

A ËSHTË REALIZMI SOCIALIST NJË ARKIV?

Shënime teorike mbi estetikën dhe akumulimin¹

RAINO ISTO

Abstrakt

Një sërë përpjekjesh studimore janë rrekur të përvijojnë joshjen që paraqet arkivi, jo vetëm nga ana e përmbajtjes, por edhe si formë (an)estetike, për modernizmin (dhe post-modernizmin). Megjithatë, derimë tani, përpjekjet për të kuptuar saktësisht marrëdhënien midis realizmit socialist dhe arkivit, qoftë si tematikë apo si modalitet i të kuptuarit historik, janë të pakta. Arsyet për këtë nuk mungojnë: ideologjia e deklaruar sintetike e realizmit socialist, që përgjithësisht synonte të distilonte dhe të purifikonte një imazh konsekuent të zhvillimit shoqëror drejt së ardhmes së projektuar komuniste, shihet, më së shumti, si një iluzion, një shtrembërim i historisë, i cili zbulohet (për ironi)

¹ Përkthyer nga anglishtja nga Raino Isto. Redaktuar nga Jonida Gashi dhe Anxhela Çikopano-Hoxha.

pikërisht nëpërmjet të dhënave dokumentare që gjenden nëpër arkiva. Marrëdhënia e vështirë e realizmit socialist me fotografinë, mbështetja e këtij të parit tek imazhi dokumentar, krahas nevojës së tij për të fshirë detajet historike “problematike”, për të rishkruar të kaluarën, duket se shkon në kundërshtim me ambicien e arkivit drejt plotësisë dhe objektivitetit. Thënë kjo, ka dhe arsye të rëndësishme për të supozuar se realizmi socialist (konceptuar si një variant specifik i modernizmit) funksiononte vërtet në mënyrë arkivore. Historia e realizmit socialist, ashtu si dhe ajo e arkivit, është e gërshetuar fort me burokracinë; aparati ideologjiki realizmit socialist, njësoj si arkivi i shekullit XIX, lidhej në mënyrë thelbësore me hulumtimin e kohësisë. Për më tepër, realizmi socialist u zhvillua, shpeshherë, krahas një sërë projektesh arkivore (siç ishin përpjekjet nacionaliste për të dokumentuar kulturën popullore në periferi, për shembull, ose për të prodhuar narrativat shteruese të veprimtarive antifashiste). Një tjetër arsye është fakti se, për artistët dhe historianët postsocialistë, objektet kulturore socrealiste padyshim që *janë bërë* tashmë një arkiv, një tërësi të dhënash që duhen zhbiruar, riorganizuar dhe vënë në pikëpyetje. Sprova e mëposhtme parashtron një tog pyetjesh rreth realizmit socialist dhe arkivit, specifikisht, në kontekstin e artit të epokës socialiste në Shqipëri: Deri në ç’masë ishte realizmi socialist një formë arkivore e artit? Nëse realizmi socialist funksionoi si një arkiv në epokën e tij, ç’lloj arkivi ishte ai? Si duhen kuptuar ndërhyrjet bashkëkohore që dëshmojnë një angazhim me artin e realizmit socialist, nga pikëpamja e ngjashmërive (ose dallimeve) që ato kanë me ndërhyrje të tjera postsocialiste nëpër të tjerë arkiva burokratike? A ishte pikëpamja e realizmit socialist mbi arkivin moderniste, postmoderniste apo diçka krejt tjetër?

Fjalë kyçe: arkivi, realizmi socialist, modernizmi, komunizmi, postkomunizmi

I. Hyrje

Janë bërë një sërë përpjekjesh studimore për të përcaktuar joshjen që përfaqëson arkivi, jo vetëm si përmbajtje, por edhe si formë estetike për modernizmin (si dhe postmodernizmin).² Derimë tani kanë munguar (ose kanë qenë fort të pakta) orvatjet e qarta për të adresuar specifikisht marrëdhënien e realizmit socialist me arkivin, qoftë si tematikë apo si mënyrë e të kuptuarit historik. Për këtëka arsye të shëndosha: ideologjia sintetike e realizmit socialist, e cila synonte, përgjithësisht, të distilonte dhe purifikonte një imazh koherent të zhvillimit shoqëror drejt së ardhmes së parashikuar komuniste, konsiderohet më së shpeshti si një iluzion, një shtrembërim i historisë që zbulohet (ironikisht) nëpërmjet provave të ndryshme dokumentare që gjenden nëpër arkiva. Për më tepër, stili shpesh paraqitej në aspektin e përvojës, duke reflektuar përgjigjen afektive³ të artistëve ndaj dinamizmave të shoqërisë socialiste në zhvillim e sipër, ndërsa, në të kundërt,

² Literatura mbi arkivat dhe modernizmin është tepër e gjerë për t'u përmbledhur këtu. Një përmbledhje e dobishme është dhënë në Charles Merewether, red., *The Archive*, Cambridge: MIT Press, 2006. *The Big Archive: Art from Bureaucracy*, Cambridge: MIT Press, 2008, nga Sven Spieker ofron një vështrim të qëndrueshëm të ndryshimeve në angazhimin e artit me arkivin gjatë ngritjes së kulturës moderniste dhe kalimit në postmodernizëm. Shih gjithashtu: Okwui Enwezor, red., *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, New York: International Center of Photography, 2008.

³ Mbi aspektet afektive të pikturës së realizmit socialist, shih Christina Kiaer, "Lyrical Socialist Realism", *October*, nr. 147 (Dimër, 2014), ff. 56–77.

arkivi kërkon të grumbullojë pikërisht atë që tejkalon përvojën subjektive. Së fundmi, marrëdhënia e vështirë e realizmit socialist me fotografinë (mbështetja e tij në imazhin dokumentar dhe, në të njëjtën kohë, nevoja e tij për të eliminuar detajet “problematike” historike, për të rishkruar të kaluarën) duket se e vë atë në kundërshtim me ambicien e arkivit drejt plotësisë dhe indeksikalitetit objektiv.

Por ka dhe arsye të rëndësishme për të supozuar se realizmi socialist (i konsideruar si një lloj i veçantë modernizmi) me të vërtetë ka funksionuar në mënyrë arkivore. Ashtu si arkivi, historia e realizmit socialist është e ndërthurur ngushtë me burokracinë dhe, njësoj si arkivi i shekullit XIX në veçanti, aparati ideologjik i realizmit socialist lidhej në mënyrë rrënjësore me hulumtimin e kohësisë. Për më tepër, realizmi socialist është zhvilluar në shumë raste paralelisht me projektet arkivore (të tilla si përpjekjet nacionaliste për të dokumentuar kulturën popullore në periferi, ose për të prodhuar një narrativë shteruese të veprimtarive antifashiste⁴). Më në fund, për artistët dhe historianët postsocialistë, objektet kulturore të realizmit socialist janë bërë në mënyrë të padiskutueshme një arkiv, një tërësi indiciesh për t’u shqyrtuar, rirregulluar dhe hetuar. Kjo sprovë shtron një grup pyetjesh rreth realizmit socialist dhe arkivit, posaçërisht, në kontekstin e artit të epokës socialiste në Shqipëri: Deri në çfarë mase ishte realizmi socialist një formë arti arkivor? Nëse realizmi socialist funksiononte si një arkiv në kohën e tij, ç’lloj arkivi ishte ai? Çfarë tensionesh mund të kenë lindur nga tendencat arkivore të

⁴ Në rastin e Shqipërisë, për shembull, diçka që dëshmon për rëndësinë qendrore të dokumentit (parësor) dhe kësajsoj arkivit, në mënyrën se si kultura socialiste e kuptonte vetveten, është figurshmëria e ditarit partizan, që supozohej të ishte një regjistrim i menjëhershëm dhe i vërtetë i përvojës partizane gjatë Luftës Nacional Çlirimtare.

prodhimit kulturor socrealist dhe si e pasurojnë këto tensione kuptimin tonë të kësaj lëvizjeje, interpretuar gjerësisht? A ishte pikëpamja e realizmit socialist mbi arkivin moderniste, postmoderniste apo tërësisht diçka tjetër?

Fokusimi në impulset arkivore⁵ (ose jo) të realizmit socialist në Republikën Popullore të Shqipërisë sigurisht që paraqet një rast unikal.⁶ Kjo, para së gjithash, për shkak të kushteve specifike të zhvillimit të praktikave arkivore *vis-à-vis* regjimit socialist në Shqipëri dhe, gjithashtu, për shkak të historisë moderne të arteve pamore shqiptare,⁷ ku gjejmë dallime të rëndësishme me historitë

⁵ E kam huazuar këtë frazë nga sprova e Hal Foster “An Archival Impulse” (*October* 110 (Vjeshtë, 2004), f.3–22, e cila shqyrton punët e artistëve bashkëkohorë, si: Thomas Hirschhorn, Tacita Dean dhe Sam Durant, në veprën e të cilëve, Foster identifikon një tendencë drejt arkivit si një modalitet i praktikës artistike. “Impulsi arkivor” që unë besoj se është i pranishëm në realizmin socialist, në Shqipëri e gjetkë, është sigurisht i ndryshëm nga ai që shtjellon Foster. Sidoqoftë, mendoj se shtjellimi i këtij të fundit na ndihmon të kuptojmë më mirë artin bashkëkohor postsocialist, që e adopton arkivin si një modalitet themeltar.

⁶ Vështirësia e parashtrimit të pyetjeve në lidhje me marrëdhëniet e realizmit socialist me arkivin në rastin shqiptar, komplikohet më tej prej faktit se realizmi socialist në Shqipëri është kuptuar vetëm pjesërisht; literatura mbi këtë lëvizje, ndonëse është duke u rritur dalëngadalë, mbetet akoma tepër e pakët dhe shpesh ka për qëllim dhënien e një pasqyre të përgjithshme, më shumë se sa kryerjen e analizave kritike specifike. Për tri sondazhe të fenomenit, shih: Fjoralba Satka Mata, “Albanian Alternative Artists vs. Official Art Under Communism”, në Cristian Vasile, red., *History of Communism in Europe, Volume 2*, Bucharest: Zeta, 2011, ff. 79–89; Gëzim Qëndro, *Le surréalisme socialiste: l'autopsie de l'utopie*, Paris: Harmattan, 2014; Ermir Hoxha, *Realizmi socialist shqiptar*, Tiranë: Galeria Kombëtare e Arteve, 2017.

