

“KJO EKSPOZITË, QË DO TË HYJË NË HISTORINË E PIKTURËS SONË”:

Ekspozitat e artit në Shqipëri rreth vitit 1972 dhe pranvera e premtuar¹

RAINO ISTO

Abstrakt

Ky artikull hulumton reagimet ndaj dhe diskutimet kritike rreth ekspozitave të fillimviteve 1970, duke u përqendruar kryesisht në Ekspozitën Kombëtare të Arteve Figurative të vitit 1971, dhe në ekspozitën *Pranvera* të vitit 1972. Artikulli hedh një shikim të imët mbi reagimet e artistëve ndaj zhvillimeve që po ndodhnin – veçanërisht në lëmin e pikturës – gjatë

¹ Përkthyer në shqip nga Jonida Gashi.

Revolucionit Ideologjik e Kulturor të Shqipërisë, si dhe hartëzon idetë dhe qasjet estetike që u përplasën apo e përforcuan njëra-tjetrën në këto vite. Artikulli shqyrton pritjen e hershme të punës së artistëve si Edison Gjergo dhe Edi Hila, analizon debatet komplekse rreth referimeve piktorike të stileve moderniste historike (kryesisht kubizmit dhe ekspresionizmit), si dhe të rëndësisë së këtyre debateve në sfondin e shkëmbimeve kulturore ndërkombëtare të Shqipërisë gjatë asaj periudhe. Duke i trajtuar ekspozitat e fillimviteve 1970 si një “fillim i ri” – siç i panë, në fakt, kritikët e kohës – artikulli heton orientimin e kulturës në Shqipërinë e socializmit shtetëror para kthesës konservatore të Plenumit të Katërt më 1973, dhe argumenton për një përkufizim më të larmishëm e të nuancuar të asaj që artistët mendonin se mund të arrinte realizmi socialist në kontekstin shqiptar.

Fjalë kyçe: *historia e ekspozitave, realizmi socialist, modernizmi socialist, kritika e artit, revolucioni kulturor*

I. Hyrje: “Kemi përpara një konglomerat”

Qershorin e vitit 1972, në faqet e gaztës *Puna* – organ i komitetit qendror të Bashkimeve Profesionale të Shqipërisë – doli një artikull me titullin “Mendimi ynë mbi ekspozitën e pranverës”. Shkrimi mbante bashkautorësinë e tetë anëtarëve të kolektivit të Ndërmarrjes së Prodhimeve Artistike “Migjeni” në Tiranë dhe paraqiste reagimet e këtyre punonjësve të kulturës ndaj veprave të përfshira në ekspozitë, e cila ishte hapur më 29 maj në dy sallat ekspozuese që ishin pjesë e kompleksit të Teatrit

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

Popullor (ish-klubi i Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve).² Emërtuar sipas stinës në të cilën u çel, *Pranvera* synonte të ishte edicioni i parë i një ekspozite të re të përvitshme, e cila do t’i jepte artistëve, që ushtronin veprimtarinë e tyre në Tiranë, një hapësirë alternative për shfaqjen e punëve të tyre, jashtë kornizës së Ekspozitës së Arteve Figurative, që ishte gjithashtu e përvitshme dhe hapej në fund të vitit, si dhe të ekspozitave të ndryshme tematike kushtuar punëtorëve, grave, Ushtrisë së Popullit ose ngjarjeve si përvjetori i themelimit të PPSH-së apo Dita e Pavarësisë. Duke qenë e çliruar nga kufizimet e imponuara nga një tematikë unifikuese, por edhe nga pritshmëria që veprat e përfshira (në ekspozitë) duhej të përçonin njëfarë madhështie në rrafshin ideor ose të metodës, *Pranvera* ishte e mbushur përplot me tablo që tregonin natyra të qeta dhe skena modeste të jetës së përditshme socialiste – valle fshatare, fëmijë të gëzuar dhe përgatitje për demonstrata masive.

Artikullshkruesit – punëtorë të kooperativës më të madhe të vendit për prodhimin e punimeve artizanale, që ishte themeluar më 1966 – e shpallën *Pranverën* si një rast që do t’i jepte “më shumë mundësi masave punonjëse të njihen, të mësojnë, t’i lexojnë, dhe pastaj të edukohen me këto gjini arti, që nuk janë bërë ende shumë të afërta për to”, e në të njëjtën kohë një mënyrë për t’i “vënë kufi edhe ndonjë ankimi që vihet re aty këtu pse nuk kanë ku të ekspozojnë veprat”. Kështu, *Pranvera* përfaqësonte një shtesë të mirëpritur në kalendarin e ekspozitave që

² Fetah Hysa, Konstandin Stavri, Lutfije Vrapi, Liri Jaupi, Rrok Baba, Mynevere Baholli, Angjelina Lika dhe Isa Metani, “Mendimi ynë mbi ekspozitën e pranverës”, *Puna*, 30 qershor 1972. Citimet e mëpasshme në paragrafin vijues janë shkëputur, gjithashtu, nga ky artikull i *Punës*. Shiko gjithashtu: “Ekspozita e pranverës”, *Drita*, 4 qershor 1972.

organizoheshin rreth festave kryesore dhe kremtimeve të sponsorizuara nga shteti, si dhe një hapësirë ku artistët mund të shfaqnin punime që përndryshe nuk do të arrinin të përfshiheshin në ekspozitat e përvitshme kombëtare të cilat ishin më serioze për nga natyra. Megjithatë, në vlerësimin e punonjësve bie në sy edhe njëfarë hezitimi: duke iu referuar specifikisht dy veprave (dy peizazhe të Sali Shijakut që tregonin kodrat e Tiranës), artizanët pohonin se “kemi përpara një konglomerat që mbase i lidh ideja e fshatit por çdo copë është një pjesë më vehte, e palidhur. Duken si copa akulli që nuk qëndrojnë dot bashkë”. Ky eklektizëm – si tematik ashtu edhe formal – do të shndërrohej në një pikë mospajtimi për shumë komentues të ekspozitave të fillimviteve 1970 në Shqipëri: për disa syresh, ai shenjonte një gjallëri të re në artet pamore, ndërsa për të tjerë ai pasqyronte një devijim nga direktiva realiste që ende dominonte prodhimin kulturor në vend.

Ky artikull shqyrton reagimet ndaj dhe diskutimet kritike rreth ekspozitave të organizuara në fillimvitet '70, duke u përqendruar mbi Ekspozitën Kombëtare të Arteve Figurative më 1971 dhe ekspozitën *Pranvera*. Qëllimi është hedhja e një vështrimi të imët mbi reagimet e artistëve ndaj zhvillimeve – kryesisht në lëmin e pikturës – që ndodhën gjatë Revolucionit Ideologjik e Kulturor të Shqipërisë, si dhe hartëzimi i ideve dhe qasjeve estetike që u përplasën me njëra-tjetrën ose e përforcuan njëra-tjetrën në këto vite. Duke u mbështetur kryesisht në recensionet dhe “diskutimet krijuese” që u botuan në gazetën e përjavshme *Drita* (botim i Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve) si dhe në periodikun shkencor *Nëndori* (botim i përmuajshëm i të njëjtit ent), jam përpjekur të rindërtoj disa nga debatet kyçe mbi çështje si stili, ndikimi dhe eksperimentimi

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

formal e përmbajtësor, që u shpalosën në këtë periudhë, duke u fokusuar veçanërisht në pyetjet që ngrenë këto debate mbi realizmin, novatorizmin dhe raportin e pikturës me historinë e saj.

Ky numër i *Studimeve për Artin* përqendrohet në temën e “fillimeve” dhe ky artikull propozon t’i trajtojë ndryshimet në praktikën artistike që evidentohen në ekspozitën *Pranvera* si dhe në ekspozitat e tjera të kësaj periudhe si një lloj fillimi të ri – ose, më saktësisht, si një fillim të rrejshëm, një fillim që mund të kishte qenë po të mos ishte për pasojat e fjalimit të Enver Hoxhës në Plenumin e IV-t të Komitetit Qendror të PPSH-së më 1973.³ Për arsye të kuptueshme, ajo pak literaturë që ekziston mbi realizmin socialist shqiptar është përqendruar më së shumti mbi efektet e Plenumit të IV-t në kulturën pamore (dhe mbi jetët e karrierat e artistëve që u dënuan pas plenumit).⁴ Megjithatë, ky fokus injoron pritjen e hershme të artistëve si Edison Gjergo, Edi Hila, Alush Shima dhe Maks Velo – rëndësia e të cilëve për historinë e artit shqiptar të shekullit të XX është çimentuar gradualisht nëpërmjet një numri në rritje ekspozitash dhe botimesh.⁵ Injorimi i pritjes së hershme të këtyre artistëve krijon

³ Enver Hoxha, “Të thellojmë luftën ideologjike kundër shfaqjeve të huaja e qëndrimeve liberale ndaj tyre”, në *Mbi Letërsinë dhe Artin*, Tiranë: Shtëpia Botuese “8 Nëntori”, 1977, f. 375-443.

⁴ Fjoralba Satka Mata, “Albanian Alternative Artists vs. Official Art under Communism” [“Artistët alternativë shqiptarë kundër artit zyrtar nën komunizëm”], në *History of Communism in Europe, Volume 2* [*Historia e komunizmit në Evropë, Vëllimi 2*], red., Cristian Vasile, Bukuresht: Zeta, 2011, f. 79-91.

⁵ Hila është padyshim më i njohuri ndër këta artistë, pjesërisht falë pritjes së punës së tij në *documenta 15* si dhe në saj të ekspozitës retrospektive organizuar së fundmi nga Muzeu i Artit Modern në Varshavë. Shiko: *Edi Hila: Painter of Transformation* [*Edi Hila: Piktori i transformimit*], Varshavë:

përshtypjen se devijimet nga ose përpjekjet për të ndryshuar (atë që përfytyrohet si) një variant tejet dogmatik i realizmit socialist u shtypën në mënyrë të menjëhershme në Shqipëri, ndërkohë që në të vërtetë ka ekzistuar një periudhë debati të gjallë mbi të ardhmen e realizmit socialist, e cila duhet lexuar në sfondin e Revolucionit Ideologjik e Kulturor.

Gjatë Kongresit të V të PPSH-së në nëntor të vitit 1966, Enver Hoxha paraqiti programin e tij për “revolucionarizimin e mëtejshëm të jetës së vendit” në formën e Revolucionit Ideologjik e Kulturor, karakterizuar nga “lufta e përgjithshme klasore” kundër (ndër të tjera) “shfaqjeve dhe shtrembërimeve burokratike, kundër ideologjisë fetare, paragjykimeve, besëtytnive e zakoneve prapanike, kundër nënvleftësimit të gruas e mosrespektimit të të drejtave të saj të barabarta në shoqëri, kundër modës dhe mënyrës së jetesës borgjeze, kundër idealizmit e metafizikës, kundër ‘izmave’ të artit e të kulturës dekadente borgjeze e revizioniste [...] etj., etj.”.⁶ Shpërfaqja e tij strukturore dhe politike mori forma të ndryshme, ku më e spikatura ishte

Muzeu i Artit Modern në Varshavë, 2018. Për fat të keq, Gjergo deri më sot nuk ka qenë subjekt i ndonjë ekspozite të madhe retrospektive, megjithëse rëndësia që i jepet narrativës së tij në ekspozimet e Shtëpisë së Gjethëve (Muzeu i Përgjimeve të Sigurimit të Shtetit) ka nxjerrë në plan të parë rëndësinë e tij në ndryshimet artistike dhe politike të fillimviteve 1970. (Shiko gjithashtu: Elsa Demo, “Edison Gjergo, çmimi i shtrenjtë i artistit”, *Arkapia*, 19 korrik 2017, <https://youtu.be/30eC3XvdM7c>.) Alush Shima ishte subjekti i një ekspozite të rëndësishme në Tiranë më 2013 (*Alush Shima: Territore të vogla lirie 1968-1973*, Tiranë: Galeria Kombëtare e Arteve, 2013), ndërsa botimet e shumta të Maks Velos (duke përfshirë *Esse për diktaturën komuniste*, Tiranë: Shtëpia Botuese “55”, 2003) mbi periudhën komuniste – dhe persekutimin e atij vetë – njihen gjerësisht brenda dhe jashtë Shqipërisë.

⁶ Enver Hoxha, “Thellimi i mëtejshëm i revolucionit ideologjik e kulturor”, në *Mbi Letërsinë dhe Artin*, f. 241-245.

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

ndoshta lufta kundër “paragjykimeve, besëtytnive e zakoneve prapanike”, që u përkthye në politika të gjithanshme kundër fesë. Një theks i posaçëm u vendos edhe mbi emancipimin e gruas, nëpërmjet edukimit dhe nismave të tilla si programet e shkëmbimit (të përkohshëm) të vendit të punës që synonin largimin e grave nga zonat e vendit ku mbizotëronin traditat fetare dhe konservatore.⁷ Në të njëjtën kohë, në periudhën e Revolucionit Ideologjik e Kulturor pati ndryshime edhe në mënyrën se si përfaqësohej historia – e lashta po aq sa e vona. Rritja drastike e projekteve monumentale që përkujtonin luftëtarët partizanë shqiptarë, kontribuoi për konsolidimin e narrativës mbi rolin e vendit në lëvizjet ndërkombëtare të rezistencës antifashiste gjatë Luftës së Dytë Botërore.⁸ Këto ndryshime monumentale të hapësirës publike prodhuan nevojën për rritjen e bashkëpunimit midis gjinive artistike dhe të punës artistike kolektive. Paralelisht me sa më sipër, filloi ndërtimi i një feje civile të përqendruar në figurën e heroit kombëtar, Skënderbeut, e cila, nga ana e saj, bëri të mundur vendosjen e një lidhjeje midis rolit të supozuar të Skënderbeut si unifikuesi mesjetar i popullit shqiptar (kundër otomanëve) dhe shtetit socialist të Enver Hoxhës.⁹

⁷ Shiko: Luljeta Ikonimi dhe Shannon Woodcock, “Imoraliteti në familje: Nxitja e ankesave të grave për të përforuar pushtetin e partisë në Revolucionin Kulturor shqiptar”, *Përpyekja* nr. 32-33, pranverë 2014, f. 162-163; Peter Prifti, “The Albanian Women’s Struggle for Emancipation” [“Lufta e grave shqiptare për emancipim”], *Southeastern Europe* nr. 2, 1975, f. 109-129.

