

6 [11] 2016

EESTI KUNSTIMUUSEUMI TOIMETISED

PROCEEDINGS OF THE ART MUSEUM OF ESTONIA

Jagatud praktikad. Kunstiliikide põimumised
sotsialistliku Ida-Euroopa kultuuris
Shared Practices: the Intertwinement of
the Arts in the Culture of Socialist Eastern Europe

 EESTI KUNSTIMUUSEUM

KUMU

TALLINN 2016

Esikaanel: KwieKulik. Passita monument kunstisalongides. 1978, *Performance*. Foto: KwieKuliku arhiiv.
Zofia Kuliku loal
On the cover: KwieKulik. The Monument Without a Passport in the Salons of Fine Arts. 1978.
Performance. Photo: KwieKulik Archive. Courtesy of Zofia Kulik

Ajakirjas avaldatud artiklid on eelretsenseeritud.
All articles published in the journal were peer-reviewed.

Toimetuskolleegium / Editorial Board:
Kristiāna Ābele, PhD (Lāti Kunstiakadeemia / Art Academy of Latvia)
Natalja Bartels, PhD (Venemaa Kunstide Akadeemia / Russian Academy of Arts)
Ēva Forgács, PhD (Art Center College of Design, Pasadena, USA)
Roman Grigorjev, PhD (Riiklik Ermitaaž / State Hermitage Museum)
Sirje Helme, PhD (Eesti Kunstimuuseum / Art Museum of Estonia)
Kadi Polli (Tartu Ülikool / University of Tartu)
Elina Räsänen, PhD (Helsingi Ülikool / University of Helsinki)

Peatoimetaja / Editor-in-chief: Merike Kurisoo
Koostaja / Editor: Anu Allas
Keeletoimetaja / Language editor (Estonian text): Dana Karjatse
Tõlkijad / Translators:
Martin Rünk, Madli Valk (inglise-eesti / English-Estonian)
Madli Valk (eesti-inglise / Estonian-English)
Inglisekeelse teksti toimetaja / Language editor (English text): Richard Adang
Tehniline toimetaja / Technical assistant: Ester Kangur

Kujundus / Graphic design: Mari Kaljuste (makett/design), Tuuli Aule (küljendus/layout)
Eesti Kunstimuuseumi kogusse kuuluvate teoste fotod / Photographs of works in the Art Museum
of Estonia collection: Stanislav Stepaško
Trükk / Printed by: Tallinna Raamatutrükikoja OÜ
E-raamat / E-book: www.kunstimuuseum.ee

Eesti Kunstimuuseum / Art Museum of Estonia
Weizenbergi 34 / Valge 1, 10127 Tallinn, Eesti / Estonia
www.kunstimuuseum.ee

Täname / Acknowledgements:



© Väljaandja Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum 2016
© Published by the Art Museum of Estonia – Kumu Art Museum 2016
© Tekstide autorid / Authors of texts

ISSN 1736-5503
ISBN 978-9949-485-61-1

Sisukord / Contents

FOOKUSES / IN FOCUS

Anu Allas	
• Jagatud praktikad	7
• <i>Shared Practices</i>	15

ARTIKLID / ARTICLES

Raino Isto	
• Aja ja ruumi dünamism. Arhitektuuri ja monumentaalskulptuuri süntees sotsialistliku Albaania märtrikalmistutel	27
• <i>Dynamisms of Time and Space: The Synthesis of Architecture and Monumental Sculpture in Socialist Albania's Martyrs' Cemeteries</i>	42
Stella Pelše	
• Mineviku paremik uuel tasandil. Kunstide süntees Läti kunstikirjutuses 1970. aastatel	68
• <i>The Best of the Past on a New Level: Synthesis of the Arts in Latvian Art Writing of the 1970s</i>	76
Elnara Taidre	
• Kujutised ja keskkonnad totaalse visuaalse märgisüsteemi osana. Tõnis Vindi kunstipraktikatest Nõukogude ja taasiseseisvunud Eestis	93
• <i>Envisioning Images and Environments as Parts of the Total System of Visual Signs: On Tõnis Vint's Artistic Practices in Soviet and Post-Soviet Estonia</i>	111
Eleonora Farina	
• <i>Ex oriente lux</i> . Ion Grigorescu ja rühmitus Sigma sotsialistlikus Rumeenias	140
• <i>Ex Oriente Lux: Ion Grigorescu and the Sigma Group in Socialist Romania</i>	152

Tomasz Załuski

- Prakseoloogias Teiste Kunstide Kunstnike Assotsiatsioonini.
Meediumiülesus ja kunstide integratsioon KwieKuliku tegevustes 175
- *From Praxeology to the Artists of Other Arts Association:
Integration of Arts and Transmediality in "Działania" by KwieKulik* 187

Matteo Bertelé

- Reaktsioon kunstipraktikana. Valera Tšerkašini kunst ja elu 1960. aastatel 206
- *Reaction as an Art Practice: The Art and Life of Valera Cherkashin
in the Sixties* 217

Autorid / Authors 239

Varem ilmunud / *Published before* 245

**FOOKUSES
IN FOCUS**

Aja ja ruumi dünamism. Arhitektuuri ja monumentaalskulptuuri süntees sotsialistliku Albaania märtrikalmistutel*

RAINO ISTO

I. Sissejuhatus. Kalmistu rajamine

1971. aastal kirjeldas luuletaja Alfred Çapaliku (1952) Albaanias Tirana uuel märtrikalmistul toimuvat hoogsat ehitustegevust. Kaarekujulise põhiplaaniga kalmistule, mis paiknes pealinna kohal kõrguva kagupoolse künka otsas (ill 2), paigaldati Albaania eest langenuitele järk-järgult kivist hauatähiseid – täpsemalt 10-meetrisele pjedestaalile, kuhu kerkis massiivne „Ema Albaania” (ill 1) kuju. Çapaliku, liigutatud nendest mälestust jäädvustavatest ehitustöödest ning leides neist inspiratsiooni poeetiliseks tõlgitsuseks, kirjutas noorema põlvkonna tööst ja panusest kalmistu rajamisse:

Iga päev osalevad meie kunsti- ja loodusteaduste tudengid loomisprotsessis. Nad töötavad hästi, ehitavad hästi. Mõned neist rajavad vundamente mugavatele kortermajadele, kust ühel heal päeval on kuulda laste naeru. Teised panevad maha rõõpaid seal, kus kord sõidavad nende laste unistuste rongid. Ent siin, sellel ümberkujundatud künkatipul, tunnevad kunsti- ja matemaatika-tudengid veelgi rohkem uhkust tehtud töö üle. Iga marmorplaat, mille nad kauni märtrikalmistu tasasele pinnale paika asetavad, loob ühenduse kolme ajajärgu vahel. [Need marmorplaadid] ulatuvad nii minevikku, olevikku kui ka tulevikku.¹

Çapaliku jaoks ei olnud kalmistu rajamine pelgalt sild aegade vahel, vaid kogemus, mis pani tööle kõik meeled. See ei ärgitanud loovusele mitte ainult arhitekte ja insenere, vaid ka heliloojaid, lauljaid ja näitlejaid. Ta kirjutas:

* Ma tänan konverentsi „Jagatud praktikad” publikut ja Eesti Kunstimuuseumi Toimetiste anonüümset retsenseerijat sisukate küsimuste ja märkuste eest. Ma tänan ka Marylandi Ülikooli kunstiajaloo ja arheoloogia osakonna töötajaid, kes kommenteerisid põhjalikult uurimistöö varasemaid versioone.

¹ A. Çapaliku, Duke Medituar për Dëshmorët. – Drita, 03.10.1971. Järgnevad tsitaadid on samuti sellest artiklist. Kõik tõlked albaania keelest on teinud autor ise, kui ei ole nimetatud teisiti.

Kandes lõigatud kivi nõlvakust üles, puhkevad meie noored heliloojad laulma – nende hinged hõiskavad kaasa meloodiatega, mis on loodud nende langenute auks, kes andsid meile praeguse kuldse aja. Asetades paika punast marmorplaati, kujutavad meie noored lauljad ette, kuidas kõlavad nende hääled märtritele kiidulaulu lauldes. [...] Tahudes järjekordset astet trepist, mis viib üles [kalmistu väljakule], kujutavad meie noored näitlejad ette, millise jõuga nad peavad väljendama tundeid ja andma edasi sõnumit, etendades sõja-aastatele pühendatud näidendit.

Surnuaed oli midagi enam kui mälestamise paik, see oli lava, millel kunst ja teadus said ühiselt realiseerida kogu oma loomingulist potentsiaali sotsialistliku reaalsuse rõõmurohkes ülesehituses. Langenute austamine muundus võidulauluks nii olevikule kui ka minevikule. Çapaliku – vähemasti tema enda sõnul – oli ainus inimene, kes märkas surnuaeda ehitama suunatud tööjõu esteetilist rolli. Kirjeldades kalmistu territooriumilt lahkumist, lisas ta:

Ma unustasin üht asja mainida: kui ma üliõpilaste keskel seisin, märkasin ma üht maalijat. Ta istus veidi eemal ja visandas midagi lõuendile. Läksin lähemale. Ta oli töösse süvenenud, kuid ma nägin kõike. [Oma lõuendil] oli ta tabanud täpselt seda stseeni, mida ma just kirjeldasin – üliõpilasi töötamas uuel märtrite kalmistul.

Çapaliku lüüriline ettekanne sotsialistliku Albaania noorsoo innustunud jõupingutustest annab meile aimu sellest, kuivõrd olulist rolli mängisid märtrikalmistud² Albaania Sotsialistlikus Rahvavabariigis (ill 3). Need surnuaiad, mis olid pühendatud riigi fašistliku võimu alt vabastamise käigus langenutele, olid paigad, kus konstrueeriti ühtaegu nii minevikku, olevikku kui ka tulevikku. Arhitektid, insenerid, skulptorid ja tudengid osalesid nende kalmistute kujundamises ja ehitamises, külastajad aga seisis silmitsi materialiseerunud ja kestvaks tõelisuseks muutunud töö, esteetilise kogemuse ja ajaloolise teadvuse sünteesiga.

Käesoleva essee eesmärk on anda aimu sellest, mil moel Albaania märtrikalmistud aega kaardistasid (nii kontseptuaalselt kui ka fenomenoloogiliselt), ning selgitada üksikasjalikumalt, kuidas arhitektuursete ja skulpturaalsete elementide sünteesi kaudu loodi nendel kalmistutel ainulaadset ajaloolise kogemuse sotsialistlikku mudelit.³ Eriti pööratakse

² Albaania keeles *varrezat e dëshmorëve*.

³ Sotsialistliku Ida-Euroopa arhitektuuri ja monumentaalskulptuuri käsitlusi on ilmunud palju, kuid nad on omavahel seostamata. Paljud uurimused (sh käesolev) keskenduvad konkreetse riigi või linna eripäradele. Sissejuhatuseks selle piirkonna arhitektuuriloole sotsialismiaastatel vt: A. Aman, *Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era: An Aspect of Cold-War History*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992. S. Michalski, *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870–1997*. London: Reaktion, 1998. lk 107–153 annab hea ülevaate monumentaalskulptuuri olukorrast ja arengust sotsialismi tingimustes, samuti: R. Fowkes, *Monumental Sculpture in Post-War Eastern Europe, 1945–1960*, doktoritöö, Essexi Ülikool, 2002. Asjakohased on ka mitmed esseed ja algdokumendid kogumikust: *Figuration/Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1945–1968*. Toim C. Benton. Burlington,

essee tähelepanu viisidele, kuidas arhitektuuri ja monumentaalskulptuuri 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses vormiliselt ja diskursiivselt suunati. See oli periood, mil Albaania kultuur tegi läbi rea olulisi muutusi. Sotsialistliku Albaania juhid panid tol ajal eriti rõhku kujutava kunsti, rakenduskunsti, arhitektuuri ning linnaplaneerimise lõimimisele eesmärgiga tagada ideoloogilise ja esteetilise hariduse jõudmine massidesse. Seda haridust peeti omakorda oluliseks teguriks niisuguse teadvuse – või subjektsuse – tekkimisel, mis oleks rahvuslikult määratletud ja oma sotsialistlikkuses revolutsiooniline.

Võib-olla olid sellise teadvuse ülesehitamise püüded kõige selgemini nähtavad just nendes arvukates memoriaalides, mille rajamisega tehti algust 1960. aastate lõpus.⁴ Nii mõnessegi memoriaali ehitati ka märtrikalmistu. Sotsialistliku Albaania subjektsuse materialiseerimine väljendus projektides nagu ülalmainitud kalmistud, ent ei olnud sugugi nii homogeenne, kui võiks arvata. Selliste rajatiste vormilise ja ruumilise loogika ülesanne oli esitada kaht selgelt eristuvat arusaama aja voolamisest. Ühest küljest püüti kalmistutega juurutada sügavat teadlikkust (rahvuslikust) ajaloolisest sünkroonsusest ning sisendada ka usku kollektiivse võitlusega kaasnevast paratamatust arenguloolisest edasiminekest. Teisalt aga oli kalmistute eesmärk luua külastajale võimalus kohtuda n-õ revolutsioonilise ajaloo, sellise ajaloo, mille eelduseks oli radikaalse pöördega kaasnev ebastabiilsus, mis töötas põhjalikke muudatusi. Mõneti vastuolulistele kontseptuaalsetele nõudmistele lisaks oli selsamal perioodil Albaanias arutluse all kujutava kunsti ja arhitektuuri vormiline ja ideoloogiline valentsus. Täpsed ettekirjutused selle kohta, kuidas teadlikkust sotsialistliku Albaania ajaloost visuaalselt kujutada, olid alles välja töötamisel. Seega, kuigi Albaania oli 1960. aastate lõpus positsioneerinud end sotsialistliku realismi pooldajana, vastandudes modernismile, ilmnes memoriaalskulptuuris ja -arhitektuuris nii varjatult kui ka otseselt formalistlik esteetika. Tõtt-öelda võimaldas just figuratiivse sotsialistliku realismi ja formalistliku arhitektoonika ühtesulatamine märtrikalmistutel nii mõnigi kord visuaalselt väljendada neid erinevaid ajaloolise kogemuse vorme, mida oli ette nähtud väljendada, kuigi see kokkusobitamine ei sujunud sugugi alati probleemideta.

Skulpturaalse figuratiivsuse ja arhitektoonilise abstraktsuse ning teisalt kollektiivse ajaloolise progressi ja revolutsioonilise murrangu kogemuse ebamugava ühtesulatamise märkimisväärsimaid näiteid on Tiranas asuv Riigi Märtrite Kalmistu, millele käesolev essee keskendubki. Massiivse „Ema Albaania” monumendi asupaigana oli Tirana märtrikalmistu üks 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate alguse kõige ambitsioonikamaid memoriaalprojekte.

VT: Ashgate, 2004. Eriti Albaania puhul on väga vähe uuritud sotsialistlikku arhitektuuri või skulptuuri, kuid Ermir Hoxha, *Arkitektura Shqiptare e Shekullit XX*. Tirana: West Print, 2016, pakub hea sissejuhatuse sotsialistliku perioodi arhitektuuri. Ka esseed ülevaates „Lapidari” (Toim V. W. J. van Gerven Oei. New York: Punctum, 2015) heidavad pilgu eri rollidele, mida monumendid sotsialistlikus Albaanias täitsid.