⁷ Mbi çështjen e arkivave historikë të periudhës së diktaturës socialiste në Shqipëri dhe problematikat që dalin nga përpjekjet për të shkruar historinë e shekullit XX duke përdorur këto arkiva, shih Elidor Mëhilli, “Documents as Weapons: The Uses of a Dictatorship’s Archives,” *Contemporary European History*, 28:1, 2019, ff. 82–95.

e vendeve dhe nën-rajoneve të tjera të ish-Lindjes.⁸ Ajo çka më intereson mua këtu nuk është dhe aq çështja e përmbajtjes dhe aksesibilitetit të dosjeve të ish-Sigurimit të Shtetit mbi qytetarët shqiptarë (përfshirë, natyrisht, artistët) si pjesë e vëzhgimit shtetëror gjatë periudhës socialiste të Shqipërisë.⁹ Nuk më intereson domosdoshmërisht as qëndrueshmëria (ose jo) e arkivave të prodhuara nga shteti socialist mbi artet dhe kulturën, apo ndonjë fushë tjetër specifike dokumentacioni.¹⁰ Këto janë padyshim

⁸ Për shembull, mungesa e një avangarde të mirëfilltë historike me një teleologji abstraksioniste dhe një dëshirë për të transformuar rrënjësisht kushtet shoqërore, nënkupton se narrativa të tilla, si ajo e zhvilluar nga Boris Groys, që është njëherazi një ndër më të famshmet e këtij lloji, ku realizmi socialist del nga projekti politik-estetik i avangardës, nuk mund të zbatohen në artin shqiptar. Shih: Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, përkth. Charles Rougle, Princeton: Princeton University Press, 1992. Në Shqipëri, do të ishte më e saktë të thuhej se realizmi socialist i ka origjinat në projektin e një arti global të iniciuar nga kombe të shumta socialiste (përfshirë BRSS dhe Kinën, të cilat qenë të dyja të rëndësishme për zhvillimin kulturor të Shqipërisë) në periudhën e pasluftës. Në lidhje me këtë temë shih: Jérôme Bazin, Pascal Glatigny dhe Piotr Piotrowski, red., *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe*, New York: CEU Press, 2016.

⁹ Siç kanë vërejtur Cătlîn Dan dhe Josif Kiraly, në kontekstin rumun çështja e arkivave të policisë së shtetit është një çështje jetike, pasi mundësia për të hyrë në këto arkiva na lejon të kuptojmë nëse policia e shtetit ishte në thelb efektive apo amatore në mbikëqyrjen e popullatës. Opsioni i parë sugjeron që qytetarët ishin, përgjithësisht të kontrolluar nga një regjim shtypës funksional; opsioni i dytë sugjeron se ata ishin në thelb bashkëfajtorë në çdo lloj kontrolli që praktikohesh nga regjimi. (Shih: subREAL (Cătlîn Dan dhe Josif Kiraly), "Politics of Cultural Heritage," në Merewether, red., *The Archive*, f. 114.) Një dikotomi e ngjashme varet dhe nga hapja e arkivave të policisë së shtetit shqiptar, të cilat ende nuk janë hetuar plotësisht.

¹⁰ Fakti se arkivi i Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve, cilido të ketë qenë ai, duket se nuk ekziston më (ose përndryshe është shpërndarë), përbën sfida serioze për të kuptuar artin socrealist në Shqipëri, dhe natyrisht për të analizuar burokracinë kulturore në vend.

shtigje të rëndësishme hulumtimi, por, në këtë tekst, unë dua të vënë në plan të parë çështjen e vetë prodhimit kulturor socrealist *si praktikë arkivore*. Me këtë dua të them një praktikë, e cila lidhet thellësisht me akumulimin e një sasive sa më të madhe gjurmësh, informacioni dhe dokumentacioni, në të vërtetë, me regjistrimin e shumë më tepër të dhënave nga sa mund të konsiderohej e nevojshme apo “domethënëse” për vetë kohën. Padyshim që ekzistojnë lloj-lloj fenomenesh që mund të përbëjnë prova të një shtytjeje të tillë drejt akumulimit, dhe ky tekst nuk lejon një hulumtim shterues të temës. Ajo që unë propozoj të bëj këtu është të përqendrohem në disa shembuj shumë specifikë, të cilët disa historianë nuk do t’i konsideronin as si realizëm socialist madje, ndonëse unë do të përqipem të tregoj që ata duhen lexuar si të tillë dhe nëpërmjet tyre të skicoj një skemë, e cila mund të na çojë jo vetëm drejt njohurive më të thella mbi realizmin socialist në Shqipëri, por edhe mbi ekzistencën globale të kësaj lëvizjeje artistike.

II. Realizmi socialist dhe arkivi: disa përkufizime

Para se të vazhdoj, besoj se duhen dhënë disa sqarime rreth “realizmit socialist”. Kur unë e përdor këtë term nuk i referohem kryesisht (siç do të bëhet e qartë më poshtë) vetëm pikturës dhe skulpturës, por një game të tërë të formave të prodhimit kulturor, duke përfshirë (çka është mjaft e rëndësishme) fotografinë. Gjithashtu, ndonëse personalisht nuk jam i bindur se do të na hynte në punë një përkufizim i vetëm gjithëpërfshirës i këtyre prodhimeve kulturore, apo nëse diçka e tillë është e mundur, mendoj se ekzistojnë disa përkufizime që janë të dobishme dhe që ia vlen t’i mbajmë parasysht. I pari është ai që propozon Dimitry

Markov në vitet 1970, në kontekstin sovjetik, i cili e cilësoi realizmin socialist si një “sistem estetik historikisht të hapur të përfaqësimit të vërtetë të jetës.”¹¹ Elementi kryesor këtu është të qenit *i hapur* i sistemit, i cili, duke pasur parasysh karakterin dinamik të përshfaqjes së realitetit socialist, nuk mund të konkretizohet përfundimisht në një variacion specifik: realizmi socialist nuk është një stil për të cilin koha qëndron e ndalur, përkundrazi, ajo sa vjen e bëmehet, sepse ky është karakteri i realitetit socialist.¹²

Një tjetër përkufizim kyç mund të jetë ai i paraqitur nga diktatori shqiptar dhe udhëheqësi i Partisë së Punës, Enver Hoxha, gjatës fjalimit të tij të vitit 1969 mbi Revolucionin Ideologjik dhe Kulturor. Hoxha e shpalli realizmin socialist si “pasqyrimi me besnikëri i jetës socialiste që po ndërtojmë në të gjitha aspektet e saj, i transformimeve kolosale materiale dhe me temp revolucionar që pëson vendi ynë, shoqëria jonë, njerëzit tanë, në bazë të teorisë marksiste-leniniste, dhe në bazë të masave e vendimeve të përpunuara nga Partia jonë. Ky realizëm socialist nuk paraqitet aspak në forma statike, të ngurta; ai zien, është në zhvillim të

¹¹ Dimitry Markov, cit. në Thomas Lahusen, “Socialist Realism in Search of Its Shores: Some Remarks on the ‘Historically Open Aesthetic System of the Truthful Representation of Life’”, në Thomas Lahusen dhe Evgeny Dobrenko, red., *Socialist Realism without Shores*, Durham: Duke University Press, 1997, f. 5.

¹² Lahusen, “Socialist Realism in Search of Its Shores”, f. 13. Ka disa syresh që do ta kenë të vështirë për ta përtypur këtë përkufizim në rastin e realizmit socialist shqiptar (i cili shumë shpesh hidhet poshtë si statik, i ndenjtur dhe i papërshtkueshëm nga novatorizmi). Sidoqoftë, unë vazhdoj të pohoj se, në Shqipëri, si dhe gjetkë, realizmi socialist shpesh përcaktohej pikërisht nga karakteri “i hapur” i sistemit të tij estetik, i cili hodhi poshtë stilet e tjera, si modernizmin abstrakt, *jo sepse* ato ishin jashtë tij, por sepse ishin sisteme përfaqësimi më të ulëtadhe më të ngushta që kapnin vetëm një pjesë të fushëveprimit shumë më të gjerë të realizmit socialist.

përhershëm e të vazhdueshëm, nëpërmjet një lufte të të kundërtave, nëpërmjet një lufte klase, nëpërmjet një lufte të së resë kundër së vjetrës.”¹³ Ashtu si përkufizimi i Markov-it, ai i Hoxhës thekson se realizmi socialist duhet të përshtatet që të përputhet me rrethanat e tij (realitetin socialist), të cilat, sipas përkufizimit, ndryshojnë gjithmonë. Kjo përshtatje e pafund është domethënëse, nëse duam ta konceptojmë realizmin socialist si një arkiv, sepse udhëzimi për të “pasqyruar me besnikëri” zhvillimin e shoqërisë socialiste është praktikisht një nxitje drejt në procesi të përhershëm dokumentimi.¹⁴

¹³ Enver Hoxha, “Të zbatojmë me këmbëngulje e në mënyrë krijuese detyrat për revolucionarizimin e partisë e të jetës së vendit”, në *Mbi letërsinë dhe artin*, Tiranë: 8 Nëntori, 1977, ff. 292–293. Falënderoj Vincent W.J. van Gerven Oei që më tërhoqi vëmendjen drejt këtij pasazhi të veçantë, cituar në sprovën e tij “The Production of Hrönir: Albanian Socialist Realism and After”, në Vincent WJ van GervenOei dhe Mihnea Mircan, red., *Workers Leaving the Studio. Looking Away from Socialist Realism*, New York: Punctum, 2015, ff. 191–207.

