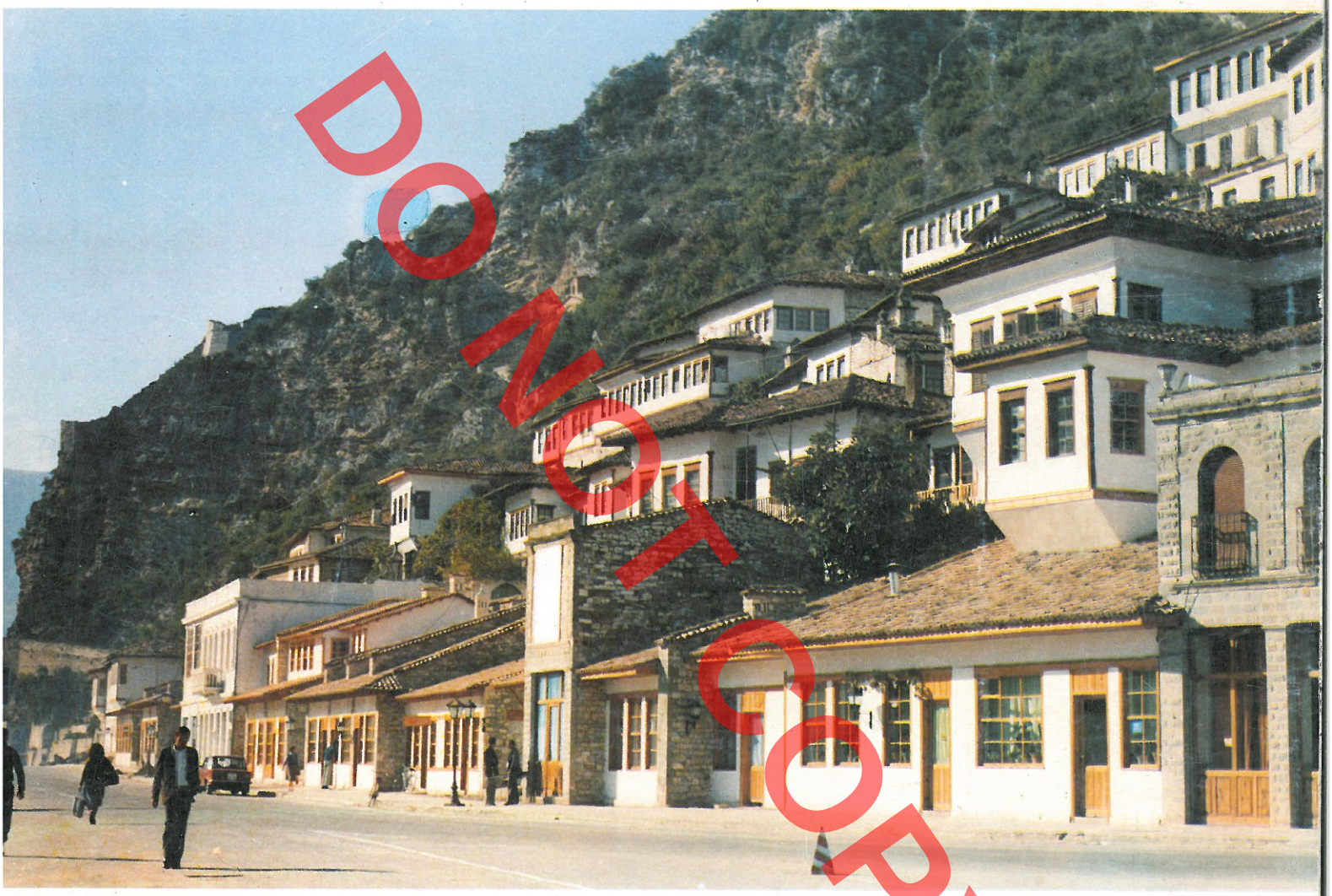
monumentet



DO NOT COPY

2 / 1990

DO NOT COPY

Kopertina e parë: Pamje e lagjes Mangalem Berat.
Foto: Naim Kasapi

MINISTRIA E KULTURES RINISE DHE SPORETEVE

INSTITUTI I MONUMENTEVE TE KULTURES

TIRANE

DO NOT COPY

monumentet

2 / 1990 (40)

DO NOT COPY

KOLEGJIUMI I REDAKSISE:

Emin Riza (Kryeredaktor)
Apollon Baçe (Zv/Kryeredaktor)
Aleksandër Meksi, Gjergj Karaiskaj, Gjergj Frashëri,
Hasan Nallbani, Neritan Ceka, Pirro Thomo.

Ky numër i revistës u sponsorizua nga "Kronenbourg" (BOUTARI)

Kynumër i revistës "Monumentet" përmban materialet e Simpoziumit "Berati-vlerat dhe restaurimi i tyre" mbajtur, më 21-22 Shtator 1990. Materialet botohen në formën që u mbajtën.

Ce numéro contient les matériaux du symposium "Berat ses valeurs et leur restauration", tenu à Berat de 21 à 22 septembre 1990. Les communications sont integrales.

Pronë letrare e Institutit të Monumenteve të Kulturës pranë Ministrisë së Kulturës Rinisë dhe Sporteve

Adresa e Redaksisë: Rruga: "Seremedin Seid Toptani' Nr. 7 Tiranë
Tel. Fax. 00355.42.27511

Tirazhi 400 copë

Shtypur në GRAFIKA ARS Sh.p.k. Tiranë

PASQYRA E LENDES

	ARTIKUJ	Faqe
Emin RIZA	Qyteti muze i Beratit, arritje dhe perspektiva	9
Shuaip MANE	Kalaja e Goricës	29
Neritan CEKA	Lashtësia dhe emri i Beratit antik	33
Aleksandër MEKSI	Kishat bizantine të Beratit	37
Hasan NALLBANI	Kritere dhe praktika në restaurimin e veprave të artit në Kalanë e Beratit	43
Shpresa PRIFTI	Bashkërendimi i veprimtarive jetësore në ansamblet e vjetra urbane në shoqërinë bashkëkohore	47
Dhorka DHAMO	Të dhëna për datimin e afreskave bizantine në Berat	51
Fatbardha SHKUPI	Mjeshtrat popullorë në Berat gjatë shekujve XVIII-XX	57
Henri RAULIN	Konservimi dhe vendi që zë në kuadrin evropian arkitektura shqiptare, kryesisht banesa qytetare dhe ajo e ndërtuar me qerpiç	65
Teodor PASKALI	Qyteti i Ohrit dhe mbrojtja e tij	69
Gazmend MUKA	Disa konsiderata për kontributin e Çetirëve në ikonat e Katedrales "Fjetja e Shën Mërisë" në Berat	73
Valter SHTYLLA	Ura të hershme në Berat dhe Skrapar	79
Latif LAZIMI	Elementet arkitektonike të pamjes së jashtme dhe brendësisë në banesën beratase	83
Gjergj FRASHERI	Gjurmët e Mimar Kasemit në trevën e Beratit	89
Kujtim BRAKA	Berati në dritën e të dhënave arkeologjike	97
Eleni DUKA	Sixhilati i sheries së Beratit, dëshmi dokumentaro-kulturore me vlerë	103
Marita BECI	Disa vrojtime dhe sugjerime mbi gjendjen dhe problemet e ruajtjes së objekteve të restauruara në muzeun "Onufri"	109
Guntram KOCH	Disa dëshmi të periudhës së hershme bizantine në Berat.	113
Frederik STAMATI	Mbi restaurimin e epitafit të Gllavenicës.	121

DO NOT COPY

Vangjush GOLLOSHI, Marita BECI, Ylli DRISHTI — Ekzaminimi radiologjik i pikturave të Onufrit 125

Arben ARAPI — Ritrajtimi i brezit të dyqaneve të ansamblit të lagjes Mangalem. 129

Ylli DRISHTI — Restaurimi i tre ikonave të tipit "Deisis". 133

Genc SAMIMI — Vlerat dhe restaurimi i një banesë tipike me çardak në Berat 139

Fatmir THAÇI, Adrian DEVOLLI — Restaurimi dhe vlerat e pikturës murore të kishës së Shën Mëri Vlaherues në Berat 143

Eduard SOPPI — Mbi disa punime në tavanin e Teqes së Helvetive në Berat 147

Mustafa ARAPI — Disa vlera të përftuara nga restaurimi i një vepre të Onufrit 151

Pirro THOMO — Mbi aspektin estetik ne restaurimin e monumenteve të arkitekturës popullore 155

Fatmir THAÇI — Të dhëna rreth pikturës murale në kishën "Fjetja e Shën Mëris" në kishën e Sinjës 159

Skënder MIHALAÇKA — Berati dhe piktura në krahinën e Myqezesë në shek. 18-19. 163

Ferid HUDHRI — Berati dhe vepra të piktorëve të huaj. 167

Besim TABAKU — Ikonëmbajtësit e kishave të Perondisë dhe Katedrales së Beratit. Vlerat dhe ndërhyrjet restauruese. 171

Emin RIZA — Banesa beratase në kudrin e banesës shqiptare. 175

DISKUTIME

Stilian ADHAMI — Restaurimet sistematike të kryera në qytetin e Beratit. 179

Myslym HOTOVA — Të huajt për qytetin e Beratit. 183

DO NOT COPY

DO NOT COPY

TABLES DES MATIERES

	ARTICLES	Page
Emin RIZA	La ville musée de Berat, réussites et perspectives	19
Shuaip MANE	La forteresse de Gorica	31
Neritan CEKA	L'ancienneté et le nom antique de la forteresse de Berat	35
Aleksandër MEKSI	Les églises byzantines de Berat	41
Hasan NALLBANI	Critères et pratiques de restauration des ouvres d'art dans la forteresse de Berat	45
Shpresa PRIFTI	La coordination des activités vitales des anciens ensembles urbains dans la société contemporaine	49
Dhorka DHAMO	Données pour la datation des fresques byzantines à Berat	55
Fatbardha SHKUPI	Le travail des mâitres populaires à Berat au cours des XVIII-XIXs et le début du XXs	61
Henri RAULIN	Conservation de l'architecture rurale et populaire des pays albanais, notamment des maisons-tours et des maisons en briques de terre crue	67
Teodor PASKALI	La ville d'Ohrid et sa protection	71
Gazmend MUKA	Quelques considérations sur la contribution des peintres Çetiri, aux icônes de la cathédrale "Dormition de la vierge" à Berat	77
Valter SHTYLLA	Anciens ponts aux alentours de Berat et de Skrapar	81
Latif LAZIMI	Eléments architectoniques de l'extérieur et de l'intérieur de l'habitation de Berat	87
Gjergj FRASHERI	Les traces de Mimar Kasem dans la contrée de Berat	93
Kujtim BRAKA	Berat à la lumière des données archéologiques	101
Eleni DUKA	Le "sixhilat" de la "sherie" de Berat témoignage documentaire-culturel de valeur	107
Marita BECI	Observations et suggéstions sur l'état et les problèmes de la conservation des objets restaurés au musée "Onuphre"	111

Guntram KOCH	Einige Zengrisse der fruhbyzantinischen zeit aus Berat.	117
Frederik STAMATI	Sur la restauration de l'épitaphe de Gllavenica	123
Vangjush GOLLOSHI Merita BECI Ylli DRISHTI	Examen radiologique des peintures d'Onuphre.	127
Arben ARAPI	Le nouveau traitement des boutiques de l'ensemble du quartier Mangalem.	131
Ylli DRISHTI	La restauration de trois icônes du type "Deisis".	137
Genc Samimi	La restauration d'une habitation typique à tchardak, dans la ville de Berat.	141
Fatmir THAÇI Adrian DEVOLLI	La restauration, et les valeurs de la peinture murale de l'égliese de Notre Dame de Blachernes.	145
Eduart SOPPI	Sur quelques travaux effectués au plafond du tekké de la secte Halveti à Berat.	149
Mustafa ARAPI	Quelques valeurs acquises par la restauration d'une oeuvre d'Onuphre.	153
Pirro THOMO	Sur l'aspect esthetique de la restauration des monuments de l'architecture populaire.	157
Fatmir THAÇI	Donées sur la peinture murale de l'église "La dormition de la vierge" à Sinjë.	161
Skënder MIHALÇKA	La peinture dans la ville de Berat et dans la région de Muzeqe au cours des 18-19s.	165
Farid HUDHRI	Berat dans l'oeuvre des peintres étrangers.	169
Besim TABAKU	Les iconostases de l'église de Perondi et de la cathédrale de Berat. Leur valeur et leur restauration.	173
Emin RIZA	L'habitation de Berat dans le cadre de l'habitation albanaise.	177
	DISCUSSIONS	
Stilian ADHAMI	Les restaurations systématique effectuées dans la ville de Berat.	181
Myslim HOTOVA	Les étrangers sur la ville de Berat.	185

DO NOT COPY

Revista "Monumentet" me një kontribut shumë të vyer njëzet vjeçar përfaqëson një botim serioz të Institutit të Monumenteve të Kulturës. Në faqet e saj pasqyrohen materiale me vlerë për historinë e kulturës materiale të trevave shqiptare. Këtu gjen hapësirë aktiviteti gjurmues dhe restaurues i një kolektivi të pasionuar dhe me përvojë në këtë fushë të rëndësishme të shkencave albanologjike.

Me rastin e rifillimit të botimit i uroj Revistës "Monumentet" vazhdimësi në të mirën e studimit dhe mbrojtjes së monumenteve në Shqipëri.

Aleksandër Meksi

La revue "Monumentet" qui a donné une si grande contribution depuis 20 ans déjà, représente une édition scientifique sérieuse de l'Institut des Monuments Culturels. Elle offre des recherches de valeur sur l'histoire et la culture des contrées albanaises et reflète une large activité de recherches et restaurations réalisées par un groupe de gens passionnées qui ont de l'expérience dans le domaine important des sciences albanologiques.

A l'occasion de sa réaparition, je souhaite à la revue "Monumentet" une longue vie en faveur de la protection des monuments en Albanie.

Aleksandër Meksi

DO NOT COPY

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Emin RIZA

QYTETI MUZE I BERATIT, ARRITJE DHE PERSPEKTIVA

Ruajtja e pasurisë kulturore në përgjithësi, dhe e asaj ndërtimore e artistike në veçanti, kanë qenë një përkujdesje e vazhdueshme e gjeneratave të kombit tonë, e krijuesve të këtyre vlerave në rrjedhë të shekujve. Nevojat utilitare, të ndërthurura me synimin, thellësisht humanitar e atdhedashës të ruajtjes së arritjeve të së kaluarës, shpjegojnë ardhjen deri në ditët tona të mjaft vlerave të papërsëritshme kulturore, që janë përfshirë aktivisht në jetën e sotme me rolin e tyre të dyfishtë, si dokument historik dhe vepër arti. Respekti për krijimet e brezave paraardhës nga ata pasues, larg formash të organizuara bashkëkohore, na vjen gjithashtu edhe si një mesazh kuptimplotë e impenjues për t'i parë këto probleme me tërë seriozitetin dhe kompetencën e duhur. Tashmë, shoqëria jonë është bërë e ndërgjegjshme se e kaluara dhe e tashmja janë hallka të një zinxhiri, dhe se këto shërbejnë si bazë edhe për ndërtimin e së ardhmes. Nuk jemi përpara synimesh sentimentale të ruajtjes pasive të relikave, por përpara një detyrimi thelbësor kulturor-historik ndaj krijimesh që bartin vulën e kohës që i krijoi dhe që, si të tilla, janë pjesë përbërëse e historisë së popullit tonë. Ky ndërgjegjësim në plan shtetëror e popullor mbarëkombëtar, qëndron në bazën e asaj ecurie relativisht të shpejtë të veprimtarisë për gjurmimin, vënien në mbrojtje dhe restaurimin e vlerave kulturore-artistike të krijuara në shekuj nga kombi shqiptar.

Tregues i dukshëm i ecurisë në këtë fushë është veprimtaria e gjerë e Institutit të Monumenteve të Kulturës dhe institucioneve të tjera shkencore, që kanë kristalizuar tashmë bazat e koncepsionit metodologjik për përkujdesjet ndaj këtyre vlerave. Disa sesione shkencore dhe simpoziumi "Mbrojtja, studimi dhe restaurimi i monumenteve të kulturës" mbajtur në vitin 1987, kanë krijuar kushtet për të kaluar nga shikime tërësore në vështrime mbi një rreth më të ngushtë vlerash, çka shkon paralelisht me thellimin e kompetencës dhe një depërtim më kapilar në problematikën komplekse me monumentet. Edhe zgjedhja e Beratit si objekt i këtij simpoziumi përbën në vetvete një tregues të qartë të arritjeve shqiptare në fushën e vlerësimit të monumenteve. Por kjo zgjedhje, krahas konsideratave të mësipërme ka edhe një faktor të rëndësishëm inherent, i cili ka kushtëzuar faktorin e dytë pasues. Eshtë fjala për vlerat vërtet të një rëndësie të veçantë, të cilat ruhen në qytetin e Beratit dhe çka është më e rëndësishme vazhdimësia thuajse e pandërprerë e këtyre veprave, e shfaqur në një mori gjinish e pasurish artistiko-kulturore. Berati, ka përparësinë e dukshme të kontinuitetit, në fillim si qëndër e banuar ilire e më pas si qytet ilir, arbëror e shqiptar. Kushtet historike të mpleksura me ato gjeotopografike etj. i kanë dhënë Beratit një vitalitet mbarëkohor, që zë fill prej muzgut të historisë dhe që shfaqet me një larmi të pasur monumentesh. Ky faktor objektiv, detyrimisht diktonte dhe përpjekjet adekuate sa shumëformëshe, aq edhe të shpejta, që së pari të ndalohej degradimi i vlerave, e më pas të kalohej përherë e më thellë në procesin e restaurimit. Të dy këta faktorë bënë që Berati sot të paraqitet si një nga qëndrat më tipike, ku vlerat që krijoi kombi ynë në shekuj, janë përcjellë me përkujdesje frymëgjera në mjaft plane. Nga ndjekja e përvojës shqiptare të përkujdesjeve mbrojtëse e

DOKTORSKI

restauruese, në Berat mund të krijohet lehtazi një përfytyrim i qartë i koncepsionit tonë për këto çështje. Duke qëndruar në rrethin e këtyre konsideratave, është për t'u theksuar sensibilizimi relativisht i hershëm i opinionit tonë kompetent për vënien në mbrojtje krahas monumenteve të veçanta, edhe të ansambleve e madje, siç është rasti i Beratit e Gjirokastrës. Vonesat në këtë drejtim do të ishin vërtet me dëm të pallogaritshëm, duke pasur parasysh ritmet e shpejta të zhvillimit të shoqërisë sonë, dhe paralelisht kërkesat për një kulturë bashkëkohore banimi dhe mjedisi urbanistik. Ndërhyrjet energjike administrativo-shkencore dhe konsensi popullor, qenë premisat të cilat lejuan që kjo pasuri të ruhej e pacënuar edhe në planin urbanistik-ndërtimor, çka përbën tiparin thelbësor të vlerave të qytetit-muze të Beratit.

Zgjedhja e Beratit si qendra që do të përbëjë temën e këtij simpoziumi shfaq proekupimin për shkallën dhe mënyrën e ndërhyrjeve të derisotme, duke qenë të ndërgjegjshëm për përgjegjësinë e madhe qytetare e profesionale ndaj kësaj pasurie. Nevoja e parashtrimit të arritjeve dhe ajo më thelbësorja e konfrontimit të ideve, duke pasur për këtë edhe mendimin kompetent të kolegëve të huaj, do të përbënte një nga synimet kryesore të këtij simpoziumi, krahas parashtrimit të problematikës ekzistuese dhe kërkimit të rrugëve për të ecur me hapin e kohës në fushën e vlerësimit të monumenteve. Vlerat e papërsëritshme që ruan Berati kërkojnë ndërhyrje adekuate, të cilat do të ishin të tilla vetëm nëse do të qëndronin në lartësitë e shkencës së restaurimit, si në koncept ashtu edhe në mënyrën praktike të zbatimit.

Historia e Beratit si qëndër e banuar zë fill në lashtësi rreth viteve 2600 p.e.s., siç tregojnë dëshmitë arkeologjike. Më pas, qendër paraqytetare me rrethimin e saj prej muresh të fuqishme në shek. IV p.e.s. fillon historia e njerit prej qyteteve të rëndësishme ilire, me jetë të pasur e thuajse të pandërprerë. Furia shkatërruese romake në vitin 200 p.e.s. si hakmarrje ndaj qëndresës pati për objekt si muret rrethuese ashtu edhe jetën njerëzore, u shlye relativisht shpejt. Gjatë antikitetit të vonë, në shekujt IV-VI, rëndësia e qytetit rritet. Mesjeta, kalohet nga kjo qendër me ngjarje të rëndësishme pushtimesh e qëndresash. Ajo përfshihet në suaza të ndryshme shtetërore, ku rolin parësor e luajti perandoria bizantine. Më 1417 Berati pushtohet nga turqit, për t'u përfshirë pas 5 shekujsh në suazën natyrale të shtetit të porsakrijuar shqiptar. Ndryshimet politiko-shoqërore, ndërrimet e emrave Antipatria (mendimi tradicional) Pulheriopolis, Belgrad e Berat, në rrjedhën e gjatë disa shekullore të kësaj qendre, nuk ndryshuan thelbin e tipareve etniko-kulturore të banorëve të saj, gjithë duke u përfshirë ata aktivisht në evolucionin e konteksit historiko-shoqëror, siç dëshmohet edhe nga monumentet e periudhave të ndryshme. Këta i përkasin shumë gjinive, duke filluar prej kalasë, ndërtimeve të kultit, mjaft prej të cilave me pasuri të mëdha arti, e së fundi vlerave të rralla në fushën e arkitekturës popullore.

Kalaja, zanafilla e qytetit, paraqet një mozaik duarsh ndërtimi. Faza e parë ilire e shekullit IV p.e.s. ndërtuar me mure të fuqishme prej gurësh të latuar, prej të cilëve ruhen mjaft trakte, përcaktoi linjën e mureve rrethuese, e cila thuajse nuk ndryshoi për 22 shekuj me radhë. Shpesh për rindërtimet janë ripërdorur gurët gëlqeror antikë. Shekullit XIII, i takon ndërtimi i oborrit të fortifikuar, përpara hyrjes kryesore. Po kësaj kohe i përket edhe ndërtimi i kështjellës, muret e së cilës përforcohen me gjashtë kulla. Në një kohë të dytë u vecua pjesa juglindore, e cila u kthye në kështjellë të brendshme, seli e parisë së qytetit. Më vonë, me disa rindërtime të Ali Pashë Tepelenës, në fillim të shekullit XIX, kalaja pëson zgjerim e rindërtime.

Monumentet e kultit janë të shumta në Berat. Në gjendjen e sotme vetëm disa fragmente dëshmojnë për ndërtime të periudhës paleokristiane. Nga ndërtimet më të hershme që i përkasin shekujve XIII-XIV, përmendim treshen e mirënjohur të kishave të Shën Mëri Vllahernës dhe Shën Triadhës, brenda mureve rrethuese të kalasë, si dhe atë të Shën Mëhillit, ngritur mbi pjerrësinë e thepisur shkëmbore jugore, e cila ishte përfshirë brenda fortifikimit me dy muret anësore të shekullit XIII. Të tipit kryq të brendashkruar, ato me dinamizmin e theksuar dhe dekorin qeramoplastik përfshihen në tipologjinë bashkëkohore. Pas një pauze që lidhet me pushtimin turk, veprimtaria ndërtuese e kishave vazhdon, tashmë duke parapëlqyer tipin bazilikal, si dhe kapelat e thjeshta. Veçanërisht e dendur qe veprimtaria ndërtuese dhe rindërtuese në kishat e kalasë. Krahas ndërtimeve me përmasa e formulim modest të pamjeve të jashtme, gjatë shekujve XVII-XVIII ndërtohen, apo rindërtohen edhe kisha krahasimisht të mëdha si ajo e Vangjelizmoit dhe Katedralja e Shën Mërisë, të dyja në Kala.

Pushtimi turk pruri një repertor të ri edhe në ndërtimet e kultit të Beratit. Xhamia dhe teqetë, janë të shumta dhe me

DOKTORATURA

vlera. Ndërtimet e para të xhamive i përkasin shekullit XV. Ato i takojnë tipit me salla mbuluar me çati, dhe duke filluar nga shekulli XVII dhe atij me sallë me kupol. Ndër xhamitë e Beratit vlera të veçanta kanë rrënojat e së ashtuquajturës "xhamia e kuqe" shek. XV, rrënojat e xhamisë Mbret, po të kësaj kohe dhe të rindërtuara në shek. XVIII-XIX, e xhamisë së Plumbit (1553-54), një nga ndërtimet më të goditura të kësaj gjinie, si dhe xhamisë së Beqarëve, (1827), e ndikuar në kompozimin e saj nga trualli i pjerrët, ashtu si dhe ndërtimi i banesave. Ndër teqetë e Beratit, një vend të veçantë ze ajo e Helvetive, një realizim me vlera të veçanta në sferën e ndërtimeve tona islamike, ndërtuar në vitin 1782.

Ndërtimet e kultit dhe veçanërisht ato të kultit kristian, dallohen për pasurinë e madhe të vlerave artistike në pikturën murale, atë të kavaletit, si dhe në punimet e drurit. Eksterieri i varfër është në kontrast të spikatur me pasurinë e madhe të brendësisë së kishave të shekujve XVI-XIX. Emrat tashmë të shquar të piktorëve tanë mesjetarë të Onufrit, të birit të tij, Nikollës, krahas anonimëve të tjerë, lidhen ngushtas me Beratin. Ata punuan si në gjininë e pikturës murale dhe në atë të kavaletit, me arritje ku spikat individualiteti krijues dhe kultura e gjerë artistike. Daltimi në dru, siç shihet në ikonostasin e katedrales, ka hyrë gjatë shekujve XVIII-XIX në fushën e krijimtarisë artistike.

Një fushë në të cilën Berati ruan vlera të papërsëritshme është edhe ajo e ndërtimeve popullore. Krijimtari, që formulon tërësinë e qytetit-muze, ajo i përket në planin ndërtimor kryesisht shekujve XVIII-XIX, pa përjashtuar nënndërtimet më të hershme. Ashtu si përgjithësisht, formulimi urbanistik i ansamblit të lagjeve të vjetra të Beratit është më i hershëm. Ansamblet kompakte të tij me kompozimet racionale e njëherazi spontane në lirizmin e tyre, përfshihen ndër shembujt më të goditur të arkitekturës sonë popullore. Lidhja e përsosur me truallin, silueti dinamik, kompaktësia e theksuar dhe harmonia e arritur, karakterizojnë lagjet e Beratit, vërtet me tipare specifike, por në lidhje organike për të formuar njësinë urbane. Larmia e theksuar tipologjike e banesave brenda repertorëve disi të kufizuar programorë, kanë lënë hapësira të gjera interpretimesh për koncepte të ngulitura kompozicionale, duke mos i lënë krijimeve asnjë shenjë monotonie megjithëse brenda kufijsh normativë, madje qartësisht të përcaktuar.

Vlerat e mësipërme, megjithëse të panjohura në thellësinë e tyre, ishin aq evidente saqë në klimën e përkujdesjes së veçantë për trashëgiminë tonë kulturore, një dukuri kjo që shfaqej tashmë me potencial të dukshëm e forcë vepruese, u bënë objekt interesimi konkret. Më 7 korrik 1959 u vendos që Berati të shpallet qytet-muze, krahas një sërë masash me frymë të gjerë për ruajtjen dhe vlerësimin e monumenteve dhe të pasurisë sonë kulturore në përgjithësi. Menjëherë specialistët e parë shqiptarë të monumenteve, me entuziazmin e gjurmuesit dhe maturinë që ua sugjeronte përvoja modeste, i hynë metodikisht veprimtarisë për hulumtimin e Beratit. Pa dyshim përvoja paralele bashkëkohore qe e pranishme në këtë nisëm me përgjegjësi të rëndë. Është vërtet rasti që sot, pas thuajse tre dhjetëvjeçarësh të konstatojmë me kënaqësi e pse jo me një farë habie, saktësinë metodike dhe horizontin e gjerë të ekipit që punoi për Beratin, nën drejtimin e arkitektit nismëtar e njëherazi hulumtuesit të apasionuar të monumenteve shqiptare Gani Strazimirit.

Zonifikimi i qytetit dhe rregullorja përkatëse, morën forcë vepruese me dy vendimet e Këshillit të Ministrave të 2 qershorit 1961, të cilat shpallnin Beratin qytet-muze dhe aprovonin rregulloren "Mbi administrimin e qytetit-muze të Beratit, e cila shoqërohej edhe me planin e zonifikimit të qytetit. Këto dokumenta themelore juridike e shkencore, krijuan kushte për ecurinë e mëtejshme të veprimtarisë komplekse vlerësuese për Beratin tashmë qytet-muze, pra në mbrojtje shtetërore. Ritheksojmë, se megjithëse pa përvojën e duhur, rregullorja për mbrojtjen e qytetit-muze të Beratit zgjidhte drejt si për momentin, ashtu edhe për perspektivën problemet që shtronte kjo ndërmarrje me përmasa e problematikë të gjerë. Në bazën e kësaj rregulloreje qëndrojnë dy parime, të cilat sot e kësaj dite paraqiten të gjetura e për pasojë të qëndrueshme. Parimi i parë lidhet me klasifikimin e ansambleve që formojnë qytetin-muze, duke i ndarë ata sipas vlerës në tri kategori: zona-muze, zona e mbrojtur dhe ajo e lirë. Zona-muze paraqet vlerat më të rëndësishme urbanistike-arkitektonike të qytetit, e cila ruhet në të gjithë përbërësit mjedisorë, urbanistikë e arkitektonikë, ndërsa zona e mbrojtur luan një rol plotësues në kuadrin e qytetit-muze. Parimi i dytë lidhet me klasifikimin e vlerave arkitektonike të qytetit. Ato, sipas vlerës, ndahen në monumente të kategorisë së parë, të cilat ruhen në gjithë përbërësit kompozicionalë e teknikë, si dhe në monumente të kategorisë së dytë, të cilave u ruhet vetëm trajtimi i jashtëm.

DO NOT COPY

Këto parime të vlerësimit të qendrave historike kanë qenë në bazën e veprimtarisë së mëtejshme për vënien në mbrojtje të qytetit muze të Gjirokastrës dhe qendrave historike, apo ansambleve në Korçë, Shkodër, Elbasan, Vlorë e Tiranë. Legjislacioni për mbrojtjen e qytetit-muze të Beratit dhe monumenteve të kulturës në përgjithësi, ka zgjidhur drejt edhe një sërë problemesh të tjera, si ato të përgjegjësisë për ruajtjen e monumenteve, të kryerjes së punimeve restauruese, mënyrën e financimit të punimeve, përdorimit dhe administrimit të monumenteve, etj.

Mbrojtja e monumenteve, në kuptimin e gjerë të termit, si një koncepsion relativisht i ri në jetën tonë kulturore, pra disi i vonuar në krahasim me mjaft vende të tjera evropiane, kërkonte domosdo ritme të shpejta pune për t'i bërë ballë detyrimeve të mëdha për mbrojtjen e monumenteve shqiptare. Nuk priste koha për diskutime akademike dhe as që mund të lejoheshin improvizime me pasoja negative të pallogaritshme. Të ndërgjegjshëm për këtë gjendje, pionierët e monumenteve shqiptare natyrshëm ndërlidhën veprimtarinë gjurmuese studimore me atë kërkimore-restauruese. Kështu u fitua mjaft kohë dhe njëherazi u zgjidhën problemet e mëdha brenda skemash organizative racionale e po aq efikase, duke krijuar shpejt një brez studiuesish restauratorë. Edhe në këtë plan, Berati qe shembulli i parë dhe njëherazi me përfundime pozitive. Studiuesit e vlerave të tij qenë edhe restauratorët e parë të tyre. Kjo ndërthurje racionale, e shoqëruar me specializimin e punonjësve sipas gjini monumentesh, paraqet një prej zgjidhjeve më të goditura në kushtet e dhëna, e cila përshpejtoi ndjeshëm rritjen e kompetencës dhe forcën vepruese të kuadrove të para që mbulonin problematikën e monumenteve. Kjo zgjidhje praktikisht e bëri Institutin e Monumenteve të Kulturës qendër të studimit dhe restaurimit të monumenteve shqiptare, natyrisht pa qenë përbërësi i parë prerogativ i këtij institucioni.

Zgjidhjet e problemeve metodike-profesionale do të mbeteshin pa truallin e konkretizimit të tyre praktik, nëse parimet e mësipërme nuk do të gjenin forma adekuate organizative. Në këtë fushë si zgjidhja më efikase u gjet ngritja e një organizmi të veçantë, Ateljeja e Monumenteve të Kulturës Berat, e për analogji edhe disa ateljeve në qëndra të tjera, në përputhje me numrin dhe problematikën e monumenteve. Ky organizëm, i cili mund të quhet edhe një filial i Institutit të Monumenteve të Kulturës, është në lidhje të drejtpërdrejtë me të. Këto lidhje i ngarkojnë Institutit detyrën studimore-projektuese, ndërsa Ateljesë e më vonë Degës zbatimin e ndërhyrjeve restauruese, nën drejtimin e autorëve të projekteve, pjesëtarë të sektorëve të Institutit.

Ndërhyrjet restauruese në qytetin-muze të Beratit zënë fill me vënien e tij në mbrojtje, pra që në vitin 1961, duke mos përmendur disa ndërhyrje të vogla edhe më herët. Pa pretenduar se që në këtë kohë zotëroheshin kriteret e restaurimit, mund të pohohet pa mëdyshje se parimi bazë i këtyre kritereve, ruajtja maksimale e vlerave origjinale, ka qenë i pranishëm që në ndërhyrjet e para të cilat mund të cilësohen ndërhyrje të shpëtimit dhe që i përkasin vlerave arkitektonike. Natyrisht që sot, duke parë prapa, disa ndërhyrje mund të ngjallin diskutime.

Karta e restaurimit e vitit 1964, e miratuar në Venecie, ku merrte pjesë edhe një delegacion yni, i dha shkencës shqiptare të restaurimit një dokument bazë, sa sintetike aq edhe të thellë e barazisht të saktë në parime. Ky dokument i cilësuar me të drejtë nga Prof. Erderi "monument për monumentet", u përvetësua mirë nga restauratorët tanë të rinj. Ai i dha shkas thellimit të studimeve tona në fushën teorike të restaurimit, duke bashkëpërbalduar këto parime me realitetin tonë, për t'iu dhënë atyre hapësirat e nevojshme vepruese në konteksin shqiptar, për t'i zgjeruar dhe pse jo për t'i rektifikuar pjesërisht, në përputhje me karakterin e monumenteve tona dhe mentalitetin tonë kulturor. Por, e ritheksojmë se parimet bazë të këtij dokumeti të rrallë programatik, i cili le hapësirë interpretimesh, pa pretenduar të jetë normativ, u bënë mbështetje për mendimin shqiptar restaurues, siç e tregon praktika jonë restauruese dhe "Kriteret për restaurimin e monumenteve të arkitekturës dhe artit" e vitit 1986.

Nëse do të karakterizonim në mënyrë të thjeshtuar synimet e ndërhyrjeve restauruese në qytetin-muze të Beratit, atëhere vitet 1960-1970 mund të cilësohen si periudha e ndërhyrjeve të shpëtimit, dhjetëvjeçari 1970-1980 ai i arritjeve të rëndësishme, veçanërisht në monumentet e arkitekturës, ndërsa dhjetëvjeçari i fundit ai i ndërhyrjeve sistematike në mbarë gjinitë e monumenteve, duke kaluar në restaurime afatgjata mbi bazë ansamblesh. Kjo ecuri, pa sforcime, bazuar në mundësitë reale teknike-shkencore për të garantuar sa më mirë respektimin e kritereve të restaurimit, krijoi kushtet për një hap cilësor në dhjetëvjeçarin e fundit të

DO NOT COPY

këtij shekulli, pas të cilit duket se restaurimi i kuptuar si mirëmbajtje e vazhdueshme e monumentit do të gjejë kushte të prekshme për t'u zbatuar. Siç përmendëm, ndërhyrjet restauruese në monumentet e Beratit thuajse kanë qenë simultane ndër te gjitha gjinitë, natyrisht me shpërpjestimet e shpjegueshme, si për shkak të gjendjes statike të monumenteve, ashtu edhe për shkak të funksionit të tyre.

Kalaja e qytetit, monumenti më impozant, u bë herët objekt i përkujdesjeve. Së pari patën parësinë punimet e restaurimit dhe ato të konsolidimit statik. Mbushje zgavrash, qepje muresh dhe në ndonjë rast edhe rindërtime elementesh mbi bazë analogjish, të prirura nga koncepsione ende me gjurmë diletanteske, mbyllin vitet '70. Më pas, vënd me rëndësi zunë ndërhyrjet sistematike për konsolidimin e strukturave të dëmtuara, sigurimin e dëshmive origjinale me shtresa ndërtimore minimale dhe njëherazi të dallueshme. Krahas tyre punimet e pastrimit, largimit të depozitimeve sterile dhe gërmimeve sistematike arkeologjike nga Q.K.A., krijuan kushte që në dhjetëvjeçarët e fundit të ndërmerren hapa më të mëdhenj, siç tregojnë punimet në zonën veriperëndimore të kalasë, ato në murin jugor, dhe së fundi punimet sistematike për nxjerrjen në pah të akropolit. Largimi i masave të mëdha të mbushjeve, u shoqërua hap pas hapi me punime konsoliduese të strukturave të dëmtuara. Punimet e pastrimit, përreth faqes së jashtme të murit rrethues, krijuan mundësinë e ndjekjes së tij, duke nxjerrë në dritë edhe mjaft elemente të fshehura që sqarojnë mbi fazat e ndryshme të ndërtimit të monumentit.

Ndërhyrjet e thella restauruese, shpesh kushtëzohen nga gjendja statike e monumenteve. I tillë qe dhe rasti i ndërhyrjes në një nga monumentet e rëndësishme të kultit islamik të Beratit, siç është xhamia e Beqarit në vitin 1963. Por, ndërhyrjet e thella në monumentet e kultit, i takojnë fillimit të viteve 70-71, kur përvoja e fituar lejonte ndërmarrje të tilla. Objekti i parë i këtyre ndërhyrjeve qenë dy nga kishat më të arritura të periudhës bizantine, ajo e Shën Triadhës dhe e Shën Mëhillit. Megjithëse pa probleme statike, këto monumente vinin me një sërë çështjesh, zgjidhja e të cilave do të rriste vlerat e këtyre shembujve vërtet me vlera të veçanta. Pa u ndalur në hollësi, thuajse për të dy këto monumente, problematika ishte e njëjtë. Ato vinin me shtesa, dëmtime të frakturës origjinale të pamjes së jashtme, mbushje të hapësirave fillestare etj. që kishin vënë në hije e pjesërisht zhdukur vlerat autentike. Mbi bazën e një metodologjie korrekte, duke zbuluar e prekur faktet nëpërmjet vrojtimit e sondazheve të kujdesshme, u arrit thuajse plotësisht në saktësimin e evolucionit të veprave në kohë. Mbi këtë bazë ndërhyrjet restauruese çliruan monumentin nga shtesat pa vlerë, e madje qorruese për disa pjesë të tij, dhe nxorrën në dritë elemente, apo fragmente origjinale, ndërsa më tej me maturi u zbatuan edhe ritrajtime, larg çdo hipoteze. Në vitin 1976, u përfunduan punime të ndërlikuara restauruese në kishën e vogël të Shën Todrit, e cila ruante pikturë murale të krijuar nga Onufri. Në dallim nga të dy kishat bizantine, monumenti në fjalë paraqiste probleme të rënda statike, disa prej të cilave i përkisnin edhe strukturave murore të afreskuara. Sondazhet arkitektonike, nxorrën në dritë faza më të hershme ndërtimi, ndërsa restaurimi nuk cënoi vlerat origjinale, duke përdorur gjerësisht metodën e përforcimeve të strukturave ekzistuese. Me këtë monument të kthyer pas restaurimit në pikë të vizitueshme zë fill kjo përvojë pozitive, në përputhje me rolin e monumenteve në jetën kulturore. Punimet e plota të restaurimit në xhaminë e Plumbit (1979) dhe ato në xhaminë Mbret (1981), zgjidhën një sërë çështjesh të karakterit konstruktiv dhe qëndrimit estetik ndaj monumenteve të kultit, duke ndërhyrë në mbarë përbërësit e këtyre veprave, deri në caqet e lejueshme, në kontekstin e rreptësisë për ruajtjen e vlerave origjinale. Punimet e restaurimit në kishën bizantine të Vllahernës (1980), tashmë kishin prapa një përvojë të mirë ndërhyrjesh, që lejonte këto ndërmarrje të një vështirësie të madhe, duke marrë parasysh domosdoshmërinë e konsolidimit të strukturave murore të afreskuara, pa i cënuar këto vlera, si në absidë, ashtu edhe në murin perëndimor. Ndërhyrjet e thella restauruese në këtë monument përbëjnë një sukses për restauratorët tanë. Në këtë frymë parimesh metodike dhe përvoje profesionale studimore-projektuese dhe zbatuese, u restaurua dhe një numër kishash të tjera në lagjen kala, ndërsa të fundit u kryen punimet në Katedralen e Shën Mërisë. Ndërhyrjet restauruese, duke i qëndruar besnik parimeve tashmë të asimiluara, patën parasysh edhe funksionin që do ti jepej këtij monumenti si muze i artit mesjetar me emrin e piktorit të shquar beratas "Onufrit". Studimi, restaurimi dhe kthimi në muze i këtij monumenti, ishte një arritje që tregonte për interesimet e gjera të restauratorëve tanë, për të cilët restaurimi nuk përfundonte me shëndetësimin e veprës, por me përfshirjen

DO NOT COPY

e saj në jetën kulturore me funksione që nuk i cënonin vlerat, por përkundrazi i bënin ato të arritshme si nga studiuesit, ashtu edhe amatorët e veprave të artit.

Fusha ku ndërhyrjet restauruese kanë qënë më të vona dhe më të kufizuara ka qënë ajo e veprave të artit, si pjesë e monumenteve të arkitekturës, ku bëjnë pjesë: pikturat murale, ikonat dhe veprat në dru dhe gurë. Problemet më shqetësuese i paraqiste piktura murale ku faktorët dëmtues, si: lagështia e llojeve të ndryshme, shkëputjet dhe plasaritjet e pikturës, mikrooraganizmat, papastërtitë etj., kishin krijuar një gjendje të rëndë. Edhe gjendja e gjinive të tjera, paraqitej me probleme. Së pari, aty rreth viteve 1975, duke përjashtuar disa ndërhyrje sporadike të mëparshme, filluan ndërhyrjet e para mbi një bazë të mirë shkencore për konsolidimin e pikturës murale, ndërmjet plombimeve dhe injektimeve, krahas ndonjë shkëputje të domosdoshme, punimeve të pastrimit nga pluhurat, bloza, velatura e kriprave, integrimeve, çlirimit nga lyerja me gëlqere, etj. Edhe me ikonat u punua, madje me ndërhyrje më të thella, duke përfshirë dizinfektimet, forcimet e gruntit, pastrimet nga verniku e mbishtresat, integrimet e ndërhyrjet në telajot prej druri, duke rritur shkallërisht llojet e dokumentacionit dhe analizave. Vitet e fundit objekt ndërhyrjesh janë bërë edhe ikonabartësit, ku krahas konsolidimeve dhe disinfektimeve, disa prej tyre i janë nënështruar edhe pastrimeve. Ngritja e një bërthame restaurimi për veprat e artit në Berat, ka qenë një masë racionale, e cila ka dhënë përfundime pozitive, duke pasur veprat e shumta e me vlera të kësaj qendre një mbikqyrje gjithëvjetore.

Fusha ku restaurimet zunë fill së pari dhe madje me ritme të shpejta, për të mbetur të tilla për gjatë tri dhjetëvjeçarëve qe ajo e arkitekturës popullore. Arsyet janë të qarta, së pari vjen në konsideratë plotësimi i kushteve jetësore të banorëve, dhe se dyti problematika më e kapshme që paraqesin këto monumente. Dhjetëvjeçari i parë në këtë fushë qe ai i përpjekjeve intensive për heqjen e rrezikshmërisë së shembjeve, veçanërisht i pranishëm në lagjen kala të qytetit. Punimet e konservimit gjatë këtij intervali prekën monumentet e kategorisë së parë, por më tepër ata të kategorisë së dytë. Me kalimin gradual të gjendjes së rëndë, në të cilën u ruajt trashëgimia në fushën e arkitekturës popullore, në planifikimin e punimeve restauruese filluan të zënë vendin e duhur kriteret e natyrshme të radhës së ndërhyrjes, pra gjendja teknike e monumenteve, vlerat dhe vendi i tyre në ansambël. Kalimi në restaurimin e zonave disi të gjera brenda ansamblesh, përfshirja e elementeve urbanistike në përkujdesjet restauruese, ishin përgjigja e kualifikuar dhe frymëgjerë, që përputhej me karakterin e vlerave të vëna në mbrojtje. Në përputhje me gjendjen dhe vlerat e monumenteve, përparësi iu dha ansambleve të lagjes Kala dhe asaj Goricë, ndërsa lagja Mangalem, në gjendje më të mirë, kërkoi më pak forca restauruese. Karakteri i ndërtimeve popullore me materiale krahasimisht të brishta, rindërtimet e shpeshta në përbërësit kompozicionalë, arkitektonikë e teknikë, qenë faktorët që nuk mund të mos ndikonin në shkallën dhe mënyrën e ndërhyrjeve restauruese. Në këtë kontekst shpesh jemi detyruar të ndërhyjmë thellë në strukturat statike të monumenteve të kësaj gjinie, duke kaluar edhe në rindërtime të pjesshme përpara alternativës rrënim i plotë, apo rindërtim. Silueti i ansambleve muze, si pjesë përbërësë e vlerave të tij, ka gëzuar vazhdimisht përkujdesjet e duhura, duke i qendruar besnik parimit të ruajtjes së formulimit kompozicional në gjendjen e ardhur prej shekujsh, pra duke iu shmangur pa mëdyshje çdo tentacioni për rindërtim të monumenteve të rrënuara pjesërisht, apo plotësisht. Ky qëndrim, i cili mund të cilësohet "purist" përveç shkaqeve të njohura metodike, ka pasur si mbështetje edhe ndërgjegjësimin se këto pasuri, krijim i shumë brezave, nuk është e thënë që të bëhen shpejt objekt ndërhyrjesh që nuk diktohen nga nevoja urdhëruese. Të bindur se mendimi shkencor në këtë lëmë do të evoluojë, krahas mjeteve dhe metodave të ndërhyrjeve, prudenca shfaqet veçse si shenjë maturie, e cila në analizë të fundit i shërben ruajtjes së vlerave të monumentit. Por, duke e gjetur të drejtë edhe maksimën "purizëm pauperizëm", në ndonjë rast ndërhyrjet kanë pasur një horizont më të gjerë e vetiu më të diskutueshëm. Shembull tregues në këtë këndshikim janë ndërhyrjet ne brezin fundor të qendrës tregëtare në lagjen Mangalem, dikur zona ku zinte fill tregu i Beratit. Që me fillimin e këtij shekulli për arsye të kuptueshme të komercializmit, vetiu mosvlerësues ndaj pasurisë kulturore, kjo pjesë e tregut, e përfshirë natyrshëm në ansamblin më sugjestiv të arkitekturës sonë popullore, atë të lagjes Mangalem, ishte transformuar duke mospërfillur vlerat që kishte përbri. Kjo thyerje arbitrare e njësisë së këtij ansambli, sa kompakt aq edhe harmonik, vazhdimisht ka shqetësuar specialistët, e madje jo vetëm specialistët. Në këtë kontekst, pas hezitimesh e diskutimesh

DO NOT COPY

u vendos që ky brez ndërtimesh, vërtet disi në mënyrë të sforcuar, por duke respektuar maksimumin e mundshëm të përkujdesjeve profesionale, të ritrajtohet, duke rikrijuar gjendje paralele kompozicionale me Mangalemin. Edhe sot, mendojmë se kjo zgjidhje "in ekstremis", e ndoshta e vetme, përforcon rregullin e ruajtjes së të gjitha fazave të ndërtimit.

Qyteti-muze i Beratit, ashtu si monumentet e arkitekturës në përgjithësi, me vënien e tij në mbrojtje shtetërore teorikisht duhet të qëndrojë në gjendjen ekzistuese. Ky statizëm të themi urbanistik-artistik, presupozon dinamizmin e funksioneve jetësore dhe më gjerë funksioneve shoqërore të tij, në kuptimin që ai nuk mund të kthehet në një rezervat pasiv, por do të qëndrojë si pjestar aktiv i jetës në rrjedhën e saj. Berati i ri dhe ai i vjetër, vetëm duke qenë në lidhje organike, detyrimisht funksionale dhe sa më arritshëm edhe kompozicionale, duke respektuar e reja të vjetrën, pa qënë e dyta pengesë për të parën, do të sigurojë vazhdimësinë e tij. Në këtë këndvështrim lindin dy probleme, ai i funksioneve të qytetit-muze, dhe ai i bashkëmarrëdhënieve me pjesën e re të qytetit.

Që me vënien në mbrojtje të Beratit, parimi i ruajtjes së funksioneve jetësore të tij nuk është vënë në dyshim. Klasifikimi i monumenteve në dy kategori, me hapësirat e mëdha që lejon për përshtatjen e monumenteve të kategorisë së dytë kushteve të sotme të jetesës, ka zbutur mjaft kontradiktën e njohur në këtë fushë. Më i vështirë është ky problem për monumentet e kategorisë së parë. Këto qofshin banesa, apo ndërtime kulti, kanë hyrë në rrugën e rimarrjes së funksioneve të ndryshme nga ato fillestare, por gjithmonë pa cënuar vlerat për të cilat janë vënë në mbrojtje. Ashtu si përgjithësisht, funksioni i muzeve të karaktereve të ndryshme, pa përjashtuar edhe funksione të tjera, vjen në konsideratë në mënyrë parësore. Përvoja jonë në këtë drejtim është tashmë e kristalizuar dhe njëherazi e frutshme. Një element i ri po fillon të shfaqet si mundësi potenciale, madje e afërt për shfrytëzimin me funksione racionale, veçanërisht të monumenteve të kategorisë së dytë, ai i turizmit. Eshtë rasti për të theksuar qëndrimin tonë vërtet të përgjegjshëm, për të mos lidhur në asnjë rrethanë mbrojtjen e monumenteve me përfitimet materiale, që dashur pa dashur kompromentojnë ruajtjen e tyre në kuptimin e gjerë të termit. Nëse ne e shohim këtë rrugë të mundshme për Beratin, në të cilin shumë monumente të kategorisë së dytë mund të marrin funksione turistike ky synim nuk paraqet rreziqe të dëmtimit të monumenteve, jo vetëm se legjislacioni ynë është i qartë dhe i ka qëndruar kohës, por edhe se tashmë kemi specialistë me horizont kulturor të tillë, që përbëjnë garanci për hapa të matura në këtë ndërmarrje që përndryshe paraqet ekuivoke. Përputhja e përdorimit të monumenteve për turizëm me përparësinë e dukshme të krijimit të kushteve për njohjen e tyre, paralelisht me respektimin rigoroz të vlerave të tyre historiko-artistike, duhet të gjejnë rrugë në çdo hap të kësaj ndërmarrjeje tashmë të nevojshme, por njëkohësisht tepër delikate.

Bashkëmarrëdhëniet urbanistike-arkitektonike të qytetit të vjetër me atë të ri, paraqesin një problem me rëndësi, i cili për natyrën e tij përfshin edhe subjekte të tjerë, përveç specialistëve të Institutit të Monumenteve të Kulturës. Bashkëjetesa e së resë me të vjetrën pa konfondime, ashtu si dhe pa kontraste shpërfillëse ndaj së vjetrës, janë e vetmja rrugë për të arritur në përfundime pozitive. Natyrisht zbatimi i këtyre tezave të drejta, kërkon njohjen dhe për pasojë respektin e arritjeve paraardhëse nga projektuesit, që në gjendjen e sotme nuk është në lartësinë e kërkuar. Disa nga ndërtimet pranë lagjeve-muze janë një tregues negativ në këtë drejtim. Eshtë rasti për të theksuar se brezat pasardhës në përgjithësi kanë respektuar veprën e atyre paraardhës. Monumentet shqiptare në përgjithësi dhe ata të Beratit në veçanti, e konfirmojnë prekshëm këtë të vërtetë, duke dhënë një shembull që duhet ndjekur edhe nga projektuesit tanë të sotëm.

Vlerat që ruan qyteti-muze i Beratit, ashtu si dhe vlerat kulturore në përgjithësi, do të mbeteshin relike pasive nëse nuk do të ishin të afërta si për studiuesit, ashtu edhe për rrethet e gjera të të interesuarve. Mjeti më efikas për t'i bërë këto vlera të afërta e të kuptueshme në domethënien e tyre historike-artistike është padyshim botimi, i cili krijon bazën për popullarizime më të gjera me mjetet e sotme të informacionit, si premisë e pazëvendësueshme për vlerësimin e kësaj pasurie dhe për pasojë për ruajtjen e saj. Nëse veprimtaria vlerësuese për monumentet nuk do të përfshinte interesimin mbarëpopullor, patjetër ajo do ishte e mangët dhe do të mbetej qëllim në vetvete. Në këtë këndshikim botimi i arritjeve studimore-restauruese është shikuar me përparësitë e meritueshme, natyrisht si një rrugë e hapur, e cila do të ndjekë vazhdimisht në kohë jetën e monumenteve. Artikujt e parë mbi vlerat e Beratit zënë fill në vitin 1965, për

DO NOT COPY

t'u pasuar nga një varg të tjerësh, që trajtojnë kryesisht vlerat e gjinive të ndryshme të momumenteve, në lidhje të ngushtë me ndërhyrjen restauruese, si shkakun kryesor të këtyre studimeve. Revista "Monumentet", përfshin padyshim numrin më të madh të këtyre studimeve. Albumi "Qytetimuze i Beratit" dhe monografia "Berati, historia dhe arkitektura", paraqesin dy punimet e para sintezë, të cilat do t'i japin shkas studimeve të pjesshme më të thelluara dhe më pas atyre përgjithësuese mbi një bazë më të gjerë. Rruga dialektike e studimeve të ndërthurura pjesore e përgjithësuese, natyrisht që do të jetë e pranishme edhe në ato që do t'i përkasin Beratit, të cilat padyshim do të vijnë në rritje e thellim.

Mbrojtja e qytetit-muze të Beratit, ashtu siç parashikohej dhe siç e ka vërtetuar koha, është një ndërmarrje sa e vështirë aq edhe komplekse në problematikën e saj, e cila kërkon bashkërendim të veprimtarisë për kuptimin e thellë të vlerave që ruan dhe horizont kulturor. Prandaj, gjithë duke vlerësuar arritjet e deritanishme, vërtet të rëndësishme, po të kemi parasysh kohën e shkurtër dhe mungesën e traditës, tash për tash ato nuk janë adekuate me nevojat që paraqet qyteti-muze i Beratit. Në këtë kontekst çdo shpërpjestim në vlerësimin e arritjeve të deritanishme do të ishte dëmprurës. Më konkretisht e tepër përmbledhtas mund të pohohet se në planin koncepsional-metodik arritjet janë me hapin e kohës, ndërsa në atë zbatues-praktik rruga për thellime është e hapur.

Siç dihet, lidhja organike ndërmjet legjislacionit për mbrojtjen e monumenteve dhe zbatimit praktik kapilar të tij, të menjëhershëm dhe pa mëdyshje, përbën premisën e parë për vlerësimin e monumenteve në kuptimin e gjërë të termit. Kjo lidhje do të bëhej vërtet e shëndoshë vetëm me pjesëmarrjen aktive të subjekteve që jetojnë në këtë mjedis, pa përjashtuar detyrimin ligjor të organeve kompetente. Beratin, ashtu si shumë nga monumentet shqiptare e ruajtën brezat e njëpasnjëshëm, të cilët, pa ndërgjegjen savante të vlerave të tyre, ishin të bindur se po kryenin një detyrë qytetare. Ky kujdes sot është i pranishëm ndjeshëm, madje në disa raste i ngarkuar edhe me disa kufizime të pjesshme, të pranuara me sens të zhvilluar qytetar nga banorët e Beratit. Megjithëkëtë kuadër pozitiv, nuk mungojnë edhe rastet kur më tepër padija, apo synimet për komoditet të prishin drejtpeshimin ndërmjet përpjekjeve për ruajtjen e monumenteve dhe kërkesave të arsyeshme për përmirësimin e kushteve të jetesës. Duke ritheksuar se problemi i mbrojtjes së monumenteve nuk është thjesht një problem shkencor, mbetet detyrë e përhershme përfshirja e masave të gjera në sferën e përkujdesjeve për ruajtjen e monumenteve. Rruga për përshpejtimin e kësaj përkujdesje kalon padyshim nëpërmjet thellimit të ndërgjegjësimit për vlerat e tyre, pra në zgjerimin dhe kapilarizimin e propogandës sa më të larmishme për monumentet. Vetëm kështu faktorët shtrëngues ligjorë do të zënë përherë e më pak hapësirë vepruese, në dobi të vetëmbrojtjes së këtyre vlerave nga subjektet që jetojnë dhe i rrethojnë ata.

Arritjet e derisotme në vlerësimin e qytetit-muze të Beratit kanë krijuar kushte për një shkim më të gjerë të problematikës së tij, e cila kërkon synime më afatgjata, në dobi të shëndetësimit të kësaj qëndre, e cila, gjithë duke ruajtur vlerat historike-kulturore, do të përfshihet më thellë në jetën e sotme me tërë potencialin e saj, si dëshmimtar i historisë dhe si vepër arti. Ndër problemet më kryesore që kërkojnë zgjidhje është ai i paralelizmit në ecurinë e ndërhyrjeve arkitektonike me ato në veprat e artit. Prapambetja relative e ndërhyrjeve në këto të fundit duhet tejkaluar sa më parë, kryesisht nëpërmjet specializimeve dhe ndërhyrjeve frymëgjera, që do të synonin zgjidhjen tërësore të problemeve të këtyre veprave, natyrisht brenda kufijve kohorë të arsyeshëm. Kalimi nga restaurimi i njësive të veçanta ndërtimore, në njësi më të gjera dhe madje ansamble, tashmë i filluar, duhet të marrë përmasa më të mëdha në të ardhmen për t'iu përgjigjur kështu, siç duhet, kompleksiteti të vlerave urbanistike-arkitektonike-mjedisore. Në këte këndvështrim çlirimi i disa ndërtimeve të vona, tëngritura në pragun e vënies në mbrojtje të qytetit, si brenda zonave të mbrojtura, ashtu edhe në rrethinat e tij, duhet mbajtur parasysh. Në afërsi të lagjes Mangalem, një kryevepër e krijimtarisë popullore ka vend për një studim të rrethinës imediate, për të nxjerrë më në pah vlerat e këtij ansambli. Edhe në zonën e mbrojtur ka vend për një qëndrim më rigoroz, madje disa bërthama njësish ndërtimore duhen rishikuar për t'u përfshirë në statusin e zonës-muze. Mbrojtja nga zjarri, kërkon vëmendje më të madhe duke pasur parasysh vlerat e papërsëritshme që ruan Berati. Gjallërimi i qytetit të vjetër, dhe për pasojë përfshirja e tij më aktivisht në jetën kulturore, me potencialin e madh dokumentar dhe edukativ

DO NOT COPY

të tij, është i lidhur ngushtë me shtimin e monumenteve të vizitueshme të mbarë gjinive. Studimi për plotësimin e nevojave social-kulturore të banorëve në lagjet e vëna në mbrojtje, duhet të gjejë zbatim të shpejtë, për të përmirësuar kushtet e jetesës së tyre. Afrimi i vlerave të Beratit si për studiuesit, ashtu edhe për masën e gjerë të të interesuarve, kërkon patjetër edhe dendësimin e veprimtarisë botuese në mbarë gamën e llojshmërisë, duke filluar prej atyre shkencore deri tek ato popullarizuese, të formave të ndryshme. Kalimi i stadit të ndërhyrjeve të detyruara, për shkak të gjendjes së rëndë të mjaft monumenteve të gjinive të ndryshme, dhe përvoja tridhjetvjeçare kërkojnë thellimin e përgatitjes profesionale të restauratorëve, krahas sensibilizimit më të madh të organeve të ngarkuara për mbrojtjen ligjore të monumenteve dhe të vetë masës së gjerë, e cila është në kontakt të përhershëm me këto vlera. Përfundimet e arritura, të ngarkuara edhe me gabime, nuk i përjashtojnë këto të fundit edhe në të ardhmen. Për të zvogëluar peshën e tyre, krahas masave të mësipërme mbetet synim për t'u arritur thellimi i bashkëpunimit me instuticionet paralele jashtë vendit, këmbimi i përvojës me ta dhe ecja me ritmin e kohës në këtë fushë tepër problematike e në zhvillim të vazhdueshëm.

Në kushtet shoqërore të favorshme, brezit tonë, ashtu si dhe në shumë fusha të tjera të jetës, i ra barra sa fisnike aq edhe e rëndë e vlerësimit të monumenteve që paraqesin mesazhe të një të kaluare të denjë për t'u kujtuar, nderuar dhe për të mësuar prej saj. Ky vlerësim tashmë ka marrë përmasat adekuate kulturore-shkencore, pa pretenduar se deri tash gjithçka është bërë siç duhet, por duke pohuar se ajo që është bërë, ka në bazën e saj përpjekje të thella qytetare e profesionale, të brezit të parë të hulumtuesve e restauruesve shqiptarë, të cilëve me siguri koha do t'iu japë vendin e merituar.

Berati i së ardhmes do të jetë një shembull i prekshëm i kalimit cilësor nga përkujdesjet intuitive të brezave parardhës, në ato sistematike dhe mbi bazë shkencore të brezit tonë dhe atyre pasardhës. Këto përkujdesje, kanë njësinë e respektit të barabartë ndaj së kaluarës, ndaj historisë së kombit tonë, që ka ushqyer dhe ushqen brezat me ndjenjat e atdhedashurisë. Etnosi ynë, për kushtet historike dhe konstitucionin psiqik-kulturor ka qenë përherë larg ksenofobisë dhe po aq paragjykimeve shoviniste. Ai ka bërë të vetën atë që e ka gjetur të përshtatshme, gjithë duke i qëndruar besnik parimit parësor të ruajtjes së indentitetit etniko-kulturor. Berati me historinë e tij shumëshekullore është shembull i prekshëm e këtyre pohimeve. Krijimet e tij kanë jetuar në rrethin e kulturave rajonale dhe madje më gjerë, në të cilat populli ynë është përfshirë aktivisht.

Vlerat e Beratit e kalojnë suazën shqiptare, duke zënë një vënd të rëndësishëm në arealin kulturor ballkanik dhe më tej evropian. Propozimi për përfshirjen e tij në listën e pasurisë botërore, mendojmë se është një kërkesë e motivuar, pranimi i së cilës do ta bënte këtë qëndër të zërë vendin që meriton krahas simotrave të saj kudo në botë.

DO NOT COPY

Emin RIZA

DO NOT COPY

La ville musée de Berat, réussites et perspectives

La sauvegarde de l'héritage culturel en général et de celui de construction en particulier, a été l'objet d'un soin continu des générations de notre nation, des créateurs de ces valeurs au cours des siècles. Le besoin utilitaire mêlé au but profondément humain de la sauvegarde des réussites du passé, expliquent la présence de nombre de valeurs culturelles inclues activement à la vie actuelle par un double rôle, celui du document historique et celui de l'oeuvre d'art. Le respect pour les création des générations passées, loin des formes organisées contemporaines nous parvient également comme un message significatif qui nous incite à traiter ces problèmes avec le sérieux et la compétence voulus. Aujourd'hui, notre société est consciente du fait que le passé et le présent forment les anneaux d'une chaîne et servent de base à la construction de l'avenir. Nous ne sommes pas confrontés à des visées sentimentales d'une sauvegarde passive de reliques, nous nous trouvons devant une obligation essentielle culturelle historique envers les créations qui portent le sceau de l'époque qui les créa et en tant que telles font partie de l'histoire de notre peuple. Cette prise de conscience sur le plan d'Etat et populaire, est due à l'essor relativement rapide de l'activité sur l'étude, la protection et la restauration des valeurs cultureles artistiques crées au cours des sciècles par la nation albanaise.

Un indice remarquable de cet essor est la large activité de l'Institut des Monuments Culturels et des autres institutions scientifiques qui ont déjà cristallisé les bases de la conception méthodologique sur l'attitude qu'il faut adopter envers ces valeurs. Quelques sessions scientifiques ainsi que le symposium "La protection, l'étude et la restauration des monuments culturels" tenu en 1985, ont créé les conditions favorables pour passer des aperçus entiers aux observations sur un cercle de valeurs plus serré, ce qui va de pair à un approfondissement de la compétence et à une introduction plus capillaire à la problématique complexe des monuments.

Le choix de la ville de Berat comme objet de ce symposium affirme les réussites albanaises dans le domaine de l'appréciation des monuments. De pair aux considérations déjà mentionnées, ce choix porte un facteur inhérent important qui a dicté un deuxième factuer. Il s'agit de valeurs d'une importance vraiment particulière conservées dans la ville de Berat et en plus, d'une continuité presque ininterrompue d'oeuvres de différents genres artistiques et culturels. Berat offre l'avantage remarquable de la continuité au début comme centre habité illyrien puis comme ville illyrienne, arbereshe et albanaise. Les conditions historiques mêlées à celles géo-topographyques ont donné à Berat une vitalité au cours des temps, qui débute au crépuscule de l'histoire et qui apparaît sous une riche variété de monuments. Ce facteur objectif dictait impérativement aussi des efforts adéquats de formes tant variées que rapides qui au début empêcheraient la dégradation des valeurs puis permettraient un approffondissement du processus de restauration. Ces deux facteurs ont fait de Berat l'un des centres les plus typiques où les valeurs créées par la nation au cours des siècles sont transimises par une attention particulière sur plusieurs plans. En suivant l'expérience de conservation et de restauration albanaise dans la ville de Berat on peut créer une image claire de notre conception sur cette question. Demeurant dans le cadre de des considérations, il faut soulingner la sensibilité relativement ancienne de notre opinion compétente, pour la mise sous la protection de l'Etat des ensembles et villes entiers, comme les ville de Berat et de Gjirokastra. Un retard dans ce cas, apporterait des dégâts considérables si l'on tient compte des rythmes rapides de l'évolution de notre société et des exigences toujours croissantes pour une culture d'habitation et un milieu urbanistique contemporains. Les interventions énergiques administratives-scientifiques et le consensus populaire conservèrent intacte cette richesse même sur le

DO NOT COPY

plan urbanistique et de construction ce qui constitue le trait essentiel des valeurs de la ville musée de Berat.

Le choix porté sur Berat comme le centre qui constituera le thème de ce symposium représénte de l'intérêt en ce qui concerne le degré et le mode d'interventions réalisées jusqu'à présent, tout en étant conscients de la grande responsabilité citadine et professionnelle envers cette richesse. Le besoin de la présentation des réussites ainsi que celle la plus essentielle -la confrontation des idées, ayant la dessus la pensée compétente des collégues étrangers également, aurait constitué l'un des buts principaux de ce symposium, de pair à la recherche des voies de manière à suivre les rythmes du temps dans le domaine de l'évolution des monuments. Les valeurs spécifiques que possède Berat exigent des interventions adéquates, qui seraient telles seulement au cas où l'on avait atteint les niveaux actuels de la science de restauration, tant au point de vue de conception qu'au mode pratique de l'exécution.

D'après les témoignages archéologiques, l'histoire de Berat comme centre habité remonte vers l'année 2600 av. n. e. Plus tard, ce centre préurbain entouré de puissantes enceintes au IVe s. av. n. e. devient l'une des plus importantes villes illyriennes qui connut une vie variée presque ininterrompue. Les conséquences de l'élan ravageur des Romains en l'an 200 av. n. e. comme vengeance envers la résistance, qui eut pour objet tant les murs d'enciente que les vie humaines furent remédiées relativement vite. Au cours de la basse Antiquité, pendant les IVe-VIe s l'importance de la ville accrût. Pendant le moyen âge il se passe dans ce centre d'importants événements, des occupations, des résistances. La ville est inclue dans le cadre des transformations d'état où le rôle principal revient à l'empire byzantin. En 1417, la ville de Berat est occupée par les Turcs et elle en fut liberée cinq siècles aprés. Les transformations politiques-sociales, le changement des noms Antipatria, Pulchériopolis, Belgrad et Berat au cours d'une période multiséculaire n'altèrent point l'essence des traits ethniques et culturels de ses habitants qui, comme il en est temoigné par les monuments de différents époques, prirent part activement à l'évolution du contexte historiqu et social. Les monuments conservés représentent des genres variés, depuis la forteresse et les constructions de culte dont la plupart renferment de grandes richesses artistiques, jusqu'aux valeurs précieuses du domaine de l'architecture populaire.

La forteresse, l'origine de la ville, présente une mosaïque de mains et de formes de construction. La première phase illyrienne du IVe s av. n. e., pendant la quelle furent construits des murs piussants en pierres équarries définit la ligne des enceintes qui ne changea pas pendant 22 siècles de suite. Souvent, dans les renconstructions on a réutilisé les pierres calcaires antiques. La construction de la cour fortifiée qui précède l'entrée principale remonte au XIII e s. A cette époque appartient également la construction de la forteresse dont les murs sont flanqués de six tours. Plus tard; la partie sud-est de la forteresse, un peu a l'ecart, devînt une forteresse intérieure, un siège des notables de la ville.

Les monuments de culte sont nombreux dans la ville de Berat. A l'état actuel il n'y a que quelques fragments qui révèlent des constructions de la période paléochrétienne. Les plus anciennes constructions sont représentées par trois églises des XIIIe et XIVe s, l'église de Notre Dame de Blachèrnes et l'église de la Sainte-Trinité, situées à l'intérieur des murs d'enceinte de la forteresse et l'église Saint-Michel, construite sur le versant abrupt méridional. Les églises du type croix inscrite à un dynamisme marqué et un décor céramique et plastique, sont inclues à la typologie contemporaine. Aprés une pause qui a trait à l'occupation turque, la construction des églises se poursuit préférant déjà le type basilical et les chapelles simples. De pair aux constructions, modestes, au cours des XVIIe-XVIIIe s furent construites et reconstruites de grandes églises telles celle d'Evangélisme et la cathédrale de Notre Dame, toutes les deux situées dans la forteresse.

L'occupation turque apporta un nouveau répertoire aux constructions de culte de Berat. Les mosquées et les "tekkés", devînrent nombreux. Les premières constructions des mosquées remontent au XVe s et elles sont composées d'une salle couverte de toit. A partir du XVIIe s commence la construction des mosqueés avec une salle surmontée de coupole. Parmi les mosquées de Berat on distingue les ruines de la mosquée "Rouge" construite au XVe s, les ruines de la mosquée "Roi" de la même époque, les ruines de la mosquée du "Plomb" (1553-54) l'une des constructions les plus réussies de ce genre, la mosquée des "Célibataires", (1827) dont la composition est dictée par le terrain en pente et les habitations tout autour. Parmi les tekkés de Berat, une place

DO NOT COPY

particulière revient à celui de la secte "Halvéti" qui est une réalisation de valeurs particulières dans le domaine des constructions islamiques de notre pays.

Les constructions de culte et particulièrement celles du culte chrétien, se font remarquer par la grande richesse des veleurs artistiques de la peinture murale, de celle de chevalet et des travaux en bois. L'extérieur pauvre en éléments décoratifs est en plein contraste avec la grande richesse de l'intérieur des églises des XVIe-XIXe s. Les noms des peintres renommés du moyen âge tels Onuphre, Nicolas, de pair aux autres anonymes sont étroitement liés à la ville de Berat. Ils réussirent très bien au genre de la peinture murale et de celle de chevalet. Leurs oevres sont imprégnées d'une individualité créatrice et d'une large culture artistique.

Dans le domaine des constructions populaires la ville de Berat renferme des valeurs qui ne se répétent plus. En tant que création qui formule la ville musée en sa totalité au plan constructif, elle appartient aux XVIIe-XIXe s, sans exclure des constructions plus anciennes. La structure urbanistique de l'ensemble de vieux quartiers de Berat, est plus ancienne. Les ensembles compacts de Berat avec les compositions rationelles et à la fois spontanées, représentent les meilleurs exemples de notre architecture populaire. La parfaite adaptation au terrain, la silhouette dynamique, la compacité marquée et l'harmonie bien réussie donnent aux quartiers de Berat des traits spécifiques qui sont en liaison organique pour former l'unité urbaine. Le colorit typologique bien remarqualle des habitations dans le cadre quelque peu limité de programme, a laissé de larges possibilités d'interprétation sur des conceptions compositionelles 'bien marquées ne laissant ainsi aucune trace de monotonie aux créations bien quelles soient entre les limites de normes, d'ailleurs clairement définis.

Les valeurs déjà mentionnées, bien qu'inconnues dans leur profondeur, étaient si évidentes que dans le climat d'un soin particulier sur notre héritage culturel, ils devînrent l'objet d'un intérêt concret. Le 7 juillet 1959 de pair à une serie de mesures prises pour la sauvegarde et la valorisation des monuments et de notre héritage culturel en général, Berat fut proclamée ville musée. Tout de suite après, les premiers spécialistes albanais des monuments, avec l'enthousiasme du chercheur et la maturité, que leur suggérait l'expérience modeste, entreprirent des recherches sur la ville de Berat. Dans cette intitiative de grande résponsabilité, était toujours présente l'expérience parallèle contemporaine. Aujourd'hui, aprés trois décennies, on constate avec plaisir et pourquoi pas avec une sorte d'étonnement, la précision méthodique et le large horizon de l'équipe qui travailla à Berat sous la direction du pionnier des architectes et du chercheur passionné des monuments albanais, Gani Strazimiri. La division en zones de la ville et le règlement respectif entrèrent en vigeur par les deux décisions du Conseil des Ministres le 2 juin 1961, qui proclamaient Berat une ville musée et sanctionnaient le règlement "Sur l'administration de la ville musée de Berat" accompagné du plan du zoning de la ville. Ces documents juridiques et scientifiques favorisèrent la poursuite de l'activité complexe de la valorisation des monuments de la ville musée. Il faut souligner que bien que sans l'expérience voulue, le règlement sur la protection de la ville musée de Berat répondaint bien tant pour le présent que l'avenir, aux problèmes que posait cette grande entreprise. A la base de ce règlement demeurent des principes qui même à l'heure actuelle semblent bien trouvés et par conséquant, stables. Le primier principe se rapporte à la classification des ensembles qui forment la ville musée, en trois catégories principales: en zones musées, zones protégées et zones libres. La zone musée représente les plus importantes valeurs urbanistiques achitectoniques de la ville et se conserve entière, tandis que la zone protégée joue un rôle complémentaire dans le cadre de la ville musée. Le duexième principe a trait à la classification des valuers architectoniques de la ville. Selon les valeurs qu'ils représentent, les monuments sont divisés en monuments de première catégorie, qui sont conservés dans tous leurs éléments compositionnels et techniques, et en monuments de deuxième catégorie dont on ne conserve que le traîtement extérieur.

Ces principes de l'appréciation des centres historiques furent à la base de l'activité ultérieure pour la mise sous la protection de l'Etat de la ville-musée de Gjirokastra, et des centres histoqiques ou des ensembles à Korça, Shkodra, Elbasani, Vlora, Tirana. La législation sur la protéction de la ville musée de Berat et des monuments culturels en général, a résolu une série de problèmes tels la résponsabilité de la sauvegarde des monuments, les travaux de restauration, le mode de financement, l'utilisation et l'administration des

DO NOT COPY

monuments etc.

La protection des monuments, dans le vrai sens du terme, en tant que conception relativement nouvelle dans notre vie culturelle, donc quelque peu tardive en comparaison avec beaucoup d'autres pays européens, exigeait sans doute des rythmes de travail rapides pour affronter les grandes tâches de la sauvegarde des monuments albanais. Le temps ne nous promettait pas de discussions académiques et on ne pouvait pas permettre des improvisations à conséquences négatives incalculables. Concients de cette situation, les pionniers des monuments culturels albanais ont su entre mêler de façon naturelle leur travail de recherche et d'étude à celui de la restauration. De cette façon on gagna du temps et on résolut plusieurs problèmes selon des schémas organisationnels, rationnels et efficaces en formant ainsi en peu de temps une génération de chercheurs et de restaurateurs. Même sur ce plan, Berat fut le premier exemple et connut des résultats positifs. Les chercheurs de ses valeurs furent également les premiers restaurateurs. Cet entremêlement rationnel, accompagné de la spécialisation des travailleurs selon les genres du monument, représente l'une des solutions les plus réussies dans les conditions données qui accélera sensiblement l'approffondissement de la compétence et l'activité des premiers cadres s'occupants des monuments. Pratiquement, cette solution fit de l'Institut des Monuments Cultures un centre d'études et de restauration des monuments albanais naturellement sans être le premier composant prérogatif de cette institution.

Les solutions trouvées aux problèmes méthodiques professionnels n'auraient pas de terrain pour se concrétiser si les principes déjà mentionnés ne trouveraient pas de formes organisationnelles adéquates. Dans ce but fut crée un organisme particulier, l'Atelier des Monuments Culturels à Berat et par analogie d'autres ateliers se formèrent dans quelques villes du pays. Cet organisme qu'on peut appeler une filiale de l'Institut des Monuments entretient des raports directs avec l'Institut. L'Institut s'occupe d'études et de projets alors que l'Atelier applique la restauration sou le contrôle des auteurs de projets, mêmbres des secteurs correspondants de l'Institut.

Les interventions de restauration dans la ville musée de Berat commencèrent après sa mise en protection, donc en 1961, sans mentionner ici quelques petites interventions effectuées auparavant. Sans prétendre connaitre, à cette époque, les critères de restauration, on peut admettre que le principe de base de ces critères, la conservation maximale des valeurs originales a été présente des les premières interventions qui peuvent être qualifiées d'interventions de sauvetage et se rapportaient aux valeurs architectonique. Naturellement, a l'heure actuelle, quelques unes de ces interventions peuvent soulever des discussions.

La carte de restauration de 1964, approuvée à Venise, où participait entre autres une délégation de notre pays, donne à la science albanaise de restauration un document de base tant synthétique que profond et défini dans ses principes. Ce document qualifié à juste titre par, le prof. Erder "Monument pour les monuments", fut bien assimilé par nos jeunes restaurateurs. Il encouragea l'approffondissement de nos études dans le domaine théorique de la restauration en confrontant ces principes a notre realite afin de leur conferer les espaces d'action nécessaires dans le contexte albanais de les élargir et pouquoi pas de les rectifier partiellement, conformement au caractère de nos monuments et à notre mentalité culturelle. Il faut souligner que les principes de base de ce rare document qui laisse un espace libre aux interprétations sans prétendre être normatif, devint l'appui de l'opinion albanaise de restauration, comme le démontrent déjà notre pratique de restauration et les "criteres sur la restauration des monuments d'architecture et d'art", definis en 1986. Si l'on precisait de façon simplifiee le caractere des interventions de restauration dans la ville musee de Berat on dirait: les années 1960-1970 furent celles des interventions de sauvetage, les années 1970-1980 furent celles des plus importantes réalisations surtout dans les monuments d'architecture et la dernière décennie fut celle des interventions systématiques dans tous les genres de monuments en passant aux restaurations à long terme des ensembles. Cette évolution basée sur les possibilités réelles techniques scientifiques pour mieux garantir le respect des criteres de restauration créa les conditions pour un bond qualitatif à la dernière décennie de ce siècle. Comme nous l'avons déjà dit, les interventions de restauration dans les monument de Berat furent presque simultanées dans tout genre de monuments, naturellement avec des disproportions justifiées par l'état statique des monuments et leur fonctionnement.

La forteresse de la ville, le monument le plus imposant,

DO NOT COPY

reçut la première les soins de conservation. Au début, on entama des travaux de restauration et de consolidation statique. Plus tard on attacha de l'importance aux interventions systématiques pour la consolidation des structures endommagées et la conservation d'un minimum de leurs couches de construction originales qui doivent être bien distinctes. Entretemps, les travaux de nettoyage, de déblayage et les fouilles archéologiques favorisèrent les travaux à la zone nord-ouest de la forteresse, au mur sud de l'acropole. Les grands déblayages furent suivis de la consolidation des structures endommagées. Les déblayages effectués à la partie extérieure de l'enceinte, mirent au jour plusieurs éléments cachés qui éclairèrent diverses phases de construction du monument.

