



Muzeu
Kombëtar
i Artit
Mesjetar

Mbi ARTIN MESJETAR

01

MUZEU KOMBËTAR I ARTIT MESJETAR
National Museum of Medieval Art

Mbi ARTIN MESJETAR

Nr. 01

Revistë shkencore periodike
Botim i Muzeut Kombëtar të Artit Mesjetar
Korçë 2022

Drejtores:

Fjoralba Prifti
Muzeu Kombëtar i Artit Mesjetar

Bordi Editorial:

Fjoralba Prifti
Genci Proko
Esmeralda Peleshi
Ilir Tërova

Arti grafik:

Fjoralba Prifti
Gerta Naslazi

Redaktorë shkencorë:

Fjoralba Prifti

Drejtores e Muzeut Kombëtar të Artit Mesjetar

Prof.Asoc.Dr. Konstantinos Giakoumis

Kolegji Universitar Logos
University College LOGOS

Andi Rëmbeci

Lektor në Historinë bizantine / Fakulteti i Historisë
Universiteti i Tiranës

Dr. Pandi Bello

Doktor shkencash në muzikologji

Dr.Prof. Mikel Temo

Pedagog / Fakulteti i Arteve Figurative/
Universitetin e Arteve, Tiranë

Dr. Adelina Nexhipi

Pedagoge / Universiteti "Fan Noli", Korçë

Prof.As.Dr. Anyla Saraçi

Pedagoge / Universiteti " Fan Noli", Korçë

Dr. Edlira Menkshi

Pedagoge / Universiteti "Fan Noli", Korçë

Genti Proko

Përgjegjës i Laboratorit të restaurimit dhe konservimit
Muzeu Kombëtar i Artit Mesjetar

Përmbajtja:

5. Hyrje

nga Fjoralba Prifti

Drejtores e Muzeut Kombëtar të Artit Mesjetar

6. Muzeu Kombëtar i Artit Mesjetar

nga Fjoralba Prifti

Drejtores e Muzeut Kombëtar të Artit Mesjetar

18. Vërejtje mbi dy ikona të Shën Marisë të Kostandin Jeromonakut dhe Joan Çetirit nga Muzeu Mesjetar i Korçës:

dëshmi të shtëgtimit të njerëzve dhe ideve

nga Prof. As. Dr. Konstantinos Giakoumis

Kolegji Universitar LOGOS

36. Shën Maria në monumentet dhe artin e rilindjes paleologe në zonën e Korçës

nga Andi Rëmbeci

Universiteti i Tiranës

46. Tempulli dhe Arti

nga Imzot Johan Palushi

Mitropoliti i Korçës

57. Afresket e Motrave Zengo

në Kishën e Ungjillëzimit në Tiranë

nga Andrea Llukani

66. Afresket e Vangjel Zengos në kishën e ungjillëzimit dhe piktura e Nolit në Muzeun Historik Kombëtar

nga Dr. Dorian Koçi

Drejtor i Muzeut Historik Kombëtar

78. Grigor Zdruli dhe ikona

"Fjetja e Shën Nifonit" e realizuar prej tij në Manastirin Dionisiu në malin Athos

nga Dr. Ahilino Palushi

91. Restaurimi

nga Genti Proko

Përgjegjës i Laboratorit të restaurimit dhe konservimit / Muzeu Kombëtar i Artit Mesjetar

01

Mbi ARTIN MESJETAR

© Të gjitha të drejtat e botimit dhe ribotimit për autorin. Asnjë material nuk mund të riprodhohet, kopjohet, ripublikohet, modifikohet, shpërndahet apo shitet në asnjë mënyrë, i plotë apo pjesë të tij në formë elektronike apo në letër, pa autorizimin e shkruar të autorit. Përdorimi i materialeve të kësaj reviste, pa autorizim, përbën shkelje penale të të drejtave të autorit.

Muzeu Kombëtar i Artit Mesjetar ndodhet në qytetin juglindor të Shqipërisë, Korçë, prej 1980-ës. Që në hapje të tij, ky muze është një nga qendrat muzeore më të rëndësishme të Shqipërisë e më gjerë.

Muzeu Kombëtar i Artit Mesjetar, përveç se ekspozon vlerat e artit bizantin dhe post bizantin, si të vetmet artefakte të cilat, i përkasin artit figurativ, prej shekujve mesjetarë dhe deri në fillimin e shek. të 20-të, të mbledhura dhe të shpëtuara prej ikonoklastit diktatorial apo të mbijetuara nga komunitetet e krishtera gjatë shekujve të pushtuesve otomanë, i ruan ato me kujdesin më të madh duke kaluar fillimisht në duart e specialistëve restauratorë në Laboratorin e Restaurimit dhe Konsevimit, i ndodhur pranë muzeut, që në hapje të tij, si përgjegjës i drejtpërdrejtë mbi jetëgjatësinë dhe shkëlqimin e tyre të vazhdueshëm.

Nga më se 8200 objekte muzeale, 6400 janë ikona dhe vetëm 400 prej tyre ekspozohen në mënyrë të përhershme. Pjesa tjetër ruhet në fondet e muzeut dhe ekspozimi i tyre për publikun bëhet vetëm me anë të ekspozitave të përkohshme, të organizuara nga vetë muzeu. Këto vepra të përzgjedhura, qëndrojnë të ekspozuara për gati tre muaj, ku janë në fokus të aktiviteteve shkencore, studimore, punëtorive dhe programeve edukuese në vazhdim.

Qëllimi është përforsimi i vlerave që mbartin, njohja me vizitorin e huaj dhe vendas, me trashëgiminë kulturore, artistike, me historinë, jetën sociale dhe ekonomike mesjetare në vendin tonë, fatin dhe historinë e tyre, duke u kthyer kështu dhe në objekte krenarie, diskutimi dhe mbi të gjitha në objekte studimi.

Përzgjedhjes së tematikave të caktuara, kurimit të ekspozitave, i është bashkëngjitur gjithashtu edhe një sesion shkencor, ku studiues, lektorë, akademikë kanë referuar mbi temat përkatëse.

Studimet e tyre, takimet dhe komunikimet shkencore, rrahjet e mendimeve, shkëmbimet e ideve, marrëdhënie të cilat konsolidohen çdo herë dhe më shumë, jo vetëm kanë shtuar vlerat e objekteve muzeale, por kanë pasuruar informacionin me të dhëna apo gjetje të tjera historike, artistike, ku në fund bëhen gjithashtu dhe pjesë e data-bazës së fondit muzeor dhe pjesë e bibliotekës muzeale.

Për një zhvillim edhe më produktiv, muzeu vazhdon të mbledhë, të ruajë dhe të interpretojë vlerat dhe historinë. Fokusi është jo vetëm promovimi i trashëgimisë sonë kulturore, por edhe ruajtja, konservimi, studimi, kërkimi, hulumtimi, publikimi, konsulenca dhe bashkëpunimi. MKAM nis rrugën e tij dhe në fushën e botimeve me revistën shkencore, periodike “Mbi Artin Mesjetar”, ku çdo studim, artikull shkencor, hulumtim apo kërkim, çdo emër i shquar i botës akademike, çdo studiues i historisë së artit, hulumtues të rinj apo çdokush që do të dojë të jetë pjesë e këtij lloj komunikimi, do të shtojë vlerat, interesin dhe dinjitetin institucional që mbart Muzeu Kombëtar i Artit Mesjetar.

Kjo revistë do të jetë përçuese e njohurive, vlerave, ideve si dhe një urë tepër e rëndësishme lidhëse ndërmjet artit, trashëgimisë kulturore, zbulimit të historisë dhe mundësive të tjera, të cilat përcaktojnë dhe vizionin e muzeut mbi të ardhmen.

Fjoralba Prifti

Drejtores

Muzeu Kombëtar i Artit Mesjetar

MUZEU KOMBËTAR I ARTIT MESJETAR

NGA FJORALBA PRIFTI

Drejtoresh e Muzeut Kombëtar të Artit Mesjetar

MUZEU KOMBËTAR I ARTIT MESJETAR është hapur në Korçë në vitin 1980. Ky Muze është një nga qendrat muzeore më të rëndësishme të Shqipërisë, dhe përmban një nga koleksionet më të pasura, kryesisht të Artit Bizantin dhe Post Bizantin, jo vetëm në vendin tonë, por edhe në rajon.

Në MKAM ruhen dhe ekspozohen mbi 8200 relike dhe vepra arti, ku pjesa më e madhe janë objekte religjioze, ku kryesisht i përkasin besimit ortodoks, artit bizantin, por ka edhe nga besimet e tjera në Shqipëri dhe gjithashtu, një pjesë e vogël ka karakter etnografik. 6400 janë ikona të cilat, kryesisht janë në dru dhe i përkasin periudhës post bizantine dhe nga të cilat janë ekspozuar 400, ndërsa pjesa tjetër janë objekte druri, metale apo dhe veshje.

Përveç periudhës shumë shekullore të pushtimit osman, i cili luftoi gjatë gjithë kohës, fenë e krishterë si dhe artin e saj, nuk mundi ta shkatërrojë atë plotësisht, ashtu si mundi diktatura e egër, 50 vjeçare. Kjo diktaturë ktheu në “fe”, kryesore, ideologjizmat komuniste, të një sistemi totalitar, ndërkohë shkatërroi çdo gjë çdo gjë që i përkiste besimeve fetare, duke filluar nga kishat dhe xhamiat, tek objektet religjioze, tek përndjekja e përhapësve të doktrinave fetare dhe deri tek besimi individual.

Gjendur në këto kushte një grup studiuesish, si Theofan Popa edhe të tjerë, arritën mes shumë vështirësish dhe duke sakrifikuar të shpëtojnë, nga djegia dhe shkatërrimi, një numër të madh ikonash, objekte të ndryshme religjioze të cilat, u mblodhën dhe u vendosën në qytetin e Korçës, (si qyteti dhe krahina me numrin më të madh të kishave dhe ikonave të mbledhura), në emrin “Muzeu i Artit Mesjetar”.

Pikërisht, në 1980-ën, muzeu u strehua nën kupolën e njëres prej kishave kryesore të qytetit, “Burimit jetëdhënës”, godinë së cilës iu hoq funksioni si kishë dhe u përshtat për muze dhe e cila, edhe në mënyrë simbolike, mbajti në jetë shumë ikona dhe objekte liturgjike dhe njëkohësisht pranë njerëzve të cilëve, jo vetëm iu rikthenin memorien por edhe njihte brezat e rinj me trashëgiminë kulturore, artistike dhe historike.

Gjithsesi, arsyeja për të cilën MKAM ka numrin më të madh të ikonave dhe objekteve të tjera religjioze, krahasuar edhe me vendet fqinje, ishte pikërisht diktatura, e cila, duke shkatërruar tempujt e besimit nuk ju la më hapësirë ku ato të qëndronin.

Mendohet se kanë humbur apo shkatërruar një numër më i madh ikonash dhe objektesh sesa ai që ka shpëtuar deri në ditët e sotme. Që në hapje të tij, muzeu, krahas ekspozitës ka pasur dhe Laboratorin e Restaurimit, tashmë “Qendra e Restaurimit dhe Studimit të ikonave”, e cila, e përbërë prej specialistësh vazhdon dhe nxjerr në dritë duke pastruar dhe restauruar, mbikqyrur dhe studiuar ikonat shekullore apo dhe objektet e tjera.

Prej 2016-ës Muzeut iu ndërtua një godinë dinjitoze, enkas për të, ku ikonat dhe të gjitha objektet e tjera muzeale jo vetëm mund të ekspozohen por edhe të ruhen në parametrat e duhur dhe bashkëkohorë, dhe ndërkohë kisha në të cilën qëndruan prej gati 40 vitesh iu rikthye komunitetit fetar ortodoks dhe po i nënshtrohet restaurimit, kthimit në origjinë. Një numër i vogël ikonash dhe ikonostasi original, i shek. XVIII, iu lanë kishës në përdorim dhe gjithmonë nën mbikqyrjen e Specialistëve të MKAM.

Përgjatë 40 viteve, kanë dale nga fondi i muzeut shumë ikona dhe objekte, disa qendrave muzeore në gjithë Shqipërinë, Beratit, Kavajës, Muzeut Historik Kombëtar, Galerisë së Arteve, Tiranë, etj. Apo kanë qenë pjesë e ekspozitave të përkohshme edhe jashtë vendit si në Itali, Francë, Gjermani, Greqi, etj..

MKAM ka një koleksion të madh dhe të jashtëzakonshëm të Artit Post Bizantin dhe pak vepra të Artit Bizantin, për fat të keq për shkak të ikonoklasteve të shumta, të ndodhura përgjatë shekujve, pushtimit të gjatë osman, si dhe ikonoklastin diktatorial në fund, por ky koleksion është tepër përfaqësuese dhe me vlera të larta artistike.

Pikturimi i imazheve fetare dhe historitë Biblike, u kthye në një nga objektivat kryesore të përhapjes së krishtërit në botën Mesjetare. Pikturat konsideroheshin tepër të nevojshme për të shpërndarë autoritetin kishtar dhe fetar në njerëzit, të cilët ishin të gjithë, pa përjashtim besimtarë dhe shumica e të cilëve nuk dinin shkrim e këndim. Shëmbëlltyrat e krijuara do të ndihmonin besimtarët të njihnin mësimet fetare dhe të kujtonin ngjarjet e shenjta.

Kjo formë ilustrimi shenoi një pikë tepër të rëndësishme në Historinë e Artit dhe megjithë kufizimet e tij, shpesh herë, ishte objekt diskutimesh pikturimi i shëmbëlltyrave të Zotit dhe dishepujve të tij. Kjo ishte dhe arsyeja e disa ikonoklasteve, të cilat shkatërronin çdo imazh të pikturuar.

Duke nisur sipas rendit kronologjik, ikonat më të hershme në MKAM, janë “Dyert e bukura” (fig.1) Nr. 2281-82, me origjinë nga kisha në guvë në Blashtojnë, Prespë, e cila fillimisht daton nga shek. XI dhe në shek. XIV, u kthye në tempull dedikuar Virgjëreshës Mari dhe “Kryeëngjëlli Mihail”, In. 2278, gjetur në rajonin e Korçës, shek XVI, kanë vizatime të thjeshta, të qarta, lineare, kompozime ku ngjyra e kuqe dhe sfondi gri (argjend) janë tipike të shkollës së Ohrit, ndërsa stili ikonografik i takon paleologëve. Figurat janë të plota, qëndrojnë në një hapësirë, dekorative. Në artin bizantin, edhe pas disa shekujsh, pak gjëra kishin lëvizur nga mënyra e vjetër egjiptiane e krijimit të një ikone, jo vetëm paraqitja e plotë e figures, por edhe mënyra statike si ajo qëndron.

E vetmja risi ishin portretet, të cilat kishin marrë të gjithë vëmendjen artistike dhe impenjimin duke u përqendruar tek portretet e figurave, të cilat janë shprehëse, me vëllim, dritë-hije dhe ngjyra të cilat shkrihen lehtë me njëra – tjetrën, në gjurmët e italianëve si Cimabue apo Giotto di Bondone. Shembuj të vlerave të larta artistike janë ikonat “Kryeëngjëlli Mikael” (fig.2), i cili është një dhe nga më përfaqësuesit e MKAM. Ikonë e shek. XIV, me origjinë nga Mborja e Korçës, përcjell njëkohësisht bukurinë ëngjëllore si dhe forcën ushtarake si gjeneral i ushtrisë së ëngjëjve. E gjithë figura e tij, ndahet nga sfondi i argjendit me një kontur linear tepër elegant, ndërsa brenda linjës bie në sy portreti i tij, mes tonaliteteve të ngrohta, ndërsa trupi i tij ndodhet mes kontrastesh të mëdha linjash, ngjyrash dhe simbolesh.

Dhe “Shën Maria Hodigridia” In.347 (fig.3), i përket shek. XIV, me origjinë edhe kjo nga kisha në guvë e Shën Mërisë, në Blashtojnë, e cila qëndron ëmbëlsisht mes draperisë së maforit, dhe himationit të Krishtit në tonalitete të ngrohta dhe në kontrast me blunë e veçantë dhe plotë dritë, që ndodhet po tek të dyja figurat.

“Shën Maria”, In.2280, (fig.4), i përket shek. XIII- XIV, me origjinë nga kisha e Shën Marisë, ishulli I Maligradit, Prespë, ikona është tepër e veçantë në stil. Gati dekorative, paraqitet me linja të prera, të drejta dhe të ashpra, jo vetëm në draperi por edhe në portete. Edhe vështimi është i egër pasi sytë konturohen me linja të forta. Aureolat e kuqe, I japin më shumë potencë kompozimit, i cili, nuk përcjell ndjenjë qetësie apo një paraqitje solemne, siç zakonisht e hasim në ikonografi.

Me ndarjen e Kishave, të botës perëndimore, me atë Lindore dhe Arti Bizantin pësoi humbje dhe ndryshime të mëdha. Ndërkohë, në Europën perëndimore, arti i të pikturuarit të skenave dhe personazheve biblike, ishte shkrirë në mënyrë natyrale me skenat dhe personazhet nga jeta e përditshme. Në pikturat e artistëve të mëdhenj, ndihej perspektiva, volume, plastika.

Por në kishën lindore, pikturat, nuk konsideroheshin më si ilustrime por si sugjestione të një bote të pushtetshme dhe të mbinatyrshme. Kështu kisha Lindore nuk mund të lejonte artistin bizantin të kalontet rregullat e paracaktuara, rregulla të cilat ishin vendosur tradicionalisht ndër shekuj. Kështu arti Bizantin u bë më i rreptë dhe konservator në ruajtjen e traditave të pikturimit se Egjiptianët e Lashtë, por ndërkohë ruajti dhe perfeksionoi arritjet e artit grek në portrete, gjeste apo draperi.

Ky lloj arti i la pak vend zhvillimit individual të artistëve, si dhe në studime dhe kërkime, madje më së shumti mbetej dhe anonim, gjë që nuk ndodhi në botën Perëndimore, edhe pse sponsor dhe promovues i artit figurative, ishte vetem kisha.

Megjithatë, me kalimin e shekujve, pavarisht rregullave të pandryshueshme, artistë individuale arritën të venë firmën mbi veprat e tyre dhe të dallohen për stilin, harmoninë, lirikën e tyre.

Flasim për Onufrin, mjeshterin e madh, shek. XVI MKAM ekspozon dhe konservon numrin më të madh të veprave ikonografike të tij. Mund të përmendim “Lindjen e Krishtit” (fig.5); “Pagëzimin” (fig.6) apo “Zbritjen në ferr” (fig.7).

Onufri, një piktor i rëndësishëm dhe përveç të tjerash tepër i talentuar, ai njih vizatimin, kompozimin perfekt, perspektivën, plastikën, teknikën, ngjyrat dhe harmoninë.

Pikturoi afreske dhe ikona me një cilësi tepër të lartë artistike. Në veprat e tij bie në sy vendosja e shumë skenave të cilat në mënyrë narrative tregojnë historinë biblike, brenda një kadrori të vogël dhe jo me ndarje drastike por me një shkrirje dhe natyralizëm brenda tyre. Këto skena ndahen nga njëra –tjetra me anë të peisazheve të tij unike, ku ngjyrat dhe nuancat harmonizohen bukur. Vetëm tek kompozimet e tij mund të shikosh peisazhe shkëmbore me ngjyra të ndryshme, dhe ku çdo shkëmb flet për një ngjarje dhe lartësohet kreut. Kreshtat e tyre, jo vetëm përcaktojnë vendngjarjen por janë të vizatuara me vija të lakuara duke i dhënë butësi dhe ëmbëlsi, sa në pamje të parë është e vështirë të perceptosh shkëmbinj.

Paleta e ngjyrave është e plotë, por në tërësi të gjitha ikonat e tij, kanë një gamë të ngrohtë, një nuancë të kuqe dhe ku e “Kujja e Onufrit” vazhdon shkëlqen.

Personazhet qëndrojnë gjithmonë në plan të parë, dhe bien në sy portretet plot shprehi.

Veprat ruhen në gjendje shumë të mire dhe falë njohjes të mirë që ka pasur artisti edhe për anën teknike të realizimit të tyre.

Me të njëjtën mënyrë të të pikturuarit dhe frymëzuar nga italianët e mëdhenj shfaqej edhe nga artistë të tjerë si Onufër Qiprioti, Xhanfurnari apo Katelano. Nga Ikonostasi i kishës së Shën Mihalit në Vithkuq të Korçës, vijon tetë ikona, të cilat janë të firmosura nga Mësues Kostandini. (Fig.8)

Ndryshe nga ikonat e mëparshme këtu kemi një pikturim tërësisht grafik. Nuk ka vëllime por vetëm konture lineare të ashpra, të cilat here zbehen dhe here itensifikohen duke u përqëndruar kështu më tepër tek ilustrimi sesa tek pikturimi me ngyra dhe vëllime. Fryma antiklasike është bërë tipike e gjithë zonës juglindore të Shqipërisë dhe Greqisë veriore, për këtë periudhë.

Sensi i fortë grafik, qëndron në portete, në vizatimin e draperisë, duarve, apo dhe çdo objekti tjetër. Ngjyrat nuk marrin e japin nga njëra-tjetra por qëndrojnë të ndara në mënyrë drastike. Dhe të gjitha këto qëndrojnë mbi një sfond të artë, të punuar në reliev i cili, krijon linja dhe kontraste të forta.

Një artist i shkëlqyer i shek. XVIII është Kostandin Jeromonaku i cili, ka pikturuar për ikonostaset e kishave të Voskopojës, Shën Naumit, Ohër, etj..

Në ikonat e tij dallohet vizatimi i saktë, elegant dhe një modelim i përkryer i portreteve, ku ndryshe nga e gjithë pjesa tjetër e kompozimit e cila, me një tendencë drejt stilit Barok, paraqitet tepër e ngarkuar deri në detajet më të vogla, dhe zbukuruar me motive floreale, ato shfaqen të thjeshta por në perfeksion të punuara, me vëllim, dritëhije dhe ku tonalitetet e e okres qëndrojnë mbi një lëkurë të bardhë, të zbehtë.

Tek ikona "Shën Maria" (fig.9), e cila shfaqet shtatëzanë, një imazh tepër i rrallë për ikonografinë, autori na jep një portret të vizatuar bukur, i cili bie në sy mes arit, harqeve të cilat vizatojnë trupin dhe qëndrimin fin që ajo mban, lehtësinë e pergamenit dhe shkrimin elegant në të, palave të draperisë së veshjes dhe detajeve marramendëse baroke dhe elegancës së lëvizjes së duarve. Kokën e mban mënjanë, dhe sytë e mëdhenj, me vështrim të ulur poshtë, mendueshëm. Bardhësia e fytyrës së saj ka një dritë të trëndafiltë e cila, i jep asaj tiparet e një vajze të re të pafajshme. Ndjehet pesha që ajo mbart, sakrifica, ndjesia amësore dhe gjithçka e jashtëzakonshme që asaj po i ndodh. Brenda saj po rritet jo vetëm një fëmijë, por mbreti i botës.

.....

E veçanta në veprat e Kostandin Shpatarakut, nga Shpati i Elbasanit edhe i cili, i përket shek. XVIII, qëndron tek tonaliteti jeshil që ai përdor në masë, ndryshe nga çdo ikonograf tjetër, ku zakonisht mbizotëron e kuqja. Jeshilja, gjithashtu një nga ngjyrat bazë dhe kryesore bizantine, e ftohtë, qëndron bukur dhe në kontrast me të artën e sfondit duke e kthyer atë në tonalitet të ngrohtë, së bashku me pak të kuqe ngjitur.

K. Shpataraku gjithashtu njihet për miniaturat e jashtëzakonshme, si tek "Himni akatist" (fig.10), ku brenda katrorëve të vegjël zhvillohen skenat nga jeta e Shën Marisë, me vizatime dhe kompozime perfekte. Detajet janë të jashtëzakonshme për një sipërfaqe tepër të vogël. Gjithashtu, detaje në miniaturë, të punuara bukur dhe saktë, shohim dhe tek ikona e "Shën Gjon Vladimirit", ku përveç se shenjtë shfaqet në pjesën më të madhe të ikonës, ai është dhe i rrethuar me skena ku përshkruhet jeta e tij.

Paraqitja kompozicionale dhe e figurave të tij është tepër e thjeshtë. Nuk ka motive floreale apo zbukurime të tepruara. Ka vizatime të qarta, figura që ndahen nga kontrastet e ngjyrave dhe elemente tradicionale, të veshjes, ushqimit apo dhe riteve, mënyrës së jetesës në atë kohë.

.....

Vëllezërit Zografi, nga Korça, Kostandin dhe Athanas, i përkasin shek. XVIII, dhe punuan jo vetëm në Shqipëri. Jeta dhe puna e tyre u nda mes Malit të Shenjtë, Athos dhe Korçës. Njohuritë që morën dhe kontaktet e krijuara në malin Athos, sofistikuuan pikturën e tyre duke e çuar në standarte shumë të larta. Aty ata u njohën jo vetëm me artin Bizantin por edhe me artin perëndimor.

Veprat e tyre, janë kryesisht me skena masive dhe me përmasa më të mëdha. Në çdo figurë, paraqitje, ka shumë elemente dekorativë, zbukurime, detaje dhe gjithçka merr të njëjtën peshë. Edhe në Europën veriore ishte koha e tejkalimit të detajeve Baroke, ku pikturohej një botë e magjishme, mes ëngjëjsh dhe shumë shenjtorësh, mes resh dhe lulesh, mes ngjyrash të ngrohta, draperive valëvitëse, linjave dhe vizatimeve elegante, arit të kudondodhur.

Por këto dekorime nuk ia ulnin aspak vlerat artistike, mënyrës kompozicionale, vizatimeve shumë të mira, plastikës, vëllimit dhe të gjithë elementëve të cilët, i bëjnë artistët profesionalë dhe veprat të mrekullueshme.

Vëllezërit Zografi, kanë patur gjithashtu një aktivitet artistik tepër të pasur, jo vetëm në ikonografi, por edhe në afreske. Atelieja e tyre vazhdoi të funksiononte për breza me rradhë. (fig.11; 12)

.....

Emra të tjerë të njohur si David Selenica përfaqësohet me vetëm një ikonë në muze. "Prekja e Thomait" (fig.13). Davidi njihet më tepër si piktor afreskesh. Afresket e tij në kishën e "Shën Nikollës" në Voskopojë janë tepër të veçanta. Stili i tij i të pikturuarit është i njëjtë, si për afresket, po ashtu edhe për ikonat. Ai risolli modelet e shek. XIV, jo vetëm në traditën bizantine por edhe atë italiane. Modelet e rilindjes italiane, qëndrojnë në prapaskenë, sfondi është i përbërë nga ndarje neutrale, të qeta dhe me përmasa të mëdha, ndërkohë që nxjerrin në pah, Krishtin, figurën kryesore dhe qëndrore dhe dishepujt dyshues të cilët janë të barabartë në të dy anët e kompozimit.

.....

D. Selenica dallohet dhe për portretet e figurave të tij, të cilat janë të veçanta, aspak të ngjashme me njëra-tjetrën, shprehëse dhe reale, madje thuhet se frymëzohej nga njerëzit që i qëndronin pranë.

Megjithatë, me kalimin e shekujve, pavarësisht rregullave të pandryshueshme, të Artit Bizantin, artistë individualë arritën të venë firmën mbi veprat e tyre dhe të dallohen për stilin, harmoninë, apo dhe lirikën e tyre.

Jo vetëm ikonografët jetuan dhe krijuan origjinalitetin e tyre, duke u dalluar dukshëm për vlera të larta artistike, por edhe punishtet e zakoshme të cilat ishin mjaft të zhvilluara në mesjetë, kryesisht në pjesën juglindore të vendit.

MKAM ekspozon dhe shumë ikonografë të tjerë të shquar, si Vëllezërit Çetiri apo Anagnosti, apo ikonografët e shek. XIX dhe XX të cilët sollën një frymë tejet perëndimore dhe ku gjithçka, si gjithmonë lidhej dhe me ngjarjet e kohës.

MKAM, vazhdon të ekspozojë, ruajë, përkujdesur dhe interpretojë vlerat artistike, trashëgiminë kulturore, historinë.

Muzeu, me koleksionet e tij, ekspozitat, aktivitetet e ndryshme, cilëson veten si një institucion dinamik, i cili vazhdon të rrisë dhe të vlerësojë më shumë jetën kulturore të komunitetit tonë dhe jonet, si dhe synon për vazhdimësinë, zhvillimin dhe krijimin e mëtejshëm të kulturës dhe arteve, duke insistuar në njohjen deri në thelb të shoqërisë sonë, mbi trashëgiminë tonë kulturore dhe bërjen pjesë të pandashme jetese ndaj kulturës dhe artit.

MKAM, herë pas here ekspozon veprat dhe artefaktet e ndryshme, të cilat, ruhen në fondet e muzeut, të pa ekspozuara më parë, duke përforcuar kështu vlerat që mbart, por duke i bërë të njohura tek vizitori si dhe duke sjellë gjithmonë e më shumë informacion rreth tyre, duke i kthyer në objekte studimi.

Këto vepra të përzgjedhura, qëndrojnë të ekspozuara për gati tre muaj, ku janë në fokus të aktiviteteve shkencore, studimore, punëtorive dhe programeve edukuese në vazhdim.

Pjesëmarrës në shumë ekspozita jashtëvendit, të cilat janë një promovim i mirë i objekteve tona muzeale dhe njëkohësisht i pasurisë sonë kulturore.

