

VËSHTRIM I SHKURTËR MBI TRADITËN E TRASHËGUAR NGA ARTI I TË KËRCYERIT

Roberta NDOKAJ (MONE)

Në raport me simotrat e saj në Europë dhe në botë, koreografia shqiptare vjen shumë më vonë. Ajo nyjëtohet si e tillë aty nga viti 1920 me çeljen e qendrës së dancit tradicional në Tiranë "Cerkllë Dansi". Dhe kjo kishte arsyet e veta. Një popull i zhytur dhe i mbajtur në injorancë e prapambetje të thellë kulturore nga sundimi i stërzgatur 500 vjeçar otoman, e kishte thuar se të pamundur praninë e teatrit, aq më tepër kur ishte fjala për artin e baletit, i cili kërkon ca më shumë edhe një emancipim qytetar, sepse si material artistik ai ka pikërisht trupin e balerinit, e sidomos trupin e balerinës, tepër e vështirë për t'u ekspozuar në një shoqëri tejet të ngurtë, patriarkale dhe tabuiste si ajo e Shqipërisë së shekujve para pavarësisë. Ashtu si gjatë në artet shqiptare, bulëzat apo sythet edhe në balet i gjejmë pikërisht te tabani dhe arsenali i pasur i artit popullor, te kjo traditë e shëndoshë dhe e fuqishme, e cila, në të vërtetë, shënjon shpirtin dhe identitetin kulturor të popullit tonë, duke qenë pra një nga shprehjet më të drejtpërdrejta të trungut dhe skeletit antropologjik të këtij identiteti. Dhe, siç është e njohur, vallja popullore folklorike, ajo e veriut dhe ajo e jugut, me vrullat e saj luftarake, ashkun epik, patosin heroik, shumë herë edhe me tonet e saj lirike, erotike apo gazmore, me natyrën dëfryese dhe energjinë, thurte në aspektet më inspiruese e sublime të saj shumëçka që shpirti dhe historia e popullit tonë mbartte apo bënte në rrjedhën e kohës.

Vallja është një abstragim, por ajo shpreh edhe çaste historike, ose thënë më drejt, çdo valle ka dhe një sfond historik pas që e shoqëron dhe e motivon, gjer dhe një ngjarje konkrete, një histori dramatike, tragjike, mallëngjyese apo poetike. Vënia në spikamë herë pas here e kësaj transhendence dhe ure lidhëse midis frymëzimit popullor dhe artit të kultivuar të baletit nuk është e padobishme, përkundrazi, nga vetë mënyra e ekzekutimit dhe origjinaliteti i rrugës së baletit shqiptar, kjo shndërrohet në një mundësi shpjegimi më shumë, posaçërisht në shfrytëzimin e elementeve vallëzuese identitare të derdhura në tipologjitë befasuese të valleve të veriut dhe atyre të jugut, me zanafillat dhe më tutje me zhvillimet e natyrshme të vallëzimit të përpunuar e modern, ndryshe thënë me dansin, baletin, koreografinë – kategorizime këto të të njëjtit lloj arti.

Duhet pohuar, edhe pse të dhënat janë ende të pamjaftueshme, se në relievin historik të koreografisë shqiptare aty ku dokumenti humbet në errësirën e kohës, dallojnë gjithsesi jo pak të dhëna, referenca e dëshmi mbi trashëgiminë tonë etno-koreografike. Shënjimët e para prej këtij arti vijnë qysh nga mbetjet arkeologjike ilire, rrënojat, statuetat, poçeritë, gdhendjet dhe pikturimet e valleve dorë për dorë në vepra arti në gur e në poçeri, terrakotat, monedhat, pikturat dhe vizatimet nëpër vazo të ndryshme etj., duke u zhvilluar në forma më konkrete e të prekshme në periudhën e mbretërve ilirë, siç janë të njohura kërcimet spektakolare Sirenat, Zanat gjatë periudhës së mbretërimit të mbretëreshës Teuta, ose kërcimi i mirënjohur Vallja e Pirros, e quajtur ndryshe Vallja pirrike. Në periudhën e lavdishme të Skënderbeut është i njohur kërcimi spektakolar Embëta, një valle luftarake me shigjeta; po ashtu vallja me shpata e mburoja, edhe kjo tipologji e valles burrërore luftarake.

Janë tashmë të njohura shkrimet e historianëve e dijetarëve të lashtë greko-romakë, si: Strabonit, Plinit, Tit Livit, Aristotelit, Plutarkut, që hedhin dritë mbi natyrën e kërcimit të vjetër ilir, ku bëhet fjalë për vallet e zjarrit, të mbjelljes së pipërit dhe grurit, të cilat kërcohen në rreth të mbyllur dhe me dy vetë,

më së shpeshti valle që shprehin ritualin e gjahut. Mjafton të shikojmë këtu edhe skenën vallëzuese të gjahut në Shpellën e Lepenicës.¹ Po ashtu, mund të përmenden edhe vallet rituale të zjarrit, që gjenden në zonën Trako-Rumeli dhe që në Greqi njihen ndryshe si Anastemaria. Vallet mortore janë një tjetër tip i dokumentuar tashmë i përhapur në viset ilire. Sipas Stipčević “Paraqitja më e vjetër e një valleje popullore ilire gjendet e skalitur në një urnë funerale të njohur nga Ribiči (shek. V dhe VI) para erës së re...Pa dyshim, në këtë skenë paraqitet një valle funerale. Kjo valle popullore shumë e vjetër ka qenë e pëlqyer në Ballkan dhe është ruajtur te popujt e sotëm të këtyre viseve, te sllavët kolo, kurse te shqiptarët valle.”²

Kërcimi zinxhir me kapje dorë më dorë është tejet i lashtë në trevat ilire me hapin asimetrik (3 + 1) dhe (4 + 2), sikurse edhe ritmi kërcyes 7/8 dhe ritmi 3+2+2. Etnokoreologu i njohur profesor Ramadan Sokoli në librin e tij Vallet dhe muzika e të parëve tanë, bën me dije se: “Duke filluar nga epopeja e Homerit deri te shkrimet e Aristotelit, Strabonit, Ksenofonit, Lukianit, Plutarkut, Tit Livit, Ciceronit, Ateneut, Galenit, Plinit – shkrimtarë historianë dhe gjeografë antikë greko-romanë, na kanë lënë kalimthi ndonjëfarë përkrahimi për vallet dhe për muzikën ose për mjetet muzikore të ilirëve.”³

1 Muzeu Historik Kombëtar, Tiranë.

2 Stipčević, A. Ilirët. Prishtinë, Rilindja, 1967, f. 72-73.

3 Sokoli, Ramadan. Vallet dhe muzika e të parëve tanë. Tiranë, Shtëpia Qëndrore e Krijimtarisë Popullore, 1979, f. 3.

Lloje të tilla kërcimi janë trashëguar gjer në ditët tona, si: në Lumë, Peshkopi, Mat, Malësinë e Tiranës në Veri dhe Toskëri, Myzeqe e Çamëri në Shqipërinë e Jugut. Tradita koreografike e periudhave të hershme⁴ u pasua në mënyrë të natyrshme edhe në kohët e mëvonshme, për të ardhur natyrshëm në periudhën bizantine, te riti koreografik kishtar, sidomos në vitet e pashallëkut të Janinës dhe kohës së vezirit të mirënjohur Ali Pashë Tepelena, ku janë mbresëlënëse p.sh. Vallja e Osman Takës dhe Vallja e Bilbilenjve, posaçërisht përshkrimet e Bajronit për vallet në kalanë e Aliut, ku ndër të tjera thotë: "Vallja popullore që aq bukur gërshetohej me kostumin karakteristik shqiptar, krijonte në vetvete një shfaqje të thellë artistike e të paharrueshme."⁵ Ose argëtimet luftarake me vallet e rënda me shpata që bëheshin te Bushatlinjtë e Shkodrës.

Në shënimet e mbajtura nga mjaft udhëtarë që kanë vizituar viset e Shqipërisë zënë vend, ndër të tjera, edhe përshkrimet plot ngjyra të ndezura e përshtypjet e pashlyeshme mbi këngët dhe vallet e rënda të lebërve trima me tonet e tyre epiko-heroike, për vikamat, thikat në duar e dhëmbë, për përplasjen e këmbës fort mbi truallin e ashpër si dufe betimi e trimërie gjatë vallëzimit krah për krah. Po kështu, në këto shënime udhëtimi e mbresa të njerëzve të njohur që kanë vizituar Shqipërinë flitet edhe për vallen e shpatave te malësorët e veriut, në zemër të së cilës vibron sa urrejtja, aq dhe dashuria. Në valle të tjera trimërore, me lëvizje të prera e të befta, me britma e klithma lufte, shfaqet vrulli e krenaria, zien gjaku dhe shpaloset betimi për hakmarrje.

4 Skënder Selimi në librin e tij Baleti në Shqipëri, lidhur me sa më sipër nënvizon: "Ateneu shkruan për mollosët, që banonin në jug të Vjosës së sipërme, dhe në fushën pjellore të Janinës, se kishin një kërcim të tipit jambik të njohur me emrin jambik-mollos, i cili ishte më i shpejtë se kërcimet e tipit daktilyke. Nga Lukiani, Aristokseni, Platoni mësojmë se vallet e antikitetit kanë qenë të ndara në dy kategori kërcimi: a) në valle me karakter dramatik, të emërtuara 'emmeraix', 'XOPBAE', 'AXIVVS' dhe b) ato me karakter lirik, të quajtura 'hipolor-ema' dhe 'gimnopedia'. Këta autorë të lashtë, në shkrimet e tyre nuk e kufizojnë kulturën e kërcimit vetëm në atë greke, por e shtrijnë kuptimin më gjerë, pa lënë në harresë kulturën ilire." Selimi, Skënder. Baleti në Shqipëri. Tiranë, SHBLU, 2006, f. 21.

