

SOFIA KALO

TRUPI NË PIKTURËN E REALIZMIT SOCIALIST: SHPREHJE FANTAZISH, ANKTHESH, DËSHIRASH

Abstrakt

Kjo ese analizon se si konvencionet e arteve pamore u përdorën për të shpalosur projektin e sistemit socialist në Shqipëri (1944-1991). Duke u fokusuar në shembuj të pikturës zyrtare shqiptare gjatë kësaj periudhe, këtu argumentohet se shumë nga ideologjitë bazë të Partisë-Shtet u projektuan pikërisht mbi formën e trupit të njeriut, i cili u trajtua si një diagram i asaj që sistemi socialist kërkonte nga njerëzit dhe shpresonte nga vetja, përfshirë këtu qëndrimin mbi kolektivin, individin dhe veprimin.

Fjale kyçe: piktura, realizmi socialist, trupi, ideologjia, Shqipëria

Abstract

This essay analyzes how the human body has been represented in Albanian visual art during state socialism (1944-1991). By referring to specific art works from the period, I argue that artistic representations of the body may be treated as a site for witnessing what the socialist system expected from people and hoped for itself, including its stances on human behavior, the collective, and the individual.

Keywords: painting, Socialist Realism, the body, ideology, Albania

Konvencionet vizuale janë një nga mënyrat kryesore nëpërmjet të cilave organizojmë dhe shprehim perceptimet tona mbi atë që na rrethon, apo edhe atë që duam të na rrethojë. Këto konvencione janë sigurisht të qarta në art, ku, madje, edhe ato forma artistike që supozohet të shprehin një mimeze të realitetit, janë influencuar nga ideologji të caktuara të artbërësit: qoftë ky artisti, një kolektiv artistësh, një shtet-komb etj. Kjo tezë është edhe më me vend, kur bëhet fjalë për metoda apo zhanre arti të ndërlidhura ngushtë me politikën shtetërore, si, për shembull, ato që u

krijuan në sistemet totalitare apo autokratike në Evropë (dhe tjetërkund), mes të tjerave: në Spanjë gjatë pushtetit të Francisco Franco-s (1939-1978); në Gjermaninë naziste (1933-1945); në Bashkimin Sovjetik, sidomos gjatë periudhës staliniste, por edhe më tej (afërsisht 1920 - 1989); në artin e demokracive popullore në Evropë; dhe atë në Shqipëri gjatë periudhës të socializmit shtetëror (1944 – 1991). Arti në vendet e sipërpërmendura nuk ishte kurrsesi homogjen apo statik, por, në të gjitha rastet, ai u trajtua si armë indoktrinimi. Arti, teorikisht dhe praktikisht, u konsiderua si një vegël që mund të influenconte masat me ide të caktuara mbi realitetin, shoqërinë, forcën e pushtetit dhe të ardhmen e dëshiruar. Arti u trajtua si një agjent efikas inxhinierimi, jo vetëm i realitetit, por edhe i shpirtit të njeriut.

Kjo ese prezanton një analizë të disa prej ideologjive mbi të cilat u bazua ikonografia e pikturës së realizmit socialist në Shqipëri dhe, sidomos, ikonografia e trupit njerëzor – trupit individual, social dhe politik - në pikturën e kësaj periudhe. Këto ide i kam zhvilluar tangent me studimin tim etnografik në botën e artit pas vitit 1991, pra të periudhës që vijoi rënien e socializmit shtetëror në Shqipëri, të cilin e zhvillova gjatë viteve 2010 dhe 2011. Qasja e kërkimit tim ishte antropologjike, bazuar mbi biseda me artistë të brezave të ndryshëm, vëzhgim pjesëmarrës në evente artistike, analizë tekstuale të diskursit mbi artin, si edhe analiza vizuale të produkteve artistike. Por, për të kuptuar art-prodhimin e dekadave post-socialiste, m'u desh, gjithashtu, të mblidhja informacione mbi atë që i parapriu formave të reja artistike, si edhe përvojën e artistëve që jetuan dhe punuan gjatë periudhës socialiste.¹ Kjo ese është një nga produktet e këtij interesi. Analiza që prezantoj bazohet në një katalog imazhesh titulluar *Artet figurative shqiptare: Piktura* (1979). Katalogu, të cilin e bleva nga një shitës rruge, ofron një prezantim selektiv të historisë së pikturës shqiptare nga fundi i shekullit të 19-të deri nga fundi i viteve 1970. Shumica e pikturave që përbëjnë katalogun janë pjesë e fondit të Galerisë së Arteve, Tiranë (dhe më pak pjesë e galerive të rretheve të tjera). Disa, madje, vazhdojnë të shfaqen në linjën muzeore të periudhës socialiste në Galerinë Kombëtare sot. Katalogu, i cili

¹ Një nga argumentet që shtroj në disertacionin tim, titulluar *Change of Sight, Sites of Creativity: The Visual Arts in Postsocialist Albania* (2015) është që konceptimet e artit gjatë socializmit vazhdojnë të influencojnë art-prodhimin sot.

shfaq punët e 26 piktorëve, përmban gjithsej 218 piktura, shumica e tyre të periudhës socialiste. Diskutimi im përqendrohet në 11 imazhe dhe është i bazuar parësisht në analizë vizuale. Baza për përzgjedhjen e imazheve ishte faktori i tyre ilustrativ: nëse pikturat arrijnë të ilustrojnë jo vetëm një, por disa nga tezat që unë shtroj.

