# monumentet



DO NOT COPY

51/2009-2010

DO NOT COPY

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Monumentet

DO NOT COPY

DO NOT COPY

MINISTRIA E KULTURËS
INSTITUTI I MONUMENTEVE TË KULTURËS
"GANI STRAZIMIRI"
TIRANË

DO NOT COPY

# Monumentet

2009-2010

DO NOT COPY

## Redaksia


| | | |
|---|---|---|
| Prof. Dr. | Pirro THOMO | Kryeredaktor |
| | Arta DOLLANI | Anëtar |
| | Edlira ÇAUSHI | Anëtar |
| | Marsela PLYKU | Anëtar |
| | Elio HOBDARI | Anëtar |
| Ass. Prof. | Florian NEPRAVISHTA | Anëtar |
| | Mimoza ZERECI | Anëtar |
| | Anduela ARBANA | Sekretare |



Copyright: Instituti i Monumenteve të Kulturës
Botim i Institutit të Monumenteve të Kulturës
Tiranë, 2014


Në kopertinë: Kisha e Fjetjes së Shën Marisë në Zervat, Gjirokastër

KY NUMËR I KUSHTOHET PROF. DR. ALEKSANDËR MEKSIT, NË 75-VJETORIN E LINDJES.


Ky botim u sponsorizua nga Botimpex

BOTIMPEX Publications Import-Export

PRINTED AND BOUND IN ALBANIA BY ONUFRI

Shtëpia Botuese Onufri
Rr. "S. Gabrani", Tiranë, Tel/Fax 00355 4 2220 017; 2270 399
http: //www.Onufri.com; E-mail: onufribotime@gmail.com

**PASQYRA E LËNDËS**
**ARTIKUJ**

Faqe

Emin RIZA
Pirro THOMO
Aleksandër Meksi, një nga pionierët e mbrojtjes së monumenteve .....11

Mimoza ZERECI
Bibliografi e Aleksandër Meksit .....13

Pirro THOMO
Konsolidimi dhe restaurimi i Kishës "Fjetja e Shën Marisë" në Zervat të Gjirokastrës .....17

Era XHAFERAJ
Irklid RISTANI
Vrojtime plotësuese mbi pikturën murale të Shën Triadhës (Berat) .....67

Luan PËRZHITA
Vështrim mbi organizimin kishtar në Dardani .....79

Florian NEPRAVISHTA
Ani ÇUEDARI
"Kafja e Madhe" në Shkodër.
Studimi historiko-arkitektonik i monumentit dhe projekt-ideja e restaurimit të tij .....87

Gentian VOKOPOLA
Fillesat dhe evoluimi i skenës "Fjetja e Shën Marisë", ikona me të njëjtin titull e ikonografit Dhimitër Linotopi dhe restaurimi i saj .....109

Zamir MARIKA
Enkelejda NESTURI
Arti muziv dhe mozaiku i Asklepit – Butrint. Personifikimi dhe miti i gjarprit (asklepios) në Iliri dhe Epir .....135

DO NOT COPY

Agron ISLAMI
Marie Patricia RAYNAUD
Mozaikët e katedrales së Bylisit: vëzhgime të reja në terren
dhe të dhëna kronologjike .....145

Elio HOBDARI
Ylli CEROVA
Porta lindore e Castrum-it Scampis (Elbasan). Gërmimi i Kullës 11.....151

Xhilda SHUKA
Inventarizimi, katalogimi dhe procesi i digjitalizimit në mbrojtjen e trashëgimisë
kulturore: Përvoja në Shqipëri pas viteve 1990 .....157

Mimoza ZERECI
Pasqyrë bibliografike e serisë "Monumentet", 2002 – 2008 .....168

DO NOT COPY

**TABLE OF CONTENT**
**ARTICLES**

Page

Emin RIZA
Pirro THOMO
Aleksandër Meksi, one of the pioneers for the protection of the cultural monuments .....11

Mimoza ZERECI
Bibliography of Aleksandër Meksi .....13

Pirro THOMO
Consolidation and restoration of the "Dormancy of Saint Mary" Church in Zervat, Gjirokastër .....17

Era XHAFERAJ
Irklid RISTANI
Observations on the mural paintings of the Church of Holy Holy Trinity, (Berat).....67

Luan PËRZHITA
An overview on the ecclesiastical organisation in Dardania .....79

Florian NEPRAVISHTA
Ani ÇUEDARI
"Grand Cafe" in Shkodra. The historical-architectural study of the monument, the draft idea of its restoration .....87

Gentian VOKOPOLA
The origin and evolution of the scene "The sleeping of Virgin Mary", the icon with the same title of Dhimitër Linotopi, iconographer. Restoration of this icon .....109

Zamir MARIKA
Enkelejda NESTURI
A floor mosaic from asclepius shrine at Butrint. It's personification and the serpent's myth among Illyrians and Epirotes.....135

DO NOT COPY

Agron ISLAMI
Marie Patricia RAYNAUD
Mosaics of the Cathedral of Byllis:
New observations and chronological data .....145

Elio HOBDARI
Ylli CEROVA
The eastern gate to Castrum Scampis (Elbasan). Excavation of Tower 11.....151

Xhilda SHUKA
Inventory, cataloging and digital process for the protection of cultural heritage:
Albania's experience after 1990 .....157

Mimoza ZERECI
Bibliographic overview of "Monumentet", 2002 – 2008 .....168

DO NOT COPY

Akademik Emin RIZA
Prof. Dr. Pirro THOMO

DO NOT COPY

# ALEKSANDËR MEKSI, NJË NGA PIONIERËT E MBROJTJES SË MONUMENTEVE

Në fushën krahasimisht të re të studimeve albanologjike, atë të vlerësimit të krijimtarisë ndërtimore mbarëshekullore iliro-arbëresho-shqiptare, Prof. Dr. Aleksandër Meksi zë një vend të rëndësishëm. Që prej vitit 1962 ai u përfshi për rreth tre dhjetëvjeçarë në veprimtarinë studimore restauruese të monumenteve, kryesisht atyre të kultit. Më vitin 1965 ai kreu specializimin në fushën e restaurimit të monumenteve në Universitetin e Romës. Njohuritë e fituara, në sajë të përkushtimit dhe sistematizimit, rritën dukshëm profesionalizmin e tij, të cilin ai e vuri në shërbim të drejtpërdrejtë dhe dobiprurës për veprimtarinë e kolegëve në formim e sipër.

Prof. Dr. Aleksandër Meksi, intelektual i lidhur organikisht me profesionin, krahas veprimtarive përnjohëse, vënies në mbrojtje, studimit dhe restaurimit të monumenteve, është bashkëpërfshirë aktivisht në veprimtaritë organizative, administrative dhe ato ligjvënëse për mbrojtjen e monumenteve.

Prof. Aleksandër Meksi është bashkëautor i veprës madhore "Historia e Arkitekturës Shqiptare" (1987). Ai është autor i shumë artikujve studimorë të botuar në organe shkencore dhe pjesëmarrës në shumë konferenca Kombëtare dhe Ndërkombëtare mbi vlerat dhe mbrojtjen e monumenteve. Në vitin 1982 boton monografinë e tij të parë, njëherazi e para e fushës: "Arkitektura Mesjetare në Shqipëri", dhe më vonë, në vitin 2004 del botimi i plotë "Arkitektura e kishave të Shqipërisë (Shekujt VII-XV)", i cili pasohet vijueshëm me të tjera, ndër të cilat "Restaurimi i Monumenteve të Arkitekturës" (2004), me vlera të spikatura metodiko-vlerësuese. Të dyja këto veprat e fundit, janë të lidhura ngushtë me njëri tjetrin, sa që mund të themi se i përkasin një serie të njëjtë, sepse njëri libër plotëson tjetrin. Ato janë fryt i një pune shumëvjeçare, janë rezultat i një studimi të gjithanshëm, i një prekjeje dhe i një njohjeje të thellë të objektit që merr në shqyrtim, është një shpalosje e një përvoje të gjatë dhe të fituar me një punë këmbëngulëse.

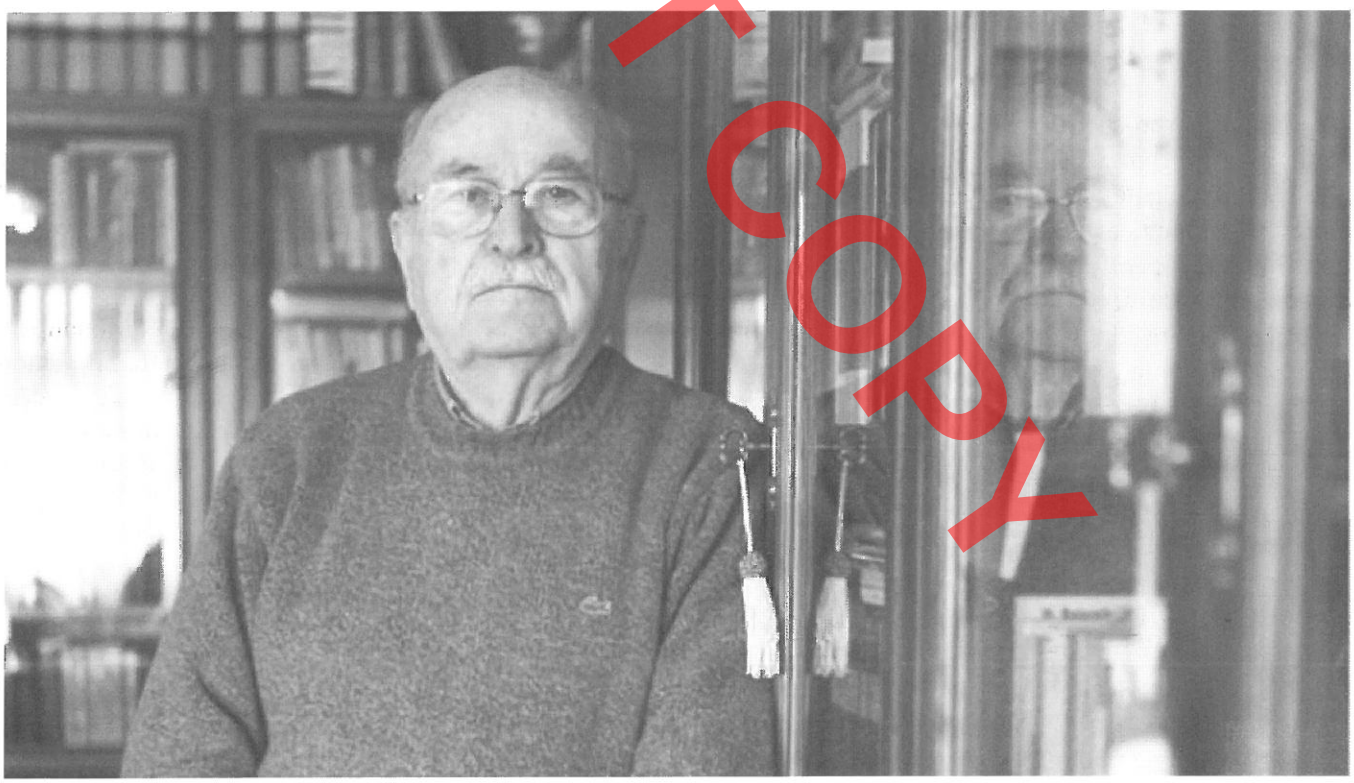
Arkitektura kishtare e shekujve VII-XV zë një vend të rëndësishëm në trashëgiminë tonë kulturore. Monumentet e kësaj periudhe ruajnë jo vetëm vlera të larta arkitektonike dhe artistike por ato shërbejnë njëkohësisht dhe si dëshmi autentike e historisë së popullit tonë, e zhvillimit kulturor që arriti shoqëria shqiptare në këtë periudhe, e prirjes së këtij zhvillimi, e lidhjes dhe marrëdhënieve me kulturat botërore. Ato përbëjnë shpesh herë dëshmi të dorës së parë, kur burimet e shkruara historike janë të pakta ose mungojnë për të ndriçuar një periudhë kyçe të historisë sonë, atë të formimit të popullsisë arbëreshe, shqiptarëve të sotëm. Njohja e plotë e kësaj arkitekture, e karakterit që ajo merr në periudha e krahina të ndryshme, kanë përcaktuar, brenda kritereve të përgjithshme të restaurimit të monumenteve të arkitekturës, metodikën dhe aspektet e veçanta për ndërhyrjet restauruese, në përputhje me gjendjen konkrete të monumentit, tipareve të vetë monumentit dhe elementeve të tij, për të evidentuar më mirë vlerat arkitektonike e dekorative të veprës.

Nuk kanë mbetur jashtë vëmendjes së Prof. Dr. Aleksandër Meksit dhe ngjarjet madhore historike të popullit shqiptar, siç është shpallja e Pavarësisë. Me rastin e 100 vjetorit të kësaj ngjarjeje, ai së bashku me shkrimtarin e

botuesin Xhevair Lleshi sollën një album luksoz, bazuar kryesisht në material fotografik, që rindërton historinë shqiptare që nga fillesat, me dëshmi prehistorike, Antikitetit e Mesjetës, duke u ndalur veçanërisht në Periudhën e Pavarësisë e duke ardhur kronologjikisht deri në ditët tona.

Lartësynues në veprimtarinë e tij kërkimore-restauruese, mbrojtës i përkushtuar dhe guximtar i monumenteve, edhe në vitin 1967, vitin më të vështirë për trashëgiminë tonë kulturore, kur regjimi diktatorial komunist, në mënyrën më arrogante e privoi popullin nga e drejta e besimit të lirë, duke mbyllur dhe shkatërruar institucionet e kultit dhe duke i sjellë me këtë veprim një dëm të pallogaritshëm fondit të kulturës sonë kombëtare, së bashku me një grup të vogël studiuesish pati guximin të mbronte dhe të arrinte të mbeteshin në listën e monumenteve një pjesë e mirë e ndërtimeve të kultit.

Me veprimtarinë e tij, Aleksandër Meksi me të drejtë mund të quhet një personalitet në fushën problematike të monumenteve shqiptare dhe një nga pionierët e parë të mbrojtjes së tyre. Besojmë i tillë do të mbesë edhe pas përvjetorit të 75 të tij.



DO NOT COPY

Mimoza ZERECI

## BIBLIOGRAFI E ALEKSANDËR MEKSIT

MEKSI, Aleksandër., "Arkitektura e ndërtimeve të kultit të krishterë në Shqipëri", *Të njohim monumentet e kulturës*, Tiranë, 1967, f. 80-90.
MEKSI, Aleksandër., "Arkitektura dhe datimi i kishës së manastirit të Apollonisë", *Monumentet*, 1971, 1, f. 103-119, përmbl. fr.
MEKSI, Aleksandër., "Arkitektura e Kullës si banesë", *Monumentet*, 1971, 1, f. 193-199, përmbl. fr.
MEKSI, Aleksandër.,"Restaurimi i Kishës së Marmiroit", *Monumentet*, 1971, 2, f. 73-82, përmbl. fr.
MEKSI, Aleksandër., CEKA, Neritan., "Bazilika paleokristiane në Tepe - Elbasan", *Buletin arkeologjik*, 3, Tiranë, 1971, f. 184-190. me 2 tab.
MEKSI, Aleksandër.,"Arkitektura e Kishës së Mesopotamit", *Monumentet*, 1972, 3, f. 47-93, përmbl. fr.
MEKSI, Aleksandër.,"Të dhëna mbi rindërtimin e kupolës së kishës Ristozit në Mborje", *Monumentet*, 1972, 4, f. 199-204, përmbl. fr.
MEKSI, Aleksandër., "Tri kishat bizantine të Beratit", *Monumentet*, 1972, 4, f. 59-95, përmbl. fr.
MEKSI, Aleksandër.,"Arkitektura dhe restaurimi i kishës së Perondisë", *Monumentet*, 1973, 5 - 6, f.19-39, përmbl. fr.
MEKSI, Aleksandër.,"Bazilika në Klos të Sulovës", *Monumentet*, 1973, 5 - 6, f. 189-192, përmbl. fr.
MEKSI, Aleksandër., CICKO, Vasilika, THOMO, Pirro., Historia e Arkitekturës, Tiranë, 1973, 215f.
MEKSI, Aleksandër., RIZA, Emin., "Ndërtimet në fshatin rrënojë të Kamenicës", *Monumentet*, 1974, 7-8, f. 139-165, përmbl. fr.
MEKSI, Aleksandër.,"Dy ndërtime të tipit trekonkësh", *Monumentet*, 1974, 7-8, f. 229-246, përmbl. fr.
MEKSI, Aleksandër.,"Restaurimi i kishës së Manastirit të Shën Thanasit në Poliçan", *Monumentet*, 1974, 7-8, f. 277-287, përmbl. fr.
MEKSI, Aleksandër.,"Disa kapela bizantine të vendit tonë", *Monumentet*, 1975, 10, f. 75-98, përmbl. fr.

DO NOT COPY

MEKSI, Aleksandër.,"Dy kisha bizantine në rreth të Gjirokastrës", *Monumentet*, 1975, 9, f. 77-105, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër.,"Të dhëna të reja për kishën e Mesopotamit", *Monumentet*, 1975, 10, f. 151-159, 2 fig., 3 tab., përmbl. fr.; "*Monumente të Kulturës në Shqipëri*", 1975, 1, f. 58-62, 6 fig. përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër., "Tri kisha bizantine në Berat", *Monumente të kulturës në Shqipëri,* Tiranë, 1975, 1, f. 68-72.

MEKSI, Aleksandër., "Një bazilikë paleokristiane në Amantie", *Monumente të kulturës në Shqipëri,* Tiranë, 1975, 2, f. 47-50.

MEKSI, Aleksandër., THOMO, Pirro., "Arkitektura pasbizantine në Shqipëri", *Monumentet*, 1976, 11, f. 127-146, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër.,"Disa probleme të Kishës së Manastirit të Apollonisë " – (Diskutim), *Monumentet*, 1976, 12, f. 233-236 përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër., "Burim për edukimin patriotik e kulturor të popullit", *Mjeshtrit dhe arkitektura popullore*, Tiranë, 1976, f. 3-8.

MEKSI, Aleksandër., "Bazilika e madhe e Butrintit", *Mjeshtrit dhe arkitektura popullore*, Tiranë, 1976, f. 49-52.

MEKSI, Aleksandër.,"Probleme dhe aspekte të restaurimit të kishave bizantine", *Monumentet*, 1976, 12, f. 75-85, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër.,"Dy bazilika mesjetare të panjohura", *Monumentet*, 1977, 13, f. 71-84, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër., THOMO, Pirro., BAÇE, Apollon., RIZA, Emin., "Gjendja dhe arritjet e studimeve të historisë së arkitekturës shqiptare (deri në vitin 1912), *Monumentet*, 1977, 13, f. 5-27, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër., FRASHËRI, Gjergj., "Arkitektura dhe restaurimi i xhamisë së Haxhi Ethem Beut në Tiranë", *Monumentet*, 1977, 14, f. 125-144, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër., SULI, Leonard., "Punimet konservuese dhe arkitektura e xhamisë së Allajbegisë në Burim të Dibrës", *Monumentet*, 1979, 17, f.147-158, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër.,"Restaurimi përforcues në Xhaminë e Beqarëve në Berat", *Monumentet*, 1979, 18, f. 93-104, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër., BAÇE, Apollon., RIZA, Emin., KARAISKAJ, Gjerak., THOMO, Pirro. *Historia e arkitekturës shqiptare. Nga fillimet deri në vitin 1912.* (Maket). Tiranë, 1980, 655 f. me il.

MEKSI, Aleksandër., THOMO, Pirro., "Arkitektura pasbizantine në Shqipëri. (Kishat me strukturë në formë kryqi)", *Monumentet*, 1980, 20, f. 45-68, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër., "Ndërtimet e kultit musliman në Shqipëri", *Studime historike*, Tiranë, 1980, 1, f. 189-223, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër., THOMO, Pirro., "Arkitektura pasbizantine në Shqipëri (Bazilikat)", *Monumentet*, 1981, 1, f. 99-148, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër., THOMO, Pirro., "Arkitektura pasbizantine në Shqipëri (Përfundime) ", *Monumentet*, 1981, 2, f. 99-114, përmbl. fr.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

MEKSI, Aleksandër.,"H. and H. Buschhausen, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien, Byzantiner, Normanen, and Serben in Kampf um die Via Egnatia*, Wien, 1976, Verlag der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften", me 276 faqe dhe 50 tab., *Monumentet*, 1982, 1, f. 141-166, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër., "P.A. Vokotopoullou, *I ekklisiastiki arkitektoniki eis tin dhitiki sterean Elladha kai tin ipeirou, apo ton tellous ton 7ou mehri ton tellous ton 10 ou aionos*, Instituti i Studimeve Bizantine, Thesaloniki 1975 (me 231 faqe dhe 59 tabela)", *Monumentet*, 1982, 1, f. 169-177, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër., "Monumentet në një vepër historike. Alain Ducellier, *La façade maritime de L' Albanie au Moyen - Age, Durazzo et Valona du XI e au XV siècle* , Institut for Balcan Studies, Thesaloniki, 1981, XLI, 682, XIV tab.", *Monumentet*, 1982, 2, f. 143-152, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër. *Arkitektura mesjetare në Shqipëri*. Tiranë, 1983, 212 f.

MEKSI, Aleksandër.,"Bazilika e madhe dhe Baptiseri i Butrintit", *Monumentet*, 1983, 1, f. 47-75, 13 tab., përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër.,"Kishat mesjetare të Shqipërisë së Mesme dhe të Veriut", *Monumentet*, 1983, 1, f. 77-117, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër., "Monumente mesjetare të kultit dhe rrënjët e tyre në antikitetin e vonë", *Iliria,* 1983, 1, f. 217-223, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër., "Arkitektura e ndërtimeve ku punoi dhe krijoi Onufri", *Vepra të mjeshtërve tanë*, Tiranë, 1983, f. 28-31.

MEKSI, Aleksandër., SULI, Leonard., "Xhamia e Allajbegisë në Dibër", *Vepra të mjeshtërve tanë*, Tiranë, 1983, f. 115-119.

MEKSI, Aleksandër.,"Kishat e Shqipërisë së Mesme dhe të Veriut", *Monumentet*, 1984, 1, f. 103-125, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër., "Arkitektura paleokristiane në Shqipëri", *Pasuri e trashëguar në shekuj,* Tiranë, 1984, f. 34-38.

MEKSI, Aleksandër., Jovan Adami, *Rrugë dhe objekte arkeologjike në Shqipëri,* Shtëpia Botuese "8 Nëntori", Tiranë, 1983, *Monumentet*, 1985, 1, f. 149-151, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër., "Arkitektura paleokristiane në Shqipëri", *Monumentet,* 1985, 2, f. 13-44, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër.,"Restaurimi i kishës së Kosinës në Përmet", *Restaurimi*, 1985, 2, f. 11-14.

MEKSI, Aleksandër., "Aspekte të arkitekturës paleokristiane në Shqipëri", *Iliria,* 1986, 1, f. 293-297, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër., "Periodizimi e tipologjia e ndërtimeve të kultit në shekujt VII - XV", *Monumentet,* 1986, 2, f. 37-50, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër.,"Patricia Balenci, Gli esaforati el Chiostro di San Benedeto in converzano e della chiesa di Santa Maria in Apollonia (Albania) - Analogie stilistiche e problematiche comuni di conservazione della " Pietra"", Firenze, 1986 (56 faqe dhe 87 foto), *Monumentet*, 1986, 2, f. 165-167, përmbl. fr.

MEKSI, Aleksandër.,"Dy numra të revistës "Iliria" 1 dhe 2/ 1985", *Monumentet*, 1986,

DO NOT COPY

Prof. Dr. Pirro THOMO

# KONSOLIDIMI DHE RESTAURIMI I KISHËS "FJETJA E SHËN MARISË" NË ZERVAT TË GJIROKASTRËS

DO NOT COPY

## Hyrje

Kisha e Fjetjes së Shën Marisë në fshatin Zervat të krahinës së Dropullit është një nga monumentet më të rëndësishme të Periudhës Pasbizantine, që ruhen në këtë krahinë, me vlera të veçanta artistike dhe arkitektonike. Ajo paraqet një interes të veçantë si për tiparet tipologjike e morfologjike, ashtu dhe për sa i përket studimit të fazave ndërtimore dhe datimit të tyre. Gjithashtu, nga mungesa e mirëmbajtjes sistematike monumenti kishte pësuar dëmtime të tilla, vazhdimi i të cilave do të sillte dëme të konsiderueshme si të strukturës konstruktive, ashtu dhe të pikturës që vesh interierin e tij.

Për arsyet e mësipërme, Qendra Evropiane e Monumenteve Bizantine dhe Pasbizantine me qendër në Selanik – Greqi na ngarkoi studimin për restaurimin e këtij monumenti dhe më tej ndërmori financimin e punimeve të restaurimit, duke u përfshirë në programet e veprimtarisë së Kishës Ortodokse Autoqefale të Shqipërisë.

Studimi për restaurimin e monumentit u nda në tri faza.

Objektivi i fazës së parë ishte zbulimi i shkaqeve kryesore të dëmtimeve dhe propozimi i masave restauruese dhe konsoliduese.

Faza e dytë, e cila pasoi pas miratimit në parim të studimit të fazës së parë pati si qëllim zbërthimin sasior të ndërhyrjeve restauruese dhe konsoliduese, d.m.th. llogaritjen numerike të masave konsoliduese dhe detajimin e ndërhyrjeve në nivelin e projektit të zbatimit.

Faza e tretë e projektit përmbante studimin teknikoekonomik, d.m.th. llogaritjen e volumeve të punëve, analizat e çmimeve, preventivimin dhe çdo të dhënë tjetër të nevojshme për financimin dhe kontrollin tekniko-ekonomik.

Paralelisht me projektin dhe punimet e konsolidimit dhe të restaurimit u kryen dhe studimet për kushtet gjeoteknike të monumentit, si dhe projekti dhe punimet e konservimit të pikturës murale dhe veprave të tjera të artit, si ikonostasit, ikonave, polielit etj., të cilat nuk do të përbëjnë objekt të kësaj trajtese[1].

## I. PJESA E PARË

## STUDIMI HISTORIKO - ARKITEKTONIK I MONUMENTIT

### 1. Vështrim historik

Fshati Zervat ndodhet në krahinën e Dropullit të rrethit të Gjirokastrës.

Krahina e Dropullit shtrihet gjatë luginës së lumit Drinos, në rrëzë të Malit të Gjerë dhe të Stugarës. Fshatrat e Dropullit kanë një pozitë shumë piktoreske, të vendosura varg njëra pas tjetrës. Ato shquhen gjithashtu për strukturën urbanistike të dendur dhe banesat solide dykatëshe e trekatëshe prej guri me një arkitekturë tipike për fundin e shek.XIX dhe dhjetëvjeçarët e parë të shek. XX.

Gërmimet arkeologjike dëshmojnë për një banim të hershëm të kësaj krahine[2]. Pranë fshatit Sofratikë janë zbuluar rrënojat e një teatri, tempulli dhe nekropoli, të

DO NOT COPY



*Fig. 1. Hyrja e oborrit të kishës*

cilat mendohet se i përkasin qytetit antik të Hadrianopolit. Në këtë krahinë duhet kërkuar dhe selia e Peshkopatës së Drianopojës. Sipas një hipoteze, qendra e peshkopatës ka qenë në fshatin Melan, i cili identifikohet me Justianopolisin, qytet i shek. V-VI i përmendur nga Prokopi i Cezaresë. Por nuk është pa vlerë dhe hipoteza tjetër që e vendos Qendrën Peshkopale të Drianopojës në fshatin Peshkopi, jo vetëm duke u nisur nga emri por dhe nga ekzistenca e kishës së Shën Marisë, e cila përmban në apsidë sinthronin të formuar me tre radhë shkallësh me fronin peshkopal në mes. Nga periudha bizantine monumenti më i hershëm që ruhet është kisha e Shën Marisë në fshatin Peshkopi e Sipërme, me shumë gjasë e shek. XII[3].

Duke filluar nga shek. XVI u ngritën një numër i madh manastiresh në shpatin lindor të Malit të Gjerë, nga të cilat kanë arritur deri në ditët tona tetë prej tyre. Periudha relativisht e hershme e ndërtimit si dhe tipologjia e përparuar e kishave të tyre flasin për një traditë të vjetër të kësaj krahine për ndërtime të tilla.

Mbi fshatin Zervat ngrihet manastiri i Shën Marisë së Drianos, një nga manastiret më të dëgjuar dhe me një frekuentim të dendur, jo vetëm nga banorët e krahinës së Dropullit por nga banorët e krahinave përreth[4].

Kisha e Fjetjes së Shën Marisë së Zervatit është ndërtuar në të hyrë të fshatit, në mes të një oborri që ka shërbyer dhe si varrezë e fshatit.

Dy mbishkrime të ruajtura ende na njohin me kohën e ndërtimit dhe të pikturimit të kishës. Mbishkrimi i parë i gdhendur në një pllakë guri, i cili sot ndodhet i murosur në muraturën e kambanores, sigurisht i vendosur aty në një kohë me të vonë, jep datën 1583 dhe emrin e murgut Kalist. Të njëjtin emër e gjejmë dhe në kishën e manastirit të Drianos në një mbishkrim të botuar nga Pulica, i cili bën fjalë për ndërtimin e katolikonit në vitin 1569, kur murgu Kalist ngriti kolonat e tij.

Mbishkrimi i dytë, i pikturuar në suva mbi portën që lidh naosin me narteksin bën fjalë për ndërtimin nga themelet dhe pikturimin e saj në vitin 1606 si dhe na njeh me piktorët Mihalin dhe Nikollën[5].

### 1.2. Analiza arkitektonike e tipologjike e monumentit

Kisha ngrihet në të hyrë të fshatit. Territori rrethohet me mure ku dallohet hyrja perëndimore e ndërtuar me gurë të latuar dhe e zbukuruar me motive të ndryshme të gdhendura në relief të rrafshët. Porta është prej hekuri, e punuar nga mjeshtri Z. Kizas në vitin 1936. Oborri i kishës ka shërbyer dhe si varrezë e fshatit (Fig. 1).

Kisha përbehet nga naosi, narteksi në anën perëndimore, hajati i hapur me një arkadë në anën jugore, dy portikëve,

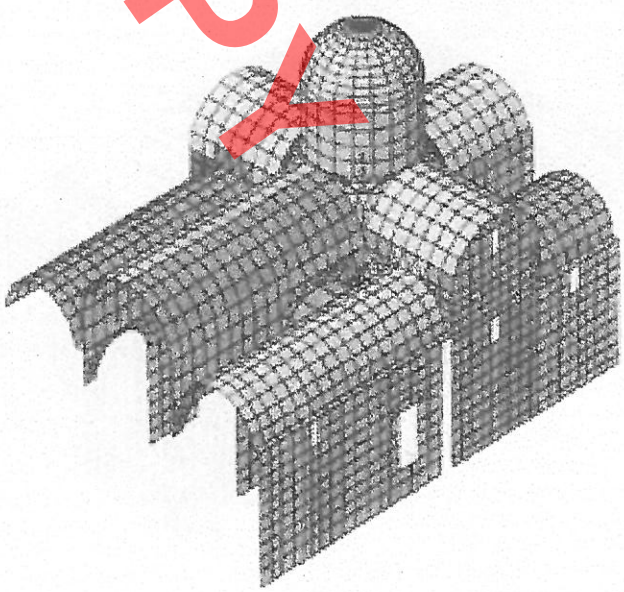


*Fig. 2. Skema konstruktive*

njëri para hyrjes kryesore të naosit dhe tjetri para hyrjes veriore të narteksit dhe kambanores, e cila lartësohet mbi timpanin e murit perëndimor të narteksit.

Naosi në gjendjen e sotme i përket tipit bazilikal trenefësh me kupolë dhe me transept (nef tërthor). Nefet gjatësore të mbuluara me qemere cilindrike përfundojnë në anën lindore me apsida, nga të cilat apsida e bemës është rrethore, ndërsa ato të protezit dhe diakonikonit janë tribrinjëshe nga jashtë. Në kryqëzimin e nefit gjatësor qendror dhe atij tërthor ngrihet kupola mbi tambur.

Madhësia thuajse e barabartë e nefeve, mbulesa e tyre me qemere cilindrike dhe ekzistenca e pilastrave masive në interierin e naosit e bëjnë shumë të theksuar ndarjen e nefeve, duke mos krijuar diferencime të dukshme të hapësirës së brendshme. I vetmi shpërthim vertikal bëhet në ndërprerjen e nefit qendror me atë tërthor nëpërmjet kupolës, por megjithatë edhe këtu jo shumë i fuqishëm për arsye të përmasave të kufizuara të bërthamës qendrore (Fig. 2).

Elementet e trajtimit dekorativ të interierit janë të pakta. Dyshemeja është e shtruar me pllaka guri të rregullta katrore, pjesa nën kupolë e së cilës është trajtuar në formën e një rozete të thjeshtë. Pajisja e brendshme përbëhet prej ikonostasit prej druri të gdhendur dhe ndenjëseve prej druri për besimtarët. Elementi bazë i trajtimit dekorativ të brendshëm mbetet piktura murale, që vesh gjithë sipërfaqet e muraturës dhe të qemereve, e cila me ngjyrat dhe skenat e përfytyruara gjallëron dhe unifikon gjithë interierin e naosit.

Ndryshe nga kompozimi i hapësirës së brendshme, kompozimi vëllimor i jashtëm është tepër i larmishëm dhe dinamik. Kjo vjen *së pari* nga ekzistenca e pjesëve përbërëse të ndryshme: naosit, narteksit, hajatit, portikëve dhe kambanores, secila me një kompozim të pasur dhe që



*Fig. 3. Pamja jugperëndimore para restaurimit*

DO NOT COPY

DO NOT COPY

lidhen harmonikisht me njëra-tjetrën, *së dyti,* kompozimi vëllimor i brendshëm me nef tërthor shfaqet dhe në pamjen e jashtme, duke dalë si vëllime më vete dhe duke shmangur monotoninë e një mase të madhe e të rëndë çatie dyujëse. Lartësimi i kupolës nga njëra anë dhe i kambanores në anën tjetër krijon theksimet e goditura vertikale në masën përgjithësisht të shtrirë të monumentit (Fig. 3).

Dekoracioni i jashtëm është shumë i përmbajtur. Mbizotëron muratura e gurtë pa ndonjë përpunim të veçantë dekorativ të saj. Të vetmet elemente që tentojnë të thyejnë sadopak masën gri të muraturës së gurtë janë harqet e shkallëzuara me tulla, që kurorëzojnë hapësirat e dritareve dhe arkadën e verbër të apsidave anësore lindore, kornizat në formë dhembë sharre dhe një motiv me një radhë tullash të vendosura këlliç, që kurorëzojnë apsidat anësore dhe tamburin e kupolës (Fig. 4).

## 2. Fazat e ndërtimit

### 2.1. Elementet dalluese të fazave

Nga një vështrim i kujdesshëm i monumentit nga jashtë mund të dallohen shumë elemente që na japim të kuptojmë se ky monument përmban disa faza ndërtimi dhe se ka arritur në gjendjen e sotme si rezultat i shtesave të herëpashershme. Këto gjurmë dhe elemente janë si më poshtë:

a) Në pamjen lindore dallohen dy fuga të qarta vertikale që kalojnë ndërmjet apsidës qendrore dhe dy apsidave anësore; (Fig. 5)

b) Në pamjen veriore dallohen dy fuga vertikale në kufijtë e frontonit trapezoidal që është një projeksion i nefit tërthor; (Fig. 6)

c) Të njëjtat fuga vërehen dhe në pamjen jugore, veçse



*Fig. 4. Pamja lindore para restaurimit*

DO NOT COPY



*Fig. 5. Fugat e murit lindor*

këtu fuga e majtë është e mbuluar nga portiku; (Fig. 7)

d) Muratura e narteksit nuk është e lidhur me atë të naosit, por i është bashkëngjitur asaj të fundit, duke krijuar fuga vertikale në vendet e bashkimit;

e) Gjithashtu dhe muratura e portikut jugor nuk është e lidhur me muraturën e naosit por i është bashkëngjitur asaj;

f) Një fugë vertikale në vendin e bashkimit të muraturës së narteksit me atë hajatit dëshmon se të dy këto pjesë nuk janë të njëkohshme. Gjithashtu fugë ndarëse ka dhe ndërmjet portikut jugor dhe hajatit;

g) Në timpanin e murit lindor dhe në timpanet e frontoneve verior dhe jugor dallohen qartë mbathje me muraturë të re dhe jo shumë të rregullt, të cilat janë bërë për të rritur pjerrësinë e çatisë. Si rezultat i këtyre shtesave tamburi ka humbur lartësinë e tij fillestare dhe dritaret thuajse janë mbuluar nga çatia.

Vëmë në dukje se fugat ndarëse të pikave a), b) dhe c) nuk dallohen në pamjet e brendshme meqenëse ato janë mbuluar nga piktura murale.

### 2.2. Përcaktimi fillestar i fazave të ndërtimit

Në bazë të gjurmëve dhe elementeve të mësipërm mundëm të japim një vlerësim fillestar mbi fazat e ndërtimit (Fig. 8):

a) Në qoftë se largojmë pjesët këndore të naosit,

d.m.th. ato të cilat ndahen me fuga vertikale nga pjesa qendrore e naosit, që përmban apsidën qendrore dhe krahët verior e jugor të kryqit, do të dalë një kishë e tipit në formë kryqi të lirë me kupolë. **Kjo do të ishte dhe faza e parë e monumentit.**

b) **Në fazën e dytë** janë shtuar katër ambientet këndore dhe janë bërë modifikimet e nevojshme në interierin e naosit si prishja e mureve perimetrale dhe ndërtimi i kolonave, harqeve dhe qemereve, duke e kthyer naosin në një bazilike me kupole dhe me nef tërthor.

c) **Në fazën e tretë** është shtuar narteksi së bashku me kambanoren dhe, me shumë gjasë, edhe portiku jugor.

d) **Fazës së katërt** i përket ndërtimi i hajatit.

e) **Si fazë të pestë** do të kishim mbathjen e çatisë duke e kthyer monumentin në gjendjen e sotme.

### 2.3. Sondazhet dhe gërmimet

Për të saktësuar vlerësimin e parë të fazave të ndërtimit ndërmorëm kryerjen e disa gërmimeve dhe sondazheve në monument. Duhet thënë se në gjendjen e sotme të monumentit, kur ai është në funksionim, këto sondazhe kishin karakter të pjesshëm. Gjatë punimeve të restaurimit, na u dha mundësia t'i shtrinim me tej gërmimet arkeologjike për të sqaruar ndonjë pikë ende të errët që mund të kishin rezultatet e para të studimit të fazave të ndërtimit (Fig. 9).

**Sondazhi nr. 1 dhe nr. 2.** U kryen në anën lindore ndërmjet apsidës qendrore dhe apsidës anësore jugore dhe në pamjen jugore poshtë fugës ndarëse lindore. Qëllimi i këtyre sondazheve ishte të vërtetonte nëse fugat ndarëse vazhdonin edhe në themel apo ishin vetëm në muraturë. Rezultoi se fugat vazhdonin deri poshtë në themel, pra se kemi të bëjmë me dy faza të qarta ndërtimi.

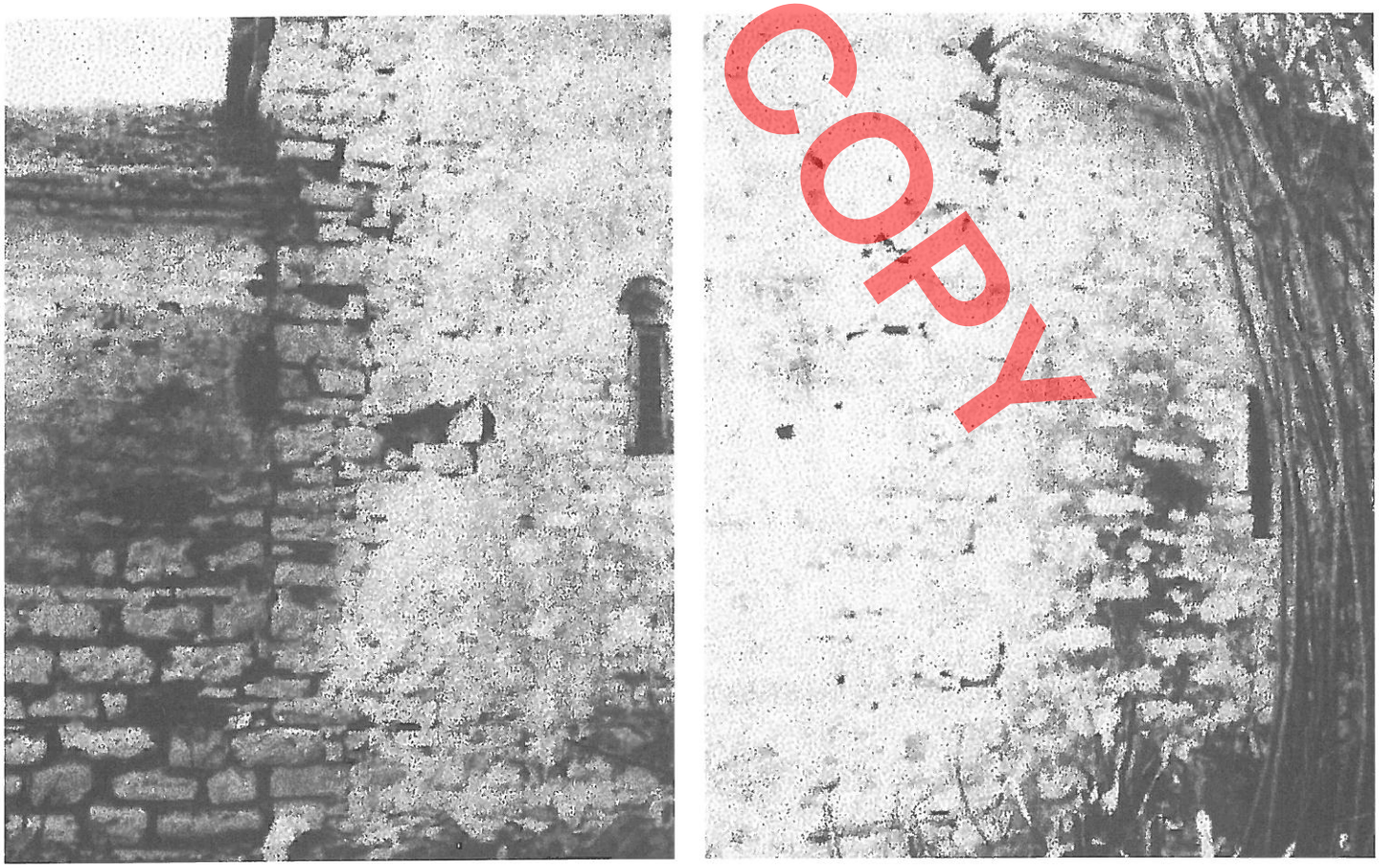


*Fig. 6. Fugat në murin verior*

DO NOT COPY

DO NOT COPY

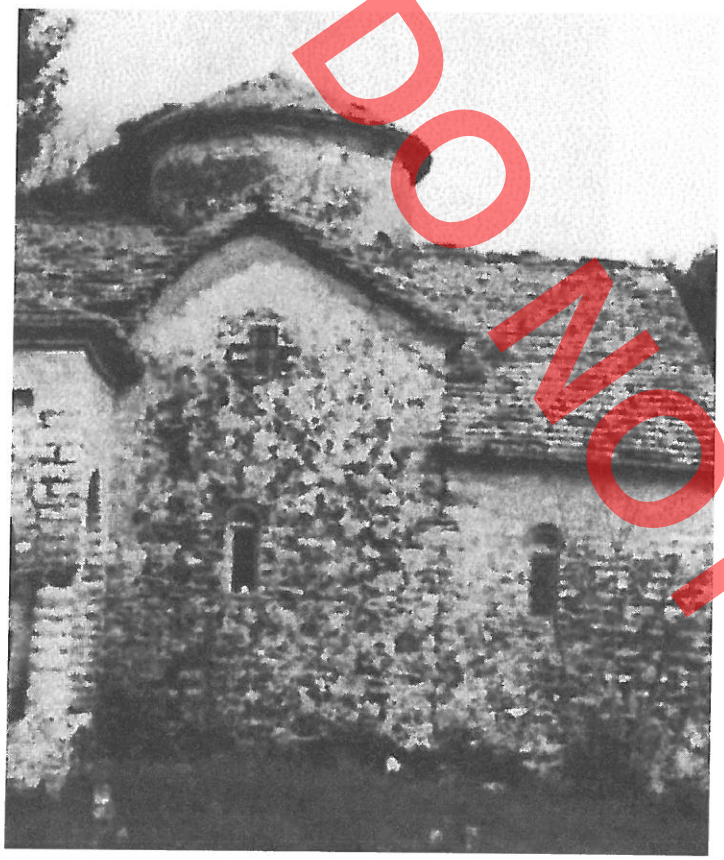


*Fig. 7. Fugë në murin jugor*

Pranë murit jugor dolën dy varre, njëri sipër tjetrit. Konstruksioni i tyre ishte në formë kase të ndërtuara me pllaka guri. Varret përveç skeletit nuk përmbanin asnjë inventar që mund të ndihmonte për datimin e tyre.

Përveç verifikimit të fazave, qëllimi i sondazheve ishte edhe për të përcaktuar thellësinë e themeleve, teknikën e ndërtimit të tyre dhe për të marrë kampionë të terrenit mbi të cilën mbështeten themelet.

**Sondazhi nr. 3.** U krye brenda në naos, në hapësirën ndërmjet kolonës rrethore veriore dhe murit perimetral. Qëllimi i këtij sondazhi ishte për të verifikuar nëse do të kishte apo jo themel në këtë pjesë. Në thellësi 12 cm nga kuota e dyshemesë së naosit doli një mur me trashësi 70 cm., pra i njëjtë me trashësinë e themeleve të kishës. Faqja e jashtme e këtij muri koincidon me drejtimin e fugës perëndimore të pamjes veriore, gjë që na shtyn të mendojmë se kemi të bëjmë me themelin e krahut jugor të kryqit të fazës së parë (Fig. 10).

**Sondazhi nr. 4.** U krye ndërmjet kolonës rrethore dhe pilastrit masiv të radhës veriore të mbështetjeve për të njëjtin qëllim si dhe sondazhi nr. 3. Edhe këtu rezultoi e njëjta gjë, d.m.th. ekzistenca e një muri me trashësi 70 cm, pra është si vazhdim i muraturës së pilastrit. Për të njëjtat arsye si më sipër jemi të prirur ta konsiderojmë këtë mur si themel i krahut perëndimor të kishës së fazës së parë (Fig. 11).

**Sondazhi nr. 5.** U krye rreth qoshes jugperëndimore të pilastrit verior për të verifikuar ekzistencën e themeleve që do të mbyllnin krahun perëndimor të kryqit të fazës së parë. Dalja e një sasie të madhe varresh në këtë pikë na detyroi të ndërprisnim gërmimet në këtë fazë të studimit. Gjithashtu veshja e murit ndarës të naosit me narteksin me pikturë murale nuk na lejoi të dallonim këtu ndonjë gjurmë. Si pasojë mbetej ende e paqartë se ku përfundonte krahu perëndimor i kishës së fazës së parë, gjë që mbetej të sqarohej në të ardhmen gjatë punimeve të restaurimit, kur mund të kryheshin gërmime edhe në pikat e tjera.

**Sondazhi nr. 6 dhe nr. 8.** U kryen në muraturën veriore në pjesën e fazës së parë dhe në shtesën verilindore, ku u morën kampione llaçi për të analizuar përbërjen e tyre. Rezultoi se përbërja e tyre është e ndryshme, gjë që vërteton se i përkasin fazave ndërtimore të ndryshme. Analizat për sa i përket rezistencës së llaçit u përdoren për llogaritjet statike (Analizave u bënë në laboratorin ALTEA-Tiranë).

**Sondazhi nr. 9.** U krye në rrëzë të tamburit të kupolës, ku u zbulua ekzistenca e tjegullave bizantine. (Fig. 12)

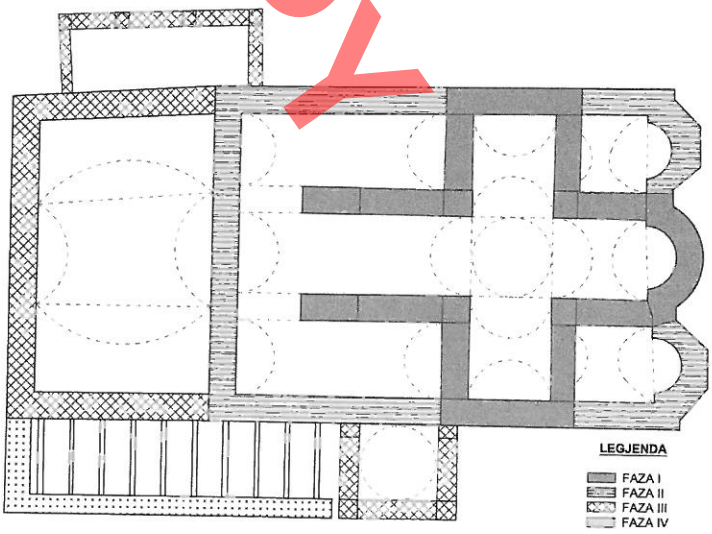



*Fig. 8. Fazat e ndërtimit*

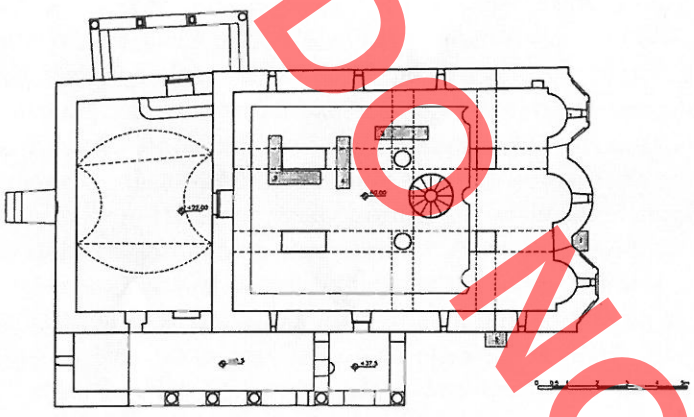


*Fig. 9. Pikat e sondazheve*



*Fig. 11. Sondazhi nr. 4*



*Fig. 10. Sondazhi nr. 3*



*Fig. 12. Sondazhi nr. 9*

DO NOT COPY

DO NOT COPY

### 2.4. Elemente të tjera ndihmëse

Si elemente të tjera që mund të na ndihmonin për dallimin e fazave të ndryshme ndërtimore ishin dhe format e harqeve, qemereve dhe pilastrave:

Harqet, në drejtimin gjatësor, që lidhin kolonat rrethore me pilastrat masive janë tepër të shtrira; (Fig. 13)

Qemeret e nefeve anësore që mbulojnë protezin dhe diakonikonin kanë një shmangie të dukshme nga forma gjysmërrethore; (Fig. 14)

a) Harqet që lidhin bemën me protezin dhe diakonikonin e kanë tepër të theksuar bazën mbështetëse të harkut që ngrihet mbi to;



*Fig. 13. Deformacione të harkut*



*Fig. 14. Deformacione të qemerit*

b) Pilastrat masive kanë deformacione në pjesën e tyre të sipërme;

c) Mungesa e tirantave kaq të zakonshme në sistemet e kurbëzuara të ndërtesave të kultit.

Këto shmangie dhe deformacione mund të konsiderohen si pasaktësira gjatë ndërtimit, gjë që nuk është shumë e zakonshme për ndërtesat e kultit dhe takohen shumë rrallë. Prandaj ishim të prirur të besonim se ato ishin si rezultat i hapjeve të mureve të plota ekzistuese të naosit të fazës së parë për t'i kthyer në harqe, gjatë të cilave kanë rrjedhur dhe këto pasaktësi. Gjatë këtij veprimi ka qenë thuajse e pamundur vendosja e tirantave, të cilat si rregull vendosen gjatë ndërtimit të muraturës dhe lidhen me brezat e saj, duke krijuar një rrjet të pandërprerë lidhës.

### 2.5. Përfundimet e studimit të fazave ndërtimore

Sondazhet e kryera si dhe elementet e tjera ndihmëse të analizuara me sipër vërtetonin me një shkallë të lartë sigurie përcaktimin paraprak të fazave të ndërtimit.

Pra, si përfundim do të kishim fazën e parë, një kishë në formë kryqi të lirë me kupolë dhe me katër krahët e kryqit të mbuluara me qemere cilindrike. Në një fazë të dytë shtohen katër ambientet këndore, duke e kthyer kishën në një bazilikë me kupolë dhe me nef tërthor. Gradualisht, kisha plotësohet dhe me elemente të tjera përbërëse, si me narteks, kambanore, portikë dhe hajat dhe merr formën e sotme.

### 2.6. Rreth datimit të fazave ndërtimore

Në mungesë të elementeve të sigurta datuese, si mbishkrime, objekte të dala nga gërmimet etj., është e vështirë të bëhet një datim i saktë i fazave të ndryshme. Prandaj do të përpiqemi të bëjmë një datim të përafërt ose të vëmë disa kufij kohorë, duke u nisur nga mbishkrimet ekzistuese.

Faza e parë paraqet një tipologji në formë kryqi të lirë me kupole, e cila ndonëse ishte shumë e njohur nga arkitektura bizantine, nuk takohet në periudhën pasbizantine as në krahinën e Dropullit, as dhe në krahinat përreth. Përveç një numri të madh tjegullash bizantine, të ripërdorura në mbulesën e çatisë me përmasa të mëdha (57x37-32x2,5 cm),

DO NOT COPY

prejardhja e të cilave ende nuk dihet dhe rimbulimi i çatisë është bërë në një kohë të vonë, tani për tani nuk kemi ndonjë element tjetër që mund të mbështesë hipotezën se kemi të bëjmë me një monument të periudhës bizantine. Kështu që do të përdorim si kufi *të* fundit datimi *(terminus post quem)* mbishkrimin që mban datën 1583 dhe emrin e murgut Kalist, i cili tani ndodhet i vendosur në muraturën e kambanores mbi narteks dhe, me shumë gjasë, do të jetë marrë nga naosi i fazave të para.

Fazën e dytë gjatë së cilës kisha morri formën e një bazilike trenefëshe me kupolë dhe me nef tërthor, pa u saktësuar ende datimi i fazës së parë, do ta konsiderojmë të përfunduar në vitin 1606, vit që sipas mbishkrimit të pikturuar mbi portën perëndimore të naosit, *"u ndërtua nga themelet dhe u pikturua"* kisha.

Viti 1606 do të jetë gjithashtu dhe kufiri kohor ndërmjet fazës së dytë dhe asaj të tretë, gjatë së cilës u ndërtua narteksi.

Ndërtimi i hajatit, që përbën fazën e katërt, duhet t'i përkasë shek. XVIII, periudhë gjatë së cilës fillojnë e shfaqen kishat bazilikale me hajat. Para këtij shekulli, ndonëse takohen dhe kisha të tipit bazilikal me kupolë si p.sh. kisha e Shën Thanasit në Poliçan të Pogonit ndërtuar në vitin 1513, kisha e Shën Marisë në Vllahogoranxi, e pikturuar në vitin 1622 etj., mungojnë hajatet në pamjet anësore[6].

### 2.7. Vlerësimi i fazave ndërtimore

Pa dyshim që faza e parë paraqet një interes të veçantë edhe në qoftë se i përket periudhës bizantine edhe në qoftë se i përket periudhës pasbizantine, sepse në këtë rast do të kishim të bënim me një monument të rrallë, në mos unikal të këtij tipi në këtë periudhë. Por megjithatë edhe fazat e njëpasnjëshme nëpër të cilat ka kaluar monumenti janë tepër të vlefshme. Ato dëshmojnë për rrugën që është ndjekur për kompletimin e monumentit me të gjitha pjesët përbërëse të një kishe, narteks, hajat, kambanore e portikë për të plotësuar një funksion më të plotë dhe mbase, më të ndryshëm nga ai fillestari, ose funksioni i fazës së parë.

Nga të gjitha të dhënat, nga prezenca shumë e dendur e varreve jashtë dhe brenda kishës, nga përmasat dhe tipi i naosit rezulton se kisha e fazës së parë do të ketë shërbyer si kishë varrezë. Por, pa e humbur plotësisht këtë funksion sepse edhe sot në oborrin e kishës ndodhen varrezat e fshatit dhe funksioni i saj zgjerohet. Përmasat e kishës zmadhohen duke e kthyer atë në një bazilikë trenefëshe me kupolë rrjedhimisht për të shërbyer për një numër më të madh besimtarësh.

Me kohë shtohen dhe pjesët e tjera përbërëse, narteksi, kambanorja, portikët dhe hajati, duke e kthyer atë një kishë që mund të plotësojë më së miri kërkesat për një kishë fshati. Rëndësi ka gjithashtu fakti se shtesat e mëvonshme janë kryer me një koncept të qartë si funksional, ashtu dhe arkitektonik, sipas një tipologjie të njohur dhe në harmoni me njëra-tjetrën, duke respektuar shkallën, teknikën e ndërtimit dhe trajtimin arkitektonik.

Faza e pestë duket qartë se është bërë për qëllime utilitare, për të rritur pjerrësinë e çatisë, por kjo ndërhyrje është bërë në dëm të morfologjisë të monumentit në përgjithësi dhe të kupolës si element i rëndësishëm morfologjik i ndërtesave të kultit, në veçanti.

## 3. Dokumentacioni i monumentit

Rilevimi i monumentit është bërë i kombinuar me instrumente topografike dhe me metoda klasike arkitektonike. Rilevimi topografik ka shërbyer për përcaktimin e kuotave relative të pikave karakteristike brenda dhe jashtë ndërtesës, si dhe për të përcaktuar një plan të vetëm referimi për matjet e brendshme.

Rilevimi arkitektonik është bërë me mjetet e zakonshme, metër, nivel uji, plumbçe etj. Matjet janë bërë parciale, të shoqëruara me matje të përgjithshme, për të bërë kontrollin e nevojshëm dhe për të korrigjuar ndonjë gabim ose pasaktësi eventuale. Matjet e jashtme janë bërë duke patur si bazë kuotat e pikave topografike. Në këtë mënyrë u bë e mundur lidhja e objektit me terrenin rrethues, si dhe lidhja e matjeve të brendshme me ato të jashtme.

Është bërë gjithashtu rilevimi i dëmtimeve të ndërtesës, d.m.th. matjet e gjithë deformacioneve, çarjeve (fisurave) të konstruksionit dhe inklinimeve të elementeve konstruktive.

Përpunimi i rilevimit është bërë me programin AutoCAD.

## 4. Gjendja e monumentit

Monumenti paraqiste dëmtime serioze të strukturave mbajtëse, shkalla e të cilave nga mungesa e ndërhyrjeve

DO NOT COPY

konsoliduese ishte shtuar nga koha në kohë. Kjo gjendje do të sillte në të ardhmen prishjen e ekuilibrit statik, gjë që do të kërkonte ndërhyrje të thella konsoliduese, të cilat siç dihet do të dëmtonin vlerat autentike të monumentit. Dëmtimet në ndërtesë ishin si më poshtë:

**4.1. Inklinime dhe deformacione:**

Dyshemeja e naosit kishte një cedim jouniform në pjesën veriore të saj, që shkonte nga 6.0 cm në 7,40 cm.

Problem paraqiste gjithashtu dhe muri verior i naosit ku vërehej deformacioni i dyshemesë, i cili kishte një largim nga plani vertikal në masën 10 cm.

Kolonat rrethore të brendshme kishin inklinime të pakta nga vertikaliteti, që shkonte nga 2-3,5 cm në 3 m lartësi.

Inklinim të dukshëm kishte kolona jugperëndimore e portikut jugor, i cili arrinte në 3,5 cm në drejtimin lindor dhe në 4 cm. në atë jugor, në një lartësi prej 0,94 m.



*Fig. 15. Çarje të qemerit të nefit qendror*



*Fig. 15.1. Çarje të qemerit të nefit jugor*

DO NOT COPY

### 4.2. Çarje (fisura) të elementeve mbajtëse

Çarjet më kryesore që binin menjëherë në sy, ishin ato që shkonin nëpër gjithë kyçet e qemereve cilindrike të nefeve, si të atij qendror, ashtu dhe të atyre anësore, të cilat ishin më të theksuara në mbulesat e fazës së parë (Fig. 15, 15.1).

Çarje të tilla vëreheshin dhe në kyçet e harqeve që lidhin pilastrat katrore dhe kolonat rrethore, ndërmjet tyre dhe me muret perimetrale.

Çarje të shumta dhe në drejtime të ndryshme kishte i gjithë sistemi i mbulesës.

Në muraturë çarjet më të dukshme vëreheshin në timpanin e krahut jugor të kryqit, rreth pjesëve të ndarjes së fazave ndërtimore, si dhe në tamburin e kupolës.

### 4.3. Dëmtime të tjera

Ndër dëmtimet e tjera që janë venë në dukje ishin:

Shkëputje e tirantave të portikut jugor;

Këputje të tirantave të drunjta të harkadës së hajatit;

Dëmtime të konstruksionit të çatise të portikut verior;

Dëmtime të mbulesës së çatisë, gjë që kishte shpënë në pikime të shumta në interierin e kishës;

Dëmtime ose humbje të elementeve arkitektonike e dekorative, si korniza prej tullash e tamburit të kupolës, dritaret e dyert etj.

## 5. Shkaqet e dëmtimeve

Mbas diagnostikimit të ndërtesës dhe përfundimit të studimit gjeoteknik të terrenit mbi të cilin ngrihet kisha, mund të zbuloheshin shkaqet kryesore që kishin shkaktuar dëmtimet:

- Ekzistenca e bimësisë së dendur ngjitur me murin verior, rrënjët e së cilës kishin depërtuar nën themelin e ndërtesës, kishin dekompozuar si themelin, ashtu dhe strukturën e bazamentit, duke shkaktuar dhe deformimin e murit verior të naosit;
- Terreni i pjerrët, ndërtimi gjeologjik si dhe intensiteti i larte i reshjeve për një periudhë të shkurtër, kishin favorizuar fenomenin e *sufozionit*, ose të largimit mekanik të fraksioneve të imta të dherave për efekt të presionit hidrodinamik të ujërave nëntokësore, gjë që shkaktonte krijimin e një bazamenti jo uniform për sa i përket kompaktësisë;
- Çarjet e muraturës, pikërisht në fugat ndarëse të fazave ndërtimore, kishin rrjedhur nga uljet jo të njëjta të fazave të ndërtuara në kohë të ndryshme dhe nga lidhjet që i janë bërë atyre;
- Çarjet në sistemin e mbulesës së naosit si dhe inklinimet e kolonave rrethore kishin rrjedhur kryesisht si rezultat i transformimeve që janë bërë me kohë në monument. Ndryshimi i tipologjisë, nga kishë e tipit në formë kryqi të lirë në një bazilikë trenefëshe me nef tërthor, ndryshoi dhe skemën statike të ndërtesës. Ekuilibri statik i këtij sistemi të ri ishte mjaft i paqëndrueshëm ndaj lëkundjeve sizmike ose nga cedimet jouniforme të pjesëve të ndryshme dhe sidomos nga mungesa e tirantave, që do të thithnin shtytjet horizontale të mbulesave të kurbëzuara;
- Dëmtimet e tjera, si në portikun jugor dhe atë verior në mbulesën e çatise etj. ishin shkaktuar nga plakja e materialeve dhe dalja e tyre jashtë funksionit.

## 6. Zbulimi i elementeve të reja

Mbas zbulimit të çatisë dhe pastrimit të mbushjeve nën mbulesën me rrasa guri, u zbuluan elemente të rëndësishme, të cilat na çuan në rishikimin e studimit për përcaktimin e fazave të ndërtimit dhe rrjedhimisht në modifikimin e projektit të restaurimit:

1. U zbulua një numër i konsiderueshëm tjegullash bizantine të përmasave 57x37-32x2,5 cm, të vendosura me llaç mbi sipërfaqen e jashtme të qemerëve, shumë prej të cilave përmbanin vulën e prodhuesit të tyre (Fig. 16). Në muraturën e tamburit të kupolës, në të katër pikat e horizontit ishin ruajtur në dy nivele tjegulla kulmorësh çatish, që përcaktonin kuotat e çative të fazave të ndryshme (Fig. 17).

2. Sondazhi në çiftin perëndimor të pilastrave zbuloi themelin e murit perëndimor të fazës së parë. Kështu u përcaktua përfundimisht planimetria e fazës së parë, e cila ishte e tipit arkitektonik në formë kryqi të lirë, me krahët afërsisht të barabartë (Fig. 18).

3. Qemeret e fazës së dytë mbështeteshin në muret perimetrale të fazës së parë, poshtë kornizave në formë dhëmbësh sharre që përfundonin muraturën (Fig. 19). Në to

DO NOT COPY

nuk u zbuluan tjegulla, gjë që tregon se faza e dytë ishte e mbuluar me rrasa guri.

4. Pastrimi i mbeturinave nxori në dritë konstruksionin e qemerit të fazës së dytë. U vu re një ndryshim i dukshëm ndërmjet pjesëve lindore dhe perëndimore të tyre. Vija ndarëse e këtij ndryshimi kalon pikërisht aty ku u përcaktua kufiri i krahut perëndimor të fazës së parë (Fig. 20).

5. Në vazhdim të kërkimeve u kryen sondazhe ndërmjet çiftit perëndimor të pilastrave dhe mureve perimetrale. Ashtu si dhe nefin qendror, edhe këtu u zbuluan themelet e mureve që mbyllnin nefet anësore, ose më mirë ambientet këndore.

6. Të tjera elemente që u zbuluan ishin dritaret e tamburit. Në fazën fillestare ishin tetë dritare, të cilat gjatë rikonstruksioneve ishin mbyllur (Fig. 21).

### 6.1. Përfundime

Elementet e reja të zbuluara na çojnë në përfundime se në fazën e dytë të ndërtimit duhet të veçojmë një fazë, të cilën do ta quajmë faza IIa. Në këtë fazë kisha ishte kthyer në një kishë në formë kryqi të brendashkruar me kupolë, e mbuluar me rrasa guri. Më vonë, me zgjatjen e ndërtesës në anën perëndimore, ajo kthehet në një bazilikë me kupolë dhe me transept (nef tërthor). Gjatë kësaj faze kisha rimbulohet me rrasa guri. Mbulesa e re ngrihet rreth 27-32 mbi mbulesën e fazës së parë, duke e mbuluar plotësisht atë. Çatia mbulohet me rrasa guri, ndërsa kulmori realizohet me tjegulla bizantine. Gjatë kësaj mbyllen dhe dritaret e tamburit të kupolës (Fig. 22).

### 6.2. Modifikimi i projektit

Të dhënat e reja na çuan në modifikimin e projektit, me qëllim evidentimin e të gjitha fazave ndërtimore.

Modifikimi i projektit konsistoi në këto elemente:

1. Rindërtimin e çatisë së fazës së parë në të njëjtën formë dhe me mbulesë me tjegulla bizantine të të njëjtave përmasa e forme;

2. Rindërtimin e çatisë të fazës II a në të njëjtën formë fillestare dhe të mbuluar me rrasa guri;

3. Rindërtimin e çatisë të fazës II b në lartësinë fillestare, por duke filluar nga kufiri ndarës me fazën II a;

4. Rihapjen e dritareve të tamburit, por vetëm në anën e jashtme, meqenëse nga brenda janë të veshura me pikturë murale.

## PJESA E DYTË

## I. NDËRHYRJET KONSOLIDUESE DHE RESTAURUESE

Ndërhyrjet konstruktive u përqendruan kryesisht në konsolidimin e konstruksionit mbajtës, themeleve, muraturave dhe qemereve, për t'u rikthyer atyre qëndrueshmërinë statike të dobësuar nga koha dhe dëmtimet e pësuara.

### 1. Punime prishjeje

#### 1.1. Zbulimi i çatisë së naosit

- Prishja e çatisë së naosit ishte e nevojshme, *së pari,* sepse duhej bërë pastrimi i konstruksionit mbajtës të brendshëm, i cili ishte shumë i dëmtuar dhe duheshin marrë masa konsoliduese dhe, *së dyti,* për të bërë rikonstruksionin e saj.
- Prishja u bë pjesë-pjesë, duke filluar nga lart.
- U bë seleksionimi i rrasave të gurit që do të ripërdoreshin dhe depozitimi i tyre në një vend të sigurtë.
- U bë pastrimi i kujdesshëm i hapësirës nën çati nga mbushjet e depozitimeve të mëvonshme, deri sa doli e plotë dhe e pastër struktura mbajtëse e kurbëzuar. Ky proces mori një rëndësi të veçantë meqenëse gjatë sondazhit të kryer në çatinë e kishës u zbuluan tjegulla, që përbënin mbulesën e fazës së parë ndërtimore. Kështu, pastrimi kishte karakterin e një gërmimi arkeologjik, për të zbuluar dhe gjurmë të tjera që fshiheshin nën mbulesë, të cilat do të na jepnin mundësinë e marrjes së vendimeve më të drejta për restaurimin morfologjik të monumentit.
- U bë pastrimi i plotë i gjithë çarjeve në muraturë, qemere e harqe për të zbuluar shkallën e dëmtimit të tyre dhe për të përcaktuar masat për shëndoshjen e tyre.

#### 1.2. Prishjet e muraturave të vona dhe konstruksioneve të dëmtuara

- Prishje e muraturës që kishin mbyllur portën që lidhte narteksin me hajatin;

DO NOT COPY



*Fig. 16. Tjegulla bizantine in situ*



*Fig. 19. Detaj i kornizës së fazës së parë*



*Fig. 17. Gjurmë kulmorësh në tambur*



*Fig. 20. Ndryshimi i strukturës së qemereve*



*Fig. 18. Sondazhe shtesë*



*Fig. 21. Detaj i dritares së tamburit*

DO NOT COPY

- Prishje e muraturave që kishin mbyllur hapësirat fillestare të dritareve të tamburit;
- Prishje e konstruksionit të çatisë së portikut ose hajatit verior.

### 1.3. Prishje e pjesshme e dyshemesë së naosit

- Gjatë punimeve për përforcimin e themeleve të murit verior të naosit, doli e nevojshme prishja e një pjese të dyshemesë;
- Heqja e pllakave të gurit të dyshemese u bë me kujdes, për të krijuar mundësinë e rivendosjes së tyre, pas kryerjes së punimeve të konsolidimit.

### 1.4. Çmontimi i dritareve

- Në përgjithesi dritaret ishin të dëmtuara ose të mangëta. U bë çmontimi i dritareve të dëmtuara, duke ruajtur modelin për të patur mundësinë e ribërjes së tyre.

## 2. Ndërhyrje për shëndoshjen e konstruksionit ekzistues.

Në këtë kategori ndërhyrjesh hyjnë ato të karakterit lokal, siç janë fugatimet, injektimet, riplotësimet e elementeve konstruktive dhe qepjet.

Punimet e konsolidimit u kryen paralisht me punimet e konsolidimit të pikturës murale dhe në bashkepunim të ngushtë me restauratorët e pikturës.

### 2.1. Fugatimet

U kryen në ato raste kur çarjet (fisurat) ishin deri të një madhësie mesatare dhe kur u gjykua se llaçi ekzistues ishte degraduar. Fugatimet u bënë si në muraturë, ashtu dhe në qemeret e konstruksionit të mbulesës. Ato u kryen gjithashtu edhe në zonat ku do të bëhej ankorimi i tirantave metalike.

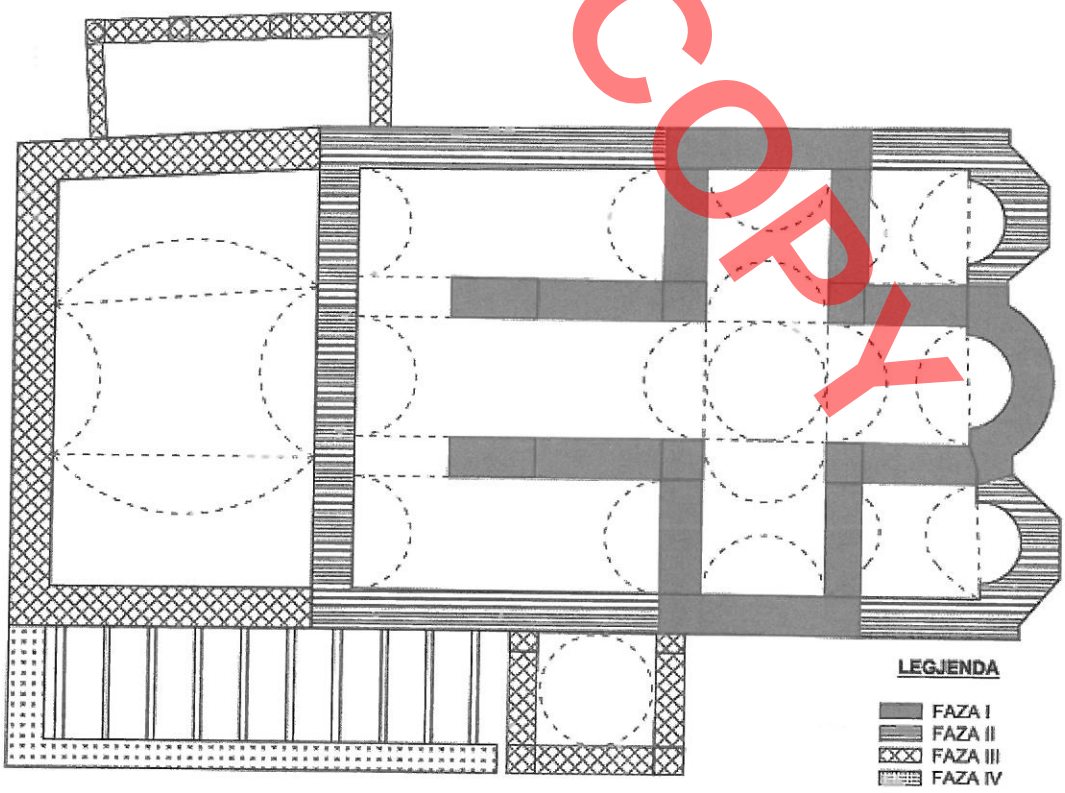



*Fig. 22. Fazat përfundimtare të ndërtimit*

DO NOT COPY

### 2.2. Riplotësime të elementeve konstruktive

Dëmtimi i përgjithshëm i strukturës së mbulesës shfaqej në disa raste dhe me deformacione të konfiguracionit të elementeve përbërëse të kësaj strukture, të cilat u eleminuan duke korrigjuar deformacionet ose aty ku nuk ishte i mundur korrigjimi u rivendosën gurë të rinj, sidomos në kyçet e harqeve.

### 2.3. Qepjet

Kjo ndërhyrje u bë në rastet kur çarjet e strukturës ishin të mëdha (mbi 2 cm.) dhe vetëm fugatimi dhe riplotësimi nuk do të sillte rezultatet e dëshiruara. Të tilla çarje vëreheshin kryesisht në kyçet e qemereve. Qepja u realizua me shufra hekuri inoksidabël Φ10 dhe gjatesi 100 cm, skajet e të cilave u ankoruan në thellësi 10-15 cm. Shufrat u vendosën 30-50 cm larg njëra-tjetrës, në varësi të gjatësisë së çarjes. Ato do të punojnë në mënyrë pasive, d.m.th. pa i paratensionuar ato. Pas vendosjes së tyre pasoi fugatimi i rregullt i zonës përreth çarjeve.

### 2.4. Injektimet

Në rastin konkret, kur i gjithë interieri është i veshur me pikturë murale kjo ndërhyrje ishte e kufizuar dhe e kujdesshme:

- Injektimet u kryen kryesisht në zonat ku çarjet e strukturës shfaqeshin më të dendura dhe mbasi ishin bërë fugatimet dhe qepjet;
- Në vendet ku e lejonte gjërësia e çarjes u vendosën tuba plastike për të derdhur lëndën e injektimit;
- Përbërja e lëndës së injektimit ishte prej materialesh tradicionale dhe me rezistencë jo më të madhe se llaçi i muraturës, për të shmangur rrezikun e krijimit të bërthamave rigjide brenda masës së muraturës;
- Injektimi u bë me gravitacion dhe në një drejtim (nga poshtë lart);
- Kjo ndërhyrje u bë mbasi ishin marrë masat e nevojshme në pikturën murale, d.m.th. mbasi të ishte bërë mbyllja ose vulosja e çarjeve, konsolidimi i pikturës me anë të injektimeve e plombimeve etj. Në këtë mënyrë do të ndalohej depërtimi i materialit injektues të konstruksionit në pikturë.

## 3. Ndërhyrjet konsoliduese me anë të masave ndihmuesedhe zëvendësimi i strukturave të dëmtuara

Në këtë kategori hyjnë ato ndërhyrje të cilat u bënë atëhere kur ndërhyrjet e mësipërme të shëndoshjes së konstruksionit ishin të pamjaftueshme për të arritur aftësinë mbajtëse të saj. Këto ndërhyrje konsistonin në vendosjen e tirantave horizontale, përforcimin e themeleve, rindërtimin e çative të hajateve etj.

### 3.1. Vendosja e tirantave horizontale

Siç e kemi vënë në dukje tashmë, në sistemin statik mungonin plotësisht tirantat horizontale, gjë që ka rrjedhur nga ndryshimi i këtij sistemi nga faza e parë në të dytën. Sigurisht që kundërveprimi reciprok i harqeve sjell, deri në një farë mase, eliminimin e shtytjeve horizontale, por ky anullim është i pamjaftueshëm. Si rrjedhim i këtij mosanullimi dhe i mungesës së tirantave janë çarjet e shumta në kyçet e qemereve të nefeve dhe të harqeve. Për këtë arsye rivendosja e ekuilibrit statik të konstruksionit me anë të vendosjes të tirantave horizontale ishte i domosdoshëm:

- U vendosën tiranta metalike prej hekuri inoksidabël nikelkrom 360. Karakteristikat teknike të tij janë:
  - Kufiri i rrjedhshmërisë $f_{0,2}$=420Mpa
  - Zgjatja e rrjedhshërisë $e_{0,1}$>0,6%
  - Kufiri i shkatërrimit $f_{fail}$=700Mpa
- Pllakat e ankorimit dhe dadot janë prej të njëjtit material;
- Për arsye të lartësisë së ndryshme të harqeve dhe të qemereve, tirantat nuk u vendosën të vazhdueshme dhe në të njëjtën kuotë, por janë të shkëputura dhe mbulojnë pjesë të veçanta të sistemit;
- Ankorimi i tirantave u bë sipas rastit, në muret perimetrale dhe në sipërfaqet e jashtme të qemereve e të harqeve;
- Tiranta metalike u vendosën edhe në harqet e portikut jugor, meqenëse tirantat ekzistuese prej druri kishin dalë jashtë përdorimit, si dhe në harkadën e hajatit, meqenëse tiarantat prej druri këtu ishin prerë;
- Për arsye estetike tirantat metalike u maskuan me binarë druri.

DO NOT COPY

### 4. Konsolidimi i themelit

Gjatë diagnostikimit të ndërtesës nuk u vunë re dëmtime të rrjedhura për shkak të terrenit dhe themeleve të dobta. Siç rezulton nga raporti gjeoteknik, formacionet gjeologjike të bazamentit janë të një cilësie të mirë me aftësi të lartë mbajtëse. Por, për efekt të fenomenit të sufozës, në pjesën lindore të ndërtesës dilte nevoja e përforcimit të themeleve. Nga sondazhet rezultoi se kolonat rrethore mbështeten mbi themelet e fazës së parë, të cilat krijojnë një kuadër të mbyllur. Problem paraqiste dhe një pjesë e murit verior dhe dyshemeja poshtë saj me cedimin që ajo ka pësuar.

Masat konsoliduese të kësaj pjese ishin si më poshtë:

- Çrrënjosja e pemës së dafinës që kishte mbirë në rrëzë të murit verior;
- Rindërtimi i pjesshëm dhe fugatimi i kujdesshëm i themelit të dëmtuar;
- Përforcimi i bazamentit me jastekë BA dhe mbushje me çakëll.

