

Edi Hila
Hamburger Kunsthalle, Galerie der Gegenwart
25/04–05/10/2025
Moderna Museet Malmö
08/11/2025–06/04/2026
Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Köln

Parathënie
Alexander Klar, Elisabeth Millqvist

Edi Hila: Në të Çarën mes Rendeve Botërore
Joa Ljungberg

Edi Hila—Kreativiteti në Kohë Paradoksesh
Corinne Diserens, Edi Hila

Mbi rininë, edukimin dhe diktaturën në Shqipëri
Olsi Lelaj

Largësia mes Vendeve
Jana Pfort

Lehtësia e Papërballueshme e Qenies
Gëzim Qëndro

Parathënie

Edi Hila (lindur më 1944 në Shkodër, jeton dhe vepron në Tiranë) është artist thelbësor dhe shumë i çmuar në rajonin e Ballkanit. Meqenëse ka përjetuar dhe ka mbërthyer në veprën e tij historinë sociale dhe politike të Shqipërisë, ai shpesh quhet “piktori i tranzicionit shqiptar”. Kjo ekspozitë e rëndësishme retrospektive e Edi Hilës në Hamburger Kunsthalle (Gjermani) dhe Moderna Museet Malmö (Suedi), e nisur dhe kuruar nga Dr. Corinne Diserens dhe Joa Ljungberg, është organizuar në bashkëpunim të ngushtë me artistin. Ajo përfshin piktura, punime në letër dhe makete, si dhe shoqërohet nga një botim gjithëpërfshirës në anglisht, gjermanisht dhe suedisht.

Duke ndjekur momentet kyçe të viteve formuese të artistit, ndër veprat e ekspozuara është edhe piktura famshme e vitit 1971 *Planting of Trees* (Mbjellja e pemëve, 1971), e cila, për shkak të përdorimit ekspresiv të ngjyrës dhe formës (që bie në kundërshtim me doktrinën e aprovuar të realizmit socialist), çoi në dënimin e tij me tre vjet punë të detyruar. Ekspozita eksploron gjithashtu praktikën artistike të Hilës gjatë viteve 1990, kur ai vëzhgonte me kujdes jetën pas rënies së regjimit të diktatorit Enver Hoxha, duke përshkruar realitetet e transformimit shqiptar në prag të mijëvjeçarit të ri.

Duke u kufizuar në një paletë ngjyrash të zbehta dhe duke përjashtuar sistematikisht detajet e panevojshme, Hila krijon kompozime të dendura që kapërcejnë rrëfimet e drejtpërdrejta. Seritë sikur *Comfort* (Rehati), *Migrations* (Migrimet), *Paradox* (Paradoksi), *Threat* (Kërcënimi), *Roadside Objects* (Objekte anës rrugës), *Transitional Landscapes* (Peizazhe Kalimtare), *Penthouse, Relations* (Marrëdhëniet), *Martyrs of the Nation Boulevard* (Bulevardi Dëshmorët e Kombit) dhe *A Tent on the Roof of a Car* (Një tendë mbi çatinë e një makine) pasqyrojnë aspekte të trazirave shoqërore, duke përçuar një ndjesi nderimi që gjithashtu përshkohet nga melankolia dhe ironia e hollë.

Shtresat e historisë arkitekturore dhe mjedisi urban në ndryshim të vazhdueshëm, i dëshmuar në qytetet dhe qytezat shqiptare, shpesh shërbejnë si skenografi. Plani i famshëm rregullues, me kompleksin e ndërtesave publike në qendër të Tiranës, i projektuar nga arkitekti fiorentin Gherardo Bosio gjatë regjimit fashist, e ka frymëzuar në mënyrë kritike serinë *Bulevardi* të Edi Hilës. Në këto piktura, të cilat i ngjajnë sfondit të videolojërave taktike luftarake, imazhe të fuqishme e tërheqin shikuesin në një botë pa hije dhe me gjurmë të pakta jetës njerëzore. Ekspozita përqendrohet gjithashtu në veprat më të fundit të Edi Hilës, të cilat zbulojnë më fort kufizimet dhe kurthet e transformimit sesa premtimet e tij, duke ofruar vështirime të kujdesshme dhe njohuri të holla psikologjike për të.

Pas pjesëmarrjes së tij në Bienalen e Venedikut në vitin 1999 dhe në documenta 14 në vitin 2017, si dhe ekspozitave personale në Muzeun e Artit Modern në Varshavë dhe në Galerinë Kombëtare të Arteve në Tiranë, Edi Hila ka fituar njohje ndërkombëtare. Tani, Hamburger Kunsthalle dhe Moderna Museet paraqesin veprën me ndikim të thellë të artistit në këtë ekspozitë retrospektive për një audiencë të më të madhe, në një kohë kur interesi për thellësinë dhe gjerësinë e artit bashkëkohor evropian po rritet. Kjo paraqet gjithashtu është gjithashtu një angazhim për të manifestuar kapacitetin e artit për të rikonceptuar historinë.

Prof. Dr. Alexander Klar, drejtor i Hamburger Kunsthalle
& Elisabeth Millqvist, drejtore e Moderna Museet Malmö

Përkthimi nga Plator Gashi

Edi Hila: Në të Çarën mes Rendeve Botërore

Joa Ljungberg

Në vitin 1991 shembet një nga regjimet më të mbyllura dhe shtypëse në botë – diktatura komuniste e Shqipërisë. Për më shumë se katër dekada, regjimi stalinist i kishte izoluar shqiptarët nga pjesa tjetër e botës, duke ua mohuar të drejtën për të lëvizur dhe duke ndëshkuar me vdekje çdo përpjekje për arratisje. Aleancat politike me fuqitë e mëdha të Lindjes ishin ndërprerë prej kohësh – fillimisht me Bashkimin Sovjetik (1961) dhe më pas me Kinën (1978).ⁱ Me rënien e regjimit – i fundit në Evropë – populli shqiptar del nga një periudhë dyzetvjeçare izolimi dhe shtypjeje.

Në këtë moment kritik, mijëra njerëz përpiqen të largohen nga vendi. Imazhet e anijeve të stërmbushura me mijëra njerëz që përpiqen me dëshpërim të arrijnë brigjet e Italisë, mbushin shtypin ndërkombëtar. Edi Hila, i cili për arsye familjare zgjedh të qëndrojë, bëhet dëshmitar artistik i kësaj tronditjeje të thellë shoqërore e politike. Me sy të mprehtë, ai vëzhgon dhe dëshmon ndikimin e këtij shndërrimi dramatik në jetën e përditshme të njerëzve dhe mjedisin e tyre të përbashkët. Shqipëria, ky vend i vogël mesdhetar, pritet të përshtatet me shpejtësi me demokracinë dhe ekonominë e tregut. Ky ndryshim i beftë nuk sfidon vetëm vlerat dhe marrëdhëniet shoqërore, por ndikon thellësisht edhe mbi mjedisin e ndërtuar dhe peisazhin natyror.

Përmes pikturës dhe vëzhgimeve të tij të goditura, Edi Hila ja del ta përjetësojë këtë epokë vendimtare në historinë e Shqipërisë. Që nga fundi i viteve 1990, ai portretizon këtë transformim të Shqipërisë, dhe gjurmët që ai lë si në shpirtin njerëzor, ashtu edhe në peisazhin që gjendet përreth. Nga një anë, ai gjurmon kreativitetin dhe novatorizmin që papritmas gjejnë hapësirë për të lulëzuar në boshllëqet dhe zonat gri që u krijuan në kalimin mes dy regjimeve. Në të njëjtën kohë, ai nxjerr në pah dhe se si korrupsioni dhe krimi i organizuar depërtojnë në indin e shoqërisë, duke minuar strukturat e brishta shoqërore.

Bota pamore e Edi Hilës është thellësisht e rrënjësuar në realitetin fizik, por njëkohësisht arrin të zbulojë të pakapshmen dhe të padukshmen. Atmosferat kërcënuese dhe tensionet e brendshme bëhen thuajse të prekshme në pikturat e tij, ku me një saktësi të mprehtë, ai ngërthen ndjesinë e thellë të ankthit që vjen nga humbja e plotë e pikave të referencës.

Viti më i errët – 1997

Besuem se do të kishim një tranzicion të shpejtë drejt demokracisë, por nuk ndodhi aspak ashtu.
Edi Hila, 2018.ⁱⁱ

Kalimi nga një shtet autoritar njëpartiak i modelit stalinist në një demokraci shumëpartiake, ashtu si edhe tranzicioni nga një ekonomi socialiste e centralizuar në një ekonomi të tregut, rezultoi tejet i vështirë dhe i dhimbshëm. Gjashtë vjet pas rënies së diktaturës, në pranverën e vitit 1997, Shqipëria postkomuniste ndodhet në prag të rrëgjimit, ndërsa dhuna dhe kaosi mbretërojnë kudo.

Në këtë kohë të trazuar dhe të dhimbshme, Edi Hila krijon triptikun e tij monumental dhe thellësisht prekës, *People of the Future* (Njerëzit e së ardhmes, 1997). Në pikturën e parë dhe të tretë, një anije që zë planin ballor të pikturës, feks në sfondin e një qielli blu në errësim e sipër. Dritëdhësja e saj e fuqishme çan muzgun, duke projektuar një rreth të bardhë, i cili i ngjan një syri kanosës e gjithpamës. Në kuvertë shfaqet një turmë e errët njerëzish—të trazuar, të ngjeshur pranë njëri-tjetrit, me trajta dhe fytyra të pashqeshme. Në mes të pështjellimit, disa syresh duket sikur shtyhen përtej parmakëve, duke përfunduar në ujërat e pamëshirshme të detit të errët.

Ngjarja që frymëzoi këtë triptik është përshkruar nga Lea Ypi, atëherë 17-vjeçare (më vonë shkrimtare dhe profesoreshë e teorisë politike), në ditarin e saj më 29 mars 1997:

"Një anije që po lundronte nga Vlora drejt Italisë u mbyt mbrëmë pranë Otrantos. Ajo mbante rreth njëqind njerëz dhe u godit nga një anije ushtarake italiane që patrullonte ujërat. Italianët bënë një manovër për ta ndaluar dhe ajo u përmbys. Rreth tetëdhjetë trupa janë ende të shpërndarë në det, ende po kërkojnë për ta – gra dhe fëmijë, disa vetëm tre muajsh. Kryeministri ynë kishte nënshkruar një marrëveshje me Prodin një ditë më parë, duke i dhënë Italisë të drejtën të përdorë forcën për të mbrojtur ujërat e saj territoriale, përfshirë goditjen e mjeteve në det si mënyrë për t'i zmbrapsur. Nuk po marr më Valium, tani marr Valerian – thonë se është më i butë." ⁱⁱⁱ

Triptiku *Njerëzit e së ardhmes* vjen si një kujë për tragjedinë e Otrantos dhe për shumë ngjarje të tjera të ngjashme. Në këtë vepër, frika, ankthi dhe mizoria ushtarake ndërthuren në një tablo ngërthyesë që lë gjurmë të thella. Përmes atmosferës së dendur të pikturës, duket sikur na vijnë sinjalet e mbytura të sirenavë të anijes, të ndërprera nga rënkimi i pandërprerë i dallgëve të hirta që, si ujë të tërbuar që ndjekin preinë, përplasen pambarim në bashin e saj.

Në këtë kohë, gjatë pranverës së vitit 1997, shteti shqiptar ndodhet në shpërbërje të plotë. Qeveria ka humbur kontrollin mbi rajonet jugore të vendit, shumë trupa të policisë dhe ushtrisë kanë braktisur detyrën, dhe rreth një milion armë janë grabitur nga depot ushtarake. Një mik i ngushtë, e ka përshkruar këtë periudhë dëshpërimi të thellë si një lloj kllapie kolektive vetëshkatërruese, që kishte kapluar të gjithë shoqërinë.

Shkaku kryesor i kësaj katastrofe ishte kolapsi i disa skemave piramidale që, gjatë viteve të mëparshme, kishin mashtruar shqiptarët me premtime për pasurim të menjëhershëm. Të joshur nga premtimet për fitime marramendëse, një sasi e panumërt njerëzish investuan gjithçka që kishin. Mungesa e një sistemi të besueshëm bankar dhe fakti që qeveria e asaj kohe i kishte mbështetur hapur këto skema, bëri që shqiptarët – ndër popujt më të varfër të Europës – të shisnin shtëpitë, tokat dhe gjithçka kishin, për t'i futur paratë në këto skema mashtruese.

Kur këto iluzione financiare përfundimisht u shembën, mijëra njerëz mbetën plotësisht të rrrënuar. Një zemërim i dhunshëm shpërtheu kundër gjithçkaje dhe gjithkujt. Ndërsa të huajt evakuoheshin nga vendi mes rrëmujës e rrëmetit, mijëra shqiptarë të dëshpëruar u përpoqën sërish të iknin nga vendi me çdo mjet apo rrugë të mundshme.^{iv}

Në piktura të tjera të krijuara gjatë këtij viti fatzi, Edi Hila i kthehet përvojës së të jetuarit në një realitet që po shembet – ndjesisë se muret dhe dyshemeja po shkërmoqen, se gjithçka po tretet në një kaos të paformë dhe të pakuptimtë. Në serinë *Comfort* (Komfort, 1997), një figurë e vizatuar thjesht rri ndenjtur me këmbët e shtrira ngurtësisht mbi një divan të zi. Në një tjetër pikturë nga e njëjta seri, shfaqet i njëjti divan, por kësaj here me gjurmë të vagullta të një pranie njerëzore që tashmë është drejt zhdukjes.

Subjektet në këto piktura duket sikur janë brenda një sipërfaqeje nën një ujë gri dhe të turbullt. Uji, jo vetëm i rrethon ato, por duket sikur depërton brenda tyre, duke ua gërryer trajtat dhe duke i shndërruar në diçka të panjohshme dhe të papërcaktueshme. Në kundërshtitë të premtimeve joshëse për një jetë më të mirë—me luks, rehati dhe shpresë për të ardhmen—vepra e Hilës përcjell një ndjenjë të thellë ankthi, një humbje të vetvetes në një tokë të pazot dhe të pashpirt.

Një kohë paradoksesh

Pas kaosit të vitit 1997, Shqipëria hyri në një periudhë qëndrueshmërie të brishtë, dhe në disa nga pikturat që pasqyrojnë fillimin e mijëvjeçarit të ri, mund të dallohet madje një fije humori. Nënteksti humoristik, megjithëse thuhet i pakapshëm, lind nga ndryshimet e mprehtë të Edi Hilës ndaj shumë situatave absurde dhe kontradiktore që, në mënyra të ndryshme, zbulojnë kompleksitetin e viteve të tranzicionit. Në pikturat e tij, ai i nxjerr në pah këto elemente të holla komike përmes një palete gri dhe melankolike, si për të shprehur njëkohësisht edhe pasigurinë e jetesës në sistemin e ri, edhe rëndësinë e momentit.

Është pikërisht gjatë kësaj periudhe që “realizmi paradoksal” i Hilës gjen formën e tij —një realizëm përmes të cilit artisti përcjell shumë nga aspektet e paarsyeshme dhe absurde të këtij transformimi të shpejtë shoqëror. Atë e shohim në pikturën *Under the Hot Sun* (Nën diellin e ngrohtë, 2005), ku mund të vërehen pushues nën çadra dielli në plazhin e një qyteti bregdetar shqiptar. Si pyka mes rrënojave të bunkerëve të Enver Hoxhës në planin ballor dhe me një anije mallrash të përplasur në breg në prapavijë, ata paraqesin një shkrimje paradoksale mes një atmosfere relaksuese pushimi dhe mbetjeve të një historie të dhunshme.^v

I çliruar nga zgjedha e propagandës së regjimit komunist, Edi Hila nisi të përshkruajë shoqërinë dhe njerëzit sipas kushteve të tij. Realizmi i tij ndërthen një periudhë që mori formë nga kundërvëniet ideologjike, sistemet ekonomike paralele dhe orvatjet e njerëzve për t'u orientuar në një botë me shumë paqartësi. Pikturat e tij janë thellësisht të rrënjësura në realitetin fizik dhe bazohen në referenca fotografike, pra në shkrepje të bëra gjatë shëtitjeve urbane dhe udhëtimeve nëpër fshatra. Megjithatë, është aftësia e tij për të përshkruar të padukshmen—emocionet, atmosferat dhe marrëdhëniet—që u jep atyre një fuqi të veçantë.

Vepra *Monument* (Monumenti, 2005) sjell një tjetër shembull të realizmit paradoksal të Edi Hilës. Piktura paraqet një tregtar cohësh në Shkodër që ka përvetësuar krejtësisht një hapësirë publike, duke përfshirë madje një monument ekzistues në biznesin e tij. Në këtë tablo, shtatorja e Isa Boletinit (1864–1916)—një figurë kyçe në luftën e Shqipërisë për mëvetësi nga Perandoria Osmane është reduktuar këtu në një element të thjeshtë përbërës të tregtisë së rrugës, duke u kthyer padashje në një "poster" të epokës së re të sipërmarrjes së shfrenuar. Një absurditet i ngjashëm shpaloset dhe në veprën *On the Street – Aquarium* (Në Rrugë – Akvariumi, 2007). Një rezervuar qelqi i sajuar e plot me peshq të gjallë, qëndron pa lidhje mbi trotuar, mes pluhurit dhe betonit të peizazhit urban.

Këto elemente paradoksale zbulojnë një shoqëri të çorganizuar, por gjithashtu dëshmojnë për shpirtin krijues që lind në mes të kaosit. Shqipëria e viteve të tranzicionit ishte e mbushur me një energji të papërmbajtur. Të gjendur përballë mungesës së rregullave dhe strukturave të përcaktuara, njerëzit detyroheshin të shpiknin zgjidhje të çastit. Ndonëse varfëria dhe vuajtjet ishin pa dyshim forca shtytëse, ky realitet nuk duhet romantizuar. Në të njëjtën kohë, risitë dhe gjenialiteti lulëzuan kudo—shpesh me rezultate komike dhe ndonjëherë edhe mahnitëse.

Në disa piktura të tjera nga kjo periudhë, Edi Hila kthehet te dhuna e padukshme që vlon nën sipërfaqen e jetës së përditshme, si një teh i mprehtë që mund të çajë qetësinë e jetës së përditshme në çdo moment. Në veprën *Wedding* (Dasma, 2006), një makinë e stolisur për një çift të sapomartuar nuk përcjell gëzim, por përkundrazi gëlon nga një tension i heshtur dhe kërcënues. Elementët kriminalë ishin bërë tashmë pjesë e strukturës shoqërore, duke shtrirë ndikimin e tyre përmes forcës dhe dhunës. E megjithatë edhe ata dashurohen, martohen dhe festojnë, e kërkojnë të gëzojnë jetën. Në veprën *Threatening* (Kërcënues, 2008), disa makina duket se janë ndalur papritmas anash rrugës dhe mbase janë prag të një grindjeje. Edhe këtu, skena është mbushur me një tension të kobshëm, sikur parathuhet një akt i pashmangshëm dhune.

Mungesa e një sistemi të qëndrueshëm ligjor dhe institucioneve të fuqishme kishte lejuar lulëzimin e korrupsionit dhe krimit të organizuar. Nga njëra anë, kjo gjë rrëgoi ndjenjën e besimit dhe sigurisë në popull. Nga ana tjetër, ju hap rruga dhe transformimit të peizazhit arkitektonik, përmes ndërhyrjeve të pakontrolluara e tekanjoze. Sheshet e rrëmuishme të ndërtimit dhe strukturat e braktisura qëndronin si mishërime të pashpirt të këtij transformimi të dhunshëm dhe të shfrenuar. Edi Hila e përjetson këtë realitet në serinë e tij *Transitional Landscapes* (Peizazhe Kalimtare), ku paraqiten ndërtesa të shkëputura si me ankth nga mjedisi që i rrethon. Të përshfaqura si portrete të çuditshme të pronarëve të tyre, këto struktura imponohen mbi peizazh, duke e bërë të qartë se tani fokusi është zhvendosur nga ambiciet shoqërore kolektive tek aspiratat individuale.

Në shumë raste, vetë pronarët kishin marrë rolin e arkitektëve, dhe shtëpitë shpesh duken vrazhdësisht dominuese dhe me përmasa të stërmëdha. Megjithatë, në një seri pikturash me sfond të gjelbër bie në sy paraqitja e ndërtesave dukshëm më modeste. *House on Green Background I* (Shtëpia me sfond të gjelbër 1, 2005) është një shembull i këtyre ndërtimeve të vogla dhe të bardha që duken sikur janë gati të përpohen nga rimëkëmbja e natyrës. Të lëna në mëshirë të fatit, ato na shfaqen përmes një bimësie të dendur e të gjallë, si monumente fantazmë ëndrrash të perealizuara.

Edi Hila vetë i ka komentuar kështu këto piktura: “Po kalojmë një proces transformimi që na përfshin të gjithëve dhe na detyron të marrim vendime të rëndësishme që mund të ndryshojnë rrjedhën e jetës sonë. Në këto shtëpi të braktisura, shpresa dhe dëshira për t’i banuar është larguar bashkë me mërgimtarin. Këto shtëpi janë shndërruar në objekte, pothuajse të çuditshme dhe absurde, të lindura nga një nevojë e çastit.”^{vi}

Në veprën *House Surrounded by Wall* (Shtëpia e rrethuar me mur, 2000), një tjetër shtëpi e braktisur—ose më saktë, mbetet skeletore të një ndërtese shumëkatëshe në ndërtim e sipër—qëndron në mes të një humbëtie, e rrethuar nga një gardh që pengon hyrjen. Skena të tilla ishin të zakonshme gjatë dekadës së parë të mijëvjeçarit të ri. Shuma të mëdha parash, shpesh me prejardhje të dyshimtë ose kriminale, u investuan në industrinë e ndërtimit si mënyrë për pastrimin e të ardhurave të paligjshme. Arsyet pse shumë ndërtesa mbetën të papërfunduara ishin të ndryshme: pronari mund të ishte shpërngulur, mund t’i kishin mbaruar paratë, mund të ishte dënuar me burgim ose të ishte përfshirë në mosmarrëveshje ligjore mbi tokën apo lejet e ndërtimit.

