

PROCESI KRIJUES SI METAMORFOZË:

Intervistë me Zef Shoshin

AGRON MESI

Hyrje

Në historinë e artit shqiptar të realizmit socialist, periudha kohore e viteve '60 deri në vitin 1973 njihet si një periudhë relativisht entuziaste për sa i përket lirisë krijuese, krahasuar kjo veçanërisht me periudhën pasuese. Për artistët pamorë, eksperimentimi mbi modernen dhe novatoren në krijimtari, do të rezultonte përveçse i mundshëm, edhe i përkrahur nga shtypi e instancat partiako-shtetërore. Në këtë vështrim, shumë vepra që u krijuan nën këtë frymë inkurajuese, në thelb nuk ishin vepra kundër sistemit dhe vetë qasjes figurative të pasqyrimit të realitetit në art, por thjesht vepra pak më ndryshe për sa i përket trajtimeve formale. Pjesa më e madhe e tyre nuk përbënin në vetvete revolucione të reja estetike, pasi luhateshin përgjithësisht në huazime (të përmbajtura dhe disi sipërfaqësore) të disa praktikave (për atë kohë, të tejkaluara) të artit modernist botëror të fundshekullit të XIX e fillimshkullit të XX. Por të

përqendruara në territorin shqiptar në këtë hark kohor të shkurtër, ato befasuan për forcën dhe guximin që propozuan. Për krijuesit dhe dashamirësit e artit në vend, ky do të ishte si një lloj fillimi i një epoke të re. Fryma e re kishte filluar të merrte trajta formale në të gjitha fushat e artit, çka dëshmonte se ky ndryshim ishte nevoja për më shumë liri shprehjeje, e cila siç duket kishte ndenjur strukur brenda çdo artisti, duke pritur momentin e duhur të shpërthente.¹

Por kjo situatë e brishtë liberalizimi në arte e kulturë, do të ndryshonte menjëherë në të kundërt me mbajtjen e Plenumit të 4 të Komitetit Qendror të PPSH-së në qershor të vitit 1973. Ky plenum vjen në historinë moderne shqiptare si një ngjarje politike regresive e me pasoja të rënda në të gjithë jetën e vendit.² Sipas botimit të vitit 1985 të Fjalorit Enciklopedik Shqiptar: “Plenumi i 4 i KQ të PPSH vuri në dukje se Shqipëria socialiste ishte bërë objekt i një agresioni frontal ideologjik, thelbin e të cilit e

¹ Ermir Hoxha, “Nga artikulli i Alfred Uçit te fjalimi i Enverit. Si nisi fushata kundër artit e kulturës pas Festivalit të 11-të”, *Panorama*, 1 shkurt 2020, <http://www.panorama.com.al/nga-artikulli-i-alfred-ucit-te-fjalimi-i-enverit-si-nisi-fushata-kunder-kultures-e-artit-pas-festivalit-te-11-te/> [referuar më 15 maj 2023].

² I mbajtur në Tiranë, më 26 deri 28 qershor 1973, Plenumi i 4 i KQ të PPSH-së, do të niste fushatën më të egër drejtuar artit dhe kulturës në vend. Plenumi u hap me Raportin e Byrosë Politike të KQ të Partisë “Të thellojmë luftën ideologjike kundër shfaqjeve të huaja dhe qëndrimeve liberale ndaj tyre”, i cili u mbajt nga vetë Enver Hoxha, me funksionet e Sekretarit të Parë të KQ të PPSH. Nën këtë slogan, në fjalën e tij Hoxha e përcaktonte këtë politikë partiako shtetërore si një ndërmarrje urgjente që i kushtohej “një problemi të madh e jetik për Partinë dhe çështjen e ndërtimit socialist”. Sipas tij, shenjat e liberalizmit armiqësor, ndikuar nga shija e huaj borgjezo-revizioniste, ishin shtrirë praktikisht në çdo fushë të jetës. Fajtor kryesor për këtë, po sipas Hoxhës, ishte Komiteti i Partisë i Tiranës, Ministria e Arsimit dhe Kulturës dhe Lidhja e Shkrimtarëve dhe Artistëve.

përbënte nxitja e liberalizmit në të gjitha fushat... Ky Plenum e vlerësoi si një problem të madh e jetik luftën kundër ndikimeve të ideologjisë së huaj borgjeze e revizioniste dhe analizoi gjerësisht ato sfera të jetës shoqërore, artistike e kulturore ku u dukën shfaqje të huaja.”³

Fillimisht arti dhe kultura qenë më të goditurat. Objekti i kritikave u bënë shfaqjet e liberalizmit në këto fusha. Sipas raportit të mbajtur në këtë Plenum nga Enver Hoxha: “[...] vitet e fundit, si rezultat i presionit të ideologjisë së huaj, e sidomos i dobësive të karakterit subjektiv, në letërsi, në art e në kulturë janë vënë re disa ndikime të hapëta të ideologjisë borgjeze e revizioniste, dhe janë mbajtur qëndrime liberale ndaj tyre. Ato i kanë sjellë dëm zhvillimit të letërsisë e të arteve tona.” Po sipas këtij raporti, “këto ndikime të huaja përbëjnë një rrezik të madh” dhe paraqiten “si mjet i diversionit ideologjik imperialisto-revizionist, për t’i larguar letërsinë e artin nga rruga e drejtë revolucionare e realizmit socialist dhe nga tabani i shëndoshë kombëtar, për t’i shmangur ata nga vija e Partisë dhe nga orientimet e saj të drejta... Në përhapjen e këtyre ndikimeve një rol të dorës së parë kanë luajtur imitimet e modeleve të huaja, të rrymave të vjetra e të reja dekadente e moderniste, kopjimet e hapëta e mekanike të modës së sotme artistike borgjeze e revizioniste”.⁴

Enver Hoxha në fjalimin e tij evidenton disa “prirje të shtrembra” të shfaqura, të cilat, sipas tij, “janë në kundërshtim

³ *Fjalori Enciklopedik Shqiptar*, Tiranë: Akademia e Shkencave të Shqipërisë, 1985, f. 847.

⁴ Enver Hoxha, “Të thellojmë luftën ideologjike kundër shfaqjeve të huaja e qëndrimeve liberale ndaj tyre”, në *Raporte e fjalime, 1972-1973*, Tiranë: Shtëpia Botuese “8 Nëntori”, 1974, f. 277-376 (f. 354).

me partishmërinë e letërsisë e të artit tonë, me rolin formues dhe edukues, me karakterin popullor e kombëtar të tyre”,⁵ si p.sh.: kapja e tepruar pas temave të vogla intime, largimi nga problemet e mëdha shoqërore”,⁶ përlligjja dhe marrja si modele guximi krijues e novatorizmi të veprave me ndikime të huaja moderniste, të vjetra e të reja, bile edhe me huazime nga impresionizmi e kubizmi”,⁷ krijimi i kultit të brendisë boshe e i formës së shëmtuar, nën maskën e një arti, i cili gjoja nuk njeh paragjykime sociale e angazhime ideologjike”.⁸

Me valën e parë të represionit që pasoi Plenumin e IV-t, filluan shkarkimet, përjashtimet e deri burgosjet e disa figurave me pozicione të rëndësishme brenda vetë Partisë së Punës. Drejtpërdrejt u akuzuan Fadil Paçrami, me funksionin e Sekretarit të Komitetit të Partisë së Tiranës, dhe Todi Lubonja, drejtor i përgjithshëm i Radio-Televizionit. Ata u cilësuan nga vetë Enver Hoxha si elementë “të infektuar nga modernizmi dekadent”, që “duke e hequr veten si njerëz ‘kompetentë’, nën maskën e luftës kundër konservatorizmit, u përpoqën t’u hapnin dyert liberalizmit antiproletar, rrymave të huaja borgjezo-revizioniste”.⁹ “Fadil Paçrami e Todi Lubonja,” do të vazhdonte Hoxha, “si elementë antiparti, në fakt kanë pasur qëllime të njëjta dhe kanë ndjekur një rrugë, për të goditur Partinë e udhëheqjen e saj”.¹⁰

⁵ Po aty, f. 355.

⁶ Po aty.

⁷ Po aty, f. 356.

⁸ Po aty, f. 360.

⁹ Po aty, f. 356.

¹⁰ Po aty, f. 365.

