

# TEATRI PARTIZAN APO DEGËZIMI SHQIPTAR I TEATRIT TË AGJITPROPIT?

ANXHELA ÇIKOPANO

## *Abstrakt*

Edhe në botimin më të fundit mbi historinë e teatrit shqiptar, lexojmë termin e *teatrit partizan*, që i paraprin teatrit profesionist shqiptar. Është e habitshme se si (edhe sot) një fenomen teatror kaq i vogël, i shfaqur në vitet 1941-1944, zë një vend me rëndësi në historinë e teatrit shqiptar, thujse të barasvlershëm me 30 vjet zhvillim të lëvizjes së vrullshme teatrore që e ka zanafillën në vitin 1874 në Gjirokastër me Koto Hoxhin. Po përtej kësaj, ajo që të habit më shumë është si klasifikohet dhe barasvlerësohet si teatër, një formë që duket më shumë teatër i varietesë (estradsës), se sa teatër me elementet klasikë, në ndryshim me tentativat e lëvizjes së teatrit para dhe pas ardhjes në pushtet të regjimit komunist. A meriton vërtet *teatri partizan* të jetë në hartën e historisë së teatrit shqiptar e botëror?

**Fjalë kyçe:** *histori teatri, teatri shqiptar, teatri partizan, teatri i agjitpropit, histori e teatrit shqiptar*

## I. Një vështrim i shpejtë mbi historinë e teatrit shqiptar

Sipas botimeve më të fundit mbi historinë e teatrit shqiptar, *Teatri dhe dramaturgjia shqiptare* dhe *Historia e teatrit shqiptar*, që të dyja të botuara nga Prof. Dr. Josif Papagjoni në vitin 2011, bazuar gjerësisht mbi 3 maketet e *Historisë së teatrit shqiptar* botuar në vitin 1985, kontribuuesi kryesor i të cilave është doc. Kudret Velça, krahas emrash të tjerë me kontribut më të vogël sasior si Ismail Hoxha (*Teatri partizan*), Prof. Dr. Adriatik Kallulli (*Komedia*), Prof. Dr. Neritan Ceka (*Fillimet e teatrit*), Prof. Dr. Ramadan Sokoli (*Teatri folklorik*), etj., historia e teatrit shqiptar ka këtë ecure:<sup>1</sup>

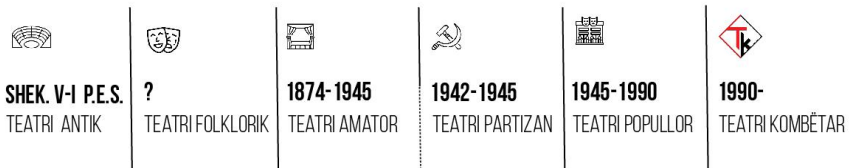


Figura 1. Kohështrirje e historisë së teatrit shqiptar sipas botimit të fundit rreth historisë së teatrit shqiptar.

<sup>1</sup> Terminologjia e përdorur nga Papagjoni ndryshon në disa raste, si për shembull, ai që haset kudo më herët si *teatri partizan*, tani emërtohet si teatri i Luftës së Dytë Botërore; ai që gjendet te Papagjoni si Teatri Profesionalist i Shtetit, njihet rëndom si Teatri Popullor, etj., po për nevoja të lehtësisht në ilustrimin e figurës 1 e më tej, unë kam zgjedhur terma unifikues e lehtësisht të kuptueshëm, të cilët do t'i ruaj gjatë gjithë artikullit.

*Teatri partizan apo degëzimi shqiptar i teatrit të agjitpropit?*

*Teatri antik* është një term i eksploruar nga Neritan Ceka, i cili merret me rrënojat dhe reliktet arkeologjike të zbuluara në territorin shqiptar e të Kosovës, si prova të ekzistencës së një teatri të hershëm. Veç mjediseve të shumta teatrore, ai prezanton edhe maska në gur apo terrakota, skena të gdhendura në vazo, mbishkrim të emrit të një aktori, skulpturën e një aktori komik të ulur mbi një altar, si relikte që dëshmojnë zhvillimin e teatrit mes shekujve V-I p.e.s., me lulëzim në periudhën e shek. IV-III p.e.s dhe me rënien e veprimtarisë së tij gjatë shekujve I-III e.s., për të sjellë zhdukjen në shekullin IV, sipas Cekës, sepse si Bizanti, edhe Roma, pas përqaftimit të fesë së krishterë, i ndalonin veprimtaritë teatrore, duke i konsideruar si pagane.<sup>2</sup>

*Teatri folklorik* është hulumtuar si nga Ramadan Sokoli, ashtu edhe nga Ismail Hoxha, një prej njerëzve më me rëndësi në parashtrimin e historisë së teatrit shqiptar gjatë periudhës së realizmit socialist. Ramadan Sokoli thotë se: “[...] elementet embrionale të teatrit e kanë zanafillën në manifestimet dhe lojërat popullore, në zbavitjet me raste festash e ritesh të ndryshme. Më vonë, kur njerëzit filluan të siguronin mjetet e jetës me punë, *manifestimet teatrore* kaluan në një nivel të ri dhe ndeshim kështu tri etapat e krijimit ose të praktikimit të *lojërave*: ato para punës, gjatë punës dhe pas punës. Në dëshmitë tona folklorike, lidhja ndërmjet manifestimit të teatrit dhe punës është shumë e madhe.”<sup>3</sup> Po ta shikoni me kujdes në fjalinë e dytë cituar nga autori ka një kapërcim, nga *manifestime teatrore* në *lojëra* (të

---

<sup>2</sup> Neritan Ceka, “Fillimet e teatrit”, në *Historia e teatrit shqiptar 1 (maket)*, Tiranë, Shqipëri: Instituti i Lartë i Arteve, 1985, f. 11-16.

<sup>3</sup> Ramadan Sokoli, “Teatri folklorik”, në *Historia e teatrit shqiptar 1 (maket)*, Tiranë, Shqipëri: Instituti i Lartë i Arteve, 1985, f. 17-53 (f. 17-18).

theksuara në tekst). Në fakt, gjatë gjithë materialit të ofruar nga Sokoli ka ndërkëmbime mes termave *lojëra*, *manifestime teatrore*, *shfaqje popullore*, *shfaqjet e lojërave*, *manifestime popullore*, të cilat në thelb janë e njëjta gjë: *shfaqje popullore*, për të cilat autori thotë se kanë mbetje rituale e ceremonish, monologë, dialogë, pantomima, shfaqje me kukulla e me hije; që këto shfaqje tradicionale lidhen me stinën apo me doke e nuk kanë hapësirë skenike, elemente që tregojnë edhe një herë natyrën rituale të këtyre shfaqjeve popullore.<sup>4</sup> Në artikullin e vitit 1972, Ismail Hoxha sjell dy terma: *folklorin dramatik* dhe *teatrin folklorik*, si dy anë të së njëjtës medalje. Sipas tij, secili ka specifikat e veta, por janë shumë të ndërvarur dhe shpesh nuk dallojnë nga njëri-tjetri. *Folklori dramatik* i ka elementet të shpërndara në zakone, doke, rite, përralla e këngë të popullit, kurse *teatri folklorik* është sintezë e shumë gjinive të krijimtarisë popullore. Megjithatë, ai kërkon që të mos futet në suazën e *teatrit folklorik* çdo ceremonial a krijim folklorik që përfshin krijimtaria popullore dhe që ka elemente dramatike, si këngë, valle apo ceremoni mortore. Hoxha thotë se *teatri folklorik* shfaqet në ceremoni e manifestime me “raste festash stinore, dasmash, argëtimesh e zbavitjesh të tjera masive [...] që kanë në embrion elementin lojë dhe zhvillohen përmes një procesi e veprimi vizual”.<sup>5</sup> Mirëpo, nga përshkrimet, që duken gjerësisht të ngjashme me ato të Ramadan Sokolit, përkojnë me shfaqjet popullore të sipërpërmendura, pra, me festimet rituale e të

---

<sup>4</sup> Po aty, f. 51.