⁴ Paljusid neist 1960. aastate lõpus kavandatud projektidest ei viidud lõpule enne kui alles kümme aastat või rohkemgi aastat hiljem. Paljudel juhtudel oli viivituse põhjus lihtsalt (inim- ja ehitus-)ressursside puudumine, kuid mõnikord viibis ehitus lõputute vaidluste tõttu konkreetsete kavandite esteetilise ja ideoloogilise sobivuse üle.

(Kalmistu valmis ja monument õnnistati sisse 1972. aastal.) Nagu nähtub Alfred Çapaliku poeetilisest jutustusest, oli kalmisturuum mõeldud täitma eri funktsioone, toimides nii minevikuohverduste mälestamise kui ka tulevaste põlvkondade inspireerimise paigana, aga samuti oleviku revolutsioonilise ja transtsendentaalse muutuse tähistajana. Kalmistu ja selle monumendi lahtimõtestamine – nagu ka neid käsitlevate toleaegete tekstide ja kajastuste lähem uurimine – aitab meil mõista, kuivõrd määravat rolli mängisid eri kunstiliigid sotsialistliku Albaania ühiskonna tollases ümberkujunemises.

II. Albaania kultuurirevolutsioon ja sellele järgnev:

1960. aastate lõpp ja 1970. aastate algus

Aastatel 1966–1969 viis sotsialistliku Albaania diktaator Enver Hoxha ellu omaenda kultuuri-revolutsiooni, muutes sellega riigi kodanike sotsiaal- ja majanduselu.⁵ Nagu selle protsessi nimetusest aimata võib, sai Hoxha inspiratsiooni Mao Zedongi eestvedamisel toimunud kultuurirevolutsioonist Hiinas, ent Albaanias toimunu oli märksa rohkem keskele juhtimisele allutatud. Ka ei rakendunud Albaania puhul – erinevalt Mao kultuurirevolutsioonist – etteaimamatuid tulemusi andev alt-üles-põhimõte, kuna Hoxha suhtus sellesse teatava umbusuga.⁶ Albaania kultuurirevolutsioon püüdis ühtlasi taastada riigi hoogsat arengut, mis eelneval kümnendil soiku oli jäänud. 1960. aastate alguses, pärast lahkulöömist Hruštšovi „tagurlikust“ Venemaast, astus Albaania liitu Hiina Rahvavabariigiga, mis pidi tagama Balkani väikese riigi jätkuva industrialiseerimise ja sotsialistliku moderniseerimise. Selleks ajaks tundusid Albaania juhid olevat veendunud, nagu märgib Peter Prifti, et sotsialismi juurutamine nii kohalikul kui ka globaalsel tasandil oli sama hästi kui lõpule viidud. 1966. aastal olid Albaania parteiametnikud aga vähem lootusrikkad – sotsialistliku revolutsiooni täielikus võidus kapitalistlike ja imperialistlike jõudude üle ei oldud enam surmkindlad ning ühiskonnas leidus endiselt kodanlikke ja tagurlikke elemente.⁷

⁵ Põhjalik Albaania kultuurirevolutsiooni ülevaade: M. Vickers, *The Albanians: A Modern History*. New York: I. B. Tauris, 1999, lk 193–201 ja P. R. Prifti, *Socialist Albania Since 1944: Domestic and Foreign Development*. Cambridge, MA: MIT Press, 1978, lk 143–149. On oluline märkida, et Hoxha algatatud märkimisväärsed sotsiaal-majanduslikud muudatused ei piirdunud aastatega 1966–1969. Näiteks Isa Blumi on veenvalt näidanud, et terve aastakümne jooksul 1961–1971 rakendas Hoxha eri strateegiaid, et konsolideerida ühtse võimu kontrolli alla nii Põhja- kui ka Lõuna-Albaania. Sageli manipuleeris ta riigi välissuhetega, et omaenda positsiooni tugevdada. Vt I. Blumi, *Hoxha's Class War: The Cultural Revolution and State Reformation, 1961–1971*. – *Eastern European Quarterly* 33 [3], 1999, lk 303–326. Käesoleva käsitluse seisukohalt on ühtviisi oluline nii see, et paljud Albaania kultuurirevolutsiooni käigus kavandatud monumentaalprojektid ei realiseerunud enne 1972. aastat või hiljemgi, kui ka see, et ametlik diskursuses hakati esteetilisi paradigmasid, mida need monumendid esindasid, sügavuti analüüsima alles 1970. aastate lõpus.

⁶ Põhjalikku Hiina-Albaania suhete muutlikkuse kirjeldust ning ülevaadet kummagi riigi kultuurirevolutsioonist vt: E. Mēhilli, *Mao and the Albanians*. – *Mao's Little Red Book: A Global History*. Toim A. C. Cook. New York: Cambridge University Press, 2014, lk 172–182. Nagu Mēhilli selgitab, muutus Hoxha suhtumine arengutesse Hiinas korduvalt nii kultuurirevolutsiooni kõrgaastatel kui ka hiljem.

⁷ P. R. Prifti, *Socialist Albania Since 1944*, lk 143.

Tasalülitamaks nii võõramaiseid kui ka kohalikke ohte, mis näisid sotsialistliku ühiskonna edasist arengut ähvardavat, ei astunud Hoxha samme mitte ainult poliitilise ja majandusliku olukorra muutmiseks, vaid korraldas ka laiaulatusliku memoriaalide ja ausammaste rajamise propagandakampaania. Kampaania alguse muutis veelgi aktuaalsemaks asjaolu, et lähenemas oli 1969. aasta, millal pidi tähistatama Albaania fašistliku võimu alt vabastamise 25. aastapäeva.⁸ Kuigi 1969. aastaks pidi Albaania kultuurirevolutsioon olema esialgse kava kohaselt lõpule viidud, jätkus riigi minevikku mälestavate memoriaalide tellimine ja rajamine ka 1970. aastatel ja kauemgi. Sellega kujundati ja juurutati riigi kodanike seas ühtne arusaam ajaloost (enne sotsialistlikku ajajärku puudus Albaania kodanikel kestva ja stabiilse rahvusliku ühtsuse kogemus ainulises valitsussüsteemis). 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses rajatud mälestusmärgid olid pühendatud eri ajajärkudele Albaania ajaloos alates Skanderbegi kokkupõrgetest türklastega ning võitlusest Albaania slaavi ja kreeka naabritega kuni sotsialismi ülesehitamiseni. Enamik monumente pühendati siiski nendele partisanidele, kes võitlesid Itaalia ja Saksamaa fašistlike jõudude vastu rahvuslikus vabadussõjas⁹ (nagu sotsialistlikus Albaanias Teist maailmasõda nimetati).

III. Mälestusmärkide rajamine sotsialistlikus Albaanias. Vorm(id) ja sisu

Vormiliselt esines langenud partisanidele pühendatud mälestusmärke mälestustahvlitena, silmapaistavate tegelaste büstidena, muuseumidena, kalmistutena, suuremõtmeliste figuuraalsete monumentidena ning Albaaniale eriomase arhitektoonilise monumendina, mida tuntakse albaania keeles nimetusega *lapidar* (ill 4). *Lapidar* on esteetilise vormina oluline nii seetõttu, et see oli sotsialistlikus Albaanias kõige laiemalt levinud ajaloo materialiseerumise vorm, kui ka seetõttu, et selle areng erineb sotsialistliku realismi kaanonite järgi loodud

⁸ Dokumendist, milles esitatakse detailselt Albaania Kommunistliku Partei Keskkomitee 1968. aasta septembri koosolekul vastu võetud kavasad, nähtub, et Albaania vabastamise ja rahvarevolutsiooni võidu 25. aastapäevaks oli planeeritud rajada üheksa suurt mälestusmärki. Need olid: monument Mirdita neljale kangelannale Rrëshenis, monument Vigi viiele kangelasele Shkodras, Shkurte Pal Vata büst Lushnjas, Borova veresaunale pühendatud memoriaal, 2. augustil 1949 toimunud Kreeka sissetungi tagasitõrjumisele pühendatud memoriaal Bilishtis, Rahvusliku Vabastusnõukogu teisele kogunemisele pühendatud memoriaal Beratis, 1939. aasta 7. aprilli vastupanule pühendatud mälestusmärk Durrësis, Mushqeta lahingu mälestusmärk Tiranas ning viimasena kivivundamendi rajamine uue märtrikalmistu monumendi jaoks Tiranas. Kõik need olid keskkomitee tellimusel ellu viidavad projektid, ent arvukalt väiksemaid projekte võeti ette ka kohalike omavalitsuste tellimisel ja eestvedamisel. Vt: E. Hoxha, *Vendim: Mbi Vendosjen e Disa Monumenteve, Busteve, dhe Përmendoreve me Rastin e 25-Vjetorit të Çlirimit të Atdheut*. Arkivi Qendror Shtetëror [edaspidi: AQSh], f. 490, v. 1968, d. 568, fl. 6.

⁹ Albaania keeles *Lufta Nacional-Çlirimtare*. Lisaks üksikute monumentide või memoriaalide rajamisele ehitati või renoveeriti sel perioodil ka arvukalt märtrikalmistuid. Paljudel nendest kalmistutest esines nii figuratiivseid kui ka arhitektoonilisi monumente, nagu allpool kirjeldatud. Sageli toimus nende komplekside ja nendel asuvate monumentide ehitamine kiirustades, sest kohalikud võimud üritasid lühikese aja jooksul jõuda valmis nii kavandid kui ka saada ametliku heakskiidu keskvalitsuselt. Vt näiteks intervjuud skulptor Gjergji Toskaga, kes oli üks 1970. aastate alguses rajatud Fieri märtrikalmistu skulptuuri autoritest: Mozaik: Gjergji Toska. TV Kombi, 06.12.2012. https://www.youtube.com/watch?v=ntfDx_WcoAU (20.12.2015).

figuraalse skulptuuri arengust. Sotsialistlikus Albaanias kujutasid *lapidar*'id endast loomulikku partisanivõitluse-aeget jätku kivist kalmutähistele või hauakividele. Neid püstitati mälestamiseks lahinguid ja langenud seltsimehi,¹⁰ ent nende esteetika rajanes kahtlematult Vene avangardi ja Bauhausi saledal geomeetrilisel joonel.¹¹

Sisuliselt on *lapidar*'i puhul enamasti tegu vertikaalse ja sirgjoonelise monumentaalse vormiga (nagu obelisk), millele sageli lisanduvad horisontaalsed elemendid. Ehitusmaterjalidena varieeruvad kivi (kõige sagedamini marmor), betoon ja telliskivi. Üldjuhul värviti *lapidar*'id valgeks või ehitati valgest kivist, kusjuures mõningad elemendid tehti punased. Tippu paigutati tavaliselt kommunistlik viisnurk. Enamikule *lapidar*'idele lisati mälestustahvel või kiri, milles toodi ära konkreetse lahinguüksuse liikmete nimed või kirjeldati selles paigas toimunud lahingu üksikasju.¹² Albaania eri paigus püstitatud *lapidar*'ide juures võib täheldada teatavat vormilist ühtlustamist. Osaliselt on see kahtlemata tingitud sellest, et 1968. aastal jagati kohalikele omavalitsustele monumentide rajamisel inspiratsiooni ammutamiseks albumeid, milles pakuti välja 20 mudel-*lapidar*'i.¹³

Kuna *lapidar*'ide vorm oli kergesti äratuntav, toimisid nad mitte ainult iseseisvate mälestuspaikadena, vaid ühendasid sotsialistliku Albaania maastiku visuaalselt üheks (ehkki ruumiliselt heterogeenseks) ajalooliseks narratiiviks. Nagu Ardian Vehbiu on täheldanud, moodustasid *lapidar*'id semiootilise süsteemi, mis väljendas suhteid tähtsamate ajalooliste sündmuste (lahingute, võitude ja ohverduste) kronoloogia, sotsialistliku ülesehituse protsessi ja *lapidar*'iga silmitsi seisva vaataja fenomenoloogilise kogemuse vahel.¹⁴ See semiootiline aegade süsteem kaardistas Albaania riigi territooriumi ruumiliselt, kusjuures *lapidar*'id

¹⁰ Seda teemat on pikemalt käsitlenud riiklikult toodetud filmis „Lapidari” [1984–86], stsenaarist Viktor Gjika ja režissöör Esat Ibro. Filmi analüüsiks vt: J. Bejko, *About the Film Lapidari*. Lapidari. Toim V. W. J. van Gerven Oei. New York: Punctum, 2015, lk 125–128. Filmi saab vaadata aadressil <https://www.youtube.com/watch?t=4&v=tfQZNhwdpAM> (19.09.2015).

¹¹ Näiteks Nokovës asuv *lapidar* sarnaneb tuntavalt Ludwig Mies van der Rohe kavandatud Rosa Luxemburgi ja Karl Liedknechti mälestusmärgiga. Sellele seosele osutasid oma postituses E. Stefa ja V. W. J. van Gerven Oei. Vt: <http://albanianlapidarsurvey.tumblr.com/post/122260851499/tracing-bauhaus-influence-in-albanian-socialist> (25.12.2015).

¹² Paljud nendest raidkirjadest on kahjuks sotsialismijärgsel perioodil kaduma läinud, mõned on aga üle kirjutatud sellises sõnastuses, mis asetab vähem rõhku fašismivastase võitluse sotsialistlikule iseloomule. *Lapidar*'e endid on sotsialismijärgsel perioodil nii hoitud kui ka hävitatud: neid on jäetud täiesti tähelepanuta, neid on säilitatud või ümber paigutatud, mõnede kallal on vandaalitsevad ja teised täielikult hävitatud. Kolmekõiteline ülevaade „Lapidari” sisaldab materjale (autorid fotograaf Marco Mazzi ja teadur Vincent W. J. van Gerven Oei) enamiku tänapäevases Albaanias teadaolevalt olemasolevate *lapidar*'ide kohta.

¹³ Th. Deliana, pealkirjata memorandum kultuuriteemade kohta, AQSh, f. 511, v. 1968, d. 27, fl. 14. Memorandumis märgitakse, et 1968. aasta jooksul nähti ette, et uute ja taastatud *lapidar*'ide ja mälestustahvlite arv jõuab 600 piirimaile.

