

АЛБАНСКОТО ЯВЛЕНИЕ ЖИВОПИС В СЯНКА:
ЕДИ ХИЛА – ОСМИСЛЯНЕ ЧРЕЗ ИСТИНАТА

Фиоралба Сатка

Известният и днес албански живописец Еди Хила започва творческия си път в началото на 70-те години на XX в., когато естетиката на модерното изкуство разработва идеите за постмодерност и концептуалност, променя изразни средства, техники и стилове.

Желязната завеса на социализма откъсва изкуството на Албания от „упадъчните“ западноевропейски влияния. Нелегално внесени книги и албуми интригуват, но не задоволяват нуждата от познание. Работи се интуитивно, на несъзнателно ниво, няма теоретически подготвено и формирано професионално съзнание дори сред антиконформистите Макс Вело, Едисон Герго, Али Осеку и др. В Художествената академия се преподава до импресионистите, а в творческите среди се дискутира естетиката на Матис само от формалната гледна точка на цвета и четката.

Диктатурата, канонизираният „метод на социалистическия реализъм“ и невъзможността на творците психологически да се адаптират към него пораждат симптомите на формално-стилова унифицираност. Разгръща се „колективно“ социзкуство, паралелно с което се появява неговият контрапункт – непознатото за другите социални явления, което наричам *живопис в сянка* (по-подробно разгледана в моята докторска дисертация)¹.

Две нелегални книги формират възгледите на Еди Хила за художествените проблеми след импресионизма. Така по научен, а не по интуитивен път, той изгражда отношение към изкуството чрез *истината на времето*. Картината „Засаждане на дървета“ (1971) предначертава изгнаническата съдба на художника. На дискусията за изложбата е възхваляван за оригиналност, а след една година е осъден за „упадъчни“ импресионистични влияния на 3-годишен превъзпитателен труд в птицеферма.

Художникът създава своята *живопис в сянка* през периода 1970–1989 г. За първи път е изложена през 2007 г., под заглавие „Фабриката на кошмара и образа“, с три обособени цикъла: селски *Птицефермата*, и градските *Декора на града* и *Всекидневен живот*. Работите му не принадлежат към

There exists some unknown phenomenon in the Albanian art on socialism time. Parallel with the works which are submitted to the legal norms, there are some artists who create the *Painting under Shadow* – hided and not exhibited because of deviating the *Socialist Realism Method* requirements.

This study has a look on the *Painting under Shadow* of the even these days well known Albanian artist, Edi Hila (1970–1989) supporting the thesis that the connection between the artistic cultures of different nations comes out as a result from the influence of Art Currents, schools or particular authors. Isolated Albania does not allow the cultural community of artists information on modern trends of western art. Hidden drawings and watercolors of Eddie Hila, reveal a connection based on the warm humanity of the characters and the deep sincerity of the artist. Unaffected from the studying manners of the Socialist Realism legal requirements, the artist paints the eliminated from the official painting, second reality – the human drama of ordinary Albanian who has been send into exile to serve a 3-years sentence in reformatory farm labor.

His works shows to us that century-old bridges between cultures are the genuine artistic empathy with the life drama of man. Edi Hila still today is driven by the idea of deeply candid human art as a counterpoint to heartlessness, cold and distant from the deepest depth of human nature which directs contemporary artistic life. Because the aesthetic is been created by man and exists only though and for him.

дисидентското пространство в албанското изкуството, а разработват проблеми табу, „петгящи“ лъскавия образ на соцреализма. Поради това колекцията от малки рисунки с размери 20 x 21 до 37 x 51 см, изпълнени с молив, туш, акварел или масло върху хартия, е крипа от официалните власти.

Хила защитава идеята за живописиста като кодова система, отразяваща социално-културното време и пространство. Идеино-смысловите пластове на

¹ Сатка, Фиоралба. Тенденции в албанската живопис – 1950–1980 г. Дисертация, НХА, 2009; виж също Живопис в сянка. – Сп. Проблеми на изкуството, бр. 4, 2009.

рисуноките му са споени от елемента *истинност*, а от гледна точка на формално-стиловите белези се налагат като болка на откровението, а не като „стила на Хила”. Същността на всяка рисунка е конкретен конфликт, а съдържанието е независимо от официално представяната материална видимост на външния свят. Така зад парадната маска на „щастливото и победно” собощество, се появява паралелна реалност – задушена от мизерията и абсурдите на времето, предизвикваща ирония, но и тревога.

