be attributed to Anjevin influences, as the three lilies were part of the Anjou emblem, while he stressed that the mosaics of the catholicon present similarities with those of the church of Vlacherna in Arta, dated ca. 1282. In considering the period of Anjevin domination in the region, Meksi dates the catholicon to between 1272 and 1286. Lately, Vokotopoulos has proposed a dating of the Mesopotam catholicon in the third quarter of the 13th Century[41], even though he stresses the similarities of the catholicon's ceramic decoration with that of the church of Kato Panagia in Arta (1240)[42].

In light of the new information provided by the inscription, the date of the monument's catholicon should be reconsidered. Having shown that this inscription could have been placed in no other place than the catholicon in general, and its altar in particular, it is evident that the date 1224/5 should be taken as a *terminus ante quem*, thereby indicating that the construction of the catholicon should at all propability be dated to the first quarter of the 13th Century. This would accommodate not only the date of an act resolving the conflict between the Patriarchate of Constantinople and the Diocese of Himarrë on the Stavropegic status of the Mesopotam Monastery (1220-1230)[43], but also two dateless letters of Metropolitan John Apokaukos of Naupaktos (prelacy: 1199/1200-1232), addressed to the Metropolitan of Durrës, both found in the MS Gr. 250 of Saint Petersburg, found in the codex of Isaac, monk of Mesopotam[44].

In this article we critically presented hereto ignored

---

[33] For the monastery's traditions in general, see Mamopoulos A. (1968), *Ôõ Ûiðïõ Ì ï õ êáé ôïõ Êáéñïý Ì ï õ*, Athens. Versakis [Versakis F. (1915)] was also acquainted with that particular tradition.

[34] Meksi A. (2004), p. 240.

[35] For the local habit of dating monuments to an earlier age than their actual one, see Giakoumis K. (2002), *The Monasteries of Jorgucat and Vanishtë in Dropull and of Spelaio in Lunxhëri as Monuments and Institutions During the Ottoman Period in Albania (16th-19th Centuries)*, Ph.D. thesis submitted in the C.B.O.M.G.S., The University of Birmingham, Birmingham, pp. 165-175 and 194-200 (esp. 171-173 and 198-199).

[36] Karaiskaj Gj. (1984), p. 70.

[37] Ducellier A. (1981), *La façade maritime de l' Albanie au Moyen Age (Durazzo et Valona du XIe au XVe siècle)*, Thessaloniki, p. 249; cited in Karaiskaj Gj. (1984), p. 70 and note 3 on the same page.

[38] Versakis F. (1915).

[39] Giakoumis G. (1994); Giakoumis G. - Giakoumis K. (1994); Giakoumis K. (1996).

[40] Meksi A. (1972); *ibid.* (1975); *ibid.* (1978); *ibid.* (1983); *ibid.* (2003); *ibid.* (2004).

[41] Vokotopoulos P. (2003).

[42] *Op.cit.*, p. 22 and note 35 on p. 148.

[43] Miklosich F. and Müller J. (1890), *Acta et Diplomata Graeca Medii Aevi Sacra et Prafana*, v. 5, pp. VII-IX, also available at Bozhori K. (1978).

[44] Papadopoulos-Kerameus A. (1905), p. 569.

architectural evidence from the walls of the monastery of St. Nicolas at Mesopotam (Delvinë region, S. Albania) and dated them to the 10th century A.D. and theorised that they possibly belong to the city of Mesopotam, before the construction of the monastery. We further published two recently found inscriptions from the same monastery the most reliable from a scientific standpoint being the first. Pointing to the liturgical (Eucharistic) content of this inscription we suggested that it should have originally been displayed in the altar of the catholicon. The date of the inscription (1224/5) should be taken as a *terminus ante quem* of the catholicon's construction. This date, in conjunction with the MS. Gr. 250, St. Petersburg, originally belonging to the monastery and dated to the beginning of the 13th century, as well as an act resolving a difference between the Patriarchate and the Diocese of Himarrë on the Stavropegic status of the Mesopotam Monastery dated 1220-1230 indicates that, contrary to what was hitherto believed, the catholicon's construction should be placed in the first quarter of the 13th century.

DO NOT COPY

Bibliografia

Baras V. (1994), *Το Δέλβινο της Βορείου Ηπείρου και οι Γειτονικές του Περιοχές Αργυροκάστρου, Χειμάρρας, Πωγωνίου, Φιλιατών, Παραμυθίας, κλπ.*, Athens, p. 322.

Bozhori K. [ed.] (1978), *Dokumente të Periudhës Bizantine për Historinë e Shqipërisë*, Tiranë, pp. 75-76.

Bozhori K. – Liço F. [eds.] (1975), *Burime Tregimtare Bizantine për Historinë e Shqipërisë. Shek. X-XV*, Tiranë, pp. 226-228 and notes 46-57.

Eberhard H. (1978), *Mittelalterliche Burgen auf den Kykladen*, Athens.

Evangelidis D.(1919), — *Η Βόρειος Ήπειρος*, Athens, p. 45.

Foss C. (1985), *Survey of Medieval Castles of Anatolia, I: Kutahya*, British Institute of Archaeology at Ankara, Monograph Nr. 7, BAR International Series 261, Ankara.

Giakoumis G. (1994), *Μνημεία Ορθοδοξίας στην Αλβανία*, Athens (translated in English with the title: *Monuments of Orthodoxy in Albania)* pp. 98-101.

Giakoumis G. - Giakoumis K. (1994), *Ορθόδοξα Μνημεία στη Βόρειο Ήπειρο: Πρώτη Προσέγγιση / Καταγραφή*, Ioannina, pp. 33-35.

Giakoumis K. (1996), 'Αναξιοποίητες (αν και όχι εντελώς άγνωστες ερευνητικά περιοχές. Η περίπτωση της Αλβανίας. [Πλημελλώς δημοσιευμένοι ναοί και καθολικά στη νότια - νοτιοδυτική Αλβανία, από το 10ο μέχρι το 17ο αι]' [English summary: 'Not widely known research areas: the case of Albania (Insufficiently published churches and catholica in South, South - West Albania from the 10th to the 17th c.'], in Fledelius K. - Schreiner P. (1996), *Byzantium. Identity, Image, Influence*, XIX International Congress of Byzantine Studies, University of Copenhagen, 18 - 24 August, 1996, Major Papers, Copenhagen: Danish International Committee for Byzantine Studies Eventus Publishers, p. 125-126 and note 5 on p. 133.

Karaiskaj Gj. (1984), *Butrinti dhe Fortifikimët e Tij*, Tiranë.

Koch G. (1989), *Albanien. Kunst und Kultur im Land der Skipetaren*, Köln, pp. 42-47.

Koch G. (1990), *Albanian*, Du Mont, pp. 262-264.

Komata, D. (1979-1980), 'Sistemi fortifikues i kështjellës së Kaninës', *Iliria*, v. IX-X, pp. 259-268; French synopsis on pp. 268-269; fig. 1-7, on pp. 270-278.

Libër i Shërbesave të Shenjta të Kishës Orthodhokse, Tiranë 1994: Botim i Kishës Orthodhokse Autoqefale e Shqipërisë.

Meksi A. (1972), 'Arkitektura e Kishës së Mesopotamit' (L' architecture de l' église de Mesopotam), *Monumentet*, v. 3, pp. 47-94.

Meksi A. (1975), 'Të Dhëna të Reja Për Kishën e Mesopotamit' (Nouvelles données sur l' église de Mesopotam), *Monumentet*, v. 10, pp. 151-159.

Meksi A. (1978), *Arkitektura dhe Restaurimi i Kishës së Shën Kollit në Mesopotam të Sarandës*, unpublished doctoral thesis submitted at the University of Tirana, Tirana.

Meksi A. (1983), *Arkitektura Mesjetare në Shqipëri*, Tiranë, pp. 184-192.

Meksi A. (2003), 'Shqipëria Mes Lindjes dhe Perëndimit. Arkitektura e Kultit – Një Shembull i Kësaj', in Thomo P. – Bushaka G. (2003) [eds.], *2000 Vjet Art dhe Kulturë Kishtare në Shqipëri*, Tiranë, pp. 159-162.

Meksi A. (2004), *Arkitektura e Kishave të Shqipërisë*

(Shekujt VII-XV), Tiranë, pp. 235-240.
Papadopoulos-Kerameus A. (1905), 'Δυρραχηνά', *Byzantinische Zeitschrift*, v. 14, pp. 568-574.
Soustal P. unter Mitwirkung von J. Koder (1981), *Nicopolis und Kefallenia*, (Tabula Imperii Byzantini, hrsg. v. H. Hunger, Bd. 3 = Denkschr. d. ph. Kl. d. Öster. Ak. d. Wiss), pp. 206-207.
Thomo P. (1998), *Kishat pasbizantine në Shqiperinë e Jugut* (= The post-Byzantine Churches in Southern Albania - Les églises postbyzantines en Albanie du sud), Tiranë, pp. 30-31.
Versakis F. (1915), 'Βυζαντιακός Ναός εν Δελβίνω', *Αρχαιολογικόν Δελτίον*, v. 1, pp. 28-44.
Vokotopoulos P. (2003), 'Shënime për Arkitekturën Kishtare nga shek. X në shek. XIII në Shqipërinë e Jugut', in Thomo P. – Bushaka G. (2003) [eds.], *2000 Vjet Art dhe Kulturë Kishtare në Shqipëri*, Tiranë, pp. 141-142 and notes 30-36 on pp. 147-148.

DO NOT COPY

Mustafa ARAPI

DO NOT COPY

ONUFËR QIPRIOTI

Ikonograf i shekullit XVI-XVII

Në shekullin e XVI-XVII, Berati ishte i njohur si qytet i zhvilluar nga ana ekonomike, tregtare e kulturore. Përsa i takon ndërtesave të kultit, d.m.th të kishave ishin kapela të varfëra pa kupolë e përgjithësisht pa shenja dalluese nga jashtë. Në fund të këtij shekulli numëroheshin 1019 shtëpi banimi dhe rreth 7000-8000 banorë. Megjithëse nën pushtimin osman, vihet re dhe që është për t'u përmendur se pikërisht shekulli XVI-XVII është periudha më e ndritur kur shkëlqyen shumë piktorë ikonografë. Njëlloj si në Itali, ashtu dhe në vendin tonë, shekulli XVI-XVII është periudha më e famshme e artit figurativ, më të famshmet e të gjithë kohërave, kjo është epoka e ikonografëve Onufri, Onufër Qiprioti dhe Nikolla, si dhe shumë mjeshtrave të tjerë anonim.

Zanafilla e këtyre kushteve që kemi konstatuar qysh me pikturat e dy shekujve më parë, në ato piktura murale të shekullit XIV, atë të periudhës së Paleologëve, si afreskat



Fig.1



Fig.1.1

e kishës së "Shën Triadhës" (foto nr.1, 1/1), në kalanë e Beratit, të kishës së "Shën Kollit" në fshatin Perondi Berat, afreskat e kishës "Shën Maria" në Apolloni të Fierit (që tani nuk figurojnë) dhe të Trapezarisë, të kishës "Fjetja e Shën Mërisë", në Prespë të Korçës dhe të kishës "Fjetja e Shën Mërisë" në fshatin Mborje të Korçës. Në këtë kohë është periudha ku u krijuan vepra me shumë vlera të larta artistike e fetare të ritit ortodoks. Vendi ynë ka mundur të ruajë deri më sot shumë godina të vjetra, monumentale të kultit kritian. Ndër to ka edhe të tilla që ruajnë mbishkrime shpesh herë me përmbajtje interesante. Shumica e mbishkrimeve janë shkruar me gërma të mëdha, disa me të vogla.[1] Nga mbishkrimet në greqisht të shekullit XVI, vetëm dy mbishkrime kanë vitin e kronologjisë së Krishtit dhe këto i ka shkruar një piktor i ujdhesave greke Onufër Qiprioti.

Është studiuesi Theofan Popa, i pari që na njeh me këtë emër, i cili shprehet: "Nga mbishkrimet e shekullit

[1] Th.Popa, "Disa mbishkrime të kishave të Shqipërisë si burime historike" Buletin i Universitetit Shtetëror të Tiranës, fq.224.

DO NOT COPY



Fig. 2

XVI, rezultojnë dy piktorë me emrin Onufër. Këta piktorë duhet të jenë dy persona të ndryshëm. Data e Onufrit tonë (fjala është për Onufrin e madh) është 1554, kurse i Qipriotit është prej 1591-1615[2]. Studiuesi Theofan Popa nuk na jep asnjë argument mbi vendin e origjinës së tij, por thjesht niset nga mbiemri.

Është pikërisht ikona "Shën Nikolla", me skena, që mban datën 1594, dhe emrin Onufër Qipriotit shfaqet për herë të parë në ikonat e realizuara prej tij. (Foto Nr.2) Ikona "Shën Kolli" me skena, gjithmonë ka zënë një vend të rëndësishëm në botën orientale, në lidhje me realizimin e një numri të madh ikonash, që lidhen me këtë figurë dhe që mbetet një prej figurave më popullore të kristianizimit. Kjo ikonë i përket modelit epik që ka të bëjë më afër me të vërtetën historike duke ruajtur një rregull ikonografik e me detaje, një element biblik në jetën e tij prej shenjtori. Këtu theksi vihet mbi besueshmërinë në histori. Skenat janë të vendosura mes një mesazhi kryesor, në të cilën zhvillohet tema. Skenat janë të realizuara në stilin e rrjedhshëm e të vazhdueshëm e të bashkëlidhura pandërprerje duke përfunduar në momentin e vdekjes së tij. Mbishkrimi gjendet i realizuar në fundin e skenës qendrore ku është pikturuar "Shën Kolli" i ulur në fron.(Foto, Nr.3) Në sfondin e errët, gërmat janë të realizuara me një kaligrafi të saktë në dimensione të mëdha, përveç dy rreshtave të fundit që janë me gërma të vogla të dorës, ndërsa emri i shkruar me stil bizantin(ONUFRIU KIPREU), në ngjyrë të kuqe dhe i vendosur jashtë kuadratit, bile në sfondin e skenës fundore të "fjetjes" së Shën Kollit. Është një mbishkrim me dimensione të mëdha dhe të tilla nuk janë vënë re deri në atë kohë në ikona të autorëve të tjerë paraardhës. Pra Onufër Qipriotit është ikonografi i parë që nënshkruan veprat ikonografike (ikonë). Këtë gjë nuk e bën as Onufri, as Nikolla e të tjerë[3]. Kjo koinçidon me disa ikonografë të shkollës së Kretës, të gjysmës së dytë të shekullit të XVI, pra në të njëjtën kohë, të cilët në veprat ikonografike nënshkruajnë emrat e tyre si p.sh ikonografët Mihal Damaskinos, Emanoil Tzanes, etj. viti 1645. Ndërsa piktorët e rilindjes italiane, krahas nënshkrimit të emrave, pikturonin dhe portretet e tyre të ndërthurura me figurat e tjera në tablo, si p.sh. Autoportreti i Botiçelit në veprën "Adhurimi i Magëve" (1475), apo autoportreti i Rafaelit tek piktura murale "Shkolla e Athinës". Mjeshtrat italianë, hedhin dhe një hap tjetër përpara duke u kthyer në interpretues të zgjedhur të epokës së tyre, aq sa historia e shekullit XVI, do të mund të ndiqej përmes autoportreteve që këto na kanë lënë.[4]



Fig. 3

[2] Th.Popa, Po aty, fq.222

[3] Mustafa Arapi, "Të dhëna të reja mbi krijimtarinë e Onufër Qipriotit", Shtypi periodik "Rilindja" 12-18 nëntor 1995, fq.15

[4] "Piktura italiane", Mjeshtrit dhe kryeveprat e të gjitha kohërave.

DO NOT COPY



Fig. 4

Më 1571, si rezultat i okupacionit turk në Qipro shumë piktorë qipriotë si: Joan Qiprioti ose Onufër Qiprioti, largohen nga Qipro dhe shkojnë të punojnë në Venedik ose në vendet ku sundimi turk ishte më pak shtypës.[5] Këto të dhëna hedhin dritë mbi origjinën e Onufër Qipriotit dhe na ndihmojnë për të na informuar për moshën e tij. Duke iu referuar këtij viti na le të krijojmë një ide se Qiprioti në Qipro mundet të ketë qenë një piktor ende i ri dhe i pa formuar plotësishst si artist para se ai të largohet prej vendit të tij të lindjes në Venecia apo gjetkë. Nga viti 1571 deri në vitin 1594 që është shkruar në ikonën e "Shën Kollit" me skena përbën një hark kohor prej 23 vjetësh.

Duke pasur parasysh veprat ikonografike të realizuara gjatë vitit 1591, 1594, 1596, 1599 dhe deri më 1634, janë datime të cilët janë nënshkruar prej dorës së tij në ikonat, që i janë dedikuar kishave të kalasë së Beratit dhe të Gjirokastrës, të cilat janë realizuar brenda një harku kohor prej 43 vitesh. Veprat ikonografike si "Dyert e bukura" të ikonostasit të kishës së "Shën Kollit" kala-Berat realizuar në vitin 1591 (foto nr.4); Ikona "Shën Kolli" me skena për kishën "Shën Kolli" në kalanë e Beratit më 1591 (foto nr.2); Ikona "Shën Mitri" për kishën e "Shën Triadhës" më 1591 (foto, nr.6); Ikona "Shën Theologu" për kishën "Shën Gjergji" në kalanë e Beratit më 1596 (foto, nr.7); Ikona "Deisis" (Lutja) së bashku me panotë anësore të pikturuar me shenjtorë për kishën në fshatin Paftal të Beratit më 1596 (foto, nr.8); Ikonën "Joan Pagëzori" për kishën "Kostandini dhe Helena" në kalanë e Beratit më 1596 (foto nr.9); Ikonën "Krishti Pantokrator" për kishën "Kostandini dhe Helena" në kalanë e Beratit më 1604 (foto nr.10) dëshmojnë për vepra me nivel të lartë dhe duke i krahasuar me ato që ka realizuar për kishat e rrethit të Gjirokastrës, janë pothuajse në të njëjtin nivel artistik. Ky fakt na shpie në gjykimin se Onufër Qiprioti na paraqitet papritur në Berat si një piktor ikonograf i formuar i cili kontribuoi në krijimin e shkollës së Beratit. Nga viti 1571 deri në vitin 1594 është një periudhë e panjohur për ne se ku, në ç'vend Qiprioti u vendos, e ku studioi apo ushtroi krijimtarinë e tij si ikonograf. Për ne ngelet Venecia (gjë për të cilën do të mundohemi më pas për ta argumentuar këtë fakt), ku mund të ketë qenë rreth moshës 20 vjeçare dhe prania e tij në Berat më 1591 e gjen rreth të dyzetave dhe një ikonograf i formuar dhe me aktivitet. Vendi ose atelieja ku u formua Qiprioti si ikonograf, mbetet e paidentifikuar si Onufri.



Fig.6

Shekulli XVI është koha e një rënie të madhe ekonomike e një frenimi të theksuar të forcave prodhuese, është periudha e përforcimit të robërisë politike dhe e drobitjeve

5 Byzantine Museum "Holy See" of Paphos" 1987 KOCHLIAS Publications Nicosia

DO NOT COPY



Fig.7



Fig.9



Fig.10



Fig.8





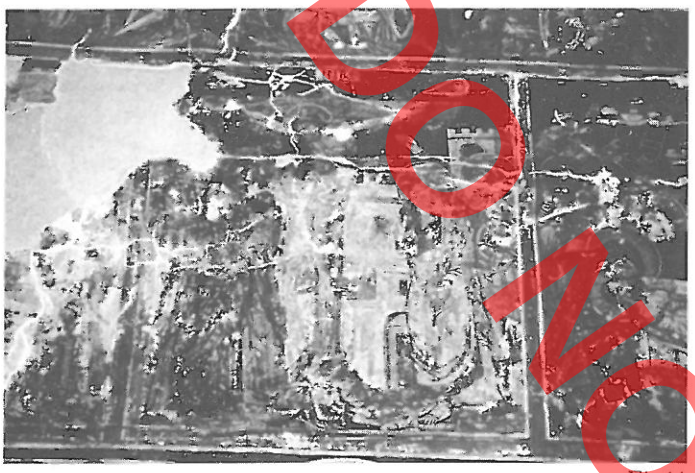


Fig.11



Fig.12

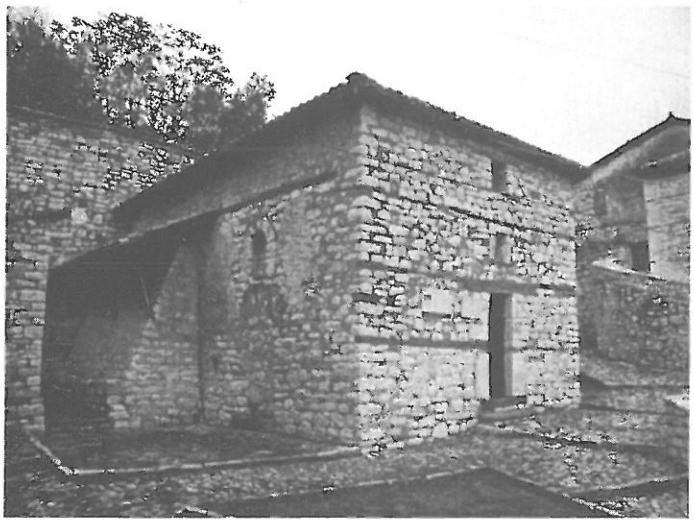


Fig.13

të rënda shpirtërore për të gjithë popujt e Ballkanit. Në shumë vende, arti është në rënie. Në Bullgari, mbas pushtimit turk, në fushën e pikturës, nuk u krijuan veçse vepra të dobëta që cilësohen më tepër për karakterin e tyre zejtar ose imitues.[6]

E ndryshme na paraqitet tabloja e zhvillimit gjatë shekujve XVI tek ne. Ajo vazhdon të jetë e lidhur me traditën dhe të priret drejt pasurimit të mëtejshëm të saj. Ajo dëshmon për praninë e një ateljeje të rëndësishme artistike, e një shkolle vendase, qendër e së cilës ka qenë qyteti i Beratit.

Një dëshmi tjetër më e hershme se ikona "Shën Nikolla" me skena mbetet për Qipriotin afreskat e kishës së "Shën Kollit" pranë Vllahernës ku punoi i biri i Onufrit, Nikolla. Megjithëse shumë të dëmtuara, ato mbeten dëshmitë e para të dorës së Qipriotit (foto nr.11) Mbishkrimi gjendet mbi portën veriore të kishës me gërma të mëdha(foto nr.12). Kisha ka madhësi 8.60cm x 5.50cm. (foto nr.13). Ky mbishkrim flet se më parë, kisha e vjetëruar, e prishur dhe e rindërtuar më 1591, tre vjet më parë se Qipriotit të realizonte ikonën e "Shën Kollit" me skena për ikonostasin e kësaj kishe. Në këtë mbishkrim Qipriotit nuk nënshkruan emrin e tij por emrat e atyre që shpenzuan. Priftërinjtë At Kostandini dhe vëllezërit e tij Dhimitër dhe Jani.[7] Kjo mund të ketë ndodhur për arsye se Qipriotit ende është i panjohur dhe "i paafirmuar" në qytetin e Beratit. Stili dhe kaligrafia e mbishkrimit padyshim i atribohet dorës së tij. Megjithëse piktura paraqitet shumë e dëmtuar dhe me mbipikturime arrijmë në një konkluzion se Qipriotit nuk është në një nivel të lartë cilësor. Në krahasim me afreskat e kishës së Vllahernës të realizuar nga Nikolla Onufri më 1578 (foto nr. 14, 14/1) d.m.th trembëdhjetë vjet më parë, Qipriotit lë shumë për të dëshiruar, në lidhje me nivelin e pikturës në kishën "Shën Nikolla", duke përjashtuar mbishkrimin, i cili është i realizuar me një kaligrafi të përkryer. Duke vënë re këtë cilësi mund të themi se ky autor është jo i prirur drejt pikturës murale, gjë që do ta vënë re në aktivitetin e tij të mëvonshëm.

Me vendosjen e tij në Berat, Qipriotit ndeshet me një kulturë e traditë të shkëlqyer të pikturës murale të shekullit XIV-XV-XVI deri tek veprat e bashkëkohësve të tij Nikolla, Joani, etj. e mbi të gjitha gjeti në Berat një atelje të rëdësi-

6 Dhorka Dhamo, Mbi disa ikona të panjohura të piktor Nikollës dhe Onufër Qipriotit 1968/1, fq.117 (vepër e cituar.).

7 Theofan Popa, "Disa mbishkrime të kishave të Shqipërisë si burime historike" Buletin i Universitetit Shtetëror të Tiranës, fq.227.

DO NOT COPY

DO NOT COPY



Fig.14



Fig.15



Fig.14.1



Fig.15.1

shme të themeluar prej Onufrit.

Para tre dekadash e gjysëm, e pikërisht brenda një kohe prej 19 vjetësh (1535-1554), mjeshtri i madh Onufri pikturoi muret e kishës së "Shën Nikolla" në qytetin e Zerzës (sot Maqedoni) më 1535 (foto nr.15/1), afreskat e "Kishës së Apostujve" në Kostur (sot Greqi) më 1547, afreskat e kishës së "Shën Nikolla" në Shelcan të Elbasanit më 1547, afreskat e kishës së "Shën Todhrit" në kalanë e Beratit më 154... (foto nr.16/1), afreskat e kishës së "Shën Premtes" në Valesh të Elbasanit më 1554 si dhe shumë ikona për ikonostaset e kishave. Nëqoftëse do të nisemi nga datimi i fundit 1554 në raport me vitin 1591, datimi i parë i nënshkruar nga Qiprioti në kishën e "Shën Kollit" përbën një distancë kohore prej 37 vjetësh. Kjo na jep shkas për të kundërshtuar mendimin se Qiprioti ka punuar nën drejtimin e Onufrit, por ai mundet ta ketë gjetur mjeshtrin shumë të moshuar ose të mos e ketë arritur. Në këtë rast mund të bëjmë një farë llogaritje për ta konfirmuar këtë gjë. Nëqoftëse më 1535 (viti i realizimit të afreskave të Zerzës) të ketë qenë rreth 35 vjeç, një moshë ku mund të ketë arritur një nivel profesional të kënaqshëm, në vitin 1554 në.moshën 54 vjeçare dhe në 1591 (viti kur Qiprioti shfaqet për herë të parë në Berat), Onufri mundet të ketë qenë në moshën 90 vjeçare. Pra në një pleqëri ku nuk mundet të marrë përsipër drejtimin e një ateljeje apo dhe të pikturojë.

Qiprioti i ardhur nga ishulli i Qipiros dhe i formuar në shkolla apo atelje siç mund të jetë ajo e Venecias, solli me vete dhe elemente origjinale të ujdhesave të Mesdheut si p.sh. ato të shkollës së Kretës. Tashmë Qiprioti tek veprat e tij do të reflektohen më pas arti i shkollës Kreto-Veneciane.

Po t'i referohemi lidhjeve të vjetra midis Venecias dhe

DO NOT COPY

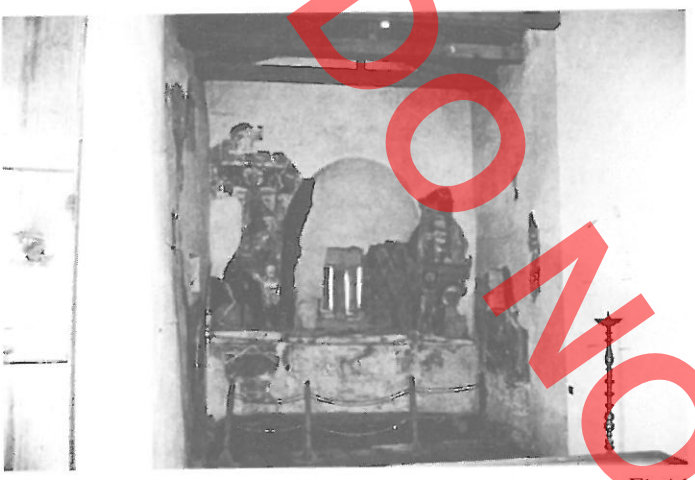


Fig.16



Fig.16.1



Fig.17

Shqipërisë preken në disa lidhje thelbësore të një raporti shumë shekullor. Shqiptarët u shfaqën tek venecianët si një prani e huaj në Adriatik por si kushurinj të largët për venedikasit. Banorët e Shqipërisë me të cilët u lidhën venecianët dhe shqiptarët nuk u vonuan të nguleshin në Venecia shumë para pushtimit turk.[8]

Kisha e "Shën Kollit" mbetet dëshmia e parë e dorës së Qipriotit, por jo e nënshkruar me emrin e tij. Kisha ndodhet në kalanë e Beratit pranë kishës së "Shën Mari Vllaherna", ku pikturoi Nikolla, i biri i Onufrit (foto nr.14) Nga viti 1591 deri në vitin 1622, vit ku pikturoi muret e kishës së "Shën Marisë", në fshatin Vrahogoranxi të rrethit të Gjirokastrës, janë tridhjetëenjë vjet. Kjo periudhë vërtet mund të konside-rohet e ndarë në dy etapa siç shprehet studiuesja Dhorka Dhamo e cila thotë se Onufër Qipriotipasi realizoi disa vepra në Berat, vendoset më pas në rethinat e Gjirokastrës për të ushtruar veprimtarinë e tij.

Në përgjithësi niveli artistik gjatë një periudhe të caktuar për çdo artist, vjen në rritje duke përjashtuar periudhën e pleqërisë, gjë e cila ndodh edhe me Qipriotin. Veprat e periudhës së fundit në këto 31 vjet, rezultojnë vepra me nivel artistik më të mira se ato të parat, gjë e cila konfirmon një ecuri artistike në ngjitje. Veprat e realizuara për ikonostasin e kishës "Kostandini dhe Helena" në kalanë e Beratit si Deisis me dy panotë anësore të pikturuara me shenjtorë (foto nr.17); Ikona "Krishti Pantokrator" pikturuar më 1604 (foto nr.10) dhe ikona "Joan Pagëzori" (foto nr.9), pikturuar më 1599, ikona tjetër e "Johan Pagëzorit" (foto nr.9/1), ikona "Mbledhja e Kryeengjëjve" (foto nr.9/2), si dhe ikona e "Shpërfytyrimit" (foto nr.9/3), të cilat i realizoi për ikonostasin e kishës së Vrahogoranxisë (foto nr.9/4) e konfirmojnë këtë gjë, pasi këto datime i takojnë periudhës ku pretendohet nga studiuesja Dhorka Dhamo se Qipriotiështë i vendosur në Gjirokastër. Ikonografët në periudhën e mesjetës, të pavarur, ose pjesëtarë të një ateljeje, ishin piktor shëtitës që lëviznin në vende dhe krahina të ndryshme të vendit të tyre apo të Ballkanit, shkonin e riktheheshin përsëri në vendin e tyre, kjo varesh nga porositë apo sipërmarja e tyre.

Ikonat që i takojnë periudhës së parë, janë "Dyert e Bukura" që realizoi për ikonostasin e kishës së "Shën Kollit" në kalanë e Beratit, të vendosura, apo të adaptuara për kishën e "Shën Marisë" të Vllahernës. (foto

[8] Luçia Nadin, "Venezia e Albania" Traccedi antichi legami.

DO NOT COPY



Fig.17



Fig.9.1



Fig.9.2



Fig.9.3

DO NOT COPY

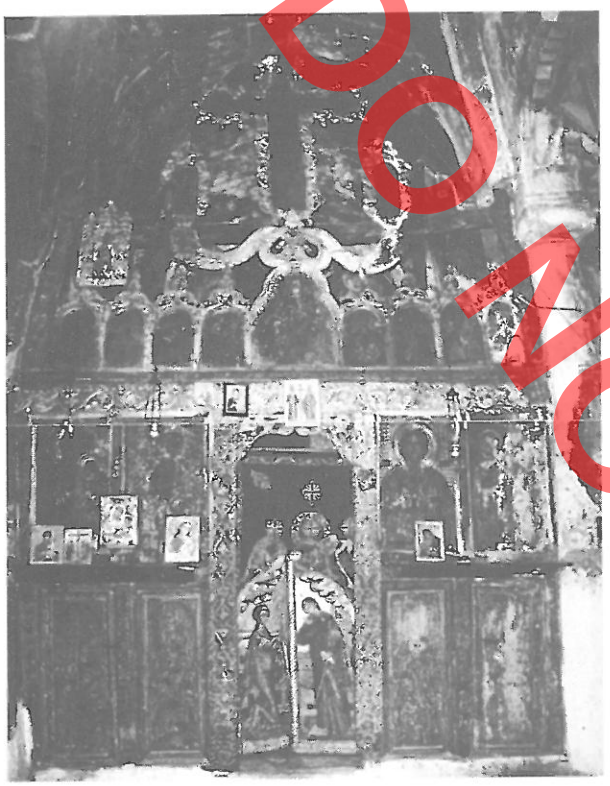


Fig.9.4



Fig.18

nr.18) dhe skena "Deisis" e dedikuar për ikonostasin e kishës së "Shën Kollit" në fshatin Paftal të Beratit (foto nr.8). Sipas mbi-shkrimit, i cili gjendet pranë këmbës së majtë të engjëllit Gabriel, tregon për emrin dhe vitin e pushtimit më 1591 (foto nr.19), ndërsa skena "Deisis" ka të nënshkruar vitin 1596 (foto nr.20) Sipas mendimit tonë, që të dyja kanë një nivel jo shumë të lartë dhe mund të konsiderohen vepra të periudhës së parë të krijimtarisë. Në këto dy vepra vihet re qartë mungesa e elegancës së figurave. Ato janë të shkurtra dhe me disproporcione të theksuara dhe portretet nuk janë pikturuar me finesë. Megjithatë në trajtimin e rrobave dhe të kaligrafisë së shkrimit (duke përjashtuar ato të librit që mban Krishti të cilat janë të ripikturuara) tregojnë për një talent që premton në të ardhmen.

Për të evidentuar më shumë nivelin artistik mund t'i krahasojmë ato me dy vepra të tjera të cilat i përkasin periudhës së ndërmjetme të krijimtarisë siç është ikona "Dyert e Bukura" të ikonostasit të kishës së "Shën Marisë" në fshatin e Vrahogoranxisë të Gjirokastrës (foto nr.21) e realizuar rreth viteve 1622-1624 dhe skenën "Deisis" me dy panotë anësore, të realizuar për ikonostasin e kishës "Kostandini dhe Helena" rreth vitit 1604 (foto nr.17)

Mbishkrimi i gjendur pranë këmëbëve të Shën Joanit, tek ikona "Deisis" me panotë anësore të kishës së Paftalit është shkruar me gërma të shtypit ONUFRIU KIPREU, ndërsa poshtë pergamenit që mban "Shën Maria" gjendet viti 1596. Ndërsa "Krishti Pantokrator" i kishës së Paftalit



Fig.19

DO NOT COPY

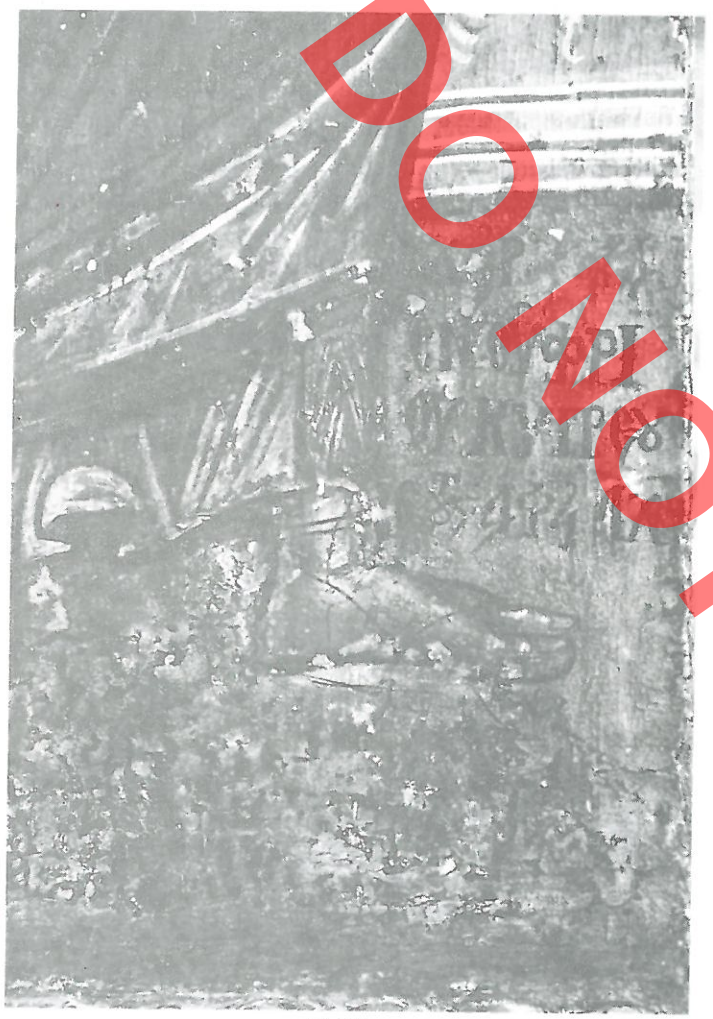


Fig.20

(foto nr.22) mbetet për ne dëshmia e parë e serisë së portreteve të Krishtit Pantokrator. Megjithëse vepra ka mbivënie edhe tek portreti ajo dëshmon për dorën e Qipriotit. Vepra mundet të jetë prekur me mbivënie nga një dorë e një piktori të rëndomtë, i cili ka tentuar të prekë tek rrobat, libri dhe sfondi, ndërsa nuk ka guxuar të prekë portretin dhe dorën e djathtë.

Më 1596 Onufër Qipriotí pikturoi ikonën "Shën Joan Theologu" për ikonostasin e kishës "Shën Gjergji", në kalanë e Beratit (foto nr.7). Këtë e dëshmon mbishkrimi i ndodhur në bordurën e poshtme të ikonës. Viti 1596 (dora e Onufër Qipriotit) me gërma të mëdha të shtypit.[9] Figura e Shën Joan Theologut e paraqitur deri në mes, në pozicionin jo frontal me kokën pak të ulur dhe mban të mbyllur librin e shenjtë. Pjesa e mbetur e aureolës mbi supin e djathtë të shenjtorit, dëshmon se aureola që rrethon kokën e Joan Theologut, ka qenë e plotë dhe e realizuar me teknikën e stukoreliefit të dekorit lulëzor, ndërsa manteli i dekoruar me motive bimësh e lulesh të stilizuar e të shpërndara në të gjithë rrobën duke e ndërthurur me vija të holla ari. Deri tani, e veçanta e kësaj ikone është se motivet që zbukurojnë aureolën janë në relief të realizuar në atë të stukoreliefit një teknikë e paaplikuar deri në atë kohë në ikonat e piktorëve para-ardhës si dhe dekori lulëzon i stilizuar në veshjen e shenj-torit[10]. Këta dy elemente e bëjnë Qipriotin të dallueshëm



Fig.21

[9] Mustafa Arapi, "Të dhëna të reja mbi veprimtarinë e Onufër Qipriotit" Shtypi periodik; gazeta "Rilindja', 12-18 nëntor 1995.

[10] Mustafa Arapi, Po aty

DO NOT COPY

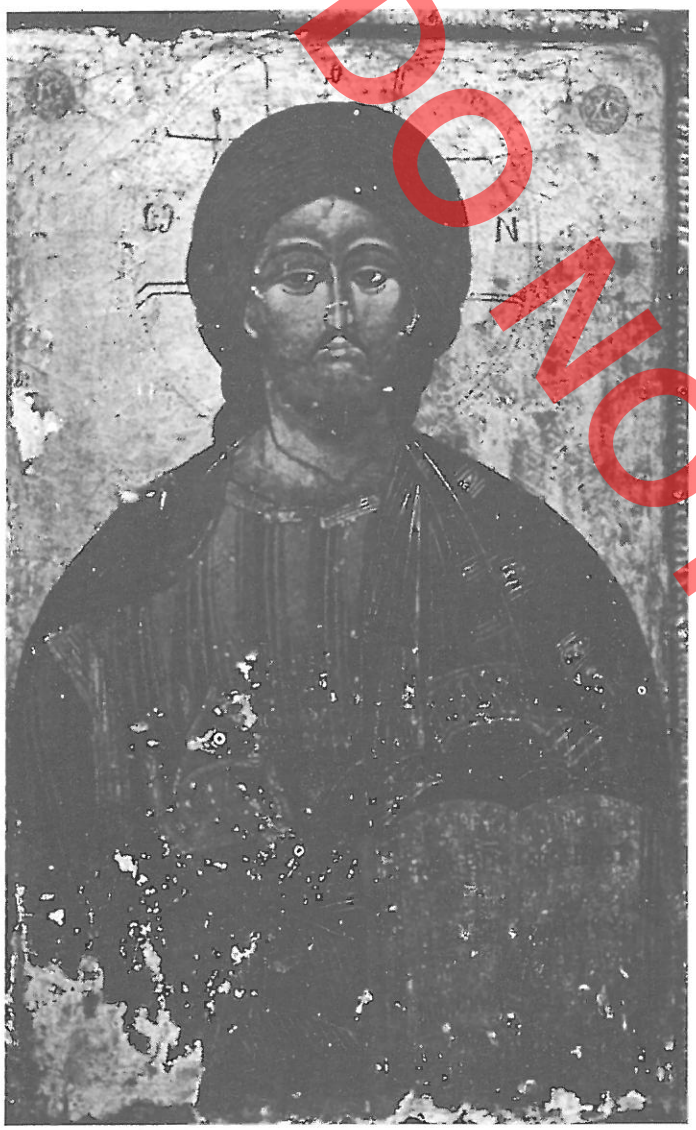


Fig.22

nga të gjithë ikonografët paraardhës në Shqipëri dhe nga ikonografët e vendeve të tjera. Pra Qiprioti është i pari në atë kohë që nënshkruan emrin e tij në ikonë dhe aplikimi i stukoreliefit[11].

"Dyert e Bukura" të realizuara për ikonostasin e kishës "Kostandini dhe Helena", me dimensione 107 x 40cm dhe 107 x 40cm, njihen si vepra të shkallës së Onufrit por jo si autor (foto nr.23). Veprat nuk bëjnë pjesë në ikonostasin e kishës, por tani ndodhen të ekspozuara prej vitesh në pavionin e muzeut "Onufri" në kalanë e Beratit. Ajo përbëhet prej dy kanatesh, dhe ka shërbyer si derë qëndrore e ikonostasit të kësaj kishe. Të dyja kanatet së bashku formojnë katër hapësira të krijuara nëpërmjet bordurave të gdhendur në formën e gërshetit. Në të dy hapësirat e poshtme është pikturuar skena kryesore "Lajmërimi", ndërsa sipër mbreti Isa dhe mbreti David, të cilët mbajnë në duar nga një pergamenë të shkruar e të shpalosur. Në pikturë nuk gjendet as një mbishkrim i autorit. Duke e krahasuar me një vepër tjetër analoge siç janë "Dyert e Bukura" të ikonostasit të kishës së "Shën Kollit" e më pas me ikonostasin e kishës së Vllahernës, do të kemi mundësinë për të përcaktuar autorësinë e dyerve të bukura të ikonostasit të kishës së "Kostandinit dhe Helenës"



Fig.23

[11] Mustafa Arapi, Po aty

DO NOT COPY

Tek "Dyert e Bukura" të Vllahernës morën autorësinë e Qipriotit gjatë ndërhyrjeve restauruese dhe largimit të verniqeve të dekompozuara nga sipërfaqja e pikturës[12]. Mbishkrimi i realizuar me gërma të mëdha e në të zezë, flet për vitin 1591 dhe emrin e Onufër Qipriotit. Të dyja dyert, ajo e kishës së "Kostandini dhe Helena" dhe ajo e Vllahernës kanë afërsisht një ndërtim arkitekturor të kanateve, veçse me një ndryshim: pjesa e sipërme e dyerve të Vllahernës, mbyllet me një gjysëm harku, ndërsa ato të kishës së "Kostandinit dhe Helenës", pjesa e sipërme e harkut, përfundon me nga një hark të vogël. Megjithë ripikturimet që kanë dyert e Vllahernës mund të dallojmë se skena "Lajmërimi" është e ndërtuar njëlloj. Paçka se këtu lëvizjet e Gabrielit e të Shën Marisë janë disi më të kontraktuara dhe primitive. Ndryshe nga dyert e tjera, figurat janë të ndërtuara në proporcione të drejta dhe figurat janë brenda karakterit të programit ikonografik si p.sh. ajo e Gabrielit, është më ekspresive, më monumentale dhe estetikisht më e kompozuar në hapësirën e katërkëndëshit të panosë, ndërsa tek tjetra, figura e Gabrielit e cila në këtë rast është figura që nuk është e prekur nga pikturimet nuk është paraqitur me lëvizjet që duhet të ketë lajmëtari Gabriel, por ajo është e shtangur dhe e pasiluetuar dhe e kompozuar. Elementet figurativ dhe stilistik që i bashkon të dyja veprat në një autor janë: trajtimi i mjedisit të arkitekturës, por veçse me një ndryshim. Në rastin e parë ndërtesat janë më në distancë nga figurat dhe arrijnë lartësinë deri në treçerekun e figurave, ndërsa tek tjetra, ambienti është i njëjtë si arkitekturë, por në plan më të afërt, ku lartësia e tyre arrin deri në nivelin e sipërm të skenës. Mënyra e trajtimit të plastikës së portretit, ngjyra dhe ajo e rrobave (të drapërive) të Gabrielit, është e njëllojtë duke përfshirë këtu dekoracionin e ndërtesave. Kaligrafia e shkrimit tek pergamenët është e njëjtë.

