

SURPRIZAT E NJË ARKIVI:

Mbi trashëgiminë fotografike të Kolë Idromenos

AGRON MESI

Abstrakt

Ky artikull merr përsipër të bëjë të ditur një fakt, por, njëkohësisht, dhe një fat të rrallë: prezencën e pjesës më të madhe të krijimtarisë fotografike të Kolë Idromenos si pjesë e arkivit fizik të Institutit të Antropologjisë Kulturore dhe Studimit të Artit. Një e dhënë e tillë, deri më tani, mbase nuk ka depërtuar aq sa duhet si informacion në arealin studimor shkencor të kohës, dhe, aq më tepër, jo ashtu si duhet, në mënyrë që ky arkiv të jetë i aksesueshëm për këdo që ka interes. Bëhet fjalë për kufizimet e mëdha që paraqet në përgjithësi kontakti i drejtpërdrejtë me ekzemplarët fizikë të një arkivi, një kufizim i drejtë ky, i justifikuar për arsye ruajtjeje e standarde konservimi. Me qëllim eliminimin e një barriere të tillë, një lajm i mirë është nisur e iniciuar kohët e fundit pranë këtij instituti, me qëllim digjitalizimin e plotë të materialit arkivor, të negativëve dhe stampimeve që mbajnë autorësinë e Kolë

Idromenos dhe krijimin e platformës *online* për aksesimin e lirë të tyre.

Fjalë kyçe: Kolë Idromeno, fotografia, moderniteti, realizmi, trashëgimia kulturore, IAKSA, arkivi, digjitalizimi

I lidhur ngushtë me trashëgiminë kulturore të qytetit të Shkodrës dhe, njëkohësisht, një nga personalitetet e shquara të Rilindjes Kombëtare është dhe figura e Nikolla Arsen Idromenos, i njohur në shumanshmërinë e tij krijuese si Kolë Idromeno (1860-1939). Ai u lind në Shkodër më 15 gusht 1860. I ati, Arsen Idromeno, ishte një arkitekt autodidakt dhe mjeshtër ndërtimi dhe, njëkohësisht, ushtronte edhe mjeshtërinë e punimit të drurit. Edhe gjyshi i Idromenos, Papa Andrea, e kishte ushtruar pikturën si amator.¹

Arsimin fillor Idromeno e ndoqi në vitet 1867-1871, në shkollën që kleri katolik kishte hapur në qytetin e Shkodrës, dhe ku mësimi zhvillohej në gjuhën shqipe dhe atë italiane. Ndër mësuesit e parë të artit për të, përveç ndikimit që luajti shkolla dhe edukatorët e saj, apo dhe profesioni i të atit, ka qenë fotografi Pietro Marubi. Marubi i parë konsiderohet një person i rëndësishëm, lidhur me rrjedhën që mori jeta e Kolë Idromenos si artist krijues i shumanshëm. Po kështu, një person ndikues në formimin intelektual të Idromenos ka qenë dhe Andrea Skanjeti, një qytetar i Shkodrës, edhe ky me prejardhje italiane. Skanjeti ka qenë, për një farë kohe, mësuesi privat i Idromenos fëmijë, ndërsa, më vonë, po ky person do të bëhej dhëndri i familjes Idromeno, duke u martuar me motrën e Kolës, Tonen (e bërë e

¹ Mikel Prendushi, *Kolë Idromeno*, Tiranë, 1984, f. 13.

njohur nëpërmjet portretit të saj të pikturuar nga Idromeno më 1883).

Me inkurajimin dhe mbështetjen e Pjetër Marubit, prej të cilit do të mësonte më vonë dhe artin e fotografisë, në vitin 1876, kur ishte vetëm 16 vjeç, Idromeno shkon në Venecia për të studiuar në Akademinë e Arteve të Bukura të këtij qyteti. Megjithëse nuk arriti dot ta mbaronte këtë akademi, Idromeno qëndroi në Itali dhe punoi atje për dy vjet, si ndihmës në studion e një piktori venecian. Gjatë qëndrimit në Venecia, Idromeno i ri fiton përvojë si piktor, por dhe edukohet përgjithësisht si artist pamor, duke pasur rastin të sodiste nga afër kryeveprat arkitekturore të këtij qyteti, si dhe krijimtarinë e mjeshtërve të mëdhenj të Rilindjes italiane, si: Andrea Mantegna, Giovanni Bellini, Carlo Crivelli etj., veprat e të cilëve gjendeshin në disa nga katedralet e këtij qyteti.

Idromeno u rikthye në vendlindje në vitin 1878. Me t'u kthyer në Shkodër interesohet për fotografinë, duke mësuar nga mjeshtri Pietro Marubi disa nga bazat e këtij arti dhe tekneje. Po me ndihmën e Marubit, në vitin 1886, Idromeno hap, si i pavarur, fotostudion e tij, duke e emërtuar “Dritëshkronja e Kolës”, e cila do të jetë studioja e dytë fotografike në Shkodër, pas “Dritëshkronjës Marubi”. Fotot e para të Kolë Idromenos, si fotograf i pavarur, mbajnë këtë datë, pra vitin 1886.²

Idromeno e vazhdon aktivitetin e tij si piktor e fotograf, por paralelisht edhe si arkitekt, dhe shumë shpejt do të bëhet tepër i njohur si një personalitet poliedrik, që shquhet për krijimtari të pasur dhe të larmishme në shumë fusha të artit e të

² Kahreman Ulqini, *Gjurmë të Historisë Kombëtare në Fototekën e Shkodrës*, Tiranë: 8 Nëntori, 1988, f. 2.

zejeve. Kolë Idromeno do të njihet si piktor, skulptor e dekorator, si inxhinier ndërtimi, arkitekt dhe urbanist, si fotograf, si muzikant instrumentist, si skenograf e butaforist, si përpunues mjesh të materialëve të hekurit, drurit, gurit, gizës, si mjesh të trajtimit plastik në dekorimet e fasadave të banesave, të objekteve të kultit, etj.