Gjithashtu MKAM punon dhe zhvillon programe edukative, për të gjitha brezat, duke nisur nga më të vegjëlit. Qëllimi është jo vetëm njohja e trashëgimisë kulturore të vendit, por nxitja, respekti, kultivimi, frymëzimi, krijimi, por dhe dhe përshtatja e hapësirave të mendimit për të ardhmen.

Politikat e edukimit si dhe programet e ndryshme edukative, si programi I iniciuar nga Ministria e Kulturës, "Edukimi mbi Kulturën" i cili, vazhdon prej gati 6 vitesh, përmbledh shumë aktivitete të dryshme, si: vizita muzeale me përshtatjen e guidës sipas moshës së vizitorit, workshop-e, orë mësimore, trajnime, leksione, seminare etj, ku në fokus janë gjithmonë fëmijët, nxënësit apo dhe studentët.

Muzeu si institucion ka nënshkruar disa marrëveshje, me universitete publike dhe private, për një bashkëpunim ku shkëmbimi, organizimi, promovimi, kërkimi dhe studimi, planifikimi apo projektimi i shumë aktiviteteve, seminareve, trajnimeve, të përbashkëta, etj.

Fondi muzeal i Muzeut Kombëtar të Artit Mesjetar, përveçse është tepër i pasur, posedon, ruan, konservon, ekspozon ndoshta të vetmen pasuri dhe me vlera të rralla dhe të shumta të trashëgimisë sonë kulturore prej mesjetës së hershme dhe deri në shek.XX, e cila është dhe një nga pikat kryesore e të ndjerit krenarë, të një vendi i cili, ka qenë në luftë për mbijetesë për shekuj me rradhë.



1. Dyert e Bukura me Ungjillizimin
Shek. XIII



2. Kryeëngjëlli Mikael
Shek. XIV



3. Shën Maria me Krishtin
Shek. XIV



4. Shën Maria Hodigridia
Shek. XIII



5. Onufri
Lindja e Krishtit
Shek. XVI



6. Onufri
Pagëzimi i Krishtit
Shek. XVI



7. Onufri
Zbritja në ferr
Shek. XVI



8. Mësuës Kostandini
Johan pagëzori
Shek. XVII



9. Kostandin Jeromonaku
Shën Maria, Shek. XVII



11. Athanas dhe Kostandin Zografi
Sinodi i parë Ikumenik, 1765



10. Kostandin Shpataraku
Himni Akatist, Shek. XVIII



12. Athanas dhe Kostandin Zografi
Shën Maria mbi fron, 1760



13. David Selenica
Prekja e Thomait, 1730

Vërejtje mbi dy Ikona të Shën Marisë të Kostandin Jeromonakut dhe Joan Çetirit nga Muzeu Mesjetar i Korçës: Dëshmi të shtegëtimit të Njerëzve dhe Ideve

PROF. AS. DR. KONSTANTINOS GIAKOUKIS

Kolegji Universitar LOGOS

Në fondin e ikonave të Muzeut Mesjetar të Korçës ndodhen dy ikona tepër interesante të Shën Marisë, të cilat ishin pjesë e ekspozitës “Shën Maria” që u çel po në atë Muze nga 24 maj deri më 16 gusht 2021. Interesi për këto dy ikona është në dy nivele: së pari, sepse ato paraqesin Shën Marinë si nënë në faza të ndryshme (shtatëzanë dhe me foshnje në duart) dhe, së dyti, për arsye të dëshmive që na sjellin këto ikona mbi shtegëtimin e artistëve dhe ideve. Në këtë kumtesë do të përpiqem të përvijoj disa nga këto aspekte.

Vepra e parë (Fig. 1) është një ikonë e Shën Marisë shtatëzanë në fron. Ikona ka përmasa të mëdha (79 x 51 x 2,5 cm) dhe, sipas pasaportës së saj, prejardhjen e ka nga qyteti i Korçës, pa specifikime të mëtejshme për kishën së cilës, ikona -dhe ansambli i saj i përkiste. Shën Maria, shtatëplotë, ulet mbi një fron të lartë, me kurriz gjysëmrrëthor dhe zbukurime floreale (Fig. 2) që ishin të përhapura në periudhën e barokut. Shën Maria (Fig. 1), gjysëm-ballore, kthehet djathtas, duke ngritur dorën e majtë të saj në një drejtim që tregon se ikona ka qenë pjesë e një grupi ikonash të tipit Deisis (Lutje), ku në qendër, do të paraqitej Krishti. Edhe teksti që Shën Maria mbart në një rul me dorën e saj të majtë i drejtohet pikërisht Krishtit, siç do të sqarohet më pas. Virgjëresha ka veshur një mafor të purpurtë me funde të dekoruara me fije ari, ndërsa poshtë maforit ajo ka një veshje në blu të thellë.

Aureola e saj është në relief, ndërsa sfondi i ikonës është me fleta ari, duke përshkruar në këtë mënyrë një hapësirë hyjnore. Përshtypje bëjnë si sytë e mëdha, ashtu edhe vëllimi i barkut të saj poshtë veshjes blu që aludon shtatëzëni.

Vepra përmban disa nga tiparët stilistike që dallohen në veprën e Kostandin Jeromonakut të cilit, i atribuohet ikona (Drakopoulou 2006-a, ku edhe bibliografia më e vjetër), që nga veprat a para të veprimtarisë së tij të pasur dhe të gjatë (1693-1726). Së pari lineariteti në dizajnin e figurës së Virgjëreshës, veçanërisht në formimin e trajtave të fytyrës së saj. Së dyti, përdorimi i ngjyrave të çelëta në përpunimin e mishit që kundërshton hijat e errëta (chiar-oscuro). Sfumimi i transicioneve është i shpejt dhe i shkurtër. Përdorimi i së kuqes në faqet e Shën Marisë është një trajtë tjetër të stilit personal të piktorit që haset edhe në ikona të tjera të piktorit (Drakopoulou 2006-a, b, c, d). Së katërti, përkujdesja karakteristike të zbukurimi si në fron, ashtu edhe në veshjet përbën tipar tjetër të stilit të periudhës që ka përvetësuar edhe piktori.

Ikona kombinon imazhin me tekstin (Fig. 2). Dy shkurtesa me ngjyrë të kuqe të çelët anash kokës së Shën Marisë e identifikojnë atë si “MP – Θ(EO)Y” (Nënë e Perendisë). Shenjat me ngjyrë të kuqe poshtë shkurtesës së majtë tregojnë se mbishkrimi në një kohë përmbante edhe një mbishkrim tjetër, të padukshme sot.

Dallimi i gërmes E në fillim të kësaj pjese dhe gjatësia e mbishkrimit çon te sugjerimi i cilësimit të Shën Marisë si “Ἐλπὶς Ἀπηλπισμένων” (shpresë e të pashpresëve).

Teksti që lexohet në rulin që mbart Shën Maria përbën dëshmi tjetër të autorësisë së ikonës, të shtegëtimit të ideve dhe te vetë artistit. Shkrimi përbën një lutje imagjinare e Hyllindëses, drejtuar Krishtit, të birit të saj, në favor për mbrojtjen dhe shpëtimin e popullit. Përmbajtja e tij lexon si më poshtë:

Κάμφθητι Ἰ2 Μητρός ἰκει3τηρίοις λόγοις Θ(ε)ῆ Κρατάναξ Ἰ4 Υἱέ μου ΠλαστἸ5ουργέ μου, καί σῶ Ἰ6 λαῶ πάρασχε λύσιν ππαισμάλ7των ρούου, κυἸ8βέρνα, σῶἸ9ζε, σκέπτε

(Epohu ndaj fjalëve përgjëruese të Nënës, o Mbret, Perëndi, Biri im dhe Krijuesi im, dhe jepi popullit tënd zgjidhje të fajeve, shpëtoi, qeverisi, mbroi dhe shpëtoi).

Fjala “Κρατάναξ” (mbret i fuqishëm) është relativisht e rrallë. Në literature kam mundur të gjej tri referenca të tilla. Ajo haset në një polemikë (Λόγος ἀντιρρητικός) të Kostandin Melitiniotit, datuar 1286-8, në tri vjersha të Historisë Dogmatike të Gjergj Metohitit, vepër rreth vitit 1300, si edhe në një mbishkrim metrik i pikturuar në katolikonin e manastirit të Ivron në Malin e Shenjtë, që shoqëron një Deisis (Rhoby 2007, 9-12; Rhoby 2009, 228-9) dhe daton pas vitit 1500 (Rhoby 2007, 10). Në fakt, epigrama e manastirit të Ivron (Rhoby 2007, 11) i afrohet shumë përmbajtjes së shkrimit në ikonën tonë, ashtu edhe një epigramë tjetër në një ikonë të Shën Pjetrit dhe Pavlit me datë 1715 nga katedralja e Shën Apostujve në Veroia, e pikturuar po nga Kostandin Jeromonaku (Papazotos 1994, 138, Nr. 94; krhs. Rhoby 2007, 11). Fjalja “epohu fjaleve të përgjërimit të Nënës” tingëllon e ngjashme me një epigram të Joan Gjeometrit (Rhoby 2007, 11, shënim Nr. 64).

Besoj se epigrama e manastirit të Ivron ka qenë burimi i piktorit, pasi dihet se ai ka qëndruar aty të paktën nga viti 1702, kur ai pikturon dy

ikona për igumenin Filimon i manastirit të Simonopetras, e deri më 1707, viti kur ai paraqitet në Kostur për të kryer porosinë e tregtarit Haxhi-Koçit për kishën e Shën Nikollës së Karidhit në Kostur (Sisiou 2011, 523). Qendrimi i tij në Malin e Shenjtë e lejoi Kostandinin të studiojë veprat e piktorëve të mëdhenj të shkollës kretase dhe asaj epirote, prej të cilëve, në këtë fazë të jetës së tij artistike, dmth. para adoptimit të rikthimit në modele paleologe që do të vijë pas takimit të tij me piktorin David prej Selenicës, zgjodhi të distancohej (Sisiou 2011, 523). Niveli i lartë arsimor dhe teologjik i piktorit duket jo vetëm nga vëmendja që ka treguar për këtë epigram, por edhe nga përshtatja që i ka bërë për nevojat e dy ikonave me tematima të ndryshme, asaj të Veroias dhe asaj të Korçës.

Duke vështruar zhvillimin stilistik të Kostandin Jeromonaku (cf. Piompinos 1979, 139; Naslazi 1989; Forestier 1993, Nr. 53; Chatzidakis & Drakopoulou 1997; Kallamata 1999; Mavropoulou-Tsioumi 2003, 150 (Fig. 44); Popa 1998, 155 (Nr. 300), 163 (Nr. 323), 164 (Nr. 325); Popovska-Korobar 2003; Drishti 2003, 30-1; Labi 2015, 40-1; Drakopoulou 2006a-d; Sisiou 2011; Drishti 2017, 48-50; Koçi et al. 2018, 58-9, 94-5; Koçi 2019; Llukani 2019, 56-60; Llukani & Drishti 2021, 140-55) mund të sugjerohet se ikona jonë (Fig. 1) është vepër e pjekur e artistit dhe rrjedhimisht duhet vendosur shumë afër veprave të fundit të tij. Ikona stilistikisht më e afërt me ikonën tonë është ajo e shën Marisë Eleusës (përdëllyeses) te ikonostasi i kishës së manastirit të Shën Naumit në Ohër, vepër e vitit 1711 (Fig. 3). Megjithatë, siguria më e madhe e dizenjimit në ikonën tonë, paraqitja më bindëse e vëllimeve trupore poshtë veshjeve të Shën Marisë dhe përpunimi më i përpikët i relievit të aureolës na çojnë më afër ikonave të Shën Dhimitrit dhe Shën Gjergjit, të pikturuar prej Kostandin Jeromonakut për kishën e Shën Kollit të Voskopojës më 1725 (Fig. 4-5; Drakopoulou 2006c-d).

Te një datë pas vitit 1715 çon edhe përpunimi më i rafinuar i epigramës së ikonës sonë, në krahasim me epigramën e ikonës së Veroias (1715). Duke ditur edhe prejardhjen e ikonës nga Korça, mund të sugjeroj një datë shumë afër 1725-ës, duke e klasifikuar në këtë mënyrë ikonën tonë në një nga ikonat më të fundit të Kostandin Jeromonakut.

Piktori tashmë ishte fort i afirmuar. Pas kthimit të tij nga Mali i Shenjtë, ku, përpos veprave të mëdha të shkollës epirote, ai u njoh edhe me shkollën kretase të ikonografisë, filloi të eksperimentojë me prire të reja krijuese ikonografike duke kombinuar tiparë të vjetra me tendenca të reja të ikonografisë, para se t'i kthehej në mënyrë novatore te piktura paleologe. Qëndrimi i piktorit nëpër vende të ndryshme të Kryepeshkopatës së Ohrit në një rrëzë gjeografike nga Llënga dhe Shën Naumi, në veri, e deri me Kosturin, Veroian dhe Malin e Shenjtë në jug, na tregon se si shtegëtimet e tij e pasuruan atë.

Vepra e dytë në të cilën doja të referohesha është triptiku me Shën Marinë Glikofilusa (Përkëdhelëse) me shenjtorë dhe profetë (Fig. 6). Pjesa qendrore e panelit mesor përmban figurën përkëdhelëse e Shën Marisë me Krishtin (Fig. 7). Shën Maria me një veshje blu të errët dhe një mafor të kuq e me funde të dekoruara me një shirit fijesh ari dhe rubine shikon me një vështrim të tmerruar Krishtin; buzet e saj janë të mbyllura fort, me dorën e saj të djathtë tregon Krishtin, me të majtën e mban atë në prehërin e saj, ndërsa faqja e majtë e saj përkëdhel faqen e djathtë të Krishtit. Këmbët e kryqëzuara të Krishtit aludojnë edhe arsyen: parashikimi i vdekjes së frikshme të djalit të saj. Me gjithë humanizmin e kompozicionit, veshja e Krishtit, me një tunikë blu dhe të gjelbërt dhe një petkë të kuqe, me losos dhe brez të artë dhe fije ari në palëzat e saj aludon për hyjninë e Tij. Aureolat dallohen nga sfondi i artë përmes një incizim gjysëm-rrethor dhe alternimi i hapësirave të brendshme me pjesë të pikëzuara me gozhdë të hollë, në mënyrë që të formojnë zbukurime floreale.

Ajo pjesë e panelit qendror (Fig. 6) është në bërthamë të një hardhie, trugu i së cilës duket poshtë. Nga pjesa e poshtme dhe anash figurave qendrore, me përjashtim të pjesës së sipërme degët e hardhisë formësojnë medalje, brenda hapësirës së të cilave pikturohen 12 apostujt me Shën Pjetrin dhe Shën Pavlin në krye. Në pjesën e epëme të panelit një pëllumb zbrit, i rrethuar nga një mandorla ngjyrë kaltër. Rrezet që paraprijnë zbritjen e tij e identifikon atë me Shpirtin e Shenjtë. Kemi të bëjmë këtu me tipin e thjeshtë ikonografik të Rrënjës së Jeseut (Gouloulis 2007, 15-24). Tema bazohet në dy burime të ndërlidhura letrare: profecinë e Isaias (11:1-11) mbi prejardhjen e Jezusit dhe Odën 4 të Zbritësorës së Krishtlindjes në Tingullin 1 (Degëza e trugut të Isaias dhe lulja që çeli nga trugu i tij, o Krisht, Ti ke mbirë prej Virgjëreshës...) (Giakoumis 2018-b). Prania e Virgjëreshës me Fëmijën në trugun e Pemës së Jeseut, një vend i rezervuar tradicionalisht për Krishtin, është diçka relativisht e rrallë, e klasifikon skenën tonë në variantin e tretë të temës, që shfaqet në artin e periudhës pasbizantine dhe e lidh atë me vepra të tjera të shkollës kretase (Leontakianakou 2008, 163-4). Paraqitja jonë lidhet me qëllimin e porositesit ose artistit për të ngritur figurën e Shën Marisë si “degëz e trugut të Jeseut”, tendencë e cila shfaqet pak dekada më parë në timpanin pas hyrjes në naos në Katedralja e Fjetjes së Hyjlindëses në Voskopojë, pikturuar më 1712 prej Theodor Anagnostit dhe Sterjanosit nga Agrafa dhe pak para triptikut tonë në afresket e piktorëve Kostandin dhe Athanas nga Korça në kishën e Shën Athanasit në Voskopojë më 1744 (Giakoumis 2018-b).

Nga sa mund të gjykohet edhe nga veprat e ngjashme prej të njejtit piktor, por edhe nga një triptik me kompozicion dhe ikonografi të ngjashme nga Qipro (Fig. 13) tema ka qenë mjaft e përhapur në ikonografinë e triptikëve të kohës.

Panelet anësore të triptikut përmbajnë shenjtorë të ndarë me një brez të pikëzuar floriri në katër zona. Zona e sipërme paraqet Shën Gjergjin (majtas) dhe Shën Dhimitrin (djathtas), në kuaj.

Në brezin e dytë kemi Shën Kostandinin dhe Helenën, majtas, ndërsa djathtas pikturohen Shën Nikolla dhe Shën Athanasi. Poshtë tyre paraqiten dy gra martire, Shën Varvara dhe Shën Katerina (majtas), Shën Kozmai, Shën Spiridhoni në lipsanotekën e tij dhe Shën Damanoi (djathtas). Në brezin e fundit, poshtë, figurojnë Shën Joan Pagëzori dhe Shën Parashqevia majtas dhe Kryeëngjelli Mihail, me peshore drejtësie në dorën e majtë dhe një shpatë në të djathtë plotësojnë pjesën e brendshme të paneleve anësore të triptikut. Në pjesën e jashtme të këtyre paneleve (Fig. 8), e dukshme vetëm kur triptiku është i mbyllur, paraqiten Profeti Ilia në panelin e majtë dhe Shën Naumi në të djathtin; që të dy mbartin nga një rul me një epigram. Poshtë këtyre, mbishkrimi i ikonës (krhs. Drakopoulou 2006-e; Sisiou 2014, 260) e identifikon piktorin e panelit me Joan Çetirin prej Grabovës, jep datën e objektit në vitin 1753 dhe patronin e tij, një Dhimitër Nishko Pisak.

Nga pikëpamja stilistike, ikona paraqet një sërë elementesh të një artisti në fazë tranzicioni nga një medium në tjetrin. Ngjyrat janë të çelëta me përdorim të bollshëm të okrës, me tranzicione shumë të shkurtra nga hijet e mishit, që i japin figurave të Shën Marisë dhe Krishtit një pamje të zbehtë që moderohet disi nga përdorimi i së kuqes në faqet e tyre. Trajtat e fytyrave jepen në mënyrë lineare, por evidenca të një familiarizimi me teknikën e miniaturave duken nga përmasat e vogla të duarve të Shën Marisë, si edhe nga duart dhe këmbët e Krishtit-foshnje.

Njohuritë tona mbi veprimarinë e Joan Çetirit prej Grabovës, bashkëpunëtorët dhe pasardhësit e tij janë pasuruar së fundmi me një sërë veprash dhe informatash (për piktorët, shih Popa 1960; Jovanović 1965; Muka 1999; Moutafov 2002; Kučeković 2004, 2018, 2020, 2021; Todić 2010; Ševo 2011; Sisiou 2014; Giakoumis 2015a-c & 2018; Cvetkovski 2018; Ciobanu 2019 ku edhe pjesa tjetër e bibliografisë përkatëse).

Të dhënat e reja na lejojnë tashmë të shpalosim historinë e një familjeje piktorësh tepër interesante, në lëvizje të vazhdueshme midis vendit të origjinës dhe vendeve të ndryshme të Europës qendrore dhe lindore.

I lindur në fshatin Grabovë të malësisë së Gramshit, me popullsi vllehe, Joan Çetiri vjen nga një familje me të paktën katër breza të konfirmuara artistësh, me një aktivitet të shtrirë nga 1753 gjër 1856 në një territor nga Ballkani e deri në Europën qendrore dhe veriore. I pari piktor i familjes së piktorëve grabovanë, piktori ynë ka lindur diku nga vitet 1716 në Grabovë. Për jetën e tij, Joan Çetiri ka shkruar një sërë shënimesh autobiografike në një doracak të pikturës që fillimisht mbahej te biblioteka e Pestit dhe më pas kaloi në bibliotekën e komunitetit ortodoks të Miskolc (Hungari), shënime që pas vdekjes i vazhduan pasardhësit e tij (Moutafov 2002; Kučeković 2021).

Më 6 shtator 1736 mori rrugën e mërgimit drejt Hungarisë dhe në vitet 1746-1750 vajti te "Muskovia" për të mësuar zanatin e piktorit. Porosinë e parë e mori më 1750 në kishën e Romanit, në qytetin Roman të Moldavisë (në Rumaninë e sotme). Që nga ky vit dhe deri në vdekjen e tij më 19 dhjetor 1789 në qytetin e Slatinës, rajoni i Slavonisë, Kroaci, Joan Çetiri udhëtonte midis vendeve ku pikturonte të Rumanisë, Serbisë, Bosnjës, Kroacisë, Hungarisë dhe atdheut të tij, dhe shtëpisë së tij në Grabovë, ku krijoi familje më 1755 e gjer më 1769, kur mori edhe nusen në mërgim. Joan Çetiri ka punuar një numër të madh veprash duke u shërbyer komuniteteve ortodokse dhe unite me përkatësi greke, sllave dhe vllehe, duke përshtatur identitetin e tij artistik sipas shijeve të padronëve te tij.

Triptiku ynë është mjaft e rëndësishëm në përvijimin e zhvillimit artistik të këtij artisti. Datimi i tij në vitin 1753 e klasifikon veprën ndër veprat e para të piktorit. Data përkon me qëndrimin e parë të piktorit në Rumani (1750-1754), gjë që më bën të mendoj se gjetja e tij në rajonin e Korçës duhet të ketë

ndodhur si rezultat të transportit të ikonës nga vetë piktori nga Rumania më 1755, kur udhëtoi në Grabovë për t'u martuar. Stili i tij tranzitor, nga mediumi i miniaturave në atë të pikturës, mund të tregojë se vepra ka qenë pjesë e ushtrimit të piktorit në mediumin e ri të pikturimit të ikonave.

Dy triptikë të ngjashëm me atë të Korçës kemi identifikuar, falë shkëmbimeve me Prof. Ljiljana Ševo-n nga Universiteti i Banja Lukës, të cilën e falënderoj për materialet ilustruese. Të dy triptikë, për nga elaborimi stilistik, besoj se duhen datuar shumë afër triptikut të Korçës. Triptiku i parë ndodhet në fshatin Sokolovo, në republikën serbe dhe Ključ të Bosnja Hercegovinës (Fig. 9). Triptiku është më i thjeshtë në krahasim me triptikun e Korçës. Pjesa qendrore përmban vetëm Shën Marinë me Krish-tin, në një tipar përbërës, të Hodegetrias dhe atë të Mbretereshës së të gjithëve, pasi dy ëngjëj e kurorëzojnë Shën Marinë sipër. Pjesët anësore përmbajnë vetëm dy zona. Pjesa e majtë paraqet Shën Nikollën sipër dhe Shën Pandelejmonin poshtë, ndërsa pjesa e djathtë ka Shën Joan Pararendësin sipër dhe Shën Gjergjin në kalë poshtë. Mbishkrimet përkatëse janë shkruar në gjuhën greke, gjë që mund të tregojë se vepra nuk u krijua në vend, por u transferua aty nga ndonjë tregtar, karvanxhi, apo tjetër udhëtar. Ky triptik nuk është i pikturuar në anën tjetër të paneleve anësore.

Triptiku i dytë është nga manastiri i Krkës, në Dalmacinë qendrore, Kroaci (Fig. 10-12 ; krhs. Fotije 2007, 40), dedikuar kryengjellit Mihail. Në pjesën kryesore të panelit qendror piktori shkrin edhe paraqitjen e kurorëzimit të Shën Marisë nga triptiku i Sokolovos, edhe skenën e Rrënjës së Jeseut nga triptiku i Korçës. Panelet anësore të këtij triptiku ndahen në tri zona.

Paneli i majtë përmban, nga sipër, një profet (Moisiun ?), shën Joan Pararendësin dhe Shën Katerinën (Fig. 11), ndërsa i djathti paraqet profet Ilian sipër, kryeengjëllin Mihail në zonën qendrore dhe dëshmorin Thalale në të poshtmen.

Pjesa tjetër e paneleve anësore është po ashtu e pikturuar, në katër zona (Fig. 12): paneli i majtë, nga lart, përmban shën Nikollën dhe shën Athanasin, në zonën e dytë Ngjalljen e Krishtit, në zonën e tretë shën Kozmain, shën Spiridhonin në lipsanotekën e vetë dhe shën Damianoin, ndërsa në zonën e katërt shën Varvarën, shën Qirjakinë dhe shën Parashqevinë. Paneli i djathtë mbart shën Vasilin dhe shën Harallambin në zonën e parë, Kryqëzimin në të dytën, shën Kostandinin dhe Helenën në tretën dhe shën Gjergjin dhe shën Dhimitrin në zonën e katërt. Edhe në triptikun e Krkës mbishkrimet janë në gjuhën greke, trajtë që mund të tregojë gjithashtu se vepra nuk u krijuan në vend, por u transferuan aty nga ndonjë tregtar, karvanxhi, apo tjetër udhëtar. Ky triptik ngjan më shumë me triptikun e Korçës si nga pikëpamja ikonografike, ashtu edhe asaj stilistike, prandaj triptiku i manastirit të Krkës duhet datuar pak pas triptikut të Korçës.

Për sa më sipër, del se, si triptiku i Korçës, midis veprave të ngjashme të Sokolovos (Bosnjë dhe Herzegovinë) dhe Krkës (Kroaci), ashtu edhe ikona e Shën Marisë prej Kostandin Jeromonakut përbëjnë dëshmi jo vetëm të shijeve artistike dhe shpirtërore të porositësve të tyre, por edhe të përvojave të shtegëtimit të ideve dhe artistëve në një hapësirë të shtrirë pothuajse në gjysmën e Europës qendrore dhe juglindore. Përpos këtyre, të dyja veprat paraqesin shën Marinë si nënë duke shfaqur një respekt të veçantë.

Diçiturat e Materialeve Ilustruese

Fig. 1: Kostandin jeromonaku, *Shën Maria në Fron*, para vitit 1725, tempera mbi dru dhe fletë ari, 79 x 51 x 2.5 cm. Prejardhja: Korçë. Ruhet në: Muzeu i Artit Mesjetar, Korçë, Objekti Nr. 2711. Restauruar nga: _____ (data). (Foto: Konstantinos Giakoumis).

Fig. 2: Ruli me epigramën nga Fig. 1.

Fig. 3: Kostandin jeromonaku, *Shën Maria Eleusa*, 1711, tempera mbi dru dhe fletë ari. Prejardhja: Manastir i Shën Naunit, Ohër. Ruhet në: Manastirin e Shën Naunit, Ohër. (Foto: Muzeu i Artit Mesjetar, Korçë).

Fig. 4: Kostandin jeromonaku, *Shën Dhimitri*, rreth 1725, tempera mbi dru dhe fletë ari, 108 x 70 x 7 cm. Prejardhja: Kisha e Shën Nikollës, Voskopojë. Ruhet në: Muzeu i Artit Mesjetar, Korçë, Objekti Nr.7610. Restauruar nga: _____ (data). (Foto: Muzeu i Artit Mesjetar, Korçë).

Fig. 5: Kostandin jeromonaku, *Shën Gjergji*, rreth 1725, tempera mbi dru dhe fletë ari, 108 x 75 x 6 cm. Prejardhja: Kisha e Shën Nikollës, Voskopojë. Ruhet në: Muzeu i Artit Mesjetar, Korçë, Objekti Nr.7586. Restauruar nga: _____ (data). (Foto: Muzeu i Artit Mesjetar, Korçë).

Fig. 6: Joan Çetiri, *Triptik me Shën Marinë Përkëdhëlëse si Rrënjë e Jeseut me Shenjtorë*, 1753, tempera mbi dru dhe fletë ari, 75 x 52 x 8 cm (mbyllur). Prejardhja: E panjohur. Ruhet në: Muzeu i Artit Mesjetar, Korçë, Objekti Nr.5604. Restauruar nga: _____ (data). (Foto: Konstantinos Giakoumis).

Fig. 7: Detaj i panelit qendror i Fig. 6.

Fig. 8: Triptiku i Fig. 6 me panelet anësore të mbyllura.

Fig. 9: Joan Çetiri, *Triptik me Shën Marinë si Mbretereshe e të Gjithëve me Shenjtorë*, rreth viteve 1750, tempera mbi dru dhe fletë ari. Prejardhja: Sokolovo, Bosnjë dhe Herzegovinë (Foto: Ljiljana Ševo).

Fig. 10: Joan Çetiri, *Triptik me Shën Marinë si Mbretereshe e të Gjithëve dhe rrënjën e Jeseut me Skenat e Kryqëzimit, Ngjalljes dhe Shenjtorë*, pak pas vitit 1753, tempera mbi dru dhe fletë ari. Prejardhja: Krka Monastery, Croatia (Foto: Fotije 2007, 40).

Fig. 11: Fig. 10 me panelet anësore (Foto: Muzeu i Kishës Orthodhokse Serbe në Beograd, marrë nga Ljiljana Ševo).

Fig. 12: Fig. 10 me panelet anësore të mbyllura (Foto: Muzeu i Kishës Orthodhokse Serbe në Beograd, marrë nga Ljiljana Ševo).

Fig. 13: Piktur anonim, *Shën Maria si Rrënjë të Jeseut me profetë dhe shenjtorë*, shek. XVIII, tempera mbi dru dhe fletë ari, 30 x 50 cm. Prejardhja: Kryepeshkopata e shenjtë e Qipros, Lefkosa (Foto: Archbishop Makarios III 2022).