Këto ngjashmëri na bindin se "Dyert e Bukura" të kishës së "Kostandinit dhe Helenës", padyshim i përkasin dorës së Onufër Qipriotit, të cilën ai mundet t'i ketë realizuar rreth vitit 1604, në kohën kur pikturoi edhe skenën "Deisis" me panotë anësore me shenjtor ikonën e madhe të "Krishtit Pantokrator" dhe katërmbëdhjetë vjet më vonë kur pikturoi "Dyert e Bukura" të kishës së Vllahernës.

Në vitin 1622, kur Qiprioti pikturoi muret e kishës së "Shën Marisë" në fshatin Vrahogoranxi të rrethit të



Fig.24



Fig.25

[12] Adrian Devolli, Mustafa Arapi, Revista "Monumentet" 1988/2 "Probleme të restaurimit të disa ikonave" (Zbulimi i mbishkrimit u bë nga restauratori i I.M.K., Adrian Devolli më 1983.

Gjirokastrës së bashku me piktorin Alivizi Foka, ai pikturoi ikonat e ikonostasit të kësaj kishe si dhe "Dyert e Bukura". (foto nr. 24, 25) Ndryshe nga dy "Dyert e Bukura", të parat këto të kishës së Vrahogoranxisë tregojnë për një nivel më të lartë artistik si dhe për pjekuri të talentit të tij (foto nr.21). Vepra është pikturuar trembëdhjetë vjet më vonë nga "Dyert e Bukura" të kishës së "Kostandini dhe Helena" dhe tridhjetenjë vjet më vonë nga ato të kishës së Vllahernës, çka tregon edhe një ngjitje të cilësisë në veprën e artit. "Dyert e Bukura" në fjalë, si gjithmonë, është e realizuar në kanate me dimensione 116 x 3.5cm. Ndryshe nga të parat, skena "Lajmërimi" nga ana kompozicionale na vjen më e thjeshtuar, duke na kujtuar "Dyert e Bukura" të kishës së Bllashtojës në Prespë (shek.XIV). Këtu mungojnë paraqitja e dy figurave të mbretërve të Isait dhe të Davidit. Figura e Shën Marisë, ka një ngjashmëri të theksuar me atë të skenës "Ungjillizimi" në "Dyert e Bukura" të kishës së "Evangjelizmos" në kalanë e Beratit të pikturuar nga Onufri para shumë vitesh (foto nr.27), vetëm me një ndryshim në veshjen e Gabrielit, ku Onufri ka vendosur një shirit të dekoruar që i vërtitet rreth trupit të Gabrielit. Në të dy rastet, figura e Shën Marisë krijon të njëjtin siluet në momentin e caktuar Biblik, atë të marrjes së lajmit prej ëngjëllit Gabriel. Skena e "Lajmërimit" e Qipriotit jo më kot thjeshtohet aq shumë, kjo bëhet për t'i dhënë subjektit intimitetin dhe fshehtësinë e lajmit. Sipas magjive, lajmërimi është momenti objektiv i mbartjes. Artistët e pozuan këtë subjekt dhe vizatimin e saj, njëri pranë tjetrit si dy imazhe paralele të së njëjtës temë. E dyta (figura e Gabrielit) i shtohej të parës në konformitet me traditën ikonografike të ditës, për të treguar dëshmitarin e parë të ngjizjes së Krishtit[13] Lajmërimi i ëngjëllit për Marijen, përkon më mishërimin e shpëtimtarit. Perëndia dërgon ëngjëllin Gabriel në një qytet të Galilesë me emrin Nazaret pranë një virgjëreshe të martuar me Josifin. Ëngjëlli si hyri në shtëpinë e saj i tha: Të përshëndes Mari plot hir, Zoti është me ty. Ti do të mbetesh shtatzanë dhe do të lindësh një djalë, të cilit do t'i japë fronin e Davidit. Atëhere Maria i tha engjëllit: Si mund të ndodhë kjo kur unë s'kam kontakt me asnjë burrë..."[14]

Skenën "Lajmërimi", Qiprioti e zgjidh me dy personazhe. Ato i përkasin dy botëve të ndryshme. Engjëlli në linjën qiellore, Virgjëresha është një krijesë njerëzore. Ato ndryshojnë nga njëri-tjetri në thelb, por edhe nga roli i tyre.

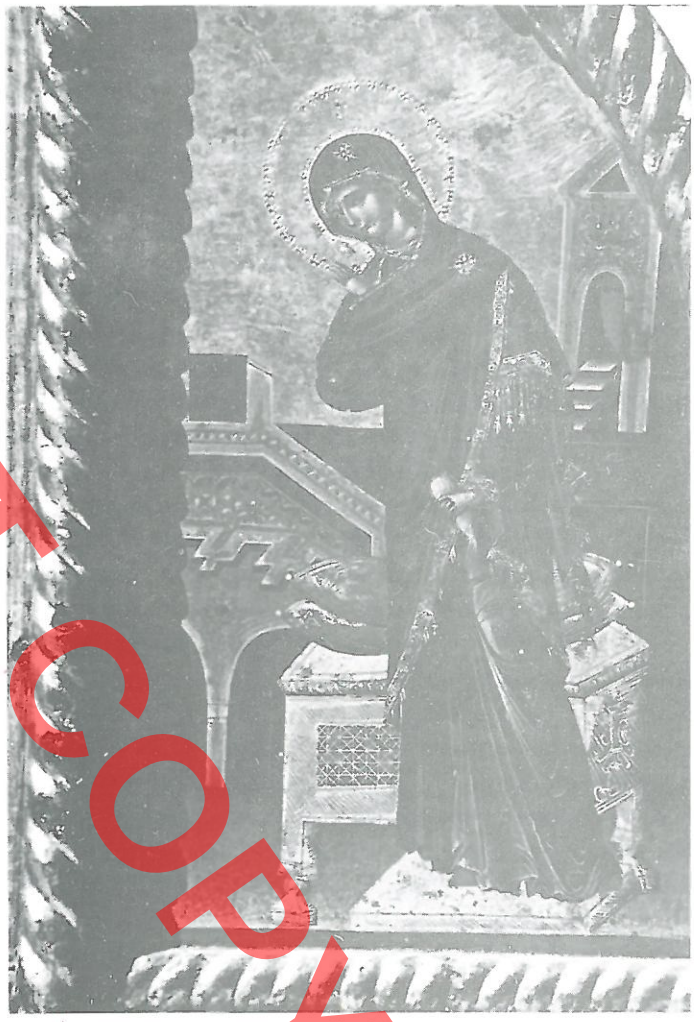


Fig.27

Qiprioti ka fiksuar momentin për të cilin bëhet fjalë, atë të hedhjes së sinjalit, të fjalës, të lajmit. Figura e ëngjëllit është më shprehëse, në lëvizje duke zbritur me një butësi, në majë të gishtërinjve, por ngarkesa e tij dinamike është gjithmonë më e fortë së ajo e Shën Marisë që përbën fjalën tjetër. Figura e Maries është një figurë me siluet të mbyllur në vetvete duke pritur kështu lajmin, tek Gabrieli silueti është i koklavitur, dinamike duke shkaktuar valëvitje tek drapëritë, deri në elektrizim. Tek Maria ato janë të qeta dhe të rënda, lëvizje të kursyera. Të vetmet detaje që reagojnë janë dora e djathtë që del nga manteli, një detal

[13] Louis Reau "Iconografi de l'art chretien", Presses Universitaires de Francë, 108 Boulevard "Sant Germain"- Paris 1957.
[14] Louis Reau Po, aty.

DO NOT COPY

DO NOT COPY



Fig.28

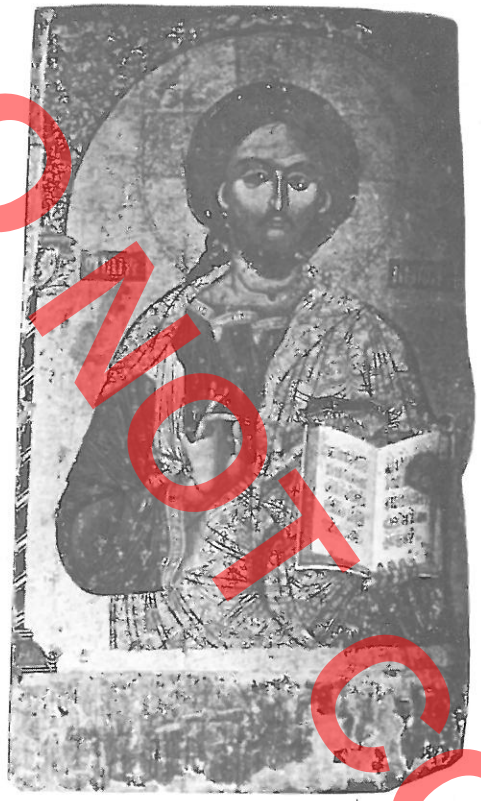


Fig.29



Fig.30

i cili shpreh momentin e habisë, si dhe koka paksa e përkulur duke dhënë shenjën e pranimit të plotë dhe të menjëhershëm, por me një hezitim dhe me një përgjigje shumë të dobët. Si kompozim, vepra i qëndron besnike traditës Bizantie, sidomos periudhës paleologe.

Me interes dhe shumë origjinale, janë pjesëmarrja dhe integrimi në sfondin e dekoracionit të gjetheve të trajtuara në relief (drugdhendje) duke i dhënë ikonës një atmosferë ceremoniale të gëzueshme dhe të shenjtë. Ky dekoracion është i kompozuar prej dy degëzime gjethesh të cilat vijnë në drejtim për nga maja e shtyllës qëndrore të derës dhe pasi lidhen nëpërmjet një unaze po të gdhendur, ndahen duke u përkulur nga poshtë. Dekoracioni i gdhendur jep idenë e valëvitjes nga fryma e shenjtë duke shprehur në këtë rast simbolikën e një flladi fryme të shenjtë. Kjo vepër përbën një shembull të qartë ku veprat e Onufrit kanë influencuar në veprat e Qipriotit.

Duke vështruar veprimtarinë e ikonografëve paraardhës dhe atyre pasardhës, Qipriоti është i vetmi ikonograf që fatmirësisht kanë arritur deri në ditët tona, t'i rezistojnë kohës, si dëshmi e aktivitetit të tij artistik. Janë gjithsej tetë ikona që i kushtohen temës "Krishti Pantokrator". Kjo temë përbën përqindjen më të madhe në të gjithë krijimtarinë e këtij autori dhe janë të realizuara në dimensione të mëdha[15]. Këto janë: "Krishti Pantokrator", dedikuar kishës "Profet Ilia" në fshatin Stegopul të Gjirokastrës[16], evidentuar në vitin 1989 (foto nr.28), me dimensione 134 x 73cm. Sot ndodhet në pavionin e ikonave pranë Muzeut Historik[17]. Mundet që këtë vepër ta ketë pikturuar rreth këtij viti kur të ketë qenë rreth moshës 74 vjeç.

"Krishti Pantokrator", dedikuar ikonostasit të kishës së "Shën Marisë" në fshatin Spile të Lunxhërisë të rrethit të Gjirokastrës me dimensione 123 x 68cm (foto nr.29). Sot ndodhet në fondin e Galerisë Kombëtare[18]. Kisha ku u

[15] Mustafa Arapi, "Të dhëna të reja mbi veprimtarinë e Onufër Qipriotit", gazeta "Rilindja" 12-18 nëntor 1995, fq.15
[16] Mustafa Arapi, Po aty.
[17] Mustafa Arapi, Po aty.
[18] Mustafa Arapi, Po aty

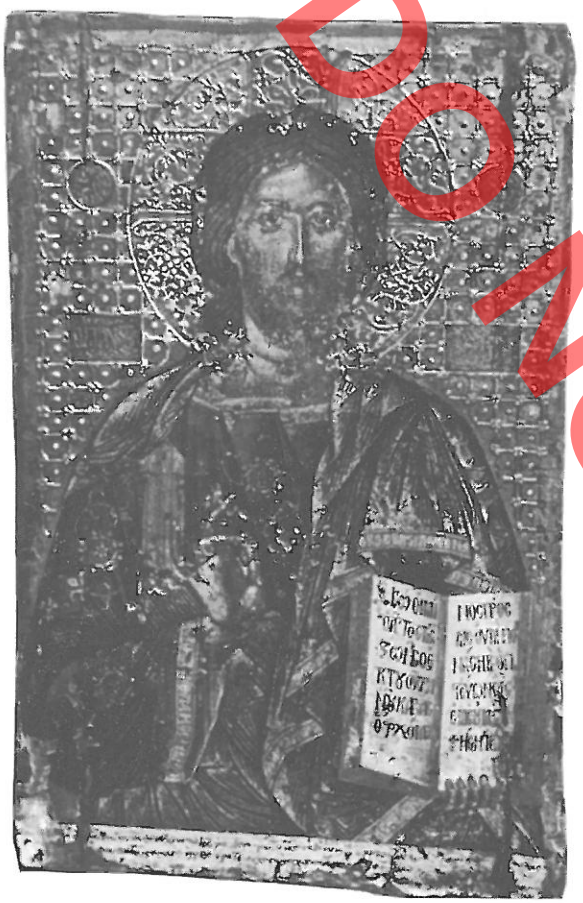


Fig.31

gjend ikona, sipas mbishkrimit mbi portën e kishës, ajo është ndërtuar më 1623 dhe rindërtuar më 1634 dhe pikturuar prej Mihalit nga Limontopi (evidentuar në vitin 1989).

"Krishti Pantokrator", realizuar për ikonostasin e kishës "Kostandini dhe Helena", në kalanë e Beratit me dimensione 98,5 x 63cm, sot ndodhet në Muzeun Mesjetar në Korçë (foto nr.30). Mbishkrimi në formë frize, i ndodhur në bazamentin e ikonës flet për autorësinë e Onufër Qipriotit dhe vitin 1604, vit i realizimit prej tij.

"Krishti Pantokrator" i ikonostasit të kishës "Shën Maria" në fshatin Vrahogoranxi të Gjirokastrës me dimensione 77 x 49.5cm. Mundet që Qiprioti të ketë realizuar të gjitha ikonat e këtij ikonostasi rreth vitit 1622, vit kur pikturoi muret e kësaj kishe (foto nr.31)[19]

"Krishti Pantokrator" i ikonostasit të kishës së "Shën Marisë" të fshatit Peshkëpi e Sipërme në rrethin e Gjirokastrës me dimensione 77 x 47cm (foto nr.32)[20].

"Krishti Pantokrator" për të cilën nuk kemi asnjë të dhënë në lidhje me prejardhjen, sot ndodhet në pavionin e ikonave pranë Muzeut Historik Kombëtar. Ikona është mbipikturuar në mënyrë të rëndomtë dhe bën të pamundur leximin e vlerave të vërteta të kësaj vepre. Ato kanë mbuluar të gjithë portretin, sipërfaqen e librit të hapur dhe dorën e djathtë të Krishtit (foto nr.33), evidentuar si vepër e Qipriotit gjatë ngritjes së pavionit të ikonave në këtë muze. Nuk mund të gjykojmë sot përse janë bërë ato. Stili i ripikturimit, sidomos tek portreti ka devijuar nga aksi i zakonshëm i portretëve të tjerë të realizuar nga ky autor me këtë temë, që janë të zhvendosur pak nga e djathta e aksit qendror. Gama koloristike është në gri-jeshil gati e pa përdorur ndonjëherë nga Qiprioti. Argumenti që përforcon mendimin tonë se ikona është e dorës së këtij autori është se në krahun e majtë, këndin që formohet nga supi pranë qafës dhe pjesës fundore të flokëve, tregojnë për një gjurmë rënie të ngjyrës. Ajo nuk është gjë tjetër veçse gjurma e fundit të flokëve të portretit të Krishtit të Qipriotit, e cila ka kaluar më pas te portreti



Fig.32

[19] Mustafa Arapi, Po aty
[20] Mustafa Arapi, Po aty

DO NOT COPY

i ripikturuar nga e djathta.

"Krishti Pantokrator", pikturuar për kishën e "Shën Kollit" në fshatin Paftal-Berat me dimensione 97 x 62cm. Sot ndodhet në fondin e Ateliesë së Monumenteve-Berat. Mundet që Qiprioti ta ketë realizuar në vitin 1596, pasi dhe disa ikona të kësaj kishe, si skenën "Deisis", me dy panotë anësore me shenjtorë (foto nr.22) i realizoi në këtë vit.

"Krishti Pantokrator", dedikuar kishës "Shën Kolli" të fshatit Saraqinisht të Gjirokastrës me dimensione 107 x 72cm. Ikona ka ndërhyrje me ripikturime në të gjithë figurën e Krishtit me përjashtim të sfondit të dekoruar me motive të stukoreliefit dhe në disa pjesë të mantelit. (foto nr.34)[21]

Ikonografët bizantin të mesjetës së sipërme, shekulli XIII dhe IX, kanë vënë theksin mbi tiparet dhe shprehjen e fytyrës dhe kanë përpunuar një tip portreti të fryrë nga mjekra e bollshme dhe flokët e gjata, sipas një formule që dëshironte të evokonte së bashku Atin dhe të Birin. Theksohet aspekti masiv i fytyrës dhe i trupit dhe kjo përshtatet me konceptin e Pantokratorit të kupolave të kishës dhe të harqeve, pasi njëra dhe tjetra, duhet të tregonin



Fig.33

fuqinë e sovranit qiellor. Krijimi i imazhit pantokratik është një ndër sukseset më të mëdha të ikonografisë bizantine të mesjetës dhe një nga më të qëndrueshmet.[22]

Portretet e Krishtit Pantokrator të realizuara nga Onufri, Nikolla dhe Qiprioti, janë të përpunuara nga formulat ikonografike të një personi në një moshë të rritur me mjekërr, flokë të gjata, me një bukuri të rrallë duke iu referuar perëandorëve orientalë dhe vijnë nga gjinia konvencionale e portreteve laik. Portretet e Onufrit i përkasin modelit dramatik. Nëpërmjet vizatimit të theksuar të tipareve dhe të aksentuara me dritën e fortë pranë bebzave të syve provokojnë tension, ndërsa të Qipriotit karakterizohen nga tonet e ngrohta të okrave. Vizatimi linear i tipareve është më i qetë dhe kontrasti i dritës dhe i hijes është më i zbutur, gjë të cilat e bëjnë meditativ dhe melankolik. Evidentimi i volumeve të mollëzave, d.m.th i dritave tek portretet e Qipriotit, bëhet nëpërmjet përdorimit të të bardhës maksimale me linja të lakuara

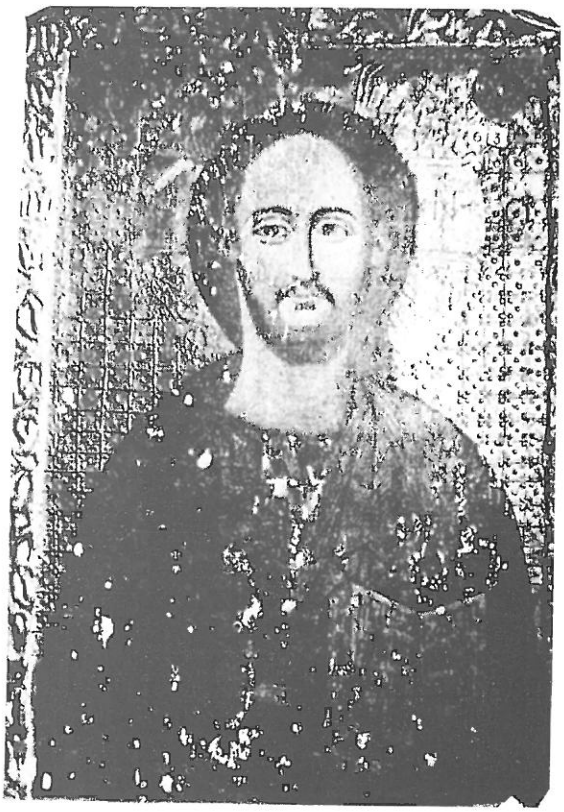


Fig.34

[21] Mustafa Arapi, Po aty

[22] Louis Reau, "Iconografi de l'art chretien" Presses Universitaires de Francë, 108 Boulevart "Saint Germain"-Paris 1957 (Përkthim).

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Fig. 35, Qiprioti

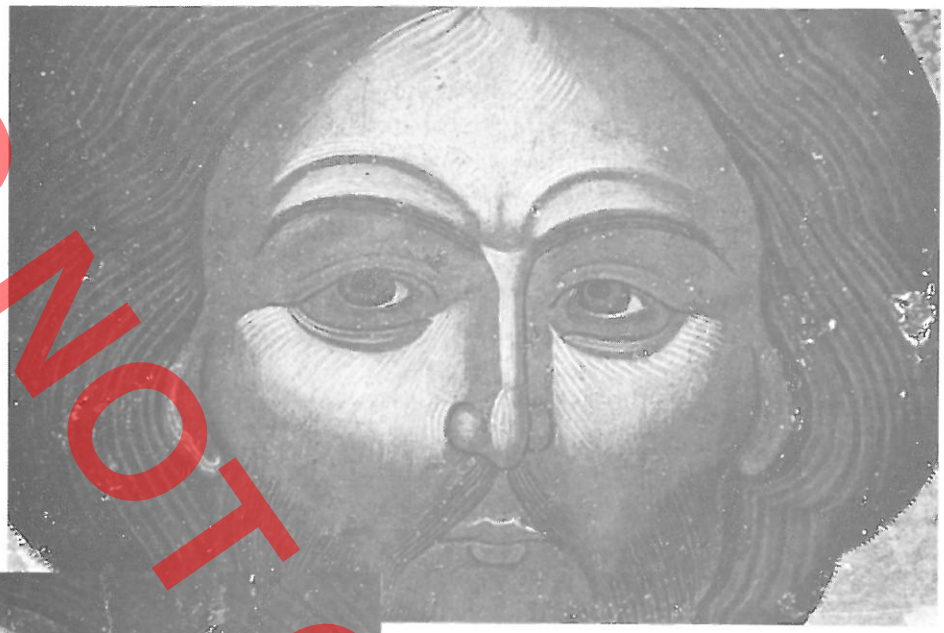




Fig. 36, Onufri

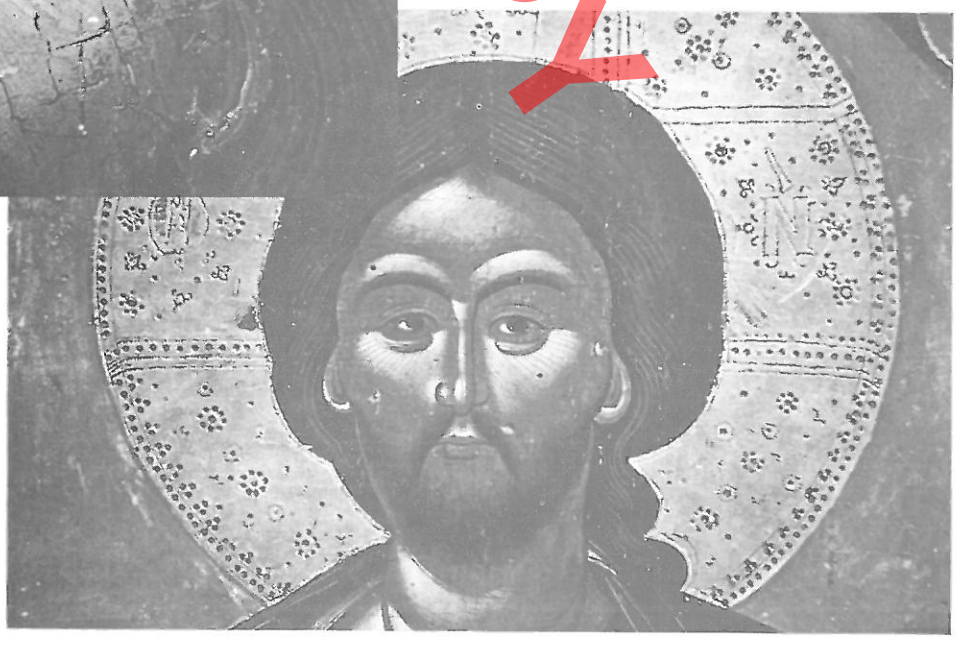


Fig. 37, Nikolia

DO NOT COPY

përreth qeskave të syve, tek Onufri dhe Nikolla, e bardha hapet nga sytë në formë rrezatimi. Në lidhje me strukturën ndërtimore të kompozimit, figurat e Qipriotit janë më të ballancuara dhe të ndërthurura drejt me hapësirat e sfondit. Ai në shumë raste aplikon mbi aureolat, një hark të dekoruar me gjethe të cilat përfundojnë mbi një kapitel duke krijuar përshtypjen e një harkade të një ndërtese faltore të shenjtë. Të njëjtën gjë bën dhe Onufri me Nikollën, por ky i fundit nuk i dekoron me lule por vetëm me një ngjyrë.

Vepra të tjera ikonografike që i atribuohen dorës së Qipriotit janë dhe ato të temës "Shën Maria" me Krishtin. Njëra prej tyre përmban poshtë ikonës mbishkrimin në këtë rast jo në dimensione të mëdha dhe ka mjaftuar vetëm Onufër Qipriotit (foto nr.38), evidentuar në vitin 1989. Ikona i përket kishës së "Shën Kollit" të fshatit Saraqinisht të rrethit të Gjirokastrës me dimensione 107 x 70cm dhe sot ndodhet në fondin e Institutit të Monumenteve të Kulturës[23]. Qiprioti mundet ta ketë realizuar këtë vepër mbas ndërtimit të kishës së "Shën Kollit" më 1630, ndërsa muret e brendshme të kishës janë të pikturuara nga Lintopi me të birin Kostandinin dhe nxënësi Nikolla.



Fig.38

Një tjetër ikonë që dëshmon dorën e Qipriotit është dhe "Shën Maria me Krishtin", me dimensione: 109 x 76cm e cila ndodhet në kishën e "Shën Kollit" në fshatin Saraqinisht të Gjirokastrës. Megjithë ripikturimet e bëra mbi portretin dhe rrobat e Shën Marisë, arrijmë të përcaktojmë autorësinë e autorit. (foto nr.39)[24]

Për kishën e "Shën Marisë" të fshatit Peshkëpi e Sipërme, Qiprioti pikturoi pas vitit 1630 ikonën "Shën Maria me Krishtin" me dimensione 75 x 47cm. Edhe kjo ikonë është e ripikturuar (foto nr.40), evidentuar në vitin 1989[25].

Një tjetër ikonë me temën e Shën Marisë me Krishtin është ajo e realizuar për ikonostasin e kishës "Shën Maria me Krishtin" në Spile-Tranoshisht të Gjirokastrës me dimensione 111 x 69cm dhe që ndodhet sot në fondin e Institutit të Monumenteve të Kulturës e parestauruar[26].

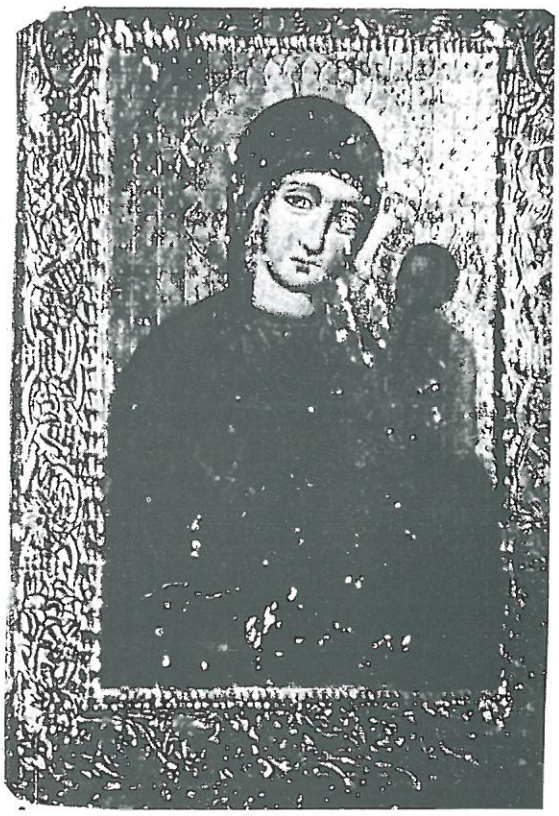


Fig.39

[23] Mustafa Arapi, "Të dhëna të reja mbi ikonografinë e Onufër Qipriotit"; gazeta "Rilindja", 12-18 nëntor 1995, Tiranë.
[24] Mustafa Arapi, Po aty.
[25] Mustafa Arapi, Po aty.
[26] Mustafa Arapi, Po aty.

Edhe kjo vepër mundet të jetë pikturuar pas vitit 1630, d.m.th në të njëjtën kohë me ikonën "Shën Maria me Krishtin" të kishës "Shën Kolli" të fshatit Saraqinisht. Që të dyja kanë shumë ngjashmëri me njëra-tjetrën, ndoshta mundet të ketë përdorur një shabllon, ndoshta dhe në një kohë (foto nr.41), evidentuar në vitin 1989.

Ikonën "Shën Maria me Krishtin" me dimensione 75.5 x 50cm e realizoi për kishën e "Shën Marisë" në fshatin e Vrahogoranxisë të Gjirokastrës, si dhe ikonat e këtij ikonostasi[27]. Ajo i përket tipit "Shën Mëria e besimit"(foto nr.42). Në fundin e figurës së Shën Marisë ndodhet një mbishkrim me gërma të vogla "të dorës" ende e pa përkthyer. Mundet që në ikonat e këtij ikonostasi të ketë kontribuar dhe piktori Alivizi Foka. Katër ikonat e para, përveç kësaj të fundit, i përkasin tipit ikonografik "Shën Maria Odigitria" (udhërrëfyese) ku fëmija (Krishti) qendron në prehërin e nënës të tij të pushtuar me dorën e majtë. Shën Maria është e kthyer lehtas nga e djathta duke vështruar përpara me një vështrim të përkulur e melankolik dhe e veshur me pelerinë në ngjyrë vishnje të thellë e të zbukuruar me motive të stilizuara lulesh në variante të ndryshme.

Qiprioti është i pari ikonograf që deri në atë kohë zbukuron mantelin e Shën Marisë në këtë mënyrë (kjo gjë ndodh dhe tek veshja e Krishtit, në ikonat e Krishtit Pantokrator dhe në shenjtorët e tjerë). Po të vemë re tek Onufri, Nikolla e më të hershëm, nuk vërehet një gjë e tillë. Kjo mënyrë e zbukurimit të mantelit do të reflektohet më vonë edhe tek ikonografët e tjerë si vëllezërit Zografi, Kostandin Shpataraku, Joan Athanasi, Çetirët (skica nr.1, 2, 3), etj. Në ikonën e Shën Mërisë me Krishtin të kishës së Spilesë-Tranoshisht dhe në atë të kishës "Shën Kolli" Saraqinisht vihet re një detal shumë interesant dhe origjinal. Fjala është për vendosjen kompozicionale të këmbëve të Krishtit dhe e pa pritura është pikërisht këmba e djathtë e paraqitur jo si e majta që është në profil, por shputa e parë në planin frontal. Pa dyshim, Qiprioti na kujton artin piktorik të Kretës, e pikërisht një prej ikonave "Shën Mëria me Krishtin" (udhërrëfyese) që paraqet karakteristikën e motivit të sandales së Krishtit që varet. Për Qipriotin nuk ka rëndësi paraqitja e elementeve figurativë nëpërmjet përfytyrimit të tyre në mënyrë racionale dhe reale, por duke u nisur nga karakteri tip i



Fig.40



Fig.41



Fig.42

DO NOT COPY

27 Mustafa Arapi, Po aty.

DO NOT COPY



Skica 1



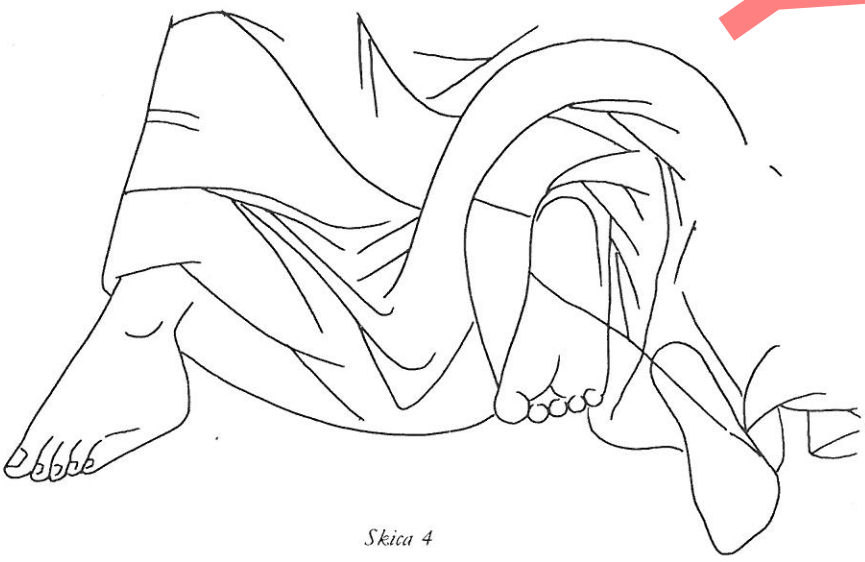
DEKORI KRYESOR NE RROBEN E KRISHTIT



Skica 2



Skica 3



Skica 4

DO NOT COPY

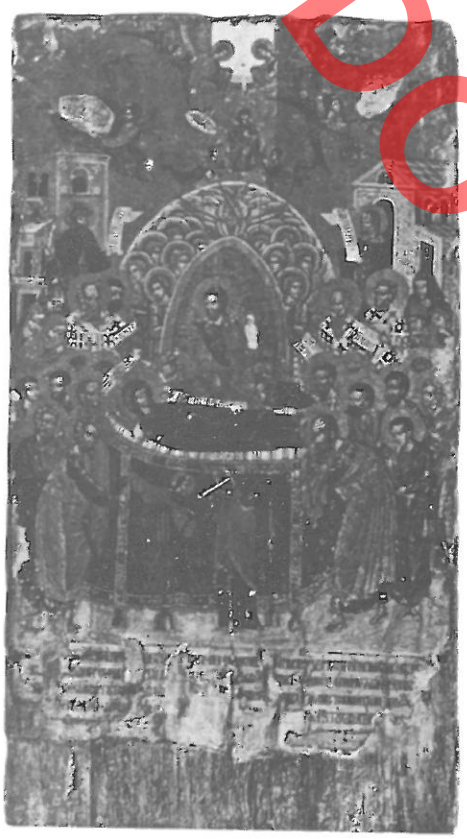


Fig.43

figurës në fjalë, siç është në rastin tonë Krishti fëmijë, i cili me lëvizjen e këmbës dhe të zhvendosjes së pantoflës thyen qëndrimin e qetë dhe monumental të Shën Marisë, njëkohësisht përbën një moment aksentimi dhe artikulimi në të gjithë ikonën ku çdo gjë është e fiksuar dhe statike (skica nr.4).

Të katër ikonat në fjalë si dhe ajo e Vrahogoranxisë, kanë një veçori që i bashkon të pesta ikonat dhe që përbëjnë një argument bindës për autorësinë e Qipriotit. Ky është elementi dekorativ i trajtuar në stukorelief i aplikuar në sfond dhe në aureolën e ikonës. Në të gjitha rastet, motivet e përdorura në aureolat janë të larmishme dhe ndryshojnë nga njera-tjetra, ndërsa ai i sfondit përbëhet prej ndarjes kuadratike të kombinuara me pika apo kokrra. (foto nr. 42)

Në ikonën "Shën Mëria me Krishtin" e kishës së Vrahogoranxisë vërejmë lëvizjen ekspresive, të shtangur apo të frikësuar të Krishtit të vogël si dhe përkuljen e kokës së Shën Marisë mbi atë të birit të saj, i cili ka zgjatur të dyja duart përpara, ku me njërën ka mbërthyer gishtin e madh dhe tjetrën të vendosur mbi dorën e nënës së tij. Koka e Krishtit e kthyer në anë të kundërt me trupin, e të ngritur lart, thekson akoma më tepër tipin ikonografik "Shën Mëria e besimit" të ikonës "Shën Maria me Krishtin"

Gjatë ekspeditës gjurmuese e inventarizuese në vitin 1989 në kishat e rrethit të Gjirokastrës me gjithë nxirjet dhe pluhurat arritëm të evidentonim dy ikona me dimensione të mëdha. Pikërisht në ambientet e kishës së "Shën Kollit" në Saraqinisht ikonën "Fjetja e Shën Marisë", në dimensione 184 x 81cm dhe në kishën "Profet Ilia" në Stegopul ikonën "Pagëzimi i Krishtit" me dimensione 136 x 67cm. (foto nr.43) Pas restaurimit të tyre dolën në pah vlerat e vërteta[28]. Në ikonën "Fjetja e Shën Marisë" u ndeshën me të njëjtin mbishkrim që e kemi parë në ikonën "Krishti Pantokrator" po të kësaj kishe, por fatkeqësisht nga rënia e pjesshme e gruntit, emri i Onufër Qipriotit nuk figuronte. Nga ngjasimi dhe kompozimi i mbishkrimit në fund të ikonës, mundet që vepra në fjalë është piktuar prej Qipriotit në të njëjtën kohë me atë të "Krishtit Pantokrator" rreth vitit 1630.

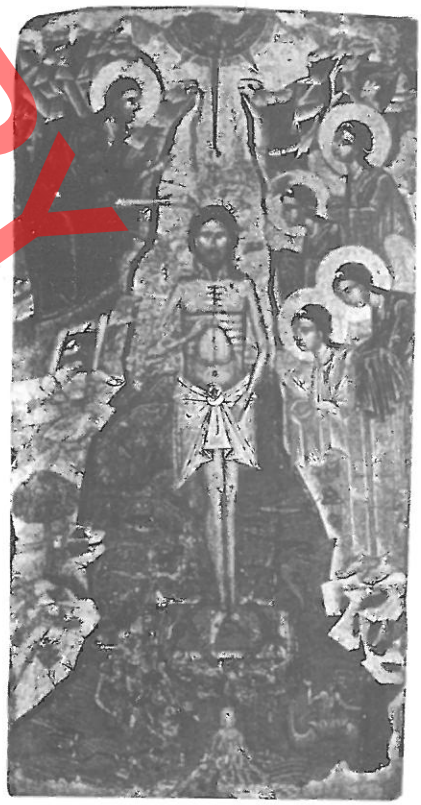


Fig.44

[28] Mustafa Arapi, Po aty.

DO NOT COPY



Fig.45

Ikona "Fjetja e Shën Marisë" është e vetmja ikonë që ruan dimensione të mëdha. Skena flet për respektimin e kodit figurativ Bizantin, por me ndryshime në ndërtim kompozicional. Ajo zhvillohet në planin vertikal, ku qendra e kompozimit është figura e Shën Marisë të shtrirë. Figurat përreth saj krijojnë marrëdhënie psikologjike personale për momentin. Koka e Shën Marisë, pak e ngritur, le shkas që ta bëjë me të justifikueshme dialogjet psikologjike të momentit të fundit me shenjtorët që janë prezent. Mbi figurën e Virgjëreshës ngrihet Krishti, i cili mban në krahë një çupëlinë të mbështjellë me qefin të bardhë si një mumje e cila simbolizon shpirtin e nënës Mari, e cila ka braktisur tashmë trupin e saj. Brenda një forme vezore, përreth Krishtit qëndrojnë të gatshëm për të dërguar shpirtin e Shën Marisë në qiell, shumë engjëj të pikturuar në gamë blu, e njëjta me atë të reve, duke e shkëputur nga gama e përgjithshme koloristike, e njëkohësisht duke i bërë më qiellor të çmaterializuar. Linja horizontale e Maries me figurën vertikale të Krishtit, krijojnë një kryq, duke formuar kështu armaturën e ngurtë të kompozimit, Shën Gjoni, figura kryesore, tashmë e plakur, vë veshin pranë saj, duke tentuar t'i dëgjojë rrahjet e fundit të zemrës, ndërsa Shën Pjetri tund temjanicën. Në të dy anët, në mes të shenjtorëve, dallohen figura të grave të veja duke vajtuar, mikesha të virgjëreshës, që sipas legjendës ju a la si kujtim rrobat e saj. Brenda kësaj ikone, poshtë shtratit, zhvillohet një skenë tjetër, ajo e prerjes së duarve të priftit Izraelit Jefanias, i cili tenton të përmbysë shtratin dhe që goditet me shpatë nga kryeëngjëlli Mihal. Sipër tabloja zhvillohet në planin retrospektiv, ku skena në fjalë i shërben dhe paraprin skenën kryesore. Ndryshe nga ajo e para, ku mbretëron qetësia e një homazhi, lart në qiell, mbi sfondin e artë, lëvizin engjëj dhe shenjtorë të cilët inkuadrohen në një rreth oval imagjinar. Në momentin e agonisë së Shën Marisë, apostujt ndodheshin të shpërndarë nëpër botë. Shën Gjoni duke patur parasysh amanetin e Krishtit për kujdesin e nënës lundron mes reve i vetëm pranë Maries, duke i premtuar se do t'i ketë pranë apostujt e kërkuar prej saj në momentin e agonisë së vdekjes për t'i dhënë lamtumirën e fundit. Në të dy anët, engjëjt mbajnë të grupuar në një shtëllungë reje të madhe që vijnë në këtë funeral të lajmëruar nga Shën Gjoni. Dy

DO NOT COPY

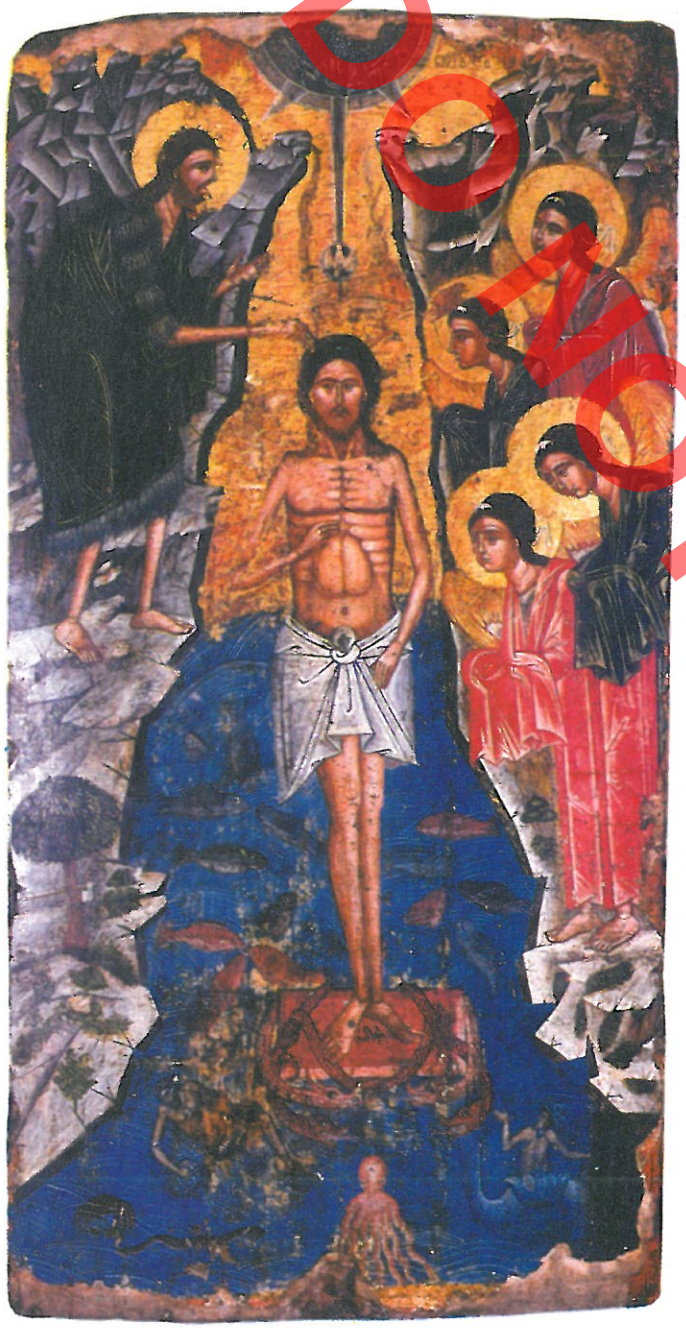


Fig.44.1

engjëj të tjerë, hapin dritaren nga ku do të kalojë shpirti i Shën Maries për në parajsë. Në ikonën "Fjetja e Shën Marisë", Qiprioti realizon miniaturën edhe në ikona me dimensione të mëdha. Portretet ruajnë karakterin personal të secilit shenjtor, por duke bërë dhe përgjithësim të tipit fizionomik të preferuar prej tij. Vepra është mbështetur në traditën e vjetër bizantine, por njëkohësisht ndjehen influencat e ikonografisë të ishujve të Mesdheut, si: Kretës, Qipros, Korfuzit e të ndërthurura edhe me artin e Rilindjes së hershme italiane duke na kujtuar në ndonjë rast portretin e pikturave të Giottos.

