

LEXIMI I EGZISTENCËS SHQIPTARE NË FILMAT E VIKTOR GJIKËS

Të gjithë mund ta përfytyrojnë një djalosh të ri dhe simpatik, që mori kamerën në duar, në mes të shekullit të XX, menjëherë pas përfundimeve të studimeve për operator në Moskë, në institutin e njohur, ku bazat e para të praktikës dhe të teorisë së filmit i kishte hedhur Ezenshtejn, një nga gjenitë e parë të kinematografisë. Ky ishte kineasti i ditëve tona, i riu Viktor Gjika, i cili ndoshta nuk e dinte as vetë se sa do të ndikonin në krijimtarinë e vet, Ezenshtejni i madh, qyteti i Korçes, i ati Gon Gjika, një ish mërgimtar i kthyer nga Amerika në qytetin e tij dhe nëna e tij Meropi, e konvertuar në protestanizëm, e cila nuk e ndau asnjë çast Biblën nga duart edhe kur u mbyllën kishat e xhamitë.

Kthimi i Viktor Gjikes në atdhe, pas ritmeve dhe zbulimeve të bukurisë së dokumentarit, shënon shartimin e parë të punës profesionale artistike të kamerës dhe fuqisë së saj absolute ndaj kohës, me atë të aktorit. Lind ndoshta tipari i parë i krijimtarisë së Viktor Gjikes. Kamera fikson imazhin njerëzor, botën shpirtërore dhe psikologjike me të gjithë potencën e vet të shprehjes dhe zotërimit të sekreteve të gjuhës filmike. Mjeshtëria e kamerës krijon në regjinë e tij dritëhijet e fytyrave të njohura skenike dhe horizontin e tyre të shikimit. Nis kështu rruga e tij e gjatë e kërkimit dhe e shprehjes. Një varg filmash të tij, mbështeten në krijime karakteresh të fuqishme dhe ballafaqimeve të personalitetit të njeriut, për të veçuar në kërkime filmin “I teti në Bronx”, 1970, me Mevlan Shanaj dhe Yllka Mujon, “Gjeneral gramafoni” të vitit 1978, me aktorin Bujar Lako dhe filmin “Në çdo stinë”, të vitit 1980, me Anisa Markajan. Këtë tipar të vizatimit të karaktereve regjisori vazhdon ta konsolidojë me figurat e njohura të botës kulturore-historike shqiptare në disa dokumentarë të prodhimit të pas viteve ‘90.

Sot, fondi i filmit shqiptar spikat me protagonistët e pashlyeshëm dhe figurat qendrore vitale të Viktor Gjikes të realizuar në filmat e tij prej Sandër Prosit, (Nëntori i dytë) 1982, Tinka Kurtit, (Yjet e netëve të gjata, 1972) Rikard Ljarjes (Komisari i dritës, 1966), (Rrugë të bardha, 1974), Roza Anagnostit, (Komisari i dritës, 1966) Mevlan Shanajt, (I teti në bronz, 1970), Timo Fllokos (Njeriu me top, 1977), Bujar Lakos, (Përballimi, 1976, Gjeneral gramafoni), Dhimitër Orgockës (Horizonte të hapura, 1978), Llazi Sërbos (Yjet e netëve të gjata, 1973), etj. Beteja e parë filmike e Viktor Gjikes ka qenë përcaktimi i një fytyre social-psikologjike të heronjve të vet. Kaq e fortë ka qenë kjo betejë që përcakton edhe fatin e filmit, sa shpesh herë tepër kërkues ka arritur me këmbëngulje të sjellë në ekran e t’i shndërrojë në figurat më të njohura të ekranit shqiptar si Bujar Lako dhe Robert Ndrenika të cilët administrata politike i kishte lënë shpesh herë mënjane për arsye të dosjeve të tyre të koklavitura me kërkesat politike.