⁸ Kujtim Buza, “Puna krijuese kolektive në fushën e arteve figurative”, *Drita*, 27 shtator 1970.

⁹ Mbi kultin e Skënderbeut si një religjion civil shiko: Egin Ceka, “Muzeu Kombëtar dhe Muzeu i Skënderbeut si institucione të religjionit civil shqiptar

Pavarësisht se Revolucioni Ideologjik e Kulturor shqiptar ishte një fenomen mjaft i ndryshëm nga Revolucioni i Madh Proletar Kulturor kinez, me të cilin u mbivendosën (pjesërisht) në kohë,¹⁰ ai megjithatë rezultoi në ndryshime të rëndësishme politike e kulturore. Disa prej këtyre ndryshimeve vërehen në mënyrën kritike se si u diskutuan artet pamore. Shkrimet e botuara të *Drita* dhe *Nëndori* në fillimvitet 1970 tregojnë një përpjekje (e cila bie në sy sidomos në shkrimet e artistit dhe kritikut Andon Kuçali) për të shtjelluar një bashkësi të re orientimesh për artin socialist. Kjo nuk ishte hera e parë që kishte pasur debate serioze mbi karakterin e artit në Shqipërinë socialiste: në vitin 1961, për shembull, në faqet e *Dritës* (e cila ishte në vitin e parë të botimit) u shtjellua një i tillë debat në sfondin e ndarjes shqiptaro-sovjetike dhe të Kongresit të Partisë të po atij viti, si dhe të vendimit të Komitetit Qendror “mbi zhvillimin e mëtejshëm të letërsisë dhe arteve”.¹¹ Piketat e këtij debati të mëhershëm kishin të bënin kryesisht me poezinë dhe specifikisht me çështjen e traditës përkundër novatorizmit, por në të njëjtën kohë ai (debati) ngrinte një sfidë në lidhje me çështjen nëse arti shqiptar duhej të vazhdonte të ndiqte një realizëm

të komunizmit”, *Përpjekja* nr. 11-12, vjeshtë 2005, f. 121-147. Përrurimi i monumentit kalorësiak të Skënderbeut në sheshin qendror të Tiranës më 1968, ishte një pasqyrim i ndryshimeve publike që shoqëruan këtë religjion civil. Monumenti zëvendësoi statujën e Stalinit që ndodhej më parë në shesh.

¹⁰ Shiko: Ylber Marku, “China and Albania: The Cultural Revolution and Cold War Relations” [Kina dhe Shqipëria: Revolucioni Kulturor dhe marrëdhëniet e Luftës së Ftohtë], *Cold War History* vëll. 17, nr. 4, 2017, f. 367-383.

¹¹ “Vendim i Komitetit Qendror të Partisë së Punës së Shqipërisë mbi zhvillimin e mëtejshëm të letërsisë dhe arteve”, *Drita*, 4 qershor 1961.

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

socialist i cili riprodhonte përvojën sovjetike.¹² Mund të themi se çështja se cili realizëm socialist do të mbetet metoda zyrtare unifikuese në Shqipëri, filloi të hapej ndaj (ri)interpretimeve historike në fillim të dekadës së viteve 1960, përpjekje të cilat arritën pikun në fillimvitet 1970, para Plenumit të Katërt.

Edhe qëndrimet ndaj modernizmit pësuan ndryshime në vitet 1960, të cilat gjithashtu kulmuan në fillimvitet 1970 në saje të përvojave të artistëve që kishin studiuar në vendet e tjera të Bllokut Socialist. Shumë prej administratorëve kryesorë të artit të kësaj periudhe (si Vilson Kilica, Kristaq Rama, Muntaz Dhrami dhe Kujtim Buza) kishin studiuar në Leningrad. Të tjerë artistë (si Ksenofon Dilo, Thoma Thomai dhe Hektor Dule) kishin studiuar në Pragë, dhe – ajo që është më e rëndësishme sipas shumëkujt – Danish Jukniu kishte studiuar në Krakow, duke bërë që, në cilësinë e pedagogut në Institutin e Lartë të Arteve, ai t’i njihte studentët me një plan mësimor ku theksohej ngjyra, duke u mbështetur në trashëgiminë e Bauhausit në shkollimin artistik evropiano-lindor.¹³ E thënë thjesht, një tjetër e ardhme ishte e mundur dhe parashtrimet tona të historisë së artit

¹² Për një përzgjedhje përfaqësuese artikujsh nga ky debat, shiko: Drago Siliqi, “Në kërkim të së resë”, *Drita*, 18 qershor 1961; Mark Gurakuqi, “Traditë dhe Novatorizëm”, *Drita*, 30 korrik 1961; dhe Dritëro Agolli, “Traditë, natyrisht, por jo shtampe”, *Drita*, 27 gusht 1961.

¹³ Edi Hila ka theksuar rëndësinë e Jukniut si mësues, duke vërejtur se kur ai (Hila) filloi studimet e tij në Institutin e Lartë të Arteve më 1962, mësimet e Jukniut i nxitën studentët që të zhbironin përjetimin estetik në të atillë mënyrë që kjo zhvilloi ndjeshmërinë e tyre ndaj “estetikës së modernizmit”, edhe pse librat mbi zhvillimet më të fundit në artin modern global nuk ishin të arritshëm për shumicën e studentëve. Shiko: Edi Hila, “Paradoxical Realism” [“Realizmi paradoksal”], në *Edi Hila: Painter of Transformation*, f. 33-63 (f. 34). Për fat të keq, karriera dhe influenca e Jukniut nuk janë bërë akoma subjekt i një studimi serioz akademik.

në Shqipëri nuk duhet t'i injorojnë këto narrativa alternative, edhe teksa e pranojmë që ato shpeshherë u shtypën dhunshëm pas vitit 1973.

Trajtimi i ekspozitave të fillimviteve 1970 si një 'fillim i ri' reflekton faktin që nisma si *Pranvera* u diskutuan nga kritikët bashkëkohës pikërisht si fillime të rëndësishme, përfaqësuese të ndryshimeve në karakterin e kulturës pamore socialiste në Shqipëri. Sigurisht që karakteri novator i këtyre tendencave të reja nuk duhet ekzagjeruar: siç vëren historiani i artit, Ermir Hoxha, në historinë e tij të gjerë të artit shqiptar, eksperimentimet formale që ndodhën në fillim të dekadës së viteve '70 ishin në më shumë se një mënyrë kulmimi i eksplorimeve të caktuara moderniste që kishin filluar në vitet 1960 mes artistësh, trajnimi i të cilëve në Leningrad apo në kryeqytetet e vendeve socialiste të Evropës Qendrore – gjatë dekadës së mëparshme – i kishte ekspozuar ndaj veprave të rëndësishme të modernizmit evropian.¹⁴ Megjithatë, është e rëndësishme të kuptojmë se si historia mund të kishte rrjedhur ndryshe nga sa ndodhi, si dhe të kuptojmë që e ardhmja e përfytyruar nga artistë e mendimtarë të caktuar nuk ishte një e ardhme pa realizmin socialist, por një e ardhme me një realizëm socialist të ndryshëm nga ai ekzistuesi. Kjo nxjerr në pah aspektin tjetër problematik të injorimit të pritjes së hershme të artistëve si Hila dhe Gjergo, veprat e të cilëve sot pozicionohen ngandonjëherë sikur ishin të papajtueshme me realizmin socialist ndërkohë që, në epokën e krijimit të tyre, ato u përshëndetën (të paktën nga disa syresh) si

¹⁴ Ermir Hoxha, *Historia e Artit Shqiptar, 1858-2000*, Tiranë: Albdesign, 2019, f. 145-150, 174-175.

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

vepra që sinjalizonin mundësi të reja për vetë metodën.¹⁵ Në çka vijon, filloj me përvijimin e një kronologjie të shkurtër të ekspozitave që u organizuan në Tiranë në fillim të dekadës së viteve '70 e më pas shqyrtoj reagimet ndaj këtyre ekspozitave në shtypin shqiptar të kohës.

II. “Hovet e realizmit socialist”

Në nëntor të 1970-s, ekspozita kombëtare e “talenteve të reja” në artet pamore iu kushtua temës “Rinia në punë e në jetë”, dhe i njohu audiencat me punimet e (disa) të sapodiplomuarve të Institutit të Lartë të Arteve në Tiranë, si Nestor Jonuzi, Edi Hila, Edison Gjergo dhe Jorgji Gjipopulli.¹⁶ Vitin pasues, pra më 1971, Ekspozita Kombëtare e Arteve Figurative koinçidoi me tridhjetëvjetorin e themelimit të Partisë së Punës së Shqipërisë. Në të u shfaqën, gjithashtu, disa vepra që shkaktuan debate të forta mbi drejtimin dhe karakterin e artit pamor socialist në Shqipëri, duke përfshirë (si më të spikaturat) *Epikën e yjeve të mëngjesit* të Edison Gjergos, *Mbjelljen e pemëve* të Edi Hilës dhe

¹⁵ Narrativa që i pozicionon piktorët si Edi Hila si viktimë fatkeqe të një sistemi që nuk mund të toleronte asnjë qasje alternative ndaj artit socialist përbën një padrejtësi ndaj kritikëve si Andon Kuqali, i cili pa në brezin e artistëve që doli në fillimvitet 1970 një lidhje të re me historinë si dhe mjete të reja shprehjeje për realizmin socialist. Nuk kam interes të çimentoj edhe më tej vendin e artistëve si Hila apo Gjergo në historinë e artit shqiptar, por kanonizimi i tyre ka pasur efekte të dëmshme në mënyrën se si e kuptojmë larminë e vërtetë të ideve artistike që ishin të pranishme në Shqipëri në fundvitet 1960 dhe fillimvitet '70.

¹⁶ Shiko: Çlirim Ceka, “Përshtypje për disa vepra”, *Drita*, 6 dhjetor 1970; dhe Muntaz Dhrami, “Rritja e talenteve të reja të arteve figurative”, *Drita*, 13 dhjetor 1970.

Këshilltarët e Hekalit të Fatmir Haxhiut.¹⁷ Në numrin e *Nëndorit* që doli në dhjetor të 1971-shit, Andon Kuqali (i cili, siç do të shohim më poshtë, ishte mbështetësi kritik kryesor i drejtimeve të reja në realizmin socialist) botoi një sprovë titulluar “Hovet e realizmit socialist”, ku i përgëzonte artistët në ekspozitë për sukseset e korrura në përpjekjet e tyre për të sintetizuar përvojat e larmishme të jetës socialiste, për të paraqitur “anën e zakonshme, intime” dhe për të rrokur “gëzimin e jetës së sotme, [për] punën madhështore [...] e popullit tonë”.¹⁸

Lëkundjet që u dalluan në ekspozitën kombëtare u thelluan edhe më tepër në ekspozitën *Pranvera*, e cila u hap në maj të vitit 1972, dhe paraqiti artistë që punonin në një sërë zhanresh dhe stilesh të cilat nuk rrinin aq mirë brenda kornizës së ekspozitave më të mëdha kombëtare të përvitshme. Veprat e Hilës, Sali Shijakut, Ksenofon Dilos, Maks Velos dhe Pandi Meles (ndër të tjerë), u bënë subjekt diskutimesh, si lavdëruese ashtu dhe qortuese. *Para manifestimit* (Hila), *Tej dritares* (Mele), *Selvitë* (Velo) dhe *Mbrëmje* (Dilo), tërhoqën vëmendjen e përsëritur të shtypit në diskutime rreth përdorimit të ngjyrës, raportit mes formës dhe brendisë ideologjike, dhe – çka është ndoshta më e rëndësishme – pyetjes se në çfarë konsistonte ‘e reja’. Pas ekspozitës kombëtare të ’71-shit dhe ekspozitës *Pranvera* të ’72-shit, ishte e qartë se arti – ose, të paktën, piktura

¹⁷ “Diskutim krijues mbi ekspozitën kombëtare të arteve figurative”, *Drita*, 5 dhjetor 1971. Shiko gjithashtu diskutimin e mëvonshëm në fillim të vitit 1972 mbi tablotë e sipërpërmendura të Gjergos, Hilës dhe Haxhiut – si dhe *Nënat marrin hak* të Ferdinand Pacit, *Mbas qitjes* të Ismail Lulanit dhe *Komunistët të Lec Shkrelit* – “Diskutim krijues mbi disa tablo”, *Drita*, 5 mars 1972.

¹⁸ Andon Kuqali, “Hovet e realizmit socialist”, *Nëndori* nr. 12, dhjetor 1971, f. 54-68 (f. 57).

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

– po ndryshonte në Shqipëri. Si për t’i vënë kapakun sprovës së tij të para një viti, Kuqali do t’i përmblihte arritjet artistike të vitit 1972 me një deklaratë akoma më dramatike në sprovën e titulluar “Me një synim të caktuar”: ishte, ndoshta, e mundur të dallohej në artin më përparimtar të prodhuar në vitet e fundit “njëfarë eksperience në teknikë e në formë edhe nga ndonjë rrymë moderne më të vonëshme siç është, për shembull, kubizmi”. Kjo sintezë stilistike përbënte një konkluzion logjik të direktivës që arti vazhdimisht “të zgjerojë këndin e vet të vështrimit, të gjejë mjetet adekuate të shprehjes artistike” (dhe ky zgjerim ishte, gjithashtu, pjesë e “një lufte klase, nëpërmjet luftës të së resë kundër të së vjetrës”, siç u kujdes të nënvizonte Kuqali, nëpërmjet citimit të diktatorit Enver Hoxha në hyrje).¹⁹

Pranverën e vitit 1973 u organizua edicioni i dytë i *Pranverës*,²⁰ por kësaj radhe diskutimet mbi ekspozitën u prenë shkurt, falë rritjes së theksuar të retorikës anti-moderniste – e cila, siç vëren Ermir Hoxha,²¹ u evidentua fillimisht në artikullin e teoricienit Alfred Uçi, “Modernizmi – shprehje e degjenerimit të kulturës artistike borgjeze”,²² dhe më pas u institucionalizua përfundimisht nëpërmjet fjalimit të Enver Hoxhës në Plenumin e Katërt në fund të qershorit të ’73-shit. Megjithatë, përpjekjet e Kuqalit për të përligjur një qasje të ndryshme ndaj realizmit socialist u bënë subjekt kritikash që përpara artikullit të Uçit apo

¹⁹ Andon Kuqali, “Me një synim të caktuar: Mbi disa probleme të arteve figurative”, *Nëndori* nr. 12, dhjetor 1972, f. 3-16 (f. 13, 3).