Ikona "Pagëzimi i Krishtit në lumin Jordan" (foto nr.44), është e tipit të polarizuar dhe shumë simetrike nga ana e jashtme, por brenda saj zhvillohet asimetria duke ruajtur skenën tradicionale bizantine. Skena e pagëzimit zhvillohet në rrjedhën e lumit Jordan dhe bëhet sipas primitivëve duke eleminuar komoditetet. Sipas një tradite, lumi Jordan është personifikuar me një perëndi lumor dhe kjo ka vazhduar të trajtohet gjatë artit bizantin. Personazhet kryesore që ndërtojnë skenën janë: Krishti, Gjoni dhe engjëjt. Krishti është i vendosur pothuajse në qendër, në pozicion vertikal dhe frontal gjysëm lakuriq mbi një gur nga ku dalin katër koka gjarpërinjsh e duke u ndërthurur me valëzimet paralele të ujit dhe peshqit që notojnë, duke na dhënë një pamje të botës nënujore. Mbi bregun e krahut të majtë të kompozimit mbi shkëmb, qëndron Joan Pagëzori i veshur me një melot me lëkurë dashi, në këmbë, paksa i përkulur në drejtim të figurës kryesore duke kryer ritin me ujë purifikues mbi Krishtin. Në krahun tjetër të lumit qëndrojnë engjëjt e zbritur nga qielli për të kryer shërbimin e duke simbolizuar njëkohësisht hierarkinë qiellore. Sipas zakonit oriental, i kanë duart të mbuluara me rroba (kjo si shenjë respekti), e njëkohësisht duke kryer funksionin e "portmantove" të gjalla për të pritur Krishtin të dalë nga uji.[29], (ikona është evidentuar në vitin 1989)

Në plotësimin e atmosferës, ritit dhe ambientit, japin dhe aksesorët e tjerë siç janë figura alegorike e Zotit me krahë të hapur, ku zbret vetëtimthi në drejtim të Krishtit një pëllumb, i cili simbolizon zërin e Perëndisë e duke shpallur për herë të parë Mesionitetin e Krishtit si dhe një sopatë e ngulur mbi një trung peme duke aluduar, se çdo pemë që nuk jep fruta duhet të pritet dhe duhet të hidhet në zjarr.[30]

Duke u nisur nga pjesa e sipërme ku ndodhet figura e

[29] Louis Reau, "Iconografi de l'art chretien" Presses Universitaires de Francë, 108 Boulevart "Saint Germain"-Paris 1957 (Përkthim)
[30] Louis Reau, "Iconografi de l'art chretien" Presses Universitaires de Francë, 108 Boulevart "Saint Germain"-Paris 1957 (Përkthim)

Zotit, nëpërmjet dy linjave imagjinare që vijnë duke u hapur në drejtim të bazës së ikonës në dy skajet, formohet armatura e kurorëzimit duke krijuar një trekëndësh dybrinjëshëm e rezervuar për Krishtin, ndërsa hapësirat e mbetura në dy hipotenuzat i rezervohen Joanit dhe ëngjëjve.

Në të gjithë ikonat mbizotëron gama e përgjithshme e përbërë nga ngjyra të ftohta si blutë e ndryshme, jeshile, gri, etj. Bluja, duke qenë simbol i misterit të qënieve është ngjyra e superimit në raport me gjithçka që është tokësore dhe e ndjeshme. Rrezatimi i blusë në këtë rast është më shpirtërorja, prodhon përshtypjen e thellësisë e të qetësisë, jep iluzionin e një bote ireale, pa peshë të madhe e të rëndesës.

Në Egjipt bluja kishte kuptimin e përjetësisë, e pavdekshmërisë, njëkohësisht ushtarët egjiptianë mbanin brumbuj blu, si simbol i betimit dhe i besnikërisë.



Fig.46

Për ikonostasin e kishës së "Kostandini dhe Helena", Qiprioti pikturoi pjesën qendrore të baldakinit si skena "Deisis" me dy panotë anësore të pikturuara me shenjtorë. "Deisis" ka përmasa 87 x 78cm. Panoja e djathtë 284 x 53cm dhe e majta 281 x 53cm (foto nr.17). Mundet që kjo vepër të jetë realizuar në të njëjtën kohë kur realizoi ikonën e "Krishtit Pantokrator" dhe "Dyert e Bukura" të ikonostasit të kishës "Kostandini dhe Helena" në kalanë e Beratit d.m.th rreth vitit 1604.

Qendra "Deisis" (lutja) është e ndarë në tre hapësira prej bordurave të gdhendura në formën e gërshetit, ku pjesa qëndrore i është kushtuar Krishtit mbi fron dhe në dy anësoret për Shën Mërinë dhe për Joan Pagëzorin, njëkohësisht mbyll pjesën fundore të skenës, ndërsa gjysma e pjesës anësore dhe ajo e sipërme në formën e një kornize, përbëhet prej dy rreshtash gërsheti, ndërsa e treta, fundorja është e pagdhendur. Pamja arkitekturore është e njëllojtë si ajo "Deisis" që realizoi më 1596 për ikonostasin e kishës së Paftali në Berat, por me një ndryshim: këtu niveli artistik qëndron më lart se ajo e Paftalit. Stili i pikturimit, elementet arkitektonike të përdorura të adresojnë në dorën e Qipriotit. Kjo vepër deri pak kohë më parë nuk i është atribuar asnjërit prej ikonografëve të mesjetës. Vepra është e pikturuar disa vite më vonë sesa ajo e kishës së Paftalit.

Dhe panotat anësore, nëpërmjet gërshetit të gdhendur mbi harqe dhe kollona krijojnë gjithsej dhjetë hapësira, ku në secilën është pikturuar nga një shenjtor. Stili arkitekturor i këtyre dy veprave ikonografike të kujtojnë qëndrën e ikonostasit të kishës së Evangjelizmosë të pikturuar nga Onufri(foto nr.45). Po në të njëjtën mënyrë e realizoi dhe Nikolla për ikonostasin e kishës së "Shën Mërisë" të Vllahernës në kalanë e Beratit.

Një tjetër skenë "Deisis", Qiprioti e pikturoi për ikonostasin e kishës së "Shën Kollit" të fshatit Saraqinisht. (foto nr. 46), evidentuar gjatë ekspeditës informative e gjurmuese në vitin 1989. Kjo vepër mundet të jetë pikturuar prej Qipriotit në vitin 1630 kur ai pikturoi dhe ikonat e tjera si "Fjetja e Shën Marisë dhe "Shën Maria me Krishtin". Viti 1630 siç e kemi shprehur dhe më parë, është viti i ndërtimit të kishës, i cili na jep të paktën mundësi për të përcaktuar afërsisht vitin kur u realizuan veprat në fjalë. Nganjëherë në mesjetë veprat ikonografike për një ikonostas realizoheshin edhe gjatë kohës kur ndërtohej kisha ose pas përfundimit të punimeve të kishës, ndërsa piktura murale realizohej pas 3 deri në 5

PO NOT COPY

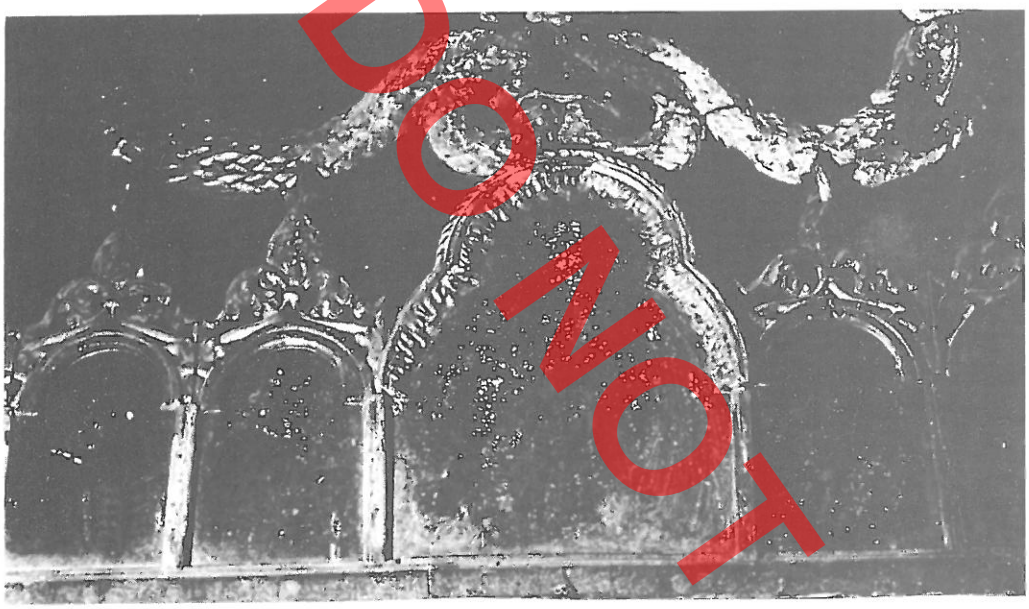


Fig.47

vjetësh. Skena "Deisis" ka një ndërtim arkitekturor të ngjashëm me atë të ikonostasit të kishës së Vrahogoranxisë (foto nr. 47). Që të dyja nuk kanë ndarëse me anë të kollonave të gdhendura në formën e gërshetit, ajo zhvillohet në një hapësirë të vetme. Ndryshe nga dy të parat, skena në fjalë plotësohet prej disa elementeve ikonografikë të njohur, si p.sh. rrota e vendosur nën këmbët e Krishtit mbi fron, e përbërë me figura kerubinësh e serafinësh. Krishti qëndron më lart se dy figurat anësore, duke krijuar një pamje më monumentale. Eleminimi i dy kollonave i ka dhënë skenës një koncept më realist dhe e bën të natyrshëm komunikimin dhe marrëdhëniet midis tyre. Heqja e pergamenëve që mbajnë zakonisht këto dy figura në skenën "Deisis" ka krijuar mundësinë dhe lehtësi në afrimin drejt figurës qëndrore deri në prekjen me duar të jastëkut ku është ulur Krishti. Të trija figurat vështrojnë përpara drejt një pike të përbashkët. Të ngjall interes shikimi ekspresiv dhe depërtues i Joan Pagëzorit duke na kujtuar autoportretet e piktorëve të rilindjes italiane në tablotë e tyre. Edhe kjo vepër mundet të jetë realizuar prej Qipriotit rreth vitit 1630. Duke u nisur nga ky detal na përforcon mendimin se ky autor thyen disa norma të përcaktuara të kanuneve dhe bën një hap përpara në futjen e elementeve realistë. Shën Maria dhe Joan Pagëzori në skenën "Deisis" janë figura të përkulura dhe meditative në lidhje me figurën qëndrore të skenës dhe asnjëherë nuk vështrojnë nga ne. Po për këtë kishë, Qiprioti ka pikturuar edhe ikonën "Shën Kolli" me dimen-sione 109 x 76cm (foto nr.48), në një kohë me skenën "Deisis". Ikona i përket brezit të ikonave të mëdha të ikonostasit të kësaj kishe. Është ikona e dytë me këtë tematikë, të cilat kanë mundur t'i rezistojnë shekujve. Shën Kolli është i pikturuar në planin ballor, ku në dorën e majtë mban librin të hapur, ndërsa me të djathtën predikon. Anash aureolës së shenj-torit janë pikturuar në miniaturë Krishti ku me dorën e djathtë pak të ngritur e ka drejtuar për nga Shën Maria që ndodhet në anën tjetër të aureolës. Këtu Shën Maria dhe Krishti përbëjnë një element që



Fig.48

DO NOT COPY

dëshmon për mbështjetje tek tradita e vjetër bizantine. Edhe këtu sfondi i artë është i trajtuar në dekor me stukorelief. Motivi katror përbëhet prej një kokrre të madhe në qendër të çdo katrori dhe nga një kokërr në çdo cep, ky është motivi i njohur tashmë i përdorur si veçori dalluese e Qipriotit. Dekori lulëzor i aureolës është i përafërt me atë të aureolave të Krishtit Pantokrator dhe të Shën Marisë me Krishtin në kishën e "Shën Kollit" në Saraqinisht.

Krahas aktivitetit si ikonograf në jug të Shqipërisë, në rrethinat e Gjirokastrës, Qipriotí pikturoi edhe muret e kishës së "Shën Marisë" në fshatin Vrahogoranxi. Kjo është kisha e dytë pas asaj të "Shën Kollit" në Berat që dëshmojnë Qipriotin si afreskograf. (foto nr24.)

Që nga viti 1591 kur realizoi afreskat e kishës së Beratit e deri më 1622, vit i realizimit të pikturës murale të kishës së Vrahogoranxisë është një distancë kohore prej 31 vjetësh. Niveli i lartë i kësaj pikture murale dëshmon për një eksperiencë në fushën e pikturës postbizantine (foto nr.25). Realizimi i pikturës murale kërkon eksperiencë dhe aftësi të madhe në lidhje me problemet estetike, teknologjike e teknike të ekzekutimit. Në mbishkrimin e gjendur në afresk mbi derën e kishës përmendet edhe një piktor tjetër, bashkëpunëtor me Qipriotin, i quajtur Alivizi Foka, nga ujdhesa e Qefalonisë që pat ndërmarrë pikturimin e kishës së "Shën Martinit" në Tranoshisht.[31]

Mishkrimi: "U pikturua.....
.....Hyjelindës dhe gjithmonë virgjëreshës.....
.....Zotit.....të këtijë manastiri.....
me mendimet dhe shpenzimet e .....
Onufër Qipriotit dhe Alivizin.....1622

Takimi në punë të përbashkët në Vrahogoranxi i Alivizit dhe Qipriotit, padyshim përbën një moment me rëndësi të veçantë në krijimtarinë e të dy mjeshtrave.[32] Emri i Qipriotit i vendosur para Alivizit mendoj se ka dy arësye: E para se Qiprioti mundet të ketë qenë sipërmarrës i kësaj vepre e njëkohësisht i besueshëm pasi kishte një eksperiencë të madhe si piktor, garanci për këtë ishin

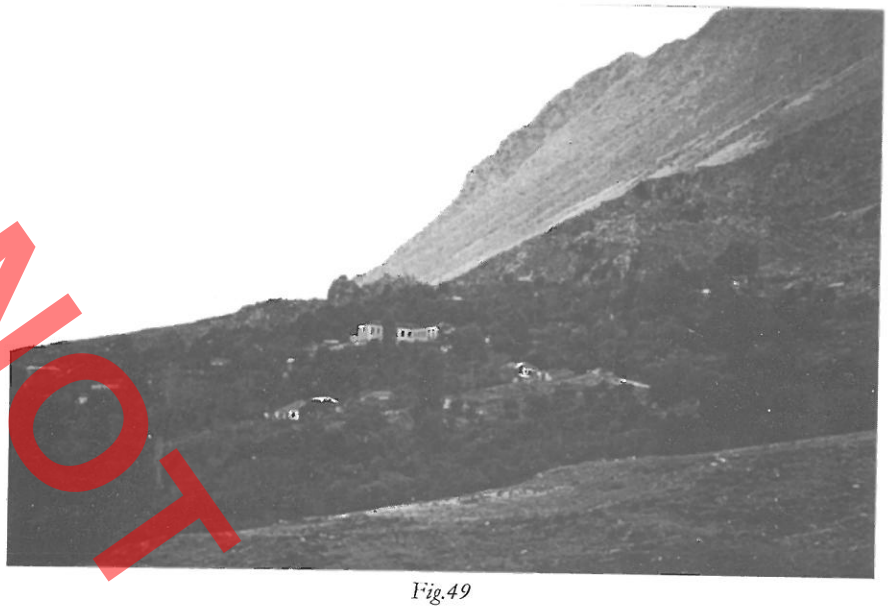


Fig.49

veprat ikonografike të realizuara në një periudhë gati pesëdhjetëvjeçare. Alivizi duhet të ketë qenë në atë kohë një piktor në moshë të re. Mosha e plakur e Onufër Qipriotit e ka detyruar të ketë në krah një piktor të ri si Alivizi duke qenë dhe njëkohësisht i ardhur ashtu si Qiprioti dikur, iu dha fillimisht të pikturonte një kishë të rrënuar siç ishte ajo e "Shën Kollit" në kalanë e Beratit.

Kisha e "Shën Marisë" në fshatin e Vrahogoranxisë, e ngritur mbi fshatin me të njëjtin emër, është e mbrojtur nga lindja e verilindja me shkëmbinj të lartë që duken sikur u bëjnë pritë erërave që fryjnë nga ajo anë. Vetëm nga perëndimi pamja hapet e zbret deri në fushën e Dropullit që ngjan si e futur në një kornizë të ngurtë nga malet pranë (foto nr.49).[33] Godina e saj paraqitet në trajtën e një bazilike me tre nefe të kurorëzuara nga kupola mbi tambur që ngrihet mbi nefin qëndror, fare pranë ikonostasit. Krahu i bazës katrore që krijojnë harqet mbrojtës të saj në formën rrethore, është bërë me anë të velave. Kupola mbështetet mbi tambur dhe përbën të vetmen vertikale në gjithë volumin arkitektural. Në ndërtesë mbizotëron shtrirja horizontale e nënvizuar nga apsida e vetme me vendosje tradicionale në anën lindore dhe nga narteksi i mbyllur që i shtohet naosit në anën perëndimore.[34] Radhitja e

[31] Theofan Popa, "Disa mbishkrime të kishave të Shqipërisë si burime historike" Buletin i Universitetit Shtetëror të Tiranës, fq.227
[32] Dhorka Dhamo, "Onufri, figurë e shquar e Artit Mesjetar Shqiptar" Studime Historike 1980/2.
[33] Dhorka Dhamo, Po aty.
[34] Dhorka Dhamo, vepër e cituar.

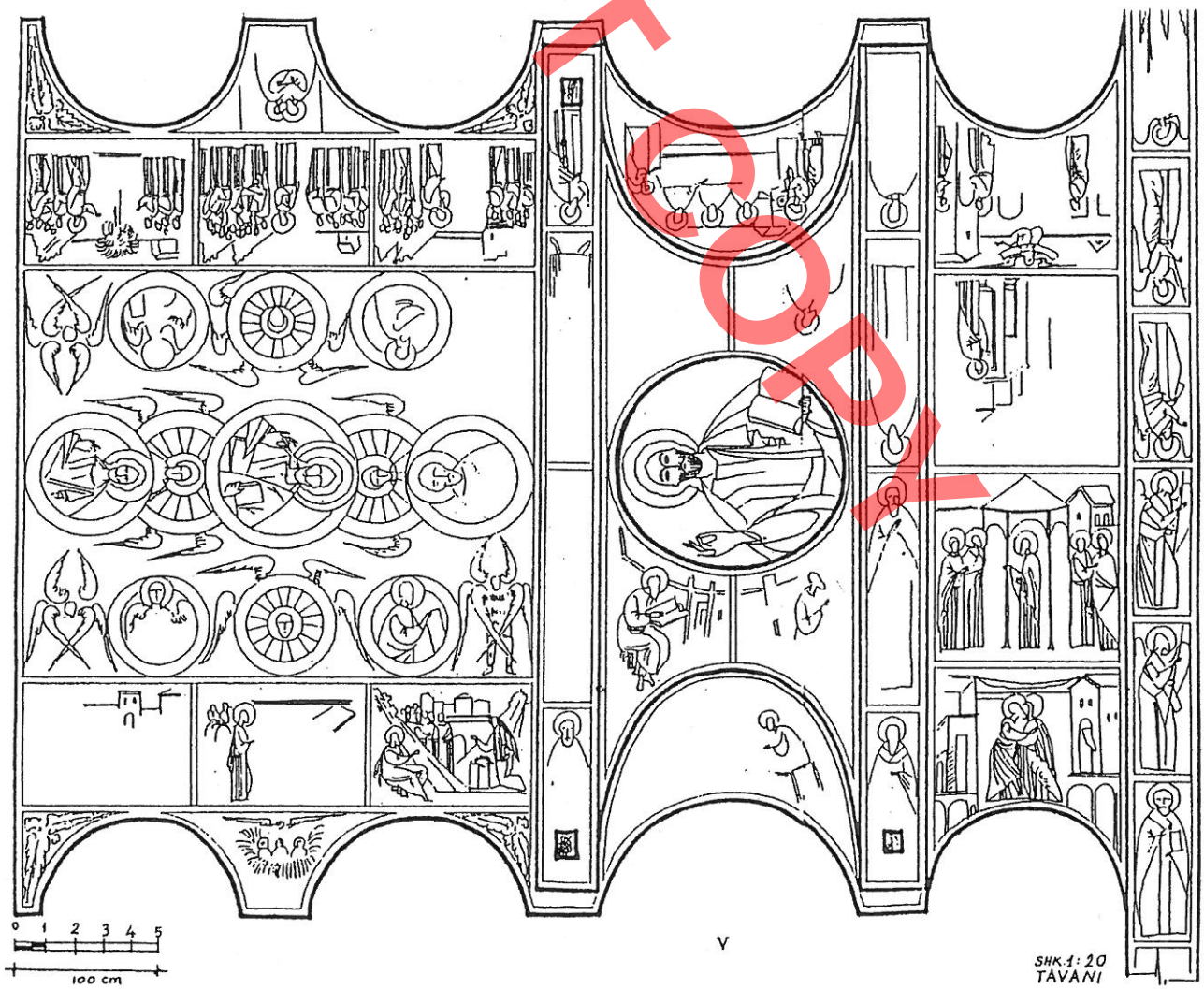
DO NOT COPY

pikturave në muret e kishës së Vrahogoranxisë është bërë në përputhje të plotë me rregullin e sistemin e aplikuar qysh në fazën fillestare të artit Bizantin. Bërthama dekorative qëndrore përbëhet nga kupola me Pantokratorin, profetët edhe figurat e ungjillorëve, të paraqitur në seicilën kalotë. Në sipërfaqen e tavanit janë pikturuar medalione në formën e rrotave të shoqëruara me krahë (skica nr.6).

Në faqen lindore (skica nr.7), pikërisht në pjesën e sipërme, zë vend Shën Maria Platitera e shoqëruar në të dy krahët nga ëngjëj që qëndrojnë në këmbë. Anash në të djathtë të saj, zhvillohen skena e ungjillizimit. Sipër brezit të poshtëm të apsidës ku ndodhen etërit e kishës, është pikturuar skena e kungimit. Skena zhvillohet në mënyrë simetrike ku në qendër figura e Krishtit është pikturuar dy herë duke i dhënë shenjtorëve bukën dhe verën dhe të tjerët rrinë në rradhë për tu afruar tek Krishti.

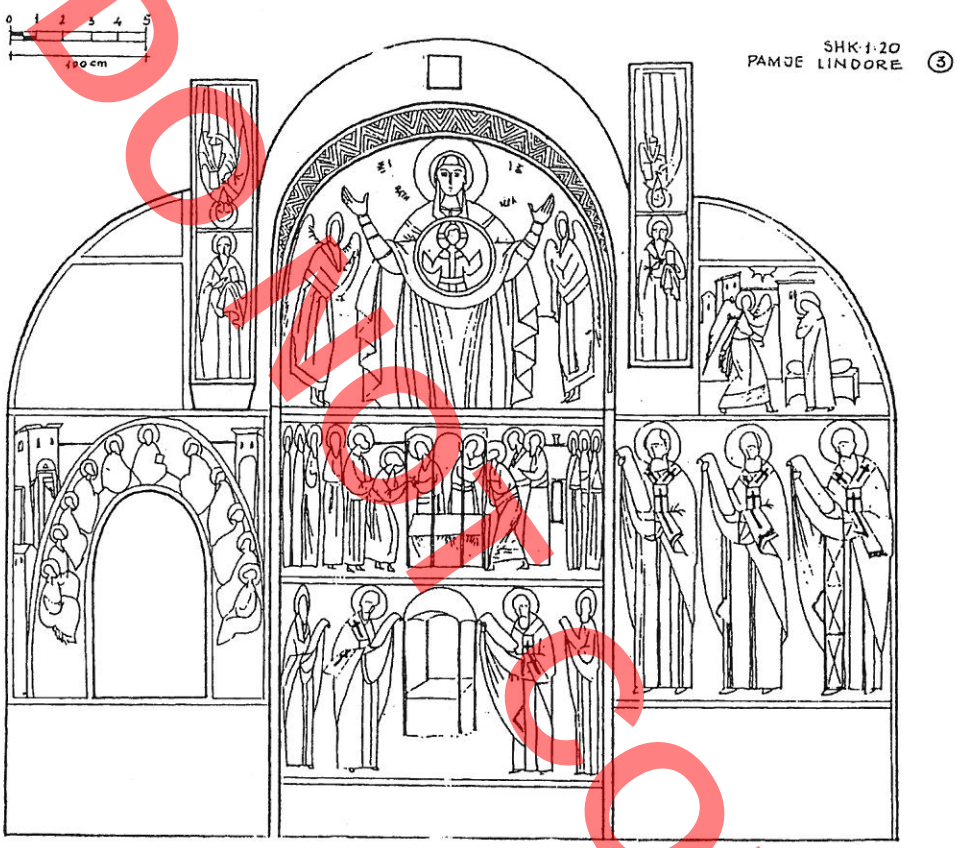
Faqja jugore dhe veriore ndahet në tre breza (skica nr. 8, 9), ku ai i pari, duke filluar nga poshtë është i pikturar me shenjtorë dhe strategë. Në brezin e dytë zhvillohen skena nga jeta e Krishtit që fillon me skenën "Lindja e Krishtit" vazhdon me "Hyrja e Shën Marisë në tempull", "Pagëzimi i Krishtit", "Hyrja në Jeruzalem" dhe mbaron me skenën "Shpërfytyrimi"

Në murin verior janë të pikturuara skena: "Puthja e Judës", "Mbajtja e Kryqit", "Kryqëzimi", "Vajtimi", "Ngjallja", dhe "Prekja e Shën Thomait". Më pas mbi skenat zhvillohet brezi i medalioneve në formë rrethore

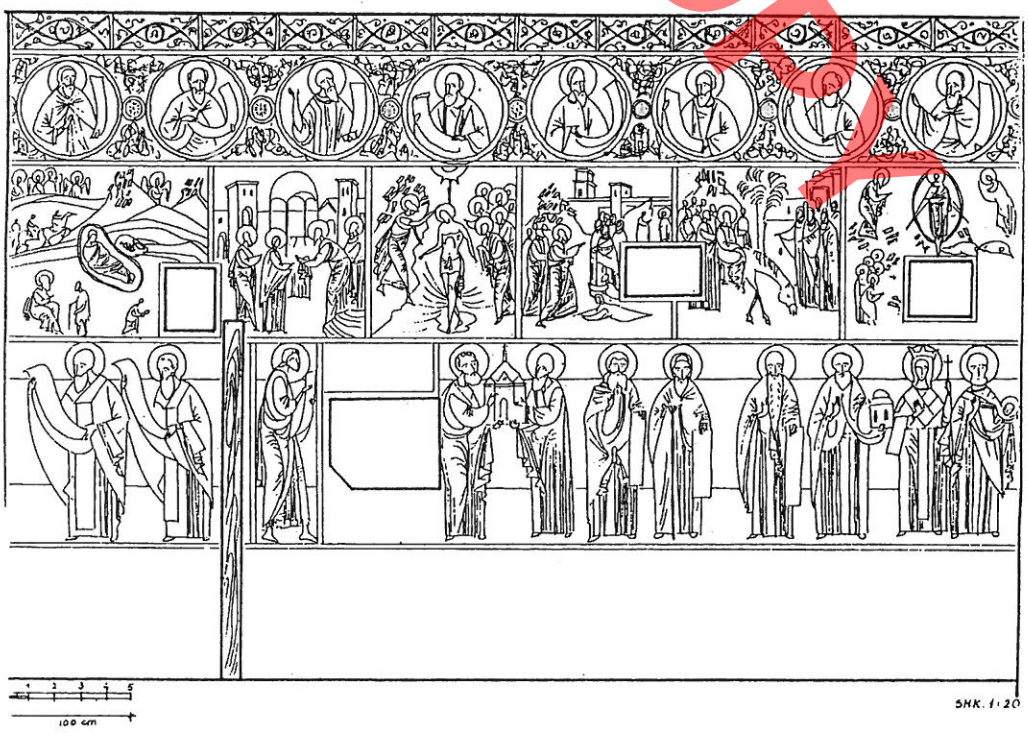


Skica 6

DO NOT COPY



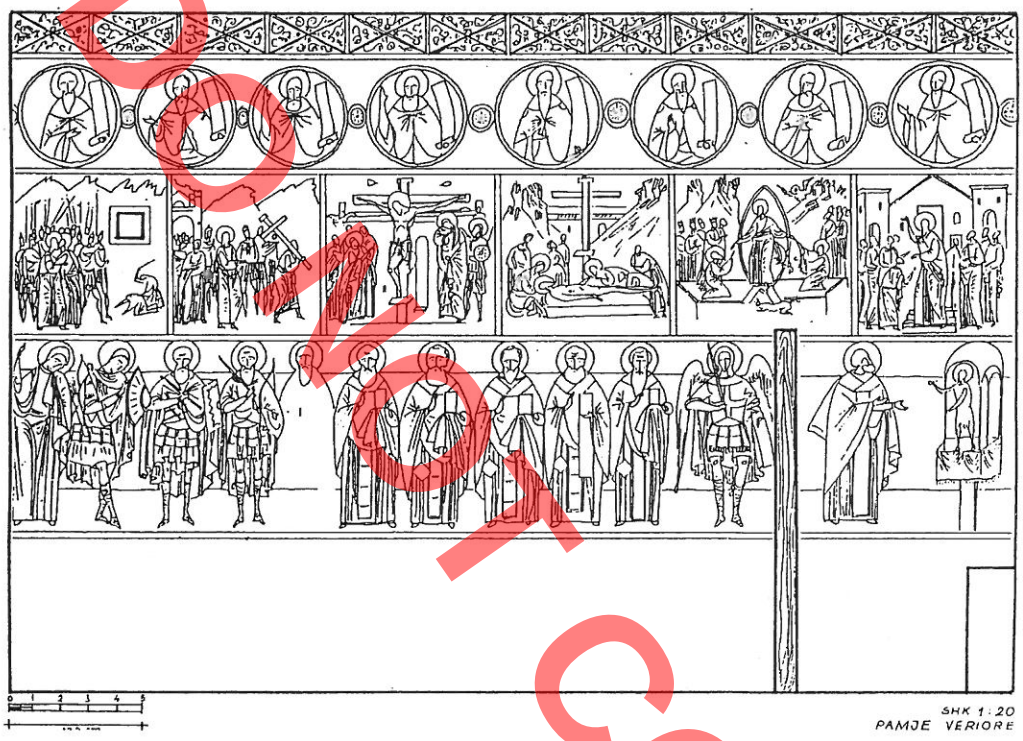
Skica 7



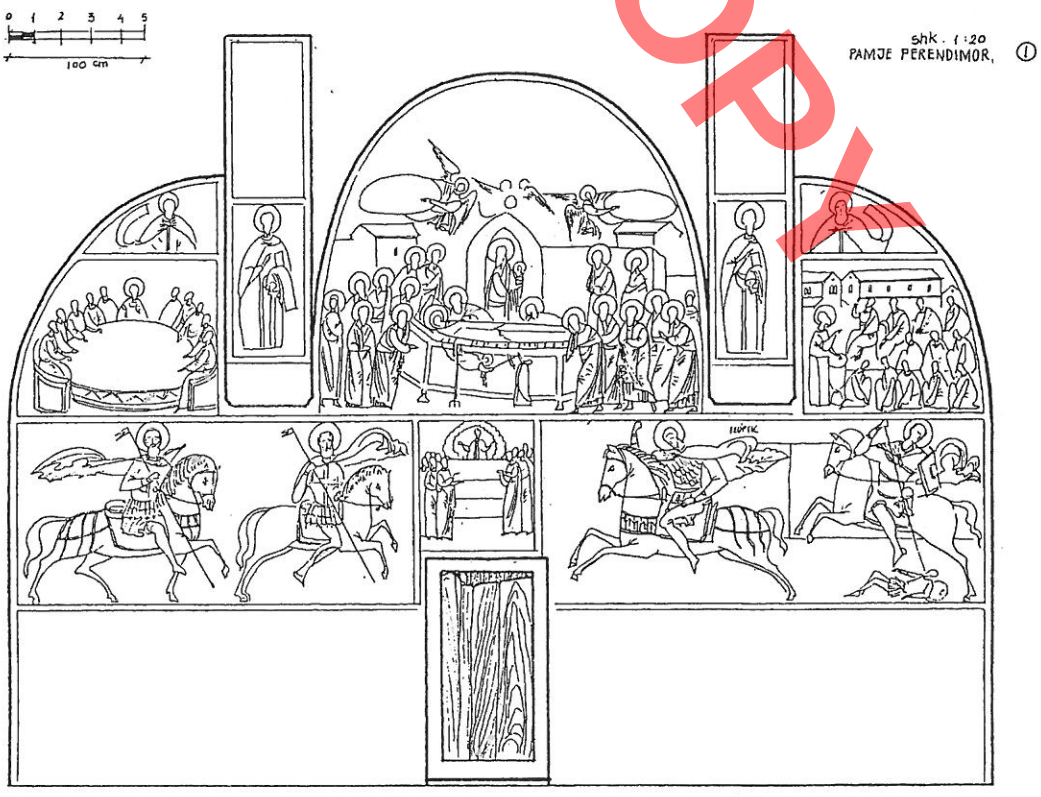
Skica 8

DOKUMENT

DO NOT COPY



Skica 9



Skica 10

ku brenda pikturohet nga një shenjtor, duke mbajtur secili nga një pergamen të shpalosur dhe me dorën tjetër predikojnë, në fund mbyllet me dekor lulëzor i ndarë në kuadrate. Ndërsa në faqen perëndimore, në qendër si gjithmonë skena "Fjetja e Shën Marisë" (skica nr.10), e zhvilluar në planin horizontal dhe me skenat e saj në retrospektivë të cilat të inkuadruara në pjesën e sipërme të ikonës, në qiell si mbledhja e apostujve, duke na kujtuar po të njëjtën skenë të ikonës "Fjetja e Shën Marisë" e kishës së "Shën Kollit" në Saraqinisht. Në krahun e djathtë ndodhet skena "Larja e këmbëve" ndërsa në brezin e poshtëm janë pikturuar katër kalorësit, strategët mbi kuaj si Stratillati, Tironi, Shën Gjergji dhe Shën Dhimitri.

Programi ikonografik i pikturës murale i kishës së Vrahogoranxisë është aplikuar sipas traditës së vjetër bizantine. Krishti Pantokrator në kupolë përbën qendrën kompozicionale dhe zë vend në të gjithë dimensionin simbolik të kupolës duke krijuar një mikrokozmos hapësinor, e cila reflekton dhe përshkon në organizimin e saj të interierit, të naosit dhe të apsidës. Krishti vështron madhërishëm të gjithë hapësirat e duke ndjekur çdo lëvizje të besimtarit. Portreti është i përpunuar nga formulat ikonografike të një personi në një moshë të rritur me mjekër, flokë të gjata, me një bukuri të rrallë duke iu referuar perandorëve orientalë.

Duke qenë se piktura e kishës është e dëmtuar shumë nga lëvizjet sizmike, nxirjet të shkaktuara nga flaka dhe tymërat e diegies së amvonës që ka qenë në kishë nuk mund të japim konsiderata të sakta mbi vlerat e vërteta të kësaj pikture. Por megjithatë mund të arrijmë sado pak të bëjmë disa vlerësime duke përfituar nga disa hapësira të pa prekura shumë nga nxirjet.

Siç kemi folur pak më parë, piktura e interierit dhe e narteksit, janë të realizuara nga Qiprioti dhe Alivizi Foka. Mbishkrimi i lënë prej këtij ikonografi të ri në afreskat e kishës së Shën Martirit në fshatin Tranoshisht më 1617, tregon njëkohësisht dhe prejardhjen e tij nga Qefalonia. Është e njëjta gjë me Qipriotin, i cili vjen nga Qipro. Pra i ardhur në Vrahogoranxi ai duhet të ketë qenë një piktor i dytë. Në pikturën e Vrahogoranxisë është e vështirë të veçosh atë çka realizoi Qiprioti apo Alivizi. Pothuajse, në të gjitha rastet e njohura në fushën e pikturës murale, mjeshtri komandon dhe udhëheq të gjithë punën. Ai merr përsipër pikturimin e skenave dhe figuracionet kryesore në pasqyrimin dhe zbërthimin e programit ikonografik siç janë për shembull kupola tamburi, ungjillorët, brezi i

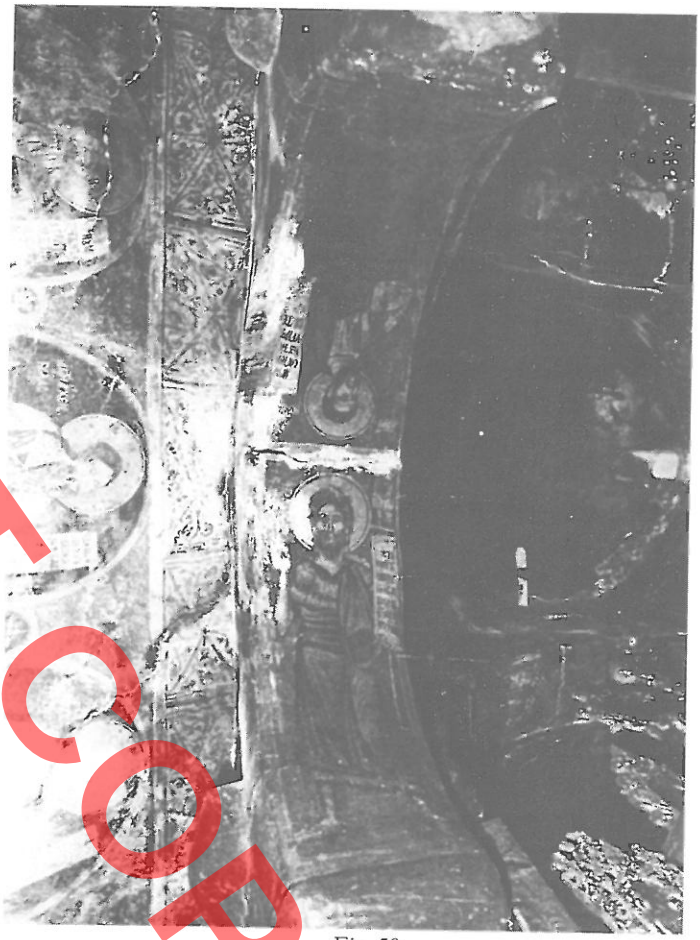


Fig. 50

skenave, etj, ndërsa i dyti pikturon ato sipërfaqe që nuk janë të rëndësishme si p.sh.medalionet, dekoret, figurat e shenjtorëve në harqet e mëdha e të vegjël. Ka dhe raste kur merren me përgatitjen e ngjyrave apo hedhja e vizatimit të skenave mbi suvanë e njomë, apo vendosjen e ngjyrave bazë në figura, sfonde në objektet që përmban skena. Por Alivizi në këtë rast mundet të ketë pikturuar edhe në disa skena apo te shenjtorët. Por gjithmonë duke qenë brenda stilit të Qipriotit. Kjo e ka bërë të vështirë dallimin midis tyre. Po të shohim me kujdes figurat e brezit të shenjtorëve e të strategëve apo skenën "Fjetja e Shën Marisë" në faqen perëndimore, dëshmojnë për stilin dhe ndërtimin struktural të skenave të përdorura nga Qiprioti. Figura e Shën Prodhomit (pararendësit) (foto nr.50) që ndodhet në harqet mbi tavan ngjan me ikonën e Joan Pagëzorit, dedikuar kishës "Kostandini dhe Helena" në kalanë e Beratit (foto nr.9). Figurat e brezit të poshtëm tek faqet e murit jugor e verior janë shumë cilësore.

DO NOT COPY

Qëndrimet e tyre frontale, me gjatësinë e tyre trupore, me gjestikulacione të kursyera si dhe dekoracionet e shpërndara në të gjithë veshjen, tregojnë për besnikërinë ndaj traditës së vjetër bizantine. Me përjashtim të strategëve të cilët janë të armatosur me armët e luftës, shenjtorët janë të rreshtuar në një distancë të barabartë nga njëritjetri dhe kanë afërsisht të njëjtin siluet. Por brenda siluetit krijohen lëvizje të ndryshme. Portretet i përmbahen tipave të përcaktuar për çdo shenjtor.

Skenat e faqes jugore

"Lindja e Krishtit" përfshihet në hapësirën e ajodhimës dhe hap ciklin e programit ikonografik të jetës së Krishtit. Skena zhvillohet sipas traditës bizantine, ku në qendër është vendosur Shën Maria e shtrirë, lehonë, dhe Krishti i sapolindur, ndërsa përreth zhvillohen skenat e tjera. Këto realizohen në tre breza paralele ku në të poshtmin janë pikturuar Shën Josifi, bariu dhe gratë që po përgatisin larjen e Krishtit. Në atë të mesit duken magët mbi kuaj që vijnë të sjellin dhurata për Krishtin, ndërsa në atë të sipërmen ndodhen engjëjt. Më pas radhitet skena "Përhasja e Zotit në tempull" ose "Ipapandi". Në qendër është vendosur Krishti i vogël, i mbajtur nga duart e Shën Marisë dhe nga Shën Simeoni. Ata vijnë dyzet ditë pas lindjes së Krishtit. Ishte ligj që djali i lindur i çdo familjeje duhej t'i dhurohej Zotit dhe shërbesës së tij sapo të kalonin 40 ditët e periudhës së pastrimit. Kompozimi është i ndarë respektivisht në dy plane të barabarta ku në të poshtmin radhiten figurat e pjesëtarëve që do të asistojnë në këtë ceremoni.

Skena e tretë ajo e "Pagëzimit" ndërtohet sipas një armature solide kompozicionale. Krishti përbën boshtin apo aksin qendror e vertikal duke e ndarë atë në dy pjesë, ku në të majtin është Shën Joan Pagëzori duke bërë purifikimin e Krishtit, ndërsa hapësira e djathtë rezervohet për engjëjt që ndodhen në këtë rit. Skena ka gjithashtu një ngjasim me zgjidhjen kompozicionale tek ikona "Pagëzimi" i kishës "Profet Ilia" në fshatin Stegopul. Në të dy rastet Krishti qëndron gjysëm lakuriq, mbi një copë shkëmb në mes të lumit, por me pak ndryshime midis njëratjetrës. Në rastin e parë ndjehet një frymë monumentale, ku figurat e Joan Pagëzorit dhe e shenjtorëve, janë në profil përveç se ajo e Krishtit është tepër frontale me krahët dhe këmbët e mbledhura. Në rastin e dytë figurat lëvizin me siluetat e tyre, si Krishti ashtu dhe Joan Pagëzori duke dhënë momentin e ceremonisë së pagëzimit në lëvizje, ndërsa tek ikona është e fiksuar për një moment, gratë Mirëprurëse, e katërta për nga radha kronologjike. Faqja jugore ka një zgjidhje kompozicionale të njëjtë me atë të hyrjes së Shën Marisë. Kompozimi përbëhet prej dy grupimesh të cilat ai i djathti gjendet përballë grupimit tjetër në krahun e majtë ku figura kryesore është Krishti, gjë e cila do të vihet re dhe në skenën "Hyrja në Jeruzalem".

Skena e fundit që mbyll faqen jugore është "Shpërfytyrimi i Krishtit". Skena bazohet në tekstin e Ungjijve dhe në liturgji është paraqitur si një ngjarje e jetës në Galile. Në fakt kjo bën pjesë në radhën e 12 festave të mëdha në shekullin e IV-të dhe ka qenë shumë e përhapur.[35] Në rastin tonë ajo radhitet e gjashta duke mbyllur kështu periudhën që nga lindja deri në bamirësitë dhe mrekullitë e Krishtit, pra në këto kisha, programi ikonografik vjen e reduktohet, por Qiprioti ka preferuar të zgjedhë dhe momentin më kulmor të jetës së tijë si profet. Megjithëse i kushtëzuar nga hapësirat e dhëna në dispozicion, ku pjesa poshtë këmbëve të Krishtit bllokohet nga dritarja. Autori ka mundur të zgjidhë përmbajtjen e skenës duke ruajtur skenat tradicionale të ikonografisë bizantine. Nga ndërtimi kompozicional vihet re përvetësimi i thelbit të ngjarjes apo të temës së bashku me simbolikën e objekteve, njëkohësisht ka bërë matje e struktura gjeometrike për të arritur në kompozime harmonike midis vëllimeve, hapësirave dhe figurave. Ai nënvizon unitetin simbolik dhe dogmatik të tematikës, duke vendosur nga cepi në cep në të njëjtin kuadër dy episode të dallueshme "Shpërfytyrimi" dhe "Mrekullia e epilepsisë". Kompozimi është i ndarë në dy zona që i korrespondojnë të dy momenteve në të cilën shquhet rrëfimi apo ngjarja. Sipër rezervohet tema kryesore me personazhet e tre figurave, të cilat përfshihen nga rrethi sipëror, i cili përbën sferën profetike me lëvizje të ekuilibruara të Krishtit dhe të dy profetëve: Ilia dhe Moisiu. Figura e Krishtit është trajtuar me tone të lehta dhe të shndritshme. Ky element ka shpërthyer për të stimuluar vëmendjen e spektatorit e cila vjen nga aksioni dhe gjestet e krijuara nga personazhet. Secili përmban emocione dhe karaktere të spikatura. Pjesa e poshtme i përket simbolizimit të hapësirës së reagimit të shkaktuar nga shpërfytyrimi. Fatkeqësisht skena e shpërfytyrimit jo për faj të autorit, humbet dramaticitetin e kësaj skene. Figurat e njohura

[35] Louis Reau, "Iconografi de l'art chretien" Presses Universitaires de Francë, 108 Boulevart "Saint Germain"- Paris 1957 (Përkthim).

