

# THE RELATIONSHIP BETWEEN THEATRICAL ART-DRAMA AND FILM

## MARRËDHËNIET MES ARTIT TEATRAL-DRAMËS DHE FILMIT

Ajmon SALIHU<sup>1</sup>

<sup>1</sup> PhD Candidate in Faculty of Dramatic Arts „Ss. Cyril and Methodius“ - Skopje

\*Corresponding author e-mail: ajmonesumajsalihu@gmail.com

---

### Përmbledhje

Drama si art që daton që nga koha parahistorike u zhvillua bashkë me kulturën dhe nevojat e popullit për argëtim, ndërsa filmi si art i shek. XX. në filllet e tij konsiderohej si dramë e fotografuar. Drama dhe filmi përgjatë zhvillimit të tyre kanë pasur një marrëdhënie të ndërsjellë dhe komplekse. Film i në filllet e tij u distancua nga letërsia, duke u mbështetur fort në mikrofizionomi dhe mikrokinematikë. Kineastët e atëhershëm kërkonin një stil të kulluar të artit filmik. Por përgjatë zhvillimit, ai mbërtheu në vete pothuajse të gjitha artet tjera, përfshirë edhe letërsinë. Me zbulimin e teknikave të reja dhe teknologjisë, arti filmik u zhvillua hovshëm, duke absorbuar kështu interesin e audiencës.

Megjithatë drama ka qenë dhe vazhdon të jetë art i preferuar i shumë regjisorëve, skenaristëve dhe dramaturgëve. Jam rrekur të bëj këtë hulumtim për të gjetur nëse zhvillimi i filmit po zbeh vlerat e dramës e rrjedhimisht dhe interesimin e audiencës. Gjatë këtij studimi kam arritur në përfundim se drama dhe filmi si dy arte të ndryshme, në esencë vazhdojnë të kenë të përbashkëta dhe të veçanta të tyre. Duke qenë se teatri kryen funksione të veçanta ia doli të ruante forcën e tij. Por sot teatri me shumë se kurrë i duhen rregulla të reja. Duke u përkushtuar për një dramaturgjë me e fuqishme, konflikte të thella, si dhe duke shfaqur problemet thelbësore të qenies njerëzore, do të jenë me afër me audiencën e cila nuk do ta braktisë asnjëherë.

*Fjalët kyçe: Spektator, aktor, inovacion, veçanti, specifika.*

---

### 1. Hyrje

Kultura artistike ka karakter historik sepse ajo nuk është vetëm gjendje por edhe lëvizje. Çdo kulturë i ka tregimet apo narracionet e veta që rrëfohen me qëllim të argëtimit, edukimit dhe ruajtjes së vlerave morale. Drama ka zanafillën në kohën antike, qysh atëherë kur lindi nevoja për art e cila shprehej në formë të lojës. Drama që nga lindja ka qenë art skenik. Me kalimin e kohës drama u zhvillua duke u mbështetur në literaturë dhe duke u luajtur në ambiente të mbyllura - teatër. Gjithashtu edhe teatri ka zanafillën e tij që nga antika.

Fjala teatër rrjedh nga fjala greke “theatron” që do të thotë shikoj. Në filllet e hershme të teatrit skena ishte në teatrot e hapura ose amfiteatrot. Teatri ashtu si dhe artet tjera evoluoi dhe u zhvillua në një art kompleks i cili ngërthen në vete elemente nga të gjitha artet tjera si: letërsia,

muzika, piktura, skulptura dhe arkitektura, si dhe artin e aktrimit, që është veçori specifike e teatrit. Për një kohë të gjatë teatri ishte arti më i avancuar deri në fund të shekullit XIX kur lindi filmi.

Në fillimet e tij filmi ishte një zbulim teknik, që lindi nga fotografia. Posaçërisht nga fotografimi i teatrit ku fotografoheshin premierat e dramave. Edhe pse zbulimi i filmit ishte një zbulim teknik, sepse gjithçka brenda tij ishte lëvizja, megjithatë ishte një revolucion. Sot filmi konsiderohet si një ndër artet më të avancuara. Filmi dhe drama ashtu si artet tjera kanë marrëdhënie reciproke. Që të dy këto mbështeten në krijimtari letrare. Drama dhe filmi bëjnë pjesë në grupin e arteve sintetike. Elementet që ndërtojnë një dramë përdoren edhe në film, megjithatë filmi dhe drama ndryshojnë shumë mes vete: Drama është art i gjallë që shfaqet drejtpërdrejt para spektatorit, ndërsa filmi prodhohet dhe sillet në ekrane para spektatorit.

Filmi edhe pse lindi nga drama dhe njihet si arti më i ri, erdhi e u zhvillua hovshëm, dhe po vazhdon duke gllabëruar kurorën e artit më të avancuar. Megjithatë këto dy arte u zhvilluan mbi bazën e përshtatjes, rrethanave, shijeve dhe kërkesave të kohës. E bukura e tyre qëndron në faktin që të dyja janë arte pamore dhe përcillen nga spektatori i cili gjithmonë do të shfaqë parapëlqimet mes teatrit dhe filmit, e pse jo edhe për të dyja, edhe pse në esencë audienca gjithnjë e më shumë është e përqendruar te filmi.

## **2.1. Problemet e hulumtimit**

Megjithëse filmi në fillet e zbulimit të tij mori gjithçka nga drama, hendeku mes tyre sa vin e thellohet, sepse arti filmik gjithnjë e më shumë po tërheq audiencën duke lënë nën hije artin teatral -dramën. Jam shtyrë të bëj këtë hulumtim për të parë se ku qëndron problemi? Si është zhvilluar marrëdhënia mes këtyre dy arteve përgjatë viteve? Si u thellua hendeku mes dramës dhe filmit? Çfarë mendojnë autorët dhe teoricienët e artit dramatik dhe të atij filmik? Çfarë duhet bërë që drama të mos hijezohet nga arti filmik? Derisa në teatër spektatori sheh aktorët në skenë se si lëvizin, shihen dhe flasin, sheh gjithçka që ndodh në atë moment pa ndërhyrje të teknikes. Dhe ajo shfaqje ndodh aty para tij, prapëseprapë audienca gjithnjë e më shumë po priret të adhurojë aktoret në film.

