

Kristaq BALLI¹

AN OLD POST-BYZANTINE ALBANIAN WORK

ABSTRACT

The great post-Byzantine icon, compound of two rectangular sceneries: "First Ecumenical Synod" (Council of Nicea) (y. 325) (above) and "Alexander seeing the Holy Cross Image" (y. 313) (below) was painted by Albanian postbyzantine painters, the brothers Constantine and Athanas Zografi from Korça city, on the year 1765. Its dimensions are: 183cm x 73cm x 4cm. Destination of icon was the iconostasis of the Lifegiving Source Church, Korça (1725), and it is protected and exhibited in the Museum of Medieval Art, Korca, Albania.

The peculiarity of this graphically perfect luxury icon is the appearance of a very rare and authentic pattern, i.e. the combination of two complementary scenes in the same icon, which together reflect the promotion of the widespread acceptance of a new religion, Christianity, through world-renowned historical facts that link together the presence of a very known earthly character - the Roman Emperor Constantine, originated from Illyria.

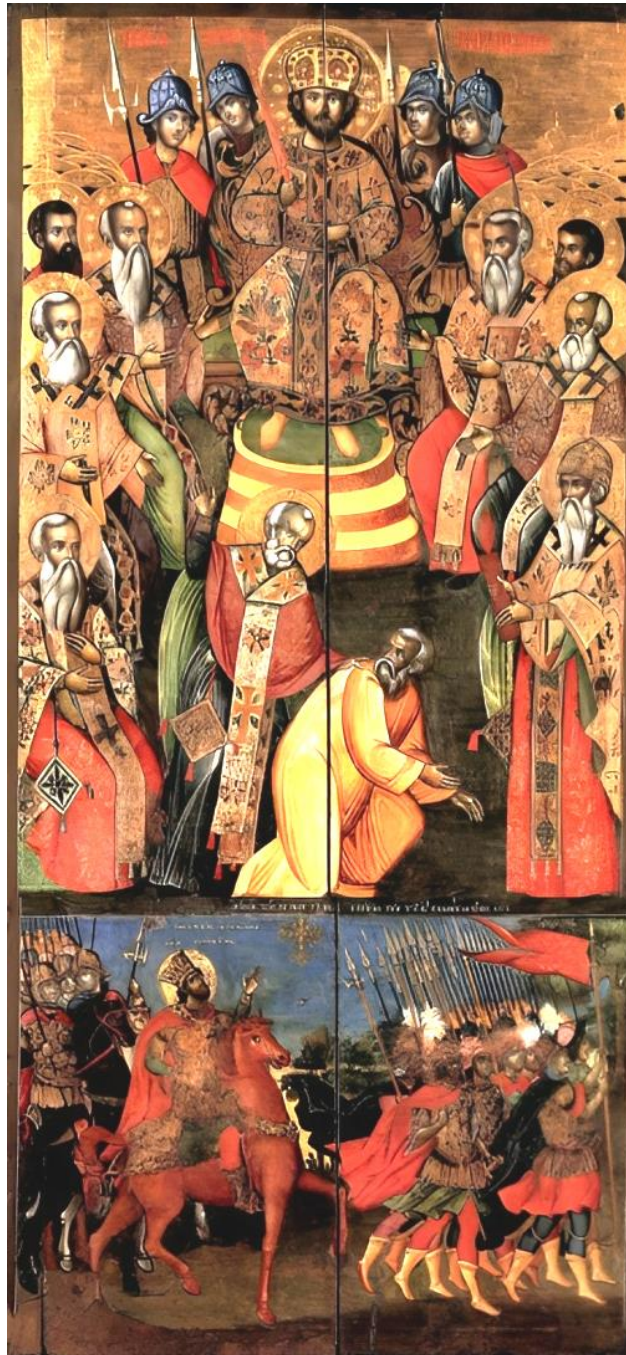
The down fragment "Battle of Milvan Bridge" has its inscription: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΕ ΕΝ ΤΟΥΤΩΝΙΚΑ (Constantine in this Conquest) (V.313). The upper passage presents the First Council of Nicaea (y. 325) a major ecclesiastical event to the triumph of Christian doctrine which associate both fragments to the same earthly character, Emperor Constantine the First. There are some values on the presented icon: historical, artistic as well as spiritual aspects in the public structure organization, development and level of economic and social relations between material and spiritual life during the 18th century, etc.