¹⁴ Dëshiroj të vë në dukje disa kufizime në referimin e veprave të realizmit socialist (të paktën pikturave dhe skulpturave) si “dokumente”, pasi kjo nënkupton një vazhdimësi të fortë me format e artit që kanë ardhur më pas, domethënë, me fenomenin e çhierarkizuar dhe materialisht të larmishëm që quhet “art bashkëkohor”. Octavian Esanu thekson, me të drejtë, se një dallim kyç midis artit të epokës socialiste në ish-Lindjen dhe artit bashkëkohor, lidhet me strukturat e organizatave që i promovuan këto lloje arti. Konkretisht, Sindikatat e artistëve në socializëm u organizuan sipas modelit të *beaux arts*, të ndara sipas gjinive specifike, ndërsa Qendrat SOROS për Artin Bashkëkohor (institucionet që strukturuan dhe përcaktuan “artin bashkëkohor” në rajon) u prirën drejt një modeli horizontal që i trajtonte veprat e artit si dokumente. (Octavian Esanu, “What was Contemporary Art?”, *ART Margins*, 1:1, 2012, f. 16.) Ndonëse ky është sigurisht një përskrim i saktë i një ndryshimi strukturor dhe institucional, në varësi të këndvështrimit tonë, ndryshimi bëhet më pak drastik: nëse e marrim seriozisht idenë e realizmit socialist si një “sistem estetik historikisht të hapur” (sipas Markov-it), dhe përparësinë që i jepet pasqyrimin të përhershëm të jetesës socialiste në të, ne mund ta lexojmë zhvendosjen nga

Një proces i tillë dokumentimi të përhershëm është një nga faktorët që shpjegon përshtypjen e krijuar tek disa syresh mbi luhatjet, sidomos në rrafshin e cilësisë artistike, që bien në sy tek prodhimtaria kulturore socrealiste. Nëse shpesh e kemi të vështirë të përcaktojmë se cilët janë faktorët estetikë që dominojnë gjatë një periudhe të caktuar të realizmit socialist (veçanërisht në një vend si Shqipëria, ku, për të shkruar historinë e artit modern, trajektorët e përcaktuara të modernizmit, realizmit dhe avangardës historike na hyjnë në punë vetëm pjesërisht), kjo mund të shpjegohet pjesërisht nga shtypja për të dokumentuar, më shumë se sa për të prodhuar vepra ikonike, që pasqyrojnë në mënyrë ekspresive botëkuptimin e artistëve individualë. Siç ka vërejtur Christina Kiaer, për të kuptuar me të vërtetë realizmin socialist si diçka më shumë sesa *kitsch*, ne duhet të përvetësojmë kriteret të reja për vëzhgimin (dhe për hulumtimin historik) të tij, përfshirë këtu edhe pranimin e përparësisë së sistemeve “anësore” të gjykimit artistik që privilegjojnë “njëllojshmërinë” mbi novacionin agresiv dhe unikalitetin.¹⁵ Struktura anësore e realizmit socialist lidhet, siç do të argumentoj më poshtë, me strukturën e arkivit, i cili, gjithashtu, synon të zgjerohet horizontalisht dhe të gjejë ngjashmëri dhe shkëmbyeshmëri mes artikujve të tij individualë.

Horizontaliteti i realizmit socialist është i rëndësishëm pasi, në mënyrë paradoksale, ai shërben si një kundërpeshë e tendencës ekspresive në veprat e realizmit socialist, që, përndryshe, do të ishte vërtet e tepruar. Arkivi, personifikimi material i burokracisë moderne, supozohet se është gjithçka, përveçse ekspresiv: ai

realizmi socialist në prodhimin e artit bashkëkohor (si dokument) si një zhvendosje nga një lloj impulsi arkivor në një tjetër.

¹⁵ Christina Kiaer, “Fairy-tales of the Proletariat, or, Is Socialist Realism Kitsch?”, në Matthew Bown dhe Matteo Lafranconi, red., *Socialist Realisms: Soviet Painting 1920–1970*, Milan: Skira, 2012, ff. 184–185.

A është realizmi...

përfaqëson rregullsi dhe objektivitet në regjistrim, jo shprehje subjektive (ose kjo është ajo çka duhet të besojmë). Realizmi socialist kërkon shprehje: shprehjen e investimit emocional (të saktë ideologjikisht) të artistit në zhvillimin e jetës socialiste. Por, duke qenë se realizmi socialist dëshiron në të njëjtën kohë të çhierarkizojë (demokratizojë) shprehjen, të paktën në parim¹⁶, ai efektivisht e shndërron çdo shprehje artistike në gjurmën e një rrjeti horizontal qytetarësh socialistë, shprehjet estetike të të cilëve janë të paçmueshme, jo si përfaqësime të ndonjë realiteti “të jashtëm” socialist, por si pjesëmarrës në shpalosjen e po këtij realiteti (thënë ndryshe, *si dokumente të tij*).¹⁷

Për kontrast, dua të sjell këtu shembullin e një imazhi të realizmit socialist për të cilin mund të themi, pa kurrfarë hezitimi, se *nuk është* arkivor, por që, në të njëjtën kohë, qartazi e përfaqëson stilin. Unë propozoj që një imazh i tillë është posteri pa

¹⁶ Siç argumenton Christina Kiaer, gjatë dekadave të para të eksperimentit sovjetik me realizmin socialist, mund të shquajmë një përpjekje të vërtetë për të prodhuar një projekt të përbashkët imagjinues dhe artistik, në të cilin, krijues të prejardhjeve, klasave shoqërore dhe gjinive të ndryshme, merrnin pjesë në mënyrë të barabartë. (Kiaer, “Fairy-tales of the Proletariat”, f. 185.) Në Shqipëri, natyrisht, artistët pamorë shpesh ishin pjesë e një klase të ngritur shoqërore, dhe kjo ishte po aq e vërtetë gjatë periudhës socialiste, sa dhe para dhe pas saj. Sidoqoftë, unë vazhdoj të mendoj se, në artin shqiptar të epokës socialiste, ne mund të dallojmë një tendencë drejt nivelimit të sferës së krijimtarisë krijuese kulturore.

¹⁷ Do t’i rikthehem kësaj pike më poshtë, por dua të vë në dukje këtu borxhin tim ndaj përkufizimit të realizmit socialist nga Petre Petrov-i, i cili thekson pavarësinë ontologjike të zhvillimit të realitetit socialist nga të gjitha perceptimet e tij. Siç shprehet Petrov-i, realiteti socialist është “një e ardhme që nuk varet nga perceptimi i saj nga njerëzit: nuk janë njerëzit të parët, por vetë Ndërgjegjësimi që ‘ndërgjegjësohet’”, dhe ndër gjërat që percepton është realizmi socialist si pasqyrimi i vet. Shiko Petre Petrov, “The Industry of Truing: Socialist Realism, Reality, Realization, ” *Slavic Review* 70:4 (Dimër, 2011), f. 880.

datë i Jani Talos, me titull *Votoj*. (Fig. 1) Ai është një imazh haptazi propagandistik: një punëtor i ri, plot vrull, qëndron përpara një lumi qytetarësh të tjerë teksa përgatitet të hedhë votën. Në vetë fletën e votimit shkruhet thjesht “Votoj”, ndërsa mbi kutinë e votimit janë një sërë frazash që e plotësojnë veprimin: “për kandidatët e frontit”, “për forcën e mëtejshme të pushtetit popullor”, “për lulëzimin dhe mbrojtjen e atdheut tonë socialist”. Imazhi sintetizon në mënyrë të shkëlqyeshme aspektin tautologjik të realizmit socialist, duke përfshirë foljen “votoj” në vetë fletën e votimit: e gjithë përmbajtja e votës është vetë akti. Nuk ka rëndësi se për kë voton (dhe natyrisht që në një shtet njëpartiak vërtetë nuk ka), ka rëndësi vetëm akti i të votuarit. Kjo është thellësisht në kundërshtim me impulsin arkivor, i cili kërkon të regjistrojë larminë e votave, t’i numërojë dhe t’i kategorizojë ato, si dhe t’i ruajë ato me specifikat e tyre: të gjitha këto funksione, fotografia e Jani Talos i anashkalon mjeshtërisht si funksione të një rëndësie dytësore (në rastin më të mirë). Mund të themi se kjo fotografi është lloji i imazhit që përfaqëson realizmin socialist për shumëkënd, dhe unë nuk dua të argumentoj se, në këtë imazh, “arkivi” luan një rol qendror në procesin e krijimit të tij apo në logjikën e tij. Por jo të gjitha imazhet e realizmit socialist janë të këtij lloji, dhe ne do ta kemi më të lehtë të dallojmë se cilat janë të përbashkëtat e këtij stili me arkivin, nëse i kushtojmë vëmendje karakteristikave të brendshme, që cenojnë si integritetin e realizmit socialist, ashtu dhe atë të arkivit.

Një arsye pse realizmi socialist dhe arkivi mund të duken të papajtueshëm me njëri-tjetrin lidhet me atë që Katerina Clark e quan “skizofrenia modale” e realizmit socialist, i cili përfaqon si modalitetin realist, ashtu dhe impulsin mitik, si “atë që është”

ashtu dhe “atë që duhet të jetë”.¹⁸ Nëse modaliteti i parë nuk i kundërvihet dokumentimit arkivor, modaliteti i dytë, përbërësi “utopik”¹⁹ i kësaj dikotomie, nuk pajtohet me akumulimin gradual të gjurmëve të së kaluarës nga arkivi. Por sigurisht që vetë arkivi është gjithashtu një projektim i asaj që duhet të jetë, si në përpjekjet e tij për rregullsi dhe gjenerimin e ekuivalencave midis elementeve të tij,²⁰ ashtu dhe në prirjen e tij drejt një totaliteti të pamundur. Pamundësia e një procesi dokumentimi që nuk lë asgjë jashtë tij (dhe e rregullsisë totale brenda dokumentacionit që prodhon ky proces) mund ta çojnë arkivin drejt kolapsit²¹, një vrojtim ky që vlen dhe për realizmin socialist. Kundërshtimet e tij modale (jo vetëm midis “është” dhe “duhet të jetë” por gjithashtu, siç vëren Clark, midis “i/e thjeshtë” dhe “kompleks/e”, “tradicional/e” dhe “modern/e” etj.),²² nxisin si zgjerimin, ashtu dhe shpërbërjen e tij. Nxitja drejt arritjes së një rregulli të brendshëm, përkundëjt larmisë së gjallë (madje edhe kaosit) që prodhon nxitja drejt dokumentimit total: ky është një paradoks strukturor që mundon si realizmin socialist, ashtu edhe arkivin.

III. Dy peizazhe

Le të shqyrtojmë dy fotografi peizazhesh. E para u shfaq për herë të parë si imazh në brendësi të kapakut të përparmë dhe të pasmë të vëllimit *Përmendore të heroizmit shqiptar* të vitit 1973,

¹⁸ Katerina Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual*, Bloomington: Indiana University Press, 2000, ff. 36–41.

¹⁹ Po aty, f. 37.

²⁰ Allan Sekula, “The Body and the Archive”, *October* 39 (Dimër, 1986), f. 17.

²¹ Sven Spieker, *The Big Archive*, xiii.

²² Katerina Clark, *Soviet Novel*, f. 37.

një album fotografik që dokumentonte skulpturat publike dhe përmendoret në Republikën Popullore të Shqipërisë.²³ (Fig. 2) Imazhi është i vështirë për t'u lexuar. Ai tregon një peizazh të rrëmujshëm shkëmbor, parë përmes një filtri të kuq në rozë, ku kontrasti i lartë midis pjesëve të ndriçuara dhe atyre të errëta të krijon përshtypjen e një toke të djerrë, që fshikullohet nga një dritë e ashpër. Imazhi është prerë në mënyrë të tillë, që e bën të vështirë të gjykojmë saktësisht se cilat janë përmasat reale të shkëmbinjve, në mungesë të figurave ose bimësisë për krahasim. Edhe pse ekziston një brez i theksuar me konture shkëmbore, që shtrihet nga skaji i majtë i figurës drejt qendrës, dhe disa hapësira shkëmbore të ndriçuara fort në dy cepat e sipërm, fotografia nuk ka asnjë pikë të qartë fokusi.²⁴ Në fakt, fotografia duket sikur paraqet qëllimisht një lëmsh formal informacioni të padeshifrueshëm vizual dhe, me gjasë, aspak interesant: një copë toke me gurë, e paidentifikueshme. Një imazh i tillë sigurisht që të sjell në mend karakterin sublim të peizazhit dramatik malor të Shqipërisë, por, me një mënyrë shumë të çuditshme për të sugjeruar atë peizazh: ky imazh mund të përfaqësojë çdo copëz mali, çdo sipërfaqe të thepisur shkëmbore.