<sup>5</sup> Ismail Hoxha, “Mbi disa aspekte të zhvillimit të teatrit folklorik deri në çlirim”, në *Nga jeta në teatër, nga teatri në jetë: artikuj e studime kritike*, Tiranë, Shqipëri: Shtëpia Botuese “Naim Frashëri”, 1983, f. 274-281 (f. 276).

*Teatri partizan apo degëzimi shqiptar i teatrit të agjitpropit?*

dokeve. Për *folklorin dramatik*, Hoxha nuk jep shpjegime të mëtejshme, ama qartë fillon të shfaqë një lidhje mes *teatrit folklorik* dhe *teatrit partizan*, kur shkruan:

“Faqe të ndritura në biografinë e këtij teatri ka shënuar teatri folklorik partizan, i cili lindi dhe u formua në zjarrin e Luftës Nacionalçlirimtare. [...] Teatri folklorik partizan, duke marrë gjithçka të dobishme nga teatri i kaluar folklorik, si dhe duke thithur nga realiteti një material krejt të ri historik revolucionar, që buronte nga praktika e luftës për çlirimin kombëtar, u shfaq në jetë si teatër folklorik novator.”<sup>6</sup>

Për sa i përket kronologjisë së shtrimit të tezës së *teatrit folklorik*, artikulli i Hoxhës është pararendës (1972) krahasuar me atë të Sokolit (1985), por unë iu referova më parë Sokolit, pasi ai ka shtjellime më të detajuara mbi këto shfaqje popullore. Pyetja që na shqetëson është: a është *teatri partizan* teatër folklorik apo diçka tjetër?

*Teatri amator* është teatri që Kudret Velça e emërton si “teatri dhe dramaturgjia në periudhën e Rilindjes Kombëtare” dhe “teatri dhe dramaturgjia në periudhën e viteve 1912-1939”. Papagjoni në librin e tij *Historia e teatrit shqiptar* ndryshon vetëm termin e dytë, duke e emërtuar “teatri në periudhën e pavarësisë dhe monarkisë” dhe të dy termat i ndan, ashtu si Velça, në zëra më vete: teatër e dramaturgji. Unë kam preferuar ta unifikoj këtë periudhë nën termin *teatër amator* (edhe pse me rezerva) për shkak se është një teatër që lindi dhe u lëvrua nga

---

<sup>6</sup> Po aty, f. 280-281.

shkollat dhe klubet artistiko-sportive. Edhe pse shfaqjet shiheshin me bileta ose kishte trupa aktorësh me pagesë,<sup>7</sup> teatri nuk kishte të arsimuar në këtë fushë, veç rasteve të Sokrat Mios, që kishte studiuar në Akademinë Dramatiko-Muzikore të Parisit, të Vasil Antoniut që kishte fituar aftësi profesionale në Rumani apo të piktorëve Kol Idromeno, Simon Rrota e Vangjush Mio, po që ishin prurje vërtet minimale në kontekstin profesional. Më shumë duket të jetë një teatër komuniteti, pasi, edhe pse përdorte tekste të shkruara,<sup>8</sup> bëhej nga komuniteti për komunitetin dhe jo

---

<sup>7</sup> Teatri amator përkufizohet në *The Methuen Drama Dictionary of the Theatre* si shfaqje ku interpretuesit dhe punonjësit e skenës nuk marrin pagesa, veç mbulimit të disa shpenzimeve. Shiko: Jondathan Law, red., *The Methuen Drama Dictionary of the Theatre*, Londër, Britani e Madhe: Bloomsbury, 2011, f. 15. Për dëshmi se shfaqjet teatrorë ishin me bileta mjafton të lexosh tezën e diplomës së Vasjan Lamit (e jo vetëm) dhe zbulon një sërë dëshmish se shfaqjet teatrorë ishin me bileta, madje merreshin edhe pagesa. Shiko: Vasjan Lami, *Historiku i lëvizjes teatrale amatore para çlirimit në Tiranë*, tezë diplome, Instituti i Lartë i Arteve, 1979. Ndër dëshmitë e sjella nga Lami, po përmendim disa shembuj: “Të ardhurat që merreshin nga shfaqja, kalonin në favor të grupit, me qëllim që të mblihdeshin mjete dhe sende të ndryshme që nevojiteshin.” (Po aty, f. 19); “Artin e tyre e vlerësonte populli, që me gjithë gjendjen e vështirë ekonomike, pagonte 6 korona në llozhë e 5 korona në plate e salla ishte plot e kështu ngjante kurdoherë që bëhej një shfaqje teatrale” (Po aty); “[mungesa e filmave në vitin 1934, bëri që kinematë t’u linin më shumë hapësirë shfaqjeve teatrale. Në kinemanë “Gloria”] u pajtuan Xhevat Serezi, Hasan Reçi, Mihal Stefa, të parët me nga një rrogë mujore 60 franga.” (Po aty, f. 24) Një tjetër fakt interesant që tregon se teatri ishte me bileta, është rasti i Klubit sportiv artistik të Korçës, shfaqja e dytë e të cilëve ishte *Detyra e mëmës* e Foiqon Postolit, i cili sapo e kishte përfunduar pjesën për ta. Të ardhurat e kësaj shfaqjeje shkuan në ndihmë të familjes Postoli, pasi autori ndërroi jetë, ndërkohë që shfaqja vihej në skenë. Shiko: Kudret Velça, “Teatri dhe dramaturgjia në periudhën e viteve 1912-1939”, në *Historia e teatrit shqiptar 1 (maket)*, Tiranë, Shqipëri: Instituti i Lartë i Arteve, 1985, f. 138-156 (f. 139).

<sup>8</sup> Eugene van Erven, *Community theatre: Global perspectives*, Londër dhe Nju Jork: Routledge, 2005, f. 2. Sipas Erven-it, teatrin e komunitetit e bashkon

*Teatri partizan apo degëzimi shqiptar i teatrit të agjitpropit?*

nga struktura shtetërore artistike për publik të gjerë dhe nuk mund të konsiderohej kulturë masive (*mainstream*). Në fakt, deri në krijimin e një teatri profesionist shtetëror në vitin 1945, nuk mund të thuhet që kemi një teatër profesionist shqiptar të mirëstrukturuar dhe me shkollat e tendencat e tij, se sa një tentativë të vazhdueshme për ta ngritur një të tillë nën kushte të vështira historike, siç ishin pavarësia e vonë dhe dy luftërat botërore që pasuan. Them *tentativë*, sepse kjo ka rëndësi të veçantë, sidomos në lidhje me lindjen e zhvillimin e *teatrit partizan* e më tej të teatrit profesionist shqiptar.

Në fillimet e veta, *teatri amator* karakterizohet nga tematika realiste, historike dhe fetare, të cilat bazohen në filozofi idealiste, ndikime klasiciste e frymë kombëtare, edhe në rastet kur trajtojnë problematika aktuale.<sup>9</sup> Më vonë, duke u shtuar pjesët dramaturgjike e shfaqjet, do të vërehen edhe tipare romantizmi, sentimentalizmi, melodramatizmi e natyralizmi, pa një metodë unifikuese.<sup>10</sup> Sipas Velçës, gjatë Luftës së Parë Botërore, veprimtaria e rregullt teatrore haset vetëm në Shkodër, edhe pse ka raste shfaqjesh në Vlorë, Elbasan, Durrës e Korçë. Pas përfundimit të luftës do të shtoheshin edhe shfaqje të Gjirokastrës, Beratit e Tiranës, megjithatë veprimtarinë më të lartë teatrore do ta ruante Shkodra dhe Korça.<sup>11</sup> Përveç sallave të

---

nxjerrja në pah e historive lokale dhe/ose personale, më shumë se teksteve të parashkruara.