DO NOT COPY

të shenjtorëve i gjejmë në çdo ikonë bizantine e post-bizantine të cilët reagojnë nga momenti i shpërfytyrimit të Krishtit duke u paraqitur me kokë poshtë. Për shkak të hapësirës së krijuar nga arkitektura e humbet thelbin e saj si nga vlerat artistike, paçka se autori figurat e shenjtorëve, i ka vendosur në cepin e djathtë sipër dritares. Skenat e faqes veriore kanë pothuajse të njëjtën strukturë kompozimi si ajo e faqes jugore e cila fillon nga sipër me brezin dekorativ lulëzor me brezin e medalioneve të shenjtorëve që mbajnë nga një pergamenë, pastaj vijnë skenat nga jeta e Krishtit, periudha që nga "Puthja e Judës" dhe përfundon me skenën "E djela e Thomait", pastaj duke zbritur nga poshtë me brezin e shenjtorëve e të strategëve.

Edhe në këtë faqe, Qiprioti ka evidentuar momentet më të spikatura të periudhës së vuajtjes e të peripecive deri tek ringjallja. Për shkak të arkitekturës (dritares), ndryshe nga tradita, ku momenti i puthjes së Judës zinte vendin qendror, në rastin tonë, ky moment zhvillohet në krahun e majtë, duke krijuar një grup solid ku figurat kryesore, ajo e Krishit dhe e Judës rrethohen nga ushtarët me hushtat e tyre të ngritur vertikalisht, ndërsa poshtë në cepin e krahut të djathtë paraqitet episodi "Ndëshkimi i Shën Pjetrit". I kushtëzuar nga hapësira jo të dëshirueshme, Qiprioti realizon një kompozim të përkryer. Kompozimi është monumental dhe solid, gjë e cila vihet re nga eleminimi i hapësirave të këtij grupimi. Dy figurat kryesore të ndodhura në qendër, të "përqafuara" janë të realizuara në profil, ndërsa ushtarët përballë dhe stoik, duke rrethuar dhe izoluar brenda dy figurat kryesore te subjektit gjë e cila konfirmon realizimin dhe përfundimin e një prapaskene, të kurthit e të pabesisë ndaj Krishtit. Problemi i dritares nga njëra anë ka ndikuar autorin të arrijë të realizojë një kompozim të përkryer, ku figurat përreth mbështjellin gjahun e kërkuar nëpërmjet një qarku simbolik të mbyllur.

Më pas vjen skena "Mbajtja e kryqit" e cila personifikon dhe plotëson peripecitë që ka kaluar Krishti nga kryeprifti e deri tek Pilati. Krishti ecën i kërrusur me kryqin mbi shpinë dhe ndodhet i pari në krahun e djathtë. Jo më kot Qiprioti e ka vendosur figurën e Krishtit në krye të grupit kompozicional dhe i udhëheq drejt rrugës së mundimshme për në Golgota. Pra është ai i cili ka marrë përsipër të gjitha mëkatet e njerëzisë. Skena "Kryqëzimi" shënon kulminacionin e këtij kalvari. Kjo shënohet jo vetëm në aspektin fetar në lidhje me programin ikonografik por dhe në atë figurativ e estetik, ku çdo piktor qoftë, si në botën bizantine dhe të Rilindjes u bë një nga episodet më i preferuari por edhe në gjini të tjera artistike. Ky moment apo kjo skenë ka luajtur rolin e aksentit kryesor në vepra. Krishti (në skenën tonë) zë vendin kryesor duke ndarë kuadratin vertikalisht në mes, njëkohësisht duke krijuar dy hapësira të mëdha ku janë vendosur përkatësisht dy grupime. Krishti është pak sa i mënjanuar apo i kthyer nga e majta në drejtim të grupimit ku ndodhet Shën Maria me gratë që vajtojnë.

Mbas kësaj vjen skena "Vajtimi mbi varr". Tashmë kryqi i cili mbetet i vetëm pa trupin, tregon njëkohësisht zbritjen apo zhvendosjen nga kryqi dhe i vendosur në planin horizontal poshtë skenës. Skena mbart në vetvete dy etapat: atë të zhvendosjes nga kryqi, pra zbritjen dhe vajtimin. Së bashku, me kryqëzimin përbëjnë tre momentet më dramatike. Kryqin, së bashku me Krishtin e shtrirë përbën armaturën e kompozimit. Vija imagjinare që fillon nga skaji i djathtë në pjesën e sipërme të ikonës, d.m.th nga malet duke zbritur diagonalisht në drejtim të skajit të poshtëm në drejtim të kohës së Krishtit, vjen e zhvendoset horizontalisht në pjesën fundore. Drejtëza e parë ka të bëjë me etapën e dytë që vjen pas kryqëzimit, ndërsa drejtëza tjetër, përfaqëson etapën e tretë të vajtimit.

Skena "Zbritja në ferr" përqëndrohet me figurën e Krishtit i rrethuar nga forma ovale, e duke zgjatur të dy krahët në drejtim të Adamit dhe Evës. Pothuajse skena ngjason me atë të vajtimit, ku të dyja kanë një zhvillim simetrik të shpërndarjes së objekteve dhe të peizazhit.

Skena "E djela e Shën Thomait" mbyll programin ikonografik të skenave nga jeta e Krishtit. Krishti, i vendosur po në qendër, dhe i drejtuar nga Shën Thomai ka ngritur krahun e djathtë për të zbuluar plagën e trupit për të krijuar mundësinë e prekjes me dorë nga shenjtori plagën e Krishtit.

Brezi i poshtëm i shenjtorëve dhe i strategëve

Tre faqet e mureve të interierit të kishës duke përjashtuar etërit e kishës që ndodhen në apsidë janë pikturuar me figura shënjtorësh e strategësh të cilët luftuan, kontribuan dhe dhanë jetën për kristianizmin lindor.

Në faqen perëndimore nuk shohim atë që konstatojmë në kishat e shekullit XVI, XVII dhe XVIII ku në të djathtë të hyrjes apo edhe në disa raste në krahun e majtë, brezi i shenjtorëve dhe i strategëve fillon me figurën e Kostandinit dhe Helenës që mbajnë Kryqin e madh. Nuk mund të gjykojmë përse ikonografët Qiprioti dhe Alivizi e kanë parë

DO NOT COPY

të arsyeshme zëvendësimin e dy figurave të mëdha të kishës lindore apo themeluesve të kësaj kishe me katër figurat e kalorësve si ajo e Tironit dhe e Stratillatit nga e majta e derës së kishës dhe shënjtorëve Dhimitri dhe Gjergji.

Pothuajse gjithë faqja perëndimore dominohet nga këto strategë, të cilat janë vendosur dy e nga dy në drejtim të portës së kishës. Tirani dhe Stratillati me uniformat luftarake, karakterizohen nga një qëndrim krenar e monumental. Ndryshe nga kuajt që janë në lëvizje, qëndrojnë krenar dhe triumfator për atë çka ata i kanë dhënë e shërbyer kishës së tyre.

Në vështrim të parë, duket sikur ngjajnë me njëri-tjetrin për nga lëvizja e tyre apo siluetave të përgjithshme. Elementeët që kanë të përbashkëta, të dy figurat janë të pikturuar në qëndrim frontal të torsit si dhe ushtat që i shohim të kenë një drejtim aërsisht diagonal me kuadratin dhe pastaj çdo element figurativ ndryshon nga njëri kalorës tek tjetri. Paçka se të dyja figurat ecin me furi në një drejtim të caktuar, pelerinat kanë drejtime të ndryshme, po kështu ndodh edhe tek pajisjet, dhe tek lëvizjet e këmbëve të kuajve, ku i pari, i cili është në ecje trokthi me katër këmbët e hapura, ndërsa i dyti në ecje galopante me këmbët dy e dy të bashkuara. Kjo gjë ndodh tek shenjtorët Gjergji e Dhimitri. Ndryshe nga dy të parët ata janë pikturuar në momente luftimi. Ndryshimi midis figurave janë lëvizjet e torsit, të kalorësve së bashku me lëvizjet e kokave dhe të siluetave të pelerinave.

Lartësia mbi të cilat ngrihen figurat e shenjtorëve dhe të kalorësve është lartësia e stolave që ndodhen rreth naosit. Brezi i shenjtorëve të faqes veriore fillon me figurën e "Shën Marinës" dhe vazhdon me tre figurat e strategëve dhe të gjashtë shenjtorëve dhe mbyllet me figurën e Shën Mehillit, i cili mban në vend të globit që përfaqëson botën kristiane, por një pergamen. Figurat e shenjtorëve karakterizohen përgjithësisht nga një siluetë e njëjtë. Të bie në sy evidentimi i aureolës dhe supet e rëna të krijuara nga veshjet e rënda që shumë prej tyre mbajnë me dorën e majtë librin e shenjtë si dhe pergamenë e njëkohësisht bëjnë me dorën e majtë predikimet e tyre. Në faqen jugore pranë dritares ku ndodhet mbishkrimi i kishës janë pikturuar Shën Pjetri e Pauli që mbajnë kishën duke krijuar një kompozim gati simetrik. Interes të veçantë paraqesin tre figurat e strategëve. Qetësia dhe solemniteti i shenjtorëve tek faqja e murit verior është në kontrast me lëvizjen dhe dinamikën e figurave të luftëtarëve e sidomos ajo e Shën Mërkurit. Këtu çdo element figurativ është ndryshe nga ajo e shenjtorëve. Këtu nuk ekzistojnë palat e rënda e të drejta apo të përsëritura siç ndodh tek shenjtorët. Ata duken sikur pozojnë dhe tregojnë për trimëritë e tyre. Veshjet dhe armatimi i tyre i lehtë tregon se në betejat e tyre kanë qenë të manovrueshëm dhe të lehtë ndaj armikut. Shën Merkuri në afreskat e Vrahogoranxisë është një nga figurat më të bukura të realizuar prej Qipriotit.

Siç e vumë re, krijimtaria e Qipriotit, falë ekspeditave eksploruese në vitin 1989 si dhe daljes në dritë e vlerave reale të veprave pas restaurimit të tyre si dhe heqjes së patinës së zezë të krijuar në shekuj nga restauratorët e Institutit të Monumenteve të Kulturës, tashmë del më e plotë figura e këtij ikonografi, vendi dhe pozicioni që meriton në raport me ikonografët e mesjetës. Vlerësimi i bërë prej disa studiuesve të vendit vite më parë nuk është i drejtë. Kjo për shumë arsye objektive e subjektive. Ata nuk arritën të përcaktonin jo vetëm vlerat e këtij piktori, por edhe kujt shkolle i përket arti i tij. "Qipriotit nuk hyri në llojin a kategorizimin e piktorëve steriotip dhe elektrik me të cilën ishte mbushur shkolla Kreto-Veneciane në kohën e tij e më përpara, pavarësisht nga fakti që krijimet e tij nuk arrijnë forcën shprehëse të mjeshtrave të shquar të Beratit"-shprehet studiuesja Dhorka Dhamo në artikullin "Piktura e Onufër Qipriotit në kishën e Vrahogoranxisë".

Përsa folëm më sipër, dhamë një tablo të plotë mbi veprat e realizuara nga dora e këtij ikonografi që nga veprat e tij të para në Kalanë e Beratit me mbishkrimin në kishën e Shën Kollit me datimin 1591 dhe deri në realizimin e ikonave "Shën Maria me Krishtin" për kishën e Shën Marisë në fshatin Spile-Tranoshisht të ndërtuar më 1634 rezulton se Onufër Qipriotit ka ushtruar veprimtarinë e tij në trevat Shqiptare prej afro 43 vjetësh. Si dëshmi e kësaj veprimtarie dëshmojnë dy kisha të pikturuara në teknikën e mirëfilltë të afreskut Bizantin, një në Berat dhe tjetra në Gjirokastër dhe shumë ikona ku më të shumtat dëshmojnë tetë portrete të Krishtit Pantokrator të dedikuar për ikonostaset e kishave të Beratit dhe këto i përkasin periudhës së parë dhe gjashtë për ikonostaset e kishave të rrethit të Gjirokastrës. Janë pesë ikona që i dedikohen po ikonostaseve të kishave të rrethit të Gjirokastrës me tematikën e Shën Marisë me Krishtin të realizuara pas vitit 1600, tre dyer të Bukura nga këto, një e ikonostasit të kishës së Vrahogoranxisë dhe dy për ikonostaset e kishave të Beratit, për Shën Mari Vllahernën dhe për Kostandinin e Helenën. Tre skena "Deisis" me panotë anësore të piktu-

DO NOT COPY

ruara me shenjtorë, njëra i dedikohet ikonostasit të kishës "Shën Kollit" në fshain Pallat të Beratit dhe ikonostasit të kishës "Kostandini dhe Helena" në kalanë e Beratit dhe i treti që ndodhet sot në ikonostasin e kishës së Vrahogoranxisë, ndërsa i katërti i përket ikonostasit të kishës së "Shën Kollit" në Saraqinisht. Tre ikona me skenë nga jeta, d.m.th. kompozime me shumë figura si "Fjetja e Shën Mërisë", "Pagëzimi i Krishtit" dhe "Shën Kolli me skena", kjo e fundit e realizuar për ikonostasin e Shën Kollit-kala-Berat dhe dy të tjerat pikturuar pas vitit 1600 (dy të parat për ikonostaset e kishës së Saraqinishtit dhe të Profet Ila Stegopul).

Deri tani jemi përpjekur të japim një tablo sa më të plotë të këtij ikonografi. Më poshtë do të mundohemi të analizojmë etapat e ndryshme të krijimtarisë së tij, evolimin, ndërthurjet e tyre, çfarë elementësh dhe influencash pasqyrohen në veprat e tij, çfarë elementësh artistik mori prej Onufrit, Nikollës dhe mjeshtrave të tjerë anonim, anët dalluese dhe veçoritë e tij si ikonograf i shek.XVI-XVII. Kontributi i tij në themelimin e shkollës së Beratit.

Teknologjia e realizimit të ikonës dhe të pikturës murale

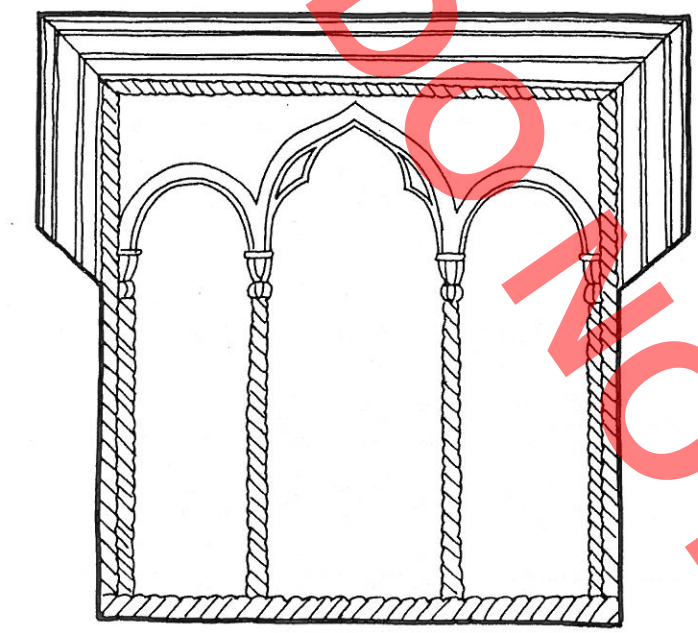
Duke pasur rastin të përfitojmë nga kontakti direkt me veprat ikonografike të këtij autori dhe nga restaurimi i tyre, kemi vërejtur se veprat e Qipriotit kanë një teknologji të lartë në përdorimin e materialeve përbërës të tyre. Suporti (druri) i ikonës është gjithmonë dru i cili është brenda traditës d.m.th të rekomanduara që vjen prej shumë shekujsh, si druri i arrës, vidhit apo i qiparisit. Tek ikonat me format të madh si ato të Krishtit Pantokrator, Shën Maria me Krishtin e sidomos ajo e Fjetjes së Shën Marisë trashësia e tyre arrin deri në 6 cm. Ka raste kur përdor një copë të vetëm dërrase, por edhe kur janë bërë në më tepër se dy copash ngjitja është realizuar shumë mirë, ku dhe të shoqëruara me tranversa paralele nga prapa ikonës. Duhet të kuptojmë se piktori në raste të rralla përgatiste vetë suportin e ikonës në lidhje me trajtimin e drurit. Në mesjetë si dhe në kohën e sotme ku vazhdojnë të bëhen ikona, ikonografët i marrin të gatshëm sipas porosisë së tyre të bëra në atelje të punishteve të drurit. Megjithatë nuk mund të përjashtojmë këtu dhe interesimin dhe përkujdesjen për të marrë prej tyre një punë të përkryer. Në baldakimet që arrijnë përmasa të mëdha deri në 7m, qendrat "Deisis" tek Qiprioti përbëhen prej 2-3 pjesësh horizontale, ndërsa panotë anësore janë përbërë 1-2 pjesësh pa horizontale. Në çdo pano, si në atë të Deisisit dhe në panotë anësore shohim të aplikuar mbi të një tjetër element të dytë e cila krijon një plan tjetër duke krijuar kështu hapësirat e çdo shenjtori, të rrethuar me gdhendje të ndryshme me atë të gërshetit që e shohim më shumë të aplikuar. Prodhimtaria e ikonave ka qenë një punë e përbashkët midis marangozëve, gdhendësve dhe piktorëve. Në shumë raste piktorit i vinte e gatshme, d.m.th panoja me hapësirat dhe gdhendjet ku më pas ai bënte përshtatjen e kompozimit d.m.th i kushtëzuar nga hapësirat. Trajtimin e panove të dubluara (njëra mbi tjetrën) dhe përdorimi i gërshetit është aplikuar edhe te baldakini i ikonostasit të kishës së Evangjelizmos në kalanë e Beratit, realizuar nga Onufri dhe tek Nikolla Onufri në baldakinin e ikonostasit të kishës Shën Mari Vllahernë. Të treja kanë një ndërtim arkitekturor dhe afërsisht një trajtim të gdhendjes. Por duke i krahasuar me njëra tjetrën dallojmë ndryshime. Në bordurat e mëdha të gërshetit që luajnë rolin e kornizës së gjerë dhe në harkadat, e Onufri dhe Nikolla kanë afërsisht një ndërtim arkitekturor ku harkadat e panove ngrihen me majë në pjesën e sipërme ndërsa te Qiprioti mbeten harqe të thjeshta (skica 11,12,13). Edhe motivin e gërshetit e shohim të realizuar tek të tria dyert e bukura d.m.th tek dyert e Vllahernës, në "Kostandini dhe Helena" edhe në atë të Vrahogoranxisë. Tek dy të parat motivi i gërshetit dominon pothuajse në të gjitha bordurat e brendshme dhe të jashtme. Në disa raste ky gërshet herë e gjejmë në formën e një listele të gdhendur e të montuar, herë e gjejmë të gdhendur njësh me suportin e drurit të kanatit. Në rastin e tretë, tek dyert e Vrahogoranxisë, të gjitha bordurat si dhe gjethet janë në relief, në një trup të gdhendur, në relief. Një gjë e tillë vihet re në pjesët e sipërme të çdo ikone të baldakinit sidhe në kryqin e madh së bashku me dragonjtë. Duke parë këto ngjashmëri themi se megjithëse janë në vepra të realizuara në kohë të ndryshme na japin shkas të mendojmë se kemi të bëjmë me një traditë si dhe me një punishte të drugdhendjes e cila ka vazhduar për shumë kohë dhe tek vepra të tjera tek autorë të mëvonshëm gjatë shek.XVIII-XIX.

Përgatitja e suportit para pikturimit

Gjatë punës restauruese e konservuese të veprave të Qipriotit kemi vënë re se sipërfaqja e ikonave (të suportit) është e latuar me sqepar apo me dalta. Në përgjithësi mjeshtrat e mëdhenj ikonografë, i kushtonin rëndësi përgatitjes së shtresave dhe më kryesorja që i bën të dallojë

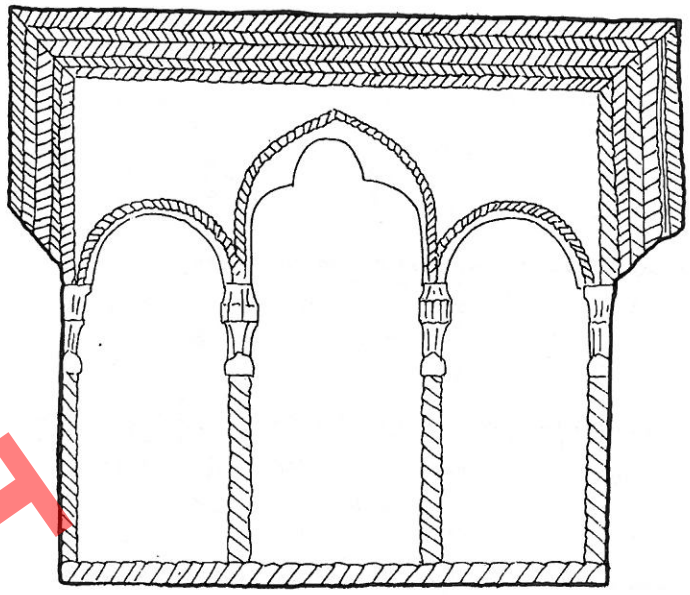
DO NOT COPY

DO NOT COPY



ONUFRI

Skica 11

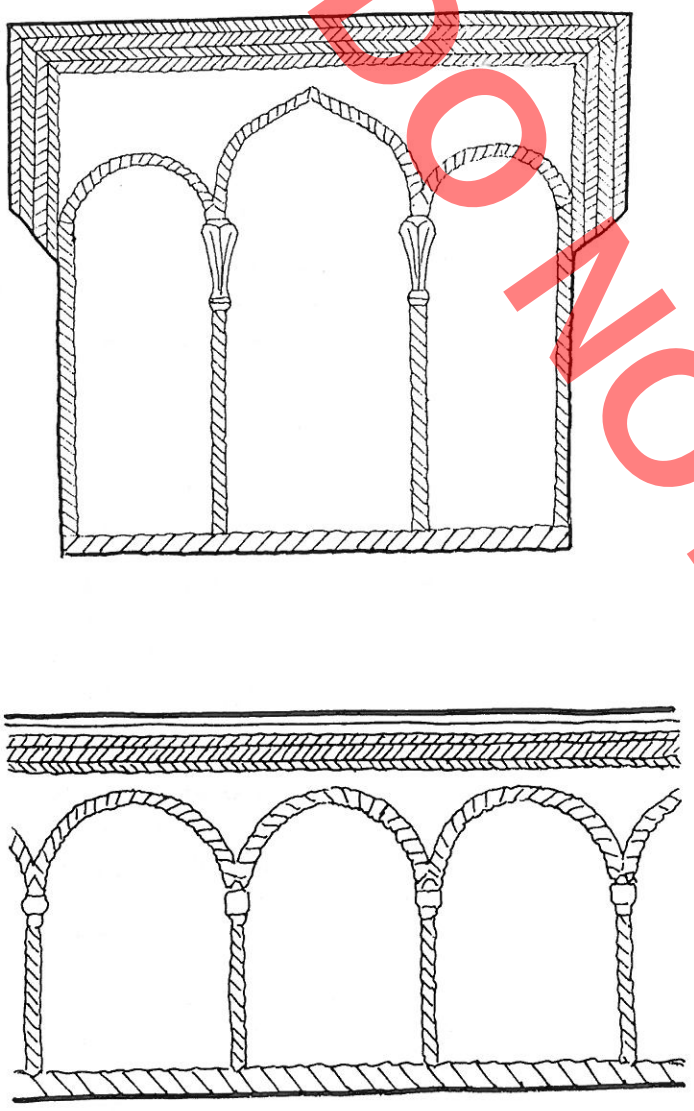


NIKOLLA

Skica 12

nga ikonografët e zakonshëm, është se grundi nuk e kanë shtruar direkt mbi sipërfaqen e drurit, por mbi bezen e linit e cila ngjitej me tutkall peshku ose lepuri. Tetëdhjetë përqind të ikonave të Qipriotit, grundi është shtruar mbi copën e linit. Në ikonat e mëdha kjo copë është e thurur me fije më të trasha, ndërsa tek ato me formate më të vogla janë me fije më të imta. Grundi i përdorur në veprat e Qipriotit përbëhet prej pluhur i nxjerrë nga bluarja e gurit që quhet kretë e cila piqet dhe bluhet pastaj përzihet me tutkall dhe shtrohet në mënyrë të njëtrajtshme duke lyer dhe pjesët e gdhendura. Në ikonat me dimensione të mëdha, grundi i përdorur prej Qipriotit arrin trashësi deri në 1.5mm.

DO NOT COPY



Skica 13

Përdorimi i stukoreliefit nga Onufër Qiprioti

Siç e kemi përmendur edhe më parë Qiprioti në shumë vepra ikonografike (ikona në dru) ka aplikuar teknikën e stukoreliefit duke e përdorur atë në sfonde në aureola dhe në bazamentet e mbishkrimeve. Kjo mënyrë e trajtimit të sfondeve e vemë re tek veprat e këtij autori.

Qysh nga shekulli XIV e deri në atë kohë në shek.XVI sfondet dhe aureolat e ikonave janë trajtuar thjesht të ngjyrosura apo të lyer me ar ose me fleta ari. Përdorimi i stukoreliefit në ikona nuk është vënë re në ikonat e vjetra të traditës Bizantine, as edhe në ikonat e vendeve të Ballkanit si Greqi, Maqedoni, Rumani, Serbi, Bullgari. Qiprioti është i pari i cili realizon, apo trajton sfondet dhe aureolat me dekor të realizuar në stukorelief[36]. Ai fillon të përdorë këtë mënyrë trajtimi në aureolën e ikonës së Joan Theologut. Fragmenti i mbetur mbi aureolën e ngritur në volum dëshmon se Onufër Qiprioti e ka përdorur këtë teknikë qysh në vitin 1596 (foto nr.7).

Dekori në stukorelief është aplikuar në material të njëjtë me atë të shtresës së grundit. Në pamjen e përgjithshme të krijohet idea sikur kemi të bëjmë me të njëjtin dekoracion kudo. I gjithë sfondi kuadratik është i shoqëruar me pika ose kokrra. Motivi i rrjetit kuadratik bën që sfondi të afrohet më afër figurës së shenjtorit. Trajtimi i katrorëve të vegjël me kokrrat të japin përshtypjen e gjetheve të vogla të stilizuara duke u kombinuar me vijat vertikale e horizontale japin imazhin e tantellave të punuara me dorë[37].

Në dymbëdhjetë ikonat dekori ngjason nga ikona në ikonë, por te aureolat është i ndryshëm. Për t'ju shmangur ngjasimeve të sfondit, Qiprioti tenton dhe lëviz nëpërmjet shpërndarjes së kokrrave. Qendra e çdo kuadrati përbëhet herë nga një kokërr e vetme, herë me katër që formojnë kryqin e shumëzimit apo të mbledhjes ose me pesë. Në çdo cep të kuadratit vendos nga një e cila duke u bashkuar me tre cepat e kuadrateve të tjerë krijon idenë e kryqit me nga një kokërr në çdo hapësirë. Në disa raste ato i zhvendos nga cepat deri në qendër. Megjithë lëvizjet fare të vogla të tyre, sfondet varionë nga njëri-tjetri (skica nr.14,15,16,17).

Aureola është një simbol figurativ e cila shenjtëron figurën në artin kristian. Duke qenë e tillë ikonografët i kanë dhënë rëndësi dhe vlerësim duke e trajtuar si një hapësirë të shenjtë me vendosjen e dekoracioneve të ndryshme.

Qysh në fillim të shekullit të III, filozofia e dritës ka influencuar thellësisht në mendimin historik. Drita zëvendëson perfeksionin dhe bukurinë e gjërave trupore. Ajo ka një karakter të shenjtë, merr pjesë në një farë mënyre në pasuri të Zotit.[38]

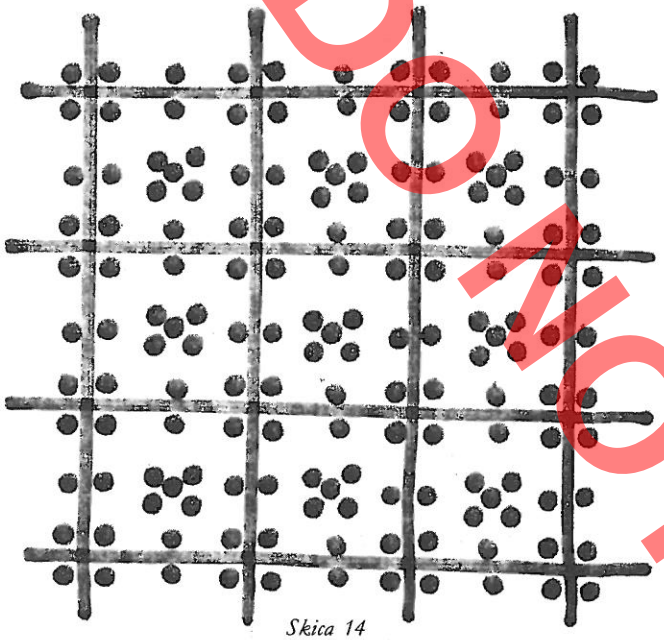
---

36 Mustafa Arapi, "Të dhëna të reja mbi ikonografinë e Onufër Qipriotit"; gazeta "Rilindja", 12-18 nëntor 1995, Tiranë

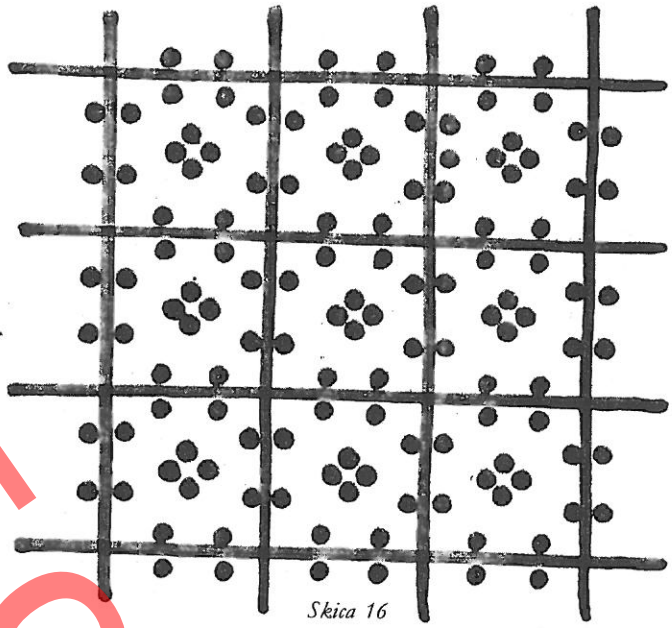
37 Mustafa Arapi, Po aty

38 Egon Sendler, "L'icone, imagine dell'invisibile, elementi di teologia, estetica e tecnica"

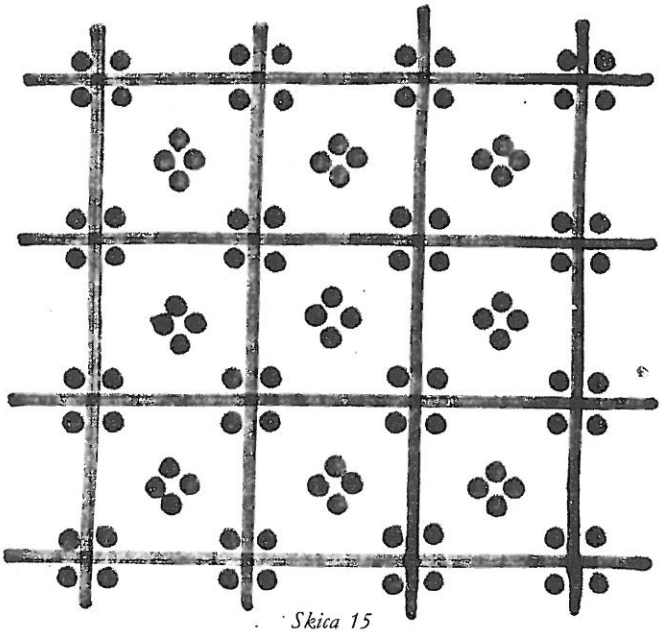
DO NOT COPY



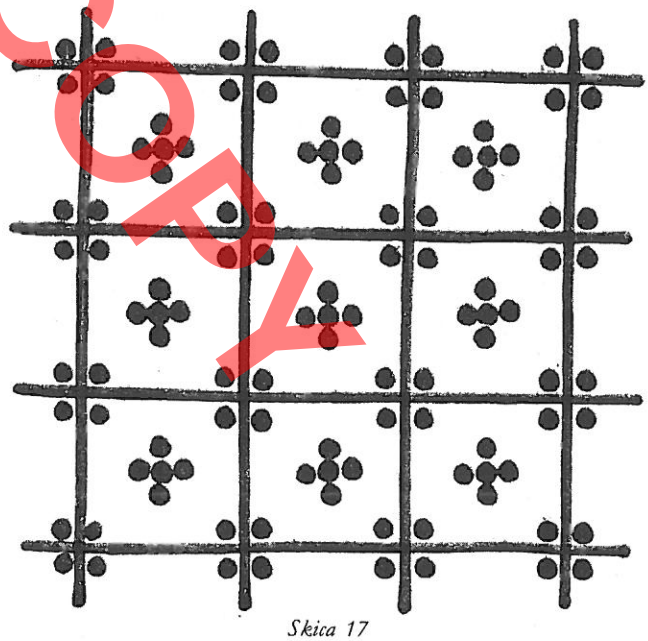
Skica 14



Skica 16



Skica 15

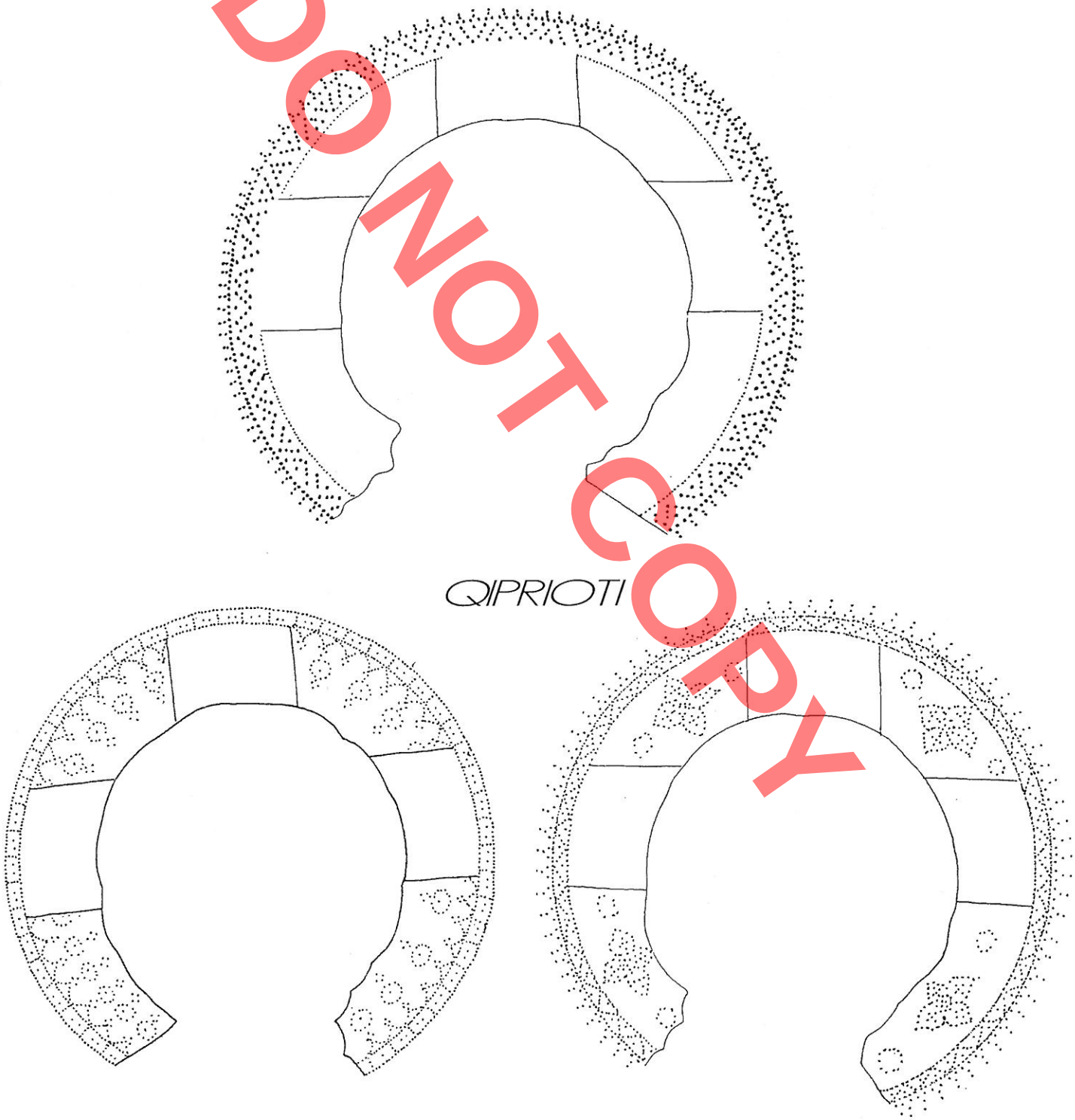


Skica 17

Për këtë arësye duke luajtur rolin e shenjtërimit të figurave në artin Bizantin, u manifestua nga një element i rëndë-sishëm për ikonografinë, përdorimi i arit. Ari është refleks i shkëlqimit të diellit. Ai hyn si një vezullim (rrezatim) më të fortë se thellësia e ngjyrave. Jo vetëm te aureolat, por edhe tek veshjet e Krishtit, janë shpesh të mbuluara prej filigranëve simbol i hyjnisë së tij.

Aureolat e shenjtorëve tek pikturat (ikona) e Qipriotit janë të realizuara në tre mënyra: Aureolë vetëm me siluetin e inçizuar, që ndodh tek figurat jo të rëndësishme ose në dimensione të vogla, aureola që zbukurohen me motive pikash të goditura me majë metalike (bulino) (skica nr.19) dhe aureola të trajtuara me motive bimësh e lulesh në stukorelief (skica nr. 20, 21). Me teknikën e stukoreliefit, Qiprioti ka zbukuruar gjithsej dymbëdhjetë ikona si ajo e "Shën Marisë me Krishtin" e kishës së Vrahogoranxisë,

DO NOT COPY



Skica 19

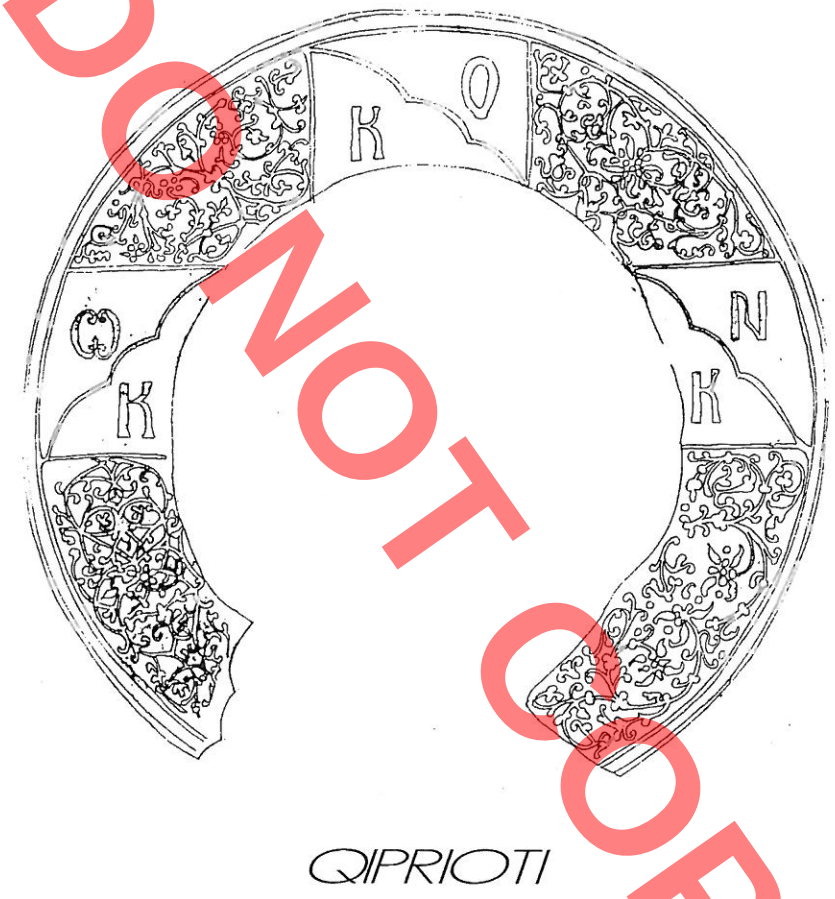
DO NOT COPY
QIPRIOTI



Skica 20

"Shën Maria" e kishës Shën Koll Saraqinisht, "Shën Marisë" e kishës Spile-Tranoshisht, "Shën Marisë" e kishës Shën Mari Saraqinisht, "Shën Marisë" e kishës Shën Mari i Peshkëpisë së Sipërme. Në ikonat e "Krishtit Pantokrator" si ajo e kishës "Profet Ila-Stegopul", e kishës Shën Mari-Vrahogoranxi, e kishës Shën Mari-Peshkëpi e Sipërme, e kishës Shën Kolli-Saraqinisht, tek figura e Joan Pagëzorit e kishës Kostandini dhe Helena (foto nr.9) dhe tek aureola e Shën Theologut (foto nr.7) që realizoi për kishën e Shën Gjergjit në Berat në vitin 1596. Këto të dyja të fundit dekori në stukorelief është aplikuar jo në sipërfaqe të rrafshtë por në volum të harkuar që arrin

DO NOT COPY



Skica 21

një lartësi deri në 2cm. Fragmentet e mbetura në hapësirat e aureolës tregojnë se nuk i kanë rezistuar kohës. Trashësia e materialit mbi suport ndoshta e ka detyruar piktorin të mos e aplikojë në ikonat e tjera të mëvonshme. Dhe pikërisht këto të dy ikonat i realizoi në vitet e fundit të shekullit XVI, një në 1596 dhe tjetrën më 1599. Në aureolat në përgjithësi të krijohet përshtypja e të njëjtit dekor, por në të vërtetë ato ndryshojnë nga njëra-tjetra bile dhe brenda një aureole. Këtu kemi parasysh katër hapësirat e krijuara nga kryqi i ndodhur në aureolë, gjithashtu dhe tek ajo e Krishtit të vogël (në ikonat Shën Maria me Krishtin). Duke parë këto ndryshime dhe variante tek aureolat dhe sfondet Qiprioti i ka aplikuar fill mbas krijimit të shtresës së rrafshët të grundit. Si ajo e sfondeve dhe e aureolave janë dekore që nuk janë realizuar nëpërmjet shablloneve. Ato mundet të jenë realizuar me dorë të lirë duke formuar dekorin nëpërmjet një rrjedhje të grundit të mbajtur në një rezervat kaush siç përdorin sot ato që prodhojnë tortat (ëmbëlsirat) në formën e dekoracionit apo të shkrimeve. Siç kemi folur dhe më parë shembulli i trajtimit të aureolave dhe i sfondeve mbetet unikale në artin e ikonave të aplikuara nga Qiprioti deri në atë kohë, në vendin tonë por edhe në vendet fqinjë[39]. Këtë trajtim nuk e gjejmë të përdorur as nga Onufri dhe Nikolla si paraardhës të Qipriotit. Këtë teknikë të stukoreliefit e gjejmë të përdoret shumë vite më vonë tek aureolat dhe sfondet e ikonave nga vazhdues të artit të Qipriotit në ikonat Shën Mëria me Krishtin dhe

[39] Mustafa Arapi, "Të dhëna të reja mbi ikonografinë e Onufër Qipriotit"; gazeta "Rilindja", 12-18 nëntor 1995, Tiranë.

DO NOT COPY



Fig. 51

Krishti mbi fron të realizuara nga ikonografi Kostandin Jermonaku më 1711 të cilat i bëri për ikonostasin e kishës së Shën Gjon Vladimirit në Elbasan (foto nr. 51,52) si dhe tek ikona "Shën Maria Maria me Krishtin në fron" e realizuar nga piktor anonim në vitin 1762 për ikonostasin e kishës Shën Mari në Pojan të Fierit (foto nr.53). Ky element e bën Qipriotin shumë të dallueshëm nga Onufri dhe Nikolla dhe ndaj piktorëve të tjerë të Beratit. Aureolat dhe sfondet e trajtuara prej Onufrit dhe Nikollës janë teknika të njohura të përdorura më parë në ikonat bizantine ku mbi sipërfaqen e artë të aureolës, nëpërmjet goditjeve me majën e një metali me dimensione të ndryshme krijonin dekorin e pasur të aureolave. Ato të Nikollës dhe të Onufrit kanë një ngjashmëri midis tyre në përdorimin dhe grupimin e pikave. Shohim të njëjtat motive të përdorura tek secili, por me një ndryshim tek Onufri krijohet një tantellë e pasur me motive të stilizuara, ndërsa Nikolla është më i varfër dhe më i kursyer në aplikimin e tyre. Çdo motiv i përdorur prej Onufrit vjen e reduktohet tek Nikolla. Motivi më i përdorshëm dhe më i dallueshëm nga Nikolla dhe tek Qiprioti (në aureolat që nuk ka përdorur stukoreliefin) është përdorimi i katër pikave që simbolizojnë kryqin. Nikolla në vend të katër pikave përdor motivin e shumë pikave të krijuara në një rreth që kanë një pikë në mes.



