PËRMBAJTJA

PARATHËNIE 11

PJESA E PARË – UTOPIA LETRARE 13

I. UTOPIA 15

I. HISTORI E TEORI 17
1. Mendimi utopik 17
2. Utopia e trashëguar 18
3. Shoqëria ideale 19
4. Utopia e Distopia 20
5. Program a gjini letrare 21
6. Utopia shqiptare 22
II. PLATONI: ATLANTIDA 25
2. Timai 26
3. Kritia 28
4. Trashëgimia utopike e Platonit 30
III. TOMAS MORI: UTOPIA 33
1. Rreth Utopisë 33
2. Utopia 34
3. Autori e Tregimtari 35
4. Tregimi për Utopinë 37
5. Ishulli Utopia 39
6. Trashëgimia e Utopisë 42
IV. TOMAZO KAMPANELA: QYTETI I DIELLIT 45
1. Vepra e martirit 45
2. Qyteti i Diellit 46
3. Autori Kampanela 51
V. FRENSIS BEJKËN: ATLANTIDA E RE 53
1. Atlantida e re 53
2. Bota e krishterë: Zbulimi 54
3. Historia kulturore e Bensalemit 55
4. Familja e Martesa 57
5. Zbulimi i Shtëpisë së Salomonit 58
VI. NAIM FRASHËRI: BAGËTI E BUJQËSIJA 61
1. Vetja 61

2. Mali e Fusha....64
3. Ëndrra identitare....67
4. Shqipëria: parajsa tokësore....69
VII. SAMI FRASHËRI: SHQIPËRIA....71
1. Loja me kohët: dje, sot nesër....71
2. Përralla pellazgjike....72
3. Ç'është Shqipëria?....74
4. Shqipëria utopike....76
5. Ç'do të bëhetë Shqipëria?....77
6. Utopia e gjuhës....80
7. Utopia e Samiut/Distopia jonë....81
VIII. PARAJSA TOKËSORE....83
IX. ÁT ZEF PLLUMI: FRATI I PASHALLARËVE....85
1. Bërja e Librit....85
2. Át Erazmo....87
3. Frati e Pasha....88
4. Mahmud Pasha i Fratit....90
5. Kapitulli i fundit....92
6. Utopia si Ukroni....93

II. DISTOPIA....95

I. JEVGENIJ ZAMJATIN: NE....97
1. Antiutopia e parë....97
2. Struktura e romanit....98
3. Intriga romansore....100
II. XHORXH ORUELL: 1984....105
1. Në vargun e distopisë....105
2. Struktura e romanit *1984*....106
3. Struktura e Oqeanisë....107
4. Konceptet vepruese....108
5. Personazhet/Aktantët....109
6. Herezitë e Uinston Smithit....111
7. Heroi i Autorit....113
8. Parimet e Gjuhëresë....114
III. HORHE LUIS BORHES: UTOPIA E NJË BURRI TË LODHUR 117
1. Autori i madh....117
2. Eudoro Acevedo/Dikush....118
3. Dialogu i Botëve....119
4. Njësimi i Botëve....120
5. Ngjarja e fundit....120

6. Utopia e Distopia e Borhesit 121
IV. ANTON PASHKU: OH 123
1. Utopia negative 123
SINKOPA 126
1. Sinkopa 126
2. Monologu / Dialogu 127
3. Lumnia / Lumtunia: Shpresa 128
4. Heronjtë e Kosmosit 129
5. Mashkulli / Femra / Kitaristi 130
V. ISMAIL KADARE: PALLATI I ËNDRRAVE 133
1. Distopia shqiptare 133
2. Mark-Alemi: dyzimi i protagonistit 134
3. Pallati i Ëndrrave 136
4. Kryeëndrra shqiptare 137
5. Alegoria 139
6. Struktura e Ferrit 140
7. Variantet e veprës 141
VI. AGRON TUFA: DUELI 145
1. Harmonia estetike 145
2. Dy letrat 148
3. Etleva Xh. në dy pamje 151
4. Dueli i Personazhit e Autorit 153

III. SHTESA – BIOGRAFITË E AUTORËVE 157

PJESA E DYTË - NOMINIME 185

I. IDEOLOGJI E UTOPI LETRARE 187
IDEOLOGJI E UTOPI LETRARE 189
PARATHËNIE 189
I. BIOLETRA/IDEOLETRA 190
II. SHKOLLA SOCREALISTE 195
III. REALIZMI? 197
1. Ideologji e utopi 197
2. Diskurse atipike 198
3. Përmasa e heroit 198
4. Klasa e figurës 199
5. Tendenca 200
6. Pra? 201
IV. UTOPIA SOCREALISTE 202

II. AUTORI DHE AUTORITETI 205
AUTORI DHE AUTORITETI 207
I. PARANTEZA E PARË: SHPATA E LIBRI 207
II. PARANTEZA E DYTË: PAGËZIMI E MALLKIMI 208
III. HOMO POETICUS/HOMO POLITICUS 209
1. Auctori e Auctoriteti 209
2. Dramatika në letërsi 210
3. Dramatika në shoqëri 211
IV. PËRVOJA E PROVA SHQIPTARE 213
1. Kryengritësit: Budi, Bogdani 213
2. Misionarët: De Rada, Pashko Vasa, Naimi, Samiu 214
3. Kritikët: Fishta, Konica, Noli 216
4. Autorët në diktaturë: Demaçi, Kadare, Qosja 217
V. IKONA RUGOVA 219
VI. PARANTEZA E TRETË: PO TI? 220
VII. SHËNIME 221
III. EROSI NË LETËRSI 223
EROSI NË LETËRSI 225
I. EROSI 225
II. FIGURA E DASHURISË 227
1. Figura 227
2. Naimi: Diskursi adhurues 227
3. Çajupi: Diskursi kërkues 230
4. Lasgushi: Diskursi njëjtësues 231
5. Migjeni: Diskursi lutës 233
6. Xhan 235
III. TREGIMI I DASHURISË 236
1. Tregimi 236
2. Ernest Koliqi: Marku e Diloca 236
3. Mitrush Kuteli: Tanushi e Kalia 238
4. Migjeni: Lili e Lilusha 239
5. Anton Pashku: Delia e Dila 240
6. Mashkulli e Femra 242
IV. DRAMA E DASHURISË 243
1. Ndodhia 243
2. Josip Rela: Nita e Tani 243
IV. KRYEVEPRA LETRARE 247
KRYEVEPRA LETRARE 249
1. Kaptimi: Kryevepra letrare 249
2. Historia e Autorëve 250
3. Historia e Veprave 252

4. Struktura e veprave 255
5. Amëza, Heroi, Figura 258
6. Kryeveprat letrare shqiptare 263
V. POETI 267
MARTIN CAMAJ 269
1. *Bioletra* e Martinit 269
2. *Lahuta* e *Fyelli* 270
3. Struktura e Stili 271
4. Leximi i parë 274
5. Poeti i Diasporës 275
6. Poetika gege 276
RRAHMAN DEDAJ 279
ALI PODRIMJA 283
1. Poeti ndër Poetët 283
2. Liriku i madh 285
3. Gjuha e poezisë 286
VI. ENCIKLOPEDIA LETRARE 289
ENCIKLOPEDIA LETRARE 291
1. Biografi 291
2. Interpretime 292
3. Kryevepra 293
4. Periudha e Drejtime 293
5. Gjini, Lloje e Forma 294
6. Revista e Gazeta 294
7. Institucione 295
8. Letërsia e përkthyer 295

PËRMBLEDHJE 297
SUMMARY 301
LITERATURA 305

PARATHËNIE

Libri *Utopia letrare* vijon studimin e letërsisë shqipe në tërësinë e saj, këtë herë duke e parë të krahasueshme me letërsitë e tjera të qarkut kulturor e letrar evropian.

Në Pjesën e parë të librit trajtohet *Utopia letrare* dhe *Distopia letrare* në kulturën e në letërsitë evropiane dhe në letërsinë shqipe. Utopia e Distopia janë parë në nivel të *tharmit të idesë*, ndërsa në nivel të dytë, në zhvillim të një *letërsie të ideve*: në format e saj, nga traktati te romani; në raportin ndërmjet reales e imagjinares; në vendosjet e në zhvendosjet në kohë e në hapësirë; në kërkesat fundamentale rreth Botës e Njeriut (çfarë janë e çfarë duhet të jenë).

1. *Utopia* si kërkim i idealitetit shoqëror lind e projektohet së pari në shoqëritë perëndimore me një traditë të gjatë të kulturës qytetare: Platoni, Mori, Kampanela, Bejkëni.

2. *Distopia* lind së pari në shoqëritë e qytetërimet lindore (së pari në BRSS), ku është provuar sistemi shtypës, si keqpërdorim i utopisë në shoqërinë kolektivizuese: Zamjatini, Bullgakovi, Shallamovi, Solzhenjicini.

3. Në letërsinë shqipe Utopia nis si projektim i ideologjisë nacionale me ligjërime letrare e mitologjike-historike: Naim Frashëri, Sami Frashëri, Zef Pllumi; vijon me utopinë si projekt ideologjik me autorët e socrealizmit dhe kalon në *Distopi*: Pashku, Kadare, Tufa.

4. Utopia e Distopia, si teori e praktikë, nëpërmjet ligjërimit letrar e përtejletrar, krijon *letërsinë e ideve* e ideologjinë. Pra, jo letërsinë e *zbulimit*, po letërsinë e *mbulimit*, të shërbimit të ideve, qofshin këto besimtare, nacionale apo sociale. Kemi parasysh kuptimin bartian të ideologjisë si ide dominante që prodhon konfliktin e pabarabartë të

kolektivitetit e të individit, ku pësimtar është ky i fundit. Edhe ideja e lirisë, barazisë e përparimit kthehet në doktrinë për të provuar të kundërtën në rrafshin shoqëror.

Në Pjesën e dytë të librit, *Nominime*, trajtohen dukuri të tjera universale e identitare të letërsisë shqipe në historinë e saj të zhvillimit, aty ku shkrimi imagjinativ ballafaqohet me idetë.

Socrealizmi si metodë e doktrinë letrare që nuk e përshkruan realen, por e projekton idealen me synimin për të krijuar një botë të re e një njeri të ri.

Autori dhe Autoriteti, një dysi vështirë e përballueshme e krijuesit në fushë të letërsisë dhe vepruesit në fushë të historisë, duke prodhuar herë letërsi të pastër, herë letërsi me ngjyrim të fuqishëm të tendencës.

Erosi në letërsi është thirrje për të kërkuar bioletrën në letërsinë autentike.

Kryevepra letrare si kërkim dhe sublimim i artit letrar nga ideja, substanca dhe stili në kuadër të një letërsie apo të letërsisë përgjithësisht. Kryevepra edhe si kategori e vlerësimit për identifikimin e kanoneve letrare.

Poetët janë krijuesit që kërkojnë të kapërcejnë kufizimet në tema e në imagjinime nëpërmjet lirisë së krijimit gjuhësor.

Më në fund *Enciklopedia letrare*, si fundament i vetëdijes letrare, që strukturon të dhënën, sistematikën e vlerën letrare.

Mbas trajtimit të Krijimit, Tekstit, Temës e Kanonit, në librat e mëhershëm, duke trajtuar Idenë në këtë libër, shpresojmë të shkohet kah përmbyllja e një strukture të poetikës shqipe.

Prishtinë, shtator 2013 Sabri Hamiti

PJESA E PARË

UTOPIA LETRARE

I. UTOPIA

I. HISTORI E TEORI

1. Mendimi utopik

Dijetari anglez Tomas Mor (Thomas More), me veprën fundamentale *Utopia*, krijoi themelet e kurorën e një mënyre tjetër të mendimit e të imagjinimit. Themeli nis me shpikjen e neologjizmit *utopia* (*u-topos*) vend që nuk ekziston (*Askund*), pra me emërtimin e fenomenit. Kurora është vepra e tij, që atëherë e sot mbetet modeli i një trajte shkrimore, që lidh projektin e shoqërisë ideale me një zhanër letrar. Vepra e Tomas Morit mbetet pika themelore e mbështetjes dhe e hetimit të fenomenit, ani që ky fenomen do të shfaqet i tejkohshëm, duke shkuar kah e kaluara dhe kah e tashmja: do të dëshmohet që *utopikja* e *utopizmi* u përkasin të gjitha kohëve; të gjitha vendeve. Kërkimi i fenomenit, më herët e më vonë se Tomas Mori, dëshmon që ky fenomen i përkufizuar në funksion të *vendit* (u-topos), (Askund), synon të jetë *Gjithkund*; ndërsa i përkufizuar në funksion të *kohës* (u-kroni), (Pa-kohë, jo-kohë), synon *Gjithëkohësinë* (Përhershmërinë). Për më tepër, shpikja e Morit, ka përpara një trashëgimi diturore, kulturore e historike. Kërkimi i tij lidhet me udhëtimet e mëdha e zbulimet e hapësirave të panjohura, ashtu dhe me nyjat e temave e të koncepteve, tanimë tradicionale: *Parajsa* (e humbur), *Parajsa* (e gjetur), *Eldorado*, *Revolucioni*. Kjo dëshmon që utopizmi si kulturë njerëzore shtrihet në kohët: *e kaluar* dhe *e ardhshme*, veçse mbështetjen apo motivimin fundamental e ka në një *të tashme* (sot).

Kjo dëshmon që utopinë dhe utopizmin e prodhon një e tashme dhe, më saktë, grindja ndërmjet *reales* e *ideales*. Prandaj, utopitë më të njohura janë krijuar gjatë krizave më të mëdha ose pas tyre, si shteg

i daljes dhe i shpëtimit. Pohimi i ideales është mohimi absolut i reales. Projekti i shoqërisë së përsosur është mohimi i shoqërisë së padrejtë. Tregimi imagjinar është kundërshtim i dëshmisë së shëmtuar. Më në fund: *Utopia* e Tomas Morit ka pjesën e parë si kritikë të shoqërisë angleze të kohës dhe pjesën e dytë si projekt të shoqërisë së gjetur të idealizuar. Kjo i bie që çdo shoqëri në krizë e prodhon domosdo utopinë e vet, shoqëritë ushqehen me utopi, kurse utopizmi, i nisur një herë, nuk ka të mbaruar, është projekt gjithënjerëzor.

2. Utopia e trashëguar

Në kulturën evropiane domethënia e utopizmit lidhet me trashëgiminë antike greke dhe me trashëgiminë judeo-kristiane. Dallimi themelor i këtyre trashëgimive është mënyra e trajtimit dhe e konceptimit të kohës. Trashëgimia antike greke e njeh kohën ciklike, të përsëritshme, të kthyeshme: ajo që ka qenë dje mund të rikthehet sot ose nesër me trajtat e veta themelore. Kultura judeo-kristiane e njeh kohën lineare: ajo që ka qenë *dje* (dikur) vijon me *sot*, për të arritur në një fazë tjetër nesër. Prandaj, dhe, trashëgimia e parë është më e madhe, më e pasur se kjo e dyta, veçmas kur kemi të bëjmë me vepra autorësh, e jo me fenomen anonim popullor.

Nëse pranohet që utopia fundamentale e shkruar e antikitetit është *Shteti* i Platonit, atëherë ky filozof fenomenin e ngreh shumë herët në kohë nëpërmjet tregimit për Atlantidën, që del në dialogët e tij të vonshëm *Timai* dhe *Kritia*. Pra, tregimi utopik historik i Platonit shkon nëntëmijë vjet më herët në kohë. Në anën tjetër, utopia (judeo-) kristiane lidhet më tepër me *zbulesën* e Shën Gjonit e, më vonë, me *Qytetin e Zotit* të Aurelie Augustinit.

Mirëpo, utopia klasike lidhet me Renesancën, në vështrimin autorial, me Tomas Morin, Kampanelën e Bejkënin, që të gjithë duke njohur i riu të vjetrin, ndërkaq drejtpërdrejt apo ndërmjetshëm që të gjithë të lidhur me trashëgiminë antike të Platonit.

Në epokën moderne, autorët utopikë e utopistë krijojnë duke derivuar temat klasike të Renesancës, të përplotësuara me njohuritë empirike të shoqërive të mëvonshme dhe aktuale.

Po duket që fenomeni i utopizmit i përfshin e i lidh tri epokat: Antikitetin, Renesancën e Modernen, duke përshkruar një "histori" të këtij fenomeni të mendimit e të imagjinuarit njerëzor. Duke kaluar nëpër këtë histori, nëpër epoka, utopia pëson shpërndërrime nëpërmjet mungesave e përplotësimeve të diturisë e të përvojës njerëzore, pra ajo ndërron formën. Mirëpo, për gjithë këtë histori utopia mban, konservon përhershmëritë e konstantat, që po i quajmë substancë e tipologji njëkohësisht.

3. Shoqëria ideale

Dy konstantat e utopisë janë: e para, projekti i shoqërisë ideale (të humbur); e dyta, përshkrimi i jetës kolektive, duke lënë manash çështjen e individuales. Pra, hartohet sistemi që nuk e njeh individin. Utopia, duke synuar sistemin gjithëpërfshirës të përkryer, që do të thotë të kryer, paradoksalisht ndërton dhe sistemin përjashtues. Shoqëria ideale utopike projekton dhe njeh interesin e kolektivitetit, kurse interesin e individit, vetëm si nënshtrim apo përshtatje të interesit kolektiv. Ka pronë kolektive, pronë të shtetit, por nuk ka pronë individuale. Njerëzit punojnë sipas aftësive (mundësive) e marrin simbas nevojave. Dashurojnë e lindin (shtohen) simbas interesave të shtetit (pushtetit). Ligjet zbatohen me përpikëri. Shoqëria projektohet me shtresime që ndjekin nevojat e shtetit, në paqe e në luftë. Të "rebeluarit" dhe të "paaftët" sanksionohen (ndëshkohen). Ky organizim i jetës kolektive e shtetërore shtrihet domosdo dhe në natyrë, në planifikim, në pasuri të përbashkët, në urbanizëm, në dije të përbashkët. Organizimi parasheh zhvillim kulturor e dituror për të gjithë.

Utopia është një shoqëri e vetëmjaftueshme, prandaj, komunikimi me të tjerët është i pakët, më tepër për t'i njohur se sa për të marrë e për të dhënë. Prandaj, shoqëritë e utopisë zakonisht janë ujdhesa, me kufij detarë të përcaktuar, janë *shoqëri të ishulluara*. Me gjuhën moderne do të thuhej shoqëri të izoluara nga botërat e tjera. Ky ishullim ka një parabazë empirike, janë kërkimet e botërave të reja dhe zbulimet e tyre, që bëhen me udhëtime përtej deteve dhe oqeaneve, që imagjinohen e gjenden si toka midis detesh. Në anën tjetër egalita-

rizmi (barazia) njerëzor mund të projektohet vetëm duke ikur në kohë e në hapësirë nga pabarazia si karakteristikë empirike e shoqërive të provuara evropiane, në antikitet e në Renesancë. Apo si ikje nga represioni pushtetor në modernitet. Kërkimi shpie kah ndërtimi i një shoqërie tjetër, të përsosur e të lumtur, në fakt kah arritja e një *gjendjeje* të përhershme si Parajsa apo Eldorado nëpërmjet instrumentit të Revolucionit.

Prandaj, të gjitha utopitë në thelb kanë projektimin e jetës, apo më parë të pushtetit të lumturisë, të shkallores së pushtetit. Kreu i pushtetit, qoftë i hyjnizuar (si Zeusi), qoftë njerëzor, i zgjedhur apo i trashëguar, ka detyrën e të drejtën absolute për të ushtruar pushtetin në mënyrë të plotfuqishme. Kështu që, në këtë sistem të përsosur, të lumtur e egalitar, vullneti i individit shfaqet, madje shfaqet fuqishëm në majën e piramidës pushtetore.

4. Utopia e Distopia

Vullneti absolut i Prijësit (individit) e bashkërendimi i tij me shoqërinë ideale e përmbyll projektin apo programin e utopisë klasike të sojit të Tomas Morit në Renesancë. Jemi ende te interpretimi dytësor i neologjizmit *Utopia* si *Eu-topia* (Vend *i bukur/i mirë*).

Mirëpo, plasja në sistem dhe përplasja e madhe ngjet në projektimet utopike në modernitet. Paradoksalisht, plasja apo shkatërrimi ngjet si pasojë e përsosmërisë (gjendjes së kryer, të mbaruar). Fiksioni utopik përfundimisht përpiqet të bëhet jo vetëm *i besueshëm*, por edhe *i mundshëm*, *i realizueshëm*. Atëherë del në pah ndeshja e rëndë ndërmjet Individit dhe Sistemit, si ndeshje ndërmjet fiksionit e realitetit. Sistemi i vetëkontrolluar degjeneron në absurd: duke planifikuar e kontrolluar individin, shoqëria kthehet në antihumane. Shpërthen nevoja për dallime individuale e për liri individuale; sistemi forcohet, dhe për pasojë bëhet i padurueshëm.

Kështu tregimi utopik, kur tenton të zbatohet në jetën reale kalon në *distopi* (*vend i keq*), në kundër-utopi, apo në utopi negative, simbas interpretimeve të vona. Projekti i shoqërisë së lumtur bëhet realitet i shoqërisë së dhunës.

Të gjitha programet e projektuara utopike të epokave të mëhershme, në diskurset moderne utopike kalojnë në *distopi*. Se tani, më tepër ka të bëhet me pasojën se sa me ëndrrën. Shoqëria e parë utopike mbaron në totalitarizëm e në tirani. Kemi të bëjmë me shoqëri të shekullit njëzet dhe me vepra utopike të shekullit njëzet, që përherë e më tepër largohen nga trajta e traktateve filozofike e sociologjike dhe shkojnë kah trajta e tregimit, forma e romanit klasik.

Veprat: *Ne* e Jevgenij Zamjatnit, *Më të mirët e botëve* e Olldës Hakslit (Aldous Haxley) dhe *1984* e *Ferma e kafshëve* e Xhorxh Oruellit (George Orwell) janë kryevepra të distopisë të shekullit njëzet. Ato, tanimë janë më shumë vepra të përvojës njerëzore e historike të shekullit se sa projeksione tejkohore. Ato janë vepra që përjashtojnë sistemin totalitarist represiv, të ngritur më parë me pretendime për lumturinë njerëzore. Ato janë apotheoza të lirisë së individit, i cili do të shpëtojë duke i krijuar plasa sistemit manipulues, politik, teknik, moral.

5. Program a gjini letrare

Utopia (edhe Distopia), që në nismë ka një temë (substancë) e një formë, pra ose konceptohet si program social e shtetëror ose zhanër letrar, ose të dytë bashkë. Utopia si diskurs rezonues legjislator dhe si diskurs tregimtar e imagjinativ. Herën e parë i mbështetur në njohje (logos), herën e dytë në rrëfim (mythos). Herën e parë duke *përshkruar gjendje*, herën e dytë duke *treguar ndodhi*. Kjo është udhë e kalimit nga diskursi formulativ e racional në diskursin e lirë e fiksional. Dallimi është dhe në pozicionimin e autorit e të autorësisë së *utopisë*: të parën herë autori strukturon dijen e vet, duke e propozuar si neutrale, të dytën herë autori shpalon veten, duke folur në diskurs në mënyrë të ndjeshme subjektivitetin, me artikulimin e vetes si i rebeluar apo si i flijuar.

Madje, Platoni, i pari, del konstruktuesi shembullor i shoqërisë ideale te *Shteti*, por edhe ritregues i tregimit (mitit) të Atlantidës te *Timai* e te *Kritia*. Kjo mënyrë e përdallueshme e diskurseve utopike, herë të diferencuara e herë të bashkërenduara, dalin edhe te shkrimtarët klasikë të utopisë, që nga Tomas Mori deri në modernitet. Edhe

kur përshkruhet gjendja, kjo në vepër artikulohet nëpërmjet një dialogu me personazhin, që bëhet tregimtar, qoftë ky i dhënë si dëshmitar i ndodhisë. Ky tip i diskursit të kombinuar, në modernitet nis të anojë kah diskursi letrar.

Tashmë provohet që utopia si vepër diskursive me pretendime filozofike, sociale, ideologjike a morale, me pretendime historike apo anticipuese, ashtu si dhe utopia dhe antiutopia me pretendime fiksionale letrare, është një zhanër i veçantë, bile edhe zhanër letrar: edhe kur strukturon fatin kolektiv të një shoqërie edhe kur shpalon fatin individual në një shoqëri.

Është një fenomen dituror e letrar, që ka përmasa universale, së paku sa i takon qarkut kulturor evropian.

Pra, si e ka prekur ky fenomen krijues i *logosit* dhe *mythosit* kulturën dhe historinë kulturore të shqiptarëve?

6. Utopia shqiptare

Nuk mund të thuhet që kultura shqiptare është kulturë utopike, as si pjesëmarrëse në arqipelagun homerik, as si trashëgimtare e kulturës platoniane e kulturës judeo-kristiane, as si akseptuese e utopive klasike të Renesancës, as si formuluese xheloze e kulturës së autenticitetit; as si artikuluese e plasave të sistemit në modernitet. Mirëpo, është evidente që në kulturën shqiptare (gojore e të shkruar) ka vepra e vlera të shenjueshme, që hyjnë në modelin e shkrimeve utopike, qofshin këto diskurse legjislatore – kodifikuese, qofshin projeksione historike e sociale të shoqërisë shqiptare, qofshin meditime morale-filozofike, qofshin këto dhe vepra të imagjinimit të pastër letrar.

Ishullimi shqiptar, si histori, si kulturë e si gjuhë, qoftë si strukturim i mbrendshëm, qoftë si raport me shoqëritë e kulturat e tjera, raport i ndërtuar nga vullneti apo detyrimi, patjetër që ka prodhuar sasi e cilësi të veçanta të diskursit e të zhanrit utopik.