Les profondes interventions de restauration sont souvent déterminées par l'état statique des monuments. Tel fut le cas de la restauration en 1963 de l'un des plus importants monuments du culte islamique à Berat, la mosquée des Célibataires. Le début des interventions profondes dans les monuments de culte appartient aux années 70-71, quand l'exprérience acquise permettait de pareilles etreprises. Les deux églises les plus réussies de la période byzantine l'église de la Sainte-Trinité et celle de Saint-Michel, furent les premières qui se soumirent à cette opération. Bien que sans problemes statiques, ces monuments posaient une série de problèmes dont la solution mettrait mieux en évidence leurs valeurs particulières. Sans s'arrêter aux détails, les deux monuments présentaient la même problèmatique. Ils avaient subi des adjonctions et des réparations sans critère qui avaient altéré des éléments et constructions originals, des endommagements de la facture originale de la vue extérieure, des remplissages des espaces libres, etc. qui laissaient dans l'ombre ou effaçaient partiellement les valeurs authentiques. Sur la base d'une métodologie correcte, en découvrant et touchant les faits par l'observation et les sondages attentifs, on parvint à préciser l'évolution des oeuvres dans le temps. Sur cette base, les interventions de restauration libérèrent le monument des adjonctions sans valeur et mirent au jour des éléments ou des fragments originaux. Puis, on effectua avec maturité des traitements loin de toute hypothèse. En 1976 furent achevés des travaux de restauration compliqués dans la petite église Saint-Théodore, qui conservait une peinture murale d'Onuphre. A la différence des deux églises byzantines, le monument en question posait de graves problèmes statiques dont quelques-uns portaient sur la structure des murs peints de fresques. Les sondages architec-toniques mirent au jour de plus anciennes phases de construction et la restauration n'altera pas les valeurs originales utilisant largement la méthode de renforcement des structures existantes. Après la restauration le monument devînt accessible au visiteur et c'est ici que débute cette expérience positive en conformité avec le rôle des monuments dans la vie culturelle. La restauration complète de la mosquée de "Plomb" 1979 et de la mosquée "Roi" en 1981, résolut une série de problèmes de caractère constructif ainsi que l'attitude esthétique qu'il fallait adopter envers les monuments de culte. Elle intervint dans tous les composants de ces oeuvres jusqu'aux limites permises au contexte de la sauvegarde rigoureuse des valeurs originales. Les travaux de restauration dans l'église byzantine de Blachémes en 1980, pouvaient s'appuyer sur une bonne expérience d'intervention qui rendait possible une paraille entreprise bien difficile telle la consolidation des structures murales peintes de fresques sans altérer leurs valeurs, à l'abside et au mur occidendal. Les profondes interventions de restauration dans ce monument représentent un succès pour nos restaurateurs. C'est dans cet esprit de principes méthodiques et d'expérience proffessionnelle que furent restaurées nombre d'églises dans le quartier "Kala" et la cathédrale de Notre-Dame. Pendant la restauration tout en restant fidèle aux principes déjà assimilés, on tînt compte de la fonction qu'auraint le monument, comme musée de l'art médiéval qui porterait le nom de notre peintre connu du moyen âge, Onuphre. L'étude et la restauration du monument ainsi que sa conversion en musée, démontrèrent les larges intérêts de nos restaurateurs pour qui la restauration ne s'achève pas par le rétablissement de l'oeuvre mais par son engagement dans la vie culturelle avec des fonctions qui ne nuisent pas aux valeurs, mais au contraire les rendent plus accessibles pour les chercheurs et les amateurs des ouvres d'art.

Les ouvres d'art telles peintures murales, icônes sculptures en bois ou en pierre, furent les dernières à se soumettre aux interventions de restauration. Un état vraiment inquiétant présentait la peinture gravement endommagée par l'humidité, les fissures, les microorganismes, les souillures, etc. L'état des autres genres posait également des problèmes. Au début,

DO NOT COPY

vers l'année 1975, exceptées quelques interventions sporadiques précédentes, l'on entama les premières interventions pour la consolidation des peintures murales sur de bonnes bases scrientifiques, par plombage et injection, de pair au nettoyage des poussières, de la suie, des dépôts de sel, aux intégrations, à l'enlèvement de la chaux, etc. On travilla également à la restauration des icônes, effectuant des interventions encore plus profondes telles la désinfection, le renforcement de l'enduit, l'enlèvement du vernis et des couches déposées, le renforcement des supports en bois. Pendant les dernières années on procéda à la désinfection et au nettoyqge. La création d'un petit centre de restauration pour les oeuvers d'art dans la ville de Berat fut une mesure rationnelle qui donna des résultats positifs.

Le domaine où les restaurateurs débutèrent en premier et d'ailleurs par des rythmes rapides en demeurant telles durant trois décennies, a été celui de l'architecture populaire. Les raisons en sont claires, premièrement, il fallait répondre aux exigences de vie des habitants; deuxièment la problématique qui se posait était plus simple. La première décennie dans ce domaine était celle des efforts intensifs de manière à éviter le danger de l'écroulement particulièrement imminent dans le quartier de la forteresse de la ville. Au cours de cette période les travaux de conservation ont touché les monuments de premère catégorie, mais ils ont été plus intensifs dans ceux de la deuxième catégorie. Au fur et à mesure que l'état grave des monuments herités dans le domaine de l'architecture populaire devînt moins dangereux, au planning des travaux de restauration commencèrent à occuper leur place les critères naturels suivant l'ordre des interventions, donc, l'état technique des monuments, la valeur et la place qu'ils occupent dans l'ensemble. Le passage à la restauration des zones assez larges à l'intérieur des ensembles, la soumission des éléments urbanistiques aux soins de la restauration, furent la réponse qualifiée qui concordait au caractère des valeurs mises sous protection. Suivant l'état et les valeurs des monuments, la priorité fut donnée aux ensembles des quartiers "Kala" et "Gorica" alors que le quartier "Mangalem", qui etait en bon état, demanda moins de mains d'oeuvre. Le caractère des constructions populaires qui ultisaient des matériaux relativement fragiles, les reconstructions relativement denses des constituants compositionnels, architectoniques et techniques, étaient des facteurs qui ne pouvaient pas passer sans influer au dégré et au mode d'intervention. Dans ce contexte nous sommes souvent obligés d'intervenir profondément dans les structures statiques des monuments de ce genre, passant aussi aux reconstruction partielles devant l'alternative: démolissement total ou reconstruction. La silhouetett des ensembles musés, en tant que partie constituante de ses valeures a toujours joui des soins nécéssaires tout en restant fidèle au principe de la conservation de la structure compositionelle telle qu'elle est parvenue depuis des siècles, donc en évitant sans hésiter, chaque tentation à reconstruire les monuments ruinés partiellement ou totalement. Cette attitude, qui peut être qualifiée de "puriste", à part les motifs méthodiques connus, fut appuyée par le principe qu'il n'est pas nécéssaire que ces richesses, créations de plusieurs générations, deviennemt en hâte objet d'interventions qui ne sont pas dictées d'un besoin impératif. Etant donné que l'opinion scientifique dans ce domaine va évoluer, la prudence n'apparait que comme singe de maturité qui en fin de compte sert à la sauvegarde des valeurs du momunent. Mais, trouvant juste également la maxime "purisme pauperisme" dans quelques cas les interventions ont eu un horizon plus large et par conséquent plus discutalbe. Il y a lieu de donner comme exemple les interventions effectuées à la partie finale du centre commericale du quartier Mangalem, la où autrefois commençait le marché de la ville. Dês le début de ce siècle, à des fins commerciales, indifférentes envers l'héritage culturel, cette partie du marché inclue de façon naturelle dans l'ensemble le plus suggestif de notre architecture populaire, celui du quartier Mangalem, fut transformée ne respectant point les valeurs conservées en face. Cette alteration arbitraire de l'unité de ces ensemble, tant compact que harmonique a toujours interessé les spécialistes. Dans ce contexte après plusieurs hésitations et discussions on décida de reconstruire ce groupe de constructions en appliquant le maximum possible des soins professionnels, recréant ainsi un état compositionel parallèle à celui de Mangalem. Même à l'heure actuelle, nous estimons que cette solution "in ekstremis" peut-être la seule, et renforce, l'ordre de la conservation de toutes les phases de construction.

La ville musée de Berat, tout comme les monuments d'architecture en général, après sa mise sous la protection de l'Etat, théoriquement doit demeurer à l'état existant. Ce

DO NOT COPY

statisme, si l'on peut dire urbanistiques, présuppose le dynamisme de ses fonctions vitales et sociales, dans le sens qu'il ne peut pas se convertir en un réservat passif, mais il doit demeurer un membre actif de la vie en cours. La partie ancienne de la ville de Berat et celle nouvelle, seulement en liaison organique fonctionnelle et compositionelle, tout en respectant la modernité, la tradition, sans que la deuxième devienne obstable à la première, peuvent assurer leur continuité. Dans ce contexte il y a deux problèmes qui se posent, celui des fonctions de la ville musée et celui des corrélations avec la nouvelle partie de la ville.

Dès la mise sous la protection de l'Etat de la ville, le principe de la conservation de ses fonctions vitales, n'est pas mis en doute. Le classement des monuments en deux catégories, avec de larges limites qui permettent l'adaptation des monuments de deuxième catégorie aux conditions de la vie actuelle, a beaucoup atténué la contradiction notoire dans ce domaine. Ce problème devient plus difficile pour les monuments de première catégorie. Ceux-ci, qu'ils soient des habitations ou des construction de culte, ont pris des fonctions différentes de celles initiales, toujours sans nuire aux valeurs en fonctions des quelles sont mis sous la protection de l'Etat. Le fonctionnement des musées de différents caractères, sans exclure d'autres fonctions, est prioritaire. L'expérience en est déjà cristalisée et fructueuse. Un nouvel élément qui assure une utilisation avec des fonctions rationnelles, surtout pour les monuments de duexième catégorie, est celui du tourisme. C'est le cas de souligner ici notre attitude vraiment consciente de ne pas lier, en aucune circonstance la protection des monuments aux profits matériels qui bon gré mal gré compromettent leur conservation dans le vrai sens du terme. Si cela est possible pour la ville de Berat où plusieurs monumets de deuxième catégorie peuvent prendre des fonctions touristiques, cette intention ne présente pas de danger pour le monument puisque notre législation est bien précise et a résisté au temps et nos spécialistes qui ont déjà acquis une bonne expérience garantissent des pas mesurés dans cette entreprise qui autrement présenterait des équivoques.

Les corrélations urbanistiques et architectoniques de la ville ancienne avec celle nouvelle, présentent un problème important qui de par sa nature entraine d'autres sujets à part les specialistes de l'Institut des Monuments Culturels. La coexistance du nouveau avec l'ancien sans se confondre et sans contrastes méprisants avec l'ancien, est la seule voie pour obtenir des résultats positifs. Naturellement l'application de ces thèses exige aux auteurs de projets de connaître et par conséquant de respecter les réussites précédentes, ce qui à l'heure actuelle n'est pas au niveau voulu. Quelques unes des constructions près des quartiers musés sont un indice négatif dans ce sens. Il faut souligner ici qu'en général, chaque génération a respecté l'oeuvre de la génération précédente. Les monuments albanais en général et ceux de Berat en particulier confirment bien cette opinion en donnant un exemple qui doit être suivi par les auteurs de projets actuels.

Les valeurs conservées dans la ville de Berat ainsi que les valeurs culturelles en général seraient des reliques passives si elles n'étaient pas accessibles tant aux chercheurs qu aux autres personnes interessées. Le moyen le plus efficace qui les rend compréhensibles dans leur contexte historique artistique, est sans doute la publication qui crée la base pour des divulgations plus extensives par les moyens actuels d'information, en tant que prémisse irremplaçable à l'appréciation de cette richesse et par conséquant à sa conservation. Si l'activité de l'appréciation des monuments ne comprenait pas l'intérêt de la masse populaire, sans doute elle serait incomplète et demeurerait un but en soi. Les premiers articles sur les valeurs de Berat, écrits en 1964 sont suivis de plusieurs autres traitant essentiellment des valeurs des differents genres de monuments en liaison étroite avec les interventions de restauration. La révue "Monuments" contient sans doute le plus grand nombre de ces études. L'album "La ville musée de Berat" et la monographie "Berat, son histoire et son architecture", représentent les premiers travaux de synthèse qui donneront lieu aux études partielles plus approffondies. La voie dialectique des études entremêlées partielles et généralisatrices sera presénte également dans le cas de la ville de Berat.

La protection de la ville-musée de Berat, tout comme il était prévu et temps l'a demontré, est une entreprise tant difficile que complexe dans sa problématique, qui demande une coordination des activités pour une profonde compréhension des valeurs conservées et un vaste horizon culturel. De cette façon, tout en appréciant les réalisations actuelles vraiment importantes si l'on tient compte du temps court et du manque d'expérience, nous pouvons dire qu'a présent elles ne sont pas adéquates aux besoins de la ville. Dans ce

DO NOT COPY

contexte, chaque disproportion à l'appreciation des résultats actuels, serait nuisible. Plus concrètement, en peu de mots, on peut admettre que sur le plan conceptionnel et méthodique les réalisations suivent les rythmes du temps, tandis que sur le plan de l'application pratique, la voie d'un approffondissement ultérieur demeure ouverte.

Comme on le sait, le lien organique entre la législation sur la protection des monuments et son application pratique immédiate et sans hésitation, constituent la premième prémisse pour l'apréciation des monuments dans le vrai sens du terme. Cette liaison deviendrait vraiment saine par la participation active des sujets qui vivent dans ce milieu, sans exlure ici l'obligation loyale des organes copmétents. Berat, comme la plupart des monuments albanais, fut sauvegardé par les générations successives, qui sans la conscience savante de ses valeurs, étaient convaincus d'accomplir une obligation citadine. A l'heure actuelle, cette attitude presque toujours présente, comporte quelques fois des privations partielles acceptées par le bon sens développé des habitants de la ville. Malgré ce cadre positif, il ne manque pas les cas où l'ignorance et l'intention pour plus de commodité rompent l'équilibre entre les visées qu'on se propose pour la sauvegarde des monuments et les exigences raisonnables pour une amélioration des conditions de vie. Il faut remarquer que le problème de la protection des monuments n'est pas un problème purement scientifique. La participation des large masses populaires dans la sphère des précautions pour la sauvegarde des monuments, demeure un devoir permanent. Dans ce sens, il faut intensifier la propagande sur les valeurs des momunents. De cette façon, les obligations loyales auront un champ d'action plus étroit en faveur de la protection de ces valeurs par les sujets mêmes qui y vivent et les entourent.

Les résultats actuels sur l'appreciation de la ville musée de Berat ont crée les conditions favorales à un examen plus extensif de sa problématique, qui exige des objectifs à long terme en faveur du rétablissent de ce centre qui tout en conservant les valeurs historiques culturelles, sera mieux compris dans vie actuelle, par tout son potentiel, en tant que témoin de l'histoire et oeuvre d'art. Le retard relatif des interventions de ces dernières années, doit être surmonté le plus vite possible, essentiellement par des spécialisations ou des interventions qui viseraient à une solution complète des problèmes posés par ces oeuvres, naturellement dans des limites temporelles raisonnables. Le passage de la restauration des unités particuliers à la restauration des grands unités et des ensembles, un prcessus déjà commencé, doit prendre de grandes dimensions dans l'avenir, pour répondre comme il faut à la complexité des valeurs urbanistiques architectoniques. Dans ce contexte il faut éliminer quelques adjontions réalisées à la veille de la proclamation de la ville musée à l'intérieur des zones protégées et aux alentours. Il est temps d'entamer une étude bien approfondie sur les environs du quartier Mangalem, afin de mieux mettre en évidence les valeurs de ce chef d'oeuvre de la création populaire. Même dans la zone protegée il y a lieu d'une attitude plus rigoureuse et quelques noyaux d'unité de construction doivent être prevus pour être compris dans le statut de la zone musée. L'animation de l'anicenne ville et par conséquent sa participation plus active dans la vie culturelle sont étroitement liées à la croissance du nombre de monuments de tout genre qui peuvent être visités. L'étude sur la satisfaction des besoins sociaux et culturels des habitants des quartiers mis sous la protection de l'Etat, doit s'appliquer le plus vite possible afin d'y améliorer les conditions de vie. L'affranchissement du stade des interventions dictées par l'état gravement endommagé du monument ainsi que l'expérience de 30 ans exigent une qualification professionnelle ultérieure des restaurateurs et une plus grande sensibilité des organes chargés de la protection loyale des monuments et des large masses qui sont en contact permanent avec ces valueurs. Les résultats obtenus, chargés quelques fois d'erreurs, n'excluent pas d'autres erreurs dans l'avenir. Afin de diminuer leur poids, de pair aux mesures déjà prises, il ne reste qu' à approffondir la collaboration avec d'autres institutions parallèles à l'étranger, d'échanger l'expérience et de marcher avec les rythmens du temps dans ce domiane lourd de problèmes et en évolution continue.

Dans des conditions sociales favorables, il incombe à notre génération le devoir de la valorisation des monuments qui représentent des messages d'un passé digne à être rappelé, et honnoré. Cette valorisation a déjà pris les dimensions adéquates cultureles et scientifiques sans prétendre que tout est mené à bien, mais il faut admettre que ce qui est fait, au prix de grands efforts citadins et proffessionnels de la première génération des chercheurs et restaurateurs

albanais qui avec le temps trouveront leur place meritée.

La ville future de Berat sera un exemple vulnérable du passage qualitatif des soins intuitifs des générations précédentes à ceux systématiques et sur des bases scientifiques de notre génération et des générations à venir. Ces soins sont d'une unité de respect égal envers le passé, envers l'histoire de notre nation, qui a nourri et nourrira les générations de sentiments d'amour pour la patrie. Vues les conditions historiques et la constitution psychique et culturel, notre ethnie a toujours été loin de la xénophobie et aussi loin des préjugés-chauvins. Il a fait sien ce qu'il a trouvé de plus approprié, en restant toujours, fidèle au principe prioritaire de la préservation de l'identité ethnique culturelle. Avec son histoire multiséculaire Berat est un example vulnérable de ces affirmations. Ses créations ont vécu dans le cadre des cultures régionales, voire au-delà, dans lesquelles notre peuple a été inclu tout en étant actif.

Les valeurs de Berat dépassent le cadre albanais en occupant une place importante dans l'arsenal culturel balkanique, voire celui européen. Nous estimons que notre proposition de l'inclure dans la liste du patrimoine mondial est une demande bien motivée dont l'acceptation donnerait à ce centre la place qu'il mérite de pair à ses semblables partout dans le monde.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

DO NOT COPY

monumentet

Shuaip MANE

KALAJA E GORICES

Qyteti i lashtë i Beratit, me vlera të shumanëshme muzeore dhe arkeologjike tashmë si dikur ka pranë e pranë, në të dy anët e lumit Osum dy kështjella: Njerën të njohur, me jetë të vazhduar dhe tjetrën të zbuluar në themelet e saj, vendosur në Kodrën e Goricës.

Kjo e fundit pas një humbje shumëshekullore, rreth 20 vjet më parë, nëpërmjet gjetjeve sipërfaqësore të materialit arkeologjik dhe pamjeve të zbehta fragmentesh të një muri rrethues tërhoqi vëmëndjen dhe interesin tonë.

Kodra e Goricës, mbi të cilën është ngritur kjo qendër e fortifikuar me afërsisht 1,5 ha brenda rrethimit që ruhet, ka një pozitë të mirë strategjike dhe paraqitet e mbrojtur nga të gjitha drejtimet me përjashtim të anës jugore. E ndodhur në këndin e bashkimit të lumit Osum dhe afluentit të tij, lumit Velabishtit, ajo kontrollon të dy luginat dhe fushën që vjen e zgjerohet në veriperëndim. Në anën veriore kodra bie thikë mbi Osum. Në anët lindore dhe jugore vendbanimi mbrohet nga një mur i fuqishëm, me kulla. Në perëndim terreni është tepër i pjerrët, duke siguruar mbrojtje naturale. Vendbanimi është përqëndruar në konin e kodrës dhe i vishet anës perëndimore duke krijuar një formë të çrregullt dhe reliev tepër të thyer. Deri sot janë zbuluar 167 m mure mbrojtës, dy hyrje, 3 kulla dhe gjurmët e një muri rrethues më të hershëm, i cili është kapur në 3 pika me ndërprerje.

Në anën lindore muri nis drejt nga gremina, duke ecur drejt 87 m, me një kthesë fare të lehtë nga mesi ku gjendet një kullë. Një hyrje sekondare e tipit tangentsial, që ndodhet 10,5 m larg greminës, shërben njëkohësisht edhe si dhëmbëzim mbrojtës. Prej tij 42 m larg ngrihet një kullë, ndërsa 35 m më tej një kullë e dytë. Prej këndej muri lëviz i shqetësuar me një dhëmbëzim dhe një kthesë. Me kthesa deri te porta perëndimore, muri ndjek një terren të sheshtë duke vazhduar 6 m paralel me kullën. Në këtë mënyrë ai krijon korridorin e hyrjes tangentsiale. Nga kulla e hyrjes muri vazhdon në drejtim veriperëndimor edhe për 2,30 m. Pas një shkëputje, që ngjan të ketë qenë kanal ujrash në vazhdim ruhet një fragment i vetmuar 1,5 m punuar me teknikë të çrregullt. Këtu muri rrethues i periudhës qytetare ndërpritet, dhe më tej rrethimi duhet të ketë ruajtur murin e periudhës para urbane. Guri i themelit në gjithë gjatësinë, mbështetet në shkëmb. Në përgjithësi muret ngrihen mbi themele horizontale të shkallëzuara në përshtatje me terrenin. Mbi themelet ngrihet xokoli 10-30 cm. Muri vazhdon mbi këtë të fundit, i tërhequr 10-12 cm në thellësi. Në pjesën më të madhe të xokolit buza e jashtme është punuar me një dhëmb 3-5 cm të lartë, i cili siguron murin nga shkarja. Gjerësia e mureve varion nga 2,6 m në 3 m. Teknika e murit rrethues është e ngjashme me atë të kalasë së Beratit. Muret janë punuar me blloqe të mëdhenj të nxjerrë në vend nga formacionet gëlqerore. Blloqet janë vendosur në rreshta horizontalë. Shpesh përdoren kllapëzimet. Lartësia e rrjeshtave nuk është e barabartë, por horizontaliteti i tyre nuk preket asnjëherë. Përmasat e gurëve variojnë nga 0,70 m deri në 1,40 m.

Hyrja kryesore që ka mundësi më të madhe për të lejuar afrimin e mjeteve me rrota, mbrohet mirë nga kulla dhe kthesa që ndodhet 12,5 m në jug të portës. Faqja e brendshme e kullës dhe faqja paralele e kurtinës, krijojnë një korridor 3 m të gjërë, dhe 6,15 m të gjatë, i cili kontrollohet e mbrohet nga lart. Muratura e hyrjes është me paturë 20 cm,

DO NOT COPY

poshtë tyre dy bira të rrumbullakta në shkëmb shërbejnë për vendosjen e kasave të portës.

Hyrja lindore është 1,30 m e gjerë, gjatësia e korridorit nuk ruhet e plotë. Kjo hyrje është paralel me murin dhe si koncept është i njëjtë me atë të portës kryesore. Të tri kullat ruhen plotësisht si planimetri dhe secila na jep mumdësi për të dalluar disa nga elementët e teknikës së ndërtimit. Dy kullat e para janë katërkëndëshe këndrejtë dhe dalin nga muri rrethues 4,2 m. Gjerësia e tyre është 5-6 m. Teknika e përdorur është më e mirë. Përveç kujdesit për ndërtimin e qosheve, gjerësia e kullave përshkohet kryq me dy rradhë blloqesh, të cilët lidhin faqet e brendshme të kullës dhe brendësinë e saj. Qoshet e kullave janë të pajisura me vija peshimi.

Në kalanë e Beratit ka fragmente me faqe të punuara dhe në përgjithësi rreshtat janë të rregullt. Në kalanë e Goricës e gjithë fasada të krijon një ndjenjë ashpërsie megjithëse ka përpjekje që përveç sigurisë për qëndrueshmëri statike të ruhet disi edhe ana estetike. Kështu me finesë janë punuar kllapëzimet dhe rreshtat plotësuese për të siguruar horizontalitetin. Duke u nisur nga teknika e ndërtimit si dhe qeramika, ky mur rrethues i takon shek. IV-III p.e.sonë. Në gjithë sipërfaqen e kodrës ruhen gjurmë të shumta ndërtimesh. Banesat kanë qenë shumë afër me njëra tjetrën, duke krijuar një ansambël të ngjeshur me një jetë intensive. Edhe pse kodra është shumë e shpëlarë dhe shtresa që ruhet ka dalë në sipërfaqe, gjurmët që ruhen janë të shumta dhe me punime të mëtejshme mund të krijohet një ide e përafërt për urbanistikën e këtij qyteti të lashtësisë që ka ruajtur mjaft nga fizionomia e tij. Ndërtesat kanë kryesisht planimetri katrore apo drejtkëndëshe. Planimetri të plota deri tani nuk janë zbuluar, dhe ende nuk njihen kompozime më të ndërlikuara të tyre. Muret që ruhen janë kryesisht me themele dhe pak raste kemi gjetur gurin e murit. Deri më sot janë zbuluar elementë në gati 25 ndërtime. Pjesa më e madhe e mureve janë me një faqe 50-60 cm të gjera, dhe në shumë raste gurët e tyre kanë gjurmët e çekanit. Materiali arkeologjik që gjendet pranë këtyre ndërtimeve është i periudhës qytetare. Kemi shfaqur mendimin tonë se kjo qendër u ngrit në një vendbanim që shkon deri në fundin e neolitit. Qeramika e gjetur që fliste për këtë datim ishte përfituar jashtë shtresës.

Gjatë vitit 1990 gërmimet arkeologjike i drejtuam në zgjidhjen e dy detyrave: sqarimi i mëtejshëm i planimetrive dhe gjetja e shtresave të kulturës paraqytetare ilire. Gërmimet u kryen kryesisht në formë sondazhi duke sqaruar 5 pika prej të cilave tre pranë mureve rrethues të periudhës qytetare. Materiali që përfituam na krijoi një tablo më të qartë të këtij vendbanimi. Për shkak të shpëlarjes së fuqishme të kodrës që ka prishur shtresat para qytetare, objektet ruhen në shtresa të holla, duke vështirësuar studimin e stratigrafisë. Në disa zona, pranë murit rrethues të periudhës qytetare është ruajtur një shtresë që është mbuluar nga mbetjet e themelit të murit. Materiali që ruhet aty është krejtësisht i dallueshëm dhe i përket periudhës së bronxit. Gjetjet përbëhen nga qeramikë me baltë të parrahur, me parete të trasha me thëmth për zbukurim, dhe në ndonjë rast edhe si vegje apo fragmente enësh të biruara. Po në këtë shtresë u gjenden mbetje veglash prej stralli, dy maja heshtash prej stralli, copëra stralli të punuar për vegla etj. Gjithashtu fragmente të kësaj qeramike dhe veglash stralli janë gjetur edhe jashtë shtresës, duke përfshirë gjithë territorin e kalasë.

Banorët e lashtë, të fundit të bronxit, nuk e braktisën këtë qendër banimi. Përzier me qeramikën e qartë të periudhës qytetare gjendet qeramikë pa çark që i përket periudhës së parë të hekurit. Ndërsa paralel me murin antik, tërhequr rreth dy metra nga brenda, janë takuar fragmente të një muri, i cili ngjan të jetë themeli i një rrethimi para qytetar. Periudha qytetare është zhvilluar normalisht. Mungesa e qeramikës së importit flet për ekzistencën e punishteve lokale, për këtë tregojnë si zgjyra e qeramikës ashtu edhe skarviteti i saj.

Dëshmi e kësaj periudhe që paraqet interes është edhe portreti i Athinasë në terrakotë në masshtabin 10 cm e lartë. Nga ana tjetër kjo qendër banimi, e cila vjen e fuqizohet në shek IV-II p.e.s. hyn në marrëdhënie me qendrat qytetare të asaj kohe. Gjetja e monedhave të Apollonisë, Epirit si dhe ndonjë enë lluksi vërteton se ka lidhje edhe me topografinë e zonës. Kodra e Goricës është skaji më verior i vargut malor ku bën pjesë, ai ka fushën dhe ujin pranë. Kur popullsia e kësaj zone është rritur dhe është bërë sedentare, atëherë një pjesë e tyre kalojnë në kodrën përballë, në kalanë e sotme të Beratit. Kjo duhet të ketë ndodhur nga shek. VII p.e.sonë. Ne mendojmë se të dyja këto qendra kanë pasur mure rrethuese. Ndërprerja e jetës në Kalanë e Goricës lidhet me pushtimin Romak. Pas shek. II p.e.s. këtu çdo gjë hesht. Jeta rindihet në këtë periudhë vetëm në Kalanë e Beratit ku vazhdon pa ndërprerje deri më sot.

Shuaip Mane

La forteresse de Gorica

DO NOT COPY

L'ancienne ville de Berat, avec de multiples valeurs muséologiques et archéologiques, se situe près de deux forteresses: l'une connue depuis longtemps, avec une vie ininterrompue, l'autre découverte par les fouilles archéologiques il y a une vingtaine d'années.

La colline de Gorica, sur laquelle se dresse le centre fortifié, se situe à une bonne position stratégique et de défense. Se trouvant au coin où se joignent la rivière Osum et son affluent Velabisht, elle surveille les deux vallées ainsi que la plaine qui s'élargit au nord-ouest. Au nord la colline tombe à pic sur la rivière Osum. Au côté oriental et méridional, un mur puissant flanqué de tours, compense la faible défense naturelle. A l'ouest le terrain est en pente. L'habitat, concentré au cône de la colline sur le versant occidental crée une forme irreguliére et un reliéf assez accidenté. A l'heure actuelle on y trouve 167 m de mur de défense, deux entrées, trois tours et les traces d'un mur d'enceinte plus ancien. A l'est le mur s'élève au bord du précipice. Tout ce côté représente une ligne droite, longue de 87 m, au milieu de la quelle il y a un tournant presque invisible flanqué d'une tour. Une entrée secondaire, du type tangentiel, qui se situe 10,5 m loin du précipice sert en même temps de créneau défensif. 42 m plus loin se dresse une tour et 35 m encore plus loin, une autre. Jusqu'à la porte occidentale le mur suit pendant 6 mètres un terrain plat, parallèle à la tour. C'est de cette façon qu'est formé le corridor de l'entrée tangentiale. De la troisième tour, sur 2,30 m, le mur suit la direction nord-est, plus loin il s'interrompt. Encore plus loin il y a un fragment isolé, long de 1,5 m, réalisé d'un appreil irrégulier. A cest endroit, l'enceinte de la période urbaine s'interrompt et plus loin elle a dû conserver le mur de la période préurbanie.

En général les murs s'élevent sur des fondations horizontales échelonnées dictées par le terrain. Au-dessus des fondations il y a un socle de 10 à 30 cm qui fait saillie de 10 à 12 cm au mur qui le surmonte. L'éppaisseur des murs varie de 2,6 à 3 m. L'appareil des murs ressemble un peu à celui de la forteresse de Berat. Les murs sont construits en blocs calcaires extraits sur place. Ils sont disposés en assises horizontales. La hauteur des assises n'est pas toujours égale. Les dimensions des blocs varient de 0,7 à 1,40 m.

La porte principiale qui ferme une route carrossable, est bien protégée par la tour et le tournant 12,5 m au sud de la porte. Entre la paroi intériuere de la tour et la paroi paralléle de la courtine se forme un corridor long de 6,15 m et large de 3 m, qui est surveillé et protégé de la partie supérieure.

A l'entrée orientale d'une largeur de 1,3 m, le corridor n'est pas conservé dans toute sa longueur. Cette entrée, paralléle au mur, présente la même conception que celle de l'entrée principiale. Les trois tours dont on conserve une planimétrie complète, sont rectangulaires et font une saillie de 4,2 m au mur d'enceinte. Leur largeur atteint 5-6 m.

Dans la forteresse de Berat, il y a des fragments à parois façonnées et en génaral les assises sont régulières. Dans la forteresse de Gorica, toute la façade crée une image rude, malgré les efforts pour assurer à la fois une stabilité statique et esthétique. D'aprés la technique de construction et la céramique mis au jour, cette enceinte remonte au IV-III s. av. n. e. Sur toute la surface de la colline sont conservées des traces de construction. Les habitations se trouvent assez proches l'une à l'autre, créant un ensemble serré evec une vie intensive. Par les nombreuses traces conservées et les fouilles archéologiques futures, on peut créer une idée approximative sur l'urbanistique de cette ancienne ville qui a beaucoup gardé de sa physionnomie. Les habitations ont en général une planimétrie carrée ou rectangulaire. On n'a pas encore trouvé des planimétries complètes. Dans la plupart des cas les murs sont d'une épaisseur de 50-60 cm et présentent des traces de marteau. Le matérial archéologique trouvé prés de ces constructions appartient à la période urbanie. Nous sommes de l'avis que ce centre appartient à la fin du néolithique. Les fouilles archéologiques entamées en 1990 visaient à élucider davantage les planimétries et à trouver les couches de la culture préurbaine illyrienne. On effectua cinq sondages

dont trois furent près des murs d'enciente de la période urbaine. Le matérial mis au jour aida à créer un tableau plus net de cet habitat. Les objets se conservent dans des couches minces, ce qui rend plus difficile l'étude du lit graphique. Dans quelques zones, près de l'enceinte de la période urbaine, il y a une couche enseveli des restes des fondations du mur. Le matérial y conservé, est bien distinct et appartient à la période de bronze. Il contient des débris de céramique, d'outils de pierre, des pointes de lances etc. On en trouve également dans tout le territoire de la forteresse. Les habitants de la fin du bronxe n'abandonnèrent pas ce centre habité. De pair à la céramique de la période urbaine on trouva de la céramique de la première période de fer. Parallèlement au mur antique, environ 2 m plus à l'intérieur, se rencontrent les fragments de mur qui ont dû être les fondations d'une enceinte préurbaine. La période urbaine s'est développée d'une façon normale. Le fait que l'on ne trouve pas de la céramique importée prouve l'existence des ateliers locaux. Ce centre d'habitations qui se rafermit pendant les IV-II e sc. av. n. e., entre en relation avec les centres urbains de cette époque.

Quand la population de cette zone s'accroit et devient sédentaire, quelques habitants se déplacent à la colline en face, dans la forteresse actuelle de Berat. Cela a dû avoir lieu au VII e s. av. n. è. Nous sommes de l'avis que les deux centres ont été entourés d'enceintes. L'interruption de la vie dans la forteresse de Gorica a trait à l'occupation romaine. Après le II s. av. n. è. tout se tait à cet endroit. A cette époque la vie se fait sentir seulement dans la forteresse de Berat où elle continue même à l'heure actuelle.

DO NOT COPY

Nr. 2 1990

DO NOT COPY

Neritan CEKA

LASHTESIA DHE EMRI ANTIK I KËSHTJELLES SE BERATIT

Identifikimi i kështjellës ilire të Beratit me Antipatrenë përbën shembullin më tipik të pranimit të një hipoteze të pakontrolluar si një të vërtetë historike. Martin Lik, që e propozon këtë identifikim më 1835 u nis vetëm nga ngjashmëria fizike e Beratit me Antipatrenë e cilësur nga Tit Livi (XXXI, 27, 3) si "qytet që ndodhet në një grykë të ngushtë". Rreth një shekull më vonë Oberhumer në artikullin përkatës në BWRE e theksoi pikëpyetjen mbi barazimin Antipatrea-Berat, por siç ndodh disa herë në shkencë një shpjegim romantik është më jetëgjatë se një mëdyshje skeptike. Kështu ndodhi që sot Antipatrea vendoset, madje pa pikëpyetje, në hartat shkollore, por edhe në mjaft botime të karakterit shkencor.

Duke e rimarrë edhe një herë çështjen e identifikimit të Beratit antik, duhet të shënojmë që në fillim se Antipatrea nuk vjen në konsideratë as edhe në formën e hipotezës. Një shqyrtim sado i sipërfaqshëm i tekstit të Livit tregon se fushata e Luc Apustit në vitin 200 p. e. sonë, gjatë së cilës rrënohet e digjet Antipatrea zhvillohet në kufijtë e Maqedonisë. Në kuptimin tradicional këto kufij ishin në lindje të krahinës ilire të Dasaretëve, ku Antipatrea përmendet për herë të parë më 216 p. e. s., së bashku me Krysondyonën dhe Gertuntin, të cilat u pushtuan nga Sherdilandi. Polibi që na jep këtë lajm (V. 108, 2) shton se mbreti lir "kishte kryer sulme edhe kundër një pjese të madhe të Maqedonisë që është në kufi të këtyre qyteteve". Në vazhdim të ngjarjeve Polibi tregon se Filipi V i ripushton këto qytete duke i vendosur ngjarjet gjithmonënë Dasareti dhe rreth liqenit Lyhnid. Të dhënat e Tit Livit dhe Polibit përputhen përsa i përket gjeografisë historike dhe orientojnë kërkimin e Antipatresë diku në fushën e Korçës.

Një qytet i vendosur në grykë të ngushtë do të ishte në këtë rast fare mirë kështjella e Symizës pranë Maliqit, ku muret rrethuese me gurë të punuar dhe qënia e një tempulli të Athinasë janë tregues të një qendre qytetare të rëndësishme. Pranë saj gjendet edhe qyteti në Hijen e Korbit emri i së cilës në gjuhën e lashtë greke do të jepte pikërisht Koragun e përmendur nga Livi në afërsi të Antipatresë. Të bie në sy se të dy qytetet mbajnë emra të gjeneralëve të Aleksandrit të Madh dhe themelimi i tyre ka mjaft të ngjarë të lidhet me ripushtimin e Dasaretisë nga maqedonët pas betejës së Pelionit më 335 p. e. s.

Kështjella ilire e Beratit është ndërtuar disa dhjetvjeçarë para kësaj kohe dhe është tepër larg kufirit ilir-maqedon për t'u themeluar nga gjeneralët e Aleksandrit.

Gërmimet arkeologjike kanë dëshmuar se që gjatë gjysmës II të shek. VII p. e. sonë kishte në kalanë e Beratit një vendbanim protoqytetar që shtrihej në të njëjtën sipërfaqe si dhe qyteti i mëvonshëm. Ai ishte qendër e një treve që përfshinte afërsisht rrethin e sotëm të Beratit dhe që karakterizohet gjatë shek. V dhe gjysmës I të shek. II nga një zhvillim i vendbanimeve fshatare si rrjedhim i eksportit të drithit në kolonitë helene të Apolonisë dhe Dyrrahut. Këtë e dëshmojnë nekropolet e pasur me prodhime qeramike të këtyre qendrave në Lapardha, Qytetin Stalin etj. Mbi këtë bazë qendra protoqytetare e Beratit u kthye në një qytet të mirëfilltë në shek. IV p. e. sonë. Në mungesë të dëshmive historike mund të saktësojmë kohën e kësaj ngjarjeje vetëm nëpërmjet të

DO NOT COPY

dhënave arkeologjike. Duke qenë se si themelim i qytetit merret ndërtimi i mureve, tipologjia e tyre mund të na shërbejë si një mbështetje e mirë datimi. Këtu vjen në konsideratë krahasimi me një qendër të afërt të datuar mirë siç është Bylisi. Të dy qendrat karakterizohen nga zgjedhja e një pllaje kodre për vendosjen e fortifikimit dhe nga planimetria në formë trekëndëshi me kulm nga ana më e mundëshme e sulmit, për t'u ekspozuar sa më pak ndaj goditjeve të armikut. Vendosja e kullave katërkëndëshe nga kjo anë është një tjetër veçori e përbashkët planimetrike, por tipari më themelor është mbrojtja e hyrjes nga një kullë që ngrihej mbi harqe mbi të. Hyrja ballore e Beratit paraqet në këtë drejtim një tip edhe më të hershëm se hyrjet tërthore të Bylisit. Së fundi këto ngjashmëri plotësohen nga ngjashmëria e teknikës së ndërtimit, e cila në të dy qendrat karakterizohet nga muratura katërkëndëshe izodemike. Bylisi datohet para mesit të shek. IV nga fillimet e nekropolit rreth mureve të tij si dhe nga përmendja e Bylinëve në një vepër të përfunduar rreth 360 p. e. s. siç është Periplus i Pseudo-Skylaksit. Ky datim do të vlente edhe për kështjellën ilire të Beratit dhe mund të themi me të drejtë se festimi i 2400 vjetorit ka të bëjë vetëm me historinë e Beratit si qytet, sepse fillimet e vendbanimit, si një qendër krahinore, janë edhe dy shekuj më herët.

Tani mund të kthehem përsëri tek emri i lashtë i kështjellës ilire të Beratit. Burimet antike nuk na japin pothuaj asnjë nformacion mbi qytetet ilire në prapatokën e Apolonisë deri në ngjarjet e luftës romake-maqedone. Në traktatin maqedon-kartagas të vitit 215 zotërimet romake në prapatokën e Apolonisë e formonin tokat e Antintanëve rreth Bylisit, ato të Dimalit dhe ato të parthinëve (Polib VII, 9, 13) që mbetet të kemi kryeqendër Beratin. Pas një pushtimi të shkurtër maqedon me paqen e Foinikes më 205 vendoset përsëri statu quo, pas kësaj rradhe në traktatin romak-maqedon përmendim krahas Dimalit dhe parthinëve dy qytete të tjerë ilirë. Barguli dhe Eugeni (Liv XXIX 12, 13). Duke u nisur nga rrënja e emrit të qytetit të parë Barg-Bardhë që mund të jetë sllavizuar në mesjetë në Belgrad, ne kemi propozuar identifikimin e këtij qyteti në Berat. Mjaft i mundshëm mbetet edhe një identifikim tjetër, parashtruar nga Th. Kacorri, për të identifikuar në Berat kryeqendrën e parthinëve, Parthen, me të njëjtën linjë Parthe-bardhë-Belgrad. Nga pikpamja historike kjo hipotezë gjen mbështetje në faktin se parathinët përmenden shpesh në prapatokën e Apolonisë, por ata na dalin edhe prapa Dyrrahut. Ku gjendej kryeqendra e tyre Partha? Për këtë na ndihmon një pasazh i Çaparit i cili pushton oppidum parthinorum (B. 91, 1) pra Parthesi gjatë marshimit nga kampi i tij pranë lumit Aps (Osumit) deri në Asparag, pranë Genusit (Shkumbinit). Në këtë hapësirë ka vetëm dy qytete të rëndësishëm, Berati dhe Belshi, por duke u nisur nga fakti se në Parthe kishte një garnizon të Pompeut, vjen në konsideratë kështjella e Beratit, fortifikimet e së cilës ishin shumë më të ngushta se muret e dobëta të Belshit.

Duke theksuar prioritetin e identifikimit të Parthes në Berat mund të shtrojmë edhe një hipotezë të tretë, që Partha dhe Barguli të jenë variantet e emrit të të njëjtit qytet. Barguli përmendet vetëm një herë, jo së bashku me Parthën dhe në afërsi të Dimalit, një qytet me rëndësi strategjike, që do t'i përshtatej mjaft mirë Beratit.

Me propozimet e mësipërme nuk pretendojmë të kemi zgjidhur përfundimisht problemim e identifikimit të Beratit antik, por mendojmë të paktën të kemi parashtruar një hipotezë shkencore në vend të një identifikimi arbitrar. Sigurisht, fjala e fundit mbetet që të thuhet nga gërmimet arkeologjike.

Neritan CEKA

L'ancienneté et le nom antique de la forteresse de Berat

DO NOT COPY

L'identification de la forteresse illyrienne à Antipatréa, représente l'exemple le plus typique de l'acceptation d'une hypothèse incontrôlée, comme une vérité historique. Martin Leake qui propose cette identification en 18 e. s. se base sur la ressemblance physique de Berat avec Antipatréa qualifiée par Tite Live comme "une ville située dans une bouche étroite". Un siècle plus tard environ, Tomaschek, dans l'article respectif à PWRE, souligne le point d'interrogation sur l'égalité établi entre Berat et Antipatréa, mais comme il arrive quelques fois dans la science, une explication romantique est plus vivace qu'une hésitation sceptique. C'est ainsi qu'il se passa avec Antipatréa qui fut placée, d'ailleurs sans point d'interrogation, dans les cartes scolaires et dans nombre d'éditions de caractère scientifique. En abordant de nouveau la question de l'identification de Berat antique, il faut remarquer dès le début qu'Antipatrea ne doit être prise en considération même sous forme d'hypothèse. Une étude même superficielle du texte de Tite Live démontre que la campagne de Luc Apusta en 200 av. n. e., au cours de laquelle fut ruinée et brûlée Antipatrea, se déroula aux frontières de la Macédonie. Dans le sens traditionnel, ces frontières se trouvaient à l'est de la région illyrienne des Dessarettes où Antipatrea est mentionnée pour la première fois en 216 av. n. e., de pair à Kryesondyone et Gertunte, qui furent occupées pas Skerdilaïde. Polybe qui nous fournit cette donnée, (V. 108, 2) ajoute que le roi illyrien "avait organisé des attaques même contre une grande partie de la Macédoine qui se situe à la frontière de ces villes". A la suite des événements Polybe affirme que Philippe V regagne ces villes, en plaçant toujours les événements à Dasarette et aux environs du lac Lynhnid. Les données de Tite Live et de Polybe concordent quant à la géographie historique orientant ainsi les recherches sur Antipatrea, quelques part dans la plaine de Korça. Une ville située dans une gorge étroite serait dans ce cas fort bien la forteresse de Symize près de Maliq où l'enceinte en pierres équarries et la présence d'un temple d'Athéna, l'indiquent comme un centre urbain important. A son côté se trouve également la ville "Hija e Korbit" dont l'équivalent en grec ancien serait Koragum, mentionné par Tite Live aux environs d'Antipatrea. Il est à remarquer que les deux villes portent des noms de deux généraux d'Alexandre le Grand et peut être leur fondation a trait à la réoccupation des Dasarettes par les macédoniens après la bataille de Pelion en 335 av. n. e.

La forteresse illyrienne de Berat a été construite quelques décennies avant cette époque et se trouve trop loin de la frontière entre l'Illyrie et la Macédoine pour être fondée par les généraux d'Alexandre.

Les fouilles archéologiques témoignent que pendant la deuxiéme moitié du VII s. av. n. e. il y avait dans la forteresse de Berat un habitat protourbain qui occupait la même superficie que la ville ultérieure. C'était le centre d'une contrée qui englobait à peu près la région actuelle de Berat et qui pendant la période entre le V e. s. et la première moitié du II e. av. n. e. se caractérise par une évolution des habitats ruraux et par conséquent, par l'exportation des céréales dans les colonnies héllénes d'Apollonia et Dyrrah. Cela est témoigné par les nécropoles riches en objets de céramiques de ces centres à Larpardha, Qyteti Stalin etc. D'après ces données, le centre protourbain de Berat se convertit en ville authentique au IV e s. av. n. e. Faute de données historiques, on peut préciser l'époque de cet événement à travers des données archéologiques. Etant donnée que la construction des murs est considérée comme la fondation de la ville, leur appareil peut nous servir d'un bon appui de datation. Dans ce cas, on prendra en consideration un centre bien daté, situé tout près, Bylis. Les deux centres se carastérisent par le choix d'un plateau de colline pour la construction d'une fortification en forme triangulaire dont le sommet est orienté vers le côté où l'attaque est plus probable, afin d'être moins exposé à l'ennemi. La disposition des tours quadrangulaires de ce côté est un autre trait planimétrique commun, mais le trait essentiel en est la défense de la porte au moyen d'une tour élevée sur des arcs qui surmontent cette porte. Enfin ces

affinités se complètent par celle de la technique de construction qui dans les deux centres se caractérise d'un appareil rectangulaire isodome.

Bylis est daté avant le milieu du IV e. s. par la nécropole tout autour de son enceinte ainsi que par la mention des Bylliones dans une oeuvre terminée en 360 av. n. e. telle Périple de Pseudo-Scylace. Cette datation vaut également pour la forteresse illyrienne de Berat et nous pouvons affirmer à juste titre que la fête du 2400 anniversaire se rapporte seulement à l'histoire de Berat en tant que ville, parce que les débuts de l'habitat comme centre régional sont deux siécles plus anciens.

Je voudrais revenir maintenant sur l'ancien nom de la forteresse illyrienne de Berat. Les sources antiques ne fournissent aucune information sur les villes illyriennes de l'hinterland d'Apollonia, jusqu'aux événements de la guerre entre Rome et Macédoine. Par le traité entre Macédoine et Carthage de l'année 215, les dominations romaines de l'hinterland d'Apollonie étaient formées par les terres des Antitans autour de Bylis, celles de Dimal et des parthins dont le centre demeura Berat. Après une occupation macédonienne, la paix de Phoinike en 205 établit de nouveau le statu quo et cette fois-ci, au traité entre Rome et Macédoine, à part Dimal et parthins, sont mentionnées deux autres villes illyriennes, Bargul et Eugéne (Live XXIX, 12. 13). Partant de la racine du nom de la première ville, Barg-Bardhë qui a dû être slavisée au moyen-âge par le nom Belgrad, nous avons proposé, l'identification de cette ville avec Berat. Il existe également une autre hypothèse avancée par Th. Kocorri, qui identifie à Berat le centre des parthins, Parthen, par la même ligne Parthe-bardhë (blanche)-Belgrad. Du point de vue historique cette hypothèse trouve appui au fait que les parthins sont souvent mentionnés à l'arrière pays d'Apollonie mais ils apparaissent même après Dyrrah où se trouvait leur centre Partha. Nous sommes aidés ici par le passage de Cézare qui occuppe opidum parthinorum (B. Civ 91,1) donc Partha au cours de sa marche depuis son camp, jusqù à Asparagium, près de Genus (Shkumbin). Dans cet espace il n'y a que deux villes importantes, Berat et Belsh, mais, vu le fait qu'a Partha il y avait une garnison de Pompée, on pense qu'il s'agit de Berat dont les fortifications étaient beaucoup plus sûres que les faibles murs de Belsh.

En mettant l'accent sur la priorité de l'identification de Partha à Berat, nous pouvons avancer une troisième hypothèse, que Partha et Bargule sont les variantes du nom de la même ville. Bargule n'est mentionnée qu'une fois, aux approches de Dimal, une ville d'une importance stratégique qui conviendrait très bien à la ville de Berat.

Par les propositions ci dessus nous ne prétendons pas avoir résolu définitivement le problème de l'identification de Berat antique mais nous pensons avoir avancé une hypothèse scientifique au lieu d'une identification arbitraire. Certainement le dernier mot sera dit par les fouilles archéologiques.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Aleksandër MEKSI

KISHAT BIZANTINE TE BERATIT

Gjurmët më të hershme të ndërtimeve të kultit të krishterë në qytetin e Beratit janë disa kapitele paleokristiane të tipit impostkapitel, që si dhe fragmentet e mozaikut të gjetura tashti vonë me mjaft gjasë i takojnë shek. V-VI. Mund të pranojmë në rrugë të tërthortë, ngaqë mungojnë dëshmitë e drejtpërdrejta, se Pulheriopolisi duhet të ketë qenë qëndër peshkopale, përderisa përmendet si qytet në udhërrëfyesin e Hieroklit, hartuar në vitet 528-529. Për pasojë, në të, siç tregojnë edhe gjurmët e sipërpërmendura, ka patur ndërtime paleokristiane, vendndodhjen e të cilave do të na e japin gërmimet e ardhshme arkeologjike.

Peshkopata e Pulheriopolit ridel në dokumentacionin historik në vartësi të Dyrrahut në noticien episkopale të fundit të shek. X, me mjaft gjasë nga koha e sundimit të perandorit bizantin Jan Cimiskes, kur qyteti i shkëputet pushtimit bullgar, për një periudhë jo të shkurtër, që nga viti 970 deri në vitin 998. Me emrin Belgrad ai përmendet në vitin 1018 kur nga bullgarët e rimarrin bizantinët. Më tej në shek. XI-XII përmendet peshkopata e Gllavinicës dhe Pulheriopolit në vartësi të Ohrit, që ridëshmohet në Epitafin e njohur të Glavinicës, ku përmendet Kaliksti, peshkopi i Glavinicës dhe Belgradit. Në fund të këtij shekulli kjo peshkopatë kthehet në metropoli, duke u dëshmuar si e tillë dhe në vitet e para të pushtimit nga turqit.

Nga periudha mesjetare ruhen pak a shumë të plota tri kisha: Shën Mëri Vllaherna, Shën Triadha dhe Shën Mëhilli. Nga dokumentacioni i shkruar i shek. XIV (viti 1356) njohim dhe dy kisha të tjera. Këto janë Manastiri i Shën Gjergjit dhe kisha e Shën Evangjelistit, për të cilat flet një shënim në kodikun e Manastirit të Shën Gjergjit. Ky manastir ka të ngjarë të ketë qenë në jug të kalasë, atje ku sot ndodhet Kisha e Shën Gjergjit. Përsa i përket kishës së Shën Janit nuk jemi të sigurt në se ishte brenda kalasë apo jashtë saj. Një tjetër kishë që përmendet në dokumentacion është kisha e Shën Mërisë, e rindërtuar në vitin 1413. Ajo nuk mund të identifikohet, por mund të supozohet se është fjala për Katedralen e Shën Mërisë.

Qyteti i mesjetës së mesme duhet të ketë pasur një katedrale, veçse të gjitha kishat që janë ruajtur deri më sot nuk janë me përmasa të tilla për të kryer këtë funksion. Mundet që ajo të ketë qenë në vendin ku sot ndodhet Katedralja e Shën Mërisë. Një të dhënë për këtë na e jep Çelebiu kur thotë se në kala ka një kishë të mbajtur mirë, të stolisur shumë dhe të madhe. Sidoqoftë, Kalaja e Beratit me ndërtimet e saj të kultit ofron mjaft pika për kërkime arkeologjike, për të njohur faza të hershme ndërtimore, si dhe ndërtime të tilla si Shën Todri e Shën Gjergji, që kanë në muret e tyre gjurmë të kishave të mesjetës së mesme. Pjesë të veçanta të mureve të tyre janë të ndërtuara me gurë e copëra tullash, teknikë e përdorur në shek. XI-XIII.

Nga ndërtimet mesjetare të kultit që ruhen në Berat, më e vjetër duhet të jetë Kisha e Shën Mëri Vllahernës. Sot kisha paraqitet e transformuar, nga një meremetim i kryer rreth vitit 1578, kur pikturohet nga Nikolla i Onufrit. Në gjendjen fillestare kisha ka qenë e tipit kryq i brendashkruar me kupolë me katër mbështetje të brendshme. Në anën perëndimore naosi paraprihej nga një narteks i njëkohshëm me të. Në narteks hyhet nga anët veriore dhe jugore, ndërsa naosi, veç portës që e lidhte me narteksin kishte dhe dy hyrje të tjera. Në brendësi të naosit, dikur, kishte katër mbështetje

DO NOT COPY

për sistemin me qemere e kupolë të mbulesës së naosit. Sot ruhen dy pilastrat kuadratike nga lindja dhe nga një sondazh është gjetur mbështetja veriperëndimore e gjurmë të tjera të nënstrukturave, për shpjegimin e të cilave duhen kërkime të mëtejshme. Studimi i mbështetjeve të vjetra të monumentit tregon qartë formën e dikurshme. Ruhet e plotë ana lindore e kishës, që i takon bemës, ndërsa anët veriore dhe jugore ruhen deri në nivelet e kornizave të forntoneve të krahëve të kryqit.

Përsa i përket kohës së ndërtimit, nga format arkitekturore dhe teknika e ndërtimit këtë kishë e kemi datuar si të shek. XIII, por mendojmë se është i mundur një datim në periudhë më të ngushtë kohe. Për këtë na ndihmon emrin e kishës "Shën Mëri Vllaherna", që priremi ta lidhim me ndërtimin anonim të Artës, si dhe fakti që sundimtari i Epirit, Mihal Komnen Dukas jetoi për disa kohë në Berat, ku dhe u vra në vitin 1215. Në këtë mënyrë do ta shihnim këtë kishë si një ndërtim të fillimit të shek. XIII dhe më saktë përpara vitit 1215.

Kisha e Shën Triadhës, pranë mureve rrethuese dhe atyre të dyta të kalasë, paraqet në forma më të plota e të realizuara, atë që dikur paraqiste dhe Shën Mëri Vllaherna. Kisha është e variantit provincial të tipit kryq i brendashkruar me kupolë me dy pilastra në anën lindore dhe dy kolona në atë perëndimore. Në anën perëndimore i është bashkëngjitur një narteks mbuluar me qemere e kësulë sferike, i cili duhet të jetë ndërtuar pak kohë pas përfundimit të naosit, por duhet të ketë qenë pjesë e projektit fillestar. Kisha shquhet për nivelin e ekzekutimit, përpjestimin e formave, teknikën e ndërtimit, trajtimin e elementëve të veçanta dhe zbukurimet. Me që problemet e ndërtimit dhe të arkitekturës së kishës tashmë janë të njohura nga studiuesit, do të ndalemi në disa probleme të datimit të saj. Duke u nisur nga ndërtimi planimetriko-vëllimor, teknika endërtimit, dekori keramoplastik dhe format arkitektonike, si dhe ngjashmëritë me kisha të tjera, në radhë të parë me ato të Ohrit, këtë kishë e patëm datuar si të fundit të shek. XIV. Me interes për këtë problem është dhe mbishkrimi që ruhet i fragmentuar në portën jugore të narteksit, në të cilën përmendet, me mjaft gjasë si porositës, Zoti Andronik Paleolog. Mendojmë se kemi të bëjmë me guvernatorin bizantin të provincës së Belegradës, Vlorës dhe Spinaricës, i cili përmendet fillimisht në vitin 1301 dhe më vonë në vitin 1326. Shuflai mendon se kemi të bëjmë me Andronik Paleolog Asenin, ndërsa Nikol mendon djalin e madh të Despotit Mihal Dukas i II i Epirit, i cili nga burimet dihet që në vitin 1326 u emërua guvernator i Beratit. Vendndodhja e kishës, pranë mureve të dyta të kalasë dhe përmasat e saj, e bëjnë të mundshme hipotezën se ajo duhet të jetë ndërtuar nga sundimtarët e Beratit në kapërcyellin e shekullit.

Shekullit të XIV duhet t'i takojë dhe kisha e Shën Mëhillit e ndërtuar në shkëmbin e thepisur të kalasë, në anë të lagjes "Mangalem". Vendndodhja ka përcaktuar dhe përmasat e kishës, që paraqet një kapelë të tipit kryq i brendashkruar pa mbështetje të lira me kupolë mbi tambur. Në anën perëndimore ka narteksin e mbuluar me qemere, në të cilin hyhet nga ana perëndimore. Ai lidhet me naosin, i cili ka gjithashtu një portë që del në rrugicën e ngushtë në anën perëndimore. Në anaën e jashtme dallohen si vëllime të veçanta narteksi dhe naosi, në një nivel më të lartë. Kisha e Shën Mëhillit është një monument me nivel të lartë arkitekturor e ndërtimor. Ndryshe nga dy kishat e mësipërme, në të cilat me kluasonazh e tulla janë ndërtuar pjesët e sipërme të ndërtesës, këtu muret janë ndërtuar në këtë mënyrë në tërë lartësinë. Ky fakt dhe tamburi i ndërtuar vetëm me tulla, tregojnë dëshirën e ndërtuesve për vlera arkitekturore të veçanta. Ky vlerësim është dhe më i ndjeshëm po të kihen parasysh përmasat e ndërtesës. Kisha e Shën Mëhillit dallohet nga kishat e mësipërme të Beratit. Dallimet në arkitekturë, në teknikën e ndërtimit dhe në nivelin ndërtimor në përgjithësi e vendosin atë në rradhë kronologjike pas kishës së Vllahernës dhe Shën Triadhës. Për këtë arsye kemi shfaqur mendim se ajo duhet të jetë ndërtuar në gjysmën e dytë të shek. XIV.

Vështrimi tërësor i arkitekturës së kishave të Beratit, i vlerave të tyre, prania e Kishës së Perondisë në afërsi të qytetit, pohojnë për një qendër me nivel të lartë arkitektonik. Tiparet e formuara qartë të arkiteturës së këtyre kishave dhe të teknikës së ndërtimit të mureve, dëshmojnë se Berati ka qenë një qendër e rëndësishme e arkitekturës kishtare në trevat e Shqipërisë së Jugut.

Për studimin e imët të kishave bizantine të Beratit dhe të trevave pranë, një ndihmesë të madhe dhanë dhe punimet e plota restauruese të kryera në to. Këto punime konsistonin në largimin e pjesëve të shtuara, që nuk paraqesin vlera dhe ishin të panevojshme si në aspektin funksional ashtu dhe në atë të qëndrueshmërisë, në plotësimin e elementëve arkitek-

turorë, të cilat ruheshin pjesërisht dhe ishin të nevojshme për qenien e ndërtesës (korniza, fuga, çati, dritaret), në pastrimin e mureve nga meremetimet e pakujdesshme, në ndërhyrje për të shmangur futjen e lagështisë në objekt, etj. Rezultatet dhe qëndrueshmëria e ndërhyrjeve flasin në të mirë të idesë restauruese dhe të nivelit të vënies në jetë të saj nga Dega e Monumenteve të Kulturës në Berat. Studimi arkeologjik i këtyre kishave do të ndihmojë në të ardhmen për ndërhyrje eventuale për restaurimin dhe vlerësimin e tyre.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Aleksandër MEKSI

Les églises byzantines de Berat

DO NOT COPY

Les plus anciennes traces des constructions de culte chrétien dans la ville de Berat respresentées par quelques chapiteaux paléochrétiens du type imposte chapiteau remontent au V-VIe s. Faute de données directes, on peut admettre indiréctement que Pulchériopolis a dû être un centre episcopal puisqu'elle est mentionnée comme ville dans le Synekdemos d'Hérokles des années 528-529. Par conséquent, comme le démontrent les traces déjà mentionnées, il y a eu des constructions paléochrétiennes dont l'emplacement sera éclairé par les futures fouilles archéologiques.

Dans la documentation historique, l'évêché de Pulchériopolis réapparaît sous la dépendance de Durazzo à la notice épiscopale de la fin du Xe s, donc à l'époque de l'empereur byzantine Jean Cimiskes quand la ville se dégage de l'occupation bulgare pendant une période de temps entre les années 970-998. En 1018, quand les bulgares reprennent Byzance, elle est citée par le nom Belgrad. Plus tard, au cours des XI-XIIe s. les évêchés de Gllavinicë et de Pulchériopolis sont mentionnés sous la dépendance d'Ohrid, ce qui est tempoigné de nouveau par l'épitaphe connue de Gllavinica où l'on distingue le nom Kaliksti, évêché de Glavinice et Belgrade. A la fin de ce siècle cet évêché se convertit en métropole.

De la période médiévale, à Berat sont conservées presque entièrement trois églises: Notre Dame de Blachèrnes, Saint Trinité et Saint Michel. Par la documentation écrite du XIVe s. (1356) nous connaissons deux autres églises, celle du Monastère de Saint George et celle de Saint Jean Evangéliste. Le monastère a dû se trouver au sud de la forteresse, la àù l'heure actuelle se situe l'église de Saint George. Quant à l'église de Saint Jean, on n'est pas sûr si elle était à l'intérieur ou à l'extérieur de la forteresse. L'église de Notre Dame reconstruite en 1413 et mentionnée dans la documentation, ne peut pas être indentifiée mais on peut supposer qu'il est question de la cathédrale de Notre Dame.

La ville du milieu du moyen âge a dû avoir une cathédrale mais aucune des églises conservées jusqu'à l'heure actuelle n'a les dimensions convenables pour accomplir une paraille fonction. Peut-être se trouvait-elle à l'emplacement de la Cathédrale de Notre Dame. Çelebi nous en fournit une donnée disant que dans la forteresse il y a une grande église en bon état et bien décorée. Quand même, la forteresse de Berat avec ses constructions de culte offre plusieurs points aux recherches archéologiques pour connaître de plus anciennes phases de construction. Aux murs des églises de Saint Théodore et Saint George, se distinguent des traces d'églises du milieu du moyen âge. Des fragments particuliers de leurs murs sont construits en pierres et en morceaux de briques, un appareil utilisé au cours des XI-XIIIe s.

Parmi les constructions de culte médiévales conservées à Berat, l'église de Notre Dame de Blanchèrnes doit être la plus ancienne. Elle nous est parvenue transformée par une réparation effectuée en 1578, quand elle fut peinte par Onuphre. A l'état initial l'église était du type croix inscrite à coupole, à quatre appuis intérieurs. A l'ouest le naos était précédé d'un narthex contemporain de lui. Au narthex on accédait au moyen de deux portes situées au nord et au sud tandis qu'au naos il y avait deux entrées, à part la porte qui communiquait avec le narthes. A l'intérieur du naos il y avait autrefois quatre appuis pour le système en voûtes et coupole de la couverture du naos. A l'heure actuelle sont conservés les deux pilastres quadratiques orientaux et les sondages ont mis au jour l'appui nord occidental ainsi que d'autres traces dont l'explication exige des recherches ultérieures. L'étude des anciens restes du monument indique bien sa première forme. La partie orientale de l'église le bêma, se conserve entière tandis que les parties septentrionnales et méridionales demeurent jusqu'au niveau des corniches de frontons des ailes de la croix.

D'après les formes architectoniques et la technique de construction, cette église remonte au XIIIe s. mais nous

DO NOT COPY

pensons qu'on peut donner une datation plus précise. Le nom de l'église "Notre Dame de Blachèrnes" qui peut avoir trait à la construction homonyme d'Arte, ainsi que le fait que le dominateur d'Epire, Michel Commene Doukas, vécut pendant quelque temps à Berat où il fut tué en 1215, y viennent en aide. De cette façon, on verrait cette église comme une construction du début du XIIIe s., et plus precisément antérieure à l'année 1215.

L'église de la Saint Trinité, située prés de la deuxième enceinte de la forteresse, représente par des formes plus complétées et réussies ce que représentait autrefois Notre Dame de Blachèrnes. C'est une église du type croix inscrite à coupole avec deux pilastres à l'est et deux colonnes à l'ouest. Un narthex couvert de voûtes et de dômes sphériques est juxtaposé à son côté occidental. Il parait qu'il a été construit peu après le naos, mais sa construction était prévu dans le projet initial. L'église se distingue par le niveau d'exécution, les proportions de formes, la technique de construction, le traîtement des éléments particuliers et la décoration Puisque les problèmes de la construction et de l'architecture de l'église sont déjà connus, nous allons nous arrêter sur quelques problèmes de sa datation. Prenant en considération la planimétrie et les volumes, le décor céramoplastique, les formes architectoniques ainsi que les ressemblances avec les autres églises, surtout avec celles d'Ohrid, nous avons daté cette église de la fin du XIIIe s. ou du début du XIVe s. Cette opinion fut renforcée par l'inscription conservée en fragment sur la porte méridionale du narthex, où l'on distingue le nom d'Andronic Paléologue. Nous pensons qu'il s'agit du gouverneur byzantin de la province de Belegrade, Vlorë et Spinarizza, qui est mentionné premièrement en 1301 et plus tard en 1326. Sufflay avance l'idée qu'on a à faire à Andronic Paléogue Asen alors que Nicolas pense au fils aîné du déspote Michel Doukas II de l'Epire qui, d'après, les sources, en 1326 fut nommé gouverneur de Berat. La position de l'église ainsi que ses dimensions renforcent l'idée qu'elle a du être construite entre les dernières années du XII e s. et les première années du XIVe s.

La construction de l'église de Saint Michel, située sur une roche abrupte de le forteresse, à côté du quartier "Mangalem" remonte au XIV e s. C'est une chapelle du type croix inscrite sans supports libres à coupole sur tambour dont les dimensions sont dictées par le terrain. A son ouest se trouve le narthex couvert de voûtes. Il est lié au naos, d'où au moyen d'une porte on accéde à l'étroite ruelle du côté occidental. De l'extérieur, le naos et le narthex se distinguent comme deux volumes à part aménagés sur un niveau plus élevé. L'église de Saint Michel représente de grandes valeurs architecturales et de construction. L'appareil en cloisonnage dans tout e la hauteur des murs la distingue des deux autres églises déjà mentionnées. Ce fait, ainsi que la construction du tambour entièrement en briques, font preuve de valeurs architectoniques particulières. Les différenciations en architecture, dans la technique de construction et au niveau de construction en général, la rangent chronologiquement aprés les églises de Blachèrnes et de Saint Trinité. Pour cette raison nous pensons qu'elle appartient à la deuxième moitié du XIVe s.

Un aperçu général de l'architecture des églises de Berat, de leurs valeurs, ainsi que la présence de l'église de Perondi au voisinnage de la ville, révèlent un centre d'un haut niveau architectonique. Les traits bien formés de l'architecture de ces eglises et de l'appareil des murs témoignent que Berat était un centre important de l'architecture religieuse dans les contrées de l'Albanie méridionale.

Les travaux de restauration contribuèrent beaucoup à l'étude minutieuse des églises byzantines de Berat et de ses alentours. Ces travaux consistèrent à l'élimination des adjonctions initiales et sans valeurs, au complétement des éléments architecturaux conservés partiellement (corniche, jointures, toit, fenètre), au netoyage des murs et l'enlèvement des réparations incorrectes, etc. Les résultats et la stabilité des interventions parlent en faveur de l'idée de restauration et du niveau des travaux effectués par la filiale des Monuments culturels à Berat. L'étude archéologique de ces églises aidera en l'avenir une intervention de restauration éventuelle.

Nr. 2 1990

DO NOT COPY

Hasan NALLBANI

KRITERE DHE PRAKTIKA NE RESTAURIMIN E VEPRAVE TE ARTIT NE KALANE E BERATIT

Veçanërisht me krijimin e Institutit të Monumenteve të Kulturës në veprat e artit mesjetar në Kalanë e Beratit është kryer një veprimtari e konsiderueshme për mbrojtjen dhe restaurimin e tyre.

Objekt trajtimi e përkujdesje janë bërë të gjithë monumentet që ruajnë pikturë murore dhe ikona. Përcaktimi i kritereve të ndërhyrjeve, praktikës së zbatimit të masave të ruajtjes dhe konservimit ka qenë një nga problemet më të rëndësishëm që ka ndeshur puna restauruese.

Duke parë veprën e artit në vlerat e saj të dyfishta historike dhe artistike është diktuar njëherazi nevoja e njohjes së saj jo vetëm në drejtim të kushteve të krijimit, të zhvillimit në kohë të tipollogjisë, tematikës dhe vlerës historike e artistike që mbart ajo, por edhe të materialeve përbërës dhe kushteve në të cilat ka jetuar vepra dhe faktorëve të tjerë që rëndojnë mbi atë. Për këto arsye ndërhyrja restauruese është konsideruar një veprim me karakter ndërdisiplinor, i cili përfshin sektorë të ndryshëm kulturorë, si shkencorë ashtu dhe historike. Vetëm nëpërmjet bashkëveprimit të këtyre sektorëve është parë i mundur rifitimi i vlerave të një vepre arti.

Një ndihmesë të veçantë në sqarimin e problemit jep sot organizata e ICCROM-it dhe shumë kërkime që kanë saktësuar një pjesë të madhe të kritereve shkencore të ndërhyrjeve restauruese. Këto kritere saktësojnë fushën e veprimit të restauratorëve, duke përfshirë çdo ndërhyrje në një zgjidhje të përcaktuar qysh në nismë nga një seri analizash e provash.

Fillimisht disiplina e restaurimit shtronte si problem themelor për çdo ndërhyrje në veprën e artit, qëndrimin ndaj mbishtesave që ajo sjell me vete, të cilat janë si të karakterit teknik ashtu edhe statik. Probleme këto që kanë të bëjnë me qëndrueshmërinë e materialeve me të cilat na paraqiten veprat e artit.

Njohja e zhvillimit në kohë, e karakterit të stilit dhe teknikës së realizimit ishin kushte për të hartuar një ide restaurimi, ndërsa kuptimi i restaurimit si një ndërhyrje thjesht teknike do të ishte i kufizuar e me pasoja për jetën e veprave të artit.

Praktika restauruese duke qenë një disiplinë e re në vendin tonë ndoqi zikzake, që shpjegohen me mungesën e përvojës të specialistëve të përgatitur për këto probleme si edhe vetë evoluimin e mendimit kritik mbi kritere dhe praktika restauruese tek ne dhe gjetkë. Me zgjerimin e ndërhyrjeve restauruese u rritën përpjekjet për thellimin në shkencën e restaurimit, e cila u formua duke pasur parasysh edhe vlerën e monumenteve të artit në jetën shoqërore. Në planin praktik detyrë e parë ishte konservimi i gjendjes së monumenteve të artit, mënjanimi i faktorëve kryesorë që kishin shkaktuar degradimin e tyre. Masat e para përfshinin një program ndërhyrjesh urgjente për të siguruar gjendjen statike dhe mënjanimin e dëmtimit të mëtejshëm. Në monumente me pikturë murore dhe ikona sipas rastit dhe specifikës së problemeve u bënë përforime për mënjanimin e humbjeve për shkak të prishjes së lidhjeve të materialeve përbërës. Si shembull masat mbrojtëse për ikonat e dëmtuara në shtresën përgatitore, përforcimet në afreskat e dëmtuara dhe sigurimi i qëndrueshmërisë, mbulesës etj.

Në zgjidhjen e materialeve përforcuese u ndoq kriteri i parapëlqimit të atyre materialeve që përshtateshin më mirë

DO NOT COPY

në llojin e atyre fillestare. Nga ana tjetër aplikimi dhe natyra e tyre duhet të siguronte kërkesën e qënies së rikthyeshme të ndërhyrjes. Shkuljet e pikturave dhe ikonave nga suportet e tyre janë vetëm në raste kur ajo masë diktohej e domosdoshme. Prerja e fragmenteve është bërë përgjithësisht në zonat e sfondeve, ose shiritave ndarës për t'u ruajtur, sa ishte e mundur, unitetin stilistik e figurativ të skenave. Materialet e përdorur për mbushjen e xhepave nëpërmjet injektimeve janë zgjedhur të natyrës e llojit të veprave të artit, duke ndjekur rradhën e mbushjeve nga posht lart për të mënjanuar rrjedhjet.

Operacioni më delikat, i cili përfshinte aspekte të karakterit estetik që shpesh nuk përputhet me kërkesat teknike, ishte natyrisht pastrimi. Ky proçes duhet të kishte në përparësi natyrën e papastërtive dhe origjinën e tyre. Shpesh mbishtresat ishin të natyrës dhe kohëve të ndryshme. Klasifikimi dhe mënyra e eleminimit të tyre duhej të bëhej me kujdes për të ruajtur atë që quhet "patinë e kohës", e cila si një proçes evolutiv i natyrshëm organik që fiton vepra e artit me kohë bëhet pjesë organike e vlerave të saj.

Zgjedhja e tretsave dhe mënyrës së aplikimit ishte një problem i praktikës dhe eksperiencës si fituar nga literatura dhe bashkëpunimi me specialistë të huaj të pikturës murore dhe ikonave. Kriteri i parapëlqimit të tretsave më të dobët dhe i provave fillestare në zona të vogla e të parëndësishme të pikturave ka qenë përherë një praktikë e ndjekur në procesin e pastrimit.

Ruajtja e materialeve fillestare të veprave të artit ka diktuar përherë qëndrime e metoda të cilat kanë mënjanuar në masë të rëndësishme veprime që do të ndronin suportet ose shtresat përgatitore të tyre. Të tilla ishin rastet e lëvizjeve të theksuara të mureve me pikturë murore nga vertikaliteti i tyre (Muri perëndimor i naosit të kishës Shën Mëri Vllaherna dhe Shën Mitrit. Muri jugor i kishës së Shën Kollit si dhe ai i kishës Konstandini dhe Helena). Në këto raste u parapëlqyen mënyra që nuk prekin materialet përbërës të suporteve mbajtës të këtyre pikturave.

Një problem tjetër ishte ai i qëndrimit ndaj ndërhyrjeve mbi veprat e artit të dëmtuara në unitetin e tyre ikonografik e stilistik. Të tilla ishin përgjithësisht pikturat e kishave të lagjes Kala, të cilat paraqiteshin me copëzime e çarje të theksuara. Integrimet e bëra për qëllime statike dhe estetike, u kryen me materiale të përafërt me ato të pikturave të dëmtuara dhe në mënyrë që të duken qartë si ndërhyrje të reja.

Për harmonizimin e gamës së pikturave dhe integrimin piktorik të tyre u përdorën tone neutrale që lidheshin në tërësinë e tyre dhe njëherazi ishin të dallueshme si ndërhyrje.

Në rastin e ikonave të dëmtuara u përdorën edhe materiale të rinj të pranueshëm për natyrën e materialeve fillestare. Ndërsa tonimet në ato raste kur dëmtimet krijonin shumë ishuj të vegjël në masën kromatike të ikonës, u kryen sipas ngjyrave lokale.

Ruajtja e destinacionit fillestar të monumenteve dhe veprave, përshtatja e tyre në kushte të reja shoqërore, ka diktuar qëndrime të tilla që kanë synuar kthimin e tyre në monumente të vizitueshëm për publikun. Një pjesë e mirë e fondit të ikonave të kishave të kalasë, të cilat nuk ruhen në kishat ku ato kanë bërë pjesë, janë grumbulluar dhe ekspozuar në mjediset e ambienteve ndihmëse të kishës së Shën Mërisë të Katedrales së Kalasë, e cila është kthyer në Muzeun e mirënjohur "Onufri".

Hasan NALLBANI

Critères et pratiques de restauration des oeuvres d'arts dans la forteresse de Berat

DO NOT COPY

Aprés la fondation de l'Institut des Monuments Culturels, on effectua des travaux considérables pour la protection et la restauration des oeuvres d'art mediévales dans la forteresse de Berat.

Tous les monuments qui conservent des peintures murale et des icônes sont devenus l'objet d'un soin et d'un traitement particuliers. La définition des critères d'intervention et de la pratique de l'application des mesures sur la sauvegarde et la conservation, fut l'un des problèmes principaux auxquels se heurta le travail de restauration.

Les doubles valeurs historiques et artistiques de l'oeuvre dictent une bonne connaissance des conditions de sa création, de l'évolution dans le temps, de la typologie, des valeurs historiques des matériaux constituants et des conditions dans lesquelles l'oeuvre a vecu. Pour ces raisons, l'intervention de restauration est considérée comme une activité de plusieurs disiplines qui englobe de divers secteurs culturels. Seulement par la collabration de ces secteurs l'oeuvre d'art peut retrouver ses valeurs.

Une contribution particulière à l'éclaircissememnt du problème revient à l'organisation de l'I.C.C.R.O.M. et à plusieurs recherches qui ont défini la plupart des critères scentifiques des interventions de restauration. Ces critères prècisent le domanie de l'activité des restaurateurs et le genre des interventions qu'ils doivent entreprendre.

Au début la discipline de restauration posait le problème de l'attitude qu'il faut adopter envers les adjonctions de caractère technique ou statique, problèmes qui ont à faire à la stabilité des matériaux de ces oeuvres d'art.

La connaissance de l'évolution dans le temps du caractère de style et de la techniques de réalisation était une condition pour former une idée de restauration, alors que la considération de la restauration comme une intervention simplement technique aurait des consequences pour la vie des oeuvres d'art.

La restauration, étant une nouvelle discipline dans notre pays, connut des zigzags qui s'expliquent par le manque d'expérience des specialistes et l'évolution de l'opinion critique sur les critères et les efforts pour l'approffondissement dans la science de restauration qui fut formée tennant compte de la valeur des monuments d'art dans la vie sociale. Au premiere plan revenaient la conservation de l'état existant des monuments d'art, l'élimination des facteurs principaux qui avaient causé leur degradation. Les premières mesures pévoyaient un programme d'interventions urgentes afin d'assurer l'état statique et d'éliminer une dégradation ultérieure. Dans les monuments pourvus de peinture murale et d'icônes, selon le cas et la spécifique des problèmes, on entamma des renforcements afin d'éviter les pertes causées par la dégradation des liants entre les matériaux constituants. Ainsi on prit des mesures de consolidation pour les icônes, les fresques endommagées etc. Quant aux matériaux utilisés on préféra ceux qui s'adoptaient mieux aux matériaux originaux. La dépose de la peinture murale ou des iccônes de leur support ne fut appliquée que dans des cas obligatoires. La coupure des fragments est utilisée généralement aux fonds des peintures afin de garder tant que possible, l'unité stylistique et figurative des scènes. Les matériaux utilisés à la restauration des lacunes par injection furent choisis selon la nature et le genre de l'oeuvre d'art. Pendant cette opération on procéda du bas en haut afin d'éviter un écoulement possible.