На формоструктуриращо ниво рисунките не са абстракции извън изобразителната информация, а дълбоко и лично преживени и осмислени житейски моменти. В ограниченото пространство на малките размери се разгръщат мотиви, заредени с многопосочни потенциални възможности за идейно-смысловни и формални разработки.² Прониквайки в паралелната содействителност, те търсят свой език да я разкрият. Тук Хила се сблъсква с абсурда, че и след смъртта на диктатора Енвер Ходжа (1985) в Албания няма възглед за своеобразния език на изкуството дори в теоретичен план.

Живопис в сянка не е отработен и сглобен резултат, минал през скица, етюд, експеримент до крайния художествен продукт. Формално-пластически и идейно-смыслово не демонстрира бунтарство и не обособява дисидентска живопис. Художникът не разработва друг метод, отричащ соцреализма, макар някои автори да откриват „вътрешна полемика против естетическата платформа на соцреализма или против сервилните интелектуалци”.³ Неговите фигурни изображения и ситуации са силни емоционално-оценъчни рефлексии на запазени в реализма житейски факти. Естетиката му носи високата етика на откровение с тънко чувство за съчетаване на изразни средства и интелигентно насочване на зрителя. В нея се долавя вплетена „психо-митична интуиция, сливаща бедността, хуманизма и една някак си примитивна постановка в нашия образ”.⁴

В трите цикъла художникът тематично се потапя в средата, където е интерниран да работи. „*Игра с продуцирани чували*” (1975), „*Жени, седнали върху чували*” (1975), „*Жени, които се карат*” (1975), „*Интелектуалецът и жените*”, „*Под чувалите*” (1975) са моменти в птицефермата, в които пресъздава типологията на албанския селянин кашар. Образите са обединени смислово и рязко се отграничават от налаганата в официалната живопис

типология на щастливия и триумфиращ социалистически човек. Тази втора действителност, изживяна от автора като „осъден за ерес срещу тоталитарната религия”⁵, е неудобната истина за паралелния живот, който социализмът крие. Срещата му с неизобразяваното съхранява неговата потулвана драма, съществуваща наред с официално-показното.⁶ Това на-помня за непримиримата борба в древногръцката култура между възвишеното трагидийно и низкото комедийно изкуство, осмиващо недъзите на обществото.

В съдържателния план на рисунките Хила разработва един абсурд: той – лошият, е осъден на ада в птицефермата, който е трудовото ежедневие на селянина – добрия, положителен образ. Абсурдът се отразява на формалните белези на образите, които нарушават възприетия иконографски канон. Рисуночно са изградени пестеливо, с огрубени форми и леки деформации с весело или меко карикатурно звучене – „*Игра с продуцирани чували*”, „*Човекът с чували*” (1975–76), „*Интелектуалецът и жените*”, „*Жени, седнали върху чували*”. Това кара някои автори да търсят връзка със стилистиката на френския скулптор и карикатурист Оноре Дьомиер, познат през XIX в. като политически и социален сатирик⁷.

Анализирайки нравствено-етичните и психологическите пластове, установяваме, че близостта на художествените образи на двамата автори от различни култури има не външна, формална, а вътрешно обоснована връзка. Изкуството на Еди Хила е *автентичен реализъм*, неповлиян от френския, нито от Дьомиер. Той има дълбоко емоционално и морално основание и формалистичната идея за влиянието на чужд автор звучи повърхностно. Хила има различно съзнание и интелектуално формиране, чрез изкуството обработва новите си отношения с реалността като осъден наемен работник. Нарисуваното не надхвърля истината за скритото лице на живота, а представя *противоречията* в ежедневния сблъсък на художника с него. Това, че те съвпадат с противоречията в общите творчески нагласи на реализма като естетика, е продукт на албанската действителност. Поради това именно тук се ражда *живописиста в сянка*, но тя не у всеки автор е претенция за модерност.

Извеждането на *автентичния реализъм* на Хила от влиянието на френския реализъм или карикатурист

² „Всички са малки рисунки, защото съм рисуval момента. Имах желание после да правя големи композиции.” – Из интервю с Еди Хила, взето от Ф. С., 18.08.2010.

³ Пацци, Зеф, Еди Хила. Непоказваните работи 1970–1989. Kilica Studio, 2009.

⁴ Мурати, Виолета. Еди Хила с непоказваните работи. <http://kolektiviza.wordpress.com/2007/12/05/edi-hila-me-vizatime-te-pashfaqura/>

⁵ Папа, Ерина. Не си чувал, но изкуство се прави и в Тирана. – В Наше време, 17.12.2007.