Nuk do të vononte shumë që vala e dytë e goditjes të shtrihej drejt vetë krijuesve. Menjëherë pas mbajtjes së Plenumit, në zbatim të porosisë së Enver Hoxhës, se “duhet të krijojmë një atmosferë mbytëse kundër çdo shkeljeje të ideologjisë, të moralit, të legjislacionit tonë, të krijojmë një front unik edukimi, ku të shkrihen në një të vetme përpjekjet e përbashkëta të shkollës, të të gjitha mjeteve të kulturës e të propagandës masive, të organizatave shoqërore, të familjes, të mbarë opinionit shoqëror”,¹¹ në Lidhjen e Shkrimtarëve dhe Artistëve u organizuan mbledhje të njëpasnjëshme, ku raportimet, analizat dhe diskutimet militante ngulmonin të evidentonin ndikimet e huaja të shfaqura në art dhe kulturë, shtrembërimet e ardhura si pasojë e imitimit të izmave moderniste, duke u shënjuar konkretisht individët më promotorë dhe më deklamues të devijimeve nga metoda e realizmit socialist. Viktima të këtyre kritikave do të ishin ata krijues, të cilët vetëm pak kohë më parë, nga shtypi i kohës dhe strukturat e Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve ishin vlerësuar për novatorizmin e elementëve të rinj të sjellë në veprat e tyre. Me akuzën e tendencave të hapura moderniste në krijimtari, mbrojtjes së qëndrimeve të tyre si dhe të mos reflektimit me autokritika të thella, për disa nga artistët më të komentuar në këtë “gjueti shtrigash”, u kalua nga mbledhjet e hapura kritike drejt proceseve gjyqësore, ku pati nga ata që u dënuan penalisht deri dhe me burgim. Një fat të tillë absurd dhe të trishtë, ndër të tjerë artistë, e patën dhe piktorët Edison Gjergo dhe Ali Oseku.

Të tjerë piktorë u “qarkulluan” me punë e banim në qytete

¹¹ Po aty, f. 370-371.

periferike, për të “reflektuar” dhe për t’u “riedukuar”. Pati nga ata që u hoqën nga puna në profesion dhe u dërguan të punonin në prodhim, shpesh shoqëruar kjo masë ndëshkuese edhe me ndalimin e të drejtës së ushtrimit të krijimtarisë, e të ekspozimit. Krijues të caktuar u detyruan nga strukturat e pushtetit policor e të sigurimit të shkatërronjë vetë punimet e tyre. Akoma të tjerë, të frikësuar, e bënë këtë gjë vetë e në fshehtësi, për t’i shpëtuar një represioni të mundshëm. Por më të shumtët qenë ata që vrapuan të shpallnin besnikërinë e tyre ndaj partisë, shtetit dhe porosive të udhëheqësit, që në Plenum ishte shprehur se: “Çështja e shijeve nuk është një çështje thjesht personale e individëve, për të cilën gjoja as që mund të diskutohet. Me gjithë praninë e elementit individual në to, shijet kanë gjithmonë karakter shoqëror, formohen nën ndikimin e drejtpërdrejtë të marrëdhënieve ekonomiko-shoqërore, të ideologjisë e të kulturës, të psikologjisë shoqërore. Këtej del i qartë edhe karakteri klasor që kanë ato. Prandaj, shijet tona në thelbin e vet janë krejtësisht të kundërta me ato borgjezo-revizioniste.”¹²

Në fund, të gjithë artistët u dorëzuan, u mbyllën në vetvete, eksperimentimet moderniste u harruan, ndërsa u ritheksua se letërsia dhe artet “duhet të udhëhiqen kurdoherë nga parimet e metodës së realizmit socialist, të cilat kanë lindur nga përvoja botërore e artit revolucionar të proletariatit, janë përpunuar nga estetika marksiste-leniniste dhe janë konfirmuar edhe nga praktika letrare e artistike e vendit tonë. Këto parime janë të patundshme dhe besnikëria ndaj tyre është e domosdoshme, sepse ndryshe biem në ndikime të huaja dhe

¹² Po aty, f. 368.

largohemi nga traditat revolucionare”.¹³ Censura kaloi në ekstrem, ndërsa artistët, në misionin e tyre si “ndihmës të partisë në edukimin revolucionar të masave”, përfunduan si asnjëherë tjetër më përpara në skematizime artistike konform shablloneve të metodës së realizmit socialist, në vetëcensurim dhe vënie në shërbim të propogandës.¹⁴

Artikulli që po prezantojmë sjell në vëmendje pikërisht këtë situatë jo drejtvizore dhe të trazuar të skenës artistike shqiptare të periudhës para dhe pas Plenumit të 4 të KQ të PPSH-së. Subjekt i trajtimit tonë është krijimtaria e një prej figurave më përfaqësuese të artit figurativ të asaj kohe, piktorit Zef Shoshi. Si shumë artistë të tjerë bashkëkohës me të, edhe Shoshi e reflekton këtë situatë politike dhe estetike të kësaj kohe, duke na e prezantuar qartazi atë me krijimtarinë e tij artistike të shtrirë ndërmjet viteve 1960 dhe 1970. Intervista, apo më mirë të themi biseda që zhvilluam me këtë artist, u konceptua dhe u tentua të jetë sa më e hapur, mundësisht intime deri në tentativë të një “rrëfimi”. Duke qenë mjaft e distancuar në kohë nga periudha që merr në trajtesë, biseda përqipet të nxjerri në dritë narracione sa më të vërteta, të lidhura historikisht me këtë periudhë të ngarkuar, dhe në veçanti me artistin në fjalë, si pjesë e produkt i modeluar apo i kushtëzuar prej saj.

Një biografi e shkurtër e artistit Zef Shoshi

Zef Shoshi është një zë i rëndësishëm në historinë e artit figurativ shqiptar të gjysmës së dytë të shekullit të XX e përtej,

¹³ Po aty, f. 362.

¹⁴ Ermir Hoxha, “Nga artikulli i Alfred Uçit te fjalimi i Enverit. Si nisi fushata kundër artit e kulturës pas Festivalit të 11-të”.

duke vazhduar të jetë i pranishëm me punën e tij krijuese edhe sot. Ai u lind në Tiranë në vitin 1939. Gjatë viteve 1952-1956 kreu shkollimin e mesëm artistik pranë Liceut Artistik “Jordan Misja” në Tiranë. Studimet e larta i ndoqi në Institutin “Ilya Repin” në Leningrad (sot Shën Petërburg, Rusi) gjatë viteve 1957-1961. Për shkak të ndërprerjes së marrëdhënieve të shtetit shqiptar me atë sovjetik, nuk arriti që ta përfundojë ciklin e shkollimit atje, dhe (ri)kthehet në atdhe duke u diplomuar në Institutin e Arteve në Tiranë më 1962.

Zef Shoshi është një artist shumëdimensional dhe gjatë krijimtarisë së tij të gjatë mbi 60 vjeçare ka krijuar tablo kompozicionale, portrete, peizazhe, postera, ilustrime për fëmijë, kopertina librash, vizatime dhe grafika. Ai është nga ata artistë që krijuan në dy kohë të ndara. Për rrjedhojë edhe krijimtaria e tij mund të themi se ndahet në dy periudha, ajo e para viteve '90 (1960-1990), dhe ajo e pas viteve '90 që vazhdon edhe sot.

Zef Shoshi konsiderohet, veçanërisht, si një ndër autorët më të rëndësishëm të skenës artistike të viteve 1960-1990, periudhë kjo që për historinë politike shqiptare njihet si periudha e socializmit shtetëror, ndërsa për historinë kulturore shqiptare përkon me imponimin dhe zbatimin e metodës së realizmit socialist si kudo në art edhe në atë figurativ. Gjatë këtyre viteve Shoshi ishte një nga pjesëmarrësit më aktivë në konkurset dhe ekspozitat kombëtare të kohës, duke u vlerësuar me disa çmime kombëtare për krijimtarinë e tij, ndërsa në vitin 1983 i akordohet titulli “Artist i Merituar”.

Vetë kjo periudhë e parë e krijimtarisë së Shoshit ndahet në dy nënperiudha, të cilat paraqesin sa përbashkësi po aq dhe veçanësi. Krijimtaria e tij e viteve të para pas diplomimit dhe deri

më 1973-shin, karakterizohet qartazi nga kërkime serioze drejt konsolidimit të personalitetit të tij krijues, si në stilin piktorik po ashtu dhe në tematikat apo subjektet e trajtuara. Duke u përqendruar në zonën e Zadrimës, personazhe të fshatit dhe aspekte të përditësisë së jetesës dhe punës së tyre në bujqësi e blegtori, janë subjektet kryesore të krijimtarisë piktorike të kësaj periudhe, ku ai është më i çliruar nga tiparet e modelet skematike të “artit të propagandës”, por duke qëndruar gjithmonë brenda qasjes piktorike figurative. Krijimtaria e Zef Shoshit e periudhës së pas Plenumit të vitit 1973 na paraqitet si produkt tipik i stilit akademik dhe metodës së realizmit socialist. Gjatë mëse dhjetë viteve radhazi ai krijoi tablo kompozicionale të formateve të mëdha, ku shtjelloi tema historike, tema nga Lufta Nacional-Çlirimtare, tema nga klasa punëtore dhe fshatarësia prodhuese, subjekte në mbështetje të propagandës shtetërore si dhe një seri tablosh kushtuar figurës së udhëheqësit komunist Enver Hoxha.

