"NJË VALLE E LASHTË QË VAZHDON TË KËRCEHET":

Kultura popullore, nacionalizmi dhe arti socialist në Shqipëri pas Plenumit të Katërt të vitit 1973[1]

RAINO ISTO[2]

Abstrakt

Ky artikull shqyrton debatet artistike mbi kulturën popullore dhe realizmin socialist, që u zhvilluan në Shqipërinë e socializmit shtetëror të viteve 1970. Artikulli fillon me fjalimin famëkeq të diktatorit Enver Hoxha në Plenumin e Katërt dhe eksploron ndikimin e tij mbi artet pamore dhe kulturën më gjerësisht. Më tej, artikulli heton forcimin e theksit mbi identitetin kombëtar *dhe* popullor që karakterizoi ligjërimin kritik mbi artin në Shqipërinë

[1] Përkthyer në gjuhën shqipe nga Jonida Gashi.

[2] Raino Isto është lektor në Departamentin e Historisë së Artit dhe Arkeologjisë pranë Maryland University, ShBA, si dhe kryeredaktor i revistës *ARTMargins Online*.

e pas vitit 1973. Artikulli synon të kapërcejë interpretimet e thjeshtuara të këtij fenomeni, që e shikojnë përkushtimin gjithnjë e më të madh ndaj temave kombëtare në artet pamore si pjesë e degradimit të shkaktuar nga politikat izoluese që sa vinte dhe shtoheshin në Shqipërinë e viteve ’70. Përkundrazi, artikulli nxjerr në pah faktin se kthesa drejt tematikave dhe praktikave folklorike përbënte një zgjatim të logjikave (të caktuara) të ligjërimit soc-realist shqiptar dhe heq paralele mes zhvillimeve që po ndodhnin në Shqipëri me ato në vende të tjera të botës në përfundim të Luftës së Ftohtë, ku kombet që po e shpërbënin rendin kolonial, ashtu si edhe kombet socialiste të krijuara prej kohësh, po fokusoheshin gjithnjë e më shumë në zejet, në artet e aplikuara dhe në format që prodhonte dhe zhvillonte krijimtaria popullore. Kësisoj, artikulli ngre pyetjen: A mund të kuptohet mbizotërimi i narrativave kombëtare dhe folklorike pas mesit të viteve ’70 si pjesë e një procesi më kompleks, që synonte pozicionimin e Shqipërisë karshi botës që po dilte nga sundimi kolonial, si dhe ndaj fuqive të mëdha të Luftës së Ftohtë? A mund të lexohet kthesa e fortë drejt kulturës popullore, si një përpjekje për të arritur një lloj pasqyrimi estetik gjithëpërfshirës të shoqërisë socialiste, duke përfituar nga premtimi i Revolucionit Ideologjik dhe Kulturor të Shqipërisë (filluar në fund të viteve ’60) për të zhvendosur pikat e referimit kulturor sa më larg artit sovjetik?

Fjalë kyçe: *realizmi socialist*, *historia e artit*, *arti popullor*, *nacionalizmi*, *kultura socialiste*, *Shqipëria*, *dekolonizimi*

"…[N]jë dukuri e rëndësishme e jetës së folklorit në kushtet aktuale të ndërtimit socialist është afrimi i artit popullor përherë e më shumë me formacionet e tjera të kulturës artistike socialiste, me artin amator dhe me artin e kultivuar. Ky afrim ndodhi ngaqë socializmi e bëri popullin punonjës subjekt të vetëm krijues […]"— Alfred Uçi[3]

I. Hyrje

Në faqet e albumit të stërmadh të vitit 1969, *Shqipëria socialiste marshon*, gjejmë të vendosura pranë njëra-tjetrës dy fotografi: njëra është e skulptorëve Kristaq Rama, Muntaz Dhrami dhe Shaban Hadëri teksa po punojnë mbi një model të Monumentit të Pavarësisë të Vlorës (i cili do të përurohej në nëntor të vitit 1972), ndërsa tjetra e një ekspozite të arteve të aplikuara dhe të artizanatit, ku përfshiheshin figurina prej qeramike, tekstile, si dhe punime në dru dhe metal. (**Fig. 1**) Në përshkrimin e fotografisë së tre skulptorëve shkruhet se: "Shpesh, në punë kolektive, skulptorët tanë krijojnë vepra me vlerë për të përjetësuar ngjarjet e mëdha të historisë së popullit shqiptar", ndërsa në përshkrimin e fotografisë tjetër shpjegohet se: "Artikujt e artizanatit artistik janë një pasqyrë tjetër e talenteve dbe aftësive krijuese të popullit shqiptar".[4] Botuar në

[3] Alfred Uçi, "Vendi i artit popullor në kulturën artistike socialiste", në *Probleme të estetikës*, Tiranë: Shtypshkronja e Re, 1976, f. 5–33 (f. 15).

[4] *Shqipëria socialiste marshon*, Tiranë: Naim Frashëri, 1969, f. 178–179. Për një analizë të gjenezës së monumentit të Vlorës shih: Raino Isto, "The Dictator Visits the Studio: The Vlora Independence Monument and the Politics of Albanian Monumental Sculpture, 1962–1972" ["Diktatori viziton studion: Monumenti i Pavarësisë së Vlorës dhe politikat e skulpturës monumentale shqiptare"], *Third Text* vëll. 32, nr. 3, 2018, f. 500–518.

vitet e para të Revolucionit Ideologjik dhe Kulturor, *Shqipëria socialiste marshon* reflektonte entuziazmin mbi ndryshimet që po përjetonte shoqëria socialiste shqiptare në atë kohë, por albume të këtij lloji kishin edhe synimin që të promovonin progresin e Shqipërisë jashtë vendit (çka shpjegon përshkrimet në disa gjuhë në brendësi të albumit, si edhe shtypjen e tij në disa gjuhë). Bashkimi në dukje i pafajshëm i këtyre dy fotografive, bënte qartësisht një paralelizëm midis punës së skulptorëve që i jepnin formë dhe trajta pamore historisë kombëtare dhe punës së artizanëve që prodhonin objekte, duke përdorur materiale tradicionale që lidheshin me artet e aplikuara, si një paralajmërim për drejtimin që do të merrte ligjërimi mbi artet në vitet '70, veçanërisht në periudhën pas fjalimit të Enver Hoxhës në Plenumin e Katërt të Komitetit Qendror të Partisë së Punës së Shqipërisë në qershor 1973.

Fjalimi, i cili titullohej "Të thellojmë luftën ideologjike kundër shfaqjeve të huaja e qëndrimeve liberale ndaj tyre",[5] përfaqëson një moment kthese në artin shqiptar të pasluftës, duke u bërë shtysë e largimit prej hapjes që kishte karakterizuar kulturën socialiste që prej fillimit të viteve '60 e deri në vitet e para të Revolucionit Ideologjik dhe Kulturor. Gjerësisht është përqafuar mendimi se fundi i viteve '70 (dhe fillimi i viteve '80) përfaqëson një drejtim gjithnjë e më nacionalist në arte, ku arti dhe estetika u orientuan gjithnjë e më shumë drejt kulturës popullore dhe miteve kombëtare për subjektet e punimeve të tyre, çka binte ndesh me prirjet drejt ndërkombëtarizimit të një pjese

[5] Enver Hoxha, "Të thellojmë luftën ideologjike kundër shfaqjeve të huaja e qëndrimeve liberale ndaj tyre", në *Mbi letërsinë dhe artin*, Tiranë: 8 Nëntori, 1977, f. 375–443.

të mirë të artistëve pamorë shqiptarë të dekadës së mëparshme. Shpesh ky ndryshim lexohet, si në mënyrë të drejtpërdrejtë, ashtu edhe në mënyrë të tërthortë, si pjesë e degradimit të përgjithshëm të shoqërisë dhe e amullisë ekonomike[6] që karakterizoi vitet e vona të shtetit socialist në Shqipëri (të cilat pastaj mbahen mend si vitet që vërtetojnë dështimin e paracaktuar të projektit komunist në Shqipëri).[7] Kështu, nacionalizmi në rritje dhe politikat e supozuara izoluese[8] të periudhës që fillon diku rreth mesit ose fundit të viteve '70, shndërrohen në thjerrën, nëpërmjet së cilës shihet e gjithë periudha e shtetit socialist shqiptar në tërësinë e vet dhe panorama e shoqërisë shqiptare që prodhon kjo

---

[6] Gjergj Erebara, "Elementi demografik në krizën ekonomike të viteve '80", *Përpjekja* vëll. 20, nr. 32–33, Pranverë 2014, f. 110–128 (f. 110).

[7] Shumë prej këtyre karakterizimeve i ndeshim në botime që tanimë mund të konsiderohen si të vjetra, duke qenë se kanë dalë dekada më herët (shih, për shembull, kapitullin e Miranda Vickers-it "The Retreat into Isolation" ["Zmbrapsja drejt politikave izoluese"] në *The Albanians: A Modern History* [*Shqiptarët: Një histori moderne*], New York: I.B. Tauris, 1999, f. 201–209; apo James Pettifer, "Albania: The Democratic Deficit in the Post-Communist Period" [Shqipëria: Deficiti demokratik në periudhën passocialiste"], në Tom Gallagher dhe Geoffrey Pridham, red., *Experimenting With Democracy: Regime Change in the Balkans* [*Eksperimentimi me demokracinë: Ndryshim regjimesh në Ballkan*], New York: Routledge, 2000, f. 237–248), dhe që janë shkruar nga studiues të huaj, e megjithatë ato ngulmojnë. Siç është vënë në dukje në studime më të vona dhe më të mprehta mbi këtë periudhë, edhe në vitet e tij të fundit regjimi socialist shqiptar "nuk ishte një shtet gerontokratik i plogët apo pasiv, i zhveshur nga reagimet, energjitë apo imagjinata". Shih: Artan Hoxha, *Sugarland: The Transformation of the Countryside in Communist Albania* [*Toka e sheqertë: Transformimi i fshatit në Shqipërinë Komuniste*], New York: CEU Press, 2023, f. 207.

[8] Mbi problemet që paraqet përdorimi i termit "politika izoluese" në lidhje me periudhën socialiste të Shqipërisë, shih: Mentor Beqa, "A Critique of the Concept of Isolationism: The Case of Albania" ["Një kritikë e konceptit të politikave izoluese: Rasti i Shqipërisë"], *European Academic Research* vëll. 4, nr. 12, mars 2017, f. 10705–10715.

thjerrë rrallëherë mbart nuanca. Fakti se gjysma e dytë e viteve ’70 është gjithashtu periudha gjatë së cilës u burgosën një sërë artistësh (si p.sh., Edison Gjergo dhe Ali Oseku më 1975 dhe Maks Velo më 1978),[9] e ka nxirë akoma më shumë vlerësimin e kësaj periudhe në historitë kulturore.

Kjo sprovë orvatet të hetojë, shkurtimisht dhe sigurisht jo në mënyrë shteruese, disa nga debatet dhe nismat që pasuan Plenumin e Katërt dhe të kontribuojë në skicimin e një panorame të përgjithshme të debateve mbi identitetin kombëtar dhe kulturën popullore, që u përhapën në vitet ’70. Titulli i referohet një trajtese të shkurtër nga etnografi Ramazan Bogdani, botuar në faqet e organit të përjavshëm të Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve, *Drita*, më 1978, e cila fokusohej në një valle që ishte vënë në skenë gjatë edicionit të dytë të Festivalit Kombëtar Folklorik në Gjirokastër më 1973. Përshkrimi që i bën Bogdani valles së interpretuar gjatë festivalit, që njihej si “vallja e fëllënxave”, ndjek historinë e kësaj valleje si dhe transformimet e saj në kohë nëpërmjet versioneve të ndryshme të valles që kishin ekzistuar. Bogdani thekson mënyrën se si interpretuesit bashkëkohorë mbartin, në kujtimet dhe trupat e tyre, potencialin që edhe vallet më pak të njohura (siç ishte “vallja e fëllënxave”) “të rigjeneroheshin” në kulturën bashkëkohore.[10] Vendosja e theksit në historitë e gjata të praktikave të trupëzuara dhe në

[9] Fjoralba Satka Mata, “Albanian Alternative Artists vs. Official Art Under Communism” [“Artistët alternativë shqiptarë përkundër artit zyrtar nën komunizëm”], në Cristian Vasile, red., *History of Communism in Europe* [*Historia e komunizmit në Evropë*], vëll. 2, Bucharest: Zeta, 2011, f. 79–94 (f. 82–85).