Analiza në vijim nuk duhet konsideruar pa marrë parasysh që këto vepra ishin të aprovuara dhe pëlqyera nga Partia-shtet mjaftueshëm për t'u bërë pjesë e këtij publikimi zyrtar për konsum publik. Me pak fjalë, këto vepra janë përzgjedhur nga redaktorët si shembuj të mirëfilltë të pikturës socialiste, gjë që na lejon të eksplorojmë ideologjitë që sistemi synonte të shpaloste nëpërmjet tyre. Gjithsesi, dua të theksoj se arti i periudhës socialiste në Shqipëri nuk ishte as standard, as shprehje direkte e dëshirave të shtetit dhe ky katalog nuk është një pasqyrim i gjithë pikturës që u prodhua në atë kohë. Përkundrazi, edhe një vëzhgim sipërfaqësor, tregon që piktura dhe, më përgjithësisht, arti i periudhës socialiste në Shqipëri kishte mjaft variacion si në forma, ashtu edhe në stil, kjo për disa arsye, përfshirë këtu akademitë ku artistët shqiptarë u shkolluan, marrëdhënia e Partisë-shtet me artin, si edhe prirjet dhe interesat personale të artistëve. Për shembull, në fillim të viteve '60 deri në fillim të viteve '70 pati një liberalizim të dukshëm të shprehjeve kulturore në përgjithësi, një periudhë me “frymë perëndimore,” gjatë së cilës artistët eksploruan format dhe zhanret e modernizmit perëndimor.² Kjo periudhë eksperimentimi përfundoi në fillim-mesin e viteve 1970, kur Enver Hoxha, i ndikuar nga Revolucioni Kulturor dhe Ideologjik kinez, synoi të nxiste “luftën kundër shfaqjeve të huaja”, pra, influencat perëndimore në punët e artistëve shqiptarë. Në vitin 1973, gjatë Plenumit IV të Komitetit Qendror të Partisë së Punës të

² Një analizë serioze politike ose historike e faktorëve që mund të kenë sjellë këtë fazë ngelet për t'u bërë. Partia-shtet nuk e ndryshoi qëndrimin zyrtar mbi artet dhe rolin e artistit në shoqëri; sidoqoftë, mendoj se pasiguria që vijoi prishjen e marrëdhënieve të Shqipërisë me Bashkimin Sovjetik si edhe i ashtuquajturit revolucion anti-burokratik i viteve '60 mund të kenë luajtur një rol. Revolucioni anti-burokratik solli një dobësim të strukturave burokratike si edhe rrallimin e personeleve administrative, gjë që mund t'i ketë inkurajuar artistët të merreshin edhe me stilet dhe format e modernizmit perëndimor, sidomos impresionizmin, abstraksionizmin dhe kubizmin.

Shqipërisë, u mbajt një raport pikërisht mbi “shfaqjet e huaja” në kulturë, ku u diskutua puna e një numri artistësh, shumë prej të cilëve u burgosën, ose u dërguan në kampe pune.³ Katalogu në fjalë është botuar disa vite mbas këtij “spastrimi” dhe dua të theksoj sërish se në këtë ese po trajtohen vetëm ato vepra që ishin zyrtarisht të pranuar nga Partia-shtet si shembuj të mirëfilltë të të ashtuquajturit “art i angazhuar.”

Si fillim, për të dhënë një kontekst mbi ikonografinë e artit të socializmit në Shqipëri, është e rëndësishme të flas më gjerë për parametrat e metodës së realizmit socialist. Kjo metodë u krijua në Bashkimin Sovjetik në mes të viteve 1930 gjatë regjimit stalinist dhe vijoi të bëhet, me disa përjashtime, metoda zyrtare artistike në shumicën e demokracive popullore të Europës Lindore, si edhe në Shqipëri mbas vendosjes së Partisë Komuniste në pushtet (nëntor 1944). Sipas teoricienit të artit Boris Groys, realizmi socialist u konceptua të ishte diametralisht i kundërt nga arti i perëndimit kapitalist, ky i dyti kuptuar si një art dekadent dhe formalist që mohonte vlerat e së kaluarës (Groys 2008). Ndryshe nga modernizmi perëndimor, realizmi socialist synoi të përshtaste trashëgiminë artistike të së kaluarës dhe ta përdorte atë në shërbim të socializmit. Në të njëjtën kohë synoi të fshinte gjithë rudimentet e “shpërfytyrimeve” moderniste të formës klasike (Groys 2008). Sipas përkufizimit standard zyrtar, arti i realizmit socialist duhet të ishte “realist në formë dhe socialist në përmbajtje,” një formulim që Boris Groys e ka quajtur enigmatik, duke qenë se përmbajta e tij ishte e orientuar drejt së ardhmes komuniste, e cila ende nuk ekzistonte (2008). Si rezultat, pritshmëritë zyrtare nga artistët ishin tematizimet e një bote specifikisht socialiste, projektim i ndryshimit të konditave materiale të vendit, plus e ardhmja komuniste, që edhe arti pritej t’i krijonte.

