

Lapidari 1

© The Department of Eagles · Departamenti i shqiponjave, 2015.

This work is licensed under the · Kjo vepër autorizohet nën
Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.

This publication is Open Access, which means that you are free to copy, distribute, display, and perform the work as long as you clearly attribute the work to the authors, that you do not use this work for commercial gain in any form whatsoever, and that you in no way alter, transform, or build upon the work outside of its normal use in academic scholarship without express permission of the author and the publisher of this volume. For any reuse or distribution, you must make clear to others the license terms of this work.

Kjo publikim është Open Access, që do të thotë se ti je i/e lirë ta kopjosh, shpërndash, shfaqësh dhe performosh atë për sa kohë që ti saktëson qartazi se kjo punë iu përket autorëve, nuk e përdor atë për përfitime tregtare të çfarëdo lloji forme, dhe nuk ndryshon, transformon apo ndërton mbi këtë punë jashtë përdorimeve të saj të zakonshme në akademi pa lejen e shprehur të autorit dhe të publikuesit të këtij volumni. Për çdo ripërdorim ose shpërndarje, duhet t'ua bësh të qartë të tjerëve kushtet e autorizimit të kësaj pune.

First published in 2015 by · Botuar për herë të parë në 2015 pranë
Punctum Books, Brooklyn, NY & The Department of Eagles · Departamentit të shqiponjave, Tiranë.

ISBN-13: 978-06-923504-6-1

Translations · Përkthime

Jonida Gashi (23–7; 81–8; 97–104; 115–24) & Vincent W.J. van Gerven Oei (29; 33–7; 45–7; 53–5; 125–8; 133–40)

Design by · Dizajn nga

Vincent W.J. van Gerven Oei

Cover image · Në kopertinë

Lapidar dedicated to the 1st Offensive Brigade, Pishkash · Lapidari kushtuar Brigadës së 1-rë Sulmuese, Pishkash [ALS–38]



“We Raise Our Eyes and Feel as if She Rules the Sky”: The Mother Albania Monument and the Visualization of National History

Raino Isto

1. Introduction

On the morning of May 5, 1972, Enver Hoxha and the party leadership, together with hundreds of citizens of the People's Socialist Republic of Albania, gathered on a hill overlooking Tirana from the southeast, in the Cemetery of the Martyrs of the Nation.¹ This Martyrs' Day celebration was the first to be held in the new martyrs' cemetery, a complex that – in a more modest manifestation – had previously occupied the hill of St. Procopius in Tirana's Great Park [ALS-8]. Those assembled stood on an open platform before the centerpiece of the new cemetery complex, the imposing figure of the *Mother Albania* monument [ALS-12], which rose 22 meters over

the crowds below (fig. 1).² Reporting on the commemoration for the newspaper *Zëri i Popullit*, Agim Shehu described, in particular, those mothers who had come to honor the dead who had given their lives in the struggle against fascist occupation and in support of the Popular Revolution:

They hold clusters of flowers to their chests as if they held their own sons. They bring these flowers to leave for their sons, together with the feeling of a mother's gratitude and warmth with which they grasp them to their breast. However, they are something greater than simply the mothers of their children. We see their true face before us, above

¹ ATSH, “Miting Përkujtimor në Varrezat e Reja të Dëshmorëve të Atdheut me Rastin e 5 Majit,” *Zëri i Popullit*, May 6, 1972.

² The statue itself is twelve meters high, mounted atop a ten meter pedestal.

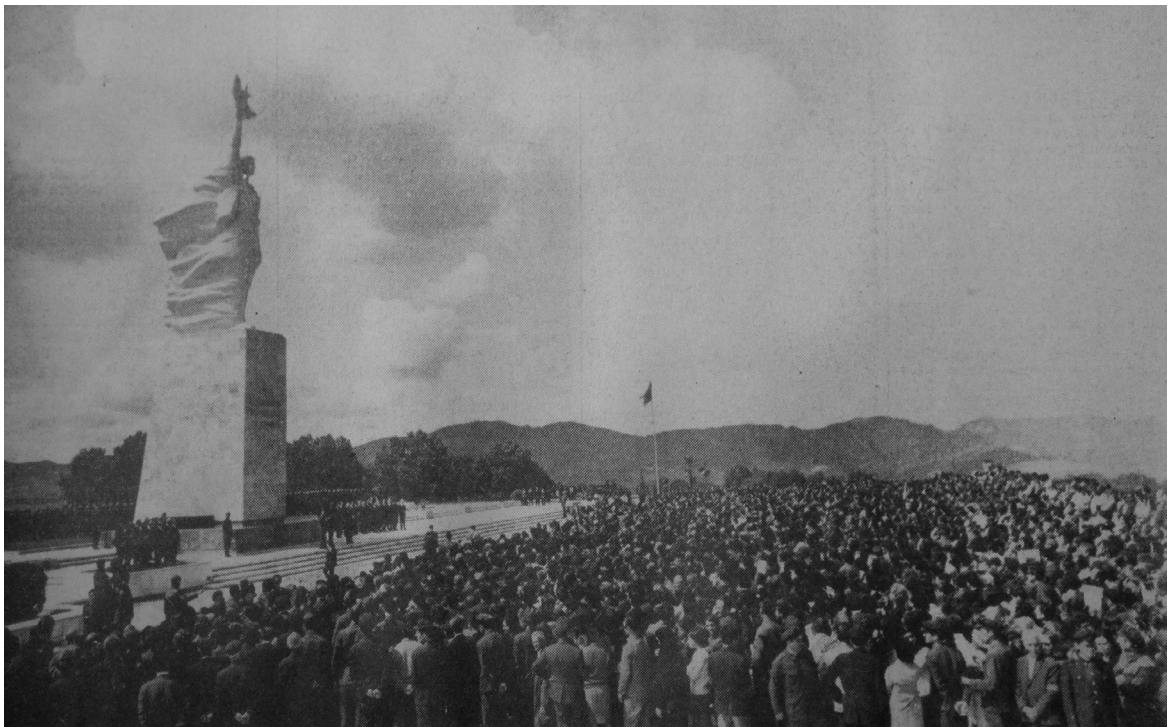


Fig. 1 P. Cici, *Në mitingun përkujtimor* (At the Memorial Gathering), from *Zëri i Popullit*, May 6, 1972.

us, in the great monument *Mother Albania* of the martyrs of the Fatherland. Albania itself lives in the symbol of the mother. [...] We raise our eyes and feel as if she rules the sky. In her majesty is the majesty of the struggle of the people, the majesty of the ideals of the party, for which so many sons of the people gloriously fell.³

The monument and the cemetery itself ensured that this struggle would not be lost to memory, that it would live on and strengthen the perpetual construction of socialist Albania. In his speech on the occasion, Manush Myftiu, First Secretary of the Party Committee for Tirana, not only described the heroism of those who had given their lives for the fatherland, but also emphasized the crucial role of memorials erected to the fallen. “This martyrs’ cemetery, and the thousands upon thousands of lapidars that fill Albania, are a great source of inspiration, especially for our younger generation, so that out of the heroic past [this generation] may draw lessons for the future [...]”⁴

If *Mother Albania*’s elemental purview was the vast reaches of the sky, the earth of the cemetery itself democratized the fallen and enshrined the origin of the synthesis that culminated in the symbol of the mother-as-nation. Myftiu stated, “Here before us lies the simple partisan alongside the most distinguished leaders of the people’s party, the commander and the commissar, the worker, the villager, the student, [...] the communist alongside he who did not have a party membership card.” Thus, both visually and conceptually, the great arc of the cemetery itself and the lone figure of *Mother Albania* represented the perennial dialectic between horizontal stability and harmony – the “monolithic unity of the masses”⁵ – and vertical dynamism that often appeared in socialist realist sculpture (fig. 2). The monument itself, however, embodied a second synthesis, that between the horizontal – and inevitable – forward motion of national history and the ascent towards both collective coalescence and transcendence, toward the realization of an overarching national identity arising from the memory of the dead.

The purpose of this essay is to consider the Mother

Albania monument as the materialization of a number of ideas about time, history, and society that characterized the late 1960s and early 1970s in communist Albania, as the locus of a constellation of transformations and syntheses. My goal is in fact quite modest: to offer a typology of these syntheses, to examine the meaning of the work in relation to Albanian communist cultural development from several viewpoints, with particular attention to the significance of its representation of the female form. I will focus primarily on the work’s conception and execution during the communist period, and indeed specifically on the years immediately preceding its inauguration, only briefly considering the post-socialist period in the concluding section.⁶

While certain aspects of the monument’s meaning will receive more attention than others, my aim is to respect the multivalent character of the work’s significance in its own time, to capture the simultaneously monolithic and disparate characteristics that are to be found in the formal qualities of the work itself. However, when encountering works of socialist realism – of which *Mother Albania* represents a particularly unique and at times confounding example – it is necessary to temper the formal considerations common to the practice of art history with a respect for the invisible, conceptual, discursive aspect that plays a fundamental role in the meaning of such works.⁷

As much as *Mother Albania* is the concrete, formal, materialization of (Albanian) History, the work nonetheless also presents the figure of the mother as a form in flux between intangibility and tangibility, a point of

6 I set aside the post-socialist period largely for reasons of space and scope. However, a subsequent consideration of the work’s subsequent reception would, as I hope to suggest through an elaboration of its genesis, prove productive for an understanding of both the status of communist cultural heritage in Albania (one of the aims of this publication) and of evolving conceptions of modern Albanian identity.

7 This in turn means considering both the creative genesis of the work and its treatment in the discourse of its time. Such discourse is often far removed from contemporary expectations of “critical” discourse, and might be better termed “poetic.” This often leads to the dismissal of such writings as no more than laudatory propaganda meant to celebrate the triumphs of the communist regime. Agim Shehu’s quite lyrical description of the mothers gathered below *Mother Albania* is one such example of this type of discourse, which privileges poetic exegesis over critical consideration or “reporting.” However, one of the defining characteristics of the communist state in Albania (and elsewhere) might be said to be its embrace of precisely this kind of *totalizing poetics*. Insofar as the totalitarian aspect of communist – or Stalinist – states has an inextricably aesthetic character (as Boris Groys has most famously argued), then the poetic, panegyric, discussion of such works must be considered a significant aspect of their meaning, alongside their formal qualities. For the aesthetic character of Stalinist states, see Groys, *The Total Art of Stalinism*, trans. Charles Rougle (New York: Verso, 2011).

3 Agim Shehu, “...Tek Ata që Ranë për Atdhe,” *Zëri i Popullit*, May 6, 1972. Shehu noted that mothers held a particularly distinguished place in commemorative events such as Martyrs’ Day: “one cannot think of such days without thinking of mothers.” [All translations from Albanian to English, unless noted otherwise, are my own.]

4 Manush Myftiu, “Fjala e Shokut Manush Myftiu, *Zëri i Popullit*, May 6, 1972. Myftiu’s reference to “thousands upon thousands of lapidars” is certainly exaggerated; “hundreds” would be a more accurate number.

5 Ibid.

transition – to put it in Hegel’s language, it represents “the woman [...] as the middle term [through whom] the unconscious Spirit rises out of its unreality into actual existence, out of a state in which it is unknowing and unconscious into the realm of conscious Spirit.”⁸ Understanding *Mother Albania* helps us understand how this collective, national Spirit was constructed in communist Albania: what it looked like, what it meant, and how it shaped the narrative of past, present, and future in the country.