[10] Ramazan Bogdani, “Një valle e lashtë që vazhdon të kërcehet”, *Drita*, 5 mars 1978.

ndryshimin gradual të traditave me kalimin e kohës, i plotëson, po aq sa u kundërvihet debateve mbi artin e realizmit socialist që kishin karakterizuar në mënyrë kaq të spikatur dekadën e mëparshme si dhe fillimin e viteve '70, debate në të cilat i mëshohej përvojave të reja të shoqërisë socialiste dhe shtysës për të gjetur "mjete shprehëse" po ashtu të reja.[11] Kjo nuk do të thotë aspak se korniza e realizmit socialist, përpjekja e tij për të "paraqitur një shoqëri në zhvillimin revolucionar të saj" (siç e ka karakterizuar Andrei Zhdanov misionin e tij themelor)[12], u zhduk nga diskutimet e botës së artit të Shqipërisë socialiste, por se ideja e jetës socialiste dhe e identitetit proletar qartësisht filluan të ndërthureshin gjithmonë e më tepër me nocionet e trashëgimisë (si nga antikiteti ashtu dhe nga mesjeta), të identitetit etno-kombëtar dhe të formave kulturore tradicionale.

Ky numër i *Studimeve për artin* hedh një vështrim të gjerë mbi temën e "revizionizmit", në kuptimin që ky term u përdor nga regjimi socialist i Shqipërisë, pra si një kritikë ndaj kthesës anti-Marksiste-Leniniste të Moskës gjatë periudhës së Shkrirjes së Akujve, dhe më gjerësisht në kontekstin e përpjekjeve për të rishkruar dhe ri-interpretuar historinë gjatë shekullit të kaluar. Duke u mbështetur në pasqyra më të përgjithshme të artit në fund

---

[11] Raino Isto, "'Kjo ekspozitë që do të hyjë në historinë e pikturës sonë': Ekspozitat e artit në Shqipëri rreth vitit 1972 dhe pranvera e premtuar", *Studime për artin* nr. 21, 2022, pp. 83–131 (f. 94–95).

[12] Andrei Zhdanov, cit. në "Contributions to the First All-Union Conference of Soviet Writers (Extracts)" ["Fragmente nga punimet e Konferencës së Parë të Lidhjes së Shkrimtarëve Sovjetikë"], në John Bowlt, red. dhe përkth., *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902–1934* [*Arti rus i avangardës: Teori dhe kritikë, 1902–1934*] , New York: Viking Press, 1976, f. 293.

të viteve ’70,[13] kjo sprovë rreket të rindërtojë piketat e artit pas dënimit të “shfaqje[ve] të huaja” (dhe posaçërisht të influencave moderniste) nga Enver Hoxha nëpërmjet analizimit të debateve mbi artin, estetikën dhe kulturën gjatë kësaj dekade. Thënë shkurt, kjo sprovë ngre pyetjen: A ishte forcimi i tematikave kombëtare (dhe nacionaliste) thjesht rrjedhojë e një politike kulturore gjithnjë e më të mbyllur, e braktisjes së plotë të përpjekjeve për të parashtruar një realizëm socialist më dinamik dhe më bashkëkohor, siç kishte ndodhur para Plenumit të Katërt? Apo rëndësinë që morën narrativat kombëtare dhe popullore mund ta lexojmë në kuadrin e procesit të ndërlikuar të pozicionimit të Shqipërisë karshi botës që po e shpërbënte kolonializmin, si dhe ndaj fuqive të mëdha të Luftës së Ftohtë, pas mesit të viteve ’70? A mund të lexohet kthesa drejt kulturës popullore si një përpjekje për të realizuar një pasqyrim estetik gjithëpërfshirës të shoqërisë socialiste, duke përfituar nga premtimi i Revolucionit Ideologjik dhe Kulturor për të zhvendosur pikat e referimit kulturor sa më larg realizmit socialist sovjetik?

Ideja se politikat kulturore të shtetit socialist synonin (si çdo projekt modernizues) të mundësonin atë që Eric Hobsbawm dhe Terence Ranger e kanë etiketuar si “shpikja e traditës”[14] nuk është diçka e re. Prandaj, qëllimi im nuk është që të përqendrohem mbi mënyrat se si prodhimi i llojeve të reja të njohurive mbi kulturën popullore u manipulua nga udhëheqësit e

[13] Shih, veçanërisht, pasqyrën e kësaj periudhe në: Ermir Hoxha, *Historia e Artit Shqiptar 1858–2000*, Tiranë: Aldesign, 2019, f. 207–251.

[14] Eric Hobsbawm dhe Terence Ranger, red., *The Invention of Tradition* [*Shpikja e traditës*], Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Shqipërisë socialiste si pjesë e instrumentalizimit të ideve apo kërkimit etnografik.[15] Përkundrazi, më intereson më shumë të kuptoj se si i panë artistët dhe administratorët e artit në Shqipëri ndryshimet në marrëdhëniet midis realizmit socialist të institucionalizuar, ligjërimeve mbi format tradicionale të shprehjes krijuese (si vallet, folklori gojor dhe produktet e artizanatit) që ishin në zhvillim e sipër, si dhe narrativave që nënvizonin identitetin etno-kombëtar. I frymëzuar nga qasjet e shpalosura kohët e fundit në trajtesa mbi zejet në Republikën Popullore të Kinës,[16] në studime mbi artin socialist në botën që po dilte nga kolonializmi,[17] si dhe në hulumtime mbi kulturën e

---

[15] Enika Abazi dhe Albert Doja, "From the Communist Point of View: Cultural Hegemony and Folkloric Manipulation in Albanian Studies under Socialism" ["Nga këndvështrimi komunist: Hegjemonia kulturore dhe manipulimi i folklorit në studimet shqiptare gjatë socializmit"], *Communist and Post-Communist Studies* vëll. 49, nr. 2, 2016, f. 163–178.

[16] Christine I. Ho, "Crafting Friendship" ["Thurja e miqësisë"], *Art History* vëll. 45, nr. 5, nëntor 2022, f. 1016–1036.

[17] Për disa shembuj shih, në rastin e Vietnamit: Chương-Đài Võ, "From the Academy to Revolution" ["Nga akademia në revolucion"], në Magda Lipska dhe Piotr Słodkowski, red., *Was Socialist Realism Global? Modernism, Soc-modernism, Socially Engaged Figuration* [*A ishte realizmi socialist global? Modernizmi, soc-modernizmi, figuracioni shoqërisht i angazhuar*], Chicago: University of Chicago Press, 2023, f. 161–173; në rastin e Filipineve: Patrick D. Flores, "Social Realism: The Turns of a Term in the Philippines" ["Realizmi social: Kthesat e një termi në Filipine"], *Afterall* nr. 34, tetor 2013, f. 63–75; dhe mbi kulturat letrare afrikane: Monica Popescu, *At Penpoint: African Literatures, Postcolonial Studies, and the Cold War* [*Me majën e penës: Letërsitë afrikane, studimet post-koloniale dhe Lufta e Ftohtë*], Durham: Duke University Press, 2020. Për një diskutim më të zgjeruar mbi kulturën socialiste shqiptare, mos angazhimin dhe dekolonizimin, shih: Raino Isto, "A Different Narrative of Nonalignment? The Case of Socialist Albania in the Art History of East-Central Europe" ["Një tjetër narrativë e mos angazhimit? Rasti i Shqipërisë në historinë e artit të Evropës Qendrore dhe Lindore"], në Caterina Preda dhe Magdalena Radomska, red., *Plural and*

vonë socialiste në republikat sovjetike të Azisë Qendrore,[18] dua të ngre argumentin se pavarësisht kthesës së dukshme drejt formave dhe historive kombëtare, prodhimi kulturor në Shqipëri gjatë kësaj periudhe ende mund të shihet si pjesë e një përpjekjeje për të ndërtuar (me njëfarë besueshmërie) një botë të përcaktuar nga angazhimet socialiste ndaj idealeve antikolonialiste dhe antiimperialiste, si dhe nga solidariteti i klasës punëtore. Gjithashtu, dua të ngre argumentin se ky riorientim ishte pjesë e një përpjekjeje më të madhe për të kuptuar përvojën estetike dhe artistike në mënyrë sa më gjithëpërfshirëse në kontekstin e shoqërisë socialiste, duke hequr dorë nga mbështetja e tepruar mbi historinë e pikturës akademike (së cilës, tekefundit, i përkiste dhe realizmi socialist) dhe duke përqafuar aftësitë krijuese kolektive të klasave punëtore në qytet dhe në fshat.

II. Fjalimi i Plenumit të Katërt dhe "vazhda e traditave"

Para se të thellohemi në disa nga mënyrat se si filluan artet të thurnin narrativa të reja mbi identitetin kombëtar në vitet '70, duhet të hedhim vështrimin mbi një prej ngjarjeve kryesore (me gjasa *më* kryesorja) që ndërroi drejtimin e ligjërimit artistik nga

---

Multiple Geographies of Modern and Contemporary Art in East-Central Europe [*Gjeografi të dendura dhe të shumëfishta të artit modern dhe atij bashkëkohor në Evropën Qendrore dhe Lindore*], New York: Routledge, del së afërmi (2024).

[18] Christianna Bonin, "The Art of the Sixtiers in Soviet Kazakhstan, or How to make a Portrait from a Skull" ["Arti i brezit të viteve '60 në Kazakistanin sovjetik ose si të bësh një portret nga një kafkë"], *Central Asia Survey* vëll. 40, nr. 1, 2021, f. 34–56, dhe Naomi Caffee, "Between First, Second, and Third Worlds: Olzhas Suleimenov and Soviet Postcolonialism, 1961–1973" ["Midis botës së parë, botës së dytë dhe botës së tretë: Olzhas Suleimenov dhe post-kolonializmi sovjetik, 1961–1973), *Russian Literature* nr. 111–112, 2020, f. 91–118.

udha që ai kishte ndjekur deri në fillim të viteve ’70. Fjalimi i Enver Hoxhës në Plenumin e Katërt meriton një analizë më vete (gjë që, duhet të theksoj, është e pamundur të arrihet këtu), por synimi im është thjesht të nënvizoj disa prej aspekteve kryesore të kritikës së diktatorit mbi situatën politike dhe kulturore në vitin 1973. Në radhë të parë, fjalimi i Hoxhës ishte një thirrje për militantizëm kundër “imperialistë[ve] amerikanë dhe revizionistë[ve] sovjetikë”, pasi, siç thekson Hoxha, janë forca që janë bërë gjithnjë e më të përhapura, gjithnjë e më të zjarrta në thirrjet e tyre për “bashkekzistencë paqësore”, për “ulje tensioni”, për “bisedime”—duke krijuar (sipas Hoxhës) një “psikologji të përgjithshme fataliteti” dhe një atmosferë “pacifiste”, e cila i shtyn qeveritë në mbarë botën që të kapitullojnë para fuqive të mëdha të Luftës së Ftohtë.[19] Rreziku më i madh, pohon Hoxha, është shtysa për “liberalizim”, shprehje e “oportunizmit ideologjik dhe politik” që kërkon të braktisë luftën e klasave për të shpënë përpara idenë se “tanimë kapitalizmi dhe socializmi po konvergojnë drejt një shoqërie të njëjtë”.[20]

Megjithëse Hoxha tregohet kritik ndaj një sërë dukurish kulturore në fjalimin e tij, ekziston njëfarë konsensusi se objekti ndoshta më i drejtpërdrejtë i kritikës së tij është Festivali i Njëmbëdhjetë i Këngës (i cili u zhvillua në dhjetor 1972) dhe specifikisht drejtori i Radio-Televizionit Shqiptar, Todi Lubonja, së bashku me dramaturgun Fadil Paçrami, të cilët më pas u

[19] Hoxha, “Të thellojmë luftën ideologjike”, f. 379.
[20] Po aty, f. 381–382.

përjashtuan nga partia dhe u burgosën.[21] Ndonëse Lubonja dhe Paçrami janë elementet e përveçme antiparti ku Hoxha ndalet më gjatë, ai shtjellon edhe ato që i paraqet si elemente me rrezikshmëri të afërt në tërë sektorin e arteve. Fjalimi i Hoxhës është tejet kontradiktor. Nga njëra anë, ai rreket të avancojë një qëndrim militant, duke pohuar kontradiktat sociale (midis klasave) dhe kontradiktat gjeopolitike (midis vendeve socialiste dhe atyre kapitaliste e imperialiste). Nga ana tjetër, fjalimi rreket të dënojë veprat e artit ku theksohen kontradiktat brenda shoqërisë shqiptare dhe veçanërisht brenda Partisë së Punës së Shqipërisë. Në veçanti, Hoxha vë në shënjestër të kritikës së tij veprat e artit, të letërsisë, të poezisë, të kinemasë e kështu me radhë, që e portretizojnë Partinë si "të mbytur nga burokratizmi" dhe ku pasqyrohet një imazh i shoqërisë si e përçarë nga një "luftë e pashmangshme midis brezave". Gjithashtu, Hoxha kritikon veprat e artit që trajtonin "tema të vogla intime" krahas temës së "vetmisë së njeriut", duke u larguar kësisoj nga "problemet e mëdha shoqërore".[22] "Në artet figurative," shpjegon Hoxha, "shpesh me parullat e luftës kundër shkollarizmit, akademizmit, natyralizmit etj., jo vetëm përligjeshin, por merreshin edhe si modele guximi krijues e novatorizmi vepra me ndikime të huaja moderniste, të vjetra e të reja, bile edhe me huazime nga impresionizmi e kubizmi".[23]

---

[21] Për një vështrim të përgjithshëm mbi Festivalin e 11-të të Këngës, si dhe spastrimin e Lubonjës dhe të Paçramit, shih: Nicholas Tochka, *Audible States: Socialist Politics and Popular Music in Albania* [*Shtetet e dëgjimit: Politikat socialiste dhe muzika e lehtë në Shqipëri*], Oxford: Oxford University Press, 2016, f. 90–103.

