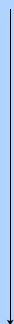
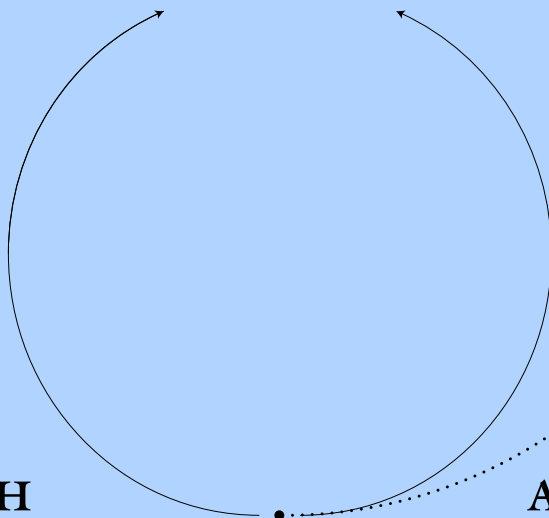


*Punëtori e shkrimit kritik
për filmin*



T E K S T E



A V A S H

A V A S H

MENTORE

Elsa Demo

MODERATORE

Flutura Balaj

PJESËMARRËSIT

Katerina Bylyku

Dea Karakaçi

Rea Kurtaj

Ana Lushaj

Saranda Mehmedi

Mirgen Robo

Bleart Thaçi

A është i sigurt artisti brenda sallës së kinemasë?

*Shënime për Festivalin e Filmit
Ekranin e Artit 2026*

ANA LUSHAJ

Nuk është e lehtë të shkruash për Ekranin e Artit, sepse programi i tij duket se i reziston përpjekjes për t'u vendosur brenda një mediumi të vetëm. Kjo u bë e qartë që në ditën e parë. Hapja nuk filloi me një film, por me ekspozitën *People Are Closer Than They Appear* në Galerinë e Arteve të qytetit të Shkodrës. Në Art House u hap ekspozita e Djellza Azemit, në bodrum u shfaqën në loop veprat e Gino De Dominicis. Vetëm më pas publiku u zhvendos drejt Kinema Republikës për *Adnan being and time* (2025), filmin e Marie Valentine Regan kushtuar Etel Adnan-it.

Në ditën e dytë, u bë më e vështirë të flitej për filmin si kategori më vete, por edhe të përcaktohej nëse në kinema po ndiqnim film, video-art apo një territor ndërmjet tyre.

Ndërsa shfaqjet audiovizive të programit alernativ *The Time of the Body*, *The Time of the Landscape* dhe *The Time of the World* qarkullonin nëpër kafene të qytetit, në Auditorin Françeskan, publiku ftohej në *Some Answers, But Not Those You Wanted* me artistët Elena Mazzi, Andro Eradze dhe Ali Cherri. Pasdreke në Kinema Republika u shfaq *Bouchra* (2024) i Meriem Bennani-t dhe Orian Barki-t. Më vonë, në të njëjtën sallë, Tea Paci, drejtoresha artistike e festivalit dhe

vajza e artistit shqiptar me famë ndërkombëtare Adrian Paci, kishte përzgjedhur të vinte në dialog katër filma të shkurtër: *Another Earth*, *Juggernaut*, *Comment Ça Va* dhe *Henry Is a Girl Who Likes to Sleep*.

Në këtë pikë bëhej e vështirë të thuhej se kinemaja ishte ende qendra e festivalit. Ajo dukej më tepër si një skenë ku video-arti, instalacioni, biseda publike dhe filmi qarkullonin vazhdimisht pranë njëra-tjetrës.

Po të më lejohej një dozë romanticiteti feliniesk, do të thoja se qendra e festivalit nuk ishte kinemaja, por vetë Shkodra. Por, të mos ngatërrojmë ëndrrën me argumentin. Pyetja nuk është vetëm: çfarë po shohim? Pyetja është: ku po e shohim? Jemi në kinema? Jemi në galeri? Jemi përballë një instalacioni? Apo ndodhemi në një hapësirë hibride ku mënyra e të parit një film duhet të gjejë vazhdimisht një qasje?

Mënyra si filmat e shkurtër ishin vendosur pranë njëri-tjetrit prodhoi një lloj akumulimi.

I shfaqur pas *Another Earth* (2025) të Ben Russell-it dhe *Juggernaut* (2024) të Neozoon-it, filmi francez 31 minutësh, *Comment Ça Va* (2025) ngjau si pika ku tensioni i programit gjeti formën e vet më të plotë.

Vetë Russell-i e ka përshkruar *Another Earth* si një portret marramendës të një të tashmeje gjithnjë e më kaotike. Duke u nisur nga kjo ide, filmi ishte më pak i interesuar për ngjarjet individuale sesa për mënyrën si koha përjetohet në kushtet e mbingarkesës së vazhdueshme me imazhe.

Një lloj tjetër grumbullimi shfaqet te *Juggernaut*, i cili është konceptuar si një video-instalacion. Grupi artistik Neozoon punon me materiale të gjetura në median sociale, të cilat i përplas me arkiva propagandistike të viteve 1950-të në SHBA. Përmes një ndjenje teprie dhe moskoordinimi, filmi tenton të portretizojë aspektet më toksike të kulturës bashkëkohore të internetit.

Comment Ça Va e zhvendos këtë mbingarkesë nga niveli i imazhit në nivelin emocional. Një lloj elektriciteti statik, i prodhuar nga fërkimi i vazhdueshëm mes imazheve të animuara 3D dhe narrativës ultra filozofike, më bëri të druhesha se po të prekja dikë në karrigen ngjitur mund të bëja masë.

Sigurisht që renditja ishte e menduar dhe ka një arsye pse programi u mbyll me *Henry Is a Girl Who Likes to Sleep* (2024). Pas një serie veprash që merreshin me qarkullimin e pandërprerë të imazheve, informacionit dhe afekteve, filmi i Marthe Peters sillte në qendër një figurë që duket se zgjedh pikërisht të kundërtën: tërheqjen. Nëse diku gjatë programit mund të kërkohej gjurma e temës së festivalit “avash avash”, ajo shfaqej ndoshta më qartë te *Henry Is a Girl Who Likes to Sleep*. Jo si ngadalësi romantike, por si refuzim. Disa refuzime janë orientime.

Historikisht video-arti është ndërtuar mbi një marrëdhënie tjetër me kohën. Në galeri, shikuesi mund të hyjë në mes të veprës. Mund të largohet. Mund të rikthehet. Mund të shohë fundin përpara fillimit. Vepra ekziston në hapësirë. Në kinema ndodh e kundërta. Koha disiplinohet. Fillimi dhe fundi janë pika fikse. Të gjithë hyjnë bashkë dhe largohen bashkë. Përvoja e shikimit është e organizuar. Publiku pret diçka konkrete nga kjo eksperiencë. Kineasti është i vetëdijshëm për këtë, artisti jo domosdoshmërisht.

Pra, duke nisur nga kjo lloj pritshmërie e publikut, që e pranon disiplinimin që i bën kinemaja në këmbim të eksperiencës, sa i sigurt është artisti brenda sallës së kinemasë?

Në ditën e tretë, filmi i shkurtër *Afternoon Hearsay* (2024) i artistit vizual kinez Peng Zuqiang e ktheu këtë pyetje nga hipotezë në problem konkret. Gjatë një bisede përmes WhatsApp-it, Zuqiang-u, i cili jeton dhe punon në Holandë, më tha se kur prodhon një vepër nuk e ka audiencën në mendje. Për *Afternoon Hearsay* kjo nuk ishte thjesht një deklaratë mbi procesin krijues. Ishte pjesë e vetë veprës. Filmi, sipas

Zuqiang-ut, ka lindur si instalacion. Ekranet funksionojnë në *loop*. Publiku hyn e del. Koha nuk është e kufizuar. Përkundrazi, kërkohet një ekspozim i gjatë ndaj materialit, sepse përveç shtresës dokumentare dhe arkivore, filmi fsheh narrativa të tjera, histori të kodifikuara dhe rindërtime që nuk zbulohen menjëherë. Megjithatë, Zuqiang-u e mirëpret qarkullimin e veprës në festivale filmi për arsye po aq konkrete sa edhe estetike. Një instalacion që udhëton nga një galeri në tjetrën kërkon burime të konsiderueshme financiare dhe logjistike. Festivali i filmit ofron një infrastrukturë tjetër shpërndarjeje. Po aq e rëndësishme është edhe cilësia e projekcionit dhe e zërit. Për vepra audiovizuale si *Afternoon Hearsay*, kinemaja garanton kushte teknike që shpesh mungojnë në hapësirat ekspozuese. Kjo nuk e zgjidh dilemën. Përkundrazi, e bën më interesante. Nëse instalacioni hyn në kinema jo si kompromis, por si zgjedhje e vetëdijshme, atëherë pyetja nuk është më nëse vepra i përket një mediumi apo tjetrit. Pyetja është çfarë fiton dhe çfarë humbet ajo gjatë këtij kalimi.