²⁰ Shiko: “Duke u përgatitur për dy ekspozita të arteve figurative”, *Drita*, 22 prill 1973; dhe “Para hapjes së ekspozitës së pranverës”, *Drita*, 13 maj 1973.

²¹ Ermir Hoxha, *Historia e Artit Shqiptar*, f. 187.

²² Alfred Uçi, “Modernizmi – shprehje e degjenerimit të kulturës artistike borgjeze”, *Drita*, 3 qershor 1970.

fjalimit të Hoxhës, specifikisht nga Kujtim Buza (drejtor i Galerisë Kombëtare midis 1966-1969 dhe djali i piktorit të mirënjohur Abdurrahim Buza, si dhe artisti që pas Plenumit të Katërt do të bëhej sekretar i parë i sektorit të arteve në Lidhjen e Shkrimtarëve dhe Artistëve). Buza kundërshtoi atë që ai e shihte si përkrahjen tepër entuziaste të një gjenerate të re artistësh nga Kuqali, dhe veçanërisht idenë e Kuqalit se nevojitej një transformim rrënjësor në arte.²³ Me gjithë përpjekjet e Kuqalit për t'i inkuadruar ndryshimet artistike të kohës në termat e luftës revolucionare të klasave kundër ideve konservatore dhe elitiste (luftë e cila përbënte një ndër elementet kyçe të Revolucionit Ideologjik e Kulturor), për shumëkënd mundësia e transformimeve rrënjësore artistike ishte sinonimike me përqafimin e trajektores borgjeze të pikturës moderniste.

Në vijim të fjalimit të Hoxhës në muajin qershor, dhe theksit të tij mbi domosdoshmërinë për të identifikuar dhe luftuar “shfaqjet e huaja” në art dhe kulturë, ligjërimi në periodikët kulturorë u përqendrua në zbatimin e reformave dhe sjelljen e praktikave kulturore në linjë me diktatet e Hoxhës.²⁴ Në mënyrë strategjike, fokusi i shkrimeve që lidheshin me ekspozitat u

²³ Kujtim Buza, “Disa probleme të arteve figurative në dritën e fjalimeve të shokut Enver”, në Beqir Meta, Afrim Krasniqi dhe Hasan Bello, red., *Indoktrinimi komunist përmes kulturës, letërsisë dhe artit: Vëllimi II (1969-1973)*, Tiranë: Akademia e Studimeve Albanologjike, Instituti i Historisë, 2019, f. 303-311 (f. 304-305).

²⁴ Shiko, për shembull, fjalimin e Dritëro Agollit në mbledhjen plenare të Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve që u organizua në muajin korrik: “Mbi disa çështje ideologjike dhe organizative të Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve nën dritën e plenumit të 4-të të Komitetit Qendror të PPSH”, *Drita*, 29 korrik 1973. Agolli u emërua kryetari i ri i lidhjes pasi ish-kryetari i saj (Dhimitër Shuteriqi) u detyrua që të largohej nga posti.

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

zhvendos në recensimin e një ekspozite kushtuar 30-vjetorit të themelimit të Ushtrisë Popullore të Shqipërisë, e cila u hap javën e parë të korrikut dhe që ishte e mbushur me vepra, tematikat e së cilave qëndronin rehatshëm brenda caqeve të kornizës nacionaliste – ideologjike dhe artistike – që mbizotëroi pas plenumit.²⁵ Nga fundi i dekadës së viteve ’70, ky pikëvështrim më nationalist do ta interpretonte realizmin socialist pothuajse ekskluzivisht në termat e kulturës popullore dhe të narrativave të formimit të identitetit kombëtar. Megjithatë, këtu mua më intereson ajo çka ndodhi përpara kësaj kthese: përpara Plenumit të Katërt dhe përpara izolimit në rritje të fundviteve 1970 dhe fillimviteve 1980.

Dy gjëra më duken veçanërisht domethënëse: në radhë të parë, nuk është një rastësi që kjo periudhë (fundvitet 1960 dhe sidomos fillimvitet 1970) ishte gjithashtu koha në të cilën – siç kam argumentuar tjetërkund²⁶ – kritika e artit u shndërrua në një preokupim qendror në Shqipërinë socialiste. Në muajin shkurt të vitit 1972, mbledhja plenare e komitetit drejtues të Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve u përqendrua mbi temën e kritikës,²⁷ dhe vetë titujt e disa prej kumtesave që u mbajtën në këtë

²⁵ “U hap ekspozita kombëtare e arteve figurative kushtuar 30-vjetorit të Ushtrisë Popullore”, *Drita*, 8 korrik 1973.

²⁶ Raino Isto, “‘Criticism Should Open Up Horizons for the Future’: The Albanian Union of Writers and Artists and the Status of Art Criticism in the People’s Republic of Albania” [“Kritika të orientojë e të hapë horizonte për të ardhmen’: Lidhja e Shkrimtarëve dhe Artistëve dhe statusi i kritikës së artit në Republikën Popullore të Shqipërisë”], *ARTMargins Online*, 19 tetor 2020, <https://artmargins.com/criticism-should-open-up-horizons-for-the-future-the-albanian-union-of-writers-and-artists-and-the-status-of-art-criticism-in-the-peoples-republic-of-albania>.

²⁷ Një përzgjedhje e kumtesave që u mbajtën në mbledhjen plenare u botua në numrin e *Nëndorit* që doli në prill të 1972-shit.

mbledhje tregojnë për orvatjet për të përcaktuar si detyrat e kritikës ashtu dhe kriteret e posaçme nëpërmjet të cilave ajo mund të gjykonte artin: “Kemi nevojë për një kritikë me autoritet”; “Kritika të orientojë e të hapë horizonte për të ardhmen”; “Të përdorim një terminologji të saktë”; “Ne patjetër duhet të zhvillojmë edhe kritikën e kritikës”.²⁸ U bë, gjithashtu, presion mbi kritikën e artit që të vëzhgonte më imtësisht veprat e krijuara nga vetë artistët (një kritikë e përmbledhur në mënyrë të thukët në titullin e kumtesës së piktorit dhe administratorit të kulturës Foto Stamo gjatë plenumit: “Të ndjekim me vëmendje përpjekjet e artistëve tanë”), në vend që të zbatonte kriteret teorike nga lart-poshtë.²⁹ Nuk është e habitshme që kjo krizë e (dhe meta-ndërgjegjësim mbi) kritikës së artit ishte bashkëshoqëruese e ndryshimeve në drejtimin artistik; në të njëjtën kohë, kjo krizë identiteti e kritikës së artit u bë shkak – të paktën pjesërisht, mendoj – për pasojat e rënda mbi shumë praktikues dhe proponentë të transformimeve në artet pamore. Kuqali vetë do të qahet se raportet e komisioneve [mbi artin dhe kulturën] ishin “tepër i [të] ngarkuar[a] me ndajfoljen mohuese **nuk**. [...] Autorët e tyre i mbushin plot me vërejtje për gjëra që **nuk i ka** vepra letrare ose artistike dhe në fund nuk arrijnë të bëjnë dot një karakterizim të përmbajtjes së veprës të marrë si një unitet

²⁸ Përkatësisht: Fadil Paçrami, “Kemi nevojë për një kritikë me autoritet”; Andon Kuqali, “Kritika të orientojë e të hapë horizonte për të ardhmen”; Floresha Haxhilaj, “Të përdorim një terminologji të saktë”; dhe Llazar Siliqi, “Ne patjetër duhet të zhvillojmë edhe kritikën e kritikës”, të gjitha botuar në *Nëndori* nr. 4, prill 1972, f. 64-96.

²⁹ Foto Stamo, “Të ndjekim me vëmendje përpjekjet e artistëve tanë”, *Nëndori* nr. 4, prill 1972, f. 83-85.

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

[...]”³⁰ Ky kërkim për një përkufizim pozitiv të unitetit të veprës së artit shtrihej, figurativisht, në kërkimin për një unitet konsekuent ndër artistët që punonin në Shqipërinë socialiste të kohës: kjo çështje nuk kishte të bënte me idenë se që të gjithë artistët duhet patjetër të punonin ekzaktësisht në të njëjtin stil (mund të japim plot referenca në lidhje me logjikën e brendshme të stilit individual të artistëve të ndryshëm), por me të qenit të aftë për të kuptuar çdo stil individual (e madje dhe unik) artistik si pasqyrimin e një realiteti socialist ndërsubjektiv dhe të bashkëndarë.

Aspekti i dytë me interes, që lidhet gjithashtu me gjendjen e kritikës së artit, është fakti disi ironik se, periudha gjatë së cilës Shqipëria ishte e lidhur më ngushtë politikisht me Azinë Lindore (me Kinën, por edhe me Republikën Demokratike Popullore të Koresë së Veriut dhe Vietnamin, ndër të tjera), ishte gjithashtu koha në të cilën artistët e saj pamorë punuan mbi paradigma dhe sintetizuan episode nga avangardat historike të Evropës Lindore dhe asaj Perëndimore (në veçanti nga post-impresionizmi, ekspresionizmi dhe kubizmi). Kjo situatë ngjan më pak ironike nëse marrim parasysh faktin se gjatë kësaj periudhe, pra pas ndarjes me Bashkimin Sovjetik, Shqipëria po rrekej gjithnjë e më tepër që ta projektonte veten transnacionalisht si fenerin e fundit të kulturës komuniste (staliniste) në Evropë. Në të njëjtën kohë, mund të supozojmë se, në takimet e tyre me audiencat socialiste të vendeve të Azisë Lindore, artistët shqiptarë e ndjenin veten evropianë. (Kuqali, për shembull, kishte shkruar një dekadë e ca më herët, pas një vizite në Kinë si pjesë e një delegacioni kulturor

³⁰ Kuqali, “Kritika të orientojë...”, f. 82. Nënvizimi është i tekstit origjinal.

më 1959, se “atje nuk ndihesh vetëm shqiptar por më parë ‘evropian’”.³¹) Ky ishte një pozicion jo i lehtë: për Shqipërinë e asaj periudhe, siç shkruan Elidor Mëhilli, “perëndimi” ishte i lidhur fort simbolikisht me kapitalizmin kështu që, në fundvitet 1960 dhe fillimvitet 1970, çdo lidhje me kulturën evropiane duhet të ketë qenë e tendosur. Megjithatë, në rastin e kinematografisë shqiptare të shfaqur në Kinën e epokës së revolucionit kulturor, Mëhilli ka treguar se si filmat shqiptarë shërbyen si një “dritare e vogël mbi Evropën (dhe kësisoj ‘perëndimin’)”³² – paçka se në mënyrë jo të qëllimshme. Ndonëse artistët dhe administratorët shqiptarë të kulturës mund të mos kenë synuar projektimin e një imazhi koherent të vetvetes si përfaqësues autentikë të ‘Evropës’ ndaj audiencave më në lindje, kjo sigurisht që mund t’i ketë dhënë një peshë kulturore më domethënëse përpjekjeve të tyre për të sintetizuar një version më gjithëpërfshirës të trashëgimisë moderniste evropiane.

Përgjatë viteve 1960 e deri në vitet 1970, realizmi socialist shqiptar u influencua qartësisht nga kontaktet e tij me artin socialist të Azisë Lindore – kjo është më e dukshme në artet grafike, ku pozat energjike dhe siluetat e forta në afishet dhe ksilografitë kineze duket se pasqyrohen në vizatimet, linogravurat dhe afishet shqiptare të viteve 1960 e këtej.³³ Kjo

³¹ Andon Kuqali, “Në Zhongghuo”, *Nëndori* nr. 4, prill 1959, f. 178-203 (f. 178).

³² Elidor Mëhilli, “Globalized Socialism, Nationalized Time: Soviet Films, Albanian Subjects, and Chinese Audiences across the Sino-Soviet Split” [“Socializmi i globalizuar, koha e kombëtarizuar: Filmat sovjetikë, subjektet shqiptare dhe audiencat kineze përmes ndarjes sovjetiko-kineze”], *Slavic Review* vëll. 77, nr. 3, vjeshtë 2018, f. 611-637 (f. 614).