Pjesë nga intervista me artistin Zef Shoshi, realizuar në nëntor të vitit 2019

Agron Mesi: Profesor Zefi, me kthimin nga Leningradi në vitin 1960 dhe diplomimin në Tiranë më 1962, periudha kohore e viteve '60 është një periudhë intensive e krijimtarisë tuaj, tashmë si artist me formim akademik. Gjatë këtij intervali kohor rreth dhjetë vjeçar, ju krijoni mjaft vepra, disa portrete dhe kompozime me temën e fshatit, që na vijnë të materializuara në tablo të formateve të vogla e deri të mesme.

Zef Shoshi: Me fshatin mua fillimisht më lidhi koha e

liceut artistik. Unë kam shku qysh në vitin 1955 në Zadrinë të Shkodrës, në një fshat karshi Bushatit, që quhet Plezhë, dhe kam qëndru për do kohë tek një familje e atyshme. Ka qenë viti i fundit i shkollës së mesme, periudha kur banim punimin e diplomës, dhe unë kam shku me pa jetesën e punën e fshatarëve të asaj zone, e me mbledhë materiale duke skicu direkt nga natyra, pikërisht për me ba një kompozim me temën e fshatit. Tema e diplomës që unë kam ba në lice trajton figurën e agronomit në fshat. Agronomin unë nuk e vendosa në fushë, se nuk më ngjallte shumë interes ky moment, duke mendu se nuk do më jepte shumë dorë me kompozu disa figura të ndryshme bashkë. Kështu që e futa personazhin e agronomit si figurë qendrore, ulun në një çardak gjysëm të hapur, midis disa katundarësh, duke bisedu me ta për punët e bujqësisë. Më interesonte me dhanë pak edhe atmosferën e brendshme të banimit në fshat, përveçse atë të figurave fshatare, tipave, veshjeve e kostumeve të zonës.

Por kam vazhdu me shku e me qëndru edhe herë të tjera, për periudha të ndryshme, po te kjo familje, duke pa jetesën e punën e banorëve të zonës, dhe duke skicu këto momente. Edhe kur erdha një herë me pushime prej Bashkimit Sovjetik, pas mbarimit të vitit të tretë, kam shku në këtë zonë me mbledhë materiale, të cilat më kanë shërby ma vonë me ba disa kompozime në shkollë.

A.M.: Pra zadrinorët ju i çuat në Akademinë e Leningradit, duke i pasë si subjekte të detyrave që ju realizonit brenda programit të shkollës, në lëndën e kompozimit. A kemi të ruajtur ndonjë material dokumentues për këtë krijimtari?

Z.Sh.: Po, ashtë një kompozim i vitit të dytë të akademisë, si detyrë kursi, ku unë kam për subjekt Zadrime. Titullohet *Karvani*, është punë e vitit 1958, dhe paraqet disa fshatarë të zonës duke udhëtuar, duke shku me tregëtu prodhimet e tyre në qytet. (Fig. 1) Ndodhi, fatmirësisht duhet sot me thanë, që ky punim nuk mu mbajti në fondin e shkollës atje, dhe unë e solla me vete kur erdha. E bleu pastaj Galeria Kombëtare e Arteve këtu në Tiranë, dhe sot kjo vepër ashtë pronë e saj. Kjo punë u ba duke pasë parasysh ato reminishenca të periudhës së parë, pra të vitit '55, dhe duke u mbështetur në disa vizatime e skicime të bame atëherë. Më kujtohet se për me shku fillimisht në katund, më kanë hypë në një qerre, dhe me këtë qerre kam udhëtuar përgjatë një rruge fshati për me shku deri te vendi ku banonte familja pritëse.

Nga ky kujtim i parë më ka lindë ideja me ba këtë kompozim: shkumja e katundarëve të Zadrime për në treg, në të zbardhë të ditës, hypë mbi qerre. Po kështu dhe vepra *Pushimi i drekës* është ba gjatë viteve të shkollës, në vitin e katërt të akademisë, në 1960-n, si një detyrë për lëndën e kompozimit. (Fig. 2)

Ndërsa vepra *Mjelëset* është ba në vitin 1964, duke u përdorur si skemë kompozicionale për këtë tablo disa skica të një momenti të tillë të fiksuar direkt në natyrë, ashtu siç po ndodhte aktualisht. Në tablonë përfundimtare është shtu vetëm ndonjë element dytësor në ndihmë të kompozimit, si bidonët e qumështit dhe lopët në sfond. Materialet bazë janë vizatime me laps, pastaj kam ba edhe një etyd me ngjyra tempera. Tabloja e madhe është ba duke shfrytëzuar këto dy burime, si dhe në bazë të përshtypjeve e vëzhgimeve të çastit real, të fiksum fort në memorien teme. (Fig. 3)

A.M.: Ndër të tjera, kësaj periudhe të gjallë të krijimtarisë suaj i përkasin edhe disa portrete, mjaft intime do t'i konsideronim, duke iu referuar formatit të tyre modest, përveç karakteristikave themelore të tyre lidhur me trajtimin. E kam fjalën veçanërisht për dy portrete vajzash të vogla, të cilat ngjajnë se janë fshatare. Me sa dimë, këto portrete u bënë të njohura që me ekspozimet e para të tyre. Dhe po kështu janë vlerësuar edhe në vijim, si vlera të rralla të artit realist shqiptar, duke u bërë pjesë e fondit të Galerisë Kombëtare të Arteve dhe ndër përfaqësueset më të arrira të gjinisë së portetit shqiptar në vite. (Fig. 4-5)

Duke bërë një lidhje të këtyre dy portreteve me tre punime të tjera me temë fshatin, të cilat sapo i përmendëm, pra me veprat *Karvani*, *Pushimi i drekës* dhe *Mjelëset*, dallojmë se ju në këto tablo e trajtoni tematikën e fshatit dhe personazhet e tij, duke mos i indoktrinuar si subjekte apo skematizuar ato si tipa. Njerëzit e fshatit zgjidhet të trajtohen nga ju fiksuar në disa momente përditësie, apo zakonshmërie të tyre, si: duke shkuar për të shitur prodhimet e tyre në tregun e qytetit, disa duke ecur në këmbë e mbartur mbi supë torbat e rënda dhe të tjerë hipur mbi qerret e anuara nga ngarkesat; apo duke pushuar shtrirë nën hijen e pemës, duke biseduar shkujdesur, burrat duke pirë duhan me llullë e siç duket duke bërë edhe romuze mes tyre; ndërsa gratë duke tjerë lesh e thurur me shtiza në qetësi, në pragun e një stalle të thjeshtë, ulur rëndom mbi peshoren dhe bidonat e qumështit. Janë këto disa momente të vërteta jetësore, të cilat ashtu siç pohuat edhe pak më parë, ju i keni hasur, vëzhguar, përzgjedhur dhe fiksuar si të tilla gjatë kontaktit tuaj me realitetin e përditshëm të zonës. Por që duhet thënë se si tematika, ato nuk kanë aq shumë lidhje me “punën e palodhur” të “fshatarsisë

prodhuese”, “sakrificat”, “dinamizmin” e saj apo “aleancën e ngushtë me klasën punëtore”, disa tipare misionare këto me të cilat e mveshte propaganda partiake e kohës këtë shtresë shoqërore, më masiven e popullsisë shqiptare. Madje subjektet që ju trajtoni në tablotë tuaja janë çaste jetësore të deklaruara si jo përfaqësuese dhe jo të pëlqyeshme për pushtetin e asaj kohe, e për më tepër të kritikueshme e deri edhe të dënueshme. Po të flasim me gjuhën e propogandës, fshatarët në këto kompozime tuajat paraqiten disi “parazitarë”, “muhabetqarë” e “individualistë”, dhe jo duke punuar “me vrull revolucionar”, “në mënyrë kolektive” e “për interesin e përgjithshëm socialist”. Pra si konkluzion, piktura juaj e viteve ’60 me temë fshatin trajton në më të shumtën e saj përditësinë. Përgjithësisht në këtë periudhë kohore dhe në këtë krijimtari të realizuar në këto vite, ju si artist parapëlqeni të fiksoni tipa, çaste apo skena intime të zakonshmërisë së jetës. Dhe këtë përpiqeni ta materializoni artistikisht me qasjen dhe trajtimin piktorik që përzgjidhni të përdorni, orientuar për nga një realizëm i vërtetë dhe i sinqertë.