Palexueshmëria e dukshme e këtij imazhi bie në kontrast me fjalitë hyrëse të tekstit që shoqëron albumin, ku shkruhet se: “Në Shqipëri ngado që do të hedhësh vështrimin syri të sheh një pejsazh të gurtë, të mermertë, të bronxët. Është pejsazh i ri i

²³ Kujtim Buza, Kleanthi Dedi dhe Dhimitraq Trebicka, *Përmendore të heroizmit shqiptar* (Shtëpia Qëndrore e Ushtisë Popullore, Tiranë, 1973).

²⁴ Në fakt, edhe orientimi i imazhit është i ndryshueshëm: brenda kapakut të përparmë të librit, fotografia shfaqet (nëse e shohim nga afër) “përmbys”, ndërsa brenda kapakut të pasmë, imazhi është “drejt”, megjithëse pikërisht ky variacion e vë në pikëpyetje rëndësinë e secilit përshkrim.

atdheut...²⁵ Ky peizazh prej guri, prej mermeri dhe prej bronzi është peizazhi që përbëhet nga tërësia e monumenteve të realizmit socialist, dokumentuar në faqet e albumit.²⁶ Kështu, rrëmuja e shkëmbinjve që çel fotoalbumin, funksionon në të paktën dy mënyra. Së pari, në kundërshtim me narrativën historike që rrëfëhet përmes monumenteve të treguara në album, e cila është lehtësisht e lexueshme, fotografia e shkëmbinjve të rrëmujsëm pohon ekzistencën e një lloj materialiteti bazë, një mase të pastrukturuar lëndore që përbën nënshtresën e historisë, që është memece, pavarësisht se mundëson narrativat e historisë. Kontrasti midis kësaj lënde të pastrukturuar (e krahasueshme, dhe, në disa raste, e barasvlershme me materialin e përdorur për të ndërtuar monumentet) dhe skulpturave monumentale sugjeron, gjithashtu, lakueshmërinë e së parës: nga kaosi i dukshëm, historia mund dhe do të lindë gati për interpretim dhe organizim. Gjithsesi, përtej këtyre kontrasteve formuese, fotografia fillestare e një sipërfaqeje shkëmbore anonime sugjeron, ekzistencën e një tipari të përbashkët, midis saj dhe të gjitha fotografive pasuese të skulpturave dhe ansambleve arkitektonike, i cili është mjaft interesant: në fund të fundit, këto fotografi janë të gjitha dokumente faktesh objektive dhe të rëndomta. Rrjedhimisht, formacioni i palexueshëm prej guri është po aq domethënës sa obelisku që përkujton regjimentin partizan, po aq domethënës sa

²⁵ Buza, Dedi dhe Trebicka, pa faqe (hyrja e librit).

²⁶ Në një kuptim, monumentet e dokumentuara janë në vetvete një arkiv, megjithëse një dallim i rëndësishëm midis një rrjeti monumentesh dhe arkivit (burokratik) është që ky i fundit shpesh mbështetet, siç sugjeron Sven Spieker, në autoritetin e “heterotropisë: idenë që fuqia dëshmuese e një regjistrimi është një pasqyrim i origjinës së tij në një vend tjetër, përveç arkivit që e ruan atë”. (Shih Spieker, *The Big Archive*, f. 6.) Në të kundërt, monumentet marrin një pjesë të autoritetit të tyre pikërisht nga vendosja e tyre pranë vendeve të ngjarjeve që përkujtojnë.

statuja prej bronzi e udhëheqësit komunist. Pra, terreni shkëmbor me tonalitete të kuqe në rozë shënjon karakterin *arkivor* të projektit *Përmendore të heroizmit shqiptar*; fotografitë e monumenteve të mbledhura aty nuk janë thjesht imazhi i historisë, ato janë dhe tepricat (*excess*) e pazbërthyeshme të saj, një koleksion faktesh të mbledhura pa ndonjë arsye më të mirë, se sa fakti se janë aty për t'u mbledhur.

Peizazhi i dytë është shumë më i lehtë për t'u lexuar. Mund ta quajmë një peizazh qytetar, duke qenë se qyteti zë shumicën e imazhit, por duket qartë se ka qëllim të tregojë vazhdimësinë midis natyrës (së transformuar) dhe mjedisit urban. (Fig. 3) Kjo fotografi shfaqet në librin me fotografi *Berati: Qytet-Muze*, botuar në vitin 1987 dhe kushtuar qytetit me të njëjtin emër, të cilit iu dha statusi “qytet-muze” në qershor të vitit 1961.²⁷ Fotoja bardhezi ofron një panoramë gjithëpërfshirëse të Beratit të ndarë në dy faqe, duke treguar lumin Osum dhe qendrën historike të qytetit dhe lagjet kryesore të tij, përfshirë lagjen Goricë në anën e majtë të lumit, urën Gorica (ndërtuar fillimisht më 1780) që ngrihet mbi lumin dhe lagjen Mangalem në anën e djathtë të lumit, vendosur poshtë kodrës shkëmbore, ku ndodhet kalaja e Beratit. Shtrirë në pjesën e majtë të fotos është silueta e malit Shpirag, shpatet e lakuara të të cilit shtrihen mbi gjithë qytetin me përjashtim të kodrës dhe kështjellës së saj, të cilat ngrihen në qendër, për të thyer vijën e ashpër të horizontit të Shpiragut. Shkruar përmbi shpatet e Shpiragut, me shkronja aq të mëdha, saqë duken në të njëjtën madhësi me ndërtesat në plan të parë të fotos, është emri ENVER.

Kjo ndërhyrje në peizazh ndodhi në fund të viteve 1960, gjatë periudhës së Revolucionit Ideologjik dhe Kulturor në

²⁷ Gani Strazimiri dhe Refik Veseli, *Berati: Qytet-Muze*, Tiranë: 8 Nëntori, 1987, f. 15.

Shqipëri: një grupim ushtarësh të Ushtrisë Popullore pikturuan emrin e diktatorit Enver Hoxha mbi gurët e vendosur në faqen e Shpiragut, me shkronja që shkonin deri në 100 metra në lartësi.²⁸ Por, nëse e shqyrtojmë më nga afër këtë panoramë specifike të Beratit, kuptojmë se shkronjat nuk janë shkruar mbi vetë malin, por mbi imazhin fotografik, me sa duket nga ata që përpiluan albumin fotografik. Kjo tregon se, megjithëse gjeoglifi ekzistonte dhe ekzistenca e tij ishte mjaft e dukshme në vitin që u botua libri fotografik, fotografia në fjalë i paraprinte krijimit të gjeoglifit, dhe, kësaj, kërkonte një proces ri-shkrimi, për të bashkërenduar përfaqësimin e peizazhit të Beratit me aspiratat e përjetshme të trashëgimisë së Hoxhës. Në kulturën socialiste²⁹ ndryshimi i

²⁸ Ky gjeoglif u bë pjesa qendrore e veprës së Armando Lulaj, *NEVER* (2012), në të cilën artisti punoi me një ekip që përfshinte një nga krijuesit origjinalë të gjeoglifit, për të zbuluar shkronjat (të cilat deri në vitin 2012 ishin mbuluar nga shkurret) dhe shkëmbyer dy shkronjat e para, duke e ndryshuar ENVER në NEVER. Në lidhje me këtë projekt, shih Marco Scotini, red., *Armando Lulaj: Albanian Trilogy*, Berlin: Sternberg Press, 2015, dhe van Gerven Oei, “The Production of Hrönir”.

²⁹ Në lidhje me këtë temë, shih: David King, *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, New York: Metropolitan Books, 1997, dhe Leah Dickerman, “Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography”, *October*, nr. 93, Verë, 2000, f. 138–153. Si King ashtu dhe Dickerman i mëshojnë manipulimit të fotografive si një përpjekje për të falsifikuar apo rishkruar historinë në regjimet socialiste, por retushimi dhe teknika të ngjashme me të përdorshin shpeshherë edhe për të pastruar fotografi të një cilësie të ulët, me qëllimin për t'i bërë ato më të lexueshme për audiencat. Për më tepër, siç thekson Dickerman (f. 142), qytetarët socialistë ishin mësuar me këto rishkrime dhe ndryshimet fotografike shpesh as që nuk maskoheshin, por liheshin të dukshme në produktin përfundimtar, si për të theksuar karakterin “publik” të rishkrimit të historisë. Për më shumë mbi fshirjen dhe rishkrimin e dokumenteve në kulturën zyrtare të Shqipërisë socialiste, shih: Elidor Mëhilli, “Written. (Erased.) Rewritten”, në: Armando Lulaj, *Albanian Trilogy*, ff. 43–61.

fotografive, qoftë për të kontribuar në rishkrimin e historisë, qoftë për të rritur lexueshmërinë e historisë, që supozohet se përshkruhet në to (apo të dyja), ishte diçka e zakonshme dhe Shqipëria nuk bënte përjashtim nga kjo. Kjo shtojcë tekstuale që i vishet panoramës së Beratit duhet të ketë qenë veçanërisht domethënëse në vitin 1987, vetëm dy vite pas vdekjes së diktatorit Enver Hoxha. Pak rëndësi ka se cila ishte data e saktë e ndryshimit të fotografisë, mbishkrimi në shpatet e Shpiragut përfaqëson një përpjekje për të pohuar jetëgjatësinë e Hoxhës, jo vetëm përpara në të ardhmen (siç nënkupton padyshim forma e gjeoglifit) por edhe *prapa* në kohë, si të ishte, në një farë mënyre, pjesë e një pamjeje të përjetshme të qytetit të Beratit dhe të malit Shpirag. Sigurisht, detajet e kësaj përjetësie retroaktive ishin të pasakta: madje, në këtë ri-shkrim, duket që nuk është bërë ndonjë përpjekje e madhe as për të ndjekur ligjet e perspektivës. Shkronjat duket sikur qëndrojnë pezull mbi peizazhin, duke e parashtruar, ndoshta padashur, rrafshinën e imazhit fotografik si sipërfaqen e vërtetë të historisë, në vend të peizazhit të pamat të indeksuar nga imazhi. Një ekzaminim i afërt i fotografisë tregon, edhe se shkronjat individuale nuk janë vendosur në shpatet e duhura përkatëse, por janë zhvendosur pak në të majtë.