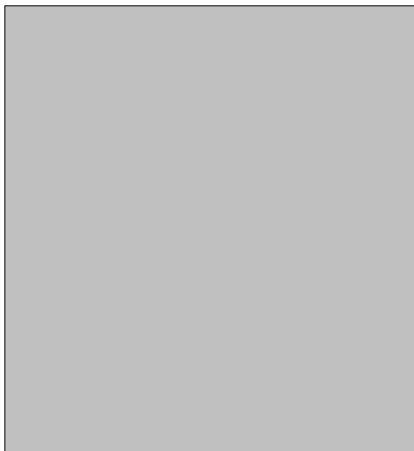
⁶ „Няма поне една работа, една творба, която да показва реалистично отношение от формална гл. т. и да е идейно-политически насочена срещу правителството. Самата система по онова време много се страхуваше от реализма, въпреки че те го проповядваха като основен метод на социалистическия реализъм.” – Из интервю с Еди Хила, взето от Ф. С., 18.08.2010.

⁷ Пацци, Зеф. Еди Хила. Непоказваните работи 1970–1989. Kilica Studio, 2009.

катурите на Дьомиер е вътрешно необоснован и фриволен формализъм. Връзката с Дьомиер е в *начина на мислене*, а когато то е сродно, има предпоставка за превръщане на идеите в материално художествено изражение, белязано от някаква общност. Това показва, че за културното сближаване на нациите в съвременната цивилизация не трябва непременно да търсим връзката първо-създател–последовател.

Хила интригува с експресивната реалност-ад, в чиято образна система внушително яки 20-годишни момичета, с груби мъжки ръце, си скубят косите и вулгарно псуват („*Жени, които се карат*”), но откриваме и добродетелите чистота и неподправеност („*Под чувалите*”). Ако чрез тежката маса на женското тяло търсим връзки с формообразуващите елементи на художници от други култури, лесно ги откриваме в селяните на Пикасо или в таитянките на Гоген, които свързваме с модерните течения в западноевропейското изкуство, а отвъд океана – в мексиканската живопис от 70–80-те години.

У Хила формите не са маниерност, нито влияние, а самият живот. Експресивната сила на пластичните им стойности е емоционално-оценъчно отношение, а не субективна реакция към действителността, както е у експресионистите. Залага малко на повествованието, но лаконичният му език има дълбоко идейно съдържание. Експресивното преувеличение в рисуващия пласт чрез леко заострени черти на лицата внася тънък хумор в „*Интелектуалецът и жените*”, „*Игра с продупчени чували*”. Ирония поражда необичайното композиционно решение на гола женска фигура, прегърната от две мъжки ръце на работното място в многофигурната рисунка „*Работа в Птицефермата*”(1975), а „*Човекът с чувалите*” провокира въображението с взаимнопроникващи човешки форми.



Еди Хила. „*Игра с продупчени чували*”, 1975 г., акварел, 21,5 x 24 см

Безспорно отличаващ се акварел е „*Игра с продупчени чували*”. Изящните пестеливи линии, цветни петна и контрасти създават афективно тониран език. Раздвиженият ритъм на фигурите на места обединява различни пространствени сегменти. От политическа гледна точка авторът поставя въпроса: коя е класата на работниците и селяните – която страда, или която ликува с режима чрез образа на новия социалистически човек. С това двоумение днес може да се спекулира, като се превърне в пропаганда „за” или „против”. Но засягайки двойния стандарт като основна уязвимост на времето, днес Хила не демонстрира, че е борец „срещу” и не се изживява като дисидент, а отстоява своето „за” – за непримирим автентичен реализъм, генериран от нечовечността. Ирония струи от контраста между формоструктуриращите елементи – скъсаните чували с изсипващо се зърно, и смисловите елементи – текста в рисунката („В мелницата. Нито едно зърно да не отива напразно”). Идеята комуникира с друга балканска култура: държавния призив за икономии в България „Грам, Стотинка, Сантиметър”.

Цикълът „Декорът на града” ни въвежда в идеологическата проблематика на столицата Тирана – „*Подготовка за 1 май*” (1978), „*Сушене на лозунги*”, „*В декора на града*”, „*Извън конгреса*”, „*Информаторът на квартала*”. Симбиозата между съдържание и форма провокира емоционално и интелектуално и внушава нови идеи. Градският декор е домът на декоративната пропаганда, „чистилището” на живота, както го нарича художникът⁸. Ето защо „*В декора на града*” е нарисувана с



Еди Хила, „*В декора на града*”, 1978 г., акварел, 25,5 x 23см

⁸ „След птицефермата отидох в Декора на града, който беше като чистилище, преди да отидеш на небето. За мене Декора беше като лоби, откъдето трябваше да мина и след това да се реабилитирам.” – Из интервю с Еди Хила, взето от Ф. С., 7.09.2010.