## **2.2. Objektivat e hulumtimit**

Qëllimi i këtij studimi është se duke analizuar raportin e dramës dhe filmit përgjatë historisë së zhvillimit të tyre si dhe duke hulumtuar punimet e kritikëve dhe të autorëve nga drama dhe historia e filmit, të gjendet se cila është marrëdhënia mes tyre sot. A e absorbon kinemaja spektatorin e teatrit?

## **2.3. Pyetjet kërkimore - Hipotezat**

Cila është arsyeja e thellimit të hendekut mes filmit dhe dramës?

Derisa filmi sa vin e merr vëmendjen e audiencës. Përse drama sa vin dhe e humb atë?

Çfarë duhet bërë që drama të fitojë audiencën që kishte dikur?

## **2.4. Qasja metodologjike**

Duke qenë se në çdo kulturë artistike përgjatë historisë vepruan forca kontradiktore që i japin impulse të progresit, pezullimit apo edhe të regresit, gjatë këtij studimi do të përmbledh të dhëna historike se si ka qëndruar marrëdhënia mes dramës dhe filmi që nga fillet e zbulimit të filmit. Pastaj do të përmbledh mendime dhe sugjerime të kritikëve të njohur në fushën e dramës dhe filmit, për të gjetur si qëndron problemi.

## 2.5. Metodatat e hulumtimit

Për shkak se filmi vazhdon të zhvillohet hovshëm, drama gjithnjë e më shumë po konsiderohet si art klasik. Duke studiuar të dhëna dhe punime të shkrimtarëve dhe kritikëve të artit do të gjej se në çfarë raporti qëndrojnë drama dhe filmi. Çfarë duhet bërë që drama të mos hiqet nga filmi. Sa i përket këtij problemi edhe sot e kësaj dite, teoricienët e filmit dhe regjisorët nuk është se kanë dhënë ndonjë përgjigje koncize. Kjo me ka shtyrë që të bëj këtë hulumtim.

- metoda e përdorimit të literaturës shkencore;
- metoda krahasuese;
- metoda e analizës dhe sintezës.

## 3. Diskutimi teorik

### 3.1. Historia e lindjes së artit skenik – dramës dhe filmit

Ajo që kushtëzoi lindjen e dramës si gjini letrare është shfaqja apo loja. Loja ka qenë nevojë e fiseve të vjetra parahistorike. Madje mendohet se loja apo vallja lindi para gjuhës. Janë të njohura edhe ritet e ndryshme të fiseve parahistorike të cilët mbledheshin në vende të caktuara dhe me lëvizje rituale i luteshin perëndive, që t'u sillte shi për t'i rritur të lashtat, si dhe rituale të lutjeve të hyjnive dhe perëndive në të cilat besonin. Ashtu si dhe vallet që luheshin në ambient të hapur dhe ndiqeshin nga të pranishmit, shumë sosh janë trashëguar edhe në ditët e sotme. Një valle të tillë e cila luhet edhe sot e kësaj dite e përshkruan Stipçeviç në librin e tij "Ilirët"(1990)... ‘

Kjo është vallja e luftëtarëve me shpata që zhvillohet me një ritëm të thjeshtë të hapave dhe tingëllimës së armëve pa përcjellje muzikore. Kjo valle që në variante të ndryshme (nganjëherë e përcjellë me daulle ose me ndonjë instrument me harqe) vallëzohet edhe sot në vise tjera në Shqipëri dhe në Kosovë, buron drejtpërdrejt nga vallëzimi i luftëtarëve që në Ilirinë e Jugut dhe te fisi i Epirit, Molosët, vallëzohej në kohën pararomake dhe është përshkruar edhe në veprat e autorëve antikë<sup>1</sup>. Megjithatë këto rite dhe valle të organizuara, nuk kishin tekst letrar të organizuar. Thjesht ishin rite dhe lojëra të popujve antikë.

Në teatrin antik grek, këto shfaqje fillimisht janë paraqitur si lojë e popullit me ç'rast janë përdorur maska të ndryshme dhe nuk mund të flitet për një strukturë dramaturgjike apo organizim siç e kemi sot. Drama rrjedh nga fjala greke që do të thotë veprim. Sot me termin dramë kuptojmë një krijimtari letrare, që është e shkruar për t'u shfaqur në teatër dhe jo vetëm. Drama si gjini dramaturgjike mund të jetë edhe zhanër. Në kohërat antike skena e dramës luhej në teatro të hapura dhe amfiteatër. Fjala teatër rrjedh nga fjala greke (theater) që do të thotë: shikoj.

Me kalimin e kohës në teatrin antik filloi të krijohet një lloj rrëfimi. Teatri ishte koral, pra në skenë ishte kori dhe një personazh i cili rrëfente ngjarjen ndërsa kori e përsëriste. Ngjarja filloi të merrte formën e saj, kur Eksili vendosi aktorin e dytë, ndërsa Sofokliu të tretin e kështu më radhë u shtua numri i aktorëve në skenë e teatrit. Drama si gjini në antikë më së shumti është zhvilluar në zhanrin e komedisë dhe tragjedisë.

Duke pasur parasysh se nocioni teatër përfshin në vete edhe artin teatror, pra ekzekutime të ndryshme instrumentale, opera dhe balet etj. sikur nuk mund të përkufizohet në një term të vetëm. Teatri mund të përkufizohet edhe si art i fjalës së folur edhe si pjesë e artit skenik. Ndërsa filmi në

---

<sup>1</sup> Stipçeviç, A. (1990). *Ilirët – Historia, Jeta, Kultura - Simbolet e kultit*. Prishtinë: Rilindja, f. 270.

fillim ishte një zbulim teknik, që lindi nga fotografia. Posaçërisht nga fotografimi i teatrit, ku fotografoheshin premierat e dramave.