Fig. 52

DOKTORATURË

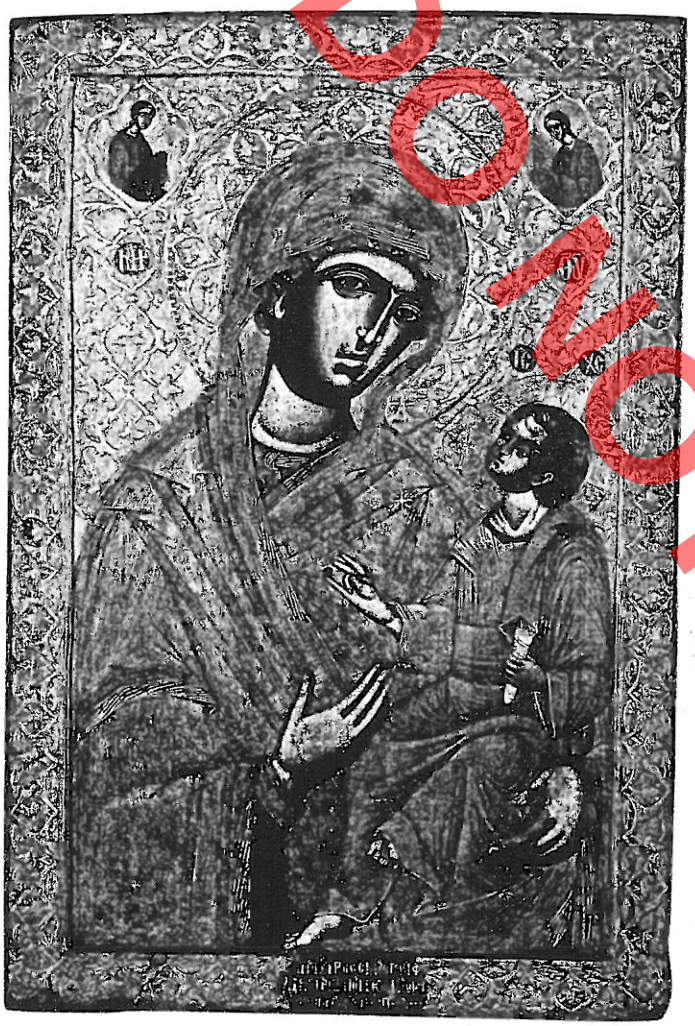


Fig. 53

Ky përbën një element i cili na bën të dallojmë lehtë ikonat e Onufrit me të Nikollës. Ndërsa Qiprioti në këtë lloj trajtimi është shumë i thjeshtuar duke përdorur pikat e imta në formimin e trekëndëshave (skica nr.19,20,21). Motivi i tre pikave (të trekëndëshit është i përdorur tek të tre ikonografët). Aureolat e Onufrit trajtohen tamam si një tantellë të punuar me dorë (grep) ku silueti i jashtëm i aureolës mbyllet me një trepikësh, pastaj vjen vizatimi i aureolës nëpërmjet pikave të imta që kanë në mes një pikë më të madhe (skica nr. 22, 23). Nga brenda aureolës po nëpërmjet pikave të imta formohen harqe që jep idenë e valëve të detit, dhe mbi majën e valëve po me pika të vogla krijon formën e një gjetheje që përfundon me një pikë të madhe në fund (sipër) dhe nga maja e valëve hapen dy degëza më shumë të harkuara që mbyllen dhe këto me një pikë më të madhe. Edhe në mesin e valëve pikat e imta ngrihen vertikalisht deri në lartësinë e të parave duke u mbyllur përfundon po me një pikë të madhe. Vetëm në ikonën e Joan Pagëzorit, Nikolla përdor afërsisht të njëjtin motiv që ka përdorur Onufri (skica nr. 24, 25).

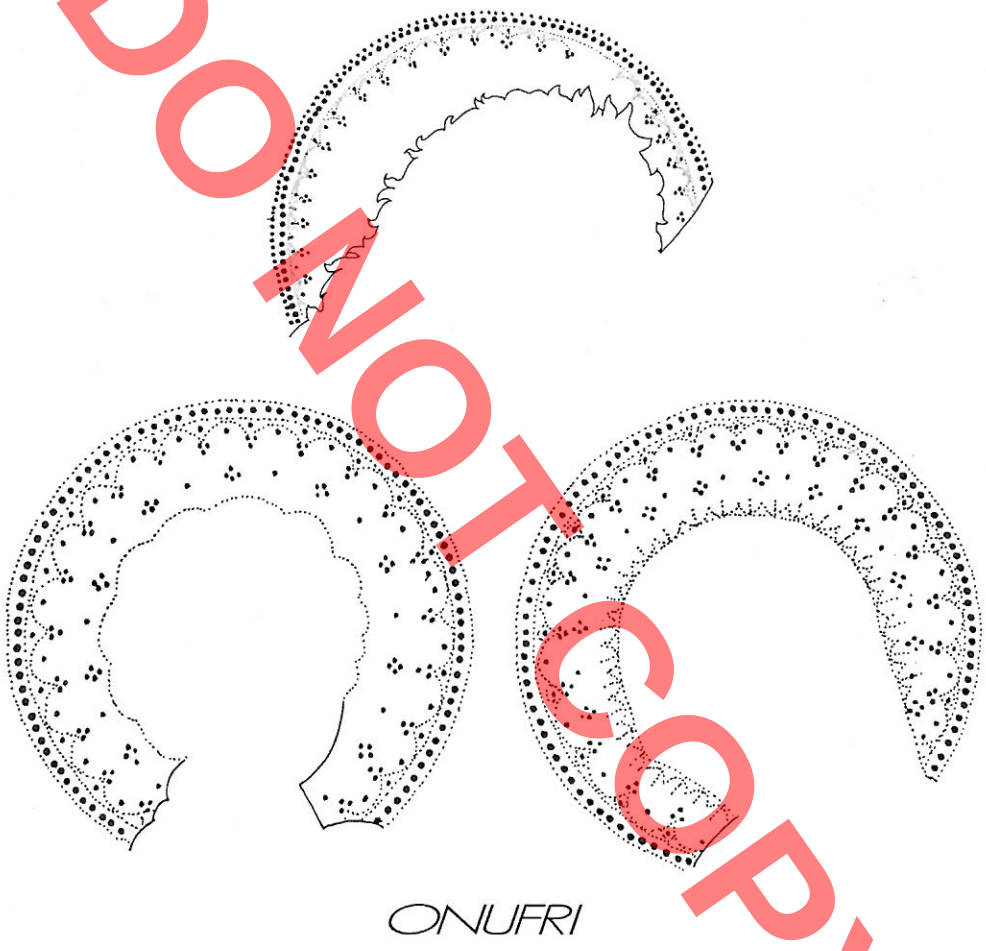
Siç kemi folur dhe herë të tjera Onufër Qiprioti tenton të mos jetë i ngjashëm me Onufrin dhe Nikollën. Aureolat njëkohësisht dhe veprat e Onufrit dhe të Nikollës mund t'i dallojmë edhe nëpërmjet pikave që ndodhen në fushën e aureolave, pasi Onufri përdor pikat në formë kryqi, kurse Nikolla një pikë në qendër e rrethuar me shumë pika të tjera. Është thënë nga studiues se Qiprioti u formua në ateljenë e Beratit pranë Onufrit të madh. Kemi thënë më parë se Qiprioti është shfaqur në Berat kur Onufri mundet të ketë qenë shumë i plakur ose nuk mundet ta ketë arritur. Trajtimi i aureolave dhe i sfondeve me motive në stukorelief është një element artistik të cilin nuk e kemi vënë re në ikonat e paraardhësve të Qipriotit. Me sa duket këto elementë ai nuk i gjeti të përdorura në këtë atelje, por ai duhet ta ketë sjellë nga ndonjë art i vendeve të tjera e cila mund të jetë Italia.

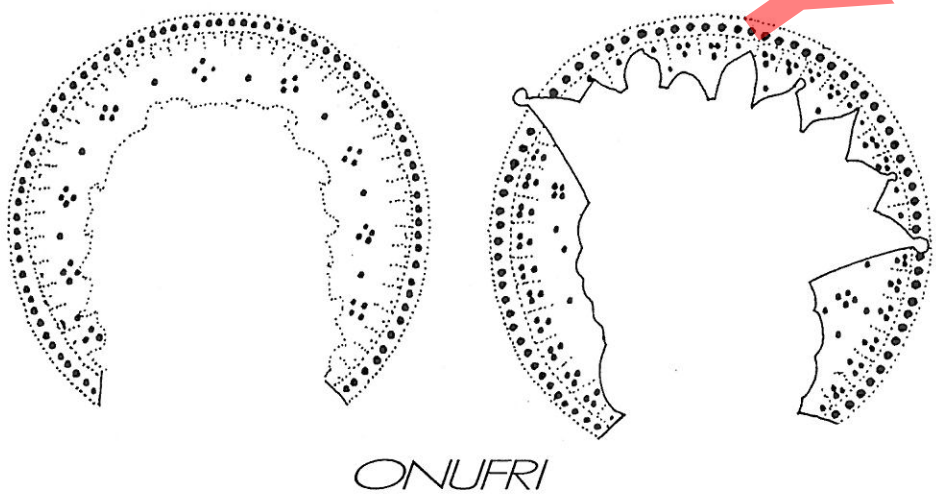
Kjo dukuri e re e shfaqur në ikonat e ateliesë së Beratit prej Qipriotit përbën një evolim të dukshëm në konceptimin e planit dhe të hapësirës së aureolës së shenjtë në raport me figurën, në eleminimin e distancës së thellësisë duke e zhvilluar tërë pikturën në një plan fare të rrafshët. Ky element dekorativ i zbukurimit të sfondeve dhe të aureolave gjendet e përdorur në artin e Rilindjes së hershme italiane e pikërisht në veprat ikonografike bizantine të shek.XIV si te Giotto në veprën e Shën Stefani realizuar më 1320-1325 ku harkada e sipërme e shenjtorit është e njëllojtë me dekorin lulëzor o bimor të trajtuar në stukorelief nga Qiprioti (foto nr.54). Ndërsa tek vepra Shën Maria me Krishtin e realizuar më 1300 nga Çimabue shohim në sfond të njëjtën gjë me atë të Qipriotit ku sfondi i ikonës përmban të njëjtin dekoracion me atë të kuadrateve me nga një kokërr në mes (foto nr.55, skica 26, 27).

Edhe tek vepra "Zbritja nga Kryqi" e Duccio de Buoninsegna etj., janë të zbukuruara me motive e dekor lulëzor në teknikën e stukoreliefit më 1311 (foto nr.56); "Virgjëresha në fron" e Masaccios (foto nr.57), tek vepra "Lajmi i mirë" i Carlo Crivelli (foto nr.58).

Këto elementë të ngjashëm me piktorët italianë na ndihmuan në ngritjen e hipotezës që ne kemi bërë në fillim

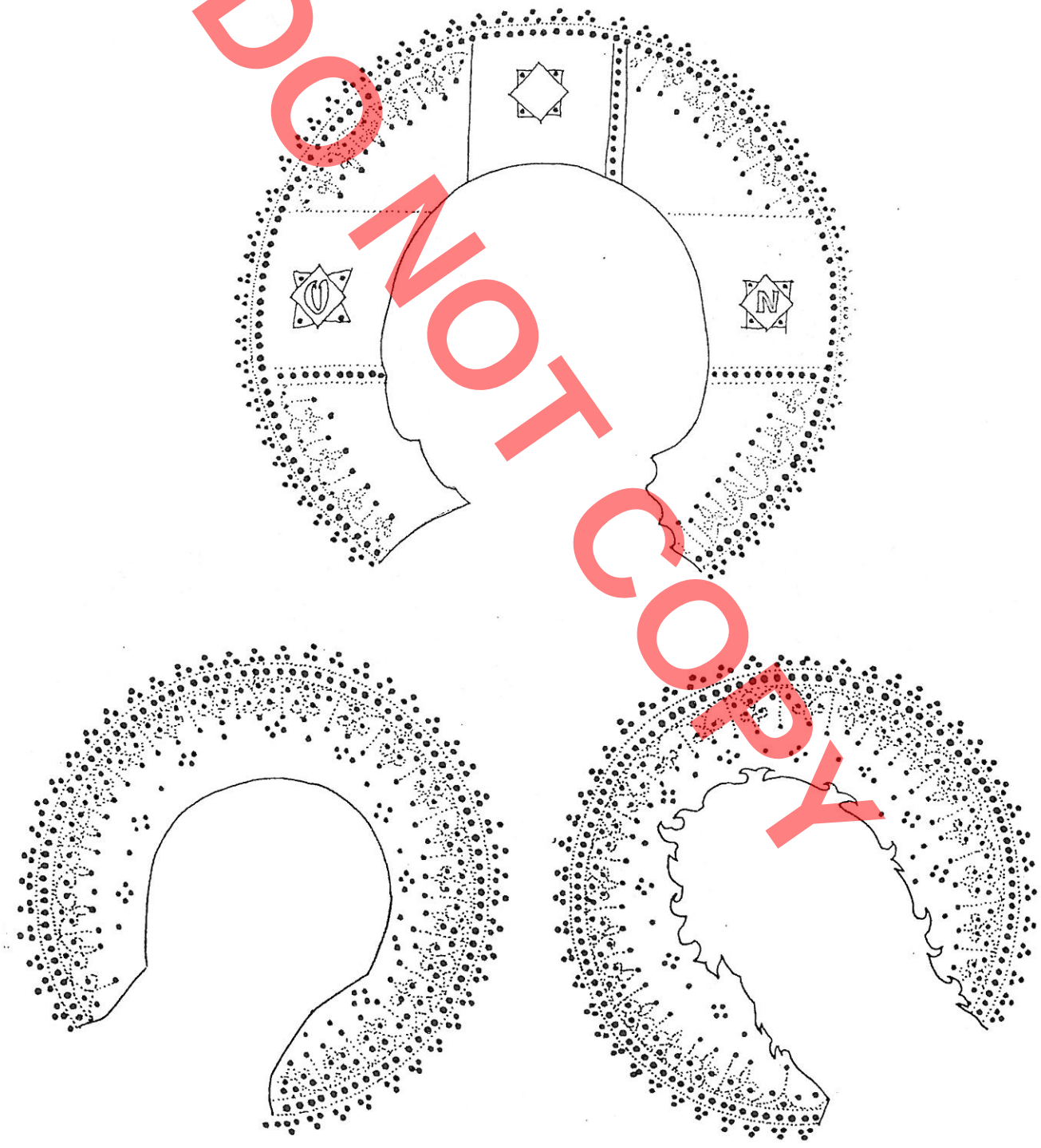
DO NOT COPY





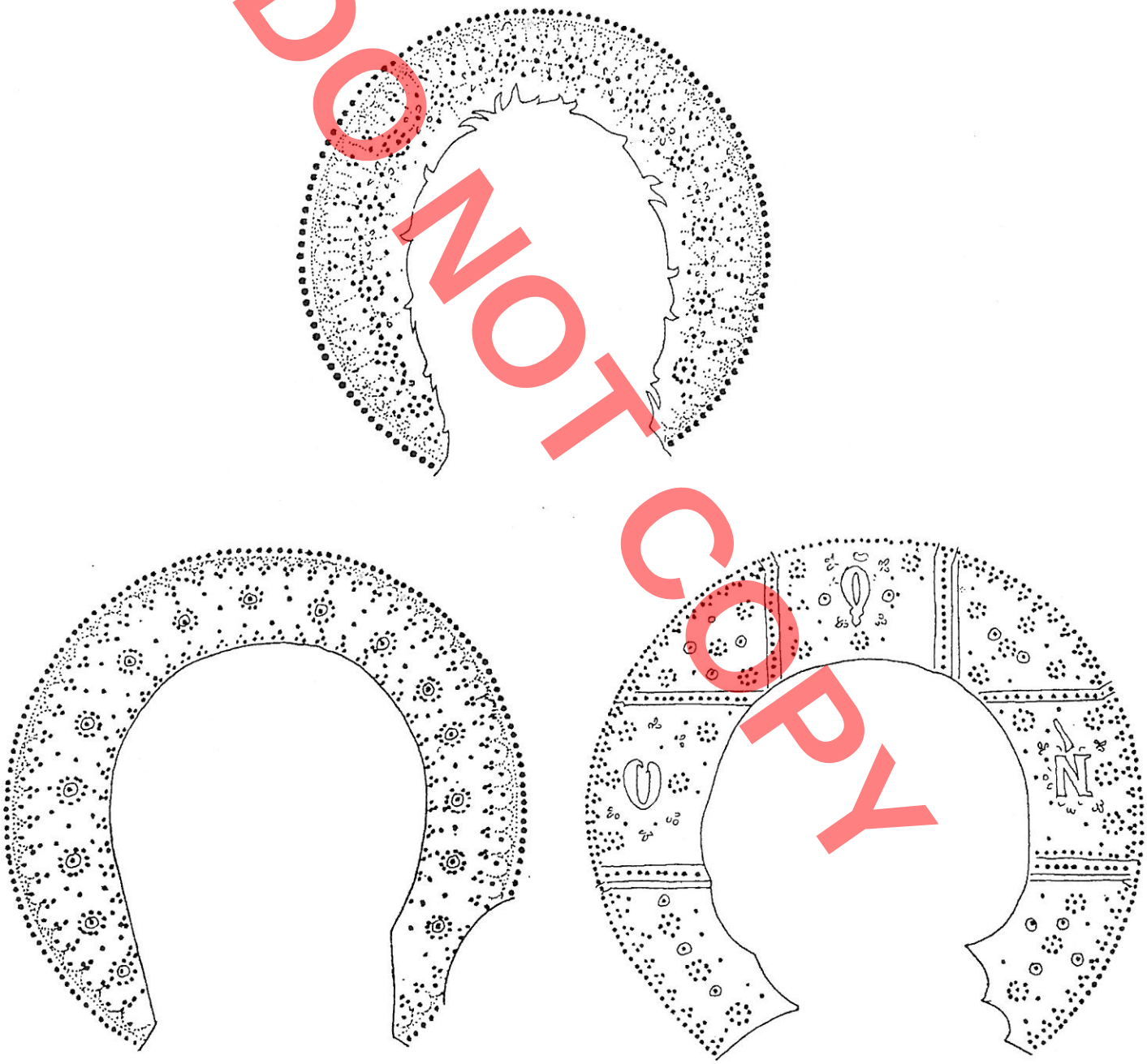
Skica 22

DO NOT COPY



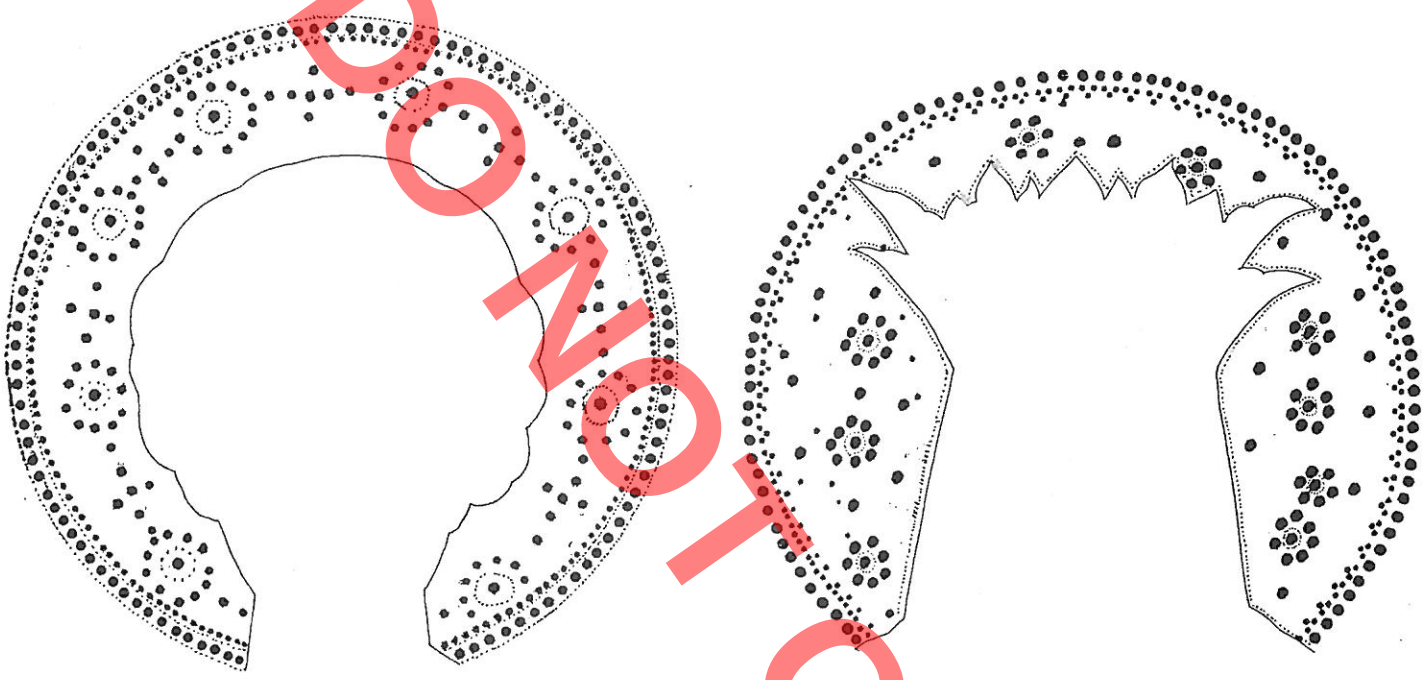
Skica 23

DO NOT COPY



NIKOLLA

Skica 24



Skica 25



Fig. 54

DO NOT COPY

DO NOT COPY

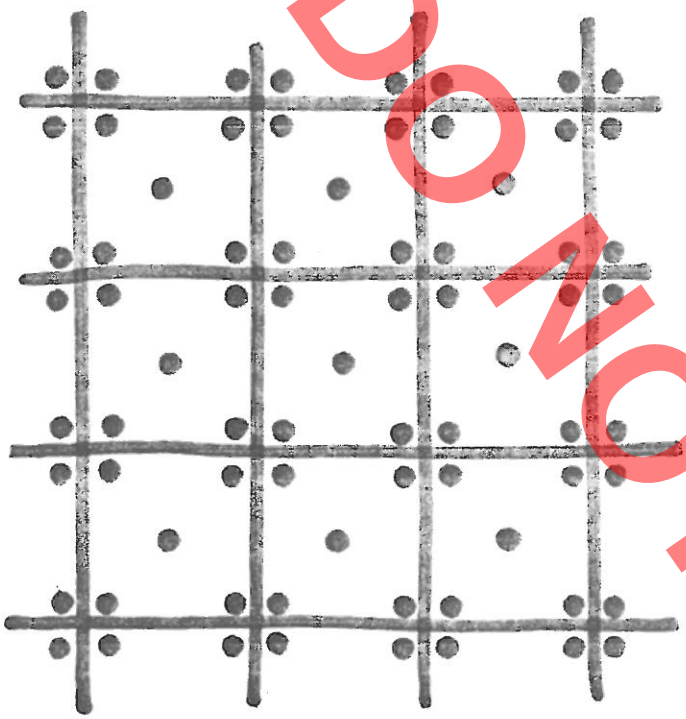


Fig. 55



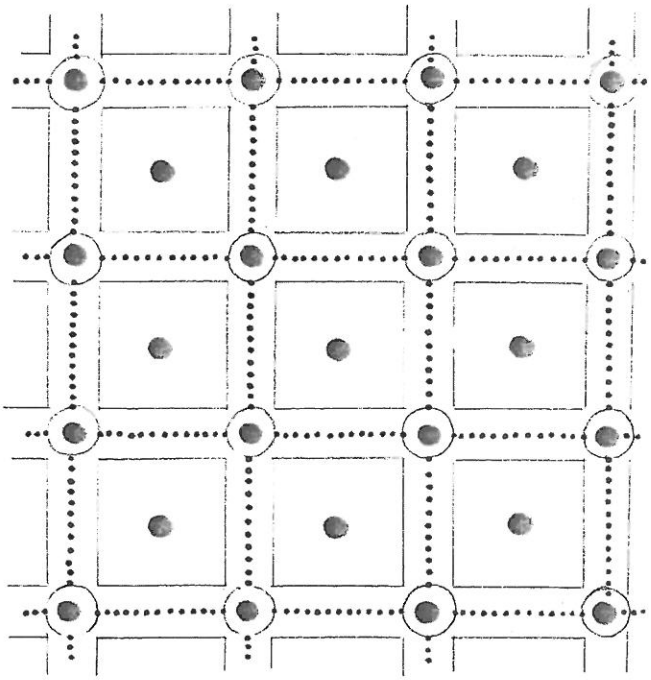
Fig. 56

DO NOT COPY



QIPRIOTI

Skica 26



CIMABUE

Skica 27



Fig. 57



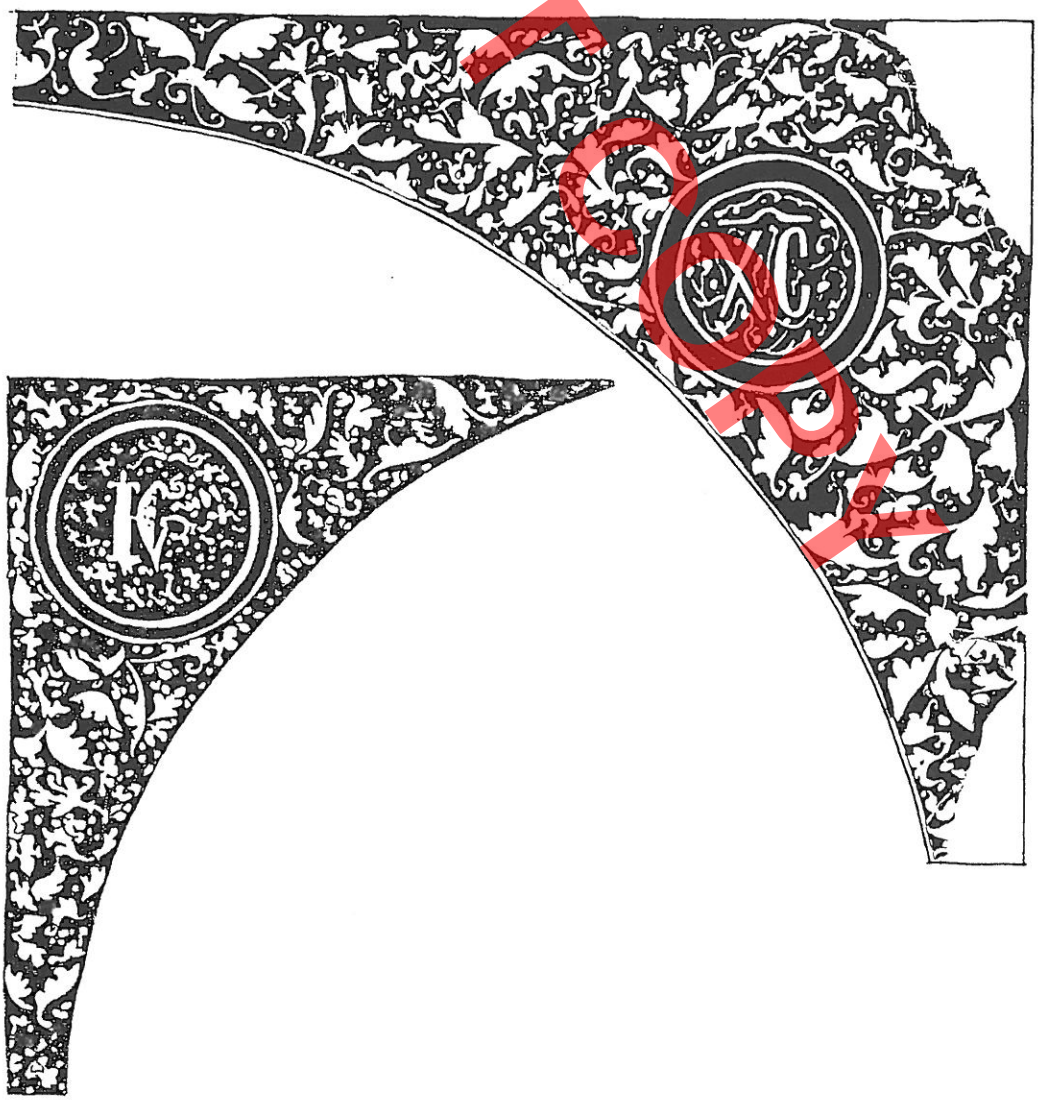
Fig. 58

të shkrimit tonë, se Onufër Qiprioti pas largimit të tij nga Qipro më 1571 ka kontaktuar direkt me veprat e këtyre mjeshtrave të artit të Rilindjes së hershme të Italisë.

Realizimi i pikturimit të ikonës

Pasi janë kryer të gjitha përgatitjet e shtresës së lëmuar të grundit si dhe prarimi i të gjithë sfondit dhe së bashku me atë të aureolës në teknikën e stukoreliefit në bazë të kartonit (shabllonit), me anën e pluhurit të pigmentit të errët, hedh vizatimin e figurës së shenjtorit apo të skenës. Duke vërejtur me kujdes tipat ikonografik të Krishtit

Pantokrator të realizuar nga Qiprioti të lë të gjykosh se kartoni është krijaur prej tij, pra nuk është një kopjim i një ikone të një ikonografi tjetër. Në pjesën më të madhe të ikonave, gjatë vëzhgimit të sipërfaqeve të rrafshta, kemi dalluar vija të thelluara të cilat koinçidojnë me vizatimin e ndërtimit të figurës, si tiparet e fytyrës, arkitektura e ndërtesave në sfonde, drapëritë e veshjeve, etj dhe tek vijat paralele që mbajnë drejtimin e shkrimit. Inçizimi në ikonë dhe në afresk është një proces që është përdorur dhe njihet në këto teknika nga piktorët e Bizantit dhe të Rilindjes Italiane e Europiane. Inçizimin Qiprioti e ka përdorur gjithashtu edhe në pikturën murale, në atë të Shën Kollit dhe në Vrahogoranxi. Ajo aplikohet në mënyrë që ikonografi t'i përmbahet vizatimit origjinal të kartonit. Të gjithë ikonat e Krishtit Pantokrator ruajnë vizatimin e parë nga kartoni. Kjo ka sjellë atë që këto portrete të kenë shumë ngjashmëri me njëra-tjetrën. Në pak raste ndodh që linja e pikturimit nuk përputhet me vijën e inçizimit. Një teknikë tjetër e vënë re tek pikturimi i ikonave është ajo e inçizimit të ngjyrës që është mbi shtresën e arit. Për ta ilustruar do të marrim rastin e dekorit lulëzor që ndodhet tek trekëndëshet që formohen nga harkada që ndodhet mbi Kishtin Pantokrator me vijën horizontale të pjesës së sipërme të ikonës dhe mantelin e Krishtit. Pasi ka shtruar këto sipërfaqe me petat e arit, vendos mbi të një ngjyrë të cilën ai e ka parashikuar që do të jetë



Skica 28

DO NOT COPY

PO NOT COPY

sfondi i dekorit. Pas vizatimit me majë metalike të hollë vizaton mbishtresën e ngjyrës të gjithë dekorin ose drapërin (në rastin e mantelit të Krishtit) (skica nr.28). Pastaj me anë të një maje a thike të vogël metalike largon ngjyrën prej shtresës së arit duke krijuar kështu me radhë të gjithë dekorin lulëzor të artë. Po kështu veprohet dhe në nxjerrjen e volumit të drapërisë tek manteli i Krishtit, ku çdo gërvishtje, largim i ngjyrës është një vijë, rreze e artë dhe së bashku japin formën dhe volumin e këtij manteli. Mënyra e pikturimit e Qipriotit është padyshim edhe kjo brenda kanuneve e normave dhe stilit Bizantin si nga ana teknologjike dhe teknike, mënyra e pikturimit të ikonave dhe pikturës murale është diametralisht e kundërt me atë të rilindjes Evropiane. Piktura Bizantine ka për bazë sipërfaqen e errët nga e cila, nëpërmjet toneve të dritave nga më të lehtat deri tek më maksimalet, nxjerr në pah objektet, d.m.th. nga e errta në dritë, ku modelimi bëhet nëpërmjet toneve të çelta. Ndërsa Rilindja e fillon pikturimin si në pikturën e kavaletit edhe në pikturën murale nga sipërfaqja e bardhë duke modeluar objektin me anë të toneve apo vijave të errta. Simbolizimi i ngjyrave ka qenë më e pranueshme qysh në shek.XVI-XVII, por është e qartë që ngjyrat kishin hyrë në një sistem nga të cilët tek ata, vlera simbolike nuk ishte problem. Besimtarët ishin ambjentuar nga një traditë e gjatë për të parë personazhe të ndryshëm të paraqitur me ngjyrat e veta dhe mundnin kështu të dallonin shumë në ikonostaset që në paraqitjen e festave. Ngjyrat bazë të përdorura nga Onufër Qipriotí kanë qenë e verdha, e kuqja, bluja, e zeza dhe e bardha. Nëpërmjet kombinimit të tyre krijonte, kafetë, okrat, blutë e ndryshme, violetin, jeshilen dhe grinë. Çdo piktor afreskograf në shpatullat e mureve te dritaret ose tek ato të dyerve gjendet një dekor me linja të valëzuara të cilat kryqëzohen në mes dhe kjo nuk është gjë tjetër por janë ngjyrat e paletës që ka përdorur afrskografi.

Ngjyrat mund të jenë të njëllojta nga ana e tonalitetit apo e pigmentit për piktorët, por është aftësia dhe ndjeshmëria artistike si këto ngjyra kombinohen me njëra-tjetrën. Duhet të dimë se ngjyra në vetvete nuk ka vlerë kur qëndron e vetme, ajo merr vlerë kur qëndron pranë një ngjyre tjetër. Pikturë do të thotë raporti i dy ngjyrave. Kemi dëgjuar se një studiues arti ka shprehur kur ai ndodhej përpara ikonave të Onufrit: "E kuqja e Onufrit është e pa imitueshme". Kur ai shprehu këtë për pikturat e Onufrit nuk e kishte fjalën për ngjyrën e kuqe në aspektin fizik të ngjyrës, si pigment mineral, por në aspektin estetik. E kuqja merr vlerat e saj pranë ngjyrave të tjera, të kombinimit me të tjerat të cilat kanë lidhje me iluzionin optik duke i dhënë fuqi, vezullim, apo në ndryshim të ngjyrës që ka pasur qenë në kombinacionin me të tjerat. Tek Qipriotí këto probleme janë të njohura dhe të ezauruara.

Në veprat e tij murale dhe ikona, sipërfaqet e ngjyrosura janë të lëmuara e të njëtrajtshme. Ne edhe sot mund të dallojmë mjeshtrin nga amatori ose joprofesionistin, sepse ky i fundit sipërfaqet e ngjyrosura, nuk janë të realizuara në mënyrë të njëtrajtshme por në shumë nivele. Po të njëjtin mendim arrijmë dhe në pastozitetin në dhënien e dritave e të volumeve, ku me kalimin e kohës, shtresat e trasha ato maksimale nuk i rezistojnë kohës. Kjo për arësye se mjeshtri godet me të parën, e arrin atë që dëshiron jo me shumë shtresa.

Në modelimin plastik te portretet Qipriotí fillon pikturimin mbi ngjyrën kafe në të ngrohtë. (Në këtë rast po i referohemi portreteve të Krishtit Pantokrator) Edhe në këtë rast Qipriotí ndryshon nga ikonografët e tjerë Onufri dhe Nikolla. Pra është fjala për pjesët e hijes, të cilat mbeten pas vendosjes së dritave ku te Onufri dhe Nikolla janë umbra në të ftohtë dhe më të errta. Në ndërtimin plastik të volumeve e të formave tek portretet me anë të vendosjes së të bardhës, Qipriotí edhe këtu ndryshon nga Onufri dhe Nikolla të cilët procedojnë në mënyrë të rregullt sipas kanuneve dhe stilit bizantin, ku pjesët e dritave maksimale që burojnë nga poshtë syve në drejtim të mollëzave, bëhet në mënyrë kaligrafike me anë të përdorimit të vijave të bardha e tepër të holla, dy e nga dy të barazlarguara nga njëra-tjetra, ndërsa Qipriotí nuk e bën një gjë të tillë. Vendosja e dritave si dhe modelimi me anë të toneve me të bardhë është shumë e lirshme në dhënien e volumeve dhe formave e cila afron apo ngjason me potretet e piktorëve të Artit të Rilindjes Italiane.

Një veçori tjetër që vihet re në veprat e Qipriotit në lidhje me mënyrën e pikturimit është ai i pikturimit me vija të arta dhe të argjëndta në modelimin e drapërive, jo vetëm në pelerinën e Krishtit por edhe në figurat e tjera siç është rasti në ikonën "Fjetja e Shën Marisë" ku përveç mantelit të Krishtit edhe Shën Marisë të shtrirë janë modeluar në këtë mënyrë gati të gjitha veshjet e figurave të tjera.

Këto elemente dallues do t'i shohim të përdoren nga ikonografë të tjerë pasues si ikonografi Kostandin Jeromonahu në ikonat "Krishti mbi fron" dhe "Shën Maria me Krishtin mbi fron", realizuar më 1711, si dhe tek ikonat

e pikturuar nga Kostandin Shpataraku dhe ato të Myzeqesë (foto nr.51,52). Vlen të theksojmë se në veprat e këtyre piktorëve shohim përsëri elementë të ngjashëm me ato të Qipriotit. E para është rasti kur aureolat dhe sfondet e arta janë të trajtuara në dekor të stukoreliefit, trajtimi i veshjeve të pikturuara me ar dhe argjend dhe manteli në ngjyrë vermillion, trajtohet me dekor lulëzor të stilizuar njëlloj me atë të "Krishtit Pantokrator" dhe tek "Shën Maria me Krishtin" të pikturuar nga Qiprioti. Deri në dhjetëvjeçarin e dytë të shek.XVII, nuk e shohim në asnjë ikonë (kjo edhe në ato të Greqisë, Maqedonisë, Serbisë, Rumanisë dhe Bullgarisë) ku manteli i Krishtit dhe i Shën Marisë të zbukurohet me dekor lulëzor mbi ngjyrën e kuqe. Jo vetëm kaq, por Qiprioti në veshjen e tij me ngjyrë të kuqe (ikona "Krishti Pantokrator" e kishës "Kostandini dhe Helena") e zbukuron duke vendosur yllin me katër cepa në ngjyrë ari, i cili është i njëjti yll që mban Shën Maria në veshjen e saj, njëri ndodhet sipër ballit, dhe dy në supet e saja. Ylli me katër cepa është përdorur gjithmonë vetëm në veshjen e Maries si simbol i virgjërisë që nga shekulli XII.

Strukturat kompozicionale

Gjatë kohërave lindën nivele artistike, lindën kërkime të formave të reja, lindën introduksione të temave të reja, por këto krijime ngelën gjithmonë në kuadrin e doktrinës së kishës që mbikqyreshin nga afër për demostrimin e kanoneve nga Këshilli dhe i sinodit.[40] Por megjithatë në pikturën Bizantine e postbizantine, ka shembuj që shumë ikonografë, që megjithëse kishin përqafuar këtë lloj arti të bazuar e të ngritur mbi kanune e skema të përcaktuara ka shembuj ku në ikonat e tyre këto skena kompozicionale ndryshohen. Por megjithatë çdo ikonograf e ka realizuar sipas mënyrës së tij, brenda një kuadrati të madh lirie në skemat ikonografike në ikona dhe afresk. Jo çdo gjë është në bazë të rregullave. Pikërisht edhe perspektivën e kundërt mundet ta punojë si të dojë. Duket sikur ikona është e nënshtruar ndaj rregullave kur e shikon nga jashtë, pra ikona është si besimi i cili nuk përbën një rregull. Besimi i një personi e jeton me të njëjtën mënyrë që e jetuan në shek.XIII-XVI[41]. Ne për ta ilustruar sa më mirë në këto dukuri do të përqëndrohemi në vetë zbërthimin e ikonave të këtij autori në lidhje me sistemin e strukturave gjeometrike d.m.th të përdorimit të gjeometrisë bizantine. Veprat e Qipriotit dëshmojnë për një mjeshtri në realizimin e tematikave të programit teologjik por edhe për vepra të nivelit të lartë estetik. Mundësitë e ndryshme e të strukturimit të sipërfaqes nuk lidheshin në zgjedhjen e piktorit, duhej të korrespondonin me temën që do të paraqitej. Prandaj duhet të njihnim subjektin ikonografik në veçantinë e tyre për ta nxjerrë si një variacion të krijimit të tij. Në shumë raste modelet e skicave zmadhoheshin thjesht me mjetin e rrjetës, por shpesh sipërfaqja e përcaktuar nga të dhënat fikse, si nga dimensione të ndryshme të hapësirës së disponuar, si dhe nga pjesët dhe dimensionet e një ikone të varur nga ikonostasi edhe ajo e varur nga harmonia e përgjithshme.

Skenat e kompozimit përmenden në doreshkrimet e shekullit XVI-XVII. Ato quhen "ZVASTIKA" dhe mund të kthehen në format gjeometrike të trekëndëshit kryqit, rombit dhe rrethit. Në çdo vepër arti ekzistojnë dy fenomene të cilat janë të lidhura ngushtësisht me njëratjetrën dhe që ekzistojnë brenda veprës së artit. Pra kemi të bëjmë me fenomenin që duhet dhe ajo që nuk duhet. Në zbërthimin e skenave në ikona dhe afreska Qiprioti ka ndërthurje të logjikës subjektive me simbolikën e fenomeneve shpirtërore e natyrore duke vënë në shërbim gjeometrinë Bizantine të cilat kanë luajtur rolin kryesor në konstruksionin e kompozimit (foto nr.28).

Në ikonat "Krishti Pantokrator" janë të ndërtuara brenda një trekëndëshi dybrinjëshëm nga një simetri perfekte e mbështetur fort mbi bazë, në një pozicion të ekuilibruar, ku kompozimi nuk mund të jetë i rastit. Për të analizuar ikonat me këtë tematikë do të marrim atë të kishës së "Shën Kollit" në fshatin Saraqinisht, ku figura në bust e Krishtit Pantokrator qëndron në raport me kuadratin e dhënë (duke përjashtuar pjesën e poshtme të shkrimit, e cila nuk merr pjesë në armaturën e kompozimit (foto nr. 31).

Ndarja e kompozimit në mes vertikalisht me anë të drejtëzës DE, vertëton që figura e Krishtit është plotësisht frontale, përveç se portreti anon pak i kthyer nga e djathta, d.m.th. hunda ndodhet jashtë këtij aksi vertikal, ndërsa drejtëza DB dhe DC tregon se kompozimi i figurës është e tipit kompozicional piramidal i formuar nga trekëndëshi dybrinjëshëm. Drejtëzat LM, JN, dhe HI, ndajnë ikonën

[40] Louis Reau, "Iconografi de l'art chretien" Presses Universitaires de Francë, 108 Boulevart "Saint Germain"-Paris 1957 (Përkthim)
[41] Leonid Uspenski, "La teologia dell'icone" Milano 1995.