5 L. Byron. Carteggio di Lord Byron. Tom 1, Firenze, 1832, f. 115.

Hobhouse ka një konstatim interesant teksa shkruan: “Marr guximin të theksoj, se shqiptarët nga kushdo që do ta kenë mësuar praktikën, ruajnë në këtë dëfrim (valle) diçka shumë të ngjashme me vallet ushtarake, për të cilat na njoftojnë autorët klasikë të antikitetit”⁶

Përveç aspektit luftarak, në valle të tilla ka shpesh edhe një aspekt moral e human.

Të bën përshtypje p.sh. se si në valle të tilla që kanë shpesh në mes një konflikt mes dy burrash, mes dy meshkujsh, më së shumti të rinj, përplasja vdekjeprurëse evitohet falë ndërhyrjes së një vashë të re a një gruaje, e cila e ndalon luftën, e resht konfliktin.

Si bartësja e jetës dhe e breznive, ajo i fton burrat për pajtim, bëhet premisë madje për lindjen e miqësisë, duke nxitur vetiu një përfalje dhe përqaftim burrash krenarë shqiptarë. Në këtë mënyrë, reshtja e betejës, e konfliktit, e përplasjes, shmangja e gjakut dhe e vdekjes është simbolika më e pastër e dashurisë për jetën, e vazhdimësisë, e miqësisë, duke e shndërruar vetë konfliktin në mirëkuptim dhe blatim për “kryeshëndoshë” ndaj njëri-tjetrit.

Kjo ashtë kombëtare e valles, tradita e trashëguar ishte, në të vërtetë, një nga gjestet dhe shenjat më vitale kulturore të shqiptarëve si një komb malësorësh, me pak qytete, pa shtetin e vet, pa shkollat e veta. Ky komb, si pjesë të shprehjes së shpirtit të vet, të gjallërisë së vet, sa të gëzimit, aq dhe të hidhërimit, sigurisht që vallen do ta ruante brenda tij, duke e përsosur dhe përkryer brez pas brezi. “Vallja si gjini mori zhvillim, – pohon koreografi dhe koreologu Skënder Selimi, – sepse nëpërmjet saj tentohej të nxirrej në pah karakteri i fisit apo i principatës përkatëse. Këto valle në traditën e popullit tonë krijuan fondin e artë të folklorit koreografik”⁷

6 Hobhouse, John Cam. A journey through Albania and other provinces of Turkey in Europe and Asia, to Constantinople, during the years 1809 and 1810. Londër, 1813, f. 154.

7 Selimi, Skënder. Folklori koreografik shqiptar. Tiranë, SHBLU, 2003, f. 7.

Paçka se vallja folklorike shqiptare e viseve e trevave të shumta na shfaqet plot fuqi, energji dhe vezullim, gjithsesi ajo shërbente vetëm si një premisë e gjasë fillestare për ngritjen e artit të baletit, pasi, sikurse kuptohet, ajo nuk mund të mbërrinte (dhe as e kishte për mision e detyrë) në rifiniturat, finesat dhe qëndaritet të imta të këtij artit të kultivuar klasik, aty ku fillon në fakt edhe loja e vërtetë e artit koreografik. Kushtet historike, por sidomos ato urbane e të emancipimit qytetar, e kishin bërë të pamundur kultivimin e artit të baletit. Përpjekjet e para datojnë vetëm gjatë viteve të monarkisë, kur shteti dhe shoqëria shqiptare nisin edhe udhën e qytetërimit me përqafimin e formave moderne dhe orientimin drejt Perëndimit. Edhe në Shqipërinë e vonuar historikisht, ku jo vetëm ekonomia, varfëria dhe padituria, por edhe prapambetja në mentalitet, kulturë jetese e zakone, lindi shpresa e futjes së “vallëzimit modern alla franga”. Të mendosh se njeriu shqiptar, jo vetëm në fshatra por edhe në qytete, ishte ende i veshur me shallvare, tirq, plis e poture, e gjitha kjo ishte për kohën dhe kushtet e saj domethënëse. Pikërisht në vitet '30 lindin përpjekjet e para serioze për ngritjen dhe funksionimin e trupave të “valles moderne”, pra të baletit, qofshin ato edhe në statusin amator. Është kjo kohë kur p.sh., në qytetin e Shkodrës kërcehej vallja “Broj-broj xuna një pëllumb” me petka qytetare; është kjo kohë kur në Tiranë e disa qytete të mëdha, si Shkodër e Korçë, organizoheshin të ashtuquajturat suare (mbrëmjet e ballos) dhe kërceheshin tipet moderne të vallëzimit, si: tango, foksi, vals; është kjo kohë kur nisën të shfaqen edhe numrat e parë koreografikë në koncerte; është kjo kohë kur në Institutin Femëror “Nana Mbretëreshë” u fut për herë të parë lënda e vallëzimit nga Lola Gjoka Aleksa dhe u përgatit opereta Princesha Iris, kur nisin e inskenohen edhe disa minuate dhe etyde koreografike, kur mësoheshin ritme vallëzimi të larmishme dhe kërceheshin minueti, kadrili, polka, rumba, fokstroti, çarlestoni, vals akrobatik etj. Përmendet në këtë periudhë shoqëria italiane “Carro di tepsi” që prezantonte operat italiane, kryesisht ato të Verdit, ose në teatrin “Majestik” në Korçë, ku u luajtën pjesë nga repertori klasik botëror me ndihmesën e artistëve të shquar shqiptarë, si: Tefta Tashko Koço, Mihal Ciko etj, dhe ku u hapën edhe klube kërcimi nën drejtimin e mësueses Anthulla Meto.

Mësues nga Italia dhe Austria ftoheshin nga qeveria shqiptare për të mësuar kërcimet e kohës, sidomos në ceremonitë e shumta që organizonte Pallati Mbretëror. Nga emrat e parë që do të krijonin bulëzat e fillimeve të artit të kultivuar të valleve në forma më të përpunuara bashkëkohore koreografike qenë Dimosten Koçi Stathi, balerina e vogël Eleni Qirici, Petraç Mina nga Bostoni, Nuri Beshiri me tip-toun amerikan etj.

Eleni Qirici është balerina e parë shqiptare që u shfaq në një kohë kur vendi ynë nuk kishte kurrfarë infrastrukture nxitëse për këtë art. Mësimet e para i mori nga e ëma me formim muzikor në Vjenë të Austrisë. Falë një pune sistematike e këmbëngulëse, Eleni përvetësoi teknikën e lartë të kërcimit me piruetat në majë të gishtave pa përdorur puante. Që në moshën 13 vjeçare ajo arriti kulmet e suksesit në skenat e mëdha botërore në Romë, Berlin, Vjenë, Paris, Londër, duke nxitur një reagim tejet entuziast të mediave të shkruara, sidomos me kërcimin tip-tou (qëndrimi në majë të gishtave). Eleganca, ritmi, hijeshia trupore, sikurse sugjestionin që vinte nga moshja fëmijërore dhe aftësia e saj e jashtëzakonshme, kërcimet akrobatike dhe pantomima komike, veshja me frak, cilindër dhe bastun, kërcimet akrobatike me geta dhe fund të shkurtër, ngjallnin simpatinë e thellë të publikut evropian. Ajo u ftua në Hollivud më 1938 duke luajtur disa filma muzikorë.

Fillimet e institucionalizuara të baletit shqiptar

Fill pas Luftës II Botërore, entuziazmi i rinisë dhe i shtetit të ri që premntonte ngritjen e një "shoqërie të re" në një periudhë po ashtu të vështirë, kur Shqipëria ende mbyllte plagët e hapura dhe përballonte urinë, u ngrit një nga institucionet paraprijëse të kulturës dhe artit, "Shtëpia e Pionierit" më 2 dhjetor 1946. Pranë saj u ngrit edhe grupi i kërcimtarëve dhe akrobatëve të vegjël që drejtohej nga Belul Hatibi dhe Lola Gjoka. Vihet në skenë për herë të parë një numër koreografik me bazë kërcimi "rumba", shoqëruar në piano nga L. Gjoka. Më pas vijnë edhe kërcimet në vals dhe vallet kozake. Pikërisht në vitin 1947 bëhet ndarja e këtij grupi akrobatik nga fëmijët që kishin prirje për kërcim, duke krijuar kështu grupin e valltarëve të vegjël, i cili u quajt ndryshe "Baleti i vogël". Kjo trupë u fut në varësi të Teatrit Popullor. Me të u bashkuan edhe katër këngëtarë lirikë, drejtuese artistike ishte po Lola Gjoka.

Arti i baletit thirri, si të thuash, mëtuesit e tij të pasionuar e të talentuar. Një nga ata ishte Panajot Kanaçi, ky themelues i koreografisë shqiptare, i cili drejtonte asokohe grupin e valleve të Shtëpisë së Pionierit, që më pas u pagëzua me emrin "Grupi i vogël i baletit"⁸. Krahas tipeve të valleve popullore shqiptare nga 8 Sipas kujtimeve të shkrimtarit dhe dramaturgut Kol Jakova, botuar në revistën Skena dhe ekrani në vitin 1982, i cili ishte edhe drejtori i parë i Teatrit Popullor, i quajtur asohere "Teatri i shtetit", ku u vendos "Grupi i vogël i baletit", bëhet me dije pikërisht ai çast historik i institucionalizimit të arti të baletit në Shqipëri.

"Në mënyrë sporadike edhe në të kaluarën janë bërë përpjekje, por këto qenë raste të veçanta. Masa në përgjithësi, nuk ishte ndeshur ndonjëherë me një balet të mirëfilltë. Atë ajo e kishte parë vetëm nëpër filma. Që në vitin 1946, amatori i apasionuar Panajot Kanaçi, mësonte fëmijët e vegjël të 'Seksionit të Rinisë' që të kërcenin balet. Me ta, nëpër festa, ai lunate valle me numra të shkëputur. Pra diçka qe bërë, përpara se të fillonte arti i baletit të vërtetë ose siç e quajtën në atë kohë 'Baleti i vogël'. Ka qenë viti 1947. Unë isha caktuar si drejtor i të parit Teatër Shtetëror. Merresha me teatër dhe as më binte në mend për baletin. Po ja që një ditë troket dera e drejtorisë dhe hyn brenda Panajot Kanaçi. Dukej si i frikësuar.