<sup>9</sup> Kudret Velça, “Teatri dhe dramaturgjia në periudhën e Rilindjes Kombëtare”, në *Historia e teatrit shqiptar 1 (maket)*, Tiranë, Shqipëri: Instituti i Lartë i Arteve, 1985, f. 59-68 (f. 61).

<sup>10</sup> Po aty, f. 69.

<sup>11</sup> Velça, “Teatri dhe dramaturgjia në periudhën e viteve 1912-1939”, f. 138.

kinemave në Tiranë, si “Gloria”, “Nacionali” apo “Kosova”<sup>12</sup> që u përdorën shpesh si salla teatri,<sup>13</sup> Shkodra ishte e para që kishte një sallë të sajën që në vitin 1890 me 450 vende,<sup>14</sup> ku jezuitët kishin pajisje ndriçimi, dekore, kostume e grim.<sup>15</sup> Edhe në Korçë shfrytëzoheshin sallat e kinemave për shfaqje.<sup>16</sup> Shpesh grupet teatrore bënin edhe turne në qytete të tjera.<sup>17</sup>

*Teatri partizan*<sup>18</sup> është një term i lëvruar gjerësisht nga Ismail Hoxha, ndaj Kudret Velça, në kumtesën “Kuptimi shoqëror i teatrit partizan”, mbajtur në Konferencën Kombëtare të Studimeve për Luftën Antifashiste Nacionalçlirimtare të Popullit Shqiptar, vëren me një shënim: “Në fushën e studimeve të teatrit partizan, merita e parë i takon të ndjerit Ismail Hoxha. Ai, që në punën e diplomës e deri në vdekje, një pjesë të rëndësishme të studimeve ia kushtoi hulumtimit të teatrit partizan.”<sup>19</sup> Për nevoja ideologjike e si premisë e teatrit të realizmit socialist, *teatri partizan* është shkëputur si bllok më

---

<sup>12</sup> Në disa numra të gazetës *Bleta* të vitit 1944, ka shkrime, shpesh edhe kritike, mbi shfaqjet e vëna në këto salla.

<sup>13</sup> Lami, *Historiku i lëvizjes teatrale amatore para çlirimit në Tiranë*, f. 24.

<sup>14</sup> Andrea Skanjeti, *Njëqind vjet teatër në Shkodër 1879-1979*, Tiranë, Shqipëri: Kad, 2002, f. 15.

<sup>15</sup> Velça, “Teatri dhe dramaturgjia në periudhën e Rilindjes Kombëtare”, f. 90.

<sup>16</sup> Josif Papagjoni, *Historia e teatrit shqiptar*, Tiranë, Shqipëri: Qendra e Studimeve Albanologjike, f. 27.

<sup>17</sup> Lami, *Historiku i lëvizjes teatrale amatore para çlirimit në Tiranë*, f. 20.

<sup>18</sup> Josif Papagjoni së fundmi e quan “teatri i Luftës së Dytë Botërore”, po nuk sjell të tjera ndryshime rrënjësore në përkufizim e përmbajtje.

<sup>19</sup> Kudret Velça dhe Ismail Hoxha, “Kuptimi shoqëror i teatrit partizan”, në *Konferenca Kombëtare e Studimeve për Luftën Antifashiste Nacionalçlirimtare të Popullit Shqiptar – Nëntor 1974, Nr. 6*, Tiranë, Shqipëri: Akademia e Shkencave, Instituti i Studimeve Marksiste-Leniniste, Universiteti i Tiranës, 1975, f. 198-204 (f. 198). (Vërej që në kohën që mbahej kumtesa, Doc. Ismail Hoxha ishte ndarë nga jeta.)

## *Teatri partizan apo degëzimi shqiptar i teatrit të agjitpropit?*

vete nga konteksti i *teatrit amator*, po në këtë pikë do të thellohem më vonë. Sipas Hoxhës, ai lindi dhe u formua si teatër revolucionar në kujdesin dhe përkrahjen e drejtpërdrejtë të Partisë Komuniste Shqiptare. Kritiku e konsideron një teatër të një tipi krejt të ri, si në përmbajtje e në temë, me subjekte e probleme të papara, marrë nga realiteti historik revolucionar, nga praktika e luftës për çlirimin kombëtar, ku thelbi duket të jetë heroizmi.<sup>20</sup> Po të shohësh dramaturgjinë e *teatrit amator*, këto nuk janë tema të parratura e novatore, veçanërisht në fazën e dytë të Rilindjes Kombëtare (1908-1912), ku përmbajtja e shfaqjeve teatrore lidhej gjerësisht me frymën patriotike dhe ishte dukshëm ideore e politike, pasi patriotët shqiptarë e shfrytëzonin për lëvizjen kombëtare e çlirimin e vendit,<sup>21</sup> por diçka të re solli vërtet ky teatër në Shqipëri.

Hoxha e ndan teatrin partizan në tri kategori: *teatri në mal* (që ndahet në etapën e improvizimit e në teatrin letrar), *teatri në qytet* dhe *teatri në burg*. Artikulli i parë që hulumton gjerësisht *teatrin partizan* është botuar në numrin 8 të revistës Nëntori të vitit 1971. Në fakt, historikisht, kohështrirjen e teatrit partizan duhet ta shtjellojmë si *teatri në qytet*, *teatri në burg* dhe *teatri në mal*, paçka renditjes së Ismail Hoxhës, si *teatri në mal*, *teatri në qytet* dhe *teatri në burg*, por Hoxha ka bërë këtë renditje sepse *teatri në mal* ishte ideologjikisht më i pastri dhe më i papërzieri me të ashtuquajturit “elemente reaksionare”. Siç vëren Vasjan Lami në tezën e tij të diplomës, *Historiku i lëvizjes teatrale amatore para çlirimit në Tiranë*: “Në shkollë ekzistonte edhe

---

<sup>20</sup> Hoxha, “Teatri partizan: 1941-1945”, në *Nga jeta në teatër, nga teatri në jetë: artikuj e studime kritike*, f. 225-273.

<sup>21</sup> Velça, “Teatri dhe dramaturgjia në periudhën e viteve 1912-1939”, f. 89.

rinia e Ballit Kombëtar,<sup>22</sup> që nuk ishte demaskuar ende, të cilët i thirnin për të bashkëpunuar në vënien e kësaj shfaqjeje me qëllim patriotik.”<sup>23</sup> Pse është e rëndësishme kjo? Sepse *teatri partizan* do të ishte baza e themelimit të Teatrit Popullor. Nuk duhet harruar edhe situata politike e viteve kur u shkrua ky artikull, që do të shërbente si gur themeli për artikuj, dokumentarë e dhjetëra teza diplomash: ishte koha kur Shqipëria kishte prishur marrëdhëniet me Jugosllavinë në vitin 1948, pastaj me Bashkimin Sovjetik më 1960-61 dhe sa kishte filluar t’i trazoheshin edhe ato me Kinën, pas vizitës së Kissinger-it në Pekin.<sup>24</sup> Historiku i paqëndrueshëm i aleancave kërkonte

---

<sup>22</sup> Vini re se edhe pse ata luftuan krah njëri-tjetrit për disa kohë, regjimi komunist më vonë e shpalli Ballin Kombëtar (frontin e djathtë) si armiq të popullit.

<sup>23</sup> Lami, *Historiku i lëvizjes teatrale amatore para çlirimit në Tiranë*, f. 37.