2. The birth of *Mother Albania*

The decision to move Tirana’s martyrs’ cemetery from the city’s Great Park to its new location was first made by the Council of Ministers in April of 1964. As the project developed, its scope widened: the new cemetery was to include not only the graves of partisans and other martyrs of the fight for national liberation, but also the graves of notable party members and martyrs from Kosovo.⁹ (This more democratic interpretation of the cemetery’s meaning is hinted at in Myftiu’s description of those commemorated together in its grounds.) In 1966, a competition to design the new cemetery was announced, and three groups of architects and sculptors were formed: one at the State Project Institute, one at the Architecture Department of the University of Tirana (this group included the well-known trio of sculptors Kristaq Rama, Shaban Hadëri, and Muntaz Dhrami), and one at the Urbanism and Design Office of the Executive Committee of the City of Tirana.¹⁰ The proposed

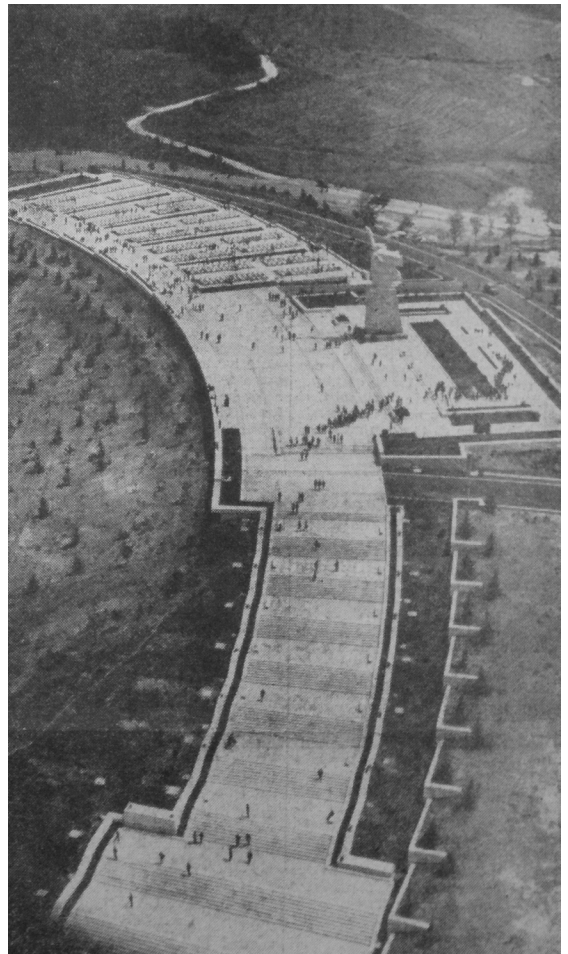


Fig. 2. P. Cici, *Varrezat e reja të dëshmorëve të Atdheut* (The New Cemetery of the Martyrs of the Nation), from *Zëri i Popullit*, May 6, 1972.

8 G.W.F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, trans. A.V. Miller (New York: Oxford University Press, 1977), p. 278.
 9 Enver Faja, “Jetëgjatësia e simboleve në arkitekturë,” in *Kush e drejton urbanistikën shqiptare* (Tirana: UFO University Press, 2008), p. 37. As Faja notes, this resulted in a general change in the name of the cemetery to the “Cemetery of the Martyrs of the Nation” (rather than simply “of Tirana” or “of the National Liberation War”). At one point, the project also included, according to Faja, plans for a mausoleum that would one day house Enver Hoxha’s body, but this idea was subsequently abandoned (presumably since it acknowledged the inevitable death of the leader). See Faja, “Jetëgjatësia e Simboleve në Arkitekturë,” p. 39. Hoxha was buried in the cemetery when he died in 1985. This essay does not specifically address the reasons for relocating the cemetery, nor the specifics governing the expanded interpretation of the “martyrs” to be buried there. It is certainly true that the relocation heightened the majestic quality of the cemetery, increasing its elevation and visibility, and giving it an even more sweeping view of Tirana than its former location had offered. (The replacement of the simple obelisk that had graced the former cemetery with a massive figural sculpture also contributed to this increased visual presence.) Further study of the policies on martyrs’ cemeteries in the period under consideration would shed greater light on aspects of Tirana’s martyrs’ cemetery beyond the *Mother Albania* statue.

10 Petraq Kolevica, *Arkitektura dhe diktatura* (Tirana: Logoreci, 2004), p. 143. The group at the University was composed of

projects from each group were displayed in the Palace of Culture, and seen by both the public and by party leadership, including Enver Hoxha. The initial project from the group at the Urbanism and Design Office centered around the figure of a massive eagle, which extended one wing horizontally, protecting the graves, with the other wing held high in victory.¹¹ The group at the University presented a number of different projects, most of which contained a central obelisk or stylized flag form with a sculpture of either a partisan or an embodiment

professor B. Daja; engineer I. Papanikolla; architects Enver Faja, V. Cicko, and R. Kote; and the three sculptors. The group at the Urbanism and Design Office was composed of architect Petraq Kolevica and sculptors Perikli Çuli and Hektor Dule.

11 Ibid., 142–47. Kolevica notes that this design was ultimately abandoned both for aesthetic reasons and because of the technical difficulties presented by the extended horizontal wing. The second version of the project featured an eagle with both wings vertical, and a smaller figural grouping with a partisan standing before it.

of *Mother Albania* in front of it.

According to sculptor Muntaz Dhrami, the preferred design for the monument (among those working at the University) was a version with two stylized flag forms sweeping upward, framing the central figure at the base.¹² It was Shaban Hadëri who was most enthusiastic about the *Mother Albania* figure; the other members of the group felt that such a figure might recall the American Statue of Liberty too closely, and that the party officials would prefer the version with the partisan. This version was indeed that preferred, Dhrami recalls, by Mehmet Shehu. However, when Enver Hoxha examined the various maquettes for the projects, he considered the stylized flags too Modernist, and instead exhibited a strong preference for a lone *Mother Albania* figure. Shehu, falling in line with Hoxha's preference, then exhorted the sculptors to "make her a strong Albanian woman, not a ballerina."¹³ The decision to eliminate the surrounding sculptural elements and to focus solely on the single figure made the final design for the Tirana Martyrs' Cemetery unique among such cemeteries.¹⁴ Generally, when martyrs' cemeteries included figural compositions in the round, they were accompanied by geometric, architectonic elements (such as a pillar towering behind the figure) in keeping with the visual vocabulary of lapidars. In the case of *Mother Albania*, the human figure both stands alone and takes the place of the geometric ensemble, essentially become a lapidar itself (a point to

which I will return below).

Work on the cemetery and the *Mother Albania* monument proceeded during a period of intense cultural activity. From 1966 until 1969, Albania's government was focused on the implementation wide-ranging cultural and political changes (modeled partially on Mao's Cultural Revolution).¹⁵ As Hoxha put it in 1966, "The further revolutionization of the life of the country cannot be understood without the development and deepening of the ideological and cultural revolution."¹⁶ This ideological and cultural development included the construction of an impressive number of new monuments, slated for completion in 1969, for the 25-year anniversary of liberation from fascist occupiers. Among the artworks being created at the time were the Monument to the Four Heroines of Mirdita, the Monument to the Five Heroes of Vig [ALS-575], and the Memorial to the Battle of Mushqeta [ALS-504].¹⁷ At the same time, the trio of sculptors tasked with *Mother Albania* were also at work on the massive Vlora Independence Monument [ALS-460]. This monument was also originally intended to be completed by 1969,¹⁸ but – perhaps unsurprisingly – was not finished till 1972, the same year that *Mother Albania* was inaugurated. During the "further revolutionization" of the country that occurred in the late 1960s and into the early 1970s, a number of ideas were surfacing and circulating that shaped both popular and official expectations regarding the meanings of monumental and commemorative sculpture and its role in the New Life of socialist Albania. It is to these ideas and discourses – evident in both archival documents and published materials – that I now turn, in an attempt to understand *Mother Albania* in relation to the overall cultural and social program of Hoxha's regime.

¹² Muntaz Dhrami, discussion with the author, June 16, 2014.

¹³ Ibid. Presumably Shehu's association of the initial versions of *Mother Albania* with a "ballerina" stems from the pose of the figure, who stood with her feet together, the wind blowing her dress up around her calves, with arms spread out in a V. For images of some of the initial versions of the *Mother Albania* statue, together with the flag forms, see Faja, "Jetëgjatësia e Simboleve në Arkitekturë," pp. 38–9. The design with the partisan standing before the sweeping flags was subsequently used for the martyrs' cemetery in Kukës [ALS-561]. Sculptor Halim Beqiraj created the figure of the partisan and entered the work in the competition dedicated to the 25th anniversary of Liberation. See "Si një shqiponjë," *Drita*, September 21, 1969.

¹⁴ Enver Faja also recalls that the other members of the University group were dissatisfied with the decision, which they presumably considered conservative and uninspired ("Jetëgjatësia e Simboleve në Arkitekturë," p. 39). However, at least in published materials, there seems to have been no open criticism of the final version of the monument or the cemetery complex – no doubt in part due to Hoxha's intervention in the decision regarding the design. As the recollections of Dhrami, Faja, and Kolevica (ibid., 144) indicate, the decision over the final design for the cemetery complex reiterated the debate – constant during the years of Hoxha's dictatorship – over the influence of Modernism in Albanian art and literature. However, if the decision to opt for the lone *Mother Albania* figure was a turn against Modernism, it is also undeniable that certain Modernist elements were reintroduced into the final treatment of the figure by Rama, Hadëri, and Dhrami.

¹⁵ This set of policies included an emphasis on the abolition of religious practices and the emancipation of women. See Peter Prifti, *Socialist Albania Since 1944: Domestic and Foreign Developments* (Cambridge: MIT Press, 1978), pp. 143–9.

¹⁶ Enver Hoxha, *Mbi Letësinë dhe Artin*, p. 241. I should note that I have found no specific documentation that the choice of the *Mother Albania* allegorical figure was specifically chosen to conform to policies or ideologies outlined as part of Hoxha's Cultural Revolution. My subsequent observations are simply intended to orient our understanding of the monument in the midst of certain new currents in cultural emphasis, not to argue that the monument's content was entirely determined by these currents.

¹⁷ A document from September 19, 1968, signed by Enver Hoxha, indicates nine major projects, including the monuments listed above as well as the completion of the stone foundations for the placement of the *Mother Albania* monument in the Tirana Martyrs' Cemetery (though the completion of the monument itself is not mentioned). See "Vendim: Mbi Vendosijen e Disa Monumenteve, Busteve, dhe Përmendoreve me Rastin e 25-Vjetorit të Çlirimit të Atdheut," AQSH, f. 511 v. 1968 d. 49, p. 1.

¹⁸ "Informacion mbi Masat për Ngritjen e Monumentit të Lirisë në Qytetin e Vlorës," AQSH, f. 490 v. 1967 d. 521, p. 5.

3. Monumental commemorative sculpture and society in 1960s and 1970s Albania

Why Mother Albania? While the trope of associating the female form – and the mother, specifically – with the collective entity of the nation and its ideals already had many precedents in monumental sculpture, what was its significance at this point in Albanian history?

