https://doi.org/10.24101/logos.2026.45
Gauta / Received 2026 03 17



ERIS TARE
Tiranos Europos universitetas, Albanija
European University of Tirana, Albania

TYLIEJI NARATYVAI: KOMUNIZMO LAIKOTARPIU ALBANIJOJE UŽDRAUSTI DAILININKAI IR KŪRINIAI

Silent Narratives: Painters and Works Banned During Communism in Albania

SUMMARY

The aim of the study was to determine how institutional control and artistic practices shaped the repressive model of Albanian cultural policy in the second half of the twentieth century. The methodology involved a systematic combination of historical and comparative analysis of the experiences of Poland, Czechoslovakia, Hungary and Yugoslavia; a theoretical interpretation of socialist realism through the concepts of disciplinary power and the field of cultural production; an examination of the institutional history of the Union of Writers and Artists of Albania and the National Gallery of Fine Arts in Tirana; and a qualitative visual and biographical analysis of the work of three Albanian artists who were subjected to persecution. It was established that censorship in the artistic sphere functioned as an extensive regime of control, within which exhibition policies, professional unions and museum collections shaped a narrowly defined field of permissible stylistic solutions and subjects. Socialist realism was characterised by the dominance of heroicised figures of workers, peasants, participants in the anti-fascist struggle and party leadership, as well as by the strict subordination of industrial and landscape motifs to the task of ideological representation. The Albanian experience demonstrated an exceptional rigidity of criteria and an almost complete absence of internal alternatives, which contributed to the transformation of any stylistic deviation into grounds for professional and criminal sanctions. An analysis of key paintings and the biographies of three artists showed how differing approaches to colour, composition and space generated accusations of pessimism, formalism or ideological unreliability, and how bans on teaching, the removal of works from exhibitions, imprisonment and forced labour produced "silent narratives" within the field of cultural memory. The practical significance of the study lies in the possibility of using its findings to develop museum, educational and memorial strategies aimed at reconstructing marginalised artistic histories and critically rethinking the legacy of totalitarian regimes.

RAKTAŽODŽIAI: Rytų Europa, vaizduojamasis menas, socialistinis realizmas, partija, represijos, ideologija, naratyvas.
KEY WORDS: Eastern Europe; fine art; socialist realism; party; repression; ideology; narrative.

Copyright © 2026 Eris Tare. Published by PO LOGOS Press. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution Licence, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

SANTRAUKA

Šio tyrimo tikslas – nustatyti, kaip institucinė kontrolė ir meninės praktikos formavo Albanijos kultūros politikos represinį modelį XX amžiaus antrojoje pusėje. Tyrimo metodologija paremta šiais punktais: sistemingai derinamos Lenkijos, Čekoslovakijos, Vengrijos ir Jugoslavijos patirčių istorinės bei lyginamosios analizės; pasitelkiama socialistinio realizmo teorinė interpretacija, pagrįsta disciplinuojančios galios ir kultūrinės gamybos lauko sąvokomis; analizuojama Rašytojų bei menininkų sąjungos ir Tiranos Nacionalinės dailės galerijos institucinė istorija; atliekama kokybinė trijų persekiojimą patyrusių Albanijos menininkų kūrybos vizualinė ir biografinė analizė. Nustatoma, kad meno srityje cenzūra funkcionavo kaip visa apimanti režimo kontrolė: parodų politika, profesinės kūrėjų organizacijos ir muziejų kolekcijos formavo siaurai apibrėžtą leistinų stilistinių sprendimų ir temų lauką. Socialistiniam realizmui buvo būdingos heroizuotos darbininkų, valstiečių, antifašistinės kovos dalyvių bei partijos vadovybės figūros, be to, dominavo griežtai industriniai ir peizažiniai motyvai, pajungti užduočiai reprezentuoti ideologiją. Albanijos patirčiai būdinga tai, kad pasitelkti ypač rigidiški kriterijai ir beveik visiškai nebuvo vidinių alternatyvų. Dėl to bet koks stilistinis nukrypimas tapdavo priežastimi griebtis profesinių ir baudžiamųjų sankcijų. Pagrindinių trijų menininkų kūrinių ir biografijų analizė atskleidžia, kaip skirtingi požiūriai į spalvą, kompoziciją ir erdvę vedė prie kaltinimų pesimizmu, formalizmu bei ideologiniu nepatikimumu ir kaip draudimas dėstyti, kūrinių šalinimas iš parodų, menininkų įkalinimas bei priverstinis darbas suformavo „tyliuosius naratyvus“ kultūrinės atminties lauke. Tyrimo praktinė reikšmė ta, kad galima panaudoti jo rezultatus muziejų, švietimo ir memorialines strategijoms kurti, siekiant rekonstruoti marginalizuotas menines istorijas ir kritiškai apmąstyti totalitarinių režimų palikimą.

ĮVADAS

Diktatūros laikotarpiu, nuo 1944 m. iki 1991 m., Albanijoje egzistavusios meno cenzūros problema yra viena pagrindinių tyrimo temų, nes būtent šis veiksnys nulėmė meno lauko konfigūraciją, institucinės kontrolės būdus ir kultūrinės atminties formavimo mechanizmus. Poreikis nagrinėti šią temą kilo todėl, kad Albanijos atvejis pasižymėjo ypatinga izoliacija ir neproporcingai šiurkščiomis meno kontrolės formomis, dėl kurių kultūros procesai joje skyrėsi nuo vykusių daugumoje kitų socialistinių valstybių. Totalitarinių režimų sąlygomis menas buvo ne tik vaizdavimo sritis, bet ir kovos tarp normatyvinių reikalavimų ir individualių estetinių siekių laukas. Vis dėlto, kalbant apie Albanijos atvejį, toks bendras analitinis modelis pasirodė esąs nepakankamas, todėl būtinai reikėjo paaiškinti, kokie konkretūs meno kontrolės mechanizmai dominavo, kaip jie paveikė menininkų profesines trajektorijas ir kokios buvo jų ilgalaikės pasekmės kultūrinei atminčiai.

Pastaraisiais metais komunistinės Europos politiniams, socialiniams ir kultūriniams procesams skirtų mokslinių tyrimų laukas reikšmingai išsiplėtė. Tarp šių tyrimų ypatingo dėmesio vertas S. P. Rameto veikalas (2023), kuriame parodyta, kad Vidurio ir Rytų Europos šalių kultūrinės sistemos buvo ideologiškai suvaržytos ir sykiu reprodukavo savo vietinius meninės politikos modelius. Šis autorius nustatė, kad meninės autonomijos mastas skyrėsi priklausomai nuo režimų skirtumų, tačiau išliko bendra tendencija institucionalizuoti meną kaip politinės legitimacijos instrumentą. Taip

pat prie to svariai prisidėjo ir V. D. Alexanderis (2020), meno sociologijos srityje parodęs, kad valstybės institucijos geba formuoti meninį skonį ir nustatyti stilistinius prioritetus, naudodamos paskatų ir sankcijų sistemas. Šis autorius atskleidė, jog visuomenėse, kuriose įsitvirtino stipri valstybės kontrolė, meninė autonomija buvo ženkliai suvaržyta, o menininkai – priversti balansuoti tarp inovatyvumo ir normatyvumo.