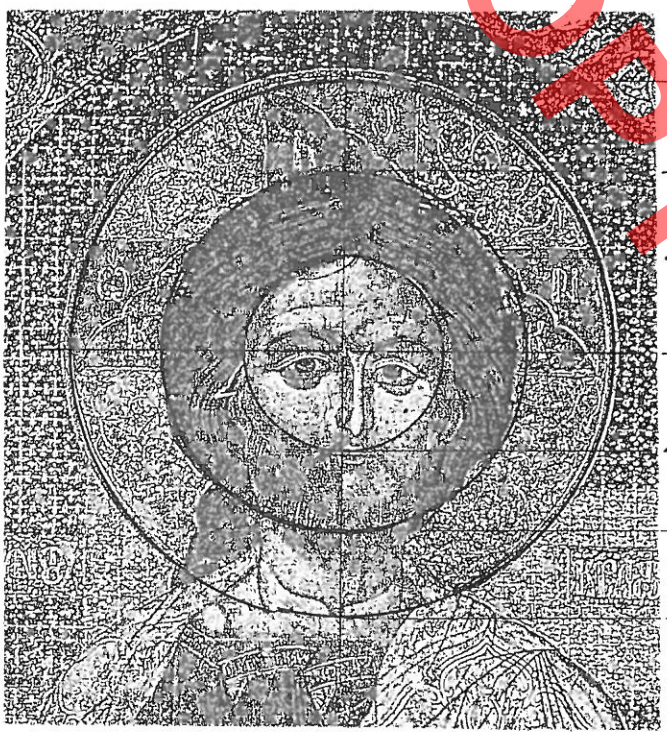
DO NOT COPY

DOKTORATË

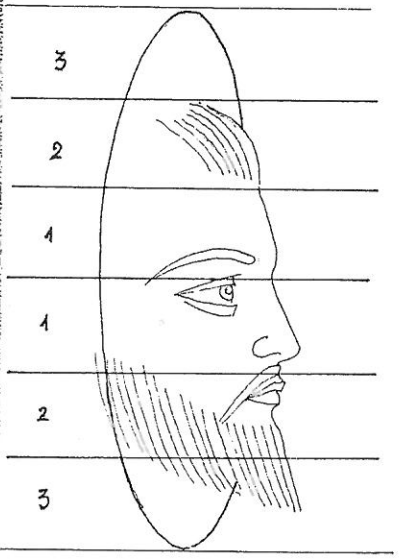
në katër pjesë të barabarta, ajo e fundit HI ndërpritet me drejtëzën vertikale në pikën O, në fillimin e hundës apo në mes të syve e cila është një nga pikat kryesore me anë të së cilës, ikonografi ka ndërtuar rrethin e parë ku përfshihen sytë dhe hunda ku skajet e rrethit janë fundi i hundës dhe fundi i ballit, kufirin i jashtëm i flokëve. Kjo distancë e dyfishuar po nga pika O, ka formuar rrethin e II-të i cili përmbledh ekzaktësisht të gjithë kohën dhe rrethi i III-të po nga pika O si në rastin e II-të, ka formuar rrethin e aureolës. Nga pika B, bëjmë një çerek rrethi apo kurbën GC, njëlloj dhe nga pika C, kurbën BF. Këto dy kurba nënvizojnë dhe fusin brenda shpatullat dhe krahët e Krishtit. Pika N ndërkohë e formuar nga kryqëzimi i drejtëzës DE me drejtëzën GF na ndihmon për të formuar harkadën ose qemerin i cili ndodhet lart mbi aureolën e shenjtorit. Për proporcionimin e fytyrës dhe të pjesëve të saj ikonografia bizantine praktikon modulin që korrespondon gjithmonë me gjatësinë e hundës. Kështu koka është e brendashkruar nga dy rrathë, ndërsa aureola është e përfshirë nga i treti. Qendra e rrethit është e vendosur në rrënjën e hundës ndërmjet syve. Ajo është qendra e kohës, qendra e diturisë (skica nr.29). Teoria e rrathëve të Panovskit ka pasur padyshim origjinën nga një doreshkrim në fillim të shek.XIII të

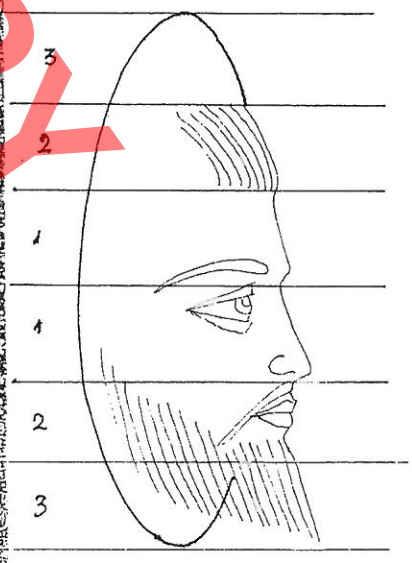


ONUFRI: "KRISHTI PANTOKRATOR"



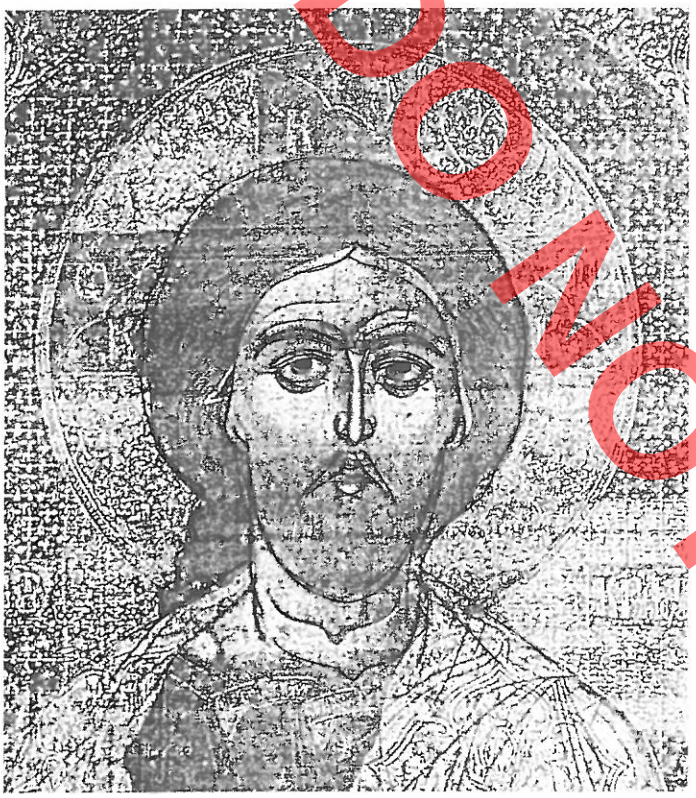
QIPRIOTI: "KRISHTI PANTOKRATOR"



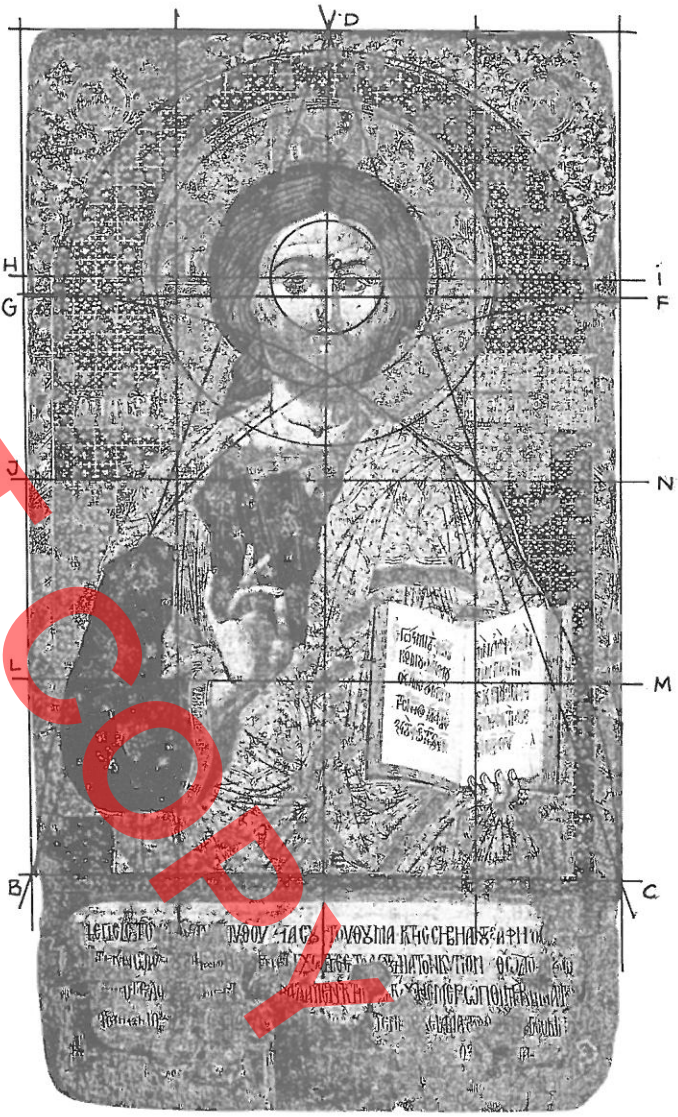


Skica 29

DO NOT COPY



Skica 30



Skica 31

Bibliotekës së Shtetit të Hamburgut. Është e vetmja dëshmi e mesjetës që shpjegon qartë proporcionin e portretit të kokës me ndihmën e kësaj skeme. Nëse dorëshkrimi është perë-ndimor, frymëzimi i saj bizantin është i dukshëm, prandaj vlera e saj është ndoshta më e madhe. Argumenti më i mirë në favor të kësaj skene duket se është një analizë e vetë ikonave.[42] Rrethi i parë që ka për rreze gjatësinë e hundës shënon hapësirën për sytë dhe ballin, kurse trekëndëshi nuk korrespondon në rrethin e III-të, është spostuar jashtë sepse rrethon edhe një herë mjekrën dhe flokët dhe duhet të shkrihet në formatin e ikonës. Duke vepruar mbi portretet e Krishtit Pantokrator të këtij ikonografi vërtetohet teoria e tre rrethëve të Panovskit dhe se Qiprioti e njeh këtë praktikë apo teori kanonike. E njëjta gjë ndodh edhe me portretin e Krishtit Pantokrator të pikturuar nga Onufri. Që të dy portretet përputhen saktë nga këto tre rrathë duke na dhënë dhe profile me proporcione të barabarta (skica nr.30). Kjo gjë na shtyn të mendojmë se kemi të bëjmë me të njëjtin vizatim i cili është përdorur nga të dy ikonografët, por në kohë të ndryshme dhe e aplikuar në të kundërt. Për të konstatuar këtë gjë ne kemi marrë vizatimin e portretit të Krishtit të Onufrit dhe e kemi vendosur mbi atë të Qipriotit, por të kthyer nga e kundërta. Do të shohim se ai i Onufrit përputhet plotësisht me të Qipriotit duke përfshirë siluetin e jashtëm të flokëve, kufirin e shpatullave, të qafës si dhe të tipareve të Krishtit. Kjo koincidencë na jep mundësinë të mendojmë se mundet të jetë i njëjti vizatim apo shabllon

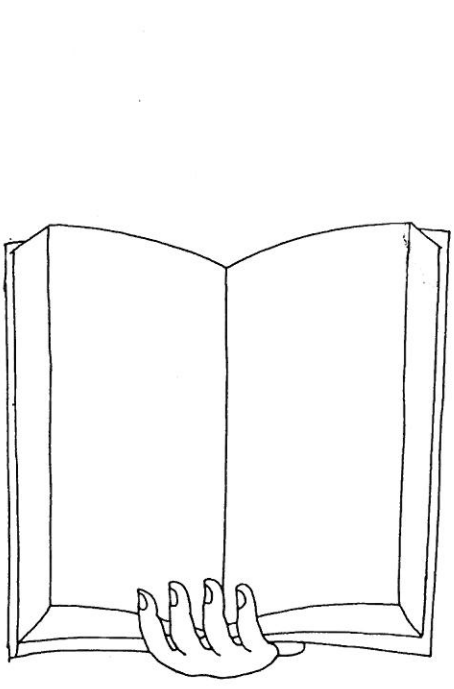
[42] Egon Sendler, "L'icone, imagine dell'invisibile, elementi di teologia, estetica e tecnica".

i përdorur prej të dy ikonografëve, pra Qiprioti mundet të ketë përdorur edhe vizatimin apo modelin e mjeshtrit Onufri. Duke i krahasuar në pamje normale (jo të kthyer mbrapsht) do të vemë re se portreti i Qipriotit ka një zhvendosje nga aksi vertikal nga e djathta ndërsa ai i Onufrit nga e majta dhe me vështrime në të kundërt të kthimit të kokës (skica nr.31). Përdorimi i vizatimit (modelet të marrë prej Onufrit e të përdorur nga ana e kundërt prej Qipriotit ka krijuar një portret të Krishtit me një detal i cili e bën portretin të dallueshëm nga ikonografët e tjerë ku silueti i gërshetit (i flokëve) bie mbi supet e krahut të djathtë të Krishtit. Kjo e bën të dallueshëm jo vetëm me ikonografët vendas por dhe me ikonografë të vendeve të tjera. Një detal tjetër ku mund të dallosh ikonat "Krishti Pantokrator" të Qipriotit me ato të Onufrit dhe Nikollës, është dora e majtë që mban librin e shenjtë.

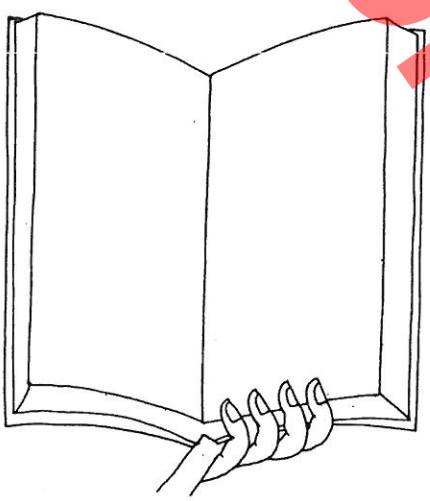
Tek Qipriotí gishtat janë të shtrirë nga e djathta ndërsa tek Onufri e Nikolla nga e majta (skica nr.31/1). Për ta ilustruar më mirë këtë ndryshim do të përqendrohemi pak tek ikona "Krishti Pantokrator" së cilës i mungojnë të dhënat e prejardhjes së saj dhe sot ndodhet e ekspozuar në pavionin e ikonave në Muzeun Historik Kombëtar", në Tiranë (foto nr.33). Padyshim portreti i Krishtit këtu është i mbipikturuar si dhe libri që mban në dorë. Mbas ripikturimit fundi i flokëve ka kaluar në krahun tjetër dhe po të vështrojmë me kujdes midis flokëve, qafës dhe rrobës duket një njollë e cila ka formën e një trekëndëshi të zgjatur me majë të drejtuar për nga poshtë. Ajo nuk është gjë tjetër veçse gjurma e flokëve të Krishtit të pikturuar nga Qiprioti. Pikërisht ky ripikturim është realizuar për faktin se këtë element e ka konsideruar si një thyerje të normave dhe kanuneve të temës ikonografike të "Krishtit Pantokrator" Detali në fjalë u bë shkas në përcaktimin e autorësisë së kësaj vepre.

Në ndërtimin e figurave-bust e pamë që Qiprioti ka përdorur një strukturë gjeometrike të saktë e cila ka krijuar një figurë me raporte të drejta dhe harmonike të torsit dhe kohës së bashku me aureolën, njëkohësisht hapësirat e sfondit qëndrojnë të ballancuara me figurën në tërësi. Në ikonën "Krishti Pantokrator" të kishës së Shën Kollit-Saraqinisht Qiprioti ka përdorur raportin 2 me 4 ku dy pjesë janë të gjerësisë dhe katër të lartësisë. Koka dhe aureola pushtojnë dy hapësirat e sipërme, ndërsa dy të poshtmet janë në shërbim të torsit të Krishtit. Në qoftë se do të bëjmë një krahasim me dy ikonat "Krishti Pantokrator" të pikturara nga Onufri do të konstatojmë

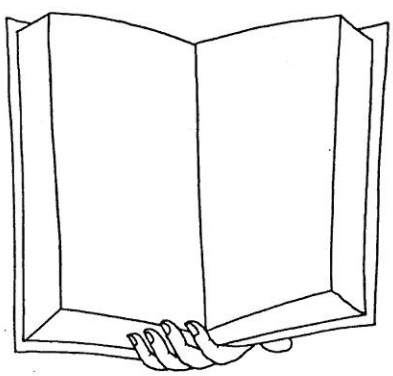
PHOTOCOPY



ONUFRI



QIPRIOTI



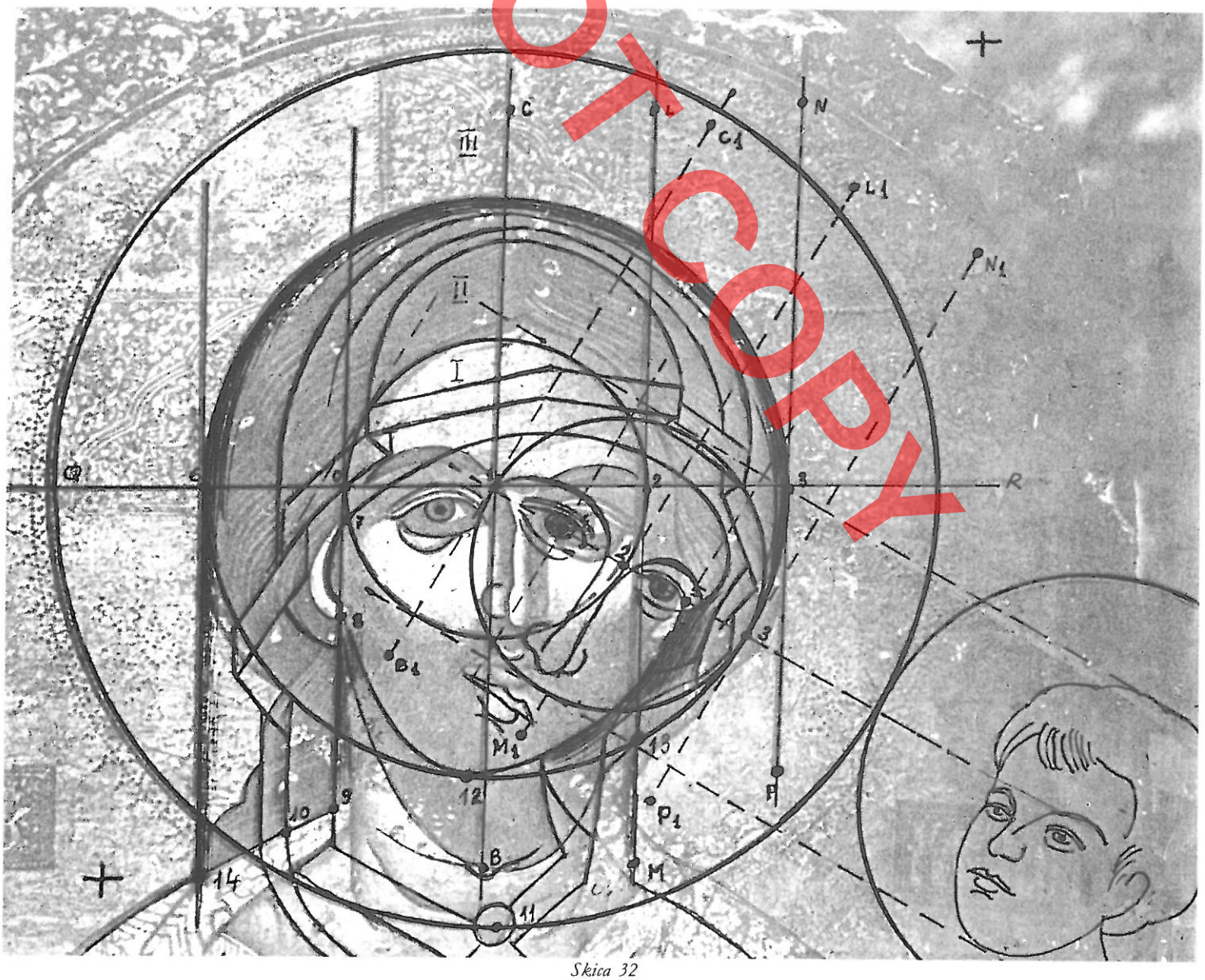
NIKOLLA

Skica 31/1

se ato kanë një raport jo të drejtë si tek Qiprioti. Torsi sëbashku me shpatullat të krijojnë idenë e një njeriu jo të zhvilluar fizikisht, e njëkohësisht figurat duken sikur janë kompozuar me vështirësi në kuadratin e ikonës.

Do të vazhdojmë përsëri me strukturat gjeometrike të figurave bust të Shën Marisë me Krishtin. Do të shohim se silueti i kokës së Shën Marisë do të krijohet prej portretit të Krishtit Pantokrator dhe si reflektohen këto struktura nga Onufër Qiprioti (skica nr.32). Pasi kemi ndarë vertikalisht dhe horizontalisht portretin e Krishtit dhe me drejtëzat respektive CB dhe QR, po vertikalisht do të kalojmë drejtëzat nëpërmjet pikës 2 dhe 3 drejtëzat LM dhe NP. Më pas këto tre drejtëza do të zhvendosen djathtas nëpërmjet pikës 1 (e cila është pika qendrore e portretit të Krishtit) në një kënd prej 30° në pozicionin C1B1L1M1 dhe N1P1 duke kaluar tangencialisht në pikën 2 dhe 3 të rrethit të I-rë dhe të II-të të Krishtit. Ky kënd do të përcaktojë në këtë rast përkuljen e portretit të Shën Marisë, njëkohësisht dhe pozicionin e portretit të Krishtit fëmijë. Me anën e një drejtëze, bashkojmë pikën 1,2 dhe 3. Me ndihmën e rrezes së rrethit të I-rë dhe nëpërmjet pikës 2, bëjmë një rreth i cili do të kalojë në pikën 1 dhe 3. Me këtë

DO NOT COPY

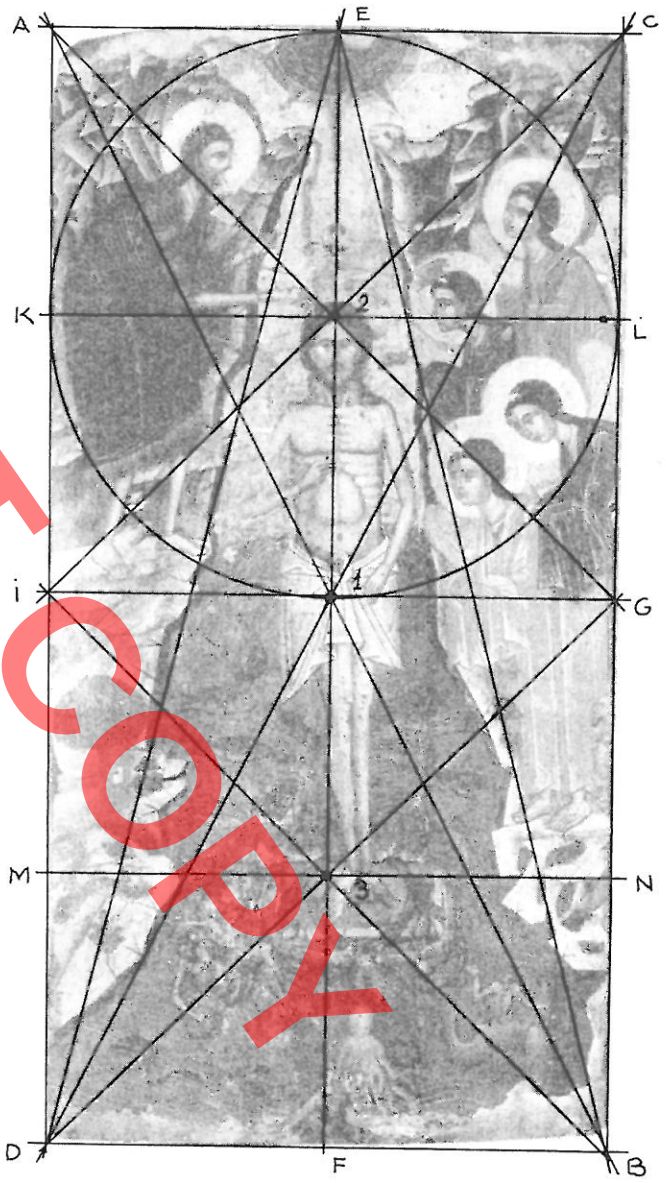


Skica 32

veprim kemi zhvendosur rrethin e I-rë në një pozicion tjetër. Me anën e dy drejtëzave të cilat kalojnë tangent në të dy rrathët poshtë dhe lart e duke i zgjatur do të përcaktohet lartësia e kokës së Krishtit. Pika nr.4 e cila krijohet nga bashkimi i kulmeve të zonës ku ndërpriten të dy rrathët do të jetë vendi i bebzës së syrit të djathtë të Shën Marisë, ndërsa pika nr.5 do të jetë fundi i syrit. Nga pika nr.5, nëpërmjet një linje të harkuar e bashkojmë me pikën nr.12 duke e ngjitur në drejtim të fundit të veshit të Krishtit në pikën nr.8, duke vizatuar në këtë rast faqen e majtë dhe pjesën e poshtme të faqes së Shën Marisë. Prej këndej kalojmë linjën mbi veshin e Krishtit deri në pikën nr.7. Në pikën nr.7 bëjmë një linjë të kurbëzuar duke e mbedhur në pikën nr.5 ku ndodhet fundi i syrit të majtë duke vizatuar kështu siluetin e portretit të Shën Marisë.

Drejtimi i segmentit L1-M1 është dhe drejtimi i hundës ku nga pika nr.2 me anë të harkut që mbyllet pranë pikës nr.5, formohet vetulla e syrit të majtë, ndërsa tjetra formohet nga pika nr.1 duke u harkuar dhe përfundon pranë pikës nr.2. Bahkimi i pikës nr.6 me pikën nr.14 do të shënojë në të njëjtin vend me atë të Krishtit, siluetin e mbrapmë të kokës. Pika nr.13 me pikën M mbyll siluetin e jashtëm pranë qafës. Fundi i mjekrës së Krishtit do të jetë vendi i gropës së grykës së Shën Marisë, ndërsa ajo e Krishtit do të shërbejë për vizatimin e medalionit tek Shën Maria. Strukturat gjeometrike nuk janë përdorur nga Qipriotit vetëm në figurat bust, por dhe në ndërtimin kompozicional të skenave në ikonat e festave liturgjike me shumë personazhe të ndryshëm në lëvizje të cilët kërkojnë dimensione më të mëdha siç është rasti i ikonës "Pagëzimi i Krishtit" (skica nr.33).

Krahas kësaj vepre ne do të marrim në analizë të njëjtën skenë të realizuar prej Onufrit. Strukturat gjeometrike të përdorur nga Qiprioti nuk janë të njëjta me ato të Onufrit. Ndonëse që të dyja skenat zhvillohen vertikalisht, ajo e Qipriotit ka një tendencë më të lartë e të ngushtë gjë e cila do të ketë kushtëzuar të dy piktorët të krijojnë struktura të ndryshme nga njëri-tjetri. Në skenën e Qipriotit shohim një trekëndësh i përbërë nga bashkimi i drejtëzave ED, DB dhe BE, i cili përbën në këtë rast armaturën e kompozimit. Pika E e cila ndodhet në kokën e figurës së Zotit i cili qëndron i rrethuar nga një gjysëm harku nga ku dalin rreze dhe ajo më e madhja është rruga e shpirtit të Zotit e simbolizuar nëpërmjet një pëllumbi i cili zbret vetëtimthi me shpejtësi drejt Krishtit. Dy hipotenuzat që lindin nga pika E, përcaktojnë dy zonat e vendodhjes së Joan Pagzorit



Skica 33

dhe të engjëjve e njëkohësisht dhe zonën, kufirin e botës nënujore, e mbi të gjitha krijon një hapësirë të lirë të figurës qëndrore të Krishtit statik i cili është i përcaktuar nga kryqëzimi i drejtëzave KL, IG dhe MN me drejtëzën vertikale EF.. Pika 2 dhe 3, përbëjnë gjatësinë e trupit të Krishtit. Rrethi i sipërm përmbledh të gjithë figurat apo personazhet e dogmës së ikonës dhe botën qiellore, ndërsa sfera e poshtme personifikon atë të botës nënujore.

Skena "Pagëzimi" i Onufrit dhe e Qipriotit, ndahen vertikalisht në mes nga drejtëza AB dhe së bashku me

DO NOT COPY

kryqëzimin e drejtëzave EF, CD dhe AB në pikën O, nga ku kalon dhe drejtëza GI duke ndarë ikonën në mes, horizontalisht. Dy gjysmëharqet që krijohen nëpërmjet pikës G dhe H, qëndrojnë përballë njëri-tjetrit dhe secili prej tyre përmbledh brenda vetes dy plane që nodhen në të dy anët e brigjeve të lumit Jordan, ku në të djathtën, gjysëm rrethi rezervohet për figurën e Joan Pagëzorit dhe ajo e majta për engjëjt (skica nr.33/1). Ndërsa Qiprioti këto figura i vendos brenda dy trekëndëshave me bazë nga sipër. Bota nënujore është përcaktuar nëpërmjet trekëndëshit dy brinjëshëm ODF ndërsa trekëndëshi OEC përcakton zonën qiellore. Nga kryqëzimi i drejtëzave GC dhe EH përcaktohet vendi i pëllumbit të shenjtë. Ndryshe nga piktori Qiprioti, Onufri nuk e vendos në qendër figurën e Krishtit, por është paraqitur jashtë aksit vertikal dhe është në lëvizje duke mos angazhuar në strukturat gjeometrike.

Pra siç e vumë re, e njëjta tematikë ndërtohet nëpërmjet strukturave kompozicionale të ndryshme. Onufri i përmbahet skemës tradicionale, ndërsa Qiprioti tenton të jetë sa më origjinal. Këto dy shembuj tregojnë se ikonografët e shek.XVI-XVII kanë përdorur mënyra dhe variante të ndryshme nga njëri-tjetri, por gjithmonë pa cënuar tematikën ikonografike. Struktura gjeometrike e përdorur nga Qiprioti, paraqitet më hermetike në lidhje me figurën kryesore të Krishtit, i cili përbën boshtin qëndror të kompozimit.

Pikturimi dhe kaligrafia

Gjatë kohës që kënaqeshin me paraqitjen simbolike të Krishtit, mungesa e portreteve autentike nuk krijonte asnjë shqetësim për artistët. Por ditën kur simboli i bëri vend realitetit se të paktën gjasës historike, u desh të krijohej një tip ikonografik i Krishtit në përputhje me doktrinën e kishës.[43] Nëse i referohemi përshkrimit që profeti Isa i bën Krishtit "Mesia duhet të jetë i shëmtuar dhe shëndetlig", "S'ishte as i bukur as i shkëlqyer për të tërhequr vështrim dhe pamja e tij s'kishte asgjë që të pëlqente" Për opinionin shkaktoi një reaksion në anën e krishterëve. Në mbështetje të këtij konceptimit të Krishtit u duk në shekullin XIV një letër apokrife e guvernatorit të Jeruzalemit, drejtuar senatit të Romës që e paraqiste Jezusin një shtatlartë me flokë bukle të ndara në mes dhe që i binin mbi supe me mjekër të dendur. Në kishat e vjetra mund të dallohen disa prej apostujve edhe pa pasur shënjën pranë, por megjithatë punët e piktorëve të ndryshëm, natyrisht ruajnë dhe tipat specifik të secilit prej tyre.

Portretet e realizuar nga Qiprioti në afreska dhe ikona në përgjithësi karakterizohen nga tipare të veçanta stilistike në lidhje me autorë të tjerë, por gjithmonë duke ruajtur karakterin unikal të shenjtorëve, aq më tepër kur është rasti i figurave më të rëndësishme si p.sh ajo e Shën Marisë, Krishtit, Shën Kollit, Kostandinit. Jo vetëm stili bizantin, i cili bën një unifikim të ngjasimit, por më tepër janë anët e jashtme e të dukshme që nuk kanë të bëjnë me anën psikologjike të shenjtorit. Janë anët e dukshme si detale figurative, të cilat përforcojnë në njohjen apo në evidentimin e këtyre porteteve. P.sh. portreti i Joan Pagëzorit njihet nga mënyra e çrregullt e flokëve jo me linja të rrumbullakosura. Kostandini dhe Helena dallohen nga rrudhat tek portretet, Shën Mëhilli nga ondulimi i flokëve dhe rënia e tyre në dy anët e supeve, Shën Theologu nga mjekra e madhe që përfundon me majë dhe balli i plotë, po kështu Pjetri e Pauli etj.

Duke u përqëndruar tek portretet e Krishtit, Shën Marisë, Gabrieli, do të evidentojmë veçanti e anë dalluese duke i krahasuar me ato të Onufrit dhe të Nikollës në aspektin personal të cilët të çojnë në krijimin e tipit të preferuar nga piktori. Realizimi i plastikës tek portretet fillon me shtrimin e ngjyrës bazë. Duke iu referuar portreteve të Krishtit Pantokrator, në trajtimin plastik të tyre me anë të toneve të hapura, shtrohet në mënyrë më të lirshme duke na kujtuar trajtimin e portreteve realist nga piktorë jo bizantin. Një gjë e tillë shihet tek trajtimi i portretit të Krishtit Pantokrator, i kishës së Shën Kollit të fshatit Saraqinisht dhe të kishës "Shën Maria" në fshatin Spile-Tranoshisht ku balli është pikturuar me volume të shpërndara në mënyrë jo simetrike, ku ajo e majta është më lart nga harkada më e madhe e vetullës, ndërsa tek Onufri dhe Nikolla, balli dhe vetullat janë më të plota me forma të mbyllura. Fija e flokut që buron midis ndarjes së flokëve në majë të ballit tek Qiprioti ka drejtim nga e majta, në të njëjtin drejtim nga ka rënë dhe gërsheti i flokëve. Tek portretet e Onufrit dhe Nikollës kanë drejtim të kundërt. E kemi theksuar dhe më parë se portretet e Krishtit Pantokrator të Qipriotit vizatohen nga e kundërta me ato të Onufrit dhe Nikollës. Ky është një element i cili dallon jo vetëm nga këta të dy ikonografë, por dhe

[43] Louis Reau, "Iconografi de l'art chretien" Presses Universitaires de Francë, 108 Boulevart "Saint Germain"-Paris 1957 (Përkthim).

DO NOT COPY

DO NOT COPY

ikonografë të tjerë. Një element tjetër që dallojmë midis tyre është vendosja e dritave maksimale poshtë syve, pranë zigomatikëve, sipër tek vetullat dhe tek balli, në disa raste nuk i jep rëndësi kaligrafisë së tyre, mjetit me të cilin do të japë dritën maksimale. Në rastet më të shumta përdor të vetmen linjë e hollë me të bardhë që burojnë nga qeskat e syve. Onufri dhe Nikolla përdorin linjat dy e nga dy, duke dhënë përshtypjen e vezullimit të dritës e cila buron nga vështrimi i Krishtit (foto nr. 35, 36, 37). Hapësira e bardhë e syve të Krishtit te Onufri dhe Nikolla, ngacmohen me pak ngjyrë të ftohtë të blusë në jeshil duke i dhënë syve thellësi dhe ekspresion, ndërsa tek Qiprioti kjo hapësirë është opake, duke lënë të dukshme, ngjyrën bazë të okrës së errët. Sado të vogla që janë ndryshimet e detaleve d.m.th e tipareve na ndihmon në atribuimin e veprave të autorëve ikonografë të mesjetës, pasi ato kanë lidhje me mënyrën dhe preferencat profesionale të piktorëve. Ndërtimi linear i syve tek portretet e Qipriotit janë afërsisht të njëllojta me ato të Nikollës. Linja e sipërme fillon në formë të rrumbullaksuar, zgjatet dhe bie pak për nga poshtë dhe zgjatet duke krijuar një bisht, ndërsa linja e poshtme nga fundi përkulet nga poshtë. Kjo e bën që aksi i syrit të jetë jo horizontal. Tek Onufri skajet e harkut të sipërm të syrit vijnë në një aks të drejtë. Pjesa e poshtme e vetullave Onufri modelon me anën e dritave duke e shkëputur vetullën nga pjesa e mishtë dhe për t'i dhënë volum syrit në përgjithësi. Nga krahasimi i portreteve, të tre ikonografëve, konstatojmë se ato të Qipriotit mbartnin elemente të pikturës realiste.

Ndërtimi i palave. Elementi i drapërive (palëve) është një element jetësor dhe shumë figurativ në veprat e artit në skulpturë e në pikturë gjatë të gjithë kohërave që nga antikitetit e deri në artin modern në kohën e sotme. Megjithëse të zhveshura, figurat në antikitet ishte i vetmi element figurativ i cili plotësonte apo shoqëronte veprën duke i dhënë asaj dhe vulën e kohës. Trajtimi apo pasqyrimi i tyre ka qenë i ndryshëm për nga plastika, dinamika, në lidhje me artikulacionet e trupit të njeriut. Në çdo epokë historike, apo artistike, ato janë paraqitur sipas një mënyre të caktuar stilistike nga artistë të kohës e sidomos kur ato përcaktoheshin sipas kanuneve dhe disa rregullave. Ndryshimet janë esenciale nga njëri art i një epoke apo rryme si p.sh. në antikitet drapëritë në skulptura dhe në piktura (vazo) janë më afër realitetit dhe natyrshmërisë. Reliefet e shek.XII që gjenden në kishën e Shën Madalenës në Vezelay (1125-1130) kanë një stil ndryshe nga ato të

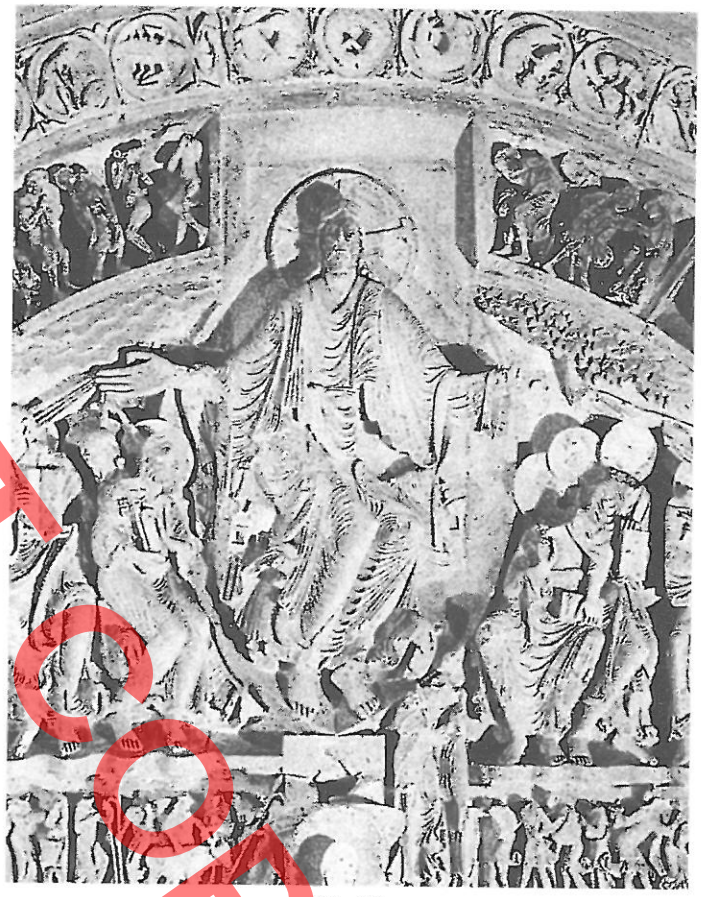


Fig. 59

antikitetit të cilat janë të shpeshta dhe të njëtrajtshme (foto nr. 59). Po kështu në atë të Barokut apo Gotike, e aq më tepër në atë Bizantine ku u bë një nga elementët më të rëndësishëm dhe më të dallueshëm në raport me artet e tjera të kohës.

Temat biblike të ardhura nga bota e lindjes dhe orienti në Bizant, u pasqyruan nëpërmjet figurave të veshura si në antikitet dhe në kohën e rilindjes së profetëve. Nëpërmjet drapërive të shumta të harmonizuara që mbulonin trupin e këtyre shenjtorëve ndërtohesh konstrukti i tyre me lëvizjet ekspresive apo të qeta. Edhe brenda periudhës bizantine e postbizantine, karakteri i tyre ka qenë i ndryshëm.

Mënyrat e trajtimit tek veprat ikonografike të Qipriotit janë brenda këtij stili, të cilat burojnë nga lëvizjet dhe artikulimi i lëvizjeve të trupit dhe të gjymtyrëve. Ato janë të shumëllojshme për nga forma dhe plastika e tyre. Po të vështrojmë figurën e Gabrielit dallojmë variante të ndryshme të drapërive. Në këtë ikonë të Ungjillëzimit (Lajmërimi)

DOWNLOADED

të dy figurat duke qenë të kundërt me njëra-tjetrën, për nga misioni i tyre krijojnë drapëri të ndryshme (foto nr. 22). Ajo e Gabrielit duke qenë në lëvizje dhe me gjestikulacione, drapëritë janë dinamike në valëvitje dhe në drejtime të ndryshme. Ato përdridhen rreth mesit të trupit të Gabrielit, tendosen në të gjithë gjatësinë e kofshës së shtrirë përpara e në formën e trekëndëshave që ndodhen prapa mantelit të valëzuara, etj. Ndërsa Shën Marisë e cila është një figurë statike drapëritë karakterizohen nga vija të drejta vertikale apo horizontale jo të përdredhura. Draperitë tek veprat e Qipriotit trajtohen sipas karakterit të traditës së vjetër bizantine por të pikturuara në një frymë të re. Si folëm dhe më sipër drapëritë përbëhen nga trekëndësha, vijat paralele dhe harqe dhe herë-herë kombinohen me njëra-tjetrën si p.sh.në figurën e Shën Marisë (me Krishtin), në pjesën e sipërme të mantelit që mbulon kokën, elementi i trekëndëshave është i ndërthurur me harqe gati të rrumbullakosura (skica nr. 34). Drapëritë të formuara nga vija paralele, horizontale dhe vertikale, trekëndësha të shoqëruara me vija të tendosura nga poshtë si dhe vetëm të ndërtuara me trekëndësha i shohim tek skena "Ungjillëzimi" te figura e Shën Marisë. Në skenën "Fjetja e Shën Marisë" dallojmë drapëri me trekëndësha që formohen nga vija vertikale dhe përfundojnë në formën e një maje pene shkrimi. Draperitë të cilat burojnë nga mesi i një trupi të përkulur (të Shën Pavlit) që zbresin për nga poshtë të harkuara dhe përfundojnë si një shkallëzim me trekëndësha. Tek ikona "Pagëzimi" tek figura e Krishtit dallojmë drapëri të një natyre tjetër të një rrobe që lidhet dhe që krijon vija të drejta që lindin nga lidhja, nyja dhe hapen në formë rrezesh duke u mbyllur me trekëndësha. Trajtimi i draperive nëpërmjet dritës (të vendosjes të toneve të të bardhës nxjerr dhe më në pah karakterin specifik të tyre).

Kaligrafia e shkrimit

Mbishkrimet në gjuhën e vjetër greke të shek.XVI në kishat ortokse të vendit tonë, janë shkruar me paleografi bizantine, me karakteristikat e shekullit, por me ndryshime specifike të piktorëve që i kanë shkruar. Megjithatë karakteristikat e përbashkëta të shekullit kanë edhe ndryshime specifike sipas piktorit, sidomos në hollësitë e ndërtimit të disa gërmave.

Kaligrafia e shkrimit mbetet si një prej elementëve i cili dëshmon për vetitë, karakterin dhe temperamentin e një personi e aq më tepër për një piktor ikonograf. Ajo mund të pasqyrojë në disa momente gjendjen emocionale kur është realizuar shkrimi. Kjo ndodh në shkrimet që janë të rastit si dhe kur është fjala për të nënshkruar një vepër.

Për vlerësimin e kaligrafisë së Qipriotit do ta krahasojmë me atë të Onufrit dhe të Nikollës. Siç kemi theksuar dhe më parë Qiprioti mbetet ikonografi i parë në shek.XVI i cili shkruan emrin e tij në veprat ikonografike (ikona). Nikolla Onufri në ikonën e Shën Marisë me Krishtin e kishës së Shën Marisë të Vllahernës nuk ka guxuar ta nënshkruajë nga përpara ikonës, por prapa saj, pranë një skice të një shenjtori (skica nr.35). "Gjatë kërkimeve në Berat jo vetëm nënshkrime të Onufrit, por as edhe nënshkrime të Nikollës nuk kishim gjetur në ikonat që kishim kaluar nëpër duar"- shprehet studiuesi Theofan Popa pas zbulimit të këtij mbishkrimi. Ky ishte i vetmi mbishkrim nga një ikonograf, por jo të shkruar nga përpara veprës ikonografike. Krahas kësaj veçorie, shkrimet në disa raste zënë një vend të konsiderueshëm në ikona, duke luajtur edhe rolin e një dokumenti historik, jepen të dhëna mbi persona të cilët kanë kontribuar në financimet për ndërtimin e kishës, financime edhe të pikturës së mureve të brendshëm si dhe lutje që zakonisht bëhen nga ikonografi. Janë gjithsej 14 ikona ku Qiprioti nënshkruan emrin dhe mbiemrin si dhe vitin. Nga këto shkrime gjashtë janë të mëdha që arrijnë deri në gjerësinë e iknave të mëdha me nga 4 apo 5 rreshta siç është ai i ikonës "Fjetja e Shën Marisë" e kishës së Shën Kollit-Saraqinisht, dhe ai i ikonës "Krishti Pantokrator" të kishës "Profet Ilia" në fshatin Stegopul. Nga fundi i mbishkrimit ka fragmente që mungojnë, mundet të kenë rënë së bashku me emrin e tij nga suporti (skica nr.36).

Mbishkrimi i ikonës së Shën Kollit e kishës së Shën Kollit-kala Berat ku shkruan emrin dhe mbiemrin e tij dhe vitin 1594 (foto nr.3).