Kështu, Idromeno do të jetë tepër i pranishëm në jetën e qytetit të Shkodrës, por dhe si një rast unikal në historinë e traditës kulturore shqiptare. Por, edhe pse u mor me arkitekturë, mekanikë, skulpturë e muzikë, ai, mbi të gjitha, qe një piktor dhe fotograf, i cili do të linte ndjeshëm gjurmën e tij në historinë e artit pamor shqiptar. Më 1895, Kolë Idromeno është i listuar në regjistrin e profesioneve, si fotograf, përkrah Kel Marubit. Fotografia e çoi Idromenon edhe drejt artit të kinemasë. Në vitin 1908, ai mundëson shfaqjen e filmave në qendrën kulturore “Gjuha Shqipe” në Shkodër. Në vitin 1912, importon, për herë të parë në Shqipëri, kinoaparate projeksioni dhe, në kontratë me shoqërinë “Josef Stauber” të Austrisë, shfaq rregullisht filma të huaj të kohës, duke krijuar kështu atë që mund të quhet “kinemaja e parë në Shqipëri”.³ Idromeno, gjithashtu, i zgjeron aspektet komerciale të artit të fotografisë, duke publikuar në treg, për shitje, kartolina me imazhe të realizuara nga ai, të cilat i shtyp në Austri e Gjermani, dhe që arrin t’i qarkullojë në atë kohë, përveçse në Shqipëri, edhe në disa kryeqendra të Evropës.

Procesi i punës si piktor i Idromenos ishte metoda tradicionale klasike e skicave të shumta dhe të detajuara

³ Loïc Chauvin dhe Christian Raby, *Albania 1858-1945: A Photographic Journey*, Paris: Ecris Lumiere dhe Tiranë: Albimazh, 2011, f. 8-9.

paraprake, për të vazhduar më vonë me punën me ngjyra në telajo. Ai mbante gjithmonë me vete një bllok për të skicuar dhe mbajtur shënime. Kjo pjesë e punës së tij ruhet në Arkivin Qendror Shtetëror në Tiranë. Por, Idromeno, përveç metodës së skicimit, duke ndjekur shembullin e praktikave të disa piktorëve impresionistë, shpesh e përdor mediumin e fotografisë si një “bllok shënimesh” për të fiksuar me dritë elemente dhe situata të nevojshme për kompozimet që do të realizonte apo do të planifikonte t’i bënte në të ardhmen. (Fig. 1-2)

Janë 12 foto të këtij karakteri (negativët e këtyre fotove ruhen sot në arkivin e Muzeut Kombëtar Marubi në Shkodër), ku shohim të inskenuara, me një sens të rrallë artistik për kohën, grupe figurash në momente kulmore të aksionit të tyre teatral. Këto materiale do t’i nevojiteshin atij më vonë si referenca për disa punime të veçanta në pikturë, apo dhe si pjesë të skenave të shumta që ai ndërton brenda një kuadri të vetëm, tablosë kompozicionale shumëfigurëshe *Dy Rrugët*. 12 skenat groteske, plot ekspresivitet e ironi, mendohet të jenë inskenuar dhe fiksuar në fotografi rreth viteve 1892-1894, kohë kjo kur Idromeno do të realizonte këtë vepër në pikturë. Parë me sytë e sotëm, “Idromeno me këto foto është fotografi më modern i Shqipërisë së asaj kohe”, do të shprehet Rubin Mandia në studimin e tij mbi fotografinë e Kolë Idromenos.⁴

Arkivi i Institutit të Antropologjisë Kulturore dhe Studimit të Artit në Tiranë ka fatin të ketë pjesën më të madhe të punës fotografike të Idromenos. Në fondin e tij, ky institut studimor, disponon një numër prej 1285 negativash prej xhami

⁴ Rubin Mandia, *Fotografia e Kolë Idromenos*, studim doktoral, Tiranë: IAKSA, 2018, f. 141.

të formateve të ndryshme. Negativët janë të formateve 6 x 9 cm, 8 x 12 cm, 9 x 13 cm, 10 x 15 cm, 12 x 16 cm, 13 x 18 cm, si dhe disa negativa të formatit *large* 21 x 27 cm. Këto negativa janë prodhime të markave franceze, austriake dhe gjermane. Ndërsa si teknikë Idromeno aplikon më së shumti atë të kolodios së njomë dhe të xhelatinës së thatë.⁵

Pjesa më e madhe në numër e kësaj krijimtarije fotografike përbëhet nga shkrepje të realizuara në studio dhe që kanë për subjekte persona që pozojnë, të kompozuar dhe të formatuar, si: portrete, gjysmë figura, figura të plota dhe grupe figurash. Por, për mendimin tim, pjesa më e rëndësishme e punës fotografike të Idromenos është ajo e fiksimit të imazheve jashtë studios, e momenteve dhe skenave nga jeta e përditshme urbane dhe rurale e Shkodrës.

Duke treguar mjeshtërisht mundësitë e mediumit të fotografisë, Kolë Idromeno, me këto shkrepje të shumta, jo rrallë të trajtuara thjesht si *snapshot*-e (fotografi të çastit),⁶ na shfaqet si një vëzhgues i kujdesshëm i jetës sociale dhe i veçanësive kulturore të Shkodrës së asaj kohe. Ai, falë pasionit për të eksploruar eksterierin, realizoi një koleksion fotografish, të cilat, sipas etnologes Afërdita Onuzi, vlerësohen si nga më autentiket dhe më të vërtetat, përsa i përket paraqitjes së varianteve të veshjeve të kohës. Kjo është arsyeja që, në një pjesë të fotove të tij gjejmë të dhëna që mungojnë tek fotot e Marubëve, të cilët, po sipas Onuzit, në fotografimet e ndërtuara në studio, shpesh edhe ndërhyjnë në mënyrën e të veshurit të

⁵ Gjergj Dinelli, “Fotografia e Kolë Idromenos”, Seminari i Tretë Ndërkombëtar *Shkodra në Shekuj*, vëll. 3, f. 111.