³³ Sigurisht që tradita grafike socialiste kineze ishte influencuar, nga ana e saj, nga Lëvizja e Ksilografisë (*Woodcut Movement*) (shiko: Xiaobing Tang, 100

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

influcencë dallohet, gjithashtu, në ngjyrat e përdorura nga piktorë si Myrteza Fushekati, si dhe në elementet grafike të relievit në shumë nga monumentet skulpturore të realizuara në fund të viteve 1960 e sidomos në vitet 1970.³⁴ Këto influenca nuk ishin vetëm të natyrës stilistike: mendoj se disa aspekte të nxitjes së prodhimit artistik kolektiv në periudhën e Revolucionit Ideologjik e Kulturor mund t’i atribuohen, të paktën pjesërisht, theksit që u vendos në Kinë mbi prodhimin kolektiv të artit.³⁵ Thënë kjo, artistët shqiptarë nuk po përipiqeshin ta kuptonin veprimtarinë e tyre vetëm në raport me prodhimin kulturor të aleatëve të tyre aziatiko-lindorë. Ata po shqyrtonin, gjithashtu,

Origins of the Chinese Avant-garde: The Modern Woodcut Movement [Origjinat e avangardës kineze: Lëvizja e Ksilografisë Moderne], Berkeley: University of California Press, 2008), por këtu qëndron thelbi: qarkullimi i imazheve në shkëmbimet transnacionale socialiste prodhoi trajektore të reja influencash që nuk ishin kurdoherë unike apo lineare. Në kontekstin shqiptar, është e vështirë të thuhet se deri në ç’masë influenca e artit të Azisë Lindore ishte e drejtpërdrejtë dhe deri në ç’masë ishte e heshtur, e papranuar. Ka më shumë të ngjarë të ketë ndodhur kjo e dyta dhe, në intervistat që kam realizuar me artistë të asaj kohe (duke përfshirë Llambi Blidon, Kujtim Buzën dhe Ksenofon Dilon), ata e mohojnë se realizmi socialist kinez pati një ndikim domethënës mbi artin shqiptar. Mendoj se të tilla qëndrime kategorike janë produkt i një ksenofobie që nxjerr në pah limitet e shkëmbimeve socialiste të së shkuarës si dhe tregon se sa punë e përpjekje janë bërë për avancimin e një narrative post-socialiste që mohon çdo ndikim nga ‘Lindja’.

³⁴ Mendoj se monumentet e Muntaz Dhramit në Pezë janë veçanërisht emblematike të kësaj estetike.

³⁵ Shiko: Raino Isto, “The Dictator Visits the Studio: The Vlora Independence Monument and the Politics of Albanian Monumental Sculpture, 1962-1972” [“Diktatori viziton studion: Monumenti i Pavarsisë në Vlorë dhe politikën e skulpturës monumentale shqiptare, 1962-1972”], *Third Text* vëll. 32, nr. 3, 2018, f. 500-518 (f. 505-508). Mbi prodhimin artistik kolektiv në Kinë, shiko: Christine I. Ho, “The People Eat for Free and the Art of Collective Production in Maoist China” [“Populli ha falas dhe arti i prodhimit kolektiv në Kinë maoiste”], *The Art Bulletin* vëll. 98, nr. 3, 2016, f. 348-372.

trashëgimitë e tjera rajonale të modernizmit – në veçanti ato që mund të interpretoheshin si një alternativë ndaj gjenealogjisë së realizmit socialist sovjetik. Më konkretisht, disa kritikë shqiptarë kishin shqetësimin që t’i paraqisnin zhvillimet në realizmin socialist shqiptar si një kundërvënie ideologjike ndaj “stilit bashkëkohor” (*sovremennyi stil*) ose “stilit të ashpër” (*surovyi stil*) që lindi në BRSS gjatë de-stalinizimit.³⁶ Kjo ndodhi pavarësisht faktit se, siç do të përpiqem të tregoj më poshtë, shumë nga çështjet dhe faktorët që u bënë shkak për debatet mbi “stilin bashkëkohor” (në BRSS) ishin të njëjtë me ata që u përballën artistët shqiptarë në ligjërimin e tyre rreth ekspozitave të fillimviteve 1970. Gjatë këtyre viteve, disa kritikë (e ndoshta edhe artistë) po zhbironin trajektoret e modernizmave josovjetike, në kërkim të një identiteti që realizmi socialist shqiptar mund të mëtonte se e kishte asimiluar në mënyrë dialektike brenda një forme revolucionare të prodhimit kulturor. Paralelisht me sa më sipër, regjimi po bënte përpjekjet e tij për të gjetur një variant të socializmit, i cili mund t’i shmangej pasojave të de-stalinizimit, teksa vazhdonte të paraqiste një model të besueshëm të ndryshimit revolucionar socialist, por më 1973 – në Plenumin e IV-t – pati një përplasje mes trajektoreve të diskutuara më poshtë dhe linjës zyrtare të Partisë. Përpjekjet për të sintetizuar

³⁶ Shiko: Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting [Piktura e realizmit socialist]*, New Haven: Yale University Press, 1998, f. 387-395; dhe – mbi “stilin bashkëkohor” – Susan Reid, “Modernizing Socialist Realism in the Khrushchev Thaw: The Struggle for a ‘Contemporary Style’ in Soviet Art” [“Modernizimi i realizmit socialist gjatë zbutjes hrushoviste: Beteja për një ‘stil bashkëkohor’ në artin sovjetik”], në Polly Jones, red., *The Dilemmas of de-Stalinization: Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era* [Dilemat e de-stalinizimit: Negocimi i ndryshimeve kulturore dhe sociale në epokën hrushoviste], Nju Jork: Routledge, 2006, f. 209-230.

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

elemente të historisë së modernizmit, në vend që të shikoheshin si pjesë e një projekti më të madh për të përvijuar suksesin e posaçëm të artit socialist shqiptar, u panë si një tentativë revizioniste për të importuar tendenca borgjeze.

III. “Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”

Pas ekspozitës së 1970-s mbi temën e rinisë dhe “talenteve të reja” në artet pamore, Ekspozita Kombëtare e fundtëtorit të 1971-shit shërbeu si një moment, në të cilin disa prej këtyre “talenteve të reja” i shfaqën punimet e tyre në një kontekst që lidhej në mënyrë akoma më të drejtpërdrejtë me narrativën socialiste shtetërore – konkretisht, me krenimin e 30-vjetorit të themelimit të Partisë, së cilit ekspozita i kushtohej. Raporti mbi ekspozitën që u botua në *Zërin e Popullit*, organ i përditshëm i Komitetit Qendror të Partisë, nënvizonte brendinë politike më ortodokse të ekspozitës, duke iu referuar portreteve të figurave të rëndësishme nga historia e socializmit shqiptar dhe veprave që ilustronin Luftën Nacionalçlirimtare – si *Shkolla e partisë* e Sotir Capos, por në të njëjtën kohë lavdëronte edhe punimet më lirike – duke përfshirë tablotë *Toka jonë* e Zef Shoshit dhe *Mbjellja e pemëve* e Edi Hilës.³⁷ Te *Drita*, nga ana tjetër, pritja e ekspozitës – artikuluar gjerë e gjatë në një raport mbi ‘diskutimin krijues’ që u zhvillua nga anëtarët e Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve në lidhje me ekspozitën – u

³⁷ “Vepra të frymëzuara nga realiteti ynë socialist”, *Zëri i Popullit*, 28 tetor 1971. Sipas këtij raporti, ekspozita përmbante 184 vepra nga 142 artistë të ndryshëm.

përqendrua në mënyrat e ndryshme se si veprat e shfaqura dëshmonin kërkimin “për një formë më artistike, më emocionale, më origjinale”.³⁸ Gjithashtu, bisedat e cituara dhe të përmbledhura në ‘diskutimin krijues’ silleshin, vazhdimisht, rreth rolit qendror të “mjeteve shprehëse” (një frazë e vagullt – duhet pranuar) për kuptimin dhe vlerësimin e veprave të shfaqura. Piktori Llambi Blido, për shembull, konstatoi se: “Gjejmë në shumë piktorë të viteve të fundit një analogji me letërsinë më të avancuar. [...] Kjo ndihet në pikturë me dëshirën dhe përpjekjet për t’u shprehur me një gjuhë më energjike, më të përparuar. Piktoret, nga spontanë që kanë qenë, fitojnë ndërgegjeje në përdorimin e mjeteve shprehëse. Unë e gjej këtë fenomen, me ngjyra shumë personale, tek piktura e Vilson Kilicës dhe Edison Gjergos.”³⁹

Megjithëse në diskutimet e botuara të *Drita* u cekën disa vepra të ekspozitës (duke përfshirë tablotë *Brigadieret* e Vilson Kilicës, *Shtëpia e partisë* e Sali Shijakut dhe *Vajza që këndon* e Thoma Thomait), dy piktura në veçanti ngritën më shumë pyetje për artistët: *Epika e yjeve të mëngjesit* e Edison Gjergos dhe *Mbjellja e pemëve* e Edi Hilës. Disa prej tyre, duke përfshirë skulptorin Dhimo Gogollari, e akuzuan Gjergon se po devijonte nga qasja realiste “sepse sendet dhe figurat nuk i pikturon me ngjyrat e tyre reale, por mjaftohet vetëm me dhënien me efekt të sipërfaqes”.⁴⁰ Kritikuesit e pikturës së Hilës, si piktori Skënder Milori, e akuzuan atë për “një qëndrim estetizant ndaj realitetit”,

³⁸ Andon Kuqali, cit. në “Diskutim krijues mbi ekspozitën kombëtare të arteve figurative”, *Drita*, 5 dhjetor 1971.

³⁹ Llambi Blido, cit. po aty.

⁴⁰ Dhimo Gogollari, cit. po aty.

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

ku autori “përpiqet kryesisht për anën formale se sa për të na dhënë vrullin, hovin rinor, entuziazmin dhe djersën e rinisë në aksion”.⁴¹ Të tjerë, si Vilson Kilica – asokohe Sekretar i Parë i Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve, e kundërshtuan këtë pozicion: “Po të binim në kërkesa të tilla, ne sigurisht do të binim në një farë skematizmi.”⁴² Kilica arsyetoi se piktura e Hilës – dhe ajo e Gjergos (të cilën Milori, çuditërisht, e kishte mbrojtur pasi “autori përpiqet, eksperimenton për të gjetur rrugën e tij pa ndrojtje”⁴³) – përfaqësonte një zhvillim pozitiv ku “kemi unitet ideo-artistik në vizatim, ngjyrë dhe kompozim” dhe “ngjyra po vihet më mirë në funksion të brendësisë dhe po thyhen koncepte të vjetëruara, akademike”. Kilica shikonte te Hila dhe Gjergo “tentativën pozitive për të çuar pikturën në një rrugë më profesionale, më artistike”.⁴⁴

Edhe Kujtim Buza, shpeshherë një komentues më konservator që i mëshonte rëndësisë së qëndrimeve militante në artin socialist, deklaroi se pikturat e Gjergos dhe Hilës dëshmonin “realizimin e suksesshëm” të lindur nga “preokupacionet [...] ndaj ngjyrës” që ishin të përhapura në ekspozitë.⁴⁵ Në mbyllje të raportit që u botua te *Drita*, autori anonim citonte fjalët e Dhimitër Shuteriqit, asokohe Kryetar i Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve: “Edhe nëqoftëse aty-këtu ka momente formaliste, ato s’kanë rrjedhur nga një preokupacion formalist, por nga kërkime jo plotësisht të arritura. E. Gjergo, p.sh. ka akoma për të gjetur. Po ashtu E. Hila. Në tabllonë e këtij

⁴¹ Skënder Milori, cit. po aty.

⁴² Vilson Kilica, cit. po aty.

⁴³ Skënder Milori, cit. po aty.

⁴⁴ Vilson Kilica, cit. po aty.

⁴⁵ Kujtim Buza, cit. po aty.

më pëlqen fantazia, poezia që buron prej saj, sepse ajo flet për ëndrrat e rinisë. Sigurisht kam edhe vërejtje, por s'ka këtu një kërkim jashtë realitetit tonë, jashtë romantikës sonë.”⁴⁶ Shuteriqi e mbylli fjalën e tij me një qortim të lehtë, duke i kujtuar të pranishmit se tipari dallues i realizmit socialist ishte preokupimi i tij qendror me brendinë, dhe se hetimet e karakterit formal duhej të ruanin parësinë e përmbajtjes. Tjetërkund në ‘diskutimin kritik’, Kilica bëri një konstatim i cili i parapriu preokupimeve që do të kishte ekspozita *Pranvera* e vitit pasues: “Të gjitha temat janë të vlefshme për t’u trajtuar, që nga më liriket deri tek ato me probleme të mëdha. Larmia e përmbajtjes së realitetit duhet të reflektohet edhe në krijimtarinë tonë të arteve figurative.”⁴⁷ Brendia mund të ishte vërtetë qendrore, por brendia e jetës po ndryshonte dhe arti duhej t’i përshtatej asaj për të hapur horizontet e tij.

Diskutimi i artistëve që u botua te *Drita* në dhjetor të 1971-shit nuk shënoi fundin e debateve mbi ekspozitën kombëtare. Po atë muaj, veçse pak më vonë, Andon Kuqali do të botonte një sprovë të shkurtër përqendruar specifikisht mbi tablonë e Gjergos – me titullin domethënës “Shprehëse, por edhe eklektike” – si dhe do të ripohonte vlerësimin e tij entuziast për ekspozitën në tërësi në një artikull që doli te *Nëndori* (i cili u përmend më sipër), “Hovet e realizmit socialist”.⁴⁸ Kuqali e përshëndeti veprën e Gjergos për mënyrën se si ngjyra merrte një jetë të sajën në këtë pikturë: “Ngjyra sunduese blu lot një rol të

⁴⁶ Dhimitër Shuteriqi, cit. po aty.

⁴⁷ Kilica, cit. po aty.

⁴⁸ Andon Kuqali, “Shprehëse, por edhe eklektike”, *Drita*, 19 dhjetor 1971; dhe Kuqali, “Hovet e realizmit socialist”.

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

rëndësishëm, ajo është si një personazh që flet për poezinë e natës, për kujtimet dhe parafytyrimet që ngjall ajo natë. Ajo ngjyrë merr pjesë aktive në tregimin e tabllës, përbën tingullin e saj ideoemocional kryesor.”⁴⁹ Megjithatë, edhe më domethënës sesa fjalët e Kuqalit ishte fakti se, në artikull u riprodhua një imazh i *Epikës së yjeve të mëngjesit* përbri një imazhi të pikturës së Abdurrahim Buzës, *Shqipëria vallëzon*. Nisur, pjesërisht, nga fama e Buzës si një prej piktorëve të parë modernë të Shqipërisë, pjesëmarrës në ekspozitën e parë mbi artin shqiptar të pasqyruar (çelur në Tiranë më 17 prill 1945), dhe prej kohësh mësues si dhe zëvendës-drejtor i Liceut Artistik “Jordan Misja”,⁵⁰ pranëvendosja e këtyre dy pikturave duhet të ketë sinjalizuar jo vetëm një kontrast mes brezave, por në njëfarë mënyre edhe ‘kalimin e pishtarit’ nga një brez në tjetrin. Buza ishte i njohur për qasjen e tij folklorike – një stil i drejtpërdrejtë dhe plot ngjyra që mund të krahasohet me punimet e Shkollës Hlebinska në Kroaci – dhe pranëvendosja e këtyre veprave qartësisht kishte si qëllim jo vetëm që të theksonte larminë e qasjeve figurative por edhe që të legjitimonte ekzistencën e stileve pamore individuale. (Më vonë, *Shqipëria vallëzon* do të bëhej gjerësisht e njohur nëpërmjet riprodhimit, si logoja e Festivalit Folklorik të Gjirokastrës.)