Në veprat me pamje “realiste”, por me përmbajtje “socialiste,” shtrihen shtresa të ndryshme ideologjish, përfshirë edhe mbi format e trupit

³ Për më tepër informacion mbi artistët që u persekutuan në forma të ndryshme gjatë socializmit, shih esenë e Fjoralba Satka Mates (2011), e cila interpreton punën e tyre nëpërmjet diferencimit problematik të modernizmit perëndimor “artistë alternativë” versus “artistë zyrtarë.” Shumë nga artistët që u persekutuan, u futën në burg ose vuajtën internimin, nuk e konsideronin veten si artistë alternativë; shumica ishin të mirë-integruar në strukturat zyrtare të art-prodhimit.

njerëzor. Argumenti kryesor që unë shtjelloj në këtë ese është që ideologjitë bazë të sistemit socialist u projektuan pikërisht mbi formën e trupit të njeriut, i cili u trajtua si një diagram i asaj që sistemi socialist kërkonte nga njerëzit dhe shpresonte nga vetja. Si rrjedhojë, interpretimi i mënyrës si është shfaqur forma e trupit njerëzor në artin e angazhuar⁴ të asaj periudhe flet më gjerë edhe mbi ideologjitë bazë të sistemit, duke përfshirë këtu qëndrimin mbi kolektivin, individin dhe veprimin. Për këtë arsye, edhe pse fokusi i kësaj eseje është ikonografia e trupit të njeriut në artin pamor të realizmit socialist, fillimisht do të prezantoj këndvështrime të ndryshme teorike mbi trupin e njeriut për të analizuar se si konceptohej trupi individual dhe kolektiv për Partinë-shtet në Shqipëri, si edhe idetë dhe metodat që u përdorën për t'i disiplinuar dhe kontrolluar në nivele të ndryshme të ekzistencës së tyre, edhe nëpërmjet artit.

Sipas antropologëve Nancy Scheper-Hughes dhe Margaret Lock, nëse tentojmë të kategorizojmë në vija të gjera teoritë e trupit të njeriut në antropologjinë sociale dhe mjekësore, dallohen analiza që burojnë nga tre këndvështrime: ai i trupit individual, i trupit social dhe atij politik (1987). Trupi individual nënkupton fenomenologjinë e eksperiencës së jetuar dhe vetes-trupit (1987, 7). Të gjithë njerëzit, të paktën në një nivel intuitiv, e shohin veten (dhe trupin e tyre) të ekzistojë në veçanti nga trupat e tjerë individualë.⁵ Niveli i dytë i analizës është ai i trupit social, që i referohet përdorimeve përfaqësuese të trupit si një simbol natyral, nëpërmjet të cilit mund të mendojmë, por dhe të shprehemi mbi natyrën, shoqërinë, kulturën etj. (Scheper-Hughes dhe Lock 1987, 7) Kjo lloj analize e trajton trupin jo thjesht si një entitet biologjik apo fizik, por edhe si një entitet të formuar nga shoqëria. Për shembull, Mary Douglas (1970), një nga antropologët e para që e ka shtjelluar një qasje të tillë, e ka vështruar trupin si një metaforë për shoqërinë. Kjo nënkupton se në momente krize apo transformimesh shoqërore, kur, për shembull, normat e identitetit gjinor janë duke

⁴ “Art i angazhuar” i referohet artit të pranuar dhe favorizuar nga shteti në periudhën socialiste. Në kontekstin ku e përdor, unë e marr këtë term si të mirëqenë, pa e kritikuar.

⁵ Në një plan ndërkulturor përbërësit e trupit, si: mendja, psikika, vetja, shpirti etj., dhe marrëdhënia me njëra-tjetrën tregojnë mjaft variacion.

ndryshuar, kur konturet e identitetit kombëtar janë duke u ri-imagjinuar, apo kur ideologji të reja, qoftë nga jashtë, qoftë nga brenda, tentohen të vihen në lojë, ndodh shpesh që të ketë një preokupim të theksuar edhe me trupin e njeriut, më saktësisht, me ruajtjen apo riformimin e kufijve të tij (Scheper-Hughes dhe Lock 1987, 7; Shilling 2003). Ndërsa këndvështrimi i tretë, i cili buron nga antropologjia post-strukturaliste, është ai i trupit politik, që i referohet kontrollit dhe survejimit të trupit individual apo kolektiv në nivelin riprodhues, seksual, e punës, çlodhjes, e sëmundjes dhe mirëqenies, argumente që janë trajtuar gjerë, sidomos nga Michel Foucault (1973; 1975; 1979; 1980). Sipas këtyre teorive, stabiliteti i trupit politik në shoqëri lidhet direkt me mundësinë e saj për të kontrolluar dhe disiplinuar trupat individualë dhe socialë (Scheper-Hughes dhe Lock 1987).

Siç u shpreha më lart, metoda e realizmit socialist i megjulloi konturet midis artit dhe propagandës, duke e trajtuar artin si një vegël që mund të ndërhynte në shoqëri, të kontrollonte dhe disiplinonte trupat individualë, socialë dhe politikë. Arti u trajtua si një mënyrë për të krijuar dhe afirmuar kufijtë e epistemës së trupit politik socialist, ndërsa trupi i njeriut u përdor për t'u dhënë shprehje materiale ideologjive thelbësore të sistemit, fantazive dhe, sidomos, anktheve të tij, si pjesë e tentativës së përgjithshme të sistemit për ta përdorur art-prodhimin si një zonë kontakti (*contact zone*) midis jetës së drejtuar nga shteti dhe jetës së jetuar nga subjektet, pra, si zonë kontakti midis trupit politik, atij individual dhe shoqëror. Paraqitja artistike e trupit të njeriut gjithashtu u konsiderua si një mënyrë për të indoktrinuar dhe disiplinuar trupin individual dhe social (Linke 2006). Këtu dua t'i rikthehem edhe njëherë tre këndvështrimeve antropologjike mbi trupin përmendur më lart, për të theksuar se ideja e trupit si një metaforë për shoqërinë mund të na ndihmojë të kuptojmë rëndësinë që biopolitika e Shqipërisë socialiste vendosi mbi trupin e fortë, rinor dhe të shëndetshëm, duke qenë se rinia, forca dhe shëndeti janë veçoritë kryesore të shoqërisë socialiste si edhe të qytetarit të saj ideal, i cili apo e cila do të ishte gjithmonë në gatishmëri për të mbrojtur interesat e Partisë si edhe për të siguruar vazhdimësinë e saj. Ndërsa idetë mbi mënyrat e disiplinimit që shtetet moderne përdorin për të siguruar stabilitetin e trupit politik, na lejon ta kuptojmë artin si një nga mënyrat e shumta që partia-shtet përdori për të disiplinuar trupin individual dhe atë shoqëror.