Edhe pse zbulimi i filmit ishte një zbulim teknik ku gjithçka brenda tij ishte lëvizja, megjithatë ishte një revolucion. Filmat e parë u xhiruan nga pozita statike e kamerës. Përmbajtja e filmave të parë ishte përditshmëria si: “hyrja e trenit në stacion” dhe “dalja e punëtorëve nga uzina.” Në fillim të shekullit XX kineastët e atëhershëm si: Maks Linder, Çarli Çaplin ...filluan të xhirojnë filma komikë, qëllimi thelbësor i të cilëve ishte lëvizja. Pra në atë kohë lindi Grotesku, kur filmi i fliste spektatorit përmes gjesteve dhe mimikës. Kështu komunikimi i filmit me spektatorët në hapat e parë të lindjes së tij, ashtu si te drama ishte vetëm përmes efekteve vizive. Në filmat e parë ngjarja luhej në skenë dhe xhirohej me kamerë statike.

Filmi ishte pa zë, megjithatë teoricienët e filmit siç ishin: Rene Clair, Jean Epstein, Bela Balazh etj. e përkrahen dhe e paraqitën filmin si një art të ri që është në gjendje të zbulojë bukuritë estetike që artet tjera nuk kanë mundur ta bëjnë. Balazh në librin e tij: “Visible Man ” u mundua të sqaronte se fjala e shkruar kishte zhvlerësuar në një shkallë të lartë kulturën vizive. “ Tashmë një shpikje e re ka marrë përsipër të rikthejë kulturën vizive dhe t’i japë njeriut një fytyrë të re: kamera filmike”.<sup>2</sup>

Ai ndër të tjera theksoi se filmi ndryshon nga artet tjera ashtu siç ndryshojnë ato nga njëra - tjetra. Ai ishte i pari që ngriti filmin në nivelin e arteve tjera, si një art i pavarur. Madje e parashikoi edhe më të avancuar sesa artet tjera. “Kinemaja do të ringrejë kulturën vizive që u zhvlerësua nga kultura konceptuale që solli shtypshkronja”.<sup>3</sup> Balazh u mundua të sqaronte se komunikimi verbal kishte zhvlerësuar ndjenjat njerëzore duke e bërë njeriun e padukshëm, ngaqë nuk i vinte në shprehje mimikën dhe gjestikulacionin si kulturë vizive që shprehnin ndjenja shpirtërore, gjë që sipas tij do ta vinte në pah filmi pa zë.

### 3.2. Arti skenik - drama dhe filmi në shek. XX

Derisa filmi ishte në fillet e zhvillimit, teatri i cili datonte që nga koha parahistorike ishte përfshirë nga realizmi. Temat e zakonshme në dramën e re të fillimit të shekullit të 20-të ishin politike dhe filozofike, duke reflektuar shqetësimin ose rebelimin e punëtorëve kundër shtetit. Shumë teoricienë përkrahen modernizmin madje u munduan të sqaronin se si duhej të aktrohej në modernizëm. Tashmë spektatori ishte vetëdijësuar dhe nuk i duronte më patetizmat. Teatri që përfshirë nga ngjarjet realiste, por ato duhej edhe të luheshin si të tilla.

Teoricieni Polak Stanisław Ignacy Witkiewicz në esenë e tij: “On a New Type of Play “ (1920), u mundua të sqaronte se si duhej të përjetohej dhe shfaqej roli nga aktori. Ai sugjeroi se aktorët duhet të shfaqin ndjenja, duhej të ishin më të lirë dhe të natyrshëm në skenë. Ndërsa teoricieni Richard Drain në librin e tij: “Twentieth-Century Theatre”– sugjeroi që veprimet psikologjike të aktorëve dhe sjelljet e tyre të jenë në përputhshmëri në mënyrë që ngjarja të shtyhet përpara në mënyrë natyrale. “Teatri i sotëm na bën neve përshtypje si diçka pashpesshmërisht e presuar që mund të çlirohet duke prezantuar atë që ne e kemi quajtur psikologji dhe aksion fantastik.

Psikologjia e personazheve dhe veprimet e tyre duhet të jenë vetëm preteksti për një përparim të pastër të ngjarjeve: Prandaj, është thelbësore nevoja që psikologjia e personazheve dhe

---

<sup>2</sup> Balázs, B. (2010). *Early Film Theory (Visible Man and The Spirit of Film)*. New York; Oxford: Berghahn Books, f. 9.

<sup>3</sup> Balazs, B. (2008). *Filmkultura*. (K. Dharmo, Përkth.) Tiranë: Albin & K.Dhamo, f. 7.

veprimeve të tyre të jenë konzistente dhe si të gjalla, por kjo mos të bëhet një gogol që imponon konstruksionin e dramës”.<sup>4</sup>

Këto teori lindën si nevojë e kohës, ngaqë tashmë dramaturgët filluan të krijojnë drama me personazhe reale për ndryshim nga e kaluara ku personazhet ishin kryesisht mitologjike ose stereotipe. Ky ndryshim imponoi domosdoshmërisht edhe reformën apo ndryshimin që duhej të bënin aktorët në qasjen ndaj roleve që u ofroheshin. Derisa drama-teatri po modernizohej dhe kërkohej një ekspresion psikologjik i aktorëve, filmi ishte ende pa zë. Mirëpo një zbulim tjetër që kishte ndodhur ndikoi shumë në avancimin dhe zhvillimin e filmit duke e dalluar nga drama.

Ishte zbulimi i montazhit. Regjisorë të mëdhenj të asaj kohe si Eisenstein dhe Lev Kuleshov, krijuan shkollën e montazhit të njohur me emrin Efekti Kuljeshov. Montazhi në fillim kishte një renditje të thjeshtë. Eksperimentet e para filluan po në këtë shkollë siç ishte “takimi i dy të rinjve”. Ata u xhiruan në kontinente të ndryshme, dhe në fund përmes montazhit krijohet përshtypja se ata takohen në një vend. Si dhe eksperimentet tjera si: “Ngrënia e supës”, “Varrimi” dhe “Loja me fëmijë”.