Siekiant suprasti Albanijos kultūrinę politiką, buvo reikšmingas ir A. Bani darbas (2023). Jame parodyta, kad šioje šalyje kultūros totalinė ideologizacija buvo viena didžiausių Europoje. Atskleista, jog kontrolės sistema apėmė visus kūrybinės veiklos lygius – nuo kūrinio gamybos iki jo sklaidos, – taip sudarydama sąlygas formuotis giliems kultūrinės atminties įtrūkiams. Tokia interpretacija atitiko albaniškosios medžiagos išskirtinumą, tačiau paliko atvirų klausimų dėl individualių menininkų strategijų šiomis sąlygomis. S. Kalo (2021) aptiko, kad Albanijos podiktatoriškojo periodo mene išliko įtampos tarp praeities ir dabarties ženklų, o meninės praktikos atspindi ilgalaikį komunistinės eros estetinių suvaržymų poveikį. Autorius nustatė, kad diktatūros laikotarpio kolektyvinė atmintis liko netolygi, o daug uždraustų darbų ir toliau egzistavo kultūrinio diskurso paraštėse. Kita tyrimų kryptis buvo skirta socialistinio realizmo kritikai.

Nors atlikta nemažai studijų, liko reikšminga tyrimų spraga: išsamiai neanalizuoti Albanijoje uždrausti kūriniai ir represuoti menininkai santykyje su instituciniais kontrolės mechanizmais bei vizualinėmis pasipriešinimo strategijomis. Siekiant užpildyti šią spragą, imtasi tyrimo, kurio rezultatai pristatomi šiame straipsnyje. Jame apžvelgsime, kaip Albanijos mene funkcionavo cenzūros mechanizmai ir kokią įtaką jie padarė vizualinėms tų menininkų, kurių darbai neišsiteko oficialiajame kanone, strategijoms. Atsižvelgiant į tai, buvo išsikelti šie uždaviniai: paaiškinti istorinius ir teorinius meno cenzūros funkcionavimo parametrus; identifikuoti savitus albaniškojo socialinio realizmo, egzistavusio politinės izoliacijos sąlygomis, bruožus; rekonstruoti represuotų menininkų kūrybinės veiklos institucinės kontrolės atvejus.

TYLIEJI NARATYVAI

Vizualiųjų menų cenzūros Albanijoje atvejį reikėtų svarstyti, atsižvelgiant į šalies geopolitinę trajektoriją po Antrojo pasaulinio karo. Politinės istorijos ir kultūros politikos tyrimai rodo, kad Albanija, 1948 m. sėkmingai atskilusi nuo Jugoslavijos (Slavkovic Miric 2021: 59) ir 1961 m. nutraukusi santykius su SSRS (Pilaca and Nako 2021: 42), palaipsniui pasitraukė iš daugumos transnacionalinių socialistinių tinklų, ir šalyje sustiprėjo režimo pretenzija būti „paskutiniu marksizmo-leninizmo bastionu“ Europoje. Būtent šiame kontekste menas įgavo privilegijuoto legitimacijos įrankio statusą, nes, juo remiantis, buvo formuojamas izoliuotos, bet ideologiškai teisingos socialistinės valstybės įvaizdis (Isto 2022:



Paveikslas Nr. 1. Socialistinis realizmas Nacionalinėje vaizduojamojo meno galerijoje (*Galeria Kombëtare e Arteve*). Nacionalinės vaizduojamojo meno galerijos Tiranoje nuolatinė kolekcija. Šaltinis: World Capital Confidential (2020)

12). Meno kanonas buvo įtrauktas į bendresnį projektą sukurti specialią pasaulinio socializmo versiją, orientuotą į ideologinę autonomiją nuo kitų socialistinių galios centrų. Šiame kontekste albaniškoji socialistinio realizmo versija įgijo rigidiškesnį pavidalą nei daugelyje Vidurio ir Rytų Europos šalių. Albanijoje, skirtingai nei Lenkijoje, Čekoslovakijoje arba Vengrijoje, kurioje iki įsteigiant komunistinius režimus egzistavo galingos modernizmo tradicijos, nebuvo išplėtotas meninis avangardas, kuris būtų galėjęs tapti vidiniu pasipriešinimo ištekliumi arba oficialiojo kanono alternatyva (Isto 2022: 51). Dėl to buvo lengviau monopolizuoti „realistinio meno“ sąvoką ir atsirado galimybė susieti profesionalumo, kokybės bei patriotizmo idėjas su siaurai apibrėžtomis estetinėmis formomis. Sudarius sąjungas pirmiausia su SSRS, o paskui ir su Kinija, kritikai Albanijoje pozicionavo nacionalinį meną kaip platesnės „socialistinės šeimos“ dalį, sykiu pabrėždami išskirtinį jo ideologinį nuoseklumą ir įsipareigojimą nuožmiai klasinei kovai.

Todėl susiformavo normatyvinė ikonografija, dėl kurios apribotas ir temų, ir formų pasirinkimas menininkams. Dominuojantį vaizdų repertuarą sudarė keletas pasikartojančių tipų. Pirmasis blokas įprastai vaizduodavo darbininkus ar inžinierius industrinėje aplinkoje (Paveikslas Nr. 1) arba valstiečius laukuose.



Paveikslas Nr. 2. Socialistinis realizmas Nacionalinėje vaizduojamojo meno galerijoje (*Galeria Kombëtare e Arteve*). Nacionalinės vaizduojamojo meno galerijos Tiranoje nuolatinė kolekcija. Šaltinis: World Capital Confidential (2020)

Šie personažai atitiko normatyvinio socialinio vaidmens modelį, jie simbolizavo socialistinės valstybės gamybinę jėgą ir turėjo įtvirtinti idėją, kad darbas yra socialinės pažangos pagrindas.

Antrąjį bloką sudarė partizanų bei antifašistinių kovotojų ir partijos vadovų bei heroizuotų aktyvistų vaizdai (Paveikslas Nr. 2). Šiuo atveju akcentuota politinė mobilizacija, individo subordinacija kolektyviniam idealui ir simbolinis valdančiosios partijos legitimumo patvirtinimas. Visi šie personažai funkcionavo kaip vizualiniai politinio lojalumo kodai, o jų dominavimas kompozicijoje ir sukontroliuotos emocijos patvirtino, kad kūrinys atitinka ideologinius reikalavimus.

Albanijos monumentalioji ir peizažinė tapyba laikėsi tų pačių principų (Paveikslas Nr. 3). Industriniai motyvai – elektros linijos, gamyklų kaminai, hidroelektrinės statybos – buvo nuosekliai derinami su dirbančio kolektyvo ir herojinio istorinio paveldo vaizdais, susiejant inžinerines struktūras su „šalies transformavimo“ per partijos politiką naratyvu. Tokiose kompozicijoje gamta buvo ne savarankiškas stebėjimo objektas, o fonas, turintis patvirtinti socialistinių transformacijų mastą ir negrįžtamumą. Toks vaizdavimo metodas parėmė idėją, kad menas yra vizualinis planinės industrializacijos dokumentas, redukuotas iki ideologinio iliustravimo funkcijos.