Në artin e angazhuar të realizmit socialist trupi individual rrallëherë shfaqet i vetëm, pra shfaqet, thuajse gjithmonë, si pjesë e një trupi social. Në të kundërt, zakonisht ai është pjesë e një grupi të lidhur ngushtë, gjë që mund të interpretohet si një shprehje e idealit socialist për një ekzistencë kolektive jo të bazuar në interesa individuale. Gjithashtu, grupi - i cili mund të ketë një udhëheqës ose kryetar – zakonisht shfaqet duke bërë diçka që i shërben po grupit, që shpreh idenë se socializmi ndërtohet dhe mbahet nga masat, jo vetëm nga një njeri. Pra, trupi individual ekziston në funksion të trupit social, i cili ekziston në funksion të socializmit. Për shembull, në *Bujqësia-çështje e gjithë popullit* (figura 1) kemi një mori njerëzish që po punojnë fushat dhe që, siç e shpreh edhe titulli i veprës, është një detyrë që u përket të gjithëve, jo vetëm një njeriu. Ndërsa tek *Boria e fitores* (figura 2), ku kemi një grup partizanësh me qëndrim krenar, fakti që janë në grup bën të supozojmë se fitorja nuk ndodhi vetëm prej punës së një personi, por si rezultat i punës të grupit, që tashmë feston fitoren. Këto dy vepra trajtojnë tema të ndryshme duke pasur gjithmonë një moral të përbashkët: suksesi i asaj që po bëhet varet nga të qenit e njerëzve në kolektiv.



Figura 1. *Bujqësia-çështje e gjithë popullit*. Agim Zajmi. 1976 (vaj).



Figura 2. *Buria e fitores*. Minella Saro. 1971 (vaj).

Në veprat që ekzaltojnë frymën kolektive, fytyrave u mungojnë tipare individuale, ose karakterizuese. Në veprën e Minella Saros, shfaqur më lart (figura 2), me përjashtimin e të riut biond në anën e majtë, fytyrat, trupat dhe qëndrimet e protagonistëve janë shumë të ngjashëm, pavarësisht gjinisë. Gjithashtu tek *Urdhër nga shtabi* (figura 3), shumica e fytyrave - me disa ndryshimeve të vogla si, për shembull, krehja e flokëve - janë homogjene. Gjithë partizanët janë të fokusuar tek urdhri që po u jepet, ndoshta nga komandanti i tyre, dhe homogjenizimi i pamjeve dhe trupave të tyre, pavarësisht gjinisë, i unifikon në synimin që kanë si grup. Të njëjtën gjë shohim edhe tek *Yje të pashuar* (figura 4), ku tre heronjtë kanë ngjashmëri jo vetëm në fytyrë, por edhe në përmasat e trupave të tyre. Njësimi i pamjeve të protagonistëve, të trupave të tyre individuale - kjo mënyrë mohimi e subjektivitetit të njeriut - simbolizon uniformitetet të theksuar si në veprim,

ashtu edhe në mendim. Ideologjia, ku ky homogjenizim mbështetet, është se njerëzit duhet të mendojnë dhe veprojnë njëloj në bazë të direktivave të dhëna nga Partia-shtet, gjë që, përtej idealeve, shpreh edhe ankthet e saj, duke qenë se një pamje ndryshe sugjeron divergjencë nga trajektorja e caktuar nga partia për mendim dhe veprim. Divergjenca në nivel individual mund të rezultojë në shkatërrim të trupit social dhe trupit politik.⁶

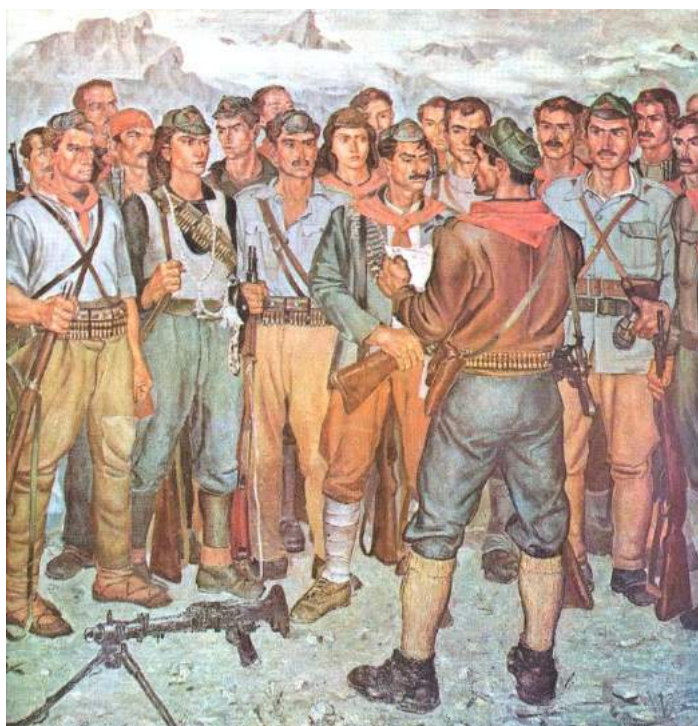


Figura 3. *Urdhër nga shtabi*. Hasan Nallbani. 1969 (vaj).