Teoricieni Bela Balazh në librin e tij. “Theory of the Film” (1952), sqaroi se ishin vogëlsira ato që kamera filmike e bënte të mundshme të vëreheshin nga spektatori gjë që nuk ishte e mundur të njëjtat të vëreheshin në teatër. Pra sipas tij, montazhi e ndau përfundimisht artin teatral apo dramën nga filmi. “Nuk kanë qenë shtrëngatat, as shpërthimet e vullkaneve ato tema të reja që bënë të mundur lindjen e mjeteve të reja të artit kinematografik, por “vogëlsira” të tilla si p.sh. pikëza e lotit që shndrit në syrin e njeriut dhe që është i pa dukshëm ose i pa vlerë në skenën e teatrit”.<sup>5</sup>

Balazh ndër të tjera sqaroi se me zbulimin e montazhit emocionet apo gjithçka tjetër që kishte të bënte me aktorin shprehej në një mënyrë më ekspresionuese. Shikuesit i ofrohej ngjarja ashtu si dëshironte regjisorin. Filmi vazhdoi të ecte me hapa të shpejtë duke u pasuruar edhe me një mjet të ri shprehës, që ndodhi në vitet e tridhjeta të shekullit XX e që ishte zëri. Tani kinemaja mori forcën realiste duke u afruar më shumë me jetën. Edhe pse ky zbulim që atëherë ngriti konfuzionet e para të njohësve të filmit. Një mori debatesh shpërthyen mes teoricienëve dhe kritikëve të filmit. Shumë nga ta qenë kundër futjes së zërit në film, ngaqë sipas tyre zbulimi i zërit përveç tjerash ndryshonte edhe parimet e montazhit. Balazh sqaron se me zbulimin e zërit midis regjisorëve dhe skenaristëve shpërtheu një panik i vërtetë.

Sipas tij, shumë prej tyre nuk ishin të gatshëm që të përballeshin me problemet e të folurit në film. Ai thekson se përkundër kësaj askush nuk kishte protestuar për futjen e zhurmave në film. Madje edhe Çaplini ishte i gatshëm të përdorte efektet më të çuditshme zanore. Pra Çaplini dhe regjisorët e tjerë të asaj kohe kundërshtonin vetëm përdorimin e fjalës. “Në fillim të folurit në film të gjithë e panë si një element shqetësues. Regjisorët me të mirë e vunë në përdorim gjithë fantazinë dhe shkathtësinë e tyre për të bërë që personazhet të mos kenë nevojë të flasin”.<sup>6</sup> Balazh pranon se ai vetë kishte qenë një përkrahës i filmit pa zë dhe kundërshtar i fjalës, të cilën e kishte paraqitur më herët në veprën e tij “Der Sichtbare Mensch” (1924). Por në librin e tij “Theory of the Film” (1952) - këtë e shihte nga një perspektivë tjetër.

Megjithatë filmin pa zë vazhdonte ta konsideronte art në vete. Derisa drama po kalonte në postmodernizëm dhe po trajtoheshin tema të reja me një qasje të re të aktorëve, dramaturgu gjerman Bertolt Breht solli një qasje të re në dramë. Ai kishte filluar qysh herët me diskutime

<sup>4</sup> Witkiewicz, S. I. (1995). From On a New Type of Play (1920). Në R. Drain (Re.), *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook* (f. 35). London and New York: Routledge.

<sup>5</sup> Balazs, B. (2008). *Filmkultura*. (K. Dharmo, Përkth.) Tiranë: Albin & K.Dhamo, f. 42.

<sup>6</sup> Balazs, B. (1970). *Theory of the Film (Character and Growth of a New Art)*. (E. Bone, Përkth.) London: Dennis Dobson LTD, f. 222.

teorike të cilat i botoi diku midis 1920 dhe 1922, kur ai po vepronte gjithashtu si një kritik teatri. Ai sqaronte se teatri pa kontakte me publikun është i pakuptimtë. Ai besonte se ky kontakt mungonte.

“Sot, teatri nuk ka asnjë kontakt me publikun sepse nuk e di se çfarë kërkon publiku prej tij. Atë që mund të bënte teatri një herë, nuk mund ta bëjë më, por edhe sikur të mundte, njerëzit nuk do ta dëshironin më”.<sup>7</sup> Ndryshe nga stili dramatik, teatri epik i Brehtit ishte më i ngadaltë dhe më reflektues. Ai u përpoq të shmangte tensionet dhe konfliktet për të lehtësuar meditimin dhe analizën. Ai në shfaqjet e tij u përpoq të përballej me audiencën, duke i dhënë atyre një rol kritik në situatat socio-politike që paraqiti dhe duke i kthyer në "spektatorë produktiv". Pjesët skenike të tij i realizoi në këtë frymë. Derisa Brehti solli inovacion në teatër, në film po bëheshin eksperimentet e para me ngjyra. Pavarësisht që zbulimi i ngjyrave hapi perspektiva të reja, shumë teoricienë qenë kundër kësaj. Balazh sqaroi se ashtu si zëri edhe zbulimi i ngjyrave sikur hapi probleme të reja tek kineastët.

Ai pohon se edhe ai personalisht në fillim ishte kundër imazhit me ngjyra, ngaqë ky imazh dallonte shumë nga imazhi bardhë e zi. Imazhi bardhë e zi siç thekson ai ishte i një materie dhe njëkohësisht më homogjen. Ndërsa imazhi me ngjyra, d.m.th. shumëllojshmëria e ngjyrave në imazh sipas tij i dallonte shumë objektet dhe figurat nga njëra-tjetra. Përveç kësaj Balazh e shihte si problem edhe thellësinë e kuadrit të cilin e vinin në pah ngjyrat.”Një vështirësi tjetër në montazhin e filmave me ngjyrë është si pasojë e faktit që filmi me ngjyra u jep thellësi dhe perspektivë imazheve”.<sup>8</sup> Ndërsa u desh të kalojë një kohë që Balazh dhe teoricienët tjerë të filmit të ndërronin mendimin për të pranuar se zbulimi i montazhit, zërit dhe ngjyrave hapën perspektiva të reja të zhvillimit të këtij arti.

