

TEATËR & KINEMATOGRAFI

Prof. dr. Josif PAPAGJONI

KINEMATOGRAFIA NË KOSOVË

Paçka se në kushte jo të favorshme, madje diskriminuese, kinematografia shqiptare në Kosovë ka lënë gjurmët e veta në arealin kulturor dhe artistik të popullit shqiptar, aty e në tërësinë hapësinore të tij. Historia e zhvillimit të saj, ashtu nën tryzni siç ka qenë, e pakët apo e vonshme, sikurse edhe nën utopitë e kohës, gjithsesi ka sjellë kontributet e saj të pamohueshme, të cilat studimet tona i kanë bërë të rrokshme, gjithsesi. Por, që të realizohen qasje të kaheve të ndryshme në këqyrjen dhe shqyrtimin e gjithë gamës së argumenteve, proceseve, vlerave, njave e problemeve që kjo kinematografi ka pasur udhëve të zhvillimit të saj, lind përherë nevoja për trajtesa e optika të reja. Një e tillë mëton të jetë edhe ajo çka do të thuhet më poshtë në këtë artikull, duke përzgjedhur syresh gjësende prej “gravitetit” historik e artistik të traditës që është shënuar në lëvrimin e këtij arti: kinematografisë.

Mendohet që projeksioni i parë i filmit në Kosovë është shfaqur në Pejë, në një hambar, në vitin 1911, nga një kinematograf shëtitës që kishte ardhur nga Cetina. Më pas, gjatë luftërave ballkanike, xhirimet me kamera janë bërë nga kompanitë e njohura si: Pathé, Gaumont, Eclair dhe Charls Urban. Përsa i përket sallave të kinemave, shtatë të tilla kanë

qenë të regjistruara para Luftës së Dytë Botërore në territorin e Kosovës, më saktësisht në vitet 1935–37, që ndodheshin në Mitrovicë, Prishtinë, Gjilan, Ferizaj, Prizren, Gjakovë dhe Pejë. Pas Luftës së Dytë Botërore rritet rrjeti i kinemave, por, sa i përket zhvillimit të kinematografisë si art, mbi 20 vjet nga qeveria federative jugosllave nuk do të ndërmerrej asnjë hap, përkundrazi ky zhvillim do të pengohej në mënyra tinëzare. Gjatë viteve 1945-1965 dy ndërmarrjet kinematografike jugosllave “Filmske novosti” e “Zvezda Film” në Beograd xhiruan gjithsej 2311 kinoditarë. Prej atyre kishte edhe mjaft xhirime ngjarjesh nga Kosova nga kineastë joshqiptarë. Filmat realizoheshin nga ekipet e qendrave kinematografike të Beogradit e të Shkupit.¹

Filmi i parë dokumentar i xhiruar në Kosovë ishte Prve Svetlosti, shfaqur më 4.02.1949, i cili bënte fjalë për elektrifikimin e Kosovës, konkretisht për ndërtimin e një hidrocentrali, me idenë euforike të tejkalimit të prapambetjes së saj dhe për ecjen e sigurt drejt të ardhmes së ndritur. Ndërsa filmi i parë artistik, i prodhuar po nga kineastë jugosllavë, ishte Esalon Doktora M 1955 (prodhim i UFUS), me një subjekt skematik dhe të shpërdoruar, marrë nga periudha e Luftës së Dytë Botërore. Prej 2977 filmave të xhiruar në hapësirën e ish-Jugosllavisë në vitet 1945-1965, asnjë prej tyre nuk është xhiruar nga kineastë shqiptarë. Edhe 26 filmat dokumentarë, si dhe 3 filmat artistikë, që janë xhiruar enkas për/mbi Kosovën, u takojnë tërësisht kineastëve joshqiptarë, çka flet për diskriminimin që u bëhej shqiptarëve dhe kulturës së tyre, posaçërisht në fushën e kinematografisë. Komiteti për kinematografi i qeverisë së RFPJ-së në Beograd, nuk krijoi asnjë kusht për shkollimin e kuadrit nga radhët e rinisë shqiptare në Kosovë, sikurse bëhej gjerësisht me republikat e tjera jugosllave. Të parët që vazhduan shkollat e larta për teatër dhe kinematografi ishin aktorët: Abdurrahman Shala, Muharrem Qena dhe Istref Begolli (fillimi i viteve '50).²

1 Kaçaniku, Shukri. “Skicë për historinë e zhvillimit të kinematografisë në Kosovë”. Albanica, dhjetor 2007-janar 2008. Prishtinë, 2008.

2 Mehmetaj, Gani. Magjia e ekranit: kritikë filmi. Prishtinë, Kosovafilmi, 2005.



Era dhe Lisi



Proka

Në vitin 1967 u xhirua filmi i parë jugosllav në gjuhën shqipe, Uka i Bjeshkëve të Nemuna, ku Ekrem Kryeziu ishte asistent i regjisorit Miki Stamenkovic. Në shkurt të vitit 1969 nga Kuvendi i Kosovës themelohet e para dhe e vetmja ndërmarrje për prodhimin e filmave shqiptarë, “Kosova-Filmi”, e financuar nga buxheti i Kosovës. Drejtori i parë i “Kosova-Filmit” ishte Abdurrahman Shala, aktor i shquar i kinematografisë dhe teatrit. Fillimisht u prodhuan disa filma nga kineastë jugosllavë, si: Dashuria e parë, Rekuem për të nesërmen, Koka ime e krisur, Si të vdiset, Hedhësit e bombave, Sulmi i kuq, Dervishi dhe vdekja etj. Krijimi i filmave të parë shqiptarë, falë të cilëve mundësohej tanimë shpërfaqja e origjinalitetit shpirtëror të kombit, rrokja e disa ngjarjeve që i gjegjeshin realitetit social antropologjik ku ai jetonte dhe si jetonte, gjithashtu mundësia për të ofruar subjekte nga jeta e shqiptarëve në Kosovë, copëza të historisë së tyre, gjuha, traditat kulturore dhe shënjimimet etnopsikologjike pruri, përveç të tjerave, një dëshmi domethënëse të përpjekjeve të jashtëzakonshme të kineastëve dhe faktorit politik shoqëror mbarëkosovar, për t’i dhënë, më në fund, hapësirën e merituar këtij arti publik, më fuqi të madhe ndikuese në popull.

Në hapat e parë, “Kosova-Filmi” kishte mungesa të theksuara në personelin artistik (regjisorë, aktorë, kameramanë, skenografë, montazhierë etj.), por brenda një dhjetëvjeçari gjendja u përmirësua me mbarimin e shkollave të artit të mjaft



Gjurmë të bardha



Njeriu prej dheu



AnaTema

kineastëve të rinj. Filmi i parë që u xhirua nga autorët kosovarë ishte Të ngjuarit (1971), skenarist dhe regjisor Ekrem Kryeziu, prodhim i TV Beogradit në gjuhën shqipe. Operator i këtij filmi ishte Rudolf Sopi, që konsiderohet edhe si i pari xhirues filmik në Kosovë. Pas tij (sa i përket operatorëve) vijnë Afrim Spahiu dhe Shukri Kaçaniku. Filmi artistik i metrazhit të gjatë starton me dy filma: Kur pranvera vonohet (1979), me regjisor Ekrem Kryeziun, skenarist Ymer dhe Azem Shkrelin, muzika Rauf Dhomi, që cek temën e Luftës Nacionalçlirimtare përkitazi formatimit estetik dhe ideologjik të kohës, dhe Era dhe Lisi i Besim Sahatçiu, që i ngjan një kronike të gjatë për njerëzit dhe kohën pas Luftës së Dytë Botërore. Më pas xhirohen disa filma, që sidoqoftë nuk mbërrijnë në lartësitë e dëshiruara, pos mangësisë kreative, edhe nga buxhetet e pamjaftueshme, si: Pikniku, Gjurmë të bardha, Tre veta kapërcejnë malin, Lepuri me pesë këmbë, Përroi vërshues.³ Në këtë periudhë të zhvillimit të kinematografisë në Kosovë spikatin për vlerat e tyre filmat: Njeriu prej dheu (1984), me regji të Agim Sopit, Proka (1985), me regji të Isa Qosjes, E kafshoja terrin me regji të Ekrem Kryeziut dhe Rojat e mjegullës (1986), me regji të I. Qosjes.

3 Kaçaniku, Shukri. "Skicë për historinë e zhvillimit të kinematografisë në Kosovë". Albanica, dhjetor 2007-janar 2008. Prishtinë, 2008.



Azemi

Nga filmat dokumentarë të “Kosova-Filmit” në dhjetëvjetëshin e parë përmenden: Brigadat kosovare (1974), “117” (1974), Bukë e kryp’ e zemër (1975), Dita e mërgimtarëve (1975), Pikë e Gurë (1976), Loja e rufaive (1977), Tepricat (1978), Kur pranvera xhirohet (1979), Ngjyrat e dheut (1983), Shota etj. Në projektet e para filmike të “Kosova-Filmit” u angazhuan kineastë, si: Rudolf Sopi, Shaban Gashi, Murat Zeka, Shukri Kaçaniku dhe Afrim Spahiu si dhe operatorët e zërit Sait Sahiti, Fahri Pallaska e Bejto Jusufi, regjisori dhe skenaristi Ekrem Kryeziu etj.

Sopi, Shaban Gashi, Murat Zeka, Shukri Kaçaniku dhe Afrim Spahiu si dhe operatorët e zërit Sait Sahiti, Fahri Pallaska e Bejto Jusufi, regjisori dhe skenaristi Ekrem Kryeziu etj. Vitet ’80 krijojnë një klimë mbytëse për kinematografinë kosovare, fondet shkurtohen, krijimtaria stopohet, shumë artistë largohen nga puna me dhunë. Në mjaft filma të xhiruar kësaj kohe nga “Kosova-Film” apo Televizioni i Prishtinës u shfaq fenomeni i autocensurës me kufizimet ideore dhe tematike. Sidoqoftë, me përpjekjet e bëra, u realizuan disa filma si Gjurmë të bardha me katër seri, Tepricat (film dokumentar), Era e mollës, Një jetë e tërë, Përroi vërshues etj.

Në vitet ’90 represioni serb mbi kineastët dhe kinematografinë në Kosovë u bë edhe më i madh, kushtet e pushtimit dhe të luftës e bënë thuajse të pamundur prodhimin kinematografik. Sidoqoftë u xhiruan filma si: Viktimat e Tivarit



Kukumi



Kodi i jetës

(1992), *Rruga pa kthim* (1994) dhe *Buka e hidhur* (1997) të Ekrem Kryeziut, *Vrasësit bëjnë dasmë natën* (1996) dhe *Lotët e nënës* (1998), skenarist e regjisor Jahja Shehu); “56296” (1997) dhe *Kosovë kurrë s’t’u nda gazepi* (1996), me regjisor dhe skenarist Niman Muçaj, *Vallja e çmendur e Isa Qosjes*. Vitet e mbijetesës së filmit artistik shqiptar në Kosovë u shoqëruan nga një dukuri e veçantë, ajo e prodhimit dhe distribuimit të filmimeve për konsum masiv përmes videokasetave, çka e zbehu fuqinë artistike dhe e rëndomtësoi vetë prodhimin kinematografik. Godina e dikurshme ku ishte vendosur “Kosova-Film” u pushtua dhunshëm nga serbët dhe pushoi së funksionuari si institucion.

Pas çlirimit të Kosovës më 1999, godina e “Kosova-Film” u shndërrua në mjedise për KFOR-in. Në vitet 2000 “Kosova-Film” nisi të ringjallet me realizimin e disa projekteve filmike, si: *Kukumi* e I. Qosjes (2004, fituese e Çmimit të Parë në Festivalin e Filmit në Tiranë, 2005), *AnaTema* (2006) e A. Sopit, *Vuajtjet e Kosovës*, *Shtëpia e tmerrit*, *Vjeshta e trëndafilave* (2001), *Kur shpirti ndërron jetë* (2002) etj. Ndhimesë të vyer në fillimet dhe konsolidimin e “Kosova-Film” ka dhënë Azem Shkreli, shkrimtar dhe drejtor i saj për shumë vite.

Në Kosovë është prodhuar mesatarisht një film artistik i metrazhit të gjatë në dy vjet, ndërsa filma të shkurtër dhe dokumentarë janë prodhuar më shumë. Ndër regjisorët më në zë të kinematografisë në Kosovë janë: Isa Qosja, Ekrem Kryeziu,

Agim Sopi, Ismail Ymeri, E. Halili; operatorët: Rudolf Sopi, Afrim Spahiu, Shukri Kaçaniku, Luan Sahatçiu, Agim Mula, Menduh Nushi etj.; ndër aktorët më të aktivizuar: Abdurrahman Shala, Xhevat Qorraj, Hadi Shehu, Bislim Muçaj, Enver Petrovci, Faruk Begolli, Myrvete Kërtishi, Blerim Gjoçi, Anisa Ismaili, Lirak Çelaj, Sheqerie Buqaj, Blerta Sylja, kurse si skenografë spikatin: Shahin Kryeziu, Afrim Gora, Nazmi Sadiku, Petrit Bakalli etj.⁴

Nga filmat që janë bërë pjesë e historisë së filmit artistik shqiptar në Kosovë përmendim:

ERA DHE LISI (1973)

Regjisor: Besim Sahatçiu, skenari: Petrit Imami



Është një nga filmat e hershëm që ndjek mirëfilli tipologjinë e realizmit socialist. Si strukturë është tejet i shpërndarë, panoramik, me një seri dukurish e problemesh që vargëzohen shpesh pa lidhjen e tyre të brendshme shkak-pasojë.

Gjithsesi, dy personazhet kryesorë, Ramë Ahishta me pseudonimin e luftës, Lisi (Abdurrahman Shala) dhe nipi i tij, Burim Ahishta (Faruk Begolli), bëhen filli lidhës i gjithë episodeve. Të natyrës tabllore dhe si formë mozaiku, dukuritë

4 Kaçaniku, Shukri. Skica për historinë e zhvillimit të kinematografisë në Kosovë (dorëshkrim).

janë të shumta, filluar nga puna për të forcuar pushtetin komunist fill pas Luftës II Botërore, “entuziazmi” për krijimin e shoqërisë së re, ngritja e kooperativës në Ahishte, mbledhja e armëve nga pushteti, duke i rrahur për shkak të mbajtjes së tyre, i ashtuquajturi rreziku i nacionalistëve dhe irredentistëve, shpërngulja e shqiptarëve në Turqi nga varfëria, mungesa e pronës, lindja e kastës së re të pushtetit që majmet dhe shkëputet nga idealet e lirisë dhe barazisë, proceset e montuara hetimore me ndëshkimet e shqiptarëve të ndershëm duke goditur pjesën atdhetare, përgatitja e kuadrove të reja të shkolluar, “qëndrimet dhe diferencimet klasore”, qëndrimi ndaj vlerave historike si pasuri kulturore, marrëdhëniet e tensionuara të Jugosllavisë me Bashkimin Sovjetik dhe Stalinin, qëndrimi ndaj njerëzve me kontribute politike e sociale etj.