Paveikslas Nr. 3. Tiranos Nacionalinio istorijos muziejaus fasadą puošianti mozaika *Albanai.* Šaltinis: M. Van Twillert (2019)

Buvo atliekama ne tik temų standartizacija, bet ir griežta meninės kalbos atranka. Bet kokie modernistinės stilistikos elementai – deformuota figūra, fragmentuota perspektyva, ekspresyvi spalvų paletė, daugiasluoksnė kompozicija – lengvai tapdavo kaltinimų formalizmu arba eklektizmu objektu. Debatai apie Edisono Gjergo kūrinius rodo, kad kritikai net ir dalines užuominas į kubizmą ar ekspresionizmą suvokė kaip grėsmę ideologiniam vaizdo aiškumui (Isto 2023: 4). Būtent per šias polemikas įsigalėjo formulė, kuria vadovaujantis, „buržuazinė“ abstrakcija arba perteklinė subjektyvizacija buvo aiškinamos kaip nutolimas nuo meno „liaudiškojo“ pobūdžio ir dėl to neįtraukiamos į parodas.

Albanijos atvejo platesniame Rytų Europos meno kontekste tyrimai atskleidžia, kad alternatyvi, dažniausiai „tyli“, vizualinė kalba, leidusi menininkams registruoti prievartinės normalizacijos patirtį, nepatiriant tiesioginės valstybės kritikos, buvo formuojama būtent per estetinius parametrus: spalvą, *chiaroscuro*, erdvę, peizažo simboliką ir intymią interjero atmosferą. Viena iš nuosekliausių strategijų buvo darbas su spalvos ir šviesos-šešėlio santykiais. Oficialusis socialistinio realizmo pavidalas teikė pirmenybę šviesioms, sodrioms paletėms, pabrėžiančioms šventišką darbo prigimtį, mitingų iškilmingumą ir politinio tikslo aiškumą. Tačiau galima pastebėti, kad nemažoje dalyje albanų paveikslų vyrauja priešingos tendencijos: pastebimi tamsūs, prislopinti tonai, blankūs veido odos atspalviai ir lokalizuoti šviesos šaltiniai, apšviečiantys ne visą sceną – akcentuojantys fragmentinį suvokimo pobūdį. Būtent ši ryškaus spalvinio „šventiškumo“ stoka ir pilkų, rudų bei žemiškų spalvinių tonų dominavimas išprovokuodavo kaltinimus, kad menas „pesimistiškas“ ir „atitrūkęs nuo gyvenimo“, net kai jo turinys formaliai atitikdavo darbo arba heroizmo temas (Asani 2020: 61).

Nagrinėjant individualias istorijas, tampa įmanoma tirti konkrečias cenzūros praktikas, padariusias poveikį menininkų profesinėms trajektorijoms ir suformavusias tuos albanų kultūrinės atminties segmentus, kurie išliko nematomi arba buvo sąmoningai pašalinti iš oficialiosios apyvartos. Šiuos procesus aiškiausiai pastebime trijų menininkų – Edisono Gjergo, Makso Velo ir Edi Hilos, – kūryboje, susijusioje su XX a. ankstyvuoju 8-uoju dešimtmečiu bei ideologine kampanija, vykdyta po Centrinio Komiteto ketvirtojo plenumo. Šių kūrėjų istorijos parodo, kaip tas pats normatyvinis režimas taikė skirtingus represijos lygius – nuo kritikos ir neįtraukimo į parodas iki ilgamečio įkalinimo – ir kaip tos sankcijos buvo paverstos ilgalaikiais „tyliaisiais naratyvais“ meno lauke. Gjergo biografijos trajektorija yra artimai susijusi su trumpu santykinio atvirumo periodu 8-ojo dešimtmečio pradžios Albanijos meniniame gyvenime (Isufi 2018: 22). Menininkas gimė Tiranoje 4-ojo dešimtmečio pabaigoje ir priklausė kartai, įgijusiai išsilavinimą Liaudies Respublikos laikotarpiu. Jis buvo įtrauktas į oficialią institucinę sistemą: dalyvavo Vaizduojamojo meno nacionalinėse parodose ir buvo Rašytojų ir menininkų sąjungos narys.

Gjergo paveikslas *Ryto žvaigždžių epas* buvo sukurtas 1971 m. trisdešimtojo Darbo partijos įkūrimo jubiliejaus proga.



Paveikslas Nr. 4. Edisono Gjergo *Ryto žvaigždžių epas.* Šaltinis: Telegrafi (2018)

Šio paveikslo turinys iš pirmo žvilgsnio visiškai norminis – tai kolektyvinis antifašistinės kovos dalyvių vaizdas (Paveikslas Nr. 4).

Vis dėlto vizualinė kūrinio struktūra nutolsta nuo nustatytų Albanijos socialistinio realizmo schemų. Nematome ryškios sodrios paletės su aiškiai išreikštais didvyriais, atsigręžusiais žiūrovo link, – kompozicija kuriama, pasitelkiant sutankintus, kone slogius tonus, o žmonių figūros vaizduojamos blyškiais veidais, nuleistais žvilgsniais ir statiškomis pozomis. Nuo centrinių personažų nesklinda įprastinė pompastika – jų veidų išraiškos susikaupusios ir mąslios, o ne pakylėtos ir herojiškos. Vertikalės ir įstrižainės, kurias sukuria figūrų siluetai, kreipia žvilgsnį į viršų, bet ši kryptis neveda į kanoninę vado figūrą, priešingai: tanki žmonių masė yra suformuota be išsiskiriančio centro, ji steigia kitokio tipo kolektyvumą – ne triumfuojantį, o panirusį atmintyje ir netektyje.

Toks temos traktavimas konfliktavo su oficialiosios ikonografijos, orientuotos į vienprasmiškai optimistinį naratyvą, reikalavimais. Pagrindinis kritikos motyvas buvo tvirtinimas, kad *Ryto žvaigždžių epas*, užuot vaizdavęs „socializmo optimistinę realybę“, užfiksavo „šaltą“ ir pernelyg intelektualizuotą atmosferą. Palaipsniui menininkas atsidūrė platesnės kampanijos, nukreiptos prieš „liberalias“ tendencijas, centre. Šios kampanijos kulminacija buvo nemažos dalies menininkų pasmerkimas Ketvirtajame plenume ir to išprovokuoti baudžiamie-



Paveikslas Nr. 5. Makso Velo ir jo eskizų nuotrauka. Šaltinis: KultPlus (2020)

ji persekiojimai. Gjergo buvo ne tik pašalintas iš oficialaus meno lauko (uždrausta rengti šio menininko parodas ir jis pašalintas iš oficialių pareigų), bet ir susilaukė baudžiamojo persekiojimo, be to, keletui metų buvo įkalintas ir turėjo dirbti priverstinį darbą. Jo kūriniai dingo iš Nacionalinės galerijos ekspozicijų; kai kurios drobės buvo sugadintos arba prarastos. Šiame kontekste paveikslas atliko dvigubą funkciją: viena vertus, jis bylojo apie vidinės socialistinio realizmo kanono transformacijos galimybes, kita vertus, atskleidė, kaip šie „nukrypimai" buvo konvertuojami į nepageidaujamos atminties, dešimtmečiams išbrauktos iš kolektyvinio regėjimo lauko, žymenis.