<sup>24</sup> Ylber Marku, “China and Albania: the Cultural Revolution and Cold War Relations”, *Cold War History* vëll. 17, nr. 4, 2017, f. 367-383, DOI: 10.1080/14682745.2017.1307179 [referuar më 19 gusht 2023]. Për të qenë të qartë, nuk mund të pretendohet që artikulli i Hoxhës botuar në numrin e gushtit të vitit 1971 të jetë një përgjigje e drejtpërdrejtë ndaj krijimit të një narrative 100% shqiptare që lidhej me prishjen e marrëdhënieve me Kinën dhe izolimin e plotë të Shqipërisë, pas takimit të Kissinger-it në Pekin, që kishte ndodhur vetëm një muaj para botimit të këtij artikulli, kohë kur me siguri ky artikull gjendej në tryezën e redaksisë dhe prishja përfundimtare do të vinte nga fundi i viteve ’70. Megjithatë, qëndrimet kritike të Enver Hoxhës ndaj masave dhe zbatimit të revolucionit kulturor kinez dhe përqafimi i tij me përshtatje lokal, që sipas Ylber Markut: “[Revolucioni Ideologjik dhe Kulturor shqiptar] përfundoi t’i ngjante më shumë eksperimentit të Bashkimit Sovjetik në vitet ’30, se sa revolucionit kulturor të Kinës të viteve ‘60”, tregon që çdo narrative që do të lidhej me të kaluarën historike të ndërtimit të artit socialist në Shqipëri, tani duhet të “[Realizmi socialist i Shqipërisë] ishte lokal, sepse pavarësisht se format e krijimtarisë u ngjanin atyre të Bashkimit Sovjetik gjatë viteve ’30 e më pas, në dallim nga Bashkimi Sovjetik, nuk i kundërviheshin traditës, por synonin ta rikrijonin narrativën e saj në interes të farkëtimit të ndjenjave të forta nacionaliste.” Referuar dorëshkrimit të artikullit të Dr. Ylber

## *Teatri partizan apo degëzimi shqiptar i teatrit të agjitpropit?*

shkrimin e një historie nacionaliste autoktone, në të gjitha fushat, me sa më pak ndikim nga të huajt. Një prej gjërave më interesante të vetë termit *teatër partizan* është se ky term nuk haset rëndom në historinë e teatrit botëror, përveçse në rastin e teatrit ish-jugosllav: teatri slloven e cilëson ngjashëm me Hoxhën dhe e konsideron si bërthamën e Teatrit Kombëtar Slloven, por në ndryshim nga teatri partizan shqiptar, shumica e aktorëve kishin qenë profesionistë para lufte.<sup>25</sup> Megjithatë, Ivan Matković pretendon se *teatri partizan* ishte një specialitet kroat dhe se kombe e rajone të tjera të Jugosllavisë e përqafuan në forma më modeste. Sipas tij, ai filloi me daljen në mal të shtatë anëtarëve të teatrit të Zagrebit, në prill të vitit 1942.<sup>26</sup> Por, kur lexon përshkrimet e shfaqjeve të *teatrit partizan* të duket se po zbulon vezën e Kolombit dhe se gjithçka fshihet mu para syve. I ashtuquajtur *teatër partizan*, në të gjithë elementet dhe zhvillimin e tij nuk është asgjë tjetër veçse një degëzim i *teatrit të agjitpropit*, por natyrisht që në vitin 1971 (për shkak të motiveve politike të sipërpërmendura) nuk mund të emërtohej më kështu bërthama e krijimit të Teatrit Popullor.

---

Markut, “Socializmi i zbatuar: Revolucioni Ideologjik dhe Kulturor në Shqipëri dhe mësimet e nxjerra nga historia”, që është botuar në po këtë numër reviste.

<sup>25</sup> <https://partisantheatre.agrft.uni-lj.si/>;

[https://sigledal.org/geslo/Gledali%C5%A1%C4%8De\\_v\\_NOB#Bibliografija](https://sigledal.org/geslo/Gledali%C5%A1%C4%8De_v_NOB#Bibliografija) [referuar më 19 gusht 2023].

<sup>26</sup> Ivan Matković, “The Reception of Anglo-American Drama on the Post-War Croatian Stage: Theater, Politics, Ideology”, *Studia Romanica et Anglicana Zagrabiana* vëll. 31-32, 1986, f. 55-89 (f. 56-57), <https://hrcaak.srce.hr/121613> [referuar më 19 gusht 2023].

## II. Teatri i agjitpropit

Kur flasim për *teatrin e agjitpropit* rëndom na shkon mendja në llojin e teatrit me repertor të përcaktuar nga Ministria e Agjitacionit dhe Propagandës, të themeluar në Shqipëri në vitin 1945. Dhe ky nuk është një fenomen unik shqiptar, sepse edhe kur kërkon për teatrin jugosllav të agjitpropit, gjen artikuj që i referohen agjitacionit e propagandës pas vitit 1944 dhe jo përpara tij.<sup>27</sup> Por *teatri i agjitpropit* është një degëzim më vete në historinë botërore të teatrit, që ka debate, estetike specifike dhe një historik interesant, si në vendet socialiste, ashtu edhe në ato kapitaliste.

Frymëzimi i teatrit të agjitpropit vjen nga teoritë marksiste që Lenini i konceptoi teorikisht pas bolshevizmit si mbjellje të dijeve të caktuara që prodhohen nga një organizatë qendrore revolucionarësh profesionistë: një avangardë intelektualësh e punëtorësh të edukuar sipas filozofisë marksiste, që do të hynin mes klasave dhe do të silleshin si “teoricienë, propagandues, agjitorë dhe organizues”.<sup>28</sup> Këtij qëndrimi i kundërvihej Rosa Luxemburg, që e shikonte teatrin e agjitpropit si një lëvizje spontane debatesh krijuese dhe betejash klasore, që mund të sillnin edhe hapa pas e dështime, por do të ishin një mundësi e mirë që proletariati të mësonte nga gabimet.<sup>29</sup> Këtyre

---

<sup>27</sup> Carol S. Lilly, “Problems of Persuasion: Communist Agitation and Propaganda in Post-war Yugoslavia, 1944-1948”, *Slavic Review* vëll. 53, nr. 2, 1994, f. 395-413, <https://doi.org/10.2307/2501299> [referuar më 19 gusht 2023].

<sup>28</sup> Jessica Christina Piggott, *Acts of commitment: Prefigurative politics on the agitprop stage*, tezë doktorale, Stanford University, Department of Theater and Performance Studies, 2019, f. 14.

<sup>29</sup> Po aty, f. 16-17.

*Teatri partizan apo degëzimi shqiptar i teatrit të agjitpropit?*

qëndrimeve politike u duhet shtuar edhe debati artistik që buron nga Romain Rolland. Kontributi i tij teorik e praktik, përmes *Théâtre du Peuple* (*Teatri popullor*) dhe *Théâtre de la Révolution* (*Teatri revolucionar*), shihet si ai që shtroi rrugën drejt agjitpropit.<sup>30</sup> Megjithëse teatri i agjitpropit e filloi aktivitetin në Bashkimin Sovjetik, në fillimet e tij nuk ishte një zhanër i unifikuar, veç synimeve politike: duhet të edukonin masat mbi politika ose ngjarje të rëndësishme dhe mbase edhe t'i shtynin shikuesit drejt ndërmarrjes së veprimeve të caktuara.<sup>31</sup> Madje, siç përmbyll punimin e saj Jessie Piggott, “agjitpropi nuk ishte thjesht një formë estetike e zhvilluar në shërbim të një angazhimi politik a priori, por më shumë një politikë e zhvilluar përmes mediumit të teatrit”.<sup>32</sup> Për këtë arsye, nuk mund të pritej që teatri i agjitpropit të kishte strukturën e pamjen e teatrit të ngjitur deri atëherë në skenë, për të mos folur që ai i kundërvihet hapur teatrit tradicional, të cilin Brecht-i do ta sulmonte hidhur në vitin 1926: “Teatri i vjetër [...] nuk e ka më një fytyrë.”<sup>33</sup> Struktura e vërtetë e një shfaqjeje të agjitpropit do të propozohet nga Erwin Piscator, një kundërshtar i skenës tradicionale, që sipas tij ishte një institut borgjez që krijonte iluzione, dhe një mbështetës i zjarrtë i teatrit të majtë, që duhet të përfaqësonte gjendjen aktuale ekonomike e

---

<sup>30</sup> Jessica Wardhaugh, *Popular Theatre and Political Utopia in France, 1870-1940: Active Citizens*, Conventry: Palgrave Macmillan, 2018, f. 231.