Në dhjetë vitet e para të krijimtarisë tuaj si artist i diplomuar, ju u dalluat për trajtime piktorike novatore. Ishit një artist i angazhuar seriozisht në skenën artistike të kohës, dhe që shquheshit për një lloj drite, delikatese e transparence në trajtimet e sipërfaqeve, po kështu, siç thamë, dhe për intimitetin e subjekteve që zgjidhni të përshkruani. Deri në këtë kohë, në krijimtarinë tuaj nuk ishin shfaqur akoma tablotë e mëdha historike, me tema të indoktrinuara e trajtime piktorike korrekt metodës së realizmit socialist. Tek vepra *Tornitorja* e vitit 1969, megjithë tematikën e angazhuar (siç duket në mbështetje të përpjekjeve të shoqërisë shqiptare e të propagandës partiake të

kohës, në luftën e punën e saj për emancipimin e plotë të gruas), dallohen referencat e fshehura të një lloj kubo-futurizmi, si në trajtimin plastik të sipërfaqeve, po ashtu dhe në raportet koloristike që shpërndahen gjithandej në rrafsh. (Fig. 6) Po kështu edhe tek disa portrete të vajzave fshatare që ju i realizoni përgjatë viteve '60 e pak më vonë, dallohen referime, ndonëse në dozë të përmbajtur, të një lloj puantilizmi impresionist. Kjo gjë vërehet në pasurimin e sipërfaqes piktorike me njolla, nuanca e ndriçime të shumta, të vogla e të pranëvendosura, të cilat të gjitha së bashku ndihmojnë për të na dhënë të tërën ngjyrore të tablosë, sa uniforme po aq dhe të larmishme. Rrafshi piktorik dhe teknika e pikturimit trajtohen shpesh nga ju si të një mozaiku dekorativ, rrëzëllitës e shumë nuancor. Të gjitha këto karakteristika përbënin pikëtakime të veçorive tuaja piktorike e plastike me artin modern. Referencat dallohen që vijnë nga disa stacionime të njohura të udhëtimit modernist evropian të fundshekullit të XIX dhe fillimshkullit të XX. Dukuri të tilla të modernizmit, të shfaqura edhe te disa artistë të tjerë shqiptarë të asaj kohe, u mbështetën nga propaganda duke u reklamuar për mirë në shtypin kritik të atyre pak viteve liberalizëm në kulturë e arte.

Z.Sh.: Për portretin e tornitores jam inspiru nga një pikturë e Zhorzh Brakut, te një natyrë e qetë e tij, tek e cila më tërhiqte shumë raporti ngjyror i kafes me jeshilen dhe grinë, si dhe trajtimi i interpretuar i formave të mprehta. Kam marrë diçka nga Braku, ndjehet pak influenca e tij. Kam pasë një farë preference për një trajtim të formave me orientim pak kubizmin. Po gjithmonë ka ndodhë tek unë një gjë: sa herë që tentojsa me provu diçka të re e ma të avancume, shpejt stepesha se mos

thojshin ndonjë gja kundër, dhe nga frika tërhiqesha përsëri prapa. Unë asnjherë nuk u çlirova totalisht për mu ndje i lirë në krijimtari. Përveç censurës që vinte nga jashtë, ishte si duket edhe ma e fortë autocensura që vepronte brenda vetes teme.

Edhe tek portreti i kompozum *Vjelësja e duhanit*, vepër që e kam realizu në vitin 1971, për sa i përket dekorativitetit dhe raportit ngjyror kontrastues të së verdhës me të errëtën, jam ndiku pak nga Pikaso. Diçka jam inspiru edhe nga piktori bullgar Dimitrov, sidomos për marrëdhënien e figurës me sfondin. (Fig. 7) Vladimir Dimitrov është një piktor i viteve '50-'60 që dallohet për trajtimet dekorative të sfondeve mbi të cilat ai vendos gjysmë figurat e kompozume. Ashtë një ndër artistët e mëdhenj të pikturës bullgare të periudhës së socializmit. Megjithëse është artist i shkollum në një akademi lindore, gjatë viteve të krijimtarisë së tij, ai kalon në një dekorativitet me tendenca moderniste, kur trajton figurat dhe sfondet në pikturat e tija.

A.M.: Po, e vërtetë, duke parë krijimtarinë e këtij artisti, duken qartë tendencat që ai ka për të trajtuar në mënyrë ornamentale dhe dekorative sfondet, dhe për të zhytur në to figurat. Edhe vetë figurat ai i trajton të sheshta si modelime formash, por brenda të njëjtit rrafsh, i mban ato kontrastuese nga ana tonale dhe ngjyrore me sfondin në disa vende, dhe të shkrira me sfondin në disa pjesë të tjera të tij. Ndjehet një farë frymëzimi i juaji nga kjo qasje piktorike e këtij autori, por e trajtuar pastaj personalisht në punimet tuaja pa rënë pre e kopjimit.

Duke vërejtur portretet e shumta që ju realizoni përgjatë viteve '60, shohim qartë se ju tashmë në këtë periudhë të krijimtarisë “dilni në dritë”, nëse mund të përdorim këtë

shprehje, referuar pastërtisë së ngjyrave e shumëllojshmërisë së nuancave piktorike që filloni të përdorni, apo sfondeve të ndritshme e plot ngjyrë, e po kështu me këtë optikë të para dhe të trajtuara edhe pjesët e veshjeve të figurave. Paleta juaj pasurohet duke u bërë sa monokromatike po aq dhe kromatike, dhe provoni me mjaft guxim e shije artistike të spikatni aty këtu me disa njolla dekorative me ngjyrë të pastër. Siç është rasti i të kuqes në rozë të një pjese të veshjes së vajzës fshatare, të cilën ju e vendosni me mjaft guxim duke e izoluar vetëm në një sipërfaqe, por duke e shoqëruar apo balancuar në kontrastim me ngjyrën jeshile të përpunuar të sfondit prapa. Kjo mënyrë e organizimit dhe e shpërndarjes së ngjyrave komplementare paraqitet mjaft moderne si qasje teorike dhe praktike, dhe i referohet disi organizimeve ngjyrore në rrafsh të drejtimit postimpresionist dhe atij fovist. Ruhet qëndrimi realist në proporcionet dhe modelimin anatomik të figurës njerëzore, por duke e stilizuar atë me mjaft shije, dhe duke tentuar të çohet kjo lojë artistike deri në ekspresion. Me rikthimin në Shqipëri, duket se stili i juaj piktorik evoluon dhe bëhet më mesdhetar, më me dritë e ngjyrë. Braktiset gjithnjë e më shumë grija lindore e akademisë ruse, si dhe iket nga trajtimi teknik po tipik rus i pikturimit me penelata të vrullshme e të lëna dallueshëm, të pa shkrira dhe aq me njëra tjetrën.

Z. Sh.: Portreti i vajzës zadrimore me shami (fig. 4) asht ba në vitin 1964, njëkohësisht në kohën kur po punoja me tablonë *Mjelëset*, dhe asht realizu mbështetun mbi një pjesë të materialit të mbledhun për këtë punim. Direkt nga natyra kam ba me ngjyra akuareli një portret të një vajze të vogël atje në Zadrinë. Puna në

studio ka vijë duke qenë i inspiruar nga një portret i Pikasos i periudhës “rozë”, i pamë si riprodhim tek një libër. Pastaj natyrisht ka ndikuar edhe modeli nga natyra i vajzës, që kam bërë atje në fshat. Kur e kam ripikturuar në studio pastaj këtë portret, jam përpjekur me e çu në plane më dekorative. Me një fjalë inspirimi nga Pikaso ka qenë nxitja për të filluar këtë punë, dhe për ta përcaktuar si të tillë pozicionin dhe prerjen e figurës. Pastaj vazhdimi i punës dhe konkretizimi është bërë duke u mbështetur mbi bazën e materialeve të marra nga natyra.

A.M.: Pikaso ndikon tek ju për të konceptuar këtë portret si pozicion, apo dhe si trajtim e si kolor?

Z.Sh.: Jo si kolor nuk ndikon, por si kompozicion qëndrimi dhe si shpërndarje e dritës në përgjithësi po.

A.M.: Mbase ndikon edhe si konturim me linjë, pasi Pikaso në këtë periudhë, i pikturon sipërfaqet me një ngjyrë të sheshtë e të çelët dhe pastaj i qarkon ato me linjë të errët.

Z.Sh.: Po, ndikimi nga Pikaso vjen siç duket edhe kur bahet fjalë për konturimin e portretit, duke përdorur një linjë qarkuese përgjatë tij.

A.M.: Pra si qasje në këtë moment krijimtarie, apo në këtë periudhë kohore, piktura juaj merr elementë nga vizatimi, dhe jo vizatimi merr nga piktura, siç që koncepti apo tipologjia e shkollës ruse. Ju e aplikoni dukshëm linjën, e cila është një element i vizatimit, duke e futur dhe bërë këtë pjesë të konceptit

piktorik, tashmë modern. Duket qartë se ju vizatoni me shumë bindje dhe siguri jashtëlinjën e pjesës së fytyrës, duke e konsideruar këtë linjë si një element të pavarur, jo të fshehur apo të shkrirë. Kjo siç duket vjen duke marrë shkas, apo duke e justifikuar këtë gjest qarkues ekspresiv, edhe nga prania e shamisë, e cila njëkohësisht e mbështjell por dhe e konturon portretin e vajzës së vogël.

