

DEBATE TEORIKE MBI EKLANIZIMET DHE MBI MARRËDHËNIET

LETËRSI – KINEMATOGRAFI.

Debati estetik

Ndikimet e ndërsjellta midis arteve, si letërsia dhe kinemaja (por sigurisht mes arteve në përgjithësi), edukatës dhe kulturës estetike janë të përrjetshme. Arti e zhvilloi shijen e publikut e cila duke u stërholluar pak e nga pak, e bëri artin më të pjekur dhe e ngriti në nivele më të larta estetike. Arti nga ana e tij vazhdon të nxisë ndjeshmëritë e publikut duke vazhduar të kultivojë më tej shijet e tij. Në kinema, ky proces zhvillimi dhe këto ndikime të ndërsjellta janë më të dukshme se artet e tjera dhe vendimtare. Mund të ndodhë që një shkrimtar i mbyllur në studion e vet të shkruajë një libër që nuk do të kuptohet nga bashkëkohësit e vet por që do të vlerësohet dhe çmohet nga brezat e ardhshëm. Artisti në fillim mund ta pësojë por vepra e tij do të mbijetojë. Në rastin e kinemasë, moskuptimi dhe pritja jo mirë nga bashkëkohësit e idesë së veprës, do ta mbysin që në lindje artin duke e bërë të pamundur krijimin e veprës filmike. Në kushtet kur filmi si prodhim industrial është një krijim kolektiv tepër i kushtueshëm dhe i ndërlikuar, është thuajse e pamundur që një artist i vetëm, duke rënë ndesh me shijet e kohës, të mund të krijojë një kryevepër.

Shpikja e shtypshkronjës, pak nga pak e bëri të palexueshme fytyrën e njeriut. Publiku u mësua aq shumë të komunikojë përmes letrës e librave sa i la pas dore format e tjera të komunikimit e sidomos mimikën. Viktor Hygo është shprehur se libri i shtypur mori funksionet e katedës mesjetare duke u bërë shprehës i shpirtit të popullit. Mijëra botime e copëtuan frymën unike që dilte nga Katedralja (kleri) në mijëra opinione personale të lexuesve. Kultura vizive u shëndrua në kulturë konceptuale. Zhvillimi i shtypshkrimeve (letërsisë) ndryshoi shumë pamjen e përgjithshme të jetës por fare pak u vu re se, si pasojë, ndryshoi edhe pamja e çdo njeriu të veçantë: balli, sytë, goja. Ishte koha kur një shpikje tjetër e re merr përsipër të kthejë kulturën vizive dhe ti japë njeriut një fytyrë të re: kamera e filmit. E mbështetur në një teknikë që ka për qëllim shumëzimin dhe përhapjen e prodhimit mendor, kamera (filmi) mund të krahasohej me shtypshkronjën (letërsinë), aq sa nuk është aspak pavend të parashikohej, nga estetë si Bela Balazh, se ndikimi i saj mbi qytetërimin

nuk do të jetë më pak i gjerë e i thellë.¹ Kinemaja do të ringrejë kulturën vizive që u zhvlerësua nga kultura konceptuale – verbale që solli shtypshkrimi.²

Një nga estetët dhe teoricienët më të hershëm europianë të artit të ri kinematografik ishte padyshim edhe hungarezi Bela Balazh (Béla Balázs). Ai ishte i pari që arriti ta parashikojë lindjen e artit të ri në një kohë kur edhe mendimi i përparuar publik shikonte në të vetëm një zbulim teknik, një mënyrë të re prodhimi dhe shumëfishimi madje nuk ngurronte ta quante “një shfaqje qesharake në panaire për plebejtë”. Balazhi vuri re dhe përcaktoi estetikisht më së pari se filmi ndryshon nga artet e tjera ashtu siç ndyshojnë ato nga njëra tjetra. Ai ishte i pari që e ngriti filmi në nivelin e arteve të tjera, i pari që trokiti në dyert e Akademive duke kërkuar njohjen e tij. Veprën e parë teorike për filmin e boton në vitin 1924, “*Njeriu i dukshëm*”. Më pas, më 1930, boton librin e dytë mbi teorinë e filmit “*Shpirti i filmit*”. I njohur botërisht si një ndër estetët e parë të kinemasë dhe më të rëndësishmit, Bela Balazh është ndërkohë edhe një personalitet i gjithanshëm i kulturës hungareze poet, tregimtar, romancier, skenarist, regjisor, e kritik me shumë botime veprash letrare në hungarisht e gjermanisht. Më 1931, del në ekran filmi “*Opera për tre grosh*” me regji të P.W.Pabst, sipas dramës me të njëjtin titull të B. Brehtit që shënon një nga filmat më të mirë gjermanë të kohës. Brehti ra dakort për ekranizimin e dramës së tij vetëm se në krye të grupit të skenaristëve ishte Bela Balazh. Me mbarimin e Luftës II Botërore, të cilën e kaloi në Moskë si profesor në Institutin e Lartë Kinematografik VGIK ku u godit nga estetët ruso-sovjetikë në atë atmosferë të ngurtë staliniste, boton më 1948 një sintezë të pikëpamjeve të tij estetike në librin “*Filmkultura*”.

Bela Balazh, ishte ndër të parët që u mor me gjuhën e re të këtij arti duke argumentuar dhe zbërthyer mundësitë shprehëse të aparatit marrës, të planit të afërt dhe rëndësinë e madhe të montazhit. Balazhi ishte i bindur se kemi të bëjmë me një mënyrë krejtësisht të veçantë shprehjeje, e cila – sipas teorisë së simbolistëve – bën të mundur takimin e drejtëpërdrejtë, pa ndërmjetësim të fjalës, së shpirtit me figurën. Me analizën e gjuhës së filmit, Balazhi donte të tregonte se filmi zbulon nga realiteti diçka që me sy të zakonshëm nuk shihet dot dhe as nuk mund t’i afroresh dot. Në kundërshtim me shumicën e

¹ Balázs, Béla. *Njeriu i dukshëm*, cituar nga: *Filmkultura*. Përkth. K. Dharmo. Albin, Tiranë 2008; fq. 50.