Fig. 1



Fig. 3



Fig. 2



Fig. 4

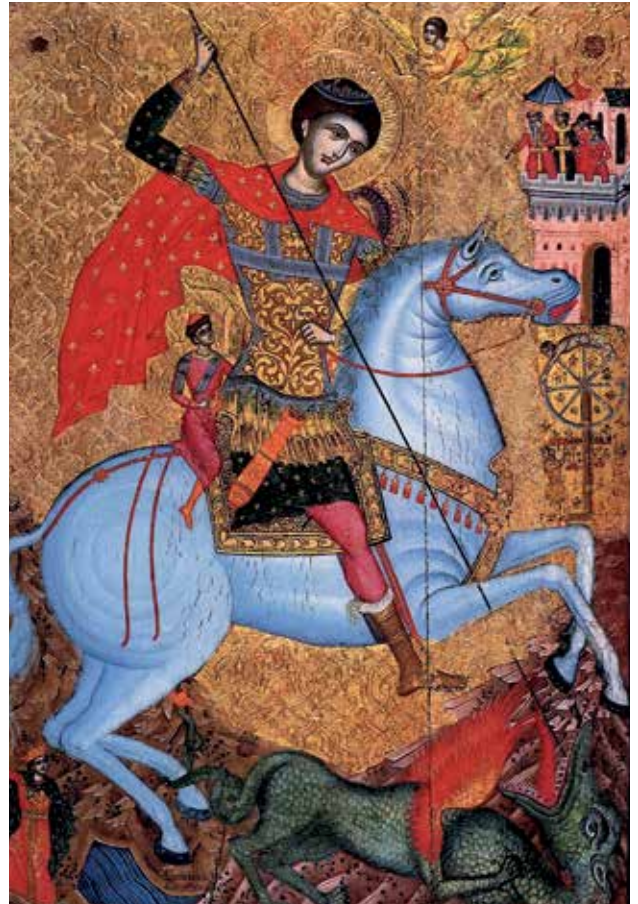


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9. 1750s, John Tzetiri, Triptych, Sokolovo, Bosnia



Fig. 10. 1750s, Krka Monastery, Croatia Triptych



Fig. 11. Triptih krka krila 4

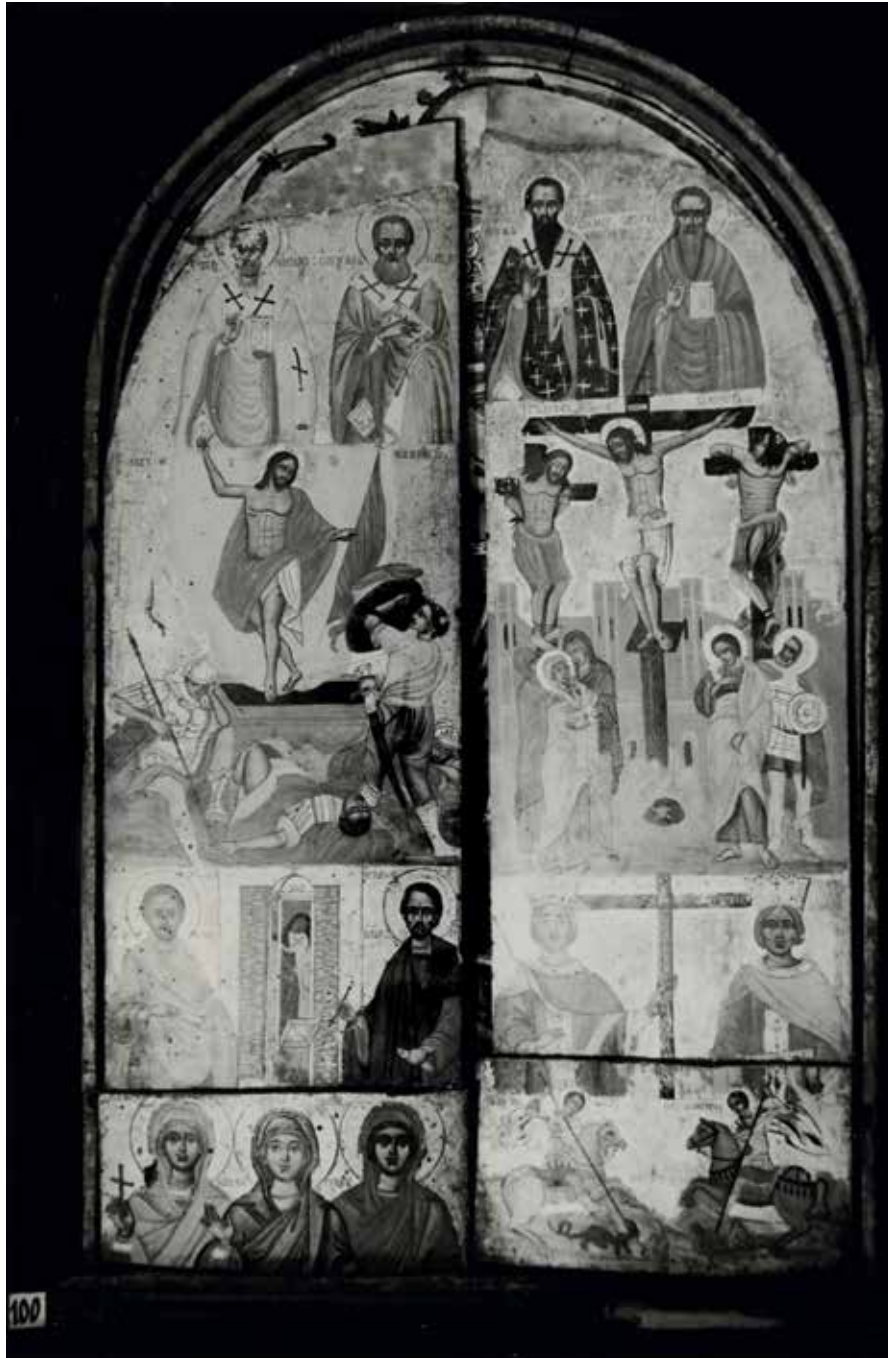


Fig. 12. Triptih krka krila 2



Fig. 13. BMIAM.140 Triptyho

BIBLIOGRAPHY

- Archbishop Makarios III Foundation – Cultural Centre. 2022. *Κατάλογος Βυζαντινού Μουσείου ΒΜ 140*. URL: <http://makariosfoundation.org.cy/bm140.html>, accessed on 11.05.2022.
- Chatzidakis, Manolis & Drakopoulou, Eugenia. 1997. *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830)*, v. 2, 133. Athens: National Hellenic Research Foundation.
- Ciobanu, Constantin I. 2019. “Trois cahiers de modèles des peintres roumains du XVIIIe siècle.” In *Art Readings 2019*, 91-118. Sofia: Institute of Art Studies.
- Cvetkovski, Saso. 2018. “Една малку позната иконата на браќата зографи Георги и Јован Четири од Грабово од 1791 г., со Претстави на Седмочислениците, св. Наум и св. Јован Владимир.” *Monumenta* 2-3: 204-10.
- Drakopoulou, Eugenia. 2006-a. “40. Christ Pantokrator.” In *Icons from the Orthodox Communities of Albania*, edited by Anastasia Tourta, 120-3. Thessaloniki: Museum of Byzantine Culture.
- Drakopoulou, Eugenia. 2006-b. “41. The Virgin enthroned and Child, the Hope of the Despairing.” In *Icons from the Orthodox Communities of Albania*, edited by Anastasia Tourta, 124-6. Thessaloniki: Museum of Byzantine Culture.
- Drakopoulou, Eugenia. 2006-c. “42. Saint George.” In *Icons from the Orthodox Communities of Albania*, edited by Anastasia Tourta, 126-8. Thessaloniki: Museum of Byzantine Culture.
- Drakopoulou, Eugenia. 2006-d. “43. Saint Demetrios.” In *Icons from the Orthodox Communities of Albania*, edited by Anastasia Tourta, 128-31. Thessaloniki: Museum of Byzantine Culture.
- Drakopoulou, Eugenia. 2006-e. “63. Triptych with the Virgin Glykophilousa, prophets and saints.” In *Icons from the Orthodox Communities of Albania*, edited by Anastasia Tourta, 184-5. Thessaloniki: Museum of Byzantine Culture.
- Drishti, Ylli. 2003. *Ikona Bizantine dhe Pasbizantine në Shqipëri*. Tiranë : DaVinci.
- Drishti, Ylli. 2017. *Ikona, Koleksioni i Muzeut Historik Kombëtar (Shek.XIV-XIX)*. Tiranë: Mali Pleshti.
- Forestier, Sylvie, red. 1993. *Trésors d'art albanais, icônes byzantines et post-byzantines du XIe au XIXe s.* Nice: Musée National dy Message Biblique Marc Chagall.
- Fotije, Bishop of Dalmatia. 2007. *Манастир Крка / Monastery Krka*. Beograd & Šibenik: Instina.
- Giakoumis, Konstantinos. 2015a. “2.6. Box of Contributions with the Last Judgement.” In *Water in Arts and Crafts of the Berat Region, 4th Century B.C. to 19th Century A.D.*, edited by Konstantinos Giakoumis, 91-6. Tirana: GentGrafik - University of New York Tirana.
- Giakoumis, Konstantinos, 2015b. “2.3. The Seven Saints.” In *Water in Arts and Crafts in the Berat Region. 4th Century B.C. to 19th Century A.D.*, edited by Konstantinos Giakoumis, 73-81. Tirana: GentGrafik - University of New York Tirana.

Giakoumis, Konstantinos, 2015c. "1.6. Saint Nicholas." In *Water in Arts and Crafts in the Berat Region. 4th Century B.C. to 19th Century A.D.*, edited by Konstantinos Giakoumis, 55-60. Tirana: GentGrafik - University of New York Tirana.

Giakoumis, Konstantinos. 2018. "A.9 Christ the True Vine." In *Flora in Arts and Artefacts of the Korça Region (Twelfth Century B.C. to Twentieth Century A.D.)*, edited by Konstantinos Giakoumis, 136-40. Tirana: Pegi.

Giakoumis, Konstantinos. 2018-b. "A.4 The Tree of Jesse." In *Flora in Arts and Artefacts of the Korça Region (Twelfth Century B.C. to Twentieth Century A.D.)*, edited by Konstantinos Giakoumis, 113-17. Tirana: Pegi.

Gouloulis, Stavros. 2007. «Ρίζα Ιεσσαί», Ο Σύνθετος Εικονογραφικός Τύπος (13ος -18ος αι.). Γένεση, Ερμηνεία και Εξέλιξη ενός Δυναστικού Μύθου [EN: The Tree of Jesse. The Composite Iconographic Type (13th-18th Century)]. Thessaloniki: Centre for Byzantine Studies.

Jovanović, Miodrag. 1965. "Јован Четировић Грабован." *Зборник за ликовне уметности* 1: 197-222.

Kallamata, Kliti. 1998. *Ikona, Kuptimi dhe Simbolizmi*. Athinë: K. & P. Sbilias.

Kallamata, Kliti. 1999. "Constantin Ieromonachou an Icon Painter in Moschopolis (1693–1726)." In *Μοσχόπολις, Διεθνές Συμπόσιο*, 65-9. Thessaloniki: Society for Macedonian Studies.

Koçi, Dorian. 2016. "Thesare kulturore nga Voskopoja në Muzeun Historik Kombëtar." Në: *Qytet-ërimi i Voskopojës dhe Shekulli i Iluminizmit në Ballkan, Konferencë shkencore ndërkombëtare*, redaktuar nga Floresha Dado, Pëllumb Xhufi, Aurel Plasari, Konstantinos Giakoumis, Shaban Sinani, Brikena Liko, 401. Tirana: Akademia e Shkencave e Shqipërisë.

Koçi, Dorian, Bushi, Skënder, Llukani, Andrea. 2018. *Thesare të Muzeut Historik Kombëtar*. Tiranë: Muzeu Historik Kombëtar.

Kučeković, Aleksandra. 2004. "Ikonostas Jovana Četirevića Grabovana u Orahovici [EN: The Iconostasis of John Tzetiri from Grabova in Orahovic]." *Zbornik radova Narodnog muzeja – Istorija umetnosti* 17 (2): 219-42.

Kučeković, Aleksandra. 2018. "Jovan Četirević Grabovan – an 18th Century Itinerant Orthodox Painter. Some Ethnic and Artistic Considerations." In *Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders*, edited by Emanuel Moutafov and Ida Toth, 349-67. Sofia: Institute of Art Studies.

Kučeković, Aleksandra. 2020. "Painters Jovan Četirević Grabovan and Grigorije Popović: Addenda to the Biographies of the Master and the Apprentice." *Саопштења / Communications LII*: 137-52.

Kučeković, Aleksandra. 2021. "Ерминија Сликара Јована Четиревића Грабована – Записи и Цртежи." *Matica Srpska Journal for Fine Arts* 49: 61-83.

Labi, Melsi. 2015. *Gjon Vladimiri, Princi që u bë Shenjt*. Tiranë: Muzeu Historik Kombëtar.

- Leontakianakou, Irini. 2008. "L'Arbre de Jessé Avec La Vierge et Ses Parents: Création et Contenu Dogmatique d'une Icône d'Emmanuel Tzanes à l'Institut Hellénique de Venise." *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 29: 159-68.
- Llukani, Andrea. 2019. *Arti i Ikonografisë në Shqipëri (Monografi)*. Tiranë: Trifon Xhagjika.
- Llukani, Andrea, Drishti, Ylli. 2021. *Arti i Ikonografisë në Shqipëri*. Tiranë: Akademia e Shkencave.
- Mavropoulou-Tsioumi, Chrysanthi. 2003. *Βυζαντινές Εικόνες από την Καρδιά της Ελλάδος: Βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες της Βέροιας*. Thessaloniki-Veroia: Holy Metropolis of Veroia and Campania.
- Moutafon, Emmanuel. 2002. "Ioannes Tsetiris from Grabovo or Jovan Chetirevič Grabovan." In *Topics in Post-Byzantine Painting in Memory of Manolis Chatzidakis*, edited by Eugenia Drakopoulou, 217-28. Athens: National Hellenic Research Foundation.
- Muka, Gazmend. 1999. *Art' thënia Bizantine te Çetirët*. Tiranë: Afërdita.
- Naslazi, Kristofor. 1989. "Disa Konsiderata për Piktorin Mesjetar Konstantin Jeromonaku." *Monumentet* 2: 68-71.
- Papazotos, Thanasis. 1994. *Ἡ Βέροια καὶ οἱ Ναοὶ τῆς (11ος – 18ος αἰ.)*. Ἱστορικὴ καὶ Ἀρχαιολογικὴ Σπουδὴ τῶν Μνημείων τῆς Πόλης. Athens: TAPA.
- Piompinos, Phoivos. 1979. *Ἕλληνες Ἀγιογράφοι μέχρι το 1821*. Athens: ELIA.
- Popa, Theofan. 1960. "Piktorët grabovarë Çetiri nga familja Katro." *Buletin i Universitetit Shetëtor të Tiranës, Seria e shkencave shoqërore* 3: 121-45.
- Popa, Theofan. 1998. *Mbishkrime të Kishave në Shqipëri*. Tiranë: Akademia e Shkencave-Instituti i Historisë.
- Popovska-Korobar, Viktorija. 2003. "Прилог кон делото на зографот јеромонах Константин (A contribution towards the work of the painter hieromonk Constantine)." *Зборник за Средновековна Уметност* 4, 33-44.
- Rhoby, Andreas. 2007. "Varia Lexicographica." *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 57, 1-16.
- Rhoby, Andreas, red. 2009. *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken*. Band I. Vienna: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Ševo, Ljiljana. 2011. *Црква Рођења Светог Јована Претече У Стоном Београду. The Church of the St. John the Forerunner's Birth in Szekesfehervar*. Banja Luka: Art Print.
- Sisiou, Ioannis. 2011. "Εικόνες του Ιερομονάχου Κωνσταντίνου στην Καστοριά." In *Σπαράγματα Βυζαντινοσλαβικής Κληρονομιάς, Τόμος Αφιερωμένος στον Καθηγητή Ιωάννη Ταρνανίδη*, 509-67. Thessaloniki: Kyriakidis.
- Sisiou, Ioannis. 2014. "Το Έργο του Ιωάννη Τζετήρη στα Βελέγραδα." In *Art and its Role in the History: Between Durability and Transient – Isms. Dedicated to the Memory of Prof. Miodrag Jovanović, Ph.D (1932–2013)*, edited by Branko Jovanović, 255-74. Kosovska Mitrovica: Philosophical faculty of Kosovska Mitrovica.
- Todić, Branislav. 2010. "Скица за портрет Јована Четиревића Грабована." In *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века*, 355-87. Novi Sad:

Shën Maria në Monumentet dhe Artin e Rilindjes Paleologe në Zonën e Korçës

ANDI REMBECI

Universiteti i Tiranës

Gjatë shekujve, nevoja e lindur e njerëzve për të besuar dhe shprehur dhimbjen e tyre, për të kërkuar ndihmë dhe mbështetje nga një forcë që kapërcen kufijtë e fuqive të tyre, ka gjetur shprehjen e saj të plotë në figurën e Virgjëreshës Mari. Shën Maria është ndoshta personi më i dashur në fenë e krishterë. Ky fakt bëhet veçanërisht i dukshëm përmes formave të shumta të adhurimit dhe përnderimit, që i janë kushtuar asaj gjatë shekujve. Ndër to, më e rëndësishmja dhe më e vjetra ndeshet në larushinë e madhe të objekteve të kultit dhe në artin e pikturës kishtare.

Në këtë kumtesë do të fokusohemi vetëm në shpërfaqjen e figurës së Shën Marisë përmes artit në zonën e gjerë të Korçës gjatë periudhës kur në fronin e Perandorisë Bizantine ngjitet një ndër dinastitë më jetëgjata, ajo e Paleologëve. Dinastia e Paleologëve sundoi për 192 vjet, në periudhën më të vështirë të historisë bizantine. Dhe ndërsa perandoria po perëndonte, arti bizantin dhe veçanërisht piktura monumentale përjeton një rilindje të fundit, që në histori njihet si Rilindja e Paleologëve¹.

Kryeqyteti i perandorisë u shndërrua sërish që vatrën e brumosjes kulturore. Atje u themelua një shkollë e shkëlqyer arti, kryevepra e së cilës janë mozaikët e manastirit të Horës (xhamia Kariye) (fillimi i shek. XIV)². Prej saj dolën dy rryma të mëdha, Shkolla Maqedonase, mësuesit e së cilës dekoruan kishat në të gjithë Ballkanin dhe Shkolla e mëvonshme e Kretës, kryevepra e së cilës janë pa dyshim mozaikët e Mistras, qendrës së despotatit të Moresë në Peloponez.

Për gati tre shekuj këto dy shkolla të mëdha arti drejtuan bashkërisht kursin e artit të Krishterimit në Lindje. Shkolla Maqedonase lulëzoi kryesisht gjatë shek. XIV dhe ndikoi në brezat e piktorëve edhe pas rënies së Kostandinopojës më 1453. Asaj i detyrohemi kryesisht për ikonat e kishave në juglindje të vendit, të cilat janë një nga trashëgimitë më të vjera që na la arti bizantin. Afresket e kishës së Shën Marisë në ishullin e Prespës së Madhe dhe të kishës së Ristozit në Mborje janë nga kjo shkollë.

¹ Edmund Fryde, *The early palaeologan Renaissance (1261-c.1360)*, (Leiden: Brill 2000), 144-160, 183-212. Ihor Ševčenko, "Palaeologan Renaissance", në *Renaissances before the Renaissance: cultural revivals of late Antiquity and the Middle Ages*, Warren Treadgold (ed.). (Stanford, Calif: Stanford University Press, 1984), 144-171. Μαρία Νυσταζοπούλου – Πελεκίδου, « La Peinture Monumentale Byzantine dans les Balkans Conjoncture Historique et Idéologie Politique, XIIe-XVIe » (in Greek), *Εύα και Εσπερία* 6 (2004-2006): 149-190.

² Otto Demus, "The Style of the Kariye Djami and Its Place in the Development of Palaeologan Art," në *The Kariye Djami*, Underwood, Paul Atkins, dhe Otto Demus (eds). (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1975), vol. 4, 107-60. Përgjithësisht mbi arkitekturën dhe artin e manastirit të Horës, shih Robert G. Ousterhout, *The architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1987). Robert G. Ousterhout, *The Art of the Kariye Camii*, (London: Istanbul 2002).

Kisha e Shën Marisë në ishullin e liqenit të Prespës i takon një kategorie krejt të veçantë të monumenteve mesjetare që gjendeshin brenda guvave të eremitëve. Këto ndërtoheshin në vende të veçuara, në shpate të thepisur, shkëmbinj të lartë, buzë lumenjve dhe liqeneve. Guvat përshtateshin nga brenda si vende lutjeje dhe banimi. Zona e Prespës është e pasur me guva shkëmbore eremitësh vetmitarë dhe kisha të vogla bizantine, të cilat në interiorin e tyre ruajnë pikturë murale me vlera të larta artistike. Ndër to spikasin kisha e Lindjes së Hyjlindëses në ishullin e Maligradit (1345/1369), kisha e Ungjillëzimit të Hyjlindëses në Blashtonjë, pranë fshatit Gollomboç; kisha e Shën Marisë pranë Bezmishtit (shek. XIV), të gjitha kushtuar Virgjërshës Mari.

Një vend të veçantë mes tyre zë kisha e Shën Mërisë në ishullin e Maligradit³, në liqenin e Prespës (shek. XIV). Kemi të bëjmë me një kishëz të ndërtuar brenda një guve shkëmbore dhe të pabanuar. Kisha është njënefëshe, me përmasa të vogla dhe e mbuluar me një hark gjysmë cilindrik. Bazuar në mbishkrimet e ruajtura ktitorike, kisha fillimisht u ndërtua dhe u pikturua në vitin 1344/5 nga Bojko dhe gruaja e tij Evdokia së bashku me fëmijët.

Në vitin 1368/9, gjatë sundimit të mbretit serb Vukashin, kisha u rinovua dhe u pikturua nga sundimtari i rajonit, Qesar Novaku. Dekorimi i brendshëm dhe i jashtëm i kishës është jashtëzakonisht interesant. Nga faza e parë, ruhet një pjesë e vogël e afreskut në murin lindor dhe në pjesët e poshtme të murit verior dhe jugor. Në fasadën perëndimore ndodhet një nga skenat më interesante, ku ktitori ndërtues Qesar Novaku shfaqet krahas gruas së tij Kalisë, vajzës Maria dhe djalit Amiral. I njëjti hegemon duket se takohet edhe në kishën bizantine të Ristozit në Mborje të Korçës. Piktura murale e fazës së dytë, për sa i përket gjallërisë së kompozimeve, lëvizjes së fytyrave, ekspresivitetit të portreteve dhe dendësisë së ngjyrave, konsiderohet si një shembull tipik i shkollës së artit të Rilindjes së Paleologëve të shek. XIII-XIV. Atelieja që pikturoi afresket e kishës në Maligrad, duket se është e njëjtë me atë që ka punuar në kishën e Ristozit në Mborje (1390) si dhe në kishën e Shën Athanasit në qytetin e Kosturit, e cila u ndërtua në vitin 1383/84 me shpenzimet e vëllezërve Stoja dhe Theodor, pasardhës të familjes arbërore të Mouzakajve dhe hegemonë të zonës për një periudhë të shkurtër kohore (1374-1386)⁴.

³ Mbi kishën e Shën Marisë në ishullin e Maligradit, shih Dhorka Dhama, "L'eglise de Notre-Dame a Maligrad", *Studia Albanica* 1/2 (1964): 109-119. Πελεκανίδης Μ. Στυλιανός, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας*. Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 1960. Καζαζάκη Ζωή (επιμ.), *Δρόμοι του ορθόδοξου μοναχισμού. Μοναστήρια της Εγνατίας Οδού*. Τόμ. 1: *Πολιτιστικός οδηγός - Ήπειρος, Δυτική Μακεδονία και Νότια Αλβανία*, έκδ. Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 1999. Pirro Thoma, "Byzantine Monuments on Great Prespa", në: *Byzantine Macedonia: art, architecture, music and hagiography*. Papers from the Melbourne Conference, July 1995, J. Burke, R. Scott ed. (Melbourne 2001), 104-106, 216-223, fig. 232-250. Aleksandër Meksi, *Arkitektura e kishave të Shqipërisë (shek. VII-XV)*, (Tiranë: UEGEN, 2004), 195-197. Theofan Popa, *Miniatura dhe piktura mesjetare në Shqipëri*, Tiranë: Akademia e Shkencave e Shqipërisë – Drejtoria e Përgjithshme e Arkivave, 2006), 210-219. Τσιγαρίδας Ευθ., *Καστοριά. Κέντρο ζωγραφικής την εποχή των Παλαιολόγων (1360-1450)*, Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2016. Αντί Ρεμβεσί, "Σπηλαιώδες ασκητήριο της Γέννης της Θεοτόκου, Νησί του Μάλιγραντ (Maligrad), Λίμνη Μεγάλης Πρέσπας", në Προσκυνηματικές Διαδρομές και Προσκυνήματα στην Ελλάδα και την Αλβανία, Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων / Interreg-IPACBC Greece-Albania PROSFORA, 101-105.

⁴ Për më shumë shih Νικόλαος Παζαράς, *The Frescoes of the Church of Saint Athanasius Mouzakis and their Place in the Context of Monumental Painting in Kastoria and the Surrounding Regions (Kastoria, Upper Macedonia, Northern Epirus)*, (PhD thesis, University of Thessalonikis, 2013).

Një tjetër **shpellë eremitësh që i kushtohet Shën Marisë**⁵, ndodhet në brigjet veriore të liqenit të Prespës së Madhe, pranë fshatit Bezmisht. Ajo përbëhet nga dy hapësira të formuara në zgavrat e një shkëmbi të lartë. Hapësira e poshtme shërbente si kishë, ndërsa e sipërmja si banesë. Në të djathtë të hyrjes së kishës, është paraqitur Virgjëresha Mari me Krishtin foshnjë e tipit të Glikofilusës (“Puthje-ëmbles”), ndërsa mbi hyrjen e hapësirës së banimit, është pikturuar Virgjëresha Mari “Më e gjëra se Qiejt” në tipin e Vllahernitisës.

E gjithë pjesa e brendshme e kishës është e mbuluar me afreske, temat e të cilave bëjnë përshtypje me qëndrueshmërinë e linjave. Paraqitja e skenave në gur kujtojnë stilin e lartë të pikturës së vonë bizantine. Nga mbishkrimet e ruajtura informohemi se kisha është ndërtuar nga murgu Partheni, në kohën kur igumen ishte hieromonku Paisi. Pikturimi është realizuar nga murgu Aleks, nxënës i piktorit të shquar, Mitropolitit Joan, i cili kryesonte punishten e piktorëve të njohur të shek. XIV, me qendër në manastirin e Zërzes, pranë Prilepit.

Në një tjetër shkëmb të lartë, në bregun perëndimor të Prespës së Madhe, afër fshatit Gollomboç, gjendet **kisha e Ungjillëzimit të Hyjlindëses Mari**⁶. Ajo përbëhet nga dy hapësira, që janë formuar në zgavrat natyrore të

shkëmbinjtë të Blashtonjës. Hapësira veriore shërbente si vendbanim dhe ajo lindore funksiononte si vend lutjeje. Një hapësirë e tretë, në pjesën e poshtme, shërben si një kalim për në ballkonin e hapur, përmes të cilit bëhej e mundur komunikimi mes vendbanimit dhe kishëzës. Në absidën e verbër të harkuar të murit të jashtëm, mbi hyrjen e kishës, është paraqitur skena e Ungjillëzimit të Hyjlindëses Mari. E njëjta skenë ndeshet edhe në derën e bukur të kishës, e cila duket se është pikturuar nga piktorë të shquar të qytetit të Kosturit gjatë shek. XV-të dhe është pjesë e së njëjtës rrymë të pikturës së vonë bizantine e përhapur në Ohër gjatë shek. XIV. Sot, dera e bukur gjendet e ekspozuar në Muzeun Kombëtar të Artit Mesjetar në Korçë.

IKONAT

Gjatë kalimit nga shek. XII në XIII në Perandorinë Bizantine u shënuar një rritje e dukshme e pikturimit të ikonave të lëvizshme krahasuar me epokën e mëparshme. Ritmet e prodhimit të ikonave do të intensifikohen nga gjysma e dytë e shek. XIII, duke bërë që ky lloj arti pamor të përjetojë një lulëzim të veçantë, i cili do të vazhdojë me disa luhatje edhe në periudhën osmane.

⁵ Mbi kishën e Shën Marisë në fshatin Bezmishtë, shih Aleksandër Meksi, *Arkitektura e kishave të Shqipërisë (shek. VII-XV)*, (Tiranë: UEGEN, 2004), 178. Theofan Popa, *Miniatura dhe piktura mesjetare në Shqipëri*, Tiranë: Akademia e Shkencave e Shqipërisë – Drejtoria e Përgjithshme e Arkivave, 2006), 169-177. Pirro Thomo, “Byzantine Monuments on Great Prespa”, në: *Byzantine Macedonia: art, architecture, music and hagiography*. Papers from the Melbourne Conference, July 1995, J. Burke, R. Scott ed. (Melbourne 2001), 104–106, 216–223, fig. 232–250.