¹⁴ A. Vehbiu, *Texts Chiseled on the Calendar: A Semiotic Reading of Inscriptions on the Commemorative Monuments of the Period of the National Liberation War*. – *Lapidari*. Toim V. W. J. van Gerven Oei. New York: Punctum, 2015, lk 133–140.

moodustasid nii aja- kui ruumisõlmpunktidest koosneva võrgustiku, mis võimaldas liikuda risti ja põiki läbi ajaloo.¹⁵

Lapidar'e leidub kõikjal Albaania märtrikalmistutel ja nende unikaalne esteetika on kalmistute loodava minevikukogemuse juures otsustava tähtsusega. Kuigi *lapidar*'id on vormilt skulpturaalsed, paigutuvad nad sotsialistliku Albaania kunstiliikide tüpoloogias tänu oma vähestele figuratiivsusele sageli arhitektuuri ja skulptuuri vahele. Neid kavandasid ja teostasid sageli tööpoolest skulptorid, ent mõnikord hoopis arhitektid ja insenerid.¹⁶ Vaieldamatult on märtrikalmistutele püstitatud *lapidar*'ide visuaalne funktsioon luua teatav ajalookogemuse abstraktsioon ning laiendada või kontsentreerida kalmistu arhitektuuriline ruum ühtseks skulpturaalseks objektiks, mis sümboliseerib väljendaks mineviku olulisust. Kalmistuga samadest materjalidest (marmor, graniit, betoon) valmistatud *lapidar*'il oli kalmistu ruumi tervikuks ühendav roll (olles ainus, reeglina vertikaalne keskne kujunduselement). Ühtlasi viitasid nad reflektiivse muundumise protsessile, mille kaudu teisendati vaataja fenomenoloogiline kokkupuude kalmistuga abstraktseks objektiks või märkide kogumiks. Ka neil juhtudel, kui kalmistutel oleval *lapidar*'id omandasid äratuntavaid vorme (nagu vintpüssid või tõrvikud), kehastasid nad siiski nende vormide üldistatud, sümbolset olemust. Nad löid metafoorilise ahela, mis abstraheeritud vormi abil ühendas ajalugu kaasajaga ning omakorda kujustas sellesama ajaloo universaalsust.¹⁷

Lapidar'ide juures kõige kummalisem on vast see, kuidas nende vormiomadused näisid olevat otseselt seotud esteetilise modernismiga ehk teisisõnu paradigmaga, mida sotsialistliku Albaania ametlik kunst oma pühendumusega figuratiivsele sotsialistlikule realismile üsna tuntavalt tõrjus. Kuidas on võimalik, et sedavõrd palju pealtnäha modernistlikke arhitektoonilisi elemente rajati just neil aastatel, mil sotsialistlik Albaania oli kehtestamas oma ainukordset kultuuriidentiteeti ja seda paljuski ulatuslike monumentaalsete memoriaalide kaudu? Suhtumist *lapidar*'ide arhitektoonilisse esteetikasse ja nende tegelikku tähendust Albaania kalmisturuumis 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses on raske rekonstrueerida, peamiselt seetõttu, et esimesed nüansseeritud kriitilised arutelud kujutamise ja abstraktsiooni, skulptuuri ja arhitektuuri vaheliste suhete üle leidsid aset alles 1970. aastate teises pooles.¹⁸ Ühtlasi oli see kriitikadiskursus tugevalt mõjutatud kommunistliku partei keskkomitee 1973. aastal toimunud neljanda pleenumi ideoloogilistest suunistest – tegu oli sündmusega, mis tähistas äkilist lõppu kultuuri ja poliitika senisele järkjärgulisele

¹⁵ Nõukogude ajast pärit sellise teksti näiteks, mis kirjeldab täpselt just säärast *lapidar*'idest moodustunud marsruuti pidi ruumist ja ajaloost põiki läbi käimist, vt: N. Prifti, *Lapidarët anës Rrugës*. – *Ylli* 11, 1966, lk 11.

¹⁶ Autori vestlus skulptor Muntas Dhramiga, 16.06.2014.

¹⁷ Rohkem sümbolite ja metafooride tähtsuse kohta Albaania sotsialistlikus kunstis vt: A. Kuqali, *Kritika të Orientojë e të Hapë Horizonte për të Ardhmen*. – *Nëntori* 4, 1972, lk 82

¹⁸ Näiteks toimus Albaania Kirjanike ja Kunstnike Liitude monumentaalskulptuuri pleenum, kus lahati mitmesuguseid probleeme skulptuuri ja arhitektuuri suhetes ning käsitleti modernismi ja sotsialistliku realismi vastasseisu, toimus alles 1977. aasta detsembris. Vt: kogutud artiklid, *Nëntori* 1, 1978.

liberaliseerimisele ning juhatas sisse hoopis rangema vastandumise Albaania sotsialismi ja nn võõrmõtjude vahel.

Just sellel pleenumil väljendati agressiivsemalt kui seni Albaania sotsialistliku realismi ja välismaise tagurliku modernismi vahelise vastasseisu olulisust.¹⁹ Nagu Hoxha pleenumil peetud pikas sõnavõttus lausus: „Kunstiliikide areng – nagu ka vaimne areng meie ühiskonnas laiemalt – on saavutatav võitlusega väliste ideoloogiliste mõjude vastu, olgu need uued või vanad, konservatiivsed või modernistlikud ...”²⁰ Muidugi oli sotsialistlik Albaania riik praktiliselt oma sünnihetkest saadik tunnistanud ainuõigeks sotsialistliku realismi paradigma. Samas oli see „realism” enne 1970. aastate algust omandanud eri ilmeid alates ilmselgest klassitsismist kuni katsetusteni modernismi figuratiivsete suundadega. Neljanda pleenumi järellaines hakati sellist katsetamist pidama riigi stabiilsust fundamentaalselt ohustavaks. Kui siis kümnendi teises pooles tõstatati esteetikat käsitlevas kriitikas küsimus modernistliku arhitektuuri tähtsusest sotsialistliku riigi jaoks, tekkis vajadus selgitada sellise arhitektuuri võimalikku problemaatilist abstraktsust.

1970. aastate lõpu poole leiti probleemile lahendus: küll võrdlemisi leigelt, aga siiski üritati rõhutada, et arhitektuuris kasutatav keel ja näiteks maali- või skulptuurikeel on fundamentaalselt erinevad. 1977. aastal kuulutas Alfred Uçi, sotsialistliku Albaania üks viljakamaid esteetikuid, et on vahe arhitektuuriliste geomeetriseliste vormide abstraktse sisu ja modernistliku abstraktsiooni vahel, mis kujutatu figuratiivsust maalis ja skulptuuris moonutab.²¹ Uçi sõnul kujutas arhitektuur endast tegelikult kujutava kunsti suhtes täiesti eraldiseisvat semiootilist süsteemi.²² Niisuguses arhitektuuri ja kujutava kunsti eraldamises peitus teatav ironia: hoolimata sellest, et üha sagedamini kerkis päevakorda vajadus arhitektide ja skulptorite koostöö järele, olid esteetikateoorias nende kahe loojatüübi tegevusvaldkonnad kuulutatud teineteisest lahusolevateks (isegi kui neid ka mingil ebamäärasel moel teineteist fundamentaalselt täiendavaks peeti).

Kümmekond aastat varem – 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses – ei olnud probleem arhitektuuri ja skulptuuri lahushoidmisest veel sellisel kujul üles kerkinud. Seega võib geomeetriselise-abstraktsete monumentide rajamist tol perioodil pidada ametliku kunsti-süsteemi katsetamisfaasiks, mille käigus prooviti läbi mitmesuguseid esteetilise kogemuse ja vormi variante ega üritatudki neid seejuures modernismi figuratiivsusvastase sõnavara

¹⁹ Kui Albaania hakkas pärast neljandat (kommunistliku partei) pleenumit liikuma rohkem äärmusliku isolatsiooni poliitika suunas, muutusid „modernistlike” kunsti- või arhitektuuriteoste loomisega kaasnevad tagajärjed tunduvalt karmimaks. Paljud arhitektid ja kunstnikud vangistati.

²⁰ E. Hoxha, *Të Thellojmë Luftën Ideologjike Kundër Shfaqjeve të Huaja e Qëndrimeve Liberale Ndaj Tyre*. Mbi Letësinë dhe Artin, lk 384.

²¹ A. Uçi, *Arkitektura dhe Estetika*. – *Nëntori* 9, 1977, lk 120–123. Nagu Uçi kirjutab: „See kunst [arhitektuur] suudab assimileerida elu esteetiliselt omadusi ilma figuratiivsete või mimeetiliste elementide kasutamiseta.” Ta märkis ka, et „geomeetriselised vormid on iseenesest ... objektide ruumiliste omaduste üldistatud peegeldused” ning see üldistatud peegeldus tuleneb „objektiivsest reaalsusest”, mitte subjektiivsest moonutusest. Et teha vahet arhitektuuri olemuslikult abstraktsel olemusel ja modernistlikul abstraktsioonil, kasutab Uçi vastavalt albaaniakeelseid termineid „*abstrakte*” ja „*abstraksionizmi*”.

²² *Ibid.*, lk 123.

abil selgelt ja teravalt kirjeldada. Sotsialistlik Albaania riik nõudis, et kunstiliste vahenditega väljendatud ajalookogemus oleks lokkavalt mitmekesine. Hirnu ei tundud mitte eklektilisuse, vaid pigem standardiseerumise ees, mis kohati väljendus kaldumises formalismi, teisel aga vankumatus poolehoius figuratiivsusele. 1971. aastal kaeblesid maalikunstnik Kujtim Buza ja ajaloolane Kleanth Dedi oma kunstikriitilistes kirjutistes monumentide ehitamisel ja mätrikalmistutel asuvate *lapidar*ide mälestustahvlites kasutatavate materjalide monotoonsuse üle.²³ Buza protestis ka suundumuse vastu kasutada kalmistutele rajatavates figuraalsetes skulptuurides pidevalt korduvaid poose ja temaatikat. Tema väitel vähendasid kõikjal korduvad partisanifiguurid kalmistute mõju nüüdisaegsele vaatajale.²⁴

1968. aastal koostatud ametlik raport monumentaalpropaganda seisust ning edasise arengu ja revolutsioneerimise meetmetest nägi ette vajadust keskenduda mälestamisobjektide arendamisele, mis väljenduks võimalikult mitmekesisel vormil, tekstidest ja mälestustahvlitest kuni *lapidar*ide, skulptuuride ja büstideni.²⁵ Probleem oli arusaadav: tuli selgelt kinnitada, et see minevik, mis juhatas võidukalt sotsialistlikku olevikku ja kommunistlikku tulevikku, oli mitmekesine, et ajalugu oli pilgeni täis olulisi sündmusi ja persoone, ning neid kõiki oli vaja kogeda Albaania sotsialismi arengu elementidena nende ainulaadsuses. Memoriaalobjektide standardiseerimine aga tähendas mõnikord seda, et need objektid (ja nendega kaasnevad tekstid) ei jätnud vaatajatele erilist muljet. Seetõttu nõuti nii kriitikute nagu Buza või Dedi sulest ilmunud artiklites kui ka ametlikes raportites nagu ülalmainitud monumentaalpropaganda raport, et mälestusrajatiste keel (nii otseses kui ka ülekantud tähenduses) oleks mitmekesisem, isegi kui selle mitmekesistamise täpsem sisu jäi enamasti detailselt lahti seletamata.

Seega neis paigus, kus *lapidar*id seisid kõrvuti figuraalsete skulptuuridega, nagu näiteks 1971. aastal valminud mätrikalmistul Librazhdis (**ill 5**), muutus kalmisturuum kohaks, kus käivitus eri esteetiliste ja sümboolsete ajalookujutuste koostoime ja süntees. See oli minevikku ületav ajalugu (nagu seda sõnastas alguses tsiteeritud Alfred Çapaliku oma poeetilises eksegeesis). Kunstiteoreetik Gëzim Qëndro on öelnud, et mätrikalmistud olid sotsialistliku Albaania ühiskonnas äärmiselt olulised heterotoopiad, milles kehastusid mälestused lähiminekivõitlustest ja projitseerisid utoopilise kommunistliku tuleviku lootust.²⁶ Kooliekskursioonidel viibivad noored pioneerid külastasid kalmistuid, viisid mätritele lilli ja kuulasid sõjaveteranide lugusid. Selliste tegevuste kaudu viidi noorte albaanlasteni arusaam nende endi hindamatust rollist minevikuvõitluste jätkamisel, samamoodi nagu

²³ K. Buza ja K. Dedi, *Simbole Dinjtoze Ngjarjeve Historike*. – *Zëri i Popullit*, 31.05.1971, uustrükk inglise keelse tõlkega koguteoses „*Lapidari*”. Toim V. W. J. van Gerven Oei. New York: Punctum, 2015, lk 45–51. Autorid tõid eriti ebasoovitavate teguviiside näitena välja marmori ohtrat kasutamist ning kalduvust koormata väikeseid mälestustahvleid üle väga pikkade tekstidega.

²⁴ K. Buza, *Skulptura në Varrezat e Dëshmorëve*. – *Drita*, 15.08.1971.

²⁵ R. Alia, *Relacion: Mbi Gjendjen dhe Masat për Zhvillimin dhe Revolucionarizmin e Mëtejshëm të Propagandës Monumentale*. – *AQSh*, f. 511, v. 1968, d. 27, uustrükk inglise keelse tõlkega koguteoses „*Lapidari*”. Toim V. W. J. van Gerven Oei, lk 33–43.

²⁶ G. Qëndro, *The Thanatology of Hope*. – *Lapidari*. Toim V. W. J. van Gerven Oei, lk 61–66.

noored lauljad ja näitlejad Çapaliku kirjelduses mõistsid oma esteetilise panuse tähtsust minevikule pühendatud monumendi rajamise käigus. *Lapidar*'ide roll ei seisnenud ainult kalendrilise võrgustiku loomises, millega märgistati teatud ajaloolisi hetki partisanivõitluses (nagu eelpool mainitud). *Lapidar*'id sidusid selle võrgustiku ka tulevikku suunatud lootusega ehk selle teise ruumiga kalmistu piiride sees. Nagu Buza ja teised kriitikud mõistsid, ei olnud selle tuleviku n-ö objektiivset reaalsust võimalik täies ulatuses väljendada ainult partisanivõitlejate figuraalse kujutamise kaudu. Selle probleemi ühe lahendusena nähti nende figuuride kõrvutamist *lapidar*'idega, mille arhitektooniline keel väljendas ehk kõige tõepärasemalt revolutsioonilise oleviku transtsendentsust ja sümboolsust.

Tahe kujutada ajaloo mitmepalgelist – ja muundavat – olemust viis paratamatult selleni, et kujunes välja narratiiv minevikust, olevikust ja tulevikust, mis oli heterogeenne hoolimata kõigist püüdlustest monoliitse ühtsuse poole.²⁷ Sotsialistliku Albaania kultuur püüdis küll kunstiliike märtrikalmistutel sünteesida, ent see süntees osutus tõeliselt dünaamiliseks ja dialektiliseks. Tekkinud dünamismis kajastus edasimineku, mida riigi juhid soovisid rõhutada, aga selles väljendus ka kultuurirevolutsiooni ajal ja vahetult selle järel ühiskonnas maad võtnud ebastabiilsus ja kindlusetus. Ükski teine kalmistu ei väljenda ilmselt seda kindla edasiliikumise ja revolutsioonilise vahele sekkumise dialektikat paremini kui Riigi Märtrite Kalmistu Tiranas, mille keskmes on „Ema Albaania” kuju. Alljärgnevalt uurib käesolev essee lähemalt just seda kalmistut ja selle keskset monumenti, võttes vaatluse alla viisi, mil moel „Ema Albaania” kehastab nii *lapidar*'ide arhitektoonilist keelt kui ka sotsialistliku realismi monumentaalskulptuuri figuraalset paradigmat.

IV. Tirana kalmistu ja „Ema Albaania” – vorm, ruum ja aeg

Riigi Märtrite Kalmistu ei ole alati paiknenud oma praeguses asukohas. Kuni 1972. aasta alguseni võttis see veidi tagasihoidlikumas mõõdus enda alla ühe osa Tirana Suures pargis asuvast Püha Procopiuse künkast (ill 6). Kalmistu ümberpaigutamine Suurest pargist ida pool asuvale künkale, mis kõrgub linna kohal, tõi kaasa muudatuse ka kalmistu identiteedis. Senine kalmistu oma tagasihoidliku obeliskiga oli seostunud konkreetsetl Tirana linnaga ning sellega mälestati neid, kes olid langenud Albaania fašismivastases võitluses. Kui kalmistu aga Ministrite Nõukogu 1964. aasta otsuse kohaselt ümber koliti, laienes see sel määral, et hõlmas lisaks nii silmapaistvate parteitegelaste kui ka Kosovo märtrite haudu.²⁸

²⁷ Pingestatud suhe igavikuihaluse ja revolutsioonis sisalduva ajalise murrangu tunnistamise vahel oli sotsialistlikus kultuuris (ja monumentaalkunstis) algusest peale oluline aspekt, nagu on näidanud arvukad uurimused. Kokkuvõtliku ja valgustusliku ülevaate sellest fenomenist Nõukogude Liidu näite varal saab peatükist „On Time” S. Buck-Morssi teosest „Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West.” Cambridge, MA: MIT Press, 2000, lk 42–95.