### 5. Rindërtimi i çative

Për arsye të shkallës së lartë të degradimit të strukturave të drurit të çative, sidomos asaj të hajatit ose portikut verior, u bë rindërtimi i tyre, sipas skemës ekzistuese. Lënda e përdorur për ndërtimin e çative ishte prej gështenje e staxhionuar dhe e dezinfektuar (Fig. 23).

### 6. Rikthim në pozicionin fillestar të elementeve të deformuara

Shmangie nga pozicioni i tyre fillestar kishin kolonat rrethore të brendshme, një pjesë e murit verior dhe pjesë të portikut jugor. Duke qenë se inklinimet e kolonave dhe kurbëzimi i murit verior ishin të një shkalle të vogël dhe jo të rrezikshme për qëndrueshmërinë e tyre, ato u lanë në gjendjen e gjetur. Masat konsoliduese të mësipërme do të garantojnë në të ardhmen qëndrueshmërinë e tyre statike.

Në të kundërtën inklinimet e kolonës dhe të qoshes juglindore të portikut jugor ishin të tilla që ato rrezikonin qëndrueshmërinë e mëtejshme të kësaj pjese dhe, nga ana tjetër, dëmtonin vlerësimin estetik të monumentit. Për këtë qëllim u morën masa të rikthimit në pozicionin fillestar të tij me anë të krikove dhe tërheqjes me tiranta metalike.

## II. RESTAURIMI TIPOLOGJIK DHE MORFOLOGJIK

Kriteri bazë, i ndërhyrjeve arkitektonike dhe tipologjike ishte ruajtja dhe evidentimi i gjithë fazave kryesore ndërtimore për të bërë të mundur ndjekjen e historisë së zhvillimit të monumentit. Për të arritur këtë qëllim, u eliminua faza e pestë ndërtimore, gjë që mbështetet edhe në Kartën e Venecias, e cila pranon heqjen e ndonjë faze ndërtimore, kur ajo fsheh elemente me vlera të spikatura arkeologjike ose kur dëmton qëndrueshmërinë statike të monumentit. Rasti konkret i plotëson tërësisht kushtet e mësipërme[7]. Faza e pestë me vëllimin tejet të madh të mbushjes ushtronte një ngarkesë të panevojshme mbi konstruksionin e ndërtesës. Nga ana



*Fig. 23. Procesi i mbulimit të çatisë*

tjetër, për domosdoshmërinë e ndërhyrjes konsoliduese në konstruksion ajo duhej hequr. Rikthimi i gjendjes së parë mbas ndërhyrjes konsoliduese nuk do të kishte më kuptim (Fig. 24, 25).

Për sa i përket vlerave të zbuluara është e vetëkuptueshme se zbulimi i fazës së parë të periudhës bizantine është një e dhënë tepër e rëndësishme për historinë e arkitekturës kishtare në këto treva, që na jep, ndër të tjera, edhe përhapjen e tipit në formë kryqi të lirë, deri më sot të njohur vetëm në kishën e manastirit të Zvërnecit dhe në kishën e Marmiroit[8]. Për ta bërë të dukshme këtë fazë, si dhe fazën e IIa gjatë së cilës kisha mori formën e kryqit të brendashkruar, çatia

e fazës së dytë, e cila fshihte mbulesën e dy fazave të para u ndërpre në kufirin e fazës së dytë/a. Në këtë mënyrë, ky veprim konsiderohet si një prerje arkeologjike ose stratigrafike, për të bërë të mundur të vrojtohet çka fshihej nën të. (Fig. 26, 27)

### 1. Rikthimi i çative në kuotat fillestare

Për përcaktimin e kuotave fillestare, të çative të fazave të ndryshme ndërtimore, na shërbyen elementet e sigurta të zbuluara: shtresa me tjegulla e zbuluar gjatë sondazhit për fazën e parë, tjegullat e kulmorëve të mbetura në muraturën e tamburit për fazën e dytë, si dhe kornizat në formë dhembë sharrë të krahënë të kryqit të fazës së parë.

Për sa i përket mbulesës së çatisë, faza e parë u mbulua me tjegulla bizantine, të prodhuara në të njëjtat përmasa, formë, ngjyrë dhe rezistencë me ato të tjegullave origjinale dhe të vendosura me llaç drejpërdrejtë mbi konstruksionin e qemereve. Mbulesa e fazave të tjera u realizua me rrasa guri, ndërsa kulmorët me tjegulla bizantine.

DO NOT COPY



*Fig. 24. Pamja jugperëndimore pas restaurimit*

## 2. Ndërhyrje plotësimi

### 2.1. Plotësimi i elementeve dekorative munguese

U konservua pjesa e kornizës me tulla, që përfundon muraturën e tamburit dhe u plotësua ajo në pjesët ku ishte zëvendësuar me kornizë guri. Gjithashtu, u plotësuan me korniza në formë dhembësh sharre prej pllakash guri, përfundimet e muraturës së krahëve të kryqit të fazës së parë, sipas modelit të zbuluar në anën jugore të krahut lindor.

### 2.2. Vendosje portash dhe dritaresh

U plotësua kisha me dritare, shumë nga të cilat mungonin, ndërsa pjesa tjetër ruhej në gjendje jo të plotë. Gjithashtu u ribënë dyert e naosit dhe të narteksit, të cilat ishin të mëvonshme dhe, siç ishte rasti i portës së naosit, ishin metalike të bëra për efekt sigurie, pa i kushtuar kujdesin e duhur estetik.

### 2.3. Shtresa dyshemeje

Pas hapjes dhe konsolidimit të themelit të murit verior të naosit, u bë rishtrimi i dyshemesë së naosit në pjesët ku ajo duhej të hiqej për të mundësuar realizimin e konsolidimit të themelit. U ripërdoren të njëjtat pllaka, të cilat ishin ruajtur

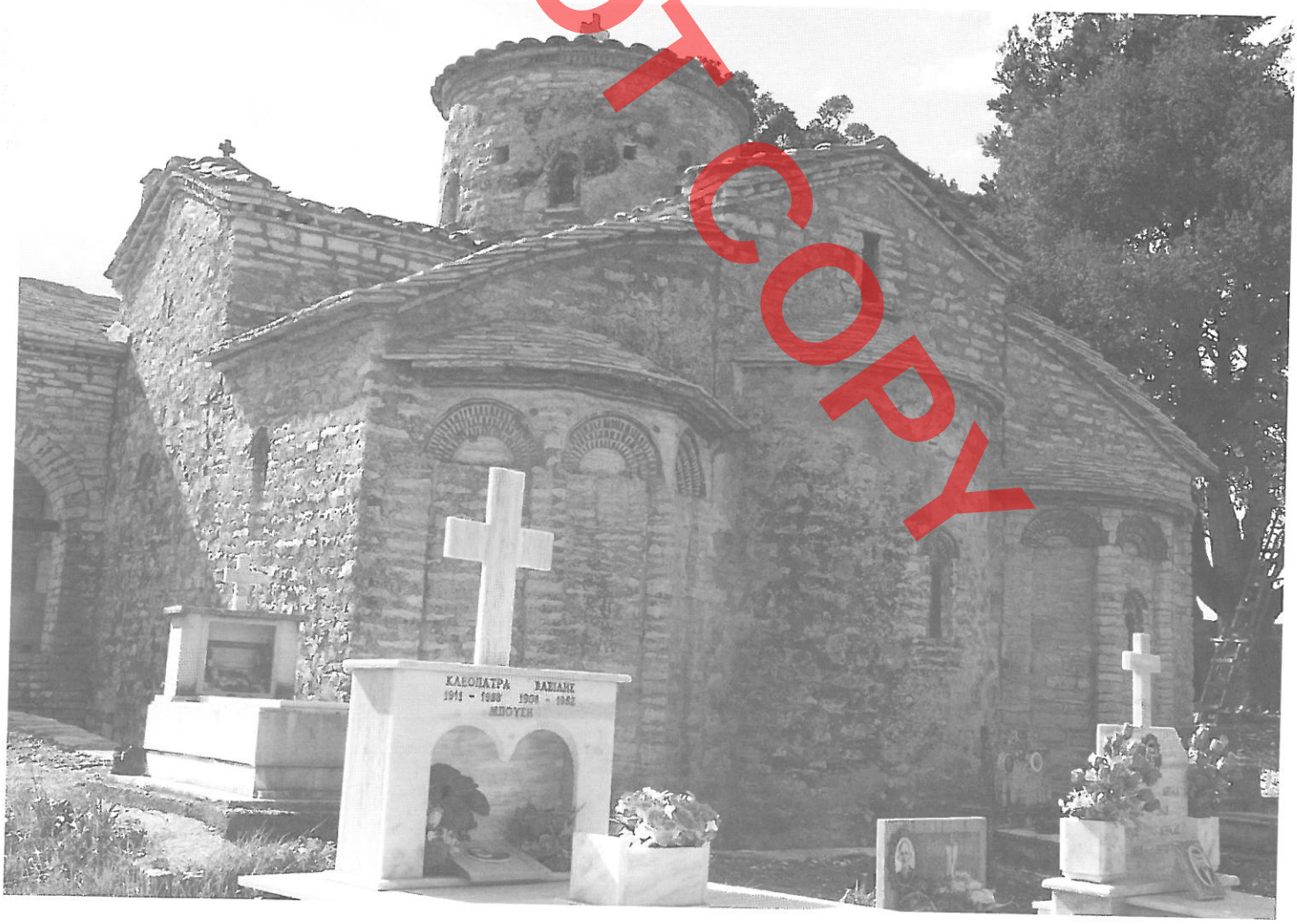


*Fig. 25. Pamja lindore pas restaurimit*

DO NOT COPY

mbas prishjes me kujdes të dyshemesë.

U plotësua me pllaka të reja dhe një pjesë e dëmtuar e dyshemesë së hajatit.

U restauruan, gjithashtu, përveç pikturës murale edhe të gjitha elementet dekorative, si ikonostasi, ikonat, polieli, etj. (Fig. 28, 29)

## 3. Punime për rregullimin e territorit

### 3.1. Parime të përgjithshme

Për punimet e rregullimit të territorit jemi udhëhequr nga parimi i ruajtjes së karakterit të monumentit, i cili ka shërbyer njëkohësisht si kishë dhe si varrezë e fshatit, pra të kishte një karakter të qetë e solemn.

DO NOT COPY



*Fig. 26. Pamja jugore pas restaurimit*

DO NOT COPY

### 3.2. Ndërhyrjet

- Kosolidimi dhe plotësimi i mureve rrethuese të monumentit;
- Disiplinimi i ujërave nëntokësore dhe atyre sipërfaqësore me anë të drenazhimeve dhe kunetave poshtë shtresës së trotuareve;
- Konservimi i portës së jashtme metalike të oborrit;
- Plotësimi me pllaka guri i rrugicës kryesore, nga porta e oborrit, deri në hyrje të kishës, si dhe u ndërtuan trotuare rreth mureve të kishës;
- Sistemimi i parcelave të varrezave, duke lënë ndërmjet tyre rrugica të shtruara me zhavorr ose me pllaka guri;
- Disiplinimi i gjelbërimit, duke prerë bimësinë e egër dhe duke bërë seleksionimin e pemëve.

## 4. Instalimet elektrike

Monumenti u pajis me ndriçim të brendshëm dhe të jashtëm:

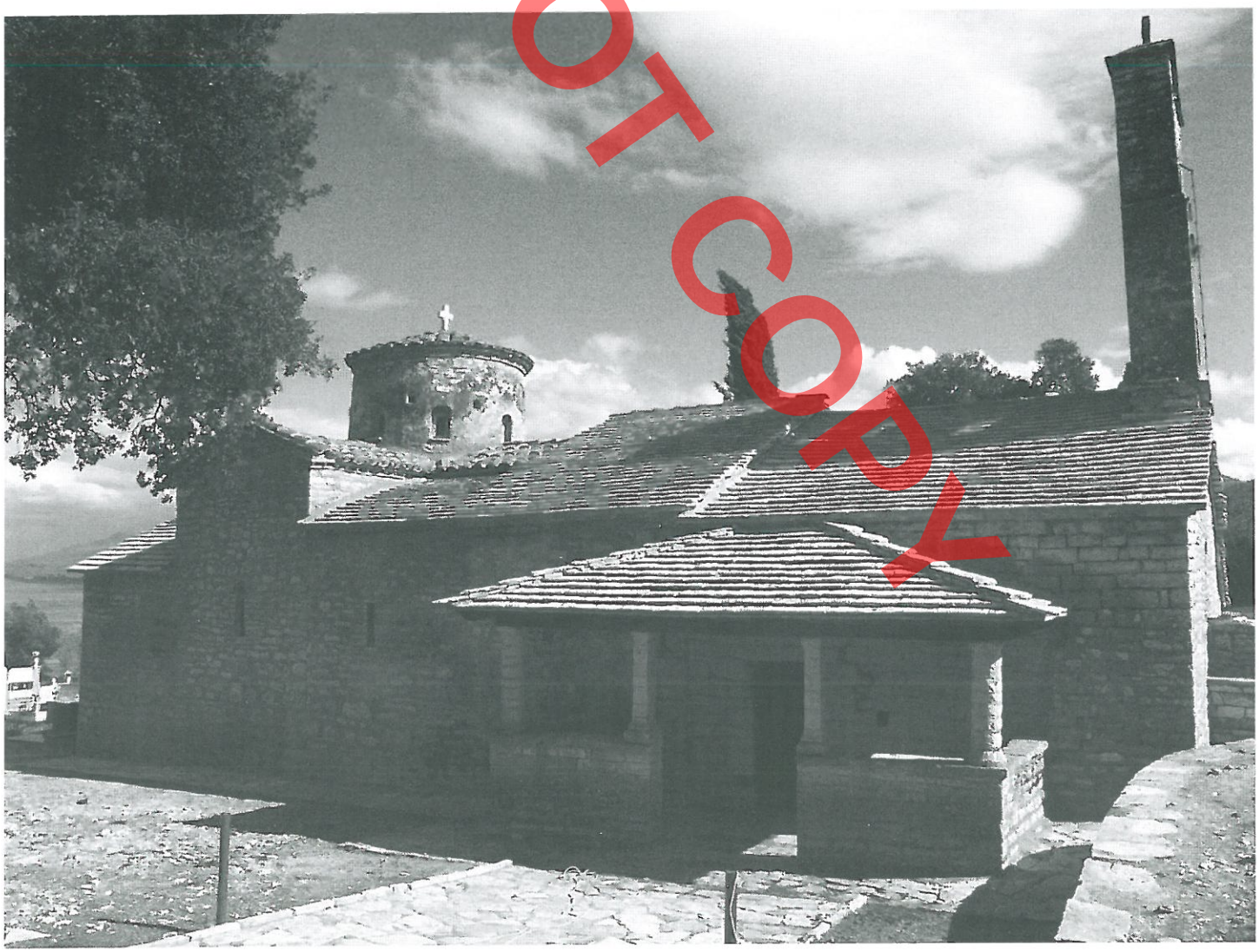


*Fig. 27. Pamja veriore pas restaurimit*



*Fig. 28. Pamje e ikonostasit pas restaurimit*

- Ndriçimi i brendshëm ka dy funksione të pavarura nga njëri-tjetri. Ndriçimi i parë i shërben nevojave të zhvillimit të liturgjisë fetare dhe në përputhje me kërkesat e saj, ndërsa ndriçimi tjetër do të jetë në funksion të theksimit të vlerave arkitektonike e artistike të monumentit;
- Ndriçimi i jashtëm ka gjithashtu dy funksione: për të nxjerrë në dukje vlerat e jashtme të monumentit dhe për ndriçimin e rrugicave të kalimit dhe të shesheve të pushimit gjatë ditëve të zakonshme.

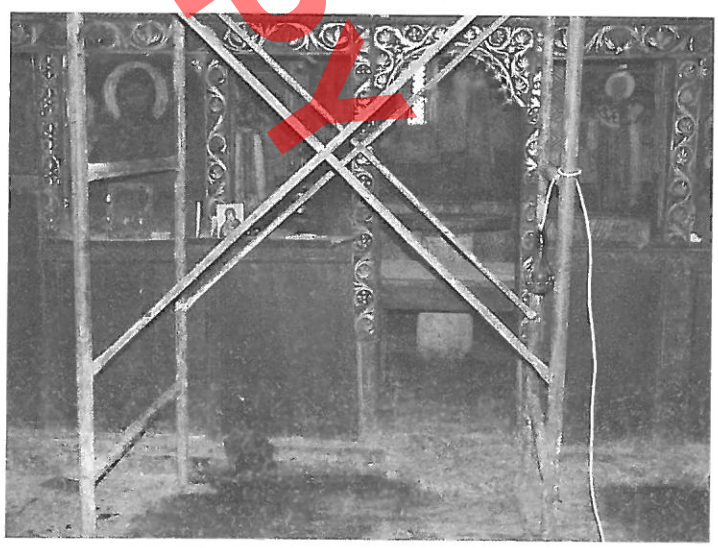
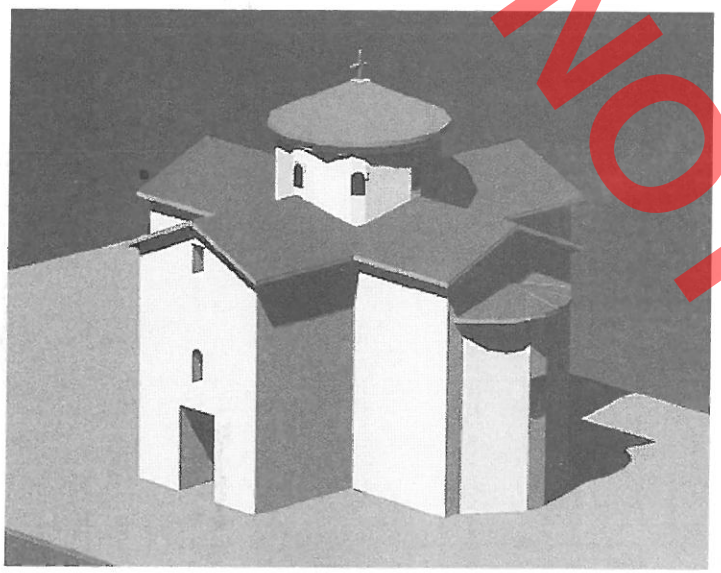


*Fig. 29. Pamje e ikonostasit para restaurimit*

DO NOT COPY

DO NOT COPY

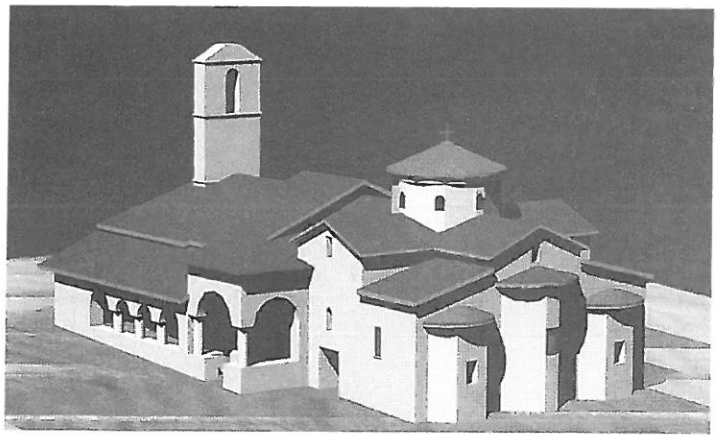
## Fazat e ndërtimit



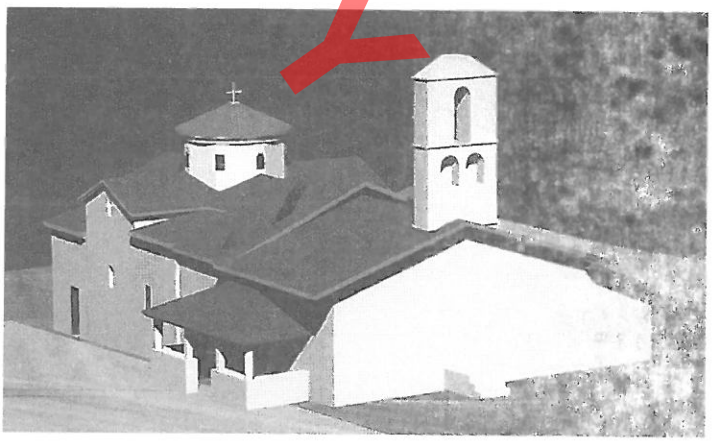
*Faza e parë*



*Faza e dytë*



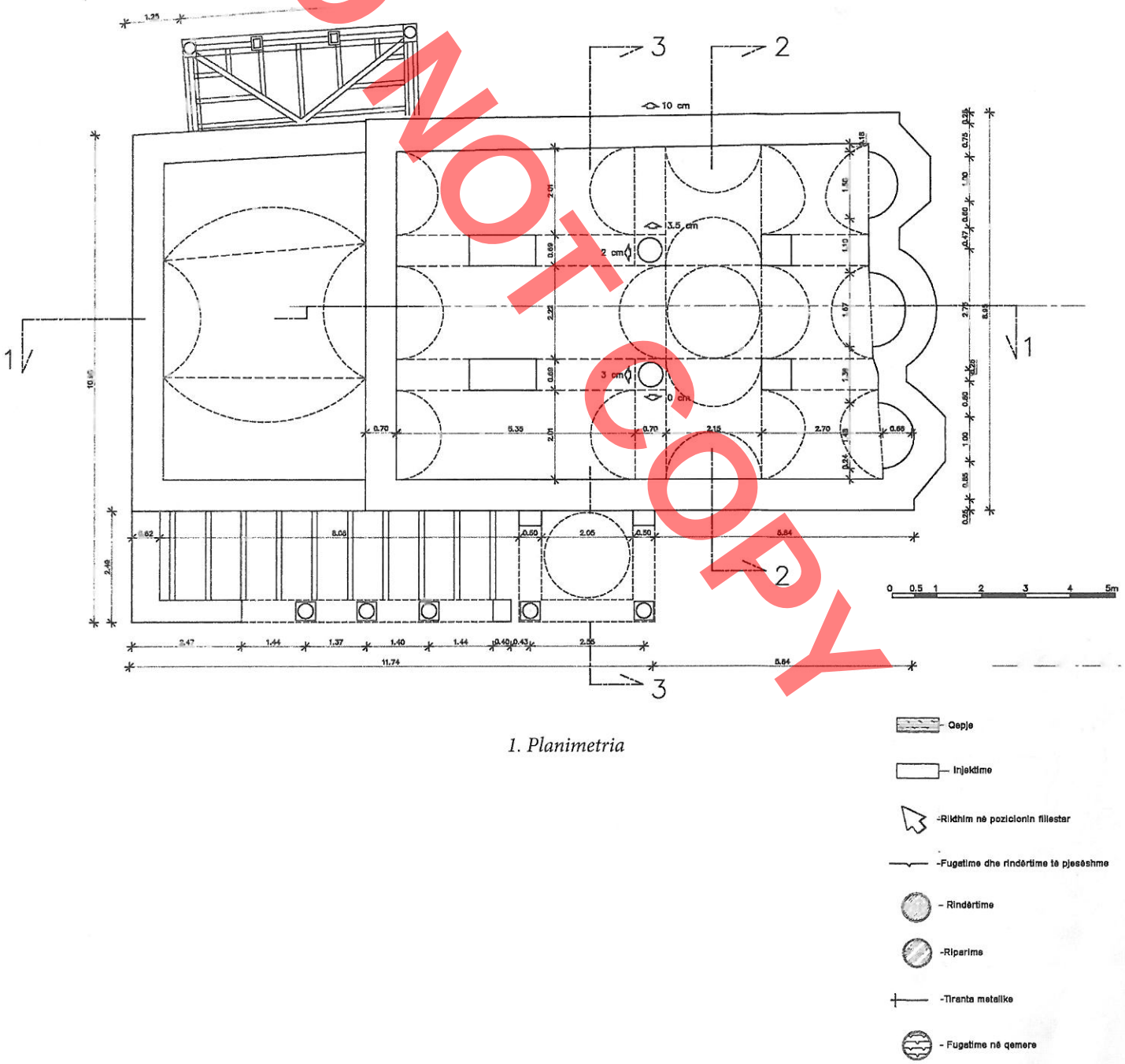
*Faza e katërt*



*Faza e katërt*

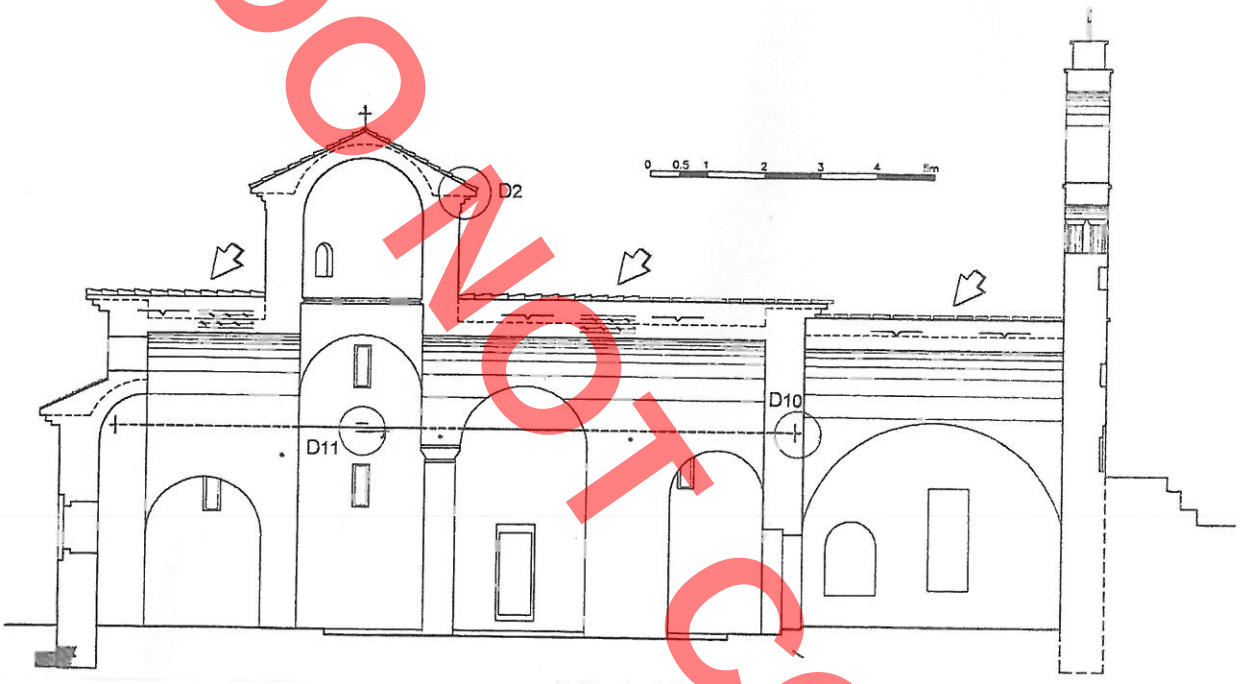
DO NOT COPY

## Projekti i restaurimit

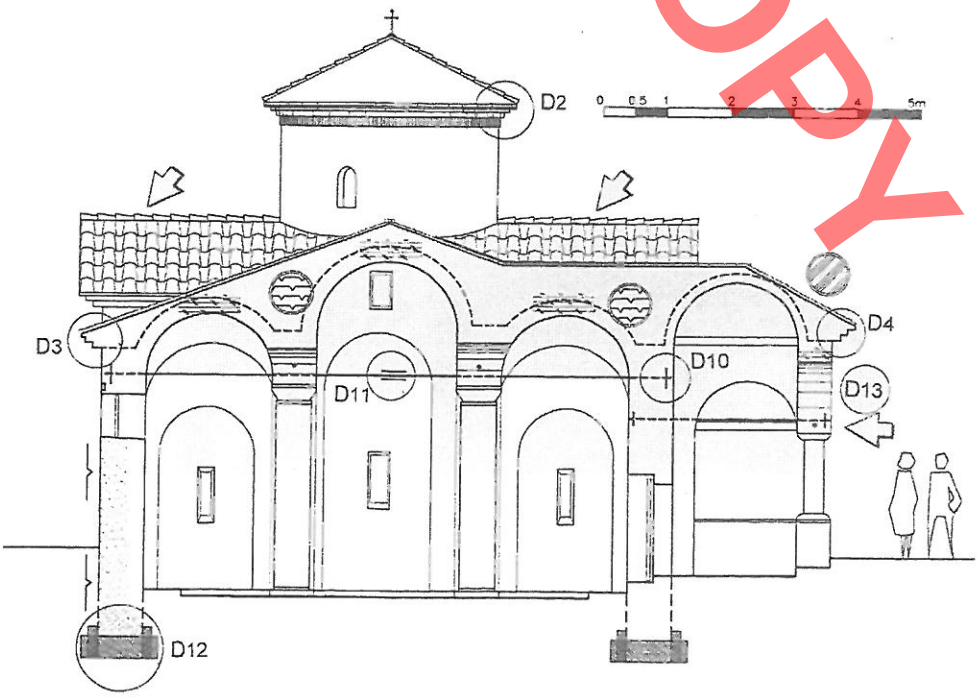



*1. Planimetria*

DO NOT COPY

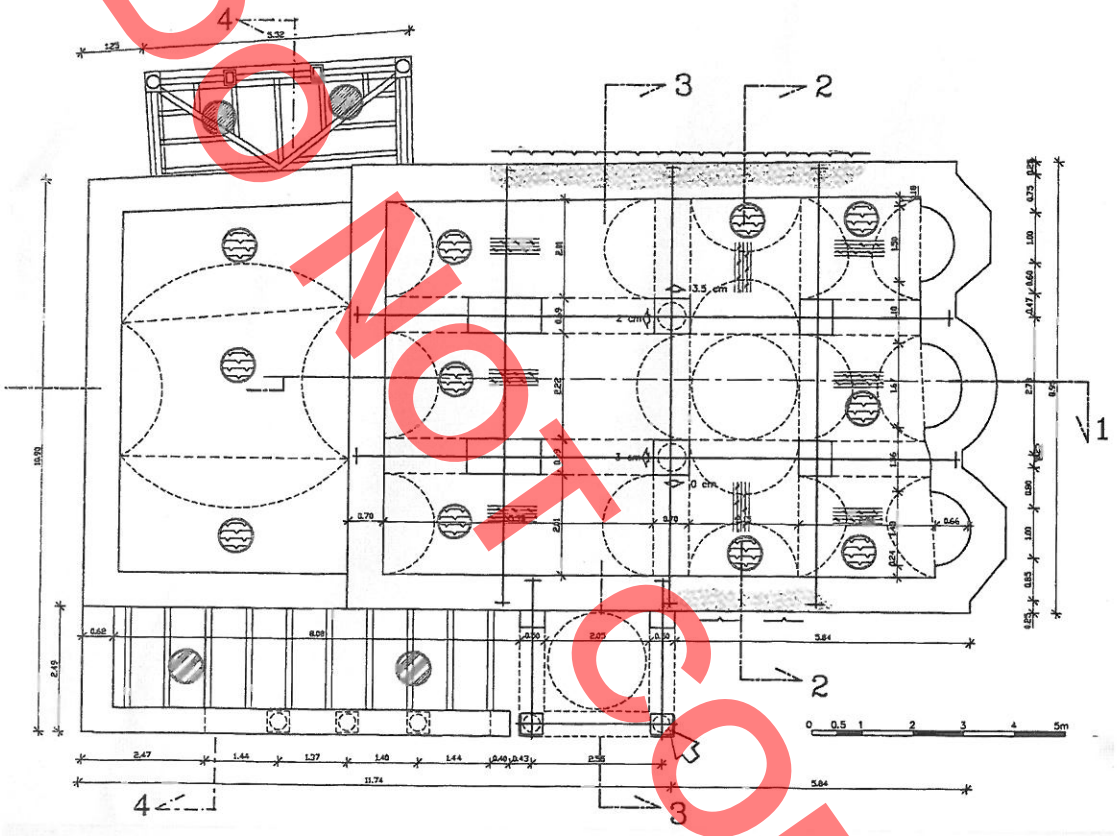



*2. Prerja 1-1*

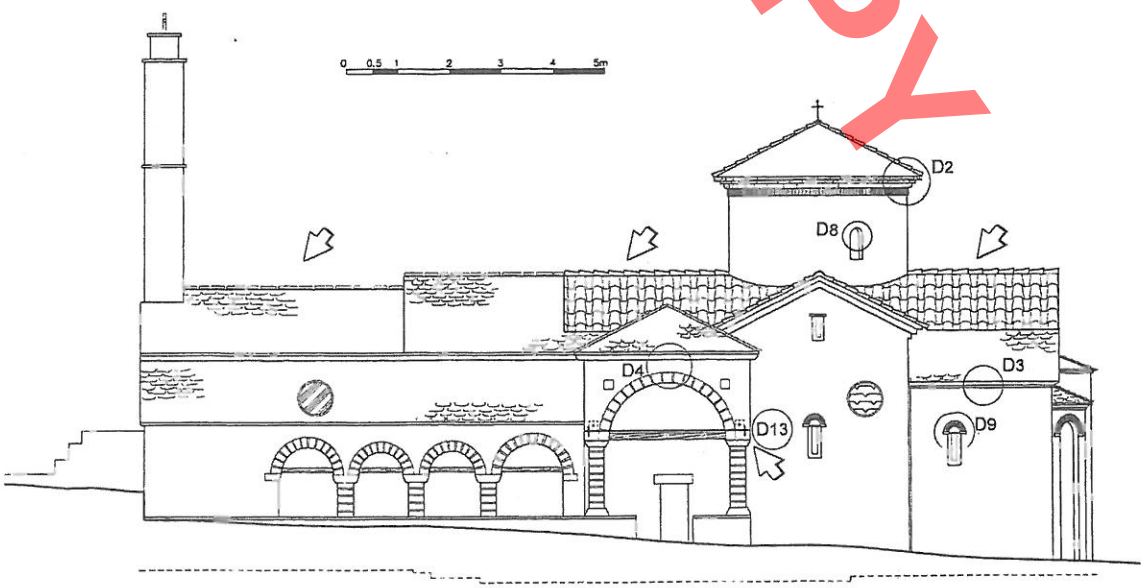



*3. Prerja 3-3*

DO NOT COPY

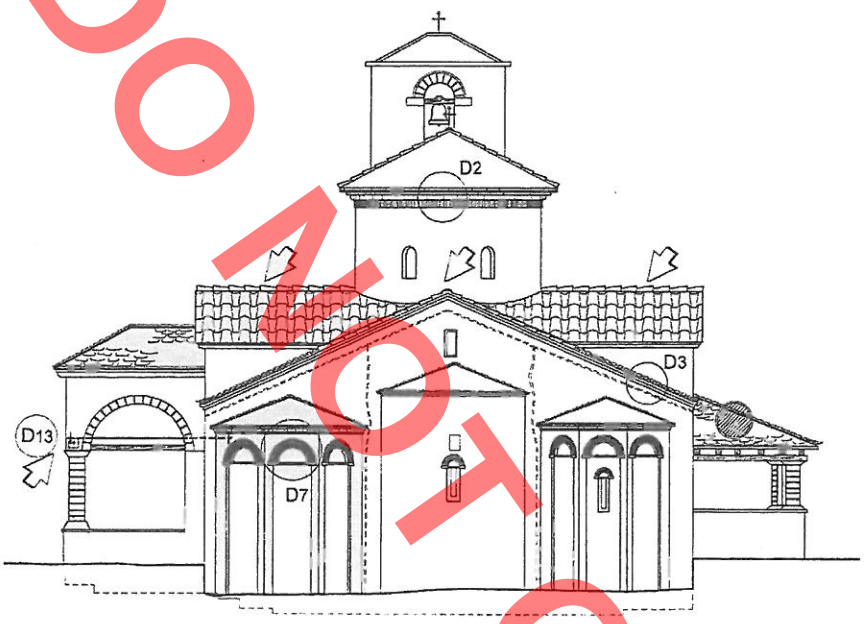



*4. Plani i strukturave*

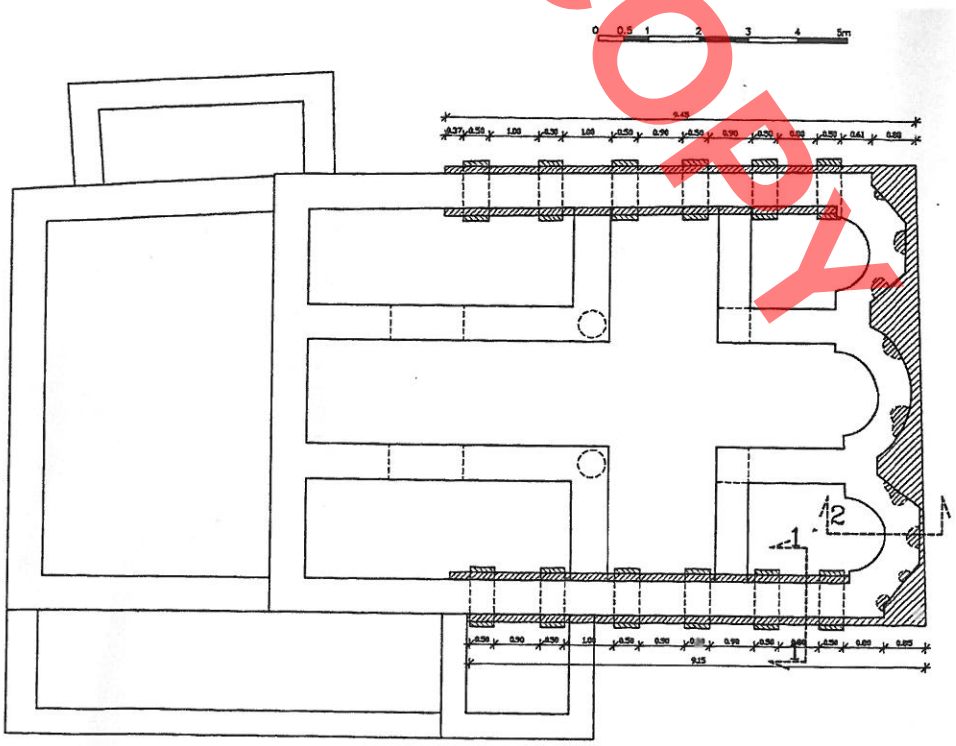



*5. Pamja jugore*

DO NOT COPY

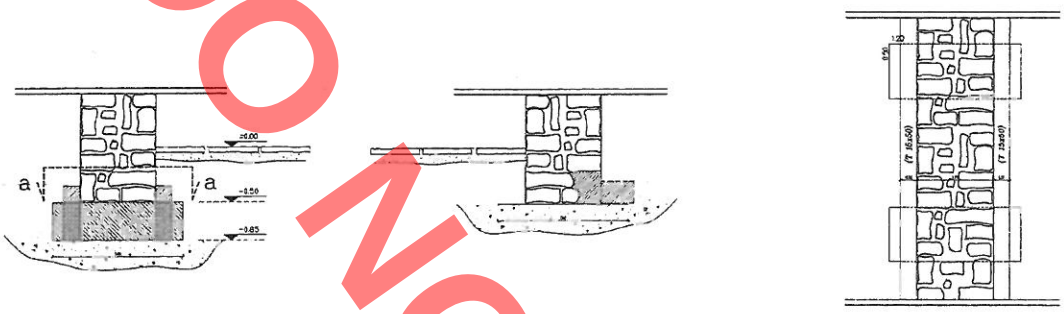



*6. Pamja lindore*

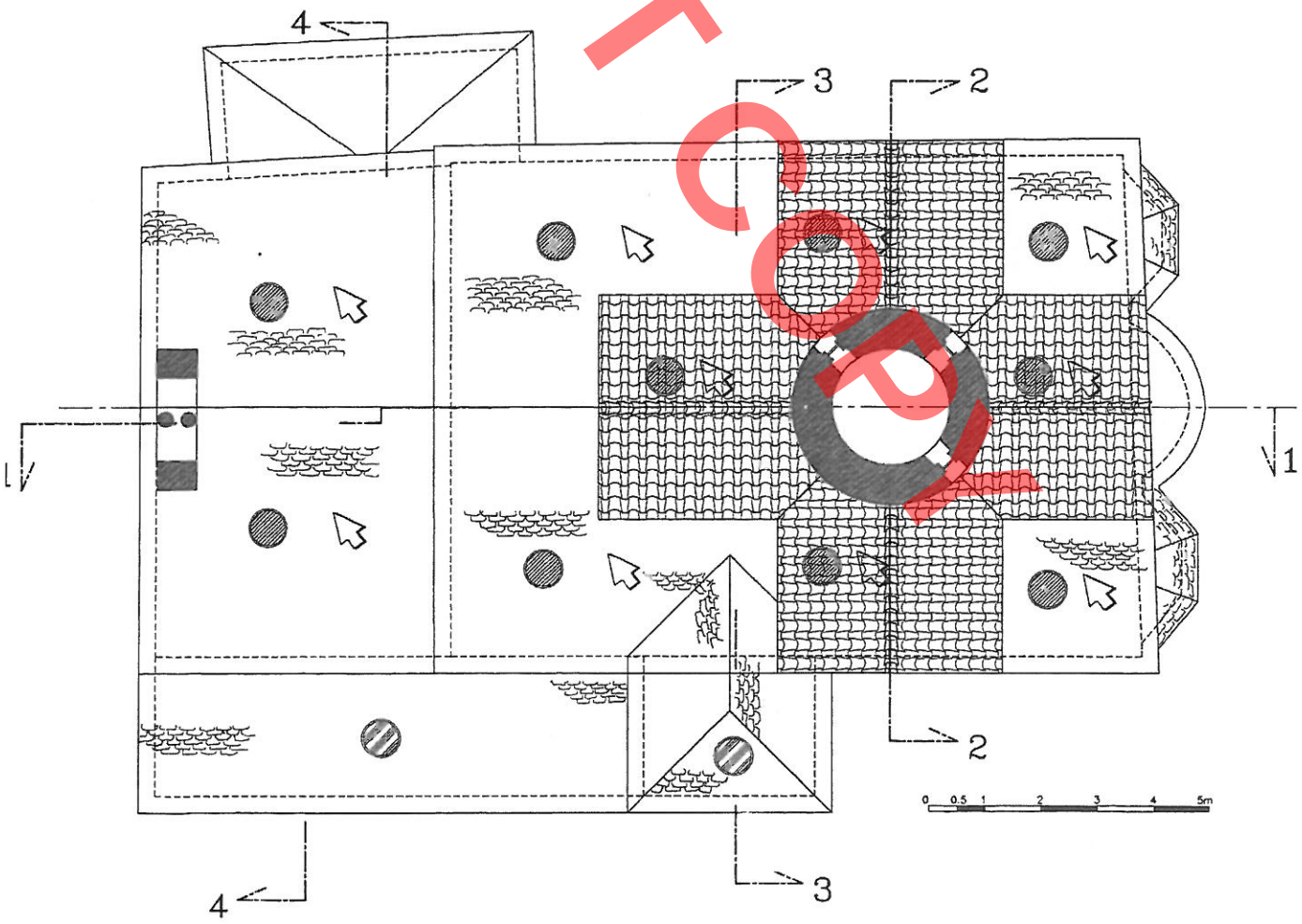



*7. Plani i themeleve*

DO NOT COPY



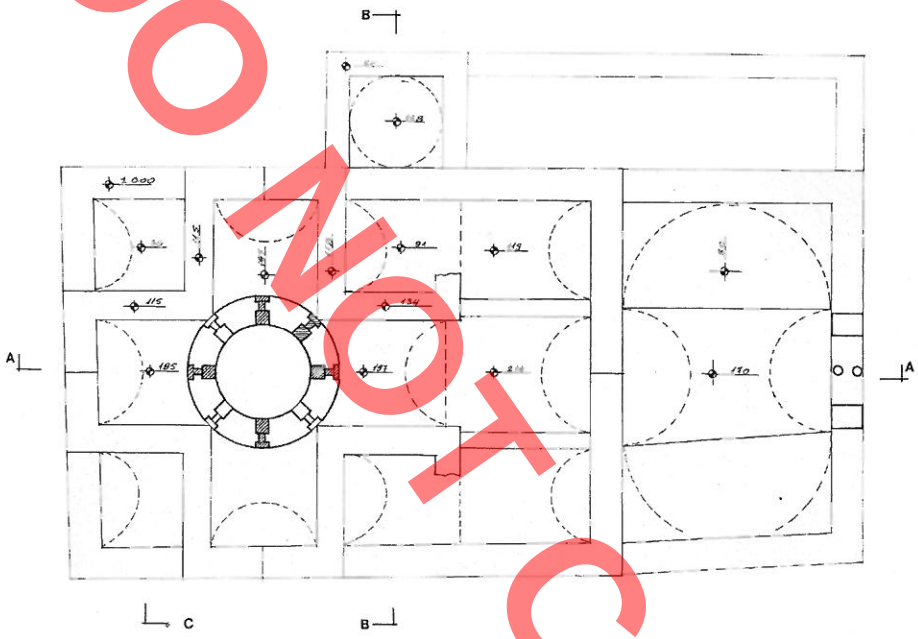

*8. Detaje të përforcimit të themeleve*



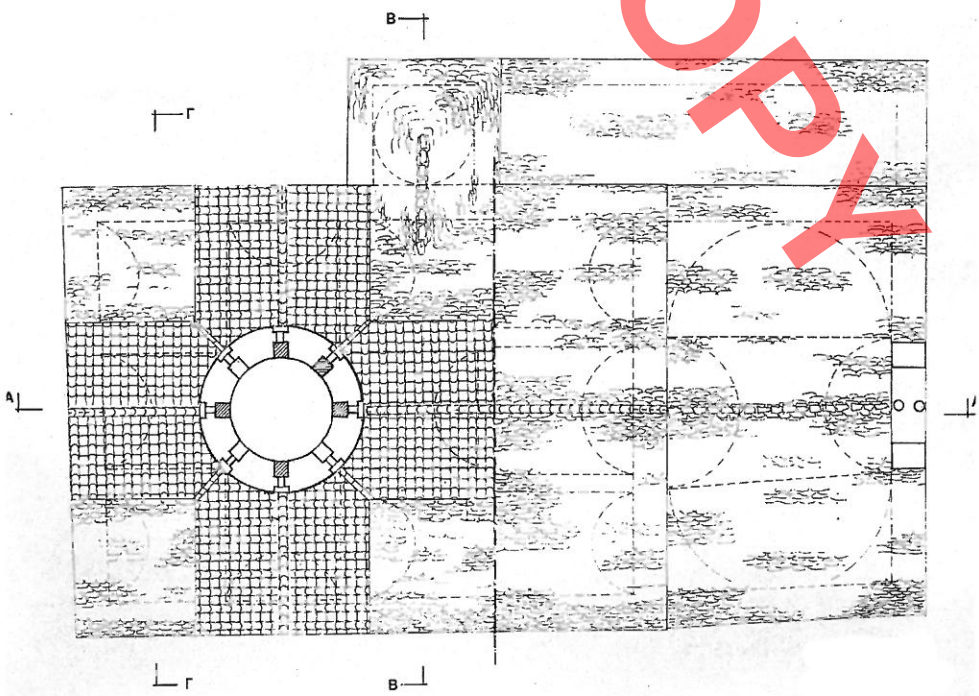

*9. Plani i çatisë*

DO NOT COPY

## Modifikimi i projektit

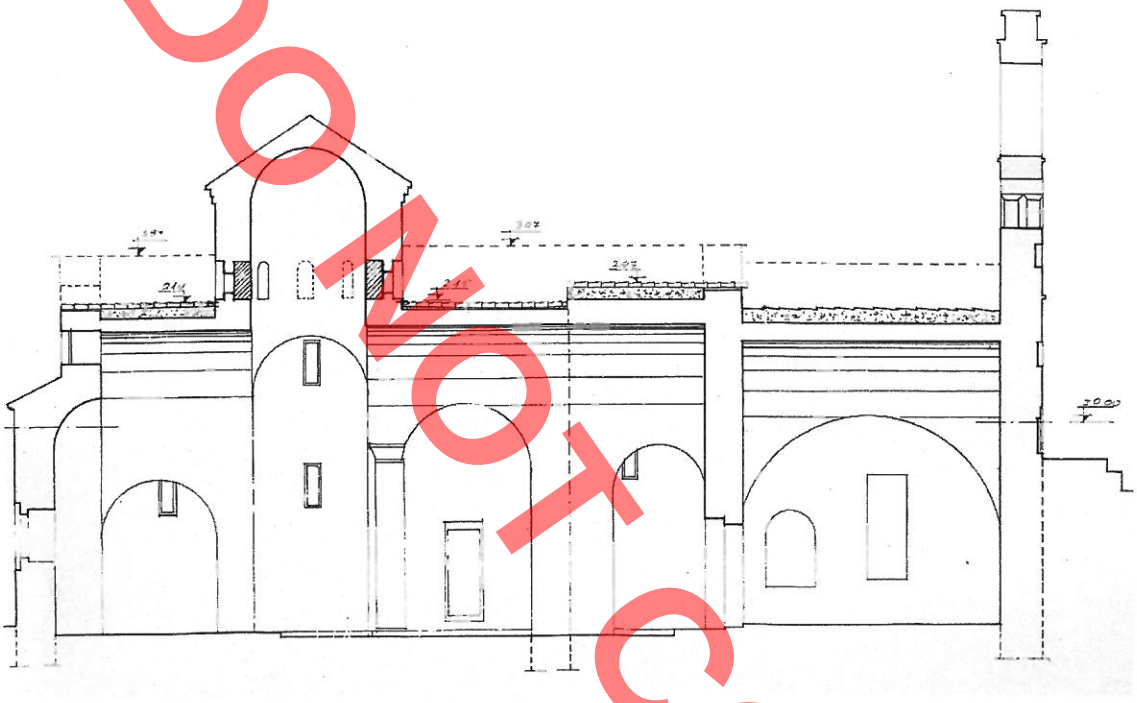



*1. Plani i strukturave*




*2. Plani i çatisë*

DO NOT COPY

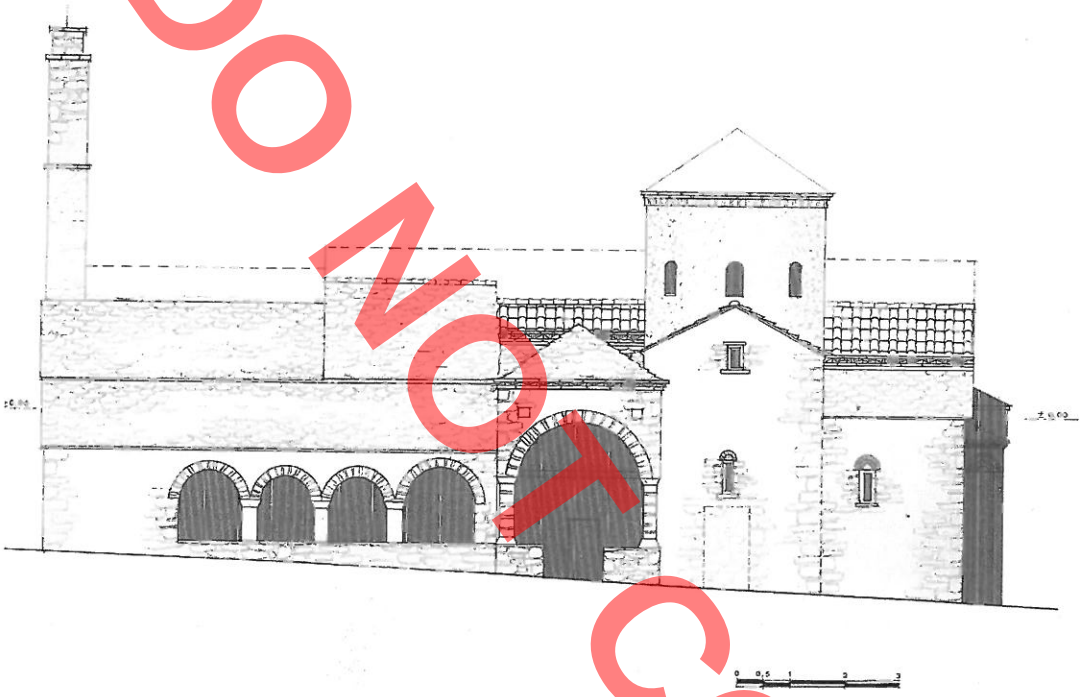


*3. Prerja A-A*



*4. Prerja B-B*

DO NOT COPY



*5. Pamja jugore*



*6. Pamja lindore*

DO NOT COPY

# PROJEKTI STATIK

(Përmbledhje)

## I. STUDIMI I AFTËSISË MBAJTËSE TË MONUMENTIT[9]

### 1. Përcaktimi i parametrave për llogaritjet statike

#### 1.1. Ngarkesat vertikale

Ngarkesat konstante vertikale përbëhen nga pesha vetiake e ndërtesës dhe nga ngarkesa e mbulesës së çatisë. Është konsideruar pesha vetiake e konstruksionit mbajtës e barabartë me 20 KN/m³ dhe pesha vetiake e mbulesës së çatisë 18 KN/m³. Ndërmjet qemereve dhe mbulesës ka një shtresë mbushjeje me mbeturina, që arrin lartësinë deri në 1,20 m. Për këtë arsye konsiderojmë një mesatare të peshës vetiake $\gamma$=10 KN/m³, ose së bashku me mbulesën 12 KN/m³

#### 1.2. Ngarkesa të lëvizshme

Ngarkesat e lëvizshme, nuk do të merren parasysh, për arsye të vlerës shumë të vogël të tyre në krahasim me peshën vetiake të konstruksionit, me përjashtim të peshës së lëvizshme në çati.

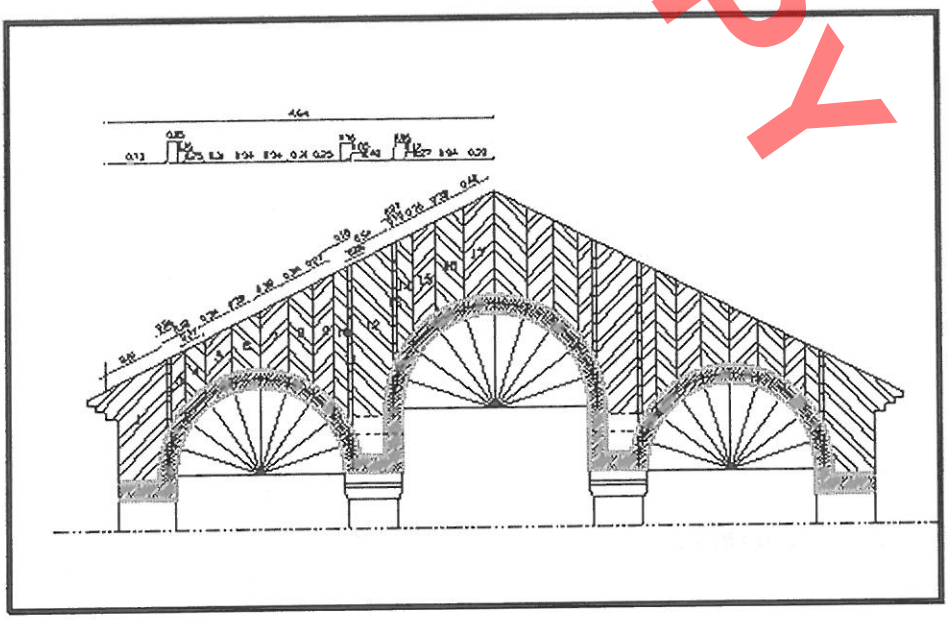
Çatia

Ngarkesa e dëborës dhe e njeriut në rastet e meremetimit: $q_\sigma$ = 1 KN/m²

DO NOT COPY

## NGARKESA TVERTIKALE TE ELEMENTEVE SIPERFAQESORE

| | GJAT. | G.JERES. | LART. | L/L1 | NGARKESA | | NGARK. SIPERF. | | MASA E MBINGAR. | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | SHELL | HORIZ. | | | I.B. (KN/m) | Njësia (KN/m) | I.B. (KN/m²) | Njësia | I.B. | Njësia |
| **1** | **0.200** | **0.35** | **1.25** | **1.750** | **8.75** | **0.61** | **76.56** | **3.063** | **0.337** | **0.024** |
| 2 | 0.345 | 0.05 | 0.80 | 0.145 | 0.80 | 0.01 | 0.34 | 0.021 | 0.031 | 0.000 |
| 3 | 0.345 | 0.16 | 0.70 | 0.464 | 2.24 | 0.07 | 3.01 | 0.215 | 0.086 | 0.003 |
| 4 | 0.345 | 0.25 | 0.60 | 0.725 | 3.00 | 0.18 | 6.30 | 0.525 | 0.116 | 0.007 |
| 5 | 0.345 | 0.31 | 0.55 | 0.899 | 3.41 | 0.28 | 8.88 | 0.807 | 0.131 | 0.011 |
| 6 | 0.345 | 0.34 | 0.60 | 0.986 | 4.08 | 0.34 | 11.65 | 0.971 | 0.157 | 0.013 |
| 7 | 0.345 | 0.34 | 0.75 | 0.986 | 5.10 | 0.34 | 14.57 | 0.971 | 0.197 | 0.013 |
| 8 | 0.345 | 0.31 | 1.00 | 0.899 | 6.20 | 0.28 | 16.15 | 0.807 | 0.239 | 0.011 |
| 9 | 0.345 | 0.25 | 1.30 | 0.725 | 6.50 | 0.18 | 13.65 | 0.525 | 0.250 | 0.007 |
| 10 | 0.345 | 0.16 | 1.65 | 0.464 | 5.28 | 0.07 | 7.10 | 0.215 | 0.203 | 0.003 |
| 11 | 0.345 | 0.05 | 1.85 | 0.145 | 1.85 | 0.01 | 0.78 | 0.021 | 0.071 | 0.000 |
| **12** | **0.300** | **0.40** | **2.25** | **1.333** | **18.00** | **0.53** | **80.00** | **1.778** | **0.694** | **0.021** |
| 13 | 0.440 | 0.06 | 1.40 | 0.136 | 1.68 | 0.01 | 0.52 | 0.019 | 0.065 | 0.000 |
| 14 | 0.440 | 0.17 | 1.20 | 0.386 | 4.08 | 0.07 | 3.58 | 0.149 | 0.157 | 0.003 |
| 15 | 0.440 | 0.27 | 1.10 | 0.614 | 5.94 | 0.17 | 8.28 | 0.377 | 0.229 | 0.006 |
| 16 | 0.440 | 0.34 | 1.05 | 0.773 | 7.14 | 0.26 | 12.54 | 0.597 | 0.275 | 0.010 |
| 17 | 0.440 | 0.38 | 1.15 | 0.864 | 8.74 | 0.33 | 17.15 | 0.746 | 0.337 | 0.013 |



DO NOT COPY

### 1.3. Forcat sizmike

Si për dokumentimin, ashtu dhe për dimensionimin, konstruksioni u llogarit me të njëjtin spektër analogjie

**Spektri i analogjisë**

Analogjitë dinamike përcaktohen nga spektri i akselerac-ioneve, prej nga dalin akseleracionet maksimale RD(T) në funksion të izoperiodës të çdo moduli. Për analogji kemi marë Rregulloren e re antisismike të Greqisë.

A=0,16g (zona II)

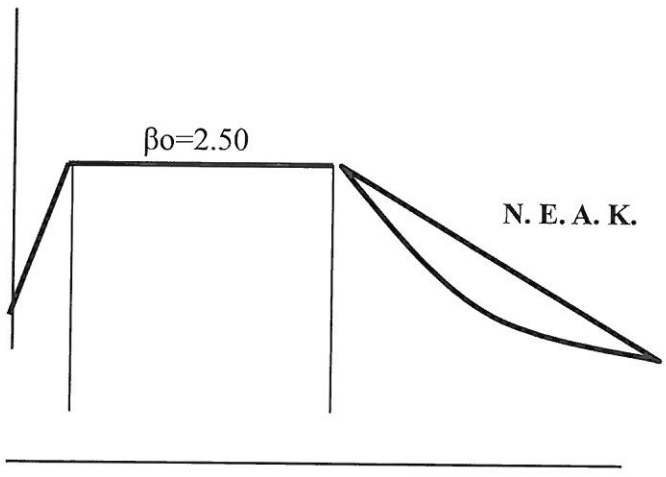
q=1,5 (muraturë me breza në një drejtim)

θ=1

γI=1.30 (monument) βo=2.5

Tereni i kategorisë B ( T1=0.15 T2=0.60 )

**βo**




0 < T < T1 Rd(T) = A γI [1 + T/T1(θβo/q - 1) ]

T=0 ➔ Rd(T) = 0.21g

T1 < T < T2 Rd(T) = A γI (θβo/q)

T=0.15 ➔ Rd(T) = 0.34g

T > T2 Rd(T) = A γI (θβo/q)x(T2/T)^2/3

Monumenti u llogarit për akseleracion të tërmetit horizontal dhe vertikal (2/3 e horizontales)

Koeficentët e përforcimit të spektrit do të jenë:

fxx=100/66,37=1,51 fyy=100/67,22=1,49

### 2. Konstruksioni mbajtës

#### 2.1. Përshkrimi i sistemit statik

Konstruksioni mbajtës përbëhet nga disa muratura të fazave të ndryshme ndërtimore.

Megjithëse çatia jep përshtypjen e një konstruksioni unik, kisha përbëhet nga pesë sisteme të ndryshme statike, që bashkohen ndërmjet tyre me një faqe kontakti në vendet e fugave dhe me një funksion të pakët të çatisë në rolin e diafragmës. Ato janë naosi, narteksi, portiku verior, hajati dhe portiku jugor.

#### 2.1.6. Themelet

- Mbështeten mbi një terren të fortë argjilor me përzierje çakulli. Terreni natyral ka një pjerrësi 7-8% në drejtimin perëndim-lindje. Nga sondazhet e kryera rezultoi që themelet mbështeten mbi një plan horizontal dhe kanë thellësi 50 cm nën kuotën e dyshemesë së naosit.

#### 2.2. Karakteristikat fiziko-mekanike përpara ndërhyrjes konsoliduese

- Ajo që mbizotëron në konstruksionin mbajtës është muratura me gurë të fortë gëlqeror shtresor dhe me llaç gëlqereje. Përveç muraturës në elementet mbajtëse të kishës hyjnë dhe elementet e drunjta të tirantave të portikut dhe të çatisë në të dy hajatet. Duhet të theksohet mungesa e plotë e tirantave të drurit në interierin e ndërtesës.
- Muraturat e fazave të ndryshme ndërtimore ndryshojnë ndërmjet tyre për sa i përket karakteristikave fiziko-mekanike. Ky ndryshim rrjedh si nga cilësia e materialeve të përdorura (kryesisht e llaçit), ashtu dhe e përbërjes së tyre.
- Muraturat mund t'i klasifikojmë në tri kategori bazë:
- **KATEGORIA A.** Është muratura e fazës së parë ndërtimore.
- Pesha vetjake: **γ=20KN/m³**

DO NOT COPY

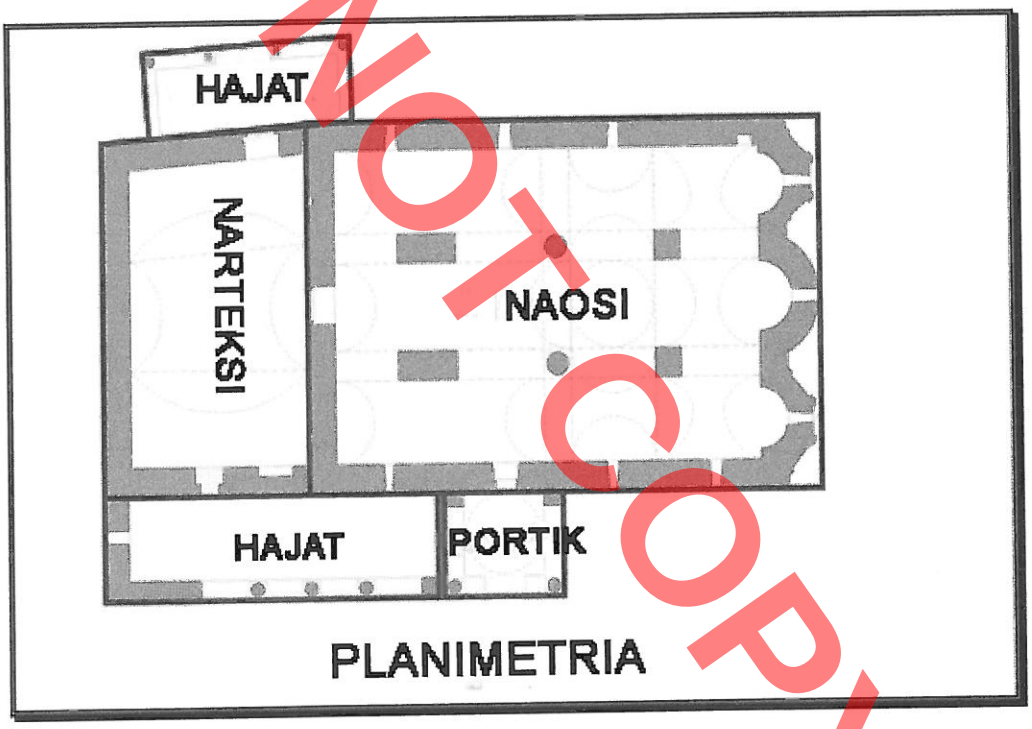
- Rezistenca në shtypje: fwc = k*fbc 0.65 * fmc 0.25 ( EC6 )

ku: k - koeficent që varet nga tipi i tullave dhe nga mënyra e ndërtimit dhe merr vlera 0,4 deri 0,6. Marrim k=0.4

Prerje të pastër në kushtet konkrete nuk ka në muraturë. Kontrolli në prerje i seksioneve do të bëhet në koordinim me vlerat e tensioneve (sforcimeve) të tipit fiks që propozon Eurokodi:

fws = fws0 – 0.40 σn < 0,065 fbc

- Masa e elasticitetit Ew = 1000 fwk ( EC6 )




$f_{bc}$ – Rezistenca në shtypje e tullave $f_{bc}$ = 20 M
$f_{mc}$ – Rezistenca në shtypje e llaçit $f_{mc}$ = 1.20 Mpa

ku: k - koeficent që varet nga tipi i tullave dhe nga mënyra e ndërtimit dhe merr vlera 0,4 deri 0,6. Marrim k=0.4

fbc – Rezistenca në shtypje e tullave fbc = 20 M
fmc – Rezistenca në shtypje e llaçit fmc = 1.20 Mpa
Pra kemi:
fwc = 0.4*20 0.65 * 1.20 0.25 = 2.93 Mpa

- Rezistenca në tërheqje fwt = fwc/10
  fwt = 2.93/10 = 0.30 Mpa
- Rezistenca në prerje fws

Ew=1000*2.93 = 2900 Mpa

- Parametri Poison n=0.20

**KATEGORIA B.** Është muratura e fazës së dytë ndërtimore, që transformoi planin në formë kryqi në plan drejtëkëndësh (protezi, diakonikoni etj.)

- Pesha vetiake: γ=20KN/m3
- Rezistenca në shtypje: fwc = k*fbc 0.65 * fmc 0.25 ( EC6 )

ku: k=0.5

DO NOT COPY

*Karakteristikat Mekanike të muraturës*

| Kate-oria | Rez. në sht. fëc Kg/cm² | Rez. ter. fës Kg/cm² | M.E. Eë Kg/cm² | Parametri Poison U | Vl. Karakt. fëc=fëk/$\gamma_m$ Kg/cm² | Vl. Karakt. fëc=fëk/$\gamma_m$ Kg/cm² |
|---|---|---|---|---|---|---|
| A | 29 | 2.9 | 29.000 | 0,2 | 9.67 | 0.97 |
| B | 38 | 3.8 | 38.000 | 0,2 | 12.67 | 1.27 |
| C | 38 | 3.8 | 38.000 | 0,2 | 12.67 | 1.27 |

fbc – Rezistenca në shtypje e tullave fbc = 20 M
fmc – Rezistenca në shtypje e llaçit fmc = 1.50 Mpa
Pra kemi:
fwc = 0.5*20 0.65 * 1.50 0.25 = 3,80 Mpa

- Rezistenca në terheqje fwt = fwc/10
  fwt = 3,80/10 = 0.38 Mpa
- Rezistenca në prerje fws

fws = fws0 – 0.40 σn < 0,065 fbc

- Masa e elasticitetit Ew = 1000 fwk ( EC6 )

Ew=1000*3,80 = 3800 Mpa

- Parametri Poison n=0.20

**KATEGORIA C** Është muratura e të gjitha shtesave: narteksit, portikëve dhe hajateve.

- Pesha vetiake: γ=20KN/m³
- Pesha vetiake: γ=20KN/m3
- Rezistenca në shtypje: fwc = k*fbc 0.65 * fmc 0.25 ( EC6 )

ku: k=0.5
fbc – Rezistenca në shtypje e tullave fbc = 20 M
fmc – Rezistenca në shtypje e llaçit fmc = 1.5 Mpa
Pra kemi:
fwc = 0.5*0 0.65 * 1.20 0.25 = 3,80

- Rezistenca në tërheqje fwt = fwc/10
  fwt = 3,80/10= 0.38 Mpa
- Rezistenca në prerje fws

fws = fws0 – 0.40 σn < 0,065 fbc

- Masa e elasticitetit Ew = 1000 fwk ( EC6 )
  Ew=1000*3,80 = 3800 Mpa
- Parametri Poison n=0.20

Dy kategoritë e fundit janë në gjendje shumë më të mirë se sa e para. Me gjithë deformacionet që ka pësuar paraqet një funksionim më monolit, në kundërshtim me kategorinë parë, e cila në shumë pika ka shumë çarje kapilare.

Muratura e ndërtuar për ngritjen e nivelit të çatisë është në të thatë ose me llaç të dobët. Ajo nuk merr pjesë në masën e rigjiditetit, por luan një rol të rëndësishëm në masën e ngarkesës dhe të masës së konstruksionit.

### 2.4.2. Kontrolli i mureve perimetrale

**Kontrolli i aftësisë mbajtëse të seksioneve**

Vendi më i disfavorshëm në muraturën perimetrale është vendi i themelimit. Në kundërtën në kreun, për arsye të rigjiditetit të vogël të qemereve, nuk krijohen momente të mëdha.

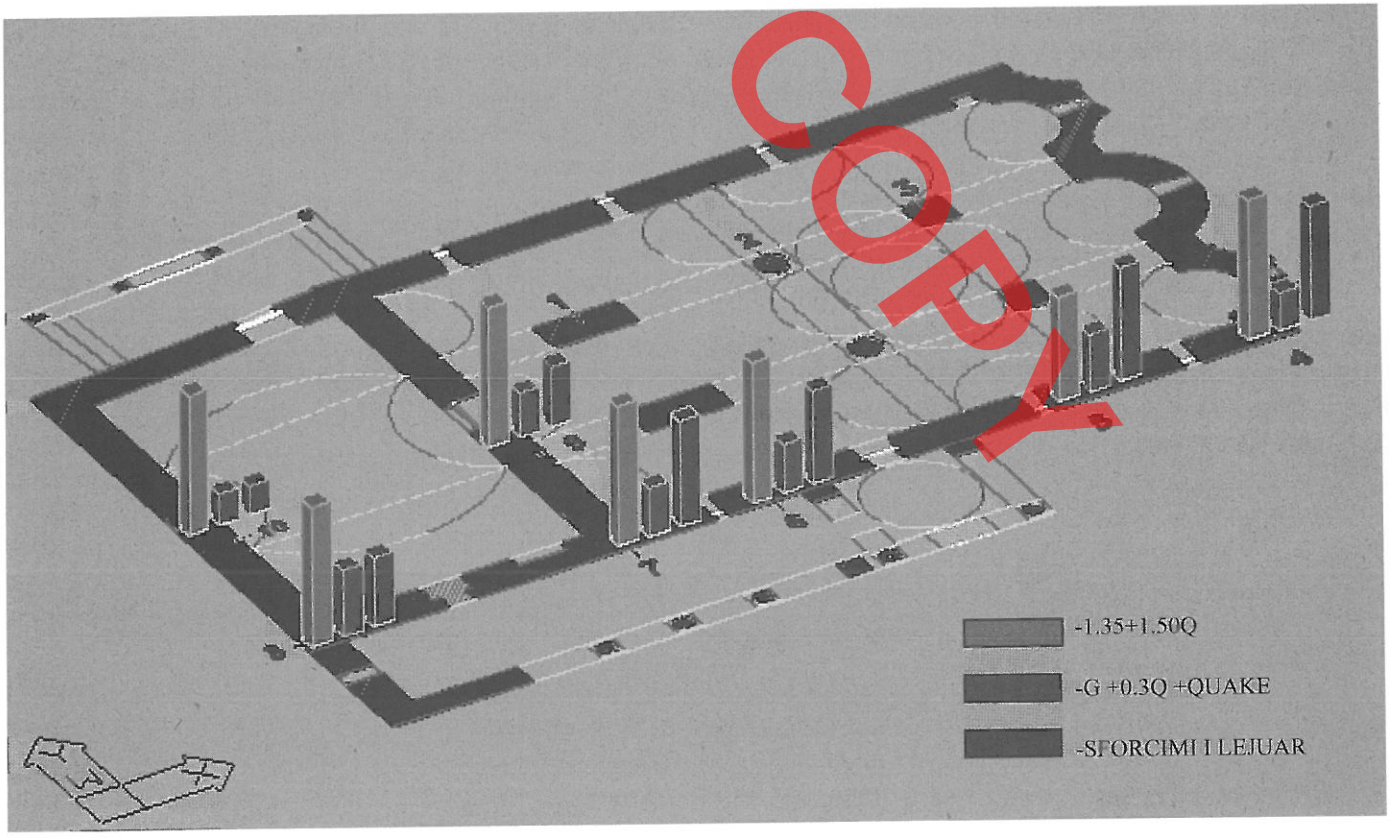
Vendi më i disfavorshëm në muraturën perimetrale është në qoshet ku kemi përqendrimin e sforcimeve kryesisht në rastin e ngarkesave sismike. Do të shqyrtojmë në tetë pika karakteristike sforcimet maksimale dhe minimale që krijohen.

DO NOT COPY

| VENDI | ELEMNT. | 1.35G+1.50Q | TERMETET | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| A/A | SHELL | Mpa | max σ (Mpa) | max σ / σ lej. | min σ (Mpa) | min σ / σ lej. |
| | | min σ =-1270 | max σ =127 | | min σ =-1270 | |
| 4 | 1892 | -341 | **528** | 4.2 | -1028 | -0.81 |
| 5 | 1831 | -519 | **267** | 2.1 | -1025 | -1.06 |
| 6 | 2069 | -444 | **192** | 1.5 | -837 | -0.66 |
| 7 | 4076 | -448 | **299** | 2.4 | -955 | -0.75 |
| 8 | 4046 | -513 | **-23** | -0.2 | -623 | -0.49 |
| 9 | 3700 | -371 | **6** | 0.0 | -530 | -0.42 |
| 10 | 3380 | -277 | **-104** | -0.8 | -259 | -0.20 |

*Tabela 2.4.2.1*

**SFORCIMET VERTIKALE MAKSIMALE**



DO NOT COPY

*VËREJTJE*

1. Për kombinimin e ngarkesave vertikale (1,35g = 1,50q) nuk kemi në asnjë pikë tejkalim të sforcimeve në shtypje.

2. Vetëm në pikën 5 kemi tejkalim të sforcimeve në shtypje (Tabela 2.4.2.1). Kjo ndodh sepse në këtë pikë takohen momente të mëdha në drejtimin tërthor (Y-Y). Në këtë vend, siç duket dhe nga moduli i parë, kemi drejtëzën më rigjide në drejtimin Y-Y por dhe përqendrim mase (tamburit).

3. Përveç narteksit, në të gjitha pikat e tjera kemi tejkalim të sforcimeve në tërheqje.

4. Mostejkalimi i sforcimeve në shtypje dhe në tërheqje nuk do të thotë se nuk kemi dështime të seksionit. Në çdo rast, duhet të bëhet kontrolli i seksioneve në përkulje, nën ngarkesa të drejta. Këto përfundime janë treguese për rendin e madhësive të sforcimeve. Në analizën pas ndërhyrjeve konsoliduese do të bëhet kontrolli analitik i aftësisë mbajtëse të seksioneve.

5. Ja vlen të vihet në dukje mënyra e funksionimit të narteksit, ku funksionimi shumë i mirë i tij në praktikë del dhe nga analiza. Sistemi i ngritjes së mbulesës në pjesën qendrore përveç funksionimit shumë të mirë për ngarkesat vertikale, ka dhe një funksionim absolut të karakterit të diafragmës. Siç duket dhe nga modulet e para, i gjithë sistemi i narteksit fun-ksionon si kuti dhe si rezultat kemi moskrijimin e momenteve të mëdha.

### 2.4.3. Kontrolli i aftësisë mbajtëse të harqeve

Zakonisht kombinimi më i disfavorshëm i ngarkesës së harqeve në këto lloj konstruksionesh është kombinimi i ngarkesave vertikale (1,35G=1,50Q).

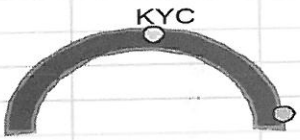
Në harqe, seksionet kritike, janë zakonisht kyçet dhe thembrat e tyre. Shqyrtojmë të gjitha seksionet në përkulje nën ngarkesa të drejta.

DO NOT COPY

| Á/Á | VENDI | | ELEM. | N | M | $n_{sd}$ | $m_{sd}$ | $Ó_{max}/N$ | $Ó_{max}/M$ | $Ó_{max}$ / $Ó_{lej.}$ | $Ó_{max}$ / $Ó_{lej.}$ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | KN | KNm | | | Mpa | Mpa | | |
| 1 | NEFI QENDROR | KYC | 781 | -16.13 | 3.70 | -0.08 | 0.095 | 81 | 555 | 0.66 | 4.89 |
| 2 | | ORIGJ. | 788 | -38.32 | -3.18 | -0.20 | -0.082 | 192 | -477 | 0.69 | 2.94 |
| 3 | NEFI ANESOR | KYC | 1167 | -32.88 | -0.95 | -0.17 | -0.024 | 164 | -143 | 0.32 | -0.23 |
| 4 | | ORIGJ. | 1171 | -15.41 | 2.06 | -0.08 | 0.053 | 77 | 309 | 0.40 | 2.39 |
| 5 | | KYC | 1174 | -26.19 | -2.29 | -0.14 | -0.059 | 131 | -344 | 0.49 | 2.19 |
| 6 | NEFI QENDROR I NARTEKSIT | ORIGJ. | 3181 | -58.11 | -1.05 | -0.30 | -0.027 | 291 | -158 | 0.46 | -1.37 |
| 7 | | KYC | 3098 | -67.18 | 2.00 | -0.35 | 0.052 | 336 | 300 | 0.66 | -0.37 |
| 8 | | ORIGJ. | 3095 | -70.97 | -1.90 | -0.37 | -0.049 | 355 | -285 | 0.66 | -0.72 |
| 9 | NEFI ANESOR | KYC | 2990 | -25.24 | -1.50 | -0.13 | -0.039 | 126 | -225 | 0.36 | 1.02 |
| 10 | | ORIGJ. | 2993 | -27.10 | 1.28 | -0.14 | 0.033 | 136 | 192 | 0.34 | 0.58 |

Ac= 0.20x1.00=0,20 m^2

fcd=0.97Mpa= 970 ÊÍ /m^2

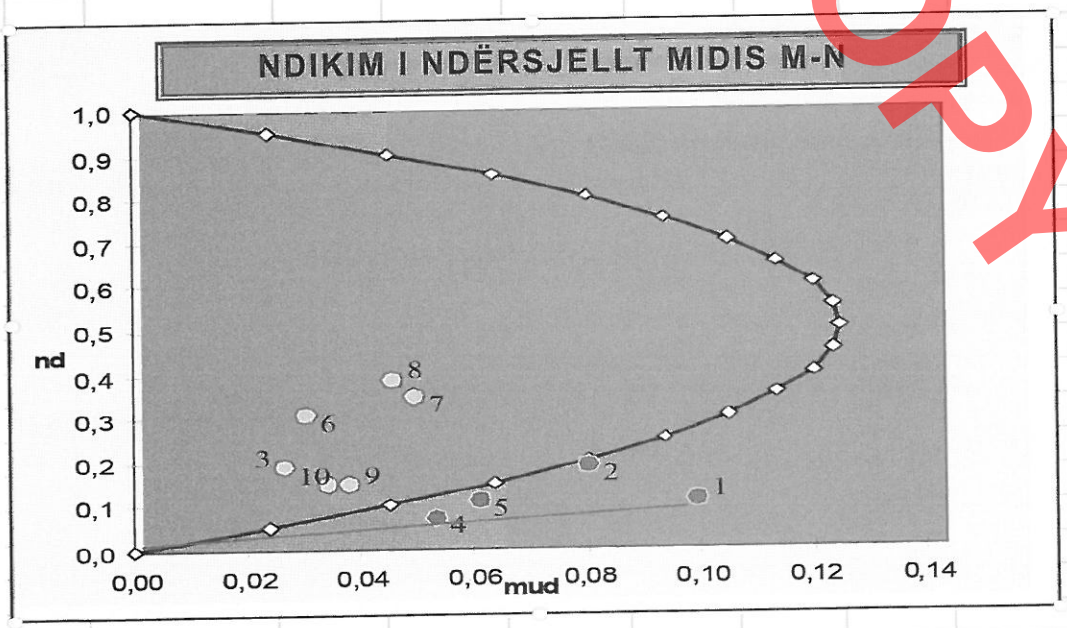



$Ó_{max}/M = M/W$

$Ó_{max}/M = M/W$

$Ó_{max}/N + Ó_{max}/M$

$Ó_{áð.} = 970$ ÊÍ /m^2



DO NOT COPY

*VËREJTJE*

Seksionet e para që dështojnë janë seksioni 1 dhe 4 që i përgjigjen kyçeve të harqeve të naosit. Këto dështime i vërejmë edhe në praktikë.