Fjalë kyçe: *icon pasbizantin, Kostandini I, First Ecumenical Synod, Atelier (School) of Korça, rufet, Kostandin & Athanas Zografi (Vako), Burimi Jetëdhënës (Life-Giving Source)*

¹ Kristaq BALLI
Conservation Engineer
Art scholar
Email: kristaqballi@yahoo.com

Kostandin dhe Athanas Zografi (Vako), piktorët e njohur pasbizantinë të shek. XVIII me origjinë nga treva e Korçës, kanë lënë një trashëgimi të vyer në artin e atëhershëm zyrtar të krishtërit lindor jo vetëm për numërin e madh të veprave të tyre, por edhe për repertorin, regjistrin tematik, përmbajtjen, stilin, si dhe për nivelin e tyre artistik. Të inkuadruar në mënyrë virtuale në një grupim piktorësh, të çlësuar nga disa studiues të sotëm si *Atelieja (Shkolla) e Korçës* (ku rreshtohen edhe D. Selenicasi, K. Jeromonaku, vëllezërit Çetiri (Katro), Nikollë Guga, Mësues Kostandini, etj. (Popa, Th. 1969), (Naslazi, K. 2003). Ata janë, në fakt, përfaqësues të artit fresko dhe ikonografik të një territori më të gjerë gjeografik e artistik, që përfshin disa vende të Ballkanit Perëndimor, ku inkuadrohej edhe pjesa jugore e Shqipërisë, Greqia, Kreta, Epiri i Veriut, Maqedonia dhe sigurisht kryeqendra e artit ikonografik të kësaj periudhe - *Mali i Shenjtë*.

Edhe pse në një kontekst bibliik konceptual kanunor e skematik të paracaktuar, si shumë artistë të tjerë, këta piktorë sollën gjithashtu shumë tipare e elemente të reja origjinale evolucioniste në mënyrën sesi e mbrujtën dhe e paraqitën artin e tyre. Për arsye të ndryshme historike, gjeopolitike e kulturore, shekulli XVIII shënon fazën e mbrame të artit pasbizantin lindor në trojet mesdhetare. Pasojat e rënies së Kostandinopojës dhe trysnia e pushtimit otoman nga njëra anë si edhe zotërimet venedikase në jug të gadishulit Ballkanik, ishin ndjerë edhe në prodhimtarinë e fizionominë e artit pasbizantin. Po t'u shtojmë këtyre edhe faktin që influenca e lëvrimin të artit të *Rilindjes Italiane* e Perëndimore kishte kapërxyer tashmë edhe Adriatikun e ishujt jonianë, veçmas Kretën, si dhe buisjen e një lëvizjeje të gjerë humaniste e iluministe, është krejt e natyrshme të përlijen "shartimet", ndryshimet, modifikimet, elementet realiste me risi kompozicionale, stilistikore, trendi për një art ku idealistja e transhendentajla ndërthuret me realisten, arti kishtar bëhet më "konkret" e jetësor, më social, më dekorativ, më dinamik, më ornamental, më estetik, më solemn në paraqitje, me këndvështrimet, teknikat e teknologjitë kontemporane të kohës.