⁶ Nuk përjashtoj mundësinë që ky fenomen është shprehës i aftësive të kufizuara teknike të artistëve, pra portreti nuk ishte pika e tyre e fortë.

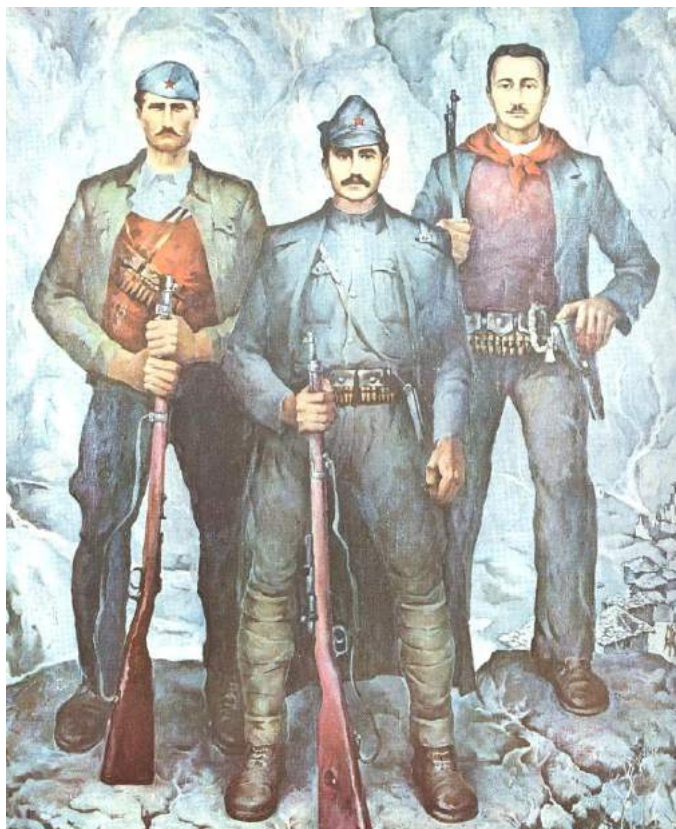


Figura 4. *Yje të pashuar*. Agim Zajmi. 1976 (vaj).

Ka edhe shembuj kur trupi shfaqet i vetëm, gjë që, në shumicën e rasteve, ndodh kur jepet një akt i jashtëzakonshëm apo heroik, ose për të theksuar një veçanti të subjektit të dhënë që duhet të shërbejë si një model shembullor për gjithë shoqërinë, model që përfaqëson një aspekt të rëndësishëm të ideologjive të sistemit. Për shembull, piktura e mirënjohur e Sali Shijakut, dedikuar figurës heroike së Vojo Kushit (figura 5), e cila është frymëzuar nga një njeri dhe ndodhi aktuale, e shfaq heroin të vetëm dhe në kulmin e veprës së tij. Fakti që ai shfaqet solo, e bën një shembull suprem të sakrificës dhe heroizmit kushtuar mbrojtjes së idealeve dhe së mirës kolektive, pra trupit social dhe atij politik. Sakrificë e trupit të tij individual shërben për të mbrojtur atë social dhe politik. Raste të tjera, kur jepen individë veçmas, janë kur figura e tyre shërben si shembull apo ikonë e një

elementi të rëndësishëm të jetës socialiste, ose njeriut të ri socialist. Për shembull, tek *Punëtore e uzinës së telave* (figura 6), protagonistja anonime jepet në funksion të punës që ajo bën, e lidhur intimisht si është fiziku i saj me materialet e uzinës: telat.



Figura 5. *Vojo Kusbi*. Sali Shijaku. 1969 (vaj).



Figura 6. *Punëtore e uzinës së telave*. Sotir Cano. 1969 (vaj).

Është gjithashtu për t'u vënë re se ata që përfaqësojnë ideale apo motive antagoniste me heroin shqiptar apo socializmin, në përgjithësi kanë ngjyrë lëkurë të errët si edhe jepen të shëmtuar. Për shembull, në veprën e Lec Shkrelit (figura 7), një burrë me pamje të çelur është lidhur nga dy burra me pamje të errët. Trupi me pamje të çelur është ai i heroit shqiptar, i cili, edhe pse e di se së shpejti do të ekzekutohet, qëndron drejt dhe me kokën lart, pra fitimtar. Po ashtu, në pikturën e Ksenofon Dilos (figura 8), një burrë dhe një fëmijë me pamje të çelur kanë kapur një burrë me tipare të errëta, i cili supozohet të jetë një diversant amerikan, sugjeruar nga fletorja

me shkronjat USA në tokë. Në të dyja veprat e lartpërmendura, trupi me ngjyrë të çelur shënohet si heroik, fitimtar ose vetë-sakrificues jo vetëm nëpërmjet veprimeve dinamike që ai sugjerohet të jetë duke kryer, por edhe karshi pranisë kërcënuese dhe opozitare të trupit të errët, mposhtja e të cilit, qoftë nëpërmjet kapjes, vrasjes apo krenarisë së shprehur nga heroi shqiptar në prag të vdekjes, e afirmon trupin e çelur si triumfues.