Gjergo biografija rodo, kaip stilistinių pokyčių bandymai oficialiajame meno lauke gali baigtis kriminaline bausme. Makso Velo istorijos trajektorija kita: iš architekto ir dailininko jis palaipsniui virto politiniu kaliniu, sujungus meno ir ne meno sričių kaltinimus (Paveikslas Nr. 5). Velo priklausė kartai intelektualų, dirbusių Tiranos miesto planavimo sferoje ir drauge kūrusių paveikslus, kuriuose buvo išreikšti modernistiniai bruožai: formos deformacija, fragmentuotos erdvinės konstrukcijos ir spalviniai sprendimai, nebūdingi socialistinio realizmo kanonui. Kai kurie jo architektūriniai projektai ir meno darbai buvo suvokiami kaip pernelyg eksperimentiški, palyginti su standartizuotais fasadais ir griežtu funkcionalizmu (Mata 2011: 83).

Estetinė režimo cenzūra apėmė ne tik tapybą, bet ir architektūrą, kaip valstybės „matomą veidą". Nukrypimas nuo normatyvinio modelio – vaizduojant aplinką tapyboje ar miesto materialioje konfigūracijoje – buvo laikomas potencialia grėsme politiniam stabilumui, o tokių projektų kūrėjai rizikavo tapti ideologinio persekiojimo taikiniais. Šiame fone Velo prisirišimas prie modernistinių šaltinių ir individualumo siekis buvo suvokiami kaip nesuderinami su „paprasto" realizmo reikalavimais. Po 1973 m. jo kūrybos kritika pamažu įgavo politizuotą pobūdį: formalistinės klaidos buvo aiškinamos kaip ideologinio nestabilumo simptomai,



Paveikslas Nr. 6. Edi HILA. *Medžių sodinimas*. 1972. Šaltinis: D. Roelstraete (2021: 43)

o domėjimąsi Vakarų modernizmu imta laikyti įrodymu, jog šis menininkas netinkamas formuoti masinio žiūrovo požiūrius (Pllumbi 2023: 62). Galų gale 8-ojo dešimtmečio pabaigoje Velo buvo suimtas, apkaltinus jį agitacija bei propaganda, ir nuteistas daugelį metų kalėti. Jo atvejis tapo vienu iš parodomųjų teismų, kuriais valdžia pademonstravo, kad netoleruoja jokių interpretacijų, peržengiančių oficialiosios estetikos ribas – tiek išsakytų akmens ir betono kalba, tiek nutapytų ant drobės. Po 1990 m. Velo buvo reabilituotas ir tapo viena iš pagrindinių figūrų debatuose apie diktatūros atmintį.

Edi Hilos istorijoje matome kitokią santykių tarp oficialaus pripažinimo, nutrauktų ryšių su institucijomis ir ilgalaikio asmeninės patirties permąstymo per tapybą konfigūraciją. Hila, pradėjęs kaip televizijos scenografas ir vėliau tapęs Tiranos Meno akademijos dėstytoju, subrendo 7-ajame dešimtmetyje, kai socialistinis realizmas Albanijoje jau buvo visiškai institucionalizuotas (Gallicchio 2024: 13). Tačiau būtent jo paveikslas *Medžių sodinimas* (Paveikslas Nr. 6) tapo vienu iš simbolinių (represijomis pasibaigusio) *Albanų pavasario* epizodų.

Atliekant *Medžių sodinimo* vizualinę analizę, galima įžvelgti Hilos vėlesniajai tapybai charakteringos poetikos užuomazgas. Grupė jaunų žmonių, sutelkta tankioje, beveik beorėje erdvėje, neturi aiškaus centro; nė vienas personažas nepretenduoja į didvyriško veikėjo vaidmenį. Spalvinė gama, kurioje dominuoja

gelsvai žali ir ochriniai tonai, kuria nejaukaus šviesumo efektą, dėl kurio veikiau kyla įtampa, nei apima ramybė. Jaunimo kolektyvinio darbo sceną galima perskaityti dvejopai: viena vertus, kaip entuziazmo ir energijos vaizdą, nukreiptą į miesto erdvės apželdinimą, kita vertus, kaip sceną, kupiną įtampos, kurioje ir gamta, ir žmonės yra lygiai pajungti kontrolės ir produktyvumo reikalavimui. Dėl dinaminės kompozicijos ir ritmiškai pasikartojančių, ta pačia kryptimi judančių medžių kamienų bei žmonių figūrų drobė sukuria judėjimo įspūdį – šis judėjimas sykiu yra ir savanoriškas, ir prievartinis. Palyginti su kanoniniais albanų mokyklos socialistinio realizmo paveikslais, Hilos kūryba išsiskiria ne tokiu griežtu kontūravimu, minkštesniu tūrio modeliavimu ir tonų perėjimais, primenančiais impresionistines technikas. Kritikos objektu tapo būtent šis santykinis difuziškumas: vėlesniuose oficialiųjų meno istorijų komentaruose buvo pabrėžiamas spalvos „perteklinis laisvumas“, aiškios personažų hierarchijos stoka ir nepakankamas dėmesys teigiamam herojui. Po Ketvirtojo plenumo Hila buvo nušalintas nuo dėstymo ir išsiųstas dirbti „perauklėjamojo“ darbo paukštyne – tai faktiškai prilygo draudimui keletą metų užsiimti profesionalia menine veikla.

Palyginus šiuos tris atvejus, matyti, kaip tie patys instituciniai mechanizmai – Rašytojų ir menininkų sąjungos vykdyta kontrolė, išankstinės kūrinių atrankos parodoms sistema ir viešų kritikos kampanijų praktika – įgydavo skirtingus pavidalus, priklausomai nuo stilistinių nukrypimų ir politinių įtarimų kombinacijos. Gjergo atveju lemiamas veiksnys buvo interpretacija kūrinio, kuris, regis, neperžengė herojinės tematikos ribų, tačiau suardė reikalaujamą emocinį tonalumą, – dėl to šis menininkas buvo palaipsniui marginalizuotas ir susilaukė kriminalinės bausmės. Velo istorijoje formos eksperimentai susikirto su ypatingu režimo jautrumu architektūriniams ženklams, dėl to šis kūrėjas tapo parodomojo teismo taikiniu, – estetiniai sprendimai tiesiogiai virto kaltinimais antivalstybine veikla. Hilos biografijoje sankcija įgijo „perauklėjamojo“ darbo formą, tačiau jos pasekmės buvo taip pat toli siekiančios: pakeista gyvenimo trajektorija, nutraukta dėstytojo karjera ir ilgai neleista jam viešai eksponuoti ankstyvųjų savo kūrinių.