It is perhaps easier to begin by answering a related question: why *not* a partisan as the central figure, as the representative of the nation's fallen? In many ways, Enver Hoxha's preference for Mother Albania over the figure of the partisan prefigures a series of ideas put forward by painter Kujtim Buza (together with historian Kleanth Dedi) in the early 1970s, ideas which address both aesthetic concerns regarding the construction and placement of monuments and memorials and the ideological implications of the relationship between the nation's past, present, and future. In 1970, Buza and Dedi issued a report on the problems and criteria for the development of commemorative public sculpture. Buza subsequently published an article in *Drita* that outlined several of his central concerns specifically regarding the plethora of new martyrs cemeteries constructed for the anniversary of Liberation and the sculptures placed in them. He explained that these sculptures should

simultaneously honor the fallen and express the optimism that characterized those who fought in the National Liberation War, that they should express that the dream for which they fought and died is now a reality: that socialist Albania [...] marches forward from victory to victory.¹⁹

However, visualizing this dream meant creating sculptural works that did not simply dwell on the figure of the partisan; Buza saw the proliferation of partisan figures in martyrs' cemeteries as a barrier to the true expression of the revolutionary *present* of the country. Buza and Dedi articulated the idea even more clearly in their report from 1970:

Thus it seems as if only the [figure of the] partisan can honor all the fallen partisans and martyrs. This reduces the historical period of [...] pledging oaths in the name of new victories, as if this time belonged only to the partisans in the years of the war, and not to all of the [Albanian] people today, in their battles to construct socialist society.²⁰

¹⁹ Kujtim Buza, "Skulptura në Varrezat e Dëshmorëve," *Drita*, August 15, 1971.

²⁰ Kujtim Buza and Kleanth Dedi, "Disa Probleme dhe Masa për të Ngritur me Kritere më të Drejta Monumentet, Përmendoret,

The problem of the partisan as representative of the collective struggle of the nation was not simply a problem of symbols – it was a problem of *time*. The partisan was problematic not simply because it (most often, he) was repeated far too often for Buza's taste, but because it did not express the *continuity* that the "further revolutionization" of the country required. The sculptural centerpieces of martyrs' cemeteries needed to express not simply the past, but the momentum of the present into the future, the building of socialism.

This same sentiment had been expressed by Enver Hoxha himself in 1969, in the context of a letter to Rama, Hadëri, and Dhrami regarding their work on the Vlora Independence Monument. In the letter, which was published on the front page of *Drita*, Hoxha urged that the Independence Monument should commemorate not simply a past event, but also the

forward charge to arrive at other, even more important goals. In it we would see our own revolution moving forward, rising up. The imagination of the people should see [...] that which it realized in the glorious National Liberation War, that which it is realizing today in the building of socialism.²¹

It is not, I think, unlikely that these ideas were also incorporated by the trio of sculptors into the *Mother Albania* monument.

These debates about the figure of the partisan and the attempt to find a symbol that would glorify Albania's present as much as its past coincided with concern over the representation of women in monuments.²² Central Committee Secretary Ramiz Alia, in a 1968 report on the development of monumental propaganda, expressed "the representation of the thematics that pertains to the treatment of the Albanian woman is very unsatisfactory," chiefly because of the absence of such themes in extant public art. He insisted that it was urgent that

Bustet, Lapidarët dhe Pllakat Përkujtimore," *AQSH*, f. 51 v. 1970 d. 86, p. 20.

²¹ Enver Hoxha, "Në Gurrën e Pashtershme e Jetëdhënëse të Krijimtarisë së Popullit, do të Gjejmë atë Frymëzim të Madh për të Realizuar Vepra të Bukura e Madhështore për Popullin Tonë," *Drita*, July 13, 1969. For an extended discussion of the letter and the Vlora monument, see Raino Isto, "In It We Should See Our Own Revolution Moving Forward, Rising Up": *Socialist Realism, National Subjecthood, and the Chronotope of Albanian History in the Vlora Independence Monument*, Master's Thesis, University of Maryland (2014), 48–78.

²² There remains a vast amount of research to be done on the representation of women in Albanian communist art, both in painting and in sculpture. The present study of *Mother Albania* represents only an initial step towards a full understanding of how the visual arts constructed the roles and understandings of women during Hoxha's regime.

the Albanian woman was symbolized “as a warrior that has played an important role in all periods of our people’s history.”²³ This assessment of the representation of women in monumental works certainly parallels the concerns of Hoxha’s cultural policies, which placed a great emphasis on the emancipation of women and the development of their role in socialist society. However, these ideas can only partially explain why *Mother Albania* might have represented a particularly satisfactory allegory for a monument first commissioned at the outset of Hoxha’s Cultural Revolution.

First of all, *Mother Albania* is not a representation of one of the heroines of the people, nor is she the anonymous figure of the female partisan.²⁴ If anything, part of the work’s uniqueness is precisely that it avoids the obvious solution of celebrating the present by depicting the New Woman of socialism, instead retaining an almost classical allegorical figure. There was, at the time, no *ex tant* monumental precedent within Albania for the representation of the nation as a woman, but there was such a precedent in the initial 1962 design for the Vlora Independence Monument, which had initially been conceptualized as a figure of “Albania, strong, wise, brave, a kind mother, an undefeated warrior, with a sword at her waist,” dressed in national costume.²⁵ This figure would have held aloft a flag in one hand, while the other extended a golden wreath to crown a group of Albanian fighters. Compared to this overtly classical conception of Albania-as-mother, the *Mother Albania* monument does indeed represent a significant attempt to make the theme more “of its time.”

Part of the key to understanding the way in which *Mother Albania* – an allegory with little direct reference to the New Life or the New Woman – could still be a paradigm of the (self-described) innovative tendencies of Albanian socialist realism involves understanding the privileged role of symbol in this type of art. While socialist realism’s stated goal was the reflection of socialist reality (a sufficiently ambiguous aspiration), this reflection reached its highest manifestation in works that represented a metaphorical view of ‘reality.’²⁶ In a speech

delivered in April of 1972, at the Writers and Artists Union Plenum on aesthetic criticism, historian Andon Kuqali explained that certain types of artworks belong “to the highest level of artistic realism.” These are works that “pass into metaphor, that make figurative associations, that are symbols.”²⁷ Thus, a statement like that by Agim Shehu, quoted at the outset of this essay (“Albania itself lives in the symbol of the mother”²⁸) takes on an additional import: the treatment of *Mother Albania* as a *symbol* – the mother-as-nation – in fact only increased the work’s ability to represent diverse, more “concrete” aspects of socialist life (the emancipation of women, shared national sacrifice, and so forth). This may seem like a straightforward description of the function of symbols, but its significance lies in the recognition that this system described how art and reality coincided, not how art abstracted itself from socialist reality.

If we return to *Mother Albania* as a quintessentially symbolic work, and thus see it as one of the highest manifestations of socialist *realism*, then we might note one additional significant association that the monument suggests: that between the nation and the family. If *Mother Albania*’s function is to aesthetically crystallize – in a way I will address below – a shared national past that at the same time lives on in the shared national struggle to build socialism, then it does so by suggesting a familial bond between the fallen, the living, and future generations. As Luljeta Ikonomi and Shannon Woodcock have pointed out, a significant piece of Hoxha’s cultural policy aimed at the regulation of the family unit and ensuring that the function of this unit supported socialist practices of production and power distribution.²⁹ Thus, the depiction of the nation as mother is not only (and perhaps, not primarily) explained by the increased focus on women’s issues during the period of Hoxha’s Cultural Revolution, but also by the focus on the family. Imagining the nation as a family strengthened not only the perception of a single ethno-cultural heritage, but also symbolically translated communist policies of family control into the regime of official aesthetic representation and commemoration.

Up to this point, I have attempted to show the *Mother Albania* monument caught up amidst several transitions and currents: between different understandings of socialist realist aesthetics, in the midst of changing social expectations regarding the role of women, and at

23 Ramiz Alia, “Report on the State and Measures for the Development and Further Revolutionization of Monumental Propaganda,” *this volume*, pp. 34–5.

24 The allegorical image of the female-partisan-as-mother was later visualized in the Martyrs’ Cemetery in Lushnja [ALS–194].

25 “Mbi Përmendoren e Pesëdhjetëvjetorit në Vlorë,” *AQSH* f. 490, v. 1962, d. 992, p. 4. There was, of course, a rich literary tradition of associating the Albanian nation with a woman, with Pashko Vasa’s *O Moj Shqypni* being perhaps the best known example.

26 I place the word ‘reality’ in quotes to indicate, as the quote below demonstrates, that for socialist realism, there was no contradiction between reality and a metaphorical understanding of the world. In fact, the two were equivalent.

27 Andon Kuqali, “Kritika të Orientojë e të Hapë Horizonte për të Ardhen,” *Nëndori* 4 (April 1972), p. 82.

28 *Ibid.*

29 Luljeta Ikonomi and Shannon Woodcock, “Imoraliteti në Familje: Nxitja e Ankesave të Grave për të Përforcuar Pushtetin e Partisë në Revolucionin Kulturor Shqiptar,” *Përpyekja* 32–3, (Spring 2014), p. 169.

the crux of a new vision of the temporal relationship between past and present. There are almost certainly other such currents that remain to be examined in greater depth. However, I now wish to turn to the monument itself, to consider – concretely – how the work’s aesthetics reflect, imagine, and create the reality of Albanian socialism.

4. *Mother Albania* and the winds of history

It is perhaps ironic that one of the ways that Rama, Hadëri, and Dhrami set about making the figure of *Mother Albania* “of its time”³⁰ was to reintroduce a decidedly “Modernist” aesthetic. If *Mother Albania* no longer looked like a ballerina, it was in part because the figure itself took on the geometric characteristics generally present in the ensemble accompanying figurative sculptures in martyrs’ cemeteries. In essence, *Mother Albania*’s body itself became a lapidar: her left arm jutting out horizontally, her right arm holding aloft the star nearly always found atop lapidars.³¹ To create the feeling of perpetual forward motion and dynamism, and to counter the rigid frontal verticality of the woman’s body, the sculptors extended *Mother Albania*’s robes back, transforming them into angular, almost Futurist waves that terminate in stark, geometric shapes. In doing so, they introduced an entirely new image of the female body: rather than the often quite clingy robes characteristic of classical sculpture, *Mother Albania*’s garb transformed her corporeality into something at once rigid and dynamic. On the one hand, her whole body appears to be dissolving and then reforming, flowing back and out, metamorphosing, abstracting into pure, directed motion. At the same time, however, her starkly vertical poise and stoic visage appear as the coalescence of the abstracted pleats flowing out behind her; in her, the winds of history and change crystallize and become legible. This second reading seems particularly appropriate in light of the sculpture’s place in the martyrs’ cemetery: *Mother Albania* represents the materialization of the sacrifice of those buried in her shadow. The horizontality of historical narrative is elevated to a higher level of meaning, of metaphor, by the upward thrust of her hand raised and grasping the star and laurel branch.

Seen from a distance, winding one’s way up the road leading to Tirana’s Martyrs’ Cemetery, *Mother Albania* is primarily frontal, rising straight and tall like a guardian. However, upon entering the cemetery complex, one

mounts the stairs and approaches the sculpture from the side, finally coming around to stand before the work and gaze up. This trajectory emphasizes the latter reading of the figure, from flow of history, forward into coalesced body, and finally upward into symbol (and thus into ‘reality’). The body of *Mother Albania* therefore serves not merely as a symbol of the nation as a whole, but specifically as the visualization of a collective history, creating a unified narrative of the nation.

In 1971, Alfred Çapaliku described the construction underway on the new Martyrs’ Cemetery: “Every piece of marble they lay in place in the beautiful, level surface of the martyrs’ cemetery links together three times. They extend into the past, in the present, and into the future.”³² *Mother Albania* performs a similar function: it brings together time under the aegis of national history, making the sacrifice of the past tangible and legible even as it gazes with certainty into tomorrow.