Difuzioni i principeve të hershme biblike romane e bizantine, i artit paleolog maqedonas, i Kretës, i *Rilindjes Italiane*, i *Malit të Shenjtë* dhe territoreve të tjera ortodokse të Lindjes ishin një traditë e përvojë shumë e gjerë dhe e thellë, që përcaktoi përkatësinë e K. & A. Zografit si produkt artistik në sinkron të kohës dhe vendit, kur dhe ku jetuan e punuan. Zhvillimi e lulëzimi ekonomik e kulturor i disa qendrave shqiptare, si: Voskopoja, Vithkuqi, Llënga, Shipska, Grabova, Nikolica, Korça, ku gjatë shek. XVIII u ndëtuuan shumë kisha, bazilika e manastire,

krijoi gjithashtu premisa që ato t'i dekoronin mjeshtrat provincialë më në zë të asaj kohe. Në këtë aspekt mund të thuhet pa mëdyshje se ata karakterizohen nga një art, ku lëvroheshin tiparet e përbashkëta të një morie të madhe ikonografësh të huaj apo edhe shqiptarë, aq sa ndonjëherë ata edhe nuk dallojnë shumë nga njëri-tjetri, nëse nuk do të kishin edhe disa detaje autentike e individuale: mbishkrimet dhe emrat në pikturat apo kishat ku ata kishin lënë pikturat e tyre.

Dhjetëra ansamble, qindra tablo afreskesh dhe ikonash të K. & A. Zografit zënë një hapësirë të gjerë gjeografike (Shqipëri, Maqedoni, Mali i Shenjtë) e kohore (rreth 1730-1784) (Balli, K. 2000) sidomos në qytetin e Korçës (*Burimi Jetëdhënës*), në Ardenicë (*Fjetja e Shën Marisë*, 1744), ikonat në kishën e Libofshës, Voskopojë (*Shën Thanasi*, 1744 dhe hajati i *Shën Kollit*, 1750, *Shën Apostujt*, 1765), Vithkuq (*Shën Kozma e Damjanoi*, 1750, ikonat e *Shën Pjetri e Pavli*, 1764"), Mali Athos (katedralen *Ungjillëzimi* të Manastirit Filotheu, 1752, 1765, *Shën Ana*, skiti i *Manastirit Laura e Madhe*, 1755), skitin bullgar Bogodorica të *Manastirit Pandelimon*, *Manastiri Ksiropotam (Kisha 40 Shenjtorët*, 1783), etj.

Bashkë edhe me krijimtarinë e djemve të tyre respektivë Terpo dhe Evthim, arti fresko dhe ikonografik i kësaj shpure familjare përbën një kontribut të posaçëm sasior e cilësor në rajonin e Ballkanit.

Një prej veprave madhore, që pasqyron shprehjen e botëkuptimit të moderuar teologjik, artistik e estetik të krijimtarisë së tyre piktorale është ikona e madhe me dy skena: *Sinodhi i Parë Ekumenik* dhe *Aleksandri me Imazhin e Kryqit në Betejën e Lumit Tibër*. Realizimi kompozicional i kësaj ikone është i përveçëm, përfaqësues, unikal dhe i palëvruar në progamin ikonografik të autorëve të tjerë më të vjetër, apo më të rinj. Zakonisht, arti bizantin dhe pasbizantin i hershëm ishte më skematik, më hermetik dhe më konservator në paraqitjen tematiko-kompozicionale dhe subjektin e ikonave apo afreskut, duke i qëndruar më besnik programit biblik të *Dhjatës së Vjetër*, apo asaj *Të Re* (Ungjijve). Ikona e mësipërme është një nga shembujt e rrallë e domethënës në disa pikëpamje kryesore të shprehjes e të shfaqjes së elementeve historike, jetësore, etnokulturore e artistike, të cilat, të marra së bashku, konfirmojnë zbehjen e misticizmit eklisiastik të artit bizantin e pasbizantin dhe promovimin e disa aspekteve më jetësore, më racionale e humane, me personazhe, ngjarje, peizazhe, arkitekturë më të afërta me realitetin dhe raportin historik kundrejt narrativave simbolike dydimensionale të *Testamenteve*. Këtë liri shprehjeje e vërteton edhe fakti që në krijimtarinë e tyre piktorale në afresk apo ikona ndeshim edhe ngjarje, personazhe të njohur nga jeta, si: shenjtorë e prelatë provincialë, ktitorë (dhurues), mirëbërës, arkondë, (veçanërisht tek piktori David Selenica, si:

Joan Klimaksi, Shën Nikodhim Vithkuqari, Farëhedhësi, Joan Kukuzeli, Karl Topia, Shën Gjon Vladimiri, etj.)