E ulur në sallën e Kinemasë Republika, m'u bë e qartë edhe një herë se hapësira e shfaqjes së një vepre nuk është një enë neutrale e saj. Kjo nuk lidhet as me origjinën e autorëve dhe as me kontekstin që ata sjellin. *Comment Ça Va* u shfaq fillimisht në Berlinale Shorts dhe funksionon pa vështirësi brenda një salle kinemaje. *Bouchra* vjen nga autorë që lëvizin mes filmit dhe artit bashkëkohor, por gjithashtu e gjen publikun e vet në ekranin e madh. Ndoshta nuk ka shumë rëndësi nëse kemi të bëjmë me artistë apo kineastë. Më e rëndësishme është të kuptojmë se kinemaja organizon një marrëdhënie të caktuar me publikun. Ajo organizon kohën, vëmendjen dhe pritshmëritë e tij. Në galeri, moskuptimi mund të jetë pjesë e përvojës. Vizitori mund të largohet, të rikthehet ose të kalojë pranë veprës pa ndier nevojën për një shpjegim të menjëhershëm. Në kinema, marrëdhënia është më kontraktuale. Publiku qëndron deri në fund dhe pret që koha e investuar të prodhojë një formë kuptimi, edhe nëse ai kuptim mbetet i hapur.

Këtu bëhet e dukshme se galeria dhe kinemaja nuk prodhojnë të njëjtën lloj marrëdhënieje me publikun. Jo sepse njëra kërkon më shumë shpjegime se tjetra, por sepse ato organizojnë pritshmëri të ndryshme rreth asaj se çfarë do të thotë të përjetosh një vepër. Ky dallim shfaqet vazhdimisht përgjatë programit. Një pjesë e madhe e veprave të përfshira në Ekranin e Artit 2026 nuk vinin nga tradita e kinemasë, por nga ajo e artit bashkëkohor. Shumë prej këtyre autorëve qarkullojnë më natyrshëm në bienale, galeri dhe muze sesa në rrjetet klasike të prodhimit filmik. Por, jo të gjithë.

E nëse *Afternoon Hearsay* i Peng Zuqiang-ut e vendoste theksin mbi marrëdhënien mes veprës dhe aparatit të shfaqjes, *Film di Stato* (2025) i Roland Sejkos e zhvendoste atë drejt marrëdhënies mes veprës dhe audiencës. Edhe ky dokumentar jeton në një territor kufitar. Ai ndërtohet mbi materiale arkivore, mbi imazhe të prodhuara fillimisht nga aparati propagandistik i shtetit shqiptar dhe mbi zhvendosjen e funksionit të tyre origjinal. Nuk është thjesht dokumentar. Është njëkohësisht ese vizuale, montazh arkivor dhe arkeologji e imazhit.

Megjithatë, në rastin e një filmi si ky, pyetja nuk kalonte më përmes formatit. Ajo kalonte përmes publikut. Këtu kishim të bënim me një film që pretendon kinemanë në kuptimin më të plotë të saj. Por për cilin publik?

Në diskutimin pas shfaqjes, Sejko pranoi se filmat e tij “janë italianë”. Për një publik ndërkombëtar, *Film di Stato* mund të funksionojë si zbulim. Për një publik shqiptar, këto imazhe janë identifikuar prej kohësh si pjesë e makinerisë propagandistike të regjimit. Ato nuk mbartin më të njëjtin mister. Kjo nuk do të thotë se filmi humbet vlerën e tij. Por pyetjet që lindin ndryshojnë qëllim. Nëse për një shikues të huaj filmi mund të jetë një eksperiencë zbuluese në kuptimin e parë të fjalës, për një shikues shqiptar sfida nuk qëndron tek zbulimi, por tek mënyra se si këto imazhe rikontekstualizohen. Pyetja nuk është më vetëm si e ndërtonte regjimi i djeshëm imazhin e

vetes, por nëse jemi në gjendje të njohim se çfarë lëkure kanë veshur format bashkëkohore të të njëjtit mekanizëm. Çfarë lloj skenografie politike prodhohet sot dhe si ndryshon ajo nga e djeshmja? Pikërisht këtu *Film di Stato* e tejkalon materialin e vet arkivor. Ai kthehet në një ushtrim mejtues, ku e kaluara rishfaqet në një mjedis të sigurt, jo për t'u gjykuar sërish, por për t'u parë me qetësinë që sjell distanca.

Ndoshta pikërisht këtu gjendet nyja që lidh shumë prej veprave të këtij programi. Jo tek dallimi mes filmit dhe video-artit. Por te pyetja se çfarë ndodh me një imazh kur ndryshon institucioni apo formati që e strehon dhe mendja që e lexon. Çfarë ndodh me një instalacion kur hyn në kinema? Çfarë ndodh me një dokument arkivor kur bëhet film? Çfarë ndodh me artistin kur publiku nuk e takon më në galeri, por në errësirën e një salle projeksioni? Dhe çfarë ndodh me publikun kur askush nuk po i tregon më se ku fillon një vepër, ku mbaron tjetra dhe se atij i duhet të mbajë vetë fillin?

Këto janë pyetje që Ekrani i Artit nuk i zgjidh. Përkundrazi, duket se i prodhon qëllimisht.

Me ritmin e Henrit

DEA KARAKAÇI

Në një festival ku filmat kalojnë njëni mbas tjetrit, në përpjekje që në pesë ditë me fitue vëmendjen e shikuesit, me ngjallë emocion e me lanë gjurmë në kujtesë, *Henry is a Girl Who Likes to Sleep* i Marthe Peters-it zgjedh një rrugë gati kundërintuitive: të kërkon vetëm 13 minuta durim.

Kur në dorë ke programin e festivalit, syni të kap një titull relativisht të gjatë, një fjali:

Henri është një vajzë që i pëlqen me fjetë.

Përnjherë të duket se të premton diçka të vogël, intime, në një kohë që një sy tjetër e lexon me skepticizëm. Broshura e festivalit e përshkruen si pjesë të një reflektimi mbi kohën e paprajshme dhe maninë e produktivitetit. Lexim i vlefshëm, por jo i vetmi.

Në fund të fundit, ajo që mbetet ma gjatë në kujtesë nuk është kritika e produktivitetit, por mënyra se si *Henry* pjesë-pjesë ndërton intimen, personalen, poezinë e artin që flen në gëzofin e Henrit, te çarçafat e rrudhun e të mbledhun kulaç, te shënjat në lëkurë, biles, edhe te vetë gjumi; dhe tana ato detaje të vogla që zakonisht nuk konsiderohen “të denja” me u filmue.

Henri – një micë – është qendra gravitacionale e këtij filmi të shkurtë, por jo subjekt, në kuptimin tradicional të fjalës. Kamera nuk e ndjek për me dokumentue lëvizjet ose sjelljen e Henrit, as për me ia përvijue portretin. Këto fragmente të një jete të zakonshme, që ndjekin njena-tjetren, të tërheqin në një vorbull t'avashtë meditimit. Ngadalësia. Prehja. Me kë në.

Henri ulet në prehnin e shikuesit, tuj e ftue me *kë në*, pa lypë shpjegime. Henri flen, rrin, pret; s'e përfill ngutin. Henri... thjesht *është*. Edhe prej nesh, të njejtën gjë kërkon.