### 3.3. Raportet e ndërsjella dhe të veçanta mes artit teatror - dramës dhe filmit

A ka mbetur përfundimisht arti teatral nën hijen e artit filmik?

Shumë teoricienë e pohojnë se filmi përveç tjerash dramës i gllabëroi edhe popullaritetin. Disa madje paralajmëruan se drama do të zhduket si art me zhvillimin e filmit. Si drama ashtu edhe filmi janë arte skenike. Drama si art antik që në origjinë filloi të përcillej me muzikë dhe elemente tjera. Sot arti – teatral drama sintetizon në vete pothuajse të gjitha artet tjera, megjithatë zhvillohet si një art i veçantë dhe i pavarur. Pfister në librin e tij “Theory and Analysis of Drama”(1988) thekson se filmi lindi nga drama duke përvetësuar gjithçka të saj. “Në këtë pikëpamje, filmi dukej se ishte jo më shumë sesa një riprodhim teknologjik i një teksti dramatik multimedial, në të cilën menjëhershëmëria tre-dimensionale e shfaqjes live është zëvendësuar nga një imazh dy-dimensionale”.<sup>9</sup>

Pfister u mundua të bënte një pajtueshmëri në mes të këtyre dy arteve duke theksuar se filmi që lejoi teatrin të ruhet fotografikisht, dhe kështu e bëri atë të qasshme në një publik më të gjerë. Megjithatë filmimi i teatrit kundërshtohet nga disa studiues ngaqë sipas tyre humb shumë për nga ana artistike dhe estetike. Alfred Uçi në librin e tij “Estetika” (1989) nder të tjera thekson “teatri nuk mund të tirazhohet si filmi, prandaj, edhe kur filmohet apo transmetohet në televizion ai humb shumë”.<sup>10</sup> Ndërsa Lewis Herman në librin e tij: “A practical Manual of Screen Playwriting for

<sup>7</sup> Lazić, R. (1996). *Rečnik Dramske Režije*. Beograd – Novi Sad: GEA – Beograd / Akademija umetnosti – Novi Sad.

<sup>8</sup> Balazs, B. (1970). *Theory of the Film (Character and Growth of a New Art)*. (E. Bone, Përkth.) London: Dennis Dobson LTD, f.222.

<sup>9</sup> Pfister, M. (1988). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, f. 23-24.

<sup>10</sup> Uçi, A. (1989). *Estetika* (Vëll. i 2). Tiranë: SHBLU, f. 290.

Theater and Television Films” (1952) sqaroi se filmi mori gjithçka nga drama, dhe i përshtati ato, por kjo nuk ishte e lehtë edhe me dialogun.

“Në kohën kur filmi pa zë u zëvendësua me film tonik nga teatrot u morën profesionalistët e të gjitha fushave që nga aktoret, regjisorët e deri të hartuesit e dialogëve. Por nga filmat e parë me zë u dëshmuar se sa është e gabueshme predispozita që një medium kryesisht statik të bartet në botën e lëvizjes siç është filmi.

Ishin këto pjesë teatrore të bartura thjesht në ekranin filmik”.<sup>11</sup> Duke përdorur dialogun e dramave në film, doli që filmat të rezultonin monotonë dhe patetikë. Sipas Lewis Herman shkak i patetizmit në artin filmik ishte pakujdesia e shkrimtarëve apo skenaristëve. Ata nuk morën mundin të përshtatnin dialogun dhe monologun në film. Kështu që dialogët ishin të gjatë dhe rrjedhimisht patetik. Sipas Lewis Herman gabimin kryesor në lidhje me këtë e bënë skenaristët, ngaqë ata nuk e patën provuar që shkrimin e tyre për teatro ta përshtatnin për film dhe si pasojë e kësaj dialogët në film reflektonin të gjata, rrjedhimisht edhe skenat e ngadalësonin ritmin e filmit.

Herman sugjeroi se skenari i filmit duhet të ishte me sa më shumë aksion. Në vazhdim ai sqaron se megjithëse skenari arriti t’iu përshtatej nevojave të filmit gjegjësisht lëvizjes dhe ritmit ai megjithatë nuk arriti të bëhet vepër e pavarur letrare, ashtu siç është teksti i dramës. Ngaqë skenari i filmit u konsiderua vetëm si një pjesë përbërëse e filmit. “Për ndryshim nga shfaqja teatrore ose romani, skenari për film kurrë nuk ka arritur të bëhet vepër letrare. Si plani në arkitekturë edhe ai është vetëm një fazë nëpër të cilën duhet të kalojë për të marrë formë”.<sup>12</sup>

Sipas Herman, përpos lëvizjes që ishte karakteristika themelore që e dallonte filmin nga teatri ishte edhe skenari që duhej të përshtatej ndryshe duke bërë diferencimin letrar në mes të këtyre dy arteve. Në lidhje me këtë Lewis Herman po në këtë libër sqaron ndryshimin në mes të skenarit të dramës dhe skenarit për film. Ai thekson se dramat janë të shkruara drejtpërdrejt për publikun, ndërsa skenari për film ndryshon në të shkruar. “... skenaristi shkruan një mori udhëzimesh për regjisorin, aktorët, xhiruesin dhe një turme të gjerë të punëtorëve të tjerë që marrin pjesë në xhirimin e një filmi, për shkak se skenari nuk shkruhet asnjëherë për t’u lexuar nga publiku i gjerë”.<sup>13</sup>

Jean Benedetti në librin e tij: “Stanislavski: His Life and Art” (Revised ed., London: Methuen), argumenton se sipas Stanislavskit kontributi për realizimin e një drame i takon vetëm një personi, pra dramaturgut: “Stanislavski e trajtoi teatrin si një formë arti që është autonom nga literatura dhe në të cilin kontributi i dramaturgut duhet të respektohet si i vetëm një prej një ansambli artistësh krijues”.<sup>14</sup> Ndërsa Pfister në librin e tij: “The Theory and Analysis of Drama” (1991) vuri në pah edhe disa dallime tjera mes teatrit dhe filmit. Ai theksoi se falë mundësive që ofronte montazhi, filmi po bëhej gjithnjë e më i avancuar. “Në teatër arti skenik zhvillohet drejtpërdrejt para spektatorëve. Ngjarja shihet në tërësi dhe regjisorin e dramës për ndryshim nga ai i filmit nuk ka mundësi të zgjedhë se ku duhet të përqendrohet vëmendja e spektatorit. Ndërsa regjisorin e filmit mund të udhëheqë dhe të zgjedhë copëza nga realiteti për t’i servuar te spektatori”.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Herman, L. (1952). *A Practical Manual of Screen Playwriting*. Cleveland and New York: The World Publishing Company, f. 8.