Le processus le plus délicat, représentant des aspects de caractère esthetique qui souvent ne correspondent pas aux exigences techniques, fut naturellement le nettoyage. Souvent les couches superposeés étaient de nature et époque différentes. On devait faire attention à la classification et au mode de leur élimination qui en tant que processus évolutif naturel organique que l'oeuvre acquiert avec le temps, devient partie organique de ses valeurs.

Le choix des solutions et du mode de leur application fut un problème de la pratique et de l'expérience acquise par

la littérature et la collaboration avec des spécialistes étrangers.

La sauvegarde des matériaux originaux des oeuvres d'art est toujours dicté des attitudes et des methodes qui ont evité dans une certaine mesure des opérations qui demandent le changement du support. Ainsi dans le cas du mur occidental du naos de l'église de la Vierge et de Saint Démètre et au mur méridional de l'église de Saint Nicolas on procéda selon les méthodes qui ne touchaient pas aux supports des peintures. Un autre problème fut celui de l'attitude qu'il fallait prendre envers les interventions sur les oeuvres d'art endommagées dans leur unité iconographique et stylistique. Il s'agit des peintures des églises du quartier "Kala" qui présentaient des fragments et des fissures considérables. Les intégrations faites dans des buts statiques et esthétiques furent réalisées en matériaux à peu près pareils à ceux des peintures endommageées, de façon qu'il apparaissent distinctement comme interventions nouvelles. On choisit des tons neutres qui se marient bien et qui se distinguent de ceux originaux.

Pour la restauration des icônes on utilisa également denouveaux matériaux convenables à la nature des matériaux originaux.

La sauvegarde de la destination intiale des monuments et des oeuvres d'art ainsi que leur adaptation aux nouvelles conditions sociales, ont dicté leur convertissement en monuments accessibles pour le public. La plupart des icônes des églises de la forteresse sont exposées à l'église de la Vierge qui est convertie en musée.

DO NOT COPY

Nr. 2 1990

DO NOT COPY

Shpresa PRIFTI

BASHKERENDIMI I VEPRIMTARISE JETESORE TE ANSAMBLEVE TE VJETRA URBANE NE SHOQERINE BASHKEKOHORE

Shpallja e Beratit, formuar nga katër ansamble të vjetra urbane me vlera urbanistike-arkitektonike qytet-muze, në një kontekst të caktuar historik shtron problemin e bashkërendimit të veprimtarisë së tij jetësore në kushtet e reja shoqërore. Mospërputhja e mënyrës së re të jetesës me strukturat e vjetra urbane, kushtëzuar brenda kësaj qendre nga një kontekst ekonomiko-shoqëror i vjetër, përbën një problem të vërtetë dhe njëherazi delikat, i cili lidhet me qëndrimin ndaj njësisë së vjetër urbane me qëllimin e përshtatjes së saj, kushteve të reja të shoqërisë bashkëkohëse. Njësia e vjetër urbane nuk mund të mendohet të mbetet thjesht një ansambël muze i vdekur, as të izolohet brenda kuadrit të programit të saj të vjetër. Ajo duhet patjetër t'i përgjigjet zhvillimit ekonomik të qytetit të ri, të shkrihet me të, me nevojat e banorëve, të pejsazhit me premisën e arritjes së harmonizimit të saj brenda harmonisë së mbarë qytetit. Kjo kërkon përcaktimin e masave me qëllimin e përputhjes në maksimum të strukturës statike të qytetit të vjetër, programit të jetës bashkëkohore.

Mendojmë se tematika e problemit shtrihet në dy drejtime: në drejtimin e ngushtë, atë të përshtatjes së banesës së vjetër kushteve të reja të banimit dhe në drejtimin e gjerë, atë të krijimit të kushteve më të plota të qytetit-muze, për veprimtari të mirëfillta bashkëkohore. Për bashkërendimin e këtyre dy drejtimeve kusht i domosdoshëm dhe parësor është vlerësimi i ansambleve të vjetra urbane, i monumentit dhe mjedisit të tij historik. Kjo presupozon ruajtjen e autentitetit të monumentit, vlerave të tij të shumta dhe mundësisht destinacionin origjinal. Siç dihet kjo është e pamundur të realizohet plotësish në të gjitha rastet. Siç vërehet me të drejtë nga Andre Dônze, konservimi, për të qenë efikas dhe i qëndrueshëm operon nëpërmjet një përshtatje reciproke dhe harmonike të strukturave të vjetra me destinacionet e aktiviteteve bashkëkohore. Ky ballafaqim i gjendjes së vjetër me kërkesat e reja, shpesh herë i dhimbshëm dhe i vështirë për t'u kryer kërkon marrjen e disa kufizimeve dypalëshe.

Kompozimi duke qenë tipari më i qenësishëm i banesës, për pasojë bartësi më i drejtpërdrejtë i mënyrës së jetesës, është i pari që jep ndihmesën e tij në zgjidhjen e drejtimit të bashkërendimit të programit të vjetër të banesës ndaj kushteve të reja të jetesës. Zgjidhjen konkrete të këtij problemi e ka favorizuar kategorizimi i banesave të ansamblit muze të klasifikuara si monumente të kategorisë së dytë, përjashtuar ato të kategorisë së parë, të cilët kanë si kriter ruajtjen e vlerave të pamjes së jashtme ndërsa brendësia i përshtatet kërkesave të jetës së sotme. Zgjidhjet në sajë të kompozimit volumor të banesës me disnivele mjaft praktike për organizimin e brendshëm dhe elementeve të veçantë funksionale si: erkeret e ndriçimi i bollshëm i mjediseve, kanë qenë shpesh funksionale dhe të përshtatshme për programin e ri.

Për monumentet e kategorisë së parë, të cilat i nënshtrohen ruajtjes së plotë të tyre në përbërësit kompozicionalë, funksionale dhe teknikë, problemi s'është aq i thjeshtë, madje do të thoshim se është shqetësues. Padyshim, përpjekja për të barazpeshuar kompozimin origjinal

DO NOT COPY

të banesës, që i përgjigjet programit të vjetër, me mënyrën e re të jetesës dhe programin e saj të ri është një mospërputhje themelore. Duke synuar si domosdoshmërinë e ruajtjes së këtyre vlerave, ashtu dhe krijimin e kushteve të funksionimit sa më normal në këto monumente, janë gjetur forma të përshtatshme për momentin e dhënë siç janë ndërhyrjet me teknika të lehta e të kthyeshme, që lejojnë përmirësime funksionale, pa cënuar strukturën kompozicionale dhe teknike të monumentit. Pakësimi i hapësirës së banimit, si dhe dhënia e funksioneve të tjera bashkëkohore këtyre monumenteve paraqesin zgjidhje të përshtatshme.

Në ansamblet e qytetit-muze të shkrira në qytetin e ri, ku veçohet disi lagja "Kala", problemi i krijimit të kushteve më të plota për veprimtari të mirëfillta bashkëkohore synon në plotësimin me kërkesa për objekte social-kulturore. Këto kërkesa janë parashikuar sipas normativave bashkëkohore për njësi urbane në përshtatje me kushtet specifike të ansambleve. Ndërhyrjet, me premisa të plota për një perspektivë të afërt, të mbështetura në studime përkatëse, janë udhëhequr nga parimi se prekja e autencitetit të ansamblit të vjetër urban, për veprimtari të reja shoqërore duhet kryer me shumë kujdes, veçanërisht në rastet kur qëllimi bashkëkohor që duam t'i atribuojmë s'ka asgjë të përbashkët me historinë e tij. Në të njëjtën kohë është veçuar monumenti me vlerë historike-artistike kombëtare, i cili nuk pranon përshtatje sado të vogël. Prandaj funksioni i tij bashkëkohor duhet përputhur me atë origjinal. E keqja më e vogël është atëhere kur ai është përshtatur në muze, si rasti i katedrales në kala, muzeu "Onufri" ose në ndonjë funksion tjetër të pëtshtatshëm. Në dallim nga këto raste shfrytëzimin më të madh për kërkesa të reja bashkëkohore e kanë patur monumentet e kategorisë së dytë. Kështu në ansamblin e vjetër urban të kalasë, për specifikën e tij, me përshtatjen e banesave të kategorisë së dytë zgjidhje të mirë funksionale ka gjetur rrjeti tregëtar, ai administrativ dhe arsimor, me synimin që në të ardhmen të plotësohen më mirë kërkesat komunale, shëndetësore e kulturore. Për ansamblin në lagjen Mangalem, i cili ndodhet në qendër të qytetit, rasti i ritrajtimit të zonës tregtare, e cila me kohë kishte tjetërsuar vlerat e saj origjinale si në përmbajtje ashtu dhe në formë, dha një mundësi mjaft të favorshme të organizimit strukturor dhe kompozicional të saj në përshtatje me kërkesat e reja shoqërore. Kjo zonë tregtare që i shërben njëherazi dhe qytetit të ri mund të mbahet si shembull pozitiv në bashkërendimin e ansambleve të vjetra shoqërore me kërkesat bashkëkohore.

Ndarja e qytetit muze në zonën-muze dhe atë të mbrojtur, me kërkesa të ndryshme përsa i përket kufirit të ruajtjes së tërësisë së tyre urbane, ka dhënë mundësi që në zonat e mbrojtura të kryhen ndërtime të domosdoshme për zhvillimin dinamik të jetës së re, duke respektuar volumin, trajtimin dhe karakteristikat tradicionale. Rasti i ndërtimit të dyqaneve të reja në hyrje të ansamblit të Goricës si dhe ai i pikës turistike në ansamblin e Kalasë, ngritur mbi rrënojat e një monumenti kulti, në praktikën tonë duhet kondideruar si shembuj që nuk duhen ndjekur, mbasi cënojnë autenticitetin e këtyre ansambleve.

Ruajtja e rrjetit rrugor ekzistues, pjesë përbërëse e ansambleve të vjetra urbane, ka respektuar zgjidhjet teknike tradicionale, krahas projekteve për ruajtjen e vlerave mjedisore të ansambleve. Problemet e lëvizjes me mjete brenda qytetit-muze kanë gjetur zgjidhje në shfrytëzimin e rrjetit rrugor të trashëguar, ndërsa disa ansamble, për vetë strukturën e rrjetit rrugor, i janë përjashtuar trafikut automobilistik. Për ansamblin e Kalasë, ku rrjeti ekzistues nuk favorizon lëvizjen e automjeteve, është parë i arsyeshëm ndërtimi i një rruge automobilistike në pjesën e pasme, e cila nuk dëmton vlerat e monumentit madje ndihmon për zhvillimin normal të jetës së ansambleve të banimit.

Bashkërendimi i veprimtarisë jetësore bashkëkohore me ansamblet e vjetra urbane, për të sotmen dhe të ardhmen, duhet konsideruar si një nga faktorët kryesorë të ruajtjes së vlerave të monumenteve, të cilët nuk mund të jetojnë si relike.

Shpresa PRIFTI

La coordination des activités vitales des anciens ensembles urbains dans la société contemporaine

DO NOT COPY

La proclamation de Berat ville musée dans un contexte historique bien défini pose le problème de la concordance de son activité vitale aux nouvelles conditions sociales. La discordance entre le nouveau mode de vie et l'ancienne structure urbaine conditionnée à l'intérieur de ce centre par un contexte économique social ancien, soulève un problème délicat qui se rettache à l'attitude qu'il faut adopter envers l'adaptation de l'ancienne unité urbaine aux nouvelles conditions de la société contemporaine. L'ancienne unité urbaine ne doit pas demeurer un ensemble musée mort ou isolé dans le cadre de son ancien programme. Il doit répondre au développement économique de la nouvelle ville, se fondre a bàn elle, aux besoins des habitants, du paysage, atteindre une harmonie à l'intérieur de celle de toute la ville.

A notre avis, le sujet du problème s'étend sur deux directions notamment sur l'adaptation de l'ancienne habitation aux nouvelles conditions de vie et sur la création, le mieux possible, des conditions dans la ville musée, pour des activités contemporaines. La condition indisponsable et primaire pour la coordination de ces deux directions est l'appréciation des anciens ensembles urbains, du monument et de son milieu environnant. Cela présuppose la sauvegarde de l'authenticité du monument, de ses valeurs multiples et si possible de sa destination originale. Andre Donze pense à raison que la conservation pour être efficace et stable opére par une adaptation réciproque et harmonique des activités contemporaines. Cette confrontation entre l'état ancien et les nouvelles exigence, souvent difficile à se réaliser exige la définition de quelques limitations bilatérales.

La composition qui reflète directement le mode de vie contribue la première à la solution de la concordance entre l'ancien programe de l'habitation et les nouvelles exigences de vie. La resolution concrète de ce problème est favorisée par la catégorisation des habitations de l'ensemble musé, classées en monuments de la deuxième catégorie, exceptées celles de première catégorie, lesquelles se soumettent au critère de la sauvegarde des valeurs de la vue extérieure alors que l'intérieur peut être adapté selon les besoins de la vie actuelle. Les solutions d'une composition à volumes disposés à de differents niveaux, très pratiqués pour l'organisation intérieure, ainsi que les éléments fonctionnels particuliers tels les erkers et le bon éclairage des pièces étaient souvent fonctionnelles et convenables au nouveau programme.

Quant aux monuments de la première catégorie, qui se soummettent à une conservation complète de leurs éléments compositionnels fonctionnels et techniques, le problème se présente inquiétant. Dans le but de garder les valeurs du monument et en même temps y créer des conditions fonctionnelles normales, on a trouvé des formes convenables pour le moment comme p. ex. les interventions reversibles qui permettent des améliorations fonctionnelles sans nuire à la structure de composition et celle technique du monument. La réduction du nombre des habitants selon l'espace du logement ainsi que les nouvelles fonctions qu'on attribua aux monuments, représentent des solutions convenables.

Dans les ensembles de la ville musée mélangés à la nouvelle ville où on écarte un peu le quartier "Kala", le problème de la création de conditions meilleures pour une activité proprement contemporaine, vise à répondre aux besoins qu'on a pour des objets socio-culturels. Ces exigence sont prévues selon les normes actuelles pour chaque unité urbaine conforme aux conditions spécifiques des ensembles. Les interventions avec des prémisses pour une perspective proche, basées sur des études respectives sont guidées du principe que si l'on touche à l'authenticité de l'ancien ensemble urbain pour de nouvelles activité sociales on doit le faire attentitivement, surtout dans les cas où la fonction contemporaine qu'on veut lui attribuer n'a rien de commun avec son histoire. Entre temps, on excepte le monument à valeur historique-artistique nationale qui n'admet aucune adaptation. Donc sa fonction contemporaine doit correspondre à celle originale. Dans l'ancien ensemble de la

forteresse par l'adaptation des habitations de la deuxième catégorie trouvèrent une meilleure solution fonctionnelle le réseau commercial, administratif et celui d'enseignement. Dans l'ensemble du quartier Mangalem, situé au centre de la ville la reconstruction de la zone commerciale dont les valeurs originales étaint altérées, rendit possible son organisation structurelle et compositionnelle conformes aux nouvelles exigeances de la vie. Cette zone commerciale qui dessert en même temps la nouvelle ville peut être tenue en exemple positif pour la coordination des anciens ensembles sociaux avec les exigences contemporaines.

La division de la ville en zone musée et en zone protegée avec de différentes exigences quant aux limites de leur conservation urbaine, dans les zones protegées, a permis des constructions indispensables au développement dynamique de la vie, respectant le volume, le traitement et les caratéristiques traditionnelles. Les cas de la contruction des nouveaux magasins à l'entrée de l'ensemble de Gorica et celui du local touristique élevé sur les ruines d'un monument de culte ne doivent pas être répétés puisque ils nuisent à l'authenticité de ces ensembles.

La conservation du reseau routier existant, partie constituante des anciens ensembles urbains, a respecté les solutions techniques traditionnelles, de pair au projet sur la sauvegarde des valurs des ensembles. La locomotion à l'intérieur de la ville-musée se réalise par le reseau routier hérité alors que quelques ensembles, par la structure du réseau routier, sont exclus du trafic automobile. Pour l'ensemble de la forteresse où le reseau existant ne favorise pas le transport automobile derrière le quartier on a construit une route qui ne nuit pas aux valeurs du monument et facilite le déroulement normal de la vie de l'ensemble des habitations.

La coordination des activités vitales contemporaines avec les anciens ensembles urbains à l'heure actuelle et dans l'avenir, doit, être considérée comme l'un des principaux facteurs de la sauvegarde des valeurs des monuments, qui ne peuvent pas vivre comme des reliques.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

monumentet

Dhorka DHAMO

TE DHENA PER DATIMIN E AFRESKEVE NE BERAT

Në Berat, të vetmin ansambël me afreske bizantine e ruan kisha e Shën Triadhës me piktura në naos dhe në narteks. Kohë pas kohe studjues të ndryshëm përfshirë dhe autorin e këtij kumtimi u janë kthyer këtyre veprave duke ripohuar bukurinë piktorike, veçantitë stilistike apo vlerat ikonografike, por në asnjë rast nuk ka qënë e mundur të argumentohej e të përcaktohej me përafërsinë e duhur koha e realizimit të tyre.

Kthesa drejt zgjidhjes së këtij problemi filloi me daljen në pah të mbishkrimit mbi hyrjen jugore të narteksit, nga i cili u përfitua emri i ktitorit Andronik Paloelog. Por me këtë emër njihen disa persona historikë. Dy nga ata janë perandorët bizantinë, Androniku i II-të, portreti i të cilit është paraqitur në fasadën e kishës së Apollonisë, dhe Androniku i III-të që, siç dihet, ka pas pushtuar edhe Beratin. Ndërkaq Andronik Paloeolog quhej edhe njëri prej guvernatorëve të këtij qyteti.[1] Duke mos u përcaktuar se cili prej personaliteteve të mësipërme ka qënë ktitori, ishte e vështirë te vendosej saktësisht në kohë edhe piktura e hajatit, pranda,j u konkludua se ajo nuk mund të jetë më e hershme se viti 1282, viti i fillimit të sundimit të Andronikut të II-të, por as edhe më e vonshme se viti 1341 i vdekjes së Andronikut të III-të.[2] Me zbulimin kohët e fundit prej restauratorëve beratas në murin perëndimor pranë hyrjes së figurës me maketin e kishës në dorë, mund të quajmë të zgjidhur dy probleme. Së pari, veshja prej fisniku përjashton mundësinë që ktitori të ketë qenë perandor, ajo na sugjeron portretin e Andronik Paleolog Asanit, të guvernatorit lokal. Së dyti, me këtë gjendje e përcaktim të ktitorit caku më i vonshëm kohor i pikturimit ngushtohet nga 1300 deri më 1326, viti i fundit i qeverisjes së Asanit në Berat.

Por nëse piktura e hajatit mori kësisoj një zgjidhje, vazhdoi të mbetej në pikëpyetje koha e realizimit të pikturës më të rëndësishme, të asaj të naosit. Ka në këtë ambient disa piktura, si "Shestja e Krishtit" apo "Zbritja në ferr" që anojnë nga një manierë e kombinuar grafiko-piktorike ku format nuk duken kaq të buta sa në skenat e tjera të kësaj pjese. Pa restaurimin e plotë të monumentit është tepër e vështirë të përcaktohet në se kjo është veçanti stilistike e një doretjerër piktori apo vjen nga që piktura është "vrazhdësuar" nën ndikimin e kushteve të jashtme. Gjithsesi edhe në gjendjen ekzistuese, është jashtë çdo dyshimi uniteti i përgjithshëm stilistik dhe ikonografik i pikturës së naosit, ashtu siç është mjaft i qartë ndryshimi mes kësaj dhe pikturës së hajatit.

Si gjithmonë, në mungesë të të dhëna ve mbishkrimore, studjuesit janë të detyruar t'i drejtohen analizave krahasuese stilistikore. Shqyrtimi, ndër të tjera, i skenës "Larja e këmbëve apostujve" në murin e lunetës jugore, na çoi tek pikturat e trapezerisë së Apolonisë, për të gjetur në vazhdim, lidhje

1) K. Bozhori, Dokumente të periudhës bizantine për historinë e Shqipërisë, (Shek. VII-XV) Tiranë 1978.
2) Dh. Dhamo, Vepra dhe tipare të pikturës në Shqipëri në shek. VXV. Studime historike 1, 1984.

DO NOT COPY

të afërta të kësaj pikture me ato të naosit të Shën Triadhës. Tipi i Krishtit, veshja, poza, kthesa e kokës me fytyrën në gjysëm profil dhe veçanërisht plastika e gjymtyrëve modeluar në okër dhe gri si dhe disa figura murgjërish në brezin e shënjtorëve në murin veriperëndimor, e përforcon akoma më tepër këtë analogji, por natyrisht që edhe këto analogji nuk e zgjidhnin përfundimisht problemin e datimit.

Argumentin më të ri dhe më me vlerë në këtë drejtim, na e dha njohja dhe shqyrtimi kohët e fundit i pikturës së Sinjës.

Piktura e kësaj kishe - shpellë që i kushtohet Fjetjes së Shën Mërisë përbëhet nga tri shtresa të ndryshme.[3] E fundit, i takon periudhës pasbizantine të vonë. Nga shtresa e parë e pikturës ruhet vetëm portreti i Shën Mërisë Platiterës, nga i cili është vështirë, tani për tani, të gjykosh për të tërën pasi e gjithë pjesa tjetër është mbuluar nga një shtresë e dytë. Në këtë shtresë të dytë pikture gjetëm një mbishkrim të ruajtur mjaft mirë, të ndarë në dy pjesë e të shkruar në greqishten tradicionale kishtare. Nga mbishkrimi mësojmë se piktura është realizuar në vitin 1292 në kohën e Andronik Paleologut dhe gruas së tij Irena kur në krye të "së shenjtës peshkopatë të Gllavenicës"[4] ishte peshkop Joaniqi. Emri i këtij të fundit të dhënë me shkurtime, na e saktësoi Koço Bozhori. Veç këtyre, mbishkrimi na jep edhe emrin e murgut Neofit që, me sa dukej, është ktitor, pasi e shohim të paraqitur me veshjen karakteristike në miniaturë pranë Shën Mërisë Platiterës në shkëmbin e lakuar të përshtatur si absidë.

E gjithë piktura është realizuar në shkëmb. Pjesa më e madhe e saj është e nxirë nga tymrat e zjarreve, por një Deisis i tipit me Shën Mërinë dhe Pagëzorin në të djathtë të Platiterës, është ndër pjesët e ruajtura më mirë të pikturës që lidhet me vitin 1292.

Deisisi ka vlera të veçanta piktorike, portretet të tërheqin me bukurinë dhe vitalitetin e tyre si dhe modelimin plastik, por më i rëndësishëm është fakti i lidhjes së ngushtë e të vetvetishme që krijohet mes kësaj pikture dhe afreskut të naosit të Shën Triadhës si për nga tiparet e stilit, tipologjia dhe hollësitë. Vetëm në Siri kemi hasur një detaj kaq të rrallë të Shën Triadhës, siç është kryqi në brerorën rreth kokës së Krishtit, me atë të kuqe të ndezur, simbolike të martirizimit.

Kualitete të larta në pikturën e shpellave vërejmë edhe në vise të tjera të vendit. Ato dëshmojnë për veprimtarinë artistike të atelieve që kanë punuar me të njëjtat kërkesa si në kishat e qyteteve e të qëndrave të mëdha ashtu edhe në atë të guvave. Berati me materialin e vet e përforcon akoma më tepër këtë tipar karakteristik.

Si përfundim, piktura e Shën Triadhës do rradhitur në grupin e pikturave të renesansës së hershmë paleologe jo vetëm për nga stili, por edhe për nga koha e realizimit. Ajo është pikturë e njëkohshme me pikturat analoge që u krijuan në Bizant pas një akumulimi të gjatë në fundin e shek. XIII. Ato përbëjnë dëshmi të një veprimtarie artistike intensive dhe të përparuar që u zhvillua në këtë trevë pas ngjarjeve të rëndësishme politike që e vunë perandorinë bizantine përballë situatave dramatike nga konflikti me anzhuinët. Berati në këtë kohë ishte në kontakt të drejtpërdrejtë me vatra e qendra të rëndësishme të artit të rinovuar që mori hov e lulëzoi në kuadrin e Despotatit të Epirit. Një paralele të afërt me Beratin, ashtu si edhe për Apolloninë, do të ishin afresket e kishës së Shën Klementit në Ohër, realizuar nga ateljeja e famshme e Mihal Astrapës dhe Eftihut në vitin 1295 me porosi të bujarit shqiptar Progon Zgurra. Analogji vërejmë gjithashtu midis afreskeve të Beratit dhe pikturës murore të Shën Katerinës së Selanikut, por doemos një shqyrtim më i thelluar i tyre në të ardhmen do të vlejë për të saktësuar në se këto vepra përbëjnë një grup që lidhet pas së njëjtës atelie.

Stili paleolog në Berat dhe në rrethinën e tij hyri në mënyrë të natyrshme dhe, në se nga arti paraardhës njihen vetëm disa miniatura kodikësh të shek. XI-XII e disa piktura monumentale, si shtresa e parë e vitit 1292 e Sinjës, piktura me datë më të hershme të njohur e vitit 1272 e Rubikut, është e rëndësishme të theksojmë se ky stil u pasua më tej me të tjera vepra, siç janë ikonat e festave, ungjillëzimi, krishtëlindja, të mundshme për të qënë bashkëkohore me afresket e hajatit të Shën Triadhës, si dhe një varg ikonash dhe miniatura të shek. XIV-XV të riprodhuara me dorë në skriptoret e Beratit, në manastirin Vangjelistra, etj, të paisur me data dhe të dhëna për autorët dhe porositësit, që ishin

3) Dh. Dhamo, Korçë, Berat, Gërmime arkeologjike të vitit 1989, Iliria 2, 1990 f. 304-305.

4) Donald M. Nicol, The Despotate of Epirus Oxford, 1957 f. 223. Th. Popa, Gllavenica e lashtë dhe Ballshi i sotëm, Studime Historike 2, 1964.

përgjithësisht funksionarë nga rradhët e aristokracisë të këtij qyteti.[5] Traditat e pasura të Beratit u rritën më tej në shekujt e mëvonshëm dhe mjeshtra të tillë të shquar si Onufri, lanë në këtë qytet një varg pasuesish të njohur me emër apo dhe anonimë.

5) Th. Popa, Ikona dhe miniatura mesjetare në Shqipëri, Tiranë 1974

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Dhorka DHAMO

Données pour la datation des fresques byzantines à Berat

DO NOT COPY

A Berat le seul ensemble de fresques byzantines conservée se trouve dans le naos et le narthex de l'église de Sainte Trinité. Divers chercheurs qui se sont penchés de temps à autre sur ces oeuvres ont réaffirmé leur beauté, leurs particularités stylistiques et leur valeur iconographique, sans pour autant parvenir à une détermination aussi approchée que possible et fondée sur de bons arguments, du temps de leur création.

La solution de ce problème a tourné bien après la découverte à l'entrée Sud du narthex d'une inscription sur laquelle on a pu lire le nom du donateur Andronique le Paléologue. Or on connait quelques personnages historiques ayant porté ce même nom. Deux d'entre eux sont des empereurs byzantins à savoir Andronique II dont le portait est représenté sur la façade de l'église d'Apollonia et Andronique III, qui, comme on le sait occupa Berat aussi. Par ailleurs, l'un des gouverneurs de cette ville s'appelait aussi Andronique le Paléologue. N'ayant pas precisé lequel des personnages ci-dessus a été le donateur, il était difficile aussi de situer exactement dans le temps la peinture de la porche, c'est pourquoi on a supposé qu'elle ne peut être située avant l'an 1282, qui marque le début du règne d'Andronique II, mais ni aprés 1341, date de la mort d'Andronique III. Avec la découverte récente sur le mur Ouest, prés de l'entrée, de la figure portant à la main la maquette de l'église, découverte faite par les restaurateurs de Berat, on peut considérer comme résolus les deux problèmes suivants: Premièrement, la tenue de gentilhomme du personnage exclue la possibilité que le donateur eut été empereur, elle suggère le portrait d'Andronique Paléologue Assan, gouverneur de la ville. Deuxièmement, le donateur étant ainsi déterminé, la limite finale de la période dans laquelle se situerait la création de cette peinture serait l'an 1326, drenière année du gouvernement d'Assan à Berat.

Mais si le problème de la peinture de la porche a reçu une heureuse solution, il restait encore à préciser le temps de la création de la plus importante peinture, celle du naos. Il y a dans celui-ci quelques peintures comme "L'Ascension du Christ" ou "La descente aux limbes" qui traduisent plutôt une manière combinée du dessin et de la peinture dans laquelle les formes ne sont pas aussi douces que dans les autres scènes. Le monument n'étant pas complétement restauré, il est trés difficile de dire si cela représente une particularité du style d'un autre peintre au bien que la peinture est devenue "sevère" sous l'influence des conditions atmosphériques. Toute fois, même à l'état actuel cette peinture ornant le naos ne laisse aucun doute sur l' unité générale stylistique et inconographique, de même que la différence entre celle-ci et la peinture de la porche est biene nette.

Comme d'habitude, en l'absence de renseignements epigraphique les chercheurs doivent procéder aux études comparatives du style. L'examen entre autres de la scène du "Lavement des pieds des apôtres" peinte sur le mur de la lunette sud nous a amené à la comparer aux peintures du refectoire d'Apollonia et à voir entre elles des rapports étroits. Le type du Christ, sa tenue, son attitude, sa tête dessinée de mi-profil et surtout la plastique des membres rendue en ocre et gris, ainsi que quelques figures de moines sur le mur Nord Ouest étaient des éléments faisant ressortir encore plus cette analogie, qui naturellement ne permettait pas de résoudre définitivement la question de la datation.

L'argument le plus neuf et qui a le plus de valeur dans ce sens, nous est fourni par la peinture de Signe découverte et étudiée ces dreniers temps.

La peinture de cette grotte-église de la Dormition de la Vierge est fait de trois couches distinctes. La dernière date de l'epoque posttbyzantine. Sur la première couche est conservé un portrait de Saint Marie Plahtère qui à l'heure actuelle ne permet pas de se représenter le reste qui est conuvert de la deuxième couche de peinture. On a découvert sur cette couche une inscription bien conservée écrite en grec traditionnel de l'église. L'inscription indique que la peinture

DO NOT COPY

date de l'an 1292, du temps d'Andronique le Paléologue et de sa femme Irène lorsque le saint évêché de Gllavenice était conduit par l'évêque Jean. Le nom de ce dernier écrit sous une abrégée nous a été précisé par Koço Bozhori. L'inscription donne en plus le nom du moine Néofit qui est représenté en miniature en tenue caracteristique, de Platitère, sur la roche creusée servant d'abside.

Toute la peinture est réalisée sur le rocher. La plus grande partie en est noircie par la fumée du feu, mais un déissis du type la Saint Marie et Jean Baptiste à la droite de Platitère est l'une des parties les mieux conservées de la peinture qui remonte en 1292.

La Déissis offre des qualités artistiques particulières. Les portraits attirent l'attention par leur beauté, la vivacité du coloris et le rendu de la plastique, mais ce qui est particulièrement important à noter c'est l'analogie entre cette peinture et la fresque du naos de l'église de Sainte Trinité, analogie que l'on constate dans les traits du style, la typologie et les détails. Seulement dans la peinture de Signe on a constaté un detail si rare de celle de Saint Trinité à savoir la croix dans l'auréole du Christ peinte en rouge éclatant qui est le symbole du martyre.

On constate de hautes qualités des peintures rupestres même dans d'autres régions du pays. Elles attestent l'activité artistique des ateliers qui ont trvaillé avec les mêmes exigeances aussi bien dans les églises des grandes villes que dans les grottes. Les peintures de Berat confirment une fois de plus ce fait.

En conclusion, la peinture de sainte Trinité doit être rangée parmi les oeuvres de l'ancienne renaissance paléologue, non seulement par son style, mais aussi par le temps où elle fut créee. Elle est contemporaine des peintures analogues réalisées en Byzance à la fin du XIIIe s. Elles sont le témoignage d'une créativité artistique intense qui eut lieu dans cette région après les événements politiques importants qui conduisirent l'empire à une situation dramatique créée par le conflit avec les Anjous. A cette époque-là Berat entretenait des liens directs des foyers et des centres importants de l'art innové qui s'épanouit dans le cadre du Despotat d'Epire. On pourrait établir un prallèle entre les peintures de Berat et d'Apollonia et les fresques de l'église de Sait Clément à Ohrid réalisées par le célébre atelier de Michel Astrapas et d'Ephtihios en 1295 sur la commande du seigneur albanais Progon Zgura. De même on constate un analogie entre les fresques de Berat et la peinture murale de Sainte Catherine de Thessalonique, mais à l'avenir il faudra nécessairement une etude plus approfondie afin de prouver si ces peintures constituent ou non un groupe se rattachant au même atelier.

Le style paléologue s'est introduit d'une manière naturelle à Berat et ses alentours et, si de l'art precédent on ne connait que quelques codex enluminés datant des XI-XII s. et quelques peintures monumentales telles que la couche de Signe datant de 1292 et la peinture de Rubik dont la plus ancienne connue est l'an 1272 il importe de souligner que d'autres oeuvres furent créées selon ce style, telles les icônes des fêtes, l'Annonciation, la Nativité, qui pourraient éventuellement être contemporaines des fresques de la porche de Saint Trinité, ainsi qu'une série d'icônes et de miniatures des XIV-XV s., reproduites à la main dans les ateliers de Berat, au monastère Vanglistra etc, pourvues de date et de renseignement sur les auteurs et les clients, qui étaient en général des fontionnaires issus de l'aristocratie de cette ville. Les riches traditions de Berat ont inspiré dans les siècles successifs des maîtres célébres comme Onuphre et ce n'était pas par hasard que celui-ci écrirait avec respect et fierté qu'il venait de la ville pleine de lumière de Berat.

DO NOT COPY

Fatbardha SHKUPI

MJESHTRIT POPULLORE NE BERAT GJATE SHEKUJVE 18-19 DHE FILLIMIT TE SHEK. 20

Udhëtari i njohur erudit turk, Evlija Çelebiu, kur vizitoi qytetin e Beratit në shek. 17 e përshkroi atë si qytet kodrinor me shtëpi të bardha në trajtë kubi, ku vepronin punishte ndërtuesish me një kryearkitekt "Mimar Agasi". Për të kuptuar vazhdimësinë e kësaj arkitekture kryem hulumtime në Berat, Elbasan dhe Opar, duke arritur në përfundimin se Berati barte vlerën e madhe të truallit ku kryqëzoheshin tri stilet kryesore të ndërtimit shqiptar, Dibrës, Beratit dhe Korçës.

Shembujt e skalitur në mermer, të shekujve VI-XVIII të e. s. të gjetur nëpër banesat ose muzeumet si: fragmenti i frizit i shek. VI (gjetur tek Hysen Qalliu në lagjen "Murat Çelebi"), zbukurimet nga Onufri e Nikolla të punuara rreth afreskave në kishat e Shën Ungjillëzimit, Shën Todrit e Shën Mëri Vllahernës, të shek. XVI, punimet e trashëguara me kostumet popullore, orenditë dhe arkat e nuseve me pisha e shqiponja dykrenare për kulturën dhe interesimin e beratasve ndaj zbukurimores arkitekturore.

Pas largimit të mjeshtërve beratas në drejtim të Turqisë, Ahmet Kurt Pasha iu drejtua mjeshtërve të shquar kolonjarë dhe oparakë. Kujtesa popullore hedh dritë mbi këtë çështje si më poshtë. Ahmet Kurt Pasha deshi të ngjiste ujët e Mbreshtanit në kala dhe e pruri atë me tubacione qeramike deri te ura e Osumit. Këtë ndërmarrje e sabotoi një nga njerëzit e tij dhe puna u la. Kështu lindi grindja me Velabishtin që shkaktoi largimin e mjeshtërve vendas. Ahmet Kurt Pasha ishte meçenat dhe dashurues i veprave të arkitekturës dhe artit. Këtë mendim e përforcojnë poezitë e shumta të shkruara në muret e Teqesë së Xhelvetive nga poetë beratas të kohës si: Irzi, pseudonim i Sheh Hasanit, Zihniu e të tjerë, të cilët e quajnë pashanë "gjenial" dhe për tavanin e teqesë shkruajnë: "Sikur piktori kinez të kish parë këtë pikturë, që i shëmbëllen Saturnit, do të ish përulur para saj dhe do të kish pohuar paaftësinë e tij'. Ky poet që e njihte astronominë e re, e cila në atë kohë sapo kishte zbuluar Saturnin, pati të drejtë në krahasimin e tij: tavani me rradhët e pikturuar i ngjan këtij planeti.

Në fillim u ndërtua pallati i sundimtarit, prej të cilit ka mbetur porta e madhe, vepër e gjyshit të usta Naum Ngjelës e skalitur sipas stilit të ikonobartësit të Perondisë, që ngjan me simotrat e veta të shek. 18 në Voskopojë, Vithkuq, Kolonjë e Bregdet. Pas pallatit pashai urdhëroi rindërtimin e Teqesë së Xhelvetive e për këtë qëllim thirri usta Dush Barkën nga Misrasi i Oparit. Ai sipas të dhënave gojore të kësaj zone, veç rikonstruksionit të Teqesë së Xhelvetive kryer më 1782-1783, skaliti motivet e gurta mbi fasadë, pjesët e drunjta dhe stalagtitet e mihrabit, të afërta me stalagtitet e shek. 16 në gjithë Shqipërinë, (të tilla shihen edhe në xhaminë e Plumbit në Berat). Ky usta kreu më vonë dhe rindërtimin e hajatit të xhamisë "Mbret". Ne gjetëm të njëjtën vulë të Salomonit, që përsëritet në këto dy objekte, mbi murin e një kulle në Gjonbabas të Oparit, që sipas kodeve sekrete të mjeshtërve është zgjedhur si firmë e grupit të punës. Përsa i përket pikturës dekorative ajo është realizuar sipas stileve hahai e rumi (barrok e rokoko orientale) nga i njëjti grup që punoi brendinë e banesës së Zekatëve në Gjirokastër. Të

DO NOT COPY

dhënat e rrethit të Kolonjës dhe botimet e studiuesve grekë na flasin për piktorë të ardhur nga Gramozi.

Krahas Shehajve, pronarë të tequesë dhe miq të Kurt Pashait, në Berat fuqizohen disa familje qytetare, të cilat nisin të ndërtojnë katet e treta mbi shtëpitë e bardha në trajtë kubi. këto do të pasurohen me zbukurimoren tipike të shek. 18. Kështu, shfaqen rozetat me rrathë të kryqëzuar në trajtë ylli, si në banesën e Tutulanëve, ish pronë e Kapedanit të njohur Llazar Apostoli, trapazanët, të cilët e dekorojnë me copëza dërrase (dograme) dhe raftet me motive gjeometrike. Të dhënat nga Berati dhe Opari na flasin për dy familje që kanë punuar zbukurimet e dhomave në Berat gjatë shek. 18, familja Sinjari nga Shpiragu dhe familja Pulluqi nga Opari. Duke vështruar raftet e banesës së Haznedarëve dhe Qanove shohim se motivet e tyre përsëriten mbi dy rafte muri të gjetura në shtëpinë e Pulluqëve në Karabanjoz. Raftet e shek. 19 janë variante të përmirësuara të këtyre tipave, sepse kamareve të sipërme u shtohet dekoracioni lulëzor në vend të rombeve ose spirave. Muret pikturohen me tufa lulesh e shllunga të valëzuara tip hatai dhe tymtarët me daulle gjysmëprizmatike si tek banesa e Vasil Qakos, ish kuvendi i klerit ortodoks në Goricë.

Pas vdekjes së Kurt Pashait fuqizohen Vrionasit. Ata duke qenë kushërinj me pashallarët Bonataj të Peqinit, e njihnin mirë pallatin e tyre, të zbukuruar nga grupi i gdhendësve dibranë të përfaqësuar prej usta Pjetër Filip Rekasit, Hasan Tetës e Sulë Boriçit, e prandaj kërkuan që ky grup të vinte edhe në Berat. Sipas krahasimeve faktuese usta Sulë Boriçi punoi tavanin dhe relievet e bardha në shtëpinë e Vrionasve (sot muze historik) tymtarët me tambur barok e shkorzë të lulëzuar të Myftive dhe të Resulajve që datohen: i pari 1814 dhe i dyti më 1821. Këta tymtarë, si dhe tavani i Vrionasve kanë simotrat në Elbasan në shtëpitë e Sulë Shahinit, Alush Gjykshit dhe Aqif pashë Biçakut, fragmentet e të cilit ndodhen në muzeun e Elbasanit.

Usta Pjetër Filipi kreu gdhendjet e shkëlqyera në shtëpinë e Resulajve, motivet me zogj e trëndafila të të cilave na kujtojnë pjesët e ikonabartësit të Katedrales së Elbasanit, ku ndjehet dalta elegante e mjeshtrit. Usta Hasan Teta gdhendi tavanin e Myftive dhe tavanin në trajtë ylli me rozetë rrethore të një banese tjetër, nga ku e blenë Rulët. Po këtë kompozim e shohim në një tavan në Elbasan, të vendosur në muzeun etnografik.

Krahas tyre përfaqësuesit e klerit ortodoks, me qëllim që t'i jepnin Katedrales së Kalasë një paraqitje madhështore, ftuan nga Opari grupin e mjeshtërve me në krye usta Stefan Barkën, nga Misrasi i Oparit, nip i usta Dushit. Ai më 1807, sipas mbishkrimit në kryqin e madh, daltoi ikonabartësin e Katedrales. Usta Stefani më 1810 gdhendi dhe një komizë ikone të pikturuar nga Joan Cetiri. Usta Stefani solli me vete disa fragmente të usta Dhimitër Korçarit dhe i montoi në këte ikonabartës. Më vonë kjo kishë u pasurua me daltime të reja nga grupi i mjeshtërve të udhëhequr prej Naum Ngjelës, i cili gdhendi amvonin, të cilin e përfundoi më 30 qershor 1849. Në gdhendjet e drejtpërdrejta të kësaj kishe ne konstatuam shtatë duar, katër mbi ikonabartës, i përkisnin Dhimitrit të vjetër, një Stefanit, të vëllait të tij, dhe një tjetër usta Dhosit, që daltoi më vonë disa pjesë anësore. Gdhendësi i altarit në Ajodhimë është i njëjtë me autorin e altarit të kishës së Shën Mërisë së Sopikut. Dy duar ende të panjohura, kanë daltuar fronin dhe ikonësin, ndërsa krejsat e shtyllave mbajtëse të kubeve i modeloi usta Leonidha Pulliqi, i cili punoi dhe krejsat e kishave të Shën Thomait e Shën Spiridhonit në Goricë. Usta Naumi, veç amvonit të Katedrales daltoi ikonabartësin e kishës së Shën Mërisë së Mbreshtanit, të Shën Mitrit të Dobronikut, kurse i biri, Mandushi, gdhendi ikonabartësin e kishës së Shën Ungjillëzimit në Kozarë.

Mjeshtrit Ngjelaj nga Lavdari i Oparit, me grupin e tyre të përbërë prej tridhjetë vetësh, pas kishave filluan të ndërtonin brendi në shtëpitë e kalasë, si te Thanas Droboniku, Llazar Haxhistasa, Anastas Dollani, e Gaqi Gjergo në Mangalem, dhe tek Berberajt në lagjen "Murat Çelebi". Në lagjen "Përrua" ata ndërtuan shtëpitë e Vangjel Konomit, ku dikur kish banuar Shën Joani i Kalasë, miku i Ali Pashës. Tavanin e shtëpisë së re të Haznedarëve e daltuan bijtë e usta Naumit, Mandushi, Dhosi e Kola, të cilët gjatë periudhës së dimrit, kur punonin në Berat jetonin vetë në këtë shtëpi. Në këtë tavan ata krijuan motivin e njohur, të lashtë në trojet tona, të helikës shumëfletëshe. Në krijimin e tyre hyjnë dhe rozetat me gjethe reze, dy dyer e musandrat me harqe rrethore ose në trajtë zemre, si ato të Elbasanit, Kolonjës e Gjirokastrës. Ky grup ka modeluar edhe mihrabin e Xhamisë Mbret. Njëri nga pjestarët e tij, usta Leonidha Pulluqi, gdhendi në çerekun e tretë të shek. 19 tavanet në trajtë ylli tetëcepësh të xhamisë Mbret si dhe brenditë e banesave të Vangjel Koroveshit e Flora Berdunit. Te kjo e fundit ka

modeluar një tymtar prizmatik shumë të bukur dhe një tavan yllor me rozetë të thelluar. Ndërkohë, mjeshtër dibranë të ftuar nga Esnafi i Beqarëve ndërtuan Xhaminë e Beqarit e cila siç dëshmuan nipat e usta Naum Ngjelës u zbukurua nga grupi i usta Zaim Kurtit, piktorit të xhamive të Tiranës. Ky grup ka kryer dhe pikturat e shtresës së sipërme të banesës së Vasil Qakos. Nga mjeshtrit beratas do të përmendim Lil Tavanxhiun, që punoi në lagjen "Përrua", Anastas Lakutën nga Paftali, që zbukuroi disa kisha në Shpirag e Përmet dhe Pal Gjetën nga Sadovica, që gdhendi brenditë e shtëpisë së Gaqo Angjeliut. Arka nusesh dhe korniza të daltuara kanë punuar dhe familjet Hotova e Arkaxhiu. Thuhet se Mehmet Teqeja gjatë shek. 19 ka modeluar gardhimet e hekurta të Xhamisë Mehmedije në Stamboll, kurse Sotir Sinjari ka pasë punishte ku janë derdhur kallëpet e dritareve të hekurta dhe të trokitseve të dyerve dhe hekuri i rrahur është punuar që në shek. 18. Trokitëset paraqesin figura lejlekësh ose gjarpërinjsh me modelim të stërlashtë.

Jemi të bindur se studimet për mjeshtrit që punuan për shekuj në vepra të shumta, disa prej të cilave ruhen ende sot, do të vijnë duke u shtrirë e thelluar, për të ndriçuar mjaft probleme ende të paqarta.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Fatbardha SHKUPI

DO NOT COPY

Le travail des maîtres à Berat au cours de XVIII-XIX s. et le début du XX e s.

D'aprés la déscription fait par le voyageur érudit turc Evlija Çelebi au cours du XVII sc, Berat était une ville de colline avec des maisons blanches en forme de cube et des atéliers de construction dirigés par l'architecte en chef "Mimar Agasi". Les recherches pour suivre la continuité de cette architecture, éffféctuées à Berat, Elbasan et Opar révélèrent que Berat était la region où se croisaient les trois principaux ateliers de constuction albanais, ceux de Dibra, Berat et Korça.

Les exemples des gravures en marbre des VI-XVIII e sc dans les habitations ou les musées tels le fragment de la frise du VIe s. qui se trouve à l'habitation de Hysen Qalliu au quartier "Murat Çebeli", les décorations faites par Onuphre et Nicolas autour des fresqués des églises de Saint Evangélisme, Saint Theodore et Notre Dame de Blanchèrnes du XVI s, les costumes populaires, les mâlles des jeunes mariées avec l'aigle bicéphale, témoignent de la culture et du soin que les gens de Berat portaient à la décoratin architecturale.

Quand les maîtres de Berat allèrent en Turquie, Ahmed Kurt Pacha s'adressa aux maîtres connus des régions de Kolonja et d'Opar. D'après le souvenir populaire Ahmed Kurt Pacha voulait monter l' eau de Mbreshtan à la forteresse et la fit envoyer par des conduits de céramique jusqu'au pont de la riviére Osum. Cette entreprise sabotée par un de ses hommes demeura inachevée devenant ainsi le sujet de discorde avec les gens de Velabisht et la cause de l'éloignement des maîtres autochtones. Ahmed Kurt Pacha était mecenat et amoureux des oeuvres d'architecture et d'art. Cette opinion se renforce davantage par les nombreuses poésies écrites sur les murs du tekké de la secte Halveti par les poètes de Berat de cette époque tels Irziu-pseudonime de Sheh Hasan, Zihni et d'autres qui qualifient de "genial" le pacha et écrivent ces mots pour le plafond du tékké. "Si le peintre chinois avait vu cette peinture qui ressemble à Saturne, il se serait agenouillé devant elle et aurait admis son incapacité". Ce poète connaissant la nouvelle astronomie qui venait de découvrir Saturne, établit une juste comparaison parce que le plafond avec les cercles peints ressemble beaucoup à cette planète.

Au début fut construit le palais du dominateur dont il reste la grande porte gravée par le grand père du maître Naum Ngjela selon le style de l'iconostase de Perondi qui ressemble à ses conseurs du XVIII s à Voskopojë et Kolonjë. Peu après, le pacha ordonna la reconstruction du tékké de la secte Havleti et dans ce but il fit venir de Misras d'Opar, le maître Dush Barka. Selon les données de cette région, à part la reconstruction du tekké qu'il efectua dans les années 1782-1783 le maître grava en pierre les motifs de la façade, les fragments en bois et les stalactites du mihrab qui ressemblent aux stalacites du XVI e s. de toute l'Albanie. Plus tard, ce maître entama la reconstruction du perche de la mosquée "Mbret" (Roi). Le même sceau qui se répète sur ces deux objets, fut trouvé sur le mur d'une tour d'habitation à Gjonbabas d'Opar. Selon les codes secrets des maîtres c'etait la signature du groupe de travail. Quant à la peinture décorative, elle fut realisée par les styles baroque et rococo orientaux par le groupe qui façonna l'intérieur de l'habitation des Zekati à Gjirokastra. Les données de la région de Kolonja et les éditions des chercheurs grecs nous renseignent qu'il s'agitt de peintres venus de Gramoz.

De pair à "Shehaj", proprriétaires du tékké et amis de Kurt Pacha, à Berat s'affermissent quelques familles urbaines qui commencent à élever les troisièmes étages au-dessus des maisons blanches en forme de cube qui seront enrichis de décoration typique du XVIII e s. Ainsi apparaissent les rosaces en cercles croisés en forme d'étoile, les balconades, décorés par des morceaux de bois et les placards en motifs géométriques. Les données de Berat et Opar nous indiquent deux familles qui ont travaillé à la décoration des chambres de Berat au cours du XVIII s, la famille des Sinjari originaire

DO NOT COPY

de Shpirag et la famille Pulluqi originaire d'Opar. On a constaté que les motifs, des placards de l'habitation des Haznedars se répètent sur deux placards trouvés dans l'habitation des "Pulluqi" à Karabanjoz. Les placards du XIX e s. sont les variantes améliorées de ces types, à leur niches supérieures s'ajoute la décoration en fleurs au lieu des losanges et des spirales. Les murs sont peints en bouquets de fleurs et en volutes ondulées dy type "hatai" et les cheminées sont semiprismatiques.

Aprés la mort de Kurt Pacha s'affermisssent les "Vrionas". Ayant des liens de parenté avec les pachas Bonataj de Peqin, ils connaissaient bien leur habitation, décorées par le groupe des sculpteurs de Dibra et ils demandèrent à ce groupe de venir à Berat. Une étude comparative indique que le maître Sule Boriçi, travailla le plafond et les reliefs blancs de la maison des Vrionas (à l'heure actuelle musée historique), les cheminées à tambour baroque des "Myftiu" et "Resulaj' qui datent la première de 1814 et la deuxieme, de 1821. Les consoeurs de ces cheminées et du plafond des Vrionas, se trouvent à Elbasan dans les maisons de Sul Shahini, Alush Gjykshi et Aqif pacha Biçaku. Quelques-uns de leurs fragments sont exposés au musée d'Elbasan. Le maître Pjetër Filipi réalisa les belles sculptures de la maison des "Resulaj" dont les motifs en oiseaux et en roses nous rapellent les fragments de l'iconostase de la cathédrale d'Elbasan. Le maître Rasan Feta sculpta le plafond des "Myfti" et le plafond en forme d'étoile avec une rosace circulaire d'une autre maison qui fut achetée par les "Ruli". On retrouve la même composition sur un plafond exposé au musée ethnographique d'Elbasan.

Les représéntants du clergé orthodoxe, afin de donner à la cathédrale un aspect de grandeur, invitèrent le groupe des maîtres d'Opar avec à la tête le maître Stefan Barka, le neuveu du maître Dushi. D'après l'inscription trouvée sur la grande croix en 1807 il sculpta l'iconostase de la cathédrale. Le maître Stefan en 1810 sculpta également une corniche d'icône peinte par Joan Çetiri. Le maître Stefan apporta quelques fragments faits par le maître Dhimitër Korçari et les monta dans cette iconostase. Plus tard cette église s'enrichit de nouvelles sculptures faite par le groupe de maîtres dirigé par Naum Ngjela qui sculpta l'ambon. Dans les diverses sculptures de cette église on constate le travail de sept mains différentes, quatre à l'iconostase appartenaient à l'ancien Dhimitre, une à Stephane, son frére, et une autre au maître Dhosi qui sculpta plus tard quelques parties latérales. Le sculpteur de l'autel est l'auteur de l'autel de l'église de la Vierge à Sopik. Deux mains encore inconnues ont sculpté le trône et l'iconostase alors que les chapiteaux des colonnes de support des cubes furent modelés par le maître Leonidha Pulluqi, qui travailla les châpiteaux des églises de Saint Tomas et Saint Spiridon à Goricë. Le maître Naum à part l'ambon de la Cathédrale sculpta l'iconostase de l'église de la Vierge à Mbreshtan, celui de Saint Démétre à Drobonik, alors que le fils Mandushi sculpta l'inconostase de l'église de Siant Evangelisme à Kozarë.

Les maîtres Ngjelaj et leur groupe originaires de Lavdar construisirent des maisons à l'intérieur de la forteresse. Au quartier "Përrua" ils ont fait la maison de Vangjel Konomi, autrefois habitée par Saint Jan, l'ami d'Ali Pacha. Le plafond de la nouvelle habitation des Haznedars fut sculpté par les fils du maître Naum, qui pendant l'hiver quand ils travaillaient à Berat, habitait cette maison. Dans ce planfond ils créerènt l'ancien motif connu de l'helice multiscèle. Ils ont trvaillé les rosaces en rayons de feuilles, deux portes et les grands placards en arcs en plein cintre et en arcs ondulés, comme ceux d'Elbsan, de Kolonja et de Gjirokastra. Ce groupe a modelé également le mirhab de la mosquée "Mbret". L'un de ses membres, le maître Leonidha Pulluqi, sculpta pendant le troisième quart de XIX s. les planfonds en forme d'étoile à huit branches de la mosquée "Mbret" ainsi que les intérieurs des habitations de Vangjel Koroveshi et Flora Berduni. Entre temps, des maîtres de Dibra, invités par l'Esnaf des Célibataires construisirent la mosquée des Celibataires qui, d'après les témiognanges des neveux du maître Naum Ngjela, fut décorée par le groupe de Zaim Kurti, le peintre des mosquées de Tirana. Le même groupe a realisé les peintures de la partie supériure de l'habitation de Vasil Qako. Des maîtres de Berat on doit mentionner Lil Tavanxhiu, qui travailla au quartier "Përrua", Anastas Lakuta de Paftal qui décora quelques églises à Shpirag et Përmet et Pal Gjata de Ladovica qui sculpta les intérieurs de la maison de Gaqo Angjeli. Les familles Hotova et Arkaxhiu ont travaillé des malles de jeunes mariées et des corniches. On dit que Mehmet Teqe au cours du XIX e s. a modelé la clôture en fer de la Moqquée Mehmedije à Istamboul tandis que Sotir Sinjari avait des ateliers ou l'on

moulait les fenêtres en fer et les maillets des portes qui représentent des figures de cigognes ou de serpents mytologiques d'une ancienne façon. Le fer battu est travaillé à Berati des le 18-ème siècle.

Nuos sommes convaincus que les études sur les maître qui pendant des sciècles réalisèrent plusieurs oeuvres dont quelques unes sont conservées jusqu' à nos jours, vont s'approffondir davantage pour éclairer plusieurs problèmes encore vagues.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Nr. 2 1990

DO NOT COPY

Henri RAULIN

KONSERVIMI DHE VENDI QE ZE NE KUADRIN EVROPIAN ARKITEKTURA SHQIPTARE, KRYESISHT BANESA QYTETARE DHE AJO E NDERTUAR ME QERPIÇ

Studimi i pasurisë së arkitekturës popullore shqiptare nuk mund të arrihet vetëm në kuadrin e vlerave të saj brenda vendit, por i lidhur me ansamblin evropian ku, natyrisht ajo bën pjesë. Vlen për të përmendur këtu traditat më të vjetra të ndërtimeve prej qerpiçi si dhe konteksti social kulturor që shprehet nëpërmjet banesave-kullë.

Përdorimi i qerpiçit, si material për të ngritur muret, mund të vërehet i aplikuar në tri forma kryesore:

1. Përzier me fibra prej lënde vegjetale drurore, si kashtë e grirë, sanë, mbeturinat e bagëtive etj., që sigurojnë homogjenitetin e tij, qerpiçi i lagur bëhej i gatshëm për përdorim. Kjo mënyrë veprimi aplikohej akoma kohët e fundit të shekullit të XIX-të në perëndim të Francës e njohur me emrin "bangë": një cfurk dhe një lopatë metalike të mprehur shërbenin për të kryer përzierjen, për ta vënë atë në vend dhe për ta shtrirë në rrjeshta. Disa bula të së njëjtës natyrë, më pak të ngarkuara me ujë, futen nganjëherë aty për të lehtësuar tharjen.

2. Qerpiçi është një mënyrë tjetër veprimi e cila nuk ndryshon nga e para veçse nga përdorimi i argjilit të pastër, homogjen, pa përzierje të lëndës vegjetale, ku argjili ngjeshet e rrahet me një lloj tokmaku, me një shtypës ndërmjet dy pareteve prej druri të lidhura me njëra-tjetrën me traversa që i mbajnë ato të distancuara. Përdorimi i gëlqeres ndërmjet çdo shtrimi dhe rregullsisë së mureve lejon të dallojë këtë teknikë nga ajo e para.

3. Teknika e tretë, më origjinalja, është ajo e përdorimit të tullave prej qerpiçi të thara në diell. Këto tulla me dimensione mjaft të mëdha lidhen me llaçin prej balte për të ngritur muret, duke i kryqëzuar ato.

Nëse mund të mendohet se metoda e parë, me ose pa përzierje gurësh, ka qenë kronologjikisht e para që është praktikuar në Evropë, nuk është e mundur të gjendet as më e vogla gjurmë materiale e saj. Metoda e dytë është shumë e njohur që para epokës romake, ndërsa e treta është përdorur në Babilonë. Më pak e hershme ndoshta se sa tulla si traditë ndërtimore, shtypja ekziston megjithatë në fundin e mijëvjeçarit të parë para erës sonë, sepse Plini i Lashtë na ka lënë një përshkrim me vlerë të mureve të trashë dhe të kullave mbrojtëse të ndërtuara nga Hanibali në Spanjë gjatë luftës së dytë të Kartagjenasve kundër Romakëve.

Ndërtimi me qerpiç, në qoftë se përjashtojmë nga ky sistemin e mbushjes së boshllëqeve me teknikën e drurit, është, që prej periudhës romake, objekt i një përçmimi të përgjithshëm, i sapo theksuar nëpërmjet disa lëvizjeve në drejtim të kundërt, kryesisht në Francë e në Kaliforni. Ku e ka burimin kjo dobësi? Në Egjiptin e lashtë, vetëm Fuqitë hyjnore (Zotërit) e të Vdekurit gëzonin të drejtën e monumenteve prej guri. Për faraonët, priftërinjtë dhe të privilegjuarit e tjerë, si dhe për kategoritë shoqërore jo të favorizuara, materiali i vetëm i ndërtimit ishte qerpiçi. Rrënojat e pallatit të Akhenatonit e të Nefertitit dëshmojnë për një nënstrukturë tullash prej qerpiçi. Apartamentet e priftërinjve të Karnakut janë gjithashtu prej qerpiçi, me disa elementë prej guri si kolona të vogla, qemerë, etj., por në Vallée des Rois (Lugina e Mbretërve), krejt banesa është prej qerpiçi, duke përfshirë

DO NOT COPY

edhe kalimet në formë trarësh ku elementët kanë rezistuar deri në ditët tona në sajë të një klime jashtëzakonisht të thatë. Mesdheu romak ka qenë rajon i privilegjuar për këtë gjini ndërtimi, si në jug ashtu edhe në veri. Pushtimet arabe kanë përhapur metodën e shtypjes (të quajtur tabya në Magreg) deri në Provence, (të quajtur taapi) nëpërmjet Spanjës. Perandoria osmane ka përhapur tullën në gjithë zotërimet e saj, duke shtuar aty dhe breza prej druri në zonat që prekeshin nga lëkundjet sizmike.

Ndërtimi popullor prej qerpiçi ka pra një shtrirje të gjërë në Evropën e jugut dhe në atë perëndimore: Angli, Francë, Islandë. Asnjë gjurmë të këtij materiali nuk janë gjetur as në Skansen as në Street Faggana, në vendin e Galëva, ku ndodhen akoma banesa të ndërtuara në këtë formë. Tulla prej qerpiçi, qerpiçi i botës spanjolle, ardhur nga Magrebi me emrin thoub, ka një shtrirje të gjerë në vendet rrotull Mesdheut. Ai është materiali i preferuar i banorëve të këtyre vendeve. Përdorimi i tij në Kosovë, në fshatrat afër kufirit shqiptar, nxjerr në pah vlerat e këtij materiali, pikërisht në fshatin Dakovica ku shtrihen ferma madhështore.

Por ka një fushë krejt tjetër ku arkitektura shqiptare paraqet dëshmi të rralla, ajo e banesave-kullë. Nuk është për faktin se Shqipëria është i vetmi vend që ruan këtë tip ndërtimesh, por ajo është në qëndër të shtrirjes së tyre në sipërfaqe, ku këto banesa kanë arritur shkallën më të lartë të kuptimit shoqëror.

Ky tip arkitekture është i lidhur në përgjithësi me një gjendje pasigurie që korespondon me epokat më të turbullta të historisë së Evropës. Materialet dhe teknika e përdorur kanë bërë të mundur që këto ndërtesa të përjashtojnë shekujt pa ndonjë dëmtim të madh. Ndërsa Evropa veriore ka njohur kështjella të forta, shtëpi banimi të forta, dhe fshatra të fortifikuar, banesat-kullë përbëjnë më tepër një formë banese të Evropës jugore. Nuk mund të thuhet se ajo është specifikuar për Mesdheun sepse, në qoftë se është më e përhapur në juglindje të Evropës: Shqipëri, Greqi, Jugosllavi (në Mal të Zi), në Rumaninë danubiane, në qoftë se atë e gjejmë në Korsikë e në Toskanë, banesat-kullë mund të vërehen në Navarrë, në Vendin spanjoll bask dhe në malin Kaukazia (Suaneti) të Gjermanisë.

Në plan të përgjithshëm, këto banesa-kullë paraqesin diferenca morfologjike të konsiderueshme dhe sigurisht justifikohen nga qëllimet mbrojtëse, por sipas një rregulli krejt të ndryshëm. Duhen dalluar ato që janë më tepër kulla mbrojtjeje kundër pushtuesve të huaj (si në Kaukaz, në zonën litorale të Mesdheut, Spanjë, etj) nga ato që janë më tepër shtëpi fshatare që kanë marrë strukturën e kullave mbrojtëse. Këto të fundit lidhen me një organizim të shoqërisë të ndarë në klane ku çdo grup bashkohet rreth një patriarku. Grupet e tjera janë të armiqve të fuqishëm: marrëdhëniet e tyre rregullohen nëpërmjet kanunit të gjakut, kodit të nderit, i konsideruar në mënyrë strikte i cili detyron një anëtar të klanit që të hakmerret me gjakderdhje për çdo ofendim që i bëhet grupit të cilit ai i përket. Ky është parimi dhe lidhja zinxhir e pafund e hakmarrjes.

Pa hyrë në procesin dhe motivacionin e këtij intitucioni të vërtetë, mund të konstatohet se atë e gjejmë akoma në pellgun e Mesdheut, pikërisht në Korsikë dhe Greqi, më saktë në skajin jugor të Peloponezit, Mani, ku disa fshatra të rëndësishëm përbëhen nga përqëndrime shtëpish me kullë më tepër nga banesa-kullë. Banesat-kullë të veriut të Maqedonisë janë të zhveshura nga përmbajtja e tyre e vjetër shoqërore. Këto banesa janë kthyer në pallate të vogla të vërteta ku dominon përpunimi estetik që prej shumë kohësh.

Shqipëria ka qenë prej kohësh një vend që e ka ruajtur traditën në kompleksitetin dhe rigorozitetin e saj; banesat-kullë aty janë të shumta dhe jo larg funksioneve të tyre të dikurshme. Ato i gjejmë edhe përtej kufijve të Malit të Zi, vend shumë i ndikuar nga kultura shqiptare, dhe në Kosovë, ku vendbanime si Junik përbëjnë muze të vërteta në natyrë, por për fat të keq gjendja e tyre lë për të dëshiruar.

Punimet e kolegëve tanë shqiptarë, pikërisht Emin Riza e Pirro Thomo, na bëjnë të shpresojmë se është e mundur të ruhen qëndra të plota në ambjentin e tyre të lashtë nëse lidhur me këtë gjykojmë sipas veprës së Ismail Kadaresë. Do të ishte me të vërtetë një arritje e konsiderueshme për historinë e Evropës.

Paris, C.N.R.S., Shtator 1990

Henri RAULIN

Conservation de l'architecture rurale et populaire des pays Albanais, notamment des Maisons-Tours et des maisons en briques de terre crue

DO NOT COPY

L'examen du patrimoine d'architecture populaire albanaise ne s'attachera pas à sa valeur intrinsèque mais sera rapporté ici à l'ensemble européen dans lequel il s'insère naturellement. Seront évoqués les traditions les plus anciennes de la construction en terre et le contexte socio-culturel qui s'exprime par les maisons-tours.

L'usage de la terre, en tant que matériau pour monter les murs, peut être observé sous trois formes principales:

1. Mélangée avec des fibres de matière végétale ligneuse: paille hachée, foin, bouse de vache etc. qui assurent son homogénéité, la terre humide était prête à l'emploi. Ce procédé était encore utilisé à la fin du 19 ème siècle dans l'ouest de la France sous le nom de bauge: une fourche et une lame tranchante servaient à triturer le mélange, le mettre en place et l'aligner. Des boules de même nature, moins chargées d'eau, y étaient parfois introduites pour faciliter le séchage.

2. Le pisé est un procédé qui ne diffère du précédent que par l'utilisation de terre franche, homogène, sans adjonction de matière végétale; cette terre est tassée, battue avec une sorte de dame, une pise, entre deux parois de bois assemblées en forme de coffrage (ou banche) par des traverses qui en maintiennent l'écartement. L'usage de la chaux entre chaque assise et la régularité des murs permet de distinguer cette technique de la précédente.

3. La troisième, la plus originale, qui ne nécessite que quelques moules en bois est celle de l'emploi des briques de terre crue séchées au soleil. Ces briques d'assez grandes dimensions sont liées au mortier de terre pour monter les murs, en les croisant.

Si on peut penser que la première méthode, avec ou non adjonction de pierres, a été chronologiquement la première à être pratiquée en Europe, il n'est pas possible d'en trouver la moindre trace matérielle. La seconde est bien connue dés avant l'époque romaine, la troisième utilisée à Babylone. Moins ancien peut-être que la brique comme tradition de construction, le pisé existait cependant déjà à la fin du premier millénaire avant notre ère, car Pline l'Ancien nous a laissé une bonne description des épais murs et des tours de garde construits par Hannibal en Espagne pendant la seconde guerre punique.

La construction en terre, si l'on excepte de celle-ci le système de remplissage des vides de la techniques du pan de bois, est, depuis la pérode romaine, l'objet d'une péjoration générale, à peine marquée par quelques mouvements de sens inverse, essentiellement en France et en Californie. D'ou vient ce discrédit? Dans l'Egypte ancienne, seuls les Dieux et les Morts avaient droit à des monuments en pierre. Pour les pharaons, les prêtres et autres privilégiés, aussi que pour les catégories sociales défavorisées, l'unique matériau de construction était la terre. Les ruines des palais d'Akhénaton et de Néfertiti montrent une substructure de briques de terre crue; les appartements des grands prêtres de Karnak sont aussi en terre, avec quelques éléments de pierre, -colonnettes, linteaux-, mais dans la Vallée des Rois, toute la maison est en terre, y compris les franchissements sous forme de voûtes dont les éléments ont résisté jusqu'à nos jours grâce à un climat exceptionnellement sec. La méditerranée romaine a été la région privilégiée pour genre de construction, aussi bien au sud qu'au nord. Les invasions arabes ont répandu le pisé (applelé tabya au Maghreg) jusqu'en Provence (sous le nom de taapi) en passant par l'Espagne. L'Empire ottoman a diffusé la brique crue dans toutes ses possessions, en y ajoutant des ceinturages de bois voire des pans de bois dans les zones sujettes à la séismicité.

La construction populaire en terre a donc une immense extension en Europe du sud et aussi de l'ouest: Angleterre, France, Irlande. Aucune trace de ce matériau

DO NOT COPY

dans les Skansen de la première, pas même dans celui de St Faggans, en pays de Galles, où des maisons ainsi construites se trouvent encore. La brique de terre crue, l'adobe du monde espagnol venue du Maghreb avec son nom de thoub, a une extension de circonméditerranéenne. C'est le matériau par excellence des habitants de ces régions. Son emploi au Kosova, dans des village proches de la frontière albanaise, met en valeur ce matériau, notamment dans le village de Dakovica où se situent de superbes fermes.

Mais c'est dans un tout autre domaine que l'architecture albanaise présente des témoignages exceptionnels, celui des maisons-tours. Non que ce pays soit le seul détenteur de ce type de constructions mais il est au centre de leur aire d'extension, la où ces maisons ont atteint le degré le plus élevé de signification sociale.

Ce type d'architecture est généralement lié à un état d'insécurité qui correspond aux époques les plus troublées de l'histoire de l'Europe. Les matériaux et les techniques employés ont permis à ces bâtiments de traverser les siècles sans trop de dommage. Alors que l'Europe du nord a connu les châteaux-fortes, les maisons fortes et les villages fortifiés, les maisons-tours constituent plutôt une forme d'habitat de l'Europe du sud. On ne peut dire qu'elle est spécifique de la Méditerranée car, si elle est fréquente dans le sud-est européen: Albanie, Grèce, Yougoslavie (Montenegro), Roumanie danubienne, si on en trouve en Corse et en Toscane, on peut voir des maisons-tours en Navarre, au Pays basque espagnol et dans la montagne caucasienne (Swaneti) de la Géorgie.

Dans l'ensemble, ces maisons-tours présentent des différences morphologiques considérables et ont des justifications défensives, certes, mais d'ordre différent. Il faut distinguer celles qui sont plutôt des tours de défense contre des envahisseurs étrangers-Caucase, zone littorale de la Méditerranée, Espagne-de celles qui sont plutôt des maisons paysannes empruntant la structure des tours défensives. Ces dernières correspondent à une organisation de la société de type clanique où chaque groupe est uni autour d'un patriarche. Les autres groupes sont des ennemis potentiels: leurs rapports sont régis par la loi du sang, code d'honneur strictement observé qui contraint un membre du clan à venger par le sang toute offense au groupe auquel il appartient. C'est le principe et l'enchaînement sans fin de la vendetta.

Sans entrer dans le processus et les motivations de cette véritable institution, on peut constater qu'on la retrouve encore dans le bassin méditerranéen, notamment en Corse et en Grèce, plus précisément dans l'extrême sud du Péloponèse, le Mani, où des villages importants sont constitués par des rassemblements de maisons avec tour plutôt que des maisons-tours. Les maisons-tours du nord de la Macédoine sont vidées de leur contenu social ancien. Ces habitations sont devenues de véritables petits palais où la recherche esthétique et ostentoire domine depuis longtemps déjà. En Corse, les maisons-tours ont conservé leur aspect primitif mais il semble que les systèmes défensifs n'aient plus d'emploi depuis longtemps. Cependant, certains signes de la vendetta, comme la chemise tachée du sang de la dernière victime, sont encore connus.

L'Albanie a été longtemps le conservatiore de la tradition dans sa complexité et sa rigueur; les maisons tours y sont nombreuses et proches de leurs anciennes fonctions. On les retrouve au-delà des frontières du Montenegro, pays très influencé par la culture albanaise, et au Kosovo, où des agglomérations comme Junik constituent de vrais musées de plein air, hélas en pitoyable état.

Les travaux de nos collègues albanais, notamment Messieurs Emin Riza et Pirro Thomo, nous font espérer qu'il doit être possible de conserver des sites complets dans leur environnement ancien si l'on en juge d'après l'oeuvre d'Ismali Kadaré. Ce Serait un acquis considérable pour l'historie de l'Europe.

DO NOT COPY

Teodor PASKALI

QYTETI I OHRIT DHE MBROJTJA E TIJ

Me kushte të favorshme gjeografiko-klimaterike, me konfiguracionin e vendit, me pozitën ndaj liqenit, dhe me burimet e tij ushqimore dhe të ujit të pijshëm, Ohri nuk ka pushuar së jetuari që nga thellësia e shekujve. Që nga thellësia e shekujve e deri në ditët tona këtu janë vendosur popuj të ndryshëm me shkallë të ndryshme zhvillimi, duke lënë gjurmën e tyre ne kulturën materiale dhe shpirtërore. Ohri që nga kohët e lashta ka qënë qytet i organizuar siç theksohet dhe në portretet e Shën Klementit të Ohrit i cili si ktitor i qytetit mban në duar stemën e tij. Dy vizatime të tilla, njëra e gjysmës së dytë të shek. XIV në një kishë të vogël, e dyta e vitit 1426 në fshatin Leskoveç afër Ohrit, të ngjashme me vizatimet e Kostantinit me skemën e Kostandinopolit, ose me ato të Shën Vllahut me skemën e Dobrovnikut. Kuptimi i Ohrit dhe i kalasë së tij si trashëgimi e pasur historike e vendos atë në rradhën e qyteteve të rëndësishëm, që tashmë përfshihen në listën e UNESKO- s, si monument i pasurive të rralla kulturore-historike botërore. Një cilësim i tillë kushtëzon dhe mbrojtjen e tij të vazhdueshme efektive.

Tema e kumtesës sime lidhet me territorin e qytetit të vjetër, të kufizuar nga kalaja. Këtu janë përqëndruar monumentet më të vlefshme të kulturës, që i takojnë si historisë së vjetër ashtu dhe të sotmes. Një pasuri e tillë kushtëzon paraqitjen e të gjitha shtresave kulturore. Për këtë është e nevojshme të ndiqen si burimet e kulturës materiale, ashtu dhe struktura e sotme urbane dhe funksioni i saj për të përcaktuar mundësinë e ndërhyrjeve në proçesin e restaurimit. Studimi i qëndrës së qytetit dhe i objekteve të tij duhet të përcaktojë qëndrimin ndërmjet ndërtimeve të reja e të vjetra dhe të krijojë kështu mundësinë e projektimit dhe ndërtimit të objekteve të reja. Në lidhje me këtë është e nevojshme që të mbahen parasysh dhe konflikte ndërmjet përmbajtjes dhe funksionit. Rajonet me mjediset tepër të ngushta për jetën dinamike të njeriut të sotëm, nuk mund të sigurojnë kushtet e duhura pa cënuar vlerat muzeale. Por jeta e qytetit duhet të mos cënohet dhe të krijohet mundësia e realizimit të funksjoneve bazë që ai ka pasur gjatë shekujve, njëkohësisht duke përmirësuar kushtet e tij higjeniko-sanitare dhe duke mos konservuar qytetin e vjetër thjeshtë si ansambël muzeal. Problemet që lindën me këtë rast ishin tepër komplekse. Në një periudhë të caktuar, bile pati mendime kontradiktore për monumentet historike lidhur me ndërtimet shoqërore të jetës së sotme.

Qyteti i vjetër shtrihet mbi dy kodrina dhe mund të vërehet se Ohri deri në ditët tona ruan siluetën e tij që ka pasur që nga kohët e hershme, si qëndër e banuar. Ndërtuesi i vjetër me sukses ka shfrytëzuar konfiguracionin e vendit. Çdo shtëpi është ndërtuar me lartësi sa ajo para saj, pavarësisht nga ngushtësia e terrenit duke e pasur fasadën të ekspozuar ndaj diellit me pamje të mrekullueshme nga liqeni. Nuk dallojmë skema katërkëndëshe gjë që i jep një bukuri të veçantë aspektit arkitektonik, ndërsa ansamblet tërheqin vëmendjen me romantizmin e tyre. Rregullat ndërtimore janë hyrje-daljet direkte në godinë, orientimi ndaj diellit, dritaret e shumta dhe vendosja e drejtë ndaj komshiut. Komplekset ambientale më të ruajtura dhe ansamblet me karakteristikat e tyre specifike ndodhen në rajonin më të dëndur në Varosh, i ndërtuar në kështjellën me gjatësi 2300 m, në të cilën të çojnë tre rrugë, nëpërmjet tre portave. Liqeni me gjirin e tij është një dhuratë natyrore e qytetit të vjetër. Materialet e ndërtimit

DO NOT COPY

ishin të vendit, si guri, druri, tulla etj. Karakteristikë për banesën e Ohrit është zbukurimi i mureve me fashatura druri dhe çatitë e mbuluara me tjegulla të kuqe. Muret e gurit të katit të parë janë punuar ashpër, ndërsa muret e kateve të sipërme janë ndërtuar me konstruksion druri, çatma. Veshjet rreth dritareve, erkeret dhe elementët e tjerë të drunjtë janë realizuar me dërrasë të pazbukuruar. Konstruksionet ndërmjet kateve janë gjithashtu me elementë druri, gjë që krijon probleme për ruajtjen dhe riparimin e tyre. Siç shihet banesa e Ohrit nuk është ndërtuar prej materialeve të fortë, prandaj nuk mund të rezistojë gjatë agjentëve të jashtëm dëmtues. Lëvizja intensive e automjeteve nëpër rrugicat e ngushta dhe me kthesa, shkakton vibrime mekanike, akoma më tepër dëmton qëndrueshmërinë statike të këtyre ndërtimeve. Sot, banesa e vjetër, pa ndërhyrjet e nevojshme riparuese faktikisht nuk mund të qëndrojë. Mjeshtrit e ndërtimit të objekteve të vjetra krijuan realizimin arkitektonik me strukturë të imët me elemente konstruktivë të harmonizuara. Elementet hapsinorë plastikë të bëra me dru dhe llaç, me vlera të mëdha estetike, të cilët i krijoi mjeshtri popullor, tani gjatë teknologjisë së zhvilluar të përpunimit kur është lënë pas llogjika e mjeshtrave të dikurshëm, gjatë praktikës konservuese, ka rastet të veçanta kur kalohet dhe në improvizime. Ndërtimet e reja me përmasat dhe fasadat e tyre ruajnë stilin tradicional të pamjes së jashtme të cilën e krijuan mjeshtrat e vjetër, por me materialet e sotme, të cilët gjithmonë janë të diskutueshëm për t'u përdorur në qendrën e vjetër. Një hap i tillë sot është problem i hapur me mendime të ndryshme pro dhe kundra, megjithëse të dy palët nuk japin sqarime për mbështetjen pozitive ose negative. Kjo çështje është mjaft komplekse dhe nuk mund të zgjidhet me modele të vetme. Pjesa e rëndësishme e problemit të mbrojtjes është dhe rigjallërimi, veçanërisht gjatë përcaktimit të funksionit, të objekteve dhe të sigurimit të bashkekzistencës të vlerave kulturore të së kaluarës me qytetin e sotëm. Parimi bazë i rigjallërimit është se monumenteve të kulturës nuk mund t'u japësh funksione që i kundërvihen strukturave të tyre. Është e nevojshme të respektohet arkitektura, ambjenti dhe karakteristikat hapsinore të objekteve. Funksioni i gabuar mund të prishë vlerat e objektit dhe karakteristikat bazë të tyre, por dhe hap probleme në mendimin shkencor dhe etik lidhur me rigjallërimin e qytetit dhe monumenteve. Një nga rastet e qarta të rigjallërimit adekuat për mendimin tim është banesa e Robeveit e cila sot është muzeu arkeologjik i Ohrit. Mendojmë se rigjallërimi më i mirë i monumentit është ai që e kthen atë në funksionin e tij fillestar, të cilin ai e ka humbur gjatë kohëve.