E gjithë kjo lëndë e hallakatur, shumëfarëshe dhe e pashoshur ka gjithkund një spikamë të thukët propagandistike, me ligjërimi të shpeshta, mbushur me retorikë e slogane politike, kur mund të tubohej e përqendrohej shumëçka në udhën e jetës së dy protagonistëve, Ramës dhe Burimit, raportet e tyre, dëshpërimet, zhgënjimet, dramat. Rreshteri Ramë Ahishta, i njohur me pseudonimin Lisi gjatë luftës, i pashkollë, ka qenë një luftëtar i njohur. Shikuesi ndjek udhën e jetës së tij, detyrat që pati, komunikimin me njerëzit, krijimin e familjes, konfliktin me vjehrrin, problemin me djalin e madh dhe gruan si dhe episode të tjera. E njëjta linjë vijon edhe me nipin e tij, Burim Ahishtën, mbetur jetim, por që merret nën kujdes prej Lisit, dashuria për mësimin dhe shkollën, ndjekja dhe mbarimi i universitetit për mjekësi, martesja, marrja e detyrave partiake me rëndësi etj. Fatet e tyre përzihen. Të dy janë njerëz të ndershëm, të thjeshtë, sikurse heronj tipikë të soçrealizmit. Ata sikur përplotësojnë njëri-tjetrin, dy breza militantësh.

Filmi ka një përmbytje fjalësh të shumta parazitare, ku elementet e propagandës janë aktive, gjer edhe futje vend e pa vend këngësh “revolucionare” si sfond komunist. Mund të thuhet se pjesa dërmuese e lëndës është e pashoshur dhe e patrajtuar mirë artistikisht, çka dëshmon edhe dobësitë e mungesat e stadiit fillestar të zhvillimit të kinematografisë në Kosovë në

vitet '70, sikundër, nga ana tjetër, kthimin e subjekteve filmike në funksion të ideologjisë dhe propagandës. Vetëm në pak raste filmi prek gjësede me natyrë njerëzore, psikologjike, brenga, halle, trishtime dhe drama që bëhen të besueshme gjithsesi. Episodi më i realizuar është kthimi në shtëpi i Hatixhes (Shirine Morina), gruas së Lisit, duke rifilluar, mbase, një jetë e marrëdhënie të re midis tyre. Në ligjërimin e personazheve, edhe pse i ngarkuar me retorikën politike të kohës, has edhe pohime që bartin të vërteta të kohës, si p.sh., vlerësimi për kooperativat: "Mallin e tërë fshatit ta përziejmë e të jetojmë së bashku, dikush të punojë e dikush të urdhërojë... Një herë do të hamë të gjithë në një kazan".

E KAFSHOJA TERRIN (1977)

Regjisor e skenarist: Ekrem Kryeziu

Koncepti i ri mbi dashurinë dhe familjen, nevoja për një ndryshim e përtëritje qytetëruese të marrëdhënieve që përfshihen aty, pesha e zakoneve dhe dokeve të vjetra mbi gruan, personalitetin dhe fatin e saj, prirja për t'i dhënë femrës dhe ndjenjave të saj të ndrydhura hapësirën e çlirimit dhe të mirëkuptimit në një klimë aspak favorizuese, përkundrazi nën trysinë e mendësive të vjetruara që i mbartin dhe i nënkuptojnë këto, së toku me sfidën për t'i afruar hapësirën e vet të domosdoshme respektimit të tjetrit në vendimet vetjake mbi jetën dhe fatin e vet – këto janë vijat themelore të filmit E kafshoja terrin.

Të bën përshtypje të mirë fotografia e filmit dhe skenografia, duke riprodhuar mjediset etnologjike dhe etnografike shqiptare, elemente të kulturës së jetës, kostumet, ornditë karakteristike të shtëpisë, mjedisin fshatarak, duke i dhënë ngjarjes dhe imazhit besueshmëri.



“Nuk është e mirë që gruaja të mbahet në shtëpinë e burrit kaq gjatë. Madje kur s’ka burrë e as fëmijë mund t’u dalin fjalë”, i thotë Rama nënës së nuses (Nexhmije Pagarusha). Si mëtues i Rinës (Kumrie Hoxha), nuses së mbetur në shtëpinë e Zef Markut, burrit të saj të vdekur, ai e shfrytëzon situatën dhe zakonin në funksion të interesit, egos dhe ndjeshmërisë së vet ndaj Rinës. Zakoni për ta mbajtur një grua të martuar por me burrë të vdekur, në shtëpinë e tij, sfidohet nga guximi për ta zgjedhur vetë rrugën e jetës dhe të fatit, sikurse bëjnë dy protagonistët, paçka se nën një klimë të ashpër patriarkale e të mbushur me kërcënime, kur dashuria dhe e drejta e jetës shpallen si një turp. “Unë jam diçka tjetër. Unë po marr pjesën time, atë që më do”, thotë djali (Avdush Hasani). “Ata nuk do të mendojnë kështu djalo, dhe kaq shpejt nuk mund t’ua ndërrosh mendjen”, ia kthen plaku (Malo Gami). Ngjarjet marrin peshën e tyre dramatike, Rina “rrëmbehet” duke përmbushur vullnetin e saj, pa pranuar ta ndajë jetën e vet me dikë që nuk e dëshiron.

“Më përzure mua që ta grabisin të tjerët, të ta lënë turpin mbi varr të djalit,- kërcënon Rama, vjehrrën e Rinës, – ku e ke nusen e djalit tënd, që flenë të tjerë mbi të. Burra, zgjohuni, dilni përpara, ndaleni! Na e grabitën nusen e fshatit ata për të cilët menduat se kanë ardhur për të mirën tonë. Ata shkelën varrin e Zef Markut dhe ikën”.

Në festivalin e “TV Portorozh” më 1978, filmi E kafshoja terrin u vlerësua si filmi më i mirë dhe Nexhmije Pagarusha mori çmimin për rolin më të mirë të aktores femër. Ndërsa në festivalin PRIZ ITALIA në Milano, 1978, ai u shpall filmi më i mirë. Nga kritika e asaj kohe, kamera e Shukri Kaçanikut u quajt “fotografi poetike e Rembrandit!...”.

GJURMË TË BARDHA (1980)

Regjisor: Ekrem Kryeziu, skenarist: Ekrem Kryeziu, Ramiz Kelmendi

Jeta e vështirë e pylltarëve, në kushte moti të ashpra, gjithsesi në një këndvështrim realist marrëdhëniesh pune dhe solidariteti bëhen objekt i filmit, me një ngjarje që duket sikur përsëritet nga fillimi në fund, por në sens të kundërt e me tjetër përmbajtje.

Sokol Bardha, djali i druvarit Feke, lë pa kryer studimet dhe futet në punë në vendin e të atit, i cili vdiq gjatë prerjes së bredhave. Ai është kurajoz për jetën, merr përsipër mbajtjen e familjes pas vdekjes së të atit. Jo aq atmosfera e punës së drejtpërdrejtë në prerjen e pyllit, sesa ajo e jetës dhe e marrëdhënieve midis pylltarëve, zakonet, tipat dhe karakteret, historitë dhe dashuritë janë lënda që gatuan subjektin. Nuk ka një ngjarje kryesore, por një mozaik. Sidoqoftë bëhet përpjekja për t’i përmbledhur në dy boshte: Roza (Drita Krasniqi), një vajzë punëtore në gjellëtoren e sharrave në pyjet e Rugovës, dhe dy



druvarë që i bashkon puna, dyshimet, xhelozia, solidariteti dhe... Roza. Ndonëse Roza është disi e pakujdesshme ndaj vetes, e lakmuar nga meshkujt dhe jo rrallë tunduese, në shpirt është një femër e mirë, që di të dallojë dashurinë e vërtetë nga mashtrimi, loja, tundimi seksual. Ajo ndjehet e poshtëruar nga qëndrimi i meshkujve që veçse e lakmojnë seksualisht, por nuk e dashurojnë dhe as e mendojnë veten të martohen me të. Prandaj dhe ajo pati krijuar shoqëri të pastër me druvarin e ndershëm Feke. "E kam larë, e kam ndërruar, e kam dashur si prind", vlerëson ajo. Lidhja që ka krijuar me Bushin vështirësohet nga xhelozia e tij, dhuna dhe ndjenja e posedimit. Aq më tepër, ardhja e Sokolit (Avdush Hasani) në ndërmarrjen pyjore, e shqetëson atë më tej, duke menduar se ai do ta fajësonte për vdekjen e të atit. "Që kur erdhe ti është ndryshuar, është bërë i çuditshëm, është marrosur krejt", i thotë Roza, Sokolit.

Dhe situata përsëritet duke sjellë rezultate krejt të tjera nga sa mendohet. Tani është Bushi (Hadi Shehu) që aksidentohet dhe Sokoli e bart atë duke çarë mes borës dhe terrenit të vështirë drejt shpëtimit. Skena e tërheqjes është nga më të realizuarat e filmit qoftë si veprim, qoftë si fotografi, qoftë edhe si aktrim. Bushi kërkon t'i thotë dy fjalë Sokolit, pengun që ai kishte për vdekjen e babait të tij më parë, por Sokoli e ndalon duke e mirëkuptuar

brengën e tij, i bindur se i ati kishte vdekur aksidentalisht dhe Sokoli nuk kishte pasur faj.

Boshti i dytë, marrëdhënia e disa burrave me Rozën, posaçërisht ajo e Bushit dhe e Sokolit është më e vërteta dhe, në disa raste, sfiduese ndaj skemave të realizmit socialist. Falë lojës së çlirët dhe në tone psikologjike të aktore Drita Krasniqi, kjo figurë shfaqet në kompleksitetin e saj. Në dukje ajo është lehtësisht e dhënë ndaj meshkujve, por në fakt kërkon një dashuri të sinqertë, shpëtimtare dhe që ta bëjë me familje. Episodi më dramatik është përdhunimi që kërkon t'i bëjë Lami, i luajtur me origjinalitet nga Çun Lajçi, sikundër ai i xhelozisë së Bushit, i interpretuar me temperament, energji, shpërthime emocionale nga aktori Hadi Shehu, që krijojnë tension dhe dramacitet në raportin e tyre të vështirë.

Këto dy boshte të filmit duhet të thelloheshin, të mbusheshin me lëndë të freskët, sidomos marrëdhënia Bush-Sokol-Roza, dyshimi për vrasjen e Fekes, pa harxhuar kohë dhe sekuenca parazitare, përshkruese, thjesht për të rindërtuar mjediset dhe atmosferën e punës dhe jetës në një ndërmarrje pyjore. Ndër vlerat mbresëlënëse të filmit është fotografia, imazhet e bukura e domethënëse të punës së druvarëve në pyll, relievi malor dhe bora, bredha të lartë që priten nga sharrat dhe bien madhërisëm si ushtarë të varrë, pylli që duket sikur merr frymë, përsëritja e prerjes së tyre dhe rrëzimi nga kreshtat e maleve në greminë, krijojnë mbresën e të madhërismes dhe poetikes.

NJERIU PREJ DHEU (1984)

Regjisor: Agim Sopi, skenari: Sopi, Fadil Hysaj



“Prej mërgimi në mërgim... S’po mundem më, bukë e krypë të hamë, por të jemi bashkë”, i thotë babai të birit teksa ky merr sërish rrugën për në Gjermani. Emigracioni ose kurbeti, tema qendrore e filmit, vjen në qasje dramatike, si ankth i zgjatur, falë kujtesave të shtypura dhe fanitjeve të Bardhit, djalit të Sokolit, por ndoshta dhe të vetë Sokolit, në frymën e fundit, teksa jep shpirt në breg të detit. Ngjarjet vendosen diku në Turqi, në qytetin e Stambollit. Është një familje shqiptare e shpërngulur prej kohësh në Turqi. Dy breza emigrantësh, at-bir.

Njeriu prej dheu është ndër projektet kinematografike më serioze dhe më të realizuara të kinematografisë të Kosovë, jo vetëm që është xhiruar vjetëve të fundit, por që është realizuar përgjithësisht te ne”, vlerëson Gani Mehmeti.⁵

Përmes një morie retrospektivash thuret e gjalla dhe e vdekura, përfytyrimi dhe e njëmendta, fanitja dhe e vërteta.

5 Mehmeti, Gani. Magjia e ekrani: kritikë filmi. Prishtinë, Kosovafilmi, 2005, f. 146.

Baca Sokol (Abdurrahman Shala), mbetur vetëm me nusen e djalit dhe fëmijët e tij, i plakur, me gruan që ka vdekur, kujton çastin e vështirë, kur si shumë familje shqiptare, edhe ai detyrohet të shpërngulet nga dheu mëmë. Karvanë njerëzish ikin dhe ikin. Skenë e trishtë, e shoqëruar nga muzika e Rauf Dhomit nën një ton mallëngjyes e me motive popullore. Gjysh Sokoli teksa merr një grusht dhë në një trastë, një krismë pushke sikur e pret dysh, e paralajmëron për një kob. Krismë e panjohur që shkakton ankth, frikë. Krisma-fat. Fati i mbrapshtë, që në të tjera sekuenca do të përsëritet. Fati i kurbetçiu me mallin për vendin, që e ha përbrenda. “Mëkat është që toka të qaj për zot”, thotë ai për tokën që s’dëshiron ta shesë, përkundrazi e lë nën kujdesin e vëllait. Kurbeti ndan dëshpërimisht njerëzit. Bardhi, djali i Sokolit, ka lënë pas një dashuri. E dashura e tij, Tringa, e ka pritur 27 vjet, nuk është martuar. Thuajse të plakur, vite pa u parë, takimi i tyre është prekës. Është drama e rëndë e emigracionit që fishk rininë, plagos ëndrrat. “Ti Bardh më mbulove me dhe, - i thotë ajo, - më bëre të vdekur. 27 vjet as fjalë, as letër. Më ka kaluar jeta nga kodra me sy duke të pritur”.

Një tjetër plagë që kurbeti hap është tronditja e familjes. Ka dy sekuenca paralele me të njëjtin motiv: marrëdhëniet jashtëmartesore të grave të kurbetçarëve. A janë vallë fajtoare? Ndoshta po, ndoshta jo. E sigurt se “faji” është pamundësia e marrëdhënies së tyre në çift nga mungesa e pranisë së burrave. Skena e parë është ajo e aktit seksual të nuses së Bardhit me dikë që hyn tinëz brenda shtëpisë, çka e vret thellë shpirtërisht Sokolin kur e zbulon, por zgjidhje nuk gjen. Kthimi i Bardhit në shtëpi, takimi me gruan është dramatik. “Më kaloi rinia duke të ruajtur pleqtë, deri këtu më ka ardhur”, ia kthen ajo. Skena e dytë është thuajse e njëjta kur djali i vëllait, edhe ai emigrant, e rreh egërsisht gruan, kësaj here ndoshta viktimë e përgojimeve të katundit. Gjithsesi, fenomeni është gjithë po ai: tronditja e familjes.

Filmi shfrytëzon si element kompozicional fanitjen (ose ëndërrimin, përfytyrimin) dhe digresionin, memorien e “lënduar” si mall dhe vuajtje.