1) Dështimet e thembrës së harkut, për arsye të momentit negativ nuk janë të dukshme nga ana e poshtme. Ato, në qoftë se ekzistojnë, do të vërtetohen mbas zbulimit të çatisë.

2) Mbas dështimit të kyçit të harkut dhe krijimit të çernierës në atë vend kemi transformim të sistemit statik. Ky transformim nuk influencon në madhësitë intensive të elementeve vertikale por influencon ndjeshëm në sforcimet në thembrën e harkut dhe mbase në një pikë ku duket se nuk dështon.

3) Siç duket dhe nga diagrama vërtetohet ajo që thamë dhe më lart, mënyra shumë e mirë e funksionimit statik dhe dinamik e narteksit.

4) Ngarkesa e hapur aksiale e harqeve është relativisht e vogël. Ajo që kërkohet për konsolidimin e tyre është siguri i bazës së tyre.

DO NOT COPY

## II. DIMENSIONIMI

Për dimensionimin e elementeve konstruktive ruajmë të njëjtat karakteristika fiziko-mekanike. Ndërkohë kemi ndryshime të rëndësishme në konstruksionin mbajtës si në ngarkesat ashtu dhe në aftësinë mbajtëse të elementeve të tij.

Eleminimi i fazës së pestë do të ulë në mënyrë të ndjeshme ngarkesat dhe forcat e inercisë të konstruksionit.

Për arsye sigurie në muraturë ruajmë të njëjtat karakteristika mekanike, por rritet në mënyrë të ndjeshme aftësia mbajtëse pas ndërhyrjeve. Gjithashtu ulen dhe koeficientet e sigurisë së muraturës së shëndoshur.

$\gamma_m$=3 ➔ $\gamma_m$=2.50 (KATEGORIA B – *Eurokodi 6* )
**K=0.40** ➔ K=0.50 (Tab. 3.1 – *Eurokodi 6* )

### 1. Karakteristikat fiziko-mekanike pas ndërhyrjes

#### 1.1.– Muratura

Karakteristikat mekanike (Pas ndërhyrjeve):

| KATE-GOR. | Rez. në sht. fëc Kg/cm² | Rez. në terh. fës Kg/cm² | M.E Eë Kg/cm² | Par. Poison U | Vl. Karakt. fëc=fëk/$\gamma_m$ Kg/cm² | Vl. Karakt. fëc=fëk/$\gamma_m$ Kg/cm² |
|---|---|---|---|---|---|---|
| A | 36 | 3.6 | 36.000 | 0,2 | 14.40 | 1.50 |
| B | 45 | 4.5 | 45.000 | 0,2 | 18.00 | 1.80 |
| C | 45 | 4.5 | 45.000 | 0,2 | 18.00 | 1.80 |

#### 1.2. Tirantat metalike

Zgjedhja e tirantave metalike nuk bëhet në bazë të aftësisë mbajtëse të tyre por me kriterin e elasticitetit të tyre. Tirantat në këto lloj konstruksionesh janë prej druri me seksion 12x12 cm.

Duhet që: EwxAw (e drurit) = EYxAY (e hekurit)
Ew = 10.000 Mpa Ey = 210.000 Mpa

Aw = 12x12cm Ay = πxr2

10x0,12x0,12=210xπxr²

r = 1.47 cm ➔ Φ30 { ***Fu = 520 Mpa*** ; ***$E_w$ = 200 Gpa*** }

Që të shmangim humbjet që mund të ketë tiranti (mikro-rëshqitjet etj.) i japim një paratensionim prej 5% të aftësisë mbajtëse.

Aftësia e përgjithshme mbajtëse $nR_y$=0.05x7.06$^{-4}$x520.000=367 KN

Ngarkesa aksiale e paratensionimit $F_y$ = 0.05x367 =18.4 KN

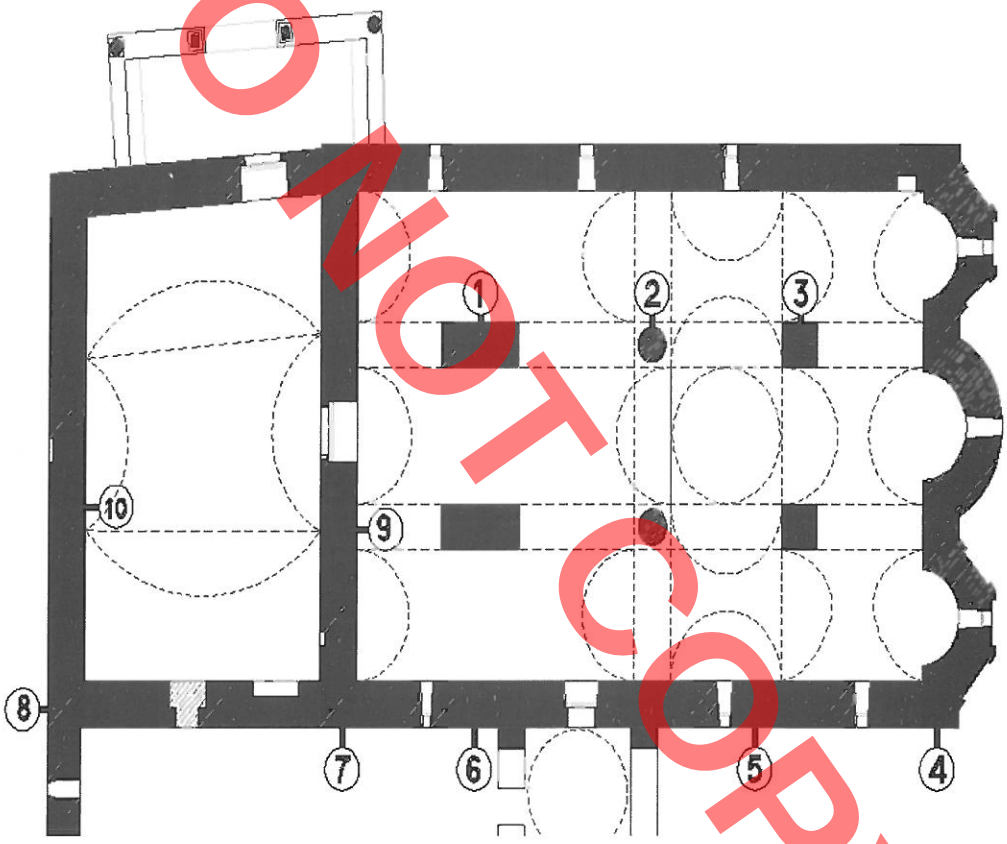
### 2. Kontrolli i aftësisë mbajtëse të seksioneve

Bëhet kontrolli i aftësisë mbajtëse të seksioneve me të njëjtat kombinime të ngarkesave:

1) 1.35G+1.50Q - Kombinimi i ngarkesave vertikale
2) G+0.3Q ± E - Ngarkesa sizmike

DO NOT COPY

PIKAT E KONTROLLIT




## 3. KONTROLLI I AFTËSISË MBAJTËSE TË PILASTRAVE

### 3.1. Kontrolli i pilastrave perëndimore

*1.35g + 1.50q*

Për kombinimin e ngarkesave vertikale (1.35g + 1.50q) kemi sforcimin maksimal në shtypje σ = -529 <1440 KN/m^2 (529/1440 = 37% $\sigma_{lej}$), ndërsa në asnjë pikë nuk lindin sforcime në tërheqje. Për t'u shënuar është sforcimi që krijohet nga heqja e ngarkesës nga çatia, i cili në pikën konkrete është $\sigma_{\sigma\tau}$ = 720 – 529 = 191 KN/m$^2$ .

### 3.2. Kontrolli për tërmetet

min$\sigma_{zz}$ = [-963] < [-1440] KN/m^2 max$\sigma_{zz}$ = [210] > [144] KN/m^2

*VËREJTJE:*

1) Eleminimi i pjesës shtesë të çatisë çliron kryesisht harkadat e brendshme dhe kolonat.

2) Në asnjë pikë nuk kemi tejkalim të rezistencës në shtypje. Në të kundërtën kemi tejkalim të rezistencës në tërheqje vetëm në një pikë të bazës.

3) Ngarkesa e hapur aksiale është në vlerën e përshtatshme të $\nu_{sd}$=0.37 dhe vepron në mënyrë të favorshme për pilastrin.

### 3.3. Kontrolli i muraturës perimetrale

Bëjmë kontrollin e seksioneve të njëjta kritike të muraturës perimetrale.

Pikat më të disfavorshme të muraturës perimetrale janë në qoshet, ku kemi përqëndrimin e sforcimeve kryesisht në rastin e ngarkesave sizmike. Do të kontrollojmë sforcimet maksimale dhe minimale që lindin në tetë pika karakteristike:

DO NOT COPY

***Sforcimet maksimale të muraturës perimetrale***

| PIKA | ELEMENT. | 1.35G+1.50Q | TERMETI | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| A/A | SHELL | Mpa | max σ (Mpa) | max σ / σ lej. | min σ (Mpa) | min σ / σ lej. |
| | | min σ =-1800 | max σ =150 | | min σ =-1270 | |
| 4 | 1892 | -301 | **225** | 1.5 | -665 | -0.52 |
| 5 | 1831 | -410 | **74** | 0.5 | -676 | -0.70 |
| 6 | 2069 | -339 | **51** | 0.3 | -542 | -0.43 |
| 7 | 4076 | -361 | **81** | 0.5 | -608 | -0.48 |
| 8 | 4046 | -416 | **1** | 0.0 | -523 | -0.41 |
| 9 | 3700 | -278 | **28** | 0.2 | -415 | -0.33 |
| 10 | 3380 | -213 | **-39** | -0.3 | -245 | -0.19 |

*Tabela 4.3.2.1*

*VËREJTJE*

1. Vendosja e tirantave zvogëlon në mënyrë të konsiderueshme momentet në bazën e muraturës. Duke e krahasuar *tabelën 4.3.2.1* me *tabelën 3.5.2.1* shohim ndryshimin e sforcimeve të muraturës, si për ngarkesat vertikale, ashtu dhe për ato sizmike.

2. Në kolonën e fundit shohim sforcimin e hapur vertikal. Në pikën 5, ku kishim tejkalim të sforcimit në shtypje, mbas ndërhyrjeve sforcimi maksimal vertikal u ul në 70% të atij të lejuar.

DO NOT COPY

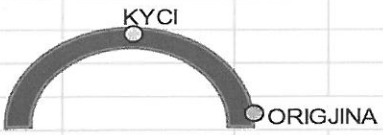
### 3.4. Kontrolli i aftësisë mbajtëse të harqeve

Kontrollojmë të njëjtat seksione kritike (1,35G + 1,50Q).

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | NEFI QENDROR | KYC. | 781 | -14.85 | 2.27 | -0.05 | 0.039 | 74 | 341 | 0.43 | 1.78 |
| 2 | | ORIGJ. | 788 | -29.25 | 2.34 | -0.10 | 0.041 | 146 | 351 | 0.51 | 1.37 |
| 3 | NEFI ANESOR | ORIGJ | 1167 | -26.37 | -0.40 | -0.09 | -0.007 | 132 | -60 | 0.20 | -0.48 |
| 4 | | KΛ. | 1171 | -13.29 | 1.41 | -0.05 | 0.024 | 66 | 212 | 0.29 | 0.97 |
| 5 | | ORIGJ | 1174 | -23.11 | -1.65 | -0.08 | -0.029 | 116 | -248 | 0.37 | 0.88 |
| 6 | HARKU GJATES.I NARTEKSIT | ORIGJ | 3181 | -49.05 | -0.75 | -0.17 | -0.013 | 245 | -113 | 0.37 | -0.89 |
| 7 | | KYC. | 3098 | -42.19 | 1.07 | -0.15 | 0.019 | 211 | 161 | 0.38 | -0.34 |
| 8 | | ORIGJ | 3095 | -43.08 | -1.05 | -0.15 | -0.018 | 215 | -158 | 0.38 | -0.39 |
| 9 | NEFI QENDROR | KYC. | 2990 | -18.8 | -0.91 | -0.07 | -0.016 | 94 | -137 | 0.24 | 0.28 |
| 10 | | ORIGJ | 2993 | -19.88 | 0.80 | -0.07 | 0.014 | 99 | 120 | 0.23 | 0.14 |

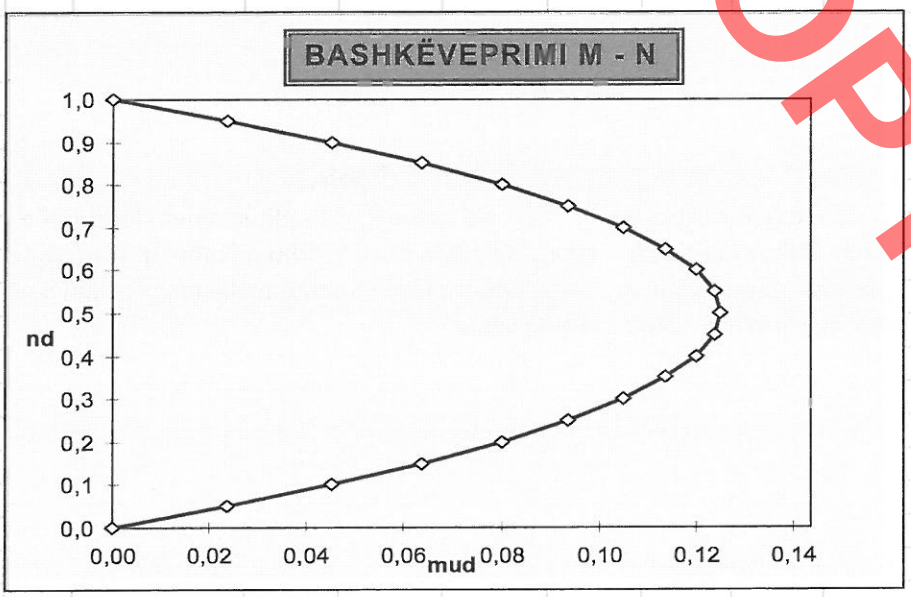
Ac= 0.20x1.00=0,20 m^2

fcd=1.44Mpa= 1440 KN/m^2




$\sigma_{max}/M = M/W$ $\sigma_{max}/M = M/W$

$\sigma_{max}/N + \sigma_{max}/M$ $\sigma_{\varepsilon\pi.} = 1440$ KN/m^2




**Kontrolli i aftesise se seksionit te harkut**

DO NOT COPY

*VËREJTJE*

1. Pas ndërhyrjeve ngarkesa e hapur aksiale zvogëlohet në mënyrë të konsiderueshme për dy arsye: 1) Zvogëlimit të ngarkesës aksiale nga heqja e ngarkesës së çatisë dhe 2) Rritjes së $f_{cd}$ .
2. Të gjitha pikat e kontrollit janë shumë afër kurbës së bashkëveprimit M – N. Kjo ndodh sepse e konsiderojmë zero rezistencën në tërheqje të muraturës.
3. Duke qenë se tirantat në drejtimin Y-Y nuk janë të inkastruara në pikat e kolonave të brendshme, në nefin qendror krijohen momentet më të mëdha.

### 3.5. – Kontrolli i tirantave metalike

Në tirantat zhillohen ngarkesa aksiale shumë të vogla:

$F_{(1.35G+1.50Q)} = 18.40+16.60 = 35$ KN *(9.5% $F_{YD}$)*

$F_{(SIZMIKE)} = 18.40+23.10 = 41.50$ KN *(11.3% $F_{YD}$)*

Rezistenca tërësore në tërheqje e tirantit zhvillohet për deformacione të barabarta me:

$U=(S_y * l)/(E_y * A_y) = 367x8.80 /210x10^6x\ 8.06x10^{-4}$

$U = 0.019m = 1.90$ cm

Megjithëse ngarkesat në tërheqje që zhvillohen në tirantat janë shumë të vogla në krahasim me rezistencën e tyre prania e tyre është e rëndësishme. Gjithashtu, për arsye të rigjiditetit të madh që kanë do të veprojnë në çdo mikrolëvizje që i detyrohet deformacioneve jo elastike. Megjithatë, deformacionet prej 2 cm janë deformacione të zakonshme në këto lloj konstruksionesh.

### 3.6. – Dimensionimi i themelit

#### 3.6.1.– Kontrolli i aftësisë mbajtëse të terrenit

Sipas studimit gjeoteknik sforcimi i lejuar i terrenit është:

$\sigma_{lej}$=2.5 kg/cm$^2$ = 250 KN/m$^2$

- **Kombinimi i ngarkesave vertikale**

Dimensionimi i terrenit bëhet nga kombinimi [G + Q] (Eurokodi 8). Ndërsa dimensionimi i elementeve konstruktive nga kombinimi [1.35G + 1.50Q].

**Për kombinimin e ngarkesave vertikale, sforcimet e terrenit nuk ndryshojnë shumë gjatë tërë gjatësisë së terrenit dhe variojne nga 150 KN/m$^2$ në 293 KN/m$^2$.** Sforcimet maksimale që tejkalojnë ato të lejuarat shfaqen në pikat 4,5 dhe 6, d.m.th. në murin jugor dhe atë verior, me probleme më të theksuara në vendin e nefit tërthor. Gjithashtu tejkalim të sforcimit të lejuar vërejmë dhe në murin perëndimor të narteksit, poshtë kambanores, ashtu siç pritej.

Përqindja e tejkalimit $\sigma_{sd}/\sigma_{lej}$ = (293-250)/250 = 18%

$E_{mbesh.}^{fill.}$ cdo 1.50μ = (1.50*0.70) = 1.05 m$^2$

Me vendosjen e jastekëve {0.50x1.20} çdo 1.50 m kemi rritje të sipërfaqes së mbështetjes.

$E_{mbesh.}^{perf.}$ =(1.20*.50 – 0.50*0.70) + 1.50*0.70 = 1.30 m$^2$

Përqindja e rritjes $(E^{perf.} - E^{fill.}) / E^{fill.}$ = (1.30 – 1.05)/1.05 = 24% > 18%

- **Kombinimi i ngarkesave të tërmetit**

Në rastin e ngarkesave dinamike, sforcimin e lejuar të terrenit e konsiderojmë dyfish për arsye të koeficentit të madh të sigurisë që ka.

$\sigma_{lej}$=5.0 kg/cm$^2$ = 500 KN/m$^2$

Në të kundërtën nga ngarkesat vertikale në ngarkesat sizmike kemi përqendrimin e sforcimeve në pika kritike. Shpërndarja e sforcimeve perimetrikisht të muraturës është jo uniform dhe luhatet nga 230 KN/m$^2$ nga 680 KN/m$^2$ **në pikën 5.**

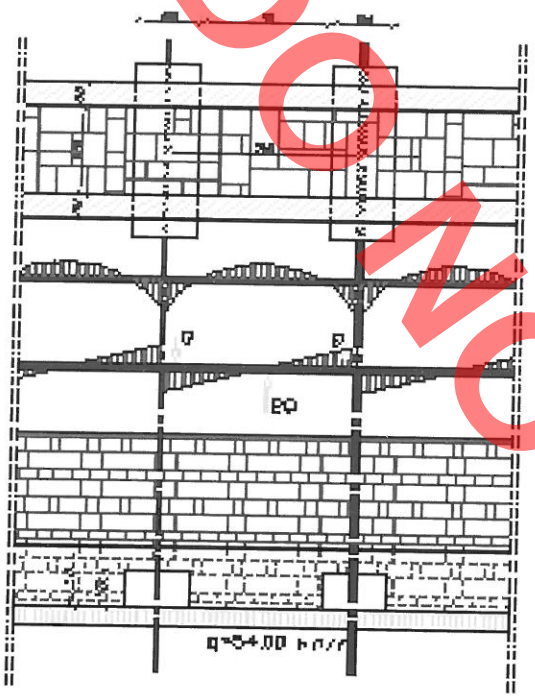
Përqindja e tejkalimit $\sigma_{sd}/\sigma_{lej}$ = (680-500)/500 = 36% > 24%

Zgjerimi i themelit që imponohet nga ngarkesat vertikale nuk është i mjaftueshëm në disa pika. Propozojmë që trarët lidhës të mos mbështeten në pedalet, por në vendosjen paralele të tyre, në mënyrë që të kemi zgjerim të themelit në të gjithë gjatësinë, me gjerësi totale 70+15+15=100 cm.

Përqindja e rritjes = 30/70 = 43% > 36%

#### 3.6.2. – Dimensionimi i elementeve BA.

Trarët lidhës mbas prezës së tyre do të jenë të pangarkuara dhe do të kenë funksion pasiv. Në rastet kur për ndonjë arsye do të kemi rritje të ngarkesës, ngarkesat maksimale që do të marrin elementet e shtuara do të dalin nga vlerat maksimale të përgjithshme, minus ngarkesat në kondita ekuilibri.



Sforcimi minimal në shtypje i muraturës: min$\sigma$ = 161KN/m$^2$

Sforcimi maksimal në shtypje i muraturës: max$\sigma$ = 676KN/m$^2$

Për arsye sigurie konsiderojmë që ngarkesat shtesë thithen tërësisht nga elementet BA.

Sforcimet shtesë të muraturës janë

$\sigma_{ext}$ = 0.70*(676-161) = 360KN/m$^2$

Ngarkesat lineare të traut:

**q = 360*0.15 = 54 KN/m$^2$**

- Kontrolli në përkulje i trarëve

min$M_{sd}$ = ql$^2$/12 = 54*1.5$^2$/12 = 10.15 Klm

$m_{sd} = M_{sd} / b*d^2*f_{cd} = 0.05 \rightarrow \omega = 0.06$

$Ac = 0.06 * 0.15*0.35 * f_{cd}/f_{yd} = 1cm^2$

***Vendosim si armim minimal 3Φ14***

- **Kontrolli në prerje i trarëve**

maxQ= 54*1.50/2 = 40.5KN

- **Kontrolli në shkatërrim të diagonales së presuar:**

$V_{RD2} = 0.50*v*f_{CD}*b_{Ë}*0.9*d = 0.50*0.6*10.667*0.15*0.9*0.35=151KN$

$V_{RD2} > V_{SD}$

- **Kontrolli i armimit në prerje**

Armimi për forcat prerëse llogaritet sipas KOS/95

Sekantja tërësore që do të thithë trau është:

$\mathbf{V_{RD3} = V_{CD} + V_{ËD}}$

ku:

$\mathbf{V_{CD}}$ - forca prerëse që thith trau pa armim

$\mathbf{V_{wD}}$ - forca prerëse që thith trau me armim në distancë d nga pareti

$V_{CD} = t_{RD}*k*(1.20 + 40\rho)*b_{Ë}*d=226*1.25*1.54*0.15*0.35=22.85KN$

Në distancë d nga pareti forca prerëse është V=40.5–0.35*54=21.60

$V < V_{CD}$

Tërësia e forcave prerëses thithet dhe pa armim, pra vendosim një armim konstruktiv **Φ8/15.**

DO NOT COPY

DO NOT COPY

## REFERENCAT

**1. Autorët:**

Prof. Dr. Pirro Thomo, Drejtues i grupit të projektimit dhe i punimeve restauruese.

Leonidha Papa, M.Sc. në restaurim. Projekti statik.

Sokol Zaloshnja, Harito Sava, Skicografë.

Studimi gjeoteknik: Prof. Dr. Lulieta Bozo, Ing. Gjeol. Bekim Lila.

Projekti i konservimit të pikturës murale dhe udhëheqja e punimeve të konservimit: Prof. Dr. Hasan Nallbani (shih: Nallbani, H. "Kisha e Shën Mërisë në Zervat, Gjirokastër dhe restaurimi i pikturës murale të saj", *Monumentet*, 2007, fq. 208-219).

Restaurimi i ikonostasit, ikonave, polielit: Restaurator Mustafa Arapi.

Punimet e zbatimit u ndërmorën nga Shoqëria Ndërtimore "AD-STAR", me drejtues Ing. A. Çomën.

Mbikqyrja e punimeve: Prof. Dr. Gjerak Karaiskaj, restauratore Edlira Çaushi nga Instituti i Monumenteve të Kulturës dhe prof. Giorgos Karadhedhos dhe restaurator Giorgos Konstandinidis nga Qendra Evropiane e Monumenteve Bizantine.

Punimet e restaurimit filluan në vitin 2002 dhe përfunduan në vitin 2005.

2. Baçe, A. «Vështrim mbi qendra të banuara antike dhe mesjetare në luginën e Drinosit (Gjirokastër)», *Monumentet,* 4. 1972, f. 103-131.

3. Βοκοτοπούλου, Π. Λ., *Ἡ εκκλησιαστική αρχιτεκτονική εις την Δυτικήν Στερεάν Ελλάδα και την Ήπειρον από του τέλους του 7ου μέχρι του τέλους του 10ου αιώνος,* Θεσσαλονίκη, 1975, σ. 188-189; Meksi, A. «Dy kisha bizantine në rrethin e Gjirokastrës», *Monumentet,* 9. 1975, f. 77-98.

4. Thomo, P. *Kishat pasbizantine në Shqipërin e Jugut,* Tiranë, 1998, f. 106 e vazhdim.

5. Mbishkrimi i parë:

*Ἔτους Ζ y Α [7091 = 1583] Καλήστου Μοναχού*

*Përkthimi:* Viti 7091 (=1583) Murgu Kalisti.

*Shënim:* Mbishkrimi gjendet i gdhendur në një pllakë guri, e murosur në muraturën e kambanores, në të katër anët e një kryqi.

Mbishkrimi në kishën e manastirit të Drianos:

*«Έτους ΖΟΖ [=1569] εστιθηκαν η κολωναις δια χειρος Καλιστου μοναχου»*, Πουλίτσα, Π.Η., «Επιγραφαί και Ενθυμήσεις εκ της Βορείου Ηπείρου», *Επιτηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, Αθήναι, 1928, σ.56; Popa, Th., *Mbishkrime të kishave të Shqipërisë*, Tiranë, 1998, Nr. 526

Mbishkrimi i dytë:

*Ηγέρθη εκ βάθρων και ιστορήθη ο πάνσεπτος και θείος ναός τησυπεραγίας ενδόξου δεσπηνής ημών Θεοτόκου και αειπαρθένου Μαρίας και η σηνδρομή δε όλον γέγονεν έτου(ς) Ζ Ρ Ι Δ (7114 = 1606). Ηστορίθη δε και διά χερός κ'αμού του αμαρτολου Μιχαήλ και Νικολάου*

*Përkthimi:* U ndërtua që nga themeli dhe u pikturua ky tempull hyjnor dhe i gjithnderuari i së mbishenjtës së lavdëruar, Zonjës sonë, Hyjëlindëses dhe gjithmonë Virgjëreshës Mari me kontribut të të gjithëve në vitin 7114 (=1606).U pikturua me dorën time, të mëkatar Mihalit dhe Nikollës.

Shih: Popa, Th. *Mbishkrime të kishave në Shqipëri,* Tiranë, 1998, mbishkr. 528 dhe 536.

6. Tipi i bazilikës me kupolë ishte shumë i përhapur në Shqipërinë e Jugut nga shek. XVI deri në shek. XIX (Shën Thanasi në Poliçan, 1513, Shën Maria në Vrahogoranxi, 1622, Shën Maria në Piqeras, 1672, katolikoni i manastirit të Shën Pjetrit e Pavlit në Vithkuq, 1759, etj.), shih Thomo, P. *Vep. cit,*. f. 239; Portikun para hyrjes e gjejmë në katolikonin e manastirit të Shën Triadhës në Pepel, pikturuar më 1754, në katolikonin e manastirit të Shën Marisë së Spilesë në Saraqinisht, 1634, në katolikonin e manastirit të Shën Pjetrit e Pavlit në Vithkuq, 1759, etj., Thomo, P. *Vep. cit*., f. 135, 145, 52; Vendosja e kambanores mbi timpanin e murit perëndimor të narteksit ose të eksonarteksit bëhet një karakteristikë e kishave pasbizantine: katolikoni i manastirit të Kryeengjëjve në Derviçan, katolikoni i manastirit të Metamorfozës në Çatistë, 1584, katolikoni i manastirit të Shën Gjergjit në Çukë, katolikoni i manastirit të Shën Marisë në Kakome, 1672, etj., Thomo, P., *Vep. cit*., f. 131, 101, 177, 181, 185, 192, 194 7; *Karta e Venecias,* Venecia 1964.

8. Meksi, A. *Arkitektura Mesjetare në Shqipëri,* Tiranë 1983, f. 125,128.

9. Për hartimin e kësaj pjese jemi bazuar në literaturën e mëposhtme:

Bozo, L., Lilaj, B. *Relacion mbi kushtet gjeoteknike të kishës "Fjetja e Shën Marisë" në Zervat të Gjirokastrës,* Tiranë 2000; Eurokodi 6 (ENV 1996-1-1/1995); *Neo Elliniko Antisismiko Kanonismo* (Rregullorja e re antisizmike greke); Tasios, *I mihaniki tis tihopiias* (Mekanika e muraturës), Athina 1986; «Methodi enishisis tihopiias» (Metodat e konsolidimit të muraturës), nga *Programi pasuniversitar i restaurimit të monumenteve të Fakultetit Politeknik të Universitetit Aristoteli të Selanikut*, 1999; Cestelli, *Rivista Restauro*, kap. III, Il cedimento delle fondazioni, kap. IV, Il cedimento dei terreni di fondazione, kap. V, Il cedimento delle strutture fuori terra, kap. VI. Le puntellature, Kap. VII, Il consolidamento dei terreni di fondazione, kap. VIII, Il consolidamento delle murature.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Prof. Dr. Pirro THOMO

# CONSOLIDATION AND RESTORATION OF THE "DORMANCY OF SAINT MARY" CHURCH IN ZERVAT, GJIROKASTËR

The church "Dormancy of Saint Mary", located in the village of Zervat, in the Dropulli's region, is one of the most important monuments of the Post-byzantine Period preserved in this region, with significant artistic and architectural values. It represents a special concern by its morphological and characteristic features, as well as for the study of construction phases and their dates. Due to the systematic maintenance'abcense, the monument had suffered such damages, the extension of which had brought considerable deterioration of the constructive structure and also of the painting that covers the interior side of the monument.

For this reason, reconstructive work had initiated, aiming at the church's consolidation and restoration, as well as the preservation of the wall painting and other artistic objects.

As the result of studies and surveys made on edifice, the construction phases were determined by that of the first phase which dated in Byzantine's Period, that belongs to the free shaped cruciform's church.

Based on the monument's pathologichal study, geotechnical observation, motives of the damages, as well as historical-architectural features and construction phases, the crierions of consolidating and restorative interventions of the monument were defined. The interventions for static reinforcement consisted in the strengthening of the construction by stuccoings, injections and filling the cracks, whereas to return the complete supporting ability of the construction, the building's foundations were reinforced, metal braces were installed, etc..

Regarding the morphological restoration, the basic leading criterion of the intervention was the identification of all monument's construction phases, respecting the detected tracks.The first phase of the Byzantine Period, was covered with tiles and fabricated by the crafting method in same dimensions, shape, colour and resistance with those found *in situ*, while the other phases were covered with slab stones. Interventions were made also to the surrounding territory, drainage, outdoor and indoor lighting.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

monumentet
2009-2010

Era XHAFERAJ, Irklid RISTANI*

# VROJTIME PLOTËSUESE MBI PIKTURËN MURALE TË SHËN TRIADHËS (BERAT)

Kisha bizantine e Shën Triadhës ngrihet mbi një terren shkëmbor pranë murit jugor të kalasë së Beratit. Arkitektura e saj është e tipit kryq i brendashkruar me kupolë dhe dallon për ekzekutimin ndërtimor dhe analogjitë harmonike[1]. Brendësia e kishës ka qenë e mbuluar tërësisht me afreske të një cilësie të lartë artistike, të cilat kanë tërhequr vëmendjen e studiuesve të ndryshëm, që kanë dhënë kontributin e tyre nëpërmjet opinioneve dhe analizave në lidhje me stilin, datimin dhe hipoteza mbi mundësinë e një mjeshtërie të këtij niveli në qytetin e Beratit[2]. Synimi i këtij studimi është realizimi i një këndvështrimi plotësues rreth programit ikonografik të Shën Triadhës dhe njëkohësisht të argumentojë nëpërmjet analizës stilistikore dhe historike se kjo pikturë përfaqëson një produkt të shkëlqimit kulturor dhe ekonomik që përjetoi qyteti i Beratit në fund të shek. XIII dhe fillim të shek. XIV, kur qyteti shndërrohet në qendrën e një formacioni të dallueshëm politik dhe administrativ, në saj të fuqizimit, përfshirjes dhe aktivitetit të elementit vendas, të njohur në historiografi me termin Despotat i Beratit[3]. Gjithashtu, zhvillimet në këtë territor konsiderohen të pandashme nga faktorët socio – politik të Kostandinopojës zyrtare, siç pasqyrohet edhe në pikturën tonë, e cila është shprehëse jo vetëm adoptimit të hezikazmit si doktrina zyrtare e kishës bizantine, fuqizimit dhe ndikimit të qendrës manastirore të Malit të Shenjtë në vijën politike perandorake tashmë nën

* Për realizimin e artikullit falënderojmë Zamir Marikën, restaurues, për vënien në dispozicion të një pjese të materialit fotografik dhe këshillat e vlefshme dhe Skënder Bushin, arkeolog (Agjencia e Shërbimit Arkeologjik) për asistencën në dokumentimin grafik të skenave.

[1] Për të dhëna të detajuara mbi ndërtimin dhe arkitekturën shih: Meksi, A. "Të dhëna për teknikën e ndërtimit të kishave të shek. VII – XV në Shqipëri", *Monumentet*, 1987,2, f. 59; Meksi, A. *Arkitektura e kishave në Shqipëri (shekujt VII - XV)*, Tiranë, 2004, f. 216 – 219.

[2] Dhamo, Dh., Thaçi, F. "Piktura mesjetare e Beratit", *Monumentet*, 1988, 2, f. 89; Dhamo, Dh. "Të dhëna për datimin e afreskeve në Berat", *Monumentet*, 2, 1990, f. 51 – 52; Nallbani, H. "Pikturat mesjetare dhe piktorët në kishat e kalasë së qytetit të Beratit", *2000 vjet art dhe kulturë kishtare në Shqipëri*, Tiranë, 2003, f. 179 – 180; Popa, Th. *Miniatura dhe piktura mesjetare në Shqipëri* (shek. VI - XIV), Tiranë, 2006, f. 192 – 204; Giakoumis K., Christidou, A. "Image and power in the age of Andronicos II and III Palaiologos: imperial patronage in the western provinces of Via Egnatia, in Via Egnatia Revisited: Common Past, Common Future. *Proceedings VEF Conference*, Bitola, Driebergen: VEF, 2009, f. 76 – 84. Në vija të përgjithshme është konsideruar se stili i pikturës së Shën Triadhës i përket grupit të pikturave të Rilindjes Paleologe, që zhvillohet në vend nga gjysma e dytë e shek. XIII dhe i është atribuar piktorëve me origjinë nga shtresa feudale vendase. Për sa i përket themeluesit të kishës, duke u bazuar në të dhënat e përftuara nga mbishkrimi në narteks, janë përvijuar dy mendime: një që e lidh atë me guvernatorin lokal të Beratit, Andronik Paleolog Asan dhe tjetra që e paraqet si një sipërmarrje të financuar nga perandori Andronik II Paleolog (1282 - 1328), si pjesë e një programi ndërtimor të tij me synim shkëputjen e vëmendjes së popullsive të provincave nga gjendja e vështirë e krijuar prej taksimit të rëndë dhe luftërat e zgjatura.

[3] Zotërimet shqiptare të Bizantit rreth viteve 1280 – 1350 të cilat kishin pësuar rrudhje të ndjeshme kufizohen brenda territorit të Despotatit të Beratit, kufijtë konvencionalë të të cilit janë përcaktuar brenda katërkëndëshit Durrës – Ohër – Kostur – Vlorë. Sigurisht që këto kufij, për shkak të ngjarjeve të kohës nuk mund të konsiderohen si të qëndrueshëm. Shih: Xhufi, P., *Nga Paleologët tek Muzakajt. Berati dhe Vlora në shek. XII – XIV*, Tiranë, 2009, f. 45; Zhvillimi ekonomik që njohu Despotati në fakt ishte një rrjedhojë natyrale e ngjarjeve dhe zhvillimeve politike të shek. XIII dhe XIV që karakterizuan perandorinë pas Restaurimit bizantin. E paaftë për të kontrolluar tregjet perëndimore, Kostandinopoja i la kontrollin e tyre qyteteve detare italiane, situatë prej të cilës kanë përfituar elementi vendas i provincave, të cilat nuk paraqesin të njëjtin konfigurim ekonomik. Kjo situatë solli decentralizimin ekonomik dhe krijimin e ekonomive më të vogla provinciale. Shih për ekonominë bizantine të shek. XIII – XV: Laiou E. A., Morrison C., *The byzantine economy*, Cambridge University Press, 2007, f. 152 – 218.

DO NOT COPY

autoritetin e Patriarkut, por përgjithësisht reflekton karakterin ortodoks dhe shfrytëzimin e skemave ekonomike të politikës së Andronikut II Paleolog dhe zyrtarëve të tij[4], e cila u konfigurua në frymën rigjallëruese që karakterizoi artin e kësaj periudhe[5].

### Tematika e pikturës së monumentit

Shën Triadha paraqitet si një njësi e pavarur simbolike dhe liturgjike nga pikëpamja e konceptimit arkitekturor dhe kompozimit të programit ikonografik, e dallueshme nga monumentet dhe piktura e së njëjtës periudhë në vendin tonë. Piktura e saj zhvillohet në naos dhe në narteks (Fig. 1, a dhe b)[6].

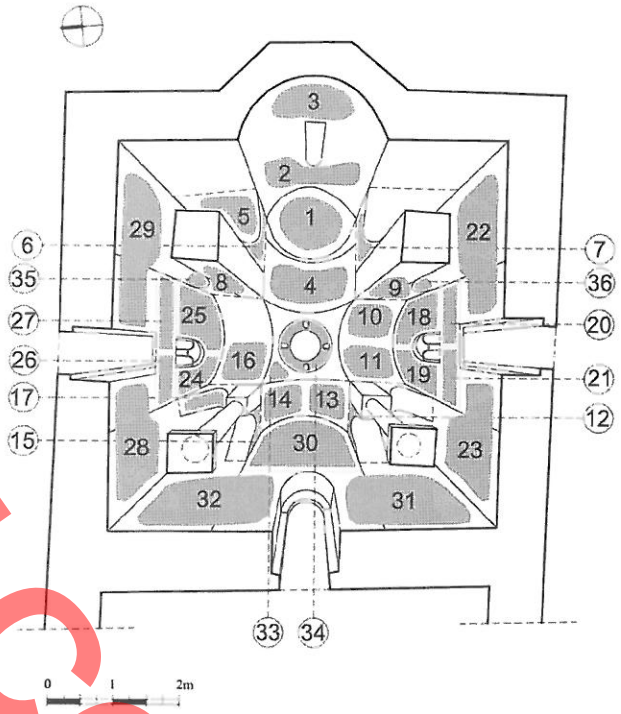



*Fig. 1 a, Shën Triadha, perspektivë e përmbysur qendrore, naosi*

Dekori i brendshëm i naosit është organizuar në tre nivele, të dallueshëm nëpërmjet ndarjeve me fasha të kuqe dekorative. Skenat shpërndahen si vijon: në dy nivelet e sipërme kemi skenat masive ndërsa në brezin e fundit, që është më i lartë, rreshtohen figurat e plota të shenjtëve të ndryshëm. Studimi ikonografik i pikturës së këtij ambienti të kishës është interesant, pasi aty trajtohen cikle të ndryshme tematike. Cikli eukaristik zhvillohet në absidë me skenën e Shën Mërisë me Krishtin midis dy engjëjve, Kungimi i Apostujve dhe *Melismos*. *Dodekaorti* fillon me skenën e Ungjillëzimit, e ndarë në dy panele në murin lindor aty ku kufizohet naosi me bemën dhe spikat për të gjithë besimtarët që hyjnë nga dera perëndimore. Ky vend strategjik i jep kompozimit funksionin e hallkës lidhëse midis ciklit dogmatik dhe atij kristologjik dhe mitrologjik në naos[7]. Pjesa tjetër e skenave të *Dodekaortit* janë të shpërndara nëpër hapësirat

[4] Kjo si rrjedhojë e emërimit në fronin e Patriarkut Ekumenik të një prej figurave më karizmatike të Athosit, Athanasit I, i njohur për politikat e tij sociale kundra varfërisë dhe mbrojtjen e të varfërve me ngritjen e gjykatës së ndërmjetësimit. Mbi personalitetin dhe veprimtarinë e Athanasit I shih: Talbot M. M. A., "The Patriarch Athanasius (1289-1293; 1303-1309) and the Church", *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 27, 1973, f. 11-28 Kalomoirakis D., "Intepretational comments on the iconographic program of the Protaton", *Deltion Christianikis Archaelogikis Etairias*, 15, Periodos G', Athina, 1991, f. 197 – 198. Për politikën e Andronikut II dhe raportet e tij me elementin monastik shih: Gouma – Peterson Th., "The Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica: Art and Monastic Policy under Andronicos II", *The Art Bulletin*, Vol. 58, No. 2, 1976, f. 180 – 182.

[5] Për karakteristika të përgjithshme të pikturës së shek. XIII – XIV shih: Puzanova V., Dhamo Dh., "Disa tipare të pikturës monumentale në Shqipëri gjatë shekujve XIII – XIV", *Studime Historike*, 2, 1967, f. 106 – 112.

[6] Vendosja e skenave në plan nuk është realizuar sipas rendit kronologjik, ashtu si ato përmenden në tekstet e shenjta, por sipas një rendi logjik duke filluar nga skenat e bemës. Katalogimi i tyre është si vijon: 1. Shën Mëri Platitera; 2. Kungimi i Apostujve; 3. Melismos; 4. Ngjitja; 5. Guri; 6. Zbritja në Had; 7. Darka e Fundit; 8. Arkangjeli Gabriel (nuk ruhet); 9. Shën Mëria e Ungjillëzimit; 10. Lindja; 11. Pagëzimi dhe Puthja e Judës (në qemer); 12. Tallja (?); 13. Transformimi; 14. Ringjallja e Lazarit të Drejtë; 15. Mbajtja e Kryqit; 16. Hyrja Triumfuese në Jerusalem; 17. Skenë e paidentifikuar; 18. Ikja në Egjipt; 19. Skenë e paidentifikuar; 20. Larja e Këmbëve; 21. Lutja në Malin e Ullinjve; 22. Barlaaam dhe Joasafi (?) dhe radhë paraqitjesh individuale shenjtorësh; 23. Shën Pahomi me Engjëllin dhe radhë shenjtësh individual; 24. Ngjitja në Kryq; 25. Skenë e paidentifikuar; 26. Depozitimi; 27. Skenë e paruajtur; 28. dhe 29. Radhë paraqitjesh individuale shenjtorësh; 30. Fjetja e Shën Mërisë; 31. dhe 32. Radhë paraqitjesh individuale shenjtorësh, kryesisht murgj; 33. Paraqitje e një Ungjillori; 34. Paraqitje e Profetëve dhe të Drejtëve; 35. dhe 36. Etërit e Kishës; 37. Skenë Dhurimi; 38. Portreti perandorak; 39. Shenjtë ushtarakë; 40., 41. dhe 42. Skena të paidentifikuara; 43. Paraqitje individuale shenjtorësh; 44. Mbishkrimi *ktitorial;* 45. Paraqitje individuale shenjtorësh; 46. Skena të paidentifikuara.

[7] Varalis I., "Observations sur l'emplacement de l'Annonciation dans la peinture monumentale de l'époque medio - byzantine", *Deltion Christianikis Archaeologikis Etairias*, Periodos D', Athina, 1997, 201 – 220.

DO NOT COPY

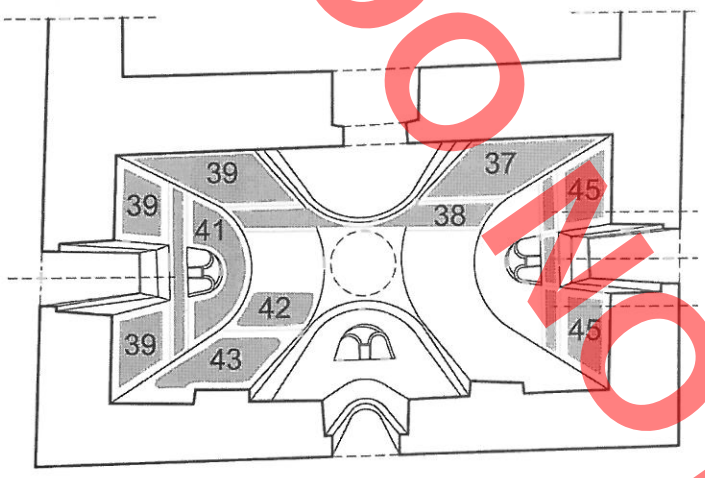



*Fig. 1 b, Shën Triadha, perspektivë e përmbysur qendrore, narteksi*

e harqeve dhe në dy nivelet e sipërme të mureve dhe ndërmjet tyre dallojmë: Lindjen, Pagëzimin, Metamorfozën, Ringjallja e Lazarit të drejtë, Hyrja në Jerusalem, Zbritja në Had, Ngjitja dhe Fjetja e Shën Mërisë. Kjo hapësirë ndahet me tematika nga cikli i Mundimeve të Krishtit, i cili përfaqëson epiqendrën e programit ikonografik për shkak se trajtohet mjaft i zgjeruar. Kompozimet zhvillojnë skena si: Darka Mistike, Larja e Këmbëve, Lutja në Malin e Ullinjve, Tradhtia, Tallja, Mbajtja e Kryqit, Ngjitja në Kryq, Depozitimi. Cikli më i përfaqësuar është ai i shenjtorëve individual, peshkopë dhe murgj, i cili shtrihet në nivelin e poshtëm të mureve dhe në anekset anësore të diakonikonit dhe protezisit. Në hapësirat anësore të derës jugore ruhen të vetmet sinteza të këtij niveli të pikturës së mureve – skena me përmbajtje eskatologjike e Barlaam dhe Joasaf dhe ajo e Shën Pahomit me engjëllin. Prania e këtyre kompozimeve krijon lidhje logjike më tepër me paraqitjet e shenjtëve asketë dhe eremitë, adoptimi i të cilëve në ikonografi tregon karakterin didaktik dhe krijon atmosferë devotshmërie në brendësinë e kishës, pasi nënvizon nevojën e pendimit dhe të jetës asketike. Së fundi, në kulmin e strukturës, në kube janë pikturuar skena si Përgatitja e Fronit (?), me imazhet e krijesave të tjera qiellore ndërsa në tambur rreshtohen figurat e Profetëve dhe të Drejtëve[8]

[8] Në lidhje me rolin e këtyre paraqitjeve shih: D. Kalomoirakis, "Intepretational comments on the iconographic programme of the Protaton", *Deltion Christianikis Archaelogikis Etairias*, 15, Periodos G', Athina, 1991, f. 212 – 214. Një pjesë e tyre mbajnë në duar pergamenë ku citohet: Davidi - άκουσον θυγάτερ και ίδε και κλίνον το ους σου και επιλάθου του λαου σου; Solomoni - η σοφία οικοδόμησεν εαυτήν οίκον κυρίου; Jeremias - ούτος ο θεός ημών ου λογισθήσετε; Ilias - και επέτρεψεν άγγελος κυρίου κατά το δόκουν; Jezekiel - τάδε λέγει κύριος μου δέδωκα σε εις διαθήκην εμού; Ionas - εβόησα εν θλίψει μου προς Κύριον τον Θεόν μου και εισήκουσε μου.

(Fig. 2, a – d dhe Fig. 3, a – c). Në trekëndëshat sferik paraqiten figurat e ulura të evangjelistëve, prej të cilëve ruhet vetëm një.





DO NOT COPY



*Fig. 2, Profetët dhe të Drejtët: (a) Davidi, Aaroni, Danieli, (b) Jezekiel, Jonas, (c) Melhisedhek, Moisiu, Solomoni, (d) Samueli, Jeremia, Abaku*



*Fig. 3 (a, b, c), Mbishkrimet, detaj*

Programi ikonografik i zhvilluar në ambientin e narteksit është mjaft i dëmtuar dhe në gjendjen aktuale është e vështirë të identifikohen skenat. Hapësira e mureve të tij është organizuar në dy nivele. Në atë poshtë dallojnë për prezencën e tyre shenjtorë individualë, kryesisht ushtarakë, ndërsa ai i sipërm ndahet nga skena masive të frymëzuara nga Testa menti i Ri, si mikpritja e Abrahamit (?), dhe kompozime me karakter përkujtimor, si skena e Dhurimit dhe grupi i perandorëve. Ky ambient mbulohet me një kalotë sferike, e cila hamendësojmë se paraqiste figurën e Krishtit Pandokrator, të rrethuar nga katër engjëj serafim, të cilët janë ende të dukshëm.

DO NOT COPY

## Analizë stilistikore dhe ikonografike

Në vëzhgim të parë programi ikonografik i Shën Triadhës dallon për elegancën dhe përshtatjen e përsosur si ndaj arkitekturës së kishës edhe ndaj ideologjisë fetare dhe politike të kohës. Tipare si paraqitja e foshnjës së veshur në duart e Salo mes në skenën e Lindjes (Fig. 4, a dhe b), paraqitja e zhveshur e Krishtit sipas traditave helenistike të Kryeqytetit në skenën e Pagëzimit (Fig. 5, a dhe b), vendosja e tij në aks në Darkën Mistike[9] (Fig. 6, a dhe b), apo elementë kompozicional të tillë si ndarja e peizazhit me linja të lakuara, ku përfshihen ngjarjet dytësore apo siç quhet ndryshe koncepti i planit qendror[10], etj., rendisin ansamblin e kishës në grupin e monumenteve të Shkollës së Maqedonisë[11]. Nga pikëpamja stilistikore kompozimet karakterizohen nga ndërtimi i mirë, punimi dhe ekzekutimi profesional, ngjyrat e gjalla dhe përdorimin mjeshtëror i tyre, por, dhe variacionet dekorative dhe larmia veshjeve. Plastika e fytyrës së imazheve ndjek impulse realiste, ndërsa gjestet dhe lëvizjet duken spontane duke nënvizuar shqetësimin shpirtëror.



*Fig. 4 (a, b), Lindja*

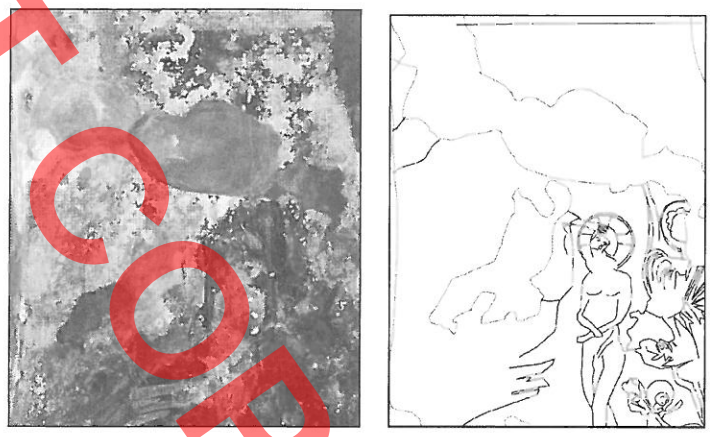


*Fig. 5 (a, b), Pagëzimi*

Figurat janë punuar lirshëm, ndërsa rëndësi të veçantë në paraqitjen e tyre merr përdorimi i dritës dhe hijes. Programi ikonografik i Shën Triadhës përfaqëson një nga shembujt unikë, të përqendruar në tematika të ciklit të Mundimeve, të cilat përshkojnë të gjitha ambientet e mureve të kishës. Ndonëse kompozimet në disa raste imitojnë elementë të identifikuara më parë në Malin e Shenjtë, lidhja më e drejtpërdrejtë me monumentet e kësaj qendre shpirtërore nuk vërehet aq në elementë stilistikorë se sa në ideologjinë dhe shqetësimet e formuluara prej saj, të cilat kishin në qendër hezikazmin nëpërmjet jetës shpirtërore dhe asketike. Kjo dogmë përshkoi konceptet ikonografike dhe artistike të perandorisë bizantine duke gjetur mbështetje edhe në Kostandinopojën zyrtare nëpërmjet politikave pajtuese midis subjekteve të tij të perandorit bizantin Androniku II Paleo-

[9] Sotiriou M., L'ecole macedonienne et l'ecole dite de Miloutine, *Deltion Christianikis Archaeologikis Etairias*, Periodos D', Athina, 1969, f. 10 – 11.

[10] E vërejmë më qartë në skenën e Lindjes së Krishtit, ku ngjarje dytësore të zhvilluara në kohë dhe në vende të ndryshme paraqiten për të theksuar kompozimin qendror që është ai i Lindjes. Për më tepër mbi këtë element shih: NARKISS B., The "main plane" as a compositional element in the style of Macedonian Renaissance and its origins, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 41, Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday, 1987, f. 425 – 441.

[11] Me këtë term kuptojmë lëvizjen artistike që u zhvillua gjatë mbretërimit të Andronikut II Paleolog, me qendër Selanikun dhe tiparet e saj, të cilat morën formën më të përsosur dhe përfaqësuese në artin e Manuel Panselinos dhe të familjes Astrapa. Këto karakteristika artistike të shek. XIII – XIV, rrezatuan edhe në monumente brenda territorit të Shqipërisë, siç janë piktura e kishës së Shën Mërisë në Maligrad, e kishës së Shën Ristozit në Mborje, piktura e kishës së Shën Mërisë në Cerckë, etj. Për karakteristikat e veprës së Manuel Panselinos shih: Τσιγαριδας Ν. Ε., Ο κυρ Μανουήλ Πανσέληνος, Η *Καθημερινή*, 2000, f. 2 – 11; Për karakteristika të përgjithshme të pikturës monumentale në territorin tonë në shek. XIII – XIV dhe reflekse të artit në pikturën që u zhvillua në territorin tonë shih: Puzanova V., Dhamo Dh., Disa tipare të pikturës monumentale në Shqipëri gjatë shekujve XIII – XIV, *Studime Historike*, 2, 1967, f. 106 – 112; Për monumente të veçanta: Dhamo Dh., Afreskat e kishës së Shën Ristozit në Mborje, Studime Historike, 2,1979, f. 199 – 209; Po Ajo, Kisha e Shën Mërisë në Maligrad, *Studime Historike*, 2, 1963, f. 154 – 192; Kirchhainer K., Die Fresken der Marienkirche in Cerskë bei Leskovik (Südalbanien). Ein Beitrag zur spätbyzantinischen Monumentalmalerei im nördlichen Epirus, *Deltion Christianikis Archaeologikis Etairias*, Tomos KE', 2004, f. 89 – 110.

DO NOT COPY

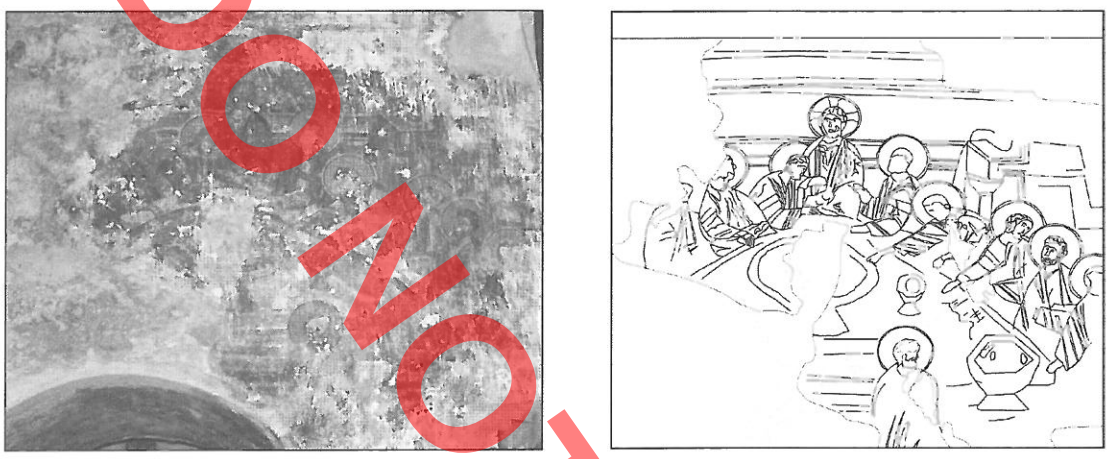


*Fig. 6 (a, b), Darka Mistike*

log[12]. Përfaqësuese kryesore e kësaj eksperience shpirtërore të promovuar nga Mali i Shenjtë, është konsideruar piktura e Protatos (1290)[13], ideologjia e së cilës pati jehonë dhe ushtroi ndikim edhe në artin zyrtar, duke u transplantuar edhe në monumente të tjera në perandori. Piktura e Shën Triadhës rrezaton këtë realitet të ri socio – politik që karakterizoi periudhën e vonë e bizantine[14]. Kjo frymë vërehet në kompozimin e Shën Pahomit me Engjëllin, i cili i shfaq shenjtit rregullat e monasticizmit. Skena pikturohet për herë të parë në

Protaton dhe prej andej u përhap me shpejtësi në kisha të tjera të rajonit[15], si Shën Mëri (Perivleptos), Shën Triadha, etj. Prezenca e theksuar e shenjtëve ushtarakë në ambientin e narteksit dhe ajo e shenjtëve murgjëror në ambientin e naosit, thekson bashkekzistencën dhe respektin e ndërsjellët midis këtyre dy forcave të perandorisë, monasticizmit dhe elementit ushtarak, një balancë e cila ishte tronditur prej politikave unioniste dhe properëndimore të Mihalit VIII.

Krahas përmbajtjes dhe mesazhit teologjik, programi i Shën Triadhës, pasqyron edhe mesazhe politike. Mbi skenën e Dhurimit (Fig. 7, a dhe b) dhe paraqitjeve ushtarake në narteks, paraqiten grupi i imazheve me veshje perandorake, *loros* dhe këmbë të vendosura mbi jastëkë të kuq.

Këto paraqitje jemi të mendimit se mund të identifikohen me familjen perandorake të Andronikut II Paleolog[16]. Karakteristikat e pikturës së narteksit dhe renditja e kompozimeve mbartin simbolizëm të theksuar politik. Një nga aspektet më të pazakonshme është vendosja e grupit perandorak në nivelin e sipërm të murit, ndërsa e shenjtorëve ushtarakë në nivelin e poshtëm, çka përbën një rast në kundërshtim me hierarkinë kanonike, sipas së cilës shenjtorët i

[12] Gouma – Peterson Th., The Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica: Art and Monastic Policy under Andronicos II, *The Art Bulletin*, Vol. 58, No. 2, 1976, f. 173.

[13] Kalomoirakis D., Interpretational comments on the iconographic programme of the Protaton, Deltion *Christianikis Archaeologikis Etairias*, 15, Periodos D, Athina, 1991, f. 197 – 220.

[14] E njëjta ideologji përcillet edhe nëpërmjet pikturës së trapezarisë së Manastirit të Apolonisë, ku spikasin paraqitjet e shumta të shenjtëve asketë dhe murgj, ndonëse nuk bëhet fjalë për të njëjtën atelie. Kur krahasojmë pikturën e Apolonisë me Shën Triadhën, kemi parasysh vetëm fazën e shek. XIII të pikturës së *katholikonit*. Për përmbajtjen ikonografike të trapezarisë së Manastirit të Apolonisë shih: Dhamo Dh., Afresket e trapezarisë së Manastirit të Apolonisë, Iliria, 2, 1988, f. 214 – 223; Puzanova V., Manastiri Shën Mëria e Apollonisë në Pojan, *BUSHT, seria shkencat shoqërore*, 3, (1961), f. 147 – 154.

[15] Gerstel J. E. Sh., Civic and monastic influences on church decoration in late byzantine Thessalonike, *Dumbarton Oaks Papers*, no. 57, Symposium on late byzantine Thessaloniki, 2003,f. 232.

[16] Një vendosje e tillë e portretit perandorak paraqitet edhe në kishën e Shën Kollit në Perhondi, në murin verior të ambientit të portikut, e cila sipas peshkopit të Beratit Anthimios Aleksudhis i përket Andronikut II Paleolog. Për sa i përket territorit jashtë Shqipërisë është vërejtur në kishën e Mavriotissas në Kostur. Perandori, në këtë rast, është identifikuar me Mihalin VIII Paleolog. Shih: Rousseva R., "The legend of the last emperor and an unpublished eschatalogical scene from St. Nicholas church in Perhondi village (Albania, 14th century)", *Nish & Byzantium Symposium VI, 1670th Anniversary of the death of St. Emperor Constantine the Great, 337-2007, 2007,* f. 233; Papamastorakis T., "A visual encomium of Michael VIII Palaeologos: the exterior wall paintings of the Mavriotissa at Kastoria", Deltion Christianikis Archaeologikis Etairias, 15, Periodos D', Athina, 1991, f. 233.

DO NOT COPY



*Fig. 7 (a, b), Skena e Dhurimit*

përkasin botës qiellore ndërsa perandorët asaj tokësore[17]. Gjithashtu, ky organizim i programit ikonografik tregon edhe epërsinë e figurave perandorake ndaj asaj të dhuruesit të paraqitur në nivelin e poshtëm. Mbishkrimi *kti-torial* ku kumtohet edhe figura e perandorit[18] mendojmë se duhet konsideruar më tepër si shprehje e këndvështrimit të dhuruesit të kishës mbi raportet e tij me perandorin dhe si reflektim i një prej aspekteve të identitetit të pjesës më fondamentale të popullsisë së Despotatit të Beratit, siç ishte statusi i tyre si subjekte të perandorisë ortodokse bizantine[19].

## Piktorët dhe datimi

Siç vërejtëm edhe më sipër stilistikisht piktura përfaqëson një nga ansamblet më të arritura, piktorët e së cilës i janë referuar tendencave më të fundit të artit të Kostandinopojës dhe Selanikut. Pjesët e ruajtura të pikturës dëftojnë cilësinë artistike të afreskut ndërsa analogjitë stilistikore të saj me kishën e Shën Klementit (Perivleptos) në Ohër (1294 - 1295), e cila mban autorësinë e mjeshtërve të njohur bizantinë me origjinë nga Selaniku, Eftih dhe Mihal Astrapas, janë evi-dentuar në studime më të hershme[20].

Veprimtaria e ateliesë së tyre është vendosur në fundin e shek. XIII dhe fillimin e shek. XIV dhe është identifikuar edhe në kisha të tjera të rajonit si ajo e Shën Gjergjit (Staro Nagoricane, 1313 - 1318), Shën Nikitës (Shkup, 1307), Kisha e Shën Mërisë Ljeviska (Prizren, 1306 - 1307), kisha e Shën Prohorit (Pcinja, pranë Vranjës), ku piktorët kanë nënshkruar autorësinë e tyre mbi veprën[21]. Disa prej skenave të ruajtura mirë në kishë mbështesin një krahasim të mundshëm, me disa ndryshime të vogla; në Darkën Mistike, Krishti spikat në qendër të kompozimit, detaj që është arritur edhe nëpërmjet tryezës gjysmë sferike. Vendi dhe veprimi i Gjonit, mbeten të njëjta; apostulli mbështet kokën e tij në kraharorin e Krishtit ndërkohë që lëvizjet e këtij të fundit, në rastin e Shën Triadhës janë më të përmbajtura, ndërsa në Staro Nagoriçane ngritja në formë kritike e dorës së Krishtit është më e theksuar[22]. Në Lutjen në Malin e Ullinjve (Fig. 8, a dhe b), sinteza e skenës është analoge me atë të Perivleptos

[17] Papamastorakis T., "A visual...", f. 236.

[18] Për përmbajtjen e mbishkrimit shih: Popa Th., *Miniatura* ..., f. 193.

[19] Foskolou V., "In the reign of the emperor of Rome...": donor inscriptions and political ideology in the time of Michael VIII Paleologos", *Deltion Christianikis Archaeologikis Etairias,* Tomos KZ', Athina, 2006, f. 455.

[20] Dhamo Dh., "Të dhëna...", f. 51 – 52; Giakoumis K., Christidou A., "Image ...", f. 76 – 84.

[21] Në kumtesën e tij autori Miodrag Markoviç parashtron hipotezën se kisha e Perivleptos është realizuar nga dy piktorët, Mihali dhe Eftihi, i cili gjatë kësaj periudhe ka qenë mjeshtri kryesor ndërsa Mihali ka qenë i ri. Pjesa tjetër e ansambleve, të pikturuara në Serbi duke u bazuar edhe në homogjenitetin stilistikor që paraqesin, mund të jenë punim i një mjeshtri të vetëm, Mihalit në bashkëpunim me studentët e tij. Markovic M., "The painter Eutychios – father of Michael Astrapas and protomaster of the frescoes in the church of the Virgin Peribleptos in Ohrid", *Matica Srpska*, 38, 2010, f. 9 – 16.

[22] Shih: Sotiriou M., "L'école macédonienne et l'école dite de Miloutine", *Deltion Christianikis Archaeologikis Etairias*, Periodos D', Athina, 1969, Tab. I.

DO NOT COPY

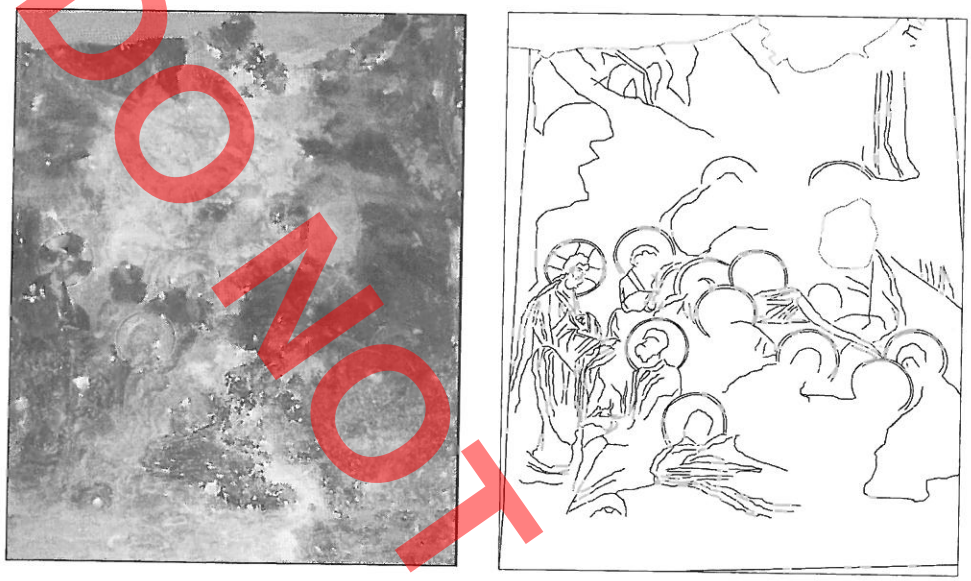


*Fig. 8 (a, b), Lutja në Malin e Ullinjve*

duke pikturuar fazat e njëpasnjëshme të ngjarjes në mënyrë tregimtare, siç ato janë formuluar në Testamentin e Ri. Edhe në skenën e Depozitimit (Fig. 9, a dhe b), skenat duket sikur përsërisin tipat ikonografik të njëra tjetrës[23]. Gjithashtu, në veshjet e disa prej figurave, si manteli i Davidit dhe Solomonit në skenën e Zbritjes (Fig. 10, a dhe b), veshja e engjëllit në kubenë e aneksit veriperëndimor por dhe në disa objekte si enët në skenën e Lindjes dhe të Larjes së Këmbëve (Fig. 11, a dhe b), vërehet ekzistenca e disa mbishkrimeve, me shumë gjasë nënshkrime të vetë piktorëve. Në mantelin e Davidit dhe Solomonit, është pikturuar monogrami M. Lidhjet stilistikore dhe të dhënat mbishkrimore na çojnë në hipotezën se piktura e Shën Triadhës mund të lidhet me atelienë e famshme të Astrapave[24]. Për sa i përket donatorit të kishës, ndonëse emri i tij nuk përmendet në mbishkrimin mbi portën jugore të narteksit, jemi të mendimit se mund të lidhet me Progon Skurën. Konteksti historik dhe karakteristikat hierarkike të organizimit të skenës së Dhurimit dhe grupit perandorak mbi të, janë disa të dhëna rrethanore që udhëzojnë rreth një përfshirjeje të mundshme të kësaj familjeje. Ajo pasi kishte konsoliduar pozitat e saj si pjesë e aristokracisë feudale të Durrësit, pas tërmetit të fuqishëm të vitit 1273, u vendos në Berat duke u imponuar si familje e parë e këtij qyteti dhe duke u dalluar si mbrojtëse dhe themeluese kishash[25]. Ndërmjet elementëve të migruar të kësaj familjeje mendojmë se mund të ketë qenë dhe Progon Skura, një prej pinjollëve më të spikatur dhe më energjik të saj, i cili mbante titullin e lartë bizantin të heteriarkut të madh dhe njëkohësisht ishte dhëndër i perandorit të Bizantit Andronik II Paleolog[26]. Ky personazh e ka konfirmuar

[23] Sotiriou M., "L'école...", Tab. 9a.

[24] Në vitin 1294 / 1295, kur kjo atelie pikturonte kishën e Shën Klementit në Ohër, fondacion i fisnikut shqiptar Progon Skura dhe i bashkëshortes së tij Evdhokia, Mihal Astrapa duhet të ketë qenë në fillesat e veprimtarisë së tij. Kjo mbështetet në mbizotërimin e mbishkrimeve që kumtojnë emrin e këtij të fundit dhe është shpjeguar si një përpjekje e piktorit të ri për të afirmuar vetveten. Mendohet se Eftihi ka lindur diku midis viteve 1230 dhe 1250 dhe mund të ketë qenë shumë plak ose mos të ketë qenë në jetë kur është pikturuar Staro Nagoriçane (1316 / 1317). Shih: Markovic M., "The painter ...", f. 9 – 16.

[25] Xhufi P., *Dilemat e Arbërit. Studime për Shqipërinë mesjetare.*, Tiranë, 2006, f. 80. Gjithashtu prania e familjes Skuraj dëshmohet edhe nëpërmjet shënimeve anësore të Kodikut 27 të Beratit, i datuar në shek. XIII. Shih: Battifol P., *Les manuscrits grecs de Bérat d' Albanie et le Codex purpureus*, Paris, 1886, f. 124 – 125; Kodikët e Shqipërisë, Drejtoria e Përgjithshme e Arkivave, Tiranë, 2003, f. 108. Theofan Popa duke u bazuar në karakteristikat kaligrafike të Kodikut, me shkronja të tipit të mesëm, e daton në shek. XIII. Së bashku me kishën e Shën Triadhës por edhe kishat e tjera të qytetit, si Shën Vllaherna dhe Shën Mëhilli, Kodiku në fjalë dhe pasuria e dorëshkrimeve të ruajtura tregojnë rëndësinë e Beratit si një ndër kryeqendrat e Krishtërimit në Ballkan gjatë shek. XIII dhe XIV, me lidhje të forta ekonomike dhe kulturore me Lindjen dhe me Perëndimin.

[26] Shih: Xhufi P., *Dilemat e Arbërit...*, f. 83, referenca 33.

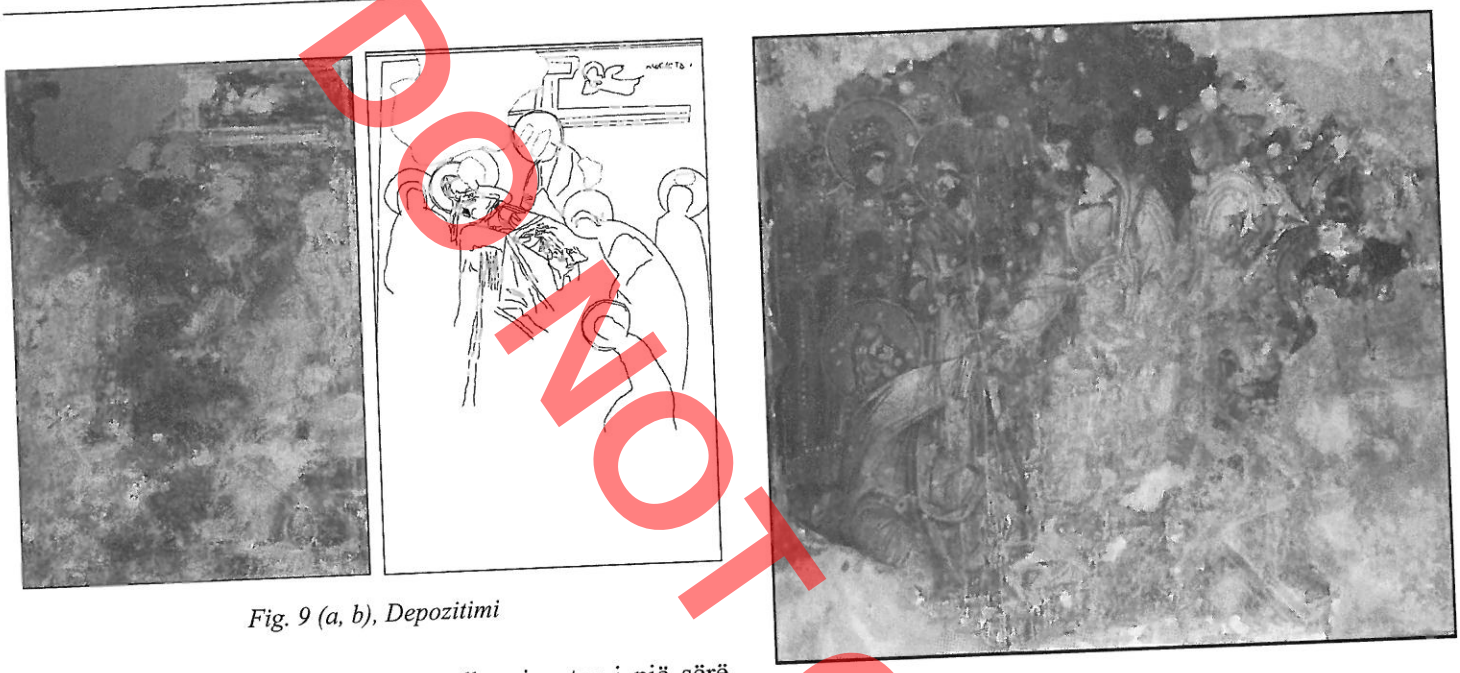


*Fig. 9 (a, b), Depozitimi*

veten si një njeri të përshpirtshëm dhe si autor i një sërë investimesh ndoshta duke shfrytëzuar skemën *adelphaton*[27], d. m. th. dhënien e një kapitali fillestar monetar ose pronash, i cili më pas i siguronte përqindje nga të ardhurat vjetore të manastireve ose kishës. Në fakt përfshirja e Progonit në veprimtari ekonomike në partneritet me elementin kishtar është identifikuar edhe në manastirin e Apolonisë[28], apo në kishën e Shën Klementit (Perivleptos) në Ohër, gjithashtu fondacion i tij. Pra, krahas ndjeshmërisë fetare dhe përkatësisë së tij si subjekt i perandorisë bizantine, fondacionet kishin si përcaktor thelbësor aspektin ekonomik.



*Fig. 10 (a, b), Zbritja*

[27] Për termin shih: Kazhdan A., *Oxford Dicitonary of Byzantium*, Vol. 1, New York, Oxford University Press, 1991, f. 19.
[28] Dhamo Dh., "Afresket e trapezarisë...", f. 224.

DO NOT COPY

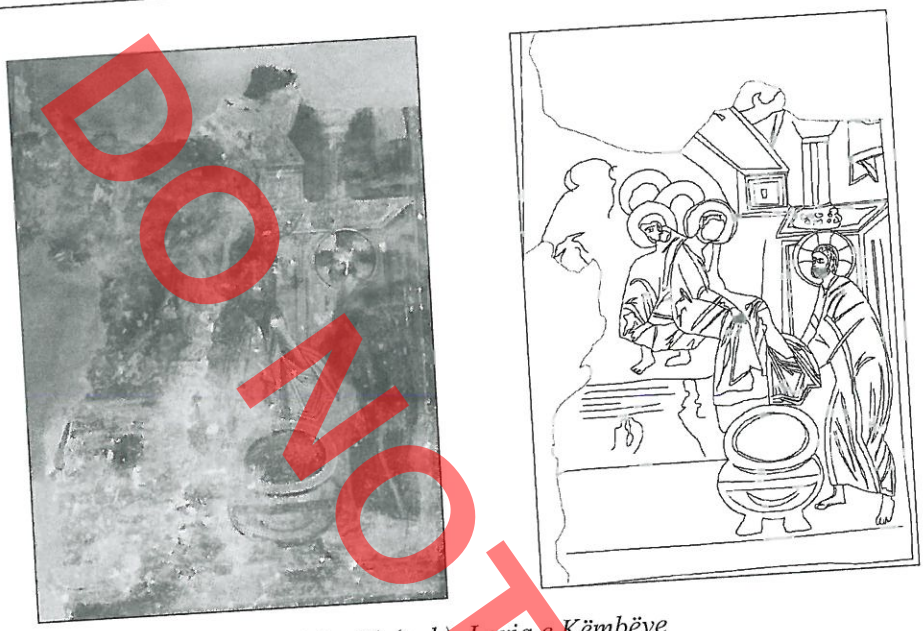


*Fig. 11 (a, b), Larja e Këmbëve*

DO NOT COPY

## PËRFUNDIME

Analogjitë stilistikore të pikturës së Shën Triadhës me pikturën e *katholikonit* të manastirit të Apolonisë[29] dhe kishën e Shën Klementit (Perivleptos) në Ohër, konservatorizmi dhe arkaizmi që karakterizon këto ansamble në krahasim me pikturat e mëvonshme të së njëjtës atelie, na çojnë në dy përfundime: së pari, në lidhje me veçoritë që mbart piktura mund t'i atribuohen rolit më të madh të Eftihit në konceptimin artistik të veprës në fjalë dhe së dyti, që ato mund të lidhen me figurën e Progon Skurës. Gjatë gjysmës së dytë të shek. XIII, kur atelieja e Eftihit dhe Mihalit punonte për llogari të bujarit shqiptar, nënshkruante veprat e saj në greqishten bizantine, ndryshe nga punimet e mëvonshme si Staro Nagoriçane[30], ç'ka pajtohet me përkatësinë e Skurajve si subjekte të perandorisë bizantine. Duke gjurmuar lëvizjen historike të kësaj familjeje, të cilat e vendosin atë në qytetin e Beratit menjëherë pas vitit 1273, propozojmë një datim më të hershëm të Shën Triadhës se sa viti 1295, kur Progon Skura u zhvendos në Ohër për të mbrojtur frontin maqedon si mëkëmbës i perandorit të Bizantit. Megjithatë, mendojmë se studimet e mëtejshme në programin e kishës dhe përqasjet më të detajuara krahasuese me veprat e tjera atribuuar ateliesë së Astrapave, si dhe ndërhyrjet restauruese për konsolidimin dhe pastrimin e pikturave, të cilat do të mundësonin lexueshmëri më të lartë të mbishkrimeve, do të japin fakte më bindëse mbi veprimtarinë e tyre në kishën e Shën Triadhës dhe njëkohësisht do të argumentojnë më mirë stadin që përfaqëson kjo pikturë në kompleksin artistik të Astrapave.