Veprat e ekspozitës së vitit 1971 u debatuan, sërish, në një ‘diskutim krijues’ në fillim të vitit 1972, dhe punimet e tij u përmbledhën në një tjetër artikull në gazetën *Drita*.⁵¹ Ndonëse

⁴⁹ Kuqali, “Hovet e realizmit socialist”, f. 65.

⁵⁰ Mbi Abdurrahim Buzën, shiko: Ferid Hudhri, *Arti i Rilindjes Shqiptare*, Tiranë: Onufri, 2000, f. 35-41, 218; si dhe *Abdurrahim Buza: Piktore i Popullit*, Tiranë: Galeria e Arteve Figurative, 1980.

⁵¹ “Diskutim krijues mbi disa tablo”, *Drita*, 5 mars 1972.

Gjergo dhe Hila nuk ishin të vetmit artistë që u diskutuan, veprat e tyre u kthyen edhe këtë radhë në objekte kyçe mospajtimi – megjithëse për arsye të ndryshme. Piktori Skënder Kamberi bëri një ballafaqim të thukët të dy pikturave: “Puna e Edi Hilës është e pasur nga ana koloristike, është mbajtur mirë, është e ndritshme, [...] Kësaj tabloje i mungon thellësia e ndjenjës, ajo ndjenjë që mbetet gjatë te spektatori dhe është gjëja kryesore për një vepër arti. [...] Po ashtu ka mungesa edhe nga ana kompozicionale, figurat nuk zënë vendin kryesor në tablo, në krahasim me ambientin.” Kjo kontrastonte me veprën e Gjergos, e cila sipas Kamberit: “[Ajo] ka një ndjenjë të brendshme, të lë një mbresë të thellë. Ndërsa te tabloja e Edi Hilës figurat ilustrjnë ambientin, te kjo ndodh e kundërta, ambienti shërben për të ilustruar botën e brendshme të figurave, ndjenjat, sentimentet e tyre.”⁵² Sali Shijaku, po ashtu, i lavdëroi të dyja pikturat për theksin e vendosur mbi sovranitetin e ngjyrës, duke i krahasuar ato me veprën e Abdurrahim Buzës dhe Danish Jukniut. Për Shijakun, këto piktura përfaqësonin një përpjekje “për të çliruar ngjyrën”, të cilat “i hasim edhe në artin tonë popullor”. Këto përpjekje për një art me “më ekspresivitet”, pohonte Shijaku, “janë më dekorative, më afër psikologjisë sonë mesdhetare”.⁵³

Ndërsa koncepti i “mjeteve shprehëse” dominoi diskutimin kritik që u botua në dhjetor të 1971-shit, kësaj radhe ishte termi “influencë/a” që luajti një rol qendror. Kamberi, për shembull, vuri në dukje influencën e Matisse-it te *Mbjellja e pemëve*, si dhe referencën e nënkuptuar të Picasso-s në figurën e

⁵² Skënder Kamberi, cit. po aty.

⁵³ Sali Shijaku, cit. po aty.

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

burrit të moshuar tek *Epika e yjeve të mëngjesit*. Është e rëndësishme të kujtojmë, siç vëren Ermir Hoxha, se midis 1970-s dhe 1972-shit, në Institutin e Lartë të Arteve u mbajt një cikël leksionesh mbi artin pamor modernist (mbi tema si ekspresionizmi, kubizmi dhe Van Gogh-u).⁵⁴ Megjithëse qëllimi parësor (i vetëshpallur) i këtyre leksioneve ishte që të kritikonin karakterin problematik të artit modernist, një ndër efektet e tyre ishte se ato krijuan mundësitë për vendosjen e lidhjeve të drejtpërdrejta me arritjet e eksperimentimeve moderniste të mëhershme. Çështja në themel të diskutimeve të fillimvitit 1972 ishte, qartësisht, nëse duhej të lejohej (ose jo) *influencimi* nga modernizmi, përkundër pasqyrimin të një vetëdijeje historike kozmopolite në lidhje me trajektoren e tij (modernizmit) gjatë krijimit të një pikturë. Piktori Ksenofon Dilo e kundërshtoi karakterizimin e influencës mbi Hilën dhe Gjergon nga ana e Kamberit si më poshtë: “ai [Kamberi] ngatërron influencat me asimilimin e eksperiencës pozitive të artit botëror”.⁵⁵ Gjithashtu, Dilo paralajmëroi kundër shndërrimit të debatit mbi influencën në një konflikt mes brezave të ndryshëm, duke këmbëngulur në të drejtën e çdo brezi për të zbuluar artin që i përshtatej më mirë. Në mbyllje të diskutimit, Foto Stamo, sekretar i Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve, ish-drejtor i Komitetit të Kulturës dhe Arteve dhe padyshim një anëtar i “gardës së vjetër” të artit socialist shqiptar, bëri një vlerësim që në thelb mbështeste atë të Dilos: “Influenca[t] janë të dëmshme dhe ato duhen goditur ngado që vinë. Është tjetër gjë përfitimi nga përvoja e artit botëror, asimilimi i tij dhe vënie e kësaj eksperience në shërbim

⁵⁴ Ermir Hoxha, *Historia e artit shqiptar*, f. 204.

⁵⁵ Ksenofon Dilo, cit. në “Diskutim krijues mbi disa tablo”.

të punës sonë krijuese.”⁵⁶ Mesazhi dukej relativisht i qartë: ishte e mundur të kishe njohuri mbi “art[*in*] botëror” (fakti se ky përfshinte modernizmin nuk përmendet shprehimisht) dhe t’i përdorje ato njohuri për të ndërtuar një art realist të ri dhe elastik.

Vetëm pak muaj pas botimit të ‘diskutimit krijues’ përqendruar në shtjellimin e mëtejshëm të të kuptuarit të zhvillimeve nga ekspozita kombëtare e 1971-shit, u hap ekspozita *Pranvera*, në të cilën dallohej një përqafim pa kushte i mundësive estetike të propozuara nga piktorët më të debatuar, si dhe një mbështetje e thirrjes së figurave si Kuqali dhe Kilica për zgjerimin e gamës së zhanreve dhe të subjekteve (të artit). Moikom Zeqo deklaroi, në faqet e *Nëndorit*, se artistët e *Pranverës* “janë frymëzuar nga jeta shoqërore, nga puna dhe jeta intime e popullit, e njeriut të sotëm e sidomos nga pamja e bukurisë së Shqipërisë së lashtë dhe moderne”.⁵⁷ Ky frymëzim mishërohej në peizazhet e shumta të përfshira në ekspozitë, si dhe në numrin e imazheve që portretizonin jetën në fshat. Zeqo nënvizoi përshtypjen e thellë që la mbi vizitorët e ekspozitës roli i luajtur nga elementi ngjyrë në veprat e shfaqura në të. Në terma të tjerë, piktori Hasan Nallbani (në një shkrim të *Drita*) pohoi se ekspozita tregonte se “raporti midis së vertetës artistike dhe asaj jetësore ka filluar të vihet në një marrëdhënie më të drejtë”.⁵⁸

Ashtu si në ekspozitën kombëtare të 1971-shit, edhe kësaj radhe veprat që tërhoqën vëmendjen e komentuesve spikasnin për larminë e tyre: në ‘diskutimin krijues’ mbi ekspozitën

⁵⁶ Foto Stamo, cit. po aty.

⁵⁷ Moikom Zeqo, “Ekspozita I e pranverës”, *Nëndori* nr. 7, korrik 1972, f. 202–206 (f. 203).

⁵⁸ Hasan Nallbani, “Ekspozita e pranverës e arteve figurative”, *Drita*, 11 qershor 1972.

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

(botuar, sërish, te *Drita* fill pas hapjes së saj), tablotë e pazarit të vjetër të Gjirokastrës realizuar nga Ksenofon Dilo – dhe veçanërisht piktura *Mbrëmje* – u lavdëruan nga skulptori Hektor Dule si dhe nga piktorët Spiro Kristo e Lec Shkreli (ky i fundit e shpalli *Mbrëmjen* si veprën më të arrirë të ekspozitës).⁵⁹ Shkreli dhe Dule u impresionuan, që ty dy, nga efekti i “diçka[je] të trishtuar, te ato shtëpiat e lashta që rrinë në vetmi të zbrazura”.⁶⁰ “Në këtë punë nuk ka nostalgji,” shpjegon Dule, por vetëm një reflektim të zyrtë mbi faktin se “aty, në atë pazar të vjetër, banohej [d]ikur, por nuk banohet më”.⁶¹ Fakti që artistët e lavdëruan haptazi këtë lloj melankolie dëshmon për manovrën e përdorur nga *Pranvera* në planin emocional: krahas së shkuarës, braktisjes e ndoshta edhe harresës, kishte vend për dinamizmin e së resë. (Vlen të theksohet se artizanët e ndërmarrjes “Migjeni”, në përgjigjen e tyre ndaj ekspozitës cituar në hyrjen e këtij artikulli, polemizuan pikërisht *Mbrëmjen*, megjithëse kritika e tyre përqendrohej në bindjen që ata kishin se titulli i veprës ishte arbitrar dhe nuk i shtonte gjë asaj.) Të tjera vepra në ekspozitë u bënë subjekt kritikash nga pothuajse të gjithë komentuesit, duke përfshirë *Selvitë* e Maks Velos, që Andon Kuqali e përshkroi si një punë ku “abstragimi është i tillë sa e shpie autorin në shkëputje nga realiteti”.⁶² Nallbani, po ashtu, e dënoi veprën, duke këmbëngulur se ajo ishte rasti tipik i “një punë[e] e [të] kryer në studio [...] jashtë kuadrit të një realizmi estetik”.⁶³ Në

⁵⁹ “Diskutim krijues mbi ekspozitën e pranverës të arteve figurative”, *Drita*, 9 korrik 1972.

⁶⁰ Lec Shkreli, cit. po aty.

⁶¹ Hektor Dule, cit. po aty.

⁶² Kuqali, cit. po aty.

⁶³ Nallbani, “Ekspozita e pranverës”.

ekspozitën *Pranvera* kishte hapësirë për shumëçka por jo për gjithçka, dhe veprat e disa artistëve dukej sikur përbënin një refuzim të realizmit dhe jo një përpjekje për të asimiluar atë çka ndodhej përtej tij.

Në ‘diskutimin krijues’, Kuqali veçoi dy punime si më influentet për shkak të origjinalitetit të tyre konceptual: *Para manifestimit* nga Edi Hila dhe *Tej dritares* nga Pandi Mele. Në pikurën e Meles ishte përfshirë një pamje e brendshme studioje, me *Soft Construction with Boiled Beans (Premonition of Civil War)* (*Konstruksion i butë me groshë të ziera [Parandjenja e luftës civile]*) të Salvador Dalí-së varur në një mur blu dhe Fitoren e Samotrakës në plan të parë në të majtë të kuadrit. Përtej dritares së studios, në mes të një peizazhi vezullues ngjyrë rozë dhe të kuqe, qëndron piktori përpara kavaletit dhe kanavacës. Në arsyetimin e Kuqalit, vepra kapte mjeshtërisht “kundërvënien e tri drejtimeve të artit, modernist, klasik e realist – për të treguar forcën dhe vërtetësinë e jetës”.⁶⁴ Piktura e Hilës, në vend që të përpiqej të arrinte një sintezë filozofike, u interpretua si një vepër që pasqyronte “atë tension emocional që kemi në vigjilje të manifestimit”, duke paraqitur një skenë që artisti mëtonte se e kishte vështruar nga dritarja e dhomës së tij.⁶⁵ Përdorimi i ngjyrave të gjalla si dhe nënshtrimi i figurave ndaj ambientit rrethues, ishte një dëshmi e qartë e vijimësisë estetike mes *Mbjelljes së pemëve* dhe *Para manifestimit*, që Kuqali e interpretoi si një shenjë pjekurimi të artistit. Për Kuqalin (dhe për Zeqon, në recensën e tij të mëhershme të ekspozitës), tabloja e Hilës të ngjallte ndjesinë e epikes, duke e shndërruar Stadiumin

⁶⁴ Kuqali, cit. në “Diskutim krijues mbi ekspozitën e pranverës”.

⁶⁵ Kuqali, cit. po aty, dhe Kuqali, “Me një synim”, f. 10.

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

“Qemal Stafa” në një lloj kështjelle të rrethuar nga flamujt flakërues të demonstratës masive.⁶⁶ Kuqali u përqendrua, në veçanti, te ndjenja e pritjes që ndillte pamja e fushës së hapur dhe të paprekur të gjelbërimit në qendër të stadiumit, mbi të cilën demonstruesit do të shkelnin ditën e nesërme.⁶⁷

Në lëvdatat e Kuqalit për veprën nuk mund të mos diktojmë njëfarë metafore mbi drejtimin që mori arti socialist shqiptar në përgjithësi në vitin 1971 dhe ’72: një grumbullim i gëzueshëm i masave të gjalla dhe shumëngjyreshe teksa përgatiten për të marshuar drejt një fushe të hapur dhe të paprekur – një transformim i së vjetrës (kështjella) në një të ardhme të re. Në ‘diskutimin krijues’ kushtuar *Pranverës*, fjalën e fundit e tha, sërish, Foto Stamo: “Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë si Ekspozita e parë e Pranverës, megjithëse është modeste në tërësinë e saj, solli vepra interesante.” Ai e lavdëroi ekspozitën “për frymëmarrjen e lirë” ose, thënë ndryshe, “për freskinë, larminë, dhe pamjen e saj të gëzuar”.⁶⁸ Rreth një vit më vonë, ajo “frymëmarrje e lirë” ishte shndërruar në një gulçim: fillimi i premtuar nga këto ekspozita dukej si një gabim serioz, një përpjekje jo e shëndoshë dhe madje e rrezikshme.

