

Driada DERVISHI

Teatri “Aleksandër Moisiu”, Durrës

Përballja e dy gjeneralëve: Pirro Mani – Serafin Fanko

Abstrakt: *Teatri Kombëtar, me një arkiv të shfaqjeve të vënë në këtë teatër që prej vitit 1945, disponon një numër të madh dosjesh të shfaqjeve teatrale, ku janë të shënuar titulli i shfaqjes, autori, regjisori dhe viti. Në këtë arkiv, Dosja “Gjenerali i ushtrisë së vdekur” përmban materiale të rëndësishme për një nga shfaqjet më dinjitoze të historisë së Teatrit shqiptar, vënë në skenë në vitin 1972 prej Trupës së Teatrit Kombëtar nga regjisori Pirro Mani. Kjo shfaqje është një dramatisim nga vetë regjisori, bazuar në romanin me të njëjtin titull të shkrimtarit të madh Ismail Kadare.*

Përmes kërkimeve nëpër arkiva hasin një tjetër fakt të rëndësishëm, kësaj radhe në arkivin e Teatrit Migjeni Shkodër që, 17 vjet pas vënies së “Gjeneralit” nga Pirro Mani, vihet një variant tjetër i kësaj shfaqje, këtë herë me titullin “Shtegtim në anktë”, nga regjisori Serafin Fanko.

Në arkivin e teatrit të këtij qyteti, që nis punën në vitin 1950, ekziston një numër i madh dosjesh, që edhe pse më të pakta në numër, janë më të pasura se ato të Teatrit Kombëtar. Brenda dosjes së shfaqjes “Shtegtim në anktë” të këtij arkivi, të shtypura me makinë shkrimi nga vetë regjisori, ekziston teksti i dramatisuar nga regjisori më përfaqësues i këtij teatri, Serafin Fanko, së bashku me platformën regjisoriale.

Të dy arkivat disponojnë, përveç skicave të kostumeve, posterave të secilës shfaqje, edhe një numër të konsiderueshëm fotografish të shkrepura gjatë shfaqjeve. Arkivi fotografik ka një rëndësi të madhe për evidentimin e historikut të regjisorës shqiptare në një periudhë ku shfaqjet nuk regjistroheshin. Përmes tyre mund të ndërtobet një mozaik i mënyrës vizuale të ndërtimit të shfaqjes, mizanskenave, grimt, kostumeve dhe skenografisë të saj. Ky dokumentim viziv krijon mundësinë po ashtu për të njohur aktorët e mëdhenj, e në paragrafin mbi aktorët, fotografitë shërbejnë si një udhërrëfyes për ndërtimin dhe konceptimin e karaktereve vizualisht. Fotografitë e gjendura në këto dosje të Arkivit të Teatrit Kombëtar e të Arkivit të Teatrit “Migjeni” kthehen në një mjet njohës për brezat pasardhës.

Gjetja e këtyre materialeve të një rëndësie të madhe për teatrin në këto arkiva ishte një zbulim, pa të cilin nuk do arrinim të krijonim një Përballje mes gjeneralëve të teatrit Mani - Fanko, studim që nuk është bërë deri më sot.

Fjalë kyçe: *teatër, arkiv, regjisor, aktor, Pirro Mani, Serafin Fanko, Ismail Kadare, Shkodër, Tiranë.*

Teatri Kombëtar, me një arkiv të shfaqjeve të vëna në këtë teatër që prej vitit 1945, disponon një numër të madh dosjesh të shfaqjeve teatrale, ku janë të shënuara titulli i shfaqjes, autori, regjisori dhe viti. Në këtë arkiv, Dosja “Gjenerali i ushtrisë së vdekur” përmban materiale të rëndësishme për një nga shfaqjet më dinjitoze të historisë së Teatrit shqiptar, vënë në skenë në vitin 1972 prej Trupës së Teatrit Kombëtar nga regjisori Pirro Mani. Kjo shfaqje është një dramatizim nga vetë regjisori, bazuar në romanin me të njëjtin titull të shkrimtarit të madh Ismail Kadare.

Përmes kërkimeve nëpër arkiva has në një tjetër fakt të rëndësishëm, kësaj radhe në arkivin e Teatrit Migjeni Shkodër ku, 17 vjet pas vënies së “Gjeneralit” nga Pirro Mani, vihet një variant tjetër i kësaj shfaqje, këtë herë me titullin “Shtegtim në ankth”, nga regjisori Serafin Fanko. Në arkivin e teatrit të këtij qyteti, që nis punën në vitin 1950, ekziston një numër i madh dosjesh që, edhe pse më të pakta në numër, janë më të pasura se ato të Teatrit Kombëtar.¹

Brenda dosjes së shfaqjes “Shtegtim në ankth” të këtij arkivi, shtypur me makinë shkrimi, ekziston teksti i dramatizuar nga regjisori më përfaqësues i këtij teatri, Serafin Fanko, së bashku me platformën regjisoriale.

Të dy arkivat disponojnë, përveç skicave të kostumeve e posterave të secilës shfaqje, edhe një numër të konsiderueshëm fotografish të shkrepura gjatë shfaqjeve. Arkivi fotografik ka një rëndësi të madhe për evidentimin e historikut të regjisorës shqiptare, në një periudhë ku shfaqjet nuk regjistroheshin. Përmes tyre mund të ndërtohet një mozaik i mënyrës vizuale të ndërtimit të shfaqjes, mizanskenave, grimt, kostumeve dhe skenografisë së saj.

Ky dokumentim viziv krijon, gjithashtu, mundësinë për të njohur aktorët e mëdhenj, e në paragrafin mbi aktorët, fotografitë shërbejnë si një udhërrëfyes për ndërtimin dhe konceptimin e karaktereve vizualisht. Fotografitë e gjendura në këto dosje të Arkivit të Teatrit Kombëtar e të Arkivit të Teatrit “Migjeni” kthehen në një mjet njohës për brezat pasardhës. Gjetja e këtyre materialeve të një rëndësie të madhe për teatrin në këto arkiva ishte edhe një zbulim, pa të cilin nuk do arrinim të krijojmë një Përballje mes gjeneralëve të teatrit Mani – Fanko, studim që nuk është bërë deri më sot.

Fakt është se kur vepra të njohura të letërsisë, shndërrohen në drama e më pas vihen në skenë ose në ekran, bartin gjithnjë me vete rrezikun e një dështimi. Po ky dështim nuk merret parasysh kur regjisori ndeshet me skematizmin e subjekteve dramatike në teatrin shqiptar të periudhës 1973 – 1990. Ishte kjo periudhë në të cilën i gjithë teatri u mbështet vetëm në dramën shqipe e ku u ndalua drama e huaj. Të gjendur para zgjedhjes mes një drame skematike të

¹ Falënderoj për përkushtimin e treguar ndaj materialeve që mbeten ende në Arkivin e Teatrit Migjeni, arkivistin Astrit Fani, si dhe për ato të Arkivit të Teatrit Kombëtar, arkivistin Kiço Cala.

realizimit socialist apo të dramatizimit të një veprave të një prej shkrimtarëve më të mëdhenj shqiptarë, zgjidhja ishte e thjeshtë. Kështu, repertori i dramës shqipe është pasuruar mjaft nga dramatizimet e një shkrimtari, që, edhe pse ka shkruar vetëm një drame, shfaqjet e frymëzuara prej veprave të tij zënë një vend të veçantë në historinë e teatrit shqiptar.

Ismail Kadare nuk hyn tek autorët më komodë për teatrin. Arkitekturat tekstuale të këtij prozatori të madh kanë ndeshur e ndeshin vështirësi për t'u sjellë në skenë. Ngjeshja e temave dhe e nëntemave, e botës së brendshme të personazheve, që përcillet aq mirë në lexim, përbën vështirësi në interpretimin skenik.

“Stinë e mërzitshme në Olimp” është e vetmja dramë që shkroi Kadare, e megjithatë kjo nuk ka i penguar regjisorët që të punojnë vazhdimisht me fabulat e romaneve të tij. Këtu përmendim: *Kush e sollë Doruntinën* e dramatizuar nga Pirro Mani (1980)², *Kush e sollë Doruntinën* (1989) rivjen e dramatizuar nga Edmond Budina, me regji të Fatos Haxhiraj; Armand Bora sjell një variant tjetër të po kësaj novele, por këtë herë me titullin *Ëndrra e një nate dimri* (1999). Në 1990 vjen në Teatrin Kombëtar një dramatizim i novelës *Nata me hënë*, me të njëjtin titull, një shfaqje që theu parime të teatrit realist me regji të Edmond Budinës; *Pallati i ëndrrave* vjen si një bashkëpunim mes Teatrit Kombëtar dhe Teatrit Kombëtar të Kosovës në 2002 nën regjinë e Altin Bashës dhe Fatos Haxhiraj risjell një tjetër roman të Kadaresë,³ *Darka e gabuar* në skenën e Teatrit Kombëtar, me po të njëjtin titull në vitin 2010.⁴ Por romani, i cili njeh vëniet më të shumta në skenë është *Gjenerali i Ushtrisë së vdekur*, një nga romanet më të mire të Kadaresë. I shkruar në vitin 1963, ai vjen për herë të parë në skenën e Teatrit Kombëtar në maj të 1972, me një dramatizim të regjisorit Pirro Mani. Është e vetmja premierë e atij viti dhe u shfaq 140 herë duke u ndjekur nga 40.199 spektatorë.⁵ Shfaqja qëndron gjatë në repertor, ku e hasim edhe në javën e Teatrit të Grupeve Profesionaliste dhe amatore të Tiranës në 1985.⁶

17 vjet më vonë, në janar të vitit 1989, këtë herë në Teatrin “Migjeni, *Gjenerali* vjen në një tjetër këndvështrim, atë të regjisorit dhe autorit Serafin Fanko, por me një konceptim të ri që duket që në titull: *Shtegtim nëpër ankth*. Pas viteve ‘90, *Gjenerali i ushtrisë vdekur* vihet në Gjilan nga regjisori Milto Kutalli

² “Kush e sollë Doruntinën” vihet në skenën e Teatrit të Kombësive në Shkup të Maqedonisë. Josif Papagjoni, *Poetikë regjisoriale*, fq. 172.

³ Flori Slatina, *Prirje të sotme të teatrit*, fq.193.

⁴ Arkivi i Teatri Kombëtar, Tiranë Dosja “Darka e gabuar”.

⁵ Arkivi i Teatrit Kombëtar, Tiranë, Dosja “Gjenerali i ushtrisë së vdekur”, viti 1972.

⁶ Ku në rolin e Gjeneralit shohim Ahmet Pashën, tek Prifti Agim Qirjaqin, ndërsa Plaka Nicë vijon të luhet nga Violeta Manushi. Arkivi i Teatrit Kombëtar, Dosja “Gjeneral i ushtrisë së vdekur”, 1972, Tiranë.

me skenografi nga Agim Zajmi, i cili realizon për herë të dytë skenografinë e kësaj veprë⁷ (ai është skenografi edhe tek shfaqja e Manit). Në vitin 2012 është regjisor boshnjak Dino Mustafiç, që në Teatrin e Shkupit, sjell një tjetër variant me një dramatizim të tekstit nga Jeton Neziraj, dramatizim për skenë nga Zhelka Udoviçiq, skenografi të Dragutin Broz, kostumet e Bllagoja Micevskit, koreografi të Gjergj Prevazit dhe muzikën e përshtatur nga Nexhat Mujovi-Virusi.⁸Për arsye të temës që po ndjekim, do të ndalemi në dy variante, atë të nga Teatrit Kombëtar dhe atë të Teatrit “Migjeni”.

Gjenerali i ushtrisë së vdekur njih dhe dy variante filmikë, i pari, i përket vitit 1975, me të njëjtin titull, i mbështetur i gjithi mbi shfaqjen e Pirro Manit, nën regjinë televizive të Vladimir Priftit, kurse i dyti vjen me titullin *Kthimi i ushtrisë së vdekur*, 1989 me regji të Dhimitër Anagnostit.



Artisti i Popullit Piro Mani gjatë punës me aktorët për xhirimin e filmit televiziv *“Gjenerali i ushtrisë së vdekur”*.