[22] Hoxha, "Të thellojmë luftën ideologjike", f. 385.

[23] Po aty, f. 387.

Është më se e qartë se këtu Hoxha u referohet debateve që u zhvilluan në faqet e gazetës *Drita* në fillim të viteve '70,[24] mbi Ekspozitën e Arteve Figurative të vitit 1971 dhe ekspozitën *Pranvera* që u organizua në fillim të vitit 1972, dhe posaçërisht shkrimeve kritike, siç ishin ato të Andon Kuqalit, në të cilat lavdëroheshin shprehimisht punimet e artistëve si Edi Hila dhe Edison Gjergo, duke bërë thirrje që realizmi socialist shqiptar të përthithte përvojën historike të kubizmit dhe të stileve të tjera moderniste.[25]

Në fjalimin e tij, Hoxha pohon domosdoshmërinë që kritika e artit, ashtu si dhe vetë artet, të drejtohen nga "parimet e metodës së realizmit socialist, të cilat kanë lindur nga përvoja botërore e artit revolucionar të proletariatit".[26] Është e qartë se metodat institucionale të realizmit socialist vazhdojnë të kenë rëndësi qendrore (të paktën për Hoxhën) për zhvillimin e arteve në Shqipëri. Në të njëjtën kohë, Hoxha shpall se lartësimi i hapur i kulturës kombëtare përbën një domosdoshmëri përballë kërcënimeve imperialiste nga jashtë: "Borgjezia imperialiste gjithnjë është përpjekur të denigrojë apo të zhdukë traditat kulturore të popujve të vegjël, frymën kombëtare të artit e të kulturës së tyre […] Në këto kushte për ne bëhet edhe më imperative lufta për të ruajtur fizionominë kombëtare të artit, pasurinë kombëtare të popullit."[27] Ndonëse fjalimi në tërësinë e

[24] Në lidhje me këto debate shiko: Isto, "'Kjo ekspozitë që do të hyjë në historinë e pikturës sonë': Ekspozitat e artit në Shqipëri rreth vitit 1972 dhe pranvera e premtuar".
[25] Andon Kuqali, "Me një synim të caktuar: Mbi disa probleme të arteve figurative", *Nëndori* vëll. 20, nr. 12, dhjetor 1972, f. 13.
[26] Hoxha, "Të thellojmë luftën ideologjike", f. 395.
[27] Po aty, f. 391–392.

vet nuk merret me shtjellimin e traditave kombëtare apo me spikatjen e formave të caktuara të artit popullor, ai megjithatë përpiqet të bëjë dallimin mes "traditës" dhe "konservatorizmit".[28]

Sigurisht që as fjalimi i Hoxhës dhe as shpërfillja e ashpër e eksperimentimeve stilistike moderniste që ndeshim në të nuk erdhën nga hiçi. Siç ka vënë në dukje Ermir Hoxha,[29] mendime të ngjashme ndeshim edhe në sprovën e estetit Alfred Uçi, titulluar "Modernizmi—shprehje e degjenerimit të kulturës artistike borgjeze".[30] Idetë e Uçit, jo vetëm mbi modernizmin, por edhe mbi kulturën popullore, kanë lënë gjurmë të rëndësishme sa i përket drejtimit që mori kultura në vitet '70, temë së cilës do t'i rikthehem më vonë. Ndërkaq, theksimi i krijimtarisë popullore, e veçanërisht i traditave popullore, kishte qenë pjesë e retorikës së diktatorit qysh në vitet '60. Në letrën e famshme të Enver Hoxhës drejtuar tre skulptorëve të Monumentit të Pavarësisë në Vlorë (Rama, Dhrami dhe Hadëri), e cila u botua në faqen e parë të *Dritës* në korrik 1969, ai ishte shprehur se: "Kur isha në studion tuaj, ju fola për rëndësinë e folklorit të mrekullueshëm të vendit tonë. Unë për veten time jam një admirues i folklorit të popullit dhe i të gjithë atyre skulptorëve, artistëve, poetëve, shkrimtarëve e dijetarëve që kredhen në të dhe frymëzohen nga ai."[31] Pra, parapëlqimi i Hoxhës për kulturën popullore dihej më së miri dhe kishte qenë i

[28] Po aty, f. 388.
[29] Ermir Hoxha, *Historia e Artit Shqiptar*, f. 187.
[30] Alfred Uçi, "Modernizmi—shprehje e degjenerimit të kulturës artistike borgjeze", *Drita*, 3 qershor 1970.
[31] Enver Hoxha, "Në gurrën e pashtershme e jetëdhënëse të krijimtarisë së popullit, do të gjejmë atë frymëzim të madh për të realizuar vepra të bukura e madhështore për popullin tonë", *Drita*, 13 korrik 1969.

qartë që përpara fundit të viteve ’60. Prandaj, ndonëse mund të parashtrohet argumenti se toni alarmues mbi rreziqet e liberalizmit përbën një element të ri në fjalimin e Plenumit të Katërt, ky i fundit sigurisht që nuk mund të lexohet si një manifest për ndryshime rrënjësore në drejtimin e artit socialist në Shqipëri; përkundrazi, Hoxha shpeshherë i mëshon arritjeve të rëndësishme të prodhuesve kulturorë. (Nëse kërkohet një dokument që ka një ton haptazi ndëshkues, ku prodhues të caktuar kulturorë si dhe rreziqet në punët e tyre përmenden me emër, atëherë raporti i mbajtur në mbledhjen e komitetit drejtues të Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve, titulluar “Mbi disa probleme në fushën e arteve figurative”, përbën një shembull më të përshtatshëm.[32])

Efekti që pati fjalimi, ishte se tkurri hapësirat për manovrim kulturor. Vrulli dhe militantizmi i Revolucionit Ideologjik dhe Kulturor vazhduan qartazi të kenë përparësi, por një pjesë e madhe e kritikave ndaj konservatorizmit, që mbështeteshin në theksimin e larmisë së përvojave të reja që po lindnin gjatë ndërtimit të socializmit dhe që ishin konsideruar të pranueshme në lëmin e artit deri para pak muajsh, u bënë të dyshimta, ndërsa arti sovjetik e kishte humbur sakaq legjitimitetin e tij si një model

[32] “Mbi disa probleme në fushën e arteve figurative (Nga raporti i kryesisë të Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve të Shqipërisë të mbajtur në mbledhjen e plenumit të Komitetit drejtues)”, *Drita*, 4 nëntor 1973. Raporti që u botua ndan shumëçka me raportin e Kujtim Buzës të prillit të po atij viti (para Plenumit të Katërt); shih: Buza, “Disa probleme të arteve figurative në dritën e fjalimeve të shokut Enver”, në Beqir Meta, Afrim Krasniqi dhe Hasan Bello, red., *Indoktrinimi komunist përmes kulturës, letërsisë dhe artit: Vëllimi II (1969–1973)*, Tiranë: Akademia e Studimeve Albanologjike, Instituti i Historisë, 2019, f. 303–311.

i mundshëm.[33] Prova e lakmusit për artin revolucionar nuk ishte më risia e jetës socialiste dhe pasqyrimi i saj në novatorizmin e realizmit socialist, por afërsia me kulturën e masave, e cila gjithnjë e më tepër përfshinte forma që mund të identifikoheshin si tradicionale dhe kombëtare.

Për fat të mirë, zhvillimi i infrastrukturës për prodhimin e njohurive bindëse, krahas entuziazmit për një kulturë të tillë kombëtare, proces që kishte filluar prej më se dy dekadash, do të merrte hov në vitet '70. Fakti se fjalimi i Hoxhës u prit nga elitat artistike të kohës si kërkesë për të adoptuar një kornizë "kombëtare" dhe "tradicionale" mund të shihet në diskutimin e komitetit drejtues të Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve, që u botua te *Drita* dhe ku përfshihej një seksion i titulluar "Ta mbështesim fuqimisht punën mbi traditat tona".[34] Ndër artistët e

---

[33] Për kritika të artit sovjetik të periudhës së Shkrirjes së Akujve, shiko p. sh.: Andon Kuqali, "Art dhe revizionistë: shënime për artin sovjetik të viteve të fundit", *Nëntori* vëll. 19, nr. 5, maj 1971, f. 94–112; Pandi Mele, "Çfarë fshihet mbas 'traditave' në artin e sotëm figurativ revizionist?", *Drita*, 23 prill 1978; dhe Alfred Uçi, "Kritika e estetikës revizioniste sovjetike", *Drita*, 20 gusht 1978.

[34] Fatos Kongoli dhe Pandi Mele, "Probleme aktuale në artet tona figurative (Nga mbledhja e plenumit të Komitetit Drejtues të Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve)", *Drita*, 11 nëntor 1973. Ndonëse e kemi të pamundur të paraqesim këtu një bibliografi shteruese të artikujve që fokusoheshin posaçërisht në traditat kombëtare në arte, disa nga artikujt e botuar në faqet e *Dritës* në vitet pas Plenumit të Katërt na ndihmojnë të krijojmë një ide mbi ngutin e përcaktimit të një stili kombëtar dhe popullor në një spektër të gjerë gjinish artistike: shih, ndër të tjerë, Dhimo Gogollari, "Artet e aplikuara dhe edukimi estetik", *Drita*, 5 maj 1974; Vasil Konomi, "Për një fizionomi kombëtare në prodhimet e qelqit", *Drita*, 2 qershor 1974; Vangjush Valla, "Tradita dhe qeramika e sotme artistike", *Drita*, 5 janar 1975; Fuat Dushku, "Vlera e kulturës së popullit", *Drita*, 16 mars 1975; Hysen Sinani, "Duar të reja mbi motive të lashtë", *Drita*, 1 shkurt 1976; Dhorka Dhamo, "Elementët etnografikë në pikturën mesjetare të Onufrit dhe Nikollës", *Drita*, 29 gusht,

cituar në përmbledhjen e kësaj mbledhjeje plenare ishte dhe skulptori Kristaq Rama, i cili e vuri theksin mbi "artin e mrekullueshëm të popullit" dhe rëndësinë e "shijes së lartë, kulturës dhe vitalitetit shpirtëror të një kombi, të cilat ne fatmirësisht i kemi aq të pastra e të gjalla dhe që dy javë më parë na magjepsën në paradën patetike të kalasë në Gjirokastër".[35] (Këtu Rama i referohej Festivalit Kombëtar Folklorik në Gjirokastër, një ngjarje së cilës do t'i rikthehem pak më poshtë.) Krahas studimit të jetës socialiste, artistët tashmë duhej të merreshin gjithnjë e më seriozisht edhe me "proçesi[n] [e] vazhdueshëm" që kërkonte "njohja dhe studimi i traditës".[36]

Dëshmi të mëtejshme sa i përket këtij ndryshimi i gjejmë në artikullin e Andon Kuqalit me titullin "Vazhdë traditash në artet tona figurative",[37] që mendoj se duhet parë si pjesë e autokritikës publike të Kuqalit, meqenëse idetë dhe shkrimet e tij ishin veçuar për dënim në vijim të Plenumit të Katërt. Në këtë shkrim, kritiku që vetëm para pak muajsh kishte shpallur domosdoshmërinë që realizmi socialist shqiptar të përfshinte ndikime kubiste dhe që kishte dënuar skematizmin që karakterizonte kërkesat zyrtare mbi artin, e ktheu vëmendjen drejt problemit të mbështetjes së zhvillimit të arteve pamore bashkëkohore në traditë. Kuqali e përcakton problemin në pjesën e dytë të artikullit: "Sado që ato

---

1976; Andon Kuqali, "Album 'Arti popullor në Shqipëri'", *Drita*, 10 prill 1977; Alfred Uçi, "Për një studim më të plotë të kulturës popullore", *Drita*, 24 prill 1977; Nexhat Agolli, "Mendimi realist i popullit në një valle të lashtë", *Drita*, 18 shtator 1977; dhe Ruzhdi Qatipi, "Për një raport të drejtë në pasqyrimin e krijimtarisë popullore", *Drita*, 3 shtator 1978.