Zhurma e rrotave të trenit si shungullimë në kokën e Sokolit, e konotuar si udha e emigrimeve dhe largimeve nga Stambolli ku është, drejt dheut dhe truallit të të parëve, si për të gjetur një varr për vete, - kjo shfrytëzohet si përligjje për episodet e mëpastajme. Në të vërtetë këto nuk përcaktohen qartë, nëse janë fanitjet e Sokolit apo përfytyrimet e të birit, Bardhit, i cili ka lexuar amanetin e tij për ta varrosur në dheun e të parëve. Duhet thënë se ka shumë mbivendosje digresionesh njëri pas tjetrit, çka e vështirëson perceptimin dhe krijon sforcim në vetë rrjedhën normale të subjektit, si pasojë ai copëzohet së tepërmi dhe e humbet koherencën.

Me mendje Sokoli arratiset nga Stambolli dhe shkon në vendlindje, në fshatin e vet. Një fantazmë sikur e ndjek pas. Ndoshta vdekja. Ai ka ikur tashmë nga shtëpia... Nëpër tym ka marrë udhën drejt vendlindjes, fshatit ku ka shkuar një pjesë të jetës; sheh kullën e tij të rrëzuar, më tutje kullën e Ukës që tashmë ka vdekur, pastaj has një të ri, Gurin, dikur fëmijë i vogël, tani 27 vjeç, aq sa ai është larguar nga vendlindja. Takimi me motrën, Hanën (Teuta Rrahmani), të cilën nuk e njeh nga largësia e kohës dhe shpërfytyrimi, e trondit thellë. Ai ndjehet fajtor. E kishte lënë qyqë vetëm, mbytur në halle, dhe ajo është çmendur, i ka vdekur djali; kujton se e ka të sëmurë, të mbuluar me dhë gjersa të shërohet, ndaj herë tund e tund djepin e tij bosh, herë rrëmben dhe vrapon udhë e pa udhë në çartje. Kur iku nga fshati 27 vjet më parë, Sokoli i pati thënë që të rrinte e të rriste djalin e saj, por ky djalë, i vetmi fill, i vdiq. Është po ajo metaforë e nostalgjisë dhe kujtesës që e ka përfshirë tashmë plakun në formën e halucinacionit. Skena e kërkimit të djalit nga Hana e çmendur, qarja e vazhdueshme e tij, ndonëse ka vdekur prej kohësh, është dramatike.

Variacioni i tretë i temës së shpërnguljes dhe kurbetit është "toka". Toka është jeta. Toka është varri. Toka është atdheu. Kur njerëzit ikin, ajo ose grabitet, ose tjetërsohet, ose shitet. Në të tria rastet, humbet. Për këtë shkak Sokoli i lë amanet të birit që ta varrosë në dheun e vet.

“Mos vur gurë arave”, i thotë Sokolit Rrapi (Xhevat Qorraj), i cili ia ka zhvatur tokat, ia ka blerë. “Unë nga toka ime nuk lëviz”, ia kthen Sokoli. “Nuk dua as hije, as lugetër në këtë arë... Tokën e kam blerë nga të gjallët, me të vdekur e të shpifur s’kam punë”, i thotë Rrapi vëllait të Sokolit dhe e kërcënon: “Toka nuk hahet, por njerëz ha...” Guri ia mbush gojën me dhë Rrapit si lakmitar i tokës së tjetrit.

Figura mistike i rishfaqet Sokolit sërish. Fanitja e tij vijon me të vdekurit e moshës së vet, që i vijnë dhe i thonë që të marrë “gurin” e vet të varrit. Dhe ai gur duhet të jetë prej dheut amë. Guri i tokës, i sinorit, i vdekjes. Një mori të vdekurish e rrethojnë me dramën e gjithsecilit. Kjo sekuencë është nga më ekspresivet, ani pse me natyrë teatrale. Ndryshe ngjet me varrimin e gruas së Sokolit, ku theksohen elemente të vulgaritetit, tregtimit të vdekjes dhe të varreve. “Nëse për dy ditë nuk na i sjell të hollat ne do ta nxjerrim gruan jashtë dhe bëj çka të duash me të”, i thotë njëri prej varrmihësve plakut Sokol. Ceremoniali i varrimit gjithsesi është i zgjatur. Frika e mbetjes pa varr e turbullon me keq Sokolin. Kjo është një arsye më shumë pse ai shpreh dëshirën e paepur që eshtrat t’ia çojnë në dheun e tij, në Kosovë, prandaj dhe e qorton të birit pse mori udhën në skaj të botës e s’u kthye dot që t’i hidhte të ëmës një grusht dhë në varr. Porosia e tij ishte që Bardhi, më në fund, të kthehej dhe të mos t’i linte më fëmijët në vend të huaj.

Bardhi është kthyer në Kosovë me eshtrat e të atit futur në një valixhe për ta varrosur në atdheun e tij, por, me sa duket, edhe ai është i pushtuar nga fanitjet. Regjisori luan deri në fund me origjinën e halucinacionit që përdor në film. Ndërsa Bardhi po fle, i ati, Sokoli, heq kafkën e vet nga valixhja dhe ikën. Kur Bardhi i varros eshtrat e të atit, tok me të edhe kafkën, zëri i tij e thërret diku nga larg. Ai e ndjek atë zë mes mjegullës dhe në mes të fushës sheh një hu të ngulur në tokë e mbi të një plis: toka stërgjyshore, shpirti i Sokolit i kthyer në hije, në kujtesë, në fanitje, në magji. Dhe e vërteta shfaqet, ose merret me mend, por edhe kjo si e mjegullt. Të afërmit ia kishin shitur tokën Rrapit sepse kishin dëgjuar që Sokoli kishte vdekur. Por... kullën s’e kishin shitur, sepse “le të endej aty hija e tij, zëri i tij...” Kështu

mbyllet dhe filmi, me zërin e Sokolit tek thërret të birin në hapësirën e errët, të tymtë, të kaltër...

Nga vlerat e filmit janë edhe mjediset tipike të banesës shqiptare, kullat e mëdha, mjedisi rural, arat, qerret, kostumet karakteristike, rekuizita tradicionale, arredimi i shtëpisë, e gjitha një antropologji e sjellë në mënyrë thuajse natyrale, gjer dhe figurantë e masë njerëzore të menaxhuar me kujdes. Përtej rëndësisë së temës, filmi dëshmon një ritëm të dobët, shpërndarje të pamotivuara episodesh, përsëritje, sidomos një konfuzion në pranëvëniet e përfytyrimeve, vështirësinë e dallimit midis halucinacionit dhe të njëmendtës, asaj që ishte dhe asaj që është, digresionit dhe të vijueshmes.



PROKA (1985)

Regjisor: Isa Qosja, skenarist: Eqerrem Basha



Me pamundësinë për zhvillime të vullshme të kinematografisë si pasojë e politikës shkurajuese të udhëheqjes jugosllave pas Luftës II Botërore, regjisor i asohere në moshë të re, Isa Qosja, i sprovuar më parë në tre filma dokumentarë dhe disa shfaqje teatrore, sjell filmin me metrazh të gjatë Proka, një arritje e kinematografisë shqiptare, një goditje në shenjë, gjetje artistikisht e bukur e shoqëruar me një korpus ideor mendjehapës për shoqërinë shqiptare në Kosovë, përgjithësisht e ngjuar në norma tradicionaliste, si dhe trysninë e pranisë gati të dhunshme të kolektivitetit që aplikonin shoqëritë komuniste, gjoja për një pjesëmarrje më të gjerë e më të drejtpërdrejtë të njeriut në shoqërinë dhe aktivitetin politik të saj.

Filmi e ka marrë shtysën nga tregimi homonim i Filip Papajanit, por skenaristi E. Basha ka përzgjedhur çastet më domethënëse duke zgjeruar në mënyrë të ndjeshme perimetrin filozofik të saj dhe fuqinë universalizuese. Konflikti zgjerohet, disa rrjedha ndërveprojnë më mirë e më në thellësi me përmbajtjen e kumtuar nga tregimi, krijohen sekuenca ku shprehësia vizuale zotëron dhe shndërrohet në strukturë të mirëfilltë filmike. Filmi ka pak tekst dhe kjo është një nga meritat e vlerësuara gjerazi nga kritika, pasi ky art ka përparësi imazhin, fotografinë, lëvizjen, shprehjen e fytyrës, gjestin. Nga ana tjetër struktura përmbajtësore e tregimit është zgjeruar e pasuruar, duke e tejkaluar tekstin fillestar. Kineastët janë përpjekur që idenë bazë të konfliktit midis personazhit kryesor, Prokës, me mjedisin rrethues, i cili gjendet i zhytur në apatinë dhe anakronizmin e vet, t'i afrojë një dimension të gjerë, gjithëpërfshirës, që e superon kohën dhe hapësirën ku ai vendoset e vepron.

Graviteti i filmit është raporti i Prokës me komunitetin ku jeton e vepron, pjesë e sjelljes provinciale, mbushur me paragjykime dhe marrëzi. Ndjenja e apatisë, hiçit, kotësisë, meskinitetit, amullisë bëhet ngulfatëse, diçka që të merr frymën, një lloj getoje, çka të kujton tregimet e Çehovit ku "askund, asgjë nuk ndodh"! Pasiviteti dhe boshësia e njerëzve që e rrethojnë e nervozon Prokën, e ngulfat, e dëshpëron dhe ai ndjehet i rrethuar nga një bashkësi njerëzish të zhvendosur në organizime sociale të prapambetura, ku gëlojnë thashethemet, marrja me tjetrin si një farë "detyrimi moral", mbushja e jetës me rëndomtësi topitëse. Kush më shumë e kush më pak, të gjithë njerëzit atij i duken po i njëjti format, tip, fytyrë. Ky njëjtësim dhe shndërrimi i individëve në një masë amorfe që të ndrydh dhe kërkon të të futë në rrethin e vet "asgjëbërës", e brenjos heroin që nga natyra është i shpenguar, i çlirët, sfidues i rregullit të ngurtë dhe i çdo norme të kalcifikuar, i vetëmjaftueshëm, duke i dhënë hapësirë vetëshprehjes së individualitetit dhe personalitetit të vet. Psikologjia çpersonalizuese e masës pa fytyrë (ose me po atë fytyrë të njëjësuar) e revoltton Prokën, ai ndjen neveri për të. Shpërfillja e tij që shënjohej sakaq si sfidë, njëkohësisht edhe si ironi ndaj mjedisit social të zotëruar nga rëndomtësia, tërheq hakmarrjen e këtij të fundit.

Kështu njerëzit i kundërvihen Prokës, duan ta nëpërkëmbin, ta zhvlerësojnë, madje më sjelljen e tij “ndryshe nga të tjerët” ata e quajnë të çmendur. Ideja e mbytyjes dhe ngulfatjes së njeriut me sjellje të lira e sfiduese ndaj normave të një shoqërie të “rreshtuar” nga ideologjia unifikuese e kohës si dhe mjedisi përgjithësisht armiqësor ndaj të qenit “ndryshe”, bashkëshoqërohet nga ideja plotësuese e frymëzuar nga filozofia e njeriut mendjehapur, që refuzon të bëhet burmë e një mekanizmi rrafshues e zhvlerësues. Protesta e Prokës nuk është e tipit patetik e deklarativ, përkundrazi ajo buron së brendshmi, si mënyrë të konceptuari dhe të sjelli në jetë e shoqëri, si synim për qenësi dhe vetjakësi, ide kjo tejet e lëvruar nga filozofia liberale e shek. XX.

Proka është një hero i llojit tjetër: jo luftëtari dhe individi i spikatur, i bukur, me “yll në ballë”, që u prin turmave, por njeriu tjetërfarë, i pangjashëm me të tjerët, që i shpotit, i kritikon dhe është kundër këtyre turmave. Meritë në vizatimin kësaj të rolit të Prokës kishte edhe aktori Xhevat Qorraj, i cili mundi ta konceptojë në thellësi personazhin, të bashkëjetojë me të, të transformohet artistikisht.⁶ Proka i shpotit mendësitë dhe doket e vjetruara me mbishtresime besëtytnish dhe pandehmash ezoterike, siç bëjnë të tjerët rreth tij duke u lutur të bjerë shi, duke respektuar gjithë kodin zakonor në familje dhe në fis. Duke u shprehur haptazi kundër mykut antropologjik që sundon jetët e njerëzve, madje mendjehapur sikurse është dhe ateist, Proka goditet ashpër nga të tjerët, torturohet, sulmohet fizikisht, madje tentojnë që ta vrasin si një njeri të “rrezikshëm” për shoqërinë, i cili prishka e shthurka moralin e saj. Po njësoj ai është kundërvënës edhe ndaj pushtetit, raportin e athët që ka me kryeplakun, prototipi i provincialit e tinëzarit, po ashtu marrëdhënia me komandantin fodull e mburravec si dhe me kryepriiftin që ka frikë se i “çartet” grigja nga blasfemitë e tij. Të tre këta përfaqësojnë hallka të pushtetit, keqpërdorimit të njerëzve dhe manipulimit të mendësisë së tyre, gjithashtu ata janë antagonistët e tij.

6 Qorraj, Xhevat. “Aktori duhet të lidhet emocionalisht me rolin”. Magjia e ekranit: kritikë filmi. Prishtinë, Kosovafilmi, 2005, f. 252-255.

E vetmja që e mbështet është Nora, e cila ndjen keqardhje nga fati i tij i trishtë dhe sjelljet e ndërkyera kundër tij, e bindur se ai ka të drejtë.

Filmi preku me finesë edhe temën e njohur të pakuptimisë dhe absurdit në një mjedis inert e të manipuluar nga ideologjia unitare. Në thelb Proka është një personazh tragjik. Tragjizmi i tij fthillëzohet pikërisht te raporti armiqësor me meset sociale rrethuese, me mendësinë që i drejton këto mese. Ai është i pakuptueshëm prej tyre dhe kjo gjasë e bën tragjik. Trajtimi origjinal i heroit i ka dhënë filmit një përmasë konceptuale postmoderne. Ndërkohë, minimizimi i shenjave që identifikojnë kohën, shoqërinë, hapësirën konkrete duke u dhënë përparësi shenjave që i sintetizojnë ato drejt një përmase e fryme universalizuese, i ka ofruar konceptit të Isa Qosjes një formë bukur mirë të lexueshme e të kuptueshme.

“Korniza e veprimit të filmit nuk është e përcaktuar në kohë dhe hapësirë në mënyrë strikte, - vëren G. Mehmetaj, - mund t’i referohet çdo kohe dhe hapësire, ndërsa ngjarja po ashtu mund të ndodhë në çdo mjedis. Një papërcaktueshmëri e tillë u ka dhënë mundësi më të mëdha shprehëse në përdorimin e metaforave, në stilizimin e kuadrit dhe në ikjen nga rreziku që filmi të bëhet vetëm pasqyrë e një kohe që nuk ka pretendime më të mëdha”⁷

Përpunimi i imazhit është i cilësisë së lartë në kuptimin e shprehimësisë së tij. Është punuar mjaft bukur me planin portret, por dhe me atë masiv e të largët, falë një fotografie që e shndërron mjedisin në metaforën e përjetimeve të heroit, gati në pamje piktorike si të qenë tablo kompozicionale, me kënde marrjesh të ndryshueshme. Sjellim ndërmend kuadrot e natës me njerëzit si të tretur në errësi, mbirja e priftërinjve nga toka dhe objektet, me konotacione të dyfishta. Ndihet gjuha origjinale posaçërisht te vendosja e kodeve imazhiniste për t’u dhënë formë domethënies jo lehtësisht të rrokshme, të cilat kërkojnë shije të kultivuara.