Vendosja e një objekti të ri pranë të vjetrit duhet të bëhet me respektim volumi e niveli. Me këtë ruhet vijueshmëria e zhvillimit të qytetit. Vlera e vjetër aktivizohet. Qëllimi i ruajtjes është përcaktimi i hapësirës historike si aglomerat, ku vijueshmërisht paraqitet trashëgimia kulturore-historike nga kohët e hershme deri sot, dhe sigurohen kushtet për brezat e sotëm e të ardhshëm për të lënë gjurmën e tyre. Në asnjë qytet jeta nuk ka pushuar, kështu dhe në Ohër dhe në Berat. Në se në këto qytete e kemi parë jetën për gjatë më se 20 shekujve, sot brezi ynë nuk mund t'i thotë ndal asaj. Nëpërmjet metodave shkencore, rigjallërimi duhet të bëhet i mundshëm me zhvillim të rregullt duke bashkëjetuar e vjetra me të renë. Unë pyes veten: çdo të bëhet në të ardhmen, dhe si do ta bëjë rigjallërimin brezi tjetër?

Teodor PASKALI

La ville d'Ohrid et sa protection

DO NOT COPY

La vie s'ecoule depuis les profondeurs des sicècles dans la ville d'Ohrid, une ville située au bord du lac de conditions géographiques et climatique favorables et plein de sources alimantaires et d'eau potable. Au cours des sciècles, nombre de peuples différents s'y sont installés, laissant leurs traces dans la culture materielle et spirituelle du pays. Depuis les temps anciens Ohrid a été une ville bien organisée ce qui est remarqué aux portraits de Saint Clément d'Ohrid, qui, tient dans ses mains son armoirie. En tant que riche héritage historique cette ville se range parmi les villes importantes qui, représantant des valeurs culturelles et historiques exeptionnelles, sont inclues dans la liste de l'UNESCO. Une telle qualification assure sa protection effective continue.

Le territorie de l'ancienne ville, limité par la forteresse, fera l'objet de ma communication. Dans ce territoire sont concentrés les plus anciens monuments culturells qui appartiennet tant à l'histoire ancienne qu'à celle actuelle. Une pareille richesse limite la représentation de toutes les couches culturelles. Pour cela, il faut suivre les sources de la culture matérielle ainsi que la structure urbaine actuelle et sa fonction pour mieux définir une intervention de restauration future. L'étude du centre de la ville notamment de ses objets, permettra de bien fixer l'attitude à adopter anvers les nouvelles et les anciennes contructions et de créer ainsi la possibilité de dresser un projet de construction de nouveaux bâtiments. A cet egard ils est nécessaire de tenir compte également des conflits entre le contenu et la fonction. Les régions avec des ambiances trop étroites pour la vie dynamique de l'homme d'aujourd'hui ne peuvent pas assurer les conditions nécessaires sans nuire aux valeurs historiques. Mais il ne faut pas porter atteinte à la vie de la ville et il faut permetre la réalisation des fonctions de base qu'elle a eues au cours des siècles, tout en améliorant les conditions hygiéniques et sanitaires et en ne conservant pas l'ancienne ville simplement comme un ensemble musé. Dans ce cas, les problèmes qui se posèrent furent assez complexes. A une période donnée il y a eu des opinions contradictoires sur les monuments historiques et les nouvelles constructions sociales.

L'ancienne ville s'étend sur deux collines conservant jusqu'à nos jours son ancienne silhouette. L'ancien constructeur a profité de la configuration dy pays. Chaque habitation a la même hauteur que celle précédente indépendament du terrain étroit et chaque façade est exposée au soleil et donne sur le lac. On ne remarque pas de schémas quadrangulaires ce qui rend plus particulier l'aspect architectonique, alors que les ensembles attirent l'attention par leur romantisme. Les régles de construction sont les entrées et les sorties diréctes à l'habitation, l'orientation vers le soleil, les nombreuses fenêtres, la position convenable par rapport au voisin. Les complexes d'habitations les mieux conservés et les ensembles avec leurs caractériques spécifiques se situent à la région la plus dense, le "Varosh", construit dans la forteresse d'une longueur de 2300 m où l'on accède au moyen de trois portes. Les matériaux utilisés tels la pierre, le bois, la tuile ect, sont pris sur place. L'habitation d'Ohrid se caracterise par la décoration des murs en bandes de bois et les toits couverts de tuiles rouges. Les murs en pierres du rez-de-chausses sont grossièrement façonnés alors que ceux des étages sont en construction de bois. Les embrasures des fenêtres, les erkers et les autres éléments en bois sont bien simples, dépourvue d'ornements. Les constructions entre les étages contiennent des éléments en bois ce qui pose des problèmes à leur sauvegarde et leur réparation. Comme on le voit, l'habitation d'Ohrid n'est pas construite avec des matériaux forts, donc elle ne peut pas résister pour longtemps aux agents extérieurs. La dense circulation dans les étroites ruelles pleines de tournants cause des vibrations mécaniques qui nuisent davantage à la stabilité statique de ces constructions. A l'heure actuelle, l'ancienne habitation, ne peut pa résister sans les interventions nécessaires de restauration. Les anciens maitres de constructions créèrent des reàlisations architectoniques d'une structure minutieuse avec des éléments constructifs bien harmonisés. Pour les éléments plastiques en bois et en mortier, créés par le maitre populaire, à l'heure

actuelle avec la technologie avancée du traitement, au cours de la pratique de conservation il y a des cas particuliers où l'on passe à des improvision. Les nouvelles constructions par leurs dimensions et leurs façades conservent le style traditional de la vue extérieure créée déjà par les anciens maitres, mais elles sont realisées avec des matériaux nouveaux qui sont toujurs discutables à être utilisés dans l'ancien centre. Dans ce cas, le problème demeure toujours ouvert et il y a des opinions pour, ou contre malgré le fait que des deux parts il n'ya pas d'arguments négatifs ou positifs. C'est une question bien complexe qui ne peut pas être résolue par un modêle unique. Un fait important du problème de la protection demeure le renouvellement des objets et l'assurance d'une coexistence des valeurs culturelles du passé avec la ville actuelle. Le principe de base du renouvellement est de ne pas donner aux monuments culturels des fonctions qui s'opposent à leurs structures. Il est nécessaire de respecter l'architecture, l'ambiance et les caractéristiques des espaces des objets. Une fonction mal choisie peut nuire aux valeurs de l'objet, à ses caractéristiques principales et entre temps pose des problèmes à l'opinion scientifique et ethique quant au renouvellement adéquat de la ville et des monuments. Un cas bien reussi en est, à mon avis, l'habitation des "Robevei" qui à l'heure actuelle joue la fonction du musée archeologique d'Ohrid. Nous estimons que le meilleur renouvellement du monument est celui qui lui redonne sa première fonction, celle qu'il a perdue au cours du temps.

Pour l'aménagement d'un nouvel objet près de l'ancien, il faut respecter le volume et le niveau. De cette façon on assure la continuité du développement de la ville. L'ancienne valeur s'active. La conservation a pour but de définir l'espace historique comme agglomération, où continuellement se présente l'héritage culturel-historique depuis les temps anciens jusqu'à nos jours et sont assurées les conditions pour que les générations actuelles et futures y laissent leurs traces. Dans les deux ville, d'Ohrid et de Berat, la vie n'a pas cessée. Si elle y a continué pendant 20 siècles de suite, notre génération n'a pas le droit de l'arrêter. Au moyen de méthodes scientifiques, il faut assurer une coexistance régulière de l'ancien avec le nouveau. Je me demande que se passera-t-il dans l'avenir, comment la génération future réalisera-t-elle le renouvellement?

DO NOT COPY

Nr. 2 1990

DO NOT COPY

Gazmend MUKA

DISA KONSIDERATA PER KONTRIBUTIN E ÇETIREVE NE IKONAT E KATEDRALES "FJETJA E SHEN MERISE" NE BERAT

Gjatë viteve të fundit Sektori i Artit pranë I.M.K. tërhoqi për restaurim nga ikonostasi i Katedrales "Fjetja e Shën Mërisë", monument përfaqësues i arkitekturës pasbizantine në Berat, i vitit 1797, të gjitha ikonat e vogla gjithsej 27 të vitit 1812. Kartelat inventarizuese prezantojnë si autor Joan Çetirin. Dimensionet e përgjithshme të tyre lëvizin në shifrat 0,46 x 0,34 x 0,035 m. Veprat janë realizuar në teknikën tradicionale të ikonave me tempera në sfonde të arta mbi panele prej druri lisi. Piktura ishte e mbuluar nga shtresa të trasha verniku të degraduar, i cili paraqitet i nxirë, diku me rrjedhje e diku në përqëndrime më të mëdha, nga mbivënie dylli dhe qirinjsh, si dhe grumbullime papastërtish. Të gjitha këto pengonin perceptimin e figurave.

Fillimisht u krye dizinfektimi i ikonave me ksilamon. Më pas u krye petrifikimi i bazamentit në pjesën e prapme me dyll, kollofon në raportin 2:1, tretës në terpentinë. Në pikturë u punua për heqjen e vernikut me solucion të acetonit, alkoolit dhe terpentinës. Kujdes iu kushtua mbivënies mbi sfondet e artë duke përdorur kompresat për mënjanimin e ndërhyrjes direkte të solucioneve të përdorura mbi vepër. Heqja e papastërtive u realizua mekanikisht me bisturi. Në kryerjen e këtij procesi u pat parasysh që solucioni tretës i vernikut zbut pelikulin e pikturës. Pasi kaloi një farë kohe, kur tretësat kishin avulluar nga sipërfaqja, ndërhymë mekanikisht. Për të ruajtur proçesin teknologjik origjinal të krijimit të ikonave, tashmë të çliruara nga verniku, dyllërat dhe papastërtitë, u filtrua verniku origjinal, mbledhur gjatë restaurimit të saj me tamponat e pambukut të përdorur dhe u lye përsëri me të. Kështu u mënjanuan verniqet e sotme për të ruajtur intensitetin origjinal të ngjyrave të ikonës në situatën pas restaurimit me vernikun origjinal, i cili "ngrohu" përsëri raportet piktorike të ikonave.

7 ikona paraqisnin dëmtime në formë pikash me diametër rreth 1 cm. Ato kishin dëmtuar shtratin pikturor deri në bazament. Tema e këtyre ikonave qe "Lindja e Shën Mërisë", "Hyrja e Shën Mërisë në tempull", "Hyrja e Krishtit në Jeruzalem", "Mbledhja e Apostujve", "Fjetja e Shën Mërisë", "Mos më prek". Në ikonën "Lindja e Krishtit" ndeshëm gufmime të pelikulit të pikturës me diametër 2-3 cm, ndërsa te ikona "Burimi jetëdhënës" takuam vetëm një rast të tillë, në pjesën e sipërme. Përsa i përket ritokimeve të kryera mbi dëmtimet në formë pikash, në të gjitha ikonat vërejmë se ngjyrat e përdorura paraqiten si vazhdim i koloritit të vetë ikonave. Bile, në disa prej tyre si te ikona "Mos më prek" janë rivendosur në këto dëmtime grimca grunti ekzistues. Mendojmë se dëmtimi ka ndodhur në atelie dhe integrimet janë kryer nga autorët e tyre.

Gjatë restaurimit dhe studimit kritik të tyre zbuluam 5 autorë të tjerë, që kanë punuar në atelie, të njohur me emrin Çetirë. Vlerësimet kritike mbi iknografinë e tyre individuale, në raport me atë kolektive, evidentojnë krijimtarinë udhëheqëse të Joan Çetirit, e cila përcaktoi fizionominë

DO NOT COPY

artistike të gjithë grupit. Ikonat e vogla të ikonostasit të kësaj katedraleje, të cilat hedhin dritë në paletat koloristike dhe tipologjike ikonografike të Çetirëve dëshmojnë për pjekurinë e lartë krijuese të tyre.

Gjergj Prend Çetiri është autori i dy ikonave "Lindja e Krishtit" dhe "Shpërfytyrimi".

Gjergj Prend Çetiri, i biri i Prend Çetirit Grabovarit, nga Grabova e Elbasanit, ishte më i vjetri në grupin e Çetirëve. Ikonografia e tij lidhet ngushtë me ikonografinë e Kostandin Shpatarakut në kishën "Lindja e Shën Mërisë" në Manastirin e Ardenicës, të pikturuar më 1744. Në ikonën "Shpërfytyrimi" vërejmë kontrast të fortë në hije të figurave, i cili anon në nuancën jeshile në portretet e tyre, dritën e zbehtë në organizimin e skenës, ekspresivitetin linear, i cili merr pjesë si mjet i plotë në mbylljen e veprës. Tipologjia e figurës së Krishtit është e njëjtë me atë të krijimeve të Konstandin Shpatarakut. Duke ndjekur siluetin kompozicional vërejmë që figurat dhe malet statike duket sikur marrin pjesë në të njëjtin montazh. Paleta e Gjergjit merr trajtime spektrale, me një gjuhë jo shumë piktorike në raportet koloristike. Në trajtimin e dritës së draperive përdor bojën e arit. Kornizon skenat në të dyja ikonat, dyfish, fillimisht në bordurë ari e më pas me ngjyrë të kuqe. Karakteristikë e bazamentit të ikonave të tij është trashësia 2,5 cm, e palatuar në buzët e prapme. Në ikonën "Lindja e Krishtit" ai le të lira prirjet e tij kmpozicionale duke formuar një siluet të ri të imazhit ikonografik. Në këtë skenë Gjergji krijon një atmosferë të ngrohtë duke na ekspozuar kërkesat e tij me prirje laike. Dalluese e bën krijimtarinë e tij tipologjia e personazheve hyjnore dhe tokësore. Portetet janë të rregullta, me dritë napolitane, sy të mëdhenj karakteristikë, të cilët nuk i hasim te pasuesit. Krijimtaria e Gjergj Prend Çetirit shërben si një suport lidhës i krijimtarisë së Joan Çetirit dhe pasuesve të traditës ekzistuese pasbizantine.

Joan Çetiri autor i 9 ikonave: "Mos më prek", "Shërimi i ulokut", "E djela Samaritane", "E djela e të verbërit", "Burimi jetëdhënës", "Hyrja e Krishtit në Jeruzalem", "Rrethpremja e Krishtit", "Vajtimi i mbivarrshëm" dhe "Pagëzimi i Krishtit". Joan Çetiri, vëllai i Gjergj Prend Çetirit, zhvilloi krijimtarinë e tij në dallim të mprehtë me të, si në fizionominë ikonografike, ashtu dhe në trajtimin e paletës artistike. Konceptimi i imazhit ikonografik është i ri dhe cilësia e tij afron realitetin e përditshëm. Figurativiteti i elementeve të përdorura detajon gjithnjë e më shumë fabulën ikonografike. Piktura e tij është më e çelët se e Gjergjit. Harmonia e trajtimit nuk lë vend për të dalluar personazhet hyjnore me ato tipikë popullorë, që njëkohësisht i veçon nëpërmjet rekuizitës së tyre. Figura e një profili të pikturuar nga Joani në ikonën "Burimi jetëdhënës" me nofull ortognate (e futur brenda) dallohet nga profili i Gjergjit (të madh) në ikonën "Lindja e Krishtit" dhe merr vlerën e një interpretimi të "saktë" në krijimtarinë e mëtejshme ikonografike të Nikollës, Naumit dhe Gjergjit të vogël. Tipologjia e Joanit, ndryshon në filtrin e tij shumë figura nga i vëllai, duke filluar nga Krishti, si dhe personazhet e tjera, të cilat u përkrahën nga pasuesit. Mjeshtria e ndërtimit anatomik të figurave shihet qartë dhe në disa ikona të pasuesve, të cilat lenë vend të mendohet, se ai është autor i inçizimit të tyre. Drita e draperive në figurat e Jaonit bëhet me ngjyrë të bardhë, e cila vjen e unifikuar në materien e ngjyrës ku vendoset, ndërsa te i biri drita paraqitet shumë afër pigmentit të bardhë. Paleta e Joanit me gjithëse trashëgon pigmentet e të vëllait, strukturon një revolucion të ri në formë, e cila rikrijon situatë të re jo vetëm si pasuri tonale, por dhe koloristike. Karakteristikë e bazamentit të tij është trashësia 3 cm me 0,5 cm latimi këndor i tyre në pjesën e mbrapme. Në krijimtarinë e Joanit kemi një rilindje në kuadrin e Çetirëve, e cila ndikoi fuqimisht jo vetëm në ikonografinë e të birit të tij Naumit, por dhe te djali dhe nipi i Gjergjit.

Nikollë Gjergj Çetiri është autor i 14 ikonave "Lindja e Shën Mërisë", "Fjetja e Shën Mërisë", "Lindja e Pagëzorit", dhe "Mbledhja e Apostujve". Emocioni që krijon vepra e tij është larg devocionit fetar, duke iu afruar një pikture të karakterit laik. Volumet e buta dhe të ngrohta të figurave janë transformuar në lëndë jetësore. Qëndrimi pak i stepur teto, fiton mistikën e iknografisë së tij. Udhëheqja shpirtërore e krijimtarisë dhe kulturës së tij profesionale mbetet ikonografia e pikturuar nga Joan Çetiri. Portretet ruajnë tipologjinë e personazheve të Joanit, dritë-hijen e zbehtë, por me ngjyrë bazë më të errët. Bazamentet e ikonave të tij paraqiten me trashësi 3 cm dhe 0,5 cm latimi këndor në pjesën e prapme. Ai trashëgon nga i ati trajtimin e dritës së draperive nëpërmjet ngjyrës së arit si dhe përdorimin e pigmentit të ngjyrës së kuqe.

Naum Çetiri është autor i tri ikonave, "Hyrja e Shën Mërisë në tempull", "Pesëdhjetorja" dhe "Pandikosti". Krijimtaria e tij vendoset në vazhdimësi me iknografinë e Joanit, përsa i përket figurativitetit të imazhit iknografik, tipologjisë së figurave dhe paletës koloristike. Në disa portrete te ai njohim nivelin e Joanit, por në përgjithësi në ikonografinë e tij nuk kemi mbylljen e plotë të tyre. Me ikonografinë e Naumit niveli artistik i Çetirëve pëson rënie, e cila thellohet më tej me krijimtarinë e Gjergj Nikoll Çetirit. Drita e draperive te ai arrihet me ngjyrë të bardhë. Bazamentet e ikonave të tij paraqitet e njëjtë me ato të të atit dhe Nikollës.

Gjergj Nikollë Çetiri është autor i katër ikonave, "Ngjallja e Llazarit", "Prekja e Thomait", "Shestja", dhe "Mesipendikosti". Ikonografia e tij mbështetet në stilin e Joanit, vetëm në kuadrin ilustrativ. Profili i Martës në ikonën "Zgjimi i Llazarit" ruan vlerën e profilit të njohur të Joanit. Veçori që e dallon atë nga iknografia e Joanit, Naumit dhe e bashkon me atë të të atit dhe gjyshit, është trajtimi i dritave të draperive me ngjyrë ari, dhe pigmentin e ngjyrës së kuqe. Bazamentet e ikonave kanë të njëjtën trashësi, pa latim, me ato të Gjergj Prend Çetirit.

Krijimtaria e Çetirëve i shtoi vlera të reja fondit të traditës pikturale të stilit të vjetër pasbizantin në vendin tonë.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Gazmend MUKA

Quelques considérations sur la contribution des peintres Çetiri, aux icônes de la cathédrale "Dormition de la Vierge" à Berat

DO NOT COPY

Au cours de ces dernières années le secteur d'art de l'Institut des Monuments Culturels entreprit la restauration de toutes les petites icônes de l'iconostase de la cathédrale "Dormition de la Vierge" un monument de l'architecture postbyzantine de l'année 1797. Elles étaient 27 en tout et dataient de l'année 1812. Les fiches d'inventaire présentent comme auteur Jaen Çetiri. Les dimensions varient en général entre les chifres: 0,46 x 0,34 x 0,35 cm. Ce sont des oeuvres réalisées selon la technique traditionnelle des icônes peintes à la détrempe sur le fond doré d'un panneau en bois de chêne. La peinture était couverte de couches épaisses de vernis dégradé bien noirci et de depôt de cire et de restes de bougie. Cette couche de souillure empêchait la perception des figures.

Au début on procéda à la desinfection des icônes en xylomone. Puis on réalisa la pétrification de la partie posterieure avec du cire, de la colophane dans le rapport 2:1, solubles dans la térébenthine. Le vernis, fut enlevé par une solution d'acétone, d'alcool et de térébenthine. Les souillures furent enlevées au bistouri. Afin de conserver le procédé techonologique original de la création des icônes déjà nettoyées, on amassa le vernis original qu'on avait enlevé et on l'utilisa de nouveau. Ainsi on évita l'emploi des vernis actuels afin de sauvegarder l'intensité originale des couleurs de l'icône.

Sept icônes étaient couvertes de taches circulaires d'un diametre de 1 cm. Elles avient endommagé la couche-suport. L'icône "La nativité" avait subi des gonflements de la pellicule de la peinture à un diamètre de 2 - 3 cm. Les couleurs utilisées à la retouche des taches rondes imitent le coloris de l'icône même.

Par la restauration et l'étude de ces icônes on découvrit cinq autres auteurs connus par le nom "Çetiri", qui ont travaillé dans l'atelier. Les appréciations critiques sur leur iconographie individuelle, par rapport à celle collective, mettent en evidence la créativité directrice de Jean Çetiri, qui définit la physionomie artistique de tout le groupe. Les petites icônes de l'iconostase de cette cathédrale, qui jettent la lumière sur les palettes et la typologie iconographique des Çetir témoignenet de la maturité de leurs auteurs.

Georges Prend Çetiri est l'auteur de deux icônes: "La naitivité" et "La transfiguration".

Georges Prend Çetiri, le fils de Prend Çetiri Grabovari,. originaire de Grabova d'Elbasan, fut le plus ancien du groupe des Çetiri. Son iconographie est étroitement liée à celle de Costandin Shpataraku à l'église de la "Nativité" au monastère d'Ardenica, peinte en 1744. La Transfiguration présente un contraste accentué des ombres des figures qui penche vers une nuance verte de leurs portraits, une couleur pale dans l'organisation des scènes. La typologie de la figure du Jesus est pareille à celle des créations de Costandin Shpataraku. En suivant la silhouette compositionnelle on remarque que les figures et les montagnes statiques semblent participer au même montage. La palette de Georges prend des couleurs spectrales. La lumière des draperies est donnés par la couleur dorée. Les scènes des deux icônes sont entourées de deux bordures, l'une dorée l'autre rouge. Dans l'icône "La nativité", l'auteur laisse libre cours à ses tendences compositionneles en formant une nouvelle silhouette de l'image iconografique. Par cette scène l'auteur crée une atmosphère chaleureuse en exposant ses exigences à tendences laïques. Les portraits sont réguliers, avec des yeux grands caractéristiques qu'on ne rencontre plus chez ses successeurs. La créativité de Jean Çetiri sert d'un support de liaison entre la création se Jean Çetiri et celle des successeurs de la tradition existante postbyzantine.

Jean Çetiri, l'auteur de neuf icônes, se distingue de son frère Georges par la physionomie iconographique et le

traitement de la palette artistique. Il a une nouvelle conception de l'image iconographique qui s'approche beacoup de la réalité. La figuration des éléments utilisés détaille toujours davantage la fable iconographique. Sa peinture est plus claire que celle de Georges. L'harmonie du traitement ne permet pas de distinguer les personnages célestes de ceux typiques populaires qu'il distingue en même temps par leurs vêtements. La figure d'un profil peint par Jean à l'icône "La source de la vie" diffère du profil peint par Georges (le grand) à la "Nativité" et prend la valeur d'une interpretation "exacte" dans la création iconographique ultérieure de Nicolas, Naum, Georges (le petit). La lumière des draperies dans les figures peintes par Jean est donnée par la couleur blanche qui s'unifie à la matière sur laquele elle s'applique, tandis que chez son fils la lumière est très proche au pigment blanc. La palette de Jean, malgré les pigments hérités de son frère, structure une nouvelle révolution dans la forme qui devient riche en tons et en couleurs. La création de Jean marque une rennaissance dans le cadre des Çetiri, qui influa à celle du fils et du neveu de Georges.

Nicolas George Çetiri est l'auteur de quatre icônes. L'émotion créée par son oeuvre est loin de la dévotion religieuse, et s'approche à celle d'une peinture de caractère laïque. Dans sa création Nicolas fut guidé par l'iconographie de Jean Çetiri. Les portraits gardent la typologie des personnages de Jean. Il hérite de son père le traitement de la couleur des draperies par la couleur d'or et celle du pigment rouge.

Naum Jean Çetiri est l'auteur de trois icônes. En ce qui concerne la figuration de l'image iconographique la typologie des figures et la palette utilisée, sa création se range à la suite de l'iconographie de Jean. Par l'iconographie de Naum, le niveau artistique de la peinture des Çetiri subit un déclin qui s'approffondit davantage par la création de Georges Nicolas Çetiri. La lumière des draperies de ses peintures est donnée par le blanc.

Georges Nicolas Çetiri est l'auteur de quatre icônes. Son iconographie s'appuie au style de Jean seulement dans le cadre de l'illustration. Le profil de Marte à la "Résurrection de Lazare", ressemble à celui du profil connu peint par Jean. Ce qui le distingue de Jean et Naum et le rapproche de son père et son grand père, est le traitement des draperies par la couleur dorée et le pigment rouge.

La création des Çetir donne de nouvelles valeurs à la tradition de la peinture postbyzantine de notre pays.

DO NOT COPY

Nr. 2 1990

DO NOT COPY

Valter SHTYLLA

URA TE HERSHME NE BERAT-SKRAPAR

Urat e hershme në Berat dhe Skrapar lidhen kryesisht me arterjet rrugore antiko-mesjetare që kanë përshkuar luginën e lumit Osum. Mjaft fortifikime antiko-mesjetare si dhe ura mbi lumenj e përrenj dëshmojnë se rrugët e luginës së Osumit kanë funksionuar që prej antikitetit e në vazhdim gjatë mesjetës.

Ura më e hershme në luginën e Osumit është ajo e Sharovës mbi Osum, rreth 1 km në juglindje të Çorovodës, me disa faza ndërtimi. Gjurmët më të hershme janë të periudhës së pushtimit romak, nga shekujt I-II e. s. të cilat ruhen më shumë në mbështetjen e djathtë. Këtu vërehet themra origjinale e harkut, ku janë 5-6 rreshta me blloqe guri. Në mbështetjen e majtë mbi fazën origjinale ruhen gjurmë nga riparimi i periudhës bizantine. Ura e Sharovës ruan dhe meremetime nga periudha e pushtimit turk, siç dëshmohet nga dy dritare shkarkuese mbi secilën mbështetje.

Në antikitet lugina e Osumit lidhej me bregdetin dhe pikërisht me portet e Durrësit dhe të Vlorës nëpërmjet disa rrugëve. Nëpër urën e Kuçit mbi Seman, nga e cila ruhen ende gjurmët e urës antike, kalonte rruga që lidhte luginën me Durrësin. Ndërsa me Vlorën lugina e Osumit lidhej nëpërmjet rrugës fushore të Apollonisë-Rroskovecit dhe asaj kodrinorenga Ballshi e Sinja. Ekzistenca e fortifikimeve antike të vona dhe mesjetare si Berati, Tomorica, Skrapari, Zereci, Gopeshi, etj si dhe një numër urash mesjetare dëshmojnë se rrugët e luginës së Osumit kanë pasur rëndësi të veçantë dhe gjatë mesjetës.

Ura e parë gjatë luginës së Osumit e rrugës fushore Vlorë-Berat është ajo e fshatit Poshnjë, sot pa funksion, e njohur me emrin ura e Kaurit, ose e Frëngut. Ura e Poshnjës përbëhet nga një qemer tullash me hapësirë drite 5 m. Me analogji datohet si ndërtim i shekujve V-VI, duke qenë kështu e vetmja urë e ruajtur e kësaj kohe.

Pas Poshnjës rruga fushore takon lumin e Osumit në vendin e quajtur sot Ura Vajgurore. Këtu në mesjetën e vonë rruga e hidhte lumin mbi një urë guri me qemere, ndërtimin e së cilës e filloi Ahmed Kurd Pasha në mesin e shekullit të XVIII dhe e përfundoi Ibrahim Pashë Vlora në vitin 1800. Deri në vitin 1918, kur ura u dëmtua, ajo mbante emrin e Hasan Beut, i cili pat bërë riparimin e saj në vitin 1860. Në këtë vend rreth 200-300 m mbi urën e sotme të betonit ruhen gjurmët e një ure tjetër prej guri, ndoshta më e vjetër se ajo e Hasan Beut.

Në dokumenta të shekullit të XIII rezulton se në Berat mbi Osum nuk kishte urë, por lumi kalohej me trap. Në shekullin e XVII ura e Goricës përmendet për herë të parë nga Çelebiu që shkruan: "Ura e Goricës ka nëntë harqe mbi tetë këmbëza druri të ngulura thellë në ujë dhe me dy këmbëza të forta anëve. Sipër është shtruar me trarë të thatë dushku të prerë në malin e Thatë". Më vonë në vitin 1777 ura e Goricës u ndërtua me qemere guri nga sundimtari vendas Ahmed Kurd Pasha, siç dëshmon qemeri i parë i majtë.

Në dhjetor 1888 ura e Goricës u rrëzua nga prurjet katastrofike të Osumit. Një dëmtim të dytë ura e pësoi gjatë

DO NOT COPY

Luftës së Parë Botërore. Sot ura e Goricës vjen pas riparimeve të kryera në mbarimin e Luftës së Dytë Botërore. Përveç të tjerave ura e Goricës lidhte Beratin me rrugën majtas Osumit, e cila kalonte nëpër Bilçë-Malinat-Tozhar-Palec. Këtu takonte përroin e Ujit të Zi, të cilin e kalonte mbi urën e Palecit (shek. XVII), sot e dëmtuar.

Rruga mesjetare kodrinore Vlorë-Berat, nga Qafa e Sinjës, gjatë saj kishte dy ura guri. Në Sinjë ajo kalonte përroin e Mbjeshovës mbi një urë, sot e prishur. Rruga para hyrjes në Berat e kalonte lumin e Velabishtit mbi një urë me tre qemere guri. Ura e Velabishtit është ndërtuar në mesin e shekullit XVIII nga Ismail Pashë Velabishti, sundimtari i sanxhaqevę të Vlorës e Delvinës. Ura e Velabishtit nga pikëpamja kompozicionale është pothuajse simetrike. Në kyçin e qemerit kryesor varet një copë zinxhir ku ka qenë një këmbanë, e cila duke u tundur kur frynte erë e fortë paralajmëronte udhëtarët që të mos kalonin mbi urë se mund të rrëzoheshin.

Pas Velabishtit rruga kordinore e Vlorës nga Qafë Sinja vazhdon disa qindra metra për të hyrë në Berat. Në bregun e majtë të Osumit, rreth 50 m poshtë digës kapërdredhëse të betonit, ruhen disa blloqe gëlqerore të papunuara e pa llaç, që dëshmojnë se këtu në antikitet, apo antikitetin e vonë duhet të ketë qenë ndonjë ndërtim lumor. Ndoshta gjatë antikitetit në Osum nuk ka pasur urë dhe kalimi nga një breg në tjetrin bëhej me trap; pasi këto gjurmë duken më tepër si skelë lumore, ose pontil për trapin.

Nga lugina e Osumit kalonin dhe rrugë tërthore e tranzite. Një nga këto rrugë është njëri nga variantet Vlorë-Elbasan. Kjo është rruga fushore e Vlorës nga ana e Rroskovecit, e cila pas urës së Gurit të Bardhë ndiqte rrëzën majtas Devollit. Në Gostimë rruga kalonte Devollin mbi një urë me disa qemere e ndërtuar nga sundimtari i Sulovës, Haxhi Sali Bej Prrenjasi, prijës në këto anë në vitin 1785. Në Topçias mbi Shkumbin ruhen gjurmët e një ure antike (shek. I) me këmbë guri dhe mbistrukturë druri, gjë që dëshmon për funksionimin e kësaj rruge që në antikitet. Për të hyrë në Elbasan rruga mesjetare Vlorë-Osum-Elbasan e kalonte Shkumbinin afër qytetit mbi urën e gjatë të Shkumbinit, urë e shek. XVIII-XIX, me disa qemere guri.

Nga rrugët e luginës së Osumit shkëputeshin dhe degëzime që lidhnin luginën me krahina të tjera, si në fshatin Vokopolë, nga rruga majtas Osumit me luginën e Vjosës. Në Vokopolë mbi përroin e Çorogjafit ndodhet një urë guri mbi një qemer të lartë me dy dritare shkarkuese anash. Ura në mbështetjen e majtë nga ana e poshtme ka pasur një kamare me mbishkrim, ku qe shkruar viti 1763 i ndërtimit të urës. Në zonën e Tomoricës ku kalonin rrugët mesjetare të karvanëve që lidhnin Beratin me Korçën, ndodhet fshati Grëmsh, vendlindja e arkitekt Kasemit, kryearkitet i Perandorisë Osmane në mesin e shek. XVII. Nga Grëmshi ka pas kaluar njëra nga rrugët që lidhte Berat-Skraparin me Korçën

Ura e Kasabashit afër Çorovodës lidhte Grëmshin me Beratin. Ajo duhet të jetë ndërtuar nga Kasemi. Gjatë shekullit të XVII ai ka ndërtuar disa objekte në atdheun e tij si në Berat, në Xhyrë të Librazhdit dhe në Grëmsh. Ai njëkohësisht ka qenë dhe mirëmbajtës i dy rrugëve tona mesjetare, i rrugës Berat-Korçë dhe i asaj Berat-Elbasan-Ohër. Kasemi duhet të ketë ndërtuar urën e Kasabashit, objekt i domosdoshëm për lidhjen e fshatit të tij me kazanë e Beratit. Si argument tjetër mund të sillet edhe fakti i emërtimit të urës, "ura e Kasabashit", që do të thotë ura e Kasos (usta Kasos, ose mjeshtër Kaso-Kasemit). Veç këtyre argumentave edhe realizimi teknik i qemerit të urës ofron të dhëna për një urë të hershme, të shekullit XVII, e ndryshme nga urat tona të njohura të shekujve XVIII-XIX. Trashësia e kyçit të qemerit 100 cm, është një zgjidhje e pazakontë për urat e mëvonshme të shek. XVIII-XIX, qemeret e të cilave bëheshin më të holla, e shumta 70 cm. Ura e Kasabashit, është i vetmi objekt i Kasemit në vendin tonë, i ruajtuar ende në këmbë.

Veç urave që përmendëm, në zonën e Beratit, është dhe një urë tjetër, ura e Bardhë mbi përroin e Zagorës, që lidh fshatin Duhanas me Beratin. Ura e bardhë përbëhet nga një qemer i vetëm gjysëm rrethor, anash të cilit në lartësi janë dy dritare shkarkuese. Kjo urë duhet të jetë ndërtuar gjatë shek. XVIII.

Valter SHTYLLA

Anciens ponts aux alentours de Berat et de Skrapar

DO NOT COPY

Les anciens ponts de Berat et de Skrapar se ratachent esssentiellement aux artères routières antiques et médiévales qui ont traversé la vallée d'Osum. Nombre de fortifications et de ponts antiques et médiévaux prouvent que les voies de la vallée d'Osum ont fonctionné pendant l'antiquité et le moyen âge.

Le plus ancien pont de la vallée d'Osum est celui de Sharovë, d'une longueur d'un kilomètre, situé au sud-est de Çorovoda. On y remarque quelques phases de construction. Les plus anciennes traces conservées particulièrement à la rive droite, apartiennent à la période de l'occupation romaine, aux I-II sc. On y distingue la base originale de l'arc avec six rangées de blocs de pierre. A la rive gauche au-dessus de la phase originale se conservent les traces d'une réparation de la période byzantine. Au pont de Sharova sont conservées également des réparations effectuées à la période de l'occupation turque.

Pedant l'antiquité, la vallée d'Osum était liée à la côte notament aux ports de Durrës et de Vlora, au moyen de quelques voies. De la route qui liait vallée avec le port de Durrës, sont conservées les traces du pont de Kuçi sur la rivière Seman. Avec le port de Vlora, la vallée était liée par la route Apollonia-Rroskovec et celle Ballsh-Sinja.

L'existence des fortifications de la basse antiquité et du moyen âge telles: Berat, Tomorrica, Skrapar, Zerec, Gopesh etc. et de nombre de ponts médiévaux, démontrent que les voies de la vallée d'Osum ont joui d'une importance particulière méme au cours du moyen âge.

Le long de la vallée d'Osum, le premier pont de la route Vlorë-Berat, est celui du village Poshnje (actuellement abandoné) connu par le nom le pont de Kaur ou de Frëngu (du français). Le pont de Poshnje et formé d'une voûte de briques à une travée de 5 m. Au point de vue typologique, le pont date des V-VI sc représentant ainsi le seul pont de cette époque conservé actuellement.

Plus loin, la route se rencontre avec la rivière d'Osum à l'endroit qui aujord'hui est appelé le pont Vajgurore. Là, pendant le bas moyen âge, la route traversait la rivière par un pont de pierres en voûtes. La construction de ce pont commencea par Ahmed Kurd Pacha au milieu du XVIII sc et se termina par Ibrahim Pacha Vlora en 1800. Jusqu'en 1918 quand le pont fut endommagé, il portait le nom d'Hasan Bey qui l'avait fait reparé en 1860. Au même endroit, environ 200-300 m au delà du pont actuel, sont conservées les traces d'un autre pont en pierres, peut être plus ancien que celui de Hasan Bey.

D'après les documents du XIII sc il résulte qu'à Berat, sur la rivière Osum, il n'y a pas eu de ponts. Le pont de Gorica est mentionné pour la première fois par Çelehbi au XVII s. Il dit: "Le pont de Gorica est formé de neufs arcs appuyés sur huit piliers en bois bien profond enfoncés dans l'eau". En dessus il est couvert de poutres de chêne provenant de la montagne Seche. Plus tard, en 1777 le pont de Gorica fut construit en voûte de pierre par Ahmed Kurd Pacha. De ce pont il ne subsiste que la première voûte à gauche. En 1888 le pont de Gorica s'écroula par le débit catastrophique d'Osum. Au cours de la première guerre mondiale, le pont subit un deuxième endommagemment. A l'heure actuelle il conserve les réparations effectuées à la fin de la Première Guerre Mondiale. Entre autres, le pont de Gorrica reliait Berat à la route de la rive gauche d'Osum laquelle traversait les centres Bilçë-Malimat-Tozhar-Palec.

La route médiévale Vlorë-Berat qui traversait le col de Sinjë, passait sur deux ponts en pierres. A Sinjë, elle traversait, le torrent de Mbjeshtovë par un pont qui n'existe plus. La route à l'entrée de Berat, traversait la rivière de Velabisht par un pont à trois voûtes de pierre. Le pont de Velabisht fut construit au milieu du XVIII s par Ismail Pacha Velibishti, dominateur des régions de Vlora et de Delvina. Du point de vue compositionnel il est presque symétrique. A la clef de la voûte principale pend une chaine qui autrefois portait une cloche qui en cas d'un vent puissant

DO NOT COPY

annonçait aux voyageurs le danger du passage sur le pont.

Après Velabisht, la ronte de Vlora poursuit quelques centaines de kilomètres avant d'entrer à Berat. A la rive gauche d'Osum, environ 50 m au dessous du barrage en béton, se conservent quelques blocs calcaires bruts disposés à sec qui représentent une construction fluviale de l'antiquité. Peut être pendant l'antiquité il n'y a pas eu de ponts sur Osum et le passage d'une berge à l'autre se faisait par un bac, puisque ces traces conservées ressemblent plutôt à un quai fluvial.

La vallée d'Osum était également traveresée par des routes transites. On peut mentionner ici la route de Vlora qui passe par Roskovec et après le pont de Guri i Bardhë, suit la rive gauche de Devoll à Gostime, la route traversait Devoll par un pont en pierres à quelques voûtes, construit par le dominateur de Sulova en 1785 Haxhi Saliu bey Përrenjas. A Topçias sont conservées les traces d'un pont antique (Ier s.) en bois qui s'appuyait sur des piliers en pierres, ce qui temoigne le fonctionnement de cette route depuis l'antiquité. Pour entrer à Elbasan, la route médiévale Vlorë-Berat-Elbasan, traversait près de la ville près la rivière de Shkumbin par un long pont en voûtes de pierres construit aux XVIIIe-XIXe s.

Des routes de la vallée d'Osum, se détachaient des ramifications qui reliaient la vallée à d'autres régions. Au village Vokopolë, de la route à gauche d'Osum une ramification se dirigeait vers la vallée de Vjosa. A Vokopole, sur le torrent Corogjaf il y a un pont appuyé sur une haute voûte. Sur une niche située à la culée gauche il y a une inscription indiquant l'année de la contruction 1763. A le zone de Tomorrica où passaient les routes médiévales de caravanes qui reliaient Berat à Korça, se situe le village Grëmsh, où naquit l'architecte Kasem, architecte en chef de l'Empire Ottoman au milieu du XVII s. A Grëmsh passait autrefois l'une des routes qui reliait Berat à Skrapar et à Korça.

Le pont de Kasabash près de Çorovoda reliait Grëmsh à Berat. Quelques données nous induisent à penser que ce pont a été construit par Kasem. Au cours du XVII sc il a construit quelques objets à Berat, à Xhyrë de Librazhd et à Grëmsh. Le pont de Kasabash par son nom Kaso-Kryes qui nous rappelle le nom du maître et par la réalisation technique de la voûte du pont remonte au XVIIe sc. L'epaisseur de 100 cm de la clef de la voûte du pont est une solution inhabituelle pour les ponts du XVIII-XIX s dont l'epaisseur des voûtes ne dépassait pas les 70 cm. Le pont de Kasabash, si notre opinion trouvrait une confirmation plus complète, serait le seul objet conservé sur pied construit par l'architecte Kasem chez nous.

A part les ponts déjà mentionnnés, dans la zone de Berat il y un autre pont, le pont Blanc sur le torrent de Zagora, qui relie le village Duhanas à Berat. Le pont Blanc est copmosé d'une seule voûte demi circulaire flanquée de deux travées. Ce pont a dû être construit au cours du XVIII sc.

Nr. 2 1990

DO NOT COPY

Latif LAZIMI

ELEMENTET ARKITEKTONIKE TE PAMJES SE JASHTME DHE BRENDESISE NE BANESEN BERATASE

Banesa popullore beratase është bërë objekt i studimeve të shumta e me vlerë të cilat nxjerrin në pah karakteristikat thelbësore të kompozimit planimetriko-volumor, me një vazhdimësi dhe evolucion të qartë kohor. Kompozimi, si përbërës më i qënësishëm i banesës dhe si pasqyrues i drejtpërdrejtë i mënyrës së jetës, përcaktohet më së miri nga bashkëmarrëdhëniet funksionale të tri përbërësve të saj, konceptimit planimetriko-volumor të njësive formuese, repertorit të elementeve të ndryshme arkitektonike si dhe sistemit strukturor.

Synimi i kumtesës është të japë përmbledhurazi marrëdhëniet ndërmjet kompozimit dhe elementeve arkitektonike, duke qëndruar edhe në evolucionin e këtyre të fundit. Ky evolucion shfaqet në dy dukuri në formën dhe mënyrën e dekoracionit, si dhe në vlerësimin estetik në kuadrin e tërësisë së banesës. Duke ndjekur ecurinë e tipologjisë së banesës beratase, vërejmë se jo vetëm kompozimi i banesave (megjithëse parësor në përcaktimin e tipave), por dhe elementet arkitektonike shprehin tiparet, karakterin dhe veçanërisht vlerat artistike të banesës gjatë zhvillimit historik të saj. Elementet arkitektonike janë përbërës të banesës dhe krijojnë formulimin arkitektonik të ekstrerier-interierit, duke ndikuar njëherazi dhe në zgjidhjet funksionale të saj. Kompozimit të banesës beratase përgjatë evolucionit tipologjik i përgjigjet dhe evolucioni i elementeve, por këta të fundit si njësi më evolutive janë më të ndjeshëm karshi ndryshimit të kushteve ekonomiko-shoqërore, nivelit teknik dhe shijeve estetike. Prandaj dhe në tipologjinë e banesës beratase, brenda një grup banesash, shihen dukuri të ndryshme në lidhje me formulimin e pamjeve të jashtme dhe brendive të mjediseve. Kjo edhe për arsye se elementet arkitektonike kanë një pavarësi relative nga kompozimi, e cila bëhet më e theksuar në kushtet e banesës beratase. Duke filluar nga gjysma e dytë e shek. XIX kjo banesë iu nënshtrua një rikonstruksioni masiv deri në ansamble dhe grupe ansamblesh. Zhvillimin tipologjik të elementeve të eksterier-interierit do ta ndjekim në mënyrë kronologjike, sipas zhvillimit tipologjik të banesës beratase, me të cilin bashkërendin në një rrugë të përafërt evoluimi.

Tashmë nga studimet është bërë e njohur se ansamblet e qytetit muze të Beratit dhe në veçanti banesat me gjysmë kat përpendikular dhe me shtrirje gjatësore, deri në mesin e shek. XIX, kishin pamje të ndryshme nga e sotmja. Ajo karakterizohej nga një trajtim i ashpër i të dyja kateve prej guri, ku spikaste një pamje e ftohtë e vërehej mungesa e elementeve të dekoracionit në to. Aspekti kompozicional i pamjes së jashtme përputhej dhe me trajtimin e brendshëm të mjediseve, ku elementet kanë forma të thjeshta. Edhe në aspektin dekorativ ato janë të varfëra, me një thjeshtësi realizimi, ku shihet prirja për një baraztrajtim ndërmjet

DO NOT COPY

eksterier-interierit. Trajtimi i ftohtë i ansambleve thyhej nga banesat me çardak, të ndërtuara gjatë shek. XVIII-XIX, të cilat në gjendjen e sotme shkëputen nga uniteti i grupimit të banesave, me një intimitet të theksuar. Pamja kryesore e tyre, në të tri variantet, ka një trajtim më transparent në krahasim me grupet e tjera të banesave. Ndryshimi i trajtimit kompozicional ndërmjet volumeve dhe kateve rrit vlerësimin e banesës në drejtim të përdorimit të elementeve të shumtë prej druri, lojës së dritë-hijes dhe kontrastit të ngjyrave ndërmjet gurit, drurit dhe sfondit të bardhë të muraturës. Pamjet në këtë tip banese janë të ngarkuara me elemente të shumta, të cilat krahas zgjidhjes së detyrave funksionale plotësojnë njëherazi dhe kërkesat për një vlerësim sa më estetik. Çdo element i pamjes, sado pak, ka një përkujdesje artistike, duke i dhënë eksterierit një pamje të përpunuar, që bie në sy në panoramën e ansambleve. Brendia e banesës me çardak dallohet për një kujdes të theksuar në trajtimin e elementeve arkitektonike, si në larminë e formave dhe në përpunimin dekorativ të tyre, duke krijuar një baraztrajtim me elementet e eksterierit.

Trajtimi i elementeve, nëpër mjediset e banesës sipas përkatësisë funksionale të tyre, vjen duke u përsosur dhe arrin shkallën më të lartë interpretuese në odën e miqve. Evolucioni i elementeve në këto banesa bën një hap të rëndësishëm dhe në variantet e fundit të viteve 1850-1880 arrin realizime të skajme, ku spikat forma kompozicionale dhe përsosmëria në ornamentikën e lulëzuar me një shprehësi të theksuar. Në rrugën e evolucionit të mëtejshëm të elementeve, një tendencë e re shfaqet në ansamblet e banesave. Kjo tendencë pasqyrohet në trajtësimin e pamjes së dikurshme, e realizuar nëpërmjet rikonstruksionit të kryer në gjysmën e dytë të shek. XIX. Lindja e kushteve të reja shoqërore, në këtë periudhë, ndihmoi në shfaqjen më tej të dukurive të reja kompozionale në banesën beratase, të cilat u përshpejtuan edhe nga tërmeti i vitit 1851. Ky ritrajtim preku pothuajse tërësisht katet e dyta të banesave me gjysmëkat dhe ato me shtrirje gjatësore. Pamja e mëparshme, e ashpër dhe e varfër, me elementet arkitektonike të ansambleve, rinohet duke u tjetërsuar nga ana kompozicionale me zgjidhje volumore, të cilat lehtësohen nga trajtimi në formë erkeri i katit të dytë. Sipërfaqja e ndriçimit zmadhohet ndjeshëm me grupimet prej tri, katër dhe me shumë dritaresh, që duke ndjekur të njëjtën linjë horizontale të banesave mbeten nga kompozimet më tipike, të cilat simbolizojnë arkitekturën e Beratit. Në tërësi, këto koncepte të reja kompozicionale prunë elemente të rinj të pamjeve. Në aspektin estetik krijuan një frymë të re në vlerësimin e eksterierit, ku mbizotëron nota e theksuar piktoreske e ansambleve kompakte e harmonike dhe spikat trajtimi i tyre me njësim stilistik. Konceptet e reja u bënë të barasvlefshme edhe në kompozimin e elementeve të interierit, duke e pasuruar edhe më tej brendinë e mjediseve, të po atyre grup banesash, por tashmë të ritrajtuara me një frymë të re. Në këtë grup banesash elementet arkitektonike ndjekin një rrugë evoluimi, sipas funksioneve të mjediseve, duke arritur në odën e miqve format kompozicionale më të zhvilluara dhe më të pasura me ornamentikë, por duke mos arritur në nivelin e atyre të banesës me çardak. Në raportin e elementeve të eksterier-interierit nga ky grup banesash theksohet më tepër eksterieri që është një nga tiparet më dalluese të banesës beratase. Fundi i shek. XIX, solli dukuri të reja në trajtimin e pamjeve të kësaj periudhe. Megjithëse këto nuk zënë vend me rëndësi në pamjet e ansambleve, ato duhen vlerësuar si stadi ri në evoluimin e elementeve arkitektonike. Në banesat e reja me kat, dhe njëherazi në riprekjen e atyre ekzistuese, veçanërisht në ato me çardak, në kompozimin e pamjeve, elementet arkitektonike tradicionale me përdorimin e linjave të harkuara marrin një trajtim të ri figurativ, i cili përputhet me futjen e dukurive të reja në arkitekturë. Edhe tek elementet arkitektonike të interierit vërehet një prirje e theksuar drejt thjeshtësimit të dekoracionit tradicionalisht të ngarkuar. Trajtimi i tyre në harmoni me elementet e eksterierit, është më i arritur, siç duket në përdorimin e formave të harkuara ose linjave të drejta gjeometrike, duke iu përmbajtur dy drejtimeve kryesore: kompozimeve të ndërlikuara dhe të qeta.

Nga vrojtimi i evolucionit të elementeve arkitektonike të banesës në binomin eksterier-interier gjatë shek. XIX, vërejmë se ndërmjet tyre tipar dallues është baraztrajtimi nga ku veçohet banesa me çardak, e cila ze vendin më të parapëlqyer, me cilësitë më të larta në këtë raport. Ajo që e dallon banesën beratase është gama e shumëllojshme dhe e larmishme e elementeve të interier-eksterierit karshi formave më njësuese në qendrat e tjera qytetare. Duke ndjekur gradualisht ndryshimet në elementet arkitektonike, vumë re

se ato qenë tepër të rëndësishmee dhe prekën mbarë repertorin e elementeve, ku veçanërisht spikat ndryshimi intensiv i eksterierit, në krahasim me pamjet më konservatore, të cilat janë ruajtur për një kohë të gjatë në qytetet tona. Prirja e përgjithshme në vitet 1850-1880 është rritja e vlerave estetike të elementeve të eksterierit, krahas arritjeve shumë të shënuara në aspektin dekorativo-estetik të elementeve të interierit, në mjediset më dalluese të banesës beratase.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Latif LAZIMI

DO NOT COPY

Eléments arschitectoniques de l'extérieur et de l'intérieur de l'habitation de Berat

L'habitation populaire de Berat est devenu l'objet de nombreuses recherches qui mettent en évidence les caractéristiques essentielles de la composition de planimétrie et de volume, à une continuité et une évolution temporelle bien nette. La composition en tant que représentante directe du mode de vie bien définie par les correlations fonctionnelles de ses trois constituants; la conception de panimétrie et de volume des unités, le répertoire des divers éléments architectoniques et le système structural.

La communication vise à donner brièvement les relations entre la composition et les éléments architectoniques s'arrêt en tant sur l'évolution de ces derniers. Cette évolution apparait sous deux formes: le mode de décoration et l'appréciation esthetique dans le cadre de toute l'habitation. En suivant l'évolution de la typologie de l'habitation de Berat, on remarque que de pair à la composition (bien qu'elle soit primaire à la définition des types), les éléments architectoniques reflètent les traits, le caractére et surtout les valeurs artistiques de l'habitation au cours de son évolution historique. Les éléments architectoniques sont des parties constituantes de l'habitation et créent la structure architectonique de l'éxtérieur et de l'intérieur, influant entre temps à ses solutions fonctionnelles. A la composition de l'habitation de Berat au cours de l'évolution typologique répond également l'évolution des éléments mais ceux-ci, en tant qu'unité plus évolutive, sont plus sensibles face au changement des conditions économiques-sociales, du niveau technique et des goûts esthetiques. Donc, même à la typogie de l'habitation de Berat, à l'intérieur d'un groupe d'habitations, on remarque de differentes apparitions quant à la structure des extérieurs et des intérieurs du demeure parce que les éléments architectoniques jouissent d'une indépéndance relative de la composition qui devient plus accentuée dans le cas de l'habitation de Berat. Depuis la deuxième moitié du XIX e s. cette habitation fut soumise à une reconstruction masive jusqu'aux ensembles et aux groupes d'ensembles. L'évolution typologique des éléments de l'intérieur et de l'extérieur sera suivie de façon chronologique selon l'évolution typologique de l'habitation de Berat.

D'après les études effectuées on sait déjà que la vue des ensembles de la ville musée de Berat et en particulier des habitations à demi étage perpendiculaire et à une étendue longitudinale, jusu'au milieu du XIX e sc, diffère de celle des habitations actuelles. Elle se caractérisait d'un traitement rude des deux niveaux en pierres sans éléments décoratifs. L'aspect compositionnel de la vue extérieure correspondait au traîtement intérieur simple des pièces. Le traîtement froid des ensembles fut rompu par l'habitation à "tchardak" construite au cours des XVIIIe-XIXe s qui à l'état actuel se détache de l'unité du groupement des habitations à une intimité accentuée. Leur vue principiale, dans les trois variantes représente un traîtement plus transparent en comparaison avec les autres groupes d'habitations. La modification du traîtement compositionnel par le nombre des étage apporta l'utilisation de nombre d'éléments en bois, le contraste des couleurs entre la pierre, le bois et la blancheur de la maçonnerie. La vue de ce type d'habitation est bien chargée d'éléments qui répondent aux besoins fonctionnels et esthetiques. Chaque élément extérieur témoigne d'un certain soin artistique donnant à l'extérieur une vue élaborée qui frappe dans le panorama des ensembles. L'intérieur de l'habitationa à "tchardak" se distingue d'un traîtemet soingé des éléments architectoniques quant à la diversité des formes et à leur traitement décoratif.

Le traîtemet des éléments dans les pièces de l'habitation selon leur fonction va s'améliorant et atteint sa perfection dans la chambre d'amis. L'évolution des éléments dans ces habitations fait un bond important et dans les dernières variantes des années 1850-1880 atteint des réalisations bien

DO NOT COPY

réussies où se fait remarquer la forme compositionnelle et la perfection à l'ornementation en fleurs, bien expresive. Dans la voie de l'evolution ultérieure des éléments, une nouvelle tendence apparait dans les ensembles d'habitaltions. Cette tendence se reflète à l'élaboration de la vue d'autrefois par la reconstruction effectuée au cours de la deuxième moitié du XIX sc. Les nouvelles conditions sociales de l'époque favorisèrent les nouvelles apparitions compositionnelles de l'habitations de Berat qui furent favorisées par le tremblement de terre en 1851. Cette reconstruction toucha presque tous les premiers étages des habitationa à demi étage et celle à étundue longitudinale. La vue d'autorefois, rude et pauvre, se renouvelle par les éléments architectoniques des ensembles, se modifie du point de vue compositionnel par le traitement en encorbellement du premier étage. La surface de l'éclairage s'agrondit sensiblement par le groupement en trois ou quatre des fenêtres qui en suivant la même ligne horizontale des habitations demeurent l'une des compositions les plus typiques qui symbolisent l'architecture de Berat. En total, ces nouvelles conceptions compositionnelles apportêrent de nouveaux éléments de vue. Dans l'aspect esthetique fut crée un nouvel esprit dans l'appréciation de l'extérieur où prédomine la note pittoresque marquées des ensembles compacts et harmoniques. Les nouvelles conceptions s'apliquèrent également à la composition des éléments de l'intérieur enrichissant davantage l'intérieur des pièces des mêmes groupes d'habitations déjà refaites selon un nouvel esprit. Dans ce groupe d'habitations, les éléments architectoniques suivent une voie d'évolution selon les fonctions des pièces. Ainsi dans la chambre d'amis on remarque les formes compositionnelles les plus developpées et les plus riches en ornements mais elles n'atteignent pas le niveau de celles de l'habitation à tchardak. Dans le rapport des éléments entre l'intériuer et l'extérieur on attache plus d'importance à l'extérieur ce qui est caracteristique pour l'habitation de Berat. La fin du XIXe s apporta de nouvelles apparences dans le traîtement des vues des habitations de cette époque. Bien qu'elles n'occupent pas une place importantes dans la vue des ensemles, elles doivent être appreciés comme un nouveau stade dans l'évolution des éléments architectoniques. Dans les nouvelles habitations à étage et en même temps dans celles existantes qui furent refaites, surtout celles à tchardak, dans la composition des façades, les éléments architectoniques traditionnels avec l'emploi des lignes arquées revêtent un nouveau traitement figuratif qui s'accorde avec l'introduction des nouvelles apparitions dans l'architecture. Quant aux éléments architectoniques de l'intérieur on remarque une tendence vers la simplification de la décoration traditionnellement chargée. Leur traitement en harmonie avec les éléments de l'extérieur se représente mieux réussi par l'emploi des formes arquées ou des lignes géométriques droites tout en respectant deux directions principales: celle des compostions compliquées et celle des compositions calmes.

L'etude sur l'évolution des éléments architectoniques de l'habitation de Berat dans le bynome extérieur-intérieur au cours du XIX e s.c. prouve leur traitement égal d'où l'on écarte l'habitation à tchardak qui par les plus hautes qualités dans ce rapport, occupe une mielleure place. Ce qui distingue l'habitation de Berat est la diversité des éléments de l'intériur et de l'extérieur par rapport aux formes plus uniformes dans les autres centres urbains. En suivant graduellement les modifications dans les éléments architectiniques, on remarque qu'elles furent très importantes et touchèrent tout le répertoire des éléments où se fait remarquer particulièrement la modification intensive de l'extérieur en comporaison avec les vues plus conservatoires sauvegardées pendant longtemps dans nos villes. Dans les années 1850-1880, la tendence générale fut l'augmentation des valeurs esthetiques des éléments d'erker de pair à plusieurs réalisations marquées dans l'aspect décoratif esthetiques des éléments de l'intérieur dans les pièces les plus distinctes de l'habitation de Berat.

Nr. 2 1990

DO NOT COPY

Gjergj FRASHERI

GJURMET E MIMAR KASEMIT NË TREVEN E BERATIT

Mimar Kasemi, kryearkitekti i Perandorisë Osmane në çerekun e dytë të shek. XVII, është një personalitet i shquar në fushën e krjimtarisë artitektonike dhe të artit të të ndërtuarit të Perandorisë Osmane dhe në të njëjtën kohë një personalitet me peshë në jetën politike dhe shoqërore të saj. Ajo që e ka bërë tërheqëse figurën e Mimar Kasemit midis historianëve të artit dhe të arkitekturës është vepra e tij origjinale në fushën e krijimtarisë ndërtimore dhe vendi që ai zë pas mjeshtrave të mëdhenj të arkitekturës klasike osmane (mesi shek. XV - fillimi shek. XVII), kur si pasojë e zhvillimit të mëtejshëm të artit osman, nisi jetën e vet periudha e stilit barok. Megjithatë, në krahasim me kontributin që ka dhënë, figura e Mimar Kasemit ka qenë e errët në kohët tona, si në pikpamje të jetëshkrimit ashtu edhe të zbulimit të inventarit të plotë të veprës së tij. Dhjetë vjet më parë na ra në dorë një kopje e Vakufnamesë së Mimar Kasemit, e cila ndodhet në fondet e Arkivit Shtetëror të Tiranës. Vakufnameja prej 16 faqesh është një dublikatë e origjinalit osmanisht, e cila ruhej në fondet e Kadastrës Perandorake të Stambollit. Dublikata është kopjuar me dorë nga Kadiu i Edrenesë më 19 gusht 1923. Vakufnameja është shfrytëzuar prej nesh në përkthimin shqip që i bëri asaj me kompetencë, orientalisti Vehxhi Buharaja.

Ç'të reja sjell Vakufnameja për lidhjet e Mimar Kasemit me trevën e Beratit?

Piksëpari ndriçohet përfundimisht problemi i vendlindjes dhe i kombësisë së tij. Sikurse shkruan vetë, Kasemi ka lindur në fshatin Grëmsh të krahinës së Tomoricës, sot në rrethin e Skraparit, por në kohën e mjeshtrit në kazanë e Beratit. Për fshatin e lindjes ai projektoi dhe ndërtoi me shpenzimet e tij një kompleks të përbërë nga një xhami, një banjë publike dhe një imaret, si dhe dy çezma e muslluke pranë tyre. Fatkeqësisht të gjitha objektet janë rrënuar me kohë. Fshati Grëmsh ndodhet fare pranë burimit të lumit Tomoricë dhe përbëhet nga tri lagje. Në mes tyre, në vendin e quajtur "Kohxhabelli", ndodhen mbetjet shumë fragmentare të xhamisë, të banjos dhe të disa ndërtesave të tjera. Sipas traditës gojore, "xhamia e Grëmshit kishte qenë nga më të bukurat në Ballkan, se ndërtuesi i saj në kohën e Turqisë së vjetër kishte ndërtuar edhe xhami të tjera në Stamboll, se për xhaminë e Grëmshit punonin 70 bujq në Kozarë dhe se xhamia së bashku me tokat e Kozarës i kishin tapitë në Stamboll.

Prej strukturave të xhamisë sot duket vetëm një fragment i murit në JL të saj (gjerësi 95 cm). Por kuptohet forma kuadratike e sallës (afërsisht 8,5 x 8,5 m), e mbuluar me kupolë me gurë çmërsi, disa prej të cilave u gjendën gjatë gjurmimit. Në anën e jashtme muret janë realizuar me gurë të skuadruar në rreshta, lidhur me llaç shumë të fortë, me rërë lumi, pluhur tulle dhe gëlqere. Mihrabi gjysëm rrethor (rreze 60 cm) kufizohej nga një kornizë muratore (gjerësi 38 cm), ndërsa gjurmët e minberit janë në të djathtë të tij (1,10

DO NOT COPY

x 3,30 m). Dyshemeja ka qenë e shtruar me pllaka guri. Në anën VP të sallës, e mbuluar gjithashtu nga dherat, duket ekzistenca enjë hajati. Minareja në krahun e djathtë të hyrjes ka qenë ndërtuar me gurë të gdhendur hollë e të dekoruar, një pjesë e të cilëve u përdorën në fillimet e shekullit tonë për ndërtimin e teqesë së fshatit Kuç, pranë Grëmshit. Duket se xhamia e Grëmshit i takon tipit të vogël monumental me kupolë, karakteristik në ndërtimet e kësaj gjinie në vendin tonë. Për anën dekorative të saj, mendojmë se ia vlen të citojmë vetë fjalët e mjeshtrit, i cili e quan xhaminë e Grëmshit "xhami që i shëmbëllen parajsës".

Me të njëjtën teknikë ndërtimi është ndërtuar edhe hamami pranë xhamisë (më i gjatë se 6,5 m). Prej tij ruhet vetëm një fragment i qoshes VP ku shihen të murosur pjesë tubacionesh prej qeramike. Të tilla tubacione zgjaten edhe në pjerrësitë lindore të kodrës mbi hamam. Pikërisht në këtë hapësirë, të cilën vendasit akoma e quajnë Gjonece (si në Vakufname), u gjendën dy çezma-njëra pranë xhamisë e lokalizuar në vendin Topile, e shterur dhe e rrënuar, tjetra më në lindje e lokalizuar në vendin Godun që funksionon akoma, por krejtësisht e rindërtuar me rastin e zëvendësimit të tubave prej qeramike me ato metalike. Deri para çlirimit pronat e vakufuara të Mimar Kasemit i kanë trashëguar fisi i Kohxhabellinjve që banonin në Grëmsh. Shtëpitë e tyre ndodhen sot të rrënuara pranë kompleksitt ndërtimor në fjalë. Nga shqyrtimi i jetshkrimit të Kasemit kemi arritur në përfundimin se ndërtimet e mjeshtrit në fshatin Grëmsh janë realizuar midis viteve 1640-1646.

Më tepër se kudo tjetër në Shqipëri, Vakufnameja na njeh me kontributin e Kasemit në qytetin e Beratit në vitet '40 të shek. XVII. Përveç pronave që ai ka përreth qytetit, siç janë ullishtet e kullotat në Dushnik, çifligje e mullinj në Kozarë, Avaleas, Ferras, Fier, Mimar, Murriz, etj. në qytetin e Beratit ai kishte në pronësi një mulli me gjashtë gurë dhe anekset e tij, të cilin e kemi identifikuar në lagjen e Vakefit dhe që njihej me emrin e vjetër "Mulliri i Pashait" dhe një banjë publike me shumë kthina, rrënojat e së cilës ndodhen në hapësirën midis xhamisë së Plumbit dhe asaj Mbret. Por ajo që ka më tepër rëndësi, i takon pohimit të vetë Kasemit mbi autorësinë e ndërtimit prej tij të shtatë çezmave në qytetin e Beratit. Deri sot kemi mundur të identifikojmë vetëm dy prej tyre, njëra e quajtur "Çezma e Mimar Kasemit" që ndodhej përpara hamamit të tij dhe tjetra "Çezma e Kasem Agait", në krye të tregut të Saraçëve të qytetit. Të dy këto çezma kanë patur mbishkrime për ndërtimin e tyre, më 1644-1645. Eshtë interesante të dihet se në këtë periudhë Mimar Kasemi gjendet në dokumentet osmane i dënuar dhe i internuar përkohësisht nga Stambolli. Sipas Çelebiut të dy këto çezma kanë patur të shkruar mbi fasadë të njëjtën vjershë në katër rreshta mbi një sfond blu me shkronja të bardha në stil "xheli", ndërsa fasadat e tyre kanë qenë të veshura me fajancë. Studiuesi i njohur turk S. Eixhe njofton se një frizë me shkronja të tilla në sfondin blu të errët ka edhe në Qoshkun Bagdat si dhe në Pallatin Topkapi në Stamboll, të cilat janë gjithashtu vepra të Mimar Kasemit.

Nuk kemi të dhëna rreth pamjes së këtyre dy çezmave, por mund të sjellim këtu vlerësimin e Çelebiut si çezmat më me emër të Beratit dhe vlerësimin e vetë autorit për çezmën pranë hamamit, të cilën ai e veçon duke e krahasuar me "Qenserin e Parajsës". Megjithatë këtu nuk është fjala vetëm për ndërtimin dhe zbukurimin e fasadave të tyre. Pronësia mbi to, nënkupton edhe punën për furnizimin e tyre me ujë. Pikërisht vlera e tyre kryesore dhe fondet më të mëdha janë derdhur për sigurimin e burimeve dhe transportin e ujit deri në zemrën e më tej në arteriet urbane të qytetit. Dokumentacioni dhe përshkrimet e udhëtarëve dëshmojnë se afër mesit të shek. XVII, Berati i derdhur tashmë në Varosh, ishte një qytet në kuptimin e plotë të fjalës. Ndërtimi i çezmave brenda hapsirës së tij ka qenë një nevojë e dorës së parë për kërkesat e qytetit në rritje. Në këtë kontekst, ndërtimi i shtatë çemave në Beratin e kësaj kohe tregon për një angazhim serioz të Mimar Kasemit, si në pikpamje të shpenzimeve apo të një pune voluminoze zbatuese, por në rradhë të parë të një veprimtarie projektuese hidriko-inxhinierike për tërë hapësirën urbane të qytetit.

Kështu, për furnizimin me ujë të mullirit dhe të hamamit në pronësi të Kasemit, ka shërbyer ujësjellësi i quajtur "Rrema" (vija e ujit) i cili vinte nga kuotat e larta të lagjes Vakëf. Ai qarkonte kodrën në fjalë në trajtën e një kanali të thellë, anësuar me mure guri të veshur nga brenda me suva hidroizoluese dhe i mbuluar me kapakë guri. Për shkak të terrenit të aksidentuar ai hynte në qytet nëpërmjet një akuadukti me sistem pilastrash e harqesh në lartësinë e ndërtesave, dhe përfaqësonte një vepër të mirëfilltë hidrike

për kohën. Mbetjet e këtij akuadukti duken sot në afërsi të xhamisë së Plumbit. Perpara se të lidhej me akuaduktin, një degë e Rremës zbriste me forcë, mbi një shtrat shumë të pjerrët të ndërtuar enkas, në mullirin e Pashait. Më tej akuadukti degëzohej pranë xhamisë se Plumbit dhe sërish për furnizimin e hamamit në pronësi të Kasemit. Në këtë kontekst, ndërtimin e Rremës dhe të akuaduktit e shohim plotësisht të mundshëm në vitet '40 të shek. XVII, gjithmonë duke mbajtur parasysh tabllonë e ndërtimeve të Beratit, që në këtë kohë kishin arritur deri në lagjen Murat Çelebiu. Madje, ndërtimi dhe organizimi i shpërndarjes së ujit në qytet me anë të Rremës dhe akuaduktit, përbën padyshim për kohën një ndërhyrje të kualifikuar profesionale, si në aspektin urbanistik ashtu edhe atë inxhinierik, për të cilat Mimar Kasemi ka qenë plotësisht i aftë. Po ashtu formulimi arkitektonik dhe teknika e ndërtimit nuk e hedh poshtë kohën e ndërtimit të supozuar prej nesh. Së fundi do të shtonim, se hë për hë nuk shihet në historinë e Beratit të gjysmës së parë të shek. XVII një figurë tjetër që përveç anës profesionale, të ketë patur një angazhim moral e material sa ai i Kasemit, për ta kompletuar këtë qytet me vepra ujore.

Angazhimi intelektual dhe shpenzimet e mëdha të Mimar Kasemit për ndërtime në qytetin Beratit janë shprehur në Vakufname nëpërmjet pohimit se të shtatë çezmat ai i ka ndërtuar vetë për "shpirt". Gjithashtu bie në sy, se në krahasim me objektet e vakufuara në Stamboll, Anadoll, Greqi e gjetkë, përkujdesja dhe preokupimi i tij për vakufimin e pronave të tij në Shqipëri dhe në veçanti për vendlindjen dhe Beratin është krejtësisht e diferencuar. Ajo shprehet nga njëra anë me shpjegimet dhe arsyetimet më të hollësishme për bamirësitë që ai u bën farefisit dhe bashkëatdhetarëve të vet, nga ana tjetër me konsideratën që ka ndaj tyre duke "derdhur për ta - siç thotë vetë - tërë pasurinë time më të zgjedhur e më të mirë". Kështu marrin një dritë realiste lidhjet e ngushta reciproke të Mimar Kasemit me familjet beratase të Skurajve, të Murat Çelepies, etj. dhe në mënyrë të veçantë me Mehmet Pashë Qyprylin nga Roshniku, të cilin e ndihmoi aktivisht për hipjen në postin e vezirit të madh të Perandorisë Osmane (1655-56), i cili gjithashtu pati të njëjtin veneracion për t'i dhuruar vendlindjes së tij, vepra simetrike me ato të bashkatdhetarit të vet.

Lidhjet e ngushta të arkitekt Kasemit me Beratin dhe vendlindjen e tij, Vakufnameja i pohon edhe në një drejtim tjetër. Një pjesë të pasurisë ai ia kushtoi ndërtimit të veprave të ndryshme në rrugët që bënin bashkatdhetarët e tij nga Berati apo Grëmshi për në Stamboll dhe anasjelltas, si hane, ura, çezma, etj. Kujdesi për këto rrugë tregon se edhe vetë mjeshtri udhëtonte shpesh nga kryeqyteti i Perandorisë për në atdhe. Për këto arësye, gjurmimi i veprave të tjera në trevën e Beratit, që mbajnë autorësinë e Mimar Kasem Agës, kryearkitektit të Perandorisë Osmane në periudhën 1627-1655, mbetet një çështje e hapur dhe kërkon hulumtime të mëtejshme.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Gjergj FRASHERI

Les traces de Mimar Kasem dans la contrée de Berat

DO NOT COPY

Mimar Kasem, l'architecte en chef de l'Empire Ottoman au deuxième quart du XVIIe s, fut une personaalité remarquable dans le domaine de la création architectonique et de l'art de construction ainsi qu'un homme de poids dans la vie politique et sociale de l'Empire Ottoman. Ce qui le fait remarquer parmi les autres historiens d'art et d'architecture est son oeuvre original dans la construction et la place qu'il occupe après les grands maîtres de l'architecture classique ottomane après la naissance du style baroque. Il y a dix ans qu'on est tombé sur une copie du Vakufnamé de Mimar Kasem qui se trouve dans les archives d'Etat à Tirana. Le Vakufnamé de 16 pages est un duplicata de l'original conservé au cadastre de l'Empire Ottoman à Istambul. Il a été copié à la main par le Kadi d'Edréné, le 19 aout 1923. Qu'est-ce que ce Vakufnamé apporte de nouveau sur les liens de Mimar Kasem avec la contrée de Berat?

Tout d'abord il éclaire le problème du lieu de sa naissance et de sa nationalité. Comme il l'écrit lui-même, Kasem naquit à Grëmsh, village de la région de Tomorica, aujourd'hui la région de Skrapar, mais qui à son époque appartenait au Kaza de Berat. Dans son village natal il fit le projet et construisit à ses frais un complexe composé d'une mosquée, d'un bain public et d'un imaret avec deux fontaines tout près. Malheuresement ces objets n'existent plus. Au milieu des trois quartiers de Grëmsh sur la place appelée "Kohxhabell" se trouvent les restes assez fragmentées de la mosquée, du bain et de quelques autres constructions. Selon la tradition orale, la mosquée de Grëmsh était l'une des plus belles des Ballkans, son constructeur à l'époque de l' ancienne Turquie en avait construit d'autres à Istambul, pour la mosquée de Gremsh travaillaient 70 laboureurs à Kozare et la mosquée et les terres de Kozare avaient leur titres de terre à Istambul.

Des structures de la mosquée il ne reste qu'un fragment de son mur sud-oriental d'une largeur de 95 cm mais on constate qy'il y a eu une salle quadratique couverte d'une coupole en pieres. A l'extérieur les murs sont faits en pierres équarries disposées en rangées et liées en mortier assez fort. Le mihrab de forme semicirculaire est limité d'une corniche de maçonnerie. A sa droite se trouvent les traces du "minber". Le plancher a été pavé de dalles de pierre. Au côté sud ouest de la salle aujourd'hui enseveli de terre on remarque les traces d'un porche. Le minaret à la droite de l'entrée, a été construit en pierres finement gravées et décorées qui furent réutilisées au début de notre siècle pour la construction du tekké du village Kuç, près de Gramsh. Il paraît que la mosquée de Gremsh apparatient au type monumental petit avec coupole, un type caractéristique des constructions de ce genre dans notre pays. Concernant la décoration, nous pensons qu'il vaut mieux citer ces mots du maître: "la mosquée ressemble au paradis".

De la même technique était construit le hammam situé tout près. On n'en conserve qu'un fragment du coin nord - ouest où sont murés des conduits en céramique. De pareils conduits s'allongent le long de la pente orientale de la colline près du hammam. Notamment dans cet espace que les gens du pays appellent Gjonece, furent trouvée deux fontaines l'une près de la mosquée qui était ruinée, l'autre plus à l'est fonctionnait encore mais ses conduits de céramique étaient remplacés par des conduits métaliques. Jusqu' avant la libération nationale du pays, les propriétés de Mimar Kasemi furent héritées par les Kohxhabell qui habitatient Grëmsh. Leurs habitations actuellement en ruine, se trouvent près du complexe en question. D'après la documentation écrite, on conclut que les constructions du maître au village Grëmsh sont réalisées, entre les années 1640-1646.

Plus que tout autre document en Albanie, le Vakufnamé nous renseigne sur la contribution de Kasem à la ville de Berat dans les années 40 du XVIIe s. A part ces propriétés aux environs de la ville de Berat telles des oliviers, des

DO NOT COPY

pâturages, des moulins ect, à l'intérieur de la ville il possédait un moulin à six pierres qu on a identifié au quartier Vakef, un bain public à plusieurs pièces dont les ruines se trouvent à l'espace entre la mosquée "plomb" et celle "Roi". Ce qui est plus important c'est l'affirmation de Kasem sur sa paternité à la construction de sept fontaines de la ville de Berat. On n'en a pu identifier que deux, l'une nommée "La fontaine de Mimar Kasem" l'autre "La fontaine de Kasem Aga". Toutes les deux portent l'année de leur construction, 1644-1645. Il est intéressant de savoir qu'à cette période, Mimar Kasem, d'après les documents ottomans, se trouve condamné et interné à Istambul. Selon Célébi, ces deux fontaines portaient sur leur façade la même poésie en quatre vers avec des lettres blanches sur un fond bleu et les façades on été vêtues de faïance. Le chercheur connu turc S. Eixhe signale qu'une frise en lettres pareilles sur un fond bleu foncé se trouve au Coin Bagdad et au palais Topkapi à Istabul, où il y a d'autres oeuvres de Mimar Kasem.

On ne dispose pas de données sur la forme de ces deux fontaines mais d'après Célébi elles étaient les miellures fontaines de la ville et selon leur auteur, la fontaine près du hammam était le "Qenser du Paradis". Il ne s'agit pas seulement de la construction et de la décoration des façades. Etre leur prepreiétaire présupose être également responsable de leur approvisionnement en eau. Une grande somme a dû être versée pour assurer la source et le transport de l'eau jusqu'au centre et plus loin, aux artères urbaines de la ville. La construction des fontaines dans une ville en cours de développement, devenait une exigence de premier ordre. Dans ce contexte, la construction des sept fontaines de Berat à cette époque montre l'engagement sérieux de Mimar Kasem à un travail volumineux avec des frais considérables. Il a dû faire les projets hydroingenieriques de toute l'espace urbain de la ville.

Ainsi l'approvisionnement en eau du moulin et du hammam était assuré par l'aqueduc nommé "rrema" (cours d'eau) qui descendait des hautes cotes du quartier "Vakëf". Il entourait la colline sous forme de cannal profond bordé de mur en pierres enduit et couvert de dalles de pierres. A cause du terrain accidenté il entrait dans la ville au moyen d'un aqueduc à système de pilastres et d'arcs à la hauteur des habitations, représentant ainsi une ouevre hydrique pour l'époque. Des restes de cet aqueduc subsistent près de la mosquée de "Plomb". Avant de se lier à l'aqueduc, une branche du connal descendait précipitamment sur un lit en grande pente vers le moulin de Pacha. Plus loin, l'aqueduc se ramifiait près de la mosquée de "Plomb" et près du hammam. Dans ce contexte tenant compte toujours du tableau des constructions de Berat, nous pensons que la construction de l'aqueduc remonte aux années 40 du XVII e s. La construction et l'organisation de l'appovisionnement de la ville en eau par un aqueduc, représente sans doute une intervention proffesionnelle qualifiée tant sur l'aspect urbanistique que sur celui d'ingénierie que Mimar Kasem était capable de faire.

Ainsi la formulation architectonique et la technique de construction ne nient pas le temps de construction suposé par nous. Enfin nous pouvons ajouter qu'avec notre degré de connaissance nous ne voyons pas dans l'histoire de Berat de la deuxième moitié du XVIIe d'autres figures qui à part le côté professionnel, aient eu un engagement moral et matériel comme l'a eu Kasem, de manière à compléter cette ville avec des oeuvres d'approvisionnement en eau.