-Po ti? - e pyes.

-Shoku drejtor, ne na nxorrën jashtë, - u përgjigj kokëulur ai. Nuk po e merrja vesh ku e kishte hallin. - Ja, se ta shpjegoj unë, - tha Panajoti.

- Ne si grup i baletit ishim në Shtëpinë e Rinisë dhe vareshim nga Rinia.
-Tani fillova të orientohej disi, - ndërhyra menjëherë. - Mos jeni ju që keni dhënë atë shfaqjen në sallë të teatrit, ku merrnin pjesë autoritetet e vendit dhe misionet aleate?

-Siurdhëron, - m'u përgjigj Panajoti.

-Por ai ishte balet fare i huaj, mor i zi. S'kishte asgjë shqiptare në të.

Panajoti kishte mbetur gjithnjë kokëulur.

-Aq dinim shoku drejtor. Nuk patëm njeri të na orientonte. E bëmë atë gabim.

-Po tani çfarë kërkon nga unë? - e pyeta.

-Te na marrësh ti shoku drejtor, të na marrë teatri. Ju do të na ndihmoni me këshilla. Pastaj, ju keni vend të përshtatshëm, ku ne të bëjmë prova. Nuk kërkojmë ndonjë gjë të madhe. Ne duam të japim shfaqje. Na e bën këtë nder. Njerëzit e duan shumë baletin dhe do të kënaqen kur do ta shikojnë.

Më erdhi keq.

-Sa fëmijë janë? - e pyeta.

-30, pesëmbëdhjetë çifte, - u përgjigj ai.

-Do të pyes njëherë, - i thashë. - Eja nesër dhe merr përgjigje.

Panajoti doli shumë i gëzuar. Po shtoj këtu, se në jetën time nuk kam takuar njeri më të apasionuar për artin e njeri që të shkrijë të gjitha energjitë qoftë të trupit, qoftë të shpirtit, për të ngritur këtë art, baletin.

Si doli Panajoti, mora në telefon dhe fola me Komitetin e Arteve dhe të Kulturës, nga i cili vareshim. Ata m'u përgjigjën menjëherë negativisht.

-Ti je drejtor i teatrit, - më thanë, - ç'punë ke ti me baletin? Realizo planin që ke dhe mos u merr me punë që nuk të përkasin.

Kjo përgjigje më mërziti dhe më bëri nervoz. Kështu nervoz, erdhi dhe më gjeti në zyrë Besim Levonja.

-Çfarë ke? - më pyeti. Unë ia tregova të gjitha. I fola për rëndësinë që kishte baleti për drejtuesit, për mundësinë që kishim ta zhvillonim këtë art pranë Teatrit dhe nën mbikëqyrjen tonë. Besimi jo vetëm që nuk më kundërshtoi, por u bë përkrahës i flaktë i kësaj çështje.

-I thuj atyre të Komitetit, - më tha, - këtë punë do ta bëjmë jashtë orarit dhe nuk do të lëmë gjë mangut nga detyrat e Teatrit.

Ata të Komitetit gjithnjë qëndruan në të tyren. Në fund, duke e parë këmbënguljen tonë, më thanë: 'Ne kërkojmë planin dhe për baletin nuk marrim asnjë përgjegjësi.' Të nesërmen i thamë Panajotit të silltë fëmijët. Për sallë provash u lëshuam një sallë, që italianët e kishin pasur si magazinë. Panajoti fluturoi nga gëzimi. Erdhën dhe fëmijët. Ishin vajza dhe djem 12-14 vjeç. Më vijnë ndërmend emrat Agron Aliaj, Ylli Bebeziqi, Melushe Bebeziqi, Besa Morina, Faruk Koka. E kush i mban mend të gjithë? Mendoni se që vitit 1947 dhe fëmijët merrnin dyqind gramë bukë në ditë, me trtiskë. Grupi filloi nga puna. E porositem Panajotin të vinte valle popullore nga të gjitha krahinat e Shqipërisë. Me propozimin e Panajotit, do të vihej edhe një fragment nga përralla Borëbardha. Puna shkonte për bukuri. Shpejt u kujtuam, se nuk e kishim parashikuar një gjë me rëndësi. Fëmijët duhet të visheshin me rrobat e skenës. Për këtë duheshin para. Grupi i fëmijëve nuk ishte në organikë, as nuk kishte fonde. E ne ku t'i merrnim paratë? Dhamë e morëm e nuk gjetëm asnjë burim. Besimi dha këtë mendim: 'Paratë do t'i marrim nga fondi i Teatrit.' Të ardhurat nga shfaqjet, do t'i derdhim në favor të

trevat e ndryshme folklorike shqiptare, siç qenë vallja e Devollit, e Kukësit, e Tiranës e sidomos ajo e Zerqanit, ai përpiquej të fuste në repertorin e këtij grupi edhe elemente të përpunuara koreografike, duke ruajtur stilin dhe identitetin popullor të valleve. Në vitin 1947 grupi mori pjesë në festivalin e Manastirit në Republikën Federative të Jugosllavisë, ndërsa në vitin 1948 ai shkoi në Festivalin e Rinisë në Budapest të Hungarisë.

Panajot Kanaçi mëtonte po aq edhe vallëzime që pretendonin më shumë se forma e thjeshtë popullore folklorike, duke i ngritur ato, aq sa mundte, në epëritë e domosdoshme të artit të baletit, sikurse qenë rastet me temat klasike të huazuara e të përshtatura nga filmat, si: Lakuriqi i natës, Vdekja e mjellmës, apo Hirushja. Balerina e vogël Nina Laca kërceu me puante në Vdekja e mjellmës e Saint-Saëns (1835-1921). U luajtën pjesë koreografike nga muzika e Brahms, Mozart, Tchaikovsky; po kështu ai futi në repertor edhe tipologji vallesh popullore ruse, çeke, hungareze, polake etj. Në mozaikun koreografik të fillimeve të këtij arti vlen të përmendet edhe grupi i “Strehës Vorfënore”, ku luheshin më së shumti valset vieneze, falë një gjuhe ritmoplastike me përdorimin edhe të mjeteve shprehëse sportive, e drejtuar nga një mësuese austriake që e njihte mirë këtë lloj vallëzimi.

teatrit, deri sa të lanim borxhet. Nuk e dinim nëse biletat i kishte financa, e cila nuk të jepte asnjë kacidhe. Vendosëm t’i marrim nga fondi i Teatrit, të dalë ku të dalë. Ne nuk po i përvetësonim. As nuk po i shpërdornim. Sigurisht shkelje financiare bënim, për këtë gjë ishim të qartë, çështja ishte të mos e merrte vesh Komiteti dhe financa e të ndalonte shfaqjen...

Rrobat u bënë për bukur. Që në provat e përgjithshme plasën ovacionet. Në premierë, shfaqja u kthye me duartrokitje dhe ovacione të vazhdueshme. Fragmenti Borëbardha qe diçka mahnitëse nga të gjithë. Shfaqja pati jehonë të madhe. Njerëzit zinin rradhë për bileta që në mëngjes. Po kështu kaluan edhe tri shfaqje të tjera. Në shfaqjen e pestë u njoftuam se do të vinte udhëheqja e vendit dhe misionet e huaja. Mbas kësaj shfaqje, u mendua për një trajtim më të mirë për fëmijët e këtij grupi. Ndërsa me vendim të Komitetit të Arteve, të datës 6.02.1948, Panajot Kanaçi emërohet instruktor i baletit pranë Teatrit Popullor, duke u kategorizuar me minimumin e gradës IV, me rrogë bazë 3240 lekë, firmosur nga presidenti i Komitetit të Arteve.” Cituar sipas: Janku, Albert. Kështu e njoha unë Panajot Kanaçin. Tiranë, Toena, 2009, f. 71-74.

Në vitin 1949 ngrihet një tjetër grup valltarësh i përfshirë brenda Teatrit Popullor, i quajtur “Baleti i madh” pasi aty pjesëmarrësit ishin në moshë të rritur. Ky grup u orientua fort ndaj valleve popullore, duke projektuar idenë e krijimit më vonë të një ansambli të valleve popullore shqiptare. Grupi i “Baletit të madh” pati jetë të shkurtër, sepse ai u strukturua më pas në ansamblin e këngëve popullore brenda Filarmonisë Shqiptare, ndërsa grupi “Baleti i vogël” e vijoi punën e tij përgatitore për të përvetësuar leksikun specifik e të vështirë të baletit klasik nëpërmjet dy rrugëve: a) përvetësimit të teknikave të kërcimit klasik nëpërmjet ushtrimeve të vazhdueshme dhe ndihmës së dhënë nga specialistë të huaj që vinin në Shqipëri me kontrata pune të shkurtra, dhe b) nëpërmjet shfrytëzimit të literaturës koreografike botërore, ku vlen të përmenden, ndër të tjera, njohja dhe ekzekutimi i disa veprave të njohura të kompozitorëve të tillë, si: Tchaikovsky, Prokofiev, Brahms, Glière me baletet Liqeni i mjellmave, Romeo dhe Zhulieta, Lulëkuqja, Valle hungareze etj.