1. Pirro Mani, Serafin Fanko

Njëzet vjet pas Luftës së Dytë Botërore, vijnë në Shqipëri me një mision të zymtë, një gjeneral dhe një prift italian. Ata duhet të zhvarrosin e të kthejnë në vendin e tyre një ushtri të tërë, ushtrinë e të vdekurve. Ajo ushtri e cila ishte nisur dikur gjithë entuziazëm për të pushtuar Shqipërinë, tani do të kthehet e paketuar në thasë najloni. Shtegtimi i Gjeneralit dhe Priftit për të gjetur eshtrat e ushtarëve nga njëri cep i Shqipërisë në tjetrin, zbulimi i saj hap pas hapi, nga kompanitë, batalionet, shtabet, është subjekti i kësaj drame.

Pirro Mani, pas leximit të romanit që në dorëshkrim⁹, jo vetëm që solli një

⁷ Flori Slatina, *Prirje të sotme të teatrit*, fq. 209.

⁸ <https://telegrafi.com/gjenerali-i-ushtrise-se-vdekur-con-ne-kembe-bursen/> parë më 30 mars 2019.

⁹ “Kadareja, të parit fare ma ka dhënë mua dorëshkrimin e *Gjeneralit të ushtrisë së vdekur*, variantin fillestar. E mora dhe shkova në Korçë. U trondita thellësisht nga dorëshkrimi i *Gjeneralit*. Më vonë ai ma dha edhe si roman dhe unë fillova ta përpunoj skenikisht. Ky ka qenë bashkëpunimi im i parë me Kadarenë”, cituar në: Josif Papagjoni, *Poetikë regjisoriale*, fq. 140.

variant të dramatizuar tepër dinjitoz të Kadaresë, por dhe një shfaqje tronditëse që përcaktoi një nivel të ri në regjiturën shqiptare.

Shkolla teatrore ruse, e njohur për baza shkencore (në metodologji, në përvojë, në mësimdhënie, në hapësirën kulturore), ishte e një rëndësie të veçantë dhe ndikoi dukshëm në formimin e Pirro Manit. Student i një prej personaliteteve më të mëdhenj të regjiturës ruse, Nikollai M. Gorçakov, i cili pas Stanislavskit ka drejtuar MHAT-in, apo i të tjerë regjisorë mjaft të njohur si Ohllopkovin, Popovin, sjell një frymë të re për teatrin shqiptar. Nga ana tjetër, prishja me Bashkimin Sovjetik i largoi edhe ata pak regjisorë të huaj që punonin në Shqipëri, kështu Pirro Mani dhe kolegëve të tjerë si Andrea Malos, Kujtim Spahivoglit, Mihal Luarasi, Esat Oktrovës etj., u mbeti detyra për t'i drejtuar studentët e rinj të aktrimit dhe regjiturës. Me Pirro Manin fillon regjitura e vërtetë e teatrit shqiptar.¹⁰

Pirro Mani shkrinte në një aftësitë thelbësore të një regjisorit: ai ishte njëkohësisht edhe një krijues, edhe organizator i shfaqjes, edhe pedagog i trupës. Por, pas fazës së parë të teatrit profesionist, për gati një dekadë, periudhë në të cilën ai ndërton shfaqje të shkëlqyera, erdhi Pleniumi i IV vitit 1973, ku shumë gjëra ndryshuan e censura u shtua. Në teatër u goditën, siç e kemi përmendur më parë, dy regjisorë të shquar Mihal Luarasi (në burg), Kujtim Spahivogli (në internim), e nga kjo treshe e parë, i vetmi që arriti të mbijetonte, përmes kompromiseve me censurën ideologjike e politike të kohës ishte Pirro Mani.

Krahas tij fillon të spikasë dhe një individualitet i ri i regjisë, Serafin Fanko. Ai ishte pasardhës i denjë i dy prej figurave më të rëndësishme në ngritjen profesionale të regjiturës së teatrit shqiptar, për të cilët ai shprehet: “Pas studimeve të mia në Pragë për filmin, ndihem mirënjohës ndaj pedagogëve të mi Kujtim Spahivogli dhe Pirro Mani, që në kualifikimin pasuniversitar në Akademinë e Arteve më ndihmuan aq shumë.”¹¹ Serafin Fanko është në pjekurinë e tij artistike në vitin 1989, kur vendos të bëjë një dramatizim të ri të Gjeneralit, por me trupën e Teatrit Migjeni.

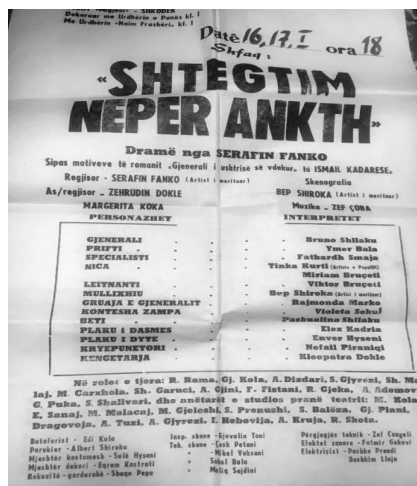
Kësisoj, *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, i vjen skenës shqiptare në dy trajtime regjisoriale tepër të rëndësishme si nga mjeshtri, ashtu dhe nga nxënësi i tij.

¹⁰ Kadri Roshi, cituar në: Josif Papagjoni, *Poetikë regjisoriale*, fq. 9.

¹¹ Baxhul Merkaj, “Luajti Hamletin dhe mbeti hamletiani i kohës”, *Tribuna*, 20 dhjetor 1995, fq. 7.



Pllakat i shfaqjes, viti 1972 P. Mani¹²



Pllakat i shfaqjes, viti 1989 S. Fanko¹³

1.2 Autoregjisurë

Eksperimenti ishte jetik tek një regjisor si Pirro Mani. Edhe pse nën një vëzhgim të vazhdueshëm, ai siç shprehet dhe vetë, ka punuar *brenda një morse*.¹⁴ Prirja për eksperimente ka bërë që ky regjisor të arrijë maja të paprekura më parë në regjinë e teatrit shqiptar.

Ndërkohë, Fanko nga ana e tij, nis të bëjë teatër në një moment tepër të vështirë për lirinë e shprehjes, si dhe për shkak të kufizimeve të mëdha ideologjike, sidomos pas Plenumit të IV, ku teatri u mbështet pothuaj i gjithi në dramaturgjinë soc-realiste. Si rrjedhojë 110 shfaqje, nga 140 që përmban krijimtaria e tij artistike, janë vepra shqiptare¹⁵, duke i harxhuar kështu, të gjitha energjitë e veta me dramaturgji shqipe.¹⁶

Duke u kthyer sërish tek Mani, megjithëse nën një trysni të fortë, ai sollti koncepte teatrale ku mendimi zinte një vend parësor. Mendimi, për një regjisor, nis nga teksti dhe ai vendos të krijojë një tekst, një dramë, sipas motiveve të romanit të Ismail Kadaresë. Në këtë dramatizim kemi përvojën e tij të mëparshme në rishikimin e përshtatjen e zakonshme që ai u bënte teksteve dramatikë, deri në atë pikë, sa teksti të ndjehej “si i tiji”,¹⁷ përvojë kjo që ndikoi

¹² Arkivi Teatrit Kombëtar, Tiranë, Dosja “Gjenerali i ushtrisë së vdekur”, viti 1972.

¹³ Arkivi Teatrit “Migjeni”, Shkodër, Dosja “Shtëgtim nëpër anktë”, viti 1988.

¹⁴ “Kam punuar brenda një morse, që vinte nga lart poshtë dhe majtas djathtas, si një mandrino e vërtetë. E kisha tepër të vështirë të thosha ato që desha të thosha. Megjithatë thashë aq sa munda...”. Pirro Mani, cituar në: Josif Papagjoni, *Poetikë regjisoriale*, fq. 181.

¹⁵ <https://shqiptarja.com/lajm/serafin-fanko-regjisorura-deshira-endrra-jeta-dhe-dhimbja-ime?r=pop5s> parë më 26 mars 2019.

¹⁶ Intervistë me dramaturgun dhe estetin Stefan Çapaliku në lidhje me këtë temë, Tiranë, 2019.

¹⁷ “Të gjitha pjesët kombëtare që kam vënë në skenë i kam në dorëshkrim nga autorët. Kur

mjaft në realizimin e tekstit dramatik të Gjeneralit. Më vonë ne shohim Manin të sjellë një sërë tekstesh dramatikë të shkruara nga ai vetë, si: *Turneu* (Kame), *Njeriu Hibrid*, *Mbretëreshë e bukurisë* (Duni), etj.

Nga ana tjetër, Fanko nuk mjaftohet vetëm me rishikimin e teksteve që ai përzgjidhte për të punuar, duke ndryshuar deri edhe skena të tëra (shiko *Toka Jonë*), por ai njihet edhe si dramaturg që kishte nisur të shkruante që në moshën 27 vjeçare.¹⁸ Dymbëdhjetë drama e dramatizime mbajnë firmën e tij ku *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* zë një vend të veçantë të karrierës së tij, jo vetëm si dramaturg, por edhe si regjisor, duke sjellë një këndvështrim të ri të trajtimit të kësaj vepre që njihej nga të gjithë.

Tek Gjenerali vërehen skena kyçe në të cilat vetëdija regjisoriale i ka marrë nga teksti dhe i ka zbërthyer përmes metaforës e simboleve në skenë. Këto janë: ëndrra e gjeneralit, vallja e kockave, dasma, si dhe skena finale. Të katër këto skena vijnë në trajtime të ndryshme si në variantin '72-shit, po ashtu dhe atij të vitit '89. Po për t'i shqyrtuar këto katër momente, duhet parë fillimisht interpretimi i secilit prej këtyre dy regjisorëve, si dhe imazhi skenografik në të cilin ato u vendosën.

2. Skenografia

Regjisorin dhe skenografin lidhen së bashku nga interesi i përbashkët krijues për tingëllimin e tërësisë vizive të shfaqjes, kështu që për Manin dhe Zajmin ky interes ishte i një rëndësie të parë. Kjo është arsyeja që kjo dyshe bashkëpunon për 35 vjet, duke ndërtuar së bashku 70 premiera.¹⁹

Nga ana e tij, Fanko, duke qenë njohës i mirë i pikturës, si dhe ngaqë në shumë shfaqje të tijat, është edhe skenograf, e ka të qartë përcaktimin e vendit skenik, ndonëse këtë herë ka marrë si skenograf aktorin e njohur Bep Shiroka. Ky aktor, ndonëse jo aq i njohur në skenografi, siç është Mjeshtri Zajmi, ka në curriculum-in e tij artistik mbi 35 punime skenografish, duke qenë madje edhe fitues i një Çmimi të parë.²⁰

t'i shfletosh do të vësh re me syrin e parë se ato, që të gjitha pa përjashtim, kanë ndryshuar. Të them të drejtën, unë i kam rishikuar nga e para me dorën time. Deri edhe një dramë të shkëlqyer të Kolë Jakovës si *Përmbytja e madhe*, unë e kam rikonceptuar. Këtu nuk është fjala se unë ndërhyja dhunshëm tek dramaturgu. Jo. Unë s'mund ta bëja kurrë këtë. Një teatër i mirë, që e do dramaturgun, s'e bën dot. Por unë i rishkruaja veprat për t'i bërë, si të ta them, të miat, pjesë të shpirtit tim. Ishte një ritual i imi. Dhe porsa e bëja timen, unë nisja dhe punoja rehat-rehat me të, isha i lirë, isha në "ujërat e mia", më dukej sikur isha unë dramaturgu." Pirro Mani, marrë nga: Josif Papagjoni, *Poetikë regjisoriale*, fq. 168.

¹⁸ Arkivi i Teatrit Migjeni, Shkodër, Dosja "Shtegtim nëpër ankth", viti 1988.

¹⁹ Josif Papagjoni, *Teatri Kombëtar*, fq. 197.

²⁰ Josif Papagjoni, *Teatri i Shkodrës*, fq. 99; shih: "Çmimi i parë për skenografinë më të mirë të dramës *Lagjia e varfër* e Fadil Paçramit (1969)".