[29] Për sa i përket manastirit të Apolonisë, mendojmë se veprimtaria e ateliesë së Astrapave të pajtuar për llogari të Progon Skurës lidhet me pikturën e *katholikonit*. Analogjitë me Trapezarinë nuk janë të karakterit stilistikor por konsistojnë në përfshirjen e disa skenave me tematikë të rrallë monastike. Për sa i përket ndryshimeve në teknikë dhe në stil midis këtyre dy kompleksesve, të cilat mendojmë t'i shtjellojmë në një punim të ardhshëm, dëftojnë për veprimtarinë e një atelieje tjetër me impulse perëndimore.

[30] Zarras N., Inscriptions from the church of st. George at Staro Nagoricino, *Deltion Christianikis Archaeologikis Etairias*, Periodos D', Tomos LA, Athina, 2010, f. 115 – 126.

Era XhAFERAJ
Irklid RISTANI

DO NOT COPY

# OBSERVATIONS ON THE MURAL PAINTINGS OF THE CHURCH OF HOLY TRINITY (BERAT)

The mural paintings of the church of Holy Trinity at the castle of Berat have been subject of a number of scholarly studies, which have already established its affiliation to the group of works of Palaeologian Renaissance. The stylistic study of the murals shows characteristics of the painting of Macedonian school and reveals close analogies to the works attributed to Eutychius and Michael Astrapa, especially when compared to the church of St. Mary Peribleptos (Ohrid). Fragments from artists' signatures in the garments of different saints and vessels show a previously recorded practice between the scholarly studies in the works attributed to the workshop of Astrapas. Regarding the identification of the donor represented in the composition of the narthex right below the imperial portrait, we believe that it may be a member of the eminent family of Sgouroi, which according to the documentary sources as the Codex 27 of Berat 13th century AD), migrated to Berat after the earthquake of 1273 dominating within the local aristocracy. Given the hierarchic position of the donor's composition and the imperial portrait and the documentary and epigraphic sources we believe that the church of Holy Trinity may have been commissioned by Progonos Sgouros. These kinds of partnerships among Progonos Sgouros and the ecclesiastic component, recorded at the *katholikon* of the church of Apollonia, church of St. Mary Peribleptos and probably at the church of Holy Trinity, show that beside the religious sensitivity of Progonos and his affiliation as subject of Byzantine Empire, it had also an economic determinant. Probably through the institution of *adelphaton*, Progonos assured himself permanent incomes and benefits. Regarding the dating of the church, based on stylistic and historical analysis, we consider that it precedes the date 1295, time when epigraphic data witnesses the presence of Progonos in the region of Ohrid.

DO NOT COPY

**monumentet**
**2009-2010**

Luan PËRZHITA

DO NOT COPY

# VËSHTRIM MBI ORGANIZIMIN KISHTAR NË DARDANI

Në shekullin IV mbas Kr. si në të gjithë vendet e asaj kohe, edhe në Dardani u pranua feja e re e kristianizmit. Një aktivitet i tillë vërtetohet mjaft mirë edhe nga të dhënat arkeologjike dhe nga burimet e kohës, të cilat përmbajnë një korrespondencë të plotë me kishën e krishterë të asaj kohe (Fig. 1).

Kërkimet e viteve të fundit në Kosovë treguan se qendrat e kësaj periudhe po përcjellin vlera pas në mesjetë. Një aktivitet i tillë plotësohet mjaft mirë jo vetëm nga burimet e kohës, por dhe nga të dhëna arkeologjike. Disa monumente paleobizantine, qyteza apo fortifikime, përbëjnë një lëndë me rëndësi për këtë epokë. Studimi i tyre sapo ka filluar të

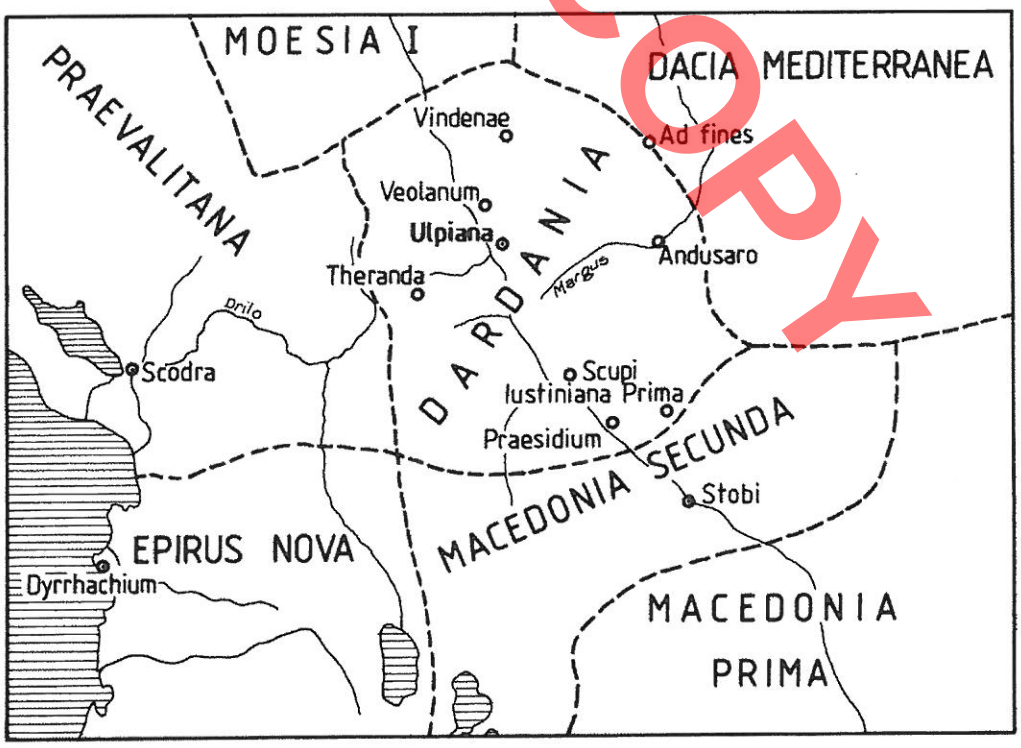



*Fig.1 harta e provincave shek IV mb. Kr.*

DO NOT COPY

plotësojë një pamje të re mbi arkeologjinë dhe arkitekturën paleokristiane në Kosovë. Panorama topografike e shtrirjes së monumenteve të periudhës paleokristiane u zgjerua mjaft si rezultat i kërkimeve arkeologjike, që u kryen në Kosovë, në kuadrin e ekspeditave përnjohëse gjatë viteve 2000-2006[1]. Gjurmimet arkeologjike treguan për një dendësi vendbanimesh të tipave të ndryshëm, që ndodhen në rajonin që përfshin pellgun e Drinit të Bardhë si dhe të lumenjve të tjerë si, Lumbardha e Pejës, lumin e Klinës, Erenikun e Gjakovës, Mirushën e Malishevës etj. Disa monumente paleobizantine, qyteza apo fortifikime përbëjnë një lëndë me rëndësi për këtë epokë. Studimi i tyre ka filluar të plotësojë një pamje të re mbi arkeologjinë dhe arkitekturën paleokristiane në Kosovë (Fig. 2).

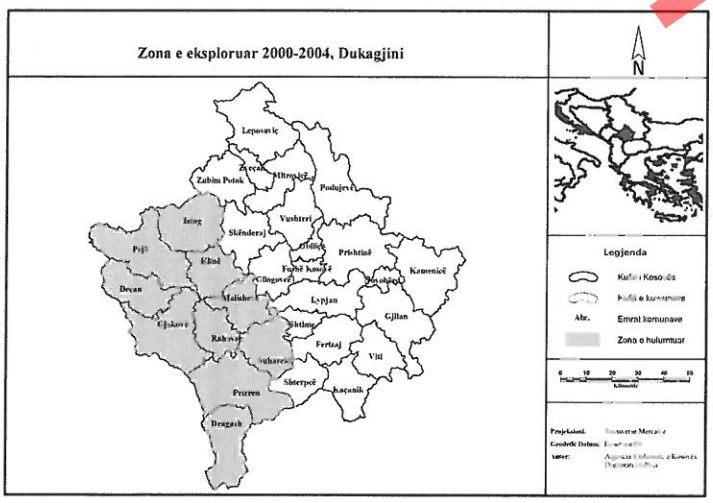



*Fig.2- Zona e eksploruar 2000-2004*

Duhet të theksojmë se gjurmimi i kishave të hershme në Kosovë gjatë dekadave të fundit është anashkaluar. Aktiviteti kryesor në këtë fushë ka qenë drejtuar vetëm në kishat e periudhës së shekujve XIV dhe më vonë. Është me mjaft rëndësi të përmendim zbulimet e bëra më parë në fushën e arkitekturës paleokristiane si dhe një sërë rezultatesh të reja që janë arritur gjatë viteve të fundit në Kosovë. Gërmimet e reja arkeologjike në qytezën e fortifikuar të Korishës (Prizren)[2], Harillaqit (Fushë-Kosovë)[3], Kastercit (Suharekë)[4], kanë sqaruar përveç sistemit fortifikues dhe kisha të periudhës paleokristiane, duke i vendosur këto qyteza në grupin e monumenteve të shekullit VI në Dardani (Fig.3 a-b).



*Fig.3.a. Apsida e kishës paleokristiane (Korishë- Prizren)*

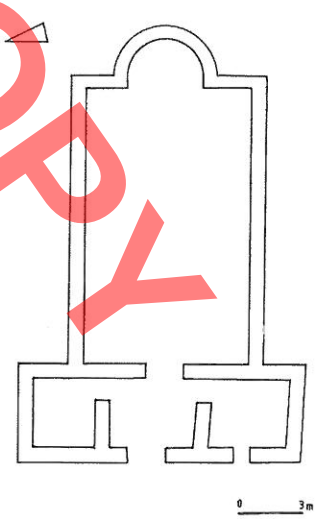



*Fig. 3.b Planimetria e kishës (Korishë- Prizren)*

[1] Përzhita, L., Luci, K., Hoxha, G., Bunguri, A., Peja, F., Kastrati, T. *Harta Arkeologjike e Kosovës* I, Prishtinë 2006.

[2] Hoxha,G. "Mbi gërmimet arkeologjike në kishën paleokristiane të fshatit Korishë (21 maj-12 qershor 2004", *Kosova Arkeologjike,* 1-2005, Prishtinë 2006, f. 167-173.

[3] Peja, F., Hajdari, "A. The fortress of Harilaq, L'Illyrie Méridionale et l'Epire dans l'antiquité V", *Actes du IV Colloque International de Grenoble* (10-12 octobre, 2008) volume II, Paris, f. 479-482.

[4] Përzhita, L., Hoxha, G. *Fortifikimet e shekujve IV-VI në Dardaninë Perëndimore,* Tiranë 2003.

Ndërtimi i një sërë objektesh kulti në territorin tashmë të hulumtuar siç janë ato të Vërmicës, Banja afër Pejës, apo gjurmë të një abside, janë zbuluar gjatë hapjes së rrugës Pejë–Banjë, të cilat datohen në shekujt IV-V[5]. Po ashtu, kisha e Bela Cerkvës dhe ajo e Studenicës janë ngritur mbi struktura më të hershme të cilat datohen në shekullin e VI. Këtij grupi i shtohet dhe kisha e shën Angjelit në Prizren, e cila, ndonëse e datuar në shekujt X, nga skulptura dekorative dhe fragmentet arkitektonike mund të datohet në periudhën paleokristiane[6] (Fig.4).

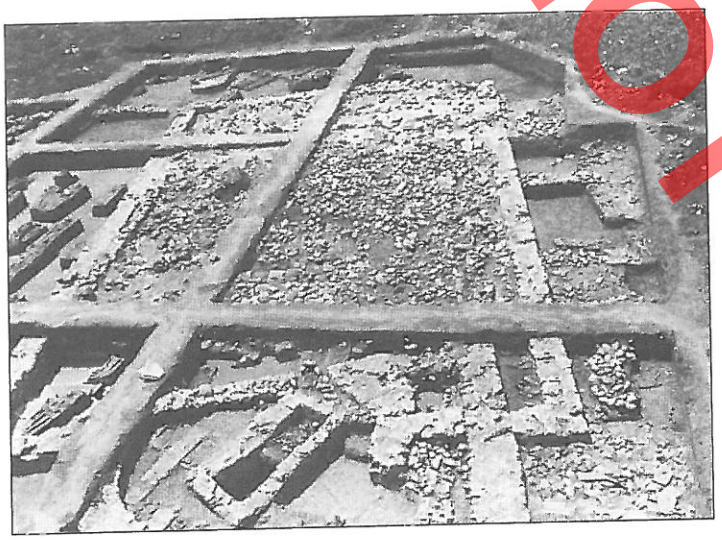


*Fig.4. Kisha paleokristiane (Vermicë - Prizren)*

Natyrisht për të ardhur deri në shekujt e mesjetës, shoqëria dardane ka kaluar disa momente historike mjaft të rëndësishme gjatë antikitetit të vonë. Një ndër rrugët, që kjo shoqëri kaloi, ishte ajo e kristianizimit e cila u shoqërua me presionin e pandërprerë që bënin sulmet barbare. Në vitet 600-602, bizantinët e braktisën limesin e Danubit dhe kështu hapën rrugën për depërtimin e sllavëve në Ballkan. Në disa dokumenta historike të viteve 602-618 njoftohemi mbi dyndjet avaro-sllave në Dardani, të cilët sulmuan Naisin dhe Serdikën dhe kryen masakra të mëdha mbi popullsinë dardane.

Qendra kishtare e dardanëve del në dokumentacionin historik në vitin 325 me kryeqendër Shkupin. Dokumenti i parë i shkruar, që flet për organizimin e kristianizmit në provincën e Dardanisë është ai i Koncilit të Parë, organizuar nga perandori Konstandin në vitin 325 pas Kr., ku përmendet emri i peshkopit të metropolit të Dardanisë[7]. Megjithatë, burime të ndryshme tregojnë se territori dardan kishte përqafuar shumë më herët idetë e kristianizmit. Një tregues mjaft domethënës për këtë është përmendja e martirëve dardanë, *Florit* dhe *Laurit*, të cilët kanë zhvilluar aktivitetin e tyre në Dardani në mesin e shekullit të II pas Kr. Në *Acta Sanctorum* përmendet atdheu i martirëve që është Dardania si dhe vendi i martirizimit Ulpiana. Po ashtu rezulton se në Konsilin e Nikesë ishte dhe peshkopi i Dardanëve «*Dacus Dardaniae*»[8].

Një qendër tjetër me rëndësi për zhvillimin e fesë së krishterë në Dardani, përveç Scupit paraqitet Ulpiana, e cila në shekullin IV dokumentohet në rangun e një selie peshkopale. Në organizimin e saj Dardania përgjatë shekujve IV dhe V ka patur disa dioqeza si në *Scup, Ulpianë, Neutina, Diokletiana, Mariana, Justiniana Prima, Stobi* etj. Sipas dokumentacionit historik të kohës gjatë viteve 552-559 shpërthyen në Dardani revolta të mëdha fetare në qytetin e Ulpianës, për shkak të vendimit të *"Tria Capitula"*[9]. Një fenomen i tillë në atë periudhë lidhet me mospajtueshmërinë e drejtuesve dardanë të fesë me vendimin e papa Virgjilit. Kjo, me sa duket shpreh në radhë të parë krijimin e strukturave të qëndrueshme të fesë kristiane dardane dhe politikën e saj të rëndësishme që kishte ajo në hierarkinë në përgjithësi, pasi siç tashmë dihet, ato nuk nënshkruan në konsilin që mbajti Papa Virgjili për dënimin e "Tria Capitula". Por, ky dokument ka një rëndësi të madhe pasi aty përmendet e gjithë Peshkopata e Dardanisë dhe shënohen përfaqësuesit nga Dardania si arqipeshkvi i Justinianës së Parë, *Benenatin, Sabini* nga Zapara, profekti nga Naissusi dhe peshkopi i Justiniana Secundës, *Pali* etj. Njëkohësisht janë përmbledhur të gjithë letrat e ruajtura për Kishën Dardane siç janë ato të Papës Celestin I, Inoçent I (v. 414), Gelaz I (v. 493), Simaku (v. 513 ), Gërgurit të Madh (v.592) apo të perandorëve[10].

[5] Mirdita, Z. *Krishtenizmi ndër shqiptarët*, Zagreb 1998; GJINI.G, Ipeshkvia Shkup – *Prizren nëpër shekuj,* Zagreb 1992.
[6] Gjini, G., "Ipeshkvia Shkup", *Prizren nëpër shekuj,* f. 26.
[7] Honigman, E. "Recherches sur les listes des Pères de Nicés et de Constantinople", *Byzantion,* 11, 1936, f. 442.
[8] Gjini, G. Ipeshkvia…. f. 27.
[9] Gjini, G. Ipeshkvia….,f.35.
[10] Cuhlev, D. *Istorija na Blgarskata Crkva* (864-1186) I, Sofija 1911,128,171;

DO NOT COPY

DOKUMENT

Në novelën e dytë CXXXI (v.545)[11], perandori me origjinë dardane i Bizantit, Justiniani rregulloi statusin e arkipeshkvit dhe të vikariatit të Justiniana Primës. Njëkohësisht këtu shënohet edhe korrespondenca e bërë nga peshkopët dardanë, veçanërisht perandori Leoni I August, nënshkruar nga peshkopi Ursili, Dalmati dhe Maksimi, apo letra tjetër drejtuar papa Gelazit, etj..

Prania e kishës, e cila ishte e lidhur me popullsinë autoktone të krishterë, dëshmon se Dardania nuk u sllavizua nga paganët e stepave. Në vitin 787 peshkopët e Dardanisë morën pjesë në koncilin e Nikesë, ndërsa perandori bizantin Leoni III (717-741) vuri nën vartësinë e patriakut të Kostandinopojës edhe peshkopatën e Justiniana Primës[12]. Peshkopata e Shkupit na del përsëri në dritën e dokumentave të vitit 864, në të cilin prijësi bullgar, Borisi, u pagëzua si i krishterë në kishën e Ballshit së bashku me popullin e vet. Kjo dëshmon se banorët e Dardanisë jugore nuk ishin sllavë, por i përkisnin popullsisë autoktone dardane.

Konvertimi i popullsisë iliro-dardane në të krishterë përkoi me dy valët e mëdha të dyndjeve barbare nëpër trevat e tyre në Ballkanin Perëndimor. Vitet 700-850 shënojnë fillimin e procsit të ndryshimeve ndërmjet Lindjes dhe Perëndimit. Dy shekujt e parë, pas ardhjes së sllavëve në territorin e Dardanisë, janë të errët dhe plot paqartësi, jo vetëm për historinë por veçanërisht për situatën kishtare.

Gjatë shekullit IX-XII, sllavët vendosen në Ballkan dhe kryen proçesin e gjatë të kristianizimit të tyre. Mungesa e materialit historik ka krijuar vështirësi në lidhje me sqarimin e situatës për këtë periudhë, pasi ajo është e shoqëruar dhe me mungesën e të dhënave kishtare të Perandorisë Bullgare për shekullin e IX. Me ardhjen e sllavëve, pa dyshim, u shkatërrua rëndë jeta kishtare që kishte lulëzuar deri në atë kohë. Për një kohë u shkëputën të gjitha lidhjet me Romën si dhe me qytetet e tjera të bregdetit. Një informacion tjetër thotë se Scupi ka vazhduar deri në fund të shekullit VIII, pasi një ipeshk dardan ka marrë pjesë në Koncilin VII Ekumenik të vitit 787[13]. Gjatë sundimit të Leonit III, 717-741, vërejmë se peshkopata e Justiniana Primas ishte në vartësi të Konstandinopolit. Në vitin 787 peshkopët e Dardanisë morën pjesë në koncilin e Nikesë, ndërsa perandori bizantin Leoni III (717-741) vuri nën vartësinë e patriakut të Kostandinopojës edhe peshkopatën e Justiniana Primës[14]. Peshkopata e Shkupit na del përsëri në dritën e dokumentave të vitit 864 në të cilin, prijësi bullgar, Borisi, u pagëzua si i krishterë në kishën e Ballshit së bashku me popullin e vet[15]. Kjo dëshmon se banorët e Dardanisë jugore nuk ishin sllavë.

Po ashtu, peshkopata e qytetit të Shkupit del në dokumentat e vitit 864 si një qendër kishtare e rëndësishme. Në kohën e sundimit të perandorit Boris (852-889), i cili luhatej midis Romës dhe Konstandinopolit, perandori iu drejtua Koncilit VIII të Përgjithshëm në Kostandinopojë (869 - 870), në të cilin u vendos që Bullgaria të përfshihet në mbikqyrjen e Patriarkanës së Kostandinopojës ku do të përfshihet dhe Dardania[16].

Vetëm në shekullin e X dioqeza e Shkupit përmendet në mesin e dioqezave të tjera të perandorisë së gjerë të Samuelit. Kjo është hera e parë, që pas vitit 602, që në burimet kishtare përmendet *Eccelesia Scupina* e dikurshme.

Gjatë shekujve IX-XI autoriteti bizantin veç bregdetit shtrihej edhe në thellësi të vendit. Më shumë se një përpjekje për të krijuar një lidhje tokësore me metropolet, kontrolli i rrugëve të vjetra romake nëpër luginat e lumenjve lidhej me interesin për metalet, veçanërisht për ato të pjesës verilindore të Dardanisë. Dihet me siguri që në fillim të shekullit XI serbët shpesh herë sulmonin Zveçanin dhe Lipjanin, dy qendra të fortifikuara[17]. Nga ana tjetër prezenca e vazhdueshme e popullsisë vendase përgjatë këtyre rrugëve provohet nga vendbanimet e rëndësishme arbërore të dëshmuara në Dollc Zym, Ponorc, Kosharë, Kusarë, Zitza, Gjonaj, Vermicë, Zatriq[18] etj. Ky fakt duhet lidhur me kujdesin e administratës bizantine për të siguruar transportin e metaleve

Backallov.A, "The Early Middle Ages", *The archeological treasures of Kosovo and Metohija,* f. 376.

[11] Golubinjskij, E. Kratkij očerk istorija Južnih Slovena, *ZRVI* 2, 1953 f, 52-61.

[12] Cuhlev, D. *Istorija na*..., f. 128,171.

[13] Golubinjskij,E. *Kratkij očerk istorija Južnih Slovena,* f, 52-61.

[14] Cuhlev, D. *Istorija na* ... f. 128,171.

[15] Ceka, N. *Ilirët,* Tiranë 2000, f.162.

[16] Gjini, G. *Ipeshkvia* .., f.79.

[17] *Kosovo nekade i danas,* Beograd 1973.

[18] Përzhita, L., Hoxha, G., *Fortifikimet*..., Përzhita, L., Hoxha, G. "Rechercher sur les forteresses de la basse antiquité et du moyen âge dans le basin de Drini i Bardhë", *Studia Albanica,* Tiranë 2002, f 133-156.

nga trevat e Dardanisë përmes luginave të Drinit. Komunikimet natyrore dhe kushtet e favorshme të jetesës në rajonin e Kosovës kanë ndihmuar që këto të jenë territore tërheqëse për vendbanime. Duke iu referuar materialit të publikuar më parë, i cili vjen nga ekspeditat survejuese në terren si dhe nga gërmimet arkeologjike, mendojmë se qendrat e periudhës së hershme mesjetare përfshijnë disa vendbanime të tipit qytezë, të cilat janë me origjinë nga antikiteti i vonë. Në brendësi të tyre janë ndërtuar objekte kishtare të shekujve IX-XI, siç mund të veçojmë qendrat në Prizren, Ujmirë, Dollc, Harillaq, Vlashnje, Pejë, Pecë[19] etj.. Kalimi nga strukturat e administratës *kishtare* të fazës së parë (deri në fundin e shek. VI- fillimin e shek. VII) në atë të fazës së dytë, që dokumentohet në shek. IX – X, sigurisht nuk duhet të jetë bërë menjëherë. Periudha e mesjetës së hershme është karakterizuar nga ndërtimi i disa kishave të vogla. Më i rëndësishëm akoma është fakti i vazhdimësisë kishtare, e cila lidhet me qëndresën e komuniteteve të hershme të krishtera. (Fig. 5 a-b-c-d-e)

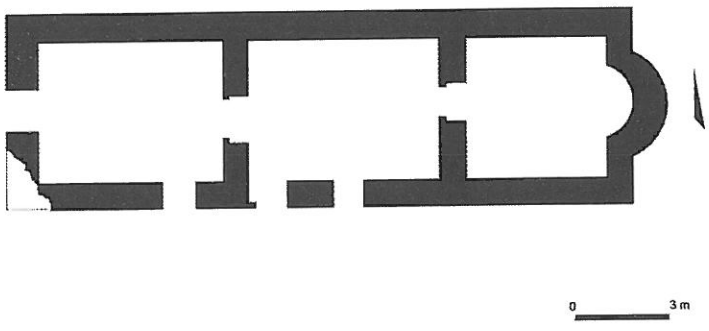



*Fig.5 a. Plan. kisha Ujmire-Klinë*

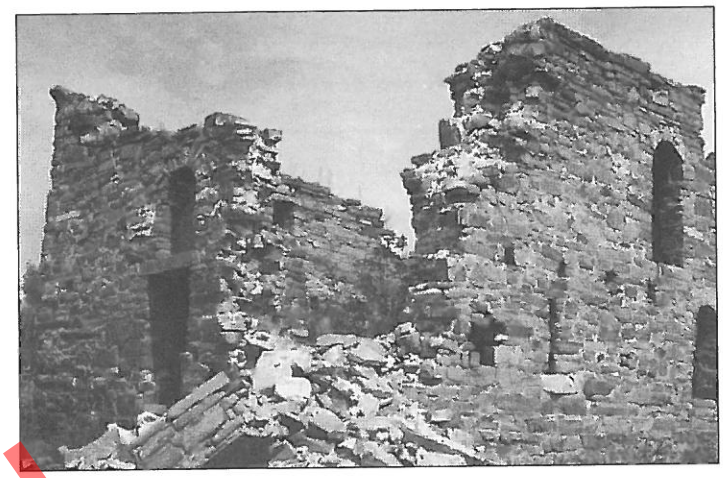


*Fig.5 b. Kisha Ujmirë- Klinë*

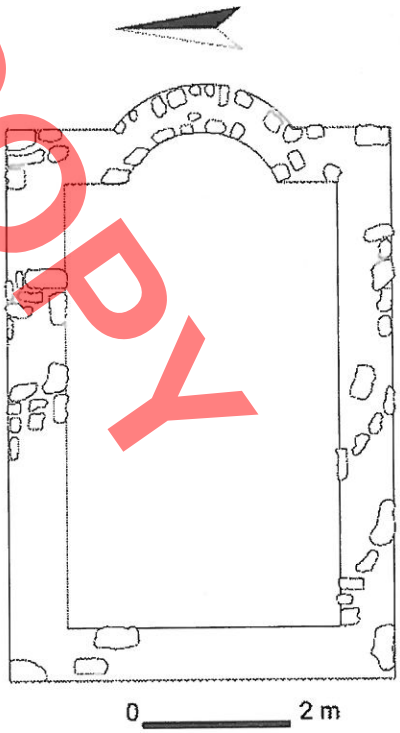



*Fig.5 c. Kisha e Shën Kollit- Prizren*

[19] Përzhita, L., Hoxha, G. "Recherches sur les forteresses de la basse antiquité dans le territoire de Dardanie Occidentale, L'Illyrie Méridionale et l'Epire dans l'antiquité IV", *Actes du IV Colloque International de Grenoble* (10-12 octobre, 2002), Paris, f. 475, fig.10.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

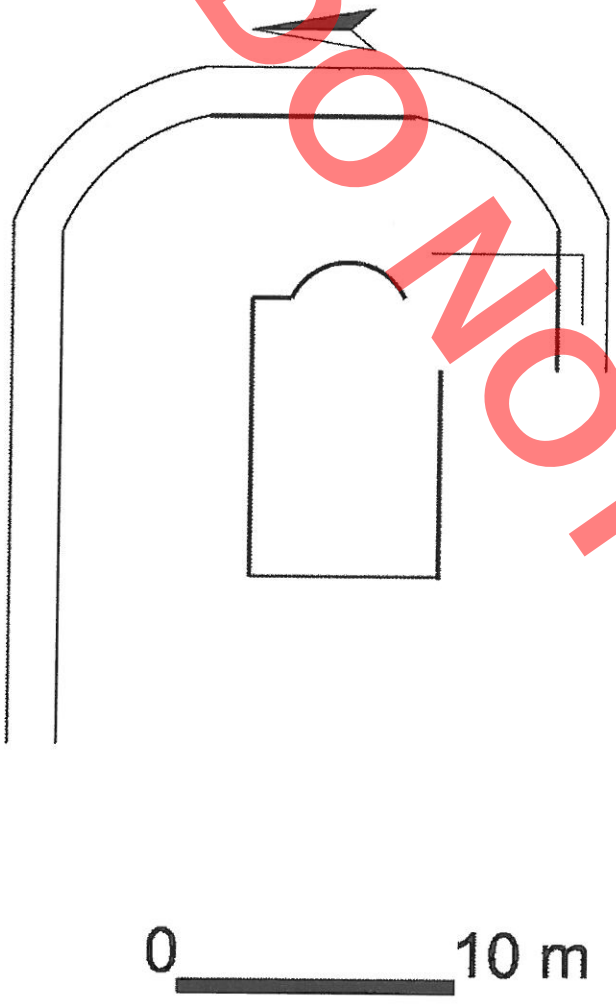



*Fig.5.d. Kisha e Shën Gjergjit- Prizren*




*Fig.5e- Kisha ne Shishman te Bogës- Gjakovë*

Sllavët e pranuan krishtërimin vetëm pas mesit të shek. IX, kur bullgarët u kthyen të krishterë me vendim të carit të tyre Boris, ndërkohë që popullsia shqiptare e Kosovës ishte plotësisht e formuar gjatë dyndjes së fundit bullgare të gjysmës së dytë të shek. IX.

Siç vërehet nga kjo ekspoze e shkurtër, hulumtimet rreth shekujve të errët të mesjetës kanë nevojë për një thellim të mëtejshëm e më serioz, në mënyrë që të sqarohen një sërë problemesh që lidhen me këtë fushë kaq të rëndësishme të historisë ballkanike.

Luan PËRZHITA

# AN OVERVIEW ON THE ECCLESIASTICAL ORGANISATION IN DARDANIA

DO NOT COPY

In the 4th century AD, Christianity became the new official religion in Dardania. The research of recent years in Kosovo has shown that settlements of this period are a source of unique value in shedding light on the process of the urbanisation of this region, which occurred mainly under the rule of Justinian and continued into the medieval period. Numerous early Byzantine monuments, towns and fortifications represent an important body of evidence in relation to this era; their recently initiated study has already began to help us configure a new picture of the early Christian archaeology and architecture in Kosovo.

The picture of the topographic distribution of monuments of the early Christian period has greatly expanded thanks to archaeological research carried out in the territory of Kosovo as part of the 2000-2006 survey project. Archaeological evidence attests to a dense presence of settlements of various nature in the region that stretches over the following river valleys: Drin i Bardhë, Lumbardha (Peja), Klina, Ereniku (Gjakova), and Mirush (Malisheva). The investigation of early churches in Kosovo was not within the scope of this project. Research on religious monuments focused mostly on churches of the period from the 14th century onwards.

The recent archaeological excavation at the fortified citadels of Korisha (Prizren), Harillaq (Kosovo Plain) and Kasterc (Suhareka) have shed light not only on the nature of fortification systems, but also of the early Christian churches, thus including these towns in the group of Dardanian 6th century settlements.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Prof. Asoc. Dr. Florian NEPRAVISHTA
MSc. Ark. Ani ÇUEDARI

# "KAFJA E MADHE" NË SHKODËR

## STUDIMI HISTORIKO-ARKITEKTONIK I MONUMENTIT DHE PROJEKT-IDEJA E RESTAURIMIT TË TIJ

### 1. Hyrje

Ndërtesa e "Kafes së Madhe", vepër e arkitektit Kolë Idromeno, është një nga monumentet më përfaqësuese të ndërtimeve qytetare të fillimit të shek. XX-të në qytetin e Shkodrës. Për vlera të veçanta artistike dhe arkitektonike, tiparet tipologjike e morfologjike, në vitin 2007, ajo është shpallur monument i kategorisë së parë. Ndërtesa ndodhet në një nga pikat më të rëndësishme dhe strategjike të qytetit të Shkodrës. E zhurmshme dhe lozonjare, ajo ishte destinacioni i preferuar për t'u arritur i vizitorëve dhe i qytetarëve të Shkodrës. Ndërtesa pozicionohet në shëtitoren qendrore të qytetit, në "Pjacën" ku pjesa më e mirë e ndërtesave kryesore të saj deri te "Dugajt e reja" ishin projektuar nga vet Idromeno.

Sot ndërtesa e "Kafes së Madhe" ka humbur përdorimin e saj tradicional si rezultat i amortizimit të thellë, mungesës së mirëmbajtjes sistematike, çka ka sjellë dëme të konsiderueshme të eksterierit, interierit dhe deri diku të strukturës konstruktive. Monumenti, pjesë e koleksionit të veprave të tipit neoklasik të Idromenos, ka humbur shkëlqimin e dikurshëm. Mungojnë në atmosferën e saj të ngrysur tashmë, meloditë e mirëseardhjes që luheshin dikur nga orkestra. Dëgjohet vetëm jehona e zërave të së kaluarës.

Ndërsa shkelim në dyshemenë e shkatërruar dhe përshkojmë hapësirat e njëpasnjëshme "të sëmura", kërkojmë instinktivisht të gjejmë në ajrin e vërtitur mureve të Kafesë, zhurmën dhe njëkohësisht intimitetin e vjetër që ofronte kjo ndërtesë. E vërteta e saj janë njerëzit e qytetit të humorit dhe të kulturës. Për hir të tyre dhe të monumentalitetit që ajo mbart, duhet risjellë në jetë.

### 2. Studimi historik

Shkodra, si qendër Vilajeti dhe ndërlidhëse e tregtisë së rajonit, shkëlqente në shekullin e XIX si një ndër qytetet kryesore të Shqipërisë[1], duke u zhvilluar në kohë dhe duke përmirësuar gjithmonë e më shumë pozitat ekonomike mes zhvillimit social e pasurimit të shpirtit kulturor. Dashuria

[1] Shkodra, Z. *Qyteti shqiptar gjatë kohës së Rilindjes (1831-1912)*, Tiranë, 1988.

DO NOT COPY

me të cilën u ngjiz dhe i mbijetoi "Kafja e Madhe" rrjedhës së kohës është e lidhur ngushtë me historinë dhe kulturën e këtij qyteti.

### 1.1 Vështrim historik mbi arkitektin Kolë Idromeno dhe periudhën në të cilën jetoi e projektoi "Kafen e Madhe".

Nikolla (Kolë) Idromeno (1860 – 1939) lindi në qytetin e Shkodrës në periudhën e Rilindjes Kombëtare Shqiptare (Fig.1).

Ai përjetoi rilindjen, ditën e pavarësisë dhe shumë ditë të tjera të vështira e me dritë të krijimit të shtetit dhe Mbretërisë Shqiptare[2]. Si pjesë e një mjedisi civilizues e shumë të zhvilluar për kohën, bashkë me qytetarët e tjerë shkodranë, Idromeno ndjeu fillimet e kapitalizmit, shkëmbimet tregtare të produkteve të ndryshme agrare, shfrytëzimin e pyjeve apo të ardhurat që vinin nga zejtaria. Ishte i dukshëm sofistikimi i jetës së klasës borgjeze vendase në sajë të kontaktit të vazhdueshëm me borgjezinë Evropiane dhe influenca e kulturës venedikase e më pas asaj Austro - Hungareze[3]. Krijimtaria e tij e gjithanshme si arkitekt, piktor, urbanist, skulptor, fotograf, muzikant, kompozitor, skenograf dhe krijues maskash, shpërtheu në periudhën midis shekujve XIX-XX, duke pasur si udhërrëfyes patriotizmin.

Megjithëse i ati, Arsen Idromeno[4], nga i cili trashëgoi prirjen për artin dhe talentin për vizatimin, ishte marangoz autodidakt, Kola nisi shkollimin në gjuhën italiane, në moshën shtatë vjeçare pa iu penguar dëshira për të mësuar gjuhën amtare[5]. Vizatimet e tij të para u ndoqën nga klerikët (1867-1871) dhe më vonë nga piktori dhe fotografi i njohur Pjetër Marubi (1871-1874)[6]. Metodologjia e të mësuarit në Shqipëri do të ndryshonte shumë nga ajo e Akademisë së Arteve të Bukura në Venecia, ku i ati e dërgoi në 1875.

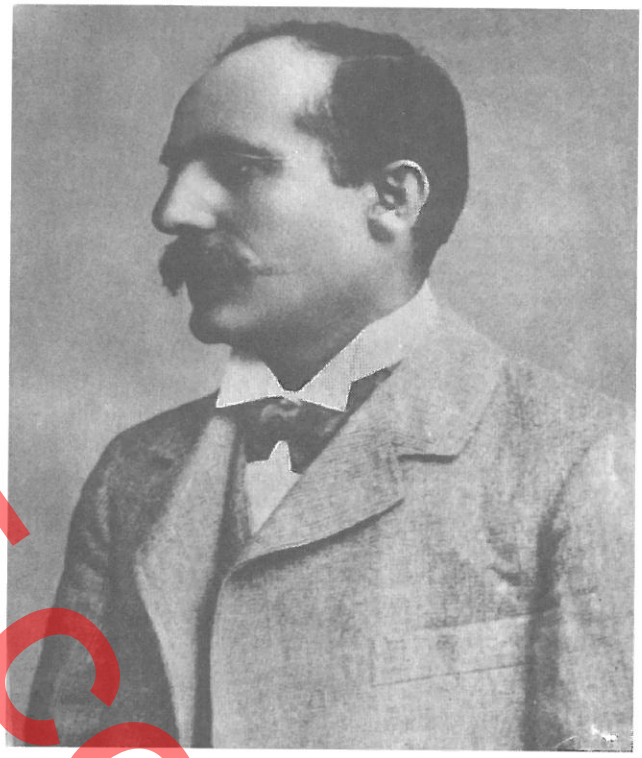


*Fig. 1. Portret i Kolë Idromenos.*

Pavarësisht talentit dhe aftësive të shkëlqyera të tij, Kola nuk u përshtat dot me disiplinën e ngurtë e rregullat e ashpra të Akademisë, duke u ndjerë i nënvlerësuar nga ndjenja e superioritetit që dominonte te profesorët. Zhgënjimit ndaj kësaj përqasjeje të mësuari, i bëri ballë rastësia dhe fati i njohjes e familjarizimit me një piktor venecian, i cili e bëri asistentin e tij për dy vjet, duke e penguar kështu që të linte Venecian njëherë e përgjithmonë.

Në 1878, pas kësaj përvoje dhe ndërprerjes së studimeve, ai u kthye sërish në qytetin e tij, me dëshirën e madhe për të kontribuar në lëvizjen patriotike, për të sjellë në arkitekturë dhe në artet e bukura kulturën perëndimore. Risia e parë ishte kinematografia, kontratë, të cilën e nënshkroi në 1912[7] dhe do ta pasonte me projektimin dhe ekzekutimin e rreth 100 ndërtesave private dhe publike, në fshat e qytet, si p.sh.: Centrali Elektrik i Shkodrës, Fabrika e Këpucëve, Fabrika e Tjegullave Marsejeze, ndërtesat në zonën e "Pja-

[2] *http://www.mashpedia.com/videoplayer.php?q=AELk543RBG8-Kole Idromeno Dokumentare*

[3] Miraj, L., Barushi, K. , Deda, B. , "Kolë Idromeno and the Neoclassical Architecture in Shkodra", *International Conference in Technology and Cooperation,* UBT Prishtinë 2-3 Nëntor 2012.

[4] Pasardhës nga familjet më të njohura të Pargës (Greqi) u martua me Roza Saraçi dhe bënin pjesë në komunitetin ortodoks të qytetit të Shkodrës.

[5] Miraj, L.., Barushi, K. , Deda, B. , "Kolë Idromeno ...

[6] *http://www.albanianart.net/painting/idromeno/idromeno.html*

[7] *http://www.revistajava.al/reportazh/2012118/shkodrapas-idromenos - Ben Andoni*

cës"[8], "Kafja e Madhe", rikonstruksionin e Xhamisë së Parrucës, Kishën Françeskane "Arra e Madhe", Kishën e Shirokës, Kishën e "Vaut të Dejës", banesat e disa prej familjeve të shquara katolike të atyre viteve, banesën e vet, etj. e deri tek zbukurimet e tavanit në "Kishën e Madhe". Duke respektuar e vlerësuar trashëgiminë progresive, Idromeno ritrajtoi objektet ekzistuese apo ansamblet me vlerë urbanistike-arkitekturore[9]. Puna e tij e palodhur 60 vjeçare bënte të mundur të lexohej një kujdes në sinkronizmin e ndërtesave të realizuara me njëra tjetrën, çka linte gjurmë në kujtesën e kujtdo që vizitonte qytetin. Gjithashtu, ai ishte krijues i fizionomisë së qendrës historike të qytetit të Shkodrës, formuluar në fillim të shek. XX.

Talenti dhe dashuria e tij më e madhe ishin artet e bukura, prandaj emri i tij lidhet më shumë me to. Pikturat e Idromenos, kryesisht peizazhe dhe portrete u ekspozuan në Galeritë e Arteve brenda vendit[10] ashtu edhe në ekspozita ndërkombëtare. Sot, bashkë me Ndoc Martinin dhe Simon Rrotën, ai konsiderohet si një prej piktorëve më të mëdhenj të Shkollës Shkodrane të Arteve Pamore[11]. Krijimtaria në këtë fushë nuk i shpëtoi vlerave ideologjike përkundrejt atyre artistike. Principi estetik frymëzohej nga shpirti popullor, raporti me njerëzit (të vërtetët, realët). Kjo, shoqëruar dhe me thjeshtësinë e pastërtinë, u kthyen në identitetin dhe stilin e tij.

Me përvojën e fituar prej fotografit të mirënjohur Pjetër Marubi (1871-1874) ai u shndërrua për 40 vjet rresht në fotograf të qytetit[12]. Piktura dhe fotografia ndihmonin njëra tjetrën drejtpërdrejtë ose në mënyrë të tërthortë. Në fotot e realizuara prej tij vihej re shpirti i veçantë artistik e poetik.

Pas eksperiencës si muzikant në bandën e muzikës së vendit në 1878[13], Kolë Idromeno vijoi me krijimin e maskave për Festën e Karnavaleve, e cila u soll nga ai me një program shumë të pasur në produkte "design"-i, tekste letrare dhe poezi në shkurt 1911. Ajo çfarë ka mbetur nga puna e tij si skenograf, është i ashtuquajturi "Salloni me Kolona" (1922-1924), i cili ruhet në teatrin "Migjeni".

### 2.2 Vështrim historik mbi objektin "Kafja e Madhe" dhe datimet e transformimeve.

"Kafja e Madhe", një ndër veprat më të shquara të Kolë Idromenos në qendër të Shkodrës është pjesë e tre "të mëdhave" ndërtime monumentale me të cilat krenohej qyteti: *Kisha e Madhe, Arra e Madhe* dhe *Kafja e Madhe*[14].

Ndonëse në fillimet e saj mbante emrin "Kafe Adriatik", gjatë përdorimit "Kafe-Hotel Park" dhe në vitet '40-të "Grand Hotel Savoja"[15] (Fig. 2), në Shkodër e kudo ajo u njoh me emrin "Kafja e Madhe", ngaqë për kohën e madje deri në vitet '90-të ka qenë një ndër kafenetë më të famshme në vendin tonë.




*Fig. 2. Fotografi e «Kafes së Madhe» në 1940. (Burimi: Kartolinë e kohës)*

Arkitekti autodidakt Kolë Idromeno kish projektuar çdo detaj të "Pjacës"[16] së Shkodrës, gjithë ndërtesat prej Bashkisë së qytetit e deri tek "Dugajët e Reja", duke e kthyer atë në

[8] Sot rruga "Kolë Idromeno".

[9] Luzati, S.., *Nikolla Arsen Idromeno. Personalitet i arkitekturës së Rilindjes dhe Pavarësisë Kombëtare,* Botimet KUMI, 2014..

[10] *http://www.gka.al/Koleksioni: Autori më i hershëm i pikturës është Kol Idromeno, vepra e të cilit "Motra Tone" daton në vitin 1883.*

[11] *http://www.shkodër.net/al/piktore.html_KOL IDROMENO (1860-1939)*

[12] Në 1886, me të atin, Arsen Idromeno, hapën një atelie fotografie të quajtur "Dritëshkronja e Kolës". Gjatë punës në studio u bënë shumë të njohur në qytet në sajë të marrëdhënieve me njerëzit.

[13] *http://www.mashpedia.com/videoplayer.php?q=AELk543RBG8*

[14] *http://www.shkodradaily.com/2013/04/kafja-e-madhe.html - Ben Andoni*

[15] Në vitet e pushtimit fashist ndërroi emrin në "Grand Hotel Savoja", ndërsa gjatë viteve të diktaturës zyrtarisht u quajt "Kafe Park", ndërsa kati i sipërm quhej "Hotel Park".

[16] "Shëtitorja Popullore"

Do not copy

një simfoni të përsosur arkitekturore[17]. "Kafja e Madhe" ishte pjesë domethënëse e këtij ansambli monumental dhe përfaqësuese e denjë e frymës së re. Gojëdhënat tregojnë se ka qenë që në periudhën osmane një ngrehinë me atributet e një kafeje të cilën arkitekti e shndërroi në një ndërtesë të fisme, pamjet e së cilës sot mund t'i përjetojmë vetëm nëpër fotografi të kohës. Kjo pohohet dhe nga rilevimi i kujdesshëm i objektit.

Projekti që sot ndodhet në Arkivin Qendror të Shtetit (Fig. 3), i realizuar prej Idromenos në teknikën rapid me akuarel përbëhej prej dy varianteve të zhvillimit morfologjik-estetik të fasadës së "Kafes së Madhe". Prej dy opsioneve zbatohet ai me ornamente më të spikatura.

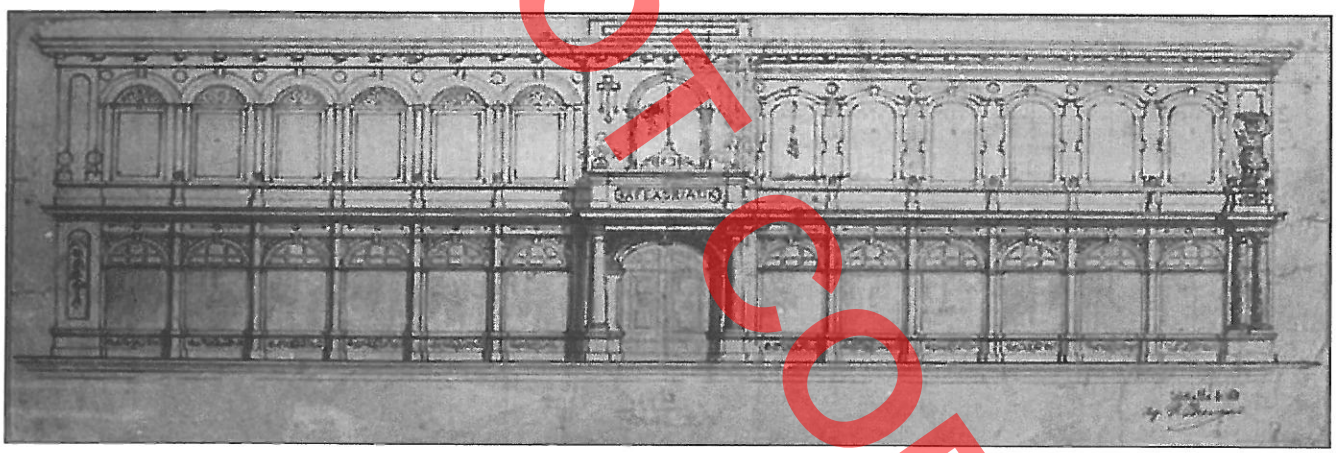


*Fig. 3. Vizatim në teknikën rapid me akuarel i dy varianteve të zhvillimit morfologjik-estetik të fasadës së «Kafes së Madhe» nga Kolë Idromeno. (Burimi: Arkivi Qendror i Shtetit)*

Ndërtesa e stilit neoklasik realizuar nga arkitekti Idromeno, lindi si fryt i investimit të Familjes Ashiku. Në vitin 1920 ajo u ble nga Ndoc Luka i cili ishte me detyrën e konsullit italian në Shqipëri, njëra prej vajzave të të cilit u martua me një prej pasardhësve të familjes Muzali. Pronësia, si përfundim, u mbeti pjesëtarëve të kësaj familjeje deri në vitin 1945, kur frekuentohej nga paria e qytetit dhe personat e rëndësishëm e me pozitë.[18] Pas atij viti, ajo kaloi në pronësi të shtetit dhe vazhdonte të ofronte të njëjtat shërbime. Kati përdhes i objektit, funksiononte si bar dhe si restorant, me një kapacitet prej 200 personash (ku më vonë janë shtuar blloku i banjave dhe kuzhina me ambientet ndihmëse), interieri i të cilit dominohej nga pasqyrat dhe forca e tyre reflektuese. Në një vend anësor vendosej tavolina e bilardos, e cila shihte në drejtim të serisë së mobilieve të rënda të kafenesë. Sheshi përpara objektit mbushej me tavolina në të cilat shërbehej në periudhën e ngrohtë të vitit. Kati i parë kryente funksionin e hotelit ku akomodoheshin jo vetëm vizitorë të zonës, por edhe nga rrethet e tjera të vendit e turistë nga rajoni e bota. Shkallët për t'u ngjitur në katin e parë, ishin vendosur në pjesën e prapme të ndërtesës. Në fund të korridorit qendror që bënte shpërndarjen në nëntë dhomat e fjetjes, ishin vendosur banjat e përbashkëta. Vetëm dy dhoma ishin të pajisura me banja luksoze për kohën. Ndërkohë që ekzistonte dhe një shkallë druri që të çonte në hapësirën e përdorshme nën çati.

Kafja më luksoze për nga hapësira arkitektonike dhe komforti që ofronte, mblidhte elitën (nëpunësit, arsimtarët, tregtarët, oficerët, intelektualët), shtresat e mesme dhe të larta dhe në këtë mënyrë gjeti mundësinë për t'iu afruar çdo ditë e më shumë qytetarëve shkodranë. Por ata që i dhanë famën e ndoshta dhe emrin, ishin studentët që vinin nga jashtë, duke e kthyer atë në një pikë referimi të takimeve, njohjeve dhe dashurive. Pak nga pak ajo po rrëshqiste në folenë bazë të kulturës, artit e politikës. Kafja e madhe ishte simbolika e përpjekjeve për përsosjen e shërbimeve që ofronte dhe në

[17] *http://besibekteshi-info.blogspot.com/2013/07/idromeno-urbanisti-dhe-arkitekti.html*

[18] *http://www.shkodradaily.com/2013/04/kafja-e-madhe.html-Ben Andoni*

DO NOT COPY

DO NOT COPY

sjelljen e elementëve bashkëkohorë evropiane. Mondaniteti shprehej në faktin që qytetarët shkonin në mbrëmjet e organizuara aty të veshur me frak. Aty luhej muzikë "live", gjithashtu, në katin e parë luhej dhe poker[19].

Në 1960, ndërtesa e "Kafes së Madhe" u klasifikua si *monument kulture* duke i dhënë vendin e merituar në fondin e trashëgimisë arkitektonike, por gjithsesi ajo nuk e kaloi asnjëherë shkëlqimin e kafesë së dikurshme.

"Kafja e Madhe" vazhdoi lulëzimin e saj në vitet '70 -'80, megjithëse vazhdoi dhe më pas, ndërkohë që muzikantët e saj ishin në rivalitet me ata të "Turizmit të Vjetër"[20].

Në kuadrin e ruajtjes dhe mirëmbajtjes së trashëgimisë kulturore në zonën historike të qytetit të Shkodrës, në vitin 1986, u realizua ndërhyrja e parë restauruese prej Institutit te Monumenteve të Kulturës[21]. Projekti[22] synonte në restaurimin e fasadës kryesore, të strukturës së dyshemesë të katit të parë, e cila krahas amortizimit kishte shfaqur probleme statike si rezultat i mbipeshës së mureve ndarëse, të tavanit prej druri të sallës së katit përdhe si dhe në restaurimin e çatisë së amortizuar. Kësaj periudhe i përket dhe realizimi i shtresës së jashtme me dekoracione floreale të realizuar me granil të derdhur në vend.[23]

Në vitet '90-të, pas rimarrjes në pronësi nga pronarët e ligjshëm, është tentuar kthimi i saj në përdorimin e origjinës, por vështirësitë ekonomike e lanë këtë proces përgjysmë duke e shndërruar në një dëshirë dhe një shpresë të familjes Mozali.

Kështu, deri në 1995, objekti ishte pjesërisht funksional, ku funksiononte kati përdhes si kafe-pastiçeri, më pas ajo u kthye në një ambient lojërash fati. Pas shkatërrimeve të vitit 1997 u ndërpre puna në të për t'u rihapur në vitin 2001-2003.

Në dhjetëvjeçarin e fundit "Kafja e Madhe" qëndroi e mbyllur për shkak kriteresh financiare të vendosura nga pronarët ndaj qiramarrësve që kanë tentuar ta kthejnë ambientin në jetë. Në këtë periudhë ajo i shpëtoi dhe një zjarri që arriti të digjte barin e Kafes, shkaku i të cilit mendohet të ketë qenë amortizimi i rrjetit elektrik.[24]

Ndërtesa e "Kafes së Madhe" u shpall në vitin 2007 prej Institutit të Monumenteve të Kulturës, monument i kategorisë së parë. Ndërsa, në vitin 2012 si rezultat i interesimit të komunitetit të biznesit dhe në bashkëpunim me Bashkinë e Shkodrës është realizuar projekti i restaurimit[25] me qëllim rijetëzimin e monumentit, zbatimi i të cilit nuk është realizuar për arsye financiare.

## 3. Studimi arkitektonik i monumentit

### *3.1 Hetime të gjendjes ekzistuese*

Të dhënat dokumentare për të mundësuar sqarimin e karakteristikave morfologjike-ndërtimore të "Kafes së Madhe", kategorisë së monumentit si dhe ndërhyrjeve të realizuara në këtë objekt janë marrë në Drejtorinë Rajonale të Monumenteve të Kulturës të Shkodrës (Fig. 4, Fig. 5).

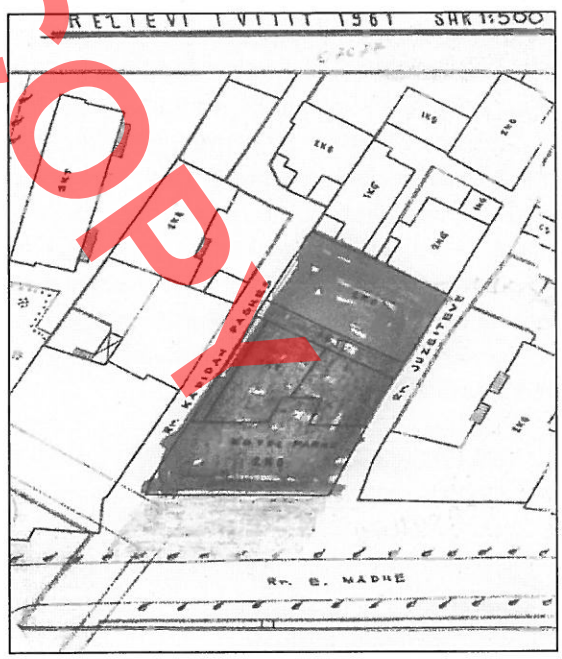



*Fig. 4. Planvendosja - rilevim i vitit 1961.*
*(Burimi: Instituti Monumenteve të Kulturës)*

[19] *http://www.shkodradaily.com/2013/04/kafja-e-madhe.html - Ben Andoni*
[20] *http://www.revistajava.al/reportazh/2012118/shkodrapas-idromenos - Ben Andoni*
[21] Drejtoria Rajonale e Monumenteve të Kulturës të Shkodrës.
[22] Projektues: Ark. Zef Çuni
[23] Zbatues: Franc Nika
[24] *http://www.shkodradaily.com/2013/04/kafja-e-madhe.html - Ben Andoni*
[25] Projektues: Dr. Ark. Florian Nepravishta dhe Ark. Arben Biçoku

DO NOT COPY



*Fig. 5. Fasada e «Kafes së Madhe». (Burimi: Instituti Monumenteve të Kulturës)*

Për saktësimin e këtyre të dhënave janë organizuar vajtje në terren dhe rilevimi i plotë i objektit. Të gjitha këto informacione janë analizuar në mënyrë statistikore dhe grafike me kërkesat e detyrës së projektimit për pjesën e logjistikës së funksionimit të objektit si nga ana e komunikimit të jashtëm ashtu edhe në anën e organizimit funksional të brendshëm duke dalë në konkluzione paraprake mbi mundësitë e ndërhyrjeve, hapësirat dhe elementët e ndërtesës që do të restaurohen, cilësinë e ndërtimit në përputhje me standardet e restaurimit, buxhetin dhe programin. Këto janë shoqëruar me diskutime të vazhdueshme të organizuara me klientin dhe me specialistët e Bashkisë Shkodër, si një pjesë integrale e domosdoshme e procesit të reflektimit mbi konceptin e rijetëzimit dhe përdorimit të mëtejshëm të objektit.

Në fazën e kërkimeve për realizimin e projekt-idesë janë realizuar hetimet vijuese:

1. Analiza e situatës urbane.
2. Rilevim gjeometrik.
3. Analiza arkitektonike dhe tipologjike e objektit.
4. Hetim i kushteve të sigurisë – Patologjia e ndërtesës.
5. Hetim i kushteve te mirëqenies dhe pajisjeve ndërtimore (sistemeve).

Në këtë fazë është hartuar:

- Informacioni i digjitalizuar i situatës ekzistuese të objektit me të gjitha të dhënat fizike.
- Informacion i digjitalizuar statistikor dhe vizual mbi patologjitë e objektit.
- Informacion i digjitalizuar statistikor dhe vizual mbi standardet dhe nevojat për ambientet funksionale.
- Informacion i shkruar dhe vizual mbi kërkesat cilësore dhe teknologjike të objektit.

### *3.1.1 Analiza e situatës urbane*

"Kafja e Madhe"(Fig. 6) ishte një nga sfidat urbane të fituara të Idromenos që u bë shprehje e një modeli të ri urban të propozuar prej arkitektit[26] .

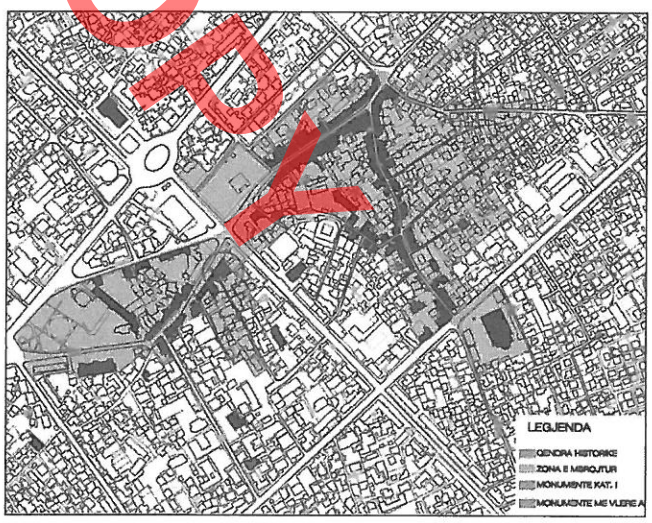



*Fig. 6. Pozicioni i "Kafes së Madhe" në zonën e mbrojtur të qytetit të Shkodrës. (Burimi: Bashkia Shkodër)*

[26] Me vendosjen në një vijë të "Dugajëve", bazuar në modelet e qyteteve evropiane, ai krijoi të parat fasada të vendosura në rresht përgjatë shëtitores.

Bëhet fjalë për momentin e daljes nga ndikimi turk i arkitekturës dhe urbanistikës dhe drejtimi në modelin "venecian" siç i thonë në Shkodër. Vendosja e ndërtimeve në dy anët e rrugës në një vijë me dyqane poshtë, me fasada të dekoruara, me grila të bukura, me ornamentin e përshtatur me figura të ndryshme jo të përdorura deri atëherë, ishte fillimi i ndryshimeve.

"Kafja e Madhe" qëndron si një zonjë e hijshme përballë asaj që dikur quhej "Lulishtja popullore" dhe pret shikimet që vijnë nga ata që kalojnë në rrugën muze të "Pjacës". Ky qytet duket sikur nuk i shmanget dot trishtimit të amortizimit të kohës, esenca e të cilit ndihet nëpër rrugët tradicionale, shtëpi të vjetra, porta të mbyllura me dry, monumente të braktisura.... Edhe pse sot nuk ka më Idromeno që do të investonin çdo pjesë të shpirtit të tyre për ta bërë këtë qytet të parin, sepse ajo që duan qytetarët dhe profesionistët është që ai të mos humbasë identitetin.

### *3.1.2 Rilevimi gjeometrik*

Edhe pse arritëm të dispononim dokumentacione origjinale të ndërtesës dhe të dhëna kadastrale nga rilevimet e hershme[27], për të mundësuar sqarimin e karakteristikave morfologjike-ndërtimore të ndërtesës dhe për të siguruar saktësinë në ndërhyrjet e mëvonshme, u organizuan vajtje në terren dhe rilevime topografike të jashtme dhe të brendshme të objektit, materiale fotografike (Fig.7) si edhe inventarizime mbi gjendjen aktuale të godinës, ambienteve dhe detajeve arkitektonike (rifiniturat, dyert, dritaret, etj).

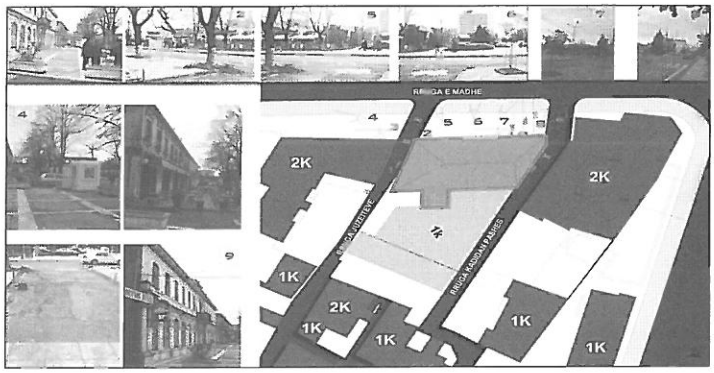



*Fig. 7. Plani i vendosjes së «Kafes së Madhe», evidentim i objekteve dhe hapësirave përreth saj. (Burimi: Autori)*

[27] Burimi: Drejtoria Rajonale e Monumenteve të Kulturës të Shkodrës.

Rilevimi i monumentit është bërë i kombinuar: me anë të teknikave të rilevimit instrumental dhe me teknikat tradicionale. Rilevimi topografik ka shërbyer për përcaktimin e kuotave relative të pikave karakteristike brenda dhe jashtë ndërtesës, si dhe për të përcaktuar një plan të vetëm referimi për matjet e brendshme. Rilevimi arkitektonik është bërë me mjetet tradicionale si: metër laser, nivel uji, plumbçe, etj.

Matjet janë bërë parciale të shoqëruara me matje të përgjithshme për të bërë kontrollin e nevojshëm dhe për të korrigjuar ndonjë gabim ose pasaktësi eventuale. Matjet e jashtme janë bërë duke pasur si bazë kuotat e pikave topografike. Në këtë mënyrë u bë e mundur lidhja e objektit me terrenin rrethues, si dhe lidhja e matjeve të brendshme me ato të jashtme. Është bërë gjithashtu rilevimi i dëmtimeve të ndërtesës. Përpunimi i të dhënave të rilevimit është bërë me programin AutoCAD.

### *3.1.3 Analiza arkitektonike dhe tipologjike e monumentit*

"Kafja e Madhe" ndodhet ne rrugën "13 Dhjetori". Objekti përbëhet prej ndërtesës dy katëshe të "Kafes së Madhe" dhe shtesës së mëvonshme një katëshe (Fig. 8).



*Fig. 8. Plani i vendosjes dhe Plani i sistemimit me shtesën nga mbrapa. (Burimi: Autori)*

Objekti dallohet për një skemë funksionale të qartë, kompozim të pastër, dekorim të kujdesshëm të eksterierit dhe interierit në një stil neoklasik. Godina është e zhvilluar në dy kate, me një sipërfaqe të përgjithshme prej 778 m$^2$ (Fig. 9).

Kati përdhe dhe kati i parë kanë respektivisht një sipërfaqe prej 389 m$^2$. Plani i katit përdhe zhvillohet në formë paralelepipedi dhe nëpërmjet një arkade të vazhduar ndahet vizualisht në dy hapësira të ndryshme në përmasa, ku hapësira e parë më e madhe shërben për të rritur "dramaticitetin" e interierit.

DO NOT COPY

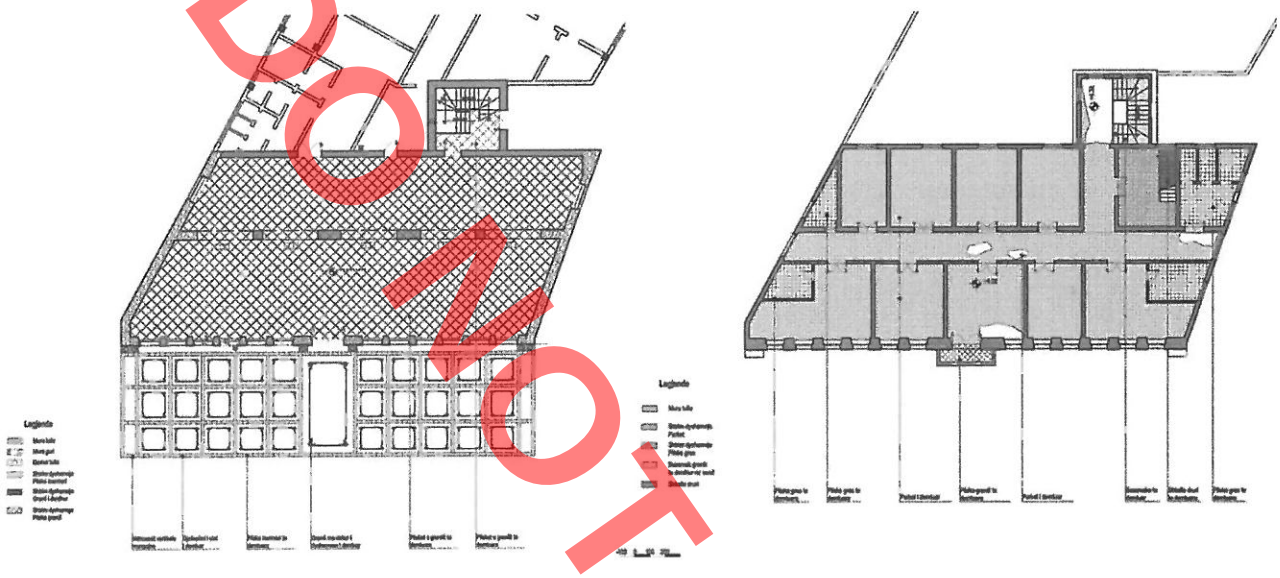


*Fig. 9. Kati përdhe (në të majtë) dhe kati i parë (në të djathtë) i Kafes së Madhe pas rilevimit. (Burimi: Autori)*

Hyrja kryesore është e vendosur në aksin e fasadës kryesore që i përgjigjet njërës prej brinjëve me dimensionin më të gjatë të paralelepipedit. Liria e kompozimit në plan, e influencuar dhe prej planit të ndërtesës ekzistuese i lë vend përdorimit racional të hapësirës në katin e parë.

Muret anësore të katit përdhe janë prej guri me llaç gëlqere (trashësia 60 cm) dhe i përkasin një periudhe më të hershme ndërtimi. Kjo vërteton faktin se projekti i Idromenos u ndërtua duke përdorur një pjesë të mureve të një strukture ekzistuese[28]. Muri ballor i dekoruar dhe muri i prapmë u ndërtuan me beton duke u përdorur edhe për të mbajtur ngarkesat e dyshemesë të katit të parë dhe çatisë. Në cepat e ndërtesës vërejmë qepjen e murit të gurit me atë të betonit.

Përdorimi origjinal dhe i mëvonshëm i objektit si kafe, restorant e hotel ka bërë që ndryshimet në kohë të planeve të objektit për shkak të përdorshmërisë, të jenë të vogla. Një shtesë në pjesën e pasme, e ndërtuar me konstruksion betonarme dhe mure tulle i është bërë objektit origjinal në katin përdhe për ta pajisur atë me banja dhe hapësirën për kuzhinën dhe ambientet ndihmëse. Ngjitja për në katin e parë, i cili përdorej për hotel bëhej prej shkallëve me basamak granili të parafabrikuar, të vendosura në pjesën e prapme të ndërtesës. Recepsioni ishte vendosur në një nga ambientet në të majtë te korridorit që shfaqej pas portës hyrëse ne katin e parë. Po aty ekzistonte dhe një shkallë druri që të çonte në hapësirën e përdorshme nën çati. Hotelit i mungonte një holl i përshtatshëm.

Në katin e parë të ndërtesës ndërtuar me tullë vendi me gjerësi 25 cm është vendosur hoteli. Dhomat janë vendosur në të dy krahët e një korridori me gjerësi 180 cm. Pesë dhoma janë vendosur në faqen ballore, nga të cilat vetëm dy dhomat "VIP" kanë banja. Në anën e pasme janë vendosur katër dhoma, një banjë e vogël në formë drejtkëndore në fund të korridorit dhe në anën jug-lindore të objektit, një hapësirë është përshtatur për banjë të përbashkët për dhomat e tjera të hotelit. Mbulimi i objektit është realizuar me çati druri dhe tjegulla vendi me katër pjerrësi (Fig. 10, 11).

[28] Kjo bëhet evidente dhe nga ekzistenca e hapjeve në formë gjysmë rrethore të dy fasadave anësore, të mbyllura më vonë deri në kuotën 1 m për të krijuar dritare me dy kapakë dhe "sopraluçe". Përmasat e këtyre çarjeve janë të ndryshme nga ato që propozoi Idromeno në fasadën kryesore të katit përdhe të "Kafes së Madhe".

DO NOT COPY

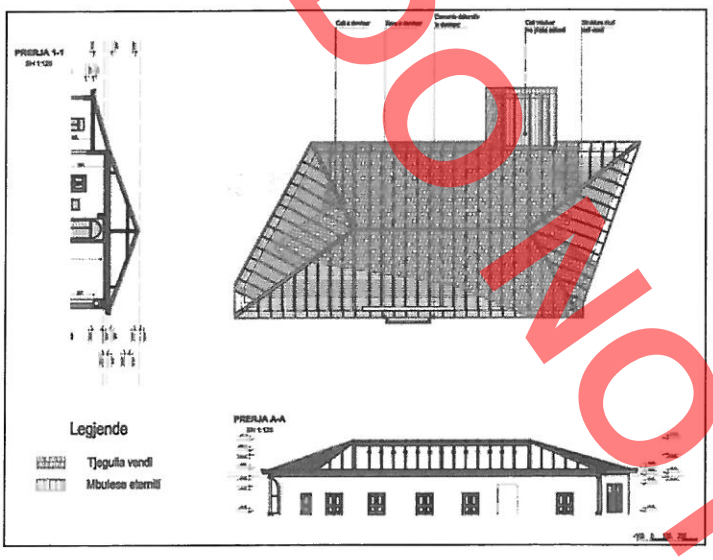



*Fig. 10. Plani i çatisë dhe prerjet e objektit pas rilevimit. (Burimi: Autori)*

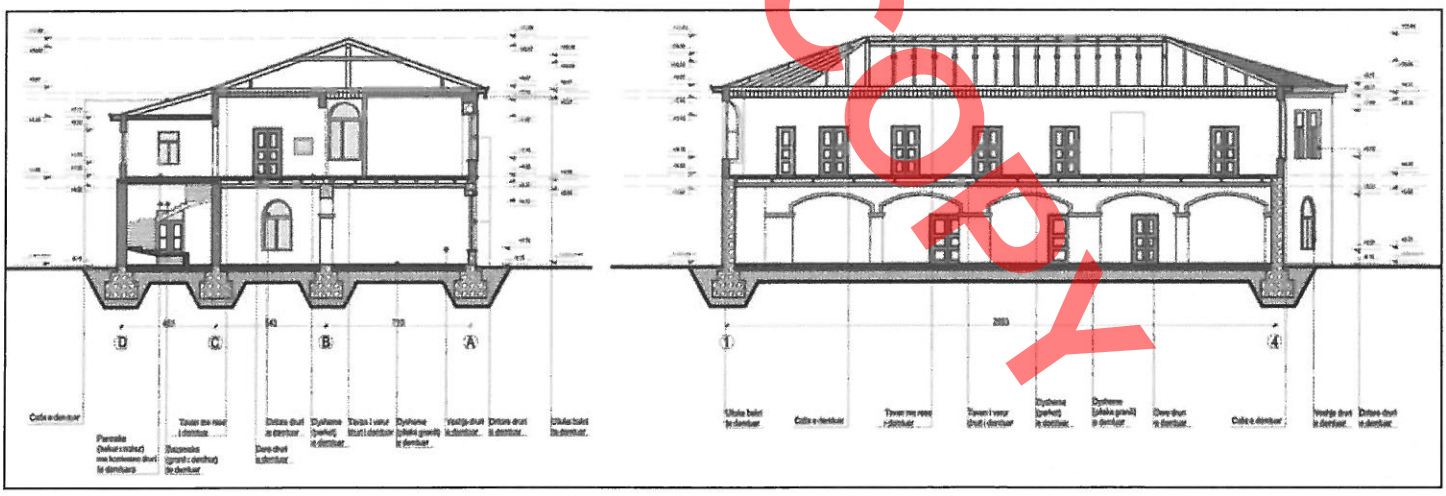



*Fig. 11. Prerjet e objektit pas rilevimit. (Burimi: Autori)*

Nënçatia përdorej pjesërisht. Struktura mbajtëse e çatisë shfaqte probleme statike edhe pse ishte rikonstruktuar në vitin 1986. Mbulesa e shkallëve ishte e mbuluar pjesërisht me pllaka azbesti të valëzuar.

Siç u përmend dhe më sipër, modeli i ri urban që u propozua nga Idromeno i jepte shumë rëndësi fasadave të rrugëve kryesore. Ndërtesat ishin në sinkron me njëra tjetrën e peizazhin dhe largoheshin nga vija e trotuarit për të krijuar hapësira të mëdha përpara tyre, çka i bënte mjaft të përshtatshme për aktivitetin tregtar. Nga rëndësia dhe monumentaliteti që u jepej këtyre fasadave të cilat vinin rresht njëra pas tjetrës, anët e tjera të objekteve neglizhoheshin për nga trajtimi arkitektonik dhe formal, aq sa ata mund t'i quajmë si "objekte me një fasadë". Ndoshta është dhe tendenca e arkitektit maskë-krijues[29] për t'u marrë me pamjen, me hollësi të dekorimit te fasadave në këtë skenografi urbane.

Fasada kryesore e "Kafes së Madhe" (Fig. 12) përballet me rrugën "13 Dhjetori" në krahun veri-perëndimor të ndërtesës, ndërsa në veri-lindje dhe jug-perëndim ajo kufizohet me rrugica dhe në krahun jug-lindor me objekt një katësh, shtesë e mëvonshme, me funksione shërbimi (kuzhina, banja, etj.).

[29] Idromeno ishte një artist polivalent, përveç arkitekt ai ishte dhe skenograf e krijues maskash, dimensione që mendohet të kenë ndikuar fuqishëm në realitetin e tij arkitektonik.

DO NOT COPY




DO NOT COPY

*Fig. 12. Pamja kryesore pas rilevimit. Evidentimi fotografik dhe përshkrimi i materialeve. (Burimi: Autori)*

Estetikisht e bukur dhe monumentale, fasada kryesore vjen pranueshëm për shqisat tona për shkak të raporteve humane që ka dhe shkrirjes në mënyrë perfekte të të gjithë elementeve volumore e dekorative (qofshin këto rifiniturat, ritmi i dritareve, kolonat, etj.) që i vishen fasadës duke formuar një basoreliev homogjen e simetrik. Perceptimi i vazhdueshëm i kësaj kryevepre përkthehet pse jo në ndjenjë ..., në atë të frikës së humbjes së këtyre proporcioneve tërësisht të ndërvarura nga një njësi bazë.Duke analizuar këtë fasadë (Fig. 13), vëmë re prezencën e një aksi të fuqishëm simetrie që përkon dhe me momentin e hyrjes në objekt, theksimi i së cilës bëhet duke përdorur një element si ballkoni i katit të parë.

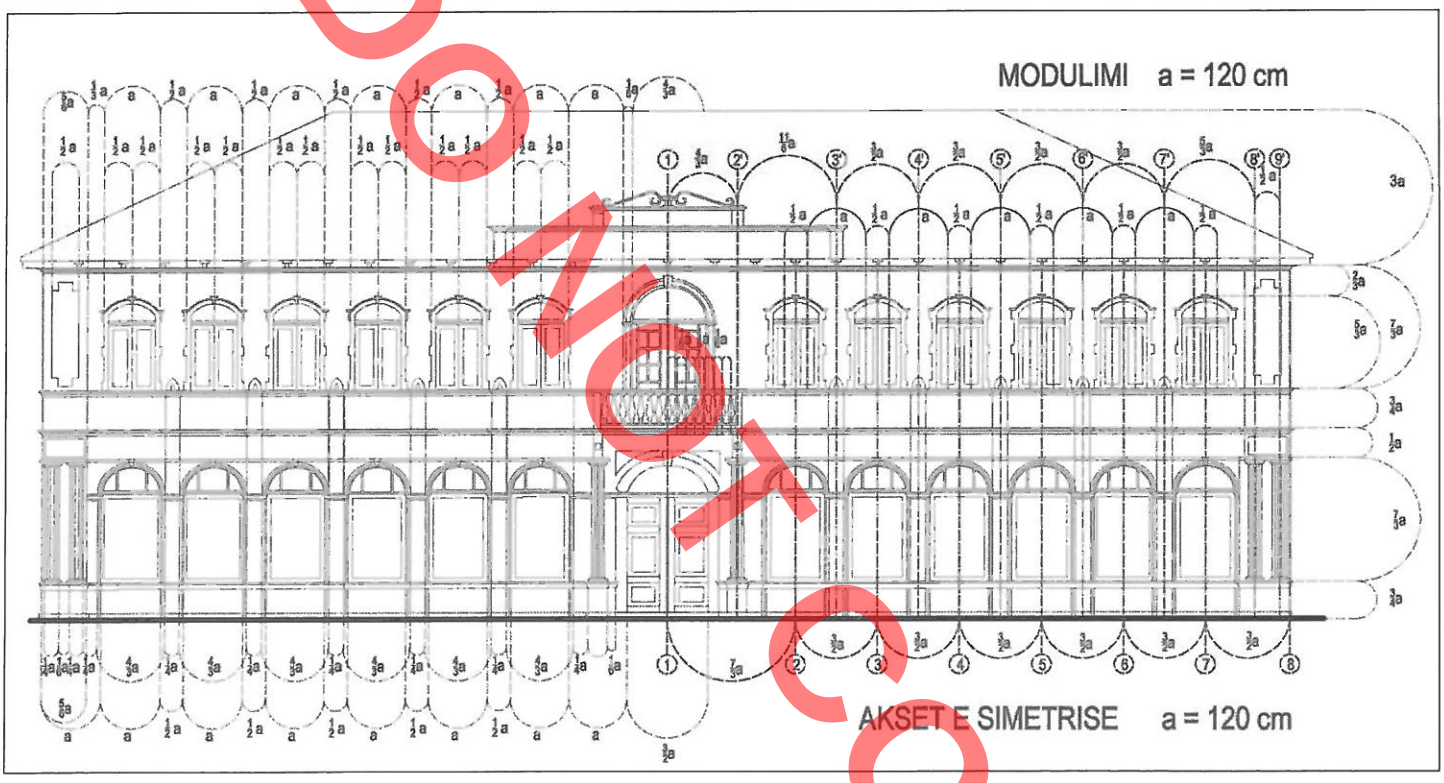



*Fig. 13. Modulimi gjeometrik i fasadës kryesore të objektit. (Burimi: Autori)*

Çdo raport është shumëfish ose nënfish i një moduli, që përkon me hapësirën dritë të një dritareje të katit përdhe (njëkohësisht e barabartë dhe me raportin e dritares si volum, në eksterierin e katit të parë). Gjithashtu, të gjithë përbërësit e fasadës kanë akset e tyre të simetrisë. Në ekstremet e fasadës qëndrojnë çifte kolonash[30] dhe ndërmjet tyre radhiten me ritëm të rregullt arkadat që fusin dritë në interier, nëse grilat janë të hapura. Idromeno ka bërë në këtë ndërtesë një gërshetim të traditës të godinave qytetare shkodrane me elemente neoklasike si: dekoracionet e
elementeve, kornizat, bordurat, mensolat, etj. Kornizat shtrihen e përqafojnë gjithë trupin e ndërtesës. Ndërkohë, monumentaliteti i saj turbullohet nga afishet e ngjitura, nga myshku dhe nga një dry i panatyrshëm në derën kryesore të hyrjes. Brenda, mërzitshëm, mbizotëron rrëmujë, por jo zhurmë, errësirë, por jo intimitet. Ndryshe nga fasada kryesore e dekoruar me shije, në tre anët e tjera objekti është trajtuar krejt varfër, me dritare drejtkëndore në fasadën mbrapa dhe dritare drejtkëndore dhe me hark në fasadat anësore.