7 Mehmeti, Gani. Magjia e ekranit: kritikë filmi. Prishtinë, Kosovafilmi, 2005, f. 150.

Stili i kineastit ekspozohet jo si qëllim në vete, por si ndjeshmëri artistike, si mënyrë përfytyrimi, si trill, si vetëshprehje dhe gjuhë filmike. Lënë mbresa paraqitjet e ambienteve të vrazhda, përvijimet e formës onirike e përrallore të disa sekuencave si dhe krijimi i atmosferës ku gëlojnë personazhet dhe masa njerëzore mbështetëse.

Në tërësinë e meritave të filmit, aty-këtu janë shfaqur dhe lëshime e të meta, siç është rituali i lutjes rreth rrapit shekullor, e cila qëndron disi më vete dhe e skajuar, paçka se e marrë më vete është nga sekuencat më të fuqishme, e një dimension i gati surrealist, onirik dhe mitik, imazh i pushtetshëm. Po kështu, ballafaqimi i Prokës me prostituimin e së motrës nuk motivohet gjer në fund, pasi koha e trajtimit është e kufizuar, sikundër do të lipsej një theksim më i madh i brendisë etnopsikologjike.⁸

ERA E MOLLËS

Skenari dhe regjia: Emin Halili



Një mollë që shkon e vjen kujtimeve dhe krijon histori njerëzore, historinë e Muranit. Më saktë, të dashurisë së tij. Era e saj që e ndjek nga pas, ia fladit shpirtin, ia trazon zemrën, e çliron. Era e bukurisë. Por molla është dhe shenja e mëkatit, e tundimit: kafshimi i saj. Era dhe kafshimi.

Kjo metaforë a simbolikë biblike, e përzier me erosin e munguar dhe e ardhur në film si figurë poetike, sillet e përsillet herë pas herë nga E. Halili, më shumë enkas dhe si e kërkuar, sesa si rrjedhë logjike e ngjarjes këtu apo atje, e përligjur me këtë apo veprim, sjellje, nevojë. Personazhi që bart figurativisht “mollën” është Murani, një mesoburrë i luajtur mendsh nga vuajtjet e burgimit a diçka përtej tyre, nga pengu i dashurisë a diçka përtej saj, nga trajtimi i keq prej axhës në fëmijërinë e tij a diçka përtej tij.

Pjesë e rëndësishme e rrëfimit filmik janë dialogët e Muranit me veten, si një “dyzërësh”, por që rolin e zërit të dytë e merr shpesh gomari me të cilin rrugëton me punë të ndryshme prej robi, që ia ngarkon, shpesh në mënyrë abuzive, xhaxhai i tij Selimi (Shani Pallaska). Qenia e parë i thotë të këndojë, ndërsa e dyta, ngurron. Por më në fund pranon dhe ia nis një kënge të habitshme, marroke, prej gomari, “Dung Sharaveli”. Fëmijë që e tallin, e ndjekin pas dhe qeshin. Ai është kthyer në një gaztor fshati, në një budalla me të cilin mund të argëtohesh.

Një tjetër i luajtur mendsh, komshiu i tij (Bislim Muça), në vend të “Dung Sharaveli” ia pret me “Dung Sharavata”. Ndonëse të çmendur, janë të ndryshëm: Murani i miri, Kojshiu i ligu. Po cila është historia e këtij të marri? Filmi skicon diçka si nëpër tym, pa u thelluar. E lë përsipër si pandehmë. Ai është rritur jetim nga xhaxhai i vet, por fëmijëria s’ka qenë aspak e lumtur. Xhaxhai, madje, ia ka shitur edhe tokën e trashëguar nga prindërit dhe me parat e fituara paska ndërtuar për vete shtëpi të re, bëri dasmën e djalit duke e lënë Muranin pa kurrgjë, si qiri të fikur.

“Murani është i fortë si gur, - i bën një portret vetvetes ai, i zemëruar me të gjithë. “Guri pëlçet, Murani jo. Murani rrëzon edhe malet.” Dhe ulërin. Çuditërisht nga malet bien vërtetë gurë...

“Shikoje bukurinë e dheut”, i flet vetes kur sheh një vajzë para tij. Ajo diçka i shëmbëllen me vajzën që dashuronte dikur, 20 vjet më parë, por s’u martua dot sepse e patën burgosur, ndërsa të atin që ishte mësues ia vranë.

Dhimbja e çoi drejt marrisë. Historia e Muranit vjen përmes rrëfimit si intertekst dhe elementit të retrospektivës. Një mollë që i jepet nga një vajzë bëhet pikë lidhëse e disa episodeve. Regjisori luan me këtë detaj dhe e vendos në të dyja konotacionet: si blatim dhe si mallkim. Prekës është episodi i takimit të Moranit me ish të fejuarën, të cilës i hedh mollën nga maja e pemës ku ka hipur: shenja e dikurshme e dashurisë. Era e mollës përsëritet, kthehet në lajtmotiv.

Ajo është lumturia e munguar për Muranin, ndjenja që nuk shuhet kurrë, sikurse kafshimi i saj kthehet në mallkim duke e bërë Komshiun me kosore të mbytet prej saj.

“Unë jam njeri, por të gjithë thonë se Murani është i çmendur. Kush thotë ashtu, do t’ia vras pulat... – klith me zemërim ai, – Murani nuk është i çmendur. Ju nuk e njihni Muranin. Nuk deshët ta njihni, Turp!” Dhe hipën në trungun e tharë të një peme dhe ulërin. Po tek ajo pemë e tharë, që s’është mollë por dardhë, ai detyron të hipë edhe një plak të lig, ish spiun, keqbërësi i tij, që u ka bërë dëm njerëzve, një “qen i biri qenit”, Adem Tymin (luan Hysen Binaku). Murani e detyron atë të flasë me zë të lartë si për të treguar se kush është, dhe sa ora vijjnë njerëz të ndryshëm që ai u ka bërë dëm, duke e akuzuar për krimet e tij ndaj të gjithëve... Por skena nuk e ruan logjikën, sepse bën bashkë normalen dhe anormalen. Ka një prirje sunduese për t’i idiotizuar njerëzit dhe veprimet e tyre. Marrëzia apo idiotësia nuk qëndron në kufijtë e pretextit, premisë apo formës falë së cilës të shtjellohej më pas historia e marrëzisë së personazheve bartës, në rastin tonë ajo e Muranit, por edhe ajo e Komshiut. I joshur prej groteskut që gjendja e marrëzisë prodhon, filmi shpesh harrohet pas saj, nuk ndërhyt elementi i shpjegimit, pra pozita e narratorit, “syri normal”, i cili do ta bënte më të kuptueshëm lojën e aktorëve si dhe lehtësisht të perceptueshme krijimin e disa veprimeve, gjesteve, mizanskenave çudane prej të çmendurish. Kineastët e kapërcejnë sensin e masës. Gjithsesi është për t’u shënuar këtu loja cilësore e Ibrahim Krajkovës dhe Bislim Muçës në mishërimet e vështira, por të bukura, që kanë krijuar, duke ruajtur një format karakterial të mëvetësishëm për secilin syresh, gjer te mimika, shqiptimi dhe interpretimi i fjalës, mënyra e shikimit, plastika

etj. Ndonjëherë ritmi humbet, tensioni bie, episodi zgjatet si me ritualin e dy dasmave, asaj të përfytyruar prej Muranit, me të dashurën e tij dhe asaj të njëmendtës, të djalit të Selimit.

Fundi duket si po i njëjti me fillimin e filmit. Xhaxhai i jep urdhra, por tashmë Murani i përgjigjet vetëm me fjalët “mirë, mirë”, por nuk lëviz nga vendi ku është ulur. Për herë të parë ai nuk i bindet axhës së vet hileqar. Një lak litari që varet nga sipër dhe i afrohet kokës së Muranit është thjesht një detaj me ngarkesë simbolike. Dhe teksa laku duket sikur po hyn në qafën e tij, ai e pret befasi me një brisk. Më në fund është i lirë. I lirë nga ata që e futën në burg, i lirë nga ata që ia prishën rininë dhe lumturinë, i lirë nga ata që i patën bërë keq, i lirë nga ata që e patën shfrytëzuar.

I lirë...

ROJET E MJEGULLËS (1988)

Regjisor: Isa Qosja, skenari: Isa Qosja, Fadil Hysaj

...Era fryn. Në një pemë tunden si xhingla e gjerdanë gjësende që një fëmijë, si magjitetë e indianëve motit, ka varur përsipër saj. Ai merr një bri kau dhe i bie si bori beteje. E sakaq dëgjohet hingëllima e një kali, shfaqet i kallur në flakë me vrapin e çmendur mes për mes arës me grurë duke i vënë zjarrin, fshatarë që vrapojnë ta shuajnë... Çfarë lloj zjarri është ky? Endërr apo e vërtetë? Kjo hyrje është sugjestive, gjysmë reale e më shumë surreale, një imazh rrëqethës...

Kështu fillon para titrave filmi *Rojet e mjegullës*. Por cilët janë këta “roje”, ç’përfaqësojnë? Është i ashtuquajhuri syri dhe veshi i shtetit komunist: sigurimi, hetuesia, përndjekjet, burgosjet, torturat. “Mjegulla” s’do shumë mend të shpjegohet, është krimi, sistemi, vetë komunizmi që e pjell atë.



Një trumbë policësh të sigurimit, veshur me rroba meshini, që zbresin nga pemët si majmunë, ecin me biçikleta apo shfaqen befasisht vetëm me një shenjë, krijojnë një farë “kori” të shtriganëve, pjesës së errët dhe okulte të pushtetit: demonët e zinj të ligësisë. Ata ndjekin nga pas shefin e tyre hipur mbi kalin e bardhë. Ai është Danjolli ose djalli (Enver Petrovci).

Frymëzuar nga romani i Rexhep Qoses Vdekja më vjen prej syve të tillë, filmi vjen si një kronikë e vrazhdët krimesh, torturash, përgjimesh, me shkeljet flagrante të të drejtave të njeriut dhe survejimin e mendimit të lirë, ku përfshihen disa personazhe me fatet e tyre, më së shumti e përqendruar në qëndrimin burrëror të shkrimtarit Dinor Dini (Xhevat Qorraj). Në sajë të një kuptimi e zbërthimi “spektral” të mekanizmit djallëzor që përdorin organet e hetimit policor për “shpikjen e armiqve” përmes pranimit të fajit pa qenë të tillë, duke ushtruar metoda shantazhi, kërcënimi dhe dhune të pashembullt,

mbërrihet vetiu në një denoncim të hapur e të guximshëm kundrejt organeve të represionit shtetëror serb në raport me shqiptarët. Duke njohur pushtetin shpirtëror që ushtron krijimtaria letrare e shkrimtarit Dinor, sigurimi thur rrjetën e arrestimit të tij, sajon “faktet” kompromentuese, krijon alibitë. E nisin me Lumnimin, një berber, mik i shkrimtarit, që banon së toku me të.

Atij i shtinë në tru idenë e kurvërisë së të shoqes duke i nxitur xhelozinë, për pasojë ai e vret, shkak i mjaftueshëm për ta arrestuar dhe për ta detyruar më pas që të nënshkruajë një deklaratë me shpifje ndaj tij se gjoja ishte shprehur kundër pushtetit. Teksa e kapin dhe e rrahin sigurimsat, ai bërtet me zë të lartë: "A ju thashë kush është në pushtet këtu? Pushtet natën, pushtet ditën, pushtet në xhami, pushtet në kishë. E dini se ç'po shoh?"

Unë po shoh çizme, pushtet kudo..." Lumnimi nënshtrohet duke e marrë në qafë shkrimtarin, sepse kishte frikën e tredhjes nga torturat. "Gjithmonë kam qenë frikacak", i thotë ai Dinorit krejt i penduar për çfarë ka bërë. "Vetëm budallenjtë janë të ndershëm", bëzan ai dhe më pas i kërkon që ta pështyjë në fytyrë. "Jo! Më bie në fytyrë", ia kthen shkrimtari.

Ai e fal me shpirtmadhësi duke e ftuar ta qethë me gërshtërit që dikur pati prerë flokët e gruas së vet të shqyer e të dhunuar nga Danjulli. Lumnimi bie në një krizë dëshpërimi dhe pendese të thellë. Me gërshtëren e berberit pret rrobat e tij si i çmendur dhe vetëvritet.

Tortura të përbindshme bëhen për të thyer të arrestuarit me tub uji në gojë duke ua mbushur mushkëritë, gjer edhe me pirjen e urinës së tyre dhe gëlltitjen e të pëgërave të trupit. E gjitha bëhet që të bashkëpunojnë në krijimin e aktpadive të sajuara kundër atdhetarëve shqiptarë, si shkrimtari Dinor Dini, që dëshiron të jetë i lirë e të jetojë me dinjitet. Kur vjen xhaxhai i saj spiun, Rinës, një vajze që pëlqen librat e shkrimtarit dhe e adhuron atë, i bëhet sikur dheu lëviz, sikur ai çahet, bubron dhe ia mbath vrapit. E njëjta gjë ndodh edhe me shkrimtarin, kur i fanitet se po përgjohet dhe në shtëpi i është futur një spiun, oficeri i sigurimit të shtetit, Danjulli.

Në këtë mënyrë, ndjesia e të qenit të policisë kudo, si minjtë dhe buburrecët, njësoj si të qe një sy i madh depërtues, përgjues, gjer dhe në skutat e ndërgjegjes së njeriut, përfaqëson figurën e frikës, e pasigurisë dhe ankthit që e shoqëron njeriun, në pamundësinë e lirisë dhe shprehjes së personalitetit.

Oficeri i sigurimit, i luajtur nga Enver Petrovci, është një figurë e realizuar, në thelb e krupshme, mizore dhe e tmerrshme, që të ngjeth. Në dukje e qetë, zotëruese, madje “elegante”, me kostum të bardhë, përbrenda ai është vetë djalli, siç edhe asocion emri i tij, Danjoll-Djall.

“Ç’ke parë të shkruar në muret e nevojtores”, e pyet shkrimtarin oficeri i policisë. Dhe e akuzon se paska shkruar Espinoza, Traktatus politikus. Ai hetohet për librat e tij, për metaforat që ka përdorur, për lirinë e fjalës dhe shprehjes poetike, duke i konotuar ato pikërisht si shfaqje kundër regjimit dhe komunizmit. Për ta frikësuar, ata kanë futur në shtëpinë e tij një ish të burgosur, i shteruar nga nervat dhe i bjerrë, si për t’i kujtuar se do të ketë një fund të ngjashëm nëse nuk bashkëpunon.