<sup>31</sup> Lynn Mally, “Exporting Soviet Culture: The Case of Agitprop Theater”, *Slavic Review* vëll. 62, nr. 2, 2003, f. 324-342 (f. 325), <https://doi.org/10.2307/3185580> [referuar më 17 gusht 2023].

<sup>32</sup> Piggott, *Acts of commitment: Prefigurative politics on the agitprop stage*, f. 258.

<sup>33</sup> Cituar në: Werner Hecht, “The Development of Brecht’s Theory of the Epic Theatre, 1918-1933”, *The Tulane Drama Review* vëll. 6, nr. 1, 1961, f. 40-97 (f. 53), <https://doi.org/10.2307/1125006> [referuar më 17 gusht 2023].

politike (të Vajmarit).<sup>34</sup> Në vitin 1924, me kërkesën e Partisë Komuniste Gjermane, ai vë në skenë *Revue Roter Rummel* (*Varieteja e kuqe*), ku varieteja ishte një lloj shfaqjeje e shkurtër komerciale, që shfaqej në vitet '20 kryesisht për klasën e mesme dhe kishte stile të ndryshme interpretimi, muzikë dhe ndërrime të shpejta skenash, të ngjashme me kabarenë<sup>35</sup> ose atë që në Shqipëri njihet rëndom si estrada apo teatri i varietesë. Kjo variete e kuqe<sup>36</sup> kishte qasjen e përvojës sovjetike dhe, edhe pse u strukturua nga Piscator-i, u shpërnda gjerësisht nga sovjetikët.<sup>37</sup> Teatri i agjitpropit shtrihej në Bashkimin Sovjetik, në Gjermani, në Francë, po edhe në Shtetet e Bashkuara të Amerikës e deri në Japoni. Tipare të tij ishin<sup>38</sup>: financimi i pjesshëm ose përpjekja

---

<sup>34</sup> Monika Bregović, “Erwin Piscator’s Russia’s Day: Agitprop Between History and Myth”, [sic] – *a Journal of Literature, Culture and Literary Translation* vëll. 5, nr. 1, 2015, f. 1-18 (f. 7),

<https://doi.org/10.15291/sic/1.6.lc.8> [referuar më 19 gusht 2023].

<sup>35</sup> Piggott, *Acts of commitment: Prefigurative politics on the agitprop stage*, f. 53.

<sup>36</sup> Një lloj varieteje e kuqe në norvegjisht mund të shihet këtu:

<https://tv.nrk.no/program/FUHA00008173>.

<sup>37</sup> Mally, “Exporting Soviet Culture: The Case of Agitprop Theater”, f. 326.

<sup>38</sup> Për një panoramë të gjerë për teatrin e agjitpropit në Bashkimin Sovjetik shiko: Lynn Mally, *Revolutionary Acts: Amateur Theater and the Soviet State, 1917-1938*, Ithaca dhe Londër: Cornell University Press, 2000; dhe Stefano Aquilina, *Amateur and Proletarian Theatre in Post-Revolutionary Russia - Primary Sources*, Londër: Bloomsbury Publishing, 2021. Për teatrin e agjitpropit në Gjermani shiko: *Acts of commitment: Prefigurative politics on the agitprop stage* të Jessica Christina Piggott-së, dhe “Erwin Piscator’s Russia’s Day: Agitprop Between History and Myth” të Monika Bregović-it. Për teatrin e agjitpropit në vende të tjera shiko krahasimet e Lynn Mally-t në “Exporting Soviet Culture: The Case of Agitprop Theater”. Edhe pse nuk e cilëson si teatër të agjitpropit, por si teatër partizan, shiko se si edhe teatri partizan kroat ka elementet e teatrit të agjitpropit në: Ivan Matković, “The Reception of Anglo-American Drama on the Post-War Croatian Stage: Theater, Politics, Ideology”.

*Teatri partizan apo degëzimi shqiptar i teatrit të agjitpropit?*

për t'u kontrolluar nga partitë e majta përfaqësuese të vendeve ku operonin; mungesa e dramaturgjisë (jo gjithmonë); shfrytëzimi i materialeve publicistike, si shtypi e ngjarje politike; moskokëçarja për autorësinë e teksteve dhe ndryshimi i vazhdueshëm i tyre sipas nevojave; rekuizitat e lehta e të improvizuara për lehtësi lëvizjeje; aktorë amatorë propagandues të ideve të majta, që bënin gjithçka vetë: vetë shkruanin e vetë luanin; shfrytëzonin çdo mjedis për të luajtur; shfaqjet rekrutonin anëtarë partie ose mblidhnin fonde;<sup>39</sup> trupa ngjallte debate apo reagime të publikut; në shfaqje kishte përfshirje të policisë e arrestime;<sup>40</sup> personazhet ishin të tipizuara dhe krijoheshin me pak elemente: personazhet kapitaliste e shfrytëzuese ishin kapitalisti, prifti, polici, kurse në anën tjetër ishte klasa punëtore, zakonisht në grup, e cila shpesh e mbyllte shfaqjen duke kënduar Internacionalen. Kulmimi i këtij zhanri pritej të ishte *Moskoviada* e organizuar nga MORT (*Mezhdunarodnoe ob"edinenie revoliutsion-nykh teatrov*), që në maj të vitit 1933, mblodhi në Moskë për të parën dhe të fundit herë rrethet teatrore të njëmbëdhjetë vendeve (si Gjermania, Zvicra, Franca, Belgjika, Anglia, Çekosllovakia dhe Japonia) në Olimpiadën Ndërkombëtare të Teatrove Revolucionare, të organizuar nga një

---

<sup>39</sup> Është interesant këndvështrimi që sjell Mally në "Shock Workers on the Cultural Front: 'Agitprop' Brigades in the First Five-Year Plan", ku sipas saj, mënyra se si këto grupe mblidhnin fonde për industrializimin e vendit, shpesh ishte një zhatje e mirëfilltë detyruese: Lynn Mally, "Shock Workers on the Cultural Front: 'Agitprop' Brigades in the First Five-Year Plan", *Russian History* vëll. 23, nr. 1, 1996, f. 263-275 (f. 271), <http://www.jstor.org/stable/24660927> [referuar më 18 gusht 2023].