L'engagement intellectuel et les grandes dépenses de construction dans la ville de Berat sont exprimés au Vakufnamé par l'affirmation de l'auteur que les sept fontaines, il les a construites lui même pour son âme. On remarque également qu'en comparaison avec les objets voués à Istambul, Anatolie, Grèce et ailleurs, le soin et sa préoccupation pour le dévoument de ses propriétés en Albanie, en particulier celles de Berat sont tout à fait diffirentes. Cela s'explique d'une part par les explications et les raisonnements minutieux qu'il fait sur ses bienfaits à ses compatriotes et d'autres part par la considération qu'il manifeste pour eux en leur accordant comme il dit lui-même toute sa meilleure richesse. De cette façon s'éclairent les liens réciproques de Mimar Kasem avec les familles de Berat, en particulier avec celle de Mehmet Pacha Qypryl qu'il aida activement à devenir grand vizir de l'Empire Ottoman.

Le Vakufnamé affirme qu'une partie des richesses de Mimar Kasemi fut consacrée à la construction des auberges, des ponts et des fontaines le long de la route reliant Berat à Gramsh à Istambul. Le soin qu'il porte à ces routes démontre

qu'il voyageait souvent de la capitale de l'Empire vers son pays. L'étude sur les oeuvres de Mimar Kasemi dans la contrée de Berat doit s'approfondir davatage par des recherches futures.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Nr. 2 1990

DO NOT COPY

Kujtim BRAKA

BERATI NE DRITEN E TE DHENAVE ARKEOLOGJIKE

Në krye të qytetit muze të Beratit ngrihet kalaja, zanafilla e qytetit. Fortesa zë një sipërfaqe prej 10 ha. Muret ndjekin vijën rrushkulluese të kodrës, 187 m të lartë nga niveli i lumit duke i dhënë kalasë formën e një trekëndëshi me brinjë të lakuara të orientuara nga jugu. Gjatësia e mureve rrethuese është 1400 m. Kalaja përforcohet nga 24 kulla me forma e dimensione të ndryshme të vendosura jo uniformisht, si dhe nga një barbakan në hyrjen kryesore të saj. Akropoli me sipërfaqe 1 ha, me perimetër 400 m përforcohet nga 5 kulla dhe është i vendosur në pjesën më të lartë të kodrës. Brenda tij gjendet dhe mbrojtja e fundit e përforcuar nga dy kulla dhe po këtu çisterna më e madhe me vlera si nga rëndësia ashtu edhe nga arkitektura. Fortifikimi shtesë prej 6 ha në drejtimin jugor, në kohë më të vonë se vetë kalaja, ka rëndësi për furnizimin me ujë në rast rreziku. Me vlerë për këtë janë dy kullat në bregun e djathtë të Osumit dhe kanali i mbuluar që lidh kalanë me lumin.

Hipotezat për identifikimin e Beratit ende nuk gjejnë argumentim shkencor.

Fragmentet e mureve ilire në të dy anët e hyrjes kryesore dhe në 6 sektorë të tjerë, kulla "3", hyrja kryesore me ballë të tërhequr në thellësi me dy porta druri së cilës më vonë i shtohet edhe një e tretë, tregojnë se Berati në gjysmën e parë të shek. IV p.e.s. u fortifikua duke vërtetuar hipotezën e Prashnikerit se: "... muret mesjetare me sa duket ndjekin konturin antik". Muret me gjerësi 3-3,13 m janë me dy faqe me kontrafort me blloqe të mëdhenj kuadratik e më rrallë trapezoidal, me rreshta horizontal e lidhje të thatë, të punuara në 5 faqe për puthitje të përsosur, dritë -hije, apo me korniz̈ë (5 cm) për qëllime estetike. Teknika e ndërtimit është e njëjtë me atë të Bylisit dhe u takon viteve 380-360 p.e.s. Qytetit të fortifikuar të Beratit dy dekada më vonë, për të komanduar hyrjen e daljen nga lugina e Osumit iu shtua edhe kështjella e Goricës (1 ha) të cilat do të kontrollonin mirë rrugët për në pellgun e Korçës, e që këndej në Maqedoni, si dhe rrugën Këlcyrë-Përmet dhe atë për në Vlorë nëpërmjet Qafës së Sinjës.

Berati rindërtohet nga Justiniani në shek. VI e.s. Ripërdorimi i blloqeve antike në 13 fragmente të murit rrethues dhe në 8 kulla e vërtetojnë më së miri këtë. Gërmimet e viteve 1988-1990 kanë nxjerrë në pah banesa, sterra, kanale ujësjellësish që bashkë me inventarin tregojnë për një intensitet jete në antikitetin e vonë, në këtë qytet. Blloqet e gurëve nuk janë vendosur me shumë rregull. Ato janë lidhur me llaç gëlqere ku për plotësim futen copa tullash e tjegullash. Kësaj periudhe i përket edhe ritrajtimi i hyrjes kryesore. Kulla "1" ka formën pesëkëndëshe (9,7 x 6,8 x 9,7 x 9 m) dhe lartësi 14 m. Teksina "Opus Mixtum" me tre breza tullash me 4-5 rreshta dhe të vendosura në çdo 1,75 m lartësi. Në tre shtresat e llaçit, e mesit është prej shamoti për hidroizolim, gjë që nuk ndodh në vazhdim të mureve, ashtu si nuk vazhdojnë dhe rreshtat e tullave 1 m larg nga kulla në

DO NOT COPY

fjalë. Kullat "7", "9", "23" dhe muret e kullat e akropolit i përkasin shek. XI-XII. Teknika e tullës së mbuluar, përdorur gjerësisht në Berat në shek. XIII, tregojnë për ndërtime të konsiderueshme. Muret M, N, kullat 2, 3, 5, 16, 19, 21, 24, muret e akropolit, rrethimi shtesë në jug dhe kullat në skaje të tij, i përkasin kësaj periudhe. Stera në akropol me përmasa 8 x 16 x 8 m me kapacitet 600.000 l ujë dëshmon për dendësi të popullsisë së qytetit. Lulëzimin më të madh Berati e gjeti nën sundimin e Muzakajve (fundi i shek. XIII-shek XIV). Ndërtimet mbrojtëse, selia e sundimtarit, porta jug-perëndimore etj. Gjatë sundimit turk e më vonë, Kurt Pasha e Ali Pashë Tepelena bënë ndërtime të fuqishme duke ia rritur vlerat Beratit.

Materiali i pasur që kanë dhënë ekspeditat arkeologjike në kalanë e Beratit tregojnë për një jetë intensive e të pandërprerë që në lindjen e shoqërisë njerëzore e deri në ditët tona. Dy çekanët e gurit janë mesazhet e para që vijnë nga thellësitë e shekujve tregojnë se Berati që në fillim të bronxit (2600-1800 p. e. s.) ishte një qëndër e banuar. Qeramika e gjetur në shtresa kulturore të qarta tregon se jo vetëm në periudhën e bronxit, por edhe gjatë gjithë asaj të hekurit, Berati u banua pa ndërprerje, duke i besuar mbrojtjes natyrore siç tregojnë dhe gërmimet që ende nuk kanë dhënë ndonjë fragment fortifikimi të kësaj periudhe. Fragmentet e enëve me punim të trashë, me sipërfaqe të ashpër baltë ngjyrë okër e përzier me guralecë gëlqerorë, me pjekje jo të mirë, me njolla zifti nga brenda, janë më të shumta në numër dhe pak më rrallë enët e tavolinës, të pjekura mirë me baltë argjilore, tregojnë se në periudhën protourbane ky vendbanim ka pasur edhe punishten e vet të qeramikës. Qeramika "korintike" e ardhur nga Apollonia dhe ajo "devollite" e prodhuar në vend tregojnë për një jetë të diferencuar shoqërore dhe për lidhjet e mira të Beratit me të dy trevat, në këtë periudhë.

Fragmentet e soleneve e kaliptereve, skarcot e zgjyra e shumtë, tregojnë se në Berat kanë ekzistuar disa punishte qeramike, ndoshta dhe shtetërore. Të shumta janë enët e tryezës dhe guzhinës ku qeramika e luksit vernik të zi zë vendin kryesor. Balta e tyre është vendase ngjyrë okri e pjekur mirë. Zbukurimet bëhen me breza horizontale, ose njolla amorfe, pikturuar me ngjyrë të kuqëremtë kafe dhe kafe në të zezë. Tipet kryesore të enëve të gjetura janë: amforiska, hidrie, kupa, skifoza, lekit, aribalistik, tasa, pjata, tava, kandila etj. Në shtresën qytetare ilire gjetur në shumë sektorë, nuk mungojnë as enët e rezervës.

Në shekujt e parë të erës sonë qeramika nga forma e llojshmëria nuk ndryshon shumë. Por vihet re zbukurimi me vija të lakuara, apo njolla të vendosura pa kriter në sipërfaqen e enës, që në të shumtën e rasteve është e lyer me vernik të kuq, ose bojë të kuqe. Prania e "terrasigillata" e "pseudoterrasigillata" në këtë shtresë tregon për marrëdhënie të mira me bregdetin italian.

Forma e sheshtë ose pak e harkuar e qeramikës së ndërtimit në shtresën e antikitetit të vonë, është mjaft e dendur dhe ka domethënien e saj. Balta e enëve të guzhinës ka ngjyrë gri e gri në të zezë, punuar ashpër e përzierë me guralecë të vegjël kuarci. Vorbat barkoshe janë pa qafë, me një ose dy vegje me hark te vogël të cilat kur dalin nga buza bien vertikalisht mbi shpatullën e enës. Vegja zbukurohet me 2 - 4 kanelyra. Tasa, kupa, kotruve, kana, ojnohe, hibrik, filxhanë etj. janë zbukuruar me kanelyra horizontale ose pikturuar me bojë të kuqe. Amforat e transportit dhe qypat e rezervës të lyer me zift nga brenda janë të pranishëm në çdo sektor, por jo në dëndësinë e të parave. Ato kanë për zbukurim tufa vijash të valëzuara, kryqe, pika të ngulitura, rrathë të inçizuar etj. të ngjashëm me inventarin e Peshtanit, Prishtës, Kaninës.

Qeramika e mesjetës së herëshme dhe asaj të zhvilluar nga forma dhe zbukurimi i ngjan asaj të Shurdhahut, Kaninës, Symizës. Një pjesë e enëve të kuzhinës janë zbukuruar me teknikën e "Sgrafit". Zmaltua bizantine me shumëllojshmëri ngjyrash e motive zë vendin kryesor. Dominon ngjyra e gjelbër e më pas e verdha, krem në bizele me shkëlqim argjendi, spërkatur me pikëzim kafe etj. Nuk mungojne motivet nga bota bimore, apo shtazore. Në periudhën turke dominon qeramika me zmalto ngjyrë kafe që anon nga e kuqja, por nuk mungon dhe ajo pa zmalto. Zbukurimet janë vendosur kryesisht në shpatullat e enës.

Krahas qeramikës, objektet metalike (vegla, zbukurimore, armë, pajisje kali, gozhdë ndërtimi) gjenden me shumicë në Berat. Ojektet prej qelqi dhe zbukurimoret me materialet e ndryshme si dhe 62 monedha që i përkasin periudhave të ndryshme, na bindin edhe një herë për vazhdimësinë e intesitetin e jetës, për zhvillimin ekonomik e

kulturor të këtij qyteti që në çdo periudhë dha ndihmesën e tij për të ruajtur autoktoninë.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Kujtim BRAKA

Berat à la lumière des données archéologiques

DO NOT COPY

La forteresse de Berat, l'origine de la ville musée, occupe une superficie de 10 ha. Les murs suivent le contour de la colline, à une huteur de 187 m au dessus du niveau de la rivière, donnant à la forteresse la forme d'un triangle à côtés arqués orientés vers le sud. L'enceinte est d'une longueur de 1400 m. La forteresse est renforcée de 24 tours de différentes formes et dimensions disposées irrégulièrement et d'une barbacane à l'entrée principale. L'acropole, située à la partie dominante de la colline, flanquée de cinq tours, occupe, une superficie de 1 ha et un périmètre de 400 m. On y trouve la dernière défense renforcée de deux tours et la plus grande citerne du point de vue de l'importance et de l'architecture. La fortification ajoutée plus tard au sud, d'une superficie de 6 ha, servait à l'approvisiommement en eau, en cas de danger.

Les hypothèses sur l'identification de Berat ne trouvent pas encore une argumentation scientifique.

Les fragments des murs illyriens des deux côtés de l'entrée principale et dans six autres secteurs, la tour "3", l'entrée principale retirée en profondeur avec deux portes en bois auxquelles s'ajoute une troisième, prouvent que la ville de Berat fut fortifiée pedant la première moitié du IVe s av.n. è confirmant ainsi l'hypothèse de Prachniker que les murs médiévaux suivent le contour antique. Les murs, d'une largeur de 3 - 3,13 m, sont munis des deux côtés de contreforts en grands blocs quadratiques et rarement trapezoïdaux, en rangées horizontales disposées à sec. La technique de construction ressemble à celle de Bylis et remonte aux années 380 - 360 a. v. n. è. Deux décennies plus tard, à la ville fortifiée de Berat fut ajoutée la forteresse de Gorica.

La ville de Berat fut reconstruite par Justinian au VI e s. La réutilisation des blocs antiques en 13 fragments de mur d'enceinte et en 8 tours, en sont un bon témoin. Les fouilles archéologiques des années 1889-90, ont mis au jour des habitations, des réservoirs d'eau, des canaux d'aqueduc, qui révèlent une vie intense de la ville pendant l'Antiquité tardive. Les blocs de pierre, disposés de façon irregulière, sont liés en mortier de chaux et complétés de débris de briques et de tuiles. A cette époque appartient également la reconstruction de l'entrée principale. La tour nr. 1 a une forme pentagonale à hauteur de 14 m. L'appareil est opus-mixtum en trois bandes avec 4 ou 5 rangées à une distance de 1,75 m en hauteur. Les tours 7, 9, 23 et les murs et les tours de l'aropole appartiennent aux XI-XII s. La technique de la brique enduite, utilisée largement à Berat au XIII e s, parle de constructions considérables. Les murs M, N les tours 2, 3, 4, 5, 16, 19, 21, 24 les murs de l'acropole, l'enceinte ajoutée au sud et les tours qui la flanquent, appartiennent à cette période. La citerne de l'acropole, aux dimensions 8 x 16 x 8 m et à une capacité de 600.000 l d'eau révèle une dense population de la ville. La ville de Berat connut son meilleur épanouissement sous la domination des Muzakaj (la fin du XIIIe s et le XIV e s). Pendant l'occupation turque et plus tard, Kurt Pacha et Ali Pacha de Tépélena réalisèrent de puissantes constructions, augmentant ainsi les valeurs de la ville.

Le riche matérial archéologique fourni par les expéditions archéologiques dans la forteresse de Berat, prouve une vie intense et ininterrompue depuis la naissance de la société humaine jusqu'à nos jours. Deux marteaux en pierre, les premiers messages qui nous parviennent des profondeurs des siècles, démontrent que Berat, des le début de la période de bronze (2600 - 1800 av. n. è.) était un centre habité. La céramique trouvée dans des couches culturelles bien distinctes prouve la continuité de la vie de ce centre même pendant la période de fer mais les fouilles ne fournissent aucun fragment de fortification de cette période. Les tessons des récipients en argile rudement façonnés et mal cuits, pleins de

taches de goudron à l'intérieur qui sont nombreux ainsi que les récipients de table en argile, bien cuits, moins nombreux, montrent qu'à la période protaurbaine, dans cet habitat il y a eu un atelier de céramique. La céramique "corinthienne" venue d'Apollonie et celle "devollite" produite sur place, indiquent une vie sociale differenciée et de bons raports entre Berat et les deux contrées, à cette époque.

Les restes mis au jour par les fouilles archéologiques révèlent l'existence de quelques ateliers de céramique dans la ville. Nombreux sont les récipients de table ou les ustensiles, où l'on remarque l'utilisation de la céramique en vernis noire. Leur argile prise dans la région est bien cuite et en couleur d'ocre.

Les décorations sont faites en rangées horizontales ou en taches amorphes peintes en rouge brun ou brun noir.

Pendant les premiers siècles de notre ère la céramique ne diffère pas beaucoup du point de vue de la forme et de la diversité. On remarque une décoration en lignes courbées ou taches placées sans critère à la surface du récipient qui dans la plupart des cas est peint en vernis ou en couleur rouge. La présence des "terrassigillata" et "pseudoterrassigilata" dans cette couche indique de bonnes relations avec la cote italienne.

La forme plate ou peu courbée de la céramique de construction dans la couche de l'Antiquité tardive, est assez fréquente et a sa signification. L'argile des récipients, d'une couleur grise ou grise noire est mêlée en granules de quartz. Les amphores de transport et les réservoirs, enduits de goudron à l'intérieur, sont présents dans chaque secteur mais ne sont pas très nombreux. Ils sont décorés de lignes courbées, de croix de cercles incises etc., ressemblant ainsi à ceux trouvés à Peshtan, Prishtë, Kaninë.

La céramique du haut et bas Moyen âge, du point de vue de la forme et de la décoration, ressemble à celle de Shurdhak, Kaninë, Symize. Une partie des usetensiles sont peints par la technique "Sgraphite". L'émail byzantin et les multiples couleurs et motifs, occupent la place principale. Les couleurs dominantes sont le vert puis le jaune le crème, le vert clair en éclat d'argent tachée en points bruns etc. Les motifs flauraux et animaux n'y manquent pas. Pendant la période turque domine la céramique en email brun qui penche vers le rouge, mais il ne manque pas non plus celle sans émail.

De pair à la céramique, les objets métaliques se trouvent en abondance. Les objets en verre, les diverses parrures et les 62 pièces de monnaie appartenant à de diverses périodes, nous convainquent de nouveau sur la continuité et l'intensité de la vie, le développement économique et culturel de cette ville qui pendant chaque période contribua à sauvegarder son caractère autochtone.

DO NOT COPY

Nr. 2 1990

DO NOT COPY

Eleni DUKA (THEODHOSI)

SIXHILATI I SHERIES SE BERATIT, DESHMI DOKUMENTARO-KULTURORE ME VLERE

Sixhilati i Beratit janë rregjistrat e gjykatoreve të Sherieve të këtij qyteti. Gjykatoret e sheries deri në shpalljen e reformave të Tanzimatit ishin të vetmet institucione të kohës që merreshin me çështjet e jetës ekonomike, politike dhe shoqërore, ishin qëndrat ku zgjidheshin në bazë të ligjit të sheriatit gjithë problemet e jetës qytetare e kontraditat shoqërore në të gjitha fushat. Kadiu që udhëhiqte këtë institucion ishte figura e dytë në Sanxhak pas sanxhaktarit. Nga kjo pikëpamje, sixhilet e Sheries janë burim origjinal dokumentar i pazëvendesueshëm për studimin e gjithë këtyre aspekteve. Sixhilati i sherieve ka vlerë edhe për një arsye tjetër, ai është në rolin e një arkivi qëndror në kuadrin e Sanxhakut, ku ruhet gjithë dokumentacioni si ai i ardhur nga qëndra ashtu dhe ai i krijuar në vend. Në Perandorinë osmane administrata edhe dokumentacioni ishin të centralizuara. Kështu gjithë origjinalet e dokumentave të qëndrës dhe të bazës kopjoheshin për t'u ruajtur në rregjistrat e Sheries dhe i ktheheshin qëndrës ose i jepeshin të zotit.

Dokumentet e gjykatores së sheries lejojnë të studjohen jo vetëm marrdhëniet në shoqëri që sanksionoheshin me legjislacionin e dokumentet normative shtetërore, të mbështetura në ligjin e shenjtë musliman (sheriatin), por edhe atë të cilat i sanksionoi praktika e përditëshme e zbatimit të tyre, atje ku bëhej zgjidhja konkrete e problemeve.

Dokumentacioni i sixhilatit të Beratit që sot ruhet në AQSH, po të krahasohet me sixhilatin e sherieve të qyteteve të tjera të vendit është më i pasur si nga sasia ashtu edhe problematika. Kjo tregon në radhë të parë nivelin e përgatitjes së sekretarëve e nëpunësave beratas.

Dokumentet u përkasin fillimit të shekullit XVII (1603) deri në fillimi të shek XX dhe japin të dhëna të hollësishme që u takojnë 182 viteve (sepse ka dhe vite pët të cilat s'ka dokumente). Nga pikëpamja e shtrirjes kohore Sixhilati i Beratit është i të njëjtës me ato të vendeve të tjera të Ballkanit. Ky dokumentacion përbëhet nga 198 dosje me rregjistra dhe akte të shkëputura. Nga këto rregjistra e dosje 18 i takojnë shek. 17, 11 shekullit 18, 90 shek. 19 dhe 79 shek. 20. Dokumentacioni jep të dhëna për një shtrirje gjeografike shumë të gjerë duke filluar nga vetë Berati si qytet, kaza e sanxhak me kazat e fshatrave e saj vartëse, e duke vazhduar me informata për vilajetin e Janinës me sanxhaqet e kazat e saj vartëse në te cilin përveç Beratit përfshihej dhe Vlora, Delvina, Gjirokastra, Himara, Tepelena, Kurveleshi etj; për vilajete të tjera si Kosova, Shkodra, Manastiri me sanxhaqet e kazat e tyre vartëse si Elbasani, Korça, Ohri, Lezha, Prizreni, Dukagjini etj, me të cilat i lidhnin detyrimet feudale, për të shuar lëvizjen kryengritëse e për të mbrojtur fortesat nga sulmet e armiqve. Në to gjenden të dhëna edhe për territore të tjera të Perandorisë osmane të Gadishullit të Ballkanit si për Greqinë, Malin e Zi, Serbinë, Bullgarinë dhe për territore të Evropës me të cilat Perandoria Osmane ishte në luftë ose kishte lidhje tregtare si

DO NOT COPY

Rusi, Austri, Hungari, Venetik, Angli, Hollandë, Belgjikë etj. Kështu dokumentet e Sixhilatit hedhin dritë mbi historinë politike shqiptare, rezistencën kundër pagimit të taksave dhe mbi lëvizjen çlirimtare të popullit shqiptar kundër pushtimit osman gjatë shek. XVII - XIX psh. mbi zhvillimin e kryengritjes së Malësisë së Madhe (Kuçit) 1686 - 1692 mbi kryengritjen në krahinën e Himarës e Kurveleshit të viteve 1687 - 1688, të sanxhaqeve Delvinë, Vlorë, Janinë, Elbasan, Ohër (të viteve 1714-1715), të Kurveleshit 1738 etj.

Në Sixhilet gjendet dokumentacioni i pasur që hedh dritë mbi lëvizjen kryengritëse drejtuar kundër zbatimit të reformave të Tanzimatit në Shqipërinë e Jugut. P.sh. Fermani i vitit 1845 drejtuar valiut të sanxhaqeve të Janinës, Delvinës e Vlorës për zbatimin e këtyre reformave në krahinat e Toskërisë dhe byjurulduja e po këtij vitit për organizimin e ri administrativ.

Lidhur me historinë politike të Perandorisë osmane dhe mardhëniet e saj me shtetet e tjera, ka një sërë dokumente që tregojnë qartë luftrat e zhvilluara me shtetet e tjera. Nga këto më të hershmet janë aktet e viteve 1604 - 1605 që i përkasin luftës në Hungari; të viteve 1644 - 1669 asaj në Kretë. Një sasi më e madhe janë luftrat Austro-Veneto-Turke të viteve 1683 - 1699 etj. Me dhjetra fermane japin të dhëna për shtypjen e kryengritjeve shqiptaro-malazeze të viteve 1687 - 1688, veprimet luftarake në këto vite në Hungari, Serbi, More, masa për ruajtjen e bregdetit shqiptar nga zbarkimi i flotës venedikase (1688). Akte të rëndësishme flasin për historinë politike të popujve të Ballkanit, si lëvizja nacionale serbe, e udhëhequr nga Karagjeogjeviçët, si dhe ajo greke. Hatihumajune të vitit 1808 - 1811 mbi kryengritjen serbe, kurse të v. 1825 për lëvizjen greke. Akte të tjera flasin mbi pasojat politike të ndryshimeve ekonomike që ndodhën me shthurjen e sistemit të timarit, mbi grindjet feudale.

Një grup më vete përbëjnë aktet që hedhin dritë mbi procesin e islamizmit të popullit shqiptar, mbi mbledhjen e taksës së xhizjes etj. Në Sixhilat ka akte mbi emërtimet, gradimet e pushimet e dinjitarëve të rangjeve të ndryshme si dhe akte mbi ndarjen administrative të Shqipërisë e Rumelisë.

Tribuna e gjykatoreve të sheries si të vetmet institucione të kohës që merreshin me çështjet e jetës ekonomike, politike, shoqërore deri në Shpalljen e reformave të Tanzimatit, ishin qendrat ku zgjidheshin problemet e qytetit. Ato sanksionoin veprimtarinë zejtaro-tregtare dhe zgjidhnin kontradiktat shoqërore të lindura në këtë fushë. Prandaj dokumentacioni i Sherive jep të dhëna të bollshme lidhur me zhvillimin e qytetit, zhvillimin e zejtarisë, e tregëtisë në të. Në të gjenden lista të lagjeve, shtëpive e dyqaneve të qytetit. Në gjykatoret e sherieve gjenden gjithë aktet për veprimet civile të pronësisë dhe të familjes që kryen nga popullsia e Beratit për gjithë periudhat si para dhe pas Tanzimatit, kur veprimtaria e sherieve u kufizua vetëm në këto probleme. Nga këto dokumente si dhe nga vakufnamet hetohet gjendja ekonomike, niveli i jetesës së familjeve qytetare. Interesante janë në sixhilet disa dokumente ku vajzat nga sanxhaku i Beratit refuzojnë bërjen e fejesave pa pjesëmarrjen e tyre para gjykatores së sheries. Këto dokumente tregojnë nivelin kulturor e një shkalle të caktuar emancipimi të femrës beratase.

Dokumenti i sixhilatit të Beratit ka vlerë edhe nga pikpamja e diplomatikës së paleografisë osmane. Në këtë sixhilat mund të njihesh gati me të gjitha llojet e dokumentave të administratës osmane duke filluar nga ato të Sulltanit e organeve të larta deri tek ato të ultat. Kështu në sixhilat gjenden këto lloje dokumentesh, fermane, berate, bujuruldu, hati-humajune, emirname, kaime, ilame, hyxhete, vakufname, etj. Gjuha në të cilën janë shkruar dokumentat e sixhilatit të Beratit është osmanisht, e cila përfaqëson një përzierje 3 gjuhësh turqisht, arabisht e persisht. Përdorimi i fjalëve sa më të rralla të gjuhëve arabisht e persisht dhe lidhja e tyre sipas rregullave të gramatikës të këtyre dy gjuhëve të fundit që vihen re në dokumentet pas shek. 16 e sidomos deri shek. 19 është konsideruar midis aristokracisë osmane shenjë e një kulture të lartë, prandaj hartuesit e dokumentave, sekretarët, përpiqeshin si në garë, kush të përdorte sa më shumë nga këto fjalë. Kjo sigurisht përbën një vështirësi për studimin e zbërthimin e këtyre dokumenteve. Një vështirësi tjetër e stilit të dokumenteve të sixhilatit e në përgjithësi të dokumentave osmane është se gjithë teksti i dokumentit formulohej nga fillimi në fund prej një fjalie, pavarësisht nga madhësia e tij. Nga pikëpamja e ndërtimit dokumentet përbëhen nga dy pjesë. Pjesa protokollare që është në hyrje e mbyllje të dokumentit dhe nga përmbajtja. Në tekst e sidomos në pjesët hyrëse e mbyllëse të dokumentit vihen re dhe imitime të letërsisë artistike.

Të dhënat e mësipërme mbi stilin, gjuhën, shkrimin, epërmbajtjen e shumëllojshmërisë të dokumenteve të sixhilatit të Beratit tregojnë se ata që merreshin me hartimin, kopjimin e dokumenteve si dhe zgjidhjen e problemeve që kishin ata kompetencë d.m.th. sekretarët, kadinjtë ishin të përgatitur. Ata njihnin mirë kulturën e të drejtën islame të mbështetur në ligjin e shenjtë, Sheriatin dhe gjuhën e vështirë osmane. Pra Berati ka qënë një qëndër me tradita edhe të kulturës islame të lëvruar për disa shekuj. Kurse kujdesi për ruajtjen e këtyre dokumentave deri në ditët tona nga qytetarë beratas dhe pastaj grumbullimi i tyre në AQSH, është shprehje e traditës kulturore të popullit tonë dhe e vlerësimit të drejtë që i bëhet dokumenteve si thesare të trashëgimisë kulturore të vendit tonë.

Dokumentacioni i sheries së Beratit përbën një nga pasuritë e rralla të AQSH për periudhën nga shek. 17 deri në shek. 20. Ky dokumentacion është përpunuar dhe skeduar. Informatat e tyre janë përfshirë në serinë e katalogëve, botim i brendshëm i AQSH, duke krijuar mundësi të shfrytëzimit të gjithanshëm të tyre. Ky dokumentacion është shfrytëzuar nga gjithë historianët shqiptarë të periudhës përkatëse, për hartimin e teksteve të Historisë së Shqipërisë, monografive e artikujve shkencorë si dhe për studimin për teritore (qytete, fshatra, krahina të caktuara brenda vendit). Ky dokumentacion është shfrytëzuar për studimet e tyre, gjithashtu edhe nga studiues kosovarë dhe të huaj si austriakë, turq, bullgarë etj.

Vlera e këtij dokumentacioni që i kalon kufijtë e Shqipërisë si dhe vështirësitë e punës me këto dokumente në gjuhën osmane mund të përbëjnë një vend takimi e bashkëpunimi me arkiva dhe qendra të orientalistikës ballkanike ose të botës për studime e botime të përbashkëta të kësaj pasurie të madhe.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Eleni DUKA

DO NOT COPY

Le "sixhilat" de la "sherie" de Berat témoignage documentaire - culturel de valeur

Par "sixhilat" de Berat on entend les registres des "Sheries" de cette ville. Les Sheries, jusqu'au temps des réformes de Tanzimat, étaient les seules institutions qui s'occupaient des questions de la vie économique, politique et sociale, étaient les centres où selon la loi de "Sheriat" trouvaient solution tous les problémes de la vie urbaine et les contradictions sociales dans tous les domaines. Le cadi qui dirigeait cette institution représentait la deuxième figure du sandjak, après celle du sandjak louk. De ce point les "sixhilat" de "Sherie", fournissent une source originale documentaire irremplaçable à l'étude de tous ces aspects. Le "sixhilat" de "sherie" joue également le rôle des archives centrales dans le cadre du sandjak. Dans l'Empire Ottoman l'administration et la documentation étaient centralisées. Ainsi on copiait tous les originaux des documents du centre ou de la base pour les garder dans les régistres de la "Sherie", puis, on les rendait au centre ou au propriétaire.

La documentation du "sixhilat" de Berat conservée dans les archives de l'Etat résulte plus riche que celui des autres villes du pays. Les documents appartiennent à la période de temps entre le début du XVIIe et le début du XXe s et fournissent des données minutieuses sur 182 années (il y a des années sans documentation). Le "sixhilat" de Berat est contemporain avec ceux des autres pays balkaniques, Il compte 198 dossiers avec des régistres et des actes détachés. De ces registres et dossiers, 18 appartiennent au XVIIe s, Il au XVIIIe s, 90 au XIXe s et 79 au XXe s. La documentation procure des données sur une large étendue géographique depuis Berat et les villages environnants jusqu'à Ioanina et les sandjaks et districts qui en dépendaient tels: Vlora, Delvina, Gjirokastra, Himara, Tepelene, Kurveleshi etc. Elle fournit des données sur d'autres vilayets tels Kosova, Shkodra, Manastir avec leurs Sandjaks et leurs districts tels Elbasan, Korça, Ohrid, Lezha, Prizreni, Dukagjini etc. On y trouve des données sur d'autres territoires de l'Empire Ottoman de la peninsule Balkanique tels: la Grèce, le Monténégro, la Serbie, la Bulgarie, et sur des territoires de l'Europe avec lesquels l'Empire Ottoman entretenait des raports comerciaux comme la Russie, l'Autriche, la Hongrie ect. Donc les documents de "sixhilat", jettent de la lumière sur l'histoire politique albanaise, la résistance contre le payment des impôts et le mouvement de la libération du peuple albanais contre l'occupation ottomane au cours des XVIIe-XIXe s p. ex., sur l'insurrection de "Malësi e Madhe" en 1686-1692, sur l'insurrection des régions de Himara et Kurvelesh en 1687-1688, celles des Sandjaks de Delvina, Vlora, Ioanina, Elbasan, Ohrid, Kurvelesh etc.

Au "sixhilat" figure une riche documéntation qui informe sur le soulèvement contre l'application des réformes de Tanzimat dans le sud de l'Albanie comme p. ex. le ferman de 1845 adressé au vali des sandjaks de Ioanina, Delvina et Vlora sur l'application de ces réformes dans les régions de Toskëri ainsi que le bujuruldu de la même année sur la nouvelle organisation administrative.

Concernant l'histoire politique de l'Empire Ottoman et ses rapports avec les autres pays il y a une série de documents qui informent sur les guerres contre les autres pays. Les plus anciens en sont les actes des années 1604-1605 sur la guerre en Hongrie et ceux des années 1644-1669 sur la guerre en Crète, maints autres se rapportent aux guerres entre l'Autriche, la Venise et la Turqie dans les années 1683 - 1699 etc. Des dizaines de fermans documentent sur les soulèvements des albanais et des monténégrins des années 1687, 1688, les actions militaires en Hongrie, Serbie, les mesures prises pour défendre le littoral albanais du débarquement de la flotte de Venise (1688). D'importants actes révèlent l'histoire politique des peuples des Balkans tel le mouvement national de Serbie, celui de la Grèce etc. D'autres actes renseignet sur les conséquences politique des trasformations économiques dûes à la désagrégation du

DO NOT COPY

système des timars.

Les actes qui éclairent le processus de l'islamisation du peuple albanais et le fonctionnement du "djize" ou l'impôt sur les chrétiens. Au "sixhilat" il y a des actes sur les nomminations ou les renvois des fonctionnaires, sur la division administrative de l'Albanie et de Roumélie etc. La shérie de la ville, en tant qu' institution unique de l'époque qui s'occupait des questions de la vie économique, politique et sociale, jusqu'à la proclamation des réformes de Tanzimat, était le centre où l'on résolvait les problèmes de la ville. Elle sanctionnait l'activité artisanale-commerciale et adoucissait les contradictions sociales qui apparaissaient dans ce domanie. La documentation des "Sherie" fournit de nombreuses données sur l'évolution de la ville, le développement de l'artisanat et du commerce. On y trouve tous les actes sur les activités civiles de la propriété et de la famille dans la ville de Berat avant et après les réformes de Tanzimat, quand l'activité des "Sherie", fut limitée à ces problemès. D'aprèsces documents et les "Vakufname" on juge sur l'état économique, le niveau de vie des familles urbanies. Au "Sixhilat" on trouve quelques documents qui parlent du refus des filles du Sanjak de Berat d'accepter leur fiançailles sans être elles mêmes présentes à la "Sherie".

La documentation du "sixhilat" de Berat, présente des valeurs même au point de vue de la diplomatie et de la paléographie ottomane. On peut y trouver toute sorte de documentation de l'administration ottomane telles: ferman, berete, bujuruldu, hati, humajune, emirname, kaïme, ilame hyxhete, vakufname ets. Les documents sont écrits en langue ottomane qui représente un mélange de trois langues, le truc, l'arabe et le perse. L'emploi des mots rares des langues arabes et perse ainsi que leur liaison selon les règles de la grammaire de ces deux langues, dans les documents du XVIe s et surtuot jusqu'au XIXe s, est considéré par l'aristocratie ottomane comme le signe d'une culture élevée et pour cette raison les secrétaires essayaient d'en écrire tant que possible. Cela pose des difficultés à l'étude et l'analyse de ces documents. Une autre difficulté présente le style de la documentation de sixhilat et des documents ottomans en général. Tout le texte est composé d'une seule phrase, indépendament de sa longueur. Du point de vue de la composition, les documents sont formés de deux parties la partie protocolaire au début et à la fin, le contenu. Dans le texte, surtout à l'introduction et à la fin, on remarque des imitations de la littérature artistique.

Des données déjà mentionnées sur le style, la langue, l'écriture, le contenu varié des documents du "sixhilat", il ressort que ceux qui s'en occuppaient étaient des gens bien préparés. Ils connaissaient bien la culture, la difficile langue ottomane et le droit islamique qui s'appuyait sur le "Sheriat" (une loi sainte). La sauvegarde de ces docuemnts jusqu'à nos jours par les citadins de Berat ainsi que leur déposition dans les Archives de l'Etat est l'expression de la tradition culturelle de notre peuple et de la juste appréciation des documents en tant que trésor de l'héritage culturel de notre pays.

La documentation de la "Sherie" de Berat, représente l'une des plus rares richesses de nos Archives pour la période comprise entre le XVIIe et le XXe s. Les informations de cette documentation sont inclues dans la série des catalogues, une édition des Archives qui facilite leur utilisation. De cette documentation ont tiré parti tous les historiens albanais qui s'occuppent de cette période de temps pour préparer les textes de l'Histoire de l'Albanie, des monographies et des articles scientifiques, des études sur des territoires precis à l'intérieur du pays. Cette documentation a été utilisée également par des chercheurs étrangers.

La valeur de cette documentation qui dépasse les frontières de l'Albanie ainsi que les difficultés qui se posent par la langue difficile, peuvent constituer un lieu de rencontre et de collaboration avec des archives et des centres de l'orientalisque balkanique ou celle du monde pour des études et des éditions communes sur cette grande richesse.

Nr. 2 1990

DO NOT COPY

Marita BECI

DISA VROJTIME DHE SUGJERIME MBI GJENDJEN DHE PROBLEMET E RUAJTJES SE OBJEKTEVE TE RESTAURUAR NE MUZEUN "ONUFRI"

Për të gjykuar mbi sigurinë e ruajtjes së objekteve nga degradimi në Muzeun "Onufri" duhet të kihet parasysh ndikimi i parametrave që pasqyrojnë mikroklimën e muzeut mbi cilësinë e lëndëve dhe të materialeve të objekteve të vendosura në të. Eshtë e natyrshme që reaksioni i materialeve të ndryshëm të veprave që ruhen në muze kundrejt tërësisë së parametrave që lidhen me mikroklimën e tij të jetë i ndryshëm.

Muzeu "Onufri" u përurua në vitin 1986, pas një pune të pasjonuar të punonjësve të Sektorit të Artit, pranë Institutit të Monumenteve dhe Degës së Monumenteve të Beratit, në një mjedis tepër të përshtatshëm, atë të Katedrales së Kalasë.

Në këtë muze u vendosën sipas një linje të studjuar ekspozicionale ikona, pjesë baldakine të shek. XIV-XVII, objekte liturgjike prej metali si kapakë ungjilli, kryqe, potirë, temjanica, etj. të punuara në argjend ose prej argjendi të veshur me ar si dhe një objekt kulti prej tekstili.

Duke patur parasysh të vërtetën se siguria e ruajtjes të objekteve në një muze, si dhe shkalla e degradimit të tyre, varen shumë nga mënyra e restaurimit të tyre u tregua kujdes i veçantë për ndjekjen e teknologjisë së restaurimit shoqëruar me ekzaminimet e duhura. Për këtë qëllim para fillimit të punës u vendosën ndërhyrjet e nevojshme restauruese në bazë të një mendimi kolegjial të aprovuar nga komisioni i restaurimit. Këto ndërhyrje u paraprinë nga analiza laboratorike, gjatë të cilave u morën të dhënat e mundëshme mbi natyrën e pigmenteve, grundit, drurit, llojit të insektit që i atakon etj. Ekzaminimi radiologjik i aplikuar në të gjitha ikonat na informoi mbi gjendjen e nënpikturës dhe nëse kishim ritokime dhe ku gjendeshin ato. Po kështu u proçedua për restaurimin e objekteve metalike. Pas dokumentacionit fotografik ato iu nënshtruan proçedurës së restaurimit me synimin bazë të restaurimit që të hiqen mbivëniet e dëmshme si pluhuri, dyllrat, vajrat dhe oksidet që nuk kanë të bëjnë me patinën fisnike të objektit. Për këtë qëllim u përdorën kimikate të njohura në praktikën laboratorike si Hezen (tetraklorur etileni) Roschell Nr.1, acid sulfurik etj. Për restaurimin e objektit prej tekstili fillimisht u bë dizifektimi me avuj formaline në kamera për 24 orë. Puna restauruese konsistoi në heqjen e mbivënieve si dyllra, pluhura, njolla vaji etj. të cilat e degradojnë gradualisht fibrën e tekstilit dhe dëmtojnë vlerat estetike të objektit. Për këtë trajta e njollave të dyllit u bë me kompresa të ngrohta dhe me zhytje në banjo tetraklorur etileni. Pas kësaj u bë larja në vaskë me tretje ujore të diadovidës dhe karboksimetil celuloz. Shpëlarja u bë me rrjedhje të vazhdueshme e të qetë uji deri në ndërprerjen e shkumës. Në fund u bë tharja duke e mbajtur objektin horizontalisht për të mënjanuar dëmtimet e fibrës nën peshën e ujit.

DO NOT COPY

Para vendosjes së ikonave në muze u bë disinfektimi i plotë i tyre me aplikimin e xylamonit curative. Ikonat nuk u ekspozuan në kamera xhami për arsye të një rregulli të njohur mbi aklimatizimin gradual të objekteve në mikroklimën e muzeut. Duke qenë një muze që mbart vlera të mëdha të artit mesjetar shqiptar, nga ana e laboratorit kimik të Sektorit të Artit është mbajtur në vëmëndje mikroklime e muzeut dhe gjendja e konservimit të objekteve të ekspozuara në të. Faktori kryesor që përcakton mikroklimën dhe nga varet kryesisht gjendja e konservimit të objekteve të ekspozuar në muze është lagështia relative e ajrit, temperatura dhe lagështia e muraturës. Për të ndjekur këto tregues janë bërë matje vjetore të rregullta gjatë vitit 1987 dhe 1988 të lagështisë relative, temperaturës së ajrit dhe lagështisë së muraturës me aparat termohigrometër TZ-18 dhe protimetër. Për të patur një mikroklinë optimale në muze është vendosur si kusht teknik lagështia relative prej 50-69 për qind dhe temperaturës 10-18 gradë C në dimër, kurse 15-25 gradë C në verë. Në muzeun e Onufrit gjatë vitit 1987 lagështia relative varionte nga 90-100 për qind gjatë muajve të ftohtë janar, shkurt, mars, prill, nëntor, dhjetor, ndërsa temperatura nga 0-5-10 gradë C gjatë muajve maj, qershor, korrik, gusht, shtator, lagështia relative varionte nga 70-80 për qind ndërsa temperatura nga 10-15 gradë C.

Për vitin 1988 lagështia relative varionte nga 90-100 për qind gjatë muajve të ftohtë janar, shkurt, mars, prill, ndërsa temperatura nga 5 - 15 gradë C. Gjatë muajve maj, qershor, korrik, gusht, shtator, tetor, nëntor, lagështia relative varion nga 50 - 60 - 70 - 80 për qind deri në 90 për qind në muajin dhjetor ndërsa temperatura varion përkatësisht nga 20 - 25 - 15 - 10 - 50 gradë C. Pra siç del nga të dhënat e matjeve, vlerat e lagështisë relative dhe të temperaturës nuk i përgjigjen vlerave të vendosura si kusht teknik për një mikroklimë optimale në muze. Gjithashtu është bërë matja e lagështisë së muraturës në naos, hajat si dhe tre sallat e muzeut. Matjet janë bërë rregullisht çdo muaj gjatë gjithë vitit 1987 - 88 duke filluar nga brezi i poshtëm dhe në lartësi 2 m. Nga matjet del se në përgjithësi lagështia e muraturës është e qëndrueshme, me pakësime të vogla ne muajt e ngrohtë, korrik, gusht, shtator. Ajo është mbi vlerën e lejuar, veçanërisht në brezin mbi dysheme dhe vjen duke u zvogëluar deri në vlerat normale të lartësisë 2 m. Pra kemi të bëjmë me një lagështi kapilariteti. Faktor tjetër me influencë negative në mikroklimën e muzeut është prezenca e bioksidit të squfurit, amoniakut, blozës dhe klorit. Për të ndjekur këta faktorë janë marrë të dhëna statistikore për përmbajtjen e SO_2 dhe blozës në qytetin e Beratit gjatë viteve 1987-89. Maksimumi i përmbajtjes mesatare vjetore të bioksidit të squfurit është 21 mikrogram/m^3. Norma e lejuar e SO_2 për objektet e artit është 30 mikrogram/m^3. Pra duke marë parasysh edhe hollimin me larësin, përjashtohet SO_2 si agjent degradues në muzeun "Onufri". Gjithashtu nga statistikat e marra në Institucionin e Higjenës në Tiranë për vitet 1982-1989 për qytetin e Beratit del se mesatarja e përmbajtjes së blozës nuk e kalon shifrën 30 mikrogram/m^3. Kjo është edhe norma e lejuar e ndotjes për monumentet. Duke pasur parasysh edhe hollëzimin me lartësinë rezulton se bloza, gjithashtu nuk përbën rrezik degradues për objektet e muzeut.

Për vlerat e veçanta që ruan ky muzeum, është e domosdoshme që parametrat e mikroklimës se tij të arrijnë në kufijtë normalë, duke përdorur teknikat e teknologjinë e kohës gjithmonë mbi bazën e mendimit kolegjial.

Marita BECI

Observations et suggérations sur l'état et les problèmes de la conservation des objets restaurés au musée "Onuphre"

DO NOT COPY

Pour conserver les objets exosés au musée "Onuphre" du danger de dégradation il faut voir l'influence des paramètres qui forment le microclimat du musée, sur les qualités des matériaux qui y sont exposés. Il est naturel que la réaction des diverses oeuvres conservées au musée envers l'ensemble des paramètres qui se rattachent à son microclimat, soit différénte.

Le musée "Onuphre" réalisée à la cathédrale de la forteresse fut inauguré en 1986, après un long travail passionné des chercheurs de l'Institut des momunents et de sa Filiale à Berat.

Dans ce musée furent exposés selon une ligne expositionnelle bien étudiée, des icônes, des fragments de baldaquin du XVI - XVII s, des objets liturgiques en métal tels couverture d'Evangile, croix, coupe, encensoir, etc, travaillés en argent ou en argent plaqué en oret un objet de culte en textile.

En prenant en considération le fait que la conservation des objets dans un musée ainsi que leur degré de détérioration dépendent du mode de restauration effectué, on accorda un soin particulier à la téchnologie de restauration et aux examens convenables. Dans ce but, la commission de restauration définit au début les interventions de restauration nécéssaires. Ces interventions furent précédées d'analyses qui fournirent les données nécessaires sur la nature des pigments, du badigeon du bois, des insectes ravageurs, etc. L'examen radiologique appliqué sur toutes les icônes nous informa sur l'état de la couche au-dessous de la peinture, sur les retouches et l'endroit où elles se trouvent. On procéda de la même façon pour la restauration des objets métalliques. Après une documentation photographique ils furent soumis à la restauration qui visait l'enlèvement des dépôts nuisibles tels: la poussière, les cires, les huiles et les oxydes qui n'ont pas à faire à la patine noble de l'objet. On untilisa à cette fin, les solutions chimiques telles" Hexen (tetraclourure d'éthylène), Roschell Nr. 1 acide sulfurique etc. La restauration de l'objet en textile commença par la désinfection sous vapeurs de formaline pendant 24 heures. Ensuite on procéda à l'enlèvement des dépôts tels poussière, cire, taches d'huile, etc qui dégradaient la fibre du textile et altéraient les valurs esthétiques de l'objet. La dissolution des taches de cire se réalisa par des compresses chaudes et des bains en tetraclorure d'éthylène. Ensuite on pratiqua le lavage dans des biagnoires en solution acqeuse de diadènide de carbocrimétile de celulose.

La rinçage se fit en eau pure jusqu'au nettoyage de la mousse. Pandant le séchage l'objet fut tenu horizontalement afin d'éviter l'endommagement de la fibre sous le poids de l'eau. Avant l'exposition, les icônes furent soumises à une désinfection en xylamone curatif. En raison d'un réglement connu sur l'aclimatisation graduelle des objets, elles ne furent pas exposées dans des caméras en verre. Etant donné qu'il s'agit d'un musée qui contient de grandes valeurs de l'art médiéval albanias, le laboratoire chimique de l'Institut a veillé sur le microclimat du musée et l'état de conservation des objets exposés. L'humidité relative de l'air, la température et l'humidité de la maçonnerie constituent le facteur principal qui définit le microclimat et l'état de conservation des objets exposés au musée. Au cours des années 1987 - 88 on mesura l'humidité de l'air et du mur et on enregistra la température. Afin d'obtenir un microclimat optimal on a permis comme condition technique une humidité relative de 50 - 60 per cent et une température de 10-18 °C en hiver, 15-25 °C, en été. En 1987, dans le musée pendant les mois de janvier février, mars, avril, novemebre, décembre, l'humidité relative variait de 90 à 100 per cent, la température de 0 - 5 - 10 °C, tandis que pendant les mois de mai, juin, juillet, août, septembre, l'humidité relative variait de 70 - 80 per cent et

la température de 10 à -15 °C.

Pendant l'année 1988 l'humidité relative variait de 90 à 100 per cent et la température de 5 à 15 °C au cours des mois de l'hiver, tandis que au cours des mois d'été, l'humidité relative variait de 50 - 60 - 70 - 80 - 90 per cent et la température de 20 - 25 - 15 - 10 - 5 - 0 °C. D'après ces données il ressort donc que les valeurs de l'humidité relative et de la température ne correspondent pas aux valeurs définies comme condition technique pour un microclimat optimal du musée. Il en resulte également qu'en général l'humidité des murs est stable avec quelques petits changements. Elle demeure au dessus de la valeur permise, surtout en bas, près du plancher et diminue vers le haut atteignant les valeurs normales à la hauteur de 2 m. Donc il s'agit d'une humidité de capillarité. La présence du soufre de l'amoniac, de la suie et du chlore, est un autre facteur qui influe négativement au microclimat du musée. Afin de suivre ces facteurs on a pris des données statistiques sur le contenu en Bioxide de souffe SO_2 en suie de la ville de Berat au cours des années 1987 - 89. Le maximum du contenu moyen annuell du bioxyde de soufre est de 21 microgrammes/m^3, donc entre les limites de la norme correspondante qui, permet jusqu'à 30 microgrammes/m^3. D'autre part prenant en considération également la dispersion avec la hauter l'on peut conclure que le dioxyde de soufre est exclu en tant qu'agent dégradant au musée "Onuphre". En ce qui concerne la quantité de la suie dans la ville de Berat au cours des années 1982 - 1989, l'Institut de l'Hygiène de Tirana a confirmé qu'elle ne dépassait pas les 30 microgrammes/m^3 qui est la valeur limite permise pour la pollution des monuments. Là aussi avec la hauteur on exclut le danger dégradant que pourrait créer la suie aux objets du musée.

DO NOT COPY

Nr. 2 1990

DO NOT COPY

Guntram KOCH

DISA DESHMI TË PERIUDHES SE HERSHME BIZANTINE NE BERAT

Berati, nëpërmjet monumenteve të tij të ruajtur mirë dhe pjesërisht të restauruar në mënyrë të shkëlqyeshme, afron një vështrim të përgjithshëm të historisë së gjatë të Shqipërisë, nëpërmjet mureve rrethuese të qytetit, kishave mesjetare dhe xhamive, pikturave murore, ikonave si dhe të banesave të shumta postbizantine. Por një periudhë e gjatë kohe, me sa di unë, nuk dëshmohet nëpërmjet ndërtimeve, dhe pikërisht periudha e vonë antike dhe e hershme mesjetare, pra rreth viteve 300 deri në dyndjet sllave të shek. VI. Në shumë vende të tjera të Shqipërisë, pikërisht nga kjo kohë ka gjetje shumë të rëndësishme. Unë po përmend Durrësin, Bylisin dhe Butrintin.

Edhe Berati, Antipatrea antike, duhet të ketë patur rëndësi të madhe në antikitetin e vonë, siç tregojnë para së gjithash dy të dhëna burimore. Hierokles e shënon Beratin në fillim të shek. VI si Pulheropolis, qytet i Pulherias. Pulheria ishte motër energjike e perandorit Teodos II, që sundoi nga viti 408 deri 450. Në vitet e para ajo ishte tutore e vëllait të vogël dhe mbante titullin Augustit, pra titullin perandorak. Pas vdekjes së Teodosit në vitin 450, ajo u martua me gjeneralin Markianos, që për këtë arsye u bë pasuesi i perandorit. Eshtë e sigurtë që ajo vdiq në vitin 453. Por ne nuk e dimë me siguri se kur Antipatrea u quajt Pulheropolis, në kohën e Teodosit para vitit 450 apo të Markianos pak pas asaj kohe. Lidhur me ndryshimin e emrit do të jenë ndërmarrë punime të mëdha ndërtimi. Ne mund të supozojmë që perandori të ketë ndërtuar mure mbrojtës, kisha dhe objekte të tjera.

Shkrimtari Prokopios, bashkëkohës dhe historishkrues i perandorit Justinian, në veprën e tij "Mbi ndërtimet" (peri ktismaton) në librin IV, kapitulli 4, shënon shumë vende të fortifikuara në Ballkan, që perandori Justinian, në kuadrin e fortifikimit të kufijve dhe të sigurimit të mbretërisë, i kishte ndërtuar nga themelet ose rindërtuar. Në Epirin e ri ai përmend shumë kështjella (phrouria), të ndërruara nga themelet. Nga shumica e emrave ne nuk mund të nxjerrim të dhëna; i njohur është vetëm Durrësi, i cili ka ekzistuar shumë kohë më parë. Midis kështjellave që u rindërtuan përmendet një "Antipagrai" por është e mundshme të kemi të bëjmë me një lajthitje në shkrim ku të jetë përdorur në vend të "Tau" (τ) "Gamma" (Γ), kështu do të kishim Antipatrai-Antipatreia, Beratin tonë. Për këtë flet dhe Amantia, një qendër tjetër e antikitetit të vonë në Shqipërinë jugore, të cilën Prokopi e përmend në të njëjtin paragraf. Në kohën e perandorit Justinian midis viteve 527 dhe rreth 550, në Berat pra janë marrë masa për ndërtime, por si dhe për ato të mesit të shek.V, nën Teodosin dhe Markianosin, ato nuk janë të njohura.

Megjithatë në Berat dhe rrethinat e tij gjenden fragmente të ndryshme arkitektonike, të cilat dëshmojnë për periudhën e antikitetit të vonë që na intereson, midis tyre një fragment i rëndësishëm i reliefit plastik, për të cilën do të flas

DO NOT COPY

shkurt në këtë shkrim. Këtyre mund t'u shtohet dhe kodeksi i purpurtë i mrekullueshëm.

Në absiden e kishës së Shën Todrit janë ripërdorur dy pjesë arkitektonike që i përkasin një ndërtimi shumë më të vjetër.[1] Njëra i takon një kollone, mbi reliefin e sheshtë të së cilës është gdhendur një kryq. Do të duhej një matje dhe vizatim i saktë i kësaj kollone, megjithatë ajo duket se gjen paralele në kishat e Shën Kollit dhe shën Mëri Vllahernës.[2] Ajo e shën Kollit, përbëhet nga një pilastër në qendër dhe nga dy gjysmë kollona në anët. Për këtë formë është përdorur shprehja "Kollona dyfishe". Kjo formë është tipike për ndarjet e dritareve në kishat paleokristiane dhe të hershme bizantine.[3]

Vizatimet e kollonave të ngjashme nga bazilika e Tegeas në Thasos të Greqisë, tregojnë shumë qartë për të njëjtat kollona dyshe me kapitelet e dyfishta përkatëse.[4] Nga që kollonat e Beratit nuk janë shumë të larta, ato nuk do të jenë përdorur në dritaret e mëdha të Absides, por në dritaret e nefeve anësore ose të pjesës së sipërme të nefit qendror. Vizatimet nga bazilika e "Acheiropoietos" në Selanik, tregojnë se si kollona të tilla dyshe kanë qenë përdorur në ndërtime, në gjysmën e dytë të shek. V, megjithëse ato nuk mbajnë kryqe.[5] Një dritareje të tillë i përkiste dhe kapiteli i dyfishtë, që mbështetet përmbysur mbi një shtyllë dyfishe në Shën Koll. Deri tani është e paqartë nga përmasat, në se ajo mund t'i përkasë ndonjërës nga kollonat. Kemi të bëjmë, sidoqoftë, me një punë të bukur vendase, e cila datohet në gjysmën e parë të shek. VI. Nga A. Orlandos janë përmbledhur të tilla kapitelesh dyfishe. Ajo e Beratit me anët e saj të rrumbullakosura, i përgjigjet disa fragmenteve prej tyre, por dekoracioni është shumë më i pasur, pra është një veçori për kapitelet e kësaj forme.[6] Në dritaren e absides së shën Todrit,nga e majta ndodhet një kollonë e vogël e murosur, e kthyer përmbys bashkë me kapitelin, dhe që i përkasin të njëjtës pjesë arkitektonike. Ajo është një punë autoktone e fundit të shek. V, ose e gjysmës së parë të shek. VI. Për shkak të përmasave të vogla, ajo gjen vend përdorimi kryesisht në dy pjesë të bazilikës së hershme kristiane dhe pikërisht në rrethimin e altarit pra të templonit ose ciboriumit që mbulon altarin. Në shumë kisha gjenden paralele përsa i përket templonit, ndërsa ciboriume ruhen rrallë apo shumë të dëmtuar. Në templon përdoren shpesh kollona të vogla me kapitele, që mbajnë arkitraun.[7] Ciboriumi ka katër kollona mbi të cilat mbështetet baldakini.[8]

Dicka krejt e veçantë mund të jetë një kapitel, vendi i të cilit nuk mund të përcaktohet.[9] Ai duket të jetë prej mermeri dhe me përmasa relativisht të vogla. Eshtë fjala për një kapitel korintik, që ka vetëm një rradhë gjethesh akanthi dhe datohet me siguri në shek. V. Si tek kollona me kapitelin e përpunuar në shën Todri edhe për këtë kapitel mund të gjenden dy vende përdorimi në një kishë paleokristiane, në templon dhe në ciborium. Përsa i përket kapiteleve të mëdhenj prej mermeri mund të konstatohet që janë fabrikime nga ishulli i mermerit Prokonesos (sot Marmara), në afërsi

1. A. Meksi-P. Thomo, Arkitektura pasbizantine në Shqipëri, Monumentet 19, 1980, 91, 100 (mit Abbildung); A. Baçe-A. Meksi-E. Riza, Berati. Historia dhe Arkitektura (Tirana 1988) 49 Foto 42.-Doppelsäule, mit kreuz geschmückt, Kalkstein: Höhe 0,86 cm; Säule mit Kapitell, Kalkstein: Höhe 68 cm.

2. Meksi-Thomo am Orte (siehe Anmerkung 1) 91; Baçe-Meksi-Riza am Orte (siehe Anmerkung 1) 49 Foto 41.-Eine weitere, auch mit einem Kreuz geschmückte Säule ist im Fenster der Apsis der Blachernenkirche eingemauert (Höhe 60 cm); zu Shen Meri-Vllachernes: A.Meksi, Tri kisha bizantine te Beratit, Monumentet 4, 1972, 59-63.; Albanien. Kulturdenkmäler eines umbekannten Landes aus 2.200 Jahren, herausgegeben von G.Koch (Marburg) 58 f.

3. Vergleiche z. B.: A. K. Orlandos, He xylostegos basilike tes mesogeiakes lekanes (Athen 1952) 423 ff.

4. A. K. Orlandos, Archeion ton byzantion mnemeion tes Hellados 7, 1951, 19 Abb. 10 (Thasos); 12, 1978, 17 Abb. 12 (Tegea).

5. Orlandos, Bssilike (siehe oben Annmerkung 3) 423 Abb. 385; 428 Abb. 391.

6. Orlandos, Basilike 427 Abb. 390.

7. Vergleiche z. B.: Orlandos Basilike 528 Abb. 493 (Rekonstruktion des Templon der Basilika in Thasos).

8. Vergleiche z. B.: Orlandos, Basilike 473 Abb. 434 (weitere Beispiele dort in Anmerkung 2).

9. Baçe-Meksi-Riza, Berati (siehe oben Anmerkung 1) 49 Foto 43.-Trotz intesiver Unterstützung durch S. Mane konnte das Kapitell im September 1990 nicht aufgefunden werden; Genc Samimi teilte mit, daß das Kapitell nach seiner Erinnerung aus Marmor besteht und recht klein ist.

DO NOT COPY

të Stambollit, ato u transportuan midis të tjerave dhe në Durrës.[10] Po kështu duket edhe për kapitelet e vogla me kollona të punuara së bashku, të kemi të bëjmë me një fabrikim në seri. Pjesë që kanë të ngjashëm kapitelin me atë të Beratit gjenden p.sh. në afërsi të Artës, në baziliken e Kefalos, në Trajanoplis ose në ishullin Lesbos dhe Tasos.[11]

Do të ishte shumë e rëndësishme ta studionim këtë kapitel të Beratit në origjinal. Sepse në qoftë se me të vërtetë ashtu siç duket, ai është prej mermeri dhe se ky mermer përcaktohet si i prokonesos, do të kishim mundësi të nxirnim konkluzione të mëtejshme. Ky kapitel i vogël dhe që nuk bie në sy në shikimin e parë, mund t'i përkiste një pajisje të shkëlqyeshme luksoze të një kishe. Por cili mund të kishte në dispozicion mjete të tilla financiare, që mund të sillte objekte mermeri që nga Prokonezi duke përshkuar Eugjeun dhe duke i ardhur rrotull Peloponezit për t'i çuar në rrugë detare deri në Aulon, Apolloni ose Durrës, dhe pastaj nëpër tokë deri në Berat?[12] Kjo të lejon të mendosh për një përkushtim perandorak. Ndoshta ky kapitel është mbeturinë e një kishe ose e pajisjeve të saj, në mesin e shek.V, kur Antipatrea u rithemelua dhe mori emrin Pulheropolis nga Teodosi apo Markianosi.

Në afërsi të Beratit ndodhet fshati Perondi, në të cilin ruhet një kishë e rëndësishme mesjetare, shën Kolli; është fjala për një bazilike tre nefeshe relativisht të shkurtër, që duhet të jetë ndërtuar në shek 10.[13] Më vonë ajo u riparua pjesërisht dhe në shek. XIII nga ana perëndimore iu shtua këmbanoria. Në kishë gjenden katër kapitele, dy mbi kollonat që ndajnë nefet dhe dy të tjerat që mbajnë pllakën e altarit. Ato duket që nuk i përkasin një serie të vetme, por dallohen në formë dhe dekoracion, pra ato i përkasin ndërtimeve të ndryshme. Kapitelet duket qartë se nuk kanë qenë bërë për shën Kollin në shek. 10, por janë punuar shumë kohë më parë. Ato duhet t'i përkasin gjysmës së parë të shek. 6 dhe mund të jenë sjellë në mesjetë nga Berati në Perondi. Ne mund të flasim më tepër për to vetëm në qoftë se do të studiojmë periudhën e vonë antike në Berat. Eshtë fjala për të ashtuquajturit "Kapitele me impost jonike", një formë që ka qenë shumë e përhapur në periudhë paleokristiane dhe të hershme bizantine.[14] Në pjesën e poshtme ndodhet një kapitel i stilit jonik, i thjeshtësuar së tepërmi, sipër tij qëndron imposti, që në të dy anët e ngushta është zbukuruar me motive bimore dhe kryqe, kapitelet janë punuar nga një gur i vetëm. Nga materiali duket gur gëlqeror ndërsa nga punimi tregon për një prodhim vendas. Kapitelet jonike me impost, janë përdorur para se gjithash në emporet e bazilikave paleokristiane dhe të hershme bizantine.[15] Për katin përdhes përdoreshin kapitele korintike. Pra ndoshta kapitelet e Perondisë janë mbetje të kishave të mëdha e të kushtueshme nga Berati, që u ndërtuan në shek VI.

Në kishën e shën Todrit në Berat një pllakë guri është përdorur në Abside, si mbulesë e një muri masiv, që formonte altarin.[16]

Ajo ka formë drejtkëndëshe me anë të profiluara që dalin mbi sipërfaqen e thelluar të pllakës. Në qendër kemi një të thelluar tjetër në formën e një kryqi, sipërfaqja e së cilës

10. Vergleiche z. B.: J.-P. Sodini, La sculpture architecturale à l'époque paléochrétienne en Illyricum, in: Actes du Xe Congres International d'Archéologie Chrétienne I (Rom 1984) 227 Abb. 8; Albanien (siehe oben Anmerkung 2) 2 Abb. 27-28; Albanien. Schätze aus dem Land der Skipetaren (Mainz 1988) 445 f. Nr. 358.

11. D. Pallas, Les monuments paléochrétiens de Grèce découverts de 1959 à 1973 (Rom 1977) 36 Abb. 19 (Kephalos bei Arta); 132 Abb. 85 (Traianoupolis); Orlandos, Basilike (siehe oben Anmerkung 3) 530 Abb. 496 (Lesbos und Thasos).

12. Zum Export fertig ausgearbeiteter Architekturplastik aus Prokonnesos: G. Kapitän, The Church Wreck of Marzamemi, Archaeology 22,1969, 122-133; G. Kapitän, Elementi architettonici per una basilica dal relitto navale del VI. secolo di Marzamemi, XXVII. Corso di Cultura sull' Arte Ravennate e Bizzantina (Ravenna 1980) 27, 1980. 81-84; N. Asgari, in: Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaelogy Ankara 1978) 467-480; Sodini am Orte (siehe oben Anmerkung 10) 207-298.

13. Zu Perondi, Shen Koll: A. Meksi, Arkitektura dhe restaurimi i kishës së Perondisë Monumentet 5/6, 1973, 19-42

14. Zu ionischen Kämpferkapitellen: R. Kautzsch, Kapitellstudien (Berlin 1936) 165 ff. Taf. 33-36; Orlandos. Basilike (siehe oben Anmerkung 3) 314 ff. Abb. 269 282; V. Vémi, Les chapiteaux ioniques à imposte de Grèce à l'époque paléochrétienne (Paris 1989).

15. Vergleich z. B.: Orlandos, Basilike (siehe oben Anmerkung 3) 381 Abb 347; 383 Abb 349.

16. Wegen der Ausgrabungen vor der Apsis ist seht schlecht an die Platte heranzukommen; eine Zeichnung konnte leider noch nicht angfertigt werden.-Höhe etwa 91 cm, Länge 72 cm.

DO NOT COPY

është lënë e ashpër në kundërshtim me pjesën tjetër të lëmuar të pllakës. Ndoshta në këtë të theliuar ka qenë vendosur një kryq prej bronxi. Duhet të ketë qenë një pllakë parmaku që i përkiste Templonit të një kishe bizantine të hershme të ndërtuar në gjysmën e parë të shek.VI. Tek këto pjesë arkitektonike, që me sa duket vijnë nga kisha paleokristiane, bën pjesë dhe një objekt i pazakontë. Ky ndodhet në hajatin e xhamisë së Beqareve, më parë ishte në kishën e Vangjelismoit, është përshkruar në vitin 1918 nga Bushbek dhe që nga ajo kohë është cituar shpesh në literaturë, por me sa duket nuk i ishte dhënë rëndësia e duhur.[17] Kemi të bëjmë me një kuti përafërsisht kuadratike prej mermeri gri. Të katër anët janë të trajtuara me figura nga të cilat njëra dallohet si pamja kryesore. Në pjesën e poshtme nga brenda ndodhet një kryq i ngritur paksa në relief. Kapaku mungon.

Lind pyetja se për çfarë ka shërbyar kjo kuti dhe se nga ka ardhur. Figurat, pra kryqi dhe qengji, dëshmojnë se ky objekt është përdorur për qëllime të kultit të krishterë. Për shkak të përmasave të vogla, mund të mendohet se kemi të bëjmë me një relikuar, pra me një mbajtës relikesh të një apo më shumë shenjtorësh. Megjithatë midis shumë relikuarëve të njohur deri tani, që janë relativisht të shumtë, nuk gjejmë asnjë paralele si nga madhësia, forma dhe dekoracioni. Kjo dhe për faktin që të katër faqet e tij janë zbukuruar me relief, që tregon se relikuari ka qenë vendosur diku në një kishë; nuk gjejmë shembuj të tjerë në Perandorinë Bizantine, veçse në Sirinë e largët.[18] Pra në çdo pikëpamje relikuari i Beratit është i pazakontë. Me që në të gjithë hapësirën e detit Mesdhe nuk gjejmë asnjë shembull të ngjashëm, duhet të bëjmë me një porosi të veçantë, që ishte bërë një mjeshtri të pamësuar me prodhime relikuarësh. Ai mori motive nga gjini të ndryshme si nga pllakat e parmakëve, amvonat dhe zgjodhi drejtkëndëshin me brinjë afërsisht të barabarta dhe jo formën e sarkofagut. Mermeri duket se nuk është nga Prokonesi,se nga e ka prejardhjen ai mbetet sidoqoftë një çështje e hapur. Gjithçka flet për atë që kemi të bëjmë me një punë lokale në mermer të importuar dhe që i takon periudhës së dytë të lulëzimit të qytetit, pikërisht çerekut të dytë të shek. VI.

Por duhet të kemi gjithmonë parasysh se disa objekte mund të jenë sjellë në Berat nga Apolonia. Të dhënat historike, elementët e shumtë arkitektonikë, sidomos ato të shek. VI, relikuari i veçante dhe pastaj kodeksi i kushtueshëm i pupurtë, ndoshta një kushtim i perandorit Justinian për "Antipatrai", flasin për atë, që të paktën disa materiale, u përkasin ndërtimeve të zhdukura në Berat. Të gjithë këto gjetje së bashku na bëjnë të mendojmë për shkëlqimin e Pulheriopolis-Antipatreia në antikitetin e vonë dhe në periudhën e hershme bizantine.

Shpresojmë që kolegët dhe koleget shqiptarë do të arrijnë të gjejnë ndërtime të antikitetit të vonë dhe në Berat, që të plotësojnë zbrazëtinë që ekziston nga burimet historike, në këtë qytet muze një nga qytetet më me vlerë jo vetëm për Shqipërinë dhe Ballkanin por për gjithë Europën.

17. E. Buschbeck, Mitteilungen der K.K. Zentralkommissionm für Denkmalpflege, 3, Folge 16, 1918, 9-10; Reallexikon zur Byzantinischen Kunst II (Stuttgart 1971) 253 (D. Pallas); H. Buschhausen, Die spätrömischen Metallscrinia und frühchristlichen Reliquare I (Wien 1971) 292-93 Nr. C 28-Höhe 29 cm, Seitenlänge etwa 40 cm.

18. Die Reliquare sind von H. Buschhausen grundlegend behandelt worden (siehe Anmerkung 17); dazu gibt es Reihe von Neufunden, die das Bild ergänzen, aber für das Exmplar in Berat keine Parallele bringen; es ist vorgesehen, das Reliquiar demnächst in Monumentet ausführlicher vorzustellen.

Guntram KOCH

Einige Zeugnisse der frühbyzantinischen Zeit aus Berat

DO NOT COPY

Berat bietet durch seine gut erhaltenen und teilweise vorzüglich restaurierten Monumente einen hervorragenden Überblick über die mittelalterlichen Kirchen bis zu den Moscheen, Kirche, Wandmalereien, Ikonen und zahlreichen Häusern der nachbyzantinischen Zeit. Eine große Phase ist allerdings, soweit mir bekannt ist, in Berat bisher nicht durch Bauten oder ihre Reste belegt, mämlich die Spätantike oder frühbyzantinische Zeit, also die Jashrhunderte von etwa 300 bis zu, Einfall der Slaven im 6. Jh. In vielen anderen Orten Albaniens gibt es gerade aus dieser Zeit höchst wichtigen Funde, ich nene nur Dyrrachium, Byllis und Butrint.

Auch Berat, das antike Antipatreia, muß in der Spätanike eine erhebliche Bedeutung gehabt haben, wie vor allem zwei Hinweise in den Quellen zeigen. Hierokles bezeichnet Berat im frühen 6. Jh. als "Pulcheriopolis", Stadt der Pulcheria. Pulcheria war die tatkräftige Schwester des Kaisers Theodosios II, der 408 bis 450 regierte. In den ersten Jahren hatte sie für den kleinen Bruder wohl sogar die Vormundschaft und erhielt den Augusta-Titel, also der Kaisertitel. Nach dem Tode des Theodosios im Jahre 450 heiratete sie den General Markianos, der damit Nachfolger und Kaiser wurde. Sie starb wohl im Jahre 453. Wann Berat von "Antipatreia" in "Pulcheriopolis" umbenannt worden ist, wissen wir nicht genau, entweder unter Theodosios vor 450 oder unter Markianos bald nach 450. Anläßlich der Umbenennug werden größere Baumaßnahmen stattgefunden haben, wir können vermuten, daß der Kaiser Mauern, Kirchen und anderes gestiftet hat.

Der Schriftsteller Prokopios, Zeitgenosse und Geschichtsschreiber des Kaisers Justinian, führt in der um 550 verfaßten Schrift "Über die Bauten" (peri ktismaton) im Buch IV, Kapitel 4, viele Orte auf, die Kaiser Justinian im Rahmen der Befestigung der Grenzen und der Sicherung des Reiches auf dem Balkan neu errichten oder ausbauen ließ. In Epirus Nova nennt er mehrere Kastellen (phrouria), die neu errichtet wurden. Mit den meisten Namen können wir nichts anfangen, uns ist lediglich Dyrrhachion bekannt, das aber schon sehr lange Zeit vorher bestanden hat. Bei den Kastellen, die erneuert wurden, wird ein "Antipagrai" genannt; es liegt nahe, bei dem "Gamma" (Γ) eine Verschreibung für "Tau" (τ) anzunehmen; so hätten wir Antipatrai-Antipatreia, unser Berat. Dafür spricht, daß im selben Absatz Amantia genannt wird, ein weiteres Zentrum der Spätantike im südlichen Albanien.

In der Zeit des Kaisers Jusstinian, zwischen 527 und etwa 550, sind in Berat also Baumaßnahmen durchgefürt worden; Reste scheinen davon bisher aber nicht bekannt zu sein, ebenso nicht von den Baumaßnahmen der Mitte des 5. Jhs. under Theodosios oder Markianos.

Allerdings lassen sich in Berat und Umgebung verschiedene Architekturteile aus der uns hier interessierenden Phase der Spätantike nachweisen, dazu ein ganz hervorragendes Stück der Reliefplastik. Sie möchte ich jetzt kurz besprechen. Hinzu käme der wunderbare Purpurkodex.

In der Apsis der Kirche Shën Todri sind im Fenster zwei Teile wiederverwandt, die aus einem sehr viel älteren Bau stammen.[1]

Bei der einen handelt es sich um eine Säule, auf der in flachem Relief ein großes Kreuz aufliegt. Man brauchte eine genaue Vermessung und Zeichnung dieser Säule, sie scheint aber Parallelen zu haben in den Kirchen Shën Koll und Shën

1. A. Meksi-P. Thomo, Arkitektura pasbizantine në Shqipëri, Monumentet 19, 1980, 91, 100 (mit Abbildung); A. Baçe-A. Meksi-E. Riza, Berati. Historia dhe Arkitektura (Tirana 1988) 49 Foto 42.-Doppelsäule, mit kreuz geschmückt, Kalkstein: Höhe 0,86 cm; Säule mit Kapitell, Kalkstein: Höhe 68 cm.

DO NOT COPY

Mëri - Vllachernës.[2] In Shën Koll besteht sie aus einem Pfeiler in der Mitte und zwei angelegten Halbsäulen; man hat für diese Form den Ausdruck "Dopelsäule" benutzt. Diese Form ist typisch für die Trennungen der Fenster in Krichen frühchristlicher und frühbyazntinischer Zeit.[3]

Die Zeichnungen vergleichbarer Säulen aus den Basiliken von Thasos und Tegea in Griechenland zeigt derartige Doppelsäulen mit den dazugehörigen Doppelkapitellen sehr deutlich.[4] Da die drei Säulen in Berat nicht sehr hoch sind, werden sie nicht in den großen Apsisfenstern, sondern in kleinen Fenstern in der Außenwand der Seitenschiffe oder im Lichtgaden, also in den oberen Wänden des Mittelschiffs, Verwemdung gefunden haben. Zeichnungen aus der Basilika "Acheiropoietos" in Thessaloniki - aus der zweiten Hälfte des 5. Jhs. -zeigen, wie derartige Dopelsäulen am Bau verwandt wordeh. sind; allerdings tragen sie dort keine Kreuze.[5]

Zu einem solchen Fenster hat auch das Doppelkapitell gehört, das in Shën Koll umgekehrt auf der Doppelsäule liegt. Es ließ sich bisher nicht klären, ob es nach seinen Maßen zu einer der Säulen gehören kann. Es handelt sich um eine schöne einheimische Arbeit, die in die erste Hälfte des 6. Jhs. zu datieren ist. Von A. Orlandos sind Formen solcher Doppelkapitelle zusammengestellt; das in Berat hat mit den gerundeten Seiten bei verschiedenen Stücken Parallelen, die Dekoration ist aber viel reicher, es ist also eine Besonderheit unter den Kapitellen dieser Form.[6] Im Apsisfenster von Shen Todri ist links noch eine kleine Säule-verkehrt herum, das Kapitell nach unten-eingemauert, die zusammen mit dem Kapitell aus einem Stück besteht. Sie ist eine einheimische Arbeit aus dem späten. 5. oder der ersten Hälfte des 6. Jhs. Wegen der relativ geringen Größe kommen vor allen zwei Stellen in einer frühchristlichen Basilika in Frage, nämlich dei Abschrankung des Altarraumes, also das Templon, oder das Ziborium, das den Altar überwölbt. In vielen Kirchen finden sich Parallelen für das Templon, Ziborien sind dagegen seltener erhalten oder in Resten nachweisbar. Beim Templon sind häufig kleine Säulen mit Kapitellen vorhanden, die den Architrav tragen.[7] Ein Ziborium hat vier Säulen, auf denen der Baldachin ruht.[8]

Etwas ganz Besonderes könnte ein Kapitell sein, dessen Verbleib sich derzeit nicht feststellen läßt (Abb 5).[9] Es scheint aus Marmor zu bestehen und relativ klein zu sein. Es handelt sich um ein korinthisches Kapitell, das nur eine einzige Reihe von Akanthusblättern hat und wohl im 5. Jh. entstanden ist. Wie bei der Säule mit angearbeitetem Kapitell in Shen Todri so gibt es auch für dieses Kapitell in einer frühchristlichen Kirche vor allem zwei Stellen der Verwendung, das Templon und das Ziborium.

Bei größeren Kapitellen aus Marmor läßt sich feststellen, daß es auf der Marmorinsel Prokonneses (heute Marmara), in der Nähe von Instanbul gelegen, eine Serienfabrikation gegeben hat; die Stücke wurden weithin exportiert, unter anderem auch nach Dyrrachium.[10] Ebenso scheint es bei den kleine Kapitellen, mit oder ohne angerbeitete Säulen, eine Serienfabrikation gegeben zu haben; Stücke,

2. Meksi-Thomo am Orte (siehe Anmerkung 1) 91; Baçe-Meksi-Riza am Orte (siehe Anmerkung 1) 49 Foto 41.-Eine weitere, auch mit einem Kreuz geschmückte Säule ist im Fenster der Apsis der Blachernenkirche eingemauert (Höhe 60 cm); zu Shen Meri-Vllachernes: A.Meksi, Tri kisha bizantine te Beratit, Monumentet 4, 1972, 59-63.; Albanien. Kulturdenkmäler eines umbekannten Landes aus 2.200 Jahren, herausgegeben von G.Koch (Marburg) 58 f.

3. Vergleiche z. B.: A. K. Orlandos, He xylostegos basilike tes mesogeiakes lekanes (Athen 1952) 423 ff.

4. A. K. Orlandos, Archeion ton byzantion mnemeion tes Hellados 7, 1951, 19 Abb. 10 (Thasos); 12, 1978, 17 Abb. 12 (Tegea).