5. Enver Hoxha and *Mother Albania*: The dictator, the nation, and history

On May 5, 1985, on the first Martyrs’ Day following Enver Hoxha’s death, a print by Josif Droboniku was published in *Drita* (fig. 3). The image shows the profile of *Mother Albania*, and in her flowing robes the faces of a multitude of partisans, men and women who gave their lives in the struggle to build the nation that communist Albania envisioned. These numerous smaller faces float around one central face, larger than all the others: that of Enver Hoxha. Droboniku’s print visualizes another link in the conceptual chain that *Mother Albania*, as a monument, attempts to create: it establishes the relationship between the dictator and the nation-as-mother, and at the same time between the dictator and the course of the nation’s collective narrative. It is perhaps fitting that Hoxha, who was instrumental in the choice of the *Mother Albania* motif for the cemetery, finds his own image swept up within the symbolic transformation of time. In *Mother Albania*’s robes, in the flows that ebb between the abstract abyss of the past and the conscious realization of national Spirit, Hoxha – together with the nation itself – crystallizes into the comprehensible form of national history.

Nearly three decades later, on May 5, 2014, this very relationship – between the image of the dictator and that of *Mother Albania* – became an object of controversy. While the Albanian heads of state, including Prime Minister Edi Rama (the son of sculptor Kristaq Rama) placed wreaths of flowers before *Mother Albania* to honor the nation’s fallen, several members of the

³⁰ And, one imagines, to solve the problem of no accompanying architectonic or abstract elements, as well as to distance the work conceptually from a sculpture like the Statue of Liberty.

³¹ Here, there is a much deeper discussion to be had about the transformation of the female body in the service of socialist realist (and nationalist) aesthetics, but it is beyond my current scope.

³² Alfred Çapaliku, “Duke Medituar për Dëshmorët,” *Drita*, October 3, 1971.

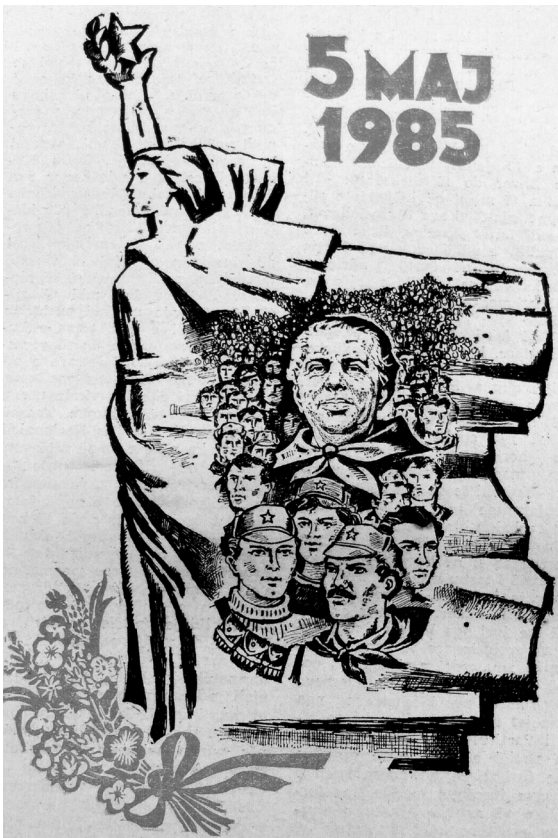


Fig. 3 Josif Droboniku, Untitled print, from *Drita*, May 5, 1985.

its legibility in momentum. In the period following the fall of communism in Albania, history has become – in many instances – unstable, characterized by gaps and forgetfulness, by an often destructive decentering of the past. If the *Mother Albania* monument still stands as a symbol for the nation and its narrative, this narrative is visualized not only in the implacable visage of the mother but also in the abstract and shifting flow of her robes, the flow that sweeps the past into oblivion.

Communist Party of Albania carrying portraits of Enver Hoxha were prevented from entering the cemetery complex by guards.³³ On the previous November 29, for the celebration of national Liberation, the Communist Party had brought their large portrait of Hoxha into the cemetery; it had been seen looming behind the new leaders of Albanian government, and on Martyrs' Day, 2014, a distance needed to be preemptively (re-)established between the image of the dictator and the image of the collective history of the nation. This meant separating Hoxha from *Mother Albania*, extracting him from the flow of history and keeping his representation out of the hallowed space of the Cemetery of the Martyrs of the Nation. This enforcement of distance – begun in April of 1992, when Hoxha's grave was removed from the martyrs' cemetery and relocated to the municipal cemetery – should prompt us to return to the reading of *Mother Albania* that sees her figure dissolving, losing

³³ "Homazhet në Varrezat e Dëshmorëve: Garda nuk lejon komunistët me portretet e Enver Hoxhës," *InfoArkiv*, May 5, 2014: <http://arkivamediatike.com/lajme/artikull/iden/1047574787/titulli/Homazhet-ne-Varrezat-e-Deshmoreve-Garda-nuk-lejon-komunistet-me-portretet-e-Enver-Hoxhes> (Accessed July 28, 2014).

“Ngremë sytë lart e ndjejmë, se ajo zotëron qiellin”: Monumenti Nëna Shqipëri dhe vizualizimi i historisë kombëtare

Raino Isto

1. Hyrje

Mëngjesin e 5 majit 1972, Enver Hoxha dhe kryesia e partisë, së bashku me qindra qytetarë të Republikës Popullore Socialiste të Shqipërisë, u mbledhën në majën e një kodre prej nga ku mund të vëzhgohej gjithë Tirana nga juglindja, tek Varrezat e Dëshmorëve.¹ Kjo ishte hera e parë që kremtimi i Ditës së Dëshmorëve u mbajt tek varrezat e reja të dëshmorëve, një kompleks ky versioni më modest i të cilit ndodhej një herë e një kohë në kodrën e Shën Prokopit në Parkun e Madh të Tiranës [ALS-8]. Të pranishmit ishin mbledhur në një platformë të hapur përballë figurës imponuese të monumentit *Nëna Shqipëri* [ALS-12], i cili ngrihej 22 metra mbi turmën (fig. 1).² Agim Shehu, në reportazhin e tij

mbi ceremoninë përkujtimore në gazetën *Zëri i Popullit*, i kushtoi vëmendje të veçantë nënave që kishin ardhur për të nderuar djemtë dhe vajzat që kishin rënë në luftën kundër pushtimit fashist dhe që kishin mbështetur Revolucionin Popullor:

Mbajnë tufa lulesh në duar e i afrojnë herë-herë tek gjiri si t’i kishin bijtë e tyre. Këto lule i kanë sjellë t’ua lënë bijve, bashkë me atë mirënjohje e ngrohtësi nëne me të cilat po i mbështjellnin në gji. Por ato janë më të mëdha se nëna të fëmijëve të tyre. Pamjen e tyre të vërtetë e shohim përballë, lart, në monumentin e madh *Nëna Shqipëria* të dëshmorëve të Atdheut. Është vetë *Shqipëria* në simbolin e nënës. [...] Ngremë sytë lart e ndjejmë, se ajo zotëron qiellin. Në madhështinë e saj është madhështia e luftës që bëri populli, madhështia e

¹ ATSH, “Miting Përkujtimor në Varrezat e Reja të Dëshmorëve të Atdheut me Rastin e 5 Majit,” *Zëri i Popullit*, 6 maj 1972.

² Statuja e gjatë 12 metra qëndron mbi një piedestal 10-metërsht.

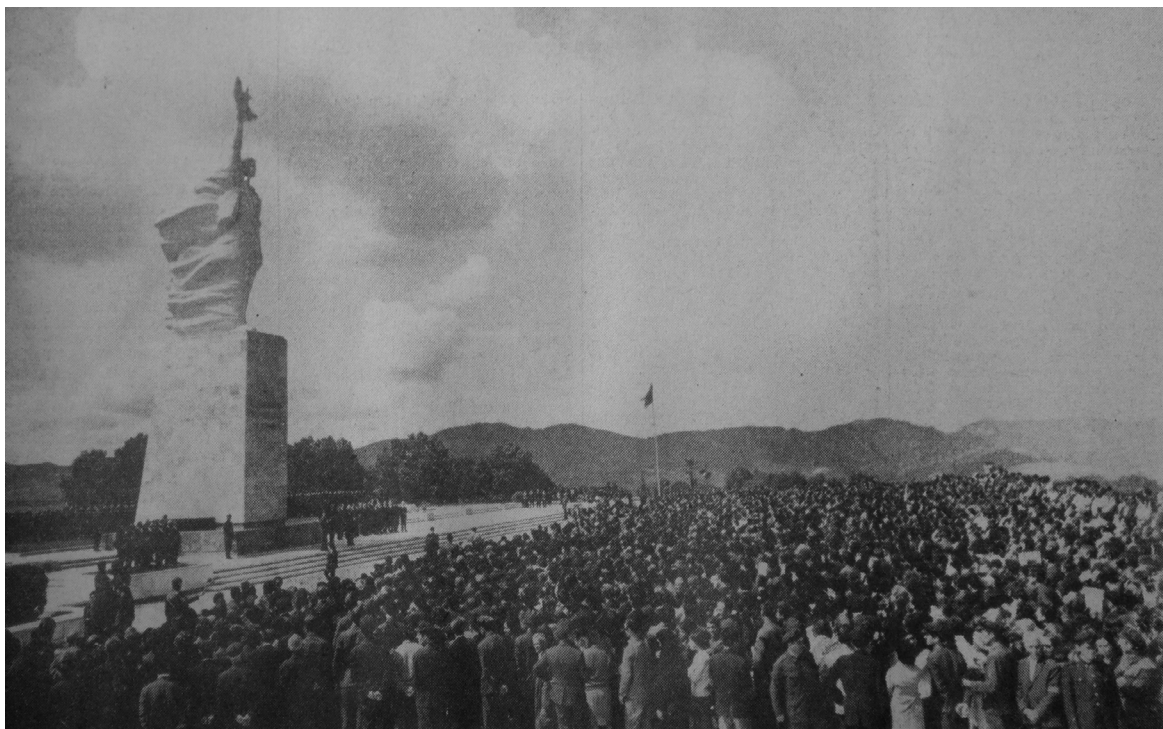


Fig. 1 P. Cici, *Në mitingun përkujtimor, tek Zëri i Popullit*, 6 maj 1972.

idealeve të partisë, për të cilat ranë me këngë kaq
shume bij të popullit.³

Në saj të monumentit dhe varrezave, kjo luftë nuk do të harrohej, përkundrazi, ajo të vazhdonte të jehonte dhe të përforconte ndërtimin e parreshtur të Shqipërisë socialiste. Në fjalën e tij, Sekretari i Parë i Komitetit të Partisë për Tiranën, Manush Myftiu, përshkroi jo vetëm heroizmin e atyre që kishin dhënë jetën për atdheun, por theksoi gjithashtu rolin tejet të rëndësishëm të përmendoreve që ishin ngritur për të rënë. “Ky vend i dëshmorëve dhe mijrat e mijrat e lapidarëve që mbushin Shqipërinë, janë burim i madh frymëzimi sidomos për brezin tonë të ri, që nga e kaluara heroike ai të nxjerrë mësimë për të ardhmen [...]”⁴

Ndërsa *Nëna Shqipëri* e kishte drejtuar vështrimin drejt skajeve të qiellit, dhe i varrezës përfaqësonte demokratizimin e të rënëve dhe ruajtjen e origjinës së sintezës që kulminonte në simbolin e nënës-si-komb. Myftiu u shpreh se, “Ja këtu para nesh prehet partizani i thjeshtë krahas udhëheqësve nga më të shquarit të partisë e të popullit, komandanti e komisari, punëtori, fshatari, studenti, [...] komunisti e ai që nuk e kishte taserën e partisë.”⁵ Kësaj, harku i madh i varrezës dhe figura e *Nënës Shqipëri* përfaqësonin, si konceptualisht ashtu edhe vizualisht, dialektikën e përhershme midis qendrueshmërisë dhe harmonisë – “bashkimit monolit të masave”⁶ – dhe dinamizmit që shfaqej shpeshherë në skulpturën e realizmit socialist (fig. 2). Megjithatë, vetë monumenti mishëronte një sintezë të dytë, atë midis marshimit të paevitueshëm në linjë të drejtë horizontale të historisë kombëtare, dhe ngjitjes drejt një koaleshence dhe transhendence kolektive, drejt realizimit të një identiteti kombëtar të lindur nga kujtimi i të vdekurve.