Zajmi u kthye në një mjeshër *par excellence* i skenografisë shqiptare, duke ndihmuar në kalimin e madh nga teatri natyralist, në një teatër më bashkëkohor. Tek ai evidentohet gjetja e detajit të kursyer skenik dhe jo mania për ta mbushur hapësirën skenike me elementë që në fund janë thjesht dekorativë. *Kam dashur që aktori ta ndiejë veten si në shtëpinë e tij, që ai të veprojë lirisht dhe të lexohet mirë.*²¹ Te Gjenerali ai ndërton nën konceptin regjisorial një skenografi me simbolikë të qartë, herë-herë përmes një realizmi të ashpër, duke pasur parasysh atmosferën tipike shqiptare që donte të nënvizonte Mani.

Pirro Mani mbajti të njëjtin unitet në stil, edhe në kostume e muzikë, duke dashur të theksojë në çdo detaj se këtu jemi në Shqipëri, në një vend epik. Konceptimi i shfaqjes së Manit ishte i gjithi si një ritual sublim, mortor. Tek *Gjenerali...* ai e ndërton gjithë mjedisin skenografik mbi rrotativë, ku gjithçka ulet dhe ngrihet, ku çdo gjë të duket si një tokë e rrëshqitshme. Ky detaj vjen si metaforë e një vendi *që nuk mbante dot këmbë pushtuesi mbi vete.*²² Skenografi kujton se si: “Pirrua si regjisor kërkonte lëvizje, vërtetësi, përtërjeje, mizanskenë dhe skenografi të vendosur në lartësi dhe gjerësi njëkohësisht, duke aplikuar jo rrafshet, por thyerjen e sheshit skenik, sikundër edhe një plastikë të zhdërvjelltë nga aktorët. Unë po ju them publikisht se në atë kohë ne ishim shumë bashkëkohorë, provuam në stile të ndryshme.”²³

Me gjithë vështirësitë e mëdha teknike për të materializuar vegimet regjisoriale të regjisorëve, që kanë qenë dhe janë të pranishme në skenat teatrore shqiptare, Mani përpiqet ta sjellë imazhin e tij me sa më pak humbje. “Kjo është mjeshtri, - thotë ai. - Është mençuria për të matur mundësitë e tua në kushtet e skenës. Kushtet teknike të teatrit tonë na kanë kufizuar mjaft, pasi kanë qenë të papërshtatshme, pothuajse primitive, po t’i marrim me zhvillimet aktuale të teatrit në Evropë dhe në botë.”²⁴

Megjithatë, tek *Gjenerali* të dy Mani e Zajmi përdorin në shfaqje teknika bashkëkohore, aq sa mundeshin. Rrotativi i skenës që vërtitet ndihmoi për ndërtimin e planeve shkëmborë, si dhe erdhi edhe si metaforë e ecjes së Gjeneralit, ndërkohë që ishte në të njëjtin vend. Përmes ekspresivitetit të mizanskenave, thyerjeve emocionale, harmonizimit të planeve, tempo-ritmit dhe përdorimit të hapësirës, Mani arrin të ndërtojë një shfaqje me imazhe që tronditin. “Ecja e Gjeneralit me thesin me eshtra mbi shpinë, e bashkëshoqëruar me një valle makabre kockash e vdekëtarësh, - siç e quan Papagjoni, në *Poetikë regjisoriale*, - ishte diçka e përngjashme me gjasat surrealistike të teatrit, apo me një stil ekspresionist ala Antonin Artud a Zhak Kopo. E gjithë skena bëhej ngjethëse. Një gjeneral i

²¹ Zajmi, Agim, *Mendime për teatrin dhe skenografinë*, Teatër, nr. 2, 1990, fq. 94.

²² Josif Papagjoni, *Poetikë regjisoriale*, fq. 15.

²³ Josif Papagjoni, *Poetikë regjisoriale*, fq. 100.

²⁴ Josif Papagjoni, *Poetikë regjisoriale*, fq. 102.

rrethuar nga valle kockash.”²⁵ Një vegim ky që realizohet nga lëvizja e mjedisit skenik përmes rrotativit. Si pasojë, krijohet dhe efekti i kohëzgjatjes së këtij rrugëtimi të pafund, nga njëra rrëpirë tek tjetra. Nga kjo lëvizje Gjenerali edhe pse ecën, mbetet në të njëjtën pikë kundrimi prej spektatorëve. Përreth tij lëviz gjithçka, dhe relievi malor ngrihet dhe ulet, ndërkohë përmes ndriçimit shohim të lëvizë silueta skenografike i tij. Kësisoj, vegimi regjisorial i Mani kthehet në këtë gjetje metaforike që interpretohet skenikisht nga Zajmi.

Ndërkaq, qielli shkrepëtin nga rrufetë, retë e zeza lëvizin në fondal dhe e gjithë hapësira skenike duket sikur merr përmasat reale të hapësirës fizike objektive. Ky vizion, nga ana tjetër, krijon *metaforën e stërmundimit dhe të absurdit si tek miti i Sizifit me çuarjen e gurit të stërmundimit lart në majë dhe rrëzimit e tij teposhtë, pafundësisht kështu. Rrotativi, mjetet e ndriçimit, projektimi krijojnë premisa që e zgjerojnë konceptimin e hapësirës dramaturgjike të veprës së përshtatur në skenë, duke krijuar kështu hapësira të reja skenike me përmasa më të mëdha.*²⁶

Thyerja e planeve u ndërtua edhe në avant-skenë, enkas për të dhënë idenë e dy botëve të ndryshme. Zajmi, për ta realizuar këtë, vendos kështu dy podiume të rrumbullakët: “[...] madje arritën dhe na akuzuan për “podiumomani”, sepse ne kërkonim një interpretim ndryshe, jo statik, as vetëm përballë spektatorit. Shumë aktorë qenë mësuar që të interpretonin të ulur diku në një karrige gati-gati 10 minuta pa lëvizur, apo drejt-përpara spektatorit, si duke recituar.”²⁷

Një detaj i këndvështrimit të Serafin Fankos për trajtimin vizual të shfaqjes është se ai e shikonte “boka-skenën si një kornizë, në të cilën mizanskenat duke u ndërruar *en block*, që krijojnë tablo të ndryshme, duke ndenjur për një kohë x – të cilin e ai dhe, më pas, përftohej një tablo e re. Me këtë parim ai i ndërtonte të gjithë shfaqjet tablo pas tabloje, e kjo formë i bënte të dukeshin si një koleksion pikturash, si në një galeri”,²⁸ ku pikturat ndërroheshin aty, përpara syve të publikut.

Tek *Shtegtim nëpër ankth* shohim një kursim të qëllimtë të skenografisë: dekori dhe rekuizita do të sjellin vetëm ato elementë që përcaktojnë vendin dhe atmosferën e veprimit, që janë të domosdoshme, duke përjashtuar çdo gjë “të tepërt”. “Stili i autorit të dramës përcakton dhe stilin e shfaqjes”, nënvizon Serafin Fanko në platformën regjisoriale.²⁹

²⁵ Josif Papagjoni, *Biseda për artin*, fq. 139.

²⁶ Josif Papagjoni, *Kumti që vjen nga trashëgimia teatrore*, Shtëpia Botuese Shkenca, Tiranë, 1999, fq. 208.

²⁷ Josif Papagjoni, *Poetikë regjisoriale* Shtëpia Botuese Shkenca, Tiranë, 2003, fq. 100.

²⁸ Intervistë me dramaturgun dhe estetin Stefan Çapaliku në lidhje me këtë temë, Tiranë, 2019

²⁹ Arkivi Teatrit “Migjeni”, Shkodër, Dosja “Shtegtim nëpër ankth”, platforma regjisoriale sipas motiveve të romanit *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, teksti dhe regjia Serafin Fanko, 1988.

2.1 Prologu

Prologu i shfaqjes së Manit nis në një zyrë të mobiluar mirë në kthinat e shtetit italian. Të dy, Gjenerali dhe Prifti, dalin në skenë nga kati i nëndheshëm, detaj mizanskenal të cilin regjisori e përdor edhe gjatë shfaqjes, po ashtu edhe në fund të saj, si një shprehje të figurshme të fjalës – sikur dolën nga varri e në fund kthehen po në varr, që mishërohet bukur skenikisht. Por përpara daljes së tyre, e ndriçuar vetëm më një projektor, bie në sy: “një veshje mesjetare e një ushtaraku pa kokë e pa këmbë.”³⁰ Një veshje e hershme kalorsiake, që të sjell ndërmend Don Kishotin, përcjell parabolën e një misioni të dështuar që në nisje. Mani përdor dy detaje të rekuizitës: siç janë parzmoreja me helmetën, enkas për të dhënë idenë e një misioni donkishotesk, duke bërë kështu një konkretizim të mesazhit regjisorial përmes tyre. Në pikëpamjen formale kemi një kuptim fillestar (pra, një parzmore dhe helmetë si mjete zbukurimi), kurse në pikëpamjen asociative-metaforike përftohet një kuptim tjetër, dytësor, i prejardhur, i cili bëhet zanafillor, thelb e domethënie e mëvetësishe. Don Kishotët dhe aventurat e tyre (në këtë rast qesharake), edhe në këtë shekull mund të rishfaqen si fantazma, herë me maskën e një gjenerali misionar, herë me atë të një prifti hipokrit. “Ky element butaforik realizon inversin”, nënvizon kritiku Josif Papagjoni. “Ky detaj e shndërron në të kundërt (brenda një optike groteske) misionin gjoja humanitar të gjeneralit e të priftit për mbledhjen e eshtrave të ushtrisë së vdekur. Shpresa për një revansh të mundshëm në Shqipëri, vetiu nënkupton tanimë një aventurë të tipit donkishotesk, me shijen e hidhur që lë pas satira, ironia, harmimi, sfida dhe përtallja masive.”³¹

Në këtë skenë të parë tek personazhet ndjehen tonet optimiste dhe vetësiguria, por, në të njëjtën kohë, ndjehet si fillimi i një dështimi, ankthi dhe të papriturash. Nëse skena e parë që hap shfaqjen e Manit është në zyrën e kolonelit, Fanko shton një skenë të re, një gjetje origjinale, një prolog që nuk është në roman. “Në vend të prologut” e hap siparin e shfaqjes, me një sfond gri, si në një qiell të vranësuar, ku duken siluetat e një rreshti të rinjsh. Ata kalojnë një nga një përpara një ekrani rontgen. Ndërkohë që zhvillohet kjo lëvizje, dëgjoen dy zëra të regjistruar:

Zëri 1 – Gjatësia.

Zëri 2 – 1.80.

Zëri 1 – Peshë.

Zëri 2 – 81 kg.

Zëri 1 – Numri medalionit?

³⁰ Josif Papagjoni, *Teatri Kombëtar*, fq. 196.

³¹ Josif Papagjoni, *Poetikë regjisoriale*, fq. 211. Muzafer Xhaxhiu, “Probleme të artit tonë skenik”, *Drita*, 14 qershor, 1964, fq. 1.

Zëri 2 – 69831.

Ndizet ekrani jeshil, ku duket skeleti i rekrutit.

Zëri 1 – I aftë⁶²

Kjo skenë e gjitha e ndërtuar nga regjisor, na çon menjëherë në fillimet luftës që ka ndodhur 20 vjet më parë. Të gjithë të rinjtë kalojnë njëri pas tjetrit nën zërin që i shoqëron: i aftë, i aftë. Brenda një hapësire të shkurtër kohore, përmes kësaj skene që regjisor ka shkruar, ne shohim si nisjen e luftës ashtu, dhe fundin e saj. Në vendin ku më parë qëndronte rekruti dhe që tani është bosh, ngrihet një kryq i madh i zi. E kështu me radhë, derisa krijohet një sfond me kryqe të zinj. Tek ky etyd i parë, që Fanko na jep në fillim të shfaqjes, përmes një bashkëpunimi të ngushtë me kompozitorin Zef Çoba,³³ tinguj kambanash të përmotshme japin marrshin e ushtarëve të vdekur. Kjo është kolona zanore që shoqëron ngritjen e kryqeve të zinj, të cilët ngrihen për çdo ushtar të vdekur. Ky trajtim në prologun e shfaqjes bëhet enkas nga regjisor, duke zbërthyer jo vetëm vizualisht idenë e veprës, por edhe nga ana auditive, paraqet motivin që do përshkojë shfaqjen.