Z.Sh.: Po, siç dhe ju po e komentoni, në këtë punim ka ndikime nga disa elementë piktorikë modernistë të përdorur nga artistë të njohun të këtij drejtimi.

Krijimtaria e pas vitit 1973

A.M.: Ndërkohë edhe ajo pak frymë relativisht moderne në art e kulturë që guxojnë të afirmojnë disa krijues përgjatë viteve 1960-1973, asfiksohet papritmas pikërisht pas Plenumit famëkeq të Katërt të KQ të PPSH-së mbajtur në qershor të vitit 1973. Ndërrimi i papritur i kursit të Partisë në lidhje me modernizmin dhe liberalizmin në arte e kulturë, paraqesin një situatë të re për krijuesit në përgjithësi, e në veçanti për ata më të spikaturit dhe aktivët e kësaj periudhe. Menjëherë pas këtij Plenumi fillojnë kritikën, sulmet e deri dënimet shtetërore. Të gjithë artistët përfshihen nga një situatë frike e deri tmerri, në pritje të asaj që do t'ju vinte si rrjedhojë e veprimtarisë së tyre artistike, si pasojë e eksperimentimeve të tyre modeste drejt modernizimit thjeshtë të formës së veprës artistike, pa guxuar ridimensionimin e përmbajtjes së saj. Pra nëse periudha e para vitit '73 mund të quhet një periudhë e përshtafjes së një farë

liberalizimi e modernizimi në kulturë, arte apo mënyrë jetese, ky modernizim preku vetëm formën, ndërsa përmbajtjen nuk guxoi ta trazonte aspak. E megjithatë u etiketuan si “degjenerime” e “të papranueshme”, edhe ato pak eksperimente të përmbajtura lidhur me formën artistike të veprës së artit, ndonëse përmbajtja vazhdoi të qëndronte konform rregullave e moralit ideologjik të metodës së realizmit socialist.

Si i përjetuat ju si artist në kulmin e krijimtarisë dhe i përfshirë në atë kohë në eksperimentime artistike personale në drejtim të emancipimit të formës, të sipërfaqes dhe të stilit piktorik, këto zhvillime politike jo vetëm estetikisht regresive, por që vinin në rrezik deri ekzistencën dhe lirinë e individit krijues?

Z.Sh.: Kur ndodhi kthesa e '73-shit dhe përnjëherë filluan kritikrat e forta, frika që e madhe për të gjithë në krijuesit. Në tanësinë e saj krijimtaria ime e deriatëhershme nuk asht se kishte shfaqë haptazi tendenca moderniste në trajtimet formale, e aq ma pak në ato përmbajtësore. Para se të mbahej Pleniumi i IV-t, në vitin 1972 ishte organizu “Ekspozita e Pranverës”. Unë aty pata ekspozu një punim, modest për nga përmasat dhe tematika, një portret fëmije, të titullum *Elsa*. Në fakt që një punim i trajtum ma ndryshe se të gjitha veprat e mia të deri atëhershme. Shfaqte një tendencë ma të thellume moderniste, kishte një tentativë për të eksperimentu me ngjyrën në vete, duke e interpretu e subjektivizu atë, si në pikturimin e portretit, po ashtu dhe në trajtimin e sfondit. (Fig. 8) Periudha ndërmjet viteve '70-'73, por dhe ajo më përpara, gjysma e dytë e viteve '60, qenë vite ku në pikturë pati një farë çlirimi në përgjithësi. Po ashtu e njëjta gjë ndodhi edhe tek unë si krijues. Portreti i vajzës së vogël piktores

u trajtua nga unë duke e shpërnda ngjyrën dhe e konsideru atë pikërisht si të tillë, pra më tepër si ngjyrë në vetvete dhe jo si një ilustrim të reales. Ngjyra e verdhë e flokëve vazhdonte dhe si ngjyrë e fytyrës. Ndërkohë kisha vendos mbi këtë të verdhë bazë të fytyrës së vajzës një njollë të kuqe nga njëra anë dhe nga ana tjetër një kalim në disonancë me të gjelbër në të kaltër. Po kështu dhe kufiri mes fytyrës, flokëve dhe sfondit, tek kjo pikturë shpesh shuhej apo përzihej. Në këtë kuptim, për këto trajtime formale mendoja se ky punim mund të përmbante rrezikshmëri për mua.

A.M.: A patët ju professor Zefi në këtë periudhë, probleme direkte të natyrës kritike lidhur me trajtime formale moderniste në krijimtarinë tuaj? U përmend personi juaj dhe krijimtaria juaj në ndonjë mbledhje të Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve të kohës fill pas Plenumit të IV-t? A u diskutuat ju si një rast i eksperimentimeve moderniste në pikturë?

Z.Sh.: Siç e thashë unë pata frikë se mos porteti i Elsës bahej objekt i këtyre kritikave. Po për fatin tim të mirë, ky punim ishte i ekspozum këtu në studion time në kohën kur Ramiz Alia erdhi për një vizitë. Duke e parë punimin, ai në njëfarë mënyre u dakortësua me trajtimin që unë i kisha ba portretit dhe sfondit, duke thanë se “e atillë asht bota e fëmijës”. Siç duket ky prononcim i tij e përjashtoi këtë vepër timen nga kritikrat dhe gjykimet e asaj kohe.

A.M.: Periudha kohore nga viti 1975 deri në vitin 1985 do të jetë dhe periudha më e indoktrinuar në artin shqiptar, përfshi edhe artet figurative me të gjitha zhanret e tyre, pikturën,

skulpturën e po kështu dhe grafikën e pllakatit. Për një interval prej dhjetë vjetësh, krijohen në përgjithësi nga të gjithë artistët më në zë për atë kohë, por dhe nga të tjerë më pak të njohur (në përpjekje siç duket për t'u bërë dhe ata të njohur), tablotë kompozicionale më të indoktrinuara në krijimtarinë e tyre. Krijohen tablotë e formateve të mëdha, me skena masive monumentale, ku vihet re një lloj gare nga krijuesit për të përfshirë në trajtim subjekte sa më të pëlqyera nga pushteti, siç qenë ato të fitoreve në ndërtimin socialist të vendit, fuqia e masave punonëtoe e fshatare, tema e Luftës Nacional-Çlirimtare, heroizmi i popullit tonë në shekuj, dhe veçanërisht figura e udhëheqësit Enver.

Si vijnë në skenën artistike të kohës këto subjekte skematike, tipike për metodën e realizmit socialist lindor? Po kështu dhe kulti i individit të Hoxhës? A stimulohen të trajtohen gjërësisht, sidomos në këtë periudhë, si pasojë e urdhërave dhe udhëzimeve “nga lart”, apo këto direktiva partiake koinçidojnë me një vetëdevocion të krijuesve (si asnjëherë tjetër më parë), për të dëshmuar nga frika apo nga halli, besnikërinë e tyre ndaj sistemit dhe adhurimin për udhëheqësin e partisë e të shtetit?

Z.Sh.: Pas Plenumit në një farë mënyre të gjithë në krijuesit u detyruan me iu përshtatë situatës së re politike e artistike të kohës. Pa kalu shumë kohë, në vitin 1974 unë vetë ndërmora me ba portretin e Enver Hoxhës. Me këtë portret fillon dhe seria e tablove të mia me tematikë historinë politike dhe figurën e udhëheqësit. Rrethanat e krijume më diktun për me ju futë trajtimit të këtyre temave në pikturë. Unë e kam trajtu në vijimësi disa herë në tablotë e mia figurën e Enver Hoxhës. Po

kështu jam marrë me trajtimin edhe të figurave të tjera të politikës, si të Hysni Kapos, të Nexhmije Hoxhës, apo dhe me realizimin e disa portreteve të pjesëtarëve të tjerë të familjes Hoxha.

Angazhimi jonë artistik në shërbim të sistemit mendoj se erdhi përgjithësisht si njëfarë vetëmbrojtje nga ndëshkimi që mund të pësonim nga ky sistem. Duhet thanë se pati zhvillime e përkime në të dy kahet; propaganda i reklamonte subjektet e parapëlqyera që ishin në shërbim të politikës, por nga ana tjetër edhe vetë shumë nga ne artistët e asaj kohe, aktivë në krijimtari, i përkrrahëm orientimet e reja partiake. Arësyeja kryesore them ka qenë mbrojtja nga përndjekja që mund të na vinte ne si krijues po të vepronim në të kundërt. Përpos kësaj kishte dhe do favore që përfitojshe duke qenë pjesë e kësaj krijimtarie propagandistike. Mund të përfitojshe studio, leje krijimtarie, materiale pune, reduktime të orarit dhe të ngarkesave në punën që bëjshe në shtet, e deri dalje në krijimtari të lirë të përherëshme.

A.M.: A pati artistë të cilët besonin vërtetë se pikërisht me këtë angazhim po bënin një krijimtari me vlera? Apo dyshonin pjesërisht, por kjo nuk i pengoi ata të bënin kompromise?