Ikona e dyfishtë *Sinodi I Ekumenik dhe Beteja në Urën Milvian* (me dimensione 183 cm x 73 cm x 4 cm), konceptohet e realizohet nëpërmjet një modeli të rrallë autentik, pra i paraqitjes së dy skenave komplementare në të njëjtën ikonë, që së bashku pasqyrojnë promovimin e pranimit të gjerë të një feje të re, krishtërimin, nëpërmjet faktesh historike të njohura botërisht e që i lidh bashkë prezencën e Perandorit romak Kostandini I me origjinën nga Iliria.

Por, si? Kronologjikisht, pjesa e poshtme e ikonës, merr shkas nga beteja e njohur mbi Urën Milvian të Lumit Tibër, në luftën civile midis ushtrive të perandorëve pretendentë romakë Kostandini I (272 – 337) dhe Maxentius (278 – 312) më 28-29 tetor të vitit 312. Ura shërbente si porta e hyrëse veriore gjatë rrugës për në Romë. Fati i kësaj beteje tashmë njihet historikisht si një fitore madhore e Kostandinit ndaj Maxentiusit. Ai u bë Perandori suprem i Perandorisë Romake dhe e sundoi atë gjatë viteve 312 - 337. Në këtë fitore është futur edhe konteksti spiritual nga historia eklziastike dhe mrekullibërëse e besimit të krishterë. Sipas kronikanëve të asaj kohe Eusebius i Caesareas dhe Lactantius, beteja shënon fillimin e konvertimit të Kostandinit në Krishtërim. Kronikanët dëshmojnë që Kostandini dhe ushtarët e tij ndeshën në qiell një vizion të dërguar nga Zoti i Krishterë. Ishte vizioni i kryqit dhe fjalët:

“Me këtë shenjë ju do t’i mposhtni.”

Kjo u interpretua si një premtim për fitore, në qoftë se kryqi dhe simbolet e dy shkronjave të para të emrit Krisht në gjuhën greke, pra “XP” do të vendoseshin në mburojat e ushtarëve, veprim i cili u plotësua një ditë para betejës. Merr kësaj kuptimin doktrinor se Kostandini dhe ushtarët e tij hynë në Romë si “të krishterë”, duke krijuar terrenin e favorshëm për ligjitimin e një feje të re, që për më se tre shekuj ishte përndjekur deri në Katakombet e Romës. Edhe pse një pjesë njerëzish laikë nuk mund ta perceptojnë këtë ko incidencë, duhet theksuar se krishtërimi është një besim hyjnor, një besim i mrekullive, i Trinisë së Shenjtë, i mistereve universale edhe tokësore, por edhe me prirje për t’u kuptuar e asimiluar nga besimtarët me ngjarje, fenomene e personazhe konkrete, psh. Papa Gjon Pali (si shenjtor), Shën (Nënë) Tereza, të cilët janë shenjtorët më të rinj e që të gjithë i kanë njohur.