Nga njëra anë, kjo pasaktësi ka logjikën e vet: ajo është pasaktësia e mitit, më shumë se saktësia e dokumentacionit, dhe në këtë kuptim parashtron diçka që është katërçipërisht e kundërta e hapësirës së paprekur shkëmbore në kapakun e librit *Përmendore të heroizmit shqiptar*. Atje, e kaluara e ka fillimin (dhe fundin) në një masë lëndore të palexueshme. Këtu, e kaluara nuk mund të lejohet kurrsesi t'i shpëtojë lexueshmërisë: asnjë fakt i zhveshur nuk mund të lejohet të ekzistojë pa iu mbishkruar (në mënyrë prapavepruese) teksti i historisë. Unë mendoj se kjo është, para së

gjithash, një ndërhyrje arkivore. Përtej manipulimit të një fotografie për të përfaqësuar një tipar të veçantë të peizazhit (dhe kësajsoj përditësimit të saj), mbishkrimi i emrit ENVER në foton e Beratit është, gjithashtu, —dhe unë do të argumentoja edhe për *kryesisht*—një proces etiketimi, një proces që thotë se “ky imazh i përket kësaj kategorie apo koleksioni të veçantë imazhesh, dhe jo një tjetri.” Në rastin në fjalë, një fotografi e përgjithshme e Beratit, shkrepur diku, para fundit të viteve ‘60, është integruar në një tërësi imazhesh, që zbulojnë ndërthurjen e ideologjisë socialiste me kultin e udhëheqjes dhe transformimin e hapësirave urbane e rurale në epokën socialiste të Shqipërisë. Në të njëjtën kohë, ky proces etiketimi i jep kësaj fotografie të Beratit mundësinë që ajo të regjistrojë diçka, që nuk e kishte regjistruar në momentin e shkrepjes së saj; një gjurmë mbi sipërfaqen e peizazhit është shndërruar në një gjurmë mbi sipërfaqen e fotografisë. Karakteri i zbrazët dhe krejt formal i këtij dublimi, fakti që kushdo që e shikon këtë fotografi më shumë se njëherë do ta kuptonte menjëherë që emri ENVER është shtuar në një moment të mëvonshëm, vetëm sa e rrit ndikimin e tij simbolik.

Të fillosh diskutimin mbi çështjen e marrëdhënies së realizmit socialist në Shqipëri me arkivin, gjatë periudhës së Luftës së Ftohtë, pikërisht nëpërmjet këtyre dy peizazheve, mund të duket si një qasje disi e çuditshme. Asnjë nga imazhet nuk është pikurë, gjinia me të cilën realizmi socialist identifikohet më së shumti edhe sot e kësaj dite, dhe si dy shembuj të veçantë të fotografisë së peizazhit, ata lidhen më mirë me çështjen e zhanreve të peizazhit në Shqipërinë socialiste, se me një hulumtim mbi arkivin *per se*, ose të paktën kështu duket në pamje të parë.³⁰

³⁰ Mbi temën e peizazhit në socializëm, shih: Evgeny Dobrenko dhe Eric Naiman, red., *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet*

Arsyeja pse kam zgjedhur këto dy imazhe, është se ato përfaqësojnë një pikëtakim të rëndësishëm midis fotografisë, realizmit socialist e arkivit, dhe, kësaj, i përkasin një debati mbi mënyrën se si realizmi socialist zë vend brenda transformimeve të modernizmit më gjerësisht, si pasojë e takimeve të tij me proceset fotografike gjatë rrjedhës së shekullit XX.³¹ Do ta kishim të pamundur të përvijonim rrjedhën e realizmit socialist në aspektin e arkivit, në mungesë të një diskutimi mbi fotografinë, e cila është gjinia që shpeshherë shihet si sinonime me arkivin me shkronja të mëdha. Ndonëse arsyet për këtë janë të shumta, ky fenomen ndodh pjesërisht për shkak të karakterit të arkivit si “një bashkësi e gjerë zëvendësimesh, duke siguruar një lidhje të barasvlerësimit të përgjithshëm mes imazheve”, siç shprehet Allan Sekula: “saktësia metrike” e aparatit fotografik është thelbësore për arkivin, por, po ashtu, është edhe “integrimi [i kësaj saktësie] në një ansambël më të gjerë: sistemi burokratik-administrativ-statistikor i ‘inteligjencës.’”³²

Nëse fotografia është shfaqur si dokumenti arkivor *par excellence* për shkak të indeksikalitetit të saj të pandarë, dhe, nëse, për rrjedhojë, çdo film ose projekt fotografik shndërrohet,

Space, Seattle: University of Washington Press, 2003. Për çështjen shqiptare, shih: Fjoralba Satka Mata, “Political Power and Ideas of Space and Place Embodied in Albanian ‘Socialist’ Painting”, tekst i pabotuar. Falënderoj autoren që e ndau këtë shkrim me mua.

³¹ Për një interpretim se si realizmi socialist lidhet me kulturën fotografike të modernitetit (dhe modernizmit), shih: Dickerman, “Camera Obscura”. Për një diskutim se si fotografia dhe kërkimi i ‘fakteve’ nga ajo i dhanë formë modernizmit gjatë Luftës së Ftohtë, shih: Joshua Shannon, *The Recording Machine: Art and Fact during the Cold War*, New Haven: Yale University Press, 2017.

³² Allan Sekula, *The Body and the Archive*, f. 16–17.

domosdoshmërisht, në një akt arkivor,³³ atëherë duhet ta pozicionojmë realizmin socialist, si formë përfaqësimi, në raport me fotografinë. Leah Dickerman ka argumentuar se në rastin sovjetik, pleksja e pikturës socrealiste me fotografinë, duhet kuptuar në kuadrin e “krizës së kujtesës të nxitur nga revolucioni politik”, të sfidës ndaj mendimit të mëhershëm historik, paraqitur nga Revolucioni Bolshevik dhe shfaqjes së njëkohshme të dokumentit fotografik, si një mjet i medias për shpërndarjen e një regjistri të përbashkët vizual të së tashmes dhe të së kaluarës së afërt.³⁴ Sipas Dickerman, aparati fotografik paraqiste një sfidë serioze ndaj realizmit socialist, pasi regjistrimet e tij “objektive” të realitetit me gjasë mund të përfshinin detaje problematike, të cilat nga ana e tyre duheshin redaktuar, ose, në raste të tjera, detajet që mungonin, duheshin shtuar (si në rastin e gjeoglifit ENVER në panoramën e Beratit të diskutuar më lart). Dickerman e sheh pikturën e realizmit socialist të angazhuar në një përpjekje të gjallë për të pohuar mbizotërimin mbi fotografinë, duke e zëvendësuar atë (sidomos në rastin e pikturave të bazuara qartë në fotografitë e mëparshme), paçka se në radhë të parë mbështetet në autoritetin e objektivitetit të aparatit fotografik.³⁵ Pra, kjo do të sugjeronte që, në kuptimin e gjerë, realizmi socialist nga qëndron në një pozicion konflikti me arkivin: nga njëra anë, arkivi siguron informacione të besueshme dhe indeksuese (sidomos në formën e imazheve fotografike) për të cilat realizmi socialist ka nevojë, që të funksionojë; nga ana tjetër, realizmit socialist i duhet të pohojë vazhdimisht epërsinë e tij kundrejt arkivit, duke theksuar cilësitë e

³³ Okwui Enwezor, “Archive Fever: Photography between History and the Monument”, në Enwezor, red., *Archive Fever*, f. 11–12.

³⁴ Leah Dickerman, “Camera Obscura”, ff. 140–143.

³⁵ Po aty, f. 148.

tij të ndërmjetësuar, siç është gjurma e dorës së artistit individual. Ky është me të vërtetë një karakterizim tërheqës i marrëdhënies midis këtyre dy sistemeve të përfaqësimit (realizmit socialist dhe arkivit, i kuptuar kryesisht si fotografi).

Sidoqoftë, mendoj se tensioni që Dickerman identifikon midis objektivitetit fotografik (këtu mund të themi, arkivor) dhe realizmit socialist, nuk është aq i fortë sa ajo pretendon, dhe kjo vlen sidomos për rastin shqiptar. Dickerman sheh te realizmi socialist një “mekanizim (*mechanicity*) të shikimit” (i dukshëm, për shembull, në dendësinë vizuale të shumë pikturave përfaqësuese të stilit), të cilin ajo ia atribuon dëshirës për të konkurruar me fotografinë, për ta kapërcyer atë³⁶, për qëllimet tona, për të kapërcyer arkivin. Por kjo ka kuptim, vetëm nëse e marrim realizmin socialist si veprues brenda paradigmës moderniste të fundit të shekullit XIX, në të cilën subjektiviteti individual i artistit ushtronte një rol vendimtar në krijimin e kuptimit të veprës. Një model si ky, qëndron vërtet në kundërshtim me objektivitetin e supozuar të fotografisë. Por a është kjo e vetmja mënyrë se si imazhet e realizmit socialist e përcillnin kuptimin e tyre? Unë dua të mbështetem këtu te karakterizimi i stilit, ofruar nga Petre Petrov (diskutuar më lart), i cili argumenton se realizmi socialist shpesh merret me një kërkim “joepistemologjik” të së vërtetës: që do të thotë, “ku e vërteta nuk perceptohet si përputhja midis përmbajtjes së vetëdijes (të përfaqësimeve subjektive) dhe realitetit të jashtëm.”³⁷ Tensioni, në këtë rast, nuk është, të paktën jo thelbësisht, ai mes përvojave subjektive individuale të “realitetit” socialist dhe vetë “realitetit” (zbuluar përmes dokumentacionit, siç është fotografia). Thënë

³⁶ Po aty.

³⁷ Petre Petrov, “The Industry of Truing”, f. 873.

ndryshe, realizmi socialist nuk vërtitet vetëm rreth përpunimit subjektiv të përvojës së vetë artistit ose artistes. Përkundrazi, tensionet (ose kontradiktat) lindin brenda vetë realitetit, që do të thotë se ato lindin brenda realizmit socialist, jo *midis* tij dhe artistit, ose materialit të arkivit, ashtu si kontradiktat rreken të lindin brenda vetë arkivit me zgjerimin e fushëveprimit të tij.³⁸ Siç argumenton Sven Spieker, “Ajo që regjistron arkivi... rrallëherë përkon me atë që vetëdija jonë është në gjendje të regjistrojë. Arkivat nuk regjistrojnë përvojën, aq sa mungesën e saj.”³⁹ Nëse arkivi shpesh është në kundërshtim me përvojën, kjo përshtatet me funksionin e tij dhe e njëjta gjë mund të thuhet për realizmin socialist: ai pasqyron një realitet që tejkalon aftësinë tonë për të regjistruar mjaftueshëm domethënien e tij. Prandaj, realizmi socialist, edhe në formën e pikturës, ndodhet qysh në krye të herës më afër fotografisë dhe arkivit se sa sugjeron Dickerman, dhe ideja se realizmi socialist përpiqet të *kapërcejë* arkivin është një ekzagjerim. Mund të themi, më saktësisht, se realizmi socialist thjesht bëhet arkivi vetë.