Z.Sh.: Ka pas artistë që kishin simpati tek metoda e realizmit socialist dhe besonin tek sistemi shtetëror partiak i asaj kohe. Po për mendimin tim, shumica jemi detyru prej faktorësh të ndryshëm me ju përshtatë situatës, arësytet ma kryesore kanë qenë ato që përmenda, e para frika nga përndjekja dhe e dyta privilegjet që mund të përfitojshe.

A.M.: Në biseda mes kolegësh artistë e shokësh të profesionit, a hapeshit apo rrëfeshit për frikën që ndjenit, presionin apo censurën që ushtrohej, herë direkte, po më të shumtën e tërthortë, e kamufluar me propogandën?

Z.Sh.: Biseda të tilla ishte frikë me i ba. Mund t'i bajshe vetëm me ndonjë të afërm të besum. Ishte shumë e rrezikshme me i shfaq të tilla mendime lirshëm.

A.M.: Në krijimtarinë tuaj të periudhës pas Plenumit të IV-t dhe në vazhdim, vëmë re se trajtimi i temës së fshatit dhe personazhet e këtij areali gjeografik e kulturor janë përsëri të pranishëm dhe të parapëlqyer për t'u përzgjedhur nga ju si subjekte të shumë punimeve të tjera. Por tashmë konstatohet pa vështirësi një pozicionim i ri lidhur me subjektet që merren në trajtesë, pra kemi një optikë krejt tjetër me të cilën shihet tashmë fshati, situatat e atjeshme, jetesa dhe veprimtaria prodhuese. Dhe sidomos personazhet fshatare që dominojnë tablotë tuaja të pas vitit 1973, përfaqësimet ideologjike që ato ndërmarrin të dëshmojnë, tipat e karakteret që përzgjidhen nga ju të trajtohen, janë mjaft të ndryshëm nga ato që gjallojnë në tablotë e mëparshme.

Përveç portretit zyrtar të Enver Hoxhës, ju jeni autori edhe i dy veprave të tjera ndër më në zë të propagandës artistike të pas plenumit, i tablove kompozicionale *Krijimi i kooperativës malore*, vepër e vitit 1975 dhe asaj *Gju më gju me popullin*, e vitit 1976. Tablotë në fjalë përbëjnë një pjesë të rëndësishme të trashëgimisë sonë kulturore të artit të periudhës së socializmit shtetëror. Për vetë veçanësitë e tyre, të cilat kanë të bëjnë me një

sërë arësyesh, shkaqesh e faktorësh ndikues të mbivendosur, këto tablo, për mendimin tim, duhen parë dhe trajtuar sot si “palimpseste” pamore, ku informacioneve të shtresëzuara në to u ka ardhur koha e “zbulimit”. Duke patur një spektër të gjerë interesi, fokusin kryesor të bisedës do të donim ta drejtonim rreth procesit krijues të këtyre tablove monumentale dhe shumëfigurshe.

Si një piktor i përgatitur artistikisht në një nga akademitë më të njohura përsa i përket metodës së realizmit, edukimit të mjeshtërisë dhe të procesit të ndjekur në realizimin e një piktore me një qasje korrektësisht figurative, pikërisht këtë përvojë akademike të fillimit, si dhe atë të ndjekur e pasuruar nga ju ndër vite, do të donim të nxirrnim në dritë me ndërmjetësinë e kësaj bisede. Përgjithësisht ju jeni shquar për vërtetësinë dhe intimitetin e materialit paraprak që mblidhni direkt në terren. Më përpara kemi parë portretet dhe figurat e zadrimoreve, të cilat ju i transportoni me po atë vërtetësi, nga vizatimet fillestare në letër të formatit të vogël, të bëra direkt në natyrë, tek telajot me ngjyra vaji, që ju i realizoni në vijimësi në studio. Po për realizimin e tablove monumentale të formatit të madh si procedoni? Na intereson të dimë si kanë evoluar këto tablo nga zanafilla dhe deri në përfundimin e tyre? Cili qe procesi që ju ndiqni? Si janë eksploruar nga ju gjithë ato personazhe pjesë të tablove në fjalë? A është bërë fillimisht mbledhja e materialit direkt në natyrë? Dhe si është operuar në këtë fazë të fillësës, me mediumin e vizatimit apo të ngjyrës? Pra si evoluon, apo si transformohet kjo fillësë, kur ajo bëhet pjesë e tablosë së madhe?

Z.Sh.: Për tablonë *Krijimi i kooperativës malore*, procesi

i evoluimit të zgjidhjes kompozicionale ka qenë mjaft i gjatë. Fillimisht, për të trajtu këtë kompozim kam shku në veri të Shqipërisë, në zonën e malësisë së Thethit, për me mbledhë materiale, me fiksuar personazhet dhe peizazhin. Vizatimet e para janë ba duke iu referuar modeleve të atjeshme, dhe më vonë këta janë futë në tablo. (Fig. 9-14)

Ky bocet që po shohim është një variant i idesë fillestare të zgjidhjes kompozicionale të kësaj tabloje. Nji nga dy figurat qendrore, ajo e të deleguarit partiak, fillimisht ka qenë e ulur, duke qëndru mbas një tavoline. (Fig. 15) Pastaj gjatë rrugës së provave kompozicionale, ka ndryshu pozicioni i saj. Në një bocet më vonë këtë figurë kam provu me e ngritë në kambë. Po kështu kam provu me ndryshu dhe vendosjen e pozicionet e figurave të tjera rrotull. (Fig. 16) Në këtë bocetin tjetër duket se skema është ma afër zgjidhjes përfundimtare. (Fig. 17) Për këtë skemë kompozimi diçka jam influencu duke parë dhe Velaskezin, kompozimin e tablosë së madhe të tij të titulluar *Dorëzimi i Bredës*. Këtë pikturë të famshme të Velaskezit e njihja nga një libër i vogël rus, me riprodhime bardhezi, që e kisha sjellë nga Bashkimi Sovjetik. P.sh., figura me shpinë në anën e majtë të tablosë time, është ndiku nga një figurë e këtij kompozimi të Velaskezit, figurë që mbyll me plotësinë e saj pikërisht atë cep të kuadratit. Po ashtu dhe qendra e kompozimit, zgjidhja e tij me lidhjen e dy figurave me njëra tjetrën me anë të një gjesti dhënie duarsh, është ndiku pak a shumë nga Velaskezi.

A.M.: Duke e relatuar *Krijimin e cooperatives malore* (fig. 18) me *Dorëzimin e Bredës*, dallojmë se kompozimi juaj profesor Zefi përdor po atë zgjidhje që ka bërë Velaskezi me dy

anët e tablosë së tij, duke vendosur aty masa të plota, me qëllim vlerësimin e trazimeve ritmike dhe rimore që zotërojnë pjesën e brendshme të kompozimit, në mes të së cilit ndodh kulmimi i ngjarjes. Djathtas, tek kompozimi i juaj, figura e plakut të ulur, dhe veçanarisht xhaketa e errët dhe e plotë e tij, si masë vëllimore piktorike dhe tonale, me sa duket janë inspiruar nga figura e plotë e kalit (paraqitur në prespektivë të shkurtuar), në anën e djathtë të kompozimit të Velaskezi.

Ndër materialet ndihmëse të mbledhura nga ju gjatë fazës parapregatitore për këtë kompozim, konkretisht po të marrim vizatimin e portretit të njëres prej figurave, atë të malësorit majtas, shohim një portret shumë interesant për sa i përket përshkrimit fizik, tipareve dhe karakterit të tij. Burri malësor duket se është vizatuar nga ju me mjaft vërtetësi artistike, shoqëruar me një shprehje të spikatur, ku është guxuar deri në një lloj deformacioni të profilit të tij në zonën e nofullës dhe të mjekrës. (Fig. 19) Po kështu dhe me figurën e plakut të ulur djathtas, që në mendime dhe mëdyshje po thith llullën e gjatë, vizatimi nga natyra për këtë personazh duket mjaft i çlirët, jetësor, natyralist por dhe shprehës. (Fig. 14) Kur i shohim të futur në tablo këto dy personazhe, sidomos tipologjitë e portreteve të tyre, dallohet një lloj ngurrimi për të vazhduar lojën artistike me shprehjen. Ata bëhën pjesë e tablosë duke u modeluar disi skematikisht e duke u reduktuar në ekzagjerimet organike më tipizuese të portreteve të tyre. Madje për ndonjë personazh tjetër të kësaj tabloje, që në vizatimet e para ndjehet skematizimi, p.sh., tek figura e djalit me grushtin lart. Si duket kjo figurë, që në fillimet e përzgjedhjes së saj në realitet, është menduar të përfaqësojë në tablonë kompozicionale sekretarin e

partisë apo ndonjë militant të devotshëm, entuziast të kauzës kolektivizuese bujqësore-blegtorale. (Fig. 20)

Z.Sh.: Kur vizatoja profilin e këtij malësori, vetë tipi të jepte mundësi për ta trajtu me ekspresion. Po kjo natyrë pune, me vizatime e etyde nga natyra fillimisht, dhe po ky proces krijues në vazhdim me tablonë e madhe në studio, është ndjek nga unë edhe për tablonë tjetër *Gju më gju me popullin*, që e kam realizu në vitin 1976. Ndërsa vendi i mbledhjes së materialit ndihmës për këtë kompozim të ri ka kenë fshati i Dragobisë në rrethin e Tropojës.