Gëzim Qëndro (1957–2018), historian arti dhe ish-drejtor i Galerisë Kombëtare në Tiranë, e ka përshkruar zhvillimin arkitekturor gjatë periudhës së tranzicionit në Shqipëri si një “pushtim kolektiv dhe spontan i hapësirës publike”. Ai argumentonte se Edi Hila, arriti të pikaste në një mënyrë të veçantë natyrën e dhunshme të këtij transformimi: “Megjithëse qëndrimi ndaj subjektit në dukje është i paanshëm, ndiejmë se diçka e çuditshme po ndodh në këto peizazhe të zbrazëta dhe të zymta, ç’ka na detyron t’i vërejmë ato me kujdes për të kuptuar këtë ndjenjë paretie, këtë prani shqetësuese të diçkaje që nuk e shohim dot.”^{vii}

Piramida

Vizita ime e parë në Shqipëri, në vitin 1999, lidhej me organizimin e pjesëmarrjes së tre artistëve suedezë në një ekspozitë ndërkombëtare të artit bashkëkohor. Një pjesë e ekspozitës do të prezantohej tek Piramida, një ndërtesë e famshme që, së bashku me monumente të tjera të ngarkuara me histori, ndodhet përgjatë Bulevardit Dëshmorët e Kombit, arteria kryesore e Tiranës.

Nga mikpritësit e mi mësova se Piramida ishte projektuar nga Pranvera Hoxha, vajza e Enver Hoxhës, në bashkëpunim me bashkëshortin e saj dhe një ekip arkitektësh. Kjo ndërtesë, e konceptuar si mauzole për diktatorin, u përfundua në vitin 1988 dhe, në atë kohë, përfaqësonte një kontrast të dukshëm me arkitekturën përreth, e cila i përkiste stilit neoklasik fashist italian. Holli i saj madhështor ishte projektuar

për të strehuar një statujë monumentale të Enver Hoxhës të ulur, ndërsa, e parë nga lart, ndërtesa merrte formën e një shqiponje të stilizuar dykrenare – simboli kombëtar i Shqipërisë.

Ajo që nuk e dija gjatë vizitës sime ishte fakti se Edi Hila, i cili gjithashtu merrte pjesë në ekspozitën ndërkombëtare për të cilën kisha ardhur, kishte qenë pjesë e grupit që realizoi organizimin e brendshëm estetik të muzeut. Në fillim të viteve 1970, atij i ishte ndaluar të punonte si artist dhe ishte dënuar me riedukim në një pulari, ku për vite me radhë kryente punë të rënda fizike, si ngarkim/shkarkimi i thasëve me ushqim koncentrat. Ky ndëshkim erdhi si pasojë e devijimit nga doktrinat estetike të Realizmit Socialist—një shkelje që, në rastin më të keq, mund paraqiste rrezik për jetën. Megjithatë, “faji” i Hilës ishte relativisht i lehtë; piktura në fjalë, *Planting of Trees* (Mbjellja e pemëve, 1971), e cila solli dënimin e tij, pasqyron tekembramja një parajsë kolektiviste të punës vullnetare. E megjithatë, edhe “gabimi” më i vogël, si në këtë rast pikturimi me gjeste e penelata të shkira, mund të shfrytëzohej për t’ua mbyllur gojën artistëve dhe figurave të tjera kulturore.^{viii}

Pas viteve të gjata të riedukimit në pulari, Hila u transferua në “Njësinë e Dekorit” në Tiranë, ku aftësitë e tij artistike u shfrytëzuan për krijimin e propagandës vizuale të Partisë – postera, portrete të diktatorit, banderola dhe dekore festive. Vetë Hila e përshkruan këtë përvojë si një “rehabilitim politik”, një vazhdim i dënimit të tij me punë të detyruar, por në një formë tjetër, që shfrytëzonte aftësitë e tij artistike.

Ajo që regjimi nuk e kish parashikuar, por që ndodhi megjithatë, ishte se gjatë viteve të punës për propagandën socialiste, Hila filloi të reflektonte thellësisht mbi konceptin e realizmit, si ide dhe si qasje estetike. Mendimet që po formësoheshin mbi atë se çfarë mund të përbënte një qasje të lirë dhe personale ndaj realizmit hodhën themelet për realizmin paradoksal që më vonë do të karakterizonte praktikën e tij artistike.^{ix}

Në vitin 2011, më shumë se dy dekada pas inaugurimit të Piramidës si mauzole kushtuar Enver Hoxhës, Edi Hila i rikthehet kësaj ndërtese të mbushur me peshë politike. Ai e portretizon atë nga largësia dhe nga një kënd anësor, duke nënvizuar një qasje të distancuar e të paqetë. Me një paletë njëngjyreshe blu, ai krijon një atmosferë të zymtë dhe të mjegullt, duke e bërë ndërtesën të duket si të zhytur në ujë të bojatisur. Simboli sfidues dhe krenaria e Republikës Socialiste është zhdukur, e në vend të saj, identiteti i Piramidës shfaqet në një gjendje të fjetur pezulli.

Interpretimi melankolik i Piramidës nga Hila pasqyron fatin real të saj gjatë kësaj periudhe. Pas rrëzimit të regjimit komunist, muzeu u zbraz dhe, në vitin 1991, u riemërua si Qendra Ndërkombëtare e Kulturës. Më vonë, ndërtesa u braktis dhe u la të degradohet. Në kohën kur Hila pikturoi *Pyramides* (Piramidat, 2011), diskutimet për shembjen e saj kishin arritur kulmin. Propozimi i qeverisë për ta zëvendësuar këtë mbetje komuniste me një ndërtesë të re të kuvendit ishte, megjithatë, kryesisht një përpjekje për të larguar vëmendjen e popullit nga çështje të tjera më urgjente të shoqërisë.

Viti 2011 ishte një vit i trazuar në Shqipëri, i shënuar nga pakënaqësi të përhapura publike dhe tensione të shtuara midis partisë në pushtet dhe opozitës. U organizuan shumë protesta kundër manipulimeve zgjedhore dhe korrupsionit të theksuar, njëra prej të cilave përfundoi me gjakderdhje. Më 21 janar, katër persona u qëlluan për vdekje nga Garda e Republikës gjatë një demonstrimi kundër korrupsionit qeveritar në Tiranë.^x

Në vepra të tjera nga ky vit, Edi Hila i rikthehet diskursit gërryes politik dhe klimës së tensionuar shoqërore. Në pikturën *Parliament* (Kuvendi), ambienti i brendshëm i Kuvendit Shqiptar—dyshemetë, tavanet, muret dhe orënditë—duken sikur janë spërkatur me një ngjyrë shpuese, vjollcë a lulevathi. Edhe ajri duket i ngopur me të njëjtin ton gërryes.

Të para së bashku, këto piktura zbulojnë një peizazh politik të çalë dhe përhapjen e korrupsionit, si brenda, ashtu edhe përtej aparatit shtetëror. Ngjyra monokromatike mund të simbolizojë helmimin e debatit politik, teksa përçon ndjenjën e shtuar të dëshpërimit e dorëzimit që po përhapej nëpër shoqëri.

Shtesat e kateve (Penthouses) të pasanikëve të rinj

Në një Shqipëri ende të paqëndrueshme, një grup i vogël njerëzish është pasuruar papritur dhe në mënyrë ekstreme. Kjo klasë e re pasanikësh – e quajtur *nouveau riche* - e dalë nga hiri i kaosit post-komunist, nuk po ndryshon vetëm marrëdhëniet shoqërore, por edhe vetë peizazhin urban të kryeqytetit.

Për të afirmuar statusin e tyre, në këto rrethe është bërë trend ndërtimi i banesave në majat e ndërtesave shumëkatëshe. Katet shtesë shpesh projektohen qëllimisht për të rënë në sy. Shtesat përplot salltanet, vargjet e dendura me selvi dhe fasadat e mëdha prej xhami janë vetëm disa nga ekstravagancat arkitektonike që stolisin këto strehime që rrokin qiellin.

Në serinë *Penthouse*, Edi Hila trajton pikërisht këtë tendencë urbane. Ai paraqet këta viganë të stërlartë si të shkëputur nga rrethina e tyre dhe të vendosur përballë një qielli të gjerë e të zbrazët. Edhe pse me rrënjët në realitet, këto fantazi arkitektonike surreale ngrihen si monumente të një lloji njeriu të ri, i cili përcaktohet nga një stil jete ekstravagante dhe nga zdërrallja në luksin personal.

Si në realitet, ashtu edhe në interpretimin surreal të Hilës, këto banesa shfaqin pushtet dhe prestigj, duke krijuar një distancim të qëllimshëm nga kaosi dhe papastërtia e jetës së përfundshme në rrugë. Duke i zhveshur katet e poshtme nga dritaret dhe dyert, artisti e redukton ende më tej ndërtesën origjinale në një piedestal të thjeshtë që lartëson këto "xhevahire" të teprisë arkitektonike.

Pavarësisht nga tematika e saj bashkëkohore, seria *Penthouses* është një dëshmi se arti i Hilës i ka rrënjët në estetikën e Rilindjes Italiane. Nuancat e buta të së kaltrës, rozës dhe arit përzihen lehtësisht me të hirtën e zbehtë të betonit. Si shikues transportohemi përmes ajrit përvëlues dhe rrugëve të mbushura me pluhur, por njëkohësisht, qetësia dhe paleta poetike na çojnë pas në kohë, drejt një tradite historike të artit që daton shekuj më parë.

Në vitin 1973, vetëm një vit përpara se të dënohej me punë të detyruar, Edi Hila pati mundësinë të udhëtonte në Firence. Në këtë bastion të kulturës italiane, ai u zhyt në kryeveprat e Masaccio-s, Paolo Uccello-s, Luca Signorelli-t, Fra Angelico-s dhe shumë të tjerëve.^{xi} Që atëherë, gjuha pamore klasike ka vazhduar të jehojë në veprën e Hilës, duke ofruar një themel të rëndësishëm që i jep realitetit shoqëror të veprës së tij një dimension poetik që tejkalon kohën dhe hapësirën.

Një nga shembujt më të goditur të lidhjes së Hilës me këtë traditë stilistike është *Penthouse 4* (2013). Vepra na shpie në shekullin e katërmbëdhjetë, tek Giotto di Bondone, i cili shpesh konsiderohet si figura themeluese e pikturës së Rilindjes. Forma kështjellore e objektit, e ravijëzuar kundrejt një qielli të thellë bojëshpatëz, duket si e dalë nga një skenë biblike e pikturuar për një kishë gjatë periudhës së Proto-Rilindjes.

Njëkohësisht, fasada e ndërtesës të sjell ndër mend një tjetër referencë historike të rëndësishme: shtëpitë e veriut malor të Shqipërisë që njihen me emrin *kulla* - një lloj ndërtimi i përhapur mes shekujve XVIII dhe XX. Këto struktura ishin zakonisht të larta dhe të ngushta, të ndërtuara me mure të trasha guri, me dritare vetëm në katet e sipërme për t'u mbrojtur nga sulmet.

Në një intervistë, Edi Hila shpjegon se me *Penthouse*, ai ka synuar të nxjerrë në pah se si preferencat arkitekturore të kësaj klase të re shoqërore pasqyrojnë prirje izolacioniste—dhe se si këto prirje janë të rrënjosura historikisht në rajon:

“Ndërtimi mbi çatitë e ndërtesave ekzistuese, larg nga niveli i rrugës, mund të lexohet edhe si një shprehje frike kundrejt të tjerëve. Në këtë kuptim, ky është një dimension i ri i së njëjtës arkitekturë mbrojtëse që e njohim nga malet shqiptare. Në dukurinë e banesave penthouse mund të shihen gjithashtu metafora që mbase përshkruajnë një psikologji më të gjerë të rajonit, ku gjithmonë kanë ekzistuar përplasje dhe konflikte të brendshme lokale. Këto piktura mund të cekin tensione që lidhen me racizmin, konfliktet klasore dhe shumë dukuri të tjera.”^{xii}

Bulevardi i Dëshmorëve të Kombit

Në vitin 2015, Edi Hila i rikthehet ndërtesave përgjatë Bulevardit Dëshmorët e Kombit në Tiranë. Në një seri prej gjashtë pikturash, ai eksploron këtë arterie kryesore të qytetit jo vetëm si një hapësirë fizike, por si një skenë ku historia, ideologjia dhe pushteti janë përplasur dhe mbivendosur në mënyrë të pandalshme.

Tre nga këto piktura përqendrohen te ndërtesat publike që vijnë të dominojnë bulevardin. Të projektuar nga arkitekti Gherardo Bosio gjatë pushtimit italian të Shqipërisë (1939–43), fasadat e tyre mbartin estetikën rreptësisht racionaliste fashiste. Si në realitet, ashtu edhe në piktura, këto struktura duken çuditërisht të mbyllura dhe të heshtura—sikur ruajnë përbrenda diçka të fshehtë, të paepshme. Prania e tyre e fortifikuar në peizazhin urban duket sikur mbart një paralajmërim apo një të fshehtë kërcënuese.

Në njërin nga pikturat, vendin qendror e zë një shatërvan. Vendosur nga regjimi komunist në vitet 1970 në zemër të projektit arkitektonik fashist, ai ishte një përpjekje për të ripërcaktuar hapësirën publike përmes simboleve të reja të pushtetit. Sot, ai nuk ekziston më, por në pikturën e Hilës, shfaqet si një mbetje e një epoke të kaluar, një kujtim i fshirjes dhe rindërtimit të vazhdueshëm të identitetit kombëtar.

Në një tjetër vepër, bulevardi shfaqet i zbrazët dhe i heshtur, duke u ngushtuar në horizont. Në rrugë, objekte të shpërndara duken sikur janë braktisur me ngut – ndoshta pas një revolte, një përplasje të dhunshme, apo një demonstratë që ka përfunduar me shuarjen e zërave të protestuesve. Pemët e larta qëndrojnë si dëshmitarë të heshtur, ndërsa mbi majat e tyre shfaqet një njollë e paqartë – një dron apo një helikopter që rri pezull në qiell. Atmosfera që i ngjan fundit të botës, e përcjellë nga kjo prani e largët dhe e padeshifrueshme, karakterizon të gjithë ciklin në fjalë.

Përgjatë viteve, Bulevardi "Dëshmorët e Kombit" ka qenë pikëtakim i rëndësishëm në Tiranë. Gjatë diktaturës komuniste, ai përdorej për parakalime dhe manifestime, si për shembull festimet e Ditës së Çlirimit nga pushtimi nazi-fashist. Një rast tjetër i rëndësishëm ishte 1 Maji, Dita Ndërkombëtare e Punëtorëve. Më vonë, bulevardi u shndërrua edhe në skenën e rrëzimit të regjimit komunist, si dhe të demonstratave dhe protestave të panumërta që pasuan në periudhën e trazuar pas ndryshimit të beftë të sistemit.

Në *Boulevard 6* (2015), Hila pikturon ndërtesën e Kryeministrit të Shqipërisë, e cila u bë scena e ngjarjes tragjike të 21 janarit 2011, kur katër protestues u vranë nga forcat gardiste gjatë një demonstratë kundër korrupsionit qeveritar. Një drejtkëndësh i zi ka pushtuar fasadën e kësaj ndërtese në pikturën e Hilës. Nëse kjo pikturë do të ishte një dokument zyrtar, kjo njollë e zezë do të dukej si një tekst i censuruar, një pjesë e fshirë e historisë, një e vërtetë që nuk mund të thuhet. Por në të njëjtën kohë, kjo formë e errët mund të shihet edhe si një tabelë reklamash e lënë bosh, pa mesazh - një heshtje që flet më

shumë se çdo fjalë. Në këtë hapësirë, ku dikur gjëmonin fjalimet dhe sloganet politike, tani ka mbetur vetëm një boshllëk i zi dhe i heshtur.

Projekti i urbanistik i Tiranës i bërë në kohën e Benito Musolinit, synonte jo vetëm të tregonte lidhjet e vendit me kulturën dhe ideologjinë italiane, por gjithashtu të shkëpuste vendin nga trashëgimia osmane dhe të rimodelonte identitetin e popullit shqiptar. Piktura *Boulevard 3* (2015) paraqet një version të abstraguar të godinës madhështore të universitetit, e cila u përfundua në vitin 1942 dhe që njihej atëherë si Casa del Fascio (Shtëpia e Fashizmit). Në interpretimin e Edi Hilës, rreshtat e poshtëm të dritareve janë fshirë, ashtu si edhe hyrjet e ndërtesës. Kjo zgjedhje artistike përforcon ndjesinë e padepërtueshmërisë; fasada shfaqet si një mur i pakalueshëm, ndërsa sheshi i hapur më poshtë mbetet plotësisht i ekspozuar ndaj vëzhgimit nga katet e sipërme të ndërtesës. Kjo strukturë enigmatike, me dhunën e saj të heshtur estetike, përcakton edhe fundin e bulevardit.

Titulli *Bulevardi "Dëshmorët e Kombit"* ngre pyetjen se kush, në të vërtetë, duhet të përfshihet në kategorinë e “dëshmorëve të kombit”. Kur bulevardi mori këtë emër, ai u referohej partizanëve dhe elementëve të rezistencës që kishin dhënë jetën në luftën për çlirim nga pushtuesit fashistë dhe nazistë, duke hapur rrugën për krijimin e Republikës Popullore Socialiste të Shqipërisë. Por, në dritën e ngjarjeve më të fundit historike, kush tjetër mund të konsiderohet si dëshmor i kombit shqiptar?

Në këto piktura të Hilës, historitë e ndryshme mbivendosen mbi njëra-tjetrën, duke krijuar një hapësirë ku e shkuara dhe e tashmja përzihen në një realitet të vetëm e të shtresëzuar.

Në paravijën e veprës *Boulevard 3*, mbetjet e strukturës së mëparshme të shatërvanit janë rrënuar në sipërfaqe të mprehta e të çara, të cilat shfaqin nëntokën që ndodhet përposh. Çarjet hapin një humnerë pa fund, gjë që ndoshta është një pasqyrim i humnerave që kanë përpirë viktimat e regjimeve të njëpasnjëshme. Errësira mund të sjellë ndër mend fatin e të burgosurve politikë që kanë humbur jetën në qelitë nëntokësore, mërimtarët e humbur në det, apo vajzat dhe gratë e detyruara në prostitucion. Ndoshta është pikërisht në këto thellësi që mund të gjejmë përgjigjen për pyetjen: kush duhet të përfshihet ndër Dëshmorët e Kombit?

Një botë e pasigurt

Ekspozita e parë ndërkombëtare e artist bashkëkohor në Shqipëri, e mbajtur në Galerinë Kombëtare të Arteve në Tiranë në vitin 1998, titullohej *Permanent instability* (Paqëndrueshmëri e përhershme). Kuratori i ekspozitës, Edi Muka, e formuloi këtë titull për të përshkruar periudhën tranzitore të Shqipërisë, por edhe situatën e përgjithshme në Ballkan. Në rajon mbizotëronte paqëndrueshmëria socio-politike, trauma e pashëruar e luftës dhe nacionalizmi në rritje, ndërkohë që pjesa tjetër e Evropës dukej relativisht e begatë dhe me demokraci të qëndrueshme.

Gati tri dekada më vonë, ky titull duket të ketë rifituar sërish rëndësi—por tani si pasqyrim i realitetit tonë të përbashkët global. Luftërat, krizat e refugjatëve, pandemitë, ndryshimet klimatike dhe shkatërrimi ekologjik kanë krijuar një botë të karakterizuar nga pasiguria dhe shndërrimi i shpejtë. Ky pështjellim pasqyrohet edhe në një ndryshim të dukshëm në praktikën artistike të Edi Hilës. Që nga fundi i viteve 2010, vështrimi i tij është zgjeruar gjithnjë e më shumë përtej Shqipërisë drejt botës në tërësi.

Ky ndryshim e ka filluesën te një ngjarje e thjeshtë: një ditë, Hila blen një tendë që montohet mbi çatinë e makinës. Në fillim, ky objekt ishte simbol i një lirie të re – një mënyrë për të udhëtuar pa kufizime me bashkëshorten e tij, Joanna, për të ndaluar e soditur peizazhe të pacënuara dhe për të fjetur nën qiellin e hapur. Por, shumë shpejt, raportimet mbi konfliktet e mëqeura në Lindjen e Mesme dhe imazhet tronditëse të krizës së refugjatëve të vitit 2015 fillojnë të depërtojnë në ëndrrat e tyre të pushimeve.

Kur Hila udhëton më vonë në Athinë për t'u përgatitur për prezantimin e tij të madh në Documenta 14, ai bëhet dëshmitar i drejtpërdrejtë i valës ë madhe të refugjatëve dhe përballet nga afër me realitetin e tyre. Tenda tashmë merr një kuptim të ri të ankthshëm. Ajo hyn në gjuhën e tij vizuale si simbol i një bote në krizë—i jetëve që rrezikojnë të shkatërrohen nga lufta, në kërkim të vendeve të reja ku të mund të lëshojnë rrënjë.

Në pikturën *A Tent on the Roof of a Car* (Një tendë mbi çatinë makinës, 2017), tenda dhe pjesët e sipërme të një makine ravijëzohen mbi një peizazh të djerrë. Gjurmë të zbehta të qytetërimit shfaqen tutje në sfond, të cilat rrëfejnë për një zonë të ndërtuar dendur. Në *Newcomers* (Të sapoardhurit, 2017), sytë tanë ndjekin ujin përgjatë një moli. Në largësi, silueta e bardhë dhe e ashpër e asaj që mund të jetë një kamp refugjatësh i ngritur me tenda spikat në horizont—si një mirazh që shndrit mbi ujin dhe qiellin e zymtë.

Tenda shtegtare mund të interpretohet si shprehje e një marrëdhënieje simbiotike me natyrën—një shtëpi që merr frymë bashkë me peizazhin. Në të njëjtën kohë, tendat, në një kuptim më të gjerë, mishërojnë arkitekturën e fatkeqësisë dhe të mbijetesës—një strehë e fundit kur qëndrueshmëria shkërmoqet, e kur nuk ka më mundësi për të zgjedhur. Në serinë *A Tent on the Roof of a Car*, ëndrra për liri has realitetin e pasigurisë. Këto piktura mund veprojnë si kasnecë të një të ardhmeje të përbashkët, e cila na detyron të përshtatemi me ndryshimet klimatike dhe që, me shumë gjasë, do të sjellë valë të reja zhvendosjesh, edhe më të mëdha sesa ato që shohim sot.

Kjo atmosferë e heshtur dhe e ankthshme thellohet edhe më shumë në ciklin e tij të pikturave të realizuar në vitin 2021, viti i pandemisë. Në këtë seri, Edi Hila hulumtoi kufizimet e skajshme të lëvizjes dhe përvojën e izolimit të detyruar. Në veprën *Exit* (Dalja, 2021), ai portretizon një aeroport pothuajse të braktisur. Disa figura si hije qëndrojnë brenda gardheve labirintike që, në rrethana normale, do të kishin organizuar rrjedhën e madhe të njerëzve. *Closed Road* (Rruga e mbyllur, 2021) është po ashtu e dominuar nga barrierat. Një ndërtesë e bardhë, ngrihet si një monolit në një peizazh të shkretuar. Përtej gardheve të ngritura rreth saj, fasada e saj e mbyllur duket si një tjetër prag i padepërtueshëm, që krijon një ndarje të thatë dhe të panegociueshme.