Një nyje e veçantë e fillimeve të artit të baletit në Shqipëri, e cila ka dhe një karakter moral e qytetëruar, është prania e valltareve femra, akti i tyre jo vetëm artistik por edhe emancipues, duke pasur parasysh rrethanat shoqërore me prezencën e një vetëdijeje anakronike patriarkale shtypëse. Fakti mallëngjyes që valltaret e para shqiptare, si: Melushe Bebeziqi, Mellani Terca, Iqbal Morina, Flora Kallajxhi, Olimbi Panteqi, Suzana Aliko, Milica Niça, Eftiqi Toroveci, Olimbi Gjoka, Sofika Stathi, Besa Morina, Leonora Dragusha, Qamuran Gorenca, Mimika Sami, Kristina Ligori; apo të tjera valltare që e shndërruan baletin në profesionin e tyre të parë të jetës, si: Afroviti Lipe, Lejla Kuçi, Veronika Mano, Suzana Asimi, Donika Miluka, Kristina Ligori, Milika Marsi, Adivie dhe Yllka Sharofimi, Jenise Xhangu, Irma Laze, Iqbal Morina, Mimika Sami, Lili Këlliçi, Alma Radovicka; – të gjitha këto vajza të reja, në kushtet e një mentaliteti pengues, shpesh denigrues, u ngritën mbi nivelin përvojues të paragjyqimeve, duke iu kushtuar baletit dhe duke dhënë kështu një kontribut të paçmueshëm në zhvillimin e këtij arti në vendin tonë.

Më 1 shkurt 1950 me vendimin e Këshillit të Ministrave



Shfaqja e baletit Flamuri i paqes

u krijua Filarmonia Shqiptare, ku përfshihej edhe grupi i “Baletit të vogël” i cili u quajt “profesionist”. Për herë të parë themelohet një trupë valltarësh profesionistë të baletit klasik, me fonde e paga të përcaktuara, me repertor të qartë dhe plan zhvillimi dhe kualifikimi profesional. Në bazë të konventave me shtetet e tjera, erdhën për përgatitjen profesionale të kërcimtarëve dhe vënien në skenë të pjesëve të njohura të baletit klasik disa artistë me emër, baletmaestra, ndër ta koreografi i njohur rus George Perkun, i cili ka dhënë një ndihmesë të madhe në ecjen përpara të këtij arti në Shqipëri.

Dhe pak nga pak sfondit të artistëve që iu kushtuan artit të ri të baletit në Shqipëri, përveç Panajot Kanaçit si drejtues dhe organizator, iu shtuan edhe Mehmet Myftiu, Agron Aliaj, Skënder Selimi, Zoica Haxho, Ganimet Vendresha, Melushe Bebeziqi, Xhemil Simixhiu, Gëzim Kaceli, Ëngjëll Tërshana, Ylli

Bebeziqi, Spiro Theodhosi, Sadik Batku, Fatmir Struga, Fadil Voci, Skënder Gozena, Vilhem Konjari, Sami Bakalli, Abdulla Cara, Ramazan Bogdani, Petrit Vorpsi, ndërsa në rrjedhën e kohës, të tjerë artistë e valltarë mbushën trupën e baletit apo grupin e valleve popullore, si: Miltiadh Papa, Albert Janku, Liliana Cingu, Nexhat Agolli, Petrit Çeliku, Arian Sukniqi, Luan Shtino, Jashar Jazexhiu, Gjergj Prevazi, Kozeta Baku, Faruk Koka, Artan Ibërshimi etj.

Fillimet, padyshim, janë gjithnjë më të vështirat por, ndoshta, më të bukurat. Në fillimet e veta valltarët e rinj e pa përvojë shqiptarë kishin pranë dhe një mësues, që dha ndihmesë të madhe për selitjen e këtij arti në Shqipërinë e vogël dhe periferike: rusi George Perkun. Në udhën e ngjitjes dhe kualifikimit profesional trupa e baletit shqiptar ngriti në këmbë korpusin muzikor e koreografik të mjaft veprave, ndër to baleti me katër akte Shatërvani i Bahçisarajit më 19 prill 1951, për t'i dhënë më pas shtysë Esmeraldës më 11 janar 1953, Kujdesi i kotë në 1956, Romeo dhe Zhuljeta më 1957, për të vijuar me sukseset që solli Lola, Zarema e humbur, Zhurale, Fadeta, Laurencia, Sheherazade, Petja dhe ujku, duke mbërritur më pas në veprat origjinale kombëtare, si: Halili dhe Hajria, Delina, Bijtë e peshkatarit, Shota dhe Azem Galica, Joniada, Cuca e maleve, Tokë e pamposhtur etj. Sakaq, bashkë me veprat origjinale e të plota të baletit, valltarët janë përfshirë në mjaft performime koreografike brenda operave që janë vënë në skenë, pjesë të të cilave kanë luajtur një rol me rëndësi të dorës së parë, jo thjesht në përplotësimin e imazheve dhe korelacioneve subjektore apo mesazhore me muzikën, por edhe me arritjen e një sinkretizmi stilistik vërtet të frytshëm, pa të cilin ato, operat, nuk do të mbërrinin kurrsesi në nivelet tashmë të njohura prej spektatorit shqiptar.

Premierat e para “përruruese”

Gjithnjë ka një fillim. Doemos fillimet nuk janë as të plota e as të përkryera. Sigurisht nuk përjashtohen rastet e fillimeve të madhërisme e shënjuese. Por, përgjithësisht, ato më fort janë si datime dhe nisje të një strukture të re artistike, rrjedhe, stili, grupimi, organizimi institucional. Edhe baleti shqiptar e ka një fillim të tillë. Ka më shumë brenda vetes entuziazmin dhe optimizmin se sa përkryerjen artistike, e cila ishte ende larg. Janë dy shfaqje që kanë afri me njëra-tjetra për nga struktura dhe mënyra e performimit koreografik: Flamuri i paqes dhe Vëllazërimi i popujve. Si përpjekje të parë serioze në hapat e fillimit të baletit konsiderojmë pikërisht shfaqjen Flamuri i paqes, ku shënjohej një rrugë rritjeje nga format e ulëta popullore koreografike drejt formave të përpunuara e më të larta.

Premiera e dytë me titullin Vëllazërimi i popujve, edhe pse kishte ngjashmëri për nga struktura me premierën e parë, e mbështetur po aq në interpretimin e disa valleve origjinale karakteristike të popujve të ndryshëm, ajo solli një nivel më të përpunuar koreografik. Ndonëse shfaqja nuk e ka strukturën tipike dhe specifike të një veprë baleti, e cila ngrihet mbi dy komponentë bazikë, libretin dhe muzikën origjinale, nga ana tjetër, të dyja premierat e para dëshmuar një dukuri të re: shfaqjen e baletit dhe e trupës së saj në nivelet e një arti pak a shumë të kultivuar, i cili na paraqitet tashmë si vepër tërësore, e organizuar në përputhje me ligjësitë estetike dhe artistike të këtij arti, ku janë të pranishme dhe aktive elementët bazikë të tillë, si: subjekti, linjat e veprimit, idetë, konfliktet, personazhet, një koncept i qenësishëm i shfaqur në katër njësitë përbërëse: libret, muzikë, konceptin koreografik dhe interpretim artistik të balerinëve.

Flamuri i paqes – sprovë e një mendimi koreografik

Premiera Flamuri i paqes⁹ u dha më 31 mars 1952, me rastin e Kongresit të Dytë të Partisë së Punës së Shqipërisë. Ajo qe konceptuar si një suitë vallesh popullore të trevave të ndryshme folklorike të vendit, me pjesëmarrjen e grupit të valleve, të orkestrës simfonike, orkestrinës popullore dhe korit, duke përzgjedhur syresh ato më karakteristiket ku përfshiheshin.

Nga të dhënat arkivore mësohet se ajo ishte kurorëzimi i parë artistik nga grupi i valleve të Filharmonisë Shqiptare.¹⁰

9 Arkivi i TOB, dosja KD4, Arkivi artistik, Programe dore, zarfi 3, premiera “Flamuri i paqes”, 31 mars 1952.

10 Në fletën hyrëse të shfaqjes “Flamuri i paqes”, marrë nga arkivi i TOB, dosja KD4, Arkivi artistik, Programe dore, zarfi 3, premiera “Flamuri i paqes”, 31 mars 1952, përshkruhet edhe programi i saj si më poshtë:

Pjesa e parë: Suitë nga rrethi i Korçes,

a) gorarçe

b) e dulës,

c) e Pogradecit

2. Suitë e myzeqesë,

a) e dados,

b) e ngjalës,

c) e trimit - ekzekuton Nexhat Agolli, Ramazan Bogdani

3. Suitë minoritare e Dropullit,

a) poganishte,

b) e zoçkës,

c) limonve

d) Fisunit

4. Suitë e rrethit të Shkodrës,

5. Suitë e rrethit të Matit dhe të Dibrës,

a) valle e burrave,

b) e grave,

c) e lodrës.

6. Valle Bezmishte,

a) valle e Sofikës,

b) e Gjilkës, - ekzekuton V. Lipe dhe S. Batku

7. Suitë nga rrethi i Tiranës.

Pjesa e dytë

1. “Partizane e pamposhtur”, ekzekuton M. Terca, prolog E. Tërshana & M. Myftiu

2. Kujtime partizane.

3. Vallja e flamurit, ekzekuton T. Papa.

4. Vallja e Kuksit

5. Vallja e Burrelit, ekzekuton I. Laze dhe E. Tërshana.

6. Valle e Dropullit,

7. Valle e Tiranës, ekzekuton A. Sharofi, M. Myftiu.

8. Vallja e Elbasanit, ekzekuton M. Terca

9. Vallja e Korçës

10. Vallja “Dita e lumtur”, ekzekuton L. Kape, S, Batku



Shfaqja Vëllazërimi i popujve

Afërmendsh se si përpjekja e parë serioze në fushën e baletit, shfaqja Flamuri i paqes u vlerësua pikërisht si një hap i parë i suksesshëm nga format e ulëta popullore koreografike drejt formave të përpunuara e të larta, ku baleti shfaqet si art i kultivuar, tërësor dhe i përshkuar nga linja, ide, konflikte e subjekt të mirëfilltë dramatik. Grupi i valltarëve solli një shumësi vallesh karakteristike të krahinave të ndryshme të vendit, ku spikatën vallet korçare gorarçe, vallja e Dulës, e Pogradecit, vallet myzeqare të Dados, ngjalës, Trimit, ato të minoritet grek në Shqipëri, posaçërisht vallet dropullite si Pogonishte, e Zoçkës, e Limonve, e Fisunit, vallet elegante të rrethit të Shkodrës, vallet plot energji të krahinës së Matit e Dibrës, burrash e grash, ajo e Lodrës, vallja Bezmishte, e Sofikës, e Gjikës. Më tej u vijua me vallet e Kukësit, Elbasanit. Pjesën e parë e mbyllnin vallet