хумор. Фрагментираният сцени преливат плавно: масата за лозунги, машината резачка, дизайнерският сектор и фонът – джамията на града. Оценка отношението ясно личи в карикатурния образ на управителя с 4 ръце като химера – резултат от личния сблъсък на автора с човешкото зло.

Геометричното разпределение на пространството в акварела „Приготвления за 1 май“ напомня за строго организиран социалистически живот. Масабите, идеологическите послания на портрети на вождове, масивната фигурална композиция от новите социалистически хора внушават монументалност и обединеност на обществото. Фронталната композиция, идеологизираната образна система, преобладаващото червено са белези на соцреализма, с които художникът провокира.

Акварелът „Сушене на лозунги“ (1979) е шарж на една ситуация (в навечерието на 1 май партиен активист заповядва да сушат боята на лозунгите със запалени вестници). Вътрешната семантика на пластическите съставки – неработещите лица и фигури, фрагментираното в дълбочина пространство, начупената действена ритмика, е наглед на съдържанието. Образът на жената с вестници в преден план води към идейно-смысловия пласт на свободната композиция.

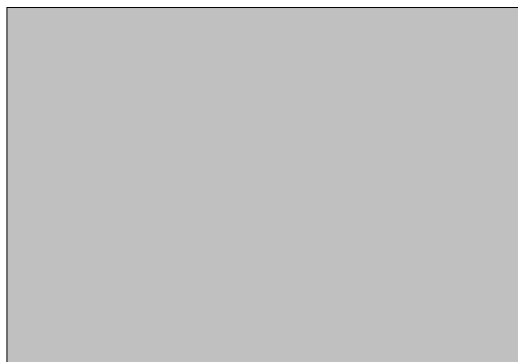
Според Еди Хила изкуството трябва да е свързано с актуалните проблеми.⁹ „Извън конгреса“ (1977) композиционно съвместява голи фигури и идеологически форум. Като форма голотата е забранена в обучителните програми на Художествената академия и е непозната в албанското социзкуство. Художникът я използва с дълбок контекстов смисъл на персонален протест (той изготвя декора за Конгреса на младежта, но не е поканен за откриването му!). Смыслеобразуващата роля на голотата, горното позициониране на фигурите, съчетани с изчистената техника на китайския туш, създават непосредственото битие на идеята за девалвация на ценностите и дързостта да се възмутиш. Голотата като крайна откритост, уязвимост и незащитност (трите фигури са на художника, съпругата и сина му) повишава обема и качеството на съдържанието си чрез идеята за „забраната“ – забраната на голотата и забраната за достъп до конгреса. Към посланието се добавя семиотиката на ахроматичния и хроматичния цвят: черните знамена (албанското знаме е червено!) и червеното петно на девалвиращото място отдолу. Провокацията води към идеята за дефракцията на червеното като символ на идеологията, а заедно с другите знаци – пушката и албанското шалче, кръстосаните брадви от фа-

шистката свастика, уплътнява посланието за общо обезценяване.



Еди Хила, „Информаторът на квартала“, 1970 г., м.б./хартия, 60 x 40 см

Синтезирано изображение на формообразуващо ниво е „Информаторът на квартала“ (1970). Физиономията, характерът и поведението на типа служител на Държавна сигурност са изградени с пестеливи портретни средства: вратовръзка, чанта, чадър и високомерна претенция на вулгарен тип да е интелектуалец. Художникът нееднократно се е сблъсквал с лицемерието като професионална игра.¹⁰ Карикатурата на лицецо-клоун отдалечава от истинския реалистичен портрет, за да уплътни идеята на образа.