Në këtë periudhë, Edi Hila po përgatitej për disa ekspozita. Për shkak të përhapjes së virusit, ai ishte i mbyllur në shtëpi, ku modelet arkitektonike të hapësirave të ndryshme ekspozuese u bënë mjete thelbësore në punën e tij. Me kalimin e kohës, ndërsa monotonia e izolimit thellohej, modeli reshti së funksionuari vetëm si referencë hapësinore, dhe u shndërrua në motivin qendror të një serie pikturash. Në veprën *From Above* (Nga lart, 2021), modeli shfaqet nën një tavolinë të rrumbullakët prej xhami, këmbët e mprehta të së cilës duket sikur e ngulin në dysheme. Në *Reflections on the Exhibition* (Reflektime mbi ekspozitën, 2021), modeli qëndron përpara një kolltuku, aty ku artisti kishte qëndruar pak më parë, duke reflektuar mbi punën e tij. Qetësia e dhomës është e ngarkuar me mendime e reflektime, por gjithashtu përshkohet nga një ndjenjë e gjithgjindshme vetmie.

Në të dyja pikturat, një ndjenjë fillestare e amullisë krijuese i lëshon udhë dalëngadalë një magjepsjeje ndaj ndërveprimit të lëvizshëm të dritës dhe nuancave të buta të toneve që shfaqen në monotoninë e qetë të izolimit. Ndryshe nga seritë e mëparshme, të cilat kapnin momente kalimtare të jetës në rrugët shqiptare apo dukuri globale si migracioni dhe krizat e refugjatëve, këto vepra na ftojnë në një udhëtim në botën e brendshme të artistit.

Kthimi tek vetja

Kur kuratorja Corinne Diserens dhe unë u takuam me Edi Hilën në fund të vjeshtës së vitit 2024, artisti, paçka se i kishte kaluar tashmë të tetëdhjetat, dukej jashtëzakonisht energjik dhe përplot me gjallëri krijuese. Një ndryshim i thellë ka ndodhur në jetën e tij, një kthesë që i ka sjellë jo vetëm ngazëllim të

përtëritur, por edhe frymëzim të freskët për një kapitull të ri në veprimtarinë e tij. Së bashku me bashkëshorten e tij, Joana, ai ka blerë për herë të parë një shtëpi në një fshat të vogël malor pranë Pogradecit.

Fshati është pjesë e një komuniteti të vjetër minatorësh dhe malet madhështore me zgavrat e tyre të thella kanë zgjuar te Hila një impuls për të vështuar edhe së brendshmi, edhe teposhtë. Së brendshmi—drejt thellësive të shpirtit dhe peizazhit të pashkelur të nënvetëdijes; teposhtë—drejt asaj që fshihet nën sipërfaqe dhe thellë nën tokë.

Galeria e minierës rrëfen për shfrytëzimin e pamëshirshëm të natyrës dhe njëkohësisht shërben si metaforë e fuqishme për rrëgjimin e vazhdueshëm të individualitetit. Ashtu siç është zbrazur mali për të ndërtuar Shqipërinë moderne, edhe Edi Hilës—si shumë të tjerëve—i është zhvatur shpirti krijues dhe mendimi kritik. Pa pëlqimin e tij, ai u detyrua t'i shërbente një regjimi autoritar dhe ideologjisë së tij—një sistemi që kërkonte nënshtim të plotë dhe ua vidhte individëve të drejtën për vetvendosje.

I lindur në vitin 1944, vetëm një vit para themelimit të republikës socialiste, Hila ka përjetuar të gjitha ekstremet politike të Shqipërisë. Ai kaloi pothuajse gjysmën e jetës në vendin më të izoluar të Europës—një diktaturë staliniste ku mijëra “armiqtë e popullit” u ekzekutuan dhe liritë themelore, përfshirë lëvizjen dhe shprehjen e lirë, u shtypën rëndë. Në tri dekadat që pasuan, ai përjetoj tranzicionin e trazuar dhe herë-herë të dhunshëm drejt një sistemi kapitalist—një periudhë që ua hapi dyert lirive të shumëpritura, por që gjithashtu zbuloi anët e errëta të shoqërisë së konsumit.

Përtej trazirave politike që kanë ndikuar thellësisht në jetën dhe veprën e tij, tek personi i Edi Hilës ekziston një thelb i paepur: një qenie e ndjeshme prej mishi e gjaku, e formësuar nga historia e tij, por jo tërësisht e përcaktuar nga ajo—një njeri që vetëm pjesërisht mund të ishte bërë dikush tjetër, nëse rrethanat historike do të kishin qenë ndryshe.

Përmes dritares së studios së Hilës, shohim shpatin e malit të mbuluar me pemë—një element që shfaqet gjithashtu në skicat e tij për pikturat e ardhshme. Në kohën kur shkruhen këto rreshta, kjo seri e re mbetet e papërfunduar dhe vetëm disa vepra kanë nisur të ravijëzohen. Megjithatë, në skicat e bazuara në fotografi fillon të shfaqet një kahje. Në to shohim se si faqet e maleve mbarojnë në humnera të thella, se si dherat e çara lëvizin në blloqe masive si pllaka tektonike mbi një qiell që—në një mënyrë të pashpjegueshme—ka përfunduar poshtë tokës, në vend që të jetë mbi të. Shohim gjithashtu shkallë aq të pjerrëta, saqë ngjallin një ndjesi të fortë marramendjeje. Ato janë po të njëjtat shkallë që të shpien poshtë nga parajsa malore e Edit dhe Joanës.

Në pikturën *Planting of Trees* (1971), Edi Hila sjell në pah mjeshtërisht një idil komunist—lozonjar dhe grishës, i mbushur me një gëzim të gjallë për jetën dhe i vendosur në një peizazh bujqësor e arkaik. Ky vizion nuk u realizua kurrë në Shqipëri dhe, ironikisht, ishte pikërisht kjo pikturë që u bë shkas për dënimin e Hilës me një proces të gjatë riedukimi dhe ndalimin e tij për të ushtruar profesionin si artist.

Kur zgjedha e regjimit më në fund u zhbë dhe Hila përjetoj për herë të parë lirinë artistike, ai zgjodhi të portretizojë hutimin dhe brutalitetin e tranzicionit—rrëzimin e idealeve dhe premtimet e zbrazëta të shoqërisë së konsumit. Sot, ky opus i tij i thellë dhe shumëpërmasor shfaqet si një monument i një epoke të shënuar nga vështirësia, frika dhe dhuna—por gjithashtu nga qëndresa, entuziazmi dhe hulumtimi krijues.

Pa veprën jetësore të Edi Hilës, estetika e veçantë e periudhës së tranzicionit shqiptar—atmosferat, aromat, ngjyrat dhe gjurmët arkitekturore—mund të kishin humbur përgjithmonë. Vepra e tij ka ngërthyer

shoqërinë shqiptare në pikën e thyerjes mes botëkuptimeve dhe sistemeve politike. Por ndoshta, tani ai ndjen se ka ardhur koha që ta kthejë vështrimin drejt vetes.

Sikur figura e vetmuar në kryeveprën romantike të Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (Udhëtari mbi Detin e Mjegullt, 1818), e përfaqësoj Hilën duke qëndruar në verandën e shtëpisë së tij. Ai sodit malet që shtrihen përballë dhe hapësirën e gjerë të Liqenit të Ohrit—një nga liqenet më të thella dhe më të vjetra të Evropës, që strehon një ekosistem të rrallë dhe të lashtë. Një jetë e mbushur plot me përjetime mund të bëhet, me kalimin e kohës, më e ndjeshme ndaj asaj që shtrihet përtej qenies njerëzore, më e hapur ndaj përsiatjes dhe udhëtimit në thellësitë e vetvetes. E lë Edi Hilën në këtë peizazh të madhërishtë malor dhe i uroj një rrugëtim të mbarë—drejt thellësive të vetes dhe të tokës.

Përkthimi nga Plator Gashi

Edi Hila—Kreativiteti në Kohë Paradoksesh

Intervistë e realizuar në atelienë e artistit në Tiranë më 25 tetor 2024

Corinne Diserens

Edi Hila: Atëherë, ku e kishim fjalën... Po, realiteti ku kam jetuar më ka bërë që të reflektoj gjatë. Ka qenë e vështirë të dilja nga një realitet si ky, i dominuar nga diktatura, ku mungonte liria, duke penguar ritmin logjik të zhvillimit që nga fëmijëria e deri vonë. E në këto kushte të ishe krijues, e pastaj të bëje pikturë nuk ishte e lehtë, rezultati kushtëzohej nga mungesa esenciale, kryesisht në planin e informacionit, pasojë e të cilit ishte formimi i cunguar. Shkolla e artit, ashtu si cdo shkollë tjetër ishte e orientuar nga politika, ku mungonte liria intelektuale, liria krijuese, kufizimet e dogmës etj.

Corinne Diserens: Propaganda...

EH: Natyrisht, propaganda përdorej si vegla kryesore e bindjes politike!

CD: Një realizëm socialist i kodifikuar?

EH: Nje realizëm skematik, kundrejt së cilit duhej mbajtur një qëndrim i kontrolluar mirë, për të mos rënë viktimë e këtyre skemave dhe keqkuptimeve, si pasojë e interpretimeve të qëllimshme që ndikuan dashur pa dashur në formimin tonë. Atëherë u bë e domosdoshme përpjekja për të gjetur lirinë në intimitetin tonë.

CD: A ka qenë ky nocion i intimitetit në qendër të praktikës suaj?

EH: Një praktikë e tillë ka qenë një zgjidhje e domosdoshme në një situatë komplekse kur gjithmonë, në mënyra nga me të ndryshmet, ishte dikush që të vërente e që përpiquej të dinte se çfarë bën e çfarë mendon. Pa dyshim vendi më i sigurt ishte shtëpia, sepse vetëm aty mund të komunikojë lirshëm, aty i jepje te drejtë vetes të ëndërroje dhe aty gjeje forcën e vullnetin për të ecur më tutje. Pra familja ishte i vetmi institucioni i vërtetë e i besueshëm. Më kujtohet se si nëna kërkonte nga ne fëmijet që të ishim të kujdesshëm me komunikimin tonë jashtë shtëpisë. Çdo pakujdesi do të na rrezikonte jo vetëm ne, por edhe të tjerët e familjes.

Kjo ka qenë një situatë ndrydhjeje dhe e izolimit total, mbijetesa intelektuale dhe profesionale behej shumë e vështirë, problemi ishte se si të mos ndikohesh nga ndërhyrjet shumëformëshe të sistemit pa u demtuar.

CD: Si mund të influencohesh?

EH: Të ishe i ndikuar nga ajo kohë, te paktën duhet të kishe disa dakordësi në raport me sistemin. Por po ndodhte e kundërta.

Të pozicionohesh si antikonformist—kjo vinte gati natyrshëm, sidomos në procesin krijues, mbasi arti kërkon të vërtetën, por fatkeqësisht në atë sistem loja behej me të pavërtetat. Çdo gjë e menduar thellë dhe e thënë drejt ngjallte dyshime. Loja me të pavërtetën ishte karakteristikë e vetëkënaqësisë hipokrite me të cilën ngopeshin inkuizitorët, të cilet me të njëjtin ushqim kërkonin të mbanin gjallë artificialisht

ekonominë, të shtrembëronin historinë e vendit, të përçudnonin shkollën, të ulnin nivelin e kulturës e pa dyshim të politizonin artin.

Fill mbas diktaturës, në kushtet e lirisë krijuese dhe të lëvizjes së lirë, dolën ne pah probleme që kishin të bënin me mungesën e eksperiencave krijuese të kohës. Në përgjithësi të gjithë kishim rënë pre e vonës në formimin artistik, gjë që e pengonte integrimin tonë me perëndimin.

Menjëherë Shqipëria hyri në fazën e tranzicionit, një proces formimi dhe përvëtesimi të përvojave të reja në sistemin e ri social, politik e kulturor; për të filluar nga e para kudo, në administratën shtetërore, në institucionet e ndryshme të ekonomisë e të kulturës, në arsim etj... por më e vështira ishte të ndryshojë mënyrën e të menduarit dhe të shkëputeshë nga mentaliteti i kohës së shkuar.

CD: Si e keni përjetuar ju si artist këtë periudhë tranzicioni?

EH: Pa dyshim që ka qenë koha më bukur ndoshta e jetës dhe më rezultative në fushën e krijimtarisë. Kjo që ndodhi ishte ajo për të cilën kisha ëndërruar çdo ditë e vite me radhë... Tani ato po bëheshin realitet. Forca ishte tek garancia që me jepte të qenët i lirë. Çdo gjë kishte ndryshuar për pak kohë dhe ajo erdhi plot me cilësi të reja e kërkesa të veçanta dhe tani gjërat duheshin parë nga një këndvështrim i ri. Ajo kohë për një artist ishte burim i jashtëzakonshëm inspirimi, i propozimeve krijuese. Për mua ishte një dhuratë e realitetit të ri. Në këtë kuptim, tranzicioni kërkonte një analizë të thellë dhe të kujdesshme, mbasi ishin arsyet e vërteta dhe struktura bazë mbi të cilën do të formulohej vepra ime më vonë.

CD: Kjo do të thotë se duhet të ishit i vëmendshëm, të vetëdijshëm për shenjat që shfaqeshin dhe që dalloheshin...

EH: Edhe në demokraci, vlerat do të pësonin ndryshime, do të shfaqeshin në forma të tjera, të ndikuara nga prani të reja, që vinin nga perëndimi. Tranzicioni tek ne erdhi i ndryshëm në krahasim me vendet e tjera të lindjes.

Çdo artist do të krijonte përvojat krijuese në mënyrën e vet. Për të gjithë filloi një proces njohjeje i vetvetes dhe pastaj krijimi raporteve të reja me krijimtarinë mbi bazën e të eksperimentuarit. Kjo u mbeshtet shumë në përdorimin e mediumeve të reja që nuk përdoreshin më parë dhe nuk konsideroheshin si mjet i shprehjes artistike përveç pikturës. Kujtoj në këtë rast videoartin për shembull, fotografinë, instalacionin etj., për të cilat shumë artistë mbajtën qëndrime kundër.

CD: Kjo na çon tek *Maketi* dhe tek përdorimi yt i modeleve si vegla konceptuale dhe mjete eksplorimi. Ato janë përfaqësime të përmasave të vogla në të cilat mblidhni, zbërtheni dhe provoni ide dhe ku, me fjalët tuaja, "shpaloset një debat i pamëshirshëm përbrenda vetes në mënyrë që të arrihet te përfundimi i nevojshëm kreativ". Përdorimi juaj i fotografisë më duhet shumë interesant. Kthehemi te shenjat, te detajet... keni thënë që të fotografuarit kap imazhin mekanikisht përmes objektivit të kamerës; regjistrohet çdo gjë që gjendet para tij në atë çast, ndërsa syri i njeriut sposton fokusin tek pjesa e skenës që e intereson, tek pjesa që do ta fotografojë.

Me kalimin e kohës, ndërsa vështron fotografinë, vëren detajet e tjera të shumta që kapen—tipare situacionale që fillimisht nuk të interesojnë ose me të cilat nuk je lidhur përmes ndjeshmërisë ose emocioneve. Dhe befasisht, ndonjëherë shumë më vonë, kupton që këto detaje kanë vlerë të veçantë, ose të vjen një mendim i ri prej tyre që është goxha i ndryshëm nga fillestari dhe nuk ka asgjë të bëjë me subjektin ku fokusohet fotografia. Kjo cilësi e fotografisë, e cila mban informacion shumë më të pasur

dhe të thellë për imazhin, ka frymëzuar qasjen tuaj për përpunimin e materialit, si dhe pikëvështrime të reja për interpretimin formal dhe konsiderimet e prirjet estetike.

EH: Përsëri duke pasur parasysh përpjekjen për të studiuar dhe për të kuptuar realitetin e ri, sidomos në aspektin e figuracionit, dëshmia fotografike ishte një zgjidhje, mbasi teknikisht jepte mundësinë për të zbuluar edhe ato detaje që syri i lirë nuk i konsideron. Për këtë arsye mendova se fotografia ishte një mundësi e madhe për të zbuluar diçka më shumë nga reliteti kompleks, nga përditshmëria e njerëzve të ndodhur para vështirësive të mëdha, deri në perballimin e mbijetesës. Duke përdorur fotografinë si mjet për të fiksuar imazhet e duhura nga kjo situatë e nga ky realitet, munda të zbuloj shumë të papritura në peizazhin e ngaditshëm, të cilat kishin domethënie të madhe.

CD: Është një lloj kondensimi i kuptimit.

EH: Për shembull në serinë *Objekte anash rrugës* kam treguar shumë objekte të krijuara nga riciklimi i mbetjeve të ndryshme në një rrugë të qytetit me pamjen gati distopike. Në këtë prapavijë, situata bëhej më e komplikuar dhe tabloja reale ishte e papritur, jo vetëm në aspektin e performancës së përditshme për mbijetesë, por shoqërohej nga një imazh i jashtëzakonshëm me forcë të madhe shprehëse. Një material me një figuracion që do t'i shërbente çdo artisti për të zbuluar qëndrime të reja dhe për të propozuar një formë të re krijuese.

Në këtë mënyrë, rezultati i krijimit të popullit të thjeshtë në shumë raste konkretizohej në krijimin e një dizajni, po e quaj të veçantë, që me jep të drejtën ta quaj krijimtari popullorë dhe që percaktonte një identitet të ri kulturor, krejt papritur në një nivel estetik të pranueshëm, por që për hatër të funksionit të ri, mbas procesit të riciklimit, u bë faktor edhe në krijimin e ekonomisë paralele.

CD: A mund të më tregoni më shumë për procesin tuaj artistik, duke filluar nga marrëdhënia jote me fotografinë (e cila më vonë zbuloi elemente të situatave urbane që fillimisht ju kishin shpëtuar) dhe si ajo kalon brenda pikturave tuaja pa pasur për bazë vizatimin a skicimin, sikur tek shumë artistë të tjerë?

EH: *Maketi* është një libër ku kam grumbulluar tërë materialin fotografik, të cilin e kam përdorur më vonë për të realizuar tablote në pikturë. Ato kanë zëvendësuar skicën tradicionale prej së cilës mbështetej realizimi origjinal i tablosë. Në këtë rast fotografia nuk ka qenë për mua një mjet për të bërë art; ajo ka zëvendësuar mekanikisht skicën apo krokinë e shpejtë që përdoreshin si shënimi fillestar, duke kursyer në këtë mënyrë kohën dhe duke përsheptuar procesin. Atëherë aparati fotografik me anën e objektivit fikson çdo gjë ndodhet para tij, duke na dhënë mundësinë e seleksionimit të asaj që na intereson. Për mua ishte interesante ajo që ndodhte në mes të rrugës—ishin plot shfaqje që për mua shërbyen si subjekte tipike të rëndësishme për të treguar akoma më shumë mbi arsyet e zgjedhjeve të mia, ndërmjet problematikave të ndryshme, të kohës që i kam fiksuar në tablote e mia përmes serisë *Paradoks*.

CD: Ju bëni të dukshme njëfarë dhune në një kohë pasigurie për një shoqëri që dilte nga diktature. Se si, për shembull, ardhja e kapitalizmit në Shqipëri ngjalli reagime—mbase edhe shpikje—sikur ekonomitë paralele, strategjitë e mbijetesës, të gjitha gjitha nga të cilat përfshinin një lloj dhune. Një dhunë sociale.

EH: Mendoj se në Shqipëri, rastet e dhunës nuk vijnë nga kapitalizmi. Kapitalizmi është i dhunshëm në të njëjtën mënyrë si në të gjitha vendet, madje edhe në vendin më kapitalist që ekziston. Kapitalizmi vendosi ligjin si rregullator të marrëdhënieve, detyrimeve dhe të drejtave të njerëzve, për të cilët në situatën e postdiktaturës ishte e vështirë të pershatshin në sistemin e ri. Është pikërisht kjo që krijonte vështirësitë që

në shumë raste i bezdiste njerëzit e pamësuar me sistemin e ri dhe në këtë mënyrë nuk ishte e lehtë që të përshtateshin me kërkesat e tij. Megjithatë, disa forma të ekzistencës, si ekonomia paralele për shembull, ishin rezultati lirisë dhe i iniciativës së lirë.

Ajo që ju e quani dhunë mendoj se është energji që kërkon t'i imponohet vështirësive me forcë, pa u ndalur, dhe që nxit konkurrencën. E kjo i dedikohet shtetit të ri, i cili ktheu pronën private, iniciativën e lirë dhe ekonominë e tregut.

CD: Në një moment, mjaft herët në praktikën tuaj artistike, ju keni vendosur të punoni në formën e serive, gjë që mbase i ngjan natyrës së esesë piktoreske dhe ju lejon të vijoni për një kohë të gjatë. Në vend që të përqendroheni në një pikturë, një subjekt, ose një abstraksion, e ju duket se puna me seri ju jep më shumë kohë dhe hapësirë për të eksploruar pyetje të caktuara dhe përvoja të ndërlikuara?

EH: Le të marrim disa subjekte si *Penthouse*, *Portrete Shtëpish*, *Objekte Anash Rruges* dhe të tjera. Të gjitha përbejnë një problematikë më vete, secila prej tyre nuk mbyllet dot vetëm me një pikturë. Krijimtaria ime buron nga një realitet i pasur, si në përmbajtjen e tij, ashtu edhe për imazhin e pasur me formë ekspresive. Jemi të rrethuar me situata emocionale plot ferment krijues, prandaj edhe dialogu nuk mund të reduktohet në pak fjalë.

CD: A mendoni se ia keni dalë në këtë mënyrë?

EH: Në rastin e serisë, nuk është se përmes saj garantohej rezultati që dëshiron. Më shumë se kaq, puna në seri erdhi natyrshëm si nevojë që ndihmonte për të thënë më qartë mendimin tim.

CD: Por ndoshta është një mënyrë për të shmangur çështjen e universalizmit të artit dhe për të mbetur më i ankoruar me disa dukuri që lidhen me mjedisin tuaj, me jetën tuaj.

EH: Fenomeni shqiptar i fundit ka qenë lufta për të kaluar në një sistem demokratik. Jam i sigurt që kjo temë e trajtuar si duhet në krijimet tona artistike kanë pjesën e vet të universale, edhe nëse frymëzimin e gjejmë në terrenin e thepisur të një fshati.

CD: Do të doja të më tregonit për atë që ju e quani "paradoksi juaj kalimtar" dhe si merr formë në punën tuaj nga—sipas jush— "një praktikë paradoksale apo një realizëm paradoksal".