<sup>12</sup> Herman, L. (1952). *A Practical Manual of Screen Playwriting*. Cleveland and New York: The World Publishing Company, f. 3.

<sup>13</sup> Herman, L. (1952). *A Practical Manual of Screen Playwriting*. Cleveland and New York: The World Publishing Company, f. 4.

<sup>14</sup> Benedetti, J. (1990). *Stanislavski: His Life and Art*. London: Methuen Drama, f. 124

<sup>15</sup> Pfister, M. (1988). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, f. 24.

Pfister më tutje shpjegon se apologjistët e teatrit në fillim ishin irrituar nga suksesi i filmit duke përfshirë edhe suksesin në të ardhura. Megjithatë ata u munduan ta mbronin dramën. Ata u munduan të thellonin dallimin mes filmit dhe dramës duke vënë në dukje si të metë serioze të filmit, vonesën kohore të paevitueshme mes produksionit dhe pranimit të filmit, duke bërë kështu një diferencim mes aktorëve dhe spektatorit, për ndryshim nga drama që ka një lidhje të pashkëputshme mes aktorëve dhe spektatorëve.

Megjithatë ai nuk i mori si thelbësore këto ndryshime: “Kjo pikëpamje nuk ka nevojë të na parandalojë neve nga të konsideruarit e dramës dhe filmit si variante strukturaliste të lidhura ngushtë të metodës së njëjtë autoriale”.<sup>16</sup> Karakteristikë tjetër të përbashkët mes dramës dhe filmit, Pfister e konsideronte edhe multimedialitetin dhe natyrën kolektive të produksionit dhe represionit. Sipas tij kjo karakteristikë i dallonte ato nga tekstet narrative.

Virginia Woolf në veprën e saj ‘Kinemaja’ (1926) u shpreh kundër. Filmin e pa si një art i cili që me lindjen e tij, kishte në dispozicion shumë mekanizma. Pra sipas saj arti filmik lindi i veshur për ndryshim nga artet tjera, që siç thotë ajo linden të zhveshura. Megjithatë sipas saj kjo nuk shkonte në favor të filmit. ‘Mund të thotë gjithçka derisa nuk ka çfarë për të thënë’x.<sup>17</sup> Woolf u përpoq të sqaronte se filmi megjithëse kishte në dispozicion shumë mekanizma, nuk ishte i thellë si artet tjera që shin zhvilluar ngadalë, Ajo krahasoi filmin me një fis njerëzish të egër, të cilët pa pritur gjejnë vegla muzikore, të cilave fillojnë t’u bien me një energji të jashtëzakonshme por pa ditur asnjë notë.

Balazh vuri në pah të përbashkëtat e filmit dhe dramës, duke përkrahur dramën si më të natyrshme. Ai në librin e tij: “A Film Művészeti Filozófiáj” (Budapest,1948) Potencoi se si filmi ashtu edhe drama shikoheshin apo përcilleshin në të njëjtën mënyrë nga spektatori, por ndryshimi qëndronte në ndjesinë e shikuesit. “Në film ashtu si në skenë veprimi është i shikueshëm dhe i dëgjueshëm, por ndërsa në teatër në një hapësirë reale (hapësirën e skenës) veprojnë njerëz të gjallë (aktorët), filmi, përkundrazi, tregon vetëm imazhet e hapësirës e të njerëzve”.<sup>18</sup>

Po në këtë libër Bela Balazh vë në pah parimet themelore të teatrit dhe ato të filmit

#### **Parimet themelore të teatrit:**

1. Spektatori e sheh skenën pa asnjë ndarje.
2. Spektatori e sheh skenën gjithmonë nga një largësi e caktuar dhe e pa ndryshuar.
3. Palëvizshmëria e pikës së shikimit të spektatorit.

#### **Parimet themelore të filmit:**

1. Largësia e ndryshme mes spektatorit dhe skenës.
2. Ndarja e episodit në pjesë të veçanta.
3. Fotografimi jo vetëm i skenave të plota por edhe i pjesëve të veçanta të tyre, nga kënde dhe perspektiva të ndryshme.
4. Mënyra për të renditur me rregull ashtu siç bëhet me gurët e vegjël kubik të një mozaiku – montazhi.

---

<sup>16</sup> Pfister, M. (1988). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, f. 24.

<sup>17</sup> Woolf, V. (1926, July 3.) The Cinema. *The Nation and Athenaeum*, f. 383.

<sup>18</sup> Balazs, B. (2008). *Filmkultura*. (K. Dharmo, Përkth.) Tiranë: Albin & K.Dharmo, f. 260.



Balazh potencon se këto parime janë të ndërvarura dhe i përkasin zanafillës së artit teatror. Megjithatë ai pohon se në teatër disa gjëra nuk mund të shihen ashtu si i mundëson kamera në film. Balazh, në fund thekson se arti i ri fotografik, përmbysi parimet themelore të teatrit dhe i zëvendësoi ato me parime të reja të cilat mundësojnë shikimin e spektatorit sipas udhëzimeve të regjisorit. Uçi ngre çështjen e mohimeve estetike të dramës dhe filmit, duke theksuar që shumica e esteteve përmendin dramën por jo linjën e aktorit Ai sqaron se arti teatral krijohet nga sinteza e lojës së aktorit me dramaturgjinë.