² Po aty.

bashkëkohësve, që vazhdonin ta shihnin filmin si një riprodhues të thjeshtë të realitetit, Balazh ngulmonte që mjetet shprehës të filmit krijuan një gjuhë të re që nuk ka ngjasim me asnjë tjetër pasi burimi i tyre është aparati marrës. Ky është edhe një nga mendimet më origjinale të Balazhit: aparati marrës krijon, zbulon dhe na sjell një botë të panjohur. Çdo art bazohet mbi një lloj distance midis veprës dhe konsumuesit të saj, filmi e përjashton këtë mundësi duke ndryshuar me këtë edhe marrëdhëniet tona me botën. Plani i afërt, ose siç quhet *premier plan*, është ndër mjetet e para që jo vetëm e rikonstrukton ndjenjën e largësisë, por thjesht e përjashton atë duke krijuar diçka që nuk lidhet me hapësirën, një marrëdhënie intime. Aparati marrës udhëheq shikimin tonë përgjatë gjithë zhvillimit të ngjarjes në hapësirën e imazhit, në vendin ku zhvillohet veprimi kinematografik. Na duket sikur e shohim çdo gjë nga brenda, sikur jemi të rrethuar nga personazhet e filmit dhe jemi pjesë e ngjarjes. Sytë tanë janë në aparatin marrës dhe shkrihen me sytë e personazheve, të cilët tashmë shohin me sytë tanë. Ata nuk kanë përse të na komunikojnë atë çka provojnë, pasi ne shohim gjithçka që shohin dhe ndjejnë edhe ata, ose më mirë akoma, i ndejmë edhe ne eksperiencat që kalojnë ata. Këtë proces psikologjik Balazhi e përcakton si *identifikim*, një proces që nuk ka qenë i mundur të zbulohet në asnjë formë tjetër arti. Duke folur estetikisht, kjo është karakteristika themelore e kinemasë.³

Bela Balazh argumentoi se filmi nuk mund të shihet thjesht si novitet teknik apo si mënyrë dëfrimi e qytetarëve, por ai është kurorëzim i formave artistike të deriatherëshme, një përparim dialektik i tyre. Nga pikëpamja estetike, shndërrimi më vendimtar dhe historikisht më i rëndësishëm nuk qëndron në faktin se *filmi na ka zbuluar gjëra të reja të paditura më parë* por na i ka treguar ato në *një mënyrë të re* duke mënjeluar nga vetëdija e shikuesit largësinë e brendshme midis tij dhe veprës që deri atëherë përbënte thelbin e komunikimit artistik.⁴ Ky është edhe ndryshimi themelor estetik mes letërsisë dhe kinemasë.

³ Balázs, Béla. *Filmkultura*. Përkth. K. Dharmo. Albin, Tiranë 2008; fq. 13,17.

⁴ Po aty.

Intuitivizmi

Një tjetër debat interesant në fushën e estetikës së arteve dhe sidomos në marrëdhëniet mes letërsisë dhe kinemasë është ai i intuitivistëve. Pohimi i Intuitivizmit dhe ithtarëve të tij, si Benedetto Croce, sipas të cilit arti është intuitë, përkon edhe me pohimin tjetër se arti është aktivitet i njohjes. Në këtë pohim nënkuptohet dallimi ndërmjet reales dhe joreales, nënkuptohet gjithashtu që arti nuk ka karakter pasiv dhe që bart me vetë veprimtarinë mendore. Si shprehje, nga ana tjetër, arti plazmohet në formë dhe prodhim imazhesh, sepse intuita merr zë përmes fjalëve, ngjyrave dhe tingujve, por në këtë moment të kësaj shprehjeje ky art nuk duhet ngatërruar me shtysën që ka brenda vetes shprehja artistike; në fakt shprehja tekefundit është një veprimtari mendore për çka ajo jo domosdoshmërisht duhet të gërshetohet me një produkt të perceptueshëm nga ana shqisore. Kur nuk ka shprehje do të thotë që nuk ka intuitë. Shprehja kësisoj është diçka e brendshme dhe ndërmjet momentit shprehës dhe atij intuitiv ka bashkëekzistencë, sepse shpirti vetë parandjen aq sa edhe shpreh diçka.

Arte si fotografia dhe kinemaja përcaktojnë krizën e raportit ndërmjet origjinalitetit/autenticitetit të veprës dhe traditës estetike dhe skicojnë kufijtë ndërmjet teknikës dhe natyrës (ndërmjet artit dhe realitetit). Nuk ekziston më ajo rëndësi materiale, e modeluar manualisht, por diçka autonome dhe mekanike. Për këtë arsye duhen riformuluar të gjitha kategoritë estetike: vepra e artit do t'i dedikohet në fund të fundit vetë shoqërisë dhe jo më një individ të izoluar; vepra e artit e humbet konceptin e “të shenjtës” që i përket vetiu. Duke folur për kinemanë, por sidomos për fotografinë, është e vështirë të flasim për origjinalen, për autentiken, sepse atypari hasim vetëm në “ekzemplarin” e paripërsëritshëm. Për sa kohë që këto dy teknika afirmohen dhe bëhen të rëndësishme për masat e gjera, ato nuk do të shndërrojnë thjesht dhe vetëm përmbajtjen e veprës, por edhe dispozitivin perceptiv të konsumatorit: syri i mësuar me fotografinë do t'i konsiderojë sipas një tjetër mënyre format tradicionale (pikturën, letërsinë etj.).

Vjen dhe përvijohet edhe kufiri ndërmjet artit dhe natyrës (p.sh. ajo çka shikojmë në film, është efekti i një artifici, ndërsa raporti mes vëzhguesit dhe realitetit komplikohet – le të mendojmë një çast thjesht për teknikën e moviolës). Përmes filmit arti duket që t'i jetë larguar mbretërisë së “fasadës së bukur” – efekti i distancës (spektator – ekran) bën që spektatori të ketë një sjellje “natyrshëmrisht” kritike ndaj filmit dhe një perceptim fluid të

paqëllimshëm të realitetit, një ndërthurje mes kënaqësisë dhe kritikës. Por pikërisht kinemaja është operatori më i fuqishëm i prodhimit të një sfere të jetës imagjinare e cila vjen e bëhet njësh me sferën shoqërore.

Debati kritik

Bashkë me fillimin e ekranizimit të romaneve në vepra filmike, zuri fill edhe debati kritik lidhur me këtë proces, proces ky që kishte ithtarët dhe kundërshtarët e tij. Kineastët e hershëm, si Sergei Eisenstein dhe D. W. Griffith, i shfaqën hapur parapëlqimet personale që kishin për prozatorë të caktuar. Edhe shkrimtarët vetë shprehën opinionet e tyre, p.sh. Virginia Woolf u shpreh hapur kundër përshtatjes së romaneve në vepra filmike duke argumentuar: “Syri dhe truri bëhen copë e çikë e shpërbëhen krejt, ndërsa përpiqen më kot të punojnë përbri njëri-tjetrit”.⁵

Diskutimet e para teorike lidhur me ekranizimin e veprave letrare, në krye të herës kanë qenë thjesht të tipit të eseve të shkurtra. Përkundrazi, literatura mbi ekranizimin mori karakter mjaft më serioz në vitin 1957, kur u publikua vepra pioniere e George Bluestone *Novels into film* (Nga romani në film). Ky punim mbresëlënës parashtroi koncepte tërësisht të reja lidhur me këtë debat dhe në të vërtetë, sot e kësaj dite pjesa më e madhe e literaturës lidhur me këtë çështje, është thjesht një përsëritje e miratimit ose kundërshtimit të tezave të Bluestone. Ky autor e nis krejt diskutimin e tij përmes një këndvështrimi dikotomik:

*“Kam supozuar dhe kam tentuar të provoj, që këto dy medime karakterizohen nga tipare në thelb të ndryshme, për çka iu përkasin edhe gjinive artistike të ndryshme. Megjithëse romanet dhe filmat e një lloji të caktuar shpalosin një numër ngjashmëri mes tyre... prapëseprapë ndryshimet janë më të spikatura. Akoma më shumë, ndryshimi duket të jetë më problematik, në disfavor të kineastit. Këto tipare dalluese burojnë kryesisht nga fakti që romani është një mjet lingvistik, ndërsa filmi në thelb është mjet vizual”.*⁶

Në të vërtetë, pavarësisht se konsiderohet si vepër pioniere, kritikë të tjerë konsiderojnë si monografinë e parë të shkruar mbi përshtatjen e prozës në film, atë të André

⁵ Harrington, John, ed. *Film and/as literature*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1977.