²⁸ E. Faja, *Jetëgjatësia e Simboleve në Arkitekturë*. – Kush e Drejton Urbanistikën Shqiptare. Toim E. Faja. Tirana: UFO University Press, 2008, lk 37. Nagu Faja märgib, oli tulemuseks kalmistu nimemuutus Riigi Märtrite Kalmistuks (Tirana või siis Rahvusliku Vabastussõja Kalmistu asemel).

1966. aastal kuulutati välja konkurss uue kalmistu kujundamiseks ning moodustati kolm arhitektidest ja skulptoritest koosnevat rühma. Kõigi kolme rühma ideekavandid pandi vaatamiseks välja Tirana Kultuuripaleesse, kus neid sai näha nii avalikkus kui ka kommunistliku partei ladvik eesotsas Enver Hoxhaga. Mitme meenutuse kohaselt jäi viimane sõna võidukavandi üle otsustamisel diktaatorile.²⁹ Valituks osutunud kavandi oli loonud Tirana Ülikooli arhitektuuriosakonna rühm, kuhu kuulusid arhitekt Enver Faja (1934–2011) ja skulptorid Kristaq Rama (1932–1998), Shaban Hadëri (1928–2010) ja Muntas Dhrami (1936). Need kolm skulptorit olid tol ajal riigi kõige viljakamad ja mõjukamad monumentaalskulptuuride loojad,³⁰ kes üheskoos ning koostöös arhitektidega olid 1970. aastate alguseks mitmeid suuri projekte ellu viinud.³¹ Fajaga koos esitas ülikooli rühm oma kavandist mitmesuguseid versioone. Enamikul neist oli kesksel kohal obelisk või stiliseeritud lipu kujutis koos partisini või Ema Albaaniat kujutava skulptuuriga selle ees. Lõpuks aga peeti kavandi abstraktseid elemente ikkagi liiga modernistlikeks (siin me näeme, kuidas juba tol ajal üritati takistada modernistlike esteetiliste suundumuste levimist Albaania tuntuimate kunstnike hulgas) ning „Ema Albaania” kuju valiti kalmistu ainsaks keskseks kujunduselemendiks.

²⁹ Vt näiteks: E. Faja, *Jetëgjatësia e Simboleve në Arkitekturë*, ja P. Kolevica, *Arkitektura dhe Diktatura*. Tirana: Logoreci, 2004, lk 143–145. Skulptor Muntas Dhrami kinnitas vestluses autoriga (16.06.2014) samuti, et Hoxha eelistus tagas selle „Ema Albaania” versiooni valituks osutumise kõigi teiste kavandite hulgast.

³⁰ Nn monumentaali-trio ehk Rama, Hadëri ja Dhrami olid ka kolossaalse Vlora Iseseisvusmonumendi autorid. See monument valmis samade aastate jooksul, kui käis töö „Ema Albaania” skulptuuri kallal. Rama (Albaania poliitika ja maalikunstniku Edi Rama isa) oli pärit olulisimast rannikuäärsest linnast Durrësi, samas kui Hadëri ja Dhrami olid kasvanud lõunas, vastavalt Delvinas ja Gjirokastras. Kõik kolm õppisid Jordan Misja Kunstilütseumis Tiranas ja hiljem (nagu enamik kunstnikke 1950.–1960. aastate Albaanias ehk perioodil enne eemaldumist Nõukogude Liidust) Ilja Repini Instituudis tollases Leningradis. Hadëri, kolmest skulptorist vanim, oli Teise maailmasõja ajal Rahvusliku Vabastusarmee partisan. Ta õppis Jordan Misja Kunstilütseumis aastail 1947–1950 ja töötas seejärel kaks aastat Albaania Riikliku Kunstigalerii esimese direktorina. Seejärel õppis ta Ilja Repini Instituudis kuni 1958. aastani, mil ta naasis Albaaniasse. Rama oli lütseumis samal ajal ning lõpetas 1951. Ta õppis Leningradis aastatel 1954–1960. Dhrami, kolmest noorim, õppis lütseumis aastatel 1952–1957 ning seejärel Leningradis aastatel 1957–1961. Pärast Albaaniasse tagasipöördumist töötas Rama esmalt Kunsti- ja Kultuuriministeeriumi inspektorina, siis Riikliku Kunstigalerii direktorina (1960) ja hiljem veel ka osakonnajuhatajana Kunsti- ja Kultuuriministeeriumis (1966). Hadëri ja Dhrami töötasid mõlemad pärast Venemaalt tagasitulekut Tirana Kunstiinstituudis skulptuuri õppejõududena. Vt Y. Drishti, S. Varvarica-Kuka ja R. Memaga, *Monografi: me Artistë Shqiptarë të Shekullit XX*. Tirana: Galeria Kombëtare e Arteve, 1999, lk 76–77, 92–93, 106–107.

³¹ Sotsialistlikus Albaanias teenis monumentaalsete ja arhitektuursete projektide koosloomeaspekti nii praktilist kui ka ideoloogilist eesmärki. Noored skulptorid said tänu sellele teha koostööd vanemate, kogenumate kolleegidega. Sageli oli avamistähtjast kinni pidamiseks vaja, et projekti oleks kaasatud rohkem skulptoreid. Loomeprotsessi kollektiivsust peeti väga oluliseks ka kunstnike kui isiksuste ja sotsialismi ülesehitajate arengus. Koosloome oli vastavuses kunstiteoste kollektiivse esteetilise kogemisega sotsialistlikus ühiskonnas, mida peeti kunsti kogu poeetilise-didaktilise potentsiaali avanemise võtmeks. Teatud kunstistiilid said kristalliseeruda tänu sellele, et nii kontseptualiseerimine, kunstikriitika kui ka kollektiivne looming toimusid ühtse protsessina. Sotsialistliku Albaania koosloome kohta lisaks vt: K. Rama, *Arrijet dhe Perspektiva të Skulpturës Sonë Monumentale*. – Nëntori 1, 1978, lk 19–20; K. Buza, *Puna Krijuese Kolektive në Fushën e Arteve Figurative*. – Drita, 27.09.1970.

Otsus kujutada Albaania langenuid „Ema Albaania” allegoorilise kuju, mitte partisaanist sõduri kaudu oli tihedalt seotud kaasaegsete aruteludega aja üle. Kui Kujtim Buza kritiseeris partisanikujude vohamist märtrikalmistutel, siis põhines see hukkamõist arusaamal, et partisanivõitluse liigne rõhutamine takistas vaatajatel mõistmast nende endi kaasajal toimuvate ajalooliste muutuste olulisust.³² Seega üritati juba skulptuuri temaatikaga tuua minevikuga suhestumisse uut dünaamikat – kalmistu kui mitte ainult leinamise paik, vaid kui koht, mille eesmärk oli rõhutada ümbritseva reaalsuse loomist, sotsialismi ülesehitust. Just sellele suunab meie tähelepanu käesoleva käsitluse alguses tsiteeritud suurejooneline kirjeldus. Kalmistu ei ole pelgalt sümbol, vaid ka kalmistu valmimises osalenud tööjõu register. Riigi kui ema sümboolse kujutamise kaudu ühendab see tööjõud minevikuohvrid nüüdisaja ning tuleviku kollektiivse tööga.³³

Kuna „Ema Albaania” ümber puuduvad haakuvad arhitektoonilised elemendid, pidi kuju olema ühtlasi vahendajaks kahe esteetilise paradigma vahel (või kui veelgi täpsem olla, siis esindama neid mõlemat korraga). Vormilahendus, milleni Rama, Hadëri ja Dhrami jõudsid, rõhutas figuratiivse ja abstraktse kujutusviisi pinevat dialektilist sünteesi (ill 1, 7, 8). „Ema Albaania” keha muutus ise *lapidar*’iks, tema vasak käsi sirutumas välja horisontaalselt ning parem hoidmas üleval *lapidar*’ide tipus sageli kasutatavat tähte.³⁴ Et luua mulje pidevast edasiliikumisest ja dünaamikast ning tasakaalustada kuju kehaosa esikülje jäika vertikaalsust, pikendasid skulptorid „Ema Albaania” rüü tagaosa, muutes selle nurgelisteks, peaaegu futuristlikeks laineteks, mis tipnevad õhus heljuvate geomeetriliste kujunditega.³⁵

Monumendi „Ema Albaania” kehalisuses väljendub niisiis ajalugu, mis on ühtaegu jäik ja pidevalt voolav. Kogu tema keha näib lahustuvat ja seejärel kuju muutvat, tahapoole voolavat ja puhtaks mateeriaks abstraheeruvat. Samas aga tundub tema jäigalt vertikaalne kehahoid ja stoiline näoilme sulavat ühte selja taha ulatuvate abstraktsete riidekurdudega – ajaloo tuuled kristalliseeruvad temas ja muutuvad loetavaks. „Ema Albaanias” materialiseerus

³² K. Buza, Skulptura në Varrezat e Dëshmorëve.

³³ „Ema Albaania” võimalikust seosest sotsialistliku Albaania soopoliitikaga vt: R. Isto, „We Raise Our Eyes and Feel as if She Rules the Sky”: The *Mother Albania* Monument and the Visualization of National History. – *Lapidari*. Toim V. W. J. van Gerven Oei, lk 73–80.

³⁴ Isuf Sulovari maal aastast 1973, pealkirjaga „*Yje të Pashuar*”, näitlikustab seda visuaalset vahet. Maalil on kujutatud „Ema Albaania” kuju kõrgumas keset *lapidar*’e, mis kõik kerkivad peadpööritava nurga all tähistava poole.

³⁵ Kuna minu käesolev uurimus keskendub konkreetsetele „Ema Albaania” skulptuuri ja Tirana kalmistu omavahelisele suhtele, siis ei hakanud ma siinkohal pikemalt käsitlema kuju puhtskulpturaalseid eeskujusid. Ilmselt meenutab kuju nii poosi kui ka dünaamilisuse poolest kolhoositarit kujutist Vera Muhhina tuntud taieses „Tööline ja kolhoositar”, mis kõrgus Nõukogude Liidu paviljoni katusel 1937. aasta Pariisi maailmanäitusel. Mõneski mõttes meenutab see ka Boris Caragea kavandatud võidumoniumenti (1968) Constantas, mis oli pühendatud fašismivastasele võitlusele Rumeenias. Eelkäärijaks võib pidada ka Jevgeni Vuchetici ja Nikolai Nikitini skulptuuri „Kodumaa kutsub” (1967) Volgogradis, kuigi skulptor Muntas Dhrami (vestluses autoriga 16.06.2014) kinnitusele said kolm albaania skulptorit Volgogradi monumendist teadlikuks alles seejärel, kui „Ema Albaania” kavandid olid juba lõpuni viimistletud. On leitud isegi paralleele New Yorgis asuva Vabadussambaga (1886) (vt E. Faja, *Jetëgjatësia e Simboleve në Arkitekturë*, lk 40).

kõik see, mida tema alla maetud ohvriks pidid tooma, nii nagu kogu kalmistus materialiseerus eri põlvkondade vaheline töö sotsialismi ülesehitamisel, ulatudes minevikust olevikku ja tulevikku. Ajaloolise narratiivi horisontaalsus on tõstetud kõrgemale tähendustasandile, muudetud metafooriks „Ema Albaania” ülespoole suunatud käe abil, mis hoiab loorberioksa ja tähte. Just „Ema Albaania” monumendi ning tema loetavuse ja unustuse piiril oleva positsiooni kaudu muutub kalmistu ruumiks, kus saab toimuda sekkumine. Tänu sellele sekkumisele säilib kalmistu kui tõeliselt heterotoopne ruum, mis seisab eraldi ümbritsevast sotsialistlikust reaalsusest. Samas aga loob kalmistu seda reaalsust ise juurde, võimaldades eri narratiividel ja ajastutel saada kokku „Ema Albaanias” kehastuva revolutsioonilise hetke egiidi all.

Selle hetkega ning murrangut ja ajaloo sünteesi kehastava kujuga kohtumiseks valmistab vaatajat ette trajektoor, mida mööda ta monumendini jõuab. Kalmistu põhiplaan kujutab endast suurt, üle 300 meetri ulatusega kaart, mille tipus paikneb skulptuur. Kalmistukompleksi lääneküljelt sisenedes läheneb külastaja „Ema Albaaniale” järk-järgult. Ta tõuseb mööda trepiastmeid üles kalmistu keskväljakule, silmab skulptuuri esmalt küljelt ja alles seejärel jõuab selle ette, et seisatada ning vaadata üles. Ka idast lähenedes on efekt sama, ehkki siin möödub külastaja astmeliselt ülespoole tõustes haudadest, märgates nii üheksale selgelt eristuvale tasandile regulaarsete vahedega paigutatud haudade horisontaalsust kui ka „Ema Albaania” tajutavat üleminekut dünaamilisest unustusest selgepiiriliseks figuuriks. Haudade arvukus ja nende anonüümne geomeetrilisus saab alguse unustusest ning koondub mälestussambasse, mis ühtaegu inimlikustab neid ja samas säilitab nende abstraktse vormi. Need kaks lähenemisteed, mis saavad alguse kalmistu kaarekujulise põhiplaaniga emmastkummast tipust, rõhutavad „Ema Albaania” raskesti loetavas kehalisuses ajaloo tervikuks muutumise kogemust ning sellele järgnevat nii ajaloo kui ka keha ülendumist sümboliks.

Kaar kui jalutustee aga toetab ideed ajutisest kokkusaamisest, hetkelisest lõikumisest üheainsa punkti ümber, sündmusest, mis katkestab inimliku kestvuskogemuse ja vahemärgistab ajaloo kulgu. Kalmistu kaarjas vorm tuli eriti hästi esile aerofotol, mis ilmus väljaandes *Zëri i Popullit*³⁶ 6. mail 1972 ehk päev pärast sisseõnnistamistseremooniat (ill 9).³⁷ Fotol (ühel vähestest aerofotodest, mis märtrikalmistutest sotsialistlikus Albaanias avaldati) tuli kalmisturuumi kuju nähtavale viisil, mida fenomenoloogiliselt polnud võimalik kogeda. Need mõned üksikud figuurid, mis fotol näha on, paistavad imepisikesed. Kalmistu tohtu geomeetriline ulatus varjutab nende kohalolu täielikult.

Foto tõi ilmsiks arhimeedilise vaatepunkti, millest lähtuvalt oli võimalik haarata kogu kalmistut ühe pilguga kui visuaalset nähtust. Minevikku tähistavat kaart ja oleviku

³⁶ Rahva Hää, sotsialistlikus Albaanias ilmunud olulisim päevaleht.