5. Orlandos, Bssilike (siehe oben Annmerkung 3) 423 Abb. 385; 428 Abb. 391.

6. Orlandos, Basilike 427 Abb. 390.

7. Vergleiche z. B.: Orlandos Basilike 528 Abb. 493 (Rekonstruktion des Templon der Basilika in Thasos).

8. Vergleiche z. B.: Orlandos, Basilike 473 Abb. 434 (weitere Beispiele dort in Anmerkung 2).

9. Baçe-Meksi-Riza, Berati (siehe oben Anmerkung 1) 49 Foto 43.-Trotz intesiver Unterstützung durch S. Mane konnte das Kapitell im September 1990 nicht aufgefunden werden; Genc Samimi teilte mit, daß das Kapitell nach seiner Erinnerung aus Marmor besteht und recht klein ist.

10. Vergleiche z. B.: J.-P. Sodini, La sculpture architecturale à l'époque paléochrétienne en Illyricum, in: Actes du Xe Congres International d'Archéologie Chrétienne I (Rom 1984) 227 Abb. 8; Albanien (siehe oben Anmerkung 2) 2 Abb. 27-28; Albanien. Schätze aus dem Land der Skipetaren (Mainz 1988) 445 f. Nr. 358.

DO NOT COPY

die dem Kapitell in Berat vergleichbar sind, finden sich beispielweise in der Nähe von Arta in der Basilika von Kephalos, in Traianoupolis oder auf den Inseln Lesbos oder Thasos.[11]

Es wäre sehr wichting, das Kapitell in Berat im Original studieren zu können. Denn wenn es wirklich, wie es den Anschein hat, aus Marmor besteht und wenn sich dieser Marmor als prokonnesisch bestimmen läßt, dann sind weiterreichende Schlüsse erlaubt. Das kleine und auf den ersten Blick unscheinbare Kapitell könnte zu einer prächtigen Kirchenausstattung aus Marmor gehören. Wer aber kann die Gelgmittel gehabt haben, marmorne Gegenstände auf dem Seewege von Prokonneses durch die Ägäis, um die Peloponnes herum bis nach Aulon, Apollonia oder Dyrrachium und dann auf dem Landwege nach Berat bringen zu lassen?[12] Man wird an einen kaiserlichen Stifter denken dürfen. Vielleicht ist dieses Kapitell der Rest eines Krichenbaus oder einer Kirchenausstattung der Mitte des 5. Jhs., als Antipatreia neu gegründet wurde und auf Veranlassung von Theodosios oder Markianos den Namen Pulcheriopolis erhielt.

In der Nähe von Berat liegt das Dorf Perondi, in dem eine bedeutende mittelalterliche Kirche erhalten ist, Shen Koll; es handelt sich um eine relativ kurze, dreischiffige Basilika, die im 10. Jh. errichtet worden sein dürfte.[13] Später wurde sie in einigen Teilen repariert, und im 13. Jh. hat man im Westen den Glockenturm angefügt. In der Kirche sind vier Kapitelle vorhanden, und zwar zwei auf den Säulen, die die Schiffe trennen, und zwei weitere, die die Platte des Altares tragen. Sie scheinen nicht zusammen zu einer Serie zu gohören, sondern unterscheiden sich in der Form und der Dekoration, sie werden also aus verschiedenen Bauten stammen. Die Kapitelle sind offensichtlich nicht im 10. Jh. für Shen Koll, sondern sehr viel früher gearbeitet worden. Sie dürften aus der ersten Hälfte des 6. Jhs. stammen und sind möglicherweise im Mittelater von Berat nach Perondi gebracht worder. Wir können sie also heranziehen, wenn wir die spätantike Zeit in Berat studieren. Es handelt sich um sogenannte "ionische Kämpferkapitelle", eine Form, die in frühchristlicher und frühbyzantinischer Zeit weit verbreitet ist.[14] Im unterem Teil ist ein Kapitell des ionischen Typus vorhanden, das stark vereinfacht ist; darüber liegt der "Kämpfer", der an beinden Schmalseiten Schmuck trägt, und zwar stilisierte pflanzliche Motive und Kreuze; die Kapitelle sind aus einem Stück Stein gearbeitet. Beim Material scheint es sich um Kalkstein zu handeln, und auch die Ausführung zeigt, daß die Kapitelle einheimische Arbeiten sind. Die ionischen Kämpferkapitelle sind vor allem auf den Emporen von Basiliken der frühchristilichen und frühbyzantinischen Zeit verwandt worden;[15] für das Erdgeschoß benutzte man konrinthische Kapitelle. Vielleicht sind also die Kapitelle in Perondi Reste von großen und aufwendigen Kirchernbauten in Berat, die im 6 Jh. errichtet wurden.

In Shen Todri in Berat ist ein Teil einer Platte in der Apsis als Bedeckung der Mauermasse wiederverwandt worden, die den Altar bildet.[16] Es handelte sich um ein querligendes Rechteck; der Rand ist profiliert, die Fläche innen liegt tiefer. In der Mitte ist eine Vertiefung in Form eines Kreuzes; ihr Untergrund ist rauh gelassen und im Gegenstaz zu den übrigen Teilen der Platte nicht geglättet. Viellecht war ein Kreuz aus Bronze in diese Vertiefung

11. D. Pallas, Les monuments paléochrétiens de Grèce découverts de 1959 à 1973 (Rom 1977) 36 Abb. 19 (Kephalos bei Arta); 132 Abb. 85 (Traianoupolis); Orlandos, Basilike (siehe oben Anmerkung 3) 530 Abb. 496 (Lesbos und Thasos).

12. Zum Export fertig ausgearbeiteter Architekturplastik aus Prokonnesos: G. Kapitän, The Church Wreck of Marzamemi, Archaeology 22,1969, 122-133; G. Kapitän, Elementi architettonici per una basilica dal relitto navale del VI. secolo di Marzamemi, XXVII. Corso di Cultura sull' Arte Ravennate e Bizzantina (Ravenna 1980) 27, 1980. 81-84; N. Asgari, in: Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaelogy Ankara 1978) 467-480; Sodini am Orte (siehe oben Anmerkung 10) 207-298.

13. Zu Perondi, Shen Koll: A. Meksi, Arkitektura dhe restaurimi i kishës së Perondisë Monumentet 5/6, 1973, 19-42

14. Zu ionischen Kämpferkapitellen: R. Kautzsch, Kapitellstudien (Berlin 1936) 165 ff. Taf. 33-36; Orlandos. Basilike (siehe oben Anmerkung 3) 314 ff. Abb. 269 282; V. Vémi, Les chapiteaux ioniques à imposte de Grèce à l'époque paléochrétienne (Paris 1989).

15. Vergleich z. B.: Orlandos, Basilike (siehe oben Anmerkung 3) 381 Abb 347; 383 Abb 349.

16. Wegen der Ausgrabungen vor der Apsis ist seht schlecht an die Platte heranzukommen; eine Zeichnung konnte leider noch nicht angfertigt werden,-Höhe etwa 91 cm, Länge 72 cm.

DO NOT COPY

eingefügt. Es dürfte sich um eine Schrankenplatte handeln, die zu dem Templon einer frühbyzantinischen Kriche gehört und aus der ersten Hälfte des 6. Jhs. stammt.

Zu diesen Architekturteilen, die warscheinclich aus frühbyzantinischen Kirchen stammen, kommt noch ein ungewöhnliches weiteres Stück. Es steht in der Vorhalle der Xhamija e Beqareve, befand sich früher in der Kisha e Vangjelizmoit, wird schon von E. Buschbeck im Jahre 1918 bschrieben und seitdem mehrfach in der Literatur genannt, ist aber in seiner Bedeutung noch nich erkannt worden.[17] Es handelt sich um einen annähernd quadratischen Kasten aus grauem Marmor. Alle vier Seiten tragen Darstellungen, eine ist als Hauptansicht hervorgehoben. Im Inneren ist auf dem Bodem ein leicht erhabenes Kreuz angebracht. Der Deckel fehlt.

Es stellen sich die Fragen, wozu der Kasten gedient hat und wann und wo er entstanden ist. Die Darstellungen, also die Kreuze und das Lamm, weisen darauf hin, daß das Stück im christlichen Kult Verwendung fand. Wegen der relativ geringen Größe wird es sich um ein Reliquiar gehandelt haben, also ein Behältnis mit Reliquien eines oder mehrerer Heiliger. Allerdings gibt es unter den bisher bekannten, relativ zahlreichen Reliquiaren keine Parallele, und zwar weder für die größe, noch für die Form und auch nicht für die Dekoration. Da alle vier Seiten mit Reliefschmuck veresehen sind, muß das Reliquiar irgendwo in der Kirche frei aufgestellt gewesen sein; auch dafür kennen wir kein anderes Beispiel im byzantinischen Bereich, lediglich im entfernten Syrien.[18]

Das Reliquar in Berat ist also in jeder Hinsicht ganz ungewöhnlich. Da es im gesamten Mittelmeergebiet keine Parallele hat, muß es auf einen besonderen Auftrag hin angeferting worden sein, wohl von einem Künstler, der es nicht gewohnt war, Reliquiare herzustelen. Er nahm Motive aus anderen Gattungen-Schrankenplatten, Ambone-und wählte das Rechteck mit annähernd gleichen Seiten und nicht die Sarkophagform. Der Marmor scheint nicht aus Prokonnesos zu stammen; woher er kommt, muß allerdings offen bleiben. Alles spicht dafür, daß es sich um eine lokale Arbeit-aus importiertem Marmor-handelt, die aus der zweiten Blütezeit der Stadt in der Spätantike, mämlich aus dem zweiten Viertel des 6. Jhs. stammt.

Nun muß man allerdings immer berücksichtigen, daß manche Stücke in Berat aus Apollonia herbeigebracht worden sind. Die historischen Nachrichten, die Häufung von Architekturteilen, vor allem des 6. Jhs., das singuläre Reliquiar des Kaisers Justinian für "Antipatrai", sprechen dafür , daß zumindest einiges vom dem Material, das hier zusammengestellt worden ist, aus verlorenen Bauten in Berat stammt. Alle Funde zusammen lassen uns etwas vom Glanz des spätantiken und frühbyzantinischen Pulcheriopolis-Antipatreia ahnen.

Hoffen wir, daß es den albanischen Kolleginnen und Kollegen gelingt, in Berat auch Bauten aus der Spätanike zu finden, so daß die Lücke Überlieferung dieser schönen Standt geschlossen wird, dieser "Museumsstadt", die zu dem wertvollsten Städten nicht nur Albaniens, nicht nur des Balkans, sondern ganz Europas zählt.

17. E. Buschbeck, Mitteilungen der K.K. Zentralkommissionm für Denkmalpflege, 3, Folge 16, 1918, 9-10; Reallexikon zur Byzantinischen Kunst II (Stuttgart 1971) 253 (D. Pallas); H. Buschhausen, Die spätrömischen Metallscrinia und frühchristlichen Reliquare I (Wien 1971) 292-93 Nr. C 28-Höhe 29 cm, Seitenlänge etwa 40 cm.

18. Die Reliquare sind von H. Buschhausen grundlegend behandelt worden (siehe Anmerkung 17); dazu gibt es Reihe von Neufunden, die das Bild ergänzen, aber für das Exmplar in Berat keine Parallele bringen; es ist vorgesehen, das Reliquiar demnächst in Monumentet ausführlicher vorzustellen.

DO NOT COPY

Frederik STAMATI

MBI RESTAURIMIN E EPITAFIT TE GLLAVINICES

Në tërësinë e punimeve restauruese dhe konservuese që kryen laboratori i Institutit të Kulturës Popullore, një vend të veçantë zë edhe trajtimi i një sërë objektesh me vlerë historike, artistike e kulturore të marra nga kishat e Beratit. Ndër to mund të përmendim restaurimin e epitafit të Gllavinicës. Ky epitaf 600 e ca vjeçar përmbante në vetvete të gjithë "plakjen" natyrore që i jep koha materialit përbërës, si dhe dëmtimet fizike të shkaktuara nga besimtarët gjatë një përdorimi shumë shekullor.

Epitafi i Gllavinicës u suall për trajtim në laborator në vitin 1974. Ndërhyrja që duhej të bëhej kërkonte siguri në çdo veprim. Së pari puna filloi me shqyrtimin e gjendjes fizike të epitafit. Fetkeqësisht, ne nuk kemi ndonjë fotografi me ngjyra, apo ndonjë diapozitiv për të paraqitur gjendjen e epitafit në vitin 1974 dhe çdo parafytyrim i takon vetëm kujtesës së personave që e kanë parë, ndërsa përshkrimet e shënuara në laborator dhe puna që kemi bërë mbi këtë epitaf ka ndjekur rrugën e zakonshme të dokumentimit.

E gjithë sipërfaqja e epitafit ishte e mbuluar me njolla të zeza, rozë e të bardha, të shkaktuara nga pikimi i qirinjve. Ato ishin prej dylli ose prej parafine. Një pluhur i dendur e i imët e kishte depërtuar qëndismën edhe midis fibrave të fillit, ndërsa tymi i shkaktuar nga djegia e qirinjve i kishte dhënë të gjithë copës një velaturë bezhë në kafe, duke zbehur edhe shkëlqimin e fillit metalik në të dy shkrimet anësore, si dhe atë të mëndafshit.

Në pjesën e poshtme të qëndisjes, pëlhura e linjtë ishte shkatërruar nga prekjet me duar, vende-vende, duke u zhdukur fare e duke zbuluar substratin e qëndismës; me sa duket në vitet e para të ekzistencës së tij, kishte pësuar dëmtime, të cilat i kishin mbuluar me arna të marra nga tekstile të tjera. Thonë që ky dëmtim të ketë ndodhur në vitet e para të ekzistencës së tij, sepse dëmtimi i shkaktuar nga prekja me duar ishte më i madh. Më mirë ruheshin kapakët e mëndafshtë, manifakturë evropiane, ndoshta e prodhuar dy shekuj më parë, dhe kjo në një vend ishte shkatërruar nga brejtësit. Gjithë pjesa e prapme, e ngjyer në një të kuqe të vrarë, ndodhej në një gjendje mjaft të mirë. Mbas shqyrtimit me sy filluam shqyrtime më të kujdesshme në stereomikroskop, për të përcaktuar gjendjen e fibrave dhe sjelljen e tyre ndaj veprimit të kimikateve, të cilat u mendua të përdoreshin për pastrim. Puna restauruese u parapri nga njohja me literaturën profesionale. Veprimet e para u kryen duke larguar pjesën më të madhe të pikimeve të qirinjve me anë të thithjes me letra filtrimi, mbi të cilat kalohej një hekur i ngrohur në masën e nevojshme për shkrirjen e qirinjve. Kjo punë zgjati rreth gjashtë ditë. I gjithë ky veprim nuk solli ndonjë përmirësim në pamjen e përgjithshme të epitafit, sepse tashmë fibrat e ngjitura njëra me tjetrën jepnin një pamje më të shëmtuar.

Stadi i dytë i ndërhyrjes konsistoi në tretjen e plotë të mbeturinave të qirinjve. Ndërhyrja u bë me tampona pambuku të lagura me tetrakloretilani ose me trikloretilen. Tretësi thithej nga poshtë me letra filtri. Procesi vazhdonte deri në eliminimin maksimal të njollës. Në rastet kur kjo mënyrë nuk jepte rezultat, u përdor tretja me eter etilik dhe me dikloretan.

DO NOT COPY

Ky proces zgjati dy muaj.

Ndonëse u arrit një rezultat i kënaqshëm për syrin e vizitorit në ndërgjegjen e restauratorit kjo punë nuk mund të quhej e përfunduar për arsye se pastrimi ishte sipërfaqësor dhe tretësat organikë nuk mund të largojnë të gjitha papastërtitë. Në këtë gjendje konservimi i epitafit nuk mund të realizohej. Prezenca e papastërtive organike dhe inorganike, do të bëhej shkak për veprimin kalbës të mikroorganizmave, të aktivizimit të reaksioneve degradues fotokimike për ngjyrat dhe për absorbimin e ndotësave atmosferikë me veprim dobësues të fibrave. Prandaj kërkohej edhe ndërhyrja e dytë. Ajo u realizua në verën e vitit 1981, kur epitafi përgatitej për t'u ekspozuar në Muzeun Historik Kombëtar, në një laborator tashmë më me shumë eksperiencë dhe me teknikë më të përparuar. Në dia pozitivat, të cilat u bënë për dokumentacion, jepen pamjet e epitafit në gjendjen që kishte përpara ndërhyrjes së dytë restauruese, e cila u planifikua të ishte më e plotë dhe të shmangte mangësitë e ndërhyrjes së parë. Nuk do të përshkruajmë këtu figurat e shenjtorëve dhe pjesët e tjera të epitafit, të cilat tashmë janë të përshkruara në literaturë.

Paraprakisht, u rishqyrtua gjendja e fibrave dhe e fijeve në të gjithë epitafin, për të parë në se do t'i rezistonte tensioneve fizike që lindin gjatë pastrimit të njomë. Pastaj u provuan të gjitha ngjyrat për qëndrueshmërinë në larjen e njomë. Mbas marrjes së rezultateve pozitive filluan përgatitjet e duhura. U ndërtua posaçërisht një vaskë prej llamarinë inoksi me madhësinë e epitafit, e cila nuk do të lejonte tensione artificiale gjatë punës. Pastrimi u nda në dy etapa. Së pari u krye pastrimi i thatë në banjë me tretaklore etileni, derisa në banjën e tretë tretësi doli pothuajse i pastër. Gjatë këtij pastrimi që zgjati 7 orë u harxhuan rreth 400 kg. solucion. Faza e dytë e pastrimit, e cila ishte edhe më e vështira përfshinte pastrimin e njomë, i cili u realizua në një banjë të përgatitur me një detergjent jo jonik (Sandopan), në koncentimin 1 gr/l dhe me po të njëjtën përmbajtje karboksimetilceluloze për të mos lejuar ridepozitimin e papastërtive mbi fibër dhe njëkohësisht për të luajtur rolin e puferit të detergjentit ndaj ngjyrave. Në banjë nuk u shtua tripolifosfat natriumi, siç veprohet zakonisht nëpër laboratorët e muzeumeve për të shmangur ndikimin e ph mbi ngjyruesit natyrorë të aplikuar mbi fibra celulozike, drejtim në të cilin nuk kemi ende eksperiencë.

Sapo epitafi u zhyt në banjon e pastrimit prej doli një ngjyrë kafe, e cila ngjyrosi të gjithë banjën. Ishte bloza që tretej dhe kalonte në banjë. Pastrimi u ndihmua me penela të butë. Proçesi kontrollohej shpesh me stereomikroskop. Në një stad të caktuar, kur u mendua se pastrimi u realizua, ai u ndërpre. Shpëlarja përfundimtare u krye me ujë të distiluar, për të larguar kripërat që përmbante uji.

Mbas tharjes, fillimisht të sforcuar me letra filtri, e pastaj në hije, u arrit pamja që ai ka sot. Tashmë mund të shikohen ngjyrat natyrore të pëlhurave të përdorura, të cilat, të papastruara jepnin imazhe të gabuara të ngjyrave origjinale. Kësaj radhe epitafi u çlirua edhe nga arnat që kishte sipër, ato u ruajtën si dokumentacion i tekstileve mesjetare. Pas këtyre veprimeve, epitafi u vendos mbi një pllakë kompesatoje, u mbulua me një tabak peksiglasi dhe "i presuar" u ekspozua vertikalisht në Muzeun Historik Kombëtar, në një vitrinë të mbyllur që ndriçohet nga brenda me llampa fluoreshente, të cilat jepnin një ndriçim të dukshëm prej 450 lux dhe rrezatim ultraviolet prej 120 wat/lumen. Megjithëse peksiglasi luan një rol filtrues ndaj ultravioletit gjendja nuk ishte e pranueshme. Ndriçimi u ul menjëherë në kufijtë e lejuar dhe më pas epitafi u ekspozua i shtrirë duke u çliruar nga të gjitha tensionet.

Megjithatë mbetet shumë akoma për të bërë në drejtim të konservimit të tij në dy drejtime: e para në ekspozim dhe e dyta në trajtimin laboratorik. Në këtë të fundit planifikohet një ndërhyrje e tretë me veprimin e detergjenteve që përmbajnë oksid etileni, për të larguar yndyrnat e oksiduara, të cilat janë ende të pranishme dhe e dëmtojnë epitafin. Gjithashtu kjo ndërhyrje do të na ndihmojë për një studim të plotë kimikofizik, i cili do të nxjerrë të dhëna për konservimin më të mirë të epitafit, si një vlerë e rrallë dokumentare e kulturore.

Frederik STAMATI

Sur la restauratin de l'épitaphe de Gllavenica

DO NOT COPY

Aux travaux de restauratin et de conservation effectués par le laboratoire de l'Institut de Culture Populaire, une place particulière revient au traitement d'une série d'objets de valeur historique, artistique et culturel, trouvés dans les églises de Berat. L'un de ces objets, l'épitaphe de Gllavenica, fera le sujet de notre communication. C'est une épitaphe ancienne de plus de 600 ans dont le matériel est très décomposé par le temps et endommagé par un usage multiséculaire.

L'épitaphe fut portée au laboratoire en 1974. Le travail commença par un examen de l'état physique. Malheureusement, on ne dispose d'aucune photo en couleur pour présenter l'état de l'épitaphe en 1974. Chaque image qu'on en fait se raporte à la mémoire des personnes qui l'ont vue, alors que les descriptions notées au laboratoire et les travaux effectués ont suivi le processus habituel de la documentation.

Toute la surface de l'épitaphe était couverte de taches noires, roses et blanches causées par les bougies. Une dense poussière s'était infiltrée parmi les fibres du fil et la fumée des bougies avait attenué l'éclat du fil de soie et de celui métalique dans les deux inscriptions latérales.

Dans la partie inférieure de la broderie, la toile de lin était très endommagée et dans quelques endroits il ne restait que le substrat de la broderie. Il parait que pendant les premières années de son existence, l'épitaphe endommagée fut rapiécée par des morceaux d'un textile différent. Les couvercles en soie, une manifacture européenne, realisées peut-être deux siècles auparavant, se présentaient dans un meilleur état. Tout le dessous, peint d'une couleur rouge pale, était bien conservé. On procéda à l'examen en stéréomicroscope afin de définir l'état des fibres et leur réaction envers l'activité des solutions chimiques qui furent choisies pour le nettoyage. Avant d'entreprendre la restauration on consulta la littérature professionnelle. Le travail de nettoyage commença par oter les taches de bougie au moyen de filtre en papier et de fer à repasser pas trop chaud. Le traîtement dura six jours environ mais il n'apporta pas de resultats très satisfaisants puisque les fibres s'étaient collées l'une à l'autre altérnant ainsi la vue de l'épitaphe.

La deuxième phase d'intervention consista à l'élimination complète des restes de bougies. On se servit de tampons de coton imprégnés de tétraclorétilène. En dessous, le détergent était absorbé par des filtres en papier. Dans le cas où ce traitement n'avait pas de bons résultats on utilisait de l'ether ethylique et du dyclorétane. Ce processus dura deux mois.

Bien que le résultat fut satisfaisant pour l'oeil du visiteur, le restaurateur ne le considérait pas achevé parce que le nettoyage fut superficiel puisque les détérgents organiques ne peuvent pas ôter toutes les souillures. Il fallait intervenir une deuxième fois. Ce fut en été de l'année 1981, avant son exposition dans le Musée Historique National. Le laboratoire avait déjà acquis une certaine expérience et une techique plus avancée. Dans les diapositives ci-dessous, sont données des vues de l'épitaphie avant la deuxième restauration qui était prevue plus cmplète et éviterait les défauts de la première intervention. Nous n'allons pas décrire ici les figures des Saints et des autres parties de l'épitaphe lesquelles sont déjà traitées par la littérature.

On examina avant tout l'état des fibres et des fils dans toute l'épitaphe pour voir s'ils pouvaient résister à la tension au cours du nettoyage mouillé. Puis on fit des essais sur la stabilité des couleurs. Après avoir obtenu des résultats positifs on fit les préparations nécéssaires. On prépara un bain en tôle inoxydable avec les dimensions de l'épitaphe afin de ne pas permettre des tensions artificielles au cours du travail. Le nettoyage se réalisa en deux étapes. Tout d'abord on entama le nettoyage sec dans un bain à tétroclorétilene jusqu à ce qu'au troisième bain le détérgent sortit tout à fait propre. Pendant ce nettoyage qui dura 7 heures on utilisa presque 400 kg de solution. Le deuxiéme bain, le plus difficile, fut préparé avec de l'eau où l'on ajouta 1 gr/l de sandopan (dé-

térgent non inoque) et avec un contenu de carboximétilcellulose afin d'éviter le dépôt des souillures sur les fribres et en même temps jouer le rôle de pouffère du détérgent envers les couleurs. Dans le bain on n'ajouta pas le tripolyphosphate de sodium, comme on fait souvent afin d'éviter l'influence du ph sur les colorants naturels appliqués sur des fibres cellulosiques une pratique que nous n'avons pas encore experimetée.

Dés que l'épitaphe fut plongée dans le bain,il en sortit une couleur brune qui colora tout le bain. C'était la suie dissolue qui passait dans le bain. Le nettoyage fut aidé par de pinceaux douillets. Le processus était souvent contrôlé d'un stéréomicroscope. Le rinçage final fut fait avec de l'eau distillé. Après le séchage qui au début fut aidé par des filtres en papier, l'épitaphe prit l'aspect qu'elle a à l'heure actuelle. On pouvait déjà distinguer les couleurs originales des toiles utilisées lesquelles avant le nettoyage donnaient de fausses images des couleurs originales. Cette fois-ci, on enleva les rapiéçages qu'on garda en tant que documentation des textiles médiévaux. Enfin, l'épitaphe étalée sur une feuille de contre-plaqué et couverte d'une feuille transparente en plastic fut exposée au Musée Historique Nationale dans une vitrine fermée éclairée de lampes fluorescentes qui fournissaient un éclairage visible de 450 lux et un rayonnement ultraviolet de 120 wat/lumen. On abaissa l'éclairage dans les limites permis et l'épitaphe fut exposée étendue, liberée de toutes les tensions.

Malgré cela, il reste encore beaucoup à faire en ce qui concerne l'exposition et le traitement de laboratoire. On a déjà prevu une troisème intervention par l'activité des détergents qui contiennent de l'oxyde d'étiléne afin d'ôter les huiles oxydées qui sont encore présentes et dégradent l'épitaphe. Cette intervention nous permettra également une étude chimique-physique complète, qui fournira des donnees sur une meilleure conservation de l'épitaphe.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

monumentet

Vangjush GOLLOSHI
Marita BECI
Ylli DRISHTI

Ekzaminimi radiologjik i pikturave të Onufrit

Ekzaminimi radiologjik i pikturës është një mjet i rëndësishëm në duart e restauratorit për të gjykuar mbi gjendjen e pikturës dhe në mënyrë të veçantë të asaj pjese që është e pamundur të analizohet me sy të lirë.

Vetitë që kanë rrezet rëntgen që të depërtojnë objektet me densitete të ndryshme dhe t'i regjistrojnë këto ndryshime në filmin radiologjik, përbëjnë bazën e metodës së studimit radiologjik të pikturës. Vlerësimin e kësaj vetie e sintetizon më së miri thënia e studiueses Madelein Haurs e cila në veprën e saj "Sekretet e kryeveprave" thekson: "Tablotë sikurse dhe qëniet kanë jetë të dyfishtë. Pikërisht rrezet rëntgen janë ato të cilat studiojnë pjesën e padukshme të kësaj jete". Vlerën e këtij ekzaminimi e përforcon dhe fakti tjetër, se vetëm 4 vjet pas zbulimit të rrezeve rëntgen ato u përdorën dhe për studimin e pikturës dhe veprave të artit.

Të dhënat e marra nga përdorimi i rrezeve rëntgen lejojnë që të analizohet me hollësi struktura e drurit (panos) e grundit dhe ngjyrat e përdorura nga piktori. Gjithashtu ky ekzaminim jep të dhëna për origjinalitetin e veprës në të dy rastet pa e dëmtuar aspak strukturën e veprës. Ishin këto arsyet të cilat na shtynë që t'i hyjmë studimit radiologjik të pikturave të Onufrit, i cili, siç dihet, është një nga piktorët më në zë të mesjetës në vendin tonë. Në këtë material i cili përbën një përmbledhje të studimit tonë, do të paraqesim disa nga karakteristikat e punimeve të këtij mjeshtri, të cilat kanë kryesisht vlera njohëse.

Në tabelën nr. 1 janë paraqitur rezultatet e vrojtimeve të 13 pikturave të Onufrit, që ndodhen në Muzeun "Onufri" të qytetit të Beratit dhe në Muzeun e artit Mesjetar të Korçës.

Nga 13 pikturat e ekzaminuara rezulton se dëmtime biologjike të drurit në shkallë të ndryshme vërehen në të gjitha pikturat. Pjesët metalike, të cilat lidhin panotë me tranversat janë të pranishme tek të gjithë ikonat, ndërsa gjendja e dëmtimit të grundit të tyre është afërsisht shpërndarë njësoj, sipas klasifikimit tonë cilësor. Nënpikturë kemi takuar vetëm në 3 raste dhe këto pak të rëndësishme. Ky fakt tregon se autori duke e patur të qartë idenë, e ka hedhur drejtpërdrejt në punimin e tij. Përpunimin e pikturës e kemi vërejtur në 3 raste dhe këto kryesisht në vendosjen e portretit. Nga të dhënat radiologjike del se 7 prej ikonave të ekzaminuara janë të pasura me detaje, 5 të tjera kanë detaje ndërsa njëra ishte e varfër në të. Për ta plotësuar më mirë përfytyrimin e vlerës të kësaj metode më poshtë po paraqesim disa raste.

1. Ikona "Shën Todri e Stratillati", Muzeu "Onufri", Berat. Në këtë ikonë karakteristikë e veçantë është grundimi i trashë i saj ky grund nuk është i konsoliduar, është i plasaritur, dhe aty këtu vërehen dëmtime të thella, që nuk duken me sy të lirë. Ngjyra e kuqe e çelët dhe ato që i afrohen të bardhës, marrin pjesë në formimin e pjesëve të pikturës (portret, veshje dhe ambientin e pikturës). E veçanta është se, jo vetëm këtu, por dhe në pikturat e tjera të Onufrit, bordurat që formojnë pelerinat janë të zbukuruara nga

DO NOT COPY

pikzime me ngjyrë të bardhë, me madhësi të ndryshme 1-3 mm e me densitet të lartë. E kundërta ndodh me sfondin e praruar i cili nuk jep detaje të veçanta as me sy të lirë as në radiografi, me përjashtim të kryqit në krahun e majtë të qafës së shënjtorit.

2. Ikona "Shën Mëria me Krishtin" Muzeu "Onufri", Berat.

Ekzaminimi radiologjik i kësaj pikture është realizuar nëpërmjet përdorimit të filmave me dimensione 30 x 40 cm. Gati 2/3 e sipërme të pikturës janë të veshura me një shtresë të hollë metalike, e cila nuk lejon depërtimin e rrezeve rontgen. Vetëm në dy skajet e sipërme janë dy hapësira të rrumbullakëta të pambuluara me metal, ku gjenden figurat e dy engjëjve. Në ekzaminimin radiologjik të tyre dallohet punimi me finesë i portretit dhe veshjes. Në pjesën sipër ballit të dy portreteve vërehen dy vizatime të ngjashme me imazhin e një kapseje në formë gjysëm rrethi. Ikona ka dëmtime të lehta të grundit. Në qëndër të pjesës metalike është portreti i Shën Mërisë, i cili është punuar me shumë mjeshtëri, por vërehet dëmtim nga parazitët. Veçanërisht me gjysmën e portretit. Për sa i përket pikturës edhe këtu si dhe në të tjerat, ngjyrat e errëta absorbojnë më pak rreze rotgen, duke dhënë në filmin radiografik imazh të varfër në detaje. Sa më shumë ngjyra i afrohet të bardhës, aq më i qartë bëhet imazhi radiologjik i pikturës (kjo ngjyrë, ekzaminuar me metodën e fluoreshencës të rrezeve X, rezulton me përmbajtje të madhe kalciumi dhe sasi të paktë titani). Edhe këtu vërehen disa vija të holla, të dukshme, që dalin në formë rrezatimi rreth syrit, ndërsa vetullat janë të formuara vetëm nga një vizim relativisht i hollë.

Në krah Shën Mëria mban Krishtin, portreti i të cilit është punuar me kujdes, nëpërmjet përdorimit të penelatave të holla, të ngjashme me ato të përdorura në portretin e Shën Mërisë. Piktura është e pasur me mjaft detaje. Ajo përbën objekt për studime të mëvonshme.

3. Ikona "Krishti në Tempull", Muzeu, "Onufri" Berat.

Kjo pikturë është punuar, sipas mendimit tonë, me një frymëzim të veçantë, siç dëftehet mjaft mirë në përdorimin e ngjyrës së gjelbër, të kuqe, të formuara këto dhe me nuanca të së bardhës. Gjatë ekzaminimit të këtij grupi ngjyrash me metodën e fluoreshencës të rrezeve X, përkrah elementëve bazë, bakër, zhivë, plumb dhe hekur, del dhe prezenca e konsiderueshme e kalciumit dhe titanit.

Piktura është me jetë dhe imazhi radiografik është i pasur me detaje të hollësishme, të cilat i sigurojnë restauratorit jo vetëm material për restaurim, por dhe për interpretimin artistik të pikturës. Në radiografi të gjitha detajet dallohen mirë, me përjashtim të figurës që mban Krishtin në duar. Pjesa e kokës së kësaj figure, në radiografi nuk dallohet qartë si portretet e tjera. Ky fakt tregon se autori e ka ripunuar disa herë këtë pjesë. Krishti i vogël dallohet qartë si në pikturë, ashtu dhe në radiografi. Edhe këtu kemi dëmtim të lehtë nga parazitët.

4. Ikona "Shën Mitri", Muzeu i Artit Mesjetar Korçë.

Ekzaminimi radiologjik i kësaj pikture u krye nëpërmjet fragmenteve, mbasi piktura ishte më e madhe se madhësia e filmave që disponojmë. Në këtë pikturë nuk ka dëmtime nga parazitët. Portreti është realizuar me ngjyra, të cilat kanë absorbim të vogël të rrezeve rontgen, me përjashtim të zonave të ndriçuara të portretit, të cilat në filmin radiologjik formojnë densitete të forta. Dallohet vizatimi i rregullt i vetullave dhe rrudhave mbi vetulla. Në pjesën e sipërme të anës së djathtë të portretit, vërehen shifra "55" e padukshme me sy të lirë. Densiteti i saj i afrohet densitetit të gërmave të shkrimit të dukshëm mbi supin e djathtë. Në pjesën e poshtme të syve të portretit, me disa penelata të holla, janë formuar rrudhëzimet, të cilat të japin përshtypjen e një rrezatimi që buron nga sytë.

Çuarja më tej dhe realizimi i këtij studimi perspektiv në aspektin radilogjik, nxjerr disa detyra për Institutin e Monumenteve të Kulturës së Sektorin e Restaurimit të Veprave të artit:

1) Përgatitjen dhe njohjen e metodave teorike e praktike për ruajtjen e suporteve të drunjta të tablove.

2) Përcaktimin e kritereve për njohjen e origjinalitetit të veprës.

3) Sigurimin e disa pajisjeve të veçanta për ta futur këtë ekzaminim në praktikën e përditshme.

Vangjush GOLLOSHI
Marita BECI
Ylli DRISHTI

Examen radiologique des peintures d'Onuphre

DO NOT COPY

L'examen radiologique de la peinture aide le restaurateur à juger sur l'état de la peinture et en particuliet de cette partie qui ne peut pas être analysée à l'oeil nu.

Les propriétés des rayons röntgen à s'introduire dans des objets de différentes densités et à enregistrer leurs modifications dans la pellicule radiologique, constituent la base de la méthode de l'étude radiologique de la peinture. Cette propriété est bien appréciée par la chercheuse Madeleine Hours qui dans son oeuvre "Le secret des chefs-d'oeuvres" souligne: "Les tableaux ainsi que les êtres ont une double vie. Ce sont notamment les rayons röntgen qui étudient le côté invisible de cette vie". Cela se renforce davan tage par le fait que seulemment 4 ans après la découverte de ces rayons, ils furent utilisés à l'étude de la peinture et des oeuvres d'art.

Les données acquises par l'emploi des rayons röntgen, permettent une analyse minutieuse de la structure en bois, de l'état de l'enduit et des couleurs. Cet examen fournit des données sur l'originalité de l'oeuvre et dans les deux cas ne nuit pas à sa structure. Ce fait nous pousse à l'étude radiologique des peintures d'Onuphre, d'un des peintres les plus connus du moyen âge chez nous. Par cet exposé, nous donnerons quelques-unes des caractéristiques des oeuvres de ce peintre.

Au tableau No. 1 sont données les résultats de l'examen de 13 peintures d'Onuphre qui se trouvent au Musée "Onuphre" de la ville de Berat et au musée de l'art médiéval à Korça. De cet examen résulta que les endommagements biologiques du bois sont présents dans toutes les peintures à un état presque pareil. Il n'y a que trois cas où l'on remarque une retouche surtout à la peinture du portrait. L'éxamen radiologique montre que 7 parmi les icoônes examinées sont plus riches en détails. Afin de mieix compléter l'image de la valeur de cette méthode, nous allons en donner quelques exemples:

1. L'icône "Sinte Théodore et Stratillat au musée Onuphre/Berat.

L'enduit de cette icône est assez épais, il n'est pas consolidé, présente des fissures et par ci et par là il y a de profonds endommagements qui ne se distinguent pas à l'oeil nu. Les couleurs utilisées sont essentiellement le blanc et le rouge. Les bordures qui contournent les manteaux sont ornés de petits points blancs de 1 à 3 mm, ce qui est caractéristique pour toutes les peintures d'Onuphre. Le fond doré, n'offre pas de détails, à l'exeption de la croix au cou du saint.

2. L'icône "La vierge et le Jésus" au musée Onuphre/Berat.

L'examen radilogique de cette icône fait par des pellicules aux dimensions 30 x 40 cm. Presque les deux tiers de la peinture sont couverts d'une mince couche méthallique qui empêche l'introduction des rayons röntgen. Aux deux coins supérieurs il y a deux espaces ronds sans métal où sont peints deux anges. L'examen radiographique met en évidence le traitement fin du portrait et des vétements. Au dessus du front des deux portraits se distinguent deux dessins qui donnent l'image d'une broche en forme de demicercle. L'enduit est légèrment endommagé. Au centre de la partie métallique c'est le portrait de la Vièrge, exécuté avec maestria. Il est endommagé par les parasites. En ce qui concerne la peinture, les couleurs foncées absorbent moins les rayons röntgen donnant à la pellicule radiographique une image pauvre en détail. L'image radiologique de la peinture deveint plus nette tant que la couleur s'approche au blanc. On remarque quelques lingnes minces, visibles qui rayonnent autours de l'oeil, tandis que les sourcils sont formés d'une seule ligne relativement mince.

La Vierge porte à ses bras le Jésus dont le portrait est

travaillé attentivement aux pinceaux fins. La peinture se présente riche en détails. Elle fera l'objet des études futures.

3. L'icône le "Jésus au Temple", au musée Onuphre à Berat.

Dans cette peinture on remarque l'emploi des couleurs rouge et verte avec des nuances du blanc. L'examen de ce groupe de couleurs par la méthode de la fluoresecence des rayons X, de pair aux éléments de base: cuivre, plomb, fer, mercure, constate la présence d'une quantité considérable de calcium et de titane.

La peinture pleine de vie et l'image radiographique fournissent au restaurateur un matériel sur la restauration et l'interprétation artistique de la peinture. En radiographie tous les détails sont bien distincts à part la figure qui tient le Jésus dans ses bras. Etant donnée que la tête de cette figure ne se distingue pas bien, on pense que l'auteur l'a refaite plusieurs fois. Le petit Jésus se distingue bien en peinture comme en radiographie.

4. L'icône "Saint Démètre" au Musée d'art Médiéval à Korça.

A cause des grandes dimensions de la peinture, l'examen radiologique se fit par fragments. Le portrait réalisé en couleurs absorbe mal les rayons röntgen, à l'exeption des zones éclairées qui forment dans la pellicule radiologique des densités fortes. On distingue bien le dessin régulier des surcils et les rides en dessus, En haut, à la droite du portrait, il y a un chiffre, 55 qui est invisible à l'oeil nu. Sa densité s'approche à celle des lettres écrites au dessus de l'épaule droit. Au dessous des yeux, par quelques pinceaux fins, sont peintes les rides qui donnen l'impression d'un rayonnement qui émane des yeux.

Cet examen ainsi que son étude perspective sous l'aspect radiologique, imposent quelques devoirs aux restaurateurs des oeuvres d'art de l'Institut:

1. Préparer et connaître les méthodes théoriques et pratiques pour la sauvergarde des supports en bois des tableaux.
2. Définir les critères sur la connaissance de l'originalité de l'oeuvre.
3. Procurer un équipement particulier pour faire entrer cet examen dans la pratique quotidienne.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Arben ARAPI

RITRAJTIMI I BREZIT TE DYQANEVE TE ANSAMBLIT TE LAGJES MANGALEM

Ansamblet e lagjeve muze të Beratit na vijnë nga thellësitë e kohrave si bashkësi kompozicionale mjaft kompakte të cilat nuk pranojnë asnjë ndërhyrje të huaj në trup.

Njësitë e veçanta arkitektonike harmonizohet mjaft mirë duke e respektuar njëra tjetrën dhe të krijojnë përshtypjen se janë krijuar brenda një kohe të shkurtër.

Faktikisht ato janë prodhim i një aktiviteti ndërtimor shumë shekullor duke u plotësuar, rikonstruktuar apo shtuar mbi njëra tjetrën por fytyrën e vet, me të cilën ato prezantohen sot e morën mbas tërmetit të fuqishëm më 1851, ku për shkak të lëkundjeve të formacioneve shkëmbore u dëmtuan mjaft banesa dhe kryesisht katet e sipërme të cilat duke qenë prej guri dhe pa breza antisizmik nuk i përballuan valëve sizmike.

Rindërtimet, që vërtetë u bënë brenda një kohe të shkurtër, unifikuan deri diku formulimin arkitektonik të banesave njëkohësisht dhe u bënë zgjerime apo adaptimet e nevojshme.

Dhe kompleksi i shërbimeve të ndryshme tregtare që zinte fill në këmbët e lagjes Mangalem për tu shtrirë më pas në thellësi të qytetit, fliste me të njëjtën gjuhë arkitektonike dhe duket se e ka kristalizuar fytyrën e vetë po në këtë kohë.

Nga vrojtimi i dokumentacionit të pakët fotografik del se ky kompleks në formë vargu ka qenë i përbërë nga njësi të vogla dykatëshe të cilat karakterizohen nga një trajtim i njëjtë, monoton i pamjeve, dritareve e katit përdhe ku përgjithësisht prodhohej dhe tregëtohej malli, janë të mëdha sa e lejon konstruksioni mbajtës dhe mbyllen me qepena të mëdhenj druri, ndërsa ambientet e katit të sipërm kanë kryesisht dritare të vogla duke qenë dhe ambiente me lartësi tepër të vogël gjë që të shtyn të mendosh se ato kanë shërbyer pjesërisht për magazinimin e lëndës së parë dhe pjesërisht dhe për prodhimin artizanal.

Zhvillimi relativisht i vrullshëm i tregtisë si dhe riprodhimi i zgjeruar kapitalist në dhjetëvjeçarin e parë të shekullit tonë imponoi transferimin rrënjësor dhe në trajtimin arkitektonik të dyqaneve në të cilët gjithnjë e më tepër tregëtohen produkte të gatshme, gjë që solli supriminimin e sipërfaqes ku punohej, në mënyrë atrizanale duke bërë të panevojshëm kështu ambientin e katit të dytë.

Njësitë e dyqaneve, gjithmonë duke ruajtur skeletin e vjetër konstruktiv rikonstruktohen, trajtohen me vetrata xhami, të mëdha, shpesh të mbrojtura nga qepena hekuri me lëvizje vertikale, hidhen arkitrarë hekuri apo beton-arme, muret e gurit suvatohen duke u trajtuar sipas shijes së kohës diku hidhet soletë beton-arme apo ngrihet ndonjë objekt shumëkatësh me skelet betoni.

Në këtë kohë opinioni shoqëror nuk ishte aspak i ndjeshëm ndaj vlerave të arkitekturës prandaj dhe në ritrajtimin e brezit të dyqaneve të shtyrë thjesht nga nevoja utilitare, u mbajt një qëndrim mospërfillës ndaj traditës ndërtimore gjë që solli një ndarje të dukshme në aspektin vizual ndërmjet ansamblit arkitetonik si dhe unitetit potencial të një tërësie arkitektonike unikale siç është Mangalemi.

Rezultati ishte një varg i gjatë dhe mjaft monoton

vetratash tepër të mëdha xhami, përgjithësisht të mbyllura me qepenë metalike të lidhura me një brez të pandërprerë beton arme.

Restaurimet e shumta të kryera qysh nga vitet '60 si dhe ndërgjegjësimi i shoqërisë lidhur me vlerat e mëdha që kishin lagjet muzeale e nxorri në plan të parë nevojën e ritrajtimit të brezit të dyqaneve në mënyrën që ansambli i Mangalemit të rifitonte një siluetë më të justifikuar.

Rrugët për rritjen e brezit të dyqaneve ishin dy: e para ishte risjellja dhe restaurimi i tyre shkencorë në volumet fillestare tashmë të humbura dhe e dyta ishte rikonstruimi dhe ritrajtimi i tyre në volumet aktuale.

Për zgjidhjen e parë kishte vështirësinë kryesore mungesën e dokumentacionit të majftueshëm grafik dhe si e tillë kjo zgjidhje ishte e mbarsur me rreziqet e hipotezës dhe veç kësaj niveli i truallit është ngritur duke e bërë gati të pamundur funksionimin normal të ambienteve dykatëshë.

Rruga e dytë na u duk më e drejtë pasi duke ruajtur volumet e gjetura muret mbajtëse ekzistuese si dhe duke ritrajtuar vetëm pamjet në frymën e traditës ndërtimore ne i lemë brezeve të ardhshëm të gjitha mundësitë për një ndërhyrje më të thellë nëse kjo do të shikohet e arsyeshme.

Njëkohesisht duke bërë çlirimet e nevojshme nga ndonjë volum i tepërt, shtesa apo modifikime të mëvonshme do të krijohej mundësia për një vlerësim më optimal të pejsazhit arkitektonik të ansamblit.

Nuk pretendonim se bënim restaurim shkencor por gjithnjë vendosim lagjen Mangalen në një kornizë më të përshatatshme proçes ky i imponuar nga ngritja e nivelit kulturor-estetik të shoqërisë.

Dhe praktikisht kështu u veprua: Në punimet e çlirimit dolën në dritë mjaft elemente arkitektonike të cilat u evidentuan duke u lënë si dëshmi për të ardhmen, gjithë muratura prej guri që ishte dhe konstruksioni bazë mbajtës u pastrua nga suvatimet e mëvonshme dhe u ruajt duke u kthyer dhe në një element dekorativ për trajtimin e pamjeve.

Rezultati që morëm është vërtetë në harmoni me kërkesat e arkitekturës tradicionale por njëkohësisht në ritmin e dekoracionit, trajtimin episodik të tij si dhe në kombinimin e gurit, drurit dhe suvasë spikat dukshëm dora dhe psikologjia e arkitektit të kohës sonë dhe kjo e kërkuar qëllimisht për të eleminuar ekuivoket me çka është origjinale. Njëkohësisht disa objekte të ndërtuara në vitet '30 të shekullit tonë, në volumet e të cilëve ndihet qartë kërkesa e arkitektit për të respektuar atë çka është ekzistuese, u ruajtën mbas çlirimeve dhe pastrimeve të nevojshme.

Si konkluzion mund të themi se mbas një ndërhyrjeje të tillë peisazhi arkitektonik rifitoi një suiluetë më të përshtatshme dhe njëkohësisht lagja fitoi një brez lokalesh tepër funksionalë të shërbimit tregtar dhe turistik.

DO NOT COPY

Arben ARAPI

Le nouveau traitement des boutiques de l'ensemble du quartier Mangalem

DO NOT COPY

Les ensembles des quartiers musés de Berat parviennent des profondeurs des époques comme des unités de composition assez compacte qui n'acceptent pas d'interventions étrangères.

Les unités particulières architectoniques s'harmonisent assez bien respectant l'une l'autre et créent l'impression qu'elles sont réalisées au cours d'une brève période de temps.

En fait, elles sont le produit d'une activité constructrice multiséculaire qui, avec le temps, fut completé et reconstruit. Après le tremblement de terre de 1851, qui causa des dégâts considérables surtout aux étages supérieurs, ces unités prirent l'aspect qu'ells ont à l'heure actuelle.

Les reconstructions, effectuées dans une brève période de temps, unifièrent dans une certaine mesure la formulation architectonique des habitations, réalisant entre temps les élargissements ou les adaptations nécessaires. Le complexe des différents services commerciaux qui commençait au pied du quartier Mangalem et s'étendait à l'intérieur de la ville, présentait le même language architectonique et semble être cristalisé à la même époque.

De l'étude de la documentation photographique des premières décennies de ce siècle, il ressort que ce complexe en forme de chaîne était composé de petites unités à un étage caracterisées d'un traitement pareil et monotone des façades. Les dimensions des fenêtres du rez-de-chaussée où généralement on produisait et vendait les marchandises, étaient dictées par la construction de support. Elles étaient fermées en store de bois. Les pièces de l'étage, étant très basses, sont éclairées par de petites fenêtres, ce qui nous pousse à penser qu'elles ont servi à l'emmagasinage de la matière première et à la production artisanale.

Le développement du commerce ainsi que la reproduction élargie capitaliste pendant les primières décennies de notre siècle apportèrent des transformations radicales au traitement architectonique des boutiques qui de plus en plus vendaient des produits finis, ce qui amena la diminution de la superficie de l'atelier du travail artisanal. Ainsi, les pièces du premier étage devînrent inutiles.

Les boutiques, tout en gardant l'ancienne ossature méthallique, sont reconstruites et traitées en grands vitrages souvent protegées de stores métalliques. On a utilisé les architraves en acier ou en béton armé, les murs sont enduits et traités à la mode et par ci et par là on fait un plancher en béton armé ou on construit un objet à plusieurs étages en squelette de béton. Puisqu' à cette époque-là l'opinion sociale n'était pas sensible envers les valeurs de l'architecture, la réfection des boutiques s'effectua selon les besoins utilitaires sans tenir compte de la tradition de construction. Ce processus apporta une distinction évidente à l'aspect visuel, entre l'ensemble des habitations et la chaîne des boutiques, nuisant ainsi à la silhouette architectonique et l'unité potentielle d'un ensemble architectonique unique.

Le resultat en était une longue chaîne assez monotone de grands vitrages, généralement ferés de store métalliques, liés d'une bande continue de béton armé.

Les nombreuses restaurations effectuées depuis les années 60 ainsi que la prise de conscience de la société envers les grandes valeurs des quartiers musés mirent au premier plan le besoin d'un nouveau traitement de la chaîne des boutiques afin que l'ensemble de Mangalem regagne une silhouette plus acceptable. Pour le nouveau traitement des boutiques on choisirait soit le retour aux volumes initiaux et leur restauration scientifique, soit la reconstruction des volumes actuels.

Faute de témoignages originaux et de documentation graphique suffisante, la première variante ne fut pas acceptée. Dans ces conditions, cette solution était menacée du danger de l'hypothèse et par cela, le niveau du terrain élevé rend presque impossible le fonctionnement normal des bâtiments

à un étage.

La deuxième solution nous apparut plus juste, puisqu' en conservant les volumes trouvés, les murs de support existants et en traitant de nouveau les vues extérieures, selon l'esprit de la tradition de construction, nous laissons aux générations futures toutes les possibilités d'une intervention plus profonde si cela deviendra nécessaire. Entre temps, l'enlèvement des adjonctions ou des modifications qui nuisaient aux valeurs de l'ensemble permettrait une appréciation plus optimale du paysage architectonique de l'ensemble. A cause des raisons objectives déjà exposées, on ne pouvait pas prétendre une restauration scientifique. Par cette intervention on mettrait le quartier "Mangalem" dans une corniche plus adapte, un processus dicté par le niveau élevé culturel et esthetique de la société.

Pendant les travaux de deblayage on mit au jour plusieurs éléments architectoniques qui furent mis en évidence pour servir de témoignage dans l'avenir.

Il est vrai que le resultat obtenu est en harmonie avec les exigences de l'architeture traditionnelle, mais en même temps au rythme de la décoration, à son traitement épisodique et à la combinaison de la pierre, du bois et de l'enduit, se fait remarquer la main et la pshycologie de l'architecte moderne, ce qui est fait expres pour éviter les équivoques avec le substrat original.

En conclusion nous pouvons dire qu'après une pareille intervention, le paysage architectonique obtînt une silhouette plus convenable et en même temps, le quartier fut doté d'une série de locaux très fonctionnels du service de commerce et de tourisme.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Ylli DRISHTI

RESTAURIMI I TRE IKONAVE TE TIPIT "DEISIS"

Krijimet tërësisht origjinale në ikonografinë bizantine, me përjashtim të fundit të mesjetës, janë shumë të rralla. Megjithatë dy tipa të imazheve ia detyrojnë ikonografinë e tyre bizantinëve Eshtë fjala, kryesisht, për skenat "Deisis" dhe "Gjykimi universal" që lidhen me modelet artistike të pallatit perandorak. "Deisisi" ose "Lutja" bashkon Shën Mërinë dhe Shën Johan Pagëzorin me lutje rreth Krishtit, i cili përgjithësisht është i ulur në fron. Ky imazh, i cili veçanërisht në ikonostasë kompletohet nga apostuj dhe shënjtorë ka patur një rol qendror në ikonografinë bizantine mesjetare dhe mbas koncilit ikumenik të vitit 431 në Efex bëhet mbizotërues.

Në periudhën pasbizantine në Shqipëri skena "Deisis", pothuajse nuk mungon në programin e çdo ikonostasi. Interes paraqet vendosja e saj jo në një vend të caktuar në ikonostas, si dhe llojshmëria e zgjidhjet kompozicionale estetike gjatë shekujve XVI-XVIII në zonën e Beratit. Në kishat e kësaj periudhe, në kalanë e Beratit e rreth saj, vihet re një zgjidhje e veçantë kompocizionale e kësaj teme. Ajo zë vendin kryesor në këtë tip ikonostasi që do ta quanim tipik për zonën e Beratit. Krijuesi i tij është Onufri, kryemjeshtri i pikturës shqiptare pasbizantine. Ai evidenton në mënyrë të veçantë skenën qendrore,."Deisis", e cila rritet në përmasa dhe zbukurohet me kornizime të gdhendura e të pikturuara, të vendosura në dy-tri plane. Në të dy anët e skenës qendrore janë pikturuar apostujt, gjithsej 12, të cilët megjithëse mbështeten në një dërrasë të vetme monolite të krijojnë përshtypjen e ikonave të shkëputura.

Po ky tip "Deisisi" i krijuar në shek. XVI, vazhdon të krijohet në Berat dhe në kishat rreth tij nga pasuesit e Onufrit, biri i tij Nikolla, Onufër Qiprioti e piktorë anonimë (shek. XVI - XVII). Në fundin e shek. XVIII dhe fillimin e shek. XIX, ky imazh humbet funksionin dominues në ikonostaset madhështore të gdhendura e të prarura me ar, të cilat tashmë paraqesin një program më të pasur ikonografik.

Në këtë kumtesë do japim reultatet e punës restauruese të kryera në tri ikona të tipit "Deisis", të krijuara në Ateljenë e qytetit të Beratit nga pasuesit e Onufrit.

1. Ikona "Deisis" me përmasa 79 x 67 cm është marrë nga kisha e Shën Kollit, Paftal dhe sot ruhet në fondin e Institutit të Monumenteve të Kulturës në Berat. Autori i saj është Onufër Qiprioti. Ikona, realizuar në dru arre, pëlhurë dhe tempera, përbëhet prej tri pjesësh horizontale të puthitura mirë me njëra-tjetrën me anë të dy traversave vertikale, të mbërthyera me gozhdë kovaçi. Ikona në pjesën e sipërme dhe pak anash ka një kornizë të trashë të gdhendur, që bashkohet me ikonën me gozhdë kovaçi. Ikona ndjek zgjidhje kompozicionale të përcaktuara nga Onufri, me ndarje të tri figurave me shirita gërshetash, që në pjesën e sipërme mbarojnë me harqe. Në pjesën ku mbështetet harku, sipër figurës së Krishtit, janë gdhendur në dru dy kapitele të thjeshta. Në pjesën sipër harqeve janë paraqitur figurat e katër ungjillorëve. I gjithë sfondi dhe kornizat janë të praruara. Ikona është e mbuluar nga një vernik i errësuar dhe jo shumë i trashë, duke i dhënë ikonës nuancë gri. Nga tensionet e krijuara prej tij, ishin shkaktuar plasaritje të ngjyrës dhe të sfondit. Sidomos në pjesën majtas vumë re depozitime dylli, dëmtime të gërshetit të gdhendur në dru e rënie shtrati pikturor. Në pjesën

DO NOT COPY

e djathtë, poshtë (tek figura e Johanit) kanavaca kishte humbur lidhjen me suportin mbajtës. Ai ishte vendosur në shtresë të hollë. Druri i panosë paraqitej i dëmtuar nga insektet në pjesën e sipërme dhe në traversat vertikale. Radiografia e ikonës nuk dha të dhëna për ripikturime. Analizat e ngjyrave kryesore me fluoreshencë të rrezeve X dhanë këto rezultate: e kuqja doli me përmbajtje zhive dhe plumbi, e gjelbëra me përmbajtje bakri dhe plumbi. Ari përmbante Au dhe kalcium të gruntit. Analiza e gruntit rezultoi me përmbajtje sulfat kalciumi. Mostra e kanavacës u vrojtua me metodën e rrëshqitjes në mikroskop elektronik me zmadhime nga 800-1000 herë. Ajo ishte prej lini, në gjendje mjaft të mirë. Vrojtimet me llampën me rreze ultraviolet përcaktuan qartë ripikturimet e mëvonshme në figurën e Shën Mërisë (dora dhe gërmat) dhe tek Pagëzori (dora dhe veshja).

Fillimisht u kryen desinfektimi i ikonës (sulfur karboni) e petrifikimi i drurit me paraloid, aceton e fenol. Kanavaca dhe shtrati i dëmtuar pikturor u konsolidua me solucion vinovili të holluar. Pasi u larguan mbivëniet e dyllit me aparatin ajërngrihës u kryen sondazhe për pastrimin e pikturës. Gjatë sondazheve u vu re se verniku ishte mjaft i lidhur me ngjyrën dhe tretësi më i përshtatshëm për largimin e tij ishte solucioni dimetil formaid + amil acetat, i kombinuar gjithmonë me mjete mekanike, të cilat u përdorën në pjesën e fletëve të shkruara dhe në veshjet e figurave të zbukuruara me ornamente të arta. Në pjesën e sipërme të ikonës pastrimi u krye vetëm me solucione kimike. Pas pastrimit dolën në pah vlerat artistike të ikonës, si dhe të dhëna mbi datën e krijimit dhe autorin e saj.

2. Ikona "Deisis" (me përmasa 58 x 82,5 x 2 cm) autori i së cilës është anonim, bën pjesë në fondin e ikonave të Institutit të Monumenteve të Kulturës në Berat.

Ajo është realizuar në dru halor dhe tempera. Ikona u gjend e ndarë në tri pjesë të veçanta. Dëmtimi i drurit të ikonës nga insektet ishte mjaft i rëndë. Në disa pjesë ishin krijuar gjendje sfungjeroze dhe zgavra në dru. Në pjesën e përparme ikona nuk ruhej e plotë. Asaj i mungonin pjesërisht: korniza e sipërme, gërsheti djathtas poshtë, ato qendrorë dhe kapitelet. Në të vihen re dëmtime të gruntit që kanë fragmentuar portretin e Johan Pagëzorit dhe të ungjillor Markut. Dëmtime vihen re edhe në vendin ku bashkohen të dy pjesët e drurit të ikonës, si edhe në pjesë të tjera. Ikona paraqitej e errësuar nga verniku i nxirë dhe i dekompozuar në të gjithë sipërfaqen. Figura qendrore e Krishtit mezi perceptohej. Nga dekompozimi i vernikut ishin krijuar dëmtime të ngjyrës dhe sfondit të artë. Aureolat e figurave ishin realizuar në reliev të lehtë, me motive të stilizuara ornamentale. Shtresa e gruntit, e cila shtrihej drejt mbi dru, ishte e përbërë prej sulfat kalciumi, me trashësi 1-1,5 mm, me ngjyrë bazë të kuqe. Mbi të në të gjithë panonë ishte vendosur me penel e arta e sfondit. Analizat e kryera në mostrat e ngjyrave me fluoreshencë të rrezeve X rezultojnë identike si ato të ikonës së Onufër Qipriotit. Ngjyrat kryesore që përdor piktori anonim janë: vishnja, e kuqja, jeshilja, kafja, e bardha, umbra, okra, e arta dhe e zeza. Më pas u krye desinfektimi i ikonës me sulfur karboni dhe bashkimi i tri pjesëve të shkëputura të ikonës. Plotësimi i pjesëve mungesë u realizua në teknikën e parketazhit me lidhës joorganikë (vinovil) dhe kretë. Ikona u përforcua me dy traversa vertikalë, që dallohen qartë nga pjesa origjinale e ikonës. Petrifikimi i drurit u krye me paraloid aceton + fenol. Pastrimi i ikonës nga verniku i nxirë u krye me solucion dimetil formamid + amil acetat, të kombinuar gjithmonë me mjete mekanike.

Mendojmë se piktori i kësaj ikone duhet të jetë nga Atelieja e Onufër Qipriotit. Në zgjidhjen kompozicionale ajo ka shtrirje horizontale, gjë që ndikon në lartësinë dhe elegancën e figurave. Ajo paraqitet e veçantë në krahasim me ikonat e tjera me këtë temë, të cilat priren drejt monumentalitetit dhe rritjes në lartësi të skenës.

3. Ikona "Deisis" (me përmasa 64 x 78,5 x 3 cm) është marrë nga kisha e Shën Kollit në Kala të Beratit. Autori i saj është anonim. Ikona realizuar në dru plepi dhe tempera u gjend e ndarë në tri pjesë të veçanta. Dëmtimi i drurit nga insektet kishte krijuar zgavra të thella duke e lënë, në rastin tonë, pjesën e poshtme të ikonës vetëm në një shtresë të hollë druri, ku është realizuar piktura me trashësi 2-3 mm. Ikonës në pjesën e përparme i mungonin kornizimet e gdhendura në formë gërsheti. Ikona kishte pësuar dëmtime mekanike (vrima, goditje) në pjesë të ndryshme të saj, duke dëmtuar edhe figurat. Grunti rreth 0,5 mm, mbi bazë sulfat kalçiumi paraqitej i hollë dhe shtrihet drejt në dru. Ikona paraqitej e errësuar nga verniku i nxirë e i dekompozuar, i cili ishte grumbulluar në formë ishullore, në mënyrë të çrregullt, në të gjithë sipërfaqen. Ngjyrat kryesore janë e kuqja, vishnja,

jeshilja, okra, e bardha dhe e zeza. Në këtë ikonë nuk përdoret fare ngjyra e artë. Sfondi i ikonës paraqitet në dy ngjyra, gati simetrike, e kuqja vendosur sipër dhe jeshilja vendosur poshtë. Sfondi tek katër ungjillorët, paraqitej blu. Ngjyrat e kornizës së sipërme janë e kuqja dhe bluja. Pas desinfektimit dhe pastrimit të pjesëve të veçanta të ikonës, me teknikën e parketazhit me lidhës jo organik u krye ribashkimi i tri pjesëve të saj. U plotësuan gërshetat e gdhendura, të cilat ndihmuan edhe në konsolidimin e ikonës. Pastrimi i ikonës u krye si në rastet e mësipërme. Në përfundim u krye integrimi estetik i pjesëve të plotësuara. Mendojmë se ikona duhet të jetë krijuar nga autori anonim në fundin e shek. XVI.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Ylli DRISHTI

La restauration de trois icônes du type "Déisis"

DO NOT COPY

Dans l'iconographie byzantine, les créations entièrement originales, à l'exception de celles de la fin du moyen âge, sont assez rares. Tout de même, deux types d'images doivent leur iconographie aux byzantins. Il est question des scènes "Déisis" et "Jugement dernier" qui ont trait aux modèles artistiques du palais de l'empereur. "Déisis" représente Jezus Christ trônant entre la Sainte Vierge et Jean Baptiste qui intercèdent pour le pécheurs. Cette image, qui à l'iconostase était completée par d'autres. Saints et Apôtres, occupait une place centrale dans l'iconographie byzantine médiévale.

Au cours de la période postbyzantine elle ne manquait presque jamais au programme de chaque iconostase. Son exposition à un endroit précis de l'iconostase ainsi que la variété des structures esthetiques au cours de XVI-XVIIIe s dans la région de Berat, sont dignes de notre intérêt. Dans les églises de cette période, situées dans la forteresse de Berat et à ses alentours, on remarque une structure compositionnelle particulière sur ce sujet. La scène "Déisis" occupe la place principale dans ce type d'iconostase qu'on appellerait typique pour la zone de Berat. Il fut créé par Onuphre, le maître en chef de la peinture albanaise postbyzantine. L'auteur met en évidence la scène centrale "Déisis" de plus en plus grande et enrichie de corniches sculptées et peintes, disposées sur deux ou trois plans. Des deux côtés de la scène centrale sont peints les 12 apôtres qui sont appuyés sur une seule planche de bois mais créent l'impression de plusieurs icônes détachées.

Ce type de la scène "Deisis" créé au XVIe s s'utilise même plus tard dans les églises de Berat par le fils d'Onuphre Nicolas, par Onuphre Qiprioti et d'autres anonymes (XVI-XVIIs). Vers la fin du XVIII s et le début du XIXe s cette image perd sa fonction dominante dans les grands iconostases sculptés et dorés qui représentent déjà un programme iconographique plus riche.

Dans cette communication nous allons donner les résultats de la restauration de trois icônes du type "Déisis" faites dans l'atelier de Berat par les successeurs d'Onuphre.

L'icône "Déisis" aux dimensions 79 x 67 cm, faite par Onuphre Qiprioti, trouvée à l'église de Saint Nicolas Paftal, se conserve à l'heure actuelle dans les fonds de l'Institut des Monuments Culturels à Berat. Cette icône, réalisée en bois de noyer et en toile peinte à la détrempe, est composée de trois parties horizontales bien jointes par deux traverses verticales. Dans la partie supérieure il y a une corniche épaisse qui s'allonge un peu des deux côtés. La structure compositionnelle est bien définie par l'auteur: trois figures séparées de rubans de tresses qui dans la partie supérieure se terminent en arcs. Au dessus de la figure du Christ dans la partie où s'appuie l'arc, sont sculptés en bois deux chapiteaux simples. Au dessus des arcs figurent les quatre évangelistes. Tout le fond et les corniches sont dorés. L'icône est enduite d'un vernis de couleur foncée, pas très épais, qui lui donne une nuance grise. On y remarque des fissures, des dépôts de cire, des altérations de la tresse sculptée en bois. A droite, en bas, le canevas était détaché de son support. La partie supérieure du bois du panneau et les traverses verticales étaient ravagées par les insectes. De la radiographie de l'icône on ne constata pas de peintures postérieures. Les analyses des couleurs apportèrent ces resultats: le vert contenait du cuivre et du plomb et le rouge du mercure et du plomb. L'or contenait de l'or et du calcium de l'enduit. Par l'analyse de l'enduit il résulta une teneur en sulfate de calcium. L'échantillon du canevas fut examiné au microscope éléctronique avec un grossissement de 800 à 1000 fois. C'était un canevas de lin conservé en très bon état. Les examens par la lampe à rayons ultraviolets définirent les parties repeintes de la figure de la Sainte Vierge, la main et les lettres et celle de Jean Babtiste (la main et les vêtements).

Tout d'abord on procéda à la désinfection de l'icône et à la pétrification du bois en paraloïd, acétone et phénol. Le canevas et la couche support endommagés furent consolidés

en solution de P.V.C. émulsion dilué. Aprés avoir enlevé les dépôts de cire on effectua des sondages pour le nettoyage de la peinture. Il en resulta quele vernis était très lié à la couleur, donc pour l'enlever il fallait utiliser une solution de dimètyle formamide et amil acétate, combinée toujours avec des instruments mécaniques, surtout dans les fragments des feuilles écrites et des vêtements décorés en ornements dorés. La partie supérieure de l'icône fut nettoyée seulement avec des solutions chimiques. Le nettoyage mit au jour les valeurs artistiques de l'icône et des données sur la date de sa création et son auteur.

2. L'icône "Déisis" aux dimensions 58 x 82,5 x 2 cm, d'auteur anonyme, fait partie du fonds des icônes de l'Institut des Monuments Culturels à Berat.

Elle est faite en bois conifère peint à la détrempe. On la trouva dvisée en trois parties. Le bois gravament ravagé par les insectes était devenu spongieux et plein de creux. Le devant de l'icône n'était pas complet. Il lui manquait partiellement la corniche supérieure, la tresse à droite en bas, au centre, et les chapiteaux. La dégradation de l'enduit avait causé des fractures au portrait de Jean Baptiste et de l'Evangéliste Marc. L'icône décomposée dans toute sa surface, était noircie par le vernis et on ne distingait qu'à peine la figure centrale de Christ. Les auréoles des figures étaient réalisées par un relief léger, avec des motifs ornamentaux stylisés. La couche de l'enduit directement sur le bois était en sulfate de calcium d'une épaisseur de 1-1,5 mm, d'une couleur rouge. En dessus on avait étalé en pinceau la couche dorée du fond. Après les analyses des echantillons, les couleurs résultèrent identiques à celles de l'icône d'Onuphre Qiprioti. Les principales couleurs utilisées par l'auteur anonyme sont: le rouge foncé, le rouge, le vert, le brun, le blanc, l'ocre, l'ombre, le fond d'or, le noir. Pour compléter les parties endommagées on applique la technique de parquetage avec des liants inorganiques. L'icône fut renforcée de deux traverses verticales qui se distinguent nettement de la partie originale. Ensuite on procéda à la pétrification en paraloïd acétone et phenol et a l'enlévement de la couche de vernis.

Nous sommes de l'avis que l'auteur de cette icône a travaillé à l'atelier d'Onuphre Qiprioti. La structure compositionnelle présente une étendue horizontale, qui influe à la hauteur et a l'élégance des figures et la diffère des autres icônes traitant le même sujet.

3. L'icône "Déisis" aux dimensions 64 x 78,5 x 3 cm fut trouvée à l'eglise de Saint Nicolas à Berat. Son auteur est anonyme. Elle est faite en bois de peuplier peinte à la détrempe. Les insectes avaient gravement endommagé le bois, créant des creux profonds. Dans la partie inférieure il ne restait qu'une couche peinte tres mince. L'icône avait subi des endomagements mécaniques et l'enduit d'une épaisseur de 0,5 mm se trouvait directement sur le bois. L'icône était devenue d'une couleur foncée par le vernis noirci et décomposé qui formait des ilots irréguliers sur toute la surface. Les principales couleurs utilisées sont: le rouge, le vert,le l'ocre, le blanc et le noir. L'auteur n'emploie pas la couleur dorée. Le fond est peint en deux couleurs: la partie superieere en rouge et celle en dessous en vert. Le fond dans ce fragment des quatre évangelistes est vert. Après la désinfection et le nettoyage des fragments de l'icône, on rattacha les trois parties. On compléta les tresses sculptées qui influèrent à la consolidation de l'icône. On procéda au nettoyage et à l'intégration esthetique des fragments complétés. Nous pensons que cette icône date de la fin du XVIIIe s.

DO NOT COPY

Nr. 2 1990

DO NOT COPY

Genc SAMIMI

VLERAT DHE RESTAURIMI I NJE BANESE TIPIKE ME ÇARDAK NE BERAT

Ndër banesat e shumta me çardak të Beratit një vend të veçantë zë banesa dy katëshe mbi një truall të thyer në rrugën Kostandin Leka nr. 4. Kati përdhe i saj është i pabanuar, ndërsa i sipërmi i banuar. Në gjendjen e sotme banesa i përket variantit me çardak në një krah. Ajo shquan për trajtimin arkitektonik, i cili në pamjen kryesore zotërohet nga vëllimet e hapura të hajatit e çardakut, ndërlidhur me rampën karakteristike të shkallëve të gurta, mbi një sistem qemeresh. Ashtu si banesat në përgjithësi dhe kjo banesë në rrjedhën e kohës ka pësuar një sërë ndryshimesh, të cilat kanë prekur kompozimin, elementet arkitektonike si dhe teknikën e ndërtimit, pa cënuar rëndë gjendjen origjinale.

Nga vrojtimi i hollësishëm, sondazhet si dhe të dhënat e dala gjatë punimeve restauruese u përcaktuan dy fazat kryesore të ndërhyrjes, nëpër të cilat ka kaluar ky ndërtim deri në gjendjen e sotme, duke përjashtuar ndërhyrje të pjesëshme, që kanë prekur kryesisht elementet arkitektonike.

Në gjendjen origjinale banesa formohej në katin përdhe nga hajati dha katoi, ndërsa në të sipërmin nga çardaku, i cili ndërlidhej me dhomën e mirë, atë të zjarrit dhe një mjedis tjetër, duke u përfshirë në variantin me çardak në një krah.

Faza e parë e ndërhyrjes në banesë është kryer me qëllim që të shtohesh një dhomë zjarri e dytë. Kjo shtesë është arritur duke zgjeruar në drejtimin ballor volumin e dhomës së mirë të sotme dhe duke i marrë asaj një pjesë të sipërfaqes në drejtimin fundor. Kjo ndërhyrje sjell ndryshimin e funksioneve në disa elemente arkitektonike. Zgjatimi i dhomës është arritur duke ndërtuar një brez murature guri në katin përdhe. Kjo teknikë është e ndryshme nga muratura e parë, me breza druri të padukshme. Sipërfaqja e shtuar e dhomës së mirë është shtruar me dërrasa, në ndryshim nga dyshemeja e vjetër, e cila është shtruar me pllaka guri. Dera e re e hyrjes për në dhomën e mirë ka shfrytëzuar hapësirën e një dollapi muri duke e zgjeruar atë. Lartësia e saj është më e vogël se e dyerve të vjetra origjinale, ndërsa trajtimi arkitektonik dhe dekorativ është më i arritur. Gjatë transformimit të dhomës, oxhaku i vjetër, humbet funksionin e tij. Pjesa e poshtme përshtatet si hyrje për në mjedisin ndihmës sanitar, ndërsa pjesa e sipërme mbetet në hapësirën e mafilit të ri. Tamburi i oxhakut të ri, i hapur në muraturën e vjetër, duke qenë i rrënuar lejoi vrojtimin e gjurmëve të muraturës së ngushtuar për krijimin e tymarit. Edhe streha me qeska e ballit të odës ndryshon në madhësinë e daljes nga ajo origjinalja e banesës. Këto argumente flasin qartë për ndryshimin e këtij mjedisi. Zhvendosja e volumit të këtij mjedisi, lejoi ndërtimin ndërmjet tij dhe odës origjinale të zjarrit, të një ode të dytë zjarri.

Me këto ndryshime banesa rrit numrin e mjediseve, duke pasur dy dhoma të mira dhe dy dhoma zjarri. Kjo fazë rindërtimi mendojmë se është kryer rreth gjysmës së dytë të shek. XVIII, afërsisht rreth viteve 1782. Këtë datë e lidhim me mënyrën e trajtimit të elementeve të dhomës së mirë, trajtim i cili ka ngjashmëri të madhe me Teqenë e Helvetive, punimet e së cilës, sipas mbishkrimit janë kryer rreth viteve 1782-1783. Trajtimi i elementeve të drurit, profilet e dyerve, dollapëve, mafilit, si dhe ngjyrosja me ngjyrë të kuqe shihen

si ndikime në këtë objekt, në të cilin, me sa dimë janë zbatuar për herë të parë.

Faza e dytë e rikonstruksionit ka të bëjë me zgjerimin e banesës në drejtimin e krahut, duke marrë formën e shkronjës L. Meqënëse terreni ka qenë i thyer, shtesa e ndërtimit është e zhvilluar në tri kate. Zhvillimi në tri kate është i rrallë për qytetin e Beratit. Atë e ndeshim përgjithësisht gjatë rindërtimit të banesave të vjetra. Për këtë shtesë, karakteristikë teknike është ndërtimi i katit të dytë me skelet druri. Nga vrojtimi i teknikës së ndërtimit, trajtimit të pamjes së jashtme me shumë dritare dhe mënyrës së trajtimit të brendësisë së mjedisit të katit të sipërm, kuptohet qartë se shtesa i përket gjysmës së dytë të shek. XIX. Ajo ka të bëjë me atë hov ndërtimesh e rindërtimesh që u bënë në qytetin e Beratit mbas tërmetit të vitit 1851. Në këtë periudhë në çardak u shtua një qoshk i dytë, nga sipërfaqja e të cilit sigurohet ndërlidhja me mjedisin e shtuar. Gjithashtu në katin përdhe është hapur një derë, nëpërmjet së cilës me anën e shkallëve sigurohet ndërlidhja me mjediset e sipërme. Me kryerjen e këtij rindërtimi banesa kthehet në një godinë me një numër krahasimisht të shumtë mjedisesh dhe me dy hyrje. Gjatë kësaj periudhe mendojmë se është bërë njëkohësisht dhe mbyllja e pjesshme e hapësirës së hajatit dhe shkallëve.

Ndryshimet në kompozimin e banesës janë shoqëruar me ndryshime në elementet arkitektonike, si njësia dinamike. Këto ndryshime madje janë më të shumta në numër në të dy fazat e rindërtimit.

Nga një vrojtim i hollësishëm i ndërtimit mund të pohohet se në këtë banesë gjejmë të përdorur një numër të madh elementesh ndërtimorë të banesës beratase në evoluimin e tyre ne kohe, qysh prej gjysmës së dytë të shek, XVIII e deri në fund të shek. XIX. Në anën e jashtme të banesës gjejmë të përdorur pothuajse të gjitha llojet e strehëve të banesës beratase, strehë me qestekë, me gjysëm qestek, bishta të drejta dhe të pjerrta, me tavan dërrase dhe të kombinuar me tavan dërrase dhe hark të profiluar dhe të suvatuar. Në drejtim të përdorimit të dritareve gjejmë si ato të ndërtuara me muri guri me paturë dhe pa paturë, ashtu edhe ato në skelet druri, në mbarë evoluimin e tyre, me kapakë dërrase, kafazlije, me katër kanata me lëvizje vertikale dhe horizontale. Në pamjen kryesore gjejmë shkallë njëfishe prej guri, trajtimin e kolonates prej druri e cila mbështetet në bazamentin karakteristik të krijuar prej pesë harqesh prej guri. Ndeshet gjithashtu shtimi i sipërfaqes së banimit nëpërmjet daljes para pamjes kryesore me kolonë guri. Në këtë banesë në brendësi të monumentit, mund të ndiqet evoluimi i kompozimit të dyerve. Në banesë takohen edhe tri mënyra të kompozimit të volumit musandër-mafil, disa lloje kompozimi tavanesh, tri mënyra ndërtimi të tamburit të oxhakut dhe po aq të pjesës së tymarit mbi çati, disa mënyra ndërtimi dollapesh, muri etj.

Nga një analizë morfologjike e të gjithë elementeve ndërtimore, duke i krahasuar ato me banesat e datuara, mund të pohohet se kjo banesë beratase me çardak ruan të dhëna shumë të vlefshme dhe shumë të rëndësishme mbi evoluimin e arkitekturës së banesës beratase në kohë dhe sidomos të elementeve të saj arkitektonike.

Restaurimit të këtij monumenti duke pasur parasysh vlerat e tij iu kushtua një kujdes i veçantë. Synimi ishte ruajtja e banesës me vlerat ndërtimore në kohë, pa përjashtuar heqjen e ndonjë shtese pa kriter, e cila cënonte rëndë vlerat autentike dhe tipologjike të veprës. Në fillim u ndërhy në pjesën që po rënohej. Për të ruajtur monumentin nga dëmtimi i mëtejshëm në bazë të një fotografie dhe gjurmëve origjinale u krye restaurimi, apo rindërtimi i dhomës së rënuar të katit të dytë. U krye çlirimi dhe vlerësimi arkitektonik nga ndërhyrjet e mbylljes së hajatit dhe kafazit të shkallëve. Punime konsolidimi dhe plotësimi me elementet që mungonin pjesërisht u kryen në të gjitha mjediset, gjithmonë duke respektuar gjurmët origjinale.