Viktor Gjika bëhet kështu një nga përcaktuesit e tipareve të kinematografisë shqiptare, dhe promovimit të sistemit të yjeve të kinemasë shqiptare, e cila e afron atë edhe në momentet e izolimit më të madh me të gjithë kinematografinë botërore. Ai ka një aftësi të madhe bashkëpunuese për të thithur brenda veprës së tij filmike potenciale të mëdha të penës, muzikës, apo aktrimit. Zhvillimi i aksionit të imazhit deri në përmasat e metaforës, përbën një tipar tjetër të rëndësishëm të individualitetit të këtij regjisori, një

gjuhë që ai e zbërthen nëpërmjet sekreteve të kamerës dhe zotërimit të saj të fuqishëm në kohën e tij regjisoriale. Ai vizaton me penën e tij dramatike të imazhit, portretin e njeriut, që bashkon në një të tërë, meditimin me aksionin dhe lojën psikologjike. Kjo e lejon të krijojë metafora të fuqishme, në konflikte të shumëllojshme dhe gati ekstreme, ku njeriu shfaqet si bir i natyrës. Njeriu i regjisorit Gjika është aq madhështor sa përbën një ishull të madh, herë kur është i rrethuar nga dallgët e detit, (Horizonte të hapura), herë nga dallgët e grurit dhe të mbarësisë, (I teti në bronx), nga dëbora e pafundme, (Rrugë të bardha) apo deti njerëzor i masave, (Nëntori i dytë).

Kjo hapësirë metaforike e çliron aktorin e filmave të tij nga gjendja romantike ose gjendja e thatë realiste dhe e ve në një raport shumë të gjerë me botën rreth e rrotull. Por, Viktor Gjikas nuk i mafton vetëm kaq. Planeve të afërta që zbulojnë botën e brendshme dhe planeve të mëdha të misanskenës së re filmike dhe atmosferës, i shtohen në regjinë e tij, ansamble të gjera aktoreske si meteorë rreth figurave qendrore, plot kolorit atëror, si Kadri Roshi, në “I teti në bronx” dhe batutat e tij maksima, si Pandi Raidhi në filmin “Yjet e netëve të gjata” dhe “Përballimi”, Antoneta Papapavli po në të njejtën vepër, deri te Shpëtim Shmili (Robert Çamçakizi), i filmit “Horizonte të hapura”, Drita Pelling në rolin e hallës së Mato Grudës në filmin “Njeriu me top” që përqendrohet rreth hakmarrjes. Të gjithë e mbajnë mend aty figurën e Mere Fizit, ose Kadri Roshin që luan me tespijet, si të kryejë vetë vendosjen e rrjedhës së ngjarjeve të papritura dhe paralajmëruese, të ndërvarura nga një botë e thellë njerëzore që ai e njeh mirë dhe që është e mbushur plot kontraste. Viktor Gjikas, i duhet vetëm kjo lojë e tespijeve, që të paralajmërojë të gjithë ngjarjet komplekse të filmit. Shkopi i gdhendur në dhjetra vjet me bëma dhe përvoja të mëdha dramatike, do ta bëjë Sulejman Pitarkën në filmin “Gjeneral gramafoni” një bosht meditacioni, ndonëse kemi të bëjmë me një personazh episodik. Po në këtë film, si një i ftuar i veçantë dhe episodik, por i jashtëzakonshëm për nga domethënia dhe kontekstet, mbetet njeriu i varur në litar i interpretuar nga Sandër Prosi, të cilit regjisori i ve në gojë, me guxim, ndoshta në sajë të rrëfimeve dhe kujtesës atërore, si edhe në shumë raste të tjera të ndërtimeve dhe përvojës së karaktereve, frazën e famshme monumentale të presidentit Linkoln: *“një njeri mund të gënjejë një tjetër për një kohë, mund të gënjejë edhe një popull për një kohë, por nuk mund të gënjejë kurrë një popull të tërë për gjithë kohën!”* Krijohet kështu një nga episodet e ambiguitetit të rrallë dhe pothuaj të pamundur në prodhimin e kohës. Rëndësi ka që krijuesi të gjejë terrenin e vet të sigurtë ku të dijë ku të shkelë. Është fakt historik arritja e vonuar e Isa Boletinit (Reshat Arbana) në Vlorë në ditën e shpalljes së pavarësisë, (filmi Nëntori i dytë) por kjo kthehet në një skenë të madhe metaforike të vonesës së shqiptarëve të Kosovës në pavarësinë dhe vetëvendosjen. Ndoshta janë tema që ripërsëriten nga një popull në tjetrin. Mund të themi se filmi “Nëntori i dytë” ka për kinematografinë shqiptare rëndësinë e filmit “Lindja e një kombi” të Grifitit. Viktor Gjika, në mënyrë të veçantë, operon me emocione të fuqishme në finalet e filmave të tij.