<sup>40</sup> Jessica Christina Piggott, "Playing the Police with the Agitprop Troupes of Weimar Germany", *Theatre Survey* vëll. 64, nr. 2, 2023, f. 198-221, doi:10.1017/S0040557423000157 [referuar më 18 gusht 2023].

filial i Kominternit.<sup>41</sup> Por pavarësisht sakrificave për të marrë pjesë dhe pritshmërive të grupeve përfaqësuese, olimpiada u mbyll me një “konferencë krijuese” që duhet të hartonte të ardhmen e teatrit revolucionar, e cila theksoi se artistët e Bashkimit Sovjetik ishin më lart se të tjerët, pasi ata kishin mbështetjen e qeverisë, ndërsa grupet e tjera punonin në kushte të vështira, çka i detyronte shfaqjet e tyre të mbeteshin primitive. Diament, kryetari i MORT, përtej kritikave tha se trupat duhet të përdornin forma më dramatike, se sloganet nuk duhet të mbivendoseshin mbi atë që shihej dhe se duhej luftuar skematizmi.<sup>42</sup> Po, pavarësisht se kritikata u pritën me debate nga të pranishmit, *Moskoviada* tregoi se sovjetikët nuk do të eksportonin më teatër të agjitpropit, pasi edhe vetë po hidheshin drejt një estetike më të lartë, asaj të realizmit socialist (lexo edhe kontrolli të plotë mbi teatrin nga stalinizmi).<sup>43</sup> Po nëse Bashkimi Sovjetik pas Olimpiadës shpalli mbështetjen e një arti kundër fashizmit, praktikisht ai u kthye kundër grupeve të teatrit të agjitpropit në vend, në fillim duke i censuruar e pastaj duke i shpërbërë.<sup>44</sup> Në Shtetet e Bashkuara të Amerikës, grupet e agjitpropit filluan ta quanin veten “Teatër i Veprimi” dhe e ndryshuan repertorin nga skeçe të shkurtra në pjesë më të gjata dramaturgjike, drejt një teatri të majtë profesionist; në Britaninë e Madhe nuk u përqaftua futja e profesionistëve dhe ndryshimi i metodave, çka solli shumë largime dhe debate të forta; në Francë panorama nuk ndryshoi thuajse fare, derisa nën qeverinë e Frontit

---

<sup>41</sup> Mally, “Exporting Soviet Culture”, f. 324-327.

<sup>42</sup> Po aty, f. 336-337.

<sup>43</sup> Po aty.

<sup>44</sup> Po aty, f. 329.

### *Teatri partizan apo degëzimi shqiptar i teatrit të agjitpropit?*

Popullor, Partia Komuniste Franceze i zhduku të gjitha gjurmët e teatrit të agjitpropit në vitin 1936;<sup>45</sup> në Gjermani, dekreti i marsit të vitit 1931 kundër trazirave politike solli kufizimin e skajshëm të teatrit të agjitpropit, i cili, me ardhjen në pushtet të Hitlerit u zhduk përfundimisht;<sup>46</sup> edhe në Japoni, ardhja në pushtet e forcave të djathta, solli fundin e këtij teatri.

### **III. Teatri partizan apo degëzimi shqiptar i teatrit të agjitpropit?**

Siç thotë Lynn Mally: “Doli se teatrin e agjitpropit ishte më kollaj ta shpërndaje, se sa ta zhdukje.”<sup>47</sup> Thujse dy dekada pas themelimit të tij dhe rreth një dekadë pas zhdukjes, ai u shfaq në rrethet amatore të teatrit shqiptar. Mbase zhdukja e qëllimshme e tij në Bashkimin Sovjetik është arsyeja pse nuk u konsiderua më si teatër i agjitpropit, po mbase edhe pse jugosllavët, me ndikimin e tyre të fortë mbi fillimet e komunizmit në Shqipëri, nuk zgjodhën ta quanin me një term sovjetik. Po pavarësisht emrit, thujse gjithçka përkon. Teatri shqiptar i agjitpropit nuk iu kundërvu teatrit borgjez, sepse teatri institucional e profesional borgjez në Shqipëri nuk qe ngritur ende, madje kishte edhe nga ata që pasi kishin nisur rrugën e krijimit të një trupe teatrore morën atë të teatrit të agjitpropit.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Po aty, f. 339-341.

<sup>46</sup> Piggott, *Acts of commitment*, f. 252-253.

<sup>47</sup> Mally, “Exporting Soviet Culture”, f. 324.

<sup>48</sup> Për më shumë detaje rreth shfaqjeve të kësaj periudhe, shiko: Ismail Hoxha “Teatri partizan: 1941-1945” dhe tezat e diplomave (mes të tjerave): Vasjan Lami, *Historiku i lëvizjes teatrale amatore para çlirimit në Tiranë*; Fredi Bualoti *Besim Levonja në teatrin partizan, autor i 21 pjesëve dramatike, qytetar-aktor, tezë diplome*, Instituti i Lartë i Arteve, 1975; Besa Thaçi *Mbi*

Me sa duket, agjitpropi fillon të forcohet me hyrjen e komunistëve si Qemal Stafa e Vasil Shanto në grupet teatrore, po veçanërisht me krijimin e grupeve të të rinjve komunistë, si Debatik-u (Djemtë e Bashkuar Anëtarë të Ideve Komuniste). Edhe të burgosurit duket të kenë zhvilluar këtë lloj teatri në kushtet ku ndodheshin (*teatri i burgut*). Këto grupe nuk duket të jenë financuar nga partia, ama mblidhnin fonde për luftën;<sup>49</sup> ishin të përbërë nga amatorë që nuk ishin aktorë profesionistë, të cilët vetë shkruanin e vetë interpretonin; që gjatë interpretimit merrnin ndonjëherë aktorë aty për aty nga publiku ose fushin njerëzit e tyre në publik; që improvizonin skena ku të mundeshin.<sup>50</sup> Sipas kujtimeve të Andon Panos, i cili e ka jetuar në vetën e parë teatrin partizan: “[...] shfaqjet në përgjithësi ishin improvizime të çastit. Për to nuk kishte tekst të shkruar. Amatorët mënjanoheshin diku në ndonjë qoshe apo pas ndonjë peme, ndanin rolet ti do bëhesh filani e ti ai tjetri, ti do jesh komunisti e ti njeriu i gënjyer nga Balli Kombëtar apo edhe filan eksponent me përgjegjësi nga sahanlëpirësit e okupatorit fashist dhe fjalët gjëndeshin vetë.”<sup>51</sup>

---

*historikun e lëvizjes artistike teatrale gjatë lëvizjes antifashiste nacionalçlirimtare, tezë diplome, Instituti i Lartë i Arteve, 1978.*

<sup>49</sup> Besa Thaçi, *Mbi historikun e lëvizjes artistike teatrale gjatë luftës Antifashiste Nacionalçlirimtare*, f. 13.

<sup>50</sup> Duhet mbajtur parasysh që në ndryshim nga teatri e agjitpropi i zhvilluar në Bashkimin Sovjetik nën mbështetjen e qeverisë, apo në Gjermani e në Francë në kohën që nuk qe shpallur ende i paligjshëm, në Shqipëri ky zhanër u zhvillua në kushtet e pushtimit, ndaj sheshet ku u zhvillua duhet të kishin publik relativisht të besuar që duhet të aktivizohej politikisht dhe jo të rrezikohej me burgosje apo vrasje të agjitorëve.