Ky monument mbas restaurimit në vitin 1980 u kthye në muze etnografik të rrethit, duke gjetur një funksion tepër të përshtashëm, i cili përputhet më se miri me vlerat e tij të veçanta në këtë gjini monumentesh.

DO NOT COPY

Genc SAMIMI

La restauration d'une habitation typique à tchardak, dans la ville de Berat

DO NOT COPY

Parmi les nombreuses habitations à tchardak de la ville de Berat, une place particulière revient à l'habitation à un étage construite sur un terrain accidenté de 4 rue "Konstandin Leka". A l'état actuel, l'habitation appartient à la variante de l'habitation à tchardak à une aile. Elle se distingue par son traitement architectonique avec les pièces ouvertes du tchardak et du hayat au centre où l'on accède par l'escalier caractéristique en pierre, appuyé sur un système de voûtes. Cette habitation comme les autres en général, a subi une série de modifications qui regardent la composition, les éléments architectoniques, la technique de construction et ne nuisent pas sérieusement à l'état original.

Un examen minutieux, les sondages effectués ainsi que les données obtenues au cours de la restauration, définirent deux phases principales d'intervention, exeptés les cas des interventions partielles qui ont touché essentielement les éléments architectoniques. Au début au rez-de-chaussée se trouvaient le hayat et le "katoi" tandis que au premier étage, le tchardak qui communiquait avec la "chambre d'amis", la maison de feu et une autre pièce.

La première phase des interventions visait l'adjonction d'un deuxième "maison de feu". On y parvint en élargissant le volume de la "chambre d'amis". Cette intervention apporta des changements fonctionnels de quelques éléments architectoniques. L'allongement de la pièce est assuré par la construction d'un fragment de mur en pierres au rez-de-chassée dont l'appareil diffère de celui de l'habitation. Le sol de la partie ajoutée de la "chambre d'amis" est plancheié alors que l'autre partie est pavée de dalles de pierres. Un placard élargi devînt la nouvelle porte qui donne accès à la chambre. Elle est moins haute que les anciennes portes originales mais elle est mieux réussie quant au traitement architectonique et à la décoration. Avec la modification de la chambre, la cheminée perd sa fonction. Sa partie inférieure sert déjà d'entrée au sanitaire. L'auvent de la partie frontale de la chambre diffère de celui original de l'habitation. Ces arguments parlent d'une modification de cette pièce. Le déplacement du volume de cette pièce permit l'aménagement d'une deuxième "maison de feu". Ces modifications apportèrent une croissance du nombre des pièces. Cette phase de reconstruction a dû être effectuée pendant la deuxième moitié du XVIIe s vers l'année 1782. Cette datation est liée au mode de traitement des éléments de la chambre d'amis qui ressemble beaucoup à celui du tekké de la secte Halveti, construit vers les années 1782-1783. Le traitement des éléments en bois, des profils de la porte, des placards, l'emploi de la couleur rouge etc sont des influences de cet objet de culte où ils furent appliqué pour la première fois.

La deuxième phase de reconstruction se rapporte à l'extension de l'aile de l'habitation qui prend la forme de la lettre "L". Puisque le terrain est accidenté, l'adjonction est réalisée en deux étages. Le développement en deux étages est un peu rare dans la ville de Berat. On le rencontre généralement après la reconstruction des anciennes habitations. D'un examen de la technique de construction du traitement de l'extérieur à plusieurs fenêtres et de l'intérieur de l'étage supérieur, il ressort que l'adjonction appartient à la deuxième moitié du XIX e s. Elle a trait aux nombreuses constructions et reconstructions effectuées dans la ville de Berat après le tremblement de terre de 1851. A cette période au tchardak fut ajouté un deuxième kiosque qui réalisait la communication avec la pièce ajoutée. Au rez-de-chaussée on a percé une autre porte qui au moyen d'un escailer assure la communication avec les pièces en dessus. Nous pensons que pendant cette période on a fermé partiellement l'espace du hayat et de l'escalier.

Les modifications dans la composition de l'habitation sont accompagnées par des modifications des éléments architectoniques.

Après un examen minutieux de la construction on peut admettre que dans cette habitation sont utilisés un grand nombre d'éléments constructifs de l'habitation de Berat dans leur évolution dans le temps, depuis la deuxième moitié du XVIII e s jusqu'à la fin du XIX e s. On remarque l'emploi de toutes sortes d'auvents, des fenêtres en embrasure ou sans embrasure, en squelette de bois à quatre battants à mouvement vertical ou horizontal etc. Dans la façade on trouve l'escalier en pierre à une rampe et la colonne en bois qui s'appuie sur un soubassement caractéristique formé de cinq arcs en pierres. On remarque également l'adjonction de la superficie habitée qui fait saillie dans la façade. A l'intérieur de cette habitation on peut suivre l'évolution de la composition des portes. On y rencontre également trois modes de composition du volume "musander-mafil", quelques sortes de compositions de plafonds, trois modes de construction de tambour de cheminée, quelques sortes de placards etc.

Après une analyse morphologique de tous les éléments de construction, comparés à ceux des habitations datées, on peut admettre que cette habitation à tchardak renferme des données précieuses assez importantes sur l'évolution de l'architecture de l'habitation de Berat.

En prenant en considération les valeurs de cette habitation on attacha une grande importance à sa restauration. Elle visait la conservation de l'habitation avec ses valeurs de construction, sans exclure la destruction de quelques adjonctions sans critère qui nuisent gravement aux valeurs authentiques et typologiques de l'oeuvre. Au début, on intervînt, à la partie la plus endommagée. Afin de sauvegarder le monument d'un endommagement ultérieur selon une photo et les traces originales on procéda à la reconstruction du premier étage ruiné. Toujours en respectant les traces originales, on fit la consolidation et le complètement des éléments perdus dans toutes les pièces.

Après la restauration, en 1980, cette habitation se convertit en musée ethnographique de la région trouvant ainsi une fonction assez convenable qui correspond bien à ses valeurs.

DO NOT COPY

Nr. 2 1990

DO NOT COPY

Fatmir THAÇI
Adrian DEVOLLI

RESTAURIMI DHE VLERAT E PIKTURES MURORE TE KISHES SHEN MERI VLLAHENA NE BERAT

Piktura që mbulon sot sipërfaqet e brendëshme të mureve të kishës së Shën Mëri Vllahenës i takon periudhës së dytë mbas rindërtimit të kishës. I gjithë afresku është realizuar prej Nikollës, birit të Onufrit, më 1578. Të dhënat e autorësisë janë shkruar në gjuhën greke, mbi portën që lidh pjesën e brendëshme të kishës me narteksin.

Në periudhën që pikturon Nikolla vërehen tendenca të rikthimit në traditën e hershme bizantine. Në realizimin e figurave kishtare kthimi tek e vjetra do të shoqërohet me shumë elemente të kohës. Veçanërisht do të përparojë paraqitja psikologjike e pamjes së figurave, të pikturuara në situata koloristike të ngjyrës intensive. Piktura murore, e ndarë në kompozime të veçanta sipas skenave, paraqet historinë e jetës dhe të "mrekullive" të Krishtit, por mungon paraqitja e "Gjyqit të fundit". Siç duket ajo duhet të ketë qenë e pikturuar në murin lindor të narteksit, siç e tregojnë edhe fragmentet e pikturës së palexueshme që ka mbetur.

Në rreshtin e parë janë pikturuar shenjtorët dhe strategët në këmbë, mbi to rreshtohen medalionet e më sipër pikturohen skenat ungjillore.

Gjendja fizike e përgjithshme e pikturës murore, si dhe dëmtimet e shkaktuara në periudha të ndryshme bënë të domosdoshme ndërhyrjen restauruese. Fillimisht kjo punë filloi me konstruksionin dhe më pas vazhdoi në pikturë. Nga plasaritjet e mëdha të suvasë në qoshe dhe absidë, si dhe nga deformimet nga shembja e murit perëndimor dhe verior janë rrëzuar pjesë-pjesë, fragmente të mëdha nga shtrati pikturor, të cilat më vonë kanë rrezikuar shkëputjen e krejt kësaj zone me afresk. Dëmtime serioze mbi pikturë ishin krijuar edhe nga lyerja e ngjyrave me vernik. Fillimisht verniku duhet të ketë shërbyer për ta gjallëruar pamjen, më pas, nga prania e vazhdueshme e ajrit të lagët, sipërfaqja mbi vernik kishte marrë një pamje të zbardhur, që turbullonte dhe pengonte shikimin normal. Për restaurimin e këtij afresku është punuar me ndërprerje gati 30 vjet. Qëllimi kryesor i ndërhyrjeve ka qënë konservimi dhe mirëmbajtja. Punimet mbi plotësimet dhe përforcimet e pjesëve të dëmtuara kanë ndryshuar dhe evoluar vazhdimisht, deri sa u realizua forma më e mirë si në drejtimi e qëndrueshmërisë, ashtu dhe të paraqitjes estetike.

Vitet e fundit me ndërhyrje restauruese, realizuar nga piktorë restauratorë të Institutit të Monumenteve të Kulturës dhe Degës Berat, janë kapërcyer me sukses një sërë problemesh që kanë dashur një punë të kualifikuar. Këtu mund të përmendim konsolidimin dhe përforcimin e murit perëndimor, pa cënuar sipërfaqen e afreskut. Zëvendësimi i strukturës së deformuar të murit me llaç balte, u krye duke hequr e rivënë çdo gur. Më pas, vrimat e krijuara nga trarët e kalbur, që lidhnin në thellësi muret, u plotësua nga tiranta hekuri të betonuara e të tendosura sipas nevojës. Po kështu u zëvendësua edhe trau që lidhte harkun paraabsidal mbi ikonostas. Përforcime të shtratit të pikturës u krye edhe në injektime të shumta me kazeinë dhe gëlqere në raportin 1/3. Ato u realizuan kryesisht më të çarat dhe xhepat e afresukt të murit perëndimor. Më pas u krye edhe shkulje dhe këto

DO NOT COPY

fragmente u vendosën me saktësi në vendet e mëparshme duke iu krijuar një shtrat të ri.

Gjendja e përmirësuar e monumentit shtroi detyrën për realizimin e shumë punimeve të tjera. Drenazhimi i kryer në themelet e murit të jashtëm, në absidë, si dhe largimi dhe ulja e nivelit të tokës në murin verior, ka krijuar mundësinë e kullimit të ujrave duke bërë të mundur mënjanimin e deri në kufirin maksimal të lagështirës, që kapte lartësinë 180 cm nga dyshemeja.

Provat për pastrimin e vernikut të shurdhuar të kryera 10 vjet më parë në skenën "Mbledhja e të gjithë apostujve" shtruan si detyrë, pas pastrimit të përgjithshëm që iu bë afreskut me alkool dhe aceton, fiksimin e ngjyrave me paraleloid të holluar në alkool. Ky proces do të eleminojë në një shkallë të konsiderueshme oksidimin e dukshëm të pelikulit të ngjyrës. Pas këtyre ndërhyrjeve restauruese, piktura murore e kishës së Vllahernës ka fituar vlera, duke iu afruar shumë pamjes së saj fillestare. Ajo, ndërkohë, ka shërbyer si shkollëz restaurimi, sepse eksperienca e fituar në këtë monument ka dhënë rezultate të kënaqshme edhe në restaurimet e mëvonshmë në monumentet e tjera të kalasë. Punimet e mëvonshme, që do kryhen mbi pikturën murore të kishës Vllahernës, do të përqëndrohen në paraqitjen sa më të mirë të pamjes dhe vlerësimit estetik. Për këtë do të rivendoset një pjesë e ikonambajtësve (pjesa e sipërme) si dhe do të plotësohen me ngjyrë të dallueshme vendet e dëmtuara.

Piktura e vitit 1578 zë pothuajse krejt sipërfaqen e dukshme të mureve. Fragmentet e pikturës së parë janë zbuluar në niken e krahut të majtë të absidës. Për mendimin tonë, duke u nisur nga teknika dhe trajtimi i thjeshtë, gati primitiv i veshjeve të shënjtorëve, ajo i takon mesit ose fundit të shek. 13. Gjithashtu portreti i Krishtit, në murin verior, (fragment i skenën "Deisis", që tregon se kisha e Vllahernës në krahun e murit verior ka pasur një hajat të mbuluar) i takon kësaj kohe. Megjithatë këto fragmente nuk mundësojnë një analizë të gjerë e interpretative të pikturës së parë.

Afresku i Nikollës përfaqëson pikturën tipike pasbizantine në Ballkan dhe ndërkohë aty do të vemë re edhe shumë elemente të trashëguara nga piktura e mëparshme e Onufrit. Në kompozim, ai shkon drejt zvogëlimit të përmasave figurative, ku kujdesin më të madh ia kushton portretit dhe psikologjisë së shenjtit. Këtë e gjejmë pothuajse në të gjitha figurat e rrethit të parë e veçanërisht në fytyrën e Judës të paraqitur me eksperesivitetet dhe dramaticitetit. Raportet ndërmjet figurës dhe hapësirës në sfond, do të lëviznin në forma dhe detaje të zvogëluara duke klasifikuar Nikollën më shumë si piktor kavaleti, me edukatën dhe dëshirën për pikturën mbi dru. Përmasat e mëdha dhe monumentaliteti në zgjidhjen e skenës "Fjetja e Shën Mërisë" do ta radhisë këtë kompozim si një nga realizimet më të rëndësishme të pikturës së kishës.

Vëmendjen ta tërheq edhe trajtimi i pabarabartë i realizimit të pikturës. Megjithatë pikturuar prej një dore, shpesh në afreskun e skenave sipër, pranë çatisë, duke qenë se do të shikohet në largësi nga vizitori, piktori nuk i kushton shumë rëndësi vizatimit dhe realizimit të ndonjë detaji. Teknikisht afresku pikturohet ashpër e me penela të hedhura. Nikolla, ndryshe nga i ati, me ekspresivitet grafik e dramatizëm shumë ngjarje, duke u veshur atë me masa të theksuara misterike e spirituale. Kjo vërehet tek trajtimi i skenës "Kungimi i apostujve" portretet e Shën Anës, Shën Varvarës tek skena e "Pagëzimit të Krishtit", "Shestja", "Shpërfytërimi", "Zbritja nga kryqi" etj. Shpesh, piktori, drapërinjtë dhe mbulesat i pëlqen t'i mbushë me motive e dekoracione floreale të stilizuara të lules tri gjethëshe, duke përdorur më shumë ngjyrën e zezë e të kuqe, mbi sfondin e bardhë të gëlqeres. Realizime të bukura të këtij lloji shohim në mbulesën e shtratit, në skenën "Fjetja e Shën Mërisë" fragmentet në të dy krahët e ikonostasit, si dhe të drapërinjve poshtë skenave. Objektet e njohura si opingat susaku, këmishat, jeleku, çorapet, kapellja e krejt veshja e figurave në skenat "Shërimi i të sëmurëve dhe sakatëve" tregon se shpesh, kur pikturon skena laike, Nikolla i referohet jetës së gjallë.

Piktura e Vllahernës do të mbesë si shembull i mirë i artit kishtar, që do të pasurohet më vonë me Onufër Qiprotin, në kishën e Shën Kollit pranë saj. Ajo do të mbetet si tradita më e plotë e kësaj periudhe për piktorët që do të pikturojnë më vonë në teknikën e afreskeve në kishat e "Shën Mitrit", "Shën Jovanit", "Shën Gjergjit", " Kostandinit dhe Elenës" etj, në kalanë e Beratit.

Fatmir THAÇI
Adrian DEVOLLI

DO NOT COPY

La restauration et les valeurs de la peinture murale de l'église de Notre Dame de Blachèrnes

La peinture murale qui à l'heure actuelle couvre toute les surfaces intérieures de l'église de Notre Dame de Blachèrnes, appartient à la periode de la reconstruction de l'église. Toute la fresque est réalisée par Nicolas, le fils d'Onuphre. Au-dessus de la porte qui relie le narthex à la partie inférieure de l'église il y a une inscription en grec qui fournit des données sur l'auteur.

A la peinture de Nicolas on remarque des tendences de retour à l'ancienne tradition byzantine. Dans la réalisation des figures religieuses, ce retour est accompagné de plusieurs éléments de l'époque. La peinture murale divisée en compositions particulières selon les scènes, représente l'histoire de la vie et les "miracles" de Christ, mais il y manque la représentation de la scène "Le dernier jugement". Elle a dû être peinte au mur oriental du narthex, comme le démontrent quelques fragments d'une peinture invisible.

A la première rangée sont peints les Saints et les stratèges, en dessus les médaillons et plus haut les scénes évangelistes.

L'état physique de la peinture murale en général ainsi que les endommagements qu 'elle avait subis avec le temps, dictaient une intervention de restauration. Tout d'abord on commença par la reconstruction puis on continua avec la peinture. Les grandes fissures de l'enduit au coin de l'abside ainsi que les déformations causées par l'écroulement du mur occidental et septentrional, ont dégradé la couche de support de la peinture qui amena son detachement dans cette zone. Des dégâts sérieux sur la peinture apporta également le vernis appliqué sur les couleurs. Au début il a dû servir à élucider la vue mais plus tard sous l'influence de l'humidité, cette surface altérée empêchait une lecture normale de la peinture. A la restauration de cette fresque on travailla pendant 30 années de suite. Le but principal en était la conservation et l'entretien. Les travaux de complètement et de renforcement des parties endommagées évoluèrent pour obtenir une meilleure forme quant à la stabilité et à la représentation esthétique.

Au cours des dernières années les interventions de restauration entammées par les peintres restaurateurs de l'Institut des Monuments Culturels ont resolu une serie de problèmes importants. Il est cas de mentionner ici la consolidation et le renforcement du mur occidental sans nuire à la surface de la fresque, le remplacement de la structure deformée du mur en mortier de pisé, en enlevant et remettant chaque pierre. Plus tard, les trous crées par les poutres pourries qui reliaient les murs en l'intérieur furent complétés par des tirants de fer bétonnés et precontraints selon le besoin. Pour renforcer la couche de support de la peinture on utilisa les injections en mélange de caséine et de chaux dans le rapport 1/3. On les appliqua surtout dans les fissures et les lacunes de la fresque occidentale. Plus tard, on procéda à la dépose de quelques fragments qui furent remis sur place avec une nouvelle couche de support.

L'état amélioré du monument imposait la réalisation de plusieurs autres travaux. Le drainage effectué aux fondations du mur extérieur à l'abside ainsi que l'abaissement du niveau du sol au mur septentrionnal permirent l'infliltration des eaux évitant ainsi au maximum l'humidité présente jusqu'à une hauteur de 180 cm du plancher.

Les essais effectuées il y a 10 ans, sur le nettoyage du vernis de la scène "La réunion des apôtres" montrèrent qu'après un nettoyage général de la fresque avec de l'alcool et de l'acétone, les couleurs devaient être fixées en paraloïd dilué en alcool. Ce processus éviterait dans une certaine mesure l'oxydation visible de la pellicule de la couleur. Les travaux redonnèrent à la peinture les valeurs déjà perdues et servirent d'une petite école de restauration parce que l'expérience acquise dans ce monument donna des resultats

satisfaisants à la restauration des autres monuments de la forteresse. Dans le futur, les travaux de restauration consisteront à la remise sur place de la partie supérieure de l'iconostase et à la retouche en couleurs visibles des lacunes.

La peinture de l'année 1578 occupe presque toute la surface des murs. Des fragments de la première peinture sont découverts à la niche gauche de l'abside. Tenant compte de la techique et du traitement presque primitif des vêtements des Saints nous pensons que cette peinture appartient au XIII e s. Le portrait de Christ à l'extérieur du mur septentrional date également de cette époque.

La fresque de Nicolas représente la peinture typique postbyzantine dans les Balkans mais entre temps on remarque plusieurs éléments herités de la peinture d'Onuphre. Dans la composition il diminue les dimensions figuratives et fait attention au traitement du portrait et de la pschycologie du Saint. Les grandes dimensions et la monumentalité de la composition de la scène: "La dormition de la Vierge" rangent cette peinture parmi les plus importantes peintures de l'église.

On remarque que le peintre n'attache pas beaucoup d'importance au traitement des scènes situées en haut, près du toit. Bien que peintes par la même main, le dessin et quelques détails y sont négligés. A la différence de son père, Nicolas, par une expressivité graphique dramatise l'événement en lui donnant des aspects mysthiques et spirituels remarquables comme p.ex.au. traitement des portraits de la Sainte Anne, Sainte Varvare, de la scène du "Baptême" etc Là l'auteur aime remplir les draperies en décoration florales, en trèfles stylisés, utilisant beaucoup le rouge et le noir sur le fond blanc de la chaux.

On retrouve de belles réalisations de ce genre à la couverture du lit à la scène de la "Dormition de la Vierge", aux fragments latéraux de l'iconostase, à la draperie de la partie inférieure de la peinture. La présence des objets connus tels chemise, gilet, bas, ainsi que les vêtements que portent les figures dans les scènes "la guérison des malades et des infirmes" montre que Nicolas pour peindre des scenes laïques se refère souvent à la vie.

La peinture de Blachèrnes demeure un bon exemple de l'art religieux qui sera suivi de l'oeuvre d'Onuphre Qiprioti dans l'église de Saint Nicolas située tout près.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Eduard SOPPI

MBI DISA PUNIME NE TAVANIN E TEQESE SE HELVETIVE NE BERAT

Teqeja e Helvetive në qëndër të qytetit të Beratit është ndërtuar në fund të shek. XV. Ajo së bashku me xhaminë e mbiquajtur "Mbret" dhe selamllëkun anash bën pjesë në hullien që u themelua nga Sulltan Bajaziti (1481-1512).

Në vitin 1782, më 16 dhjetor, sipas mbishkrimit mbi portën e hyrjes për në sallë, ndërtesa u përfundua së ndërtuari "ex novo" nga Kurt Ahmet Pasha, i cili ka paguar edhe për zbukurimin e brendshëm të Teqesë, me veshje me dru dhe pikturim. Këto punime që filluan më 7 dhjetor 1782 përfunduan më 8 dhjetor 1783, sipas një mbishkrimi tjetër shkruar me bojë mbi një dërrasë, pra pas një viti pune.

Faltorja për formën që ka është unike. Të bie në sy kompozimi dy vëllimësh, pothuajse kubor i dy njësive të vendosura njëra mbi tjetrën. Në fasadën monolite dallon bukur harkada me pesë harqe mbi kolona guri. Teqeja është e veshur e gjitha me pllaka guri të bardha, të skalitura imët e me saktësi. Brenda ajo është e ndarë në dy mjedise. Në mjedisin kryesor bie në sy tavani i madh i pikturuar, mafili, korniza të dritareve e të dyerve, vitrazhet e shtatë dritareve dhe pikturat murore që zbukurojnë pjesën e sipërme të tij. Zotërues është sidomos tavani dhe piktura e tij me elementë të shumtë të stilit barok i integruar në artin islamik. Duke qënë më i arrituri në të gjithë vendin, ai ngjan me tipologjinë karakteristike të tavaneve të tjerë të shek. XVIII të përhapura në botën islamike. Në vendin tonë gjurmë të ngjashme me këtë pikturë, por më të dobëta ndeshim në tavanin e Bazilikës së Shën Mërisë në Gradishtë të Lushnjës, në tavanin e Bazilikës së Shën Kollit në Kozarë të Beratit dhe në dy dyer të bukura të ikonastasit të kishës së Shën Kollit në Perondi.

Në pikturën e tavanit të Teqesë së Helvetive, më shumë se në çdo rast tjetër, bie në sy vizatimi tepër i punuar dhe ngjyrat vezulluese. Ato të ngacmojnë duke të krijuar dimensione të mëdha stimuluese brenda një konfigurimi arkitektonik. Gati si një ëndërr e shtrirë në skenografi mbi një plan horizontal të bën të humbësh ndjeshmërinë mbi strukturën reale. E gjitha kjo ka si lidhje elegancën e rrallë. Elementët përbërës si: rozeta e madhe në qëndër, katër rozetat trekëndore, fashaturat dhe fusha tetëkëndore, që ka nivel më të lartë, i përmbahet një ndërtimi gjeometrik mjaft rigoroz dhe tepër të saktë. Në përmasat e mëdha të tavanit (7,5 x 7,5 m) piktura shfaqet shumë e pasur. Fashaturat i përshkon një shirit i artë që lidh të gjithë motivin kryesor i cili gjatë rrugës herë thyhet e herë harkohet, duke krijuar motive të papërsëritëshme dhe të ndryshme nga fashatura në fashaturë, të cilat hollohen e zvogëlohen drejt qëndrës. Ndërmjet fushave të krijurara nga loja abstrakte e shiritit të artë zhvillohen llojlloj skenash me fruta e gjethe, lule të shumëllojshme e mikropeizazhe, të cilat krijojnë iluzione marramendëse.

Përmbajtja arkiteturore e tavanit si dhe struktura mbajtëse, e cila s'dallohet, është formuar prej dërrasash dhe gdhendjesh të formave të ndryshme, të mbërthyera në "ferro batutto" me gozhdë kovaçi me dy koka dhe trup në formë prizmi të zgjatur. Gozhdët janë të tri dimensioneve. Druri i përdorur për tavanin është me origjinë halore dhe është i

DO NOT COPY

gruntuar hollë.

Për aplikimin e arit mbi grundin e parë është përdorur një grund tjetër më i trashë, i cili prej analizës rezulton të jetë sulfat me pak karbonat. Grundi i parë gjatë aktivizimit me acid kloridrik ka formuar gjilpërat e klorurit të kalciumit. Ari 14 karat ka në përbërje shumicë squfuri, pak plumb e sasi të konsiderueshme stronciumi (element që shërben kalciumi e grundit).

Për të frenuar shkëputjen e grundit nga tensioni i fletës së hollë të arit, nga mjeshtërit rretheqark motivit është vendosur një vernik i hollë në gjendje të lëngët. Ai është me bazë natyrore, pasi ka origjinë halore.

Fiksimi i tavanit, i cili është i gjithë i varur, është realizuar ndërmjet një kompleksi tirantash prej trarësh të mëdhenj druri të lidhur me tranversa dhe dërrasa të mbërthyera të gjitha me seri patavrash të disa dimensioneve dhe të listelave që mbajnë rozetën kubore. Këto janë origjinale dhe në gjendje relativisht të mirë, duke vërejtur se ka kohë që ka filluar shfaqja e shenjave të keqësimit nga dëmtimi i teknikës së ekzekutimit. I gjithë ky konstruksion lidhet me tirantat e trasha e të larta të çatisë. Fashaturat që formojnë tavanin janë të dimensioneve të ndryshme, sipas gjatësisë së kahut të brinjës, por nuk i kalojnë tri metrat. Ato janë 1,5 cm të trasha dhe të rrafshëta. Vetëm fashaturat anësore që takojnë me murin dhe ato që tregojnë thellim janë të harkuara dhe gjithmonë tregojnë ndryshimin e nivelit të tavanit, i cili ka katër të tilla. Si struktura mbajtëse dhe vetë konstruksioni arkitektonik nuk ka pësuar ulje ose harkim.

Më të ndjeshme karshi dëmtimit janë treguar fashaturat, të cilat janë përdredhur sidomos në ekstremet, dhe janë liruar nga mbërthimi ose nga lagështira që ka ardhur prej çatisë. Dega e Monumenteve të Kulturës së Beratit që më 1978-79 ka bërë punime në çatinë e monumentit. Këto punime u përsëritën para 6 vjetësh duke vendosur nën tjegulla patavra me teknikën femër-mashkull dhe mbi to u shtua një shtresë me letër katrama. Pjesa e sipërme e tavanit u fshi dhe u pastrua. Ky proces është përsëritur disa herë. Kundër insekteve xilofage dy herë është kryer dizifektimi me solucion e fituar nga përzierja e D.T me aceton teknik. Dezifektimi është kryer me sprucim dhe në raste të veçanta me lyerje.

Meqënëse tavani i Teqesë së Helvetive është i pikturuar, problemin e restaurimit të tij e kemi shtrirë në dy kohë. Së pari restaurimin e pikturës si ndërhyrje paraprake konsoliduese, e cila do të lejojë që të punojmë për fazën e dytë, që do të konsistojë në restaurimin konservues të pjesëve të strukturës arkitekturore të objektit. Dëmtimi kryesor ishte përdredhje dhe shkëputja e petave të grundit nga fashatura, kur ku grund kishte ar mbi të. Në rastin tonë tensionet e krijuara nga bymim-tkurrja, kanë patur si origjinë funksionin jo normal të çatisë dhe si pasojë depërtimin e lagështirës. Mikroklima dhe lagështira e ajrit u prunë në parametra normalë me rregullimin e çatisë, pra tani tavani ruhet në kushte normale.

Ulja e petëve të gruntuara të arta dhe ringritja në vendin e mëparshëm u krye duke i zbutur më parë me xhelatinë të tretur në ujë dhe të holluar, e cila u aplikua e ngrohtë, për të vendosur më pas letra japoneze. Për të gjithë pjesën tjetër përdorim fiksimin me xhelatinë në disa pika fenoli. Njëkohësisht kryem dhe pastrimin e pikturës me solucion alkoli dhe terpentinë.

Këtë do të quanim fazën e parë të punimeve. Në fazën e dytë punimet filluan tek rozeta e madhe në qëndër. Çmontimi i saj u krye nga e majta në të djathtë duke mos hequr më tepër se dy panele njëherazi. Një panel është i përbërë nga tri pjesë të kapura njëra pas tjetrës me mbivënie. Pjesët e hequra u konsoliduan duke filluar nga ana me pikturë. Konsolidimi u krye me paraloid B. 72 të tretur nga diluent. Problemin e rivendosjes së gozhdëve të veta në foletë e mëparshme e zgjidhëm duke futur më parë kunja druri e pastaj vetë gozhdën. Në të ardhmen kështu, siç u çmontua dhe e montua rozeta, do të veprohet dhe për pjesët e tjera të tavanit.

Eduart SOPPI

Sur quelques travaux effectués au plafond du tekké de la secte Halveti à Berat

DO NOT COPY

Le tekké de la secte Helveti au centre de la ville de Berat date de la fin du XV sc. De, pair à la mosquée surnomée "Mbret" et au selamllëk à côté, il fait partie au "kullie" fondé par Sulltan Bayazit II (1481-1512).

D'après l'inscription trouvée sur la porte qui donne accès à la salle, le 16 décembre 1782 fut terminée la contrusction "ex novo", du bâtiment par Kurt Ahmed Pacha qui avait payé également l'ornementation intérieure du Tekké, le revêtement en bois et la peinture. Selon une autre inscription écrite en ancre sur une planche, les travaux s'y effecturèrent de 7 décembre 1782 au 8 décembre 1783.

Par sa forme, le temple représente un exemple unique. C'est une composition de deux volumes presque cubiques de deux unités disposées l'une sur l'autre. A la facade monolithe se distingue bien l'arcade de cinq arcs surmontant cinq colones en pierre. Le tekké est revêtu de tous les côtés de dalles de pierre blanches en gravure fine et précise. A l'intérieur il est divisé en deux pièces. Dans la pièce principale attirent l'attention le grand plafond peint, le "mafil", les corniches des fenêtres et des portes, les vitrages des septs fenêtres, les peintures murales qui ornent sa partie supérieure. Le plafond avec sa peinture et ses nombreux éléments du style baroque, integré dans l'art islamique, le plus réussi dans tout le pays, ressemble à la typologie caractéristique des autres plafonds du XVII s répandus dans le monde islamique. On retrouve des traces qui ressemblent à cette peinture, au plafond de la basilique de la Vierge à Lushnjë, à celui de la basilique de Saint Nicolas à Kozare de Berat et aux belles portes de l'iconostase de Saint Nicolas à Perondi.

Dans la peinture du plafond du tekké de la secte Halveti, plus que dans chaque autre cas, frappe à l'oeil le déssin élaboré et les couleurs éclatantes qui créent de grandes dimensions stimulentes à l'intérieur d'une configuration architectonique. C'est presque comme un rêve étendu à la scenographie sur un plan horizontal qui te fait perdre la sensibilité sur la structure réelle. On a à faire à une élégance parfaite. Les éléments tels: la grande rosace au centre, les quatre rosaces triangulaires, les corniches et le fond octagonal au plus haut niveau, tiennent à une construction géométrique assez rigoureuse et exacte. La peinture se présente assez riche dans les grandes dimensions du plafond (7,5 x 7,5) Un ruban doré se faufile entre les bandes de bois relie le motif principal, se brise et se courbe créant des motifs divers. Par le jeu abstrait du ruban sont formés toutes sortes de scènes en fruits et en feuilles, en fleurs multiples et en micropaysages qui créent des illusions vertigineuses.

Le contenu architectonique du plafond ainsi que la structure de support qui ne se distingue pas, est formé de planches et de bois sculpté de diverses formes, cloués en "fer battu". Il y a des clous de trois dimensions. Le bois utilisé pour le plafond, est d'origine conifère, et finement badigeonné.

Afin d'appliquer l'or, à la première couche de badigeon on en ajouta une deuxième plus épaisse en sulfate et en carbonate. L'or de 14 carats contient du soufre en grande quantité, un peu de plomb et de strontium.

Afin de stopper le détachement du badigeon de la mince feuille d'or, les maîtres ont appliqué tout autour du motif, du vernis à base de résine. Toute la peinture est fixée avec du vernis. Etant d'origine conifère il a une base naturelle.

Le fixage du plafond pendu est realisé par un complexe de tirants et de grandes poutres de bois liés par des traverses et des planches jointes d'une serie de bardeux de differentes dimensions et de listels qui soutiennent la rosace de la coupole. Il sont originaux et se conservent relativement en bon etat. Toute cette construction est liée par les tirants hauts et épais du toit. Les fragments qui forment le plafond sont de differentes dimensions mais ils ne dépassent pas les 3 mètres. La structure de support ainsi que la construction architectonique n'ont pas subi d'abaissement au de courbe.

La filiale de l'Institut des Monuments Culturels à Berat depuis 1978-79 a effectué des travaux de restauration au toit. Ces travaux furent repris il y a six ans. Au-dessous des tuiles on fixa des bardeaux, qui furent couverts d'une feuille d'isolement. La partie supérieure du plafond fut nettoyée. Ce processus fut répété quelques fois. Contre les insectes xylophages on apliqua la désinfection avec une solution obtenue par le mélange de D.T.T. avec de l'acétone technique. La désinfection se fit par pulvérisation ou pinceau.

Puisque le plafond du tekké est peint sa restauration comprend deux phases. La première phase la restauration de la peinture en tant qu'intervetion de consolidation qui permetra pendant la deuxième phase la restauration des parties de la structure architectonique de l'objet. Le principal endomagement était le détachement des couches du badigeon quand il était revêti d'or. Dans notre cas les tensions créées par la dilatation et la contraction sont dûes au mauvais état du toit qui permettait l'infiltration de l'humidité. Par la réparation du toit, le microclimat et l'humidité de l'air atteignirent les paramètres normaux.

La dépose des feuilles d'or badigeonnées et leur remise sur place se réalisa en les trempant tout d'abord dans la gelatine fondue dans l'eau qui fut appliquée chaude pour mettre ensuite le papier japon. Pour toute l'autre partie on utilisa le fixage en gélatine avec quelques gouttes de phenole. On appliqua également le nettoyage de la peinture par une solution d'alcool et de thérébentine.

Pendant la deuxième phase, les travaux s'entamèrent à la grande rosace au centre. Son enlèvement se realisa de gauche à droite en ne détachant pas plus de deux panneaux à la fois. La peinture des fragments enlevés fut consolidés en paraloïd B. 72 dissolu par du solvent. La remise des clous dans leur place fut résolue par l'emploi des cherilles.

En l'avenir, on procédera de la même façon pour les autres parties du plafond.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Mustafa ARAPI

DISA VLERA TE PERFITUARA NGA RESTAURIMI I NJE VEPRE TE ONUFRIT

Një ndër veprat që na jep shkas për të qëndruar në vlerësimin e figurës së mjeshtrit tonë të madh te shek. XVI, Onufrit, është dhe baldakini i marrë nga kisha e Evangjelizmos, në Kalanë e Beratit. Sot ajo ndodhet e ekspozuar në muzeun që mban emrin e tij, në katedralen e Kalasë së Beratit.

Para resuaurimit ky baldakin paraqitej në gjendje jo të mirë. Dëmtimi kryesor ishte dekompozimi i shtresës së vernikut, i cili sillte si pasojë dëmtimin e shtratit të ngjyrës dhe të arit, duke penguar soditjen e pikturës dhe njëkohëshisht prekja e panove të drurit nga mikroorganizmat dhe insektet që e kishin kthyer atë në trajtë sfungjeroze. Pas një pune të gjatë restauruese për konsolidimin e drurit dhe largimin e vernikut nga shtrati i ngjyrës dolën në pah vlerat e vërteta të veprës. Ky baldakin përbëhet prej tri pjesësh të bashkuara me njëra-tjetërn. Dy panotë anësore janë me përmasa 144,5 x 53 cm dhe 182 x 54 cm, ndërsa panoja qëndrore 98 x 77 cm. Vlen të theksojmë se panosë së krahut të majtë i janë prerë dy shenjtorët, pra nga gjashtë që duhej të ishin kanë mbetur katër, kurse krahut tjetër i është prerë një. Mendojmë se ky veprim është kryer për arsye se baldakini në fjalë duhet të ketë qenë i një ikonnostasi të një kishe tjetër dhe më vonë i është përshtatur kishës së Evangjelizmos. Pjesa e sipërme e këtij baldakimi mbulohet nga një kornizë e onduluar në formën e një strehe, me gjerësi prej 10 cm. Njëri prej ondulimeve është i pikturuar me dekor floreal në ngjyrë të kuqe dhe jeshile. Poshtë kësaj kornize është montuar një pjesë druri e gdhendur në formën e një gërsheti, që e përshkon rreth e qark panorë, i ndan apostujt nga njëri tjetri dhe mbaron me një kapital prej nga ku ngrihen gjithashtu të gdhendur në reliev harqesh, të cilët bashkohen në pjesën qëndrore mbi kokat e shenjtorëve, duke krijuar një kulm që arrin deri në motivin e gërshetit të sipërm. Skena "Deisis" është pothuajse katrore. Dy gërsheta vertikale e ndajnë këtë skenë në tri sipërfaqe. Në pjesën qëndrore, e cila ka sipërfaqe më të madhe, është pikturuar figura e Krishtit Pantokrator. Në të majtë është pikturuar Shën Mëria dhe në të djathtë Joan Pagëzori. Këto figura paraqiten në këmbë, ndërsa figurat e panove anësore janë të pikturuara deri në gjysëm.

Nga një vështrim i shpejtë i skenës kryesore të krijohet vizioni i një ndërtimi kompozicional, pothuajse simetrik, por në të vërtetë dallojmë se brenda kësaj simetrie ka asimetri. Dy figurat anësore, Shën Mëria dhe Shën Joani krijojnë silueta të ngjashme që qëndrojnë përballë njëra tjetrës, por secila prej tyre e thyen këtë simetri nëpërmjet detaleve dhe trajtimit të formës brenda figurës. E njëjta gjë vërehet edhe tek shenjtorët e panove anësore.

Figura e Krishtit në këtë baldakin zë vendin kryesor. Megjithëse i ulur në fron ai të krijon përshtypjen e figurës në këmbë, duke krijuar një treshe vertikale me dy figurat e tjera anash, në skenën "Deisis". Krishti është trajtuar me mjeshtëri nga Onufri, duke i dhënë trupit, gjymtyrëve, tipareve dhe draperive një tendencë zgjatjeje të harmonishme. Krishti, në veçanti nga figurat e tjera, ka gamën e ngjyrave të ngrohta

si: oranzha, vishnja, e kuqja dhe okra. Këtu çdo detaj trajtohet më shumë imtësi, pothuajse si një qëndisje. Ndërtimi i draperive dhe fronit është realizuar nëpërmjet vijave të holla me ar duke i dhënë asaj, krahas ndërtimit të volumeve, dhe një vezullim të artë. Portreti i Krishtit është pothuajse, një sintezë e artit të krijuar nga piktori e cila flet për një trajtim të qartë të plastikës, si dhe për një thjeshtëzim të përkryer të formës. Nëpërmjet modelimit të ëmbël të volumeve të plota, përqëndrimit të dritës në pjesën e sipërme të portreteve, vizatimeve me linja të sakta e të mprehta, i jepet portretit një gjendje psikologjike e thellë dhe krejt figurës së Krishtit Pantokrator një qëndrim monumental. Pikërisht këtu, Onufri tregon dhe një herë aftësinë e tij si miniaturist, që modelon detale fare të imëta, duke i realizuar ato me një saktësi e ndjeshmëri të madhe si: modelimi i pelerinës, i kerubinëve, flokëve, syve, mjekrës etj.

Megjithëse të tria figurat janë të ndara prej gërshetave të gdhendura, shohim marrëdhënie psikologjike ndërmjet tyre, të cilat krijohen nëpërmjet duarve të ngritura e të drejtuara nga Shën Maria dhe Shën Joani. Këta të fundit drejtojnë njërën dorë nga Krishti.

Interes të veçantë paraqesin dy engjëj që qëndrojnë prapa figurës së Krishtit. Engjëjt janë portretet e realizuara në miniaturë dhe ruajnë karakterin stilistik në vizatim e në formë, por njëkohësisht qëndrojnë të shkëputur nga gama koloristike e ngrohtë, që mban gjithë skena "Lutja". Duke e trajtuar në këtë mënyrë ai u jep atyre si dhe tri kerubineve që ndodhen nën këmbët e zbathura të Krishtit, një çmaterializëm duke i bërë ato më qiellore. Në krah të djathtë qëndron Shën Maria, një figurë shumë elegante, me mantel vishnje të thellë, ku palat janë të ndërtuara rrjedhshëm dhe zhvillohen në mënyrë organike duke kaluar nga supi deri tek mënga. Ato janë dhënë nëpërmjet linjave të mprehta, ndërsa tek fustani në ngjyrë blu me jeshile, varen herë me linja të drejta e herë me linja të valëzuara, duke i dhënë trupit një lëvizje të lehtë të drejtuar nga Krishti.

Portreti i Shën Marisë është i pikturuar me ngjyra të ngrohta dhe pa theksime. Në të qetësia i lë vend melankolisë. Në krahun e djathtë të Krishtit pikturohet Joan Pagëzori me portretin e tij pak të shqetësuar, me trupin mbështjellë me pelerinën blu, duke u përkulur pak nga përpara, një dorë e ka të drejtuar nga Krishti, ndërsa me tej mban të shpalosur pergamenën. Figurat e Shën Joanit dhe Shën Marisë janë të pikturuara me tone të fuqishme, por elementet piktorike janë me të kursyera, sidomos tek manteli i Shën Joanit, ku modelimi pothuajse bëhet nëpërmjet dritës maksimale me ngjyrë të bardhë.

Tek panotë anësore siluetat e figurave janë të ndryshme nga njëra tjetra. Aty gjejmë figura ballore, siç është ajo e Sh. Andreas dhe e Sh. Llukës. Në to bie në sy një element i njohur i stilit të Onufrit, eleganca, që krijohet ndërmjet shpatullave, qafës dhe kokës. Në përgjithësi portretet janë të ngushta tek mjekra dhe vijnë duke u zhvilluar nga sipër, duke përfunduar me një ballë të gjerë e të plotë. Disa figura si Shën Marku krijojnë lëvizje ekspresive me trupin nga e majta e kokës të kthyer nga e djathta. Çdo figurë shenjtori ruan siluetë e tij në vetvete. Disa mbyllen ose siluetohen nëpërmjet pelerinës por tek të tjerët silueta thyhet nga një dorë, libër, apo pergamen, të cilat kanë forma të ndryshme si: gjysëm të hapura, në formë hinke, apo ruloni.

Të gjitha portretet e shënjtorëve janë të realizuara me mjeshtëri të lartë, me palët të kursyer siç janë tonet e ngjyrës së kafesë (hoput mortum) deri në vendosjen e dritave maksimale në të bardhë, në kulmet e volumeve. Mjeshtëria dhe pasuria e mjeteve shprehëse të vizatimit ka dhënë portrete në të cilat ruhet tipi, individualiteti dhe psikologjia. Psikologjia dhe gjendja e tyre shpirtërore transmetohet nëpërmjet vështrimeve tepër të qarta e të përqëndruara. Balli, vetullat e evidentuara dhe zigomatiket krijojnë një plastikë të ëmbël. Koloriti i përgjithshëm i baldakinit prezantohet si një vepër me shumë lluks. Raportet koloristike të ndërthurura aq bukur me vezullimin e sfondit të artë, flasin për një shpërndarje të drejtë koloristike, ngjyra e kuqe ndërhyn pothuajse tek të gjithë shenjtorët, duke ruajtur gjithmonë ekuilibrin midis ngjyrave të ngrohta dhe të ftohta, të toneve të çelura dhe të errëta.

Kaligrafia e shkrimeve në këtë baldakim, ku janë të shprehura lutjet, thëniet ose emrat e shenjtorëve tregojnë se Onufri i jep atyre vlerësim të madh, duke i parë në raport të drejtë me figurat dekorin dhe me hapësirat e faqeve të librave. Çdo shkronjë në vetvete është realizuar me shumë finesë dhe elegancë. Secila prej tyre ruan ritmin, dritën dhe hapësirën, duke krijuar kështu një muzikalitet të rrjedhshëm të mbarë kompozimit.

DO NOT COPY

Mustafa ARAPI

Quelques valeurs acquises par la restauration d'une oeuvre d'Onuphre

DO NOT COPY

L'une des oeuvres qui attire l'attention dans la création du grand peintre du XVI s est le baldaquin de l'église d'Evangélisme, située dans la forteresse de Berat. A l'heure actuelle le baldaquin se trouve exposé au musée Onuphre dans la cathédrale de la forteresse.

L'état de l'oeuvre avant la restauration posait de divers problèmes. La décomposition du vernis avait causé l'endommagement de la couche support et de la couche d'or alors que les panneaux en bois, sous, l'effet ravageur, des insectes, étaient transformés en une masse spongieuse. La consolidation du bois et l'enlèvement du vernis, firent ressortir les vraies valeurs de l'oeuvre. Le baldaquin est composé de trois parties liées l'une à l'autre. On remarque que dans le panneau de gauche monquent deux Saints alors que dans le panneau droit en manque un. Sans doute le baldaquin en question au début a dû appartenir à l'iconostase d'une autre église. La partie supérieure de ce baldaquin est surmontée d'une corniche ondulée d'une largeur de 10 cm. L'une des ondulations représente un motif floral peint en rouge et en vert. En dessous il y a un fragment en bois sculpté sous forme de tresse, qui entoure le panneau et sépare les apôtres l'un de l'autre. Il se termine par un chapiteau d'où s'élèvent des arcs gravés en relief qui s'unissent dans la partie centrale, sur les têtes des Saints et vont jusqu'au motif de la tresse.

La scène "Déisis" est presque carrée. Deux tresses verticales la divisent en trois parties. La partie centrale, qui est la plus grande, représente la figure du Jesus Christ Pantocrator. Debout, à droite et à gauche se trouvent Jean Baptiste et la Vierge. Les panneaux latéraux sont peints jusqu'à leur moitié.

Un coup d'oeil rapide de la scène principale crée l'image d'une composition symétrique, mais en réalité à l'intérieur de cette symétrie il y a une assymétrie. Les deux figures latérales, la Vierge et Saint Baptiste créent des Silhouettes semblables qui demeurent face à face, mais chacune d'elles rompt à cette symétrie par les détails, et le traitement de la forme à l'interieur de la figure. On remarque la même chose pour les Saints des panneaux latéraux.

La figure du Christ occupe la place principale dans ce baldaquin. Bien que trônant, il donne l'image d'une figure debout. Jesus Christ est traité avec maîtrise par l'auteur. On y remarque une tendence d'allongement harmonique du corps, des traite de visa ge, de la draperie. Il est peint en couleurs chaudes telle l'orange, le rouge foncé, le rouge, l'ocre. Chaque détail est traité minutieusement comme dans une broderie. La forme des draperies et du trône est realisée par des lignes minces en or, qui donnent un éclat doré. Le portrait du Christ est presqu'une synthèse de l'art créé par l'auteur qui reflète un traitement distinct de la plastique et une simplification parfaite de la forme. Le doux modelage des volumes, la concentration de la lumière dans la partie supérieure du portrait le dessin en lingnes précises et trachantes, confèrent au portrait un état psychologique profond et à la figure du Christ Pantocrator, une attitude monumentale. On s'aperçoit de nouveau du grand talent d'Onuphre qui modèle des détails assez fins avec une précision et sensibilité remarquables tels la pélerine, les cheuveux, les yeux, la barbe etc.

Bien que les trois figures soivent séparées par des tresses sculptées, elles ont des relations psychologiques entre elles, exprimées par la position des mains levées vers la Vierge et Jean Baptiste. Ceux derniers dressent la main vers le Christ.

Un intérêt particulier représentent deux anges derrière la figure du Christ. Les anges sont les portraits réalisés en miniature et gardent le caractère stylistique du dessin et de la forme mais demeurent à l'ecart du colorit chaud de la scène "La prière". Traités de cette façon, les anges et les chérubins au - dessous des pieds nus du Christ, deviennent

plus céléstes. A droite, demeure la Verge, une figure très élégante, portant un manteau rouge foncé dont les plis se déploient librement et de façon organique de l'épaule, jusqu'à la manche. Ils sont donnés parfois par des lignes tranchantes parfois, par des lignes droites ou endulées au corps un mouvement léger vers le Christ.

Le portrait de la Vierge est peint en colorit chaud. Le calme fait place à la mélancolie. A la droite du Christ se trouve Jean Baptiste avec son portrait un peu inquiet, le corps dans un monteau bleu un peu courbé en avant. D'une main il tient le parchemin déployé, de l'autre il montre le Jesus. Les figures de Jean Baptiste et de la Vierge sont peintes de tons criards mais les éléments pittoresques sont epargnés, surtout au monteau de Jean Baptiste modelé surtout par la lumière maximale en blanc.

Aux panneaux latéraux les silhuettes des figures diffèrent l'une de l'autre. Les figures de Saint André et Saint Luca sont peintes de face. On y remarque un élément connu du style d'Onuphre, l'élégance qui se manifeste du traitement des épaules, du cou et de la tête. En général les porbraist minces au menton deviennent larges au front. Queluqes figures celle de Saint Marc avec la tête tournée à droite et la corps à gauche, créent des mouvements expressifs. Chaque figure de Saint conserve sa silhouette.

Tous les portraits des Saints sont parfaitement réussis d'une palette epargnée comme p ex les tons du brun jusqu'a la lumière maximale du blanc. Le talent et la richesse des moyens d'expression du dessin donnent des portraits qui gardent le type, l'individualité et la psychologie. Le front, les surcils bien évidents créent un plastique douce. Les rapports coloristiques du baldaquin entremêlés si bien avec l'éclat du fond doré témoignent d'un juste étalement des couleurs. Le rouge intervient presque chez tous les Saints, gardant toujours l'équilibre entre les couleurs chaudes et froides. des tons clairs et foncés.

La calographie des inscriptions du baldaquin montre qu'Onuphre leur accordait une grande importance, les voyant en raport avec les figures, le décor, la grandeur des pages du livre. Chaque lettre est fine et élégante, garde le rythme, la lumière, l'espace, donnant ainsi une misucalité expresive a toute la composition.

DO NOT COPY

Nr. 2 1990

DO NOT COPY

Pirro THOMO

MBI ASPEKTIN ESTETIK NE RESTAURIMIN E MONUMENTEVE TE ARKITEKTURES POPULLORE

Restaurimi, si një disiplinë komplekse, shtron përpara specialistëve të kësaj fushe të paktën tre probleme kryesore për të zgjidhur: vlerësimin historik të monumentit, gjendjen teknike të tij, si dhe aspektin estetik, i cili lidhet me zgjidhjen e dy problemeve të para dhe me mënyrën e realizimit të punimeve restauruese. Në qoftë se për zgjidhjen e dy problemeve të para tani pas një përvoje mbi 30 vjeçare mund të numërohen me dhjetra shembuj të arritur, nuk mund të pohojmë të njëjtën gjë edhe për zgjidhjen e problemit të tretë.

Vlerësimi historik vjen si rezultat i një studimi të hollësishëm të monumentit, i përcaktimit të një stratigrafie të saktë të tij, d.m.th. i përcaktimit të fazave të ndryshme ndërtimore, të çdo ndërhyrjeje apo transformimi që ka pësuar monumenti në kohë. Vendimi për të ruajtur një apo disa faza të ndryshme i nënshtrohet një diskutimi kolektiv, i cili në një masë të konsiderueshme shmang subjektivizmin ose gabimet që mund të rrjedhin nga humbja në mënyrë të pakthyeshme të një dëshmie historike me vlerë. Po kështu për konsolidimin statik të monumentit, pra për shmangien e rrezikut të shkatërrimit dhe për zgjatjen e jetës së monumentit janë përdorur metoda e kritere të pranuara nga praktika ndërkombëtare dhe kombëtare. Por për fat të keq zgjidhja e problemit të tretë nuk ndjek gjithnjë këtë praktikë, duke i lënë shteg subjektivizmit qoftë të autorit të projektit, qoftë realizuesit të tij.

Se ku mund të çojë një neglizhim i aspektit estetik të punimeve restauruese po e konkretizojmë me ndërhyrjet në arkitekturën popullore.

Ndryshe nga një vepër arkitektonike apo arti e antikitetit apo e mesjetës, banesa popullore për vetë përhapjen e saj të gjërë dhe karakterin e theksuar utilitar, nuk mund të konsiderohet si një vepër unikale. Një tipar dallues i arkitekturës popullore është prirja e theksuar tipizuese jo vetëm në zgjidhjet kompozicionale e funksionale, por edhe në realizimin konstruktiv dhe në elementët arkitektoniko-dekorativë të eksteriereve dhe interiereve. Pikërisht ky tipar i arkitekturës popullore i lehtëson ndërhyrjet restauruese në një banesë për plotësimin e elementëve munguese. Nga ana tjetër funksioni që merr kjo kategori monumentesh, i cili në shumicën e rasteve mbetet banimi, bën që banesa t'i pranojë ndërhyrjet e shumta restauruese. Në këto rrethana specifike, në restaurimin e arkitekturës popullore bëhet shumë i mprehtë problemi i mënyrës se zbatimit të këtyre ndërhyrjeve. Ka raste kur përgjithësisht ka vend një kriter i drejtë i metodikës së restaurimit, i cili pranon përdorimin e materialeve dhe teknologjive të sotme për plotësimin e elementeve munguese ose atyre të dëmtuar. Atëhere takohen në banesa përdorimi i tullave në vend të materialeve tradicionale (çatmasë, qerpiçit etj), suvatime të rrafshta me llaç e gëlqereje, dysheme e detaje arkitektonike e konstruktive prej druri të përpunuara me makineri etj. Përdorimi pa kriter dhe jo në vendin e duhur të materialeve dhe teknologjive bashkëkohëse në arkitekturën popullore e ngurtëson veprën, e "gjeometrizon" atë. Por dihet se pavarësisht nga prirja tipizuese, realizimi konkret i veprës së arkitekturës popullore dallohet nga spontaniteti,

lirshmëria dhe shumëllojshmëria e zgjidhjeve, gjë që i jep një hapësirë të gjërë veprimi mjeshtrit popullor, ku ai shfaq lirshëm shijet dhe aftësitë e veta. Uniformizmi i detajeve, ngurtëzimi ose "gjeometrizimi" i trajtimit arkitektoniko-dekorativ prish ose cënon pikërisht këtë tipar të çmuar të arkitekturës popullore ose, në fjalë të tjera prish ose cënon kriterin bazë të cilësimit si "monument kulture" i cili e konsideron atë si dëshmi historike dhe si vepër arkitektonike.

Në mënyrë më të ndjeshme mund të pësojnë nga neglizhimi i aspektit estetik ansamblet kompakte ose zonat muze. Dihet se zonat muze janë vënë në mbrojtje për zgjidhjet urbanistike, për vlerat e tyre ambientale, për raportet e volumeve të ndërtimeve, për marrëdhëniet e tyre me rrugën, etj. Këto vlera fitohen dhe nga trajtimi i jashtëm i ndërtimeve në harmoni me zgjidhjet urbanistike ose shtohen nga përpunimi dekorativ i elementeve arkitektonike e dekorative. Sipas rregullores së mbrojtjes së zonave muze, shumica dërmuese e ndërtimeve që mbushin ansamblin janë konsideruar si monumente të kategorisë së dytë, në kuptimin që banesat nga brenda mund të transferohen për përmirësimin e kushteve të jetesës, ndërsa nga jashtë ato nuk preken për të ruajtur vlerat urbanistike, arkitektonike dhe ambientale të ansamblit. Por shpesh edhe në këto zona qoftë duke përdorur pa kriter materiale e teknika bashkëkohëse, qoftë nga trajtimi jo gjithnjë i kujdesshëm i këtyre monumenteve, ndeshemi me të njëjtat dukuri si ato që përmendëm më sipër për banesat e veçanta, veçse këtu është më e dukshme dhe në një shkallë më të madhe. Mjafton të sjellim një shembull të thjeshtë ndërhyrjeje, por shumë të shpeshtë. Takohen raste të zëvendësimit të mureve me teknikën e çatmasë me mure tulle ose muraturat me çatma suvatohen me llaç gëlqereje. Teknikisht proçedimi i dytë është i palejueshëm sepse bashkohen dy materiale ose teknika me tregues të ndryshëm elasticiteti, kështu që, me kalimin e kohës, krijohen plasje ose rënie suvaje. Por ne na intereson ana tjetër e problemit: përdorimi i këtyre teknikave dhe materialeve. Krijon një atmosferë tjetër të hapësirës urbanistike, me një fakturë të ndryshme dhe me efekte të ndryshme të dritë hijes. Pra rrjedhimisht në këto raste cënohen vlerat e ansamblit, shkelet parimi i shpalljes së tyre si "zonë muze", duke i tjetërsuar.

Si përfundim mund të themi se proçesi i restaurimit nuk duhet të mjaftohet vetëm në dhënien e një gjendjeje të caktuar historike të monumentit ose, në rastin më të mirë, evidentimin e ndryshimeve që ka pësuar ai në kohë, as me arritjen e një gjendje të konsideruar statike. Monumenti, apo ansambli i restauruar duhet të japë sa më me vërtetësi atë fazë historike që është vendosur të ruhet, duhet të përcjellë tek vizitori sa të jetë e mundur më shumë atmosferën e periudhës, dëshmitarë të së cilës janë, të ruajë gjithashtu atë që quhet në restaurim "patinë" e kohës, gjë që arrihet kryesisht me rritjen e ndjeshmërisë së restauratorit ndaj vlerave të monumentit, me përpunimin sa më të kujdesshëm të gjithë përbërësve të një vepre arkitektonike.

DO NOT COPY

Pirro THOMO

Sur l'aspect esthetique de la restauration des monuments de l'architecture populaire

DO NOT COPY

La restauration en tant que discipline complexe, pose au moins trois problèmes principaux devant les spécialistes de ce domaine: l'appréciation historique du monument, son état technique et l'aspect esthetique qui a trait à la résolution des deux premiers problèmes et au mode de réalisation des travaux de restauration. Si pour la solution des deux premiers problèmes, aujourd'hui, après une expérience de 30 années, on peut compter des dizaines d'exemples réussis, on ne peut pas affirmer la même chose pour la réalisation de la troisième question.

L'appréciation historique est le résultat d'une étude minutieuse du monument, de la définition de sa stratigraphie c'est a dire des diverses phases de construction de chaque intervention et transformation que le monument subit avec le temps. La décision de conserver une ou quelques phases differentes de construction est prise par une discussion collective, ce qui évite dans une certaine mesure le subjectivisme ou les erreurs qui dérivent de la perte d'un témoignage historique de valeur. De même, pour la consolidation statique du monument, afin d'éviter le danger de l'écroulement et d'accroître la vie du monument, on a utilisé des méthodes et des critères admis par la pratique nationale et internationale. Mais, par malheur, la solution du troisieme problème ne suit pas toujours cette pratique, laissant libre cours au subjectivisme de l'auteur du projet et de celui qui le realise.

Où peut-elle conduire une négligence de l'aspect esthétique des travaux de restauration? Nous allons le concrétiser par les interventions dans l'architecture populaire.

A la différence d'une oeuvre architectonique ou artistique de l'antiquité ou du moyen âge, l'habitation par sa large étendue et son caractère utilitaire marqué ne peut pas être considerée une oeuvre unique. Un trait distinctif de l'architecture populaire est la tendance marquée de créer des types par les structures compositionnelles et fonctionnelles et par la réalisation constructive et les éléments architectoniques décoratifs des extérieurs et des intéreurs. Notamment ce trait distinctif de l'architecture populaire facilite les interventions de restauration dans une habitation. D'autre part, la fonction que cette catégorie de monument assume, qui dans la plupart des cas demeure celle d'habitation, lui permet de nombreuses interventions de restauration. Dans ces conditions spécifiques, à la restauration de l'architecture populaire devient très aigu le problème du mode d'application de ces interventions. Il y a des cas où l'on peut appliquer un critère correct de la méthodique de restauration qui admet l'emploi des matériaux et des technologies contamporains pour completer les éléments endommages ou ceux qui manquent. Alors, on remarque dans l'habitation l'utilisation des briques au lieu des matériaux traditionnels, l'enduit plat en mortier de chaux des planchers et des détails architectoniques et constructifs en bois façonné à la machine etc. L'emploi sans critère des materiaux et technologies contemporains dans l'architecture populaire raidit l'oeuvre, la rend géométrique. On sait que malgré la téndance de créer des types, le réalisme concret de l'oeuvre de l'architecture populaire se distingue par la spontanéité, la liberté et la variété des solutions, ce qui laisse de larges possibilités d'interprétation au maître populaire qui peut manifester facilement ses goûts et ses aptitudes. L'unification des détails, la raideur ou la forme geometrique au traitement architectonique décoratif nuit à ce trait précieux de l'architecture populaire, donc en d'autres termes au critère fondamental de la qualification de la construction "monument culturel" qui le considère à la fois un témoignage historique et une oeuvre architectonique.

La négligence de l'aspect esthetique serait plus nuisible aux ensembles compacts et aux zones musées. On sait déjà que les zones musées sont mises en protection pour les structures urbanistiques réussies, les rapports des volumes de construction, leur rapport avec la rue etc. Ces valeurs

s'acquièrent par le traitement extérieur des constructions en harmonie avec les structures urbanistiques ou s'accroissent par le traitement décoratif des éléments architectoniques et décoratifs. Selon le réglement de la protection des zones musées, la plupart des constructions des ensembles sont considerées comme monuments de la deuxième catégorie, donc à l'intérieur, on peut les transformer pour améliorer les conditions de vie mais on ne peut pas les toucher à l'extérieur pour conserver ainsi les valeurs urbanistiques et architectoniques de l'ensemble. Souvent, même dans ces zones, soit par l'emploi sans critère des matériaux et de la technique contemporains, soit par un traitement non soingé de ces monument, on se heurte aux phénomènes déjà mentionnés pour les habitations particulières, mais ici ils sont plus apparents et plus étendus. Il suffit d'apporter un simple exemple d'intervetion assez fréquente. On rencontre des cas où les murs en pans de bois sont enduits en mortier de chaux. Du point de vue technique, on ne peut pas admettre le deuxième processus, puis qu'il faut unir deux matériaux ainsi ou techniques ayant de différentes paramètres d'élasticité. Cette pratique causerait des fissures et des détachements de l'enduit, mais ce qui nous interesse le plus, c'est l'autre côté du problème, donc l'emploi de ces techniques et de ces matériaux créant une autre atmosphère de l'espace urbain, une facture différente à des effects différents de l'ombre et la lumière. Par conséquent, dans ces cas on altère les valeurs des ensembles, on refoule le principe de leur proclamation "zone musée".

En conclusion on peut dire que le processus de restauration ne doit pas se contenter en donnant seulement un état historique défini du monument, ou dans le meilleur cas en mettant en évidence les transformations qu'il a subies avec le temps. Le monument ou l'ensemble restauré doit donner avec fidéleté la phase historique qu'on a décidé de conserver, il doit transmettre le mieux possible au visiteur l'atmosphère de la période dont il est témoin, de sauvegarder ce qu'on appelle en restauration la "patine" du temps. Cela est assuré essentiellement par la croissance de la sensibilité du restaurateur envers les valuers du monument, par un traitement soigneux de tous les composants d'une oeuvre architectonique.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

monumentet

Fatmir THAÇI

TE DHENA RRETH PIKTURES MURALE NE KISHEN "FJETJA E SHEN MERISE" NE KISHEN E SINJES

Simbas gojëdhënës së vendësve kisha "Fjetja e Shën Mërisë" është quajtur dhe kisha e shpellës, sepse ajo është e ndërtuar në brendësinë e një guve shkëmbi pranë fshatit të Sinjës në rrëzë të malit Shpirag.

Ekspedita e organizuar në vitin 1980 nga Dega e Monumenteve të Beratit, në zonën e fshatrave të Shpiragut pati për qëllim njohjen e vlerave historiko-artistike në këtë zonë. Ajo vuri menjëherë në mbrojtje paraprake kishën në fjalë për vlerat e saj të rëndësishme. Dëmtimi i murit perëndimor në këtë vepër kishte sjellë për pasojë shkatërrimin e një pjese të mirë të pikturës murale duke ia tjetërsuar pamjen origjinale monumentit. E ndërtuar me mur guri, kisha ka një gjatësi 6-7 m dhe gjerësi 2,5-3 m. Hyrja për në naos bëhet nëpërmjet një ngushtice, nga një portë e vogël, prej ku nëpërmjet shkallëve që krijohen në terrenin e pjerrët të jepet përshtypja sikur ngjitesh në katin e dytë. Rolin e çatisë e luan plani i pjerrët i shkëmbit, ndërsa absida krijohet prej dy mureve të vegjël, që kufizojnë pjesën qëndrore të mjedisit. Në planin e pjerrët të tavanit në absidën e improvizuar, shohim të jenë pikturuar njëra përmbi tjetrën dy figura të Shën Mëri Platitera me përmasa tepër të mëdha në krahasim me hapsirën e mjedisit.

Skenën e "Fjetjes së Shën Mërisë" nga e cila ka marrë emrin kisha, piktori e ka realizuar në dimensione të vogla, por në një vend të dukshëm. Më pas mbi pikturë është hapur një nike duke dëmtuar shumë kompozimin dhe pamjen e saj fillestare. Paraqitja "Dejsis" është realizuar në krahun e djathtë të mjedisit, disi e veçuar nga pjesa qëndrore. Në ikonostas, në qendër është pikturuar krishti "Pantokrator" me pamjen gjysëm trupi dhe Shën Mërinë e Johan Pagëzorit anash në mënyrë lutëse. Kritori i kishës pikturohet si murg; megjithëse figura është e dëmtuar dallohet temjanica që mban në dorë. Piktori e realizon atë në krahun e majtë të apsidës, në pjesën ballore të murit ndarës. Pranë kësaj skene në qoshe pasi u hoq një gur nga një mur i ngritur më vonë doli në dritë mbishkrimi i plotë i kishës ku dallohet fare mirë edhe data e përfundimit të pikturës së parë. Sondazhet arkeologjike u kryen në qershor të vitit 1989, në praninë e historianes së artit Dhorka Dhamo dhe të përgjegjësit të degës së Beratit Shuaip Mane.

Poshtë Platiterës në një mur të vogël vertikal në një gjendje të dëmtuar, arrijmë të shikojmë katër Jerarkët e kishës me veshje shumë kryqëshe. Mbas një pastrimi të kujdesshëm nga balta dhe pluhuri, që iu bë mbishkrimit, me sa mundëm dhe me ndihmën e përkthyesit Koço Bozhori arritëm të mësojmë se piktura u realizua kur ishte peshkop i peshkopatës shumë të shenjtë të Gllavinicës zotit... (shkrim i dëmtuar dhe vazhdon në krahun tjetër) dhe zotit Neofit Jeromonakut ... (ka prapë një dëmtim). Të respektueshmit të perandorit Andronik dhe Irenës së respektuar Jezus Krisht viti 1292, ose 91 (mbasi nuk përcaktohet mirë muaji). Zbulimi i këtij mbishkrimi ka një rëndësi të veçantë për mbarë pikturën murale të stilit bizantin në vendin tonë, mbas datës 1273 që lidhet me kishën e Rubikut. Datimi i kishës së

DO NOT COPY

Sinjës që korrespondon me shtresën e parë të pikturës do të shërbejë si dëshmi që do të përcaktojë më qartë periudhën dhe kushtet shoqërore për krijimin e kësaj pikture. Duke qenë një nga datimet më të hershme në gjininë e afreskut ajo do të bëhet një pikë orientimi në analizat dhe krahasimet studimore të vlerave artistike të kësaj vepre me pikturat e kishave të tjera të Beratit.

Qafa e Sinjës gjithmonë ka qenë një nyje ku pushonin kalimtarët që do të vinin nga Vlora e Ballshi për në Berat, e më pas në Voskopojë. Burimet e shumta me ujë të pishëm, si dhe lartësia që dominon gjithë grykën e Beratit, ia lehtësonte udhëtarëve zbritjen drejt luginës së Osumit.

Në vitin 1281 Duka i Puljes, i cili dërgoi ushtarë në ndihmë të latinëve të strehuar në Gllavenicë nën drejtimin e gjeneralit Rossi, pushtoi Beratin dhe rrethoi kështjellën e qytetit. Kur perandori i Kostandinopojës Mihal Paleologu Komneni, mësoi ngjarjen dërgoi ushtri nën drejtimin e gjeneralëve më të zotë, të cilët sulmuan forcat latine, i shpartalluan ato dhe zunë rob prijësin e tyre. Një pjesë e ushtrisë së mbetur u mbyll në kështjellën e Kaninës. Fitorja e Bizantinëve e gjeti qytetin e Beratit të rënuar. Kështu që ushtritë bizantine nën drejtimin e gjeneral Mihajlit VIII, në fund të shek. XIII, rindërtuan muret e kështjellës dhe një pjesë të mirë të banesave. Më pas e gjithë Iliria ra nën pushtimin e Perandorit të Bizantit Andronik Paleologut, e më pas të tërë birit gjer në vitin 1328 i cili forcoi pushtetin e tij fetar në këtë zonë duke ngritur shumë monumente kulti. Në mbishkrimin e kishës së Sinjës nuk është e rastit përmendja e emrit të Perandorit. Data 1292 na lë të mendojmë se në këtë vit peshkopata e Gllavenicës duhet të ketë qenë nën zotërimin e kishës Bizantine. Pothuajse në këtë periudhë, në fund të shekullit XIII janë ndërtuar në kështjellën e Beratit kisha e Vllahernës (para rikonstruksionit), shën Todrit (themelet), Manastiri i shën Mitrit (sot themelet), shën Gjergjit (themelet) etj. Me ngritjen e shumë faltoreve Berati filloi të marrë pamjen e një qëndre të rëndësishme jo vetëm administrative por edhe fetare. Edhe mbas pikturimit të kishës së Sinjës, Peshkopata e manastirit të Gllavenicës nuk do ta humbte rëndësinë e saj. Me rindërtimin e rrethinave prej guri në fund të shek. XIV në manastir numëroheshin 350 dhoma. Epitafi dhe një pjesë e ikonave të gjetura në kështjellën e Beratit tregojnë për lidhjen e ngushtë që kishin deri në këtë periudhë këto dy peshkopata. Më pas Gllavinica dhe Kanina do ta humbin fuqinë e tyre. Peshkopata më e madhe e kësaj treve do të bëhet ajo e Beratit, aty do të grumbullohen klerikët më të rëndësishëm që do të sjellin me vete relikat dhe ikonat më të çmuara të kishave dhe manastireve përreth.

Megjithëse piktura murale në teknikën e afreskut, vjen e dëmtuar, ajo fatmirësisht ndodhet më ambient pa lagështirë. Shtrati i pikturës së parë realizuar mbi shkëmb është i qëndrueshëm ndërsa më e dobët paraqitet struktura e shtresës së dytë. Ajo ka krijuar një shkëputje graduale. Këtë proces e ka ndihmuar edhe shtresa e hollë e tymrave dhe e pluhurit që ka marrë sipërfaqja e afreskut të parë, kështu që lidhja e grundit të dytë me bazën ka qënë e pamjaftueshme dhe e dobët. Mbi ngjyrat e pikturës së dytë ishte kaluar një furcë gëlqere e cila u hoq vetëm me bisturi. Vështirësia qëndronte se kjo mënyrë pune lë në një farë mënyre shenjë mbi ngjyrën e mbuluar. Tepër e dëmtuar dhe shumë delikate është struktura e suvasë në brezin e katër Jerarkëve të kishës, po kështu është dhe sipërfaqja prej gëlqere në zonën e shkrimeve.

Dëmtime të një forme të veçantë shikojmë në skenën e fjetjes së shën Mërisë Platitera (shtresa e parë). Goditje mekanike ka pothuajse në të gjitha sipërfaqet e afreskut. Muratura me llaç baltë ka ndihmuar në coptimin me lehtësi të shtratit të pikturës. Bojatisjet me ngjyrën e kuqe në tullë e kanë dëmtuar edhe më shumë pikturën murale.

Punimet konservuese nga ana jonë do të përqëndrohen kryesisht në përforcimin dhe konservimin e afreskut. Punimet mbi pastrimin e gëlqeres realizuar kohët e fundit nxorën në dritë figurat e shën Mëria Platiterës me krishtin. Në sfondin e këtyre dy figurave arritëm të vërejmë edhe fragmente të mbishkrimit "Nëna e Perëndisë" dhe më e gjëra Platitera në qiejt etj. Zbulimi i këtyre skenave shtoi interesin e ekspeditës sonë për një studim tepër të hollësishëm të paraqitjes dhe realizimit artistik që në rastin e dhënë merr forma interesante dhe të pahasura ndonjëherë në pikturën murale të zonës së Beratit. Sidomos kjo spikat më shumë në pikturën e shtresës së parë. Vështirësi më të mëdha paraqiten në qëndrimin që duhet të mbahet nga restauratori, midis dy shtresave të pikturës. Megjithatë shpresojmë se gjatë punës do të shtohet siguria dhe do ta sqarohen më shumë problemet që sot janë ende të paqarta.

Fatmir THAÇI

Données sur la peinture murale de l'église "La dormition de la vierge" à Sinjë

DO NOT COPY

D'après les données orales, l'église "La dormition de la Vierge" a été appelée l'église de la grotte parce qu'elle est construite à l'intérieur d'une grotte rocheuse près du village Sinjë, au pied de la montagne Shpirag.

L'expédition organisée en 1980 par la filiale des monuments culturels de Berat, dans la zone des villages de Shpirag avait pour but de connaître les valeurs historiques-artistiques de cette zone. Pour ses importantes valeurs, l'église en question fut mise sous la protection de l'Etat. L'endommagement du mur occidental a causé l'endommagement d'une partie de la peinture altérant ainsi la vue originale du monument. L'église construite en murs de pierres, a 6-7 m de long et 2,5-3 m de large. Une petite porte précédée d'un escalier formé par le terrain en pente, donne accès au naos. La roche en pente joue le rôle du toit tandis que l'abside est formée par de petits murs qui limitent la partie centrale. Sur le plan en pente de l'abside improvisée sont peintes l'une sur l'autre, deux figures de Sainte Marie Platitera qui ont de grandes dimensions par rapport à l'espace de la pièce.

La scène "La dormition de la Vierge" est réalisée en petites dimensions, à un endroit bien visible. Plus tard on y a percé une niche qui a altéré la composition et la vue initiale. La scène "Deisis" est peinte à droite, un peu à l'écart de la partie centrale. Au centre de l'iconostase se trouvent le Christ Pantocrator, la Vierge et Jean Baptiste. Le mécène de l'église peint comme un moine, tient un ancensoir à la main. Le peintre l'a réalisé à gauche de l'abside, dans la partie frontale du mur de séparation. Tout près de cette scène, au coin, l'enlèvement d'une pierre mit au jour l'inscription complète de l'église qui donne la date de la réalisation de la peinture. Les sondages archéologiques s'effectuèrent en 1989, à la présence de l'historienne de l'art Dhorka Dhamo et du responsable de la filiale des Monuments Cultrurels à Berat, Shuaip Mane.

Au dessous de Plattitera, sur un petit mur vertical gravement endommagé, on distingue les quatre hierarques de l'église en habits pleins de croix. Après un nettoyage soigneux, l'inscription nous renseigne entre autre sur l'année de la réalisation de la peinture, 1292. La découverte de cette inscription a une importance particulière pour toute la peinture murale du style byzantin chez nous, après l'année 1273 qui se rattache à l'église de Rubik. La datation de l'église de Sinjë qui correspond à la première couche de la peinture servira de témoignage pour mieux définir la période et les conditions sociales de la création de cette peinture. Etant donné qu'elle représente l'une des plus anciennes datations dans le genre de la fresque, elle servira de point d'orientation dans les analyses et les études des valeurs artistiques de cette oeuvre et celle des autres églises de Berat.

Le col de Sinjë a toujours été un noeud où se reposaient les voyageurs venant de Vlora et Ballsh. Les nombreuses sources d'eau ainsi que la hauteur qui domine la gorge de Berat, facilitaient aux piétons la descente vers la vallée d'Osum.

En 1281 le duc de Puglia envoya des soldats dirigés par le général Rossi pour venir à l'aide des latins logés à Gllavenicë. Il prit Berat et assiégea la forteresse. Quand l'empreur de Costandinople Mihal Paléollogue Comnène en fut au courant, il envoya une armée dirigée par ses meilleurs généraux, qui attaqua et disloqua les forces latines. Le reste de l'armée s'enferma dans la forteresse de Kanina. La victoire des byzantins trouva la ville de Berat ruinée. Ainsi, les armées byzantines sous la direction du général Mihal VIII, à la fin du XIII e s reconstruisirent les murs de la forteresse et une partie des habitations. Plus tard, toute l'Illyrie se trouva sous la domination de l'empreur byzantin Andronic Paléollogue, puis de son fils qui rafermit son ppouvoir religieux dans cette zone en construisant plusieurs monuments de culte. La mention du nom de l'empreur et la date

1292 à l'inscription de l'église de Sinjë, nous font penser qu'à cette année-là, l'évêché de Gllavénica était sous la domination de l'église byantine. Presqu'à cette période de temps sont construites dans la forteresse de Berat les églises de Blachèrnes et de Saint Théodore, le monastère de Saint Démètre, et de Saint Georges ect. Avec la construction de plusieurs temples Berat devient un centre administratif et religieux important. Même après la réalisation de la peinture de l'église de Sinjë, l'évêché du monastère de Gllavenica ne perd pas son importance. Après la reconstruction des enceintes de pierre à la fin du XIVe siècle, le monastère comte 350 pièces. L'épitaphe ainsi qu'une partie des icônes trouvées dans la forteresse de Berat prouvent les étroites relations de ces deux évêchés à cette époque. Plus tard Gllavenica et Kanina ont perdu leur puissancee. La plus grande évêché de cette région deviendra celle de Berat où seront rassemblés les plus importants clergés qui apporteront les plus précieuses reliques et icônes des églises et des monastères des environs.

La fresque nous parvient assez endommagée mais par bonheur elle ne souffre pas de l'humidité. La couche-support réalisée sur la roche est résistante tandis que la structure de la deuxième couche se présente plus faible. Elle a commencé à se détacher graduellement. Ce processus est favorisé par la mince couche de piussière formée à la surface de la première fresque, qui empêcha une bonne liaison avec le deuxième enduit. La deuxième peinture badigeonnée à la chaux fut enlevée au moyen d'un bistouri. L'enduit du fragment où sont peints les quatres hiérarques de l'église ainsi que la surface couverte de chaux de la zone de l'inscription, se présentent assez endommagés.

Dans la scène de la dormition de la Vierge, on remarque des dégradations particulières. Les souillures et la suie se sont introduites à la profondeur de la pellicule et dans la structure des couleurs. Cela se voit également à la figure de la Vierge Plattitera. Presque toute la surface de la fresque a subi des coups mécaniques. La maçonnerie en pisé a favorisé le morcellement de la couche support de la peinture.

Les badigeons en rouge ont altéré davantage la peinture murale. Les travaux de restauration viseront essentiellement le renforcement et la conservation de la fresque. L'enlèvement de la chaux découvrit les figures de la Vierge Plattitera et du Jesus. Dans le fond de ces deux figures on distingue des fragments de l'inscription "Mère de la Providence" et la plus large Plattitera dans les cieux etc. La découverte de ces scènes accrut notre intérêt pour une étude plus minutieuse de la présentation et de la réalisation, qui dans le cas donné prend des formes intéressantes, inconnues pour la peinture murale de la zone de Berat. Cela se voit plustôt à la peinture de la première couche. Il reste toujours à déterminer l'attitude qu'il faut adopter envers les deux couches de la peinture. Nous espérons que lors de ce travail l'on mettra au clair beaucop de problèmes qui pour le moment continuent à être dans l'obscurité.