11. Vallja "Betimi i Popullit"

12. Muzikë për orkestër simfonike dhe kor: Mustafa Krantja

13. Udhëheqës artistik baletmaestri sovjetik, Georgi Perkun

14. Koreografia, baletmaestër Panajot Kanaçi

entuziaste e të gëzueshme të rrethit të Tiranës. Sipas shtypit të kohës “në pjesën e parë të programit kanë pasur sukses ekzekutimi i valles së Sofkës dhe ajo e Gjiks nga V. Lipe dhe S. Batku, që me një shije artistike kanë mundur t’i japin këtyre valleve gjallërinë që karakterizon vallet tona popullore”.¹¹

Përpos këtyre valleve, në pjesën e dytë është sendërtuar një subjekt i mirëfilltë koreografik, i përbërë nga pjesët: Partizania e pamposhtur (e ekzekutuar nga M. Terca, prologu E. Tërshana & M. Myftiu), Kujtime partizane, Vallja e flamurit (e ekzekutuar nga T. Papa), Dita e lumtur (e ekzekutuar nga L. Kape, S. Batku) si dhe Betimi i popullit. Ky krijim koreografik ka në qendër qëndresën e një partizaneje trime përballë torturave të pushtuesve nazifashistë, e cila bëhet shembull frymëzimi e guximi për partizanët e tjerë, pasi ajo ruan dhe e mban lart flamurin e lirisë e të fitores dhe më pas të gjithë së bashku, në një lëvizje dorë për dorë, nuk e lënë që ai flamur të bjerë në dorë të armiqve. Fundi i subjektit vjen në tone optimiste dhe entuziaste, falë një valleje masive ku shprehet besimi dhe mobilizimi për të mbërritur në fitoren e shumëpritur dhe për ta ruajtur atë me gjak. Më tutje skena mbushet nga valltarët që festojnë ditët e reja të çlirimit, të punës dhe të nevojës për mbrojtjen e fitores dhe ndërtimin e jetës së re. Padyshim, e gjitha kjo është brenda klishesë optimiste politike të kohës, me shprehje të vrullshme të entuziazmit dhe betimit solemn përpara liderëve të rinj të pushtetit komunist.

“Edhe në këtë premierë, – shkruhet në revistën Ylli, – u pa gjallëria në interpretimin nga kërcimtarët Mellani Terca, Sadik Batku, Mehmet Myftiu, Ëngjëll Tërshana, Vita Lipe, Lumturi Kapo etj, si soliste dhe nga gjithë kërcimtarët, të cilët, duke pasur ndihmën e baletmaestrit sovjetik George Perkun, arritën në një realizim të mirë”.¹²

Po ashtu duhen përmendur edhe valltarët Timoleo Papa, Fatmir Struga, Ikbal Morina, Skënder Selimi, Adivie Sharofi.

Përveç valleve, shfaqja shpalosi bukurinë e kostumeve, ku spikatën ato të rrethit të Korçës, Myzeqesë, minoritetit

11 “Çfaqje folklorike: Flamur i Paqës”. Miqësia, nr.5 (maj, 1952). Tiranë, f. 31.

12 S.K. “Flamuri i Paqës”. Ylli, nr.3-4 (mars-prill 1952). Tiranë, f. 26-27.

maqedonas të Prespës, minoritetit grek të Dropullit, Shkodrës, Matit dhe Dibrës. Sipas S. Kasapit: “Mbas Vllazërimit të popujve premiera Flamuri i paqes është një shfaqje folkloristike, e cila ishte e veshur me një përmbajtje, gjë që bëri të mundur të bashkojë formën me përmbajtjen. Ky hap i grupit të valleve të Filarmonisë Shqiptare është një sukses i artit koreografik në vendin tonë, që do t’i çeli rrugën krijimeve në lëmin koreografik për shfaqje të një forme më të lartë artistike”.¹³

Koreografi sovjetik George Perkun, sipas sintezës që ai mundi të realizojë në premierën Flamuri i paqes krijoi diçka të re, jo thjesht për trupën e baletit shqiptar, por edhe në përgjithësi për evidentimin dhe ruajtjen e visareve të folklorit koreografik shqiptar, për paraqitjen e tyre në një formë më të përpunuar, më estetike e më të epërme, duke çelur nga ana tjetër, një rrugë të re për grupin e valleve të Filarmonisë për realizimin e shpejtë të formave më të larta e më të ndërlikuara koreografike. Përveç muzikës popullore të shoqëruar nga orkestra e Filarmonisë, për 25 minuta shfaqja u shoqërua edhe nga orkestra simfonike “e cila i dha një karakter të lartë artistik”.¹⁴ Meritë tjetër që ia vlen të theksohet lidhur me shfaqjen Flamuri i paqes ishte muzika e kompozuar enkas nga kompozitori Mustafa Krantja për pjesën e dytë, gjegjësisht subjektit të saj. “Ajo e ngriti shfaqjen në një gjendje më të lartë artistike dhe bashkoi në një kompleks artin muzikor, instrumental, koreografik dhe vokal,” shkruhet në materialin përmbledhës të saj.¹⁵

Dirigjenti dhe kompozitori Mustafa Krantja, nëndrejtor i asaj kohe i Filarmonisë Shqiptare, në një shkrim të tij bënte me dije:

“Kjo vatër e madhe artistike, në të cilën talentet më të mirë të dalë nga gjiri i masës tonë punonjëse japin mundin dhe artin e tyre në dobi të popullit tonë, nën udhëheqjen e partisë

13 Arkivi i TOB, dosja KD4, Arkivi artistik, Programe dore, zarfi 3, premiera “Flamuri i paqes”, premierë 31 mars 1952.

14 Po aty.

15 Po aty.

sonë e në bazë të eksperiencës sovjetike, ecën drejt një aktiviteti më të gjerë, drejt një objektivi të shënuar, drejt një t'ardhme të shkëlqyer për të mbrijtë në çfaqjet operistike, gjë që do të ndimojë e do të shpejtojë krijimin e operës nacionale në vendin tonë. Grupi i valleve i Filarmonisë i posa ngritur, bazë e baletit tonë t'ardhshëm, që sot ka në aktivin e vet një numër të madh suksesesh si brenda ashtu dhe jashtë atdheut, edukohet nga dora e sigurt e baletmaestrit sovjetik shokut Georgi Vasiljevoic Perkun, i cili nuk asht kursye kurrë për të ngritë e pajisë anëtarët e kolektivit me teknikën e lartë tradicionale të baletit sovjetik. Jo më pak se ky kanë kontribuar edhe shokë të tjerë, profesorët Boris Skablof dhe Jurin, të cilët pa u lodhë kurrë përgatisin kuadrot e reja t'orkestrës tonë nacionale.”¹⁶

“Me këtë koncert, – vlerëson koreografi dhe studiuesi Skënder Selimi, – u krijua bindja se tashmë Shqipëria ka një ansambël të plotë artistik. Pa frikë mund të thuhet se rrënjët e Ansambllit të Këngëve dhe Valleve Popullore, fillimisht, janë te ky ansambël i vogël, por me shume vlera.”¹⁷

Kol Jakova, dramaturgu i njohur, shkruante në gazetën Zëri i popullit të majit të vitit 1951:

“Grupi i valleve të Filarmonisë doli përpara publikut duke e filluar udhën e tij me një çfaqje serioze dhe të bukur. Këtë e treguan çfaqjet e 28-29 prillit. Baletmaestri Georgi Perkun, megjithëse për një kohë relativisht të shkurtër dhe shpesh në kondita të vështira, paraqiti punën e madhe të tij në skenë, për të cilën punë meriton lavdërime e falënderime. Ai ka punuar me pasion me të rinjtë tanë, duke e konsideruar ansamblin jo vetëm si qendrën e punës së tij, por si gjënë më të dashur dhe më të çmueshme për të. Ai u ka mësuar jo vetëm ushtrimet dhe vallet, por edhe edukatën e etikën duke fituar kështu simpatinë dhe dashurinë e gjithë ansambllit.”¹⁸

16 Krantja, Mustafa. “Filarmonia shqiptare”. Ylli, nr. 2 (janar-shkurt 1952). Tiranë, f. 26.

17 Selimi, Skënder. Baleti në Shqipëri. Tiranë, SHBLU, 2006, f. 103.

18 Jakova, Kol. “Një sukses i madh në lëmin e artit, Grupi i valleve të Filarmonisë shqiptare çfaq premierën Vëllazërimi i popujve”. Zëri i Popullit, nr.105 (maj 1950). Tiranë, f. 5.

“Çfaqja ka entuziazmuar spektatorët, – vinte në dukje dramaturgu Kol Jakova, – si çfaqje e një kualiteti të mirë, plot art, jetë dhe gjallëri... Siç shihet që tani kemi një grup vajza e djem që fillojnë të dallojnë që në çfaqjen e parë, gjë që na jep shpresa se edhe të tjerët, të cilët kërcyen bukur, të dallohen dalë nga dalë në të ardhmen... Ne sot mund të themi se kemi një grup vallesh, i cili ka perspektiva çpër të ardhmen... E them me bindje se arti koreografik është një nga artet më të dashura nga masat. Ai i entuziazmon, i kënaq dhe i çlodh masat. Çdo çfaqje baleti është pritë mirë nga publiku... Por gjithnjë ky art ngrelej në format diletanteske. Duhet një dorë e fortë që t’i jepte një fillim serioz, me baza shkencore dhe artistike një ansambli në vendin tonë, për ta ngritë këtë ansambël si shembull për gjithë grupet diletanteske të vendit, të cilat rriten dita me ditë. Kjo mungesë madhe u plotësua me ardhjen e koreografit sovjetik Georgi Perkun. Ardhja e tij shënon një etapë historike dhe një fillim të mirë për sa i përket artit koreografik në vendin tonë”.¹⁹

Opus koreografik në fillet e një subjekti ndërlidhës Baleti Vëllazërimi i popujve

Premiera e parë e baletit shqiptar është quajtur Vëllazërimi i popujve, paçka se ajo nuk e ka formatin e një baleti me libret dhe muzikë enkas të kompozuar. Si shfaqje përruese ajo ishte një miks me valle shqiptare dhe valle nga popuj të ndryshëm të “demokracive popullore” dhe të Bashkimit Sovjetik, një potpuri vallesh të të gjithë popujve. Ideja që e përshkonte atë që ajo e forcimit të dashurisë së gjithë popujve, një utopi e manipuluar fort nga propaganda komuniste për efekte politike, përfshi vullnetin për mbrojtjen e paqes në botë, mbrojtjen e atdheut, dhe siç që e modës asaj here, shprehjen e dashurisë për Bashkimin Sovjetik dhe Stalinin.