Pozicionimi stilistik i artistit arkitekt duket sikur e humbet rëndësinë në tre anët e tjera të objektit (Fig. 14, 15). Në një këndvështrim metaforik, godina mjaftohet me fytyrën që i tregon rrugës, pra "botës" dhe nuk shqetësohet për pjesën tjetër të trupit të vet, të lënë në letargji estetike...

[30] Mbi kolona, në skicat e para të Idromenos mendohej të realizohej një shtatore (statujë), por nuk u realizua gjatë zbatimit.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

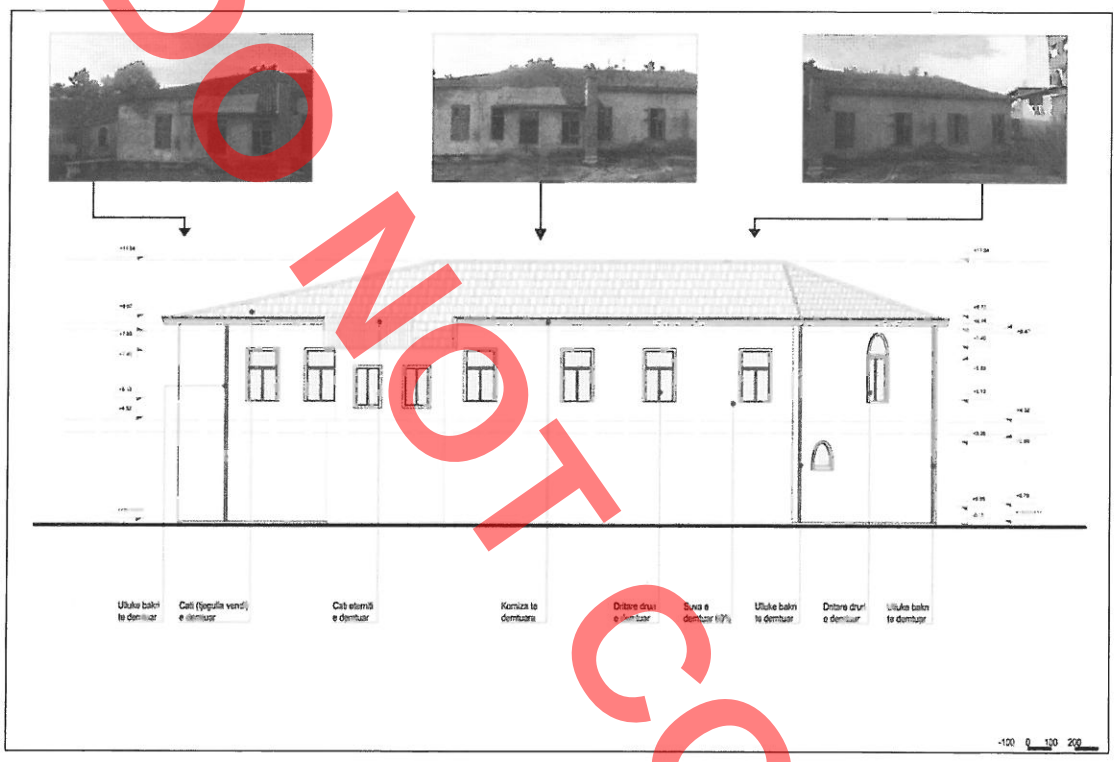


*Fig. 14. Fasada e prapme pas rilevimit. Evidentimi fotografik dhe përshkrimi i materialeve. (Burimi: Autori)*

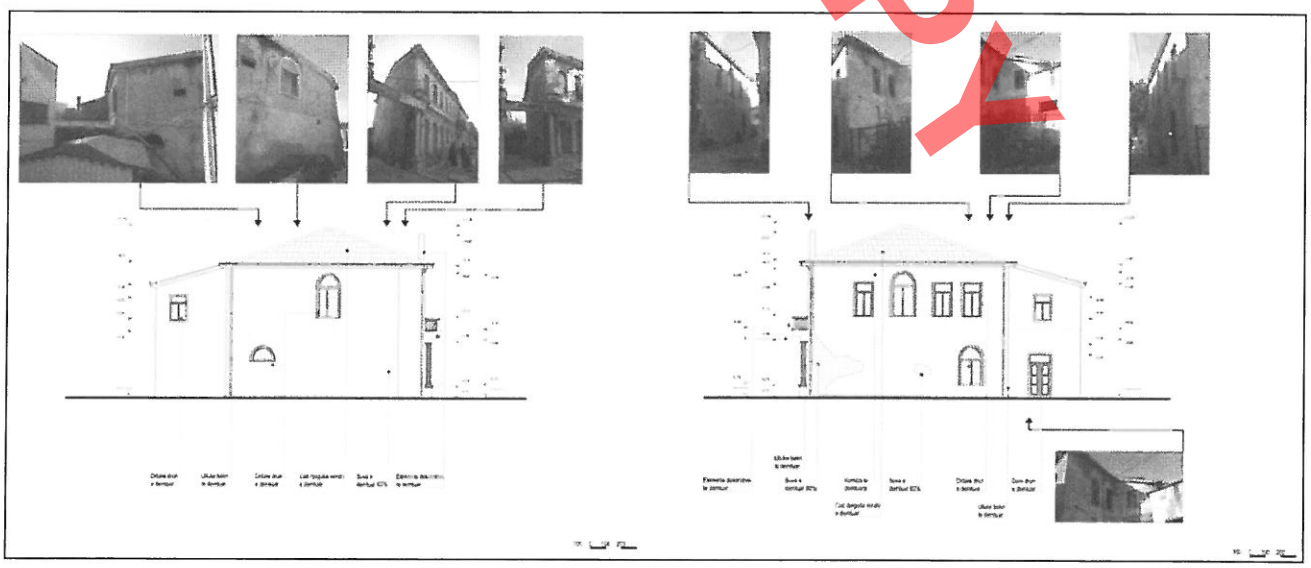


*Fig. 15. Fasadat anësore pas rilevimit. Evidentimi fotografik dhe përshkrimi i materialeve. (Burimi: Autori)*

Detajet arkitektonike të "Kafes së Madhe", të realizuara mjaft mirë, janë të vetmet që i kanë rezistuar veprimit degradues të kohës, duke mbërritur deri sot si copëza të shkëputura të së shkuarës (Fig. 16). Përmendim "Dionisin" e gdhendur në fasadën kryesore, poshtë ballkonit, mbi portën e «Kafes së Madhe» (Fig. 17), që paraqet "jashtë", në fasadë një fytyrë të qeshur, ndërkohë që simetrikja e saj, në interier "qan së brendshmi".

Gjithçka është e detajuar, por asnjëherë e tepruar. Çdo përpunim vjen natyrshëm e hijshëm, aq sa nuk mund të mendohet ndryshe.

Kompozimi i sheshit para objektit, i realizuar në vitin 1986 trajtohej me motive floreale të derdhura me granil që ndaheshin prej pllakave të ngushta prej mermeri. Një numër vazosh me lule kufizonin hapësirën e jashtme të dekoruar të "Kafes" të shoqëruara këto me ndriçues vertikal. (Fig. 18).

DO NOT COPY



*Fig. 16. Pamje të detajeve të fasadës së objektit. (Burimi: Autori)*

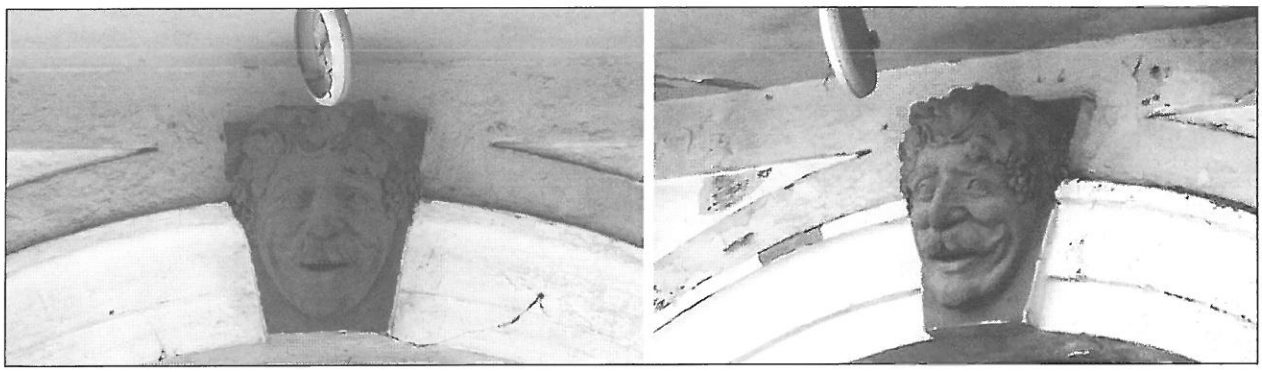


*Fig. 17. "Dionisi" i derdhur mbi hyrjen kryesore. (Burimi: Autori)*

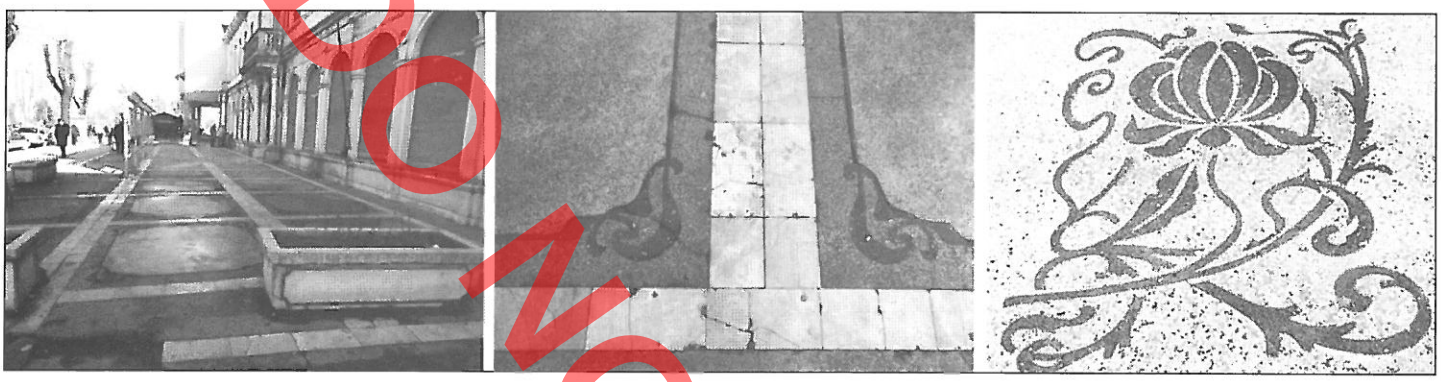


*Fig. 18. Motive floreale të punuara në sheshin para «Kafes së Madhe «. (Burimi: Autori)*

*3.1.4 Hetim i kushteve të sigurisë – Patologjia e ndërtesës*

Monumenti në gjendjen e sotme paraqitet i amortizuar dhe me dëmtime serioze në pjesë të caktuara të tij, si më poshtë:

*3.1.4.a Strukturat mbajtëse*

Ndërtesa me mure mbajtëse, mbuluar me çati, nga ana statike është e qëndrueshme. Themelet nuk shfaqin probleme të uljes ose të dëmtimeve të dukshme. Muret në katin përdhes janë ndërtuar pjesërisht me gurë me gjerësi 60 cm dhe beton me gjerësi 40 cm, ndërsa në katin e parë me tullë vendi me gjerësi 25 cm dhe nga ana statike janë të qëndrueshëm. Kolonat dhe harqet prej betoni në qendër të ndërtesës nuk shfaqin probleme statike. Probleme shfaqin çatia dhe dyshemeja e katit të parë të cilat janë të amortizuara.

Çatia e ndërtuar me konstruksion "çati vendi" është e amortizuar. Ajo është e mbuluar me tjegulla vendi dhe pjesërisht me pllakë azbesti të valëzuar. Dyshemeja e katit të parë është e ndërtuar me konstruksion druri të mbështetur në shina metalike, në hapësirën e parë (akset 1-2) të pjesës ballore me përmasa 6.50 m x 26.64 m dhe në hapësirën e dytë (akset 2-3) me përmasa 4.92 m x 25.85 m (Fig. 19).

Kjo dysheme është e rikonstruktuar (në vitin 1986) ku janë përforcuar me tra metalik pjesa e dyshemesë nën muret ndarëse të dhomave. Mbi mbulesën ekzistuese është shtruar një shtresë e re parketi e cila është në gjendje të amortizuar (Fig. 20).

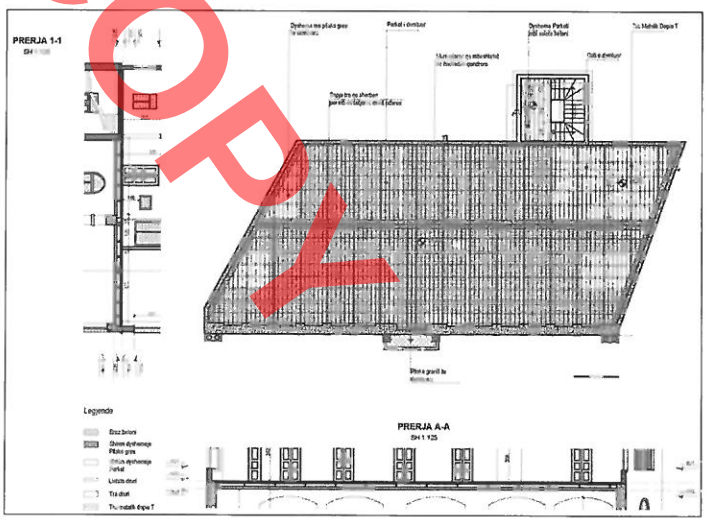



*Fig. 19. Plani i strukturave të dyshemesë së katit të parë. (Burimi: Autori)*

DO NOT COPY

DO NOT COPY



*Fig. 20. Pamje të dyshemesë dhe tavanit të katit të parë. (Burimi: Autori)*

*3.1.4.b Rifiniturat*

Rifiniturat të realizuara me materiale tradicionale, tashmë janë të amortizuara dhe të dëmtuara nga koha, prandaj do të kenë nevojë për zëvendësimin tërësor të tyre. Suvaja e jashtme është e amortizuar në masën 40-60% ndërsa suvaja e brendshme 60%. Siç mund të vihet re edhe nga pamja që tregon gjendjen faktike të "Kafes së Madhe", shihet që një pjesë e mirë e suvasë së mureve ka rënë, duke dhënë një imazh të shëmtuar (Fig. 21, 22). Ndërsa në pjesë të tjera, ka pësuar plasaritje dhe çarje, duke e bërë objektin të duket edhe më i vjetër e i degraduar. Elementet dekorative si frizat e kornizat, janë të amortizuara.




*Fig. 21. Gjendja faktike e fasadës kryesore të» Kafes së Madhe». (Burimi: Autori)*

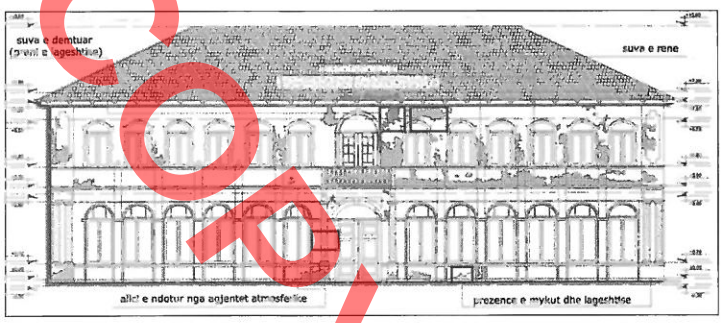



*Fig. 22. Fasada kryesore, patologjia. (Burimi: Autori)*

Evidente është edhe prezenca e lagështisë dhe e mykut në pjesë të ndryshme të fasadës, gjë që do të çojë në degradimin e mëtejshëm të saj, prandaj ndërhyrja duhet të jetë e menjëhershme. Madje, në fasadat anësore gjendja është e tillë, sa pjesa më e madhe e mureve, pasi kanë "hequr" materialin e veshjes, janë mbuluar me myshqe (ngjyra e gjelbër është më se e dukshme). Të njëjtët faktorë degradues gjejmë dhe në fasadat e tjera të «Kafes së Madhe» (Fig. 23).

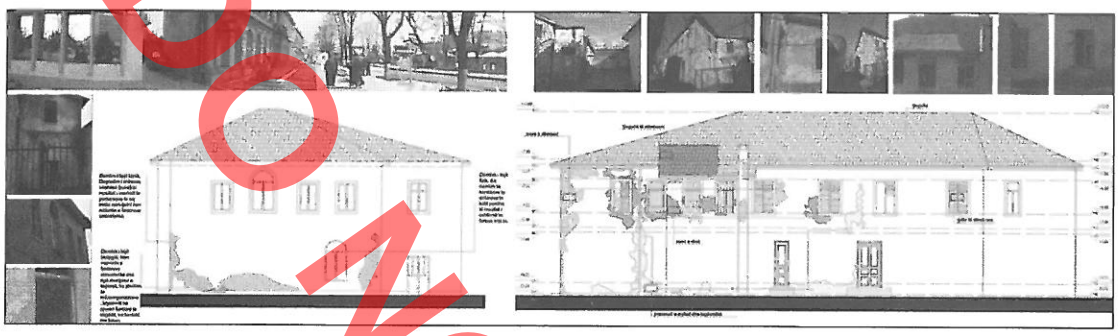


*Fig. 23. Fasada anësore dhe nga mbrapa, patologjia. (Burimi: Autori)*

Gjithashtu, elementet arkitektonikë, të cilët i japin karakterin monumental "Kafes së Madhe", janë të dëmtuar nga agjentët atmosferikë, duke humbur ngjyrën e tyre të bardhë (që mendohet të ketë qenë) dhe duke u shndërruar në elemente ngjyrë gri.

Por shqetësuese nuk është vetëm humbja e ngjyrës, por edhe humbja e identitetit nga dëmtimet formale të tyre.

Në vijim janë bërë rilevime të elementeve të veçantë (rilevim arkitektonik, me metodën e matjeve të njëpasnjëshme dhe rilevim i degradimit e lagështisë), për të parë më konkretisht ndërtimin e elementeve arkitektonikë dhe problemet e amortizimit të tyre. (Fig. 24).

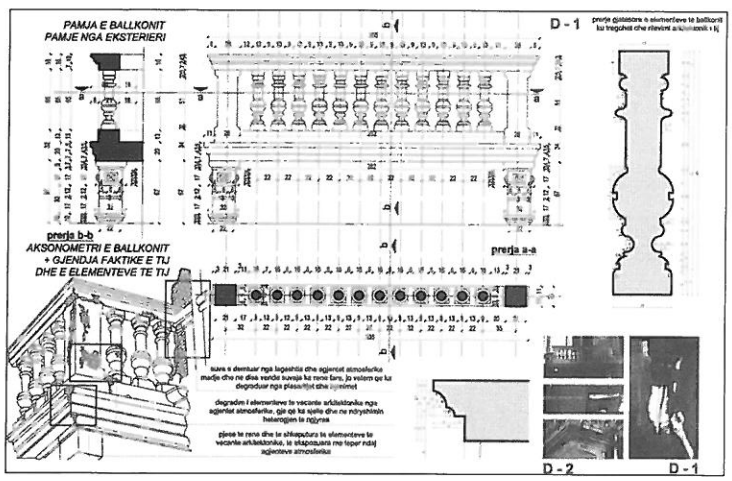



*Fig. 24. Gjendja ekzistuese e ballkonit të fasadës kryesore dhe elementeve arkitektonikë përbërës të tij. (Burimi: Autori)*

Disa nga faktorët dhe pasojat e degradimit të fasadave janë treguar në (Fig. 25).

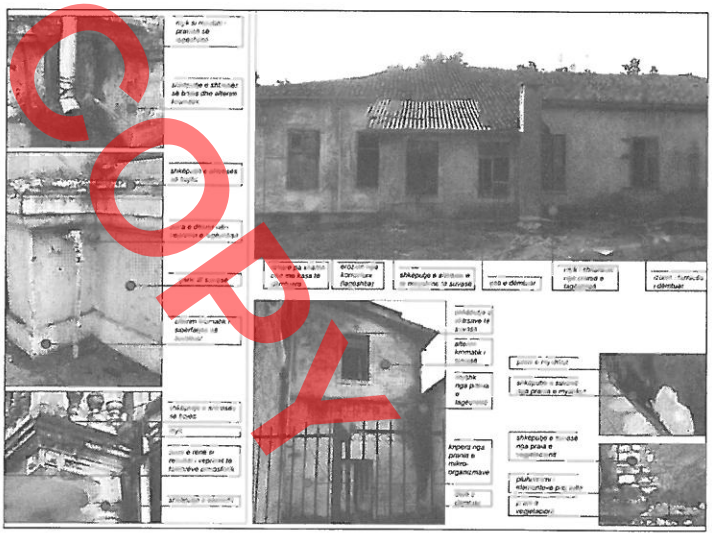


*Fig. 25. Evidentimi i tipit të degradimeve në fasadat e "Kafes së Madhe". (Burimi: Autori)*

Ashtu si edhe në eksterier, gjendja e interierit të godinës lë shumë për të dëshiruar. Duke qenë se ka munguar përkujdesja, vihen re dëmtime të shumta. Muret në pjesën më të madhe të tyre janë nën efektin e lagështisë. Si pasojë e kësaj suvaja, shpesh paraqitet e dëmtuar ose e rënë. Vihet re edhe dëmtimi i parketit të katit të parë (që ka funksionuar si hotel). Pllakat prej granili të dyshemesë së katit përdhe

DO NOT COPY

si dhe veshja e mureve të banjave me pllaka majolike janë dëmtuar nga goditjet fizike dhe nën veprimin e lagështisë.

Tavani prej druri i katit përdhe, i rikonstruktuar në vitin 1986, është një konstruksion me vlera mjaft të pakta estetike dhe tashmë është amortizuar plotësisht. Shkallët me granil dhe parmakët e shkallëve janë të dëmtuara dhe të amortizuara (Fig. 26).

Një problem shqetësues mbetet problemi i hedhjes së mbeturinave, nga dritaret pa xhama tashmë, në ambientet e brendshme.

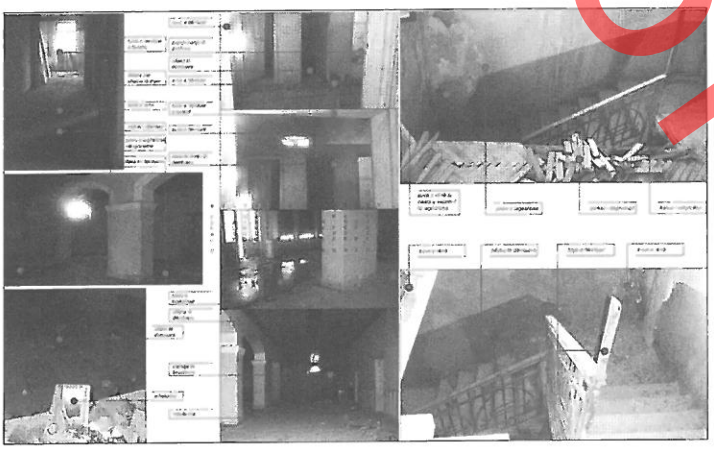


*Fig. 26. Evidentimi i tipit të degradimeve në interierin e "Kafes së Madhe". (Burimi: Autori)*

Si përfundim, si shkaktarë kryesorë të degradimit natyral të objektit, mund të përmendim[31]:

- *faktorët fizikë*, si krijimi i akullit, ndryshimi i temperaturave, kristalizimi i kripërave.
- *faktorët kimikë,* si uji, prezent në muraturë, shirat acidë, kondensimi.
-*faktorët biologjikë,* si algat dhe cianobakteret, bakteret dhe kërpudhat, likenet, myshqet, veprime të zogjve, etj.

[31] Marino, L. *Il progetto di restauro. Protocolli operativi,* Alinea 2003.

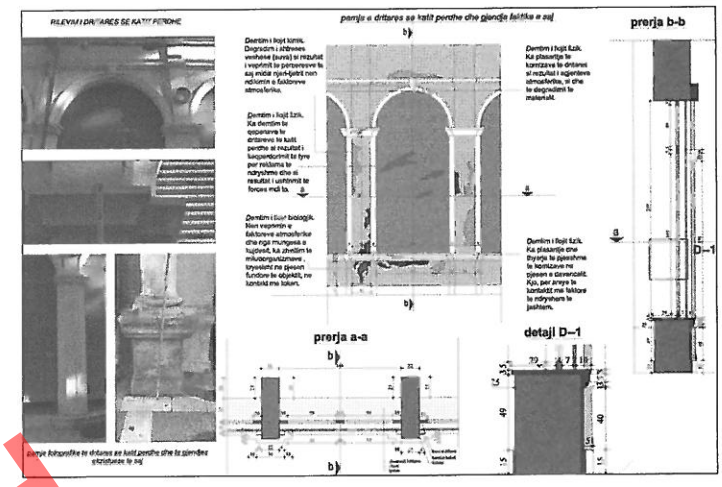



*Fig. 27. Gjendja faktike e dritareve të katit përdhe të objektit. (Burimi: Autori)*

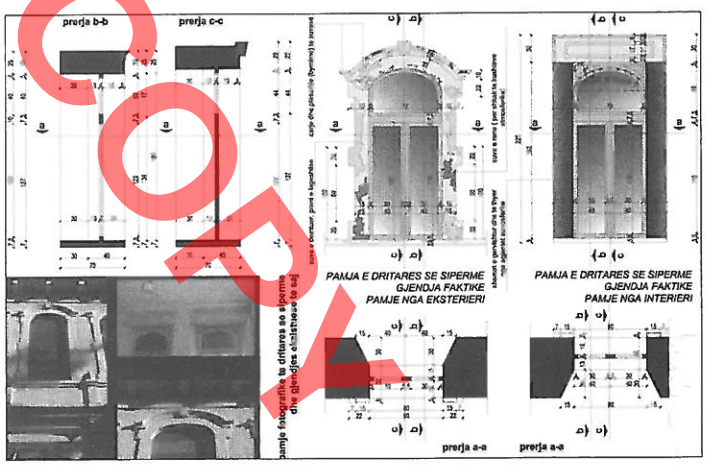



*Fig. 28. Gjendja faktike e dritareve të katit të parë të objektit. (Burimi: Autori)*

Dyert, dritaret, si dhe grilat me gjithë pajisjet e tyre janë amortizuar plotësisht dhe duhen zëvendësuar. Nga rilevimi gjeometrik dhe studimi i gjendjes së degradimit të dritareve të katit përdhe dhe të katit të parë të hotelit (Fig. 27, 28), vihen re dëmtime të llojit fizik[32], kimik[33] e biologjik[34].

[32] Plasaritje, thyerje të pjesshme të kornizave.
[33] Degradim i shtresës veshëse si rezultat i veprimit të elementeve përbërës të saj me njëri tjetrin nën ndikimin e faktorëve atmosferike.
[34] Zhvillimi i organizmave kryesisht në pjesën fundore të objektit.

DO NOT COPY

*3.1.5 Hetim i kushteve të mirëqenies dhe pajisjeve ndërtimore (sistemeve).*

Si rezultat i amortizimit tërësor të godinës, kushtet e mirëqenies janë plotësisht jashtë standardeve. Mungon izolimi termik, dyert dhe dritaret janë pa xhama, dyshemetë dhe mbulesa e çatisë janë të amortizuara plotësisht. Sistemi elektrik, sistemi i furnizimit me ujë dhe i kanalizimeve, sistemi i ngrohjes dhe ventilimit, janë tërësisht jashtë funksioni dhe duhen zëvendësuar. Sistemi i mbrojtjes kundër zjarrit nuk ekziston dhe duhet implementuar. Ndërkohë që përmirësim të ndjeshëm kërkojnë izolimi termik, akustik dhe ndriçimi.

## 4. Projekt-ideja për restaurimin e monumentit

Në fazën më të rëndësishme të projektit, atë të projekt-idesë, duhet bërë rakordimi i të dhënave të marra dhe të analizuara gjatë analizës historike dhe rilevimit të objektit me kërkesat për ruajtjen dhe restaurimin e monumentit, duke i përkthyer në gjuhën e vizatimeve arkitektonike. Projekt-ideja e propozuar duhet të bazohet në faktin që objekti është Monument i Kategorisë së Parë, si dhe në të dhënat dhe kërkesat e detyrës së projektimit dhe vëzhgimet e bëra në vend nga projektuesit. Në bashkëpunim dhe diskutim me klientin dhe me Bashkinë Shkodër si një pjesë integrale e domosdoshme e procesit duhet reflektuar mbi konceptin e rijetëzimit dhe përdorimit të mëtejshëm të objektit. Propozimi duhet të zgjidhë në parim organizimin funksional si dhe problemet e restaurimit të këtij objekti me vlera arkitektonike e historike.

Në këtë aspekt vëmendje e veçantë duhet t'i kushtohet restaurimit arkitektonik të objektit ekzistues. Kjo ka të bëjë:

*Së pari,* me restaurimin dhe rivlerësimin e sipërfaqeve të ambienteve të objektit ekzistues. Projekti arkitektonik duhet të përqendrohet në riaftësimin funksional të objektit, organizimin e hapësirave të brendshme të ambienteve dhe ndërhyrjeve të domosdoshme në objektin ekzistues, në përputhje me standardet evropiane, si përsa i përket sipërfaqeve, cilësisë, ashtu edhe komfortit dhe ruajtjes së energjisë.

*Së dyti*, projekti i restaurimit për të gjithë objektin prezanton teknikat e ndërtimit dhe mënyrat e ndërhyrjes në këtë strukturë. Programi i ndërhyrjes për ruajtjen e objektit, përfundon me sintezën diagnostiko-grafike, që duhet të garantojë leximin homogjen të punimit. Objektivi është të lexohet në vazhdimësi relievi gjeometrik, ai material, i strukturave, i tipit, i nivelit të degradimit dhe ndërhyrjeve teknike që do të adaptohen. Duke pasur parasysh natyrat e ndryshme të problematikave që duhen zgjidhur, lind nevoja e diferencimit të organizimit të punës grafike: nga një anë projekti i ruajtjes së sipërfaqeve dhe materialeve, nga ana tjetër projekti i konsolidimit dhe adaptimit teknologjik. Duke iu referuar përdorimit historik si kafe-restorant dhe detyrës së projektimit, projekti duhet të ruajë të njëjtën skemë funksionale të ndërtesës ekzistuese, duke bërë ndryshimet e domosdoshme për të përmirësuar kushtet e sigurisë dhe të komfortit si dhe ato higjieno-sanitare. Ndërkohë, ashtu sikundër nuk ndryshohet tipologjia dhe përdorimi i objektit, nuk duhen bërë ndryshime morfologjike të tij.

*Së treti,* në procesin e ndërhyrjes duhet të kemi parasysh që restaurimi i mirë strukturor i «Kafes së Madhe», do të thotë sjellja në mënyrë identike e saj me atë të fillimit. Studimi i sjelljes statike të strukturave, gjithashtu, nuk duhet të konsiderohet i ndryshëm dhe i veçuar nga restaurimi arkitektonik, por duhet të jetë një kërkim historik-kritik i arkitekturës që ka prodhuar strukturën e objektit[35]. Çdo aspekt, metrik apo struktural, do të shërbente si një dëshmi për të ndërtuar një prezencë historike, ku ndërhyrja duhet të ndihmojë dhe jo të ndryshojë të dhënat strukturore origjinale. E rëndësishme është të veprojmë ndaj patologjive nga të cilat "vuan" monumenti.

Së *fundmi,* paraqitja e godinës duhet t'i rikthehet pamjes së dikurshme me anë të ndërhyrjeve të nevojshme të restaurimit të fasadave ekzistuese të objektit, të frizave e kornizave, duke ruajtur dhe restauruar fasadën kryesore dhe rinovuar fasadat e tjera, me synim që të respektohen elementet, të cilat paraqesin vlera arkitektonike dhe estetike, si dhe të ruhet integriteti i ndërtesës. Pamja e fasadave të restauruara dhe tipologjia e ndërhyrjeve që duhet të realizohen, janë paraqitur grafikisht më poshtë (Fig. 29, 30, 31, 32).

[35] Marino, L. *"Il progetto di restauro. Protocolli operativi"*, Alinea 2003.

DO NOT COPY

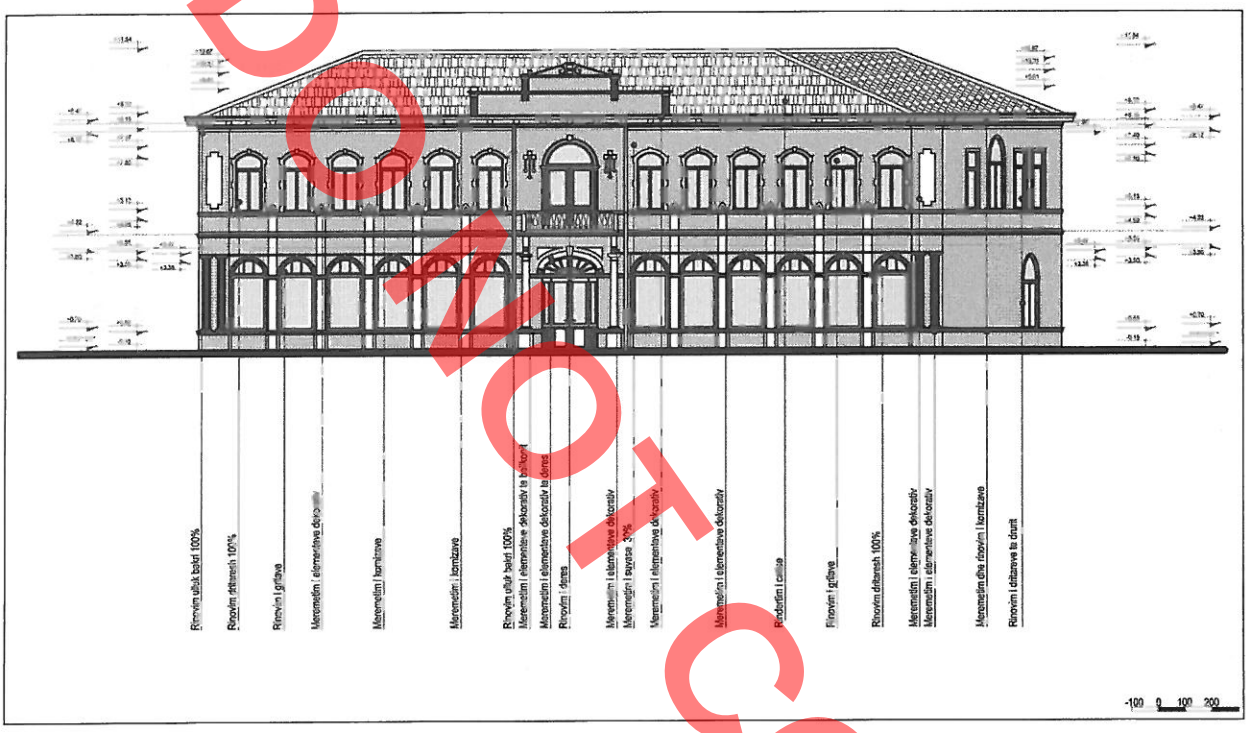


*Fig. 29. Pamja kryesore e objektit "Kafe e Madhe" pas ndërhyrjes restauruese. (Burimi: Autori)*

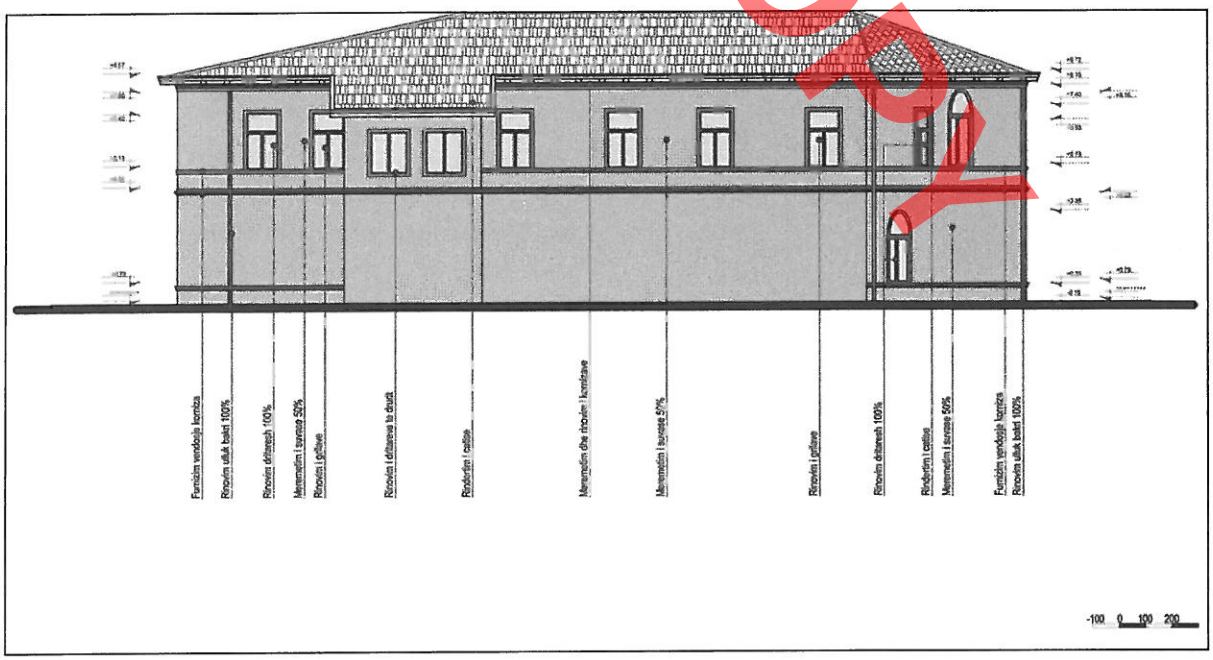


*Fig. 30. Pamja e pasme e objektit "Kafe e Madhe" pas ndërhyrjes restauruese. (Burimi: Autori)*

DO NOT COPY

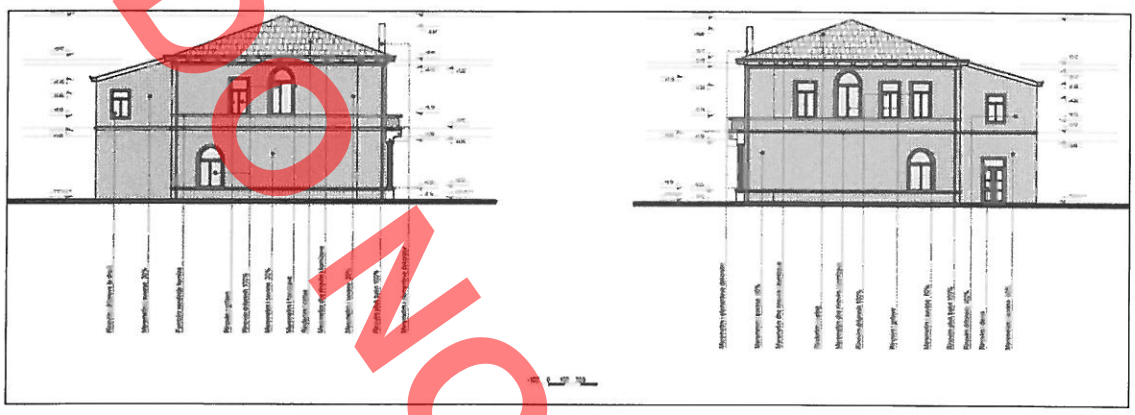


*Fig. 31. Pamjet anësore të objektit "Kafe e Madhe" pas ndërhyrjes restauruese. (Burimi: Autori)*

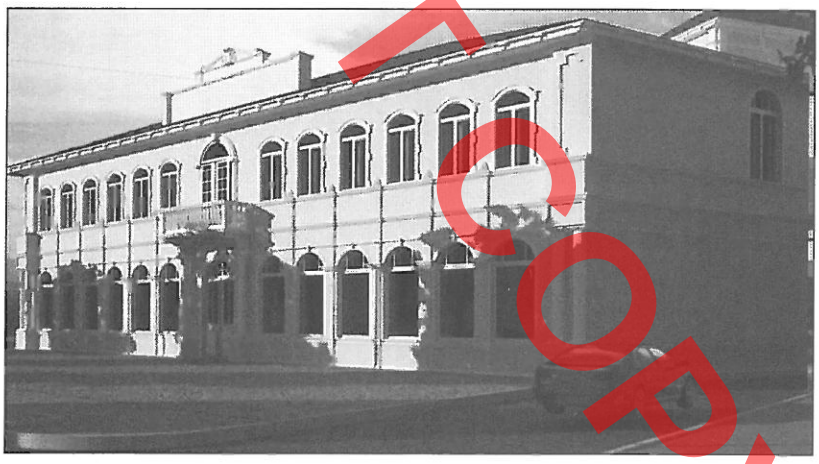


*Fig. 32. Perspektiva e objektit pas ndërhyrjes restauruese. (Burimi: Autori)*

DO NOT COPY

## 5. Konkluzione

"Kafja e Madhe" ishte simbolika e përpjekjeve të modernizimit të qytetit, në fillim të shekullit të XX-të, me sjelljen e elementëve të kohës në shërbimet që ofronte. Ajo ishte kafja më luksoze për nga hapësira arkitektonike dhe komforti që ofronte.

Rilevimi i kujdesshëm i strukturës ekzistuese konfirmon se Idromeo ka ripërdorur një strukturë ekzistuese të një ndërtimi më të hershëm për ndërtimin e "Kafes së Madhe" duke e ngritur në lartësinë e dy kateve dhe ruajtur të njëjtën gjurmë të saj në plan.

Nga pikëpamja stilistike objekti shfaq vlera të shquara në fasadën kryesore, të dekoruar me kujdes prej Idromenos, gjë që nuk e hasim në fasadat e tjera. Fasada e stilit neoklasik është estetikisht e bukur dhe monumentale për shkak të raporteve dhe shkrirjes në mënyrë perfekte të gjithë elementeve volumore dekorative që i vishen asaj, duke formuar një basoreliev homogjen e simetrik. Çdo raport është shumëfish ose nënfish i një moduli, që përkon me hapësirën dritë të një dritareje të katit përdhe. Gjithashtu, të gjithë përbërësit e fasadës kanë akset e tyre të simetrisë.

Sot, ndërtesa e "Kafes së Madhe" ka humbur përdorimin e saj tradicional si rezultat i amortizimit të thellë, mungesës së mirëmbajtjes sistematike, çka ka sjellë dëme të konsiderueshme të eksterierit, interierit dhe deri diku të strukturës mbajtëse.

Projekti i restaurimit duhet të merret me restaurimin dhe

riaftësimin funksional të ambienteve të objektit ekzistues në përputhje me standardet evropiane, si përsa i përket sipërfaqeve, cilësisë, ashtu edhe komfortit dhe ruajtjes së energjisë. Duke iu referuar përdorimit historik si kafe-restorant dhe detyrës së projektimit, projekti duhet të ruajë të njëjtën skemë funksionale të ndërtesës ekzistuese, duke bërë ndryshimet e domosdoshme për të përmirësuar kushtet e sigurisë dhe të komfortit si dhe ato higjieno-sanitare. Në procesin ndërhyrës duhet të kihet parasysh që restaurimi i mirë strukturál i "Kafes së Madhe" do të thotë sjellja në mënyrë identike e saj me atë të fillimit. Studimi i sjelljes statike të strukturave shërben si dëshmi për të ndërtuar një prezencë historike, ku ndërhyrja duhet të ndihmojë dhe jo të ndryshojë të dhënat strukturale origjinale.

DO NOT COPY

Prof. Assoc. Dr. Florian NEPRAVISHTA
MSc. Ark. Ani ÇUEDARI

DO NOT COPY

# "GRAND CAFE" IN SHKODRA
# THE HISTORICAL-ARCHITECTURAL STUDY OF THE MONUMENT, THE DRAFT IDEA OF ITS RESTORATION

The "Grand Café" building, the masterpiece of architect Kol Idromeno, was declared in 2007 by the Institute of Cultural Monuments, as a monument of culture of the first category. The monument represents a construction of the beginning of the 20th century with the proper social - cultural functions as café/ restaurant and hotel. The monument is known for a clear functional scheme and for the exterior decorations, being rated as one of the most representative prototypes of this period. Today, the building has lost its usability as a consequence of a deep depreciation and lack of systematic maintenance. The fast intervention to preserve and revitalize it is needed.

Hypotheses and facts presented in this article about the history and the construction phases of the "Grand Café" derive from the results of the research of historical documentation, detailed morphology of the spatial structures, architectural survey of geometric proportions, construction, finishes, details, etc.. The study begins with understanding the breakdown of the history of the monument and its designer. It continues with a careful investigation into the object to determine the phases of construction and diagnosis of the pathology that has really obsoleted it. Based on all the studies and research work, the article allows the identification of the architectural values and construction phases, building pathology and restorative interventions in order to maintain the historical presence, its morphological and topological characteristics.

The work of Kolë Idromeno, has given the meaning of the urban development of the Inner City of Shkodra, through his architectural and the creative urban design works. The architect of the "Grand Café" also played a significant role in the artistic and cultural life of the city. The combination of these dimensions and their influence on his work, is presented in the first part of the article and is followed by a careful investigation of the building to determine the construction stages and diagnosis of pathology that has actually stuck to it. Based on the study and research work, the article enables the identification of architectural values and construction phases, building pathology and the restoration interventions in order to maintain the historical presence, typological and morphological characteristics of it. Project idea of the restoration of the building aim at the improvement in the use of space, the sanitary conditions of the hotel, based on the fact that the intervention needs to improve and not change the original structure of the monument.

The study concludes that the building "Grand Café" has lost its traditional use for deep depreciation, lack of systematic maintenance, substantial damage to the exterior, interior and somewhat constructive structure and immediate need for restoration and reevaluation of the monument. Its proving that Idromeno has reused an earlier structure built with stones that had the same use. In stylistic terms, too, the building represents only outstanding values of the main facade decorated with care, which is not evident in other facades.

monumentet
2009-2010

DO NOT COPY

Gentian VOKOPOLA

# FILLESAT DHE EVOLUIMI I SKENËS "FJETJA E SHËN MARISË", IKONA ME TË NJËJTIN TITULL E IKONOGRAFIT DHIMITËR LINOTOPI DHE RESTAURIMI I SAJ

Ikonat e pikturuara në dru, si një teknikë e veçantë, qoftë në trajtimin artistik ashtu dhe në simbolikën që kanë përcjellë gjatë shekujve kanë luajtur një rol të rëndësishëm në Kishën ortodokse të Lindjes dhe në zhvillimin e artit, kryesisht atij lindor. Ato jo vetëm zbukuruan interieret e kishave duke u dhënë shkëlqim e vlera artistike atyre në kultin publik anembanë Bizantit por u përdorën gjerësisht dhe në kultin privat duke transmetuar deri në ditët tona krahas vlerave teknike, estetike e artistike dhe besimin, lutjet, dhimbjen e shpresën e besimtarëve. Ekzistenca e ikonave të lëvizshme e të pikturuara është e dëshmuar shumë herët, që në shek.VI me ikonat e gjetura në manastirin e Shën Katerinës në malin e Sinait. Vetëm gjatë shek.XIV e më pas ato filluan të konsideroheshin dhe analizoheshin jo vetëm si objekte kulti e mjete didaktike, por dhe si vepra arti. Në to janë interpretuar mjaft skena të ndryshme që pasqyrojnë pjesë nga jeta e Krishtit, Shën Mërisë dhe shenjtorëve. Në larminë e madhe të punimit të ikonave, në artin bizantin dhe pasbizantin, ndër trajtimet që spikasin është dhe skena "Fjetja e Shën Marisë", e cila bën pjesë në ciklin mariologjik bashkë me Lindjen, Paraqitjen në Tempull dhe Lajmërimin.

## Lindja dhe zhvillimi i skenës "Fjetja e Shën Marisë" në ikonografinë botërore.

Në fillim të këtij artikulli do të paraqesim të dhëna historike e konstatime personale rreth lindjes dhe zhvillimeve në art të subjektit të Fjetjes dhe realizimit të saj në ikonografinë mesjetare nga piktorët më të njohur të kësaj periudhe.

Skena "Fjetja e Shën Marisë" paraqet një nga imazhet më të trajtuara në artin bizantin dhe pasbizantin. Rreth kësaj teme studiuesja Gertrud Schiller, në studimin e saj mbi ikonografinë e Fjetjes në librin "Ikonography of Christian Art"(1971) thotë se kjo skenë në ikonat Bizantine dhe në artin mesjetar Perëndimor është riprodhur në më shumë se 100 imazhe. Ky moment i besimit të krishterë i trajtuar dhe i përjetësuar në art shënohet si dita e vdekjes së Shën Marisë. Kjo ngjarje e madhe e krishtërimit festohet nga të krishterët, të cilët e quajnë Hyjlindësen e Tërëshenjtë. Besimtarët e festojnë këtë ngjarje në 15 gusht dhe në të gjitha kishat e manastiret kryhet Liturgjia e Shenjtë në lavdërim të Nënës së Zotit. Kjo festë është përcaktuar që në periudhën e perandorit Mauricius (582-602), i cili vendosi në mënyrë të prerë, që në 15 Gusht të gjitha kishat bizantine, të kryenin ceremonitë fetare për nder të saj, ndërsa në kishat romane ngjarja filloi të festohej rreth fundit të shek.VII. Shën Maria respektohet si mbrojtëse e amësisë dhe mbrojtëse e të gjithë njerëzimit para Zotit. Që nga çasti i Fjetjes në artin e shenjtë, që shpreh dhe paraqet temat liturgjike e biblike Shën Maria, qëndron nga e djathta e birit të vet, Jezu Krishtit dhe me lutjet e saj prej nëne mbron tërë botën e krishterë.

Rreth kësaj ngjarjeje ka patur gjithmonë një perde misteri për arsye dhe të të dhënave të ndryshme e kontradiktore. "Fjetja e Shën Marisë" rrjedh nga ringjallja e Krishtit, pasi mungojnë të dhënat historike dhe baza e saj është nga tradita

DOKTORATË

e Kishës e nga burime që datojnë kohët apostolike, shkrimet e paprovuara, opinionin e Etërve të Shenjtë, por dhe besimi i vazhdueshëm i njerëzve. Janë disa dorëshkrime të shkruara në gjuhë të ndryshme, gjatë shek IV-V, ndër të cilat një nga versionet më të hershme që flasin për Fjetjen është ai i Epifanus, Peshkopit të Salamis në vitin 377, i cili në fund të kapitullit 78 të manualit heresiologjikal arrin në përfundimin se "*Në fakt askush nuk e di fundin e Marisë*". Po kështu, gjatë këtyre shekujve janë shkruar dhe "Gjashtë Librat", versione të të cilave ruhen në gjuhën siriane, ndërsa në shek.V janë gjetur tekste në latinisht "De Transitu Virginis"(Kalimi i Marisë), që i atribuohen Shën Melito i Sardis në shek II që paraqet një përmbledhje në Mariae Requiei Liber. Në vitin 494, Papa Gelasius I, me anë të Gelasium Decretum e dënoi librin si të paprovuar e rrjedhimisht si heretik. Mariae Transitus tregon historinë e Apostujve duke u transportuar nga retë e bardha drejt shtratit të vdekjes së Marisë secili nga qyteti ku predikonte. Ndërsa një shkrim apokrif "Obitu De S.Dominae" që bazohej në këto tekste rreth shek.VI-VII dhe i atribuohet Shën Gjonit peshkopit të Selanikut bënte një përmbledhje të gjashtë librave duke krijuar një besim universal rreth Fjetjes si në Lindje ashtu dhe në Perëndim. Në këtë redaktim të teksteve të ndryshme rreth kësaj çështjeje ai thoshte se "*do të tregonte vetëm atë që me të vërtetë kishte ndodhur*". Të gjitha këto shkrime apokrife, që shpesh ishin në kundërshtim me njëri-tjetrin, në disa çështje të detajuara u përfshinë më vonë në shek XIII në (1260-1275) në hartimin e Legjendës së Artë nga Jacobus da Voragine Kryepeshkop i Genoa. Autoriteti i parë i Kishës që mbrojti këtë doktrinë nën emrin e tij ishte Gjoni i Damaskut, i cili bashkë me Gregory i Tours dhe Modestus i Jeruzalemit ndihmuan në një rritje të konceptit të Kishës për këtë ngjarje.

Rreth shek.VI subjekti filloi të shfaqej në imazhet e artit bizantin, por artistët e realizuan nga historia që zë fill para 2000 vjetësh në vitin 57 p.k, kur Maria jetonte në Jeruzalem. Kur ajo një ditë i drejtonte lutje Zotit në malin e Elinoit erdhi për ta lajmëruar për vdekjen e afërt kryeengjëlli Gabriel, i cili i tregoi që prehja e saj do të ndodhë pas tre ditësh dhe do të shkojë për të Birin në qiell. Shën Maria e pranoi me gëzim lajmin dhe i shprehu dëshirën engjëllit që para vdekjes të takohej me të gjithë Apostujt e Shenjtë. Shën Gjon Ungjillori e mbajti premtimin që i bëri Krishtit për kujdesin ndaj Marisë dhe ditën e Fjetjes si me një mrekulli të gjithë Apostujt erdhën nga të gjitha anët e botës që të bëhen dëshmitarë të Fjetjes së Shën Mërisë.

Apostujt e varrosën kufomën e saj në Getsimanija, sipas kërkesës që Maria e kishte shfaqur më parë, në afërsi të varreve të Shën Josifit dhe prindërve të saj Joakimit dhe Anës. Sipas thënieve të Shën Jeromit përjashtim bëri vetëm Shën Thomai, i cili thuhet që ka ardhur tre ditë pas vdekjes duke pyetur për vendndodhjen e varrit të saj, për t'i dhënë lamtumirën por kur arriti atje trupi ishte zhdukur dhe thuhej se Krishti e kishte marrë trupin e saj pas tre ditësh në mënyrë që të bashkohej me shpirtin[1].

Perandori Marcian dhe gruaja e tij Pulkeria kërkuan të posedonin trupin e Marisë, Nënës së Zotit por Shën Juvenali, në atë kohë peshkop i Jeruzalemit u bëri të ditur atyre se kur varri u hap me kërkesë të Shën Thomait, trupi nuk ishte dhe varri ishte bosh.

Teologjia ortodokse shpjegon se Hyjlindësja ka kaluar tashmë në ngjalljen trupore të cilën të gjithë do ta përjetojnë një ditë, dhe më pas do të qëndrojnë në parajsë, por këtë të drejtë do ta gëzojnë vetëm pas Gjykimit të Fundit. Këtë ditë të bekuar e kremtojnë kryesisht gratë, të cilat brumosin Bukën e Hyjlindëses dhe ua shërbejnë të tjerëve bashkë me

[1] *"Qiejt u hapën kur Maria po lutej dhe Kryeengjëlli Gabriel zbriti për të dhe i tha :Tungjatjeta, ju që sollët Krishtin zotin tonë!Lutja juaj ka ardhur deri në qiell për të, Atij që u lind nga ju,është pranuar dhe nga kjo kohë,për të shkuar në vëndet qiellore për Birin tënd,në të vertetën dhe në jetën e përjetshme" "Dhe në ditën e tretë para se të ndahej nga jeta,një engjëll iZotit erdhi te ajo dhe e përshëndeti duke i thënë:Mari e bekuar,duke marrë bekimin e atij që më ka dërguar të sjell një degëpalme të parajsës për ty dhe shpirti yt do të merret pas tre dit*ësh nga trupi yt dhe biri yt të mbetet ty, nënë *e tij e nderuar*" (ZONJES MARI sipas Shën Gjonit nga Legjenda e Artë). *"Nëse unë kam gjetur hir para syve të tu të lutem me gjithë zemër që bijtë dhe vellezërit e mi Apostujt të jenë mbledhur këtu me mua dhe të varrosem prej tyre....."*.(po aty) *"Dhe kjo ndodhi që Shën Gjoni apostull që predikonte në Efes pasi në qiell u dëgjua një bubullimë dhe një re e bardhë e mori atë dhe e coi përpara portës se Virgjëreshës Marisë së bekuar.....Ajo i tha: Gjoni biri im mos harro fjalët e mjeshtrit tënd i cili më ka bërë tek ty nënë dhe ty një djalë tek mua.....Pastaj Gjoni tha:Dashtë Perëndia të gjithë vëllezërit e mi të jenë këtu që të mund të bëjnë varrimin* tënd te denjë.Dhe si ai tha kështu të gjithë Apostujt u rrë*mbyen me re nga vendet ku predikonin dhe u sollën para derës së Lumes Virgjëreshë të bekuar*".(po aty) *.Në çastin e fjetjes dhoma ku qëndronte e shtrirë ajo u mbush me erë të mirë dhe u dëgjua këngа e engjëjve "Gëzohu o grua e bekuar.Zoti është me ty." .Dhe ja, një parfum e erë e këndshme dolën prej varrit* të shenjtë të nënës Zonjës *tonë të Perëndisë dhe për tre ditë zërat e engjëjve të padukshëm ishin dëgjuar duke lartësuar Krishtin Perëndia jonë, që kishte lindur prej saj.Dhe kur dita e tretë ishte e mbyllur, zërat nuk ishin dëgjuar më, dhe që nga ajo kohë me radhë të gjithë e dinin se trupi i saj i pastër dhe i çmuar ishin transferuar në parajsë"*(po aty).

fruta për shëndet dhe për përshpirtjen e të vdekurve si dhe e respektojnë Hyjlindësen si mbrojtëse të amësisë, martesës dhe vatrës familjare. Besohet se ajo ndihmon që të ketë bereqet të bollshëm dhe u ndihmon familjeve pa fëmijë të kenë foshnje dhe kjo është arsyeja që në këtë ditë çdo nuse pa fëmijë vendos para ikonës së Shën Mërisë dhurata.

Sipas Kishës së krishterë, vdekja e Hyjlindëses së Tëreshenjtë përbën kalimin në një dimension tjetër, në atë të jetës së përjetshme. Pas Fjetjes Nëna e Zotit u shëndrrua në mbrojtëse të mbarë njerëzimit dhe me tërë forcën e vet hyjnore ajo mbron të gjithë ata që kanë nevojë në çaste të vështira dhe i kanë drejtuar lutje. Shën Mëria është model i bashkëpunimit e besimit të njeriut dhe hirit të Perëndisë, siç na thotë Shën Jeromi"*Vdekja është me Evën, jeta me Marien*".

Duke e parë në disa detaje "Fjetja e Shën Mërisë" në ikonografinë bizantine ngjason me të dhënat po në këto shekuj rreth vdekjes së Atit egjiptian, Sisoes së Madh,i cili paraqitet pranë varrit të Aleksandrit të Madh dhe vdekjes të Etërve të tjerë të Shkretëtirës. Në të dyja ikonat Krishti paraqitet që vjen të marrë shpirtin e vdekur, të shenjtëruar e të rrethuar nga re ose nga një dritë e shkëlqyeshme, si dhe i rrethuar nga engjëj e profetë. Në disa interpretime të Fjetjes, skena paraqitet duke theksuar në krye të saj një shkëlqim që transmeton hapjen e portave të qiellit fakt që mund të bëjë të mendohet se të dhënat rreth vdekjes së Etërve të Shkretëtirës, që shoqërohen me shkëlqimin e dritës mund të kenë ndikuar në zhvillimin në ikonografi të Fjetjes.

Ikonografia e Fjetjes u krijua në artin Bizantin, e bazuar në tekstet apokrifale të Etërve të Kishës, gjithsesi të paprovuara, duke krijuar një model bazë për Lindjen dhe Perëndimin, pasi të dyja Kishat si ajo e Lindjes dhe e Perëndimit pajtohen se ajo u ngrit në qiell, por me një ndryshim. Teologjia ortodokse lindore në mënyrë të prerë mëson se Maria vdiq nga një vdekje natyrale dhe shpirti i saj u mor nga Krishti pas vdekjes e më pas trupi i saj u ringjall në ditën e tretë pas vdekjes, për t'u ngritur në qiell, në pritje të ringjalljes së përgjithshme.Teologjia katolike është e ndarë në dy qëndrime që gjithsesi përjashtojnë ngjitjen në qiell si shpirt. Një pjesë e katolikëve predikojnë se Maria vdiq, por se ajo u ringjall mrekullisht para se shpirti i saj të merrej, ndërsa një pjesë tjetër thonë që ajo u mor në qiell pa kaluar nëpërmjet vdekjes. Ndarja e Kishave ndodhi në 1054 dhe në shekujt më vonë gjatë Rilindjes e Reformimit, Kisha Katolike Perëndimore u largua përfundimisht nga Vdekja e Marisë. Gjatë kësaj periudhe natyrisht fillon dhe ndryshimi në art në trajtimin e këtij subjekti kjo edhe si pasojë e ankesave artistike në përgjithësi për "*arts moriendi*" ose artin e vdekur. Dogma katolike e shpallur në 1854 është e papranueshme për ortodoksët, sepse i jep përparësi Marisë e jo Krishtit duke thënë se Ai është i papërlyer për shkak të saj dhe jo ajo është e papërlyer për shkak të Tij, duke krijuar rreth këtij subjekti edhe në art dy qëndrime.

Nëntë shekuj më vonë, kreu i kishës romane Papa Piu XII në kushtetutën e tij Apostolike, Munificentissimus Deus, në1950 e la të hapur çështjen nëse janë apo jo të vërteta ato që pasuan vdekjen e Marisë duke thënë : "*Ne shprehemi, duke deklaruar dhe përcaktuar që kjo të jetë një dogmë e shpallur hyjnore. Se Nëna e Papërlyer e Zotit, ndonjëherë Virgjëresha Marie ka përfunduar kursin e jetës së saj tokësore, i ishte marrë trupit dhe shpirtit të lavdisë....*" pa përcaktuar qartë dhe duke e lënë të hapur çështjen nëse Virgjëresha Mari vdiq para marrjes së saj apo ajo ishte marrë para vdekjes duke i lënë të dyja mundësitë të hapura.

Pra, pas krijimit rreth shek IX-X të një modeli ikonografik bazë, i ndikuar nga imazhet dhe modelet bizantine, për të dyja kishat erdhi dhe ndarja duke sjellë krijimin e dy imazheve ,"Fjetjes së Marisë"(Kalimi përmes vdekjes) në Lindje, që vazhdoi traditën bizantine dhe "Marrjes së Marisë" ose "Supozimit" (Ngjitja në qiell) në Perëndim, me variantin perëndimor. Gjatë shek. XII-XIII pati një rritje të kultit të Zonjës së Bekuar në Europën Perëndimore, e frymëzuar dhe nga shkrimet e teologut Shën Bernardi i Clairvaux (1090-1153), të cilat e identifikonin si personifikim të Kishës, Nusja e Krishtit apo Mbretëreshë e Qiellit. Ka shumë mundësi që interpretimi i parë dhe më i njohur në perëndim i skenës së "Marrjes së Marisë"(Supozimit) të jetë ai i Ticianit rreth viteve 1516-1518, ku duket qartë që Virgjëresha paraqitet duke u ngritur në qiell si trup i gjallë me duart hapur dhe e rrethuar nga engjëjt.

Për të paraqitur edhe më qartë këto ndryshime në konceptin teologjik të kishave, në Lindje dhe në Perëndim, mbi këtë ngjarje e që padyshim reflektohen dhe në shfaqjen e këtij diversiteti në ikonografi e në veprat e artit perëndimor nëpërmjet formimit të artistëve, të cilët ndikoheshin dukshëm në këtë periudhë nga temat kishtare e biblike, do të përmendja dy interpretime të kësaj skene nga Dominikos Theotokopoulos (El Greko), më të njohurit e shkollës kreteze

DOKTORATURË

DO NOT COPY

të pikturuar dy herë e të frymëzuar nga dy këndvështrime. E para, e punuar në vitin 1567, kur ishte 26 vjeç, para largimit për në perëndim e nën ndikimin e artit pasbizantin lindor dhe e dyta, e interpretuar në vitin 1577-1579, gjatë punës së tij pas largimit në Itali e Spanjë, në moshën 36-38 vjeçare dhe nën ndikimin dukshëm të artit perëndimor. Natyrshëm, që konstatimi i parë në ndryshim është ai i interpretimit stilistik e artistik, ku në të parën duken qartë influencat e artit bizantin e në të dytën ato perëndimore të Rilindjes. Po kaq e ndryshme është dhe mënyra e dyfishtë filozofike dhe dogmatike në aspektin kompozicional, e shprehur kjo me anë të paraqitjes së personazheve. Ndërsa në të parën shprehet filozofia e kishës Lindore, me paraqitjen e Virgjëreshës, e shtrirë në shtratin e vdekjes, e marrë si shpirt në duart e Krishtit dhe pastaj duke u ngjitur në qiell, në të dytën shprehet qartë dogma e kishës Perëndimore, ku Maria na paraqitet duke u ngjitur si trup i gjallë dhe e rrethuar nga engjëjt.

Në vazhdim të kësaj ideje, rreth trajtimit figurativ do të doja të përmendja dhe një fakt tjetër që ka të bëjë me realizimin e kësaj skene në Lindje dhe në Perëndim. Ndërsa në pikturën lindore, si në shkollat që vazhduan me besnikëri artin bizantin, ashtu dhe në ato shkolla ku pati ndikime perëndimore skena e Fjetjes u trajtua deri vonë në shek XIX në pikturën perëndimore kjo temë nuk u trajtua më pas fillimshekullit XVII. Piktura në kanavacë "Vdekja e Virgjëreshës" e Karavaxhios në 1606 mund të jetë ndoshta interpretimi i fundit në pikturën perëndimore me këtë subjekt. Piktura u porosit në 1602 për Bazilikën Santa Maria, në Trastevere, por atje nuk e pranuan dhe e refuzuan të alarmuar sidomos për trajtimin mjaft të zymtë të ambientit ku zhvillohet ngjarja dhe për paraqitjen mjaft të fryrë të trupit të Marisë. Piktura pastaj përfundoi në disa duar që nga Rubensi, piktori i madh flamand, i cili e bleu më pas te Çarlsi i I i Anglisë e në fund pasi ai u ekzekutua, u shit tek Luigji XIV. Kundërshtitë ndërmjet dy kishave dhe deformimet nga kodi figurativ, që filluan të vihen re në trajtimin e skenës së Fjetjes nga piktorët në Perëndim, mendoj që mund të kenë sjellë dhe ndërprerjen në trajtimin e saj, kurse interpretimi i "Marrjes së Virgjëreshës"(Supozimit) vazhdoi dhe më gjatë nga mjeshtra si Carraci, Rubensi, Van Dyck, etj..

Disa nga trajtimet më të hershme të "Fjetjes së Virgjëreshës", ku do të përmendnim disa ikona të punuara në fildish datojnë gjysmën e dytë të shek. X dhe fillimin e shek XI. Teknika e ekzekutimit në fildish ishte mjaft e përhapur në këtë periudhë në Kostandinopojë, e njohur si Rilindja Maqedonase e që shënoi fundin e ikonoklastisë. Në Kostandinopojë, Maria nderohej jo vetëm si ndërmjetëse ndërmjet njerëzve dhe Krishtit, por dhe si mbrojtëse e qytetit. Dy nga këto ikona ndodhen të ekspozuara në Muzeun Cluny në Paris dhe në Muzeun Metropolitan të Artit në Nju Jork, me një kompozim të thjeshtuar e me përmasa të vogla, por që pa dyshim kanë qenë ndër trajtimet e para të kësaj skene. Një ikonë tjetër ndodhet në Bibliotekën e Shtetit në Mynih dhe i përket një kapaku të "Ungjijve të Otto III" e rrethuar nga bizhuteri të shumta, nga i ashtuquajturi arti Ottonian në Gjermani në shek X-XI. Në këtë konkluzion arrihet pasi më herët se shek.X, nuk kam mundur të identifikoj një vepër arti që trajton këtë temë. Natyrisht ky diskutim është i hapur dhe me siguri mund të pasurohet me të dhëna të tjera rreth trajtimit më të hershëm të kësaj skene.

Në artin bizantin lindor skena është realizuar në disa teknika të artit figurativ. Për herë të parë në pikturën murale realizohet në 1195, pra, fundin e shek. XII në kishën e Shën Gjergjit Kurbinovo Maqedoni dhe do të përmendja, që në programin ikonografik në pikturën murale të interierit të kishave, skena interpretohet në faqen perëndimore sipër derës hyrëse. Në një trajtim të mëvonshëm, në 1230, por gjithsesi në teknikën e skulpturës, e punuar në stilin gotik, skena "Vdekja e Virgjëreshës" shfaqet në Katedralen e Notre Damit në Strasburg, ndërsa në mesin e shek. XIII, skenën e hasim për herë të parë të punuar dhe në teknikën e mozaikut, në kishën e manastirit të Kariye, pranë Kostandinopojës e më pas në shumë kisha të tjera.

Realizimin e parë në dru të pikturuar, e hasim në një ikonë të fundshekullit XI, të gjetur në Manastirin e Shenjtë të Shën Katerinës, në malin Sinai. Ikona është mjaft e dëmtuar dhe mungojnë skenat dytësore, kurse Apostujt nuk paraqiten duke rrethuar Marinë, por më të shpërndarë horizontalisht. Skenën e gjejmë të realizur dhe në gjysmën e dytë të shek XII, të pikturuar bashkë me dy skena të tjera,"Ngjitja në qiell" dhe "Prejardhja e Shpirtit të Shenjtë", në një ikonë tjetër, po në Manastirin e Shenjtë të Shën Katerinës në malin Sinai. Kompozimi realizohet i thjeshtuar, me Apostujt që paraqiten rreth Virgjëreshës. Të pikturuara në stilin bizantin, padyshim ato kanë qenë ndër ikonat e para në dru të pikturuar, që trajtuan skenën në artin e Kostandinopojës.

Interpretimi i skenës fillon të ndryshojë, fakt që e

konstatojmë në ikonën e fundshekullit. XII dhe fillimshekullit XIII, të një autori anonim nga shkolla e Novgorod, që në fillim të shek XIV, u kthye në një principatë të fuqishme deri në 1478, kur u aneksua nga Moska. Ikona e titulluar "Fjetja e Zonjës Sonë" është punuar në stilin ruso-bizantin, pasi shkolla e Novgorod, kishte ndikim të fortë bizantin dhe ruhet në ambientet e galerisë Tretiakov në Moskë. Ikona duket të jetë modeli i parë i plotë për ikonat, që trajtojnë këtë subjekt në periudhat e mëvonshme, ku konstatohet një paraqitje e skenës horizontalisht. Në pjesën e sipërme të saj paraqiten engjëjt duke mbajtur shpirtin e Shën Mërisë drejt parajsës dhe Apostujt duke fluturuar një e nga një nëpër re e të shoqëruar nga engjëjt. Krahas Apostujve shohim të paraqitur shenjtorët Ierofei, Jakobin e Jerusalemit e krahas tyre është dhe autori i "Këngës së Zonjës", Shën Dionysis Aeropagit, Peshkop i Athinës dhe Ignatiosin e Antiokisë, që sipas traditës së shenjtë janë përgjegjës për transmetimin e Fjetjes. Stili piktorik është tradicional bizantin, me elementë të pikturës ruse, me figura disi të zgjatura e të holla, karakteristikë e kësaj periudhe.

Një interpretim interesant e gjejmë përsëri në malin Sinai në fund të shek. XIII, me tendencat e para për një lloj vertikaliteti, ku konstatohet për herë të parë futja e skenës me priftin hebre, që në fakt nuk përqafohet shumë shpejt qoftë nga shkollat ruse të Moskës, Novgorodit, Tverit apo Pskovit ashtu dhe nga interpretimet në Kostur në ikonat e shek XIV e shek XV, dhe Maqedoni e Bullgari në shek XVI. Vetëm në çerekshekullin e fundit të shek. XV, në vitin 1538, në një ikonë të punuar nga Dionisi, një piktor ky i ndikuar nga Andrei Rublev, si dhe në një interpretim të Mjeshtrit Oleksei 1547, do të shohim realizimin në ikonat ruse të skenës së poshtme, me priftin hebre. Në ikonat e Sinait dhe Kosturit bie në sy e kuqja e Novgorodit ose "cinabrio" siç quhet ndryshe, si dhe dramaticiteti i madh tek personazhet, i njohur si "humanizmi bizantin", me të cilën autorët shoqërojnë këto kompozime.

Një realizim të rëndësishëm në ikonografinë bizantine me këtë subjekt, për vetë faktin se është interpretuar nga piktori i njohur i fundshekullit XIV e fillimit të XV Theophan Greku e gjejmë në ikonën "Fjetja e Shën Marisë" në 1392 të këtij autori. Në këtë ikonë gjithsesi nuk trajtohen skenat sekondare, lart me engjëj e apostuj në re dhe skena poshtë e prerjes së duarve të priftit Jefonia. E realizuar në periudhën e vonë bizantine dallohet stili i ndryshëm i një pikture pothuaj monokolor, veçanti kjo e këtij mjeshtri të madh. Kompozimi me figura jo të balancuara ndërmjet tyre, ku figura e Krishtit, paraqitet më e madhe se figurat e tjera, me teknika ekzekutimi të ndryshme, me elementë figurativë të kursyer, karakteristikë e pikturës bizantine në këtë periudhe, paraqet për herë të parë futjen e një detaji ikonografik që e ndeshim dhe në shumë nga realizimet e mëvonshme. Ky detaj është pikturimi në mënyrë simbolike i një serafini, me ngjyrë të kuqe, sipër figurës së Krishtit.

Gjatë shek. XV në një ikonë që përfaqëson shkollën e Tverit në Rusi artistët e të cilës aplikuan pikturën tradicionale duke i mbetur besnik kanoneve bizantine, për herë të parë evidentohet detaji i hedhjes së rripit të kuq të Marisë. Ky detaj në fakt nuk paraqet të plotë marrjen e rripit nga Shën Thomai, por në mënyrë të çuditshme ky interpretim nuk do të përsëritet më në ikonat e pikturuara në dru, me këtë subjekt deri në momentin e realizimit të ikonës me subjekt Fjetjen, nga El Greko në 1547 dhe shumë më vonë në ikonën e Onufër Qipriotit në 1630.

Rreth viteve 1480-1490, në interpretimet e dy ikonave me subjekt "Fjetja e Shën Mërisë" të një autori që përfaqëson shkollën kreteze, në pikturimin e ikonave gjatë fundit të shek. XV - Andreas Ritzos, ku do të ndalemi pak më gjatë pasi është piktori i parë i kësaj shkolle që realizon skenën, konstatojmë dy variante të ndryshme të ndërtimit kompozicional. Në ikonën e parë autori e realizon pikturën të zhvilluar në aksin vertikal, por çuditërisht pa skenat sekondare, ndërsa në ikonën e dytë, konstatojmë për herë të parë, në realizimin ikonografik të këtij subjekti, kompozimin e plotë të skenës së Fjetjes, të shoqëruar me dy skenat e tjera plotësuese:

1) Paraqitjen e Apostujve që fluturojnë në dy grupe e jo një e nga një siç ishte zhvilluar deri atëhere, si dhe

2) Skenën e prerjes së duarve të priftit Jefonia duke e vertikalizuar dhe më shumë skenën.

Këto interpretime të ndryshme flasin qartë për evoluimin, në konceptimin kompozicional, nën ndikimin e versioneve e doktrinave të ndryshme të artit të shenjtë, rreth këtij subjekti. Ikonat gjenden në Institutin Grek të Studimeve Bizantine dhe Post-Bizantine në Venecia dhe që nga realizimet më të hershme të skenës e në vazhdim mendoj, që pikërisht në këtë moment të ketë nisur përshtatja e këtyre skenave sekondare në skemën kompozicionale të Fjetjes. Ka shumë mundësi që futja e këtyre elementeve shtesë, në trajtimin ikonografik

DOWLOADY

DO NOT COPY

të kësaj skene t'i përkasë pikërisht shkollës kreto-veneciane dhe zonave, ku ajo shtriu influencën e saj. Në vendet ku arti bizantin u trajtua në mënyrë më konservatore ortodokse, si psh në shkollat e ndryshme në Rusi, Serbi, Maqedoni etj. edhe në ikonat e mëvonshme të punuara, kam parë realizime që i kanë qëndruar besnike interpretimeve të para bizantine të këtij subjekti, me Apostujt që fluturojnë një e nga një ose ku mungojnë skenat lart me Apostuj, ndërsa një pjesë tjetër nuk e interpretojnë skenën e prerjes së duarve, pra duke mos i përfshirë të gjitha skenat në kompozimin e Fjetjes. Duke vazhduar këtë hipotezë do të shtoja që realizimi i subjektit të Fjetjes, me një numër më të madh të njerëzve të pranishëm në këtë ngjarje, është traditë e shumë imazheve të interpretuara nga shkolla kreteze dhe si e tillë është inspiruar falë traditës së shprehur nga himnografi, teologu dhe Peshkopi i Kretës, Shën Andrea i cili bëri një predikim të dytë të Fjetjes në shek.VII.

Pas shumë vitesh këto elementë i gjejmë të realizuara në ikonën "Fjetja e Virgjëreshës",viti 1567, të cilën e trajtuam dhe pak më lart, e piktorit Dhominikos Theotokopoulos (El Greko), një nga më të njohurit e shkollës kreteze në artin pasbizantin, e punuar në moshën 26 vjecare në fundin e periudhës së ndikimit tek ai i shkollës kreteze, para largimit për në Itali e Spanjë. Ky artist që gërshetoi në mënyrë fantastike artin bizantin me artin perëndimor e punoi këtë ikonë, që sot ndodhet në Katedralen "Fjetja e Virgjëreshës" në Hermoupolis-Syros duke arritur të kombinojë në mënyrë të përsosur artin post-bizantin dhe stilin manierist italian të shoqëruar me elementë ikonografikë. Për herë të parë evidentohet i plotë momenti i marrjes së rripit të Marisë prej Shën Thomait, por në dallim me të gjitha ikonat që trajtojnë këtë subjekt të bie në sy paraqitja e përkulur dhe jo një qëndrim drejt i figurës së Krishtit. Duke qenë një artist me një emër të madh kjo ikonë e tij përfaqëson realizimin e kësaj skene në ikonografinë e kësaj periudhe në Greqi. Kjo edhe pasi nuk është identifikuar një ikonë tjetër që trajton Fjetjen, të realizuar nga piktorët e njohur kretezë të shek.XV-XVI, si Theofani i Kretës, Mihal Damaskenos, Jorgos Klontzas apo dhe më vonë në shek. XVII Emanuel Tzanes, Emanuel Lombardos etj. Ndoshta, ikona të këtyre artistëve që trajtojnë subjektin e Fjetjes mund të ndodhen në manastiret e malit Athos, pasi artistët kretezë punonin shumë ikona me këtë destinacion.