Prej nesh që s'kena kohë, por prapë gjejmë orë të tana me u përhumbe para ekranit të telefonit, sidomos natën, para gjumit. Prej nesh që nuk gjejmë ma hapësina për pushim, përveç atyne momenteve kur mbështjellena n'çarçaf dhe zhytena në mendime që ditën s'kanë ditë me dalë në dritë. Mendime që flejnë mbrenda guackës tonë.

Edhe n'ato pak minuta, që gjatë ditës i kërkojmë me ia falë vedit si pushim, nuk kena kohë.

E megjithatë, dashnia nuk zhduket; ajo vetëm e humb qendrën. Shpërndahet. Bahet perceptim i copëzuem në imazhe, në reflektime të vogla që nuk kërkojnë me u kuptue, por me u ndie: në dritën që thyhet mbi gëzofin e Henrit, në jeshilen që na rikthen te një natyrë që s'e prekim ma drejtpërdrejt, në qetësinë që na kujton një mënyrë të kë nunit, që e kena bjerrë. Në rrjedhën e minutave, dashnia nuk depërton si deklaratë, por shkrihet e heshtun në sipërfaqe të botës.

Kur kjo e prek lëkuren, në terrin e sallës, diku dallon sy që picërrohen, rrudhje buzësh, reagime të heshtuna që treten në qetësi, ndërsa në ekran, mbi çdo nishan e shenjë të vrame, prajshëm kalojnë kërmijtë, secili me barrën e vet mbi shpinë. Dhe aty, në këtë rrjet të imtë perceptimesh, dashnia nuk asht ma akt; asht mënyra se si shikimi

ynë lidhet për pak çaste me çdo grimcë të realitetit, pa i zotnue, pa i shpjegue, vetëm tuj i prekë me vëmendje.

Natyrisht, në kulturën e fiksueme mbas përsosmënisë, *Henry is a Girl Who Likes to Sleep* bjen ndesh me një mënyrë të shikimit që e ka të vështirë me pa të bukurën te parregullsia. Në kyt prizëm, rreziku është me kërkue gjithmonë diçka “ma shumë” dhe mos me pa, prekë e dashtë atë që veç... *është* aty.

Ndër meritat e regjisores Peters është se nuk e romantizon kyt qasje dhe as nuk përpiqet me shpallë ngadalësimin si zgjidhjen e problemeve të kohëve tona. Letra e saj për Henrin, mbetet e hapun, pak e paqartë për një “të tretë”, që i duket se po ndërhyr në një marrëdhënie kaq të brishtë.

Prodhimet e regjisores vijnë prej një praktiket shumë personale e të vëzhguemit. Marthe Peters, edhe në punën e saj të maparshme, shfaq interes për format intime e të jetuemit dhe për mënyrat se si përditshmëria mund të përkthehet në gjuhë vizuale. Edhe këtu, në kyt film të shkurtë, Peters nuk krijon distancë mes narratorit, Henrit dhe idesë. Kamera vendoset në shërbim të tyne, si zgjatim i vëmendjes së saj të përditshme, pak a shumë një mjet që fikson aspekte të rutinës.

Kjo e ban filmin të shfaqet ma pak si produkt i një ideje të formësuar paraprakisht e ma tepër si gjurmë e një mënyre të jetuemit. Nuk ka ndamje të preme mes jetës dhe imazhit; gjithçka duket e grumbullueme avash-avash dhe, në të njëjtin ritëm, i ofrohet edhe shikuesit.

Në fund, *Henry is a Girl Who Likes to Sleep* nuk mbetet në mendje për atë që tregon, por për mënyrën se si të shtyn me pa atë që zakonisht anashkalohet, pa e shndërrue në mësim.

Nji micë që flen. Nji kërmill. Një shênjë në lëkurë. Nji njollë në gëzof. Gjurmë të vogla, të zakonshme, të papërsëritshme.

E ndoshta kjo është arritja më domethënëse e Henry is a Girl Who Likes to Sleep: me të kujtue se ekzistenca nuk ndërtohet prej ngjarjesh të jashtëzakonshme, por prej grumbullimit të ngadaltë të gjurmëve që koha len mbi ne dhe që ne lamë mbi tokë. Avash-avash.

Titulli: Henry is a Girl Who Likes to Sleep

Regjia: Marthe Peters

Viti: 2026

Kohëzgjatja: 13'

Vendi: Belgjikë



Nga Henry is a Girl Who Likes to Sleep (M. Peters, 2026)

Thashethemet e mbasdrekes

DEA KARAKAÇI

Shpërfaqun si videoinstalacion, vjen një histori që në të njëjten kohë ndërtohet e shpërbahet prej narrativash të fragmentueme dhe materialesh filmike të vjetrueme, të djeguna e të transformueme. Qysh në fillim, krijohet përshtypja se vetë titulli luen me konceptin e diskutimeve, zhurmës e pëshpërimave, por edhe me mënyren se si, në rastin konkret, imazhi merr dhenë.

Afternoon Hearsay ban bashkë materiale të ndryshme filmike (8.75 mm, 16 mm, 35 mm, Super 8), të lidhuna përmes historish që burimin e kanë në zana të ndryshëm, kujtime të pjesshme e rrëfime të ndërmjetësuese.

Në vend të një linje të thjeshtë rrëfimi, vijnë një varg fragmentesh pamore e zanore, ku katër subjektet shfaqen përmes perspektivash të ndryshme, të papërputhshme njena me tjetren.

Imazhet nuk paraqiten si dokumente të besueshme, por si mbetje të një kujtese (kolektive) që ka humbë qartësinë e saj. Djegia, mbivendosja, deri te shpërbamja e filmit e bajnë të vështirë dallimin mes asaj çfarë asht kujtim, fakt a fryt i trillimit.

Si vetë në thelb thashethemet, çfarë rrëfëhet nuk paraqitet me qëllim për me u verifikue, por thjesht qarkullon prej një zâ te tjetri, tuj fitue shtesa të reja kuptimit e njikohësisht tuj humbë sigurinë e origjines a të vertetësisë së tyre.

Në një hark kohor prej ma pak se 19 minutash, vazhdimisht gjindesh në kërkim të një lidhjeje a mesazhi që nuk del i qartë. Nën shtresat e mbivendosura të filmave që i përkasin shekullit të kaluëm, rrin motivi i një kërkimi të vazhdueshëm, konsumues. Nga një këndvështrim, mund të duket sikur *Afternoon Hearsay* nuk ecën në të njëjten linjë me konceptin avash-avash të Ekranit të Artit, por ky videoinstalacion mundet në fakt me shërbye si ftesë për me marrë kohën e duhur me i dhanë përgjigje pikëpyetjeve tona.

Së fundmi, shpejtësia, ngjyrat dhe kaosi që lidhin këto katër rrëfime, mund të shihen si shumëllojshmëria e mënyrave dhe e interpretimeve që i bahen realitetit sot, në një kohë kur dora-dorës bashkëjetojnë imazhe e fjalë, të gjenerueme e të pagjenerueme, të cilat gjejnë hapësirën me marrë përsipër rolin e dëshmitarit të së vërtetës, edhe pse çdo ditë e më tepër origjina e tyre kthehet në objekt diskutimesh. *Afternoon Hearsay* ven në pikëpyetje jo vetëm mënyrën si rrëfejmë, por mbi të gjitha mënyrën se si zgjedhim me besue.

Titulli: Afternoon Hearsay

Regjia: Peng Zuqiang

Viti: 2025

Kohëzgjatja: 19'

Vendi: Kinë, Mbretëria e Bashkuar, Itali



Nga *Afternoon Hearsay* (P. Zuqiang 2025)
Kolazh nga D. Karakaçi

Suksesin e mbaja mend ndryshe

KATERINA BYLYKU

- Juggernaut! Obobo, vraponi se gjigandi!

- Ku është? Nuk shoh ndonjë të tillë gjëkund!

Ka vërtet një gjigand aty, veçse nuk dallohet me sy të lirë. Kjo e bën edhe më të rrezikshëm, në fakt, këtë gjigandin e padukshëm ose «helmatosës» sipas epitetit që përdor vetë regjisorja, Friederike Kersten, gjatë sesionit të pyetje-përgjigjeve pas shfaqjes së filmit *Juggernaut*.