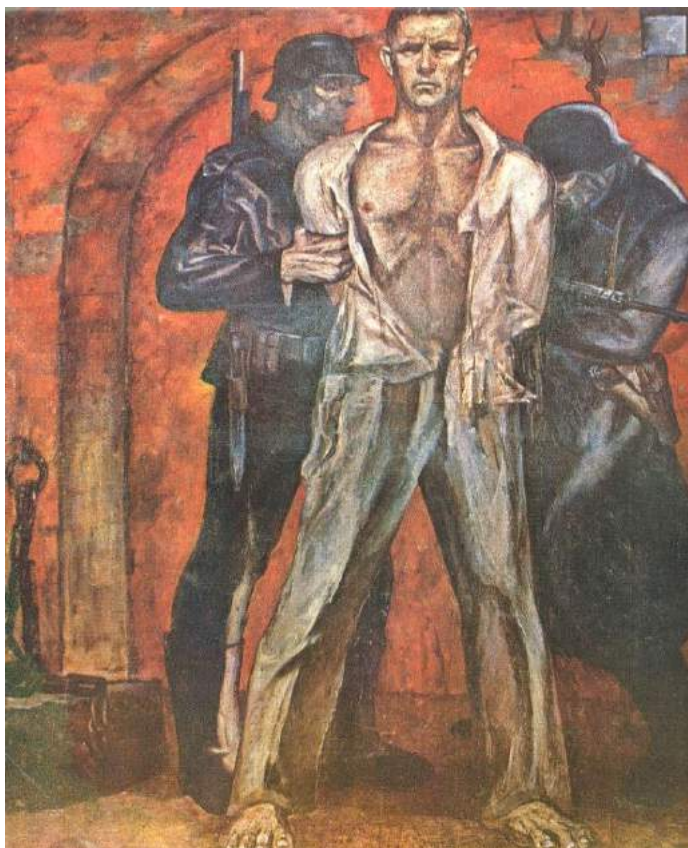


Figura 7. *I pamposhturi* *Manush Alimani*. Lec Shkreli. 1969 (vaj).



Figura 8. *I gjithë populli kufitar*. Ksenofon Dilo. 1975 (vaj).

Partia-shtet, në Shqipëri dhe në vende të tjera socialiste, gjithashtu tentoi të disiplinonte identitetin gjinor, sidomos atë femëror. Për të arritur “barazinë gjinore”, meshkujt dhe femrat u grupuan në “shokë dhe qytetarë socialistë.” Kjo nënkupton se femrat, teorikisht, do të kishin të njëjtin rol shoqëror si edhe meshkujt, të njëjtin pozicion në forcën punëtore dhe se ato nuk do t’i kufizoheshin vetëm sferës shtëpiake. Në artet pamore, synimi për të mjegulluar diferencimet gjinore rezultoi në transformimin e trupit apo figurës femërore në ngjashmëri me atë të mashkullit. Figura dhe trupi mashkullor, nga ana tjetër, paraqitej me përmasa herkuliane dhe me një muskulaturë tejet të theksuar. Sidoqoftë, kjo lloj “barazie” gjinore nuk ishte detyrimisht e bazuar në fshirjen e stereotipeve gjinore. Përkundrazi, forma mashkullore u ekzagjerua, ndërsa fiziku femëror u rindërtua për t’iu

përshtatur karakteristikave mashkullore si, për shembull, proporcioneve vigane që sugjerojnë një forcë të madhe fizike, optimizëm dhe aftësi për punë.

Për të ilustruar më në detaj këtë fenomen do t'i referohem veprës së Ismail Lulanit titulluar *Qerime (Shote) Galica* (figura 9). Në këtë pikturë, i vetmi element shënjes i gjinisë të saj është sugjestionimi i një gërsheti. Ama ky vetëm sugjestionohet, duke qenë se është gati totalisht i mbuluar nga guna dhe nga qeleshja që ajo mban në kokë. Gërsheti, –jashtë fokusit, por gjithsesi prezent,—simboli i vetëm i femërores, nënshtrohet nga guna dhe nga pushka që dora e saj masive ka kapur me guxim dhe lehtësi. Trupi i Shotës qëndron i drejtë dhe i lartë dhe pozicionaliteti në lidhje me trupat e tjerë në këtë pikturë e bën atë që të duket shumë më e madhe në staturë, se sa protagonistët meshkuj që ka pranë.

Pikturat *Buria e fitores* (figura 2), *Urdhër nga shtabi* (figura 3) dhe *Punëtore e uzinës së telave* (figura 6), të cilat u diskutuan me lart, shprehin një simbolikë të ngjashme me atë të *Qerime Galicës*. Karakteret femërore në këto vepra kanë një pamje tejet mashkullore. Edhe pse në shumicën e rasteve ato kanë flokë të gjatë - i vetmi element që i dallon nga protagonistët meshkuj - forma dhe qëndrimi i trupave të tyre theksojnë shpatullat e gjera, krahët muskulozë, gjoksin e vogël e gati të padallueshëm dhe duart e mëdha. Sidomos në *Urdhër nga shtabi* dhe *Buria e fitores*, tiparet e fytyrave të femrave janë të padiferencueshme nga ato të meshkujve, gjë që kontribuon në njësimin e trupit social dhe politik socialist nëpërmjet kolektivit anonim.

Në shumicën e pikturave që kam diskutuar, vihet re se trupi i mashkullit zakonisht paraqitet pjesërisht i zhveshur, sidomos në kontekstin e një akti heroik, ku mungesa e rrobave (ose prezenca e një bluze që është e hapur dhe që ekspozon muskulaturën e theksuar të gjoksit të protagonistit) thekson fuqinë e tij fizike dhe dinamikën e veprimit të tij (shih figurat 2, 5 dhe 7). Nga ana tjetër, trupi i femrës ka tendencë të shfaqet i mbuluar ose veshur në mënyre modeste, siç shprehet qartë në të gjitha pikturat analizuar në këtë ese (shih figurat 2, 3, 6 dhe 9), ndërsa gjoksi i saj - i cili mund të interpretohet si një nga simbolet kryesore të feminilitetit - shfaqet tejësisht i minimizuar. Nga ana tjetër, shpatullat, këmbët dhe duart e saj - që mund të interpretohen si vegla parësore pune - paraqiten me përmasa të mëdha (shih

figurat 2, 3, 6 dhe 9), gjë që simbolikisht thekson potencialin e saj për të kryer punë fizike, por jo feminitetin e saj.