⁶ Bluestone, George. *Novels into film*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1957.

Bazin *In Defense of Mixed Media* (Në mbrojtje të mass medias komplekse), të botuar në vitin 1950. Te punimi i tij “*Një guidë mbi teorinë dhe kritikën e filmit*”, Robert Eberwein (1979) e quan Bazin si studiuesin dhe kritikun “më të rëndësishëm” të filmit të periudhës pas Luftës II Botërore ⁷; ndërsa të tjerë studiues si Huselberg etj., mendojnë se punimi i Bluestone ka qenë në fakt, ai që çeli rrugën e studimeve mbi përshtatjen e prozës në film. ⁸

Bazin mendonte se romani ishte një formë “më e zhvilluar” e artit krahasuar me filmin, për arsye të thjeshtë se romani duke qenë më i vjetër si formë artistike, e kishte më të lehtë që të kontrollonte teknikat e montazhit të ngjarjeve, kronologjinë dhe objektivitetin. ⁹ Bazin po ashtu mendonte se kishte një tendencë të pashmangshme tek regjisorët dhe kineastët e filmit që t’i trajtonin tekstet burimore, d.m.th. romanin a novelën e ekranizuar, me një “laksitet të pavetëdijshëm”, sepse ata thjesht merrnin hua “karakteret dhe aventurat” prej Dymasë dhe Hygoit, e më tutje i “trajtonin në mënyrë krejt të pavarur, brendapërbrenda kuadrit të veprës së tyre artistike”¹⁰. Për Bazin, kthimi i një vepre nga forma e shkruar, deri në ekran, “çrregullon ekuilibrat [origjinale]”; megjithatë ai mendon që nëse një regjisor a kineast me fantazi mund të gjejë një rrugë “për të rindërtuar origjinalin sipas një ekuilibri të ri”, ai kështu mund të krijojë një vepër të re, e cila nuk do të ishte “identike, por (të paktën) e barasvlefshme me atë të origjinës”¹¹. E ardhmja e kinemasë sipas Bazin, do të varej nga ata regjisorë dhe kineastë të cilët “ndershmërisht do të tentonin” që të prodhonin ekranizime të mira të cilat do të ishin në gjendje të rikthenin “formën dhe shpirtin” e tekstit origjinal.

Përkundrazi, studimi i Bluestone përmban si vëzhgime teorike, ashtu si edhe studime të drejtpërdrejta kritike. Bluestone pohon që ka ndryshime të shumta dhe thelbësore ndërmjet këtyre dy formave artistike, për çka nuk mund të flitet kurrësi për një ekranizim të

⁷ Eberwein, Robert T. *A Viewer's Guide to Film Theory and Criticism*. Metuchen, NJ: Scarecrow; 1979.

⁸ Huselberg, Richard A. “Novels and Films: A Limited Inquiry.” *Literature/Film Quarterly* 6, 1978; fq. 57-65.

⁹ Bazin, André. “In Defense of Mixed Media” *What is Cinema?* Vol. I. Berkeley: U of California P, 1967; fq. 53-75.

¹⁰ Po aty

¹¹ Po aty

përkryer të një romani në film. Kështu, këto dy forma artistike janë kaq të ndryshme, sa që mund të jetë gati e pamundur edhe të tentohet të bëhet një krahasim i thjeshtë mes tyre:

Filmi është diçka tjetër, tamam ashtu siç është e ndryshme një pikturë historike prej ngjarjes historike që ilustrohet prej saj. Është tërësisht e padobishme të pohohet që filmi A është më i mirë apo më i keq se romani B, kjo është njësoj si të pohosh që grataçieli “Johnson Wax” i projektuar nga Wright në Wisconsin është një vepër më e mirë apo më e dobët sesa Liqeni i Mjelmave i Çajkovskit. Në fund të fundit, secila prej këtyre veprave është autonome, sepse secila karakterizohet nga veçori unike dhe specifike.¹²

Në këto rrethana, duket se një përkim apo korrespondim i përkryer është jashtë mundësive, e rrjedhimisht ekranizimet mund të shprehin vetëm që të sigurojnë një “lloj parafrazimi” brenda të cilit karakteret dhe ngjarjet janë “shkëputur deri diku prej gjuhës dhe ashtu si heronjtë e legjendave popullore, arrijnë të jetojnë një jetë mitike në mënyrë të pavarur”¹³. Rrjedhimisht, regjisori apo kineasti nuk e ‘përkthen’ romanin në një vepër filmike; përkundrazi ai po bëhet autor i një veprë të re. Edhe pse Bluestone i kthehet në mënyrë të përsëritur idesë se romani dhe filmi janë dy vepra artistike tërësisht autonome, ai prapëseprapë e cik çështjen e ‘besnikërisë’ (*fidelity*) gjatë gjithë punimit të tij.

Bazin dhe Bluestone konsiderohen kështu si etërit e studimeve mbi ekranizimet e romanit në film, e megjithatë tentativa të mëparshme të këtij lloj diskutimi ka patur edhe më herët. Kështu, që në vitin 1919, Allan Dwan boton punimin “*Filming great fiction: can literature be preserved in motion pictures*” (Xhirimi i trilleve gjeniale: a mund të fiksohet në celuloid lëvizës vepra letrare?). Si një prej skenaristëve dhe regjisorëve më prodhimtarë të Hollywood, Dwan ekranizoi dy variante të përshtatura fare herët, që në vitin 1913; pikërisht *Robinson Crusoe* dhe *Kabina e xhaxha Tomit*. Në punimin e tij Dwan pretendonte se përpjekja e tij gjatë ekranizimit të këtyre veprave, kishte qenë që t’i qëndronte sa më besnik të ishte e mundur veprës, karaktereve dhe mjedisit të saj. Gjatë regjistrimit të këtyre përshtatjeve, ai shmangu rekrutimin në kastin e aktorëve të ‘yjeve’, sepse natyra kapricioze

¹² Bluestone, George. *Novels into film*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1957; fq. 5-6

¹³ Bazin, André. “In Defense of Mixed Media” *What is Cinema?* Vol.I. Berkeley: U of California P, 1967; fq. 62.

e një ‘ylli kinemaje’ mund të kalonte në plan të dytë “sharmin e vërtetë” të historisë, ashtu si e përshkruante atë vepra letrare. Dwan u përpoq të fokusojë mbi detajet vizuale të veprës burimore të shkruar, duke kopjuar me ‘saktësi kostumin dhe skenën’. Ja si e përshkruan ai qëllimin e tij të përgjithshëm lidhur me përshtatjen e veprave më të famshme letrare në ekranin e kinemasë:

*...merreni temën, spostojeni historinë, situatat dhe karakteret nga faqet e autorit deri në ekran, në atë mënyrë që kur ta rikujtoni të gjithën, të mbeteni të kënaqur; e po ashtu, sikur të mos keni patur mundësi ta lexoni veprën letrare, prapëseprapë t’u pëlqejë historia – shkurt, ju duhet t’i ruani rrëfenjës miqtë e vjetër, duke i siguruar asaj miq të rinj.*¹⁴

Me interes është për t’u shënuar fakti që punimi i Dwan u shkrua në periudhën e filmit pa zë, gjë që praktikisht do të thotë se me përjashtim të ndonjë subtitrimi mjaft të rrallë, pothuaj asgjë nga fjala e shkruar e veprës letrare nuk do të mbërrinte deri te shikuesi i filmit. Nga ana tjetër edhe vetë subjekti apo tema e romanit do të përmbledheshin dukshëm, për hir të kohës kinematografike dhe teknologjisë së kinemasë në atë periudhë (xhirimet kishin një metrazh mjaft të shkurtër). Praktikisht në rastin e dy përshtatjeve të Dwan, romanet prej mbi treqind faqe u kondensuan në tridhjetë minuta kohë filmike.

Afërsisht një dhjetëvjeçar më pas, Leda Bauer ngriti çështjen e përshtatjes filmike tek punimi i saj “Filmi merret me letërsinë” (1928). Ndryshe nga Dwan, ajo nuk mori në shqyrtim përshtatjen e veprave klasike, por u fokusua në tendencën e atëhershme, e cila u kthye në tendencë të qëndrueshme, të Hollivudit, për të trajtuar ‘gjithçka ishte në qarkullim’ dhe që mund të përshtatej për ekranin e madh të kinemasë. Në një garë të shfrenuar për të kontrolluar audiencën dhe paratë që vinin prej saj, producentët lexonin me një frymë veprat letrare nganjëherë edhe përpara se ato të shihnin dritën e botimit, në përpjekje për të blerë të drejtat dhe për të rishkruar një skenar, duke prodhuar kështu shpejt dhe fare lirë, një produkt filmik.¹⁵

¹⁴ Dwan, Allan. “Filming Great Fiction: Can Literature Be Preserved in Motion Pictures?” *The Forum* 62, 1919; fq. 299.

¹⁵ Bauer, Leda. “The Movies Tackle Literature.” *American Mercury*. July 1928; fq. 288-294.

Ja si e përshkruajnë Horkheimer dhe Adorno industrinë filmike dhe rolin e saj në tregun e kinematografisë, teksa bëjnë një dallim të dukshëm dhe të qartë të rolit të filmit me zë, në esenë e tyre “Industria e kulturës”.¹⁶

“...Që prej daljes triumfale në skenë të filmit me zë, riprodhimi mekanik i është vënë në shërbim tërësisht këtij qëllimi. Tendenca e jetës nuk do të duhet të jetë e ndryshme prej asaj të filmit me zë. Përderisa ky film, ndërsa tejkalon bollshëm teatrin e iluzioneve, nuk iu lë më asnjë shans dimensioneve të fantazisë dhe mendimit të shikuesit, (dhe kjo ndodh sepse ky shikues është i paaftë të përballet me kuadrot filmike në sensin e ndodhisë ekzakte apo të devijojë prej detajit të saj pa humbur fillin) vëmë re që filmi iu imponohet viktimave të tij për ta identifikuar atë menjëherë me të vërtetën...”

Rezultat i këtyre politikave filmike ishte krijimi i disa veprave të tipit të “përshtatjeve pa vlerë”, për konsum të gjerë.¹⁷ Nga ana tjetër, në vitin 1936 Gilbert Seldes mori një pozicion diametralisht të kundërt me Bauer dhe pohoi në punimin e tij “Vandalët e Hollivudit” që ekranizimet nuk janë automatikisht të pavlera; porse “të korruptuara”.¹⁸ Sipas tij, ekranizimet nuk kishin kurrfarë mundësie tjetër veçse të ishin të korruptuara dhe shumica e tyre në të vërtetë përfitonin prej një korruptimi të tillë që shtrembëronte karakteret, që stërhollonte rrjedhën e ngjarjeve, që modifikonte epilogun ose që tekefundit i transmetonte publikut një mesazh të ndryshëm nga vepra e prozës.

Seldes, ashtu si edhe Bluestone pas tij, mendon që këto dy forma artistike (filmi dhe romani a tregimi) janë thelbësisht të ndryshme sepse “në bosht të filmit” qëndron lëvizja, kurse “elementi kryesor i prozës origjinale është fjala”; kështu ekranizimi thjesht nuk ka se si të jetë një “riprodhim i mirë” i romanit. Seldes i krahason filmat me këngët, duke e krahasuar rastin me atë të një dëgjuesi, i cili mjaft shpesh nuk i mban mend fjalët e një kënge të preferuar, por vetëm melodinë ose ritmin e saj. Kjo gjë është e krahasueshme me rastin e një filmi, sepse “*fjalët e thëna aty janë të një rëndësie të dorës së dytë. Çka ne kujtojmë nga filmat, në nëntëdhjetë përqind të rasteve, janë lëvizjet ose veprimet, të*

¹⁶ Horkheimer, Adorno. *Dialektika e iluminizmit*. ISP & Dita 2000, Tiranë 2009; fq. 205.

¹⁷ Bauer, Leda. “The Movies Tackle Literature.” *American Mercury*. July 1928; fq. 288-294.

¹⁸ Seldes, Gilbert. “The Vandals of Hollywood: Why ‘a Good Movie Cannot Be Faithful to the Original Book or Play’.” *Saturday Review of Literature*. 17 Oct 1936; fq. 3-14.

shoqëruara në ndonjë rast nga melodia; rrallëherë mbahet mend një fjalë apo diskutim verbal. Ne e mbajmë mend fabulën filmike, ashtu si mishërohet ajo përmes veprimeve".¹⁹ Seldes po ashtu është i mendimit që rishkrimi dhe kondensimi i romaneve nuk ka lidhje me "maninë për të fituar" nga ana e sistemeve prodhuese, por thjesht pasojë logjike e nevojës së qartë, që filmat të kenë një kohëzgjatje të pranueshme. Sipas këtij autori producentët dhe regjisorët nuk kanë rrugëdalje tjetër, përveçse të eliminojnë përshkrimet e gjata të cilat janë tipike të romanit, e po ashtu të minimizojnë praninë dhe rolin e episodeve dhe karaktereve dytësore, si edhe vetë dialogun; duke u bazuar sakaq mbi aspektin vizual të mjedisit ku zhvillohet (xhirohet) fabula filmike, mjedis ky që supozohet të plotësojë çdo lloj mangësie tjetër që mund të shfaqet, krahasuar me prozën origjinale.²⁰