Falë Ekranit të Artit, arrita të isha spektatore e filmit në ekranin e madh, ndoshta për të ndier një kënaqësi shtesë si kinodashëse që e konsideroj veten, megjithëse këtu kemi të bëjmë me një film eksperimental, që ka një strukturë jolineare, përdor një teknikë ndryshe dhe synon të sjellë një perspektivë unike të autoreve.

Njësoj si shprehja “oreksi vjen duke ngrënë”, pas shfaqjes dhe takimit me një nga autoret e veprës, me interesin për të marrë më shumë informacion, i drejtohem motorëve të kërkimit në internet. Një vasketë plastike 150-gramëshe me dhëmbë lope në shitje, shfaqet në ekranin e celularit. Ndoshta më bëjnë sytë, i fërkoj një herë, por vasketa është sërish aty. Në fakt është një prej projekteve të Neozoon-it, i pasqyruar në faqen zyrtare të dyshes së artisteve me bazë Berlinin dhe Francën, ku bën pjesë regjisorja Friederike Kersten.

Grupi është autor i një sërë veprash të ndryshme në kolazh, video-art dhe instalacion, prej më shumë se një dekade, me fokus kryesisht te marrëdhënia e njeriut në raport me speciet e tjera. Vetë emri Neozoon si term nënkupton një kategori speciesh të caktuara që bëhen pjesë e një habitati të ri ku ato kanë migruar, duke mbajtur mbi supe identitetin e “të huajit”. Neozoon-i ka thembër Akili altruizmin ndaj kafshëve dhe gjallesave të tjera, motiv ky që e kanë prezent në një numër veprash. Femrat dhe kafshët i kanë mënjanuar, si të ishin personazhi i huaj që hyn në *Dogville* të Von Trierit. Prandaj Neozoon-i e konsideron veten kolektiv kundrejt përbindëshit të pamëshirshëm “Juggernaut”, egos ambicioze mashkullore.

Dihet që, në ditët e sotme, mentorimi i suksesit që shfaqet dhe reklamohet përditë në rrjete sociale, si te femrat ashtu edhe te meshkujt, nuk është një fenomen i izoluar, përkundrazi sa vjen e zgjerohet, me këshilla të panumërta që përfshijnë aspektin fizik, shoqëror, personal, shëndetësor, ndërpersonal, financiar dhe sa e sa aspekte të tjera, duke e detyruar njeriun e shkretë të manualizohet sipas programit të mentorëve të vetëshpallur me ose pa attribute vetjake profesionale.

Por a mund të mentorohet jeta?

Një biceps i stërvitur, një llogari bankare e majme, një ishull i virgjër privat, një dashnor i kalitur që di si të manovrojë me femrat duke iu dhënë leksione dhe të tjerëve. Po ashtu nuk ngelen pas as podcastet për zhvillimin individual, që mbijnë si kërpudhat pas shiut, librat e konsideruar *best seller* që premtajnë të të bëjnë milioner, apo trajnimet e kushtueshme që tregtohen nga guru të suksesit. Në këtë pikë, më vijnë ndërmend fjalët e psikoanalistit Erich Fromm, i cili në veprën *Të kesh apo të jesh?* deklaron se raporti emër / folje qëndron në përpjestim të zhdrejtë me prurjen e emrave të rinj, duke nxitur edhe më shumë një shpirt konsumerist. Është e vështirë të mos joshesh nga këto këshilla që herë vijnë falas e herë me pagesë, sepse nëse zgjedh të mos hidhesh në veprim tani, ka rrezik të pozicionohesh si humbës.

Fenomeni i trajtuar në Juggernaut nuk është i panjohur, ama artistet duket ta shohin nga një prizëm i tipit standard vs përjashtim, kur është fjala për raportet mes sekseve mashkull / femër.

Regjisorja Kersten është e shqetësuar edhe për çfarë ndodh pas ulërimës kumbuese të luanit që e pozicionon veten si mbreti i xhunglës, në kuptimin e parë dhe atë figurativ, sepse fundja dikush duhet ta bëjë bilancin e pasojave.

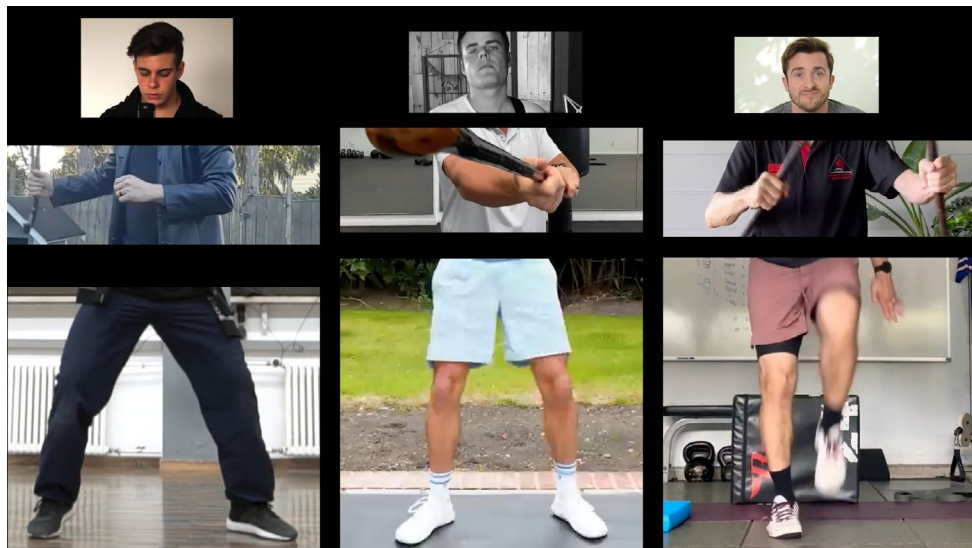
Ama ka edhe të tjerë që mund ta konsiderojnë të polarizuar qasjen ndaj fenomenit, si një qëndrim të njëanshëm, duke qenë se autorja po kritikon meshkujt si pjesë e Juggernaut, por edhe femrat nuk ngelen pas kur bëhet fjalë për të tilla praktika.

Atipike është edhe teknika e përdorur, video të marra nga Youtube-i, një mashkull i fragmentarizuar fizikisht, një tjetër fytyrë, një tjetër trup, të cilët bëhen bashkë me një synim të vetëm: për të mos reshtur asnjëherë së kërkuari më shumë, qoftë nga bota apo nga vetja, gjithnjë lufto për të arritur në shtresa të ndryshme të qiellit!

Kundërvënia e artistes ndaj kësaj mendësie është në të njëjtën linjë me shpirtin e festivalit Ekran i Artit, me moton e tij avash-avash, si një thirrje, mbase jo aq e fuqishme sa e luanit, por si shteg i parrahur që pret të zbulohet, njësoj siç u desh të zbuloheshin ekranet ku shfaqeshin filmat, nëpër oborret e fshehta të qytetit.

Ndoshta filmi nuk do t'i transportojë qeniet tona në dimensione ndjesore, ndoshta nuk do të zgjasë aq sa t'ju bëjë të përhumani në ëndërrime, por do t'ju bëjë me dije se ekziston një univers tjetër si të ishte një seks i dytë ndoshta, por sërish një seks.

Titulli: Juggernaut
Regjia: Neozoon
Viti: 2026
Kohëzgjatja: 9'
Vendi: Gjermani



Abbas Kiarostami: And Life Goes On

MIRGEN ROBO

Filmi *And Life Goes On* i Abbas Kiarostamit është nga ato vepra që sa të thjeshta duken në pamje të parë, aq më shumë shtresa kuptimesh zbulojnë. I realizuar pas tërmetit shkatërrues të vitit 1990 në rajonin e Gilanit në Iran, filmi ndjek udhëtimin e një babai me të birin, në kërkim të dy fëmijëve që kishin luajtur në filmin e mëparshëm të regjisorit.

And Life Goes On përbën pjesën e dytë të asaj që sot njihet si Trilogjia e Kokerit, së bashku me *Where Is the Friend's House?* (1987) dhe *Through the Olive Trees* (1994). Edhe pse Kiarostami nuk e quajti kurrë zyrtarisht trilogji, tre filmat i lidh i njëjti vend, të njëjtët njerëz dhe i njëjti interes për marrëdhënien e realitetit me kinemanë.

