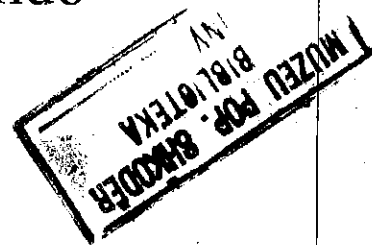
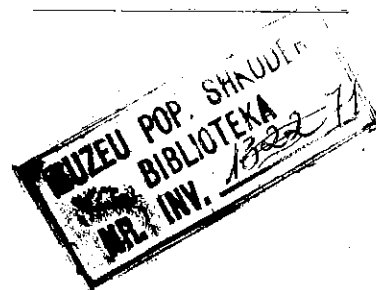


Llambi Blido



SHËNIME PËR PIKTURËN DHE SKULPTURËN

Artikuj, studime dhe ese



SHTËPIA BOTUESE
<NAIM FRASHËRI>

Redaktore

ISKRA THOMA

Recensues:

Dhorka Dhama

Agim Zajmi

Ferid Hudhri

THJESHTËSIA DHE LARMIA E TRADITËS SONË NË ART

Kolë Idromenoja, Ndoc Martini, Odhise Paskali, Zef Kolombi, Vangjush Mio, Abdurrahim Buza, si dhe nxënësit e brezit të parë të tyre, krijuan atë traditë artistike të kultivuar në pikturë dhe skulpturë, që shërbeu si pikënisje për artin tonë figurativ të realizmit socialist. Dashuria dhe respekti për historinë e lavdishme të atdheut, përjetimi i halleve, i shqetësimeve dhe aspiratave të njerëzve të popullit, frymëzimi nga idetë përparimtare të kohës për drejtësi shoqërore, për liri dhe përparim, karakterizojnë frymën e përgjithshme të këtyre veprave, që u krijuan në vitet 30 e 40.

Nën diktaturën e egër antipopullore të çifligarëve dhe borgjezisë reaksionare të mbretit Zog as që mund të bëhej fjalë për kushte të përshtatshme dhe inkurajim të artit dhe të kulturës kombëtare. Me sakrificat e mëdha, disa djem dhe vajza të apasionuara arritën të mbarojnë nga një shkollë arti në Itali, në Greqi, në Rumani, në Francë, sepse shkollat e larta në Shqipërinë e Paraçlirimimit nuk ekzistonin.

Heronjtë legjendarë të historisë shqiptare,

luftëtarët popullorë, figura të shquara të Rilindjes Kombëtare dhe Pavarësisë, bij të thjeshtë të popullit, burra të ashpërsuar nga lufta për ekzistencë, pleq e të varfër, po fisnikë, gra të kërrusura nga pesha e varfërisë dhe e kanunit, fëmijë jetimë, po me shpresën e së ardhmes në sy, këta janë personazhet e tablove dhe të skulpturave të viteve 20 e 30. Para nesh kalon si një ëndërr drama e realitetit të Shqipërisë së Paraçlirimit me pamjet e saj tipike të qytetit dhe fshatit, në peizazhet e Vangjush Mios; në portretet e Kolë Idromenos dhe të Abdurrahim Buzës, në pamjet e pazarit të vjetër të Tiranës të Foto Stamos, në tablotë e Zef Kolombit, në interierët e Nexhmedin Zajmit, në vështrimin e përqendruar e tronditës të «Katundarit» të Sadik Kacelit.

• • •

Kolë Idromenoja është mjeshtri më i lashtë i pikturës sonë moderne. Që nga «Autoportreti» i tij në Galerinë Kombëtare në Tiranë na vështron rreptë një plak i zymtë. Ngjashmëria mund të jetë e saktë si në fotografi, po Idromenoja nuk ka qenë i tillë, kaq i thatë e kaq i vrenjtur. Ai ishte njeri me shpirt të pasur e kulturë, me fantazi. Arkitekt nga profesioni, ai qe fotograf e piktor dhe punoi edhe si skulptor. Humori i tij i pashtershëm, gjatë karnavaleve. i habiste shkodranët e viteve 20-30 me maskat oë përqeshnin fina realë. Është e kotë të kërkojmë në veprën e tij vazhdimësi, unitet dhe shkallë të njëjtë përblegjësie. Pikturat shumë herë nuk janë veçse riprodhime të thjeshta të fotografive që ai i bënte vetë dhe në të cilat përgjithësisht modelet pozonin si në pikturë. Është autor i çuditshëm. Në

Galeri, në ndarjen e Idromenos, do të gjejmë pranë një pikturë mjeshtërore — një bojatisje amatore dhe nuk ka përse të dyshojmë që të dyja janë dorë e tij. Por ka punë, para të cilave detyrohemi të mbajmë këmbët, sidomos te «Motra Tone». Përpara saj do të qëndrojmë si para një kryevepre. Është një pikturë jo e madhe që, për nga vlerat, shkëputet nga veprat e tjera të autorit. Le të ndalemi goftë edhe në një aspekt të vetëm të mjeshhtërisë së Idromenos si portretist i shkallës së parë.

Një nga problemet e përhershme të realizimit të një portreti në pikturë, si edhe në skulpturë, ka qenë si t'i shpëtosh pozimit, pozave të modelit. Dhe, me gjithë lashtësinë e këtij arti dhe përvojat gjeniale, deri më sot s'janë gjetur veçse tri mënyra si t'i shmangemi kësaj së keqe. Mënyra e parë është aftësia për të vendosur një komunikim shpirtëror, emocional dhe ideor ndërmjet modelit dhe spektatorit. Piktori ose skulptori në këtë rast luajnë rolin e kameras televizive, me ndryshimin që, ndërsa një model i studios televizive duhet të gjejë forca vetë që ta tejkalojë ftohtësinë mekanike të objektivit, në rastin tonë është piktori vetë ose skulptori ai që duhet të zbulojë se çfarë fshihet prapa pamjes indiferente të modelit, për ta shpënë atë që zbulon aty deri te spektatori. Shembuj të kësaj mënyre janë të panumërt, që nga arti roman, Leonardo da Vinci, Rembrandti, Velaskezi, Ticiani, Dyreri etj. Mënyra e dytë është kur ky pozim shmanget nëpërmjet interpretimit dhe përpunimit të veçantë plastik, që në këtë rast bëhet shprehëse sintetike e gjithë vlerave ideo-emocionale, njerëzore, të subjektivit të zgjedhur. Shembuj të shkëlqyer të kësaj mënyre gjejmë, midis të tjerash, në artin e lashtë grek, të Mike-lanxhelos, në periudhën baroke të neoklasicizmit etj. Mënyra e tretë është të gjejmë dhe të përlligjim çdo lëvizje dhe qëndrim nëpërmjet një ve-

primi të caktuar konkret. Këtë mënyrë ka zgjedhur Idromenoja te «Motra Tone». Është një grua e re e veshur me kostum karakteristik shkodran, me qëndrim të rëndë e të respektuar. E vendosur përballë spektatorit, interesimi i papritur i saj për një objekt të nënkuptuar në të majtë dhe që është, më sa duket, jo plotësisht i lejuar, përligj gjithçka, kthimin e lehtë të kokës si jashtë vullnetit të saj, lëvizjen mbrojtëse instinktive të dorës së majtë, që bën sikur ngre një kind të vellos, shoqërimin e saj nga lëvizja e përmbajtur e dorës së djathtë. Dualiteti ndërmjet kureshtjes thellësisht njerëzore që buron nga vështrimi i gjallë i syve të bukur, dhe të përmbajturit, që është më tepër konvencional, përbën dhe bukurinë e rrallë dhe më kryesore të kësaj kryevepre të Idromenos. Mjeshtëria e pikturimit të saj hyn në traditën më të mirë klasike të artit tonë. Nga kjo pikëpamje dhe nga vlerat e përgjithshme të saj, «Motra Tone» mund të krahasohet me veprat më të mira të Odhise Paskalit, personalitet tjetër, i cili u shqua që në moshë të re dhe që dha më tej ndihmesën e tij në zhvillimin dhe përparimin e artit tonë kombëtar.

Dihet se çdo krijim artistik nisët nga entuziazmi që na ngjall një temë e një subjekt, të cilët i zbulojmë në jetë. Ashtu siç ndodh kur duam një njeri, të cilit jo vetëm që nuk i gjejmë dot të meta, por edhe vetë mangësitë e tij na duken interesante, sepse nuk e shohim me sytë e ballit, por me sytë e dashurisë, po ashtu edhe artisti i vërtetë e sheh realitetin më sytë e dashurisë së tij për këtë realitet. Kështu që, kur i pëlqen, e ka vështirë t'i gjejë të meta subjektit të tij. Atë që ekziston dhe njihet si reale dhe objektive, vështrimi artistik e shndërron vetui, duke e ngritur gjer në ideal, gjer në përsosmëri. Kjo e vërtetë, që shpjegon çdo vlerë estetike, u përket më tepër

se kujtdo autorëve klasikë. Në modelet e pavdekshme të artit klasik lumturia dhe fatkeqësia, e mira dhe e liga, lirikja dhe dramatikja, epikja dhe qesharakja janë të zhvilluara gjer në përsosmëri. Është art që flet me gjuhën e përsosmërisë, e kështu siguron përjetësinë e tij. Ndaj dhe thuhet që në çdo vepër të madhe arti ka diçka nga ndjenja klasike e bukurisë. Me këtë ndjenjë estetike superiore Paskali i ri u kthye në atdheun e tij, të cilin pushtimi shekullor e kishte lënë në prapambetje, në varfëri dhe injorancë të thellë. Si Idromenoja më parë, edhe Paskali më pas e patën admiruar dhe patën mësuar prej artit klasik, po përmbi çdo ndjenjë artistike qëndron ndjenja patriotike e dashurisë për atdheun, për njerëzit e thjeshtë, për këtë tokë dhe historinë e lashtë të saj. Prandaj Paskali i ri nuk e kërkoi madhësinë klasike të modelimeve të tij te heronjtë imagjinarë të eposit të Greqisë antike, po te psikologjia tronditëse e të uritit, te tiparet legjendare të Kastriotit, te shtatorja e luftëtarit kombëtar për liri. Kështu, arti realist i një epoke, duke humbur rrugës së gjatë të kohës ato tipare të dorës së dytë, që vdesin bashkë me epokën e tij, vjen i gjallë gjer te ne, me ato tipare thelbësore, që përbëjnë ligjshmëri të thella në të ndërtuarit e jetës e në të transmetuarit e saj në art, ligjshmëri që lidhen me vetë natyrën e njeriut, me aspiratat e tij të larta për liri, për dinjitet dhe përparim.

Paskali është autor që e kupton formimin dhe zhvillimin e një personaliteti artistik si zhvillim dhe thellim të mendimit të tij filozofik për botën dhe njeriun, kurse veprën e artit si konvertim në vlera estetike dhe materiale të këtij mendimi filozofik. Ai mundohet ta shpjegojë vetë veprën e tij duke shfaqur bindjen se «stili i tij nuk u krijua nga shqetësimet për formën, por u përçaktua gjithnjë duke krijuar vepra ashtu siç u

pëlqenin bashkatdhetarëve, me atë formë që shprehte sa më qartë ndjenjat dhe përfytyrimet e popullit për heroizmin dhe dashurinë për atdhe». «Në fillim, — kujton ai, — kam pasur raste që nuk kam arritur në veprë të jap mendimin që përfytyrohej për atë figurë, së cilës do t'i ngrihej monumenti...» («Drita», 19 qershor 1983).

Duke e kuptuar drejt mjeshtrin Paskali, do të mundohemi edhe ne të paraqesim mendimin tonë, që del nga analiza dhe studimi i veprës së Paskalit, si dhe i asaj tradite, e cila gjen vazhdimësi në veprën e tij realiste. Kujdesi për formën, ja një problem i krijimtarisë dhe preokupim i përjetshëm e i lodhshëm i profesionit të artistit. Edhe natyra, nëna e të gjitha gjërave, kujdeset gjer në fund për formën, sepse për formën nuk ka nevojë vetëm asgjëja, hiçi. Natyra e shpreh entuziazmin dhe habinë e saj në formën e përkryer të një trëndafil, në dëlirësinë, pafajësinë e në bardhësinë e një zambaku, ajo i jep luanit formën e përsosur të fuqisë e të krenarisë madhështore, gjarprit formën e përkryer të dredhisë dhe pabesisë, krimbit përsosmërinë e neverisë, ose krijon kryeveprën e saj — ndërgjegjen njerëzore dhe kujdeset t'ia paraqesë gjithësisë në formën e mbaruar të njeriut të zhvilluar harmonikisht për nga trupi e nga shpirti. Dhe artisti, ky bir i natyrës dhe nxënës i saj, merr guximin dhe krijon piramidat e Egjiptit për të shprehur madhësitinë dhe rreptësinë e pushtetit të tij, Nikën e Samothrakës për të shprehur triumfin e fitores që nuk njeht pengesë, Diskobolin e Mironit për të shprehur bukurinë burrërore dhe ekulibrin e përsosur të lëvizjes së përjetshme, Venerën e Milosit për të shprehur mrekullinë e përpjestueshmërisë dhe të delikatesës femërore, «Davidin» e Mikelanxhelos për shpirtin heroik e të pamposhtur të luftëtarit dhe prijësit të ndritur, Mona Lizën për të na tronditur nga forca dhe men-

dimi filozofik, «Mendimtarin» e Rodenit për t'i kënduar forcës së mendimit e të vullnetit njerëzor. Duke zbatuar me gjenialitet ligjet e mëdha të krijimit artistik, këta bij të natyrës arrijnë t'u japin veprave të tyre një formë të përsosur. Artistët realistë janë kujdesur përherë e do të kujdesen edhe më tepër për formën artistike. Dhe nga ky kujdes realizmi bëhet më i kuptueshëm, më i bukur, më i fuqishëm. Ja si e shpreh mjeshtri Paskali kërkesën që kanë masat e gjera artdashëse ndaj bukurisë plastike të artit: «populli e do heroin të bukur!»

Një nga kërkesat themelore të artit të realizmit socialist është identiteti i gjuhës së autorit, individualiteti i shprehjes artistike. Karakteri kombëtar i krijimtarisë, fryma popullore dhe misioni militant i artistit në shoqëri, jo vetëm që nuk e kundërshtojnë individualitetin e shprehjes, por mund të zbatohen në krijimtarinë artistike vetëm në formën individuale. Vlera e veprës së Paskalit do të kishte rënë mjaft në sytë tanë, në qoftë se nuk do të kishte vullën e personalitetit të tij... «Skënderbeu» i Paskalit dhe «Skënderbeu» i Paços ndryshojnë sa s'ka ku të vejë më, ndonëse i kushtohen të njëjtit hero kombëtar. Artisti e ka për detyrë t'i prijë shijes artistike të masave të gjera dhe jo të qëndrojë në bisht dhe as të tërhiqet nga ajo. Në këtë mënyrë artisti sa më i mirë e më i madh të jetë, aq më tepër është në gjendje të bëhet shprehës i ndërgjegjes estetike të bashkëkohësve dhe të brezave që vijnë me forcën e përfytyrimit të tij, e cila buron nga realiteti dhe e ngre atë realitet objektiv në realitet artistik, në mënyrë individuale, të papërsëritshme.

Ai fill klasik që vihet re në krijimtarinë e Idromenos e të Paskalit, zbulon aspekte të reja të një porteti i vogël, që mban titullin «Doktor Prela»

dhe firmën «Ndoc Martini». Kjo pikturë e vogël lirike sentimentale, që paraqet një intelektual shkodran të fillimit të shekullit, është realizuar sipas mënyrës karavaxhiste. Vizatimi ka elegancën dhe përpikmërinë e mënyrës klasike, ndërsa shkalla e zotërimit të ndriçimit, që nuk buron nga rastësia, por nga domosdoshmëria, dëshmon se për Martinin ndjenja poetike, analiza racionale dhe ideja filozofike qenë arkitektura e vetme, e denjë për një vepër arti.

Ndihmesë të një natyre tjetër dhanë në fillimet e pikturës sonë Vangjush Mio, Foto Stamo, Sadik Kaceli, Nexhmedin Zajmi, Qamil Grezda, Kelë Kodheli etj. Ata studiuan në vende të ndryshme dhe studiuan pikturën realiste. Me gjithë ndryshimet dhe prirjet vetjake, ka diçka që i bashkon në tiparet e njohura të asaj pikturë realiste që bëhej atëherë në Evropë. Si ishte kjo pikturë dhe nga vinte?

Përsëritja e pambarim e formave madhështore të Rilindjes së Lartë e çoi artin në manierizëm, në thatësi. Këtij manierizmi heroik iu kundërvu realizmi dramatik i Karavaxhis. Pas Engrit dhe Davidit, si dhe pas romantizmit të Zherikosë, të Dëlakruasë, stilizimit të formave në një bukuri ideale ia zuri vendin dëshira e përgjithshme për një interpretim më të shpenguar të realitetit në art. Ndihej kërkesa për t'u kthyer në përmasat e vetë njeriut. Ndijeshmëria e poetit dhe vështrimi i piktorit nisën të bëheshin më të vëmendshëm ndaj jetës së thjeshtë, të përditshme. Trualli i zbulimeve poetike bëhet toka dhe poezia gjysmëqiellore zëvendësohet nga poezia e thjeshtë tokësore. Bëhet, në këtë mënyrë një përparim i madh drejt realizmit gjatë shekullit të 19-të. Dhe piktorët ndiejnë nevojën për një gjuhë të drejtëpërdrejtë, të shpejtë, të aftë që të lejojë regjistrimin estetik imediat të kësaj bote reale që ndryshon në mënyrë të

pandërprerë. Është kjo përvojë e re e gjysmës së dytë të shekullit të 19-të që u zhvillua më tej në gjysmën e parë të shekullit tonë, që i fali pikturës, bashkë me shkallën e re të freskisë e të vërtetësisë, edhe forcën emocionale të gjestit piktorik, që përjashton çdo mundësi të përpunimit të gjatë e të ftohtë akademik. Kjo pikturë realiste u bëri ballë me sukses të gjitha valëve zhurmëshuma të modernizmit.

Një vend i shquar në krijimtarinë e kësaj periudhe i takon Vangjush Mios. Ai hyri në pikturën shqiptare si një autor i talentuar dhe serioz, plotësisht i përgatitur dhe me ideale të qarta realiste. I frymëzuar nga dashuria e ngrohtë për vendin e tij, për mjediset ku u rrit dhe punoi, për bukurinë e papërsëritshme të Korçës e të rrethëve të saj, për relievën e larmishëm shqiptar, ai këndon poezinë spontanë të natyrës. Mioja nuk e merr objektin dhe ta vërë në një dritë të re. Duket sikur ndërron shumë pak nga ajo që sheh, por harmonia e pikturës së tij nuk është harmonia e natyrës, por e shpirtit të Mios. Emocionet tek ai janë të vërteta, të sinçerta, individuale. Zgjedh shumë dhe, kur bindet për atë që ka gjetur, i nënshtrohet si poet. Piktura e Mios nuk shpërthen me gëzimin e saj, nuk bërtet e nuk thërret me dritën dhe shkëlqimin. As ai vetë nuk ishte i tillë. Gëzimi i toneve të tij është më i heshtur, më i thellë. Peizazhet më të mira të piktorit burojnë qetësi, siguri dhe ekuilibër. Qëllon të trishtohet nganjëherë nga një mendim i hidhur për botën e kufizuar, mendim që shtrihet bashkë me penelatat e tij gjer tej në horizont, thellë toneve të mbytura, përtej ndryshimeve të vrara, përtej qiellit të gërvishtur. Por këto janë vetëm çaste në kalim, se përsëri drita nis dhe buron e qetë dhe e ngrohtë nga piktura e Vangjush Mios, duke ardhur gjer te ne me af-

shin rrëqethës të asaj dashurie të përmalluar, që nuk u shua kurrë në zemrën e tij.

Foto Stamoja, Sadik Kaceli, Nexhmedin Zajmi qenë djem të rinj asaj kohe. Personazhet e pëlhurave të tyre nuk mbajnë as gravata e as papijone, por janë të veshur me rroba të arnuara, me qeleshe e fereshe, siç vishej populli i varfër, i shfrytëzuar gjer në palcë.

Drama e realitetit të ashpër buron me thjeshtësi tronditëse nga fytyrat e jetimëve të Foto Stamos, nga «Malësori» i Sadik Kacelit, nga «Brendia e Thethit» e Nexhmedin Zajmit, e cila duket e zbrazur nga njerëzit dhe e mbushur me hallet e tyre. E gjithë kjo është thënë thjesht, pa fjalë të zgjatura, pa kapardisje e pa retorikë. E thjeshtë tavaloca, i thjeshtë vizatimi, e thjeshtë dhe e ngrohtë harmonia e ngjyrave kafe, por nuk është e thjeshtë mjeshtëria me të cilën pikturojnë këta djem të talentuar.

Le të marrim goftë edhe një tipar të vetëm të kësaj mjeshtërie, përpunimin e sipërfaqes, endjen. Ne sot teknikisht shqetësohemi edhe për atë përshtypje që do t'i bëjë spektatorit tekstura, endja e sipërfaqes së pikturës sonë, duke e vlerësuar këtë gjë si pjesë me rëndësi të mjeshtërisë piktorike. Ky vlerësim është i drejtë, dhe rritja e rolit të teksturës ose fakturës është ndihmesë e kohëve të reja. Mirëpo kujdesi për sipërfaqen nuk ka munguar as më parë. Dhe çdo element shprehës, goftë edhe krejt i ri, është zbuluar nga pyetja: «Si ta shpreh këtë?» Parapëlqimi ndaj fakturave të ashpra dhe teksturave të forta që ka hyrë në modë në ditët tona dhe që gjejnë vend në pëlhurat edhe kur nuk i kërkon fare tema e zgjedhur, na duket po aq i padobishëm, sa edhe përbuzja ndaj sipërfaqeve të palëmuara. Është e vërtetë se fryma epike dhe monumentaliteti i figuracionit artistik përkon me ashpërsinë e endjes, por ka mjete

të tjera edhe më të fuqishme e të sprovuara në shekuj për të arritur të njëjtën forcë. Strukturat e ashpra nuk janë në gjendje të flasin për hovin rinor të jetës në lulëzim. Penelata e butë dhe format ajrore nuk janë në gjendje të maten me forcën dhe qëndrueshmërinë e një konturi të rreptë, por as butësia dhe dëlirësia e pakrahasueshme e vështrimit të një nëne të lumtur nuk arrihet dot me konture të rënda dhe me modelim drusor. Në jetë, krahas forcës, qëndron delikatesa, krahas thjeshtësisë — finesa. Piktura e kësaj periudhe e Idromenos, e Martinit, e Kolombit, e Mios, Stamos, e Kacelit, Zajmit, e Grezdës, Sofia Papadhimitrit etj. mund të na mësonte shumë në këtë pikë, duke shmangur njëanshmërinë teknike dhe duke na ndihmuar të zgjerojmë mundësitë e mjeteve tona të shprehjes realiste. Shembuj të shkëlqyer të butësisë së penelatës janë disa punë të Kolombit, ndërsa për kombinimin inteligjent të teksturës së butë e të lëmuar me atë të gjallë e intensive, është «Motra Tone».

Ndihet njëfarë ndjeshmërie e veçantë e piktorëve ndaj përcaktimit në është, apo nuk është koloristike një vepër, dhe në është, apo nuk është kolorist autori. Mendoj se burimi i vërtetë i këtij shqetësimi është një keqkuptim ose pasaktësi. Kur kritika është «zemërgjerë», ky keqkuptim zgjidhet thjesht, duke vlerësuar kolorizmin e çdo vepre të mirë dhe duke i shpallur autorët e tyre koloristë. Një zgjidhje si kjo ka, të paktën këtë të keqe, që ia heq çdo kuptim fjalës «kolorist», që kurse çdo piktor i mirë është në të njëjtën kohë edhe kolorist; dhe, nga ana tjetër, krijon përshtypjen e gabuar se, për të qenë piktor i mirë e i shkëlqyer, duhet të jesh patjetër kolorist. Mirëpo, kur vjen fjala për të vlerësuar autorët e mëdhenj të një epoke të shquar, p.sh. të rilindjes, vlerësimi që u bëhet Ticianit, Veronezes dhe Xhorxhones si

koloristë, nuk i zhvlerëson dhe as ua zbeh madhësitinë Mikelanxhelos dhe Rafaelit, të cilët nuk qenë aspak koloristë. Po të qe ngjyra një kriter kaq vendimtar në përcaktimin e vlerës së një autori, Francisko Goja nuk do të qe vlerësuar veçse si një piktor i rëndomtë i kohës së tij. Gjithë piktorët e mirë janë të ndjeshëm ndaj ngjyrave. Edhe ne kemi pasur dhe kemi piktorë me ndjeshmëri të lartë ndaj ngjyrës.

Por jo të gjithë piktorët janë *koloristë*, sepse te shumë nga ata ngjyra mbetet vetëm në rolin ndihmës. Interpretimi që u bëjnë këta autorë ngjyrave të realitetit, i shërben harmonisë së tablosë dhe unitetit të shprehjes ideomocionale, por ky interpretim i ngjyrës mbetet tek ata në kufijtë e raporteve sasiore. Përmbajtja e fuqishme e veprave, të tyre është materializuar në vlera estetike po aq të fuqishme, gjë që i bën ato me vlerë të plotë. Por shprehjen artistike artistë të tillë e arrijnë pa ndier nevojë për ta aktivizuar më tepër ngjyrën.

Mbi bazë tjetër mjeshtërore e ka ndërtuar pikturën e tij Abdurrahim Buza. Duke përvetësuar në shkollë mjetet realiste të shprehjes piktorike sipas së njëjtës traditë të tetëqindëshit, ai ruajti, bashkë me mallin për atdheun, edhe ndjenjën e fortë dekorative të ngjyrës, gjë që e detyroi t'i futet një studimi të posaçëm serioz dhe të arrijë më në fund rritjen dhe fuqizimin e rolit ideomocional të ngjyrës në pikturën e tij realiste. Te Buza, sikurse tek Onufri i shekullit XVI, ne gjejmë atë parim të ndërtimit me anë të ngjyrës, që e gjejmë pastaj vetëm te kryeveprat e artit popullor. Ky është kolorizmi dhe këta janë koloristët. Kështu, që, mund të themi më në fund se te koloristët raportet sasiore të ngjyrave kthehen në raporte cilësore, gjë që mund ta bëjë çdo piktor veçse duke dhunuar harmoninë.

Megjithatë duhet thënë se piktura jonë ka pasur një humbje të madhe në këtë fushë: Zef Kolombin. Ai ishte kolorist, ndonëse nuk pati jetë-gjatësinë për ta zhvilluar gjer në fund pikturën e tij. Nuk ngjante me bashkëkohësin e tij, Buzën, as nga natyra dhe as nga vepra. Sa i thjeshtë, popullor dhe me ndjenjën e humorit të përherëshëm ishte Buza, aq i mbyllur e meditativ ishte Kolombi. Ëndrra e tij qe një pikturë e kthjellët, e butë, e ndritur, ku tejdukshmëria e ngjyrave dhe përpikmëria e vizatimit elegant të shprehnin dëlirësinë, ndërsa gjallëria koloristike gëzimin dhe lumturinë. Ai shikim i rëndë që na drejtohet nga autopotreti i tij, fsheh një shpirt plot dritë, nga i cili buronte gëzimi i praruar dhe dashuria për jetën dhe njerëzit. Por është e nevojshme, ndoshta të shpjegohemi se çfarë janë këto ngjyra të tejdukshme që dëshironte t'i arrinte Kolombi, dhe çfarë do të thotë, në përgjithësi, tejdukshmëri e pikturës me bojëra vaji, kur dihet se bojërat e vajit nuk janë të tejdukshme, por viskoze dhe opake. Bukuria e pikturës me bojëra vaji mbështetet te vetia e mbulimit të plotë të një ngjyre nga tjetra. Hollimi në këtë ose atë masë i bojës dhe vendosja e saj në mbishtresa të njëpasnjëshme arrin disa vlera që janë të dorës së dytë dhe praktikisht të papërfillshme. «Çudirat» që arrinin mjeshttrat e vjetër me velaturat e bojës së vajit, janë fryrë shumë nga kritika dhe restauratorët, duke u kthyer në një legjendë që nuk ka asnjë bazë. Ekziston me të vërtetë një mundësi e sigurt për të arritur përshtypjen e tejdukshmërisë me bojëra vaji. Kjo është mjeshtëria për të krijuar ndërmjet ngjyrash atë veprim të ndërsjellë që harmonizon në mënyrë të papritur edhe skajet më të largëta të spektrit, që siguron unitetin e kundërtive më të cuditshme, pa pasur nevojë për ndërmjetësira. Është fjala për atë veprim të ndërsjellë që mund

të karahasohet me fushën elektromagnetike që krijohet ndërmjet dy trupave në fizikë, ose me forcën e gravitetit brenda sferës vepruese të një planeti. Një gjë e tillë ndihet menjëherë nga spektatori i veprës së artit në formën e asaj «goditjeje» emocionale që shkakton «çudia» e ngjyrës. Është ajo «çudi» që na mbërthen tek El Greko, te Ticiani, te Dëlakrua, Rembrandti, te gjithë koloristët dhe që, përderisa mund të shpjegohet, nuk është çudi, por mjeshtëri prej koloristi. Pikërisht kjo mjeshtëri krijon raporte, që i kthejnë bojërat qenësisht opake, në ngjyra të tejdukshme dhe që i jep tejdukshmërinë një sipërfaqeje të mbuluar tërësisht me bojë të trashë, viskoze, opake, aspak të tejdukshme, pa qenë nevoja për asnjë lloj velture. Por njihet edhe një lloj tejdukshmërie tjetër, të cilën e kanë përdorur gjithmonë gjithë piktorët dhe do ta përdorin, me sukses të plotë. Kjo është një tejdukshmëri e arritur sipas parimit tonal. Me fjalë të tjera, në qoftë se në një zonë të tablosë, të mbuluar plotësisht me ton të errët e gjysmë të errët, pavarësisht se çfarë ngjyre ka ky ton, vizatojmë me linja ose penelata të shkëputura një formë konkrete më të njëjtën ngjyrë, por më të errët, e tërë kjo zonë fiton përnjëherë tejdukshmëri. E njëjta gjë mund të provohet edhe me një laps të thjeshtë ose me karbon, gjë që vërteton se kjo lloj tejdukshmërie nuk ka të bëjë aspak me kualitete të ngjyrës.

Mirëpo tejdukshmëria që kërkonte të arrinte Kolombi, ndryshon nga ajo që arriti edhe një kolorist si Buza. Kjo tejdukshmëri e Kolombit ka lidhje me ato zbulime dhe përparime që u bënë në fizikë dhe që u zbatuan në pikturë në gjysmën e dytë të shekullit të kaluar, mbi natyrën e vërtetë të dritës diellore dhe ndërtimin e saj. Ishte një zbulim i madh, që hapi mundësi të pakufishme

jo vetëm për ta transmetuar një peizazh me vërtetësi dhe duke i flakur tej hijet e errëta, të shurdhëta dhe empirike të klasikëve, por edhe për gjithë zhvillimin e mëtejshëm të pikturës realiste. Thelbi i këtij shpjegimi shkencor që iu bë dritës, ishte njohja e së vërtetës objektive mbi hijen, e cila doli më e ndërlikuar e jo e thjeshtë, siç besohej e zbatohej gjer atëherë. U shpjegua se objekti në tablo do të ketë dritë të vërtetë vetëm në qoftë se do të ketë dritë hiya vetë. Ka pasur piktorë që e kanë zbatuar në mënyrë të gabuar këtë zbulim, duke futur nëpër hijet reflekse arbitrare të familjes së të kaltrave, pa marrë parasysh as gamën e përgjithshme të pikturës dhe as ngjyrën e veçantë të objektit që ndriçohet. Por Zef Kolombi është piktor veçanërisht i hollë dhe kishte një dashuri kaq të madhe për të vërtetën, sa që nuk mund ta bënte këtë gabim. Tek ai mund të gjejmë dëshmirë të druajtjes e të pasigurisë, por jo të arbitraritetit viziv. Nuk ishte as snob. Qe një autor serioz, që e kuptonte artin si një formë të rëndësishme të njohjes së jetës. Ndaj të gjitha zbulimet dhe përparimet e tij mbajnë vulën e vlerave të mirëfillta, duke përjashtuar çdo falsitet. Të marrim dy natyrëmortet e tij, që ndodhen të ekspozuara në Galeri. «Rrush e dardhë» gëzon simpatinë dhe vlerësimin e përgjithshëm. Është një pikturë, për harmoninë e sotme të së cilës besoj se autori i saj do të ishte kundër, sepse është harmoni e arritur nga pluhuri i kohës, ngaqë nuk është i pastruar nga restauratorët, dhe se nuk ka asgjë të përbashkët me harmoninë që kërkonte nga piktura Kolombi. Është natyrëmorti tjetër, i titulluar «Rrush e pjeshkë» i pikturuar në të njëjtin vit, që tregon Kolombin e vërtetë. Ky kuadër paraqet objekte të thjeshta, por me një gjallëri të jashtëzakonshme, e cila buron kryesisht nga ngjyra. Kjo gjallëri është arritja më e rëndësishme e Zef Ko-

lombit. Jo larg veprave të tij qëndron një natyrëmort tjetër i vogël me titull «Natyre e qetë me rrush», ku penelatat e ngjyrave intensive, të plota dhe opake godasin kartonin e vogël si të qenë copa mozaiku. Këto penelata, të vogla si grimca kristalesh, janë të shumta dhe të ngjyrave të ndryshme, qoftë edhe brenda një kokrre të vetme rru-shi, sepse artisti gjen edhe atje lojën e madhe të natyrës. Ky natyrëmort është i Abdurrahim Buzës. Ai ndryshon mjaft nga natyrëmorti i Kolombit, i cili kërkon ta arrijë gjallërinë e natyrës me një ndërtim krejt të ndryshëm të ngjyrës. Dhe efektet janë qartësisht të ndryshme. Për të shijuar dhe vlerësuar pikturën e Kolombit, ç'është e vërteta, duhet një shkallë e caktuar modestie.

* * *

Ajo që i bashkon këta autorë dhe veprat e tyre, është jo vetëm përmbajtja demokratike-popullore e kësaj tradite, por edhe gjuha artistike realiste e shprehjes. Ndryshimet e mëdha, nganjëherë të skajshme, të individualiteteve, të shijeve dhe të temperamenteve, nuk cenojnë në asnjë rast realizimin e shprehjes. Portretet e Stamos, peizazhet e Mios, subjektet e ndryshme të Buzës, tablotë e Kolombit, janë të ndryshme sa s'ka ku të vejë më, por realizimi dhe vërtetësia e tyre artistike është e garantuar, sepse interpretimi artistik është i sigurtë, i ndier. Njohuritë profesionale të marrë në shkollë dhe nga kontakti me veprat e mjeshtrëve të artit evropian janë asimiluar drejt, duke ruajtur tiparet individuale dhe kombëtare të ndjeshmërisë artistike. Në mes të korrenteve të shumëllojshme të artit evropian të viteve 30 e 40, artistët tanë ditën të zgjedhin e të marrin nga për-

voja përparimtare atë që ishte më e mirë, që përputhej me shijet tona, me kërkesat e temperamentit tonë shqiptar, me psikologjinë e popullit tonë.

Nga ana tjetër, thjeshtësia e shprehjes, që është karakteristika e përgjithshme e këtyre veprave, përbën një shembull pozitiv, nga i cili kanë nxjerrë mësim brezat më të rinj të piktorëve tanë dhe të skulptorëve. Arti ynë i realizmit socialist e ka ruajtur dhe e ka zhvilluar më tej edhe këtë tipar të çmuar. Kërkesat e reja të ditëve tona të vrullshme të ndërtimit socialist kanë grumbulluar një përvojë të madhe, në të cilën kanë dhënë ndihmesën e tyre edhe mjaft nga këta autorë, që e nisën rrugën e tyre krijuese që para Çlirimit. Veprat e tyre të epokës së realizmit socialist janë gjithashtu zhvillime të reja me interes.

Shoku Enver na mëson: «Partia ka theksuar vazhdimisht nevojën që të mbështetemi në traditat e shëndosha e t'i kultivojmë ato më tej. Ajo ka nxjerrë në pah vlerat e mëdha të traditave më të mira kulturore, frymën patriotike popullore të tyre». Duke u mbështetur fuqimisht në këto tradita, si dhe në krijimtarinë madhështore të mjeshtrave të artit dekorativ popullor, artistët tanë të rinj do të dinë ta çojnë më tej dhe ta pasurojnë fondin kombëtar të artit tonë të ri, të partishëm, revolucionar.

ARTISTI I POPULLIT ODHISE PASKALI

Në vitin 1927, kur Paskali ishte ende një talent i ri, një kritike arti pa rastësisht në një ekspozitë dy punë të tij. Njëra nga këto punë qe modeluar sipas mësimeve të klasikëve, ndërsa tjetra qe realiste. E impresionuar nga forca e talentit të këtij të riu, por dhe e habitur prej dualitetit në punën e tij, ajo shkroi: «Si do të ecë më tej ky i ri? Këtëj apo andej?»

Është një dualitet që e ka shoqëruar tërë jetën Paskalin, mjeshtrin e shquar të skulpturës sonë. Sikurse në jetë, edhe në art dualitetet janë nganjëherë burim gjallërie dhe forcë krijuese, kur gjejnë harmoni brenda së njëjtës natyrë. Dhe ndoshta është tepër vështirë ta hedhësh të sigurt çdo hap në rrugën e gjatë dhe të vështirë të artit. Megjithatë, nuk përjashtohen rastet e veçanta kur artistë të rinj dallohen nga një qartësi instinktive që në pikënisje të rrugës së tyre krijuese. Në rastin e Paskalit, kjo qartësi instinktive ia linte vendin një konceptimi më të llogaritur, më cerebral në konceptimin e veprës.

Në mbrojtjen e diplomave të vitit 1983 ndodhesha rastësisht edhe unë në liceun Artistik «Jordan Misja», në klasën e skulpturës. I ftuar ishte Skulptori i Popullit Odhise Paskali. «Do të

dëshiroja, — vërejtja mjeshtri, duke parë punët e diplomave, — që për sa i përket estetikës të keni kujdes më shumë. Vërtet kopjohet natyra, por jo të kopjohet ekzakt, sepse është natyralizëm. Një punë që bëhet sot, duhet të kuptohet që është bërë sot, jo para 100 vjetësh!»

Paskali e kishte kuptuar që në rininë e tij të hershme se e vërteta nuk është e rëndomta, ajo që sheh përditë syri i zakonshëm. Ishte një nga mësimet që kishte nxjerrë nga arti klasik.

Paskali u dallua që në fillim të karrierës së tij artistike për shijen e tij superiore, në mes të një mjedisi thellësisht të prapambetur, feudal.

I qetë, i përmbajtur, meditativ, i mbyllur brenda botës së skulpturës së tij, ai ishte artist që mendohej thellë për gjithçka që kishte të bënte me krijimtarinë e tij. Duke qenë tradicionalist në tërë konstitucionin e tij estetik dhe shpirtëror, formimi i tij u bë mishërim i qartë i kryqëzimit të modelit klasik me përvojën realiste të fundit të shekullit XIX. Pa qenë aspak novator në formën artistike të skulpturës së tij, Paskali diti të zbulonte me ndjenjë tema dhe subjekte të reja nga historia e vendit të vet.

Paskali e kuptoi që në fillim se një artist që do të dëshironte të shikonte realitetin e kohës së tij me sytë e Mironit dhe të Praksitelit, do të dështonte. Ai vazhdoi t'i kërkonte ata në një fytyrë shqiptare, në shtatin e hedhur të një luftëtari të lirisë, te gjesti heroik i Kastriotit.