Punimi i parë studimor mbi ekranizimet përfaqësohet nga dizertacioni "Nga libri në film", i Lester Asheim, në vitin 1949. Në këtë dizertacion u studiuan 24 romane dhe përshtatjet filmike përkatëse të tyre. Me punimin e tij Asheim prezantoi të parën analizë të plotë krahasimore të ekranizimeve dhe gjeti mjaft ngjashmëri brenda përpjekjeve që kishte bërë Hollywood për të "thjeshtëzuar" tekstin letrar dhe për t'ia servirur atë një audience filmike: kështu, dialogjet e romanit ishin bërë më intensive, mesazhi deklarativ (eksplicit) kishte marrë përparësi ndaj atij të nënkuptuar (implicit), ndërsa karakteret dhe episodet e dorës së dytë ishin zhvleftësuar ose hequr krejt. Në "përmbledhjen" e disertacionit, Asheim përshkruan të gjitha teknikat e ekranizimeve të përvetësuar nga industria filmike, e cila përballlet me një audiencë të gjerë dhe me një nivel kritike mjaft të sofistikuar. I vetëdijshëm për kufizimet e studimit të tij, gjithsesi Asheim përpunoi gjashtë parime të përkufizuara qartësisht, të cilat duhen patur parasysh gjatë analizës së ekranizimeve:²¹

- a. Teknologjinë
- b. Nivelin artistik
- c. Kufizimet e audiencës

¹⁹ Po aty

²⁰ Po aty

²¹ Asheim, Lester. "From Book to Film: A Comparative Analysis of the Content of Selected Novels and the Motion Pictures Based Upon Them." Diss. Chicago, 1949.

- d. Sistemin e yjeve kinematografike (*stars*)
- e. Trysninë shoqërore
- f. Besnikërinë ndaj veprës origjinale (*fidelity*)

Kështu, në seksionin mbi teknologjinë, Asheim diskuton ndryshimin e formës: nga verbale në vizuale; në seksionin mbi nivelin artistik ai përqendrohet mbi faktin se si kineasti realizon disa zgjedhje të caktuara, të cilat do t'i japin peshë specifike më të madhe fabulës (fiksionit), krahasuar me nuancën tekstuale (rrëfimit). Interesant është konkluzioni i tij sipas të cilit kineastët fare thjesht mendojnë se audienca filmike zotëron një nivel kulturor dhe të kuptuar më të dobët se lexuesi i letërsisë, e nga ana tjetër karakteret e luajtura nga “yjet” (*stars*) bien edhe më shumë në sy brenda filmit, pavarësisht nga rëndësia që karakteri përkatës ka brenda veprës origjinale (romanit). Pavarësisht nga të gjitha ndryshimet e realizuara dhe nga shkaqet që kanë çuar në këto ndryshime, Asheim arrin në përfundimin që përderisa shumica e ekranizimeve i ruajnë karakteret madhore, temat dhe fabulat përkatëse, atëherë ato gjithsesi iu qëndrojnë “besnike” veprave origjinale në prozë.

Në librin e saj *Hollywood U.S.A.*, Alice Evans Field nuk u përqëndrua fort në çështjen e krahasimit të veprës origjinale në prozë me përshtatjen e saj filmike. Përkundrazi, ajo u përpoq t'i jepte një përgjigje pyetjes, se për ç'arsye kineastët i bëjnë kaq shumë ndryshime veprës origjinale, kur e përshtasin atë për ekranin e gjerë. Field përmbledh mendime të autorëve të ndryshëm, ndërmjet të cilëve spikat ai i analistit Frances Marion, i cili pohon se përgjithësisht vetëm një e treta e romanit, në të vërtetë, përmban “*veprim dhe aksion të përshtatshëm për t'u skalitur grafikisht*”²². Për me tepër, derisa historia filmike përshkohet me një shpejtësi mjaft më të madhe se çdo lloj tjetër rrëfimi novelistik, atëherë çdo detaj dytësor për fabulën bazë, detyrimisht duhet të hiqet; ndërkaq ngjarja e ekranizuar duhet të jetë vetëshpjeguese, ose më së shumti të sqarohet me informacion të ofruar nga skena plotësuese dhe të planit të dytë.

Pasi përshkruan pikëpamjet e autorëve të ndryshëm, Field i klasifikon ndryshimet përshtatëse që i bëhen veprës origjinale (prozës) gjatë kthimit të saj në produkt filmik, në tre kategori:

²² Field, Alice Evans. *Hollywood U.S.A.: From Script to Screen*. New York: Vantage, 1952.

1. *Kondensim*
2. *Brendëzim (inkorporim)*
3. *Modifikim*

Sipas Field, *kondensimi* ka të bëjë me aktin e përzgjedhjes ose eliminimit të elementëve të fabulës, ndërsa akti i *inkorporimit* lidhet me filmimin e skenave shtesë, të cilat synojnë të përmbushin të çarat që janë krijuar në ecurinë e rrëfimit si pasojë e kondensimit, në përpjekje për të “përforcuar dramën filmike”. *Modifikimi*, nga ana tjetër, shërben për t’i dhënë tonalitet moral rrëfimit.

Në veprën e tij të vitit 1973, *Impakti i një filmi*, Roy Paul Madsen pohon që ndërmjet filmit dhe romanit ka vetëm ‘*ngjashmëri sipërfaqësore*’, sepse këto të dyja janë po aq të ndryshme, sa ç’janë ‘*muzika me skulpturën*’²³. Madsen merr në shqyrtim po ashtu edhe elementët që shqetësojnë kineastin, gjatë dilemës nëse një ekranizim do të jetë i sukseseshëm apo jo:

- a. pabarazinë në karakterin mediatik të secilit prej të dyve (roman-film);
- b. mundësinë për ta përshtatur veprën origjinale;
- c. kondensimin dhe perspektivën e adoptuar nga producenti;
- d. barazvlefshmërinë e mjeteve formale;
- e. karakteret kryesore (‘heroi’ i romanit dhe ai i filmit);
- f. dialogun natyral krahasuar me të folurën poetike të veprës së shkruar;
- g. shijen e publikut.²⁴

Në pikën e emërtuar si ‘shije’ të publikut, Madsen thekson që filmat e konceptuar dhe të prodhuar për publikun amerikanoverior, detyrimisht duhet të përfundojnë me një epilog shpresëdhënës dhe pozitiv, pavarësisht nga vepra përkatëse e prozës origjinale. Në

²³ Madsen, Roy Paul. *The Impact of Film: How Ideas are Communicated through Cinema and Television*. New York: Macmillan, 1973

²⁴ Po aty

fakt, pjesa më e madhe e audiencës kërkon që filmi të ketë një fund të lumtur (*happy end*), e megjithatë në punimin e tij *'Drejt një politike të përshtatjes filmike'*, Charles Eidsvik supozon që audienca po ashtu pret që filmi t'i qëndrojë besnik veprës origjinale, sepse nëse filmi i devijon dukshëm romanit, në sytë e publikut ai konsiderohet si dështim.²⁵ Sipas këtij autori, në rastin e një ekranizimi, audienca supozohet që ta ketë njohur paraprakisht veprën origjinale në prozë. Në këto rrethana, pritshmëria e publikut është kaq e madhe, sa që momentet e pastra filmike do të kalojnë pa rënë në sy; madje audienca do të ndihet 'e tradhëtuar' ose 'e mashtruar' nga një film, i cili nuk e ndjek romanin "fjalë për fjalë". Eidsvik po ashtu mendon se audienca duhet detyrimisht të jetë tolerante, nëse ajo dëshiron që filmi si art "të bëjë përparime të dukshme".