DISKUSIJA

Gauti rezultatai parodė, kad totalitariniuose režimuose cenzūra funkcionavo ne kaip izoliuotų draudimų visuma, o veikiau kaip struktūruota norminio meno gamybos sistema, kurioje politinė galia kontroliavo meno praktiką per institucijas, ikonografinius modelius ir disciplinavimo mechanizmus. Ši interpretacija dera su Vidurio ir Rytų Europos komunistinių režimų tyrėjų išvadomis. Vis dėlto Albanijos atvejis išsiskyrė ypatinga izoliacija ir taikytų sankcijų radikalumu. Galima palyginti tai su S. Ligarskio (Ligarski 2021: 44) analitiniais pastebėjimais, nes šis autorius aprašė meno kontrolės politiką Lenkijoje kaip instrumentą, de-

rinantį ideologinį spaudimą su pragmatiniu menininkų kooptavimu. Lenkijoje buvo tam tikra bausmių įvairovė ir mažiau kriminalizavimo atvejų, o Albanijos sistema beveik automatiškai paversdavo meninį nukrypimą politiniu pažeidimu. Parodų politika ir menininkų sąjungomis ten buvo panašiai naudojamasi kaip pagrindiniais kontrolės kanalais, skirtumas tik tas, kad Albanijoje nebuvo „pilkųjų zonų“, kurios, anot Ligarskio, egzistavo kultūros srityje Lenkijoje.

Tolesnė rezultatų analizė parodė, kad meno praktikos, kurios netilpo į socialistinio realizmo optimizmo modelį, dažnai tapdavo svarbios kaip alternatyvi dvasinė patirtis, padedanti išsaugoti subjekto autonomiją. Šiuo požiūriu matyti panašumas su M. A. Asavei (Asavei 2020: 20), tyrusio kultūrinės rezistencijos formas Rumunijoje, išvadomis. Nors religinis diskursas Albanijoje nevaidino tokio paties vaidmens kaip Rumunijoje, kur jis tapo alternatyvių simbolinių reikšmių priebėga, vis dėlto pastebimas panašus polinkis į individualizuotus, intymius meninius gestus, nukreiptus prieš masinę ideologiją. Skirtingai nei Rumunijos atveju, nagrinėjant Albanijos tyrimų medžiagą, nenustatyta, kad būtų sistemiškai vartojamos religinės metaforos, tačiau buvo aiškiai matomas panašus pasitraukimo į privačią sferą mechanizmas – jis, anot Asavei, leido menininkams išvengti tiesioginės konfrontacijos, neatsisakant estetinio kompleksiškumo. Taigi buvo bendras siekis sukurti vizualines erdves, priešingas oficialiam monumentalumui; skyrėsi šių erdvių prigimtis: Albanijoje jos buvo labiau psichologinės nei religinės.

Palyginus gautus rezultatus su plačiu tyrimų spektru, paaiškėjo, kad Albanijos patirtyje Vidurio ir Rytų Europos socialistiniams režimams būdingi bruožai derėjo su išskirtiniu šiurkštumu ir instituciniu uždarumu. Stilistiniai nukrypimai tapdavo politiniais pažeidimais, o kultūrinė atmintis buvo formuojama, sistemingai šalinant tokius pažeidėjus. Palyginus su kitais kontekstais, paaiškėjo, kad propagandos ir kontrolės mechanizmai buvo tokie patys, taip pat išryškėjo Albanijos patirties unikalumas. Tai atveria tolesnių tyrimų perspektyvą: verta toliau tyrinėti estetines normas, politines struktūras ir atminties formas totalitarinėse visuomenėse.

IŠVADOS

Šiame tyrime nustatyta, kad meno cenzūra Albanijoje diktatūros laikotarpiu veikė kaip organizuota institucinės ir ideologinės kontrolės sistema. Per Rašytojų bei menininkų lygą, parodų komisijas ir švietimo institucijas ji kontroliavo ne tik meninės kūrybos temas, bet ir formalius jos bei estetinius parametrus. Socialistinis realizmas Albanijoje įgavo itin rigidišką pavidalą – jį suformavo politinė izoliacija ir primygtinis režimo siekis išlaikyti ideologinę autonomiją. Gjergo, Velo ir Hilos atvejai rodo, kad cenzūra menininkams darė skirtingą poveikį, bet visada turėjo ilgalaikių pasekmių. Gjergo introspektyvus stilius ir suturėta vizualinė kalba tapo kritikos, nušalinimo bei persekiojimo priežastimi.

Velo estetinis neprisitaikymas buvo prilygintas ideologiniam nepatikimumui, dėl to šis menininkas įkalintas. Hila patyrė prievartinį „perauklėjimą“ fiziniu darbu, nutraukusiu jo institucinę karjerą ir privertusiu atidėti sugrįžimą prie meno praktikos.

Atlikta analizė taip pat parodė, kad prislopintos spalvos, uždaros kompozicijos, gamtinės metaforos ir interjero motyvai funkcionavo kaip netiesioginės išraiškos formos. Šios strategijos nebuvo atvira disidentinė veikla, bet sukūrė vizualinės įtampos ir „tyliosios rezistencijos“ zonas oficialiojo meno ribose. Tyrimas liko ribotas dėl archyvų fragmentiškumo, prarastų kūrinių, kolekcijų privatumo ir liudijimų retrospektyvumo. Vėlesniuose tyrimuose derėtų plačiau remtis archyviniais duomenimis, palyginti cenzūrą skirtinguose socialistiniuose kontekstuose ir aptarti menininkų reabilitaciją, pasibaigus socialistiniam laikotarpiui.

Iš anglų kalbos vertė doc. dr. Nerijus STASIULIS,
Vilniaus Gedimino technikos universitetas

Silent Narratives: Painters and Works Banned During Communism in Albania

INTRODUCTION

The issue of artistic censorship in Albania during the period of dictatorship from 1944 to 1991 emerges as one of the key themes for research, since it was precisely this factor that determined the configuration of the artistic field, the modes of institutional control, and the mechanisms of shaping cultural memory. The need to address this topic was driven by the fact that the Albanian case was marked by exceptional isolation and disproportionately harsh forms of surveillance over art, which distinguished it from cultural processes in most other socialist states. Art under totalitarian regimes was not only a sphere of representation but also a field of struggle between normative demands and individual aesthetic pursuits. However, in the case of Albania, such a general analytical framework proved insufficient, which necessitated clarifying which specific mechanisms of artistic control predominated, how they influenced the professional trajectories of artists, and what long-term consequences they had for cultural memory.

In recent years, the scholarly discourse devoted to political, social, and cultural processes in communist Europe has been significantly enriched. Among these studies, particular attention should be given to the work of S.P. Ramet (2023), which demonstrated that the cultural systems of Central and Eastern European countries functioned within ideological constraints while simultaneously reproducing their own local models of artistic policy. The author established that differences between regimes affect-

ed the degree of artistic autonomy, yet the general trend remained the institutionalisation of art as an instrument of political legitimation. Another important contribution was made by V.D. Alexander (2020), who, within the sociology of art, showed that state institutions are capable of shaping artistic tastes and determining stylistic priorities through systems of incentives and sanctions. The author demonstrated that in societies with a high level of state control, artistic autonomy was significantly constrained, and artists were forced to balance between innovation and normativity.