Paskali dinte të qëndronte te një fytyrë, te një vështrim i rënduar, te një mendim i fuqishëm, i burgosur prapa një pamjeje indiferente. Me sigurinë e mjeshtrit arrinte të zbulonte ai dhembjen dhe mallin e pashuar të shpirtit të tij në rrudhat e thella të De Radës, madhësinë e ashpër të një burri, mprehtësinë e një plaku të rreptë, bukurinë

e rëndë të një drame njerëzore. Dhe, në të njëjtën kohë e për çudi, admirimi i tij vazhdonte të drejtohej nga «Diskoboli», kjo harmoni e përsosur e vrullit djaloshtar të përmbajtur. Vepra e tij, që në fillim dhe deri në fund, mbeti modeli i gjallë i frymës romantike, që gjen strehim dhe ekuilibër brenda ndjenjës klasike të masës. Në këtë mënyrë i shërbeu ai kohës sonë, idealeve të reja të një sistemi të ri. Përherë të ri, na duket sikur e shohim të gjallë tek kalon përmes sheshit «Skënderbej» çdo mëngjes, në të njëjtën orë, me trupin përherë drejt, me hap djaloshtar, me atë vështrim të mprehtë, të përqendruar, duke përshëndetur me mirësjellje dhe buzëqeshje të përmbajtur të njohurit dhe admiruesit e shumtë të artit të tij.

ÇFARË BËRI DHE ÇFARË NUK BËRI VANGJUSH MIOJA

(Shënime nga ekspozita retrospektive e veprës së tij)

*«Nuk pikturohet me ngjyra,
pikturohet me ndjenja»

SHARDEN

Piktori i Popullit Vangjush Mio ishte nga ata artistë që e duan natyrën me gjithë zemër dhe që përpiqen ta japin bukurinë e saj duke iu larguar sa më pak që është e mundur.

Mioja e nisi krijimtarinë e tij në vitet 10 të këtij shekulli me portrete të trajtuara në mënyrë studimore, shkollore, në të cilat përqendrohet te vizatimi. Këtë e zbaton, pa u shqetësuar fare, nga një portret te tjetri. Është e qartë se ai nuk ndiente kërkesa të veçanta ndaj elementeve të tjera në atë periudhë të gjatë. E tërë vëmendja e piktorit të ri përqendrohet te veçantitë dhe karakteri, te vizatimi.

Pas kësaj erdhën peizazhet e tij të një fryme disi romantike. «Peizazh me pellg», 1917. «Peizazh me figurën e bariut të vogël», 1919, «Peizazh i 1919-tës», «Venecia», 1923, «Peizazh», 1921.

«Në Venecia», 1924. Shenjat e para të pikturës së tij të ardhshme. Qartësi e kuadrit, qetësi e ngjyrës, frymëmarrje e gjerë e kompozimit. Mungesa e çdo mbingarkese me objekte dhe grupime. Pak objekte, shumë hapësirë. Që në këtë kohë vëmë re se piktori i ri nuk vuan shumë nga paragjykimet formale mbi kompozimin. «Venecia» 1922 ndryshon krejtësisht nga «Venecia» 1912, sikurse «Pamje nga Venediku» 1924, i ngarkuar me gondola në plan të parë, nuk ka asgjë të përbashkët me «Në Venecia»* 1924.

Interesant është «Autoportreti» i tij i vitit 1918. Një djalosh me besim në vetvete. Kërkon të duket pak më i rritur nga ç'është, si çdo i ri, gjë që kuptohet lehtë kur e krahasojmë me vizatimin e bërë vetëm një vit më parë. Vetëm më 1919 kemi një autoportret që na ringjall Mion e vërtetë, një piktor serioz, të përqendruar, me ambicie. Lëvizja e figurës shoqëron shikimin e tij, duke e shmangur pozimin e thjeshtë. Baluket i bien mbi sy, duke i dhënë një pamje romantike.

Në këto portrete të viteve 1917-1919, sikurse dhe në portretet e tjera të kësaj periudhe, piktori e ndien veten më të sigurt brenda grisë, sesa kur hyn në kufijtë e së gjelbrës, ose kur provon edhe pak më tej. Autoportreti gri i vitit 1919, i pikturuar me bojëra vaji, pak i thatë në realizim, na paraqet një piktor mjaft të përqendruar, të zhveshur nga pozat. Në përgjithësi, të këto portrete, siç domos në portretet e femrave të viteve 1917-1918, nuk shohim asnjë interesim të veçantë për linjën, për melodinë e saj. Ato janë trajtuar thjesht, të modeluara po aq thjesht, në mënyrë tonale, pa bërë as nënjë interesim më të vogël për ndonjë farë kultivimi plastik. Për ndonjë seleksionim të formës vëllimore. Vërejmë, në të njëjtën kohë, një shkathtësi etvdi në portretin e një gruaje të pikturuar më 1918, që dëshmon për një shkallë të

caktuar profesionalizmi. (Piktura është realizuar mbi sargjinë rozë të mbyllur, të paintonuar dhe vizatuar me shkathtësi me të zezë vandajk). Janë portrete në qëndrime shkollore dhe që nuk pretendojnë për më tepër.

Me gjithë njohjen që mund të ketë pasur edhe nëpërmjet shkollës me elemente të artit klasik, natyra e Mios nuk kishte asgjë të përbashkët me kërkesat klasike. Edhe kur e vendos kavaletin përpara arkitekturave klasike, kuptohet që atje tej se nuk ishte në gjendje të merrej me vizatime të ndërlikuara, me elementet e arkitekturës, sikurse nuk ishte në gjendje të trajtonte materiale komplekse e shumëplanshe, si uji me tejudkshmerinë e tij, varkat që pasqyrohen aty, pallatet e Venecias etj, me ndërthurje të ngjyrave, të formave dhe të reflektiveve. Nuk arrinte t'i zotëronte këto, t'i kontrollonte dhe t'i disiplinonte brenda vështrimit të tij. Ose, që të shprehemi ndryshe, të gjitha këto e mërznin shpirtin e tij të thjeshtë. Ndaj edhe ngjyrat aty i dilnin të rënda, duke e humbur plasticitetin kromatik.

Ndërsa në peizazhin e vitit 1921, të mbajtur në kafe e rozë, piktori arrin të shprehet në mënyrë më të shpenguar.

Më 1922 i bëjnë përshtypje drita që bie nga dritaret në rrugën e mbuluar nga muzgu, por kjo dritë e ngrohtë nuk është ende e mjaftueshme ta ndihmojë piktorin të dalë nga mjegulla e përgjithshme e periudhës së parë të krijimtarisë së tij. Ndonëse mund të vihet re se një frymë e re po depërton në kuadrot e tij: një vëmendje më e madhe ndaj dritës: «Peizazhi», 1922.

Le të krahasojmë peizazhet e viteve 1917-18-19-22 me «Rrugën në Pogradec» 1930 dhe do të gjejmë një ndryshim mjaft të madh, rrënjësor. Në fillimet e tij Mioja nuk ia dinte vlerën arkitekturës së dritës, ndërtimit të saj të organizuar,

efektet e fuqishme që mund të arrihen nëpërmjet këtij organizimi. Një nevojë të tillë ai arrin ta ndiejë që më 1922, por, ndërsa ia del të vlerësojë kontrastin në planin e parë të peizazhit të tij mbi tokë dhe te tendat e dyqaneve, duket sikur hutohet përpara kontrastit të murit të fasadës me qiellin dhe i trajton ato si blloqe dekorative të paaktivizuara, asnjënjë.

Më 1924 ka ecur disi me ndërgjegje në ndërtimin e dritës. Në peizazhin «Në Venecia», 1924, hija e nderur tërthor planit të parë bën efekt, ndonëse jo në masën e dëshiruar. Si hijet dhe dritat vendosen ende me mjaft druajtje.

Në vitet 1925-1926 Mioja ndien vështirësi ende. Natyra e peizazhit të atdheut të tij nuk dëgjon t'u nënshtrohet me lehtësi normave të shkollës që ka bërë, dhe as shprehive të fituara në një mjedis të huaj. Dhe është ndoshta vërtet e vështirë që ta pikturosh natyrën shqiptare me tone masive gri, me blloqe opake, që i nënshtrohen një të përgjithshmeje gri, siç bën Mioja në periudhën 1917-21. Përplasja e recetave shkollore me tiparet e gjalla të një realiteti të ri mendojmë se është shkaku që e gjejmë më të hutuar para natyrës («Mullarët», «Në Korçë»), ose të mos ndihet i sigurt («Korça e vitit 1925»), ose të mos arrijë t'i harmonizojë ngjyrat si duhet: «Manat në Drenovë», 1927, «Rrugë në Korçë», 1927. Dhe papritur ia arrin të realizojë një përparim të madh: «Currilat e Durrësit», 1927. Kuadri i gjerë, i shtrirë, kompozimi madhështor. Kundërvëniet e buta, penelata që burojnë nga gjerësia dhe qetësia e pamjes së detit. Qielli i ngrohtë, i shtrirë, i lartë. Është një nga pikturat e Mios, që dëshmon për një këthesë të rëndësishme për nga drita e vërtetë e pikturës së tij. Por një këthesë e tillë nuk realizohet menjëherë dhe as në vijë të drejtë. Kështu, peizazhet e viteve 1925-27 dëshmojnë për vështirësitë e

mëdha që haste piktori në përpjekjet e tij këmbëngulëse për të arritur dritën e atdheut të tij. Sepse nuk ishte aspak e thjeshtë të dilte menjëherë nga drita dhe ngjyrat e mbyllura e të shurdhëta me të cilat qe mësuar. Te «Mullarët», p.sh., ka dështuar; e blerta në të verdhë nuk i lë hijet e zymta e të ndotura të krijojnë njëfarë raporti, qoftë dhe të kushtëzuar. Mullarët e pluhurosur në mënyrë tonale dalin shumë keq në qiellin e papastër, të një të kaltreje të ndotur. E njëjta gjë i ndodh edhe te «Në Korçë» 1925, ku mundohet të errësojë vijat dhe hijet artificialisht.

Më 1927, te «Rrugë në Korçë», piktori është më i qetë dhe më i sigurt, por përsëri mbetet i zbehtë, megjithëse përparimi është i dukshëm. Qëllimit ia arrin po atë vit te «Currilat e Durrësit» dhe në «Durrës», si dhe në peizazhin «Porti i Durrësit». Në këtë periudhë takohemi, më në fund, me Mion si individualitet i veçantë, takohemi me pikturën e tij të vërtetë.

Ç'ndodhi në këtë kohë? Në paletën e tij hyn bluja si një «çelës i artë» për të rritur frymëmarrjen në pikturën e tij. Por kjo nuk do të thotë se nuk ka më asnjë lëkundje. «Fshati Tushemisht», 1931, «Natyre e qetë», 1932, «Butrinti», 1932, madje edhe më vonë, më 1938, «Rrugë në Korçë».

Janë raste kur piktura e tij bie përsëri, nganjëherë, te grija dhe, sigurisht, përfundimi nuk është i mirë. Shembulli më i qartë, «Malet e Moravës», i ndërtuar në raportet e grisë së rëndë me rozën në portokalli të shuar të perëndimit. Më tepër se pasigurinë dhe gabimin, kjo pikturë tregon sa i lidhur ishte ende piktori me riprodhimin e thjeshtë të natyrës.

Vitet 30 qenë vite të begata në krijimtarinë e Mios, vitet e vrullit të pjekur rinor. Syri i tij i mprehtë zbulon ngado bukurinë e pamjeve të atdheut, edhe aty ku ndonjë tjetër nuk do të mund të gjente gjë. Një faqe kodre («Kodrat në Dardhë»), një qiell me re të rënda, që grisen nga drita e diellit («Duaajt»), një tufë plepash («Vjeshtë»), një shteg i artë që të nxjerr në liqen («Fusha e Pogradecit»), një faqe ndërtese («Në Tushemisht»), një leh grunoreje, mjaftojnë për të thurur poezi.

«Vjeshtë e vitit 1934». Përmasat të vogla. E arta e okrës plotësohet butë në të gjelbrat. E kaltra qiellore i nënshtrohet plotësisht të ngrohtës së vjeshtës. Dy kalorës ngasin kuajt me revan, të anuar paksa përpara, sipas ritmit.

«Në fushën e Korçës», penelatat gjysmë të lëngshme të arta të okrës venë gjer te portokallia. E blerta hyn mes tyre dhe shuan etjen. Horizonti pajtohet me këtë shoqërim të lumtur, në kaltërsinë e tij, në butësinë e ndritur e të praruar. Gjithçka bëhet e lehtë dhe e thjeshtë, e bukur.

«Në Durrës». Si një shënim i mbajtur në bllokun e xhepit, me bojë vaji magjike, me tone delikate. Cfarë sheh syri, kthehet vetiu në bukuri të materies, në këngë të saj, të spontaneitetit dhe thjeshtësisë së shprehjes.

«Natyrë e qetë». Ndjenja e vërtetësisë shfaqet e plotë përmbi telë, e mprehtë, e pagabuar. Zbulohet e bukura edhe në gjërat e thjeshta, në jetën e gjallë. Gjashtë kokrra fiq të zinj, që për piktorin duan të thonë blu, dhe një vazo e vogël porcelani, me arabeska blu, një lugë përmbi të, dhe mjafton. Këto pak gjëra kthehen në një pikturë të vogël impresionuese, të ngrohtë në ngjyrë dhe të afërt sidomos për ndjenjën e vërtetësisë së saj.

«Pogradec 1936» në dritë hëne. Vjollca e heshtur, e papritur, e thjeshtë, që bëhet melodioze për shkak të hënës së artë, e cila derdh reflekset e dritës përmbi valët e buta. Pluhuri i artë spërkat tërë këtë vegim mbi liqen.

Ka pasur çaste kur ndjenja e ndërtimit ua ka lënë vendin vizioneve të tretura në pafundësi, penelatave dhe ndjenjave kalimtare, thellësisht romantike, aty ku forma kufizon me mungesën e saj, aty ku kujtimet dhe mbresat këmbehen si flladi. Aty Mioja sikur s'është më ai, një vrull i ri e i panjohur ia pushton shpirtin. Ç'kujtime janë, mos është rinia e tij e largët, dashuria e hershme? «1939. Fusha e Korçës».

Mirëpo ja ku çdo gjë vjen e kthehet në gjendjen e saj të parë dhe realiteti kthehet sërishmi me tërë pamjen e tij të përcaktuar mirë, konkrete, me të gjitha hollësitë, që nuk arrijnë ta dëmtojnë përfytyrimin e tij poetik. «Rrugë për në fshat. 1929». Është po ashtu një kuadër mjaft i vogël. Pa konture, se nuk duhen, nuk hyjnë në punë, as dhe kur fjala është për të vizatuar njerëzit që kthehen nga pazari. Natyra dhe njeriu shkrihen në një, penelatat kalojnë lehtësisht nga njëra figurë te tjetra me forcën tërheqëse të befasisë.

«Liqeni i Pogradecit» është pikturuar më 1931. Okra që del nga e kaltra dhe që është qartësuar deri në fund, zotëron përmbi plazhin, qiellin dhe detin, i cili bën sikur e kundërshton, por kaq butë dhe ëmbëlsisht, sa që bashkëbisedimi i tyre është shfaqia më e plotë e dashurisë. Njerëzit ndihen aty të lumtur si vetë natyra në harmoninë dhe vazhdimësinë e saj të përsosur. Çdo gjë ka falur dicka nga vetja për hir të harmonisë së plotë, të përgjithshme.

Më 1939, në sheshin «Skënderbej» në Tiranë.

Piktori arrin të shprehë diellin e artë të pasdites së vonë, duke e gjallëruar tërë pamjen me kundërvënien e dritës së artë ndaj hijeve vjollcë. Është një nga pikturat më të bukura që i janë bërë kullës së Sahatit dhe sheshit «Skënderbej». Linjat dhe penelatat burojnë qetësi dhe harmoni. Gjer dhe vija prozaike e trotuarit është një linjë e artë, sikurse një grup i thjeshtë muresh të rënda një element shprehës.

«Vjeshtë 1932». Në një sipërfaqe të vogël në të verdhë, ose, më saktë, një kundërvënie e okrrës së zbardhur ndaj së gjelbrës shumë të qartë, me të verdhë. Plani i parë, toka, është e zhveshur. Disa bisqe të holla barishtesh të thata krijojnë linja vertikale, që i ngajjnë grurit. Kontrasti grafik është kaq i lehtë, sa gati nuk vihet re. Gjesti i thjeshtë, i përzemërt.

«Në Tushemisht», 1930. Goditja kryesore është vjollca e ndërtesës. Qielli i kaltër i bindet kësaj ndërtese, degët e gjelbra i nënshtrohen gjithashtu disiplinës si çdo gjë tjetër, sikurse plani i parë, toka me shkurret, të cilat ky ndikim i ndërsjelltë i kthen, për çudi, në gri.

* * *

Çfarë i interesonte Mios kur vizatonte? Ndërtimi i thjeshtë i objekteve, vlerat tonale dhe drita. Nuk është se kërkon ndonjë cilësi të veçantë për të hyrë në brendinë e vizatimit, të muzikës së tij plastike. Ai regjistron me thjeshtësi ato që i interesojnë. Dhe, si rregull, i interesojnë ato gjëra që i shërbejnë pikturës së tij. Por nuk është nga ata piktorë që edhe pikturën ia besojnë vizatimit. Ai e kupton, e ndien, se nga një pikturë e atillë do të krijohej përshtypja e thatësisë dhe manierizmit.

Jo, çfarëdo që të ketë arritur me vizatimin, ai merr kasetën dhe vete e ngulet para natyrës, duke i besuar asaj plotësisht, vetëm asaj, duke mos e ndërruar takimin e drejtpërdrejtë me të me asnjë lloj ndërmjetësie.

Për Mion e bukura është konkrete, reale, ajo ndodhet para syve tanë dhe s'ka kurrfarë nevoje për fantazinë, për ndryshime dhe për shpikje. Por kjo nuk do të thotë se Mioja nuk zgjidhte ose nuk dinte të zgjidhte. Përkundrazi, ai zgjidhte shumë dhe dinte çfarë zgjidhte.

Mioja kompozon shumë mirë, sepse shkon me vetëdije te peizazhi i ri, i zhveshur nga çdo paramendim formal. Ai i nënshtrohet plotësisht, në mënyrë të ndërgjegjshme, asaj që gjen aty, në gjirin e natyrës, pa u munduar asnjëherë ta shtrëngojë natyrën të futet në skema kompozicionale të mësuara më parë. Këtu qëndron edhe shkaku i përshtypjes së të papriturës që bëjnë mjaft kompozime të tij, ndërsa e papritura më e rëndësishme e këtyre peizazheve është vërtetësia e kompozimit, e vendosjes së planeve dhe objekteve. Prandaj edhe i mbante me vete ai ata dy katërkëndëshat prej teli.

* * *

Cilat janë disa nga tiparet e pikturës së Van-gjush Mios? Mund të thuhet se bukuria e peizazheve të tij qëndron në qartësinë e vështrimit të artistit. Me këtë nuk duam të themi se Mioja i pjekur e i formuar kishte arritur t'i flakte tej të gjitha mësimet e shkollave që njohu, dhe të mjedisit ku u formua. Piktura e tij mbetet brenda shijes së kohës së tij, në kuptimin më të saktë të fjalës, dhe nuk gjejmë dot asnjë përpjekje serioze

në veprën e tij që të dëshmojë se piktori donte të dilte në ndonjë farë mënyre nga kufijtë e praktikës së tij, që është edhe praktika e përgjithshme, e mirënjohur e piktorëve realistë të çerekut të parë të shekullit tonë në Evropë.

Mioja nuk shtroi probleme të ndërlikuara dhe as probleme të reja në zgjedhjen e temës, në interpretimin e saj, në ndërtimin e subjektit, të strukturës piktorike, të konvertimit të natyrës në pikturë.

Nga ana tjetër, nuk mund të thuhet se piktura e Mios është ajo e toneve të ndritura optimiste, një pikturë e gëzuar dhe tërë dritë e shkëlqim. Përkundrazi, ajo është një pikturë e qetë, siç ishte vetë ai: i shtruar, pak i ngadalshëm, i sigurt në fjalë dhe në gjeste. Drita e peizazheve të tij është gjithashtu e qetë, e përmbajtur, e shuar.

Mioja pikturon me kafe, me ngjyra të thyera, të neutralizuara në këtë ose atë shkallë. Për të nuk kanë ekzistuar problemet e zhvillimit të paruarur të ngjyrës, probleme të intensifikimit të ndërjegjshëm të saj për hir të shprehjes artistike. Mioja ishte plotësisht i kënaqur me organizimin natyror që gjente, dhe përpiquej t'ia nënshtrohte një disiplinë të caktuar, që të kapej nga syri normal. Ai nuk përpiquej t'iu largohej aspak ngjyrave që gjente te natyra, sikurse nuk përpiquej të zbulonte jehonën e thellë që përmban në vetvete çdo ngjyrë që natyra propozon. Atëherë, ku qëndron vlera e ngjyrave në peizazhet e Mios?

Harmonia kromatike që kërkon dhe arrin Mioja, është harmoni e kërkuar jo në paletë, por në natyrë. Ai e nis punën pasi ka zbuluar një lidhje të caktuar ndërmjet toneve të natyrës. Tërësia e kuadrit që ndërton pastaj, përbëhet prej tonesh, të cilat e arrijnë vërtetësinë kromatike secili më

vete dhe jo nga raporti i këtij toni me tërësinë. Pasuria e nuancave për Mion nuk ka ndonjë rëndësi vendimtare.

Mioja nuk është piktor i ngjyrave të pastra. Këtë ai nuk arrin ta realizojë as në peizazhet e preferuara me ngjyra vjeshte, me ngjyra ku zotërojnë okrat e arta, të gjelbrat e tokës, e kuqja në kafe, të cilat, siç dihet, nuk hyjnë në ngjyrat e pastra.

Hijet te Mioja janë ndërtuar sipas parimit tonal, siç praktikohen përgjithësisht në pikturën tonë. Është mjaft e vështirë të gjesh në pikturën e Mios penelata ngjyre të pastër; të vetmet që arrijmë të gjejmë, janë disa grimca të verdha që «i kanë shpëtuar» te «Studimi» 1956. Te «Vjeshta» e vitit 1938 e verdha nuk guxon të shtyhet më tej nga e verdha napolitane. Hijet nuk janë të tejdukshme, por opake. Në përgjithësi, piktorët tanë punojnë me hije opake.

Mioja nuk është piktor i diellit të fortë. Moti tek ai është i vrenjtur, dielli i zbehtë dhe, të shumtën që ai arrin, është një kthjelltësi pas shiut, pa diell, ose një agim herët. Edhe kur ka diell në tablona të tij, ai është i vrenjtur. Kjo e vërtetë shtrihet mbi gjithë pikturën tonë dhe, natyrisht, përbën mangësi. Dielli i fortë dhe drita e shkëlqyer e natyrës së Shqipërisë, dritë që u bën përshtypje gjithë të huajve që vizitojnë vendin tonë, nuk ka mundur të gjejë zgjidhjen e duhur në laboratorin krijues të piktorëve tanë gjer dhe sot e kësaj dite.

Mion e ka tërhequr më tepër vjeshta nga pranvera, anësi ose parapëlqim ky i njohur dhe karakteristik për piktorët tanë, dhe kjo flet për të kundërtën e pastërtisë së ngjyrave. Dihet që vjeshta nënkupton «ngjyrat e pjekura», okrat, të kuqet terra, terrat vetë, të gjelbrat e tokës, d.m.th., të kundërtat e ngjyrave të pastra.

Sa për atë që Mioja në pikturën e tij nisat ndoshta nga arti popullor, kjo mund të jetë vetëm një dëshirë jona. Karakteri popullor i veprës së Mios fshihet në vetë shpirtin e Mios dhe jo në ndonjë strukturë vizive. Përkundrazi. Po të gjykosh duke u nisur nga analiza gjakftohte e strukturës piktorike, piktura e tij nuk ka të bëjë me temperamentin e shquar të dekoracioneve tona popullore. Piktura e Mios është pjesë e një tradite dhe trashëgimie të caktuar, e asaj tradite që përgatiti piktura e Stamos, e Zajmit, e Kacelit, Reçit, Kodhelit, e motrave Zengo, e Grezdës etj.

* * *

Në pikturën e Mios drita dhe hija janë thelbësore. Ai modelon nëpërmjet dritës dhe hijes ashtu siç pikturon nëpërmjet të ngrohtës dhe të ftohtës. E ndan dritën nga hija qartë, në mënyrë opake, në zona masive.

Në pikturën e Mios nuk gjen dot asnjë hije të tejdukshme. Tejdukshmëria në pikturën e tij ka një kuptim krejt relativ. Ndërtimet e tij janë opake. Madje mund të themi se Mioja është një piktor që nuk ka ndonjë konsideratë të lartë për tejdukshmërinë e ngjyrës. Ngjyrën e kupton të plotë, «të ngjeshur», në çdo pjesë të tablosë, pikëpamje kjo mjaft e përhapur për hir të thjeshtësisë së saj praktike, por që nuk ka ndonjë bazë shkencore.

T'u hedhim një sy trungjeve të drurëve që ai pikturon, nga një kuadër në tjetrin. Ndërmjet dritës, hijes dhe gjysmëhijes, si dhe refleksit, nuk ka asnjë ndryshim cilësor. Ndryshojnë vetëm nuancat e ngjyrës.

Kështu p.sh., në pikturat «Vjeshtë» «Grua

me fëmijë» dhe «Bujku duke lexuar» 1941, piktori ka të bëjë me diell të fortë. Meqenëse detyrohet t'i mbajë parasysh këto fakte, nis dhe i ngarkon degët nga njëra anë me të verdhë napolitane (d.m.th. me okër shumë të zbardhur), e cila nuk ka ndonjë ndryshim cilësor nga kafeja e trungut. Në gjysmëhijet shtrëngohet të shtojë blu, e cila gjithashtu gllabërohet nga kafeja, duke humbur çdo forcë dhe vullnet për të kundërshtuar.

Mungesa e tejdukshmërisë së ngjyrave të Mios zbulohet edhe më qartë në motive me refleks të objekteve në ujë, në pasqyrimin e tyre në ujë. «Ura në Shën Naum», 1941. Ura reflektohet jo sipas ligjeve të vërteta të tejdukshmërisë së ujit, por nëpërmjet po atyre ngjyrave, krejtësisht të njëjta, duke ndërhyrë pa shkathësi me disa penelata që vizatojnë, por nuk pikturojnë asgjë. Kështu, pjesa ku reflektohet ura, të jep më tepër përshtypjen e një tabani pa ujë. Kjo mund të vihet re në të gjitha peizazhet me ujë.

Jo vetëm që është dëshirë e kotë dhe e pakuptimtë ta quash Mion kolorist dhe mjeshtër të ngjyrës, siç mund të ndodhë në ndonjë çast entuziazmi të falshëm, po mund të provohen lehtë çaste të caktuara pasigurie të Mios në ngjyrë. Çaste të tilla nuk e ulin vlerën e veprës së Mios në tërësi, vetëm se provojnë që harmonitë kromatike të tij janë frymëzime të drejtpërdrejta nga realiteti, dhe vetëm kaq. Ato provojnë edhe nga një pikë tjetër se te Mioja nuk duhet të kërkojmë ndërtime të pavarura të një mjeshtri të ngjyrës.

Shkëlqimi i vërtetë i mjeshtërisë piktorike të Mios është drita, drita e arritur në mënyrë krejtësisht empirike, por që piktori ia rrëmbente natyrës me mprehtësinë e jashtëzakonshme të syrit.

Ishte kjo mprehtësi vështrimi që e kthente pamjen reale në art nëpërmjet një ndjeshmërie po kaq të jashtëzakonshme ndaj toneve, shkallëzimeve tonale, ndaj bukurisë së papërsëritshme tonale që paraqet pamja reale e zgjedhur nga ai. Për këtë Mios i mjaftonin plotësisht ngjyrat e ngrohta, të thyera.

* * *

I tillë mbetet Mioja në pikturën tonë.

Në veprën e tij të gjerë mund të gjejmë edhe fjalë e vargje të palidhura mirë me tërësinë, vargje prozaike të regjistruara në çaste rënieje shpirtërore a ftohtësie. Po dielli i fshehtë i shpirtit të tij të mirë përsëri ndriçon dhe ngroh me dritën e tij të qetë një vepër të frymëzuar. Me këmbëngulje dhe pasion shembullor, ky usta korçar i penelit, në dukje tepër i sigurt dhe paksa ironik, por në brendësi mjaft i ndjeshëm dhe çuditërisht delikat, mblodhi gjatë jetës së tij kaq shumë nga drita e qetë dhe ngrohtësia e natyrës shqiptare, nga thjeshtësia dhe përzemërsia e shpirtit të popullit tonë!

MJESHTRI I PIKTURËS ABDURRAHIM BUZA

Abdurrahim Buza, njëri nga personalitetet më origjinale të pikturës sonë, ishte në radhë të parë një tregimtar me kujtesë të mrekullueshme. Ai e kishte lehtë të vizatonte me hollësi gjëra dhe pamje që i kishte parë dikur, në fëmijërinë e tij të largët, si t'i kishte parë dje.

Tematika e veprave të Buzës buron nga vetë jeta e tij. Aty shikojmë mjedise, tipa, qëndrime, gjestikulacione, që janë njohur dhe thithur në mënyrë të pandërgjegjshme që në fëmijëri, me mallin që jep koha dhe largësia. Sepse Buza ishte kosovar.

Nuk është një botë e vogël kjo e Buzës. Kujtesa e tij, me forcën e përfytyrimit, arriti të ringjallte një botë shqiptare të pasur. Duke parë skicat e tij të panumërta — dora nuk i pushonte, si të ishte një organizëm që merr frymë — bindesh se këto kompozime me luftëtarë, beteja, me jetën e fshatit, të shtëpive, të grave e të foshnjave, me kafshët, pajimet, nuk mund të jepeshin më mirë sesa nga dora e këtij artisti.

Është një larmi që rrjedh prej fëmijërisë, nga kujtimet për trimat e Bacë Bajramit, për të

mëdhenjtë e shtëpisë, me në ballë të oxhakut trimin, të rëndin, por edhe hokatarin, të lëkundurin.

Ai na bën të kujtojmë diçka nga mjediset e fshatit, këngën mëngjesore të tundësit me aromën e gjalpës të freskët, diçka nga vështrimi i drithëruar i nënës në netët e errëta të frikshme të dimrit, jehonën e dasmorëve të krisur tek turren në garat e tyre plot bujë dhe zhurmë, më kuajt e bardhë, të lehtë e të shpejtë, nën klithmat e gëzuar të maliherëve, diçka nga turpi i ëmbël i nuses së re kosovare me zigomatikë të plotë dhe me qëndrim të respektuar, diçka nga vezullimi krenar i syve të trimit tek zbret shkallët e kullës me dyfekun e hedhur krahëve, në një skorçio monumentale të kokës, krenarinë plot elegancë të Shote Galicës, trimat e çartun.

Para syve tanë ai kompozon tërë një panair shqiptar të ngjyrshëm, fshatarë të largët, njerëz të sigurt në truallin e tyre, hallëxhinj, të këputur, por përherë shqiptarë. Buza është një piktor që ringjall para nesh përfytyrimin e shekujve kur Shqipëria lidhej me Lindjen nëpërmjet udhëve, karvaneve, qilimave, sepeteve, veshjeve, stolive, pazareve; por mjafton prania e njeriut në tablonë e tij, që të gjallërohet aty një shpirt rrënjësisht shqiptar.

Te piktura e Buzës njeriu shikon kombin tonë të shpëtuar nga valangat e një shkëlqejë orientale, dhe kjo i jep vetë aktit të soditjes dramacitet dhe mallëngjim. Spektatori ndien te ky piktor atë që mund të ketë ndier katundari i thjeshtë shqiptar kur doli më në fund «në selamet»: një triumf të shpirtit shqiptar mbi çdo peshë të huaj. Dhe të gjitha këto janë të shprehura me një thjeshtësi që të bën përshtypje.

«Kur vizatoj malësorët, vizatoj trimninë».

«Rafaeli e të tjerë i banin të bukra madonat, se dojshin që, kur t'shkojshin njerëzit, t'i pëlenin, t'i adhuronin. Një madonë të shëmtuet kurrkush nuk do të shkonte me e pa».

«Figura e njeriut nuk ka nevojë vetëm për kolorit, por për poezinë!»

«Banc njeriun njeri... Kur asht në luftë, tjetër fytyrë ka, kur asht në punë, tjetër».

(Bisedë me A. Buzën).

Tematika e re e realitetit socialist të Shqipërisë përbën një vazhdimësi organike në talentin e Buzës. Në mënyrën e tij të qetë dhe pa bujë ai zbulon me thjeshtësi poezinë e viteve të para të Çlirimit, portretet e partizanëve të thjeshtë — çlirimtarë të Tiranës, të heronjve të revolucionit popullor, tiparet e shtrenjta rinore të Komandantit. Ai kthehet sërishmi te flakët e betejave partizane, te reflekset e përgjaktës të barrikadave në sheshin «Skënderbej», e edhe më prapa, te masakra fashiste e 4 shkurtit 1944. Dhe kudo është i pranishëm me kasetën e tij, kur «Vullnetarët e kombinatit» hedhin kazmat e para në themelet e industrisë sonë tekstile, kur nisin hidrocentralet dhe ngrihen digat e dritës, kur thahen kënetat dhe bëhet bonifikimi, kur hidhen shinat dhe digjet kanuni i zi, kur vajza e mbyllur e malësisë zbret në qytet dhe i ndritin sytë në auditorët e universitetit të parë shqiptar, nga drita e shkencës dhe e diturisë. Në malësitë e «Mujit dhe të Halilit» hyn drita e qytetërimit, drita e socializmit. Në shtëpitë e reja moderne, që u ndërtuan mbi themelet e kullave të shembura, dhe në vatrat e

kulturës hynë radioja dhe televizori, kumbon fjala e Partisë dhe e Enver Hoxhës, fjala e marksizëm-leninizmit fitimtar. Fëmijët e së sotmes, që Buza i pikturon përherë me faqe të kuqe si pjeshka dhe me buzët-qershë, hidhen dhe lodrojnë me qengjat borëbardhë. Bariu i gëzuar ka lënë për një çast fyellin, se në radiotranzistorin e tij Tirana transmeton një prelud të Shopenit. Dhe vetë natyra sikur është zgjuar nga një dritë e re aty ku pishat e Divjakës shpërthejnë kurora të reja ngjyrë smeraldi në qiellin e artë të bregut të ngrohtë myzeqar.

* * *

Abdurrahim Buza ishte i afruar dhe i thjeshtë, sikurse mbetet e thjeshtë përherë dhe e kuptueshme piktura e tij.

Gjëja e parë që të bën përshtypje në tërë krijimtarinë e tij, është fryma rinore e piktorit të moshuar me shpirt djaloshar, të dashuruar me njerëzit, me jetën, me artin. Vizatimet dhe pikturat e tij i shquan optimizmi dhe humori dashamirës. Duke mbetur përherë artist i rrallë, Buza u drejtohej zemrave me gjuhën e sinqertë të artit të vërtetë. Në goftë se thuhet që jeta e artistit të vërtetë dhe ajo e popullit të tij janë një simbiozë e pambarim, një nga shprehjet e kësaj së vërtete e gjejmë në jetën dhe punën krijuese të Abdurrahim Buzës.

Nuk do të gabonim po të thoshim — dhe sidomos në dritën e gamës së larme të personaliteteve të sotme të pikturës dhe artit tonë — që Buza është bërë klasik.

Buza është shembull i artistit që ka punuar përherë për cilësinë. Me kërkime të pandërprera,

me durim të veçantë, arriti ai të bëjë në sipërfaqe të vogla zbulime të mëdha. Ishte një artist plot vitalitet, artist i të papriturave dhe i shkullmeve të vërteta krijuese. Që në fillimet e para ai ndoqi me besnikëri frymëzimin e tij nga populli. Në këtë mënyrë, shumë shpejt arriti t'i afrohet shikuesit me personalitetin e tij të veçantë.

* * *

«Mjeshtëria asht me e lanë të freskët pikturën. Aty ku s'duhet, nuk e prek ma! Artisti ka forcën e vizionit!»

«Ticiani i shkruante një mikut të vet një letër kur ishte 86 vjeç: «Më vjen keq me vdekë, se njitash kam fillue me e kuptue artin. . .»

(Bisedë me A. Buzën)

Abdurrahim Buza jetoi tërë jetën në harmoni me vizionin e tij artistik. Në shikim të parë ai dukej i druajtur, por, kush e njihte nga afër, bindej shpejt për besimin që kishte në vetvete dhe në artin e tij, besim që është tipar i origjinaliteteve të lindura dhe nuk ka të bëjë me vetëbesimin e mjerë të mediokrit. Kjo i dha mundësi Abdurrahim Buzës që të mos i merrte parasysh shijet e ndryshme vetjake dhe ta shpëtonte natyrën e tij nga ndikimet dhe ndërhyrjet e pavend. Sepse ka pasur edhe ndër kolegët e tij njerëz të artit, që e kanë pasë parë për një kohë të gjatë si një dukuri të rastit dhe të pajustificuar.

Ndër veprat e piktorit ndodhet edhe një autoportret i vitit 1953. Buza e ka bërë nën presionin e disa shokëve, të cilët qenë të bindur se në këtë mënyrë niseshin nga pozitat e «realizmit». Për ne sot ata janë nisur thjesht nga pozitat e jokoloriz-

mit. Duke mos pasur në brendësinë e tyre burime ngjyre të forcës së Buzës, ose, më saktë, duke mos mundur të zbulojnë në realitetin objektiv një fuqi shprehëse më të madhe të ngjyrës, ata çuditëshin me pikturën përherë intensive të tij dhe kërkonin me ngulm ta shikonin edhe atë në përmasat e tyre. Vërtet që kjo pikturë e Abdurrahim Buzës bie në sy menjëherë mes shoqeve të saj të mëparshme dhe të mëvonshme, dhe nuk ka të bëjë me ndjeshmërinë e Buzës. Nuk dimë se në ç'gjendje e pikturoi ai këtë shmangie të krijimtarisë së tij, që një sfidë, apo një lëkundje? Por, ashtu si në Itali, djaloshi i ardhur nga një botë e prapambetur, i bëri ballë ndikimit të bashkëstudentëve dhe shpëtoi mënyrën e tij origjinale, edhe këtë radhë ky nuk qe veçse një episod, që e bindi edhe më tepër për pikturën e tij.

Të gjithë janë të zotë të hedhin ngjyra të forta, të pakontrolluara përmbi pëlhurë, qoftë edhe duke pandehur se po dridhen nga emocionet. Tek ai ekuilibër i dëshiruar, ku ngjyra arrin masën e ndjenjës, artistët arrijnë vetëm pas një kohe të gjatë vëzhgimi të kujdesshëm të realitetit, ose nuk arrijnë kurrë, duke mbetur skllëvër të një keqkuptimi, që i ka rrënjët në mungesën e talentit dhe të inteligjencës. Abdurrahim Buza e ka pasur një ekuilibër të tillë, gjithmonë e prej natyre. Kjo gjë duket qartë në gjithë krijimtarinë e tij.

* * *

«Në fillim fare mua më banin përshtypje kristallet, gurët me ngjyra të unazave, kapakët preqelqi me ngjyra të bukura; i shihja ato kundrejt diellit dhe kënaqesha. Ato ngjyra u përpoqa t'i nxjerr në pikturë.

Një ditë, në Akademinë e Arteve në Firence zura miqësi me një italian. Njëherë ai, si shok, ma mori tavalocën dhe filloi të më mësojë se si vihen ngjyrat. Për këtë ai filloi të punojë te piktura ime. Pas një ore vjen profesori, i pa të gjithë; kur vjen tek unë, sa e shih punën time, vrenjtet, vete tek ai studenti, se e kuptoi dora e kujt qe. E shau, e bani qepaze dhe pastaj iku i zemruem, duke e quajtur fajtor. Gjer atëherë nuk i kisha pasë pa punët e tyre, që të mos kujtonin se po i kopjoj. Profesori më shpjegoi se tek unë ai shihte ngjyra. Ata nuk kishin ngjyra, ua humbshin atë kristalin ngjyrave, i përzijshtin, i banin pis me të zezë. Ua humbshin ngjyrat...»

(Bisedë me A. Buzën).

Buza është një artist që ka ruajtur spontaneitetin dhe natyrshmërinë e zhvillimit të tij harmonik. Shumë shpejt tërhoqi vëmendjen dhe u imponua me personalitetin e tij të veçantë. Ka kohë që asnjëri nuk çuditet nga shprehjet «të vizatosh si Buza», ose «të pikturosh si Buza».

Vizioni i tij ka diçka groteske, groteske në mënyrë fëmijërore. Te shumë nga figurat dhe ndërtimet e tij ndiejmë çudinë dhe dëlirësinë e vështrimit të jetës. Ai di të jetë i guximshëm, pa u bërë kurrë i çuditshëm, di të të rrëmbejë, pa të hutuar e pa të trullësuar.