Në këtë sfond kryqesh shohim të duken figurat e Priftit dhe të Gjeneralit, që vijnë drejt avant-skenës, e që shoqërohen nga zëri i regjistruar:

Zëri: – *Na ishin një herë një gjeneral dhe një prift që dolën për të mbledhur eshtrat e ushtarëve të tyre të vrarë në luftën e fundit...*³⁴ e kështu përsëritet derisa ngrihet muzika. Ky fragment kthehet në një lajtmotiv, pasi regjisor i përdor si në prolog, ashtu edhe në epilogun e shfaqjes, tek të dyja herët të regjistruar.

Pikërisht këtë moment tejet tronditës që vjen në fillim të shfaqjes te Fanko, te Mani e gjejmë në një këndvështrim krejt ndryshe, ku vihen re si elementë të groteskut, po ashtu edhe të parodisë. Ky paragraf te Mani është i vendosur në skenën që pason ikjen e Gjeneralit nga dasma. Ndërkohë që daullja bie pa pushim, ai nuk e duron dot dhe endet nëpër shkëmbinj, duke ironizuar veten: *Na ishte një herë një gjeneral dhe një prift. Ata kishin dalë për të mbledhur eshtrat e ushtarëve të...*

2.2 Ndrichimi

Kalimi për në sallonin e Gjeneralit tek Fanko bëhet vetëm me anë të një abazhuri të madh që vjen nga lart, pa ndërrim dekori dhe pa fikje dritash. Mjafton ky detaj

³² Nga teksti “*Shtegtim në ankt*”, Arkivi i Teatrit “Migjeni”, Shkodër, Dosja “Shtegtim në ankt”, sipas motiveve të romanit *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, teksti dhe regjia Serafin Fanko, 1988.

³³ “*Kompozitori vinte vazhdimisht në prova dhe përherë ndihmonte në krijimin e momenteve të reja që e sillnin muzikën e efektet si pjesëmarrës integralë të shfaqjes. Po ashtu dhe skenografi. Ishin të përgatitur me plane të detajuara të skenave të shfaqjes.* Nga Intervista në lidhje me këtë temë, me Profesorin Gëzim Puka, Fakulteti i Shkencave Shoqërore, Departamenti i Letërsisë, Shkodër, 2019.

³⁴ Nga teksti “*Shtegtim në ankt*”, Arkivi i Teatrit “Migjeni”, Shkodër, Dosja “Shtegtim në ankt” sipas motiveve të romanit *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, teksti dhe regjia Serafin Fanko, 1988.

për të na dhënë idenë e ndërrimit të vendveprimit, ndërkohë që vazhdojnë të jenë në sfond kryqet e ngritur në fillim, si personazhe hije që do e ndjekin gjatë gjithë udhëtimit të tij.

Po ashtu, një vend të veçantë Fanko i jep ceremonisë së paketimit të parë të eshtrave, që nënvizon se duhet të ketë shumë solemnitet, për të bërë më pas kontrapunktin me skeletet e tjerë, ku çdo gjë kthehet në rutinë dhe vetëm i kujton Gjeneralit dhe Priftit disfatën dhe humbjen e shumë jetëve. Në këtë tablo në të cilën fillon kërkimi i skeleteve dëgjoen fragmente të regjistruara nga ditarët e ushtarëve të vrarë, ku dhe këtu shoqërohen sërish nga marrshi i ushtrisë së vdekur.

Ndriçimi luajti gjithashtu një rol të rëndësishëm edhe tek Mani, duke ndryshuar madje deri edhe mënyrën e të ndriçuarit të aktorëve. “Trupa e Teatrit Popullor ishte mësuar me ndriçim të bardhë, që të ‘dukeshin sytë’ e aktorit, etj.”, thotë Agim Zajmi. “Mirëpo në konceptin tim dhe të Pirros, kjo s’mund të pranohej, ne ishim për funksionalizimin e dritës dhe të ngjyrës.”³⁵ Kështu shohim se në këtë shfaqje ndriçimi zë një vend të ndryshëm nga e zakonshmja. Kjo vërehet në ndërtimin e skenave si: etydi i dasmës, etydi ëndrës së Gjeneralit dhe vallja e skeleteve që do t’i shohim më poshtë, gjithashtu edhe në skenën kur Gjenerali vjen në Shqipëri.

Pasi largohet specialisti, gjenerali zbret nga podiumi, deri tek mesi i skenës. Nga aty zhvillohet dialogu me priftin, në një distancë 5-6 metra larg njëri – tjetrit. Është e hera e parë që ata të dy gjenden vetëm që kur kanë hyrë në Shqipëri dhe flasin pa dorashka për shqiptarët dhe pasionin e tyre për luftën. Sapo nis dialogu, skena errësohet dhe fytyrat e tyre ndriçohen nga dy pistoletat. Ky errësim përcjell në mënyrë figurative idenë e dy njerëzve-hije që flasin pas krahëve. I gjithë dialogu zhvillohet vetëm me këtë ndriçim. Kur Prifti zbret nga podiumi e në errësirë dhe i afrohet Gjeneralit, dialogu përfundon dhe me mbylljen e tij, hiqen pistoletat. Kalohet në ndriçim të përgjithshëm dhe aktorët hipin në podium, duke vijuar më pas veprimet që kishin lënë përgjysmë më parë. Kjo skenë paraqet një nga skenat më të ilustruese të ndërtimit jo vetëm mizanskenal të Manit, por edhe të gjithë kompozimit gati muzikor që ai përdor. Dialogu gjeneral–prift, apo gjeneral–prift–kolonel, janë skena tipike ku evidetohet: *nënteksti, veprimi konkret i fjalës, harmonia e dialogut dhe tonaliteti zanor*.³⁶

Krijimi i këtyre mizanskenave, ku ndriçimi bëhet personazh e nënvizon një moment të caktuar, si dhe përdorimi i dritë hijeve, që erdhën si risi, tregojnë qartë për nevojën për të eksperimentuar përmes shenjave të reja teatrore.

³⁵ Josif Papagjoni, *Poetikë regjisoriale*, fq. 100.

³⁶ Andon Qesari, “Nga shënimet e një aktori”, *Skena dhe Teatri*, nr, 4, 1981, fq. 46.

Pikërisht këto shenja u gjykuan si *kërkime formaliste, të dënueshëm*.³⁷

Fanko, po ashtu, sjell etyde të reja, duke e bërë pjesëmarrës ndriçimin. Ai e përdor shpesh për të dhënë figura gjysmë të ndriçuara që rrinë të ngrira në momente kur do të japë efektin e stop-kameras, më pas me hapjen e ndriçimit të përgjithshëm, vijon veprimi. Kështu ndodh në skenën e ndërprerjes së dasmës pas shpërthimit të Nicës. Nga atmosfera e dasmës bëhet një kalim i menjëhershëm në një tablo tjetër, ku ndryshojnë dhe ndriçimi dhe efektet zanore. “Drita jeshile nga sipër dhe të verdhat nga poshtë, i transformojnë njerëzit sikur të ishin qenie të një bote tjetër. Gjenerali vështron i trembur pleqtë, që tani duken sikur kanë rrethuar një kazan që zien dhe nxjerr tymëra dhe vaj. Kjo situatë zgjat disa sekonda, e kur i zoti i shtëpisë i prek krahun Gjeneralit, kemi kalim të menjëhershëm në atmosferën e parë, atë të dasmës.”³⁸

Tek skena e çadrës kemi një moment tjetër interesant të përdorimit të dritës, që vjen nga një kandil i vetëm. Çadra është një element skenografik që Fanko e përdor për të zhvilluar skenën dyshe Prift–Gjeneral. Ajo, si një trekëndësh i madh, zë pothuaj të gjithë hapësirën skenike. I vetmi ndriçues është kandili, që na vjen edhe si element funksional, duke justifikuar kështu ndriçimin e aktorëve, or, edhe si detaj regjisorial. Kandili i vendosur në tokë ndihmon që hijet e këtyre dy personazheve të përthyhen në fasadën e çadrës. Gjatë gjithë skenës duken vetëm hijet e Gjeneralit dhe Priftit. Pse e bën Fanko këtë? Sepse me atë përmbajtje që ka dialogu në këtë skenë, kërcënimi dhe agresiviteti del e shpërthen nga dy hije. Kjo na intereson të nënvizohet.³⁹

3. Dasma

Aftësia organizative e Mani si regjisor spikat edhe në skenat masive, duke mos u shkëputur nga kushtet reale të skenës e duke ia përshtatur në bazë të tyre, të gjitha përfytyrimet e tij, e duke ndarë më së miri rolet, në bazë të cilësive të trupave aktoriale me të cilat ai punoi. Edhe pse *mizanskenimi i masës paraqet vështirësi në teatër, ajo rrit ndjeshëm efektin skenik*⁴⁰ dhe Mani lidhur me masivitetin pohon: “Unë nuk e konceptoj dot teatrin pa dhënë në skenë, krahas të tjerave, edhe popullin, jo si turmë, përkundrazi, të individualizuar në reagimet e gjithsecilit”.⁴¹ Etydet masive të Gjenerali sjellin një masë të vërtetë, që kthehet gati në një personazh, dhe pse

³⁷ Makashi, Fitim, “Disa probleme të plastikës së aktorit”, *Teatër*, nr. 2, 1974, fq. 95.

³⁸ Platforma regjisoriale Dosja *Shtegtim në ankth* sipas motiveve të romanit “Gjenerali i ushtrisë së vdekur” teksti dhe regjia Serafin Fanko, 1988, Arkivi Teatrit “Migjeni”, Shkodër.

³⁹ Platforma regjisoriale Dosja *Shtegtim në ankth* sipas motiveve të romanit “Gjenerali i ushtrisë së vdekur” teksti dhe regjia Serafin Fanko, 1988, Arkivi Teatrit “Migjeni”, Shkodër.

⁴⁰ Josif Papagjoni, *Biseda për artin*, fq. 142.

⁴¹ Pirro Mani: “Njëzet ditët”, “Gjenerali...”, “Cuca...”, “Përmbytja...”, “Besa e madhe”, janë shfaqje që kanë skena të tilla, marrë nga: Josif Papagjoni, *Biseda për artin*, fq. 142.

brenda saj dallohen mjaft qartë individualitetet që e formojnë. Për realizimin e këtyre individualiteteve Mani i bën të qartë çdo pjesëtari të masës, biografinë personale, e si rezultat dhe qëndrimin që rrjedh ndaj një ngjarje të caktuar.

Dasma vjen si një skenë e gjallë, e ndërtuar me etyde koreografikë nga mjeshtri Selimi, duke sjellë një këndvështrim të ri në këtë spektakël e duke përcjellë një nga skenat më energjike të shfaqjes. Duke e parë koreografinë si një nga mundësitë më të mëdha shprehëse të teatrit, e cila nuk njihnte një përdorim të gjerë në teatrin shqiptar, Mani ndërton në këtë shfaqje jo pak etyde të tillë. “E vlerësoj shumë koreografinë në teatër, veçse gjithmonë në funksion të shfaqjes.”⁴²

Skena e dasmës, sa ç’është e figurshme skenografisht, monumentale, është po aq praktike për lëvizjen e aktorëve. Për të evidentuar Nicën, në monologun e saj të njohur, dhe nga ana tjetër Gjeneralin, Zajmi e ka ndërtuar dekorin më dy kate, “si për të ballafaquar dy botë të ndryshme. Lart janë të vendosura plakat, e në mes tyre qëndron Nica, kurse poshtë, në qoshen e skenës në një tavolinë disi veçan, janë gjenerali dhe prifti. Aktorja lartësohet si në një pedestal. Ana praktike dhe funksionale e mizanskenës ka dhënë, në këtë rast, mundësi për ndërtime e rindërtime të figurshme dhe ekspresive të lëvizjes, e të gjitha herët në marrëdhënie të drejta me aktorin.”⁴³



Gjenerali i ushtrisë së vdekur (1972), Pirro Mani – Skena e dasmës⁴⁴

Tek Mani, dasma shqiptare u trajtua në formën e një spektakli brenda spektaklit. Skena është e mbushur me gra me shami të bardha e gra me shami të zeza. Tri plaka me të zeza, që rrinë në fund, gati të palëvizshme, të veshura me shami e fustane të zinj, duken si vajtoça. Një pikë për t’u ndalur në këtë skenë janë notat simbolike që përdor Mani, duke dhënë një përplasje mes ngjyrave. Kjo vihet re

⁴² Josif Papagjoni, *Biseda për artin*, fq. 166.