[35] Po aty.

[36] Po aty.

[37] Andon Kuqali, "Vazhdë traditash në artet tona figurative", *Drita*, 28 tetor 1973.

[traditat] në artet figurative të kultivuara nuk janë aq të shumta, sado që gjatë historisë ato janë zhvilluar me ndërprerje, ndonjëherë shekullore, prapëseprapë ato janë shumë të lashta dhe kanë fytyrën e tyre të veçantë shqiptare."[38] Kuqali e paraqet këtë përpjekje si diçka pozitive, po nëse e shohim në aspektin negativ, sfida që ajo nënkupton është krejt e qartë: duke qenë produkt i modernitetit, artet e bukura ("të kultivuara") kryesisht nuk mbështeten te vazhdimësia e traditave, çka në Shqipëri përbën një problem të posaçëm, për shkak se vazhdimësia e praktikave kulturore antike nuk mund të gjurmohet aq kollaj nëpërmjet kulturës pamore. Kuptohet se një gjë e tillë nuk mund të thuhej haptazi por veç të nënkuptohej. Prandaj, Kuqali e fsheh dhe i përvishet punës për të bërë atë që nevojitet në një situatë të tillë: shpikjen e një tradite që mund të shërbente si themel autentik për artet pamore moderne. Në punë e sipër, ai fokusohet mbi "ritmin ornamental, kujdesin kaligrafik për 'skalitjen' e formës, ndjenjën e lëndës", e aspekte të tjera si këto.[39] Sidoqoftë, ajo që bie në sy është qëllimshmëria (dhe, në rastin e Kuqalit, performativiteti) e kësaj përpjekjeje: nuk ka asgjë të vetvetishme apo të natyrshme në procesin e kërkimit dhe gjetjes së traditës, kjo është diçka që duhet bërë me po aq vëmendje sa edhe ndërtimi i socializmit.

III. Drejt një kulture popullore kombëtare në arte

Në Shqipëri, ndërtimi i një identiteti kombëtar mbi bazat e narrativave që theksonin vazhdimësinë e thellë të traditave,

---

[38] Po aty.

[39] Po aty. Veçanërisht interesante është mënyra se si Kuqali e krahason stilin e pikturimit të Kolë Idromenos me procesin e gdhendjes, pasi kjo e ndryshon krejt paradigmën estetike nëpërmjet së cilës shihen pikturat e Idromenos, duke e zhvendosur theksin nga prodhimi i imazhit te përpunimi i materialit.

sigurisht që nuk filloi në vitet '70,[40] por në këtë dekadë shohim një intensifikim të hulumtimeve dhe të ligjërimit mbi historinë antike dhe traditat popullore, si dhe institucionalizimin e mëtejshëm të këtyre fushave. Më 1971, filloi të botohej periodiku *Monumentet*, i cili dilte dy herë në vit dhe drejtohej nga Gani Strazimiri, që më 1965 kishte themeluar dhe Institutin e Monumenteve të Kulturës. Periodiku përmbante artikuj të cilët shqyrtonin gërmimet e reja që po zhvilloheshin dhe praktikat restauruese, duke pasqyruar interesin në rritje për arkeologjinë, një disiplinë e cila i konsolidoi edhe më shumë narrativat mbi identitetin kombëtar shqiptar. Po atë vit, pra më 1971, u botua dhe albumi mbresëlënës *Shqipëria arkeologjike*,[41] e disa vite më pas—më 1976—u themelua Qendra e Kërkimeve Arkeologjike në Tiranë.[42] Viti 1976 ishte gjithashtu viti i botimit të albumit me

---

[40] Për një kronologji të institucionalizimit të etnografisë në Shqipërinë socialiste, duke përfshirë themelimin e periodikëve *Arkeologjia shqiptare* dhe *Etnografia shqiptare* (që të dy më 1961), si dhe të Muzeut Arkeologjik-Etnografik, shiko: Nebi Bardhoshi dhe Olsi Lelaj, *Etnografi në Diktaturë: Dija, Shteti dhe Holokausti Ynë*, Tiranë: Akademia e Studimeve Albanologjike, 2018, f. 28–40.

[41] Muzafer Korkuti, et al., *Shqipëria Arkeologjike*, Tiranë: Universiteti Shtetëror i Tiranës, Instituti i Historisë dhe i Gjuhësisë, Sektori i Arkeologjisë, 1971.

[42] Për një vështrim të përgjithshëm mbi arkeologjinë gjatë viteve 1970 dhe në fillim të viteve '80, shiko: Zhaneta Andrea, "Archaeology in Albania, 1973–83" ["Arkeologjia në Shqipëri, 1973–83"], *Archaeological Reports* nr. 30, 1983–1984, f. 102–119. Shiko, gjithashtu, Muzafer Korkuti dhe Karl M. Petruso, "Archaeology in Albania" ["Arkeologjia në Shqipëri"], *American Journal of Archaeology* vëll. 97, nr. 4, tetor 1993, f. 703–743, si dhe Michael L. Galaty dhe Charles Watkinson, "The Practice of Archaeology under Dictatorship" ["Praktikimi i arkeologjisë nën diktaturë"], në Galaty dhe Watkinson, red., *Archaeology under Dictatorship*, New York: Kluwer Academic, 2004, f. 1–17. Duhet theksuar se zhvillimi i një narrative më të zgjeruar mbi vazhdimësinë e artit shqiptar nuk ishte thjesht një çështje e

fotografi *Arti popullor në Shqipëri* nga etnografi Rrok Zojzi,[43] si dhe viti i hapjes së ekspozitës *Kultura popullore shqiptare* në Tiranë.[44] Siç vëren Armanda Hysa, viti 1976 përfaqëson "pikun" e zhvillimit të etnografisë në Shqipërinë e socializmit shtetëror.[45] (Nuk duhet të harrojmë këtu se më 1976 Shqipëria miratoi kushtetutën e saj të re, duke konsoliduar shumë prej përpjekjeve të saj ideologjike e strukturore të periudhës së revolucionit kulturor dhe duke nënvizuar mbështetjen në forcat kombëtare, një konvergjencë që padyshim pasqyron drejtimin e kulturës në atë periudhë.) Në vitin 1979 u themelua Instituti i Kulturës Popullore dhe më 1980 filloi të dilte periodiku i tij, titulluar *Kultura Popullore*.[46] Si instituti, ashtu edhe *Kultura Popullore* drejtoheshin nga esteti Alfred Uçi, shkrimet e të cilit mbi kritikën

---

brendshme; kjo narrativë u eksportua edhe në Evropën Perëndimore, si për shembull në ekspozitën *Arti shqiptar ndër shekuj*, që u hap në dhjetor 1974 në mjediset e *Petit Palais* në Paris; shiko: ATSh, "U hap ekspozita 'Arti shqiptar ndër shekuj'", *Drita*, 8 dhjetor 1974; dhe "Të zbulojmë artin shqiptar", *Drita*, 9 shkurt 1975.

[43] Rrok Zojzi, *et al.*, *Arti Popullor në Shqipëri*, Tiranë: Akademia e Shkencave e RP të Shqipërisë, Instituti i Historisë, Sektori i Etnografisë, 1976.

[44] Shiko: ATSh, "Ekspozita etnografike 'Kultura Popullore Shqiptare'", *Drita*, 4 korrik 1976; Abaz Dojaka, "Pasqyrë e bukur e kulturës sonë popullore", *Zëri i Popullit,* 13 gusht 1976; dhe Pëllumb Karkanaqe, "Thesari ynë kulturor në ekspozitën 'Kultura Popullore Shqiptare'", *Nëntori* vëll. 24, nr. 7, korrik 1977, f. 147–160.

[45] Armanda Kodra-Hysa, "Albanian ethnography at the margins of history 1947–1991: Documenting the nation in historical materialist terms" ["Etnografia shqiptare në skajet e historisë 1947–1991: Dokumentimi i kombit sipas materializmit historik"], në Aleksandar Bošković dhe Chris Hann, red., *The Anthropological Field on the Margins of Europe, 1945–1991* [*Lëmi i antropologjisë në periferitë e Evropës, 1945–1991*], Berlin: Lit Verlag, 2013, f. 129–151 (f. 140).

[46] Shiko: Ermela Broci, "Bibliografia etnografike e revistës *Kultura Popullore* (1980–2016)", *Antropologji* vëll. 5, nr. 1, 2023, f. 75–133.

marksiste-leniniste të modernizmit dhe mbi folklorin luajtën një rol kyç në formësimin jo vetëm të ligjërimit mbi kulturën por edhe të politikave kulturore, veçanërisht në vitet ’70–’80. I lindur më 1930 dhe i diplomuar për filozofi (posaçërisht për estetikë) në Moskë, Uçi ishte kthyer në Shqipëri në vitet ’50 dhe më 1957, fill pas themelimit të Universitetit Shtetëror të Tiranës, ishte caktuar të punonte në këtë institucion. Gjatë viteve ’70, Uçi botoi tre vëllime mbi estetikën marksiste: *Estetika, jeta, arti* (1970), *Probleme të estetikës* (1976) dhe *Labirintet e modernizmit* (1978), të cilët kontribuuan në krijimin e një fjalori filozofik themeltar për theksimin e kulturës kombëtare.

Po ashtu, pikërisht gjatë viteve ’70, Festivali Kombëtar Folklorik (i cili ishte zhvilluar për herë parë në Gjirokastër më 1968, duke krijuar kësisoj lidhjen e tij tradicionale me këtë qytet) filloi të merrte gjithnjë e më tepër vëmendje nga kritika, me organizimin e një simpoziumi të posaçëm kushtuar edicionit të tij të dytë më 1973.[47] **(Fig. 3–6)** Në më shumë se një kuptim, fakti që edicioni i dytë i festivalit u zhvillua në tetor 1973 ishte një rastësi fatlume, duke qenë se ky edicion u shndërrua në pikë referimi për prodhuesit kulturorë që, në vijim të Plenumit të Katërt, ishin në kërkim të një kornize, brenda së cilës të mund të inkuadroheshin gjallëria dhe ndikimi i estetikës popullore (siç kishte vepruar Kristaq Rama në komentet e bëra gjatë takimit plenar të Komitetit Drejtues të Lidhjes së Shkrimtarëve dhe

[47] Abazi dhe Doja, f. 172. Shiko gjithashtu *Simpozium për problemet e Festivalit folklorik kombëtar të Gjirokastrës, tetor 1973: 14–15 qershor 1974*, Tiranë: Akademia e Shkencave, Instituti i Folklorit, 1975.