Fragmenti i poshtëm i ikonës me dy skena, pra, *Beteja në Urën Milvan* ka një mbishkrim ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΕ ΕΝ ΤΟΥΤΩΝΙΚΑ (Kostandini në këtë pushtim) që shpjegon përmbajtjen e skenës. Duhet ta kundrosh bashkë me pjesën e sipërme, që të kuptosh se kjo pamje është një “fragment” ikone, sepse jo vetëm që është subjekt shumë i rrallë ikonografik, por thuajse të gjithë elementet e shprehjes pamore duket se i takojnë një pikturë me përmbajtje laike e jetësore. Piktura ikonografike e *Betejës mbi Urën Milvian* të ikonës sonë ka një gërshetim surprizues të stilit të realizmit rilindas me elementet figurative mrekullibërëse të doktrinës kristiane dhe artit pasbizantin. Skena të fut në amosferën e luftës. Në qendër Kostandini me kurorën mbretërore dhe breroren e shenjtorit hipur në kalë të kuq dhe prapa tij kavaleria e komandantëve militarë. Përpara - formacionet luftarake me hushta e shigjeta të prirë nga flamuj. Ndërkaq Kostandinit i është shfaqur në qiellin blu vegimi i kryqit, që i jep ogurin e fitores mbi Maxentiusin, nëse ai do të përmbushë paradigmen e kryqit në qiell. Marrëdhënia midis betejës dhe shfaqjes së kryqit krijon lidhjen midis realitetit dhe doktrinës së krishterë si një binom spiritual, i pranueshëm për të përligjur përhapjen e fesë së krishterë nëpërmjet një ngjarje me natyrë njerëzore. Mos është stisur konteksti spiritual i kësaj beteje të madhe ushtarake pas përfundimit ngadhënjimtar të saj? Doktrina e krishterë nuk e parashtron këtë version. Asaj i nevojitej të zbulonte brenda ngjarjeve që ndryshuan perandorinë aspektin e botëkuptimit shpirtëror dhe elementet mrekullibërëse që duhej ta bënin hyjnore nën këndvështrimin e besimit të ri të krishterë këtë ngjarje vendimtare. Dhe e ka gjetur me detaje

të përlijtura si mesazhe mesianike që i dërgonte Zoti i krishterë nga kubeja e qiellit dhe që ishin të sinkronizuara me realitetin në tokë.



Nga pikëpamja pikurale ky fragment dallohet për frymën e theksuar perëndimore. Një tablo kompozicionale e zgjidhur me mjeshtëri artistike e racionalizëm, ku dominon dinamizmi, guximi, optimizmi, komunikimi, besimi dhe besnikëria tek Kostandini, që nga ana e vet është i befasuar nga imazhi i kryqit, i cili i del para syve dhe që e bën atë të vendosur në betejën e tij edhe pse ushtria e armikut të tij është më e madhe. Një tablo impresionuese për nga saktësia e vizatimit, nga paleta shumë e pasur e ngjyrave pikante, brilante, thuajse të gjalla, e një regjistër grafik e të mprehtë në silhuetë, e në kontrast të fortë me njëra - tjetrën. Ky mozaik i ndezur ngjyrash tregon, gjithashtu, pasurinë e veshjeve dhe rekuizitën e larmishme ushtarake, por edhe natyrën, qiellin, tokën, peizazhin. Por, mbi të gjitha, ajo është një tablo pikurale e fantazuar në teknikën e temperas (me vezë), që pasqyron nivelin e lartë mjeshtëror, teologjik, profesional, artistik të K. dhe A. Zografit.

Menjëherë, pas shpalljes si “Perandori më i Madh”, midis të tjerash, politika fetare e Kostandinit e vendos atë si autoritetin e parë që ndaloi persekutimet ndaj të krishterëve dhe legalizimin e Krishtëritimit njëlloj si besimet dhe kultet e tjera në Perandorinë Romake me anën e shpalljes së një dekreti të quajtur *Edikti i Milanos*, në vitin 313.

Pa dyshim që tabloja e mësipërme do të mbetej disi partikulare, nëse intuita teologjike e kozmopolite e piktorëve K. dhe A. Zografi nuk do t’i kish bashkëngjitur ikonës skenën e *Këshillit të Parë të Nikeas*, një ngjarje po aq madhore eklisiastike për triumfin e doktrinës së krishterë, që i lidh të dyja pikturat me të njëjtin personazh qëndror, Perandorin Kostandin I. *Këshilli i Parë i Nikeas* në vitin 325, pra 13 vjet më vonë se *Beteja mbi Urën Milvian*, quhet ndryshe edhe *Sinodi i Parë Ekumenik*; ai u thirr dhe u vëzhgua nga Kostandini. Kjo ngjarje mbledhi për herë të parë në historinë e deriatëhershme të krishtëritimit: 318 etër të shenjtë të kishës, prelatëve dhe peshkopëve nga e gjithë perandoria në qytetin metropolitan kishtar të Nikeas të Azisë së Vogël. Një ndër arsyt kryesore të këtij takimi ishte demaskimi i herezisë dhe teorisë arianiste të përfaqësuar nga prifti Arius i Aleksandrisë (Egjipt) (shek. IV) dhe pasuesve të tij, sipas të cilëve Krishti nuk është i barabartë me Perëndinë Atë, duke cënuar kështu doktrinën e ekuivalencës së trinitetit të shenjtë, traditën dhe harmoninë e Kishës:

“Me të njëjtin besim, me të njëjtën frymë e me unanimitet, Sinodi hartoi *Simbolin e Besimit* dhe rikonfirmoi doktrinën e *Trinisë së Shenjtë*.” (Wikipedia: *First Council of Nicaea*)

Simboli i Besimit, në fakt, u bë simboli i unitetit rreth Traditës së Shenjtë të Kishës dhe hodhi themelet e konsolidimit të Krishtëritimit si një doktrinë shpirtërore zyrtare e Perandorisë, që do të sanksionohej përfundimisht me të ashtuquajturin *Dekret i Selanikut* (“Edict of Thessalonika”) në vitin 380.

Pikërisht këtë mesazh mesianik transmeton fragmenti i sipërm i ikonës. Në këtë rast autor (i-ët) ka preferuar të përzgjedhë një tjetër rrymë e stil pikturimi. Për t’i dhënë asaj një kuptim të thellë transhendentale dhe për ta futur në një atmosferë më eklisiastike e më sugjestionuese, piktura i afrohet nga pikëpamja kompozicionale dhe e përmbajtjes skenave standarde të ikonografisë bizantine, por duke ndërkallur tipare të reja tipike të artit të vonë pasbizantin, veçanërisht elementeve të artit barok (shek. XVII-XVIII), që i japin pikturës një pamje të pasur dekorative e shumë impresionuese ndaj shikuesit. Subjekti i saj është thjeshtësisht i kuptueshëm. Në qendër të tablosë është skena e frustimit të Ariusit nga Shën Kolli për shkak të mospranimin të herezisë së tij ndaj doktrinës së krishterë, si rezultat i së cilës ai dhe pasuesit

e tij do të përjashtoheshin nga kisha e do të dënoheshin nga Kostandini me ekzil në Iliri. Kjo skenë zhvillohet në praninë e të gjithë etërve të kishës, në krye të të cilëve dominon Perandori Kostandin, të cilit i është kushtuar një vëmendje e posaçme. Me kurorën dhe skeptrin mbretëror, si dhe breroren shenjtërore, ai qëndron ulur në thronin e vendosur mbi një pedestal plot breza rrethorë dhe i shoqëruar nga katër ushtarë të armatosur romakë, që përfaqësojnë statusin e tij publik. Në krye të ikonës ndodhet mbishkrimi *ΗΑΓΙΑ ΠΡΟΤΗΝ ΚΥΝΟΔΟΤΟΝ* (Këshilli i Parë i Shenjtë). Për të vlerësuar rëndësinë e madhe të kësaj ngjarjeje në historinë e krishtërit, por

vendimtar ndaj tij Kostandin I, kushtuar një artistik brenda zhvillimeve më të ikonografike të



edhe në rolin të Perandorit pikturës i është kujdes i veçantë kuadrit të denja shek. XVIII.