“99 herë më kanë pyetur për një ëndërr, që kam ëndërruar një natë para se të më arrestojnë, e cila sipas shpjegimit të psikiatrit të tyre kishte domethënie të rrezikshme. Më akuzojnë se e kam parë të errët jetën në socializëm, të errët si në ferr. Por ajo ëndërr s’ka lidhje as me socializmin dhe as me ferrin. Përkundrazi, jam i bindur se njeriu e arrin lirinë e vet të plotë në socializëm, natyrisht në socializmin që lirohet prej çliruesve që duan të na bëjnë të lirë me dhunë... Ne mund të vdesim kurdo, por drejtësia jo!”

Elementi më palcor, më domethënës dhe më novator i filmit është mënyra e kombinimit të fanitjes me të njëmendën, të ëndrrës me konkrete, të surreales me realen. Ndërkohë duhet vlerësuar graviteti i simboleve dhe metaforave... Mbi syprinë të një kodre të thatë në okër një trumbë kalorësish malësorë me nusen mbi kalë ndalohen nga oficeri i policisë me akuzën se nusja është e “koritur” me punë të liga kundër pushtetit, prandaj dhe duhet marrë pakëz në pyetje. Dhe bien fyejt si një qarje masive, me botë e kujë... Imazhi filmik shpesh është me natyrë teatrore, pamje të mbivendosura e të formatuara enkas, përtej një gjendjeje normale. Por në kontekstet onirike, gjithsesi ai funksionon dhe është sugjestiv...

Oficeri, mes një riti "aristokratik" mbushur me dama e njerëz të kamur diku në një livadh, si ia sjellin kalin e bardhë të lidhur, hipën mbi të dhe kalëron duke e mbytur enkas në një pellg moçalor. Imazhi surrealist kur kali i bardhë i zhytur në ujë dhe i braktisur aty pa mëshirë nga shefi i sigurimit, befasisht teksa shkrimtari shkon ta shpëtojë kthehet në një kafkë në duart e tij. Liria (kali i bardhë) paska vdekur, pikërisht kështu mund të deshifrohet kjo metaforë filmike surreale.

Po njësoj përdoret me sukses teknika e gërshetimit të përfytyrimit dhe ëndrrës me realen, siç është sequenca poetike e shfaqjes së Rinës si të ishte shtojzovalle e dalë nga uji, trupi i saj i zhveshur që i shfaqet shkrimtarit si vegim teksa ajo lahet, ndjekja e këtij vegimi a fanitjeje në një ujanë kredhur në barkun e malit dhe çuditërisht aty imazhi përmbysset. Ai takon Lumninin, që me sa duket ka mbytur të shoqen e vet. Poetikja bëhet tragjike, adhurimi konvertohet befasisht në ankth dhe krim. Mjaft shprehës është imazhi i përfytyrimit sugjestiv të oficerit të policisë Danjollit, të cilit i duket sikur lart në majë të kodrave një ushtri e gjithë njerëzish me kosa, sfurqe, shkopinj, madje edhe nuse të reja me fustane të bardha, po e rrethojnë dhe po i vërsulen për ta vrarë. Në kodër lart shfaqet figura e një kalorësi, është shkrimtari, i cili e qëllon me një shtizë në formë pene si drita dhe dituria kundër territ dhe padijes, drejt e në sy dhe ai qorrohet, si të qe Ciklopi i qorrur nga Ulisi. Një përfytyrim mitik, baladesk. Është hakmarrja popullore. Danjoll ka një farë ngjashmërie me fjalën Djall.

Ai zvarritet në shesh i kërcënuar nga gruaja e çmendur, tingujt e së cilës të duken si mjaullimat e maces me thonjtë gërricës, ashtu siç sheh ëndrrat e tij të frikshme edhe shkrimtari.

"Mënyra e realizimit të filmit me atmosferë të pazakonshme, - vë në dukje Gani Mehmeti, - qasja specifike dhe me një dramacitet të llojit të vet, ndikoi që askënd të mos e lërë indiferent.

Kjo sa provokon, aq edhe nxit në përsiatje, sepse pos aspektit artistik, nuk i mungonte as guximi i trajtimit të një teme, deri vonë tepër tabu për ne... Personazhet janë vijëzuar në mënyrë kroki, nuk ka shtyllë në kuptimin klasik të kësaj fjale, nuk ka as dramaturgjii me rrëfim linear, por hetohet stili i filmit në të cilin debutohet”⁹

Kolona zanore është asociative, krijohet ankth nga kombinime tingujsh e zhurmash reale me ato jo reale, të cilat ndihmojnë në përcjelljen e gjendjeve psikike të personazheve, frikën, të panjohurën, sikundër edhe bashkëshoqërimin e një përgjimi që po kryhet, e një spiunimi apo hijeje që të ndjek nga pas si djalli, tinëz.

Fundi i filmit është një përpjekje për të përligjur gjoja natyrën humane të sistemit komunist dhe sigurimin e shtetit, duke mbajtur qëndrim kritik ndaj teprimeve të disa oficerëve të dhunshëm në ushtrimin e represionit dhe torturave ndaj të burgosurve. Afërmendsh se ky ishte një kompromis i pashmangshëm me ideologjinë e kohës dhe censurën. E rëndësishme është akuza e fortë ndaj policisë sekrete, dhunës, torturave, krimit, shkeljes së të drejtave dhe bri tyre, fisnikëria dhe personaliteti i njerëzve të ndershëm, të guximshëm e qëndrestar.



VIKTIMAT E TIVARIT (1992)

Regjisor dhe skenarist: Ekrem Kryeziu

Masakra e Tivarit është nga ngjarjet që rëndon në ndërgjegjen kombëtare. Kanë kaluar vite. Bardhyl Shala, gjykatës në profesion, është vënë në lëvizje të gjejë babanë, i humbur apo i vdekur. Ngjarjet vendosen diku në vitin 1991, bota komuniste është shembur, krime dhe ngjarje të mbuluara nga censura komuniste po zbulohen. Bardhit i shfaqen në ëndërr fanitje. Atë e bren ndërgjegjja për ndëshkimin e padrejtë me 15 vjet burg, që i ka bërë shokut të tij, Bekimit, si kundërrevolucionar. “Mallkimi nuk shlyhet me flijim, por me të vërtetën”, i flet fanitja torturuese e Bekimit. Ideja se askush nuk mund t’i shmanget përgjegjesisë qytetare për punën që ka bërë dhe pozitën që ka pasur në një sistem totalitar, shfaqet përmes përpëlitjes dhe ankthit që përvuan Bardhi. Më në fund i çliruar nga dhuna, frika dhe trysnia, çdokush lipset të shfaqet koherent, i drejtë, jo i jetërsuar, hipokrit, në të mirë të vetes më së pari, por dhe shoqërisë e popullit të tij. Në rastin e Bardhit, i cili ka pasur detyra me rëndësi në sistemin komunist si pjesë e tij, kërkohet ndershmeri, pendesë, kuptim dhe kërkimi i së vërtetës, sikurse një kujdes e përkushtim i thellë human për fatin dhe jetën e të tjerëve. I tronditur nga masakra, babai i Bardhit, Meta, ka pësuar një goditje të rëndë psikike dhe është shtruar në një spital të shëndetit mendor.

Struktura dramaturgjike është e thjeshtë, procedohet në dy linja paralele: e para është vrasja e ndërgjegjes e Bardhit dhe kërkimi prej tij i të atit dhe e dyta është gjendja e rëndë psikike e Metës (Ndrek Luca) teksa i kujtohet masakra e Tivarit dhe vrasjet e të pafajshmëve nga çetnikët, mbushja e detit me trupa të vdekur e të mbytur.

Filmi ka ligjërime të tepruara, me një retorikë shpesh lodhëse dhe të panevojshme, sidomos në dialogët e Bardhit me Bekimin, Lekën, prokurorin dhe personazhet e tjerë.

Ai nuk i ka shpëtuar dot konstruktit të tekstit letrar dramatik, imazhi është i zbehtë, dytësor, pa shprehimësi.

“Në filmin “Viktimat e Tivarit”, - përcakton mesazhin e filmit regjisori E. Kryeziu, - këndvështrimi im është i drejtuar kah analiza e fajit individual në kuadër të fajit të përgjithshëm, si nocion moral, me theks se individi nuk mund të shfajësohet me faktin se edhe të tjerët kanë fajësuar”.¹⁰

DASHURIA E BJESHKËVE TË NEMUNA

(1997)

Regjisor dhe skenarist: Ekrem Kryeziu



Fati që ndëshkon, mjedisi shoqëror i malësisë dhe zakonet e ashpra, sidomos me gjakmarrjen, pamundësinë e zgjedhjes në dashuri, janë fillesa me interes tematik e ideor, por që nuk arrijnë të zhvillohen. Pylli, malësia, zakonet, shalli rugovas sjellin një reliev të vrazhdë social.

Filmi ndjek një ngjarje të sajuar, pjesë e klisheve letrare sentimentaliste me dashurinë midis vëllait dhe motrës që nuk e dinë se janë të tillë.

Nga dashuria e penguar dhe e fshehtë e prindërve të tyre, përballemi kështu me pasojat e incestit kundruall ligjit të fortë e të ngurtë të jetës në familjen kosovare. I arratisur për shkak të gjakmarrjes, Malua (Faruk Begolli) kthehet nga Amerika me vajzën e vet, Diellzën, në fshatin e lindjes në Rugovë me dëshirën për të qëndruar aty. Ngjarja migron sa 20 vjet më parë, aq dhe në kohët e mbrame, përmes rikthimeve në kohë. Diku në bjeshkë Malua takon të dashurën e tij, por tani në moshë të vjetër. Të dy janë të martuar dhe me fëmijë, sakaq Malo ka shkuar në Amerikë. "Uka është i yti, vetë e pagëzova Ukë. Uka është djali i malit, veç unë e ti e dimë këtë..."; i zbulon të vërtetën tronditëse e dashura e dikurshme. Situata rëndohet teksa Malua ua thotë të vërtetën dhe në përpjekjen për t'ia ulur armën Ukës, ky bie në greminë e vdes, duke e mbyllur filmin tragjikisht. Artifici i kërkuar i dashurisë midis motrës dhe vëllait pa dijeninë e tyre e ka shtuar së tepërmi naivitetin dhe skematizmin e veprës; është nisur me idenë spekulative për të rritur dramacitetin dhe tragjizmin, por në fakt jo vetëm si ngjarje e në ligjërim, por dhe në komponentët e tjerë filmikë, e gjitha ngjan si diçka e kërkuar, e sforcuar dhe me një fund të papërligjur. Edhe kuptimi me shallin rugovas si qefin i vdekjes nuk arrin të bëhet dot simboli i filmit, pasi është e palidhur me subjektin e tij.

ANATEMA (2002)

Regjisor dhe skenarist: Agim Sopi

Pamje lufte... Kosova në flakë, ushtarë serbë që vrasin njerëz fshatrave, rrugëve, shtëpive. Ata janë në ikje nga futja e pritshme e ushtrisë së NATO-s. Ata vrasin fëmijë dhe i akuzojnë shqiptarët si kriminelë që i vrasin vetë fëmijët e tyre. “Kjo është luftë e pamëshirshme luftë e ndyrë, sipas traditës serbe, – thotë një kolonel i ushtrisë serbe, – zjarri deri në qiell e gjaku deri në gju... S’ka këtu as ligj, as gjyq, as Zot dhe as Bir të tij. Asgjë përveç ushtrisë serbe! Kupton?! Këtu loja luhet sipas rregullave të mia! Në këtë vend unë jam ligji, gjyqi, juria dhe vetë Zoti!...”, i thotë koloneli serb gazetarit amerikan David Shvarc, duke pohuar një të vërtetë të tmerrshme të luftës, krimin dhe gjenocidin që ata kryen mbi popullsinë e pambrojtura e të pafajshme.

Ky është imazhi zotërues i filmit AnaTema, që krijon peizazhin politik diku në zgripin e viteve 1998-1999. Brenda këtij peizazhi zhvillohet drama dhe fati i një vajze kosovare, Ema Berishës, intelektuale dhe gazetare, e cila vuan njëherësh pasojat e luftës me vrasjen e prindërve, djegien e shtëpisë, paragjykimet poshtëruese për shtatzëninë e saj, vuajtjen për të shpëtuar jetën e fëmijës së vet të grabitur. Megjithëse në kushtet e tmerrit të luftës, ajo i jep krah dashurisë me Edi Gjinin (Veton Osmani). “Kam një ide të çmendur, hajde të martohemi! - i thotë ajo Edit. “Kam përshtypjen se koha po na ikën. Do ta vjedhim atë kohë për dashurinë që na ka munguar”. Dhe martohen të dy në interierin e një kishe të rrënuar. Lufta sfidohet kështu nga martesja. Ndonëse vdekja është e pranishme gjithkund, jeta vazhdon.

Jashtë gjithë principeve morale njerëzore, lufta ka sjellë dukurinë e poshtërimit të skajshëm të dinjitetit njerëzor: përdhunimin e vajzave shqiptare nga ushtarët serbë si strategji turpërimi, hakmarrjeje dhe superioriteti racor. Kjo e vërtetë tronditëse, e njohur tashmë historikisht, ishte sa pjellë e

mendjeve perverse të politikës fashistoide serbe, që shkelte normat fillestare morale e njerëzore në egërsinë dhe verbërinë e saj hakmarrëse, aq dhe një akt turpërimi, poshtërimi i qëllimtë në pjesën më të ndjeshme të psikologjisë së shqiptarëve: çnderimin e grave në sy të burrave. Imazhet e sjella janë të rënda. Episodi me kolonelin serb të Enver Petrovcit teksa ai lahet në një vaskë dhe bën një gjest të neveritshëm ndaj Ema Berishës për ta poshtëruar si vajzë shqiptare dhe përkthyesë e gazetarit amerikan David Shvarc, duke ia futur kokën në ujë, drejt gjenitaleve të tij. Teksa nis të puthë gazetaren amerikane, doemos edhe ta përdhunojë atë, vritet aty nga luftëtarët e UÇK-së. Skena të tilla janë të vrazhda qëllimisht dhe japin pjesën e egër e të ndyrë të sjelljes së ushtrisë serbe, por, nga ana tjetër, ato kishin nevojë për një trajtim më elegant dhe një përligjje më të bukur artistike, pasi diku-diku bëhen pjesë e përfytyrimeve të para diku gjetkë, produkte që vijnë nga klishetë e njohura kinematografike me pamjet dhe veprimet e paskrupullta kriminale të ushtarakëve në luftërat e ndryshme nëpër botë.