Megjithatë, kërkimi nuk është kurrë tema kryesore e filmit. Në thelb, Kiarostami reflekton për jetën, mbijetesën dhe mënyrën si njeriu vazhdon të ekzistojë edhe kur gjithçka përreth tij duket se është shembur.

Filmi refuzon ta trajtojë tërmetin si spektakël tragjik. Nuk shohim skena dramatike shpëtimi, nuk dëgjojmë muzikë, as nuk përballemi me imazhe të vuajtjes. Përkundrazi, regjisori e zhvendos vëmendjen nga katastrofa te njerëzit. Në vend të vdekjes, ai filmon jetën. Ritmi është i ngadalhtë dhe meditativ ndërsa kamera ndalet në biseda të zakonshme, peizazhe dhe detaje që në një tjetër film mund të konsideroheshin të parëndësishme. Tek Kiarostami, e zakonshmja nuk është bosh, ajo është vendi ku fshihet kuptimi.

Një nga momentet që më mbeti në mendje është skena kur djali ndalon pranë një fushe dhe fshihet pas filizit të hollë për të urinuar. Pamja duket e thjeshtë, por është e vështirë të mos e lexosh si simbol. Filizi përfaqëson botën ende në zhvillim, jetën që sapo ka filluar të formohet. Edhe vetë djali gjatë gjithë filmit mbetet i shkëputur nga pesha e katastrofës. Ai mendon për futbollin, pijet freskuese dhe për gjëra që të rriturit i konsiderojnë të parëndësishme. Bota e tij vazhdon të funksionojë sipas logjikës së fëmijërisë.

Në kontrast me këtë moment qëndron skena kur babai futet në pyll për të njëjtën arsye. Nëse filizi mund të lexohet si simbol i fillimit, pylli i dendur sugjeron përvojën, kujtesën dhe kompleksitetin e jetës së të rriturit. Kiarostami nuk i shpjegon kurrë këto imazhe dhe pikërisht këtu qëndron forca e tij si autor. Ai nuk jep përgjigje; ai krijon hapësira për reflektim.

Gjatë rrugës, personazhet ndeshen vazhdimisht me shenja të shkatërrimit, por edhe me shenja të vazhdimësisë. Një moment domethënës është ai i dyqanit ku askush nuk shet. Djali dëshiron të blejë një pije dhe babai i sugjeron të lërë paratë e të marrë shishen. Në realitetin ku strukturat fizike janë shembur, marrëdhëniet e besimit vazhdojnë të ekzistojnë. Kjo skenë e vogël flet më qartë për solidaritetin njerëzor sesa deklaratat e drejtpërdrejta morale.

Një tjetër simbol interesant është gjeli që djali gjen mes rrënojave. Në disa kultura, gjeli lidhet me agimin dhe fillimin e ditës së re. Fakti që ai gjendet i dëmtuar mes mbetjeve të katastrofës sugjeron se shpresa mund të plagoset, por nuk zhduket. Për mua, kjo përmbledh gjithë filozofinë e filmit. Megjithatë, momenti më i fuqishëm vjen kur protagonistin takon një të ri që i tregon se është martuar vetëm një ditë pas tërmetit. Duket pothuajse absurde. Kur mësojmë se ai ka humbur dhjetëra të afërm, vendimi i tij bëhet edhe më i habitshëm. Por arsyeja që ai jep është thellësisht njerëzore: sa kohë që je gjallë, jeta duhet jetuar. Nuk ka kuptim ta shtysh lumturinë për një të ardhme të pasigurt. Pikërisht

në këtë skenë filmi zbulon thelbin e tij filozofik. Kiarostami nuk po flet për optimizëm sentimental. Ai po flet për të pranuar brishtësinë e ekzistencës. Personazhi nuk martohet sepse ka harruar humbjen; ai martohet sepse e kupton më mirë se kushdo sesa e përkohshme është jeta. Kjo është ndoshta skena më prekëse e filmit sepse dashuria nuk paraqitet si emocion melodramatik, por si zgjedhje për të jetuar.

Një element tjetër i rëndësishëm është mënyra se si filmi ndërthur realitetin me fiksionin. Personazhi i babait mund të shihet si alter ego e Kiarostamit, i cili kthehet në rajonin ku kishte xhiruar filmin e tij të mëparshëm për të parë nëse njerëzit që njihnte kishin mbijetuar. Kështu, filmi bëhet reflektim jo vetëm mbi jetën, por edhe mbi vetë kinemanë. Ai ngre pyetjen se çfarë mund të bëjë arti përballë katastrofës. Përgjigjja që sugjeron Kiarostami është modeste, por e fuqishme: arti nuk mund ta ndryshojë tragjedinë, por mund të dëshmojë vazhdimësinë e jetës.

Në fund, ajo që e bën *And Life Goes On* një film kaq të veçantë është fakti se ai arrin të gjejë shpresë pa e mohuar dhimbjen. Ai nuk romantizon katastrofën dhe as nuk kërkon ta zbukurojë atë. Përkundrazi, na tregon se edhe kur shtëpitë shemben dhe humbjet janë të mëdha, njerëzit vazhdojnë të flasin, të qeshin, të dashurojnë, të martohen, të ndjekin futbollin dhe të ëndërrojnë. Kjo nuk është thjesht mbijetesë, është forma më e pastër e rezistencës njerëzore.

Titulli: And Life Goes On

Regjia: Abbas Kiarostami

Viti: 1992

Kohëzgjatja: 95'

Vendi: Iran



Akti artistik si gjest mbijetese

MIRGEN ROBO

Mua besoj më shpëtoi portreti është dokumentari 10-minutësh i Alban Mujës, i ndërtuar mbi rrëfimin e babait të tij, Skënder Mujës, për ngjarjen e përjetuar gjatë Luftës së Kosovës, në prill të vitit 1999. Ngjarja zhvillohet në një shkollë në Skënderaj, e kthyer asokohe në kamp përqendrimi, ku Skënder Muja, artist dhe mësues arti, mbahej bashkë me shumë të tjerë në kushte të rënda. Në qendër të rrëfimit është momenti kur urdhërohet të vizatojë me shkumës portretin e një komandanti serb, ndërsa fati i tij duket se lidhet me suksesin ose dështimin e këtij vizatimi. Kështu, akti artistik i detyruar shndërrohet në gjest mbijetese. Dokumentari rikthen këtë moment 25 vjet më vonë, brenda ambienteve të shkollës ku ka ndodhur ngjarja, e cila këtë herë, e ritreguar funksionon më fort në nivel mendimi sesa në nivel emocional. Portreti i oficerit nuk shfaqet plotësisht deri në momentet e fundit të dokumentarit, dhe kjo mungesë e bën atë më të rëndësishëm si koncept sesa si subjekt konkret. Ai përfaqëson figurën e pushtetit, frikës, rastësisë për të vdekur apo për të mbetur gjallë. Në këtë kuptim, dokumentari arrin të krijojë paralelizmin mes kujtesës individuale të Skënder Mujës dhe kujtesës kolektive të Kosovës, e historive që kanë mbetur të patreguara. Rrëfimi është i ftohtë, pothuajse pa ngarkesë emocionale dhe zëri i narratorit i përmbajtur e gati mekanik. Pikërisht këtu shfaqet pika e dobët, sepse sakrifikon lidhjen njerëzore me protagonistin. Mungesa e portretit të plotë të Skënderit, sidomos mungesa e syve të tij si hapësirë ku mund të lexohej trauma, e bën rrëfimin më tepër se të ftohtë.

Inkuadrimi i duarve është një mënyrë për të skicuar mjetin që ka realizuar portretin dhe që i kanë shpëtuar jetën. Ato mbajnë peshë të dyfishtë sepse janë duart e artistit dhe mekanizmi i mbijetesës.

Turma fillimisht duket e çuditshme, pothuajse e pashpjeguar, por merr kuptim kur duket se disa prej njerëzve që dëgjojnë rrëfimin kanë qenë vetë të pranishëm në shkollën-kamp përqëndrimi. Ky kontekst e pasuron ndjeshëm dokumentarin. Problemi është se disa prej këtyre shtresave nuk janë të qarta për shikuesin që nuk ka informacion paraprak. Artifica e filmit funksionon më mirë nëse shikuesi njëh hapahistorinë e krijuesit, narratorit dhe lokacionit. Pa këtë njohje, disa zgjedhje formale vijnë më të ftohta.