Kineastëve që hodhën bazamentet e para të kinematografisë shqiptare, iu ra fati të sjellin prurje të ndryshme dhe influenca esenciale kinematografike. T’i sillje ato në Shqipëri ishte një betejë tjetër. Dritaret e një bote kaq të izoluar mund të hapeshin vetëm nëpërmjet metaforës dhe emocionit. Në të gjithë historinë e kinematografisë shqiptare do të mbetet e përkryer loja dhe densiteti psikologjik i muzikantit Halit Berati, (Bujar Lako) i cili për nga thellësia e shprehjes së dhimbjes dhe dramatikës, në këtë film e kthen të gjithë fytyrën e tij si një fushë të betejave më të brendshme të shpirtit njerëzor, deri në

notat muzikore. Një lojë e re pastërtie dhe dritëhijesh krijohet nga Mevlan Shanaj, roli i partizanit të sakrifikuar. Ky sistem emocional, metaforik, në regjinë e Viktor Gjikes krijohet nga një montazh dinamik dhe harmonik i së tërës, pa harruar që në këtë harmoni krahas aktorëve të skenës teatrale të krijohej aktori i lojës së drejtpërdrejtë kinematografike. Janë këto ndërtime grafike që bëjnë të mbetet në kujtesë në filmin “Gjeneral gramafoni” edhe aktori Gulielm Radoja në rolin e antagonistit të filmit. Regjia e Viktor Gjikes krijon gjithashtu një harmoni dhe balancë mes heroit qëndror dhe karaktereve episodike. Të gjithë e kujtojmë skenën e shpërthimit të aktorit Timo Flloko në filmin “Njeriu me top” kur me topin e tij të fshehur pandeh se ka qëlluar ndaj shtëpisë së Mere Fizit për hakmarrje. Në të gjithë filmat e Gjikes gjen momente si shkëndija, që zbulojnë nënshtesa të thella dhe të fshehta të njeriut që, për absurd kanë të bëjnë me hakmarrjen (krimin) dhe gëzimin e shpagimit, si në rastin e Mato Grudës. Viktor Gjika thyen i pari në ekran edhe narracionin e drejtpërdrejtë me strukturën e retrospektivave dhe kujtimeve subjektive të filmit “I teti në bronx”, thyerje dhe emocione subjektive që arrijnë kulmin metaforik në finale të filmit ku busti i heroit merr vlerë të veçantë. Këto kërkime dhe realizime të kujtojnë se në botën e ekranit, njëkohësisht si temat, janë shpesh të njëjta edhe përpjekjet e kineastëve për përkryerjen ose plotësimet e formës retrospektive dhe të tronditjes së narracionit të thjeshtë, gjë që në vitet ‘60 ka ndodhur ndër më të parët me Alen Resne dhe filmin e tij “Hiroshima, dashuria ime”, film që në Shqipëri nuk u shfaq asnjë herë.