A.M.: Zgjodhët Dragobinë pasi dhe vetë udhëheqësi Hoxha kishte bërë një vizitë pikërisht në këtë zonë të thellë malore, një takim me banorët e kësaj zone, duke u ulur “gju më gju” mes tyre, si një gjest aktoreesk i një mizanskene që transmetonte mesazhin (i cili me këtë rast u amplifikua shumëfish nga propaganda e kohës) e udhëheqësit të shkrirë me hallet e përditësisë së popullit?

Z.Sh.: Po. Kam shku dhe kam qëndru në fshatin e Dragobisë për më shumë se dy javë. Kam pa disa fotografi gazetareske të këtij takimi, por nuk kam shfrytëzu ekzaktësisht ndonjenën prej tyre. Kam ba vendosjen teme kompozicionale të figurave në një gjysmërreth, në mes të së cilit (gjysmërrethit), apo në mes të së cilave (figurave), kam vu me spikat figurën e Enver Hoxhës. (Fig. 21) Edhe për këtë kompozim kam pasë njëfarë reference nga një kompozim i Leonardo da Vinçit, *Adhurimi i Magve*. Kisha në studio një libër të kahershëm të Leonardos, me

ilustrime bardhezi. Në këtë skenë kompozicionale, Leonardo vendos në mes të kuadratit figurën e Maries që mban Krishtin në duar, të cilët rrethohen nga figura të tjera, të rreshtume në formë gjysmërrethi, të gjitha të drejtume me levizje trupore dhe me shikime adhuruese të përqendrome nga figura e qendrës. Vetë kjo figurë e Maries me Krishtin është ma e ndriçuar. E gjithë skena ndodh jashtë në natyrë, dhe peizazhi zen një vend të konsiderushëm, lart horizontalisht, duke qenë i shtrirë dhe i thellë si perspektivë. Kjo marrëdhënie me peizazhin dhe skema kompozicionale gjysmërrethore me figurën kryesore në qendër e që adhurohet nga figurat rrotull, mu duken të përshtatshme me organizu edhe unë si të tillë skenën kompozicionale të tablosë *Gju më gju me popullin*. (Fig. 34)

Për këtë vendosje kompozicionale kam ba shumë bocete, por shumicën mi kanë marrë koleksionistët. Maksi Mitrojorgji, p.sh., ka disa prej tyre. Kam ba në Dragobi shumë vizatime studimore për figurat, qëndrimet e tipat. (Fig. 22-33) Nji personazh i tablosë është dhe nji valltar popullor i njohur i zonës (fig. 24), apo nji tjetër banor më ka pozu për figurën që bisedon me udhëheqësin (fig. 29). Për figurën e gruas me veshje popullore, të ulun majtas, kam ba një bocet të detajum me ngjyra.

A.M.: Të gjitha këto figura të eksploruara me mediumin e vizatimit përfundojnë të bëra me ngjyra vaji në tablo. Por duket se jo të gjitha, p.sh., ky tipi i kësaj gruas së re, që duket shumë i veçantë dhe po kështu shumë i vërtetë, duket tip zonal, nuk shihet të jetë përfshirë në tablo. (Fig. 33) Përse, mbase për shkak të ndonjë tipari, si hunda pak e gjatë që e karakterizon këtë portret. Me këtë tipar të saj (që për hir të së vërtetës e bën tepër të

preferueshëm artistikisht portretin e saj, i jep veçanësi, vërtetësi jetësore e shprehje plastike), ajo nuk mund të përfaqësojë tipin e malësorese dinjitoze? Ndërsa portreti i vajzës tjetër është më i rregullt dhe është futur në tablo, duke përfaqësuar figurën e një vajze të emancipuar, mbase ndonjë edukatore kopështi apo infermiere të zonës. (Fig. 32) Tipat janë më jetësorë në vizatime, sesa të pikturuar në tablo. Duke u bërë pjesë e tablosë, ata përgjithësisht kanë kaluar në një proces modelimi piktorik retushues, korrektues, për të zbutur apo hequr ndonjë deformacion organik që kanë pasë.

Po për figurën e udhëhëqësit kush pozonte për ju?

Z.Sh.: Për figurën e Enver Hoxhës kam përdorë si referencë shumë fotografi të tij, duke ba një përmbledhje apo përgjithësim të trupit, ndërsa pozicioni i kokës është marrë nga një fotografi e tij e botuar në shtypin e kohës. Materiali pregaditor për këtë tablo, duke përfshi këtu shumë skica, bocete e studime të bëra paraprakisht, edhe ato për figurën e Enver Hoxhës, nuk është sot dhe aq i plotë, për arësyen se për këtë tablo, për historinë e saj dhe për materialet parapregaditore të lidhuna me të, siç thashë dhe pak ma parë, ka pasë kuriozitet dhe interes në rritje të koleksionistëve të shumtë, vendas dhe të huaj, për me i ba pjesë të koleksioneve të tyre këto materiale.

Reflektime përmbyllëse:

Në përgjithësi në proceset e ndjekura për realizimin e tablove kompozicionale *Krijimi i kooperativës malore* dhe *Gju më gju me popullin*, shihet qartë që vizatimet paraprake të

realizuara në kontakt me natyrën janë më të lirshme. Po kështu dallohet se në studio, gjatë punës me tablotë e mëdha, ngulmohet për t'i bërë më "korrekte" gjërat. Kjo vihet re jo vetëm tek trajtimi i portreteve, zbutja, normalizimi apo deri zbukurimi i tipareve, por ndonjëherë po i njëjti qëndrim drejt korrektësisë e mos ekzagjerimit haset edhe tek trajtimi i veshjeve e i qëndrimeve. Gjestet e figurat janë më të vërteta e më shprehëse në vizatimet e para, se sa kur ato kalojnë e përpunohen me ngjyra vaji në tablo. Ka një përpjekje përgjithësuese për t'i bërë gjërat gjoja më "dinjitoze" se në realitet, kur ato transportohen në tablo. Duke dashur detyrimisht t'i ngjajnë modeleve që promovonte metoda e realizmit socialist, personazhet e këtyre dy kompozimeve, gjatë rrugëtimit të tyre artistik, skematizohen si karaktere e kalojnë jo rrallë në impostime gjestuale teatrale.

Kjo metamorfozë mendoj se është pasojë e reflektimit të asaj çfarë presupozonte koncepti figuracion dhe tipizim për metodën e realizmit socialist, për propogandën e kohës, dhe për rrjedhë edhe për vetë këtë artist, i cili, shiç u shpreh, "nuk donte që t'i hapeshin telashe". Ky pozicionim përforcohet edhe prej faktit që referencat nga arti botëror e artistët e huaj që relaton artisti janë të ndryshme dhe dallohen mes tyre. Ndërsa në periudhën e parë, atë të pas diplomimit dhe deri më 1973, autori pohon se ndikohet në një farë mase në mënyrë të drejtpërdrejtë apo të tërthortë në punën e tij krijuese edhe nga disa vepra konkrete apo autorë kryesisht të drejtimit modernist, si Zhorzh Brak, Pablo Pikaso apo dhe nga piktori bullgar Vladimir Dimitrov, në periudhën që pason, pra atë të gjysmës së dytë të viteve '70 e në vazhdim, referimet e tij vijnë nga arti klasik dhe nga autorë që censura nuk i sulmoi, si Leonardo da Vinçi apo

Diego Velaskez.

Indoktrinimi tematik dhe trajtimi skematik në këtë pjesë të krijimtarisë së piktorit Zef Shoshi, me sa del dhe nga biseda, ndodh më shumë nga nevoja që veprat të jenë sa më konform me strukturat censuruese që monitoronin krijimtarinë artistike të kohës, se sa rrjedhojë organike e preferencave përmbajtësore dhe kërkimeve artistike formale të vetë atij. Nga frika e pasojave ndëshkuese, raporti i kësaj censure shtetërore me autocensurën, fillon e humbet gjithnjë e më shumë kufijtë ndarës, derisa siç duket sfumohet e bëhet njësh. Ndryshon trajtimi formal, por mbi të gjitha ai përmbajtësor. Shihet qartë se subjektet apo tematikat që përzgjidhen nga artisti të trajtohen, veçanërisht në periudhën e pas Plenumit të IV-t të KQPPSH, janë gjithnjë e më shumë të politizuara apo të ideologjizuara konform propogandës partiako-shtetërore të kohës.