³⁷ See aerofoto rõhutab samuti kalmistu tohtut ulatust ning selle staatust inseneritehnika kõrgsaavutuse-na, kuna visuaalse retoorika poolest sarnaneb see tammide ja teiste suuremõõtmeliste tööstusprojektide aerofotodega. See paralleel tõstab kalmistu esile kui märgi sotsialistliku Albaania moderniseerumisest, sest kuigi on tegu minevikule pühendatud ruumiga, kuuluvad selle valmimiseks kasutatud ressursid ja tehnika moodsale, industrialiseerunud riigile. Ma tänan selle tähelepaneku eest Nikolas Drosost.

dünaamilist tungimist tulevikku sai tänu fotole vaadelda kui sidusat tervikut, kuna kaamera positsioon õhus võimaldas pildistada kalmistut sellise nurga alt, et näha olid nii kalmistu horisontaalne ulatus (kaarjas territoorium) kui ka revolutsiooni teostumist kehastav monument. Sellel fotol aga varjutab ajaloo lai haare ajaloolise murrangu ja ülendumise hetke: „Ema Albaania” tundub kalmistu kaarja rajaga võrreldes väike, foto võttenurk näib välistavat niisuguse transformatsiooni võimaluse, mida kaamerasilmaga tabada ei saa. Siin ei ole tegu mitte niivõrd dialektilise sünteesi, kui võrd lihtsalt kokkuvõttega – kalmistu sarnaneb fotol ennekõike iseenda maketiga.

Sellise rekursiivse kokkuvõtte võimalus oli olemas juba enne kalmistu valmimist. Çapaliku, lahkudes ehitusjärgus kalmistult, oli seda näinud noore maalikunstniku tegevuses, kes oli süvenenuna ehitustööde jäädvustamisse pühendunud sotsialistliku Albaania mineviku, oleviku ja tuleviku ülesehituse kujutamisele. Ühe kunstiiliigi (arhitektuuri) tõlkimine teiseks (maaliks) oli ehk mõeldudki käivitama dünaamilist sünteesi, muundama sotsialistlikku kollektiivset tööd üheks ainsaks kunstiteoseks (noore kunstniku maaliks) nii, et alles jääksid läbielatud kogemuse jäljed ja samas ka sotsialistliku n-ö objektiivse reaalsuse abstraktne tuum. Çapaliku kirjatüki ilmumisest ligi aasta hiljem avaldatud aerofoto puhul on kalmistust saadav mulje hoopis teine. Tänu vaatenurga eelisele on mistahes potentsiaalne vastuolu kalmistul läbi elatud minevikukogemuse ja „Ema Albaanias” kehastuva sotsialistliku ajaloo dünamismi vahel juba eos välistatud, kuna fotole jäädvustati eeldatavasti kõik, mida oli võimalik näha või kogeda. Mitte ainult ajalugu, vaid ka ajaloo materialiseerumine eri kunstiiliikide koostoimes on muutunud millekski kergesti mõistetavaks, tõlgendatavaks, kujutatavaks.

V. Kokkuvõtte. Ajalugu kui apooria

1960. aastate lõpp ja 1970. aastate algus oli väga erinevatel kultuurilistel, poliitilistel ja majanduslikel põhjustel muutuste ja ebakindluse aeg paljudes maailma piirkondades. Sotsialistlikus Albaanias langes see periood kokku riigis toimuva kultuurirevolutsiooni ja selle järellainetusega. Albaania rahva elus toimusid mitmed määrava tähtsusega muutused, nende seas ka arhitektuuri ja kujutavate kunstide kaasamine rahvamasside esteetilisse harimisse. Selle hariduse eesmärk oli aidata riigi kodanikel (kui täisväärtuslikel sotsialistlikel subjektidel) mõista mitte ainult oma olevikku ja tulevikku, vaid ka minevikku, arendada välja sisukas suhe oma ajaloo ja selle narratiividega. Selle ajaloolise teadvuseni, mis pidi olema nii puhtalt albaaniapärase kui ka puhtalt sotsialismile omane, jõuti osaliselt tänu ulatuslikule ametlikule tellimusele rajada monumente ja memoriaalkomplekse, mille hulgas oli ka terve rida märtrikalmistuid. Nendel kalmistutel said kokku sotsialistliku realismi figuratiivne kujundikeel ja arhitektoonilise abstraktsiooni sõnavara, mis kord pörkusid, kord mõjutasid üksteist vastastikku, teisel jällegi sulandusid, püüdes edasi anda sotsialistliku Albaania ajaloo heterogeensust, sügavust ja dünamismi.

Ei saa öelda, et säärane kunstide, formalistliku ja figuratiivse esteetika ning ajaloo visuaalsete mudelite produktiivne süntees 1970. aastate algusest edasi enam üldse ei

toiminud, kuid tõsi on, et pärast 1973. aastat hakkas nii Albaania kultuuriloomes kui ka ajaloolises teadvuses domineerima tsentraliseeritud nägemus. Seda ilmselgelt tsentraliseeritud nägemust võiks vaadelda kui analoogi fotole Riigi Märtrite Kalmistust, mis ilmus väljaande Zëri i Popullit esilehel aastal 1972. Mõlema puhul oli tegemist vaatenurgaga, mis tekitas mulje kõigi ajalooliste vormide, kõikvõimalike narratiivide loomulikust ühitamisest. Vastuolud tegelikult aga muidugi ei kadunud. Tegelikuses ei olnud sugugi nii lihtne luua totaalset ja harmoonilist versiooni sotsialistliku Albaania ajaloost, ühitada isiklikke läbielamisi minevikunarratiivide ja revolutsioonilise tuleviku ebamäärase kujutisega.

Lõpetuseks vaataksime veel üht fotot. See foto osutab järjepidevale otsustavuse puudumisele, mis oli iseloomulik katsetele sulandada eri kunstiiliike ühtse ajaloolise arusaama kujundamisel. Foto autor on Petrit Ristani ning see ilmus 1973. aastal avaldatud fotoalbumis, milles kajastus Albaania monumentaal- ja memoriaalskulptuur enne albumi ilmumisaastat (ill 10).³⁸ Pildistatud on Riigi Märtrite Kalmistu läänepoolselt küljelt. Kaamera asetus on madalal, hauaplaatidega samal tasapinnal. Me oleme esimese hauarivi juures keskväljakust allpool ning näeme, kuidas toimub tseremoonia valveseisakus sõdurite ja monumendi jalamile kogunenud poliitilise eliidi osavõtul. Foto keskel tungib laineliste rümpilvede taustal „Ema Albaania” oma ülestõstetud käega läbi sinitaeva. Foto näib olevat stabiilsuse võrdkuju – haudade ühtlane rivi juhatab meie pilgud otse „Ema Albaania” selgejoonelise profiilini, kusjuures foto on võetud sellise nurga alt, et figuur on selgelt loetav nimelt figuurina, mitte abstraktse vormina.

Samas aga sundis kuju asend fotograafi võtma vastu üht eriti olulist otsust. Selleks, et olla arusaadav altpoolt vaadates, kummardub „Ema Albaania” veidi ettepoole, toimides vastukaaluna pjedestaali esikülje vertikaalsusele. Ristani aga püüdis saada kuju mitte lihtsalt foto keskele, vaid viia ka kuju ülespoole suunatud asend täpselt kokku foto püstteljega, mistõttu kalmistu arhitektuuri stabiilselt horisontaalsed ja vertikaalsed jooned on sellel fotol veidi paigast ära. Kuigi kõrvalekalle ei ole märkimisväärne, muutub see silmatorkavamaks tänu fookustamisele eemalt paistvale monumendile, mille tõttu viimase läheduses asuvad hauakivid on fookusest väljas. See aga tekitab omakorda mulje liikumisest keskpunkti poole, sünteesi toimumise suunas. Samas keskpunkt ise, „Ema Albaania” kuju, liigub kaldnurga all juba meie positsiooni suunas ehk kaamera fookusesse. Me lõikume sellega vaid üheks hetkeks ühes ainsas punktis. Ristani foto kujustab just seda ühenduspunkti puudumist, väljendab messialiku murranguhetke puhtuse tabamatust, näitab meile, et sellise hetke mõistmiseks peame lahti laskma narratiivi ja subjektiivse kogemuse loogikast ning seisma silmitsi ajaloolise võrmi apooriaga.

³⁸ K. Buza, K. Dedi, Dh. Trebicka, Përmendore të Heroizmit Shqiptar. Tirana: 8 Nëntori, 1973.

Dynamisms of Time and Space: The Synthesis of Architecture and Monumental Sculpture in Socialist Albania's Martyrs' Cemeteries

RAINO ISTO

I. Introduction: Laying the Cemetery's Foundations

In 1971, the poet Alfred Çapaliku (b. 1952) described the bustling construction under way on the new Martyrs' Cemetery in Tirana, Albania. In the shadow of the rising 10-meter pedestal that would soon be home to the massive *Mother Albania* monument (Fig. 1), the stone grave markers commemorating those fallen in defence of the nation were gradually being laid in the great arc of the cemetery, high up on a hill overlooking the capital city from the south-east (Fig. 2). Çapaliku, moved to poetic exegesis by this memorial construction, remarked on the work of the younger generation and its contribution to the cemetery:

Every day, our students of the natural sciences and the arts engage in the process of production. Our students work well, and they build well. Some lay the foundations of comfortable apartments, where someday children's laughter will be heard. Others lay the tracks where the trains of these children's dreams will pass. The foundations that they are laying stretch from the present into the future. However, here on this transformed hilltop, the students of the arts, and of mathematics, feel even prouder of the work they carry out. Every piece of marble they lay in place in the beautiful, level surface of the martyrs' cemetery joins together three times. [These slabs of marble] reach out into the past, into the present and into the future.¹

* I thank the audience at the conference *Shared Practices* as well as the anonymous reviewer of the *Proceedings of the Art Museum of Estonia*, for their insightful questions and remarks on the paper. I also extend my thanks to the members of the Art History and Archaeology Department at the University of Maryland, who commented extensively on earlier versions of the paper.

¹ A. Çapaliku, "Duke Medituar për Dëshmorët," *Drita*, 3.10.1971. Subsequent quotations in this paragraph are also from this article. All translations from the Albanian are by the author unless otherwise noted.

For Çapaliku, the cemetery's construction was not merely a bridge between times; it was also an experience that activated all the senses, a labour that called to the creative spirit not only of architects and engineers, but also of composers, singers and actors. He wrote:

As they carry a carven stone to the escarpment, our young composers burst into song: their spirits cry out with the songs for the fallen who brought us these golden days. As our young singers fit a slab of red marble into its place, they imagine how their voices will ring out to sing the praises of the martyrs. [...] As our young actors chisel away at another step on the pathway up [to the cemetery's plaza], they envision the emotional and communicative force with which they must act out the scenes in a play devoted to the years of the war.

The cemetery was more than a site where remembrance was being constructed; it was a stage where the arts and sciences – joined together – could realize their full expressive potential in the joyful production of socialist reality. Honouring the fallen was transformed into a paean to the present as much as to the past. Çapaliku, at least by his own account, was not the only person present to take notice of the aesthetic significance of the labour marshalled to build the cemetery. Describing his exit from the grounds, he added:

I forgot to mention something: when I was standing in the midst of the students, I also saw a painter. He was sitting off to the side and sketching something on his canvas. I approached. He was deeply absorbed in his work, but I could see everything. [On his canvas] he had captured precisely the scene I have just described: the students at work on the new cemetery of the martyrs.

Çapaliku's lyrical exposition of the inspired efforts of socialist Albania's youth provides insight into the important role played by martyrs' cemeteries² in the People's Socialist Republic of Albania (Fig. 3). These cemeteries, dedicated to those who had fallen in the struggle to liberate the country from fascist forces, served as sites where the simultaneous construction of past, present and future took place. Architects, engineers, sculptors and students collaborated to design and build these cemeteries, and visitors to them encountered a symbolic synthesis of labour, aesthetic experience and historical consciousness given material and temporal actuality.

This essay aims to offer a provisional image of the way Albanian martyrs' cemeteries mapped time (both conceptually and phenomenologically), and to elaborate the ways that architectural and sculptural elements were synthesized in these cemeteries to produce

² In Albanian, *varrezat e dëshmorëve*.

a uniquely socialist form of historical experience.³ In particular, the essay examines the way architecture and monumental sculpture were framed formally and discursively in the late 1960s and early 1970s, a period during which Albanian culture underwent a series of significant transformations. These years saw socialist Albania's leaders place particular emphasis on the fusion of the visual arts, crafts, architecture and urban planning as a way to ensure the ideological and aesthetic education of the masses. This education was considered essential for the development of a consciousness – or subjectivity – that was both nationally specific and “revolutionary” in its socialist character.

Perhaps nowhere was the effort to establish this consciousness more clearly seen than in the plethora of memorial projects begun in the late 1960s,⁴ and many of these projects involved the construction of martyrs' cemeteries. The material consolidation of socialist Albanian subjectivity – as it appeared in projects such as the cemeteries – was by no means as homogeneous as one might expect. In fact, the formal and spatial logic of such spaces was called upon to produce two very distinct understandings of the flow of time. On the one hand, the cemeteries sought to instil a deep awareness of (national) synchrony across history, as well as the belief in an inevitable and diachronic progress of collective struggle. On the other hand, the cemeteries were meant to provide an encounter with “revolutionary” history, a history premised on the instability of a moment of radical rupture that symbolized the promise of transformative action. In addition to this sometimes contradictory constellation of conceptual demands, the formal and ideological valences of the visual arts and architecture were very much a subject of debate in Albania during this same period, and a precise and prescriptive model for *how* the aforementioned consciousness of socialist Albanian history was to be visualized was still under development. Thus, although by the late 1960s Albania had long since established itself as a staunch proponent of Socialist Realism in opposition to Modernism, distinctly formalist aesthetics appeared both overtly

³ The literature on architecture and monumental sculpture in socialist Eastern Europe is extensive, but also disjointed, with many studies focusing (as the present one does) on particular nations or cities. For an introduction to the architecture in the region during the socialist years, see A. Åman, *Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era: An Aspect of Cold-War History*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992. S. Michalski's *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870–1997*. London: Reaktion, 1998, pp. 107–153 gives a good overview of the situation and of the development of monumental sculpture under socialism, as does R. Fowkes, *Monumental Sculpture in Post-War Eastern Europe, 1945–1960*. PhD thesis, University of Essex, 2002. Several of the essays and primary documents collected in *Figuration/Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1945–1968*. Ed. C. Benton. Burlington, VT: Ashgate, 2004 are also pertinent. In the case of Albania in particular, relatively little scholarship has investigated either socialist architecture or sculpture, but Ermir Hoxha's *Arkitektura Shqiptare e Shekullit XX*. Tirana: West Print, 2016 gives a good introduction to architecture in the socialist years, and the essays in the survey *Lapidari*. Ed. V. W. J. van Gerven Oei. New York: Punctum, 2015 provide a glimpse of the various roles played by monuments in socialist Albania.

⁴ Many of these projects, although first conceived in the late 1960s, were not completed until a decade or more later. In many cases delays were simply due to a lack of (both human and material) resources, but they were also sometimes due to continuing debates about the aesthetic and ideological appropriateness of particular designs.

and covertly in memorial sculpture and architecture. In fact, the fusion of figurative Socialist Realism and a formalist architectonic vocabulary was sometimes the factor that allowed martyrs' cemeteries to visually express the varied forms of historical experience they were intended to convey, although this fusion was often an uneasy one.

One of the most significant examples of this uneasy fusion of sculptural figuration with architectonic abstraction, of collective historical progress and the experience of revolutionary rupture, is the Cemetery of the Martyrs of the Nation in Tirana, which is the focus of the present essay. Home to the massive *Mother Albania* monument, the Tirana martyrs' cemetery was one of the most ambitious memorial projects during the late 1960s and early 1970s. (The cemetery was completed and the monument inaugurated in 1972.) As Alfred Çapaliku's poetic narration of its construction makes evident, the cemetery space was meant to function in a number of different ways as both a remembrance of past sacrifices and an inspiration for future generations, as well as an index of the revolutionary and transcendental transformation occurring in the present. Careful consideration of the cemetery and its monument – and of the ways they were conceived and framed in contemporary texts and images – helps us understand the crucial role played by the arts in the transformation of socialist Albanian society that occurred in these years.