Kanuni moral i Lekës, Historia e Skënderbeut, malli i kërkimit të gjenezës si *ukroni*, Zbulesa e krishterë, fantazitë hipernatyrale epike, mitologema e qëndresës e rebelimit dhe e lirisë, duken si bërthama të arsyes e të imagjinatës utopike shqiptare.

Në modernitet në kulturën shqiptare zhanri i utopisë edhe si zhanër letrar është i strukturuar, me autorë e me vepra. (Këtu nuk po flasim për utopizmin si trajtë të mendimit, se kjo na shpie tepër larg në kërkime e në imagjinime).

Veprat: *Shqipëria* e Sami Frashërit, *Dëshira e vërtetë* dhe *Bagëti e Bujqësia* të Naim Frashërit, *Lahuta e Malcís* e Gjergj Fishtës, janë utopi apo kanë shtresa të shkrimeve utopike.

Veprat, *Oh* e *Sinkopa* të Anton Pashkut, *Pallati i ëndrrave* e Ismail Kadaresë, apo *Dueli* e Agron Tufës janë vepra antiutopike.

Ka madje një metodë letrare të *realizmit socialist*, të kodifikuar (ligjësuar) si utopi kulturore e letrare, e cila për pasojë ka prodhuar një ideologji e një antiutopi. Dhe këtu nuk do të ndalemi në evidentim autorësh e veprash, por duke përmendur veprën pararendëse të kësaj metode, romanin *Afërdita* të Sterjo Spasses.

Është mirë të lëmë njëherë anash teoretizimin, për të lexuar veprat konkrete, për të parë në strukturën e tyre përfitimet konceptuale të temës së kërkimit rreth Utopisë.

II. PLATONI: ATLANTIDA

1. Tregimi për Atlantidën

Tregimin e parë për ujdhesën e përsosur, Atlantida, e bëri Platoni në dialogët *Timai* dhe *Kritia*, të shkruara pas *Shtetit* e para *Ligjeve*. Do të thotë një tregim *prohistorik* apo *pranë historik*, ndërmjet dy veprave me strukturime rezonuese të nivelit të përmbyllur konceptual. Me gjasë kërkesa e Platonit ishte që një të sotme apo një të ardhme, ta shihte si rikthim ciklik historik, duke zbuluar esencën në një të shkuar, apo më saktë në një tregim në të shkuarën. Sado këto dy lloje shkrimesh a veprash janë kaq të ndryshme tipologjikisht, në thelb kanë një qëllim, shpalljen dhe kërkimin e të përsosurës, të përkryerës në shoqërinë njerëzore, duke e pasë kërkuar këtë ideal dhe idealitet edhe në të kaluarën.

Në dialogjet *Timai* dhe *Kritia* pjesëmarrësit janë të njëjtit: Sokrati, Kritia, Timai e Hermokrati. Sado që secili merr detyrë të ligjërojë temën e vet, ligjërimi për Atlantidën në të dy dialogjet i përket tërësisht Kritias, prandaj ky ligjërim i lidh përfundimisht të dy dialoggjet me temën themelore platoniane. Pjesëmarrja e dialoguesve të tjerë ka të bëjë më tepër me pyetje apo komente të ligjërimit të Kritias, por jo dhe me thelbin e shqyrtimit themelor, që mbetet, në fillim e në fund, i autorësisë së Kritias, një ligjërim ky i mbetur i pambaruar...

2. Timai

Në dialogun e Timait, Sokrati flet për temat e shtetit ideal dhe të artit imitues, si dhe lavdëron në hyrje aftësitë e dialoguesve të tjerë për temat e pritshme.

Tregimin për Atlantidën e thotë (e nis) Kritia. Në thelb, ky tregim nis me teknikën e ndërtimit të mitit për të kërkuar të mbërrijë në nivelin e *historisë* apo *pranë-historisë*, pra tregim i të ndodhurës e përshkrim i gjendjes.

Tregimi i Atlantidës i Kritias kalon nëpër pesë shkallë: prifti i Egjiptit ia thotë Solomit, Solomi ia thotë Kritias (të vjetrit, gjyshit); Kritia i vjetër ia thotë Kritias (së ri, nipit)); Kritia i ri e bën ligjëratë (vepër të shkruar në dialogun e Platonit). Në gjithë këtë histori e teknikë të ndërtimit të tregimit, që shtrihet në kohë, është një burim (Prifti i Egjiptit), është një bartës i parë e transmetues i besueshëm (Solomi), është një rindërtues i ditur (Kritia) dhe përfundimisht një shkrues mjeshtëror (Platoni). Ky është një kërkim nga e kaluara në të tashmen, po mund të bëhet edhe kërkimi i përkundërt, nga e tashmja (Platoni) kah e kaluara (prifti i Egjiptit).

Në fillim e në fund të ligjërimit, Kritia flet për mbamendjen si teknikë të krijimit të tregimit dhe dëfton për tekstin e shkruar që ruan në shtëpi, duke hapur udhën e krijimit të mitit, së pari nëpërmjet *kujtesës*, e mbasandej nëpërmjet *dëshmisë*. Kjo trimëron Sokratin që tregimin e Kritias ta konsiderojë jo si *fiksion* po si *fakt*, si një festë shpirtërore dhe si një tregim të përshtatshëm për *qëllimin*. Qëndrimi i Sokratit, vlerësues, gjen mbështetjen në rëndësinë e kompetencën e personave, që krijojnë apo bartin tregimin për Atlantidën, deri në kohën e Platonit. Është Prifti i Egjiptit, që mbështetet në dokumente me shkrim; është Soloni, legjislatori i njohur helen dhe poet, potencialisht i krahasueshëm me Homerin dhe Hesiodin, është Kritia (plaku) që konservon tregimin e Solonit, me urtësinë popullore, është Kritia (i riu), filozof e dialogues i shkathët.

(Dhe të shtojmë ne: është filozofi i famshëm Platoni, që tregimin e bëri vepër të shkruar, duke i lidhur kohët e larguara nga njëra-tjetra për 9000 vjet).

Pra, çka ligjëron Kritia në këtë dialog për Atlantidën? Ligjërimi i tij i detyron shumë qëllimit, si e vëren që në fillim Sokrati. Kritia flet më së pari për Athinën e moçme dhe famën e saj, mandej për fuqinë dhe organizimin e Atlantidës, dhe, përfundimisht, se si Athina e mundi Atlantidën në ndeshje të drejtpërdrejtë. Athina e lashtë kishte një zhvillim të madh në *dije*, *urti* e *luftë*. E vendosur në vend të zgjedhur, e banuar me njerëz fisnikë, e udhëhequr me ligje e kushtetutë, e harmonizuar së mbrendshmi me të gjitha shtresat e shoqërisë: priftërinj, zejtarë, barinj, bujq, qytetarë, luftëtarë. Mirëpo, kjo Athinë e lashtë është e përsosur pikërisht pse mund një forcë të përsosur siç është Atlantida.

Dhe kështu nis tregimi për Atlantidën dhe madhështinë e saj.

> Kjo fuqi doli nga Oqeani Atlantik, sepse asokohe Atlantiku ishte i lundrueshëm; dhe ishte një ishull që ndodhej në ballë të ngushticës që ju e quani Shtyllat e Heraklit; ishulli ishte më i madh se Libia dhe Azia së bashku (...)
>
> Tashti në këtë ishull të Atlantisit kishte një mbretëri të fuqishme dhe të mrekullueshme që sundonte mbi gjithë ishullin dhe disa të tjerë, dhe mbi pjesë të kontinentit (...)
>
> Atëherë, Solon, vendi juaj shkëlqeu (...) në guxim dhe zotësi ushtarake (...) mbasi kaloi nëpër teh të rrezikut, ai mposhti dhe triumfoi mbi pushtuesit, dhe shpëtoi nga skllavëria ata që nuk ishin nënshtruar (...)
>
> Mirëpo mbas kësaj ndodhën tërmete dhe vërshime; dhe në një fatkeqësi që zgjati një ditë e një natë të gjithë njerëzit tuaj të luftës u plandosën përdhe, ndërsa ishulli i Atlantisit po ashtu u zhduk në thellësitë e detit.[1]

Në këtë mënyrë, ligjërimi i Kritias për Atlantidën, në dialogun *Timai*, përmblidhet në fitoren e Athinës mbi Atlantidën, por dhe në ndëshkimin e *natyrës* mbi ushtarët e Athinës, si dhe zhdukjen e Atlantidës në thellësinë e detit. Këtu kemi një përfundim, por Platoni i vijon tjetërkund ligjërimin e tregimin e Kritias.

[1] *Timaeus* (dorëshkrim), përktheu nga anglishtja Muhamet Hamiti.

3. Kritia

Dialogu *Kritia* është vazhdim i dialogut *Timai* dhe është i tëri fjalim i Kritias për Atikën dhe sidomos për Atlantidën; një fjalim i strukturuar , por i ndërprerë, i papërfunduar.

Kur zotërat ndajnë tokën që zotërojnë, Poseidonit i jepet Atlantida. Poseidoni merr grua Kleiton, një bukuroshe vdektare, me të cilën bëjnë pesë palë binjakë meshkuj. Poseidoni e ndan Atlantidën në 10 pjesë, secilën pjesë e sundon njëri nga djemtë e tij (më vonë dhe trashëgimtarët e tyre).

Më i vjetri i djemve, Atlanti, bëhet mbreti i parë, dhe simbas emrit të tij emërtohet vendi, Atlantida dhe oqeani Atlantik. Kurse emërtimet e djemve të tjerë derivojnë cilësi të popullit të Atlantidës:

2. Eumelos (i ndjeshëm)
3. Amferes (i përshtatshëm)
4. Evaimon (sojli)
5. Mnesej (lakmitar)
6. Autoktonos (tokësor, vendas)
7. Elasip (kalorës)
8. Mestor (këshilltar)
9. Azaes (zeshkan)
10. Diaprep (madhështor, mrekullitar)

Në këtë mënyrë, nëpërmjet nominimeve të motivuara, jepen vetitë e karakteret e njerëzve të parë, që do ta drejtojnë Atlantidën (edhe në trashëgimi), duke arritur një zhvillim në të gjitha fushat nëpërmjet harmonizimit të aftësive e të interesave.

Kritia në vazhdim përshkruan qendrën e Atlantidës, pallatin kryesor, rregullimin e qytetit, funksionimin e mbrojtjen e tij nëpërmjet kanaleve të ujit e të mureve mbrojtëse. Përshkruan sundimin nëpërmjet urdhrave të Posedonit, që në trajtë ligjesh janë të gdhendura në shtylla. Mbretërit tubohen çdo pesë a gjashtë vjet për të vendosur për punë të përbashkëta, të mos luftojnë kundër njëri tjetrit, të vendosin

për ndëshkimin e të padëgjueshmëve. Asgjë nuk vendoset pa shumicën e mbretërve.

Vendi i pasur me xehe: oreihalk, argjend e ar, i mbushur me pallate. I mbushur ushqime të llojeve të ndryshme, nga të korrat, që bëhen dy herë në vit; një vend që ka jo vetëm të domosdoshmet për jetë, po dhe elementet e shkëlqimit e të kënaqësisë.

Vendi ka një ushtri të stërvitur dhe të trajtuar në mënyrë të veçantë, dhe një flotë të pakrahasueshme për kohën.

Në tregimin e Kritias, Atlantida shfaqet vend i pasur e i madhërishëm, shoqëri e bazuar në ligj dhe e përsosur, me një jetë njerëzore shembullore e në shkëlqim, një zhvillim në kufi të idealitetit.

Mirëpo, këtë shoqëri e pret kriza dhe ndëshkimi. Çështja duket që lidhet me origjinën e shoqërisë, që ishte një përzierje e hyjnores me njerëzoren (Poseidoni e nisi këtë trashëgimi civilizimi me Kleiton, një grua tokësore e vdektare). Pra, populli i Atlantidës nga brezi në brez nisi të tresë vetitë hyjnore, për t'u zotëruar nga bëmat dhe ambiciet njerëzore, që nis ta çojë kah degradimi.

> Mirëpo, Zeusi, zoti mbi zotëra, që udhëheq në pajtim me ligjin, kuptoi, pasi ka aftësi të shohë këto ndryshime, që populli ra në gjendje të mjerë, dhe vendosi që me ndëshkim t'i sjellë në mend e t'i bëjë më të matur Atlantidasit. Për këtë thirri të gjithë zotërat në votrën e tyre të nderuar, të vendosur në qendër të kozmosit, prej ku shihet çdo gjë që ka ndikim në krijimin, dhe në mbledhim
>
> Zeusi tha...[2]

Në këtë formë të papritur ndërpritet tregimi i Kritias për Atlantidën; në këtë formë mbetet i panjohur fjalimi i Zeusit (dhe ndëshkimi i tij); në këtë mënyrë mbetet i papërfunduar dialogu i Platonit për Atlantidën. Pra, çka tha Zeusi, çka tha Platoni? Interpretimet kanë qenë të ndryshëm dhe janë bërë nga këndi i pikëshikimit.

Nëse i referohemi tregimit të Atlantidës te *Timai*, tanimë e dimë që ky vend u fundos në det i tëri.

[2] Platon, *Kritija*, BIGZ, 1983, f. 193.

Nëse e lidhim me këtë njohuri, e dimë që ndëshkimi i Zeusit ka qenë kapital, zhdukja e një vendi dhe një civilizimi.

Po të ndjekim këtë logjikë interpretimi e argumentimi, atëherë dialogu i Platonit *Kritia* nuk është i papërfunduar. Ai, në shikim të parë duket kështu, por në substancën e idesë është i përfunduar. Forma tekstore vetëm hedh enigmën, mos Platoni në pleqëri nuk deshi të vazhdonte më, apo mos Platoni po hidhte enigmën për brezat e ardhshëm, se si do ta mbaronin ata tregimin apo mitin për zhvillimin dhe rënien e shoqërisë së përsosur, Atlantidës.

4. Trashëgimia utopike e Platonit

Trashëgimia utopike e Platonit, u bë kaq e madhe në kohët e mëvonshme, deri në modernitet, në qarkun kulturor evropian. Skemat a strukturimet e tij për shoqërinë e për shtetin ideal u riprodhuan në kohë të ndryshme, shpesh pa arritur të rimarrin thellësinë dhe enigmën e mendimit të tij. Po ashtu, pa arritur nivelin e stilit të tij utopik.

Por, konstantet e tregimit dhe filozofimit të tij dalin të përsëritura:

E para, ajo që është ideale, a është e besueshme, a është e mundshme dhe e realizueshme në një shoqëri njerëzore e në një rregullim shtetëror;

E dyta, njohjen për shoqërinë ideale e nxjerr nga e panjohura, zakonisht një udhëtar, një tregimtar (pjesëmarrës apo dëshmitar), të cilën njohje ua shfaq të tjerëve nëpërmjet dialogut;

E treta, një botë ideale mund të admirohet e të projektohet nga njeriu *gjithkund* (vendi) e *përherë* (koha), porse shenjat e saj projekttohen askund (vendi) e asnjëherë (koha). Pra, *utopia*, ndonëse jo me këtë emërtim, por po me këtë substancë, dhe *ukronia*, po ashtu e kanë shtratin e lindjes te Platoni;

E katërta, idealja projektohet duke i ikur (duke e mohuar) realen, porse ajo mbaron në të kundërtën e vet, pikërisht kur përpiqet të *realsohet* (realizohet), prandaj utopia mbaron në antiutopi, dëshmon përvoja historike njerëzore;

E pesta, ishulli i lulëzuar (i izoluar) dhe ishulli (i zbuluar) merr karakterin zotërues të kërkimit antik e modern si kacafytje mes imagji-

nimit e realitetësimit, duke prodhuar topikën e vet të rimarrë apo të përsëritur si Atlantida, Utopia, Atlantida e re, Eldorado;

E gjashta, baza e kërkimit utopik ushqehet nga ambicia e njeriut për të zbuluar duke udhëtuar, ani që ky njeri kudo e bart me vete (edhe në imagjinimet më fantastike) empirinë apo historinë e personit të vet;

E shtata, ani që për të menduarit utopik dhe utopinë si gjini shkrimore, flitet më shumë në modernitet, fara e të menduarit e gjinia e shkrimit ishin së pari te dialogët e Platonit dhe te figura e tij e madhe Atlantida.

Kjo u provua që në Renesancë me *Utopinë* e Tomas Morit, i cili e mban meritën dhe namin e nominimit (emërtimit) të gjinisë, gjithmonë duke mos mundur t'i largohet modelit platonian dhe substancës platoniane. Po kështu vazhdoi me *Atlantidën e re* të Frensis Bejkënit, që ruan po ashtu modelin e paraardhësit të moçëm, ruan madje emrin, dhe hidhet në aventurën e rigjetjes së Atlantidës së re, duke lexuar zbulimin e vonshëm të Amerikës. Po në këtë rrjedhë shkon dhe modeli i *Qytetit të Diellit* të Kampanelës, që përball fantazinë e idealitetit me kryeneçësinë e realitetit jetësor.

Kështu pra, modeli i trashëgimisë platoniane u ribë dhe u ringjall në veprat fundamentale, klasike, utopike të Renesancës. Por ka edhe më tepër dhe kjo ka të bëjë sidomos me shoqëritë moderne. Veçmas me synimin që *idealja* të bëhet *reale*, dhe me procesin e dinamikën e procesit të këtij mëtimi. Kemi të bëjmë me Revolucionin. Me ndryshimin rrënjësor për të arritur në lumturi. E këtu doli në pah sprova e modernitetit: si ambicie njerëzore, si utopi teknike, si harmoni njerëzore e kontrolluar. Kjo tanimë, veçmas në shekullin njëzet, prodhoi kaq *utopi* e *kundërutopi* në nivel të ideve, po aq në nivel të përvojave dramatike të njerëzimit në kapërcimet e tij nga fjala te veprimi. Dhe tregimin historik e pretendoi (apo e bëri) fiksion. Dhe fiksionin e projektoi si fakt, në kohë e në hapësirë, duke prodhuar ide e duke zënë forma të reja të ligjërimit e të letërsisë; njëherë si njohje të botës, për të mbaruar si njohje të natyrës njerëzore. Dhe për të dëshmuar e ridëshmuar që dramatika e njohjes që i bën njeriu natyrës është më e lehtë se dramatika e njohjes që i bën njeriu natyrës së vet. Misteri e enigma vazhdojnë.

III. TOMAS MORI: UTOPIA

1. Rreth Utopisë

Utopia e Tomas Morit (Thoams More) e vitit 1516 është vepra fundamentale e mendimit utopik, që në rrjedhë të shekujve krijoi një rrymë të mendimit dhe një zhanër të diskursit, madje një formë letrare.

Mirëpo, kjo vepër nuk u krijua nga asgjëja në vështrimin e trashëgimisë kulturore. Burimet e përparme ku mbështetet ajo janë të natyrës kulturore-filozofike, kërkimtare-zbuluese e reformatore-shoqërore.

Burimi i parë prodhimtar është në dialogët e Platonit për *Shtetin* dhe *Ligjet*, sa i takon rregullimit e strukturimit shoqëror; si dhe në dialogët e Platonit për ujdhesën e lumturisë, Atlantidën. Mbështetja në shkrimet e filozofit grek ka natyrën e rimarrjes së strukturave, të argumentimit të tyre e të citimit të tyre; po ashtu dhe në mënyrën e ndërtimit të tekstit, herë në nivelin rrëfimtar mitik, herë në nivelin racional të shpjegimit e të argumentimit.

Burimi i dytë i Utopisë së Morit lidhet me udhëtimet e mëdha në kërkim e gjetje të tokave e të botëve të tjera, konkretisht me udhëtimet e Amerigo Vespuçit. Këtu hyn motivimi i madh për zbulime e njohje të reja, tregimi apo dëshmia për këtë njohje të botëve të tjera dhe ballafaqimi me botët e vjetra. Dëshmi e kësaj është burimi i tregimit për zbulimet, Rafael Hiltodeu, që është bashkudhëtar i Vespuçit, dhe tregimtari i Utopisë. Dhe kërkimi i përbashkët fundamental është shoqëria ideale njerëzore.

Motivimi (a burimi i tretë) është marrë nga shoqëria aktuale e Anglisë së kohës së Tomas Morit, me kërkesën për njohjen e saj dhe për shndërrimin e saj në shoqëri më të mirë. Këtu, madje, duhet të kërkohet thelbi i kërkimit të autorit: kritika e jetës në *ishullin* e Anglisë, duke propozuar një model të jetës tjetër, të gjetur në *ishullin* e Utopisë. Më në fund, këtu zbardhet e dhëna (dukuria), që shkrimin utopik, tash e gjithmonë e paraprin një krizë shoqërore e një krizë morale. Propozuesi i ndryshimeve i ballafaqon botët reale me botët ideale, për të marrë zgjidhjen, prandaj Mori strukturimin gjeografik të vendit (si të dhënë reale) e bart në strukturimin e Utopisë së tij, duke mohuar marrëdhëniet shoqërore të së parës, për të pohuar ndërmjetshëm të dytën.

2. Utopia

Sa herë është shqyrtuar çështja që *emri* është *gjëja* (sendi), bile edhe më fort në nivelin e motivimit kratilik të fjalës. Atëherë kemi të bëjmë me shkallën e lartë të zbulimit në nivel të dijes e të gjuhës, të shprehjes. Utopia si dije për botën është zbulim i Tomas Morit, ashtu qysh *utopia* si emërtim i kësaj bote është neologjizëm i Tomas Morit. Madje të gjitha nominimet themelore të Utopisë janë zbulime e neologjizma të këtij autori, duke u mbështetur në gjuhën e në kulturën greke.

1. *Utopia* (jo vend, vend që nuk është askund);
2. *Amaurot* (qytet fantom, që nuk duket);
3. *Anhidia* (lumë që nuk ka ujë, lumë i thatë);
4. *Ademos* (princ që nuk ka popull);
5. *Hiltodeu* (tregimtar, fjalaman, llomotitës).

Pra, mënyra e nominimit të vendit, kryeqytetit, lumit, princit e tregimtarit, në fakt artikulon një botë që mbështetet në trajta të fiksionit, apo në nivel tjetër, në kërkim të botës së panjohur që pret të zbulohet. Farkimi i dijes (njohjes) së propozuar është një neologjizëm i mbështetur në dijen paraprake, duke e vënë raport me dijen e re. Pra, që në fillim

mbrenda procesit të njohjes e të zbulimit ngrihet një raport ndërmjet botëve të ndryshme: njërës të përvojës e tjetrës të imagjinimit.

Kur jemi te kjo çështje, duhet te shenjohet që Mori në një botim *Utopinë* e nominon edhe në formën *Eu-topia* (vend i mirë). Tani kemi një konkurrim të barasvlershëm të nominimeve:

U-topia (vend që nuk është)
Eu-topia (vend i mirë)

që fenomenit kërkues zbulues i jep edhe shtesën e vlerësimit. Po ky proces i vlerësimit, në zhvillimet utopike të modernitetit të vonshëm, prodhon një neologjizëm tjetër:

Dis-topia (vend i keq). Mirëpo ky zhvillim do të trajtohet më vonë.

Autori, me këtë mënyrë të nominimit, zbulon (apo krijon) një botë ideale, duke e shpallur që në nismë fiksionale, me nuancimet kuptimore të së mundshmes e të besueshmes, gjithnjë në përqasje me botën reale. Jo më kot dhe në fund të veprës Mori rezonon duke vlerësuar:

> Unë megjithatë pa ngurrim pohoj se në shtetin e Utopisë ka shumë gjëra, të cilat unë ua dëshiroj shumë edhe shteteve tona sesa që rri duke shpresuar.[1]

Pra, jemi përfundimisht ndërmjet dëshirës dhe shpresës, në procesin e të besueshmes e të mundshmes në shoqërinë njerëzore.

3. Autori e Tregimtari

Utopinë e shkruan autori, Tomas Mori, dhe e rrëfen tregimtari, Rafael Hiltodeu. Kush janë këto vetje, kaq të lidhura në një projekt

[1] Tomas Mori, *Utopia*, Rilindja, 1978, (Përktheu Murteza Luzha), f. 168 (Citimet në vazhdim janë nga ky botim).

shoqëror e në një vepër letërsie? Tomas Mori, i lindur në Londër më 1478, dijetar e humanist, njeri me funksione në shoqërinë angleze të kohës. I lavdëruar, pastaj i kritikuar, i dënuar dhe i ekzekutuar. [Mbas shekujsh: i shenjtëruar nga kisha katolike]. Rafael Holtideu, një portugez i ditur, njohës i kulturës greke e latine, udhëtar e bashkudhëtar i Vespuçit, dëshmues i vrojtimeve të veta gjatë jetës për pesë vjet në Utopi. Çështja është që këta dy persona, të cilët njihen në Holandë, nëpërmjet miqsh, krijojnë një raport të afërt, të besueshëm për t'i thënë njëri-tjetrit: *i dashur Mor*, *i dashur Rafael*, dhe për më tepër në një mënyrë bëhen bashkautorë të Utopisë. Mori vetë, kur ia dërgon dorëshkrimin mikut të vet Petër Egidiu, i lutet që tekstin e tij, të dhënat, të provojë t'i vërtetojë nëpërmjet treguesit Rafael.

