

Hyrje¹

Ky numër i revistës *Studime për artin* merret me temën e fillesave dhe specifikisht me tri pika kyçe në historinë moderne e bashkëkohore të Shqipërisë, që u hapën rrugë fillimeve të reja (qofshin këto “të mira”, “të këqija”, apo të rreme – dhe gjithçka e ndërmjetme): Lufta Antifashiste Nacional-Çlirimtare, Revolucioni Ideologjik dhe Kulturor dhe rënia e regjimit komunist në fillim të viteve '90. Por edhe artikujt e këtij numri të *Studimeve për artin* përfaqësojnë në vetvete, në një formë a një tjetër, fillime të reja.

Artikulli i Anxhela Çikopanos mbi teatrin partizan përfaqëson përpjekjen e parë për të hapur një linjë të re hetimi mbi këtë fenomen të rëndësishëm kulturor, edhe pse jetëshkurtër, që nga koha kur u krijua ky degëzim (studimesh teatrore). Edhe pse teatri partizan lindi dhe u zhvillua në kontekstin e Luftës së Dytë Botërore dhe ishte subjekt debatesh në periudhën e pasluftës, Ismail Hoxha e zhvilloi tezën e tij historike e teorike në fund të viteve '60, që përkon me kulmin e Revolucionit Ideologjik dhe Kulturor. Kjo nuk ishte rastësi, pasi një formë militante e teatrit amator e cila supozohej të kishte lindur spontanisht në mes të luftës së armatosur të popullit shqiptar kundër fashizmit e nazizmit, përkonte më së miri me disa prej parimeve kryesore të periudhës së Revolucionit Ideologjik dhe Kulturor, veçanërisht me mobilizimin e masave në fushata masive si ajo kundër burokratizmit në aparatit shtetëror, kundër fesë dhe zakoneve

¹ Përkthyer në shqip nga Anxhela Çikopano.

Hyrje

prapanike, për emancipimin e gruas dhe për përfundimin e projekteve të rëndësishme industriale dhe infrastrukture, si edhe me theksin që do t'i vihej krijimit të narrativave të reja të socializmit shqiptar, që ishin gjithmonë e më shumë kombëtare, madje, në njëfarë mase, edhe nacionaliste. Nëse Hoxha *et al* u përpoqën ta quanin teatrin partizan si themelin dhe origjinën e teatrit shqiptar të realizmit socialist, Çikopano sjell argumente se ky teatër duhet parë si një formë e teatrit të agjitpropit, një zhanër i njohur teatral në Bashkimin Sovjetik (dhe jo vetëm), i cili edhe atje i parapriu teatrit të realizmit socialist dhe dallonte dukshëm prej tij.

Në të njëjtën frymë, kontributi i Ylber Markut mbi Revolucionin Ideologjik dhe Kulturor në Shqipëri, sjell përpjekjen e parë në dekada, ndoshta që prej botimit të artikullit “Revolucioni Kulturor Shqiptar” nga Nicholas C. Pano në vitin 1974, për të sjellë një pasqyrë të re dhe gjithëpërfshirëse mbi atë që është pa dyshim një prej kapitujve kyç në historinë e komunizmit dhe të modernitetit shqiptar në përgjithësi. Ndërsa, për arsye të kuptueshme, është bërë më se e zakonshme të krahasohet Revolucioni Ideologjik dhe Kulturor i Shqipërisë me Revolucionin e Madh Kulturor Proletar të Kinës, që ndodhte njëkohësisht, qoftë edhe për të nxjerrë dallimet mes tyre, analiza krahasuese e Markut merr parasysh edhe përvojën e të ashtuquajturit Revolucion Kulturor Rus gjatë Planit të Parë Pesëvjeçar të Bashkimit Sovjetik (1928-1932). Me argumentin se Revolucioni Kulturor Rus kishte synim kryesor ndërtimin e një qytetërimi të ri, kurse Revolucioni i Madh Kulturor Proletar i Kinës synonte shpëtimin, Marku parashtron se Revolucioni Ideologjik dhe Kulturor Shqiptar u përpoq të ruante statukuonë. Kur e sheh fillimisht, duket sikur ka një paradoks, pasi “revolucionin” dhe “statukuojat” janë diametralisht të kundërta. Gjithsesi, Marku thekson se ruajtja e statukuosë përfshinte, mes të tjerave, hartimin e strategjive të reja për rikonfirmimin e legjitimitetit të partisë në pushtet, të udhëheqjes së saj dhe të kursit ideologjik të saj – si dhe për ruajtjen dhe zhvillimin e tyre në të

Hyrje

ardhmen – çka solli mundësi për rikrijimin e traditës, forma të reja të shprehjes artistike dhe debate të gjalla kulturore, edhe pse jetëshkurtra.