⁶ Mbi kishën e Ungjillëzimit të Hyjlindëses Mari pranë Gollomboçit, shih Aleksandër Meksi, *Arkitektura e kishave të Shqipërisë (shek. VII-XV)*, (Tiranë: UEGEN, 2004), 178. Theofan Popa, *Miniatura dhe piktura mesjetare në Shqipëri*, Tiranë: Akademia e Shkencave e Shqipërisë – Drejtoria e Përgjithshme e Arkivave, 2006), 169-177. Pirro Thomo, “Byzantine Monuments on Great Prespa”, në: *Byzantine Macedonia: art, architecture, music and hagiography*. Papers from the Melbourne Conference, July 1995, J. Burke, R. Scott ed. (Melbourne 2001), 104–106, 216–223, fig. 232–250.

Nga periudha e Paleologëve në vendin tonë kanë shpëtuar pak ikona, shumica e të cilave vijnë nga rajoni i Korçës dhe Beratit. Mes tyre, spikat ikona e **Shën Marisë me Krishtin foshnjë**, një vepër e shquar e artit të Rilindjes së Paleologëve⁷. Ikona vjen nga kisha eremite e Ungjillëzimit në guvën shkëmbore të Blash-tonjës, buzë liqenit të Prespës së Madhe, që përmendëm pak më parë. Sot ruhet në Muzeun Kombëtar të Artit Mesjetar në Korçë.

Ikona shpreh njëherësh fisnikëri dhe trishtim të përmbajtur. Të gjitha tiparet e fytyrës së nënës, buzët e mbyllura, sytë e zgjatur, janë pikturuar në mënyrë të mrekullueshme dhe i japin asaj një shprehje të largët e të trishtueshme, që buron nga njohja e pësimeve të birit të saj. Krishti, me vështrimin drejtuar nga Shën Maria, i mbështet këmbët e kryqëzuara në krahun e saj të djathtë, me shputën e njëjës këmbë të ekspozuar, si shenjtë treguese e vuajtjeve dhe e kryqëzimit të tij të pritshëm. Stili i trishtuar, ndriçimi i lirë dhe i përmbajtur, sfondi i argjendtë, janë tipare karakteristike për ikonat e rajonit të Ohrit dhe pasqyrojnë artin paleologian të Kostandinopojës gjatë shek. XIV.

Krejtësisht në stil tjetër paraqitet ikona e **Shën Marisë Odhigjtria (Udhërrëfyeses)**⁸, që vjen nga kisha homonime e ishullit të Maligradit, për të cilën folëm pak më lart. Në këtë ikonë fytyra e Virgjëreshës paraqitet katrore dhe e ngurtë;

mbulesa e kresë së saj është zbukuruar me vija të gjera të kuqe. Figura ballore dhe e vrenjtur e Krishti shfaqet e gjallë, me veshje me ngjyra të çelura, ku spikat tunika e bardhë, e larmishme me motive të vogla me ngjyrë të kuqe dhe të zezë dhe manteli i kuq i ndezur. Profeti Solomon projektohet nga qielli i stilizuar, i veshur me rroba mbretërore dhe me kurorë të mbushur me perla. Në dorë mban një rrotull me mbishkrimin *“Dituria ka ndërtuar shtëpinë e saj”*, të shkruar në gjuhën greke, me germa të mëdha kaligrafike.

Sfondi me ngjyrë okre, aureolat e kuqe të forta dhe fizionomitë shprehëse karakteristike që arrijnë deri në shformime, në funksion të shprehjes së botës së brendshme, janë tipare që përfaqësojnë artin realist apo anti-klasik të një punishteje të rëndësishme artistike, që lulëzoi në Kostur gjatë viteve 1485-1505 dhe u përhap edhe në hapësirën shqiptare dhe në Ballkanin perëndimor.

Ikona e Virgjëreshës Mari ka frymëzuar shumë njerëz të artit, pikturës, prozës, poezisë dhe muzikës, nga himnizuesit bizantinë, me vargjet lirike përlëvduese e deri te poetët modernë. Ndër ta, nobelisti Thomas Stearns Eliot (Tomas Sterns Eliot), ndër poetët më të njohur europian të shek. XX, ka arritur të krijojë me mjeshtëri ndjenjën e përshpirtshme në vargjet lutësore të Katër Kuarteteve të tij:

⁷ Për më tepër mbi ikonën e Shën Marisë me Krishtin foshnjë, shih Anastasia Tourta (ed.), *Icons from the Orthodox Communities of Albania: Collection of the National Museum of Medieval Art Korçë*. Thessaloniki 2006, 32-33.

⁸ Për më tepër mbi ikonën e Shën Marisë Odhigjtria, shih Tourta (ed.), *Icons from the Orthodox Communities of Albania*, 40-42.

Thomas Stearns Eliot

KATËR KUARTETET⁹

Zonjë, që tempullin e ke në fund të kepit,
Lutu për gjithë ata që lundrojnë, ata
Që punën e kanë të lidhur me peshkun, dhe
Ata që merren me çdo transport të ligjshëm,
Si dhe ata që i udhëzojnë.

Përsërite një lutje edhe për
Gratë që panë bijtë a burrat
Tek marrin udhën e s'kthehen më:
Figlia del tuo figlio,
Mbretëreshë e qiejve.

Lutu, gjithashtu, për ata që ndodheshin në anije, dhe
Lundrimi u përfundoi në det, në buzët e detit
A në gurmazin e errët që s'ka për t'i nxjerrë më,
Apo kudo tjetër ku s'i arrin dot tingulli i kambanës së detit
Të engjëllit të përjetshëm.

⁹ Fragmenti i shkëputur nga *Katër Kuartetet* e Th. S. Eliot, është sjellë këtu në shqip nga Sokol Çunga.



Fig. 1. Ikona e Shën Marisë me Krishtin foshnjë, shek. XIV.
Ikona vjen nga kisha eremite e Ungjillëzimit në guvën shkëmbore
të Blashtonjës, buzë liqenit të Prespës së Madhe



Fig. 2. Ikona e Shën Marisë me Krishtin foshnjë,
shek. XIV



Fig. 3. Kisha e Shën Marisë në brigjet veriore të liqenit të Prespës së Madhe, pranë fshatit Bezmisht



Fig. 4. Kisha e Shën Marisë në guvën shkëmbore të ishullit të Maligradit

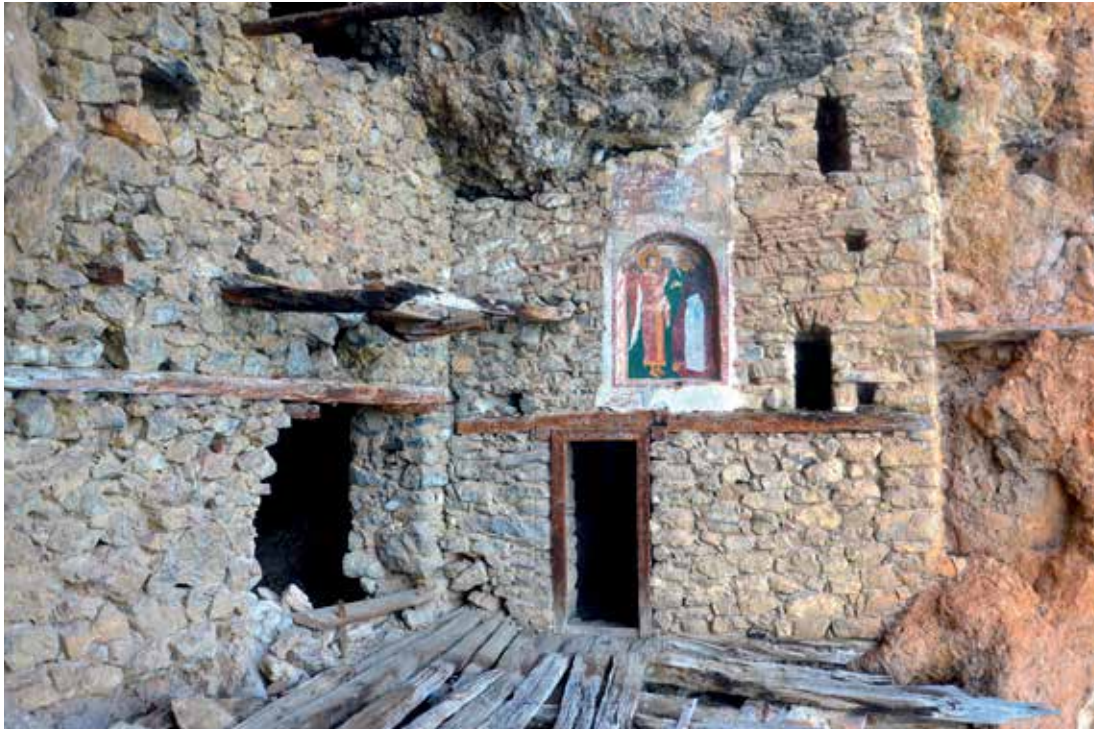


Fig. 5. Kisha e Ungjillëzimit të Hyjlindëses Mari, në bregun perëndimor të Prespës së Madhe, afër fshatit Gollomboç



Fig. 6. Piktura murale në interiorin e kishës së Shën Marisë, Bezmisht



Fig. 7. Skena e ndërtuesit ktitor Qesar Novaku, me gruan e tij Kalisë, vajzën Maria dhe djalin Amiral.



Fig. 8. Virgjëresha Mari me Krishtin foshnjë, e tipit Glikofilusa "Puthje-ëmblla"

Tempulli dhe Arti I

Imzot Johan Palushi

Mitropoliti i Korçës

Arti ka lindur në Tempull dhe për Tempullin. Në këtë artikull me tempull nuk duhet kuptuar, siç kuptohet shpesh sot, vetëm thjesht një ndërtesë fetare, por çdo gjë ku njeriu krijon takimin me realitetin mbinjerëzor. Ndonëse ndërtesa e Tempullit është vendi *par excellence* i këtij takimi, ai nuk mund të kufizohet vetëm në këtë. Çdo objekt potencialisht mund të bëhet një pikë takimi transhendentale. Jo vetëm shpirti, por edhe trupi i njeriut është një tempull, madje edhe emocionet dhe ndijimet e tij. Në Tempull njeriu përpigëq të realizonte ekzistencën e tij, në kuptimin më të thellë të ekzistencës, jo thjesht të gjallesës. Njeriu, si një entitet psiko-somatik, mund ta realizojë përmes shpirtit të ekzistencës së tij vetëm duke e përfshirë tërë qenien e tij - psike dhe soma. Në lidhjen e tij për të realizuar kontaktin dhe takimin me realitetin transhendentale ai ndihmohet nga e gjithë qenia e tij. Ndoshta për të kuptuar më mirë lidhjen e artit me Tempullin do të ishte me interes të thonin disa fjalë për atë dhe për qëllimin e tij.

Fjala *Tempull* (templum) vjen nga rrënja *tem*-ndaj. Me këtë augurët etruskë tregonin një ndarje të qiellit nëpërmjet dy vijave të drejta që ndërpriteshin mbi kokë, ku ata shikonin fenomenet qiellore ose fluturimin e zogjve. Kështu pika ku priteshin dy vijat ishte ishte një qëndër, një vend i ndarë nga hapësira profane, një pikë takimi me realitetin e përtejme, një pikë transhendentale. Ajo ndarje e hapësirës formonte një imazh dhe ky imazh i formuar bënte të dukshme hapësirën e padukshme.¹ Për të treguar këtë kontakt me të padukshmen nëpërmjet të dukshmes shën Pavli shprehet: *Per visibilia ad invisibilia* (Rom. 1:20)

Ana e dukshme e ndihmonte njeriun, që nëpërmjet analogjisë të kontaktonte botën e padukshme. Kështu që gjërat e dukshme shikoheshin si simbole të realitetit shpirtëror. Le të kujtojmë thënien e famshme të Platonit: *Ajo*

*që është e perceptueshme të shqisat është pasqyrim i asaj që është e kuptueshme të mendja. Të njëjtën gjë do të shprehin më pas Plotini, Prokli dhe sidomos shën Dionis Aeropagjiti: Gjërat e bukura që duken (shfaqen) janë imazhe të bukurisë që nuk duket, ose Një mendje dalluese nuk do ta ketë të vështirë të gjejë një lidhje ndërmjet shenjave të dukshme dhe realitetit të padukshëm.*²

Në mendimin e vjetër grek arti lidhej me fjalën *tekne*, e cila vjen nga rrënja *tikto* që do të thotë të lindësh, të sjellësh në dritë, të bësh, të prodhosh. Bërësi më i madh është Krijuesi i universit dhe forma e krijuar zbulon Krijuesin. E gjithë bota është një kryevepër artistike dhe e gjitha ajo është një pikë kontakti me Bërësin e padukshëm. Ajo në vetvetë është një *zbulesë*. Fjala poet vjen nga greqishtja *ποίησις*, që do të thotë bërës, krijues. Artizanati nuk ishte i ndarë nga arti, jo vetëm që kanë të njëjtën rrënjë, por ishte e njëjta gjë. Kur artizani bënte një objekt nga druri, guri ai vihej në rolin e krijuesit. Duke besuar se artifakti përmes energjinë e krijuesit, artizanët e vjetër, para se të fillonin punën, kryenin disa rite purifikimi. Krijimi është parë si theofani, ose hierofani, domethënë si një pikë ku mund të transhendetohet materia dhe të takohet e padukshmja, një pikë hapjeje drejt një realiteti më të thellë. Koncepti i endopathsisë, lidhja e formës së artit me autorin ishte diçka esenciale. Dante në *Canzoniere* shprehet: *Ai që do të pikturojë një figurë, nuk mund ta portretizojë atë, nëse ai vetë nuk bëhet ajo figurë. Ose siç shkruan Plotini, se syri nuk mund ta shikojë kurrë diellin përderisa të bëhet në një farë mase vetë diell.*³ Duke e parë krijimin si theofani⁴ gjithçka shndërrohej në simbol të një realiteti tjetër, i tërë krijimi shihet në një vizion sakramental dhe bëhej një shfaqje e një bote mbinatyrore. *Omnes creaturae sensibiles sunt signa rerum sacrum*⁵, shkruan Toma D'Akuino.

¹ Shih Martin Heidegger, Origjina e Veprës së Artit; Problemi në lidhje me Teknologjinë.

² Shën Dionis Aeropagjiti, CH I.3, 121CD; XV.5, 333C.

Në këtë vizion çdo gjë kthehet në një pikë njohje të realitetit të padukshëm që ajo shfaq. *Njohja* nuk është thjesht një aktivitet intelektual, por është një *prani* dhe një *pjesëmarrje* në atë realitet. Kjo realizohet nëpërmjet ndijimit, duke bashkuar kështu ndijimin me intelektin. Kështu edhe arti, ashtu si edhe Tempulli, bëhet një pikë transhendentimi dhe një realitet metafizik, sepse nëpërmjet tij perceptimi shqisor mund të shkoj përtej. Në fakt këtu është edhe thelbi i artit, *formimi i një imazhi të dukshëm, për të sjellë në prani dhe për të zbuluar një realitet të padukshëm*. Madje jo vetëm Tempulli dhe arti i mirëfilltë, por çdo formë dhe çdo gjë mund të bëhet mbartës transhendentues.

II

Qysh nga paleoliti, kur kemi edhe dëshmitë e para historike të artit, i gjejmë ato të lidhura me Tempullin, me tempullin në kuptimin e gjërë të tij. I lindur në Tempull, jo vetëm thjesht historikisht, por si pjesë përbërëse e qëllimit të Tempullit, ai vetëm atje merrte kuptim, sepse arti ishte një ndihmës i domosdoshëm i njeriut në përpjekjen e tij për transhendentim. Mënyra e të menduarit të njeriut paleolit ishte një mënyrë tërësore. Çfarë ishte jashtë ishte edhe brenda. Për atë nuk ekzistonte ndarja natyrale dhe mbinatyrale, gjithçka ishte natyrale, sepse njeriu kishte mundësinë e kontaktit dhe takimit me atë që ne sot e quajmë mbinatyrale. Madje në kuptimin më të thellë përbushja natyrale e njeriut ishte pikërisht kjo: të takohej me realitetin e përtejme. Ndarja në shekullare dhe fetare është diçka moderne. Tempulli ishte për ta ndihmuar njeriun që të bëhej një qenie transhendente, që njeriu të mos ishte thjesht një *homo animalis*, por një *homo humanus*, dhe në këtë aspekt arti ishte një ndihmës.

Arti nuk ishte art për art, por një mjet për realizimin e përbushjes së njeriut. Dekorimet e artit paleolit, siç i shohim në shpellat dhe në veglat e tyre të punës apo gjahut, nuk ishin

thjesht një zbukurim, por kishin një rëndësi magjiko-fetare. Madje edhe kjo gjë shihet edhe në pjesët e vogla të artit, artit në miniaturë. Ky art kishte për qëllim që nëpërmjet zbukurimit të shtonte një *fuqi*, një *prani*.⁶ Ornamentet, (valë, zigzage, etj.), që i shikojmë qysh prej paleolitit, ishin simbole të aktivitetit kozmik, të zhvillimit evolutiv të universit dhe shërbenin si meditim dhe kontemplim, si edhe si pjesëmarrje në atë. Piktori Gustav Moreau thotë të njëjtën gjë kur shprehet se *linja, arabeska dhe mjetet plastike evokojnë mendimin*. Për më tepër arti nuk ishte vetëm për t'u shijuar estetikisht, ndonëse e përfshin në vetevete shijimim estetik. Ose, siç e përcakton Heidegger: *Artet nuk kanë rrjedhur nga artistikja, Veprat e artit nuk shijoheshin estetikisht. Arti nuk ishte një sektor i aktivitetet kulturor.*⁷ Arti ishte për të zbuluar realitetin e përtejme, për ta bërë atë të dukshëm dhe të pranishëm, për të lidhur botën fizike me atë metafizike. Arti për artistët e qytetërimeve të vjetra të Egjiptit, Indisë, Mesopotamisë, Afrikës, Oqeanisë, etj., nuk ishte një koncept abstrakt dhe nuk ishte thjesht rezultat i frymëzimit apo imagjinatës (ashtu si kuptohet sot nga ne frymëzimi dhe imagjinata), por ai kishte një qëllim konkret. Arti i tyre kishte një rëndësi të veçantë dhe ishte një përgjigje ndaj realitetit shpirtëror, një urë për të lidhur dy botrat.⁸

Edhe në artistin modern, ndonëse më tepër nëpërmjet ndijimit dhe përjetimit, që shpesh është i pavetëdëshëm, ose më mirë jo i shoqëruar gjithmonë nga ndonjë filozofi e mendimit, kufiri ndërmjet dy realiteteve nuk është i pakalueshëm. Nëpërmjet formave shenjave dhe simboleve arti bëhej shfaqja e një realiteti tjetër dhe kthehej në misticizëm. August Roden shprehet se *linjat dhe hijet nuk janë për ne gjë tjetër veçse shenja të një realiteti tjetër*. Përtej sipërfaqes, shikimi ynë zhytet në frymën.⁹ Pol Kle (Paul Klee) shkruan: *Objektet shtrihen përtej kufijve të dukjes së tyre nga njohuria*

³ Plotini, ENNEADAT, I. 6, 9.

⁴ Studiesi Mircea Eliade jep një neologjizëm të goditur, duke e quajtur ontofani (shfaqje e qenies); Mircea Eliade, *The Sacred and Profane*, tr. Willard R. Trask, New York, 1959, f. 97, 117.

⁵ "Të gjitha gjërat e dukshme janë shenja të gjërave të shenjta"

⁶ Shih artikullin *Paleolithic Art* në *A history of Art*, General Editor Sir Lawrence Gowing, Barnes & Noble Books, 1995.

⁷ Martin Heidegger, *Problemi në lidhje me Teknologjinë*.

⁸ *A history of Art*, artikujt mbi Artin Egjiptian, Indian, Afrikan, Pre-Kolumbian, Oqeanik etj.

⁹ Në *Bashkëbisedimet* e tij të mbledhura nga Paul Gsell.

jonë se gjëja është më tepër se paraqitja e saj e jashtme në sytë tanë. Zhan Bazen (Jean Bazaine) shkruan; *Dhe objektet e ngjallin dashurinë tonë pikërisht sepse duken të jenë mbartës të fuqive që janë më të mëdha se ato vetë*¹⁰. Në shekullin që sapo lamë, shumë artistë modernë, i panë provat e tyre grafike dhe pikturore si një zhytje në botën psikike, të projektuar në materialen, duke e bërë kështu artin një formë konkrete të një realiteti të brendshëm dhe të padukshëm. Madje, qëllimi i artit të vërtetë është pikërisht ky: të sjellë këtu realitetin e përtejme. Vendi ku arti e merr ushqimin është përtej. Arti ishte një zbulues dhe përse është zbulues është edhe i vërtetë.¹¹

Në fillimet e tij në Tempull arti ishte më i vetëdijshëm për rolin e tij dhe ai nuk shikohej vetëm në dimensionin e ndijimit (siç kuptohet ndijimi sot), por ai ishte mjete për të sjellë në dukje praninë e padukshme të realitetit mbinatyror. Poezia, muzika, drama etj., ishin pjesë përbërëse të Tempullit. Ato e ndihmonin njeriun për të krijuar lidhje më të ngushta me realitetin mbinatyror. Ai e realizonte këtë nëpërmjet formës, tingullit, ngjyrës dhe fjalës. Në jemi të vetëdijshëm që format, fjalët, tingujt dhe ngjyra të ndryshme na japin ndijime të ndryshme. Të gjithë jemi emocionuar kur kemi dëgjuar, ose kemi kemi parë kryeveprat e artit, në muzikë, letërsi dhe pikturë. Jemi emocionuar sepse është transmetuar tek ne diçka që e kapërcen fiziken dhe çdo gjë që e kapërcen botën fizike, nëpërmjet një paraqitje fizike, është një pikë lidhje, një *coniunctio* ndërmjet dy botrave. Ky është misticizmi.

III

Në përgjithësi arti ka një ngjyrosje mistike. Ndoshta do ishte me interes të shpjegohet pak fjala *mistike*, sepse shpesh herë ka kuptime jo të drejta të kësaj fjale. *Mistike* nuk do të thotë thjesht diçka sekrete apo e fshehur, por do të thotë një prani e një realiteti tjetër, për të cilin nuk mund të japësh dot përkufizime të prera

racionale, ose kur artisti ose lexuesi, shikuesi apo dëgjuesi, ndjen një emocion apo prani të një ndijimi të veçantë, ndonëse ai nuk ka detyrimisht një vetëdije rationale të kësaj. Kështu nëse me termin mistik kuptojmë atë që ai shpreh me të vërtetë, atëherë arti i pastër dhe i singertë, si shprehje e një ndijimi të thellë, bashkëshoqërohet me misticizmin. Kur flasim për një misticizëm në art, duhet të kemi parasysh, se ai nuk duhet parë në kuptimin doktrinal apo dogmatik të misticizmit.¹²

Artisti, i vetëdijshëm ose jo, shpreh përvojën e tij personale me ndijimet dhe emocionet e tij. Ndonëse disa herë ato mund t'i afrohen zbuluesës dhe profecisë dhe ndoshta janë më afër tyre sesa çdo aktivitet tjetër njerëzor, përsëri ato paraqesin kufizimet njerëzore. Ndërsa zbuluesja është shfaqja e Hyjnisë, nga lart poshtë, një zbritje; krijimit artistik i duhet fillimisht ta nisë nga poshtë lart, në ngjitje. Pa dyshim, si në çdo gjë të thellë, nuk mund të vendosen kufinj të qartë ndërmjet artit dhe zbuluesës. Madje edhe arti, në kuptimin më të thellë të tij, është një zbritje nga lart poshtë. Mbasi artisti, ashtu si profeti, është ngjitur (nëpërmjet frymëzimit) në realitetin e përtejme, fillon e zbret poshtë, duke sjellë mesazhin e atij realiteti. Një mesazh që e transhendenton historinë, kohën dhe hapësirën, si edhe vetë artistin. Në zbritje ai nuk është më vetëm; ai është prekur dhe transformuar (në varësi të thellësisë së prekjes të realitetit të përtejme), nga kontakti me botën tjetër.

Arti është i vërtetë përse ai realisht e bën të pranishëm një tjetër realitet. Mund të flasësh për diçka, por nuk do të thotë se ajo mund të jetë e pranishme. Mund të flasësh për fenë, Perëndinë, misticizmin, ndijimet, emocionet, entuziazmin etj., dhe përsëri këto nuk mund të jetë të pranishme. Fuqia e arti qëndron pikërisht në këtë, që ta bëjë të pranishëm atë realitet, madje edhe pa folur rreth tyre. "Shpesh unë shoh më tepër fe në një mollë të piktuar

¹⁰ Cituar në Man and his Symbol, Edited by C.G. Jung, Dell Publishing Co., Inc. New York, 1964, Part 4, Symbolism in the visual arts, Aniela Jaffé. f. 292

¹¹ Këtu do të ishte me interes të sillej ndërmend lidhja që bën nga filozofi Martin Heidegger ndërmjet fjalëve greke *alitheia* dhe *techne*. *Alitheia* (α-ληθη – jo-harrim, në kuptimin e zbulimit, hapjes, prurjes në dukje) dhe *techne* - prurje në dukje)

nga Sezani, sesa në të gjitha pikturat fetare franceze të shekullit XIX”, është shprehur teologu i dëgjuar Iv Kongar. E çuditëshme në dukje, kjo thenie shpreh një të vërtetë të madhe të fesë. Tregon atë që feja e vërtetë përfshin gjithçka, të gjithë krijimin e dukshëm dhe të padukshëm, që feja është fe vetëm kur komunikon realisht me realitetin e përtejme dhe çdo gjë që krijon këtë komunikim me mbinatyroren bëhet fe. Sepse asgjë nuk mund të jetë jashtë saj, nëse ajo është e vërtetë. Kjo përfshin edhe fushën emocionale. Nëse emocionet janë të vërteta ato i afrohen fesë. Arti i vërtetë është afër profecisë, sepse ai shkon në realitetin e përtejme dhe prej andej sjell një mesazh. Feja është jetë, por një jetë në një nivel më të lartë, më të plotë. Ashtu edhe arti është jetë, por një jetë që e kapërcen nivelin e jetës së zakonshme. Duke e kapërcyer kohën ai e arrin jetën e vërtetë, sepse jeta e vërtetë nuk është në kohën kronologjike (*chronos*), në të cilën, fatkeqësisht, rrjedh jeta jonë e përditëshme, por në atë që grekët e lashtë e quanin *kairo* - një kohë si takim, si mundësi, një kohë jo si sasi, por si një përvojë cilësore.

Një mollë e pikturuar nga Sezani, një motiv muzikor apo vargje të shkruar nga poetë, e sjellin shpesh atë realitetin më pranë sesa shumë të ashtuquajtura “piktura fetare”, apo diskutime të thata teologjike. Madje në kuptimin më të thellë, përfshirë këtu edhe kuptimin teologjik, misticizmi dhe sakramentet nuk kufizohen vetëm në sakramentet zyrtare (të cilat jo rastësisht në Kishën Lindore quhen *mistere*), por në gjithçka që përcjell apo e bën të pranishëm realitetin mistik të përtejme. Kështu çdo ndijim i thellë, dashuria, miqësia, frymëzimi i bukur poetik dhe shumë emocione të tjera, kthehen në sakramente, në mistere. Kjo gjë është e vërtetë për të gjithë artin. Jo vetëm arti i lidhur drejtpërsëdrejti me fenë, por edhe arti që në dukje nuk mund të ketë një lidhje të tillë, nuk mund të jetë krejtësisht i shkëputur nga misticizmi, sepse atëherë nuk do të ishte art.

Një art i tillë, që e shohim shpesh në pikturë, muzikë dhe poezi, ndonëse jo gjithmonë të vetëdijshëm, depërton thellë në çdo shpirt njerëzor dhe mbetet i përjetshëm. Ai, ashtu si në fenë e vërtetë, e prek realitetin e përtejme nëpërmjet zemrës dhe jo mendjes. Nëpërmjet zemrës artistët depërtojnë në të vërteta të thella, të cilat iu shpëtojnë filozofëve dhe racionalistëve. Ndonëse ata nuk përpiqen të shpjegojnë racionalisht ndijimet e tyre, apo realitetin mistik të botës tjetër, ata nëpërmjet ndijimit poetik, mënyrës së shprehjes, melodisë, formës apo ngjyrës, e bëjnë atë të pranishëm. Tingujt dhe ngjyrat kanë një fuqi të madhe mbresëlënëse dhe emocionuese në psiken e njeriut. Përdorimi i ngjyrave në psikiatrinë moderne, për të trajtuar çrregullimet mendore, tregon se ngjyra mund ta influencojë thellë shpirtin e njeriut. Ato kanë fuqi të nxisin ose të qetësojnë, të gëzojnë ose të trishtojnë. Kur emocionohemi nga vargjet, muzika ose ngjyrat, ne marrim pjesë, ndodh një bashkëpërjetim, një komunion, me artistin, me ndijimin e tij mistik, apo më mirë ndiejmë praninë e realitetit të përtejme, të sjellë tek ne (ose ndoshta më mirë të zbuluar tek ne), nëpërmjet poezisë, muzikës apo kompozimit pikturor.

Kështu poeti, piktori ose muzikanti, apo më mirë poezia, muzika ose piktura e tij, kthehet në një përcjellës të këtij realiteti, në një pikë takimi, ku ne e *takojmë*, e *ndiejmë* dhe *marrim pjesë* në atë, sepse ai realitet jo vetëm që është pjesë e jonë dhe pjesë thelbësore, por është përmbushja jonë. Në çdo *frymëzim* do të thotë se jemi në praninë e një *fryme*, se kemi prekur kufijtë e një pranie dhe të një realiteti tjetër. Prandaj ekstazën e shpirtit njerëzor, prekjen e këtij dimensionit tjetër dhe shkëputjen e tij nga gjithçka që ndan dhe dallon, të vjetrit e quajtën *enthuaziazëm*, që do të thotë ‘i kapur nga një perëndi’.