Me thjeshtësinë e mjeshtrit popullor dhe pa u kthyer aspak nga shembulli klasik i artit, Buza ka shfrytëzuar në mënyrë origjinale elemente të teknikës së klasikëve.

Mjeti i tij i preferuar mbetet ngjyra. Sapo fillon të modelojë volumet dhe hapësirat me penelata të lira, të pakushtëzuara prej konturesh e vizatimi të hollësishëm paraprak, krahu i tij fiton

forcë, fantazia i merr fletë. Tiparet e shquara të këtij piktori lidhen shumë me vështrimin e tij prej koloristi. Originaliteti i këtij vështrimi dallohet që në punët e tij të rinisë. Ndjeshmëria e veçantë ndaj ngjyrës, e cila është ndoshta cilësia kryesore e tij, e udhëhoqi më tej këtë shikim, zbuloi teknikën dhe përcaktoi tiparet stilistike origjinale të pikturës së tij. Ndaj është e kuptueshme që në sferën e ngjyrës përvoja e Buzës përbën një kapitull të veçantë në historinë tonë të artit të realizmit socialist.

Natyra piktorike e përfytyrimit të Buzës nuk ka asgjë të përbashkët me atë të një piktori dekorator. Ndonëse ka punuar dhe ka krijuar vepra të rëndësishme të pikturës së aplikuar në nivel të denjë për të, vështrimi koloristik i tij ka mbetur ai i piktorit të kavaletit. Modelimi i Buzës mbetet vëllimor me kalime të njëpasnjëshme plastike dhe koloristike, i mbështetur pjesërisht në teknikën e mjeshtrave të vjetër, të së qartës mbi të errtën, d.m.th. i gdhendjes së figurës dhe vëllimeve që dalin nga thellësia.

Historia e gjatë e pikturës realiste dhe klasike të kavaletit dhe ajo e pikturës klasike në përgjithësi japin mënyra pafundësisht të larmishme të modelimit nëpërmjet ngjyrës. Duke u nisur nga kriteri i rolit që luan ngjyra në tërësinë e veprës, mund të dallojmë dy tipa piktorësh: piktorë, të cilët ngjyrën nuk e kanë kryesore, që kënaqen me një harmoni të thjeshtë, të përpunuar sipas kriteresh të trashëguara nga tradita, të mirënjohura në kohën e tyre, ose të marra drejtpërdrejt nga natyra, këta ia lënë përparësinë vizatimit, d.m.th. modelimit plastik, tonal dhe linear. Të tjerë piktorë, të tipit të dytë, e vënë ngjyrën në plan të parë për nga rëndësia dhe jo vetëm që e ndërtojnë tablonë sipas një akordi zotërues, por edhe

e pastrojnë gjuhën e saj gjer në shkallën më të lartë, duke shfrytëzuar të gjitha mundësitë muzikore të saj. Është e padobishme të polemizojnë se kush qëndron më lart, «Xhokonda» e ndërtuar mbi poezinë gjeniale të «sfumatos» së toneve të Leonardos, apo «Klaudis Civilis», që Rembrandti e ka ngritur krejtësisht mbi çudinë e së verdhës së artë. Megjithatë, koloristët kanë favorin të jenë më të rrallë.

Për Buzën mund të thuhet se «mendon me ngjyra», sikurse poetët e mirë që «mendojnë me figura». Këto ngjyra nuk janë kopjuar nga realiteti, por frymëzuar nga ai, janë ngjyrat e realitetit të interpretuara me guxim dhe mjeshhtëri nga artisti realist. Në interpretimin artistik të ngjyrave vepron i njëjti ligj i realizmit, që i ka shërbyer mjeshtrit Paskali për të dhënë në forma vëllimore të interpretuara madhësitë epike dhe pasionin e vrullshëm burrëror në portretin e Kastriotit. Gjuha e mjeshtrave është gjuhë e pasioneve të mëdha dhe mjetet e tyre shprehëse janë gjithashtu interpretime të guximshme dhe të fuqishme të së vërtetës së përditshme. Ekuilibri i rëndomatë natyror nuk mjafton për një artist të shkallës së Buzës, ndaj ai, duke shtuar forcën shprehëse të ngjyrës, arrin në një ekuilibër të ri, më të lartë, duke e ngritur kështu të vërtetën e përditshme në të vërtetë artistike.

Ndihmesa e Buzës në pikturën tonë është veçanërisht e shquar edhe për interpretimin e fuqishëm realist të ngjyrës. Vitet nuk ia turbulluan e nuk ia zbehën vështrimin, ai mbeti i pastër, i pandikuar, i mprehtë deri në fund. Ekuilibret e tij koloristike, si edhe zhvillimet e ngjyrës, brenda çdo kuadri janë përherë zbulime dhe asnjëherë balancime të fjetura e asnjëherë.

Buza nuk e sakrifikon asnjëherë gjallërinë je-

tësore të ngjyrës për hir të ndonjë harmonie të sprovuar ose përshtypjeje kalimtare. Në këtë pikë ai u ngjan mjeshtrave tanë popullorë, të cilët, me intuitën gjeniale të artistit spontan, kanë mundur të ndërtojnë ansamble të vogla mrekullie të ngjyrave të freskëta e tingëlluese.

Organizimi i ngjyrës te Buza buron nga frymëzimi i mirëfilltë dhe i drejtpërdrejtë. Larmia e jashtëzakonshme e gamave flet për gjallërinë e shumanshme të lidhjeve të tij me realitetin, me jetën dhe për pasurinë e veçantë të mbresave të tij. Ndaj është e pamundur të nxjerrësh nga Buza rregulla të marrëdhënieve të ngjyrës, ose të hartosh nga piktura e tij ndonjë kod ngjyrash.

Abdurrahim Buza e shikon gjallërinë e ngjyrës si një çështje themelore të shprehjes artistike, si përqendrim të forcës jetësore në shkallën më të lartë. Edhe në qoftë se në skicime të shpejta të rastit mund të gjejmë lëshime ndaj kompozimit, psikologjisë, vizatimit, të tilla nuk do të mund të gjejmë kurrë në ngjyrë. Gjallëria jetësore e ngjyrave të Buzës është po aq e garantuar, sa edhe fryma kombëtare e pikturës së tij.

Për këtë kolorizëm origjinal të vështrimit të tij dhe për të gjitha tiparet e tjera kryesore që e karakterizojnë pikturën e tij, mund të thuhet se, sa herë që do të na duhet të kërkojmë thellë në burimet e frymës kombëtare të artit shqiptar, do të gjejmë aty edhe Abdurrahim Buzën.

NE PËRMASA NJERËZORE

Duke i parë me vëmendje skulpturat e Artistit të Popullit Kristaq Rama, të bien në sy tipare që e dallojnë dhe që janë ruajtur te vepra e tij gjatë viteve. Para së gjithash ai punon për individualizimin e personazheve, nëpërmjet të cilëve dëshiron të shprehë idetë dhe mendimet e kohës. Ky tipar i tij organik shpjegon dhe atë vend të rëndësishëm që zë portreti në tërësinë e veprës së tij. Tipari tjetër që të bën përshtypje te ky autor është këmbëngulja për ta realizuar idenë me një teknikë sa më të saktë. Ndjenja e së përkryerës e ka shoqëruar teknikën e tij të modelimit thuajse si një ide fikse që në fillim. Së treti, në ndërtimet e tij plastike tridimensionale, krahas thellësisë, densitetit plastik dhe fakturës piktorike, ndihet përherë kujdesi për linjën, ndjenja e linjës, zëri i saj i tërthortë.

Është e natyrshme të mendohet se një kërkesë e theksuar dhe e vazhduar ndaj teknikës së të përkryerës mund ta çonte artistin drejt thartësisë, uniformitetit, në uljen e interesit ndaj jetës së gjallë dhe larmisë së saj. Kjo s'ka ndodhur me Kristaq Ramën. Atij nuk i ka humbur kureshtja ndaj portretit. Jo të gjithë njerëzit mund të krenohen se janë të bukur fizikisht, por, pa dyshim,

që të gjithë kanë vënë re se janë të ndryshëm. Një cilësi e tillë natyrore përbën një fushë të paanë për eksplorimet skulpturore dhe plastike. Pasioni dhe tërheqja drejt portretit ka shërbyer si një fushë ndihmëse elektromagnetike, që e ka ruajtur ndjeshmërinë plastike të Kristaq Ramës nga ai adaptim i shmangshëm që pëson një autor kur merret për një kohë të gjatë me përmasat e mëdha të skulpturës monumentale, e cila ka epërsitë e saj të një lloji tjetër. Më 1963 ai realizon bustin e Dalip Tabakut, ku për hir të ngjashmërisë dhe të karakterit lë mënjanë çdo stilizim të mundshëm. Më 1966 përurohet në Krutje të Lushnjës një grup skulpturor i realizuar nga skulptori në përvjetorin e formimit të së parës kooperativë bujqësore në vendin tonë. Figurat e myzeqarëve janë trajtuar aty me thjeshtësi dhe përzemërsi. Më 1967 realizohet prej tij busti i Ndrec Ndue Gjokës në Rrëshen. Një model krejt i ndryshëm nga ato që pati trajtuar deri atëherë, një malësor i ri me supet thujse të ngushta, por që spikat me zgjuarsinë dhe forcën e karakterit. Thjeshtësia e heroit dhe thjeshtësia me të cilën është interpretuar ai janë prekëse.

Më 1977 gjejmë të realizuar bustin e militantit të shquar komunist Ali Kelmendit dhe figurën heroike të «Guerilasit» të vendosur në Korçë. Te portreti i parë interpretimi artistik dhe kujdesi i madh për modelimin e përpiktë nuk e ka penguar skulptorin për të hyrë tërësisht në karakterin e modelit. Buzët e holla të shtrënguara fort, shprehje e vullnetit të papërkulur, hunda pak e varur dhe burrërore; asgjë nuk mbulohet dhe as zbulohet. «Guerilasi», i nisur nga pamja e vërtetë e heroit Midhi Kostani, është një figurë dinamike me një portret shumë të bukur. Bukuria e veçantë e tij qëndron jo në tiparet e zgjedhura

ideale, ose në manipulimin e tyre sipas ndonjë modeli të përfytyruar, por në atë njohje të vërtetë të tipave korçarë të arritur me mprehtësinë e vëzhgimit. Skulptori qëndroi disa vjet në Korçë dhe punoi atje. Portreti i guerilasit mund të themi se është tipizuar me zotësi, duke studiuar modele vendas, tiparet karakteristike të të cilëve nuk mund t'i ngatërrosh me tipat e krahinave të tjera të Shqipërisë.

Skulptura, sikurse tërë arti, nëpërmjet ekulvalencash artistike, arrin të shprehë çaste të ndryshme të jetës njerëzore. Arti është në gjendje të shprehë me forcë të barabartë si gëzimin, ashtu dhe hidhërimin, fitoren dhe shpirtin kryengritës, trishtimin, rënien, keqardhjen, dëshpërimin, shpresën, dashurinë, urrejtjen. Për të gjitha këto arti ka gjetur gjuhë të përshtatshme realiste, se të gjitha janë ndjenja njerëzore.

Kur e bëjmë një luftëtar si shkëmb, nuk e bëjmë për hir të zakonit, por sepse duam të tregojmë me këtë që ai luftëtar ka qenë i fortë e i pamposhtur, se edhe ne krenohemi me këto cilësi të larta njerëzore që ka pasur ai. Po kur e vizatojmë këtë luftëtar që kthehet nga lufta, përmbi djepin ku fle i biri i tij i vogël, që ai e sheh për herë të parë, dhe pranë tij vështrimin e mallëngjyer të nuses së tij të re, këtë luftëtar nuk do ta bëjmë përsëri si shkëmb e si hekur.

Në këtë kuptim, arritjet më të mira të artit tonë të realizimit socialist dhe vepra e artistëve të shquar si Kristaq Rama mund të shërbejnë edhe si shembull pozitiv i luftës që duhet bërë kundër qëndrimit skematik, kundër trajtimeve të thata, artificiale. Duke parë portretin e «Pianistes» të Kristaq Ramës, të ekspozuar më 1983, të bën përshtypje pikërisht që e ka tërhequr autorin te kjo artiste e re jo bukuria fizike, por bukuria dhe pa-

suria shpirtërore e saj. E qetë, e përqendruar, ajo thua jse ka humbur në atë zhvillim thellësisht njerëzor që transmetojnë tingujt e tastierës. Autori, pa kërkuar aspak të na imponohet me mjetet e tij, na detyron të përqendrohemi te kryesorja — njeriu.

Kur flet për veprën e Kristaq Ramës, mund të lësh mënjanë veprat e rëndësishme monumentale ku ai është bashkautor me skulptorët e popullit Shaban Hadëri dhe Muntaz Dhrami, si një kapitull tjetër që meriton studim të veçantë, por nuk mund të lësh «Shote Galicën». Kjo vepër është bërë si shembulli më i pëlqyer dhe më i plotë i gjithçkaje më të mirë që ka dalë nga dalta e tij, ndonëse vetë ideja që të kërkojmë të gjejmë në një vepër të vetme të cilido qoftë nga artistët «cilësitë më të mira» të përqendruara aty, është jashtë natyrës së krijimtarisë artistike. Por është e vërtetë se te «Shote Galica» dalin në pah disa nga karakteristikat që shënuam që në fillim, dhe që e dallojnë individualitetin e tij artistik. Te kjo vepër e skulptorit gjejmë, më tepër se te ndonjë tjetër, atë vazhdimësi të traditave më të mira të skulpturës sonë, të frymës epike dhe të zbulimit nëpërmjet gjuhës së tërthortë të linjës së kësaj force epike. Te «Shote Galica» e Kristaq Ramës gjejmë atë identifikim të heroit me imazhin artistik që e gjejmë edhe, p.sh., te «Skënderbeu» i Paskalit, te «Mic Sokoli» i Sali Shijakut, te «Liri Gero» e Muntaz Dhramit, te «Isa Boletini» i Shaban Hadërit, «Haxhi Qamili» i Myrteza Fushekatit.

Në veprat më të arritura të tij, Kristaq Rama ia ka dalë ta shprehë veten plotësisht me tiparet më të mira të frymëzimit të tij. Vlerat e skulpturës së tij janë tipare që burojnë në mënyrë organike nga individualizimi i personazheve. Kë-

shtu, në qoftë se «Malësori», 1957, ka rënë në mendime, dhe këtë e shpreh jo vetëm me qëndrimin e tij, por edhe me atë gërshetim linjash të ndërthurura të kokës, të qafës, të veshjes, si dhe me fakturën, kjo fakturë vjen e bëhet me kohë një element i fuqishëm shprehës. Te «Sulejman Vokshi» (1978) shprehet forca burrërore e patriotit të shquar kosovar, te «Haxhi Qamili» (1979) — ndjenja e revoltës dhe, në të dyja, modelimi, faktura, vendosja, veçanërisht e efektshme te busti i dytë i figurës dhe i aksesoreve, janë në shërbim të një individualizmi shprehës.

Ka raste jo të pakta kur në kompozimin e figurës të Kristaq Rama bie në sy përpjekja për raporte dinamike veçanërisht të efektshme ndërmjet pedestalit dhe bustit, ndërmjet aksesoreve dhe figurës, prerje të llogaritura për një efekt të caktuar. Ka raste kur një efekt i tillë arrihet vërtet, por, në përgjithësi, jemi të mendimit se ndërhyrje të tilla nuk ia vlejné, kur arrihen me sakrificë të mëdha. Jo vetëm kaq, por nganjëherë ato tingëllojnë të jashtme, si p.sh. te busti i dëshmorit Gjikë Kuçali.

Ka raste kur vepra e Kristaq Ramës dëmtohet nga forca e ndikimeve anësore të skematizmit, nga inercia e përfytyrimeve të trashëguara. Kështu, në punë si «Metalurgu», statujë në përmasa të mëdha, ndërtimi, duke filluar që nga lëvizja karakteristike, për gjerësisht e shfrytëzuar si nga piktura, ashtu dhe nga skulptura, nuk sjell asgjë të re. Ndoshta është pikërisht skulptura monumentale, e praktikuar për një kohë të gjatë, e cila, krahas pasurimit me mjete të fuqishme të shprehjes, i ndikon nganjëherë autorët edhe me ca shprehje që nuk janë pozitive, sepse burojnë nga ato efekte të lira, krejt të jashtme dhe të pavlera, ku ajo vetë, skulptura jonë monumentale, ka rënë

disa herë. Një nga këto efekte është gjigantomania.

Dy veprat e fundit të Kristaq Ramës, në ekspozitën kombëtare të vitit 1986, flasin për një shkallë të re pjekurie të veprës së tij. Njëra është busti i shokut Enver dhe tjetra, një kokë fëmije veshllapush e skalitur në gur, vepër mjaft simpatike.

Busti i shokut Enver është gdhendur në dru. Cfarë e dallon atë? Jo thjesht ngjashmëria, por sepse karakteri i udhëheqësit është dhënë me forcë shprehëse dhe me daltë energjike. Në këtë pikë ajo rivalizon me sukses me portretin e mirënjohur, të realizuar vite më parë nga Paskali, ndonëse te mjeshtri i vjetër i skulpturës sonë nuk ekziston ai dualitet ndërmjet së përgjithshmes djaloshare dhe detajeve të pleqërisë, që bie në sy te portreti i Ramës. Paskali, me taktin e tij të mirënjohur estetik, kishte arritur të jepte një harmoni të plotë fizike, ndërsa harmonia që realizon Rama është më tepër psikologjike, shpirtërore.

INTEGRIMI LIRIKO-EPIK I DRITËS

Kur Vilson Kilica ekspozoi tablonë e tij të parë «Këngë në mbrëmje» më 1959, ajo bëri përshtypje si një zhvillim i ri në pikturën tonë të realizmit socialist.

Më 1960, në ekspozitën vjetore të arteve figurative, hapur në ndërtesën pranë Teatrit Popullor, «Portreti i punëtorit» i Vilson Kilicës tërhoqi sërishmi vëmendjen e publikut tonë. Një punëtor i ri që kthehet nga puna, me xhaketen hedhur në njërin sup dhe cigaren në dorën tjetër, në një qëndrim të lirë e vështrim të drejtpërdrejtë, që shpreh thjeshtësi dhe besim. Prerja e thjeshtë dhe shprehëse, pikturimi energjik. Duhet thënë se veprat e periudhës së parë të krijimtarisë së Vilson Kilicës mund të duken me më pak dritë. Por vetë fakti i qenësisë së etapave që dallohen qartë në krijimtarinë e një autori, vërteton seriozitetin e ecjes së tij.

Si tabloja «Këngë në mbrëmje», ashtu edhe «Portret i skulptorit», «Portreti i punëtorit», «Balerina» etj, janë pikturuar me tone të mesme, pa shkëlqime të dritës dhe pa hije të rënda, në një orkestrim të ndjeshëm dhe të pasur, të disiplinuar.

«Këngë në mbrëmje». Vetë titulli e shpreh subjektin poetik të kësaj tabloje të parë, pas diplomës, të piktorit të ri. Pas betejës së egër fitimtare, partizanët janë mbledhur bashkë dhe ia nisin shtruar një kënge, këngës së heroizmit e të besimit të zjarrtë në fitoren përfundimtare, këngës së pikëllimit për trimat që ranë. Pikëllimi kthehet në urrejtje për armikun dhe në vendosmëri. Asgjë nuk del jashtë tonit të përgjithshëm, të rëndë, të përmbajtur, të fuqishëm. Forca është më tepër e brendshme, shkëlqimi dhe pompoziteti janë lënë mënjanë. Ngjyra i përgjigjet plotësisht këtij përqendrimi emocional, duke e fshehur fuqinë e saj nën një pamje të qetë e të nënshtruar. Kafetë që anojnë nga vjollcat, okrat që kufizohen me vjollcat, oranzhi i druajtur nën pushtetin e okrës të kujton një akord të largët me violetin e shuar. Gjithçka zhvillohet rreth këtij violeti, gjer vetë drita që rreh butë fytyrat, trupat, shoqërimet e tyre, tretet në këtë muzikë të qetë, të përmalluar. Kujtimi mbetet përjetësisht i gjallë për vëllanë e rënë, për heroin e pavdekshëm. Është një pikturë e forcës së përmbajtur, e krenarisë së heshtur, e mallit për të rënë.

Në vlerësimin e një pikturë nuk është shkalla e ndriçimit të saj ajo që vendos. Dhe as që është nevoja të biem në vlerësime vulgare si ato që e ndajnë pikturën tonë ose krijimtarinë e një autori në pikturën e Paraçlirimit dhe atë të Pasçlirimit, si «pikturë e errët» dhe «pikturë me dritë». Rembrandti i madh e humbi kredinë në kohën e tij ngaqë bënte piktura «të errëta». Përmbajtja e ngrirë dhe zymtësisht e trishtuar e ikonave dhe e pikturës mesjetare servirej në ngjyra intensive, të gjalla, në sfonde dhe kurora që rrezatonin ardiellor. Beteja e zjarrtë e Uçelos në «Shën Romano» është pikturuar në një mjedis kafe të

errët, me kuaj kafe e të kuq, dhe është megjithatë e një dekoracioni shembullor. Buzëqeshja enigmatike e «Mona Lizës» del si një mrekulli nga thellësitë e errëta dhe ëndërruese të pikturës së Leonardo da Vincit. «Dollibashi» i Jordansit, e mbushur me harenë e zhurmshme të një gostie, u pikturua me tone të errëta dhe me fare pak volume të ndriçuara. «Pranvera» e Grigoreskut, në Galerinë tonë të Arteve, ka vetëm një vatër të kufizuar, ku drita e shuar bie e qetë dhe e kufizuar. «Gratë algjeriane», kjo kryevepër e Dëlakruasë, që nuk ka punë me dramën, u pikturua mjeshtërisht në tone të rënda.

Për pikturën tonë askush nuk mendon se «Bajram Currit» të Zajmit nuk i mjafton drita, se «Pazari i Tiranës» i Stamos nuk ka dritë, se «Ndërimi i turnit» i Shijakut është mbuluar nga errësira. Shumë nga piktorët tanë parapëlqejnë ndriçimin e qetë, kur subjekti nuk kërkon aktivizimin e domosdoshëm të tij. Por, duke folur në mënyrë krahasuese, mund të thuhet se Zef Shoshi pikturon me dritë më të qetë nga Sali Shijaku, Kolë Idromenoja pikturon me dritë më të thyer nga Abdurrahim Buza, Foto Stamoja pikturon me dritë më diellore nga Guri Madhi etj. Natyra e vërtetë e vështrimit të Vilson Kilicës është drita e thyer, e qetë, ashtu siç është edhe ngjyra e plotë, pak e shuar, që i përgjigjet temperamentit të tij të butë.

Tabloja kompozicionale përbën arkitekturën e programuar të krijimtarisë së angazhuar të Vilson Kilicës. Hovi që mori zhvillimi i kësaj gjinie në pikturën tonë të realizmit socialist, është i po asaj kohe kur realizohen edhe disa nga veprat më të shquara të Vilson Kilicës, si «Brigadierët», «Shoku Enver Hoxha», «Gjyqi i Sinjës», «Me shpatë mprehur», «U kthefsh me lirinë», «Kur

gdhiu 8 Nëntori» etj. Përqendrimi i ndërgjegjshëm dhe angazhimi për të pasqyruar në tablotë e tij kompozicionale temat e mëdha të kohës janë një fakt që flet për ndihmesën e rëndësishme që ka dhënë ai në këtë fushë të artit. Nga ana tjetër, figura e punëtorit, si hero qendror i epokës së ndërtimit socialist, zë një vend të nderuar në kompozicionet piktorike të Vilson Kilicës, krahas imazhit heroik të partizanit dhe të militantit komunist. Me dashuri të veçantë dhe respekt të thellë ka trajtuar artisti figurën e shokut Enver Hoxha, si në ditët e stuhishme të themelimit të Partisë dhe të organizimit e të drejtimit të luftës për liri, ashtu edhe në vitet e ndërtimit socialist.

«Punëtorët» dhe «Dhjetor 1967» janë dy tablo të rëndësishme për konsolidimin e mëtejshëm të pikturës së Kilicës. Tabloja e parë, «Punëtorët», trajton idenë e rolit pararojë që merr përsipëria jonë punëtore në revolucionin tekniko-shkencor, duke i vënë gjoksin jo vetëm prodhimit, por edhe shkencës, përparimit teknik. Kompozimi i saj është mjaft kompleks, i gërshetuar, i pasur me momente psikologjike. Personazhet nuk janë modele aksidentale, por karaktere të rinjve tanë në përgjithësi. Pasuria e mendimit gjen shprehjen e saj në pasurinë grafike dhe piktorike.

«Dhjetor 1967» trajton një motiv nga heroizmi masiv i punës me goditje të përqendruar që u bë në zonat e dëmtuara nga tërmeti. Ajo përshkohet e tëra nga tensioni i punës heroike dhe pa bujë në këtë mjedis të ngrirë nga acari. Sikurse në tërë pikturën e Vilson Kilicës, ashtu dhe në këtë tablo, ngjyra është e integruar në tonin. Përherë është vënë re në historinë e zhvillimeve të gjithanshme të pikturës realiste fenomeni i integritit të tonit në ngjyrë dhe të ngjyrës në tonin.

Në të vërtetë piktura tonale që përdorin shumë nga piktorët tanë sot, e ka zanafillën që nga koha e Korosë, e Kurbesë dhe Silvestro Legës me shokë. Piktorët u çliruan atëherë nga ai shërbim i posaçëm që i duhej bërë ngjyrës.

Integrimi i ngjyrës mund të shoqërohet ose jo nga integrimi i dritës. Për pikturën e Vilson Kilicës kjo është një e vërtetë thelbësore e modelimit, burim force dhe energjie. Drita e integruar është mjeti i vërtetë i tij.

Vilson Kilica ka mundur të ruajë një vazhdimësi organike në krijimtarinë e tij, duke e zhvilluar dhe duke e pasuruar artin e tij. Nuk është pikturë e kontrasteve të rrepta, e ndriçimeve të papritura, e fakturave të ashpra materiale, e stilizimeve këmbëngulëse.

Arritjet më të mira të Vilson Kilicës në vitet e fundit, arritje që erdhën si fryt i një pune këmbëngulëse krijuese dhe i njohjes më të gjerë dhe të thellë të jetës në shtrirjen e saj, janë një shkallë e re e pjekurisë në krijimtarinë e tij. Më mirë nga çdo shenjë tjetër këtë e dëshmon thjeshtësia e shprehjes, e cila ka ardhur duke u forcuar në krijimtarinë e tij krahas pasurimit të tematikës dhe zbërthimit më të ndërlikuar të subjektit. Dhe arritjet janë më të dukshme kur pasurisë letrare të imazhit i përgjigjet larmia piktorike e realizimit të këtij imazhi.

«Gjyqi i Sinjës» është konfirmim i atyre përpjekjeve dhe prirjeve që janë vënë re në krijimtarinë e Vilson Kilicës drejt forcimit të dekoracionit në pikturën e tij. Parimi dekorativ i ndërtimit të përgjithshëm piktorik ka qenë që në fillim kërkesë e tij dhe nuk është vështirë t'ia gjesht zbatimin që në pikturat e para të Kilicës. Por interesimi i gjallë dhe konkret ndaj burimeve popullore kombëtare të artit e ka përforcuar dhe

sqaruar më tej këtë prirje. Dhe është i dukshëm pasurimi i pikturës së tij nga kjo ndjenjë dekoracioni. Ndërthurja luminoze, gërshetimi tonal dhe veprimi i ndërsjelltë i figurave, i blloqeve, i grupeve, sikurse edhe i elementeve të tjera piktorike të «Gjyqi i Sinjës», shoqërohen nga një gjallëri koloristike më e madhe, e zbatuar sipas parimit dekorativ. Ky fakt shtrihet në gjithë krijimtarinë e dhjetëvjeçarit të fundit të Vilson Kilicës.

Një nga realizimet më të mira të Vilson Kilicës kohët e fundit është tabloja «U kthefsh me lirinë», e paraqitur në 1978 në ekspozitën e hapur në kryeqytet me rastin e 35-vjetorit të Ushtrisë Popullore. Fshatit myzeqar kalon njësi partizan. Djem të fshatit hedhin pushkën krahut dhe bashkohen me të. Pas një pushimi të shkurtër njësi niset rrugëve të luftës. Pranë një pusi nga ata me çikrik, një grua plakë dhe një myzeqar i moshuar përshëndeten me njërin nga partizanët e rinj të fshatit të tyre, dhe i urojnë atij: «U kthefsh me lirinë!» Njohja nga afër e mjedisit myzeqar, e njerëzve, e tipave, e lëvizjeve dhe e qëndrimeve, e mënyrës së komunikimit, e mënyrës si e shprehin ata një gjendje të caktuar emocionale, i ka siguruar kësaj tabloje një komunikim të tillë psikologjik, që e dallon nga shumë tablo të pikturës sonë me temën e luftës. Nga pikëpamja e vërtetësisë artistike, e riprodhimit artistik të kohës për të cilën flet, nga pasuria e përmbajtjes së saj dhe nga forca emocionale me të cilën është përjetuar kjo përmbajtje, tabloja «U kthefsh me lirinë» e Vilson Kilicës mund të krahasohet vetëm me arritjet më të mira të artit tonë të viteve të fundit. Tërë piktura është mbajtur në raportin që krijon ngjyra kafe me zhvillimet e saj ndaj grisë së ngrohtë dhe ndriçimeve të saj. Dhe ky akord koloristik i thjeshtë e shpreh si jo më mirë liriz-

min e episodit dhe frymën luftarake që përshkon tablonë.

Vilson Kilica është në moshën më të përshatshme për të dhënë veprat e tij më të mira. Kërkesat e reja për ngritjen e cilësisë që shtron Partia para artistëve, do t'i japin pa dyshim një hov të ri, të paparë, pikturës sonë. Autorë të tillë si Kilica, Jukniu, Shijaku etj, të dalluar sidomos në fushë të tablosë kompozicionale, do të japin shembullin e parë për ta nxjerrë këtë gjini të rëndësishme nga njëfarë prapambetje. Arritjet më të mira të deritanishme të Kilicës me shokë do të shërbejnë si pararendëse të një dinamizmi të ri, për një frymëmarrje të re. Proceset e reja jetësore dhe aspektet e reja që shpalos zhvillimi ynë revolucionar, kërkojnë një shkallëzim të ri të forcës shprehëse, qëndrim të ri ideoemocional, flakjen e disa skemave të vjetra kompozicionale, nganjëherë të ngathëta dhe shterpa, tej mase të konsumuara, konceptimin e strukturave të reja realiste, që do ta çojnë më përpara traditën tonë të deritanishme si dhe stilin individual të çdo autori.

LIRIZMI QË MERR JETË DHE GJEN FORCË TË RE NË FORMAT MONUMENTALE

Krijimtaria e Skulptorit të Popullit Mumtaz Dhrami zë fill në prag të viteve 60. Ajo që i dallon përpjekjet e para të skulptorit të ri, janë kërkesa për kompaktësi të kompozimit, për formë vëllimore të stilizuar në mënyrë po aq kompakte, për lëvizje të kufizuara të figurave dhe gjymtyrëve të tyre në kufijtë e këtyre kompozimeve të mbyllura («Minatorët», 1962-1963, «Shigjetarët», 1959). Por pikërisht në të njëjtën kohë ai realizon dhe një portret të Çerçiz Topullit në dru, vepër që shfaqet disi e papritur me temperamentin e vrullshëm piktorik të modelimit, i cili nuk e dëmton frymën e përgjithshme të ndërtimit.

Më 1967, në aksionin e rinisë për ndërtimin e hekurudhës Rrogozhinë—Fier ra heroikisht Shkurte Pal Vata. Skulptori e përjetësoi heroinën e re të malësisë në një bust, që është nga më të mirët e krijimtarisë së tij. Vizioni i saj i hajthëm hedh shtat, si të ishte zambak, nga masa e tokës gjysmëshkëmbore. E re, pak e imët, me freskinë, me gjallërinë dhe shkathtësinë e rinisë së saj të përjetshme. Me dorën e majtë lart ajo ngre kaz-

mën, simbolin e aksioneve, dhe me tjetrën nderon me grusht. Kontrasti që krijojnë krahët përbën edhe efektin kryesor plastik të bustit. Këtë kontrast e shoqërojnë natyrshëm si torsi në kontrastin e tij të lehtë, ashtu edhe koka me qafën. Tërë figura ruan thjeshtësinë e moshës së saj.

Në këtë periudhë të viteve 60-70 vëmë re të zhvillohen dy prirje deri-diku të ndryshme në skulpturën e Mumtaz Dhramit. Nga njëra anë zhvillimi i mëtejshëm i grupeve dhe figurave skulpturore, ku lëvizja ndërtohet brenda një ekulibri të kontrolluar mirë («Nëna», «Monumentet e varrezave të dëshmorëve në Pezë», «Shkurte Vata» etj.), nga ana tjetër shqetësimi i tij dhe kërkimet këmbëngulëse për të dhënë simbolikën e ditëve tona me gjuhën e skulpturës realiste bashkëkohore. Ishte e natyrshme që një detyrë e tillë do të dilte para skulpturës sonë si pasojë e motiveve krejtësisht të reja që solli revolucioni, e kërkesave për shprehi të fuqishme si të realitetit të përditshëm, ashtu edhe të momenteve më të shquara dhe heroike të historisë sonë të re. Flamuri i Partisë, në përfytyrimin e tij, kthehet në një ansambël të vërtetë skulpturor. Përfytyrimi i artistit e kthen atë në një bllok plastik, ku gjejnë zhvillim dhe bashkësi jo vetëm kontrastet vëllimore, por edhe dy grupe të mëdha basorelievesh. që ilustronë face nga historia e lavdishme e Partisë së Punës. Ky pikësynim për të trupëzuar në forma plastike aspekte të reja, të paraqitura më parë, me një frymë të tillë novatore në skulpturën tonë, ishte një ndihmesë me rëndësi e skulptorit të ri për atë etapë.

«Obelisku» në Gjirokastër u ngrit në kujtim të gjithë atyre atdhetarëve që vunë diturinë, shpirtin dhe jetën e tyre në shërbim të gjuhës shqipe, të kulturës shqiptare, të çlirimit dhe përparimit

të Shqipërisë. Autori lë mënjanë format e njohura dhe krijon një formë të re, ideja plastike e së cilës nisët nga një objekt fare i thjeshtë, nga forma e një mase letre gjysmë të mbështjellë. Ndoshta nuk arrin efektin e dëshiruar nga çdo pikë shikimi, por konceptimi i saj dallohet pa dyshim nga kurajoja krijuese dhe dëshira për invencion.

Fundi i viteve 70 dhe fillimi i viteve 80 përbëjnë periudhën e pjekurisë artistike të Mumtaz Dhramit. Në këta vjet, nga njëra anë mendimi artistik gjen në veprën e skulptorit zhvillim të plotë dhe të gjithanshëm, dhe, nga ana tjetër, kompleksitetin të vizionit i përgjigjet një përpunim më i vëmendshëm i volumeve dhe i sipërfaqes. Shenjë e zhvillimit harmonik të personalitetit janë notat përherë në rritje të lirizmit në veprën e tij. Paralajmërimin e një prirjeje të këtyllë e kemi gjetur që në rininë e tij të hershme, në atë spontaneitet të penelatave skulpturore dhe në atë butësi që na bën përshtypje në figurën e një malësoreje të krijuar në atë periudhë. Lirizmi i periudhës së pjekurisë artistike të Mumtaz Dhramit arrin të ushqejë format monumentale të skulpturës së tij me energji të re. Kjo frymë lirike nuk shkon përherë në kundërshtim me frymën dinamike që ai dëshiron t'u japë veprave të tij, ndërsa, nga ana tjetër, vepra, të cilat nuk kanë nevojë për madhështinë dhe monumentalitet, komunikojnë me spektatorin me ngrohtësinë dhe thjeshtësinë e tyre.

«Bariu i vogël» është një skulpturë e Dhramit e vitit 1982. Ky personazh i preferuar i poetëve, por edhe i piktorëve, është modeluar duke i rënë fyellit, i humbur në njëfarë ëndërrimi. Në krah ka shokun e tij të pandarë, pushkën, dhe te këmbët dy shqerra përmbi bar. Zhdërvjelltësia dhe

natyrshmëria e ndërtimit të figurës, vazhdimësia plastike që transmetohet gjer te qengjat, dhe mjedisin rreth tij, përpunimi i butë dhe i ndier i palëve, i qëndismave, i volumeve dhe detajeve ruajnë atë rrjedhmëri melodike, që thuhet e ndiejmë edhe në ajrin rreth tij.

«Begati», 1982. Verë e begatë, grurë i rëndë. Korrësja e re dhe e shëndetshme mbështet krahnun e djathtë llërëpërveshur në duajt e ngjeshur dhe me të majtën e fuqishme ka marrë foshnjën e saj, të cilit i ka ardhur ora për të pirë. Kraharori i saj i plotë dhe buzëqeshja e butë dhe e ndritur plotësojnë këto forma vëllimore të shëndetit, të rinisë dhe të begatisë.

Dy peshq të mëdhenj, që ngrihen vertikalisht papritur përmbi ujë dhe një djalë i vogël atje përtej, që hidhet si delfin për të pritur në doçkat e tij currilat, që burojnë shatërvan nga gojë e peshqve lozonjarë. Qartësia dhe hareja burojnë nga një motiv kaq i vjetër dhe kaq i ri. Është «Djali me peshk», ekspozuar më 1983 në ekspozitën e Tiranës.

Duket sikur në çaste të caktuara, i lodhur nga vepra që kërkojnë tension të lartë dhe përgjegjësi të madhe, të tilla si «Ura e Drashovicës» (1980), «Rugovasi» (1980) etj, dhe sidomos nga skulpturat monumentale të përmasave të mëdha, ku ai është bashkautor me K. Ramën dhe Sh. Hadërin, ndien nevojë për t'u çlodhur, mbase edhe për një shaka fëmijërore. Por nuk është kështu. Shfaqjet e papritura të lirizmit burojnë vetiu nga natyra e tij e ndjeshme.

Në krijimtarinë e Mumtaz Dhramit janë të shumta motivet epike të thjeshta, të transmetuara me figuracion të thjeshtë tradicional, si dhe subjekte të tjera, më komplekse, të trajtuara me një gjuhë të përshtatshme epike.

«Lart frymën revolucionare» është një vepër gjerësisht e njohur nga publiku ynë jo vetëm nga transmetimet tona televizive, ku ajo është bërë pjesë e emblemës së televizionit shqiptar, por edhe për vlerën emblematike që ka marrë për ditët tona. Kjo skulpturë e Mumtaz Dhramit shpreh, me gjestin e thjeshtë e të njohur të ngritjes së flamurit në një majë të lartë, idenë e fitores dhe të qëndrësës, të frymës së lartë revolucionare. Por gjuha plastike e saj mendoj se nuk është në lartësinë e idesë që mbart. Ndoshta i mungon ajo shkallë finese, që është e domosdoshme për figurën e një femre dhe që e gjejmë në vepra të tjera të rëndësishme të këtij autori.

«Liri Gero» është një portret heroine dhe skulpturë nga më të arriturat e autorit. Bija e thjeshtë e popullit është dhënë me një thjeshtësi dhe frymëzim që të prekin. Duke u munduar ta ruajë heroinën e veprës së tij nga skemat e njohura dhe nga kallëpet e paramenduara, autori është munduar të zbulojë në tiparet e saj shpirtin heroik dhe ia ka arritur ta zbulojë këtë brenda plastikës së ngrohtë rinore të një vajze të re.