Qëllimi i këtij artikulli është që monumentin *Nëna Shqipëri* ta konsiderojmë si materializimin e një sërë idesh rreth kohës, historisë dhe shoqërisë që karakterizonin Shqipërinë komuniste të fundviteve 1960 dhe në fillim të viteve 1970; si vendndodhjen e një kon-

stalacioni transformacionesh dhe sintezash. Në fakt, synimi im është modest: të ofroj një tipologji të këtyre sintezave, të ekzaminoj kuptimin e kësaj veprë në raport me zhvillimin e kulturës komuniste shqiptare prej disa këndvështrimesh, duke i kushtuar një vëmendje të veçantë përfaqësimit të formës femërore. Do të përqëndrohem kryesisht tek konceptimi dhe ekzekutimi i veprës gjatë periudhës komuniste, duke e marrë në konsideratë periudhën post-socialiste vetëm kalimthi në përfundim të këtij teksti.

Ndonëse disa aspekte të monumentit tërheqin më tepër vëmendje se të tjerat, unë do të përpiqem të respektoj karakterin multivalent të domethënies së veprës në kohën që ajo u krijua, të përcjell njëkohësisht karakteristikat monolitike dhe të tjetërlllojshme të saj që gjejmë në cilësitë formale të veprës. Megjithatë, kur përballemi me vepra të realizmit socialist – dhe monumenti *Nëna Shqipëri* përfaqëson një shembull sa unik aq edhe përshtjellues të kësaj rryme – duhet të zbusim vlerësimet që kanë të bëjnë me historinë e artit përkundrejt respektit për aspektin e padukshëm, konceptual dhe ligjërimitor që luan një rol kaq vendimtar në domethënieën e këtyre veprave.⁷

Për aq sa *Nëna Shqipëri* është materializimi konkret dhe formal i Historisë (së Shqipërisë), kjo vepër përfaqëson gjithësesi edhe figurën e nënës si një formë që lëkundet midis të paprekshmes dhe të prekshmes, një pikë tranziti – siç thoshte Hegel, kjo vepër përfaqëson “gruan [...] si termi nëpërmjet të cilit Shpirti i pavetëdijshëm, ngrihet përtej jo-realtitetit të tij në ekzistencën aktuale, përtej një gjendjeje ku ai është i paditur dhe i pavetëdijshëm në domenin e Shpirtit të vetëdijshëm.”⁸ Nëse arrijmë të kuptojmë monumentin

3 Agim Shehu, “...Tek Ata që Ranë për Atdhe,” *Zëri i Popullit*, 6 maj 1972. Shehu thekson se nënat zënë një vend të veçantë në ngjarjet përkujtimore si Dita e Dëshmorëve: “Emri i tyre është i pandarë nga ditë të tilla.”

4 Manush Myftiu, “Fjala e Shokut Manush Myftiu, *Zëri i Popullit*, 6 maj 1972. “Mijra e mijra lapidarët” që përmend Myftiu janë padyshim një ekzagjerim; “qindra” do të ishte një numër më i përafërt.

5 Po aty.

6 E kam lënë mënjanë periudhën post-socialiste kryesisht për çështje hapësire dhe fokusi. Megjithatë, siç shpresoj të tregoj nëpërmjet diskutimit të gjenezës së saj, një trajtim i pritjes së mëvonët të veprës do të ishte produktive për të kuptuar si statusin e trashëgimisë kulturore komuniste të Shqipërisë (një nga qëllimet e këtij botimi), ashtu edhe për konceptime në zhvillim e sipër të identitetit modern shqiptar.

7 Kjo nënkupton një diskutim të zanafillës krijuese të veprës dhe të trajtimit të saj në ligjëratën e kohës kur u prodhua. Në shumicën e rasteve, një ligjëratë e tillë është shumë larg pritshmërive të sotme sa i përket ligjëratave “kritike”, dhe për pasojë “poetike” do të ishte një përcaktim më i saktë i saj, që shpesh herë bëhet shkak për shpërfilljen e shkrimeve të tilla si asgjë më shumë se një propagandë lavdëruese qëllimi i së cilës është kremtimi i sukseseve të regjimit komunist. Përshkrimi lirik i Agim Shehut i nënave të mbledhura tek këmbët e *Nënës Shqipëri* është një shembull i mire i kësaj lloji ligjërate që privilegjon interpretimin poetik në vend vlerësimit apo “raportimit” kritik. Megjithatë, një nga tiparet dalluese të shtetit komunist në Shqipëri (dhe në vende të tjera) është pikërisht përvetësimi i kësaj lloji *poetike gjithëpërfshirëse*. Për sa kohë që aspekti totalitar i shteteve komuniste (ose staliniste) ka një karakter të pashmangshëm estetik (siç ka argumentuar Boris Groys), atëherë diskutimi poetik, panegjirik i veprave të tilla duhet të konsiderohet si një aspekt i rëndësishëm i domethënies së tyre, përkrah cilësive të tyre formale. Për karakterin estetik të shteteve staliniste shih: Groys, *The Total Art of Stalinism*, përkth. Charles Rougle (Nju-Jork: Verso, 2011).

8 G.W.F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, përkth. A.V. Miller (Nju-Jork: Oxford University Press, 1977), f. 278.

Nëna Shqipëri, kjo do të na ndihmonte të kuptonim se si u ndërtua ky Shpirt kombëtar kolektiv në Shqipërinë komuniste: pamjen e tij, domethënien e tij, dhe ndikimin e tij mbi narrativën mbi të kaluarën, të tashmen dhe të ardhmen e vendit.

2. Lindja e *Nënës Shqipëri*

Vendimi për t'i lëvizur varrezat e dëshmorëve të Tiranës nga Parku i Madh i kryeqytetit në vendodhjen e tyre të re u mor nga Këshilli i Ministrave më 1 prill 1964. Teksa projekti zhvillohej, horizonti i tij u zgjerua: varrezat e reja do të përfshinin jo vetëm varret e partizanëve dhe dëshmorëve të tjerë të luftës kombëtare për çlirim, por gjithashtu edhe varret e figurave të rëndësishme të partisë dhe të dëshmorëve nga Kosova.⁹ (Myftiu i aludon këtij interpretimi më demokratik të domethënies së varrezave në përshkrimin e atyre që përkujtohen në hapësirën e tyre.) Konkursi për projektimin e varrezave të reja u shpall në vitin 1966. Paralelisht, u ngritën edhe tri grupe pune me arkitektë dhe skulptorë: një pranë Institutit Shtetëror të Projektimit (ISP), një pranë Departamentit të Arkitekturës në Universitetin e Tiranës (ky grup përfshinte treshen e mirënjohur të skulptorëve Kristaq Rama, Shaban Hadëri dhe Muntaz Dhrami), dhe i fundit pranë Zyrës së Urbanistikës e të Projektimit të Komitetit Ekzekutiv të Tiranës.¹⁰ Projektet që propozuan grupet e lartpërmendura u ekspozuan në ambientet e Pallatit të Kulturës, dhe u vizituan si nga

9 Enver Faja, "Jetëgjatësia e Simboleve në Arkitekturë," në *Kush e drejton urbanistikën shqiptare* (Tiranë: UFO University Press, 2008), f. 37. Siç shpjegon Faja, kjo u bë shkak për ndryshimin e emrit të varrezave në "Varrezat e Dëshmorëve të Kombit" (në vend të "Tiranës" apo të "Luftës Kombëtare Çlirimtare"). Sipas Fajës, në një moment projekti përfshinte edhe një mauzole që një ditë do të strehonte eshtrat e Enver Hoxhës, ide që më pas u braktis (ndoshta pasi pohonte vdekjen e pashmangshme të udhëheqësit). Shih Faja, f. 39. Megjithatë, kur ndërroi jetë në 1985, Hoxha u varros pikërisht në këto varreza. Kjo ese nuk e adreson drejtpërdrejtë çështjen e arsyeve për spostimin e varrezave, apo kriteret që u përdorën për të përcaktuar "dëshmorët" që do të varroseshin në to. Padyshim që zhvendosja rriti madhështinë e varrezave, duke qenë më lart dhe më e dukshme, dhe duke i ofruar vizitorit një pamje më të gjerë e mbresëlënëse të Tiranës së vendndodhja e mëparshme e varrezave. (Zëvendësimi i obeliskut të thjeshtë në varrezat e vjetra me një skulpturë figurative masive e theksoi akoma më tepër prezencën e rritur vizuale.) Studime të mëtejshme të politikave rreth varrezave të dëshmorëve gjatë periudhës në fjalë do të hidhnin më tepër dritë mbi aspektet e varrezave të dëshmorëve të Tiranës që shkojnë përtej statujës *Nëna Shqipëri*.

10 Petraq Kolevica, *Arkitektura dhe Diktatura* (Tirana: Logoreci, 2004), f. 143. Grupi pranë Universitetit të Tiranës përbëhej nga professor B. Daja, inxhinier I. Papanikolla, arkitektët Anver Faja, V. Ciko dhe R. Kote, si dhe tre skulptorët që kemi përmendur. Grupi pranë Zyrës së Urbanistikës dhe të Projektimit përbëhej nga arkitekti Petraq Kolevica dhe skulptorët Perikli Çuli dhe Hektor Dule.

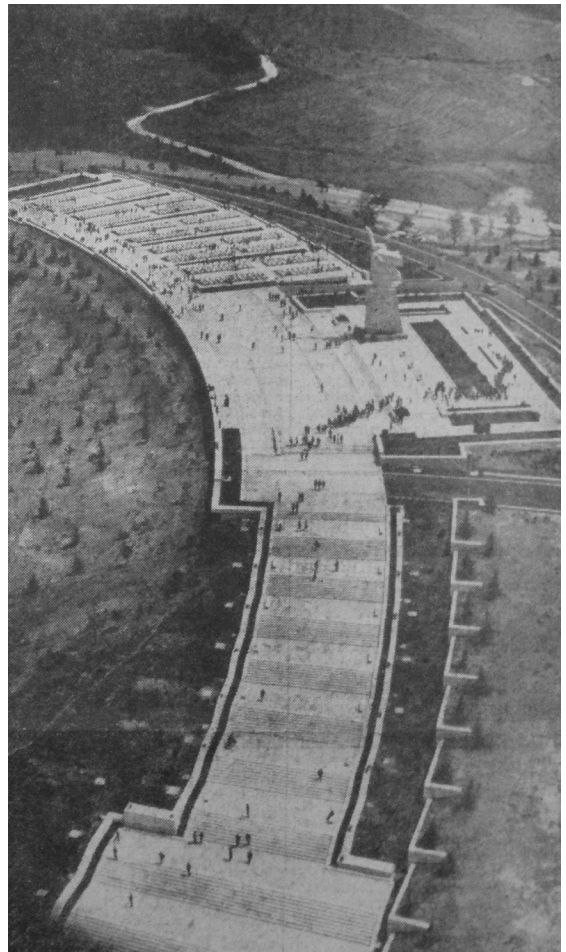


Fig. 2 P. Cici, Varrezat e reja të dëshmorëve të Atdheut, tek Zëri i Popullit, 6 maj 1972.

publiku ashtu edhe nga kryesia e partisë, duke përfshirë Enver Hoxhën. Projekti fillestar i grupit pranë Zyrës së Urbanistikës përqendrohej tek figura e një shqiponje gjigande, një krah i së cilës shtrihej horizontalisht mbi varrezat duke i mbrojtur ato, ndërsa tjetri ngrihej lart triumfues.¹¹ Grupi pranë Universitetit të Tiranës paraqiti disa projekte, shumica e të cilëve kishin një obelisk ose një flamur në qendër të tyre dhe skulpturën e një partizani ose të një personifikimi të *Nënës Shqipëri* përballë.