EH: Çdo gjë rreth meje në menyrën se si shfaqet paraqet interes, dhe jo vetëm në aspektin formal, por akoma me shume, si tregues i domethënies të medha që prodhoi vendosja e demokracisë dhe perpjekja për instalimin e saj me sukses. Asgjë nuk vjen pa shkak.

Nderhyrjet e pazakonta, në ambiente publike, shpeshherë jonormale, janë demonstrime të shumëllojshme, të papritura, që shpesh shkojnë kundër rregullave, që justifikojnë vetveten për shkakun e funksionit që kryejnë. Kujtoj rastin e anijes së mbetur në rrëzë dhe të plazhit të improvizuar jashtë çdo kriteri urbanistik. Apo monumenti heroit, ku poshtë bazamentit të tij ishte instaluar një treg veshjesh. Të gjitha këto justifikoheshin sepse ishin perpjekje për të fituar jeteë e për t'i bërë ballë varfërisë. Pikerisht kjo edhe justifikonte qëndrime të tilla antikonformiste në raport me rregullat dhe ligjin. Për mua këto ishin situata paradoksale dhe kontradiktore në vetvete.

Për këtë arsye kam përdorur termin *paradoksal* duke dashur ta çoj më perpara, si një qëndrim prej të cilit mund të burojë një estetikë e caktuar.

CD: Pra... është fjala për tablonë *Nën diellin e nxehtë*, 2005.

EH: Shfaqja e një skene të tillë, një performance si kjo, është mjaft mbresëlënëse. Aty njerzit marrin rrezet e diellit në mes të bunkerëve dhe një anijeje që ka mbetur në breg. Është pikërisht ajo anija që transportoi emigrantët që ikën nga Shqiperia, por tani ajo nuk niset më dhe ka mbetur në rërë. Njerëzit nuk duan t'ia dinë, ata kanë improvizuar plazhin e tyre, edhe pse nuk janë hequr akoma bunkerët.

CD: Është varkë peshkimi apo anije pasagjerësh?

EH: Të dyja. Fillimisht transportonte mallra dhe përdorej për peshkim, por në kohën e emigracionit u përdor edhe për transportin e njerëzve jashtë Shqipërisë.

CD: Demokracia, siç thoni ju, nuk ka qenë një gjë e lehtë për t'u përballur, sidomos për artistët por edhe për një shumësi njerëzish të sektorëve dhe profesioneve të ndryshme duke pasur parasysh ndryshimet që janë sjellë. Në fakt ky tranzicion ishte shumë i gjatë. Për çfarë vështirësish flisni? Si artist...

EH: Një nga vështirësitë që kanë artistët është mungesa e tregut të artit, e cila garantohet nga sistemi i artit. Tek ne janë krijuar galeritë e para private, të cilat urojnë të arrijnë vërtet të krijojnë sistemin e artit si një mekanizëm që qarkullon veprën dhe sjell të ardhurat.

Këto janë përvoja të reja dhe duan kohën e tyre, derisa të marrin formën e duhur në nivelin e duhur profesional. Sigurisht, kjo do të jetë një marrëdhënie e vështirë midis krijuesve dhe konsumatorit.

CD: Në këto kushte, cili është qëndrimi juaj?

EH: Qëndrimi im është fare i thjeshtë... duhet pritur edhe pak, me dashurinë për artin, besimin në vetvete, seriozitetin në punë, së bashku me sakrificën, nëse është e nevojshme, për të vazhduar më tej me të njëjtin ritëm dhe me një ekzigjencë maksimale ndaj vetes. Të tjerat, besoj, vijnë vetë!

CD: Kjo qasje mund të jetë ndikuar nga mësuesi juaj, artisti Danish Jukniu, gjatë studimeve tuaja në një kohë izolimi artistik, kur ai trajtonte çështje që kishin të bënin me modernitetin, parimet e Bauhaus-it, idetë mbi funksionin, harmoninë, ritmin dhe abstraksionin. A ishte pikërisht nga aty që nisët një kërkim për sinqeritetin, me synimin përfundimtar për të kuptuar veten brenda realiteteve të reja?

EH: Trajnimi që zgjidha për të vazhduar si piktor ishte pikërisht kjo: një pikturë e sinqertë. Dhe si e tillë, kam bindjen se ajo garanton rezultatin e duhur, duke plotësuar edhe kërkesat e një tregu të mundshëm profesional në të ardhmen.

CD: Dhe ju lejoi të largoheshit nga klasikja zyrtare?

EH: Besoj se në rastin tim, kur është fjala për klasiken e vërtetë ajo, është një estetikë, në qoftë e doni edhe moderne edhe bashkëkohore, që mbizoteron dhe ushqen çdo qëndrim tjetër estetik të shfaqur deri në ditët tona.

CD: Mendoni se ju ka prekur artistikisht?

EH: Pikërisht, për mua ishte i rëndësishëm. Ajo më ka nxitur që në fillimet e mia.

CD: A mund të themi se realizmi socialist, i dëshiruar dhe i imponuar nga pushteti dhe ideologjia e kohës, neutralizoi në një farë mënyre pushtetet artistike? A ishte edhe një çështje e neutralizimit të fuqisë së artit dhe potencialit të tij për transformim dhe emancipim përmes paradigmatave dhe udhëzimeve të realizmit socialist?

EH: Sigurisht që realizmi socialist erdhi me imponimin e pushtetit totalitar, duke u munduar të neutralizojë kështu forcën artistike të artistit. Ajo ishte një skemë e vdekjeprurëse për artin.

Ajo që në një farë mënyre mund t'i bënte ballë këtij momenti ishte personaliteti i fortë i ndonjë artisti, i cili dilte mbi këtë skemë, por që mbas kësaj ishte një sistem i tërë kontrolli dhe censure që ndërhynte në forma të ndryshme për ta neutralizuar këtë artist.

CD: Për këtë temë dhe për pikturën *Mbjellja e Pemëve*, ju shkruani se në fakt është ndoshta e vërteta e saj njerëzore ajo që ishte shqetësuese. Ka diçka të rendit të një të vërtete njerëzore dhe se kjo pikturë është përdorur nga ajo që ishte vendosur në atë kohë, e cila ishte si të kontrollohej, eliminohej një mjedis artistik dhe intelektual.

EH: Po, është e vërtetë. Në fillim ishte viti 1970, kur papritur u krijua një klimë mjaft e çliruar, gati liberale, në krahasim me atë që kishte ndodhur deri atëherë. Sigurisht, kjo nuk ishte rastësishme. Duhet thënë se ishte një formë e hollë mashtrimi kundrejt artistëve të të gjitha gjinive të artit.

Pas kësaj, piktura u kritikua dhe u vendos në fondin e zi të Galerisë Kombëtare të Arteve. Dhe arsyeja kryesore ishte se ishte e dorës së dytë dhe që, kryesisht, vërtitej rreth momenteve ekspresive në pjesë të ndryshme të tablosë (pëmet që të kujtonin pikturën ekspresioniste, figurat e të rinjve pa këmbë e të tjera si këto).

Në tërësinë e saj, piktura është absolutisht optimiste, gjë që shkon edhe me njërin nga pikat e rregullores së realizmit socialist: optimizmin revolucionar, por që në rastin tim mungon fjala “revolucionar”. Atëherë, edhe në këtë rast nuk vlente optimizmi; ai nuk duhej të ishte njerëzor, por revolucionar. Piktura ime ishte njerëzore, pra vuante nga optimizmi njerëzor.

CD: Dhe sot, pas kaq shumë vjetësh, a do të thoshit të njëjtën gjë për arsyen përse u mor si shembull kjo pikturë, apo do të kishit një analizë tjetër?

EH: Mundet, ndoshta sepse në tablo mungonin simbolet e kohës që vendoseshin kudo në dekorin e jetës në Shqipëri: në muret e fasadat gjatë rrugëve, në skenat e teatrit, në shkolla dhe institucione të tjera, dhe këto simbole duhej të ishin edhe në pikturën time (PPSH-ja, ylli, kasma dhe pushka, etj.).

Unë isha i singertë me punën time, isha i dashuruar, në moshë shumë të re. Ndërsa interpretimi i saj ishte i pavërtetë dhe diabolik. Më vonë u dënova me punë të detyruar për edukim, në një pulari (ndërmarrja e rritjes së shpendëve).

CD: Ishte e tmerrshme për ty.

EH: Po, e tmerrshme.

CD: Si artist i përjashtuar, ju keni vazhduar të punoni i vetëm në shtëpi?

EH: Po kam punuar fshehurazi. Dhe punët nuk ia kisha treguar askujt, të gjitha i ruaja të fshehura.

CD: Në ndërmarrjen e rritjes se shpendëve jeni perballur edhe me një paradoks tjetër: si artist i përjashtuar, çuditërisht nuk vinte askush nga autoritetet e kohës për të parë se çfarë po bënit, ose më saktë, nëse po pikturonit apo jo.

EH: Sigurisht, kjo periudhë ishte shumë e rëndësishme për të kuptuar diçka më shumë nga realiteti i kohës. Duke u ndodhur në mes të një kategorie sociale tjetër, të tjera janë problemet dhe marrëdhëniet njerëzore ndërtohen ndryshe. Por ajo që më befaso i ishte se, edhe pse në një situatë kontrolli si i dënuar, fitova një liri krijuese që nuk e kisha pasur asnjëherë më parë. Kjo ndodhi sepse, duke mos pasur të drejtën e ekspozimit, nuk konsiderohesha si artistët e tjerë, të cilët i nënshtroheshin kontrollit të komisionit apo Lidhjes së Artistëve të Shqipërisë, sa herë që përgatiteshin për ekspozitat e rastit. Sigurisht, punët e mia ishin në dimensione të vogla, kryesisht nga puna në fabrikë, dhe i mbaja të fshehura, duke mos ia treguar askujt, në sekretin më të madh. Komisioni i censurës asnjëherë nuk e mori vesh që çdo mbasdite unë vazhdoja punën time krijuese pa u ndalur, në kushte optimale lirie, duke mos pasur mbi kokë askënd që të më kontrollonte.

CD: Tani kam një pyetje krejtësisht të ndryshme: si ndikoi Shkodra në imagjinatën tuaj, veçanërisht në periudhën e pasdikturës?

EH: Shkodra është qyteti ku kam lindur (1944), dhe ky ishte një fat i madh për mua, e sidomos për të ardhmen time si artist. Kam një nostalgji për kohën e shkuar, për vitet e fëmijërisë, njerëzit e afërt, gjyshin, prindërit e mi, miq e sidomos artistët, nuk i harroj. Kujtoj studiot e tyre në ato fillime, kur për mua ishin mrekulli e vërtetë. Ishte e veçantë era e ngjyrave të vajit, era e terpentinit, që kur i ndjej sot, akoma më kthejnë në vitet e asaj kohe. Fill mbas 10-vjetorit të parë të demokracisë, kam ekspozuar në Galerinë e Arteve të Tiranës serinë e parë me punët e para mbi temën e Shkodrës. Qyteti shquhej për një arkitekturë perëndimore të rafinuar, importuar kryesisht nga vendet e Mesdheut perëndimor. Ishte një qytet me katedrale, me njerëz të kultivuar që dinin të menaxhonin një jetë me cilësi. Qyteti kishte dy besime, katolik dhe mysliman, ku komunitetet përkatëse jetonin në harmoni absolute me njëri-tjetrin. Prania e dy besimeve ishte një trashëgimi e rëndësishme, me vlerë të madhe kulturore. Nuk ishte i rastësishëm qëndrimi përçmues ndaj banorëve të tij. Gjatë periudhës komuniste, Shkodra ishte qyteti që pësoi shumë nga diktatura, sidomos për hir të klerit katolik dhe pastaj atij mysliman, të cilët, sipas tyre, përbënin rrezik për ideologjinë komuniste. Mbas shumë vitesh kam pikturuar një seri me tablo si një homazh për qytetin tim.

Duke filluar që nga teatri, letërsia, muzika, arti i pikturës, i jepnin qytetit një pamje tjetër, sepse edhe banori më i thjeshtë e kishte kontributin e vet në këtë drejtim. Dhe çdo gjë e përjetuar nga ky qytet, nuk e di se si, por u mishërua tek unë.

CD: Në këtë çast, menjëherë pas dikturës, ju keni pikturuar këtë seri si një kushtim për qytetin tuaj për të rifituar një cilësi, një pasurim shpirtëror. A mund të konsiderohet kjo në formë meditimi?

EH: Po, pikërisht ashtu, por në atë moment, pa e ditur, mund të ketë lindur ideja për një tjetër seri.

CD: Pastaj vazhdoni me portretet e shtëpive.

EH: Është një dukuri tipike e kohës.

CD: Është fjala kur po ndërtohet kudo dhe kur peizazhet urbane po transformohet rrënjësisht, me ardhjen e arkitekturës joformale?

EH: Po, absolutisht. Por dua të theksoj se me ardhjen e demokracisë, ishte një kohë shpresëdhënëse. Dhe gjëja konkrete që e dallon këtë realitet ishte ndërtimtaria. Ndërtimi po ndryshonte, jo vetëm në aspektin artistik, por edhe në përdorimin e teknologjisë bashkëkohore. Është e qartë se investitori ishte njeriu i pasur. Megjithatë, duhet theksuar se në mjaft banesa, puna fillonte sipas një projekti të krijuar nga arkitektë profesionistë, por gjatë rrugës ata detyroheshin të ndryshonin projektin fillestar për të plotësuar kërkesat dhe dëshirën e banorëve të ardhshëm, të cilët ia jepnin këtë të drejtë vetes, për faktin se ata ishin porositësit. Në shumë raste, kjo ndikoi shumë në nivelin e arkitekturës, e cila shfaqet në shumë raste naive dhe shproporcionale.

CD: Në njëfarë mënyre, pikturat tuaja kanë ndjekur këtë moment të transformimit të madh të mjedisit të ndërtuar, të cilin e shihnit dhe e përjetonit çdo ditë. U krijuan dhe u shfaqën forma të çuditshme në mjediset urbane.

EH: Sigurisht, kjo u bë shkak për serinë *Peizazhe Kalimtare*.

CD: Përballë një realiteti në zhvillim.

EH: Siç përmenda më herët, për serinë *Objekte Anash Rrugës*, ajo që më bëri përshtypje ishte sasia e gjërave të braktisura në rrugë, u ricikluan duke ndryshuar funksionin që ata kishin më parë. Rrjedhimisht, pamja e jashtme e tyre ndryshoi, duke prodhuar kështu një siluetë e re të atij objekti në vartësi të funksionit të ri. Kjo ndërhyrje nuk u bë nga ndonjë dizajn profesionist, por nga njerëzit e thjeshtë, dhe rezultati ishte përsëri një farë dizajni, që i dedikohet energjive krijuese të tyre për të mbijetuar në situatën e re, plot optimizëm e dëshirë për jetën.

CD: Ishte një situatë mbijetese, por edhe, siç thoni ju, me artikulime mbi ekonominë paralele dhe plot krijimtari.

EH: E thatë drejt, ekonomia paralele. Sepse ishte normale dhe logjike që ne vitet e para të tranzicionit, shteti nuk mund të zbatonte një politikë ekonomike të mirorganizuar; atëherë ishte ekonomia paralele që mbushi disa boshllëqe.

CD: A mund të flasim për përdorimin e ngjyrës në pikturat tuaja të peizazhit urban dhe arkitekturës? Në veçanti, mënyra se si punoni me ngjyra të zbehura, tonalitete, hije dhe fshirjen e disa detajeve... dhe pa u mbështetur në kontraste të forta. Në veprat tuaja shfaqen edhe shumë pak njerëz, ndonjëherë të paraqitur në skena rrugësh, duke biseduar ose duke shitur diçka, por nuk do të ishte e saktë të quheni një piktor i njerëzve. Shpesh jeni quajtur piktori i tranzicionit. A mund të na tregoni më shumë për këto aspekte të punës suaj?

EH: Edhe dikush tjetër më ka pyetur: pse bën peizazhe e objekte dhe ke harruar t'i lidhësh me figurën njerëzore? Ndoshta kjo ishte ajo që doni të dini?

CD: Po, kjo është pyetja, ndërsa tjetra është për përdorimin e tonalitetëve të zbehta.

EH: Në lidhje me arkitekturën e kam shpjeguar pak më herët kur flas për ndërtimtarinë në atë periudhë. Për prezencën e figurës së njeriut, kjo nuk ka lidhje me ndonjë qëndrim të paramenduar; kam tablo që punojnë me figurën e njeriut dhe të tjera që kryesisht janë peizazhe, e si të tilla, jo gjithmonë kanë nevojë për figurën e njeriut. Kjo mungesë nuk ka pse të jetë një kondicion i detyruar. Ju bëni aludim me konfiguracione rrugësh ku prezenca e njeriut është intensive; në rregull, ashtu është, por po të shikoni me kujdes, në disa prej punëve është figura e njeriut, si për shembull në tablonë *Nën diellin e nxehtë*, kujto pikturën me anije në plazh.

Në lidhje me tonalitetin e zbehtë apo mungesën e një harmonie koloristike intensive, me ngjyra e kontraste të forta, mendoj se kjo është komplekse, fillon që herët me artistin, jo si një zgjedhje e tij e menduar, por është një dakordësi me diçka që vjen së brendshmi, diçka që vjen natyrshëm, që është pjesë e temperamentit, e shijes dhe në fund e sensibilitetit të tij, që artisti ndjehet mirë kur arrin pikërisht të realizojë tablonë mbi këto tensione emocionale, të themi gri, të zbehta, apo të fshira.

Në përgjithësi, edhe në jetën e përditshme, nuk është se e kam të lehtë të komunikoj me auditorë të mëdhenj.

CD: Kjo është se jeni i përmbajtur?

EH: I frenuar, ndoshta kjo është organike dhe ka të bëjë me strukturën time psikologjike... ndoshta është e lidhur me të kaluarën time, në kohën e diktaturës, ku në çdo moment duhej të ishe i rezervuar në momentet e komunikimit me të tjerët. Megjithatë, mendoj se kurajën e kam treguar përmes pikturës. Aty marrëdhënia ime është e hapur, dialogu me pikturën bëhet i sinqertë dhe asnjëherë nuk i kam hequr asaj të drejtën për t'u shfaqur, pavarësisht ndonjë pasoje. Dhe kjo ka ndodhur konkretisht edhe në vitet kur kam qenë student në Akademi.

Në atë kohë, më kujtohet se e vetmja detyrë që zbulonte tendencën estetike të studentit, e që kërkonte të diskutoje mbi arsyet e zgjedhjes që kishe bërë dhe mbi referencat që të kishin orientuar, ka qenë detyra e kompozimit. Çdo fund viti, stafi i profesorëve, krahas vlerësimit artistik e profesional, duhej të përcaktonte vlerën idetore të kompozimit. Për arsye se në rastin e idesë që transmetonte kompozimi im, shumë gjëra linin për të dëshiruar, vlerësimi i tyre ishte me notën më të keqe, dhe si i mbetur në klasë, më duhej ta përsërisja detyrën edhe një herë në fund të verës.

Megjithatë, unë kam vazhduar çdo vit të bëja të njëjtën gjë. Duhet thënë se në këtë rast, pedagogët e mi vetë ishin artistë, dhe si të tillë, pavarësisht vërejtjeve në aspektin ideologjik, ata e vlerësonin punën time, dhe masa kundrejt meje në atë rast ishte minimale.

CD: Ndoshta një pyetje e fundit: keni dhënë mësim për vite me radhë; për sa?

EH: Pas vitit 1967 (vitin që kam mbaruar studimet në Akademi), u emërova si piktor në televizionin shqiptar. Në të njëjtën kohë m'u dha mundësia të jepja lëndën e vizatimit në Akademi.

CD: Menjëherë pas studimeve?

EH: Po. Deri në vitin 1974 kam qenë në televizion dhe profesor i jashtëm në Akademi. Dhe e bëra pikturën për të cilën u kritikova më vonë. Mes vitit 1970 dhe 1972 pata sukses dhe në vitin 1973 dhe 1974 përjetova terror, një situatë të tmerrshme; në mars të vitit 1974 m'u desh të shkoja në kasollen e pulave.

CD: U dërguat atje për riedukim. Po mendoj për pikturën tuaj të vitit 1974 në kompensatë me titullin *Informatori i Fshehtë i Policisë*, e cila karikaturon menaxherin e sektorit të porositur nga policia e shtetit për monitorimin e njerëzve. Po ashtu po mendoj për vizatimet mbresëlënëse nga seria e *Pularisë*. Sa gjatë keni qëndruar në pulari?

EH: Tri vjet e gjysmë...

CD: Deri në vitin 1977...

EH: Mbarova me pularinë dhe shkova të punoja në repartin e dekorit në Tiranë. Në vitin 1980 u rehabilitova dhe punova në revistën për fëmijë *Horizonti* si vizatues dhe redaktor arti.

CD: Sa kohë keni punuar në revistë?

EH: Për dhjetë vjet. Dhe disa vite pas vdekjes së Enver Hoxhës hyra në Akademi si profesor në vitin 1990.

CD: Keni dhënë mësim për më shumë se njëzet vjet. Pra pyetja ime është: si ka ndikuar mësimdhënia juaj në praktikën tuaj artistike, nëse në rend të parë ka pasur ndikim?

EH: Ishte një fazë paksa delikate për mua, sepse vuaja nga përgjegjësia për të qenë korrekt në transmetimin ndaj studentit. Unë kisha vendosur me secilin nga studentët një dialog të veçantë, duke dashur që të kultivoja prirjet individuale të secilit. Në klasën time ishte e lirë zgjedhja e mediumit, për arsyen e thjeshtë se projektet nuk trajtoheshin vetëm si pikturë; studentët bënë zgjedhjen e tyre, secili sipas prirjeve që kishin. Një përpjekje bëhej për krijimin e kushteve, me ato pak mundësi që kishte shkolla, për të zbatuar detyrat në klasë, duke marrë në analizë së bashku me studentët secilën prej tyre. Gjithashtu, puna me studentët i shërbente edhe punës sime; për mua ajo ishte punë krijuese e mirëfilltë.

CD: Anri Sala dhe Adrian Paci kanë qenë studentët tuaj. Ju keni ofruar një hapësirë mikpritëse për shpikje, për multidisiplinartitet aktiv.

EH: Por unë nuk kam ndikuar te studentët sikur Anri Sala... Unë kam qenë një profesor që mirëpres, që krijonte komoditet, kushtet e mundësive. Kjo ishte historia ime.

CD: Në *Realizmin Paradoksal*, keni shkruar për vështirësitë e përjetuara gjatë emergjencave të tranzicionit—vështirësi që shfaqen qartë në pamjen e jashtme të formave dhe imazheve të reja që dolën para syve tuaj në qytet, pra në sheshe, në transport, në lëvizjen e njerëzve dhe në peizazhin e sapo ndërtuar. Ju e kuptuat se fenomeni që shërbente si model ishte aty, në rrugë, dhe madje keni pohuar se “është një gjë e gatshme”

Keni folur për Marcel Duchamp në Akademi, por kur jeni përballur personalisht për herë të parë me veprën e tij?

