

# RECENSION

## I LIBRIT *Kinemaja shqiptare*

*përmes rënies së komunizmit:*

*Ekrane të argjendta dhe flamuj*

*të kuq* nga Bruce Williams (Amsterdam University Press, 2023)<sup>1</sup>

ANA GRGIĆ<sup>2</sup>

Shumë pak dihet jashtë kufijve për kinemanë shqiptare dhe karakteristikat e saj, për shkak të mosnjohjes së gjuhës shqipe nga studiues të huaj, botimeve të pakta në gjuhën angleze dhe qasjes së kufizuar në filma me titra anglisht, ndërkohë që shumë prej kineastëve të epokës post-komuniste që janë vlerësuar me çmime dhe kanë bërë emër ndërkombëtarisht, kishin studiuar dhe punuar gjatë regjimit. Pothuajse çdo vepër e shkruar në dekadat

---

<sup>1</sup> Përkthyer në gjuhën shqipe nga Durim Taçi.

<sup>2</sup> Ana Grgić është Professore e Asociuar në Departamentin e Teatrit dhe Filmit pranë Babeş-Bolyai University, Rumani.

e fundit mbi kulturën, historinë dhe kinemanë shqiptare jashtë vendit, fillon nga studiuesi me një klauzolë përjashtimi përgjegjësie, pasi bëhet fjalë për vendin më pak të njohur në Ballkan, për shkak të periudhës së gjatë të izolimit nën regjimin komunist të Enver Hoxhës. Ndonëse nuk është e rreme, kjo deklaratë e përsëritur është gjithmonë problematike, ngase u përshtatet kornizave kolonialiste, sipas të cilave, vendet, popujt dhe kulturat jashtë fushëveprimit të njohurive shkencore përëndimore dhe evropiane, janë thjesht hapësira të pazbuluara dhe ekzotike që presin të gjurmohen, të shënohen në harta dhe të interpretohen nga eksplorues të ndritur të kombeve të qytetëruara (që gjenden në Hemisferën Veriore). Falë përpjekjeve të vazhdueshme dhe të qëndrueshme, si dhe entuziazmit të një grupi të vogël kineastësh, filmdashësish, arkivistësh dhe anëtarësh të komunitetit shkencor nga Shqipëria dhe jashtë saj, ku bën pjesë edhe autori i librit *Kinemaja shqiptare përmes rënies së komunizmit: Ekrane të argjendta dhe flamuj të kuq*, Bruce Williams, situata po ndryshon ngadalë. Në mes të këtyre nismave me karakter shkencor si dhe të tjerave që lidhen me kulturën filmike dhe ruajtjen e trashëgimisë filmike, janë edhe një sërë përpjekjesh të bashkërenduara, si “Projekti i Kinemasë Shqiptare”, një numër special për kinemanë shqiptare (*Kinokultura*, 2016), dokumentarët e Mark Cousins, si *Women Make Film*, dhe tani ky vëllim i parë mbi historinë e kinemasë shqiptare në gjuhën angleze.

Williams me të drejtë vëren se: “Në dy dekadat e fundit, kemi parë rritje të konsiderueshme të vëmendjes ndaj filmit shqiptar brenda një periudhe të shkurtër kohore” (f. 20). Studiuesit shqiptarë kanë shkruar disa libra që nga viti 2000, si

*Enciklopedi e kinematografisë shqiptare* dhe dy libra mbi historinë e kinematografisë shqiptare nga Abaz Hoxha (*100 vjet kinema në trojet shqiptare* më 2002 dhe *Kinematografia shqiptare* më 2004); filmografi dhe katalogë filmash nga Natasha Lako (*Muzeu i filmit 1895–1952* më 2002 dhe *Energjia filmike* më 2004), si dhe dy libra të Julian Bejkos (*Shoqëria e Kinemasë I* dhe *II*, përkatësisht më 2012 dhe 2013). Në anglisht, ka pak tekste për filma apo regjisorë të caktuar shqiptarë, të shpërndarë nëpër disa libra dhe revista (për shembull, te *Kinemaja e Ballkanit* nga Dina Iordanova, 2006, ose te *Orient Express* nga Marian Ғуҗui, 2008). Veçanërisht, që nga krijimi i “Projektit të Kinemasë Shqiptare” në vitin 2012, qëllimi i të cilit ishte ruajtja dhe promovimi i trashëgimisë së filmit shqiptar për audiencën globale, duke e tërhequr vëmendjen te Arkivi Qendror Shtetëror i Filmit shqiptar dhe duke ndërmarrë ruajtjen dhe restaurimin e filmave (si *Tomka dhe shokët e tij*, *Nëntori i dytë* dhe *Toka e shqiponjave* e Fatmir Koçit), kinemaja shqiptare ka fituar njohje më të gjerë dhe ka marrë më shumë vëmendje akademike ndërkombëtarisht.