⁴³ Josif Papagjoni, *Aktorët*, fq. 209.

⁴⁴ Arkivi i Teatrit Kombëtar, Tiranë, Dosja *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, 1972.

në një mizanskenë tepër të figurshme e po aq të vërtetë, siç është ajo e takimit të Plakës Nicë me Gjeneralin gjatë dasmës, ku regjisori, qëllimisht, përplas dy ngjyra: të bardhën dhe të zezën; të dyja vijën bashkë, si një simbol i jetës dhe vdekjes.⁴⁵

Duke dashur të zbulojë jetën përmes vdekjes, bukurinë përmes kimit, të bardhën përmes të zezës, realen përmes surreales, të njëmendtën përmes fantazmagorikes, Mani, përcjell këtë invers për Gjeneralin. Ndërkohë që kemi vajzat e reja të veshura me veshje të kohës, si dhe personazhe të veshur me veshje popullore.

Në platformën regjisoriale të Fankos evidentohet, gjithashtu roli që ai i jep mizanskenimit të masës. Në këtë rast merr rëndësi vendosja e masës kureshtarë, kryesisht e grave dhe nënvizimi i dialogut të tyre, e ushtarëve, por, duhet thënë, që një vend të veçantë zë trajtimi i dasmorëve.



Shtegtim në anktb (1989), Serafin Fanko - Skena dasmës.

Tinka Kurti në rolin e Nicës, në qendër Gjenerali (Bruno Shllaku) dhe Prifti (Ymer Bala)⁴⁶

Dasma te Fanko ka një ndërtim skenografik të thjeshtë, ku shohim një portë të madhe me të dy kanatet e hapura, të zbukuruara me drita që ngrihen vertikalisht. Dasmorët janë vendosur në vende të ndryshme në të gjithë hapësirën skenike: Në një krah djathtas, pleqtë me mustaqe të mëdha rrinë këmbëkryq mbi minder, bisedojnë shtruar dhe thithin çibukët e tyre të gjatë. Diku më thellë, në një tryezë të vogël, është nusja me dhëndrin. Në dy tryeza të tjera, burra e gra që ngrenë

⁴⁵ “Shikoni lart! Unë vë gratë, të gjitha me të zeza. Poshtë kërcen nusja, me të bardha. Pastaj zbrës plakën Nicë tek sheshi i valles. E zeza dhe e bardha janë bashkë. Pra jeta dhe vdekja, gëzimi dhe hidhërimi. Kemi një ndërprerje të dasmës, si një ndërprerje të jetës, të gëzimit; si një apel për të kujtuar tragjedinë që fle poshtë nesh.” Pirro Mani, arrë nga: Josif Papagjoni, *Poetikë regjisoriale*, fq. 140.

⁴⁶ Arkivi i Teatrit “Migjeni”, Shkodër, Dosja *Shtegtim nëpër anktb*, 1988.

gotat, bisedojnë me zë të lartë. Te porta e madhe qëndrojnë të rinjtë të veshur si për festë. Në plan të parë nga e djathta rrinë plakat e veshura me të zeza. Me to, në cep është dhe Nica.⁴⁷

Ai na jep një dasmë ku tradita e vjetër gërshetohet me të renë. Ka dolli dhe këngë rituale, po ashtu rinia vallëzon e nusja e çlirët kalon nga grupi në grup. Duke pasur një formim plastik që në vogëli, Fanko i ndërton vetë etydet koreografikë.⁴⁸

Si tek Mani ashtu edhe te Fanko, kemi elementin e daullës, që tek Mani luhet live në skenë. Për muzikën e shfaqjes Mani bashkëpunon me kompozitorin Limoz Dizdari, i cili ndihmoi mjaft në realizimin e një dasme spektakël. Në skenën e kërcimit të valles dhëndër–nuse, daullja vjen si një protagoniste. Po ashtu tek Fanko gjejmë edhe klarinetën, edhe violinën, që luajnë në skenë gjatë dasmës. Kori i grave që shoqëron herë pas here dasmën nuk është i vendosur në skenë, por vjen nga jashtë saj, si në një dhomë nga brenda shtëpisë. Kjo për të dhënë idenë e hapësirës së madhe e shumëplanëshe që zënë dasmat tona, duke krijuar etyde të ndryshëm në të gjithë cepat e shtëpisë ku ka dasmë. Po ashtu, hyrja e dalja e grave me tabaka, të rinjtë që kërcëjnë në mes të skenës, krijojnë një atmosferë tipike të dasmave tona të mbushur plot me lëvizje. Të gjithë këtë hyrje të dasmës Fanko e ndërton koreografikisht si një mini-musical.

3.1 Monologu i Nicës

Mani zgjedh që, në një cep disi të mënjanuar, në të majtë të avant-skenës, të vendosë tavolinën e gjeneralit dhe priftit. Të ulur në kuba të bardhë e një tavolinë po katrore e bardhë, ata të krijojnë idenë e një pjesë të akullt në mes të asaj atmosfere të ngrohtë. Nica, po ashtu, është vendosur si një ishull që nuk preket nga hareja e dasmës.

E kundërta ndodh te Fanko. Tavolina e gjeneralit dhe priftit është vendosur në qendër, ndërkohë që sipër tyre, mbi muri ne ngushtë në mes të skenës, qëndrojnë të varura me grykë poshtë, pushkët. Armët, si një element i traditës shqiptare, si një bashkudhëtare e historisë, e imponuar për të mbrojtur identitetin kombëtar, janë të pranishme dhe në raste gëzimi familjar e dasma. Te Fanko vendosja e tyre i përmbush të dyja.

Fanko e ul Nicën në plan të parë në avant-skenë, në të djathtë, ku komunikon më afër me publikun. Shkëmbimi i monologëve të Nicës e të gjeneralit bëhet me ndihmën e lokalizimit të ndriçimit. Monologët e tyre këtë herë vijnë të regjistruar. Monologu i njohur i Nicës vjen i regjistruar, por ky detaj

⁴⁷ Nga teksti “Shtegtim në ankth”, Arkivi Teatri “Migjeni”, Shkodër, Dosja “Shtegtim në ankth” sipas motiveve të romanit *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, teksti dhe regjia Serafin Fanko, 1988.

⁴⁸ Intervistë me dramaturgun Fadil Kraja, për këtë temë, Shkodër 2019.

nuk e zbeh forcën e tij, por nënvizohet në një formë të re. Për të theksuar këtë moment dramatik, Fanko, përveç ndriçimit me një projektor që hedh mbi Nicën, në momentin që nis monologu, i “ngrin” personazhet e tjerë. Ata e ndërpresin veprimin që janë duke bërë e qëndrojnë statikë. Kështu ecuria e monologut të saj vjen e paprekur dhe bota e saj e brendshme perceptohet si një gjë që ndodh brenda kokës së saj. Qëndrimi i ngrirë i personazheve të tjerë njëjtësohet me atë që Nica ndjen jashtë saj, çdo gjë ka ndaluar, ajo frymon, por nuk ka më jetë për të.

Pika kulmore e shfaqjes është prishja e dasmës nga Nica. Mani e vizaton këtë moment në pikën kulmore të një dasme shqiptare, në mes të valles së nuses e të dhëndrit. Gjenerali ngrihet dhe futet në rrethin e valles. Nica ulëret për ta ndërprerë. Mizanskena bëhet “stop kamera” dhe rifillon kur Nica i merr dorën nuses e nis të kërcëjë me të. Këtu nënvizohet sërish aftësia e veçantë e Manit, përdorimi i grupit skulpturor ose “stop kamera në mizanskenë”.

Në variantin që luan Violeta Manushi ndeshemi me një detaj që nuk është në shfaqjet ku Nicën e luajnë aktorët Ferial Alibali dhe Mimika Luca. Violeta Manushi (Nica), për të mos prishur gëzimin e dasmës, nis të këndojë. Detaji i këngës së Nicës, që nuk është në roman, këtë herë vjen nga vetë aktorja Violeta Manushi: “Monologët e mi (në rolin e Nicës dhe qëndrimin kundrejt gjeneralit) i kisha të zgjidhura. Por më shqetësonte fakti që Nica prishte dasmën. Atëherë i shfaq mendimin tim regjisorit të këndoja një këngë, pikërisht për të mos ua prishur gëzimin të tjerëve.”⁴⁹

Pas këtij momenti, Mani rinis lojën simbolike me ngjyrat. Nica dhe nusja vallëzojnë. E bardha me të zezën, vijnë si një pleksje e gëzimit me tragjizmin e thellë. Kritiku dhe studiuesi Papagjoni e sheh këtë mizanskenim të figurshëm si: “Të zezën që kërkon t’i hapë udhë të bardhës, tragjikja gëzimit, vdekja jetës. Është ky tipar kombëtar shumëshkullor: fisnikëria shqiptare. Respekti për gëzimin e tjetrit.”⁵⁰

Fanko e përdor këngën, por jo nga Nica. Në këtë variant, Fanko sjell një këngëtare, siç ndodh zakonisht në dasmat shqiptare. Këngëtarja hyn me mikrofon në dorë e shoqëruar nga një trio vajzash dhe këndon një këngë për nënat, ku ndalon një çast e i puth dorën Nicës. Nica, e ngarkuar nga prania e Gjeneralit e nga gjithë monologu i brendshëm, lëshon një britmë dhimbjeje që trondit gjithë dasmën. Me ndërhyrjen e të Zotit të shtëpisë dasma rifillon.

Gjenerali këtë herë nuk futet të kërcëjë gjatë valles së nuses e dhëndrit, si në variantin e Manit, por gjatë valles së grave. Ky është një detaj i qëllimtë që përdor Fanko, pasi nuk është një valle e burrave, por grash, duke i dhënë kështu

⁴⁹ Zef Bushati, Pandi Siku, “Tri figura artistike të freskëta”, *Drita*, nr. 795, 07.03 1976, fq. 13.

⁵⁰ Josif Papagjoni, *Kumti që vjen nga trashëgimia teatrale*, fq. 65.

nota groteske hyrjes së Gjeneralit në valle me gratë. Këtu qëndron dhe ironia e kësaj gjetjeje skenike. Kjo është përballja e parë e Gjeneralit me Nicën, ndërkohë që dasmorët qëndrojnë si të hipnotizuar.

Tek Mani, thesi i kockave vjen në mes të dasmës. Sapo dasma rinis, vdekja rishfaqet. Në këmbët e gjeneralit Nica përplas një thes eshtrash të llangosura me baltë. Ndërkohë që Fanko sjell një koncept të ri, tejet tronditës, duke e kthyer në nja skenat më të fuqishme metaforikisht të shfaqjes. Për të mos e prishur dasmën, duke ruajtur tiparin kombëtar shqiptar që përmendëm më sipër, Nica, në shpërthimin e saj, fton Gjeneralin dhe Priftin që të marrin eshtrat kolonelit të zi që e ka varrosur te pragu i shtëpisë. Gjenerali dhe prifti kthehen në varrmihës.

Dhe këtu kemi zberthim metaforik që i bën Fanko tekstit, të cilin e ndërton po vetë në këtë skenë. I futur gjysmë në gropë duket gjenerali që po gërrmon. Ndriçimi i vetëm është ai që vjen nga grupa. Prifti qëndron sipër në këmbë, duke dhënë idenë e vdekjes që rri përgjon, e më pas me një elektrik dore largohet për të gjetur specialistin. Gjenerali bën monologun, ndërkohë që punon. I mbuluar nga copat e dheut ai më në fund has në kafkën e Zampës, dhe fillon të qeshë. Këtu Fanko sjell një trajtim po ashtu të ri, që përqaset me teatrin post-dramatik. Parodizon një tekst klasik. Në këtë rast monologun e Hamletit që sheh kafkën e Jorikut: “Ku ma keni buzëqeshjen ?”⁵¹

Pikërisht kur duket se skena ka mbaruar, Fanko përdor një tjetër detaj, duke e rritur akoma më shumë intensitetin dramatik të skenës. Nga errësira duken dy siluetat e Nicës dhe të Konteshës. Secili ka monologun e saj, të regjistruar. Por monologu vjen i ndërtuar si një dialog mes dy nënave, në pozita krejt të kundërta. Edhe ky moment është i ndërtuar nga regjisorin autor.