Më e rëndësishme është që vepra *Utopia* është krijuar nga një tregimtar *që flet* dhe një autor *që shkruan*, dhe ky proces është i besueshëm vetëm kur këta nderojnë, çmojnë njëri-tjetrin. Mirëpo, ky proces i ndërliqshëm i krijimit ka dy pamje në dy pjesët e Utopisë. Në pjesën e parë autori e tregimtari (Mori e Rafaeli) bisedojnë (bashkëbisedojnë) dhe kjo formë e komunikimit dhe e shkrimit mund të duket e ngjashme me dialogët e Platonit në nivel të ideve. Pra, këtu ka dhe ndeshje mendimesh deri në nivel të diskutimit. Në pjesën e dytë të *Utopisë* është vetë tregimtari Rafael që flet, tregon. Dëshmon, shtron pyetje e jep përgjigje dhe gjithë teksti merr pamjen e diskursit të tij për veten, për rrethin e për botën. Një diskurs që nis si dëshmi, por zhvillohet, më vonë dhe në nivel të eseut, të filozofimit a të historisë. Pra, lëviz nga *tregimi* për *ndodhinë* në tregim *pranë-ndodhisë*; nga *paraqitja* (në vështrimin: nxjerr përpara, qes përpara) e sendeve te *përshkrimi* i gjendjeve. Tregim, paraqitje, përshkrim, dialog, të gjitha këto janë më tepër procedura krijuese të shkrimit letrar e jo të shkrimit të rezonuar, mirëpo le të theksohet: Utopia si mënyrë e mendimit e si mënyrë e shkrimit i bën bashkë këto procedura letrare e përtejletrare.

Edhe më tepër në një vepër, ku autori Tomas Mori, duke u kujdesur që treguesi (referenti) i tij të bëhet i besueshëm, në fakt e ngre në nivelin e bashkëkrijimit, apo më së paku fshihet pas tij duke i ngjarë.

4. Tregimi për Utopinë

Pjesa e parë e Utopisë është dialog për Ishullin e Anglisë, do të thotë për botën e aktualitetit. Aty Mori, si njohës i mirë i gjendjes shoqërore të vendit të vet, ndërhyn tek e rrallë vetëm për t'i dhënë rast e mundësi tregimtarit Rafael të shprehë njohjet e bindjet për këtë vend duke i fshehur pra (Mori) idetë e veta në rrëfimet e Rafaelit. Ishulli Anglia është në krizë morale e shoqërore. Shoqëria feudale ka krijuar dy shtresimet ekstreme: të pasur/të varfër. Bujqësia e blegtoria janë në krizë. Dhe çelësi është (qenka) në statusin e pronës, në pronën private; kjo e pengon egalitetin, e shton dallimin.

> Mjerimi e varfëria zbusin karakteret e njerëzve, i bëjnë të përulur dhe te të nënshtruarit shtypin çdo dëshirë për kryengritje, thotë Rafaeli.[2]

Shpëtimi (ndërrimi) gjendet në fshirjen e pronës private, në krijimin e pronës së përbashkët.

> Përkundrazi, unë besoj, thashë, se jetë të lumtur nuk mund të ketë kurrë atje ku çdo gjë është e përbashkët, përgjigjet Mori.[3]

Këtu kundërvënia bëhet se vjen si rezultat i dy përvojave, njëra flet për Utopinë e tjetra flet për Anglinë e kohës. Njëri pandeh që motivimi për punë është më i madh kur ke çka të duhet; tjetri mendon që nuk ka motivim në punë kur nuk nxit dëshira për të fituar. Po, në thelb, ndarja është ndërmjet kolektivizimit e individualizimit, që do të bëhet problemi themelor i mendimit utopik.

Referencat e diskutimeve për rregullimin shtetëror dhe strukturën shoqërore në këtë diskutim janë idetë e Platonit te *Shteti* e te

[2] Po aty, f. 66.
[3] Po aty, f. 74.

Ligjet, e diku më larg, te Atlantida, si dhe zgjidhjet që janë propozuar te Utopia.

Tregimtari Rafael diskuton që është humbje shoqërore të vriten kriminelët, ata simbas tij duhet të ndëshkohen me punë, kështu mund të përmirësohen e të bëhen të dobishëm për shtetin. Madje ai propozon një sistem të strukturuar si të veprohet me njerëzit kriminelë, pa iu dhënë dënimin kapital.

Një diskutim më i strukturuar bëhet rreth rregullimit të shtetit, rreth natyrës së udhëheqësit e të këshillimit të tij. Dhe këtu shtrati themelor i ideve është filozofia shtetërore e Platonit.

> Mbasi Platoni yt konsideron se shtetet do të bëhen të lumtura vetëm atëherë kur në to ose do të sundojnë filozofët ose sunduesit do të bëhen filozofë, vallë atëherë a nuk do ta presim gjatë këtë lumturi, nëse filozofët sot nuk pranojnë së paku t'u japin mbretërve këshillat e tyre? shtron pyetjen Mori.[4]

Këtu Mori sikur sprovon veten më tepër sesa Rafaelin. Po ky mbrohet pikërisht me empirinë e vetë Platonit, që nuk mundi të duronte funksionin e këshilltarit në oborrin e Tiranit Dionisi të Sirakuzës në Sicili. Të tjera janë idetë, të tjera janë realitetet, te Platoni e kudo, mendon Rafaeli, për të përfunduar që "filozofia nuk e ka vendin në oborret e sunduesve". Se, në krye të herës, mbretërit i duan vetëm mendimet që u pëlqejnë; mendime të tilla mund të japin oborrtarët, ndërsa filozofët që kërkojnë të vërtetën, bëjnë vetëvrasje që në momentin që fillojnë të gënjejnë.

Mbrojtja e shpëtimi i Rafaelit në dialogun e rëndë për situatat shoqërore e shtetërore në botën e vjetër (Angli) është t'i kthehet përvojës së jetës në Utopi. Madje ai shfaqet këtu si misionar i idealesë së zbuluar *diku*. Ai përfundon diskutimin për të thirrur tregimin personal (se këtë ka mision). Se ai e ka lënë Utopinë e tij të dashur e të adhuruar "për të përhapur lajme për botën e re".

[4] Po aty, f. 59-60.

5. Ishulli Utopia

Pjesa e dytë, që në fakt është pjesa kryesore e veprës Utopia është e tëra rrëfimi i udhëtarit për vendin ideal. Kjo është vepra që u bë amëz e motërzimeve utopike në kohën e Morit dhe në shekujt e mëvonshëm të modernitetit. Kjo botë ideale tregohet me një strukturim teksti që kap çështje fizike e metafizike të vendit të ri, çështje të zhvillimeve kulturore e të raporteve shoqërore me një rend të regjistrit: Ishulli Utopik, Qytetet, Amauroti, bashkitë, profesionet, marrëdhëniet reciproke, udhëtimet e qytetarëve të Utopisë, skllevërit, shkathtësitë ushtarake, besimet në Utopi.

Utopia është vend ishull, që kishte emërtimin e përparshëm Abraksa. Pushtuesi Utopi (Kurrëkundi) i dha emrin vendit dhe "prej masës së pagdhendur dhe të egër formoi popullin i cili me kulturën dhe qytetërimin e tij kapërceu gati të gjithë të tjerët". Ishulli Utopia ka 54 qytete të ngjashme, kurse kryeqyteti është në mes dhe quhet Amaurot (i errët, në errësi, që s'e sheh kush). Qytetin e përshkon lumi Anider (lumë pa ujë, i thatë), duke e lidhur me det. Qyteti është i rrethuar me bedene. Shtëpitë janë të bëra prej graniti, prej guri apo prej tullave, e në dritare kanë xhama.

Çdo grup prej 30 familjesh çdo vit e zgjedh kryetarin e vet. Ndërsa, 200 kryetarët (sifograntët) me vota të fshehta zgjedhin sunduesin. Pushteti i sunduesit zgjat për gjithë jetën, me përjashtim kur për sunduesin dyshohet se synon tiraninë. Shqyrtimi i çështjeve shoqërore jashtë senatit dënohet me vdekje. Po, nganjëherë ka çështje që nxirren në diskutim para gjithë banorëve të ishullit.

> Bujqësia është profesion me të cilin merren të gjithë pa dallim, edhe meshkujt edhe femrat dhe prej kësaj kurrkush nuk lirohet.[5]

[5] Po aty, f. 86.

Ndër zejtarë dallohen përpunuesit e leshit e të lirit, muratorët, farkëtarët, zdrukthëtarët. Prijësit kujdesen që askush të mos mbetet pa punë. Nga 24 orë të ditës, për punë janë 6 orë, tri para dreke e tri pas dreke, tetë orë gjumë; kohën e lirë njerëzit, shumica ia kushtojnë librit. Vishen me rroba lëkure, që i mbajnë shtatë vjet dhe rroba të lirit e leshit, që i mbajnë dy vjet. Qytetarët bëjnë punë vullnetare, sidomos për kultivimin shpirtëror, duke lexuar, që këtu është lumturia njerëzore.

Në krye të familjes është më i vjetri. Gratë dëgjojnë burrat, fëmijët prindërit, të rinjtë dëgjojnë të vjetrit. Të gjithë marrin mallin që u duhet. Hanë dreka të përbashkëta. Gratë i ushqejnë foshnjat me tambël gjiri. Fëmijët shërbejnë në dreka e darka, të cilat shtrohen në ndeja e biseda, ku ka leximе, rrëfime, madje edhe muzikë. Për dallim, në fshatra, familjet hanë në shtëpitë e veta.

Qytetarët e Utopisë mund të udhëtojnë vetëm me leje. Po u zunë pa leje dënohen ashpër dhe me robëri. Nuk përdorin të holla, po të hollat e marra për mallra të shitura jashtë i përdorin për të paguar mercenarët e huaj për beteja të jashtme. Ari e argjendi nuk kanë vlerë (përdoruese) si hekuri. Nuk kanë vlerë gurët e çmueshëm. Prandaj, nuk i duan stolitë, bile me stoli ari mbajnë të shenjuar njerëzit që kanë humbur nderin.

Fëmijët mësojnë shumë letërsi dhe të gjitha lëndët i mësojnë në gjuhën e vet. Nuk njohin filozofët e huaj, po posaçërisht kanë zbuluar ato që kanë bërë filozofët e vjetër në muzikë, dialektikë, aritmetikë e gjeografi. Mësojnë logjikën dhe njohin lëvizjen e trupave qiellorë.

Lumturinë e lidhin me mirësinë dhe nderin, pra edhe me fenë.

> Qytetarët e Utopisë, pra, konsiderojnë se lumturia jetësore përkatësisht dëfrimi është caktuar nga vetë natyra si qëllim i të gjitha veprimeve tona, dhe të jetosh sipas këtij përcaktimi për ta është virtyt.[6]

Pra, lumturinë e lidhin me kënaqësinë, e cila mund të jetë trupore e shpirtërore. Shëndeti është kënaqësi e kategorisë së parë. Gëzimi është kënaqësi me emër tjetër; kjo lidhet edhe me bukurinë e trupit.

[6] Po aty, f. 111.

Kënaqësia shpirtërore lidhet me dijet, mësimet. Më të mirët për tri vite mësojnë greqishten për të lexuar autorët më të njohur filozofë e poetë. Ndoshta ngase gjuha e tyre, ndonëse e afërt me gjuhën persiane, ka mbetje të gjuhës greke. Pra, mësojnë Platonin, Aristotelin, Teofrastin, Aristofanin, Plutarkun, Homerin, Euripidin e Sofokliun.

Në Utopi skllav nuk mund të jesh, por mund të bëhesh. Pra, skllavë bëhen vetëm kriminelët e dënuar, apo kriminelët e dënuar për vrasje nga vendet e tjera. Këta janë kategori e banorëve që i shtrohen një sistemi të veçantë të punës.

Vajzat martohen me 18 vjet, kurse djemtë me 22 vjet. Nëse mashkulli e femra kapen në marrëdhënie sekrete para martesës, u ndalohet martesa gjatë gjithë jetës. Mund t'i falë vetëm sunduesi.

Për t'u njohur, vajza e djali duhet të shfaqen lakuriq. Qytetarët e Utopisë rezonojnë që njeriu nuk mund të njihet vetëm me pamjen e fytyrës; ka kaq rëndësi në martesë jo vetëm cilësia shpirtërore por edhe bukuria e tërheqja trupore. Ndoshta, për pasojë, ata që bëjnë tradhti bashkëshortore në martesë pas kthimit dënohen me vdekje. Tentativa e dhunimit dënohet sikur dhunimi.

Njerëzit në dukje e veshje janë të barabartë: edhe sunduesi edhe prifti janë si populli, vetëmse i pari mban *kallinj* në dorë, kurse prifti mban *lule* në dorë. Para ligjit njerëzit mbrohen pa avokatë, mbrohen vetë. Qytetarët e Utopisë nuk lidhin kontrata, duke konsideruar që bashkimi me vullnet është më i fortë se me kontratë; zemra është më e fortë se fjala.

> Qytetarët e Utopisë e urrejnë luftën si diçka mizore, megjithëse njerëzit i hyjnë luftës më tepër se asnjë lloj i bishave. Famën e fituar në betejën luftarake ata e konsiderojnë, në kundërshtim gati me të gjithë popujt e tjerë, si diçka më pak të famshme prej të gjitha gjërave të tjera në botë.[7]

Një fitore të përgjakur ata e quajnë të papëlqyeshme; kërkojnë ngadhënjimin me shkathtësi e dinakëri, pra fitoren me forcën e shpirtit (njeriut) e jo me forcën e trupit (egërsisë). Utopikët preferojnë të

[7] Po aty, f. 136.

paguajnë mercenarë për luftime të jashtme, mirëpo janë të ushtruar me themel për mbrojtje të vendit. Në këto luftime marrin pjesë pranë luftëtarëve edhe gratë, të rrethuara nga fëmijët. Këta luftëtarë asnjëherë nuk bëjnë masakër, nuk djegin toka të pushtuara, nuk keqtrajtojnë civilë të paarmatosur.

Në Utopi ka një tolerancë të habitshme fetare, dhe një diversitet. Ekziston besimi në Diell, në Hënë a në një planet tjetër. Po pjesa më e madhe pranojnë vetëm një hyjni që e quajnë Baba, dhe atij ia detyrojnë krijimin, zhvillimin, plotfuqinë. Në një nga ligjet e tyre më të vjetra thuhet që askush nuk mund të shqetësohet për shkak të bindjes së vet fetare. Priftërinjtë e Utopisë janë besimtarë të mëdhenj, prandaj janë pak, në çdo qytet nga 13, aq sa ka tempuj. Zgjidhen me vota të popullit. Ata marrin për gra vajzat më të zgjedhura të popullsisë.

Si festa kremtojnë ditën e parë e ditën e fundit të muajit, gjithashtu të vitit. Në tempuj nuk vendosen ikonat e perëndisë, në mënyrë që secili të mund të paramendojë perëndinë simbas besimit të vet. Kjo tolerancë besimi është projektuar dhe është trashëguar nga themeluesi i Utopisë, Utopi, për të bërë të mundshme një marrëveshje shoqërore të përsosur.

6. Trashëgimia e Utopisë

Vepra e Tomas Morit *Utopia* është e lidhur me një trashëgimi të mendimit utopik dhe ka prodhuar një trashëgimi të madhe të mendimit utopik, qoftë në trajtë të veprave të këtij zhanri, qoftë të mënyrave të interpretimeve, që kanë marrë pamje e trajta të ndryshme në kohë. Këto interpretime, dijetari Rejmond Truson i formon si pyetje: Ç'është kjo utopi? Një ëndërr e filozofisë platoniane? Një shoqëri ungjillore me pamje të bashkësive të krishtera primitive? Një satirë e politikës angleze bashkëkohore? Një traktat i bashkimit ndërmjet komunizmit aristokratik të Platonit e komunizmit modern? Po ky, R. Trusoni, rezymon mendimin e vet, përtej këtyre interpretimeve:

> Sidoqoftë, vetë diversiteti i interpretimeve e vë në pah interesin për veprën ku rigjendet kompleksiteti i vetë Morit në lidhjen e tij treshe me të kaluarën (respekt për Romën e bes-

> nikëri për Kishën) me të tashmen (njohje e të bëmave dhe vetëdije për problemet sociale) dhe me të ardhmen (vizion humanist i njeriut). Së paku do të pajtohemi të ripohojmë (ri-njohim) që Mori ka fiksuar, për gjithherë, karakteristikat ambige të utopisë.[8]

Porse trashëgimia e drejtpërdrejtë e Morit, në kulturën angleze e në kulturën evropiane, edhe në trajtën e diskursit edhe në formën e veprës, janë dy veprat klasike utopike: *Qyteti i Diellit* e Kampanelës dhe *Atlantida e re* e Bejkënit, që së bashku përbëjnë trilogji klasike të utopive evropiane. Literatura pas tyre është derivim i tyre në tërësi apo në pjesë.

[8] Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1999, f. 51-52.

IV. TOMAZO KAMPANELA: QYTETI I DIELLIT

1. Vepra e martirit

Tomazo Kampanela (Tommaso Campanella) veprën e vet monumentale *Qyteti i Diellit* e botoi në latinisht me titull *Civitas Solis, Idea reipublicae philosophicae* në vitin 1623. Vepra në disa variante paraprakisht ishte shkruar në italisht me titullin *La città del Sole,* mirëpo në këtë gjuhë është botuar vetëm më 1904. Kampanela i rebeluar në gjirin e shoqërisë e në gjirin e rendit fetar kaloi 27 vjet në burg. Dhe këtë vepër e ka shkruar në burg.

Vepra *Qyteti i Diellit* është shkruar si *dialog poetik* ndërmjet bashkëbiseduesve: Hospitali i Madh (një kryefetar) e Gjenovezi, një komandant i anijes, i pranishëm në udhëtime të Krisofor Kolombit, për të trajtuar idenë e Republikës filozofike. Mirëpo, në thelb, struktura e tekstit përbëhet nga pyetjet (që shtron Hospitali) dhe përgjigjet që jep Gjenovezi (udhëtari i kthyer). Ky sistem njohjeje nëpërmjet pyetje-përgjigjeve, më vonë derivon në diskutim pikëpamjesh, bile në fund ndërpritet duke u autoportretuar Gjenovezi. Cilësia e shtrimit të çështjeve dhe e diskutimit të tyre na bindë që bashkëbiseduesit, para se figura reale të shtresave shoqërore, janë figura të krijuara, pra figura tekstore të Kampanelës, duke shfaqur e diskutuar idetë dhe alternativat autoriale.

Kjo bëhet e qartë në fund të veprës, atëherë kur Gjenovezi nuk do të largohet përpara se të bëjë një reflektim përfundimtar për lirinë, lirinë njerëzore (individuale) të parë pikërisht mbrenda një sistemi që synon portretimin e jetës kolektive. Martirizimi që armiqtë i bëjnë

filozofit të madh në fakt është situatë e vetë Kampanelës (e thënë me gojën e Gjenovezit) për të dëshmuar që vendosmëria individuale shpirtërore është thelb i qëndrueshmërisë dhe i lirisë; se

> As zoti nuk na sundon me dhunë, sepse njeriu në një masë është aq i lirë, sa madje është i zoti edhe të blasfemojë. Zoti nuk shtyn kundër vetes, as vetveten e as të tjerët. Athua, vallë, zoti mund të ndahet?[1]

Nuk ndahet Zoti, por disa shkojnë mbas tekeve të ndjenjave (si të nënshtruar nga yjet), kurse të tjerët pas arsyes hyjnore. Prandaj, prej trupit të heretikut *nxirren avujt e qelbur*, por edhe *avujt aromatikë të virtytit*. Do të thotë: shenjat rebeluese, heretike e liberatore, në një anë, dhe arsyeja hyjnore në anën tjetër, janë shenjat autoriale të Kampanelës, që duken në tekstin e tij doktrinar të krishterë, qoftë duke thurur tekstin doktrinar të republikës utopike. Kjo dysi, e hetuar më herët në vepër, sikur bëhet më e qartë në fundin e saj për të nënvijuar ideologjinë e veprës në tërësi si tendencë të autorit.

Referencat e mëdha diturore të bashkëbiseduesve tregojnë që këta janë figura të dijeve të autorit, të cilat ballafaqohen herë si pyetje e përgjigje, herë si diskutim për botën e re të panjohur, që zbulohet, me pretendimin për t'u bërë shembull për të gjitha botët njerëzore.

2. Qyteti i Diellit

Qyteti i Diellit si titull vepre do të thoshte: një vend e një ujdhesë; një trashëgimi kulturore; një metaforë e krijuar; një filozofi shtetërore e shoqërore.

Vend: ujdhesa e Cejlonit, në Oqeanin Indian, i ndriçuar nga dielli.

Trashëgimia kulturore: ani që nuk ka referencë të drejtpërdrejtë projektimi i kodit të krishterë në këtë vend të sjell në mend veprën e

[1] Tomazo Kampanela, *Qyteti i Diellit*, Rilindja, 1978, (Përkthyes Stathi Kostari) f. 69. (Citimet në vazhdim janë nga ky botim).

madhe *De Civitate Dei* të Shën Augustinit mbi fundamentin e republikës së Zotit.

Një metaforë: qyteti i diellit i projektuar si ambient hapësinor, njerëzor e kulturor, ku kultivohet shëndeti, dija, njerëzia, pjelloria e bukuria.

Një filozofi shtetërore:

> Ai popull erdhi atje përtej Indisë, duke ikur prej masakrit të mongolëve, të cilët plaçkitën vendin dhe prej cubave e dhunuesve; prandaj vendosi të bëjë një jetë filozofike në bashkësi.[2]

Qyteti i Diellit: është një qytet, një vend i dëshirueshëm, i cili qeveriset dëshirueshëm, në krye të të cilit është sundimtari i përsosur fizikisht e shpirtërisht, Dielli

> Sundimtari suprem i tyre është kleriku, që në gjuhën e tyre quhet Hoh (Diell) e me tonën mund ta quajmë Metafizik.[3]

Pra titulli i veprës shenjon një vend, një botë e një filozofi shoqërore, duke i lidhur këto në një harmoni tekstore. Dhe në këtë vështrim vepra është e përsosur.

Qyteti ndahet në shtatë breza apo rrathë të mëdhenj, që mbajnë emrat e shtatë planetëve, kurse nga një brez në tjetrin kalohet nëpër katër udhë me dyer të kthyera kah katër anët e botës. Qyteti përbëhet nga pallate me shkallë të mermerit, kurse muret janë të mbuluara me piktura të mrekullueshme. Dyshemetë shkëlqejnë nga gurë të çmueshëm. Shandanët varen me flakë të pashuar. Në altar është globi i madh mbi të cilin është vizatuar qielli dhe globi tjetër, mbi të cilin është vizatuar toka.

Si në çdo utopi, edhe këtu niset me përshkrimin fizik e gjeografik të qytetit, duke shfaqur mrekullitë e ndërtimit. Veçse këtu menjëherë jepen shenjat e astrologjisë e të gjeografisë, natyrisht dhe shenjat e diturisë e të fuqisë.

---

[2] Po aty, f. 14.
[3] Po aty, f. 9.

Qyteti qeveriset nga *Dielli*, më i bukuri, më i dituri, që s'mund të jetë më i ri se 36 vjeç. Ky është njëherësh dhe kleriku kryesor, madje në raste gjykatësi më i lartë. Ky ka tre bashkëpunëtorë: *Poni* (Fuqia), *Sini* (Mençuria), Mori (Dashuria), të cilët i udhëheqin këto fusha, po dhe i përgjigjen Diellit (Hoh-ut). Pra, i pari merret me ushtrinë, i dyti me diturinë, ndërsa i treti me dashurinë, lindjen dhe edukimin. Njohin përvojat historike dhe qytetërimet, respektojnë heronjtë antikë: Qesarin, Aleksandrin, Pirron..., njohin ligjvënësit e njohur: Muhamedin e Jezu Krishtin. Kurse Dashuria kujdeset për lindjet, që trajtohen jo çështje individuale, por shtetërore.

Moshatarët e thërrasin njëri tjetrin *vëlla*, kurse më të vjetrit i quajnë *baba*. Nëpunësit e emërtohen simbas virtyteve: shpirtmadhësi, bujari, modesti, trimëri... Pra, është shoqëri kolektive e virtyteve, ku veset dënohen kolektivisht.

Te diellorët janë të përbashkëta shtëpitë, fjetoret, shtretërit dhe të gjitha gjërat e domosdoshme.

> Asnjë femër nuk ka marrëdhënie me mashkullin, derisa të mbushë nëntëmbëdhjetë vjeç, e as mashkullit nuk i lejohet të krijojë pasardhës, para moshës njëzetenjë vjeçare ose madje edhe më vonë, në qoftë se është i dobët trupërisht.[4]

Diellorët mendojnë që çështjet e lindjes e të shtimit nuk janë çështje individuale, por çështje të shtetit. Prandaj, është një procedurë shoqërore, një kontroll apo një kujdes që prek raportin femër-mashkull, që nga takimi i parë. Edhe zgjidhja është e nëpunësve: cila kategori femrash mund të lidhet me cilën kategori meshkujsh, në mënyrë që të lindin fëmijë të shëndetshëm, që të forcohet raca, të mos ketë fëmijë të paaftë për jetë. Më tej ka një kujdes për fëmijët: të rriten me qumështin e nënës dhe të hyjnë nën kujdesin e mësuesve që herët për të mësuar nxënien e suksesshme.

(Për bashkimin mashkull femër punojnë mësuesi, mjeku, astrologu, prifti (lutja))

[4] Po aty, f. 23.

Një diskutim i papërfunduar ndërmjet Hospitalit e Gjenovezit mbetet ai: a janë gratë diellore të përbashkëta edhe *në shërbim* edhe *në martesë*. "Këtë mezi do ta di vetë" rrëfehet Gjenovezi, sepse pak më herët zhvilloi teorinë që sodomia është e dënueshme, kurse marrëdhënia seksuale duhet të fillojë vetëm me martesë. Në anën tjetër nënvizon që diellorët i shpërblejnë publikisht ata që hyjnë në këto marrëdhënie vetëm në moshën 27 vjeçare. E pra, çka të bëhet me pasionet, si të disiplinohen ato? Gjenovezi e gjen një zgjidhje "prej epshit kanë marrëdhënie seksuale me beronjat apo me gratë shtatzëna." Me cilat gra? Këtu përfundimisht kemi konfuzionin e madh ndërmjet një puritanizmi të krishterë dhe një planifikimi utopik social në Qytetin e Diellit. Po ashtu si nuk duket zgjidhje e zakonshme (e lumtur) abstenimi i njerëzve të dijes të bëjnë fëmijë se ata u dalin anemikë; pos me kushtin që me ta të lidhen femra "me natyrë të gjallë, të vendosura e të bukura"!