Me kalimin e viteve, skena e Fjetjes vazhdon të pasurohet dhe më shumë dhe në fundin e shek. XVI hasim një trajtim të një autori anonim të shkollës kreteze, ku gjejmë të realizuara të gjithë elementët, që kishin shoqëruar kompozimin deri në këtë periudhë, madje për herë të parë, kostatojmë futjen në skemën kompozicionale dhe të dy figurave të profetëve, që mbajnë në duar Shkrime të Shenjta.

## Realizimi i skenës "Fjetja e Shën Marisë" në ikonografinë shqiptare

Po ndalemi në shek. XVI me interpretimet e realizuara në vendet e tjera, pasi në këtë shekull konstatojmë realizimin e Fjetjes nga ikonografët në vendin tonë, fakt i cili na interesson dhe më shumë. Në artin ikonografik të zhvilluar në vendin tonë, në pikturën murale, skena është trajtuar që në shek. XII-XIII, në interierin e kishës së Shën Marisë në Cerskë e më pas pothuaj në të gjitha kishat. Nuk ka të dhëna për trajtimin e kësaj skene të pikturuar në dru para shek XVI, periudhë kjo, kur gjejmë të interpretuar për herë të parë skenën e Fjetjes dhe që i atribuohet Onufrit. Subjektin e Fjetjes e gjejmë të realizuar dhe në një ikonë tjetër me përmasa të vogla, po në shek.XVI nga një autor anonim në Berat ku skena pothuaj mungon fare nga dëmtimet dhe pikturohet bashkë me skenën e paraqitjes së Marisë në tempull dhe poshtë shenjtorët luftëtarë Shën Dhimitrin, Shën Theodhorin e Shën Gjergjin. Po kështu dhe ikona e pikturuar nga Onufri paraqitet në përmasa të vogla e pikturuar bashkë me skena të tjera. Onufri e ka realizuar skenën ndoshta i detyruar nga përmasat e vogla, pa futur në skemën kompozicionale skenat sekondare duke ruajtur kështu një kompozim pak a shumë horizontal, pa sjellë ndonjë të re në raport me shumë nga trajtimet e këtij subjekti. Interesant për tu përmendur në këtë interpretim është fakti që Onufri shenjtëron me aureola jo vetëm Krishtin dhe Marinë, por dhe Etërit e Kishës.

Vetëm në 1630, periudhë kjo kur Onufër Qiprioti piktori i njohur realizon ikonën "Fjetja e Shën Mërisë" do të konstatojmë një interpretim të ri mjaft të veçantë dhe jo vetëm në ikonografinë e realizuar në vendin tonë, por në të gjithë pikturën bizantine duke e paraqitur skenën me të gjithë madhështinë e rëndësinë e saj. Onufër Qiprioti, i cili ishte ndër artistët e parë që futi në artin ikonografik të vendit tonë tendencat e artit perëndimor, duke përdorur dhe teknikën e stuko-relievit, e realizon ikonën "Fjetja e Shën Mërisë" duke i bashkangjitur skenës së Fjetjes edhe

të dyja skenat sekondare,duke e ngjeshur kompozimin me shumë figura dhe duke e vertikalizuar më shumë skemën kompozicionale. Në ndryshim me të gjithë autorët e huaj, që kemi analizuar përfshirë dhe Onufrin, Onufër Qiprioti i shenjtëron të gjithë Apostujt, Etërit e Kishës dhe profetët që paraqet me anë të aureolave.

Po ashtu, këtë temë e kanë trajtuar dhe piktorë të tjerë në periudha të mëvonshme dhe këtu do të veçoj ikonën "Fjetja e Shën Mërisë", realizuar nga Joan Athanasi, po në shek. XVIII, një tjetër realizim nga një autor anonim, ku kemi konstatuar trajtim të ndryshëm kompozicional dhe realizimin e imazhit bizantin me trajta skematike apo edhe nga Joan Çetiri, rreth një shekull më vonë.

## Ikona "Fjetja e Shën Marisë", pjesë e ikonave të ikonostasit në Manastirin e Shën Marisë Apolloni.

Gjatë muajit qershor të vitit 2010 Sektori i Artit në Institutin e Monumenteve të Kulturës filloi punën për restaurimin e disa ikonave pjesë e fondit që është në Muzeun Historik Kombëtar në Tiranë. Pesë prej këtyre ikonave dhe konkretisht "Krishti Pantokrator" me autor Simon Thanasin,"Shën Mëria me Krishtin" me autor Lion Thanasin, "Krishti në Fron" me autor Kostandin Koricin, "Shën Nikolla" me autor vëllezërit Zografi dhe "Fjetja e Shën Mërisë" ndodhen të ekspozuara në pavionin e artit mesjetar në MHK, kurse pjesa tjetër me përmasa më të vogla i përket fondit të ikonave po në MHK.

Ikona "Fjetja e Shën Mërisë" duke qenë një vepër arti, në dru të polikromuar, me nr.kartele 3671, është inventarizuar në datë 27.7.1989 nga M.Arapi dhe A.Koreshi në manastirin e Shën Mërisë, që ndodhet pranë fshatit Pojan të rrethit të Fierit në territorin e qytetit antik të Apolonisë (Fig. 1,2). Në periudhën helenistike, Apolonia bashkë me Epidamne-Dyrrahun, ishin nga qytetet më të rëndësishëm në Mesdhe, ndërsa gjatë shek. IV p.k, përmendet si qendër e rëndësishme peshkopale. Manastiri i Pojanit është ndërtuar në mesin e gjysmës së parë të shek. XIII, me një arkitekturë ku ndihet influenca e arkitekturës së Konstandinopojës, periudhë kjo që pasonte pushtimin e saj nga latinët. Ky manastir njihet si një nga manastiret më të dëgjuar mesjetarë të Shqipërisë.



*Fig. 1- Pamje nga manastiri i Apollonisë*

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Formati i ikonës "Fjetja e Shën Mërisë" është drejtkëndësh me përmasa 109,5 x 67 cm dhe i përket kulturës lokale shqiptare. Ikona na paraqitet në tipologjinë e saj si vepër unike e përbërë nga elementë (beze, xheso, kornizë, shtrat piktorik) të pandarë pavarësisht se autori i saj e ka realizuar atë me një suport druri arre, me dy pjesë të fiksuara me njëra-tjetrën, me anë të dy traversave. Pjesa e pikturuar e ikonës zë sipërfaqen më të madhe dhe korniza, që rrethon e mbyll kompozimin është origjinale dhe pjesë e ikonës. Pas vendimit në vitin 431 të Këshillit Ekumenik të tretë në Krishtërimin Lindor, Maria përmendet si Theotokos(Θ ε ο τ ό κ ο ς = "Perëndia-bartëse" ose "Hyjlindëse") kështu që ky identifikimi paraqitet në pjesën e sipërme, ku ndodhet një mbishkrim me ngjyrë të kuqe në sfondin e artë (skica 1).

Lexohet :
"ΗΚΗΜΗΣ [..]ΗΣ ΜΗΤΗΡΘΕΟΥ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ"

Përkthimi: "FJETJA E NËNËS SË PERËNDISË E HYJLINDËSES".



*Skica 1 Përkthimi: "FJETJA E NËNËS SË PERËNDISË E HYJLINDËSES".*



*Fig. 3- Mbishkrimi 1762*



*Skica 2 Mbishkrimi 1762 (grafikë bardh e zi)*

Nisur nga mbishkrimi në pjesën e poshtme, që shënon vitin 1762 (fig 3) dhe mungesa në ikonë e emrit të autorit, në kartelat e inventarizimit deri tani, ajo është konsideruar si e realizuar po në këtë vit dhe nga një piktor anonim. Duke qenë një mbishkrim në një greqishte jo shumë të qartë dhe të shkruar keq, përkthimi i tekstit paraqiste vështirësi.

Lexohet:
ΜΕΤΑ ΔΕΥΤΕΡΟΝ ΙΣΤΟΡΗΟΝ

Mbishkrimi nuk ka një përkthim të saktë për arsyen që e cituam më lart por ne dolëm në përfundimin se data që shënohet nuk është ajo e periudhës, kur është realizuar ikona, por e një periudhe më të vonë, kur në ikonë janë kryer ndërhyrje të tjera nga një piktor anonim. Kjo pasi thelbi i asaj, që thuhet në këtë mbishkrim është që në ikonë është ndërhyrë për herë të dytë në 1762 natyrisht pa specifikuar se për çfarë ndërhyrjesh bëhet fjalë (skica 2).

Mendojmë që bëhet fjalë për ripikturime në sipërfaqen e

pikturuar, konkluzion ky që vjen nga konstatimi se në ikonë janë përdorur variacione të ndryshme, të disa ngjyrave si bluja apo dhe e kuqja, me tonalitet që rezulton i ndryshëm në raport me kolorin e përdorur në ikonat e tjera. Dy nga këto ikona "Shën Maria me Krishtin" dhe "Krishti Pantokrator" ndodhen të ekspozuara në Pavionin e Artit Mesjetar në MHK, ndërsa pjesa tjetër e ikonave të ikonostasit në kishën e Pojanit ndodhen në fondin e MHK-së. Në fakt të gjitha këto ikona janë realizuar me teknika ekzekutimi identike, shumë e dukshme kjo në kornizën me stukoreliev e me të drejtë i atribuohen të njëjtit autor. Duke thelluar kërkimet rreth ikonës, me qëllim për të hedhur dritë mbi autorësinë e saj, morëm në analizë ikonën "Shën Maria me Krishtin"(fig. 4). Nisur nga mbishkrimi në ikonën "Fjetja e Shën Marisë", që ka të shënuar vitin 1762, edhe kjo ikonë, bashkë me ikonat të tjera, janë konsideruar si të realizuara nga i njëjti autor anonim në këtë vit. Ikona ka një mbishkrim në të njëjtën pjesë të poshtme, në mes të kornizës së dekoruar, por dukshëm me një kaligrafi tjetër më korrekte (fig. 5).

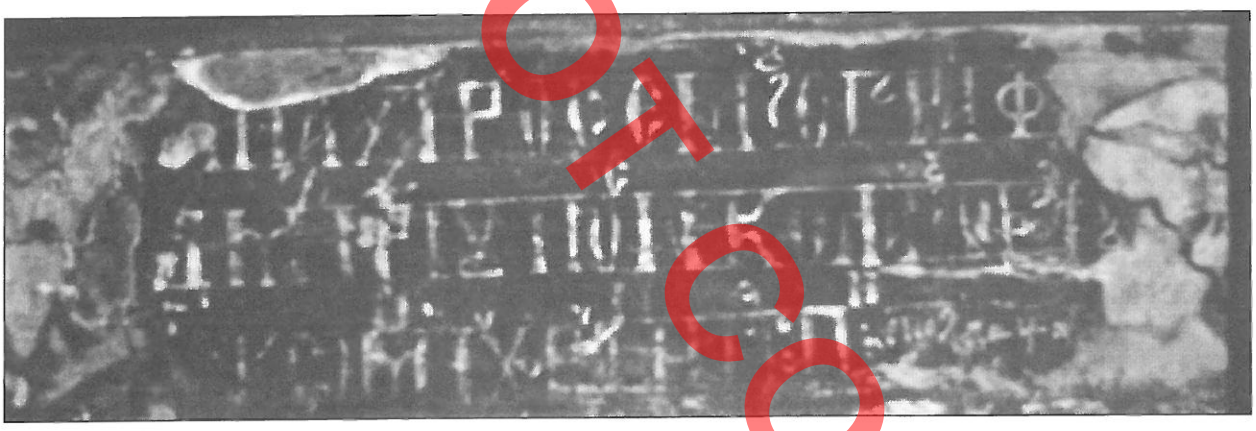
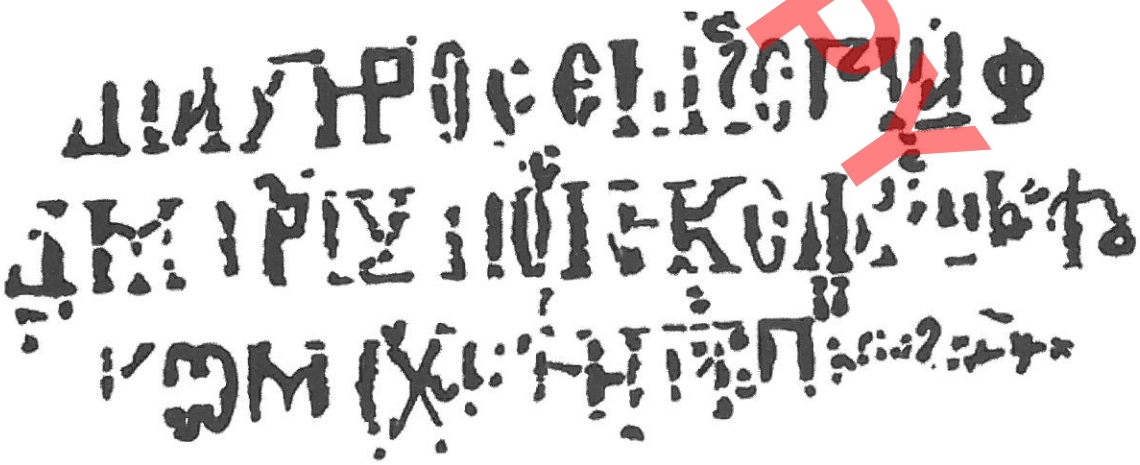


*Fig. 5- Mbishkrimi i ikonës Shën Maria me Krishtin*



*Skica 3 Mbishkrimi i ikonës Shën Maria me Krishtin (grafikë bardh e zi)*

Lexohet:

ΔΙΑ ΧΗΡΟΣ ΕΜΟΥ ΖΩΓΡΑΦ[ΟΥ] ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΗΟΣ ΝΗΚΟΛΑΟΥ [ΖΩ]ΓΡΑΦΟΥ [...]ΚΩΜΗν ΧΩΡ[…] ΛΗΝΟΤΟΠΗ εν ετ[ει] αψα΄ (skica 3)

DO NOT COPY

Përkthimi: Nga dora ime, i piktorit Dhimitri, biri i Nikollës piktori [...]katund fshati Linotopi në vitin αψα΄ (=1701) ΧΩΡ [...]: χώραοse χώρας (*fshat* ose *fshatit* [gjin.]). Fjala κώμη në greqishten e vjetër (periudhën mesjetarë e otomane) do të thotë *katund*, kurse fjala χώραdo do të thotë *fshat i madh* ose *qytezë*, d.m.th. një ngulim më i madh. Fshati Linotopi në Gramoz dhe afër Kosturit referohet si χώρα edhe në mbishkrime të tjera.

Pra, mesa duket kemi të bëjmë me Dhimitër Linotopin, djalin e piktorit të njohur Nikolla Linotopi, i cili ka pikturuar bashkë me të vëllanë Mihalin e nipin Kostandinin në 1630 kishën e Shën Kollit në Saraqinisht dhe në 1653 kishën e Manastirit të Profet Ilias në Stegopul, dy kisha këto që ndodhen në Gjirokastër.

Nga ekzaminimi me sy të lirë duket qartë diferenca që ka ikona "Fjetja e Shën Marisë" me ikonat e tjera të këtij autori si në kompozimin e mbishkrimit, cilësinë e kaligrafisë së përdorur ashtu dhe në aplikimin e arit e në trajtimin koloristik që e përmendëm dhe më lart. Kjo është realizuar me ngjyra të forta, kryesisht në veshjet e personazheve, ndërsa nisur nga krahasimi i portreteve dhe realizimi i tyre, mendojmë që është e njëjta dorë ku është përdorur modelimi me kafe të errët. Mendimi i shprehur më sipër se bëhet fjalë për ripikturime në veshjet e figurave, të kthehet në bindje dhe nga fakti se ikonat e tjera kanë një tjetër trajtim koloristik, me ngjyra më të shuara, pasi ato janë dëmtuar jo vetëm nga oksidimi por dhe nga ndërhyrje amatore pastrimi të hershme dhe të mëvonshme. Diferencat koloristike tregojnë për faktin, që në ikonën e Fjetjes autori anonim ka pikturuar pjesërisht sipër ngjyrave të aplikuara nga Dhimitër Linotopi, të cilat kanë qenë të dëmtuara, por kjo nuk do të thotë se ai ka ndryshuar elementë të kompozimit apo linja të veçanta të vizatimit. Nga ekzaminimi radiologjik që kemi kryer në ikonën "Fjetja e Shën Mërisë" nuk ka shenja të ndryshimit të linjave të vizatimit dhe të gjitha skenat evidentohen në radiografinë me Rreze X (Fig. 6), ku shquhen edhe dizenjot përgatitore origjinale. Sipas mendimit tonë mbipikturimet janë përdorur për të mbuluar ngjyrat e dëmtuara të ikonës dhe duket që autori anonim i ka interpretuar duke i harmonizuar ato me pikturën sipër së cilës ai ka kryer ndërhyrjet. Edhe shtresa e arit ka ndryshim nga ikona, që mban mbishkrimin e Dhimitrit, ku autori e ka aplikuar duke përdorur në të gjithë sipërfaqen goditjet me punzonaturë (goditje me majë metalike) ndërsa autori anonim i ndërhyrjes së vitit 1762, në ikonën e Fjetjes, duket se e ka aplikuar si pasojë e dëmtimit të kësaj sipërfaqeje, por pa përdorur këtë teknikë.

Mbishkrimet e përdorura janë qartësisht të ndryshme, ku në ikonën "Shën Maria me Krishtin" e nënshkruar nga Dhimitër Linotopi në 1701, vërejmë një cilësi të lartë të shkrimit me kaligrafi vertikale, të saktë, të qëndrueshme e pa deformime. Autori anonim në 1762, nuk ka treguar ndonjë kujdes e saktësi në shkrimin e tij, si në përmbajtje ashtu dhe me një kaligrafi, që paraqitet e pjerrët dhe e paqëndrueshme. Fakt mjaft domethënës është edhe mënyra e përdorur për paraqitjen e datimit, ku autori anonim përdor numrat, që përdoren dhe sot (1762), ndërsa Dhimitër Linotopi përdor paleografinë e vjetër bizantine (αψα΄). Përjashtim bën mbishkrimi në pjesën e sipërme të ikonës "Fjetja e Shën Marisë", ku kaligrafia e përdorur nuk është e njëjtë me atë të pjesës së poshtme. Në krahasimet ndërmjet shkronjave me mbishkrimin e Dhimitrit në 1701 ka ngjashmëri, fakt ky, që për mendimin tonë tregon se ai mbishkrim është origjinali dhe i shkruar nga Dhimitër Linotopi.

DO NOT COPY

DO NOT COPY



*Fig. 6- Radiografia e plotë e ikonës*

Këto konstatime janë mjaft evidente, por për të qenë të saktë në përfundime do të bëjmë dhe një krahasim të disa prej shkronjave të përdorura. (skica 4)

Shkronjën "Dh" autori anonim e realizon në formën e një trekëndëshi dybrinjënjëshëm me bazë të gjerë ndërsa Dhimitri realizon një trekëndësh me njërën brinjë të drejtë e tjetrën të pjerrët, me bazë më të ngushtë.

Shkronjën "M", autori anonim e realizon pa finesë e pjesët në skajet e saj disi të rrumbullakosura, kurse pjesën qendrore me dy linja me hark, që bashkohen por që nuk shkojnë deri në fund. Dhimitri përdor kënde në të gjitha skajet e shkronjës, ndërsa pjesën qendrore e realizon me dy linja të drejta që bashkohen dhe zbresin deri në fund.

Të gjitha shkronjat "E", te autori anonim jo vetëm që nuk janë njëlloj, por ai përdor një linjë pak a shumë të njëllojtë si trashësi, fakt që tregon për një ekzekutim të shpejtë e pa kujdes.Tek Dhimitri konstatohet kujdes e cilësi në interpretim me pjesën qendrore më të gjerë në mesin e trungut që vjen duke u ngushtuar dhe në skaje zgjerohet përsëri.

Shkronjën "T" autori anonim e realizon gati me të njëjtën gjatësi si trungun vertikal, që vjen duke u zgjeruar poshtë ashtu dhe pjesën horizontale lart, e cila fillon me njërën anë që zbret poshtë në formë katrore dhe vazhdon drejt ndërsa Dhimitri trungun vertikal më të gjatë se pjesën horizontale, që ka në të dy skajet forma më të rrumbullakosura.




*Skica 4- Shkronjat e mbishkrimeve te krahasuara*

DO NOT COPY

Në një analizë kompozicionale që mund t'i bëhet ikonës "Fjetja e Shën Marisë", e punuar në fillim të shek. XVIII, megjithëse konstatojmë një vazhdimësi të imazhit bizantin, duke respektuar kodin figurativ bizantin, që thekson aspektin liturgjik të kalimit të Marisë, me rrobat, qirinjtë, librat himn, temjanicën etj, vërejmë një mendim të ri të ndërtimit kompozicional. Ky i fundit ka disa elementë tregimtarë që zhvillohen në planin vertikal dhe jo në planin horizontal, siç trajtohet në artin bizantin kjo skenë. Pjesa qendrore e ikonës, ku përfshihen personazhet kryesore, që marrin pjesë në këtë moment, Krishti, Shën Maria, Dymbëdhjetë Apostujt dhe kryeengjëjt, që do marrin shpirtin e Virgjereshës në Parajsë, janë brenda një kompozimi sferik, pra besnike e gjeometrisë Bizantine. Në përshtatjen e skemës kompozicionale, konstatohet gërshetimi i traditës bizantine dhe i një lirshmërie kompozicionale, me influenca perëndimore. Apostujt, në këtë rreth, paraqiten të barabartë me Krishtin dhe Shën Mërinë, si personazhe kryesore të kësaj skene. Po të bashkosh katër cepat e ikonës me dy diagonale në mes të gjerësisë, një vertikale e gjatësisë, një horizontale, vërteton pa dyshim e vështirësi që qendra e ikonës është qendra e trupit të Krishtit, figurës kryesore e qendrore në besimin e krishterë "*Unë jam Alfa dhe Omega, i Pari dhe i Fundit, Fillesa dhe Fundi*".

Krishti paraqitet në këmbë, mbi Virgjëreshën e shtrirë në shtratin e vdekjes duke mbajtur në krahë Shën Mërinë foshnjë, të mbështjellë me qefin të bardhë, duke simbolizuar kështu shpirtin e Nënës Mari që ka dalë nga trupi i saj dhe do të ngjitet lart në qiell. Krishti e mban në mënyrë të tillë shpirtin e Virgjëreshës, sikur po e tregon për të gjithë dhe shenjtëria e saj paraqitet me ngjyrën e bardhë, që simbolizon pastërtinë[2]. Piktori i prezanton këto dy figura qendrore sikur dalin jashtë pikturës, drejt e në sytë e shikuesve. Në këmbët e Shën Mërisë së shtrirë janë pikturuar pandofla të kuqe, si simbol i rrugës tokësore të lënë pas, detaj që përsëritet dhe në figurën e Shën Mërisë duke u ngjitur në qiell mbi një re. Maria paraqitet lart në re, pasi në konceptin e Birit të Perëndisë ajo ishte një ylber që shkëlqen dhe ylberi formohet me diell, ardhur mbi re duke përcaktuar kështu dhe rolin e Marisë si ndërmjetëse e njerëzve me Perëndinë. *"Unë e vendos ylberin tim në një re dhe kjo do të jetë shenja midis meje dhe tokës"*(Zanafilla 9:13). Rreth e qark Krishtit dhe Shën Mërisë foshnjë, janë gati për ta ngjitur, shpirtin e saj në parajsë, katër kryeengjëjt Mikael, Gabriel, Rafael dhe Uriel që paraqiten me veshje të perandorëve bizantinë me mantel të kuq e me bordura të arta të dekoruara, duke mbajtur qiri në duar. Në sfond pas Krishtit, paraqiten portat e qiellit dhe në krye një serafin me ngjyrë të kuqe. Pranë kokës së Shën Mërisë, paraqitet kryeapostulli, Shën Pjetri duke tundur temjanicën dhe pranë këmbëve kryeapostulli tjetër Shën Pavli. Ngjitur me Shën Pavlin është Shën Gjoni, që dëgjon frymëmarrjet e fundit të Virgjëreshës, e pak më lart tij Shën Joani, me kokën e kthyer duke mos e përmbajtur dot dhimbjen. Sipër shenjtorëve, në të dy anët, paraqiten dy figura Etër të Kishës të veshur me rroba të bardha liturgjike ortodokse, me homoforë mbi supe dhe akoma më lart dy profetë duke mbajtur në duar Shkrimet e Shenjta, udhëzues në jetën e përjetëshme. Pas tyre vihen re elementë të peisazhit arkitekturor në një sfond dekorativ, ndërsa lart skenës, në anën e djathtë, paraqiten figurat e tre virgjëreshave Sefora, Abigea dhe Zael, adhurueset e Marisë. Figurat në skenën kryesore janë të ballancuara e në përmasa njerëzore dhe ndërthuren saktë me hapësirën që ka patur në dispozicion autori. Skenës kryesore i paraprin skena lart, ku njëmbëdhjetë Apostuj paraqiten në dy grupe mbi re dhe Shën Maria duke u ngjitur në qiell e duke i lënë brezin e saj në ngjyrë të kuqe, apostullit të dymbëdhjetë, Shën Thomait, si provë e vdekjes së saj. "Fjetja e Shën Marisë", me një pikturim të apostujve, që fluturojnë, është quajtur kompozim "Fjetje me re". Në ikonografinë bizantine, Krishti i rrethuar me re të lehta paraqitet dhe në ikonat e Ringjalljes, Shpërfytyrimit dhe Gjyqi i fundit. Poshtë skenës kryesore në një sfond të errët paraqitet skena e prerjes së duarve të priftit izraelit Jefonia, që tentoi të përmbysë shtratin, ku qëndronte e shtrirë Shën Mëria, pasi nuk besonte në shenjtërinë e saj.

[2] "*Dhe ajo tha më pas:Zot,po e dorëzoj frymën time në duart e tua,të marrin shpirtin tim,dashurinë tënde që ti ke mbajtur,pa fajin e mëkatit për vete.....Të gjitha këto fjalë të dërguarit i dëgjuan.Atëhere tha Zoti ynë:Ngrihu lart,e dashura ime dhe ejani tek unë.O ti më e drejta midis grave,e dashur,ti je e drejtë dhe nuk ka vend për ndyrësi tek ty*"("Ende e Zonjës sonë të Bekuar"sipas Joan Damaskenos nga Legjenda e Artë) "*Dhe pastaj shoqërinë e shenjtorëve që u habitën kur panë mbretin e tyre duke mbajtur në krahët e Tij të duhur shpirtin e një gruaje ..... ata thanë*"*Kjo është e drejta ashtu si e keni parë veprën e saj të bamirësisë,kështu ajo është pranuar dhe vendosur në vendin e lavdisë në anën e djathtë të birit të saj.Dhe Apostujt e panë shpirtin e saj po aq të bardhë që nuk ka gjuhë të vdekshme të mund ta shprehë atë*"("Ende e Zonjës tonë"sipas Shën Austinit nga Legjenda e Artë).

DO NOT COPY

Prifti hebre nuk e realizoi dot qëllimin, pasi u godit me shpatë nga kryeengjëlli Mikail. Pasi e pranoi shenjtërinë e Virgjëreshës duart e tij u ringjitën[3].

Si në të gjithë imazhet bizantine Dhimitër Linotopi e shpall virgjërinë e Marisë me anë të simbolit të tre yjeve në vellon e saj, një në ballë dhe dy në supe duke paraqitur hirin e Trinisë së Shenjtë. Të gjitha skenat që trajtohen në këtë ikonë, kanë në qendër dhe janë në funksion pikërisht të momentit final, atë të Fjetjes.

Pra, siç dhe e pamë nga ky përshkrim kemi të bëjmë me një kompozim të ngjeshur, me shumë figura, rrjedhojë e pasurimit kompozicional në artin figurativ, që padyshim paraqitet interesant në zhvillimin e tij në shekujt që pasuan rënien e Bizantit dhe shtimin e influencës së pikturës perëndimore. Ky fakt duhet përmendur edhe për arsyen se në artin lindor ortodoks nuk ishin të lejueshme ndryshimet që vihen re në artin perëndimor, tek i cili nuk respektohej shumë kodi figurativ. Fakti i mësipërm vërtetohet nga burime të ndryshme, kur Grigor Meliseno në Koncilin e Firences në vitin 1438-1439 shkruan se "*Në kishat latine nuk adhuroheshin ikonat e shenjtorëve, pasi nuk njiheshin personazhet e pikturuara. Shumë ikona, e mbi të gjitha ato kushtuar Shën Mërisë, ishin shumë të vlerësuara dhe ishin të njohura me epitete që ishin të shkruara mbi to*". (Panaytotis Vocotopulos, *Monumentet* 2002)

E shikoj interesant faktin që skema kompozicionale zhvillohet vertikalisht dhe jo horizontalisht, pasi jo vetëm në kodin figurativ bizantin, por dhe gjatë kërkimeve rreth kësaj skene në fillimet e Rilindjes konstatohet që në shumicën dërrmuese të rasteve, kur trajtohet kjo skenë, përdoret kjo e fundit, si mënyrë kompozimi. Ky fakt është mjaft evident në pikturën bizantine, madje edhe në Itali në shek. XIII Cimabue, si i fundit piktor i madh italian, që punoi në traditën bizantine dhe Giotto, që punoi në këtë stil dhe ishte një nga kontribuesit e parë të Rilindjes. Të dy këta artistë, që inspiruan me artin e tyre breza të tërë artistësh, e realizojnë horizontalisht skemën kompozicionale të skenës së "Fjetjes së Nënës së Zotit".

Edhe në trajtimin artistik, interpretimi i qëndron besnik kanoneve bizantine, me teknikën e punimit nga e errëta në dritë. Kjo gjë vihet re edhe në trajtimin e tipologjisë së personazheve me anë të shprehjes së portreteve që i përmbahen tipave, që përcakton çdo shenjtor p.sh. portreti i Joan Pagëzorit me flokët e çrregullt dhe jo me linja të rrumbullakosura, figurat e Shën Pjetrit e Pavlit, të cilët autori i veçon nga Apostujt e tjerë dhe me anë të veshjeve të tyre. Të gjitha këto figura, që rrethojnë Krishtin e Shën Marinë krijojnë një komunikim psikologjik dhe një marrëdhënie të afërt për momentin. Në skenën kryesore mbizotëron qetësia e këtij momenti, kurse lart ka më tepër lëvizje me engjëjt që fluturojnë me Shën Marinë dhe shenjtorët sipër reve. Ndërsa Apostujt tokësorë në regjistrin e poshtëm janë të ngurtë e me lëvizje të përmbajtura, Apostujt qiellorë në re paraqiten disi më dinamikë duke transmetuar një ndjenjë gëzimi qiellor. Por si në aspektin kompozicional, ashtu dhe në trajtimin artistik vihen re influenca të një lirizmi perëndimor, që shfaqet kryesisht në veshjet pa ornamente, dekoracionet e kursyera e trajtimin më njerëzor të portreteve e të pjesëve të tjera mishtore, ku autori "tradhton" traditën e vjetër bizantine. Artikulimi i balancuar i figurave, modelimi i këtyre pjesëve me ngjyrë kafe gështenjë, veçori kjo e shkollës kreto-veneciane, si dhe vendosja e dritave me të bardhë tregojnë për një stil më të lirshëm, i përafërt me trajtimin e portreteve në periudhën e Rilindjes në Itali. Njëkohësisht ndjehet trajtimi i shpejtë piktorik, elemente që tregojnë për një artist, i cili ndikohet nga arti i Kretës. Veshjet e personazheve janë trajtuar thjesht me draperitë, jo të ekzagjeruara sipas lëvizjeve të trupit e të gjymtyrëve e duke pikturuar vetëm disa dekoracione të lehta në veshjet e kryeengjëjve, rreth e qark Krishtit. Interesante, në interpretimin artistik, është dhe mënyra e pikturimit me ar në veshjet e disa prej Apostujve, kryesisht veshjet e figurave qendrore, Krishtit e Shën Marisë, me anë të së cilës është kërkuar të realizohet unifikimi stilistik dhe balancimi me pjesët e tjera të ikonës. Figurat kanë elemente të përbashkëta

[3] "*Dhe ja, ndërsa ata ishin duke mbajtur atë, një hebre të lindur e të caktuar të mirë, Jefonia me emër, duke u drejtuar ndaj trupit, vuri duart mbi shtrat, dhe ja, një engjëll i Zotit me fuqinë e padukshme, me një shpatë e zjarr, prenë duart e tij nga dy supet e tij, dhe i bëri ata të rrinë mbi divan, i ngriti lart në ajër. Dhe në këtë mrekulli,* që kishte ardhur për të kaluar të gjithë njerëzit e hebrenjve që panë atë, *filluan të bërtasin: Vërtet, Ai që u solli nga ju është Perëndia e* vërtetë, nëna o Zot, Maria gjithnjë e virgjër. *Dhe Jefonia vetë, kur Pjetri urdhëroi atë, për gjërat e mrekullueshme të Perëndisë, u ngrit më pas në shtrat, dhe filloi të bërtasë:E shenjtë Mari, i cili solli Krishtin i cili është Zot, ki mëshirë për mua. Atëherë Pjetri u kthye dhe i tha: Në emër të Atij që u lind prej saj, duart e tua të cilat janë marrë nga ju, do të jenë fikse përsëri. Dhe menjëherë, pas fjalëve të Pjetrit, duart e varura nga shtrati i Zonjës erdhën, dhe ishin fiksuar në Jefonian. Dhe ai i besoi, duke lavdëruar Krishtin, Perëndinë i cili kishte lindur prej saj".* (Fjetja e Nënës së Shenjtë të Perëndisë - sipas Gjon Theologut).

DO NOT COPY

të vizatimit të saktë e linear dhe të modelimit plastik, ndërsa në pikturë janë përdorur kryesisht ngjyra të forta, me qartësi grafike, ato të ngrohtat si e kuqe, kafe, okër, e bardhë ashtu dhe bluja në tre tonalitete, e thellë, gjysëm e thellë dhe e çelët. Në sfondin poshtë është përdorur ngjyra jeshile e aplikuar në veprat e artit që në periudhën paleologe, kurse lart sfondi i artë që filloi të përdorej në shek IX, duke përcaktuar kështu karakterin jashtëtokësor të personazheve, të paraqitura në këto vepra. Sipër sfondit të artë realizohen figurat e engjëjve, vetëm me linjë në ngjyrë të zezë.

## Dhimitër Linotopi ikonograf i fundshekullit XVII - XVIII

Duke bërë një lidhje logjike midis këtyre fakteve si dhe duke krahasuar teknikat e ekzekutimit në ikonat e ikonostasit të kishës së Pojanit, arrijmë në konkluzionin se autori i ikonës "Fjetja e Shën Marisë" si dhe i të gjitha ikonave, pjesë e këtij ikonostasi, është Dhimitër Linotopi dhe i përkasin vitit 1701, ndërsa në vitin 1762 janë kryer disa ripiktturime e ndërhyrje të tjera nga një piktor anonim. Ky fakt përbën një zhvillim të ri, përsa i përket jo vetëm daljes për herë të parë si ikonograf i pikturës në dru të emrit të Dhimitër Linotopit, (përmendet dhe si piktor i pikturës murale në kishën e Llëngës), por edhe i shtrirjes gjeografike të punës së "dinastisë" Linotopi. Kjo e fundit e zhvendos punën e saj në vendin tonë deri në Apoloni dhe jo vetëm në zonën e Gjirokastrës, siç ka qenë menduar deri tani, zonë ku kanë punuar i ati i Dhimitrit, Nikolla me të vëllanë, Mihal Linotopi dhe të birin Kostandinin. Sipas Dr.Konstantinos Giakoumis (University of New York Tirana) në "Një botim kritik i mbishkrimeve të punëtorive nga Linotopi në krahinat e Kishës Orthodhokse të Shqipërisë", piktorët linotopas prej tre brezash, kanë punuar në Etoli, Epir, Pelio, Maqedoni e ndoshta dhe në malin Athos. Nga përkthimi, që ai i ka bërë mbishkrimit në kishën e Shën Thanasit në Llëngë të Mokrës, për herë të parë del emri i Dhimitër Linotopit, bir i Mjeshtër Nikollës që ka pikturuar në 1685-1714, naosin e kësaj kishe. Nuk ka të dhëna nga studiues apo autorë të tjerë në vendin tonë për vlerat ikonografike e artistike të piktor Dhimitrit. Kështu, me anë të kësaj analize do të nxjerrim në pah vlerat e këtij artisti, me qëllimin që ai të ketë vendin e tij krahas emrave të piktorëve mesjetarë shqiptarë për kontributin që ka dhënë në ikonografinë shqiptare.

Deri në shek. XII-XIII, arti bizantin mbështetej, në traditën e vjetër konservatore. Gjatë shek.XIII, arti bizantin i Kostandinopojës filloi të gërshetohet me elementë stilistikë e ikonografikë, kryesisht të artit italian, pasi Kostandinopoja u zëvendësua si qendër artistike, në Lindje nga Kreta, që ishte në zotërimin venecian që në 1210. Kjo qendër artistike, u pagëzua dhe si Shkolla e Kretës, mjaft e rëndësishme në pikturimin e ikonës, që njihet dhe si arti post-bizantin. Piktura kreteze pati oshilacionet e veta, me zhvillim dhe tkurrje në shekujt që pasuan, por fillimi i shek XVII solli kthimin e modeleve të shkollës kreto - veneciane, karakterizuar kjo nga bashkekzistenca e tendencave konservatore të pikturës bizantine dhe pasurimi i tyre me futjen e elementëve të pikturës perëndimore. Piktura kreteze kishte karakteristikë vizatimin preçiz e linear, modelimin me kafe të errët gështenjë, ngjyra me qartësi grafike, shtimin e figurave dhe balancimin e tyre në skemën kompozicionale etj.

Pikërisht është ky konceptim në trajtimin artistik, simbolik dhe figurativ, që shoqëron edhe artin e Dhimitër Linotopit në ikonat e punuara nga ai në vitin 1701.

E parë në aspektin e shenjtërimit ka një pikë të përbashkët, të cilën e shoh me interes në Fjetjen e piktor Dhimitrit, në raport me të gjitha ikonat e interpretuara në artin ikonografik. Kjo është diferencimi i figurës së Krishtit dhe Shën Marisë nga personazhet e tjera me anë të këtyre aureolave. Që në trajtimet më të hershme të skenës, në ikonat e malit Sinai dhe në të gjitha ikonat e tjera të realizuara më pas, Krishti dhe Shën Maria paraqiten me aureola, ndërsa Apostujt dhe Etërit e Kishës, paraqiten si njerëz të zakonshëm. Po kështu vepron dhe Dhimitër Linotopi por në ndryshim me trajtimet e mëparshme, ai i shenjtëron të gjithë Apostujt dhe Etërit e Kishës, me aureola ari, duke diferencuar e lartësuar Krishtin e Shën Marinë me aureola të punuara me stuko-reliev.

Disa nga detajet që e veçojnë dhe e bëjnë unike ikonën e Dhimitër Linotopit në raport me shumë ikona të tjera të cilat trajtojnë këtë subjekt, janë zhvillimi vertikal i skemës kompozicionale dhe paraqitja e rrallë e Apostujve, që lundrojnë mbi re jo një e nga një por të grupuar. Vertikaliteti që vihet re në ikonën e Dhimitër Linotopit vjen si pasojë e shtimit të elementëve tregimtarë dhe e ndikimit të veprave, që trajtojnë subjektin e Fjetjes në shek XVI-XVIII në perëndim.

Akoma më të veçantë, këtë interpretim e bën përdorimi

i elementëve ikonografikë shumë të rrallë, si paraqitja e pandoflave në ngjyrë të kuqe të Marisë dhe e rripit të kuq të saj, që e lë si provën e vdekjes së saj në duart e Shën Thomait, elementë që në kërkimet mbi këtë skenë deri në këtë periudhe, hasen shumë rrallë dhe në artin ikonografik jashtë vendit tonë. Dhimitër Linotopi ndjek, në këtë pikë, kompozimin e realizuar nga El Greko dhe Onufër Qiprioti, të cilët janë të vetmit para tij, që e interpretojnë këtë detaj. Në të tre ikonat e tyre figura e Shën Thomait, vendoset nga e djathta e Marisë duke marrë rripin e kuq. Mjaft të veçantë artisti ka dhe përdorimin e stuko-relievit, ku do të ndalemi më gjatë në teknikat e ekzekutimit.

Pavarësisht nivelit të lartë artistik, stilit të ndryshëm piktorik dhe emrit të madh të piktorëve të lartpërmendur Theophan Grekut, Dionisit, Andreas Ritzos, El Greko në nivele ndërkombëtare, si dhe Onufrit e Onufër Qipriotit, dy ndër piktorët më të mëdhenj që kanë punuar në vendin tonë, edhe Dhimitër Linotopi është një artist që interpreton me nivel të lartë kompozicional, estetik e artistik e me vlera historike për ikonografinë tonë pasbizantine.

Dhimitër Linotopi e realizon ikonën "Fjetja e Shën Marisë" në një periudhë më të vonë, në vitin 1701, pra në fillimet e shek. XVIII. Duke marrë në konsideratë faktin që artistët ikonografë lëviznin lirshëm duke transmetuar eksperienca të reja nga shkolla të ndryshme, mund të themi me siguri, që ajo reflekton influenca nga disa prej veprave të lartpërmendura, pasi është evidente që ato kanë ngjashmëri kompozicionale dhe elementë të përbashkët simbolikë. Në këtë pikë duhet theksuar, se diversiteti në trajtimet artistike të këtij subjekti, shpjegohet me shumëllojshmërinë e versioneve të Fjetjes, megjithëse elementët bazë të kompozimit janë të njëjtë. Më shumë ngjashmëri e pika të përbashkëta, ikona e Dhimitrit duket që ka me ikonat e shkollës kreto-veneciane dhe kryesisht me ikonën e Qipriotit. Kështu ai klasifikohet në grupin e artistëve që vazhduan artin e tyre në ikonografinë shqiptare, kjo dhe për arsye të shtrirjes së veprimtarisë artistike të këtyre piktorëve në një afërsi kohore dhe në një zonë më të ngushtë gjeografike, kryesisht në Shqipërinë jugore. Realizimi i kësaj ikone prej Dhimitër Linotopit duket të jetë ndër të parat vepra në historinë e artit ikonografik shqiptar, që e trajton këtë skenë në një frymë të re, si në variacionet e lëvizjet kompozicionale të imazheve të pikturuara, ashtu dhe në trajtimin artistik.

Ikona "Fjetja e Shën Marisë", me autor Dhimitër Linotopin ruan karakterin didaktik si një nga qëllimet e artit të krishterë, me figurat e Krishtit, Shën Marisë, Apostujve dhe të Etërve të Kishës. Ajo reflekton kështu rëndësinë e karakteristikat që këto figura kanë patur dhe në ikonat e panumërta të realizuara para saj. Mendoj që autori megjithëse mbështetet në traditën bizantine, arrin të gërshetojë në mënyrë harmonike bashkë me të dhe elementë të artit perëndimor të influencuara këto kryesisht nga shkolla pasbizantine kreto – veneciane, influenca të cilat filluan të shfaqen më shpesh në vendin tonë gjatë shek. XVII.

Ikona "Fjetja e Shën Marisë" të imponon vëmendje, pasi paraqitet monumentale dhe autori arrin ta transmetojë qartë mesazhin që sjell ajo duke realizuar një unitet dogmatik e simbolik të subjektit, që ai trajton, duke përcjellë deri në ditët tona këto fenomene shpirtërore bizantine. Mesazhi i qartë liturgjik, i ndërthurur me vlerat artistike si, teknika e përdorimit të gruntit jo direkt mbi sipërfaqen e suportit, por mbi beze, aplikimi i stuko-relievit, përshtatja e skemës kompozicionale, me shumë figura në sipërfaqen e ikonës, vizatimi i saktë dhe teknika e pikturimit, tregojnë që Dhimitër Linotopi nuk ka qenë ikonograf i zakonshëm, por një artist me njohje e fantazi të thellë.

## Restaurimi i ikonës "Fjetja e Shën Marisë"

Para se të fillonte puna për restaurimin e ikonës "Fjetja e Shën Marisë", u hartua projekti i ndërhyrjes konservuese-restauruese, fillimisht për stabilizimin e gjendjes së konservimit dhe për restaurimin e saj. Projekti, që u miratua në Këshillin Shkencor pranë IMK-së dhe në Këshillin Kombëtar të Restaurimit paraqiste në mënyrë të detajuar gjendjen e konservimit, kryerjen e sondazheve paraprake të pastrimit, kryerjen e ndërhyrjeve prekonsoliduese, njohjen e teknikave të ekzekutimit, kryerjen e diagnostikimeve shkencore, si dhe parashikimet për ndërhyrjet restauruese.

### 1-Teknikat e ekzekutimit

**1a.*Suporti.*** Suporti është punuar me dru arre dhe sipërfaqja e tij paraqitet e latuar me sqepar ose me daltë. Trashësia e tij është 3,5 cm – 4 cm e në disa pjesë arrin dhe 4,5 cm. Mënyra e prerjes është tangenciale.

**1b.*Shtresa përgatitore***. Për të arritur njëtrajtshmëri

DO NOT COPY

DO NOT COPY

në sipërfaqen ku ka pikturuar por dhe për arsye se suporti përbëhej nga dy pjesë druri, autori ka vendosur më parë beze dhe pastaj ka aplikuar sipër saj shtresën e gruntit, duke krijuar një sipërfaqe të njëjtrajtshme e të lëmuar.

**1c.*Shtrati piktural***. Sipër gruntit autori ka përdorur fletë ari të ngjitur me bolo, pastaj shtresa e parë e ngjyrës e errët gështenjë e më pas ngjyrat më të qarta por pa krijuar diferenca shtresash pastoze të cilat dëmtohen me kalimin e kohës. Për vizatimin e figurave është përdorur teknika e inçizionit. Inçizionet në aureolat me ar ekzekutohen me anë të dy rrathëve, një rreth më i vogël dhe një më i madh. Me mjaft interes paraqitet aplikimi dhe integrimi i teknikës së stuko-relievit me dekor, teknikë kjo e përdorur në kornizën e ikonës dhe në aureolat e Krishtit e të Shën Mërisë. Dekori në stuko-reliev është aplikuar me material të njëjtë, me atë të shtresës së gruntit.

Edhe ikonat e tjera, të punuara nga Dhimitër Linotopi, pjesë të ikonostasit në kishën e Pojanit, janë të realizuara në mënyrë identike, në trajtimin dekorativ me kornizën me stuko-reliev, pjesë e ikonës dhe me të njëjtat motive.

Teknika e stukorelievit fillon të përdoret më shpesh pas shek. XVI, e ardhur nga perëndimi, pasi në ikonat e vjetra, sfondet dhe aureolat, gjithmonë trajtoheshin të lyera me ar ose me fletë ari.Në vendin tonë këtë teknikë, për herë të parë, e gjejmë të përdorur nga Onufër Qiprioti, në aureolën e ikonës së Joan Theologut, në vitin 1596 (Mustafa Arapi, *Monumentet,* 2004) e më pas dhe nga Kostandin Jeremonaku.

Korniza e gdhendur në stuko-reliev në ikonën "Fjetja e Shën Marisë" është punuar me motive floreale. Edhe aureolat e Krishtit e Shën Mërisë janë trajtuar me teknikën e stuko-relievit, gjithashtu me motive bimore, por në miniaturë, krahasuar me motivet e përdorura në kornizë. Në aureolat e Shën Marisë të bën përshtypje përdorimi me finesë i elementit të zambakut, element i njohur ky në artin e Rilindjes në skenat me Virgjëreshën Mari, si simbol i pastërtisë së saj. Aureolat me motive bimore kishin filluar të bëheshin të zakonshme në fund të shek.XV dhe ndiqnin stilin e piktorëve italianë të shek. XIV. Kjo teknikë është përdorur tek këto figura për t'i diferencuar ato nga figurat e tjera si personazhet, më të shenjtë e më kryesorë të besimit, pasi dihet që aureolat janë simbole figurative, që shenjtërojnë figurën në artin kristian. Këto aureola janë aplikuar në një masë voluminoze grunti të ngritur disa milimetra nga sipërfaqja e pikturuar, por motivet e inçizuara me anë të gërvishtjes me gjilpërë në të thatë janë të ndryshme. (skica 5,6,7)





DO NOT COPY

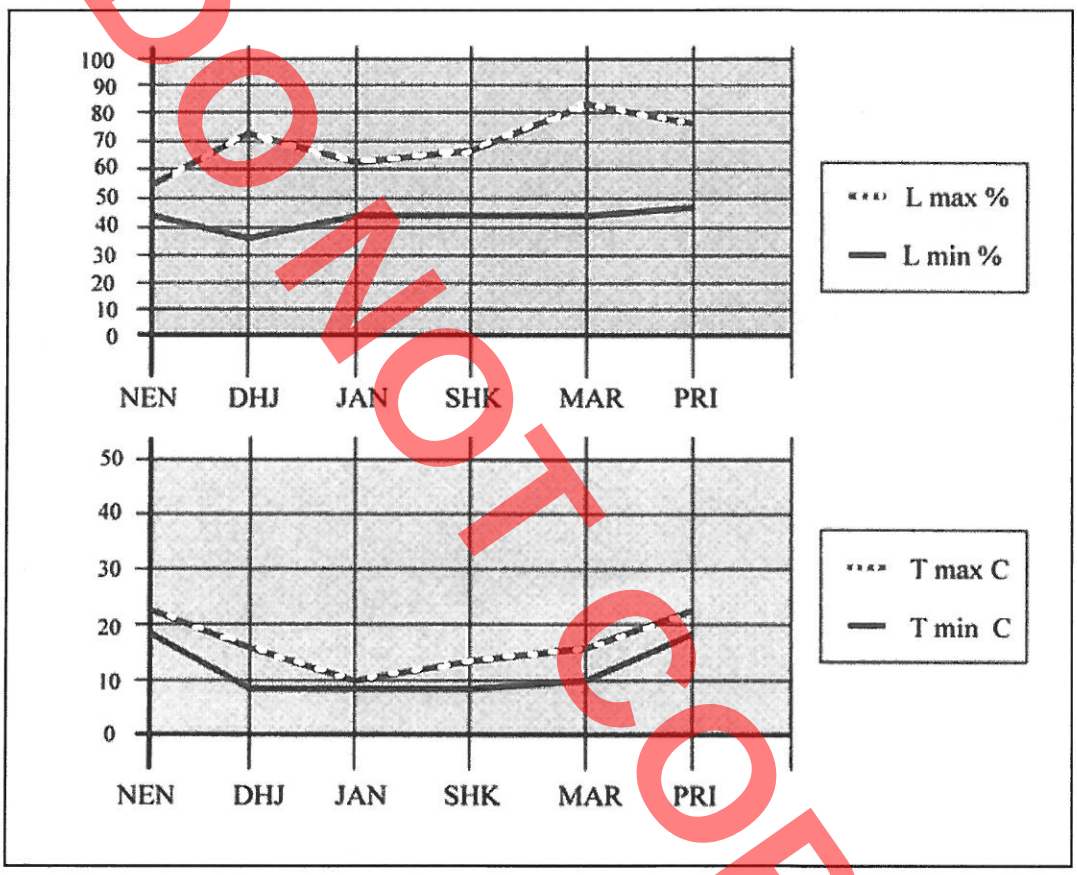


*Skicat 5,6,7- Aureolat në grafikë bardh e zi*

## 2-Vendndodhja e ikonës

Ikona "Fjetja e Shën Marisë" ndodhet e ekspozuar në pavionin e Artit Mesjetar të Muzeut Historik Kombëtar. MHK ndodhet në qendër të Tiranës, në mes të një trafiku të rënduar automjetesh që krijon prani të madhe të pluhurave dhe ndotje të lartë të ambientit nga SO2 (dioksid squfuri), që çlirohet nga djegia e karburanteve, një pjesë e të cilit mund të depërtojë deri në pavionin e ikonave të Artit Mesjetar, ku ekspozohen 65 ikona dhe si pasojë të sjellë dhe oksidimin e drurit. Edhe për fondin, ku ndodhen rreth 800 ikona, nuk mund të flitet për kushte optimale të mikroklimës, shqetësim të cilin e kemi ngritur dhe në raste të tjera. Nga matjet e temperaturës dhe lagështisë në ajër, të kryera në këtë pavion, nëpërmjet matësve HOBO, vetëm në periudhën nga nëntori 2008 deri në prill 2009, konstatohet një luhatje prej afro 13 gradë nga muaji janar, që paraqitet muaji më i ftohtë me muajt prill dhe nëntor, që paraqiten më të ngrohtët e kësaj periudhe (skica 8). Luhatja e temperaturave gjatë muajve të vitit sjell ndryshime dhe të lagështisë. Dihet që është material organik gjithmonë në lëvizje, me bymim dhe tkurrje, që thith dhe lëshon lagështi. Ky proçes natyral ndikon negativisht në gjendjen e konservimit të ikonave, pasi gjatë kësaj lëvizjeje shkaktohen dhe shkëputjet e shtresave përgatitore e piktorike.

DO NOT COPY




*Skica 8- Grafiku i temperatures dhe lageshtise*

### 3-GJENDJA E KONSERVIMIT

**3a.*Suporti*** i ikonës paraqitej me mungesa kryesisht në pjesën fundore të saj (fig 7). Gjithashtu, vëreheshin qartë vizatime të ndryshme të bëra vonë, depozitime sipërfaqësore dhe të qëndrueshme, çarje, vrima të ndryshme si dhe sulmi i insekteve ksilofagë. Nga observimi me sy të lirë dhe radiografi u arrit në përfundimin, që kanalet e krijuara në suport janë të madhësive të ndryshme, që variojnë nga 1-2 mm, 5 mm e deri 7-8 mm të hapura nga insektet ksilofage e brejtës të ndryshëm. Në fundin e njërës prej këtyre minigalerive vërehet një rikostruksion i suportit me një tako dru arre nga një ndërhyrje e mëvonshme, ndoshta për arsye të degradimit që ka pësuar sipërfaqja e drurit në këtë pjesë nga gërryerja e insektit ksilofag.

3b.***Shtresa përgatitore*** në një sipërfaqe të konsiderueshme mungon krejtësisht si telajo, ashtu dhe grunti bashkë me shtresën e pikturës (fig 8). Në disa pjesë u konstatua shkëputje e bezes nga suporti dhe më evidente ishte kjo në të gjithë gjatësinë e zonës, ku bashkohen dy pjesët e drurit edhe për shkak të mosputhitjes së plotë të këtyre pjesëve.

**3c.*Shtresa e pikturës*** prezantohej mjaft komplekse me vernik të dekompozuar të aplikuar në mënyrë jo të njëtrajtshme në të gjithë sipërfaqen, prezencë dylli, sidomos në pjesën e poshtme të pikturës, depozitime sipërfaqësore dhe të qëndrueshme, abrazion të pelikulit piktorik, lakuna të thellësisë dhe lakuna të pelikulit piktorik, çarje dhe shkëputje të pelikulit piktorik nga bezja.(fig 9)

DO NOT COPY



*Fig. 9- Fragment dëmtimi*

## 4-Ndërhyrjet e mëparshme

Një nga problemet kryesore që shqetëson restaurimin bashkëkohor jo vetëm në vendin tonë janë pa dyshim ndërhyrjet e mëparshme restauruese e për më tepër, kur ato janë kryer pa kujdes e jashtë parimeve të restaurimit. Në restaurimin e ikonës "Fjetja e Shën Marisë" u konstatuan ndërhyrje jo profesionale, ndërhyrje të cilat u verifikuan lehtësisht jo vetëm me sy të lirë, por dhe me anë të diagnostikimit me foto UV, dritë anësore e radiografi me rreze X. Sipërfaqja e ikonës paraqitej e papastruar mirë, me vernik të aplikuar në mënyrë jo homogjene. Në një sipërfaqe të konsiderueshme, kryesisht në kornizën e artë, u konstatuan ndërhyrje agresive të pastrimit mekanik me bisturi, të cilat kanë sjellë si pasojë dëmtimin serioz e të pariparueshëm të sipërfaqes së ikonës, me gërvishtje të shumta. Shpesh, në veprat e artit (ikona, pikturë murale), përballemi edhe me pjesë të suportit ose të shtresave piktorike, të degraduara, të shkëputura e me deformime dhe që zgjidhja më e mirë është ringjitja e këtyre shtresave dhe rikthimi në gjendjen fillestare. Në disa pjesë të ikonës këto ndërhyrje nuk ishin kryer saktë. Pjesët e shkëputura ishin ngjitur keq dhe me disnivel ndërmjet tyre, si p.sh. në trupin e Virgjëreshës njëra nga këto pjesë rezulton e ngjitur shumë më poshtë sesa shtresa e pikturës. Kjo gjë e bënte të pamundur rikthimin në pozicionin fillestar, ndërsa në pjesën ku autori ka pikturuar temjanicën, që mban në dorë Shën Pjetri, rezultonin disa copa të shtresës përgatitore dhe pelikulit piktorik të ngjitura keq dhe të rikompozuara me defekte, gjë që krijon një shtrembërim të formës dhe linjave. Në veprat e artit hasim dëmtime të tilla, që nuk mundësojnë ndërhyrje përforcuese, pasi mungojnë krejt shtresat përgatitore dhe piktorike, duke formuar lakuna në sipërfaqen e pikturës, kështu që merret vendimi i skajshëm i rindërtimit pjesor ose tërësor të zonës së munguar. Sigurisht kërkohet ekzekutim mjaft i saktë sa më afër origjinales me teknika dhe materiale të ngjashme, por duke dalluar pjesën e rindërtuar nga ajo origjinale. Ripikturimet me teknikën e tratexhios, përveçse nuk qenë realizuar me nivel të pranueshëm artistik dhe estetik, ishin aplikuar në lakunat e thellësisë pa kryer më parë stukimin e tyre me xheso. Stukimet ishin kryer me të bardhë zinku dhe jo në nivelin e sipërfaqes së pikturës duke shkelur kështu një nga parimet themelore të restaurimit, atë të përdorimit në ndërhyrjen restauruese të materialeve të së njëjtës natyrë me materialet e përdorura në veprën e artit.

## 5-Diagnostikimet shkencore

Përpara se të fillonim ndërhyrjen restauruese, përveç hartimit të dokumentacionit grafik **(skica 9,10,11,12)** dhe kryerjes së fotove, para restaurimit, si në pamje të përgjithshme ashtu dhe në makrofotografi për pjesë të veçanta, u krye dhe fotografimi me UV për konstatimin e ripikturimeve dhe vernikut të alteruar, si dhe fotografimi me dritë anësore për verifikimin e gërvishtjeve në sipërfaqen e pikturës dhe evidentimin e teknikave të ekzekutimit. Gjithashtu, u kryen dhe analizat e shtresës përgatitore për verifikimin e shtresave stratigrafike, ku u evidentuan dy shtresa që kanë shërbyer për aplikimin e arit dhe ngjyrave.

Në vazhdim të diagnostikimeve u bë e mundur edhe kryerja e analizave radiografike me rreze X, të ikonës "Fjetja e Shën Marisë" dhe të disa ikonave të tjera, analiza të cilat nuk kryheshin në IMK që prej 20 vjetësh.

Ikona "Fjetja e Shën Marisë" u radiografua pjesë-pjesë, me anë të 15 pllakave radiografike, Kodak, të cilat shërbyen për mbulimin e gjithë sipërfaqes së saj. Nga studimi i këtyre pllakave u regjistruan zonat e drurit me nyje, pjesa ku bashkohen dy copat e ikonës, me dy traversa të fiksuara me gozhdë, si dhe forma e pozicioni i tyre. Gjithashtu, u saktësua

sipërfaqja e telajos së përdorur poshtë gruntit, gjendja e shtresës përgatitore, si dhe të çarat e degradimet e drurit prej insekteve drungrënës. Mjaft interesant ishte regjistrimi i shtresës fillestare të pikturës, me disenjot përgatitore, si dhe nxjerrja në pah e dy lidhëseve në formë paralelogrami në brendësi te drurit (fig 10,11). Nga ky diagnostikim kuptuam mënyrën me të cilën autori ka bërë ngjitjen e përforcimin e dy pjesëve të drurit.



*Skica 9,10,11,12- Skicat e dokumentacionit grafik*

DO NOT COPY



*Fig. 10,11- Pjesë nga radiografia*

### 6-Ndërhyrjet prekonsoliduese

Duke konstatuar që në disa zona të pikturës kishte shkëputje të pjesëve të shtresës përgatitore dhe pelikulit piktorik, të cilat ishin në rrezik permanent për të rënë sidomos gjatë transportit nga MHK për në laboratorin e restaurimit të veprave të artit në IMK, u pa me vend që të kryheshin disa ndërhyrje prekonsoliduese për mbrojtjen e pelikulit piktorik me anë të velinaturave. Këto velinatura u aplikuan duke përdorur Letër japoneze dhe Kluçel të holluar në ujë (fig 12,13).

### 7-Sondazhet paraprake

Për një ndërhyrje sa më profesionale u kryen sondazhe paraprake të pastrimit të sipërfaqes së pikturuar. Një nga këto sondazhe ishte testi i tretshmërisë Wolbers-Cremonesi, i cili filloi të reagojë ndërmjet fd 77 dhe fd 47. Niveli optimal u konstatua ndërmjet mishelave LA5 me fd 72 dhe LA6 me fd 67. Duke vazhduar metodologjinë e pastrimit, u kryen dhe sondazhe me Resin Soap DCA-TEA ph 8,5 të cilat nuk dhanë rezultat të kënaqshëm dhe me Solvent Gel fd 47, që rezultoi agresiv. Në fund të këtyre sondazheve vendosëm që pastrimin e sipërfaqes së pikturuar ta vazhdojmë me mishelën LA5, në formë të lirë, me tampona të vegjël pambuku, pasi vepron në mënyrë selektive dhe të ngadaltë.

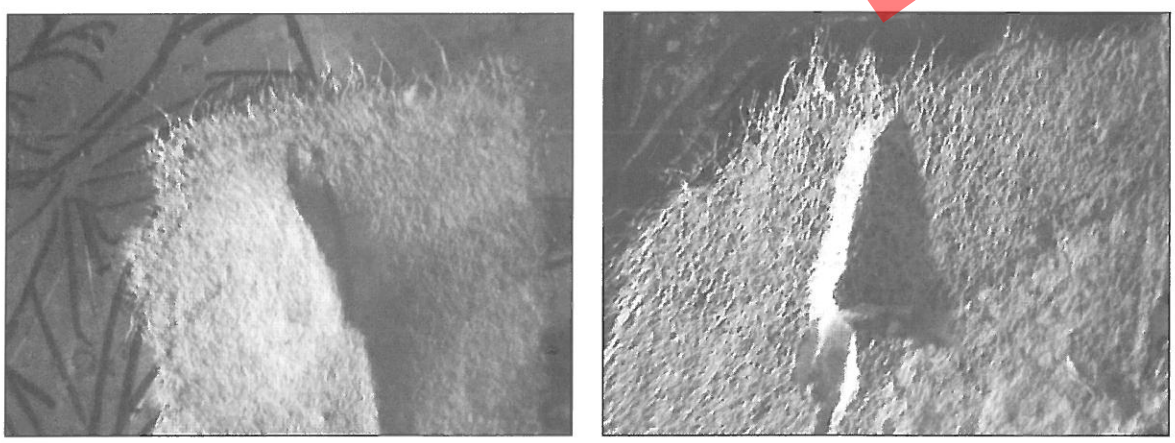


*Fig. 12,13- Fragmente nga velinaturat prekonsoliduese*

DO NOT COPY

**8-Ndërhyrjet konservuese-restauruese të kryera në ikonën "Fjetja e Shën Marisë" janë në:**

**Suportin e drurit (pjesa e pasme)**

- Mikro aspirim i pjesës së pasme nëpërmjet një peneli të butë dhe aspiratorëve me presion të ulët.
- Heqja e depozitimeve sipërfaqësore nëpërmjet një solucioni ujor,**Tween 20 2%** në **H2O** me tampona të vegjël pambuku.
- Pastrimi i depozitimeve të qëndrueshme, me kompresa dhe tampona me pambuk, të njomur pak me ujë të vakët dhe me **Etilacetat**.
- Heqja e substancave të huaja nëpërmjet solventit **AE(açeton + ethanol)fd 41,5** dhe me mënyrën mekanike me bisturi.
- Disinfektimi nga insektet ksilofagë nëpërmjet penelit dhe injektimit me substanca me bazë **Permetrinën.**
- Stukime të disa prej lakunave të thellësisë me **AralditeSV 427 + Indurente HV 427.**
- Konsolidimi i pjesëve të sfungjerizuara të drurit me **Paraloid B723%** në **Dowanol.**

**Pelikulin piktorik dhe shtresën e arit**

- Mikro aspirim i depozitimeve sipërfaqësore jo të qëndrueshme, me penel të butë dhe aspirator me presion të ulët.
- Heqja e depozitimeve sipërfaqësore të qëndrueshme, me anë të një solucioni solvent ujor,**Tween 20 2%** në **H2O,** duke pastruar sipërfaqen me tampona të vegjël pambuku.
- Ringjitja e bezes me suportin me **Plexisol P550.**
- Ringjitja e shtresës përgatitore dhe pelikulit piktorik me bezen dhe suportin me **Ngjitës lepuri 1: 18** në **H2O** dhe në disa pjesë me **Akril 33.**
- Heqja graduale e vernikut, nëpërmjet mishelës **LA5** në formë të lirë, me tampona të vegjël pambuku, pasi vepron në mënyrë selektive dhe të ngadaltë.
- Heqja, mekanikisht me bisturi, e mbetjeve organike (kollë,dyll).
- Heqja e ripikturimeve, me solucion me bazë **Açetonin.**
- Stukimin e lakunave të thellësisë, me **Gesso di Bologna** dhe **Ngjitës lepuri,** në raportin 1:10, deri në nivelin e sipërfaqes.
- Integrimi piktorik i abrazioneve të pelikulit piktorik, me velatura me ngjyra akuarel **Winsor&Newton**.
- Integrimi piktorik i lakunave, me ngjyra akuarel **Winsor&Newton,** me teknikën e tratexhios.
- Vernikimi i ndërmjetëm, me penel me rezinë akrilike ketonike,**Vernice Tableax Surfin-Lefrange.**
- Rifiniturat kromatike, me ngjyra verniku **MAIMERI.**
- Vernikimi përfundimtar, në formë spraiti, me **Vernice Retouscher Surfin Gloss-Lefrange**.

Të gjitha këto ndërhyrje u shoqëruan me dokumentacion të bollshëm fotografik, një pjesë të të cilit po e paraqesim në vazhdim. Nga fig. 14 dhe në fig. 19, paraqiten ndërhyrjet për pastrimin e suportit, për pastrimin e arit dhe sipërfaqes së pikturuar. Nga fig. 20 deri në fig. 34 paraqiten pjesë të veçanta para, gjatë dhe pas restaurimit, kurse në fund në fig. 35,36,37 paraqitet e plotë ikona "Fjetja e Shën Marisë", para, gjatë dhe pas restaurimit.

**Përfundime**

Duke mbyllur këto fakte, konkluzione e ndërhyrje, shpreh mendimin se kjo analizë është një përpjekje për të hedhur sadopak dritë rreth misterit të Fjetjes, këtij imazhi, sa enigmatik aq dhe interesant. Kjo skenë e interpretuar gjatë gjithë zhvillimit, jo vetëm të artit bizantin por dhe më gjerë, mbetet ndër subjektet më frymëzuese të artit të shenjtë duke pësuar ndryshime stilistike e kompozicionale, faktorë që kanë çuar në interesimin dhe studimin e saj nga mjaft autorë, pjesë e të cilëve bëhet dhe ky artikull që paraqitëm. Në vazhdim të këtij mendimi zbulimi i autorësisë së ikonës "Fjetja e Shën Marisë" dhe ikonave të tjera të ikonostasit në kishën Shën Maria në Apolloni është një zhvillim i rëndësishëm në fushën e studimit të ikonografisë në vendin tonë. Ky studim duhet të jetë dhe fillimi i një analize më të thellë rreth artit të ikonografit, të fundit të shek. XVII e fillimit të shek. XVIII, Dhimitër Linotopi, emri i të cilit duhet të vendoset pranë ikonave të realizuara prej tij. E theksoj që duhet thelluar analiza pasi me të drejtë mund të shtrojmë pyetjet: A mund të ketë ndërhyrë Dhimitër Linotopi dhe në pikturën murale të kishës së Shën Mërisë në Pojan? A ka mundësi që vepra të tjera të këtij artisti, si në ikona ashtu

DO NOT COPY

dhe në pikturën murale t'i kenë shpëtuar deri tani syrit të specialistëve? Natyrisht, që i takon një studimi tjetër për t'i dhënë përgjigje sa më korrekte këtyre pyetjeve.

Në fund, do të shtoja se ikona "Fjetja e Shën Mërisë" falë ndërhyrjes bashkëkohore që u krye tani gjendet e ekspozuar në Pavionin e Artit Mesjetar në MHK, por, fondi i ikonave në këtë muze ka një numër të madh veprash të mbuluara nga nxirjet dhe vernikët e dekompozuar, restaurimi dhe studimi i të cilave mund të sjellë surpriza në zbulimin e emrave të tjerë ikonografësh në pikturën mesjetare shqiptare.

**Falenderime**

Falenderojmë për ndihmën e dhënë në përkthimin e mbishkrimeve Prof. Jani Vitaliotis dhe kolegun Zamir Marika, ndërsa për kryerjen e analizave radiografike me rreze X, Prof. Vangjush Golloshin.

**Referencat:**

1- *Catholic Encyclopedia.*

2- Schiller, G., *Iconography of Christian Art.*

3- Shoemaker, S., *Ancient Traditions of the Virgin Mary/Dormition and Assumption.*

4- Boguslawski, A., *Assumption (Dormition) of the Virgin/Catholic encyclopedia, Ukrainian Icon.*

5- Jacobus de Voragine, *The Golden Legend.*

6- Dr. Gikoumis, K., "Një botim kritik i mbishkrimeve të punëtorive nga Linotopi në krahinat e Kishës Orthodhokse të Shqipërisë".

7- Vocotopoulos, P., "Ikona Bizantine", *Monumentet, 2002.*

8- Arapi, M., "Onufër Qiprioti", *Monumentet, 2004.*

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Gentian VOKOPOLA

# THE ORIGIN AND EVOLUTION OF THE SCENE "THE SLEEPING OF THE VIRGIN MARY", THE ICON WITH THE SAME TITLE OF DHIMITER LINOTOPI ICONOGRAPHER. RESTORATION OF THIS ICON.

Icons painted on wood, as a special technique, whether in artistic treatment and in symbolism that has followed over the centuries, have played an important role in the Eastern Orthodox Church and the development of art, mainly the Eastern one. Among the various icon making works in Byzantine and post byzantine art, there stand out treatments like the scene "The sleeping of the Virgin Mary", which is part of the marialogical cycle, together with the Birth, Presentation in the Temple and Announciation.

The scene "The sleeping of Virgin Mary" is one of the most treated images in the Byzantine and post byzantine art. In relation to this topic, the researcher Gertrud Schiller, in her study on the iconography of the Sleeping in the book "Iconography of the Christian Art" (1971) says that this scene in the Byzantine icons and Western medieval art is reproduced in more than 100 images. The Sleeping iconography was created in the byzantine art, based on the Apocrypha texts of the Church Fathers, these latter never proved evidence, but still creating a basic model for the East and West.

Some of the earliest treatments of the "Sleeping of the Virgin Mary", worthy of mentioning are a few icons made in ivory, dated back in the second half of the tenth century and early eleventh century. The first work in painted wood occurs in an icon of the late XI century, found in the Holy Monastery of Saint Catherine at Sinai Mountain, and then in many other works in Russia, Greece, Macedonia, etc.

As part of iconographic art developed in our country, the scene in wall painting is treated in XII-XIII century, in the interiors of the church of St. Mary in Cerskë and later in almost all the churches. Yet, there is no data on the treatment of this scene painted on wood before the sixteenth century, which period provides the earliest evidence to the treatment of sleeping scene and attributed to Onufri. Only in year 1630, a period when 'Onufër Qiprioti', famous Albanian painter realizes the icon "The sleeping of St. Mary", we find a new and very special interpretation, not simply in Albanian iconography, but throughout the whole Byzantine painting, showing the scene with all its majesty and significance.

During the restoration work in the Restoration Lab of the Institute of Cultural Monuments, of one icon bearing file number 3671 and entered in the inventory of St. Mary Monastery on 27/07/1989 from A. Koreshi and M. Arapi, the Monastery which is located near the village of Pojan, Fier District, in the territory of the ancient city of Apollonia, there were revealed very significant evidence about its authorship and that of other icons of the iconostasis of the church. Considering the inscription on the bottom, which marks the year 1762 and the absence of the name of the author on the icon, in the inventory records it is considered so far as realized in the same year and by an anonymous painter. After the translation of this inscription, it was concluded that the icon was retouched for the second time by year 1762, of course lacking specification about the type of modification it had incurred.

Going more in depth with the research, with the aim of throwing more light over its authorship, we took up for analysis the icon of "St. Mary with the Christ" part of the iconostasis of the aforementioned, which bears an inscription on the same lower part in the middle of the decorated frame, but significantly with a rather correct calligraphy.

After the translation of the inscription and drawing a logical correlation between facts and comparing different performance techniques in the icons of the iconostasis of the Pojan church, we reached at the conclusion that the author of the icon " The sleeping of the Virgin Mary " as well as all the icons part of this iconostasis, was Dhimiter Linotopi, who realized it by year 1701, while in 1762, the icon has incurred several re-paintings and other interventions by an anonymous painter. This fact constitutes a new development, not only in terms of appearance for the first time as iconographer in wood painting of Dhimiter Linotopi, who is also mentioned as a painter of mural painting in the church of Llënga, but also for the geographical outreach of the work of Linotopi "dynasty", as it already re-allocates their work in our country as far as Apollonia, and not only in the area of Gjirokaster, as it was believed until now, a location where used to work the father of Dhimitri, Nikolla, with his brother Mihal Linotopi and his son Kostandini.

Restoration of the icon was realized in the art works' restoration lab at the ICM and consists in the consolidation of the support, re-adhesion and cleaning of the layers of the painting, filling up with stucco the gaps and the pictographic integration. The icon is now exposed in the Medieval Art Pavilion at the National Historical Museum. The National Museum icons' fund has a large number of works covered by bruises and decomposed varnishes, which restoration and study can bring surprises in revealing other names of iconographers of Albanian Medieval painting.

DO NOT COPY

DO NOT COPY



*Fig. 2- Ikona Fjetja e Shën Mërisë e Apollonisë*



*Fig. 4- Ikona Shën Maria me Krishtin*



*Fig. 8- Pjesa lart e ikonës*

DO NOT COPY



DO NOT COPY





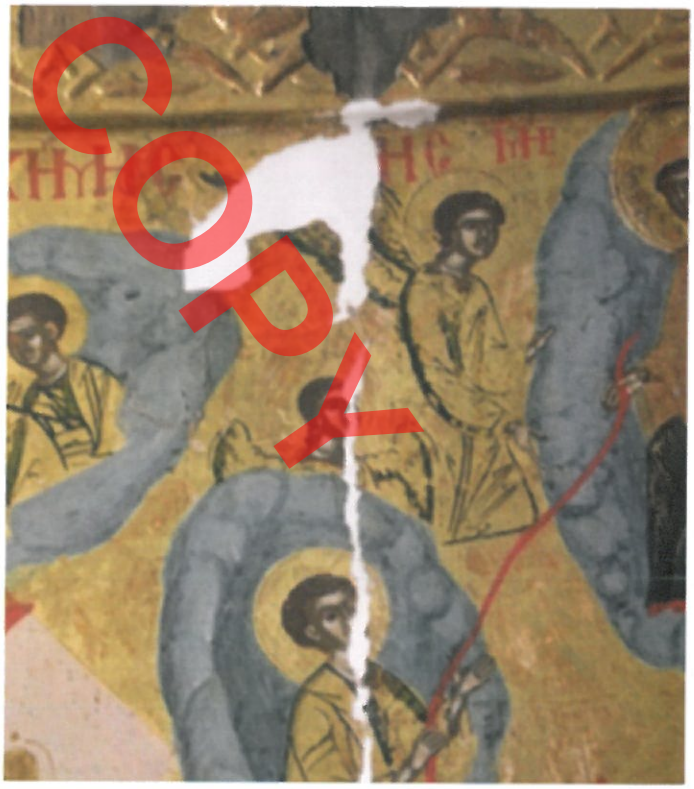






*Në fig. 14 deri në fig. 19, paraqiten ndërhyrjet për pastrimin e suportit, për pastrimin e arit dhe sipërfaqes së pikturuar.*





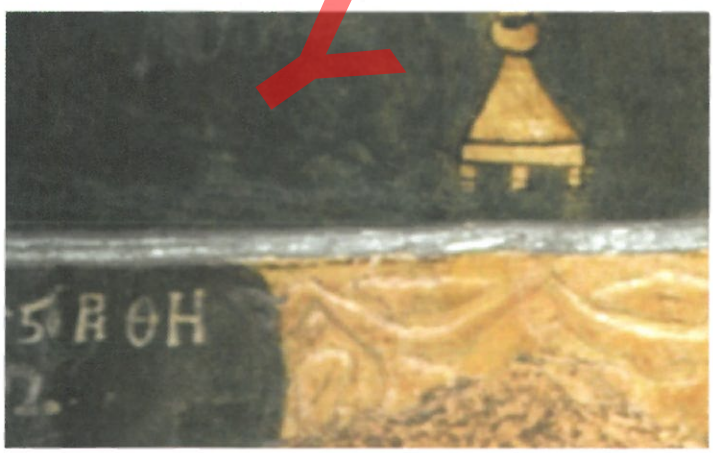
DOKOT COPY

DO NOT COPY











DO NOT COPY

DO NOT COPY





DO NOT COPY




*Në fig. 20 deri në fig. 34, paraqiten pjesë të veçanta para, gjatë dhe pas restaurimit.*

DO NOT COPY



*Në fig. 35,36,37 paraqitet e plotë ikona "Fjetja e Shën Marisë", para, gjatë dhe pas restaurimit.*

monumentet
2009-2010

DO NOT COPY

Zamir MARIKA
Enkelejda NESTURI

# ARTI MUZIV DHE MOZAIKU I ASKLEPIT – BUTRINT
# PERSONIFIKIMI DHE MITI I GJARPRIT (ASKLEPIOS) NË ILIRI DHE EPIR

Simbol i përhershëm i Asklepit, perëndisë së mjeksisë në antikitet ishte adhurimi i gjarprit. Kulti i tij, jo rastësisht ishte shumë i përhapur në Mesdhe, Iliri, Epir, Greqi, Siri, Egjipt dhe në Italinë Qendrore, etj. Te Ilirët, Epirotët dhe Helenët ishte i njëjti simbol adhurimi, një përputhje që do të duhet shqyrtuar dhe argumentuar. Ky simbol ishte identik si në Egjiptin e lashtë me gjarprin *Cnuph* dhe tek Fenikasit me gjarprin *Esmun*[1].