IV

Nevoja për të folur në vargje vjen nga nevoja për të shprehur diçka që s’mund të shprehet me

¹² Këtu më tepër jemi ndalur në kuptimin e gjërë të fjalës misticizëm, për të treguar praninë e një realiteti tjetër pamvarësisht se çfarë mund të ai tjetër realitet. Në kuptimin më specifik fetar misticizmi duhet të përputhet me doktrinën e fesë në fjalë, sepse dogmat janë pikërisht për ta ruajtur dhe për të mbajtur të pastër zbuluesën nga devijimet dhe interpretimet personale, ndërsa këtu fjala po përdoret më gjerësisht, ngaqë arti ka një karakter më tepër personal.

mënyrën e zakonshme të të shprehurit. Zbulesat janë gjithmonë në poezi. Kur perënditë flasin – thonin të vjetrit - flasin në poezi. Poetët bënin pjesë në klasën priftërore. Njëpërmjet poezisë realizohej kontakti me botën e perëndive. “*Funksioni i poetit – thotë Aristoteli – është të përshkruaj, jo gjërat që kanë ndodhur, por një lloj gjëje që mund të ndodhë...Ndryshimi ndërmjet historianit dhe poetit nuk është se njëri shkruan prozë dhe tjetri vargje – mund ta vendosni veprën e Herodotit në vargje dhe përsëri do të jetë një lloj historie, por është realisht në këtë, që njëri e përshkruan gjënë që ka qenë dhe tjetri një lloj gjëje që mund të jetë.*”¹³

Kështu, sipas Aristotelit, poezia është universale, e përgjithshme, ndërsa historia e veçantë dhe e pjesëshme. Por, ashtu si në të gjithë artin, poezia nuk i kundërvihet të pjesëshmes dhe historikes, ajo e arrin universalen njëpërmjet atyre. Këtu është fuqia e artit që një pjesë të dukshme, të ndjeshme, e kthen në një *hapje* në universalen dhe duke qenë *hapje* ajo bëhet edhe *zbulesë*. Sepse ndonëse mund të tregojë një ngjarje, poezia e kapërcen ngjarjen dhe hap para nesh, njëpërmjet saj, një botë tjetër ndijimi që është për të gjitha kohërat. Arti, ashtu si simboli, ka aftësinë të kapërcejë historicitetin njëpërmjet formës artistike.

Emocionet e forta dhe të thella si gëzimi, trishtimi, dhimbja, pendimi etj, kërkojnë vargje për t’u shprehur. Vargjet tranmetojnë një frymë, një prani një emocion, duke i kthyer ato në një takim me frymën e poetit, ose më mirë me frymëzimin e tij. Në këtë mënyrë vargu e objektivizon ndijimin dhe e kthen në një objekt takimi dhe pjesëmarrje, njëpërmjet emocionit që ai shkakton tek lexuesi, ose dëgjuesi. Emocioni lind shpesh më tepër nga mënyra sesi thuhet diçka, sesa nga përmbajtja e asaj diçkaje. Muzikaliteti i vargjeve shpesh mund të ngjallë më tepër emocione dhe mund ta kapërcejë përmbajtjen e tyre, sepse ai vjen nga frymëzimi i poetit, vjen nga zemra e tij dhe siç shprehet Blez Paskali: *Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît pas.*¹⁴

Rreth një e treta e Biblës Hebraike është në

vargje dhe i tërë Shkrimi i Shenjtë është i mbushur plot me figura poetike, për të mundësuar shprehjen e asaj që nuk shprehet dot. “*Në fakt – shkruan shën Dionis Aeropagjiti – Shkrimi i Shenjtë i ka përdorur format e shenjta poetike për të paraqitur frymërat pa forma.*”¹⁵

Format poetike ndihmojnë për të sjellë në prani atë që është përtej formave.

Psalmet, janë një përmbledhje e poezisë fetare hebraike dhe libri më i cituar i Dhiatës së Vjetër në Dhiatën e Re. Etërit e Kishës i kanë parë Psalmet si vendin e shkëlqyer të takimit të realitetit hyjnor, sepse ato i pasqyrojnë të gjitha emocionet njerëzore dhe përmbanin fjalë të përshtatëshme për të gjitha nevojat fetare. Të krishterët i interpretojnë Psalmet, ose si Krishti që flet njëpërmjet tyre (Hebr. 2:12), ose si ata që flasin për Krishtin, ose Krishtit, domethënë një Dialog hyjnor.

Misticizmi emocional shihet jo vetëm në Psalmet, por edhe në himnet e ndryshme të feve të ndryshme, në poezinë mistike të sufijve dhe në poezitë e famshme të trubadurëve. Atë e shohin gjithashtu edhe më vonë, ndonëse në një mënyrë më të pavetëdijshme, tek poetët romantikë. Kështu që jo vetëm poezia e vetëdijshme fetare, si në rastet e Psalmeve dhe Himneve të feve të ndryshme, por e gjithë poezia në përgjithësi ka nuanca misticizmi. Le të shohim për shembull poezinë lirike. Ajo është e mbarsur me misticizmin emocional. Dëshira e thellë tek njeriu për të kapërcyer kufizimet fizike, nostalgjia për një realitet tjetër që digjet përjetësisht në zemrat e njerëzve, e bëjnë të domosdoshëm kontaktin me botën *përtej fizikës* dhe si pasojë të pashmangshme praninë e asaj bote. Lirizmi mistik është një mall, një dëshirë e thellë dhe e zjarrtë, që ndonëse shpesh vjen i largët dhe i mjegullt, përsëri mbetet një *thelb*, sepse ai është nevoja dhe dëshira e pavdekshme e njeriut për transhendentim - ai është kërkimi i një realiteti tjetër.

Ndonëse emocionalizmi lirik nuk është njëjta gjë me misticizmin e pastër klasik, përsëri ai ka fuqinë transhendetuese, në të ndjehet ngrohtësia e zjarrit dhe e pasionit që vlon në zemrat

¹³ Poetika, 1451b 1-10.

¹⁴ . Zemra ka arsytet e saj që arsyeja nuk i njeh.

¹⁵ Shën Dionis Aeropagjiti, CH 2.1, 127B

njerëzore, që në misticizmin e mirëfilltë është kthyer në dritë, duke e shoqëruar edhe vuajtjen me gëzim.

Nëse arti ishte prurja në *dukje* e një realiteti, gjë që jo rastësisht quhet *ide* (εἶδος), atëherë piktura zë një vend të veçantë në kuptimin dhe ndijimin e artit. Tek Platoni esenca shpirtërore e një gjëje është më tepër në dukjen (εἶδος) se sa në karakteristikat e tjera të gjësë. Gjithashtu Platoni vë në dukje lidhjen ndërmjet fjalës Hadhi që është në greqisht fjala për të treguar Ferrin (αἰδής) me fjalën αἰδής, që do të thotë pa *dukje*, pa *formë*, pa *pamje*, domethënë pa *realitet*. Po të njëjtën gjë thotë edhe filozofi, teologu dhe shkencëtari i shquar Pavël Florenski, kur thekson se çdo gjë që *duket* është *dritë* (dhe këtu citon Efes. 5:14).¹⁶

Kështu piktura, në kuptimin më të thellë, është sjellja në dukje e një realiteti, hapja drejt një bote që e kapërcen objektin. Takimi me pikturën është vizual, domethënë një përvojë ndijimore, por piktura, ashtu si gjithë arti, ka mundësinë të transportojë përtej botës shqisore. Sepse në këtë qëndron qëllimi dhe fuqia e artit, në prurjen në dukje të realitet të padukshëm, duke u kthyer kështu në një pikë takimi.

Pikturat e para, që disa studjues i datojnë rreth 20.000 vjet më parë, kishin si qëllim t'i ndihmonin njerëzit të komunikonin me forcat mbinatyrore. I njëjti qëllim ishte edhe në pikturën e qytetërimeve të para. Për shembull, piktori egjiptian e dinte se pikturat e tij nuk do të shikoheshin më, sepse pjesa më e madhe e tyre ishte në varre, të cilët do të mbylleshin për të mos u hapur kurrë. Kështu që ai nuk pikturonte për kënaqësi estetike, arti i tij ishte një mënyrë magjike për të ndihmuar shpirtin e të vdekurve në takimin me botën tjetër. Kjo gjë shihet gjithashtu edhe në pikturat e qytetërimeve të tjera antike dhe të mëvonshme. Qëllimi i pikturës ishte magjiko-fetar. Piktura ishte në tempull dhe për tempullim dhe kishte qëllimin e krijimit të kontaktit me botën e perëndive.

Ikona është paraqitja më e mirë dhe më e thellë e artit në Tempull. Ajo është në mënyrën

më të ndërgjegjshme një *dritare* për të parë botën e përtejme. Ikona është një takim dhe një prani e botës tjetër. Ajo është një vizion, një soditje (*theoria*) e asaj që s'mund të shprehet dot me fjalë. Ikonat thotë Sh. Dionis Aeropagjiti janë *imazhet e dukëshme të vizioneve të mistershme dhe mbinatyrore*. Kështu që një ikonë ka qëllim të drejtojë ndërgjegjen tonë në botën shpirtërore, ku ne mund t'i sodisim këto vizione mbinatyrore. Një ikonë kujton prototipin dhe nëpërmjet saj e takon atë, domethënë nuk është vetëm një *dritare* nëpërmjet të cilës mund të shohësh botën tjetër, por, sipas fjalëve të P. Florenskit, edhe një *derë* nga ku vizioni mbinatyror (i paraqitur në ikonë) hyn në botën empirike, duke u bërë kështu një kufi ndërmjet botës së dukëshme dhe asaj të padukëshme, një dukje dhe një prani e të padukshmes.

Duke patur pikërisht këtë në mendje Sinodi i Shtatë Ekumenik në vitin 787 vendosi që "vetëm pjesa teknike e pikturimit të ikonës i përket artistit, ndërsa vetë përcaktimi i ikonës (d.m.th. subjekti ikonik) i përket Etërve të Shenjtë". Krijuesit e vërtetë të ikonës ishin Etërit, sepse këta kishin patur vizionin e ngjarjeve ose personave që pikturoheshin në ikona, këta kishin soditur realitetin shpirtëror të përtejme. Le të marrim për shembull ikonën e famshme të Shën Trinisë të A. Rublevit. Krijuesit e vërtetë të kësaj ikone (paraqitja e Shën Trinisë nëpërmjet tre Lajmëtarëve Hyjnorë që iu shfaqën Abrahamit në lisat e Mamresë) ishin Etërit e Kishës. Ajo u bë nga duart e Andrea Rublevit, nëpërmjet përsosjes që i bëri këtij vizioni shpirtëror të Etërve të Kishës, Shën Sergji i Radonezhit.¹⁷

Nuk është vetëm arti ikonografik që paraqet bazën vizionare, por në përgjithësi i gjithë arti i thellë dhe i vërtetë. Në letrën që piktori i famshëm i Rilindjes, Rafaeli, i dërgon mikut të tij Kontit Baltazar Kastilione i shkruan për një *imazh misterioz* që vizitonte ndonjëherë shpirtin e tij. Një tjetër mik i Rafaelit, Donato D'Anxhelo Bramante, na tregon për këtë *imazh misterioz*. Ai tregon se e kishte pyetur Rafaelin se ku e kishte parë atë bukuri mbinatyrore që paraqitej në portretet e Hyjlindëses. Piktori i

¹⁶ Shih: Platoni, Fedo, 77E-81C; Pavel Florensky, ICO-NOSTASIS, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, New York, 1996, f. 154-155.

ishite përgjegjur se qysh prej fëmijërisë ai kishte pasur një devotshmëri të madhe për Nënë e Perëndisë dhe një dëshirë të zjarrtë për ta pikturuar atë. Gjatë gjithë kohës ai ishte përpjekur ta pikturonte atë imazh në mendjen e tij. Kur kishte dashur ta pikturonte, nuk kishte mundur ta mbante dot për një kohë të gjatë në shpirtin e tij atë imazh. Dhe një natë ai pa një vizion. Para tij u shfaq plot dritë një imazh i botës tjetër dhe Rafaeli gjeti në atë vizion të ndritshëm atë që shpirti i tij kishte kërkuar tërë jetën. Ky vizion u gdhënd përjetësisht në shpirtin dhe zemrën e tij dhe tërë Madonat e tij morën dritë pikërisht nga ai imazh i mistershëm.¹⁷ Shembuj të tillë ka të shumtë, për të treguar se arti i vërtetë ushqehet nga një ushqim mistik dhe vizionar. Me interes do të ishte edhe përmendja e stilizimit në përgjithësi në art dhe në veçanti në ikonografi. Ikonografia është një art krejtësisht idealistik dhe i interesuar kryesisht në idealet shpirtërore dhe realitetin e botës tjetër. Për këtë arsye, që portretet dhe kompozimet ikonografike të mos e drejtonin shikuesin drejt natyrores, por të krijonin lidhjen me mbinatyroren, u ndryshua paraqitja stilistike në ikonografi. Konceptimi morfologjik i ikonës ishte në funksion të transhendentimit të kësaj bote, duke dhënë idenë dhe praninë e krijimit të rilindur dhe të transformuar nga pjesëmarrja në realitetin e përjetshëm. I nisur nga e njëjta arsye dhe nevojë është edhe stilizimi i artit të vjetër Egjiptian, artit Afrikan, artit të Amerikës prekolumbiane etj.

Madje dëshira për të dhënë diçka përtej botës objektive bëri që arti modern të ndryshonte paraqitjen. Duke mos patur një objekt, ata përpiqeshin të ngjallnin një emocion, të transmetonin diçka që s'mund ta transmetonte një formë objektive, nëpërmjet ndryshimit të formave dhe kombinimit të ngjyrave. Kandinski e shikonte pikturimin e objekteve dhe botës objektive si një dëmtim të pikturës së tij. *Nevoja e brendshme*, e cila për Kandinskin është cilësia themelore për t'i dhënë artit abstrakt një kuptim, ishte dëshira për të shkuar përtej realitetit të dukjeve të jashtëme. Kjo gjë ndihmoi

njerëzit e shekullit të XX të kuptonin më mirë artin e thellë, të lënë mënjanë nga Rilindja. U kuptuan rëndësia e ekspresionizmit të artit mesjetar, vlera e madhe e formave të mbyllyra të pikturës egjiptiane; ekspresionizmi i artit Minoan dhe thellësia dhe fuqia e artit bizantin. Ishte gjithashtu impakti i Matisit ai që bëri të kuptohej më mirë në shekullin e XX sesa në atë XIX, cilësia e pikturave në shpellën e Altamirës.

Arkitektura ka qenë gjithmonë një bashkëshoqërues i njeriut dhe i ka shëbyer atij si për nevojat shpirtërore ashtu edhe për ato praktike. Çdo bërje ka një formë dhe çdo formë shpreh diçka përtej formës. *Nuk ka dhe nuk mund të ketë formë të pastër*. Arkitektura (përfshirë këtu pandashmërisht edhe skulpturën) mbështetet më shumë se çdo art tjetër në formën. Gjërat e dukshme nuk mbarojnë në vetvete, ato nuk janë të mbyllura, por mënyra sesi ato mbyllen (domethënë si ato e formojnë formën) është mënyra sesi ato hapen për realitetin tjetër. Kështu krijimi i një forme të dukshme është gjithmonë një hapje e një realiteti të përtejme, të brendshëm dhe të padukshëm. *Nëpërmjet pamjes së gjërave të dukshme dhe të ndjeshme, mendja çohet, si e kapur për dore, në soditjen e gjërave të padukshme*.¹⁹

Disa degë të shkencës si Psikologjia e Formës, Izomorfizmi etj., kanë arritur në të njëjtën përfundim me mendimin e vjetër se format dhe strukturat nuk kanë të bëjnë vetëm me biologjinë, por edhe me psikologjinë. Mendimi tradicional i shprehur aq plotësisht në *Tabula Smaragdina se Çfarë është sipër është e ngjashme me atë çfarë është poshtë*, i riformuluar po aq bukur dhe po aq plotësisht nga Gëte se *Çfarë është brenda (idea) është edhe jashtë (forma)*, shpreh idenë se forma jo vetëm paraqet frymën e krijuesit të saj, por ajo shërben edhe si prani e asaj fryme. Kandinski shkruan se: *Forma, edhe kur është krejtësisht abstrakte dhe gjeometrike, ka një kumbim të brendshëm; është një qenie shpirtërore me efekte që koincidojnë absolutisht me atë formë*.²⁰

¹⁷ Pavel Florensky, *ICONOSTASIS*, f. 79-85.

¹⁸ Po aty f. 76-78.

Nga fryma e krijuesit nuk varet vetëm forma e ndërtesës, por edhe vendi dhe peisazhi i ndërtimit. Preferenca për ndërtimin e tempujve të ndryshëm në vende të caktuara është shprehje e frymës së tyre. Kështu preferenca e manastireve për vende të vetmuara dhe larg qytetesh, e kishave bizantine për kodra të ëmbla pyllëzore, e teqeve bektashiane për vende të qeta, e benediktinëve për maja malesh, e cistercianëve për lugina të këndshme, e jezuitëve për qytete, shpreh frymën e ndërtuesve të tyre. J. Frazer, në librin e tij të famshëm *Dega e Artë*, përshkruan besimin kinez se forma e një qyteti influencon jetën dhe fatin e tij. Edhe arkitektura moderne me format e saj, shpesh abstrakte, nuk është thjesht funksionale. Ajo paraqet mendimin dhe frymën e kohës.

Forma e arkitekturës, jo vetëm që paraqet frymën e krijuesit të saj, por ka edhe fuqinë për t'a prekur thellë inkoshientin, duke bërë që t'a ndyshojë gjendjen shpirtërore të observuesit dhe duke lënë një gjurmë të pashlyeshme në shpirtin e njeriut. Forma të ndryshme, simetrike dhe asimetrike, reale apo abstrakte, në pikturë, arkitekturë ose skulpturë simbolizojnë emocione të ndryshme njerëzore dhe ndikojnë në ato. Arkitektura ndikon në formimin shpirtëror të njeriut më shumë se çdo art tjetër. Duke parë format, klasike greke, katedralet madhështore gotike, ose format mistike të kishave bizantine ngjallen emocione që e shoqërojnë njeriun për ditë të tëra.

Format klasike greke përhapin një qetësi të brendëshme; madhështia e katedraleve gotike ngjall vizionin e një realiteti mbinatyror dhe të mundësive shpirtërore të pafundme; ndërtesat e Rilindjes flasin për ekuilibër, moderim dhe llogjikë; Baroku transmeton dëshirën për risi dhe lëvizje nëpërmjet një dramaciteti dhe teatraliteti dhe ndërsa arkitektura e Rilindjes i drejtohet arsyes, kjo e Barokut i drejtohet ndjeshmërisë. Kisha bizantine, e shoqëruar nga ikonografia e saj e mrekullueshme, e jep praninë e realitetit të botës tjetër më shumë se çdo formë tjetër, duke ngjallur tek shikuesi një mall dhe një kujtim të vjetër, që ndjehet i afërt,

intim dhe i brendshëm dhe njëkohësisht i largët dhe mbinatyror.

Zigurati babilonas, *piramida* egjiptiane, *tempulli* greko-romak, *teokali* amerikan, *stupa* budiste, *kisha* e krishterë, *xhamia* islame etj., kanë hedhur themelet e arkitekturës. Themele jo vetëm në format dhe teknikën e ndërtimit, por në konceptimin e përgjithshëm arkitekturor.

Skulptura, një nga artet më komplekse të njeriut, ka lindur dhe është zhvilluar me praktikat fetaro-magjike. Skulpturat më të vjetra, të krijuara gjatë paleolitit, lidheshin me ritualet dhe ishin të ngarkuara me fuqi magjike. Fuqia nuk qëndronte në materialin e imazhit, por në vetë imazhin. Duke formuar imazhin e dukshëm jepej idea e asaj gjëje të krijuar. Vizioni i Formës, ose Idesë, ishte ai që transmetohej në krijim, duke e bërë një objekt profan një pikë transhendentimi *Guri, i sjellë kështu nga dora e artistit në bukurinë e formës, është i bukur jo si gur – sepse blloku i papunuar do të ishte po aq i pëlqyeshëm – por në sajë të Formës, ose Idesë, së paraqitur nga arti. Kjo formë nuk është në materialen; ajo është në konceptuesin para se të hyjë në gurin; dhe mjeshtri nuk e mban atë nga aftësia e syve dhe duarve, por nga pjesëmarrja e tij në artin e tij,*²¹ shprehet Plotini, i cili e shikon artin si pjesëmarrje në Idenë²² dhe si shprehje e saj. Të njëjtën gjë do të shpreh edhe Shën Grigori i Nisës kur thotë se figurën artistike artisti e ka bërë, jo nga ndryshimi i materialit në figurë, por nga figura e punuar në material²³. Edhe sot afrikanët, e kanë të qartë dhe dinë ta dallojnë imazhin e paraqitur nga materiali që ajo është bërë, gjë që tregon se funksioni i saj është në paninë e frymës së paraqitur nëpërmjet formës.

Skulptura ka qenë gjithmonë në lidhje të ngushtë me arkitekturën. Në tempujt e Lindjes së Mesme, Indi, Greqi e Romë, si edhe në katedralet e mesjetës skulptura ishte e shkrirë me arkitekturën. Ajo ishte pjesë përbërëse e tempullit. Edhe kur ajo nuk ishte e lidhur direkt me

²¹ Plotini, ENNEADAT, V. 8, 1.

²² Duhet patur parasysh se fjala ide vjen nga εἶδος që do të thotë dukje, formë.

²³ Shën Grigori i Nisës, Mbi Bërjen e Njeriut, XXX, 30

¹⁹ Shën Vasili i Madh, Heksameron, Hom. I. 6.

²⁰ Cituar në Man and his Simbol, f. 307

atë (kur ajo ndodhej në forum, varre ose palate), përsëri ajo ishte në funksionin fetar. Asnjë art tjetër nuk paraqet një tregues më të qartë të ideve të një populli ose qytetërimi sesa skulptura. Si grekët e lashtë ashtu edhe njerëzit e mesjetës e idealizuan formën njerëzore, por meqenëse e shikonin atë në këndvështrime të ndryshme e paraqitën në forma të ndryshme. Grekët e vjetër, duke e parë njeriun në jetën këtu në tokë, e paraqitën formën njerëzore në një formë ideale të përsosur. Ndërsa skulptura e mesjetës, duke u nisur më shumë nga ideali i të përjetshmes shpirtërore sesa nga forma reale tokësore, e ndryshuan formën njerëzore, duke e dhënë atë në një paraqitje më të hollë dhe më të gjatë. Në Indi, Kinë dhe në qytetërimet e Lindjes, skulptura paraqiste aktet mitike të perëndive dhe meqenëse ajo shërbente si meditim dhe si bashkim me forcat e padukshme të universit, ajo paraqitej në një formë që të ishte në atë funksion. Skulptori egjiptian nuk e konsideronte paraqitjen reale të rëndësishme, sepse ai donte të trasmentonte diçka që e kapërcente realen. Ndryshimi i formës reale në artin e vjetër bëhej për t'i dhënë asaj më shumë fuqi. Të njëjtën gjë bën edhe arti modern.

Skulptura, ashtu si arkitektura, më shumë e përcaktonte dhe e mbyllte hapësirën, sesa e zinte atë. Si maskat e gdhëndura afrikane, ashtu edhe skulpturat e gurta të tempujve egjiptianë, grekë apo të katedraleve, kishin si qëllim formimin e një forme që krijonte një pikë takimi me Idenë e formës. Ato nuk kishim qëllim të portretizonin një objekt (qoftë një perëndi, një paraardhës, një shenj, apo një frymë të caktuar), thjesht për të treguar sesi ai mund të dukej, por nëpërmjet formës së krijuar ai të ishte i pranishëm. Por edhe skulpturat e mëvonshme dhe ato moderne, që nuk lidhen direkt me tempullin, përsëri nëpërmjet formës së tyre transmetojnë një frymë të caktuar, nëpërmjet emocionit që ato ngjallin.

Muzika, e cila ka lindur në tempull, transmeton në një mënyrë direkte ftesën për të hyrë në një dimension që e kapërcen kohën dhe hapësirën dhe që na fut në Infinitin. Në të ndjejmë një për-

vojë të brendshme, takojmë një realitet më real sesa ai që ne quajmë realitet. Ajo është një art që depërton, më shumë dhe më thellë se çdo art tjetër, në zemrat e njerëzve, duke përçuar në to një ndijim të botës tjetër. Profetët e shpallën fjalën hyjnore me psalme dhe himne, në një poezi muzikore. Sa e sa dëshmi tregojnë se muzika freskon shpirtat e tharë, shëron të sëmurë dhe e afron dimensionin njerëzor me atë hyjnor. Pitagora mendonte se muzika dhe matematika sigurojnë çelsat për sekretet e botës. Ai besonte se planetet prodhonin tone të ndryshme në harmoni, dhe kështu i tërë universi këndonte, i tërë krijimi ishte një simfoni. Prandaj muzika luante një rol aq të rëndësishëm, si në adhurimin, ashtu në dramën, e cila në vetvete nuk ndahej nga *tempulli*.

Vetë njeriu ka lindur me një instrument të jashtëzakonshëm muzikor: zërin e tij. Muzika është një mënyrë e mahnitshme për të shprehur vetveten dhe për të komunikuar gjëra që nuk mund të shprehen as me fjalë dhe as me pamje. Çastet më solemne, njerëzore apo hyjnore, shoqërohen me këngë dhe muzikë: Në krijimin e botës, të mrekulluar nga pamja *yjet e mëngjezit këndonin sëbashku dhe tërë bijtë e Perëndisë lëshonin britma gëzimi* (Jobi 38:7). Në lindjen e Mesias, përsëri engjëjt këndonin me lavde në fushat e Betlehemit (Llk 2:14). Keruvimet, profetët, patriarkët dhe të zgjedhurit i *këndojnë* Qëngjit një *këngë të re* (Zbulesa 5:9; 14:3).

Muzika përdorej në Tempull sepse ajo e ndihmonte njeriun të ngrihej shpirtërisht në hapësira të tjera dhe shërbente si një mjet për një pjesëmarrje të thellë dhe të brendshme në adhurim, në profeci dhe në gjithçka që është Hyjnore. Shën Athanasi e justifikonte përdorimin e melodisë, ose këndimin e Psalmeve në Kishë, pikërisht sepse këto shprehnin harmoninë brënda shpirtit dhe e ngrinin shpirtin mbi shqetësimet tokësore, drejt gjërave të larta, duke e bërë muzikën një pikë takimi shpirtëror me realitetin e botës tjetër.

Muzika dhe kënga evokojnë një gjendje që e kapërcen të zakonshmen dhe nxisin një përvojë mistike. Jo rastësisht shumë tradita mistike i lidhin shtatë notat muzikore themelore me shtatë rrezet që mbajnë ekzistencën. Veglat e ndryshme muzikore ishin të rëndësishme dhe

të pasura me kuptim simbolik. Në mitologjinë kelte harpa simbolizonte kalimin në botën tjetër. Lira, muzika e së cilës magjepsi edhe zogjtë e pemëve, ishte atribut i Apollonit, perëndi i profecisë dhe muzikës. Muzika simbolizonte harmoninë përtej krijimit dhe nëpërmjet saj thirreshin perënditë.

Nëpërmjet muzikës transmetohet realisht një frymë. Davidi nëpërmjet harpës largonte frymën që torturonte Saulin; shamanët, xherahët dhe magjistarët e Afrikës, nëpërmjet ritmit thirrnin frymërat. Kalimi në ekstazë ishte pikërisht bashkimi me këto frymëra. Ndonëse qëllimi i këtij artikulli nuk është për të treguar ndyshimet ndërmjet harmonisë dhe ritmit, përsëri do të ishte me interes të thuhej diçka për to, sepse pika e takimit ndryshon nga çfarë takohet. Nëse harmonia e harpës së Davidit i largonte frymërat, ritmi përdorej për t'i sjellë ato.

Vallja po ashtu ka lindur në Tempull. Qëllimi i saj ishte po i njëjtë me të gjithë artin – të arrihej pika e kontaktit me botën tjetër. Në kërcim, ndoshta më shumë se në çdo art tjetër, kontakti bëhej më tërësisht, trup e shpirt bashkë. Prandaj vallja është kaq universale. E gjithë jeta e njeriut

primitiv rrethohej nga vallja: lindja, rrethpresja, inicimi, martesja, vdekja, shërimi, mbellja dhe korrja, lufta dhe paqja, festat dhe gjithçka tjetër. Shamanët e përdornin kërcimin nën ritmin e daulles për t'u ngjitur në botën e frymërave. Vallja nuk ishte thjesht për të kaluar kohën ose për dëfrim, por ishte një rit i shenjtë, një kërkesë për të gjetur lirinë në ekstazë. Ajo ishte imazhi trupor i një bërje, ose transformimi të vetë personit, që ishte në të njëjtën kohë dhe artisti dhe arti, krijuesi dhe gjëja e krijuar, nëpërmjet shkrirjes ose bashkimit të tij me një frymë, perëndi, demon ose forma të tjera ekzistence. Në tempujt dhe rrotull altarëve gjithmonë kishte valle rituale, të cilat kishin po të njëjtin qëllim: t'i lidhnin ata që kryenin ritualin, ose ata për të cilët kryhej, me fuqinë mbinatyrore, të cilës i

ishte kushtuar tempulli.