Skenaristi William Goldman, në veprën e tij *Aventura në bursën e ekranit*, e ndan skenarizimin përshtatës në dy elementë thelbësorë: *strukturë* dhe "*bosht*".²⁶ Kështu, 'boshti' i një romani është "elementi absolutisht themelor" i cili do t'i sigurojë narracionit karakterin e tij të papërsëritshëm; sipas tij është detyrë e skenaristit që të lokalizojë 'boshtin' dhe ta mbrojë atë nga 'shpërbërja'. Pasi është përcaktuar struktura dhe është lokalizuar 'boshti vertebral' i narracionit, Goldman sugjeron disa pyetje, të cilat skenaristi duhet t'ia parashtojë vetvetes, përpara se ta hedhë në letër skenarin e përshtatjes filmike: Përse bën fjalë historia? Po në planin intim dhe më të thellë, çfarë përshkruan me të vërtetë ajo? Si do të trajtohet elementi kohë, posaçërisht koha (epoka) e prozës dhe ajo e filmit? Kush e tregon historinë? Ku do të inskenohet ajo? Çfarë modifikimesh do të duhet t'i bëhen karaktereve të përshkruara? Çfarë duhet të mbetet e paprekur nga romani?²⁷ Sipas këtij autori, nëse skenaristi mund t'iu japë përgjigje këtyre pyetjeve, atëherë ai mund ta shkruajë përshtatjen filmike pa problem.

Sipas sugjerimeve të Goldman-it, skenaristët Dwight V. dhe Joye Swain shqyrtuan tre mënyra të mundshme të ekranizimit të një romani, në doracakun e tyre "*Skenarizimi i filmit: një manual praktik*":

²⁵ Eidsvik, Charles. "Toward a 'Politique des Adaptations'." *Literature/Film Quarterly* 3, 1975; fq. 255-263.

²⁶ Goldman, William. *Adventures in the Screen Trade: A Personal View of Hollywood and Screenwriting*. New York: Warner, 1983.

²⁷ Po aty

- A) skenaristi përshtatës mund të ndjekë me përpikmëri strukturën e librit,
- B) përshtatësi mund të përzgjedhë skena “kyçe” nga libri, të cilat ilustrojnë më së miri konceptin e autorit,
- C) ose ai mund të shkruajë vetë një skenar “origjinal”, të frymëzuar nga libri.²⁸ (*Swain J, Swain DV, 1988*).

Që të treja këto metoda të radhitura më lart, kanë përparësitë dhe mangësitë e tyre. Së pari, ndjekja pikë për pikë e një teksti, mund të rezultojë detyrë e vështirë sepse romanet përgjithësisht përvijojnë më shumë karaktere dhe episode, se ç’mund të pranojë edhe “bujarisht” një film. Alternativa e dytë (**B**) kërkon që skenaristi të organizojë skenat e përzgjedhura sipas një hierarkie më të efektshme që mundet, e pastaj t’i ndërlidhë ato me materiale tërësisht të reja, ose të neglizhuara deri në atë moment. Mangësia më e rëndësishme që bartin me vete dy alternativat e para, sipas autorëve Swain, është që “besnikëria e tepruar” ndaj veprës letrare priret që të prodhojë skenarë të fragmentarizuar, të cilat “janë plot me hendeqe të zbrazëta, me skena abortive, me një temp shpërthyes dhe me karaktere që përkundrazi, nuk shkathtësohen kurrë”.²⁹ Në këto rrethana, autorët Swain janë më në favor të alternativës së tretë, e cila i mundëson skenaristit që ta ruajë të paprekur strukturën bazë të romanit (prozës), fabulën dhe tematikën e saj, por ndërkaq i lë dorë të lirë skenaristit që të neglizhojë “detaje të papërshtatshme”.³⁰

Në punimin e tij *Koncepte mbi teorinë filmike*, Dudley Andrew iu rikthye çështjes së semiotikës, gjatë shtjellimit të teorisë së tij mbi ekranizimet.³¹ Autori pohon se ekranizimi, në thelb të saj, është “korrespondimi i shenjave të sistemit kinematik, me semiotikën e përdorur më parë nga një tjetër sistem”.³² Duke korresponduar këto sisteme, Andrew zbulon se ka tre lloje raportesh ndërmjet ekranizimit, dhe tekstit origjinal: “**huazimi**”;

²⁸ Swain, Dwight V., Swain Joye. *Film Scriptwriting: A Practical Manual*. Stoneham, MA: Butterworth, 1988. (vepër e cituar)

²⁹ Po aty

³⁰ Po aty

³¹ Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford UP, 1984.

³² Po aty

“**mbivendosja**” dhe “**besnikëria transformuese**”. Këto tre raporte i ngjasojnë tre alternativave që përshkruan Swain. *Huazimi*, i cili përbën edhe raportin më të zakonshëm ndërmjet përshatjes filmike dhe veprës origjinale të prozës, sipas Andrew, ka të bëjë me marrjen e “tharmit” nga një roman i mirënjohur dhe paraqitjen e tij ndaj një audience, e cila kësisoj do të jetë në gjendje që të “admirojë një skenë të lexuar që më parë dhe të rikthejë në mendje detajet e një vepre të dashur”. *Mbivendosja* nga ana tjetër është një përpjekje për të ruajtur tërësisht “integritetin e veprës origjinale”, kurse *besnikëria transformuese* qëndron në mes të dy alternativave të para, duke abstraguuar “elemente thelbësore” nga teksti origjinal dhe duke e transportuar tharmin e këtyre elementëve në një mjedis të ri (atë filmik), pa vënë në diskutim besnikërinë ndaj autorit të veprës letrare. Raporti i tretë, i besnikërisë transformuese, përkon me ekuilibrin që sugjeron Bazin, ndërsa flet për një lloj barazpeshe ndërmjet ekranizimeve, dhe romaneve apo prozës mbi të cilën bazohen ato.