19

Po aty.

Lëvizjet dhe mizanskena e valleve, të kompozuar nga koreografi Perkun, krijoi figura të bukura, imazhe dinamike e lëvizëse plot gjallëri dhe finesë, ku shprehej shpirti i popujve të ndryshëm, ajo çka e dallonte çdonjërin syresh, shenja kombëtare, karakteristika antropologjike e gjithkujt dhe në tërësi sjellja e një mozaiku koreografik shumëngjyrësh. Sa i përket ansambllit të valltarëve shqiptarë, u vërejt përpjekja për përvetësimin profesional të lëvizjes, kërcimit, harmonisë së gjestit me mimikën, të ritmit me elegancën plastike ku, sipas shtypit të kohës, filluan të spikatin talentet e rinj, si p.sh: Melushe Bebeziqi, Ganimet Vendresha, Besa Morina, Mellania Terca e Adivije Sharofi në vallet me karakter lirik Juroçka, Julla, Suitë vallesh ruse, Ngopak dhe në shumë fragmente të valles Vëllazërimi i popujve. Bashkë me elegancën, ritmin, vijat e bukura, plastikën, gjestin ekspresiv, balerinat i dhanë valles edhe diçka nga e tyrja, krejt origjinale, diçka nga e brendshmjia që buronte vetiu nga dhuntitë e tyre natyrale, nga përvetësimi i ashtit etnik kombëtar të vallëzimit popullor, nga kujdesi për rritjen e cilësisë artistike dhe përpunimin me mençuri të materialit koreografik burimor shqiptar dhe atij të popujve të tjerë, çka e gjitha u reflektua në bukurinë dhe fuqinë e shprehjes artistike koreografike.

Po këtu spikatën edhe valltarët e rinj Sadik Batku, sidomos Agron Aliaj në interpretimin e valles rumune Julla. Në vallet heroike Presin me tagana dhe Martina u dallua për një interpretim epiko-heroik valltari Fatmir Struga, Agron Aliaj e Mehmet Myftiu. Zoica Haxho krijoi një figurë plot sqimë, ku u shfaqën dhuntitë e saj natyrale si kërcimtare e talentuar. Po ashtu, Xhemil Xhelali dhe i vogli Gëzim Kaceli, që u vlerësua për lirshmërinë dhe harenë e sjellë në skenë. Koreografi George Perkun pati meritën se ravijëzoi, përpunoi dhe inskenoi disa nga vallet popullore më të njohura shqiptare, siç qenë Kërcimi i logut, Presja me tagan, Matina, Devolliçja, Dadoja.²⁰

“Vallja që entuziazmoi gjithë spektatorët, – shkruante Kol Jakova për shfaqjen Vëllazërimi i popujve, – dhe që qe një gjë fare e papritur për të gjithë, për madhështinë dhe bukurinë e kompozicionit dhe për kuptimin e saj të lartë, qe vallja

Vëllazërimi i popujve. Ajo zgjati 25 minuta, por për spektatorin ajo qe një valle që filloi, u rrit dhe mbaroi pa u kujtuar njeri se sa zgjati. Kjo rrjedh nga zotësia e kompozicionit të valles dhe rrugës së drejtë dhe të bukur që i jepet asaj”²¹

Vlerë shfaqjes i shtoi edhe kostumografia, e cila krijoi hijeshi dhe begati ngjyrash, prerjesh, stilesh. Orkestrina e grupit të valleve, ndonëse e re në përbërje dhe me pak eksperiencë, ndonëse e pakompletuar dhe me mungesa në disa instrumente, arriti megjithatë të krijojë atmosferën e domosdoshme falë një përcjelljeje melodike korrekte, falë një strukture instrumentale funksionale si dhe falë një përpunimi orkestral, të cilat mundësuan rritjen e ndjeshmërisë së shfaqjes në tërësi.

Drejt profesionalizmit

Pavarësisht karakterit të regjimit që ishte vendosur në Shqipëri si dhe kërkesave ideologjike në arte, gjithsesi duhet pohuar se shteti u kujdes që me kohë të dërgonte për specializime dhe shkollime në arte një numër të konsiderueshëm studentësh. Edhe në artin e baletit, qysh nga fillimi i viteve '50, ishin dërguar me studime në shkollat e larta, posaçërisht në Institutin e Lartë Teatral (GITIS), Katedra e Koreografisë, në Moskë, Bashkimi Sovjetik, disa studentë, ndër ta Skënder Selimi, Ganimet Vendresha, Zoica Haxho, Xhemil Simixhi, Agron Alia, Petrit Vorpsi.

Viti 1956 shënon një nivel të ri të artit të baletit në Shqipëri për vetë faktin e mbarimit të studimeve të larta dhe kthimit në atdhe të disa balerinëve. Të emëruar si kërcimtarë të trupës së baletit, ata krijuan premisat e rritjes në mënyrë të ndjeshme të cilësisë së kërcimit, të kuptimit e zbatimit të ligjësorive të këtij arti, formën klasike dhe praktikën krijuese të trashëguar nga shkolla e famshme ruse e baletit.

21

Po aty.

Me të drejtë koreografi i njohur Skënder Selimi, që ishte edhe regjisori-baletmaestër i parë i shkolluar në trupën e baletit shqiptar, në librin e tij Baleti në Shqipëri, nënvizon: “Viti 1956 është një nga vitet më të rëndësishme për artin dhe kulturën e vendit tonë. Në këtë vit hapet një faqe e re në fushën e artit koreografik. Është viti historik, kur vendosen bazat e para e të shëndosha drejt sistemit klasiko-profesional në Shqipëri. Kjo punë me vlera kombëtare u bë realitet në sajë të kuadrit të specializuar në shkolla dhe institute të nivelit botëror në balet. Ky është viti vendimtar kur këta kuadro të para shqiptare u vunë në funksion në të gjitha fushat e krijimtarisë artistike. Arti shqiptar largohet tani nga rruga e punës intuitive dhe kalon në atë të sistemit artistik shkencor”²²

Udhëheqës artistik i trupës së baletit emërohet baletmaestri Skënder Selimi. Prania aktive e artistëve të rinj të shkolluar jashtë shtetit ndryshoi mënyrën e punës, kërkesat profesionale.

Baleti vendoset kështu përballë ekzigjencash artistike bashkëkohore. Normat e reja artistike që aplikoheshin sollën, si rrjedhojë, një përmirësim të kualitetit të trupës së kërcimtarëve në përgjithësi. Përvetësimi i teknikave moderne të kërcimit klasik ishte pasojë e drejtpërdrejtë e përkushtimit për të mbërritur në cilësi të larta të kërcimit, në përpunime të vazhdueshme e të pareshtura të plastikës, realizimin e ushtrimeve të vështira, mëtimin drejt formave të avancuara të kërcimit që paraqisnin po ashtu vështirësi teknike e kërkonin ngulm e punë të palodhur, falë një sistemi mësimi, kualifikimi dhe edukimi trupor profesional e të përditshëm.

Kodet e artit klasik të baletit gjithnjë e më mirë po përvetësoheshin nga trupa e kërcimtarëve. Balerinat përvetësuan kërcimin me puante, si një nga shenjat bazike të baletit klasik.

Koncerti me numra baleti i artistëve të rinj të shkolluar dhe të ardhur nga Bashkimi Sovjetik u dha më 20 tetor 1956 në skenën e Teatrit të Operas dhe Baletit.

Sipas vlerësimit të shtypit të kohës, koncerti u karakterizua nga një nivel i lartë artistik e me një gjuhë të përpunuar koreografike, ku u dëshmuar talentet e balerinëve të rinj, teknika e mirë dhe format e reja të kërcimit. U ekzekutuan numra të vështirë vallëzimi klasik pas de deux (pa de dë) nga baleti Arrëthyesi i Tchaikovsky-t, i interpretuar nga Zoica Haxho dhe Agron Aliaj, Zogu dhe gjuetari me muzikë të Grieg e interpretuar nga Ganimet Vendresha dhe Xhemil Simixhiu, Ujërat pranverore me muzikë të Rachmaninoff e interpretuar nga Zoica Haxho dhe Petrit Vorpsi etj. Sukses i merituar ishte edhe interpretimi i valleve në operën Traviata më 3 dhjetor 1956, realizuar nga koreografi Skënder Selimi, që i dhanë bukuri e dinamikë operës, posaçërisht kërcimin e Boleros nga valltarët e rinj si dhe vallen e Ciganeve nga grupi i vajzave. Vlen të përmendet gjithashtu uvertura fantazi Romeo e Zhuljeta e Tchaikovsky, në vitin 1957, vënë në skenë nga koreografi rus dhe e interpretuar me kërkesa profesionale nga balerinët dhe balerinat soliste si dhe masa e gjerë e kërcimtarëve.