Libri i shkruar nga Bruce Williams, i cili ofron një hyrje gjithëpërfshirëse të kinemasë shqiptare që prej origjinës së imazheve lëvizëse brenda territorit të vendit dhe gjatë periudhës komuniste, është një hap i rëndësishëm drejt plotësimit të një boshllëku të gjerë në njohuritë ndërkombëtare për një pjesë të konsiderueshme të prodhimit kulturor shqiptar të shekullit XX, që ka të bëjë me mediumin e kinemasë. Ky libër i parë për kinemanë shqiptare në gjuhën angleze, u mundëson lexuesve të interesuar të njihen me këtë trashëgimi dhe kulturë filmike ende të pahulumtuar dhe të vështirë për t’iu qasur. Si profesor në

universitetin William Patterson të New Jersey-t në SHBA, i specializuar në teorinë dhe historinë e filmit dhe, me një katalog mbresëlënës botimesh mbi filmin hispanik dhe “kinemanë tjetër” të Evropës, Williams ka një histori të gjatë magjepsjeje dhe interesi për Shqipërinë e kinemanë shqiptare. Që nga vizita e tij e parë në vitin 1991, ai ka udhëtuar shpesh drejt Shqipërisë, ku pati mundësinë të vizitonte edhe Kinostudion dhe të takonte Kristaq Dhamon, regjisorin e filmit të parë artistik shqiptar *Tana* (1958). Williams ka shkruar vazhdimisht për aspekte të ndryshme të kinematografisë shqiptare (të botuara në revista akademike ndërkombëtare dhe vëllime të përpiluara) dhe, në veçanti, ka luajtur rol të rëndësishëm për të tërhequr vëmendjen e studiuesve të regjisorja më e shquar e filmit në Shqipëri, Xhanfise Keko.

Libri i Williams-it fillon me pamjet e hershme lëvizëse të filmuara në territorin shqiptar nga individë vendës dhe të huaj, nën osmanët si dhe gjatë periudhës së pavarësisë, monarkisë së Mbretit Zog dhe pushtimit fashist italian, që i hapën rrugën kinemasë shqiptare. Megjithatë, vëllimi (i cili pritet të pasohet nga një botim shoqëruar për periudhën post-komuniste) fokusohet kryesisht në themelimin dhe rritjen e Kinostudios, që nga vitet e hershme të komunizmit, deri në rënien e regjimit. Megjithëse shoqëria post-koloniale shqiptare karakterizohet nga pasuri kulturore dhe trashëgimi të disa perandorive, ideologjive dhe ndikimeve politike, sigurisht që afërsia historike e së kaluarës komuniste e bën trashëgiminë komuniste që të ketë efektin më të prekshëm dhe më traumatik në shoqërinë bashkëkohore shqiptare. Shumë nga ata që jetuan gjatë kësaj periudhe janë ende gjallë dhe përpiqen të pajtohen me aktet