Sipas skulptorit Muntaz Dhrami, version i parapëlqyer i monumentit (mes atyre që punonin në Universitetin e Tiranës) ishte ai me figurat e dy flamujve që valëviteshin lart e që vinin në kornizë figurën e tretë në tokë.¹² Shaban Hadëri ishte më entuziasti mes tyre

11 Po aty, f. 142–47. Kolevica vë re se ky version u braktis për arsye estetike por edhe për shkak të vështirësive teknike që paraqiste krahui i shtrirë horizontal. Versioni i dytë i këtij projekti përbante një shqiponjë krahëlartë dhe një grupim më të vogël figurativ para të cilit ndodhej një partizan.

12 Muntaz Dhrami në diskutim me autorin, 16 qershor 2014.

për figurën e *Nënës Shqipëri*; anëtarët e tjerë të grupit dyshonin se një figurë e tillë mund t'i ngjante pak si tepër Statujës së Lirisë në SHBA, dhe se zyrtarët e partisë do të parapëlqenin versionin me partizanin. Dhe në fakt, pikërisht ky version që ai që u pëlqye më shumë, siç kujton Dhrami, nga Mehmet Shehu. Megjithatë, kur Enver Hoxha shqyrtoi maketet e ndryshme të projekteve, flamujt iu dukën tepër modernistë dhe i pëlqeu shumë më shumë figura e vetmuar e *Nënës Shqipëri*. Shehu ndoqi linjën e Hoxhës dhe i kërkoi skulptorëve ta shndërronin atë në “një grua të fortë shqiptare, jo një balerinë.”¹³ Vendimi për të eliminuar elementet e tjera skulpturore dhe për t'u përqendruar tek figura e vetme e *Nënës Shqipëri* bëri që projekti përfundimtar i Varrezave të Dëshmorëve të Tiranës të ishte unik mes strukturave të ngjashme.¹⁴ Në përgjithësi, në ato raste kur varrezat e dëshmorëve përfshinin kompozime figurative përreth, ato shoqëroheshin nga elemente arkitektonike gjeometrike (si për shembull një pilastër që ngrihej pas figurës), gjë që përputhej me fjalorin vizual të lapidarëve. Në rastin e *Nënës Shqipëri*, figura njerëzore është njëkohësisht e vetmuar dhe zë vendin e kompleksit gjeometrik, duke u shndërruar në një farë mënyre në një lapidar (do t'i rikthehem kësaj pike më poshtë).

Puna mbi monumentin *Nëna Shqipëri* u zhvillua gjatë një periudhe të pasur me aktivitete kulturore. Gjatë viteve 1966–1969, qeveria shqiptare u përqendrua në implementimin e ndryshimeve të gjera politike dhe kulturore (bazuar pjesërisht në Revolucionin Kulturor të

Maos).¹⁵ Siç u shpreh vetë Enver Hoxha, “Revolucionarizmi i mëtejshëm i jetës së vendit nuk mund të kuptohet pa zhvillimin e pa thellimin e revolucionit ideologjik e kulturor.”¹⁶ Këto zhvillime ideologjike dhe kulturore përfshinë edhe ndërtimin e një numri mbresëlënës monumentesh të reja për t'u përfunduar në vitin 1969, me rastin e 25-vjetorit të çlirimit nga pushtuesit fashistë. Mes veprave të artit që ishin duke u përgatitur, qe Monumenti i Katër Heronjve të Mirditës, Monumenti i Heronjëve të Vigut [ALS-575], dhe Monumenti i Musqetasë [ALS-504].¹⁷ Treshja e skulptorëve që po punonin mbi monumentin *Nëna Shqipëri* po punonin gjithashtu edhe mbi Monumentin e Pavarësisë [ALS-460]. Fillimisht, edhe ky monument qe planifikuar për t'u përfunduar brenda vitit 1969,¹⁸ por nuk u përfundua deri në vitin 1972, të njëjtin vit që u përfundua monumenti *Nëna Shqipëri*. Gjatë “revolucionarizimit të mëtejshëm” të vendit, që ndodhi midis fundit të viteve 1960 dhe fillimit të viteve 1970, kishin filluar të qarkullonin një sërë idesh që ndryshuan pritshmëritë e popullit të thjeshtë dhe të zyrtarëve të partisë sa i përket domethënies së skulpturës monumentale dhe përkujtimore dhe rolit të saj në Jetën e Re të Shqipërisë socialiste. Më poshtë do të trajtoj pikërisht këto ide dhe ligjërata, të dokumentuara si në materiale arkivore ashtu edhe në botime, në përpjekje për të kuptuar raportin midis monumentit *Nëna Shqipëri* dhe programit social dhe kulturor të regjimit Hoxha në përgjithësi.

3. Skulptura monumentale përkujtimore dhe shoqëria gjatë viteve 1960 dhe 1970 në Shqipëri

Pse *Nëna Shqipëri*? Ndonëse në skulpturën monumentale shqiptare ekzistonin ndërkaq precedentë sa i përket afinitetit midis figurës femërore – e asaj të nënës në

13 Po aty. Ka të ngjarë që arsyeja pse versionet e para të *Nënës Shqipëri* i kujtuan Shehut një “balerinë” është poza e figurës, që qëndronte në këmbët e puthitura teksa era që frynte i ngrite lart fustanin rreth pulapve, dhe krahët e shtrirë në formë V-je. Për të parë imazhe të disa prej versioneve të para të statujës *Nëna Shqipëri*, së bashku me format e flamujve, shih Faja, “Jetëgjatësia e simboleve në arkitekturë,” f. 38–9. Versioni me partizanin para flamujve gjithëpërfshirës u përdor më pas për varrezat e dëshmorëve në Kukës [ALS-561]. Figura e partizanit u krijua nga skulptori Halim Beqiraj, që hyri në konkursin kushtuar 25 vjetorit të Çlirimit. Shih “Si një shqiponjë,” *Drita*, 21 shtator 1969.

14 Enver Faja kujton gjithashtu se si anëtarët e tjerë të grupit pranë Universitetit të Tiranës ishin të pakënaqur me vendimin, që me sa duket e konsideruan konservativ dhe të pafrymëzuar (“Jetëgjatësia e Simboleve në Arkitekturë,” f. 39). Megjithatë, të paktën në materialet e botuara, nuk rezultojnë të ketë patur kritika të hapura ndaj versionit përfundimtar të monumentit apo të kompleksit të varreza – padyshim për shkak të ndërhyrjes së Hoxhës në vendimmarrje mbi këtë çështje. Siç dëshmojnë kujtimet e Dhramit, Fajës dhe Kolevicës (po aty, f. 144), vendimi për projektin final të kompleksit të varreza përsëriti debatin e vazhdueshëm gjatë viteve të diktaturës së Hoxhës mbi ndikimin e modernizmit në artin dhe letërsinë shqiptare. Megjithatë, nëse vendimi për figurën e vetmuar të Nënës Shqipëri ishte një kthim prapa nga modernizmi, është e pakundërshtueshme se disa elemente moderniste u rifutën në figurën përfundimtare të Ramës, Hadërit dhe Dhramit.

15 Këto politika theksonin zhdukjen e praktikave fetare dhe emancipimin e grave. Shih: Peter Prifti, *Socialist Albania Since 1944: Domestic and Foreign Developments* (Cambridge, MA: MIT Press, 1978), f. 143–49.

16 Enver Hoxha, *Mbi Letërsinë dhe Artin*, f. 241. Më duhet të sqaroj se nuk kam gjetur ndonjë dokument që vërteton se zgjedhja e figurës alegorike të Nënës Shqipëri u bë pikërisht pasi ajo përputhej me politikat apo ideologjitë pjesë e Revolucionit Kulturor të Hoxhës. Vrojtimet e mia të mëpashme kanë për qëllim thjeshtë të orientojnë leximin e monumentit në kontekstin e rrymave të reja në fushën e kulturës, jo të argumentojnë se brendësia e këtij monumenti qe tërësisht një produkt i këtyre rrymave.

17 Në një dokument të nënshkruar nga Hoxha që mban datën 19 shtator 1968, identifikohen nëntë projekte madhore, ku përfshihen monumentet e sipërpërmendura si dhe përfundimi i bazamentit në gur të monumentit *Nëna Shqipëri* në Varrezat e Dëshmorëve në Tiranë (ndonëse përfundimi i vetë monumentit nuk përmendet). Shih “Vendim: Mbi Vendosiën e Disa Monumenteve, Busteve, dhe Përmendoreve me Rastin e 25-Vjetorit të Çlirimit të Atdheut,” AQSH, f. 511 v. 1968 d. 49, fl. 1.

18 “Informacion mbi Masat për Ngritjen e Monumentit të Lirisë në Qytetin e Vlorës,” AQSH, f. 490, v. 1967, d. 521, fl. 5.

veçanti – dhe entit kolektiv që ishte kombi dhe idealeve të tij, cila ishte domethënia dhe rëndësia e këtij raporti në këtë moment të historisë shqiptare?

Do të ishte ndoshta më e thjeshtë po të fillonim duke iu përgjigjur në tjetër pyetjeje, që megjithatë lidhet me të parën: pse jo një partizan si figura qendrore që përfaqëson të rënët e kombit? Për shumë arsye, fakti se Enver Hoxha pëlqeu më tepër Nënë Shqipëri se figurën e partizanit i paraprin një sërë idesh të shtruuara nga piktori Kujtim Buza (së bashku me historianin Kleanth Dedi) në fillim të viteve 1970, ide të cilat adresojnë si problematikën estetike të ndërtimit dhe vendosjes së monumenteve dhe përmendoreve ashtu edhe atë ideologjike të raportit midis të kaluarës, të tashmes dhe të ardhmes së kombit. Në vitin 1970, Buza dhe Dedi nxorën një raport mbi problemet dhe kriteret për zhvillimin e skulpturës publike përkujtimore. Më pas Buza publikoi një artikull në gazetën *Drita* ku përvijon disa prej shqetësimeve të tij, në veçanti në lidhje me bollëkun e varrezave të dëshmorëve që u ndërtuan me rastin e përvjetorit të Çlirimit dhe të skulpturave që gjendeshin në to. Ai shpjegon në këtë artikull se këto skulptura duhet

të shprehin njëkohësisht edhe nderimin karshi të rënëve por edhe të mbajnë në vetvete atë notë optimiste që karakterizoi luftëtarët e Luftës nacionalçlirimtare, që të shprehin gjithashtu se ëndërra për të cilën ata luftuan dhe dhanë jetën është kthyer në realitet, se Shqipëria socialiste [...] marshon përpara nga fitorja në fitore.¹⁹

Megjithatë, vizualizimi i kësaj ëndërrë nënkuptonte ndërtimin e skulpturave që nuk përqendroheshin ekskluzivisht tek figura e partizanit; Buza e shihte përhapjen e figurave të partizanëve në varrezat e dëshmorëve si një pengesë ndaj shprehjes së vërtetë të së tashmes revolucionare të vendit. Buza dhe Dedi e artikuluan këtë ide akoma më qartë në raportin e tyre të vitit 1970:

Kështu del sikur partizanet e rënë dhe gjithë deshmoret i nderon vetem partizani duke minimizuar kohen e nderimit dhe betimit për fitore të reja, sikur kjo i takon vetem partizanit ne ditet e luftes dhe jo gjithë popullit sot ne lufte për beteja të reja për ndërtimin e shoqërisë socialiste.²⁰

19 Kujtim Buza, “Skulptura në Varrezat e Dëshmorëve,” *Drita*, 15 gusht 1971.

20 Kujtim Buza dhe Kleanth Dedi, “Disa Probleme dhe Masa për të Ngritur me Kriteret më të Drejta Monumentet, Përmendoret, Bustet, Lapidarët dhe Pllakat Përkujtimore,” *AQSH* f. 511, v. 1970, d. 86, fl. 20. Ë-të janë përdorur në mënyrë të parregullt në tekstin original.