IV. “Shumë aspekte të jetës e jo vetëm momente lirike janë lënë mënjanë”

Cila ishte domethënia artistike dhe politike e debateve mbi ekspozitat e fillimviteve 1970? Ndonëse hapësira nuk e lejon

⁶⁶ Kuqali, “Me një synim”, f. 10; dhe Zeqo, “Ekspozita I”, f. 203.

⁶⁷ Kuqali, “Me një synim”, f. 10.

⁶⁸ Stamo, cit. në “Diskutim krijues mbi ekspozitën e pranverës”.

një trajtim shterues të pasojave të pritjes së pikturës gjatë këtyre viteve, mendoj se një perspektivë krahasimore mund të hedhë dritë mbi rëndësinë e tyre për historinë e artit të epokës socialiste. Veçanërisht dobiprurës është krahasimi i debateve të fillimviteve 1970 në Shqipëri mbi drejtimet e reja në pikturë, me debatet e fundviteve 1950 në Bashkimin Sovjetik mbi çështjen e “stilit bashkëkohor” – dhe posaçërisht mbi sprovën e estetistes Nina Dmitrieva, “On the Question of the Contemporary Style” (“Mbi çështjen e stilit bashkëkohor”), që doli në shtyp më 1958.⁶⁹ Kjo nuk nënkupton se debatet mbi “stilin bashkëkohor” përbënin një referencë të drejtpërdrejtë për artistët apo kritikët e Shqipërisë. Përkundrazi, për Kuqalin ishte thelbësore që tendencat e reja në pikturën shqiptare (cilatdo qofshin ato) të diferencoheshin nga “stili i ashpër” (*severe style*) në artin sovjetik të epokës së zbutjes së antagonizmave të Luftës së Ftohtë, siç evidentohet në një artikull të vitit 1971 ku ai e sulmoi këtë stil si një tjetër provë e “revizionizmit” sovjetik.⁷⁰ Megjithatë, edhe pse nuk ekzistonin kushtet që de-stalinizimi sovjetik të njihej haptazi si një model në Shqipëri, debatet kanë tehe të ngjashme (paçka se personalisht jam i mendimit që debati shqiptar u influencua disi më ndryshe nga pozicionimi i vendit në botën e Luftës së Ftohtë dhe sidomos nga aleancat e tij me republikat e Azisë Lindore), dhe ka gjasa që të paktën disa mendimtarë shqiptarë – duke përfshirë Kuqalin – ishin të familjarizuar me idetë e Dmitrieva-s.⁷¹ Siç argumenton

⁶⁹ Reid, f. 209.

⁷⁰ Andon Kuqali, “Art dhe revizionistë: shënime për artin sovjetik të viteve të fundit”, *Nëndori* nr. 5, maj 1971, f. 94-112.

⁷¹ Nuk kam arritur të gjej një përkthim të kësaj sprove të Dmitrieva-s që të jetë botuar në shqip, por vlen të theksohet se të tjera shkrime të Dmitrieva-s janë përkthyer. Një nga rastet më ironike është fakti se, në vitin 1961, pjesë të

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

Susan Reid, përpjekjet e reformistëve sovjetikë për të propozuar një “stil bashkëkohor” të ri, reflektonin domosdoshmërinë për të pohuar historicitetin e ndryshimit artistik dhe novatorizmin e supozuar të jetës socialiste. Me fjalë të tjera, novatorizmi nuk mund të mbyllej brenda kufijve të tematikës apo subjektivitetit – ai duhet të pasqyrohej, gjithashtu, në ato karakteristika të kuptuara si “stil”, dhe stili në fjalë duhej të ishte sinkretik në raport me format e mëhershme të modernizmit, të cilat do t’i “asimilonte në mënyrë kritike”.⁷² (Ky parashtrim i problemit ndan shumëçka me pozicionin e Kuqalit siç u artikulua në debatet shqiptare të fillimviteve 1970.) Debatet rreth bashkëkohësisë dhe stilit në Bashkimin Sovjetik e fundviteve 1950 sfiduan kulturën ortodokse socialiste pasi buronin nga rëndësia e supozuar e zhvillimit revolucionar – konkretisht, e përparimeve teknologjike që mendohej se po transformonin vetë natyrën e perceptimit dhe të përjetimit, si në botën kapitaliste ashtu dhe në atë socialiste. Avancime në fushat e komunikimit, udhëtimit ajror, eksplorimit të hapësirës dhe teknologjive atomike kishin prodhuar, pa përjashtim, ndryshime me pasoja për të gjithë qytetarët e botës – jo vetëm ata socialistë, dhe për reformistët sovjetikë këto ndryshime nënkuptonin lloje të reja perceptimi dhe shprehjeje.⁷³ Me fjalë të tjera, ndryshimet e bashkëndara të periudhës së Luftës

shkëputura nga një shkrim i Dmitrieva-s mbi piktorin kinez Qi Baishi u botuan, të përkthyer, në faqet e *Dritës* – duke e përthyer analizën e historisë së artit kinez nëpërmjet interpretimit sovjetik, në një kohë që marrëdhëniet e Shqipërisë me Bashkimin Sovjetik po shkonin definitivisht drejt fundit. Shiko: Nina Dmitrieva, “Midis ngjashmërisë dhe pangjashmërisë”, *Drita*, 14 maj 1961.

⁷² Reid, f. 214-215, 226.

⁷³ Po aty, f. 224.

së Ftohtë tregonin për një realitet global të bashkëndarë, i cili kërkonte një stil të unifikuar global që t'i përkonte atij (nëse ky stil do të ishte vërtetë realist, në kuptimin që ai duhej të pasqyronte realitetin e kohës së tij).⁷⁴

Sikundër debatet e zhvilluara në Bashkimin Sovjetik gjatë periudhës së zbutjes së antagonizmave të Luftës së Ftohtë, veprat dhe idetë që qarkulluan rreth ekspozitave të diskutuara në këtë artikull, përbënin një kritikë të versionit të realizmit socialist që e konsideronte çdo afrim me pikturën moderniste si anatemë. Dhe kjo kritikë nuk ishte vetëm e nënkuptuar apo e tërthortë. Në “Me një synim të caktuar”, Kuqali jo vetëm që lavdëroi shumë nga veprat që ishin shfaqur në ekspozitën *Pranvera*, por gjithashtu dënoi në mënyrë të drejtpërdrejtë situatën ku:

“Një kuptim dogmatik i artit dhe i rolit të tij si rrjedhim i koncepteve burokratike e ka kufizuar ndonjëherë tematikën dhe zhvillimin e disa gjinive. Në vlerësimin e veprës artistike ka patur kritere hierarqike sipas të cilave në krye të shkallës qëndron tabloja tematike, kurse në këmbët e saj natyra e qetë apo lloje të tjera ‘minore’. Për sa u përket temave janë inkurajuar e përkrahur, në rradhë të parë, ato me karakter përfaqësues e zyrtar. Në këtë mënyrë janë formuar skema, është kufizuar këndi i vështrimit, shumë aspekte të jetës e jo vetëm momente lirike janë lënë mënjanë.”⁷⁵

Padyshim që ky vlerësim do t'i shkonte për shtat një faze shumë më të hershme në historinë e artit perëndimor, por Kuqali

⁷⁴ Po aty, f. 224-226.

⁷⁵ Kuqali, “Me një synim”, f. 11.

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

po fliste mbi zhvillimin e artit socialist në Shqipëri – ai po akuzonte sistemin kulturor se kishte mbetur shumë prapa kohëve dhe se kishte humbur lidhjet me atë për të cilën ai mëtonte se ishte më i vetëdijshëm: zhvillimin revolucionar të jetës socialiste dhe “transformimet e mëdha, jo vetëm të realitetit material, po sidomos të ndërgjegjës së njeriut në shoqërinë tonë socialiste”.⁷⁶ Kështu, kritika e tij nuk ishte dhe aq e ndryshme nga ajo që ishte shpalosur në kontekstin sovjetik; megjithëse ajo nuk lidhej në mënyrë të drejtpërdrejtë me ndryshimet globale që preknin qytetarët kapitalistë sikundër ata socialistë – prapëseprapë kishte paralelizma, të cilat (siç e ceka më sipër) mendoj se duhen lexuar në sfondin e nevojës që kishte Shqipëria për t’u përfaqësuar ndërkombëtarisht përballë kombeve që ishin gjeografikisht dhe historikisht mjaft të ndryshme prej saj (sidomos republikat e Azisë Lindore). Ndonëse Kuqali e shprehu kritikën e tij nëpërmjet citimit të detyrueshëm të fjalimeve të Hoxhës mbi luftën e së resë kundër së vjetrës, sulmi i tij [Kuqalit] kundër një versioni të caktuar të kulturës socialiste, duhet të ketë përfaqësuar mundësinë e një ndryshimi të rrezikshëm që po afrohej: të pasojave reale mbi elitat ekzistuese kulturore, si rezultat i transformimeve shoqërore që solli Revolucioni Ideologjik e Kulturor shqiptar. Ndonëse ndryshimet artistike që po ndodhnin në lëmin e pikturës ishin shumë larg nga estetika e ekspozitave të Gardës së Kuqe,⁷⁷ kjo e fundit dhe ndryshimet e dhunshme të

⁷⁶ Po aty, f. 3.

⁷⁷ Mbi ekspozitat dhe artin e Gardës së Kuqe shiko: Julia F. Andrews, “The Art of the Cultural Revolution” [“Arti i Revolucionit Kulturor”], në Richard King, red., *Art in Turmoil [Arti në trazira]*, Vancouver: UBC Press, 2010, f. 28-31; dhe Winnie Tsang, “Building National Narrative: The Red Guard Art Exhibitions and the National Exhibitions in the Chinese Cultural Revolution

Revolucionit Kulturor kinez nuk mund të mos ishin të ngulitura mirë në mendjet e elitave kulturore (shqiptare) të atyre viteve.

Këndvështrimi im mbi rrezikun që përfaqësonin ndryshimet në lëmin e pikturës rreth vitit 1972 dallon nga narrativat mbi po këtë periudhë të disa prej protagonistëve, duke përfshirë narrativën e parashtruar nga Edi Hila në katalogun e ekspozitës retrospektive mbi veprimtarinë e tij artistike që u hap së fundmi në Varshavë (dhe më pas në Tiranë). Atje, Hila mëton se: “Pavarësisht asaj që thoshin propagandistët, arti modern nuk do kishte qenë i aftë të minonte pushtetin komunist në Shqipëri. Më e shumta që mund të bënte arti modern, ishte të mos përzihej me përmbajtjen zyrtare, një indiferencë e patolerueshme për ta.”⁷⁸ Ekziston mundësia që, në një moment të caktuar, ndasia mes transformimeve moderniste dhe “brendisë zyrtare” që, si të thuash, e prerë me thikë, duke bërë që ato të vepronin në mënyrë të pavarur nga njëra-tjetra. Në të njëjtën kohë, mendoj se në fillimvitet 1970 situata kishte ndryshuar: “arti modern” nuk po paraqitej si një formë alternative (apo sekrete) eksperimentimi të shkujdesur – ai duhej *sintetizuar* nga realizmi socialist për të arritur te një formë (e re) arti – me tiparet e nevojshme revolucionare por edhe *realiste* – i cili *duhej të dukej ndryshe*. “Transformimet... e realitetit material,” siç i cilësoi Kuqali, nuk mund të mos transformonin vetë artin dhe kthesa konservatore e nacionaliste e pas Plenumit të Katërt në lëmenjtë e kritikës dhe

1966-1976” [“Ndërtimi i narrativës kombëtare: Ekspozitat e artit të Gardës së Kuqe dhe ekspozitat kombëtare gjatë Revolucionit Kulturor Kinez 1966-1976”], *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture* vëll. 3, nr. 1, 2014, f. 118-131.

⁷⁸ Edi Hila, “Paradoxical Realism” [“Realizmi paradoksal”], në *Edi Hila: Painter of Transformation*, f. 37.

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

të administrimit të artit, nuk ishte dhe aq një reagim ndaj pranisë së modernizmit si i tillë sesa zhvillimit me themeli të realizmit socialist.

Sigurisht që për disa artistë – e ndoshta dhe për Hilën, sipas kujtimeve të sotme të tij – interesi për të transformuar realizmin socialist ishte i vakët; nuk po sugjeroj se që të gjithë artistët (ose kritikët) e interpretuan situatën në të njëjtën mënyrë. Ajo që po sugjeroj është se radikalizmi i dukshëm i atmosferës kritike (specifikisht, përkthimi i qasjeve të reja në pikturë, nga ana e Kuqalit, në një kritikë të hapur ndaj statukuosë) krijoi një situatë ku një konflikt, pak a shumë i hapur mes ideve konkurruese në lidhje me kulturën socialiste, nuk mund të mos parashtronte nevojën e afërt për ndryshime cilësore në format zyrtare të artit. Gjatë këtij diskutimi, jam mbështetur fort në shkrimet e Kuqalit dhe mund të bëhej një vërejtje këtu se, ndoshta, ‘fillimi i ri’ i paralajmëruar nga ekspozitat e fillimviteve 1970 nuk ishte veçse projektimi i një grupi të vogël krijuesish dhe një kritiku të vetëm – Kuqalit. Por ngushtimi i diapazonit të transformimeve në një grusht individësh nuk pasqyron me vërtetësi larminë e pikëpamjeve që ndeshim në ‘diskutimet krijuese’ që u botuan në faqet e *Dritës*, të cilat jam përpjekur t’i citoj gjerësisht këtu për të dhënë një ide mbi këndvështrimet e ndryshme që u paraqitën nga artistët si dhe nga administratorët e kulturës. Kuqali mund të ketë qenë zëri më koherent në shkrimet e asaj kohe, por nuk mendoj se pikëvështrimi i tij ishte unik për të si individ: si një socialist dhe kritik i mirë (i artit socialist), ai ishte i ndërgjegjshëm për faktin se pikëvështrimi i tij pasqyronte transformime më të gjera shoqërore.