Në Qytetin e Diellit punojnë të gjithë në punët ushtarake, në lavërtari dhe në blegtori. Këto janë mjeshtëritë fisnike. Sa më shumë di zeje njeriu është më i vlefshëm. Tokën e punojnë cep më cep dhe thonë se nuk duhet të plehërohet toka e bukës. Për libër mësimi kanë *Gjeorgjikat* (e Virgjilit), ashtu si kanë libër mësimi për blegtori *Bukolikat* (e Virgjilit). Diellorët janë të gjithë në punë, prandaj u mjaftojnë katër orë punë. Ky punësim ka të bëjë me plotësim nevojash, por dhe me qetësi sociale e shëndet mental, sepse varfëria është shformimi i njeriut e i shtetit.

> Ata pohojnë se varfëria e rëndë i bën njerëzit të këqij, të rafinuar, mashtrues, vjedhës, rrenacakë, mërgimtarë dhe të poshtër [...] kurse pasuria – të paturp, fodullë, injorantë, tradhtarë, njerëz pa dashuri, faqezez. Bashkësia i bën çdo gjë, të pasur e të varfër në të njëjtën kohë: të pasur sepse i kanë të gjitha, kurse të varfër, sepse nuk kanë gjë fare. Ata nuk u shërbejnë sendeve, por sendet u shërbejnë atyre; prandaj, i lëvdojnë të krishterët besimtarë, e sidomos jetën e apostujve.[5]

[5] Po aty, f. 30.

Në këtë përkufizim duket dendur qëndrimi i Kampanelës për bashkësinë, egalitetin, rolin e punës dhe të mungesës së pronës private.

Në Qytetin e Diellit, *Fuqia* është komandant i forcave të armatosura, porse për vendime të rëndësishme këshillohet edhe me *Urtësinë* e *Dashurinë* dhe, domosdoshmërisht, me Diellin. Ushtrimet fizike dhe mësimi i artit luftarak është detyrë e të gjithë banorëve, burra, gra, madje fëmijë. Të gjithë janë të gatshëm për të mbrojtur vendin. Ata nuk e duan luftën, po janë të gatshëm ta bëjnë luftën dhe të fitojnë. Mësimi i tyre është se "qëllimi i luftës nuk është zhdukje, por përsosje e të mundurve". Prandaj, skllevërit e zënë në luftë, ose i shesin ose i caktojnë për punë të rënda jashtë qytetit.

Personalitetet kryesore që udhëheqin shkencat i nënshtrohen sundimtarit *Urtësia* (Mençuria) dhe përfundimisht Diellit, që i di të gjitha. Nën drejtimin e Mençurisë janë: Gramatikani, Logjiku, Fizikani, Mjeku, Politikani, Moralisti, Ekonomisti, Astrologu, Astronomi, Gjeometri, Kosmografi, Muzikanti, Perspektivisti, Aritmetikani, Poeti, Retori, Piktori, Skulptori. Nën sundimin e *Dashurisë* janë: Drejtori i lindjeve, Edukatori, Mjeku, Agronomi, Blegtori, Bariu, Zbutësi i kafshëve, Gjellëbërësi, Ushqyesi. Nën pushtetin e *Fuqisë* janë: Strategu, Komandanti, Mjeshtri, Arkëtari, Arkitekti, Komandanti informativ, Gladiatori, Artileri, Hobëtari, Gjykatësi.

Në Qytetin e Diellit nuk ka burgje përveç një kulle ku burgosen armiqtë kryengritës. Në anën tjetër, krimet kundër lirisë së shtetit, kundër Zotit apo kundër pushtetit të lartë, dënohen me vdekje. Veprat e tjera të papëlqyeshme dënohen me punë të detyrueshme.

Kleriku suprem në vend është Dielli; klerikët e tjerë janë nëpunës të tij. Qytetarët rrëfehen për mëkatet e veta. Po ashtu sundimtarët e qyteteve rrëfehem një herë në vit përpara Diellit. Ekziston flijimi për qytetarët, dhe flijimi madhërohet e këndohet, ashtu si u këndohet kryeushtarëve të lavdishëm nga poetët. Veçse: *dënohet çdo poet që gënjen, madje edhe kur këndon për famën e cilitdo trim qoftë. Nuk mund të merret me mjeshtërinë e poetit ai që trillon.* Kjo, puna me këngën e poetëve, duket reminishencë platoniane.

3. Autori Kampanela

U tha më herët që autori Kampanela shoqërinë ideale të Qytetit të Diellit në veprën e vet e shpalon dhe e strukturon nëpërmjet dy personazheve, te të cilët përçon dijen dhe interesimin e vet kërkues, tregues dhe sprovues. Madje gulçimi i tij (si nivel i njësimit) mund të lexohet qoftë në pyetjet e Hospitalit, qoftë në përgjigjet apo ndërdymjet e Gjenovezit.

Kërkesat e Hospitalit (si alter ego e autorit në kërkim) njohin këto forma:

> Më rrëfe, të lutem/Fol pashë jetën/Ju lutem o njeri fisnik, të dëgjoj me padurim/A ka njeri që arrin dituri kaq të madhe/Më thuaj, të lutem/Kjo është shenjë e gjenialitetit të madh/ Sa mendjehollë që qenkan!/Për zotin, vetëm këtë mos ma fsheh: ç'thonë për mëkatin e Adamit?

Pra, autori si vetje e dytë, nëpërmjet Hospitalit, pyet, ngazëllehet, lutet, kënaqet dhe komenton nëpërmjet pyetjesh. Po ashtu, autori si vetje tjetër, nëpërmjet Gjenovezit, shpjegon, tregon, përshkruan, argumenton, rrallë mëdyshet. Ky fenomen krijues letrar na kthen te fillimi: që dialogu ndërmjet këtyre dy personazheve në fakt është një *dialog poetik*, do të thotë një *monolog i dialogëzuar*, që kah fundi i veprës pajton vetjet, për të prodhuar tekste e pikëpamje që tashmë kanë shenjën e plotë të autorit, Kampanelës, qoftë si biografi, qoftë si ideografi. Kjo ngjet, në mënyrë më të dukshme, kur shfaq idetë për botën shpirtërore, hyjnoren apo doktrinën fetare të propozuar për një vend dhe për botën.

> Njëmend, pasi ata, të cilët e dinë vetëm ligjin e natyrës, i afrohen aq shumë krishtërimit, i cili nuk u shton asgjë ligjeve natyrore përveç sekreteve që ndihmojnë zbatimin e tyre, e konsideroj këtë si argument të fortë që religjioni i krishterë është më i vërteti prej të gjitha religjioneve të tjera dhe do të

> jetë, nëqoftëse evitojmë abuzimet, sundimtari i tërë botës, ashtu si mësojnë e shpresojnë teologët më të lavdishëm.[6]

Në vështrimin e funksioneve të tyre në tekst, vështirë mund të përcaktohet kush e shqipton këtë tekst, Hospitali apo Gjenovezi. Po, funksionalisht, pranojmë menjëherë, që këtë tekst e shqipton *autorësia* dhe *autoriteti* i Kampanelës, klerik i krishterë (edhe heretik i rebeluar) mbi utopinë, shoqërinë e përsosur në një Vend apo në Botë. Kjo është një provë e lidhjes së natyrales me hyjnoren, e po ashtu të fesë me arsyen, duke kërkuar projektin e pajtimit universal. Ky diskutim mbi autorësinë, mbi shenjat autoriale, mbi statusin e strukturën e tekstit, na shpie te përfundimi tjetër që vepra e Kampanelës, *Qyteti i Diellit*, e nisur si njohje e shpalosje e një bote, si kërkim a si përshkrim, në trajtën e traktatit për shoqërinë ideale njerëzore, ngadalë kalon në trajtën e një vepre letrare: me gjuhën, figurën, stilin, strukturën, dëshminë e imagjinimin. Veçse duke mbetur gjithmonë në nivelin e *letërsisë së ideve*.

[6] Po aty, f. 61.

V. FRENSIS BEJKËN: ATLANTIDA E RE

1. Atlantida e re

Nisur nga titulli, *Atlantida e Re*, vepra e Frensis Bejkënit (Francis Bacon) tregon që ka referencë Atlantidën e Platonit, ashtu si dhe Utopinë e Morit, duke pranuar njohjet dhe njohuritë e utopive të përparshme, duke diskutuar idetë e tyre, prandaj edhe duke u krahasuar me to, për të treguar ngjashmëritë e dallimet.

Dallimi i parë e themelor i kësaj vepre nga veprat e pararendësve është mënyra e krijimit të tekstit. Tregimi merr trajta romanësore, që shkon më afër letërsisë e më larg tekstit të rezonuar. Nuk zhvillohet në trajtë të dialogut (dëshmues) si te *Utopia* e Morit, as në trajtë të dialogut poetik, si te *Qyteti i Diellit* i Kampanelës. *Atlantida e re* është rrëfyer nga një *Unë* (njëri nga detarët) me një tekst njohës letrar, vetëm me ndërhyrje të pakta të komentimit të situatave, apo të shenjimit të unit më tepër për të afishuar një ndjenjë sesa një prani në ngjarje për të forcuar dëshminë.

Rrëfimi i detarit nis me përshkrimin e ndodhive të 51 detarëve, që ishin nisur nga Peruja për Kinë e Japoni, porse kishin humbur në Pacifik; gati shpresëhumbur, mbas shumë kohe, zbulojnë një ujdhesë të tyre të shpëtimit, Bensalemin. Mendimet për vdekjen dhe mrekullia e shpëtimit është një hyrje e pritur për të dhënë tonin e habisë mrekullitare dhe të zbulimit të një bote të panjohur, që bëhet aq shpejt botë e dëshirueshme e identifikimit. Kjo botë e mrekullueshme e identifikimit në tekst shpaloset nëpërmjet tregimeve vendëse në tri shkallë:

1. Shkalla e parë është tregimi i Priftit, drejtues i shtëpisë për të Huajt;

2. Shkalla e dytë është tregimi për botën e re vendëse i një hebreu;

3. Shkalla e tretë, përfundimtare, është tregimi i Atit të Shtëpisë së Salomonit, që përmbyllet me një kontratë me Rrëfimtarin e veprës, që është i zgjedhuri i detarëve.

> Kur i tha këto fjalë, ai u ngrit, kurse unë, si më patën mësuar, u gjunjëzova dhe ai vuri dorën e djathtë të tij mbi kokën time dhe tha: "Të bekoftë zoti, biri im, e qoftë e bekuar historia, të cilën ta tregova; të lejoj që ta botosh për hir të së mirës së popujve të tjerë, sepse ne këtu jemi në gjiun e Zotit, vend i panjohur.[1]

Pra, kështu mbaron vepra e Bejkënit, *Atlantida e Re*: me një bekim për historinë njohëse të vendit, me një bekim për dëgjuesin, detarin (Rrëfimtarin) dhe me njëfarë lutjeje (po si bekim) për shpalljen e dëshmisë si zbulim për botën tjetër. Kjo, në fakt, është një pakt besimi dhe më shumë një pakt identifikimi ndërmjet atij që tregon dhe atij që dëgjon, dhe për pasojë edhe një pakt njohjeve të dy botëve të larguara në hapësirë e në kohë, që mund të identifikohen në të ardhmen. Dhe kjo na kthen te fillimi i identifikimit në vepër.

2. Bota e krishterë: Zbulimi

Bensalemasit janë njerëz të ditur: shkruajnë hebraishten e lashtë, greqishten e vjetër, latinishten e mirë skolastike dhe spanjishten, që është fundament i hershëm i kulturave evropiane. Pyetja e parë që u shtrojnë të ardhurve është: "A jeni të krishterë?" dhe kur marrin përgjigjen pohuese, nis pranimi me dashurinë e krishterë, e cila shprehet me kujdesin në veprime të vendësve dhe me habinë mrekullitare të ardhësve. Dhe kemi të bëjmë me takimin në ujdhesën e shpëtimit. Nisin dhe shpalosen në komunikim, si identifikim, shenjat mrekullitare të njohjes, apo të rinjohjes: përbehen "pashë *zotin*"; rrëfyesi pritës

[1] Fransis Bejkën, *Atlantida e re*, Rilindja, 1982. (Përkthyes Sulejman Drini), f. 96-97 (Citimet në vazhdim janë nga ky botim).

është *Prifti* i krishterë; "se kishim ardhur në vendin e *engjëjve*; "kjo gjë tregon se së pari kërkoni Mbretërinë Qiellore".

Atëherë Prifti pritës rrëfen historinë e krishtërimit të hershëm të ujdhesës. Njëzet vjet mbas ngjitjes së Shëlbyesit, midis detit u shfaq shtylla e dritës me kryqin e ndritshëm në majë, për të lënë pas arkën me librat kanonikë të Dhjatës së Vjetër e të Dhjatës së Re, të gjithë librat e Dhjatës së Vjetër, Apokalipsin, libra të Dhjatës së Re ende të pashkruar dhe një Letër:

> Unë Bartolomeu shërbëtori i më të Lartit dhe apostulli i Jezu Krishtit qeshë paralajmëruar prej engjëllit që m'u shfaq në formë drite se këtë arkëz duhej ta lëshoja mbi valë të detit. Prandaj, vërtetoj dhe i shpall popullit, të cilit sipas vullnetit të Zotit do t'i arrijë kjo arkëz në tokë, se po në atë ditë do t'u vijnë shpëtimi e paqja e vullneti i mirë i të Atit dhe i Jezu Krishtit.[2]

Në këtë formë bëhet zbulimi i ndërmjetshëm i krishterë i dy botëve, që nuk kanë kontakt historik e kulturor dhe ky zbulim i përnjëhershëm bëhet në trajtën e identifikimit moral mrekullitar.

3. Historia kulturore e Bensalemit

Porse, jo vetëm kjo. Prifti shpalon historinë kulturore të vendit të vet. Para tre mijë vjetësh kishte qarkullim të madh detar në të katër anët. Vendet si Egjipti, Palestina, Kina, Atlantida e Madhe (që quhet Amerikë) atëherë kishin flotë të madhe. Ky ishull po ashtu kishte flotë të madhe (njëmijë e pesëqind anije të mëdha) dhe anijet e tij shkonin te Shtyllat e Herkulit në Detin Atlantik e Detin Mesdhe deri në bregun e Detit të Lindjes. Duke shpaluar lundrimet e mëdha dhe mësymjet e popujve, dijetari vendas i kthehet çështjes së Atlantidës së Platonit. Ai tallet me tregimin egjiptas të bartur në Greqi, ani që, pranon se Atlantida thuajse u zhbë nga hakmarrja hyjnore për ndërmarrjet krenare. Porse nuk u zhbë nga tërmeti, por nga përmbytja e madhe. Përmbytja

[2] Po aty, f. 61.

e madhe e fshin qytetërimin e Atlantidës së Madhe (Amerikës). Mbijetuan vetëm pak banorë të maleve të larta të pamësuar e pa kulturë. Prandaj, banorët e Amerikës konsiderohen si popull i ri, së paku për njëmijë vjet më të ri me kulturë se të tjerët. Ata, të mbijetuarit duhej të nisnin krijimin e kulturës e të qytetërimit pa pasur më trashëgimin!

Në valën e këtyre tronditjeve kulturore, ishulli i Bensalemit njeh një mbret themelues të civilizimit të tyre, që lidhet në kohë njëmijë e njëqind vjet më parë (më parë nga koha e rrëfimit). Mbreti i nderuar, themeluesi është legjislatori Solamon. Duke pasë të mjaftueshme pasuritë e vendit të vet për banorët vendas, ai hartoi ligje për ndalesa të hyrjes së të huajve në ujdhesë. Të huajt që mbërrijnë në ujdhesë mund të jetojnë dhe po të duan mund të kthehen, veçse kjo ngjet tepër rrallë. Mbreti ngriti një sistem, një rend shoqëror që quhet Shtëpia e Solamonit.

> Ajo i është kushtuar studimit të veprave dhe të krijesave të zotit.[3]

Po ky mbret nxori dhe ndalesën e lundrimit të popullit të vendit në pjesët e botës që nuk ishte nën kurorën e tij. Kishte vetëm një përjashtim: për çdo 12 vjet dy anije lundrojnë nga kjo mbretëri në kahe të ndryshme, e në secilën prej tyre ka nga një dërgatë prej tre vetësh nga Shtëpia e Solamonit. Këta dijetarë rrinë jashtë 12 vjet, derisa të niset dërgata e re dhe puna e tyre është njohja me zhvillimet e botës, në të gjitha anët, sidomos në fushën e zhvillimit të shkencave, mbi zbulimet e reja, prodhimet e reja, shkathtësitë njerëzore.

Ky është një sistem i mbyllur, me çka ndalohet të kalojë dija e vendit në vende të tjera, ndërsa mblidhet e vidhet gjithë dija e botës pa u deklaruar fare, në fshehtësi të plotë. Prandaj, habisin dijet që shfaqin bashkëbiseduesit vendas për kulturat, gjuhët, historitë e ndodhitë e botës, në të kaluarën dhe në aktualitet.

[3] Po aty, f. 70.

4. Familja e Martesa

Nëse kjo është një shoqëri e mirësisë dhe dashurisë, atëherë një zonë e kultit apo e kulturës është familja dhe martesa. Ekziston kulti i pasardhësve. Festa e familjes merr dhe karakterin e festës së shtetit, atëherë kur kreu i familjes, për të gjallë mund të ketë tridhjetë pasardhës të trupit të vet më të moçëm se tri vjeç. Babai i familjes është në krye të ceremonisë, e cila në fakt rimerr dhe rithekson vlerat tradicionale kulturore të familjes dhe të njeriut në shoqëri. Aty shfaqen vlerat e veshjes, sjelljes, komunikimit, nderimit, që shfaqin hapur dhe kulturën e artin dhe në fund e në fillim përkushtimin besimtar dhe lutjen biblike. Shfaqen dhe trajtat e dëfrimeve përbrenda një rrethi të familjes. Pra, cila qenka baza e një familjeje të lumtur në këtë ujdhesë, e familjes, që tashti është lidhje fisi e jo si kolektivitet i paidentifikuar individual, si te Tomas Mori?

Në këtë pikë Bejkëni polemizon me Morin, qoftë pa e përmendur. Dhe në këtë pikë në rrëfimin e detarit shfaqet dëshmia e hebreut Joavim, tregtari, i cili flet (si i ndryshëm) për cilësitë e botës shpirtërore të banorëve të Bensalemit. Lumturia e harmonia e familjes së tyre bazohet në besnikëri, dashuri e martesë, në kultin e martesës, në raportin e mashkullit me femrën, të bërë me pëlqim të dyanshëm dhe me kohën e lulëzimit të dashurisë. Te ata nuk ka shtëpi publike, nuk ka kurtizane. Lejimi i fenomeneve të tilla e bën martesën të paqëndrueshme. Për këtë shkak shumë njerëz martohen vonë, kur fuqia e moshës u ka kaluar; e kur martohen kjo bëhet si Pazar, ku kërkohen ose lidhje, ose pajë, ose autoritet, ose lakmi, që në parim është indiferente ndaj përfundimit të lidhjes fillestare ndërmjet mashkullit dhe femrës, që rrënon lidhjen besnike bashkëshortore.

Në Bensalem nuk lejohet poligamia.

Martesa mund të bëhet edhe pa lejen e prindërve, por atëherë nuk mund të trashëgojnë më shumë se një të tretën e pasurisë së prindërve.

Hebreu, edhe një herë tematizon Morin:

> Kam lexuar në një libër të njerëzve të huaj për një shtet të trilluar, në të cilin lejohet që bashkëshortët, para se të kurorëzohen, të shohin njëri-tjetrin cullakë...[4]

Ky fenomen përjashtohet etikisht. Sepse një njohje kaq e ngushtë do të ishte ngarkesë nëse ndodh pastaj refuzimi. Edhe ky mendon që trupërat duhet të jenë të shëndoshë e të njihen e shihen, porse kjo duhet të bëhet ndërmjetshëm, duke i parë nga largësia duke u larë në liqenet që quhen të Adamit e të Evës. Kulti për trupin në një martesë të suksesshme mbetet edhe këtu me variante të shtuara të interpretimit.

5. Zbulimi i Shtëpisë së Salomonit

Hebreu është lajmëtar që Ati i Shtëpisë së Salomonit do të takohet me përfaqësuesin (të zgjedhurin) e detarëve mysafirë. Dhe rrëfimtari (dëshmitari i zgjedhur) tregon situimin dhe situatën.

> Erdhën ditën e orën e caktuar, kurse shokët e mi më patën zgjedhur mua që t'i qasem personalisht (...) Pastaj të tjerët u larguan, kurse unë mbeta. Atëherë ai u dha shenjë pazhëve që të largohen nga salla, kurse mua më tha që të ulesha pranë tij dhe kështu foli në gjuhën spanjolle...[5]

Teksti në vijim, deri në fund të veprës, është ligjërimi i Atit, që nis me bekimin e bashkëbiseduesit (dëgjuesit), porse shtrihet në shpjegimin e organizimit dhe të funksionimit të institucionit themelor të dijes e të qeverisjes së vendit "qëllimi i të cilit është njohja e shkaqeve e fshehtësive të lëvizjes së sendeve, dhe zgjerimi i megjeve të sundimit njerëzor, për arritjen e të gjitha gjërave që janë të mundshme".

Atëherë fillon shpallja e vlerave të pasurisë së shtëpisë dhe të Vendit nëpërmjet formulës: *Kemi* dhe *Kemi gjithashtu*:

---

[4] Po aty, f. 80.
[5] Po aty, f. 83-84.

> *Kemi* shpella të gjera; gropime në lloje të ndryshme toke; liqene të mëdha; kulla të larta; *Kemi gjithashtu*: një numër pusesh e burimesh artificiale; shtëpi të mëdha; banja të mira; pemishte e kopshte; kopshte për bisha; liqene për eksperimente; vende ku rrisim e shumojmë insekte; dispanseri e barnatore; mjeshtëri mekanike; stufa të shumëllojta; shtëpi vështrimi; gurë të çmueshëm; shtëpi tingulli; harmoni; shtëpi aromash; punishte veglash; shtëpi mashtrimesh ndijore;...

Kështu Ati shpalon begatitë e Shtëpisë së Salomonit, që janë pasuri *natyrore* të vendit dhe pasuri *diturore* (zbuluese) të vendit. Po, kjo bëhet nëpërmjet ballafaqimit të *Formulës së Kamjes* dhe *Formulës së Skamjes* (ne kemi çka ju nuk keni).

Vjen përshkrimi dhe emërtimi i anëtarëve të shtëpisë në bazë të punës e të funksioneve: Tregtarët e Dritave (12 veta), Grabitësit (3), Misteriozët (3), Xehetarët (3), Hartuesit (3), Mirëbërësit (3), Fenerët (3), Shartuesit (3), Shpjeguesit (3). Ka edhe nxënës në këtë sistem njohjeje e kërkimi. Ka dhe kontratë të besës: çka t'i zbulohet botës e çka të mbetet fshehtësi. Ka edhe sallë për ekspozim të zbulimeve dhe sallë me statuja të zbuluesve të mëdhenj, siç është Kolombi. Dhe, natyrisht lavdikëndues e shërbyes për Zotin e veprat e tij të mrekullueshme.

Kjo harmoni e lavdërimit të pasjes së dijes e Atit merr fund me bekimin e historisë së shpallur dhe me bekimin e dëgjuesit. Kurse, dëgjuesi i pushtuar e prodhon tregimtarin e fascinuar. Kurse tregimtari i fascinuar, alias autori (Frensis Bejkëni), gjithë këtë histori apo utopi për *Atlantidën e Re* e shpall para gjithë botës si projektin e tij të shoqërisë së lumtur, që tashti pranon pronën private, shoqërinë e shtresuar në klasa, porse mbështetet në devotshmëri ndaj Zotit dhe në bekim ndaj dijes e shkencës për dobi të njeriut. E gjithë kjo si shembull apo si dhuratë për botën njerëzore.

VI. NAIM FRASHËRI: BAGËTI E BUJQËSIJA

1. Vetja

Naim Frashëri e shkroi veprën e tij kryesore letrare *Bagëti e Bujqësia*, duke qenë i mërguar në Stamboll, dhe e botoi në Bukuresht, me inicialet autoriale N. H. F., në moshën dyzetvjeçare, më 1886.

Që në vargjet e para të poemës poeti jep shenjat për veten e raportin me Shqipërinë, bën deklarimin e këngës dhe bën situimet e krijuesit të përmalluar, që po këndonte këngën e identitetit.