For understanding Albania's cultural policy, A. Bani (2023) was also significant, as it determined that the total ideologisation of culture in this country was among the highest in Europe. The author found that the system of control encompassed all levels of creative activity – from production to the circulation of works – and created conditions for the formation of deep lacunae in cultural memory. Such an interpretation corresponded to the specificity of the Albanian material, yet left open questions regarding the individual strategies of artists under these conditions. S. Kalo (2021), traced that post-dictatorial art in Albania retained signs of tension between the past and the present, while artistic practices reflected the long-term impact of the aesthetic restrictions of the communist era. The author established that collective memory of the period of dictatorship remained uneven, and many banned works continued to exist on the margins of cultural discourse. Another line of research concerned the critique of socialist realism.

Despite the considerable number of studies, a significant scholarly gap remained: the absence of a comprehensive analysis of banned works and repressed artists in Albania in relation to institutional mechanisms of control and visual strategies of resistance. It was precisely this gap that necessitated the conduct of the research whose results are presented in this work. The aim of the present study was to trace how mechanisms of censorship functioned in Albanian art and how they influenced the formation of visual strategies among artists whose works fell outside the official canon. Accordingly, the following objectives were defined: to clarify the historical and theoretical parameters of the functioning of artistic censorship; to identify the specific features of Albanian socialist realism under conditions of political isolation; and to reconstruct cases of institutional control over the creative work of repressed artists.

SILENT NARRATIVES

The Albanian case of censorship in the visual arts should be considered in light of the country's geopolitical trajectory after World War II. Studies of political history and cultural policy show that successive breaks with Yugoslavia in 1948 (Slavkovic Miric 2021: 59) and the USSR in 1961 (Pilaca and Nako 2021: 42) gradually removed Albania from most transnational socialist networks



Figure 1. Socialist realism at the Galeria Kombëtare e Arteve. Permanent collection of the National Gallery of Fine Arts in Tirana. Source: World Capital Confidential (2020)

and reinforced the regime's claim to be the "last bastion of Marxism-Leninism" in Europe. It was within this framework that art gained the status of a privileged instrument of legitimisation, through which the image of an isolated but ideologically correct socialist society was formed (Isto 2022: 12). The artistic canon was seen as part of a broader project to construct a special version of global socialism, oriented towards ideological autonomy from other socialist centres of power. In this context, the Albanian version of socialist realism took on a more rigid form than in many countries of Central and Eastern Europe. Unlike Poland, Czechoslovakia or Hungary, where powerful modernist traditions existed prior to the establishment of communist regimes, the Albanian artistic field did not have a ramified avant-garde that could become an internal resource of resistance or an alternative to the official canon (Isto 2022: 51). This facilitated the monopolisation of the concept of realistic art and allowed the ideas of professionalism, quality and patriotism to be tied to narrowly defined aesthetic forms. After alliances first with the USSR and then with China, Albanian critics positioned national art as part of a broader "socialist family," but at the same time emphasised its exceptional ideological consistency and commitment to a fierce class struggle.

This resulted in the formation of a normative iconography that limited both the thematic and formal choices of artists.

The leading repertoire of images consisted of several recurring types. The first block conventionally covered images of workers or engineers in an industrial environment (Figure 1) or peasants in the fields. These figures personified the productive force of the socialist state and reinforced the idea of labour as the basis of social progress, demonstrating a model of the normative social role.

The second block was formed through images of partisans and anti-fascist fighters, as well as party leaders and heroised activists (Figure 2). In this case, the emphasis shifted to political mobilisation, the subordination of the individual to the collective ideal, and the symbolic affirmation of the ruling party's legitimacy. All these figures functioned as visual codes of political loyalty, and their compositional dominance and emotional regulation confirmed the work's conformity to ideological expectations.

Albanian monumental and landscape art followed the same principles (Figure 3). Industrial motifs – power lines, factory chimneys, hydroelectric power plant construction – were consistently combined with images of the working collective and heroic historical heritage, fitting engineering structures into the narrative of "transforming the country" through party politics. Nature in such compositions served as a backdrop that confirmed the scale and irreversibility of socialist transformations, rather than an independent object of contemplation.



Figure 2. Socialist realism at the Galeria Kombëtare e Arteve. Permanent collection of the National Gallery of Fine Arts in Tirana. Source: World Capital Confidential (2020)



Figure 3. Mosaic "Albanians" decorating the facade of the National Historical Museum in Tirana. Source: M. Van Twillert (2019)

This method of representation reinforced the idea of art as a visual document of planned industrialisation, reduced to the function of ideological illustration.

Alongside thematic standardisation, there was a rigorous selection of artistic language. Any elements of modernist stylistics – deformation of the figure, fragmented viewpoints, an expressive colour palette or a complex composition – easily became the object of accusations of formalism or eclecticism. Debates surrounding the works of Edison Gjergo show that even partial references to Cubism or Expressionism were perceived by critics as a threat to the ideological transparency of the image (Isto, 2023: 4). It was precisely in these polemics that the formula became entrenched whereby "bourgeois" abstraction or excessive subjectivisation was interpreted as a departure from the "popular" character of art and as grounds for its rejection from exhibition display.

Studies of the Albanian case within the broader context of Eastern European art indicate that it was precisely through aesthetic parameters – colour, chiaroscuro, space, landscape symbolism and the intimacy of the interior – that an alternative, often "silent", visual language was formed, enabling artists to register the experience of coercive normalisation without direct criticism of the state. One of the most consistent strategies was work with colour and light–shadow relations. In its official form, socialist realism favoured bright, saturated palettes that emphasised the festive nature of labour, the solemnity of rallies and the clarity of political purpose. In a number of Albanian paintings, however, an opposite tendency can be observed: dark, muted tonalities; faces with subdued skin tones; and localised light sources that do not illuminate the scene as a whole but instead accentuate the fragmentary character of perception. It was precisely the absence of a distinct chromatic "festiveness" and the dominance of greys, browns and earthy hues that provoked accusations of "pessimism" and "detachment from life", even when the subject matter formally conformed to themes of labour or heroism (Asani 2020: 61).

By examining individual histories, it becomes possible to trace censorship as a set of concrete practices that directly affected the professional trajectories of artists and shaped those segments of Albanian cultural memory that remained invisible or were deliberately removed from official circulation. These processes are most clearly observed in the cases of three artists whose work was associated with the early 1970s and with the ideological campaign following the Fourth Plenum of the Central Committee – Edison Gjergo, Maks Velo and Edi Hila. Their stories demonstrate how the same normative regime could apply different levels of repression – from criticism and exclusion from exhibition activity to many years of imprisonment – and how these sanctions were transformed into long-term "silent narratives" within the field of art. In the case of Edison Gjergjo, his biographical trajectory is closely linked to the brief period of relative openness in Albanian artistic life in the early 1970s (Isufi 2018: 22). Born in Tirana in



Figure 4. "Epic of the Morning Stars" by Edison Gjergo. Source: Telegrafi (2018)

the late 1930s, the artist belonged to a generation that received its education under the People's Republic and was structurally integrated into official institutions, through participation in National Exhibitions of Fine Arts and membership of the Union of Writers and Artists.