Ndonëse deklarata e Foto Stamos – se ekspozita *Pranvera*

do të hynte në historinë e artit shqiptar – doli të ishte e vërtetë, ajo sigurisht që nuk ishte e saktë sa i përket mënyrës se si kjo ndodhi. Pas mbi pesëmbëdhjetë vitesh, pranverën e vitit 1989, emri “Pranvera” do të zbulonte sërish një ekspozitë e cila sinjalizonte, më në fund – katër vjet pas vdekjes së Enver Hoxhës dhe amullisë ekonomike të dekadës së viteve ’80 – një hapje dhe një erë ndryshimi. Kushtuar punës së artistëve nën moshën 35 vjeç, ekspozita pohoi në mënyrë të drejtpërdrejtë atë që *Pranvera* e parë e kishte treguar në mënyrë të tërthortë: faktin se po lindnin breza të rinj artistësh dhe bashkë me ta prioritetet e reja – në veçanti, një interes për realizimin e portreteve intime dhe të ngarkuara psikologjikisht si dhe të peizazheve lirike.

Në këtë artikull kam argumentuar për rëndësinë e shqyrtimit të imët të pritjes së ekspozitës kombëtare të vitit 1971 si dhe të ekspozitës *Pranvera*, për mënyrën se si në të dyja këto ekspozita shohim të pasqyruar një ndryshim, në lindje e sipër, në karakterin e artit socialist, edhe pse ky ndryshim rezultoi jetëshkurtër. Sigurisht që edhe pas vitit 1973 vazhduan të prodhoheshin piktura (dhe skulptura), të cilat frymëzoheshin nga përvojat e mëhershme të artit modernist – dhe vetëm disa artistë e pësuan për shkak se punuan në këtë linjë. Nga ana tjetër, hapësirat për të diskutuar mundësinë e një realizmi socialist sinkretik që karakterizojë nga përthithja e formave të tjera – të shkëputura nga kontekste historike dhe gjeografike të ndryshme, praktikisht u zhdukën. Pavarësisht premtimit të Revolucionit Ideologjik e Kulturor, se realiteti – dhe arti – do të revolucionarizoheshin thellësisht dhe në mënyrë rrënjësore, ajo që ndodhi është se fusha e përvojës u ngushtua në vend që të zgjerohej – çka u reflektua në bindjen se shoqëria socialiste mund

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

të ecte përpara pa përmbysur të vjetrën, pa transformim. Nga ana tjetër, nuk duhet të harrojmë se ky ngushtim i fushës së eksperiencës, premtimi i humbur i Pranverës, nuk ishte i pashmangshëm. Sado që analizat bashkëkohore të historisë socialiste të Shqipërisë rreken ta projektojnë amullinë dhe izolimin e regjimit në fazën e vonët të tij si një rrjedhojë e logjikshme dhe e pashmangshme e fillesave të tij – e vërteta është se histori të tjera kanë qenë gjithmonë të mundshme, edhe pse nuk u realizuan.

Drita

KË PËRPAJESHME LETRARE - ARTISTIKE - ORGAN I LIDHJES SË SHKRYMTAREVE DHE ARTISTEVË TË SHQIPËRISË

Ekspozita e pranverës e arteve figurative

E përshirë në kuadrin e aktivitetit të majit, ekspozita e pranverës e arteve figurative e artistëve të Tiranës është një veprimtari artistike përgjithësisht e mirëpritur nga spektatori ynë. Duke qenë e para ekspozitë e kësaj lloji në këtë kuadër, ajo është më tepër një përmirësim shprehës sesa na një pasqyrë e plotë e mundësive dhe e nivelit krijues i këtyre forcave.

Kur flasim për një ekspozitë, në radhë të parë, kërkojmë të evidentohet reja që sjell ajo në krahasim me të mëparshmet, në përmbajtje dhe në formë, në ideet, problemet tematikë dhe realizimin estetik të veprave.

Për këtë ekspozitë mendim se nuk mund të flitet për ndonjë rritje të cilësore, ose larmi tematike që normalisht, pritet nga një ekspozitë në tjetrin. Kjo, qoftë për faktin se është një aktivitet jo në shkallë kombëtare, si edhe për arsyen se nuk kanë kaluar shumë kohë nga ekspozita jubileare në 30-vjetorit të Parisit.

Mogjithë kuadrin e kufizuar tematik, kjo ekspozitë sjell disa nota të reja, të gëzueshme të narazit e e premtësive të cilat meritojnë të vihen në dukje.

Kështu mund të theksojmë faktin se, përgjithësisht, në këtë ekspozitë raport midis të vërtetës artistike dhe asaj jetësore ka filluar të vliet në një marrëdhënie më të drejtë. Kjo vliet re në njëjt punim si pash në punët e S. Shos-

abiti, Th. Thomati, S. Shijaku, E. Hilla, Dh. Gogollari etj.

Element pozitiv e premtime është edhe qëndrimi i drejtë estetik që mbosht ndaj unitetit përmbajtje formale në punimet e disa piktorëve të rinj, si në portretet nga brendet të I. Rrotës, etj.

Përkundraiz, shqetësimi dhe kërkimet për evolucionin e formës, për të ndjere e provuar këndë të reja vështrimi e emocionë të ndryshme, vlerëhet në shumë punime të ekspozitës. Por në këto shqetësime të drejta e të natyrshme vihen re, në disa punime, kërkesa formale estetike, jashtë kuadrit dhe faktorëve esencialë që nuk i japin shkëlqim zhvillimit dhe esayzimit të formës artistike. Disa punime vuajnë nga monotonja e temës, që që çon në një shkrim të sipërfaqshëm, se nuk konceptohet plotësisht idea që trajtohet; mungojnë impresio- ne e nevojshme nga kontakti me jetën e

puna mbelet kështu e ftohet, e jashtëme, pa mbresa dhe emocionë. Përsazi i M. Veta - "Sërvitë", është një punë së cilës i mungon konceptimi artistik, një punë e kryer në studio, pa kohëzencen e nevojshme, jashtë kuadrit të një realizimi estetik.

Përpunimi i formës në disa punime kalon e bëhet një qëllim për piktorin, duke e çështur punën nga ai kontakt apo fill i domosdoshëm, përderë që e bën të ruajë marrëdhënien me spektatorin. P.sh.



■ Dhimo Gogollari: «Nëna».

punimet e R. Kocit, janë të kërkuara në një masë të tillë sa e kthejnë kërkimin e formës ai qëllim më vete, shëllin dhe ftohin më shumë emocionet e nevojshme jetësore. Kjo tendencë vliet re edhe në disa pikto- rë të rinj, tek të cilët duket mungesa e atij kontakti të nevojshëm me jetën, vlerëhet, një punë e kryer velen me anë të fantazisë.

Tablija e piktorit Ç. Ceka përben të veltin punë që trajton një temë nga një kënd më i plotë vështrimi. Ideja e tabliës është puna transformuese e rini- së në aksionet e asaj. Mendimi i autorit përi- (vijej në f. 2)



■ Eduard Hilla: «Para manifestimit».

Ariti në vendin

tonë një grup

piktorësh

e skulptorësh

nga Kosova

Të ftuar nga Lidhja e shkrymtareve dhe artistëve të Shqipërisë, erdhi në vendin tonë një grup piktorësh e skulptorësh nga Kosova, anëtarë të Shoqatës së arteve figurative të Kosovës, i përberë nga Kadriush Rama, Vladimir Radvici, Shyqet Niman dhe Agim Qafdarbaasha.

Me 8 qershor mysafirët nga Kosova, u pritën në sallën e Lidhjes së shkrymtareve dhe artistëve të Shqipërisë nga sekretari i Shoqatës së Lidhjes, Vllon Kulla, dhe nga pikto- rë e skulptorë të tje- rë.

Gjatë qëndrimit në Shqipëri, miqtë nga Kosova do të vizitojnë institucione të ndryshme artistike dhe do të njihen me natyrën e vendit tonë.

ME KETE NUMER:

- Domosdoshmëria e konfliktit të fortë dhe real, nga R. Kucuku, f. 3.
- Festivali i 10-të i këngës për fatosa e pionierë, nga R. Prendushi, f. 4.
- Romani «Qyteti i ri» nga N. Lezha, f. 5.
- Probleme shqetësuese në teatrin «Migjeni», nga M. Zeqo, f. 6.
- «Gjenerali i ushtrisë së vdekur» në skenën e Teatrit popullor, nga Xh. Abazi, f. 7.
- Në luginën e Shkumbinit, reportazh nga K. Kosta, f. 12.13.
- Krabët e hapura të revanshimit (shkrim i javës) f. 14.

Fig. 1. Faqja e parë e gazetës *Drita* të datës 11 qershor 1972, me në krye artikullin e Hasan Nallbanit mbi ekspozitën *Pranvera*.

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...

(e tjetër nga E. I.)
ret nga dëshira për të ndërhuar një kompozim ritmik në plan dekorativ. Me përjekjet për të ruajtur

kës dekorative të kostumit karakteristik, ai do të ruajë e të evidentojë edhe portretin e malesores. Por, mendohet se një trajtim disi i ndryshëm, një thellim i mëtejshëm në

formën e portretit, do të ndihmonte edhe më tepër këtë punë.
Piktori Sali Shijaku këtë herë paraqitet me disa punime, të cilat janë dëshmi e përjekjeve që tregon për të thelluar dhe pausuar stullin e tij. Me tepër në dy peisazhë ai arrin ta kristalozojë më mirë mendimin artistik, duke krijuar, veçanërisht në peisazhin «Rezez dielli» një unitet të plotë të stilit dhe të ngjyrës. Me gjithë anët pozitive të këtyre punimeve, desha të ve në dukje ndonjë të mos. Mendohet se Sali Shijaku i ka parë, pak a shumë, nga një kënd vështrimi formal të dy peisazhet. Kjo vërejtje si në përmendjen koloristike ashtu dhe në pikën e vështrimit, e cila pëson me karakterin pak a shumë të ngjashëm të plastikës së terefit dhe zgjidhjen formale dekorative. Ndërsa peisazhi «Rezez dielli» ruan një unitet të plotë stilistik, megjithatë tjetër ka në vetvete një kontradiktë stilistike, pjesërisht në planin e formidit, që nuk zhvillohet në një principet që ruan piktori edhe për pjesë të tjera, për largohet dhe abstrahohet, si në formë edhe në ngjyrë, në një masë të tillë, që demton unitetin e punës.

Piktori E. Hilla në peisazhin «Para manifestimit» mban një qëndrim krijues të nevojshëm ndaj peisazhit tematik. Megjithatë vepra ruan një unitet, në tërësinë e saj, jam i mendimit se ajo është pak e mbingarkuar me një efekt, të cilat shfaqen në vete, duke e lodhur disi mendimin që kërkim të shprehë autori.

Përgjithësisht skulptura në këtë ekspozitë është përfaqësuar me pak punime, të cilat, qoftë për arsyje të tematikës, kryesisht portrete të dimensioneve të përafërta, nuk paraqet shumë interes. Punime me interes janë «Minatori» i Th. Thomait dhe «Nana» e Dh. Gogollarit. Këtu punë abshqen për qartësi mendimi dhe një zgjidhje artistike të gjetur. Th. Thomait tenton me ndergjegje ta shohë figurën e minatorit jashtë konvencionalizmit tradicional të njohur tashmë në shumë krijime të skulptoreve tanë kushtuar kësaj teme. Kjo përpjekje e suksesshme e ka burimin në një perceptim të drejtë shoqëror të figurës së të riut minator. Këtu këtu të shëndoshë skulptori e ka trajtuar me zgjuarsi në veprim e tij, e cila abshqen veçanërisht për një trajtim të ndërrë dhe plastik të formës dhe të një trajtim të tillë të ideës dhe të formës dallohet edhe puna



Zef Shoshi: «Nusja prej Rajces»



Atush Shiba: «Në kodrat e Tiranës»



Vilhon Kllica: «Endërrim femënor»

një gjendje të përgjithëshme, të kënaqshme në tablo, mendohet se autori ia ka arritur qëllimit, se ka figura apo grupe figurash të mbajtura mirë dhe të zgjidhura drejt artistikisht. Por, në esencë, mendimi i autorit dhe i çuar deri në një farë gjendje nuk arrin të robet deri në fund dhe tabloja mbetet disi e pakrkyer, jo në kuptimin e të kryerit thjeshtë, formal, figurativ, por të plotësisht të mendimit bazë të veprës. Tabloja nuk arrin të ruajë një koherencë të nevojshme dhe unitet stilistik në elementet që e përbëjnë. Kjo mungesë vjen për arsye se autori e ka parë jo në unitetin e nevojshëm krajo tablonë; p.sh. toka, që përben një masë dominuese në tablo, është uniforme e varfër dhe jashtë karakterit stilistik, në të cilin janë parë figurat, që jetojnë përgjithësisht të abshqitura.

Ndërsa piktori Z. Shoshi edhe në këtë ekspozitë tenton, jo pa interes të kërkuesit dhe të gjeje kënde të reja vështrimi, përherë brenë nga stili dhe individualitetit të tij krijues. Në portretin «Nasja prej Rajces», piktori ndërton një kuadër unik, me kolorit të plotë e të pasur, duke i dhënë prioritet ornamenti-



Ksenofon Dilo: «Vjeshtë»

Hasan Nallbanit

Fig. 2. Vazhdimi i artikullit të Hasan Nallbanit mbi ekspozitën Pranvera në faqen e dytë të gazetës Drita të datës 11 qershor 1972.