O malet' e Shqipërisë! e ju o lisat e gjatë,
...
Do të këndonj bagëtinë, që mbani ju e ushqeni,
...
Ti, Shqipëri, më ep nderë, më ep emërin Shqipëtar,
Zëmërënë ti ma gatove plot dëshirë dhe me zjarr.
Shqipëri! ó mëma ime, ndonëse jam i mërguar,
Dashurinë t'ënde kurrë, zemëra s'e ka harruar.[1]

Vargjet thirrëse e të deklaruara, fjalët themelore në trajta të figurave konceptuale, një patos i shpërfaqur, dëshmojnë se po fillonte kënga e mallit për Shqipërinë e dëshirave, për këngën e zemrës: këngën për ambientin e adhuruar duke qenë në largësi. Për një këndim të

[1] "Bagëti e Bujqësija", in Naim Frashëri, *Vepra 1*, Rilindja, Prishtinë, 1986, f. 119. (Citimet në vazhdim janë nga ky botim).

plotë dhe një identifikim, duhet të mërgohet, të shtegtojë *zemra*; duhet të bartet *mendja*; atje është forca e *ëndjes*; me intensitetin e forcës së tërheqjes:

Atje lint diell' i qeshur edhe hëna e gëzuar,
Fat' i bardh' e mirësija n'atë vënt janë mbluar;
Nat' atje 'shtë tjatrë natë, edhe dita tjatrë ditë,
Në pyjet e gjelbëruar, atje rrinë Perënditë.[2]

Pra, shenjat janë të një bote ideale, e cila është larg, dhe kërkohet mundësi njësimi, që zbulohet nëpërmjet imagjinimit të udhëtimit të vetes, të birit te nëna. Fuqia e lidhjes, e tërheqjes së birit e nënës, që është e botës humane, shtrihet përtej njeriut, te lidhjet dele-qengj, dhi-edh, pelë-mëz, lopë-viç; një botë e gjallë e natyrës lidhet në një harmoni duke devinizuar jetën në verë.

Vetja e përshkruar në këtë dëshirë të zjarrtë artikulohet me figurën zotëruese të invokacionit (thirrjes) me përdegëzimet kuptimore të habisë, përmallimit, mrekullimit. Këto janë thirrje për vendet, për qeniet, gjallesat, pamjet dhe lakimet e trajtave më të ndryshme të shkallëve të identifikimit. Tashmë Vetja është e bartur atje, është bërë një me ambientin dhe ligjërimi i saj për Shqipërinë bëhet i kapshëm. Në këtë zjarrmi Vetja, duke zbuluar Shqipërinë ideale e harmonike të qenies, të njeriut e të Zotit, në fakt zbulon veten e plotë. Dhe kjo plotni përfaqëson harmoninë jetësore, bukurinë e përrallës, shpalimin e shpirtit në një parajsë tokësore.

O malet' e Shqipërisë! e ju o lisat e gjatë, (f. 119)
O t'vendëthit e bekuar, ju mëndjenë ma dëfreni (f. 119)
O! sa bukuri ka tufa, sa gas bije bagëtija! (f. 120)
Tomor! o mal i bekuar, fron i lartë, që rri Zoti (f. 122)
O malet e Shqipërisë, që mbani kryet përpjetë (f. 122)
O popo! kshu pse më vini, përpara syve pa pushim? (f. 123)
O ditët' e djalërisë! o moj kohëz' e të rit t' im! (f. 123)
O flutura krahë-shkruar! që fluturon në për erë (f. 123)
O shokët e njeriut! Zoti u shtoftë e u bekoftë (f. 126)

[2] Po aty, f. 120.

Dallëndyshe bukuroshe! që thua mijëra fjalë (f. 126)
O fushazëtë pëllore! që m' ushqeni Shqipërinë (f. 127)
Ti Perëndi e ligjërisë, që rri në mal të Tomorit (f. 127)
Edhe Ti o Mëmëz' e dheut! q' i fale dheut aq' uratë (f. 127)
O sa e madhe bukuri! as më thua ku e more (f. 127)
O bukuroshe! t' u bëfsha! ngaha gjiri yt e nxore? (f. 127)
O! ç' punë me mënt punojnë! sa bukur e bëjn' e mirë! (f. 130)
O! është mbuluar në dhe vashëza fytyrë-hënë! (f. 131)

Në këto vargje thirrëse, që nisin me pasthirrmën *O*, ne i pamë si element i mallit për identifikim, si mjet stilistik. Porse, Faik Konica çështjen e përgjithëson:

> Pikësëpari, gjuha është tregues i sigurt i gjendjes së qytetërimit të një populli. Për shembull, pasthirrmat [...] që çmohen ende në letërsitë e racave plot afsh dhe zemërthyera të Jugut.[3]

Po Faik Konica, tjetërkund,[4] shprehjen gjuhësore si paraqitje të gjendjes shpirtërore, gjithnjë lidhur me ngjyrimet emfatike, e heton në trajtën e të folmeve jugore shqiptare edhe në këngët popullore, që shfaqet me një *ë* të patheksuar (te *Bleta shqiptare* e Mitkos):

Do t' të marr, o yll i dritësë
Të djelënë pas mesit ditësë.

Kritiku ynë, këtë zvarritje të tingujve fundorë e quan emfatike, shprehje të grave e të fëmijëve. Çështja është që fenomeni i trashëguar ka prekur edhe shprehjen individuale të krijuesve letrarë. Naim Frashëri shkruan *zëmërënë*.

[3] Faik Konica, "Sprovë për gjuhët natyrore dhe gjuhët artificiale", in *Mendime gjuhësie*, Tiranë, 2007, f. 217.
[4] Faik Konica, "Një veçori e dialektit toskë", in *Mendime gjuhësie*, Tiranë, 2007, f. 287-288.

2. Mali e Fusha

Vepra *Bagëti e Bujqësija*, që me titull shenjon dy mënyra të konceptimit të jetës, të cilat pastaj dhe përfaqësohen me dy njësi tekstore të ligjërimit: pra, jeta me *dy burime* e me *dy ligjërime*. Në hyrjet përkushtuese të dy pjesëve:

O malet' e Shqipërisë! e ju o lisat e gjatë,
Do të këndonj bagëtinë, që mbani ju e ushqeni,[5]

dhe

O fushazëtë pëllore! që m' ushqeni Shqipërinë
Do të këndonj bukurinë t' uaj dhe bujqësinë[6]

Naimi krijon lidhjet dyshe figurative: *Malet* me *Bagëtinë* e *Fushat* me *Bujqësinë*, duke mbaruar totalitetin e jetës njerëzore, i cili totalitet do të hyjnizohet nga dashuria që kanë për *malësorët* e *fusharakët*. Perëndi e ligjërisë e Tomorit dhe Mëmëz' e dheut. Pra, lidhja në gjithë poemën krijohet ndërmjet qenieve, njeriut e Zotit të vendit e gjithësisë, për të kapur përjetësinë. Kjo lumturi jetësore që ushqehet me dashuri për të prekur hyjnizimin, kalon nëpër cikle të përsëritshme të ditës: *dita*, *nata*, *mëngjesi, mbrëmja*; po ashtu kalon nëpër cikle të përsëritshme të stinëve: *dimri*, *vera*; madje në cikle të shpërthimeve shpirtërore: si *Vera* (Vena). Këto cikle marrin pamje e kuptime të dyfishta, herë si situata konkrete jetësore, herë si ndërrime e përsëritje të cikleve të gjithësisë. Ekziston një baraspeshë e shpërthimit, e pushimit dhe e dëfrimit, për të krijuar harmoninë e jetës trupore e shpirtërore.

Shpalohet miti i *verës* (venës), si shpalim i shpirtit duke mbindërtuar dhe moralitetin.

Për të arriturë rushnë ç' ka punuar Perëndija!
Qielli, dheu, dielli, shiu, njeriu, tërë gjithësija!

[5] "Bagëti e Bujqësia", in Naim Frashëri, *Vepra 1*, Rilindja, Prishtinë, 1986, f. 119.
[6] Po aty, f. 127.

S' është çudi pse na dëfren ver' e bukur zëmrën t'ënë,
Ç' ka punuar Perëndija edhe njeriu sa e bënë!
Ju shokë kur pini verën, mos dehi, mos zemërohi,
Mos u zihni, mos u shani, mos lëvdohi, mos qërtohi;
Se pëçmoni Perëndinë, q' i ka falur hardhis rush,
Edhe kërkon dashurinë e ndodhet pshehtazi ndaj jush;
Po gëzohi, prehi, qeshni, duhi, sbaviti, defreni,
Flisni fjalë të pëlqyera, loni, këndoni, kërceni,
Bëjeni zëmërn të gjërë, edhe shtoni dashurinë,
Mirësinë, njerëzinë, dhe besën e miqësinë;
Se në breng e në të keqe, në punë e në të pirë,
Miretë vesh njeriu i lik, njihet njeriu i mirë.[7]

Dëftohet cikli i pushimit nga puna në natën e dimrit, për të kërkuar dhe moralitetin e miqësisë dhe të bashkëdhembjes.

... Bujku mundohet në verë, po në dimër ri e prëhet,
Sheh shtëpizënë me kamje, edhe zëmëra i bëhet,
Gratë të gjitha punojnë n' avlëmënt e në të tjera,
Edhe jashtë fryn e bije, po kur na trokëllin dera,
Është nj' udhëtar i gjorë, që ka mbetur në dëborë,
I kanë ngrirë të mjerit vesh' e goj' e këmbë, e dorë,
Ngrihet i zot' i shtëpisë, edhe të huajthin e mer,
E vë në krye të vatrës me njerëzi, me të math nder,
Posa e shohënë, që vjen, i ngrihen gjithë fëmija;
Se të huajnë më derë na e dërgon Perëndija,
Pa i bëjnë zjar, e ngrohet, edh' e mbajnë me të mirë
I sjellin shtresë të flerë, edhe të ngrën' e të pirë.[8]

Shfaqet pamja paradisiake e gjallërimit të jetës e të natyrës në përmasa gjithësie në verë, në ditën e verës:

Në verë, që çelen lulet, qielli ndrin si pasqyrë.
Sbukurohetë faq' e dheut, e mer mijra fytyrë,

[7] Po aty, f. 129.
[8] Po aty, f. 130.

Pa ngjallenë me ç'do lule, më ç'do bar, e më ç' do fletë
Gjëra të gjalla me mijë, rroitin nga dheu si mbletë.
Shpest' e mizatë këndojnë, e kuajtë hingëllijnë,
Lulet e bukura m' erë si ar e si flori ndrinjë.
Bujku nget pëndën e lëron, mbjell e bën gati ugarë,
Kalorësi i shkon pranë dhe i thotë — puna mbarë —
Papo mer anën e lumit, me zëmërë të gëzuar.
Këndon, fishkëllen, a vete nga-dale, duke mejtuar,
Vë re lumin e kulluar, që ikën me ligjërime,
E ndër mënt të ti i bije ca t' ëmbëla shumë mejtime.
Vashëzatë bukuroshe, posi shqerratë manare,
Si kapërrollet e malit, si thëllëzatë mitare,
Venë të lajnë në lumë, gjithë tok duke kënduar
Me gas në sy e në buzë, e me lulezë nër duar,
Përveshin llërët e bardha dhe të majm' e të përndijta,
Pulpazëtë bukuroshe, e këmbëzët e kërthijta;
Dallëndyshja, që fluturon, e ndehetë për mi lumë,
U afrohet, si mike e u thotë fjalë shumë;
Dhe mëshqer' e përkëdhelur vjen në lumë të pij' ujë,
A të prehetë në hije, a të bënjë gjë rrëmujë.[9]

Në këtë bukuri e hijeshi të jetës duken disa dhembje të vogla kalimtare, më tepër për të sprovuar shpirtësinë e moralitetin e bashkësisë e të vëllazërisë. Lypësi, për të provuar *mëshirën*; jetimi (pa nënë) për të provuar *bashkëndjesinë*; udhëtari i gjorë, për të provuar *mikpritjen* e ndihmën; vdekja e vashës, për të provuar *ngushëllimin* njerëzor e hyjnor, ngase çdo gjë lind e rilind dhe jeta, natyra e gjithësia janë në baraspeshë.

Jeta, pra, është e strukturuar, në mikro dhe në makro plan. Me një procedurë të pastër të ligjërimit utopik, Naim Frashëri emërton dhe figuron qeniet, gjendjet, veprimet, fenomenet duke përdorur fenomenin (procedurën) e *numeracionit* dhe të *nominimit*. Kjo është gjuha krijuese në funksion prodhues. Por, dhe gjuha në funksion *ndikues*, që forcohet me përsëritjet, herë si procedurë stilistike, herë në funksion të njohjeve mbrenda një sistemi jete të përbashkët. Toka e Zoti i japin të

[9] Po aty, f. 131.

gjitha, por për t'i marrë ato duhet punuar. Dhe punojnë të gjithë, të pavarur simbas *dijes* e *dëshirës*, vetëmse puna e tyre është kaq e pajtuar me *nevojat* e bashkësisë. Kjo harmoni në punë, ku askush nuk përjashtohet, i ngjet bashkësive të propozuara nga utopisti Furie.

3. Ëndrra identitare

Te poema *Bagëti e Bujqësia*, kudo shfaqet në forma të veçanta ëndrra identitare. Ëndrra identitare e Krijuesit (Poetit), e Njeriut dhe e Zotit, dhe kjo ëndërr pretendon të trupëzohet në një farë të shfaqur reale në një Shqipëri ideale. Në fillim të veprës artikulohet ëndrra identitare për t'u bashkuar, madje shkrirë, në *këngën e zemrës*, në një kërkim metafizik. Në mbarim të pjesës së parë të *Bagëtisë*, ëndrra identitare e Njeriut (Naim) zbret në terren fizik dhe kërkon një identitet vendor e nacional. Nëpërmjet thirrjes së shpendit shtegtar, *dallëndyshes bukuroshe,* vizaton në kujtesë një hartë fizike të Shqipërisë, duke përmendur vende, hapësira e histori: Shqipëri, Çamëri, Labëri, Korçë, Malësi, Skrapar, Dobre, Vjosë, Devoll, Vlorë, Myzeqe (atje ku e ka zemrën); po ashtu kërkon të shkojë në gji të Shqipërisë: Shkumbin, Elbasan, Tiranë, Shkodër, Dri, Bujanë, Kostur, Përlep, Fëllërinë, Dibër, Ipek, Jakovë, Mat, Ysqyp, Përshtinë, Mirditë, Tetovë, Krujë, Durrës, Ylqynë.

Malli identitar i lidhjes kombëtare shqiptare, përpos vendeve, mbaron në gjuhë. Naim Frashëri, në botimin e parë të *Bagëti e Bujqësija* në Bukuresht më 1886, gegnisë shqiptare i drejtohet me forma gjuhësore gegnishte:

> *Për me marrë drejt Shkumbinë edh' Elbasan' e Tiranën,*
> *E me ardh ke ti ô Shkodrë të shoh Drinin e Bujanën,*
> .....
> *Krojënë e Skënder-Begut, q'i kâ pas dhân ner Shqypnisë,*
> *Tue bâm me trimni luftë, e m'e munt mren'e Tyrqisë.*[10]

[10] Naim Frashëri, *Bagëti' e Bujqësija*, përgatiti Francesco Altimari, Rende, 1994, faqe 50 e 51.

(Mbetet të kërkohet: kush, kur e pse, i kthen në toskërishte këto stilema të Naimit, të cilat kanë vlerë identitare e bashkuese? Dhe: a ndodhi kjo për të gjallë të Poetit apo mbas shkuarjes së tij?)

Po, pra një hartë identifikimi e etnisë shqiptare. Një kalim i shpejtë nga poezia në ideologji nacionale. Mirëpo, përherë duke pasur pikë mbështetjeje Tomorin, malin e bekuar e të shenjtëruar, që mundëson e prodhon vizionin nacional të tërësisë së identifikimit.

Pjesa e dytë e veprës *Bujqësia*, përmbyllet, tanimë jo me mall po me *lutje*, mbas një frymëzimi e identifikimi filozofik e besimtar. Bëmat e Zotit, që bëri njerinë e gjithësinë, janë pa fund, mbasi ai është kudo dhe në çdo kohë, duke relativizuar dhe vdekjen nëpërmjet ringjalljes, duke marrë njeriun përdore në zbulimin e mundësive dhe të krijimit të mundësive. Duke u identifikuar me krijuesin Naimi e përfundon veprën e vet me një *lutje* të pastër naimiane:

1. *Për natyrën*: lule, pyje, fletë, vesë, shi, erë, bukë, zë, dru, pemë, pjergull, diell, hënë, yje, dritë;
2. *Për njeriun*:

   Fali njeriut urtësinë, mirësinë, njerëzinë,
   Butësinë, miqësinë, dashuri, vëllazërinë[11]

3. *Për shqiptarët*:

   Tregom' u dhe Shqipëtarët udhën' e punës së mbarë
   Bashkom' i, bëmi vëllezër, edhe fjesht Shqipëtarë.
   Falm' i Shqipërisë ditën' e bardh' e lirisë.
   Udhën' e vëllazërisë, valn' e gjithë mirësisë.[12]

Një lutje fundore për Shqipërinë dhe një lutje universale: të mbretërojë e vërteta e të pushojë gënjeshtra, përfundon krijuesi, moralizatori, atdhetari e besimtari, Naim Frashëri.

[11] "Bagëti e Bujqësija", in Naim Frashëri, *Vepra 1*, Rilindja, Prishtinë, 1986, f. 133.
[12] Po aty, f. 134.

4. Shqipëria: parajsa tokësore

Shqipëria ideale është *dëshirë* e vërtetë e Naimit, po ashtu "*dëshirë* e vërtetë e shqiptarëve", e bërë si këngë e zemrës, e ligjëruar me gjuhën e zjarrtë në veprën e tij, ndoshta më të rëndësishme, *Bagëti e Bujqësija*. Utopia naimiane nuk flet për *nevojat* e *mundësitë*, flet për ëndrrat e harmoninë jetësore të parë si vepër. Projekti i tij është kolektiv, kurse ndjesia mbetet individuale. Në gjuhën e tij poetike e formulative, lumturia e shpresa maten me dashurinë, mirësinë, njerëzinë e hyjninë. Duke e himnizuar jetën, ai e relativizon vdekjen, duke e marrë jetën të rikthyeshme. Në anën tjetër lumturinë e projekton në bashkësi, në bashkim, e jo në vetmi. Në ligjërimin e tij poetik, filozofik e mistik, ai qoftë si figurë, qoftë si koncept të mendimit, e lakon *parajsën* të shfaqur në jetën konkrete të përditshme. Për më tepër, Naimi ëndërron (e propozon) një Shqipëri ideale, si një *parajsë tokësore*, të realizueshme. Këtu kemi të bëjmë me një mendim që shtrihet nga niveli fizik në nivelin metafizik, nga përvoja njerëzore, në nivelin divin. Zoti i tij është kudo e kurdo, ai është në qeniet, ai është në njeriun e pranë tij, prandaj mundësitë për shpëtimin e njeriut në aspektin moral e shpirtëror janë të garantuara.

Duhet përmbledhur, për fund, që Naim Frashëri shpreson e beson në Shqipërinë e tij ideale. Çështja për të është që këtë ta besojnë dhe të tjerët shqiptarë. Dhe ai besoi që kjo ide e ky besim forcohet përmes mirësisë, e mirësia nëpërmjet emocionit. Vepra e tij, sa duket këngë e shpresës, duket dhe këngë e shpëtimit, një tip ninulle, që nëna i këndon foshnjës së vet për të mos u frikësuar nga terri e ëndrrat e liga. Dhe, në këtë pikë ai është i madh, njohës i madh i gjendjes së shqiptarëve në nivelin shpirtëror, të cilëve duhet t'u këndohet kënga për të mirën, që të bëhen të mirë, t'u këndojë këngë për të bukurën që të bëhen të bukur, t'u këndojë këngë për trimërinë që të bëhen trima.

Naimi hartoi *utopinë poetike* të Shqipërisë, më 1886, para se vëllai i tij, Samiu, ta krijonte *utopinë nacionale* të Shqipërisë, më 1899. I pari për të ndjeshmit dhe fëmijët, i dyti për të diturit e të mëdhenjtë.

Që të dytë nga Stambolli. Nuk ka dyshim që ata deri më sot janë utopistët më të mëdhenj shqiptarë.

SHËNIME

1. Naim Frashëri, "Bagëti e Bujqësija", in Naim Frashëri *Vepra 1*, Rilindja, Prishtinë, 1986.
2. Naim Frashëri, *Bagëti' e Bujqësija*, përgatiti Francesco Altimari, Rende, 1994.
3. Faik Konica, "Sprovë për gjuhët natyrore dhe gjuhët artificiale", in *Mendime gjuhësie*, Tiranë, 2007.
4. Faik Konica, "Një veçori e dialektit toskë", in *Mendime gjuhësie*, Tiranë, 2007.

VII. SAMI FRASHËRI: SHQIPËRIA

1. Loja me kohët: dje, sot nesër

Sami Frashëri, kur e shkroi traktatin nacional *Shqipëria ç'ka qenë, ç'është e ç'do të bëhetë?* (Mendime për shpëtimt të mëmëdheut nga reziket që e kanë rrethuarë), më 1899, ishte në kulmin e pjekurisë mendimtare e krijuese. Kishte mbaruar më parë krijimtarinë letrare në roman e dramë; kishte kurorëzuar kërkimet gjuhësore e identitare, duke pasë hartuar *Alfabetin* (1879), *Abetaren* (1886), *Gramatikën e gjuhës shqipe* (1886). Po, kishte botuar dhe *Fjalorin e përgjithshëm të gjeografisë e të historisë* (enciklopedinë) (1889-1898). Pra, Sami Frashëri ishte një shkrimtar i kryer e një enciklopedist i përkryer, kur e shkroi *Shqipërinë...* e vet.

Shqipëria ishte në Turqinë e sunduar egër, shqiptarët të varfër e të pabashkuar, madje ende të thyer nga rënia e Lidhjes së Prizrenit. Po në anën tjetër, Turqia mbështillej në krizën e vet, e cila rëndohej në mënyrë të veçantë mbi shqiptarët. Pra, shqiptarët për të shpëtuar tokat dhe njerëzit, duhej të lidhnin besë e lidhje të re. Ky është domosdoshmërisht një kusht që jep shpresën për shpëtim.

Samiu kërkon udhë për shpëtim në traktatin e vet nacional. Vepra e tij, që ka tri pjesë, luan me tri kohët: dje, sot, nesër, duke e lakuar fatin e Shqipërisë nëpër këto tri kohë. Këto kohë, që dallojnë, në fakt janë të pashkëputura nga njëra tjetra, veçse japin *ndryshimet* dhe *konstantat*, që përcjellin botën shqiptare nëpër to; për të veneruar që substancë e patjetërsueshme, duke u shfaqur në variante, mbeten *Atdheu* e *Liria*.

Prandaj vepra *Shqipëria...* e strukturuar në tri pjesë, në tri kohë: *...ç'ka qenë*, *ç'është* e *ç'do të bëhetë*, është e njënjëshme në kërkimet themelore, duke u përpjekë që zonat kohore t'i ballafaqojë me *Përjetësinë* shqiptare. Mirëpo, teksti gjithmonë prodhohet në një *të tashme*, si reale, duke analizuar gjendje e rrethana; kurse zhvendosja në kohë, në *të kaluarën* apo në *të ardhmen*, nuk është ikje, por lidhje në sistem të kërkimit e të argumentimit, që parashtron një proces identiteti, i cili ka *kujtesë* dhe ka *dëshirë*, *shpresë*. Kështu vepra e Samiut, e prodhuar në të tashmen, duke njohur afër pamjet e saj aktuale, për të propozuar ndryshimin, do të kalojë në të kaluarën e në të ardhmen. Kjo zhvendosje është një domosdo e të menduarit *utopik* e *ukronik*. *Ukronik*, po, fjalëpërfjalë, por dhe *utopik*, ndërmjetshëm, ngase *Shqipëria* trajtohet më tepër si *ikonë*, figurë, koncepti identiteti, sesa si një vend, shenjë gjeografie.

Jemi, pra, gjithmonë në një projekt romantik, që ndeshet me agresivitetin modern, që provohet në fushë të reales e të imagjinares, në fusha të nevojave (domosdoshmërive) e në fushë të dëshirave. Për këtë shkak artikulohet fuqishëm: e tashmja reale, përballë të kaluarës së lavdishme e të ardhmes së dëshirueshme.

Shqipëria është keq; Shqipëria ka qenë mirë; Shqipëria duhet të bëhet shumë mirë, është thirrja atdhetare e Sami Frashërit në këtë vepër.

2. Përralla pellazgjike

Ç'ka qenë Shqipëria? Është titull i pjesës të traktatit, i shtruar si pikëpyetje, që kërkon një përgjigje. Dhe autori e nis tekstin me dy përfundime:

> Shqipëri i thonë ati vëndi, tek rrinë Shqipëtarëtë. Shqipëtarëtë janë m'i vjetër'i kombeve t'Evropësë.[1]

[1] Sami Frashëri, *Shqipëria, ç'ka qenë, ç'është e ç'do të bëhetë?*, në Sami Frashëri, *Vepra 2*, Rilindja, Prishtinë, 1978. f. 121. Citimet në vazhdim janë nga ky botim).

Kështu autori hyn në netët pellazgjike; i nisur me dijet e të tashmes hyn në misterin e kohës pa fillim e pa fund, për të mbaruar tregimin e identitetit. Ai nis të shkruajë *Tregimin e historisë,* si një histori alternative të Pellazgëve, Ilirëve, Arbërve, Shqiptarëve, nëpërmjet ndeshjeve historike me Latinët, Romakët Sllavët e Turqit.

Ligjërimi i tij është një thurje e legjendës e mitologjisë, e përrallës dhe të dhënës, duke strukturuar një identitet shqiptar në kohë, po ashtu një identitet shtetkrijues e kulturor. Fantazia krijuese identitare e Samiut, shpeshherë me ngazëllimin e tij, e pushtojnë nivelin e tij diturak: ai çdo emër, e variant emri të identitetit nacional e gjen të rrënjës së shqipes së sotme; secilin trim të kohëve të shkuara e shpjegon nëpërmjet formave e kuptimeve të shqipes së sotme; edhe emërvendet i shpjegon me shqipen; madje dijetarët e mëdhenj të së shkuarës i gjen të jenë me origjinë protoshqiptare (Aristoteli).