Viktor Gjika duket sikur merr vazhdimisht hua nga mitet ballkanike-europiane. Në këtë mënyrë, atij i është dashur të konvertojë edhe kohën drejt përmasave universale. Vetëm 100 kilometra në rrugë ajrore e ndajnë qytetin e tij të lindjes, nga tempujt pellazgjikë të pasardhësve tanë dhe djepet e miteve më të lashta ballkanike, prej të cilave është mëkuar e gjithë kultura europiane. Ajo çka na le katalogu i filmave të tij, na kujton se në vitet e vështira të izolimit, si rrugë më të mirë të pikëtakimit të vazhdueshëm me publikun mbetej ky transferim i tipareve të heronjve mitikë. Nuk ishte thjesht një çështje kontinuiteti ballkanik, por çështje dimensionale. Ky ka qenë synim i regjisorit. Me dhjetra kritikë kanë diskutuar në rrjedhën e shekujve për peshën universale të heronjve. Ka njerëz që i komentojnë bëmat heroike si akte mbrojtje të fateve të komuniteteve, ka kritikë që mitet i shtjellojnë si shfaqje të fuqishme në këtë botë të individit. Pashako si nënë, Ibrahim Kovaçi, si i ri dhe si partizan, Mato Gruda, si burrë dhe si fshatar, Halit Berati si muzikant dhe si qytetar, Deda si punëtor dhe si i dashuruar, të gjitha shtysat e veprimeve të tyre i kanë shtysa të thella individuale, si një bazament i thellë më tepër natyral se sa shoqëror.

Beteja e kineastit ka qenë beteja e krijimit të këtij bazamenti të palëkundshëm, që në filmat e Gjikes, është kryer me kërkime figurative të regjisë e të kamerës. Ndoshta në këtë mënyrë, për vetë dashurinë dhe bashkimin e punës së regjisë me atë të operatorit, plejada e Viktor Gjikes i dha një vend të merituar edhe punës së ndërvarur të operatorit të filmave shqiptarë, të cilët fituan një personalitet të veçantë.

Por, vepra e Viktor Gjikes nuk thotë vetëm kaq. Ajo vazhdon të hapet dhe të interpretohet çdo ditë. Ajo ka të bëjë me funksionet dhe rolin e heroit të filmit dhe domethënien e tij për publikun e sotëm.

Para shumë vitesh askush në kritikë nuk mund të guxonte të shfaqte të plotë ndikimin e madh të parabolave biblike në krijimtarinë e Viktor Gjikes. Këto parabola, të çliruara nga ngarkesa e veçantë fetare, e kanë ndihmuar regjisorin për kapërcimin e

heronjve të tij në figura universale. Deda i Rikard Ljarjes është një fillorajtës i thjeshtë. Veprimet e tij ndodhin në mes të një bardhësie të pafundme, ku bota është krejtësisht e mbuluar. Mbetet në një shtyllë telefoni i kryqëzuar e i vetëm si Krishti, djaloshi i dashuruar, që kërkon të lidhë në mes të acarit linjat e komunikimit midis njerëzve. Përcaktimi i botës shpirtërore kërkon motivacione të mëdha në filmin e Viktor Gjikes. Ky mbetet motivacioni i përparimit nëpërmjet sakrificave. Kështu trualli shqiptar iu kthehet dhe i transferon në ditët tona, i merr borxh apo gati sponson temat mitike të kohëve më të lashta heroike europiane. Skenari i filmit “Yjet e netëve të gjata”, bazuar në një ngjarje reale që autori e vjel nga gazetatat, shpreh të gjithë moton e shenjtërisë së personazheve të tij në sajë të sakrifikimit. Por në këtë film, nuk kemi sakrifikimin e një njeriu, por të një familjeje të tërë. “Pini nga uji i Pashakos”, thotë autori në finale të filmit.

Shpesh herë në kritikën botërore flitet për pasurimin e tipave mitikë klasikë të kinematografisë. Viktor Gjika e transplaton këtë temë mitike dhe e zbrit në terrenin ku jeton, nga Shqipëria e viteve '60 deri në ditët tona. Rrjedha kinematografike e sjell heroin si njeriun e zakonshëm. Dhe është meritë e Viktor Gjikes që e rrëmon këtë universalizëm në këto figura të thjeshta njerëzore, të ngjashëm me hekurpunuesit e lashtësisë dhe të pazarit të qytetit të tij të lindjes. Ky njeri i zakonshëm nuk ka lidhje me superstrukturat. Viktor Gjika merret me emocionin njerëzor në raport me vetësakrifikimin. Ky është bashkëudhëtimi i koshiencës, që sipas studiuesit të Kembrixh Chadwick, duke e vënë njeriun në këtë pedestal heroik e ngriti atë në shkallët më të larta të qytetërimit njerëzor. Është synimi i Viktor Gjikes, që në variacione të pafundme të temave mitike dhe universale, të bashkojë njeriun shqiptar me të gjithë njerëzimin dhe progresin e tij.