Figura 9. *Qerime Shote Galica*. Ismail Lulani. 1974 (vaj).

Së fundmi, dua të diskutoj edhe ideologjitë e sistemit socialist mbi seksualitetin dhe si u artikuluan këto në artet pamore. Politikat socialiste mbi seksualitetin përjashtuan çdo aspekt që nuk i shërbente funksionit të rritjes së popullsisë. Për shembull, aborti ishte ilegal, siç ishte dhe homoseksualiteti që, sipas kodit penal të asaj periudhe dënohej me 10 vjet burg (Elsie 2001). Erotizmi shihej si një dorëzim ndaj epsheve individuale dhe, rrjedhimisht, si një mohim i interesave kolektive dhe atyre të trupit politik. Ndërsa, në diskursin artistik, konturet e rrepta, vënë mbi orientimin apo sjelljen seksuale, ekspozohen nëpërmjet mungesës së artikulimit të tyre, me përjashtim të disa pikturave që duket të jenë emblematike në mënyrën sesi marrëdhënia në çift konceptohej gjatë periudhës së socializmit shtetëror.

Shokë luftë, shokë jete, punë e Vilson Halimit (figura 10) është një nga të vetmet piktura në këtë katalog që sugjeron, në titull dhe simbolikë, një lidhje intime heteroseksuale. Që të dy karakteret janë të veshur me uniformë partizane dhe qëndrojnë përpara një sfondi të kuq, gjë që simbolizon si komunizmin, ashtu dhe flamurin shqiptar, duke i njësuar ato. Gruaja ka humbur aftësinë për t'i përdorur këmbët në luftë dhe, për këtë arsye, ajo qëndron ulur, ndërsa burri i saj i rri pranë duke i mbështetur dorën mbi sup, gjë që tregon se lidhja e tyre i ka rezistuar fatkeqësisë, çka e bën këtë një dhimbje krenare. Në këtë rast, handikapi i trupit individual shihet si një sakrificë fisnike për të mirën e trupit kolektiv dhe politik. Gjithashtu, rrobat e tyre partizane, sfondi i kuq dhe përshëndetja me grusht sugjerojnë se një nga arsyet parësore të lidhjes së tyre ka qenë dhe është synimi i përbashkët i dashurisë dhe sakrificës për atdheun dhe idealet komuniste, pra shokë në luftë, *pastaj* shokë në jetë. Kështu, lidhja e tyre paraqitet gjithmonë në funksion të bartjes të idealit komunist.



Figura 10. *Shokë luftë, shokë jete*. Vilson Halimi. 1974 (vaj).

Ndërsa në shembullin e dytë, në veprën e Shaban Hysës (figura 11), një çift i ri - që nga pozicionimi i trupave të tyre edhe mund të supozohet se janë duke mbajtur dorën e njëri tjetrit - qëndrojnë para një të riu që po vendos trakte. Ndërkohë që vajza po vëren mikun e tyre dhe ndoshta njërën anë të rrugës, djali e ka vështrimin të përqendruar kundrejt anës tjetër. Duke ruajtur me vërejtje shokun e tyre, dy të rinjtë po vënë veten në rrezik. “Bashkësia” e tyre, krahasuar me mbrojtjen e shokut të tyre dhe shpërndarjen e mesazheve anti-fashiste, duket të jetë dytësore, gjë që theksohet edhe ngaqë të qenit dorë për dorë është vetëm një mundësi dhe nuk jepet në mënyrë direkte. Në të njëjtën kohë bashkësia e tyre është integrale, pasi duke qenë dy, ata mund të survejojnë në dy drejtime njëkohësisht. Në të dyja këto piktura, sugjerohet se çifti shpreh një sens “bashkësie” vetëm deri në pikën që “bashkësia” premtion shërbim për Partinë-shtet. Pra, çifti mishërohet si mjet që i shërben interesave të socializmit.

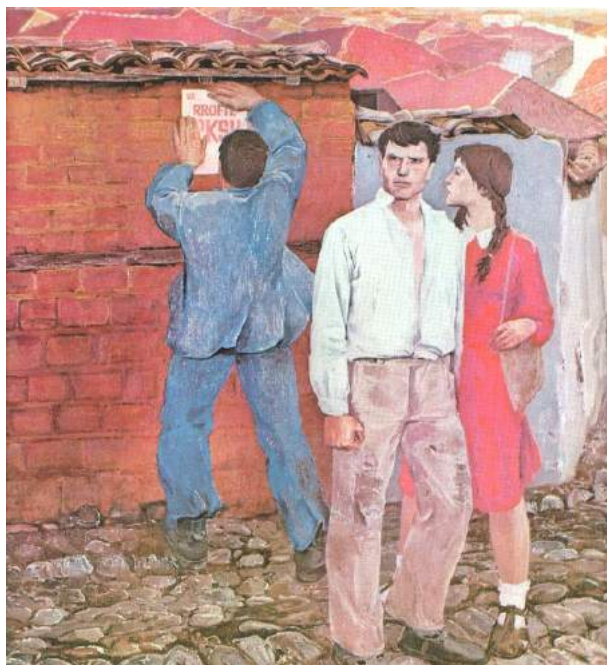


Figura 11. *Trakti*. Shaban Hysa. 1976 (vaj).