Dhe ja, lufta mbaron. Por në vend të gëzimit dhe lumturisë së shumëpritur, një kalvar mundimesh e ndjek nga pas Emën e Lumnie Sopit, e luajtur me ngrohtësi dhe një vërtetësi "filmike" të spikatur, pa dramacitet të jashtëm e spekulativ, por thjesht. Takimi i saj me Edin është goditja e parë e rëndë që ajo merr. Ndonëse dashuria për të e kishte mbajtur në jetë, ndonëse ajo kërkonte ta tejkalonte situatën e rëndë të pasluftës dhe të niste një jetë të re, Edi nuk i përgjigjet, Edi është i heshtur si gur varri, Edi e braktis në çastin më të vështirë, duke e lënë në vetminë dhe hallin e rëndë që e ka zënë si grua shtatzënë, në muajin e nëntë, me fëmijën në bark. Nga t'ia mbaj?! Ta dështojë apo ta lind?! "Gjithë ato tmerre që kam kaluar, i kam kaluar vetëm për ty!", gati i lutet ajo Edit. Por pesha e paragjykitimit, e turpmit është aq e rëndë sa shpina e të shoqit s'e mban dot. I zhytur në dyshim, ai ikën dhe e lë Emën në udhëkryq. Dhe drama e saj vijon më tej...

Edhe pse e fyer në dinjitetin e saj prej të shoqit, babait të fëmijës, edhe pse e poshtëruar, pa askënd, me prindërit e vdekur, pa shtëpi, pa punë, instinkti i mëmësisë triumfon.

Ajo lind në një fshat, për t'iu shmangur spitalit me qëllim që të fshihet shtatzënia, pasi paragjykohet si grua e përdhunuar nga ushtarët serbë, si dhe shumë të tjera. Fëmija nuk është kopil, "gjak kriminel", ndaj këshilla e shoqes së vet që ta braktisë atë, ta çojë në një jetimore dhe gjithçka të harrohet, është e papranueshme për të. Ajo jo që s'mund ta braktisë fëmijën e vet, por do të jetojë vetëm për të. E lindur në një kohë tmërri, skamjeje, vuajtjeje, në një kohë poshtërimi, e papranuar nga opinioni arkaik që e fajëson si fryt bastard, që e anatemon, Ema ia vë vajzës së vet të porsalindur emrin Ana. Dhe si simboli i pafajësisë, sikurse edhe i ndëshkimit nga vetëdija e prapambetur dhe paragjykimi, kjo foshnjë shndërrohet në shenjën bazë të përmbajtjes së filmit, bëhet vetë titulli i tij AnaTema, që s'është veçse kalvari i vuajtjes së Emës për ta sjellë në jetë e për ta mbrojtur, duke sfiduar gjithçka e gjithkënd, e refuzuar nga administrata e korruptuar e UMNİK-ut, pa mjete jetese, në sfidën e mbijetesës dhe shpëtimit prej trafikimit përmes një morie peripecish. Triumfi i Emës është sa i përligjur, aq dhe një farë truku jo i motivuar mirë deri në fund.

Në pamundësi të mirërritjes, ajo e çon foshnjën në një shtëpi fëmije për ta marrë sërish më vonë porsa të gjente punë, por rrethanat vështirësohen dhe sjellin pasoja të habitshme.

Fëmija është çuar në një të ashtuquajtur "Ent Humanitar", i kamufluar nën kujdestarinë e një kisha katolike (ndoshta?), vendosur diku në manastirin e Shën Mërisë, por që në fakt është pjesë e sofistikuar e trafikimit të qenieve njerëzore, duke mbledhur fëmijët e paligjshëm të grave kosovare nga përdhunimet e ushtarëve serbë, për t'i çuar më pas në Beograd e për t'i dhuruar a shitur s'dihet se ku, me qëllim që të bëjë nul në Gjykatën e Hagës dëshmitë e krimeve të ushtrisë serbe. "U rrëmbejnë paratë të huajve dhe i detyrojnë të shkruajnë sikur i dhurojnë", pohon dikush mbi mekanizmin kriminal të këtij enti gjoja "bamirës". Manastiri i Shën Mërisë vizatohet si simboli i degradimit, shthurjes, krimit, kulisave, ndyrësisë, gjithë të këqijave, një institucion kulti i shtrigëruar, tinëzar, ku pihet, kërcëhet, punësohen vajza të reja pa familje e në pamundësi jetese, mashtrohen, drogohen, shfrytëzohen seksualisht dhe

me to bëhet orgji. Kjo çerdhe kurvërie, korrupsioni dhe trafikimi, përveç paraqitjes së një realiteti të zvetënuar dhe krimit të kamufluar, që u fut në Kosovë pas luftës nga qarqe të dyshimta, nën përkrahjen e fshehtë të Beogradit, ka dhe aspekte të pamotivuara mirë, një farë ekzibicionizmi me skena të ndyra, ku sajemat, plagjiaturat e huajtura nga të tjerë filma dhe skemat në modë kthehen në qëllim më vete, duke e zbehur zgjuarsinë e trajtimit të vetë temës, logjikën e veprimit të personazheve bartës si dhe mënyrën e ekzistencës së këtyre lloj formave të “institucionalizuara” të krimit nën hundën e shtetit.

Shefi i këtij “Enti Humanitar” (Çun Lajçi) i ofron Emës si kusht për lirim të vajzës së saj që ajo të mos dëshmojë në gjyqin e Hagës për krimet e luftës në Kosovë. Për këtë duhet të nënshkruajë një deklaratë se nuk ka qenë e dhunuar nga ushtarët serbë dhe se kurrë s’ka lindur fëmijë. Ajo e nënshkruan, por ata e mashtrojnë dhe ndërkohë përpiqen ta nisin foshnjën bashkë me fëmijët e tjerë drejt Beogradit për t’i trafikuar. Drejtësia vjen nga komandant Shpati, i cili ka dalë sërish si luftëtar, i pakënaqur nga padrejtësitë që ende bëhen pas luftës nga ana e administratës ndërkombëtare, ndaj dhe ai tashmë konsiderohet si “terrorist” nga forcat e KFOR-it dhe arrestohet. Ka vërtet një shpëtim, një vendosje të së drejtës (Ema dhe fëmija e saj, Ana), por ka dhe një robëri e padrejtësi të re, që zë fill me arrestimin e komandant Shpatit të zhgënjyer për rezultatet e pasluftës, ku mungon drejtësia, mirëkuptimi dhe përkujdesja ndaj traumave të njerëzve ende të rënda. Në jetën dhe fatin e Emës bashkëlidhet edhe gazetari amerikan David Shvarc, i luajtur nga Doug Baron, i ardhur për të ndjekur zhvillimet e luftës në Kosovë. Si dëshmitar i krimeve, ai është edhe një përkrahës, mik e shpëtimtar i saj. Sakaq, Davidi ka dhe një histori të lidhur me Kosovën, pasi dikur prindërit e tij qenë të burgosur në kampin e përqendrimit të ushtrisë gjermane në Prizren dhe aty e ëma e kishte lindur, shpëtuar nga një familje shqiptare. Kjo “rastësi” duket si e kërkuar dhe e panevojshme. Figura e tij shihet me simpati: gazetari i guximshëm, i drejtë, por dhe një mik e solidar që nuk harron, përkundrazi është mirënjohës. Nga pikëpamja e funksionit dramaturgjik ai është një farë interlokutori midis Emës dhe peripecisë së saj në situatën e luftës, dëshmitar i

krimeve dhe një modus-vivendi për zgjidhjen e problemit të saj (nënkupto më tutje, fatin e Kosovës). Ky personazh ka një rol të përligjur në subjekt dhe, mbase, mund ta bënte të panevojshme krejt linjën e komandant Shpatit (Blerim Gjoci) si përkrahës i Emës, e cila në vetvete ngjan e tepërt, parazitare, ka pasaktësi historike si dhe mungesë koherence logjike.

Ideja regjisoriale dhe fotografia sjellin shpesh gjësende e imazhe vërtet të bukura. Këtu duhen përmendur skenat masive, njerëz që lëvizin në ankth poshtë e lart, makina, çadra, tym lufte, pushkatime, njerëz të trembur në ikje e arrati, pamje me të vrarë rrugëve, pleq, burra, gra, fëmijë... Shtëpi e fshatra të shkatërruara nga bombardimet, të djegura e të shkrumbuara, pamje tronditëse, apokaliptike... Një trumbë vajzash rrobashqyera që dalin nga dyert e një godine gjysmë të shkatërruar, ulërimat e tyre, ushtarët që i përdhunojnë në sy të burrave dhe vëllezërve të tyre, dhe një këngë "turpi" e tipologjisë së "këngëve të vajit", që shoqëron vuajtjen dhe poshtërimin e tyre... Ose më pas, si kontrapunkt i kësaj, imazhe orgjish në manastirin e Shën Mërisë me femra të dehura, të zhveshura e të shtrira nëpër tavolina, kurthe e vrasje...

AnaTema është fuqia përtëritëse e Kosovës, zogu Fenix që lind nga zjarret tek shpupurit krahët e përzhitur. AnaTema është vuajtja dhe përballimi dinjitoz i saj, është kalvari dhe tejkalimi i tij, mallkimi dhe përhirimi. Më në fund AnaTema është triumfi i mëmësisë, i së vërtetës, i vetë jetës...



KUKUMI (2005)

Regjisor: Isa Qosja, skenari: Mehmet Kraja, Isa Qosja

...Nën një shi të dendur, monoton, një figurë burri pranë një peme të zhveshur e të thatë, i bërë qull, nis të flasë: "Mu m'thonë Kukum. Kët' emën ma pat lënë gjyshja. Po kurrkush nuk e dike se çfarë do me than ky farë emri. Kur kam le kam kja tri javë rresht. Krejt katundin se kam len me fjet. Thoshin mandej se më patën shkri plumb e më patën shkru 'hajmalia'..."

Filmi ka një qasje të fortë poetike, tingëllon e gjitha si një metaforë e shpirtit të burgosur, të dhunuar, të keqkuptuar, të përjashtuar, që ka nevojë për ngrohtësi, humanizëm, solidaritet, kujdes, në një shoqëri të disintegroar, indiferente që, e çliruar nga robëria, pra shkelja e lirisë politike e nacionale, përballet me një tjetër liri, lirinë ndaj "tjetrit", që nuk e kupton, që e shkel më keq se të parën. Janë dy entitete të ndryshme e kontradiktore: të çmendurit, që aspirojnë gëzimin, lumturinë, lirinë dhe normalët, që shkaktojnë mërzitje, poshtërim, dhunë. Të parët gjenden në një situatë absurde, ku gjithçka duket e huaj, armiqësore, e vdekur. Të dytët duket sikur janë jashtë absurdit, por në të vërtetë e nënkuptojnë atë.

Historie e tre të sëmurëve psikikë, Kukumi, Mara dhe Hasani, që filmi nuk na e tregon arsyen përse janë çmendur, në ç'drama personale kanë kaluar më parë, vjen në të vërtetë si një "dramë e dytë" e tyre, si një "çmenduri e dytë", në një realitet aspak miqësor, i ftohtë, përjashtues. Gjatë ndërhyrjes së ushtrisë së NATO-s në Kosovë dhe çlirimin e saj nga ushtria serbe, një spital psikiatrik është lënë i lirë, me portat e hapura, i braktisur, andaj dhe të sëmurët psikikë marrin arratinë, në mëshirë të fatit, pa kurrfarë kujdesi nga shteti, në një kaos total. Në kërkim të një shtëpie e strehe ku të futin kokën, tre të çmendurit shkojnë në fshatin e vëllait të Hasanit. Por të lënë dhe prej tyre në një farë indiference me bezdinë që shkaktonin vetiu, ata sajojnë një kasolle-shtëpi për vete.



Dhe historia e këtyre tre të çmendurve, Kukumi (Luan Jaha), Mara (Anisa Ismaili) dhe Hasani (Donat Qosja), plekset apo nënkupton edhe historinë e rrethit shoqëror ku jetojnë, duke krijuar te publiku ndjenjën e një lirie të shpenguar, ndjenjën e dashurisë (të munguar nga të tjerët, por të pranishme nga ata vetë me njëri-tjetrin).

Ata vendosen në një klimë shpesh dhune, urrejtjeje, mospranimi e refuzimi, kur mund të ndodhte e kundërta: keqardhja, përkujdesja, përfshirja dhe pranimi në familje, jo ksenofobia, cinizmi, vrazhdësia.

Peizazhi shoqëror është i rëndë, një reliev i ftohtë, si nëpër ëndrra surreale, populluar me personazhe dhe fytyra të mpira, shpesh groteske, syzbrazur, të traumatizuar nga lufta, vdekjet, hallet e rënda, mpirja. Toni i filmit, ndonëse përfshin vetiu veprimet e çartura e groteske të tre të çmendurve, është i zymtë; drita mungon, rrallë e tek del nga gryka e një fyelli në buzët e Kukumit, pentagram i një shpirti të bukur, por fatalisht të poshtëruar e të tallur. Komikja është me natyrë të dyfishtë, ajo të trishton, vret, është e errët, e zezë, nuk ka gëzim, të qeshura të hareshme, përkundrazi brenda saj ulërin zemra e mjerë e njeriut



të sëmurë mendërisht, të braktisur, nën një pezëm e pikëllim gërryes.

Historia e këtyre tre të çmendurve në një peizazh social kinse “normal” të Kosovës pas lufte, në fakt është kontrapunkti i shoqërisë së traumatizuar, e nënkuptuar tashmë si një çmendi apo traumë psikike e vetë asaj, e cila dekodohet pikërisht nga qëndrimi që ajo mban kundrejt të sëmurëve psikikë, me intolerancën dhe ksenofobinë e saj, me mungesën e përkujdesjes, dashurisë, me mungesën e mirësisë, ndihmës etj. Bota e tyre e vogël brenda spitalit psikiatrik ishte më e sigurt, më e dashur, më intime, sesa bota e madhe jashtë, që është armiqësore, shpërfillëse dhe kërcënuese. Njëri nga të çmendurit, Hasani, ka sajuar një karrocë-biçikletë, si “shtëpi lëvizëse” ku hipin të tre dhe i lumturohen çastit. Por atë ia prishin disa adoleshentë, që tallen e lozin me ta, gjersa ia rrëzojnë teposhtë nëpër një greminë.

Prishja e karrocës është goditja e lumturisë dhe gëzimit të tyre. Të tjera detaje e plotësojnë këtë ide.

Teksa Kosova i shpëton pushtimit dhe vrazhdësisë së ushtrisë serbe, e çliruar prej saj, ajo paraqet çuditërisht aspekte dhune, intolerance, urrejtjeje, struktura patriarkale, mendësi të vjetra, spekulantë që përfitojnë nga gjendja e vështirë, mashtrues. Të çmendurit në një shoqëri "normale" nuk gjejnë as paqen e dëshiruar, as strehën e tyre të preferuar, as vetveten, duke mbetur përfundimisht jashtë, nën një shi të akullt dhe indiferencën vrasëse. Liria e fituar nga lufta dhe tanket e NATO-s, në vend që t'i qetësojë shpirtrat e njerëzve duke i bërë më të butë e më të mirë, ka nxjerrë në pah problemin e një natyre tjetër të lirisë, shumë më të thellë, që është pjesë e mirësisë dhe humanizmit, e cila, për fat të keq, shfaqet te shumëkush pikërisht si e kundërta: liria e dhunimit dhe e mospranimit të tjetrit, ndryshe thënë, abuzimi me lirinë. Në këtë rrafsh "filmi Kukumi i Isa Qoses bëhet një ese filozofike mbi lirinë dhe natyrën humane".¹¹

"Unë do ta vras bariun dhe kopeja do të shpërndahet", - thotë dikush nga të çmendurit, duke nënkuptuar jo aq fatin e të sëmurëve psikikë fill pas luftës, por fatin që pësuan shqiptarët e Kosovës nën trysninë e luftës me eksodin e tyre tragjik, si "kopeja e shpërndarë", sikurse edhe fatin e "fshehur" të një shoqërie intolerante, të pamësuar me lirinë dhe të drejtën e të jetuarit. Ajo prek gjer dhe marrëdhëniet brenda afriës së gjakut. "S'di a kam ba mirë me Hasanin, vëlla e kam", thotë i vëllai në luhatje e dëshpërim. "Ishalla ban mirë mos të kthehet, kaq di me thanë", ia kthen e shoqja, duke legjitimuar kështu mungesën e keqardhjes dhe përkujdesjes ndaj të sëmurit.