Çështja e partizanit si përfaqësuesi i luftës kolektive të kombit nuk ishte thjesht një problem simbolesh – ai ishte gjithashtu një problem që kishte të bënte me *kohën*. Figura e partizanit ishte problematike jo vetëm sepse ajo (përgjithësisht, ai) ishte ca si tepër e kudo-ndodhur për shijet e Buzës, por sepse ajo nuk shprehte *vijimësinë* që i duhej “revolucionarizimit të mëtejshëm” të vendit. Skulpturat që zinin vendin qendror në varrezat e dëshmorëve duhet të artikulonin jo vetëm të kaluarën, por edhe vullmin e së tashmes drejt së ardhmes, ndërtimin e socializmit.

Vetë Enver Hoxha kishte shprehur pikërisht këtë ndjenjë në 1969, në një letër drejtuar Ramës, Hadërit dhe Dhramit në lidhje me punën e tyre mbi Monumentin e Pavarësisë së Vlorës. Në këtë letër, e cila u publikua në faqen e parë të gazetës *Drita*, Hoxha i mëshonte faktit se Monumenti i Pavarësisë nuk duhet thjesht të përkujtonte një ngjarje të kaluar, por gjith-ashtu edhe

sulmin përpara për të arritur caqe të tjera akoma më të rëndësishme, që të shihet në të se revolucioni ynë ecën përpara, është në ngjijtje, imaginata e popullit të shohë në veprën [...] atë që ai realizoi në Luftën e lavdishme Nacionalçlirimtare, atë që po realizohet sot gjatë ndërtimit të socializmit.²¹

Besoj se ka gjasa që këto ide të jenë përfshirë nga treshja e skulptorëve në monumentin *Nëna Shqipëri*.

Këto debate rreth figurës së partizanit, dhe orvatjet për të gjetur një simbol i cili do të përlehtëmonte të tashmen e Shqipërisë po aq sa të kaluarën e saj, koinci-nduan me shqetësimin mbi përfaqësimin e gruas në monumente.²² Sekretari i Komitetit Qendror, Ramiz Alia, shprehet në një raport të vitit 1968 mbi zhvillimin e propagandës monumentale se “shumë e pakënaqëshme paraqitet gjendja lidhur me pasqyrimin e tematikës që ka të bëjë me trajtimin e femrës shqiptare”, kryesisht për shkak të mungesës së tematikave të tilla në artin publik ekzistues. Ai këmbëngulte se ishte urgjente që gratë

21 Enver Hoxha, “Në Gurrën e Pashtershme e Jetëdhënëse të Krijimtarisë së Popullit, do të Gjejmë atë Frymëzim të Madh për të Realizuar Vepra të Bukura e Madhështore për Popullin Tonë,” *Drita*, 13 korrik 1969. Për një diskutim më të detajuar të letërës dhe monumentit të Vlorës, shih Raino Isto, “In It We Should See Our Own Revolution Moving Forward, Rising Up”: *Socialist Realism, National Subjecthood, and the Chronotope of Albanian History in the Vlorë Independence Monument* (Master’s Thesis, University of Maryland, 2014), 48–78.

22 Do të duhej një punë e madhe kërkimore mbi përfaqësimin e grave në artin komunist të Shqipërisë, si në pikturë ashtu edhe në skulpturë. Studimi i këtushëm i monumentit *Nëna Shqipëri* është vetëm një hap i parë për të kuptuar mirëfillti se si artet pamore ndërttonin rolet dhe mënyrën si kuptohej gruaja gjatë regjimit të Hoxhës.

shqiptare “të simbolizojnë figurën e femrës shqiptare si luftëtare që ka lojtur një rol të rëndësishëm në të gjitha periudhat e historisë së popullit tonë”²³ Padyshim që ky vlerësim i përfaqësimit të grave në veprat monumentale reflekton politikën kulturore të Hoxhës, ku emancipimit të gruas dhe zhvillimit të rolit të saj në shoqërinë socialiste i vihej një theks i veçantë. Megjithatë, këto ide shpjegojnë vetëm pjesërisht se *Nëna Shqipëri* përfaqëson një alegori veçanërisht të gjetur për një monument të porositur në fillim të Revolucionit Kulturor të Hoxhës.

Pikë së pari, *Nëna Shqipëri* nuk përfaqëson një nga heroinat e popullit, ajo nuk është madje as figura anonime e partizanes femër.²⁴ Përkundrazi, pjesë e asaj që e bën këtë vepër unike është fakti se ajo i shmanget zgjidhjes së thjeshtë që do të ishte kremtimi i së tashmes nëpërmjet portretizimit të Gruas së Re të socializmit, duke ruajtur një figurë alegorike thuajse klasike. Në ato kohë, nuk ekzistonte ndonjë precedent në Shqipëri ku populli të përfaqësohej në formën e një gruaje, por ekzistonte një precedent i tillë në projektin fillestar të Monumentit të Pavarësisë në Vlorë, që ishte konceptuar si një figurë e “Shqipërisë së fortë, të mënçur, trime, nënë e ëmbël, luftëtare e pa-epur, mvartur një shpatë” e veshur me një kostum tradicional.²⁵ Kjo figurë do të kishte mbajtur lart në njërin dorë një flamur, kurse në tjetrën, të shtrirë, një kurorë të artë mbi kokat e një grupi luftëtarësh shqiptarë. Krahësuar me këtë konceptim tejet klasik të Shqipërisë-si-nënë, monumenti *Nëna Shqipëri* përfaqëson një përpjekje domethënëse për ta bërë tematikën më “aktuale”.

Një nga aspektet që do të na lejonte të kuptonim se si *Nëna Shqipëri* – një alegori që nuk i referohet në mënyrë të drejtëpërdrejtë as Jetës së Re e as Gruas së Re – arriti sidoqoftë të ishte një paradigmë i tendencave të (vetëquajtura) inovative të realizmit socialist shqiptar është roli i privilegjuar i simbolit në këtë lloj arti. Ndonëse qëllimi i vetëshpallur i realizmit socialist ishte pasqyrimi i realitetit socialist (një aspiratë jo plotësisht e kthjellët), ky pasqyrim arrinte pikën e tij kulmore në ato vepra që përfaqësonin një këndvështrim metaforik të “realitetit”.²⁶ Gjatë një fjale të mbajtur në prill të vi-

tit 1972 tek Plenumi i Lidhjes së Artistëve mbi kritikën estetike, Andon Kuqali shpjegoi se disa lloje veprash arti “përbëjnë shkallën më të lartë të realizmit artistik”. Këto janë vepra që lidhen me “kalimin në metaforë, me krahasime figurative, me simbole”.²⁷ Kësisoj, një konstatim si ai i Agim Shehut në krye të kësaj eseje (“Është vetë Shqipëria në simbolin e nënës.”²⁸) merr një tjetër peshë: trajtimi i *Nënës Shqipëri* si simbol – nëna-si-komb – në fakt vetëm rriste aftësinë e veprës për të përfaqësuar aspekte më ‘konkrete’ dhe më të larmishme të jetës socialiste (emancipimi i grave, sakrificat kombëtare e përbashkët, e kështu me rradhë). E gjithë kjo mund të duket si një përshkrim i zakonit të funksionimit të simboleve, por, në fakt, ky sistem përshkruante se si arti dhe realiteti përputheshin, dhe jo se si arti e abstragonte vetëveten nga realiteti socialist.

Nëse i rikthehemi *Nënës Shqipëri* si një vepër thelbësisht simbolike, dhe kësajsoj e shohim atë si një nga manifestimet më të larta të realizmit socialist, mund të shtojmë edhe një asocim të rëndësishëm që na e sugjeron monumenti: atë midis kombit dhe familjes. Nëse roli i *Nënës Shqipëri* është të kristalizojë estetikisht – në një mënyrë që do ta artikulojë më poshtë – një të kaluar të përbashkët e cila vazhdon të jetojë në luftën e përbashkët për të ndërtuar socializmin, ajo e bën këtë duke sugjeruar një lidhje familjare midis të rënëve, të gjallëve, dhe brezave të ardhshëm. Siç kanë theksuar Luljeta Ikonomi dhe Shannon Woodcock, një pjesë e rëndësishme e politikave kulturore të Hoxhës lidhej me rregullimin e njësisë familjare, për të siguruar që funksionimi i kësaj njësie mbështeste praktikën socialiste të prodhimit dhe shpërndarjes së pushtetit.²⁹

Kështu pra, nuk është aq rëndësia që merr çështja e gruas gjatë Revolucionit Kulturor të Hoxhës sa fokusi tek familja që shpjegon portretizimin e kombit si nënë. Imagjinata e kombit si një familje përforcoi jo vetëm perceptimin e një trashëgimie të vetme etno-kulturore, por edhe përkthimin simbolik të politikave komuniste të kontrollit të familjes në përfaqësimin estetik dhe përkujtimor.

Deri tani, jam përpjekur të tregoj se si monumenti *Nëna Shqipëri* u përfshi në një sërë momentesh tranzicioni dhe rrymash: midis kuptimeve të ndryshme të estetikës së realizmit socialist, mes ndryshimit të pritshmërive sociale sa i përket rolit të gruas, dhe se si e gjeti veten në qendër të një vizioni të ri mbi marrëdhënien mes të

23 Ramiz Alia, “Relacion: Mbi Gjendjen dhe Masat për Zhvillimin dhe Revolucionarizmin e Mëtejshëm të Propagandës Monumentale,” *ky vëllim*, f. 40.

24 Imazhi alegorik i femrës-partizane-si-nënë u vizualizua më pas në Varrezat e Dëshmorëve në Lushnjë [ALS-194].

25 “Mbi Përmendoren e Pesëdhjetëvjetorit në Vlorë,” AQSH f. 490, v. 1962, d. 992, fl. 4. Padyshim që ekzistonte ndërkaj një traditë e pasur letrare ku evidentoheshin lidhja midis kombit dhe gruas, shembulli më i spikatur i së cilës është ndoshta *O Moj Shqypni* e Vaso Pashës.