EH: Edhe për mua, edhe për kolegët e tjerë, në Shqipëri ishte kështu, ishte shumë vonë.

CD: A ju ka pëlqyer mësimdhënia?

EH: Po, ka qenë një kohë, sidomos në fillimet e demokracisë, që ushqente entuziazëm për artin, për krijimtarinë, e cila ishte bërë pjesë e domosdoshme e jetës. Në ato fillime, kur po i gëzohesha lirisë së fituar, kisha nevojë që ta çoja përpara ëndrrën si artist, dhe sigurisht në vendin më të mirë ku gjeje atmosferën e duhur krijuese.

Duke qenë në pozitë të mësuesit, detyra kryesore ishte transmetimi i njohurive të studentët. Për arsye të historisë dhe shkollës së politizuar në mënyrë ekstreme, urgjentisht ajo duhej të merrte një formë tjetër, sipas një modeli të ri pedagogjik, por edhe në raport të drejtë me artin e kohës.

Ishte një detyrë shumë e bukur, me përgjegjësi të madhe për një pedagog të asaj kohe. Kjo nënkuptonte që secili prej nesh, dhe kolegë të tjerë, duhej të bënim një punë me vetveten, në mënyrë që t'u transmetonim studentëve gjënë e duhur.

Isha i angazhuar totalisht me punën. Jeta u bë intensive, me takime, biseda e udhëtime, të cilat kanë lënë gjurmë te unë, por pa tjetër edhe te studentët e mi, për të cilët kam bërë përpjekje që ata të kishin mundësinë t'i preknin dhe t'i shikonin gjërat nga afër, me qëllimin që secili në fund të kishte qëndrimin e vet krijues.

Përpjekja për të realizuar këto ambicie profesionale si pedagog me studentët më jepte kënaqësi të madhe dhe më bënte të ndihesha i motivuar dhe i bindur pse duhej të vazhdoja më tutje.

CD: Ju jepnit hapësirën e nevojshme për të mundur shpalosjen e praktikave të studentëve, por njëkohësisht mbasje ju ka mundur të jeni në një hapësirë eksperimentimi jashtë ateliesë suaj?

EH: Sigurisht, në atelienë time u mundova të krijoj të gjitha kushtet për punën me studentët: biseda për artin e të tjera.

Vizita në Akademinë e Artit në Karlsruhe për ne u bë vërtet një shkollë arti shumë e mirë. Po aty, studentët tanë organizuan një ekspozitë me punët e klasës. Ajo tërhoqi vëmendjen, sidomos të stafit pedagogjik dhe drejtorisë së Akademisë. Për këtë arsye, ata kërkuan që disa nga studentët tanë të qëndronin pranë shkollës së tyre gjatë një semestri.

Ky ishte një vlerësim i madh për studentët që kishin realizuar punë të mira, dhe gjithashtu një kënaqësi e veçantë edhe për mua.

Ndërkohë, kemi pasur edhe përvoja të tjera. Kam organizuar me klasën udhëtime studimi në Kassel, në Bolonjë, në Shkollën e Artit në Lozanë, kryesisht kur në ato vende kishte aktivitete të rëndësishme dokumenta apo Bienalja e Venedikut.

Mbi rininë, edukimin dhe diktaturën në Shqipëri^{xiii}

Olsi Lelaj

Materializimi i konceptit të "njeriut të ri" që mbart socializmi në aktivitetet e përditshme dhe pikëpamjet botëkuptimore ishte sfida më e madhe me të cilën sistemet komuniste të vendosura në Europën Lindore u përballën ndërsa ndërvepronin me shoqërinë dhe shtetasit-qytetarë të tyre. Liderhipi komunist e shikonte mundësimin e "mënyrës socialiste të jetesës" vetëm kur *njeriu i ri* – që ka përqafuar vlerat komuniste si kolektivizimin, solidaritetin, përpjekjen për vetëpërmirësim, dhe sakrificën për të mirën e përbashkët – do të ndërvepronte suksesshëm me botën dhe shoqërinë. Si pasojë, për të arritur ndryshimin drejt modernitetit dhe jetesës socialiste, dhe për të kapërcyer të gjitha pengesat që ndalonin të ardhmen, "ngulitja e vlerave dhe normave të reja kulturore që do ta bënë jetën e përditshme produktive dhe të mirërenditur", u pa si një nevojshmëri dhe një prioritet nga çdo parti komuniste në bllokun lindor.^{xiv}

Përballur me këtë lloj preokupimi se si të transformonin qytetarin në "njeriun e ri", menjëherë pas luftes së dytë botërore, njëra nga reformat më të mëdha që u ndërmor në Republikën Popullore Socialiste të Shqipërisë (RPSSH) ishte ajo e sektorit të edukimit. Për qeverinë e Enver Hoxhës, e modeluar kjo sipas tipologjisë qeverisëse të Bashkimit Sovjetik dhe Stalinist, edukimi u pa si pikëtakimi ku do të ndodhte ngulitja, mbi shtetasin shqiptar, e normave dhe vlerave të reja që karakterizonin "njeriun e ri" komunist.

Në vitet 1945-1946 kur u miratua një ligj i veçantë^{xv} për alfabetizimin dhe sistemin arsimor popullsisë e Shqipërisë ishte kryesisht rurale, me vetëm 21.3% që jetonin në zonat urbane. Në atë kohë, kishte 84,746 nxënës në arsimin e përgjithshëm, dhe asnjë student universitar pasi institucionet e arsimit të lartë u hapën në mesin e viteve 1950. Deri në vitin akademik 1957-1958, numri i shkollave u rrit ndjeshëm. Ligji i vitit 1946 e strukturoi arsimin në 11 vite, me 4 vitet e para të përqendruara në alfabetizimin bazë dhe 7 vitet e tjera në lëndë më të gjera si historia, gjeografia dhe shkenca. Arsimi u bë i detyrueshëm për moshat 7 deri në 14 vjeç.^{xvi} U botuan tekste të reja shkollore për të reflektuar vlerat dhe ideologjinë e sistemit socialist.

Përgjatë transformimit, standardizimit, detyrueshmërisë dhe shtetëzimit të sektorit të arsimit, të gjitha institucionet e tjera publike socializuese dhe të shpërndarjes së informacionit si shtypshkronjat, shtëpitë e botimit, kinematë, gazetatat, dhe libraritë filluan gradualisht të shtetëzoheshin dhe/ose të kontrolloheshin direkt ose indirekt prej shtetit. Pavarësisht faktit se shtypi i shkruar u zhvillua shpejt, media në tërësi u kthye në një instrument të propagandës që përçonte ideologjinë e shtetit komunist si ideologjia sunduese e shtetit shqiptar. Në kuadrin e alfabetizimit dhe modernizimit të shoqërisë u hapën shumë biblioteka publike në qytete, qyteza, dhe fshatra, sidomos afër qendrave edukative dhe shkollave.

Institucione edukative si *Shtëpitë e Pionierit dhe të Rinisë*, të konceptuara për të sjellë bashkë rininë në aktivitete edukative, sportive dhe ideologjike, u hapën nëpër qytete dhe fshatra së bashku me vatrat e kulturës. Gjithashtu, në ambientet e punës, si në fabrika dhe kooperativa bujqësore, u hapën qendra edukativo-kulturore si *Këndi i Kuq* i bashkimeve profesionale. Një i intervistuar, kur u pyet për institucionin e këndit të kuq, kujtoi se si praktikë kishte filluar gjatë viteve 1950.

"...Këndin e Kuq!., po, e mbaj mend. Kur fillova të punoja në fabrikën e qumështit të Shkodrës në vitet 1980, këndi i kuq ishte vendosur në një dhomë të madhe e të gjatë. Kishte flamuj të kuq të varur nga muret dhe fotografitë e Enver Hoxhës, Marksit, Engelsit, Leninit dhe Stalinit, ishin të dukshme kudo. Në fund të dhomës, slogani 'Proletarë të të gjitha vendeve, Bashkohuni' na ftonte dhe përshëndeste ne punëtorët. Kjo dhomë ishte në të gjitha ndërmarrjet shtetërore dhe fabrikat..."

Në dhomën e *këndit të kuq*, siç mbahet mend nga disa të intervistuar, punëtorët përfshiheshin në aktivitete çlodhëse si lojëra shahu, tavëll, ose e përdornin këtë hapësirë për të lexuar tekste të ndryshme ideologjike

dhe shtypin e ditës. Kjo hapësirë funksiononte, gjithashtu, si dhomë për mbledhje të organizatave të punëtorëve ku diskutoheshin çështje ideologjike dhe tema të tjera në lidhje me mbarëvajtjen e punëve në kolektivitet, siç ishte arritja e objektivave të *Planit 5 vjeçar*; diskutoheshin tema në lidhje me qëndrimet individuale të punëtorëve kundrejt ambientit të punës apo kolektivit siç ishte çështja e *emulacionit socialist*; çështje që shqetësonin partinë dhe opinionin publik. Edhe pse forma dhe madhësia e kësaj hapësire ndryshonte sipas madhësisë dhe numrit të punëtorëve që kishte ambienti i punës, përsëri funksioni i saj pedagogjik dhe ideologjik brenda ambientit të punës ishte kudo i njëjtë.

Kurse një ndër institucionet e tjera që merreshin me edukimin ideologjik të rinisë në fshat, përveç sistemit arsimor, qenë “Shtëpitë e kulturës” apo “vatrat e kulturës” që administroheshin nga kooperativa bujqësore. Përveç funksioneve edukativo-ideologjike që kishin ato do të ishin edhe vendet ku fshatarët argëtoheshin me mbremje të ashtuquajtura “tematike”, si dhe do të binin në kontakt me teknologjinë e re, siç do të ishte radio dhe më vonë televizori. Njëri nga të intervistuarit tanë na ka treguar disa aspekte të veprimtarive që ndodhnin në “Shtëpitë e Kulturës” në këtë mënyrë dhe këtu po paraqesim një pjesë të nga kujtimet e tij:

“Puna ime konsistonte në drejtimin e Vatrës së Kulturës, e cila përbëhej nga 25-30 burra dhe gra të cilët ishin amatorë dhe jo profesionistë, [ishin] kooperativistë të thjeshtë por me talent, të cilët duhej që t’i zgjidhja... Pothuajse gjatë gjithë ditëve në orën 4 pasdite mblidheshim për t’u marrë me provat që ndonjëherë zgjasnin deri në orën 12-të pas mesnate vonë. Materiali zgjidhej i përshtatshëm dhe i thurte lavde partisë dhe drejtuesve të saj përndryshe program nuk aprovohej nga Komisioni i Shtëpisë së Kulturës së rrethit. Gjithashtu organizoheshin mbremjet e vallëzimit në të cilat merrnin pjesë kryesisht të rinjtë. Mbrëmja hapej me një kumtesë e cila mbahej nga një kongresmene apo spikere që në thelb kishte lëvdata për komunizmin dhe drejtuesin e tij Enver Hoxha. Në këto mbremje ftoheshin drejtuesit si kryetari apo sekretari pra përgjegjësit kryesorë, më pas mbahehin disa recitime dhe këngë dhe në fund mbyllej me kërcime... Qëllimi i aktiviteteve ishte t’i thurte lavde sistemit dhe nëse ndodhte ndryshe, kishte masa të forta deri në gjëritje apo heqje nga puna nëse materiali i zgjedhur për aktivitet konsiderohej propagandë. Ka pasur raste kur komisioni i rrethit, që e shikonte përpara se shfaqej, na reduktonte pjesët e humorit të cilat vinin në lojë drejtuesit e partisë apo i imitonin ato, si dhe pjesët humoristike mbi vjedhjet nëpër kooperativa për mungesë të ushqimeve. Këto përpjekshin t’i kamuflonin pasi ato paraqisnin vërtetë një gjendje reale, ushqimi i asaj kohe merrej me listë me tollona, ku një familje në muaj merrte vetëm një kilogram mish, ndërsa racioni i bukës ishte vetëm 300 gramë për frymë... Në këtë shtëpi kulture funksiononte në mënyrë të rregullt një bibliotekë e pasur me libra jo vetëm nga autorët shqiptarë por edhe të huaj, në të kishte revista, fjalorë, broshura, gazeta. Lexoheshin gazeta si: “Zëri i Popullit”, “Bashkimi”, “Zëri i Rinisë, të cilat kushtonin 5 lekë. Çdo muaj ne furnizoheshim me libra të rinj dhe merrnim fonde të rregullta. Lexuesit ishin të pajisur me kartela të rregullta, bëhej skedimi i librit, i cili jepej me një afat kthimi. Leximi i librave ishte në masë të madhe, të rinjtë preferonin më tepër romanet artistike, ndërsa drejtuesit e sektorëve të ndryshëm lexonin më tepër literaturë bujqësore dhe revista shkencore. Lexuesit varionin nga mosha 15 vjeç deri në 60 vjeç”

Procesi i transformimit dhe krijimit të "njeriut të ri" dhe "shoqërisë së re" nën socializmin shtetëror u përshpejtua në fund të viteve 1950 me metoda të reja të përshtatura për të kontrolluar tërësinë e përvojave të çdo qytetari gjatë ndërveprimit me sferën publike të shoqërisë. Aparati shtetëror dhe partia e konsoliduan më tej kapjen e tyre mbi shoqërinë. Në vitin 1968, të gjitha institucionet religjioze dhe aktivitetet e tyre u shkatërruan dhe u ndaluan së funksionuari me ligj. Tamara Dragadze e komenton marrëdhënien që ekzistonte mes fesë dhe komunizmit në Bashkimin Sovjetik, duke thënë se “racionalja për shkatërrimin e ndërtesave fetare dhe shkurajimin e njerëzve në praktikat dhe besimet fetare nga komunistët ishte se njerezit duhet të çliroheshin nga pesha dhe iluzionet[...] e mbivendosura te ta nga strukturat e mëparshme të pushtetit. ‘E Verteta’ qëndronte në pranimin e ‘botës’ reale ku vetëm bota materiale mishëronte ‘realitetin’”^{xvii}.

Pavarësisht nevojshmërisë së sistemit për të krijuar “njeriun e ri”, i cili e pranon racionalisht botën, ku përtej faktit nuk ekziston asgjë tjetër, lufta ndaj feve dhe institucioneve të tyre duhet parë gjithashtu në vazhdim të përpjekjeve të vazhdueshme që shteti komunist, sidomos në Shqipëri, bëri për të qenë burimi i vetëm i botëkuptimit, besimit dhe i të vërtetës në shoqërinë e re moderne socialiste. Pasi socializimi i shtetasve dhe ndërveprimi i tyre me njëri-tjetrin dhe me shtetin në sferen publike rrezikohej nga idetë, moraliteti, konceptet, dhe pikëpamjet konkurruese mbi realitetin e tashëm, të kaluar dhe të ardhëm nga grupime apo institucione – siç ndodhte me fenë – që nuk i raportoheshin njësoj të vërtetave, moralit dhe pikëpamjeve që buronin nga shteti. Bashkë me ndalimin e institucioneve fetare, në sitë kaluan të gjitha aspektet e jetës individuale, kolektive, dhe institucionale që nuk i përshtateshin kornizave etike, morale dhe ideologjike të sistemit komunist. Për shembull, një i intervistuar kujton që në atë kohë të gjitha sendet, veshjet dhe sjelljet që konsideroheshin *shfaqje e huaj*, u kritikuan dhe u ndaluan. Literatura e huaj, sidomos ajo perëndimore, u ndalua të qarkullonte nëpër librari. Të kishe flokë të gjata, baseta të gjata, xhinse, stolira apo minifund konsiderohej “shfaqje e huaj” apo “sjellje borgjeze”. Praktika e kritikave publike filloi të shtohet dhe të shpeshtohet kundrejt individëve dhe sjelljeve apo mendësive të tyre të cilat nuk ishin sipas standardeve të njeriut të ri. Praktika në fjalë, e modeluar sipas ‘dazibao’ të revolucionit kulturor kinez, njihet me emrin e *fletërrufeve*. Në këto letra publike, që vireshin në vendet e afisheve për reklama apo njoftimeve të kudondodhura, individët kritikoheshin publikisht për sjelljen e tyre të turpshme dhe jo të drejtë. Të kritikuarit ftoheshin të reflektonin dhe të ndryshonin sjellje apo botëkuptim, në të kundërt shoqëria do të vepronte dhe do t’i ndëshkonte. *Fletërrufe* nuk u vireshin vetëm individëve që nuk konformoheshin me standardet e vendosura, por gjithashtu dhe institucioneve të cilat nuk arrinin qëllimet e vendosura në planet respektive. Zakonisht *fletërrufetë* bëheshin nga organizatat e rinisë, punëtorëve, ose nga organizata të tjera qytetare si *organizata e gruas*.

Një proces revolucionar shkatërrues u ndërmor për të neutralizuar pluralitetin e ideve, pikëpamjeve dhe moraliteteve të sferës publike shqiptare; ky transformim shprehet qartazi dhe në kushtetutën e vitit 1976.

Dy anëtarë të byrosë politike e interpretojnë rolin e shtetit, partisë dhe shoqërisë civile përshkruar në Kushtetutën e RPSSH-së në këtë mënyrë:

Diktatura e proletariatit [...] realizohet jo vetëm nëpërmjet organeve shtetërore, por edhe nëpërmjet organizatave të masave që hyjnë në sistemin e diktaturës së proletariatit [...] Në krye të të gjitha organeve shtetërore dhe organizatave të masave, që përbëjnë sistemin e diktaturës së proletariatit, qëndron partia marksiste-leniniste e klasës punëtore. Pa rolin udhëheqës të partisë marksiste-leniniste [...] e pa diktaturën e proletariatit nuk bëhet fjalë për ndërtim të socializmit e të komunizmit [...] Në nenin 3 të Kushtetutës [...] thuhet “Partia e Punës së Shqipërisë, pararoja e klasës punëtore, është forca e vetme politike udhëheqëse e shtetit dhe e shoqërisë” [...] Partia e Punës është pararoja e klasës punëtore [...] është e vetmja forcë politike udhëheqëse, gjë që shpreh edhe realitetin tonë, ku nuk ka parti të tjera politike, [...] ajo nuk e ndan me asnjë tjetër këtë rol të saj udhëheqës [...] dhe roli i klasës punëtore as mund të kuptohet e të realizohet pa partinë e saj politike markiste-leniniste.^{xviii}

Sipas Kushtetutës të gjitha organizatat e masave që formojnë shoqërinë civile ishin pjesë integrale dhe përbërëse e sistemit dhe e shtetit të diktaturës së proletariatit. Në krye të sistemit ishte partia Marksiste-Leniniste e cila shikohej, perceptohej, dhe jetonte nga ana ligjore e faktike si forca e vetme politike e shtetit dhe e shoqërisë. Pra asnjë pikëpamje a e vertetë, ide apo ideologji konkurruese nuk mund të ndërhynte në formëzimin dhe ndërtimin konceptual dhe në aplikimin faktik të shqiptarit të ri në shoqërinë e re të RPSSH-së.

Nga kjo Kushtetutë ndalohej gjithashtu “krijimi i çfarëdo organizate me karakter fashist, antidemokratik, fetar dhe anti-socialist [...] Ndalohej veprimtaria dhe propaganda fashiste, antidemokratike, fetare, luftënxitëse, antisocialiste”. Nëse e zgjerojmë pakëz boshtin tonë analitik mbi realitetin që na portretizon kjo Kushtetutë e 1976-s, ku gjejmë të shkrirë shtetin dhe shoqërinë civile, mund të themi pa frikë se realiteti në fjalë i ngjan shumë një realiteti hegjemonik Gramshian^{xix}, ku kemi përhapjen në nivel strukturor dhe institucional nëpërmjet shtetit dhe shoqërisë civile të një kulture, ideologjie, dhe morali, shuma e të cilave krijojnë mënyrën sesi individit duhet ta kuptojë, besojë, dhe të veprojë në realitetin e shoqërisë shqiptare.

Duke qenë se ne perfitojmë nëpërmjet socializimit mënyrën se si duhet parë dhe kuptuar realiteti, në Shqipërinë komuniste, ku institucionet shtetërore dhe ato të shoqërisë civile ishin pjesë e së njëjtës piramidë me në krye partinë marksiste-leniniste, përhapja e normave, vlerave, moralit të ri, ideologjisë, pra e gjithë perspektiva se si duhet parë dhe lexuar realiteti nga shtetasit, iu dha dhe besua institucioneve edukative dhe pedagogjike, ose ndryshe, siç u tha më lart “institucioneve socializuese publike”. Këto institucione kishin për qëllim induktimin, formimin e koncepteve, ruajtjen e modelit shoqëror e politik dhe prodhimin e shtetasit të ri funksional për ripërtëritjen dhe vazhdimësinë e sistemit.

Në vitin 1967, Enver Hoxha e kritikoi ashpër sektorin e arsimit duke rikujtuar se si ky institucion ka për detyrë që, në njërën anë, të kultivojë në mendjet e nxënësve dhe studentëve ideologjinë socialiste, leksionet e Marksit, Engelsit, Leninit dhe Stalinit, mënyrën e jetesës komuniste, dhe, në anën tjetër, të kishte një marrëdhënie më të fortë dhe më të drejtpërdrejtë mes teorisë dhe praktikës. Kjo kritikë u reflektua me rishikimin e të gjitha teksteve dhe praktikave pedagogjike. Për rrjedhojë, tek një tekst bazë për studentët e mësuesisë, te kreu hyrës, cilësohen qëllimet që ka puna e mësuesit si edukator dhe rëndësia e edukimit i cili “*synon sidomos formimin e tipareve të caktuara komuniste të njeriut tonë të ri, të figurës së tij ideore e morale-politike, të vetive komuniste, të vullnetit e të karakterit të tij, të pasurimit të botës së tij emocionale duke kultivuar tek ai ndjenjat komuniste, shijen e sjelljen komuniste, me një fjalë të edukatës komuniste*”^{xx}. Edukimi dhe riedukimi i shtetasve në shoqërinë shqiptare nuk kufizohej vetëm në shkollë, por ai vazhdon “*në fabrika, në ara, në punë*”, vazhdon “*në shtëpi, familje, e kokë më kokë me nënën, me bashkëshorten, me motrën, me fëmijët, me fqinjët, në të gjitha shfaqjet e tyre duke vënë në dukje e duke inkurajuar të mirat dhe duke dënuar të këqijat*”^{xxi}.