4. Vallja e skeleteve të Manit dhe Vallja e kockave (kocave) të Fankos

Të dy regjisorët kanë gjetur mjaft ekuivalenca teatrore përmes materialit të romanit, duke ndërtuar kështu përmes etydeve, gjithë monologët e brendshëm për të cilët shquhet aq shumë stili i Kadaresë. Të dy novatorë, secili në karakterin përkatës, dhe të dy e trajtuan teatrin si një laborator të vërtetë krijues.

Një nga pikat e rëndësishme të shfaqjes që sollën të dy regjisorët, njëri më 1972 dhe tjetri 1989, është etydi koreografik i skeleteve (Mani), dhe etydi i kockave (Fanko). Edhe pse të vendosura në dy kohë të ndryshme e këndvështrime po aq të ndryshme, reagimi i censurës ndaj tyre ishte i njëjtë: të hiqet i gjithë etydi.

Mani tek *Gjenerali* arriti bashkë me koreografin Skënder Selimi të krijojnë halucinacionin e gjeneralit, por në një formë ekspresive. Për herë të parë aty u vendos një etyd koreografik në shërbim të ankthit që përjetonte Gjenerali, një

⁵¹ Platforma regjisoriale, Arkivi i Teatrit “Migjeni”, Shkodër, Dosja “Shtegtim në ankth” sipas motiveve të romanit *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, teksti dhe regjia Serafin Fanko, 1988.

imazh tronditës kryqesh dhe i një ushtrie të vdekurish në një valle makabre. Skena nis me inkursionin e gjeneralit në kërkim të eshtrave: tamburi i fortë bie pa pushim, dhe gjëmon koka e gjeneralit, dhe zërat në altoparlant nuk pushojnë. Sandër Prosi, në rolin e Gjeneralit, vë duart në kokë, kap veshët për të mos dëgjuar, por tamburi vazhdon. Ai ecën në një tokë të pjerrët ngadalë, si i dehur, ndërsa mjedisi shkëmbor skenografik, ndryshon nëpërmjet rotativit. Papritur, pas atyre shkëmbinjve, në gjysmerrësirë shfaqen disa trupa, si skelete njerëzore, secili më një kryq shpatë në dorë. Ata kërcëjnë e hedhin valle me kryqet e stërmëdhenj që ngjajnë edhe si shpata edhe si pushkë. Gjenerali ulet në gjunjë, gati për t'u rrëzuar në tokë, me shuplakat e duarve shtrëngon fort kokën dhe sytë, për të hequr atë imazh nga koka dhe atë zhurmë me ritëm satanik.⁵² I gjithë etydi alternohej si me zgjidhjen e dritave, po ashtu edhe me timbrin e tamburit, duke dhënë kështu gjithë gjendjen e brendshme gati halucinative të Gjeneralit.

Pikërisht kjo mizanskenë, që përcillte në publik trazimin shpirtëror të Gjeneralit, ankthin e tij, duke krijuar edhe tek ata vet këtë pështjellim, u hoq në shfaqjet e mëpasshme nga censura, duke zbehur kështu gjetjen regjisoriale. Shfaqja përkoi në një kohë aspak të favorshme për teatrin shqiptar: me Plenumin e IV dhe luftën ndaj ndikimeve të huaja (!?).⁵³ Mani ftohet për ta vënë *Gjeneralin e ushtrisë së vdekur* edhe në Teatrin Kombëtar të Prishtinës në 1974. Në këtë variant, siç shprehet në *Poetikë regjisoriale*: “Shpërtheva ç’kisha brenda vetes”. Me një tingëllim shumë bashkëkohor, ku të gjithë etydet u ndërtuan me kontraste akoma më të dukshme,⁵⁴ ishte pikërisht etydi i skeleteve që krijoi fuqi të madhe

⁵² Nga biseda me Artistin e Popullit Pirro Mani, Arkivi i QSA, kasete nr.3.

⁵³ Papagjoni, Josif, *Poetikë regjisoriale*, Botim Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Tiranë, 2003, f.144.

⁵⁴“Sfilitja fizike dhe shpirtërore e gjeneralit, rëndimi i tij, nervozizmi, lodhja (pas një udhëtimi të mundimshëm mes për mes një toke të huaj dhe sfidës së hapur të vështrimeve përbuzëse të një populli që e urrente) - përveç fjalëve, mizanskenës dhe interpretimit të aktorit, i vjen spektatorit edhe përmes një etydi të bukur koreografik, që s’ishte i po atij lloji si në shfaqjen e Teatrit Popullor në Tiranë. Ky etydi alternohej me projektimin e një tamburi në sfondin e errët, i cili binte e binte ritmikisht, papushim, si një ankth, si një mallkim. Gjenerali ishte vendosur mbi truallin e pjerrët shkëmbor. Projektimi i tamburit i ngjante një siluete të frikshme që pushtonte si hije sfondin. Befasisht, si nga varret, në thellësi të skenës, si nga barku i pllenshëm i këtij tamburi, shfaqeshin valltarët, të cilët u ngjasonin kufomave, hijeve të vdekjes. Në duar ata tundin ca kryqe të stërmëdhenj dhe me to dukej sikur kacafyteshin. Ky makabritet kufomash, eshtrash, kryqesh, hijesh zbërthehej në mënyrë ekspresive nga disa lëvizje koreografike që të krijonin përshtypjen e ankthit, të gjendjes delirante, të halucinacionit. Etydi koreografik kombinohej po aq mirë me lojën e dritave dhe lartësitë e rrafshit skenik. Kështu jepej shenjimi i ankthit, i delirit, i halucinacionit të gjeneralit në gjendjen e tij tejet të rënë e nevroitike. Paralelja që hijej mes etydit koreografik, gjendjes psikike të gjeneralit dhe idesë së shfaqjes krijonte një lidhje funksionale triëndore, çka ishte rrjedhë e vetë konceptit regjisorial të Pirro Manit. Në fund të përçartjes së gjeneralit skena pushtohet nga valltarët, të cilët shndërroheshin në kryqe të zi, të ngulur në rrasht, si të ishte një varrezë e stërmadhe, e frikshme dhe e zyrtë ushtarësh të vranë nëpër luftra. Shëmbëllimi ishte i natyrës surreale, me fuqi të madhe sugjestive për spektatorin. Kryqet,

sugjестive për spektatorin dhe mori vlerësimet më të larta nga kritika.⁵⁵

Ëndrra e gjeneralit është, gjithashtu, një skenë e zbërthyer mjaft bukur artistikisht, e gjitha e ndërtuar në simbol. Gjenerali fle në shtratin e tij, që vjen si formë arkivoli, por i bardhë. Përpëlitjet e tij, që duket që sheh një ëndërr të keqe, duke përcjellë ankthin madh e gjithë nënvetëdija e tij përkthehet në skenë, përmes skeleteve me kryqe.

Fanko ndërton një tjetër ëndërr të gjeneralit, duke përdorur, po ashtu plastikën koreografike. Në momentin që Gjenerali fillon të grumbullojë eshtrat e Kolonelit Z në pelerinën e tij, daullja jep sinjalin e fillimit të një etydi të realizuar plastikisht. Në errësirën që mbulon thellësinë e skenës, nën ritmin e marshit të ushtarëve të vdekur, lëvizin duar që sikur dalin nga dheu e kërkojnë ndihmë. Në ritmin e daulles, këtë herë një ritëm ushtarak, të gjithë ecnin duke iu afruar gjeneralit. Të veshur si skelete, të vizatuar me material fosforeshent, me një ndriçim blu, shohim imazhin e një ushtrie skeletesh kocke. E, si një ushtri, të gjitha lëvizjet vinin të koordinuara në të njëjtën kohë, e në të njëjtën kohë kockat (duar) i afrohen fytyrës së Gjeneralit, që është akoma i futur në gropë. Halucinacioni i tij mbërrin kulmin duke sjellë si pasojë hedhjen e eshtrave të Kolonelit.

Zhurma e dasmës, silueta që duken e zhduken të deformuar, të gjitha bashkë bëhen shkak i flakjes së eshtrave. Gjenerali gjuan me to sikur do të trembë shpirtrat e ligj!⁵⁶

Ekzekutimi i valles së eshtrave, një element tejet modern, që nuk kaloi pa u vënë re nga Kritika, e cila pas përfundimit të provës gjenerale vendosi që kjo pjesë, po ashtu siç kishte ndodhur 17 vjet më parë, po me këtë fragment të shfaqjes, të hiqej. Profesori Gëzim Puka, ish-anëtar i studios laborator të teatrit që ngriti Fanko në vitin 1980, si dhe figurant në këtë shfaqje, nënvizon se ishte pikërisht ky etyd që u kritikua më së shumti nga autoritetet e asaj kohë. Ata e quajtën që kishte nota moderniste, që nuk i përkiste teatrin tonë realist, dhe u shprehën kundër shfaqjes së saj në publik.⁵⁷

varrezat (me varre të kohëve të ndryshme, domethënë pushtues të ndryshëm te e njëjta varrezë), Valltarët kërcenin para dhe mbrapa dekoreve dhe qielli vizatohej me figura abstrakte, surrealistike nga hijet e trupave të tyre. Sabri Fejzullahu këndontekëngë polifonike, por në mënyrë shumë moderne. Skeletet i kishim veshur me nejlon, fëshfëritja e tyre krijonte ndjesinë e vdekjes dhe frikë.” Papagjoni, Josif, *Poetikë regjisoriale*, fq. 100, 211.

⁵⁵ Tregon Agim Zajmi: “Gjenerali i ushtrisë së vdekur në Prishtinë u zgjodh si një nga shfaqjet më të mira të Jugosllavisë dhe shkoi në Beograd. U dha në teatrin “Savremij”, kishte 50 vjetorin ky teatër; ishte elita e artit dhe përshtypjet kanë qenë nga më të mirat. Në Beograd, por dhe në festivalin e Kragojevacit, ajo fitoi çmim duke u vlerësuar nga shfaqjet më të mira”. Josif Papagjoni, *Poetikë regjisoriale*, fq. 146.

⁵⁶ Platforma regjisoriale, Arkivi Teatrit “Migjeni”, Shkodër, Dosja “Shtegtim në ankth” sipas motiveve të romanit *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, teksti dhe regjia Serafin Fanko, 1988.

⁵⁷ “Mbledhja zgjati më shumë se dy orë. Deri në fund ata insistuan që etydi i kockave të hiqej,

5. Skena e fundit

Me nota të theksuara simboliste është një skenë mjaft të rëndësishme e shfaqjes që vjen në dy konceptime të ndryshme nga të dy regjisorët: skena mes “dy gjeneralëve” në dhomën e hotelit. Tek varianti parë, përveç simbolikës vërehen sërish dhe nota parodizuese e groteske, pa dalë nga toni i shfaqjes: në paraskenën e shfaqjes *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* të Mani, skenografi ka ndërtuar një shkallë-gropë, që i ngjan një humnere gllabëruese, një varri të hapur, ashtu siç ajo do t'i gllabërojë e do t'i varrosë ca më vonë që të dy gjeneralët nëpërmjet një mizanskene ekspresive. Mes asaj grope varri të hapur, si një gjë e shqyer, futur deri në mes, ata, gjeneralët, si dy bufonë mjeranë, duken aq tragjikomikë. “Drita i rreh nga poshtë dhe portretet kthehen gati në kafka, në kufoma të pakallura, si mijërat e skeleteve që dergjeshin asaj toke ‘të pjerrët, të huaj e armiqësore’, të pushtuar prej tyre dikur, por të dëbuar. Edhe ata vetë po i tërhiqte në varrin e madh kjo ‘tokë armiqësore’, po ‘futeshin në dhe të gjallë’. Ishte fundi pa lavdi i një misioni, që i ngjante më shumë një spektakli a një funerali të përshpirtshëm.”⁵⁸ Përmes këtij figuracioni mizanskenal, me të cilin nis dhe përfundon shfaqja, del qartë qëndrimi ideo-emocional i regjisorit.