Rrëfimi ka njëfarë ritmi, hapësirat midis fjalëve krijojnë pritje, por emocioni që shikuesi pret të vijë nuk materializohet plotësisht.

Si përfundim, *Mua besoj më shpëtoi portreti* është dokumentar intelektualisht i fortë, i ndërtuar mbi ide të fuqishme: arti si mjet shpëtimi në rrethana çnjerëzore. Vlera e tij më e madhe qëndron te mënyra se si kujtimi personal kthehet në metaforë për kujtesën kolektive të luftës në Kosovë. Megjithatë, distanca formale e pengon shikuesin të krijojë lidhje më të thellë me narratorin dhe e privon atë nga përjetimi emocional.

Mua besoj më shpëtoi portreti

REA KURTAJ

Një kujtim i mbajtur gjallë nga lufta. Një moment që dikur mund të ketë qenë përcaktues mes jetës dhe vdekjes. Dokumentari i shkurtër *Mua besoj më shpëtoi portreti* i Alban Mujës rikthen një ngjarje të përjetuar nga babai i regjisorit, Skënder Muja, gjatë luftës së Kosovës. Në vitin 1999, mes dëbimeve dhe dhunës së ushtruar ndaj popullsisë shqiptare, Skënderi përfundon në një shkollë të Skënderajit, e cila që shndërruar në një kamp përqendrimi nga forcat serbe. Aty, për shkak të profesionit si arsimtar arti, ai urdhërohet të vizatojë portretin e një gjenerali serb. Pikërisht ky portret mund ta ketë shpëtuar.

Titulli përmbledh premisën kryesore të dokumentarit: “Mua besoj më shpëtoi portreti”, paraqitet si një bindje personale që buron nga memoria e protagonistit. Pikërisht mbi këtë kujtim ndërtohet i gjithë filmi.

Zëri i Skënderit shërben si udhërrëfyes. Përmes narracionit të tij mësojmë për dëbimin e mijëra qytetarëve shqiptarë, ndalimin e tyre nga policia dhe ushtria serbe në hyrje të qytetit të Skënderajit që pason me dërgimin e tyre tek shkolla ku janë mbajtur në kushte të vështira, pa ushqim dhe të pasigurtë për çfarë i pret. Kjo pjesë e narracionit shërben për të ndërtuar kontekstin emocional që i paraprin momentit qendror të filmit.

Ndryshe nga historia që rrëfëhet, hapësira vizuale e filmit mbetet e qetë. Ngjarja rindërtohet brenda një klase shkolle, ku Skënder Muja rikrijon portretin në një dërrasë të gjelbër. Ky kontrast, qartësisht i qëllimshëm, zhvendos fokusin nga lufta si ngjarje historike drejt përvojës

personale të Skënderit brenda saj. Klasa funksionon si një makinë kohe, ku Skënderi i rikthehet momentit që ai beson se e ka shpëtuar. Ndërsa narracioni udhëheq shikuesin përmes ngjarjeve të vitit 1999, procesi i vizatimit e ankron filmin në të tashmen. Portreti fillon gradualisht të marrë formë, me të njëjtin ritëm që rrëfëhet historia. Kamera ndalet shpesh tek duart e Skënderit dhe vijat e shkumësit. Skicimi i portretit është mekanizmi që ndërton pritjen deri te momenti kulminant. Vizualisht, janë një seri planesh të afërta dhe të mesme që ndjekin vizatimin. Këto plane ndërpriten nga pamje të të pranishmëve në klasë që vëzhgojnë aktin krijues. Kjo qasje vazhdon edhe në një nga kompozimet, ku silueta e Skënderit përballë dërrasës ndriçohet nga dritarja pas tij. Drita e fortë pengon shikimin e mimikës së protagonistit, duke e mbajtur atë në një distancë të caktuar. Filmi e vendos shikuesin në një pozicion të ngjashëm me atë të të pranishmëve në klasë. Si rezultat, vëmendja mbetet e përqendruar te portreti që merr formë dhe te akti i krijimit që shoqëron rrëfimin gjatë gjithë dokumentarit.

Kur një nga policët serbë kërkon dikë që di të shkruajë cirilicë, vëmendja e të burgosurve drejtohet te Skënderi, i cili shkruan të dhënat e tij personale dhe adresën e motrës së tij, duke shmangur adresën e vet. Në një lagje të banuar pothuajse tërësisht nga shqiptarë, identifikimi i saktë mund të përbënte rrezik shtesë. Më pas, po ky autoritet e identifikon Skënderin si artist dhe i kërkon të realizojë një portret. Në këtë pikë, aftësia artistike fiton një funksion që tejkalon praktikën e saj të zakonshme. Vizatimi paraqitet si një veprim i kushtëzuar nga rrethanat për mbijetesë.

“Portreti që ma bone si duket po të shpëton”, thotë gjenerali në momentin kur të burgosurit detyrohen të ngarkohen në kamion për t’i larguar nga shkolla. Pikërisht në këtë pikë shfaqet edhe portreti i përfunduar në dërrasën e gjelbër. Ajo që deri atëherë është ndërtuar gradualisht përmes rrëfimit dhe procesit të vizatimit, përmbillet në të njëjtin moment, duke bashkuar kujtimin e protagonistit me imazhin që ka shoqëruar filmin prej fillimit në fund.

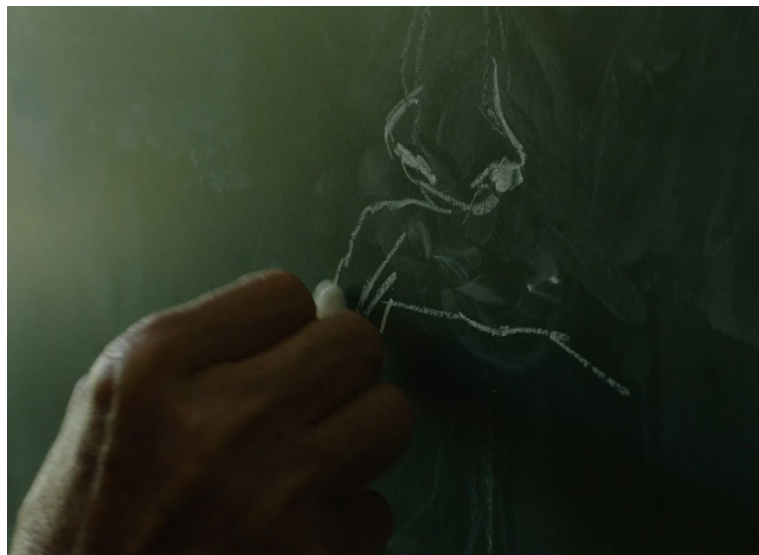
Titulli: Mua besoj më shpëtoi portreti

Regjia: Alban Muja

Viti: 2025

Kohëzgjatja: 10'

Vendi: Kosovë, Holandë



Propaganda, performanca dhe pushteti në “Film di Stato”

BLEART THAÇI

Kur shteti bëhet regjisor i vetes, çdo kuadër shndërrohet në një skenë. Çdo paradë, çdo vizitë shtetërore, çdo duartrokitje, çdo valle e organizuar për aleatët e radhës merr trajtën e një shfaqjeje të koreografuar me kujdes. Pikërisht këtë mekanizëm të përhershëm të vënies në skenë shqyrton Roland Sejko në dokumentarin *Film di Stato*, një vepër e ndërtuar krejtësisht mbi imazhe dhe kronika arkivore që rikthejnë para syve katër dekada të Shqipërisë komuniste. Sejko i qaset arkivit si një terren hetimi. Pamjet e prodhuara dikur për të madhëruar regjimin riorganizohen në mënyrë të tillë që fillojnë të rrëfejnë përtej funksionit të tyre fillestar, duke zbuluar çarjet, heshtjet, madje edhe kontradiktat e ngulitura në vetë materialin filmik.