Siç mund të vërejmë, të paktën nga ky citim, sistemi kishte për qëllim zgjatimin e kontrollit të shtetit duke e kaluar atë nga sfera publike në atë private. Pra, fjala e diktatorit ka në fokus dhe në shënjestër kontrollin konceptual të anëtarëve të familjes dhe aktiviteteve që ajo ndërmerr sipas standardeve referenciale të vendosura në sferën publike. Me sa duket lufta mes shtetit totalitar komunist në Shqipëri dhe sferës private, familjes, ishte një luftë mbi formimin e koncepteve. Duhet nënvizuar ideja se njësisia familjare, si burimi i parë i socializimit të individit në shoqëri, pra burimi i parë i formimit të koncepteve, duhet konsideruar mbase si institucioni i parë politik i shoqërisë, pasi ajo formon koncepte dhe, ndaj saj, individit jep besnikërinë e parë. Marrëdhënia konfliktuale dhe e pasigurtë që ekzistonte mes familjes, si sferë private, dhe botës së jashtme, sidomos kur anëtarët e rinj të saj i raportohen publikes, na jepet nga thënia popullore: “Çfarë ka shtëpia, i nxjerr fëmija”.

Në mënyrë që sistemi komunist të arrinte qëllimet e vendosura, të prodhonte “njeriun e ri” dhe të fitonte “luftën” me sferën private përsa i përket koncept-formimeve, përvetësimi i vlerave dhe ideologjisë së shoqërisë së re duhet të fillonte për shtetasin shqiptar që në moshë të re. Formëzimi ideologjik fillonte që në kopsht. Një vjershë që mësohej në kopshtet e kohës, na thotë shumë për marrëdhënien e tensionuar dhe konkurruese që sistemi kishte ndaj prishjes së monopolit në koncept-formim.

“Kam tre nëna o fëmijë,
një në shkollë e një në shtëpi,
dhe një tjetër këtu në gji,
që e ka emrin nëna Parti”

Kur fëmijët ndërmerrnin udhëtimin në arsimimin e detyrueshëm, formimi ideologjik intensifikohej.

Besnikëria ndaj sistemit ishte e lidhur shumë fort, mbi të gjitha, me formëzimin ideologjik të të rinjve. Kështu, me të hyrë në bankat e shkollës dhe përgjatë gjithë edukimit, nxënësit kishin lëndë me karakter formues ideologjik, qytetar, moral dhe ideor të njeriut të ri, si “Edukata Morale dhe Politike”. Përveç formimit ideologjik të nxënësve, pjesë e pandarë e kurrikulave pedagogjike ishin dhe aplikimi praktik i dijeve si dhe pjesëmarrja e nxënësve në aktivitete prodhuese. Duke filluar që nga shkolla fillore, nxënësit kishin lëndë si “Mësime Pune”, ku ata angazhoheshin në aktivitete si punë të vogla pastruese të ambjentit përreth shkollës, mbledhje barërash gjatë sitinëve të caktuara, qepje dhe qëndisje. Me kalimin nga arsimi fillor në atë dytësor, nxënësit kishin aktivitete pedagogjike si “Puna me Dru” dhe “Puna me Metal”, ku ata njiheshin me veglat që punonin drurin dhe metalin, dhe në labororet e shkollës ata ndërmerrnin punë të vogla riparuese siç mund të ishin riparimi i mjeteve mësimore, tavolinave apo karrigeve.

Me kalimin nga shkolla tërëvjeçare në gjimnaz, nxënësit merrnin pjesë realisht dhe në mënyrë aktive në punën prodhuese, e cila zakonisht bëhej nëpër fabrika dhe kooperativa gjatë periudhës së pushimeve të verës. Në shkollën e mesme profesionale apo të përgjithshme, gjimnazisti do t’i duhej të bënte gjatë vitit të I-rë dhe të II-të: 6 ½ muaj mësim, ku përfshiheshin dhe 2 javë edukim fizik, 2 muaj punë prodhuese në ndërmarrjet shtetërore, fermat bujqësore apo kooperativat bujqësore, 1 muaj stërvitje ushtarake, dhe 2 ½ muaj pushim. Gjatë dy viteve të fundit të gjimnazit, angazhimi në punë prodhuese, bëhej 2 ½ muaj. Ndërsa studentët, në arsimin e lartë, do të duhet të bënin: 7 ½ muaj mësim, përfshirë këtu edhe edukimin fizik, 2 muaj punë prodhuese, 1 muaj stërvitje ushtarake, dhe 2 muaj pushim. Si nxënësit e shkollave të mesme, gjithashtu dhe studentët, për një a dy muaj, do të bëheshin pjesë e organigramës të ndërmarrjeve industriale, fermave shtetërore apo kooperativave bujqësore, dhe do të punonin në prodhimin, nga 6 deri në 8 orë në ditë, kryesisht gjatë turnit të parë dhe të dytë.

Si praktikë e përgjithshme nxënësit e shkollave të mesme të fshatit do të punonin në kooperativën e tyre bujqësore, ndërsa ata të qytetit, do të punonin nëpër ndërmarrjet industriale apo fermat bujqësore. Nxënësi dhe studenti duhet të bënte nga 70%-80% të normës ditore të punëtorit në frontin e punës ku ishte caktuar. Në fund të punës prodhuese të rinjtë merrnin një pagë minimale dhe një vlerësim me shkrim për performancën e tyre nga përgjegjësi i sektorit në të cilën kishin punuar. Përveç angazhimit në *punë prodhuese* të rinjtë, merrnin pjesë edhe në praktikën e *punës vullnetare*, e sidomos në të ashtuquajturit *aksione kombëtare*, të cilat për shkak të pjesëmarrjes masive të rinisë në to, morën dhe emrin *aksionet e rinisë*. Siç nënkuptohet edhe nga emërtimi i dhënë, si parim i përgjithshëm, puna vullnetare, ishte një punë e papaguar, dhe ndahej në dy kategori.

Në kategorinë e parë, të rinjtë angazhoheshin të punonin vullnetarisht në ndihmë të bujqësisë sidomos gjatë fushatave të korrjeve, mbjelljeve, thatësirës, apo në hapjen e rrugëve të reja, fatkeqësi natyrore, etj. Ndërsa kategoria e dytë, përfshinte angazhimin e të rinjve në *aksione kombëtare*, të cilat bëheshin për ndërtimin e hekurudhave, veprat e industrisë së rëndë apo në hapjen e tokave të reja. Ashtu si në praktikën e punës prodhuese, edhe gjatë punës vullnetare, të rinjtë do të përballeshin me një përvojë të drejtëpërdrejtë e të strukturuar korporale (trupore) me rregjimin e punës së normuar, orareve, disiplinës në punë, garave socialiste. Për rininë, koordinimi i aksioneve në shkallë vëndi bëhej nga organizata *Bashkimi i Rinisë të Punës së Shqipërisë* (BRPSH).

Kur konsiderojmë raportin ndërmjet rinisë, pedagogjisë, dhe praktikave proletarizuese në mënyrën shtetërore të prodhimit gjatë socializmit-shtetëror në Shqipëri, praktika e punës prodhuese dhe praktika e punës vullnetare, sidomos *aksionet*, duhen parë si “rite kalimi” që shënonin iniciimin dhe kalimin e të rinjve nga bota e shkollës në atë të punës.

Mund të themi shkurtimisht që *ritet e kalimit* janë një kategori e caktuar ritualesh të cilat shoqërojnë dhe tregojnë kalimin e individit nga një status a rol shoqëror në një tjetër. Një tranzicion ky që përshkohet dhe shënohet nga përvojat trupore e fizike të të iniciuarve. Në rastin tonë nxënësit do të kishin përvojat e tyre të para si punëtor që linin gjurmë në trup me regjimin e punës së normuar dhe realitetin që ajo përfaqësonte gjatë “punës prodhuese” apo/dhe “punës vullnetare”.

Kur kam pyetur gjatë punës në terren specifikisht për “punën prodhuese” dhe “punë vullnetare” të periudhës së shkollës, ndër të tjera, nga të intervistuarit kujtohen këmbët e ënjtura, duart e çara, formimi i kallove, dhimbja e krahëve, muskujve, edhe të gjithë trupit që vinte nga përdorimi përherë të parë i kazmave, shatave, lopatave, apo i veglave të tjera të punës sidomos gjatë punës në bujqësi, në aksione, por dhe në sektorë të caktuar të industrisë. Në kujtimet e tyre shpeshherë vinin dhe shqetësimet që disa prej tyre kishin patur në atë kohë lidhje me respektimin e orareve si dhe me pamundësinë fizike në përmbushjen e normave të dhëna.

Parë si rite kalimi “puna prodhuese”, në natyrë, ishte e heshtur pasi nuk shoqërohej me ndonjë ceremoni specifike që të shënonte qoftë fillimin apo mbarimin e kësaj periudhe. Nxënësit të cilët do të duhet të angazhoheshin me punë prodhuese ndaheshin në grupe pune, dhe sipas kërkesës, caktoheshin të punonin në ndërmarrjet industriale apo bujqësore të qyteti apo fshatit ku jetonin. Ata caktoheshin të punonin në skuadra pune bashkë me punëtorë të tjerë. Përveç rasteve kur nxënësi vinte nga shkollat e mesme profesionale, puna e caktuar duhet të përkonte me dijet teknike që kishte marrë në shkollë, në përgjithësi, puna që u caktohej nxënësve nuk kërkonte ndonjë dije paraprake teorike por qëndrueshmëri fizike.

Ndërsa në *aksionet e rinisë* natyra e ritit të kalimit bëhej më e dukshme. Si parim dhe normë e përgjithshme puna e kryer nëpër aksione ishte punë e papaguar. Të rinjtë që do të shkonin në aksion, sidomos kur ato ishin të koordinuara nga organizata Bashkimi i Rinisë së Punës së Shqipërisë, mbledheshin fillimisht tek qendra e qytetit, qytezës, apo fshatit. Shtypi i kohës e përshkruan kështu nisjen e të rinjve në aksion,

Në rrugët e Tiranës dëgjohen këngë. Kollonat e të rinjve me flamujt e kuq të brigadave të punës parakalojnë. Ata janë nxënës të shkollave të mesme të kyeqyteti, që do të shkojnë, që gjatë pushimeve të tyre verore një muaj do të shkojnë në aksione... Përpara se të niseshin vullnetarët e rinj për në aksion, dje në mëngjes, në pallatin e pionierëve të Tiranës u mbajt një miting... sekretari i parë i komitetit të partisë për qytetin e Tiranës, i përshëndeti ata, u uroi rrugë të mbarë dhe sukses në punën e tyre... Në ceremoninë e nisjes së të rinjve ndosheshin edhe sekretari i parë i Komiteti Qëndror të Bashkimit të Rinisë së Punës të Shqipërisë Agim Mero, ministri i ndërtim inxhenerisë Shinasi Dragoti e personalitete të tjera... Një prind ka dalë aty buzë rrugës dhe pret të shohë të birin e tij, nxënësin Idajet Farka, i cili sot për herë të parë largohet nga shtëpia, nisjet për aksion... Katina Balili po përcjell të bijën në aksion. Ajo ka qenë vetë vullnetare në brigadat e rinisë... Vullnetarët e rinj hipin në tren. Sirena lajmëron nisjen. Brohoritjet bëhen më të fuqishme. Mijra duar të prindërve dhe të afërmëve të tyre që mbeten në stacion, përshëndesin. Në vagonet e trenit dëgjohen këngë. Janë ato këngë që vëllezërit dhe motrat e tyre i kanë kënduar këtu duke ngritur trasenë, duke shtruar shinat:

Heronj të punës jemi ne,
Që ndërtojmë Shqipërinë e re.
Prej çeliku kraht'i kemi,
Shpirt luana për mbi dhe.^{xxii}

Pjesëmarrësit në aksion, të cilët do të quhen *aksionistë*, identitet i ndërmjetëm mes kategorisë së nxënësit/studentit dhe punëtorit. Aksionistët dallonin nga punëtorët por edhe nga nxënësit pasi rreth qafës së tyre mbanin lidhur *shallin e aksionit*. Ata akomodoheshin në qytezën e aksionistëve, dhe ndaheshin në grupe pune sipas shkollave që ata u përkisnin. Qytezat e aksionistëve ishin kampe të mëdha që ofronin kushtet bazë për jetesën si fjetja, ushqimi, ndihma e shpejtë, aktivitete kulturore, qendër zëri dhe shërbim postar. Ndërsa për aksionet e verës me natyrë lokale apo rajonale shpeshherë si fjetina për aksionistët përdoreshin struktura të ushtrisë ose të kooperativave e fermave bujqësore.

Një i intervistuar, ish aksionist në Çermë, të Lushnjes në verën e vitit 1964, kujton se për të fjetur ata ishin sistemuar në një tip hangari ku mbaheshin koçekët e mistrit, me gjerësi 5 prej metrash, gjatësi prej 30 metrash, dhe lartësi prej 3 metrash. Dysheku dhe jastëku ishin të mbushuar me *fier*, për mbuloje kishin një çarçaf. Në fjetore kushtet ishin të mjerueshme. Në *koçekët e mistrit*, kujton ish-aksionisti, flinin rreth 40-50 vetë. Djemtë flinin të ndarë nga vajzat. Njësia bazë e grupeve të punës dhe që njihej si *brigada e punës* ishte shkolla. Aksionistëve u dorëzoheshin veglat bazë të punës si kazma, lopata, shati, dhe karroca dore. Nëpërmjet këtyre veglave pune por dhe mësimi, duart, këmbët, shpinat, gjokset dhe muskujt e trupave të rinj përvetësonin gjatë aksionit parimet bazë të punës së normuar. E përditshmja në aksione ishte e rregulluar dhe e disiplinuar.

Zgjimi bëhej në orën 6 të mëngjesit. Pas rreshtimit para fjetinës, organizohej ngritja e flamurit, bëheshin zotimet për tejkalimin e normës ditore nga komandanti i aksionit që zakonisht ishte sekretari i rinisë për shkollën. Më pas të rreshtuar, vullnetarët shkonin të hanin mëngjesin, bukë, djathë, marmallatë, dhe çaj. Pas mëngjesit shkohej drejt vendit të punës ku gjithësecilit i qe cakuar norma ditore për t'u bërë, p.sh. në bujqësi si normë ditore pune mund të ishte prashitja e 4 rreshtave me të mbjella. Aksionistët kontrolloheshin nëse e kishin kryer normën e caktuar nga përgjegjësit në frontin e punës. Në moskryerjen e normave të caktuara kishte dhe masa disiplinore që varionin nga kritika para kolektivit, tek ndëshkime të ndryshme si psh, kur fronti i punës qe larg kthimi të mos behej me mjete motorike si zetori, por skuadra të kthehej në këmbë duke mbajtur veglat e punës në krahë. Gjatë një bisede me një grup shokësh që dikur kishin qënë aksionistë në fund të viteve 60-të, njëri prej tyre, pohoi se, unë (studjuesi) nuk mund t'i kuptoja aksionet pasi ato nuk kishin kuptim pa mbrëmjet e vallëzimit që organizoheshin në darkë pas pune, edhe pse kushtet e jetesës ishin të këqija, edhe pse puna qe e lodhshme. Me energjitë që kishim argëtoheshim duke kërcyer Çelentanon, Beatlsat, etj.

I dërguar për të përshkruar aksionet e rinisë në hekurudhën Rogozhinë-Fier, një gazetar i kohës shkruan:

Kthehesha në një muzg të vonët nga qafa e Koshovicës për në sektorin e Fierit. Siluetat e vullnetarëve, që sapo kishin lënë punën, me lopapat dhe kazmat mbi supe, të kujtonin shqiptarin me pushkën e gjatë tek poema 'Përse mendohen këto male'. "Ja, edhe kazma e lopata u bënë për shqiptarët vazhdim i shtyllës vertebrale" thosha në ato çaste.^{xxiii}

Mund të diskutojmë se këto aktivitete, të ndërthura me *politikën e dëfrimit* të mbrëmjeve të vallëzimit me muzikë të huaj nga bota kapitalistë, në fokus kishin proletarizimin konceptual por dhe korporal të të rinjve. Mund të arrimë në përfundimin se duke e trajtuar qoftë punë prodhuese apo aksionet vullnetare të rinisë si *rite iniciatike* ku në fokus të politikave proletarizuese tanimë qe trupi dhe jo mendja, shteti i shënonjte trupat e të iniciuarëve në mënyrë të atillë që të rinjtë të mbanin mend dhe të kujtonin se kush ishin. Siç kanë pohuar edhe të tjerë, shoqëritë njerëzore përdorin teknika të caktuara mbi dhe për trupin, jo

vetëm në shoqërimin e individit por edhe në përshfaqjen e kulturës në tërësi^{xxiv} ku shënjimi i trupave në ritet iniciimit bëhet një mekanizëm i rëndësishëm në themelimin e kujtesës mbi veten tek individit^{xxv}, atëherë mund të themi se ushtrimi i pedagogjisë mbi trupin gjatë socializmit shtetëror në Shqipëri, na tregon ndërtëtjera se si mishërohej dhe themelohej *ontologjikisht proletari*. Në fund të ditës, “ [a]jo që ‘mësohet nëpërmjet trupit’ nuk është diçka që dikush ka, si dija që mund të tregohet, por çka ai është.”^{xxvi}

Largësia mes Vendeve

Jana Pfort

Kjo temë na mëson ta presim njëfarëlloj zhvendi (frëngj. non-lieu). Me kalimin e kohës, ajo mund të shpiket përmes lëvizjeve të matura, aq të hapura dhe të ndryshueshme sa është e mundur, me vija të pjerrëta, me mure gjysmë të përshkueshme, me kolona, trarë, kryqësore dhe mure mbajtëse. [...] Atje, njeriu vazhdimisht e këput rrugën e vet, e përforcon atë përmes hapave të njëpasnjëshëm, e ndërpret dhe lëndohet nga muret e ashpra, ngec sërish në gjurmët e shkelura të tjetrit, vetëm për t'u larguar sërish dhe për të krijuar hapësirë, për të copëzuar rrethanat derisa ato të sjellin në mend rendin e vendeve.^{xxvii}

Nga Berlioni në Milano

Kur pandemia e COVID-19 filloi të përhapej në pranverën e vitit 2020, Edi Hila ndodhej në Berlin me ftesë të Shërbimit Gjerman për Shkëmbim Akademik (DAAD). Në një kohë kur mundësitë e veprimit për shumicën e njerëzve u turrën sa hap e mbyll sytë, Hila u përball me një sfidë tjetër: largësinë mes dy vendeve. Ai po punonte në një seri të re pikturash, ndërkohë që përgatitej për një ekspozitë në Vienna Secession, e planifikuar për në vjeshtë. Kështu pllakosi një problem urgjent – si të familjarizohej me hapësirën e ekspozitës, ndonëse nuk mund të udhëtonte atje. “Mendova se do të ishte më mirë nëse Secession do të vinte në Berlin, që të mund të komunikoja çdo ditë me sallën e ekspozitës, me kuratorin, etj. Por kjo ishte e pamundur. Kështu që shpika një mënyrë për ta sjellë hapësirën e ekspozitës në Berlin: fillova ta ndërtoja një model të saj në miniaturë”.^{xxviii} Në arkitekturë dhe në shkencë, modelet përdoren si mjete të provuara për të zhvilluar ide në një shkallë të reduktuar që luajnë me një vizion të caktuar të realitetit.^{xxix} Në veprën e Edi Hilës, modelet kanë rëndësi në disa aspekte: në formën e maketave (një term i huazuar nga arkitektura); në përdorimin e fotografisë si fazë paraprake për pikturat pasardhëse; dhe tani në kontekstin e përgatitjes për ekspozitën në Vjenë si një përkthim i hapësirës në një formë që mund të zhvendoset nga një vend në tjetrin. “Modeli më mundësoi ta kisha sallën e Secession-it përballë ditë e natë, dhe gjatë muajve të pandemisë ai u bë pjesë e pandashme e jetës sime. Kjo strukturë ishte mënyra e vetme për të komunikuar me Vjenën, prandaj nisa të flisja çdo ditë me modelin. Ishim në një dialog të vazhdueshëm dhe ai më këshillonte se si t'i vendosja veprat dhe më ndihmonte me shumë probleme të tjera. Me kalimin e kohës, modeli u transformua—nuk ishte më thjesht një kuti kartoni; kishte jetë; madje kishte filluar të lëvizte. Një ditë ishte poshtë tavolinës, një ditë tjetër e gjeta mbi tavolinë, pastaj në raftin e librave. Një ditë tjetër gati më bëri të marr në thua, sepse ndodhej pranë derës së kuzhinës. Më në fund, më pyeti nëse mund të merrte pjesë në projekt si subjekt i ekspozitës...!!! Pas njëfarë kohe, u krijua mundësia që kërkesa e modelit të kthehej në një projekt.”^{xxx}

Disa shtresa janë të mbivendosura në planin e imazhit janë të padallueshme në ndërtimin e tyre gjeometrik. Titulli i pikturës *Dall'alto* (“Nga Lart”) jep një ide për marrëdhënien midis shikuesit dhe hapësirës së paraqitur. Vërehet një plan arkitektonik i dyshemesë përmes sipërfaqes së qelqtë rrethore të tavolinës, mbi të cilën qëndron një qiri me fitil me ngjyra pasteli. Katër këmbët e tavolinës zgjaten pothuajse pingul teposhtë, njëra prej tyre duket sikur ka zënë vend në mes të hapësirës së modelit. Niveli më i ulët—një dysheme parketi—është e mbuluar me shtresa boje të bardheme me intensitete të ndryshme, gjë që më kujton muret e shtëpive të vjetra të lyera shumë herë. Këto shtresa e bëjnë të pamundur përpjekjen për të lokalizuar skenën dhe ia mohojnë shikuesit çdo orientim të qartë në hapësirë. Kjo pamje e modelit hapësinor, në bashkëveprim me titullin poetik të serisë *Al di là del vetro* (“Matanë qelqit”), përbën një reflektim mbi marrëdhënien midis dy pozicioneve. E larguar në kohë dhe hapësirë nga vendi ku u ndërtua, modeli është kthyer vetë në protagonist të një pikturë që Edi Hila e prezantoi për herë të parë në një ekspozitë në Galleria Raffaella Cortese në Milano. “Edhe këtu, modeli më erdhi në ndihmë. Ndërkohë e kisha fotografuar pafundësisht në situata të ndryshme në Berlin, në marrëdhënie me gjithçka tjetër që ndodhej brenda mureve të apartamentit, i cili shërbeu si material burimor për pikturat e

mia në ekspozitën *Al di là del vetro*. Piktura *Dall'alto* bën pjesë në këtë ekspozitë. E kam pikturuar në Tiranë—pas qëndrimit tim në Berlin—bazuar në një fotografi në të cilën modeli ishte vendosur nën një tavolinë qelqi të tejdukshme”.^{xxxii} Modeli hapësinor është pra një bazë thelbësore për zhvillimin e veprave të Hilës, të cilat fillimisht u krijuan shumë kilometra larg vendit të cilin ato rrokin. Gjatë procesit e përkthimit të tij në një subjekt të pavarur pikturor, modeli vazhdon në heshtje t’i referohet kontekstit të tij të origjinës, si një lloj depoje e kujtesës për një konstelacion të caktuar hapësire dhe kohe. Largësitë midis Berlinit dhe Vjenës, Milanos dhe Tiranës krijojnë kështu një strukturë hapësinore në të cilën vëmendja përqendrohet te boshllëku fizik dhe hapësira kohore midis vendeve.