Sigurisht që ne mund të identifikojmë momente në historinë e realizmit socialist shqiptar, kur u konsideruan të nevojshme akte konkrete censure ose redaktimi të historisë. Shembulli më i qartë i një momenti të tillë është ndryshimi i veprave specifike për të pasqyruar narrativat zyrtare alternative të historisë, të parashkuara nga Partia e Punës: një rast i tillë është ai i piktorit Guri Madhi, i cili u udhëzua, në vitin 1978, pas ndërprerjes së marrëdhënieve diplomatike mes Shqipërisë dhe Kinës, që të fshinte figurat e

³⁸ Fragmentimi i kuptimit brenda arkivit ka qenë tema e shumë studimeve, por një nga më të rëndësishmit është Benjamin H.D. Buchloh, “Gerhard Richter’s *Atlas: The Anomic Archive*”, *October*, nr. 88 (Pranverë, 1999), f. 117–145.

³⁹ Sven Spieker, *The Big Archive*, f. 3.

delegacionit kinez në veprën e tij *Mbledhja e Moskës* (1974), ku, këta të fundit, paraqiteshin krah për krah me delegacionin shqiptar.⁴⁰ Në fotografi, ky redaktim shpesh merrte formën e akteve të mirëfillta të vandalizmit, ku imazhet e figurave politike, si Mehmet Shehu, priteshin ose shkarraviteshin në albumet fotografike. (Të njëjtat procese, ndonëse në një tjetër formë, ndodhën shpesh edhe pas përfundimit të socializmit në Shqipëri, me mbulimin, heqjen dhe dëmtimin e imazheve të Hoxhës.) Megjithatë, ka dhe raste ku këto lloj ndërhyrjesh në imazhet fotografike, nuk ishin të një natyre dukshëm censuroese: ato shërbenin për të zbutur kontrastin vizual të krijuar nga bashkimi i një numri të madh fotografish, ose për të qartësuar informacionin që ishte kapur në fotografi (si mp rehja e tekstit në pankarta ose mp rehja e linjave që përcaktojnë fytyrën ose trupin e një subjekti), apo për t'u dhënë ngjarjeve të caktuara një kontekst të ri hapësinor, një kornizë të re vizuale. Le të marrim në shqyrtim, për shembull, një detaj të një fotografie të Enver Hoxhës (botuar në *40 vjet Shqipëria Socialiste*), në të cilën diktatori është duke prerë shiritin gjatë inaugurimit të Kinostudios “Shqipëria e Re” më 1952.⁴¹ Është e qartë se shumica e pjesës së poshtme në të majtë të këtij imazhi është retushuar: kolona që zë gjithë anën e majtë të kompozicionit duket se është ngjyrosur me dorë, ndoshta edhe skicuar plotësisht me dorë. (Fig. 4) Ndërhyrje të pikturuara lirshëm me dorë, ose kanë shtuar figura në sfond, përtej dorës së Hoxhës dhe shiritit, ose ndoshta thjesht kanë qartësuar veshjet e figurave. Sigurisht që këto ndërhyrje kanë një funksion ideologjik, por të thuash që këto janë të njëllajta me shembuj më të drejtpërdrejtë të “censurës” fotografike është një argument fals.

⁴⁰ Enver Hoxha, *Realizmi Socialist Shqiptar*, f. 28.

⁴¹ *40 vjet Shqipëria Socialiste*, Tiranë: 8 Nëntori, 1984.

Shembuj të tillë tregojnë se një nga betejat kryesore të realizmit socialist ishte pikërisht çështja e *detajeve*. Kjo betejë nuk ishte ndonjë operacion sekret i censorit: ajo ishte një problem i trashëguar, logjikisht, nga debatet mbi realizmin, i kuptuar gjerësisht si një zhanër. Në vitin 1972, Gjergj Zheji (duke u përqendruar te letërsia më shumë se tek artet pamore, por argumenti është universal), shpjegonte se: “Delikat është në këtë mes qëndrimi i artistit ndaj materialit e hollësive të grumbulluara. Engelsi e quante të domosdoshme ‘vërtetësinë e hollësive’ për të dhënë një vepër realiste përgjithësonjëse që të shprehë esencën e fenomeneve, por në të njëjtën kohë ai vinte në dukje se detajet e tepërta e dëmtojnë artin.”⁴² Në këtë rast, është e qartë se ajo që Zheji ka në mendje lidhet me përfshirjen e kursyer të detajeve të marra nga jeta e përditshme, por një shqetësim i ngjashëm mbi përfshirjen e detajeve ishte, gjithashtu, thelbësor për krijimin e veprave artistike që rrëfenin ngjarje historike, si *Monumenti i Pavarësisë* së Vlorës, krijimi i të cilit u bë një rast paradigmatic për kritikën e artit në Shqipëri, në vijim të letrës së hapur që Enver Hoxha u shkroi autorëve të monumentit. Në letrën e tij, Hoxha kundërshtonte saktësinë e tepërt në detajet etnografike të luftëtarëve të ndryshëm të përfshirë në grupin skulpturor (që përfaqësonin krahina të ndryshme të vendit), një kritikë që autorët e monumentit e pranuan në letrën që i përgjigjej asaj të diktatorit, por që në përfundim e zbatuan vetëm pjesërisht.⁴³ Nga këto dy raste, njëra prej të cilave fokusohet te detaje të marra nga jeta e përditshme, kurse tjetra tek ato të mbledhura nga etnografia, ne

⁴² Gjergj Zheji, “Artisti dhe Jeta”, *Nëndori* 19:2, shkurt, 1972, f. 8.

⁴³ Rreth debateve mbi monumentin e Vlorës, shih Raino Isto, “The Dictator Visits the Studio: The Vlora Independence Monument and the Politics of Socialist Albanian Sculpture, 1962–72”, *Third Text*, nr. 32:4, 2018, ff. 500–518.

shohim se si realizmi socialist në Shqipëri kishte konflikte të qarta mbi “efektin e realitetit”⁴⁴, që mund të sillte në vepër përfshirja e detajeve të sakta.

Dendësia ontologjike e realitetit socialist paraqiste një lloj objekti sublim për artistët e realizmit socialist: ai ishte një realitet aq i madhërishëm në qenësinë e tij, sa që një artist (skulptori Shaban Hadëri) e përshkroi “monumentalitetin e jetës sonë socialiste” si diçka që skulptura socialiste ende rropatej (në vitet ‘70) për ta pasqyruar me saktësi.⁴⁵ Sigurisht që, në konstatimin e Hadërit, veprojnë një sërë ligjëratash përtej arkivit: sublimja, monumentaliteti, bashkëkohësia dhe, natyrisht, çështja e realizmit. Në një kontekst më të gjerë, komenti i Hadërit pasqyron përlëshjen mes artistit dhe një ankthi vendimtar për përfaqësimin socrealist: nevoja për të pasqyruar një realitet që supozohej se ishte vazhdimisht në vërshim, duke kapërcyer vazhdimisht vetveten dhe duke u shndërruar në diçka thelbësisht të re. Kështu, përpjekja për përfaqësim është gjithnjë një përpjekje urgjente: në rrafshin artistik, pavarësisht distancës mes tij dhe fotografikes, përfaqësimi socrealist ishte gjithsesi në një kuptim, një “fotografi e çastit”, që kapte një moment dhe një konfigurim të realitetit, që po atë çast po shndërrohej në diçka tjetër. Mendoj se kjo është një nga gjërat që

⁴⁴ Kjo frazë u përdor nga Roland Barthes për të përshkruar mënyrën se si autorët realistë modernë përfshinin detaje të shumta dhe të vogla në tekstet e tyre, që ishin qartësisht të parëndësishme për analizat strukturore të letërsisë, në mënyrë që të zvogëlohej ndarja e dukshme midis shenjës (*sign*) dhe të shenjuarit (*signified*). Shih: Roland Barthes, “The Reality Effect” [1969], në Francois Wahl, red., *The Rustle of Language*, përkth. Richard Howard, Berkeley: University of California Press, 1989, ff. 141–148.

⁴⁵ Shaban Hadëri, “Monumentaliteti i jetës sonë dhe pasqyrimi i tij në skulpturë”, *Nëntori*, nr. 24:5, maj 1977, f. 246.

A është realizmi...

Hadëri nënkupton me termin “monumentalitet”.⁴⁶ Kësisoj, ne nuk mund ta eliminojmë arkivin si një paradigmë kyçe në zhvillimin e operacionit pasqyruës të realizmit socialist. Çfarë tjetër mund të ishte një shpjegim i pranueshëm për zgjerimin e përhershëm të tipologjive, për efekt të një numri, në dukje të pafund, pikturash të subjekteve socialiste (zakonisht anonime): punëtori i tekstilit, saldatori, elektrikisti, operatori i radios, fermeri, inxhinieri, piloti, ushtari, luftëtari gueril, infermierja, mësuesi i fshatit, punëtori i kooperativës, anëtari i brigadës rinore, makinisti i trenit, muratori...lista, natyrisht, është e pafund dhe pikërisht këtu qëndron thelbi. Nëse operacioni i vetëm i realizmit socialist do të kishte qenë ai sintetizues, duke distiluar thelbin e realitetit socialist, prej përvojës, atëherë ai do të ishte mjaftuar me një numër të kufizuar skenash, ngjarjesh dhe protagonistësh specifikë. Ajo që ne hasim është e kundërta: një repertor i imazheve që sa vjen e zgjerohet, në dukje krejtësisht të panevojshme për shoqërinë socialiste, teksa Lufta e Ftohtë përparon; imazhe krejtësisht të tepërta, ku asnjëri prej tyre nuk duket se e plotëson imazhin tonë të realitetit socialist me ndonjë gjë të re, qoftë stilistikisht ose ideologjikisht. Por kjo “asgjë e re” është pikërisht qëllimi (dhe natyrisht kishte elementë të rinj të realitetit socialist për t'u fotografuar: teknologji të reja, projekte të reja ndërtimi e kështu me radhë), sepse ajo që po ndodh nuk është distilimi i realitetit socialist, por dokumentimi i tij shterues në realizmin socialist konsiderohet si një korpus masiv kolektiv. Domethënë, si një arkiv.