Por, heroi identitar shqiptar për Samiun është dhe mbetet Skënderbeu (Gjergj Kastrioti):

> Skënderbeu, kujt istoria s'i tregon ndonjë shok a shëmbëllë...
> Kështu për së pari herë Shqipëria u mbluath në një mbretëri me një mbret trim e të zonë si Skënderbenë...
> Dyzet e kaqë vjet e mbajti Shqipërinë të pamundur'...
> Shqipëria në gjalljet të këti burri e ruajti dlirin' e saj me nder.[2]

Nën turqit, shqiptarët ndërruan *besë* (besim) (*tek është kordha është besa*) dhe bënë shërbime ushtarake, pushtetore madje dhe kulturore për të tjerët. Ani që ishin komb, ani që kishin shqipen, të krahasueshme me greqishten, latinishten, sanskritishten... Gjuha është identiteti i tyre kombëtar, shqip "flitetë edhe sot n'atë copëzë vënd gjuh' e vjetërë e Pelazgëvet të përrallavet."[3] Çështja është pse shqipja mbetet gjuhë e pashkruar?

Fillin e lavdërimeve të kohës së shkuar, Samiu e mbyll me hidhërim në zemër, një mbyllje e gjithë pjesës së parë të librit:

[2] Po aty, f.30, 31, 32.
[3] Po aty, f. 37.

> Shqiptarëtë kanë punuarë gjithmonë për botënë e jo kurrë për vetëhe. Vetëm një Skënderbe ka punuarë, në kohërat të shkuara, për Shqipërinë e vetëm ay është me të vërtetë mburje për Shqipërinë.[4]

Kështu del Sami Frashëri nga e kaluara e lavdishme, në aktualitetin e dhembjeve.

3. Ç'është Shqipëria?

Në këtë pjesë ka më tepër analiza, më shumë të dhëna, venerime e përfundime, ndonëse edhe këtu shkrimi konstatues shpesh kalon në nivelin e përvëlimit patetik, qoftë kur dashuron e njëjtësohet me bukuritë e fenomenet e, më shpesh, kur dëshpërohet e largohet nga përjashtimet dhe moskuptimet. Radhiten evidencat e mbështetura në njohje.

1. Shqipëria, dikur e madhe, tani është e vogël.
2. Shqipëria është e vogël, po ka shumë bukuri e begati.
3. Shqipëria ka dy milionë njerëz e më tepër.
4. Shqipëria përbëhet nga Gegëria e Toskëria, gegë e toskë nuk kanë ndonjë ndarje në rrënjë.
5. Shqiptarët ndahen në myslimanë e të krishterë (Katolikë e Ortodoksë). Ndarja e besimit nuk sjell ndonjë ndarje te shqiptarët.
6. Shqiptari është shqiptar përpara se të jetë mysliman a i krishterë.
7. Shqiptarët kanë gjithë ç'i duhet një kombi.
8. Shqiptari s'është vetëm i fortë e trim, por edhe i zgjuar më tepër se çdo komb.
9. Shqiptaret, aq të hijshme, sa edhe të ndershme.
10. Shqiptarët: trima, të mençëm, punëtorë; me besime të ndryshme, po me dashuri ndërvete, kanë gjithë çka duhet për të qenë komb i mbarë.

[4] Po aty, f. 43.

Afër gjysma e kapitujve të pjesës së dytë të *Shqipëria...* artikulojnë nyjat karakterizuese të shqiptarëve si komb e si potencial historik. Por, gjithnjë shtrohet pyetja aktuale, a janë vërtetë shqiptarët të tillë në kohën konkrete? *Jo kurrë!* këlthet Samiu në një përgjigje emocionale. Se shqiptarët janë bërë vegla të Turqisë, luftojnë e vdesin për asgjë, luftojnë të rrëmbejnë, punojnë për të paguar taksa, aq sa nuk hanë, janë të poshtëruar. Kështu është Toskëria, edhe më tepër Gegëria.

> Shqipëtari të hajë dru për të paguarë!! o ç'turp i math! o ç'e madhe e keqe! mos e durofsh o Perëndi![5]

Ky shpërthim i madh emocional, me kaq thirrje e kaq pikëçuditëse është një teknikë e përjashtimit ligjërimor, po aq sa thirrje e gjuhës në veprim. Kjo thirrje është për shpëtim nga përmbysja, nga shpërbërja, për të rindërtuar kombin, duke e cilësuar kombin jo grumbull njerëzish që përdoren, po bashkësi individësh të tolerancës e të dashurisë, njerëz që duan gjuhën identitare dhe e shkruajnë, se gjuha e pashkruar nuk qëndron e paprishur, se duhet qëndresë mbasi "Kombet janë si peshqitë, që hanë njëri tjatrinë. Mjerë kush është i dobët!"

Shqiptarët të rrezikuar nga Turqit, Grekët, Bullgarët e Serbët, të gjithë armiq të tyre, evidenton Samiu. Po, shqiptarët kanë edhe miqtë e vet, kombet e Evropës: Francezët, Italianët, Alemanët, Inglizët e të tjerë, që nderojnë Shqiptarët. Nga fqinjët, Samiu, vetëm Vllahët i sheh si miq të shqiptarëve, ngase edhe ata janë të rrezikuar, e janë të mbrojtur vetëm me shqiptarët.

"Armiku do të të marrë lëkurënë, edhe miku robënë", nënvizon Sami Frashëri. Pra, çështja është që shqiptarët duhet ta mbrojnë vetveten. E kjo mbrojtje, së pari duhet të jetë mbrojtje kulturore, mbrojtje identitare, nëpërmjet gjuhës, gjuhës së kultivuar me shkrim, nëpërmjet shkollës, edukimit, botimit të letërsisë. Kërkesa bëhet për të fituar së pari lirinë diturore e kulturore, që kanë ndaluar turqit. "Mrodhëri' e shkronjavet shqip është vdekje për armikët' e komërisë sonë", thërret Samiu. Mbrojtja tjetër është shoqërore, mbrojtje nga Qeveria Turke,

[5] Po aty, f. 52-53.

që është vetëm për të mbledhur taksa e ushtarë. Shqiptarët duhet ta qeverisin veten. Varfëria e padituria i kanë bërë të egër, ua kanë vrarë dashurinë. Ata grinden me njëri tjetrin, kurse fqinjët shtohen, zgjohen e hedhin gjurmë në Shqipëri mbrenda, të gatshëm ta copëtojnë. Kështu është sot Shqipëria, mbaron Sami Frashëri analizën e aktualitetit, për të kërkuar zgjimin shpëtues në botën shqiptare e për të propozuar vetë zgjidhjen për të ardhmen.

4. Shqipëria utopike

Shqipëria mund të shpëtojë, propozon traktati i Sami Frashërit. Por, jo Shqipëria si copë e Turqisë së Evropës. Duhet largim nga Turqia, që karakterizohet me dy figura: *stihi e madhe* dhe *tirani e zezë*. Shqiptarët do të ribëhen për shpëtimin e vet duke u bazuar në *të drejtë* dhe *fuqi*, e këto nuk munden pa njëra-tjetrën. Shqiptarët kanë të drejtën dhe mund të bëjnë fuqinë. Janë të fortë, mund të bëjnë një ushtri prej 500 000 njerëzish, dhe kanë të drejtë në dhé të Evropës, si kombi më i vjetër i kontinentit. Shqiptarët e kanë në dorë shpëtimin e vet nëse mbështeten në *Besë* e në *Lidhje*, për të krijuar një *Besëlidhje* të tipit të vëllazërisë e të bashkimit. Prova dhe përvoja është e freskët, e kohërave të vona: Samiu ka parasysh Lidhjen e Prizrenit (1878), Lidhjen e Pejës (1889), duke propozuar lidhje të re e të përhershme. Kjo besëlidhje do të bëjë të mundshme kapjen e qëllimit të shqiptarëve: ruajtjen e Shqipërisë nga copëtimi nga serbët e grekët; të zhvillohet e lirë kultura në shqip; të pavarësohet kisha *dhetare*, që punon për nevojat e të drejtat e shqiptarëve; ta njohë Evropa Shqipërinë. [Kjo qeveri mund të ketë një mbikëqyrje nga Turqia, vetëm si kohë kalimtare, derisa të humbë Turqia. Se "Turqia nuk është një bari që ruan dhëntë, po një ujk nër dhëntë"]. Të gjitha këto kërkesa duhet të bëhen me fjalë, por edhe me pushkën plot, pra me të drejtën, por edhe me forcën, përfundon argumentimin Sami Frashëri.

5. Ç'do të bëhetë Shqipëria?

"Duke folurë pas dëshirës sonë, mund të thomi që Shqipëria...", e nis ligjërimin e tij për Shqipërinë utopike Sami Frashëri, të cilën e ndërton në vizionin e tij: të udhëhequr nga përfaqësues të zgjedhur; të zhvilluar në bazë të të mirave të mbrendshme, të strukturuar në fushë ekonomie, komunikacioni, edukimi, kulture, mbrojtjeje dhe komunikimi. Pra, një qeverisje me bazë demokratike e perëndimore, duke synuar të bashkojë *idealen* dhe *të mundshmen*.

Plakonia. Sa i takon përfaqësimit më të lartë, Samiu, do të mbështetet në traditën antike-ilirike, simbas Strabonit, që institucioni i vjetër përfaqësues ishte *Plakonia* (që do të thotë *Pleqësia*). Një formë e Senatit. Plakonia zgjedh kryetarin e vet dhe ky do të jetë kreu i Shqipërisë, ose mbreti i Shqipërisë. Kjo, simbas Samiut, është mënyra më e mirë për të zgjedhur të parin, të pakundërshtuar nga krahinat e nga besimet, dhe për të mos pasur një përfaqësues të huaj. Pleqësia prej pesëmbëdhjetë vetash do të zgjidhej për katër vjet, me kusht që gjysma të rishtohet brenda çdo dy vjetësh. Ky organ merr vendimet më të rëndësishme, dhe është në mbledhje për çdo ditë.

Këshill' e Përgjithshme (kuvendi) do të ketë njëqind anëtarë (një përfaqësues në 20.000 vendës) e zgjidhet për katër vjet dhe mblidhet një muaj në vit për të shqyrtuar buxhetin dhe punët e përgjithshme.

Ministritë. Ministritë që do të qeverisin Shqipërinë do të jenë shtatë: E punëve të mbrendshme, e punëve të jashtme, e ushtrisë dhe detit, e bagëtisë, e gjyqësisë, e diturisë, e punëve të përgjithshme, e besëve. Qeveria duhet të mblidhet një apo dy herë në javë.

Ushtrija. Çdo shqiptar do të jetë ushtar që nga 20 deri në 40 vjet. Të gjithë do të bëjnë mësime ushtarake e luftarake. Ushtria do të ketë 20.000 frymë në paqe e 500.000 burra mund të mblidhen në kohë lufte. Do të jetë e ndarë në katër krahë: një në kufi me Greqinë, një në kufirin në lindje, një në verilindje në kufi me Serbinë, dhe një në veriperëndim, në kufi me Malin e Zi. Në mes të çdo gastre do të jetë një *urdhëtar* (gjeneral). Do të ketë ushtarë të ruajtjes (xhandarë) dhe ushtri të detit.

Diturija. "Në ka një gjë, për të cilënë Shqipëtarëtë duhetë të kujdesenë me të teprë, ajo pa ndryshim është *Diturija*"[6]. Çdo djalë e vajzë do të ketë shkollim të obligueshëm dhe të papagesë nga mosha 7 deri në moshën 13 vjeç. Do të ketë nivele të shkollave të dyta e të treta dhe shkolla për mjeshtëri të vendit. Në vende të Shqipërisë ku fliten gjuhë të tjera (bullgarisht, greqisht, vllahisht), shkollat e para mund të bëhen në këto gjuhë, por ata që nuk flasin e nuk shkruajnë shqip nuk mund të marrin punë në qeveri.

Kryeqyteti. *Skënderbegas*. Formulimi më shkëlqimtar utopik i Sami Frashërit është kryeqyteti i Shqipërisë:

> Më mirë do të qe që të bëhesh një qytet i ri në mest të Shqipërisë, në një vënt të shëndeçim e të bukurë. Ky qytet, të cilinë mundimë ta quajmë Skënderbegas...[7]

Jo vetëm nominimi i kryeqytetit me emrin e heroit kombëtar, po edhe planifikimi ndërtimor, demografik e kulturor i kryeqytetit shqiptar, simbas Samiut, është një skemë e qyteteve (shteteve) në të gjitha utopitë klasike (nga Platoni, te Mori e Bejkëni). Ky qytet, Skënderbegasi, do të rritet shpejt; në të do të flitet gjuha e përgjithshme, gjuha letrare shqipe e gjithë Shqipërisë. Do të qeveriset si i veçantë. Në kryeqytet do të ketë shkolla të të gjitha niveleve. Do të ketë një *Gjithëmësime* (Universitet). Në Skënderbegas do të ketë *Këshillë diturije* (Akademi); në këtë qytet do të ketë dy *shkolla të mëdha*: një për mësimin e gjuhëve të reja të Evropës: frëngjishtes, gjermanishtes, italishtes, anglishtes, sllavishtes etj, dhe një për mësimin e studimin e gjuhëve të vjetra: greqishtes së vjetër, latinishtes, arabishtes, persishtes, sanskritishtes e të tjera. Shtypshkronjat do të shtypin në të gjitha këto gjuhë.

Sami Frashëri propozon që dy *Gjithëmësime* (universitete) duhet të hapen: një në Shqipëri të Sipërme e një në Shqipëri të Poshtërmet. Ka kaq enumeracione, saktësime e përshkrime specifike në projektin e Samiut, më në fund, si në të gjitha utopitë, që merren me detajet.

---

[6] Po aty, f. 90.
[7] Po aty, f.85.

Punërat' e përgjithçime. Jepet harta e rrjetit të komunikimit në tokat shqiptare nëpërmjet hekurudhave (udh' e hekurtë). Kërkohet hapja e lumenjve: Semani, Devolli, Vjosa e Shkumbini; Myzeqeja të bëhet prodhuese ushqimi e drithi; hapja e limanit të Durrësit, për të konkurruar Trieshtën e Selanikun; të bëhen të lundrueshëm liqejt e Shkodrës, Ohrit e Prespës; të ruhen e të kultivohen pyjet e malet; të zhvillohet mjeshtëria e tregtia dhe natyrisht: *Bagëti e Bujqësija*.

Punërat e besëvet. (Feja) Samiu në utopinë e tij të Shqipërisë, një kapitull ia kushton organizimit dhe trajtimit të fesë e të funksionimit të saj në botën shqiptare të së ardhmes. Punët e fesë duhet të trajtohen ose në ministri të drejtësisë, ose në ministri të diturisë. Një Myfti për myslimanët, një Eksark për ortodoksët dhe një Kryepeshkop për katolikët, do të drejtojnë punët e feve në Shqipëri. Do të ketë dy këshilla për fetë: një që mbledh vetëm prijësit fetarë dhe merret edhe me libra fetarë dhe organizimin fetar dhe një tjetër këshill, ku ka dhe njerëz të tjerë, që merren edhe me punë llogarish dhe të qeverisjes së kishave e xhamive. Klerikët e mëdhenj janë të nderuar dhe nuk përzihen përtej punëve të fesë:

> Ulemaja, dervishëtë e priftërija do të mos përzihenë as në mësimt e në shkollat përveç mësimit të besësë, që do ta bëjnë nëpër xhamit, medreset, kishat etj.[8]

Pra, Samiu, nuk do predikim fetar në shkollë. Ai kërkon ndarje të qartë të shkollës laike diturore nga predikimi e mësimi fetar.

Propozohet organizimi i Bektashinjve, me Kryebaba në një vend të Shqipërisë.

Besimet e tjera në Shqipëri, judejtë e protestantët dhe të tjerë, mund të kenë prijës nën mbikëqyrje të ministrit të feve.

Besimi është i lirë dhe askush nuk ka të drejtë ta detyrojë tjetrin për të besuar.

Priftërinjtë dhe ulemaja mund t'i thërrasin njerëzit në udhën e fesë, vetëm nëpër medrese, xhami, teqe e kisha, po jo jashtë tyre.

[8] Po aty, f. 95.

Njeriu nuk detyrohet të paguajë për punët në vende të besimeve, përveçse të japë dhuratë nga zemra.

6. Utopia e gjuhës

Traktati nacional i Sami Frashërit, *Shqipëria, ç'ka qenë, ç'është e ç'do të bëhetë?* i vitit 1899, i strukturuar në tri pjesë: e para me tetë kapituj, e dyta me dhjetë kapituj, e treta me shtatëmbëdhjetë kapituj; mbaron me *Përmbledhje*, e kjo me një *thirrje*. Pikërisht ky strukturim tekstor parashtron domosdonë që të realizohet me një shkrim rezonues, paraqitës e sprovues për të nënvizuar zhvillimin e *ideve* themelore. Porse, utopia e shkrimit, ideologjia e ligjërimit drejt një qëllimi dhe destinimi i tij, prodhon dhe një gjuhë në veprim, krejt të veçantë. Prandaj, vepra në disa nivele del thjesht kërkimore e në disa nivele me gjuhë krijuese, imagjinuese, madje edhe poetike, duke marrë trajtën e prozës letrare. Madje të prozës më të mirë të shkruar shqip të romantizmit shqiptar.

Aty dallohet shkrimi argumentues, me referenca e diskutime, shkrimi metaforik, me përsëritje dhe i ngjyruar emocionalisht; shkrimi njohës e urdhërues, me thirrje, mohime (deri mallkime); pra gjuha në veprim, që ndjek skemën (gati në çdo kapitull) me rendin: 1. Dëshmi, 2. Shembull historik, 3. Përfundim në trajtë mësimi.

Utopia e gjuhës në veprën e Sami Frashërit është shumë më thellë e strukturuar për të krijuar një identitet shqiptar, e jo vetëm për të paraqitur një shkrim ideologjik nacional. Në këtë nivel, Samiu është shpikës, imagjinues, krijues i gjuhës, krijues i fjalëve të reja për konceptet e reja, një shkrimtar i rrallë. Emrat e vendeve, emrat e njerëzve, emrat e popujve, emrat e fiseve, autori do t'i shpjegojë nëpërmjet shqipes, madje me shqipen e kohës së vet. Ai, për argument a për fantazi, mendon e shkruan, se shqipja e kohës mund të kuptohej lehtë me gjuhën e *pellazgëve përrallorë*.

Është kjo një procedurë utopike e zhvendosjes në hapësirë, procedurë e ukronisë e larguar në kohë, porse dhe lidhje kohësh dhe mall i fshehur për identitetin shqiptar i kaluar nëpër imagjinimet fantastike (mbrapavështruese e paravështruese) të letërsisë.

7. Utopia e Samiut/Distopia jonë

Tani sa kemi qetësi (apo zjarrmi), që nga distanca kohore mbi njëshekullore ta ballafaqojmë utopinë shqiptare të Sami Frashërit për shekullin njëzet, dhe distopinë tonë të këtij shekulli. Shkurt e shqip: çka u mendua, çka u projektua e çka ndodhi, çka u bë? Pyetjet mund të shtrohen një nga një, duke ndjekur itinerarin e procesit shndërrues të Sami Frashërit në veprën e tij të madhe.

A u bë Shqipëria vend i organizuar me pushtet të qendërzuar në gjithë tokën që banojnë shqiptarët?

A u bënë shqiptarët komb në vështrim të vetëdijes e të praktikës identitare, bile në nivel të njohjes, të vetënjohjes e të komunikimeve?

A u bënë shqiptarët njerëz të lirë e krijues të lirë të fatit të vet, duke pasë tejkaluar pjesëtimet krahinore, fetare e ideologjike, bile në nivelin që të pushojnë grindjet e mbrendshme?

A u kultivuan shqiptarët në nivelin optimal të gjuhës shqipe, të kulturës, të shkrimit?

A u bënë shqiptarët të zotët e fatit të vet, të punojnë për interesin nacional, pa u lodhur përditë që të japin pamje të pëlqyeshme për të tjerët?

A janë pranuar shqiptarët nga të tjerët, pa kushtëzime e pa paragjykime?

Vepra e Sami Frashërit është sublimim i ideve të Rilindjes shqiptare e kthyer në ligjërim të *albanizmës* nga dijetari e shkrimtari i përkryer. Ajo është një kryevepër. E domosdoshme për shqiptarët, që ta njohin vetveten, e dobishme dhe e nevojshme për të tjerët, që t'i njohin shqiptarët. Një vepër që nuk ka humbur asgjë nga kualiteti i ideve dhe nga bukuria e dorëshkrimit. Mbas një shekulli, një vepër e re, duke i qëndruar pluhurit të kohës e të harresës.

Dhe prova e lexuesit të saj është e përhershme dhe ngjet ndërmjet dëshirës dhe nevojës, ndërmjet ideales e reales, në botën e egër, duke kërkuar njerëzinë, humanizmin.

SHËNIME

1. Sami Frashëri, *Shqipëria, ç'ka qenë, ç'është e ç'do të bëhetë?*, në Sami Frashëri, *Vepra 2*, Rilindja, Prishtinë, 1978.
2. Sami Frashëri, *Alfabetare e Gluhësë Shqip*, Konstandinopojë, 1879.
3. Sami Frashëri, *Abetare e Gjuhësë shqip*, Bukuresht, 1886
4. Sami Frashëri, *Shkronjëtore e gjuhësë shqip*, Bukuresht, 1886.
5. Sami Frashëri, "Shqipëria ç'ka qenë, ç'është e çdo të bëhetë?" in Sami Frashëri *Vepra 2*, Akademia e Shkencave RPSSH, Tiranë, 1988.

VIII. PARAJSA TOKËSORE

[Shqipëria vend i dëshirave]

Naim Frashëri (1846-1900) e Sami Frashëri (1850-1904), dy vëllezër, të lindur e rritur në një shtëpi, shkolluar në një shkollë (gjimnazi *Zosimea* në Janinë), të punësuar në administratën turke në qendër të perandorisë në Stamboll. Gjithë jetën e kaluan duke punuar për idenë dhe identitetin shqiptar.

Po, vëllezërit e panë Shqipërinë në mënyra të ndryshme. Naimi me gjuhën e poezisë krijoi një përmendore Shqipërie të dashurisë, mirësisë e barazisë, të ngjyrosur me mallin e mërgimtarit. Pra, krijoi një *parajsë tokësore*, një Shqipëri të *dëshirave*. Samiu Shqipërinë e vet të dëshirave u përpoq ta shohë të strukturuar si shtet e bashkësi ideale e të vetëmjaftueshme, me një ligjërim e gjuhë më pak poetike e më shumë racionale.

Po si u pranuan në botën shqiptare, atëherë e më vonë? Lasgushi ngulmon që Naimi ishte më i pranueshëm për shumicën shqiptare, se u drejtohej ndjenjave, e lexuesit shqiptarë kuptojnë nëpërmjet identifikimit emocional. Samiu ishte tepër i komplikuar në analizat e në përfundimet për botën e lexuesit shqiptar, që e kapte vështirë ligjërimin racional.

Dallimi është edhe në vetë destinimin dhe në mënyrën e thurjes së veprave të tyre për Shqipërinë. Naimi shkruante mallin e vet për shqiptarët. Samiu shkruante mendimin e vet për Shqipërinë, duke ia drejtuar si informim, si njohje të huajve. (Vepra e tij, shumë shpejt, u përkthye në gjuhë të huaja).

Edhe fati i perceptimit historik të dy krijuesve vëllezër (e shqiptarë të zjarrtë) në botën shqiptare nuk është njësoj. Naimin, me të ndërruar jetë, autoriteti në lindje, Faik Konica e quajti njeri që një ditë do ta ndjekë Shqipëria. Çabej e të tjerë i thanë Apostull i kombit. Ndërsa, për të gjallë u pagëzua shkrimtar nacional. Dhe eshtrat e tij pushojnë në Shqipëri. Samiu për jetë mbeti shkrimtari i alteritetit, i dy kulturave: shkrimtar turk e shkrimtar shqiptar. Turqit e mbajnë në themelin e kulturës së tyre moderne. Kaq sa dhe nuk lejojnë që eshtrat e tij të kthehen në botën shqiptare.

Porse, vepra e tyre në botën shqiptare dhe historia dëshmojnë që kryetema e tyre njerëzore e krijuese është një Shqipëri e ëndrrave dhe e dëshirave. Ata janë tashmë në ballin historik të idealistëve shqiptarë.

Të idealistëve dhe të utopistëve.

IX. ÁT ZEF PLLUMI: FRATI I PASHALLARËVE

1. Bërja e Librit

Vepra e Át Zef Pllumit *Frati i Pashallarëve Bushatlí të Shkodrës (Át Erasmo Balneo, 1756-1788)*, ka në fillim një metatekst: *Kronikë e Gojëdhanë*. Edhe ngase teksti i referohet dorëshkrimit: *Un P. Erazmi nga Balneo Urdhnit të Fretërve Reformatorë, Misionar Apostolik Në Shqipní: Si u bana mjek personal i Mahmud Pashës të Shkodrës*.

Çështja është: kush është autor i veprës, Át Zef Pllumi, Át Erasmo Balneo, të cilët i ndajnë 250 vjet kohë, apo janë autorë të dytë bashkë?

Zef Pllumi, në *Hymje* të veprës dëshmon që kronikën e pararendësit (dorëshkrimin e tij) e kishte lexuar në kontingjentin e dorëshkrimeve sekrete të bibliotekës arkivore të françeskanëve në Shkodër. Dhe shton Pllumi,

> Këtë kronikë e kërkova tash disa vjet në Arkivin e Shtetit si dhe në Bibliotekën Kombëtare. Nuk e gjeta.[1]

Hymjen, Pllumi e mbaron me fjalët, që nisin rrëfimin e veprës:

[1] Át Zef Pllumi, "Frati i Pashallarëve Bushatlí të Shkodrës", in *Historí kurrë e shkrueme*, Tiranë, 2006, f. 105. (Citimet në vazhdim janë nga ky botim).