*Recension i librit "Kinemaja shqiptare..."*

shtypëse dhe të dhunshme të kryera gjatë regjimit. Pjesa dërrmuese e trashëgimisë kinematografike shqiptare i përket periudhës komuniste (mes viteve 1952–1992, ku prodhimet e Kinostudios përfshijnë mbi 250 filma artistikë, mbi 1000 dokumentarë dhe mbi 150 filma të animuar), gjë që justifikon zgjedhjen e autorit për t'u fokusuar kryesisht në kinemanë kombëtare dhe në veçantinë e kinemasë shqiptare përballë kinemave të Evropës Lindore. Williams ia atribuon këtë veçanti trashëgimisë së post-kolonializmit (nga Perandoria Osmane, Italia fashiste, stalinizmi) të vetë Shqipërisë, politikës së saj të izolimit dhe trashëgimisë neo-koloniale të saj. Korniza e kinemasë kombëtare ka disa kufizime, sepse e kupton zhvillimin e formës, stilit dhe estetikës kinematografike brenda parametrave kombëtarë dhe, në mënyrë të pashmangshme, zvogëlon efektin e dinamikave transnacionale dhe ndikimeve të kryqëzuara nga traditat globale të filmit. Izolimi kulturor i Shqipërisë ishte shumë më i depërtueshëm se sa përshkruhet zakonisht: shumica e kineastëve shqiptarë kanë studiuar në vende të tjera të Evropës Lindore dhe katalogu i titujve të huaj që disponon arkivi i filmit shqiptar përfshin një sërë filmash nga e gjithë bota (India, Kuba, Rusia, ShBA, Italia, etj.). Libri i Williams-it hap një dialog mbi kinemanë shqiptare të epokës komuniste, teksa përpiqet të çajë përmes propagandës së dukshme dhe ortodoksisë së kinemasë së prodhuar nga shteti, duke shqyrtuar natyrën subversive të filmave dhe kineastëve në diskutim. Këta filma, argumenton Williams-i në analizat e tij në këtë libër, ndonjëherë minuan vetë sistemin që mbanin.

Libri është i ndarë në pesë kapituj, secili kushtuar një periudhe të kinemasë shqiptare para rënies së regjimit komunist.

Ka disa mbivendosje midis periudhave të ndryshme historike për të hetuar procesin relativisht të gjatë të transformimit politik, siç është prishja me Bashkimin Sovjetik. Kapitulli i parë vendos skeletin bazë, duke dhënë një pasqyrë të kontekstit kulturor dhe historik që çoi në lindjen dhe rritjen e kinemasë shqiptare. Williams diskuton mbi fotografët e dinastisë së studios Marubi, të cilët ishin vendimtarë për zhvillimin e kulturës pamore në Shqipëri dhe vëllezërit Manakia, të konsideruar si kineastët e parë ballkanikë, të cilët dokumentuan komunitetet dhe hapësirat albanofone në rajon në fillim të shekullit XX. Ky kapitull analizon edhe pamjet dokumentare të prodhuara nga “Fondacioni i Lindjes së Afërt” dhe organizata të tjera ndërkombëtare, si dhe ofron një pasqyrë të veprës filmike të Mihallaq Mones. Mone konsiderohet si një nga pararendësit më të rëndësishëm të kinemasë shqiptare, një kineast që ka punuar gjatë pushtimit italian (1939–1944), duke realizuar disa dokumentarë për kompaninë e prodhimit “Tomorri Film”.

Kapitulli i dytë shqyrton përpjekjet e regjimit komunist për të ndërtuar dhe konsoliduar një kinema kombëtare dhe bashkëprodhimet e hershme me vende të tjera të Evropës Lindore për të prodhuar kinoditarë dhe dokumentarë që fokusoheshin në konferencat politike dhe delegacionet shqiptare në vendet e tjera socialiste, përparimet bujqësore dhe zhvillimin urban. Siç vë në dukje Williams, këto prodhime të hershme joartistike—të përcaktuara si dokumentarë ose kinoditarë nga AQSHF—janë praktikisht të padallueshme në formë dhe stil (f. 80). Ashtu si në vendet e tjera të Evropës Lindore, lidhjet e ngushta me Bashkimin Sovjetik dhe vendet e bllokut lindor, ishin vendimtare për zhvillimin e kinemasë kombëtare dhe kjo ishte veçanërisht e