Sipas koreografit dhe studiuesit Skënder Selimi, të gjitha shfaqjet e realizuara gjer në mesin e viteve '50 "padyshim i dhanë një hov të ri kolektivit të baletit dhe ndikuan në ecjen e tyre tekniko-profesionale. Megjithatë, në këtë zhvillim të dukshëm, akoma nuk ishte arritur uniteti artistik dhe profesional i të gjithë kolektivit. Duheshin akoma ndryshime të theksuara në mes të solistëve dhe të amatorëve të trupës. Kjo, natyrisht, vinte nga disa faktorë objektivë. Faktori i parë që koha e shkurtër e një pune sistematike që po bëhej dhe faktori tjetër objektiv ishte se trupa jonë koreografike kryente në të njëjtën kohë dy funksione, atë të trupës klasike dhe atë të ansambllit popullor. Dy gjini pak të kundërta ndikonin pa dashje në zhvillimin e kundërt të trupës. Prandaj si kërkesë objektive u pa e arsyeshme të bëhet ndarja në dy grupe profesionale, pra dy funksione të ndara artistikisht"²³

Krijimi i Ansambllit të Këngëve dhe Valleve Popullore nga gjiri i trupës koreografike dha shanse për studime e përpunime të valleve popullore, sikundër, nga ana tjetër, i jepej mundësi baletit klasik që të zhvillohej e perfeksionohej.

Kjo bëri që trupa e baletit të krijojë edhe më shumë fizionominë e vet artistike, të rritë kërkesat profesionale, teknikën e kërcimit, duke përvetësuar gjuhën reale të këtij arti që vinte nga eksperiencat e pasura botërore.

U hap një studio baleti për përgatitjen profesionale të balerinëve të rinj klasikë, duke u shndërruar kështu në një rezervë për ecurinë e trupës, sikurse, nga ana tjetër, krijimi i kushteve që baleti të vinte në skenë në të ardhmen e afërt shfaqje të përmasave të mëdha koreografike. Shfaqja e parë e këtij dimensionit ishte baleti Zhurale e pas saj erdhën edhe shfaqje të tjera.

Shkolla e baletit

Krijimi vit pas viti i një strukture artistike gjithnjë e më kompakte e profesionale të trupës së baletit solli si pasojë nevojën për përgatitjen e artistëve të rinj dhe krijimin e vazhdimësisë, me qëllim që trupa e baletit të tejkalonte fazën fillestare, amatore dhe të paarsimuar profesionalisht drejt një faze të re të një profesionalizmi të mirëfilltë. Në vitet '50 kishin filluar të vinin në Shqipëri valltarët dhe koreografët e parë që kishin studiuar në shkollat e larta të baletit, posaçërisht në Moskë, në Bashkimin Sovjetik, për 6 vjet. Ky ishte një kusht për të siguruar minimalisht personelin pedagogjik, mësues të përgatitur profesionalisht dhe me njohuritë e domosdoshme teorike si dhe një eksperiencë të pasur artistike. Falë pasionit dhe përpjekjeve të artistëve nismëtarë të shkollës së parë koreografike në Shqipëri: Petrit Vorpsi, Zoica Haxho, Agron Aliaj, Ganimet Vendresha, Melushe Bebeziqi dhe Xhemil Simixhiu, të cilët do të ishin dhe gjashtë pedagogët e parë të saj, u këmbëngul që organet shtetërore të jepnin miratimin dhe të krijonin kushtet ligjore që më në fund shkolla e parë e baletit të çelej e të fillonte nga funksionimi.²⁴

24 "Udhëheqja dikasteriale me të deleguarin e saj, Ismail Hoxha (ish student i "Institutit të Artit Teatral në Moskë)," – thotë Petrit Vorpsi, drejtori i parë i shkollës së baletit, – "pasi na komunikoi vendimin e qeverisë, kërkoi mendimin tonë (Z. Haxho, G. Vendresha, A. Aliaj, Xh. Simixhiu, P. Vorpsi) se kush nga ne do

“Themelimi i shkollës së baletit shqiptar, – thotë njëri nga themeluesit e saj, Agron Aliaj, – është realizimi i ëndrrës rinore të disa artistëve të baletit shqiptar, që patën mundësi të studiojnë në shkollën më të mirë të botës – në shkollën e ‘Balshoj Teatrit’ në Moskë. Ajo ëndërr e lindur dhe e nisur që në vitet e shkollës, duke shkruar programet, duke parë me kujdes ecuritë, duke u munduar që studimi të ishte i tillë, që të nesërmen të mund të transmutohej ajo çfarë ndër ne ishte ëndrra e rinisë: për të ardhur në Shqipëri e për të hapur shkollën e baletit shqiptar”.²⁵

Për Shqipërinë e varfër dhe të vogël, si popullsi e territor, si dhe për kushtet ekonomike tejet të rënduara të saj, ngritja e një shkolle të profilit të tillë në vitin 1957 ishte një “luks”. Por vizioni i artistëve themelues, afërmendsh edhe vizioni i qeverisë së kohës për të zhvilluar kulturën kombëtare, e konsideroi këtë si një detyrë të rëndësishme, si një akt emancipues kulturologjik, edhe pse ajo u quajt “studio”, pra si një hallkë e ndërmjetme pa një strukturë të plotë arsimore që të funksiononte si një shkollë “klasike”, e mëvetësishme, me gjithë parametrat e njohur.²⁶

Shkolla e baletit ishte një premisë frymëzuese dhe optimiste për kohën, pasi këtej e tutje kërcimtarët do të përgatiteshin e shkolloheshin në vend, duke mbyllur përfundimisht fazën amatoreske jo profesionale.

të drejtontë ‘Shkollën e Baletit’. Të gjithë njëzëri votuan për Petrit Vorpsin. Besimi i shoqeve dhe shokëve të mi është konsideruar nder i madh nga unë dhe më ka dhënë forcën e impenjimit total për të vënë në jetë ëndrrën dhe aspiratën tonë të bukur. Për të vënë në dukje, është se shokët e mi i kam pasur gjithmonë pranë, në zgjidhjen e problemeve të përditshme e të panumërta si dhe për t’i treguar brezave të ardhshëm të pedagogëve, nxënësve e artistëve të baletit, rrugën që kemi përshkruar për të ngritur ‘Shkollën e Mesme Koreografike të Baletit’: rrugë e komplikuar dhe plot pengesa, por edhe mbresëlënëse”. Ndocaj, Ferdinand; Arbana, Blerina. Atje ku plazmohet madhështia e artit, 50 vjet “Shkollë Kombëtare Koreografike”. Tiranë, ASD, 2010, f. 25.

25 Po aty. F. 35.

26 “Shkolla e baletit’, sot ‘Shkolla Koreografike Kombëtare’ gabimisht është emëruar ‘studio’, çka mendojmë se nuk është termi më i saktë, gjithëpërfshirës, pasi ajo kishte gjithë fizionominë dhe strukturën e një shkolle artistike, me programe, staf pedagogjik, nxënës, salla, bazë didaktike e kushte teknike. Është tjetër gjë ndjekja e disa lëndëve të nxënësve në liceun artistik ‘Jordan Misja’. Selimi, Skënder. Baleti në Shqipëri. Tiranë, SHBLU, 2006, f. 187.

Veç pedagogëve të parë që jepnin mjeshtërinë e kërcimit, ndihmesë dha edhe pedagogu i shquar rus N. I. Tarasov, artist e autor tekstesh. Ai hartoi dhe e organizoi lëndën e formimit didaktik Metoda e mësimdhënies, e cila përkonte tërësisht me praktikën pedagogjike të shkollës Balshoj në Moskë, metodë që i përgjigjej ecurisë përgatitore të të dyja cikleve: ciklit të ulët dhe ciklit të lartë. Ndonëse kushtet nuk ishin shumë të mira dhe kishte shumë mungesa (sallat e kërcimit, veshjet e provave, papuçet, sidomos puantet), entuziazmi i trupës pedagogjike dhe i nxënësve bënë që këto vështirësi të kapërceheshin.

Sistemi klasik i kërcimit ishte metoda bazë ku fokusoheshin sakaq edhe gjithë lëndët e tjera dhe përpjekjet për një mësimnxënie rezultative. Për të realizuar objektivat shkollorë dhe programet, fillimisht nxënësit i zhvillonin lëndët e përgjithshme pranë Liceut Artistik "Jordan Misja", drejtimi i muzikës kryesisht paradite, ndërsa pasdite lëndët e koreografisë i zhvillonin në shkollën e baletit pranë Teatrit të Operës dhe Baletit, në sallat dhe studiot e saj. Tanimë veshjet për punën profesionale (përfshi papuçet, puantet) bëheshin nga specialistët vendas. Nxënësit e parë të kësaj shkolle qenë: Mukades Erebara, Ketii Trojani, Lida Trojani, Nermin Ahmeti, Hyjrie Ahmeti, Sekine Sharofi, Vera Mesiti, Vera Sojli, Neim Mesiti, Hysen Këllezi, Llaqi Nako, Skënder Jazexhiu, Besim Jazexhiu dhe Pëllumb Agalliu.

Ata u bënë artistët, mësimdhënësit dhe krijuesit e ardhshëm që mbajtën mbi shpatulla barrë të rënda, sa profesionale, aq dhe pedagogjike, që e zhvilluan dhe perfeksionuan më tej artin e baletit në Shqipëri, që krijuan, po ashtu, personalitetin e tyre dhe u imponuan me talentin dhe fuqinë interpretuese të artdashësit shqiptarë e të huaj, duke mbetur në kujtesën kulturore të vendit.

Fillimisht shkolla e baletit e nisi rrugën me programin 6 vjeçar e pastaj me atë 8 vjeçar, duke ndjekur po ato programe e njësi mësimore të huazuara prej shkollës së baletit të Teatrit "Balshoj" të Moskës. Më së shumti kjo që e bazuar në metodikën e njohuritë e dansit klasik. Fillimisht u kompletuan dy klasa, vajza e djem.