Artistëve).[48] Sipas statistikave të mbledhura gjatë festivalit, më shumë se 1/3 e interpretuesve (38%) ishin fshatarë nga kooperativat, por 20% identifikoheshin si njerëz që vinin nga klasat punëtore urbane, statistikë që Alfred Uçi do ta citonte më vonë si provë të shtrirjes së praktikave tradicionale artistike përtej kufijve të fshatit.[49] Vendndodhja e festivalit—në kështjellën e Gjirokastrës—përbënte gjithashtu një objekt të shpeshtë diskutimi: "kështjella", si një metaforë për kombin shqiptar, u lakua në mënyrë të tillë që: "[i]deja e fortë e qëndresës, e forcës së vendit përshkoi tërë festivalin".[50]

Në pranverën dhe verën e vitit 1976 u botua në faqet e *Dritës* një seri artikujsh mbi "karakterin kombëtar" në arkitekturë, duke filluar me "Probleme të karakterit kombtar [*sic*] socialist në arkitekturë" nga Kujtim Buza.[51] Artikujt trajtonin një gamë të gjerë subjektesh, nga fuqia edukuese e arkitekturës,[52] te lidhjet e saj me skulpturën monumentale,[53] roli i dekorit dhe i arteve të aplikuara në lëmin e arkitekturës,[54] e deri te studimi i arkitekturës popullore.[55] Edhe Muzeu Historik Kombëtar "Gjergj Kastrioti

---

[48] Rama, cit. në "Mbi disa probleme në fushën e arteve figurative". Edhe Andon Kuqali e mori si shembull festivalin folklorik në artikullin e tij mbi gjurmimin e traditave: Kuqali, "Vazhdë traditash".
[49] Uçi, "Vendi i artit popullor", f. 13.
[50] Fatos Kongoli dhe Thanas Dino, "Në ditët e festivalit", *Drita*, 14 tetor 1973.
[51] Kujtim Buza, "Probleme të karakterit kombtar [*sic*] socialist në arkitekturë", *Drita*, 7 mars 1976.
[52] Sokrat Mosko, "Roli edukativ i veprave të arkitekturës", *Drita*, 4 prill 1976.
[53] Perikli Çuli, "Skulptura monumentale dhe lidhja e saj me arkitekturën", *Drita*, 25 prill 1976.
[54] Fatbardha Shkupi, "Dekoracionet popullore në arkitekturën e re", *Drita*, 9 maj 1976.
[55] Aleksandër Meksi, "Studimi i krijimtarisë popullore në arkitekturë", *Drita*, 30 maj 1976.

Skënderbeu" në Krujë u planifikua dhe u ndërtua në gjysmën e dytë të viteve '70, paçka se inaugurimi i tij u bë më 1982.[56] Po ashtu, Muzeu Historik Kombëtar në Tiranë filloi të planifikohej më 1976 dhe u inaugurua më 1981.[57] Siç ka argumentuar Egin Ceka, muzeu i Krujës në veçanti mund të lexohet si një prej vendndodhjeve kyçe që synonin drejt ndërtimit të një religjioni civil të identitetit kombëtar shqiptar,[58] dhe kësisoj mund të shihet si një përpjekje për të zëvendësuar përkatësitë dhe identitetet fetare të trashëguara nga e kaluara me forma të reja komunitare në Shqipërinë e periudhës së vonë socialiste (pas revolucionit kulturor).

Në vitin 1978 u hapën tri ekspozita kushtuar përvjetorëve madhorë, që ishin: 35-vjetori i themelimit të Bashkimit të Grave të Shqipërisë ose BGSH (i quajtur fillimisht Bashkimi i Grave Antifashiste Shqiptare, BGASH), 35-vjetori i krijimit të Ushtrisë Popullore dhe 100-vjetori i Lidhjes së Prizrenit.[59] Ekspozita që u organizua për të përkujtuar themelimin e Lidhjes, e cila u çel në

---

[56] Shiko: Enver Hoxha, "Ngritja e muzeut të Skënderbeut është ndërmarrje delikate dhe komplekse" [1975], në *Vepra Vëll. 56*, Tiranë: 8 Nëntori, 1987, f. 145–150; Gjergj Islami dhe Denada Veizaj, "Castle within a Castle: Modeling the National Identity through Architecture in the Fortress of Kruja" ["Kështjella brenda kështjellës: Modelimi i identitetit kombëtar përmes arkitekturës në fortesën e Krujës"], në Anna Marotta dhe Roberta Spallone, red., *Defensive Architecture of the Mediterranean Vol. 8* [*Arkitektura mbrojtëse e Mesdheut Vëll. 18*], Turin: Politecnico di Torino, 2018, f. 691–696.

[57] Shih: Petraq Kolevica, *Arkitektura dhe diktatura,* bot. II, Tiranë: Logoreci, 2004, f. 228–238.

[58] Egin Ceka, "Muzeu Kombëtar dhe Muzeu i Skënderbeut si institucione të religjionit civil shqiptar të komunizmit", *Përpjekja* vëll. 11, nr. 21, vjeshtë 2005, f. 121–147.

[59] Jorgji Gjikopulli, "Ekspozitë kushtuar ngjarjeve të mëdha", *Drita*, 26 tetor 1978.

Pallatin e Kulturës në dhjetor 1978,[60] përbënte një tjetër mundësi për t'i dhënë formë narrativave mbi trashëgimitë e identitetit etno-kombëtar nëpërmjet kulturës pamore, duke qenë se Lidhja kishte luajtur një rol të rëndësishëm në Rilindjen Kombëtare. **(Fig. 7)** Lidhja e Prizrenit ishte një organizatë politike e krijuar më 1878 në qytetin me të njëjtin emër, me synimin për të mbrojtur unitetin e trevave shqiptare brenda Perandorisë Osmane nga pasojat e Traktatit të Shën Stefanit e më pas edhe të Kongresit të Berlinit. Objektivat e udhëheqësve shqiptarë që ishin të pranishëm në takim, ndër të cilët gjendeshin figura fetare, politikanë dhe nëpunës zyrtarë, si dhe krerë fisesh, shumica prej të cilëve ishin nga Kosova, shkonin nga mbrojtja e tokave vetjake duke i shprehur besnikërinë sulltanit, te thirrjet më radikale (nga Abdyl Frashëri) për të themeluar një shtet-komb shqiptar sovran.[61] Në vitet që pasuan, përpjekjet e filluara gjatë këtij takimi erdhën duke u kristalizuar në një lëvizje që theksonte vijimësinë gjuhësore, kulturore dhe kombëtare, e cila i bëri thirrje qeverisë osmane për të mbështetur kërkesën për një provincë shqiptare autonome.[62] Pasi qeveria osmane e refuzoi këtë kërkesë, organizata shqiptare mori trajtat e rezistencës së armatosur, një veprim që, pavarësisht se rezistenca u shtyp përfundimisht më 1881, e shndërroi atë në simbolin e farës nga e

[60] ATSH (Agjencia Telegrafike Shqiptare), "U hap ekspozita kombëtare e arteve figurative kushtuar 100-vjetorit të Lidhjes Shqiptare të Prizrenit", *Drita*, 3 dhjetor 1978.
[61] George Gawrych, *The Crescent and the Eagle: Ottoman Rule, Islam, and the Albanians, 1874–1913* [*Gjysmëhëna dhe shqiponja: Sundimi osman, islami dhe shqiptarët*], London: I.B. Tauris, 2006, f. 45–47.
[62] Po aty, f. 52–53.

cila lindi Rilindja Kombëtare Shqiptare.[63]

Përvjetori i themelimit të Lidhjes nuk rezultoi vetëm në prodhimin me bollëk të veprave të artit kushtuar figurave të rëndësishme të periudhës së Rilindjes Kombëtare.[64] Ai u bë shkak edhe për rivendosjen e lidhjeve të artistëve shqiptarë me Republikën e Kosovës, e cila asokohe ishte pjesë e Jugosllavisë fqinje. Për shembull, artistët Guri Madhi dhe Kujtim Buza udhëtuan në Kosovë më 1978 si pjesë e kremtimeve të këtij përvjetori dhe të një shkëmbimi mes Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve të Shqipërisë dhe Shoqatës së Arteve Figurative në Kosovë.[65] Buza dhe Madhi vizituan Prizrenin, Gjakovën (prej nga vinte familja e Buzës) dhe Deçanin, ndërsa në kthim çelën një ekspozitë në Tiranë titulluar *Përshtypje udhëtimi nëpër vende historike të Kosovës*. Po atë vit u hap në Pallatin e Kulturës në Tiranë një ekspozitë e arteve të aplikuara nga Kosova, ku përfshiheshin punime nga Muslim Mulliqi, Rexhep Ferri, Agim

---

[63] Po aty, f. 68–69. Lidhja mes mendimtarëve të Rilindjes Kombëtare dhe studimit të folklorit ndihmoi paralelisht që të vendosej një vazhdimësi mes kësaj periudhe të mëhershme dhe së tashmes: interesi që shkrimtarë si Jeronim De Rada kishin treguar për folklorin shërbente edhe si provë e kredencialeve socialiste të tyre, edhe si provë e faktit se projekti socialist i studimit të folklorit mbështetej mbi një precedent domethënës. Shih Uçi, "Vendi i artit popullor", f. 7.

[64] Shih, p.sh. raportimet mbi ekspozitën nga Gjergj Frashëri, "Portrete trimash", *Drita*, 7 janar 1979; Abaz Hado, "Parafytyrimeve të bukura të patriotëve dhe luftëtarëve të lirisë", *Drita*, 28 janar 1979; Kristaq Rama, "Heroizmi popullor në skulpturat e një ekspozite", *Drita*, 15 prill 1979.

[65] Shih "Motive nga Lidhja Shqiptare e Prizrenit", *Drita*, 24 shtator 1978; "U hap ekspozita e arteve figurative 'Përshtypje udhëtimi nëpër vende historike të Kosovës'", *Drita*, 19 nëntor 1978; Dalan Shapllo, "Historia flet me gjuhën e pikturës", *Drita*, 26 nëntor 1978.

Çavdarbasha, Simon Shiroka dhe Violeta Xhaferri.[66] Në veçanti, skulpturat e Abdyl Frashërit dhe Ymer Prizrenit nga Çavdarbasha, tërhoqën goxha vëmendje, pikërisht pasi ishin të lidhura me historinë e identitetit dhe të kombit shqiptar në rajon. Në të njëjtën kohë, është interesant fakti që tema e ekspozitës në tërësi fokusohej në artet e aplikuara, duke e lidhur kësisoj punën e artistëve kosovarë me trashëgimitë e artit popullor dhe me përdorimin e materialeve tradicionale, siç ishin druri dhe metali, në kontekste dekorative.[67]

IV. Traditat, prodhimi artistik kolektiv dhe tërësia estetike

Ngjarje të tilla si edicionet e Festivalit Folklorik Kombëtar të Gjirokastrës më 1973 dhe 1978, debatet mbi karakterin kombëtar të arkitekturës më 1976, si dhe 100-vjetori i Lidhjes së Prizrenit më 1978, ilustrojnë përpjekjet për të konsoliduar një narrativë nacionaliste që e lidhte qëndresën e Shqipërisë socialiste si ndaj kapitalizmit, ashtu edhe ndaj revizionizmit sovjetik me trashëgiminë e kulturës popullore rurale dhe me mobilizimin ento-kombëtar gjatë periudhës së vonë osmane. Sigurisht që këto drejtime nuk ishin krejt të reja: ato ishin paralajmëruar nga ngjarje të tilla si përurimi i statujës së Skënderbeut në Tiranë më 1968, një ngjarje që e lidhi në mënyrë të pazgjidhshme figurën e Enver Hoxhës me figurën e heroit mesjetar. Në disa kuptime, përhapja e kësi ligjërimesh rreth karakterit kombëtar, heronjve kombëtarë dhe traditave

[66] Fuat Dushku, "Ekspozitë me punime të artistëve nga Kosova", *Drita*, 27 gusht 1978.
[67] Po aty.

popullore mund të shihet si vazhdimësi e politikave të Revolucionit Ideologjik dhe Kulturor, sidomos e atyre që shënjestronin dhe që synonin të eliminonin të ashtuquajturat "zakone prapanike", ku përfshihej dhe feja.[68] Specifikisht, këto ligjërime ishin pjesë e një procesi të vazhdueshëm që synonte të zbulonte se cilat tradita duheshin flakur[69] dhe cilat duheshin nxitur dhe përpunuar, si terreni për ndërtimin e vazhdueshëm të socializmit në vend. Siç ishte shprehur Enver Hoxha: "duhet të ruajmë atë që është e mirë, atë që është e popullit, […] dhe të spastrojmë atë pjesë, qoftë në formë a në përmbajtje, në të cilat kanë depërtuar ideologjia dhe frymëzimi i klasave sunduese […]."[70]

Por kjo nuk nënkuptonte thjesht zbulimin e folklorit e të traditave të popullit apo kredhjen në to; kërkohej gjithashtu që këto fenomene të kuptoheshin estetikisht dhe që të lexoheshin brenda kornizës së kultivimit të shijes së masave dhe përvojës kolektive. Në shtator 1973, vetëm disa muaj pas Plenumit të Katërt, Alfred Uçi parashtroi rëndësinë e këtij projekti—pra, e kuptimit të prodhimit krijues popullor jo vetëm nga pikëpamja etnografike por edhe nga ajo estetike—në një artikull në gazetën *Drita*, titulluar "Vendi i folklorit dhe roli i tij në kulturën artistike socialiste".[71] Në këtë artikull, Uçi argumenton se folklori kishte

---

[68] Mbi këtë aspekt të revolucionit kulturor shih: Ylber Marku, "Socializmi i zbatuar: Revolucioni Ideologjik dhe Kulturor në Shqipëri dhe mësimet e nxjerra nga historia", *Studime për artin* nr. 21, 2022, f. 39–88 (68–74).
[69] Kodra-Hysa, f. 139.
[70] Enver Hoxha, cit. në Rozeta Uçi, *Edukimi estetik në shkollë*, Tiranë: Instituti i Studimeve Pedagogjike, 1974, f. 105.
[71] Alfred Uçi, "Vendi i folklorit dhe roli i tij në kulturën artistike socialiste", *Drita*, 23 shtator 1973 dhe 30 shtator 1973 (botuar në dy pjesë).