Njeriu, në ekstazën e kërcimit e humbiste dallimin ndërmjet trupit dhe shpirtit, duke u bërë kështu një receptor i fuqive mbinjerëzore të një realiteti që e kapërcente hendekun ndërmjet kësaj bote dhe botës tjetër, duke hyrë në mbretërinë e frymërave. Kalimi në ekstazë është pikërisht takimi me realitetin tjetër, shkuarja në një botë që e transhendenton kohën dhe hapësirën. *Kushdo që njeht fuqinë e valles, banon në Perëndinë*, thotë poeti i famshëm lirikomistik Xhalal-al-Din Rumi, themeluesi i Dervishëve Rrotullues. Kërcimi i Davidit para Arkës²⁴ ishte një kërcim ritualistik. Madje Davidi ishte veshur me efodin piftëror. Akoma edhe sot piftërinjtë koptë të Kishës Etiopiane i vijnë rrotull altarit me një ritëm të ngadaltë valleje ritualistike. Kërcimi i Dervishëve Rrotullues ishte frymëzuar nga simbolizmi kozmik. Ata kopjonin dhe shkriheshin me lëvizjen e planetëve rrotull diellit, ose më mirë rreth Perëndisë, simbolizuar nga Dielli. Kërcimet e mistikëve, fakirëve dhe dervishëve të ndryshëm kishin po të njëjtin qëllim: shkrirjen me një realitet që e kapërcente kufizimin e realitetit tonë.

Por edhe në vallet e sotme dhe në baletin kontemporan, qoftë të koreografuara ose jo, solo ose grup; përsëri njerëzit, të vetëdijshëm apo jo, kërkojnë lirinë, kërkojnë të çlirohen nga kufizimet që krijojnë koha dhe hapësira. Kur themi liri nuk kemi ndërmend atë që shpesh njerëzit kuptojnë. Liria nuk është kapriçio ose mungesa e çdo ndalimi dhe nuk duhet identifikuar me çthurjen, e cila në të vërtetë është mungesa e lirisë. *Liria qëndron në shpalosjen dhe zbulesën e vetë qenies*. Në këtë kuptim liria identifikohet me tempullin dhe artin, ose më mirë me qëllimin e tempullit dhe të artit, si mjete që e ndihmojnë njeriun për të shpalosur dhe zbuluar qenien e tij. Kështu që kërcimi shihej dhe ndihej si një realizim i qenies, duke e shpalosur atë nëpërmjet ekstazës. Përveç vallëzimit fizik kemi edhe vallëzimin shpirtëror. Vallja si shprehje e një frymëzimi mund të shprehet jo vetëm fizikisht, madje dehja më e madhe shpirtërore, ekstaza

²⁴ Në tekstin hebraik të Biblës (2 Sam. 6:14) lexohet "Davidi rrotullohej", gjë që tregon se ai po hidhte një valle ritualistike duke u rrotulluar.

më e lartë shpirtërore, shprehet në vallëzimin mistik shpirtëror.

V

Si përfundim mund të themi, se ndonëse qëllimi kryesor i këtij artikulli është për të treguar që arti, ashtu si edhe tempulli, është një pikë kontakti, një takim, një prurje në prani të një realiteti tjetër, pa ndalur në veçantinë dhe cilësinë e këtij takimi, përsëri do të ishte e nevojshme të theksohet se, në pikën e takimit mund të takohen realitete të ndryshme.

Më sipër, duke folur për muzikën u përmend se harpa harmonike e Davidit largonte frymën që torturonte Saulin dhe daullja ritmike e shamanëve i thërriste frymërat. Jo vetëm në muzikë, por edhe në poezi, pikturë dhe çdo fushë tjetër të artit, ashtu si edhe në tempujt, mund të takohen realitete dhe frymëra të ndryshme.

Pika e takimit mund të jetë pozitive ose negative. Mund të takohet paqja ose eksitimi, mund të takohet Hyjnia ose demoni. Në atë takohet ajo që dëshirohet dhe kërkohet për t'u takuar. E njëjta gjë mund të thuhet edhe për vallen dhe kërcimin. Kalimi në ekstazë, nëpërmjet valles dhe kërcimit, takimi dhe shkrirja me një realitet tjetër, nuk do të thotë se janë gjithmonë takime pozitive për jetën e njeriut. Në botën tjetër mund të takosh të takosh engjëj ose demonë, forca shëruese dhe shpëtimtare, ose forca shkatërrimtare.

*Të dashur – paralajmëron Shën Joani – mos i besoni çdo fryme, sepse jo çdo frymë vjen nga Perëndia.*²⁵

²⁵ 1 Joani, 4:1.

Afresket e Motrave Zengo në Kishën e Ungjillëzimit në Tiranë

ANDREA LLUKANI

Pikturimi i kishave me afreske nga motrat Androniqi dhe Sofia Zengo është rasti i vetëm në Shqipëri, madje mund të themi me plot gojë se është rast unikal në trevat e vendeve ortodokse ballkanike. Androniqi Zengo (Fig.1) ka lindur në vitin 1913 në Korçë. Artin e ikonografisë e mësoi nga i ati Vangjeli¹. Së bashku kanë pikturuar kishën e "Shën Mërisë" në Korçë në vitin 1928 dhe më 1930 kishën e "Shën Kollit" në Hoçisht. Më vonë Androniqi studioi në Akademinë e Arteve të Bukura të Athinës.

Gjatë pushimeve të verës ajo ka punuar për zbukurimin e kishave. Në vitin 1933 ajo pajisi me ikona kishën e "Shën Triadhës". Në vitet 1929-1945 Androniqi Zengo ka pikturuar në pesë kisha në rrethin e Korçës. Në vitin 1960 ajo ka punuar ikonat e kishës së Palasës në rrethin e Vlorës². Në vitet 1964-1965 Androniqi Zengo së bashku me motrën e saj Sofia³ (Fig.2) kanë realizuar me mjeshtëri afresket e kishës së "Ungjillëzimit" në Tiranë⁴.

¹ Vangjel Zengo (1875-1941), i cili e mësoi artin e ikonografisë në Malin Athos, në atelienë e Grigor Zdrulit. Vangjeli shquhet si ikonografi më cilësor dhe prodhimtar ndër ikonografët dardharë. Firmën e tij mbajnë 180 ikona, të cilat gjenden në Muzeun e Artit Mesjetar në Korçë. Nga punët e tij më të mira janë ato që ka pikturuar në vitet 1906-1911 si për shembull "Shën e Diela", "Ungjillëzimi", "Shën Vasili", "Shën Harallambi", "Shën Kollit" etj. Ndër skenat mund të përmendim "Fjetja e Shën Mërisë", "Sheshta" etj. Në vitin 1906 ai ka pikturuar kishën e "Shën Gjergjit" në Korçë. Gjatë viteve 1921-1923 ka pikturuar kishën e "Ungjillëzimit" në Tiranë. Më 1929 Vangjel Zengo ka pikturuar kishën e "Shën Mërisë" në Korçë, më 1930 kishën e Hoçishtit dhe më pas kishën e "Shën Kollit" në Bellovodë. Në vitin 1932 ka pikturuar kishën e "Shën Thanasit" në Korçë, më 1933 kishën e "Shën Triadhës" në Korçë dhe në vijim kishat e Polenës, Porodinjës, katedralen e Korçës etj. Karakteristike e pikturës së Vangjel Zengos është se në mënyrën e kompozimit të volumeve të ikonave ai gërsheton artin pasbizantin me frymën perëndimore. Andrea Llukani, Ylli Drishti, *Arti i ikonografisë në Shqipëri*, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Tiranë 2021, faqe 212; Kristofor Naslazi, Kristaq Balli, Koço Ristani, *Traditë ikonografësh në familjen Zengo*, Kumtesë e mbajtur në Korçë, më 09.08.1992, botuar në Vangjo Ilo, *Dardha dhe njerëzit e saj*, Trifon Xhagjika, Tiranë 2008, faqe 90-91.

² Kristaq Balli, Kristofor Naslazi, *Gjurmime rreth një plejade piktorësh dardharë të mesjetës së vonë*, Monumentet 2 / 1991, faqe 23-24.

³ Sofia Zengo (1915-1976) ishte një nga shtatë vajzat e familjes Zengo. Ajo bashkë me motrën Androniqi ndihmonin të atin në pikturimin e kishave dhe ikonave të zonës së Korçës. Ajo e shfaqti talentin e saj shumë herët dhe mori mësimet e para në vizatim nga i ati Vangjeli dhe duke parë talentin e saj e dërgoi Sofinë të merrte mësimet e pikturës në studion e piktorit Vangjush Mio. Sofia kreu studimet e mesme në Korçë dhe më tej studimet e larta në Akademinë e Arteve të Athinës (Greqi) duke u dalluar në ateljenë e piktorit të njohur portretist grek Spiros Vikatos dhe etiketuar prej tij me emrin "Shqiptarja". Me përfundimin e studimeve e pas kthimit në Korçë më 1940, Sofia realizoi kryesisht disa ikona në vitin 1941 për kishat e qytetit të lindjes. Prej Sofias Zengos në Muzeun e Artit Mesjetar në Korçë janë këto ikona: "Shën Gjergji", "Shën Mëhilli", "Ungjillëzimi", "Pagëzimi i Krishtit" etj. Kristofor Naslazi, Kristaq Balli, Koço Ristani, *Traditë ikonografësh në familjen Zengo*, Kumtesë e mbajtur në Korçë, më 09.08.1992, botuar në Vangjo Ilo, *Dardha dhe njerëzit e saj*, Trifon Xhagjika, Tiranë 2008, faqe 94-95.

⁴ Kristofor Naslazi, Kristaq Balli, Koço Ristani, *Traditë ikonografësh në familjen Zengo*, Kumtesë e mbajtur në Korçë, më 09.08.1992, botuar në Vangjo Ilo, *Dardha dhe njerëzit e saj*, Trifon Xhagjika, Tiranë 2008, faqe 94-95.

Projekti i kishës u realizua nga ing. Skënder Luarasi. Kisha u ndërtua nga ndërmarrja "21 Dhjetori" me shpenzimet e shtetit si kompensim i kishës me të njejtin emër që u prish nga plani rregullues i qytetit. Shenjtërimi i kishës së "Ungjillëzimit" në Tiranë⁵ (Fig.3) u bë më 21 mars 1965, me pjesëmarrjen e Kryeepiskop Paisit. Afresket janë pikturuar në stilin rus. (Fig.4) Ato janë bërë me shpenzimet e kishës dhe kanë kushtuar 168 000 lekë. Në kubënë e kishës është pikturuar "Pantokratori", (Fig.5) katër Ungjillorët dhe të katër engjëjt përreth kubesë. (Fig.6)

Atë Marko Papajani në kujtimet e tij ka shkruar: "Më 31 maj 1967, kisha e Ungjillëzimit u mbyll përfundimisht", duke u kthyer në palestër (Fig.7) (Fig.8) ku stërviteshin gjimnastët⁶. Klubi Sportiv "17 Nëntori" për të përmbushur nevojat e tij ka bërë disa shtesa dhe ndryshime në planimetrinë e kishës. Salla kryesore e kishës ishte katandisur si mos më keq nga mosvënia dorë mbi të. Dritaret me xhama të thyer, suva të rrëzuara, çatia pjesërisht e rrënuar dhe lagështira ishte e pranishme kudo. Dyshemeja ishte e shtruar e gjitha me parket

dhe nëpër mure qenë ngulur ganxha, të cilat shtrëngonin veglat gjimnastikore. (Fig.9)

Afresket e pikturuara me mjeshtëri nga motrat Zengo i kishin lyer me një shtresë të trashë gëlqereje që të mos dukeshin, megjithatë lagështira kishte mundur të zbulonte fytyrat e katër ungjillorëve, të cilët qenë pikturuar në harqet që mbanin kubënë e kishës⁷. (Fig.10)

Në elementët artistikë të afreskeve vërejmë prirje realiste, por ajo që e bën të veçantë është se Andronoqi Zengo emrat e shenjtorëve dhe skenave biblike që ata paraqesin janë të shkruar në shqip⁸. Madje kjo mund të jetë arsyeja që edhe pas viteve 1990 me lirinë e besimit fetar, pikërisht atëhere kur të gjithë prisnin që afresket e kishës së Ungjillëzimit në Tiranë të dilnin në dritë ndodhi e kundërta. Ato u stukuan dhe u mbuluan me bojë për tu zhdukur nga kujtesa kolektive. Le të shpresojmë që me shqiptarizimin e plotë të kishës ortodokse puna e motrave Zengo të dalë në dritë me shkëlqimin e dikurshëm. Bashkë me afresket që janë pikturuar në kubënë e kishës të dalin në dritë edhe emrat e shenjtorëve që janë të shkruar në gjuhën shqipe.

⁵ Andrea Llukani, *Përndjekja ndaj kishës në vitet e diktaturës komuniste (1967-1990)*, Dritëhije, Nr. 2, Tiranë 2020, faqe 90-91.

⁶ Kristofor Beduli, *At Marko Papajani dhe shënimet e tij*, Neraida, Tiranë 2004, faqe 41-44.

⁷ Andrea Llukani, *Nasi Hobdari pararendës për rihapjen e kishës së Ungjillëzimit*, Le Radici, Anno 18, n.6, Dicembre 2020, pagina 16; Andrea Llukani, *Një nga ata*, Trifon Xhagjika, Tiranë, 2011, faqe 7-8; Nasi Hobdari, Lllazar Pjeshkazi, Lekë Tasi, *Ringjallja e kishës së Ungjillëzimit në Tiranë*, Trifon Xhagjika, Tiranë 2011, faqe 8.

⁸ Andrea Llukani, Ylli Drishti, *Arti i ikonografisë në Shqipëri*, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Tiranë 2021, faqe 213; Kristofor Beduli, *Familja e Agjiografëve Zengo*, Ngjallja, qershor 2000, faqe 9-10.

TABELA E ILUSTRIMEVE

Fig.1. Ikonografja Androniqi Zengo

Fig.2. Ikonografja Sofia Zengo

Fig.3. Shenjtërimi i kishës së "Ungjillëzimit" në Tiranë

Fig.4. Pamje e përgjithshme nga kisha e Ungjillëzimit, Tiranë

Fig.5. "Pantokratori" pikturuar në kubenë e kishës

Fig.6. Katër Ungjillorët dhe katër engjëjt të pikturuar në kubenë e kishës

Fig.7. Kisha e Ungjillëzimit u kthye në palestër

Fig.8. Nëpër mure qenë ngulur ganxha, të cilat shtrëngonin veglat gjimnastikore

Fig.9. Afresket e pikturuara nga motrat Zengo qenë lyer me një shtresë të trashë gëlqereje

Fig.10. Lagështira kishte mundur të zbulonte fytyrat e katër ungjillorëve në kubenë e kishës

BIBLIOGRAFI:

- Andrea Llukani, Ylli Drishti, *Arti i ikonografisë në Shqipëri*, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Tiranë 2021.
- Andrea Llukani, *Nasi Hobdari pararendës për rihapjen e kishës së Ungjillëzimit*, Le Radici, Anno 18, n.6, Dicembre 2020, pagina 16.
- Andrea Llukani, *Përndjekja ndaj kishës në vitet e diktaturës komuniste (1967-1990)*, Dritëhije, Nr. 2, Tiranë 2020, faqe 80-102.
- Andrea Llukani, *Një nga ata*, Trifon Xhagjika, Tiranë, 2011.
- Dhimitër Beduli, *Kishë dhe Kulturë*, Instituti i Dialogut & Komunikimit, Tiranë, 2006.
- Dhimitër Beduli, *Kodiku i kishës së Shën Prokopit (1818-1922)*, Tiranë 1997.
- *El pabellon del Renacimiento Nacional y de la Independencia de Albania*, Tirana 2017.
- Kristofor Beduli, *Familja e Agjiografëve Zengo*, Ngjallja, qershor 2000, faqe 9-10.
- Kristofor Beduli, *At Marko Papajani dhe shënimet e tij*, Neraida, Tiranë 2004.
- Kristaq Balli, Kristofor Naslazi, *Gjurmime rreth një plejade piktorësh dardharë të mesjetës së vonë*, Monumentet 2 / 1991, faqe 23-24.
- Kristofor Naslazi, *Piktori Sotir Papailia Dardhioti*, Tempulli, Nr. 13, Korçë 2008, faqe 27-28.
- Kristofor Naslazi, Kristaq Balli, Koço Ristani, *Traditë ikonografësh në familjen Zengo*, Kumtesë e mbajtur në Korçë, më 09.08.1992, botuar në Vangjo Ilo, *Dardha dhe njerëzit e saj*, Trifon Xhagjika, Tiranë 2008, faqe 88-95.
- Melsi Labi, Dorian Koçi, *Udhërrëfyes i Muzeut Historik Kombëtar*, Muzeu Historik Kombëtar, Tiranë 2014.
- Melsi Labi, *Udhërrëfyes i Muzeut Historik Kombëtar*, Muzeu Historik Kombëtar, Tiranë 2016.
- Melsi Labi, *Guidebook of National Historical Museum of Albania*, National Historical Museum, Tirana 2016.
- Nasi Hobdari, Lllazar Pjeshkazini, Lekë Tasi, *Ringjallja e kishës së Ungjillëzimit në Tiranë*, Trifon Xhagjika, Tiranë 2011.
- *Pavijoni i Rilindjes Kombëtare dhe Pavarësisë Shqiptare*, Tiranë, 2017.
- Theofan Popa, *Mbishkrime të kishave në Shqipëri*, Tiranë 1998.
- Vangjo Ilo, *Dardha dhe njerëzit e saj*, Trifon Xhagjika, Tiranë 2008.
- Ylli Drishti, *Ikona bizantine dhe pasbizantine në Shqipëri*, Davinci, Tiranë, 2003.
- Ylli Drishti, *The Byzantine and Post-Byzantine Icons in Albania*, Davinci, Tirana, 2003.



Fig. 1. Ikonografja Androniqi Zengo



Fig. 2. Ikonografja Sofia Zengo



Fig.3. Shenjtërimi i kishës së "Ungjillëzimit" në Tiranë



Fig.4. Pamje e përgjithshme nga kisha e Ungjillëzimit, Tiranë

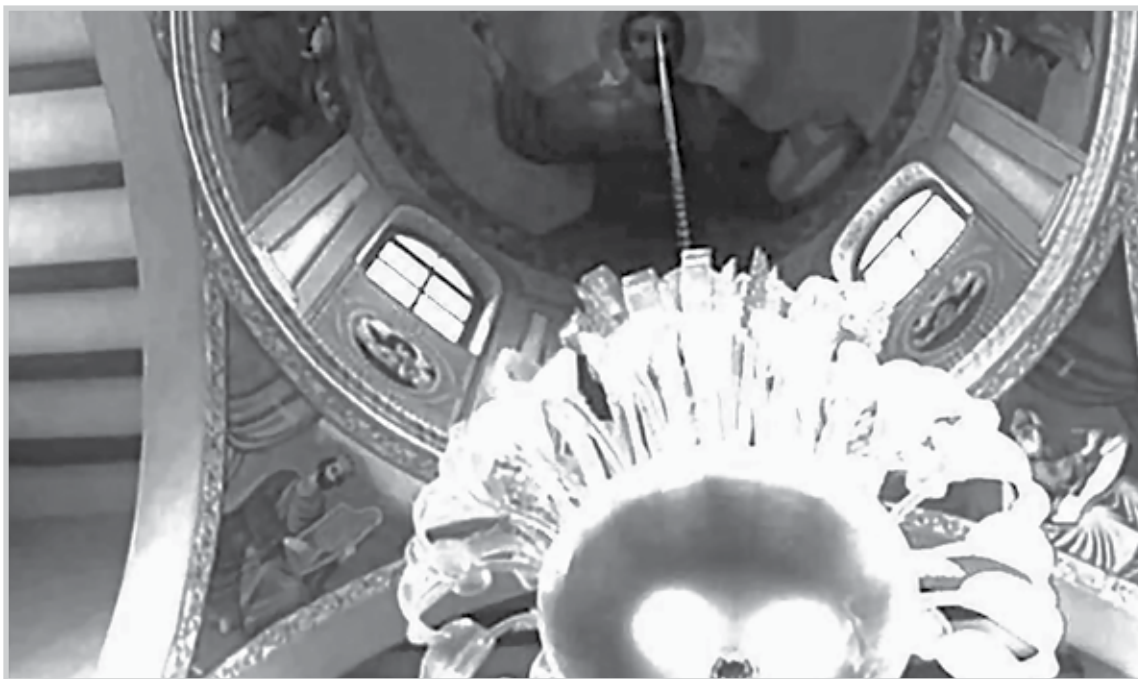


Fig.5. "Pantokratori" piktuar në kubënë e kishës



Fig.6. Katër Ungjillorët dhe katër engjëjt të piktuar në kubënë e kishës

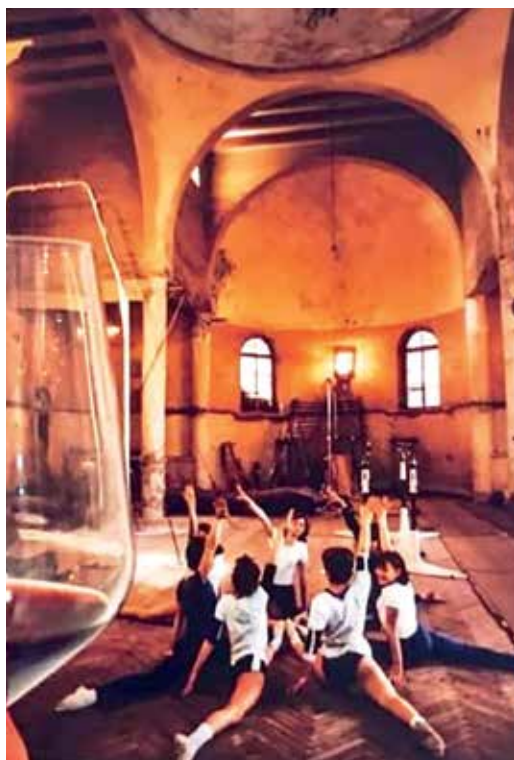


Fig.7. Kisha e Ungjillëzimit e kthyer në palestër

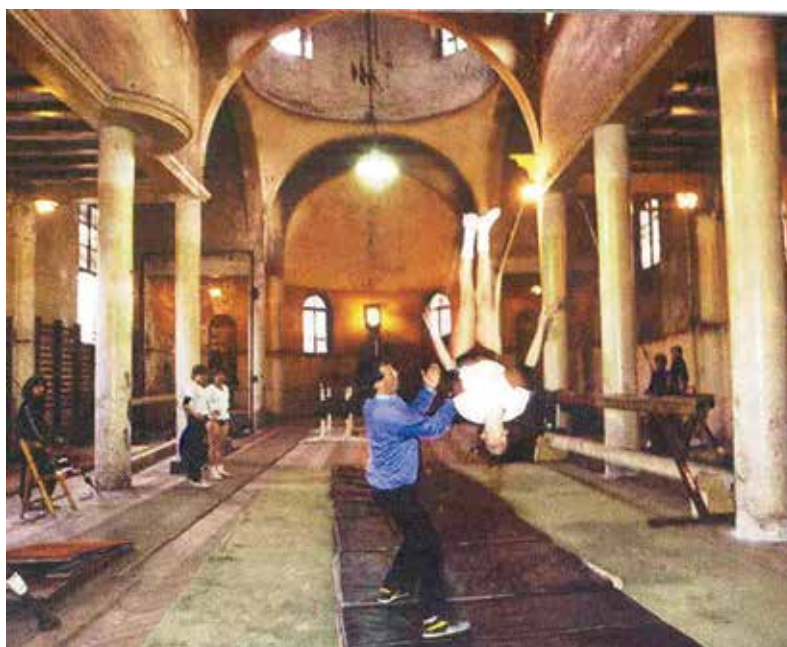


Fig.8. Kisha e Ungjillëzimit e kthyer në palestër



Fig.9. Kisha pas vitit 1990



Fig.10. Kisha e Ungjillëzimit

AFRESKET E VANGJEL ZENGOS NË KISHËN E UNGJILLËZIMIT DHE PIKTURA E NOLIT NË MUZEUN HISTORIK KOMBËTAR

Dr. Dorian Koçi

Drejtor i Muzeut Historik Kombëtar

Nga plejada e ikonografëve dardharë mund të veçojmë 24 prej tyre, të cilët kanë dhënë një kontribut të çmuar në zbulimin e kishave ortodokse. Në Muzeun e Artit Mesjetar të Korçës ruhen ende 270 ikona¹, të cilat janë punuar nga mjeshtrit dardharë. Prej tyre mund të përzgjedhim: Grigor Zdrulin, Vangjel Zengon, Sotir Keren, etj. Ikonografët dardharë kanë punuar jo vetëm nëpër kishat e qytetit të tyre, por edhe në Amerikë, Greqi, Rumani e gjetkë.

Më i spikaturi prej tyre ka qenë Vangjel Zengo (1875-1941), i cili e mësoi artin e ikonografisë në Malin Athos, në atelienë e Grigor Zdrulit². Vangjeli shquhet si ikonografi më cilësor dhe prodhimtar ndër ikonografët dardharë. Firmën e tij mbajnë 180 ikona, të cilat gjenden në Muzeun e Artit Mesjetar në Korçë³. Nga punët e tij më të mira janë ato që ka pikturuar në vitet 1906-1911 si për shembull "Shën e Die-la", "Ungjillëzimi", "Shën Vasili", "Shën Haralambi", "Shën Kolli" etj. Ndër skenat mund të përmendim "Fjetja e Shën Mërisë"⁴, "Sheshta" etj. Në vitin 1906 ai ka pikturuar kishën e "Shën Gjergjit"⁵ në Korçë. Gjatë viteve 1921-1923 ka pikturuar kishën e "Ungjillëzimit"⁶ në Tiranë, (Fig.1)

Gjatë viteve 1921-1923 kisha e Ungjillëzimit (Fig.2) iu nënshtrua një rikonstruksioni të plotë. Ikonostasi i gdhendur u zëvendësua me një të ri të derdhur në allçi. Punimin e ka realizuar mjeshtri Stefan Mima nga Durrësi, ndërsa afresket janë punuar nga ikonografi Vangjel Zengo. Këto afreske janë pikturuar në stilin rus. Në kubënë e kishës është pikturuar "Pantokratori",

katër Ungjillorët dhe të katër engjëjt përreth kubesë. E veçanta në afresket e Zengos është se emrat e shenjtorëve janë shkruar shqip. (Fig.3) U shkrua dysHEMEJA me pllaka qeramike. Në hyrjen kryesore të kishës u shtua haxhi. Para hyrjes kryesore u ndërtua një shtesë ku u vendos pangari i shitjes së qirinjve etj. Me gjithë meremetimet që u bënë pamja e kishës ndryshoi krejtësisht.

Më 1929 Vangjel Zengo ka pikturuar kishën e "Shën Mërisë" në Korçë, më 1930 kishën e Hoçishtit dhe më pas kishën e "Shën Kollit" në Bellovodë. Në vitin 1932 ka pikturuar kishën e "Shën Thanasit" në Korçë, më 1933 kishën e "Shën Triadhës" në Korçë dhe në vijim kishat e Polenës, Porodinës, katedralen e Korçës⁷ etj. Karakteristike e pikturës së Vangjel Zengos është se në mënyrën e kompozimit të volumeve të ikonave ai gërsheton artin pasbizantin me frymën perëndimore.

Piktura e Fan Nolit në muzeun Historik Kombëtar

Në krijimtarinë e Vangjel Zengos një vend të rëndësishëm zë edhe piktura me përmbajtje laike. Ai ka pikturuar portretet e Fan Nolit, Sotir Pecit, Misto Llacit, Vasil Tromarës si dhe disa kompozime "Beteja e Skënderbeut", "Skënderbeu me kalë", "Përcjellja e djalit ushtar etj". Pikturat e tij aktualisht janë në ruajtje në Galerinë Kombëtare të Arteve në Tiranë⁸.

Në muzeun Historik Kombëtar në Tiranë ruhet një pikturë e Fan Nolit e pikturuar nga Vangjel

¹-Kristofor Naslazi, Kristaq Balli, Koço Ristani, Traditë ikonografësh në familjen Zengo, Kumtesë e mbajtur në Korçë, më 09.08.1992, botuar në Vangjo Ilo, Dardha dhe njerëzit e saj, Trifon Xhagjika, Tiranë 2008, faqe 108-109.

²-"Shkolla ikonografike e Malit të Shenjtë" rrezatonte në mbarë Ballkanin. Atelieja e piktorëve dardharë ka dhënë kontributin e saj modest. Grigor Zdruli që në moshë të re ka shkruar në Malin e Shenjtë ku mësoi artin e ikonografisë nga një murg me emrin Makarios në Kariëas. Atelieja e Grigor Zdrulit gjendej pranë manastireve rusë të Malit të Shenjtë. Në të punuan dhe mësuuan ikonografët dardharë si Grigor Zdruli (jeromonak), Vangjel Zengo, Nikolla Zengo, etj. Kristaq Balli, Kristofor Naslazi, Gjurmime rreth një plejade piktorësh dardharë të mesjetës së vonë, Monumentet 2 / 1991, faqe 8-9.

³-Vangjo Ilo, Dardha dhe njerëzit e saj, Tiranë 2008, faqe 92.