<sup>51</sup> Andon Pano, *Njëzet vjet në Teatrin Popullor: mbresa dhe kujtime*, 1977, dorëshkrim, Biblioteka Kombëtare. Ai përshkruan edhe një tjetër rast improvizimi: “Kaq mjaftonte. Po të dihej mirë kjo skicë-ide, po të dihej se kush do të hynte e kush do të delte në skenë, tani apo pastaj, dhe po të dinte

*Teatri partizan apo degëzimi shqiptar i teatrit të agjitpropit?*

Pano thekson, gjithashtu, mënyrën se si improvizimi që karakterizonte shfaqjet e teatrit partizan lidhej ngushtësisht edhe me kushtet e organizimit të tyre: “[...] këto shfaqje jepeshin kudo ku të ndodhte: në fund të një dhome apo hajati shtëpije pas ndonjë mbledhjeje të rëndësishme, në një shesh të fshatit apo në pyll pas ndonjë konference të zgjeruar, në mencën e ndonjë konvikti me rastin e ndonjë feste, në skenat e kinoteatrove ku gërshetohej kjo mundësi legale me punën ilegale, në oborrin e ndonjë shtëpije a shkollë që shërbente si spital partizan, në oborrin e burgut në kohën e pushimit, si edhe rreth zjarreve partizane.”<sup>52</sup> Rrjedhimisht organizatorët e shfaqjeve të teatrit partizan punonin me materiale të sajura e lehtësisht të transportueshme; kishin përplasje me policinë dhe përndiqeshin prej saj;<sup>53</sup> në repertor mbizotëronin këngët e skeçet me thelb politik,<sup>54</sup> po edhe forma të tjera si teatri i hijeve;<sup>55</sup> shfaqja niste me komentin humoristik të ngjarjeve të fundit (trumcaku) që merreshin nga gazetatat dhe mbyllej shpesh duke kënduar Internacionalen.<sup>56</sup> Vlen të

---

përse do të bëhej fjalë në të, të tjerat ishin kollaj. Edhe sikur të mos shkruhej fare tekst, aktorët qenë kaq të shkathët sa të thoshin fjalët e tyre dhe të mbushej skicë-ideja fillestare e të dilte një shfaqje e plotë lidhur me luftën kundër okupatorit dhe bashkëpunëtorëve të tij. Dhe ata vepronin në mënyrë shumë të ndërgjegjshme.” Po aty, f. 16.

<sup>52</sup> Po aty, f. 2.

<sup>53</sup> Lami, *Historiku i lëvizjes teatrale amatore para çlirimit në Tiranë*, f. 30.

<sup>54</sup> “Njerëzit qenë në korrent të ngjarjeve politike nga komunikatat dhe traktet e Partisë, nga fjalët e komunistëve nëpër mbledhje apo dhe biseda të ndryshme dhe dialogu qiteprit zhvillohej me një shkathtësi të mahnitshme, pa asnjë gabim. Të dukej sikur të gjithë ishin komisarë për nga pjekuria politike.” Pano, *Njëzet vjet në Teatrin Popullor*, f. 2.

<sup>55</sup> Hoxha, “Teatri partizan: 1941-1945”, f. 236.

<sup>56</sup> Lami, *Historiku i lëvizjes teatrale amatore para çlirimit në Tiranë*, f. 42-44; Thaçi, *Mbi historikun e lëvizjes artistike teatrale gjatë luftës Antifashiste Nacionalçlirimtare*, f. 27.

theksohet, gjithashtu, se pjesëve nuk u njihej autorësia dhe ndryshoheshin vazhdimisht. Rasti më interesant është padyshim ai i Ximit – i krijuar fillimisht nga grupi Debatik, një skeç që do të ndryshonte vazhdimisht emër: *Qazim Mulleti, Prefekti dhe çunat e Tiranës, Prefekti*,<sup>57</sup> por edhe formë: pasi e kapnin prefektin e shtrinin në tokë dhe i çanin barkun, prej nga i nxirrnin kuti marmelate, konserva mishi, një kokërr të madhe lakre, deri edhe fshesë,<sup>58</sup> edhe pse në origjinalin e vet në skeç prefektit i nxirrnin zorret të improvizuara me një litar.<sup>59</sup> Në pjesë përdorëshin personazhe të tipizuara: ballisti, prifti, gjermani, etj., edhe pse nuk duket të jetë bërë gjithmonë siç duhet. Po sjell rastin e farsës *Dreqi dhe njeriu*, të përshtatur sipas një komedie franceze për kushtet shqiptare nga Vasil Shanto e Mihal Popi:

Në skenë një njeri që s’di nga t’ia mbajë udhëkryqeve të jetës. Ai është i shqetësuar.

Në këtë kohë vjen dreqi.

Dreqi: More njeri, a di të më tregosh se ç’janë faltoret?

Njeriu: Janë vende ku njerëzit i luten Zotit.

Dreqi: Nuk është e vërtetë. Faltoret janë vende që shkatërrojnë njerëzit... (njeriu hesht) Po ligjet a e di përse janë bërë?

Njeriu: Po ja... që të rregullohet njerëzia.

Dreqi: Nuk është e vërtetë. Ato janë bërë që

---

<sup>57</sup> Thaçi, *Mbi historikun e lëvizjes artistike teatrale gjatë luftës Antifashiste Nacionalçlirimtare*, f. 12-13.

<sup>58</sup> Hoxha, “Teatri partizan: 1941-1945”, f. 232.

<sup>59</sup> Lami, *Historiku i lëvizjes teatrale amatore para çlirimit në Tiranë*, f. 36.

*Teatri partizan apo degëzimi shqiptar i teatrit të agjitpropit?*

i madhi të hajë të voglin...

Në këtë kohë njeriu ngrihet në këmbë e thërriste: “Ashtu është! I madhi e ha të voglin. Tamam si njerëzit e peshkaqenët. Shfaqja e kishte bërë efektin e vet. Emocioni e mendimi kishin prekur shpirtin e mendjen e atij që i përpinte ato që thuheshin aq hapur në skenë, ato që nuk mund të thuheshin për ndokënd tjetër, veçse për ata, të vegjlit e pambrojtur dhe ish kjo për ta një thirrje për bashkim, për zgjim, që kështu ta përballonin “peshkun e madh”.<sup>60</sup>

E solla të gjithë fragmentin e shkruar nga Vasjan Lami pas intervistave, sepse është shumë interesant për t’u analizuar. Kur e lexon fragmentin kupton se pjesa e ka arritur efektin e teatrit të agjitpropit, duke e aktivizuar publikun, por figura e zgjedhur – dreqi – nuk është ajo që kërkohet nga ky lloj teatri, përkundrazi, nëse ai i flet mendimit, siç pretendonte Piscator-i,<sup>61</sup> njerëzit do të kuptonin që rruga ku të çon ky personazh – dreqi – do të ishte e gabuara. Duke e ditur që shpesh teatri i agjitpropit fuste aktorë në publik,<sup>62</sup> a mos ishte ky një rast i ngjashëm për të krijuar agjitacion? Sido që të jetë, skena arrin paradoksin e Piscator-it. Monika Bregović me të drejtë sugjeron që interpretimet e shfaqjeve të agjitpropit të Piscator-it kanë një paradoks mes aktivizimit emocional dhe ndriçimit racional, pasi

---

<sup>60</sup> Po aty, f. 17.

<sup>61</sup> Bregović, “Erwin Piscator’s Russia’s Day”, f. 7.

<sup>62</sup> Piggott, *Acts of commitment*, f. 2.

Piscator-i bënte thirrje për racionalitetin emancipues, por përdorte dukshëm mjete emocionuese në inskenimin e narrativave të tij.<sup>63</sup> Dhe janë të shumta rastet që tregojnë për përdorimin e këtij paradoksi në shfaqjet e agjitpropit shqiptar. Me mbylljen e luftës, elementet e teatrit të agjitpropit do të përfshiheshin nën ombrellën e Teatrit Popullor (fillimisht Teatri Profesionist i Shtetit), ku do të bashkëpunonin me profesionistë të ardhur nga jashtë. Ironik është rasti i kalimit nga teatër i agjitpropit në dramaturgji të plotë profesionale i shfaqjes *Prefekti*:

“E frymëzuar dhe e lindur që gjatë luftës Nacionalçlirimtare, lënda e kësaj komedie ruan elementet e atyre komedive e skeçeve të ndryshme çfaqur nga grupet teatrale të luftës, që kish parë apo i kishte lojtur vetë Besimi. ‘Që në nëndor të vitit 1944 – tregon një shok i tijë i luftës – në Pukë me Besimin menduam që nga të gjitha mbresat që kishim nga pjesët mbi Ximin shfaqur deri atëherë, të bënim një komedi të plotë.’ Por u desh ngritja e një teatri profesionist, teatri popullor dhe ky qe shansi më i mirë që Besimi ta shkruante vetë këtë komedi duke e punuar, ndonse vihej në skenë, deri sa mori trajtën që ruan sot e kësaj dite.”<sup>64</sup>

Madje në kalimin drejt dramaturgjisë, u synua largimi nga skematizmi i personazhit që kishte qenë kornizë-themel gjatë agjitpropit: “Bëhej kujdes që Qazimi tani të mos ishte ‘bufon e

---

<sup>63</sup> Bregović, “Erwin Piscator’s Russia’s Day”, f. 8-10.