Gjergo's painting "Epic of the Morning Stars" was created in 1971 for the thirtieth anniversary of the founding of the Party of Labour and, at first glance, presented an entirely normative subject – a collective image of participants in the anti-fascist struggle (Figure 4).

However, the visual structure of the work departed from the established schemes of Albanian socialist realism. Instead of a bright, saturated palette with clearly defined heroes oriented towards the viewer, the composition is built on condensed, almost stifling tones, where the figures have pale faces, lowered gazes, and static poses. The central characters do not display the usual grandiloquence – their expressions are concentrated and thoughtful rather than elevated and heroic. The verticals and diagonals created by the figures' silhouettes direct the gaze upwards, but this direction does not culminate in the canonical figure of a leader; instead, a dense human mass is formed without a distinct centre, establishing a different type of collectivity – not triumphant, but immersed in memory and loss.

Such a treatment of the theme conflicted with the requirements of official iconography, which was oriented to-



Figure 5. Photograph of Maks Velo and his sketches. Source: KultPlus (2020)

wards an unambiguously optimistic narrative. A key motif of the criticism was the claim that "Epic of the Morning Stars" did not reproduce the "optimistic reality of socialism" but instead captured a "cold" and overly intellectualised atmosphere. Gradually, the artist found himself at the centre of a wider campaign against "liberal" tendencies, which culminated in the condemnation of a number of artists at the Fourth Plenum and subsequent criminal proceedings. The consequences were not limited to Gjergo's removal from the official artistic field – the banning of exhibitions and his exclusion from institutional positions – but also included criminal persecution involving several years of imprisonment and forced labour. His works disappeared from the displays of the National Gallery; some canvases were damaged or lost. In this context, the painting performed a dual function: on the one hand, it testified to the possibilities of an internal transformation of the socialist realist canon; on the other, it revealed how such "deviations" were converted into markers of undesirable memory, excluded from collective vision for decades.

If Gjergo's biography demonstrates how attempts at stylistic shifts within the official field could end in criminal punishment, the story of Maks Velo follows a different trajectory – the gradual transformation of an architect and painter into a political prisoner through a combination of artistic and extra-artistic accusations (Figure 5). Velo belonged to a generation of intellectuals working in the sphere of urban planning in Tirana who simultaneously produced painting with pronounced modernist features: deformation of form, fragmented spatial constructions and colour solutions atypical of the socialist realist canon. Some of his architectural projects and artworks were perceived as excessively experimental against the backdrop of demands for standardised facades and strict functionalism (Mata 2011: 83).



Figure 6. Edi HILA. "Planting Trees," 1972. Source: D. Roelstraete (2021: 43)

The regime's aesthetic censorship extended beyond painting to architecture as the "visible face" of the state. Any deviation from the normative model – whether in the depiction of the environment in painting or in the material configuration of the city – was regarded as a potential threat to political stability, and the creators of such projects risked becoming targets of ideological persecution. Against this backdrop, Velo emerges as an example of an artist whose attachment to modernist sources and aspiration to individuality were perceived as incompatible with the requirements of "simple" realism. After 1973, criticism of his work gradually assumed a politicised character: formalist errors were interpreted as symptoms of ideological instability, while an interest in Western modernism was treated as evidence of the artist's unsuitability for the role of shaping the views of the mass spectator (Pllumbi 2023: 62). Ultimately, Velo was arrested in the late 1970s on charges of agitation and propaganda and sentenced to many years of imprisonment. His case became one of the show trials through which the authority's demonstrated intolerance towards any interpretations that fell outside the boundaries of official aesthetics – both in the language of stone and concrete and on the painted canvas. After 1990, Velo was rehabilitated and became one of the key figures in debates on the memory of the dictatorship.

The story of Edi Hila demonstrates a different configuration of the relationship between official recognition, a rupture with institutions and a prolonged reworking of personal experience through painting. An artist who progressed from a television set designer to a lecturer at the Academy of Arts in Tirana, Hila came of age in the 1960s, when socialist realism in Albania had already been fully institutionalised (Gallicchio 2024: 13). However, it was his painting "Planting Trees" (Figure 6) that became one of the emblematic episodes of the "Albanian Spring", which ended in repression.

A visual analysis of "Planting Trees" allows to discern in it the germ of the poetics that would come to define Hila's later painting. A group of young people, placed within a dense, almost airless space, lacks a clear centre; no single figure lays claim to the role of heroic subject. The colour range – dominated by yellowish-green and ochre tones – creates an effect of uneasy brightness that generates tension rather than calm. The scene of collective youth labour can be read in two ways: on the one hand, as an image of enthusiasm and energy directed towards the greening of urban space; on the other, as a scene of strain in which nature and people alike are subordinated to the demand for regulation and productivity. Through its dynamic composition and the rhythmic repetition of tree trunks and figures moving in the same direction, the canvas creates the impression of a flow that is at once voluntary and coercive. Compared with the canonical socialist realist paintings of the Albanian school, Hila's work is distinguished by less rigid contouring, softer modelling of volume and tonal transitions that recall Impressionist techniques. It was precisely this relative diffuseness that became the object of criticism: in later comments by official art historians, emphasis was placed on the "excessive freedom" of colour, the absence of a clear hierarchy of figures and an insufficient focus on the positive hero. After the Fourth Plenum, Hila was removed from teaching and sent for "re-education" to work at a poultry farm, which in effect amounted to a ban on professional artistic activity for several years.

A comparison of the three cases demonstrates how the same institutional mechanisms – control exercised by the Union of Writers and Artists, the system of preliminary selection of works for exhibitions, and the practice of public critical campaigns – assumed different forms depending on the combination of stylistic deviation and political suspicion. In Gjergo's case, the decisive factor was the interpretation of a painting that appeared to remain within the bounds of heroic subject matter yet undermined the expected emotional tonality; this led to his gradual marginalisation and criminal punishment. In Velo's story, formal experimentation intersected with the regime's particular sensitivity to architectural signs, turning the artist into the target of a show trial in which aesthetic judgements were directly transformed into accusations of anti-state activity. In Hila's biography, the sanction took the form of "re-education" through labour, yet the consequences were no less enduring: a redirected life trajectory, an interrupted teaching career, and the prolonged exclusion of his early works from public circulation.

DISCUSSION

The results obtained demonstrated that censorship in totalitarian regimes functioned not so much as a set of isolated prohibitions, but rather as a structured system for producing normative art, in which political power directed artistic practice through institutions, iconographic models, and disciplinary mechanisms. This interpretation was consistent with the conclusions of scholars of communist regimes in Central and Eastern Europe; however, the Albanian case was distinguished by an exceptional degree of isolation and the radical nature of its sanctions. In this respect, a comparison with the analytical observations of S. Ligarski (2021: 44) is relevant, as he described the policy of control over art in Poland as an instrument combining ideological coercion with the pragmatic co-optation of artists. The Polish experience allowed for a certain variability of punishments and a narrower range of cases of criminalisation, whereas the Albanian system tended towards the almost automatic transformation of aesthetic deviation into a political offence. The similarity lay in the use of exhibition policy and artists' unions as the main channels of regulation, while the difference consisted in the absence in Albania of those "grey zones" which, according to S. Ligarski, nevertheless existed within the Polish cultural sphere.