Sipas tij drama në teatër trupëzohet nga aktori, andaj nuk ka teatër pa praninë në skenë të njeriut të gjallë. “Aktori i jep jetë dramës me trupin, zërin, temperamentin, pamjen fizike, kujtesën, diksionin, plastikën, pozat gjestet, lëvizjet etj”.<sup>19</sup> Uçi thekson se në teatër gjithçka thuhet përmes veprimit skenik dhe fjalës së aktorit i cili luan rolin dhe trupëzon personazhin. Alfred sugjeron se aktori nuk duhet të niset nga mendimi se mjeshhtëria e aktorit qëndron në faktin se sa arrin ai aktor të mishërohet dhe të shkrihet me rolin. Sipas tij aktori duhet ta kuptojë rolin dhe ta interpretojë duke u distancuar prej tij.

Megjithëse kritikë të shumtë u munduan të nxjerrin në pah të përbashkëtat e dramës dhe filmit duke i konsideruar si dy arte të pavarura me veçantitë dhe të përbashkëtat e tyre, kishte edhe të tjerë që filmin e dëshironin të zhveshur nga elementet teatrale. Susan Sontag në punimin e saj “Film and Theater” (1966) duke iu referuar esesë së Erwin Panofsky “Stili dhe mediumi në filmat” (1934, rishkruar në 1946) ndër të tjera thekson, se një nga kriteret për vlerësimin e një filmi ishte liria e tij nga papastërtitë e teatralitetit. “Historia e kinemasë shpesh trajtohet si historia e emancipimit të saj nga modelet teatrale.

Para së gjithash nga "frontaliteti" teatral (kamera e palëvizshme që riprodhon situatën e spektatorit të një shfaqjeje të fiksuar në vendin e tij), pastaj nga aktrimi teatral (gjeste të stilizuara pa nevojë, të ekzagjeruar-pa nevojë, sepse tani aktori mund të shihej "nga afër"), pastaj nga orenditë teatrale ("distancimi" i panevojshëm i emocioneve të audiencës, duke mos përfillur mundësinë për ta zhytur audiencën në realitet).<sup>20</sup> Sipas saj shpesh filmat vlerësohen se avancojnë vetëm në bazë të ngecjes teatrore, mirëpo nuk ishte me rëndësi diskutimi për të përbashkëtat dhe të veçantat e filmit por diagonalja që po krijohej në mes tyre.

“Duke tërhequr një vijë kufiri midis teatrit dhe filmave, çështja e vazhdimësisë së hapësirës më duket më thelbësore sesa ndryshimi që mund të tregohet midis teatrit si një organizatë e lëvizjes në hapësirën tre-dimensionale (si vallëzimi) kundrejt kinemasë si një organizim i hapësirës së rrafshit (si piktura).”<sup>21</sup> Sontag duke iu referuar Panofsky përshkruan ndërmjetësimin e syrit të kamerës si hapjen "e një bote të mundshme për të cilën skena nuk mund të ëndërrojë kurrë. “Artaud, më herët, mendoi se filmat mund ta kishin bërë teatrin të vjetruar.

Filmat "posedojnë një lloj fuqie virtuale e cila heton në mendje dhe zbulon zhytjen e mundësive ... Kur gëzimi i këtij arti është përzier në përmasat e duhura me përbërësin psikik që komandon, ai do ta lërë teatrin shumë prapa dhe ne do të zbres këtë të fundit në papafingo të kujtimeve tona”.<sup>22</sup> Uçi nxori në pah dy veçanti të teatrit që nuk mund ta këtë asnjë art tjetër përfshirë edhe filmin. “Një nga tiparet e teatrit si art qëndron se spektakli shfaqet, aktualizohet në prani të spektatoreve, në kontakt të drejtpërdrejtë me ta.

<sup>19</sup> Uçi, A. (1989). *Estetika* (Vëll. i 2). Tiranë: SHBLU, f. 288.

<sup>20</sup> Sontag, S. (1966). Film and Theatre. *The Tulane Drama Review*, 11(1), f. 24.

<sup>21</sup> Sontag, S. (1966). Film and Theatre. *The Tulane Drama Review*, 11(1), f. 30.

<sup>22</sup> Sontag, S. (1966). Film and Theatre. *The Tulane Drama Review*, 11(1), f. 33.

Në pikturë, skulpturë, letërsi etj. krijuesi krijon veprën para se të perceptohet nga spektatori.... Ndryshe nga filmi e artet tjera shfaqja teatrale përsëritet si art krijues dhe nga njëra shfaqje në tjetrën, ajo kristalizohet apo fiton elemente të reja”.<sup>23</sup> Sontag thekson se nuk ka ndonjë siguri se teatri nuk është në një gjendje të rënies së pariparueshme. Ajo shpreh mendimin se për këtë nuk duhet fajësuar filmi. Ajo marrëdhënien në mes të filmit dhe teatrit e krahason me fotografimin dhe pikturën. “Ata që parashikojnë shkatërrimin e teatrit, duke supozuar se kinemaja ka gllabëruar funksionin e saj, prirjen të imputojnë një lidhje midis filmave dhe teatrit që të kujton atë që ishte thënë dikur për fotografimin dhe pikturën.

Nëse puna e piktorit nuk do të kishte qenë veçse shembuj të trilluar, shpikja e aparatit fotografik me të vërtetë mund ta bënte të vjetruar pikturën. Por piktura vështirë se është vetëm "fotografi", më shumë sesa kinemaja është thjesht teatër për masat, e disponueshme në njësitë”.<sup>24</sup> Uçi mundohet të arsyetojë numrin e vogël të spektatorëve në teatër në krahasim me numrin e spektatorëve të kinemasë, duke theksuar se shkak për këtë është mostirazhimi i teatrit. “...nga mos tirazhimi ai nuk mund të ketë një publik aq të gjerë”.<sup>25</sup> Shumë studiues mendojnë se shkak që filmi ka më shumë popullaritet se drama është se filmi ka investuar shuma marramendëse në zhvillimin e tij, posaçërisht në efektet speciale që audiencën i adhuron.