Në filmin “Në çdo stinë”, realizim i viteve '80, vëmendja e Gjikes, si një surprizë, kthehet nga rinia dhe gëzimi i thjeshtë. Ai paralajmëron lindjen e një brezi të ri me vizione që i lënë çdo kohë të pasme lamtumirën.

Le të kujtojmë vetëm për një çast një kuadër emblematic nga filmi i parë esë në kinematografinë shqiptare të viteve '80, dhe konkretisht portretin e aktore Anisa Markajan me një kurorë lulesh në kokë, njësoj si një aureole shenjtërie e pastërtie dhe e së bukurës që kërkon të ndjehet intesivisht.

Nëqoftëse do t'i krijojmë Viktor Gjikes një diagramë tematike, pavarësisht nga rrjedhat kronologjike ajo do të kalonte nëpërmjet filmit “Yjet e netëve të gjata” ku dramaciteti i Gjikes kondensohet ndoshta për herë të parë brenda një familje plotësisht të sakrifikuar (ku si në familjen tradicionale shqiptare përfshihen përveç fëmijëve edhe vëllai).

Filmat e tij e kapërcejnë këtë lidhje të brendshme njerëzore, drejt hapësirave sociale. Është mjeshtëri dhe humanizëm, përpos hap drejt marrëdhënieve të një stadi më të zhvilluar shoqëror, veçanërisht për kombin shqiptar, të krijohet hapësira sociale brenda një anije që rrezikon të mbytet nga furtuna (Horizonte të hapura), të krijohet hapësira sociale pranë një sofere, në një dialog mes aktorit Vangjush Furxhi dhe aktorit Pirro Mani, të krijohet hapësira sociale mes partizanit të ri Ibrahim (Mevlan Shanaj) dhe spekullantëve të luftës që shesin kripë, (I teti në bronx), të krijohet hapësira sociale madje edhe në hapësirat e ngrira me borë, ku nyje të holla lidhëse mbeten vetëm fijet e shtyllave të telefonit, (Rrugë të bardha) të krijohet hapësira sociale e vetvetishme në marrëdhëniet humane dramatike të orkestrantëve të muzikës popullore, (Gjeneral gramafoni), në tavolinën e parë të punës së Ismail Qemalit, për t'iu kthyer përsëri me filmin “Në çdo

stinë” embrionit të familjes së ardhshme. Duket në një farë mënyre sikur nga një familje plotësisht e vetësakrifikuar mund të lindë familja tjetër e së ardhmes.

Kemi të bëjmë me një rrugëtim shumë të vështirë të të vërtetave më të qenësishme, që nuk shfaqen në çdo çast, si një nga kategoritë më të përjetëshme dhe më sublime të jetës njerëzore, një fushë sublime e kthyer në tipar të kinemasë së një periudhe të gjatë të pas luftës së dytë botërore.

Në jetën e kinematografisë shqiptare ky mund të quhet rrugëtimi Viktor Gjika, një prej themeluesve të shprehjes kinematografike shqiptare.

Për vetë natyrën e reflektimit dhe të pasqyrimin, pjellorisë ushqyese dhe lëvizjes së vërtetë, transformimit dhe rikonfigurimit të kësaj vazhdimësie njerëzore, emri i kineastit Viktor Gjika mund të identifikohet në kinematografinë shqiptare, me emrin e një lumi të fuqishëm dhe jetëprurës. Ai vazhdon të fiksojë në ekran jetën dhe preokupimet e njeriut për të identifikuar egzistencën e tyre shqiptare dhe të civilizuar.

NATASHA LAKO
Shkrimtare, skenariste