Filmi hapet me fundin: vajza të reja që vendosin lule mbi varrin e Enver Hoxhës, vajtojnë dhe puthin mermerin. Shikuesi e di se këto pamje zie paraprijnë një kthesë dhe se vetëm pak vite më vonë turma do të rrëzojë monumentin e tij në qendër të Tiranës, ndaj çdo lot, çdo gjest adhurimi dhe çdo shenjë pikëllimi fiton një kuptim të dyfishtë dhe ngre pyetjen se deri ku shtrihej besimi i vërtetë dhe ku fillonte performanca politike e ushqyer për katër dekada nga aparati i pushtetit.



Nga triumfi i viteve të para pas Luftës së Dytë Botërore, dokumentari ndjek ndërtimin gradual të një shteti që e koncepton veten përmes figurës së udhëheqësit. Të rinjtë paraqiten në kantierë pune, në fusha bujqësore, në aksione industriale, krah parullash që e bëjnë shtetin si përfituesin e drejtpërdrejtë të sakrificës së tyre. Treni që kalon në hekurudhën e saponjërtuar Durrës-Tiranë mban në lokomotivë portretet e Enver Hoxhës dhe Stalinit, ndërsa turmat valëvisin flamuj në një atmosferë entuziazmi si të orkestruar. Teksa vendi ngre hekurudha e uzina, merr trajtë ngadalë edhe një ritual bindjeje, i përsëritur në tribuna, ceremoni, aksione pune dhe festa shtetërore, derisa bëhet pjesë e natyrshme e peizazhit shoqëror.

Në këtë aspekt, *Film di Stato* shndërrohet edhe në një studim antropologjik mbi transformimin e identitetit kolektiv nën diktaturë. Takimet e Hoxhës me Titon, e Stalinit, si dhe vizitat e Hrushovit dhe Çu Enlaist mund të lexohen fillimisht si episode të historisë diplomatike të regjimit, por gradualisht shpalosen si momente kur një populli të tërë i kërkohet të rikonfigurojë gjuhën e vet simbolike. Ndryshojnë pankartat, këngët, dedikimet, repertorët artistikë. Nëse dje festohej vëllazëria me Jugosllavinë, sot shpallet tradhtia

jugosllave. Aty ku Stalini paraqitej si figura e pakapërcyeshme e komunizmit botëror, pasardhësi i tij Hrushovi shpallet revizionist. E kështu, në vend të sovjetikëve, skenat mbushen me delegacione dhe artistë kinezë. Rrëfimi i Sejkos e bën të dukshëm këtë mekanizëm të përsëritur rreshtimi politik, ku ndryshimi i aleancave gjen shprehje të menjëhershme në hapësirën publike. Miqtë e përjetshëm shndërrohen në armiq të përjetshëm me të njëjtën shpejtësi me të cilën ndërrohen parullat në fasada.



Një nga meritat e këtij dokumentari qëndron te montazhi i materialit arkivor për të ekspozuar mekanizmat e kontrollit. Sejko nuk është i interesuar për narracionin shpjegues, përkundrazi, ai e ndërton kuptimin përmes përplasjes së imazheve. Ai vetë e pranon që natyra e tij e punës bazohet në kërkimin e pafundim në arkiva dhe më pas në montim, duke bërë dhe ribërë derisa ta lidhë në sintaksë lëndën vizuale, që të rezonojë po aq ritmikiht. Montazhi nuk shërben për

të ilustruar një tezë të parapërgatitur, por për të zbuluar domethënie të fshehura brenda vetë materialit. Kjo filozofi ndihet vazhdimisht në strukturën e filmit.

Kulmi i këtij leximi kritik të arkivit vjen në sekuencat e tribunës së 1 Majit: Koreografi masive, lëvizje të sinkronizuara pothuaj ushtarakisht, ky është momenti kur regjimi sheh të ekspozuar fuqinë e vet të estetizuar në qindra mijë trupa njerëzorë. Mirëpo pikërisht aty Sejko zbulon çarjen e vogël që rrënon iluzionin: “Tribuna e 1 Majit (1979) ka një element brenda që kamera zyrtare e fsheh menjëherë, që është një personazh duke i treguar tjerëve si duhet të duartrokas. Atë kamera zyrtare nuk e jep.” Brenda pak sekondash shembet spontaniteti i gjithë spektaklit, duke zbuluar një masë që nuk reagon, por mëson në vendngjarje mënyrën se si duhet të duket reagimi.

Ky motiv i performancës së detyruar rikthehet në dokumentar me fizkulturën kolektive, maratonat dhe manifestimet sportive, simulimet e sulmeve bërthamore, evakuimet masive sipas një skenari lufte, që parashikon maskimin kundër gazit, vrapimin me alarm dhe strehimin në bunkerë e tunele të një shoqërie që jeton nën paranojën shtetërore. Kufiri ndërmjet edukimit politik dhe disiplinimit trupor bëhet gjithnjë e më i paqartë dhe trupi njerëzor shndërrohet në mjetin përmes të cilit pushteti demonstroi forcën e vet.



Po aq domethënëse është prania e numrit dy të regjimit, Mehmet Shehut. Sërish përmes ontazhit, në sekuencat vetëm në gjueti të kryeministrit ose bashkë me Enver Hoxhën, Sejko krijon një ndjenjë largësie dhe shkëputjeje progresive ndërmjet dy figurave që për dekada kishin ndarë të njëjtin pushtet. Më pas vjen mbledhja famëkeqe e dhjetorit 1981. Partia e përjashton post-mortem dhe kërkon miratimin e sallës. Janë pro, askush nuk heziton. Kur kërkohet kundërshtim, salla nuk reagon. Skena mund të duket absurde në shikim të parë, por pikërisht në atë absurditet zbulohet natyra e aparatit intimidues. Në një sistem të tillë, edhe njeriu i dytë më i fuqishëm në vend mund të zhduket nga historia brenda natës.



Një nga linjat më prekëse të filmit është transformimi gradual i vetë Enver Hoxhës. Fillimisht është paraqitur si qendra gravitacionale e sistemit, turma që brohoret emrin e tij, delegacione të huaja që vijnë për ta takuar, mirëpo, me kalimin e kohës, kjo figurë monumentale fillon të tkurret, dhe në vend të tribunave e mitingjeve, paralelisht me vetizolimimin e shtetit shqiptar në planin politik shfaqet izolimi i Hoxhës në trupin e tij biologjik: ecë ngadal, bën lëvizje të kufizuara dhe heshtjet i ka të gjata. Kemi arritur një momentet më të rafinuara të dokumentarit. Sejko ka përdorur materiale të panjohura më parë nga arkivat familjare të diktatorit, xhiruar nga shefi i rojeve të sigurisë. Megjithatë, regjisori ka bërë një përzgjedhje shumë të vetëdijshme. Nga arkivat familjare ka marrë vetëm pjesët ku janë Enver dhe Nexhmije Hoxha, vetëm skena ku ata nuk flasin fare me njëri-tjetrin, si skena ku ajo lexon gazetën dhe ai shikon në humbëtitë.

Këto pamje krijojnë një kontrast tronditës me ikonografinë triumfaliste të dekadave të mëhershme, ku njeriu që dikur komandonte ritmin e një shteti të tërë shfaqet tashmë i zhvendosur në një tjetër gjendje ekzistence, ndërsa pushteti mbetet i pranishëm, por trupi që e mishëron atë bart shenjat e lodhjes, plakjes dhe rrënimit, duke i dhënë dokumentarit një dimension pothuaj tragjik, sepse na kujton se edhe regjimet që projektojnë përjetësi mbeten të lidhura me përkohshmërinë e njeriut.



Në fund filmi kthehet aty ku kishte nisur. Nga vajtimi kolektiv për vdekjen e Hoxhës te rrëzimi i monumentit të tij në vitin 1991. Rrethi mbyllet. Katër dekada meurvejim, internime, burgime, censurë dhe frikë kanë lënë gjurmën e tyre. Turma që dikur ishte stërvitur të duartrokiste sipas komandës refuzon më në fund të luajë rolin e caktuar. Kamera regjistron fundin e një rendi që për vite me radhë kishte kërkuar bindje dhe performancë. Dhe me shembjen e monumentit shembet edhe vetë skena mbi të cilën ishte luajtur për dyzet vjet drama e pushtetit. Një popull i lodhur nga detyrimi për të interpretuar besnikërinë e vet refuzon të performojë më. Koha e shfaqjes ka mbaruar.