Zengo⁹. (Fig.4) Punimi është ruajtur për shumë vite në mërgim në SHBA nga Resina (Trimëresha) Çekani. Në vitin 1989 piktura iu dhurua Muzeut Historik Kombëtar. Piktura ka përmasat 105 x 80 cm dhe numër inventari 2974. Piktura e Fan Nolit është punuar në Shqipëri në vitin 1924 nga piktori Vangjel Zengo nga Dardha e Korçës. Këtë fakt e vërteton mbishkrimi në pjesën e poshtme të pikturës. (Fig.5) Fan Noli paraqitet i veshur me veshje episkopale, në kokë mban mitrën, në dorën e djathtë mban skeptrin. Në trup ka veshur sakon dhe mbi supe ka hedhur omoforin e madh. Në qafë ka të varur një medalion dhe një kryq. Në pjesën e sipërme të pikturës është shkruar: “Hirësi e Tij, Imzot Theofan S. Noli”. (Fig.6) Ndërsa në pjesën e poshtme gjendet mbishkrimi: “I pari prift dhe arhiveskop shqiptar”. (Fig.7) Theofan Noli u dorëzua në gradën episkopale më 4 dhjetor 1923 nga Jerotheu dhe Kristofori (Fig.8) në kishën e Shën Gjergjit në Korçë. (Fig.9) Shërbesa e dorëzimit u zhvillua me pjesëmarrjen e Ministrit të Jashtëm, Pandeli Evangjeli, kryebashkiakut Vasil Avrami, si dhe të mjaft personaliteteve të tjerë.

Kisha e “Shën Gjergjit” në Dardhë

Kisha e “Shën Gjergjit” gjendet në fshatin turistik të Dardhës. (Fig.10) Kisha është bazilikë trinefëshe dhe ka filluar së ndërtuari më 16 korrik të vitit 1838. Këtë fakt e vërteton mbishkrimi që gjendet mbi portën jugore të kishës:

“Ky tempull i famshëm u fillua për tu ndërtuar më 16 korrik 1838”. Ndërsa mbi portën veriore është shkruar: “1838. U ndërtua siç e sheh ky tempull i gjithnderuar i Shën Gjergjit, në Dardhë 16 korrik”¹⁰. Mbi ikonën e Krishtit në ikonostas është shkruar: “U pikturua kjo ikonë e nderuar me dorën e Kostandin Zografit, nga Dardha, 1825 maj 20”. Gjithashtu në ikonë e Krishtit është shkruar: “Me dorën e agjiograf Kostandin Dardharit, nga eparkia e Kosturit, 1831 nëntor 15”. Mbi ikonën e Shën Gjergjit në ikonostasin e kishës gjendet mbishkrimi: “U pikturua kjo ikonë e nderuar me kontributin e shpenzimet e Rufo Zdrulit, me dorën e Gjergjit, dikur Gjergj Zografit nga katundi i Larit 1808”. Mbi ikonën e Shën Mitrit gjendet ky mbishkrim: “Dora e Theaor P. Ilia nga katundi Dardhë 1887”. Në ikonën e vogël të Shën Mërisë në prosqinitarin e kishës është shkruar: “Dora e Anastas Ballmaçit 1882 dhjetor 6”. Në bazamentin e portit të kishës është gdhendur: “1896-Me dorën e N.K dhe Naum G. Më 14 gusht”.

⁴-Ikona “Fjetja e Shën Mërisë” vjen nga kisha “Burimi Jetëdhënës” në Korçë. identifikohet me numër inventari 889. Ajo ka përmasat 41.5x32 cm. Ikona është punuar me teknikën tempera mbi dru. Ylli Drishti, Ikona bizantine dhe pasbizantine në Shqipëri, Davinci, Tiranë, 2003, faqe 49; Ylli Drishti, The Byzantine and Post-Byzantine Icons in Albania, Davinci, Tirana, 2003, page 49.

⁵-Më 1906 Vangjel Zengo bëhet sipërmarrës për pikturimin e kishës së “Shën Gjergjit” në Korçë, ku ka punuar bashkë me Anastas Papastol Ziqishtin dhe Sotir Papa Ilia Dardhiotin. Kemi tre ikona me përmasa të mëdha 160 x 95 cm. “Tre Jerarkët”, “Joan Pagëzori” dhe “Shën Thanasi”. Ikonat shquhen për teknikë të lartë realizimi dhe mjeshtëri artistike.

⁶-Dhimitër Beduli, Kishë dhe Kulturë, Instituti i Dialogut & Komunikimit, Tiranë, 2006, faqe 214; Dhimitër Beduli, Kodiku i kishës së Shën Prokopit (1818-1922), Tiranë 1997, faqe 55.

⁷-Në katedralen e Korçës Vangjel Zengo ka punuar bashkë me vajzën e tij Thomaidhën, ku kanë realizuar shtatë ikona: “Shën Spiridhoni”, “Shën e Premtja”, “Shën Triadha”, “Shpërfytyrimi”, “Shën Dhimitri” etj. Kristaq Balli, Kristofor Naslazi, Gjurmime rreth një plejade piktorësh dardharë të mesjetës së vonë, Monumentet 2 / 1991, faqe 25-26.

⁸-Kristofor Naslazi, Kristaq Balli, Koço Ristani, Traditë ikonografësh në familjen Zengo, Kumtesë e mbajtur në Korçë, më 09.08.1992, botuar në Vangjo Ilo, Dardha dhe njerëzit e saj, Trifon Xhagjika, Tiranë 2008, faqe 92.

⁹-Pavijoni i Rilindjes Kombëtare dhe Pavarësisë Shqiptare, Tiranë, 2017, faqe 46, El pabellon del Renacimiento Nacional y de la Independencia de Albania, Tirana 2017, pagina 46; Melsi Labi, Dorian Koçi, Udhërrëfyes i Muzeut Historik Kombëtar, Muzeu Historik Kombëtar, Tiranë 2014, faqe 55.

¹⁰-Theofan Popa, Mbishkrime të kishave në Shqipëri, Tiranë 1998, nr. 438, faqe 201-202.

Tabela e ilustrimeve

- Fig.1. Pamje nga kisha e Ungjillëzimit në Tiranë
- Fig.2. Pamje nga kisha e Ungjillëzimit në Tiranë
- Fig.3. Pamje e brendshme nga kisha e Ungjillëzimit në Tiranë
- Fig.4. Pikturë e Fan Nolit e pikturuar nga Vangjel Zengo
- Fig.5. Mbishkrimi në pjesën e poshtme të pikturës
- Fig.6. Shkrimi në pjesën e sipërme të pikturës
- Fig.7. Shkrimi në pjesën e poshtme të pikturës
- Fig.8. Jerotheu dhe Kristofori më 4 dhjetor 1923 dorëzuan Nolin në gradën episkopale
- Fig.9. Dorëzimi i Nolit në kishën e Shën Gjergjit në Korçë
- Fig.10. Pamje nga martesja e Pandi Zengos, viti 1936
- Fig.11. Visarion Xhuvani në Dardhë
- Fig.12. Pamje nga kremtimi i Ujit të Bekuar në Dardhë, viti 1930

Bibliografi:

- Dhimitër Beduli, Kishë dhe Kulturë, Instituti i Dialogut & Komunikimit, Tiranë, 2006.
- Dhimitër Beduli, Kodiku i kishës së Shën Prokopit (1818-1922), Tiranë 1997.
- Dhimitër Beduli, Vlash Dhora, Kostandin Mara, Shënime për bashkësinë ortodokse të Tiranës, Neraida, Tiranë 2007, faqe 43-44.
- El pabellon del Renacimiento Nacional y de la Independencia de Albania, Tirana 2017.
- Kristofor Beduli, Familja e Agjiografëve Zengo, Ngjallja, qershor 2000, faqe 9-10.
- Kristofor Beduli, At Marko Papajani dhe shënimet e tij, Neraida, Tiranë 2004.
- Kristaq Balli, Kristofor Naslazi, Gjurmime rreth një plejade piktorësh dardharë të mesjetës së vonë, Monumentet 2 / 1991, faqe 23-24.
- Kristofor Naslazi, Piktori Sotir Papailia Dardhioti, Tempulli, Nr, 13, Korçë 2008, faqe 27-28.
- Kristofor Naslazi, Kristaq Balli, Koço Ristani, Traditë ikonografësh në familjen Zengo, Kumtesë e mbajtur në Korçë, më 09.08.1992, botuar në Vangjo Ilo, Dardha dhe njerëzit e saj, Trifon Xhagjika, Tiranë 2008, faqe 108-109.
- Pavijoni i Rilindjes Kombëtare dhe Pavarësisë Shqiptare, Tiranë, 2017.
- Theofan Popa, Mbishkrime të kishave në Shqipëri, Tiranë 1998.
- Vangjo Ilo, Dardha dhe njerëzit e saj, Tiranë 2008.
- Ylli Drishti, Ikona bizantine dhe pasbizantine në Shqipëri, Davinci, Tiranë, 2003.
- Ylli Drishti, The Byzantine and Post-Byzantine Icons in Albania, Davinci, Tirana, 2003.



1. Pamje nga kisha e Ungjillëzimit në Tiranë



2. Pamje nga kisha e Ungjillëzimit në Tiranë



3.Pamje e brendshme nga kisha e Ungjillëzimit në Tiranë



Fig.4. Pikturë e Fan Nolit e piktuar nga Vangjel Zengo



Fig.5. Mbishkrimi në pjesën e poshtme të pikturës



Fig.6. Shkrimi në pjesën e sipërme të pikturës



Fig.7. Shkrimi në pjesën e poshtme të pikturës



Fig.8. Jerotheu dhe Kristofori më 4 dhjetor 1923 dorëzuan Nolin në gradën episkopale



Fig.9. Dorëzimi i Nolit në kishën e Shën Gjergjit në Korçë





Beteja e Skënderbeut



Fig.10. Pamje nga martesja e Pandi Zengos, viti 1936



Fig.11. Visarion Xhuvani në Dardhë



Fig.12. Pamje nga kremtimi i Ujit të Bekuar në Dardhë, viti 1930

GRIGOR ZDRULI DHE IKONA “FJETJA E SHËN NIFONIT” E REALIZUAR PREJ TIJ NË MANASTIRIN DIONISIU NË MALIN ATHOS

Dr. Ahilino Palushi

Në etapën e parë të trajtimit të veprimtarisë së Piktoreve Dardharë jo pa qëllim ndaluar fillimisht në një nga figurat më të rëndësishme të kësaj bashkësie, Grigor Zdruli “i Vjetri” (v. 1906). Janë vetë të dhënat e kohës të dala nga rrëfimet e nxënësit të tij më të afërm (Grigor Zdruli i Riu) të cilat e vendosin këtë mjeshtër në qendër të kësaj “kurbe artistike” e cila sic edhe e cikëm në një artikull të mëparshëm prodhoi me qindra ikona dhe afreske. Të realizura¹ këto fillimisht në masën më të madhe në abiatin e fshatit Dardhë, zonës së Korcës e fshatrave përreth e për tu shtrirë më tej në një kohë e hapësirë gjeografike më të gjerë dhe sinjifikative. Një produkt ky tregues i një tradite të pasur në cilësi e në sasi².

Duke u thelluar edhe më tej vemë re se kjo traditë e rëndësishme që na rrëfen kristalizimin e një qytetërimi kulturor e intelektual të këtij rajoni të pasqyruar në vetë mediumet e përdorura (fotografi, ikonografi, afresk), nuk shërben vetëm për arritjen e një niveli të caktuar ekonomik, ajo ofron në rradhë të parë një rritje të bashkëpunimit dhe mardhënies në komunitet në mbarë rajonin e më gjerë. Vihen re “shkëmbime” me punishte nga Manastire të tjerë të Malit Athos sic janë psh ikona “Shën Dhimitri” e porositur nga vëllezërit Jakovu dhe e realizuar nga Hieromonaku Anthim në Manastirin Iviron e vitit (1911?) apo ikona “Lajmërimi” e realizuar

nga punishtja e Bashkësisë “Theofileon”³ nga Skiti i Shën Anës e vitit (1891)⁴. Ikona të dala nga punishte të tjera cilësore si ajo e murgut Nilu veprimtari e cila akoma nuk është studiuar e plotë, apo dhe mjeshttra të tjerë ende të panjohur e të patrajtuar më gjerë, tregojnë për një bum kërkesash e porosish të ndërsjellta kryesisht drejt stilit akademik më në zë të kohës, trendit të ashtuquajtur “italo-rus”⁵.

Është pikërisht momenti të sjellim edhe njëherë në qendër të vëmendjes qelinë e Evangjelizmosë në Karies, pronë e manastirit Dionisiu në Malin Athos e cila në gjysmën e dytë të shekullit 19, funksionon për shumë vjet nën drejtimin e Jeromonakut Grigor Zdruli nga Dardha, si qendër e madhe distribuimi ikonash dhe ikonografesh. Ajo furnizon manastiret e Vatedhit, Kseropotamit, Simonos Petra e më gjerë. Prej tij dalin shumë mjeshttra të tjerë të zotë midis të cilëve nipi i tij Spiridhon Dunga dhe vëllai i tij i vogël Nikolla, që njihet si piktor me emrin Neofit⁶. Zdruli një figurë e kompletuar jo vetëm nga ana artistike, kalon sëbashku me nipin dhe të vëllain thuajse gjithë jetën e tij në Athos ku le gjurmë e për më tepër një bibliotekë personale të plotë e të larmishme⁷.

Ky fakt të bën të mendosh se produkti i kësaj atelieje nga e cila edhe sic është përmendur dolën edhe shumë mjeshttra të tjerë të talentuar⁸, duhet të jetë shumë herë më i madh sesa

* Falënderoj përzemërsisht Arkimandritin At Simeon Dionisiatis nga Manastiri i Shenjtë i Shën Dionisiut në Malin Athos, për ndihmën e tij të çmuar duke më vënë në dispozicion këtë Material të ri që ruhet në Manastir mbi hieromonakun e Malit Athos dhe agjiografin Grigor Zdruli nga Dardha.

¹Ndërsa pjesa më e madhe e ikonave që kanë mbërritur deri në ditët e sotme ruhen në fondin e MKAM, për sa i përket afreskeve situatë është ndryshe. Nuk egzistojnë më kisha të tëra të cilat kanë qenë dekoruar nga mjeshtrit Dardharë. Si psh ; Shën Gjergji në Korcë apo shën Thanasi në Dardhë ose kanë humbur përfundimisht afresket e tyre Kishat egzistuese të Shën Gjergjit në Dardhë, Kisha e Hocshtit në Devoll , Kisha e Cerskës në Leskovik, kisha e Pleshishtit në Pogradec, apo edhe kishat e Shën Prokopit dhe ajo Katedrale në Tiranë.

² Bl . Ilo, V. Dardha dhe njerëzit e saj (1-11), Tiranë 2008-20102. Balli, K. Naslazi, K. Piktore Ikonografë nga Dardha: Studim Monografik, Tiranë 2013. Palushi, A.

ajo cka ne kemi në dispozicion tani, cka perblidhet në ato pak ikona (gjithsej 5) që ruhen në arkivin e Muzeut Mesjetar të Korcës⁹. Nga këtu merr rrugë interesi mjaft i madh për këtë ikonë që na u vu në dispozicion pak kohë më parë e realizuar nga ky autor në Manastirin Dionisiu në Malin Athos; ikona " Fjetja e Shën Nifonit".

Sh. Nifoni ¹⁰, një shenjt shumë i respektuar në Malin Athos e sidomos në Manastirin Dionisiu ka jetuar rreth fund shek 14 dhe mesit të shek 15. Në Jetëshkrimin e Shenjtit përmendet se në udhëtimin e tij nëpër Ballkan rreth mesit të shekullit të 15, së bashku me udheheqësin e tij shpirtëror Zaharian, një nga ndalesat e rradhës ka qënë edhe Kalaja e Krujës ku duket se ata kanë qëndruar aty për disa kohë nën mbrojtjen dhe mikpritjen e Gjegj Kastriot Skënderbeut¹¹. Shën Nifoni pasi u tërhoq nga froni Patriarkut të Kostandinopojës, shkoi në detyrën e kryepeshkopit në Rumani. Pas kontradiktave me mbretin e atjeshëm ai vendoset në Athos. Jeton si Bari deri sa ju shfaqet më në fund murgjve të Manastirit Dionisiu. Me Fjetjen e tij, ai vendoset nga murgjit në Manastir dhe me vonë lipsanet e tij me një lipsanothiki vendosen në Katholikonin e Manastirit dedikuar në Shën Joan Gojartin.

Shumë interesant është të përmendim këtu faktin se ikona e marrë në shqyrtim e realizuar nga Grigor Jieromonaku ka shërbyer si mbuluese për kenotafin e Shën Nifonit¹². Ikona "Fjetja" e Shën Nifonit që sipas të gjitha gjasave ndoshta i përket vitit 1872¹³, është e realizuar

në teknikën e vajit mbi kanavacë në përmasa rreth 80 x 100 cm (Fig.1a). Kjo ikonë së bashku me disa materiale të tjera mjaft të vlefshme të cilat do ti paraqesim këtu hedhin sadopak dritë mbi veprimtarinë e Mjeshtrit Dardhar në hapësirën ku ai jetoi dhe punoi. Ato nga njëra anë na përforcojnë disa dëshmi edhe hamendësime të hedhura më parë por njëkohësisht nga ana tjetër e zgjerojnë gamën e studimit mbi këtë autor në drejtime të reja.

Në pjesën e sipërme të ikonës, në të dy krahët e sfondit të hapësirës brënda të cilës zhvillohet ngjarja, shkruhet me gërma të bardha titulli i Ikonës ndërsa poshtë në të majtë gjendet mbishkrimi i Piktorit në ngjyrë okër të artë mbi sfond të errët.

"B. 18. Saint Stylianos / Shën Stilian. B.19. The Annunciation / Ungjillëzimi", në : Flora in Arts and Artefacts of the Korça Region (Twelfth Century B.C. to Twentieth Century A.D.) (edit. Giakoumis, K.), Tirana 2018, 232-238. Palushi, A. A reflection on the activity of the Dardha region painters in Albania, and their artistic output from the mid-19th century to the mid-20th century. 6 th Symposium of Neohellenic Ecclesiastical Art. Department of Theology. Theological School of the National and Kapodistrian University. Athens 9 – 11 October 2020.

³ Me këtë emër nënkuptohet një bashkësi e vogël monastike (jo një manastir i pavarur) që e ka marrë emrin nga themeluesi dhe ati origjinal shpirtëror (këtu psh. ai ka qënë murgu Theofil).

⁴ Të dyja ikonat akoma të pastuduara e para në MKAM – Korçe, dhe e dyta në fshatin Hocisht po në rrethin e Korcës, i përkasin të ashtuquajturit stili Italo – Rus dhe janë punuar në vaj mbi panel.

⁵ Bl. Drakopoulou, E. "no. 72. Saints Cosmas and Damian with a view of Rehovë (side 1). The Holy Mountain of Athos (side 2)", në : Icons from the Orthodox communities of Albania. Collection of the National Museum of Medieval Art, Korçë, (edit. Tourta, A.), Thessaloniki 2006, 200-203. Bonovas, N. Αρχέτυπα. Εικονογραφικοί οδηγοί, σχέδια, αντίβολα, Thessaloniki 2010. Bonovas, N. "Η αγιορείτικη ζωγραφική στις απαρχές του 20ού αιώνα", në : Το Άγιον Όρος στα χρόνια της απελευθέρωσης (επιμ. Dimitrios Salpistis), Thessaloniki 2012, 283-311. Graikos, N. Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα, Thessaloniki 2011. Graikos, N. Fousteris, G. Εύλαβείας και ώραϊότητος χάριν. Εκκλησιαστική τέχνη

Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΟΥ ΕΝ ΑΓΙΟΙΣ ΠΑΤΡΟΣ ΗΜΩΝ [ΝΗΦΩΝΟΣ]

“Fjetja e Atit të Shënjtë [Nifon]”,

Mbishkrimi 2 (Fig. 1b)

ἔργον Γρηγορίου Ἱερομονάχου διον[υσι]άτ[ου]

“vepër e Grigorit Ieromonak [nga Dhionisiu]” (?)¹⁴

Brenda skemës kompozicionale gjëndet figura e Shën Nifonit e shtrirë në qendër, veshur me rrobën epishkopale dhe rrethuar me aureolën e artë në kokë. Bashkë me grupet e murgjve të Manastirit, marrin pjesë edhe një peshkop dy dhjakë dhe dy priftërinj, njëri prej të cilëve lexon lutjet. Sipër tij në vend të figurës së Krishtit është paraqitur një engjëll (Psychopomp) që mban shpirtin e Shenjtit. Ndoshta është paraqitja e Shën Mëhillit që është edhe kryengjëlli që shoqëron shpirtat për në botën tjetër. Mund të themi se kompozimi ikonografik i këtij kuadri është i njëjtë me ikona të tjera me këtë brendi, që paraqesin Fjetjen e shenjtoreve të tjerë¹⁵. Duke ecur edhe më tutje në arsyetim, vërejmë se në mënyrë të drejtpërdrejtë Mjeshtri përgjatë realizimit të kompozimit ikonografik normalisht qëndron në sinkron me afreskun që zbkuron varrin, që i perket një shekulli më përpara (shek. 18) (Fig. 2). Ky qëndrim, në këtë hapësirë të vecantë nderimi përbën një kompleks unik në vetvehte¹⁶. Ikona është konceptuar në dy blloqe kryesore, Jeshiles së smeraldit në sfond dhe të zezës që vjen në mënyrë ritmike nga të dyja anët nëpërjet grupeve të murgjve. I gjithë kontrasti grafik i krijuar prej tyre harmonizohet nëpërmjet okres së artë që kornizon kompozimin dhe shpërndahet me kur-

sim nëpër gjithë kuadrin, në dritat e portreteve, duarve dhe aureolave. E kuqja e ndezur në Sakon që mban figura në të majtë, e ngop raportin e njollave piktorike duke ekuilibruar njëherë e mirë intensitetin e të zezës. Kjo situatë emocionale e krijuar si rrjedhojë e lojës grafike me ngjyrën vendos gjithshka në baraspeshë, cka i shkon mjaft mire për shtat atmosferës që mbart vetë ngjarja.

Pamvarësisht se ikona “Fjetja” në koncept është një kompozim i përbërë me shumë figura ajo ruan karakteristikat e përgjithshme të stilit të Mjeshtrit¹⁷. Qetësinë në zotërimin dhe organizimin e kuadrit me masa të mëdha të pa ngarkuara me ornamente të rënduara, me detajin e hollë plot sqimë të vendosur mjeshtërisht aty ku duhet në shërbim të materializimit dhe konturimit të të tërës, jemi mësuar tashmë ta dallojmë nga ikona në ikonë. Figurat janë me portrete pllocakë të sheshtë, me sy të mëdhenj stereotipë statikë, pjesë të realizimit idilik që reflektohet dhe në ikonat e tjera të (sidomos të periudhës së hershme) tij (Fig. 3.)¹⁸.

Në varësi edhe të momentit dhe të vendit në të cilin blatohet ky epitaf, merr rëndësi edhe mbishkrimi përkujtimor “vepër e Grigorit Ieromonak [nga Dhionisiu]” i cili ndryshon nga

¹⁴Mbishkrimi në fund nuk duket fare qartë, megjithatë mendojmë se piktori nënshkruan..... διονυσίου.

mbishkrimet e ikonave të tjera. Kuptojmë se momenti solemn i jep rëndësinë e duhur unifikimit të emrit të tij me bashkësinë murgërore Athonite të Manastirit Dionisiu.

Për të ecur më tej i bashkangjisim këtij komentit edhe dy libra nga biblioteka personale e Jeromonak Grigor Zdrulit (Fig. 4). Ato janë shkëputur nga një sërë librash të tjerë që do të përbënin me siguri një korpus interesant studimi. Për të gjithë do ishte me shumë interes një vështrim rreth botimeve të asaj kohe apo materiale, cka përbënin edhe botën e informacionit apo ushqimin intelektual të këtij Piktori ikonograf. Kjo do të ishte me siguri një ndalesë për një kapitull të vecantë, megjithatë duke u kthyer edhe njëherë në ato dy libra që kemi në dispozicion, mund të pasqyrojmë komentet dhe shënimet e lëna nga nga mjeshtri në faqet e para me data dhe informacione të ndryshme.

¹⁵ Modeli bazë për paraqitjen e fjetjes së një shenjtori është Fjetja e Virgjëreshës Mari. Ndërsa si paraqitje më "konvencionale" mund të shtojmë se Fjetja e shën Efremit Sirianit është paraqitja më e zakonshme, në lidhje me fjetjen e një shenjtori. Bl; <https://www.ebyzantinmuseum.gr/?i=bxm.el.exhibit&id=56>. Τανούλας, Τ. «Θηβαΐς»: Αυτή η πλευρά του παραδείσου, Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 20 (1998), 317-334. Drandaki, A. "Η Κοίμηση του οσίου Σάββα του Ηγιασμένου" Εικόνες 14ος-18ος αιώνας. Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη, Athina - Milano 2002. 24, 114-118. Kalaphati, K. -Ph. Icon with the Dormition of Saint Ephrem the Syrian, in: Byzantium. Faith and Power (1261-1557), ed. Helen C. Evans, The Metropolitan Museum of Art, New York. Yale University Press: New Haven and London, New York, 2004, 80.

¹⁶ "ΑΨΠΖ' ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ ΚΗ' (1787, 28 Shtatorit)". Afresku në varrin e Shën Nifonit si dhe mbishkrimi me datimin e tij, janë fotografuar dhe përkthyer nga Kostandinos Vafiadhis.

¹⁷ Stili i hieromonakut Grigor Zdruli përshtatet më mënyrë të përkryer me tërë kuadrin e pikturës akademike idealiste të Malit Athos. Ky stil ka ndikime të forta nga piktura fetare akademike ruse e shekullit të 19-të. Stili akademik u shfaq në malin Athos pas mesit të shekullit të 19-të, duke patur si pioniere bashkësinë e loasafëve (emër nga murgu dhe piktori Joasaf). Ky stil akademik që përdorej veçanërisht nga piktorët e ikonave që jetonin në skite, ose si Grigor Zdruli, në qeli athonite do të bëhet stili dominues në Malin e Shenjtë. Faktikisht, kjo mënyrë pikturimi zhvilloi në Malin Athos disa veçori (tipare) stilistike, të cila gjenden edhe në ikonat e Grigori Zdrulit.

¹⁸ Krahasimi i paraqitur me detaje sidomos me një nga ikonat më të hershme të Zdrulit, Shën Kostandini dhe Shën Vasili i Madh.

Libër 1 (Fig. 5a, b)

Κωνσταντίνου πρεσβυτέρου και Οικονόμου του εξ Οικονόμων, Τα σωζόμενα εκκλησιαστικά συγγράμματα, Αθήνησι

1862 (Constantine Oikonomos, The preserved ecclesiastical writings, Athens 1862).

Shënim:

Γρηγορίου Ἱερομονάχου Ζωγράφου ἰ γρ. 50", 1892 Φεβρουαρίου 25 -ἰ ὄνησάμην ἀπὸ Ἰάκοβον Μ. Σ. Υ.(;) ἰ καλίβιν Αρχαγγε[λων]

Grigorit Ieromonak Piktör ἰ grose (piastre) 50, 1892, 25 shkurti ἰ e bleva nga Iakovi M(urg) S (Skit?) Y (?)ἰ kalliva e Kryengjëlve

Libri 2 (Fig. 6a, b)

Ἀμαρτωλῶν Σωτηρία, *Shpëtimi ἰ Mëkatarëve**

***Ky libër shpirtëror ka qenë shumë ἰ dashur dhe ἰ vlerësuar nga murgjit dhe përgjithësisht Ortodoksët që kur u botua nga murgu Agapi Lando nga Kreta, sh. 16, deri në sh. 20.**

Firma në faqën e tjetër: ἰ. Γρηγόριος Ζδρούλης

ἰ(eromonak) Grigori Zdruli."

Në mbyllje mund të themi se Ikona në fjalë e realizuar në Athos në Manastirin Dionisiu, si edhe librat e shkëputur nga biblioteka personale e Jeromonak Grigor Zdrulit fillojnë të hedhin përvijimet e para të një tabloje që na ka munguar. Por në të njëjtën kohë rrisin shkallën e vështirësisë dhe përgjegjësitë për tju përgjigjur disa pyetjeve e për të faktuar dëshmi të tjera të dhëna më parë. Akoma nuk jemi në gjëndje të themi me saktësi së cili murg apo bashkësi agjiografësh ka formuar në atë kohë mjeshterin e ri, të cilit më pas edhe i është besuar një punishte e tillë si ajo e Evangjelizmosë në Karies. Të dhënat mbi këtë periudhë mungojnë megjithëse falë aftësive të pasqyruara në punën tij duket qartë se Zdruli ka dalë nga një atelie fortë e Asaj kohe në Malin Athos¹⁹. Mbeten për tu mbledhur akoma të dhëna për të qartësuar këtë moment në vijimësi, por nga ana tjetër mund të artikulojmë disa përfundime bazuar në ato informacione që diponojmë. Në rradhë të parë ikona kushtuar fjetjes së Sh Nifonit vjen si dëshmi e parë e produktit të tij artistik qoftë në Malin Athos, qoftë në drejtime të tjera ku ai ka qenë aktiv (gjithmonë bëhet fjalë jashtë territorit të zonës së Korcës). Së dyti, kjo Ikonë tregon konsideratën dhe besimin e Murgjve të Manastirit Dionisiu në aftësitë dhe punën cilësore të ljeromonakut Grigor Zdruli. Vetë mënyra e përdorimit të këtij “epitafi” si objekt adhurimi në qendër të një hapësire të shenjtë pelegrinazhi kushtuar një shenjtori aq të respektuar është një shenjë vlerësimi. Nga ana tjetër biblioteka e tij na tregon Se Mjeshtri Dardhar ka qenë një figurë e kompletuar me dije dhe informacion. Në këtë kontekst Grigor Zdruli duket se ka patur plotësisht të justifikuar luksin e të qenit mësues i të gjithë këtyre figurave të tjera të shquara të cilat janë cituar edhe më herët. Duket se ai jo vetëm është një mjeshtër i kompletuar profesionalisht, por gjithashtu edhe një njohës i mirë i kërkesave të kohës duke u përshtatur mjaft mirë në stil dhe në realizim. Vetë Cilësia e ikonave të tij kraha-

sismisht renditur edhe me punën e atelieve të tjera në atë periudhë në Athos, padyshim duhet ta klasifikojë figurën e tij ndër Agjiografët më të mirë të atij trendi me të vërtetë të mrekullueshëm. Duket se referimet e nënësit të tij Zdruli i Riu të përditësuar vite më parë kanë qenë të sakta. Ato përforcohen edhe nga të dhënat e sotme të murgjve të manastirit Dionisiu e për më tepër na vendosin në pozita kërkimore të avancuara për të kompletuar gjithmonë e më tepër bibliografinë e kësaj figure qëndrore në ikonografinë e gjysmës së dytë të shekullit të 19 e fillimit të shek 20 në vendin tonë e më gjerë.