⁶ Rubin Mandia, *Fotografia e Kolë Idromenos*, f. 141.

pjesëve të veçanta të kostumeve tradicionale.⁷

Pikërisht kontakti me arkivin fotografik të Kolë Idromenos, i ruajtur pranë IAKSA-së, dhe surprizat e këndshme të hasura gjatë vizionimit të tij, do të jenë dhe objekti i këtij artikulli. Duke ruajtur formatin hapësinor të tij, shkrimi im do të fokusohet apo do të analizojë vetëm disa foto, të cilat u përzgjedhën për veçanësinë e tyre.

Me vlera të jashtëzakonshme apo surprizuese, siç morëm përsipër t'i cilësojmë ato, ndër të tjera, janë disa foto të realizuara nga ky autor, të cilat pasqyrojnë dukuri tipike të kulturës materiale të Shkodrës së kohës, si: rrugica e banesa tradicionale, rrugë moderne, periferi urbane, apo banorë të qytetit të tipologjive të ndryshme, të veshur me kostume tradicionale qytetase, por shpesh dhe allafrënga, si dhe mjaft të tjerë të veshur malësorçe (me veshje tipike të zonave malore veriore), apo katundarçe (me veshje të fshatrave të ultësirës perëndimore të Zadrimës).

Në fotot e rralla të bëra në Shkodër (me gjasë gjatë viteve të Luftës së Parë Botërore, pasi aty shohim praninë e njësive ushtarake të trupave austro-hungareze, që po parakalojnë me hap rreshtor e në formacion të rregullt), bashkohen si me magji, në një çast të vetëm sekondar, disa elemente vizive, që përbëjnë fjalët apo togfjalëshat e këtyre fjalive pamore, të rralla për nga informacioni dhe emocioni që ato strehojnë brenda tyre. Janë tri shkrepe të realizuara nga i njëjti pozicion statik, apo nga i njëjti këndvështrim pamor, të cilat duken të ekzekutuara njëra pas tjetrës në intervale të

⁷ Afërdita Onuzi, “Fotografitë e vjetra shqiptare dhe vlerat e tyre etnokulturore”, *Kultura popullore* nr. 1-2, 2010, f. 58.

ngushta kohore mes tyre, dhe ku ndryshimi më evident është ai mes tri figurave të planit të parë, majtas. (Fig. 3a, 3b, 3c)

Në të tria fotot shihen disa elemente të përbashkëta apo të përafërta, si “Rruga e Pjacës” në qendër të Shkodrës, e sapoprojektuar nga vetë Idromeno në ato vite (dhe që dallohet për tendencën perëndimore të konceptimit arkitekturor të saj), e cila vjen drejt nesh me gjithë informacionin e saj të pasur arkitekturor të fasadave e dekorimeve dhe, po ashtu, ikën në thellësi me një perspektivë dinamike albertiane. Ngjan sikur godinat thithen e humbasin drejt pikëpresjes së artë të këtij rrafshi topologjik (pra të fotografisë), një pikëtakim që bashkon të gjitha linjat e energjisë së togfjalëshave pamorë (siç po i konsiderojmë me qëllim analizimi dhe deshifrimi) të këtij imazhi, të cilët janë: 1) ndërtesat; 2) disa figura ushtarësh, të skuadruar në rresht kolonë, që parakalojnë në rrugë me hap rreshtor; dhe 3) figurat e mjegullta dhe të çrregullta të disa njerëzve, që lëvizin në trotuarin majtas, të ngjeshur pas murit bashkë me hijen. Por, veçanësi dhe gjetje të zgjuar, përbëjnë, sipas secilit rast (apo sipas secilës prej tri shkrepjeve), tri figurat krejt të ndryshme të planit të parë.

Në foton e parë të kësaj serie, shohim figurën e një malësori, i cili, gati si i stepur në vend, është tërhequr aq sa të duket si i rrasur pas murit, duke u kthyer me trup e vështrim nga skuadra e bandës muzikore, që i paraprin parakalimit ushtarak në mes të rrugës. Me sa duket, ky event përbën një ngjarje të çuditshme e të paparë për personazhin e kësaj fotoje, malësorin e zbritur në qytet. (Fig. 3a) Në foton e dytë shohim figurën e një gruaje të mbuluar me veshje tradicionale, e cila gati sa nuk ka dalë nga kuadri e të përplasat me ne. Duke qëndruar indiferente

ndaj ngjarjes (parakalimit ushtarak), kjo formë e pastër, gati skulpturore, e çuditshme dhe misterioze, gjendet e pozicionuar në vendin ideal të kuadrit, mu aty në pikëtakim (në ndarjen e artë 3 me 5 të 8-ës). Trekëndëshi i vogël i errët e misterioz, që përbën diçka dhe gjithçka nga fytyra e kësaj gruaje, kthehet në një pikë të fuqishme, ku përthithen apo përfundojnë të gjitha “ngjarjet” formale dhe ideore të këtij kuadri magjik të pashoq. (Fig. 3b) Në foton e tretë na paraqitet figura e një djali të ri qytetas, veshur me rroba civile, moderne apo sipas stilit përëndimor. Edhe kjo figurë na ngjan indiferente ndaj parakalimit ushtarak, por nuk duket aspak indiferente ndaj aparatit fotografik dhe vetë fotografit, madje duke ecur shkujdesur drejt tij, shikon serbes “drejt e në sy” objektivin. (Fig. 3c)

Në arkiv ruhen vetëm këto tri shkrepte fotografike të këtij momenti. Ka shumë mundësi që këto janë të vetmet që janë bërë me këtë subjekt, sa të përbashkët po aq dhe të ndryshëm, dhe jo të rastësishëm në zgjedhjen e figurave të planit të parë. Secili prej këtyre personazheve përfaqëson një pjesëtar të shtresave shoqërore që popullonin qytetin e asaj kohe. Si të tilla, këto tri personazhe mund t’i përkthejmë si arketipat më përfaqësues të kronosit (kohës) dhe toposit (vendit).