Mjediset e zhvillimit të mësimimit përbëheshin nga dy salla: e para ajo e Institutit të Lartë të Arteve dhe e dyta ajo e Teatrit Popullor. Më vonë në dispozicion të shkollës u vu edhe një sallë tjetër në Institutin e Lartë të Arteve. Në premierën e baletit të parë kombëtar Halili dhe Hajria (1963) u përfshinë edhe nxënësit e shkollës së baletit. Ndonëse kërkesa për të pasur mjediset e veta të posaçme ishte paraqitur disa herë pranë organeve shtetërore, kjo nuk u realizua për një periudhë kohe gati 15 vjeçare, gjersa në vitin 1972 u ndërtua dhe u përfundua godina e re e saj, atje ku ajo gjendet edhe sot.

Shkolla kishte një strukturë e listim lëndësh nga më të domosdoshmet. Lëndët artistike koreografike, si: Vallja popullore shqiptare, Ushtrime të karakterit shqiptar, Folklor koreografik kombëtar, jepeshin nga pedagogët Gëzim Kaceli, Fatos Zajmi, Sadik Batku e Ramazan Bogdani. Lëndë të tjera zhvilloheshin edhe nga pedagogët e mirënjohur të shkollës, si: Petrit Vorpsi, Luan Shtino, Miltiadh Papa, Nermin Ahmeti, Mihallaq Stoja, Vlash Kallamata. Në planin e shoqërimit muzikor, nga pianistët e parë përmenden: Fatmira e Lili Tafaj, Mira Gjoni, Limoz Dizdari, Johan Botka, Liljana Papuçiu, Dhoksi Priftuli, ndërsa si pianiste shoqëruese: Tamara Kushe, Ilda Nenshati, Iris Hakiraj, Alida Avrazi, Eda Ostreni, Elda Liku si dhe instrumentisti popullor Reshit Shehu.

Pa dyshim se me ngritjen e godinës së re shkolla kombëtare koreografike fitoi gjithë kushtet dhe hapësirat e nevojshme për përmbushjen e kërkesave të procesit mësimor dhe formimit të artistëve të rinj. Kishte salla të veçanta për përmirësimin e fansit klasik, të karakterit dhe të duetit klasik etj. Lëndë të reja, si: Karakteri botëror, Folklori koreografik, Historia e baletit shqiptar dhe Historia e baletit botëror, Regjia skenike etj., e pasuruan më shumë përmbajtjen e saj didaktike.

Futja e lëndës Mjeshtëria e kërcimit shqiptar e plotësoi më tutje strukturën dhe hapësirën e dijes së nxënë. Kjo ndihmoi në përpunimin e sistemit kronologjik të lëvizjeve që përftoheshin prej arealit të kërcimit popullor folklorik shqiptar, gjë e cila krijoi premisat e një shkolle mirëfilli kombëtare si dhe nxjerrjen në pah

të vlerave të trashëgimisë sonë popullore në fushën e vallëzimit; po kështu ajo ndihmoi në përgatitjen dhe stërvitjen muskulore, rritjen e plasticitetit, rezistencës dhe aftësisë interpretuese që i duheshin çdo nxënësi për t'u inkuadruar në shfaqjet e pritshme skenike. I rëndësishëm ishte edhe përfitimi i rakursit shqiptar në të gjitha lëvizjet koreografike, e sinkronizuar me duart, shikimin, shtatin dhe gjithë plastikën. "Metoda, – vë në dukje S. Selimi, – natyrisht në fazën e saj fillestare kishte dhe ndonjë të metë, e cila dukej në ndërtimin e mesit të klasës. Me kalimin e viteve, autori, këtë sistem e përpunoi akoma më tutje"²⁷

Shkolla e baletit (sot Shkolla Kombëtare Koreografike) ka shërbyer ndër vite si një fidanishte e talenteve të reja, e cila ka ushqyer trupën e baletit klasik dhe ato të kërcimit bashkëkohor. Paraqitja me dinjitet artistik e valles popullore shqiptare si dhe niveli i lartë i kërcimit që arrihet falë programeve të saj, krijoi premisat e vijimësisë në artin e baletit, ku brezi ia la vendin brezit pasardhës, çka është dëshmuar në gjithë këtë periudhë gjysmëshekullore qysh nga krijimi i saj. Ajo ka qenë një laborator i gjerë krijues, ku janë mësuar dhe eksperimentuar stile e mënyra të larmishme kërcimi, ku është përvetësuar leksiku koreografik botëror, ai klasik, ai modern, ai folklorik popullor shqiptar dhe ai i kombeve të tjerë, ku janë përvetësuar zhanret dhe format bazike të vallëzimit, si: duetet, vallet klasike, tablotë dhe skenat koreografike, duke zbatuar parimet e njohura akademike të shkollave më të përparuara të botës, posaçërisht asaj të shkollës ruse. Krijimi gjithnjë e më shumë i një profili dhe fizionomie kombëtare ka qenë ndër synimet e programeve mësimdhënëse të shkollës së baletit.

Në këtë laborator të përgatitjes së filizave dhe talenteve të reja përmes një kodifikimi serioz të njohurive, teknikave dhe përcjelljes së eksperiencave artistike tek nxënësit, u formua edhe brezi i parë i balerinëve, si: Nermin Ahmeti, Mukades Erebara, Bardha Bengu, Aishe Tota, Keti Trojani, Hyrije Ahmeti etj.

Ky brez i parë i selitur dhe i përpunuar në studiot e kërcimit pranë baletit u pasua më vonë nga të tjerë artistë që ndoqën shkollën e lartë jashtë shtetit, si: Panajot Kanaçi, Skënder Selimi, Miltiadh Papa, Luan Shtino.

Një nga cilësitë premtuese të “Shkollës së Baletit” ishte punimi në ekip, në unitet stili, metodologjie dhe kriteresh pedagogjike, duke zbatuar në mënyrë të rregullt, periodikisht dhe në vijimësi jetën artistike që lëvrohej në mjediset e teatrit të baletit. Qenia pranë teatrit ndikonte ndjeshëm në forcimin e karakterit praktik të përvetësimit të mjeshtërisë.

Krahas njësimimit dhe kriterëve të rrepta pedagogjike të mësimit e shkollimit në tërësi, ndërkohë i kushtohej vëmendje e kujdes autonome dhe integritetit krijues pedagogjik të mësuesit dhe pedagogut për lëndët e veçanta, sidomos për perfeksionimin e mjeshtërisë së kërcimit, duke i dhënë përparësi përvetësimit të një leksiku sa më të pasur koreografik nga ana e nxënësve sipas proceduarave të mirëpërcaktuara. Zotërimi i instrumenteve teknike dhe kodeve bazë që përbëjnë strukturat e qëndrueshme artistike të kërcimit klasik, sikurse transmetimi i dijeve në fushat e përvetësimit artistik dhe estetik të profesionit të valltarit, ato të njohurive mbi historinë e baletit botëror dhe atij kombëtar, njohuritë për muzikën dhe edukimi i rreptë i dëgjimit dhe interpretimit të saj, vënia në kontakt me literaturën e përzgjedhur dhe njohja me rrjedhat dhe eksperiencat artistike të baletit në kohë, të gjitha këto kanë qenë synime të shkollës qysh nga zanafillat e në vijim gjatë më shumë se 50 vjetëve. Në themel e brendi të mësimdhënies së saj, ajo konceptoi dhe programoi harmoninë, unitetin dhe alternimin e dy drejtimeve e kaheve kryesore: baletin klasik dhe kërcimin popullor, me leksikun e tyre koreografik. Pas vitit 1990 në shkollën e baletit nisi t’i kushtohet gjithnjë e më shumë kujdes dhe t’i jepet hapësira e nevojshme edhe baletit modern bashkëkohor, duke ruajtur në të tre këto drejtime specifikat, ligjësitë dhe kodifikimet profesionale, të cilat i ofrojnë nxënësve një dimension artistik të gjerë për të qenë të aftë të përballojnë detyra të vështira në skenë përballë artdashësve. Doemos “shkolla ruse” e baletit ka qenë themeli i ngrehinës së shkollimit dhe metodikës

së nxënies në “Shkollën Kombëtare Koreografike”, por nga ana tjetër nuk janë lënë pas dore dhe nuk janë nënvleftësuar shkollat e tjera artistike perëndimore, duke krijuar kështu mundësinë e ballafaqimeve, përvetësimeve dhe konkurrencës së shumë realiteteve koreografike botërore, përfshi edhe realitetet koreografike shqiptare kombëtare me qëllim dhënien e shumë shanceve ekzekutuese dhe interpretuese balerinëve dhe balerinave të reja që dalin nga dyert e saj.

Qysh në konceptimin e saj në vitin 1957 e gjer në ditët e sotme shkolla kombëtare koreografike duke qenë shkollë e profilizuar, ka disa specifika që e dallojnë nga shkollat e tjera si në drejtim të formimit të përgjithshëm, ashtu dhe të disiplinave. “Pikë së pari, qëllimi i shkollës sonë është formimi kulturor dhe profesional i të gjithë nxënësve që paraqesin të dhëna specifike për kërcimin,” përcakton drejtimin dhe specifikën e shkollës drejtoresha aktuale Blerina Arbana në librin kushtuar 50 vjetorit të këtij institucioni me rëndësi të madhe. “Krijohet kështu bagazhi i domosdoshëm për disiplinat koreografike, duke latuar figurën profesionale me baza të mira për hyrjen denjësisht në botën e spektaklit si balerinë. Në këtë shkollë, nxënësi pajiset me diplomën e maturitetit artistik dhe është i disponueshëm për të dalë në skenat si brenda dhe jashtë vendit. Kontakti me publikun nën drejtimin e profesionistëve të kualifikuar e formon nxënësin nga dita në ditë, nëpërmjet një praktike të pandërprerë për t’iu përgjigjur spektaklit dhe kjo arrihet me punë sistematike, disiplinë artistike dhe përgjegjësi profesionale.”²⁸

28 Ndocaj, Ferdinand; Arbana, Blerina. Atje ku plazmohet madhështia e artit, 50 vjet “Shkollë Kombëtare Koreografike”. Tiranë, ASD, 2010, f. 15.