II. Albania's Cultural Revolution and After: The Late 1960s and Early 1970s

Between 1966 and 1969, Enver Hoxha, the dictator of socialist Albania, implemented his own Cultural Revolution, transforming the social and economic life of the country's citizens.⁵ Although – as its name suggests – Mao Zedong's Cultural Revolution in China inspired this transformation, Hoxha's revolution was distinctly more centralized. It also generally lacked the unpredictable “bottom-up” quality of Mao's revolution, a quality that Hoxha regarded with some suspicion.⁶ Albania's Cultural Revolution was also an attempt to

⁵ For a concise overview of the Albanian Cultural Revolution, see M. Vickers, *The Albanians: A Modern History*. New York: I. B. Tauris, 1999, pp. 193–201, and P. R. Pifti, *Socialist Albania Since 1944: Domestic and Foreign Development*. Cambridge, MA: MIT Press, 1978, pp. 143–149. It is also important to note that the significant socioeconomic changes Hoxha instituted were not confined to the narrow period of 1966–1969. For example, Isa Blumi has convincingly shown that during the entire decade from 1961–1971 Hoxha employed various strategies to consolidate a unified system of political control over both northern and southern Albania, often manipulating the country's foreign relations in order to strengthen his own position. See I. Blumi, “Hoxha's Class War: The Cultural Revolution and State Reformation, 1961–1971,” *Eastern European Quarterly* 33 [3], 1999, pp. 303–326. For the purposes of the present discussion, it is equally important that many of the monumental projects conceived during Albania's Cultural Revolution were not completed until 1972 or later, and – as discussed below – the aesthetic paradigms they represented were not analyzed in depth in official discourse until the late 1970s.

⁶ For a thorough description of the vicissitudes of Sino-Albanian relations in this period, and of the Cultural Revolutions in both countries, see E. Mëhilli, “Mao and the Albanians,” *Mao's Little Red Book: A Global History*. Ed. A. C. Cook. New York: Cambridge University Press, 2014, pp. 172–182. As Mëhilli makes clear, Hoxha's attitude towards developments in China fluctuated significantly both during and after the peak years of the Cultural Revolution.

regain some of the momentum the nation had lost over the course of the previous decade. At the outset of the 1960s, having broken with Khrushchev's "revisionist" Russia, Albania entered into an alliance with the People's Republic of China that would ensure the small Balkan nation's continued industrialization and socialist modernization. At this point, as Peter Pifti points out, Albania's leaders seemed confident that both the local and the global struggles to institute socialism had been nearly completed. However, by 1966, the tone of Albania's Party officials was not so optimistic: the absolute victory of the socialist revolution against capitalist and imperialist forces was no longer treated as a certainty, and it was acknowledged that "bourgeois and revisionist" elements still existed in society.⁷

In order to address the perceived foreign and domestic threats to the further development of socialist society, Hoxha undertook not only projects to transform the political and economic situation in the country, but also a sweeping campaign of memorialization and monumental propaganda. This campaign was made all the more urgent at its outset by the approach of 1969, which would mark the 25th anniversary of Albania's liberation from fascism.⁸ Although 1969 would mark the end of the official period of Albania's Cultural Revolution, the intensified commission and execution of memorials to the nation's past would persist well into the 1970s and beyond, constructing and normalizing a shared sense of history among its citizens (who, prior to the socialist years, had little experience with lasting and stable national unification under a single governing state). The memorials erected in the late 1960s and early 1970s were devoted to many different periods of Albania's past, including Skanderbeg's conflicts with the Ottomans, and struggles against Albania's Slavic and Greek neighbours, and some monuments commemorated heroes of the building of socialism. However, the majority of monuments were devoted to those partisans who had

⁷ P. R. Pifti, *Socialist Albania Since 1944*, p. 143.

⁸ A document detailing the plans from the Party's Central Committee meeting in September 1968 indicates that nine major monumental projects were planned for the 25th anniversary of liberation and the victory of the popular revolution. These were: a monument to the four heroines of Mirdita, in Rrëshen; a monument to the five Heroes of Vig, in Shkodra; a bust of Shkurte Pal Vata, in Lushnja; a memorial dedicated to the massacre of Borova; a memorial to the victory against the Greek incursions of 2 August 1949, in Bilisht; a memorial dedicated to the second meeting of the National Liberation Council, in Berat; a monument to the Resistance of 7 April 1939, in Durrës; a memorial for the Battle of Mushqeta, in Tirana; and, finally, setting the stone foundations in place for the construction of the monument in the New Martyrs' Cemetery in Tirana. While these projects were all commissioned by the Central Committee, numerous other smaller projects were also mandated and executed by local governmental units and city municipalities. See E. Hoxha, "Vendim: Mbi Vendosjen e Disa Monumenteve, Busteve, dhe Përmendoreve me Rastin e 25-Vjetorit të Çlirimit të Atdheut," *Arkivi Qendror Shtetëror* [hereafter: AQSh], f. 490, v. 1968, d. 568, fl. 6.

fought against the forces of Italian and German fascism in the National Liberation War⁹ (as socialist Albania termed the Second World War).

III. Memorialization in Socialist Albania: Form(s) and Content

These memorials to fallen partisans took various forms, including commemorative plaques, busts of noteworthy figures, museums, cemeteries, large-scale figurative monuments and a very particular type of architectonic monument known in Albanian as a *lapidar* (Fig. 4). The lapidar as an aesthetic form is important both because it was one of the most ubiquitous materializations of history in socialist Albania and because its development is distinct from the development of figurative sculpture in the prescribed Socialist Realist style. The socialist state framed lapidars as an organic evolution of stone cairns or grave markers erected contemporaneously with the partisan struggle in order to commemorate battles and fallen comrades,¹⁰ but the evolved aesthetic of the monuments undeniably owed a debt to the sleek geometricity of the Russian avant-garde and the Bauhaus.¹¹

Essentially, the lapidar is a monumental form, often vertical and rectilinear (such as an obelisk) but frequently accompanied by horizontal elements, constructed variously of stone (most often marble), concrete and brick. Generally, lapidars were painted white or constructed of white stone, with some elements often painted red, and they were usually topped with the communist star. Most featured a commemorative plaque or lettering, frequently listing the members of a particular unit or giving the details of a battle that had taken place at the site.¹² A certain standardization can be observed in the forms of lapidars

⁹ In Albanian, *Lufta Nacional-Çlirimtare*. In conjunction with the erection of individual monuments or memorials, this period also saw the widespread construction or renovation of martyrs' cemeteries, many of which housed both figurative and architectonic monuments, as described below. The construction of these complexes and the monuments they housed was often hastily done, as regional authorities struggled to design memorials and have them approved by the central government within short spans of time. See, for example, an interview with the sculptor Gjergji Toska, one of the artists who created the sculpture for the Fier martyrs' cemetery in the early 1970s: "Mozaik: Gjergji Toska," *TV Kombi*, 6.12.2012, https://www.youtube.com/watch?v=ntfDx_WcoAU (20.12.2015).

¹⁰ This account, for example, is elaborated on in the state-produced film *Lapidari* [1984–1986], written by Viktor Gjika and directed by Esat Ibro. For an analysis of the film, see J. Bejko, "About the Film *Lapidari*," *Lapidari*, Ed. V. W. J. van Gerven Oei. New York: Punctum, 2015, pp. 125–128. The film can be viewed online at <https://www.youtube.com/watch?t=4&v=tfQZNhwdpAM> (19.9.2015).

¹¹ For example, the lapidar in Nokovë bears a strong resemblance to Ludwig Mies van der Rohe's memorial to Rosa Luxemburg and Karl Liedknecht. This connection was pointed out in an online post by E. Stefa and V. W. J. van Gerven Oei, <http://albanianlapidarsurvey.tumblr.com/post/122260851499/tracing-bauhaus-influence-in-albanian-socialist> (25.12.2015).

¹² Many of these inscriptions have, unfortunately, been lost in the post-socialist period; others have been re-written in language that places less emphasis on the socialist character of the struggle against fascism. Lapidars themselves have experienced various levels of preservation or destruction in the post-socialist period: some have been ignored, others preserved, others relocated, and still others vandalized or completely destroyed. The three-volume survey *Lapidari* contains documentation (by the photographer Marco Mazzi and scholar Vincent W. J. van Gerven Oei) on most of the lapidars known to still exist in Albania.

constructed across Albania. This can no doubt be attributed in part to the fact that, in 1968, an album containing 20 potential models for lapidars was distributed to regional municipalities for inspiration in designing the monuments.¹³

Given their readily recognizable forms, the lapidars worked not only to produce individual sites of commemoration, but also to visually unite the landscape of socialist Albania and to link this landscape to a single (if spatially heterogeneous) historical narrative. As Ardian Vehbiu has noted, lapidars worked as a semiotic system that articulated a relationship between a calendrical history of key events (various battles, victories and sacrifices), an ongoing process of socialist production, and the phenomenological experience of the viewer encountering the lapidar.¹⁴ This semiotic system of times spatially mapped the territory of the Albanian state, with the lapidars forming a network of nodes in both time and space that allowed one to traverse history.¹⁵

Lapidars are ubiquitous in martyrs' cemeteries throughout Albania, and their unique aesthetic is crucial to the experience of the past that the cemeteries create. Although the lapidars are sculptural, their frequent lack of overt figuration places them somewhere between architecture and sculpture in the typology of the arts in socialist Albania. Indeed, sometimes their design and construction were carried out by sculptors, and at other times they were handled by architects and engineers.¹⁶ It is undeniable that the visual function of the lapidars constructed in martyrs' cemeteries is to accomplish a particular abstraction of the experience of history, and to extend or distil the architectural space of the cemetery into a unified sculptural object that symbolically expressed the past's significance. The lapidars, constructed from the same materials (marble, granite and concrete) as the cemeteries themselves, worked to unify the cemetery space (by supplying it with a single, generally vertical, centrepiece); they also suggested a process of reflective transformation, whereby the viewer's phenomenological encounter with the cemetery was transmuted into an abstract object or a collection of signs. Even where lapidars in cemeteries took on recognizable forms (such as rifles or torches), they continued to present themselves as the generalized, symbolic essence of these forms. They established a metaphorical chain linking history to the present reality by means of abstracted form, which in turn projected the universality of that very history.¹⁷

¹³ Th. Deliana, untitled memorandum on issues of culture, AQSh, f. 511, v. 1968, d. 27, fl. 14. The memo notes that in the year 1968 alone the total number of newly constructed and reconstructed lapidars and commemorative plaques was predicted to reach 600.

¹⁴ A. Vehbiu, "Texts Chiseled on the Calendar: A Semiotic Reading of Inscriptions on the Commemorative Monuments of the Period of the National Liberation War," *Lapidari*, Ed. V. W. J. van Gerven Oei, pp. 133–140.

¹⁵ For an example of a text from the socialist period that detailed just such a traversal of space and history through an itinerary of lapidars, see N. Prifti's short article "Lapidarët anës Rrugës," *Ylli* 11, 1966, p. 11.

¹⁶ Conversation between the sculptor Muntas Dhrami and the author, 16.6.2014.

¹⁷ For more on the significance of symbol and metaphor in Albanian socialist art, see A. Kuqali, "Kritika të Orientojë e të Hapë Horizonte për të Ardhenen," *Nëntori* 4, 1972, p. 82.

Perhaps what is most curious about the lapidars is the way their formal qualities seemed directly related to aesthetic Modernism, a paradigm that socialist Albania's official art – with its dedication to figurative Socialist Realism – rejected quite strongly. How is it possible that so many seemingly "Modernist" architectonic forms were constructed precisely in the years that socialist Albania was solidifying its own unique cultural identity, in large part through extensive monumental commemorative projects? It is difficult to reconstruct the attitudes toward the architectonic aesthetic of the lapidars and their full significance in the space of the cemetery in Albania in the late 1960s and early 1970s. This is because – for the most part – a nuanced critical discourse on the relationship between representation and abstraction, and between sculpture and architecture, did not develop until later in the 1970s.¹⁸ Furthermore, this critical discourse, when it did arise, was strongly influenced by the ideological agenda of the 4th Plenum of the Central Committee, in 1973, an event that marked the abrupt end of what had been a gradual liberalization of official ideas about culture and politics and signalled a shift towards a decidedly stricter dichotomy between Albanian socialism and "foreign influences."

It was this plenum that more aggressively established the importance of the conflict between Albanian Socialist Realism and foreign, revisionist Modernism.¹⁹ As Hoxha put it in his lengthy speech at the plenum, "The development of the arts, together with the broader spiritual development of our society, is accomplished through the struggle against foreign ideological influences both new and old, both conservative and modernist..."²⁰ Of course, virtually since its inception, the socialist Albanian state had insisted on the paradigm of Socialist Realism. However, prior to the early 1970s, this "realism" had run a gamut between overt classicism and experimentation with a variety of Modernist figurative modes. In the wake of the 4th Plenum, such experimentation was seen as fundamentally threatening to the stability of the state. Thus, when – in the second half of the 1970s – the question of Modernist architecture's importance to the socialist state was raised in aesthetic criticism, there was a need to account for the potentially problematic "abstract" character of such architecture.

In the late 1970s, the solution to this problem was, somewhat half-heartedly, simply to insist on the fundamental difference between the language of architecture and the languages of, say, painting and sculpture. In 1977, Alfred Uçi, one of socialist Albania's most prolific aestheticians, declared that there was a difference between the *abstract essence* of

¹⁸ For example, the Albanian Unions of Writers and Artists plenum on monumental sculpture, which addressed several issues regarding the relationship between sculpture and architecture, and regarding Modernism versus Socialist Realism, did not occur until December 1977. See the articles collected in *Nëntori* 1, 1978.

¹⁹ After the 4th Plenum, as Albania moved towards a policy of more extreme isolationism, the consequences for producing "Modernist" works of art or architecture became significantly harsher, and several architects and artists were imprisoned.

²⁰ E. Hoxha, "Të Thellojmë Luftën Ideologjike Kundër Shfaqjeve të Huaja e Qëndrimeve Liberale Ndaj Tyre," *Mbi Letësinë dhe Artin*, p. 384.

architecture's geometric forms and Modernist *abstraction*, a process that distorts the figurative character of the subjects of painting and sculpture.²¹ As Uçi framed it, architecture in fact comprised a completely separate semiotic system from that of the figurative arts.²² There is some irony in this separation: it meant that, even as the necessity for cooperation between architects and sculptors became a more frequently discussed issue, the aesthetic realms that these two types of creators were working in were in fact theorized as being distinct (if, in some uncertain way, fundamentally complementary).