Besimi mbi figurën e gjarprit në të gjithë gadishullin e Ballkanit, që në prehistori ka qenë personifikim i "mbrojtësit të vatrës së shtëpisë" dhe i "shpirtit të të ndjerit" të shtëpisë. Ai ishte kafshë toteme dhe "kryetar i fisit" ilir, simbol i "mençurisë", i së "keqes", "shëndetit", "pjellshmërisë", e mbi të gjitha kafshë htonike[2]. Gjithashtu, ai ishte simbol i "maturisë dhe rinovimit" që besohet të ketë "fuqinë për të zbuluar lule me veti shëruese", siç është treguar në lajmin rreth Asklepios - Aesculapius me gjarprin në shtëpinë e Glaucusit. Prania e gjithë këtyre atributeve, dëshmues dhe shënjues, e shndërron gjarprin në një element të pashmangshëm të jetesës së njeriut në rajonin tonë. Gjarpërinjtë besohej se ishin "kujdestarë të puseve mirëbërës me veti shëruese" përveçse rojtar besnik të vatrës së shtëpisë. Pothuaj të gjithë tempujt e Asklepit ishin të ndërtuar pranë puseve mirëbërës (puse me "ujë shërues"). Këto ishin jo vetëm vende adhurimi, por edhe frekuentoheshin shumë nga një numër i madh personash të sëmurë[3]. Personifikimi i figurës së gjarprit është i lidhur ngushtë edhe me legjendat e treguara që në lashtësi, në trevën Iliri – Epir, si dhe përreth qytetit antik të Butrintit, ku do të fokusohet edhe trajtimi ynë mbi praninë e këtyre gjurmëve. Këto legjenda antike tregojnë për lindjen dhe prejardhjen e të parit të fisit të gjinisë ilire, Illyriosit mitologjik, dhe lidhjen e ngushtë të tij me gjarprin.

Sipas legjendës së Kadmit, thuhet se prindërit e Illyriosit Kadmi dhe gruaja e tij Harmonia ishin shndërruar në gjarpërinj me pamje të frikshme. Kjo mund të lidhet me një paftë brezi (rreth vitit 230 p.kr) të gjetur në një varr monumental në Selcën e Poshtme ku tregohet skena "Ilirët të ndihmuar nga Kadmi, i kthyer në gjarpër, thyejnë armiqtë"[4]. Sipas M. Yllit, "filologjia bashkëkohore është përpjekur që edhe emrin e djalit të tij Ilir, si dhe të popullit eponim t'i lidhë etimologjikisht me këtë gjallesë."[5]. Në antikitet lumi Pavllo, që ndodhet në jug, shumë pranë Butrintit quhej Kadmi dhe shumë pranë tij ndodhet edhe qyteti antik i Foinikes (Finiqit), një qytet, emri i të cilit është i lidhur me Fenikasit, populli nga i cili kishte origjinën Kadmi[6]. Legjenda e Kadmit, një legjendë popullore shumë e përhapur tek Ilirë-Epirotët dhe tek Helenët është e lidhur me historinë e emrit të Butrintit dhe vendeve përreth.

Legjenda të shumta për mitin e gjarprit tregohen edhe në zonën përreth qytetit antik të Butrintit. Një ndër to është dhe legjenda popullore për mitin e gjarprit të Bistricës apo

[1] *Euseb. Praep. Evang. I. 10; comp. Paus.* VII.23.paragraf.6*
[2] Stipçevic,A. *Ilirët,* f. 308-323
[3] *Plut.* Quaest.Rom. fo.286. Stipçevic, A . *Ilirët,* f. 308-323
[4] Ylli, M., *Iliria dhe Epiri* f.16-17 , 2007, Stipçevic.A, *Ilirët*
[5] Ylli, M. *Iliria…,* f. 215-220, 2007, Stephany Byzantini, *De urbibuset populis, Kammania.*
[6] Ylli, M. *Iliria…,* f 215-220, 2007

DO NOT COPY

ajo e Sopotit. Figura e gjarprit të Asklepit është e pranishme edhe në monedhat e bronzit të Koinonit të olimpasve dhe të amantëve[7], të Apolonisë, Bylisit, etj. Mendohet se edhe këto qytete antike kanë patur tempuj që i kushtoheshin Asklepit. Në kishën jashtë kështjellës së Paleokastrës dyshemeja e kishës paleokristiane është e shtruar me pllaka qeramike të zbukuruara me ornamentikë, me figurën e stilizuar të gjarprit[8] (Fig. 1).

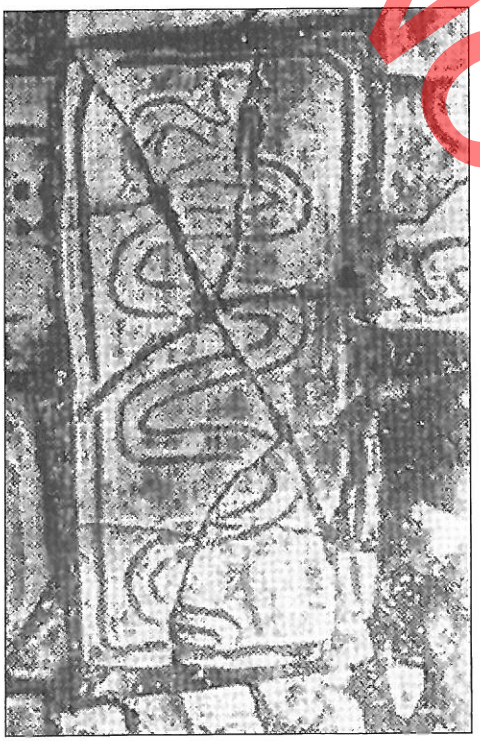


*Fig. 1. Pllaka qeramike të dyshemesë së kishës paleokristiane në Paleomanastër të Gjirokastrës të zbukuruara me ornamentin e gjarpërit.*

Në qytetin antik të Apolonisë, tempulli i Asklepit mendohet të ketë qenë sipër kodrës ku sot ndodhet banesa e Leon Reit (kodra 104). Mendojmë se një gur i këtij tempulli me relievin e gjarprit është vendosur në faqen lindore të kishës së Shën Marisë në Kolkondas të Fierit (Fig. 2)

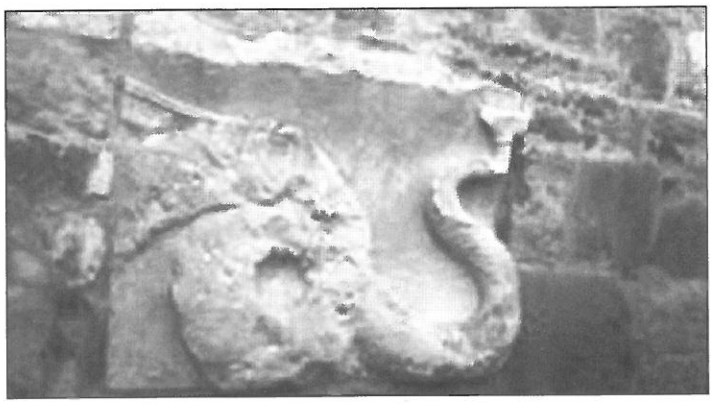


*Fig. 2. Fragmenti i figurës së gjarprit në kishën e Shën Marisë në Kolkondas të Fierit, marrë nga tempulli i Apolonisë.*

Sipas Diodorit të Siçilisë[9], Apoloni dhe Koronis lindën Asklepios, i cili mësoi nga i ati i tij shumë çështje, të cilat kanë të bëjnë me artin e shërimit dhe më vonë vazhdoi të zbulojë artin e kirurgjisë dhe përgatitjet e drogës nga rrënjët e bimëve. Po sipas të njëjtit autor antik, ai përparon në artin e shërimit duke u nderuar si themelues i saj". Sipas tij, Asklepius ishte i biri i Apolonit dhe Koronës, i cili me aftësitë natyrore ia kushtoi jetën shkencës së mjekësisë dhe shërimit, duke bërë shumë zbulime që kontribuan në shëndetin e njerëzve. Dhe deri tani – thotë Diodori i Siçilisë - ai u bë i famshëm sepse për habinë e të gjithëve kishte shëruar dhe shpëtuar jetën e shumë të sëmurëve, të cilët kishin humbur shpresën për të jetuar dhe besohet se kishte sjellë në jetë shumë persona që kishin kohë që kishin vdekur"[10].

## Butrinti

Gjatë historisë së tij, Buthroti (Butrinti) funksionoi si një qendër kulti kushtuar Asklepit, perëndisë së shëndetit. Në këtë qytet antik adhuroheshin edhe perëndi të tjera si Apoloni, Artemisa, Athinaja, Demetra dhe Zeusi. Butrinti ndodhet rreth 22 km në jug të qytetit të Sarandës në një gadishull të vogël, pranë liqenit me të njëjtin emër dhe buzë lumit të Vivarit. Ky lumë i vogël e lidh liqenin e Butrintit në një distancë të shkurtër me detin Jon. Në antikitet, liqeni pranë Butrintit quhej Pelodes dhe kepi pranë tij Poseidon[11]

[7] Ylli, M. *Iliria*...,
[8] Baçe, A. «Kështjella e Paleokastrës», *Iliria* 1973, f.188 ;
Baçe, A. «Arkitektura e dy kishave paleokristiane dhe varreve në kështjellën në Paleokastër», *Monumentet,* 15-16, 1978, f. 76.

[9] Diodorus Siculus, *Library of History* 5, 74,6.
[10] Diodorus Siculus, *Library of History*, 4, 71,3.
[11] Korkuti, M., Baçe, A., Ceka, N., (nën drejtimin e Pierre Cabanne),

DO NOT COPY

Butrinti, si një qytet i njohur dhe i rëndësishëm njihet që në antikitet dhe përmendet nga Hekateu i Miletit që në shekullin e VI-V p.Kr.[12] dhe sipas gërmimeve arkeologjike ky qytet antik dëshmon për praninë e Korkyrasve nga shekulli i VII - V p.Kr. Qyteti i mirëfilltë u krijua rreth fundit të shekullit V p.Kr. dhe mendohet se si shkak i krijimit të tij ishte tempulli i Asklepit[13]. Në funksion të tij u ndërtuan Agoraja, Teatri, Prytaneinoni (Fig. 3).

Muri rrethues i qytetit (shek. IV p.k.) e fut brenda rrethimit tempullin e Asklepit, për ta mbrojtur atë dhe së bashku me ndërtimin e teatrit (gjysma e parë e shek të III p.k.), që ishte në funksion të tij janë një tregues se ky tempull është ndërtuar para shek. IV p.k. .

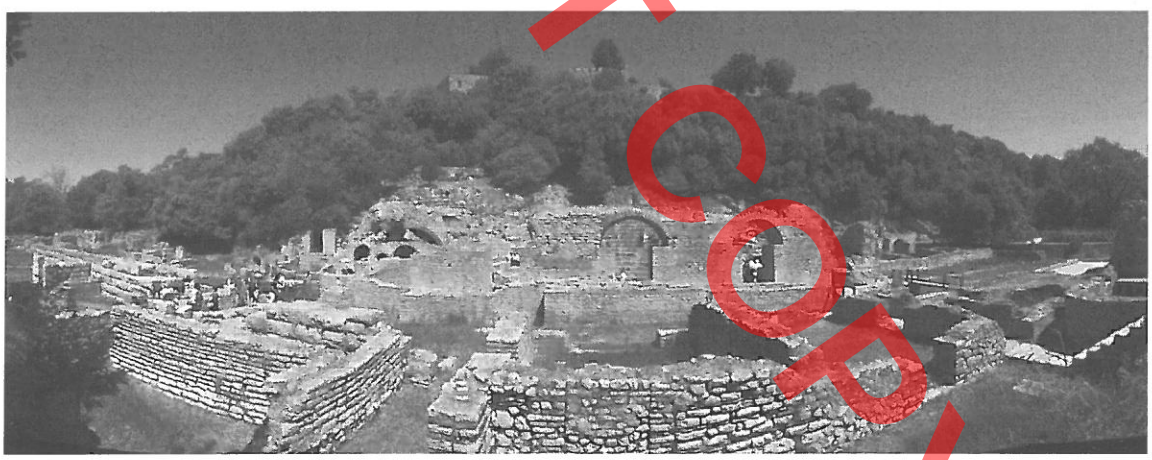


*Fig.3. Butrinti*

Butrinti në fillim të shekullit IV kalon nën kontrollin e Kaonëve[14]. Shteti Epirot, në kohën e Pirros (297-272 p.k.), kur Kaonët u bashkuan kishte në përbërjen e vet fiset më të mëdha, Kaonët dhe Molosët.

Burimet historike dhe informacioni arkeologjik tregojnë për marrëdhënie ndërmjet popujve në fushën e artit dhe të kulturës, sidomos në artin muziv. Nga mbishkrimet e gjetura në Pella thuhet se në shekullin e V p.Kr. popullsia në Pella ishte popullsi e përzier "barbarë nga brigjet e Jonit dhe helenë"[15]. Në një mbishkrim mortor të shek. V p.k. thuhet se i biri i një aristokrati me emrin Aristobulo dëshmon se ishte nga brigjet e Jonit[16].

## Tempulli (faltorja e Asklepit) në Butrint.

Tempujt e Asklepit zakonisht ndërtoheshin në vende me kushte klimatike të favorshme, në kodrat jashtë qytetit dhe pranë puseve, të cilat besohej se kishin aftësi shëruese. Këto tempuj ishin jo vetëm vende adhurimi por ato frekuentoheshin nga një numër i madh njerëzish të sëmurë, të krahasueshëm sot me spitalet moderne[17]. Në anën jugperëndimore të qytetit antik të Butrintit, poshtë akropolit dhe në veriperëndim të teatrit ndodhet një pus me "ujë shërues" (ujë të mirë), i cili u bë i famshëm pikërisht për mrekullitë që bënte. Buthroti mori famën dhe zhvillimin e tij si qytet pas ndërtimit pranë këtij pusi të faltores së Asklepiusit (perëndisë së mjekësisë). Fama shëruese e këtij tempulli qëndroi gjatë gjithë jetës së këtij qyteti. Pranë këtij pusi të famshëm u ngrit

*Harta Arkeologjike e Shqipërisë,* Tiranë, 2008, f, 68, *Straboni* VII,7,5.
[12] Ugolini, L.m. Miti i Eneas, *Butrinti* , f. 86.
[13] Ugolini, L.M., "Miti…, f. 125.
[14] Korkuti, M., Baçe, A., Ceka, N., *Harta Arkeologjike...*, f. 70.
[15] *Diodorus Siculus, Library of History* 4. 71. 3.
[16] Lilimpaki, M. Akamanti, New inscriptions of Pella, *Makedonika*, 26. 1987-88, f.52-54. Hatzopoulos M., *Macedonian institution under the kings Atenas*, 1996, f.107, n.1.
[17] *Plut. Quaest.* Rom. F. 286, D.

tempulli i Asklepit. Bazamenti i tempullit është në formën e një tarracimi të ndërtuar me gurë të mëdhenj të ngjashëm me gurët e murit fortifikues të Akropolit (shek VII-V p.Kr.)[18] dhe mendohet se ndërtimi i tij i përket periudhës klasike[19]. (Fig.4)



*Fig. 4. Bazamenti i tempullit*

Ky tempull u zbulua nga arkeologu italian Luigi. M. Ugolini më 1932. Tempulli i dedikohet hyut të mjeksisë Asklepit, vërtetuar kjo nga një mbishkrim i shek. IV p.k, skalitur në një nga gurët e shkallareve të teatrit si dhe dyshemeja me mozaikun me figurën e gjarprit[20]. (Fig. 5 a,b)

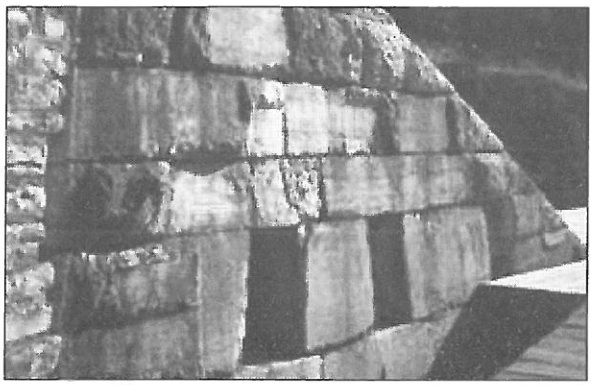


*Fig 5. a Blloqe guri të teatrit*



*Fig 5. b. Blloqe guri të teatrit shek.IV p.e.s., ku janë mbishkrimet që për nder të perëndisë së Asklepit janë liruar skllevërit.*

Kjo faltore tërhiqte besimtarë të shumtë nga i gjithë rajoni. Ata i kushtonin dhurata të ndryshme perëndisë së Asklepit për të siguruar shëndetin e tyre.

Tempulli është i tipit prostil me përmasa 10,8 x 6,48 cm me dy kolona dhe me dy ante[21]. Nga tempulli kanë mbetur bazamenti së bashku me shkallaret, pjesë kolonash dhe kapiteli (Fig. 6, 6.a, 6.b, 6.c)

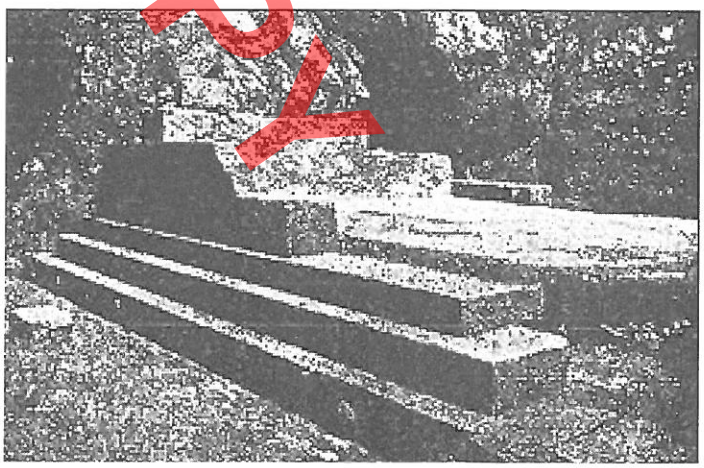


*Fig.6, 6.a, 6.b. 6.c. Bazamenti së bashku me shkallaret, pjesë kolonash e kapitelesh.*

[18] Korkuti, M., Baçe, A., Ceka, N., *Harta Arkeologjike...*, f. 76.
[19] Ugolini, L.M., "Miti i..., f. 136.
[20] Ugolini, L.M., «Miti i..., f. 136.
[21] Ceka, N., Butroti, f. 45 ; Korkuti, M., Baçe, A., Ceka, N., *Harta Arkeologjike...*, f. 76.

DO NOT COPY

DO NOT COPY



*Fig. 6.a*

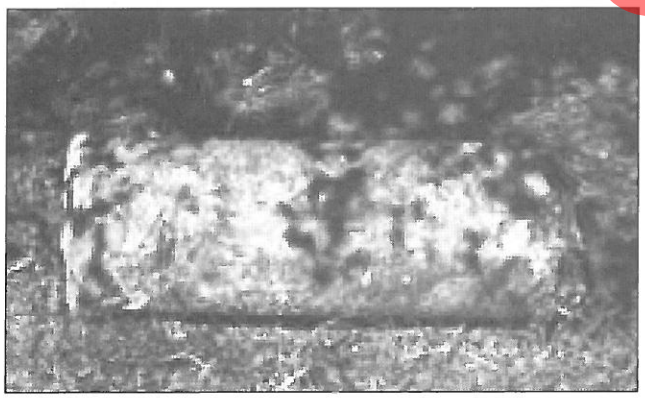


*Fig.6.b*

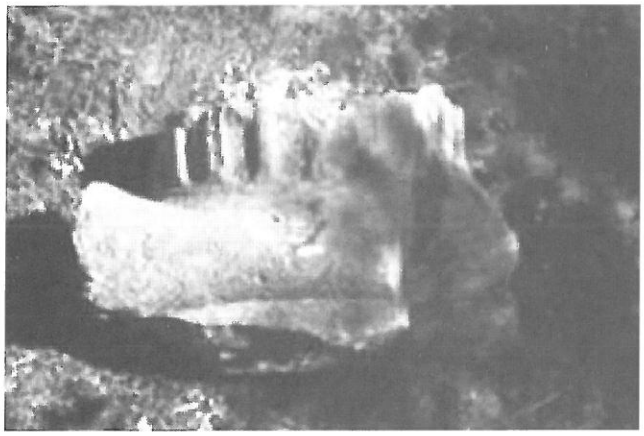


*Fig.6.c*

dhe në faqet e brendshme të mureve të tij dallohet ende suvaja dikur e ngjyrosur (Fig. 7).

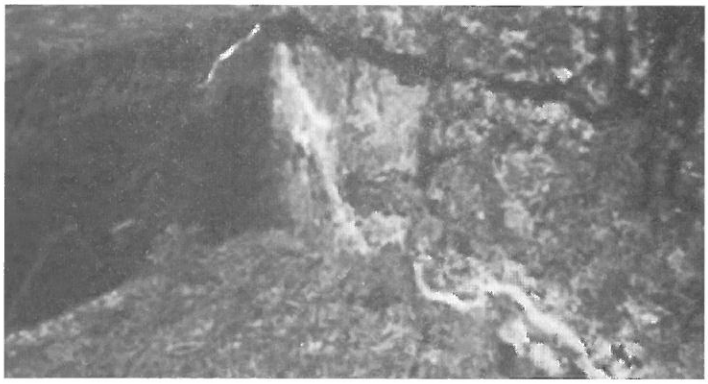


*Fig. 7. Gjurmë pigmentesh në suvanë e mbetur të tempullit*

Monumente apo ndërtime të rëndësishme të kësaj kohe në Buthrot (Butrint) kanë qenë Akropoli, Teatri, Porta Skea, dhe porta e Luanit. Tempulli, Teatri, Shëtitorja, janë monumente të një kompleksi që qëndrojnë në mënyrë harmonike jo vetëm me njëra tjetrën por edhe me shkëmbin e akropolit e me murin rrethues. Ata u ndërtuan me të ardhurat që vinin nga ky tempull[22].

Një faltore e re e Asklepit - Eskulapit është ndërtuar pranë teatrit në fillim të shekullit të II m.Kr.[23] (Fig. 8).



*Fig.8. Tempulli i Eskulapit (shek.II.e.s)*

[22] Ugolini, L.M., "Miti i..., f. 122.

[23] Baçe, A., Meksi, A., Riza, E., Karaiskaj, GJ., Thomo, P. *Historia e Arkitekturës Shqiptare,* Tiranë, 1979, f. 101.

Në këtë faltore nga gërmimet e Ugolinit (1930) u gjendën shumë objekte, sidomos kantarë, që i përkisnin tempullit të Asklepit shek. IV-III p.Kr. (Fig. 9).

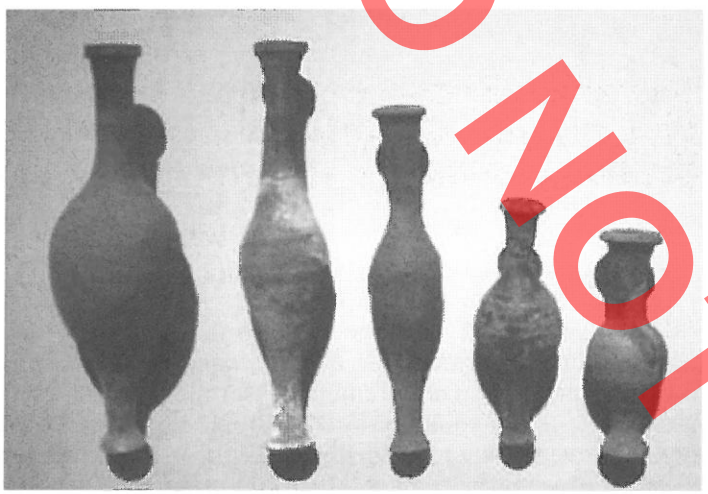


*Fig. 9. a*



*Fig.9.b*

Një kokë mermeri e kësaj periudhe, është zbuluar nga arkeologu italian Luigi Maria Ugolini në vitin 1930. Në pamje figura e Asklepius - Eskulapit paraqitet si një figurë burrërore që i ngjan atij të Zeusit[24] (Fig. 10).

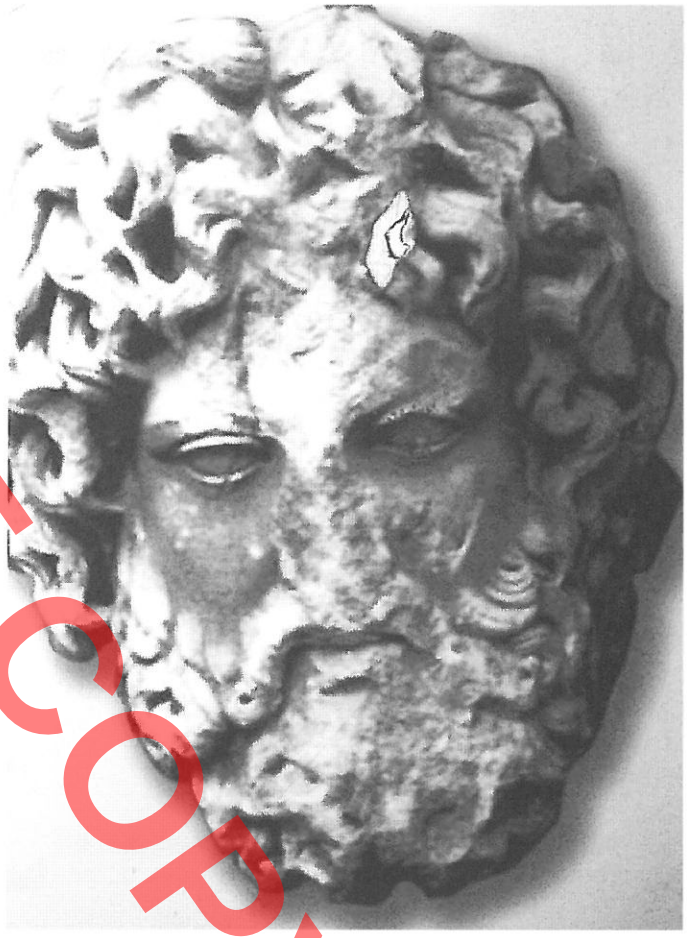


*Fig. 10. Koka e Asklepit-Eskulapit në mermer (shek IV p.e.s.), e zbuluar nga arkeologu Luixhi M. Ugolini në vitin 1032.*

## Mozaiku antik në tempullin e Asklepit.

Gjetjet arkeologjike në Epir tregojnë për një trevë me një intensitet të madh të artit të mozaikut antik, si dhe një lidhje midis artistëve të këtyre trevave me ato të vendeve fqinje. Këtë e tregojnë gjetjet e gjurmëve të mozaikëve me zaje (shek IV-III) p.kr. në qendër të qytetit antik të Onhezmit (Sarandës), në bazilikën e Sinagogës (shek. IV-III p.kr) (Fig. 11),

[24] Ugolini, L.M. *Vep. cit.,* f. 155-156.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

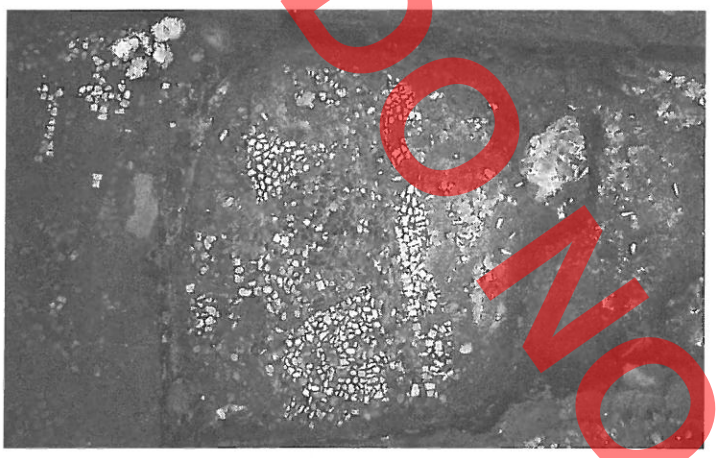


*Fig. 11. Gjurmë mozaiku me zaje lumi shek.IV-III p.e.s. i zbuluar në bazilikën Sinagogës në qendër të qytetit antik të Onhezmit (Sarandë).*

në Cakran të Fierit[25] si dhe në qytetin antik të Foinikes (Finiqit)[26]. Arkeologu italian Luigi M.Ugolini e zbuloi për herë të parë këtë tempull rreth viteve 1930. Dyshemeja e tij ka qenë e shtruar me dy shtresa mozaikësh. Mozaiku i shtresës së parë i përket fazës së ndërtimit të tempullit, kurse ai i fazës së dytë me motive gjeometrike i përket periudhës romake[27]. Ky mozaik, me përmasa 80 x 123 cm u rizbulua rreth viteve 1980 dhe u soll për restaurim në Institutin e Monumenteve të Kulturës në Tiranë (Skica.1).



*Skica 1. Mozaiku i Asklepit shek IV-III p.e.s. në Butrint*

[25] Sipas bisedës me Prof. Dr. S. Muçaj.
[26] Phoinike IV, *Rapporto preliminare sulle champagne di scavi e ricerche 2004-2006*, f. 92-94.
[27] Korkuti, M., Baçe, A., Ceka, N., *Harta Arkeologjike...*, f. 76.

Që nga ajo kohë mozaiku nuk është përmendur në asnjë rast. Sot ndodhet në një nga magazinat e Drejtorisë së Kulturës Kombëtare këtu në Tiranë. Në këtë mozaik qendron e vizatuar figura e një gjarpri, i mbledhur kutullaç, i cili është realizuar me gurë të bardhë, të zinj, të kuq dhe variante të tij dhe okër. Mozaiku antik në tempullin e Asklepit në Butrint është një kombinim guriçkash apo zajesh të mbledhura në bregun e detit apo të lumit. Ky mozaik është i realizuar me teknikën " me vendosje në mënyrë të rregullt të teserave të gurit në figurën e gjarprit. Këto tesera kanë dimensione të ndryshme që variojnë nga 5 mm x 7 mm deri në 15 mm x20 mm. Në një kuadrat me dimensione 10 cm x 10 cm sasia e teserave varion nga 89 copë në 105 copë.

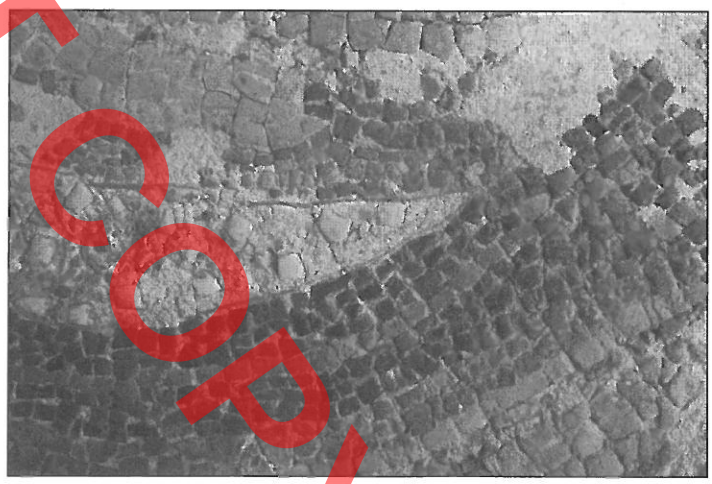


*Fig.12.a. Fragment i mozaikut me teknikën "Opus Teselatum".*

Në sfond është përdorur teknika "*opus-signinum*", (Fig. 12-b) ku gurë zaji (guriçka të gjetura të gatshme në breg të detit) në ngjyrë të bardhë, rozë, copa të baltës së pjekur, janë vendosur në mënyrë jo të rregullt në lidhje me njëri-tjetrin. Guriçkat e përdorura në sfond kanë dimensione të ndryshme që variojnë nga 7 mm x 15 mm, më të voglat deri 15 mm x 25 mm. Në sfond, në një kuadrat me dimensione 10 cm x 10 cm, sasia e guriçkave varion nga 13 deri në 23 copë. Këto guriçka janë vendosur me një llaç special i përbërë nga gëlqere e vjetër, pluhur mermeri, pluhur terrakote (baltë e pjekur) të përziera me gurë të bardhë gëlqerorë.Teknika e llaçit e përdorur në mozaikun e Butrintit është e ngjashme me atë të përdorur në mozaikët maqedonas helenistikë në Pella dhe

Vergina në *Magna Grecia* (shek. V- III p.kr.). Kjo teknikë është përdorur sidomos në ambientet në prani të ujit (tempuj, pishina, vaska etj) të ngjashëm me mozaikun në tempullin e Asklepit në Butrint. Llaçi i përdorur në mozaikun e Asklepit është i një teknike të lartë, njohur për mozaikët me guriçka (zaje). Ky llaç është i krahasuar sot me suvatë hidraulike.



*Fig.12.b Fragment mozaiku i realizuar në teknikën "Opus-signinum"*

Në konturet e vizatimit të mozaikut, është përdorur teknika e insertimit të fletëve të plumbit për konturimin e figurës dhe të sipërfaqeve (Skica. 2, Foto 13)



*Skica 2. Skicë e vendosjes së fletëve p.e.s. në të plumbit në mozaik.*



*Foto 13. Mozaiku i Asklepit shek. IV-III Butrint*

DO NOT COPY

si një element i bukur grafik aq i njohur në shek. IV-III p.Kr. Kjo teknikë e fletëve të plumbit është e ngjashme me ato të dyshemeve të banesave antike të gadishullit të Kalkidikisë në Maqedoni, ose me mozaikun në Pella (375-300p.k.)[28]. Mendojmë se për mungesë të fletëve të plumbit, në konturet e vizatimit të figurës së gjarpërit, janë përdorur guriçka të vogla gri. Ky mozaik, në elementët formësues të figurave, ngjan edhe me mozaikët në Morgantina të Siçilisë, të datuara rreth viteve 250-260 p. Kr.[29], me mozaikët në Ostia, Itali dhe me ato të Aleksandrisë të shek. III p.Kr. etj[30]. Artisti ka përdorur një numër të kufizuar ngjyrash, së pari sepse është e vështirë të kesh në dispozicion një seri ngjyrash të ndryshme me guralecë, dhe së dyti me to ka qenë e mundur dhënia e iluzionit të një vëllimi të vogël, gjë që i shkon aq shumë për shtat këtij mozaiku. Gurët apo guriçkat, janë të vendosura në mënyrë të tillë, që paraqesin kontraste ngjyrash, ku hija dhe drita japin volume në figurën e gjarprit. Ky mozaik është një aplikim inteligjent dhe i ndjeshëm, një tregues për etapën e kalimit të artit të mozaikut me guriçka (zaje) në ato me tesera. Mendojmë se është i vetmi i këtij lloji i zbuluar deri tani në trevat shqiptare. Nga mënyra e realizimit, teknika e përdorur, figura e kompozuar e gjarprit, mendojmë se ky mozaik është një rast i rrallë i zhvillimit të artit muziv në territorin shqiptar, po kaq dhe me vlera të shumëfishta.

DO NOT COPY

[28] Hatzopoulos M., *M., Macedonian...*, f. 154.

[29] Berteli, C. *Mosaico* 1999, Arnoldo Mondadori, editore spa Milano.

[30] Lavanje, H. *Il Mosaico atraverso i secoli*, Longo Editore , Ravena, f. 42.

Zamir MARIKA
Enkelejda NESTURI

# A FLOOR MOSAIC FROM ASCLEPIUS SHRINE AT BUTRINT. ITS PERSONIFICATION AND THE SERPENT'S MYTH AMONG ILLYRIANS AND EPIROTES.

DO NOT COPY

The present paper deals with the nave mosaic of the shrine of Asclepius, part of the sanctuary complex of Butrint. It focuses on a small fragment, revealed by the archeological excavations conducted about thirty years ago and subsequently moved to the Restoration Atelier of Monuments (Tirana). Since then, the scholars lost its trails until the rediscovery and identification by the authors of this article.

The central figure design shows an entwined snake, a classical mythological subject to which the authors pay attention and attempt to give an interpretation to its symbolism and significance. Technically, this part of the pavement presents a mixture between pebble and tessellated mosaic technique and the employment of a leaden strip used for the outlining of the serpent's figure. The rest of the mosaic shows a gradual abandonment of *opus tesselatum* technique and the usage of *opus signium*, with occasional tesserae or other elements scattered at random or set to form a pattern in the predominating cement surface.

monumentet
2009-2010

DO NOT COPY

Agron ISLAMI,
Marie Patricia RAYNAUD*

# MOZAIKËT E KATEDRALES SË BYLISIT: VËZHGIME TË REJA NË TERREN DHE TË DHËNA KRONOLOGJIKE

Misioni i radhës që u realizua në Bylis gjatë majit 2011 mblodhi së bashku pjesën më të madhe të specialistëve[1] dhe pati si qëllim përgatitjen e volumit të dytë[2] mbi gërmimet në këtë qendër (Fig. 1).

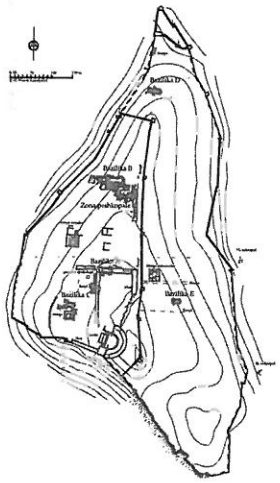


*Fig. 1 - Plani i Byllis-it (sipas M. Wurch-Kozelj).*

Diskutimi dhe debati mbi elementët dhe rezultatet e vërejtura *in situ* qartësoi disa detaje të natyrës kronologjike. Ky qëndrim i shkurtër lejoi njëkohësisht edhe verifikimin e disa pasaktësive të shprehura në tekstin e redaktuar më parë mbi mozaikët. Unifikimi i të dhënave të përftuara nga studimi i dyshemeve nga Marie Patricia Raynaud dhe i vërejtjeve të bëra gjatë restaurimeve të vazhdueshme nga Agron Islami solli përfundime të reja rreth kronologjisë së ndërtimeve dhe historisë së mozaikëve të katedrales.

## Dyshemeja helenistike

Gjatë restaurimeve të mozaikëve të nefit jugor dhe gjatë mbushjes së pjesëve të munguara, Agron Islami kishte vënë re mungesën e pllakave më të hershme, nën shtresën me mozaikë. Pas verifikimit të niveleve në 2011 u zbulua se kjo dysheme me pllaka është vazhdimi i asaj që gjendet menjëherë në jug, në aneksin 20.

Bëhet fjalë për oborrin e një shtëpie helenistike[3] me cisternë qendrore, sipas modeleve të kohës. Ky sektor i shtruar me pllaka kufizohet në jug dhe në veri nga një stilobat, ku limiti verior i të cilit i ruajtur në mënyrë të pjesshme është ripërdorur në stilobatin jugor të kishës[4]. Mozaiku i

* Agron Islami, restaurator në Institutin e Monumenteve të Kulturës, Tiranë; Marie-Patricia Raynaud, inxhiniere kërkimesh, specialiste mozaikësh, CNRS/UMR 8167, Collège de France, Paris.

[1] S. Muçaj, P. Chevalier, J.-P. Sodini, të rrethuar nga arkitektët T. Kozelj, M. Wurch-Kozelj dhe E. Hobdari, M.-P. Raynaud (mozaikët), A. Islami (restaurator), E. Nallbani (objektet metalike), D. Dubois (fotografitë).

[2] Volumi i parë është dorëzuar për botim në Shkollën franceze të Athinës në shtator 2010. Ai përmban studimin e fortifikimeve të qytetit, bazilikat A, C dhe D. Volumi i dytë trajton bazilikën B apo katedralen. Dy volume të tjera do të trajtojnë studimin e kompleksit peshkopal të gërmuar në vitin 2000 dhe bazilikën E të gërmuar në vitet 2006-2007.

[3] Ndërtesa, e identifikuar nga S. Muçaj gjatë gërmimeve vite më parë, u vizatua dhe u hodh në plan nga M. Wurch-Kozelj dhe T. Kozelj.

[4] Në Bylis konstatojmë ripërdorimin në disa vende të strukturave më të hershme, kryesisht helenistike, në muret bizantine. Në bazilikën B bëhet

DOKTORE

nefit jugor të katedrales vendoset drejtpërsëdrejti mbi këtë dysheme solide, e cila gjendet 4,5 – 5,5 cm nën të (llaçi i mozaikut përbëhet prej një shtrese të vetme). Ndër të tjera,

Agron Islami kishte vënë re praninë e pllakave të ngjashme edhe në boshllëqet e nefit qendror, në jug të ambonit dhe ngjitur me stilobatin jugor, të cilat korrespondojnë me një nivel qarkullimi që gjendet në veri të oborrit, ndoshta me një portik. Kështu, gjatë ndërtimit të kishës, një mur u ndërtua pothuajse në qendër të oborrit të hershëm. Ky mur e ndau nefin jugor[5] nga pjesa jugore e hapësirës së hapur duke e ruajtur të pandryshuar.

## Një shtëpi romake që i paraprin ndërtimit të kishës

Ndryshe nga prezenca e strukturave helenistike, identifikuar në shumë vende prej arkeologëve e arkitektëve, strukturat e periudhës romake rezultonin të pakta. Vetëm studimi i mozaikëve bëri të mundur të konfirmohet ekzistenca e një shtëpie romake para ndërtimit të kishës. Duke përdorur pjesërisht muret helenistike, pjesë të një mozaiku të periudhës romake janë ruajtur dhe përfshirë qëllimisht në mozaikun e nefit qendror të kishës. Mozaiku i ri i nefit qendror është vendosur përreth të vjetrit[6], në të njëjtin nivel, pa asnjë sy-nim për t'i imituar motivet (Fig. 3).

Integrimi i këtij elementi më të hershëm në dyshemenë me mozaik të nefit qendror, ka bërë që organizimi i dekorit të këtij të fundit të mos jetë shumë i kuptueshëm. Në fakt, përveç faktit që ky fragment ruhej pjesërisht, ai paraqet një nga karakteristikat e dyshemeve romake të shek. II-III, çka shton konfuzionin: vëmë re një ndryshim të vullnetshëm, stilistik e teknik ndërmjet paneleve qendrorë (të punuar mirë, me larmi ngjyrash), dhe sektorëve periferikë e pjesëve lidhëse me muret që kanë dekor të thjeshtë. Kjo hierarki e përcaktuar, ngjyrat, përmasat e teselave, motivet dhe materialet[7] bënte të mundur nxjerrjen më në pah të ngjyrave[8]. Është një mënyrë veprimi e zakonshme gjatë periudhës romake, e cila zhduket gjatë asaj protobizantine. Fragmentet e ruajtura të mozaikut më të hershëm na lejuan të rindërtojmë një dysheme të tipit klasik, që dekoronte një *triclinium* romak, i cili ishte i hapur nga lindja. Ai përbëhet nga një medaljon qendror i përfshirë në një katror[9] i rrethuar nga një tapet gjeometrik polikrom, mbi fond të zi[10] të inkuadruar nga një bordurë treshe[11] (Fig. 5).

Një tapet gjeometrik rrethon medalionin nga të tre anët, veriore (e paruajtur), jugore dhe perëndimore. Ky tapet është bardh e zi, prej teselash të mëdha, me kompozim të thjeshtë dhe linear[12]. Së fundi, një retushim i gjerë lidhës, i përbërë nga tesela të bardha të vendosura pjertazi, bën lidhjen me muret tashmë të zhveshur nga gurët, retushim më i ngushtë nga ana e hyrjes. (Fig. 6). *Triclinium*-i hapej pra nga ana lindore, sikurse e sugjeron vendosja e tapetit në formë U-je sipas të gjitha gjasave drejt një galerie që duhej të kufizonte një oborr. Vetëm gjysma jugore e ruajtur e dyshemesë së *triclinium*-it romak ripërdorej në kishë.

Marrja e niveleve në 2011, mbi pjesë të ndryshme të mozaikëve të kishës, lejoi të vihet re një fakt i pakapshëm me sy: mozaikët e nefeve anësorë gjenden pothuajse 10 cm mbi nivelin e nefit qendror. Ndërkohë Agron Islami kishte vënë re, gjatë njërit prej restaurimeve të mozaikëve të nefit

fjalë midis të tjerash për murin verior të kishës dhe stilobatit jugor të nefit. M. Wurcht, Kozelj dhe T. Kozelj kanë vënë re gjithashtu mure në kufijtë lindorë dhe perëndimorë të oborrit. Ka mundësi që oborri helenistik është mbajtur i tillë edhe gjatë periudhës romake.

[5] Ky mur është zhdukur, ndërkohë që blloqet që shohim sot janë vendosur nga A. Islami gjatë restaurimeve me qëllim mbajtjen e anëve të mozaikut dhe llaçit të mbushjes së restaurimeve.

[6] Pas rrafshimit të mureve që rrethonin këtë mozaik të vjetër dhe thellimit të një transheje në mes të tij për të instaluar stilobatin verior të nefit qendror.

[7] Dendësia e teselave kalon nga 95/dm² ne qendër, në 75/dm² në tapetin që e rrethon dhe në 45/dm² në tapetin në formë U-je dhe në retushimet ; tapeti qendror, tapeti gjeometrik që e inkuadron dhe bordura treshe janë polikromë (vëmë re në pjesën qendrore, përdorimin e shtatë ngjyrave : e zezë, e bardhë, rozë e errët dhe e çelur, e verdhë e zbehtë, gri dhe e kuqe), ndërkohë qe tapeti periferik në forme U-je është bardh e zi, i dekoruar me një gërshetim shprehur me linja të thjeshta, dhe retushime të bardha.

[8] Në rastin e *triclinium*-it, bankinat e *stybadium*-it ishin vendosur mbi tapetin në formë U-je, i cili kështu maskohej pjesërisht. Në të kundërt, panelet qendrore ishin fokusi i vëmendjes së të gjithëve, duke drejtuar kështu vëmendjen e vizitorëve drejt tyre.

[9] Nyja qendrore, e Solomonit, është e mbështjellë nga një bordurë rrethore me gërsheta tresh, brenda një paneli katror me sfond të zi. Cepat e krijuar, mbartnin *hederae*.

[10] Kompozim ortogonal në katrorë prej shiritash të ngarkuar me rombe të cilët bëjnë të duken kryqe rombesh dhe kuadrate të vogla të dekoruar me nga një nyje Solomoni. Çdo romb i kuq me sfond të zi, përmban një hedera të bardhë.

[11] Dy gërsheta me nga tre rripa polikromë, rrethuar nga të dy anët me nga një linjë rruazash dhe piruetash të bardha mbi sfond te zi.

[12] Kompozim *ortogonal* i tetëkëndëshave prerës të cilët bëjnë të shfaqen katrorë dhe gjashtëkëndësha të zgjatur, gjatësia e këtyre të fundit e prerë në dysh nga një linjë njëshe teselash.

DO NOT COPY

verior, prezencën e një mozaiku në një nivel më të poshtëm. Menjëherë kryem një sondazh në një boshllëk (të rrallë janë boshllëqet në këtë zonë) (Fig. 7) në veri të fragmentit romak të nefit. Vazhdimi i këtij mozaiku romak u shfaq menjëherë 9-10 cm nën dyshemenë e nefit verior[13].

Ai ishte i mbuluar me një shtresë kripërash, e cila u hoq menjëherë para se të forcohej nga kontakti me ajrin. Një bordurë me linjë dyshe të zezë ndiqej në gjithë gjatësinë veriore të saj nga një rrip i gjerë teselash oblike të bardha (Fig. 8).

Kjo përkon me vendosjen e retushimit lidhës verior dhe me bordurën e dekorit romak, të cilit i referoheshim në mënyrë hipotetike: duke u konfirmuar kështu dhe nga rindërtimi i propozuar i *triclinium*-it. Kufiri verior i ambientit romak korrespondon, pra, pak a shumë, me vendosjen e murit verior të kishës. Por dhe vetë muri romak duket se rimerr të njëjtin pozicion me kufirin verior të shtëpisë helenistike[14], limit përtej të cilit duhej të gjendej një rrugicë (ekstremiteti i *insulae*-s insulës që i ka rezistuar të gjitha kohërave).

## Muret e periudhës protobizantine

Studimi i dyshemesë me mozaikë të bazilikës B të kthyer në katedrale identifikon dy faza në realizimin e saj. Gjatë fazës së parë është shtruar dyshemeja e nefit qendror duke angazhuar disa ekipe njëherësh[15]. Nga ky bashkëpunim, i planifikuar jo mirë dhe pa dyshim rastësor rezulton një tërësi heterogjene dhe pak e lexueshme. Fushata e dytë e zbukurimit të dyshemesë, ndryshe nga e para është realizim i ateliesë kryesore që ka punuar në Bylis: bëhet fjalë për një ekip të rëndësishëm dhe të konfirmuar, të ardhur nga rajoni i Ohrit[16], i cili ka realizuar më shumë se dy të tretat e mozaikëve të zbuluar në këtë sit. Kjo atelie, tashmë është identifikuar qartësisht për sa i takon teknikës, stilit dhe repertorit të saj, veçanërisht homogjen. Ekipi ishte i madh në numër, për të mbuluar sipërfaqe të konsiderueshme në një kohë të shkurtër. Në katedrale, këtij ekipi i atribuohet realizimi i nefeve, transeptit, sanktuarit, aneksit jugor dhe sigurisht ekzonarteksit. Ky i fundit, mesa duket ka qenë shtuar për të pasuruar më tej hyrjen e kësaj bazilike, ndoshta gjatë transformimit të saj nga kishë në katedrale[17]. Verifikimet e kryera gjatë vitit 2011 në anijatën veriore identifikuan një tjetër karakteristikë të kësaj atelieje: ndryshe nga ekipet e mozaistëve të periudhës së parë atelieja e Ohrit nuk merrte me sa duket në konsideratë mozaikët e fazave të mëparshme. Ajo preferonte t'i mbulonte edhe kur ishin në gjendje të mirë. Kjo praktikë pune, i lejonte kështu të zhvillonte një program dekorativ të unifikuar mbi sipërfaqe të mëdha (Fig. 9).

## Kronologjia relative e ndërhyrjeve në nefin qendror (periudha protobizantine)

Një sërë observimesh lejojnë të kuptohet më mirë dhe të detajohet kronologjia relative e restaurimeve të ndërmarra në vazhdimësi në nefin qendror të kishës, rreth mozaikut romak, krah ambonit dhe pranë sanktuarit[18].

[13] Mundëm të vërejmë përbërjen e suportit të këtij mozaiku të sipërm të konsideruar të ateliesë së « Ohrit » (janë parashikuar analiza të materialeve). Ky shtrat përbëhet prej dy shtresash, e sipërmja prej 5 cm është prej llaçi shumë të fortë të kuq, me teksturë të dendur dhe elemente përbërës fin, cilësia e të cilit shpjegon gjendjen e shkëlqyer të ruajtjes së dyshemesë, të vënë re në pjesën më të madhe të punimeve të kësaj atelieje. Ky llaç shtrohet mbi një shtresë 4-7 cm tokë argjilore kafe në të verdhë, shumë e ngjeshur dhe kompakte – apo « *vapem* », përbërjen e së cilës Agron Islami e ka identifikuar dhe në venat përbërëse të shkëmbinjve pranë sitit. Një sondazh i dytë u realizua në vendin ku mozaiku romak ish zhdukur, çka bëri të mundur të studionim suportin e periudhës romake të përbërë nga tre shtresat e zakonshme (*rudus*, *nucleus* dhe *statumen*).

[14] Në këtë limit mbështetet një mur i gjerë mbajtës, i vënë re ndërkohë nga arkitektët, i dukshëm që në themel, i cili formonte një kënd që kthehej drejt jugut : ky kthim duket se i korrespondon murit të fundit të *triclinium*-it. Bëhet fjalë pa dyshim për kufijtë e insulës helenistike që ka shumë mundësi të jetë zgjeruar drejt perëndimit nëpërmjet tarracimit dhe mbushjes në periudhën romake për instalimin e *triclinium*-it, ambient qendror rrallëherë i vendosur në kufijtë e ndërtesës.

[15] Mbi punën e njëkohshme të disa ekipeve në të njëjtën hapësirë, shih Raynaud 2011 (M.-P. Raynaud, « Mosaic Workshops in Albania, Bylis and Saranda », in *Colloquium of the North American Branch of AIEMA, Priceton University, Oct.21-23, 2011* (përmbledhje në linjë, në anglisht ; botimi i plotë në përgatitje).

[16] S. Muçaj, P. Raynaud, « Les mosaïques des églises protobyzantines de Byllis (Albanie), un atelier », *H. Morlier ed.*, Colloque international *La mosaïque Gréco-romaine IX, Rome 2001*, Rome, 2005 (collEFR 351), vol. 1, f. 383-398.; Raynaud 2011, note 16 ; V. Bitrakova-Grozdanova, « Lychnidos à l'époque paléochrétienne et son noyau urbain », *Jubileen zbornik - 25 godini Mitropolit Timotej,* Ohrid, 2006, f. 257-268, veç. f. 267.

[17] Fakti që atelieja e Ohrit ka dekoruar ekzonarteksin e shtuar në një periudhë më të vonë, bën të mundur të vendosim punimet e këtij ekipi në një fazë të dytë të dekorimit me mozaikë të dyshemesë së katedrales. Ky fakt dëshmohet edhe në bazilikën A, ku nefi duket se është dekoruar pas narteksit dhe sanktuarit.

[18] Plani është në proces realizimi, këtu kemi prezantuar në formë skematike fazat e ndryshme të dyshemesë

DO NOT COPY

- kisha, faza e parë

Faza e parë e dekorimit të nefit, e cila rrethon mozaikun e mëparshëm (shih Fig. 3) është realizuar nga të paktën dy atelie, të cilat, ndoshta për të përfunduar më shpejt kanë ndarë mes tyre sipërfaqen për dekorim. Atelieja e parë ka realizuar tapetin perëndimor dhe atë lindor, ndërkohë që pjesën qendrore e ka realizuar e dyta (Fig. 10).

- kisha, faza e dytë

Gjatë kësaj faze transformimi[19] është realizuar një bordurë e gjerë, e cila rrethon nefin qendror, me tentativën për ta bërë disi të lexueshme këtë bashkësi të çrregullt e cila vendos përkrah dyshemesë romake, disa tapete stilesh heterogjene. Duhet shënuar se i vetmi çrregullim i kësaj bordure të dekoruar me një meandër me «koka çelësi» dhe drejtkëndësha, gjendet në një seksion të vogël, të kontaktit të saj me mozaikun romak. Këtu, bordura ngushtohet nëpërmjet një gërsheti më të ngushtë, e cila realizohet nga e njëjta dorë[20]. Arsyeja duket se është dëshira për të ripërdorur sa më shumë nga mozaiku romak (i ruajtur më mirë në këtë vend), i cili, mesa duket është admiruar nga mozaicistët e mëvonshëm të kishës[21].

- restaurimi i dyshemeve

Në vazhdim janë kryer restaurime të veçanta: dy restaurime mbi mozaikun romak, riparime të vogla lokale dhe përshtatje të lidhura me instalimin e ambon-it.

## 1. Restaurime mbi mozaikun romak

Restaurimi i parë i realizuar mbi fragmentin romak ka pasur për qëllim të kompletojë gjysmën veriore të medaljonit qendror duke shkelur mbi bordurën e vendosur së fundmi. Bëhet fjalë për një pjesë të realizuar shumë mirë (Fig. 11), e vështirë në pamje të parë të dallohet nga origjinali, pasi imiton në mënyrë pothuajse të përkryer bordurën romake prej gërshetash tresh dhe nyjën e Solomonit sipas modeleve fqinjë. Sidoqoftë disa nuanca individualizojnë secilën nga pjesët, të vjetrën nga e reja, siç janë përdorimi i teselave më fine në pjesët e riparuara[22], përdorimi i materialeve me ngjyrë lehtësisht të ndryshme[23], mospërshtatje të vogla midis përmasave të origjinalit të marrë për model dhe përmasave të kopjes. Së fundi, vëmë re vendosjen në veri të një bordure lidhëse me murin me tesela oblike të bardha rreth linjës së gërshetave tresh, aty ku vihet në kontakt me bordurën e jashtme të realizuar së fundmi (dyshemeja e kishës) rreth nefit qendror[24]. I gjithë ky restaurim, që vendoset mbi bordurën protobizantine, tregon admirimin e mozaistit për mozaikun romak dhe mungesën e konsideratës për mozaikët më të vonë protobizantinë (bordurës me kafshë)[25].

Cilësia e këtij medaljoni të rafinuar dëshmon, në mënyrë të qartë, që është vepër e një dore krejtësisht të ndryshme nga pjesa tjetër e nefit (qoftë e fazës së parë, apo e bordurës së mëvonshme). Ekzekutimi i saj është punim i një tjetër atelieje. Është përdorimi i materialeve (i gjelbër, okër dhe lejla) dhe densiteti i konsiderueshëm i teselave që na lejojnë të përqasim këtë fragment të vogël me dy tapetet që dekorojnë vende të privilegjuara, njëri në *prostoon*-in e bazilikës D, tjetri në sanktuarin e katedrales, ky i fundit fatkeqësisht pothuajse i zhdukur[26]. Tapeti i *prostoon*-it të bazilikës D i

[19] Ndoshta në të njëjtën kohë me dekorimin e nefeve anësore, transeptit dhe ekzonarteksit nga atelieja e Ohrit.

[20] Të cilët përdorin të njëjtin sfond me mermer të bardhë, të njëjtët materiale, densitet teselash dhe linjë të sigurt vizatimi.

[21] Kjo përkujdesje për të vlerësuar edhe copën më të vogël të mozaikut të dyshemesë më të hershme, do të na dukej e çuditshme, nëse nuk do të hasnim një fenomen të ngjashëm në Sarandë, në kompleksin sinagogë-kishë. Edhe atje, mozaikët romakë janë përfshirë në dyshemenë me mozaikë të sinagogës dhe madje deri në fund të përdorimit të kishës: mozaikë dhe restaurime të mëvonshme janë realizuar në mënyrë të vazhdueshme, shpesh pa marrë në konsideratë dekorin e përgjithshëm. Po në të njëjtën mënyrë mozaikët e sinagogës u ripërdorën pjesërisht prej dyshemesë së bazilikës së mëvonshme. Nuk është e pamundur që faktori ekonomik të ketë luajtur rol në këtë konservatorizëm të ndërgjegjshëm. Shih Raynaud *et allii* 2005, Raynaud 2011

[22] 95/dm² në mozaikun romak, 110-112/dm² në riparimet.

[23] Ngjyra e dyshemesë me origjinë romake: zezë, bardhë, rozë e errët dhe e çelët (gur Gjirokastre), verdhë e zbehtë, gri (mat), kuqe. Ngjyrat e restaurimit: zezë, bardhë, lejla (gur Gjirokastre), verdhë në jeshile (baltë e pjekur), gri, gri e errët, kuqe, rozë e çelët, bezhë (gur).

[24] Më parë ky restaurim cilësor konsiderohej pa të drejtë (nga arkeologët) si një fragment romak i vendosur në mes të mozaikut (për shkak të cilësisë dhe përmasave të vogla të teselave), duke u imituar pak më në jug nga mozaiku që sot është vërtetuar të jetë romak. Sidoqoftë, Patricia Raynaud kishte hedhur poshtë këtë hipotezë pas observimeve që i bëri lidhjeve midis mozaikëve. Verifikimet e realizuara ne 2011, *in situ*, konfirmuan logjikën e kronologjisë së propozuar.

[25] Bashkimi midis mozaikut të dyshemesë romake dhe pjesës së riparuar, është ruajtur keq, sikurse ndodh shpesh midis dy mozaikësh të periudhave të ndryshme. Kemi rastin këtu, i rrallë në Bylis, të një restaurimi i cili imiton dekorin e origjinës.

[26] Densiteti i teselave në *prostoon*-in e bazilikës D: 110/dm², në sanktuarin e bazilikës B: 122/dm², dhe këtu 122/dm². Këto ngjashmëri mes tyre janë domethënëse, kur kemi parasysh se densiteti mesatar i atyre të qendrave përreth luhatet midis 55 e 70/dm².

atribuohet qartësisht një dore të ateliesë së Ohrit, nga e cila respektohet stili, materialet e përdorura dhe repertori, por me një virtuozitet të veçantë[27]. Shohim të njëjtin fenomen në sanktuarin e katedrales[28], dhe në këtë restaurim, i cili shpreh admirimin e madh të një mozaiku më të hershëm. Mund të kemi të bëjmë këtu me dorën e një mjeshtri, që realizon disa detaje veçanërisht të sofistikuara.

Restaurimi i dytë i vënë re në bordurën jugore lidhëse me mozaikun romak është krejtësisht i një lloji tjetër. Shohim një punim të shkujdesur, mbi sfond të bardhë mbushur me të kuqe e të zezë, që paraqet disa motive në radhë, një peshk i ndjekur nga një delfin dhe dy rosa rreth një dege (**Fig. 12**). Linja e pasigurt dhe ngjyrat e varfra të këtij fragmenti janë të një artizani të paafirmuar[29].

## 2. Restaurime gjatë vendosjes së ambonit

Instalimi i një amboni në dy të tretat e nefit në një periudhë të dytë pranë stilobatit jugor ka çrregulluar dyshemenë (Fig. 13).

Një boshllëk i gjerë ka çarë mozaikun për të vendosur mbajtësen e platformës qendrore dhe dy kanale për të mbajtur drejt anët e shkallares[30]. Menjëherë pas vendosjes së ambonit, janë kryer restaurime jo cilësore të mozaikut të dyshemesë, me qëllim riparimin e boshllëqeve të krijuara nga ndërtuesit. Në fakt, këto mbushje të vogla janë realizime mozaistësh të paspecializuar. Ata kanë mbledhur tesela nga copat e prishura dhe i kanë ripërdorur në mbushjen e boshllëqeve, pa u kujdesur për ndonjë rindërtim dekori. Bëhet fjalë, padyshim për ndërhyrjen e ndërtuesve të ambonit, të cilët kanë përfunduar punimet edhe në mozaikun e dyshemesë. Dekori i mozaikëve të kësaj zone bëhet kështu i paqartë e i palexueshëm për shkak të këtyre ndërhyrjeve[31].

## 3. Modifikimi i sanktuarit

Në anën lindore gërmimet kanë treguar, që në fillim, se sanktuari paraprihej nga një *prostoon*, i cili shkonte deri tek tapeti lindor i nefit. Nga të dy anët e *prostoon*-it të shkatërruar gjendeshin padyshim dy tapete, sikurse e sugjeron linja më e skajshme lindore, e bardhë në qendër dhe e zezë në anët. *Prostoon*-i dhe tapetet anësorë janë shkatërruar në mënyrë të parikuperueshme, por mund të supozojmë se tapeti qendror ka qenë dekoruar kujdesshëm, ndoshta nga i njëjti specialist për të cilin flasim më lart. Ndoshta tapetet anësorë ishin dekoruar me kompozime gjeometrike identike, sikurse në bazilikat A, D dhe E.

Ditët e punës në sit bënë kështu të mundur, në sajë të bashkëpunimit midis arkeologësh dhe restauratorësh, të kuptohet dhe konfirmohet kronologjia relative e mozaikëve të katedrales. Shpresojmë që kjo eksperiencë bashkëpunimi të vijojë në të ardhmen.

[27] Muçaj, Raynaud 2005.
[28] Fatkeqësisht i shkatërruar, pothuajse krejtësisht. Mbetjet e pakta dëshmojnë për cilësinë e dekorit.
[29] A korrespondon ky restaurim me një sektor përdorimi të limitit të mozaikut romak, përballë një pragu anësor të *triklinium*-it, për shembull ?
[30] A korrespondon ky restaurim me një sektor përdorimi të limitit të mozaikut romak, përballë një pragu anësor të *triklinium*-it, për shembull ?
[31] Mënyra se si mbushjet ngjiten kujdesshëm me mozaikët më të hershëm tregon se këto restaurime janë kryer ndoshta pak kohë pas vendosjes së mozaikëve të dyshemesë (llaçi është pak i ngurtësuar, pra ka një lidhje solide) : vendosja e *ambon*-it do të jetë kryer relativisht shpejt, pak kohë pas përfundimit të dyshemesë.

DO NOT COPY

Agron ISLAMI
Marie Patricia RAYNAUD

# MOSAICS OF THE CATHEDRAL OF BYLLIS: NEW OBSERVATIONS AND CHRONOLOGICAL DATA

An archeological mission who worked at the field of Byllis in 2011 allowed better understanding of the relative chronology of the pavements of the Byzantine cathedral (Bazilica B). Paving from a Hellenistic house were occasionally reused, elsewhere covered by the Byzantine mosaics. A remain of a Roman mosaic paving the triclinium of a house was also reused in the later pavement, deliberately inserted in the mosaics of the central nave of the cathedral. By sounding, we found the prolongation of this Roman level under the mosaic of the North aisle. The uncommon preservation of such earlier remains is original and shows how much the Byzantine mosaicists of the first phase of the Basilica B admired pavements from earlier times. In the contrary, the team of the second phase (exonarthex, lateral aisles and annexes) which was a famous workshop coming from the Ohrid area, did not consider the old fragments and covered them systematically with very well composed pavements.

DO NOT COPY

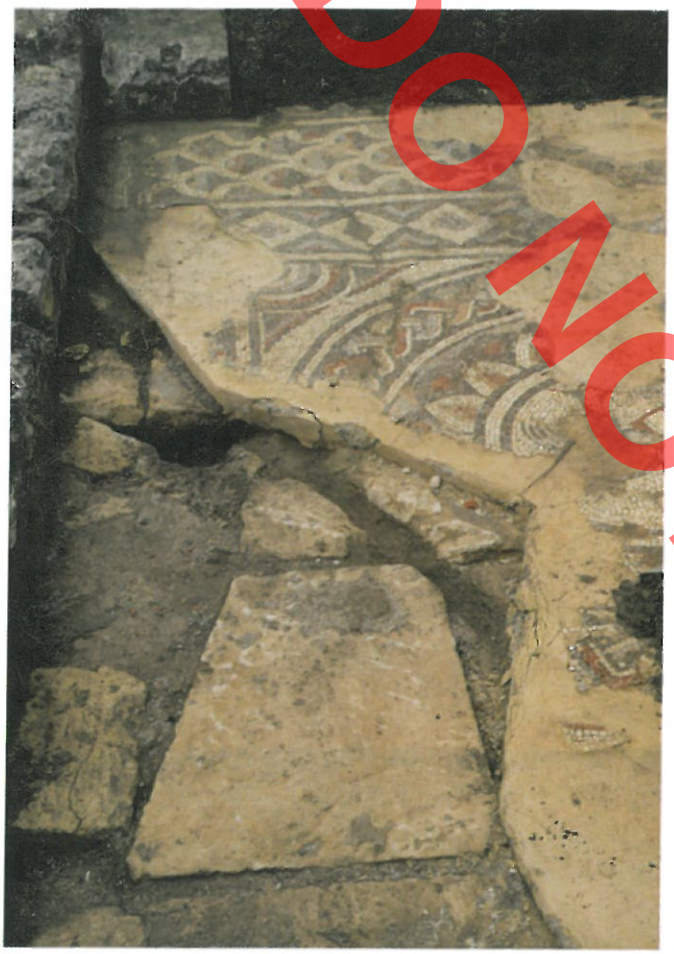


*Fig. 2 - Pllakat e dyshemesë helenistike nën mozaikun e nefit jugor (foto D. Dubois).*

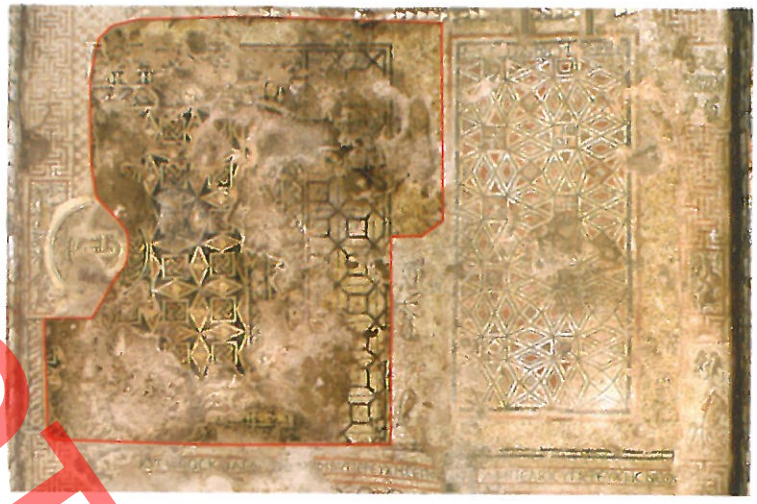


*Fig. 3 - Pamje e përgjithshme e mozaikut romak (rrethuar me linjë), përfshirë në dyshemenë protobizantine të nefit qendror (foto M.-P. Raynaud dhe D. Dubois).*

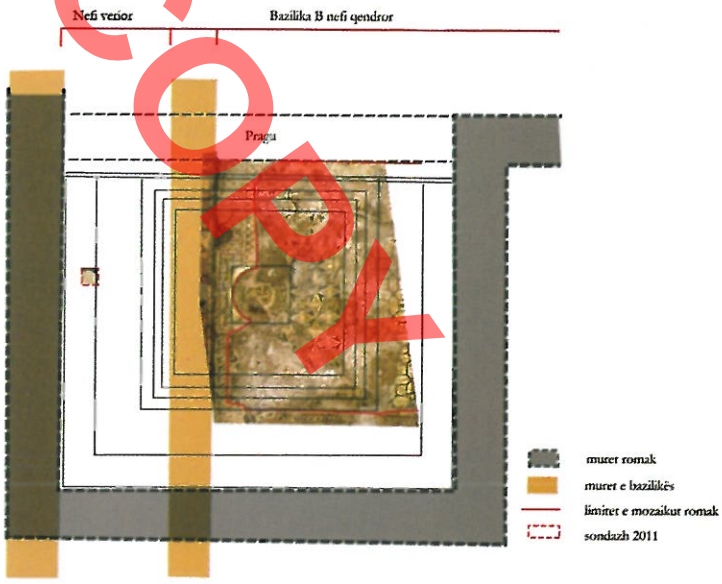



*Fig. 4 - Rindërtim i dekorit të triclinium-it romak (M.-P. Raynaud).*

DO NOT COPY



*Fig. 5 - Mozaiku romak: detaj i medalionit qendror, tapetit gjeometrik që e rrethon dhe bordurat e tij (M.-P. Raynaud).*




*Fig. 6 - Detaj i lidhjes me tesela oblike të triclinium-it, me tapetin në formë U-je në sfond (M.-P. Raynaud).*



*Fig. 7 - Sondazh në nefin verior (foto D. Dubois).*

DO NOT COPY



*Fig. 8 - Plani dhe seksioni i sondazhit (foto D. Dubois).*



*Fig. 9 - Pamje e përgjithshme e nefit verior, marrë nga lindja; tregon homogjenitetin e programit dekorativ (foto M.-P. Raynaud).*

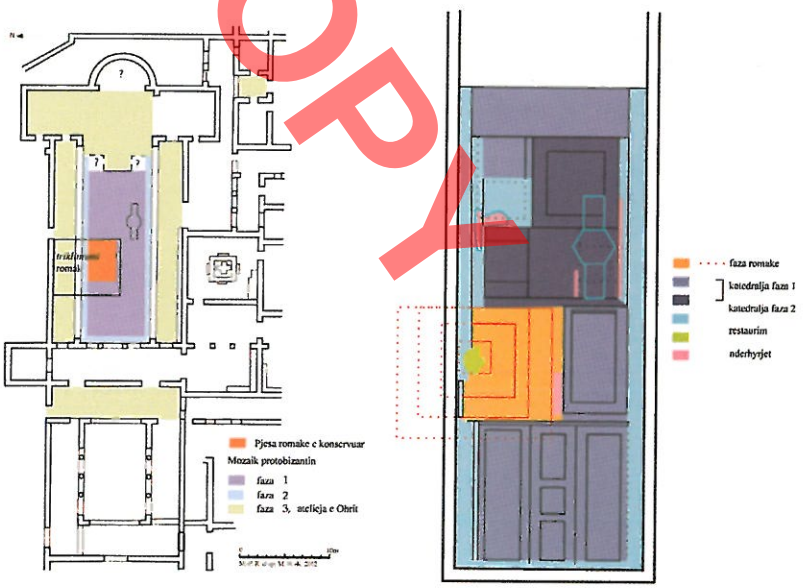



*Fig. 10 - Plan skematik i katedrales, fazat kryesore të mozaikut të nefit qendror (M. Wurch-Kozelj, M.-P. Raynaud).*

DO NOT COPY

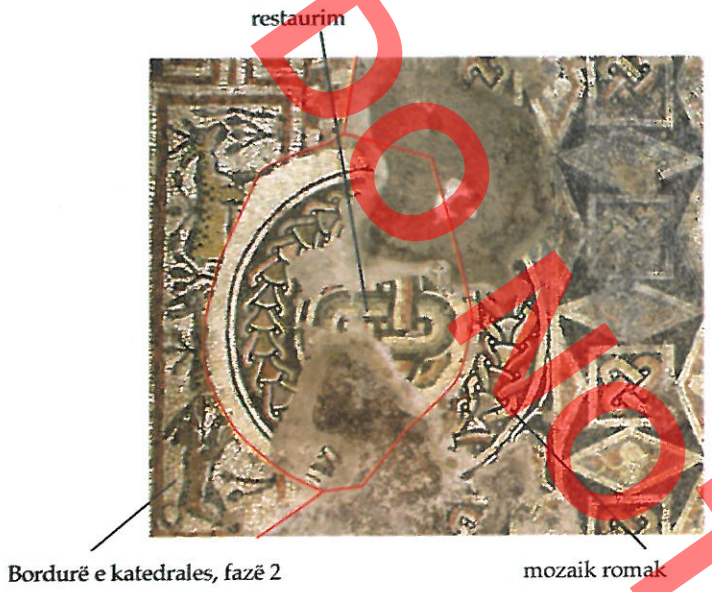
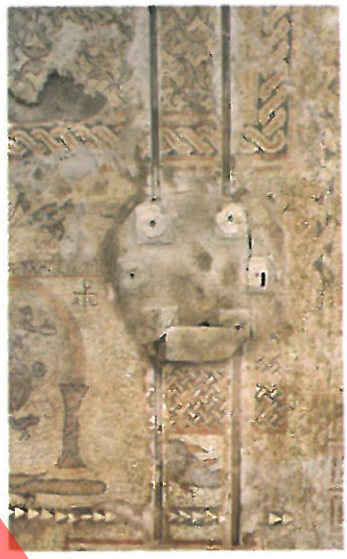



*Fig. 11 - Detaj i medaljonit qendror; restaurimi është rrethuar me linjë (M.-P. Raynaud).*



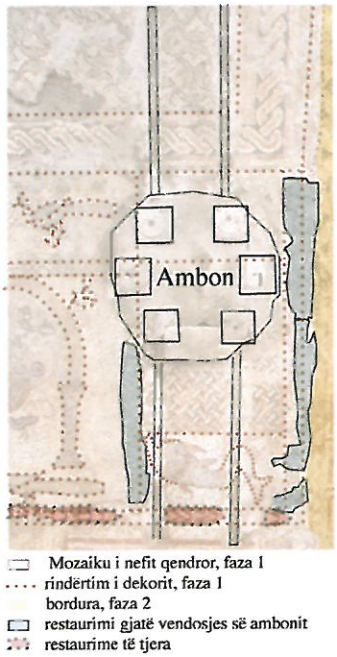



*Fig. 13 – Amboni; pamje e përgjithshme dhe fazat e ndryshme të mozaikëve (M.-P. Raynaud).*

DO NOT COPY



*Fig. 12 - Restaurim në jug të mozaikut romak (foto M.-P. Raynaud).*

DO NOT COPY

monumentet
2009-2010

Elio HOBDARI,
Ylli CEROVA

# PORTA LINDORE E CASTRUM-IT SCAMPIS (ELBASAN). GËRMIMI I KULLËS 11

Rikthimi i vëmendjes së arkeologjisë shqiptare në qytetin e Elbasanit[1] u bë me rastin e zbulimit në të të dyshemesë me mozaik të bazilikës paleokristiane jashtë mureve të fortifikimit të qytetit, shtysë kjo për fillimin e një projekti arkeologjik me qëllim kërkimet në zonën në jug të fortikimit dhe me synim krijimin e një parku arkeologjik në qendër të Elbasanit[2]. Paralelisht projekti u ndodh përpara një procesi transformimesh të qytetit që po prekte lagjen brenda mureve dhe vetë sistemin fortifikues.

Në hyrjen lindore të fortifikimit, në rrugën "K. Kristoforidhi" (sot rruga "Egnatia") prishja e një banese të vjetër të viteve 20 me qëllim rindërtimin e saj dhe mbështetja e pronarëve bëri të mundur gërmimin arkeologjik të kullës 11, që qëndron në anë të portës lindore të *castrum*-it, në veri të saj (Fig. 1).

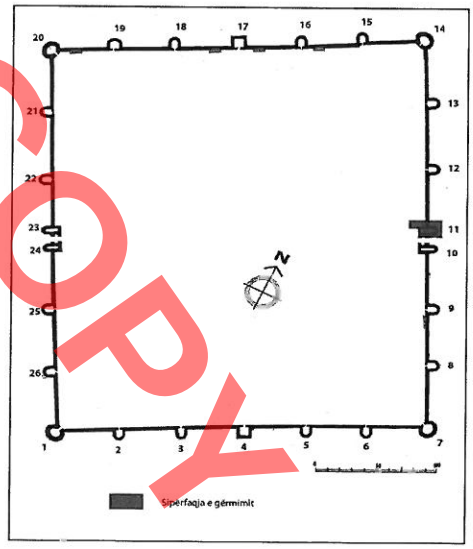



*Fig. 1. Plani i castrum Scampis (sipas Gj. Karaiskaj) me zonën e gërmimit.*

Synimi final i ekipit ishte gërmimi i portës lindore dhe i të dy kullave në anët e saj (kullat 10 dhe 11) dhe realizimi i një pike të dytë të vizitueshme përgjatë fortifikimit të qytetit, pas asaj në këndin jugperëndimor.

Nuk qe e mundur të realizohej një bashkëpunim në atë kohë ndërmjet bashkisë së Elbasanit dhe instituteve të Arkeologjisë dhe të Monumenteve të Kulturës e për këtë arsye gërmimi u kufizua vetëm në sipërfaqen e kullës 11, pa qenë e mundur të zbuloheshin as shpatullat veriore të portës dyfishe dhe niveli i kalldrëmit origjinal të rrugës.

[1] Për *castrum*-in e Elbasanit shih: V. Buharaja, Rreth mbishkrimeve të fortesës së Elbasanit, *Studime Historike*, 1967-1, f. 85-106; H. Ceka, Nga historia e lashtë e Skampinit, *Studime Historike* 1975-1, f. 147-156; Gj. Karaiskaj, Kalaja e Elbasanit, "*Monumentet*", 1971, 1, f. 61-77; *po ai*, të dhëna të reja për datimin e kalasë së Elbasanit, "*Monumentet*", 1972, 3, f. 147-157, Y. Cerova, Gërmime të vitit 1987 Elbasan (kala), "*Iliria*" 1987, 2, f. 265-266, po ai, Gërmime të vitit 1988 Elbasan (kala), "*Iliria*" 1988, 2, f. 273-274; *po ai*, Elemente arkitektonike të Skampis në shek. VI, *Iliria* 1993, 1-2, f. 273-284; *po ai*, Castrum Skampis, *Iliria*, 1997, 1-2, f. 285-303.

[2] Y. Cerova, E. Hobdari, A. Islami, Bazilika extra-muros në Scampis (Elbasan). Rezultatet e gërmimeve 2007-2009, *Candavia* 3, f. 105-134, Tiranë 2011; S. Shpuza (ed.) Kronikë gërmimesh të viteve 2009-2010, *Iliria* XXXIV, f. 405-407, Tiranë 2011,; E. Hobdari, Y. Cerova, Bazilika paleokristiane *extra-muros* në *Scampis* (Elbasan), raport gërmimesh të vitit 2011, *Iliria* XXXVI, f. 451-456, Tiranë 2013.