"epërsi" mbi "artin e kultivuar", për shkak të "sinkretizmi[t] që është një tipar thelbësor i krijimtarisë artistike kolektive" e njëkohësisht i artit popullor.[72] Duke marrë si shembull dasmën popullore tradicionale, Uçi shkruan se gjatë një ngjarjeje të kësaj natyre: "elementi poetiko-letrar, elementi koreografik, muzikor, dekorativ, teatralo-dramatik, etj. shkrihen në një të vetme dhe zhvillojnë së bashku një forcë emocionuese kolosale, që vë nën pushtetin e saj një masë të madhe njerëzish që e bën të paharruar ngjarjen për një kohë të gjatë".[73] Në thelb, Uçi propozon se interpretimet tradicionale dhe grumbullimet kolektive të popullit janë shembulli ideal i veprës totale të artit: duke bërë bashkë një mori formash kulturore nga më të ndryshmet dhe duke ushtruar një forcë emocionale tepër të efektshme mbi spektatorët, ritualet popullore si dasma janë shembulli i përkryer i një kulture masive efikase dhe bindëse. Shkrirja e artit me jetën, që kishte qenë si premtimi i modernizmit avangardist, ashtu edhe i realizmit socialist, i atribuohet në këtë rast praktikave kulturore tradicionale të popullit. Për të qenë të saktë, Uçi nuk mendon se praktikat popullore duhet (apo do) të zëvendësojnë "artin e kultivuar"; përkundrazi, ai beson se zhvillimi i shoqërisë socialiste do të prodhojë një subjekt kolektiv (popullin), i cili është i aftë që njëkohësisht të krijojë dhe të kuptojë si kulturën popullore, ashtu edhe artin e institucionalizuar.[74]

Fakti që praktika kulturore si dasma popullore përcaktoheshin pikërisht nga përhapja e tyre e kufizuar gjeografike, përbënte pa dyshim një sfidë: ato lidheshin me

[72] Po aty.
[73] Po aty.
[74] Po aty.

fshatin dhe me klasat fshatare e kësisoj kishin një marrëdhënie të tendosur me përvojat e klasave punëtore urbane. Mendimtarë si Uçi u përpoqën ta zgjidhnin këtë mospërputhje duke argumentuar se shtrirja shoqërore e "artit popullor" sa vinte dhe zgjerohej. Kështu, Uçi shkruan më 1976[75] se: "Arti popullor ka kapërcyer tashmë ngushtësinë e tij si krijim kryesisht i masave fshatare dhe zejtare, ai buron nga gjithë hapësirat e jetës socialiste të popullit, lind e jeton në fshatin e ri, por edhe në uzinat, në kantieret. Bartës të folklorit aktual janë fshatarë kooperativistë dhe punëtorë industrialë, mësues dhe punëtorë të fermave bujqësore, montatorë e studentë, intelektualë dhe minatorë."[76] Arti popullor po shndërrohej në një hap me ndryshimet tipike të jetës socialiste: në të njëjtin artikull Uçi argumenton se "ndryshimet e gjithanshme që kanë ndodhur në jetën e masave të popullit gjatë ndërtimit të socializmit nuk mund të mos lënë gjurmë mbi folklorin dhe mbi evoluimin e tij".[77] Rrjedhimisht, modernizimi i shoqërisë socialiste dhe kontakti i masave me njëra-tjetrën, kishin bërë që ideja e kulturës popullore si një sferë "më vete" të vjetërsohej.[78]

Gjatë këtij procesi, tërësia estetike e artit popullor do të tejkalonte çdo kundërshti të mundshme ndaj "artit të kultivuar", nëpërmjet një kapërcimi dialektik. Pozicionimi i "artit popullor" në marrëdhënie dialektike me "artin e kultivuar" (dhe kësisoj me

---

[75] Duhet të vërejmë këtu se Uçi parashtron argumente të ngjashme mbi zgjerimin e dijes dhe të praktikës folklorike në tërë shtrirjen (urbane, industriale) e shoqërisë socialiste në artikullin e tij të vitit 1973, por ky pasazh nga artikulli i tij i vitit 1976 bën një paraqitje më poetike të fenomenit.
[76] Uçi, "Vendi i artit popullor", f. 12–13.
[77] Alfred Uçi, "Vendi i folklorit", *Drita*, 30 shtator 1973.
[78] Alfred Uçi, "Vendi i folklorit", *Drita*, 23 shtator 1973.

realizmin socialist, një metodë që, pavarësisht lidhjes së saj të supozuar organike me realitetin socialist, vazhdonte të përshoqërohej me një histori akademike), bëri të mundur edhe një teorizim më të drejtpërdrejtë të tërësisë së përvojës kulturore si aspekt i shoqërisë shqiptare.[79] Kjo kornizë, e cila gjithnjë e më tepër do ta trajtonte gjithë shoqërinë shqiptare si një fenomen estetik që mund të kuptohej mbi bazat e përvojave ndjenjësore dhe ndijore ndërpersonale, nuk është diçka e re për shoqëritë e shteteve socialiste, madje as për Shqipërinë, por mendoj se në vitet '70 u bënë përpjekjet më të qëndrueshme për karakterizimin e këtij kushti.

Ka ardhur ndoshta çasti të reflektojmë mbi mënyrën se si lidheshin këto transformime me formulën e famshme të Stalinit për kulturën, e cila duhej të kishte "përmbajtje socialiste dhe formë kombëtare". Siç kanë vënë në dukje disa autorë, në vendet më periferike të botës socialiste ky nocion u kthye përmbys, duke rezultuar në vepra arti që kishin, praktikisht, "formë socialiste dhe përmbajtje kombëtare", që do të thotë se format e institucionalizuara të bërjes së artit (siç ishte reazlimi socialist) u përshtatën për të treguar histori që lidheshin drejtpërsëdrejti me identitete lehtësisht të perceptueshme si kombëtare.[80] (Natyrisht

[79] Jam i mendimit se nuk është një rastësi që rëndësia në rritje e Uçit si teoricien kulturor ndodhi përgjatë viteve '70, teksa erdhën duke u rritur edhe mundësitë e *estetikës* (mbi të cilën ai ishte një ndër autorët e paktë që shkruante në Shqipërinë e asokohe)—përkundër *artit*—si një koncept që mund të sanksiononte interpretimin total të pushtetit politik dhe të shoqërisë. Por ky është një arsyetim shumë më i gjatë, i cili shkon përtej kornizës së asaj çka mund të diskutohet këtu.

[80] Shih, për shembull, Karolina Kluczewska, "Socialist in Form, 'National' in Content? Art and Ideology in Soviet Tajikistan" ["Socialist në formë, 'kombëtar' në përmbajtje? Arti dhe ideologjia në Taxhikistanin sovjetik"],

që kjo përmbysje e formulës është përdorur edhe në rastin e Shqipërisë, ndonëse jo specifikisht në raport me artin.[81]) Megjithatë, mendoj se në Shqipërinë e viteve ’70 shohim më shumë shpërbërjen e vetë dikotomisë, se sa përmbysjen e direktivës fillestare. Gjithmonë e më shumë, qëllimi nuk ishte që të bëhej diferencimi i formës nga përmbajtja, por që të tregohej se si zhvillimi revolucionar i shoqërisë socialiste po bënte që ato të ndërthureshin pazgjidhshmërisht.

Është interesant fakti se kjo situatë e re, të paktën sa i përket “artit të kultivuar”, u shtjellua jo dhe aq në debatet mbi pikturën, se sa në ato mbi skulpturën monumentale. Një shembull veçanërisht prekës është kumtesa e vitit 1977 e skulptorit Shaban Hadëri (një nga tre krijuesit e Monumentit të Pavarësisë në Vlorë), titulluar “Monumentaliteti i jetës sonë socialiste dhe pasqyrimi i saj në skulpturë”.[82] Thelbi i tezës së Hadërit është i përmbledhur në vetë titullin e kumtesës: monumentaliteti është pikë së pari një atribut i vetë jetës socialiste, e jo i veprave të artit; ai është një fenomen estetik që buron nga marrëdhëniet e reja dhe dinamike të shoqërisë socialiste.[83] Në këtë pikë mund t’i rikthehemi pranë vendosjes më të cilën e nisa këtë sprovë:

Nationalities Papers [*Shkrime mbi kombësitë*] vëll. 50, nr. 2, mars 2022, f. 372–394.

[81] Shih: Bernd J. Fischer, “Enver Hoxha and the Stalinist Dictatorship in Albania” [“Enver Hoxha dhe diktatura staliniste në Shqipëri”], në Bernd J. Fischer, red., *Balkan Strongmen: Dictators and Authoritarian Rulers of Southeast Europe* [*Burrat e fortë ballkanikë: Diktatorët dhe sundimtarët autoritarë të Evropës Juglindore*], West Lafayette: Purdue University Press, 2007, f. 253.

[82] Shaban Hadëri, “Monumentaliteti i jetës sonë dhe pasqyrimi i tij në skulpturë,” *Nëntori* vëll. 24, nr. 5, maj 1977, f. 246–248.

[83] Po aty, f. 248.

imazhin e tre skulptorëve të monumentit të Vlorës përbri kompozicionit me objekte artizanale. Ky bashkim pamor kaq i mprehtë përforconte theksin e përbashkët mbi një histori dhe identitet posaçërisht kombëtar, që do të karakterizonin artin shqiptar përgjatë dekadës së viteve ’70, teksa tërhiqej vëmendja drejt rëndësisë së prodhimit kulturor *kolektiv*, një tipar që skulptura monumentale e ndante, për fatin e mirë, me kaq shumë shembuj të “artit popullor”.[84] Sikurse dasma popullore e përshkruar nga Uçi, “Monumentaliteti i jetës socialiste” karakterizohej nga sinkretizmi, nga marrëdhënia dinamike mes përvojës së ndërtimit të një jete të re—me qytete të reja, fshatra të reja—dhe, paralelisht me të, nga krijimi i traditave mbi të cilat mund të mbështeteshin këto përvoja. Sigurisht që autenticiteti i këtyre traditave të reja kombëtare ishte diçka artificiale, që do të thotë e konstruktuar, por kjo vlen për të gjitha traditat dhe nuk duhet të injorojmë faktin se terreni kulturor dhe politik në të cilin vepronin artistët, kritikët dhe estetët shqiptarë gjatë kësaj periudhe të historisë së Shqipërisë ishte me të vërtetë kompleks.