A decade earlier, in the final years of the 1960s and the beginning of the 1970s, the problem of the separation between architecture and sculpture did not yet exist in such a form. Thus, the production of geometrically abstract monuments in this period can be seen as a phase of experimentation on the part of the official art system, working through various types of aesthetic experience and form without bothering to clearly delineate them using the vocabulary of Modernism against figuration. The socialist Albanian state called for a proliferation of the *varieties* of experience of history by artistic means. The fear was not of eclecticism but of standardization, sometimes conceived in terms of adherence to formalism and sometimes in terms of adherence to figuration. In 1971, critics such as the painter Kujtim Buza and the historian Kleanth Dedi lamented the monotony in the materials used in monumental construction and in the inscriptions accompanying lapidars and placed in martyrs' cemeteries.²³ Buza also protested the tendency to reproduce the same poses and subjects in figurative sculpture in cemeteries, arguing that the repeated representation of partisan figures lessened the cemeteries' impact on contemporary viewers.²⁴

What was necessary, as the official 1968 Report on the State and Measures for the Further Development and Revolutionization of Monumental Propaganda made clear, was a focus on the development of commemorative objects in as many diverse forms as possible, from texts and plaques, to lapidars, sculptures and busts.²⁵ The problem was clear: it needed to be asserted that the past that led triumphantly towards the socialist present and into the communist future was a diverse one, that history was filled to overflowing with important

²¹ A. Uçi, "Arkitektura dhe Estetika," *Nëntori* 9, 1977, pp. 120–123. As Uçi wrote, "This art [architecture] can assimilate the aesthetic qualities of life without making use of figurative or mimetic elements." He also noted that "geometric forms are, ultimately, a universalized reflection ... of the spatial characteristics of objects," and this universalized reflection derived from "objective reality," not subjective distortion. To distinguish the essentially abstract character of architecture from Modernist abstraction, Uçi used the Albanian terms "*abstrakte*" and "*abstraksionizmi*," respectively.

²² *Ibid.*, p. 123.

²³ K. Buza and K. Dedi, "Simbole Dinjitoze Ngjarjeve Historike," *Zëri i Popullit*, 31.5.1971, reprinted with an English translation in *Lapidari*. Ed. V. W. J. van Gerven Oei, pp. 45–51. The authors cited the repeated use of marble and the tendency to cram lengthy texts onto small commemorative plaques as particularly undesirable practices.

²⁴ K. Buza, "Skulptura në Vërrezat e Dëshmorëve," *Drita*, 15.8.1971.

²⁵ R. Alia, "Relacion: Mbi Gjendjen dhe Masat për Zhvillimin dhe Revolucionarizmin e Mëtejshëm të Propagandës Monumentale," *AQSh*, f. 511, v. 1968, d. 27, reprinted with an English translation in *Lapidari*. Ed. V. W. J. van Gerven Oei, pp. 33–43.

events and individuals, all of which needed to be experienced in their uniqueness as elements of the development of Albanian socialism. However, standardization in the realization of memorial objects meant that sometimes these objects (and their accompanying texts) made little impression on viewers. What was called for, in both published articles by critics such as Buza and Dedi and in official reports, such as that on monumental propaganda, was diversification in the language (both literally and figuratively) of memorialization, even if the precise characteristics of this diversification were seldom elaborated.

Thus, where lapidars appeared alongside figurative sculptures in martyrs' cemeteries – such as the one in Librazhd (**Fig. 5**), completed in 1971 – the cemetery space became a field for the interaction and synthesis of different aesthetic and symbolic forms of history. This history was one that transcended the past (as Alfred Çapaliku's poetic exegesis, cited at the outset, makes clear). As the art theorist Gëzim Qëndro has pointed out, the martyrs' cemeteries were crucial heterotopias in socialist Albanian society, functioning as sites where memories of recent struggles were embodied and the hope for the utopian communist future was projected.²⁶ Young "pioneers" visited the cemeteries on school excursions, leaving flowers for the martyrs and listening to the tales of war veterans. Through activities such as these, the Albanian youth were led to realize their invaluable role in carrying on the struggles of the past, just as the young singers and actors in Çapaliku's account realized the significance of their own aesthetic endeavours through the construction of a monument to the past. Not only did lapidars create a calendrical network of specific historical moments in the partisan struggle (as noted above), they also linked this network to the "other space" of anticipatory hope within the cemeteries' confines. As critics such as Buza realized, the "objective reality" of this future could not be fully expressed through the figurative representation of partisan soldiers, and one solution to this problem was to juxtapose such figures with the architectonic language of the lapidars, a language that perhaps most truthfully reflected the transcendent and symbolic essence of the revolutionary present.

This attempt to convey history's multifaceted – and transmutative – character understandably produced a narrative of past, present and future that was heterogeneous despite all its attempts at monolithic unity.²⁷ Even as socialist Albanian culture sought to synthesize the arts in spaces such as martyrs' cemeteries, this synthesis proved to be a truly dynamic dialectical one. This dynamism conveyed the progress the nation's leaders wished to emphasize, but it also conveyed the instability and uncertainty of society during and immediately after the Cultural Revolution. Perhaps no martyrs' cemetery reflects this dialectic between steady forward progress and revolutionary irruption better than the Cemetery of the

²⁶ G. Qëndro, "The Thanatology of Hope," *Lapidari*. Ed. V. W. J. van Gerven Oei, pp. 61–66.

²⁷ The tense relationship between the longing for eternity and the recognition of the temporal rupture inherent in revolution has been an important aspect of socialist culture (and monumental practices) from the outset, as numerous studies have shown. For a concise and illuminating overview of this phenomenon in the Soviet case, see the chapter "On Time" in S. Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000, pp. 42–95.

Martyrs of the Nation in Tirana, with the *Mother Albania* monument as its centrepiece. The remainder of this essay examines this cemetery and its monument closely, considering the way that *Mother Albania* embodies both the architectonic language of the lapidars and the figurative paradigm of Socialist Realist monumental sculpture.

IV. Tirana's Cemetery and *Mother Albania*: Form, Space and Time

The Cemetery of the Martyrs of the Nation was not always in its present location: until early 1972, it occupied, in a more modest form, a section of the hill of St. Procopius, nestled in Tirana's Great Park (Fig. 6). Its relocation to the hill overlooking the city just east of the Great Park also brought a change in identity: formerly the cemetery, with its modest obelisk, had been associated specifically with the city of Tirana and with commemorating those fallen in the struggle against fascism in Albania. However, following the 1964 decision by the Council of Ministers to move the cemetery, its memorializing purview eventually expanded to include the graves of notable party members and martyrs from Kosovo as well.²⁸

In 1966, a competition to design the new cemetery was announced, and three groups of architects and sculptors were formed. The proposed projects from each group were displayed in Tirana's Palace of Culture, where they were viewed by the public and by Party leadership, including Enver Hoxha. Ultimately, according to several accounts, it was the dictator who was responsible for selecting the winning design.²⁹ The design selected was that created by the group working at the Architecture Department of the University of Tirana, which included the architect Enver Faja (1934–2011) and the sculptors Kristaq Rama (1932–1998), Shaban Hadëri (1928–2010) and Muntas Dhrami (b. 1936). These three sculptors were, at the time, the most prolific and influential monumental sculptors working in the country,³⁰ and by the early 1970s they had realized several major projects

²⁸ E. Faja, "Jetëgjatësia e Simboleve në Arkitekturë," *Kush e Drejton Urbanistikën Shqiptare*. Ed. E. Faja. Tirana: UFO University Press, 2008, p. 37. As Faja notes, this resulted in a 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").

²⁹ See, for example, E. Faja, "Jetëgjatësia e Simboleve në Arkitekturë," and P. Kolevica, *Arkitektura dhe Diktatura*. Tirana: Logoreci, 2004, pp. 143–145. The sculptor Muntas Dhrami, in conversation with the author (16.6.2014), also confirmed that Hoxha's preference for the *Mother Albania* variant secured its selection from among the proposed models.

³⁰ The so-called "monumental trio" – Rama, Hadëri, and Dhrami – were also responsible for the colossal *Independence Monument* in Vloëra, Albania, which they completed while they were at work on the *Mother Albania* sculpture. Rama (the father of the Albanian politician and painter Edi Rama) was from the central coastal city of Durrës, while Hadëri and Dhrami were from the southern cities of Delvina and Gjirokastra, respectively. All three studied first in the Jordan Misja artistic lyceum in Tirana and later (as was common for artists in Albania during the 1950s and 1960s, prior to the break with the Soviet Union) in the Ilya Repin Institute in St. Petersburg. Hadëri, the oldest of the three sculptors, was a partisan in the National Liberation Army during World War Two. He attended the Jordan Misja lyceum from 1947 to 1950 and then served for two years as the first director of Albania's National Gallery of the Arts. Subsequently, he studied at the Ilya Repin Institute until 1958, when he returned to Albania. Rama was in the lyceum at the same time and finished in 1951; he studied in Leningrad in 1954–1960. Dhrami, the youngest of the

together, in cooperation with various architects.³¹ Together with Faja, the team from the university presented several variations of their model, most of which contained a central obelisk or stylized flag form with a sculpture of either a partisan or an embodiment of *Mother Albania* in front of it. Ultimately, however, the accompanying abstracted elements were considered too modernist (here we see that there was already an attempt to counteract modernist aesthetic tendencies among Albania's best known artists), and the figure of *Mother Albania* alone was selected as the centrepiece for the cemetery.

The decision to embody the nation's fallen in the allegorical figure of *Mother Albania*, as opposed to a figure of a partisan soldier, was a decision closely tied to contemporary debates about time. When Kujtim Buza condemned the proliferation of partisan sculptures in martyrs' cemeteries, he did so on the grounds that over-emphasizing the partisan struggle in fact detracted from visitors' understanding of the importance of the historical change occurring *in their own time*.³² The subject matter of the sculpture aimed to set up a new dynamic in relation to the past: the cemetery was not merely to function as a space of mourning, but was also specifically meant to emphasize the production of the surrounding world, the building of socialism. This is precisely what Çapaliku's fanciful description, quoted at the outset, draws our attention to. The cemetery is not simply a symbol, but is also an index of the labour that produced it. This labour links the sacrifices of the past to the collective work of the present and the future, conjured in the symbolic figure of the nation-as-mother.³³

In the absence of accompanying architectonic elements, however, the figure of *Mother Albania* was also called upon to mediate between two aesthetic paradigms (or perhaps more accurately, to occupy both at once), and the formal resolution that Rama, Hadëri and

three, studied at the lyceum from 1952 to 1957 and then in Leningrad from 1957 to 1961. Upon returning to Albania, Rama worked first as an inspector for the Ministry of Art and Culture, then as Director of the National Gallery of the Arts (in 1960), and later as a director in the Ministry of Art and Culture (in 1966). Hadëri and Dhrami both returned from Russia to work as professors of sculpture in the Institute of the Arts in Tirana. See Y. Drishti, S. Varvarica-Kuka, and R. Memaga, *Monografi: me Artistë Shqiptarë të Shekullit XX*. Tirana: Galeria Kombëtare e Arteve, 1999, pp. 76–77, 92–93, 106–107.

³¹ The collaborative aspect of monumental and architectural projects in socialist Albania served both practical and ideological functions. The collaborative nature of these works allowed younger sculptors to work with older, more experienced ones, and it was often the case that multiple sculptors were necessary to complete the works in time for the established inauguration dates. The collective character of the creative process was also seen as vital for the development of artists as individuals in the building of socialism. Collaborative creation paralleled the subsequent collective aesthetic experience of artworks in socialist society, which was considered to unlock art's full poetic-didactic potential. Through the shared process of conceptualization, critique and collaborative creation, individual artistic styles were able "to crystallize." For more on collaborative artistic creation in socialist Albania, see K. Rama, "Arrijtje dhe Perspektiva të Skulpturës Sonë Monumentale," *Nëntori* 1, 1978, pp. 19–20; K. Buza, "Puna Krijuese Kolektive në Fushën e Arteve Figurative," *Drita*, 27.9.1970.

³² K. Buza, "Skulptura në Varrezat e Dëshmorëve."

³³ For a brief discussion of *Mother Albania's* possible relationship to the politics of gender in socialist Albania, see R. Isto, "'We Raise Our Eyes and Feel as if She Rules the Sky': The *Mother Albania* Monument and the Visualization of National History," *Lapidari*. Ed. V. W. J. van Gerven Oei, pp. 73–80.

Dhrami arrived at emphasized a tense dialectical synthesis between figuration and abstraction (Figs. 1, 7, 8). *Mother Albania's* body itself became a lapidar: her left arm jutting out horizontally, her right arm holding aloft the star found atop lapidars.³⁴ To create the feeling of perpetual forward motion and dynamism, and to counter the stark 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 geometric shapes hovering in space.³⁵

Thus, *Mother Albania's* corporeality presents itself as a manifestation of history at once rigid and caught in perpetual flux. Her whole body appears to be dissolving and then reforming, flowing back and abstracting into pure matter. At the same time, however, her rigidly vertical stance and stoic visage appear as the coalescence of the abstracted pleats stretching out behind her: in her, the winds of history crystallize and become legible. *Mother Albania* materializes the sacrifice of those buried below her, just as the cemetery itself materializes the intergenerational labour of socialism's construction, extending into the past, present and future. 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. The cemetery becomes a space for interruption precisely in the figure of *Mother Albania*, balanced between legibility and oblivion. It is this interruption that preserves the cemetery as a truly heterotopic space, one that is separate from the surrounding socialist reality, and yet produces that reality by allowing different narratives and times to come together under the aegis of the revolutionary moment embodied in *Mother Albania*.

The encounter with this moment, the figure as both a rupture and a synthesis of history, is reinforced by the trajectory of viewers encountering the work. The plan of the cemetery extends out in a great arc spanning over 300 meters, with the sculpture at its apex. Entering the cemetery via the western side of the complex, one approaches *Mother Albania* incrementally as one ascends the sets of stairs leading up to the central plaza, viewing the work at first from the side and only finally coming around to stand before the figure and gaze up. Approaching the monument from the east produces a similar effect, though the ascent is more gradual as one gradually climbs past the graves. Furthermore, the approach

³⁴ A 1973 painting by Isuf Sulovari, entitled *Yje të Pashuar*, makes this visual relationship explicit. The painting depicts the *Mother Albania* monument rising amidst a sea of lapidars, all of them ascending at a vertiginous angle into a sky filled with stars.

³⁵ Since my current investigation focuses on the specific relationship between the *Mother Albania* sculpture and the Tirana cemetery, I have set aside a lengthier discussion of the clear sculptural precedents of the figure. Obviously, in both pose and dynamism, the figure recalls the collective farm worker in Vera Mukhina's well-known *Worker and Kolkhoz Woman*, displayed atop the Soviet Pavilion at the 1937 World's Fair in Paris. In many ways, it also resembles Boris Caragea's *Victory Monument* (1968) in Constanța, dedicated to the antifascist struggle in Romania. Yevgeny Vuchetic and Nikolai Nikitin's *The Motherland Calls* (1967) in Volgograd is also a possible precedent, although the sculptor Muntas Dhrami (in conversation with the author, 16.6.2014) asserted that the three Albanian sculptors were not aware of the Volgograd monument until after the designs for *Mother Albania* had been finalized. Finally, the parallelism with the Statue of Liberty (1886) in New York has also been noted (see E. Faja, "Jetëgjatësia e Simboleve në Arkitekturë," p. 40).

from the east asserts a juxtaposition between the horizontal regularity of the graves, laid out in nine distinct levels, and the perceived motion of *Mother Albania* from dynamic oblivion to comprehensible figure. The multiplicity of the graves, and their anonymous geometricity, is summoned out of oblivion and gathered in the monument, which both humanizes them and preserves their abstract form. Both trajectories, from either extreme of the cemetery's arc, emphasize the experience of history's coalescence in *Mother Albania's* elusively legible corporeality, and the subsequent transmutation of both history and body upwards into symbol.