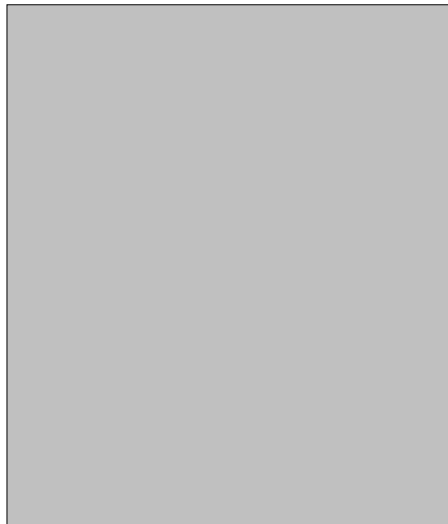


Еди Хила, „Воден оркестър“, 1987 г., акварел, 51 x 36,5 см

⁹ „Не може да е само букет от цветя и вази, а трябва силно и директно да изказва проблемите.“ – Из интервю с Еди Хила, взето от Ф. С., 18.08.2010.

¹⁰ „Един ден ме доближи един тип, който наистина ме уплаши с лицемерната усмивка и престореността си, които никога няма да забравя. Задаваше ми сякаш обикновени въпроси, но индиректно проверяваше неща, които нямаше причина да се проверяват. Аз бях в напълно ясно положение, което той добре знаеше: разкритикуван на Пленума на Съюза, осъден и работех като работник. Какво повече ще ме инспектира?! Това беше фалшът на онова време. Ако намери някаква причина, той те докладва и осъжда. Според тях, тъй като бях осъден, аз пренасях качествата на класовия враг.“ – Из интервю с Еди Хила, взето от Ф. С., 7.09.2010.

Третият цикъл – „*Всекидневен живот*”, носи културата на интимен нравствен свят. Акварелът „*Воден оркестър*” (1987) е витална сцена. В търсене на символите на освобождения дух Хила укрепостява формата и цвета, за да изгради нови смислови пластове. Лудостта на духа предава като насилие в мъжкото забавление и начина на рисуване. Червеният колорит на радостта от сливането на човека и природата отприщва първичночовешкото за дионисиево веселие: чуват се викове вместо звучна мелодия. Това изместване създава непосредствена връзка с реалността, изградена не по романтичната линия „песен на брега на морето”, а чрез силата на експресията.



Еди Хила, „*Бременната жена*”, 1973 г., м.б./
хартия, 50 x 69 см

Конкретна биографична стойност от момента на осъждането на художника има маслената живопис „*Бременната жена*” (1973). Позиционирането на женската фигура в нестабилната форма на обръч, обграден с цветя, преминаващи в бодили, змии и огън, извежда от смисловите пластове идеята за опасностите и несигурността на живота. Още по-обобщаващо вътрешно измерение има акварелът „*Бялото агне*” (1970), условно пресъздаващ в по-абстрактен смислов план възгледите на художника за проблемите на времето. Езикът е синтетичен, с

мащабно обобщение: чистотата и белотата на агнето комуникира с червеното петно кръв, в което е разположено. Червеният цвят предизвиква емоции и потапя зрителя в семиотиката на двата цвята и образа. Без нея няма обяснение, защото връзката, създаването на отношения и дешифрирането им става условно. Други работи пресъздават проблемите с директен изобразителен език („*Две врати*”, 1970), внушават родолюбиви чувства и настроения чрез декоративния стил на народното изкуство („*Лейзаж от Тирана*”), а портретите на близки хора завършват живописния фон на една биография, написана по изобразителен път.

Създадена във време на пропагандно социзкуство, *живописиста в сянка* на Хила носи иновационни качества в естетиката си. Основният принос е, че допълва образа на епохата с истините зад афишираното лице. Изваждайки на показ потуленото, от симбиозата му с официалното лице на социализма извлича непознати емоции и критични идеи. Идеино-смисловите пластове напомнят символиката в заглавията на романа на Маркес „Любов по време на холера” и на малката трагедия на Пушкин „Пир по време на чума”. Зад щастливото лице на социзкуството като безкраен тържествен пир в чест на победата над живота Хила пресъздава експертизата на неговото заболяване. Без да съзнава, митологизира *любовта* към човека и я превръща в *пир* на душата в чест на нейната искреност и хуманност.

Еди Хила доказва, че не само влиянието на школите и направленията в изкуството сродява художниците, а преди всичко вътрешната човешка същност на творческия процес, която е органически обща за всички нации, тъй като лежи в дълбините на нашата природа. Макар да носят различни култури, народите на съвременната цивилизация постигат близост, защото хората на земята са едно цяло, обединено от човешкото в изкуството.

Адрес за контакти

PhD Fjoralba Satka

Lecturer of “Art history and cultural monuments”

and “Knowledge for Art and Painting”, in the

“Aleksandër Moisiu” University, Durrës, Albania

<http://www.uamd.edu.al/>

e-mail: fjoralba_s@yahoo.com