Ajo që unë kam tentuar të vë në dukje në këtë ese është se, sipas kuptimit të trupit njerëzor gjatë periudhës socialiste - që u trajtua si një simbol i vetë sistemit dhe vazhdimësisë së tij, - edhe plotësia dhe bukuria e trupit individual, paraqitur në art, varej kategorikisht nga se sa ai shprehte mundësinë për të përmbushur objektivat e caktuara nga Partia-shtet si edhe potencialin e tij për të mbrojtur trupin social dhe politik, siç qe konceptuar ky nga regjimi. Nga ana tjetër, nëse pamja trupore, shfaqur në art, shprehte pamundësi për t'i përmbushur këto objektiva, forma njerëzore konsiderohej si një kërcënim direkt përkundrejt këtyre entiteteve. Kërcënimi i perceptuar i këtyre formave shprehet qartë në citatat në vijim marrë nga akuza kundër arkitektit dhe artistit Maks Velo në vitin 1979, ku janë qendrore ekspertimi dhe analiza e disa prej punëve të Velos, të cilat, me vendim gjyqësor, më vonë u dogjën.

“Portreti i gruas: Është një deformacion që buron jo nga vërtetësia reale e portretit të njeriut tonë të bukur fizikisht dhe mendërisht [...] që gjymton njeriun dhe e deformon atë, shprehje e revoltës ndaj jetës dhe shoqërisë. Zgjatja e qafës, deformimi i fytyrës, mollëzave, syve të zgjatur etj. [...] krijon një eklektizëm, mostër e artit pa fytyrë, formalist e të degjeneruar” (Velo 1996, 205).

“Dy nudot: [...] janë shprehje e koncepteve frejdiste [...] zbulojnë pikësynimet e tija për një art banal të gatuar me pornografizmin, ndjenjat shtazarake të epsheve, poshtërimi i fytyrës së gruas, shprehje e qartë e degjenerimit moral [...]”. (Velo 1996, 205).

“Vallja (në bakër): [...] deformim dhe shpartallim i vetë figurës së njeriut, i valltarit, mospërfillje e qenies njerëzore, kthimin e tij në një ornament krejt pa adresë”. (Velo 1996, 206).

Forma njerëzore në pikturat e Velos konsiderohet “e degjeneruar,” “e pajetë,” “e deformuar” apo “objekt krejt pa adresë,” çka interpretohet si një revoltë jo vetëm ndaj trupit të njeriut, por edhe ndaj jetës dhe *shoqërisë*, ndaj vetë sistemit socialist (Velo 1996: 205). Kjo revoltë konsiderohej si formë dhune epistemike (*epistemic violence*) ndaj konceptimit socialist të njeriut, trupit dhe kapaciteteve të tij, gjë që do të prezantonte një rrezik të brendshëm dhe, si të tillë, të thellë për trupin politik socialist (Spivak 1988).

Arti, përfshirë këtu edhe piktura, u përdor nga sistemi socialist për të materializuar, shpalosur dhe shpërndarë ideologjitë e tij bazë. Kjo u tentua

të arrihej në mënyra të ndryshme: nëpërmjet temave që konsideroheshin të pranueshme, ngjyrave, titujve të veprave, dhe, si kam diskutuar në këtë ese, paraqitjes së trupit të njeriut. Fokusi mbi trupin e shëndetshëm dhe të ri, trupin homogjen, mbi trupin e fortë dhe të bashkuar dhe sidomos, fokusi mbi trupin mashkullor, pasqyrojnë ankthet, fantazitë dhe dëshirat e vetë projektit utopik socialist. Nëse elementet mashkullore, si energjia, dinamizmi dhe forca u ekzagjeruan, ato femërore u shuan. Ndërkohë që trupi mashkullor u bë një metaforë për socializmin, trupi femëror, i mbishkruar me po këto karakteristika, u bë një simbol për kombin shqiptar, të cilin sistemi socialist e detyroi t'i përshtatej idealeve të tij.

Bibliografi

- Douglas, Mary. 1970. *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*. London: The Cresset Press.
- Elsie, Robert. 2001. *The Dictionary of Albanian Religion, Mythology and Folk Culture*. Hurst & Co Ltd.
- Foucault, Michael. 1973. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. New York: Vintage.
- Foucault, Michael. 1975. *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. New York: Vintage.
- Foucault, Michael. 1979. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage.
- Foucault, Michael. 1980. *The History of Sexuality, Vol. 1: An Introduction*. New York: Vintage.
- Groys, Boris. 2008. *Art Power*. Cambridge: MIT Press.
- Hoxha, Enver. 1974. *Mbi literaturën dhe artin*. Tiranë: 8 Nëntori.
- Kalo, Sofia. 2015. *Change of Sight, Sites of Creativity: The Visual Arts in Postsocialist Albania*. Tezë doktore: University of Massachusetts Amherst.
- Linke, Uli. 2006. "Contact zones: Rethinking the sensual life of the state". *Anthropological Theory*: 206-224.
- Mata, Satka Fjoralba. 2011. "Albanian alternative artists vs. official art under communism". *History of Communism in Europe Vol 2. Avatars of Intellectuals under Communism*. 73-94.

Pa autor. 1979. *Artet figurative shqiptare: Piktura*. Tiranë: 8 Nëntori.

Scheper-Hughes, Nancy dhe Lock, Margaret M. 1987. "The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology". *Medical Anthropology Quarterly*. 1(1):6-41.

Shilling, Chris. 2003. *The Body and Social Theory*. London, New Delhi: SAGE Publications.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. "Can the Subaltern Speak?" Në *Marxism and the Interpretation of Culture*, përgatitur nga Cary Nelson dhe Lawrence Grossberg. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Velo, Maks. 1996. *Jeta ime në figura*. Tiranë: Marin Barleti.