The very character of the arc as a path of perambulation, however, reinforces the idea of a temporary encounter, a momentary intersection structured around a single point, an event that both ruptures the human experience of duration and punctuates the movement of history. The cemetery's curvilinear form was emphasized by the aerial photograph of it published in *Zëri i Popullit*³⁶ on 6 May 1972, the day after its inauguration (Fig. 9).³⁷ The photo – one of the very few aerial photos of martyrs' cemeteries published in socialist Albania – revealed the space's shape in a way that phenomenological experience could not. In fact, the few figures that appear in the photograph are entirely diminished, and their presence is overwhelmed by the sweeping geometrical expanse of the cemetery.

The photo projected an Archimedean point, from which the entire cemetery could be instantaneously grasped as a visual phenomenon. The arc of the past and dynamic irruption of the present into the future could be seen as a coherent whole: the aerial position of the camera provided an angle that would simultaneously capture horizontal extension (the curve of the cemetery grounds) and the monumental body in which revolutionary realization is materialized. In the photo, however, the sweep of history overwhelms the moment of history's rupture and elevation: *Mother Albania* is dwarfed by the cemetery's sweeping path, and the technologically created vantage point of the photograph seems precisely to deny the possibility of a transformation that cannot already be grasped by the camera's eye. Here is the promise not so much of a dialectical synthesis as of simple summation: the cemetery looks like nothing so much as a maquette of itself.

The possibility of this recursive summation was already present even before the cemetery was completed. Alfred Çapaliku, leaving the site of the cemetery's construction, had seen it: a young painter, absorbed in recording the work under way, dedicated to the representation of the construction of socialist Albania's past, present and future. Perhaps the translation of one art (architectural construction) into another (painting) was intended to effect a dynamic synthesis, to transmute the collective labour of socialism into a single

³⁶ *Voice of the People*, the principal daily published in socialist Albania.

³⁷ This aerial photograph also emphasizes the massive scale of the cemetery, and its status as a feat of engineering, particularly because it shares its visual rhetoric with aerial photographs of dams and other large, sweeping industrial projects. This parallel highlights the cemetery as a symbol of socialist Albania's modernization: although it is a space dedicated to the past, the resources and technology needed to produce it are those of the modern, industrialized nation. I thank Nikolas Drosos for this observation.

work of art (the young artist's painting) in a way that would retain both the traces of lived experience and the abstract essence of socialism's "objective reality." In the aerial photograph of the cemetery, published less than a year after Çapaliku's account, the effect is quite different. Any potential contradiction or conflict between one's lived encounter with the past in the space of the cemetery and the dynamism of socialist history embodied in *Mother Albania* has been avoided by the privileged viewpoint that presumes to have captured all that can be seen or experienced. Not only history, but also history's materialization through the collaboration of the arts, has become something easily grasped, interpreted and represented.

V. Conclusion: History as Aporia

The final years of the 1960s and the beginning of the 1970s were a period marked by transformation and uncertainty in many regions of the world, for many different cultural, political and economic reasons. In socialist Albania, this period coincided with the nation's Cultural Revolution and its aftermath, and witnessed a crucial series of changes in the lives of the Albanian people. Not least among these was the mobilization of architecture and the visual arts in the service of the aesthetic education of the masses. This education was intended to help citizens (as fulfilled socialist subjects) to understand not only their present and their future, but also their past, to develop a meaningful relationship to their own history and its narratives. This historical consciousness – intended to be both uniquely Albanian and uniquely socialist – was accomplished in part through the widespread official commission and realization of monuments and memorial spaces, including a large number of martyrs' cemeteries. In these cemeteries, the vocabularies of Socialist Realist figuration and architectonic abstraction clashed, interacted and sometimes merged in the attempt to convey the heterogeneity, depth and dynamism of socialist Albanian history.

This productive synthesis of the arts, of formalist and figurative aesthetics, of visual models of history, did not come to an end after the early 1970s, but certainly a more centralized structure of vision began to dominate both cultural production and historical consciousness in Albania after 1973. This overtly centralized vision can be seen as analogous to the vantage point of the photograph of the Cemetery of the Martyrs of the Nation that appeared on the front page of *Zëri i Popullit* in 1972: a vantage point that presented itself as the effortless resolution of all possible historical forms, of all possible narratives. But, of course, contradictions never really disappeared; it was never quite so simple to project a totalised and harmonious version of socialist Albanian history, to combine individual lived experience with the narratives of the past and with the uncertain image of a revolutionary future.

By way of conclusion, let us consider another photograph, one that draws attention to the persistent *lack* of resolution that characterized the attempt to fuse the arts in the construction of a unified historical understanding. The photo is by Petrit Ristani, and it was published in 1973 in a book of photos documenting monumental and memorial

sculpture in Albania (Fig. 10).³⁸ The photo is taken from the eastern arm of the Cemetery of the Martyrs of the Nation, and the location of the camera is low, just at the level of the tops of the graves. We are in the first row of graves below the central plaza, watching a ceremony unfold: rows of soldiers stand at attention, and the political elite are visible, clustered around the base of the monument. At the centre, against a stretch of billowing cumulus clouds, *Mother Albania* pierces the blue sky with her raised hand. The photograph seems to be the epitome of stability: the steady line of the graves leads our eye directly to *Mother Albania's* clear profile, capturing the monument from just enough of an angle that the figure is fully legible as *figure* and not as abstract form.

However, the pose of the statue itself forced a particularly significant decision upon the photographer, for of course, in order to be legible from below, *Mother Albania* leans slightly forward, the front line of her body counterpoising the verticality of the pedestal's front. And yet Ristani attempted not only to centre the monument, but also to orient its upward movement *precisely* to the photograph's vertical axis, which in turn has thrown the stable horizontal and vertical lines of the cemetery's architecture slightly ajar. Slight though this disturbance is, its effect is compounded by the focus on the distant monument, which in turn puts the nearby gravestones out of focus and creates a sense of movement towards the centre, towards the event of synthesis. But this centre, the form of *Mother Albania*, is already moving obliquely to our position, to the camera's focus: we will intersect with it, at most, for a moment, at a single point. Ristani's photograph captures precisely this disjuncture: it expresses the elusiveness of the purity of the moment of messianic irruption. It reveals that to grasp this moment, we become unmoored from the logics of narrative and subjective experience and are confronted with the aporia of history's form.

³⁸ K. Buza, K. Dedi, Dh. Trebicka, *Përmendore të Heroizmit Shqiptar*. Tirana: 8 Nëntori, 1973.



1. Kristaq Rama, Shaban Hadëri ja
Muntas Dhrami. Ema Albaania. 1972
Beton. 22 m (sh pjestaal; figuur 12 m)
Riigi Märtrite Kalmistu, Tirana, Albaania
Foto: Raino Isto

*Kristaq Rama, Shaban Hadëri, and Muntas
Dhrami. Mother Albania. 1972
Concrete 22 m (including pedestal; figure: 12 m)
Cemetery of the Martyrs of the Nation, Tirana,
Albania. Photo: Raino Isto*



2. S. Nenaj. Kuhu ehitatakse uut
märtrite kalmistut. 1971
Foto: väljaanne Drita, 03.10.1971

*S. Nenaj. Where the New Cemetery
of the Martyrs is Being Constructed.
1971. Photo: Drita, 3.10.1971*



3. Märtrikalmistu näide
Elbasan, Albaania
Foto: Raino Isto

*Example of a Martyrs'
Cemetery, Elbasan, Albania
Photo: Raino Isto*



4. Lapidar'i näide
Krrabë, Albaania
Foto: Raino Isto

*Example of a lapidar
Krrabë, Albania
Photo: Raino Isto*



5. M. Turkeshi ja L. Bërhami. Partisani vanne 1971. Betoon. Märtrite kalmistu, Librazhd, Albaania
Foto: Petrit Ristani, ilmunud teoses K. Buza, K. Dedi, Dh. Trebicka, *Përmendore të Heroizmit Shqiptar*. Tirana, 1973, lk 90

M. Turkeshi and L. Bërhami. The Partisan Oath 1971. Concrete. Martyrs' Cemetery, Librazhd, Albania. Photograph by Petrit Ristani, in K. Buza, K. Dedi, Dh. Trebicka, Përmendore të Heroizmit Shqiptar. Tirana, 1973, p. 90



6. Me kaitseme sotsialistlikku isamaad ja muudame selle tugevamaks ja külluslikumaks, nagu seda soovisid rahvusliku vabadussõja 28 000 märtrit
Foto: väljaanne Shqipëria Socialiste Marshon, Tirana: Naim Frashëri, 1969, lk 239

We will protect the socialist fatherland and we will make it stronger and more plentiful, as was the will of the 28,000 martyrs of the National Liberation War. Photo: Shqipëria Socialiste Marshon, Tirana: Naim Frashëri, 1969, p. 239



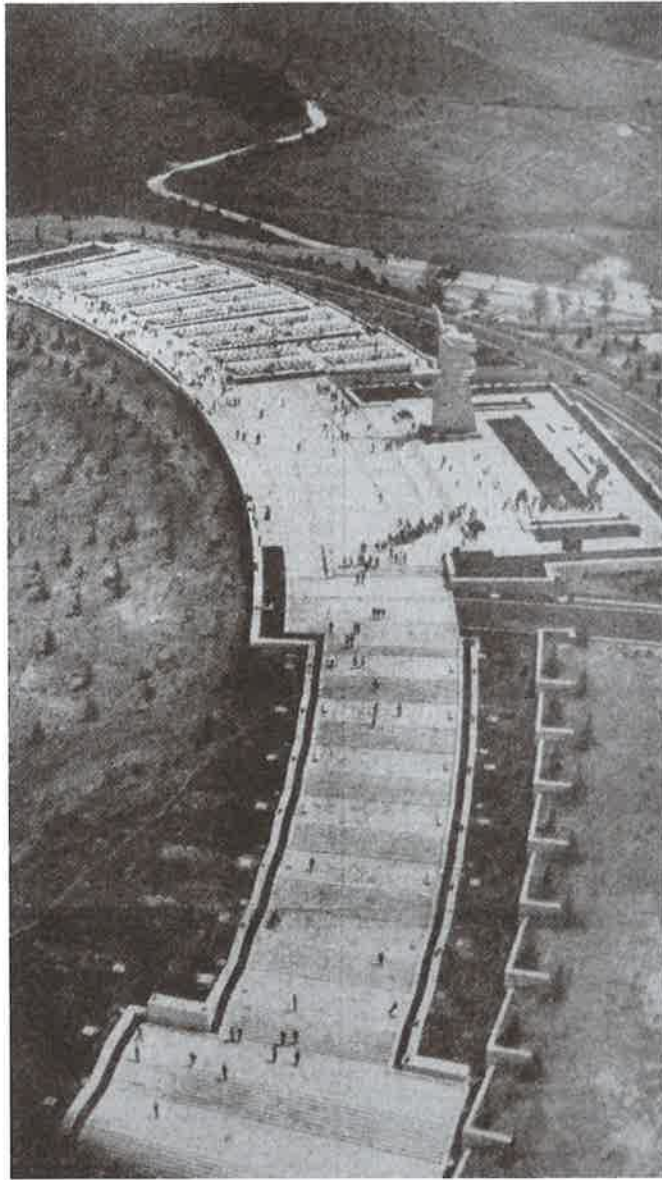
7. Riigi Märtrite Kalmistu
Tirana, Albaania
Foto: Raino Isto

*Cemetery of the Martyrs of the Nation
Tirana, Albania
Photo: Raino Isto*



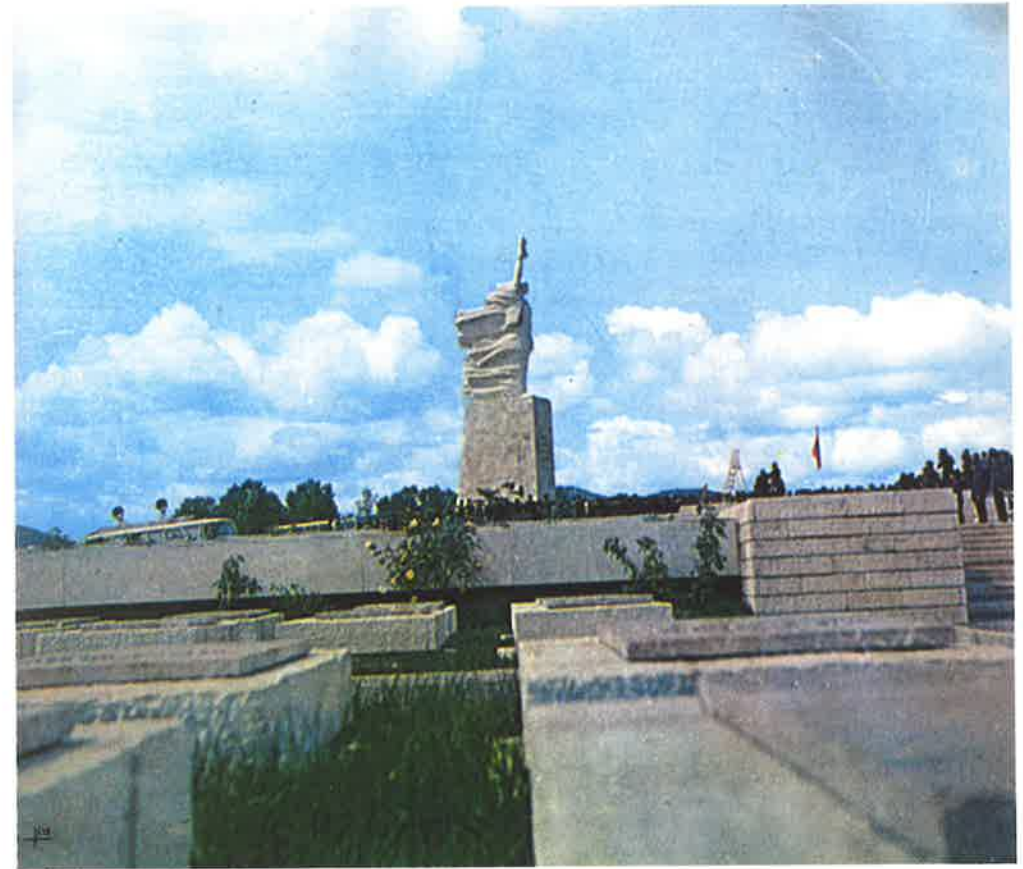
8. Riigi Märtrite Kalmistu
Tirana, Albaania
Foto: Raino Isto

*Cemetery of the Martyrs of the Nation
Tirana, Albania
Photo: Raino Isto*



9. P. Cici, Uus Riigi Märtrite Kalmistu 1972. Foto: väljaanne Zëri i Popullit, 06.05.1972

P. Cici. *The New Cemetery of the Martyrs of the Nation*, 1972
Photo: *Zëri i Popullit*, 6.5.1972



10. Kristaq Rama, Shaban Hadëri ja Muntas Dhrami, Ema Albaania. 1972. Betoon. 22 m (sh pjestaal; figuur 12 m). Riigi Märtrite Kalmistu, Tirana, Albaania. Foto: Petrit Ristani, ilmunud teoses K. Buza, K. Dedi, Dh. Trebicka, Përmendore të Heroizmit Shqiptar. Tirana, 1973, lk 135

Kristaq Rama, Shaban Hadëri, and Muntas Dhrami. *Mother Albania*. 1972. Concrete. 22 meters (including pedestal; figure: 12 meters). *Cemetery of the Martyrs of the Nation*, Tirana, Albania. Photo: Petrit Ristani, in K. Buza, K. Dedi, Dh. Trebicka, *Përmendore të Heroizmit Shqiptar*. Tirana, 1973, p. 135