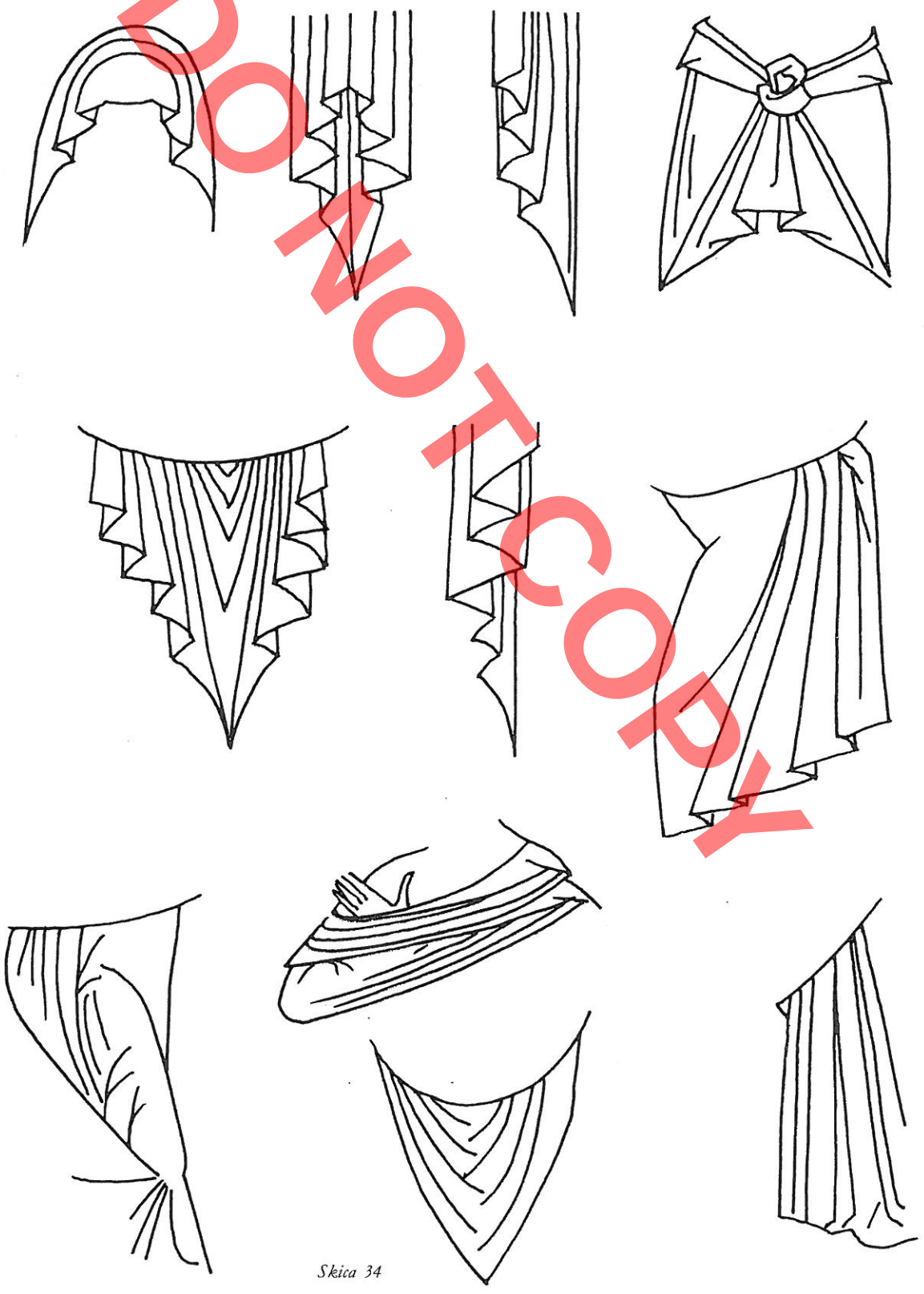
Mbishkrimi në ikonën "Joan Pagëzori" i kishës Kostandini dhe Helena-kala Berat shkruan emrin dhe mbiemrin dhe vitin 1599 (foto nr.9).

Mbishkrimi i ikonës "Shën Maria me Krishtin" e kishës së Manastirit të Shën Sotirit në fshatin Çatist të Pogonit-Gjirokastër, shkruan emrin dhe mbiemrin dhe vitin 1615 (Botuar nga P. Pulica).

Mbishkrimin e afreskave të kishës së Shën Kollit në kalanë e Beratit shkruan vetëm vitin e pikturimit 1591 (foto nr.12).

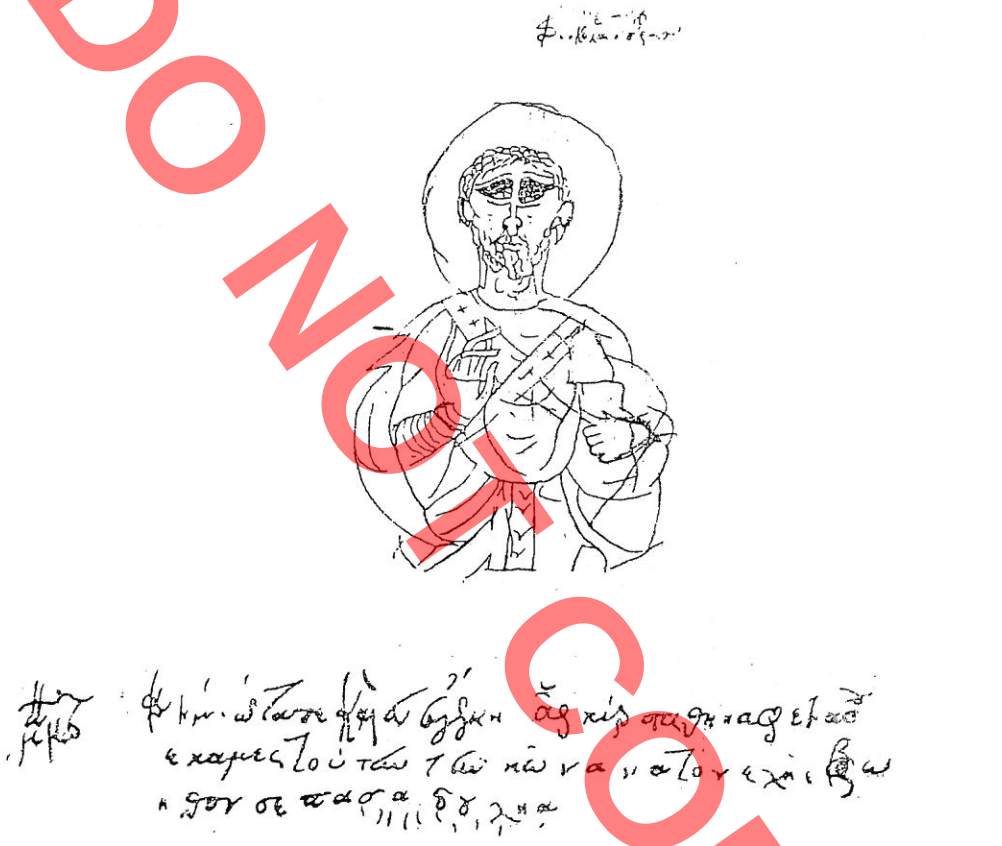
Mbishkrimi tek afreskat në kishën Fjetja e Shën Marisë

DO NOT COPY



Skica 34

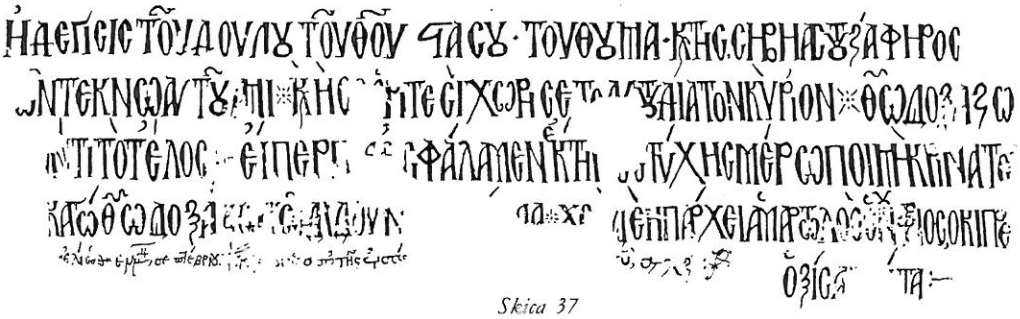
DO NOT COPY



Skica 35



Skica 36



Skica 37

DO NOT COPY



Fig. 60

në fshatin Vrahogoranxi-Gjirokastër ku pas lutjes shkruan emrin dhe mbiemrin e tij si dhe mbiemrin dhe emrin e bashkëpunëtorit të tij në këtë pikturë dhe vitin e realizimit 1622 (sipas studiuesit Th.Popa).

Në nëntë ikonat e tjera mbishkrimet figurojnë të shkurtra, ku në katër prej tyre si: ikona e Shën Marisë me Krishtin, realizuar për kishën e Shën Kollit në fshatin Saraqinisht të Gjirokastrës ku shkruan vetëm emrin dhe mbiemrin. Ikona Dyert e Bukura të ikonostasit të kishës së Shën Mari-Vllahernë shkruan vetëm emrin dhe mbiemrin dhe vitin 1591.

Në ikonën Deisis e kishës së Shën Kollit-Paftal, Berat shkruan emrin, mbiemrin dhe vitin 1596. Në ikonën Shën Dhimitri e kishës së Shën Mitrit-kala Berat ku shkruan emrin dhe mbiemrin.

Në ikonën Joan Theologu, pikturuar për kishën Shën Gjergji në Berat shkruan emrin, mbiemrin dhe vitin 1596 (sipas Th.Popa).



Fig. 60/1

Tek ikona Krishti e kishës së manastirit të Shën Sotirit-Çatistë-Pogon-Gjirokastër shkruan emrin dhe mbiemrin dhe vitin 1614 (sipas P.I.Pulica).

Tek ikona Shpërfytyrimi i kishës së manastirit të Shën Sotirit në fshatin Çatistë-Pogon-Gjirokastër shkruan emrin dhe mbiemrin dhe vitin 1615 (sipas P.I.Pulica).

Te ikona Krishti Pantokrator realizuar për kishën Kostandini dhe Helena në kalanë e Beratit ku pas disa thënie lutjesh të shkurtra shkruan emrin, mbiemrin dhe vitin e realizimit 1604 (foto nr.60). Shkrimet e mëdha përveç asaj të afreskave të kishës Shën Koll-Kala, Berat, shoqërohen me 1 apo me 2 rreshta me gërma të vogla të dorës, ndërsa ikonat e ikonostasit të kishës së Vrahogoranxisë, në pjesën fundore ndodhet vetëm një

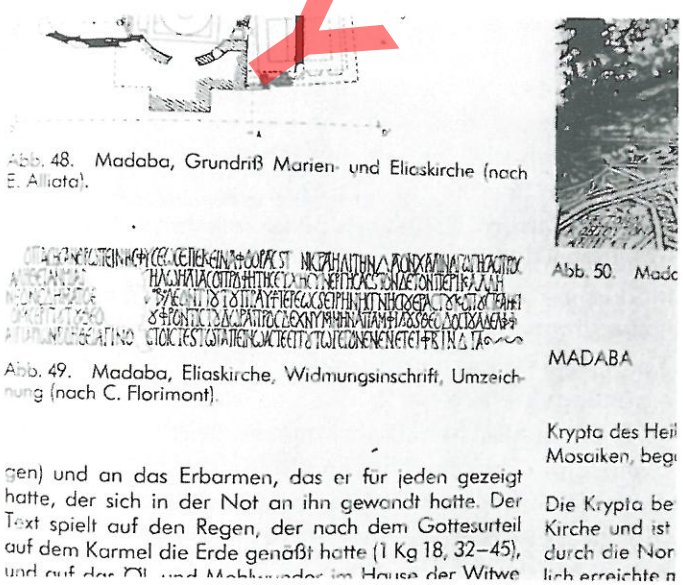


Abb. 48. Madaba, Grundriß Marien- und Eliaskirche (nach E. Alliata).

Abb. 49. Madaba, Eliaskirche, Widmungsinschrift, Umzeichnung (nach C. Florimont).

Abb. 50. Mada

MADABA

Krypta des Heil
Mosaiken, beg

Die Krypta be
Kirche und ist
durch die Nor
lich erreichte n

gen) und an das Erbarmen, das er für jeden gezeigt hatte, der sich in der Not an ihn gewandt hatte. Der Text spielt auf den Regen, der nach dem Gottesurteil auf dem Karmel die Erde genäßt hatte (1 Kg 18, 32–45), und auf das Öl und Mehlwunder im Hause der Witwe

Fig. 60/2

ose dy rreshta po me shkrim dore. Të gjithë mbishkrimet janë të realizuara me gërma të mëdha kapitale. Ato të kujtojnë shkrimet në mozaikët e antikitetit (foto nr. 60/1, 60/2) Në disa raste ato shoqërohen në fillim brenda dhe në fund me shënja si p.sh me kryqe të shoqëruara me 4 pika në secilën hapësirë të kryqit ose me kryq pa pika. Me spirale jo të rregullt ku rrethi i vogël përfundon në të djathtë me një drejtëz të onduluar duke përfunduar poshtë rrethit me një pikë të errët. Yje me katër dhe tetë cepa në disa raste të kombinuara me katër pika, ose me një romb në mes. Degë, lule dhe gjethe si dhe gjethe të zgjatura e të stilizuara tre e nga tre të ndara nga një figurë rombi. Këto shenja i shohim të përdorura në mes të një fjalie me një fjali tjetër (skica nr.38). Në mbishkrimet e Qipriotit, gërmat janë të realizuara me elegancë. Secila prej tyre trajtohet nga një dorë e sigurtë dhe korrekte. Hapësira nga gërma tek gërma është e llogaritur jo në bazë të distancave të bëra në mënyrë mekanike, por distanca midis tyre bëhet në bazë të një harmonie të varur nga hapësira e dritës midis dy gërmave si dhe duke pasur parasysh mbi të gjitha ritmin dhe muzikalitetin e të gjithë frazës. Edhe hapësirat nga fjala në fjalë nuk janë aq të zgjatura sa mund të prishin ritmin dhe të krijojnë dritë e hapësirë jo të domosdoshme. Në disa gërma të cilat kanë hapësirë drite më shumë se të tjerat, Qipriotë e ngacmon këtë hapësirë me vendosjen brenda saj ndonjë detal të vogël si p.sh gjethe në mënyrë që kjo gërmë të mos krijojë aksent të panevojshëm në të gjithë shkrimin.

Fundi dhe pjesa e sipërme e gërmave kapitale mbyllen me një vizë horizontale duke i dhënë trungut të gërmës një trekëndësh e cila bën të theksoj më shumë kufirin e sipërm e të poshtëm të rreshtit të fjalisë. Në mbishkrimet, gërmat gjithashtu ruajnë në vetvete, vertikalitetin dhe ekuilibrin e tyre. Ky element është një tregues i qartë se Onufër Qipriotë është një piktor me temperament të qëndrueshëm. Është e vështirë që në shkrime kaq të mëdha me shumë gërma të ruash në një ritëm muzikalitetin dhe vertikalitetin e gërmave deri në fund. Shumë ikonografë e fillojnë shkrimin me gërma vertikale dhe vijnë e përfundojnë të rëna.

Gjatë analizës së mëposhtme ne do të mundohemi t'i krahasojmë këto shkrime me ato të Onufrit dhe Nikollës dhe do t'i referohemi shkrimeve që ndodhen në librin e shenjtë që mban në dorë Krishti Pantokrator i të tre autorëve. (skica nr. 39,40)

Në pamje të parë shkrimet e të tre ikonografëve thuajse janë të përafërta midis tyre por ato dallojnë vetëm nëpërmjet disa detaleve që ndodhen brenda shkrimit. Dhe pikërisht në disa gërma ndodhin ndryshime midis tyre, të cilat do t'i shohim gjatë krahasimit.

Duke analizuar gërmën E, kemi analizuar njëkohësisht dhe gërmën C, pasi kanë të njëjtën strukturë. Ndryshimi midis tyre qëndron në pjesën e poshtme. Tek gërma "E" e Onufrit, E-ja tek mesi i trungut, vjen e zgjerohet dhe vjen gati në formën e një trekëndëshi dhe më pas duke u ulur për nga poshtë vjen duke u holluar deri në maksimum, pjesa tjetër deri në mes dhe ngrihet duke u zgjeruar, merr formën e një gjembi të zgjatur. Te Qipriotë "E"-ja nuk është e gjerë aq sa e Onufrit dhe Nikollës. Pjesa e poshtme dhe e sipërme kanë një hark më të vogël ku hapësira e brendshme e gërmës është e ngushtë dhe simetrike. Kurse gërma e Nikollës, trungu i gërmës afrohet më shumë me atë të Qipriotit ndërsa ato dy elementët e tjerë afrojnë me të Onufrit. Këtë mund ta shohim në fillimin e shkrimit që ndodhet në librin e shenjtë ku gërma e parë realizohet si një element zbukurimi. (skica nr.41)

Tek gërma "O", pjesa e sipërme është afërsisht e njëllojtë, veçse ajo e Onufrit, pjesa qendrore e gërmës zgjerohet më shumë se dy të tjerat, ku pjesa fundore e gërmës tek Onufri vjen e ngushtohet nga brenda duke përfunduar me majë, ndërsa ajo e Nikollës zbret përposhtë me majë por linja e jashtme nuk harkohet dhe vjen e drejtë.

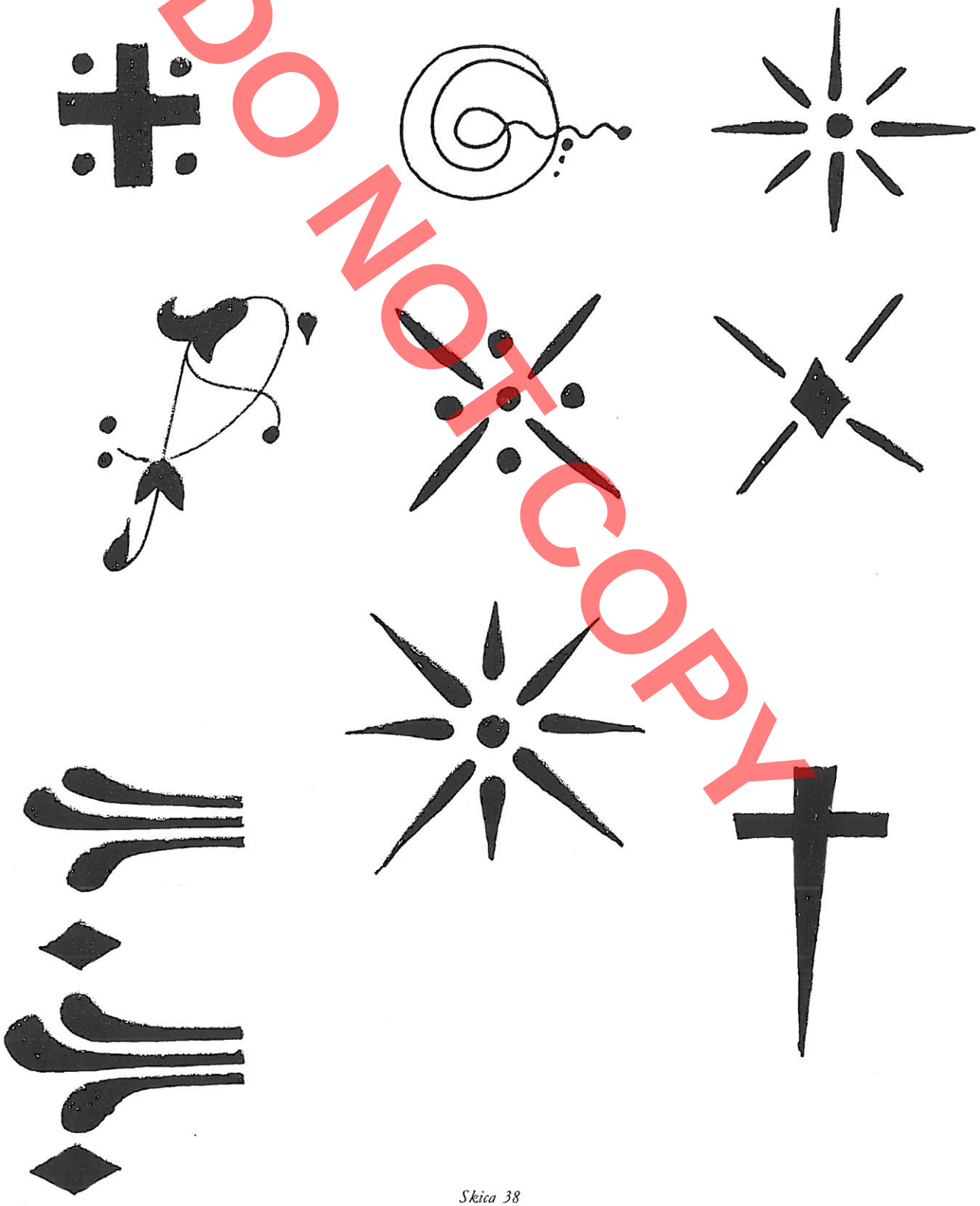
Gërma "¦" e Onufrit dhe Nikollës janë të njëjta ndërsa ajo e Qipriotit ndryshon vetëm tek krahët, ndërtohen me linjë më të gjerë se ato të Onufrit dhe të Nikollës dhe janë simetrike.

Gërma "N" (u) te Onufri dhe Nikolla, pjesa e sipërme e gërmës është e njëllojtë vetëm me një ndryshim të pjesës së poshtme ku ajo e Onufrit vjen më e gjerë. Ndërsa gërma e Qipriotit ka një ndryshim të dukshëm dhe e bën shumë të dallueshëm nga dy ikonografët e tjerë, pasi ajo ka formën e një rombi dhe hapësira ovale çahet nga maja e dy gjembave të mësipërm.

Gërma "B" (b ose v). Ngjasimi qëndron ende tek Onufri me Nikollën, ku të dy barkushet e gërmave janë katrore, vetëm me një ndryshim të vogël, linja vertikale e barkusheve te Onufri është më e hollë se te Nikolla. Kurse te Qipriotë barkushet janë në formë rrethi.

Nga kjo analizë krahasuese vumë re se gërmat tek Qipriotë ndryshojnë nga ato të Onufrit dhe Nikollës, ku këto të fundit janë shumë pranë njëra-tjetrës. Kjo tregon

DO NOT COPY



DO NOT COPY

Skica 38

DO NOT COPY

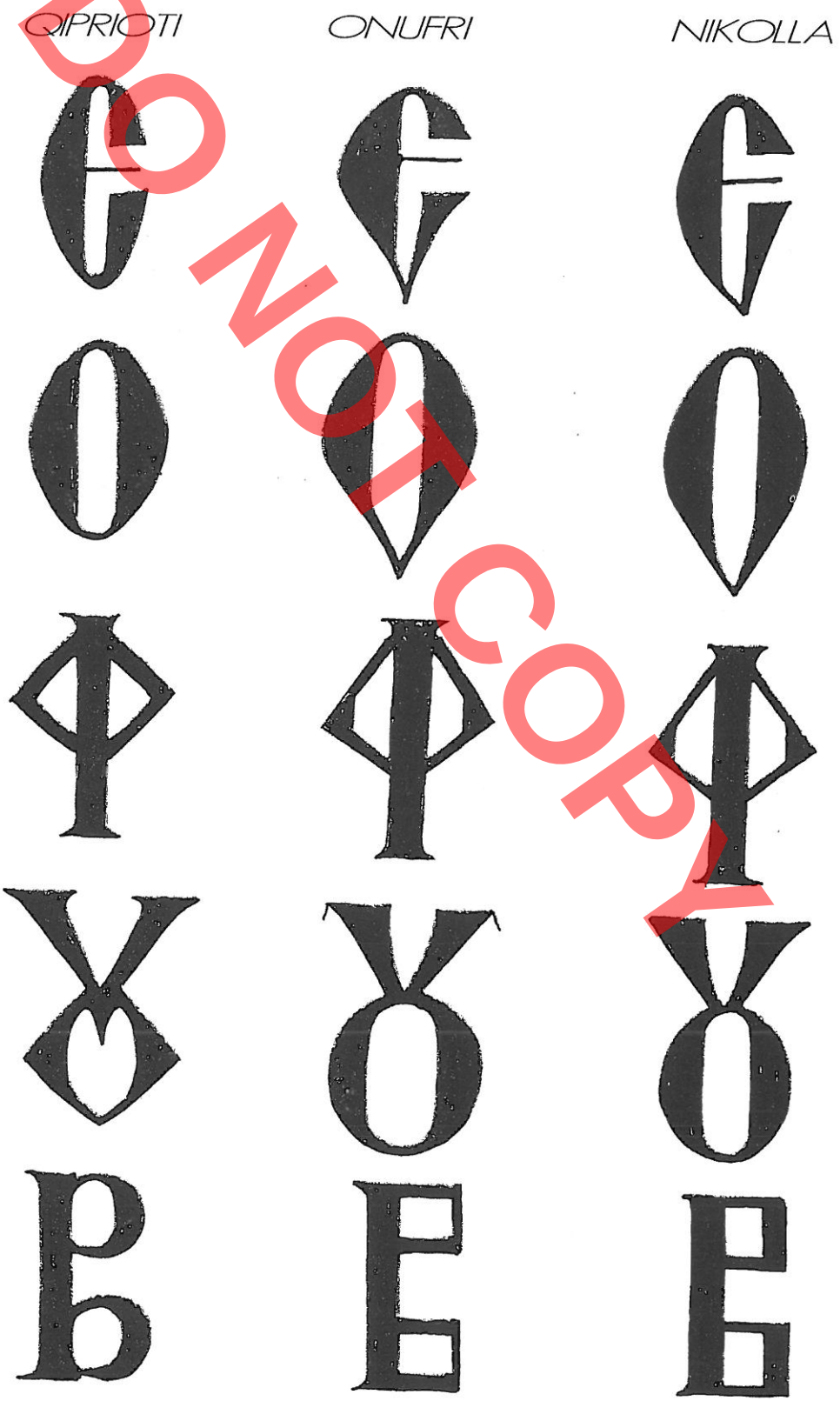
NIKOLLA

QIPRIOTI

ONUFRI

Skira 39

DO NOT COPY



Skica 40

se Nikolla ka ndenjur shumë pranë të atit dhe ka marrë shumë prej tij. Ndërsa Qiprioti ka një ndryshim të theksuar prej mjeshtri të madh. Edhe këtu mundohet të jetë jo i ngjashëm me ta sidomos me Onufrin. Megjithatë kaligrafia e Onufrit qendron më lart se e Qipriotit dhe shumë piktorë të tjerë paraardhës dhe pasardhës. Ajo është shembulli më i shkëlqyer si në artin e pikturimit, ashtu dhe në atë të të shkruarit.

Miniatura: Arti bizantin duke qenë një art kaligrafik, sigurisht që përmban brenda saj artin e miniaturës. Si në pikturë murale edhe në ikona gjejmë të tilla të realizuara tek veprat e Qipriotit. Ato ndërthuren me figurat kryesore dhe me objekte të dorës së dytë, si në dekoracionin lulëzor, figurat e ungjillorëve të pasqyruara në figura simbolike, në botën nënujore dhe qiellore me figurat e kafshëve të detit, figura të kerubinëve dhe të serafinëve.

DO NOT COPY



ONUFRI NIKOLLA QIPRIOTI

Skica 41

DO NOT COPY

Arti i Qipriotit

Anët e përbashkëta, lidhjet midis tyre, influencat e të kundërtat me Onufrin dhe Nikollën

Duke pasqyruar e analizuar veprat e Onufër Qipriotit, shohim se ky ikonograf tashmë meriton një vend të rëndësishëm midis piktorëve mesjetar shqiptar. U desh një periudhë prej afro 10 vjetësh që patina e errët e shekujve që kishte mbuluar veprat e tij të largohej nëpërmjet ndërhyrjeve restauruese dhe të dilnin në pah vlerat e vërteta të këtyre veprave të cilat ky pitkor i realizoi në vitet e jetës së tij. Veprat e Qipriotit tregojnë se ky autor me origjinë nga Qipro realizoi vepra të shumta në Shqipëri. Kemi thënë se Qipriotit më 1571 me moshë të re largohet nga vendi i tij Qipro dhe më 1591 shfaqet në Berat me dëshminë e parë në mbishkrimin në afreskat e kishës së Shën Kollit, kala Berat në një moshë relativisht 40 vjeçare, gjë e cila vihet re në veprat e para dhe si një artist pothuajse i formuar. Në këto vepra konstatojmë elemente dhe dukuri të artit të Rilindjes së hershme e të vonë italiane gjë e cila të lë të kuptosh se Qiprioti mundet të jetë vendosur pas largimit nga atdheu në Italinë e Veriut Firence dhe në Venecia, Siena.

Panorama e qytetërimit italian të shek.XV është e jashtëzakonshme jo vetëm për prirjen e përbashkët ideale drejt klasiçizmit, përkundrazi magjia e Rilindjes së hershme qëndron pikërisht me shumësinë e situatave e në ballafaqimin e vazhdueshëm midis formave të shprehjes shumë të ndryshme mes tyre. Gjendja artistike dhe kulturore e Italisë përfiton sërish nga struktura gjeopolitike komplekse e vendit të caktuar në një mori shtetesh e zotërimesh. Kjo vërejtje fiton peshë sidomos kur merret parasysh roli i rëndësishëm i porositësve të pikturave në shek.XV. Vetëdija për rolin "politik" që ka imazhi, figura përcakton dhe kushtëzon zgjedhje ekspresive e ikonografike të posaçme.

Piktura e shek.XV njeh në Itali lulëzimin e shumë shkollave lokale, që sjellin përherë zgjidhje novatori.

Qyteti i krahinës së Venedikut, aty rreth 1450, kthehet në një laborator të vërtetë idesh të reja shprehëse. Edhe hekulli XVI pohon sërish vendin e parë të artit Italian në Europë. Në shek.XV dhe XVI shumë piktorë nga Mesdheu si ishujt Qipro, Kreta, Qefalonia nga Greqia e Shqipëria kanë shkuar e studiuan në këto qytete të zhvilluara të artit. Këtë e dëshmon shkolla "Shën Maria Shën Gallo shqiptare" si dhe kolegji i piktorëve që vinin nga ishujt e Greqisë, të cilët bënin pjesë në numrin e shkollave që kanë pas ekzistuar në mjedisin venecian gjatë shekujve XVI. Alivizi Foka largohet nga Qefalonia dhe vendoset në Shqipëri, apo Domeniko Teotokopulos (El Greko) që largohet nga Kreta dhe vendoset në Venedik e më pas në Toledo të Spanjës. Po Onufër Qiprioti ku shkoi?

Në të dyja veprat "Deisis" me panotë të pikturuara me shenjtorë gjejmë elementë të përbashkët me veprat e artit Fiorentin apo Venecian. Janë pikërisht motivi i gërshetit i cili gjendet në kornizat e sipërme në harkadat dhe në kollona ndarëse. Një gjë e tillë ndodh dhe tek Nikolla e aq më tepër tek "Deisis" i Onufrit të cilat të kujtojnë dritaret në pikturën e Giotto-s (foto nr. 61), harkadat në Poliptikun e pikturuar nga Pietro Lorenzetti (foto nr. 62), kollonat me motivin e gërshetit tek piktura në dru "Lajmi i mirë" i Carlo Crivelli-t (1486). Mos vallë Nikolla dhe Qiprioti e huazuan nga mjeshtri i madh Onufri? Harkadat të tilla tek vepra e Onufrit do të na vlejë për argumenta të cilat do të vërtetojnë vendimin e shkollimit apo të udhëtimeve në Itali. Në ikonat me temë "Krishti Pantokrator" shohim një element përsëri të ngjashëm me artin Barok. Është pikërisht kompozimi "Trinia e shenjtë" pikturuar nga Masaccio, ku qemeri qëndron mbi dy kapitele të kollonave dhe vendosja e dy rrathëve në trekëndëshat e formuar nga harku dhe trari i sipërm që mbështetet edhe ky mbi dy kollona me kapitel (foto nr.63). Tek Qiprioti hapësirat e mbetura nga rrathët janë pikturuar motive lulëzore të stilizuara orientale.

Këto elemente artistike flasin për një njohje të artit të Rilindjes së herëshme apo të vonë nga Qiprioti. Janë pikërisht veprat e Çimabues dhe të Giottos që Qiprioti mundet t'i kenë interesuar t'i shohë e t'i studiojë, pasi veprat e tyre ishin të realizuara në stilin Bizantin. Veprat e Onufrit së bashku me veprat e Nikollës janë të rrezatuara edhe nga arti i rilindjes italiane e pikërisht asaj fiorentine e veneciane, por më shumë kjo ndjehet tek veprat e Qipriotit. Qiprioti mund të ketë punuar në atelienë e qytetit të Beratit në një kohë me Nikollën, të birin e Onufrit. Veprat e tyre flasin për një ndikim nga veprat e mjeshtrit të madh Onufri. Janë veprat e Nikollës që dëshmojnë këtë gjë. Motivi i aureolave, kaligrafia e shkrimit, trajtimit të tipareve tek portretet afrohen me ato të Nikollës.

Në gamën e miniaturës tek veprat e Qipriotit padyshim zenë një vend të konsiderueshëm dhe dekori lulëzor. Siç

DO NOT COPY

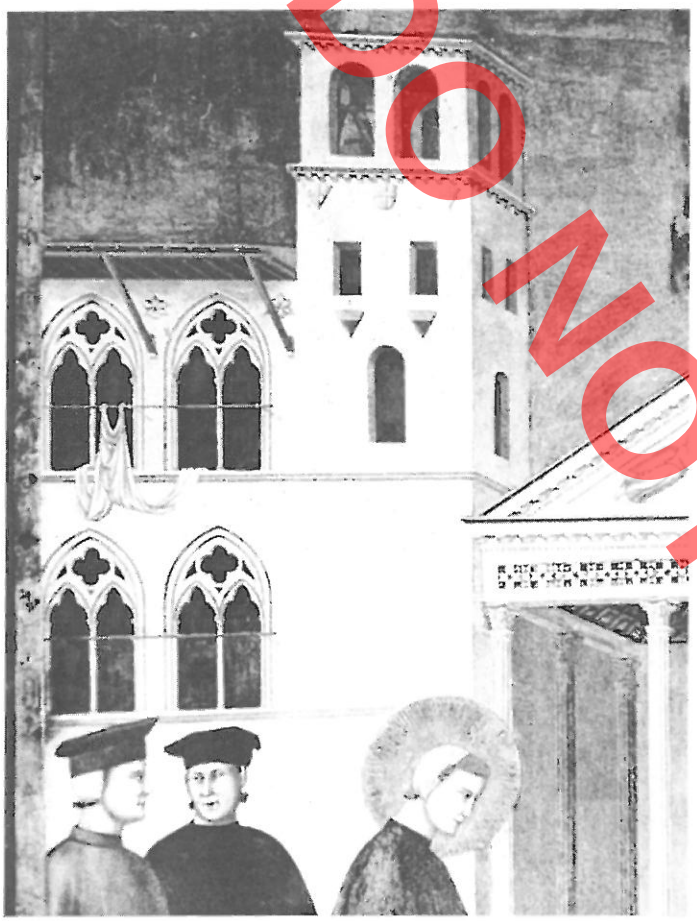


Fig. 61

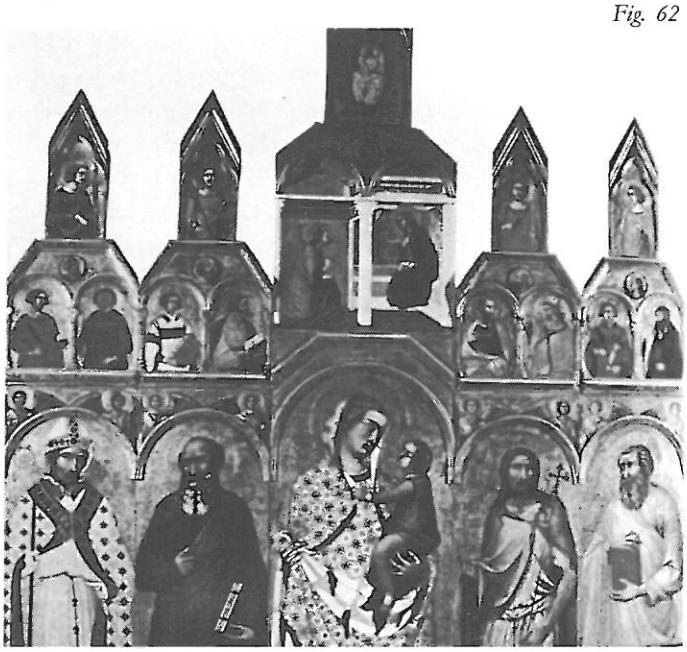


Fig. 62

e kemi vështruar deri tani atë e gjejmë të aplikuar pothuajse në çdo ikonë apo në afreskat si p.sh në faqet e mureve jugorë dhe veriorë të kishës "Fjetja e Shën Marisë" në fshatin Vrahogoranxi në hapësirat midis medalioneve me shenjtorë dhe në frizat e sipërme. Te të dyja është trajtuar motivi i hardhisë së përdredhur e të kryqëzuar i përbërë me lule e gjethe. Dekorin lulëzor, Qiprioti i ka aplikuar në ikonat e Krishtit Pantokrator, Shën Marisë me Krishtin te ajo e Joan Pagëzorit dhe tek panotë anësore të skenës"Deisis" dhe në përgjithësi në trekëndëshat që formohen nga harku i sipërm mbi kokën e shenjtorëve në kornizën e sipërme të ikonës. E gjithë kjo sipërfaqe së bashku me të dy rrathët që gjenden

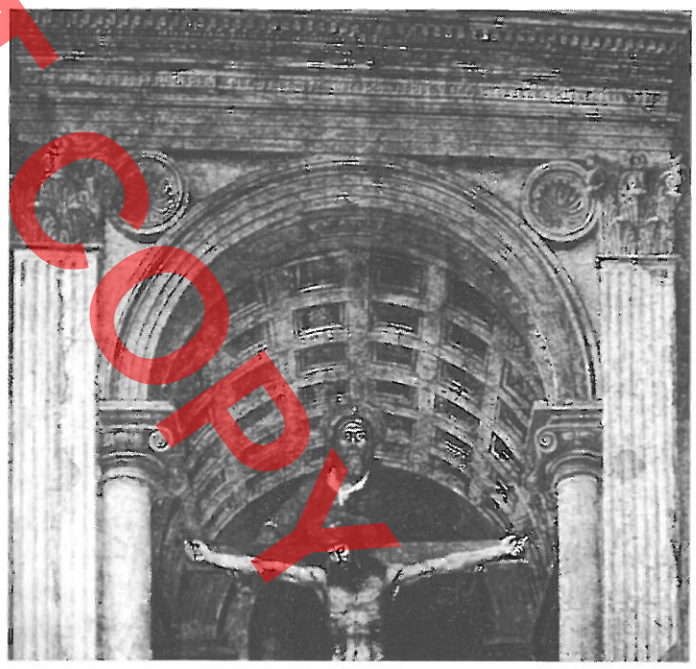


Fig. 63

brenda secilit katror është mbushur me degëzime e gjethe të stilizuara. E njejta gjë është realizuar tek trekëndëshat që formohen nga pjesa e sipërme e harkadave. Harku i sipërm me trekëndëshat të pikturuar me dekor lulëzor e rrethor ku të dy skajet mbështeten mbi dy kapitele dhe kollona është një element i huazuar nga veprat e stilit barok të fillimit të shek.XV në Itali e pikërisht tek afresku "Trinia e shenjtë", pikturuar nga Masaccio, (foto nr.63) në pikturat në dru të realizuara nga piktori Piero della Francesca si "Lajmi i mirë" (foto nr. 64,65) (1470) dhe tek vepra "Lajmi i mirë" konstatojmë në të dyja rastet të trekëndëshit të zbukuruar me dekor lulëzor së bashku

me harkadën dhe kapitelin që ndodhet mbi figurën e Shën Marisë dhe trekëndëshin tjetër të ndodhur midis dy harkadave mbi figurën e Gabrielit. Të njëjtën gjë e shohim edhe tek veprat e Onufrit dhe të Nikollës (skica nr. 42). Janë pikërisht këto elemente të cilat i përshkon Qiprioti me Onufrin dhe jo plotësisht me Nikollën. Në tre ikonat Krishti Pantokrator, dhe ikona e Joan Pagëzorit, Qiprioti trekëndëshat i pikturon me motive lulëzore siç vepron Onufri tek ikona Joan Pagëzori dhe tek Krishti Pantokrator (dedikuar kishën "Shën Gjergji" Berat. Ndërsa Nikolla tek dy ikonat me temë 'Krishti Pantokrator" dhe "Strategu" (Muzeu Onufri). Përsa i përket trekëndëshave tek panotë anësore shohim që secili i pikturon trekëndëshat, por me ndryshim në formën dhe në vendosjen kompozicionale të gjetheve në këtë hapësirë.

Onufri brenda trekëndëshit me bazë nga sipër vendos një bordurë gjysëm rrethore ku pjesa e poshtme përfundon me majë për nga poshtë duke u harmonizuar me fundin e trekëndëshit, njëkohësisht luan rolin e qendrës së kësaj hapësire. Duket sikur Onufri ka përdorur një shabllon për të gjithë trekëndëshat, por në fakt asnjëra nuk ngjason me tjetrën. Dekori është vendosur në mënyrë jo fort të rastësishme por me pikësynimin duke bërë një shpërndarje dhe duke krijuar hapësira të bara-barta me sfondin e errët si dhe krijimin e një simetrie midis dy gjysmave të trekëndëshit si dhe me trekëndëshat e tjerë.

Dekori i Nikollës ka një ndërtim struktural ku ka një në qendër nga ku dekori me fletë të gjatë zhvillohet në formë trekëndëshi në drejtim të tre këndeve, pra kemi një trekëndësh brenda një trekëndëshi të vogël. Ndryshe nga Onufri dekori ndryshon nga trekëndëshi në tjetrin, por megjithatë ruhet një unitet estetik midis tyre. Ndërsa dekori i Qipriotit ndryshon në çdo trekëndësh. Ajo përdoret në të gjithë hapësirën nëpërmjet një luleje me formë të ndryshme nga qendra. Ndryshe nga Onufri dhe Nikolla, Qiprioti, dekorin lulëzor e ndërthur me degëzime të holla të cilat krijojnë një lëvizje të të gjithë gjetheve dhe luleve. Ndryshe paraqitet dekori lulëzor tek trekëndëshat e sipërm tek ikonat Krishti Pantokrator i kishës së Kostandinit dhe Helenës dhe të kishës së Shën Kollit Saraqinisht. Ai afrohet me dekorin e Onufrit që folëm pak më parë.

Në përgjithësi dekoret e përdorura nga të tre piktorët janë të stilit të artit oriental të cilat harmonizohen më së miri me harkadat e panove. Pa dyshim Onufri ka influencuar te Qiprioti dhe Nikolla në radhë të parë që nga mënyra e ndërtimit të skenës "Diesis" dhe të panove



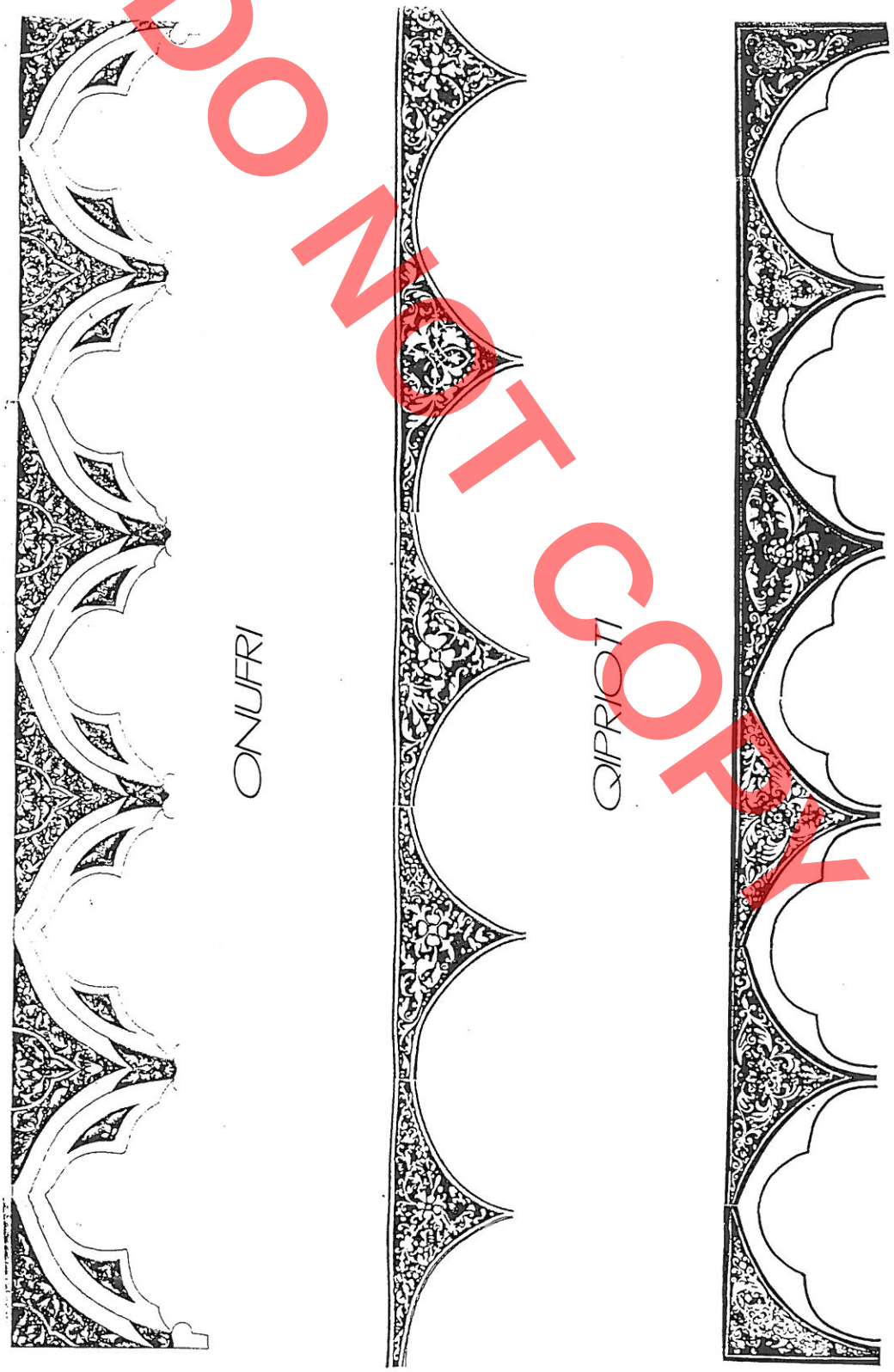
Fig. 64



Fig. 65

anësore. Dekoret në fjalë realizohen jo me shabllone por në mënyrë të rastësishme, duke gërvishtur shtresën e sipërme të ngjyrës e për të nxjerrë në pah shtresën e poshtme të artë. Arabeskat e përdorura prej Qipriotit, Onufrit dhe Nikollës formojnë një dukuri estetike të re në ikonografinë e asaj kohe, gjë e cila nuk është vënë re deri në atë kohë tek piktorët paraardhës.