Këtë forcë pamore dhe këtë informacion sa të plotë, po aq dhe të dyzuar në leximin e tij, të përmbledhur si me magji në një sekondë të vetme, dhe praninë “e rastësishme” të artistit “fatlum” pikërisht në këto çaste fragmentare të kohës dhe në këtë pikë precize të hapësirës, e hasim veçse në fotot e mjeshtëreve të mëdhenj të historisë së fotografisë botërore, si tek

Henri Cartier Bresson (1908-2004) e ndonjë tjetër, të cilët sollën në jetë kryevepra, pikërisht sepse jetuan vetë në çdo çast të jetës së tyre brenda në imazh, pa dalë asnjëherë jashtë tij. Ndërkohë, vetë ky artist pamor është shprehur: “Në fakt, fotografia në vetvete si art apo si akt nuk më intereson; e vetmja gjë që më intereson vërtetë dhe që kërkoj të arrij, është të fiksoj një pjesë të sekondës së realitetit.”⁸

Me këto tri foto që paraqitëm pak më sipër, pa tepri mund të themi se Idromeno na shfaqet si i tillë, një mjeshtër i madh bashkëkohor i fotografisë, që kërkon të fiksojë çaste vendimtare, ato të cilat strehojnë informacione antropologjike, që përmbajnë brenda vetes thelbin e situatave.

Ndërsa ka “gjuajtur” kaq mrekullisht këtë subjekt në zemër të qytetit, Idromeno, me fotografinë e jashtëstudios, do të jetë i interesuar për të fiksuar çdo çast dhe vend që premton të na rrëfejë një ngjarje tipike. Si e tillë, do të jetë këtë radhë në fokus të objektivit të tij situata informale dhe organike e shtrirjes së qytetit në periferi të tij. Fotoja *Tregu* nuk ka as datë as vend, dhe, si rrjedhojë, e kemi të vështirë t’i përcaktojmë për afërsisht ato, siç bëjmë me fotot më sipër, ku elementët tregonin kohën pothuajse fikse të ngjarjes. (Fig. 4) Moderniteti apo bashkëkohësia perëndimore që preku edhe Shqipërinë pas fitores së pavarësisë, dhe reformat e bëra nga qeveritë e atëhershme, në fakt ndryshuan urbanisht vetëm qendrën. Periferia mbeti po ajo për të gjithë kohën, informale në shtrirjen urbane të saj, me rrugicat organike e pakrye, të pashtuara, pa sisteme kanalizimesh e ndriçimi, me tregun e gjësë së gjallë e të

⁸ *Fotografia del XX secolo*, Museum Ludwing Colonia: Taschen Verlag, 1997, f. 96.

produkteve bujqësore e blegtorale, që tregtoheshin përtokë atje nga fshatarët e zbritur në qytet etj.

Idromeno do të zbulojë pikërisht këtë informalitet urban periferik, me anë të kompozimit mjesh tëror të skenës që ai fikson. Shohim që plani i parë “sulmohet” pa rregull nga disa figura, të cilat të habitura e aspak të familjarizuara me aparatit dhe gjestin e të fotografuarit, drejtohen të shtangura dhe kurioze nga objektivi i kamerës. Ndërkohë, me sa duket, në këto çaste, fotografi Idromeno qëndron “i ftohtë” karshi bezdisë, çudisë apo padashamirësisë së tyre. Duke përfituar nga ky “aksident”, ai e vlerëson atë, e kthen menjëherë në vlerë të shtuar të fotos, duke sjellë kështu “në jetë” një çast tjetër të fiksuar, do të thoshim më shumë artistikisht sesa mjesh tërisht prej tij. Plan i parë i kësaj fotoje, megjithëse zë një pjesë të konsiderueshme të kuadrit, përjashtohet nga dominimi, i cili do ta kthente skenën në më se të zakonshme, nëse ky plan i parë do të ishte me një peshë dhe me një informacion pamor më të detajuar se sa është. Eksperimentimi me shfokusimin e tij e ka arritur më së miri këtë gjë. Ndërkohë, ne lexojmë në këtë rast të papriturën, surprizën, të kundërtën; shquajmë jo aq planin afër, sesa dallojmë qartë planin larg, i cili përbën dhe arsyen e fotos, tregun fshatar të periferisë qytetase.

Kjo zgjedhje na paraqitet një qasje e përparuar për kohën, pasi “lojëra” të tilla artistike, fokusime e shfokusime planesh brenda të njëjtit kuadër, apo deformime anatomike të figurave e të objekteve në lëvizje, do të takohen më vonë në historinë botërore të fotografisë artistike, si p.sh. te fotografi i njohur francez Jacques-Henri Lartigue (1894–1986), i cili është i njohur për fiksime të tija të shformuara të subjekteve

automobilistike e aeronautike në lëvizje. Lidhur me qëndrimin që mban në punën e tij fotografike, vetë Lartig do të shprehet: “Unë gjithmonë besoj në sytë e mi. Por ka raste që imazhet që fiksoj, kur stampohen, arrijnë të më surprizojnë shumë dhe mua vetë.”⁹

Idromeno aplikonte shpesh në punën e tij futjen e një sasive më të madhe drite me hapjen e diafragmës, me qëllim reduktimin e kohës së shkrepjes. Kjo ndodhte detyrimisht për shkak se procesi i fotografimit në atë kohë nuk ishte dhe aq i avancuar. Duhej aplikuar kohë relativisht e gjatë shkrepjeje, pasi ndjeshmëria e negativëve ishte jo aq e lartë sa duhej. Sidomos fëmijët, ndonjëherë dalin të shfokusuar, të turbullt apo dhe të shformuar në fotografitë e Idromenos, pasi ata lëvizin ndërkohë që po realizohet shkrepja, e cila siç thamë, megjithëse zgjat vetëm shumë pak sekonda, apo qoftë dhe një sekondë të vetme, nuk arrin dot të ngrijë një fokus perfekt ato elemente që lëvizin, siç ndodh në rastin e fotos më poshtë. (Fig. 5)