vërtetë për Shqipërinë. Williams thekson se ndër faktorët kryesorë që ndikuan ishin lidhjet kulturore dhe politike me Bashkimin Sovjetik, shkollimi i profesionistëve të ardhshëm të filmit shqiptar në Moskë, themelimi i studios kombëtare të filmit (që në vetvete ishte një homazh për Bashkimin Sovjetik) dhe filmi i parë artistik *Skënderbeu* (1953), një film epik, bashkëprodhim midis *Mosfilm*-it dhe Kinostudios. Më tej, Williams-i argumenton se *Skënderbeu* është domethënëse, sepse thyente indoktrinimin e ngurtë moral, duke sjellë një epope historike të mbushur me aksion me tipare të realizmit socialist që, për më tepër, parashikonte linjën partiake të prodhimeve të ardhshme të Kinostudios (f. 90–91). Ky kapitull ofron gjithashtu një shqyrtim të dokumentarëve të Endri Kekos dhe të Viktor Stratobërdhës, një dokumentarist novator, i cili do të burgosej më pas nga regjimi.

Kapitulli i tretë angazhohet në mënyrë kritike me pikëpamjet e Enver Hoxhës për artin dhe kinemanë dhe eksploron epokën e artë të Kinostudios dhe lulëzimin e saj në kushtet e rritjes së izolimit, brenda një konteksti socio-politik në ndryshim e sipër, pas largimit të Shqipërisë nga Traktati i Varshavës dhe zëvendësimit të aleancës me Moskën me aleancën me Pekinin. Këtu, Williams vë në dukje, sa i përket historisë dhe ideologjisë së Kinostudios, se ajo nuk ishte një instrument i thjeshtë propagande, por kishte një natyrë më komplekse dhe më të paqartë se sa pranohej. Ai vëren se pikëpamja zyrtare shtetërore për estetikën e kinemasë ishte disi kontradiktore (f. 112). Williams thekson se ishte interesante sfida e Hoxhës ndaj artistëve, për t’i ngritur në nivele më të larta të krijimtarisë, duke i inkurajuar të studionin vepra të huaja për të “hapur horizontet”

dhe për t'i zbatuar këto njohuri në specifikat e situatës lokale dhe të shoqërisë shqiptare (f. 113). Autori argumenton dhe analizon nga afër disa filma që i përkasin grupit që trajtojnë luftën për identitet kombëtar, Luftën e Dytë Botërore, punën, problemet sociale dhe çështjet e grave, specifikisht *Debatik* nga Hysen Hakani (1961) dhe *Ngadhënjim mbi vdekjen* nga Gëzim Erebara e Piro Milkani (1967), *Kapedani* nga Muharrem Fejzo dhe Fehmi Hoshafi (1972), *Horizonte të hapura* (1968) dhe *Rrugë të bardha* (1974) nga Viktor Gjika, *Dueli i heshtur* (1967) dhe *Lulëkuqet mbi mure* (1976) nga Dhimitër Anagnosti. Williams vëren se si *Ngadhënjim mbi vdekjen*, që rrëfen historinë e dy grave që bëhen martire nën pushtimin nazist, u bë një nga filmat e parë shqiptarë që gëzonte popullaritet në Kinë gjatë revolucionit kulturor atje. Sot, shumë filma shqiptarë të kohës së komunizmit të dubluar në gjuhën kineze, mund të gjenden dhe të shikohen në platformën e transmetimit YouTube.

Williams ia kushton kapitullin e katërt debatit mbi kinemanë shqiptare pas ndarjes me Kinën, një periudhë shoqërore dhe politike që konsiderohet si kulmi i izolimit të vendit. Por Williams argumenton se kjo periudhë izolimi shënoi edhe risi formale dhe narrative në kinemanë shqiptare, pasi kineastët u larguan nga temat e parashikueshme si, lëvizja partizane dhe lufta e vendit nën pushtimin fashist dhe nazist, dhe filluan të përqafojnë tema që trajtonin çështjet sociale. Këtu analizohen një sërë filmash artistikë, si drama historike *Nëntori i dytë* (1982), i cili i kushtohet pavarësisë së Shqipërisë; *Koncert në vitin 1936* (1978) dhe *Gjeneral Gramafoni* (1978), që trajtojnë të dy rolin e muzikës në luftën popullore dhe përpjekjet për kolonizim; si dhe *Ballë për ballë* (1978), ku autori hyn në thellësi për shkak të