Në artikullin e tij për ekspozitat e arteve pamore të organizuara në Shqipëri në fundvitet '60 dhe fillimvitet '70, Raino Isto propozon një kuadër alternativ ndaj paradigmës mbizotëruese që i interpreton efektet e Revolucionit Ideologjik dhe Kulturor në artet pamore, përmes thjerrës së kthesës konservatore që u vendos pas famëkeqit Plenum të Katërt të Komitetit Qendror të Partisë së Punës së Shqipërisë në qershor të vitit 1973. Përmes një leximi të imtësishëm të reagimeve dhe debateve të krijuara nga dhe rreth Ekspozitës Kombëtare të Arteve Figurative të vitit 1971 dhe të ekspozitës *Pranvera* të vitit 1972 në veçanti, Isto sjell argumente se Revolucioni Ideologjik dhe Kulturor, në fakt, çeli një periudhë historikisht të rëndësishme, edhe pse jetëshkurtër debati të hapur dhe eksperimentimi modernist në artet pamore, që ishte, pjesërisht, një reagim ndaj pozicionit të ri të Shqipërisë në rendin botëror gjeopolitik, veçanërisht brenda kampit socialist. Për më shumë, Isto sfidon narrativën e ngulitur – po gjerësisht të pabazuar nga ana historike – se kjo “valë” debatesh dhe eksperimentimi ishte politikisht kundërshtuese dhe se e konsideronte veten si armiqësore ndaj realizmit socialist, duke treguar në mënyrë bindëse se ajo gjeti mbështetje nga administruesit kulturorë dhe se ajo ishte më së pari e orientuar drejt zgjerimit dhe shndërrimit të realizmit socialist shqiptar, specifikisht nëpërmjet përfshirjes, në mënyrë kritike, të përvojës së avangardave artistike evropiane të hershme, se sa duke e hedhur tërësisht poshtë realizmin socialist. Zef Shoshi, një prej përfaqësuesve kryesorë të pikturës së epokës së realizmit socialist në Shqipëri, sjell një rrëfim intrigues në vetën e parë për atë periudhë, në një intervistë me Agron Mesin.

Dhe, me artikullin përmbyllës të këtij numri, Valentina Bonizzi përpiqet të hartojë një kontekst më të gjerë për lindjen e shoqatës së parë (dhe të vetme) të grave artiste në Shqipëri, “Linda”, që u krijua në vitin 1993 dhe u themelua zyrtarisht në vitin 1994.

Hyrje

Intervistat e Bonizzi-t me disa prej figurave kyçe në lindjen e organizatave të pavarura – jo shtetërore – të grave në Shqipëri në vitet '90, përfshirë këtu edhe themeluesen e “Lindës”, Eleni Laperin, sjellin një panoramë komplekse si të qëndrueshmërisë së normave gjinore përballë ndryshimeve shoqërore gjithëpërfshirëse, ashtu dhe të shndërrimit të paradigmave ligjërimore në periudhën e post-socializmit, që përkon me përqafimin e modeleve neoliberale në ekonomi e politikë. Specifikisht, kanalizimi i debatit rreth çështjeve gjinore (të grave) përmes kuadrit të të drejtave të njeriut mund të interpretohet si një ndër faktorët që i hapi rrugë OJQ-ifikimit të lëvizjes së grave – në atë masë që ajo mund të quhet si e tillë, – çka do të ndodhte me sferën publike në tërësi. Artikulli i Bonizzi-t sjell edhe prova bindëse (edhe pse nuk janë të nevojshme) për dështimin e plotë të Revolucionit Ideologjik dhe Kulturor. Njëri prej synimeve të shpallura (në mos kryesori) të Revolucionit Ideologjik dhe Kulturor ishte parandalimi i lindjes së një borgjezie socialiste, që pretendohet se do të krijonte kushtet për rikthimin e kapitalizmit. Rasti i shoqatave të grave (që nuk është rast i izoluar) tregon se si anëtarët e borgjezisë socialiste, që aq shumë i druheshin, nxituan të kapnin pozicione kyçe në panoramën institucionale të periudhës post-socialiste, më së shumti, prej përdorimit të rrjeteve të ngritura personale e profesionale.

Numri i ardhshëm i revistës *Studime për artin* do të përqendrohet në temën e revizionizmit, më së shumti në Shqipëri dhe me një shtrirje më të vogël në Kinë, vendet që e denoncuan më ethshëm revizionizmin sovjetik në fillim të viteve '60, duke sjellë përçarjen e kampit socialist. Qasja jonë mbi temën do të jetë më e gjerë, duke u përqendruar te revizionizmi si një akt rishkrimi dhe duke hetuar jo vetëm kontekstin komunist por edhe atë post-komunist.

Jonida Gashi

(Kryeredaktore)