Këto raste mund të jenë thjesht aksidente apo përlllogaritje jo të duhura të kohës së ekspozimit, të cilat kanë sjellë atë që, në dukje, konsiderohet si dështim teknik. E megjithatë, siç vëren, për shembull, studiuesi Clement Cheroux, sidomos në rastin e fotografisë, gabimet teknike të procesit të fotografimit apo dhe të stampimit të negativëve në letër, mund të interpretohen si veprime me karakter artistik nga ana e fotografit. Dhe, në fakt, në rastin e dy imazheve që sapo prezantuar, por dhe të disa fotove të tjera të Idromenos, të këtij lloji apo kësaj tipologjie fokale të pazakontë, ndjejmë prezent, në trajtimin e subjekteve, artistin “e ngrohtë” më shumë se sa

⁹ Po aty, f. 374.

mjeshttrin “e ftohtë”.

Aplikimi i ekspozimeve me kohë të gjatë i ka dhënë rezultate artistike, në një farë mase mund t’i quajmë dhe *impresioniste*, kësaj pjese të krijimtarisë fotografike të Idromenos.¹⁰ Por, njëkohësisht, dimë se ai është dhe një ndër të parët piktorë shqiptarë që trajtoi në mënyrë, pak a shumë, impresioniste dritën edhe në disa punime të tijat në pikturë. Veçanërisht në disa shkrepeje fotografike të Idromenos, drita kthehet në një element parësor, sa teknik po aq dhe emocional, duke i dhënë efekte mjaft piktorike e impresioniste këtyre imazheve, me shfokusimet, bluret, aureolat apo sfumaturat e krijuara papritmas, aty-këtu, brenda të njëjtit kuadrat.

Fotografia tjetër, e cila tregon një murg katolik që po gatuan, është sa tejet e zakonshme, po aq dhe befasuese. (Fig. 6) Ajo është e zakonshme, pasi kemi një vendosje të thjeshtë të figurës në qendër të kuadrit, si dhe simetri vëllimore e tonale, pak a shumë të shpërndara sa majtas-djathtas. Deri tani nuk ka asgjë të veçantë që të përbëjë një ngjarje të denjë për t’u fiksuar përjetë në kohëra. Por, mbase thjeshtësia e kompozimit është e veçanta e kësaj fotoje, pasi kjo vendosje kompozicionale nuk gjallëron dot dhe aq emocionet tona instiktive në lidhje me formalen përreth, duke na lejuar të fillojmë përfshirjen tonë përmbajtjesore dhe logjike në zbërthimin e situatës së fotografuar.

Një besimtar i urdhrit të Krishtit, që ia ka kushtuar jetën me përkushtim vetëm atij, si ky murg në këtë foto, shumë mirë mund të mendohet metaforikisht si një “bari i shpirtrave” njerëzorë. Ndërsa Idromeno na e paraqet atë krejt ndryshe,

¹⁰ Rubin Mandia, *Fotografia e Kolë Idromenos*, f. 148.

madje fare natyrshëm si një kuzhinier që po përgatit ushqimin e vaktit të drekës së tij të radhës. Një murg që, përveç ushqimit shpirtëror ritualistik të përditshëm të shumë lutjeve dhe me orar të caktuar gjatë gjithë ditës e natës, ka nevojë dhe të ushqehet fizikisht.

Dhe Idromeno, që gjithashtu njihej si një besimtar i devotshëm, e fikson pikërisht murgun në momentin më “dekonspirativ” dhe mbase “ordiner” të ditës së tij si një njeri i zotit, që, i lidhur me besë të përjetshme me të, për momentin po mendon veçse të ushqejë barkun. Parimisht për një murg, trupi si materie dhe, si i tillë, edhe ushqimi, nuk duhet të kenë fare prioritet. Në këtë rast të fotografuar duket sikur për një moment metafizika e ideve qiellore është ulur në nivelin e nevojës gastronomike të çastit fenomenologjik jetësor. Zhguni solemn i errët i murgut është ndërthurur me përparësen e bardhë të kuzhinierit dhe pecetën e hedhur në sup, duke e kthyer këtë figurë të vokacionit shpirtëror në një njeri të zakonshëm, që, për momentin, ka nevojë veçse të ushqehet. Në vend të objekteve liturgjike, librit të shenjtë, ndonjë qiriu të ndezur apo kryqit, ai në dorë po mban për momentin veçse një garuzhde. Edhe tigani prapa kokës së tij duket si një “aureolë” që “po bën pushim” dhe është spostuar anash e varur me gozhdë në mur. E gjithë skena është bërë një moment sa i zakonshëm dhe i rëndomtë njerëzor, po aq dhe i hapur për lexime shtresore; metafizika e ideve është zëvendësuar me fenomenologjinë e nevojave fiziologjike të çastit dhe *fryma* është bërë *trup*, duke na dhuruar një fotografi përsëri po me shumë frymë, por tashmë me frymë artistike.

Kjo foto ka për ko incidencë të rastit ngjashmëri të

jashtme me një foto të famshme, të realizuar disa vite më vonë, konkretisht në vitin 1928, të fotografit të njohur gjerman August Sander (1876-1964). (Fig. 7)

Por, ngjashmërinë në këto dy foto e përbëjnë vetëm disa elemente formale të kompozimit si dhe ngjashmëria e pjesshme e subjektit të zgjedhur për t'u fotografuar nga të dy artistët, atë të një kuzhinieri, që në rastin e Sander është thjeshtë një pastiçier profesionist. Fotot janë sa të përafërta e të vërteta, po aq dhe janë tepër të largëta nga njëra-tjetra. Në këtë rast fotoja e murgut kuzhinier, e realizuar prej Idromenos, na bëhet edhe më e çmuar, dhe e pakrahasueshme me asnjë tjetër për nga gjetja dhe fuqia e shtresëzimeve kuptimore që ajo mbart, që transmeton apo që lë si shteg interpretimesh.