kompleksitetit të filmit dhe tematikës së tij, veçanërisht mbi “meditimin për nostalgjinë dhe kalimin e kohës” apo “rishkrimin e kronikës së përçarjes shqiptaro-sovjetike” (f. 177). Vlen të përmendet veçanërisht diskutimi dhe analiza mbi një nga regjisorët e rralla në Shqipëri, Xhanfise Kekon, e njohur për filmat e saj për fëmijë, të quajtur “filma spiunazhi për fëmijë”. Williams argumenton se megjithëse Keko punonte brenda kufijve të doktrinës zyrtare, filmat e saj e paraqesin veten si vepra novatore, përmes teknikave dhe strategjive specifike kinematografike të përdorura nga regjisorja, të cilat në disa skena “vonojnë narrativën dhe e nxisin shikuesin të jetë aktiv”, dhe i përshkruajnë heronjtë fëmijë si “individualistë të thekur” që “mendojnë me kokën e tyre dhe i zgjidhin problemet në mënyrë jokonvencionale” (f. 168–169).

Kapitulli i fundit merret me prodhimet e Kinostudios pas vdekjes së Enver Hoxhës, që më së shumti vazhuan të trajtojnë temat e eksploruara gjatë periudhës së izolimit. Williams vëren se si angazhohen këta filma me shqetësimet bashkëkohore socio-psikologjike, ndërsa bëhen më të qartë në kritikën e tyre sociale dhe më të larmishëm sa i përket zhanrit, përveç përshtatjeve të spikatura letrare me cilësi të lartë të prodhuara në këtë periudhë, si ato të bazuara në libra nga autori i njohur shqiptar Ismail Kadare, *Të paftuarit* (1985) dhe *Kthimi i ushtrisë së vdekur* (1989). Këtu, Williams eksploron edhe një nga *thriller*-ët e rrallë psikologjikë të kinemasë shqiptare, *Rrethi i kujtesës* (1987), i cili trajton traumat psikologjike të shkaktuara nga mizoritë e së kaluarës, si dhe *Shpellën e piratëve* (1990) një film unik që ndërthur aventurën me fantazinë, ku fantazia zhvillohet brenda botës reale të protagonistëve fëmijë, gjë që i lejon personazhet të

plotësojnë nevojën për eksplorim dhe aventurë. Për më tepër, autori vëren se është e vështirë të bëhet një dallim i qartë midis filmave të epokës pas vdekjes së Hoxhës dhe viteve të mëparshme të izolimit dhe se kjo periudhë e kinemasë shqiptare është veçanërisht e neglizhuar dhe pak e hulumtuar në ligjërimin shkencor. Me të vërtetë, ndërhyrja e Williams-it për të kapërcyer këtë boshllëk në njohuritë tona është veçanërisht e mirëpritur dhe me vlerë.

Libri përfundon me eksplorimin e klimës kulturore të Shqipërisë në prag të rënies së regjimit komunist, duke diskutuar *Vitet e pritjes* (1990) nga Esat Musliu, i cili parashikon dhe i parapin temës së emigrimit që do të karakterizonte shumë nga filmat e Shqipërisë post-komuniste. Williams argumenton se ky film përfaqëson një tranzicion midis filmave të fundit të Kinostudios dhe një nga temat kryesore të preokupimit të dekadave të para të post-komunizmit. Në përgjithësi, *Kinemaja shqiptare përmes rënies së komunizmit: Ekranet e argjendta dhe flamujt e kuq* është një hap i parë me vlerë dhe një kontribut i rëndësishëm në fushën gjithnjë në zgjerim të kinemasë së Evropës Lindore dhe Ballkanit. Ai ofron një prezantim informues dhe tërheqës të trashëgimisë dhe kulturës dinamike filmike të Shqipërisë, që nga fillimi i imazheve lëvizëse, deri në fund të regjimit komunist, për lexuesit anglishtfolës.