Regjisori luan me heshtjet e gjata psikologjike, me zhurmat, duke e shtrirë kamerën në vijimësi, pa ngutje dhe pa trysni të jashtme. Trysninë kërkon ta krijojë nga përbrenda ngjarjes dhe si bashkëshoqëruese e psikikës së traumatizuar të personazheve të tij. Njerëz që i shohin të çmendurit me një sy të zbrazët, aspak tallës apo ironizues, por ku mungon dhimbja, mëshira.

Bota e të çmendurve dhe bota e normalëve duken si të ndara, por në të vërtetë ato interferojnë.

11 Pavlović, Branka. "Dreams of freedom". <http://www.southeast-europe.eu/features/film0/dreams-of-freedom.html>. Parë më 12 gusht 2018.

Kryepersonazhi që i ka dhënë edhe emrin filmit, Kukumi, shfaqet shpesh nga larg, si një shtatore, ashtu e drejtë, e heshtur, këmbëzbathur. Me atë mantonë e tij të vjetër, që të kujton asketët a shenjtorët, me fyellin si një shkop për udhë a tejqyrë për të parë tutje, e sfidon realitetin e vrazhdët pikërisht me tingujt e mahnitshëm e mistikë të fyellit. Kujtojmë kur vajza e çmendur, Maria, i afrohet Kukumit të shtangur dhe një gjest i saj me buzëqeshjen e bën atë të nxjerrë fyellin dhe t'i bjerë një melodie, ku buron e derdhet dhimbja, pikëllimi. Por edhe dashuria. Ndofta mes tyre fryjnë erëra dashurie të pashpjegueshme. Po i njëjti gjest, por në një tjetër rrethanë, përsëritet teksa befas para tre të çmendurve dhe karrocës së tyre të prishur, shfaqet një makinë e blinduar. Në mes futet lufta si kujtesë tmerri. Është një karro armate e forcave të NATO-s. Ata e kontrollojnë Kukumin dhe i nxjerrin nën mantonë e vjetër fyellin e tij. I luten që t'i bjerë. Dhe rishtazi motivi popullor që mbyt malet, relievin, si një shpirt mërgimtar, i bukur. Ka një shtresim mistik, religjioz muzika e Naim Krasniqit, diçka nga përdëllimi njerëzor, nga e panjohura; është tejet emocionale, ka shumë dhimbje, por dhe madhështi, një akord si prej himneve kishtare që e shoqëron si diçka e brendshme, si ofshamë, si mister, si eho. Është prekëse, asociative, një nga komponentët më shprehës e më të suksesshëm të filmit.

Filmi sikur përplas e bën bashkë dy çmenduri, atë të luftës dhe atë të paqes. Ndonëse kanë karakter krejt të ndryshëm njëra nga tjetra, në thelbin e tyre shfaqen pikërisht si dhunim i njeriut, i lirisë, së drejtës së jetës dhe lumturisë, në një realitet të vrazhdë e të mbushur përplot me paragjykime. Të tre personazhet e filmit, ndonëse në gjendje psikike anormale, duken si tre miq që përfaqësojnë në atë realitet të ftohtë e armiqtësor humanizmin e njëmendët. Të vendosur në peizazhin apokaliptik fill pas luftës, ata s'janë veçse dëshmia e tmerrit të luftës; përpiqen të struken brenda shkretimit të tyre të pashpresë, dhe kudo ndjehen si nën shi.

Regjisori e ka ngopur filmin me detaje të shumta domethënëse. Të çmendurit tërheqin me kalë, si të qe karrocë, një vagon treni mbi një trase hekurudhe të braktisur nga lufta, që e kanë bërë strehën e tyre të lumtur. Pra, gjithçka përjashta është shkatërruar, gjithçka nuk funksionon, por brenda jo. Brenda është një strehë e lumtur. Pikërisht këtë “strehë lumturie” duan ta prishin të tjerët “jashtë”. Prandaj dhe Kukumi e vret një fshatar që kërkon të përdhunojë Marën e tij të çmendur, ndoshta sepse ajo është shoqja e tij, ndoshta e dashura e tij. Ndoshta?! Kështu interierin dhe eksterierin i bashkon veçse marrëzia, ftohtësia. Ku po shkojnë? Askund. Ku ishin? Askund. Çarë do të bëhet me ta? Askush s’e di. “S’di çka pat Hasani që iku, ku do me shku ai tash kështu, i mërzitun, pa Marën, pa mu...” - thotë Kukumi. Filmi mbyllet po në një ditë shiu të dendur teksa dy të çmendurit e dashuruar, Kukumi dhe Maria, marrin udhën për diku, ulen në një stol, të kapur dorë për dore, pa askënd që të kujdeset për ta.

Ky film në vitin 2014 u vlerësua nga forumi i kritikës kinematografike botërore ndër 25 filmat më të mirë, nga 25 shtete të Evropës, në 25 vitet e fundit, të cilët u shfaqën nga 2 deri më 11 tetor 2014 në Vjenë të Austrisë, çka për vetë regjisorin Isa Qosja ishte lajm shumë i rëndësishëm dhe tejet befasues.¹² Kukumi është fitues i Festivalit të Filmit në Venecie, 2006 dhe në Sarajevë.

12 “25 filmat më të mirë të Evropës, në mesin e tyre edhe Kukumi”. <http://www.zathur.net/25-filmat-te-mire-te-evropes-ne-mesin-e-tyre-edhe-kukumi/>. Parë më 15 gusht 2018.

KODI I JETËS (2012)

Regjisor dhe skenarist: Ekrem Kryeziu

Filmi Kodi i jetës sjell episode tragjike nga ngjarjet e luftës në Kosovë dhe krimet monstroze të ushtrisë serbe në vitin 1999. Ideja e filmit ngjizet në shpëtimin dhe ruajtjen e jetës së një fëmije, teksa qysh në fillim një nga personazhet, komandant i një njësi të UÇK-së e porositi nusen e vet: “Ma kij kujdes djalin”. Djali është rrjedha e jetës, vazhdimësia, thënë ndryshe Kodi i jetës, prej nga e merr titullin edhe filmi. Rrethanat paraqesin zgripin ekzistencial të popullit shqiptar në Kosovë në luftën e vitit 1999, situatën e mbijetesës. Në fakt djali, Lisi, dhe familja e komandantit, Vetimës, shfarosen nga masakrat e ushtrisë serbe. Një tjetër djalë, një tjetër foshnjë, ndoshta dhe një tjetër (i nënkuptuar), krijon rrugëtimin mes jetës dhe vdekjes, që subjekti dhe peripecia e tij na e sjell me vërtetësi e mençuri. Metafora është dy krerëshe: ruajtja e jetës së një fëmije të porsalindur dhe ruajtja e vazhdimësisë së kombit, i kërcënuar nga shfarosja. Linja e parë ushqen të dytën, kurse e dyta e ridimensionon të parën.

Filmi ndërtohet si një kalvar vuajtjesh i dy personazheve, Lan Druvarit, babai i komandantit të njësitit luftarak dhe një vajze të re, Maries, e quajtur prej tij “Engjëll”, e cila ka shpëtuar foshnjën. Lani shpëton nga vdekja duke dalë nga një varrezë masive, i groposur për së gjalli, duke na rikujtuar mitin e Kostandinit të legjendës. Përmasa mitologjike vjen e plotësohet si nënshtresë e dytë, tanimë si asociacion, teksa Lani si një “Kostandin i ri”, në vend të motrës i sjell birit të vet (pra jo nënës si në baladë) një fëmijë të shpëtuar nga tmerri dhe vdekja, tanimë si amanet i realizuar. Ndonëse ndryshon “atësia”, fëmija është i mirëpritur, pasi gjaku është po ai: gjaku shqiptar. Pra ka dy “ringjallje”, Lani që del nga varri masiv dhe Maria e përdhunuar që shpëton fëmijën e porsalindur nga vdekja e sigurt.

Rrugëtimi i Lanit me foshnjën dhe vajzën shpëtimtare në luftë i ngjan rrugëtimin nga vdekja drejt jetës. Një plak, një e re, një foshnjë: tri gjenerata në një fat të përbashkët. Foshnja me plakun Lan është dikotomia midis së vjetrës dhe së resë, trashëgimisë dhe ardhmërisë. Foshnja me vajzën shpëtimtare është dikotomia e mbijetesës midis nënës dhe fëmijës, të dy të “adoptuar” ndaj njëri-tjetrit, pjesë e mbijetesës dhe e ruajtjes së jetës. Kineasti E. Kryeziu ka lëvizur mes këtyre dy parashtrësive metaforike. Humanizmi është shtresa e tretë që mbivendoset mbi dy të parat, një humanizëm sa “prindëror” (Lani me foshnjën dhe vajzën), aq dhe social e me një solidaritet në dhimbje (vajza ndaj fëmijës).

Sepse ishte pikërisht ajo vajzë që e kishte shpëtuar, duke e gjetur në një fshat të pajetë, të terrorizuar, me të ëmën e vrarë. Vajza pra bëhet nëna e munguar. Plaku Lan, Maria dhe foshnja që të tre janë në buzë të vdekjes dhe që të tre i shpëtojnë asaj. Rrugëtimi i kësaj foshnjeje mes një morie sakrificash, tmerresh dhe tragjedish është simbolika e pastër e tejkalimit të vdekjes, që kineasti ka mundur të përcjellë: triumfi i kombit mbi mynxyrën.

Në fakt udhëtimi i plakut, vajzës dhe foshnjës mes tmerrit, luftës dhe vdekjes ishte metafora e kalvarit të vuajtjeve dhe mbijetesës së vetë popullit shqiptar të terrorizuar nga dhuna dhe masakrat. Fëmija e komandantit është vrarë, por një tjetër si ai, me prindër gjithashtu të vrarë, duhet të jetojë. Kjo është një ide ngazëlluese në vetvete, sido që, në një rrafsh krahasues, vjen si simbol i kërkuar, disi i sforcuar dhe, për hir të së vërtetës, i konsumuar rëndom nga letërsia dhe arti. Por, nga ana tjetër, i vendosur në një subjekt e kontekst historik të njohur, ideja ka fituar vlerën e së vërtetës artistike.

Për të përcjellë më shumë emocion te spektatori duheshin shfrytëzuar më mirë të dy linjat subjektore, sidomos ajo e Lan Druvarit, pasi herë-herë aty ka një qasje retorike e parazitare, personazhi ngarkohet me ligjërime të tepërta në formë monologu; po ashtu haset një ritëm i dobët, që krijon njëtrajtësi. Loja mund të ishte më natyrale, duke e shmangur “epicitetin” e

Lanit, çka duhej të nënkuptohej dhe jo të deklamohej. Njëherazi krejt episodet që përfaqësojnë UÇK-në janë të parrealizuara, të thjeshtëzuara e disi të lustruara; situata tragjike thuajse është anashkaluar. Pasoja e dhunës dhe vetë dhuna mund të jepeshin jo vetëm “haptazi”, si diçka që të imponohet vizualisht duke i ngjasuar një skeme gjysmë folklorike, por edhe si veprime të “domosdoshme”, kur përballimi i saj dhe shpëtimi nga vdekja të mbartte në thelbin e vet po aq edhe heroiken, e cila nuk ka pse “bërtet”, përkundrazi mund të vetëshprehej edhe më shumë si ankth ekzistencial, si etje dhe instinkt për të jetuar.

Një nga vlerat që filmi realizon janë episodet dhe imazhet e luftës, barbaritë e ushtrisë mbi popullin e pafajshëm, traktorët e mbushur me kosovarë që shpërngulen nga shtëpitë dhe degdisen rrugëve të emigrimit, kufomat e vajzave lakurike të përdhunuara e të flakura në dhe, të vrrarët, shtëpitë e djegura, varret masive. Pamje vërtet ngjethëse, ku dhuna është jo thjesht e pranishme, por edhe e përzishme e tmerruese.

“Meritë e regjisorit Kryeziu, - ka nënvizuar kritika, - është se imazheve të marra nga jeta u jep një karakter figurativ, duke e lëvizur semantikën dhe domethënien letrare nga rrafshi i një trajtimi dramatik e psikologjik në një kuadër historik me kuptime metaforike. Përmes regjisurës së tij ai krijon tension, duke përafuar realitetin e atyre viteve”.

Filmi ka një fund optimist të motivuar, pasojë e sakrificës dhe vuajtjes së gjatë, e kalimit të një vargu vështirësish e kurthesh, të trimërisë, solidaritetit dhe luftës për të mbrojtur jetën. Kalvari mbyllet me triumfin e jetës. Lani, vajza dhe foshnja fitojnë, ndërsa një ushtarak kriminel serb (Çun Lajçi), që i ndjek nga pas me njësitin ndëshkues, si fantoma e së keqes dhe e së shëmtuarës, vriten.

Dhe, teksa djali i plakut Lan, komandant i njësisë së UÇK-së e përqafton të atin mbetur gjallë, ky i fundit i jep foshnjën si amanet dhe i thotë: “Merre djalin”. Sado që foshnja nuk është e gjakut të tij, është në fakt e gjakut të fisit, vazhda e popullit të martirizuar...

Fotografia e filmit është impresioniste, ajo ka ofruar imazhe që i tejkalojnë fjalët dhe përshkrimet, sidomos paraqitja e skenave të masakrave, episodi i dhunimit të grave e vajzave, vrasjet masive, dëbimet biblike me njerëzit hipur mbi traktorë apo trena. Shpesh në voli të ideve krijohen kontraste midis peizazheve të bukura natyrore ku gjallon natyra me pamjet e “vdekjes”, duke nënkuptuar në këtë mënyrë se jeta, gjelbërimi dhe e bukura nuk vriten dot (kujtojmë këtu ujëvarën e shkumëzuar, pyjet dhe shkrepat malore).

Edhe pse një film me imazhe dhe mizanskena masive, loja e aktorëve kryesorë, si: Xhevat Qorraj, Çun Lajçi, Bubulina Lajçi apo Albulena Kryeziu ishte e planit dramatik, shpesh me veprime të vrullshme, duke u dhënë jetë dhe formë karaktereve, ideve, mendimeve, përjetimeve. Ka raste kur loja diku teatralizohet ose thjeshtëzohet, por në përgjithësi ajo shëmbëlleu të vërtetën jetësore, duke qenë njëherësh sa ekspresive nga pikëpamja e imazhit, aq edhe e natyrshme nga pikëpamja humane.