26 E kam vënë fjalën “realitet” në thonjëza për të treguar se, siç vërteton edhe citimi i mëposhtëm, për realizmin socialist nuk kishte kundërshtim midis realitetit dhe një kuptimi metaforik të botës, përkundrazi, ato ishin të barazvlershme.

27 Andon Kuqali, “Kritika të Orientojë e të Hapë Horizonte për të Ardhen,” *Nëndori* 4 (prill 1972), f. 82.

28 Po aty.

29 Luljeta Ikonomi dhe Shannon Woodcock, “Imoraliteti në Familje: Nxitja e Ankesave të Grave për të Përforcuar Pushtetin e Partisë në Revolucionin Kulturor Shqiptar,” *Përpjekja* 32–33, (pranverë 2014), f. 169.

kaluarës dhe të tashmes. Padyshim që ka rryma të tjera që mbeten ende për t'u ekzaminuar. Megjithatë, më poshtë dua t'i kthehem vetë monumentit, për të trajtuar më konkretisht se si estetika e veprës pasqyron, imagjinon dhe krijon realitetin e socializmit shqiptar.

4. *Nëna Shqipëri* dhe erat e historisë

Është ndoshta pakëz ironike se si një nga mënyrat që Rama, Hadëri dhe Dhrami zgjodhën për ta bërë figurën e *Nënës Shqipëri* më “aktuale”³⁰ ishte nëpërmjet përdorimit të një estetike “moderniste”. Nëse *Nëna Shqipëri* nuk dukej më si një balerinë, një nga arsyet që sepse vetë figura mori karakteristikat gjeometrike që gjendeshin rëndom në komplekset e skulpturave figurative në varrezat e dëshmorëve. Në thelb, vetë trupi i *Nënës Shqipëri* u transformua në një lapidar: krahui i saj i majtë i shtrirë horizontalisht, kurse krahui i djathtë i ngritur lart me në dorë yllin që gjendej gjithmonë në maj të lapidarëve.³¹ Për të krijuar ndjesinë e marshimit të përherëshëm përpara dhe të dinamizmit, dhe për të kompensuar për vertikalishtet ballor e të ngurtë të trupit të gruas, skulptorët zgjatën mantelin e *Nënës Shqipëri* nga pas, duke e transformuar atë në valë thujse futuriste me në fund të tij forma të zymta gjeometrike. Nëpërmjet kësaj, ata krijuan një imazh krejt të ri të trupit femëror: në vend të rrobave të ngjitura pas trupit të skulpturës klasike, veshja e *Nënës Shqipëri* e transformoi trupin e saj në diçka njëkohësisht të ngurtë dhe dinamike. Nga ana tjetër, trupi i saj duket sikur tretet e më pas riformohet; sikur tërhiqet pas e më pas vërshon përpara; sikur transformohet e abstragohet në një lëvizje të pastër të qëllimtë. Njëkohësisht, qëndrimi i saj tejet vertikal dhe fytyra stoike ngjajnë si shkrirja e palave abstrakte që derdhen pas saj; në të dallgët e historisë ndryshojnë, kristalizohen e bëhen më të lexueshme. Ky lexim i dytë duket veçanërisht i përshtatshëm parë nga këndvështrimi i rolit të skulpturës në varrezat e dëshmorëve: *Nëna Shqipëri* përfaqëson materializmin e sakrificës së atyre që janë varrosur nën hijen e saj. Horizontaliteti i narrativës historike ngrihet në një tjetër nivel domethënie, atë të metaforës, falë vrullit të dorës që shtrëngon yllin dhe degën e dafinës dhe krahut që ngrihet.

E parë nga larg, përgjatë rrugës që të çon tek Varreza e Dëshmorëve të Tiranës, *Nëna Shqipëri* shafqet kryesisht në pamje ballore, e drejtë dhe e gjatë si një gardian.

30 Dhe, siç mund të imagjinojmë, për të zgjidhur problemin e mungesës së elementeve plotësuese arkitektonike ose abstrakte, si dhe për ta distancuar veprën konceptualisht nga një skulpturë si Statuja e Lirisë.

31 Do të nevojitej këtu një diskutim shumë më i thellë i transformimit të trupit femëror në shërbim të estetikës së realizmit socialist dhe nacionalist, por kjo shkon përtej kufijve të këtij artikulli.

Megjithatë, kur hyjmë brenda kompleksit të varrezave, teksa ngjism shkallët i avitemi skulpturës nga krahui, dhe vetëm në fund e gjejmë veten ballë përballë me të, me vështrimin e ngritur drejt saj. Kjo trajektore thekson interpretimin e lartpërmendur të veprës, nga rrjedha e historisë, përpara drejt trupit të bërë njësh me të, dhe në fund lart tek simboli (dhe kësaj “realiteti”). Kështu pra, trupi i *Nënës Shqipëri* nuk është thjesht një simbol i kombit në tërësi, por është specifikisht vizualizimi i një historie kolektive, që krijon një narrativë të bashkuar të kombit.

Në vitin 1971, Alfred Çapaliku e përshkroi ndërtimin e Varrezave të Dëshmorëve si më poshtë: “Çdo pllakë mermeri që ata vendosin me kujdes në planimetrinë e rregullt dhe të bukur të varrezave të dëshmorëve lidh tri kohë, shtrihet në të kaluarën, në të sotmen, dhe në të nesërmen.”³² *Nëna Shqipëri* luan një rol të ngjashëm: ajo bashkon kohën për hir të historisë kombëtare, duke e bërë sakrificën e të kaluarës të prekshme dhe të lexueshme teksa e drejton vështrimin me vetësiguri drejt së ardhmes.

5. Enver Hoxha dhe *Nëna Shqipëri*: Diktatori, kombi dhe historia

Më 5 maj 1985, në Ditën e parë të Dëshmorëve pas vdekjes së Enver Hoxhës, u publikua në gazetën *Drita* (fig. 3) një gravurë e Josif Drobonikut. Imazhi tregon profilin e *Nënës Shqipëri*, dhe në rrobat e saj që valëviten fytyrat e një morie partizanësh, burra dhe gra që dhanë jetën në luftën për ndërtimin e kombit që përfytyronte Shqipëria komuniste. Këto fytyra të vogla lundrojnë rreth një fytyre qendrore, më të madhe se të tjerat: atë të Enver Hoxhës. Gravura e Drobonikut vizualizon një tjetër hallkë në zinxhirin konceptual që *Nëna Shqipëri*, si një monument, përpiqet të krijojë: ajo vendos lidhjen midis diktatorit dhe kombit-si-nënë, dhe njëkohësisht midis diktatorit dhe rrjedhës së narrativës kolektive të kombit. Në këto rrethana, është ndoshta me vend që vetë Hoxha, që pati një rol të rëndësishëm në përzgjedhjen e motivit të *Nënës Shqipëri* për varrezat, e gjen imazhin e tij brenda vorbullës së transformimeve simbolike të kohës. Në petkun e *Nënës Shqipëri*, në rrjedhat që dobësohen mes humnerës abstrakte të së kaluarës dhe realizimit të vetëdijshëm të Shpirtit kombëtar, Hoxha – së bashku me vetë kombin – kristalizohen në formën e kuptueshme të historisë kombëtare.

Pothuajse tri dekada më vonë, më 5 maj 2014, pikërisht ky raport – midis imazhit të diktatorit dhe atij të *Nënës Shqipëri* – u bë objekt i një polemike. Teksa kryetarët e shtetit shqiptar, duke përfshirë Kryeministrin Edi Rama

32 Alfred Çapaliku, “Duke Medituar për Dëshmorët,” *Drita*, 3 tetor 1971.

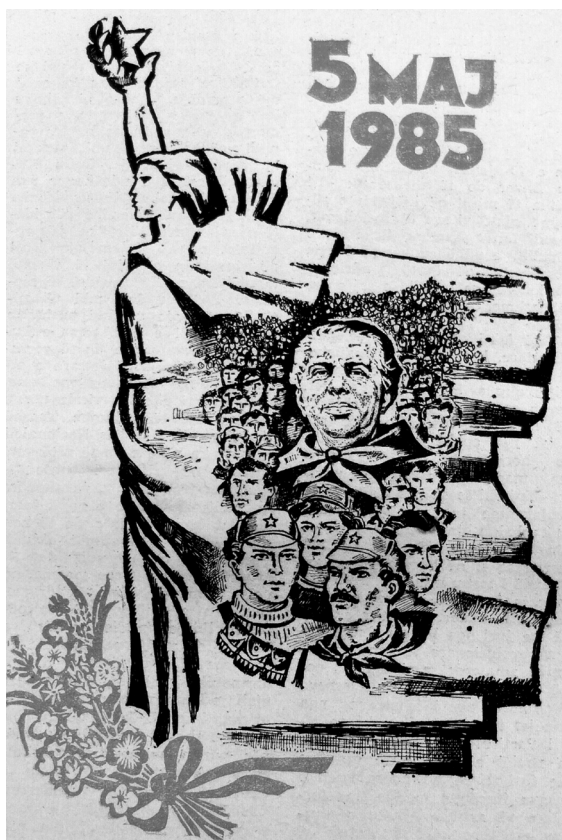


Fig. 3 Josif Droboniku, pa titull, tek Drita, 5 maj 1985.

then tek ai lexim i *Nënës Shqipëri* ku figura e saj tretet, teksa humb lexueshmërinë në vruillin e momentit. Në periudhën që pasoi rënien e komunizmit në Shqipëri, historia është bërë në shumë raste e paqendrueshme, e karakterizuar nga boshllëqe dhe harresa, nga një decentralizim i të kaluarës. Nëse monumenti *Nëna Shqipëri* vazhdon të jetë një simbol i kombit dhe i historisë së tij, kjo histori vizualizohet jo vetëm në fytyrën e paepur të nënës, por gjithashtu edhe në rrjedhën abstrakte dhe të ndryshueshme të rrobave të saj, rrjedha që e përpin të kaluarën në harresën më të thellë.

(djali i skulptorit Kristaq Rama) vendos-nin kurora lulësh përpara *Nënës Shqipëri* në nder të të rënëve të kombit, disa anëtarë të Partisë Komuniste të Shqipërisë që mbanin portrete të Enver Hoxhës në duar nuk u lejuan të hynin brenda kompleksit.³³ Me rastin e Çlirimit të vendit më 29 nëntor të vitit të mëparshëm, Partia Komuniste kishte futur një portret të madh të Hoxhës brenda varrezave; ai mund të shihej pas shpinave të kryetarëve të rinj të qeverisë shqiptare, dhe në Ditën e Dëshmorëve në maj 2014, ishte parë e nevojshme (ri)vendosja e një distance midis imazhit të diktatorit dhe imazhit të historisë kolektive kombëtare. Kjo nënkuptonte ndarjen e Hoxhës nga *Nëna Shqipëri*, duke e nxjerrë atë nga rrjedha e historisë dhe duke e mbajtur përfaqësimin e tij jashtë hapësirës së Varrezave të Dëshmorëve të Kombit. Kjo distancë filloi të ruhej qysh në prill të vitit 1992, kur varri i Enver Hoxhës u hoq nga varrezat e dëshmorëve dhe u vendos në varrezat e bashkisë. Ky fenomen na rik-

33 "Homazhet në Varrezat e Dëshmorëve: Garda nuk lejon komunistët me portretet e Enver Hoxhës," *InfoArkiv*, 5 maj 2014: <http://arkivamediatike.com/lajme/artikull/iden/1047574787/titulli/Homazhet-ne-Varrezat-e-Deshmoreve-Garda-nuk-lejon-komunistet-me-portretet-e-Enver-Hoxhes> (Hyre 28 korrik 2014).