Further analysis of the results showed that artistic practices which did not fit within the framework of socialist realist optimism often acquired the significance of an alternative spiritual experience aimed at preserving the autonomy of the subject. In this respect, similarities emerged with the conclusions of M.A. Asavei (2020: 20), who examined forms of cultural resistance in Romania. Although religious discourse did not play in Albania the same role as in Romania, where it could serve as a refuge for alternative symbolic meanings, a comparable tendency towards an individualised, intimate artistic gesture directed against mass ideology was nevertheless observed. Unlike the Romanian case, the Albanian material did not reveal a systematic use of religious metaphor, yet a similar mechanism of retreat into privacy was evident, which, according to M.A. Asavei, allowed artists to avoid direct confrontation without abandoning aesthetic complexity. Thus, what was shared was the aspiration to create visual spaces that opposed official monumentality; what differed was the nature of these spaces, which in Albania were more psychological than religious.

The comparison of the obtained results with a wide range of studies showed that the Albanian experience combined features characteristic of the socialist regimes of Central and Eastern Europe with an exceptional degree of severity and institutional closedness. Stylistic deviations were transformed into political transgressions, and cultural memory was formed through systematic removal. The comparison with other contexts demonstrated both common mechanisms of propaganda and control and the uniqueness of the Albanian experience, which opens up prospects for further research into the interaction between aesthetic norms, political structures, and forms of memory in totalitarian societies.

CONCLUSIONS

The study established that artistic censorship in Albania during the dictatorship operated as a structured mechanism of institutional and ideological control. It regulated not only the themes of artistic production but also its formal and aesthetic parameters through the League of Writers and Artists, exhibition commissions, and educational institutions. Socialist Realism in Albania appeared in a particularly rigid form, shaped by political isolation and the regime's insistence on ideological autonomy. The cases of Edison Gjergo, Maks Velo, and Edi Hila demonstrate that censorship affected artists differently but always produced long-term consequences. Gjergo's introspective style and restrained visual language led to criticism, exclusion, and prosecution. Velo's aesthetic nonconformity was interpreted as ideological unreliability and resulted in imprisonment. Hila experienced forced "re-education" through physical labour, which interrupted his institutional career and delayed his return to artistic practice.

The analysis also showed that muted colours, enclosed compositions, natural metaphors, and interior motifs functioned as indirect forms of expression. These strategies did not constitute open dissidence but created zones of visual tension and "silent resistance" within the limits of official art.тThe study is limited by fragmented archives, lost works, private collections, and retrospective testimonies. Future research should expand archival evidence, compare censorship across socialist contexts, and examine post-socialist artistic rehabilitation.

Literatūra / References

Alexander V. D. 2020. *Sociology of the arts: Exploring fine and popular forms*. New Jersey: John Wiley & Sons. Available at: https://www.wiley.com/en-gb/Sociology+of+the+Arts%3A+Exploring+Fine+and+Popular+Forms%2C+2nd+Edition-p-9781118323465#evaluation-copy-section.

Asani J. 2020. Artistic immersion of Albanian painters in the 20th century, *Philosophica International Journal of Social and Human Sciences* 7(13–14): 60–69. Available at: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=940476.

Asavei M. A. 2020. *Art, Religion and Resistance in (Post-) Communist Romania*. Springer International Publishing. Available at: https://doi.org/10.1007/978-3-030-56255-7.

Gallicchio A. 2024. Edi Hila: Official Art and Confidential Practices in Albania in the 1980s, *History of Art* (94). Available at: https://hal.science/hal-04947575/.

Isto R. 2022. Between two easts: Picturing a global socialism in Albanian post-war Art, 1959–69, *Art History* 45(5): 1058–1077. Available at: https://doi.org/10.1111/1467-8365.12686.

Isto R. 2023. "This exhibition will go down in our history of painting": Art Exhibitions in Albania around 1972 and the Promise of Spring, *Art Studies* (21): 89–135. Available at: https://albanica.al/studime_arti/article/view/3014.

Isufi A. 2018. The fourth plenum and its influence on the visual art of the painter edison Gjergo, *Anglisticum. Journal of the Association-Institute for English Language and American Studies* 7(9): 75–89. Available at: https://www.anglisticum.org.mk/index.php/IJLLIS/article/view/2088.

Kalo S. 2021. Within the same frame: Past, present, and difference in contemporary Albanian art, N. Gregorič Bon, S. Musaraj (eds.). *Remitting, Restoring and Building Contemporary Albania* (pp. 75–103). Cham: Springer International Publishing. Available at: https://doi.org/10.1007/978-3-030-84091-4_4.

KultPlus. 2020. *"The inauguration of the 'Maks Velo' Cinema."* 2020. Available at: https://www.kultplus.com/filmi/perurohet-kinemaja-maks-velo/.

Ligarski S. 2021. The policy of Polish communist authorities on artists between 1945 and 1989,

The Archives of Totalitarianism 29(1–2): 41–53. Available at: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1035056.

Mata F. S. 2011. Albanian alternative artists vs. official art under communism, *History of Communism in Europe* (2): 73–94. Available at: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=17836.

Pilaca G., Nako A. 2021. Splitting apart: How the Soviet-Albanian relations came to an end, *Mediterranean Journal of Social Sciences* 12. Available at: https://doi.org/10.36941/mjss-2021-0028.

Pllumbi D. 2023. Urban façades, political shades: Tirana's Nationalistic Turn in Architecture and its Subtexts, *Studies on Art* (22): 53–109. Available at: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1369553.

Ramet S. P. 2023. *East Central Europe and Communism: Politics, Culture, and Society, 1943–1991*. London: Routledge. Available at: https://doi.org/10.4324/9781003311515.

Roelstraete D. 2019. Routine of the real: On the art of Edi Hila, *Artforum* 57(8). Available at: https://www.artforum.com/features/dieter-roelstraete-on-the-art-of-edi-hila-242672/.

Slavkovic Miric B. 2021. Albania and Yugoslavia 1945: The beginning of cooperation, *International Journal of Arts Humanities and Social Sciences Studies* 6(1): 58–66. Available at: http://inisdr.bg.ac.rs/93/1/IJAHSS.pdf.

Telegrafi. 2018. *The Albanian painter who broke the rules of socialist realism, whose life was destroyed by communism*. Available at: https://telegrafi.com/en/the-Albanian-painter-who-broke-the-rules-of-socialist-realism-and-whose-life-was-destroyed-by-communism/.

Van Twillert M. 2019. Socialist realistic monuments in Albania, *Montenegro-for.me.* Available at: https://montenegro-for.me/2019/09/socialist-realistic-monuments-in-albania/.

World Capital Confidential. 2020. *Candy-Colored Buildings & A Socialist Realism Fever Dream: Art in Tirana*. Available at: https://worldcapitalconfidential.com/candy-colored-buildings-a-socialist-realism-fever-dream-art-in-tirana.