Duke u kthyer përsëri në periudhën e fundit të krijimtarisë së deritanishme të Mumtaz Dhramit, kujtojmë që penelata e dikurshme piktorike e modelimit skulpturor të Mumtaz Dhramit gjen zbatimin e saj më efektiv tani në një formë tjetër, në një mënyrë tjetër, me një forcë tjetër. Raporte vëllimore origjinale (monumenti i varrezave në Pezë), grupime ekspresive (boceti për Drashovicën), prerje të papritura plastike, që shkaktojnë emocione të fuqishme (lapidari te rruga për Pezë) etj. Kjo frymë dhe energji e burimeve të tij lirike merr jetë sërishmi dhe gjen forcë të re në format monumentale të kompleksit skulpturor të «Urës së Drashovicës». Dekoracioni i kësaj vepre arrihet

me kundërvënien e fuqishme të së bardhës me të errtën e thellë. Ky kontrast i jep ansamblit frymë rinore, tingëllimin e ditëve tona. Masa plastike madhështore e urës reale dhe kuptimi i faktit historik që përfaqëson, bashkohen dhe zhvillohen në grupin e madh dyfigurësh në qendër dhe në thellësi të saj, si dhe në relievet anësore. Në organizimin e tërësisë së kësaj vepre kanë punuar tek artisti fantazia e skulptorit, shija dekorative e piktorit dhe kërkesat e rrepta të grafistit.

Shembulli i monumentit të «Drashovicës» në krijimtarinë e Skulptorit të Popullit Mumtaz Dhrami përbën një tregues të sigurt të pasurimit të mëtejshëm, të atij gërshetimi të mundësive krijuese të artistit, që i zbulojnë puna e gjatë, pasioni përherë i gjallë dhe fryma novatore e natyrës së tij artistike.

Me një dashuri dhe përqendrim të madh skulptori po merret me krijimin dhe modelimin e shtatores së shokut Enver Hoxha për qytetin e Gjirokastrës. Kjo vepër e përmasave të mëdha monumentale do të shënojë, sigurisht, një moment me rëndësi në rrugën e ngritjes së mëtejshme të krijimtarisë së tij, krijimtari nga e cila spektatori, me të drejtë, pret zhvillime të reja.

SHPIRTI KËRKUES I ARTISTIT

Ka artistë që gjithë forcën e talentit të tyre e përqendrojnë në një drejtim të vetëm, të përcaktuar mirë dhe qartësisht të vetëkufizuar. Si këta ka pasur përherë, si të vegjël, ashtu dhe të mëdhenj. Kur arrijnë të bëhen mjeshtra, mbeten përgjithmonë në historinë e artit.

Por ka dhe artistë krejt të tjerë, të cilët veprat dhe zhvillimin e tyre artistik e gjejnë pikërisht në endjen nga një formë e artit viziv në tjetrën, nga njëra teknikë në tjetrën, nga njëri material në tjetrin. Një artist i tillë është edhe Sali Shijaku, Pikturor i Popullit, personalitet i shquar i artit tonë të realizmit socialist.

Veprat e artit janë shprehje e dashurisë në shkallën më të lartë. Cili është objekti i kësaj dashurie të Sali Shijakut? Historia e lavdishme e popullit shqiptar, jeta jonë socialiste, njerëzit tanë.

Heroizmi është tema qendrore e tij, heroizmi që ka qenë i pandarë nga imazhi i shqiptarit ndër shekuj dhe që Partia e socializmi i dhanë një kuptim dhe përmbajtje të re. Shpirti heroik i sakrificës së lartë përbën edhe arkitekturën e frymëzuar të veprës së tij. Është një vepër që ekzalton trimërinë, burrërinë, fitoren në betejë të pabara-

bartë për lirinë, atdheun, socializmin. Duke mbe-tur gjithmonë artist i pikturës së kavaletit, inte-resat e tij shtrihen përtej saj, gjer te grafika, piktura monumentale, skulptura dhe qeramika ar-tistike, ku arrin të thotë një fjalë të tijën. Që nga «Heronjtë e Vigut», punë diplome e vitit 1962, e deri sot, ai ka kërkuar me kujdes dhe këmbëngulje tema që i përshtateshin natyrës së tij, dhe ku përmbajtja shfaqej që në fillim me një fytyrë të qartë piktorike. Në këtë mënyrë ai është munduar të mos bëjë në pikturë atë që mund të bëhet më mirë në letërsi.

Te Shijaku ka diçka nga përfytyrimi popullor, siç është edhe ai vetë me humorin, zgjuarsinë, thjeshtësinë dhe ngrohtësinë e komunikimit, një njeri i dalë nga populli.

I lindur më 1933 në një mjedis shoqëror me tradita atdhetare, ai u rrit në ato vite kur maleve buçiste pushka partizane. U rrit dhe u formua në atmosferën e stuhishme të ndryshimeve e të shndërrimeve të thella revolucionare. Liceu arti-stik, të cilin e mbaroi më 1952, mësuesit e tij të dashur e të vëmendshëm, Abdurrahim Buza dhe Nexhmedin Zajmi, si dhe shkolla e lartë, i dhanë kulturën dhe shprehjet profesionale dhe e ndih-muan të njihnte vetveten. Është kjo natyrë e tij që fillon të na shfaqet më vonë, kur arrin të gjejë zërin e tij, me prirjen për figuracion të fuqi-shëm, kundërvënie të mprehta, tone të rrepta. E jashtëzakonshme, hiperbola, metafora janë pjesë përbërëse të përfytyrimit të tij artistik. Pikërisht këto elementë shprehëse i gjen ai te legjendat dhe tregimet popullore, te përrallat: fan-tazinë e bujshme, groteskun e shquar, që për-puthen aq mirë me ndjeshmërinë e tij. Kështu arriti ai te kreshnikët, që mund të thuhet se jeto-nin prej kohësh në ndërgjegjen e tij krijuese.

Tanimë është vështirë të dallosh qartë kufirin ndërmjet përfytyrimit të tij vetjak dhe frymës së imagjinatës popullore. Në veprat e tij më të mira, heronjtë e ditëve tona gjejnë të ngjashmit e tyre në legjendat e lashta, ndërsa tiparet e kreshnikëve të lashtësisë piktori arrin t'i zbulojë te një luftëtar i vjetër në malësitë e Mbishkodrës.

Gjerësia e përfytyrimit kërkon gjerësinë dhe forcën e realizimit. Gjërat e tepërta bien, faktet anësore humbin rëndësinë e tyre, lihen mënjanë. Mbahet vetëm ajo që është e domosdoshme, thelbësore. Kompozimi sintetizohet, figurat reduktohen gjer në një, objekti afrohet, artikulationi i veprës përforcohet dhe fuqizohet në kulm. Siç e ndërton skulptori statujën e rreptë monolite, ashtu e gdhend Shijaku pikturën e tij.

Epizmi i përfytyrimit kërkon rreptësinë e gjuhës shprehëse. Kështu ai merr dhe e thjeshton në kulm tavalocën e tij, mbeten thuajse vetëm e bardha, grija, e zeza, e kuqja, kafeja. Okrat dhe të kaltrat vetëm sa plotësojnë.

Thonë se Saliu punon shpejt. Ai punon shpejt, se mendon gjatë. Dhe pasi e ka shpënë gjer në fund tablonë e tij, s'e ka për gjë ta prishë fare e ta nisë nga e para, kur bindet se nuk ia ka arritur qëllimit. Kërkimi, korigjimi, ripunimi, të gjitha këto janë bërë natyrë e tij e dytë. Për Shijakun, më tepër se për cilindo tjetër, gjeologjia artistike e «kërkim-zbulimit», e filluar në jetën e gjallë, nuk ndërpritet dhe as frenohet, por vazhdon më tej, me gjithë frymëzimin dhe kompleksitetin e saj, përmbi sipërfaqen e telës, brenda kornizës së veprës së ardhme. Ai zbaton mësimin e Dëlakruasë, se «etydi bëhet nga natyra, ndërsa tabloja nga koka», duke e kuptuar kështu më mirë nga shumë të tjerë rëndësinë që ka interpretimi i së vërtetës jetësore. Për të nxjerrë në dukje ti-

paret individuale të këtij piktori më duket se mund të jap një bisedë që kam zhvilluar me të në studio.

— Cilët kanë qenë mësuesit e tu të parë?

— Në fillim mësoja nga Abdurrahim Buza. Pastaj nga Nexhmedin Zajmi.

— Në ç'masë është i vërtetë ndikimi i Buzës mbi veprën tënde?

— I Buzës? Subjektet e mia përmbajnë ngjarje të tilla, që kërkojnë një vizatim tepër realist. Dekorativiteti i fortë do më kishte prishur punë.

— Më kujtohet diploma jote. Unë atëherë isha student i vitit të dytë dhe më pati bërë përshtypje. Diplomati e institutit mbroheshin në sallën e madhe të klubit të Lidhjes, pranë Teatrit Popullor. Atëherë tregohej mjaft kujdes dhe mbrojtjet e diplomave qenë festë për artëdashësit e kryeqytetit. Tablotë ndriçoheshin me projektore, diskutimet ishin të gjalla. Është për të ardhur keq që heqim dorë nga traditat e mira dhe e kemi zhveshur këtë ditë të shënuar në jetën e artistit të ri nga çdo popullaritet, nga shkëlqimi i festës, që shkon kaq mirë me moshën e rinisë. Tani mbrojtja e diplomave është katandisur në një procedurë të thjeshtë dhe të mërzitshme provimi para komisionit. Nejsë. Më kujtohet që tabloja që mbroje ti, «Heronjtë e Vigut», më pati bërë përshtypje për freskinë dhe romantizmin e saj. Kur e kam parë më vonë, më është dukur më e zbehtë dhe jo kaq e pastër, por në atë kohë pata përshtypjen se autorit të saj i pëlqente shumë piktura e Dëlakruasë. Besoj se grunti nuk ka qenë përgatitur mirë dhe ngjyra e ka humbur shkëlqimin e saj.

— Dëlakruai më ka pëlqyer. Por tani më duket më interesant Françisko Goja.

— Cilat janë temat kryesore që të kanë interesuar më tepër?

— Më ka tërhequr përherë heroikja, sakrificat për atdheun, vetësakrificimi. Ndërsa tani ndiej dëshirën të trajtoj ca tema të qeta.

— Dhe subjektet?

— Subjekte ka shumë, por vlen ai që vjen në kokën e piktorit në mënyrë të figurshme.

— Herë pas here të kam dëgjuar të flasësh me admirim për pikturat e fëmijëve.

— Pikturat dhe vizatimet e fëmijëve janë ilaci i përshtatshëm për t'u pastruar nga shprehjetë-rutinë, nga parapëlqimet e ngurtësuarat. Fëmijët janë krejt të pastër nga paragjykimet, të cilat e kanë burimin të shkollat e pikturës.

— I jep shumë rëndësi modelit?

— Për mua është krejt e mundur që nga fotografia të bësh pikturë dhe nga natyra fotograf. Varet nga shkalla e aftësisë.

— Ndoshta është pikërisht fotografia burimi i frymëzimit për një kompozim tëndin në dëborë?

— Për «Zjarret partizane» e ke fjalën? E vërtetë. Më pati pëlqyer mjaft një fotografi e shokut Enver. Aty Komandantin e pashë duke ngrohur duart në një zjarr të vockël, që nxirrte shumë tym. Ishte prekëse...

— U jep ndonjë rëndësi vërejtjeve të të tjerëve?

— Varet nga vërejtja. Kisha në dorë «Vojo Kushin». Marangoz Faja e pa dhe tha: «E di që, o Salë, sikur të qe ca më i hallakatun!» Atëherë iu luta Faiës, që kishte trup shumë të mirë, të zhvishej dhe të më pozonte. E vizatova me këmbë të nxjerrë, dhe doli fare ndryshe...

— I kërkon shumë tipat, zgjedh shumë?

— Nganjëherë gjen tipa të mrekullueshëm, por kjo qëllon fort rrallë. Bëra një udhëtim në

Mbishkodër. Rrugën e bëra në këmbë. Dhe gjeta modelin dhe vetë idenë për «Kreshnikun». Ishte një malësor i thjeshtë, i moshuar, Marash Pepa. Ia kishin plagosur një këmbë, që mjekët u detyruan t'ia prisnin. Qe plagosur në luftë me malazezët. Një vajzë e vogël kishte ardhur te kulla e tij dhe e kishte thirrur për të ndihmuar prindërit e saj. Marashi i shkoi pas, luftoi dhe u plagos. E pikturova, m'u duk një kreshnik i gjallë.

— Në disa raste, mbi veprën tënde ndihet ndikimi i artit folklorik. Ornamentika folklorike të ka shërbyer?

— Ornamentika më pëlqen, por më interesojnë më tepër kontrastet, raportet e guximshme. Pa këto, ornamentika do të binte ndesh me frymën heroike të tablove të mia.

— Kam përshtypjen se në disa raste vizioni yt është disi pllakatik...

— Ndoshta është komunikimi i shpejtë i veprës me spektatorin, karakteristikë për pllakatin, komunikim që e kanë disa nga punët e mia, por në një mënyrë tjetër. Pllakatizmi nuk më ka shqetësuar kurrë.

— Ndoshta, në raste të veçanta, vizatimi yt mbart një prirje drejt karikaturës?

— Jo, deri te karikatura jo! Pak me humor mund të jetë, kur e do puna. Ja p.sh., këto qeramika, këtu...

— Cili është qëllimi i këtyre qeramikave?

— Kur e bëj një gjë, nuk e bëj se është e porositur. Këtë qeramikë do ta bëj, do ta bëj se dua të çlirohem prej saj. Ti pastaj thyeje po deshe.

— Kohët e fundit në paletën tënde është vënë re një ndryshim me rëndësi drejt ngjyrave të pastra. Është për të ardhur keq që ky ndryshim me rëndësi shumë të madhe nuk ka gjetur mirë-

kuptim dhe vlerësimin e duhur. Po për mua është krejt e qartë pse nuk e ka gjetur.

— Po. Piktura ime ka qenë përbërë nga okrat, kafetë, të kuqet angleze, gritë. Tani përpiqem të përdor ngjyra më spektrale. Pastaj qeramika më ndihmon që të dal edhe më mirë te ngjyrat spektrale.

— A të kujtohet ndonjëherë fëmijëria në Tiranën e vjetër?

— Gjer në hollësi... Shtëpia jonë përdhese... Nëna shtronte postiqe dhe, që të mos hynte era, e zinte derën me to...

* * *

Për të nxjerrë disa tipare të piktorit, po hedhim një vështrim në disa prej punëve më të spikatura.

«Agimi i nëntorit 1941». Pikturë e vitit 1971. Një nga veprat më interesante të Sali Shijakut. E intonuar në vandajk, me rrugët e bardha që duken vjollcë, ajo të jep përshtypjen e një agimi të pazakontë. Dy dritaret e katit të parë vezullojnë nga e verdha napolitane. Zhvillimet jashtëzakonisht të matura drejt së gjelbrës, drejt vjollcës së shuar në gri, drejt të zezës.

«Peizazh», 1974. Prirja e tij për trajtimin e gjerë të sipërfaqes. Dëshira për të mos mbetur në vartësi të pamjes së jashtme të objektit.

«Fshati kufitar», 1976. Ngastra të gjelbra, të gjelbra në kafe, shkëmb i bardhë, qiell i qartë. Shpërndarje zonale e ngjyrës, brenda një harmonie të freskët të dalë nga ngjyra kafe.

«Stregat e kooperativës», 1975. Trajtimi dekorativ, me ngjyra të rrafshëta të ndara në zona, por të gjetura me finesë. E verdhë e artë, e ver-

dhë e zbehtë, me qiellin që zë një vend të dukshëm në vjollcë të zbehtë dhe një brez i hollë i një të kaltrre të brishtë, që mbulon portokallinë e zjarrtë. Kompozimi po aq mjeshhtëror sa edhe trajtimi. Theksi është në të verdhën indiane, që gjen jehonë te një rrip i ngushtë i portokallisë së thellë në largësi.

«Kujt e kooperativës», 1976. Me ngjyra të shuara, kafe, që gjallërohen nga një gardh fusharak vjollcë. Muzg, nëpër shtëpitë e fshatit janë ndezur dritat. Mullarët në kafe. Ajo që të bën përshtypje më tepër është shkalla e vërtetësisë me të cilën është dhënë atmosfera e fshatit myzeqar.

«Mic Sokoli». Me një gjest të furishëm heroi kosovar hidhet përmbi grykën e topit armik. Figura është e hiperbolizuar si dhe raporti ndërmjet figurës dhe objektit, por të gjitha janë të përligjura me frymëzim. Kundërvënia e njeriut, ndaj armës së tmerrshme është tronditëse. Qielli i copëtuar dhe i përvajshëm, i gjelbër në të verdhë. Gjithçka është sjellë në një drejtpeshim madhështor. E vërteta kalon lehtësisht në legjendë dhe heroizmi legjendar modelohet gjer në hollësi në forma konkrete. Një nga veprat më të fuqishme dhe më të realizuara të Sali Shijakut.

«Vojo Kushi». Piktori arriti të gjejë një zgjidhje që ishte më e mira nga të gjitha përpjekjet e mëparshme të disa piktorëve. Aktin heroik të komandantit të pavdekshëm të gueriljeve të Tiranës Shijaku e ka dhënë në përmasa monumentale, në një gamë të rreptë gri në të errët, me flakërimat e së kuqes së zjarrtë, që reflektohet thuasë në tërë figurën e Vojos. Raporti i figurës në sipërfaqen e tablosë është në kufijtë e tepërimit, përmasat dhe gjestet gjithashtu. Mirëpo përqendrimi i papritur i ndriçimit të zjarrtë fla-

kërues në torsin e heroit, vizioni i tij rinor i përgjakur në mes të asaj mase armiqësore të hapësirës gri, përlij gjithçka.

«Portret vajze», 1980. Një nga punët më të bukura. Një vajzë e thjeshtë, brune, me një hundë të hollë e sy të zez, me veshje kombëtare. Vështrimi jashtëzakonisht i gjallë i syve të zhytur në gjysmëhije. Gjithçka e plotë, opake dhe në të njëjtën kohë e gjallë, e lehtë, e gëzuar. Me gjallëri të papritur e godasin të gjelbrën e thellë e kuqja e butë, e bardha e shkëlqyer, vjollca e papritur e luleshpatezës. Penelata mbetet e fuqishme me shpengimin që shpreh forcë dhe saktësi. Figura e hajthme e vajzës është plot gjallëri.

«Peizazh», 1982. Një pikturë me përmasa fare të vogla, por që është vështirë ta harrosh, kaq e papritur është. Freskia që buron nga sipërfaqja e saj të ndjell kujtimin e një lugine të blertë, gjysmë të vërtetë dhe gjysmëpërrallore, që ke takuar në fëmijëri, të një burimi të kthjellët që ke zbuluar papritur në mes të gjelbërimit, rrugës së gjatë e të mundimshme në pisk të vapës.

* * *

Ndjenja e fuqishme e kërkimit, që jeton e gjallë në gjithë rrjedhën e gjerë të krijimtarisë së tij, është dhe burimi i asaj këmbënguljeje dhe energjie me të cilën Shijaku ka kërkuar hap pas hapi, herë me sukses e herë jo, tema nga më të papriturat, zhvillime nga më të ndryshmet, alternativa të befasishme teknike dhe artistike, shtigje të reja për imagjinatën e tij.

Ajo që e ka tërhequr interesimin e Shijakut te skulptura, është gjuha e zhvillimeve të rrëmbyera plastike, e të papriturave vëllimore impresionuese, e dritë-hijeve të intensifikuara.

Të genit tip sportiv e ka shpënë Shijakun gjer në një skaj kaq të largët siç është qeramika artistike.

Dëshira për të thënë sa më tepër me elemente sa më të pakta e bën të domosdoshme praninë e imagjinatë në çdo vepër arti. Me këtë nënkuptohet që natyra e fantazisë së zbatuar në një peizazh realist ndryshon nga ajo që përdoret në ilustrimin e një legjende a të një përralle. Përqindja e fantazisë që ka përdorur Shijaku në portretin e shokut Enver Hoxha, nuk është sigurisht e tillë si ajo që është përdorur te Vojo Kushi.

Kur ndërtojmë skenën fantastike të një përralle a të një legjende, është e kuptueshme se nuk mjaftojnë kriteret e ndërtimit të një tabloje ku kooperativistët, p.sh., shkulin panxhar. Nuk mund ta paraqesim, p.sh., fluturimin e Doruntinës si një fluturim të rëndomtë, përmbi një kështjellë të rëndomtë dhe në kushte atmosferike të rëndomta. Këtë nuk mund ta bëjmë në qoftë se dëshirojmë që fluturimi i saj të besohet si një e vërtetë artistike e padiskutueshme. Fluturimi i saj në poemë është fantastik dhe mbetet i besueshëm vetëm me kusht që të kryhet në rrethana të një bote tërësisht fantastike, ku mund të ndodhë çdo gjë. Jashtë këtij kushtëzimi, fluturimi i Doruntinës kthehet në lodër fëmijësh, që nuk e beson asnjë spektator serioz, në një akt që s'ka asgjë të përbashkët me frymën e eposit.

Një kukull fëmijësh mbetet e tillë jo sepse nuk është një krijim fantastik. Ajo është sigurisht një ndërtim fantastik, po kthehet papritur në lodër fëmijësh, ngaqë ka fatin e lig të kundrohët në kushte reale, midis nesh, në mjedisin real familjar. Kjo është arsyeja që, kur kjo kukull ndodhet mes nesh, p.sh. përtej xhamit të një bufeje, nuk bën përshtypje, ndërsa kur e shohim të hyjë në një

film multiplikativ, bëhet e çuditshme, e bukur, shprehëse, e gjallë. Ndodh kjo ngaqë kukulla bëhet pjesëtare e një bote të re, kukullore, artistike, ku hyjnë në veprim ligjet e qenësisë kukullore.

Nuk mund të ketë sukses, p.sh., te Sali Shijaku paraqitja e Rozafës dhe e heroizmit të saj, në qoftë se në mes të Rozafës dhe të një gruaje të zakonshme, që i shpie drekën bashkëshortit të saj që hap ugar diku larg shtëpisë, nuk gjejmë ndonjë ndryshim thelbësor. Ndërsa gjetjet kompozicionale, zgjedhja e ngjyrave ose e elementeve të tjera shprehëse nuk janë në gjendje të plotësojnë atë që mungon.

Letërsia dhe muzika zotërojnë mundësi të pakufishme për fantazinë shprehëse. Fluturime nga më të çuditshmet u lejohet të bëjnë shkrimtarëve të zotë dhe kompozitorëve, mjafton që këto fluturime t'i shërbejnë plotësisht idesë së veprës. Me këtë nuk duam të themi se një shkrimtar është i lirë ta dhunojë të vërtetën jetësore pa u ndëshkuar, por që e vërteta jetësore qëndron në radhë të parë në idetë që transmeton vepra te lexuesi. Është fakt që si letërsia e ca më tepër muzika zotërojnë mundësi të pakufishme për stilizim, për ta intensifikuar në mënyrë jashtëzakonisht shprehëse imazhin letrar a muzikor. Ato kanë mundësi të krijojnë metafora me elemente përrallore, për të shprehur më këto metafora të vërtetën qëndrore. Këtë mund ta bëjnë jo vetëm se «i kanë duart të lira» nga modeli, nga dëshmia e tij e pamëshirshme, por edhe sepse si letërsia, ashtu edhe muzika janë një shprehje «eterike», jo e dukshme dhe as e prekshme, shprehje artistike jomateriale e ideve tona njerëzore mbi realitetin material.

Realiteti material, duam apo nuk duam ne, është realitet i përmasave, si dhe i parametrave

të tjerë që karakterizojnë materien. Përpyekjet e kësaj ose e asaj forme të krijimtarisë artistike, letrare, muzikore, për t'i shprehur përfytyrimet mbi realitetin objektiv nëpërmjet më tepër a më pak parametrave a përmasave çojnë në forcimin ose dobësimin e përfytyrimit material, lëndor të realitetit të paraqitur. Skulptura është ajo formë e paraqitjes vizive, që i bindet më tepër nga çdo art tjetër ligjit të imitimit, meqenëse pikërisht ajo është paraqitja disi më e plotë e objektit. Paraqitja në tri përmasa, qenësia e forcës së rëndësës, natyra lëndore e të folurit të saj e bëjnë skulpturën artin më të papërshtatshëm, më të ngathët për të ndjekur fluturimet e imagjinatës letrare. Për hir të krahasimit mund të shtojmë këtu se, ndër mënyrat lëndore të shprehjes artistike, do të ishte arkitektura ajo që do t'i lejonte ndjenjës së pastër plastike një hapësirë disi më të gjerë. Këtë mundësi arkitektura e ka, sepse pikërisht ajo ka shpëtuar prej modelit, duke u bërë shprehje jofigurative, abstrakte, ndonëse po aq lëndore.

Sipas këtij arsytimi mund të arrijmë në përfundimin se Sali Shijaku, duke zgjedhur qeramikën si formë plastike dhe si teknikë për të ilustruar ciklin e kreshnikëve, ka zgjedhur për fat të keq formën më të papërshtatshme. Qeramika, kjo skulpturë e vogël e ngjyruar, nuk ka as mundësinë që të imponohet të paktën fizikisht, gjë që e ka, p.sh., skulptura monumentale. Skulptura-qeramikë mbetet e dënuar në rolin e thjeshtë të objektit të zburimit, me një prirje të natyrshme e të vetvetishme nga buzëqeshja, humori. E, sa për humorin, siç dihet, është skaji tjetër i madhësisë. Kështu, lexuesi i dhënë pas mrekullive të

eposit i sheh me keqardhje të thellë heronjtë e tij të preferuar tek zbulohen papritur në një dritë disi qesharake, si lodra fëmijësh. Kjo rrjedhë e padëshiruar mendojmë se është edhe shkaku që intuita i dha autorit një këshillë të urtë: t'i paraqesë qeramikat e tij në ekspozitë jo drejtpërdrejt, por nëpërmjet artit të fotografisë, e cila, nga ana e saj, zotëron mjete të fuqishme, si ndriçimin e kushtëzuar, ngjyrimin e tërë sipërfaqes dhe teknikën fotografike. Dhe për këtë shërbim asaj i paguhet një qira që nuk është e paktë.

Po pse e ka zgjedhur piktori qeramikën si formë shprehjeje? Sepse qeramika i ka bërë përshlyetje me mundësitë e saj të veçanta, me të papriturat e formës e të ngjyrës. A qëndrojnë qeramikat e tij? Sigurisht, ato janë të mira në vetvete, madje disa nga ato edhe mjaft interesante e tërheqëse dhe qëndrojnë fare mirë me kusht që t'u hiqen emrat e heronjve të eposit të kreshnikëve. Ç'nevojë e ka shtyrë autorin t'i drejtohet eposit popullor për qeramikat e tij? Asnjë! Ato qëndrojnë në vetvete dhe nuk kanë nevojë për përlyetje, ashtu siç qëndrojnë në vetvete kontrastet e veçanta të një gravure në linoleum pa qenë nevoja të përlyjten. Prandaj të zgjedhësh qeramikën si gjuhë shprehjeje është po aq e drejtë sa dhe çdo teknikë tjetër, me kusht që të zbatohet për tema që ka mundësi t'i përballojë qeramika me mundësitë e saj tërheqëse, por tepër të kufizuara.

Kjo ndjenjë e fuqishme plastike e temperamentit të tij nuk e pengon aspak të hidhet sot drejt territoreve të reja, ku është ngjyra ajo që bën ligjin, ku nisin të gjallërojnë si në një kopsht të lulëzuar portokallitë, të verdhat, të kaltrat, të blertat, të kuqet e zjarrta, të cilat, natyrisht,

nuk kanë asgjë të përbashkët me dietën që kërkon gjuha plastike, por që janë dëshmitare të një shpirti të gjerë.

Është pikërisht ky shpirt sportiv, shpirti i garës me vetveten, që e ka pasuruar në mënyrë të dukshme dhe e ka nxjerrë në pah në mënyrë të veçantë krijimtarinë e piktorit dhe që do ta nxjerrë atë, padyshim, në shtigje të reja.

EKSPOZITA E SKËNDER KAMBERIT

Ekspozita e parë vetjake e piktorit të merituar Skënder Kamberi në kryeqytet na e zbulon autorin edhe si peizazhist.

Afirmimi i Skënder Kamberit është bërë nëpërmjet kompozimeve të tij të mirënjohura, si «Ndihma shokut», «Kruja e rrethuar», «Buka e duarve tona» etj. Tabloja «Buka e duarve tona» shquhet sidomos për freskinë e motivit, që ai e ka zbuluar me mprehtësi. Është një nga shembujt se si mund të zbulohen motive të bukura piktorike në atë realitet të përditshëm të zhvillimit socialist që kryhet para syve tanë në fshat dhe në qytet. Po për kompozimet e tij është folur nga kritika jo pak. Në këtë shkrim dëshirojmë të merremi me tipare të tjera të pikturës së tij, të cilat dalin në pah për herë të parë në mënyrë kaq të plotë në këtë ekpozitë vetjake.

Ngjyra në pikturën e Skënder Kamberit

Në fillim të rrugës së tij krijuese ngjyrat e Skënder Kamberit kanë qenë të rënda, tej mase të ngopura, të velura. Ajo që e vel ngjyrën më tepër

nga çdo gjë është e verdha. Te teprimi me të verdhën dhe me përfitimet që siguron «miqësia» e tepruar me familjen e saj, e ka burimin edhe dobësia e përgjithshme që kanë shumë piktorë për pamjet vjeshtore, dhe mund të ndodhë që një piktor, kur pikturon pranverën, t'i dalë vjeshtë dhe kur pikturon mëngjesin, t'i dalë mbrëmje.

Te Skënder Kamberi teprimi me të verdhën dhe pasojat e tij i shohim në kompozimin «Kavalona», 1966. Një tufë grash dhe vajzash, që kanë vajtur të mbushin ujë diku ndanë një pylli, në një lëndinë të gjelbëruar, ku ndodhet një pus. Në mes të një gjelbërimi, që nuk është i gjelbër, por vjeshtak, gratë të veshura dhe të pikturuara me të verdhë dhe me të kuqerremtë, rrethuar nga plepa jeshilë të ngrohtë dhe të thyer, në një horizont të ngrohtë dhe të rëndë, të verdhë, nën një qiell po aq të rënduar nga e ngrohta.

Kjo dashuri e tepruar për të verdhën vazhdon pak vjet dhe rikthehet tek ai herë pas here edhe më vonë, por në një formë më të pranueshme. «Vermosh», 1983. E gjelbra e këndshme bashkohet me të verdhën. Për të fituar frymëmarrje, ndërhyjnë dy ngastra të grisë, e cila del nga përzierja e kësaj të gjelbre me të kaltër a smerald, dhe shoqërohet nga shtëpia mes pyllit, ndërtuar me kafe.

Më kohë, te piktura e Skënder Kamberit e verdha lëshon terren dhe rivendoset një ekuilibër ndërmjet ngjyrave. Ai arrin më në fund tek ajo arkitekturë e ngjyrës, që është tipike për të.

Skënder Kamberi e ndërton ngjyrën e pikturës së tij në një regjistër mjaft të kufizuar. Në këtë mënyrë ai ndodhet shumë më tepër në shtratin e pikturës sonë në përgjithësi, nga sa është bërë zakon të thuhet për të. Le të ndjekim ndërtimin e ngjyrave nëpër tablotë e tij.

Ngjyrat e pikturës së Skënder Kamberit janë

të natyrës tokësore, ose, siç quhen në zhargonin e piktorëve, «terra». Të marrim pikturën «Pranverë», që është një peizazh. Në qendër janë 3-4 drurë frutorë mbushur me lule. Toka ngjyrë toke, gjethet ngjyrë toke (jeshile terra), mali ngjyrë toke (kafe në vjollcë terra), qielli ngjyrë toke (e bardhë terra), lule ngjyrë toke (rozë toke e zbardhur mjaft). E tërë harmonia-ngjyrë toke, e cila anon herë për nga e gjelbra, herë për nga kafeja, herë për nga roza dhe herë drejt së bardhës.

«Rrugë në diell». Një grua e re punëtare shtyn një karrocë fëmijësh në një rrugicë të parkut të qytetit. Hija ngjyrë toke, që të kujton blunë, është në të vërtetë gri dhe kafe, sikurse dielli ngjyrë toke të kujton rozën fare pak. Në qoftë se e pranojmë këtë pamje si pamje të një dite me diell, duhet të pranojmë se ka qenë një diell jash-tëzakonisht i zbehtë. Në të vërtetë, ndërtimin koloristik në peizazhin «Rrugë në diell» nuk e përcakton drita e vërtetë diellore, por ngjyrat e tokës, që pushtojnë si hijen dhe dritën, ashtu siç arrijnë të pushtojnë shumicën dërrmuese të pikturave të Skënder Kamberit.

Me fjalë të tjera, mund të thuhet se Skënder Kamberi, në rrugën e gjatë për të kërkuar ngjyrën e tij individuale, ndoqi një sens të kundërt me atë që ndiqte, p.sh., Zef Kolombi, dhe me atë që arriti që në rininë e tij Abdurrahim Buza. Janë mënyra krejt të ndryshme të ndërtimit të ngjyrës në pikturën realiste. Bukuria e njërës mënyrë qëndron në clirimin e plotë të ngjyrës nga guaska natyrore, clirimi i plotë dhe përfundimtar i energjisë së saj potenciale në dobi të shprehjes ideore. Bukuria e mënyrës tjetër qëndron në shkallëzimin e hollë të melodisë kromatike, por, më tepër se kjo, në pjesëmarrjen e rëndësishme të ngjyrës përkrah modelimit tonal. Kështu, në këtë rast bëhet fjalë jo

kaq për plasticitetin e ngjyrës, sesa për plasticitetin e formës nëpërmjet ngjyrës. Në rastin e pikturës së Skënder Kamberit, ngjyra është vënë në shërbim të formës, duke e humbur pavarësinë e saj, për këtë nuk ka dyshim, por kjo ngjyrë, që i nënshtrohet tonit, është e një ndjeshmërie jo të zakonshme.

Finesa e ngjyrave të Skënder Kamberit shfaqet në shkallëzimin e hollë të ngjyrave të tokës, të cilat në këtë ose atë rast i afrohen blusë, rozës, vjollcës, i afrohen së blertës smerald, por nuk bëhen thuajse kurrë blu, nuk bëhen kurrë rozë, si nuk bëhen kurrë vjollcë, të kuqe, smeralde, madje as në ato raste kur shoku (sock) i vërtetë i frymëzimit të tij kanë qenë roza, vjollca ose e kaltra e modelit real. Nuk ka rast më të mirë që të arrish pa frikë gjer tek e kuqja e pastër, te portokalli e pastër dhe te vjollca e pastër sesa kur pikturon një tufë me lule të kuqe dhe rozë ose portokalli. Madje mund të thuash se në këtë rast arkitektura kromatike e tablosë duhet të niset pikërisht nga ngjyra e petaleve, sepse ato janë dhe subjekti i natyrëmortit. Mirëpo a ndodh kështu te natyrëmorti «Vazo me lule» e Skënder Kamberit, e pikturuar më 1980? Jo. Në morinë e ngjyrave dhe të nuancave që mbushin hapësirën dhe sipërfaqen e pëlhurës dhe që janë të gjitha të thyera dhe të gjitha të shuara, d.m.th. të përziera me një të tretë, një rozë në portokalli mezi arrin gjer te petalet. Po si arrin? Me vështirësi të mëdha, duke vendosur bojë përmbi bojë, me një penel që duket qartë se nuk ka qenë fort i pastër dhe nga një tavalocë që duket qartë se nuk ka qenë fort e pastër.

Kështu, regjistri i spektrit të pikturës së Skënder Kamberit ka një shtrirje mjaft të kufizuar. Është një spektër tokësor, jo në kuptimin figurativ të fjalës, por në kuptimin e drejtpërdrej-

të. Pikërisht në këtë shtrirje të ngushtë, fort të ngushtë të kolorizmit të tij ai arrin me shumë talent, zotësi dhe temperament të realizojë pamjet e shumta dhe të larmishme të vizionit të tij për botën dhe realitetin.

«Mështeknat», 1982. Në një mjedis të ngroh-të, brenda së cilës grija gërshetohet çuditërisht me të gjelbrën e butë, ato dalin të papritura, të gjalla, të afërta.

«Oborri i vegjëlisë», 1985. Në tërësinë e muzgut të ngrohtë e të shuar, balli i shtëpisë, ku Komandanti kaloi fëmijërinë e tij, shkëlqen papritur nga oranzha që vezullon si ar. Qielli vjollcë. I tërë kuadri shquhet nga butësia ëndërruese.

«Gryka e lumit», Vlorë, 1980. Peizazh mjaft i bukur, i nisur nga kafeja e gjelbër, që zhvillohet te bluja e thyer, te grija dhe deri tek oranzha.

«Dimër në Llogora». Dëborë. Penelatat e bardha dhe pastoze vezullojnë si xixëllonja të bardha në hapësirën e mjegullt dhe të ngrohtë.

«Fshati Kolonjës-Rushan», 1985. Vezullimi i preferuar, i kuqërremtë, ndriçon në mes të sfondit të tij të preferuar të së ftohtës shumë të thyer.

«Dimër në plazh». Mjaft piktorë që pikturojnë në detin, i huton zakonisht pasuria e kalimeve të ngjyrës blu të detit nga njëri skaj në tjetrin. Por Skënder Kamberi e ka detin në shtëpi dhe ka ditur ta vërejë gjatë. Ai nuk hutohet aspak, por ia nënshtron kapriçiot e kaltërsisë disiplinës së fortë të tavalocës së tij të sprovuar. Ndaj vetëm kontrasti i së bardhës së valëve të shkumëzuara, i së bardhës që ngrohet nga rëra e artë, që e kthen në rozë të butë, që ftohet nga deti i thellë dhe e kthen në të blertë smerald, i mjafton. Në ekspozitën vetjake të Skënder Kamberit është ekspozuar dhe një autoportret i piktorit. Në të vërtetë nuk ngjan. Është më tepër një përfytyrim i lirë. Por le të shohim ngjyrat. Sigurisht që i ka zgje-

dhur me kujdes të veçantë, duke u shkëputur krejtësisht nga imitimi i modelit dhe duke i lënë dorë të lirë fantazisë: grija që shndërrohet në kafe, grija që shndërrohet në të errët, grija që shndërrohet në të kuqe të thyer, në argjend, në okër. Mund të kthehet ndryshe dhe është e njëjta gjë: ngjyrë argjend, okër, rozë në oranzhë dhe pak, fare pak të verdhë brenda masës gri.

«Myzeqeja», e zhytur butësisht në një muzg kafe të mjegulluar, të ngrohtë.

Natyrisht, nuk ndodh përherë kështu. Qëllon që frymëzimi zbehet, tregimi i tij bëhet prozaik, kthehet në manierë të thjeshtë. Elementet zbatohen mekanikisht, dora humbet saktësinë, ekuilibri kromatik prishet. «Pylli», 1983. Këtu as shija e mirë nuk i bën dobi. E zeza futet rëndë aty ku s'i takon, dhe prish gjithçka. Janë gjëra që ndodhin.

Kjo ekspozitë të bind se për Skënder Kamberin bukuria e ngjyrës është bukuria e nuancës. Po që se takon në natyrë një akord të bukur, interesant, për piktorin tabloja është e zgjidhur nga pikëpamja e ngjyrës.

«Peizazh deti». Bukuria e raportit të blusë kobalt me rozën e ngrohtë, që të kujton si oranzhën, ashtu dhe kafënë.

«Fëmija Nefertita». Bluja mjaft e thyer, që kundërshton të bardhën e ngrohtë në okër.

«Studentja». Rozë e shuar, që del nga tërësia e kaltër e thyer.

Nganjëherë ndërtimi koloristik i kuadrit të tij nuk përbën kurrfarë akordi, por vetëm një kontrast të papritur tonal. «Netë me hënë». Kallarë. E gjithë ngjyra është tepër e papastër, e përzier, e rëndë, por e vendosur mbi relievën, format, objektet, planin e parë dhe thellësinë me kaq ndjenjë, sa që piktura e vogël kthehet në një kuadër sugjektiv, ëndërrues, një natë me hënë, për mbi këtë siluetë fshati që duket si përrallë.