DO NOT COPY

## GËRMIMI ARKEOLOGJIK I KULLËS 11 (FIG. 2)

Gërmimi u realizua në periudhën dhjetor 2007 deri më shkurt 2008. Kulla 11 së bashku me kullën 10 janë kullat fortifikuese të hyrjes lindore të kështjellës. Kulla është mbuluar pothuajse deri në nivelin aktual të banimit nga depozitimet e ndërtimeve. Ashtu si gjithë pjesa tjetër e kështjellës edhe kjo zonë është e banuar dhe mbi kullën 11 kishte ndërtime të fundit të shek. XIX ose fillimit të shek. XX, ndryshe nga kulla 10 pranë saj që në pjesën jashtë kurtinës është e zbuluar. Gërmimi u bë i mundur nga rikonstruksioni që po pësojnë ndërtimet mbi kullën 11[3]. Kjo ndërhyrje dha mundësi të sqarohej situata arkeologjike edhe në një tjetër kullë të *castrum*-it, mjaft e rëndësishme kjo pasi kemi të bëjmë me një kullë përforcuese të portës lindore të fortifikimit.

Sipërfaqja e gërmimit u shtri në 350 m$^2$ duke përfshirë kullën, me përjashtim të murit perëndimor të saj dhe hyrjes që u kapën vetëm në fasadë[4] (Fig. 3-4), një pjesë të kurtinës në veri të kullës me një sipërfaqe të konsiderueshme në lindje dhe në perëndim të saj dhe pak nga pjesa në jug të kullës.

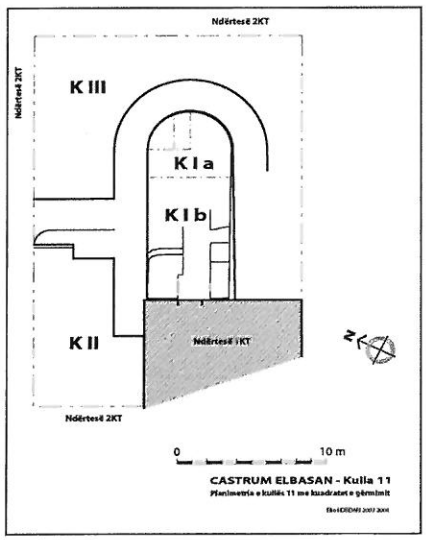



*Fig. 2. Planimetria e kullës 11 me kuadratet e gërmimit.*

Gërmimi u nda në katër kuadratë të mëdhenj (Fig. 2) dhe pjesa e brendshme e kullës (kuadrati I) u nda në dy kuadratë më të vegjël (K I a dhe K I b). Kuadrati K IV (një rrip i ngushtë me gjerësi rreth 1,5 m), nga krahu i rrugës, nuk ishte e mundur të hapej sepse dilte jashtë sipërfaqes së pronës dhe cënonte trotuarin e rrugës "Egnatia".

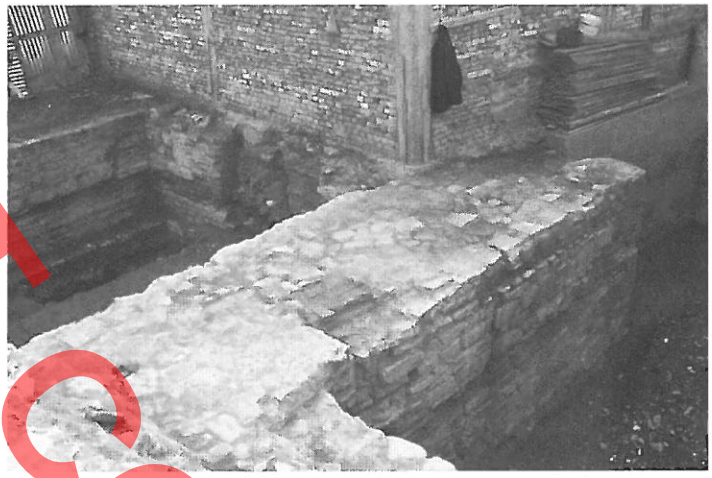


*Fig. 3. Pamje e pjesshme e kullës 11 dhe ndërtesa e mbështetur në murin perëndimor të saj.*



*Fig. 4. Brendësia e kullës 11 pas gërmimit me mbetjet e dyshemesë.*

[3] Trualli pronë e I. Asllanit u gërmua sipas kërkesës së tij për verifikimin e rrënojave në të, në përputhje me kërkesën për marrjen e lejes për ndërtim në atë sipërfaqe. Ato u ndoqën nga autorët e këtij raporti.

[4] Kjo për arsye të ekzistencës mbi këtë mur të një ndërtese të fillimit të viteve '90 që i është mbivendosur këtij muri.

DO NOT COPY

Me pastrimin e sipërfaqes u vu re se muret e kullës ruheshin deri në nivelin aktual të banimit (dhe të rrugës), ndërsa muri i kurtinës ngrihej në mënyrë të çrregullt deri në 1,5 m mbi këtë kuotë.

Në kuadratin II, nën murin kufizues të banesës së prishur dhe asaj fqinje me të, në konturin verior të tij (US 019), u dalluan disa shtresa, më të sipërmet depozita jo të pasura me material ndërtimi dhe pak qeramikë dhe më poshtë shtresa aluvionale. Dy mure pingul me të (në drejtim veri-jug) u kapën fare pranë themelit të tyre (US 021). Shtresa, menjëherë nën murin kufizues të banesave (US 017), përbëhet kryesisht nga material ndërtimi i mureve të kështjellës që mesa duket ishte krijuar nga shkatërrimi i mureve për nevojat e ndërtimit të banesave. Muri (US 021), mesa duket, shërbente për të konturuar një vaskë për funksionin e së cilës nuk mund të themi asgjë. E sigurt është që kjo vaskë lidhej me banesat e ndërtuara mbi muret e fortifikimit. Nga vaska ruhej, në momentin e gërmimit, suvaja me llaç hidraulik (US 020) në krahun verior e shkëputur nga dheu mbi të cilin mbështetej.

Nën shtresën e rrënojës ndodhen dy shtresa (US 022 dhe US 023), të ndara jo shumë qartë nga njëra-tjetra. Shtresa (US 022) përmban gurë dhe qeramikë ndërtimi, ndërsa tjetra (US 023) ka më tepër qeramikë ndërtimi dhe ajo që të bie më shumë në sy janë mjaft fragmente të mëdha pitosash, që nga pozicioni i gjetjes, lënë të kuptohet se pitosat mund të kenë qenë të instaluar në atë vend. Shtresat (US 022 dhe US 023), ashtu si edhe shtresa mbi to (US 017) nuk kanë trashësi konstante por variojnë ndjeshëm duke kaluar nga disa centimetra deri në rreth 1,20 m.

Nën këto shtresa vjen shtresa e aluvionit të pastër (US 018) brenda së cilës dallohet vetëm një ndërfutje, që konsiston në një shtresë fare të hollë (US 011) të zezë djegieje, që nuk shkon në të gjithë gjatësinë e kuadratit, por vetëm në një gjatësi rreth 2 m në pjesën perëndimore, pranë murit të fortifikimit por jo ngjitur me të (shih profilin W-E të kuadratit II, fig. 5).

Pak më ndryshe paraqitej gjendja në kuadratin III (në pjesën e jashtme të murit të fortifikimit). Këtu, mbi shtresën e aluvionit (US 018) ka një shtresë jo të rregullt dhe jo të vazhduar me material ndërtimi (tulla dhe gurë) nga shkatërrimi i murit fortifikues. Mbi të, një shtresë me dhera dhe mbeturina (US 015), duket se është depozituar në momentin e nivelimit për ndërtimet e bëra mbi fortifikim.

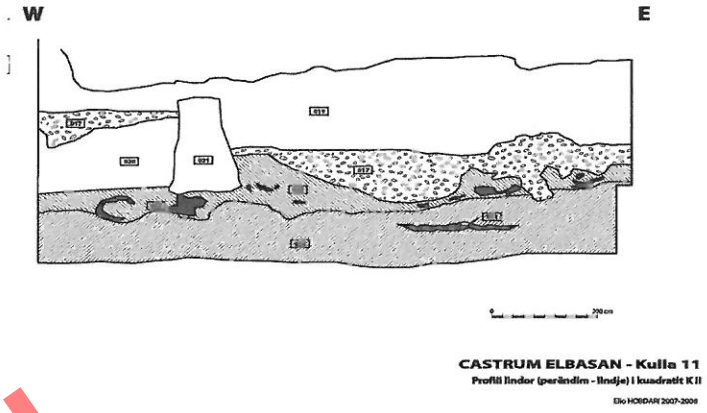



*Fig. 5. Profili perëndim - lindje i kuadratit II.*

Në brendësi të kullës situata ishte pak më komplekse. Këtu, mbi shtresat e aluvionit (US 008) dhe (US 008/1) që arrinin deri te xokoli i themelit të murit të kullës (US 011) u dallua një shtresë llaçi e varfër (US 007) që nuk kapet në të gjithë sipërfaqen, me trashësi nga 0 deri në rreth 15 cm. Në pjesën jugore të kullës (brenda saj) me këtë llaç krijohen edhe dy vaska të vogla të njëpasnjëshme mbështetur me murin e kullës. Në këto vaska, llaçi është më solid dhe me njëfarë llustre mbi të. Mbi këtë shtresë llaçi, në pjesë të ndryshme të kullës kishte një shtresë djegieje (US 006) edhe kjo me trashësi të ndryshueshme por që nuk i kalonte disa centimetra. Kjo mendohet të ketë qenë dyshemeja e kullës në antikitetin e vonë (Fig. 4).

Mbi shtresën e djegies u gjet një depozitë dheu (US 005) me trashësi konstante rreth 60 cm që shkon deri në rreth 100 cm vetëm në faqen e brendshme të murit. Kjo shtresë është pothuajse sterile përveç ndonjë fragmenti shumë të rrallë tulle ose guri. Mbi të, vetëm në pjesën qendrore të kullës ka një shtresë (US 003) disa centimetërshe (rreth 10 cm) të zezë që duhet të jetë shtresë djegieje[5]. Sipër saj ndodhet shtresa e shkatërrimit të kullës (US 002) rreth 1,5 m e trashë, e cila shkon deri në pjesën e sipërme të mureve të kullës, e krijuar pikërisht nga prishja e këtyre mureve, mesa duket në fund të shek. XIX, për ndërtimin e banesave mbi të. Shtresa

[5] Nuk është shumë e qartë pasi duhet të jetë përzier pak me rërën dhe llaçin e shtresave të mësipërme.

DO NOT COPY

ka përmbajtje të madhe mbeturinash ndërtimi, llaçra, tulla të fragmentuara dhe gurë të të gjitha madhësive. Në një pikë, në mes të gjatësisë së kullës, pikërisht në profilin ndarës të dy nënkuadrateve K Ia dhe K Ib kishte dhe një përqëndrim të vogël qeramike ndërtimi dhe pak fragmente enësh, por jo aq e dallueshme sa të konsiderohej si kontekst i veçantë. Kjo shtresë shkatërrimi (US 002) kishte një ndërhyrje (US 009) në pjesën qendore të sipërfaqes së kullës, pikërisht në vendin ku kishte qenë ndërtuar themeli i një shtylle të banesës së fundit të shek. XIX. Kjo ishte ndërtuar me gurë të mëdhenj dhe shumë llaç. Mbi këto depozita, në të gjithë sipërfaqen e kullës, kishte një shtresë betoni që nuk ishte gjë tjetër, veçse dyshemeja e katit përdhes të banesës.

Në pjesën gjysmë rrethore, në ballin e kullës (në brendësi të saj) u bë një sondazh për të kapur pjesën e poshtme të themelit të kullës. Sondazhi sqaroi vazhdimin e shtresës së aluvionit (US 008) deri në fund të themelit të kullës, lartësia e të cilit është 2,55 m dhe madje edhe nën të[6] (Fig. 6).

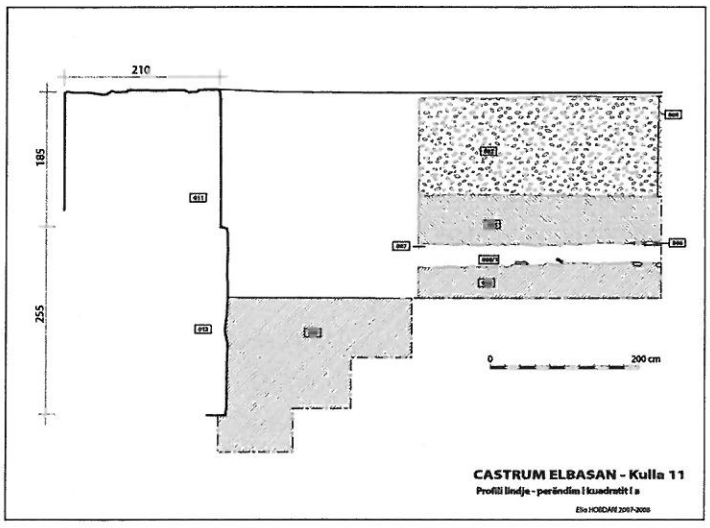



*Fig. 6. Profili gjatësor lindje - perëndim në kuadratin 1 (brendësia e kullës 11).*

[6] Për të bërë këtë verifikim u zbrit edhe 30 cm nën fundin e themelit të kullës në këtë pikë.

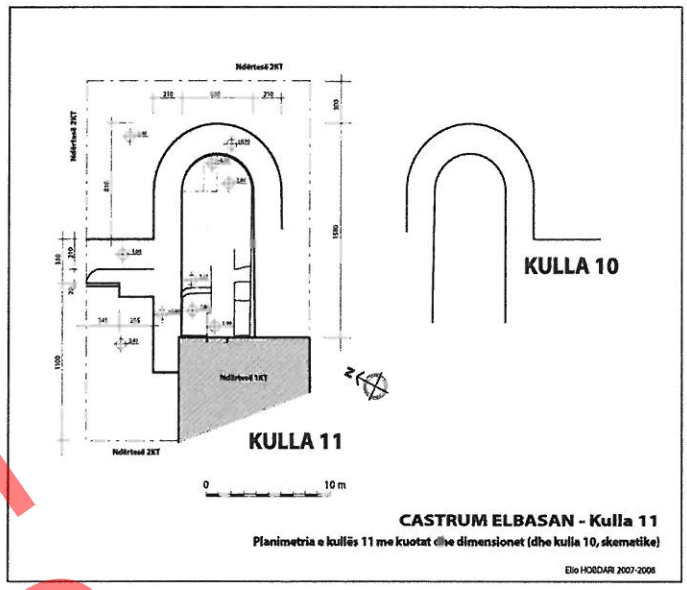



*Fig. 7. Planimetria e kullës 11 me kuotat dhe dimensionet. Kuota ±0,00 është marrë në pjesën e sipërme të ruajtur të murit të kullës, pothuajse e njëjtë me kuotën e trotuarit të rrugës "Egnatia".*

Mbarimi i gërmimeve (Fig. 7) pa realizuar gërmimin e kuadratit IV ku ndodhen shpatullat e portave e la të mangët informacionin për sistemin e hyrjes lindore të fortifikimit. Përsa i takon teknikës së ndërtimit të kullës dhe murit të fortifikimit në veri të saj, ato janë realizuar me teknikën e kombinuar të rreshtave me gurë dhe me llaç. Muri i kullës (US 011) ka gjerësi 210 cm, ndërsa ai i kurtinës është i gjerë 310 cm dhe në pjesën e poshtme ka edhe një zgjerim (xokol) që e shton trashësinë edhe me 20 cm të tjera (Fig. 8). Tullat janë të vendosura në katër rradhë me lartësi rreth 35 cm dhe janë të alternuara me muraturë me gurë me madhësi mbi mesatare dhe të vegjël, që kanë lartësi rreth 40 cm. Si pjesët me gurë ashtu edhe ato me tulla kanë fuga me llaç të bollshëm të një cilësie të mirë. Në këndet e kullës dhe në bashkimin e kullës me kurtinën, brezat me muraturë guri ndërpriten dhe pikat e këtyre bashkimeve janë me muraturë krejtësisht prej tulle. Kjo vlen për muraturën në pjesën e sipërme të saj. Në pjesën e poshtme muratura është krejtësisht me gurë të mëdhenj (Fig. 9). Më qartë kjo vërehet në pjesën e jashtme të ballit të kullës. Këtu, madje mbi xokolin ndërtuar krejtësisht me gurë të mëdhenj ka edhe dy rradhë me gurë kuadratikë që bëjnë dallim nga pjesët e tjera të muraturës.

Do not copy

Mbi të zhvillohet muratura me teknikën e përshkruar më sipër, por jo me rregullin e parë në pjesën e brendshme të kullës. Në pjesën e ruajtur, nuk dallohen rradhë të vazhduara tullash, por plotësime me tulla të murit me gurë.

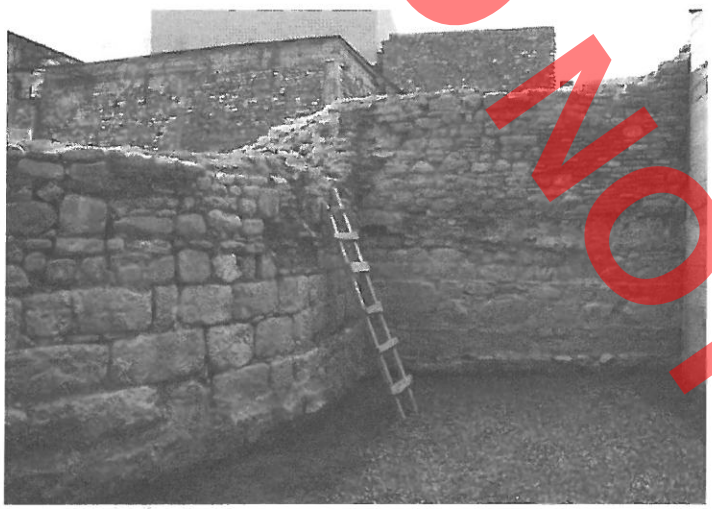


*Fig. 8. Pamje e pjesshme e kullës 11 dhe pjesa e kurtinës në vazhdim të saj.*



*Fig. 9. Pamje e muraturës së kullës 11.*

Edhe në faqen e jashtme të kurtinës (US 013) rregulli i kësaj teknike prishet. Këtu sasia e tullave është më e vogël dhe e vendosur në mënyrë jo të rregullt. Në njëfarë lartësie, ka një përqëndrim më të madh që duket si një lloj riparimi që i është bërë muraturës (US 014).

Përshtypja që krijohet është që deri pak mbi themelin e murit (dy rradhë gurësh) kemi të bëjmë me një fazë më të hershme të ndërtimit e cila është pasuar nga një fazë e dytë me një teknikë më të dobët. Kjo nuk mund të thuhet për pjesën e brendshme të kullës në brendësi të perimetrit të kështjellës.

Materiali qeramik i takonte i gjithi periudhës otomane, pa qenë ende e mundur të periodizohet saktë[7].

## Zhvillimet pas kryerjes së gërmimit në kullën 11

Deri në vitin 2012, situata, në atë pjesë të fortifikimit mbeti e pandryshuar, megjithë tentativat për të aprovuar një projekt rikonstruksioni dhe rijetëzimi të sipërfaqes. Përsa i takonte aspektit arkeologjik, megjithë interesimin e vazhdueshëm nga ana e ekipit të arkeologjisë nuk u bë kurrë e mundur të gërmohej kulla 10 dhe as pjesa e portës lindore të fortifikimit.

Në vitin 2012, gjatë punimeve për rehabilitimin e zonës historike të Elbasanit, me rastin e gërmimit të rrugës "Egnatia", me qëllim ribërjen e rrjetit inxhinierik nën të, u krijua mundësia për të kryer gërmimet e nevojshme arkeologjike për evidentimin dhe dokumentimin e mbetjeve të kolektorit kryesor nën *decumano* dhe gjithashtu për të evidentuar shpatullat e portave të hyrjes lindore. Kësisoj, ky gërmim i konsideruar në këtë rast si një gërmim shpëtimi u realizua nga specialistë të Agjensisë së Shërbimit Arkeologjik[8]. Rindërtimi i rrugës, ashtu siç ishte më parë mbuloi sërisht të gjithë elementët e sipërpërmendur, duke e privuar vizitueshmërinë e sistemit fortifikues të *Scampis*-it nga disa elementë të rëndësishëm.

Ajo që mbetet ende për t'u bërë është gërmimi i kullës 10, që do të sqaronte plotësisht hyrjen lindore dhe sistemin mbrojtës të saj. Pa gërmimin e saj çdo ndërhyrje restauruese në këtë pjesë të fortifikimit do të rezultonte e pjesshme.

[7] Ky material ende nuk është studiuar.
[8] Një raport për këto gërmime pritet të publikohet nga autorët e tij.

Elio HOBDARI
Ylli CEROVA

DO NOT COPY

# THE EASTERN GATE TO CASTRUM SCAMPIS (ELBASAN). EXCAVATION OF TOWER 11

The demolition of an old 1920s town house at the eastern gate into *castrum* Scampis in Elbasan, aimed to enable its reconstruction and allowed us to undertake the archaeological excavation of tower 11 located to its north. The ultimate goal was the excavation of the eastern gate and of the two towers situated on either side of it. On this occasion, however, the excavation area was limited to the extent of tower 11. Hence, we were unable to uncover the north side of the double gate or the original cobbled street running through it.

The excavated area measured 350 $m^2$ and included the tower in question (except for its western wall and entrance of which only the facade was uncovered), part of the curtain wall north of the tower and a considerable area on its east and west, and a small area to the south of the tower. As soon as topsoil clearance began, it was possible to observe that the walls of the tower survive up to the modern ground level, while the curtain wall survives at varying height, reaching a maximum of 1.50 m above the present ground level.

The stratigraphy consisted mainly of large and chaotic deposits that contained little material of the Ottoman period, which exact chronology is yet to be defined. No late antique deposits were detected. The floor of the tower made of poor lime mortar must pertain to this period, however. As regards the building technique of the tower and of the fortification wall to its north, combines stones courses and mortar. The tower corners and the point where the tower joins the curtain wall, feature masonry that consists entirely brick instead of stone. Furthermore, worthy of note is the use of large stones in the construction of the lower part of the tower walls. This is most clearly observed on the exterior of the front wall (the façade) of the tower.

DO NOT COPY

Xhilda SHUKA

# INVENTARIZIMI, KATALOGIMI DHE PROCESI I DIGJITALIZIMIT NË MBROJTJEN E TRASHËGIMISË KULTURORE: PËRVOJA NË SHQIPËRI PAS VITEVE 1990

Trashëgimia Kulturore përbën truallin e përbashkët të zhvillimit të njerëzimit dhe shoqëria njerëzore ka detyrimin që ta mbrojë, zhvillojë dhe pasurojë këtë trashëgimi. Mbrojtja e trashëgimisë kulturore konsiderohet një prioritet botëror: *Bashkësia ndërkombëtare njeh dhe vlerëson rëndësinë e mbrojtjes së trashëgimisë kulturore dhe riafirmon angazhimin në luftën kundër çdo lloj shkatërrimi të qëllimshëm, në mënyrë që trashëgimia kulturore të mund t'i transmetohet brezave të ardhshëm*[1].

Mbrojtja e trashëgimisë kulturore është akt qytetërues i një populli. Historiani i njohur amerikan Charles M. Andreys është shprehur se "*niveli i qytetërimit të një populli varet nga fakti se sa i kushtohet kujdes e rëndësi ruajtjes së monumenteve të së kaluarës së tij*"[2]. Trashëgimia kulturore është kodi gjenetik i një populli, është ajo që na përcakton cilët jemi si komb dhe nëse nuk e mbrojmë destinojmë të shkojmë drejt zhdukjes.

## Kuadri ligjor ndërkombëtar për mbrojtjen e trashëgimisë kulturore

Rrënjët e sistemit ndërkombëtar për mbrojtjen e të mirave kulturore dhe natyrore duhen kërkuar herët, në urdhrat e Amfiktionisë së Delfit. Përpjekja e parë që hodhi në dritë filozofinë mbi konservimin e ndërtesave ishte "Shoqëria për Mbrojtjen e Ndërtesave Antike", e vitit 1877[3]. Sistemi ndërkombëtar i mbrojtjes së të mirave kulturore dhe natyrore u pasurua me Kartën e Athinës (1933) dhe Paktin e Uashingtonit të vitit 1935. Karta e Athinës, një akt revolucionar për kohën, themeloi principet bazë të një kodi praktik ndërkombëtar mbi konservimin[4]. Pakti mbi Mbrojtjen e Institucioneve Artistike Shkencore dhe Përmendoreve historike, i njohur si Pakti i Uashingtonit është i pari akt i përgjithshëm juridik në botë, i cili e trajton në tërësi çështjen e mbrojtjes së të mirave kulturore në planin ndërkombëtar. Në 1945 u themelua Organizata e Kombeve të Bashkuara për Edukim, Shkencë dhe Kulturë (UNESCO)[5], e cila ka objektiv mbrojtjen e të mirave kulturore dhe natyrore. UNESCO ka publikuar në internet bazën e të dhënave të 757 ligjeve të Trashëgimisë Kulturore të shteteve anëtare të saj. *Database* (baza e të dhënave) e Ligjeve të Trashëgimisë Kulturore siguron një instrument të vlefshëm në luftën kundër grabitjes, eksportit dhe importit joligjor si edhe të trafikut joligjor të pasurive kulturore[6]. Në Kongresin e dytë ndërkombëtar të Arkitektëve dhe Teknikëve të Monumenteve Historike i organizuar në Venecia (1964) u aprovua Karta Ndërkombëtare për Konservimin e Monumenteve dhe

[1] *UNESCO Declaration concerning the Intentional Destruction of Cultural Heritage,* 17 october 2003, http://portal.unesco.org, konsultuar më dt. 30.01.2008

[2] Rizvanolli, M. *Trashëgimia kulturore historike e një populli-trashëgimi universale e gjithë njerëzimit, http://lajme.dervina.com/archive/,* konsultuar më dt. 20.06.2013

[3] *Cultural Heritage Charters and Standart, http://gillonj.tripod.com/culturalheritagecharterssandstandarts,* konsultuar më dt. 28.06.2013

[4] *Po aty*

[5] *United Nations, Educational, Scientific and Cultural Organization*

[6] *New Cultural Heritage Laws Database, http://www.unesco.org/culture/natlaws,* konsultuar më dt. 07.02.2013

DO NOT COPY

të Site-ve (Karta e Venecias), e cila zëvendësoi Kartën e Athinës. Karta e Venecias u publikua në 1966 dhe shërbeu si model për drejtimin e konservimit[7]. Karta së cilës i referohemi edhe sot vë theksin te respektimi për veprën origjinale, dokumentimin e saktë të ndërhyrjeve, rëndësinë e kontributeve nga të gjitha periudhat për karakterin e ndërtesës dhe mirëmbajtjen e ndërtesave historike për qëllim të dobishëm shoqëror. Konventa Evropiane e Londrës (1969) thekson përveç të tjerave domosdoshmërinë e inventarizimit të trashëgimisë arkeologjike të çdo vendi pjesëmarrës në konventë. Konventa e Londrës ka qenë gur themeli mbi të cilën janë ngritur Traktati i Valetës (1992) dhe Kodi Praktik i Arkeologëve (1997). Në Traktatin e Valetës theksohet se parësore, për çdo shtet evropian, është inventarizimi i trashëgimisë së përbashkët arkeologjike[8].

## Kuadri ligjor shqiptar

Akti i parë ligjor në mbrojtje të trashëgimisë kulturore, i cili tërthorazi shtrihet edhe në monumentet shqiptare është *"Rregullorja e brendshme për rregullimin e muzeut mbretëror"* (1889), që i përket periudhës së pushtimit osman[9]. Një hap cilësor, përbën dekret ligji për monumentet kombëtare i datës 28.05.1929, i cili paraqet koncepte të qarta për vlerat historiko-artistike të monumenteve[10]. Dekreti 568, datë 17.03.1948 (Mbi ruajtjen e monumenteve të kulturës dhe sendeve natyrore të rralla) paraqet një mbështetje të rëndësishme ligjore për veprimtarinë e mëtejshme në fushën e monumenteve, në gjithë përbërësit e saj. Në 1955 miratohet rregullorja *"Mbi mbrojtjen e monumenteve kulturore dhe historike dhe pasurive natyrore të rralla"*[11]. Periudha e dytë karakterizohet nga fillimi i vërtetë i mbrojtjes së organizuar të trashëgimisë kulturore nga shteti shqiptar, pas çlirimit të vendit. Dalin në dritë përpjekjet e para për krijimin e infrastrukturës materiale, njerëzore e ligjore për realizimin e këtij objektivi. Ndërsa periudha e tretë, e cila fillon me themelimin e Institutit të Monumenteve të Kulturës shënon fillimin e veprimtarisë sistematike për vlerësimin e monumenteve mbi baza të shëndosha metodike-shkencore[12].

Në 1994 miratohet dekreti *"Për mbrojtjen e pasurisë kulturore të luajtshme dhe të paluajtshme"* në Shqipëri. Ky ligj, për herë të parë, krahas monumenteve të paluajtshëm trajton problematikën e monumenteve të luajtshëm, duke u mbështetur në përvojën e përparuar botërore në këtë fushë[13]. Ky dokument ligjor mbeti në fuqi për 10 vjet, duke mbuluar vetëm fushën e trashëgimisë kulturore materiale. Mbrojtja e trashëgimisë u vendos mbi baza të forta ligjore me Ligjin 9048, dt. 07.04.2013 "Për Trashëgiminë Kulturore", pasi për herë të parë merret në mbrojtje ligjore trashëgimia shpirtërore.

Me konceptin mbrojtje dhe administrim të trashëgimisë kulturore nënkuptojmë gjithë aspektet e atij procesi, që sot në disa vende perëndimore shprehet me termin: *përdorim efektiv i koleksioneve,* (që nënkupton balancimin mes ruajtjes dhe përdorimit të këtyre objekteve duke përmbledhur në vetvete disa veprimtari të njeriut mbi trashëgiminë kulturore si: identifikimin, inventarizimin, mbrojtjen, restaurimin, katalogimin dhe administrimin)[14].

Teknologjitë e reja informatike e kanë rritur shumë gamën e mundësive për organizimin dhe ruajtjen e të dhënave të trashëgimisë kulturore, për përmirësimin e aksesit për të gjithë. Sistemi i digjitalizimit synon ruajtjen dhe promovimin e vlerave të trashëgimisë kulturore të një vendi. Inventarizimi dhe katalogimi duhet të paraprijnë apo të shoqërojnë digjitalizimin e pasurive kulturore. Sipas Ligjit Nr. 9048, datë 7. 4. 2003 "Për Trashëgiminë Kulturore", *Inventarizimi* është regjistrimi dhe identifikimi i objekteve të trashëgimisë kulturore, kurse *Katalogimi informatik* është regjistrimi i të dhënave, sipas kritereve të caktuara shkencore, për identifikimin dhe administrimin e shpejtë të pasurive kulturore. *Pasaporta e objektit* është kartela e identifikimit të një objekti të trashëgimisë kulturore, ku vendosen fotografia e objektit, filmimet, skicat, vendndodhja, përmasat, pesha,

[7] *Cultural Heritage ..., http://gillonj.tripod.com/culturalheritagecharterssandstandarts/,* konsultuar më dt. 28.06.2013
[8] *Po aty*
[9] Riza, E. *Mbrojta dhe Restaurimi i Monumenteve në Shqipëri*, Tiranë, 1997, f. 8.
[10] *Po aty, f.8.*
[11] *Po aty,* f. 9.
[12] *Po aty,,* f. 14.
[13] *Po aty,* f. 17.
[14] "Katalogimi informatik - aspekt i pazëvendueshëm i mbrojtjes dhe administrimit të Trashëgimisë Kulturore", në: *Konferenca Muzeologjike Kombëtare, Tiranë* 2002, f. 2 (material i Qendrës Kombëtare të Inventarizimit të Pasurive Kulturore)

materiali, kodi kompjuterik, autori, vendi i ruajtjes, përshkrimi dhe historiku.

## SISTEMI NOVATOR I DIGJITALIZIMIT

Digjitalizimi përbën një formë dokumentimi, i cili krijon një bazë të dhënash për trashëgiminë kulturore duke lehtësuar ruajtjen dhe komunikimin e saj. Digjitalizimi nënkupton kapjen digjitale, transformimin nga forma analoge në formën digjitale, përshkrimin dhe paraqitjen e objekteve të trashëgimisë dhe dokumentacionit, që i referohet këtyre objekteve, procesin, sigurimin e një aksesi në përmbajtjen digjitale, dhe ruajtjen për kohë të gjatë"[15]. "Trashëgimia e digjitalizuar" nuk paraqet vetëm trashëgiminë që e ndesh në internet; një gamë e tërë teknologjish të informimit dhe komunikimit mund të gjendet në bazë të kësaj terminologjie: *database,* katalogë, rindërtim virtual, faqe web-i (interneti), e-mail, fotograma digjitale (poza), intranet (rrjet i brendshëm), DVD, CD-ROM, MP3[16].

Inventarizmi dhe digjitalizimi janë dy veprimtari të cilat ndihmojnë reciprokisht njëri-tjetrin. Paraprakisht, procesi i digjitalizimit të trashëgimisë kulturore, paraprihet nga përzgjedhja e monumenteve dhe veprave të artit, të cilat shoqërohen nga tri lloje dokumentacioni: grafik, fotografik dhe përshkrimor.

Si programe të rëndësishme pune në ndihmë të dokumentimit digjital të trashëgimisë kulturore shërbejnë programi GIS (Sistemi Informativ Gjeografik) dhe Fotogrametria digjitale. Integrimi i këtyre programeve çon në përdorimin me efikasitet të të dhënave dhe analizës, të cilat janë shumë të rëndësishme në shpëtimin e trashëgimisë kulturore. GIS, si teknikë kompjuterike, që merret me menaxhimin, analizën dhe paraqitjen vizuale të të dhënave hapësinore është një sistem i përbërë nga *hardweri* kompjuterik, *sofweri* dhe nga të dhënat gjeografike dhe mundëson mbledhjen, përpunimin, analizën dhe paraqitjen e të gjitha formateve të të dhënave referuese gjeografike.

Zhvillimi i platformës GIS është një instrument i domosdoshëm për të ndihmuar në vendimmarrjen e planifikimit dhe politikave kombëtare në një kohë kur Shqipëria është duke iu nënshtruar një numri të madh projektesh të zhvillimit infrastrukturor në zonat me potencial të lartë dhe në zonat me pasuri arkeologjike të pazbuluara[17]. Teknologjia GIS lehtëson tepër zbulimin, vlerësimin, mirëmbajtjen dhe dokumentimin e siteve arkeologjike dhe monumenteve historike.

Fotogrametria merret me përpunimin e të dhënave dhe informacioneve nga fotografimi si dhe me matjen e objekteve që ndodhen në fotografi. Fotogrametria përdoret në shumë fusha si: në arkitekturë, inxhinieri, gjeologji etj., përdoret edhe nga arkeologët për të prodhuar plane të mëdha të site-ve. Modelimet trepërmasore digjitale, (3D) të dokumentimit, ndihmojnë në restaurimin më të lehtë dhe më me origjinalitet të dëmtimeve për shkak të vandalizmit ose dukurive atmosferike[18].

### Përparësitë e digjitalizimit

Digjitalizimi mundëson ruajtjen më të mirë të informacionit kulturor, shpejtësi më të madhe në përhapjen e informacionit, mundësi më të mëdha të komunikimit të kulturës, si edhe mundësi më të mëdha përpunimi të trashëgimisë kulturore. Procesi i digjitalizimit të trashëgimisë kulturore luan një rol të rëndësishëm në parandalimin dhe luftën antitrafik kulturor.

### Problemet e digjitalizimit

Digjitalizimi sjell "ndarje digjitale" midis atyre që "kanë informacion dhe atyre që "nuk kanë informacion". Tjetër problem lind nga disniveli midis vendeve të zhvilluara dhe atyre në zhvillim[19]. Shumë nga këto vende në zhvillim nuk disponojnë infrastrukturën e nevojshme për procesin e digjitalizimit të trashëgimisë kulturore. Problemi financiar

[15] *http://www.calimera.org, Calimera Guidelines*: cultural applications; Local Institutions Mediating Electronic Resources. Digitisation, konsultuar më dt. 25.01.2012

[16] Bogaert, N., Dusar, W. *Digitilization of Cultural Heritage, http://www.naerlant,* konsultuar më dt. 27.03.2012

[17] Miti, A., Serjani, E. "Ongoing development of the National Sites and Monuments recording system in Albania", *CAA2010 Proceedings,* Granada, Spain, no. 2494, 2013, f. 291- 295.

[18] *Documenatzione e Standard Semantici per la Gestione del Patrimonio Archeologico, 2007, http://public-repository.epoch-net.org/courses2007/summer_school_ita.pdf,* konsultuar më dt. 30.04.2012

[19] Bogaert, N., Dusar, W. *Digitilization..., http://www.naerlant,* konsultuar më dt. 27.03.2011

DO NOT COPY

DO NOT COPY

lidhur me digjitalizimin ekziston edhe në vendet e Evropës Perëndimore ku nuk mund të ruhet apo të kujtohet gjithçka. Humbja e autenticitetit është një tjetër problem lidhur me digjitalizimin.

### KONTEKSTI EVROPIAN I DIGJITALIZINIT TË TRASHËGIMISË KULTURORE

Në takimin në Lund të Suedisë (2001) u stabilizua që digjitalizimi është një veprimtari kyçe në ruajtjen dhe vlerësimin e trashëgimisë kulturore evropiane, dhe një burim i përshtatshëm për përhapjen e diversitetit të kulturave kombëtare[20]. Ky takim përfaqëson një hap të parë drejt një mendimi strategjik në nivel evropian në fushën e digjitalizimit. Në vendet e Evropës Perëndimore infrastruktura digjitale është e ngritur[21]. Ndërsa rajoni i Evropës Juglindore ka mbetur disi mbrapa në këtë drejtim.

Një nga iniciativat kryesore në digjitalizimin e përmbajtjes kulturore në shtetet e Bashkimit Evropian është projekti MINERVA. Projekti ka si mision: *"diskutimin, ndërlidhjen dhe harmonizimin e veprimtarive të zhvilluara në fushën e digjitalizimit të përmbajtjes kulturore dhe shkencore, krijimin e një platforme evropiane të përbashkët, promovimin e rekomandimeve dhe linjave drejtuese përsa i përket digjitalizimit, metodave, aksesit për kohë të gjatë dhe ruajtjes"*[22].

Projekte të tjera të fokusuara në sektorët specifikë të kulturës janë si "Multilingual Inventory of Cultural Heritage in Europe" (Inventari Shumëgjuhësh i Trashëgimisë Kulturore në Evropë), i cili ka si qëllim të sigurojë akses të shpejtë dhe të thjeshtë në koleksionet digjitale të muzeumeve, bibliotekave dhe arkivave nga shtete të ndryshme të Evropës[23]. "European Film Gateway" (Projekti Evropian i Filmit), i cili ka si synim të zhvillojë një portal on-line për të siguruar hyrje të rreth 790 000 objekteve digjitale që përfshijnë filma, foto, afishe, vizatime, materiale me zë, tekste dokumentesh. Projekti "European Community Museum for Architecture and Design Exhibitions" (Komuniteti Evropian i Muzeumit për Arkitekturën dhe Ekspozitën e Projekteve), i cili është një program *on-line* që u mundëson publikut të përgjithshëm, institucioneve arsimore dhe profesionistëve akses rreth informacionit për arkitekturën, projektin dhe qytetin[24].

## DOKUMENTIMI DIGJITAL NË SHQIPËRI

Inventarizimi dhe katalogimi i trashëgimisë kulturore janë procese jo shumë të njohura dhe të aplikuara në Shqipëri. Mungesa e një inventari të plotë të qendrave dhe monumenteve arkeologjike e vendosin trashëgiminë shqiptare përpara kërcënimeve të vazhdueshme. Përvoja e para viteve '90 të shekullit XX-të shërben në një masë te caktuar në fushën e ruajtjes dhe mbrojtjes (identifikim, konservim, restaurim) dhe shumë pak në atë të inventarizimit e katalogimit, procese të cilat tashmë kanë evoluar. Përpjekjet e para në fushë kanë filluar pas viteve '90-të. Kjo vonesë në fushën e trashëgimisë kulturore erdhi si rrjedhojë e mungesës së një legjislacioni mbi trashëgiminë kulturore, specialistëve të kualifikuar dhe zhvillimit jo me ritme të shpejta të informatikës. Gjithashtu, mungesa e një vizioni bashkëkohor, mbi trashëgiminë kulturore në vendet e Evropës Juglindore, ka sjellë një proces më të ngadalshëm dhe më të vonuar të dokumentimit digjital të trashëgimisë kulturore në Shqipëri.

Katalogimi informatik i trashëgimisë kulturore është një proces i ri i mbrojtjes dhe menaxhimit të kësaj pasurie në Shqipëri[25]. Në fushën e inventarizimit dhe katalogimit janë shënuar arritje me aktivitetin e **Qendrës Kombëtare të Inventarizimit të Pasurive Kulturore** (themeluar 1995), misioni i së cilës është regjistrimi dhe krijimi i katalogut informatik për trashëgiminë kulturore shqiptare. Kjo qendër përpilon pasaportën e të gjitha objekteve të trashëgimisë kulturore, bazuar në standardet ndërkombëtare. Kartela e objektit, me të dhënat identifikuese dhe shkencore, krijon mundësi dhe lehtësi të shumta për menaxhim dhe publikim pas infor-

[20] Commission launches five-year strategy to boost the digital economy, *http://ec.europa.eu/information,* konsultuar më dt. 18.09.2012
[21] *Po aty*
[22] Minerva Plus, *www.minervaeurope.org/whatis/minervaplus.htm,* konsultuar më dt. 18.09.2012
[23] Sinani, B., Miti, A. "Virtual Space for Cultural Tourists: Setting the Stage for Audience Participation the case of Albania", në *Cultural tourism goes virtual: Audience development in Southeast Countries,* Zagreb, 2009, f.23.
[24] *Po aty,* f. 23-24.
[25] Gjipali, K. *Kataloguesi dhe Administratori i Trashëgimisë Kulturore,* Maj 2007.

matizimit[26]. Në vitin 1999 QKIKP zhvilloi projektin **"Një sistem automatik për administrimin e Trashëgimisë Kulturore"** me qëllim krijimin e një *database* të vetëm për trashëgiminë kulturore të luajtshme dhe të paluajtshme për të gjitha kategoritë e zotëruesve.[27]

Baza Kombëtare e të Dhënave të Trashëgimisë Kulturore në Shqipëri përbëhet nga tre katalogë, në shqip dhe anglisht. Katalogu kryesor **"Onufri"** përmban trashëgiminë kulturore të shtetit. Katalogu **"Maro Kondi"** përmban pasurinë e institucioneve fetare dhe personave privatë, me dhe pa status. Në të regjistrohet edhe ajo trashëgimi e cila krijohet sot, por që në të ardhmen mund ta marrë statusin. Katalogu i **"Objekteve të Humbura"** përmban kartelat e objekteve të humbura në sistemin muzeor të vendit nga viti 1991 deri më 2013.

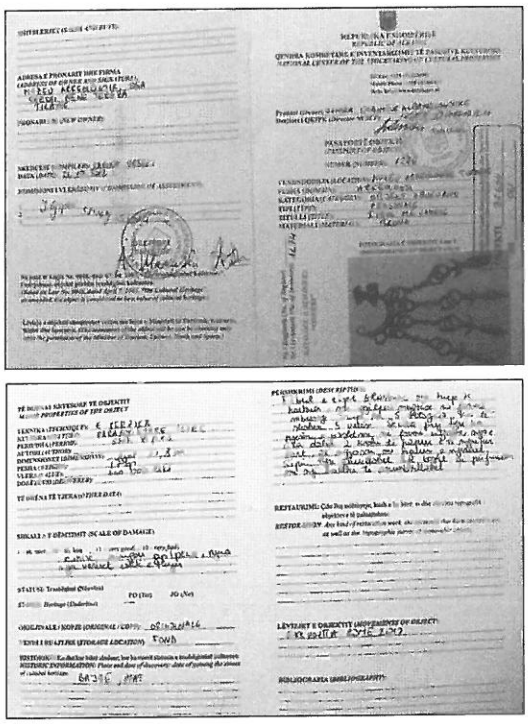


*Fig.1 Formati Tip i Pasaportës së Objektit "Trashëgimi Kulturore"*

**Instituti i Monumenteve të Kulturës** ka dokumentuar një numër të konsiderueshëm monumentesh, punë e cila ka nisur para viteve 90-të. Në arkivin e IMK-së secili prej monumenteve ka dosjen përkatëse me numrin e inventarit që identifikon monumentin. Dosja është e pasur me dokumentacion përshkrimor (të dhëna historike, ndërhyrjet restauruese ndër vite, shoqëruar në disa raste edhe me pasaportën e monumentit); dokumentacion grafik (skica dore, planimetri, prerje, fasada, paraqitje në perspektivë dhe në disa raste rikonstruksion të monumentit); dokumentacion fotografik (diapozitiv dhe foto me ngjyra e bardh e zi të monumentit, para dhe pas ndërhyrjeve restauruese).

Për kryerjen e inventarit digjital të monumenteve dhe përmirësimin e imazhit kulturor të Shqipërisë, **Instituti i Monumenteve të Kulturës** nënshkroi në 2007 projektin **"A3C: Albania-Conoscere, Comunicare, Condividere"** (Shqipëria: të njohësh, të komunikosh, të bashkëndash) me Institutin Italian të Teknologjive të Ndërtimit dhe Këshillin Kombëtar të Kërkimeve Shkencore, me seli në Bari, Itali. Ky projekt filloi me përzgjedhjen e 50 monumenteve më interesante për t'u futur në platformën GIS. Mbi bazën e kritereve të vendosura u përpiluan skedat nga specialistët e IMK-së bazuar në përshkrimin arkitektonik dhe gjendjen e konservimit. Faqja e parë përmban të gjitha të dhënat për monumentin: emërtimin, vendndodhjen, kategorinë, periudhën e ndërtimit, pronësinë, bibliografinë, aksesin, e cila përfaqëson një "pasaportë" për vetë monumentin. Gjithashtu, nga specialistët në terren u bënë fotot dhe u përshkrua gjendja e konservimit për monumentet. Materialet grafike të vendosura në faqen e dytë të secilës skedë janë marrë nga arkivi i IMK-së. Në secilën skedë është vendosur harta e Shqipërisë, me qytetin dhe koordinatat gjeografike, me qëllim futjen e të dhënave në GIS. Më poshtë kemi paraqitur një model skede Amfiteatri i Durrësit[28], marrë nga skedari digjital i projektit. Duhet bërë dallimi ndërmjet inventarizimit të dokumentacionit që ruhet në arkiv dhe inventarizimit të monumenteve në terren, d.m.th. gjithë përmbajtja e monumentit. Në këtë pikë të fundit ne jemi ende shumë mbrapa, prandaj nuk dimë se çfarë është vjedhur e grabitur.

[26] *Udhëzues metodik i Qendrës Kombëtare të Inventarizimit të Pasurive Kulturore,* Tiranë, 2006 , f. 1.

[27] Nurka, E. *Intangibile Heritage of Albania and its Safeguarding, folklor.bas.bg/docs/Intangible_Heritage_of_Albania.pdf,* konsultuar më dt. 28.11.2012.

[28] Maiellaro, N., *Albania: Conoscere, Comunicare, Convidere,* Bari, 2008, f.417.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

## INSTITUTI I MONUMENTEVE TË KULTURËS "GANI STRAZIMIRI" TIRANË - SKEDA



*Fig. 2. AMFITEATRI I DURRËSIT*

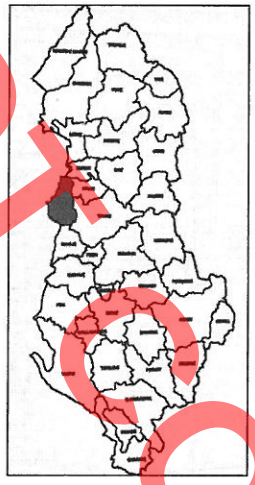


*Fig. 3. SHQIPËRIA*

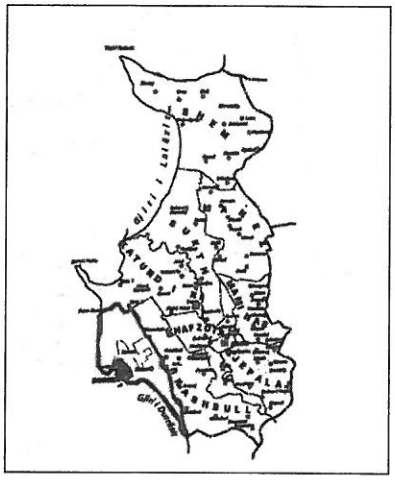


*Fig. 4. DURRËSI*

| | |
|---|---|
| EMËRTIMI | **AMFITEATRI I DURRËSIT** |
| VENDNDODHJA: | **DURRËS, SHQIPËRI** |
| KOORDINATAT GJEOGRAFIKE: N – E | **41°19' / 19°27'** |
| KODI I ARKIVIT IMK: | **263** |
| TIPI: | **AMFITEATËR ROMAK** |
| DATIMI: | **FILLIMET E SHEKULLIT TË II M. KRISHTIT** |
| KATEGORIA: | **MONUMENT I KATEGORISË SË PARË** |

DO NOT COPY

| | |
|---|---|
| PËRDORIMI: | **QENDËR HISTORIKE** |
| PRONËSIA: | **SHTETËRORE** |
| VËNIA NË MBROJTJE SHTETËRORE: | **1973** |
| BIBLIOGRAFIA | **1. Vangjel Toçi, Revista "Monumentet", 1/1971**<br>**2. Lida Miraj, "Iliria" 1986/2**<br>**3. Koço Miho "Amfiteatri i Durrësit", 1984** |
| AKSESI: | **MONUMENT I VIZITUESHËM** |

## DOKUMENTACIONI GRAFIK E FOTOGRAFIK:

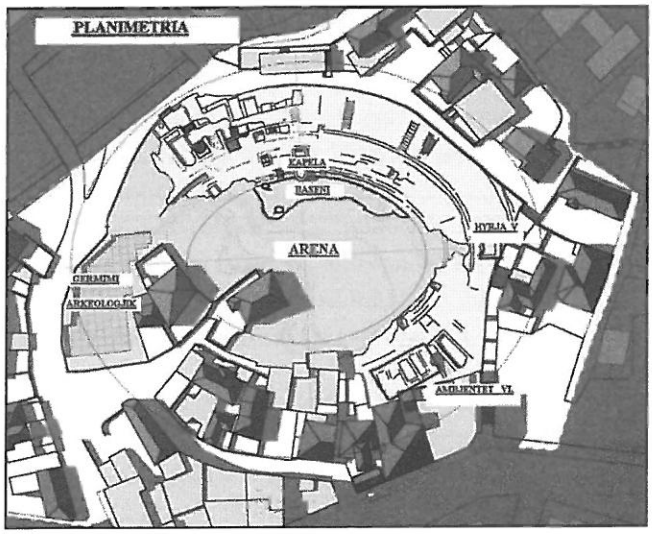



*Fig. 5 Planimetria*

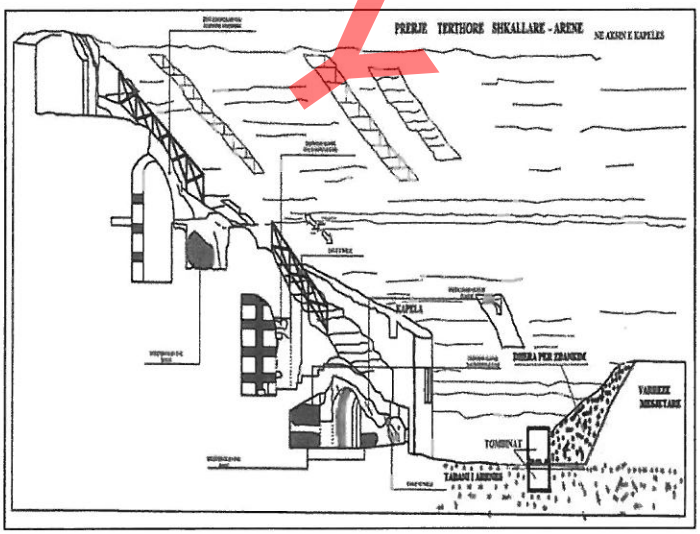



*Fig. 6 Prerje e bordurës së arenës*

DO NOT COPY



*Fig. 7 Hyrja veriore*



*Fig. 8 Pamje e shkallares perëndimore dhe kapela*



*Fig. 9 Mozaiku mural i kapelës*

PËRSHKRIMI

ARKITEKTONIK: Amfiteatri është një nga monumentet më të mëdhenj të antikitetit dhe i vetmi i këtij lloji në Shqipëri. Amfiteatri u zbulua në vitin 1966 nga arkeologu Vangjel Toçi dhe në vitet në vazhdim doli në dritë 2/3 e sipërfaqes së tij. Sipas një mbishkrimi në murin e kalasë mendohet se amfiteatri është ndërtuar në kohën e sundimit të perandorit Trajan (98-117 m.K). Duke u nisur nga teknika e ndërtimit mendohet se amfiteatri mund të jetë ndërtuar gjatë shekullit II m.K, në kohën e perandorit Hadrian (117-138 m.K). Në ndryshim me amfiteatro të tjerë të kohës, të ndërtuar tërësisht në terren të rrafshët, ai mbështetet pjesërisht në një shpat kodre, në pjesën juglindore të kalasë.

Përmasat e boshteve të planimetrisë eliptike janë 132,4 m. x 113,2 m me një arenë në qendër prej 61,4 x 42,2 m dhe lartësi që arrin në 20 m. Arena rrethohet nga një xokol 2,5 m të lartë dhe nga parapeti, pas së cilës zhvillohet shkallarja. Shkallarja *(cavea)* është e përbërë nga podiumi dhe dy pushime ndërmjet shkallëve. Xokoli përshkohet në disa vende prej kalimesh të mbuluara me qemer për daljen e kafshëve dhe gladiatorëve në arenë. Pas xokolit shtrihet rrugina e parë me gjerësi 2,5 m e cila shërben për kalimin e spektatorëve që mbushnin katër radhët e para të shkallares. Shkallët shërbenin për kalimin e spektatorëve nga rruginat në rreshtat e ndenjësve. Një pjesë e shkallares ngrihet mbi një sistem galerish të mbuluara me qemer, të përforcuara me nervatura të gjera dhe të larta, për të siguruar një qëndrueshmëri më të madhe, ndërsa pjesa tjetër mbështetet në kodër. Në sistemin e galerive dallohen: galeritë e hyrjes, eliptike dhe shkallërrëzore. Godina është ndërtuar në *opus coementicium* dhe riveshur në *opus mixtum* rreshta tullash dhe *incertum* guri; shkallët prej gëlqereje janë plotësisht të zhvendosura.

Fuqia ekonomike e Dyrrahut në periudhën romake mishërohet në përmasat e mëdha të amfiteatrit si dhe në aftësinë inxhinjerike të ndërtueseve të tij.

Kur amfiteatri humbi funksionin e tij, dalëngadalë filloi të rrënohet dhe të kthehet në një burim të lëndëve të para për ndërtim. Arena dhe galeria ngjitur u përdorën si varrezë. Gjatë shek. VI m.Kr. në një nga galeritë e saj u ndërtua një faltore e vogël ose kapelë mortore, e cila është zbukuruar me afresk dhe dy mozaikë muralë të punuar me mjeshtëri me gurë kubikë shumëngjyrësh.

GJENDJA TEKNIKE: Kërkon ndërhyrje restauruese

Bazuar edhe në përvojën e krijuar nga pasaportat e mëparshme analoge, pasaporta e re digjitale do ishte më e kompletuar edhe me rubrikën e ndërhyrjeve restauruese ndër vite, e cila mundësohet lehtësisht nga formati dixhital.

Një tjetër objektiv i projektit ishte hartimi i një përshkrimi të detajuar teknik për 10 monumentet më të rëndësishme në Shqipëri, të përzgjedhur nga të mëparshmit. Përzgjedhja u bë për monumentet më tërheqës nga pikëpamja turistike, tipologjia dhe të arritshëm më lehtë si: 1.Kalaja e Beratit, 2. Qyteti antik i Bylisit, 3. Qyteti antik i Butrintit, 4. Kisha e Mesopotamit, 5. Xhamia e Plumbit, 6. Banesa e Zekateve, 7. Banesa e Xhokaxhinjve, 8.Ura e Mesit, 9. Kisha e Shna Ndoit, 10. Amfiteatri i Durrësit[29].

Pas përfundimit të fazës së parë, e cila konsistoi në krijimin e hartës interaktive dhe hedhjen e të dhënave të 50 monumenteve në rrjetin informativ, faza e dytë e projektit **"S.O.S.- Shqipëria Open Source"** do të fokusohet në pasurimin e hartës me 45 monumente të tjerë në tre qytete: Tiranë, Vlorë dhe Sarandë.

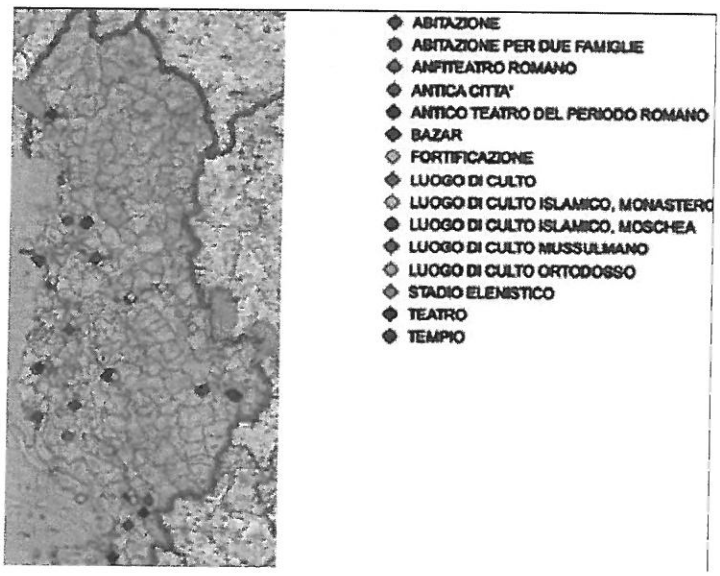



*Fig. 10 Monumentet në hartë*

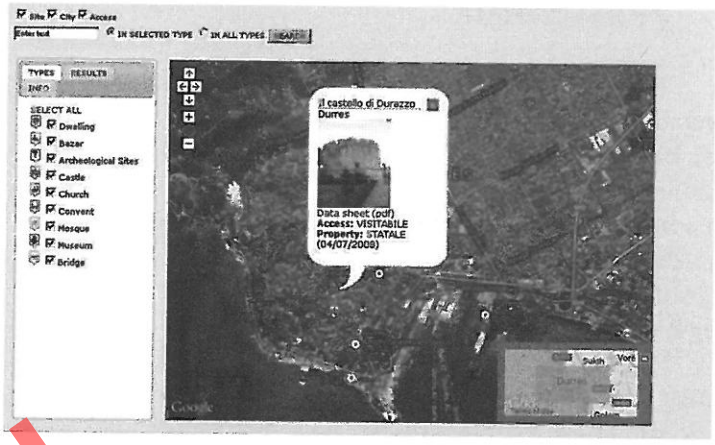



*Fig. 11 Pasaportat elektronike në hartë*

Në kuadër të këtij projekti një vëmendje e veçantë i është kushtuar realizimit dhe zhvillimit të *software-ve* për realizimin e turit virtual[30] në vendet me interes, me qëllim promovimin kulturor dhe turistik të Shqipërisë.

Objektivi i këtij projekti është krijimi i hartës së plotë interaktive me të gjitha monumentet në territorin shqiptar, me qëllim forcimin e aktivitetit informativ, sensibilizimin dhe edukimin e shqiptarëve dhe turistëve (real apo virtual) për trashëgiminë kulturore materiale si dhe rritjen e potencialit të fluksit turistik që lidhet me kulturën.

Deri në vitet '90-të trashëgimia kulturore jomateriale ishte e arkivuar në format analog dhe më pak në formë digjitale. Në vitin 2008 filloi projekti i katalogimit digjital të **Isopolifonisë shqiptare,** e shpallur në 2005 si "Kryevepër Gojore e Trashëgimisë jomateriale Njerëzore", nën mbrojtjen e UNESCO-s[31].

[29] *Po aty, f. 7.*

[30] Turet virtuale janë shtigje virtuale interaktive në brendësi të ambientit duke përdorur kapjet fotografike në 180° (panoramike) ose në 360° (sferike). Ky lloj turi lind si një zgjidhje mes fotografisë dhe videos, duke i lejuar përdoruesit të jetë në qendër të skenës dhe të lëvizë në të gjitha drejtimet, duke lejuar që të shihen të veçantat duke zmadhuar çdo detaj, *http://www.ba.itc.cnr.it/butrinto.html,* konsultuar më dt.12.11.2013

[31] *http//www.isopolifonia.com,* konsultuar më dt.15.02.2013

DO NOT COPY

## PËRFUNDIME

Mbrojtja e trashëgimisë kulturore si akt qytetërues i një populli përbën një prioritet botëror. Aderimi i vendit tonë në konventat ndërkombëtare për mbrojtjen e trashëgimisë kulturore si dhe përshtatja e legjislaturës në këtë fushë me atë ndërkombëtare i shërben në mënyrë të drejtpërdrejtë jo vetëm mbrojtjes së trashëgimisë kulturore por edhe përfaqësimit, komunikimit të shpirtit krijues kulturor të kombit tonë si pjesë e mozaikut evropian e më gjerë.

Zhvillimi i teknologjisë informatike dhe aplikimet e saj edhe në fushën e trashëgimisë kulturore, si procesi i katalogimit informatik dhe krijimi i hapësirës virtuale kulturore përbëjnë një dritare të re të komunikimit dhe pasurimit të trashëgimisë kulturore.

Mbrojtja e Trashëgimisë Kulturore fillon me inventarizimin dhe katalogimin, të cilat i paraprijnë dhe shoqërojnë digjitalizimin. Standartizimi i inventarizimit dhe katalogimit, shërben për të pasur një etalon në ruajtjen e trashëgimisë kulturore. Pasaporta e objektit është një standard i dokumentimit ndërkombëtar.

Aplikimi proceseve të dokumentimit dixhital në fushën e trashëgimisë kulturore edhe në vendin tonë pas viteve 1990-të, po shërben në ruajtjen, promovimin dhe administrimin më me efikasitet të pasurive kulturore. Dokumentimi digjital shërben edhe në parandalimin e trafikimit të objekteve kulturore dhe gjetjes së tyre.

Edhe në fushën e trashëgimisë kulturore jomateriale, janë hedhur hapat e parë për inventarizimin, katalogimin dhe krijimin e një *database* **të Isopolifonisë shqiptare.**

DO NOT COPY

Xhilda SHUKA

# INVENTORY, CATALOGING AND DIGITAL PROCESS FOR PROTECTION OF CULTURAL HERITAGE: ALBANIA'S EXPERIENCE AFTER 1990

DO NOT COPY

The history of civilizations development and human cultural conscience, reflected in national and international legal acts as well as in conventions over cultural heritage, brings the necessity of a powerful protection of cultural assets, inherited from the past. Accession and ratification by Albanian Goverment of many international cultural conventions and adaptation of national legislation with the contemporary legislation in this direction, has made the Albanian cultural wealth to be preserved and communicated to the world in a better way. Application of new informatic methods has grown the range of opportunities for organization, preservation of cultural heritage and improved access to a wider public.

The digitalisation process is a innovatory system, which serves to create a database, that means a digital capture, transformation from analog form to a digital one, description and presentation of heritage objects and documentation, refered to these objects, processing a secure access to digital content and a long time storage of them. Geographic Information System (GIS) and photogrammetry are among the most used programs in the creation of digital archives for cultural assets.

After 1990, Albania began the inventorying process and informatic cataloging on the activity of the National Inventory Center of Cultural Property (1995). Institute of Cultural Monuments, in cooperation with the Italian Institute of Construction Technologies and National Scientific Research Council (2007) initiated a project: "Albania: to Know, Communicate and Share", which aimed the creation of an interactive map with 50 selected monuments in Albania. In continuation of this cooperation, ICM held in (2012) the project "SOS - Albania Open Source", so as to enrich the digital archive. In 2008, digital cataloging of Albanian Folk Iso-Polyphony had been applied.

These developments are not only an accomplishment but also a platform to a further consolidation of storage process, communication and administration of Albanian cultural heritage, as part of world heritage.

DO NOT COPY

Mimoza ZERECI

# MONUMENTET

## PASQYRË BIBLIOGRAFIKE E SERISË "MONUMENTET" 2002 – 2008.

1. AKIN, Nur. "Konservimi historik në Turqi. Politika dhe probleme të trajtuara me shembuj", *Monumentet*, 2007, fq. 48 – 62.
2. ARAPI, Mustafa. "Nikolla, biri i Onufrit dhe jo i Onufër Qipriotit", *Monumentet*, 2005, fq. 87 – 96.
3. ARAPI, Mustafa. "Onufër Qipriot - Ikonograf i shekullit XVI – XVII", *Monumentet,* 2004, fq. 96 – 172.
4. ARAPI, Mustafa. "Restaurimi i pikturës murale të realizuar nga Onufër Qipriot dhe Alivizi Foka në Kishën Shën Mëria në fshatin Vrahogoranxi", *Monumentet*, 2006, fq. 125 – 156.
5. ARAPI, Mustafa. "Zbulime të reja mbi autorësinë në disa ikona", *Monumentet*, 2007, fq. 152 – 164.
6. BALLI, Kristaq - GLIOZHENI, Lorenc. "Hartografia, Piri Reis dhe brigjet shqiptare në vitin 1520", *Monumentet*, 2005, fq. 57 – 67.
7. BALLI, Kristaq – GLIOZHENI, Lorenc. "Theofan Popa dhe disa gjetje e konfirmime të reja mbi pikturën e vëllezërve Kostandin dhe Athanas Zografi nën dritën e veprës shkencore të tij", *Monumentet,* 2002, fq. 101 – 106.
8. BEAUDRY, Nicolas. "Një punishte për prodhimin e verës në Bylis", *Monumentet*, 2008, fq. 41 – 50.
9. BUNGURI, Adem. "Dy varre monumentale në rajonin e Dibrës", *Monumentet*, 2008, fq. 117 – 134.
10. BUNGURI, Adem. "Gjetje në Kalanë e Grazhdanit", *Monumentet,* 2007, fq. 100 – 121.
11. BUSCHHAUSEN, Helmut - BASHHAUSEN, Heide. "Durrësi dhe fillimet e krishtërimit në Shqipëri", *Monumentet*, 2004, fq. 49 – 70.
12. BUSCHAHAUSEN, Helmut - CHOTZAKOGLOU, Chary. "Piktura shqiptare në artin bizantin dhe pasbizantin", *Monumentet*, 2003, fq. 97 – 125.

DO NOT COPY

13. ÇAUSHI, Edlira. "Kisha e Shën Thanasit, Voskopojë. Teknikat, alterimet, ndërhyrjet. Kantier, 2005", *Monumentet*, 2005, fq. 49 – 56.
14. ÇENE, Ardian - SPAHIJA, Andi - VOKOPOLA, Gentian. "Mbi restaurimin e pikturës murale në banesën e Zekatëve", *Monumentet*, 2005, fq. 127 – 131.
15. ÇENE, Ardian - VOKOPOLA, Gentian. "Një krisht i rrallë nën gëlqere", *Monumentet*, 2006, fq. 115 – 124.
16. ÇIKOPANO, Uliam. "Mozaikë antikë e paleokristianë në Apoloni", *Monumentet*, 2006, fq. 172 – 200.
17. ÇIKOPANO, Uliam. "Probleme të restaurimit dhe konservimit të mozaikëve bizantinë në Shqipëri", *Monumentet*, 2002, fq. 124 – 129.
18. ÇONDI, Dhimitër. "Urbanistika dhe banesat me peristil në Foinike", *Monumentet*, 2004, fq. 36 – 48.
19. DASHI, Sulejman. "Restaurimi arkitektonik në Shqipëri (periudha tradicionale)", *Monumentet*, 2005, fq. 41 – 48.
20. DERVISHI, Kastriot. "Elemente të pikturës laike në Ikonografi", *Monumentet*, 2007, fq. 203 – 207.
21. DRAMÇOLLI, Fejaz. "Xhamia e Hadumit", *Monumentet*, 2006, fq. 76 – 85.
22. GIAKOUMIS, Kostantinos - KARAISKAJ, Gjerak. "Të dhëna të reja arkitekturore dhe epigrafike për vendodhjen dhe katolikonin e Manastirit të Shën Nikollës në Mesopotam (Shqipëri e Jugut)", *Monumentet*, 2004, fq. 77 – 86.
23. GJIPALI, Ilir. "Gjurmë të reja në Via Egnatia", *Monumentet*, 2008, fq. 51 – 63.
24. GJOKA, Behar. "Emin Riza, një jetë kushtuar monumenteve", *Monumentet*, 2007, fq. 7 – 13.
25. IBRA, Hysen. "Teqja e madhe e Gjakovës dhe Teqja e Marash - Hisar në Prizren duhen vënë në mbrojtje shtetërore", *Monumentet*, 2006, fq. 58 – 67.
26. "Instituti i Monumenteve të Kulturës në 40 vjetorin e themelimit të tij", *Monumentet*, 2005, fq. 5 – 8.
27. ISLAMI, Agron - HOBDARI, Elio. "Punime konservuese në bazilikat paleokristiane të Bylisit", *Monumentet*, 2007, fq. 183 – 191.
28. KAMANI, Solinda. "Qeramika mesjetare dhe pasmesjetare e kishës së Shën Ndout", *Monumentet*, 2006, fq. 157 – 171.
29. KARAISKAJ, Gjerak. "Identifikimi i stacionit rrugor "Akrokeraunia"", *Monumentet*, 2004, fq. 31 – 35.
30. KARAISKAJ, Gjerak. "Një kishë anzhuine në Borsh të Sarandës", *Monumentet*, 2006, fq. 5 – 9.
31. KARAISKAJ, Gjerak. "Pallati i Bushatllinjve në Kalanë e Shkodrës", *Monumentet*, 2003, fq. 43 – 45.
32. KARAISKAJ, Gjerak. Parlamenti i parë Shqiptar, *Monumentet*, 2007, fq. 165 – 182.
33. LAZIMI, Latif. "Studim mbi administrimin e qendrës historike dhe zonës tampon të qytetit të Durrësit", *Monumentet*, 2007, fq. 143 – 151.
34. LAZIMI, Latif. "Trashëgimia Kulturore në funksion të turizmit kulturor në bregdetin Jonian", *Monumentet*, 2005, fq. 97 – 101.

DO NOT COPY

35. MARIKAJ, Zamir. "Vizatime në shkëmbin e Maligradit", *Monumentet*, 2007, fq. 91 – 96.
36. MIHALÇKA, Skënder. "Afreskat në Kishën e Shën Thanasit në Pecë", *Monumentet*, 2005, fq. 109 – 125.
37. MIHALÇKA, Skënder. "Piktura e Ardenicës", *Monumentet*, 2006, fq. 86 – 114.
38. MITCHELL, John. "Arkeologjia e pelegrinazhit gjatë Antikitetit të Vonë në Shqipëri. Bazilika e Dyzet Shenjtorëve", *Monumentet*, 2004, fq. 5 – 30.
39. MOD'D, ABU Aysheh - ISLAMI, Agron – MICHELE, Ricciardone. "Studimi i mozaikut të Sarandës", *Monumentet*, 2008, fq. 143 – 157.
40. MUKA, Ali. "Banesa popullore qytetare e Kosovës, trashëgimi e vyer mbarëkombëtare", *Monumentet*, 2007, fq. 220 - 229.
41. MUKA, Gazmend. "Bazilika që i dha emrin Sarandës", *Monumentet*, 2002, fq. 7 - 41.
42. MUKA, Gazmend. "Lidershipi ilir në perandorinë romake dhe byzantine", *Monumentet*, 2003, fq. 127 – 142.
43. MUKA, Gazmend. "Rëndësia e ndërhyrjes konservuese dhe valorizuese në trekonkun paleokristian të Linit", *Monumentet*, 2003, fq. 27 – 42.
44. MUKA, Gazmend. "Rotonda e Durrësit", *Monumentet*, 2003, fq. 7 – 26.
45. MUKA, Gazmend. "Skena e profetit Jonas në Bazilikën e 40 shenjtorëve Sarandë", *Monumentet*, 2007, fq. 78 – 90.
46. NALLBANI, Ajet. "Drejtoria rajonale e Monumenteve të Kulturës në Berat në 40 - vjetorin e krijimit", *Monumentet*, 2005, fq. 139 – 142.
47. NALLBANI, Hasan. "Kisha e Shën Mërisë në Zervat, Gjirokastër dhe restaurimi i pikturave të saj", *Monumentet*, 2007, fq. 208 – 119.
48. NASLAZI, Kristofor. "Influenca e shkollës ikonografike të Korçës te disa piktorë të shekullit XIX Mihal dhe Dhimitër Anagnosti", *Monumentet*, 2002, fq. 107 – 123.
49. NASLAZI, Kristofor. "Mbi veprimtarine artistike ikonografike të piktorit të fundit të shek. XVII, Murgut Simon i Ardenicës", *Monumentet*, 2005, fq. 143 – 152.
50. PANIDHA, Ervin. "Moment restaurimi në Kishën "Shën Triadha" Berat", *Monumentet*, 2008, fq. 185.
51. PAPADOPOULOS, John, K - BEJKO, Lorenc - MORRIS, Sarah. "Rindërtimi i tumës prehistorike në Lofkënd", *Monumentet*, 2007, fq. 19 – 33.
52. PAPAJANI, Lazër. "Një rishikim për periudhat fillestare të disa kalave", *Monumentet*, 2006, fq. 47 – 57.
53. PËRZHITA, Luan. "Rreth identifikimit të lumit Ardaksan", *Monumentet*, 2005, fq. 103 – 108.
54. PËRZHITA, Luan. "Vështrim mbi fortifikimet dhe trasenë e Drinit të Zi (Shek. IV - VI)", *Monumentet*, 2008, fq. 31 – 40.
55. PRIFTI, Shpresa. "Banesa shkodrane me çardak deri rreth mesit të shekullit XIX", *Monumentet*, 2005, fq. 69 – 86.

DO NOT COPY

56. PRIFTI, Shpresa. "Trashëgimia kulturore e rrethit të Shkodrës dhe kriteret e vlerësimit të saj", *Monumentet*, 2007, fq. 192- 202.
57. QARRI, Mihallaq. "Prifti i parë i botës biblike në ikonografinë shqiptare", *Monumentet*, 2002, fq. 130 – 135.
58. RIZA, Emin. "Gjurmë banesash në vendbanimin - rrënojë të "Bregut të Sterës"", *Monumentet*, 2006, fq. 27 – 46.
59. RIZA, Emin, JUKKA Jokilehto – ""Një histori për konservimin elektronik" - vepër me vlera madhore. (recension)", *Monumentet*, 2004, fq. 173 – 178.
60. RIZA, Emin. "Lagjia ''Mangalem'', një ansambël me vlera madhore", *Monumentet*, 2003, fq. 46 – 69.
61. RIZA, Emin. "Monumentet e kulturës dhe problematika e sotme e vlerësimit të tyre", *Monumentet*, 2007, fq. 34 – 47
62. RIZA, Emin. "Propozim për përfshirje në listën e pasurive botërore, dorëzuar nga Shqipëria. Qendra Historike e Beratit", *Monumentet*, 2005, fq. 153 – 200.
63. RIZA, Emin. "Qendra historike, dëshmi historiko - kulturore dhe mbijetesa e tyre në shoqërinë bashkëkohore", *Monumentet*, 2008, fq. 6 – 20.
64. RIZA, Emin. "Restaurimi i Teqes së Sheh Dyrit – Tiranë", *Monumentet*, 2002, fq. 58 – 65.
65. RIZA, Emin. "Vlerësimi i arkitekturës popullore në 40 vjet veprimtari të Institutit të Monumenteve të Kulturës", *Monumentet*, 2005, fq. 25 – 32.
66. STAMATI, Frederik. "Një mbulesë ikone prej argjendi e vitit 1802. Konservimi dhe studimi i saj", *Monumentet*, 2005, fq. 133 – 137.
67. STAMATI, Frederik - THEODHORI, Polikron. "Llaçet e Kalasë së Petrelës", *Monumentet*, 2006, fq. 10 – 26.
68. STAMATI, Frederik. "Studimi dhe restaurimi i një vazoje qelqi zbuluar në Durrës", *Monumentet*, 2008, fq. 135 – 142.
69. SORIA, Judith. "Koka e Shën Prodhromit në pikturat murale të kishave të Voskopojës (1725 – 1744)", *Monumentet*, 2008, fq. 64 – 78.
70. STRATOBERDHA, Gentian. "Manastir asketësh në Shpellën e Kaurrit", *Monumentet*, 2008, fq. 158 – 164.
71. SHKUPI, Fatbardha. "Mjeshtër shqiptarë, dekoratorë që kanë punuar në Bullgari, Maqedoni, Shqipëri", *Monumentet*, 2002, fq. 74 – 100.
72. SHTYLLA, Valter. "Digat e vjetra në Shqipëri", *Monumentet*, 2006, fq. 68 – 75.
73. SHTYLLA, Valter. "Dokumenta nga kultura materiale për familjen e Kastriotëve", *Monumentet*, 2008, fq. 21 – 30.
74. SHTYLLA, Valter. "Figura historike Iliro – Shqiptare", *Monumentet*, 2003, fq. 143 – 231.
75. SHTYLLA, Valter. "Iljaz Bej Mirahori - Figurë historike kombëtare", *Monumentet*, 2007, fq. 63 – 68.
76. SHTYLLA, Valter. "Kalldrëme dhe ndërtime mbrojtëse në rrugët e hershme në Shqipëri", *Monumentet*, 2002, fq. 42 – 66.
77. SHTYLLA, Valter. "Portat e Arta (Golden Gates) të Via Egnatia - s në Ballkan", *Monumentet*, 2005, fq. 33 – 39.

DO NOT COPY

78. "Trashëgimi e sakrifikuar në Durrës. Mbi strategjinë e IMK në mbrojtjen e nëntokës arkeologjike të qytetit të Durrësit", *Monumentet*, 2003, fq. 235 – 242.
79. THEODHORI, Polikron - Stamati, Frederik. "Një studim petrografik për altarin e zbuluar në kënetën e Durrësit", *Monumentet*, 2007, fq. 97 – 99.
80. THOMO, Pirro. "Amfiteatri i Durrësit dhe punimet e restaurimit 2004", *Monumentet*, 2007, fq. 122 – 142.
81. THOMO, Pirro. "Një boshllëk që duhej mbushur. Emin Riza, "Teoria dhe praktika e restaurimit të monumenteve të arkitekturës ", *Monumentet*, 2003, fq. 232 – 234.
82. THOMO, Pirro. "Restaurimi i Kishës së Shën Marisë në Leusë të Përmetit", *Monumentet*, 2008, fq. 79 – 116.
83. VELO, Maks. "Dekori i thjeshtë linear në gur", *Monumentet*, 2002, fq. 67 – 73.
84. VELO, Maks. "Maska tragjike dhe komike në gur dhe metal", *Monumentet*, 2004, fq. 71 – 76.
85. VELO, Maks. "Punimet në gur në fshatin Dardhë të Korçës", *Monumentet*, 2003, fq. 83 – 96.
86. VITALIOTIS, Ioannis. "Sarandë - Bazilika e 40 shenjtorëve. Raport paraprak për afresket - pikturat paleokristiane", *Monumentet*, 2007, fq. 69 – 77.
87. VOCOTOPOULOS, Panayotis. "Ikona Bizantine", *Monumentet*, 2002, fq. 136 – 155.
88. VOKOPOLA, Gentian - ÇENE, Adrian. "Studimi dhe restaurimi i ikonës "Deisis"", *Monumentet*, 2008, fq. 166 – 184.
89. ZHEKU, Koço. "Qyteti i Lisit në kohët romake", *Monumentet*, 2005, fq. 9 – 24.
90. ZHEKU, Koço. "Vendbanimet e lashta dhe gjurmë të banesave fshatare në krahinën e Kolonjës", *Monumentet*, 2003, fq. 70 - 82.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

DO NOT COPY

DO NOT COPY

DO NOT COPY