Së pari piktura është e një niveli të lartë aristokratik dhe kjo i kushtohet temës e subjektit, por jo më pak edhe mjeshtrisë dhe eksperiencës së piktorit. Jo çdo artist mund të pikturonte scena të tilla. Ngjyra dhe veshja me ar, si dhe drita që rrezaton ai në pjesën e epërme synojnë të të futin në një situatë transhendente e devotshmërie hyjnore. Përkundër, sfondi i errët prapa figurës së Ariusit të fut në botën e mëkatit e herezisë. Fytyrat e personazheve me kontraste dhe sfumatura të errëta i aviten artit të *Rilindjes Italiane*, ndërsa veshjet luksoze, veçanërisht ato të Kostandinit dhe etërve, ngjyrat e tyre të theksuara, draperitë e larmishme me motive të shumëllojshme gjeometrike e floreale, janë elementë ekzotikë dekorativë të artit barok e etno-folklorik që theksojnë rëndësinë dhe solemnitetin e kësaj ngjarjeje madhore për krishtërimin. Vezullues në purpur dhe ar, Kostandini bëri një hyrje ceremoniale gjatë çeljes së Këshillit, por u ul duke respektuar që peshkopët të ishin para tij. Sipas Eusebius, Kostandini qëndroi në mes të Kuvendit, si lajmëtar hyjnor i Zotit, i veshur me rroba që shkëlqenin me rrezëllim drite dhe reflektonin rrezatimin e ndezur të mantelit të purpurt stolisur me shkëlqimin brilant të arit dhe stolive të çmuara. Perandori ishte i pranishëm si një dëshmitar e mbikëqyrës dhe nuk kishte të drejtë për votë zyrtare. Ai e organizoi Sinodin sipas linjës së Senatit Romak.

Kësisoj në dallim nga skena e *Betejës në Urën Milvan*, në *Këshillin e Parë në Nikea* Perandori Kostandin, në aparençë, i ngjarjes, por, tij është i një rëndësie kristian. Ishte roli i civil të Perandorisë. Si i rregullit e rendit publik dhe të kujdesej që edhe paqe. Kur u vu në dijeni Aleksandri (Egjipt), ai u Ariusit e ndjekësit e tij trazirave. Por meqë



nuk është protagonist i kryesor sidoloftë, pas kuintash, roli i substanciale kundrejt besimit liderit dhe autoritetit suprem tillë, përgjegjësia për ruajtjen e ishte ekskluzivisht e tij, por Kisha të ishte harmonike e në të debateve ariane në shqetësua dhe këshilloi si shkakun e fillimit të situata diverse nuk u qetësua,

ai vendosi të thërrasë Sinodin në Nikea, ku ftoi pjesëmarrjen e njerëzve më të shquar të kishave të çdo vendi. Kostandini ndihmoi për realizimin e takimit duke bërë të mundur shpenzimet e udhëtimit të peshkopëve me anë të fondeve publike, siguroi një sallë të madhe komode në pallat, ku të dëgjohej e ndiqej gjithçka me dinjitet. Gjatë fjalës hapëse të Sinodit, ai iu sugjeroi peshkopëve dakordësi e mirëkuptim dhe iu përmendi atyre të ndiqnin mësimet e drejta të Shkrimeve të Shenjta. Perandori iu kushtoi kujdes të veçantë fjalimeve të të dy kampeve dhe u tërhoq të dëgjojë vendimin e peshkopëve. Ata i thanë se teoria e Ariusit ishte një anatemë (mallkim) dhe formuluan një dokument besimi për korrigjimin e kësaj doktrine. Kur Ariusi dhe pasuesit e tij refuzuan të binin dakord, një gjyq peshkopal vendosi përjashtimin e tyre nga Kisha. Duke respektuar vendimin klerikal dhe rrezikun e një trazire të mundshme, Kostandini organizoi edhe një gjyq civil, i cili vendosi dëbimin e tyre në ekzil. Ky ishte fillimi i praktikës së përdorimit të fuqisë laike (sekulare), shembëll, i cili u ndoq nga të gjithë perandorët e mëvonshëm.