Dhe ja, arrijmë te peizazhi i tij «Dimër në Tiranë». Është një peizazh në një format jo të vogël. Artisti e ka parë qytetin ashtu siç mund të jetë në një mëngjes me dëborë. Në një tërësi ngjyre të ngrohtë, të papërcaktuar, që është po aq afër së bardhës së ngrohtë, sa edhe grisë së qartë dhe okres së lehtë, planet dhe objektet zhvillohen lirisht, thuhet vetvetiu që nga vjollca, te diçka që të kujton të verdhën, nga e kaltra fare e lehtë e deri te diçka që të kujton rozën. E parë nga tarraça e katit të dytë të hotelit «Arbëria», brenda grisë së ngrohtë, shëtitorja «Dëshmorët e kombit» zhytet butësisht dhe në mënyrë thuhet fantastike drejt qendrës së kryeqytetit, që është shndërruar në mënyrë jo të zakonshme. Bora e bardhë mbi tarraçë, tymi vjollcë që del nga oxhaku i pallatit përballë, ndërtesa elegante e redaksisë së «Bashkimit», më tej hotel «Peza», hotel «Tirana», grupi arkitekturor i xhamisë dhe i ministrive. Me mprehtësinë intuitive, karakteristike për punët më të mira të Skënder Kamberit, janë gjetur në mënyrë optimale e përgjithshme tonale dhe kromatike jashtëzakonisht e përmbajtur, raporti sipërfaqësor ndërmjet qiellit dhe qytetit, si dhe tërësia përpjesëtimore e gjithë gjymtyrëve. Me një ekuilibër të këndshëm emocional, peizazhi «Dimër në Tiranë» i Skënder Kamberit radhitet në arritjet më të mira të peizazhit tonë të ri.

Një vërejtje për portretet

Skënder Kamberi na paraqet në ekspozitën e tij edhe një numër portretesh. Çdo piktor mund të bëjë portrete pa qenë portretist, për këtë kemi pasur rast të bindemi jo një herë. Por tjetër është të bësh portrete dhe tjetër të jesh portretist. Jo

përherë portretet që dalin nga dora e Skënder Kamberit janë të realizuara deri në fund. Nganjëherë piktori mbetet në karakteristikat e jashtme të modelit. Besimi i tepruar te një këndvështrim optik i papritur, ose te një kthesë e pazakontë, te një prerje kompozicionale disi e veçantë nuk shoqërohet përherë nga një qëndrim serioz ndaj elementeve të tjera, edhe më të rëndësishme të një portreti, si thellimi në karakterin e modelit, në formacionin e tij shpirtëror, në vizatimin e saktë, që respekton jo vetëm ngashmërinë e fytyrës, por të gjithë figurës së tij, në plasticitetin individual të modelit, në ekuilibrin e domosdoshëm të të gjitha elementeve. Fytyrat e modeleve të piktorit mbeten nganjëherë indiferente, ose mbeten në poza të thjeshta, nganjëherë të fryra.

Tipare individuale të veprës

Piktura e Skënder Kamberit gëzon me të drejtë popullaritet të veçantë në shtë e amatorëve të shumtë të artit të pikturës te ne. Celja e ekspozitës vetiake me vepra të tija të reja dhe retrospektive në krucetvet u prit me interes.

Piktori i merituar Skënder Kamberi e ka nisur rrugën e krijimitarisë së tij në mesin e viteve të ashtëdhietë. Tematika e veprave të tij përfshin një gamë të gjerë dhe është vështirë të thuash se ç'gjeni e pikturës i pëloen më tepër. Ai nuk i zgjedh shumë modele. Nuk ka rëndësi në është një veteran i luftës, një hero i punës socialiste, një mësues fshati, një nënë dëshmorë, një studente, një shkrimtar shumë i njohur, ose një kooperativist krejt i panjohur. Nuk ka rëndësi në është një pamje e shëtitores «Dëshmorët e kombit», ose

një kënd i thjeshtë i një lëndine, ku vjeshta ka përpunuar ngjyrat e saj; çdo gjë që mund të pikturohet (dhe mund të pikturohet çdo gjë, natyrisht). Ndonëse është nga Vlora, kavaletin e tij mund ta gjesh të vendosur në shumë krahina të atdheut. Përmbajtja e veprave të tij buron nga dashuria për realitetin tonë socialist, të pikturuar në çdo çast të mundshëm, në çdo rrethanë. Është në gjendje të ulet në mes të rrugës, në qoftë se ajo pamje e prek, dhe të pikturojë pa u druajtur aspak. Por është i gatshëm gjithashtu të kthejë nërëgjigje dhe të shkëmbejë dhe një cigare me kalimtarin kureshtar, qoftë ky një plak, një punëtor, një intelektual. Është i gatshëm t'u shpjegojë se çfarë po bën në atë peizazh dhe pse po e bën, sikurse t'u mbajë, po të jetë e nevojshme, një leksion të vërtetë për pikturën, për artin, për qëllimin e artit dhe për shërbimin që i bëjnë artistët shoqërisë. Këtë e bën me thjeshtësi dhe përzemërsi. Pa i shkuar ndër mend se mund të pozojë. Dhe përsëri vazhdon punën e tij, duke harruar që ju vazhdoni të jeni aty, duke mos u stepur aspak edhe sikur t'i mbledhësh dyzet vetë pas shpinës. Kur e rrëmben pasioni për të pikturuar, asgjë nuk mund ta shkëputë prej saj. ditën, natën, është ftohtë a është nxehtë. I tillë ka qenë që student dhe më tej akoma, nxënës i liceut «Jordan Misja». Një nxënës disi i pazakontë, që e harxhonte kohën e lirë për eksperimentet teknike të pikturës, një student disi i çuditshëm, që nganjëherë harronte dhe të flinte.

Skënder Kamberi, edhe kur vizaton, në të vërtetë pikturon. Objekti për të ka formën e përhershme të një sipërfaqeje materiale, të një strukture materiale të shtrirë mbi sipërfaqen e sheshtë. Nuk do të qe e saktë të thuhet se ai e lyeu pëlhurën me anë të penelit, nuk do të qe e saktë të thuhet se e shtrin bojën mbi pëlhurë, është më saktë të

thuhet se e vendos bojën mbi sargji. Me penela, me shpatel e me dorën e tij, kjo nuk ka rëndësi. Në qindra, mijëra copëza, grimca, blloqe, nganjëherë të rënda, të ashpra, «epike», nganjëherë të buta, të ëmbla, «lirike», por përherë të tilla, që krijojnë së bashku një strukturë të vetme karakteristike, strukturën e mirënjohur të pikturës së tij.

Është një nga piktorët që e kanë gjetur shpejt gjuhën e tyre. Mund të thuhet se gjuha e pikturës së tij ka buruar kaq natyrshëm prej temperamentit të tij, sa edhe peizazhi vlonjat prej ndërtimit gjeologjik të zonës së Vlorës. Natyra e tij kolerike e ka shpënë vetvetiu drejt ekspresioneve të vrullshme. Në çfarë pikërisht shfaqet kjo natyrë, në ngjyrën, në ndërtimin grafik, në linjat kompozicionale, apo në vizatimin e tij? Ngjyrat nuk janë shpërthyes, robëruese për vështrimin, pamja kromatike e tablove shumë herë mund edhe të të zhgënjëjë me një ekuilibër thuajse asnjans. Ka raste kur ky drejtpeshim shkon drejt grisë, ka raste kur shkon drejt kafesë.

Vizatimi i tij nuk shkëlqen. Nganjëherë në të ka edhe një përqindje arbitrariteti, nganjëherë edhe një përqindje naiviteti.

Teknika me të cilën pikturon Skënder Kamberi dhe që prej kohësh është bërë në këtë ose atë rast edhe objekt imitimi, nuk e shpjegon mënyrën e tij. Ai vetë mund të dëshirojë ta nënvizojë rëndësinë e teknikës dhe mund ta rekomandojë si garanci për të ecur në rrugën e pikturës. Mund të arrini dhe të bini në ujdi me të se për këtë ose atë rast teknika ka qenë vendimtare; mund të ketë qenë, po për rastin e atij vetë nuk ka qenë.

E vetmja që ka rëndësi dhe që përbën forcën e vërtetë të pikturës së Skënder Kamberit është ngarkesa shpirtërore e pazakontë. Kjo mbetet e vërtetë për shumë gjëra që dalin nga dora e këtij piktori, një skicë, një bocet, një etyd, ose tablo.

Saktësia e paraqitjes që u bën ai modeleve që zgjedh nga realiteti i së sotmes dhe i së djeshmes së atdheut, nuk është vizive e, ngjyrshme ose grafike, por emocionale, ndjesore.

A mund të thuhet se piktura e Skënder Kamberit është veçanërisht novatore? Është shumë më tradicionale nga sa mendohet, por guximi dhe dëshira e madhe me të cilën përpiqet të rrokë tema dhe tipare të reja të realitetit socialist të ditëve tona dhe këmbëngulja për interpretimin e tyre të fuqishëm, me gjuhë individuale, e shquan këtë artist të mirënjohur, dhe shërben si nxitje për piktorët më të rinj.

MBI NATYRALIZMIN

Marrëdhëniet ndërmjet shëmbëlltyrës dhe realitetit janë problem i përjetshëm i shprehjes artistike, që nga natyralizmi e deri te përparimet më të fundit të artit realist, te stilizimet dhe konvertimet më të guximshme e më të frymëzuara. Prandaj nuk mund të bëhet fjalë për shfaqjet konkrete të frymës natyraliste, pa përmendur më parë disa veçori të përgjithshme të kësaj dukurie të skajshme.

Natyralizmi ose elementët natyralistë në praktikën e pikturës e të skulpturës shfaqen si reaksion ndaj stilizimit. Kur artisti kërkon ta fuqizojë shprehjen e tij duke i intensifikuar përshtypjet nga jeta e gjallë dhe duke i përpunuar, zbulon disa ligje estetike që janë të realitetit, por që bëhen kështu pronë e tij. Nëpërmjet tyre arrihet ai përqendrim që karakterizon veprat e artit në këtë ose atë shkallë. Një shesh me njerëz duhet të ngjishet që të hyjë në një tablo, por me një ngjeshje që nuk është e shkallës së topografëve, por e një shkalle të veçantë, e cila ua nënshtron trupat ligjeve të ritmit dhe të hierarkisë, ligje që hyjnë në sferën e figuracionit artistik dhe që janë një intensifikim i ndërgjegjshëm i pamjeve të zakonshme. Mungesa e perspektivës ajrore në artet figurative për një

periudhë prej mijëra vjetësh, mungesë që nuk ra në sy dhe nuk shqetësoi njeri, tregon se arti nuk është një pasqyrim i thjeshtë i natyrës dhe i realitetit, por paraqitje e tij në një formë të veçantë. Asnjëri nuk ankohet në teatër se përse aty flitet me vargje dhe pse malet e sfondit janë të falsifikuara, por të gjithë zhgënjehen kur aktorët interpretojnë dobët. Dhe, për më tepër, interpretimi e kënaq publikun kur është teatral. Madje, sikur të ndodhë që në mes të një skene të interpretuar me shumë mjeshtëri, një aktor të nxjerrë një fjalë të ligjërimin bisedor, spektatori do të mbledhë buzët. Nuk ka gjë më të panatyrshme sesa pleksja e një aksioni dramatik me këngën, siç ngjet në opera. Mjeshtrat tanë popullorë, në dekoracionet dhe kostumet dekorative, nuk riprodhojnë as dhe objekte të cilat riprodhimi me stilizimin përkojnë përsosmërisht, si p.sh. diellin me një rreth, por kërkojnë dhe gjejnë shenja të tjera, më të tërthorta, por më shprehëse.

Kështu vërtetohet ajo që dihet prej kohësh se arti nuk kërkon thjesht një pasqyrim të jetës, por një raport intensiv me të.

Si shpjegohet atëherë që del natyralizmi në gjirin e artit, apo ngrenë kokë herë pas here shenjat e tij? Kjo ndodh, së pari, sepse ka artistë që nuk janë në gjendje të zbulojnë thelbin e dukurive të realitetit dhe mbeten te dukja, tek ana jashtme. Së dyti, sepse, në praktikën e sotme moderniste në botë, në vazhdim të shkëputjes së artit nga jeta, ka artistë që thellohen në formë dhe vetëm në formë, shkëputen nga përmbajtja, bëhen më të vështirë, më të palexueshëm, të pakuptueshëm. Për këtë arsye, te njerëzit ringjallat dëshira për t'u rikthyer tek e vërteta e lexueshme artistike, tek ajo e vërtetë vizive që tregon për jetën me format e qarta të saj. Kjo dëshirë e

drejtë arrin nganjëherë deri aty saqë ringjall mallin për një figuracion të thjeshtë, pa probleme, të drejtpërdrejtë, ose, më saktë, për paraqitje jashtë gjuhës së figurshme. Dhe arrijmë kështu në pikën, nga e cila fillon e tatëpjeta e pikturës dhe skulpturës, e artit figurativ, që bëhen kështu të rëndomta, duke hyrë në pistën e garës me fotografinë artistike.

Cili ka qenë qëndrimi ndaj natyralizmit te ne?

Ka qenë një kohë para 30 vjetëve, kur mbizotëronte ideja që kompozimi duhej të pikturohej patjetër dhe që nga fillimi e gjer në fund me model, si për figurat, ashtu dhe për mjedisin ku vepronin ato. Nganjëherë një gjë e tillë nuk bëhej për ta interpretuar modelin, por për t'iu nënshtruar plotësisht modelit. Ky ishte një qëndrim tipik natyralist dhe përpjekjet për të dhënë nëpërmjet këtij konceptimi motivet heroike të luftës dhe të rindërtimit sigurisht që do të dështonin. Druajtja dhe vartësia fanatike ndaj çdo gjëje që dukej, sido që të ishte ajo, e rëndësishme a e dorës së dytë, e karakterizonte këtë praktikë.

Shumë nga piktorët e mëvonshëm, duke e dënuar këtë mënyrë, pandehën se i lanë hesapet me natyralizmin. Mirëpo natyralizmi nuk ka vetëm një pamje. Duke qenë në thellësi një qëndrim i gabuar i artistit ndaj realitetit, natyralizmi mund të shfaqet, p.sh. vetëm në ngjyrë, kur piktorët kërkojnë me çdo kusht të riprodhojnë ngjyrat që shohin në realitet, pa menduar për asnjë çast se ngjyra është një nga elementet më shprehëse të pikturës dhe nuk mund të lihet kurrë pas dore. Por, duke qenë në thelb një qëndrim i gabuar i artistit ndaj realitetit, natyralizmi shfaqet, përmbi të gjitha, në përmbajtje.

Me kohë, në rrjedhën e zhvillimeve të reja

të pikturës sonë të dekadave të fundit u rigjallërua tradita më e mirë dhe u shfaqën elemente të reja të shprehjes. Nga përshkrimi i objektit, i cili gjente vend në një pjesë të krijimtarisë së viteve pesëdhjetë, u kalua në përdorimin e tij si domethënie. Këto zhvillime të reja u dhanë të rinjve teknikën e kompozimit dhe shumë elemente të tjera, që e forcuan frymën e profesionalizmit në artet tona figurative.

Mirëpo profesionalizmi nuk është i mirë në çdo rast. Në qoftë se një diletant natyralist i patalentuar e ka vështirë të fshihet pas padijes së tij, një i diplomuar mund të fshihet fare mirë pas artificeve të efektshme të nxjerra në formë shabllonesh prej një shkolle arti. Prandaj edhe ka ndodhur që disa autorë të viteve 70, si dhe në ditët tona, mjetet e reja dhe aftësinë thjesht teknike që iu dhanë i morën si një leje të përhershme për të prodhuar pa mundim vepra pa vlerë si në pikturë, ashtu dhe në skulpturë. Për hir të butësisë së komisioneve dhe të kritikës, disa nga këta dalin mjaft prodhimtarë nga afirmimi i lehtë prej zanatçiu.

Largimi nga natyralizmi nuk ka asnjë vlerë, po qe se nuk bëhet për hir të interpretimit artistik, në qoftë se shpërdorohet duke i hapur udhë punës pa frymëzim. Është ai rast, kur përparimi që bën koha, shkakton nganjëherë dukuri regresive (siç mund të ndodhte, p.sh., me një mobilier artizan, i cili, sapo merr makinën elektrike, fillon e lëshon pak nga pak në mjeshtëri).

Nga ana tjetër, ta modelosh figurën ose objektin me kujdes dhe hollësi, nuk do të thotë se bën natyralizëm. Një vepër nuk është moderne vetëm sepse ka shumë stilizim. Stilizimi mund të jetë gati i padukshëm dhe vepra të flasë fuqimisht me gjuhën e kohës sonë. Shembull: portreti i Odhise Paskalit nga Sofokli Koci, «Brendia» e Nexhme-

din Zajmit, 3-4 punë të vogla të bukura nga ekspozita e parë vetjake e të riut Agim Sulaj etj.

Si përfundim mund të themi se i vetmi ilaç me veprim të gjithanshëm ndaj natyralizmit është interpretimi i së vërtetës jetësore, i realitetit, në përmbajtje, në formë.

SNOBIZMI — SHFAQJE E NDIKIMIT TË IDEOLOGJISË SË HUAJ

*«Oh, ç'njeri i madh ky Prokokurantja,
s'ka gjë që t'i pëlqejë...!»*

VOLTER

Përshtypja e përhapur se snobizmi i zë njerëzit vetëm në rini, është e gabuar. Prirja e natyrshme, e shpjgueshme dhe e ligjshme e rinisë ndaj së resë nuk ka të bëjë me snobizmin, që është një sëmundje. Është sëmundje që ndeshet në shtresa të ndryshme të popullsisë dhe jo vetëm tek intelektualët, por në çdo rast, në forma përkatësisht origjinale. Një snob e ka merakun e tij te mustaqet dhe te paraqitja e jashtme, tjetri te mobiljet veçanërisht origjinale, një i tretë te qëndrimi ironik ndaj gjithçkaje që e rrethon (me përjashtim të vetes së tij), qëndrim që as ai vetë nuk ia di arsyen po ta pyesësh. Kur snobizmi shfaqet ndër artistët, atëherë bëhet shqetësues jo sa kohë që mbetet te pamja e tij e jashtme, por kur kalon te vepra e tij. Një artist i tillë, i infektuar nga sëmundja e snobizmit, mund ta ngatërron frymën novatore me snoben në art, me formalizmin.

Në shoqërinë tonë socialiste nuk ekzistojnë forca shoqërore që të jenë posaçërisht të interesuara për ta nxitur shfaqjen dhe përhapjen e snobizmit. Snobizmi është plagë e mënyrës borgjeze dhe revizioniste të jetesës, dhe është sot mjaft i përhapur në këto vende. Raste të veçanta të shfaqjes së snobizmit ndër njerëzit tanë janë pasojë e qartë e ndikimit të presionit të ideologjisë së huaj.

Snobizmi në art tund flamurin e së resë. E reja në art është revolucionarja, e partishmja, që aspiron me gjuhën e artit për përparimin dhe zhvillimin e mëtejshëm revolucionar të shoqërisë. Ndërsa kredoja e përjetshme e snobizmit ngul këmbë: «Thelbi s'është ndonjë gjë, dukja është gjithçka! «Snobi mund të bëjë mjaft lëshime, me përjashtim të njerës, dukjes. Ky është merakun i tij i përjetshëm, në dukjen është e përqendruar e tërë ndjeshmëria e tij, këtu nervi i tij mbetet përjetësisht i zbuluar. Sa herë që vjen puna t'i kërcënohet pamja e jashtme e çështjes së tij, ai është gati që për një plesht të djegë jorganin (kuptohet, kur ky jorgan nuk është pronë e tij).

Snobi është një kundërshti e gjallë. Ai bën çmos që të ruajë pamjen e tij që i është kushtuar artit me vetëmohim. Mirëpo mjafton t'i cenohet sadopak interesi vetjak dhe ai jo vetëm që e hedh tutje pa e zgjatur lëvozhgën idealiste dhe përtej artistike, por zbulon në çast një natyrë ngushtësisht praktike. Në një rast të tillë snobi është gati ta çojë në djall çdo ideal estetik. Kështu, ai zbulon padashur natyrën e tij të mirëfilltë prej mikroborgjezi dhe pragmatisti.

Idetë e mëdha dhe kërkesat për frymëmarrje të gjerë janë të huaja për shpirtin e imët të snobit. Pasionet e vërteta nuk janë për të. Si në jetë, ashtu edhe në art, vështrimi i pjesshëm është

karakteristikë e tij. Për këtë arsye ai është koniuktural, i paparim dhe pa kritere të qëndrueshme. Snobi është mishërim i paqëndrueshmërisë. Të lidhesh me të është njësoj si të lidhesh me erën.

Nihilizmi është këndvështrimi i preferuar i snobit. Duke mohuar çdo vlerë rreth tij, ai afirmon vlerën e vet. Dhe duke qenë kritizer, as që e merr mundimin ta argumentojë nihilizmin e vet.

Snobi hiqet si origjinal, ndërkohë që vullnetarisht i është nënshtruar një modeli të caktuar. Në këtë mënyrë ai krenohet me daljen nga kornizat e shijes së ngushtë kombëtare, duke mos kuptuar kështu që snobizmi, në përgjithësi, është varianti më qesharak i provincializmit.

Ka edhe raste kur snobit i pëlqen të luajë me «pasionin» e tij për artin popullor kombëtar, por këtë e sheh si një luks, si çështje mode, si një rol që snobi e luan me kënaqësi, sepse i duket se i shton shkëlqimin, siç ia shton llaku një kartoline.

Kundërshtari i përyetshëm i snobit, armiku i tij i natyrshëm është thjeshtësia. Të jesh i thjeshtë dhe komunikues është për snobin shenjë vulgariteti. Në veprat e tij, sikurse në marrëdhëniet me njerëzit, snobi shmang, para së gjithash, thjeshtësinë. P.sh., dihet që kokrra e mollës është e rumbullakët? Snobi ta vizaton me cepa. E ke hundën të drejtë? Ta pikturën të shtrembëruar, se, thotë, «është më interesante». Është i kaltër qielli? Ai e kthen në okër në pikturën e tij.

Snobi operon me gjysmë të vërtetat ose, më saktë, me të vërtetat të kuptuara në mënyrë të sipërfaqshme. P.sh., lufta që i shpall ai të rëndomtës dhe rutinës, do të kishte qenë mjaft pozitive, po të mos merrte kuptimin e luftës për të ndjekur modën, shembullin e importuar verbërisht. Aspiratë e tij për efekte të reja artistike do

të kishte qenë pozitive, pa dyshim, sikur këto efekte të reja të qenë zbulime të reja të së vërtetës jetësore të bëra nga ai dhe jo thjesht truke të formës. Fjala vjen, në goftë se ia ndërron ngjyrën qiellit për të shtatën herë në peizazh dhe, në vend që t'i pastrojë të gjitha shtresat e bojës së vajit para se të vendosë të shtatën, e ngarkon pëlhurën me bojë togje-togje, dhe këtë nuk e bën se e sheh artistikisht të nevojshme, por se do që të imitojë diçka që i duket se e bën ky ose ai autor i shquar në këtë ose atë vepër, pa e vrarë mendjen aspak se përse është bërë kjo në atë vepër dhe ç'funksion ka pasur aty materialiteti i bojës. Në goftë se lyen një kokë me bojë kafe dhe, në vend që të ndjekë me kujdes modelimin dhe materializimin e flokëve, e kthen penelin nga bishti dhe gërvisht mbi bojën e errët ca vija të bardha që të japin përshtypjen e flokëve, dhe e bën këtë jo se ka zbuluar një mënyrë të re, një ekuivalent të ri të realitetit, por se ka parë të bëjë kështu Pikasoja në ca portrete të tij kubiste. Mirëpo Pikasoja ndërtonte piktura të tilla mbi parimin e lojës, e cila është vërtet pjesë e çdo arti, por vetëm pjesë, ndërsa ai e çoi deri në absurditet dhe tallje me realitetin.

«Kultura, arti dhe muzika jonë, — thotë shoku Enver Hoxha, — duhet të përfitojnë dhe nga përvoja e kulturës, muzikës dhe artit të huaj. Unë kam theksuar edhe herë të tjera se ne nuk jemi ksenofobë.»

Në botë ka pasur përherë dhe ka individë, prirje dhe zhvillime përparimtare në art, dhe këto prirje lënë gjurmë e ndihmojnë në ecjen më tej të artit. Dihet ndihmesa e rëndësishme që ka dhënë lëvizja e impresionizmit në flakjen e pikturës akademiste, të skemave dhe recetave në ndërtimin e dritës, në daljen jo vetëm fizikisht, por edhe parimisht nga studioja në natyrë. Por

rolin e madh historik të impresionizmit e vlerësojmë duke kritikuar me të drejtë kufizimet e tij të mëdha, si dhe përfundimet e gabuara që nxorën më tej këta piktorë nga përvoja e punës në natyrë. Ne njohim dhe vlerësojmë ndihmesën që dha neorealizmi në pikturën, në skulpturën dhe kinematografinë italiane dhe evropiane. Spektatori ynë është njohur gjerësisht dhe ka vlerësuar lart veprën përparimtare të regjisorëve të tillë të shquar si Vitorio de Sika dhe Lukino Viskonti etj.

Kështu, artistët tanë mësojnë jo vetëm nga epokat e ndritura të lashta të artit botëror, si skulptura e Egjiptit të lashtë, arti klasik i Greqisë antike, Rilindja Italiane, nga piktorët e mëdhenj të Spanjës, nga romantizmi dhe realizmi frëng i shekullit XIX etj, por edhe nga gjërat më të reja të traditës së madhe realiste në art, traditë që vazhdon edhe sot e kësaj dite dhe do të vazhdojë si reaksion i natyrshëm ndaj atij sulmi modernist që iu bë artit në fillim të këtij shekulli dhe që nuk është ndërprerë aspak.

Snobizmi nuk shoqërohet përherë nga mungesë talenti. Prandaj rastet e dukurive të snobizmit, ndonëse janë të rralla dhe sporadike, janë të huaja e të dëmshme, sikurse janë të pavend në mjedisin tonë.

PËR NGJYRËN MUND TË BËHEJ MË SHUMË...

Të flasësh për ngjyrën në pikturë është vërtet kënaqësi, se piktura gjë më tërheqëse nga ngjyra nuk ka. Nga ana tjetër, ke qejf të gjesh belanë me piktorët? Fol për ngjyrën!

Për ngjyrën është gati të japë mend çdo piktor. Megjithatë, nuk i gjen dot dy piktorë që të kenë të njëjtin mendim për ngjyrat e një pikturë. Është tjetër gjë që mund të takosh edhe njezet, të cilët pikturojnë me të njëjtat ngjyra. Ka të tjerë që janë të bindur se e vetmja mënyrë e drejtë në përdorimin e ngjyrave në pikturën realiste është ajo që praktikojnë ata vetë dhe se brezat e ardhshëm, në jetë të jetëve nuk do të kenë nevojë të kërkojnë gjë tjetër përveç asaj që është gjetur nga këta piktorë. Pa mendoni pastaj sikur, larg qoftë, ndonjë nga këta të bëhet papritur anëtar i komisionit të pranimit të punëve në ekspozitë!

Të gjithë e kuptojnë dhe e pranojnë se arti nuk është kopjim i realitetit, por interpretim. E pranojnë se kompozimi është interpretim, se vizatimi është interpretim, se faktura është interpretim, po kur vjen radha të ngjyra, këtu s'ka burrë që të marrë vesh se çfarë pikërisht kuptojnë

me fjalën «interpretim», si piktorët vetë, ashtu edhe spektatorët. Kur thonë se Abdurrahim Buza është kolorist, nuk janë dhe aq të shumtë ata që mendojnë kështu ngaqë janë të bindur vetë. Më të shumtët e kanë me të dëgjuar. Nuk janë pak ata që, duke qëndruar me respekt përpara pikturave të mjeshtrit plak, përtypen me vete: «Mirë xhanëm, po pse m'i bën faqet jeshile?!» Domethënë u vjen fort mirë që Buza është kolorist, por do të kishte qenë edhe më kolorist, po të mos kishte vënë dorë mbi «ngjyrën e mishit».

Eh, ç'të bësh! Është e vërtetë; mjeshtri i pikturës sonë, Abdurrahim Buza, ua bën faqet çikave të tij lozonjare edhe jeshile, edhe të kuqe, edhe të kaltra, edhe vjollcë, edhe të verdha. Jo jeshile të ngordhura, të kuqe, të kaltra, vjollcë e të verdha të shuara e të shurdhuara, por të freskëta si lule maji. Dhe keni parë ju që i dalin të bukura?!

Si shpjegohet pra, që Buza mbetet përmbi të gjithë, ndonëse nuk e imiton në veprat e tij ngjyrën e mishit, por e kthen në rozë, në portokalli, në të verdhë, të blertë, vjollcë, të kuqe? Po si shpjegohet që El Greku mbetet gjeni, ndonëse i bën fytyrat, në kompozimet e tij, të kaltra, vjollcë, të arta, të gjelbra, kafe? Po kur edhe një piktor mesjetar si Onufri, vete dhe ai dhe merr nëpër këmbë «ngjyrën e mishit», ngjyrë kaq e shtrenjtë për syrin njerëzor? E thonë se edhe ai është kolorist!

Ka edhe nga ata që mendojnë se arti i pikturës mund të jetë interpretim, por kjo nuk do të thotë, mendojnë ata, se edhe «ngjyra e mishit» duhet interpretuar. Dhe nga fytyra kalojnë te flokët, e kështu me radhë. Tani mund të bëhet një pyetje: Që duhet ta ruajmë ngjyrën e fytyrës kup-tohet, por, më falni, cilën ngjyrë? Grinë e thyer me okërr, siç bën Guri Madhi në njërin nga dy

figurat kryesore të tablosë së tij «Heroinat e Kurveleshit»? Të zezën e thyer dhe reflekset inkandeshente që përdor Skënder Kamberi te fytyrat e kështjellarëve? Të gjelbrën e thyer siç bën Ksenofon Diloja te njëra nga tri fytyrat e pikturës «Të gjithë kufitarë»? Vjollcën e thyer, siç bën Foto Stamoja te portreti i Heroit të Popullit Myslim Peza? Të blertën e thyer në kafe siç bën Zef Shoshi me «Vjelësen e duhanit»? Apo të ruajmë kafënë me të zezë të thyer të fytyrës së «Nënës» të Pandi Meles? Të ruajmë të kuqen e thyer në të verdhë, që propozon Shaban Hysa te «Besëlidhja»? Apo më mirë të ruajmë atë që pëlqen Sali Shijaku, të kuqen e zjarrtë te «Vojo Kushi» dhe grinë e thyer te «Kreshniku»? Më lejoni t'ju kujtoj se shembujt e mësipërm nuk janë dokudo.

Në qoftë se ndonjë lexuesi padashur i bie në sy që edhe nga këta shembuj, si dhe nga ekspozitat del se mjaft piktura tonat vërtiten rreth të zezës, okrës dhe të kuqes, ndonëse vendi ynë në brigjet e Adriatikut e të Jonit nuk vuan as për gjelbërim e as për kaltërsi, as për të verdhë diellore, se i ka këto me shumicë, fajin, sidoqoftë, nuk e mban autori i këtyre radhëve. Mos do të thotë kjo se përgjegjësinë duhet ta mbajnë stërgjyshët tanë, të cilët, duke na i kufizuar ngjyrat e flamurit në të kuqen dhe të zezën dhe duke mos derdhur në të gjithë ngjyrat e ylberit, mallkuan padashur për jetë të jetëve tavalocën e disa piktorëve tanë bashkëkohës? Apo rrënjët e së keqes duhet t'i kërkojmë gjetiu, te burrat e Lumës, të cilët, duke u treguar jashtëzakonisht të kursyer në ngjyrat e veshjes së tyre bardhëzi, u bënë shkak për këtë krizë kromatike në shijen e disa prej piktorëve tanë? Apo janë veshjet e burrave të Labërisë, që na e kanë bërë këtë mynxyrë? Por, fundi, kujt i takon të jetë më i gjerë në përdorimin e ngjyrave, më kurajoz dhe më me fantazi, piktorit

që ka bërë tetë a dhjetë vjet shkollë pikturë dhe që e kupton fort mirë se të gjitha ngjyrat janë të barabarta përpara ligjit, por që pikturon megjithatë me dy-tri ngjyra, apo vajzës së thjeshtë nga Zadrima. e cila guxon të vishet si buqetë lulesh të gjalla? Mirëpo ja që po na bëhen goxha shumë piktorë që bien në dashuri njëri pas tjetrit me të zezën, me okrenë, të kuqen e thyer dhe nuk mbetet vecse të japim të vetmin shpjegim të mundshëm: dashuria nuk shpjegohet!

A është e mundur të shpjegohet se përse e njëjta ngjyrë mund të duket herë kështu e herë ashtu? Një aksionist me këmishë rozë, i cili futet në hijen e një rrapi në ditë më diell, kthehet në aksionist me këmishë vjollcë, ndërsa kur del nga hiia në diell, duket me këmishë portokalli. Ngjyrën e vërtetë të këmishës, d.m.th. rozën e realitetit objektiv, a është e mundur ta shohim? Mund ta shohim vetëm me një kusht: që nga kuadri të përjashtohet një nga të dyja. ose hiia e rranit, ose pjesa me diell, ose përndryshe do ta shohim kur të jemi me mot pa diell, të vrenjtur. Ky ligj objektiv i kolorizimit në pikturë nuk është zbulim laboratorik, por përgjithësim që del nga një vëzhgim i thjeshtë që mund ta bëjë kushdo. Po kështu, në ndriçimin e thjeshtë të një dite me diell, këmisha rozë nuk është e gjitha rozë, sepse pjesa në hije kuptohet që nuk ruan të njëjtën ngjyrë me pjesën e ndriçuar. Dhe të tjera dukuri që janë objektive. Le t'u shtojmë këtyre ligjësisve objektive dhe ligjësi të tjera objektive dhe subjektive, që i përkasin procesit të konvertimit artistik të realitetit, dhe kuptohen problemet që i duhet të përballojë artisti i vërtetë, probleme që e kanë zanafillën, megjithatë, të dukuritë e realitetit. Ligjësia objektive, së cilës i nënshtrohet në kushtet reale këmisha rozë e aksionistit, vepron me të njëjtën mënyrë edhe mbi çdo pjesë

tjetër të figurës së njeriut, d.m.th. edhe mbi fytyrën.

Po mirë, mund të na thonë, ne bëjmë pikturë këtu, apo analizë dhe studim të natyrës? Bëjmë pikturë, por piktura çfarë është, në qoftë se nuk është analizë dhe studim i natyrës, i realitetit dhe i njeriut, i përkthyer në gjuhën e së bukurës?

Piktura, si mënyrë e vështrimit të botës nëpërmjet ngjyrave, është një dhe e vetme, apo nënkupton mundësi të ndryshme të të vështruarit?

Mundësitë e pikturës janë praktikisht të pakufishme, por, duke u nisur nga kriteri i modelimit të formës vëllimore dhe i raportit të ngjyrës me tonin, mund të themi se kemi dy lloj të pikturuari, tonal dhe koloristik. Për ta bërë të qartë këtë ndarje, do të marrim nga një shembull për secilën mënyrë; një shembull të huaj dhe një shqiptar.

Një nga mjeshtrit gjenialë të modelimit tonal është Rembrandti i madh. Rembrandti ka qëlluar të jetë edhe kolorist, d.m.th. mjeshtër i ngjyrës, por mund edhe të mos ishte, sikurse nuk pati qenë mësuesi i tij i parë, Karavaxhioja. Megjithatë, vështrimi i Rembrandtit nuk udhëhiqet aspak nga ngjyra në modelimin e tij. Tabloja e Rembrandtit është, para së gjithash, një zhvillim muzikor i toneve, nga më e qarta, deri te më e errëta. Tërësia e toneve të një kuadri të Rembrandtit, si dhe zhvillimi i hollësishëm i tyre brenda kuadrit nuk është një regjistrim objektiv i një mjedisi real dhe as organizim i fantaksur, por vendosje me ndërjegje e çdo toni, e çdo grimce driteje tonale dhe hijeje tonale në sipërfaqen e organizuar artistikisht, me një qëllim të qartë shprehës. Kur flasim për Rembrandtin, e kemi fjalën për një nga variantet e pafund të pikturës tonale, historia e gjatë e së cilës përfshin jo vetëm Rembrandt

tin, por edhe shumë gjeni të mëdhenj para edhe pas tij, si Leonardo da Vinçin, Velaskezin, Engirin, Kurbenë etj.

Shembullin e dytë do ta marrim nga Shqipëria jonë, meqenëse e kemi këtu një rast tipik të modelimit nëpërmjet ngjyrës (mund të mos e kishim, ka vende që s'e kanë): Abdurrahim Buzën. Piktura e tij në themel të saj ka modelimin me anë të ngjyrës. Logjika piktorike që zbaton Buza në ndërtimin e kuadrit, është ajo e ngjyrës. Këtu nuk duhet të ngatërrohem me ato vepra të Buzës, sidomos të periudhës së fundit, ku ai, duke i bërë një lëshim shijes sonë të përgjithshme të pikturës tonale (lëshim që nuk duhej ta kishte bërë në asnjë mënyrë), i shoqëron ngjyrat e tij (të thjeshtuara shumë në këtë rast) me konture grafike dhe ndërhyr aty-këtu me blloqe tonale, dhe që megjithatë, janë vepra që mbajnë vullën e tij. Kur flasim për Buzën si shembull i modelimit kromatik, kemi parasysh vepra si «Gruaja me dhi», «Autoportret» (1934), «Portret vajze», «Masakra» etj., si dhe një numër të madh akuarelesh në miniaturë, që janë kryevepra ngjyre dhe arti.

Si është zhvilluar piktura jonë deri sot? Ajo ka ndjekur kryesisht modelimin tonal me vazhdimësi dhe këmbëngulje. Që nga Idromenoja, Martini, Mioja, Zajmi, Stamoja, te Madhi, Jukniu, Shoshi, Haxhiu, Kamberi, deri tek Asllani, Ahmeti dhe deri te më të rinjtë, piktura jonë ndjek në mënyrë të ndërgjegjshme parimin tonal.

Shkalla e shijes për ngjyrën, shije që ekziston te çdo piktor me përvojë, ndryshon, natyrisht, nga njëri piktor te tjetri. Kjo varet nga ndjeshmëria, nga kultura etj. Po kur përcaktojmë nëse një piktor ndjek këtë apo atë kriter, tonal apo koloristik, kemi parasysh rrjedhën e përgjithshme të pikturës së tij dhe jo një ose dy raste të veçanta, ose kërkimet që ai mund të bëjë nganjë-

herë, por që nuk dalin megjithatë jashtë shtratit të pikturës së tij.

Këtu ia vlen të qëndrojmë pak dhe të mendohem një çast për të mirën e pikturës sonë dhe të brezave të rinj të artistëve. A është mirë që piktura jonë të flasë përjetësisht me gjuhën e tonit, kur mund të flasë edhe me gjuhën e ngjyrës? A do të ketë përfitim, apo do të ketë humbje piktura jonë nga zhvillimi paralel, i harmonishëm i parimit tonal dhe i parimit kromatik? Dhe a ka argumente të mjaftueshme për të qëndruar vetëm te parimi tonal, përdërisa në pronsinë tonë hyn fondi i artë i veprave më të mira të Abdurrahim Buzës, kolorizmi i të cilit ka bërë përshtypje kudo (kur është përfaqësuar drejt), siç kanë bërë përshtypje kostumet tona të mrekullueshme popullore, pjesa më e madhe e të cilave ndjekin parimin koloristik? Besoj se është një çështje që ia vlen të diskutohet.

PARA DY TABLOSH

«Mediokriteti pandeh se artisti mund të krijojë rregullisht, si nëpunësi. Që këtej rrjedh fatkeqësia.»

BALZAK

Në katin e tretë të Galerisë Kombëtare të Artit ndodhen të ekspozuara edhe dy kompozime të përmasave të mëdha, që mbajnë të njëjtin titull: «Naftëtarët». Njëra është e Agim Shamit dhe tregon se si u mbyll një fontanë, ndërsa tjetra e Pandeli Lenës, një çast manovrimi te gryka e sondës. Që të dy këto piktura kanë qenë paraqitur në ekspozitën kombëtare të vitit 1981.

Dy tablotë janë mjaft të afërta nga subjekti dhe mënyra e të kompozuarit (skema piramidë, që përsëritet pa fund në praktikën e disa piktorëve dhe që është dëshmi e varfërisë së fantazisë), por nuk janë afër nga vlera: tabloja e Agim Shamit flet me gjuhën e artit, ndërsa ajo e Pandeli Lenës është një pikturë skematike.