Ndërkohë që Fanko për këtë skenë përdor një trajtim simbolik përmes një mizanskene po aq të gjetur. Të mbetur vetëm në dhomën e hotelit, kemi dy gjeneralë që tani kanë jo vetëm listat e të vdekurve, por edhe kockat e tyre, një ushtri e tërë e vdekur me të cilën do të luftojnë. Atmosfera ndryshon, si në ndriçim ashtu edhe në kolonën zanore, duke krijuar një mjedis gati surreal. Dyshemeja e dhomës së hotelit, që është e gjitha e ndërtuar me pllaka të mëdha, bardhë e zi, shërben në këtë moment si një skenë shahu, ndërsa thasët e najlonit Fanko i përdor si gurë shahu. I gjithë dialogu mes Gjeneralit (Bruno Shllaku) e Gjeneral–Lejtnantit (Viktor Bruçeti) zhvillohet duke luajtur një lojë shahu, por një lojë duke vepruar si në ankth. Fanko në platformën e tij regjisoriale nënvizon: “Këtë çmenduri e ndërpret zhurma e paradës. Hapja fondale ndriçohet. Hapat e rregullt të ushtarëve në marrshim, një mardh madhështor i shoqëron. Ata të dy të shushatur, të lodhur, të djersitur, të rrethuar me thasët e najlonit, ndërsa zëri i spikerit jep konkluzionin e këtij udhëtimi nëpër ankth. Muzikë solemne. Mbyllje e siparit.”⁵⁹

Muzika, efektet zanore, ashtu dhe ndriçimi, dhe marrin një rëndësi të

ndërkohë Serafini si një natyrë tepër e ndjeshme nisi të qante e në fund u tha: ‘Po më hoqët vallen e kocave (kështu i thoshte) unë nuk e jap shfaqjen’. Vetëm pas shumë e shumë debatesh, në fund etydi u la që vetëm të shkurtrohej”. Nga intervista në lidhje me këtë temë, me Profesorin Gëzim Puka, Fakulteti i Shkencave Shoqërore, Departamenti i Letërsisë, Shkodër, 2019.

⁵⁸ Andon Qesari, “Mbi shënimet e një aktori”, *Skena dhe Ekranit*, nr. 4, 1981, fq. 44.

⁵⁹ Platforma regjisoriale, Arkivi Teatrit “Migjeni”, Shkodër, Dosja “Shtegtim në ankth” sipas motiveve të romanit *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, teksti dhe regjia Serafin Fanko, 1988.

veçantë tek *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, si edhe tek *Shtegtim nëpër anktb*. Ata nuk shihen nga regjisorët si elementë thjesht për krijimin e atmosferës. Të dy duket që janë kundër muzikës ilustruese, apo të qëllimtë në nënvizimin e ndonjë pike dramatike, përkundrazi.

Fanko i përdor si muzikën, si zërin e regjistruar, ashtu edhe efektet zanore si personazhe që i bashkohen zërit të aktorit, ose që dialogon me të sipas rastit.⁶⁰ Ai insiston në një gërshetim të vlerave interpretuese të aktorëve me vlerat krijuese të arsenalit teknik, duke u bërë, **kështu**, çelësi i një shfaqjeje cilësore. Po ashtu, Mani sjell altoparlantin dhe timpanin, madje këtë të fundit e kthen në personazh që përcjell gjithë ankthin dhe shqetësimin e gjeneralit.

6. Aktorët dhe stafi artistik

Emra aktorësh me individualitete të veçantë duken në kastin e përzgjedhur nga Mani. Fanko duke qenë i vetëdijshëm për nivelin e aftësive interpretative të trupës së tij, ai punon me skrupolozitet provë pas prove për materializimin sa më të mirë të vizionit të tij. Nga ana tjetër, ai përdor një gjuhë të pasur skenike, ndërton metafora e sjell risi në zberthimin skenik, përdor të gjithë arsenalin e elementëve teatrorë, pikërisht për ta superuar mungesën e individualiteteve të njohur. Ashtu siç shprehet Mani: “Regjisori doemos që e merr parasysh nivelin artistik të aktorëve, të cilët do të luajnë në shfaqjen e tij, veçse, nga ana tjetër, ai ka edhe aftësi pedagogjike, pra edukative e formuese, duke e kultivuar më tej talentin e një aktori të dhënë, duke zbuluar tek ai anë, tipare, profile të reja.”⁶¹ Edhe Fanko, duke punuar në këtë mënyrë, arrin të sjellë një shfaqje të plotë, ku edhe aftësitë aktoriale të kësaj trupe shihen në një dritë të re.

Mani ishte një regjisor që përdorte mënyrën e demonstrimit dhe të shpjegimit, duke i konsideruar të dyja si metoda të efektshme, nëse janë konkrete dhe bindëse. Ashtu siç nga ana tjetër pohon se: “Asnjëherë regjisori nuk duhet të demonstrojë, në qoftë se niveli i demonstrimit të tij është më poshtë se sa niveli i kërkesës së tij ndaj aktorit.”⁶² Jo vetëm imazhi “jetë–vdekje” i arkekturës teatrore të Manit përputhej me imazhin kadarean, port gjithashtu të gjithë karakteret e personazheve janë të vizatuar brenda stilit kadarean. Ndërtimi i dialogut, qetësia apostolike dhe sytë e bardhë të Pjetër Gjokës, ankthi i Prosit tek gjenerali, Prokopi me krahun e cunguar,⁶³ janë elementë evidentues të një punë të detajuar me aktorët. Ajo për të cilën shquhet puna e tij me aktorët nis nga motoja: Dëgjim

⁶⁰ Platforma regjisoriale, Arkivi Teatrit “Migjeni”, Shkodër, Dosja “Shtegtim në anktb” sipas motiveve të romanit *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, teksti dhe regjia Serafin Fanko, 1988.

⁶¹ Josif Papagjoni, *Poetikë regjisoriale*, fq. 136.

⁶² Andon Qesari, *Unë, ti, teatri*, AQSHF, fq. 9.

⁶³ Josif Papagjoni, *Poetikë regjisoriale*, fq. 140.

absolut i partnerit.⁶⁴

Regjisor	Pirro Mani Vladimir Prifti Qenan Toro	Regjisor As/regjisor	Serafin Fanko Zehrudin Dokle Margerita Koka
Skenografia	Agim Zajmi	Skenografia	Bep Shiroka
Muzika	Limoz Dizdari	Muzika	Zef Coba
Koreografia	Skënder Selimi		
Gjenerali	Naim Frashëri Sandër Prosi Sulejman Pitarka	Gjenerali	Bruno Shllaku
Prifti	Pjetër Gjoka Vangjush Furrxhi	Prifti	Ymer Bala
Gjeneral Leitnanti	Anastas Kristoforidhi Prokop Mima	Gjeneral leitnanti	Viktor Bruceti
Kryeatri i Bashkisë Specialisti	Gjon Karma Fatos Haxhiraj Luan Qerimi	Specialisti	Fatbardh Smaja
Plaka Nicë	Ferial Alibali Mimika Luca Violeta Manushi	Nica	Tinka Kurti Miriam Bruceti
Gruaja e Gjeneralit	Besa Imami Drita Pelinku	Gruaja e Gjeneralit	Rajmonda Marko
Kontesha Xampa Beti	Marije Logoreci Pavlina Mani	Kontesha Xampa Beti	Violeta Sekuli Paskualina Shllaku
Ish Gjenerali I Zoti i shtëpisë	Shkëlqim Basha Ilija Shyti	Mullixhiu Plaku i dasmës	Bep Shiroka Elez Kadria
Fshatari	Xhemil Tagani	Plaku i dytë	Enver Hyseni
Gruaja me bucelë	Margarita Xhepa	Kryepunëtori Këngëtarja	Nefail Piraniqi Kleopatra Dokle
Insp. Skene	Avni Resuli		
Drejtuës i shfaqjes	Roland Trebicka		
Sufler	Ndoc Gora		

Krabas aktorëve janë dhe 26 figurantë - aktorë, ku gjysma e tyre ishin anëtarë të studios së teatrit që Serafin Fanko kishte ngritur në vitin 1980. Nga pllakati shohim, po ashtu, një prapavijë të kompletuar ku vihen re: butaforist, parukier, mjeshër kostumesh, mjeshër dekorit, efektet zanore, etj., ndërkohë që një prapavijë e tillë nuk gjendet sot në asnjë teatër të Shqipërisë, kur kanë kaluar 30 vjet nga kjo shfaqje.

Pirro Mani nënvizon se regjisori, për të shprehur me forcë idenë e veprës, duhet ta drejtojë aktorin drejt një pune organike në mishërimin e figurës.⁶⁵ Ndjekës i sistemit të Stanislavskit, ai ka një ndikim të madh në formimin e aktorëve shqiptarë. Në momentin që ai kthehet në Shqipëri, vë re se ky sistem i përcjellë disi ndryshe: “Kjo shkollë shpesh është keqkuptuar, si shkolla e ‘vuajtjeve të mëdha shpirtërore’ ose, siç i thonë rusët, ‘pjerezhivanie’. Puna është se këto të ashtuqajtura ‘pjerezhivanie’ nuk do të kishin kurrfarë vlere po të mos mbështeteshin tek sjellja e personazheve, pra në veprimin-gjest, në veprimin-

⁶⁴ Andon Qesari, “Nga shënimet e një aktori”, *Skena dhe ekrani*, Nr, 4, 1981, fq. 46.

⁶⁵ Pirro Mani, “Teatri mishëron veprën e dramaturgut”, *Drita*, nr. 51. 18.12.1968, fq. 2.

fjalë. Edhe në shfaqjet më moderne të sotme, shkon ku shkon, dhe vijmë sërish tek *sjellja* e personazhit. Vetëm ajo krijon ‘buon teatrin’. Edhe teatri ynë ka vuajtur, veçanërisht dje, por edhe sot, nga ky keqkuptim i ‘pjerezhivanes’, shqip i ‘vuajtjes’ së personazhit. Kam parë shumë aktorë që përpiqen ta ‘vuajnë’ hallin e personazhit. Unë kam luftuar shumë ndaj kësaj lloji ‘vuajtjeje’, që në thelb është një gënjeshtër, një artific, shtirje e keqe, që krijon lojën teatrale, të jashtme. Të ‘vuash’ në skenë s’do të thotë të luash rezultatin.... Skena nuk është jeta, apo jo? Aty luhet.”⁶⁶

Gjenerali, luajtur në fillim nga Naim Frashëri, mbahet mend për një nivel të ri në mjeshhtërinë aktoriale i luajtur nga aktori Sandër Prosi. Lodhja e Sandër Prosit, pasi pi vazhdimisht, i lodhur, edhe pse ai jep një karakter me më shumë nerv dhe më dinamik se prifti, në fund transformohet, me fytyrë të venitur e flokët sikur janë zbardhur, sytë të humbur, flokë të çrregullt, në ndryshim me krekosjen e tij të fillimit dhe kurimit estetik viziv.

Prifti vjen në dramë si një njeri i ngurtë, me plastikën e një shërbëtori të zotit, ai zhvillohet në dramë brenda tipit të tij statik dhe bindës dhe vjen si një figurë mjaft e realizuar. Prifti i Pjetër Gjokës është i paarritshëm.⁶⁷

Plaka Nicë me një trup të imët, e nxirë kokë e këmbë nga rrobat e zisë. Ajo flet me vete. Si Ferial Alibali, Mimka Luca e në fund Violeta Manushi, kanë arritur të sjellin një Nicë të gjallë që mban një dramë të madhe: burrin e vrarë nga batalioni blu dhe vajzën e mbytur për shkak të Kolonelit. Regjisori këtu e sheh karakterin e personazhit si kolonë të ndërtimit të figurës dhe të krejt shfaqjes. Me mjaft vërtetësi është dhe loja e Gjeneral–Leitnantit, Prokop Mima, i cili luan një invalid lufte, që ka ardhur të mbledhë eshtrat e ushtarëve të tij gjermanë, por që e bën këtë në mënyrë tepër të çrregullt, në të kundërt nga Gjenerali.