Po në të tilla pozicionime, lidhur me vërtetësinë e subjektit të fotografuar, na vjen dhe fotografia tjetër, ajo që Idromeno i ka bërë të atit, Arsen Idromenos. Idromeno e vendos figurën e të atit në mes të kuadrin skenik, duke e lejuar atë të bëjë mbase zgjedhjen e vet të pozës. Arseni duket të jetë në moshë mjaft të thyer, dhe natyrshëm ka fundosur njërin dorë në xhepin e palltos dhe tjetrën e ka peshuar mbi një gardh të inskenuar. Ai, siç duket, ka nevojë për këto dy gjeste, më shumë prej moshës që mbart, se sa për hir të pozës që po mban. Figura e babait nuk inkurajohet nga i biri të teatrojë. Përkundrazi, lejohet të paraqitet organike, tepër diskrete dhe e vërtetë. Arsen Idromeno fiksohet ashtu siç ai është zakonisht në përditësinë e tij modeste. Nuk kemi të bëjmë me rastin e shumëhasur të një personi që fotografohet në studio, duke kryer kësisoj një ritual nga më të rrallët e më të vlerësuarit në jetën e tij e që, për rrjedhojë, duhet të përgatitet që përpara për këtë moment; të

lahet, të rruhet, të vishet me rrobat më të mira, të kompletohet me aksesorët më të shtrenjtë që posedon, të qëndrojë drejt apo të impostohet krenar para objektivit etj. Përkundrazi, në këtë foto që i bën të atit, e cila është ndër të vetmet e tija, Idromeno preferon ta fiksojë atë përjetë, ashtu siç ka qenë ai përherë në jetë; një burrë i urtë e i thjeshtë. Ka shumë ndershmëri, vërtetësi, respekt dhe dashuri në këtë zgjedhje. Figura e Arsenit na vjen si një model prindi, duke na u imponuar jo me madhështi apo luks, por me vërtetësinë e saj, me përmasën e madhe humane që mbart, me dinjitetin njerëzor të saj. (Fig. 8)

Surprizuese dhe më se e pazakontë na paraqitet dhe një fotografi tjetër e realizuar nga Idromeno, për të cilën, si në përgjithësi, mungojnë të dhënat e kohës së fiksimit dhe të vendit. Por, mbi të gjitha, në këtë imazh na intrigon anonimati i personit që përzgjidhet dhe ftohet të fotografohet nga Idromeno. Është një portret i fotografuar brenda një interieri me dritë të bollshme natyrale, mbase dhe në studion fotografike të tij. Personazhi na paraqitet krejtësisht i ndryshëm nga tipat që Idromeno fotografon, dhe që banonin në territorin e Shkodrës së asaj kohe. Duket krejtësisht i huaj për vendin dhe kohën për të cilën po flasim. Kush mund të ketë qenë ky person kaq i jashtëzakonshëm, i cili nuk i ka shpëtuar vëmendjes artistike të Idromenos fotograf? Kapele e çuditshme mbi kokë, syze akoma edhe më të çuditshme rrinë ngjeshur në fytyrën e një gruaje plakë. Veshja, duke gjykuar për aq pak pjesë të saj që shohim, na paraqitet si e një endacakeje. Mund të ketë qenë një figurë në rrugëtimin e saj endacak e të pacak, krejtësisht kalimtare në territorin e qytetit të Shkodrës, por që ka tërhequr vëmendjen dhe interesin e Idromenos, pikërisht për dimensionet e saj

jashtëkohore. Një ngasje e guximshme prej artisti krijues ka mundësuar fiksimin përjetë të kësaj figure kalimtare e aspak normale për territorin shqiptar të kohës. (Fig. 9)

Edhe në rastin e kësaj fotoje të Idromenos, si në atë me subjekt murgun që gatuan dhe atë bërë babait Arsen, na vjen ndërmend fotografia dhe trajtesa diskrete që i bën personazheve fotografi August Sander, në serinë enciklopedike dhe sistematike të portreteve, figurave e grupfigurave, të titulluar *Pasqyra e gjermanëve dhe fytyra e kohës sonë*, botuar në vitin 1929. Pikërisht për vërtetësinë e saj lidhur me dokumentimin e njerëzve të kohës, dhe mosimplikimin në ideologjinë naziste të standardit të racës së purifikuar ariane, puna e tij fotografike, dhe vetë jeta e tij personale, u kufizuan apo dhe u ndëshkuan nga regjimi nazist.¹¹

Fotoja e Sanders me titull *Portieri*, që mban vitin e realizimit 1929, dokumenton një pjesëtar tipik të punëtorisë gjermane të viteve '20. Figura e këtij burri, jo i ri në moshë, me mënyrën se si është zgjedhur të fotografohet, me qëndrimin që mban, me sfondin e pajetë prapa, ku shquhet zbehtas një derë e konsumuar dhe një dorezë më se e zakonshme, si dhe me dritën e shpërlarë që i bie përballë, na flet më së miri për konceptin që autori Sanders kishte për misionin e fotografisë si medium. (Fig. 10) Në rastin në fjalë, Sanders, me përzgjedhjen dhe trajtesën që bën, na shfaqet si një dokumentues i pakompromis i realitetit të kohës, duke na e sjellë atë para syve pa zbulurime,

¹¹ Libri i Sander-it, *Pasqyra e gjermanëve dhe fytyra e kohës sonë*, u sekuestrua në vitin 1936 nga strukturat naziste dhe madje u shkatërruan dhe pllakat fotografike. Djali i tij, Erich, i cili ishte anëtar i Partisë së Punëtorëve Socialistë të krahut të majtë (SAP), u arrestua në vitin 1934 dhe u dënua me 10 vjet burg, ku vdiq në vitin 1944, pak para përfundimit të dënimit.

apo pa nevojën e përdorimit të arsenalit të mjeteve ndihmëse teknike.