Pandeli Lena ka viztuar në kompozimin e tij katër sondistë. Dy prej tyre janë duke tërhequr kavon e çeliktë, që zbret nga maja e kullës, dhe

kryejnë një manovër, i tretë është duke tërhequr fort një levë të pjesës qendrore, ndërsa i katërti mban drejtimin dhe komandonë lëvizjet e shokëve të tij. Sipërfaqja e tablosë me figurat, objektet, planet është e organizuar drejt. Autori vizaton në mënyrë të kënaqshme dhe, me përjashtim të figurës së parë majtas, ndërtimi i çdo figure, si dhe modelimi i tyre janë bërë me qartësi dhe madje me një stilizim të thjeshtë, i cili arrin të përçojë njëfarë force. Jo vetëm organizimi tonal dhe linear, por edhe ai koloristik është arritur nga Pandeli Lena në mënyrë të kënaqshme. Duke i qëndruar pushtetit të kafesë, ose, më saktë, përzierjes së grisë me kafënë, ndërtimi i ngjyrave ruan tek ai parimin zonal, me sipërfaqe që hyjnë në marrëdhënie të ndërsjellta mjaft të përmbajtura. Modelimi tonal udhëheq ndërtimin koloristik, duke e mbajtur ngjyrën në kufijtë e një shërbimi mjaft të njohur dhe po aq të përhapur, por që arrin të shprehë megjithatë efektet e nevojshme plastike. Në këtë mënyrë, kjo tablo nuk mund të kritikohet për monotoni ngjyre a mungesë harmonie.

Kështu, në shikim të parë duket sikur te piktura e Pandeli Lenës gjithçka qëndron mirë ose përgjithësisht mirë. Por po aty ndien padashur që e tërë tabloja është një ndërtim piktorik i ftohtë. Aty diçka mungon. Çfarë?

Duke u thelluar më tej në përmbajtjen e tablosë së Pandeli Lenës, fillon të kuptosh që personazhet nuk e kanë mendjen tërësisht te puna që kryejnë, por te ne që po i shikojmë, sido që vështrimet e tyre nuk janë të kthyer nga ne. Ata shqetësohen më tepër për përshtypjen që do të bëjnë pamja dhe lëvizjet e tyre sesa për veprimet që kërkon procesi i punës. Naftëtari që tërheq levën, përpiqet me çdo kusht të krijojë një siluetë

sa më të mprehtë, patetike, pa marrë parasysh që veprimi i tij është pjesë e veprimeve të përbashketa të të gjithë grupit dhe se ai hyn vetiu në raporte të caktuara plastike me ta, raporte që nuk mund të mos përfillen. Dy sondistët majtas, që tërheqin kavot, nuk arrijnë të krijojnë përshtypjen se vërtet i tërheqin, por sikur dëshirojnë më tepër të krijojnë, për hir të formës, një grup aytiguresh, i cili të arrijë një efekt kompozicional. Veçanërisht e fryrë në mënyrë të paperligjshme është figura e punëtorit përballë, i cili nuk kuptohet se përse e kap litarin vetëm me njërin dorë, kur kërkohet forca, shkathtësia dhe përqendrimi i skajshëm. Figura tjetër, e cila drejton manovrën, është shprehja më e qartë e mungesës së vërtetësisë së gjestit, si dhe e mungesës së thjeshtësisë së personazhit, i cili nuk arrin të qëndrojë në kufijtë e natyrshëm të rolit të tij, por kërkon të shtrihet edhe më përtej subjektit të tablosë.

Te «Naftëtarët» e Agim Shamit gjejmë të njëjtën dëshirë për një kompozim kompakt, ose, të paktën, për grupim «të fortë» të figurave, grupim që bëhet nëpërmjet skemës aspak origjinale të piramidës. Nga ana tjetër mund të thuhet se edhe autori i kësaj tabloje, siç bëhet për çdo kompozim, e ka menduar dhe organizuar në mënyrë të ndërgjegjshme skemën e vendosjes dhe të vizatimit të çdo figure dhe subjekti. Por te kompozimi i tij është ruajtur pikërisht ajo shkallë rastësie dhe spontaneiteti, e cila e bën veprimin të natyrshëm. Naftëtarët e tij e kanë mendjen te puna. Ata thuhet nuk kanë dijeni, ose e kanë harruar fare se dikush po i vlerëson nga jashtë e po i pikturon. Ata s'bëhen merak fare në ruajtje apo nuk ruajnë një pamje heroike në kohën që po mbyllin fontanën. Portreti i sondistit që thërret, nuk është aspak i bukur, mund të thuhet madje se është vi-

zatuar me primitivitet me atë hundën e rrudhur nga kontraktimi muskolor, me buzën e poshtme dhe mjekrën e zgjatur tej masës. E megjithatë, ai bëhet qendra ekspresive e tablosë, kolona zanore e kuadrit, dhe jehona e britmës së tij shurdhohet plotësisht nga dhjetëra pompa zjarrëfikësish, që vërshojnë mbi të dhe mbi gjithë trupin e vogël të heronjve, për t'i mbrojtur në aktin e rrezikshëm të mbylljes së një fontane. Bukuria e këtij personazhi qendror nuk është bukuri e tipareve a e modelimit të hekurit, por e forcës shprehëse të marrëdhënieve të tij me grupin.

Modelimi i forcës vëllimore tek Agim Shami është i rriedhshëm, në mënyrë të vetvetishme dhe nuk dallohet nga ndonjë aftësi skalitëse e veçantë a stilizim shprehës. Jo vetëm kaq, por aty-këtu mund të të kujtojë edhe fotografinë, gjë që, sigurisht, nuk përbën meritë. Aty mund të gjejmë edhe mangësira të dukshme të vizatimit, si p.sh. figura që na ka kthyer shpinën, në plan të parë, e cila është vizatuar me shumë ngathtësi.

Te tabloja e Agim Shamit nuk dallojmë ndonjë aftësi të veçantë prej koloristi, ose ndonjë zbulim në këtë fushë. Jo. Në rastin më të mirë këtë pikturë mund ta quash një «pikturë në vishnie», po të jetë se me këtë kuptojmë që vishnja është këtu vetëm një prirje. Për më tepër, po të mos genë disa reflekse e penelata, portokalli, do ta quanim thjesht një pikturë monokrome.

Duke e parë me vëmendje tablonë e Pandeli Lenës vetëm nga ana e mjeshtërisë piktorike, e pranon atë si të kënaqshme. Por edhe sikur të arrinim të gjenim në të prova të një shkalle më të lartë të mjeshtërisë dhe të kulturës së ndërtimit viziv, e papritura e një tabloje nuk mund të jetë e papritur e ndërtimit formal. Ajo është e papritur e ndërtimit ideoemocional. Është një çast je-

tësor i kapur në befasi. Vetëm në këtë mënyrë mund të shpresojmë se mund të arrijmë ta shpiem të gjallë deri te shikuesi vërtetësinë artistike të jetës. Në rastet kur nuk nisemi nga kjo, mund të arrijmë të ndërtojmë vetëm një pikturë me shprehje të njohura e të përsëritura, të cilat i përkasin atij fondi famëkeq, që në letërsi i thonë «letrarizma» dhe në pikturë mund t'i themi «piktorizma». Nga tablo të tilla mund të burojnë vetëm ndjenja të simuluar, sepse kemi të bëjmë me emocione të trashëguara, që nuk kanë buruar vetiu nga kontakti me jetën.

Për të krijuar një vepër arti nuk mjaftojnë teknika dhe mjeshtëria në kuptimin e ngushtë të fjalës, sikurse nuk mjafton as vetëm kontakti me materialin jetësor në përgjithësi. Arti nuk është në gjendje ta riprodhojë jetën realisht, por vetëm estetikisht. Një vepër e artit figurativ, njësoj si një poezi, një roman a një simfoni, arrin ta transmetojë jetën vetëm nëpërmjet ekuivalentesh të posaçme për atë art. Një piktor a një skulptor mund të preken e të tronditen sa t'u dalin lot, para një modeli, por kjo nuk i shërben askujt, në qoftë se ai di vetëm të kompozojë, të vizatojë e të pikturojë mirë, por nuk arrin të gjejë te modeli real një ekuivalent të dukshëm, viziv, të ndjenjave të tij. Ata piktorë dhe artistë që venë me shpresë se, duke e njohur zanatin e tyre emocionet që kanë nga jeta do ta gjejnë vetë shtratin estetik për të rrjedhur nga jeta vetiu gjer te spektatori, gabohen. Ky është edhe shkakun që jo çdo pikturë është vepër arti, sikurse jo çdo këngë është muzikë dhe jo çdo vargëzim është poezi.

Çfarë ekuivalenti viziv, konkret ka mundur të zbulojë Agim Shami te këta naftëtarë që mbyllin një fontanë? Të thuash, hiçgjë: shkëlqimin e mushamave të zeza e të lagura, në një ndriçim prej

blici. Këto vezullime të befasishme dhe reflekset e mprehta si teh brisku e kthejnë gjithë tablonë në një burim të papritur tensioni dramatik, që shpreh përqendrim dhe rrezik. Të nëntë naftëtarët janë vërsulur përmbi atë masë metalike të ndriçimeve të zjarra portokalli jo që ta mbytin, po që ta disiplinojnë, ta vënë në shërbim të ekonomisë, të njeriut. Gazi naftëmbajtës, që ka shpërthyer nga thellësitë e tokës, mund të shndërrohet në një përbindësh të zjarrtë nga çasti në çast, duke bërë hi çdo gjë përreth, njerëz dhe makineri bashkë dhe duke e çuar dëm punën dhe mundimin e qindra njerëzve, si dhe vlera të mëdha monetare. Është një punë me tension, një çast në dukje i qetë dhe i ftohtë, një çast përgjegjësie të lartë. Pikërisht këtë përmbajtje të vërtetë dhe peshën e rëndë të përgjegjësisë autori i tablosë arrin ta japë me anë të këtij ekuivalenti viziv, që e ka zbuluar me mprehtësi dhe origjinalitet. Shkëlqimet e së zezës në vishnje janë të ftohta e të papritura. Ato kundërshtohen me mjeshtëri nga portokalli i zjarrtë i pjesëve metalike dhe zjarri i metaltë i fytyrave dhe duarve. Në mënyrë të koncentruar dhe të gjallë, e tërë kjo kundërti vjen e përqendrohet vetiu dhe në mënyrën më të natyrshme te profili i rreptë i naftëtarit që thërret. Në këtë mënyrë syri i spektatorit arrin të ndjekë me lehtësi dhe kureshtje të gjallë atë zhvillim kompozicional, plastik e dinamik që nisat nga e përgjithshmja dhe mbaron te hollësitë. Nuk është një zhvillim thjesht plastik a koloristik, por ideoemocional.

REALITETI SI ENDËRR

(Shënime nga ekspozitat e fëmijëve)

«Ua tregova të rriturve kryeveprën time, duke i pyetur në u vinte frikë nga vizatimi im.

Ata m'u përgjigjën: «Pse, nga kapelja do të kemi frikë?»

Ajo s'qe kapelë, po gjarpri boa, që kishte qëllitur një elefant»

ANTUAN DE SENT EKZYPERI

«Princi i vogël»

Piktorët e vegjël janë të bindur se me vijat dhe ngjyrat e tyre tregojnë të vërtetën për botën dhe për gjërat që kanë parë e kanë dëgjuar. Ata vizatojnë dhe pikturojnë siç këndon zogu, duke shprehur ashtu si u vjen çudinë e tyre për mrekuillinë e jetës që e rrethon.

Kur Beni, Entela ose Evisi ulen dhe vizatojnë, nuk dyshojnë për asnjë çast për atë që paraqesin dhe as ndër mend nuk iu shkon se për realizimin e saj ekziston edhe diçka, që të rriturit e quajnë teknikë pikturimi. Dhe çdo piktor i rritur çuditet pastaj se si ia del autori i vogël ta realizojë ta-

blonë e tij me vërtetësi artistike, pa pasur nevojë për kurrfarë teknike.

Si janë veprat e ekspozitës së fëmijëve që u hap kohët e fundit në Pallatin e Kulturës të kryeqytetit dhe që mbajnë firma sot të panjohura e nesër ndoshta shumë të njohura?

Fationi 13-vjeçar ka vizatuar një luftëtar me shpatë, që mban për freri dy kuaj, një të bardhë e një të kuq, dhe dy male të bardha te qielli i qartë. I kujt është ky kalë i dytë, i prijësit sypatrembur, apo i shokut të vrrarë në betejë?

Skënderbe kaq të gëzuar sa i Altinit 9-vjeçar sigurisht që nuk keni parë. Të gjithë armiqtë përreth tij bien si mizat, blu, jeshile, të verdha.

Ju pandehni se një betejë me shpata është vetëm e tmerrshme. Joni 5-vjeçar na bind se ajo ka edhe një pamje të gëzuar me kështjellarët krenarë dhe me armiqtë e skuqur nga inati dhe bërë portokalli.

Dhe thellë në horizontin e qetë, anija e vogël e Suelës lëkundet mbi valë dhe nxjerr tym të kuq, gjë që na bind se kemi të bëjmë pikërisht me anijen e Suelës.

Nëntë vjetët e moshës së tij janë të mjaftueshëm për Gentin për të na treguar në kompozime të ndërtuara me fantazi dhe mjeshtëri sa trima sypatrembur qenë partizanët dhe sa heroike betejat e tyre me armiqtë.

Tek Irida zbulojmë sa i bukur është qyteti dhe sa i gëzuar kur bie shi i argjendhtë.

Korrje gruri si kjo e Albanit nuk ka ndodhur tjetër herë, kaq e freskët në mes të vapës.

Ani dhjetëvjeçar është i dhënë pas një gjinie serioze të pikturës, pas natyrëmortit, dhe është e qartë se dhe vizatimi i tij përmban qëllime serioze.

E keni vënë re që piktorët e rritur shpesh

kanë frikë nga e gjelbra e barit në pranverë?
Jona është vetëm 3 vjeçe dhe nuk ka frikë!

Jo vetëm kaq, por Ervini nuk arrin të kuptojë se për ç'arsye u duhen të rriturve 22 tubeta me ngjyra të ndryshme, kur atij i mjaftojnë vetëm dy, dhe, duke përdorur vetëm kafënë dhe të gjelbrën e gjallë, arrin të ndërtojë një grup-portret që s'kemi ç'i themi.

Po Fedra? Ajo ishte vetëm katër vjeçe kur i qëlloi të shihte edhe ngjarje me të vërtetë dramatike: pa në dasmë nusen që qante! Dhe kjo gjë e tronditi kaq thellë, sa të nesërmen, në orën e vizatimit në kopsht, Fedra mori dhe pikturoi këtë nuse të bukur që kemi këtu, nga sytë e thellë të së cilës burojnë këta lot të ndritur argjendi, që pikojnë dhe kthehen pastaj në lule të arta, të përhapura si gurë të çmuar fustanit të bardhë.

Ndërsa pema e Anës gjashtëvjeçare është ca e çuditshme vërtet. Nuk merret vesh mirë në është lule apo pemë, në është fikus apo palmë. Megjithatë është e sigurt që në degët e saj rriten karamelë «Zana», të kuqe, të verdha, vjollcë, të kaltra, të tilla, që u ngjajnë vërtet bananeve.

Dhe të gjitha këto gjëra të habitshme, këto çudira të çuditshme të fantazisë fëmijërore janë të vërteta, ato kanë vërtetësinë e dashurisë dhe të entuziazmit të singertë fëmijëror për jetën, për realitetin, për botën.

* * *

Çfarë është interesante për spektatorin e rritur dhe për piktorët te pikturat e fëmijëve? Gjashtëllëria e jashtëzakonshme e shprehjes, fantazia e çuditshme, naiviteti dhe dëlirësia e fjalorit poetik. Nga arti i fëmijëve mund të mësohet shumë.

Mos do të thotë kjo se një i rritur mund të bëjë pikturë si fëmijë? Jo, nuk është nevoja. Fëmijët, të parët, nuk do ta pëlqenin këtë gjë.

Fëmijët, piktorët e vegjël 6, 7, 10, 13-vjeçarë, nuk kanë frikë nga tema. Për ta çdo temë është një festë, kthehet në mrekulli të vogël, mjafton t'u pëlqejë. Piktori i vogël pikturon përherë me dëshirë, prandaj nuk bëhet kurrë zanatçi. Ai nuk di ç'do të thotë të mbushësh me mërzi një sipërfaqe sado të madhe. Për të sipërfaqja nuk është problem, numri i figurave nuk është problem, vërtetësia artistike nuk është problem. Ai pikturon me bindje dhe përpikmëri artistike si një gjë që e ka parë ashtu, dhe një gjë që vetëm e ka dëgjuar, ose e merr me mend.

Çdo piktor me përvojë e di seç bela është perspektiva ajrore dhe se si detyrohesh t'i shpëtosh në njëfarë mënyre për hir të idesë së një tabloje në këtë ose atë rast. Për Irisin 11-vjeçare kjo nuk përbën problem. Me thjeshtësi arrin ajo të vizatojë një plazh të tërë, ku arrijmë të shikojmë qartë deri figurën e fundit fare, me çadrën ngulur në rërë në skajin tjetër të plazhit.

Ja si i kompozon figurat e ekskursionistëve të saj Evis Idrizi 12-vjeçare. Në plan të parë, në këndin e djathtë, poshtë tablosë, dy vajza të shkëputura nga grupi, që flasin me njëra-tjetrën, duke ecur me krahun të njëra-tjetra të buzëqeshura; pas tyre, më lart, grupi kryesor. I pari gërsheton duart në gjoks, e dyta me krahët e lira në ecje të natyrshme, e treta mban në dorë një triko, duket ka vapë, e katërta me duart e kapura prapa lirshëm, i pesti i bie fizarmonikës dhe e gjashta futur duart në xhepat e përparësës. Grupi, livadh, drurët, malet dhe qielli, të gjitha janë në festë. Ritmi i përsosur, liria e shprehjes dhe përzemërsia e gjuhës të shkëlqyera.

Leonard Beshiri 13-vjeçar tregon për një be-
tejë me shpata dhe kuaj. Kuajt, si afër dhe larg,
duken qartë gjer në hollësi. Janë njësoj të më-
dhenj. Njëri kalë, siç duket, është goditur, ndaj
rrezohet me gjithë luftëtar. Bukur fort! Atëherë
Leonardi merr dhe e kthen letrën e vizatimit me
kokë poshtë dhe me të njëjtin kujdes dhe dashuri
e vizaton me hollësi kalin në këmbë dhe luftë-
tarin mbi të. Dhe kur letra kthehet përsëri në
vend, ja tek e kemi dhe luftëtarin me gjithë
kalë, me këmbë përpjetë! Arabeskat që formojnë
figurat e kuajve dhe të luftëtarëve janë të mre-
kullueshme dhe nuk e përsëritin aspak njëra-tje-
trën, se kjo gjë do ta mërziste vetë autorin e vogël.

Guxon një piktor i rritur ta bëjë një kodër
portokalli në dritë dhe të kuqe kafe në hije, mes
kodrash të tjera të gjelbra? Qiellin të verdhë të
fortë dhe diellin të kuq dhe portokalli? Mirëpo
Altin Abazi 13-vjeçar e bën, sepse ka vënë re që,
kur dielli perëndon, kodra merr flakë. Altini nuk
e di, sigurisht, se kështu, padashur, zbaton me
pjekuri artistike ligjin e madh të interpretimit të
ngjyrës, i cili e sheh vërtetësinë realiste të ngjyrës
jo në përpikmërinë e riprodhimit të pjesëve të ve-
çanta, por në harmoninë e përgjithshme të ta-
blosë.

Ja një pamje e bukur dhe e këndshme: sipër-
faqja është e tëra e kaltër. Në mes të liqenit
qëndrojnë tre lejlekë, në një këmbë sigurisht. Ca
kallama anës liqenit dhe pak tokë rozë zbret në
njërën anë. I ka vizatuar dora e Entela Bodinakut,
që është vetëm 10 vjeçe.

Eled Fagu, duke qenë vetëm 8 vjeç, e mbush
me qetësi dhe kënaqësi gjithë letrën tejmbanë
me pastel blu ultramarinë, të fortë e të thellë.
Mund ta merrni për qiell, por është det, ose të dy
bashkë. Sidoqoftë, një anije e lashtë e Ilirisë lun-

dron në mes të tij. Anija ka edhe një velë, e cila,
po të mbetë e bardhë, siç është, do të prishte
punë në një natë kaq të thellë blu. Atëherë ajo
bëhet e verdhë, ngjyrë limoni dhe, ashtu siç është,
gjysmëhark, i ngjan shumë hënës vetë. Kështu,
duket sikur është bërë vetë hëna velë lundrimi.
Po kjo nuk ka rëndësi, mendon Eledi i vogël se
është poezi, themi ne.

Piktorët e vegjël dinë të gjejnë poezi edhe në
gjërat më të thjeshta, edhe në pamjet më të
rëndomta. Ç'është ai laborator i fshehtë që punon
brenda shpirtit të tyre të njomë prej artisti dhe e
kthen si me magji një fakt të rëndomtë në poezi?

Piktura e të rriturve mund të fitonte shumë
nga vizioni i ndritur fëmijëror. Çfarë? Nuk guxoj-
më të themi mjeshtërinë. Por mund të mësonte
atë që të jetë më e thjeshtë, më e drejtpërdrejtë,
më e përzemërt. Është e thjeshtë të mendohet se
kjo s'ka të bëjë me mjeshtërinë. Por a është e
mundur vallë që konceptimi i veprës të mos ketë
lidhje me mjeshtërinë? Nuk e besojmë. Ndërliki-
mi tepër i madh i teknikës te piktorët e rritur ka
të ngjarë të ketë lidhje, dhe jo pak, me mungesën
e thjeshtësisë në perceptimin e realitetit. Me sa
duket, në mënyrë tradicionale, është dhunuar ajo
shkallë e admirueshme thjeshtësie, që e bën komu-
nikimin të ngrohtë, të përzemërt, njerëzor, të ti-
llë që të rrëmben, ajo shkallë thjeshtësie dhe
përzemërsie, që e bën bashkë bisedimin me shikue-
sin emocionant. Të marrim, p.sh., pikturën tonë
monumentale. Sa shumë mundim, sa shumë sfor-
cim dhe sa shumë rregulla dhe nënregulla tekni-
ke, mjeshtërore, por, goftë dhe artistike, që ndien
kur e sheh atë! E pse? A nuk e ndërlikon vetë ky
fakt mendimin dhe a nuk e çon më në fund në
zbehjen dhe nxjerrjen e ndjenjës? Kjo shkon deri
te ngjyra, deri te vizatimi, por nis që nga kom-
pozimi.

Piktori i vogël nuk respekton rregulla të trashëguara të formës, të konceptimit artistik, të interpretimit të mësuar. Kështu atij i duhet t'i hapë rrugë vetë frymëzimit mbi letër, mbi pëlhurë, mbi karton. Kështu ai detyrohet të krijojë në çdo hap, në çdo vijë, në çdo centimetër katror. Por, ç'është e vërteta, meqenëse nuk është i mbushur me përvojë, vizatimi i tij është i mbushur me naivitete. Për këtë arsye arti i tij ka përherë një dozë humori. Megjithatë, për të arti është jo thjesht një zbatimje, siç pandehim nganjëherë, por një çështje serioze. Shumë herë më ka rënë rasti të takoj në sallat e heshtura të ekspozitave të fëmijëve autorë të heshtur dhe shumë seriozë të këtyre veprave të çuditshme. Zakonisht ata vijnë vetëm, se, siç duket, u vjen zor të thërrisin dhe të tjerë për t'iu gëzuar ekspozimit. Kur hyn në bisedë me ta, të bën përshtypje pikërisht serioziteti.

Po, arti i fëmijëve është çështje serioze!

Të gjitha ato që dinë të rriturit, vizatimi me vërtetësi objektive, me njohuri anatomike i trupit të njeriut, vizatimi me njohuri shkencore i botës që na rrethon, dhe pjekuria e mendimit filozofik të të rriturve, do të fitonin shumë po të ruanin freskinë e ndjeshmërisë fëmijërore. Pa rënë kurrësesi në infantilizëm, duke ruajtur të paprekur konceptin realist të të pikturuarit, të rriturit mund të nxirrin mësim me rëndësi nga arti i fëmijëve.

Dhe tani dy fjalë për mënyrën si punohet me fëmijët. Kemi një rast interesant, që bie në sy në ekspozitë. Punët e piktorëve të vegjël të rrethit të shtëpisë së pionierit nr. 4 të kryeqytetit. Ato bien në sy për dekoracionin e theksuar, për sigurinë teknike, për qartësinë e realizimit. Bien në sy edhe për një tipar jopozitiv: për njëfarë një-

trajtmërie. Si është kjo punë? Që punët e kësaj shtëpie pionieri zënë pjesën më të madhe të ekspozitës nuk është pozitive, sepse tregon punën e paktë të shtëpive të tjera të pionierit në kryeqytet, si dhe të shkollave të shumta. Por, nga ana tjetër, tregon dhe punën e madhe që bëhet në këtë shtëpi pionieri. Këtë rreth duket që e drejton një piktor i apasionuar pas fëmijëve. Në këtë vështrim, puna që bëhet aty është, siç tregon ekspozita, punë shembullore dhe të tjerët kanë ç'mësojnë. Por mund të bëhet megjithatë një vërejtje me rëndësi: është ndërhyrë shumë në botën fëmijërore. Është e drejtë, e dobishme dhe e nevojshme t'u mësojmë fëmijëve ç'është ngjyra, si organizohet, ç'është blloku, linja, konturet, drita, e ftohta, e ngrohta etj. por nuk është e drejtë që të gjitha këto t'ia nënshtrojmë, t'i kufizojmë brenda një shijeje të caktuar, brenda një ndërtimi stilistik të caktuar. Jo vetëm që nuk është e drejtë, por është pedagogjikisht dhe artistikisht e gabuar. Kjo ka ndodhur sigurisht padashur, madje duke u nisur nga dëshira më e mirë. Shumë nga punët e këtij rrethi të shtëpisë së pionierit nr. 4 janë me të vërtetë shumë të bukura, por të vjen keq që limitet e përcaktuara të shijes nuk kanë lejuar të gjejnë shprehjen e tyre tiparet, qoftë dhe elementare, të individualitetit fëmijëror.

SHËNIME NGA NJË EKSPOZITË

«Nuk mjafton të kapësh temën e ditës, të shkruash për heroin pozitiv, për realitetin socialist etj. Vetëm kjo, pa mjeshtërinë artistike, nuk mund të të emocionojë, të të edukojë dhe të të frymëzojë për të sotmen e për të ardhmen. Rritja e cilësisë në artet është një kërkesë që vjen nga rritja e nivelit kulturor dhe e shijeve estetike të masave të gjëra punonjëse, nga kushtet e sotme të zhvillimit të shoqërisë sonë»

ENVER HOXHA

1. Të rritim kërkesat ndaj vetvetes në radhë të parë dhe pastaj edhe ndaj të tjerëve

Mënyra si ekspozohen veprat nuk është një punë krejt e thjeshtë dhe pa rëndësi. Është e drejtë që në ndërtimin e një ekspozite të artit realist do të nisemi nga kriteri tematik, nga idetë dhe përmbajtja e veprave dhe jo vetëm nga vlera artistike e tyre, por kjo nuk do të thotë se niveli artistik

i veprave dhe kriteri artistik i renditjes dhe grupimit të tyre mund të merret fare lehtë nëpër këmbë, ashtu siç kanë bërë organizuesit e ekspozitës jubilarë të nëntorit 1986, çelur në Galerinë e Arteve. Edhe spektatori më zemërgjerë e ka vështrirë t'i sjellë në harmoni përshtypjet e tij. Pranë një pune me mjeshtëri të vërtetë qëndron një punë diletanti, pranë një veprë të frymëzuar qëndron një hallturë zanatçiu. Një përzierje e tillë ua ul vlerën dhe atyre arritjeve reale që ka ekspozita.

Është e drejtë që spektatori të kërkojë nga autorët e shquar, si dhe nga vetë ata që bëjnë pjesë në komisionet e pranimeve, që kërkesa e tyre për cilësi të fillojë nga vetvetja.

P.sh. në sallën kryesore, në një vend qëndror, janë ekspozuar tre punime mediokre dhe një mesatar i Zamir Matit, (megjithë tablonë e përmasave të mëdha, të vendosura në vendin më të dukshëm të katit të dytë, i bëhen pesë). Mediokriteti i këtyre punëve të këtij autori qëndron në ftohtësinë e qëndrimit të piktorit ndaj natyrës, modelit, motivit të zgjedhur, nga lehtësia dhe cektësia artizanale, me të cilën ky autor i trajton një pjesë të temave të tij.

Kjo zemërgjerësi e pashpjegueshme me vetveten, ndërkohë që mbeten jashtë ekspozitës autorë të ndryshëm ndofta dhe për mungesë vendi, nuk hën përshtypje të mirë. Duke bërë lëshime të tilla në kurriz të të tjerëve, kërkesat për cilësi zhvleftësohen mjaft në sytë e masës së gjërë të artistëve dhe mund të mos sjellin frutet e dëshiruara.

2. Kompozimi i Agim Shamit dhe piktura e thjeshtë tregimtare

Kur një vepër arti e pëlqejnë vetëm një pjesë e spektatorëve, specialistët mund të kenë arsye të mos e pëlqejnë. Po kur një vepër arti e pëlqejnë gjithë spektatorët pa përjashtim, si ata që nuk kanë ndonjë shkollë të madhe dhe ata që kanë, atëherë nuk ka asnjë arsye që specialistët të mos e pëlqejnë.

Më duket se kritikak në shtyp ndaj tablosë së vogël të Agim Shamit «U lage, o gjyshi?», kanë të bëjnë me një keqkuptim. Qëllimi i artistit, kur bën një vepër arti, është t'u bëjë të ditur të tjerëve në mënyrë emocionale dhe estetike një ide të tij. A nisat për këtë ide nga një subjekt anekdotik, nga një subjekt lirik, nga një subjekt dramatik, apo nga një subjekt heroik, kjo është punë për të. Ajo që ka rëndësi është nëse subjekti i zgjedhur është vërtet i përshtatshëm apo nuk është për ta shprehur me ndjenjë të vërtetë dhe me qartësi atë ide. Nga kjo pikpamje Agim Shami, te kjo pikturë e vogël dyfigurëshe, ia ka arritur qëllimit. Subjekti i veprës është vërtetë anekdotik, d.m.th. një ngjarje e vogël, e këndshme, por s'ka asgjë të keqe që është kështu.

3. «Studentët» e Danish Jukniut

Siç duket nga diskutimet në shtyp dhe në mjediset krijuese për tablonë e Danish Jukniut, mendimet janë të ndryshme, madje dhe tepër të ndryshme. Nuk dua ta marr në mbrojtje këtë tablo si vepër të përsosur, Të meta mund t'i gjejsh çdo veprë në ekspozitë, dhe kjo është e kuptuesh-

me, por piktura «Studentët» është, pa dyshim, një nga më të arriturat dhe më interesantet. Dhe më duket logjike. Autori i saj është nga ata të paktët që për një kohë mjaft të gjatë i ka ruajtur kërkesat e larta ndaj vetes.

Natyrisht, vlerësimin e drejtë ndaj pikturës së Danish Jukniut, konkretisht për këtë vepër, si dhe në përgjithësi, mund ta bëjmë duke u nisur nga tipare të tilla të shquara të realizmit socialist në art, si zhvillimi i pandalur dialektik, uniteti i përmbajtjes me formën dhe novatorizmi. Ndërsa kërkesat për thellim psikologjik dhe për skalitjen e karaktereve të personazheve, duke mbetur në thelb të dreita, zhvlehtësohen mjaft kur shikohen jashtë natyrës së autorit, të cilit i drejtohen.

4. A janë gjithë të rinjtë të rinj?

Kur vlerësojmë të rinjtë në një ekspozitë, nuk mijafton vetëm datëlindja e tyre. Përveç moshës së re, duhet të përpigesh të jesh i ri edhe në vepër, se mund të jesh i ri në moshë dhe i vjetër në atë që bën. P.sh.. Besim Golemi bën një pikturë më të vjetër nga Petro Kokushta, ndonëse është më i ri në moshë. Vildan Jahia bën në këtë ekspozitë një skulpturë më të vjetër nga Thoma Dhamo, ndonëse është më i ri etj. Fjalët «e vjetër» dhe «e re» në art nuk janë fare pa kuptim, se çdo kohë ka gjuhën e saj, kështu që me mjetet shprehëse të një kohe të shkuar nuk mund të jepen si duhet shndërrimet e reja në jetë dhe në psikologjinë e njerëzve të kohës së socializmit. Spektatori pret nga të rinjtë t'i zbulojnë me gjuhë të përshtatshme dhe të kuptueshme për të aspekte të reja të realitetit të panjohura në art.

Spektatori pret nga të rinjtë edhe këtë: që të

gjejë në punët e tyre të paktën shenjat e personaliteteve të ardhshme të artit tonë. Mirëpo kjo si do të ndodhë në qoftë se të rinjtë tanë nuk çlirohen nga psikologjia prej studenti edhe atëherë kur u afrohen të dyzetave? Kush e ka fajin për këtë? Ndoshta, jo vetëm të rinjtë!

5. Me gjuhën e artit, apo me gjuhën e rutinës?

Si dhe në ekspozita të tjera, edhe në këtë të vitit 1986, në raste të ndrvshme gjuha e rutinës zevendëson gjuhën e artit. Punë të tilla si «Shkri-rësi» i Zef Shoshit, cikli grafik i Mina Zakës, «Qyteti më i dashur» i Jani Guxos, «Krenari» e Lumturi Blloshmit, «Shkrirja e celikut» e Andon Lakuricit operojnë me gjëra të thëna e të stër-thëna. Le të marrim një shembull, që nuk është më i dobëti, por tipik dhe i realizuar nga një autor me përvojë të gjatë dhe me emër: tablonë «Në kovachanë» të Çlirim Cekës.

Kjo tablo, në këtë ekspozitë kombëtare, është pikërisht nga ato vepra që nuk shkëlqejnë, por që as dhe nuk bëhen objekt vërejtiesh kritike. Para veprave si kjo spektatori qëndron dhe çuditet. Ekspozitën e sheh për herë të parë, ndërsa punën i duket sikur e ka parë! Jo, nuk e ka parë, por këtë lloj «frymëzimi» e ka hasur kushedi se sa herë në pikturë, në skulpturë, në grafikë. Kur rri dhe e shikon si zanat, s'ke ç'i thua, gjithçka në rregull: tema-kardinale, kompozimi — në rregull, dritë ka, ngjyrat — dekorative, të mbajtura, të pjekura, Megjithatë, asgjë nuk të tërheq, po të mos llogaritim një copë të madhe të kuqe në por-

tokalli që ndodhet në gjysmën e majtë të sipërfaqes dhe që s'është veçse një copë hekur i madh, i skuqur, që tre kovaçët e kanë mbërthyer në një darë mjaft të gjatë. Dhe kompozimi që këtej nis, të tre personazhet vendosen njëri-pas tjetrit, të kapur pas bishtave të darës. Këtu nis dhe e keqja, jo vetëm që vendosja në një plan, në radhë, e tri personazheve e bën kompozimin të mërzitshëm, por ajo e detyron autorin ta zgjatë telajon në një format aspak të bukur. I gjithë ky katërkëndësh i stërgjatë rreth 2.5 m mbahet vetëm me atë copë hekur të skuqur, sikur të ishte një çudi e madhe. Personazhet, siç thamë, janë tre dhe, për të na dhënë përshtypjen e një tensioni sa më të madh, piktori i vizaton të anuar andej-këtej, në tri drejtime, që formojnë një trëkëndësh, por me këmbët që mbarojnë thuajse në një pikë, duke, e kthyer trëkëndëshin, më në fund, në një piramidë, por me kulmin në dysheme dhe me bazën përpjetë. Përse? Çfarë kërkon të japë me këtë? Kështu, pa-dashur, autori e ka zhvlehtësuar plotësisht atë linjë dinamike, qoftë edhe jo fort të zgjedhur e të hollë, që ka dashur t'i japë që në nisje kompozimit të tij. Në këtë mënyrë, forca tërheqëse që nisët nga pesha e rëndë e hekurit të skuqur të vendosur mbi kudhër, shpërndahet në tri rezultante që asgjësojnë njëra-tjetrën, dhe e kthejnë tërë këtë vrull fillestar në një pikë të vdekur. Pra, me kompozimin autori i tablosë «Në kovachanë» nuk është në gjendje të arrijë asgjë. Por me çfarë tjetër, mos ndoshta me karakteret e personazheve? Asgjë të tillë s'kemi këtu, as përpjekjen më të vogël për individualizim të personazheve, jo vetëm në fytyrat, por as të paktën me disa karakteristika trupore, ose me gjestet e tyre. Ata që të tre janë identikë, ose, më saktë, janë e njëjta figurë, por e vendosur në tri lëvizje të ndryshme.

Ekzistojnë dhe dy mundësi të tjera për ta zbërthyer përmbajtjen dhe për të komunikuar me spektatorin në një mjedis kovaçhane të një uzine të madhe: gjuha e toneve, e dritë-hijes, si dhe ajo e ngjyrës. Por që të dy këto mundësi në realizimin e tablosë «Në kovaçhanë» kanë vajtur dëm, se nuk janë përdorur. Ngjyra është ndërtuar në një dozë të caktuar realizmi, në qoftë se me realizëm kuptojmë regjistrimin e thatë të një pamjeje reale ose me një dozë të caktuar indiferentizmi, në qoftë se realizmi është, ashtu siç mendojmë, një konvertim ideoemocional subjektiv i realitetit objektiv.

Tonet e tablosë në fjalë janë ndërtuar në mënyrë logjike, por të rëndomtë, kështu që nuk luajnë asnjë rol, nuk të bëjnë asnjë përshtypje.

Shuma e përgjithshme e një konceptimi dhe e një realizimi të tillë artistik, si ajo te tabloja «Në kovaçhanë», është pashmangshmërisht ftohtësia dhe mungesa e shprehjes artistike. Pikërisht e piktorit Çlirim Ceka është tabloja e realizuar vite më parë, në përmasa gjithashtu jo të vogla, që tregon një çast nga derdhja e metalit të shkrirë në fonderi. E pikturuar me ngjyra të lehta, gjysmë të lëngshme, me kontraste të freskëta të shumë të ngrohtës dhe shumë të ftohtës, ajo tablo është një shembull i mirë, që tregon mundësinë e autorit për të folur me gjuhën e artit, duke iu shmangur në çdo rast gjuhës së rutinës. Piktor dhe grafist me përvojë, autori i tablosë «Në kovaçhanë» ka në krijimtarinë e tij arritje të mira për të qëndruar përherë në lartësinë e duhur.

6. Frymëzimi i vërtetë dhe llogaritë skematike

Dashuria e vërtetë nuk është çështje moshe, por kur bashkohen rinia me dashurinë, edhe vetë

natyra ngazëllohet. A ka temë më të lumtur, dhe më të këndshme nga dashuria ndërmjet dy të rinjve? Me siguri edhe skulptori Stefan Papamihali, autori i gdhendjes në dru «Të rinjtë», ka të njëjtin mendim. Dhe është një gdhendës i talentuar, autor veprash të njohura, që kanë zënë vend të merituar në Galerinë Kombëtare. Ai ka zgjedhur për temë të veprës së tij të re pikërisht dashurinë, ndonëse titulli që i vë skulpturës mbetet fare i përgjithshëm.

Një spektator i ri në moshë, që ende nuk e ka parë këtë vepër, mund të bëhet kureshtar. Nga vetë tema që skulptori ka zgjedhur, dashuria ndërmjet dy të rinjve spektatori ka të drejtë të krijojë në imagjinatë një përfytyrim të tijin, të bazuar, logjik. Do të marrë me mend se për një temë të tillë skulptori do të ketë zgjedhur, natyrisht, më të bardhin dru që mund të bëhet, p.sh. panjën, tipat, më të këndshëm dhe format më të buta të modelimit. Mirëpo, jo! Skulptori ka zgjedhur një dru kafë të errët, çifti ka dalë mjaft i mërzitur dhe i mërzitshëm; madje gjendja ndërmjet tyre nuk mund të quhet aspak e lumtur. Ç'është e vërteta, djali sikur bën një përpjekje për të buzëqeshur, por ngaqë buzëqeshjen nuk e shoqërojnë as sytë dhe asnjë muskul i fytyrës, kjo e shëmton mjaft. Ndoshta kjo ndodh sepse vajza as që ka ndër mend të buzëqeshë.