FOTO COPY



Skica 42

DO NOT COPY

Nga kjo analizë vërejmë se Onufër Qiprioti padyshim është i influencuar nga veprat e mjeshtrit të madh Onufri si dhe nga bashkëkohësi i tij Nikolla. Veprat e tre ikonografëve sjellin në veprat e tyre elementë të rëndësishëm, me dukuri të veçanta në krahasim me ikonografinë e vendeve të tjera ballkanike, të cilat e bëjnë të dallueshëm ndaj tyre. Këto dukuri të veçanta e origjinale do të reflektohen e do të vihen re më pas tek piktorë ikonografë të tjerë pasardhës. Veprat e Qipriotit së bashku me ato të Onufrit dhe Nikollës tregojnë se kanë qenë në kontakt me artin e Rilindjes Italiane të hershme e të vonë. Shembujt treguan se ky kontakt ka qenë konkret me veprat e piktorëve italianë, e sidomos me mjeshtrat e shekujve XIV-XV-XVI si Çimabue, Giotto, Masaccio,etj, po kështu dhe me artin gotik dhe barok. Qiprioti dëshmon se veprat e realizuara prej tij i përkasin periudhës pas bizantine në Shqipëri. Ndërsa veprat e Onufrit dhe të Nikollës i mbetën më besnike traditës së vjetër të Bizantit, Kostandinopojës, e pikërisht periudhës Paleologe.

Qipriotit padyshim i takon një vend nderi në elitën e piktorëve ikonografë të asaj kohe. I ardhur nga ujdhesat e Mesdheut pikërisht nga Qipro, në veprat e tij pasqyrohen dritat dhe ngjyrat e atyre vendeve bragdetare e mbi të gjitha ndjesitë dhe influencat e shkollave ikonografike, veçanërisht ajo e Kretës. Megjithëse mbeten të panjohura shkollat që ndoqi dhe udhëtimet pas largimit nga Qipro, veprat e tij i përkasin stilit italo-bizantin e mbi të gjitha shkollës Kreto-Veneciane. Veprat e Qipriotit rrezatuan më shumë se veprat ikonografike të dia ikonografëve në jug të Shqipërisë.

Tek veprat e tyre shihen elementët origjinal që Qiprioti i përdori për herë të parë në artin ikonografik si p.sh aplikimin në sfonde e aureola, dekorit në stukorelief, mbishkrimet e mëdha në ikona, trajtimi apo zbukurimi i veshjeve të Krishtit, e pikërisht në copën e kuqe përdor si dekor yllin e Shën Marisë me 4 cepa (Simbol i virgjërisë) që gjendet mbi ballin e Shën Marisë me dekor lulëzor, gjë e cila nuk shihet në asnjë ikonograf vendas dhe i huaj, trajtimi dhe modelimi i drapërive tek figurat e shenjtorëve jo me ngjyrë por me ar dhe argjend. Veprat e Qipriotit jo vetëm rrezatuan tek shumë piktorë pasardhës, por dhanë një kontribut në përhapjen e shkollës së Beratit në Shqipëri.

Fotot dhe skicat nga Autori

DO NOT COPY

DO NOT COPY

VEPRAT IKONOGRAFIKE TE ONUFËR QIPRIOTIT

Në vitin 1591-Ikonat "Dyert e Bukura" për ikonostasin e kishës "Shën Kolli", kala-Berat, adaptuar më pas për ikonostasin e kishës "Shën Mëri" Vllahernë
Në vitin 1591-Afreskat e kishës "Shën Kolli", kala-Berat
Në vitin 1594-Ikonën "Shën Kolli" me skena për ikonostasin e kishës "Shën Kolli", kala-Berat
Në vitin 1596-Ikona "Deisis" për ikonostasin e kishës "Shën Kolli" në fshatin Paftal-Berat
Në vitin 1596-Ikona "Krishti Pantokrator" për ikonostasin e kishës "Shën Kolli", Paftal-Berat
Në vitin 159...-Ikonat "Dyert e Bukura" për ikonostasin e kishës "Kostandini dhe Helena", kala-Berat
Në vitin 1596-Ikona "Shën Theologu" për ikonostasin e kishës "Shën Gjergji", Berat
Në vitin 1599-Ikona "Johan Pagëzori" për ikonostasin e kishës "Kostandini dhe Helena", kala-Berat
Në vitin 1604- Ikona"Krishti Pantokrator" për ikonostasin e kishës"Kostandini dhe Helena", kala-Berat
Në vitin 1604-? Ikonat "Skena Deisis" me dy panotë anësore me shenjtorë për ikonostasin e kishës "Kostandini dhe Helena", kala-Berat
Në vitin 1614-Ikona "Shën Maria me Krishtin" për ikonostasin e kishës së manastirit "Shën Sotiri" në fshatin Çatistë-Pogon, Gjirokastër
Në vitin 1615- Ikona "Krishti Pantokrator" për ikonostasin e kishës së manastirit "Shën Sotiri" në fshatin Çatistë-Pogon, Gjirokastër
Në vitin 1615-Ikona "Shpërfytyrimi" për ikonostasin e kishës së manastirit "Shën Sotiri" në fshatin Çatistë-Pogon, Gjirokastër
Në vitin 1622- Afreskat e kishës "Shën Mëri" në fshatin Vrahogoranxi-Gjirokastër.
Në vitin 1622...3- Ikonat e ikonostasit të kishës "Shën Mëri", në fshatin Vrahogoranxi, Gjirokastër.
Në vitin 1622...3- Ikona "Johan Pagëzori" për kishën "Shën Mëri", në fshatin Vrahogoranxi, Gjirokastër.
Në vitin 1622...3- Ikona "Mbledhja e Kryeengjëjve" për kishën "Shën Mëri", në fshatin Vrahogoranxi, Gjirokastër.
Në vitin 1622...3- Ikona"Shpërfytyrimi" për kishën "Shën Mëri", në fshatin Vrahogoranxi, Gjirokastër.
Në vitin 1622...3- Ikonat "Dyert e Bukura" për ikonostasin e kishës "Shën Mëri", në fshatin Vrahogoranxi, Gjirokastër.
Në vitin 1622...3 - Ikona "Krishti Pantokrator" për kishën "Shën Mëri", në fshatin Vrahogoranxi, Gjirokastër.
Në vitin 1622...3- Ikona"Shën Maria" për kishën "Shën Mëri", në fshatin Vrahogoranxi, Gjirokastër.
Në vitin 1624...5- Ikona "Krishti Pantokrator" për ikono-stasin e kishës "Profet Ilia" në fshatin Stegopul-Gjirokastër.
Në vitin 1624...5-Ikona "Pagëzimi" për ikonostasin e kishës "Profet Ilia" në fshatin Stegopul-Gjirokastër.
Në vitin 1630...1- Ikona "Shën Maria me Krishtin" për ikonostasin e kishës "Shën Kolli", në fshatin Saraqinisht-Gjirokastër
Në vitin 1630...1-Ikona "Fjetja e Shën Mërisë" për ikonostasin e kishës "Shën Kolli", në fshatin Saraqinisht-Gjirokastër
Në vitin 1630...1-Ikona"Deisis" për ikonostasin e kishës "Shën Kolli" në fshatin Saraqinisht-Gjirokastër
Në vitin 1630...1-Ikona"Shën Maria me Krishtin" për ikonostasin e kishës"Shën Kolli" në fshatin Saraqinisht-Gjirokastër
Në vitin 1630...1-Ikona"Shën Kolli" për ikonostasin e kishës "Shën Kolli", në fshatin Saraqinisht-Gjirokastër
Në vitin 163...? - Ikona "Krishti Pantokrator" për kishën "Shën Mëri", në fshatin Peshkëpi e Sipërme.
Në vitin 163...? - Ikona "Krishti Pantokrator" (nuk ka të dhëna të prejardhjes)
Në vitin 163...?-Ikona "Krishti Pantokrator" për kishën "Shën Kolli", në fshatin Saraqinisht-Gjirokastër
Në vitin 163...? - Ikona"Shën Maria me Krishtin" për kishën"Shën Kolli" në fshatin Saraqinisht-Gjirokastër
Në vitin 163...? - Ikona"Shën Maria me Krishtin" për kishën "Shën Mëri", në fshatin Peshkëpi e Sipërme.
Në vitin 163...? - Ikona"Shën Kolli" për kishën "Shën Kolli", në fshatin Saraqinisht-Gjirokastër.

Në vitin 1634...5- Ikona "Shën Maria me Krishtin" për ikonostasin e kishës "Shën Mëri", në fshatin Spile, Tranoshisht-Gjirokastër.

Në vitin 1634...5- Ikona "Krishti Pantokrator" për ikonostasin e kishës "Shën Mëri", në fshatin Spile, Tranoshisht-Gjirokastër.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

By Mustafa ARAPI

SUMMARY

The name of Onufer Qiprioti appears for the first time in the icon of «St. Nicolas with scenes» realized by him for the church of «St. Nicolas» in the castle of Berat. On the inscription written with his hand, in the end of the last scene, is written the name of Conifer Qiprioti and the year 1594. An earlier testimony that has to do with the authorship of Qiprioti remains the wall picture of «St. Nicolas» church in the castle of Berat, in the northern part of which, on the wall door, are written the persons that contributed for the restoration of this church without mentioning his name as a fresco graph. His handwriting is confirmed from the style of an excellent calligraphy of Qiprioty himself.

The first person that made known the name of Qiprioti is the researcher Theo fan Poppa, who says that: "There exists two painters with the name of Onufer, but they might be two different persons. The dating of our Onufer (we are speaking for the great Onufer) is 1554, while Qiprioti is from 1591-1615. The dating and signing of the name Qiprioti in the icon «St. Nicolas with scenes» appears as a new phenomenon in the Byzantine Iconography. Onufer Qiprioti is the first iconography that signs iconographic works. The researcher Theo fan Poppa mentions a unique case, where behind the icon of "St. Michael» which is realized from Nicola Onufri, (the son of Onufri) was painted a saint and there was written that he is the son of Onufer. Qiprioti did not obey the rules for not signing on the scenes of the icons. This particularity is as a result of being an iconograph that comes from a distant foreign country.

In 1571, as a result of the Turkish conquest in Cyprus, many painters left their country, such as: Joan Qiprioti or Onufer Qiprioti, left Cyprus and went to work in Benedictory in places where the Turkish conquest was less repressive. These data throw light on the origin of Onufer Qiprioti and help us to be informed about his age. This document helps us not to accept the opinion of the painter Hasan Nallbani, that Nicolas was the son of Onufer Qiprioti.

We mentioned that the year 1591 was the first documented signal from Qiprioti. At that time we have from great Onufer the last inscription in the year 1554, done in the frescos of the church « St. Friday » in Vlash, Elbasan. While from Nicola we have the dating in the frescos of the church «St. Mary» Vllaherna in the year 1578. Our oponion is that the painter Hasan Nallbani has made a mistake when he deciphered the dating of the icon «Beautiful doors» of the iconostas «St Maria» in Vllaherna reading the year 1591in 1569 (photo no. 20). He also reads the dating of the wall-picture of «St. Nicola», in the castle of Berat from 1591 to 1609 (photo no. 12).

After leaving Cyprus in 1571 up to 1591, until he first appears in Berat, it is a long time of 20 years. This period remains unidentified for this iconograph, it means that we don't know the place where he studied, worked and was formed as a painter.

Many researchers think that during this period Qiprioti has passed or traveled in the towns of Italy, mainly in the northern part of this country, Florence and Venice.

From 1591 till 1634, Qiprioti realized many icons and painted the interior parts of two churches that of «St. Nicola», castle of Berat and «St. Maria» in the Village Vrahogoranxi-Gjirokaster. He signs the majority of these works.

The researcher Dora Dhamo is right when she divides the creation period of Qiprioti in two periods. The facts show us that from the year 1591 till 1614, Qiprioti realized works for the churches of Berat, and from the year 1614 till the end of his life he worked in the surroundings of Gjirokastra.

Iconographic works of Qiprioti.

In 1591- Icons «Beautiful doors» in the church of St.

Nicolas castle of Berat, adopted later for the iconostasis of the church «St. Maria Vllahern» (photo nr. 4).

1591- Frescos of St. Nicola's church castle of Berat. (Photo no. 11).

1594- Icon of St. Nicola with scenes for the iconostasis of the church – castle of Berat (photo no.2).

1596 - «Diesis» icon for the iconostasis of the church «St. Nicola», Paftal- Berat (photo nr.8).

1596- «Pantokrator Christ» for the iconostasis of the church « Constantine and Helen» castle - Berat. (Photo no. 22)

«Beautiful doors» icons for the iconostasis of the church «Constantine and Helen» castle –Berat. (Photo no.23)

«St. Theolog» icon for the iconostasis of the church «St. George», Berat (photo nr.7)

1599- «Johan the baptizer» icon for the iconostasis of the church «Constantine and Helen» castle of Berat. (Photo no. 9)

1604- «Pantokrator Christ» for the iconostasis of the Church «Constantine and Helen» castle of Berat (photo no. 10).

1604- «Scene Dieses» with tow side pinots with saints for the iconostasis of the church «Constantine and Helen» castle-Berat. (Photo no. 17).

1614- the icon "Saint Maria with Christ» for the iconostasis of the church of the monastery «St. Sotiri» in the village Çatist-Pogon-Gjirokaster.

1615 - The icon «Distortion» for the iconostasis of the church of the monastery «St. Sotiri» Çatiste-Pogon-Gjirokaster.

1622 - Fresco of the church «St. Maria» in the village Vrahogoranxi-Gjirokaster. (Photo no. 25).

1622...3- Icons of the iconostasis of the church «Saint Maria», in the village Vrahogoranxi, Gjirokaster (photo nr.9/4)

1622...3- Icon «Johan the Baptiser» for the church «Saint Maria», in the village Vrahogoranxi-Gjirokaster. (Photo no. 9/1)

1622...3 - The icon «The meeting of archangels» for the church «Saint Maria», in the village Vrahogoranxi-Gjirokaster. (Photo no. 9/2).

1622...3 - The icon «Distortion» for the church «Saint Maria», in the village Vrahogoranxi-Gjirokaster. (Photo no.9/3).

1622...3 - The icon «Beautiful doors» for the iconostasis of the church «Saint Maria», in the village Vrahogoranxi-Gjirokaster. (Photo no.9/4).

1622...3 - The icon « Pantokrator Christ » for the church « Saint Maria »in the village Vrahogoranxi Gjirokaster. (Photo nr. 31).

1622...3 - The icon «Saint Maria» for the church «Saint Maria» in the village Vrahogoranxi Gjirokaster. (Photo no. 42).

1624...5 - the icon «Pantokrator Christ» for the iconostasis of the church «Prophet Ilia» in the village Stegopul- Gjirokaster (photo no. 28).

1624...5 - The icon «Baptizing» for the iconostasis of the church «Prophet Ilia» in the village Stegopul – Gjirokaster. (Photo no. 44)

1630...1- The icon «Saint Maria with Christ» for the iconostasis of the church «St. Nicola» Saraqinisht – Gjirokaster (photo no. 38).

1630...1 - The icon «The sleeping of Saint Maria» for the iconostasis of the church «Saint Nicola» in the village Saraqinisht –Gjirokaster (photo no. 43).

1630...1 - The icon «Diesis» for the iconostasis of the church «St. Nicola» in the village Saraqinisht-Gjirokaster. (Photo no.46).

1630...1- The icon «Saint Maria with Christ» for the iconostasis of the church « Saint Maria » in the village Spile-Tranoshisht (photo no.41)

163...? -The icon of «Pantocrator Christ» for the church «Saint Maria» in the village Peshkepi e Siperme (photo no. 32).

163...? The icon «pantokrator Christ» (no data for its origin) (photo nr. 33)

163...? - The icon «Pantocrator Christ» for «St. Nicolas» church in the village Saraqinisht-Gjirokaster. (Photo no. 34)

163...? - The icon «Saint Maria with Christ» «St. Nicola» church, Saraqinisht –Gjirokaster. (Photo no. 39).

163...? -The icon «Saint Maria with Christ» for «Saint Maria's'» church in the village Peshkepi e Siperme-Gjirokaster. (Photo no. 40).

163...? - The icon «St. Nicola» for the church «St. Nicola», in the village Saraqinisht-Gjirokaster.) Photo nr. 48)

1634...5 - The icon «Pantocrator Christ» for the iconostasis of the church «Saint Maria» in the village Spille, Tranoshisht –Gjirokaster. (Photo no. 29).

DO NOT COPY

The majority of the aforementioned works are identified during the tracing expedition of the year 1989 also during their restoration and conservation.

Referring to these dating we arrive at the conclusion that Qiprioti has been living at the same time with Nicola, but he was younger than him. This reinforces the thought that Qiprioti hasn't been living at the same time with Onufer the Great. It is also possible that he hasn't reached the great Onufer when he arrived in Berat. Qiprioti has found there huge ateliers raised by the great author and his son Nicola.

In the iconographic art of Qiprioti we notice a big radiation of Onufris works. At the same time is clearly felt the influence of the Mediterranean school of the Mediterranean islands such as: Cyprus, Crete, and Corfu etc, becoming interlaced with the Venice art. Many artistic elements taken from the Benedict art are clearly seen in his iconographic works, such as: The flourished and quadrangle decor that is found in the dense growth realized with the technique of putty relief, where the decor was done by lines and dots, at the flourished decor of the clothes of «Pantocrator Christ», or at the icon «Saint Maria with Christ». The same thing is noticed in the picture «Saint Maria with Christ» realized from Cimabue in 1300 (photo no. 55), or in the picture «Getting down from the cross» of the painter Duccio Buoninsegna realized in the year 1311, where the aureole of the Christ treated in the decor with the technique of putty relief (photo no.56) the same with those realized by Qiprioti (Photo no. 21).

The works of Qiprioti belong to Italo-Byzantine style, which means to the Crete Venice School. He was the first that used the method of putty relief, the big signatures on the icons, the treating or decorating of the clothes of Christ with flower decor and with the star of Saint Maria with four angles (symbol of virginity).

The works of Qiprioti not only radiated at many later painters and iconographs, but also contributed in the wide spread of the original school of Berati.

DO NOT COPY

Emin RIZA

Recension

DO NOT COPY

JUKKA JOKILEHTO

"Një histori për konservimin arkitektonik"

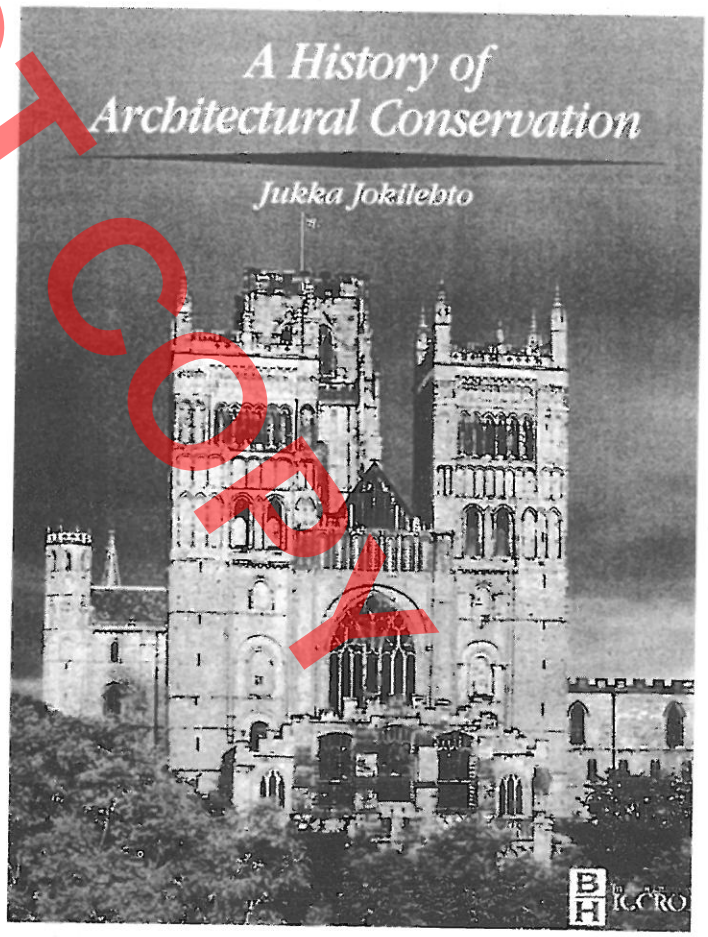
Vepër me vlera madhore

Vlerësimi i monumenteve shfaqet si një konstante e jetës kulturore, me pririe për të qenë përherë dhe më tepër në rritje. Si faktorë të qenësishëm kulturoro-historikë, monumentet me praninë e tyre rrisin ndjeshëm hapësirën kohore, duke mundësuar disi që të jetohet sasopak edhe e kaluara. *Monumentet janë dëshmi të vazhdimësisë së jetës.*

Proceset e integrimit, të kuptuara si rrjedhojë e njësisë së bashkësisë njerëzore, në fushën e kulturës dhe posaçërisht atë të vlerësimit të monumenteve, kanë shfaqje të hershme. Në këtë kontekst, pikëpamjet mbi ndërhyrjet vlerësuese në monumentet, gjithnjë duke pas qenë shfaqur në hapërsira relativisht të ngushta, kanë pasur shtrirje të gjerë. Madje ato, si reflekse të njësisë kulturore përtej veçantive kombëtare, janë kodifikuar ndërkombëtarisht si në rastin e *Kartave të Athinës, Venecies* etj.

Pikëpamjet savante mbi vlerësimin e monumenteve kanë parahistorinë e tyre me vlerësimet intuitive, disa prej të cilave të sakta dhe të thella njëherazi. Kur ende monumentet nuk ishin në mbrojtje të rreptë juridike, ata përgjithësisht i nënshtroheshin transformimeve, madje edhe rindërtimeve tërësore sepse nuk përputheshin me kërkesat e kohës. Ky racionalizëm utilitar nuk merrte në konsideratë vlerat historiko-kulturore të veprës. Vetëm pas ndërgjegjësimit të shoqërive kombëtare, në shkallë të ndryshme kohore, për vlerat e monumenteve, ata u bënë të pacënueshëm, duke siguruar bashkëjetesën në një kontekst historiko-shoqëror të ri. Kjo qe premisa e lindjes së pikëpamjeve, apo teorive të para mbi vlerësimin e monumenteve, në mënyrë metodike.

Në vazhdën e konsiderimit të problematikës monumentale, pikëpamjet mbi ndërhyrjet vlerësuese në këto pasuri kulturore shfaqen në thellim dhe rritje të vazhdueshme. Në këtë kontekst po sheh dritë vepra e Jukka Jokilehtos



"A history of architectural conservation". Autori, një prej personaliteteve më të shquara të ICCROM-it, ku për 25 vjet punoi në fushën e vlerësimit të monumenteve dhe posaçërisht atë të udhëheqjes së kurseve të kualifikimit për restaurator nga mbarë vendet e botës, është një prej njohësve më të thellë të nocionit monument në rrjedhë të

kohës. Kjo njohje, vijueshëm në thellim, është sa praktike aq edhe libreske. Jokilehto ka qenë përherë pranë monumenteve, në mbarë hapësirën europiane, dhe më gjerë, njëherazi ai ka gjurmuar me ngulm të dhënat më të hershme mbi temën monument, duke pas qenë njohës dhe vlerësues kritik i mbarë kontributeve paraardhëse. Synimi i natyrshëm për të kaluar veprat paraardhëse, të cilat, në hapësira më të vogla kanë synuar të njëjtin qëllim, shfaqet bindshëm si në përbërësit metodologjikë, ashtu dhe në thellësinë e analizave dhe sintezat e ngjeshura të kësaj vepre.

Kompozimi i veprës, mund të cilësohet i bazuar në renditjen kronologjike, gjithmonë mbi koncepsionin problemor, brenda periudhash të caktuara kulturore.

Duke besuar se vepra i drejtohet një auditori të gjerë, që prej specialiteteve deri te studentët, dhe specializantët e fushës, vepra dukshëm ka vlera didaktike. Vepra e Jokilehtos arrin të japë krahas pikëpamjeve të veçanta, pra që trajtojnë pjesë të problematikës monument, sisteme pikëpamjesh, apo teori mbi të njëjtën problematikë. Kjo paraqitje, apo më saktë, kjo analizë vlerësueso-kritike, gjithë duke qenë një skemë e njohur kompozimi, në rastin e dhënë shpaloset si shprehëse edhe e pikëpamjeve të autorit mbi problematikën e shqyrtuar. Konsideratat kritike të pikëpamjeve të trajtuara nëpërmjet vlerësimeve sipas koncepsionit të autorit për këto probleme, në thelbin e tyre janë qëndrimet e Jokilehtos për temën komplekse monument. Interpretimet e trashëgimisë teoriko-praktike të qëndrimit ndaj kategorisë monument. Shfaqin në mënyrë disi të veçantë vetë autorin, i cili natyrshëm përball pikëpamjet e tij me ato të njohura, një lloj etaloni, duke kushtëzuar karakterizimin e kontributeve të mëparshme. Rrugë vërtet e njohur, por e zbatuar mjeshtërisht prej autorit, me kulturë të gjerë dhe modesti. Vepra e Jokilehtos provon sërisht sentencën lapidare të Niçes *"s'ka fakte ka vetëm interpretime"*. Në rastin e dhënë, historiku i restaurimit interpretohet në mënyrë lartësisht korrekte, nëpërmjet pikëpamjeve të sotme të Jokilehtos, mjaft prej të cilave tashmë të njohura, janë asimiluar prej tij, si pjesë organike e një sistemi.

Në vepër, shpalosja e evolucionit të koncepsioneve mbi monumentet jepet kryesisht nëpërmjet figurave të shquara të fushës, si dhe shembujve më të spikatur të veprimtarisë së tyre. Kjo mënyrë, do të thoshim me synimin e qartë konkretizues, është instruktive, dhe shpreh dukshëm domethënien e ideve. Ajo padyshim ka kërkuar gjurmime të gjera dhe sistematike, duke qenë herë-herë kontribut rilevant në historikun e konservimit arktitektonik në shekuj. Është me interes parapëlqimi i termit konservim, për veprimtaritë vlerësuese mbi monumentet, në vend të atij të njohur më gjerësisht restaurim. Shënojmë se në hyrjen e P. Philippot, vepra e Jokilehtos, përmendet si histori e restaurimit. Në hyrjen e botuesve definohen të dy termat konservim dhe restaurim, ndërsa vetë autori e fillon veprën, duke treguar synimet e saj, lidhur me objektin konservim dhe restaurim i monumenteve. Besojmë se parapëlqimi i termit konservim për titullin prej Jokilehtos, lidhet me konceptimin e drejtë të tij se çdo ndërhyrje në monumente bart rreziqet e dëmtimit të vlerave autentike. Përkrahës i sentencës, thellësish të drejtë: *"qëllimi i restaurimit është të konservojë monumentin"* idhtar i Cezare Brandit, shfaqur fuqishëm me klithmën kundërshtuese ndaj kërkesës ireale *"Come era, dove era"* Jokilehto kërkon që në titull të shfaqë në mënyrë konçize pikëpamjet e tij lidhur me marrëdhëniet monument-autenticitet.

Gjithë duke pasur parasysh mbarë përvojën europiane në fushën e vlerësimit të monumenteve autori ndalet kryesisht në tre shkollat e njohura europiane të restaurimit atë franceze, angleze dhe italiane. Ndërmjet koncepsionit stilistiko-normativ francez dhe atij romantik-konservator anglez, i cili depërton në thelbin e domethënies së monumentit, shfaqet racionalizmi i shkollës italiane, i cili mund të pohojmë se kërkoi mesin e artë. Mbi këto tre boshte themelore, Jokilehto shpalos edhe shkollat lokale, si dhe përvojat më modeste.

Në mbarë veprën, synohet rruga për t'u ndjekur lidhur me qëndrimin kundrejt pasurisë së papërsëritshme, kulturës materiale të njerëzimit. Për vetë natyrën e saj veprimtaria me monumente shfaqet si një bashkësi komplekse problematikash dhe aktorësh, që drejtpërdrejt, apo tërthorazi ndikojnë në trajtimin e kësaj veprimtarie. Problemet e identifikimit të këtyre vlerave, ato të vendit të tyre në jetën e sotme, kristalizimi i parimeve të konservimit, shkalla dhe mënyra e zbatimit të tyre, sigurimi i mjeteve financiare dhe më tej, implikimi i faktorëve shoqëror dhe politikë në to, e bëjnë vërtet të vështirë problemin madhor monument. Ndërvarja e zgjidhjeve vlerësuese për monumentet prej shumë faktorësh, disa prej të cilëve jashtëprofesionalë shfaqen, madje shpesh, me përfundime së paku dëshpëruese. Megjithë përpjekjet sa serioze aq edhe sistematike, për kodifikimin e kriteve të konservimit në

DO NOT COPY

plan ndërkombëtar, ato kurresesi nuk mund të jenë dukuri shkencore. *Konservimi i monumenteve, nuk është shkencë*, prandaj edhe rryma e emërtuar restaurim shkencor nuk mund të jetë e pranueshme. Teoritë e restaurimit janë qëndrime karshi monumenteve të cilat kushtëzohen së pari nga vendi i këtyre vlerave në historinë, dhe më gjerë në jetën e brezave të ndryshme të shoqërisë. Si të tilla ato gjithë duke u thelluar dhe saktësuar, vështirë se mund të konsiderohen, në një moment të caktuar, të gjetura pra të përkryera, për të mos pranuar përmirësime. Besojmë se për të mirë, apo disi dhe për të keq, kur përsëriten gabime, tashmë të identifikuara, evolucioni i teorive të restaurimit shfaqet problematik. Shembujt negativë të ndërhyrjeve në monumente, veçanërisht në periudhat paskonfliktuoze, të cilat sjellin dëmtime, madje shkatërrime të monumenteve, të cilat pasohen me rindërtime, krahas ndërhyrjeve arbitrare në këto vlera, dëshmojnë se madje edhe bota e qytetëruar nuk e ka zgjidhur në mënyrën e duhur qëndrimin ndaj monumenteve. Në këtë kontekst, vepra e qartë e Jokilehtos e cila përshkohet tej e ndanë prej së vërtetës se vlerat historiko-kulturore të monumenteti në shkallën më të lartë të autenticitetit, pranojnë vetëm ndërhyrje që synojnë ruajtjen e këtyre vlerave, larg çdo veprimi që tenton rikthim gjendjesh të reja.

Vepra e Jokilehtos të shtyn ta ndjesh të papranueshme madje edhe pohimin: *"restaurimi ndalon atje ku fillon hipoteza"*, shprehur në Kartën e Venecies, e cila lë shteg për pranimin e rindërtimeve. Jokilehto vlerësues i thellë i Cezare Brandit, ashtu si ai mund të cilësohet purist, në kuptimin e rigorizitetit me të cilin duhet të konsiderohen dhe trajtohen vlerat e trashëgimisë së kulturës materiale të njerëzimit. Do të pohonim pa mëdyshje se kur parimet e mbrojtura në këtë vepër do të gjejnë realizim atëherë monumentet duhet të konsideroheshin të shpëtuar.

Jukka Jokilehto, në veprën madhore njëherazi, deskriptive, analitike dhe instruktive, rrok mjeshtërisht përvojën disa shekullore në fushën e vlerësimit të monumenteve. Tejkalimi i veprave paraardhëse, padyshim, ka kërkuar një veprimtari të gjerë njohëse dhe hulumtuese, dhe ajo që është më e rëndësishme ide të qarta për të mbajtur qëndrime vlerësueso-kritike, shfaqje të botëkuptimit të autorit. Nëse do të flisnim për stilin e veprës duke përsëritur sentencën e njohur do të thoshim se ajo shfaq vetë autorin. *Thjeshtësia, si pasqyrim i njohjes thelbësore të problemit, kapja pas kryesores, konsiderimi i plotë i kontributeve paraardhëse, si dhe hapësira e gjerë njohëse e përvojës europiane dhe më gjerë asaj botërore,* i japin veprës vlera të vërteta, në përputhje me subjektin e trajtuar. Sa më shumë të respektohen pikpamjet kompetente për monumentet aq më të parrezikuar do të jenë ata që prej pakujdesisë dhe deri te përkujdesjet diletanteske.

Vepra e Jukka Jokilehtos padyshim do të shërbejë si pikë referimi autoritare për çdo veprimtari lidhur me trashëgiminë historiko-kulturore të pasurisë mbarëbotërore në fushën e kulturës materiale, sepse ajo është në nivelet e duhura të kërkesave më rigoroze profesionale.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

By Emin RIZA

JUKKA JOKILEHTO

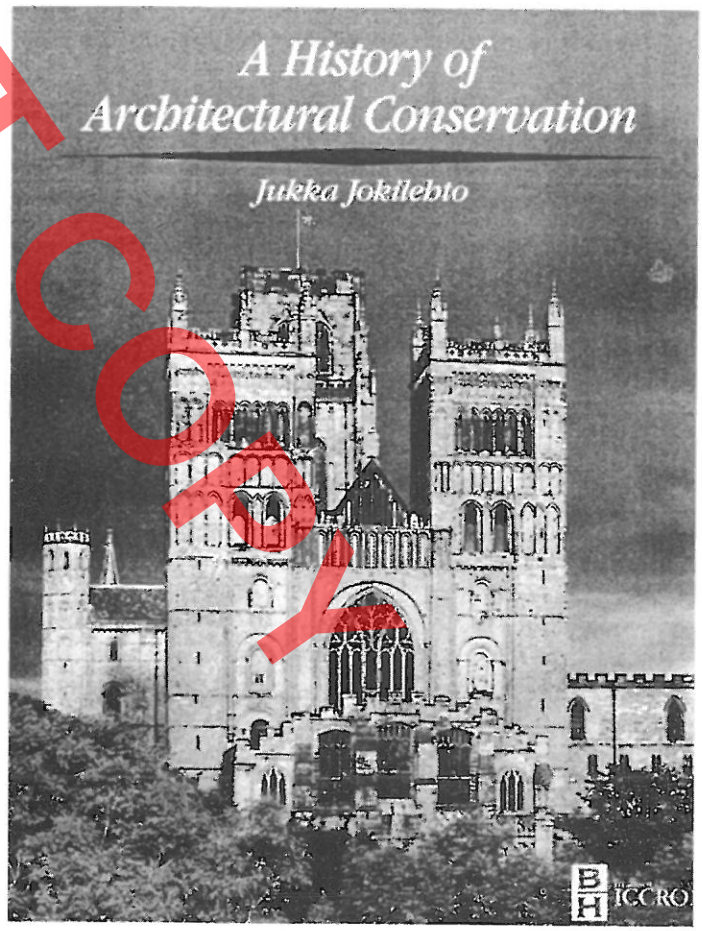
"A History of Architectural Conservation"

Oeuvre d'une grande valeur

L'estimation des monuments se révèle comme une constante de la vie culturelle, ayant une tendance de plus en plus croissante. Les monuments, en tant que facteurs essentiels historico-culturels, de par leur présence, augmentent sensiblement l'espace temporel, en assez bien donnant la possibilité de faire vivre, quelque peu, le passé. *Les monuments témoignent de la continuité de la vie.*

Les processus de l'intégration, conçus comme conséquence de l'unité de la communauté humaine dans le domaine de la culture et plus particulièrement dans celui de l'estimation des monuments, sont apparus depuis très longtemps. Dans ce contexte, les points de vue sur les interventions évaluatives sur les monuments, tout en étant manifestés dans des espaces relativement étroits, ont connu une large extension. Ces points de vue, en tant que reflets de l'unité culturelle, outre les particularités nationales, sont codifiés sur le plan international, comme c'est le cas des **Chartes d'Athènes, de Venise** etc.

Les opinions savantes sur l'estimation des monuments ont leur préhistoire dans les évaluations intuitives, dont quelques-unes étaient à la fois exactes et approfondies. Au moment où les monuments n'étaient pas mis sous une protection rigoureuse juridique, ils étaient soumis, en général, à des transformations, voire des reconstructions totales, parce qu'ils ne correspondaient pas aux exigences de l'époque. Ce rationalisme utilitaire ne tenait pas compte des valeurs historico-culturelles de l'œuvre. Seul après la prise de conscience, de la part des sociétés nationales, des valeurs des monuments, aux differents niveaux temporels, ces monuments devinrent inattaquables, assurant ainsi la coexistence dans un nouveau contexte socio-historique. Ce fut la prémisse de la naissance des premiers points de vue ou théories de la mise en valeur, de manière méthodique, des monuments.



Dans la continuité de la prise en considération de la problématique monument, les opinions sur les interventions évaluatives dans ces richesses culturelles sont de plus en plus approfondies et en croissance permanente. Dans ce contexte, l'œuvre de Jukka Jokilehtos «*A history of architectural conservation*» voit le jour. Son auteur, l'une des personnalités remarquables de ICCROM, où il a

DO NOT COPY

travaillé, pendant 25 ans, dans le domaine de l'évaluation des monuments, notamment en guidant des cours de formations aux restaurateurs dans le monde entier, est aussi l'un des plus approfondis connaisseurs de la notion monument au cours du temps. Cette connaissance constamment approfondie est tant pratique que livresque. Jokilehtos a toujours été auprès des monuments, dans tout l'espace européen et plus loin, et, étant un fin connaisseur et estimateur critique de toutes les contributions antérieures, a tracé en même temps avec opiniâtreté les données plus récentes au sujet des monuments. Le but de passer par les œuvres antérieures, lesquelles dans des espaces plus petits ont visé à un même objectif, se révèle d'une façon convaincante, tant par rapport aux composantes méthodologiques qu'aux analyses approfondies et aux synthèses concises.

La composition de l'œuvre peut être qualifiée comme basée sur l'ordre chronologique, toujours sur la conception problématique, dans des périodes culturelles bien déterminées.

Etant sûrs qu'elle s'adresse à un auditeur large, aux spécialités, aux étudiants et aux spécialistes en la matière, l'œuvre dispose des valeurs didactiques. L'oeuvre de Jokilehtos réussit à donner, à part les points de vue spécifiques traitant une partie de la problématique monument, des systèmes d'opinions ou des théories sur le même problématique. Cette présentation ou, disons plus exactement, cette analyse critique et évaluative, ayant le caractère d'un schéma compositionnel connu, dans le cas présent, se manifeste également comme une expression des opinions de l'auteur sur la problématique analysée. Les considérations critiques des opinions traitées à travers les évaluations selon la conception de l'auteur sur ces sujets, en leur essence, représentent les attitudes de Jokilehtos par rapport à un sujet complexe, celui du monument. Les interprétations du patrimoine théorico pratique de l'attitude envers la catégorie monument, expriment de façon assez particulière l'auteur même, qui, d'une façon naturelle, affronte ses points de vue, considères comme unité de mesure avec ceux connus en conditionnant ainsi la caractérisation des contributions antérieures. Un chemin vraiment connu, mais parcouru, par l'auteur, avec maîtrise, large culture et simplicité. L'œuvre de Jokilehtos démontre de nouveau la sentence lapidaire de Nietzsche «*il n'y a pas de faits, il n'y a que des interprétations*». Dans le cas donné, l'historique de la restauration est interprété d'une manière très correcte, à travers les égards actuels de Jokilehtos, dont nombreux, connus déjà, sont assimilés par lui comme partie organique d'un système.

Dans l'œuvre, le déploiement de l'évolution des concepts sur les monuments apparaît principalement à travers les figures renommées dans le domaine, ainsi qu'à travers les exemples les plus remarquables de leur activité. Cette manière, on dirait d'un but clairement concret, est une manière instructive et exprime sensiblement la signification des idées. L'œuvre a procédé, sans doute, à de larges recherches systématiques en apportant, parfois, une grande contribution dans l'histoire de la conservation architectonique, pendant des siècles. Le choix du terme conservation dans les activités de l'évaluation des monuments, au lieu du terme plus connu restauration, se fait connaître comme très intéressant. Nous soulignons que dans l'introduction de P. Philippot, l'oeuvre de Jokilehtos, est mentionnée comme histoire de restauration. Dans l'introduction des éditeurs il est donné la définition des deux termes, conservation et restauration, tandis que l'auteur même commence l'œuvre en démontrant ses buts, liés a l'objet conservation et restauration des monuments. Nous croyons que le choix du terme conservation, dans le titre, par Joklehtos est lié à sa juste conception, selon laquelle chaque intervention dans les monuments entraîne le risque de la détérioration des valeurs authentiques. Partisan de la sentence, extrêmement juste: «*l'objectif de la restauration est la conservation du monument*» disciple de Cesare Brandi, venu d'une façon puissante avec le cri opposé à la demande irréelle «*comme era, dove era*», Jokilehtos veut exprimer d'une manière concise, à travers le titre, ses opinions sur les relations monument- authenticité.

Tout en tenant compte de l'expérience européenne dans le domaine de l'estimation des monuments, l'auteur s'arrête notamment sur trois écoles renommées de la restauration, celle française, anglaise et italienne. A travers la conception stylistique et normative française et celle romantique et conservatrice anglaise, laquelle s'introduit dans l'essence de la signification du monument, le rationalisme de l'école italienne apparaît, en cherchant, on pourrait l'avouer, un moyen terme. Sur ces trois axes fondamentaux, Jokilhehtos dévoile aussi les écoles locales, ainsi que les expériences les plus modestes.

Dans l'œuvre, le but est de montrer la voie à suivre par

rapport à l'attitude envers le patrimoine non renouvelable de la culture matérielle de l'humanité. De par sa nature même, l'activité concernant les monuments se révèle comme un ensemble complexe des problématiques et des acteurs, influant, directement ou indirectement sur la manière de traiter cette activité. Les questions de l'identification de ces valeurs, ainsi que leur place dans la vie d'aujourd'hui, la cristallisation des principes de la conservation, le niveau et la façon de leur mise en place, les moyens financiers a trouver et, ce qui plus, l'implication des facteurs sociopolitiques sur ces valeurs rendent vraiment compliquée la question majeure, le monument. L'interdépendance, des solutions d'évaluation par différents facteurs, dont quelques-uns se font jour en dehors de la profession, voire souvent avec des conclusions tout au moins désespérantes. Bien qu'il ait des efforts à la fois sérieux et systématiques en vue de codifier les critères de la conservation sur le plan international, ils ne peuvent être en aucun cas des phénomènes scientifiques. *La conservation des monuments n'est pas une science*, d'où l'inadmissibilité du courant dénommé restauration scientifique. Les théories de restauration constituent des attitudes envers les monuments, d'abord conditionnées par la place de ces valeurs dans l'histoire et encore, dans la vie des différentes générations de la société. Comme telles, tout en s'approfondissant et se précisant, il est difficile qu'elles soient considérées, à un moment donné, comme bien trouvées, donc comme parfaites. Nous sommes de l'avis que, bien ou mal, quand les erreurs déjà identifiées recommencent, l'évolution des théories de la restauration s'avère être problématique. Les exemples négatifs des interventions dans les monuments, en particulier lors des périodes post conflictuelles, entraînent des endommagements, voire des destructions des monuments suivis, après, par des reconstructions parallèlement avec les interventions arbitraires sur ces valeurs, témoignent que même le monde civilisé n'a pas trouvé la solution adéquate concernant l'attitude envers les monuments. Dans ce contexte, l'œuvre explicite de **Jokilehtos** trace d'une part à l'autre la vérité selon laquelle les valeurs historico-culturelles d'un monument, disposant du plus haut niveau d'authenticité, n'acceptent que des interventions visant à la protection de ces valeurs, en dehors de toute action tentant la remise à un nouvel état. L'œuvre de **Jokilehtos** nous pousse au refus de l'affirmation selon laquelle «*la restauration s'arrête là, où commence l'hypothèse*», exprimée par la **Charte de Venise**, laissant de l'espace à l'acceptation des reconstructions. **Jokilehtos**, fin évaluateur de Cesare Brandi, comme ce dernier, pourrait être qualifié comme puriste, quant à la rigueur avec laquelle les valeurs du patrimoine culturel et matériel de l'humanité devraient être considérées. Nous affirmons sans doute qu'au moment où les principes soutenus dans cet œuvre seront mis en oeuvre les monuments pourront être conçus comme sauvés.

Jukka Jokilehto, dans son grand œuvre à la fois descriptive, analytique et instructive, conçoit avec maîtrise l'expérience séculaire dans le domaine de l'évaluation des monuments. Le dépassement des oeuvres antérieures a demandé sans doute une large activité de connaissance et de recherche, et ce qui est plus important, des idées claires, en vue de maintenir des attitudes évaluatives et critiques, comme expression de la conception de l'auteur. Quant au style de l'œuvre, si on répète la sentence connue on dirait qu'elle reflète l'auteur même. *La simplicité, en tant que reflet de la connaissance essentielle du sujet, l'attachement au principal, l'entière prise en considération des contributions antérieures, ainsi que le large espace de connaissance et de l'expérience européenne, voire mondiale,* donne à l'œuvre de véritables valeurs, conformément au sujet traité. Plus les opinions compétentes sur les monuments seraient respectées, moins les monuments seraient exposés au risque provenant autant de la négligence que des soins dilettantistes.

L'œuvre de **Jukka Jokilehtos** servira, sans aucun doute, comme un point de référence autoritaire dans toute activité liée à l'héritage historico-culturel du patrimoine du monde entier dans le domaine de la culture matérielle, parce qu'elle se situe à des niveaux requis par les exigences professionnelles les plus rigoureuses.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

DO NOT COPY

DO NOT COPY