Nuk kemi as sfonde apo fondale të zgjedhura (të ashtuquajtura dinjitoze), e as manipulime teknike (të ashtuquajtura mjeshtërore) të procesit të të fotografuarit. Kjo zgjidhje vjen pikërisht për faktin se autori ka zgjedhur t'i kushtojë vëmendje vërtetësisë diskrete të rastit; imazhi merr fuqi pikërisht falë varfërisë së tij, zakonshmërisë apo thjeshtisë së paraqitjes dhe mënyrës së fotografimit.

Duke u rikthyer tek fenomeni Idromeno, kur hasëm negativin e tij me numër inventarizues 2806, na erdhi ndërmend pikërisht kjo foto e portierit bërë nga Sanders. (Fig. 11) Intuitivisht dhe menjëherë, kur shohim foton e Idromenos, një mori përkimesh analoge na e lidhën këtë foto të tij me atë të Sanders.

Idromeno zgjedh të fotografojë një gjysmë figurë të ulur, mesa duket në pragun e një dyqani të kohës, apo të një *dugaje* pazari, siç thuhej atëherë. Figura e mesoburrit na jepet përballë, simetrike, me krahët e varur, duke peshuar të dy duart e tij mbi gjunjë. Veshja e tij duket mjaft e thjeshtë si standard shtresor, për të mos thënë e varfër. Po kështu, sfondi prapa është zgjedhur të jetë një derë, por në këtë rast një derë e hapur, ku në thellësi nuk na pret asgjë. Duket sikur vetë çelësi i kësaj dere është e vetmja vlerë që ajo ruan. Ashtu si qëndrimi, edhe ndriçimi janë përballë, pa kontraste grafike dritëhijesh. Simetria pothuajse absolute e kësaj skene mendojmë se është stimuluar të jetë vetë e tillë nga Idromeno, me qëllimin e transmetimit të idesë së monotonisë së pambarimtë të ditëve e të vetë jetës që kalon kjo figurë. Sytë e saj na vështrojnë ne dhe përmbledhin në

një çast të vetëm të shprehjes së tyre, një jetë të tërë të kaluar me privime, vuajtje, durim e pritje për lumturi. Mbulesa e kokës është një lloj mbështjelljeje tipike tradicionale që mbanin burrat e besimit mysliman. Figura e burrit të fotografuar duket e një besimtari tipik, më shumë se të devotshëm, të nënshtruar pa kushte ndaj fatit e fjalës së perëndisë, që mbase po e pranon këtë jetë të varfër, për hir, apo me shpresën e asaj të përtejme. Si në rastin e portierit të Sanders, edhe te kjo foto e Idromenos, ndjehet qartazi se është inkurajuar që protagonizmin ta mbartin figurat, me vërtetësinë humane të tyre, dhe jo ata vetë si autorë, me demonstrimin e mjeshtërisë së lartë teknike të tyre.¹² Zbehtësia e kontrasteve grafike, thjeshtësia e pozës, e sidomos thjeshtësia teknike e procesit të ekspozimit, në këto raste na konvertohen në pasuri artistike dhe, më tepër se kaq, në informacion përmbajtjesor rreth subjektit të përzgjedhur për t'u përjetësuar. Këtë qëndrim mund ta klasifikojmë, me gjuhën dhe estetikën e sotme, më shumë si konceptualitet, sesa si realizëm apo natyralizëm.

Po kështu, fotoja e radhës, e cila paraqet një vajzë të vogël, të ulur në një karrige-poltronë me krahë, na e prezanton autorin e saj, Idromenon, si një fotograf me sens të veçantë artistik dhe mjaft modern në qasje. (Fig. 12)

Simetria perfekte, që mund të kishte fare mirë ky kompozim, është thyer me shumë zgjuarsia, me zgjedhjen e dy vazove dhe bimëve të ndryshme, mes të cilave është vendosur figura e vajzës. Po në vazhdë të kësaj përpjekjeje për të prishur simetrinë, me qëllim pasurimin e skenës, njëra dorë e vajzës është zgjedhur të vendoset e shtrirë mbi prehër, ndërsa tjetra të

¹² Rubin Mandia, *Fotografia e Kolë Idromenos*, f. 93.

kapë krahun e karriges-poltronë. Në realitet, vetëm shamia e vajzës është josimetrike, pasi ajo lidhet duke u lëshuar nga njëra anë. Të gjithë elementët e tjerë që thyejnë simetrinë, me siguri që nuk gjendeshin aty aksidentalisht si të tillë, por janë zgjedhur dhe inskenuar nga autori të jenë të tillë. Po tepër i veçantë, dhe larg pritshmërisë, është zgjedhur të jetë dhe sfondi prapa. Nuk kemi të bëjmë me një fondal romantik studioje, pasi fotografia nuk është realizuar në studio, por diku tjetër, në një eksterier banimi. Dizenjoja me kuadrate e sfondit është e pahasur në logjikën e fotografimit të asaj kohe. Ky sfond, me kontrastin e tij grafik dekorativ, uniform dhe të rreptë, gjallëron të gjithë skenën dhe rimon me tepër muzikalitet me copëzimet strukturore organike që kanë dy bimët anash vajzës së ulur. Na prezantohet kështu një përmbysje e qasjes së zakonshme pamore geshtaltiste, sfond i qetë – figurë e copëzuar, me ndërrimin e vendeve të tyre. Në këtë rast kemi sfond të copëzuar dhe figurë të qetë. Kjo zgjedhje bën që vëmendja të përqendrohet edhe më shumë tek figura e unifikuar dhe e qetë e vajzës, sidomos tek portreti dhe sytë e saj plot shprehje. Është një qasje mjaft moderne kjo, të cilën e hasim rrallë në fotografitë e kohës, por jo rrallë tek piktura moderne bashkëkohore, si, për shembull, tek portretet e kompozuar që realizon piktori austriak i fundshekullit XIX, secesionist Gustav Klimt. Klimt parapëlqente të zhurmonte sfondet, ndonjëherë dhe veshjet, por gjithmonë duke lënë të qetë portretet dhe duart, me qëllim evidentimin e tyre si leximi i parë pamor. Kjo qasje vjen në artin modern të fundshekullit XIX dhe fillimshkullit XX e ndikuar nga gravura tradicionale japoneze. Apo duke u kthyer prapa në kohë, gjithnjë duke qëndruar