Po tipat? Fytyra e djalit është fytyra klishe e punëtorit, që i serviret prej kohësh spektatorit nga disa vepra të skulpturës dhe të pikturës sonë, dhe, ç'është e vërteta, edhe nga ca filma të kinostudios: nofullat 90 gradë, hunda e shtypur, balli i kërcyer. Gjendja e tij shpirtërore? Ajo e një punëtorit klishe: e vrenjtur, e rëndë, jo sikur ka përpara vajzën që dashuron, po të themi, inxhinieren injorante, që e pengon të realizojë shpikjen e tij tekniko-shkencore.

Kur modeloi dashurinë Rodeni i madh, zgjodhi jo vetëm mermerin më të pastër, por edhe format më të buta. Ai e rrethoi puthjen e të dashuruarve me një butësi të tillë të daltës dhe të dorës, saqë, pa pasur asnjë mundësi velaturash nga ato të pikturës, arriti, për çudi, t'i hedhë përsipër imazhit të kësaj shfaqjeje sublime të zemrave njerëzore edhe një vello të bardhë, të tejdukshme, që e ndien, po nuk e gjen dot ku është.

Kur modelon dashurinë me penelatat e tij vibruese, mjeshtri ynë Abdurrahim Buza zgjedh ngjyrat më të qarta, më të ëmbla dhe më të gjalla. Aty pranë deti kaltëron, qielli kthehet në rozë, gjithçka këndon dhe lulëzon, konturet zbuten dhe humbasin pushtetin e tyre, duke iu bindur kalimeve të buta të formës dhe gërshetimit të volumeve. Gjithçka kthehet në dritë dhe ngjyrë. Gëzimi dhe lumturia përshkon çdo ind të kuadrit të tij, ndonëse veprat janë të realizuara kur mjeshtëri ishte 80 vjeç.

Kur i jepemi një subjekti, duhet t'i jepemi plotësisht, përndryshe pushteti që duam të ushtrojmë mbi spektatorin, na shpëton nga duart, ashtu siç na shpëton subjekti vetë. Llogaritë skematike nuk vlejnë fare kur krijojmë një vepër arti, ashtu siç nuk vlejnë llogaritë praktike kur dashurojmë. Në goftë se nisim të bëjmë llogari, do të thotë se nuk e duam më me zjarrin e parë, ashtu siç ndodh kur nisim t'u bëjmë lëshime skemave, klisheve, paragjykimeve skematike, i japim lamtumirën frymëzimit tonë.

7. Kompozimi i veprës dhe tabloja kompozicionale

Cilat janë gjinitë dhe format që e bëjnë një ekspozitë të jetë tërheqëse? Janë, në radhë të

parë, tabloja kompozicionale, statujat, portretet në pikturë. Të gjitha këto lidhen edhe me përmasat e telajove e të skulpturave. Punët e përmasave të mëdha, që të imponohen me cilësitë e tyre, janë kaq pak në këtë ekspozitë, saqë përbëjnë përjashtim. Tablotë kompozicionale më të arritura janë të përmasave jo të mëdha. Kjo dukuri e zvogëlimit të përmasave është, sigurisht, pozitive. Piktura në radhë të parë bëhet për mjedise normale, ku jetojnë njerëzit përditë. Piktura e kavaletit, në veçanti, nuk i duron përmasat e mëdha. Është arti monumental ai që merr përsipër të dekorojë sipërfaqet dhe hapësirat e gjëra të sallave dhe mjedisve publike. Kështu, ky kthim të formatet e vogla, që është vënë re vitet e fundit, përbën një afrim më të dukshëm të pikturës dhe të skulpturës te spektatori i thjeshtë, një demokratizim të mëtejshëm të artit vetë. Është një kthim drejt formateve që përdornin edhe piktorët tanë më të mirë të traditës, Idromenoja, Kolombi, Mioja, Buza etj. Një kthim i tillë do të ndikojë me siguri mbi cilësinë. Në goftë se Kilica do ta kishte pikturuar tablonë «Në studio» në formatin, p.sh., të «Shpalljes së Republikës», ajo nuk do të kishte ato vlera që ka. E njëjta gjë mund të thuhet edhe për pionierin e Kristaq Ramës etj. Nga ekspozitat e kaluara mund të rikujtojmë «Portretin e shokut Enver Hoxha» të Myrteza Fushekatit, që është në format fare të vogël dhe megjithatë mbetet një nga portretet më të mira që i janë bërë shokut Enver në pikturë deri më sot.

Siç thamë, efekt të veçantë bëjnë në një ekspozitë tablotë kompozicionale, me subjektin, me ngjarjen që tregojnë, gjë që nuk ka mundësi ta bëjë një portret a një peisazh. Së dyti, me grupimin e figurave, me lëvizjet e tyre dhe kundërvënien e elementeve, me tipat etj. Historia e artit të

realizmit socialist tregon për rolin që ka luajtur tabloja kompozicionale në afirmimin e tij si metodë krijuese dhe në zhvillimin e mëtejshëm. Por duhet thënë se tabloja kompozicionale te ne po kalon një periudhë shterpësie. Pse?

Mua më duket se janë të paktën dy shkaqe që shpjegojnë prapambetjen e dukshme të saj. Së pari, varfëria e shikimit të artistëve. Vitet e fundit është vënë re paaftësia e autorëve për të gjetur subjekte interesante, të reja, me ngarkesën e duhur ideoemocionale. Vështrimi i artistit nuk është në gjendje të zbulojë motive të reja jetësore në jetën e ditëve tona, ndaj i drejtohet ose së kaluarës (shumë të largët), ose skemave. Këtë dukuri negative e rëndon mjaft edhe përdorimi në praktikën e disa piktorëve i fotografisë, qoftë për figurat, qoftë për mjediset ku veprojnë personazhet. Përdorimi i fotografisë është vërtet i palejueshëm dhe dëshmon vetëm për një gjë: për pasigurinë ose paaftësinë në vizatim.

Shkaku i dytë, i rëndësishëm, i vështirësive që po kalon tabloja kompozicionale, është prapambetja e gjuhës me të cilën vazhdon të flasë ajo. Tabloja kompozicionale, në konceptimin e saj, ka mbetur skllave e disa ligjeve kompozicionale, që me kohë u kthyen në skema të ngurta dhe që po praktikohen nga mjaft autorë me një disiplinë gati shkollore. Përpyekjet që bënin disa piktorë me përvojë, si Kilica, Jukniu, Shijaku, Haxhiu etj. patën disa rezultate të bujshme në vitet 70, por sot ato nuk e kanë më atë sukses që kishin atëherë. Dhe është dialektike, në njëzet vjet ne kemi lëvizur nga vendi malet, ndërsa konceptin mbi mënyrën e kompozimit të një tabloje nuk e lëvizim dot. Është një gjë që Abdurrahim Buza e bënte fare thjesht: «Syrin gjithmonë në shenjështër», si dhe shumë «bocete» në miniaturë, të punuara me akuarel, pastel etj. Mos do të thotë kjo se për ta

gjallëruar dhe për ta shpënë më përpara tablonë kompozicionale mund të mbështetemi thjesht mbi krijimtarinë e Buzës dhe problemi është i zgjidhur? Aspak. Buza ishte piktor i një strukture tjetër dhe tabloja, si gjini, nuk ishte veçse një nga mundësitë e shumta shprehëse që ekspozonte ky artist original.

Buza lindi dhe u formua në një kohë tjetër dhe krijimtaria e tij përfaqëson një epokë të caktuar. Mbi krijimtarinë e tij janë mbështetur shumë herë pikërisht më të talentuarit e brezave të mëvonshëm dhe brezat e rinj do të kenë përherë se ç'të marrin nga Abdurrahim Buza, por shembulli i mësipërm është interesant në një kuptim tjetër. Mësimi që na jep Buza është se nuk ia vlen të ndjekim rregullat e kompozimit që ne vetë i kemi formuluar në praktikën tonë të përditshme, ose që i kemi marrë të gatshme nga të tjerët, kur ideja që dëshirojmë të shprehim dhe frymëzimi i vërtetë i sheh këto rregulla si pengesë. Çfarë bën Buza te kjo tablo e vogël dyfigurëshe? Një gjë fare të vogël: gruaja malësore shtie pushkë në profil, 3/4 e kthyer nga ne, ndërsa pashai që këputet nga kali, qëndron në një drejtim tjetër, me një shmangie rreth 90 gradësh. Kjo shmangie ka thjeshtësinë e vezës së Kolombit, por askush nuk e gjeti të nevojshme ta pyeste mjeshtrin plak se përse i dhunoi ligjet e perspektivës ajrore. Dhe nuk kishte pse ta pyeste pa u bërë kritizer. Si spektatori, ashtu dhe specialistët e kuptuan fare mirë idenë e Buzës, sido që ajo që shprehur në mënyrë të pazakontë për rregullat e kompozimit të praktikuar nga piktorët tanë dhe të mësuara në shkollë. Artistët që udhëhiqen në të tilla «sakrilegje» të formës artistike nga domosdoshmëria dhe jo nga pozat boshe, spektatori inteligjent i kupton fare mirë dhe drejt. Auto-

rët e tablove kompozicionale, si dhe të disa gjinive të tjera të artit figurativ, mund të mbësheteshin më tepër mbi inteligjencën e zhvilluar dhe shkallën e lartë të edukatës estetike që karakterizon sot spektatorin shqiptar të një ekspozite arti. Vetëm me një punë të vazhdueshme këmbëngulëse duke përdorur forma e mjete shprehjeje origjinale do të mund të zgjidhim ato probleme që kanë dalë aktualisht në pikturën tonë, zgjidhja e të cilave do ta nxirrte tablonë kompozicionale në rrugën e zhvillimit të gjerë e të pandalur, duke e nxjerrë përfundimisht atë (dhe jo vetëm atë) edhe nga praktikat e ilustrimit të thjeshtë, ose nga fryma pllakatike, në të cilën ndodhet një pjesë e mirë e krijimtarisë sonë.

RAFAELI

Piktura e bukurisë plastike ka gjetur shprehjen e saj më të plotë në atë që njihet sot si klasicizmi në art. Përfaqësuesi më i denjë i klasicizmit në pikturë është pa dyshim Rafaeli.

Ç'është piktura e bukurisë plastike?

Është ajo pikturë që ndërtohet kryesisht mbi bukurinë e përkryer plastike të trupave njerëzore, të gjymtyrëve të përsosura, të tipareve të përsosura femërore dhe mashkullore, të raporteve të përsosura ndërmjet figurave dhe mjedisit gjithashtu përsosmërisht të përshtatur. Kështu, në pikturën e klasicizmit vendi i parë i lihet vizatimit dhe kompozimit, d.m.th. anës fizike dhe plastike, ndërsa ngjyra dhe psikologjia e personazheve kalojnë në shkallë të dytë. Kaq është e vërtetë kjo, saqë, edhe kur një piktor klasicist ka qëlluar të jetë kolorist i madh, si Ticiani, nuk ka mundur ta përmbysë këtë raport. Është e kuptueshme që klasicizmi del në këtë mënyrë si antipod i pikturës bizantine, e cila, e frymëzuar nga feja kristiane, e përqendronte gjithë vëmendjen dhe forcën e saj shprehëse te psikologjia dhe bota shpirtërore e personazheve, duke përbuzur trupin dhe sendet materiale.

Materializmi dhe humanizmi rilindës i Rafaelit, sikurse edhe ai i bashkëkohësve të tij gjenialë, e zbriti qiellin në tokë, i mbushi palat dhe vezullimet dekorative të ikonave e afreskeve të mesjetës me trupa njerëzorë, e mbushi shpirtin e thatë asketik të apostujve me gëzimin e jetës dhe rrahjet e zemrës njerëzore, u dha jetë dhe ngrohtësi njerëzore vështrimeve enigmatike përtej njerëzore të heronjve të pikturës mesjetare. Afresket e «Stancave» të Rafaelit, si dhe tërë brendia e sallës në Vatikan, e përpunuar dhe e shndërruar nga dora e tij gjeniale në një tërësi të mahnitshme arkitekturore-pikturike monumentale, janë një apoteozë mahnitëse, një himn entuziast ndaj jetës dhe qenësisë njerëzore, ndaj mundësive të pashtershme njerëzore, ndaj bukurisë së jashtëzakonshme dhe të gjithanshme të trupit e të shpirtit njerëzor.

Heronjtë e Rafaelit, personazhet e afreskeve, të tablove e të vizatimeve të tij janë që të gjithë njerëz të mirë, siç ishte ai vetë, një djalë i thjeshtë i ardhur nga Urbinoja provinciale, i qeshur, i dashur e që mbeti i tillë edhe pasi u kthye në një hero të vërtetë të jetës artistike të Firences e të Romës së fillimit të shekullit të 16-të. Heronjtë e Rafaelit janë që të gjithë njerëz të mirë, edhe modeli më i lig e më i poshtër shndërrohej nën pushtetin e magjisë së vizatimit e të pikturës së tij në njeri të mirë, sepse shndërrohej vetiu prej dorës fisnike të tij. Kur mundohet të paraqesë në pikturë njerëz e karaktere të ashpër e të ligj, Rafaeli e ka vështirë, Ata i dalin të sforcuar dhe jo bindës. Inati i tij i ngjan inatit të fëmijëve, të cilët s'mbajnë dot inat. Grotesku mund të qe e vetmja mënyrë për ta kaluar këtë pengesë të natyrës së tij, por Rafaeli nuk e zotëronte vështrimin e pakomprometueshëm të Leonardos dhe nuk e ndi-

ente forcën shpërthyesë të shpirtit kryengritës të Mikelanxhelos. Për të njeriu ishte vetëm i bukur dhe jeta njerëzore një mrekulli. Rafaeli mund ta shihte botën vetëm me dashuri dhe ndërmjet punëve të tij çuditërisht të shumta, të realizuara më tepër nga nxënësit sesa nga ai vetë, thesaret e vërteta rafaeliane janë vetëm ato që kanë dalë nga kjo dashuri e tij e mrekullueshme për botën dhe njerëzit dhe jo nga Rafaeli i lodhur e i zhgënjyer i viteve të fundit.

Rafael Santi jetoi vetëm 37 vjet. Mund të qenë edhe shumë për një poet, por fare pak për një piktor si ai. Piktura ka shumë zanat dhe zotërimi i saj kërkon kohë. Kur mbushte 98 vjeç, Ticiani psherëtinte për jetën që po e linte tamam në castin kur sapo niste ta kuptonte pikturën e vërtetë. Veprat më të mrekullueshme e më novatore Rembrandti i krijoi në pleqëri.

Si veproi konkretisht Rafaeli për ato ndërrime që realizoi vizatimi dhe piktura në Rilindjen e Lartë dhe që i hapën rrugën klasicizmit në artin e pikturës e të vizatimit?

Rafaeli dhe artistët e tjerë të rilindjes u mbështetën te lashtësia klasike e artit, ashtu siç u mbështet mendimi filozofik i rilindjes tek Aristoteli dhe Platoni. Por nuk mund të thuhet se piktura e rilindjes mësoi nga piktura e Greqisë së lashtë dhe e Romës. Kishin kaluar kaq shekuj dhe kishin rrjedhur kaq ngjyra. Ndjenja pikturike e autorëve të rilindjes ishte zhvilluar shumë. Atë kishin ndikuar deri dhe autorët flamandë. Ndaj piktura e Greqisë së lashtë dhe e pasuesve të tyre ishte thjeshtë e thatë, e ashpër dhe e rëndë, e ngathët për fantazinë e artistëve të rilindjes. Ata zgjodhën skulpturën e lashtësisë klasike, pikërisht atë art madhështor që përputhej me ndjenjën e tyre të mrekullisë plastike. Bukurinë plastike e

gjejmë edhe në konturet dhe linjat e vizatimeve dhe dekoracioneve greke, delikatesën dhe ndjenjën e butë të hapësirës e gjejmë edhe te piktura e vjetër japoneze, rrumbullakësinë e formave vëllimore e gjejmë edhe te skulpturat e tempujve indianë, por atë përpjekje të përgjithshme të artistit për ta zotëruar në mënyrë të plotë plastikën e figurës së njeriut siç e dëshironin artistët e rilindjes, e gjejmë vetëm te Fidia dhe Praksiteli.

Ku do të vepronte ky personazh me trup të përsosur, ku do të hidhte ai hapin dhe në ç'drejtim do të fluturonte ndjenja e tij e lirisë? Mos do të ndrydhej në planet vertikale paralele si tek autorët bizantinë? Apo do të thabej e mpihej në një rrafsh të vetëm, duke ndërruar vetëm madhësinë trupore, duke mbetur qesharak si te piktura e Egjiptit të lashtë? Ajo që nuk ishte aspak qesharake, por hyjnore, e rreptë dhe e madhërishtme për skllëverit e kohës së faraonëve, kthehej në qesharake, në të pabesueshme dhe të mjerë në kohën e Leonardo da Vincit. Foshnjëria e njerëzimit kishte marrë fund me kohë. Njeriu kërkonte ditë të sakta. Xhordano Brunon e dogji kisha, por dritën që ndricoi mendjen njerëzore nuk e ndaloi dot të përhapej. Leonardoja dhe Mikelanxhelonia fshehurazi kishës, hapnin trupat e njerëzve të vdekur për të njohur anatominë dhe për të mos e ndërtuar figurën e njeriut me hamendje. Një shkencë e re lindi, perspektiva. Ajo lidhej ngushtë me hovin që morën ndërtimet në kohën e rilindjes, me lulëzimin e qyteteve. Kërkesa për ndërtime të reja e të bukura i dha hov arkitekturës, këtij arti të mrekullueshëm, ku bashkohet organikisht ndjenja utilitare me ndjenjën estetike, ku çdo gjë që është e bukur duhet të shërbejë për diçka, dhe çdo gjë që shërben, duhet të jetë patjetër e bukur. Arkitektura zuri me të drejtë ven-

din pararojë në atë zhvillim madhështor që patën artet në rilindje. Në qoftë se mund ta përcaktojmë ndjenjën estetike të krijuesve të rilindjes, atë ndjenjë të epërme që udhëhoqi gjithë atë forcë gjigante krijuese të artit të kësaj epoqe, kjo ishte ndjenja e arkitekturës. Piktoret dhe skulptorët e rilindjes e kishin për nder dhe e quanin për detyrë të merreshin edhe me arkitekturë.

Kjo ndjenjë e arkitekturës hyri thellë në ndërgjegjen e piktorëve të rilindjes dhe e organizoi rrënjësisht përfytyrimin artistik. Piktori i rilindjes e fillonte tablonë e tij me një ndjenjë të fortë arkitekture. Gjithçka i bindej ndërtimit dhe modelimit arkitekturor, edhe kur ishte fjala për një portret të thjeshtë.

Dihet që arti nuk flet me gjuhën e rregullave shkencore, teknike, me gjuhën e perspektivës e të anatomisë artistike. Arti flet me gjuhën e së bukurës dhe, në qoftë se nga gjithë piktorët e rilindjes mund të zgjedhim një për atë bukuri të lartë plastike që mund të japë vetëm piktura, ky është Rafaeli. Ai mbetet ndoshta deri sot gjeniu emblematik i ndjenjës italiane të bukurisë plastike në pikturë, i asaj bukurie të qartë dhe elegante që shprehin vargjet e Dantes ose muzika e Verdit.

Gjer dhe një gjeni verior kaq i kundërt me Rafaelin si Rembrandti, i cili njihet si kundërshtar i dekluaruar i mënyrës rafaeline, ka bërë një autoportret nën ndikimin e «Kontit Kastilione» të Rafaelit. Që nga largësia e shekullit të 19-të Engri, i cili ishte edhe vetë vizatues gjenial, e shpallte Rafaelin mësuesin e tij dhe shprehte keqardhjen e singertë që nuk kishte lindur më parë, që mësimet t'i merrte drejtpërdrejt nga Rafaeli dhe jo nëpërmjet veprës së tij. Pas Engrit i erdhi radha Rënuarit, këtij lirikut gjenial, që të habitej e të tronditej nga thjeshtësia me të cilën kryemjeshtri

nga Urbinoja arrinte të bënte atë që atij i qe dukur e paarrishme. Ishte pikërisht përshtypja e veprës së Rafaelit që u dha goditjet e fundit idealeve impresioniste të Rënuarit dhe që e shkëputi plotësisht nga eksperimentet e rinisë.

Rafaeli nuk hapi rrugë të reja në art, siç bëjnë Leonardi dhe Mikelanxheloja, ai hapi rrugë të reja në ndjeshmërinë artistike, në shijen për të bukurën. Bukuria e figurave të Rafaelit nuk është bukuri e trilluar «hyjnore». Ajo është zbuluar dhe rrëmbyer nga tiparet e gjalla të fëmijëve, të vajzave, të grave dhe djemve të rinj fiorentinë dhe romanë. Atë që shumë piktorë të mesjetës e kërkonin në qiell, Rafaeli e gjente në tokë, në tokën e Italisë së tij.

Dëlirësia dhe harmonia e përsosur e trupit, e mendjes dhe e shpirtit janë zbulimet e mëdha të Rafaelit.

Rafaeli u formua dhe e krijoi veprën e tij i ndodhur në mes të dy titanëve të tjerë të rilindjes, të Leonardo da Vinçit dhe Mikelanxhelo Buonarrotit. Leonardi qe i butë, por i mbyllur në botën e tij prej shkencëtari. Mikelanxheloja ishte i rrëmbyer, inatçi dhe dyshues. Rafaeli ishte krejt ndryshe. I qeshur, komunikues, atë e gjeje për herë të rrethuar nga shokët, miqtë dhe adhuruesit e tij. E donin të gjithë. Profili i tij njerëzor përputhet plotësisht me humanizmin e jashtëzakonshëm dhe butësinë e artit të tij. Me talentin e tij gjenial Rafaeli i ri arriti të afirmojë personalitetin e tij ndërmjet dy poleve që dukeshin si të përjashtueshme: butësisë hermetike të Leonardos dhe patosit heroik të Mikelanxhelos. Përkrahja e bashkëfshatarit të tij të gjithëpushtetshëm, krye-arkitektit të papës Bramante, mund t'i ketë siguruar njohje të shpejtë dhe porosi të rëndësishme, po, kur merr penelin dhe vihesh përballë

sipërfaqes së bardhë, nuk të ndihmon dot asnjë Bramante. Rafaeli nuk u step për asnjë çast. Natyra e tij e mbarë dhe gjerësia e vështrimit i dhanë mundësi për ta zgjidhur thjesht problemën. Ai ndoqi pa ngurruar rrugën e Leonardos, duke futur në të njëjtën kohë frymën madhështore të Mikelanxhelos. Pa u trembur nga imitimi, ai bëri një simbiozë, e cila fitoi në duart e tij një jetë të re, fitoi atë butësi dhe harmoni që mund ta zbulonte te realiteti vetëm syri i Rafaelit.

As Leonardoja, as Mikelanxheloja dhe as Rafaeli nuk ishin koloristë të lindur, siç qenë Ticiani dhe Veroneze. Këtu s'ka asgjë për t'u çuditur.

Sa shpesh rrinë pranë e pranë madhështia e vizatimit me mediokritetin e ngjyrës! Dhe kjo as që vihet re. Njerëz guximtarë të mëdhenj në vizatim, mezi bëlbëzojnë nga frika në ngjyrë.

Te Rafaeli, sikurse te Leonardoja, nuk është ngjyra ajo që thotë gjithçka. Megjithatë duhet pasur parasysh se në tablotë dhe në afresket e tyre thjeshtësia e madhe e ngjyrimit i nënshtrohet një disipline të lartë poetike, dhe është zbatuar përherë me gjenialitet.

Piktura e Rafaelit flet me gjuhën e vizatimit, të shkallëzimeve tonale, të butësisë së ndriçimit, të muzikalitetit plastik.

Arti i rilindjes ishte një reaksion i fortë kundër palëvizshmërisë së pikturës së mesjetës. Piktoret e mesjetës kufizonin lëvizjen në dobi të një thellimi psikologjik dhe shpirtëror në zbërthimin e subjektit fetar. Leonardi qe ai që i dha goditjen e fundit kësaj palëvizshmërie. Te vepra e Rafaelit gjejmë një nga zhvillimet më të plota e të përsosura të lëvizjes në tablo.

Përsosmëria e ndërtimit dinamik të tablosë krijon atë përshtypje të përgjithshme të një diçkaje kalimtare, që shikuesi provon sa herë ndodhet

para kryeveprave të Rafaelit. Personazhet e tij jetojnë lëvizjen e përjetshme dhe kjo është arritur guditërisht në një modelim të rreptë dhe të hollësishëm të krejt figurës. Mund të thuhet madje se Rafaeli është mjeshtrë i modelimit të rreptë të lëvizjes.

Gjysmëkthesat janë vendosjet më të bukura të Rafaelit. Te pikturat e tij thuhet nuk gjen figura ballore. Kështu ndodh me shumë nga mjeshtrat e mëdhenj të kompozimit. Vendosja ballore e figurave mund të jetë tek ata vetëm një rastësi. Rafaeli ishte nga ata kryemjeshtra, që zotërojnë ndjenjën e masës në ndërtimin e kompozimit dhe të lëvizjes në shkallën më të lartë.

Te piktura e Rafaelit, si te çdo mjeshtrë, asgjë nuk bëhet kot e rastësisht, gjithçka ngrihet gjer në shkallën e domosdoshmërisë. Në tablotë e tij çdo gjë që është e bukur dhe e mrekullueshme, është dhe e domosdoshme, sikurse ajo që është funksionale, është patjetër e bukur dhe e mrekullueshme.

Nuk janë të shumta epokat e artit ku përsosmëria e së përgjithshmes gjen zhvillime kaq organike në përsosmërinë e pjesëve dhe të hollësive. Nga «Madona Sikstina» mund të heqësh një figurë dhe ta soditësh më vete, ajo është e përsosur, mund të heqësh dy fëmijët e vegjël, ata janë të mahnitshëm, mund të shkëputësh vetë figurën e Madonës, ajo është e mrekullueshme.

Linjat e vizatimit rafaeline karakterizohen nga melodizmi i jashtëzakonshëm dhe butësia e papërsëritshme, dhe në të njëjtën kohë burojnë shëndet dhe rini. Muzikaliteti i linjave të mjeshtrit jo vetëm nuk qëndron i shkëputur nga vëllimet, si te manieristët, por buron nga muzika e përgjithshme plastike e trupave dhe e veshjeve të tyre, nga melodia kompozicionale. Në këtë pikë

mund të themi se Rafaeli, duke mësuar nga mjeshtrit e lashtë klasikë, u shtoi formave të njohura vëllimore një ngrohtësi dhe ëmbëlsi që e kishte vetëm ai.

Në është artist ai që arrin të shprehë estetikisht ndjenjat e tij, atëherë gjeni është ai që i imponon epokës përfytyrimin dhe shijen e vet artistike. Rafaeli ishte i tillë. Ndikimi i tij shërbeu si ushqim dhe burim frymëzimi për breza të tërë piktorësh.

Me gjuhën e poezisë vizive Rafaeli i këndoi njeriut të lirë, përsosmërisë së tij fizike dhe shpirtërore, vendit të jashtëzakonshëm që zë njeriu në botë. Vepra e tij mbetet një nga mishërimet artistike më gjeniale të ideve të larta të humanizmit të Rilindjes së Lartë.

REMBRANDTI KLASIK DHE REMBRANDTI ANTIKLASIK

*«Atë e rrëzuan, Fundi, ai nuk kishte
asgjë tjetër përveç talentit».*

HYGOI (për Volterin)

Rembrandti ishte nxënës i klasikëve.

Më 1631 Rembrandti 25-vjeçar largohet nga Lejdeni, vendlindja e tij, dhe shkon në Amsterdam, qytet i lulëzuar në atë periudhë mbarësie që kaloi Holanda pas fitores së revolucionit borgjez dhe luftës së popullit holandez për pavarësi. Aty u vendos në shtëpinë e Hendrik van Ulenbrokut, tregtar veprash arti. Amsterdami që bërë qendër botërore e tregtimit të pikturave, të stampave dhe skulpturave të mjeshtërve të artit, të ardhura aty nga të gjitha anët e Holandës dhe Evropës. Edhe Rembrandti bleu ca stampa, të cilat u bënë edhe eksponatet e para të atij koleksioni shumë të madh veprash arti që ai mblodhi gjatë jetës së tij. Ndërmjet tyre që edhe një gravurë mjaft e mirë e «Darkës së fshehtë» të Leonardo da Vincit. Ajo i pati bërë përshtypje të thellë; mund të shihen edhe gjurmët e shkumësit të kuq që Rembrandti ka hequr mbi të.

Shumë vonë, në pleqëri të tij, mjeshtri realizoi kryeveprën e grupportretit evropian, tablone «Zyrtarët qeveritarë». Për ndërtimin e saj teknik dhe ritmin kompozicional të përsosur ajo është një veper klasike. Duke u mbështetur te përshkrimi që i bën kompozimit të saj studiuesi anglez i Rembrandtit Keneth Kllarku, autori i filmit televiziv të shfaqur te ne mbi Rembrandtin, mund të admiroimë së bashku me të ndjenjën e përkver të lëvizjes te kjo tablo, ritmin e shkëlqyer dhe zhvillimin e komanduar në një mënyrë të tillë që e udhëheq me siguri shikimin tonë drejt objektit krvesor. Një figurë e qetë në të djathtë, një interval, një grup i ngjeshur në formë piramide, në të cilën dhe vetëm orientimi që formojnë strehët e kapelave, të con drejt figurës qendrore, që bën një përkulje të lehtë, por të përligjur. «Sikur shikimi i njeriut në të majtë të piramidës të drejtohej thiesht nga ne, ai do të kishte mbyllur grupin dhe do ta pengonte vështrimin tonë për të arritur te figura qendrore. Zyrtari i figurës qendrore është jo vetëm më i rëndësishëm, por me qëndrimin e tij ai dëshmon në taktin e lartë «regjisorial» të Rembrandtit. Në fillim ai që në këmbë, por mjeshtri e kuptoi shpejt se në atë qëndrim e shkëputte prej grupit. Kompozimi i kësaj tabloje është fryt i një pune të gjatë e të disiplinuar të Rembrandtit, nunë që filloi e frymëzuar nga casti kur ai na për herë të parë «Darkën e fshehtë» të Leonardos. Njeriu që ngrihet në anën e majtë të kompozimit, të kujton Shën Bartolomeun e asaj kryevepre.»

Dihet që i ashtuquaituri «Portret i Ariostos» i Ticianit, që mund të jetë autoportret, ndodhej në Amsterdam në vitin 1630. Në të njëjtën kohë aty u shit edhe «Baltasar Kastilione» i Rafaelit. Rembrandti e ka parë atë dhe më 1639 bën ofortin

«Autoportret në dritare», ku përsërit qëndrimin e Kastiliones. Një vit më vonë, 1640, ai e kthen këtë autoportret në pikturë, duke imituar veshjen e Arioston. Ndërsa më 1643 bën një portret, «Burri me skifter», që të kujton pikërisht Arioston.

Tabloja «Vetëvrasja e Lukrecias», e realizuar nga Rembrandti më 1664, është nisur në mënyrë të qartë nga figura e ëngjëllit të skulpturës së Berninit «Dalldia e Shën Terezës». Te vendosja dhe vizatimi i kufomës në tablonë e Rembrandit «Leksioni i anatomisë së doktor Johan Dejmenit» nuk është vështirë ta zbulosh personazhin e famshëm të Mantenjës, të parë në perspektivë. Në inventarin e Rembrandtit gjenden të regjistruara gjashtë dosje me riprodhime të vizatimeve të Rafaelit, të cilat i ka studiuar me vëmendje, gjë që e vërteton ndërtimi i tablosë «Roja e natës». Rembrandti kopjoi tërësisht, me qëllim studimi, «Shpifjen e Apelesit» të Mantenjës dhe shfrytëzoi forcin e tij, «Virgjëresha dhe fëmija», për një vepër ku virgjëreshën e gjejmë të veshur me rroba të kohës së Rembrandtit.

Skulpturat antike mjeshtri i studionte me kujdes, siç e tregon edhe një bust që e kishte blerë mjaft shtrenjtë dhe që e ka vendosur më vonë në një pikturë, ku një nxënës shkollë është duke soditur bustin e Homerit.

Kështu, Rembrandti jo vetëm që mësonte nga klasikët, por as që përpiqej ta fshihte këtë.

* * *

Rembrandti ishte antiklasik.

Vitet e para të jetës në Amsterdam Rembrandti u përpoq t'ua përshtaste pikturën shijeve

të borgjezisë tregtare dhe patricëve të qytetit. Arriti të bënte emër shumë shpejt si portretist. Megjithatë, portretet e tij janë më realiste nga ato të kolegëve të tij. Rembrandti i ri i përkiste shkollës së Utrehtit, e cila ndiqte mësimet e pikturës së Karavaxhios.

Karavaxhioja ishte mjeshër i madh i pikturës italiane të fillimit të shekullit të 17-të. Ishte njeri i çuditshëm, me shpirt të egër. Në galerinë Ufici të Firences ndodhet një pikturë e tij që paraqet kokën e Meduzës. Ajo tregon një pamje të tmerrshme, të neveritshme. Cinizmi i modelimit të kësaj fytyre në agoni, i gjarpërinjve në flokët e saj, i qafës së prerë, nga ku shpërthen gjaku si shatërvan, pamja e lemerishme e syve të devijuara të kësaj koke që nuk ka trup, s'ka kufi. Dhe megjithëkëtë, ne e pranojmë këtë pikturë ngjethëse si kravepër arti për vërtetësinë tronditëse dhe për forcën gjeniale të realizimit të saj.

Pas manierizmit të pambarim dhe mërziisë së imitimeve të rilindjes, si për ironi duhej të dilte pikërisht një artist i llojit të Karavaxhios, noksan, sherrxhi dhe që nuk e pati për gjë të vrasë me thikë partnerin e tij në tenis, për t'i dhënë pikturës italiane dhe evropiane një goditje shtytëse të papritur, që ishte një shock i vërtetë. Praktika e tij e re e të pikturuarit nga modele natyrore bëri një revolucion të vërtetë, që u përhap shpejt dhe pushtoi tërë Evropën. Që kjo lloj pikturë që e bëri për vete Rembrandtin e ri, i cili nuk ngjante aspak me Karavaxhion si njeri, por që në temperamentin e tij artistik i kishte disa prirje që afroreshin me pikturën e mjeshtrit të madh. Dëshira për të bërë përshtypje, për të tronditur, për të kundërshtuar stilizimin ideal, që kamuflonte të vërtetën jetësore, qenë tipare që e dallonin. Dhe prirjet e tij janë shfaqur edhe para se ai të njihej me ve-

prën e Karavaxhios. Ai vizatonte trupin e lëshuar të një gruaje që lahet, dhe e quan me emrin e perëndeshës antike të bukurisë, «Venera». Në Dresden ndodhet një pikturë e Rembrandtit e titulluar «Rrëmbimi i Ganimedit». Është 1,715x x1,30m. Një fëmijë, që ka qenë duke ngrënë qershi, e rrëmben shqiponja e dërguar nga Jupiteri. Realizimi i nudos së fëmijës topolak, lemeria e fytyrës së tij të ngërdheshur prej tmerrit, këmisha që i është mbledhur e që zbulon trupin e brishtë fëmijëror me harqet e barkut, të të ndenjurrave, të këmbëve në përpëlitje, urinimi nga frika, që Rembrandti e ka pikturuar me qartësi të panevojshme, të gjitha këto janë nënvizuar me qëllim. Në po atë vizatim të Mikelanxhelos. nga i cili Rembrandti është frymëzuar për figurën e Ganimedit, ndodhet dhe një qen me qafore, i cili është vizatuar në çastin e një akti të natyrshëm fiziologjik, që mund edhe të lihej të nënkuptohej. Rembrandti merr dhe e fut këtë motiv në një tablo të tij, duke ndier kënaqësi cinike të dyfishtë, ngaqë e ka zbuluar këtë motiv pikërisht te Mikelanxheloa. Piktura e vitit 1636 e Rembrandtit. «Verbimi i Samsonit». është shprehja e asaj dëshire për të tronditur dhe e ndikimit të egërsisë së Karavaxhios. Nga ana tjetër ajo, sikurse gjithë shembujt e tierë të kriiimtarisë së tij, janë protestë kundër artit klasik, kundër idealizimit dhe manipulimit klasik të së vërtetës njerëzore. Dhe në këtë pikë ai e tejkalonte shumë Karavaxhion, i cili, me gjithë prirjet e tij të forta realiste, mbetet një nip i Rilindjes Italiane, d.m.th. një artist i modelimit plastik. Rembrandti nuk preokupohej shumë për korrektësinë dhe saktësinë e vizatimit, ose për ekuilibrin plastik. Nga ana tjetër, ai ishte njeri i butë, shumë human dhe nuk kishte se si të mos ndryshonte rrënjësisht nga Karavaxhioja.

Po riprodhojmë dy dëshmi të kundërshtarëve të tij. I pari është Joakim van Sondrart, piktor që endej nga një oborr mbretëror në tjetrin. Ai thotë se Rembrandti ishte njeri pa kulturë, që nuk e kishte parë kurrë Italinë dhe as vendet e tjera ku mund të studiohen antikiteti dhe teoria e artit. «Rembrandti, — vazhdon ai, — nuk ngurronte t'i kundërshtonte rregullat tona të artit, si p.sh. anatominë dhe përpjesëtimet e trupit të njeriut, si dhe dobinë e statujave klasike».

Baldinuçi ishte italian, historian arti. Ai shkruan: «Fytyra e shëmtuar prej plebeu e Rembrandtit shoqërohej nga rroba të mbajtura keq e të papastra, sepse e kishte zakon që, kur punonte, fshinte penelat në trup. Dhe kur punonte, ai nuk do të pranonte të priste as monarkun më të fuqishëm të botës». «Arsyeja është, — vazhdon Sondrarti, — se ai nuk dinte ta mbante pozitën e tij në shoqëri, ai shoqërohej me rangjet e ulëta, gjë që e pengonte në punë.» Ndoshta ligësia është më e mprehtë nga dashuria. Është krejt e vërtetë që Rembrandti, ky gjeni i pikturës holandeze dhe botërore, që i thjeshtë. Ai i donte njerëzit e thjeshtë dhe të varfër të popullit, shoqërohej dhe rrinte me ta. Një nga autoportretet e tij të para na e tregon Rembrandtin si endacak dhe lypsar, si një nga ata që ai i konsideronte shokë. Dhe këtë simpati për njerëzit e rangjeve të ulëta ai e kishte para se të njihej me pikturën e Karavaxhios, ashtu siç e kishte në gjak përbuzjen për shoqërinë konvencionale, për normat e ngrira të pikturës zyrtare, si dhe për modën asketike të veshjeve të kohës. Ishte protestë dhe sfidë origjinale që i bënte ai shoqërisë së patricëve tregtarë, kur vishesh dhe e pikturonte veten dhe Saskian e tij me

lloj-lloj kostumesh gjoja historike, por në të vërtetë fantastike dhe dekorative. Kjo përbuzje për kufizimet estetike është po aq e fortë, sa dhe pasioni i tij i papërmbajtur për liri qytetare, për liri të mendimit e të ekzistencës. Rembrandti ishte i lidhur ngushtë me fatet e popullit dhe të atdheut të tij, me fatet e njeriut të thjeshtë. Ky është edhe burimi i vërtetë i forcës tronditëse të artit të tij. Rembrandti jetoi, u formua dhe u zhvillua në një periudhë kur Holanda kishte arritur të bëhej një shtet mjaft i fuqishëm kolonial. Por ai e jetoi edhe kohën e rritjes së pandërprerë të pakënaqësisë së masave popullore të tradhtuara nga borgjezia e pasur tregtare, nga byrgerët patricë, të cilët e shtonin nga dita në ditë shfrytëzimin dhe pushtetin e tyre. Rembrandti jetoi dhe punoi edhe në kohën kur shpërthyen trazira të mëdha dhe ndeshje të drejtoëdrejta me pushtetin e borgjezisë në Lejden. Amsterdam etj. Nuk është rastësi që pikërisht në kohën kur ai ishte në kulmin e lavdisë së tij, kur shoqëria «e lartë» e Amsterdimit ia pëlqente dhe ia vlerësonte sa s'kishte ku të vinte më pikturat e tij, në periudhën e fundit të viteve 30, Rembrandti afrohet me sektin e menonitëve, të cilët shpallnin të drejtën e interpretimit të lirë të dogmave fetare. Dhe pikërisht në këtë kohë ai pikturon, krahas porosive zyrtare, edhe dy tablo, «Predikimi i Joan Pagëzorit» dhe «Çudia e vreshtarit», të cilat përshkohen nga simpatia e thellë ndaj popullit të thjeshtë.