Fig. 1. Zef Shoshi, *Karvani* (1958), dimensionet 40 x 70 cm, GKA.
Riproduhuar me lejen e artistit.

Procesi krijues si metamorfozë...



Fig. 2. Zef Shoshi, *Pushimi i drekës* (1960), dimensionet 75 x 100 cm.
Riprodhuar me lejen e artistit.



Fig. 3. Zef Shoshi, *Mjelëset* (1964), dimensionet 75 x 92 cm, GKA.
Riprodhuar me lejen e artistit.



Fig. 4. Zef Shoshi, *Fshatarja* (1964), dimensionet 44 x 72 cm, GKA.
Riprodhuar me lejen e artistit.



Fig. 5. Zef Shoshi, *Vajza me shami blu* (1965), dimensionet 38 x 48 cm, GKA. Riprodhuar me lejen e artistit.



Fig. 6. Zef Shoshi, *Tornitorja* (1969), dimensionet 70x100 cm, GKA.
Riprodhuar me lejen e artistit.

Procesi krijues si metamorfozë...



Fig. 7. Zef Shoshi, *Vjelsja e duhanit* (1971), dimensionet 70 x 105 cm, GKA. Riprodhuar me lejen e artistit.



Fig. 8. Zef Shoshi, *Elsa* (1971), dimensionet 54 x 62 cm, koleksioni i artistit.
Riprodhuar me lejen e artistit.



Fig. 9-14. Zef Shoshi, material përgatitor për tablonë *Krijimi i kooperativës malore*. Riprodhuar me lejen e artistit.

Procesi krijues si metamorfozë...



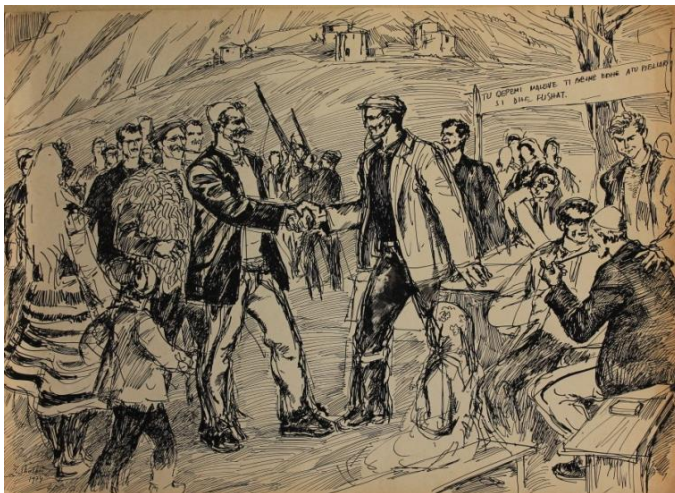


Fig. 15-17. Zef Shoshi, bocete për skemën kompozionale të tablosë *Krijimi i kooperatives malore*. Riprodhuar me lejen e artistit.



Fig. 18. Zef Shoshi, *Krijimi i kooperativës malore* (1975), dimensionet 185 x 221 cm, GKA. Riprodhuar me lejen e artistit.

Procesi krijues si metamorfozë...

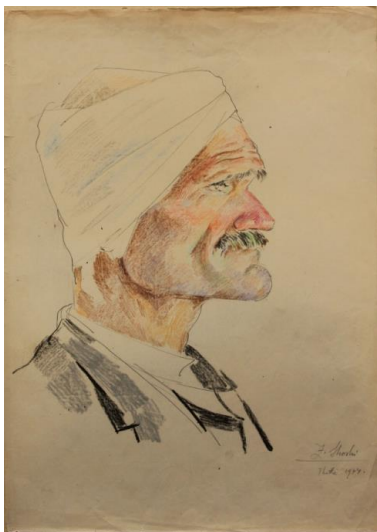
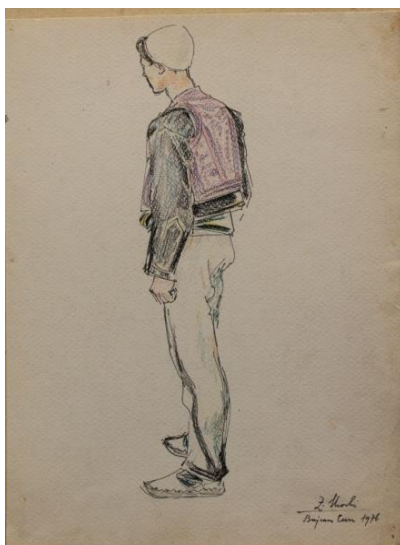
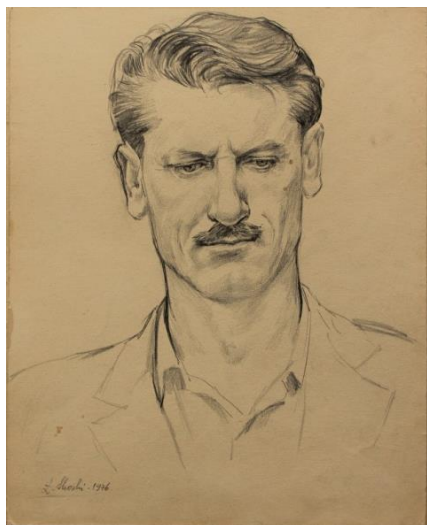
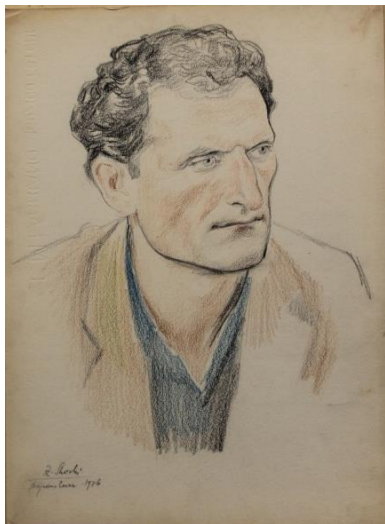


Fig. 19-20. Zef Shoshi, material përgatitor për tablönë *Krijimi i kooperativës malore*. Riprodhuar me lejen e artistit.



Fig. 21. Zef Shoshi, bocet për skemën kompozicionale të tablësë *Gju më gju me popullin*. Riprodhuar me lejen e artistit.

AGRON MESI



Procesi krijues si metamorfozë...

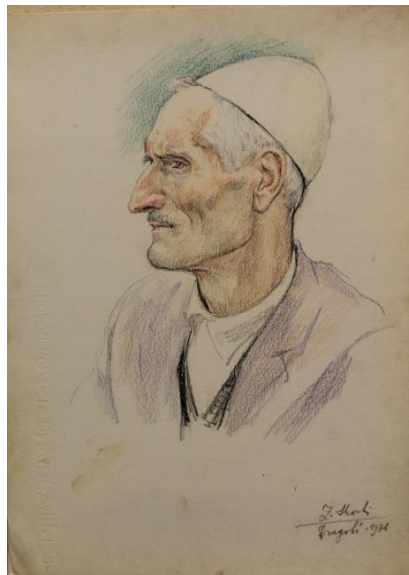
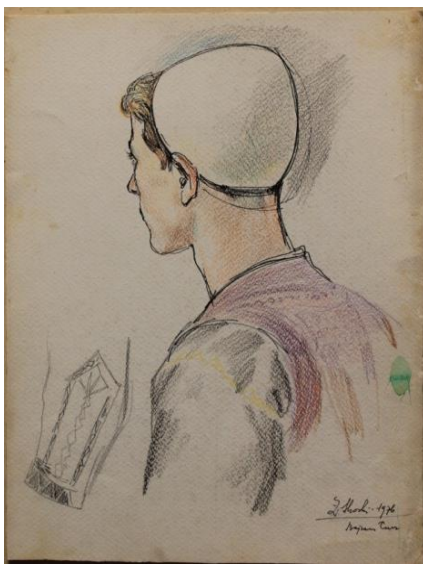
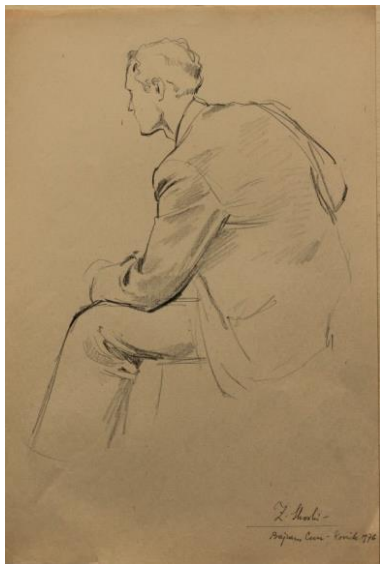




Fig. 22–33. Zef Shoshi, material përgatitor për tablönë *Gju më gju me popullin*. Riprodhuar me lejen e artistit.



Fig. 34. Zef Shoshi, *Gju më gju me popullin* (1976), dimensionet 190 x 225 cm, GKA. Riprodhuar me lejen e artistit.