Në vitin 1985 Joy Gould Boyum u përpoq të mbronte ekranizimet në punimin e saj *Ekspozim i dyfishtë: trilli i transportuar në film*. Si profesore universitare, ashtu si edhe recenzente profesioniste e skenarëve, Boyum parashtron një imazh të dyfishtë të ekranizimit, i cili mbetet përgjithësisht kontradiktor. Boyum është dakord me konceptin sipas të cilit letërsia merret me gjuhën, ndërsa filmi me imazhin dhe rrjedhimisht atij do t’i mungojnë mundësitë narrative. Filmi, sipas kësaj autoreje, ka nevojë për një ‘skenar të fuqishëm dhe thelbësor’ dhe për ‘dorën e një shkrimtari’.³³ Boyum e ndan studimin e saj në tre pjesë; njëra prej të cilave studion dilemat dhe paragjykimet që lidhen me ekranizimin, e dyta që eksploron ekranizimin në rrafshin e interpretimit, ndërsa pjesa e tretë analizon retorikën e ekranizimeve përmes shqyrtimit rast-pas-rasti dhe sipas kategorive të caktuara: *këndvështrimin, stilin dhe tonalitetin, metaforën, simbolin dhe alegorinë*, si edhe ‘*interiorin*’ filmik.³⁴ Autorja mendon që spektatorët do ta interpretojnë ekranizimin në një mënyrë mjaft të larmishme, në varësi të faktit nëse do ta kenë lexuar apo jo më parë librin origjinal, si edhe të pritshmërive që këta spektatorë kanë ndaj këtij filmi, bazuar mbi opinionin ose mbi mungesën e një opinioni lidhur me librin në fjalë.

³³ Gould Boyum, Joy. *Double exposure: fiction into film*. NY: Universe Books, 1985.

³⁴ Po aty

Tek *Romani në film*, Brian McFarlane përpiqet të parashtrojë shkurtimisht teorinë e ekranizimit. Në parathënien e tij ai formulon si qëllim të studimit të kryer ‘*sugjerimin dhe testimin e një metodologjie për të studiuar procesin e transpozicionit nga romani në film, pa tentuar që të vlerësojë njërin në raport ndaj tjetrit, por më shumë si një përpjekje për të detajuar llojin e raportit që një film mund të krijojë ndaj veprës mbi të cilën është bazuar*’.³⁵ Në veprën e tij ai përfshin edhe një kapitull të titulluar “Të jesh besnik”, ku pohon se rëndësia kryesore e filmit dhe e rrëfenjës së shkruar, prapëseprapë mbetet aftësia narrative e secilës prej tyre. Ja si e përfundon parathënien e tij ky autor:

*Asgjë nuk duket se mund të ndalë interesin e spektatorit të përgjithshëm në drejtim të krahasimit të filmit me veprën mbi të cilën është bazuar, e kjo gjë si rregull është në disfavor të filmit. Qëllimi i këtij studimi aktual është që të përdorë këto koncepte dhe metoda për të lejuar vlerësimin objektiv dhe sistematik të asaj çka ndodh gjatë procesit të transpozicionit nga teksti i veprës origjinale në skenarin filmik. Për shkak se ky proces është konsistent, si edhe për shkak të faktit që interpretimet dhe gjurmat mnestike të veprës origjinale janë elementë vendimtarë të intertekstualitetit filmik, duket diçka e pavlerë të pohohet se filmi mund të qëndrojë në këmbë më vite... është me vend që të vlerësohen edhe format e tjera të shndërrimit që kanë ndodhur, për të kuptuar se çfarë ka dashur të ruajë skenaristi prej origjinalit, si edhe në ç’mënyra ai e ka përdorur këtë material të ruajtur.*³⁶

Vlerësimi “objektiv dhe sistematik” i McFarlane ndahet në dy kategori: e para ka të bëjë me **transferimin** dhe e dyta me **përshtatjen**; që të dyja mund të ndahen në nënkategori. Me “transferim” McFarlane thjesht nënkupton, gjatë vlerësimit të një ekranizimi, që studiuesi duhet të marrë parasysh se çfarë mund të transferohet nga një formë artistike (p.sh. roman) në një tjetër (d.m.th. film), dhe çfarë nuk mund të transferohet. Sipas McFarlane, eksklamacionet mund të transferohen; por jo narracioni. Ndërsa kur bëhet fjalë për “përshtatjen”, ai pohon që duhen patur parasysh disa dallime, të cilat kanë të bëjnë me sistemet e përdorura (prozën ndaj filmit) dhe pikërisht: verbal ndaj atij vizual; linearitetin e

³⁵ McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon, 1996.

³⁶ Po aty

romanit krahasuar me hapësirën filmike; kodet e përdorura (gjuhën, vizionimin, tingullin jo-linguistik).

Si vihet re edhe nga autorët e cituar më lart, kritika mbi ekranizimin është mjaft e hershme, madje ajo daton që me fillimin e vetë ekranizimeve. Edhe pse duket se hëpërhë nuk ekziston një teori gjithëpërfshirëse dhe e pakontestuar mbi ekranizimet, ka prapëseprapë disa aspekte të përbashkëta lidhur me *diferencat formale* ndërmjet dy mjeteve artistike (film-prozë), ashtu si edhe lidhur me pyetjen se çfarë i detyrohet ekranizimi veprës së tij burimore, në drejtim të besnikërisë (debati mbi besnikërinë, *fidelity debate*).

Debati mbi besnikërinë ndaj veprës letrare.

Debati mbi ekranizimin e veprave letrare për vite të tëra u dominua nga pyetja lidhur me besnikërinë ndaj veprës burimore, si edhe nga prirja për t'i dhënë përparësi prozës origjinale, krahasuar me versionin filmik të saj. Ekranizimet janë konsideruar nga shumica e kritikëve si më të dobëta krahasuar me tekstin që kishin për bazë, si “minore”, “ndihmëse”, “derivate” apo produkte “dytësore”, të cilave iu mungonte pasuria simbolike e librit dhe ca më shumë fryma ‘shpirtërore’ e tij. Kritikët nuk mund të gëlltitnin atë që konsiderohej si edhe e meta kryesore e ekranizimeve: varfërimin që pësonte përmbajtja e librit, për shkak të shkurtimeve të detyruara që i bëheshin subjektit si edhe për shkak të paaftësisë së kineastëve të vëzhgonin në thellësi e të përfaqësonin nëntekstet e thella të prozës.³⁷

Për t'u konsideruar si një ekranizim i mirë, një film duhet të pajtohet me atë që konsiderohet si “shpirt” i veprës së shkruar, e po ashtu të marrë në konsideratë të gjitha planet e kompleksitetit të një libri. Por kush mund të garantojë që imazhi i një vepre, të cilën një lexues i caktuar krijon në mendjen e tij, ka për të qenë më i mirë prej imazhit të krijuar prej një lexuesi tjetër? Kush mund të përcaktojë saktësisht elementët e një vepre letrare të cilat formojnë ‘shpirtin’ e saj dhe që kësisoj janë thelbësore për ta shndërruar atë në një tjetër formë artistike? Kush mund të provojë që vetëm një qasje letrare do të jetë në gjendje të

³⁷ Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, New York 2006; fq. 12-13

përftojë të vërtetën sublime dhe të rafinuar lidhur me identitetin e një libri, duke na siguruar kështu edhe modelin e përpiktë për ta kuptuar si duhet këtë libër? E pra, duke reflektuar mbi këto pyetje mund të themi se pikërisht ashtu si një tekst mund të prodhojë një pafundësi mënyrash të të lexuarit të tij, po ashtu edhe një roman mund të prodhojë një numër të madh ekranizimesh.