V. Përfundime

Edhe pse lidhjet e Shqipërisë me pjesën tjetër të botës socialiste erdhën duke u tkurrur përgjatë viteve ’70, kishte prapëseprapë shembuj domethënës shkëmbimesh ndërkombëtare dhe të frymës së internacionalizmit socialist. Shqipëria e vazhdoi aleancën e saj me Kinën në pjesën më të madhe të dekadës dhe është më se e qartë, se rastet e shkëmbimeve kulturore mes tyre ishin të shumta, të paktën deri në vitin 1978. Në fakt, para se të

[84] Mbi rëndësinë e përpjekjes kolektive si pjesë e procesit krijues të skulpturës monumentale shih: Isto, “The Dictator Visits the Studio”, f. 505–508.

hapej ekspozita *Kultura popullore shqiptare* verën e vitit 1976, në muajin janar të po atij viti u hap një ekspozitë me objekte artizanale nga Republika Popullore e Kinës, ekspozitë që bëri bujë në shtypin vendas.[85] **(Fig. 8)** Në të njëjtën kohë, ekspozitat e artit shqiptar të organizuara në vende si Algjeria[86] dhe Kina[87], vizitat në Shqipëri të trupave teatrore, siç ishte grupi i agjitpropit nga Gjermania Perëndimore, *Red Megaphone*[88], raportimi i vazhdueshëm në media mbi veprimtarinë e artistëve të vendeve si Vietnami dhe Palestina, si dhe shkëmbimet e sipërpërmendura me Kosovën (asokohe pjesë e Jugosllavisë), tregojnë se politikat kulturore të Shqipërisë socialiste gjatë kësaj dekade nuk ishin plotësisht izoluese: edhe pse retorika e revolucionit socialist botëror nuk ishte më e besueshme, solidariteti i Shqipërisë me vende të caktuara në botën që po dilte nga zgjedha e kolonializmit mbeti përparësi.[89] Prandaj, në vend që ta lexojmë kthesën drejt

---

[85] Shih: Pandi Mele dhe Sami Curku, "Krijime të bukura me përmbajtje kombëtare e frymë socialiste", *Drita*, 11 janar 1976, dhe Fuat Dushku, "Një ekspozitë me vlera të mëdha", *Nëntori* vëll. 23, nr. 2, shkurt 1976, f. 216–219.

[86] Jorgji Gjikopulli dhe Ksenofon Kostaqi, "Manifestim i bukur i arteve tona: Përshtypjet e të huajve për ekspozitën e arteve tona figurative në Algjeri", *Drita*, 2 tetor 1977.

[87] "Miqtë për Shqipërinë: 'Popull heroik, art luftarak'", *Drita*, 23 nëntor 1975.

[88] Gjergji Pani, "Art revolucionar: Shënime për shfaqjet e grupit artistik të Shoqatës së miqësisë Gjermani-Shqipëri", *Drita*, 30 korrik 1978.

[89] Mbetet domosdoshmëri ndërmarrja e një studimi më të plotë mbi historinë e ekspozitë-bërjes në Shqipëri, veçanërisht mbi historinë e ekspozitave shqiptare të arteve të bukura, të arteve të aplikuara dhe të kulturës popullore që udhëtuan jashtë vendit gjatë kësaj periudhe. Ndërsa gjithmonë e më shumë studime po shqyrtojnë pozicionimin e vendeve të tjera socialiste "periferike" gjatë socializmit të vonë, veçanërisht nëpërmjet thjerrës së kulturës (si p.sh., Theodora K. Dragostinova, *The Cold War Margins: A Small Socialist State on the Global Cultural Scene* [*Periferitë e Luftës së Ftohtë: Një vend i vogël socialist në skenën kulturore globale*], Ithaca: Cornell University Press, 2021),

tematikave nacionaliste dhe folklorike gjatë këtyre viteve si një emblemë të ndërprerjes së lidhjeve kulturore e politike me pjesët e tjera të botës socialiste, mund të veprojmë siç bën Christianna Bonin në rastin e brezit të artistëve që morën pjesë në rilindjen kombëtare të viteve ’70 në Kazakistan, dhe ta lexojmë këtë “kërkim për trashëgiminë lokale *si një mjet për t’u lidhur* me një botë që sa vjen e zgjerohet”.[90] Edhe pse tashmë caqet e këtyre lidhjeve përcaktoheshin më rreptësisht, ato prapëseprapë formësuan disa nga qasjet e adoptuara nga mendimtarë të ndryshëm në situatën delikate që pasoi Plenumin e Katërt.

Nga pikëpamja e ligjërimeve kritike mbi artet, në fund të viteve ’70 debatet mbi pikturën e humbën përparësinë në raport me debatet mbi arkitekturën, skulpturën monumentale dhe artet e aplikuara,[91] si dhe kërcimin e muzikën. Kështu, pas vitit 1973, debatet e gjalla të fundit të viteve ’60 dhe fillimit të viteve ’70 mbi trashëgimitë e modernizmit (veçanërisht në pikturë) evropiano-perëndimor nga njëra anë, dhe të realizmit socialist sovjetik nga ana tjetër, kapën minimumin e tyre. Vëmendja ndaj skulpturës u bëri bisht më së shumti debateve mbi ngjyrën (që

---

ndoshta do të qartësohet edhe domethënia e politikave kulturore shqiptare gjatë këtyre viteve.

[90] Bonin, f. 37.

[91] Rritjen e lidhjes së arteve të aplikuara me traditën, me “artin popullor”, mund ta lexojmë edhe si një përpjekje për të kontrolluar ndikimin e arteve dekorative nga pedagogë si Danish Jukniu dhe Ksenofon Dilo, shkollimi evropianolindor me spikatje Bauhaus i të cilëve, kishte qenë gjithashtu pjesë e ndryshimeve në ligjërimin artistik, që çuan në eksperimentimet moderniste të fundit të viteve ’60 dhe të fillimit të viteve ’70. Ndonëse Jukniu dhe Dilo nuk u spastruan nga radhët e lidhjes së artistëve, nuk e kemi të vështirë të përfytyrojmë se si fryma nacionaliste e ligjërimeve mbi artet e aplikuara parandaloi çdo mundësi të rikthimit në të ardhmen të estetikës moderniste nëpërmjet debateve mbi abstraksionin dhe formën dekorative.

kishte pasur rol qendror në shqetësimet rreth drejtimeve të reja në pikturë), ndërsa arkitektura krijoi hapësirën e nevojshme për t'iu kushtuar vëmendje çështjeve të formës (duke përfshirë format kombëtare dhe ato popullore), por pa u thelluar në debatet mbi modernizmin e formalizmin në raport me abstraksionin. Prandaj, ndonëse shmangia e pyetjeve mbi pikturën nuk ishte e vetmja arsye për zgjerimin e diskutimit të këtyre fushave gjatë viteve '70, ishte e qartë se logjika e këtyre debateve lindte prej Plenumit të Katërt.

Nuk duhet të harrojmë edhe një tjetër aspekt që ka të bëjë me kontekstin global: ishte pikërisht në fillimin e viteve 1970 (dhe posaçërisht në *documenta 5*, siç vëren Nikolas Drosos) që "negociatat midis artit botëror, modernizmit dhe, në fakt, realizmit" morën fund njëherë e mirë, të paktën në botën perëndimore. Siç thekson Drosos, më 1972 "Arti bashkëkohor perëndimor nuk po artikulohej më në kundërshtim me realizmin [socialist apo tjetërsoj] e nuk po interpretohej as si pikëmbërritja e një fiksioni gjithëpërfshirës të artit botëror. Në botëkuptimin e shikuesve, të kritikëve dhe kuratorëve perëndimorë, ai ishte *i vetmi* art i lejueshëm".[92] Sado e largët që mund të ketë qenë Shqipëria socialiste shtetërore nga ky kontekst, mendoj se nuk është e tepruar ta lexojmë theksin e vendosur mbi traditat kombëtare dhe "artin popullor", si pjesë e një reagimi ndaj asaj që, gjatë Luftës së Ftohtë, perceptohej më gjerësisht si humbja e alternativave kundrejt modernizmit perëndimor. Nëse edhe "arti botëror", edhe realizmi socialist, e kishin humbur besueshmërinë (për shkaqe të ndryshme dhe për audienca të ndryshme), duhej

[92] Nikolas Drosos, "Modernism and World Art, 1950–72" ["Modernizmi dhe arti botëror, 1950–72"], *ARTMargins* vëll. 8, nr. 2, 2019, f. 55–76 (75).

ndërtuar një kornizë artistike e një lloji të ri, që të shërbente si një alternativë ndaj kulturës kapitaliste. Teoricienët e kulturës shqiptare të epokës së shtetit socialist u përpoqën që brenda këtij konteksti global të pozicononin një art gjithnjë e më specifik kombëtar dhe, megjithëse nuk qenë të aftë që të ushtronin ndikim mbi debatet që u zhvilluan tjetërkund në periferitë e Luftës së Ftohtë, nuk duhet t'i shpërfillim përpjekjet e tyre si krejtësisht naive, të gabuara dhe prapanike. Siç ka argumentuar Christine I. Ho, zhvendosja e fokusit, në historitë e Luftës së Ftohtë, tek artet e aplikuara dhe zejet "çqendërzon bërthamën sovjetike dhe dikotominë kombëtare/ndërkombëtare, duke i hapur rrugë një konceptimi më të shpërndarë dhe shumë polar të kulturës pamore socialiste në pretendimet e saj për të qenë një sipërmarrje botë-krijuese".[93] Rasti i Shqipërisë nuk na largon në mënyrë domethënëse nga kornizat kombëtare, përkundrazi, ndërtimi i identitetit kombëtar u bë edhe më i rëndësishëm për artistët shqiptarë në periudhën e shqyrtuar në këtë artikull. Por kthesa në drejtim të "artit popullor"—të zejeve, arteve të aplikuara dhe traditave popullore të shprehjes kulturore—me të vërtetë që na largon nga dikotomia e thjeshtë mes realizmit socialist (sovjetik) dhe modernizmit perëndimor e zhvillimeve neo-avangardiste të këtij të fundit.

Së fundi, nacionalizmi i hapur i artit në Shqipërinë e viteve '70 na fton që të shqyrtojmë nënshtrimin e trashëgimisë kombëtare ndaj logjikave tregtare në të tashmen, zhvillimet e pamohueshme të kohëve të fundit (që spikatin veçanërisht në Shqipërinë e dekadës së fundit) drejt nxjerrjes në pah të formave të trashëgimisë kulturore që do të mund t'i cilësonim si *kitsch*,

[93] Ho, f. 1020.

për shkak të tërheqjes që ato paraqesin për turistët. Sigurisht që nuk është e habitshme që Ministria e Kulturës e Shqipërisë po u jep gjithmonë e më shumë rëndësi projekteve që lidhen me trashëgiminë, specifikën kombëtare, kulturën popullore dhe zejet, për sa kohë që këto janë pjesë e një skeme mjaft të përhapur për krijimin dhe promovimin e një imazhi të caktuar të vendit (ose të një marke kombëtare), skemë e cila me zgjerimin e industrive turistike është shtrirë në gjithë Evropën Lindore si dhe në Jugun Global. Ndonëse kthesa e viteve '70 drejt një identiteti kombëtar dhe popullor përkoi, në mënyrë problematike, me ndërprerjen e marrëdhënieve me pjesën tjetër të botës socialiste, ajo vazhdonte të kishte si premisë një vizion të botës ku klasat urbane dhe ato rurale ishin, në thelb, të bashkuara në betejat kulturore dhe politike, ku praktikat e popullit mund të mobilizoheshin për luftërat antiimperialiste dhe antikolonialiste. Momenti bashkëkohor është mjaft i ndryshëm, madje kryekëput i kundërti: Nëse "socializmi e bëri popullin subjektin e vetëm krijues" (siç deklaron Alfred Uçi në epigrafin e këtij artikulli), atëherë performimi i identitetit specifik kombëtar si pjesë e turizmit neoliberal global tregon mënyrën se si subjekti kombëtar "autentik" i periferive ekonomike dhe gjeografike globale është shndërruar sakaq në një mall. Kjo e bën shquarjen e mundësive për emancipim që mbart momenti bashkëkohor mjaft të vështirë, situatë që me gjasë ka ndodhur edhe në vijim të Plenumit të Katërt, teksa "arti popullor" erdhi duke u shndërruar në një shenjues gjithnjë e më gjithëpërfshirës dhe kësisoj potencialisht i zbrazët.

Referenca

Gazeta dhe revista

Drita

Nëndori

Libra dhe artikuj shkencorë

Abazi, Enika, and Albert Doja. "From the Communist Point of View: Cultural Hegemony and Folkloric Manipulation in Albanian Studies under Socialism". *Communist and Post-Communist Studies* vol. 49, no. 2, 2016, pp. 163–178.