> Tash po tregoj shënimet autobiografike të Patër Erazmit ashtu siç i mbaj mend.[2]

Të tregosh shënimet autobiografike të Tjetrit ashtu si i mban mend; të bësh një vepër, një roman; a nuk është kjo një praktikë hipertekstuale, një paradoks borhesian, një njësim kanonik, që nuk njehson kohën, duke synuar Përjetësinë? Ndoshta, të gjitha nga pak.

Mirëpo, Zef Pllumi, nuk ndalet në aventurën e provës së "kujtesës" së vet, duke bërë një *Shtojcë* në botimin e dytë të veprës, tash edhe duke sjellë dokumente të kohës.

Prof. Italo Serro, arbëresh italian, profesor i historisë kishtare, librin e dhuruar nga Zef Pllumi "e ka marrë si t'ishte nji roman i fantazisë". Mirëpo ai gjen në Arkivin e Propagandës së Fesë letra që dërgojnë Pashallarët Bushatlí të Shkodrës, Mustafa e Mahmudi, që Frati të ishte mjek pranë tyre.

Át Zef Pllumi, tani përfundon:

> Kështu libri nuk âsht mâ nji roman, por i vërtetuem me dokumenta origjinale. Në këto dokumenta frati quhet Salvatore Aiello, por duhet shpjegue se na françeskanët kemi dy emna: atê civil qi e marrim në lindje, ndërsa kemi edhe emnin e dytë kishtar.[3]

Pra letrat për Fratin mjek janë dërguar në Romë më 1773, më 1776, porse dorëshkrimi i Fratit i mbetur në Shqipëri nuk është gjetur (as sot).

Atëherë vepra e Át Zef Pllumit, *Frati i Pashallarëve Bushatlí të Shkodrës* është *kronikë*, *gojëdhanë*, *roman*, *histori*, apo "histori kurrë e shkrueme", po të përdorim një koncept, apo konceptim të Át Zef Pllumit, për ndodhitë e kulturën e dëshmisë në të kaluarën shqiptare?

Duket që Át Zef Pllumi duke pasur mallin e besueshmërisë së tregimit (tekstit) të vet, kërkon që ky të ketë dy autorë: Át Erazmon e

[2] Po aty, f. 12.
[3] Po aty, f. 110.

Át Pllumin, ku i pari është *Shkrues*, ndërsa i dyti është *Përshkrues*, një *mitemë* e shkrimeve të vjetra, që mbeten gjallë, nuk zhduken kurrë.

Në anën tjetër, e gjithë çështja mund të lidhet me enigmën e shkrimit letrar me funksionimin e tekstit. Në këtë procedurë të ndërliqshme *shkrimi i ndodhisë* (fakticiteti) doemos kalon në *ndodhinë e shkrimit* (fiktivitet), në mënyrë të veçantë kur kërkohet një besueshmëri në libër, kur forcohet një ide, kur provohet një utopi. (Dëshmohet që: Át Zef Pllumi, duke ndjekur itinerarin e pararendësit në Shqipëri e në Raguzë, ka parë të gjitha vendet për të cilat Át Erazmo do të *shkruante* dhe për të cilat vetë do të *përshkruante*).

Tashmë na duhet ta mbyllim këtë ekskurs kërkues e metodik. Në aspektin teknik e gjinor, si *kronikë*, *gojëdhanë*, *roman* a *histori*, vepra e Át Zef Pllumit, *Frati i Pashallarëve Bushatlí të Shkodrës,* është një *vepër autoriale*; idejisht si utopi e strukturalisht si letërsi është *vepër letrare* dhe e tillë do të lexohet.

2. Át Erazmo

Át Erazmo, në veprën e Pllumit është një misionar françeskan që përgatitet për shërbim në Shqipëri. Në këtë përgatitje themelore hyjnë mësimi i gjuhës shqipe dhe i mjekësisë, ashtu dhe njohjet për vendin e varfër, ku ka një shtypje të njeriut, i cili është i krijuar për liri. Njohjet për kristianët *laramanë*, që sheshit janë myslimanë e fshehtas janë besimtarë katolikë. Jemi në shekullin tetëmbëdhjetë. Po mësimet më të besueshme janë përvojat e misionarëve pararendës në këto troje, dhe Erazmo evidenton tri të këtilla si prova e si sprova.

E para. Shantazhi: Vajza e re shpall se është shtatzënë me priftin. Malësorët duan dëmshpërblim. Bëhet gjyqi kanunor. Vajza vjen me bark të fryrë. Plaku ia zbulon barkun e fryrë me jastëk. Një gjobë e madhe për shpifësin, në dobi të priftit. Prifti ikën nga Malësia për të mos vazhduar konflikti.

E dyta. Plaçkitja me maska e kishës së Rubigut. Prifti i shejon hajnat, duke i bekuar, po në ballë në vend të ujit u vë ngjyrë. Në tubimin popullor, kur kisha ndriçohet, vetëzbulohen hajnat e shenjuar, hajnat mund të mos jenë të vendit, thotë tregimi, duke dhënë shpje-

gimin "Në Mirditë nuk kishte hajní e cubní, mbasi cubat nuk kishin çka me vjedhë". Do të thotë varfëri, skamje e skajshme.

E treta. Në kishë, në Shalë, gruaja e re rrëfehet te prifti, po burri i saj kërkon me domosdo që ky t'i tregojë çka ka rrëfyer nusja. Prifti mbrohet duke përdorur topanxhën (një armë e vjetër e mbushur me lëndë shpërthyese). Dhe tregimi shpjegon "Shqiptarët kokëkrisun kërkojnë me të shfrytëzue: po nuk u pëlqeve të mbysin, po të jesh trim, të përulen".

Nga këto tregime përvojash Át Erazmo mëson që në botën shqiptare duhet pasur shumë urti e kujdes nga *femrat*, *paraja* e *frika*. Dhe mësimi më i madh: në këtë varfëri në kufi, në teh të ekzistencës, te shqiptarët, katolikë a myslimanë, më tepër se kodi fetar sundon Kanuni vendor, qoftë për të matur ankthin e jetës, qoftë për të matur kodin e nderit, urtinë e drejtësinë.

Qofshin këto prova apo paragjykime, këto shenjojnë një raport të një të huaji me botën e huaj. Dhe prifti diturak Erazmo, si misionar françeskan italian në Shqipëri, që në fillim është i vetëdijshëm se duhet ta mbrojë kodin fetar duke pasur parasysh kodin e jetës, të gjakut. Ai do të hyjë në botën e zhvillimeve të mëdha, nga dita në ditë, nga viti në vit, për të mësuar vlera të mëdha njerëzore të një bote të panjohur. Shkrimi i tij është dëshmi e zbulimit të këtyre vlerave.

3. Frati e Pasha

Frati i Hotit hyn në Shkodër nëpërmjet një ngjarjeje të pabesueshme. Shoqëruar nga besniku Vuka, ai te varret në teh të qytetit ndien një rënkim ndër varre. Aty ndien një zë fëmije që rënkon i mbuluar në varrin e bërë rishtas. Zhvarrosin të gjallë vajzën dhjetëvjeçare, e cila kishte pasur "morte aparente" (dukje sikur me vdekë). Dhe kjo qëllon të jetë fëmija i vetëm i Hajdar Rusit, një familje e kamun. Zia e vaji për vdekjen kthehen në gëzim për "rilindjen". Dhe frati bëhet përgjithnjë miku i nderuar i shtëpisë së Hajdar Rusit, e ky mik i Mehmet Pashë Bushatlís. Frati këtu shpalohet:

> Unë jam frati i Hotit e aty bâj sherbimin fetar. Por njikohsisht kam bâ edhe shkollën për mjeksí. Pra jam mjek. Ju muslimanët e keni nji zakon të keq se i shtini njerëzit në vorr posa u duket se kanë dekë. Siç po e shifni prej gjûhet, un nuk jam shqiptar por "ltin". E jam mjek me shkollë. A thue mund të ndodhin që ju e kini shti vajzën të gjallë në dhé?[4]

Autoriteti i fituar i mjekut e miqësia e besimi me Hajdarin e shpie fratin në saraje të Mehmet Beg Bushatit, i cili po priste t'i vdiste djali i vogël Mahmudi. Frati (mjek) kupton që Mahmudi i vogël vuan nga eshtrat e nuk zhvillohet dhe ilaçin e parë për forcim eshtrash ia bën gati me lëng të elbit të përzier me mjaltë që ta marrë në vend të ujit. Më tutje i sjell barna nga farmacia françeskane e Raguzës. Kështu lidhen e forcohen: miqësia, besimi, respekti e interesi ndërmjet Fratit e Pashës. Frati do lirinë fetare të krishterë, kurse Mehmet Begu do lidhje me malësorë për të sunduar (qeverisur) Shkodrën, duke pushuar armiqësinë e përhershme ndërmjet *Tabakëve* e *Terzive*, që po rrënonin qytetin. Begu përbetohet:

> Pasha Allahun! Pasha të madhin Zot e Krishtin tuej, n'e marrët fuqinë në dorë Mehmet Begu ka me i sigurue lirinë të gjithë të kështenëve për punët e fesë barabar si turqve e kam me punue me drejtësinë mâ të madhe e as nuk kam me lanë pashë turçeli me hî në këtë vend sa të jemi gjallë...[5]

Përbetimi në Zot e në Krisht u bë kontratë e lidhur me Malësorët (katolikë) për të qetësuar e liruar Shkodrën. Mehmeti u bë Pashë, sfidoi Stambollin, zhvilloi fuqitë prodhuese e tregtare të Shkodrës, zgjeroi krahinat nën sundim e hapi vija të fuqishme tregtare me Raguzën e me Venedikun. Me gjithë këto zhvillime, ai tanimë kishte ndihmës, aleat e mik të shtëpisë Fratin, i cili po ia shëronte Mahmudin e vogël dhe po i mbante mësime. Pasha e solli ngat vetes Fratin, duke i ndërtuar një kishë mbrenda në Shkodër. Respekti i ndërsjellë rritej, aq sa në një vlerësim: *"Mehmet Pasha kishte cilësitë e çdo monarku*

[4] Po aty, f. 25.
[5] Po aty, f. 34.

t'urtë të Europës. Unë vetë do të veprojshem ashtu si ai". Kjo i bie sikur iu bashkohen pikëpamjet e qëllimet.

Mirëpo, Frati lëkundet kur e vrasin Vukën, shoqëruesin e tij të parë dhe besnikun e Mehmet Pashës. E ngushëllon dhe trimëron Át Prefekti i Malcís së Madhe duke i kujtuar misionin e zotit. "Ty të ka caktue me vû në jetë programin françeskan "Paqjë e të mirë".

> Misioni tjetër që të ka ngarkue Ai i Lumi âsht porosia që të ka dhanë Mehmet Pasha me i mësue djalin. Sot ai âsht i vogël, po ndoshta nesër ka me kenë i madh. Vepro me té sikur t'ishte djali i mbretit.[6]

4. Mahmud Pasha i Fratit

Mahmudi në Saraj merrte mësime arabe, turke e për fe nga Mulla Hyseni, mësime ushtarake nga një turk dhe mësimet në latinisht, greqisht e italisht nga Frati. Porse, ai në fakt ishte *bir shpirtëror* i Fratit: e kishte shëruar, po rritej e forcohej, kurse ushtrimet shpirtërore e lidhnin gjithnjë e më shumë me Fratin.

Shpërthimi dhe rebelimi i Mahmudit u shfaq kur vrau qehain, që po tallej me të jatin duke keqpërdorur besimin e tij. Ikja e tij mbaron në Stamboll në Shkollën Mbretërore, ku merr dijet e thella dhe ushtarake e bëhet burrë. Te ai tanimë lidheshin në harmoni dija, fortësia, bukuria, por jo madhështia; shoqërohej dhe me ushtarë të thjeshtë. Ishte pjekur për burrë shteti. Ishte koha të martohej, po Frati kishte droje për shëndetin e tij, mundësinë për të pasur fëmijë.

Kështu bëhet udhëtimi i parë në Raguzë në shoqërim të Fratit e të miqve. Atje Mahmudi shkëlqen, si djalë i ri, si kulturë dhe si përfaqësues i Pashës së Shkodrës. Udhëtimi kishte dy qëllime: të lidhnin miqësi e interesa tregtare më Raguzën e përtej dhe të testohej shëndeti i Mahmudit, që pritej të bëhej trashëgimtar. Të dyja qëllimet u plotësuan dhe delegacioni u kthye punëkryer në Shkodër.

[6] Po aty, f. 58.

Mehmet Pasha plakej, po kishte dëshirë që djemtë e vetët'i shihte pashallarë. Dy ishin të vegjël, por Porta e Naltë e emëroi Mahmudin Pashë të Kalasë së Shkodrës, si ndihmës të Vezirit, pra të babait të vet. Babë e djalë, vezir e ndihmës i vezirit, u panë në ballafaqim të fundit. I thotë Mehmeti të birit, Mahmudit:

> Ti je Pashë e unë Vezir. Dëshiroj edhe ti me hecë me kambë tua. Sundó me mend, urtí, trimní e drejtsí. Sikur të bâhesh Vezir, çka don me bâ?..
>
> - Mendoj me u bâ mbret si Skenderbeu.[7]

Veziri shkodran nuk e pëlqen mbretin koçak, qoftë Skënderbeu, se mbreti koçak qet koçak popullin e vet; duke e tëholluar mendimin e vet "Në jetë po u dashkan nandëdhetë e nandë urtí e dredhí e vetëm nji trimní!".

Por Mahmudi, tashmë me kulturë e bindje skenderbeane, dëgjonte, vetëmse ia bënte me të veten. "Me ferman të Sulltanit jam emnue pashë i krahinës së Shkodrës. Eja sa mâ parë. Mahmudi.", i shkruan dhe e thërret Fratin pranë, tanimë që babai nuk ishte. I kishte njëzet e tri vjet. U vendos përfundimisht në Kala, la Sarajet, nuk u vesh kurrë me rroba turke, as nuk i mori zakonet e tyre. Dhe ushtarët turq në kala u pakuan shumë. Punonte për vendin, mësonte, lexonte. Për vendet e Perëndimit Fratin e kishte thuaja sekretar privat.

> Ndërkaq Mahmudi ishte martue me të bijën e begut të Tiranës. Ishte një martesë ideale. Çifti i ri ishte i lumtun, po ashtu edhe populli i Shkodrës që ia donte të mirën. Mjerisht nuk e patën nji fëmijë.[8]

Mospasja e fëmijëve për shtatë vjet e bën të kërkuar udhëtimin tjetër në Raguzë. Tani pritja është e ftohtë, e keqe. Duka i drejtohet Fratit: "ke hî në politikë me turq". Ky i përgjigjet: "kam ardhë për shqiptarë". Duka sikur përmbyll qëndrimin e vet:

---

[7] Po aty, f. 80.
[8] Po aty, f. 90.

> E çka ke rritë Pater? Nji klysh ujkut. Nuk ma merr kurr mendja që nji Mahmud mos të jetë turk. A âsht ai djali që e pate prû nji here para disa vjetësh?...[9]

Udhëtimi i keq në Raguzë u plotësua me porosinë e figuruar të mjekut, i cili i fliste se lëndët e lisat më të mëdhenj, më të bukur e të zhvilluar përnga trupi, japin më pak kokrra e fryte.

Karagega u mbyll në kala. Ndërtoi e zhvilloi Shkodrën, krijoi ura e lidhje me krahinat e tjera. Mblodhi krentarë krahinash duke projektuar shtetin e vet si *Konfederatë ilirike*, që do të përfshinte banorë myslimanë, katolikë e ortodoksë me të drejta të barabarta kombësie, gjuhe e feje. Kishte shumë kundërshtarë që i mundte me të mirë e me të keq. Po, Sulltani e shpalli të padëshirueshëm, duke emëruar Pashë kundërshtarin e tij më të madh shkodran, Mehmet Pashë Çaushollin. I rrethuar nga ushtritë armike luftoi dhe u mbyll në Kala. Nuk dorëzohej pos të vdiste. Atëherë lidhi besë me Malësorët për jetë e vdekje. Mbas njëqind ditësh qëndrese, shpërtheu, mundi kundërshtarët, ushtritë turke dhe vrau Çaushollin.

Të gjitha këto i shkruan dhe i dëshmon Frati Erazmo, që edhe i larguar në Romë, nuk shkoqet asnjëherë shpirtërisht nga "djali i tij shpirtëror", Mahmudi.

5. Kapitulli i fundit

Kapitulli i fundit i veprës *Frati i Pashallarëve Bushatlí të Shkodrës* është në trajtën e përfundimit (me një tekst rezonues). Trajton përpjekjet e Mahmudit për të krijuar *konfederatën ilirike*, si shtet të pavarur nga Turqia, por edhe nga vendet evropiane. Tregon përpjekjet e tij diplomatike me evropianët: Vjenën, Romën e Petersburgun, për këtë qëllim, porse evropianët as që e marrin me mend se mund të ketë një shtet të tillë të pavarur.

[9] Po aty, f. 90.

Në anën tjetër frati dëshmon udhëtimet e tij nëpër tokën shqiptare, përfundimin e dëshmive të tij dhe dorëzimin e dorëshkrimit në kishën e Triepshit, te kolegu i tij, me porosi për Pater Prefektin e Kastratit. Letra e rekomandimit kryhet me:

> I përvujtuni Pater Erazmo Balneo, Triepsh, 22 qershor 1788. *Me një* P.S. Kolegu i em ka me ta prû këtë kronikë temen tridhet vjeçare për arkiv. Ndoshta ka me i vlejtë ndokujt.[10]

Vetë titulli i kapitullit të fundit, *Mbarimi i misionit tem*, bashkë me dy shënimet (fusnotat), jo që e zgjidh misterin e dorëshkrimit të kronikës, po e bën edhe më të ligjshëm. Në shënimin e parë thuhet që Zef Pllumi këtë kapitull e ka folur, e ka shkruar Elsi Rripaj, ngase Pllumi tashmë "nuk shef mâ as me shkrue as me lexue". Pra, teksti tash është një shkrim i *përshkrimit* (gojor) të Pllumit për *shkrimin* e Át Erazmos. Dhe shënimi i fundit që flet për kërkimet pa rezultat të Pllumit për të gjetur kronikën e misionarit françeskan italian në Arkivin e Bibliotekës Kombëtare të Shqipërisë.

Duket që mbarimi i misionit të dy misionarëve françeskanë ishte dhe bashkimi i dy fateve të ngjashme, për ta ngjallur një tekst e për të krijuar një dëshmi. Është pëlqim i dy autorëve, kaq të larguar në kohë për të kryer veprën e përbashkët: i pari, Erazmo, *autor origjinar*, i dyti, Pllumi, *autor origjinal* i veprës *Frati i Pashallarëve Bushatlí të Shkodrës*.

6. Utopia si Ukroni

Vepra e Át Zef Pllumit është një apologji për Shkodrën, për Bushatlít e për Át Erazmon françeskan. Aty përmblidhet ideografia e tij katolike-shqiptare. Kjo shenjohet njësoj fuqishëm në idetë dhe në idiolektin e tij gjuhësor.

Si formë letrare, vepra *Frati i...* është një utopi në trajtë të ukronisë. Si çdo utopi, që lindet në të tashmen, për të ikur në të kaluarën

[10] Po aty, f. 105.

apo në të ardhmen, edhe kjo duke dëshmuar një të dëshirueshme në të kaluarën, kërkon një të dëshirueshme e të mundshme në të ardhmen. Që do të jetë përmbledhtas: *harmoni e liri për shqiptarët, në Shkodër e kudo.*

Si shkrim, vepra e Át Zef Pllumit është fara e prozës dokumentare, me referenca apo së paku me iluzionin referencial: e krijuar ndërmjet faktit e fiksionit apo fiksionit e faktit.

Si lloj i shkrimit utopik shqiptar, përnga trajta, vepra e Át Zef Pllumit është ndërmjet *romanit* e *traktatit*, është ndërmjet *letërsisë* (*Bagëti e Bujqësia* të Naim Frashërit) e *traktatit* (*Shqipëria*... të Sami Frashërit).

Dhe në fund, si në fillim, *nevoja* përballë *dëshirës*: si jemi, si duhet të jemi. Një letërsi e ideve dhe vizioneve në udhën e veprimit.

SHËNIME

1. At Zef Pllumi, "Frati i Pashallarëve Bushatlí të Shkodrës", in *Historí kurrë e shkrueme,* 55, Tiranë, 2006

II. DISTOPIA

I. JEVGENIJ ZAMJATIN: NE

1. Antiutopia e parë

Romani *Ne* i autorit rus Jevgenij Zamjatin (Евге́ний Замя́тин) është antiutopia e parë në fushën e letërsisë e të teorive shoqërore, njëherësh kryevepër letrare e autorit dhe vepër klasike e antiutopisë. E zhvendosur në kohë për njëmijë vjet, merr dhe karakterin e *ukronisë*. Mbasi ngjarjet në tokë kanë marrë një formë të kryer (të mbaruar), situata do të zhvendoset në Kozmos, për të përçuar e bartur gjendjen e "lumturisë njerëzore" në të gjitha botët.

Romani *Ne* krijon një pamje të tmerrshme të botës që, duke bashkuar sundimin teknik me diktaturën shoqërore, e shpërfytyron njeriun si individ, duke e kthyer nga subjekti në objekt, duke e kthyer në *asgjë*. Kjo vepër, sado botën e vet, në nivel të letërsisë së ideve, e zhvendos në kohë e në hapësirë, është e mbështetur në një gjendje reale, me referenca në fillimin e shekullit njëzet dhe në Rusinë e Revolucionit të Tetorit. Dhe autori vetë, Jevgenij Zamjatini, inxhinier rus që punoi në konstruktimin e akullthyeseve në Angli, tani duket i krahasuar me protagonistin e romanit, që është kryekrijues i anijes kozmike *Integral*, nëpërmjet të së cilës do të pushtohet Kozmosi.

Vepra e Zamjatinit, për të gjallë të tij, nuk u botua në rusisht, si vepër e papëlqyeshme, madje e rrezikshme. Doli së pari në frëngjisht, me disa botime, mandej në anglisht dhe në gjuhë të tjera të botës. Vepra u bë e famshme mbas vdekjes së autorit të mërguar në Paris.

Ne, në të vërtetë , kaloi nivelin e një kryevepre autoriale. Së pari, sepse u bë klasikë e një lloji të veçantë letrar. Së dyti, sepse u bë *amëz* (edhe paramodel) i veprave të rëndësishme të antiutopisë, në

mënyrë të veçantë në trashëgiminë kulturore të Anglisë e të Amerikës. Qoftë duke mos e pranuar, qoftë duke e pranuar hapur e qartë, vepra e Olldës Hakslit, *Më të mirët e botëve,* dhe vepra e famshme e Xhorxh Oruellit, *1984*, tani konsiderohen bija të antiutopisë së Zamjatinit.

Në vështrimin e dialogut kulturor ndërmjet *Utopisë* e *Antiutopisë*, vepra *Ne* hap dhe dialogun e papërfunduar ndërmjet këtyre dy formave të ligjërimeve, që në fushën e kulturës evropiane, prodhojnë paralelizmin ndërmjet ligjërimit rezonues të traktatit shoqëror dhe të ligjërimit letrar për botën virtuale. Edhe një hap më tutje, kjo vepër shtron çështjen fundamentale: çfarë ngjet kur një utopi, si objekt i *dëshirës* njerëzore, tenton të bëhet reale dhe të komunikojë me *nevojën* njerëzore. Atëherë perfeksionizmi fantazues bëhet kufizues, madje ndëshkues i qenies njerëzore. Duke synuar Parajsën njerëzore, krijon përfundimisht Ferrin tokësor!

2. Struktura e romanit

Romani *Ne* përbëhet nga katërdhjetë *Shënime*, të numëruara nga 1 deri në 40. Këto shënime, në zhvillim, marrin karakterin e kapitujve romansorë, duke marrë dhe tituj shpjegues e nganjëherë edhe sugjerues. Rrjedha e kohës është lineare, me ndonjë meditim apo introspeksion. Prandaj, në tërësi teksti shkon më tepër kah *dëshmia* e më pak kah *rrëfimi*. Ka të bëhet me ndodhjet në të tashmen dhe ngjarjet përpiqen të barazohen kohësisht me shkrimin. Çelësi i interpretimit mund të gjendet duke ballafaquar *Shënimin 1* (të parin) me *Shënimin 40* (të fundit); se në këto shënime shfaqen përballë dy protagonistët: Bamiri (zoti i shtetit unik) e D-503 (mjeshtri, konstruktori i *Integralit*). Relacioni i tyre kalon nga njësimi në fillim, nëpërmjet diferencimit në zemër të veprës (që krijon dhe konfliktin e pashpallur) deri në pëlqimin e detyrueshëm në fund. Të gjitha këto gjendje të ballafaqimeve empirike apo virtuale bëhen edhe nëpërmjet idesë themelore, që artikulohet në *Shënimin 1*, në trajtën e *Thirrjes* (apelit) shtetëror: Misioni *për t'i detyruar të jenë të lumtur*, ata që ndoshta ende *janë në gjendjen e egër të lirisë*. Dhe vepra do të jetë provë dhe dëshmi e këtij misioni.