Le të shqyrtojmë një pasazh të mbrujtur me poetikën tipike të raportimeve socrealiste, një tekst që shtjellon krijimin e një

⁴⁶ Dua të falënderoj Jonida Gashin për kontributin e dhënë në shtjellimin e kësaj pike.

pikturë, tashmë të humbur për ne. Në vitin 1971, poeti Alfred Çapaliku shkruante në gazetën *Drita* mbi punën që po zhvillohej për përfundimin e ndërtimit të varrezave të reja të dëshmorëve të qytetit të Tiranës, një kompleks, pjesa qendrore e të cilit do të ishte monumenti masiv *Nëna Shqipëri*.⁴⁷ Çapaliku shfrytëzon rastin për të theksuar rolin e luajtur nga të rinjtë socialistë në ndërtimin e këtij memoriali për partizanët e rënë gjatë luftës, duke rrëfyer se si studentët e arteve dhe të shkencave punonin krahas krahas teksta hidhnin themelet e varrezave. Pasi përshkruan me mjaft hollësi aktivitetin që po zhvillohej në varreza si kantier ndërtimi, Çapaliku e përfundon rrëfimin me një pasazh paradoksal, por thellësisht domethënëse. Ai shkruan: “Harrova diçka, kur isha në mes të studentëve pashë edhe një piktor. Ishte ulur në kënd dhe diçka po vizatonte mbi telajon e tij. U afrova. Ai ishte zhytur në punën e tij. Unë pashë çdo gjë. Ai kishte kapur pikërisht këtë sfond: studentët duke punuar tek varrezat e reja të dëshmorëve.”⁴⁸

Ajo që spikat tek pasazhi i cituar është mënyra se si ai pohon, përmes marifetit të komentit “Harrova diçka, ...”, i cili përmendet gjoja kalimthi, rëndësinë themeltare të dokumentimit shtesë. Madje mund të themi se imazhi i punës që po zhvillohej në varrezat e dëshmorëve që prodhoi piktori, megjithëse duket se ka humbur përfundimisht, për Çapalikon është më i rëndësishmi. Kështu, përshkrimi nga poeti i veprimtarisë përkujtuese (e cila është e lidhur ndërkaq me kujtesën), nuk është i mjaftueshëm: atij i duhet gjithashtu të përshkruajë dokumentimin e saj përmes praktikës së estetikës socrealiste (me siguri që piktura e prodhuar që një ekzemplar shembullor i këtij stili). Këtu ne shohim fare

⁴⁷ Alfred Çapaliku, “Duke meditar për Dëshmorët”, *Drita*, 10 mars 1971.

⁴⁸ Po aty.

qartë jo vetëm strukturën cituese të kulturës socrealiste, por edhe prirjet e saj thellësisht arkivore, dëshirën e saj të përsëritur për të pohuar domosdoshmërinë e regjistrimit të jetës socialiste për brezat e ardhshëm. Shohim të manifestohet një logjikë e *grumbullimit* të versioneve të ndryshme të realitetit socialist: së pari, autori përshkruan atë që po ndodh gjatë ndërtimit të varrezave të reja, pastaj autori përshkruan *dikë tjetër që përshkruan të njëjtën skenë*.

Një tjetër shembull i një përsëritjeje të tillë gjendet në kompozimin e dendur të Vasil Kaçit, *Me këtë parti, me këtë pushtet, nuk na tremb asnjë tërmet*, një pikturë e cila pasqyron rindërtimin e një fshati pas tërmetit të vitit 1979, i cili shkaktoi dëme të konsiderueshme infrastrukturore në Shqipëri. (Fig. 5) Piktura ndjek me përpikëri formulën, pothuajse deri në ekstrem, duke treguar kujdes për të mbledhur sëbashku punëtorë të çdo grup moshe dhe gjinie, si dhe për të paraqitur një seri shteruese episodesh nga procesi i rindërtimit. Pjesa qendrore e kompozimit dhe, njëherazi, më thelbësorja për cilësinë e ndjekjes së formulës që karakterizon veprën, është tabela e emulacionit, ku përvijohen udhëzimet për zhvillimin e punës, ku lavdërohen punëtorët më të mirë dhe ku theksohen synimet e punës rindërtuese. Në tabelë ka një numër njoftimesh dhe nismash që lidhen me formën e tekstit, por ka edhe imazhe të punëtorëve në punë e sipër, duke prodhuar një *mise en abyme* që dublon procesin e rindërtimit. Ky dublim dëshmon, para së gjithash, angazhimin e dyfishtë të realizmit socialist në lidhje me “çfarë është” dhe “çfarë duhet të jetë”, siç u diskutua më lart. Për më tepër, ai pasqyron një angazhim plotësues në lidhje me akumulimin ose dokumentimin e shumëfishtë, siç shihet në raportimin poetik të Çapalikut.

Ky lloj akumulimi prodhoi bollëk dhe tepri: është e lehtë të sjellim ndërmend shembuj të asaj që sot na duket se është një përsëritje tmerrësisht monotone e temave, skenave dhe figurave të caktuara, siç u përmend dhe më lart. Megjithatë, unë dua t'i shmangem me çdo kusht interpretimit të kësaj teprie si një provëa po dëshmi e dobësisht të energjive krijuese të realizmit socialist. Përkundrazi, ne duhet t'i interpretojmë këto raste mbivendosjeje, përsëritjeje dhe kopjimi si teprica arkivore. Ashtu sikurse dokumentet, imazhet, dosjet, dhe kështu me radhë, riprodhohen brenda arkivit, duke u depozituar dhe ruajtur njëkohësisht në disa vende të ndryshme, ashtu dhe realizmi socialist ishte i prirë drejt një shumëfishimi të tillë. Në këtë pikë, ne jemi kthyer tek imazhi i pirtut të gurëve të ngatërruar që zbukuronin kapakët e brendshëm të *Përmendore të heroizmit shqiptar*, një shumëllojshmëri përfaqësimesh, në dukje të pakuptimta e të parëndësishme, të përdorura si sfond për një projekt më të gjerë të dokumentimit tipologjik (albumi fotografik që mbledh imazhe të monumenteve).

Tendenca e kundërt është redaktimi seleksionues në panoramën e Beratit me mbishkrimin e emrit ENVER. Edhe këtu, megjithëse në një mënyrë krejt tjetër, kemi shtimin e informacionit, mbishkrimin e historisë me shtresa të reja të historisë, përditësimin e dokumentacionit me dokumentacion të ri. Ashtu si në rastin e përshkrimit të dyfishtë të Çapalikut për skenën e ndërtimit monumental, ekziston sugjerimi i përvojës subjektive: pasaktësia e çrregullt e ndërhyrjes, qartësisht të shkruar me dorë, duket hapur se është gjurmë jo e regjistrimit objektiv, por e redaktorit zyrtar. E, megjithatë, kjo nuk është një përpjekje për të kapërcyer fotografinë, sikur objektiviteti i saj të qëndronte jashtë realizmit socialist. Përkundrazi, ky është integrimi i fotografisë më plotësisht në arkivin të cilit i përket tashmë, një gjest shumë më i

ngjashëm me etiketimin e një dosjeje skedari për ta bërë përmbajtjen e saj më të lehtë për t'u kuptuar në lidhje me regjistrime të ngjashme.

Ky mbishkrim mbrapsht, shoqëruar me tepricat e akumulimit që kemi vërejtur tashmë në realizmin socialist, na japin, mbase, një koncept më konkret për llojin e arkivit në të cilin *konsiston* realizmi socialist. Sigurisht që përgjithësimet janë të rrezikshme dhe ne nuk duhet të lejojmë asnjë karakterizim të vetëm të realizmit socialist që të na pengojë të shohim larminë e brendshme të vetë lëvizjes, madje edhe vetëm brenda kontekstit të Shqipërisë. Thënë kjo, është mëse e qartë se, teksa arkivi tradicional ishte përgjithësisht një grumbullim linear i fakteve dhe dokumenteve, realizmi socialist ishte i hapur ndaj përmbysjeve dhe përsëritjeve të ndryshme, çka e sjell atë më afër ri-imagjinimeve postmoderne të arkivit të kryer nga artistët e pasluftës.⁴⁹ Në mesin e këtyre përmbysjeve dhe përsëritjeve, ne shohim të zhvillohet një konflikt i kohësive thelbësisht të ndryshme, një konflikt që historiani Vladimir Paperny e vuri në dukje në analizën e tij të famshme të arkitekturës staliniste: realizmi socialist synonte të ishte edhe fillimi i një epoke krejtësisht të re, edhe pika kulmore e së kaluarës (revolucionare), përtej së cilës nuk mund të dilte asgjë tjetër.⁵⁰ Por, për Paperny-n, ky fund i historisë ishte një qorrsoak dhe, nëse vazhdojmë të mendojmë për realizmin socialist vetëm në lidhje me “historinë”, është njësoj sikur t’ia dorëzojmë atë gjithmonë këtij qorrsoaku. Në këtë kuptim, analiza e Paperny-t na çon vetëm deri në një farë

⁴⁹ Mbi këto rishikime jolineare të arkivit, shih Sven Spieker, *The Big Archive*, f. 191.

⁵⁰ Vladimir Paperny, *Architecture in the Age of Stalin: Culture Two*, përkth. John Hill dhe Roann Barris, New York: Cambridge University Press, 2002, f. 18.

prike në rrokjen e kohësisë si dhe të strategjive të realizmit socialist: ajo është një strategji që operon përmes thjeshtëzimit të tepruar të dikotomisë, kinse totale, midis së resë së saposhfaqur dhe kulmimit të historisë. Nëse në vend të saj ne adoptojmë dispozitivin e arkivit, siç kam propozuar unë këtu, kjo do të na lejonte të vërenim se realizmi socialist ishte, në fakt, i angazhuar në po ato lloj veprimtarish që karakterizuan kaq shumë praktika të tjera arti (neo- dhe post-avangardë) të periudhës së pasluftës dhe të periudhës së mëvonshme postsocialiste, praktika, për të cilat fundet—dhe jo fundi i vetëm—e historisë shërbyen si raste për rivlerësimin e vazhdueshëm të përfaqësimit dhe lidhjes së tij me përvojën njerëzore, brenda një kornize politike.