Fakti që ekranizimet shihen shpesh nën këndvështrimin e besnikërisë, është shumë i kufizuar. Gjithnjë e më shumë kritikët filluan të besojnë që letërsia është një art i hapur që nuk e don mbylljen e nuk pajtohet me të. Ajo në vetvete nuk mjaftohet vetëm me një lloj qasjeje dhe nuk mund të bunkerizohet pas një hierarkie virtuale të disa procedurave interpretuese të mirëpërcaktuara. Letërsia, si artet e tjera, ka sugjeruar një larmi të gjerë mundësish komunikuese, përmes të cilave ajo mund t'i drejtohet audiencës. Sipas teorive të një veprë të hapur arti, si edhe sipas konkluzioneve të kriticizmit të përgjigjeve të lexuesit, kuptimi në vetvete mund të konsiderohet si një ngjarje e cila realizohet në kohën dhe hapësirën e imagjinatës së lexuesit. Kësisoj, është e nevojshme që theksi të vihet gjetiu, jo mbi burimin, por mbi mënyrën se si kuptimi që ai bart do të rindërtohej përgjatë procesit të perceptimit. Kineastët duhet të konsiderohen si lexues që kanë të drejtat e tyre dhe cilido ekranizim, mund të konsiderohet si rezultat i një procesi leximi krejtësisht individual.

Kur një ekranizim krahasohet me veprën letrare mbi të cilën ajo është bazuar, theksi vendoset mbi mënyrën se si realizuesi i filmit lëviz brendapërbrenda fushës së ndërlydhjeve intertekstuale dhe si i përdor ai mjetet shprehëse që ofrohen nga arti filmik, për të transmetuar përmes tyre një kuptim të dhënë. Një ekranizim konsiderohet si interpretim, si një shikim specifik dhe origjinal i një teksti letrar, madje edhe nëse ky ekranizim është i fragmentuar, prapëseprapë është me vlera sepse brenda tij shtratëzohet libri në një rrjet aktivitetesh krijuese dhe komunikimesh interpersonale.

Një ekranizim, si interpretim që është, nuk ka përse të rrokë të gjitha nuancat e kompleksitetit të një libri, por ai duhet të mbetet një veprë arti, një krijim i pavarur, koherent dhe bindës, me të gjitha detajet që bart brenda vetes. Me fjalë të tjera, ai duhet të mbetet besnik ndaj logjikës së brendshme të krijuar nga vizioni i ri i veprës letrare burimore. Edhe nëse mënyra e të lexuarit të veprës nga ana e kineastit nuk përshtatet me atë tonën, prapëseprapë ne mund të falim me zemërgjerësi të gjitha ndryshimet që ai ka realizuar, kur këto ndryshime burojnë prej një skeme të menduar mirë, e cila i jep sens historisë.

Pse ekranizojnë kineastët?

Të shikosh një film që rezonon me jehonat e një bote të njohur mirë, e cila buron nga një bashkim kujtimesh të këndshme dhe idesh të reja, është si t'i japësh jetë një miti që qëndron në origjinë të ekzistencës sonë dhe që nuk pushon së na intriguari, duke na dhënë forcë. Dëshira për të realizuar ekranizime, kësisoj, rrënjëzon brenda dëshirës për t'i dhënë formë rilindjes së këtij miti. Versionet e ndryshme filmike të të njëjtit libër janë manifestime të të njëjtës dëshirë për të “ritakuar” një mik të vjetër. Pushteti që tërheq kineastin është dëshira për të krijuar dhe për të rigjallëruar këtë botë të njohur mirë. Pushteti që tërheq spektatorin për të shikuar një ekranizim është mundësia që ofron filmi për të shikuar dhe dëgjuar atë çka ky spektator ka imagjinuar dhe mësuar, për të dashuruar sipas imagjinatës së tij, dëshira për të hyrë brenda botës së dashur të librit në një mënyrë akoma edhe më sensuale.

Duke shikuar një ekranizim, dëshira jonë e parë është që ta zgjatim më tej magjinë që na ka dhënë libri kur e kemi lexuar, por prapëseprapë dëshira e fuqishme për të riparë aty brenda botën e dashur të librit të lexuar më parë, do të krijojë një lloj pritshmërie ku përzihet shpresa dhe ankthi, sepse filmi po ndërhyt me një botë, e cila është e dashur dhe e shtrenjtë për vetë ne. Një ekranizim që nuk i përgjigjet idesë tonë personale për librin, do të konsiderohet menjëherë si një sulm ndaj integritetit tonë. Pavarësisht faktit që në rastin e bestsellerëve audienca pa dyshim do të pozicionohet kundër detajeve të filmit që shmangen prej veprës origjinale, ekranizimet mbeten gjithsesi të dashura për industrinë e filmit. Kineastët e dinë mirë që filmat e tyre do të shikohen me lupë, në përpjekje për të zbuluar mungesën e besnikërisë ndaj origjinalit. E megjithatë ata ekspozohen qëllimisht dhe pa problem ndaj gjykimeve të ashpra, duke ekranizuar romanet më të shitura.

Kompleksiteti i një vepre letrare përfaqëson një sfidë të madhe për cilindo lexues, sepse bota që evokohet aty brenda është e pafundme; ajo duhet të përplotësohet vetëm përmes procesit të leximit. Lexuesit krijojnë idetë e tyre vetjake lidhur me këtë botë, duke grumbulluar vizionet e fragmentarizuara si të pjesëve të artikuluara drejtpërsëdrejti, ashtu edhe të atyre të nënkuptuara. Një ekranizim e fton spektatorin që të diskutojë jo thjesht për filmin, por edhe për mënyrën vetjake të të lexuarit të veprës bazë, duke i dhënë këtij spektatori mundësinë që të shikojë se si ai ka bashkëvepruar aktivisht me librin.

Gjatë shikimit të filmit, ne bëhemi pjesë e një komunikimi artistik interpersonal, i cili është mjaft miklues, sepse na lejon që të hyjmë brenda mendjes krijuese të artistit dhe

veprës së tij letrare. Kjo gjë kombinon kënaqësinë e eksplorimit të tekstit letrar, përmes lenteve të një artisti, bashkë me kënaqësinë e depërtimit në botën e tij të brendshme.

Kështu, ne interesohemi lidhur me mënyrën se si autorët e filmit iu përgjigjen pjesëve të rëndësishme të një veprë letrare, se si ata shndërrojnë raportet ndërmjet karaktereve, strukturave dhe objekteve, se si ata formatojnë karakteret, se si pasurojnë portretet e secilit prej tyre, se si rindërtojnë nëntekstet e fjetura dhe si përjetojnë në pavetëdije gjithçka qëndron në sipërfaqjen e një veprë të artikuluar me fjalë. Mënyra se si kineastët bashkojnë detajet e kuptimit fillestar me ato të kuptimeve të derivuara, do të na bëjë të sqarojmë edhe faktin se si e shikojnë botën ata vetë.