¹⁹ Është i njohur fakti që nxënësi i tij, lerothjakon Grigor Z. i Riu dëshmon për një murg me emrin “Makario” nga Kavalla si mësues i ljeromonakut Grigor Zdruli i Vjetri. Shih; Balli. K, Naslazi. K. Sic edhe u shprehëm më lart pas të dhënave të reja të vëna në dispozicion nga murgjit e Manastirit Dionisiu duket se rrëfimet e Nxënësit Zdruli i Ri janë të plota dhe të sakta, ndaj mbetet për tu qartësuar akoma më mirë në të ardhmen ky moment.



Fig. 1a. Fjetja e Shën Nifonit



Fig 1b. Mbishkrimi, (Detaj)



Fig. 2. Afresku (1787) . Foto. Κωνσταντίνος Βαφειάδης



Fig 3a. Sh. Kostandini dhe Sh.Vasili i Madh (Detaj 1887)



Fig. 3b. Fjetja e Shën Nifonit (Detaj 1872)

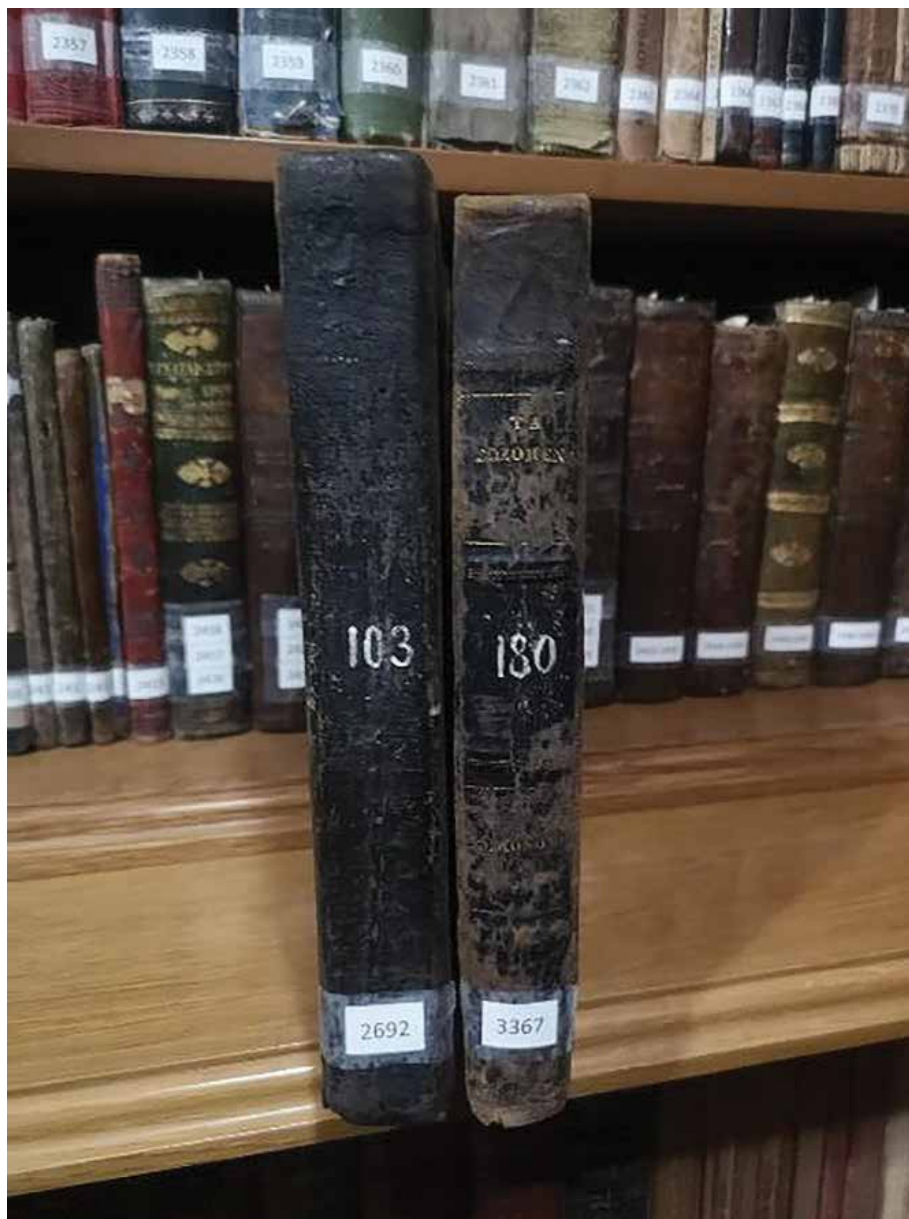


Fig. 4. Libra nga Biblioteka Personale e Grigor Zdrulit. Manastiri Dionisiu. Mali Athos

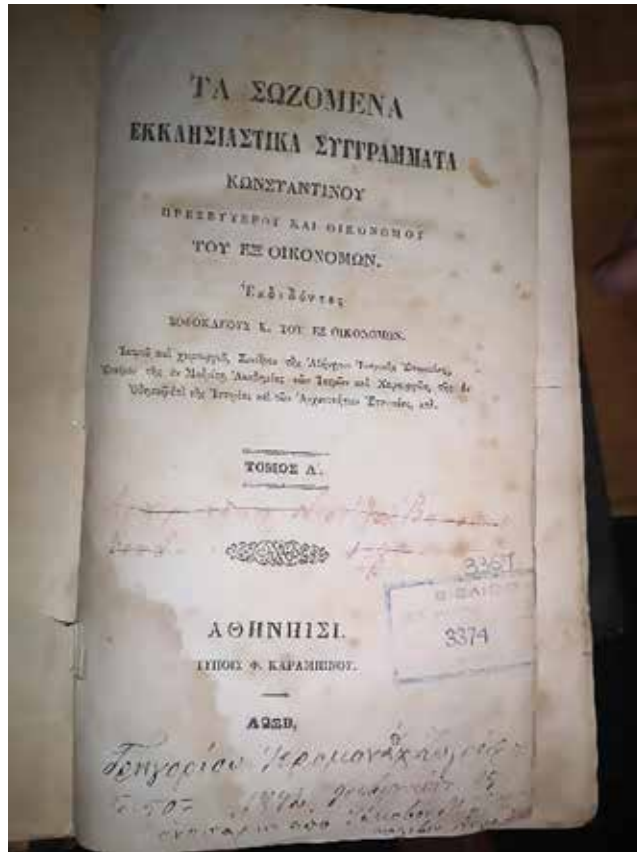


Fig. 5a.



Fig. 5b. (Detaj)

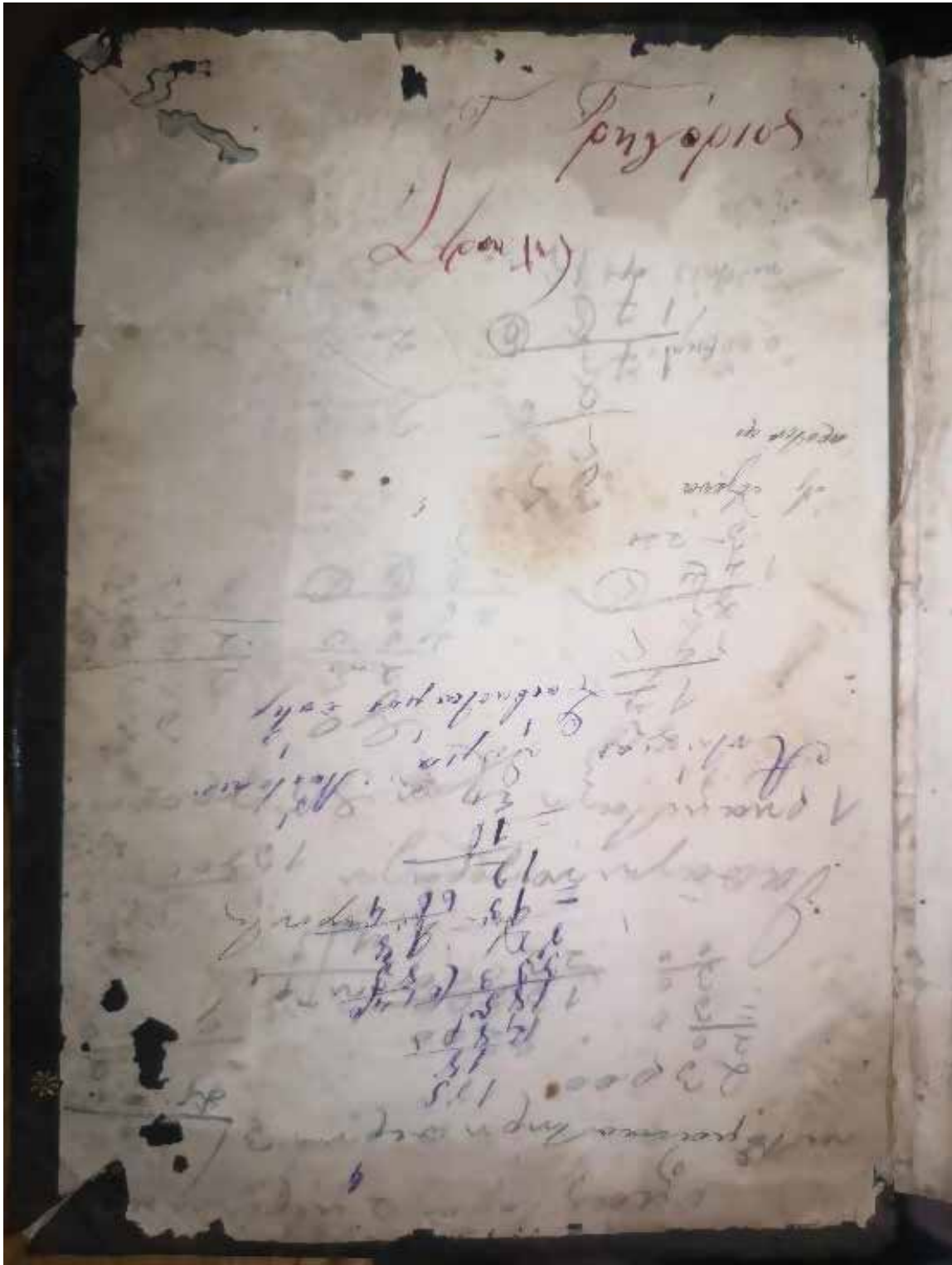


Fig. 6b. (Detaj)

RESTAURIMI

Genti Proko

Përgjegjës Specialist i Laboratorit të Restaurimit dhe Konsolidimit në Muzeun Kombëtar të Artit Mesjetar

Gjithë veprat e artit me kalimin e kohës vjetërsohen dhe ndryshojnë pamjen e tyre. Ky është një proces i pandalshëm i cili, prek gjithë strukturën komplekse të veprës. Ai prek suportin, shtresat përgatitore, shtresat e ngjyrës dhe ato të vernikut. Pra të gjitha këto pësojnë ndryshime, dëmtime dhe tjetërsime.

Kështu, lind nevoja që këto procese degradimi të frenohen, të ngadalësohen pra, të konservohen veprat sa më gjatë të mundemi përmes ndërhyrjeve, ndryshe do t'i humbim ato përgjithmonë. Konkretisht po të liheshin në mëshirën e kohës nuk do t'i kishim sot ikonat e mrekullueshme të shekullit të XIV, Onufrin apo miniaturat e Kostandin Shpatarakut.

Pra, konservimi dhe restaurimi marrin një rëndësi jetike për ruajtjen e këtyre vlerave të papërsëritshme.

Muzeumet e shumta që ne kemi, galeritë e artit dhe sidomos koleksionet private të krijuara pas viteve '90 një pjesë e të cilave, disponojnë vepra me vlera të rralla duhet të ndërgjegjësohen për këtë fakt, për rëndësinë që ka konservimi i vazhdueshëm i tyre. Një pjesë e këtyre koleksionistëve nuk janë shumë koshientë për këtë. Meqënëse në këtë bisedë do të prekim në mënyrë të përmbledhur rëndësinë e punës konservuese dhe ku konsiston ajo, do të themi shumë shkurt diçka mbi historinë e restaurimit dhe konservimit në përgjithësi dhe në vendin tonë.

Deri në fund të shek. XIX restaurimi i veprave të artit u besohej artistëve të cilëve, u kërkohesh të riparoheshin dëmtimet. Këto ndërhyrje nuk kanë asnjë lidhje me atë që konsiderohet sot konservim dhe restaurim. Ai që vuri mbi baza shkencore këtë disiplinë është konti italian Giovanni Secco Suardo. Më 1866 si fryt i punës dhe përvojës së tij si restaurator i tablove ai boton "Manualin e restaurimit të tablove" një libër themeltar për zhvillimet e mëvonshme të kësaj discipline. Nga fundi i shek XIX disa shkencëtarë

si Michael Faraday apo edhe Louis Paster filluan të studiojnë efektet e ambientit mbi veprat e artit dhe të analizojnë shtresat e ngjyrave. Në shekullin e XX përpjekjet në këtë fushë intensifikohen dhe një rëndësi të veçantë pati krijimi i Laboratorit të Kërkimeve si pjesë e Departamentit Shkencor të Kërkimeve Industriale i cili, u atashua në Muzeun Britanik. Roli dhe kërkesa për konservues apo restauratorë u rrit ndjeshëm sidomos pas viteve '50 të shekullit të kaluar. Sot në botë pranë gjithë muzeve dhe koleksioneve të rëndësishme ka restauratorë të punësuar që kujdesen për veprat e artit që ato disponojnë.

Tek në fillimet e kësaj discipline nisim me krijimin e Institutit të Kulturës Materiale pas çlirimit dhe më pas vihen në rrugën e duhur me krijimin e Institutit të Monumenteve të Kulturës në vitin 1965 me qëllim mbrojtjen, konservimin, restaurimin, rijetëzimin dhe promovimin e trashëgimisë kulturore.

Në të vërtetë askush nuk mund të restaurojë një vepër dhe ta kthejë atë në gjendjen që ishte kur u krijua. Sikurse e thamë që në fillim, ajo që mund të arrihet është konservimi, pengimi i elementëve që kontribuojnë në dëmtimin, shpërbërjen dhe prishjen e veprës. Synimi është që të ruhet sa më gjatë ajo që ka ngelur nga koha. Restaurimi i sotëm është restaurim mbrojtës, konservues.

Në këtë proces roli kryesor i takon restauratorit. Ai duhet të jetë i pajisur me njohuri që përfshijnë disa fusha:

- Duhet të njihë mirë teknikat e pikturimit të përdorura nga artistët në kohë të ndryshme në të kaluarën e të tashmen.
- Të njihë teknologjinë e materialeve të përdorura në shekuj nga artistët (si pigmentet me vetitë e tyre fizike e kimike, rezinat, vajrat e një numër të madh materialeesh të përdorura në shekuj nga artistët)

- Të njohë metodat e restaurimit të përdorura më parë dhe të jetë në korrent të gjithë të re-jave që dalin vazhdimisht në këtë fushë.

- Të njohë mirë materialet e përdorura në restaurim në të kaluarën dhe ato aktuale.

- Të ketë njohuri nga kimia dhe fizika.

- Të njohë mirë historinë e artit e shumë të tjera. Proçesit të restaurimit dhe konservimit i para-prin një punë e detajuar përgatitore. I rëndë-sishëm në këtë fazë është proëesi i egzamin-imit.

Metodat e egzaminimit të veprave të artit janë dy tipe: dëmtuese dhe jo dëmtuese.

- Dëmtuese janë ato metoda që kërkojnë mar-rjen e kampioneve dhe studiojnë strukturën e brendshme të veprës si edhe përbërjen kimike të materialeve të saj.

- Jo dëmtuese janë ato metoda që nuk kërkojnë kampione dhe përdorin ndikimin e rrezati-meve të ndryshme mbi materialet e veprës.

Ne zbatojme metoda jo dëmtuese në praktikën tonë të punës.

Në proçesin e konservimit të veprave të artit proçesi i egzaminimit ka një rëndësi deçisive për përcaktimin e punimeve që duhen kryer si dhe të metodës që do të ndiqet për restaurim. Çdo vepër duhet të egzaminohet në detaje. Përmes këtij proçesi bëhet :

- Identifikimi dhe dokumentimi i dëmtimeve dhe i shaqeve të tyre,

- Identifikimi dhe analiza e materialeve të përdorura

- Analizohet teknologjia e ndërtimit të veprës

- Përcaktohen ndërhyrjet që do të bëhen laborator i ynë përdor metoda jodestruktive për egzaminimin e veprave në praktikën e përditshme.

Ky egzaminim realizohet së pari përmes vëzh-gimit të drejtpërdrejtë, në mënyrë vizuale ,përmes fotografimit në spektrin e dukshëm dhe përmes analizave instrumentale. Ai jep informacion për gjendjen dhe natyrën e dëm-timeve të të gjitha llojeve. Vëzhgimi visual duhet të evidentojë detajet gjendjen reale të shtresave duke nisur me suportin , (që në shu-micën e veprave që ruhen tek ne është i drun-jtë. Në pikturën europiane deri në shek XVII suportet e drunjta kanë qenë më të përdorurit.), shtresave përgatitore, shtresave të ngjyrës dhe të vernikut. Nga ky vëzhgim dalin të dhëna

për mënyrën e ndërtimit të veprës, identifikohen materialet e përdorura, teknika e pikturimit , ndërhyrjet e mëparshme restauruese nëse ka dhe gjendja e tyre.

Fotografitë e bëra në këtë fazë ndihmojnë shumë për njohjen e imtësive dhe të bëra para , gjatë dhe pas restaurimit përbëjnë një regjis-trim të qëndrueshëm për gjendjen e veprës dhe të punimeve të kryera në të. Një ndhmë të madhe japin fotot e bëra me ndriçim tangent ose anësor. Me ndihmën e këtij ndriçimi regjistro-hen shkëputjet e shtresës përgatitore dhe asaj të pikturuar, ciflosjet dhe plasaritjet deformimet dhe fryrjet dhe jep të dhëna për penelatat e ar-tistit. Në këtë fazë një ndihmë e madhe është edhe lenteja zmadhuese. Përdorimi i mikrosko-pit jep të dhëna të hollësishme për ndërtimin dhe gjendjen e shtresave sipërfaqësore.

Përdorimi i rrezatimit depërtues ultraviolet dhe atij infra të kuq që depërton më thellë tregojnë gjendjen reale të objektit që egzaminohet. Dri-ta depërtuese ultraviolet hyn nëpër sipërfaqet e mbipikturuara apo restaurimet e hershme. Rrezatimi infraikuq depërton edhe më thellë dhe mund të tregojë detaje që i fsheh verniku i errësuar si hijet, një firmë apo edhe një pikturë tjetër poshtë asaj aktuale. Përdoret gjithashtu fotografimi me rreze X i cili zbulon detaje që nuk mund të vëzhgohen me sy të lirë dhe që kanë lidhje me natyrën e materialeve të përdorura, teknologjinë e ndërtimit dhe gjendjen e ruajtjes të tyre.

Egzaminimi fillon me suportin , duke ecur në mënyrë progresive te shtresat përgatitore, ato të ngjyrës dhe të vernikut. Dëmtimet që ato mund të kenë janë të ndryshme dhe shkaqet që i kanë sjellë këto janë gjithashtu të ndryshme. Në dëmtimin e veprave të artit kontribuojnë shumë faktorë por pesë janë më kryesorët:

Koha- me kalimin e viteve e shekujve në ma-terialele që përbëjnë kuadrot ndodhin procese kimike, reaksione që janë të pashmangshme.

Lageshtia - e tepërt shkakton dobësimin e lidhësave, kalbëzimin e materialit, errësimin e ngjyrës, stimulon rritjen e kërpudhave, mykut, mjegullimin e vernikut, shtrembërimin e pan-eleve të drunjta dhe leskrimin e ngjyrës.

Thatësira - e tepërt ka gjithashtu efekt nega-tiv mbi veprat e artit. Kjo prek suportet e deri te

shtresa e vernikut. Lagështia dhe temperatura duhet të monitorohen me kujdes të veçantë në sallat ku ekspozohen veprat dhe në fondet ku ato ruhen.

Ajri i infektuar është një tjetër faktor që kontribuon në dëmtimin e veprave. Përqëndrimi i dioksidit të squfurit që prodhohet nga djegja e lëndëve djegëse absorbohet nga tablotë duke përshpejtuar dekompozimin e tyre. Dioksidi i squfurit ndikon gjithashtu në zbardhjen e disa prej pigmenteve kryesore.

Veprat e artit sidomos suportet e drunjta preken nga disa dëmtues si brumbujt e drurit, peshku i argjendtë dhe molëzat. Dëmtime mund të sjellin edhe minjtë.

Neglizhimi - Një tjetër shkak janë neglizhimet e ndryshme. Këtu përfshihen jo vetëm aksidentet por edhe ekspozimi p.sh karshi dritës të fortë e cila, ka efekte shkatërruese. Energjia e dritës të dukshme përshpejton dekompozimin e strukturës molekulare të vernikut, ngjyrës dhe të suportit. Kështu një kujdes të veçantë në muzeume dhe galeri do treguar për ndriçimin që ai të jetë brenda normativave të lejuara.

Pra vetëm pas egzaminimit të kujdesshëm, regjistrimit me shkrim të gjendjes aktuale të veprës në detaje dhe dokumentimit fotografik vendoset për punimet që do të kryen , materialet që do të përdoren dhe metodën që do të ndiqet.

Dëmtime sikurse e theksuam më lart mund të pësojnë të gjithë komponentët e veprës. Suportet e drunjta që këtu te ne në muze zënë vendin kryesor mund të kenë probleme si ulja e rezistencës mekanike , shtrembërime dhe deformime të shkaktuara në kohë, dobësime nga insektet drungrënëse dhe çarje që mund të jenë të pjesshme apo të shtrira në të gjithë gjatësinë ose trashësinë e suportit. Shpesh herë panelet janë të ndara në dy apo më shumë pjesë.

Një dëm të madh te suportet e drunjta shkaktojnë insektet drungrënëse. Brumbujt e drurit, peshku i argjendë etj.

Trajtimi i insekteve drungrënëse te ne bëhet me teknologji nga më modernet që u mundësua falë Ministrisë të Kulturës me ndërtimin e muzeut të ri. Parimi i kësaj metode është futja e objekteve në një dhomë hermetike dhe ngritja e temperaturës deri në nivele vdekjeprurëse për insektet por duke ruajtur lagështinë e objektit

në ato parametra që kishte para trajtimit. Kohë më parë kjo realizohej në mënyra të ndryshme si përdorimi i gazit të dioksidit të karbonit, injektimi i substancave të helmëta etj. Dëmtimet e shkaktuara nga insektet të cilët duke u ushqyer me drurin hapin galeri dhe miellëzojnë panelin duke e kthyer atë në një masë të sfungjertë, trajtohen duke injektuar përmes vrimave të hapura nga këta konsolidantë për të forcuar strukturën. Çarjet dhe deformimet trajtohen me teknika të ndryshme.

Ajo që ndodh më shpesh është shkëputja e shtresave përbërëse nga njëra tjetra. Lëvizjet e suportit si rezultat i ndikimit të ndryshimeve të temperaturave dhe lagështisë pra tkurrja dhe bymimi luajnë rolin e vet në dobësimin e lishjes të shtresave përgatitore me suportin. Deformimi i suportit ndikon gjithashtu dhe çarjet që pësojnë shtresat si rezultat i këtij deformimi mund të trasmetohen deri te verniku. Lëndët lidhëse organike që janë përdorur historikisht si lidhësa, tutkallet e ndryshme shtazore si pasojë e vjetërsisë humbin elasticitetin dhe qëndrueshmërinë dhe fillojnë të shkëputen.

Dëmtimet e shtresave përgatitore i transmetohen shpesh edhe atyre të mësipërme të ngjyrës dhe vernikut. Shtresa e ngjyrave është subjekt i vjetërsisë, ajo pëson ndryshime dhe këto ndryshime nuk mund të ndalen por ato mund të ngadalësohen. Ngjyrat e temperas të vezës në rastin tonë zverdhen me kalimin e kohës pra ndodhin reaksione që ndryshojnë dukjen e tyre. Ajo pëson plasaritje si rezultat i faktorëve të ndryshëm dhe tipet e këtyre plasaritjeve janë gjithashtu të ndryshme ato mund të vijnë nga procese kimike apo faktorë fizikë dhe nga vjetërimi. Këto të gjitha duhet të trajtohen nga restoratori.

Shtresa e vernikut e cila, është mbulesa finale e çdo tabloje përbëhet nga tretësira rezinash, tutkallesh, gome (gome arabike), e bardhë veze dhe vajra apo edhe vajra tharës. Ai u jep thellësi veprave të artit apo një dukje me shkëlqim ose mat sipas preferencës dhe shërben si shtresë mbrojtëse nga efektet mekanike dhe atmosferike. Ajo është një nga shtresat më sensitive të tablove. Me kalimin e kohës të gjithë vernikët errësohen, oksidohen si rezultat i reaksioneve kimike, rrudhosen, plasariten dhe shpesh bëjnë të vështirë shikimin e ve-

prës. Pjesë e proëesit të restaurimit është edhe heqja e kësaj shtrese dhe zëvendësimi i saj me një të re.

Materialet që përdoren nga ne në procesin e restaurimit janë pothuaj të gjitha të rikthyeshme. Përdorim kryesisht materiale organike të njëjta me ato të përdorura në ndërtimin e veprës. Pra, në rastin e një ndërhyrjeje të mëvonshme ato mund të largohen dhe të zëvendësohen. Veprat që ruhen në fonde dhe ato në ekspozim, kushtet e ambientit, lagështira, temperatura janë gjithmonë subjekt i monitorimit të vazhdueshëm.

Suportet e drurit trajtohen fillimisht duke u desinfektuar e më pas kalohet te trajtimi me konsolidantë përmes injektimit kur ato janë prekur në një shkallë të lartë nga insektet drungrënëse dhe struktura e tyre është dobësuar. Bëhet bashkimi i paneleve kur ato janë ndarë apo çarë e shumë ndëryrje të tjera.

Konsolidimi i shtresave të shkëputura të grunit dhe pikturës bëhet duke përdorur kryesisht lidhësa organike. Në disa raste përdoren edhe lidhësa sintetike që e kanë kaluar testin e kohës dhe janë pranuar si të përshtatshëm prej restauratorëve. Pajisje të tilla si spatula e nxehtë apo pompa e vakumit përdoren shpesh në këtë proces. Në shumë raste lind nevoja e largimit të mbipikturimeve të bëra më vonë dhe që sjellin destabilitet të shtresave duke krijuar tensionim të sipërfaqes. Kjo bëhet kryesisht në mënyrë mekanike me ndihmën e bisturisë e në disa raste kur është e mundur përdoren edhe paisje si ajo e tipit Leister.

Largimi i vernikut të oksiduar, të rrudhosur e errësuar bëhet në mënyrë mekanike ose duke përdorur tretësa të ndryshëm apo përzierje të tyre. Para se të vendoset se me çfarë tretësi do të largohet verniku bëhen testet në sipërfaqe të vogla dhe zgjidhet më i përshtatshmi. Fillimisht provohen tretësat më të dobët e më pas ata më të përqëndruar.

Ndërhyrjet estetike që bëhen në zonat ku mungon piktura apo grunti bëhen me ngjyra akuareli dhe përshtatet tonaliteti i zonës përreth me ndërhyrjen. Këto zona që pikturohen me akuarele bëhen me vijëzime të holla që të dallojnë nga pjesa origjinale dhe thjesht përmirësojnë dhe unifikojnë dukjen e përg-

jithshme të veprës. Ato nuk janë ripikturime të imazhit të humbur. Këto mund të hiqen lehtë me ujë pas largimit të vernikut.

Në fund të gjitha veprave të restauruara u kalohen disa shtresa verniku të ri. Për këtë përdorim vernikë prej rezinave natyrale dhe asnjëhere vernikë sintetike.

Mbi ARTIN MESJETAR

*Revistë shkencore periodike.
Botim i Muzeut Kombëtar të Artit Mesjetar
Korçë 2022*



**Muzeu
Kombëtar
i Artit
Mesjetar**

**Adresa : Shëtitorja "Fan Noli" , 7001 Korçë, Shqipëri
Email: info@muzeumesjetar.gov.al
muzeumesjetar@hotmail.com
web: <http://www.muzeumesjetar.gov.al>**