brenda historisë së artit botëror dhe këtij dialogu pamor, e shohim të ndodhë në tapiceritë flamande të shekujve XVI-XVIII, apo akoma më herët, në artin bizantin të ikonës në dru.

Në përgjithësi, të gjitha këto foto të Idromenos, që trajtuam më sipër, janë thyerje skemash për kohën kur u realizuan. Gjithashtu janë fotografi kontrastesh, sa evidente po aq dhe të fshehura, në dialogun e diversitetit të elementeve brenda secilës prej tyre, po ashtu edhe kur i krahasojmë me njëra-tjetrën. Janë “shkrime” mjeshtërore me dritë, që na surprizuan kur i hasëm. Por, njëkohësisht, mund të themi se këto foto që prezantuam pak më sipër janë shumë pak nga ai arsenal negativësh të fiksuar nga mjeshtri dhe artisti Kolë Idromeno. Këto imazhe janë përzgjedhur nga një pjesë e tërësisë së arkivit, pikërisht nga ajo pjesë e cila pasqyron dhe dëshmon më së miri interesin e Idromenos për të eksploruar dinamikën e jetës së kohës kur ai jetoi e krijoi. Modernitetin e shoqërisë shqiptare të asaj kohe në kapërcyell të shekujve, pra bashkëkohësinë e saj, e pasqyrojnë dhe transmetojnë më qartë, më vërtetësisht dhe më të plotë, fotografitë që Idromeno realizoi, sesa pikturat që ai krijoi. Puna fotografike e Idromenos dëshmon se ky personalitet kulturor shumëplanësh, duke aplikuar këtë teknologji (megjithëse relativisht të re edhe për territorin kulturor evropian të kohës e jo më për Shqipërinë periferike), tregohet mjaft i hapur emocionalisht dhe i emancipuar artistikisht, duke i lënë hapësirë eksplorimit të qasjeve nga më të ndryshme të praktikës fotografike të kohës, duke shfrytëzuar më së miri potencialin e këtij mediumi si një mjet sa artistik, po aq dhe dokumentues e realist.

Për rrjedhojë, këto materiale që posedon në arkivin e saj,

IAKSA-ja mund t'i konsiderojmë me plot gojën si tekste pamore me vlera të rralla, nisur për nga trajtesat e pasura artistike që ato paraqesin, por, mbi të gjitha, orientuar nga vlerat realiste dokumentuese e historike që ato rrëfejnë, si dhe për shtresëzimet antropologjike që strehojnë në brendësi të tyre. Kësisoj, për studiuesit e fushave të ndryshme, mbetet e hapur mundësia për hulumtime të vazhdueshme të këtij materiali arkivor, dhe mbetet intriguese ngasja për rilexime e riinterpretime alternative të ekzemplarëve të veçantë të tij.

Surprizat e një arkivi...



Fig. 1-2. Fotografimi i një skene të ndërtuar nga Kolë Idromeno në studio, rreth viteve 1892-1894, dhe pikturimi i saj si një tablo, më vonë, në vitin 1896.



Fig. 3a. Fotografi e realizuar nga Kolë Idromeno, rreth viteve 1914–1918, Arkivi i IAKSA-së (negativi), nr. inventari 970.

AGRON MESI



Fig. 3b. Fotografi e realizuar nga Kolë Idromeno, rreth viteve 1914–1918, Arkivi i IAKSA-së (negativi), nr. inventari 962.



Fig. 3c. Fotografi e realizuar nga Kolë Idromeno, rreth viteve 1914–1918, Arkivi i IAKSA-së (negativi), nr. inventari 965.

Surprizat e një arkivi...



Fig. 4. Fotografi e realizuar nga Kolë Idromeno, pa datë, Arkivi i IAKSA-së (negativi), nr. inventari 864.



Fig. 5. Fotografi e realizuar nga Kolë Idromeno, pa datë, Arkivi i IAKSA-së (negativi), nr. inventari 737.



Fig. 6. Fotografi realizuar nga Kolë Idromeno, mes viteve 1883–1910, Arkivi i IAKSA-së (negativi), nr. inventari 2746.

Surprizat e një arkivi...



Fig. 7. *Pastiçieri* (1928), fotografi e realizuar nga August Sander



Fig. 8. *Arsen Idromeno*, fotografi e realizuar nga Kolë Idromeno, pa datë, Arkivi i IAKSA (negativi), nr. inventari 1150.

Surprizat e një arkivi...



Fig. 9. Fotografi e realizuar nga Kolë Idromeno, pa datë, Arkivi i IAKSA-së (negativi), nr. inventari 2665.



Fig. 10. *Portieri* (1929), fotografi e realizuar nga August Sander

Surprizat e një arkivi...



Fig. 11. Fotografi e realizuar nga Kolë Idromeno, pa datë, Arkivi i IAKSA-së (negativi), nr. inventari 2806.



Fig. 12. Fotografi e realizuar nga Kolë Idromeno, pa datë, Arkivi i IAKSA-së (negativi), nr. inventari 2816.