Bardhoshi, Nebi, and Olsi Lelaj. *Etnografi në Diktaturë: Dija, Shteti dhe Holokausti Ynë.* Tirana: Akademia e Studimeve Albanologjike, 2018.

Beqa, Mentor. "A Critique of the Concept of Isolationism: The Case of Albania". *European Academic Research* vol. 4, no. 12, March 2017, pp. 10705–10715.

Bonin, Christianna. "The Art of the Sixtiers in Soviet Kazakhstan, or How to make a Portrait from a Skull". *Central Asia Survey* vol. 40, no. 1, 2021, pp. 34–56.

Bowlt, John, ed. and trans. *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902–1934*, New York: Viking Press, 1976.

Broci, Ermela. "Bibliografia etnografike e revistës *Kultura Popullore* (1980–2016)". *Antropologji* vol. 5, no. 1, 2023, pp. 75–133.

Caffee, Naomi. "Between First, Second, and Third Worlds: Olzhas Suleimenov and Soviet Postcolonialism, 1961–1973". *Russian Literature* nos. 111–112, 2020, pp. 91–118.

Ceka, Egin. "Muzeu Kombëtar dhe Muzeu i Skënderbeut si Institucione të Religjionit Civil Shqiptar të Komunizmit". *Përpjekja* vol. 11, no. 21, Fall 2005, pp. 121–147.

Dragostinova, Theodora K. *The Cold War Margins: A Small Socialist State on the Global Cultural Scene*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2021.

Drosos, Nikolas. "Modernism and World Art, 1950–72". *ARTMargins* vol. 8, no. 2, 2019, pp. 55–76.

Erebara, Gjergj. "Elementi demografik në krizën ekonomike të viteve '80". *Përpjekja* vol. 20, nos. 32–33, Spring 2014, pp. 110–128.

Fischer, Bernd J., ed. *Balkan Strongmen: Dictators and Authoritarian Rulers of Southeast Europe,* West Lafayette: Purdue University Press, 2007.

Flores, Patrick D. "Social Realism: The Turns of a Term in the Philippines". *Afterall* no. 34, October 2013, pp. 63–75.

Galaty, Michael L., and Charles Watkinson, eds. *Archaeology under Dictatorship*. New York: Kluwer Academic, 2004.

Gallagher, Tom, and Geoffrey Pridham, eds. *Experimenting with Democracy: Regime Change in the Balkans*. New York: Routledge, 2000.

Gawrych, George. *The Crescent and the Eagle: Ottoman Rule, Islam, and the Albanians, 1874–1913*. London: I.B. Tauris, 2006.

Ho, Christine I. "Crafting Friendship". *Art History* vol. 45, no. 5, November 2022, pp. 1016–1036.

Hobsbawm, Eric, and Terence Ranger, eds., *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Hoxha, Artan, *Sugarland: The Transformation of the*

Countryside in Communist Albania, New York: CEU Press, 2023.

Hoxha, Enver, *Mbi Letërsinë dhe Artin.* Tiranë: 8 Nëntori, 1977.

Hoxha, Ermir, *Historia e Artit Shqiptar 1858–2000*. Tiranë: Aldesign, 2019.

Islami, Gjergj, and Denada Veizaj. "Castle within a Castle: Modeling the National Identity through Architecture in the Fortress of Kruja". In Anna Marotta, and Roberta Spallone, eds., *Defensive Architecture of the Mediterranean Vol. 8*. Turin: Politecnico di Torino, 2018, pp. 691–696.

Isto, Raino. "A Different Narrative of Nonalignment? The Case of Socialist Albania in the Art History and Geography of East-Central Europe". In Caterina Preda, and Magdalena Radomska, eds., *Plural and Multiple Geographies of Modern and Contemporary Art in East-Central Europe*. New York: Routledge, forthcoming 2024.

------. "The Dictator Visits the Studio: The Vlora Independence Monument and the Politics of Albanian Monumental Sculpture, 1962–1972". *Third Text* vol. 32, no. 3, 2018, pp. 500–518.

------. "'This Exhibition Will Go Down in Our History of Painting': Art Exhibitions in Albania around 1972 and the Promise of Spring". *Art Studies* no. 21, 2022, pp. 89–135.

Kluczewska, Karolina. "Socialist in Form, 'National' in Content? Art and Ideology in Soviet Tajikistan". *Nationalities Papers* vol. 50, no. 2, March 2022, pp. 372–394.

Kodra-Hysa, Armanda. "Albanian ethnography at the margins of history 1947–1991: Documenting the nation in historical materialist terms". In Aleksandar Bošković and Chris Hann,

eds., *The Anthropological Field on the Margins of Europe, 1945–1991*, Berlin: Lit Verlag, 2013, pp. 129–151.

Kolevica, Petraq. *Arkitektura dhe Diktatura.* 2nd ed. Tiranë: Logoreci, 2004.

Korkuti, Muzafer, et al. *Shqipëria Arkeologjike*. Tiranë: Universiteti Shteteror i Tiranës, Instituti i Historisë dhe i Gjuhësisë, Sektori i Arkeologjisë, 1971.

Korkuti, Muzafer, and Karl M. Petruso, "Archaeology in Albania". *American Journal of Archaeology* vol. 97, no. 4, October 1993, pp. 703–743.

Marku, Ylber. "Socialism in Action: Albania's Ideological and Cultural Revolution and Lessons from History". *Art Studies* no. 21, 2022, pp. 39–88.

Meta, Beqir, Afrim Krasniqi, and Hasan Bello, eds. *Indoktrinimi komunist përmes kulturës, letërsisë dhe artit: Vëllimi II (1969–1973)*. Tiranë: Akademia e Studimeve Albanologjike, Instituti i Historisë, 2019.

Popescu, Monica. *At Penpoint: African Literatures, Postcolonial Studies, and the Cold War*. Durham: Duke University Press, 2020.

Satka Mata, Fjoralba. "Albanian Alternative Artists vs. Official Art Under Communism". In Cristian Vasile, ed., *History of Communism in Europe*, vol. 2, Bucharest: Zeta, 2011, pp. 79–94.

Shqipëria socialiste marshon. Tiranë: Naim Frashëri, 1969.

Simpozium për problemet e Festivalit folklorik kombëtar të Gjirokastrës, tetor 1973: 14-15 qershor 1974. Tiranë: Akademia e Shkencave, Instituti i Folklorit, 1975.

Tochka, Nicholas. *Audible States: Socialist Politics and Popular*

Music in Albania. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Uçi, Alfred. *Probleme të estetikës*. Tiranë: Shtypshkronja e Re, 1976.

Vickers, Miranda. *The Albanians: A Modern History*. New York: I.B. Tauris, 1999.

Võ, Chương-Đài. "From the Academy to Revolution". In Magda Lipska and Piotr Słodkowski, eds., *Was Socialist Realism Global? Modernism, Soc-modernism, Socially Engaged Figuration*, Chicago: University of Chicago Press, 2023, pp. 161–173.

Fig. 1. Pamje nga faqet e brendshme të albumit *Shqipëria Socialiste Marshon,* 1969, ku tregohen skulptorët që po punojnë mbi Monumentin e Pavarësisë së Vlorës dhe një koleksion me artikuj artizanalë.

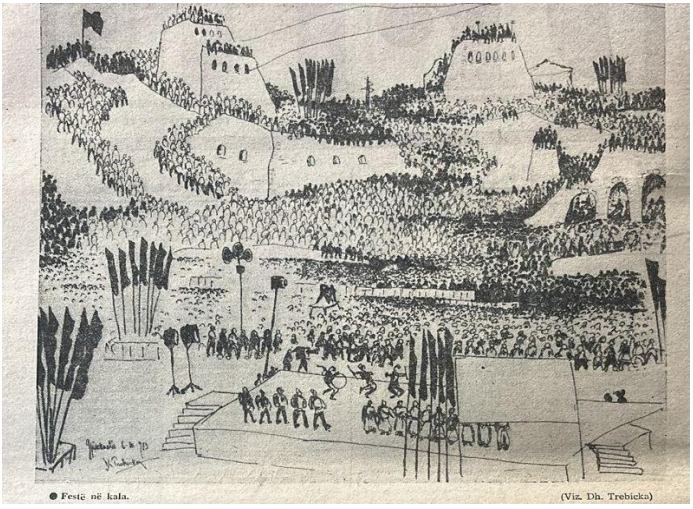
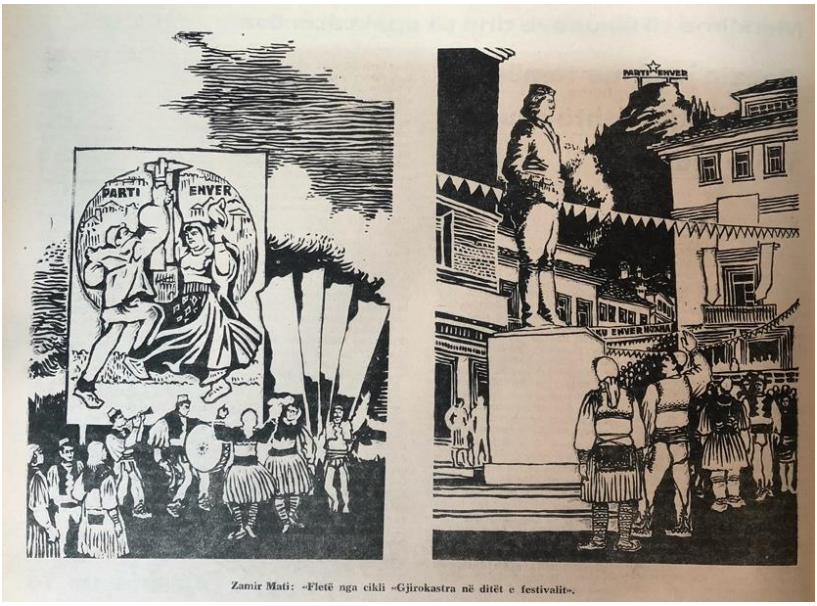


Fig. 2. Dhimitraq Trebicka, *Festë në kala*. Vizatim i botuar në gazetën *Drita* më 14 tetor 1973.



Zamir Mati: «Fletë nga cikli «Gjirokastra në ditët e festivalit».

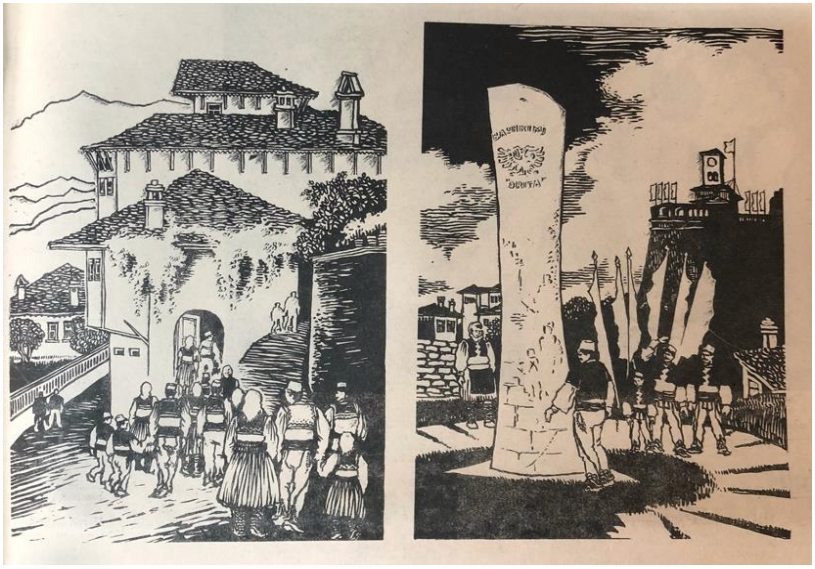


Fig. 3–6. Zamir Mati, imazhe nga cikli *Gjirokastra në ditët e festivalit*. Botuar në gazetën *Drita* më 22 tetor 1978.

Fig. 7. Pamje e ekspozitës kushtuar 100 vjetorit të Lidhjes së Prizrenit, që u hap më 1978. Fotografi e botuar në revistën *Ylli*, janar 1979.

Fig. 8. Pamje të ekspozitës me objekte artizanale nga Republika Popullore e Kinës, që u hap në vitin 1976. Fotografi e botuar në revistën *Ylli*, shkurt 1976.