IV. Përfundim

Duke filluar, nëradhë të parë, me Luftën e Ftohtë në Perëndim dhe duke vazhduar, më pas, me përfundimin e (pretenduar të) këtij konflikti në ish-Lindje, realizmi socialist është anatemuar për një lloj moskuptueshmërie ose zbrazëtie kuptimore: paaftësinë e tij për të thënë çfarëdolloj gjëje “të vërtetë”, pasi ai thjesht riprodhonte propagandën zyrtare dhe pozicione ideologjike boshe. Në rrafshin stilistik, realizmi socialist akuzohet se i mungojnë nuancat dhe substanca e angazhimeve moderniste dhe, më vonë, e angazhimit postmodernist me kulturën masive. Mbi të gjitha, realizmi socialist është i pakuptueshëm (ose kështu duan të na bëjnë të besojmë) pasi ai mezi mund të quhet “realizëm” në kuptimin e zakonshëm të fjalës. Në fund të fundit, ku janë radhët e bukës në realizmin socialist? Po spastrimet në radhët e Partisë? Po gjyqet e popullit (*show trials*)? Po kampet e internimit? Mangësitë janë të qarta dhe sa më shumë mësojmë rreth regjimeve socialiste të pasluftës (shpeshherë përmes arkivave), aq më shumë

plotësohen dhe shtjellohen ato. Por këtu unë dua të parashtroj një argument tjetër: realizmi socialist rrezikon të bëhet i pakuptueshëm për ne sot, jo vetëm pasi ai linte jashtë kaq shumë, bie fjala, përvojat “reale” të vuajtjes, ose të mospasjes a të izolimit. Pra, ai nuk është i vështirë për t’u kuptuar vetëm për shkak të dokumenteve të fshehura, censurës etj. Realizmi socialist kërcënon, gjithashtu, të bëhet i pakuptueshëm për ne edhe për faktin se regjistroi dhe përfaqësoi *shumë më shumë se ç’duhet*: grumbulloi një konglomerat përfaqësimesh që kurrë nuk ishin menduar të përpunoheshin plotësisht nga ndonjë subjekt individual, sepse ky nuk ishte kurrë qëllimi kryesor i realizmit socialist si një projekt kulturor. Qëllimi i tij ishte gjithnjë përtej aftësisë së pjesëmarrësve të tij për ta kapur atë, pavarësisht nëse realizmi socialist e shtrinte dorën drejt së kaluarës apo së ardhmes. Kështu vepron edhe arkivi.

Në mbyllje, dua të diskutoj shkurtimisht një metaforë që duket se bashkon artin e epokës socialiste me eksplorimet artistike të arkivit të epokës kapitaliste: koshin e plehrave. Siç ka theksuar Hal Foster, koshi i plehrave përbën një paradigmë të rëndësishme në shembujt bashkëkohorë të “impulsit arkivor”: Thomas Hirschhorn, për shembull, e quan *Junkspace*-n e tij “kovën e plehrave kapitaliste”.⁵¹ Koshi i plehrave është një karakterizim po aq i përhapur i artit socialist në kontekstin e tij bashkëkohor: le të kujtojmë këtu, për shembull, diskutimin e Régine Robin mbi parkun “Memento” në Budapest (me koleksionin e tij të skulpturave publike të realizmit socialist) si një nga “kazanët e rinj

⁵¹ Thomas Hirschhorn, cit. në Foster, “Archival Impulse”, f. 11.

të Historisë.”⁵² Nëse arkivi, me koleksionin e tij të dokumenteve dhe objekteve që nuk qarkullojnë më në sistemin burokratik, ka marrë një ngjashmëri me koshin e plehrave, falë ndërhyrjeve artistike bashkëkohore, atëherë kështu ka vepruar edhe realizmi socialist dhe në disa mënyra. Nga njëra anë, kemi shpërfilljen e veprave të realizmit socialist, që shpeshherë janë subjekte të vandalizmit dhe të tëhuajtjes nga institucionet zyrtare të artit modern dhe bashkëkohor. Nga ana tjetër, kemi nocionin se realizmi socialist konsistonte, në vetvete, në një tepricë të pakuptimtë të materialeve joorigjinale, të karakterizuara nga mediokriteti, në rastin më të mirë, dhe nga amullia kulturore, në rastin më të keq. Me fjalë të tjera, realizmi socialist është vetë një kosh plehrash, dhe, me sa duket, edhe i destinuar në mënyrë të pashmangshme të përfundojë në koshin e plehrave. Nëse angazhimi i artistëve bashkëkohorë me të kaluarën socialiste ka marrë kaq shpesh formën e gërmimit nëpër arkiva, që janë, njëkohësisht, kosha plehrash, atëherë edhe vetë realizmi socialist gërmoi në lëmin e historisë së artit figurativ për të gjetur skena paradigmatiche; në lëmin e luftërave globale anti-imperialiste, anti-fashiste dhe anti-koloniale në kërkim të heronjve të mundshëm; në lëmin e fjalimeve të Partisë për parulla dhe statistika të sajuara mbi progresin e prodhimit; në lëmin e jetës së përditshme për prova të asaj që ishte cilësisht e re, dëshmi se komunizmi po vinte. Si të gjitha gërmimet, edhe ai i realizmit socialist prodhoi një pasuri materiale (imazhe, ide, ideologji), që sot shpeshherë na duken sikur vetëm meritonin të ishin flakur përsëri.

⁵² Régine Robin, “The Past as a Dustbin, or, the Phantoms of Socialist Realism”, në Lahusen dhe Dobrenko, red., *Socialist Realism without Shores*, f. 337.

A është realizmi...

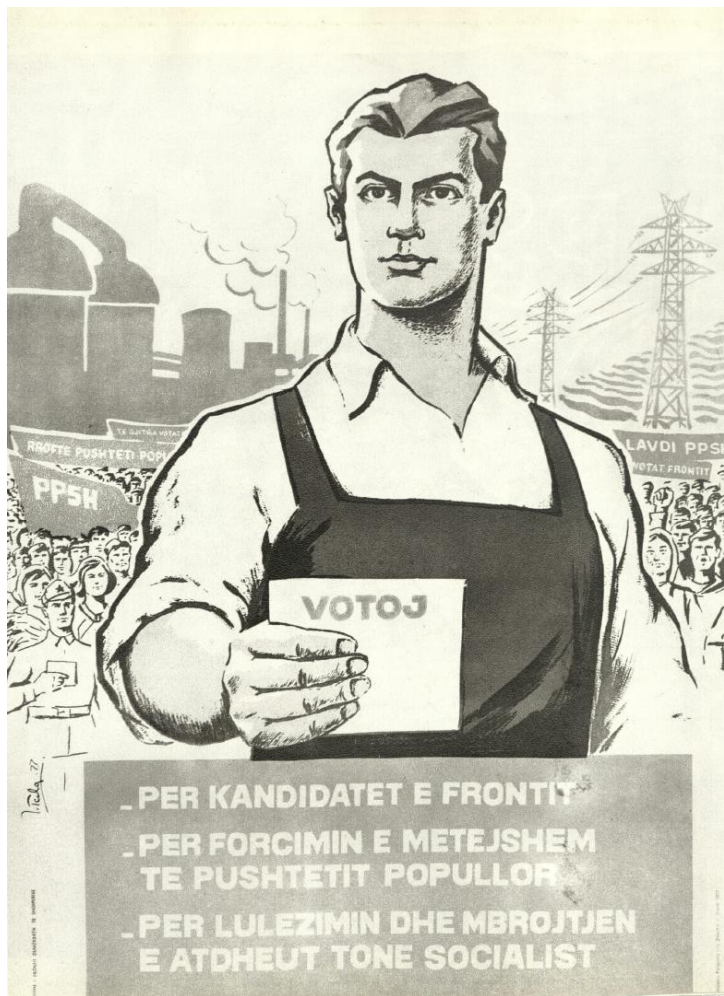


Fig. 1. Jani Talo, *Votoj*, pa datë. Botuar në *Klasa Punëtore në Artet Figurative*, Tiranë: 8 Nëntori, 1977.



Fig. 2. Fotografi e kapakut të brendshëm të *Përmendore të heroizmit shqiptar*, Shtëpia Qendrore e Ushtrisë Popullore, Tiranë, 1973.

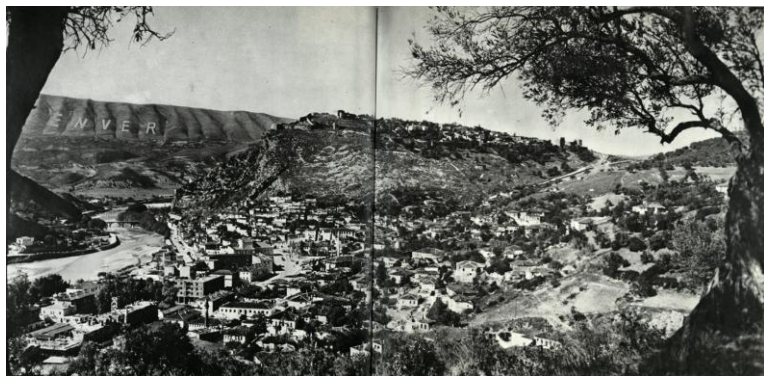


Fig. 3. Panorama e Beratit, e retushuar. Botuar në: Gani Strazimiri dhe Refik Veseli, *Berati: Qytet-Muze / Berat: A Museum City*, Tiranë: 8 Nëntori, 1987.

A është realizmi...



Fig. 4. Detaj nga një fotografia e Enver Hoxhës në përrurimin e Kinostudios “Shqipëria e Re” më 1952. Botuar në *40 vjet Shqipëri socialiste*, Tiranë: 8 Nëntori, 1984.

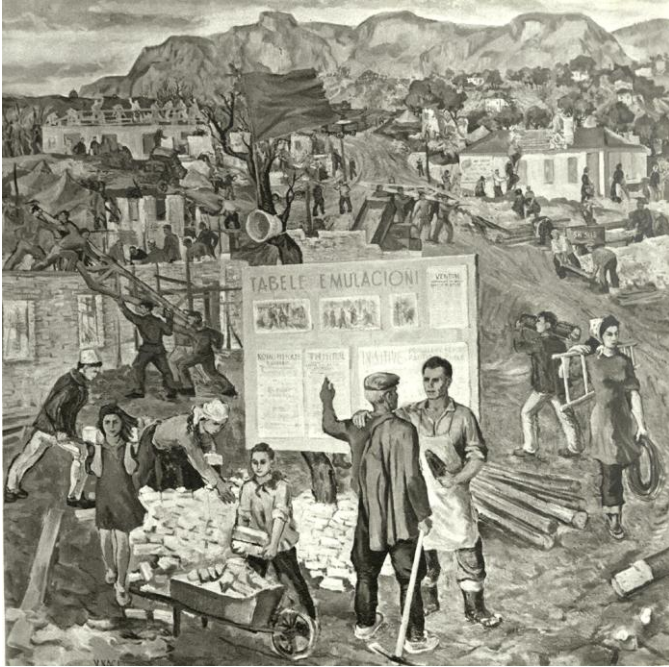


Fig. 5. Vasil Kaçi, *Me këtë parti, me këtë pushtet, nuk na tremb asnjë tërmet,* pa datë. Botuar në *Klasa punëtore në artet figurative*, Tiranë: 8 Nëntori, 1977.