Titulli: Film di Stato

Regjia: Roland Sejko

Viti: 2025

Kohëzgjatja: 78'

Vendi: Itali

Kinemaja dhe ngadalësimi i kohës në epokën e hiperimazheve

SARANDA MEHMEDI

Festivali i filmit Ekran i Artit në Shkodër, këtë vit solli në vëmendje shprehjen e vjetër turke avash-avash duke e bërë bosht konceptual të programit të shfaqur nga data 27 deri më 31 maj. Në një kohë kur përditshmëria jonë gëlon nga imazhet, ky festival shërbeu si detoks i vëmendjes së tejngopur me maratonë vizuale dhe ofroi një raport më të ngadaltë me të parit dhe të përthypurit e imazheve.

Edhe në aspektin formal, festivali i përmbahej temës së kohës që na rrëshqet ndër gishta. Përmes zhanrit të dokumentarit, filmit të shkurtër, video-artit si dhe ekspozitave të artit bashkëkohor, Ekran i prezantoi forma të ndryshme të regjistrimit dhe përjetimit të kohës. Kryesisht filmat mbështeteshin në materiale arkivore ose found footage, duke e zhvendosur vështrimin jo vetëm përgjatë rrjedhës së kohës, por edhe në thellësinë e saj. Imazhet nga e kaluara krijonin shtresa që rezononin me vetë frymën e *avash-avash-it*: një ftesë për t'u kthyer në ritme më të ngadalta dhe për ta parë kohën jo si diçka që rrjedh dhe ikën, por që zë vend në imazhe. Vetë kinemaja është një mënyrë për ta kyçur kohën në ekran. Tematizimi i kohës në këtë edicion krijoi mundësinë që syri i shikuesit të përjetojë dimensionin e saj meditativ dhe reflektiv. Teknikat e xhirimit dhe editimit janë në gjendje ta ngadalësojnë kohën, ta fusin atë në një përsëritje ciklike imazhesh, të kontrollojnë narracion mbi vetë kohën, si fjala vjen në filmin *Another Earth*, ku “koha nuk është ajo që është por ashtu si ndihet”. Kjo kohë që supozohet të ndihej ishte gjithashtu e ngarkuar me tematika të cilat, duke ndjekur boshtin konceptual të festivalit, i linin shpesh gjërat pezull.

Ajo që teknikat e xhirimit e ofronin si përjetim të ngadaltë të kohës, herë pas here, rëndohej nga pesha e imazheve si arkivore, ashtu edhe eksperimentale, që filmat tentonin t'i sillnin në formën e ripërjetimit.

Kapërcimi nga dokumentari që regjistron në kohë reale vitet e fundit të një artisteje libaneze, te tjetri që ndërtohet kryekëput mbi materiale arkivore të periudhës së komunizmit në Shqipëri, e deri te filmi përmbyllës i Kiarostamit, kristalizonte një larmi qasjesh ndaj kohës, faktit dhe fiksionit, duke e lënë shikuesin mes kuptimeve të mbivendosura dhe udhëtimit nëpër kohë.

Dokumentari 70 minutësh *Adnan being and time* (2025) i regjisores kaliforniane Marie Valentine Regan e trajtonte kohën si një rrjedhë të gjallë që kamera e ndiqte pa skenar. Përmes vëzhgimit intim të përditshmërisë së Adnan-it, koha shndërrohej në personazhin kryesor të filmit. Zhvillimi i vetëm që ajo pësonte ishte vetë kalimi i saj: në përsiatjen e planeve të gjata të natyrës dhe në ritmin e heshtur e të ngadaltë të pikturimit.

Të njëjtën shije linte edhe filmi përmbyllës i festivalit *And Life Goes On* (1992) i regjisorit Abbas Kiarostami, i cili ndërtohet mes hapësirës së fiksionit dhe realitetit. I vendosur në një situatë pas tërmetit të vitit 1990 në Iran, kamera ndjek përgjatë 95 minutave një regjisor dhe të birin e tij teksa udhëtojnë mes rrënojave. As këtu nuk ndodh asgjë. Shikuesit i lihet në dorë përthithja e gjendjes së filmit sikur të jetë vetë i pranishëm në rrugëtimin e ngadaltë në peizazhet e shkretuara. Koha si personazh nuk pëson zhvillim, por lihet në një gjendje të lirë dhe të hapur, që pret të mbushet me reflektimin e shikuesit.

Në dokumentarin e regjisorit shqiptar Roland Sejko, koha është e fiksuar dhe e depozituar në imazhe që kërkojnë riaktivizim. Filmi nuk prodhon një kohë të re, por e rishkruan atë përmes selektimit dhe montazhit të fragmenteve historike. Një dimension tjetër kohor shfaqet përmes vetë materialit filmik. Kalimi nga pamjet bardhë e zi tek ato

me ngjyra funksionon si tregues i drejtpërdrejtë i distancës historike. Pikërisht këtu qëndron forca e dokumentarit: imazhe që dikur janë prodhuar për të legjitimuar pushtetin dhe për të bindur masat për seriozitetin e projektit komunist, sot, të rishikuara me distancë dhe të rimontuara, dëshmojnë të kundërtën. Koha, në vend që ta ruajë propagandën, e gërryen atë, duke nxjerrë në pah mospërputhjen mes narrativës së prodhuar nga pushteti dhe realitetit historik.

Koha e kaluar përballë filmave të këtij edicioni nxit diskutime jo vetëm për mënyrën se si e perceptojmë kinemanë sot, por edhe si reflektojmë për vetë kohën. Çfarë bën ajo me ne dhe çfarë bëjmë ne me të? Kjo pyetje, e shtruar vazhdimisht në forma të ndryshme përgjatë programit, e zhvendos përvojën e shikimit përtej kinematografisë, drejt një reflektimi pothuajse filozofik. Edhe kur kjo qasje rrezikon të bëhet e rëndë apo tepër ambicioze, ajo vazhdon të përmbushë një nga funksionet themelore të artit: krijimin e një hapësire ku mendimi mund të ndalet, të vështrojë dhe të reflektojë.

EKRANI I ARTIT

Themeluar nga / Founded by
Art House

Prodhuar nga / Produced by
Anima Pictures

Drejtoreshë artistike
Artistic Director
Tea Paci

Producente Ekzekutive
Executive Producer
Amantia Peza

Udhëheqëse e Prodhit
Head of Production
Joana Meraja

Koordinatorë e programit
Program Coordinator
Paola Iljazi

Kuratorë / Curators
Tea Paci
Arnold Braho
Maurin Dietrich
Stefano Romano

Përgjegjës i komunikimit
Head of communication
Erald Radashku

Identiteti vizual dhe dizajni
Visual identity and design
Sindi Karaj

Koordinatorë për rrjetet sociale
Social media manager
Blerina Kanxha

Personi për Media
Media Relation Person
Nereida Vitoja

Fotograf / Photographer
Milani Photography
(Anila & Leonora Milani)

Drejtori teknik i prodhimit
Technical Director
Ermir Keta

Koordinatorë operacionale
Operations Coordinator
Franka Lezhja

Asistente produksioni
Production assistant
Rrezearta Agasi

Përgjegjës për financën & administrative / Head of Finance & Administration
Arvina Dibra

Asistente financiare / Financial officer from Anima Pictures
Adela Zaçe

Përgjegjës për Mikpritjen
Head of Hospitality
Melisa Paci

Koordinatorë e udhëtimeve
Travel coordinator
Stesi Pusi

Koordinatorë e vullnetarëve
Volunteers Coordinator
Melisa Paci

Asistentë të vullnetarëve
Volunteers Assistant
Elsamina Musiq

Shtypi / Print
Tipografia Dollonja

Përkthyes i filmave
Film Translator
Paola Iljazi

Koordinatorë e hapësirave
Venue Coordinator
Klejda Pirovic

Mentore e punëtorisë së shkrimit kritik / Critical writing workshop Mentor
Elsa Demo

Moderatore e punëtorisë së shkrimit kritik / Critical writing workshop moderator
Flutura Balaj

ART HOUSE

ANIMA
PICTURES



EKRAN I
I ART, T
I