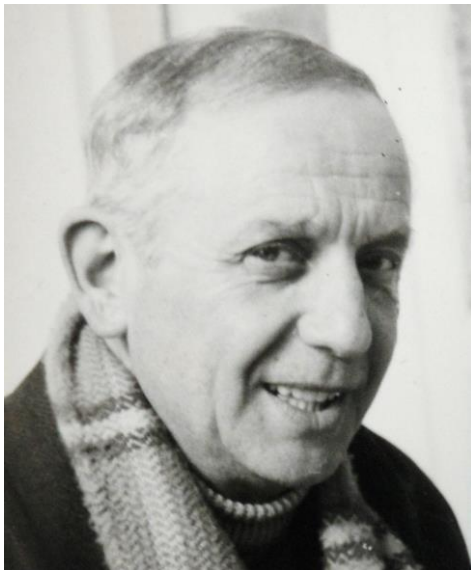


Fig. 6. Portret i Andon Kuqalit, pa datë. Tiranë: Koleksioni “Vasil Koçi”, Qendra e Dokumentacionit Artistik, Instituti i Antropologjisë Kulturore dhe Studimit të Artit (IAKSA).

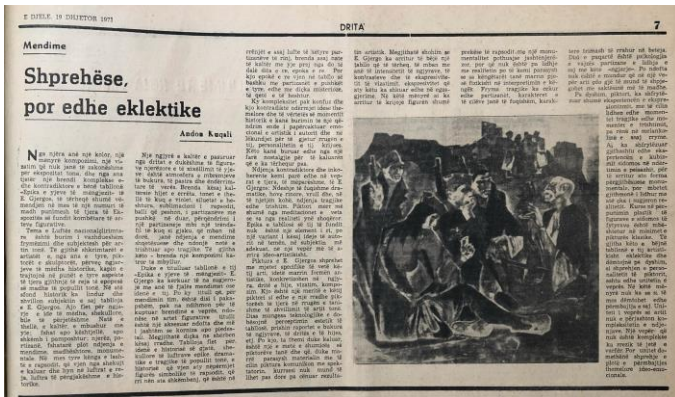


Fig. 7. Artikulli i Andon Kuqalit, “Shprehëse, por edhe eklektike”, i cili përqendrohet mbi tablionë e Edison Gjergos, *Epika e Yjeve të Mëngjesit*, botuar në gazetën *Drita* të 19 dhjetorit 1971.

**DISKUTIM
KRIJUES
MBI DISA
TABLO**

(vijon nga f. 3)

autori, duke hequr detajet aksore, nuk ka mundur t'i zëvendësojë ato me detaja të tjera që do të shprehnin idetë e tabloës. Figurat e thjeshtëzuar të qendrës duhet t'i dallonte në këtë rast një botë shpirtërore më e madhe, një dramaticitet më i fuqishëm. Gjithashtu figurat qendrore, duke e parë tablonë, duket sikur shpëhën në thellësi, udhëra poshtë e lartë mbetet në boshllëk, një hapësirë që i zvoqëlon figurat.

Qëllimi është i mirë, por mendoj se është më shumë thellën psikologjik, më shumë tension shpirtëror e dramaticitet, që tabloja të vinte në lëvizje emocionet e spektatorit. Fatmiri mbetet tek ato që shprehu vetë, hoqi disa detaje dhe nuk mundi t'i zëvendësojë me disa të tjera.

Nga diskutimet e ndryshme që u bënë rreth punimeve të ekspozitës nuk u shpreh disa panimeve dhe u hap rrugë disa të tjera, as për

ik, vendosmërinë, konsequencën e partizanëve. Është konceptuar në një formë shumë gjeometrike, mund të ishte pak më variante, më e lirë, mund të ishte edhe ndonjë lëvizje, qoftë edhe anësore. Por këto nuk e ulin vlerën e tabloës.

Puna e E. Gjerjos më pëlqen për koloritin e ngrohtë, për ndjenjën megjithëse me forma pak të thjeshtëzuar. Duhej të thellohej më shumë te figurat e qendrës, të cilat lenë për të disharuar.

Leç Shkrelli - Për punën time vërejtjet m'i kanë bërë dhe shokët, edhe unë vetë e shok se ka dobësi.

Puna -Mbas qitjes- e I. Lulanit më pëlqen se shtrihet mirë si kompozicin, në një sipërfaqe të bardhë lëvizcin disa njolla të kuqe e blu, që mbizotërojnë. Tablonë e dëmtim komunikimi midis figurave, që nuk është i gjetur, ngjyra e kuqe që është pak e thartë, ngjyra e bardhë, që nuk është materializuar sa duhet. Po është, figurat janë pa volum, vinë pak të shehëta. Po të ishte thelluar më shumë, puna e autorit do të dilte edhe më e mirë.

Punët e E. Hllës dhe E. Gjerjos janë dy vepra me vlerë edhe pse ka ndonjë gjë të paarritur. Këtë dy autorë pësojnë me ndjenjë.

-Nënat marrin hak- e F. Pacit nuk është gjetur si kompozim, ka dikë pa pompozë, të jashtëm, që e dëmtim.

Dhimo Gogollari - Është folur shumë për punën e F. Hazhiut. Unë mendoj se në këtë punë Fatmiri është brenda individualitetit të tij, qendron në pozitë e tij. Mund të qendrojë këtu ose të eksperimentojë mënyra të reja pune, kjo varet nga ai vetë. Por në një ekspozitë, është mirë të kemi largmi shtet, Fatmiri është një individualitet i formuar në pikturën

F.Pacit, I.Lulanit, F.Hazhiut, duke i parë së bashku, shohim se këta autorë edhe në këtë ekspozitë i gjejmë si në ekspozitat e mëparshme. Nëse I.Lulani është shprehur më gjerë, ka mundur të zbrithet më mirë idetë, tek Ferdinandi dhe Fatmiri ideja nuk del e qartë. Dhe kjo është vëndësishme, sepse tabloja duhet të na thotë përse flitet. I. Lulani, në punën e tij të mëparshme «Cirimi i Kosovës», ishte më mirë, kurse tek tabloja e tanishme në vënd që të çirohej më shumë, shohim se është ngurtësuar më tepër. Tabloja ka ndonjë figurë të realizuar, por ka edhe figura të dobëta.

Flitet më shumë për punët e E. Hllës dhe E.Gjerjos, sepse ne duam të zbrithëjmë se çfarë solli ekspozita, ç'gjëra të reja, individualitetet që shfaqen dhe me çfarë karakteristikash vijnë, dhe nuk e

Në fund, sekretari i Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve për sektorin e artet figurative, Fida Stamo, bëri konkuzionet e diskutimit. Ai tha: «Ky diskutim që i mirë dhe pasuri më shumë më ndimtet rreth ekspozitës, që u shprehën në shtyp, në diskutimin krijues dhe në bisedën e organizuar nga gazeta «Drita». Diskutimet që në të lira, të hapura, të sinqerita diskutime, të natyra nga qëllimi që arti ynë të ecë përpara e zhvillohet.

Në ekspozitë pati vepra që sprovuan probleme dhe ka rëndësi që t'u prekupohemi për ato që sjellin gjëra të reja. Krijimtaria pati është konsoliduar dhe në duhet përpigëmi më shumë që të bëjë më një art me vlerë të jetshme, më dinamik, më emocional, në nivel më të lartë. Kjo do të arrihet.



E. Hllë - Mbjellja e pemëve

Fig. 9. Artikull i botuar në gazetën *Drita* të 5 marsit 1972, ku përfshihen minutat e një tjetër “diskutimi krijues” kushtuar Ekspozitës Kombëtare të 1971-shit. (Faqja e dytë e artikullit, detaj.)

dhës midis dy lutrave botërore; Prof. Din Mehmeti paraqitroi disa mendime lidhur me fillimet e poezisë së re popullore kosovare dhe nënvizoi rolin e kënaqës revolucionare shoqërore në këtë drejtim; prof. Lorenc Antoni foli për muzikën politike sesa. Për probleme të ndryshme të folklorit shqiptar të Kosovës, Maqedonisë e Malit të Zi folën edhe gazetarët Bahri Bristiku, folkloristi Vojslav Jagoricki i Institutit të folklorit të Shkupit, Akil Kod etj.

Në këtë konferencë mbajtën kumtesa dhe prof. Mihail Pop, drejtor i Institutit të folklorit dhe të etnografisë në Bukuresht, Dr. Blazhe Ristovski, drejtor i Institutit të folklorit të Shkupit dhe Dr. Rudolf Maria Brandl, muzikolog në Institutin Konogramatik të Akademisë së Shkencave të Austrisë. Prof. Mihail Pop foli për lidhjet e folklorit rumun me jetën bashkëkohore dhe shpreh mendimin se një pjesë e kësaj folklori po e ngjashton stërn e veprimtarisë së tij, një pjesë tjetër të aklimatizohet me realitetin e një pjesë, folklori i ri, shëron si vlerë konsumi estetik; Dr. Blazhe Ristovski tregoi për vërdin që i është dhënë folklorit të shqiptarëve të Maqedonisë në programin e Institutit të folklorit të Shkupit dhe Dr. Rudolf Maria Brandl njoftoi dejuqesit

për karakteristikat e disa këngëve popullore austriake.

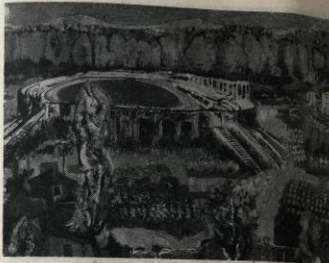
Duke diskutuar problemet për të cilat u bë fjala më lart, konferenca, punimet e në cilën ishin të një niveli të lartë shkencor, pohoi ekzistencën tek ne të një folklori të ri të pastur e të larmishëm, që, përqëndruesisht, çon në rrugë të drejtë dhe vuri në dukje aftësinë e kësaj folklori për të plotësuar në një masë të konsiderueshme kërkimet dhe nevojat ideovestibël të masave tëona punonjëse. Ajo, duke bërë bilancin e rezultateve të folkloristikës sonë, vlerësoi pozitivisht punën e gjertanishme dhe shtriti detyrra të reja para studiuesve të folklorit dhe forcave krijuese artistike; ajo si të thuhet, sanksionoi ekzistencën e një shikese të re e të vërtetë folklorike tek ne, ekzistencën e një shkolle shqiptare folklorike me bazën e saj metodologjike, me realizimet e saj, me perspektivën dhe programin e saj; të çartë të punës. Në këtë mënyrë, konferenca ishte jo vetëm një diskutim i gjërë për çështjet e artit, por dhe një hap në mëtejshin në studimin e folklorit tonë dhe një pikënisje e re për rezultate akoma më të mëdha.

Jorgo Panajoti

EKSPOZITA I E PRANVERËS

Një manifestim i ri kulturall nis shtjet në Tiranë, është Ekspozita e pranverës e artit të Tiranës. Ajo u hap më 29 maj. Si një fëmijë i ashpërdur, ekspozita është ende mospastur, pikuratur, vizatimet e skulpturës ka një frymë pranverore. Vizatorit i bëjnë përshtypje, natë në të gjatja, paisazhet që përbe-

në numërin më të madh të punimeve të paraqitura, spektri i ngjyrave të ndezura dhe karakteristike të vëndit tonë mesdhetar, me këllmën e shëndetshme, dëshilin e madh, lëvizjen e stinëve, malet, detin, drurit, të dhëna mes transparencës dhe nuancave psikologjike. Eche llojet e tjera, kompozime e portrete, kanë këtë kolorit të



E. Hila: Para manifestimit

gëzuar, një bukurri fine dhe optimiste. Ky është koloriti e optimizmi i popullit tonë para realizetit të gjallë e aktiv të shoqërisë socialiste.

Në përgjithësi në ekspozitë duken kërkimet e reja të piktorëve e skulptorëve. Ka një lëvizje të formës, kultivim dhe shprehje poetike të ngjyrave, e sidomos të ngjyrave intensive larg nga statizmi e skematizmi. Nese në disa punime vëhet re një fare ngutjeje, se nuk janë të përfunduara dhe piktorët duhet të jabin përgatitur më mirë, në përgjithësi, ka punime pak a shumë të realizuara dhe të ngritura nga ana artistike.

Tërheqin vëmendjen tabllojtë «Breze diellit», «Në kodrat e Tiranës» të S. Shijakut, «Para manifestimit» e E. Hilit, «Endërrime femjnore» e V. Kilitës, «Tej dritës» e P. Mëles, «Fragment nga qytet muzee» e K. Dilos, si edhe skulpturat «Nëna» e Dh. Gogolllari, «Mimotri» e Th. Thomait. Dallohen edhe punt-

met e piktorëve N. Shima, Z. Shoshi, A. Basha, A. Shima, M. Beki, B. Kaceli, S. Rrota, B. Dula.

Artistët janë frymëzuar nga jeta shoqërore, nga puna i dhe jeta lirike e popullit e ajetur të sotëm e sidomos nga punja e bukurisë së Shqipërisë së lashtë e moderne.

«Para manifestimit» e E. Hilit paraqet rrethat e mandatuesve mbi sfondin e statizmit, i cili, nga këndi i vështrimit që e ka para piktori dhe në funksion të mendimit themelor të piktures, ka marrë paraqytirimin simbolik të një këmbëje. Kësaj simbolizë e përforcën më tepër sidomos kuadrit i studionëve të veshur si shtetë dhe ideja e miratimit, si shtetë. Përvec lirtimit qarta është në tërësi lirike nga epoka është e pranueshme edhe në shtet e thella të ngjyrave dhe formave një unitet të fundit dhe shprehje, të shtet e madhënie.

Një pikurë që dallohet nga

Fig. 11. Recensionit i Moikom Zeqos për ekspozitën *Pranvera*, botuar në revistën *Nëndori* të muajit korrik të vitit 1972.

“Kjo ekspozitë, që do të hyjë në historinë e pikturës sonë”...



Fig. 12. Recensioni i Moikom Zeqos për ekspozitën *Pranvera*, botuar në revistën *Nëndori* të muajit korrik të vitit 1972. (Faqja e dytë e artikullit.)