DO NOT COPY

Nr. 2 1990

DO NOT COPY

Skender MIHALÇKA

BERATI DHE PIKTURA NE KRAHINEN E MYZEQESE NE SHEK. XVIII - XIX

Monumentet e shumta të artit mesjetar që ruhen në Berat, vështruar në raport me vendin, kohën dhe shoqërinë që i krijoi, reflektojnë vijën artistike të kësaj qendre nga shek. XIII - XIV deri në shek. XVII - XIX. Kisha bizantine e Shën Triadhës me mbetjet e fragmenteve të zbuluara nga gëlqerja dëshmon për shijet artistike të fillimit të shek. XIV. Qëndrimi monumental i figurave, forma e përkryer, prirja klasike e këtij arti dhe përmendja e dinjitorit bizantin Andronik Paleologut në afreskun e narteksit të kësaj kishe, e lidh Beratin me Konstandinopolin. E një tipi tjetër është kisha e Shën Todrit e shek. XIII e përbërë nga një nef në formë katërkëndëshi të drejtë. Restaurimi i saj zbuloi pikturën e vjetër, në një pjesë të së cilës në shek. XVI pikturoi Onufri. Onufri do të jetë nga të parët artistë shqiptarë që do të hapi epokën pasbizantine tek ne, duke ekzekutuar me një frymëzim individual modelet e reja artistike. Ky stil do të pasohet nga i biri, Nikolla, në kishën e Shën Mërisë Vllahernës shek. XVI, afresket e të cilës na japin informacion përsa i përket programit ikonografik të zbatuar, figurave, kompozimeve dhe dekoracionit në përgjithësi. Një tjetër individualitet artistik është Onufër Qiprioti, i cili do të pikturojë kishën e Shën Kollit në shek. XVII. Veprat e këtyre artistëve si në pikturën murore dhe atë të kavaletit, pavarësisht nga formimi kulturor, mjeshtëror dhe origjinal, do të krijojnë një lloj tradite në qytetin e Beratit, e cila do të përhapet edhe në vise të tjera të vendit. Piktorë të tjerë anonimë do të zhvillojnë veprimtarinë e tyre në kisha të shek. XVIII - XIX. Ecuria që mori arti në këtë qendër do të vazhdojë në fushën e Myzeqesë në shek. XVIII - XIX, territor i cili administrohej juridikisht dhe rrezatohej nga qyteti i Beratit. Paraqitja në këtë ekspoze e zhvillimit të pikturës së kësaj zone nuk pretendon të jetë e thelluar, sepse ajo pret studimin e monumenteve të mbarë zonës. Në të tjera rrethana krejt ndryshe nga ato të qytetit të Beratit në shek. XVI-XVII krijohen veprat në Myzeqe.

Gjysma e parë e shek. XVIII do të shënojë një ngritje ekonomiko-kulturore dhe do të hapë një etapë të re në lulëzimin e këtij arti. Në çdo fshat do të ngrihen ndërtesa të mëdha kishtare, të cilat do të dekorohen me piktura dhe do të pajisen më së miri me vepra plastike arti monumental, të cilat nuk do t'i ketë edhe vetë kryeqendra e saj, Berati.

Krahasimi i krijimtarisë piktorike të kishave të Myzeqesë me ato të Beratit në këtë periudhë lidhet me marrëdhëniet në fushën e veprimtarisë artistike dhe shoqërore. Kjo veprimtari është nxitur edhe nga personalitete laike ose fetare, siç ishin peshkopët me origjinë vendase: Methodi (1736 - 1751) si dhe disa gjenerata Josafësh, nga viti 1752 deri në fillimet e shek. XIX. Gjithashtu duhet mbajtur parasysh edhe kontributi i piktorëve të ardhur nga qendra të tjera si: Korça, Voskopoja, etj. pa lënë mënjanë Onufrin shek. XVI, K. Shpatarakun dhe Zografët (shek. XVIII).

Në qoftë se në këtë pellg pati një pengim të veprimtarisë artistike, për arsye të faktorëve ekonomikë, kjo veprimtari do të fillojë përsëri me një hov të ri në shek. XVIII, i cili do të ngjasojë me të tjera periudha lulëzimi të mëparshme. Kjo

DO NOT COPY

shpjegohet me mbetjen gjallë nga popullsia të traditës, të krijimeve më të vjetra, dhe të veprimtarisë së artistëve, të cilët qarkullonin nga një vend në tjetrin duke plotësuar kërkesat e kësaj shoqërie në përshtatje me ndryshimet që sillte vetë jeta. Këto pasqyrohen edhe në ndryshimet në fushën e stilit të pikturës.

Një ikonë e Shën Mërisë me Krishtin, e shek. XVII, që ruhet në manastirin e Ardenicës, nga tiparet e saj arkaike duket e ardhur nga zona e Korçës. Ajo ngjason me ikona të tjera si këto. Nga më të hershmet e kësaj periudhe është edhe një tjetër e Shën Gjergjit, e vitit 1673 që i atribohet murgut Simeon të Ardenicës.

Por krijimet e mësipërme s'kanë ndikuar sa krijimet e K.Shpatarakut në ikonostasin e kishës së Ardenicës (1744), një ikonë tjetër të K. Zografit me temë "Krishti kryeierark" në Vanaj. Ndërsa ikonat e Çetirve në Krutje të Sipërme (1821) të cilët janë me frymë të spikatur popullore janë të ndikuara nga ky lloj arti. Po këta Çetirë, të përbërë nga dy-tri gjenerata piktorësh, kanë pikturuar pothuajse, në të gjitha kishat e Myzeqesë me piktura murore dhe ikona deri në gjysmën e parë të shek. XIX. Rikonstruksioni i bazilikës "Lindja e Shën Mërisë" (1743 - 1745) do të shërbejë si model për dekoracionet murore të kishave të tjera si: Libofshë (1782), Vanaj (1795), Karavasta (1797), Bishqethëm (1798), Kozarë (1806) etj, që janë në zemër të Myzeqesë. Këto krijime do të përngjasojnë shumë me programet e asimiluara nga Zografët, Konstandini dhe Athanasi, në kishat e Voskopojës dhe Vithkuqit, krahinë nga e cila ata erdhën.

Ky drejtim në planin kompozicional, sistemimin e dekoracionit dhe tematikën ka si model pikturën e kishës së manastirit të Ardenicës. Trajtimi i cikleve: "Fëmijëria e Virgjëreshës"; "Vuajtjet dhe Ringjallja", "Mrekullitë" dhe simbolet e Shën Mërisë si nënë e Zotit, ose "Gjyqi i fundit" me një Deisis në qendër, në fasadën e narteksit që mbulon sipërfaqen e murit, janë më themeloret. Është i kuptueshëm karakteri i theksuar sa tregimtar aq edhe didaktik i pikturës, mbushur me figura të shumta në skenat e ekzekutara me një frymë popullore. Në këto vepra ndihen dallimet e individualiteteve artistike, që punuan në kisha të ndryshme, të ngritura anembanë Myzeqesë. Ky dallim duket në zgjidhjet e ndryshme të kompozimeve, sipas versioneve të vona pasbizantine, si në skenën "Vajtja në Misir" (Libofshë), shprehjet komediante të figurave në skenën "Përqeshja" (Toshkëzë), cikli i episodeve të Adamit dhe Evës (Karavasta), por nuk mbeten pa u trajtuar dhe peisazhi lirik, si në ciklin "Magjistarët" (Ardenicë), figura e bariut me kostumin lokal, nga cikli i Apokalipsit, skenën "Dasma në Kanë" (Libofshë) e cila e bën pikturën më folklorike. Ne mund të konstatojmë edhe një prirje tjetër, që i ofron më tepër figurat me natyrën. Fytyra e Shën Pandelejmonit që buzëqesh, në kishën e Libofshës, e paparë në artin tonë mesjetar, si dhe ajo e engjëllit, në kishën e Manastirit të Ardenicës, i përkasin një ideali tjetër, të cilat karakterizohen nga gjallëria dhe modelimi plastik. Këto elemente të reja nuk do të shpëtojnë të ardhmen e këtij arti deri në degradimin e tij, që duket në zbrazësirën e shprehjes artistike (në Strumë) dhe të temperimit të teknikës në kishën e Shën Spiridhonit në lagjen Goricë të Beratit, shek. XIX. Ndryshimet stilistike ose një shije e re popullore, që kërkon të ruajë traditën nëpërmjet zbatimit të metodës së vjetër, mbyllja në kufijtë krahinorë, larg qendrave kulturore artistike, janë karakteristikat e kësaj etape të artit që mbyll mesjetën. Por kjo nuk gjen vend në gjininë e ikonave, ku fillon të zbatohet një teknikë e re, ajo e vajit, që do t'i hapë rrugën arteve moderne. Një numër ikonash të lëvizshme dhe aplikimesh në dru në manastirin e Pojanit, të shek. XIX - XX, tregojnë për një formë të re artistike, sipas shkollës së Evropës Perëndimore. Këto të reja do të zenë vend në liturgjinë kishtare pa i humbur asaj përmbajtjen.

Skender MIHALÇKA

La peinture dans la ville de Berat et dans la région de Muzeqé au cours des XVIIIe - XIXe s

DO NOT COPY

Les nombreux monuments de l'art médieval conservés à Berat, vus en rapport avec le pays, l'époque, la société qui les créa, reflètent la ligne artistique de ce centre depuis les XIIIe - XIVe s jusqu aux XVIIe - XIXe s. Les fragments conservés à l'eglise de la Sainte Trinité témoignent des goûts artistiques du début du XIVes. La représentation monumentale des figures, leur forme parfaite, la tendence vers le classicisme de cet art, la mention d'Andronic Paléologue à la fresque du marthex de cette église, prouvent les rapports qu'avait Berat avec Costandinople. La restauration de la peinture murale de l'église de Saint Theodòre, mit au jour l'ancienne peinture dont une partie a été peinte par Onuphre au XVIe s. Onuphre fut l'un des premiers artistes albanais qui ouvrit l'époque postbyzantine chez nous par une inspiration individuelle plus distincte des modèles artistiques. Ce style sera enrichi par son fils Nicolas, peintre de l'église de Notre Dame de Blachernes dont les fresques nous fournissent une information quant au programme iconografique appliqué aux figures, aux compositions et à la décoration en général. Une autre individualité artistique fut Onuphre Qiprioti, qui travaille à l'église de Saint Nicolas au XVIIe s. Les oeuvres de ces artistes, indépendemment de leur formation culturelle ou proffessionnelle, vont créer une sorte de tradition dans la ville de Berat, une tradition qui sera répandue dans d'autres régions du pays. D'autres peintres anonymes travailleront dans des églises des XVIIIe - XIXe s.

L'elan que l'art prit dans ce centre sera poursuivi dans la plaine de Myzeqeja au cours des XVIIIe - XIXe s. Ce territoire était juridiquement administré par la ville de Berat.

Par cette communication on ne prétend pas présenter une étude approffondie de l'évolution de la peinture de cette zone, parce qu'elle touche les monuments de toute la zone. Les oeuvres de Myzeqe aux XVI-XVIIe s ont été créées dans des conditions tout à fait différentes à celles de la ville de Berat.

La première moitié du XVIIIe s marque un essor économique culture qui ouvre une nouvelle étape à la floraison de cet art. On construit dans chaque village de grandes églises décorées en peintures et en oeuvres d'art monumentales qu'on ne trouve pas à Berat.

La comparaison entre la peinture des églises, de Myzéqé avec celle des églises de Berat à cette péroide a trait aux relations établies dans le domaine de l'activité artistique et sociale. Cette activité fut ancouragée également par des personnalités laïques ou religieuses telles les évêques autochtones: Methodi (1736 - 1751) ainsi que quelques générations portant le nom "Josifi" de 1752 jusqu'au début du XIXe s. Il faut tenir compte également de la contribution des peintres venus par d'autres régions telles Korça et Voskopoja, sans laisser de côté Onuphre (XVIe s) et les frères Zograf (XVIIIe s).

Dans cette région, l'activité artistique entravée dans une certaine mesure par les facteurs économiques, fut reprise par un nouvel élan au XVIIIe s. Cette période ressemble à d'autres périodes florissantes antérieures. Cela s'explique par la transmission de la tradition des anciennes créations et par le fait que les artistes allaient travailler d'une région à l'autre répondant aux nouvelles exigences de la vie.

Une icône de la Vierge avec le Jesus, du XVIIe s, conservé au monastère d'Ardenica, par ses traits archaïques ressemble beaucoup aux icônes de la région de Korça. L'une des plus anciennes de cette époque (1673) est celle de Saint Georges qui est attribuée au moine Simeon d'Ardenica.

Les créations déjà mentionnées n'ont pas eu d'influence comme les créations de Costandin Shpataraku à l'iconostase de l'église d'Ardenica ou une autre icône de Zograf à Vanaj. Les icônes des peintres Cetir, à Krutja e Sipërme (1821). marquées d'un esprit populaire, sont influées de cet art. Les

mêmes peintres Çetir qui représentent deux ou trois générations de peintres, ont fait presque toutes les peintures murales et les icôness des églises de Muzéqéja.

La reconstruction de la basilique "La Nativité" (1743 - 1745) servit de modèle aux décorations murales des autres églises telles celles de Libofshë (1782), Vanaj (1795) Karavasta (1797) Bishqethëm (1798), Kozarë (1806) etc. situées au centre de la région de Myzéqé. Ces créations ressemblent beaucoup à celles de Zograf, Costandin et Athanas, dans les églises de Voskopoja et Vithkuq.

Les créations déjà mentionnées ont eu pour modèle la composition, la décoration et la tématique de l'église du monastère d'Ardenica. Les principaux cycles y sont: "L'enfance de la Vierge" "Les souffrances", "La réssurrection", "Les miracles" et les symboles de la Sainte Marie comme la mère du Jesus, le "Dernier jugement" avec un "Déisis" au centre, dans la façade du narthex. La peinture est pleine de figures et de scènes executées d'un esprit populaire. Les individualités artistiques dans ces oeuvres se distinguent par le choix différent des compositions selon des versions tardives post byzantines comme dans la scène "L'exile en Misir" (Libofshë) le cycle des épisodes d'Adam et Eve (Karavasta) etc. Les peintres ont traité également le paysage lyrique le cycle "Les Magues" (en Ardenice). On constante une autre tendence qui approche davantage les figures à la nature. Le visage souriant de Saint Triphone dans l'église de Libofsha ainsi que celui de l'ange dans l'église du monastère d'Ardenica, représentent un autre idéal qui se caractérise par l'animation et le modelage plastique. Ces nouveaux éléments ne sauveront pas l'avenir de cet art en declin qui se manifeste par l'absence de l'expression artistique et du traitement thermique à l'église de Saint Spiridon au quartier Goricë (XIXe s). Les modifications stylistiques ou un nouveau goût populaire qui tiennent à conserver la tradition par l'application de l'ancienne méthode, l'isolement régional, loin des centres cultrurels artistiques, sont les caracteristiques de cette étape d'art de la fin du moyen âge. Il ne se passe pas la même chose pour les icônes où l'application d'une nouvelle technique, celle de l'huile ouvre la voie aux arts modernes. Nombre d'icônes ou d'applications au monastère de Pojan aux XIX-XXe s témoignent d'une nouvelle forme artistique, influée par l'école de l'Europe Occidentale.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Ferid HUDHRI

BERATI NE VEPRA TE PIKTOREVE TE HUAJ

Qytetet si dhe qytetërimet e hershme gjithnjë kanë tërhequr vëmendjen e historianëve, arkeologëve, sociologëve, etnografëve, arkitektëve, urbanistëve e studiuesve të ndryshëm, duke u bërë objekt studimesh, monografish të veçanta, apo botimesh të llojeve të tjera për të vënë në dukje lashtësinë, pasurinë kulturore, apo veçoritë e secilit. Kur ndaj qyteteve të tillë janë tërhequr në një masë të madhe edhe piktorë e grafistë atëherë, në krijimet e tyre të tërhequra nga peisazhi arkitekturor, apo natyror, ndeshim edhe në pasqyrimin e monumenteve të kulturës, duke marrë në një farë mase këto vepra edhe vlera dokumentare.

Nga qytete të hershme të vendit tonë që ruajnë vazhdimësinë e jetës deri ditët e sotme, Berati ka pasur admirimin më të madh të piktorëve dhe grafistëve. Vetëm nga artistë të huaj për të janë realizuar më shumë tablo se për çdo qytet tjetër. Në koleksionin e veprave të huaja, me temë shqiptare, ato përbëjnë një numër të madh dhe artistikisht përfshihen në krijimet më të bukura. Të grumbulluara në një ekspozitë të veçantë, apo të riprodhuara në një album ato japin një vështrim të gjërë figurativ mbi qytetin. Pra na krijohet një formë tjetër paraqitjeje vizive, ndryshe nga albumet figurative, filmi kinematografik, kronikave televizive, videokasetave, apo veprave të piktorëve të sotëm që janë gjithashtu të shumta.

Peisazhet nga qyteti i Beratit i gjejmë të fiksuara që në ikona e afreske të pikturës bizantine dhe periudhave më të hershme. Këtu do të ndalemi në krijimet e shekullit 19-të kur u bënë më të shpeshta edhe udhëtimet e piktorëve të huaj në vendin tonë, rrjedhimisht edhe nëpër Berat, që sic e kanë cilësuar është qytet mjaft piktoresk që me madhështinë dhe bukurinë e tij i kalon gjithë parashikimet e një piktori.

Nga krijimet më të hershme që njohim deri tani është vizatimi i një piktori anglez të quajtur Xhorxh Stokli (Georges Stockli). Është realizuar në vitin 1818 dhe ruhet në galerinë Stavros Mihalari Arts të Athinës. Paraqet kalanë, urën dhe disa shtëpi në plan të parë. Po në këtë periudhë, madje disa vite më përpara më 1813 është realizuar punimi më i bukur artistik për Beratin. Autori i saj është piktori dhe arkitekti i njohur anglez Carl Kokrell (Charl Cockerrell). Kokrell ka qenë përfaqësues i shquar i neoklasicizmit në Angli, autor veprash të rëndësishme arkitekturore në Oksford, Kembrixh, profesor i arkitekturës në Akademinë Mbretërore dhe kryetar i Institutit Mbretëror të Arkitekturës. Për ne është edhe autori i disa veprave prej të cilave veçohet ajo me titull "Berat 1813". Për realizimin e këtyre veprave Kokrelli erdhi nga Greqia ku punonte e studionte prej vitesh si arkeolog, arkitekt e piktor, midis veprave të antikitetit. Në Athinë, ai u miqësua edhe me bashkëmoshatarin e bashkëatdhetarin Xhorxh Bajron (Georges Byron) u pagëzua si "zbuluesi i temës shqiptare". Por në Shqipëri erdhi me Hjuzin (Th. S. Huhes) i cili në Berat shkroi: "Duke iu afruar Beratit ne gjetëm një vend të kultivuar dhe banorë shumë të qytetëruar. Një urë e bukur me nëntë harqe mbi lumin Osum të çonte në varrezat piktorike që formonin periferinë e qytetit. Nga e

djathta ngrihej një mal i lartë mbi të cilin shihej kështjella... Por "përshkrimi" grafiki Kokrellit është më i bukur. Tabloja e tij është e mbushur me ndërtesa të shumta e të larmishme të kompozuara me shijen e piktorit dhe arkitektit. Në plan të parë paraqet një shtëpi dykatëshe, që të magjeps me pasurinë e zbukurimeve dhe mjeshtërrinë e të ndërtuarit. Çdo gjë duket si e skalitur, dritaret, ballkonet, dyert, shkallët deri edhe çatitë me tymtarët e bukur dhe gjithë elementët e tjerë. Nëpërmjet një skalitje të tillë artisti anglez shpreh edhe entuziazmin e tij për këtë ornamentikë të pasur. I njëjti entuziazëm vihet re edhe në pikturimin e urës mbi Osum, të ndërtesave karakteristike në lagjen përballë, si dhe të kështjellës që ngrihet mbi kodër. Në këtë tablo të bukur ka një pasaktësi: mali me kështjellën nuk mund të shihen në atë këndvështrim që është paraqitur aty. Ato janë në anën e kundërt të pamjes së vizatuar. Të jetë lajthitje, apo ngatërresë gjatë përpunimit në studion e tij në Londër, larg pamjes reale? Duke gjykuar më thellë, mbështetur edhe në krijimet e tjera të Kokrellit mendojmë se ndoshta kemi të bëjmë me një trajtim të bërë qëllimisht për të dhënë në një kuadër të vetëm të gjithë pjesët më të bukura dhe më karakteristike të qytetit. Edhe në një nga punimet më të njohura të tij, që ruhet në Akademinë Mbretërore të Arteve në Londër, janë kompozuar në një kuadër dhjetra monumente kulturore të botës. Kjo na dëshmon se edhe te "Berati" vendosja e gjithë objekteve në një anë është bërë me vetëdije. Pas Krokellit, Berati është vizituar dhe pikturuar edhe nga autorë të tjerë nga Anglia dhe vende të tjera evropiane. Por krijuesi i veprave më të shumta e më të frymëzuara për Beratin është piktori i njohur Eduard Lir (Edward Lear) krijimtaria e të cilit ka ngjallur interes të veçantë vitet e fundit në Angli dhe vende të tjera. Siç shkruan në ditarin e tij, ai realizoi dhjetra vizatime e akuarele në bazë të të cilave, kur u kthye në studio krijoi litografi e tablo në ngjyrë vaji e akuarel. Një pjesë prej tyre janë të njohura pasi janë riprodhuar në disa libra e revista arti. Ato shquhen për finesën e linjave dhe këndvështrimeve të bukura, që na japin pamje të vërtetë magjepse nga një qytet me veçanti të dukshme natyrore, por edhe arkitekturore. Krijimet për Beratin kanë qenë më të dashura e më të preferuara edhe për vetë Lirin. Ai që kur hidhte skicat e para shkruante: "Fillova të vizatoj menjëherë pasi nuk ka kohë për të humbur në këtë qytet kaq interesant..." Dhe vizatimet u bënë kaq të shumta në Berat, sa siç shkruan vetë në ditarin e tij, nuk kish bërë në asnjë zonë tjetër të Shqipërisë. Berati paraqitet nga disa këndvështrime, në momente të ndryshme si në mëngjes, në mesditë, në perëndim të diellit, pas shiut etj. Të gjitha të tërheqin për mjeshtërinë e realizimit dhe bukurinë e pamjes. Tablotë me pamje nga Berati vlerësohen edhe sot si krijimet më të bukura të Lirit. Ato ribotohen vazhdimisht. Njëra prej tyre vitet e fundit është stampuar si kartolinë dhe si pullë postare. Origjinalet e këtyre veprave ruhen në muze të njohura dhe në koleksione private në Angli dhe Shtetet e Bashkuara të Amerikës, ku ndodhet pjesa më e madhe e krijimeve të tjera të Lirit. Pikturat e tij për Beratin janë një dëshmi e qartë e respektit dhe dashurisë së tij për këtë qytet. Në ditar ai ka shkruar: "Po largohem nga Berati dhe nuk mund të fsheh keqardhjen që po lë prapa një pamje kaq madhështore". Me këtë ndjenjë janë larguar edhe autorë të tjerë të tablove për Beratin, që për arsye kohe nuk po i përfshijmë dot të gjithë në këtë kumtesë.

DO NOT COPY

Ferid Hudhri

Berat dans l'oeuvre des peintres étrangers

DO NOT COPY

Les villes et les civilisations anciennes ont toujours attiré l'attention des historiens, des archéologues, des sociologues, des ethnogrphes, des architectes et des urbanistes devenant l'objet d'études, monographies ou différentes éditions, pour mettre en évidence l'ancienneté, la richesse culturelle ou les traits particuliers. Dans les oeuvres des peintres ou des graphistes attirés par le paysage architectonique ou naturel, on rencontre souvent des monuments culturels qui donnent à ces oeuvres des valeurs documentaires.

Parmi les autres villes anciennes de notre pays, Berat a inspiré la plus grande admiration aux peintres et aux graphistes. Seulement par les peintres étrangers sont réalisés plus de tableaux que pour chaque autre ville. Réunis dans une exposition particulière ou reproduits dans un album, ils donneraient un large aperçu figuratif sur la ville. Donc il se forme une autre image visuelle, différent de celle des albums figuratifs, du film des chroniques télévisives ou des oeuvres des peintres de nos jours qui sont également assez nombreuses.

Les paysages de la ville de Berat se trouvent fixés dans les icônes et les fresques de la peinture byzantine et des périodes antérieures. Nous allons nous arrêter ici aux créations du XIXe s. lorsque les visites des peintres étrangers dans notre pays devînrent plus fréquentes, et par conséquent dans la ville de Berat, qui, comme on l'a qualifiée, est une ville très pittoresque qui par sa grandeur et sa beauté dépasse toutes les prévisions d'un peintre.

L'une des plus anciennes créations connues jusqu'a nos jours, est le dessin du peintre anglais Georges Stockli. Réalisé en 1818, il se conserve dans la gallerie de Stavros Mihalori Arts d'Athènes. Il représente la forteresse, le pont et quelques maisons au premier plan. Le meilleur travail artistique sur la ville de Berat est réalisé en 1813 par le peintre et l'architecte connu anglais Charles Cockerell. Il a été un représentant connu du néoclassicisme en Angleterre, auteur d'ouvres architectoniques importantes à Oxford, Cambrige, proffesseur d'architecture dans L'Académie Royale et Président de l'Institut Royal de l'Architecture. Pour nous il est l'auteur de quelques oeuvres dont on distingue celle intitulée "Berat 1813". Pour réaliser ces oeuvres Cockrell est venu de Grèce où il travaillait et étudiait depuis des années comme archéologue, architecte et peintre, au milieu des oeuvres de l'Antiquité. A Athènes il devînt l'ami de son compatriote Georges Byron et fut baptisé "Le découvreur du thème albanais. En Albanie il est venu avec Huhes qui écrivit: "S'approchant de Berat, nous avons trouvé un pays cultivé, des habitants civilisés. Un beau pont à neuf arcs sur la rivière Osum, menait aux cimetières qui formaient la périphérie de la ville. A droite s'élevait une haute montagne sur laquelle on voyait la forteresse...". Mais, la description graphique de Cockrell est plus jolie. Son tableau est plein d'habitations variées, composées par le goût du peintre et de l'architecte. Au premier plan se dresse une habitation à un étage qui attire l'attention par la richesse de l'ornementation et le maîtrise de son éxécution. Tout semble sculpté, les fenêtres, les balcons, les portes, les escaliers jusqu'aux toits et aux cheminées. Par une pareille gravure l'artiste anglais exprime son enthousiasme pour la riche ornementation populaire. On remarque ce même enthousiasme sur la peinture du joli pont d'Osum, des habitations caractéristiques du quartier en face et de la forteresse qui s'élève sur la montagne. Il y a une infidélité dans ce tableau; la forteresse et la montagne sont au côté opposé de la vue dessinée. S'agit-il d'une erreur commise lors du traitement au studio à Londres, loin de la vue réelle? Voyant les autres créations de Crockrell, nous pensons qu'il l'a fait exprès pour donner dans un seul cadre toutes les plus belles parties caractéristiques de la ville de Berat. Même l'un de ses plus connus travaux conservé à l'Académie Royale des Arts à Londres, représente des dizaines de monuments culturls du

monde. Cela nous incite à penser que la disposition de tous les objets à un côté est faite à dessein. Après Crockrell, Berat fut dessiné et peint par d'autres auteurs d'Anleterre et d'autres pays européens. Le peintre connu Edward Lear, dont la création a suscité un intérêt particulier les dernières années en Angleterre et dans d'autres pays européens, est l'auteur de nombre de créations sur la ville de Berat. Comme il écrit lui même dans son journal, il a réalisé des dizaines de dessins et d'acquarelles sur la base desquels il fit des littographies des tableaux en huile et des acquarelles dont quelques uns sont reproduits dans des livres d'art. Il se distingue par la finesse des lignes et donnent des images vraiment charmantes d'une ville pleine de particularités naturelles et architecturelles. Les créations sur Berat furent les plus chères et les plus préférées pour l'auteur même. Dès qu'il dessinait les premières lignes il écrivait: "J'ai commencé tout de suite le dessin parce qu'il n'y a pas de temps à perdre dans cette ville si intéressante...". La ville est donnée à des positions et des moments différents, au matin, à midi, au coucher du soleil, après la pluie etc.. Ces tableaux, à l'heure actuelle, sont appréciés comme les meilleures créations de Lear.

Les originaux de ces oeuvres sont conservés dans des musées connus ou des collections privées en Angleterre et aux Etats Unis. Ses peintures sur Berat témoignent d'un grand amour pour cette ville. Dans son journal il écrit: "Je m'éloigne de cette ville et je regrette la vue majestueuse que je laisse derrière moi". Avec ce sentiment sont éloignés aussi d'autres auteurs qui ont peint cette ville, mais étant nombreux on ne peut pas les mentionner tous dans une communication.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Besim TABAKU

IKONOMBAJTESIT E KISHAVE TE PERONDISE DHE KATEDRALES SE BERATIT. VLERAT DHE NDERHYRJET RESTAURUESE

Në kishën e Perondisë ruhet një ikonëmbajtës prej druri arre. Si në të gjitha monumentet e kësaj gjinie, ikonëmbajtësi, me plasticitetin e përgjithshëm të tij kompozicional, si dhe plastike, krijon vlera të dukshme ekspresive. Ikonëmbajtësi në krahasim me ikonëmbajtësit e tjerë të vendit tonë ka përmasa mesatare. Ai është 10 m i gjerë, 4 m i lartë dhe 5-10 cm i trashë.

Karakteristikë e përgjithshme e tij është gdhendja e cekët, deri 2-3 cm. Motivet e gdhendura shkëputen vende-vende nga sfondi (si tek harqet mbi dyer), por përsëri qëndrojnë në një plan paralel me sfondin pa prirje për të krijuar efekte dritë-hije me plastikën e tyre. Pjesa fundore e ikonëmbajtësit formohet nga 12 kollona të mëdha të cilat krijojnë 11 hapësira. Nga këto 3 janë dyer, ndërsa në 8 të tjerat janë vendosur ikona me përmasa të mëdha. Në pjesën e sipërme ka dy rradhë me ikona të vogla. Ikonat e rradhës së parë lart mbyllen sipër me motive të gdhendura që burojnë nga kapitalet e kolonave të vogla të kësaj rradhe. Rradha e dytë e ikonave mbyllet me një hark tri pjesësh, përfytyrimi i siluetit të sipërm të njeriut, hark të cilin e hasim shpesh nëpër ikonostasë, në arkitekturën e banesës popullore, dhe veçanërisht në dyert e tyre, ashtu siç i hasim edhe tek dyert e ikonobartësve. Pjesa fundore e ikonombajtësit duket është shumë e dëmtuar për shkak të pranisë së lagështisë kapilare dhe për rrjedhojë ajo është plotësuar e tëra me dërrasë të thjeshtë pa dekor.

Karakteristikë e motivit të dekorit të kolonave është zhvillimi vertikal i tij me një plastikë dhe stilizim të përkryer. Duke vëzhguar me vëmendje këtë gdhëndje konstatojmë dorën e një mjeshtri të vërtetë e njëherazi dekorator me fantazi.

Ikonëmbajtsi datohet në vitin 1785 duke qenë ky datim një nga më të hershmit e gdhëndjeve në këtë gjini. Datimi ndihmon dhe në përcaktimin e kohës së ndërtimit të ikonëmbajtesave të tjerë, të ngjashëm me të, të cilët i hasim në Voskopojë, Vithkuq, Zvërnec, Karavasta etj.

Këta ikonambajtes përfaqësojnë fazën më të parë të zhvillimit të tyre, duke u pasuruar më vonë me të tjerë, si ata të Kozarës, Ardenicës e Libofshës. Nga ana stilistike ata i përkasin një periudhe më të evoluar dhe njëkohësisht datimet e tyre të çojnë 15 - 20 vjet më vonë. E përbashkëta e tyre është shtjellimi i përgjithshëm kompozicional si ikonëmbajtës me dy rradhë ikonash sipër, por me një ndryshim. Tek këta të fundit radha e sipërme, megjithëse gati dy herë më e vogël mban më shumë ikona se shembujt paraardhës. Datimet i takojnë fillimit të shek.19 dhe më saktë ikonombajtësi i Ardenicës ndërtohet më 1204 ndërsa ai i Libofshës më 1805.

Më vonë arrihet një fazë tjetër e gdhëndjes që do të thonim arrin dhe kulmin e mjeshtërisë siç është ikonombajtësi i Katedrales së Beratit me një gdhendje shumë të thellë,

DO NOT COPY

vende-vende, e tejdukshme ku motivet shfaqen tashmë të shkëputura ndjeshëm nga sfondi, duke krijuar dritë hije të fuqishme. Thellësia e gdhendjes arrin 5 - 7 cm. Ikonombajtësi datohet i vitit 1807.

Edhe skema e përgjithshme kompozicionale ndryshon disi. Rreshti i sipërm i ikonave nuk vihet më, pasi tani ikonat mbyllen me një pano të bukur dekorative, e cila mbulon panotë e vogla ndën ikonat e mëdha. Gjithashtu, mbi ikonat e mëdha vendoset një hark i gdhendur bashkë me gjysmë hënëzat.

Brezi i gjërë i zbukurimit, i cili ndan kufirin e pjesës së poshtme të kolonave të mëdha me rradhën e ikonave të vogla, bëhet më ekspresiv me formën e tij gjysmëcilindrike dhe me gdhendjen e tij të tejdukshme. Edhe mbyllja e sipërme e ikonombajtësave pëson ndryshime. Në qendër të tyre vendosen dy grifonë, që evidentohen më shumë. Ata lidhen më mirë edhe nga ana stilistike dhe plastike me pjesët e poshtme të ikonombajtësave. Anëve të grifonëve ka një dekor, në formën e shkronjës "S" shumëfishe të shtrirë horizontalisht, i cili gjithashtu është si një tantellë e drunjtë. Karakteristikë e kolonave të gjata është motivi i spiralit në degë rrushi i paraqitjes së shpendëve të ndryshme. Kolonat e vogla, poshtë, kanë të gdhendura vazo me lule të eukaristisë.

Ikonombajtësi i Perondisë para restaurimit paraqitej me një ngjyrë jeshile. Nga vëzhgimi i kujdesshëm dhe provat u konstatua se kjo vinte nga që mbi shtresën e arit, kohë më parë, ishte vendosur një shtresë varaku i verdhë, me qëllim rinimi, apo zbukurimi. Me kalimin e kohës varaku është oksiduar duke marrë ngjyrë të gjelbër duke e tjetërsuar thuajse plotësisht pamjen e ikonombajtësit.

Për pastrim së pari provuam tretësa të lehtë, si aceton, alkool, dhe pak amonjak, të cilët nuk dhanë rezultate të kënaqëshme. Këto solucione zbusin disi shtresën e varakut, por duhej edhe një ndërhyrje me bisturi. Provuam tretësa më të fuqishëm si dimitil formamida, dhe amil açetat të përzierë pjesërisht dhe me açeton. Vërejtëm se rezultatet qenë më të kënaqëshme. Efektivitet na dha njomja e fërkimi me penel pikture i sipërfaqes së varakut dhe fshirja e tij me pambuk të thatë. Megjithkëtë vende-vende, përsëri ishte i nevojshëm edhe përdorimi i bisturisë. Tek kolonat vëmë re që llaku i përdorur për përgatitjen e varakut, kishte ngjyrë të verdhë të ngjashme me kininën. Siç duket, shtimi i ndonjë ngjyrosësi të paidentifikuar është përdorur për të shtuar efektshmërinë e së verdhës, duke tentuar t'i afrohet sa më shumë ngjyrës së arit.

Së fundi i kemi bërë një trajtim me terpentinë, për të shmangur çdo veprim të mëtejshëm të tretësave të sipërpërmendur. Pas ndërhyrjeve ikonombajtësi fitoi mjaft.

Në ikonombajtësin e Katedrales së Beratit ndërhyrja ishte më e thjeshtë. Mbi shtresën e arit të kësaj vepre ishte vënë një shtresë llaku (produkt i rrëshirës së pishës), i cili me kalimin e kohës ishte tharë, oksiduar dhe transformuar në ngjyrë kafe, duke errësuar shtresën e arit. Ndërhyrja konsistoi në përdorimin e açetonit me pak alkool dhe me shumë pak amonjak. Llaku i tharë zbutej, hollohej dhe fshihej pastaj me pambuk. Por nuk u synua të hiqej i gjithë llaku, pasi dhe vetëm me hollimin e tij dhe heqjen e pjesëshme, vumë re se plastika e gdhendjes dilte mirë në dukje.

Në të ardhmen mendojmë të thellohemi akoma më shumë në këtë proçes, duke synuar heqjen e plotë të llakut të vjetër dhe duke e lyer sërishmi me llak të ri. Kjo mbetet e diskutueshme, për kufirin deri tek maksimalja e heqjes.

Besim TABAKU

Les iconostases de l'église de Perondi et de la cathédrale de Berat. Leur valeur et leur restauration

DO NOT COPY

Dans l'église de Perondi se conserve un iconostase aux dimensions moynnes: 10 m de long et 4 m de haut, qui par les motifs traités et la plastique de la sculpture, renferme des valeurs expresives remarquables.

La gravure profonde de 2 ou 3 cm représente des motifs qui s'entrecoupent par le fond mais qui demeurent à un plan parallel avec ce fond sans tenter de créer des effets ombre-lumière par leur plastique. La partie inférieure de l'inonostase est formée de douze colonnes qui la divisent en onze fragments dont trois sont des portes et les huit autres servent à l'exposition des icônes Dans la partie supérieure il y a trois rangées de petites icônes. Les icônes de la première rangée sont surmontées d'arces sculptés et de semi-lunes en motifs sculptés. La rangée supérieure des icônes est surmontée d'un arc à trois parties qu'on rencontre souvent sur les portes des iconostases et des habitations populaires. La partie inférieure de l'iconostase, très endommagée par l'humidité, a été complétée en bois simple, sans motifis sculptés.

Le motif des colonnes se distingue d'un développement vertical et d'un style parfait. Par un examen attentif on peut constater la main d'un maître bien qualifié qui est à la fois un décorateur fantaisiste.

L'iconostase, qui représente la plus ancienne gravure de ce genre, date de l'année 1785. Cette datation aide à définir l'époque de la construction de quelques autres iconostases pareils tels ceux de Voskopoja, Vithkuq, Zeverneci, Karavasta etc.

Ces iconostases qui représentent la première phase, sont suivis de ceux de Kozara, Ardenica et Libofsha construits 15 ou 20 années plus tard. Ils ont en commun le traitement compositionnel en deux rangées d'icônes en dessus avec une différence que dans ceux derniers, la rangée supériure bien que deux fois plus petite, contient plus d'icônes que les exemples précédents. L'iconostase d'Ardenica date de 1804, celui de Libofsha de 1805, ainsi de suite.

Plus tard, on rearque une autre phase de sculpture en bois qui alteint son apogée avec la réalisation de l'iconostase de la Csthédrale de Berat en 1807. Il s'agit d'une sculpture très profonde parfois à jour où les motifs se détachent distinctement du fond en créant des effets d'ombre-lumière assez puissants. La profondeur de la gravure va de 5 à 7 cm. La rangée supériure des icônes n'existe plus et les icônes sont disposées sur un grand panneau bien décoré qui remplace les petits panneaux qui se trouvaient au dessous des grands icônes. Les grandes icônes sont surmontées d'un grand arc sculpté.

La large bande décorative qui sépare la partie inférieure des colonnes de la rangée des petites icônes, devient plus expresive par sa forme semicylindrique et sa sculpture à jour. La partie supérieure des iconostases subit des modifications. Au centre sont sculptés deux griffons bien mis en relief. Ils sont mieux liés du point de vue stylistique avec les parties inférieures de l'iconostase. A côté des griffons on distingue le motif de la tresse qui ressemble à une dentelle de bois. Les longues colonnes représentent la branche du raisin en spirale et de divers oiseaux. En bas des petites colonnes sont gravés de petites vases à fleurs de l'eucharistie.

Avant la restauration, l'iconostase de Perondi était de couleur verte. Par un examen attentif et des essais, en constata qu'au-dessus de la couche dorée on avait appliqué une couche de vernis jaune. Avec le temps, le vernis oxydé prend une couleur verte qui alterne la vue de l'iconostase.

Pour le nettoyage, au début on utilisa des détérgents legers tels acétone, alcool, un peu d'ammoniaque mais ils ne donnèrent pas des résultats satisfaisants. Ces solutions amollisaient la couche du vernis, puis il fallait intervenir par un bistouri. On essaya alors d'autres solutions plus fortes

telles dimétyle formamide et amyle acétate mélangé avec de l'acétone. Les résultats en furent plus satisfaisants. On utilisa également le pinceau et quelque fois le bistouri pour frotter les restes du vernis. On a remarqué que le vernis contennait un colorant jaune qu'on ne peut pas identifier. On l'a utilisé pour obtenir une couleur jaune proche à celle de l'or.

Enfin, afin d'éviter chaque action des détergents déjà mentionnés, on procéda au traitement en térébenthine.

L'intervention à l'iconostase de Berat fut moins profonde. Au dessus de la couche dorée de cette oeuvre il y avait une couche de vernis (produit de la résine du pin) qui avec le temps était oxydée et transformée en une couleur brune. Pendant le nettoyage on utilisa un peu d'alcool avec un peu d'ammoniaque. Après, il était facile d'enlever le vernis dilué. On ne tenta pas d'enlever toute la couche parce qu'on remarque que par la dissolution et l'enlèvement partiel, la gravure devenait bien distincte.

Dans l'avenir nous pensons approfondir davantage afin d'enlever toute couche ancienne de vernis et de la remplacer par une nouvelle couche.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Emin RIZA

BANESA BERATASE NE KUADRIN E BANESES SHQIPTARE

Në një kontekst më të gjërë, përkatësisht në atë të klasifikimit tipologjik të banesës popullore shqiptare, termi banesë beratase nuk zinte vend. Në dallim nga qëndra të tilla si Gjirokastra dhe Tirana, ku mbizotëron një tip i vetëm me shtirje hapsinore të kufizuar dhe ku përkatësisht cilësorët gjirokastrite e tiranase kanë ngarkesë të qartë tipologjike, në Berat nuk ndeshim në mbizotërimin e një tipi të vetëm. Në këtë këndvështrim me termin banesë beratase do të donim të cilësonim krijimtarinë popullore në lëmin e banesës në këtë qendër gjatë mesjetës së vonë (shekujt XV deri në mesin e shekullit XIX) dhe në periudhën e shfaqjes dhe zhvillimit të marrëdhënieve kapitaliste, (mesi i shekullit të XIX deri në dhjetvjeçarët e parë të shekullit XX), kur kjo veprimtari mbeti në kuadrin e krijimtarisë popullore.

Për t'i bërë më të qarta afërsitë dhe dallimet midis banesës beratase,në kuptimin e përcaktuar më sipër, dhe banesës qytetare shqiptare, duhet t'i përmbahemi dy grupimeve të mëdha të banesës qytetare shqiptare. Këto grupime nuk janë thjesht kohore, por tipologjike, mbi bazën e ndryshimeve thelbësore të natyrës ekonomiko-shoqërore të shoqërisë shqiptare të kohës. Gjithashtu duhet mbajtur parasysh se brenda secilit grupim paralelet dhe dallimet janë me dendësi të ndryshme, veçanërisht në tre përbërësit thelbësorë të banesës dhe të çdo krijimtarie ndërtimore. Këta janë: përbërësit kompozicionalë, elementët arkitektonikë dhe teknika e ndërtimit. I pari është më i qëndrueshmi në kohë, i dyti më dinamiku dhe i treti më i lidhuri me kushtet lokale të llojit të materialit ndërtimor, pra edhe të teknikës së ndërtimit.

Pasuria në lëmin e ndërtimeve popullore të Beratit dhe qendrat e shënuara në këtë fushë si Shkodra në veri dhe Gjirokastra në jug, krijojnë atë bosht kryesor rreth të cilit u zhvilluan kulmet e shënuara për kohën, një veprimtari e gjërë e plot arritje në fushën e arkitekturës popullore shqiptare.

Periudha e mesjetës së vonë për arsyet e njohura historike karakterizohet nga zhvillimi i pabarabartë ekonomik i qendrave të ndryshme qytetare, madje edhe në hapësira krahasimisht të vogla, çka diktohej kryesisht prej natyrës së ndryshme ekonomike të këtyre qyteteve. Mjaft të përmendim dallimet ndërmjet Beratit, Gjirokastrës dhe Tiranës për të kuptuar peshën e këtyre ndryshimeve. Këto të fundit kanë pasqyrimet e tyre si në tipologjinë e banesës, ashtu dhe në karakterin e saj në përgjithësi.

Gjatë mesjetës së vonë banesa beratase karakterizohet nga dy grupe kompozicionale: banesa e hapur, e njohur gjerësisht në truallin shqiptar me emërtimin "banesa me çardak" dhe banesa e mbyllur, me variacione kompozicionale krahasimisht të gjëra. Banesa beratase me çardak ndeshet në të tri variantet e njohura. Ajo kishte përhapje të gjerë dhe i përkiste kryesisht shtresave të çifligarëve, që përgjithësisht jetonin në qytet. Këtë banesë e gjejmë si në zonën fushore, rrethuar me troje të gjera, ashtu edhe në zonat e pjerrëta

kodrinore të Beratit, ku ka gjetur zbatim koncepti i kompozimit volumor të shkallëzuar dhe ku për arsye të kuptueshme, oborri zë hapësira të vogla. Kjo banesë në planin kompozicional nuk paraqet veçanti që ta shkëpusin nga banesa shkodrane me çardak mbizotëruese në Shkodrën e shekujve XVIII - XIX dhe nga shembujt e shumtë të këtij tipi, në mjaft nga qendrat qytetare, ndërsa në disa hollësi banesa beratase afrohet më shumë me atë gjirokastrite. Përdorimi i gjërë i harqeve dhe qemereve prej guri, veçanërisht me vlera arkitektonike në shkallë monumentale që ndërlidhin katet, është njëri prej këtyre treguesve. Teknika e ndërtimit nuk paraqet veçanti të dalluara. Muratura dhe ndërtimi i çative lidhen me teknikat e njohura në qendrat e Shqipërisë së Mesme dhe asaj Veriore.

Banesat e mbyllura të Beratit paraqesin tiparet më të veçanta, për të cilat cilësori beratase mund të shihej në një shtrirje më të gjërë se sa ai që merr ky term në këtë kumtesë. Këto banesa, shumica e të cilave të ndryshuara gjatë gjysmës së dytë të shekullit XIX, mund të grupohen në dy lloje: me kompozimin normal vijave të niveleve dhe me kompozim gjatësor. Të parat me një shtrirje tepër të gjërë, përveç qyteteve dhe fshatrave shqiptare të ngritura mbi troje të pjerrëta, hasen që prej bregdetit dalmatin deri poshtë në Greqi, duke mos përjashtuar edhe zonat e brendshme ballkanike. Formulimi i thjeshtë kompozicional me thyerje volumesh, programi minimal dhe varfëria e trajtimit arkitektonik, karakterizojnë këtë banesë sa të lashtë aq edhe të përhapur. Banesat me kompozim gjatësor paraqesin variacionin më të gjërë kompozicional, i cili është i ndikuar qartazi nga trualli në dispozicion, vërtet i kursyer në zonat e pjerrëta shkëmbore të mjaft lagjeve të Beratit. Mbisundimi i kompozimit të thjeshtë me një koridor që shpesh kufizohet me dy radhë mjedisesh dhe më rrallë me një të tillë, nuk përjashton improvizime tepër të larme, që paraqesin variacione nga më të ndryshmet, si në ndërlidhjen e mjediseve, ashtu edhe në numërin dhe lartësinë e kateve. Nëse këto banesa do të krahasoheshin me Gjirokastrën, relievi i së cilës ka afërsi të dallueshme me lagjet e Beratit, ku janë ngritur këto banesa, atëherë do të vërenim se qëndrueshmëria në skemat tipologjike të banesës gjirokastrite është tepër e spikatur në krahasim me lirinë e gjërë të kompozimit në banesat beratase me shtrirje gjatësore.

Gjysma e dytë e shekullit XIX, që karakterizohet në jetën ekonomike me lindjen dhe zhvillimet e marrëdhënieve kapitaliste, u shpreh ndjeshëm në tipologjinë e banesës qytetare shqiptare në përgjithësi dhe atë beratase në veçanti. Kërkesat për një kulturë tjetër banimi u pasqyruan në Berat me një proçes të fuqishëm rindërtimesh të fondit tradicional të banesave, duke përfshirë mbarë tipet dhe llojet, por duke u shfaqur më me forcë në banesat me kompozim gjatësor. Ky proçes u përjashtua dhe u ngushtua në kohë edhe nga shkaku jashtëshoqëror i tërmetit shkatërrues të vitit 1851.

Veprimtaria rindërtuese, e cila shihet qartazi veçanërisht në lagjen "Mangalem", përfshin thuajse gjerësisht rikompozimin e katit të banuar. Në planin e trajtimit arkitektonik dhe teknikës së ndërtimit, për shkak të ngushtësisë së truallit, përhapje të gjerë mori ndërtimi i erkereve, duke u mbështetur në teknikën e njohur, por tashmë disi të ndryshuar e tepër të përhapur me skelet druri. Vlerësimi i trajtimit të jashtëm të banesës, dritaret e shumta, strehët e mbyllura etj. janë disa tipare të ndryshimeve që solli gjysma e dytë e shekullit XIX edhe në repertorin arkitektoniko-teknik të banesës beratase. Në këtë kontekst jemi përpara një proçesi të theksuar njëhsimi, jo vetëm në kuadrin shqiptar, por edhe në atë ballkanik.

DO NOT COPY

Emin RIZA

L'habitation de Berat dans le cadre de l'habitation albanaise

DO NOT COPY

Dans un contexe plus large, notamment dans celui du classement typologique de l'habitation populaire albanaise, le terme habitation "beratase" n'avait pas de place. A la différence des centres comme Gjirokastra et Tirana, où prédomine un type unique a étendue spatiale limitée et où les qualificatifs, "gjirokastrite" et "tiranoise" portent une charge typologique distincte, à Berat on ne remarque pas la prédominance d'un type unique. De ce point de vue, par le terme "habitation beratase", nous voudrions qualifier la créativité populaire dans le domaine de l'habitation dans ce centre au cours du bas moyen âge (du XV s jusqu'au milieu du XIX s) et pendant le période de l'aparition et du développement des rapports capitalistes (milieu du XIX s - premières décennies du XX s) quand cette activité demeura dans le cadre de la créativité populaire.

Afin de mieux faire ressortir les affinités et les différences entre l'habitattion "beratase" dans le sens déjà défini et l'habitation urbaine albanaise, il faut prendre en considération les deux grands groupements de l'habitation urbaine albanaise. Ces groupements ne sont pas simplement temporels, ils sont aussi typologiques sur la base des changements essentiels de la nature économique sociale de la société albanaise de l'époque. Il faut tenir compte également du fait qu'à l'intérieur de chaque groupe les parallèles et les différences se présentent à de différentes densités surtout dans les trois composants essentiels de l'habitation et de chaque création constructive. Ce sont les éléments compositionnels, les éléments architectoniques, et la technique de construction. Le premier est le plus stable dans le temps, le deuxième le plus dynamique et le troisième le plus lié aux conditions locales du genre de matériel de contruction, et de la technique de construction.

La richesse dans le cadre des constructions populaires de Berat ainsi que les centres connus dans ce domanie tels Shkodra au nord et Gjirokastra au sud, forment l'axe autours duquel il eut des pics pour l'époque ainsi qu'une large activité pleine de réussites dans l'architecture populaire albanaise.

La période du bas moyen âge, pour des raisons historiques connues, se caractérise par un développement inégal économique des différents centres urbains même dans de petits espaces, ce qui était dicté essentiellememt par la nature économique différente de ces villes. Il suffit de mentionner les distinctions entre Berat, Gjirokastra et Tirana pour saisir le poids de ces differences Celles - ci se reflètent nettement tant à la typologie de l'habitation qu'à son caractère en général.

Au cours du bas moyen âge l'habitation "bertatase" se caractérise par deux groupes compositionnels: l'habitation ouverte, largement connue par le nom habitation à "tchardak" et l'habitation fermée avec maintes variantes compositionnelles. L'habitation "beratase" à tchardak se présente dans les trois variantes connues. Elle connut un large emploi et appartenait essentiellement aux couches des propriétaires fonciers qui habitaient la ville. On la rencontre tant dans la plaine, que sur la colline où fut appliqué la conception de la composition des volumes échelonnés. Sur le plan compositionnel, cette habitation ne présente pas de distinctions particulières qui l'écarteraient de l'habitation Shkodrane à "tchardak" du XVIII et XIX s et des nombreux exemples de ce type dans plusieurs centres urbains albanais. Les éléments architectoniques en général sont unifiés alors que quelques details tel le large emploi des arcs et des voûtes en pierres surtout dans l'escalier monumental qui relie les étages, l'approchent de l'habitation gjirokastrite. La technique de construction ne présente pas de particularités distinctes. L'appareil des murs et la construction des toits ont trait aux techniques connues dans les régions de l'Albanie centrale et de celle septentrionnale.

Dans le cas des habitations fermées de Berat qui

représentent les traits les plus particuliers, le qualificatif "beratase" conaîtrait un plus large emploi que celui que ce terme prend dans cette communication. Ces habitations dont la plupart sont modifiées au cours de la deuxième moitié du XIX sc, peuvent être divisées en deux groupes: celles à composition normale aux lignes des niveaux et celle à composition longitudinale. Les premières qui connaissent un large emploi dans les villes et les villages albanais, situés sur des terrains en pente, se rencontrent également au territoire compris de la côte dalmate jusqu'en Grèce, n'excluant pas ici les zones balkaniques intérieures. Cette habitation tant ancienne que répandue, se caractérise par la composition simple à volumes échelonnés, le programme minimal et la pauvreté du traitement architectonique. Les habitations à composition longitudinale représentent la plus large variation compositionnelle qui est dictée par le terrain assez limité dans les zones rocheuses en pente des quartiers de Berat. La prédominence de la composition simple à un corridor souvent limité de deux rangées de pièces et quelques fois d'une rangée, n'exclue pas des improvisions assez riches représentant des variations des plus diverses quant au mode de communication des pièces et au nombre et à la hauter des étages. Si l'on compare ces habitations à celle de Gjirokastra dont le relief ressemble beaucoup à celui des quartiers de Berat où sont construites ces habitations, on remarquera que la stabilité dans les chémas typologiques de l'habitation de Gjirokastra est bien distincte par rapport au libre choix dans la composition des habitations de Berat à une étendue longitudinale.

La naissance et le développement des raports capitalistes au cours de la deuxième moitié du XIXe s influa sensiblement à la typologie de l'habitation urbaine albanaise en général et à celle de l'habitation "beratase" en particulier. Les exigences pour un nouveau mode de vie à Berat se reflétèrent par un processsus puissant de reconstructions du fonds traditionnel des habitations, y compris tous les types et variantes, en particulier celles à composition longitudinale. Ce procéssus fut accéléré par le tremblement de terre de 1851 qui causa beaucoup de dégâts.

L'activité reconstructive, bien évidente aux quartiers "Mangalem" consista essentiellement à la recomposition de l'étage habité. Sur le plan du traitement architectonique et de la technique de construction, à cause du terrain étroit, trouva un large emploi la construction des "erkers" selon la technique connue déjà un peu modifiée, en squelette de bois. Le traitement architectonique plus soigné de l'extérieur de l'habitation, les nombreuses fenêtres, les auvents fermés ect. sont quelques - unes des modifications qu'apporta la deuxième moitié du XIX s au répertoire architectonique et technique de l'habitation "beratase". Dans ce contexte nous nous trouvons devant un processus bien marqué d'unification non seulement dans le cadre albanais mais aussi dans celui des Balkans.

DO NOT COPY

Nr. 2 1990

DO NOT COPY

Stilian ADHAMI

RESTAURIMET SISTEMATIKE TË KRYERA NË QYTETIN E BERATIT

Për çdo veteran në fushën e mbrojtjes, studimit dhe restaurimit të pasurive kulturore, është kënaqësi e vërtetë të marrësh pjesë në këtë kremtim jubilar të këtij qyteti-muze dhe në këtë manifestim shkencor të organizuar aq bukur e me kompetencë për njërin ndër qytetet më të lashtë të vendit tonë.

Sigurisht për të arritur në gjendjen e ditëve tona është përshkuar një rrugë e gjatë plot vështirësi të natyrave të ndryshme. Nuk do të kishim rezultatet që shohim, në qoftë se nuk do të zhvillohej një veprimtari studimore e restauruese në mënyrë sistematike e me perspektivë.

Në radhë të parë është gëzim kur shohim që qyteti muze i Beratit dikur i lënë pas dore me rrezikun që të degradohej e të humbiste mjaft nga vlerat arkitektonike e artistike, sot na shpaloset i përtëritur dhe i gjallëruar, në të gjithë përbërësit e vet. Çdo vizitor e ndjek me emocion të fuqishëm bukurinë mahnitëse të qytetit, ndërtimet e hijshme të dala nga dora artistike e brezave, rrugët e sheshet e lagjeve muze të shkrira me art e frymëmarrje të shëndetshme me tërësinë e tipareve të veçanta, që e bëjnë të bukur e karakteristik këtë qytet.

Në radhë të dytë, përshtypja pozitive që na lë rritja profesionale e shkencore e kuadrove të vjetra e të reja, e studiuesve, restauratorëve dhe specialistëve të profileve të ndryshme që po me aq mjeshtëri kanë ditur ta restaurojnë e ta ruajnë arkitekturën e këndëshme dhe artet e zbatuara në këto ndërtime të qytetit muze.

Është rast shumë i rrallë, që në një qytet-muze si Berati vizitori të njihet me të gjitha epokat historike, të përfaqësuara përmes monumentesh të gjinive të ndryshme deri në ato bashkëkohore, ku ansamblet kompakte e harmonike të mjeshtrave popullorë ruajnë fizionominë origjinale të shekujve. Gjendja e sotme e këtij ansambli të mrekullueshëm nuk do të ruhej po të mos ishte ndihma e gjithanshme e shtetit që nga viti në vit, me fuqizimin e potencialit ekonomik mori përpjestime përherë më të mëdha. Por njëkohësisht është një tregues domethënës i punës plot pasion, këmbëngulje e restauratorëve dhe historianëve të arkitekturës dhe artit, në qendër e në Berat, dhe veçanërisht e specialistëve duarartë të këtij qyteti muze, që kanë ditur ta vlerësojnë këtë margaritar të rrallë.

Më vjen mirë që më jepet rasti të sjell këtu, midis kujtimeve të shumta që ruaj nga veprimtaria mbrojtëse, propaganduese e restauruese e këtij qyteti-muze, disa momente ndoshta jo pa interes që lejojnë të bëhen krahasime kuptimplote.

Kujtesa më çon rreth tri dekada më parë, aty nga vitet 1961 - 1962, kur doli vendimi i qeverisë për shpalljen qytet-

DO NOT COPY

muze, u miratua rregullorja përkatëse e zonifikimit të bërë dhe u ngrit një atelje e vogël ose më mirë, një bërthamë me një grusht njerëzish të pakualifikuar, por edhe me përgjegjës të pashkolluar. Atëherë ajo varej nga Komiteti Ekzekutiv dhe kryente ndonjë punim mirëmbajtjeje në banesa që rrezikoheshin të rrëzoheshin. Përgjegjësi i atëhershëm s'ishte në gjëndje as dokumentacion të rregullt të mbante për punimet e kryera, për të cilat ishin harxhuar fonde shtetërore. Fill pas krijimit të Institutit të Monumenteve, kur ateljetë kaluan në vartësi të tij, na u desh të shkonim si komision ekspertize në Berat ku qëndruam më se dy javë për të kontrolluar punimet e kryera gjer atëherë dhe për të hartuar dokumentacionet përkatëse. I përmend këto për të dalë te fakti se nuk mund të bëhet asnjë krahasim me Degën e Sotme të monumentevenë Berat, që është shumëfishuar si nga përbërja e kuadrove dhe specialistëve, ashtu edhe nga vëllimi cilësor i punimeve konservuese e restauruese, që tanimë nën drejtimin metodikoshkencor të Institutit, është në gjëndje të ndërmarrë punime të kualifikuara, duke marrë karakterin e një instituti të vogël.

Mbresën e dytë e kam nga programi-prognozë 10 vjeçar, që hartuam për këtë qytet-muze në bashkëpunim me kryesinë e Komitetit Ekzekutiv të rrethit, aty nga vitet '70. Ishte fjala si për restaurimet graduale që do të vazhdonin në ansamblet e këtij qyteti-muze dhe për përshtatjen e kthimin e një sërë monumenteve në institucione muzeore të profileve të ndryshme, në përputhje dhe me karakterin e këtyre monumenteve, ashtu edhe për t'u bërë një bashkërendim racional i veprimtarive jetësore të ansambleve të vjetra urbane në shoqërinë bashkëkohore. Natyrisht u shfaqën dhe u shkëmbyen mendime të ndryshme, pse jo dhe debate. Mbi të gjitha, vihej re edhe ndonjë farë dyshimi rreth mundësive për t'u zbatuar ky program. Por praktika tregoi se programi prognozë mbështetej mbi mundësitë dhe se qe i tillë pa u vënë në jetë synimet e parashikuara. Nuk ma merr mendja që të ketë tjetër qytet, me një popullatë analoge, qoftë edhe në vende të tjera, për nga numri i monumenteve të vizitueshëm dhe institucionet muzeore, me profil historik apo etnografik, arkeologjik apo artistik, arkitekturor apo memorial, etj. Po ashtu koha vërtetoi se sa i saktë e i studiuar u bë qysh në fillim të viteve '60, pavarësisht nga përvoja fare e pakët e atëhershme, zonifikimi i qytetit-muze dhe hartimi i rregullores përkatëse për administrimin e tij. Natyrisht për këtë problem u përfitua mjaft edhe nga përvoja bashkëkohore e shteteve më të përparuara.

Me vënien në mbrojtje shtetërore të qytetit-muze edhe vetë qytetarët beratas, pronarë të këtyre banesave, u bënë dalngadalë të vetëdijshëm se vlera kulturore e tyre është pronë e përbashkët e popullit. Në fakt, edhe pse fillimisht nuk kanë munguar edhe raste të një trajtimi jo të mirë të monumenteve, apo ndonjë përshtatje e palejueshme, më pas rrallë janë vërtetuar shkelje ligjore; kjo jo vetëm në saj të punës propaganduese por edhe të atdhetarizmit të qytetarëve, për të mos e cënuar këtë pasuri që mban vulën e padyshimtë të gjenisë shqiptare.

Nuk më harrohet se ideja për të kremtuar një festë jubilare të qytetit-muze të Beratit kishte lindur nga vetë autoritetet beratase 2 - 3 dekada përpara, por kjo sigurisht atëhere ishte e parakohëshme sepse punimet restauruese ishin në hapat fillestare, asnjë ansambël nuk paraqitej plotësisht i restauruar, numri i muzeve dhe i monumenteve të vizitueshëm ishte i papërfillshëm, pra kushtet ishin ende të papërshtatshme, se edhe gjendja e punës studimore atëhere linte për të dëshiruar.

I solla këto fakte për të treguar predispozitat e mira dhe klimën e favorshme të krijuar në këtë qytet - muze, që bashkë me faktorët e tjerë kanë qenë përcaktuese në mbarëvajtjen e punimeve restauruese dhe miradministrimin e kësaj qendre historike me vlera të pazëvendësueshme.

Së fundi më lejoni të bëj disa sugjerime:

- Të ndërmerret përgatitja e botimi gradual i një sërë broshurash të ilustruara për çdo lagje - muze, monument e muze, me qëllim që çdo vizitor i Beratit të marrë diçka me vete dhe që mbresat t'ua transmetojnë dhe të tjerëve.

- Të nxitet Drejtoria e Turizmit për të organizuar eksursione turistike të brendshme.

Stilian Adhami

La restauration sytématique effectuée dans la ville de Berat

DO NOT COPY

En tant que vétéran dans le domaine de la protection, de l'étude et la restauration du partimoine culturel j'ai le plaisir de participer à la commémoration de l'anniversaire de cette ville musée et à ce symposium scientifique organisé si bien et avec tant de compétance, sur l'une des plus anciennes villes de notre pays.

Certainement pour arriver là où l'on est, on a dû surmonter des difficultés de natures différentes.

Les résultats actuels sont obtenus grâce à une activité d'étude et restauration sistématique.

Premierèment nous sommes réjouis du fait que la ville de Berat qui autrefois risquait de dégrader et de perdre quelques - unes de ses valuers architectoniques et artistiques, à l'heure actuelle se présente renouvellée et animée dans tous ses composants. Chaque visiteur suit avec émotion la merveilleuse beauté de la ville, les belles constructions faites par la main des artistes populaires, les ruelles et les places des quartiers musés bien harmonisées avec l'ensemble des traits particuliers de la ville.

Deuxièmement, nous éprouvons une impression positive par le niveau professionnel bien élevé des anciens et des nouveaux spécialistes, chercheurs et restaurateurs qui avec maestria ont su restaurer et conserver l'architecture charmante et les arts appliqués dans ces constructions de la ville musée.

Il est fort rare que dans une ville musée comme Berat le visiteur connaisse toutes les époques historiques represetées par des monuments de différents genres, y compris ceux contemporains où les ensembles compacts et harmonisés gardent la physionomie originale das siècles. L'état actuel de cet ensemble magnifique est le mérite de la contribution croissante de l'Etat et du travail plein de passion et de responsabilité des restaurateurs et des historiens d'architecture et d'art au centre et à Berat. Il est surtout le fruit du travail magnifique des spécialistes de cette ville qui ont su apprécier et restaurer cette perle précieuse.

Je suis content de pouvoir apporter ici quelques - uns de mes souvenirs sur l'activité de protection et de restauration de cette ville, quelques moments peut - être non sans intérêt qui permettront d'établir des comparaisons significatives.

La mémoire me fait reculer de trois décennies, vers les années 1961 - 62. A cette époque-là parut la décision du gouvernement sur la proclamation de la ville musée et fut approuvé le réglement respectif. Peu après on fit la zonification de la ville et on créa un petit atelier avec une poignée d'hommes sans expérience qui devaient s'occuper de l'entretien de quelques habitations risquant de s'écrouler. Le responsable de ce groupe n'était pas à même de faire une documentation régulière sur les travaux effectutés. Après la fondation de l'Institut des Monuments Culturels, un groupe d'experts examina sur place les travaux effectués dans cette ville et en fit la documentation respective. Je mentionne tout cela pour montrer qu'on ne peut plus faire une comparaison entre la filiale actuelle des monuments et l'atelier d'autrefois. Le travail des spécialistes qualifiés de cette filiale à l'heure actuelle est dirigé et contrôlé du point de vue méthodique et scientifique par l'Institut des Monuments Culuturels.

Ma deuxième impression se rapporte au programme pronostic de dix ans sur la restauration de cette ville, élaboré en colloboration avec le Comité Executif de la région vers les années 70. Il s'agissait de restaurations graduelles des ensembles d'habitations, d'une adaptation des monuments aux nouelles exigences de la vie et d'un convertissement d'une serie de monuments en musées. Il y eut plusieurs

opinions différentes on doutait de la réalisation de ce programme. Mais la pratique prouva le contraire, tout ce qui était prévu fut realisé. On constate également que la zonification de la ville et le règlement respectif, bien qu'élaborés au début des années 60, furent exactes et bien étudiés. Dans ce domaine on profita naturellement de l'expérience contemporaine des autres pays.

Avec le temps, après la mise sous la protection de l'Etat de cette ville, les habitants devînrent conscients de ses valeurs culturelles. En fait, au début il y eut quelques adaptations reprochables mais on constate que grâce à une propagande des valeurs culturelles des monuments elles devînrent de plus en plus rares.

L'idée de la commémoration de l'anniversaire de la ville de Berat fut avancée il y a deux ou trois décennies mais à cette époque-là les travaux de restauration avaient à peine commencé et il n'y avait aucun ensemble complètement restauré.

Pour conclure, je voudrais faire quelques suggestions: - Entreprendre l'édition d'une série de brochures illustrées pour chaque quartier, monument et musé de la ville.

Accroître l'activité touristique et les excursions dans cette ville.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

DISKUTIME

Myslym HOTOVA

TË HUAJT PËR BERATIN

Përshtypjet dhe vlerësimet e vizitorëve të huaj për Beratin të ardhur nga vende të ndryshme të botës nuk mund të përmblidhen në një diskutim, por po citojmë vetëm disa prej tyre:

Vizitorë nga Greqia fqinje largohen nga Berati, mbasi lënë këtë shënim: "Të mahnitëshme përshtypjet tona nga Berati, që do të ngelen kujtime të bukura. Eshtë një qytet muze dhe historik". Kurse vizitori grek Antonis Samarakis në mënyrë personale shprehet për Beratin: "Shumë i impresionuar nga vizita. Përshëndetje për punën e shkëlqyer të restaurimit". Ndërsa një grup turistik nga Australia megjithëse vjen nga larg ndjen nga afër vlerat e Beratit, duke u shprehur për të: "Një qytet i bukur, shumë transparent. Ne e pëlqejmë qytetin tuaj të bukur dhe e vlerësojmë arkitekturën tuaj të mrekullueshme".

Për mbresat e vizitorëve nga Franca lexojmë në librin e përshtypjeve: "Përgëzimet për faktin e rëndësishëm të ruajtjes dhe të restaurimit të pasurisë monumentale.Ja një përdorim i mirë i një monumenti të bukur... Një vizitë shumë intersante në një qytet që ka ruajtur traditat etij arkitekturale... Përshtypje na ka bërë stili arkitektonik i qytetit, shprehim admirimin tonë të sinqertë". Kurse vizitorë anglezë hedhin firmat në këtë shënim: "Megjithëse një vizitë e shkurtër në Berat, ne jemi shumë të impresionuar nga historia dhe kultura e pasur e këtij qyteti". Ndërsa vizitorë filandezë shprehen me këto fjalë: "Jemi shumë të prekur me punën e madhe që bëhet për ruajtjen e propagandimin e monumenteve të kulturës. Ju urojmë suksese të mëtejshme akoma më të mëdha". Vizitori zviceran shton: "Përshëndesim Beratin për vlerat e tij".

Mjaft përshtypje i bën vizitorit të huaj kthimi i objekteve të kultit në muze. Ja si shprehet një shkrimtare suedeze mbasi pa muzeun e arkitekturës të vendosur në xhaminë e Plumbit "Ju falenderoj shumë që na sollët mundësinë të shikojmë se si mund të përdoret një ndërtesë fetare për qëllime të drejta".

Vizitori i huaj gjen vlera të veçanta në qytetin e Beratit. Zoti Eçeveria, ish president i Meksikës tha për Beratin se s'kishte parë gjëkundi një qytet të tillë, ku shtëpitë të ngjajnë si të kapura përdore duke hequr valle. Për banorët tha se kanë ndër sy çiltërsinë dhe bujarinë që jep qyteti".

Kurse studionjësi nga SHBA Zhak Shulman, e vlerëson Beratin në këtë mënyrë: "Berati është me të vërtetë një qytet shumë impresiv, historik dhe muze, që ilustron talentin e madh dhe shpirtin luftarak të popullit shqiptar që nga periudha ilire e nëpër shekuj".

Vizitorin e huaj e tërheq gjithçka në qytetin e Beratit, por në veçanti ai befasohet me punimet e ikonografisë të piktorit të shquar beratas të shekullit të 16-të Onufrit. Të veçantë Onufrin nuk e bën vetëm niveli i lartë artistik me të kuqen e tij karakteristike, por edhe paraqitja njerëzore tokësore e përmbajtjes.

Antropologu i njohur francez Pierr Vassal, mbresat nga muzeu ikonografik "Onufri" i përmbledh me këto fjalë:

"Apostijt e Onufrit nuk fluturojnë, por ecin, nuk shikojnë drejt qiellit, por shkojnë drejt tokës".

Onufri shquhet edhe për punime në miniaturë, që është vështirë të shikohen dhe jo më të realizohen me penel. Një gazetar japonez e quajti Onufrin një Hukusan shqiptar (Hukusai ka qenë një nga piktorët më të shquar që ka pikturuar mbi kokër orizi).

Ndërsa vizitorë nga Gjermania Federale kanë lënë këtë shënim: "Muzeumi është kurorëzimi i qytetit muze të Beratit dhe është një thesar shumë i rëndësishëm i artit shqiptar".

Një grup turistik belg i shpreh përshtypjet e tij nga muzeu "Onufri" në këtë mënyrë: "Patëm kënaqësi të madhe nga kjo mrekulli kur na doli papritur para syve kjo dhuratë e paçmuar. Qëndruam të habitur e pa fjalë përpara kësaj bukurie...".

Kurse një turist hollandez ndër të tjëra shkruan "... Ne të gjithë e vlerësojmë shumë kujdesin që tregon shteti shqiptar për të ruajtur këtë thesar për brezat e ardhshëm".

Dr.Punisha Pavllovic, kryetar i delegacionit jugosllav në konferencën e 14-të të komisioneve të Vendeve Ballkanike për Uneskon, mbajtur në Tiranë i deklaroi gazetës "Drita" se "Qyteti i Beratit i ka të gjitha cilësitë për t'u futur në listën e thesareve kulturore botërore, jo vetëm për trashëgiminë e civilizimit kristian islamik, por edhe për pasuritë arkitekturore të kohës së sotme, që e bëjnë atë një qytet me zërin e vet në kulturën botërore".

Përshtypje e mbresa krijon qyteti muze i Beratit në çdo kategori vizitorësh nga çdo vend që vijnë, pavarësisht nga mosha e specialiteti që kanë. Poetë rumunë largohen nga Berati duke lënë këtë shënim: "Vizituam këtë qytet muze dhe jemi të impresionuar nga kujdesi që tregohet në Shqipëri për traditat historike e artistike të popullit. I urojmë restauratorëve dhe njerëzve të artit të kenë sa më shumë punë të qëndrueshme për t'i dhënë botës atë pjesë të qytetërimit që i takon Shqipërisë".

Një grup vizitorësh italianë e çmojnë dhe vlerësojnë artin dhe kulturën e Beratit me këto fjalë përshëndetjeje: "Shumë bukur. Gjithçka në këtë qytet është shumë e bukur. Vazhdoni kështu. Urime. Këto vepra arti të mrekullueshme që kemi parë në këtë qytet muze janë një provë e zhvillimit kultural që ka ekzistuar prej shekujsh në Shqipëri".

Në muajin maj të këtij viti sekretari i Përgjithshëm i OKB-së, zoti Havier Perez de Kuelar pasi pa Beratin dhe vlerat e tij, la këtë shënim: "Ishte një kënaqësi që vizitova këtë pasuri të madhe të kulturës shqiptare. Shpresoj që së shpejti ky qytet i admirueshëm të konsiderohet dhe të respektohet si një pasuri kulturore e njerëzimit".

DO NOT COPY

Myslym Hotova

Les étrangers sur la ville de Berat

Les impressions et les appréciations des visiteurs étrangers sur la ville de Berat, ne peuvent pas être réunies dans une discussion, mais nous allons en citer quelques-unes.

Des visiteurs de la Grèce avant de quitter la ville de Berat laissent cette note: "Fascinantes sont nos impressions sur la ville de Berat, elles resteront inoubliables. C'est une ville musée et historique". Le visiteur grec Antonis Samarakis s'exprime ainsi". "Je suis très impressionné de la visite. Félicitations pour le splendide travail des restaurateurs". Un groupe de touristes australiens, bien que venu de loin sentaient de près les valeurs de Berat en disant: "Une belle ville très intéressante. Nous aimons votre belle ville et nous considérons votre architecture une merveille".

Voilà les impressions d'un groupe de touristes français: Félicitations pour le fait important de la sauvegarde et de la restauration de la patrimoine monumentale. Voilà une bonne mise en valeur d'un beau monument. Une visite très intéressante dans une ville qui a conservé ses traditions architecturales... Nous sommes impressionnés par le style architectonique de la ville..."D'autres visiteurs anglais posent leurs signatures sous cette note: Bien que ce ne fut qu'une brève visite, nous sommes très impressionnés par l'histoire et la riche culture de cette ville". Les visiteurs filandais écrivent ainsi: Nous sommes très touchés par le grand travail sur la propagande et la préservation des monuments cultrurels. Nous vous souhaitons d'autres sucsès". Le visiteur de Luisse ajoute: Nous saluons Berat pour ses valeurs"

Le convertissement des objets de culte en musée impressionne beaucoup le visiteur étranger. Voilà comment s'exprime un ecrivain suédois après avoir visité le musée d'architecture à la mosquée de Plomb: Nous vous remercions beaucoup de nous faire voir comment peut-on utiliser une construction religieuse à des fins justes".

Le visiteur étranger se heurte à des valeurs particulières dans la ville de Berat. M. Çeveria, ex-président de Mexique dit qu'il n'avait jamais vu une ville pareille où les maisons semblent danser la main dans la main. Il dit que les habitants portent dans leurs yeux la franchise et la générosité que leur donne la ville".

Le rechercheur venu des Etat Unis, Jacques Shulman, apprécia de cette façon la ville de Berat: "Berat est vraiment une ville impressionnante historique et musée qui illustre le grand talent et l'esprit militaire du peuple albanais le long des siècles".

Ce qui impressionne le plus le visiteur étranger dans la ville de Berat, c'est l'oeuvre iconographique du peintre connu Onuphre. Le particulier d'Onuphre n'est pas seulement le haut niveau artistique avec son rouge caractéristique, mais aussi la représentation humaine terrestre et le contenu.

L'antropologue connu français Pierre Vassale après avoir visité le musée Onuphre écrit: "Les apôtres d'Onuphre ne volent pas vers le ciel mais vers la terre".

Onuphre se distingue pour ses travaux en miniature qu'il est difficile de saisir et encore plus de réaliser en pinceau. Un journaliste japonais a appelé Onuphre un Hukusan albanais (Hukusan fut l'un des peintres les plus connus qui a peint sur un grain de riz).

Des visiteurs de l'Allemagne Fédérale ont laissé ces notes: "Le musée est le couronnent de la ville musée de Berat, est un trésor très important de l'art albanais".

Un groupe de touristes belges s'expriment ainsi sur le musée Onuphre: "Nous avons eu un grand plaisir de voir cette merveille. Quand ce cadeau inestimable fut devant nous, nous restâmes ébahis et muets devant cette beauté...".

Un groupe de touristes hollandais écrit entre autres... Nous apprécions beaucoup le soin de l'état albanais pour

DO NOT COPY

sauvegarder ce trésor pour les générations futures".

Dr. Punisha Pavlloçi président de la délégation yougoslave à la 14 e conférence des commissions des Pays Balkaniques pour l'UNESCO, tenue à Tirana, déclara au correspondant du journal "Drita" que "la ville de Berat" possède toutes les qualités pour être inlue dans la liste du patrimoine culturel mondial non seulemenct pour l'héritage de la civilisation chrétienne islamique mais aussi pour les richesses architectoniques actuelles qui la font connue dans la culture mondiale.

Des impressions et des empreintes provoque la ville de Berat à chaque catégorie de visiteurs venus de partout indépendamment de l'âge et de la spécialité. Des poètes roumains s'éloignent de la ville avec cette opinion: "Nous avons visité cette ville musée et nous sommes impressionnés par le soin qu'on montre en Albanie pour les traditions historiques et artistiques du peuple".

Un groupe de visiteurs italiens apprécient ainsi l'art et la culture de Berat: Très joli! Tout est joli dans cette belle ville, continuez ainsi. Félicitations. Ces merveilleuses oeuvres d'art que nous avons ... dans cette ville musée sont une preuve du développement culturel qui a existé depuis des siècles en Albanie".

Au mois de mai de cette année, le sécrétaire Général de l'Organisation des Nations Unies, M.Havier Pérez de Kuelar, après avoir visité Berat écrit: C'était un plaisir de visiter cette grande richesse de la culture albanaise. J'espère que bientôt cette admirable ville sera considérée et respectee comme une richesse culturelle de l'humanité".

DO NOT COPY

DO NOT COPY