Rrugëtimi i Lanit me foshnjën dhe vajzën shpëtimtare në luftë i ngjan rrugëtimin nga vdekja drejt jetës. Një plak, një e re, një foshnjë: tri gjenerata në një fat të përbashkët. Foshnja me plakun Lan është dikotomia midis së vjetrës dhe së resë, trashëgimisë dhe ardhmërisë. Foshnja me vajzën shpëtimtare është dikotomia e mbijetesës midis nënës dhe fëmijës, të dy të “adoptuar” ndaj njëri-tjetrit, pjesë e mbijetesës dhe e ruajtjes së jetës. Kineasti E. Kryeziu ka lëvizur mes këtyre dy parashtresave metaforike. Humanizmi është shtresa e tretë që mbivendoset mbi dy të parat, një humanizëm sa “prindëror” (Lani me foshnjën dhe vajzën), aq dhe social e me një solidaritet në dhimbje (vajza ndaj fëmijës).

Sepse ishte pikërisht ajo vajzë që e kishte shpëtuar, duke e gjetur në një fshat të paretë, të terrorizuar, me të ëmën e vrarë. Vajza pra bëhet nëna e munguar. Plaku Lan, Maria dhe foshnja që të tre janë në buzë të vdekjes dhe që të tre i shpëtojnë asaj. Rrugëtimi i kësaj foshnjeje mes një morie sakrificash, tmerresh dhe tragjedi është simbolika e pastër e tejkalimit të vdekjes, që kineasti ka mundur të përcjellë: triumfi i kombit mbi mynxyrën.

Në fakt udhëtimi i plakut, vajzës dhe foshnjës mes tmerrit, luftës dhe vdekjes ishte metafora e kalvarit të vuajtjeve dhe mbijetesës së vetë popullit shqiptar të terrorizuar nga dhuna dhe masakrat. Fëmija e komandantit është vrarë, por një tjetër si ai, me prindër gjithashtu të vrarë, duhet të jetojë.

Kjo është një ide ngazëlluese në vetvete, sido që, në një rrafsh krahasues, vjen si simbol i kërkuar, disi i sforcuar dhe, për hir të së vërtetës, i konsumuar rëndom nga letërsia dhe arti. Por, nga ana tjetër, i vendosur në një subjekt e kontekst historik të njohur, ideja ka fituar vlerën e së vërtetës artistike.

Për të përcjellë më shumë emocion te spektatori duheshin shfrytëzuar më mirë të dy linjat subjektore, sidomos ajo e Lan Druvarit, pasi herë-herë aty ka një qasje retorike e parazitare, personazhi ngarkohet me ligjërime të tepërta në formë monologu; po ashtu haset një ritëm i dobët, që krijon njëtrajtësi. Loja mund të ishte më natyrale, duke e shmangur “epicitetin” e Lanit, çka duhej të nënkuptohej dhe jo të deklamohej.

Njëherazi krejt episodet që përfaqësojnë UÇK-në janë të parealizuara, të thjeshtëzuara e disi të lustruara; situata tragjike thuajse është anashkaluar. Pasoja e dhunës dhe vetë dhuna mund të jepeshin jo vetëm “haptazi”, si diçka që të imponohet vizualisht duke i ngjasuar një skeme gjysmë folklorike, por edhe si veprime të “domosdoshme”, kur përballimi i saj dhe shpëtimi nga vdekja të mbartte në thelbin e vet po aq edhe heroiken, e cila nuk ka pse “bërtet”, përkundrazi mund të vetëshprehej edhe më shumë si ankth ekzistencial, si etje dhe instinkt për të jetuar.

Një nga vlerat që filmi realizon janë episodet dhe imazhet e luftës, barbaritë e ushtrisë mbi popullin e pafajshëm, traktorët e mbushur me kosovarë që shpërngulen nga shtëpitë dhe degdisen rrugëve të emigrimit, kufomat e vajzave lakuriqe të përdhunuara e të flakura në dhe, të vrrarët, shtëpitë e djegura, varret masive. Pamje vërtet ngjethëse, ku dhuna është jo thjesht e pranishme, por edhe e përzishme e tmerruese.

“Meritë e regjisorit Kryeziu, - ka nënvizuar kritika, - është se imazheve të marra nga jeta u jep një karakter figurativ, duke e lëvizur semantikën dhe domethënien letrare nga rrafshi i një trajtimi dramatik e psikologjik në një kuadër historik me kuptime metaforike. Përmes regjisurës së tij ai krijon tension, duke përafruar realitetin e atyre viteve”.

Filmi ka një fund optimist të motivuar, pasojë e sakrificës dhe vuajtjes së gjatë, e kalimit të një vargu vështirësish e kurthesh, të trimërisë, solidaritetit dhe luftës për të mbrojtur jetën. Kalvari mbyllet me triumfin e jetës. Lani, vajza dhe foshnja fitojnë, ndërsa një ushtarak kriminel serb (Çun Lajçi), që i ndjek nga pas me njësitin ndëshkues, si fantoma e së keqes dhe e së shëmtuarës, vriten.

Dhe, teksa djali i plakut Lan, komandant i njësisë së UÇK-së e përfaqon të atin mbetur gjallë, ky i fundit i jep foshnjën si amanet dhe i thotë: “Merre djalin”. Sado që foshnja nuk është e gjakut të tij, është në fakt e gjakut të fisit, vazhda e popullit të martirizuar...

Fotografia e filmit është impresioniste, ajo ka ofruar imazhe që i tejkalojnë fjalët dhe përshkrimet, sidomos paraqitja e skenave të masakrave, episodi i dhunimit të grave e vajzave, vrasjet masive, dëbimet biblike me njerëzit hipur mbi traktorë apo trena. Shpesh në voli të ideve krijohen kontraste midis peizazheve të bukura natyrore ku gjallon natyra me pamjet e “vdekjes”, duke nënkuptuar në këtë mënyrë se jeta, gjelbërimi dhe e bukura nuk vriten dot (kujtojmë këtu ujëvarën e shkumëzuar, pyjet dhe shkrepat malore).

Edhe pse një film me imazhe dhe mizanskena masive, loja e aktorëve kryesorë, si: Xhevat Qorraj, Çun Lajçi, Bubulina Lajçi apo Albulena Kryeziu ishte e planit dramatik, shpesh me veprime të vrullshme, duke u dhënë jetë dhe formë karaktereve, ideve, mendimeve, përjetimeve. Ka raste kur loja diku teatralizohet ose thjeshtëzohet, por në përgjithësi ajo shëmbëlleu të vërtetën jetësore, duke qenë njëherësh sa ekspresive nga pikëpamja e imazhit, aq edhe e natyrshme nga pikëpamja humane.

AZEMI (2013)

Regjisor dhe skenarist: Rahman Fetahu



Filmi është një rrëfim i natyrës tabllore, me një varg sekuecash të shumta që tregojnë krimet e ushtrisë serbe dhe milicisë ndaj shqiptarëve të pambrojtur, grabitje parash, vrasje njerëzish në sy të të gjithëve sikur të ishte një lojë, me gjakftohtësinë më të madhe, tallja dhe përdhosja e shenjave kombëtare, përdhunimet e vajzave, sikundër rezistencën popullore, aksionet e UÇK-së, hakmarrjen. Elemente dhe mizanskena gati dokumentare e bëjnë filmin një kronikë të vërtetë të luftës së shenjtë.

Tragjikja, vdekja, rreziku, sublimja, e shenjta nuk deklarohen, përkundrazi shpërfaqen përmes një loje fare të thjeshtë, si të "papërpunuar", por që në fakt e bëjnë të besueshëm imazhin dhe ato çka ngjasin. Por duhet thënë se tepria e betejave krijon rrafshet të "bardha", përsëritje, çka do duhej të reduktoheshin për t'u dhënë hapësirë sekuecave ku fiton përparësi psikologjia, drama shpirtërore, përjetimet.

Mungon një fill kryesor me një ngjarje që udhëheq, gjithçka vjen e hapërdarë, në vende e njerëz të ndryshëm.

“Atëherë kur nuk e priste armiku, - dëgjohet nga kolona zanore, - vinte ai që nuk u trembej atyre bishave, ai që nuk flinte shumë”. Heroi, Azem Kosova, ka humbur gjithë familjarët e tij dhe ka ardhur si luftëtar në Kosovë nga Gjermania, duke lënë punën, mirëqenien, të dashurën. Disi “enigmatikë”, madje i akuzuar prej një luftëtari si spiun, në të vërtetë ai është një snajper që asgjëson pikat e forta të armikut, sikundër me aksionet e tij të guximshme mundëson dështimin e operacioneve kriminale të milicisë serbe, duke lajmëruar në kohë komandën e një njësie të UÇK. Por kjo histori vjen përmbledhtas në formë retrospektive, kur mund të shndërrohej në hullinë bazë të rrëfimit filmik. Shpesh ritmi i brendshëm cenohet, ndërsa struktura dramaturgjike lë për të dëshiruar. Tipologjia e xhirimit i afrohet imazheve sa më natyrale në teknikën e dokumentarizimit.

SHOK (2015)

Filmi sjell një histori dramatike të dhunës dhe gjenocidit të ushtruar në Kosovë mbi popullsinë civile midis viteve 1998-1999. Njëpërmjet historisë së dy adoleshentëve, shok të ngushtë, Petritit (Lum Veseli) dhe Okit (Andi Bajgora), të cilët vendosen para situatave të tmerrit, pasigurisë për jetën, mbijetesës, sikurse edhe të marrjes së një vendimi, ata gjenden në provën e pakthyeshme të besimit dhe mosbesimit, në zgjedhjen e udhës e të karakterit trimëror ose i njeriut të nënshtruar, i tërhequr, sikurse të qenit i ndershëm dhe atdhetar përpara kërcënimit të vdekjes, duke e marrë parasysht atë dhe duke e sfiduar. Drama është tejet e rëndë për shpatullat e këtyre miturakëve, të cilët për të mbijetuar u shesin milicëve serbë gjësende duke bërë një farë “tregtie” sa për të ndihmuar veten dhe familjet. Përballja dhe

përjetimi i dhunës, i bastisjeve dhe keqtrajttimeve të familjarëve, u shkakton traumë të rëndë psikike. Jeta e tyre prej të miturish vendoset në zgrip. Ajo fshikullohet pa mëshirë nga rrethanat armiqësore e të papërshtatshme për moshën e tyre. Frika, krimi, reprezalja bëhen bashkëshoqëruese, që shtypin shpirtrat e tyre të pafajshëm e lojçakë si të çdo adoleshenti.

“Janë tri histori të vërteta, rrëqethëse dhe që vijnë nga gjenocidi serb që ndodhi në Kosovë në vitet 1988-1999. Madje, njëra i përket njërit prej aktorëve në film, i cili çuditshëm vjen si agresori i vetë historisë që atij i ka ndodhur vite më parë. Gjegjesisht, ai vihet kinematografikisht kundër vetë përjetimit të tij. Tri histori e kanë detyruar regjisorin anglez Jamie Dounghue që të xhirojë filmin e tij Shok, në Kosovë”¹

Bazuar pra në histori të vërteta, filmi sjell skena të ashpra mbushur me terror, bastisje, dhunë e poshtërim ndaj qytetarëve të trembur dhe të pambrojtur, episode ku njeriu ndjehet i pavlerë, i poshtëruar, i grabitur dhe i turpëruar.² Fëmijë shqiptarë që nuk lejohen të mësojnë gjuhën shqipe, të lexojnë librat shqip, duke ua përplasur në kokë dhe duke i kërcënuar se Kosova është Serbi dhe gjuha serbe është gjuha e tyre. Cak pas caku dhe sekuencë pas sekuence filmi mbërrin në një pikë kulmore. Vënia në provë e miqësisë së dy të miturve, Petriti që ka guximin dhe shtie me revole mbi njërin nga milicët e pamëshirshëm dhe për pasojë vritet, ndërsa Oki që tutet dhe dhunën e duron për të mbijetuar. Janë dy qëndrime e mënyra të sjelluri të natyrshme, të dyja të përligjura dhe të pranueshme në kushte dhune e lufte, ani pse të

1 “Filmi kosovar Shok nominohet për Oscar”: <https://portalb.mk/231751-filmi-kosovar-shok-nominohet-per-oscar/>. Parë më 20 gusht 2018.

2 Producenti dhe aktori i filmit Eshref Durmishi është shprehur: “Puna për realizimin e këtij filmi ka filluar para pesë viteve. Unë me regjisorin dhe skenaristin e filmit, Jamie Dounaghue, jemi takuar dhe kemi biseduar shumë gjatë kur ai vinte në Kosovë. Ai është prekur nga historitë që ka dëgjuar “Puna për realizimin e këtij filmi. Regjisori para se të vinte në Kosovë, atë që kishte ndodhur e shihte thjesht si luftë, sepse nuk ka pasur shumë informacione. Kur erdhi më pas u informua se aty kishin ndodhur krime të rënda, prandaj ai vendosi që të shkruajë skenarin e një filmi, nëpërmjet të cilit t’i tregojë gjithë botës, që nuk e di se çfarë ka ndodhur në Kosovë, të vërtetën, nëpërmjet historive njerëzore.” “Filmi Shok nuk bën propagandë, rrëfen histori njerëzore”. Gazeta Blic, 24 janar 2016.

kundërta: e para heroike e tragjike, e dyta “ekzistencialiste”, në mbrojtje të jetës, e kushtëzuar dhe imponuar nga situata e frikës dhe e tmerrit të vrasjes.

Një biçikletë që i lumturon të miturit në lodra të shpenguara në hyrje të filmit dhe një biçikletë tjetër e rrëzuar në fund të tij, si epilog, krijojnë kornizën kompozicionale. Teksa i mbijetuari, Oki, del nga makina dhe syngulur sheh një biçikletë në mes të rrugës, sikur ta përkëdhelte atë, shpejt e pushton malli dhe kujtimet, pasi tashmë ajo biçikletë merr funksionet e memories historike, nderimit, mallit për shokun e vvarë nga milicia serbe, dhimbjes që nuk shërohet.

Filmi është prodhim i Shtëpisë Filmike Eagle Eye Films Kosova, producent Eshref Durmishi dhe Eagle Eye Media Ltd, i mbështetur nga Qendra Kinematografike e Kosovës, me regji dhe skenar të Jamie Donoughue, asistente regjisore Blerta Basholli. Ai u nominua për çmimin Oscar në Los Angeles të SHBA për vitin 2016, ndër 5 nga 144 filmat e shkurtër konkurrues, duke shënuar kështu një ngjarje kulturore për kinematografinë kosovare. Ishte hera e parë që Kosova hynte në Academy of Motion Picture Arts and Science. Krahas dy aktorëve adoleshentë, Lum Veseli dhe Andi Bajgora, dalluan me interpretimin e tyre edhe aktorët Melihate Qena, Aurita Agushi, Eni Cani, Armond Morina, Eshref Durmishi, Sunaj Raca, Luan Kryeziu, Astrit Kabashi etj.