Kujtesa e vendeve

"Shprehja 'kujtesa e vendeve' është njëkohësisht e përshtatshme dhe evokuese", shkruan historiania e kulturës Aleida Assmann.^{xxxiii} Në këtë formulim, ideja e një kujtese njerëzore për një vend të caktuar dhe përvojat që lidhen me të i mbivendoset idesë se vendet kanë një formë të vetëlindur të kujtesës. Assmann madje thotë se “vetë vendet mund të bëhen agjentë dhe bartës të kujtesës, të pajisur me një fuqi mnemonike që e tejkalon ndjeshëm atë të njeriut”.^{xxxiii} Një nga format në të cilat këto shtresa historie materializohen në mënyrë të veçantë është arkitektura. Në strukturat e një qyteti, periudhat e ndryshme kohore dhe fragmentet e historisë personale e kolektive bashkohen për të formuar një pamje të një çasti të caktuar. Stilet arkitekturore që ndryshojnë, së bashku me monumentet historike të mbetura dhe hapësirat bosh, shënojnë vazhdimësitë dhe ndërprerjet përbrenda një rrëfimi . Në pikturat e Edi Hilës gjëllojnë të dy interpretimet e formulimit të përshkruar nga Assmann—kujtesa njerëzore për një vend të caktuar dhe kujtesa e vetëlindur e atij vendi. Përveç përdorimit të maketave, Hila përfshin gjithashtu struktura arkitekturore si motive qendrore në shumë nga veprat e serisë së tij, duke i shfaqur ato nga këndvështrime të ndryshme. Kujtesa për një vend, e formësuar nga përvoja personale dhe vëzhgimi i hollë, kombinohet në këto piktura me referencën ndaj imazhit të tij fotografik për të krijuar një pamje të re të vendit të paraqitur. Në këtë kuptim, Hila punon sipas parimit të montazhit.

“Është e rëndësishme [...] të kuptohet se reagimet e mundshme ndaj një vepre të përbërë nga fragmente janë gjithmonë të kushtëzuara nga niveli i njohurive që shikuesi ka për kontekstin origjinal të atyre fragmenteve, si dhe nga përvoja e tij me këto marrëdhënie të reja në një kontekst të caktuar, në një moment të veçantë në kohë”, shkruan teoricienja e arkitekturës dhe historiania e artit Jane Rendell.^{xxxiv} Shqyrtimi i vendit ku jeton dhe punon Edi Hila, pra, ofron një mundësi për të eksploruar hapësirat mes pikturave. Po e filloj këtë eksplorim duke ndjekur një fill të caktuar të historisë që u materializua me veprimin e vendosjes së një guri, ose më saktë, historia e vendit ndryshoi me atë gur, i cili ishte i pari nga shumë të tjerë që shënuan fillimin e një projekti ambicioz ndërtimi. Gjatë një vizite shtetërore dymbëdhjetëditore në Shqipëri në vitin 1959, Nikita Hrushovi, Sekretari i Përgjithshëm i Partisë Komuniste të Bashkimit Sovjetik, paraqiti një plan për një projekt prestigjioz për ndërtimin e një pallati kulture në kryeqytetin shqiptar dhe vendosi gurin simbolik të themelit në sheshin ku ndodhej Pazari i Vjetër i qytetit.^{xxxv} Shqipëria kishte shpallur pavarësinë në vitin 1912 pas disa shekujsh nën sundimin osman. Që atëherë—kur vendi ishte akoma shoqëri bujqësore—kishte filluar planifikimi dhe zbatimi i projekteve të modernizimit, duke u mbështetur që nga fundi i viteve 1920 kryesisht në ndihmën financiare nga Italia. Shumë arkitektë italianë morën përsipër planifikimin dhe patronazhin e zhvillimit të ri. Në Zyrën Qendrore të sapokrijuar për Ndërtim dhe Urbanistikë arkitekti Gherardo Bosio hartoi një plan për kryeqytetin e Tiranës që parashikonte rindërtimin e qytetit sipas modelit italian.^{xxxvi} “Tirana e Re” karakterizohej nga godina të larta dhe rrugë të gjera, gjë që dallonte shumë në krahasim me strukturat e ndikimit osman, me xhami, rrugica të ngushta dhe shtëpitë e ulëta. Në vitin 1939, qeveria fashiste e Benito Musolinit e zgjeron ndikimin e saj dhe Italia pushton Shqipërinë fqinje, duke e rrëzuar nga fronin Mbretin Zog I, të cilin dikur e kishte mbështetur. Shumë prej projekteve ndërtimore që kishin nisur më parë u përfunduan gjatë viteve në vijim.^{xxxvii} Në vitin 1943, Shqipëria u pushtua nga nazistët, por tashmë në vitin 1944, kur gjermanët tërhoqën pjesën më të madhe të trupave për t’i zhvendosur në Frontin Lindor, vendi u vu nën kontrollin e Lëvizjes Nacionalçlirimtare (LNÇ)—të udhëhequr nga Sekretari i

Parë i saj, Enver Hoxha.^{xxxviii} Qeveria kalimtare nën drejtimin e Hoxhës u vendos në godinat prestigjioze italiane të sapopërfunduara.^{xxxix}

Pas fillimisht mori mbështetje nga Jugosllavia komuniste (së cilës u përfol t'i bashkohej edhe Shqipëria si republika e saj e shtatë), Enver Hoxha—i cili kishte vendosur një diktaturë të ashpër me synimin për të mbajtur pushtetin—i ndërpreu marrëdhëniet politike me federatën fqinje në fund të viteve 1940. Hoxha i quajti lidhjet e ngushta me shtetin e udhëhequr nga Josip Broz Tito si fazë kalimtare dhe më pas mori kahje nga Bashkimit Sovjetik që kishte në krye Stalinin.^{xl} Në Zyrën e sapokrijuar të Planifikimit Urban Shtetëror, një ekip i udhëhequr nga arkitekti shqiptar Misto Mele (i formuar kryesisht në Bashkimin Sovjetik) zhvilloi Planin e parë të Përgjithshëm Rregullues për Tiranën, i cili lidhej fort me qëllime të caktuara ideologjike.^{xli} Në vitet në vijim, regjimi e paraqiste aktivitetin e vrullshëm ndërtimor si tregues të përparimit socialist. Godinat e banimit në stil sovjetik, disa prej të cilave u ndërtuan me punë të detyruar të të burgosurve politikë, përmbushnin nevojat strukturore të ekonomisë së planifikuar, e cila varej nga një furnizim i qëndrueshëm me fuqi punëtore.^{xlii} Planet rregulluese shërbenin sidomos për të vënë në dispozicion tokë të lirë për përdorim sipas parametrave socialistë dhe për të transformuar zona që tashmë ishin të zhvilluara. “Qyteti shihej si një grumbull pothuajse mekanik objektesh individuale, të cilat mund të hiqeshin sipas nevojës”.^{xliii} Kjo ndodhi edhe me planet për ndërtimin e Pallatit të Ri të Kulturës. Shkatërrimi i pazarit osman për t'i hapur rrugë godinës së re tregon se traditat që lidhen me atë vend binin ndesh me vizionin e regjimit për një shoqëri komuniste “të emancipuar”. Shkatërrimi i qëllimshëm i strukturave urbane shekullore shënoi një shkëputje nga përpjekjet e mëhershme për të ruajtur të paktën pjesërisht bashkëjetesën mes ndërtesave historike dhe atyre moderne. Një nga motivet kryesore për gjallërimin e zhvillimit urban, që nënkuptonte shembjen e ndërtesave osmane si dhe çmontimin apo krijimin e fasadave të reja për godinat e ndërtuara nga italianët, ishte “shlyerja e kujtesës historike”.^{xliv}

Në kohën kur u vendos guri i themelit i Pallatit të Kulturës, marrëdhëniet e Shqipërisë me Bashkimin Sovjetik kishin marrë tanimë tatëpjetën. “Sipas versionit shqiptar, kryeinxhinieri sovjetik për ndërtimin e Pallatit të Kulturës në Tiranë—‘një dhuratë nga populli sovjetik’—u largua papritur për në Moskë, duke marrë me vete të gjitha planet e ndërtimit dhe nuk u kthye më. [...] Tani, një godinë e madhe e papërfunduar prej mermeri e xhami vendas qëndronte në mes të kryeqytetit”.^{xlv} Me vdekjen e Stalinit, Enver Hoxha nisi ta përshkruante Bashkimin Sovjetik si një regjim revizionist, duke e ndier veten të kërcënuar nga synimi i Hrushovit për të zëvendësuar drejtuesit e të gjitha partive komuniste të bllokut lindor. Pasi ia ktheu shpinën Bashkimit Sovjetik, Hoxha e drejtoi vëmendjen drejt Republikës Popullore Socialiste të Kinës nën Mao Ce Dunin, por edhe këtë marrëdhënie e ndërpreu në fund të viteve 1970, duke e çuar vendin në një izolim të plotë. “Kjo politikë e jashtme e përhënur i shërbente Hoxhës jo vetëm për të legjitimuar pushtetin e tij, por edhe për të përfituar ndihmë ekonomike për të përballuar problemet e mëdha që e përfshinë vendin. [...] Në fund, Hoxha pretendoi se vetëm Shqipëria kishte arritur të ndërtonte socializmin e vërtetë”, shkruan gazetarja Jonila Godole.^{xlvi} Një nga produktet e paranojës së metastazuar të diktatorit ndaj sulmeve të jashtme ishin më shumë se 100,000 bunkerë mbrojtës të ndërtuar në vitet 1960, mbetjet e të cilëve mund të gjenden ende në të anekënd vendit.^{xlvii}

Rrënojat dhe Copëzat e Kujtesës

Pas vdekjes së Enver Hoxhës në vitin 1985, Partia e Punës fillimisht vazhdoi politikat e veta dhe ruajti kultin e personalitetit që diktatori kishte ushqyer për dekada të tëra. Veçanërisht gjatë 15 viteve të fundit të regjimit komunist, projektet ndërtimore u organizuan në mbështetje të skemës ideologjike të tipit “Socialiste në përmbajtje dhe Kombëtar në formë”^{xlviii}, gjë që reflektohet edhe në godinën me formë piramidale që u planifikua për të ruajtur trashëgiminë e Enver Hoxhës në formën e një muzeu.^{xlix} Pjesa e brendshme e godinës ishte konceptuar që të kishte në qendër një statujë të diktatorit. Pas kryengritjeve politike në vendet fqinje komuniste që çuan në deklarata pavarësie dhe ndërrime sistemi, edhe në Shqipëri protestat u shtuan gjatë vitit 1990. Një periudhë trazirash politike u pasua nga disa zgjedhje të reja dhe në vitin 1992 Partia Demokratike e Shqipërisë mori drejtimin e qeverisë. Me zhbërjen e diktaturës

komuniste, godina e piramidës u përdor fillimisht si hapësirë ekspozimi dhe qendër kulturore, më pas gjatë luftës në Kosovë si bazë e përkohshme e NATO-s dhe më vonë si një diskotekë—por që nga viti 2010 sa vinte e katandisej.¹ Debatë se çfarë të bëhej me godinën—a duhej shembur, ripërdorur apo ruajtur me funksionin e saj monumental fillestar—përfshiu të gjithë spektrin shoqëror në një debat mbi vlerën që i jepej trashëgimisë historike të diktaturës që simbolizonte piramida. Disa konkurse publike për ide të reja për ripërdorimin e saj nuk u realizuan, përfshirë një projekt nga kolektivi arkitektonik Coop Himmelb(l)au që propozonte shembjen e piramidës dhe ndërtimin e një ndërtese të re të kuvendit të ri në vend të saj. Një konkurs i ri u paraqit më vonë nga kolektivi arkitektonik MVRDV, që parashikonte një qendër kulturore dhe edukative, e cila u hap në vitin 2023.^{li}

Nën një qiell gjallërisht të kaltër, një fasadë ndërtese shtrihet si brez horizontal në qendër të pikturës. Përpara ndërtesës fragmentare ndodhet një strukturë trekëndore me ngjyrë të kuqe të ndryshkur që ngjan me skeletin e një tende. “Piktura tregon një karusel të dizajnuar për fëmijë të vegjël, që ishte vendosur ndanë një rrugë shumë të ngarkuar në Tiranë”, thotë Edi Hila, duke përshkruar skenën në një intervistë. “Pamje të tilla janë tejet të paharrueshme dhe më kthehen në mendje kur pikturoj.”^{lii} Broken Circus (“Cirku i Prishur”) është titulli i pikturës, ku mbetjet e strukturave dikur të forta kombinohen me fragmente skenash të kujtuara. Siç thotë Aleida Assmann, vendet e përkujtimit janë “të shënuara nga ndërprerja dhe mosvazhdimësia dhe përfaqësojnë një humnerë midis së kaluarës dhe së tashmes”, në të cilën është e gdhendur një histori e dhunshme. “Kjo ndërprerje e papritur ka formën e saj materiale në rrënoja dhe relikte, të cilat spikasin në rrethinën e tyre.”^{liii} Në përballjen e tij pikturore me reliketet e ndërtesave dhe objekteve që janë lënë në harresë, disa me qëllim dhe disa nga pakujdesia, Edi Hila i lidh këto mbetje të së kaluarës me momentin e tanishëm. Në këtë mënyrë, ai krijon një lidhje jo shumë të ndryshme nga ajo që Assmann e përshkruan si karakteristike e vendit të kujtimit. Imazhet ngërthejnë nivele të ndryshme kohore dhe krijojnë paradokse. “Disa objekte apo pamje të caktuara dallohen qartë nga përditshmëria. Ato karakterizohen nga një lloj paradoksi estetik. Ekzistojnë dukshëm në vende ku nuk mund t’i imagjinonim kurrë.”^{liv} Kjo ndodh gjithashtu në pikturën *Monument*, ku një statujë masive duket sikur qëndron me të dyja këmbët mbi çatinë e një tende që përmban një magazinë dhe tezga të përkohshme shitjeje. Pyetja se si një strukturë kaq e brishtë mund të mbajë trupin e rëndë të një burri dikur të rëndësishëm mbërthen gjithë pikturën. Monumenti është i luftëtarit të lirisë Isa Boletini, i cili dikur u rebelua kundër pushtimit osman, ndërsa këtu jep përshtypjen e një figure të dalë kohe. Ai është i vendosur përpara një pallati banimi me rreshta monotone dritare, dyeshe dhe ballkonesh që theksohen nga qielli gri, pothuajse i zi, që shtrihet pas tij.

Sipas Walter Benjamin, tipari identifikues i një imazhi dialektik nuk është një argument dialektik që është zhvilluar me kalimin e kohës, por një kontradiktë e trupëzuar drejtpërdrejt në imazh.^{lv} Benjamin e zhvilloi këtë koncept në dialog të ngushtë me strukturat arkitekturore dhe që atëherë, ai është thelbësor për një qasje të caktuar ndaj historisë që njihet si materializmi historik. Ashtu si një arkitekt që planifikon dhe ndërton një godinë, edhe historia në këtë traditë mendimi del si objekt i një ndërtimi.^{lvi} Kjo ide bazohet në zbërthimin e së kaluarës, ku rimerret çdo gjë nuk ka arritur historikisht të e tashmja. Historia quhet jo si një vazhdimësi lineare, por si një rifillim i përditësuar.^{lvii} Në këtë kontekst, montazhi luan një rol të rëndësishëm për Benjaminin, duke shërbyer si diçka që ndërpret kontekstin në të cilin operon: “Faza e parë e këtij projekti do të jetë të kalosh parimin e montazhit në histori. Kjo do të thotë, të montosh ndërtime të mëdha nga përbërësit më të vegjël dhe ata që janë prerë me saktësinë më të madhe.”^{lviii} Kjo formë e fragmenteve të përmbledhura me saktësi mund të haset gjithashtu në veprat e Edi Hilës—“në shumicën e rasteve artisti fillonte me një fotografi, qoftë të gjetur (në shtyp apo marrë nga një ekran televiziv), apo të bërë vetë, të cilën mund ta përpunonte ose ta kombinonte me elemente të tjera përmes softuerit të tij kompjuterik”, siç shkruan historiani i artit Éric de Chassey.^{lix} Në vend që të lexojmë pikturat e Hilës si komente të drejtpërdrejta mbi zhvillimet historike ose ngjarje politike të caktuara, mund t’i ndjekim rrëfimet e tyre ndërmjet shtresave të mbledhura të kohës dhe hapësirës. Në veprat e tij, Hila rikonfiguron përkohësinë e vendeve dhe e lidh të kaluarën me të tashmen në mënyra të ndryshme, ose, siç shkruan Benjamin: “Nuk është se e kaluara hedh dritën e saj mbi të tashmen, apo e tashmja mbi të

kaluarën; përkundrazi, imazhi është ai ku ajo që ka qenë takohet në një çast me të tashmen për të formuar një konstelacion. Me fjalë të tjera, imazhi është dialektika në gjendje palëvizshmërie”.

Përkthyer nga Plator Gashi

Lehtësia e Papërballueshme e Qenies

Dr. Gëzim Qëndro

Në traktatin e tij të vitit 1994 *Simulacres et Simulation* filozofi i njohur francez Jean Baudrillard rrëfen një tregim të Jorge Louis Borgesit ku flitet për një perandori e cila paraqitej në një hartë kaq të madhe e të hollësishme, saqë mbulonte të gjithë territorin e saj. Për vite me radhë harta zgjerohej dhe tkurrej sipas fatit të luftës, fitimit apo humbjes së territoreve dhe kur perandoria u shemb, e vetmja gjë që mbeti prej saj ishte harta. Sipas Baudrillardit, në epokën e sotme postmoderne ne nuk jetojmë më mbi territor, por mbi hartë, brenda simulimit të realitetit, ndërkohë që ai vetë po shpërbëhet me shpejtësi prej mospërdorimit.

Simulakër – Realitet

E parë në kuptimin fizik të realizimit të imazhit, tabloja, vepër e piktorit shumë të njohur Edi Hila, shfaqet si një simulakër, madje e dyfishtë, pasi piktura është realizuar sipas fotos së një personi real, në këtë rast të nënës së artistit. Pas vdekjes së personit të njëmendtë kjo simulakër (pra, kopje pa origjinal) të kujton pikërisht hartën e përmendur nga Borges, shëmbëlltyrë e ekzistencës së shuar të një origjinali të ikur pa kthim. Në kuptimin platonian, kjo kopje e kopjes është edhe simulim i dyfishtë i realitetit, atij të njëmendtë prej aparatit fotografik dhe më pas, realitetit të fotografisë prej procesit të pikturimit. “Riprodhimi i përpiktë i realitetit”, nga njëri medium në tjetrin bën që realja të shpërbëhet duke u bërë njëlloj alegorie e ekzistencës së modelit (gruas), një pasqyrë halucinante dhe ritual i asgjësimit të saj.

Simulim – Realitet

Kjo qasje që ndeshim në realizimin e tablosë qëndron në themel të marrëdhënies së realitetit dhe simulimit të tij, tipike për epokën postmoderne, ku, në një botë të ngjitur me imazhe, shenja zëvendëson realitetin e njëmendtë. Në marrëdhënien e figurës së vetme me hapësirën jashtë tablosë ndihet pikërisht fakti që kultura postmoderne është një botë shenjash, ku lidhja midis imazhit ose simulimit të tij dhe realitetit këputet. Në këtë rast, ajo çka qëndron jashtë tablosë bëhet më e fuqishme dhe merr vlerë për të kuptuar situatën.

Cilësia pothuaj dypërmasore për shkak të cektësisë së kutisë piktorike të tablosë, hapësira e zbrazët dhe e errët rrotull figurës, që përcjell apati dhe melankoli, e shndërron tablonë në një lloj shkretëtire të reales, e cila nuk arrin të mbushë hapësirat negative të tablosë. Në këtë linjë është edhe silueta pothuaj dypërmasore e gruas së moshuar, me kurbën mbresëlënëse të shpinës, e që e mbështjellë me veshjen e shtëpisë, nënkupton qëndrimin e saj mbyllur brenda pothuajse gjithë kohën dhe shkëputjen me realitetin jashtë shtëpisë. Përforsimi i ndjenjës së vetmisë që lidhet me mungesën e njerëzve dhe rekuizitës, ndihmon në izolimin e hapësirës piktorike prej asaj jashtë tablosë, duke i dhënë gjestit të personazhit rolin e përbashkuesit, të vetmit që mund të thyejë kornizën e tablosë. Madje dallimi midis reales dhe paraqitjes në këtë rast shpërbëhet krejt. Në këtë rast mund të thuhet se ajo që mbetet është vetëm simulakra.

Pra, marrëdhënien e realitetit dhe simulakrës së tij nuk e zbulojmë vetëm në procesin e krijimit të tablosë (personi i gjallë – fotoja e tij – pikturimi i fotos) për të cilën folëm në fillim të shkrimit kur përdorëm metaforën e hartës, por në mungesë të një realiteti të mbushur me ngjarje, ku personazhi ynë do të ishte dëshmitar i njëmendtë duke marrë pjesë në kohën reale, ky realitet i zgavërt, zëvendësohet prej simulakrës së tij, realitetit mediatik, duke zbehur kështu kufijtë midis reales dhe joreales. Njeriu i sotëm bombardohet prej imazhesh (simulime) dhe shenjash (simulakra).

Entropia shoqërore, shtjellimi kaotik dhe i paorganizuar i realitetit çon kështu në kolapsin e kufijve midis kuptimit, formave kulturore dhe reales. Simulimi dhe simulakra zëvendësojnë realen ndërsa kultura dhe shoqëria shndërrohen në një fluks të njëtrajtshëm i mazhesh dhe shenjash.