<sup>64</sup> Bualoti, *Besim Levonja në teatrin partizan, autor i 21 pjesëve dramatike, qytetar-aktor*, f. 8.

*Teatri partizan apo degëzimi shqiptar i teatrit të agjitpropit?*

palaço pallatesh'. Një trajtim i tillë nuk ishte as real dhe nuk do t'i shërbente as çështjes.”<sup>65</sup> Them ironike sepse të kujton pikërisht ecurinë e teatrit të agjitpropit në Shtetet e Bashkuara të Amerikës, ku pas ndryshimit të udhëzimeve nga Bashkimi Sovjetik, u shkua drejt një teatri profesionist të majtë me dramaturgjë mirëfilli, por që ende nuk do të përfaqonte tiparet e realizmit socialist. Megjithatë, nuk mund të pretendojmë që kishin të njëjtën liri shprehjeje dhe mungese centralizimi, për sa kohë në verën e vitit 1944, Enver Hoxha u drejtonte një letër kuadrove drejtuese politike:

“Këshilli i qarkut ose i katundit duhet të marrë iniciativë për të zgjedhur njerëz të frontit, njerëz të besuar dhe të përshtatshëm për këtë sektor dhe të krijojë një redaksi të veçantë për nxjerrjen e një buletini, ose të një gazete, për krijimin e një grupi ose këshilli iniciator për organizimin e një grupi teatral, muzikor etj. [...] Përsa i përket kulturës popullore dhe agjitacionit e propagandës duhet që shokët e Partisë, nëpërmjet këshillave, të bëjnë organizimin e shtypit, të krijojnë klubet, të krijojnë bërthama teatrale, të cilat të përgatitin shfaqje me tema të kontrolluara prej këshillave dhe natyrisht prej shokëve tanë, derisa të krijojnë shoqëritë teatrale, muzikore etj.”<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Pano, *Njëzet vjet në Teatrin Popullor*, f. 71.

<sup>66</sup> Enver Hoxha, “Letër kuadrove drejtuese politike të divizionit i të UNÇSH lidhur me ngurrimin në zbatimin e urdhrin të Shtabit të Përgjithshëm për kalimin e divizionit në veri dhe me forcimin e pushtetit të këshillave nacional-çlirimtare (1 korrik 1944)”, në *Vepra 2*, Tiranë, Shqipëri: Instituti i Studimeve Marksiste-Leniniste pranë KQ të PPSH, 1968, f. 263-271 (f. 270).

Nuk do të duhej shumë dhe grupet e teatrit të agjitpropit do të shkonin me dëshirë drejt centralizimit, për të realizuar ëndrrën e një teatri profesionist shqiptar.

#### IV. Përfundime

Sa e kuptueshme më është dukur që në Shqipërinë socialiste të kishte një *teatër partizan* për legjitimimin e bërthamës së teatrit popullor, aq e pashpjegueshme dhe i paplotë më dukej justifikimi i këtij termi në ditët e sotme. E para, sepse në historinë e teatrit botëror nuk ka ndonjë tjetër fenomen madhor të ngjashëm që të mund ta krahasojë; e dyta, sepse, parë nga këndvështrimi i teatrit klasik, ky lloj teatri nuk mund të justifikohet si teatër mirëfilli, për shkak të papajtueshmërisë së një sërë elementesh. Por kjo zgjat derisa thellohesh në historinë, mendimin, karakteristikat dhe estetikën e teatrit të agjitpropit. Klasifikimi në art është diçka që artistët e kanë shumë zët, mirëpo janë klasifikimet shpesh ato që na ndihmojnë të kuptojmë e të hartëzojmë lëvizje të caktuara artistike e kulturore për të kuptuar se ku qëndrojmë në kontekste e në raporte me të tjerët. Parja e këtij teatri përmes objektivit të agjitpropit, ku ai duket krejtësisht i legjitimuar, e rrëzon tezën që *teatri partizan* ta ketë zanafillën në *teatrin folklorik*, pasi embrioni dhe zhvillimi i tij lidhen tërësisht me mendimin e veprimtarinë e majtë dhe me synimin që këto teza të majta të futeshin edhe në popull, përmes agjitacionit e propagandës, që do të përdorte edhe teatrin si medium. Siç e thashë edhe më parë, e kemi pasur gjithmonë para syve se ç’lloj teatri ka qenë i ashtuquajtur *teatër partizan* dhe nuk kemi bërë kurrë përpjekje për ta futur në vendin që i takon në historinë e

## *Teatri partizan apo degëzimi shqiptar i teatrit të agjitpropit?*

teatrit botëror, ndaj shpresoj që ky artikull të jetë kontribut i kësaj natyre, edhe pse zbuloi vezën e Kolombit: që *teatri partizan* nuk është asgjë tjetër veçse një degëzim lokal (shqiptar) i *teatrit botëror të agjitpropit*. Megjithatë, një kohështrirje e re e propozuar nga ky artikull, tregon që historia e teatrit shqiptar duhet të ketë strukturën e mëposhtme:

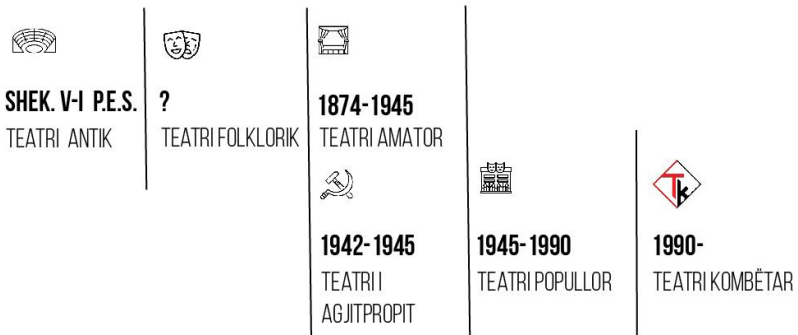


Figura 2. Kohështrirje e re historisë së teatrit shqiptar sipas gjetjeve të këtij artikulli.

[Ju lutem, vëreni që unë kam dyshime në lidhje me teatrin folklorik si i tillë, veçanërisht si prodhues i teatrit amator, por ky argument shkon përtej synimit të këtij artikulli. Kjo kohështrirje mbetet subjekt i rishikimit, sipas kërkimeve të mëtejshme të fushës.]

Kjo ngjall një debat të ri: të paktën në teatër, realizmi socialist shqiptar pati deri vonë karakteristika të teatrit të agjitpropit dhe një prej objekteve kryesore të kritikave ishte rënia e vazhdueshme në skematizëm, që qe e pashmangshme për shkak të natyrës së këtij lloji teatri. Ata që u përpoqën të sillnin alternativa të realizmit socialist në teatrin shqiptar (lexo: larg prej teatrit me tipare të agjitpropit) do të hasnin probleme, por ky është subjekt i një artikulli tjetër.