Kështu e kuptojmë dhe e shpjegojmë ne edhe antinatinë e Rembrandtit për normat klasike të ndërtimit në art. Jo vetëm është qesharake të thuhet që Rembrandtit i mungonte kultura, por ai ishte artist me kulturë veçanërisht të thellë. Pa qenë nevoja të përmendim faktin që i ati, sido që mullixhi, e dërgoi të birin në universitet që

pesëmbëdhjetë vjeç, ai studioi me vëmendje gjatë tërë jetës së tij krijuese si mjeshtrat e mëdhenj të së kaluarës, ashtu edhe idetë filozofike të kohës së tij. Ai kishte miqësi me njerëzit e shquar dhe të ditur të Amsterdimit, me Jan Siksin, me Jan Vosin, Nikollas Brejningun etj. Duke ndjekur me vëmendje krijimtarinë e Rembrandtit, mundohemi të dallojmë kur mësoi ai nga arti klasik dhe kur u kthye kundër tij. Mirëpo një renditje të tillë s'e gjejmë dot. Rembrandti mësonte nga klasikët më tepër se çdo piktor tjetër i Holandës, pikërisht atëherë kur që i mprehur kundër artit klasik si asnjë tjetër. Duke u tallur me interpretimin klasik të së vërtetës jetësore, ai tallej me epigonët e artit klasik, të cilët nuk dinin ta vlerësonin në mënyrë dialektike artin klasik; me ata që gëzonin një përkrahje përherë më të madhe e të pamerituar, ndërkohë që arti i tij pëlqej përherë e më pak dhe tablotë i ktheheshin përherë e më shpesh për frymën e tyre të papranueshme. Dhe, pikërisht në këtë kohë, askush nuk që në gjendje në Holandë ta vlerësonte dhe të nxirrte nga arti klasik i Rilindjes së Lartë përfitime dhe mësim të mëdha sa Rembrandti.

Rembrandti ishte realist i lindur, një gjeni i pakrahastueshëm. forca e pashembullt e të cilit nëndronte pikërisht në konvertimin e drejtpërdrejtë artistik të realitetit. Pikërisht këtë vlerësoi ai te Karavaxhioja. sensin realist që gjeti te paraardhësi i tij i madh, sens që përputhej me prirjen e atij vetë. Figurat e Rembrandtit nuk na tërhecin me përsosmërinë e tyre fizike, siç mund të na tërhecin figurat e Rafaelit, të Leonardos, të Pusenit, të Engrit, ose statujat e Fidias. Rembrandtit nuk i bëjnë përshtypje të metat e jashtme, kur zbulon te modeli i tij një shpirt aktiv, të pasur, që u përgjigjet dallgëve të shpirtit të tij.

Për Rembrandtin, që ishte njeri ëndërrimtar dhe me shpirt të revoltuar, ndjenja klasike e harmonisë dhe e ekuilibrit vlenë për atë sa i shërbente madhësisë së vizatimit të tij. Ajo që për të si një urtësi e madhe e trashëguar, që i nevojitej gjenisë së tij për të vënë rregull në pasurinë e jashtëzakonshme të zbulimeve të tij dhe për të nxjerrë efekte të skajshme vizive pa shpenzime të tepërta. Urtësinë klasike të artit ai e respekton vetëm me kusht që të mos frenohet në asnjë rast forca e perceptimit të tij gjenial. Siç thamë, Rembrandti ishte gjeni i konvertimit të drejtpërdrejtë. Për t'u bindur për këtë, mjafton t'u hedhim një sy vizatimeve të tij të shpejta nga realiteti. Ato nuk marrin parasysh asnjë rregull e asnjë traditë, nuk janë të kushtëzuara nga asnjë lloj pedantizmi anatomik ose estetik. Skicat nga natyra janë regjistrime të pakrahasueshme të së vërtetës së jetës në art nga dorë mjeshtri. Veçanërisht impresionuese janë krijimet e periudhës së fundit të Rembrandtit.

Në përgjithësi është një nga detyrat më të vështira në pikturën realiste t'i integrosh në një tërësi homogjene elementet e interpretuara të ngjyrës, të tonit, të dritës, të vizatimit dhe të gjesit piktorik. Për shumicën dërrmuese të piktorëve në botë mbetet përjetësisht vetëm një ëndërr, drejt së cilës ecin, por nuk arrijnë kurrë. Sepse, edhe duke vepruar më vete ose në grupe të shkëputura, këto elemente shprehëse japin efekte të fuqishme të pasqyrimin realist. Në veprat e kësaj periudhe të fundit, të Rembrandti gjejmë pikërisht një integrim të tillë, një bashkëveprim të njëkohshëm, të organizuar në mënyrë të përkryer të dritës, të ngjyrës, të teksturës dhe arkitekturës së tablosë. Si edhe më parë, ai vazhdon t'i rezervojë një vend të madh gjysmëhijes dhe

hijes në kuadrin e tij, vazhdon të modelojë me penelata goldlight mbi të errtën e ngjyrshme. Por tashmë e përgjithshmeja ka fituar më tepër pushtet në vizionin e tij. Është ajo shkallë thjeshtësie e shprehjes që e kanë vetëm gjeniu dhe fëmija; fëmija nga naiviteti, ndërsa gjeniu ngaqë i ka njohur së vërtetës jo vetëm lulet dhe gjethet, por edhe rrënjët. E përgjithshmeja piktorike e tablove të periudhës së fundit të piktorit është zhvillimi me thjeshtësi gjeniale i një strukture jashtëzakonisht të pasur. Shpërthimet e dritës janë në të njëjtën kohë shpërthime të ngjyrës dhe të teksturës. Dhe nga një përqendrim i tillë i forcës goditëse të të gjitha elementeve të shprehjes arrihet një fuqi emocionale e jashtëzakonshme.

Nga ana tjetër, agresiviteti i mëparshëm i piktorës së tij zbutet, thellohet përqendrimi filozofik dhe jehona shoqërore e mendimit të tij artistik. Rembrandti është një nga piktorët e rrallë që e kanë vlerësuar njësoj si anën vizive, ashtu edhe atë psikologjike të veprës në tërë krijimtarinë e tij. Por veçanërisht të dukshëm dhe në një kuptim të ri e hasim këtë në veprat e periudhës së fundit. Tablotë e tij të viteve 60 kthehen në ansamble të vërteta emocionale-psikologjike. Qetësia filozofike që fitoi Rembrandti në jetën dhe në artin e tij të periudhës së fundit, nuk është shenjë e lumturisë, por e dramës së thellë vetjake dhe shoqërore.

Katastrofa financiare që kishte pësuar më 1656, e kishte lënë jo vetëm pa koleksionin e tij të madh e të shtrenjtë, që përfundoi në duart e kreditorëve të shumtë, por edhe krejt të varfër. Nga gruaja e tij e parë Saskia, e cila pati vdekur fare e re, si dhe nga Hendrika Stoffels, që vdiq më 1663, kishin mbetur vetëm kujtimet. Edhe shtëpinë në Rozengraht detyrohet ta lërë për të kaluar

në një shtëpi të vogël e të ngushtë në Llaurigraht. Më 10 shkurt 1668, djali i tij i shtrenjtë, që i qe bërë krahë në mjerim, martohet dhe po atë vit vdes. Rembrandti mbetet vetëm me Kornelian, vajzën e tij dhe të Hendrikës, që ishte në këtë kohë 15 vjeçe, si dhe me nusen e re të ve të Titusit, Magdalenën, e cila nuk kishte simpati për mjeshtrin plak. Një vit më pas Titusit, më 4 tetor 1669, gjeniu më i madh i artit holandez të të gjitha kohërave dhe më i madhi piktor që ka njohur bota, «heretiku i parë i pikturës», vdes. Katër ditë më vonë e varrosën pa asnjë ceremoni. Në inventarin që iu bë pas vdekjes pasurisë së tij, doli se kishte vetëm një kostum, veglat e piktorit dhe asgjë tjetër.

MIKELANXHELO BUONARROTI

«Dashuria është gjëja më e parëndësishme në botë, që nga çasti kur pushon së qeni më e larta»

VIKTOR HYGO

Mikelanxheloja lindi më 6 mars 1475 në Kapreze, pranë Firences. Ai u rrit dhe u formua nën ndikimin e ideve humaniste të Dantes, të Petrar-kës, të Bokaçios, me mësimet e Anxhelo Policianos, Marsisio Fiçinos, Piko dela Mirandolës. Ky botëkuptim humanist përputhej plotësisht me prirjet e natyrës së Buonarrotit të ri ndaj mendimeve të thella dhe pastërtisë morale ideale. Duke qenë skulptor i lindur, talenti i tij u formua në shkollën fiorentine, në shoqëri me veprat klasike të artit të Greqisë së lashtë dhe të Romës. Në përputhje me natyrën e tij prej artisti të bukurisë plastike, sikurse edhe Leonardo da Vinçi me Rafaelin, Mikelanxheloja e shikonte botën nëpërmjet normave klasike të kësaj bukurie. Por, duke qenë një personalitet i jashtëzakonshëm, nëpërmjet shijes klasike dhe mendimit rilindës, ai zbuloi një skulpturë, që nuk është ajo e lashtësisë greke a romane, por e një bote të re, e periudhës

moderne të historisë së artit, që fillon me rilindjen. Jeta e Mikelanxhelos njohu dy tablo të ndryshme, të lartësimit dhe të rënies së përgjithshme politike, morale dhe shoqërore. Dhe, meqenëse çdo krijimtari artistike është jo vetëm shfaqje e individualitetit dhe e gjenialitetit të artistit, por edhe prodhimi i një kohe të caktuar, i një epoke të caktuar dhe i një mjedisi të caktuar, në krijimtarinë e Mikelanxhelos gjejmë jehonë të thellë si entuziazmi heroik, universaliteti dhe madhështia fizike e morale e botëkuptimit rilindës, ashtu edhe drama njerëzore, tragjizmi dhe fataliteti, pasoja të rënies dhe degradimit shoqëror.

Ndërsa bukuria e lartë plastike e modelimit mikelanxhelesk është shprehëse e pastërtisë morale dhe e idealizmit të artistit. Papajtueshmëria fatale ndërmjet ëndrrës së tij dhe realitetit të zhveshur gjen shprehjen e saj në një figuracion plastik, që është kundërti e gjallë, e tillë që nuk ia gjen shoqen në artin antik. Kjo është vepra e tij, që nuk është as antike e as klasike, por individuale dhe që shërbeu gjer në ditët tona si themeli më i plotë i çdo gjëje të mirë që ka arritur skulptura realiste. Ideja për ta futur veprën e Mikelanxhelos në skedat e manieristëve frymëzohet nga vlerësimet formaliste dhe nuk ka asnjë lidhje me ndërtimin mendor dhe natyrën thellësisht jetësore të krijimtarisë së tij. Asnjë artist i madh nuk ka qenë manierist. Pasi kishte parë kryeveprën e Mikelanxhelos, «Kapela Sikstina», Gëtja tha: «Nuk jam më në gjendje të ndiej ndonjë kënaqësi nga realiteti, sepse nuk jam i zoti ta shikoj me sy kaq të hapur sa të Mikelanxhelos.»¹⁾

Megjithatë, jeta për të nuk qe e lehtë... Atij iu desh të luftonte pa pushim, në fillim me të

1. Romen Rolan — «Jeta e Mikelanxhelos»

atin, pastaj me mësuesit e papërshtatshëm, me papën e gjithëpushtetshëm, me Bramanten dhe intrigat e tij të holla, me Antonio san Galon për projektin e Shën Pjetrit, me rreziqet e panumërtatë të gjithfarshme dhe të gjithanshme. Por ai ishte jo vetëm një artist i jashtëzakonshëm, por edhe njeri i pamposhtur, ndonëse e vetmja armë e tij qe talenti. Më 1520 Sebastiano del Piomboja i shkruante Mikelanxhelos: «Ju tmerroni cilindo, madje dhe papën vetë.» Dhe vërtet, Leoni X e pohonte se Mikelanxheloja «è terribile, non si può praticar con lui» (është i tmerrshëm, më mirë të mos kesh punë me të). Ai e detyroi papën të flasë me të si me të barabartin. Aspak servil, ai nuk dinte t'i fshihte ndjenjat dhe mendimet. Temperamenti i zjarrtë dhe i rrëmbyer, që ishte burim forcë kolosale për artin e tij, e bënte shumë herë të vuante nga pasojat e papritura në shoqëri, sepse ai dallohej nga «per non mi esser saputo» (nga paaftësia për ta zotëruar veten), siç thoshte vetë. Bënte një jetë të kursyer, thua prej asketi, dhe të vetmuar. Ishte punëtor në shkallë të pabesueshme, flinte pak dhe në moshën 37 vjeç dukej si plak, Megjithatë kishte një trup mjaft të fortë dhe brenda atij trupi jetonte një vullnet i hekurt. Qe i butë vetëm me njerëzit e thjeshtë. Ndhimësit dhe nxënësit e tij habiteshin me bujarinë e tij. «Nuk ka lindur ende ai njeri që të jetë kaq i pri-rur për t'i dashur njerëzit sa unë», shkruan artisti. Më mirë se kudo kjo shprehet në krijimtarinë artistike, ku Mikelanxheloja është antropocentrik, në kuptimin më të skajshëm të fjalës. Gjithçka kërkon ta shprehë nëpërmjet figurës së njeriut. Kjo e vërtetë shtrihet gjer në pikturat e tij të mëdha monumentale, ku nuk tregon asnjë vëmendje të vërtetë për peizazhin dhe mjedisin ku veprojnë personazhet e tij.

Më 1496, kur qe vetëm njëzet e një vjeç, Mikelanxheloja krijoi skulpturën e Bakut, të perëndisë së verës dhe të vreshtarisë, e cila i doli kaq klasike, saqë Jakopo Gali mori dhe e vendosi në mes të koleksionit të tij të famshëm të skulpturave antike, ku ajo qëndronte fare mirë. Kjo ishte vepra e parë si dhe e fundit vërtet klasike e Mikelanxhelos.

Asnjë vepër tjetër nuk mund ta përfaqësojë më mirë Buonarroton e ri sesa statuja e Davidit, të cilin ai e punoi nga 1501 deri në prill 1505. Davidi ishte një hero biblik, që pati mundur Goliathin, mbrojti popullin e tij dhe e udhëhoqi me urtësi dhe drejtësi. Përftyrimi i këtij heroi të lashtë qe kthyer për njerëzit e rilindjes në një simbol të patosit dhe heroizmit qytetar, Mikelanxheloja e paraqiti Davidin të zhveshur, duke theksuar kështu kuptimin etik që kishte kjo në artin antik. Davidi i tij qëndron i qetë, i sigurt dhe fisnikërisht krenar. Fytyra e tij e bukur dhe burrërore, torsi i fuqishëm rinor dhe gjymtyrët e modeluara përsosmërisht jo vetëm që janë madhështore, por transmetojnë forcën e tij të brendshme shpirtërore. Te Davidi gjejmë të gjitha karakteristikat kryesore të modelimit mikelanxhellesk të kësaj periudhe, ndjeshmërinë e jashtëzakonshme dhe përqeshmërinë e lartë të konvertimit, zotërimin absolut të objektit, seleksionimin intransigjent, vitalitetin e rrallë, të arritur si në ndërtimin e përgjithshëm, ashtu edhe me hollësi-
ra, të rrëmbyera natyrës «sy në sy», dhe të vëna në shërbim të plotë të imazhit të artistit. Modelimi i tij rivalizon me sukses natyrën, duke e tejkaluar atë. Dhe e gjithë figura përshkohet nga një frymë e re, që nuk e gjen as te helenët e lashtë, as te romakët, nga fryma e humanizmit të thellë dhe ngrohtësia e rilindjes. Davidi nuk është

as Apoloni, as Hermesi, por një hero më i afërt për ne dhe më i kuptueshëm, një hero i kohës sonë.

Kur Mikelanxheloja filloi të pikturonte «Kapela¹⁾ Sikstinën» në Vatikan, ishte tridhjetë e tre vjeç. Puna e tij krijuese mbinjerëzore zgjati që prej majit 1508, deri në dhjetor 1512. Tavani ishte 40.23 m i gjatë dhe 13.41 i gjerë. Punonte në skela të larta, shtrirë në kurriz, me bojën që i rridhte shpesh mbi fytyrë, dhe me papën që e bezdiste sa nuk kishte ku të vinte më me padurimin e tij.

Në figurat e tavanit të Sikstinës, si dhe në mënyrën origjinale si e koncepton Mikelanxheloja pikturën e vet, dallojmë menjëherë skulptorin. Mjeshtri kishte mendimin se «piktura del më e mirë kur anon më shumë nga relievi skulptor, ndërsa relievi del më mirë kur priret nga piktura. Dhe me të vërtetë, te skulptura pikërisht e kanë burimin ai plasticitetin e mrekullueshëm e prekës, ai kondensim që arrin brenda secilës figurë, grup ose ansambël piktorik. Në mënyrë të pakrahasueshme nxirren nga trupi i njeriut mundësitë e skajshme të vizatimit e të plastikës. Zhvillimet e reja dhe zbulimet kanë dëshmuar për degëzime dhe fusha të tjera të mundësive të pakufishme që afon realiteti objektiv dhe materia, por nuk kanë mundur të afrojnë ndonjë platformë të re në këtë fushë të arritur nga Buonarroti.

Kështu, përpara ansamblit gjigant piktorik të tavanit të «Sikstinës» bindemi se ndodhemi para një shembulli unikal në gjithë historinë botërore të artit realist, ku piktura frymëzohet plotësisht nga skulptura dhe operon me sukses me mjetet e plastikës, në një mënyrë që nxjerr vetiu të tepërt

1. kapella (ital.) — kishë e vogël, kishëz.

çdo gjë të dorës së dytë tradicionale të pikturës. Në këtë mënyrë, vërejtja e famshme kritike e El Grekos për këtë kryevepër të fiorentinasit të madh është e vlefshme vetëm për të vërtetuar se edhe gjenitë janë të njëanshëm dhe subjektivë kur janë artistë. Për të dhënë sadopak një përshtypje të asaj që ndien shikuesi duke parë këtë veper të Mikelanxhelos, na duket e lejueshme të përfrazojmë: «E ndjeva veten të pushtuar nga pasione mbijnjerezore. Frymëmarrja e fuqishme e dikujt përtërinte frymëmarrjen time, më mbushte me gëzim dhe pikëllim, që të dyja njësoj të dobishme, sepse dhe këto dhe ato çlirojnë forcë, dhe forca është përherë gëzim. Më dukej sikur shkulën prej meje zemrën time femijerore dhe ma zëvendësuan me një zemër heroie» (R. Rolan).

Figurat e të rinjve, të pikturuar këtu nga Mikelanxheloja, janë nga arritjet më të shkëlqyera të artit të rilindjes dhe të artit në përgjithësi. Ideali plastik i gjenisë së tij që trupi i njeriut në rini, i zhvilluar përsosmërisht. Nuk është rastësi që nga dalta e tij doli një etalon i tillë i bukurisë dhe i forcës djaloshare si «Davidi». Trupi rinor i zhvilluar harmonikisht i një djali të ri e entuziazmonte Mikelanxhelon si artist njësoj siç e frymëzonte dhe e trondiste gjeninë e Rafaelit pamja e mrekullueshme dhe fisnike e një vajze a gruaje të re. Ashtu siç mund të nxirrte Rafaeli nga një model i tillë i gjallë një madonë-trupëzim të bukurisë, të mençurisë dhe fisnikërisë ideale femërore, ashtu ishte në gjendje të nxirrte Mikelanxheloja (dhe vetëm ai) nga një djalë i ri modelin ideal të rinisë, të pastërtisë dhe të shpirtit heroik të rilindjes.

Një nga kompozimet më të bukura të këtij ansambli piktorik është «Krijimi i Adamit». Dora e zgjatur e perëndisë, që i transmeton gjallërinë

materies së pajetë, sa e ka prekur dorën e Adamit, i cili, i shtrirë përtokë, nis të zgjohet nga gjumi kozmik dhe të kalojë nga forma e pajetë, në formën e gjallë. Pikërisht kjo pikë kohore e kalimit nga forma e vdekur në formën e gjallë, që nënkupton dhe të anasjelltën, kufirin e qenies me mosqenien, është këtu zbulimi më i madh ideoartistik i gjenisë poetike të Mikelanxhelos. Është një motiv që përsëritet nga ai tërë jetën, në çaste të ndryshme, në kohë të ndryshme dhe përbën lajtmotivin e vërtetë të veprës së tij. Adami është trupi burror dhe elegant i mashkullit, ku s'ka asgjë vulgare dhe sensuale, ku çdo gjë është filtruar gjer në ideal, dhe në të njëjtën kohë ruan origjinën e tij. Me të drejtë, piktori gjerman Kornelius ka thënë për këtë figurë se «që nga epoka e Fidias, nuk është krijuar një figurë tjetër kaq e përsosur».

Gjatë dhjetëvjeçarit të dytë të shekullit XVI u krijuan statujat e dy skllëverve, si dhe ajo e Moisiut, të caktuara për varrin e Julianit. Pa qëndruar te Moisiu, i cili është gjithashtu një kryevepër, po përqendrohemi më tepër te të dy skllëverit, që janë menduar dhe realizuar të soditen në kontrast dhe unitet me njëri-tjetrin. Vetë ideja e këtij uniteti dhe e mundësisë së pakufishme që fal kv unitet i të kundërtave, si dhe zhvillimi i secilës figurë në vecanti, është thellësisht poetike dhe karakteristike për Mikelanxhelon. Duke qëndruar dhe konkretizuar ide të planit universal, me rëndësi të përgjithshme njërezore, Mikelanxheloja realizon te «skllavi që ngre krye» pasionin e papërmbajtur për liri, një shpirt heroik të trupëzuar në një figurë muskuloze të paraqitur në një tension të skajshëm. Është çasti para çlirimit të plotë nga skllavëria, çasti i shpërthimit, por edhe i gjendjes së qenësisë së robërisë, e

cila nuk durohet më. Fitorja është e padyshimtë, por edhe skllavëria mbetet ende realitet. Gjendje të tilla dualiteti gjejmë vetëm tek artistët e mëdhenj dhe janë shprehje e përqendrimit poetik në shkallën më të lartë, të pastruar nga çdo rastësi. Kënaqësia e thellë estetike që na fal Mikelanxhe- loja me pasurinë e madhe të plastikës që zbulon kjo figurë në pika të shumta dhe të ndryshme të shikimit, buron nga zhvillimi i gjerë dhe i shum- anshëm që arrin t'i japë mjeshtri idesë së tij. Në kontrast me figurën e parë, «skllavi që vdes» dal- lohet nga një brishtësi dhe gjendje tjetër. Koka që varet prapa, dora dhe krahu i majtë ngritur lart, që mundohet ta mbajë atë, sytë e mbyllur, e djathta që prek me dëshpërim kraharorin, ku zemra jep goditjet e saj të fundit të jetës së këtij trupi të ri, të gjitha flasin për një hero të dënuar me vdekje, për një qenie që kaqon në mos- qenie. për një jetë që ndërpritet tragjikisht dhe që është e bukur në mënyrë të pikëlluar, e për- sosur, në fqinjësi me vdekjen. Fytyra është e bukur dhe burrërore, ajo të prek me qetësinë e saj dhe të trondit me fatalitetin e shprehjes. Dhe me- gjithatë, te Mikelanxhe- loja edhe rënia është ma- dhështore. Tragjikja zëbërthehet nga mjeshtri gje- nial me një mjeshhtëri dhe madhësi, që nuk ia gjen shoqen në tërë artin e rilindjes.

Nuk dimë si punonte Mikelanxhe- loja. Pak gjëra që janë mbajtur shënim, nisen nga ato dësh- mi përherë të diskutueshme që na kanë lënë bashkëkohësit, nga plotësimet edhe më të disku- tueshme që na kanë lënë studiuesit më vonë etj. Dhe sa për atë vetë, ai i ka djegur në dy raste ma- terialet e tij përgatitore, gjithë fondin e «përpu- nimit laboratorik» të veprave të tij, një herë më 1518, sa mbaroi tavanin e «Sikstinës», dhe herën tjetër pak ditë para se të vdiste. Dhe ishte një

fond tepër i madh, me vizatime, skica, etyde, kartona të një vlere të pallogaritshme. Ndaj të dhënat për të janë nxjerrë në mënyrë të tërthor- të, duke iu referuar fakteve të veprës dhe të bio- grafisë së tij.

P.sh., dihet se në tërë jetën e tij të gjatë Mikelanxhe- loja takoi vetëm një herë një djalosh, bukuria dhe fisnikëria e të cilit i bëri përshtypje të thellë. Ky ishte Tomazo Kavalieri, nga një fa- milje me emër të mirë e qytetit të Romës. Nga Vazari dimë që «...Mikelanxhelon e tmerronte qoftë dhe ideja që të vizatojë një njeri nga naty- ra, me përjashtim të rastit kur modeli ka një bukuria të jashtëzakonshme». Me Kavalierin u njo- hën më 1532. Ai ishte një djalë mjaft inteligjent dhe me pasion të fortë për artin. Miqësia e tyre vazhdoi më tepër nga tridhjetë vjet. Megjithatë nuk dihet ndonjë vepër e mjeshtrit ku ai ta ketë paraqitur me besnikëri portretin e tij. As portre- ti i Vitoria Kolonës, kësaj gruaje të jashtëzakon- shme, që zuri një vend të madh në gjysmën e dytë të jetës së Mikelanxhelos, nuk i përgjigjet portretit të saj të vërtetë, dhe është më tepër një përfytyrim ideal.

Në vitet 30 Mikelanxhe- loja punoi mbi një grup skulpturash për varret e Medicëve. Statuja e Lorenzo Medicit, sikurse dhe ajo e të vëllait, Xhulianos, nuk ngajnë fare me Lorencon dhe Xhulianon e vërtetë. Në këto dy skulptura mjesh- tri na ka dhënë trupëzimin e natyrës së secilit, të «Njeriut të Mendimit» për Lorencon, dhe të «Nje- riut të Veprimit» për Xhulianon. Bukuria dhe forca shprehëse e secilës nga këto dy statuja për- forcohet shumë nga kundërvënia e tyre e bërë me qëllim nga autori. Këto fakte të krijimtarisë së tij na bindin jo vetëm për qëndrimin e Mi- kelanxhelos ndaj artit të portretit, por edhe për

raportin origjinal të atij vetë si artist ndaj modelit. Duhet pranuar që ai e kuptonte këtë gjë në mënyrë thellësisht poetike.

Statujat e Lorencos dhe të Xhuliano Medičit shoqërohen nga katër figura të tjera, të vendosura në mënyrë simetrike dy nga dy. Janë katër figura femërore të përsosura, që simbolizojnë «Mëngjesin» dhe «Mbrëmjen» për Lorencon, dhe «Ditën» e «Natën» për Xhulianon. Ato nuk ilustronjë ndonjë program ideor a vepër letrare të caktuar. Janë simbole të kohës që këmbëhet përjetësisht. Ato kanë, në të njëjtën kohë, kuptime të veçanta, të trupëzuara në karaktere po aq të veçanta, dhe që të katra janë një konfirmim i ri i ndjeshmërisë së tij titanike dhe i dashurisë së përjetshme ndaj përsosmërisë së bukurisë njerëzore. Kjo dashuri kthehet te Mikelanxhelosja në kënaqësi të pakufishme, si dhe në vuajtje të thellë në të njëjtën kohë, në një shkallë të tillë, siç ka ndodhur edhe me natyra të tjera tepër të ndjeshme dhe të fuqishme, si Gëtja dhe Tolstoi.

Tërë jetën ai qe i dashuruar, tërë jetën ndjeu pushtetin e pakundërshtueshëm dhe të mrekullueshëm të dashurisë. si dhe zgjedhën e saj. Figura e përsosur e një të riu në lulëzim, madhështia tronditëse e një gruaje të re dhe, përmbi të gjitha, mrekullia e një fytyre, «La forza d'un bel viso» (forca e fytyrës së bukur), në të cilën sytë janë si një përqendrim magjik i gjithë bukurisë së lartë njerëzore, është objekti i përjetshëm dhe burimi i drejtpërdrejtë i forcës së gjenisë së tij.

*La memoria degli occhi e la speranza,
per qui non sol vivo, ma beato...
O Dio, e son pur belli!*

(Kujtimi për sytë dhe shpresa, për hir të të cilëve jo vetëm jam gjallë, por edhe i lumtur... O zot, sa të bukur që janë!),

Sipas vërejtjes së mprehtë të Tomas Mannit, përparësia që u jep syve Mikelanxhelosja në këtë dashurinë e tij të zjarrtë për bukurinë e njeriut, e mbush atë me një frymë të lartë shpirtërore, i përbuz thellësisht ata që e kuptojnë dashurinë si objekt vetëm të ndjeshmërisë. Shpirti dhe jeta e Mikelanxhelos, sikurse e gjithë krijimtaria e tij pa përjashtim, janë të mbushur plot me këtë dashuri përtjeshseksuale, artistikisht platonike të artistit. Kjo dashuri thellësisht shpirtërore e tij ndaj figurës së zhveshur njerëzore nuk lakmon trupin dhe në të njëjtën kohë, si artist gjenial i bukurisë plastike, ai përulet dhe gjunjëzohet me adhurim pikërisht para këtij trupi të zhveshur, i cili i zbulon syrit të tij, në një formë të mrekullueshme, bukurinë e përjetshme, dëlirësinë dhe fisnikërinë e shpirtit njerëzor. «Do të qe turp për ne po të dyshonim sadopak në autenticitetin, ose, më saktë, në vërtetësinë e lartë të kuptimit të tij për dashurinë» (T. Mann).

«Kur të vdes, do të vdes për dashurinë!»

Këtë pasion të pashuar dhe platonizëm të pacenuar të dashurisë së Mikelanxhelos për bukurinë e njeriut, e gjejmë të trupëzuar që në veprat e tij të para, te «Beteja e kentaurve» dhe «Pieta», te sivilat e mrekullueshme të Eritresë dhe të Livisë, dhe te figurat poetike të të rinjve të zhveshur dhe të Amanit të kryqëzuar në tavanin e «Kapelas Sikstina», te «Madona»³ me foshnjën dhe te figurat tragjikisht të bukura të «Gjyqit të fundit», gjer në fund të krijimtarisë së tij.

Katër statujat e varrit të Medičëve janë nga më të bukurat, që kanë dalë nga dalta e mjeshtrit. «Mëngjesi» shpreh zgjimin e mundimshëm nga gjumi i rëndë. Aurora mundohet të ngrihet,

3. Madona — e ëma e Krishtit

duke u mbështetur te këmba e majtë, por nuk ka fuqi. Dora e majtë, e cila largon vellon, i mbetet në ajër. Kokën nuk e mban dot drejt. Duke dashur të zgjohet plotësisht e të ngrihet, ajo thuhet rrëshqet përsëri, gati për t'u fundosur në gjumin e rëndë. Si të rrëshqiste në shtrojën e pjerrët, gjymtyrët e saj rinore shprehin në të njëjtën kohë forcë dhe përgjumje, shprehja e fytyrës — zgjimin dhe përhumbjen. Në këtë kontrast ndërmjet trupit vajzëror në lulëzim dhe shpirtit tmerresisht të lodhur, në trupëzimin me gjuhë plastike të përkryer të këtij kufiri ndërmjet zgjimit dhe përhumbjes, ndërmjet jetës dhe vdekjes, qëndron mrekullia e Aurorës së Mikelanxhelos.

Qenë vite të rënda për Italinë dhe për Mikelanxhelon. Në gusht 1530, pas një lufte, në të cilën rrëmbeu edhe ai armët në dorë krahas bashkëqytetarëve të tij dhe drejtoi të gjitha punët fortifikuese, Firencia, qyteti i tij i lindjes, ra. I tronditur dhe i kërcënuar për vdekje, ai largohet fshehurazi për në Romë, ku jetoi si emigrant. E pushton tmerrin. Për këtë ndjenjë vuan më tepër vetë dhe e përbuz veten. E vetmja dëshirë e tij është të vdesë. «...Në kohëra të tilla, të trembesh për shpirtin dhe për ekzistencën tënde nuk është aspak keq. Të tremburit nuk pengon kurrë...», shkruan ai. Ishte një rënie e përkohshme shpirtërore në vitet kur u shuan të gjitha shpresat politike dhe qytetare të Mikelanxhelos. Dhe notat dramatike të skulpturave të tij të varrit të Medičëve i shohim të forcohen më tej, në vepra përherë e më tronditëse.

Ai realizoi për varrin e papa Julianit katër figura «skllevërish», që duken si të pambaruara («non finit»), por që në të vërtetë janë të përkryera. Atë që në pikturë Mikelanxheoja nuk e arrin dot, sepse e pengon natyra e tij prej skulptori

për të njohur deri në fund mundësitë e veprave të pikturës, e arrin në skulpturë. Në këto vepra, kundërvëniet, kontrasteve që krijon përmbajtja, ai u shton në mënyrë organike kontrastet e skajshme që krijon forma, duke zbuluar edhe një herë arsenalin tepër të madh të mjeteve të shprehjes që zotëron, dhe fantazi e zhdërvjelltësi të habitshme. Që nga guri thuhet i paprekur e den te modelimet e holla e të lëmuara gjer në pensosmëri, mjeshtri kalon me lehtësi një regjistër të plotë, që nga butësia dhe delikatesa më ëndërrimtare, deri te forca shpërthyesë e skjashme e egër. Të katër «skllevërit» janë katër trupa njerëzorë që përpiqen të çlirohen dhe të shpëtojnë nga materia e ngurtë e pamëshirshme. Zhvillohet lufta tragjike ndërmjet trupit dhe shpirtit, në një përpjekje shkëputjeje për nga drita dhe liria, për nga lumturia. Nga njëra anë trupi i gjallë i skillavit, nga ana tjetër masa e ftohtë, amorfe dhe e pamposhtur e blloqeve të gurta.

Afreskun «Gjyqi i fundit» filloi ta pikturonte më 1535 dhe e mbaroi më 1541. Në ansamblin e brendshëm të «Kapelas Sikstina» ajo ruan një pamje të pavarur, dhe që në shikim të parë të trondit me dinamikën e saj, si dhe me përmasat e mëdha. Pamja përshkohet tejmbanë nga ideja e një katastrofe të përgjithshme. Asgjë nuk i shpëton vorbullës së fatit. Megjithatë, te Mikelanxheoja edhe fataliteti vizatohet në forma heroike dhe madhështore. Personazhet e tij mbeten përherë heronj, por heronj që nuk kanë më shpëtim. Nga kjo ndeshje tragjike ndërmjet idesë thellësisht pesimiste dhe forcës kolosale të shprehjes, lind një tragjizëm krejt i veçantë. «Titanët e tij kanë humbur të vetmen gjë që e ndihmon njeriun në luftën me forcat e verbra, vullnetin». Manieristët nxorën më vonë, nga figurat e «Gjyqit të fundit»,

lëvizje të gatshme, të shkëputura mekanikisht prej kontekstit të përgjithshëm. Kështu, ajo që te Mikelanxheloja del e fuqishme dhe organike, tek ata del e jashtme dhe formale.

Te «Gjyqi i fundit» mjeshtri vizatoi edhe Shën Bartolomeun, të cilit, sipas Biblës, prej trupit të gjallë i rrjepin lëkurën. Kështu e paraqiti edhe Mikelanxheloja, por në këtë lëkurë të rrjepur nga njeriu i gjallë ai pikturoi portretin e tij. Kështu na dha ai, në mënyrë të figurshme, simbolin e vuajtjeve të tij, simbolin e zhgënjimeve dhe të shqetësimeve të tij qytetare.

«Gjyqi i fundit» shkaktoi një reaktion të fortë në qarqet katolike. Kështu, Pjetro Aretinoja shkruante në një nga letrat e tij se afresku i Mikelanxhelos, me trupat e tij të zhveshur, është më i përshtatshëm për të zbukuar banjën e papës sesa kishën e tij. Më në fund, më 1565, vetëm një vit pas vdekjes së mjeshtrit, me urdher të papa Piut IV, piktori Daniel da Volterra i mbuloi trupat e zhveshur me draperi (pala). Këtë punë të turpshme e vazhduan edhe më vonë.

Një kapitull shumë interesant në krijimtarinë e Mikelanxhelos përbëjnë vizatimet e tij të viteve të fundit. Për nga forca ato mund të krahasohen vetëm me vizatimet e fundit të Rembrandtit. Shohim që mjeshtri plak ka hequr dorë këtu prej kontrasteve të dritës me hijen, prej kontureve dhe linjavë të rrepta, prej kontrasteve të bujshme. Karboni i tij arrin një butësi të habitshme, një mjegullsi të veçantë, ndaj të gjitha volumet duken si të rrethuara nga një atmosferë e lehtë e tejdukshme. Kjo mënyrë, që ishte e jashtëzakonshme për të, e lejonte mjeshtrin të shprehte përmbi letër edhe zhvillimet më të holla të ndjenjës, Kjo ndjenjë e butësisë së papritur dhe e një fokusi më të papërcaktuar, shpreh edhe largimin gradual të

mjeshtrit plak nga gjithëka tokësore. Dhe megjithatë, edhe kjo tërheqje e tij përfundimtare ruan përmasat e saj grandioze dhe monumentale, frymën e saj tragjike, shprehja heroike e gjenisë së tij.

Në figurën e «Natës», të vendosur mbi sarkofagun e Xhuliano Medicit, Mikelanxheloja pati skalitur njërën nga statujat më të mahnitshme të tij. Për të Xhovani Strocchi pati shkruar një epigram:

«Nata që fle kaq ëmbël para teje,
një gur i gjallëruar prej engjëllit,
është e palëvizshme, por brenda saj
flak' e jetës»

Veç zgjojeni dhe ajo do të flasë.»

Ndërsa Mikelanxheloja iu përgjigj me këtë shënim:

«Caro m'e'l sonno, e piu l'esser di sasso
mentre che l'danno e la vergogna dura;
non veder, non sentir m'e gran ventura;
però non mi destar, deh, parla basso!»

Për mua është i shtrenjtë gjumi dhe
edhe më i shtrenjtë të qenët gur,
përderisa vazhdon ligësia dhe turpi;
të mos kesh mundësi të shikosh,
të mos kesh mundësi të dëgjosh,
kjo është lumturia më e madhe;
ndaj mos më zgjo, sst, fol me zë të ulët!»

Dhe megjithatë, duke i dhënë të drejtë padashur Mikelanxhelos, ne largohemi nga ai në kohë dhe në botëkuptim, por duke e ndier veten thellësisht mirënjohës ndaj gjenisë së tij të pavdekshme.

PËRMBAJTJA

Thjeshtësia dhe larmia e traditës sonë	60
Artisti i popullit Odhise Paskali	63
Çfarë bëri dhe çfarë nuk bëri Vangjush Meksi	80
Mjeshtri i pikturës Abdurrahim Buza	91
Në përmasa njerëzore	
Integrimi liriko-epik i dritës	
Lirizmi që merr jetë dhe gjen forcë të re në format monumentale	96
Shpirti kërkues i artistit	101
Ekspozita e Skënder Kamberit	108
Mbi natyralizmin	114
Snobizmi — shfaqje e ndikimit të ideologjisë së huaj	122
Për ngjyrën mund të bëhej më shumë...	133
Para dy tablosh	138
Realiteti si ëndërr	144
Shënime nga një ekspozitë	148
Rafaeli	154
Rembrandti klasik dhe Rembrandti antiklasik	157
Mikelanxhelo Buonarroti	157

Blido, LL.

Shënime për pikturën dhe skulpturën.
Artikuj studime dhe ese. [Red.: I. Thoma.]
T., «Naim Frashëri», 1987.

172 f.

(B.m.) dhe

(B.v.): 75.03(496.5)

+ 73.03(496.5)

+ 75.03(4/9)

B. 67

Tirazi 2000 kopje Format 49x78/16 Stash: 2204.8

Shtypur: Kombinati Poligrafik
Shtypshkronja e Re — Tiranë, 1987