Simulimi duke qenë pikërisht shtjellimi i parezistueshëm i gjërave sikur ato të kishin kuptim, bën që ato të mos kontrollohen më përveç se prej teknikave, procedurave dhe mungesës së kuptimit. Kjo duket në tregimin vetëm të dorës, pra, ndjelljes së një bote të padukshme, që ekziston jashtë botës ku ndodhet personazhi, por bota që do të shfaqet është e manipuluar, e organizuar mjeshtërisht, e qëruar estetikisht deri në atë pikë sa që kontakti me të merr një cilësi të veçantë hedonistike, dëfryese, argëtuese duke filtruar psikodramën e tij nëpër anonimatën e përcjellësit. Duke bërë që realiteti i mediatizuar të bëhet okult dhe enigmatik me synimin që të hapë rrugën drejt një zbrazëtie të një tipi të veçantë, të ndryshme në përmbajtje nga ajo që rrethon gruan e moshuar në tablo.

Ajo dorë e zgjatur dëshmon për përmbysjen e hierarkisë së realiteteve në dobi të (hiper)realitetit të medias, të supremacisë së paraqitjes dhe simulimit të reales, e cila bëhet në këtë rast “më reale se vetë realja”.

Gjesti i shtrirë i dorës

Pika lidhëse midis dy hapësirave bëhet dora e shtrirë e gruas që mban atë mjet magjik e të kudogjendshëm, atë send sa të papërfillshëm aq edhe çudibërës si pulti i komandës në largësi, këtë daulle shamanësh, biletë për kapërcime trashendentale drejt botësh të panjohura. Ky objekt, i rëndomtë dhe fetish në të njëjtën kohë, rekuizitë ceremoniali, skeptër pushteti okult, brejtës i kohës siderale ndjek linjën e vështimit të modelit që, i ngulur majtas, diku jashtë tablosë, është në pritje të diçkaje, të çastit magjik të hedhjes nga njëri realitet në tjetrin, i ndjellë me një shtypje të lehtë të gishtit ku shfaqen magjishëm të vdekura botët e shkuara dhe të gjallë njerëzit e së ardhmes, lakim i kujtesës që përziën në një dimension botë dhe kohëra që presin të shfaqen nën një shenjë të gruas. Unë nuk jam ndeshur ende në pikturën shqiptare me një gjest kaq të fuqishëm dhe njëkohësisht kaq të hapur dhe enigmatik, urdhërues dhe lutës, kaq apatik dhe këmbëngulës, për më tepër, kur bëhet prej dorës së pafuqishme të një gruaje në zgrip të ekzistencës.

Një gjest ku ndjejmë magjinë dhe misterin e praktikës shamanike të ndjelljes së një bote virtuale (shamanike edhe për arsye të përsëritjes monotone dhe këmbëngulëse në kufijtë e posedimit), një gjest që e shndërron si me magji realitetin jashtë tablosë në një periferi misterioze hapësirash dhe ngjarjesh, me ndërhyrjen e një objekti të rëndomtë të jetës së përditshme, duke sublimuar me një gjest të vetëm dëshirën e patjetërsueshme e të përjetshme të trashendentimit, sublimimit të shtysave të pandërgjegjshme dhe udhëtimit virtual, encefalogram dëshire apo kureshtjeje që zgjon shëmbëlltyra katodike.

Ndërhyrja sa arrogante aq dhe e matur e gjestit rreh të sjellë në të njëjtën hapësirë botën e simuluar mediatike, psikodramën pamore të informacionit me hapësirën klaustrofobike të kutisë piktorike të tablosë (një tjetër simulim), një parodi realiteti dhe simulakër e një situatë të zhdukur pa kthim. Kjo situatë na kujton atë që vë në dukje me të drejtë Baudrillardi se kjo marrëdhënie realitetesh ngjan pak me lindjen in vitro: embrioni i ngjarjes reale transferohet në uterusin artificial të informacionit ku presin shumë fetuse të tjerë. Realiteti bart në vetvete të njëjtat praktika riprodhuese të lindjes, të njëjtat praktika eutanazike të vdekjes.

Mosha dhe Jeta

Përveç trajtimit të marrëdhënies së realitetit me simulimin dhe simulakrën e tij, kjo tablo të mundëson edhe rravimin e raportit midis jetës dhe moshës, ose më saktë, pajtimin e tyre. Kjo tablo është e para në

historinë e pikturës shqiptare që me thellësi filozofike dhe ndjeshmëri të spikatur emocionale ka trajtuar me një qasje ekzistencialiste një subjekt shqiptar, një qasje pothuaj e panjohur në artin tonë pamor. Po ashtu, autori nuk bie në këtë rast në hullinë e manisë së sotme të trajtimit të gruas si simbol apo objekt fetishizimi, që shpërdoron potencialin e saj tërheqës, por zgjedh në qendër të tablosë një grua që e ka kaluar moshën për të marrë role të tilla, aq të preferuara sot nga reklama, media dhe biznesi.

Megjithëse qytetërimi modern ka krijuar ndarjen midis pleqërisë dhe jetës, ai ndërkohë nuk ka mundur dot të krijojë plakjen. Sepse të jetosh do të thotë të plakesh dhe pleqëria dihet se në një farë mënyre është fati i çdo organizmi të gjallë, ku trashëgimia gjenetike, mënyra e jetesës dhe marrëdhëniet me një mjedis shoqëror pak apo shumë cilësor e ngadalësojnë apo shpejtojnë ritmin e saj.

Piktura ka një ngjyresë të theksuar të kulturës dhe jetës urbane, e cila ndeshet rrallë në temat që shohim të trajtohen sot në artin tonë pamor. Gruaja e paraqitur jeton pa dyshim në qytet, pasi pleqëria, me simptomat e kohës tonë që zbulojmë në tablo janë dukuri vetëm urbane. Në këtë kuptim, në zonat rurale pleqëria është më aktive dhe e rrethuar nga një jetë shoqërore më e gjallë dhe më e lidhur me natyrën.

Simptoma kryesore, shkretime rrotull gruas së moshuar, është pasojë e kultit dhe idhujtarisë së Progresit, që detyrimisht çon në mospranimin e plakjes dhe vdekjes. Një mendim mekanicist ky që e redukton jetën në një proces thjesht fiziko-kimik, duke arritur deri aty sa ta shohë njeriun si një makinë e riparueshme, ku edhe pleqëria perceptohet si papërsosmëri teknike, ndërsa vdekja si një ngjarje, shkaqet e së cilës janë të jashtme dhe aksidentale. Izolimi dhe ndjenja e padobishmërisë shoqërore, varësia nga të tjerët dhe amullia, shpëputja nga mjedisi shoqëror dhe veçimi, ankthi i vetëdijes së fundit të afërt e të pashmangshëm, trishtimi dërmues i kohës që ecën tutje pandalur janë disa nga simptomat e pleqërisë në kohën postmoderne që i ndeshim në këtë tablo. Por, të shoqëruara me një qwndrim plot dinjitet dhe të përmbajtur.

Koha siderale – organike dhe mediatike

Kjo pikturë të shtyn të përsiatësh po ashtu mbi kohën, pasi përmban një subjekt ideal ku bashkohen mosha dhe jeta. “Kudo ku ka diçka që jeton, - thotë Bergsoni, - do të ketë diku një regjistër ku koha regjistrohet. Sepse jeta është kujtesë, grumbullim i së kaluarës në një të tashme dhe vazhdimësi organike. Dhe këtu qëndron madhështia e kohës.”

Gjesti i dorës së shtrirë që mban pultin në mënyrë metaforike mund të jetë jo më eksplorim i realitetit virtual të medias, siç e shqyrtoam në pjesën e parë të shkrimit, por ndjellje e fantazmave të së shkuarës së personazhit, fytyra të dashura, zëra, njerëz të afërt, vende, çaste të lumtura të grumbulluara me bujarinë e viteve, që tani i mungojnë dhe nuk do t'i shohë, dëgjojë apo përjetojë kurrë më, ato që dikur kanë përbërë një pjesë të rëndësishme të habitatit të saj shpirtëror. Duke ikur ata kanë marrë me vete copëza të jetës dhe kujtimeve të saj, bobina imazhesh të filmit të jetës së saj, të cilat, në mënyrë metaforike, po përpiqet t'i ndjellë me atë gjësend të vockël e të gjithpushtetshëm që pushton hapësirën e vetmisë së saj me imazhe katodike, por që ngjan të jetë i pafuqishëm për bërë eksorcizmin e fantazmave të jetës së saj.

Jeta dhe vdekja, qenia dhe mosqenia, shpresa dhe ankthi bashkëjetojnë në banesën e kohës. Gruaja e pikturuar jeton e kapur në rrjetën e kohës siderale, lineare (pra, koha e mbështetur në rrotullimin e planeteve e që matet nga sahatët tanë mekanikë apo digitalë) e cila është një kohë që rrjedh e njëtrajtshme, e pandyshuar dhe që matematizohet me lehtësi, dhe kohës organike, e cila është një kohë e ndryshueshme, e brendshme, me vlerë të pabarabartë dhe e përshpejtuar apo ngadalësuar sipas moshës. Por është edhe një dimension i tretë kohor që ndërthuret me dy të parët; ai i kohës së manipuluar dhe të ngjeshur të ngjarjeve mediatike, kohës filmike dhe të realitetit mediatik në përgjithësi.

Një nga vlerat e kësaj vepre mendoj se është kumti tepër i qartë dhe i drejtpërdrejtë, pa kompromise hollivudiane, i paapelueshëm dhe i pakthyeshëm, si trokitja e Vdekjes. Pleqëria, duket sikur të thotë kjo tablo, pleqëria pa maskë në këtë periudhë entropie shoqërore që po kalon Shqipëria, nuk mund të jetë veçse një vuajtje, pra, ndërgjegjësim i vështirësisë në rritje për të qëndruar gjallë, një kalvar i mundimshëm të cilin duhet ta çosh medoemos deri në fund, i shoqëruar shpesh nga ndjenja e vetmisë, e padobishmërisë, pafuqisë, ankthit të fundit të afërt dhe mënjanimit. Pra, diçka midis humanizmit të ekzistencializmit të Sartrit dhe Hiçit të Kierkegaardit. E vetmja gjë që mbetet është që ky rrugëtim të bëhet me dinjitet dhe përmbajtje, pa panik dhe mëshirim të vetvetes, duke e shtyrë deri në fund çastin e nisjes pa kthim drejt tokës së Asgjësë.

ⁱ Nën udhëheqjen e Enver Hoxhës, Shqipëria kishte kundërshtuar reformat e Nikita Khrushchev-it dhe pajtimin me Perëndimin, gjë që kishte shtuar tensionet. Thyerja u bë përfundimtare në vitin 1961 kur Partia e Punës e Shqipërisë vendosi të rreshtohet krahë Kinës nën udhëheqjen e Mao Zedong-ut, i cili në atë kohë ishte në konflikt me Bashkimin Sovjetik. Pas vdekjes së Maos në vitin 1971 dhe hapjes së shkallëzuar të Kinës ndaj Perëndimit, kjo aleancë po ashtu filloi të dobësohej. Duke i parë veprimet e Kinës si tradhëti ndaj idealeve marksiste-leniniste, Shqipëria vendosi që në vitin 1978 t'i përkushtohet një ideologjie të izoluar staliniste.

ⁱⁱ Edi Hila, “Paradoxical Realism”, në *Edi Hila*, kat. eks. (Varshavë, 2018), fq. 52.

ⁱⁱⁱ Lea Ypi, *FREE: Coming of Age at the End of History* (Londër, 2022), fq. 292.

^{iv} Christopher Jarvis, “The Rise and Fall of Albania’s Pyramid Schemes”, në *Finance & Development*, vëll. 37, nr. 1 (mars 2000), www.imf.org/external/pubs/ft/fandd/2000/03/jarvis.htm, qasur më 25 shkurt 2025.

^v Regjimi komunist la pas 750,000 bunkerë. Për dekada me radhë, ata mbetën të shpërndarë në relievin e Shqipërisë duke spikatur si përmendore të kobshme të terrorit të Enver Hoxhës. Regjimi perceptonte botën e jashtme si kërcënim të vazhdueshëm dhe popullsia shqiptare pritej të ishte e gatshme ta mbronte vendin në çdo kohë. Shih Alex Crevar, “Paranoid Dictator Built Thousands of Military Bunkers—See Them Now”, *National Geographic*, 9 tetor 2017, www.nationalgeographic.com/travel/article/photos-forgotten-military-bunkers, qasur më 25 shkurt 2025. Shih po kështu David Galjaard, *Concresco* (2012), davidgaljaard.nl/work/concresco/, qasur më 25 shkurt 2025.

^{vi} Edi Muka, “Albanian homes, anonymous structures, shipwrecks and billiards”, *Frieze Magazine*, nr. 99: *Art & Architecture* (maj 2006), fq. 153.

^{vii} Gëzim Qëndro, “Landscape as Escape”, *Contemporary*, nr. 82 (2006), fq. 62.

^{viii} Exhibition talk: Edi Hila in conversation with Edi Muka, videoja e publikuar nga Vienna Secession (15 shtator 2020), www.youtube.com/watch?v=psEUfvp-Y-I, qasur më 25 shkurt 2025.

^{ix} Hila, “Paradoxical Realism”, 45.

^x “Fact finding mission to Albania”, Den norske Helsingforskomité (Norwegian Helsinki Committee), 24 mars 2011, www.nhc.no/fact-finding-mission-to-albania; Country Visit Report: “Albania: political forces must co-operate with the General Prosecutor’s investigation into the violence at the 21 January demonstration in Tirana”, Commissioner for Human Rights, 22 shkurt 2011, www.coe.int/ro/web/commissioner/news/2011/-/asset_publisher/taOICKWVg3kT/content/albania-political-forces-must-co-operate-with-the-general-prosecutor-s-investigation-into-the-violence-at-the-21-january-demonstration-in-tirana, të qasura më 25 shkurt 2025.

^{xi} Eleni Laperi, “The Circle of Life or The Death of Characters”, *PamorART*, nr. 2 (1998), fq. 12; shih po ashtu Hila, “Paradoxical Realism”, fq. 35.

^{xii} Edi Hila and Adam Przywara, “Psychology of the Balkans: Edi Hila in Conversation”, 30 mars 2018, *BLOK* magazine, www.blokmagazine.com/psychology-of-balkans-edi-hila-in-conversation/, qasur më 25 shkurt 2025.

- ^{xiii} Ky tekst është version i rishikuar dhe i zgjatur i artikullit të mëhershëm të Olsi Lelajt me titullin "Pedagogical Citizenship: An Ethnographic Outline of Concept Formation in Socialist and Post-Socialist Albania", in Emmanouil Spyridakis and Corine Védérine (eds.), *Revue du MODYS: En Cours, Anthropology of Policies and Ideology of Capitalism in the EU*, no. 11 (Lyon, 2009) pp. 53–63.
- ^{xiv} U. BRUNBAUER, *Making Bulgarians Socialist: The Fatherland Front in Communist, 1944-1989*, in *East European Politics & Societies*, Vol. 22; 44. Sage Publication, 2008.
- ^{xv} Gazeta Zyrtare e Qeverisë Nr. 85, viti. 1946, f. 12.
- ^{xvi} Dokumente Kryesore të Partisë Punës së Shqipërisë, 1951-1961, Vol. III, Tiranë, 1970, f. 200.
- ^{xvii} T. DRAGADZE, *The domestication of religion under Soviet Communism*, in C.M. Hann ed. *Socialism: Ideals, ideologies, and local practices*, Routledge: London and New York, 1991.
- ^{xviii} F. ÇAMI, G. HYSI, *Kushtetuta e Socializmit Fitimtar*, Shtëpia Botuese 8 Nentori, Tiranë, 1978, f. 24.
- ^{xix} Për një përmbledhje shih, K. CREHAN, *Gramsci, Culture and Anthropology*, Pluto Press: London-Sterling, Virginia, 2002.
- ^{xx} B. DEDJA & et al., (1984) *Pedagogjia për Shkollat e Larta I*, Fakulteti i Histori-Filologjisë, Shtëpia botuese e U.T., Tiranë, 1984, f. 8.
- ^{xxi} E. HOXHA, *Rapporte dhe Fjalime - 1974-1975*. Shtëpia Botuese 8 Nentori, Tiranë, 1975, f. 81.
- ^{xxii} Zëri i Popullit, 2 Korrik 1965, Nr. 157 (5253)
- ^{xxiii} Zëri i Popullit, 3 korrik 1967, nr. 157 (5654)
- ^{xxiv} Mausse, M. 1934/1978. Le technique du Corps, tek *Sociologie et Anthropologie*. P.U.F: France.
- ^{xxv} Clastres, P. 1973/2014. Mbi torturën në shoqërinë primitive, tek, *Shoqëria kundër Shtetit: Kërkime në antropologji politike, përth.* O. Azizi. Bot, Pika pa sipërfaqe: Tiranë.
- ^{xxvi} Bourdieu, P. 1992. *The logic of practice*, Stanford University Press, Stanford, California, USA. f.74
- ^{xxvii} Eva Meyer, *Architexturen* (Frankfurt am Main, 1986), fq. 75. Ky citim dhe gjithë të tjerët janë të përkthyer nga Plator Gashi. Termi *topic* rrjedh etimologjikisht nga fjala greke "topos" (vend). Mësimet e Aristotelit përfshijnë metodën që përdoret në artin e retorikës për të gjetur/shpikur ose për të kërkuar vendet e përbashkëta ("loci communes") që janë të përshtatshme për paraqitjen e një teze të posaçme në një argument dialektik. Friedrich Kirchner, *Philosophie: Topik—Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe*, <https://www.textlog.de/kirchner/woerterbuch/topik>, qasur më 14 janar 2025.
- ^{xxviii} Edi Hila, letër e pabotuar për Corinne Diserens, 13 janar 2024, si përgjigje ndaj pyetjeve të autores.
- ^{xxix} Edi Hila, letër e pabotuar për Corinne Diserens, 13 janar 2024, si përgjigje ndaj pyetjeve të autores.
- ^{xxx} Hila, letër e pabotuar për Corinne Diserens.
- ^{xxxi} Po aty.
- ⁶ Aleida Assmann, *Cultural Memory and Civilization: Functions, Media, Archives* (Cambridge, Mbretëria e Bashkuar, 2012), fq. 281.
- ^{xxxiii} Po aty., fq. 298.
- ^{xxxiv} Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between* (Londër, 2006), fq. 97–98.
- ^{xxxv} Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between* (Londër, 2006), fq. 97–98.
- ^{xxxvi} Shih Clara Blasius et al., "A Short Introduction to Tirana's Urban Planning in the 20th Century", në Tobias Adam and Ulrike Kuch (eds.), *Tirana: Architecture as Political Tool* (Weimar, 2019), fq. 11–63, këtu: fq. 11–12.
- ^{xxxvii} Shih Erald Kapri, "Geschichtlicher Überblick: Albanien im 20. Jahrhundert" / "Një Histori e Shkurtër e Shqipërisë në shek. XX", in *Albanien. Bauen im politischen Kontext der Jahrzehnte / Albania: Dekada Arkitekture në Kontekstin Politik*, botuar për ekspozitën me po këtë emër në qendrën e ekspozitave të Vienna Insurance Group AG (Vjenë, 2019), fq. 15–24, këtu: fq. 21–22.

-
- xxxviii Shih Bernd J. Fischer, “The Second World War in Albania: History and Historical Agendas”, në Oliver Jens Schmitt and Eva Anne Frantz (eds.), *Albanische Geschichte. Stand und Perspektiven der Forschung* (Mynih, 2009), fq. 119–30, këtu: fq. 121–23.
- xxxix Shih Kapri “Geschichtlicher Überblick”, fq. 22.
- xl Shih Eduart Kaca, *Soziopolitische Aspekte Albanischer Demokratieentwicklung* (Hamburg, 2011), fq. 148–49.
- xli Shih Eduart Kaca, *Soziopolitische Aspekte Albanischer Demokratieentwicklung* (Hamburg, 2011), fq. 148–49.
- xliv Shih Kapri, “Geschichtlicher Überblick”, fq. 22.
- xlvi Gresleri, “Hintergründe der 1950er Jahre”, fq. 112.
- xlvii Adolph Stiller, “Albanien. Bauen im Politischen Kontext der Jahrzehnte” / “Albania: Decades of Architecture in Political Context”, in *Albanien. Bauen im politischen Kontext der Jahrzehnte Albanien. Bauen im politischen Kontext der Jahrzehnte / Albania: Decades of Architecture in Political Context* (Vjenë, 2019), fq. 25–35, këtu: fq. 33.
- xlviii Pearson, *Albania as Dictatorship and Democracy*, fq. 575.
- l Shih Jonila Godole, “Albania: Coming to Terms with the Communist Dictatorship”, në Peter Hoeres and Hubertus Knabe (eds.), *After Dictatorship: Instruments of Transitional Justice in Post-Authoritarian Systems* (Berlin/Boston, 2023), fq. 209–61, këtu: fq. 211.
- lii Po aty, fq. 212.
- liiii Gjergji Islami and Denada Veizaj, “Neonationalist Architecture in Albania: A Post-Socialist Syndrome”, në Islami and Veizaj (eds.), *Chronicles of Ever-Changing Cityscapes: Books of Abstracts* (Tiranë, 2022), fq. 45–46, këtu: p. 45.
- liiii Shih Selma Bulic et al., “A Short Introduction to Tirana’s Urban Planning in the 20th Century: VI. The Pyramid”, në Tobias Adam and Ulrike Kuch (eds.), *Tirana: Architecture as Political Tool* (Weimar, 2019), fq. 11–71, këtu: pp. 41–52.
- l Shih Barbara Zettel, “Metamorphosis of the Pyramid of Tirana by MVRDV”, 15 janar 2024, *DETAIL: International Platform for Architecture and Construction*, https://www.detail.de/de_en/metamorphose-der-pyramide-in-tirana-von-mvrdv, qasur më 13 janar 2025.
- li Elena Markus, “Pyramid in Tirana: Rebuild Project by MVRDV”, 4 qershor 2018, *DETAIL: International Platform for Architecture and construction*, https://www.detail.de/de_en/pyramide-in-tirana-umbauprojekt-von-mvrdv-32278, qasur më 13 janar 2025.
- lii Edi Hila and Adam Przywara, “Psychology of the Balkans: Edi Hila in Conversation”, 30 mars 2018, *BLOK magazine*, <https://blokmagazine.com/psychology-of-balkans-edi-hila-in-conversation/>, qasur më 4 janar 2025.
- liiii Assmann, *Cultural Memory and Civilization*, fq. 308–09.
- liiii Hila dhe Przywara, “Psychology of the Balkans: Edi Hila in Conversation”.
- liiii Shih Walter Benjamin, *The Arcades Project*, përkth. nga Howard Eiland dhe Kevin McLaughlin (Cambridge, MA, 1999), fq. 462.
- liiii Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History”, në Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*, përkth. nga Harry Zohn (Nju-Jork, 1968), fq. 253–64.
- liiii Benjamin, *The Arcades Project*, fq. 462.
- liiii Po aty, fq. 461.
- liiii Benjamin, *The Arcades Project*, fq. 462.