Ikona e dyfishtë *Beteja mbi Urën Milvian* dhe *Këshilli i Parë i Nikeas* përbën një shembull të rrallë e autentik të vyer eklisistik, historik e artistik. Ajo është një kompozim e sintezë e vyer e rinovimit të artit pasbizantin sidomos drejt ngërthimit të steriotipeve, traditës e kanuneve biblike me ngjarje dhe personazhe historike reale, që së bashku do ta bënin më të besueshme e më qëndrueshme jetën sociale e shpirtërore si dhe universalizimin e saj në një pjesë të madhe të Botës. Ajo shërbeu edhe demokratizimin e lirinë e artit dhe të artistëve të talentuar për t'iu shmangur klisheve të konsumuara dhe për të shfaqur edhe preferencat, vlerat e individualitetin e tyre artistik në një realitet të ri kohor, historik, gjeopolitik e shoqëror.

Ikona e mësipërme shpërfaq edhe një fenomen shumë interesant, që lidhet me organizimin e jetës ekonomike e qytetare të Korçës në mes të shek. XVIII. Gjatë këtij shekulli qyteti i Korçës ishte rritur dhe funksiononte ekonomikisht si një qendër urbane paraindustriale, kryesisht zejtare e tregtare, që plotësonin nevojat e jetës, por edhe që shkëmbenin mallrat apo prodhimet e përpunuara me krahinat përreth.

Mjeshtëritë dhe profesionet ekzistuese ishin organizuar në bashkësi të quajtura “rufete”, të cilat ishin disa organizime që mblihdnin rreth tyre zejtarë, profesionistë dhe tregtarë të të njëjtave zeje (rufetet e papuçinjve, tabakëve, gëzofpunuesit, terzinjve, kasapëve, opingarëve, bakejve, lëkurëregjësve, hanxhinjve, samarxhinjve, kujunxhinjve, bakërxhinjve, etj.) dhe kishin si qëllim nëpërmjet kanunoreve apo statuteve të tyre mbrojtjen e të drejtave dhe konkurrencën e tyre, por edhe detyrime

kontributesh financiare në favor të bamirësisë, zhvillimit e përmirësimit të jetës urbane, të sponsorizimeve ndaj institucioneve fetare, publike, sociale, etj. Këtë funksion e konfirmon edhe ikona e mësipërme. Në mesin e ikonës është vendosur përkushtimi ΔΕΗΣΙΣ ΤΩΝ ΘΕΟY ΡΟΥΦΕΤΙΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ (*Lutje e shërbëtorit të Zotit të rufetit të Shën Kostandinit*, 1765). Zakonisht rufetet kishin nga një shenjt mbrojtës, të cilin e festonin dhe e lusnin në ditën e celebrimit të tij kishtar, madje atë ditë ata nuk punonin. Ikona e financuar prej tyre ishte e destinuar për ikonostasin e *Katedrales Burimi Jetëdhënës* (Ndërtuar rreth vitit 1725), që do të thotë se ajo prestonte një vepër të vlerë dhe për mjeshtra të denjë. Ajo qëndroi aty për më se 200 vjet, deri më 1967, vit kur kishat metropolitane u prishën. Por ikona, për fat, i rezistoi kohës, ajo është restauruar dhe ekspozuar në *Muzeun e Artit Mesjetar Korçë* dhe përbën padyshim një prej veprave madhore pasbizantine jo vetëm të autorëve të saj K. & A. Zografi, por të mbarë artit pasbizantin shqiptar e më gjerë.



BIBLIOGRAFIA

Konferenca II e *Studimeve Albanologjike*, Tiranë, 1969.

Simpoziumi Ndërkombëtar Shkencor 2000 *Vjet Krishtërim*, Tiranë, 2000.

Balli, Kristaq (2000) *Të dhëna të reja mbi veprimtarinë e K. dhe A. Zografit...* Simpoziumi Ndërkombëtar Shkencor 2000 *Vjet Krishtërim*, Tiranë.

Naslazi, K. (2003) *Ndikimi i shkollës ikonografike të Korçës tek piktorët...* Revista *Tempulli*, Nr.7, 2003: 5, 22, 24.

Popa, Th. (1969) *Shkolla e Korçës dhe tradita e saj në pikturën kishtare*: Konferenca II e *Studimeve Albanologjike*, Tiranë;