Fanko ishte një regjisor kundër mostrimit të figurës së aktorit. Edhe pse “akuzohej” se nuk punonte me aktorin aq sa duhej, atij i pëlqente natyra epike e teatrit, duke e lënë aktorin që të kishte mundësi të rrëfente diçka nga vetja e tij. Tejet skrupuloz pas çdo prove në tavolinë, ku ai dhe pas provave bënte sërish analiza për të korrigjuar. Prova për të ishte e shenjtë. Si ish student i Mani, as ai nuk dilte nga procesi i punës në tavolinë, pa i krijuar mirë figurat të zgjidhura në aspektin interpretativ ⁶⁸ Përpiquej që ta shpjegonte atë në detaje, duke e lënë më

⁶⁶ “Më fal, të lutem, ti qan sepse të ka ndodhur më parë diçka, nga dikush je prekur, kështu? Pra ka një ‘përpara’, pastaj vjen kjo e ‘pasmja’. ‘E pasmja’, ose rezultati i ndjenjës, ka gjithmonë një shtysë, një shkak, një ngasje. Ashtu kot, njeriu as qan, as qesh. Luaje pra këtë, vlerësoje, qartësoje, dhe kjo ‘pas’, me një fjalë rezultati, ndjenja, vuajtja, të qarët të vjen vetiu, është brenda teje, sepse e gatuan ti vetë, si aktor, si mjeshër i skenës që je.” Pirro Mani, marrë nga: Josif Papagjoni, *Poetikë regjisoriale*, fq. 72.

⁶⁷ Po aty.

⁶⁸ “Urrente amatorizmin, dhe nuk i linte asgjë rastësisë. Nuk besonte tek motoja e disave që do e tundim në shfaqje dhe nuk angazhoheshin gjatë provave.” Nga intervista në lidhje me këtë

pas aktorin të krijonte në bazë të kërkesave të tij.⁶⁹

Edhe pse Fanko mbahet si mjeshtri i platformave regjisoriale, ku ai përmes analizës së detajuar jepte edhe vegimin e tij të sqaruar me imtësi për skenë, kjo nuk do të thotë që gjithçka ngrinte në momentin që ai përfundonte platformën. Përkundrazi, ai përcaktonte pikat kryesore të zbërthimit skenik dhe më pas i shtjellonte gjatë procesit të provave, duke sjellë gjetje të reja. Fanko ishte mishërimi i regjisorit dinamik, që mezi iu përshtat teatrit realist. Në shfaqjet e dhjetëvjeçarit të fundit të para rënies së sistemit komunist, u vunë re nota të theksuara të teatrit modern simbolist, nota të cilat u theksuan mjaft pas rënies së tij.

Një nga qëllimet që Fanko i vë trupës në parashtrimin e platformës së *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* është ai i krijimit të një shfaqjeje ansambël. Ai nënvizon se çdo aktor duhet të ndjejë përgjegjësi të plotë e të barabartë, si ai që ka tekst gjatë gjithë shfaqjes, ashtu edhe tek ai që nuk ka tekst fare. Përndryshe thotë ai: Shfaqja do t'i ngjante një trangu me kokë, por që i mungojnë gjymtyrët.⁷⁰ Gjymtyrët në këtë rast nuk janë vetëm aktorët e roleve të dyta apo të treta, por edhe 26 figurantët që arrijnë të përcjellin disa etyde të ndryshme, duke ndryshuar dhe komportimin në secilin prej tyre. Ata janë si ushtarët e rekrutuar, si skeletet e tyre, po ashtu edhe dasmorët dhe punëtorët. Kemi në skenë 39 aktorë që arrijnë të krijojnë një fizionomi të re të trupës së teatrit “Migjeni” duke sjellë në fund një shfaqje ansambël. Ritmi i shfaqjes, duke pasur parasysh formimin e tij edhe muzikor dhe plastik, ishte i shenjtë, dhe nuk toleronte që ritmi i shfaqjes të binte.

Gjenerali dhe Prifti në trajtimin e Fankos, me gjithë ndryshimet psikike dhe fizike, me gjithë kontradiktat që kanë, Fanko i sheh si një njësi, si dy anët e një medaljeje të formuar nga një brumë, që rrezaton agresivitet.⁷¹ Gjë që dyshja Shllaku – Bala arrijnë ta përcjellin përmes një diagrame të intensitetit të tyre, por edhe duke i kushtuar rëndësi detajeve si të vogla, ashtu edhe të mëdha skene pas skene. Gjeneralin ai e trajton si një gjeneral më të ri, tepër energjik, tepër zotërues në skenë. Ndërsa Prifti i ftohtë.

Një personazh me rëndësi që nuk e shohim në variantin e parë, por që Fanko i kushton një skenë tepër domethënëse, është ai Mullixhiu, i luajtur nga Bep Shiroka. E ndërtuar thjeshtë, kjo skenë vjen si ballafaqim mes dy botëve. Sjellja e eshtrave të ushtarit të vrarë që ka punuar shërbëtor tek mullixhiu sjell një

temë me Profesorin Gëzim Puka, Fakulteti i Shkencave Shoqërore, Departamenti i Letërsisë, Shkodër, 2019.

⁶⁹ Nga Intervista në lidhje me këtë temë, me profesorin Gëzim Puka, Fakulteti i Shkencave Shoqërore, Departamenti i Letërsisë, Shkodër, 2019.

⁷⁰ Platforma regjisoriale, Arkivi Teatrit “Migjeni”, Shkodër, Dosja “Shtegtimit në ankth” sipas motiveve të romanit *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, teksti dhe regjia Serafin Fanko, 1988.

⁷¹ Po aty.

përballje mes sedrës së fyer, zemërimit dhe arrogancës së Gjeneralit dhe Priftit, dhe nga ana tjetër thjeshtësisë, dinjitetit dhe krenarisë e një njeriu të thjeshtë. Skena shënon një kthesë për dy figurat e mësipërme, kthesë që shprehet me nervozizëm, ankthe në skenat e mëpasshme.

Fanko, ashtu siç i ndërton një skenë të tërë për mullixhiun, i jep dhe kamerierit, që si në roman, ashtu dhe në trajtimin e mëparshëm, nuk ka asnjë detaj, këtu e sjell si një figure të plotësuar, e kthen në personazh. Ai hyn disa herë në skenën Lejtnant – Gjeneral, duke u kthyer si një refren i ndërprerjes së skenës së tyre.

Rëndësi të veçantë ai tregon dhe për rolet episodikë, duke u ndalur specifikisht edhe në detaje të vogla. Kështu sqaron edhe pse të veshur me një tis poetik disa prej personazheve: “*Nusja* (Margarita Koka, e cila ishte regjisore⁷²) - e veshur me të bardha, që ndrit e tëra nga një gëzim hutuar, pranë saj *Dhëndri* - i djersitur që lëviz andej-këtej dhe herë pas here fut gishtin në qafë për të liruar kravatën. *Të rinjtë* - ca me cigare e ca me gota në duar flasin dhe vjedhurazi u hedhin vështrime vajzave. *Plakat* – të vrenjtura e të nemitura, me sy të mallëngjyer e të dhimbshëm si një radhë ikonash të zbehta. *Pleqtë* - bisedojnë shtruar dhe thithin çibukët e tyre të gjatë.”⁷³

Dy regjisore të mëdhenj që krijojnë dy shfaqje me koloritet krejt të ndryshëm. Të dy shfaqjet, përveç trajtimit të një subjekti kompozicional të vështirë, nga një vepër letrare e njohur nga të gjithë, arrijnë të sjellin një tekst dramatik e, nga ai, një spektakël teatror që komunikon po aq mirë me publikun sa romani me lexuesin.

Përmes elementëve estetikë teatrorë, gjuhës skenike, detajeve të figurshme, gjuhës plastike e figurative, muzikale, të dy këta regjisore arrijnë ta sjellin idenë fillestare të vegimit të tyre, në një realizim të plotë e të suksesshëm të një teatri total, ku ndërmjetësohen fjala, muzika, kënga, vallja, piktura.

Megjithëse me një distancë kohore prej 16 vitesh, këto dy shfaqje vijjnë si kulme dhe mbesin të tilla sot e kësaj dite, duke vërtetuar aksiomën se arti nuk njeh vite, por imponohet me arritjet e tij, pavarësisht se në cilën kohë janë krijuar. Ajo që sot merr vlera akoma më të mëdha, në një mungesë e kaos vlerash, është se përmes zbërthimit të karakteristikave të zakoneve shqiptare, traditave, sjelljes, reagimeve, ndërtimit të ritualeve ceremoniale, edhe pse me distancë kohore prej gati dy dekadash, në këto dy konceptime të *Gjeneralit* shohim një pasqyrim tejet ekspresiv të stilit tonë kombëtar. Stil, i cili duket se e ka humbur rrugën në ditët

⁷² Nga intervista në lidhje me këtë temë, me profesorin Gëzim Puka, Fakulteti i Shkencave Shoqërore, Departamenti i Letërsisë, Shkodër, 2019.

⁷³ Platforma regjisoriale, Arkivi Teatrit “Migjeni”, Shkodër, Dosja “Shtegtim në ankth” sipas motiveve të romanit *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, teksti dhe regjia Serafin Fanko, 1988.

e teatrit bashkëkohor shqiptar.

Përmes këtij punimi desha të evidentoj rëndësinë studimore dhe historike që kanë arkivat e teatrove. Po ashtu, shpresoj të shërbejë si një nxitje për hapjen e një rrjeti arkivor teatror në Shqipëri, ku nga dosjet e zverdhura prej kartoni, të kalojnë, përmes teknologjive informuese, në një arkiv on-line. Kjo jo vetëm për të ruajtur materialet e deritanishme, por duke u garantuar një siguri maksimale, pasi duhet nënvizuar se një pjesë e mirë e materialeve në këto arkiva, gjatë periudhës së parë së rënies së diktaturës, u vodh, u hodh, e shumë materiale kanë humbur. Ruajtja në një arkiv të tillë, do të ndihmonte, gjithashtu, për ta bërë të aksesueshëm arkivin, që të apasionuarit, studiuesit dhe “teatrantët” në mënyrë të njëkohshme dhe të pakohshme të njihen me një trashëgimi të madhe teatrale, duke i dhënë kështu një mundësi promovimit të kësaj trashëgimie. Rëndësia e një arkivi të tillë, mund të ndihmojë mjaft në ndërtimin e historisë, jo vetëm të teatrit.

Bibliografi:

Burime arkivore:

Arkivi Teatrit Kombëtar, Tiranë, Dosja “Gjenerali i ushtrisë së vdekur”, 1972.

Arkivi Teatrit “Migjeni”, Shkodër

Intervistë me Profesorin Gëzim Puka, Fakulteti i Shkencave Shoqërore, Departamenti i Letërsisë, Shkodër, 2019.

Nga biseda me Artistin e Popullit Pirro Mani, Arkivi i QSA, kaseta nr.3.

Burime të botuara:

Bushati, Zef; Siku, Pandi: “Tri figura artistike të freskëta”, *Drita*, nr.795, dt. 07.03.1976, Tiranë.

Makashi, Fitim: “Disa probleme të plastikës së aktorit”, *Teatër*, nr. 2, 1974.

Mani, Pirro: “Teatri mishëron veprën e dramaturgut”, *Drita*, nr. 51, dt. 18.12.1968, Tiranë.

Mani, Pirro: “U përpoqa të shpëtoj të bukurën - Bisedë me Artistin e Popullit Pirro Mani”, *Studime mbi artin*, nr. 4, Tiranë, 1998.

Merkaj, Baxhul: “Luajti Hamletin dhe mbeti hamletiani i kohës”, *Tribuna*, 20 dhjetor 1995.

Papagjoni Josif: *Teatri i Shkodrës*, Enti Botues “Gjergj Fishta”, Shkodër, 2009.

Papagjoni, Josif: *Aktorët*, SHBLU, Tiranë, 1999.

Papagjoni, Josif: *Biseda për artin*, Omsca-1, Tiranë, 2004.

Papagjoni, Josif: *Poetikë regjisoriale*, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Tiranë, 2003.

Papagjoni, Josif: *Teatri Kombëtar*, Akademia e Shkencave, Tiranë.

Slatina, Flori: *Prirje të sotme të teatrit*, Mokra, Tiranë, 2001.

Zajmi, Agim: *Mendime për teatrin dhe skenografinë*, *Teatër*, nr. 2, 1990.

<https://telegrafi.com/gjenerali-i-ushtrise-se-vdekur-con-ne-kembe-bursen/>
parë më mars 2019.