Sontag lidhje me problemin e numrit të spektatorëve i referohet Meyerhold. “Meyerhold duke u përballur me sfidën ballë për ballë, mendoi se e vetmja shpresë për teatrin qëndronte në një imitim me shumicë të kinemasë. "Le të 'kinemifikojmë' teatrin," nxiti ai. Vënia në skenë e shfaqjeve duhet të jetë "industriale", teatrot duhet të akomodojnë audiencën në dhjetëra mijëra sesa në qindra, etj.”.<sup>26</sup> Ndërsa Uçi thekson se ruajtja e specifikës së teatrit është edhe kushti i ruajtjes së tij. Teatri në raport me kinemanë ka shumë veçori, ndërsa kinemaja në këtë raport ka epërsi ngaqë ka mundësi të bëjë zhvendosje në hapësirë dhe kohë, derisa teatri është i lidhur pas skenës, si dhe zhvillimin e gjithë spektaklit e bën para spektatorit. ”

Por teatri ka forcë me të madhe vepruese, sepse në film shohim (fotografit) e jetës, kurse në skenën e teatrit veprojnë njerëz të gjallë e në kontakt të drejtpërdrejtë me aktorin”.<sup>27</sup> Uçi thekson se kinematografia për ndryshim nga teatri, ka shumë natyrshmëri e ngarkuar dokumentare. Ai nxori në pah këto veçori sugjeroi se teatri nuk ka pse të rivalizohet me filmin për të dhënë hapësirën reale. Në teatër me rëndësi është veprimi skenik dhe koha e hapësirës e kufizuar e tij. Uçi thekson se kinematografia për ndryshim nga teatri, ka shumë natyrshmëri e ngarkuar dokumentare. Në fund Uçi nxjerr në pah idenë si mund të ruhet teatri. “...“Duke qenë se teatri kryen funksione të veçanta ai u ruajt edhe pasi u zbulua kinematografia. Pavarësisht paralajmërimit për zhdukjen e pashmangshme të tij”.<sup>28</sup>

#### 4. Përfundimi

Gjatë këtij hulumtimi kam gjetur se shumë teoricienë dhe kritikë të filmit mendojnë se hendeku në mes të këtyre dy arteve sa vin e thellohet. Disa të tjerë madje paralajmëruan zhdukjen e tij. Ndërsa disa mundohen t'i pajtojnë këto dy arte, shumë të tjerë duke qenë përkrahës të teatrit, nxjerrin në pah veçanti dhe specifika të teatrit që sipas tyre duhet të jenë pika të forta për tërheqjen e audiencës.

<sup>23</sup> Uçi, A. (1989). *Estetika* (Vëll. i 2). Tiranë: SHBLU, f. 289.

<sup>24</sup> Sontag, S. (1966). Film and Theatre. *The Tulane Drama Review*, 11(1), f. 33.

<sup>25</sup> Uçi, A. (1989). *Estetika* (Vëll. i 2). Tiranë: SHBLU, f. 290.

<sup>26</sup> Sontag, S. (1966). Film and Theatre. *The Tulane Drama Review*, 11(1), f. 33.

<sup>27</sup> Uçi, A. (1989). *Estetika* (Vëll. i 2). Tiranë: SHBLU, f. 290.

<sup>28</sup> Uçi, A. (1989). *Estetika* (Vëll. i 2). Tiranë: SHBLU, f. 290.

Ndërsa të tjerë mendojnë se filmi po tërheq gjithnjë e më shumë audiencë ngaqë investoi shumë në zhvillimin e tij, duke iu përshtatur shijeve të kohës. Mendoj se realizimi i filmit është i varur nga pajisjet teknologjike. Zhvillimet e vazhdueshme teknologjike drejtpërdrejt ndikojnë në avancimin e artit filmik, përfshirë këtu edhe integrimin e efekteve speciale në film të cilat po e bëhen gjithnjë e më tërheqëse për audiencën. Megjithatë duke u nisur nga fakti se kultura artistike, në këtë rast teatri është në një proces të vazhdueshëm ndryshimi, vlerat e tij nuk do të konsumohen asnjëherë, rrjedhimisht artin teatral nuk duhet konsideruar si i konsumuar nga filmi, ngaqë ky art është lëvizës, është prodhim dhe riprodhim koherent i vlerave artistike.

Mendoj se duhet vënë rregull në teatër, për të censuruar shfaqjet stereotipe që lakohen vazhdimisht duke humbur vlerat e origjinalit. Qasja e regjisorëve duhet të jetë me serioze, për të zhvilluar një dramaturgi të fuqishme, për të vënë në skenë drama me përmbajtje të thellë, duke përfshirë tema që përfaqësojnë problemet thelbësore të qenies njerëzore, kështu arti skenik – drama do ta ruajë forcën e vet.

## Referencat

1. Balázs, B. (2010). *Early Film Theory (Visible Man and The Spirit of Film)*. New York; Oxford: Berghahn Books.
2. Balazs, B. (2008). *Filmkultura*. (K. Dhamo, Trans.) Tiranë: albin & K.Dhamo.
3. Balazs, B. (1970). *Theory of the Film (Character and Growth of a New Art)*. (E. Bone, Trans.) London: Dennis Dobson LTD.
4. Benedetti, J. (1990). *Stanislavski: His Life and Art*. London: Methuen Drama.
5. Herman, L. (1952). *A Practical Manual of Screen Playwriting*. Cleveland and New York: The World Publishing Company.
6. Lazić, R. (1996). *Rečnik Dramske Režije*. Beograd - Novi Sad: GEA - Beograd / Akademija umetnosti - Novi Sad.
7. Pfister, M. (1988). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
8. Sontag, S. (1966). Film and Theatre. *The Tulane Drama Review*, 11 (1), 24-37.
9. Stipçeviç, A. (1990). *Ilirët – Historia, Jeta, Kultura - Simbolet e kultit*. Prishtinë: Rilindja.
10. Uçi, A. (1989). *Estetika* (Vol. 2). Tiranë: Shtëpia Botuese e Librit Universitar.
11. Witkiewicz, S. I. (1995). From On a New Type of Play (1920). In R. Drain (Ed.), *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook* (p. 35). London and New York: Routledge.
12. Woolf, V. (1926, July 3). The Cinema. *The Nation and Athenaeum*.