> Unë D-503, ndërtues i *Integralit*, jam vetëm njëri nga matematikanët e Shtetit Unik. Pena ime, e mësuar me shifra, nuk është në gjendje të krijojë muzikë të asonancave e të rimave. Vetëm do të përpiqem të shënoj vetëm atë që shikoj, që mendoj, saktësisht, atë që ne mendojmë (mu kështu: ne dhe kjo "Ne" le të bëhet titull i gjithë shënimeve të mia)... Unë jam i gatshëm...[1]

Pra, Protagonisti, që nuk ka emër identifikues po shifër, D-503, është i gatshëm për të kryer misionin dhe për të dëshmuar me shkrim për të bëmat. Ai nis të dëshmojë në njëjës (unë), por shumë shpejt heq dorë nga personaliteti, bëhet një numër, një shifër, kurse subjekti i përbashkët i misionit të ndërtuesit dhe dëshmisë së tij me shkrim është shumës, është *Ne*. Prandaj shënimet e tij marrin këtë titull, ashtu si dhe romani i Zamjatinit. Ne, tashmë artikulohet si ide kolektive, e cila shtyp e përtyp çfarëdo ideje individuale. *Ne* ha çfarëdo *Uni*, edhe nëse ky i fundit (uni) hyn në ndonjë aventurë dashur a pa dashur. Sepse ai në krye të herës është i gatshëm për shërbim, kurse "*vetëm anëtari i pavetje (i pafytyrë) i Bashkësisë është anëtar i mirë i Bashkësisë*".

Shënimi 40 (i fundit) i romanit *Ne* ka një nëntitull: *Unë jam i bindur*. Pra, çfarë ka ngjarë me protagonistin në aventurën romansore, që në fillim deklaron "unë jam i gatshëm", në fund deklaron "unë jam i bindur". Kemi të bëjmë me një sprovë të rëndë të shfaqjes aksidentale të personalitetit , që do të rrafshohet në fund.

D-503 i është shtruar Operacionit të Madh, i është nxjerrë një therrë nga truri (therra e mendimit) dhe tani ka tru të lehtë e të thatë.

> Të nesërmen, unë D-503, iu paraqita Bamirit dhe i tregova (rrëfeva) të gjitha që dija për armiqtë e lumturisë. Pse më herët kjo më dukej kaq e vështirë? Nuk e kuptoj. I vetmi shpjegim: sëmundja ime e përparshme (shpirti).[2]

---

[1] Jevgenij Zamjatin, *Mi*, Libtetto, Zemun, 2006, *Shënimi 1*. (Citimet në vazhdim janë nga ky botim).
[2] Po aty, *Shënimi 40.*

D-503 tash është i lirë, është i bindur, është bërë sërish një me Bamirin, është shëruar nga sëmundja e shpirtit (e ka humbur shpirtin në Operacion). Dhe bashkë me Bamirin, shikon torturat që u bëhen njerëzve, të cilët bëhen "të ndershëm" dhe rrëfehen. Por, është një grua që nuk bindet, që vdes në tortura dhe nuk flet.

> Unë shpresoj, ne do të fitojmë. Edhe më tepër: unë jam i bindur, ne do të fitojmë. Sepse arsyeja duhet patjetër të fitojë.[3]

Kështu mbaron dëshmia e D-503, rrëfimtarit të romanit, në trajtë të deklaratës së thënë në mënyrë triumfale. Vetëmse frazat e tij të fundit kanë një ngjyrim të fortë ironik autorial. Po, pra. Sepse në fund të romanit shtrohet pyetja që kërkon përgjigjen në një rilexim më të thellë: kush qenka ajo grua, që kalon nëpër makinën infernale të Bamirit, e nuk flet asnjë fjalë, që vdes po nuk flet e nuk dorëzohet? A mund të jetë ajo një alter ego e D-503, që nën velin e kundërshtimit ruan një Unë?

3. Intriga romansore

Intriga e romanit krijohet në ballafaqimin e dy botëve dhe protagonistëve të tyre. Një botë e mbrendshme (e tashme) nën pushtetin e shtetit unik, me orar të përkryer në detaje: për ushqim, për veprim, për seks, të cilat i projektojnë *të numëruarit* (njerëzit numra, pa emra). Një ambient i ndërtuar me qelq, ku secili e sheh secilin në çdo çast, ku s'mund të ketë asgjë të fshehur. Ky ambient është i rrethuar me *Murin e Blertë*, për ta veçuar nga botët e tjera. Kjo është bota e tashme, që ka prerë çdo lidhje me të kaluarën. Protagonist i kësaj bote është D-503.

Një botë tjetër, e padukshme, e fshehur, është ajo, që si kujtesë mund të shfaqet në *Shtëpinë e lashtë*, në të cilën mund të hyhet nëpërmjet një dere të fshehtë, dhe të kalohet përtej Murit të blertë. Kjo është botë, në të cilën mund të ruhen si kujtesë vetitë e njeriut të dikurshëm me *liri të egër*. Protagoniste e kësaj bote, ende jo të vdekur, është I-330, gruaja e pabindur e kryeneçe.

[3] Po aty, *Shënimi 40.*

I-330 e fton D-503 në shtëpinë e lashtë, dhe ky papritur sëmuret nga dashuria. Mungon në punë, humb lidhjen me kohën, me rendin. I shfaqen ndjesitë, që e bëjnë të pakapshëm për rrethin. Ai njësohet me I-330, pra e mund mungesa e saj, kurse ajo shfaqet e humbet për t'ia shtuar këtij sëmundjen e dhembjen: duke e çuar në botën e paarsyeshme, në rrënjën katrore të -1 ($\sqrt{-1}$).

> Nuk bëra shënime disa ditë. Nuk di sa: të gjitha ditët janë një. Të gjitha ditët kanë një ngjyrë: të verdhë, si zalli i tharë e i ndezur, e asnjë grimë hije, asnjë pikë uji, nëpër zallin e verdhë pa fund. Unë nuk mundem pa të – e ajo, prej atëherë kur u zhduk në mënyrë të pakuptueshme nga Shtëpia e Lashtë...[4]

Tashmë D-503 është në pushtetin e I-330, pranon dëshirat e saj dhe urdhrat e saj. Është i sëmurë nga dashuria, është i sëmurë nga fantazia, është më në fund i sëmurë nga shpirti.

Vizitat në shtëpinë e lashtë i japin njohje për kujtime nga bota njerëzore e kaluar, kujtime që e dobësojnë njeriun në shërbim. Më i madhi është dyshimi, mosbesimi në shënimet e veta. Ai ka frikë që shënimet e tij (dëshmitë e tij) në vend se të jenë një *poemë* harmonike matematikore për nder të shtetit unik, po marrin karakterin e njëfarë *romani* fantastik e aventuristik. Rrëshqitja nga kontrolli në impulse, nga maturia në improvizim, nga arsyeja e shëndoshë në iracionalitet... njeriun numër don ta kthejë në Njeri me veti, me sëmundje të shpirtit, për të cilat nuk ka shërim, për aq sa rritet pushteti i dashurisë së I-330. Klithjet e saj janë si tronditje shpirtërore, letrat e saj janë si porosi të forta, zëri i saj është si urdhër. Mungesa e saj e bën të pavlefshëm, të humbur, të ndryshuar. Pa të dielli i duket një rrotë llamarine e qielli teneqe e ngjyer në të kaltër. Kështu D-503 i dorëzohet I-330 me gjithë dijet e informatat e veta.

Në zgjedhjen e 47-të me radhë të Bamirit, pas miliona duarve *për*, ngriten së pari mijëra duar *kundër*, në mesin e tyre dora e I-330. Ky kundërshtim e prish harmoninë simfonike të shtetit të Bamirit, duke u parë si kundërshtim i lumturisë njerëzore. Po çështja bëhet

[4] Po aty, *Shënimi 16.*

edhe popullore: organizimi klandestin MEFI, tani shfaqet i afishuar në të gjitha anët, bëhet çështje e hapur për bashkësinë. Situata e re i vë ballëpërballë dy protagonistët kundërshtarë (edhe dashnorë!): D-503 dhe I-330. I pari tmerrohet me veprimet e të dytës, e dyta habitet me të parin:

> - Kjo nuk mund të merret me mend. Kjo nuk ka kuptim. A nuk po kupton: kjo që po kërkoni, kjo është revolucion?
>
> - Po, Revolucion. Pse është kjo e pakuptimtë?
>
> - E pakuptimtë se revolucion nuk mund të ketë. Ngase i yni – këtë nuk po e thua ti, po unë – revolucioni ynë ishte i fundit. Dhe më nuk mund të ketë kurrfarë revolucioni. Këtë e di çdokush...[5]

Atëherë fillon operacioni i madh për të shëruar të pabindurit, për të luftuar sëmundjen e fantazisë, të ndryshimit. Kjo ngjet, porse aksioni i fluturimit të parë të *Integralit* për të çuar lumturinë në Kozmos dështon, nuk ngjet. Duhet të ndëshkohen kundërshtarët, po më vështirë të ndëshkohet ideja e kundërshtimit. Në këtë rrëmujë *shpirtërore* (çfarë sëmundjeje), më i humburi është D-503, konstruktuesi i *Integralit*. Ai këlthet, që nuk ka më shpëtim. I sëmurë nga "shpirti", humb udhëtimin e qëllimin:

> Po shkoj në të panjohurën. Janë ditët e mia të fundit. Lamtumirë, ju të panjohur, ju të dashur me të cilët i kam përjetuar gjithë këto faqe, me të cilat, më i sëmurë nga shpirti, e dhashë gjithë veten...[6]

Tashmë protagonisti D-503 është i vetëdijshëm që ka dalë nga funksioni kolektiv *Ne*, në situatën individuale *Unë*. Ai nuk shkruan më vetëm dëshmi të veprimeve e të sukseseve të lumturimit të detyrueshëm të qenieve të Kozmosit, por më tepër rrëfime emocionale dramatike të vetvetes. Nuk është më njeri në funksion, por njeri i humbur në

[5] Po aty, *Shënimi 30.*
[6] Po aty, *Shënimi 33.*

sistem. Dhe, pa ditur vetë, është protagonist i sprovimeve të mëdha të programit dhe të pengimit *njerëzor* të tij.

D-503 tashmë është i dorëzuar, i humbur, dhe prapë i gjetur nga kryemakina Bamiri, i cili tallet me vitet e tij 32 janë sa dy mosha të 16 vjeçarit. Tashmë i dorëzohet operacionit të madh dhe rrëfen të gjitha për të shpëtuar. Madje me qetësi vëren mundimin deri në vdekje të dashurisë së tij I-330, e cila nuk dorëzohet.

II. XHORXH ORUELL: 1984

1. Në vargun e distopisë

Xhorxh Oruell (George Orwell) e shkroi veprën *1984* më 1949, mbas një vargu të veprave të distopisë në Lindje e në Perëndim, që kishin shënuar suksese e jehonë kudo: kemi parasysh veprën *Ne* (1920) të Jevgenij Zamjatinit, veprën *Më e mira e botëve* (1932) të Olldës Hakslit (Aldous Huxley), po ashtu veprën paraprake të vetë Oruellit, *Ferma e kafshëve*. Kjo do të thotë se tashmë kishte një trashëgimi të fuqishme të llojit letrar në letërsitë e në kulturat evropiane, të cilit nuk mund t'i shmangej autori i përmendur. Jo vetëm kjo, po edhe më tepër: Oruelli pranon që njihte mirë veprën e Zamjatinit, madje kishte bërë një paraqitje të saj me shkrim para se të niste hartimin e romanit të vet *1984*.

Madje një krahasim në vija të trasha e veprës së Oruellit *1984* me veprën *Ne* të Zamjatinit tregon se shkrimtari rus duket të ketë qenë model i shkrimtarit anglez, qoftë në nivel të artikulimit të ideve themelore, qoftë në nivelin e strukturimit të ligjërimit romansor. Në të dy rastet, protagonisti (si individ) i kundërvihet sistemit duke e zhytur në herezi të rëndë; personazhi shkrimin e bën si dëshmi personale, në trajtë të ditarit; protagonisti dashurohet (se dashuria është herezi kur paraqitet si shpërfaqje shpirtërore); dhe përfundimisht në të dy rastet protagonisti i rebeluar, i nënshtrohet dhunës së sistemit, apo diktatorit. Në të dy veprat emërtimet (nominimi) i diktatorit si *Vëllai i Madh* apo *Bamiri* është i fushës semantike të të afërmit, të mirit, të kujdestarit, pikërisht për të përmbysur thelbin e cilësimit të vërtetë të veprimit të tyre.

Dallimi themelor i dy romaneve: *Ne* e *1984* është se Zamjatini, në rrafshin real të përvojës niset nga bolshevizmi rus mbas Revolucionit të Tetorit, kurse projeksioni antiutopik zhvendoset në kohë në të ardhmen për shumë shekuj. Në anën tjetër Oruelli, mbështetje reale ka shoqëritë perëndimore (angleze) mbas Luftës së Dytë Botërore, kurse antiutopinë e vet e shtrin përpara në kohë në vetëm tri decenie, që lë përshtypjen e parë që po flet e dëshmon për një kohë të tashme, të aktualitetit, dhe në një vend të caktuar, Londër.

2. Struktura e romanit *1984*

Romani *1984* përbëhet nga tri pjesë dhe një Aneks, që duket si një përfundim i pretenduar. Në pjesën e parë, protagonisti Uinston Smith është në *detyrë shtetërore*, ndërsa ligjërimi letrar paraqet jetën kolektive dhe individuale të *llogorit*, duke dhënë karakteristika të *letërsisë së llogorit*. Në pjesën e dytë, protagonisti është *veprimtar*, kurse tashti paraqet jetën e tij individuale, që në trajtën e dashurisë, gjen e kërkon një realizim shpirtëror, duke kërkuar e imagjinuar plasat e sistemit. Këtu kemi një ligjërim letrar që i afrohet *letërsisë së kulluar*, të bazuar në psikologjinë e individit. Në pjesën e tretë të romanit, protagonisti është *pësimtar* (viktimë), ndërsa forma e tekstit shkon kah një *letërsi e burgut* dhe e torturës, që e vë në sprovën ekstreme individin, deri në thyerje. Është kjo një mënyrë shkrimi e shfaqur fuqishëm në letërsi që nga Dostojevski e këndej.

Po të kundrohet në funksion të *biografisë* e të *ideografisë*, qoftë të protagonistit Uinston Smith, qoftë të romanit, duke përfshirë nivelet e ligjërimeve letrare, më e rëndësishme, bile themelore, për romanin *1984* është pjesa e dytë. Këtu, në mënyrë të përsosur janë përdalluar (veçuar) e janë lidhur strukturalisht dy ligjërimet përfaqësuese: *tregimi për ndodhitë* dhe *traktati* për *idetë heretike*. Kjo pjesë është më e bukura nga ana artistike, madje mund të qëndrojë dhe e vetme si roman. Në anën tjetër, dy pjesët tjera shtrojnë boshtin empirik e real të veprës, kurse *Aneksi*, në trajtë përfundimi të veprës, në anën tjetër në trajtë vizioni (më saktë, programimi), synon të kalojë çfarëdo kohe reale, çfarëdo ambienti konkret njerëzor, është një projekt i zi, i pafund.

3. Struktura e Oqeanisë

Në romanin *1984* të Xhorxh Oruellit, struktura e botës, si gjeografi e si histori, përbëhet nga tri tërësi, shtetet e mëdha: Oqeania, Euroazia dhe Istazia dhe pjesët e mbetura jashtë tyre, për të cilat këto janë në konflikt e në luftë të përhershme. Sistemet e këtyre shteteve janë të ngjashme, prandaj Oruelli në romanin e tij mjaftohet të përshkruajë sistemin në Oqeani tërësisht, duke e konkretizuar me të dhëna e pamje nga një qytet përfaqësues i saj, Londra.

Në krye të shtetit është *Vëllai i Madh*, që vështron çdo gjë dhe të cilit i detyrohen të gjithë. Prania e tij është përcaktuese në çdo rast, në strukturën e shtetit e në mendjen e individit, dhe kjo prani prodhohet e riprodhohet pambarimisht në sytë e publikut, me telekrane, pano, propagandë. Nën të (në shërbim të tij) është partia unike *socangl* (socializmi anglez), që ka anëtarë të mëdhenj e anëtarë të zakonshëm, të cilët kanë veshje të uniformuar. Kjo është pjesa oligarkike, që është pakicë e shoqërisë. Shtresa e tretë është *proleti* (proletariati) që përbën shumicën e popullsisë, që trajtohet si shtresë a racë e pavlefshme dhe përpiqet të mbijetojë, qoftë dhe duke mos u lodhur për shtrëngesat ideologjike të sistemit. *Proleti*, pra, është i përjashtuar nga sistemi dhe paradoksalisht, edhe pa vetëdije, e përjashton sistemin me sjellje të përditshme. Nuk merr detyra dhe nuk shlyen detyrime.

Programi i partisë sunduese *socangl* është kaq doktrinar sa merr pamje të thjeshtësuar në mënyrë të padurueshme, që përhapet duke u afishuar në tri slogane:

Lufta është paqe
Liria është skllavëri
Injoranca është forcë

që në fakt është një përmbysje doktrinare e kuptimeve të përparme humanitare të koncepteve themelore të njeriut, individit, botës e shoqërisë. Kjo përmbysje doktrinare bëhet edhe me emërtimet dhe funksionet e tri ministrive themelore të shtetit:

Ministria e së Vërtetës
Ministria e Dashurisë
Ministria e Paqes

ku: e para merret me prodhimin e institucionalizimin e *gënjeshtrës*; e dyta merret me promovimin dhe praktikimin e *torturës*; e treta merret me propagandimin dhe prodhimin e *luftës* së përhershme.

Qëllimi i oligarkisë është të ruhet pushteti përgjithmonë i pandryshueshëm, të fshihen kohët si mundësi e ndryshimeve, të kontrollohet fort realiteti nëpërmjet sjelljes së detyrueshme të përhershme të individëve e të shoqërisë kolektive, që me *gjuhërenë* emërtohet *dymendim*. Pra, *dymendimi* është gjendje permanente që garanton sundimin e mosndryshimin.

4. Konceptet vepruese

Oligarkia e Oqeanisë ka konceptet themelore vepruese që lidhen fort në sistemin e sundimit, propagandës dhe veprimit shtypës të njeriut.

Vëllai i Madh, i gjithëpranishëm e që nuk duket askund, ikona e frikës dhe e detyrimit, mjeshtri që korrigjon ndodhjet e historisë në çdo moment duke e matur me interesin e vet dhe me mitin e prijësit të pakontestueshëm. Kush e konteston zhduket (nuk vdes, po zhduket) nga historia. Nuk është, nuk ekziston.

Telekrani, gjetje teknologjike e përgjimit të drejtpërdrejtë të çdo individi, transmetimi publik i çdo gjesti publik duke vrarë dhe privatësinë më elementare, forca madhore e propagandës së pushtetit të Vëllait të Madh, transmetimi i pafund i gënjeshtrës për ta bërë të vërtetë në shfaqjet kolektive të turmave që shikojnë me detyrim.

Urrejtja dyminutëshe, procedurë e përhershme e përpunimit kolektiv për të marrë lajmet, qëndrimet, porositë e detyrimet nga çasti në çast në transmetim të drejtpërdrejtë, si teknikë e mbytjes së mbamendjes dhe mbamendje të nevojshme të re.

Dymendimi, një gjendje e përsosur e manipulimit të mbrendshëm, e mbrojtjes së mbrendshme, e bllokimit të mbrendshëm të individit me pranimin e të kundërtave simbas nevojës (në mënyrë automatike), ta zëmë: 2+2=4 dhe 2+2=5, një përkufizim strukturor e funksional i *dymendimit*.

> *Dymendim* është zotësia që në vetëdije të qëndrojnë njëkohësisht dy bindje antagoniste, si dhe të përqafohen të dyja. Intelektuali partiak e di se në ç'drejtim duhet të ndryshojë kujtesën e vet; ai është, pra, i vetëdijshëm se tradhton realitetin; mirëpo, me aplikimin e *dymendimit* po ashtu bindet se realiteti nuk është lënduar. Ky proces duhet të jetë i vetëdijshëm, ndryshe nuk mund të zbatohet me saktësi të mjaftueshme, por po ashtu duhet të jetë edhe i pavetëdijshëm, ndryshe do të bartë me vete ndjenjën e gënjeshtrës, pra edhe të fajit. *Dymendimi* gjendet mu në zemër të socanglit meqë akti themelor i Partisë është përdorimi i mashtrimit të vetëdijshëm, me kusht që të mbahet ajo qëndrueshmëri e qëllimit, që shoqëron ndershmërinë e plotë.[1]

Gjuhëreja, normimi i gjuhës së re (përkundër gjuhës së vjetër) që vret fjalët, veçanërisht fjalët që kanë ngarkesa plotësuese kuptimore; zvogëlim i fjalëve, thjeshtim i strukturave gjuhësore, pohim i vetëm një kuptimi. Një planifikim i gjuhës me fjalë e kuptime pa kujtesë e pa histori. Qëllimi përfundimtar, bllokimi i mendimit individual, shenjë e të kaluarës e mbamendjes.

5. Personazhet/Aktantët

Që në fillim të romanit *1984* jepet një pamje e gërditshme e qytetit të Londrës, ku zotërojnë skamja, mungesat e papastërtia. Dhe po në këtë fillim shenjohen personazhet kryesore, që si fate njerëzore a si funksione ideore e artistike do të përbëjnë themelin e strukturës së

[1] Xhorxh Oruel, *1984*, Rilindja, Prishtinë, 1980.(Përktheu Ramiz Kelmendi), f. 224-225. (Citimet në vazhdim janë nga ky botim).

veprës deri në faqen e fundit të romanit. Madje, kjo paraqitje nistore kolektive e personazheve ngjet pikërisht kur të gjithë po bëheshin gati të nisnin *Javën e urrejtjes* (kundër armiqve), në një botë të njësuar në mënyrë fantazmagorike, ku të gjitha prodhimet, objektet e projektet mendore kanë vetëm një emërtim: *Fitorja*.

1. Afishja (Vëllai i Madh)

> "Ajo përfaqësonte vetëm një fytyrë jashtëzakonisht të madhe, më se një metër të gjerë: fytyrën e një njeriu nja dyzet e pesë vjeç, me mustaqe të dendura të zeza dhe me tipare të bukura në njëfarë mënyre të vrazhdë."[2]

2. Uinston Smith, protagonist i romanit, 39 vjeçar, pa familje, prindërit e vdekur, i divorcuar, punëtor në Ministrinë e të Vërtetës.

3. Xhulieta, vajza me flokë të zeza, 27 vjeçare, punëtore në prodhimin e romaneve, aktiviste e madhe, anëtare e Lidhjes së Rinisë kundër Seksit (më vonë dashnore e Smithit)

4. O'Brajen, anëtar i madh i partisë *socangl*; njeri që afron mendimet me Smithin, e përcjell, njeh Xhulietën, ndërhyn në historinë e tyre dhe e torturon Smithin në dhomën e përballueshme 101 për ta harruar ky heroizmin e vet përballë Vëllait të Madh. Mjeshtër i konstruktimit famoz: pranon që traktatin e Goldshtajnit e ka shkruar vetë partia *socangl*, bile dhe ai vetë.

5. Emanuel Goldshtajn, hebre, brezi i Vëllait të Madh, autor i traktatit "teoria dhe praktika e kolektivizmit oligarkik" me tri kaptina: Injoranca është forcë, Lufta është paqe, Liria është skllavëri, duke përmbysur në tri nivele programin e partisë sunduese. Historia e këtij "kundërrevolucionari" hebre, në roman e në Oqeaní jepet në variacione, po *libri* i tij i ndaluar kujtohet si manifest i kundërshtarëve të lidhur në *Vëllazërimi*, shoqëri e pretenduar ilegale...

6. Çerington (plak nga lagjja e *proletëve*), që, në faza të ndryshme të romanit lidhet me fatin e Uinston Smithit, duke ndërruar fytyrë (po duke ruajtur funksionin): në fillim i shet vjetërsira, pastaj i jep me qirá dhomë për ndejë (tinëz), në fund me fytyrë të ndryshuar dëshmon kundër tij. Pra, një shembull i spiunit të tipit të Oqeanisë.

[2] Po aty, f. 5.

6. Herezitë e Uinston Smithit

Pse e si protagonisti i romanit *1984*, Uinston Smith, bëhet kontestator heretik i sistemit, kundërshtar i Vëllait të Madh? Pikërisht se është mbrenda dhe e njeh mënyrën e funksionimit, teorinë e praktikën e jetës së këtij sistemi. Ai punon në Arkiv dhe me veprimin e përditshëm mëson që teoria e oligarkisë së Vëllait të Madh është: *kush e sundon të kaluarën e sundon të ardhmen*. Por, kjo maksimë provohet përditë, në çdo çast. Simbas nevojës ndryshohet e kaluara në mënyrë fantastike: korrigjohen e ribotohen gazetat, zhduket çdo fakt, që pretendon një të vërtetë, rishkruhen veprat letrare, rishkruhen historitë individuale e ndodhitë kolektive. Në këtë laborator të zhdukjes së kujtesës e të sundimit të harrimit, ai rebelohet vetëm, duke ditur që do të zhdukej, vetëm e vetëm me kushtin që qoftë një njeri që është individ mund ta thotë njëherë një të vërtetë, madje në botën ku mjeshtëri është që gënjeshtra ta mundë përfundimisht të vërtetën.

Pra, Uinston Smith rebelohet duke u bërë njeri, duke u bërë individ.

Ai nis të shkruajë *Ditar* (që është e ndaluar) për të dëshmuar historinë kolektive që solidarizohet me dhunën; ai shkruan ditar dhe për të ndodhurat e mundimet e veta (që i përkasin botës shpirtërore) dhe kjo e ndaluar dhe e dënueshme. Ai dashurohet në Xhulietën (që është e ndaluar) dhe duke i ikur rrjetit të survejimit ndërron lagje e ambiente, duke e shpalosur botën emocionale me dashnoren: në natyrë, në pyll, në kishë të lënë, madje në lagje të harruara të botës së *proletit*. Ai shpalon përfundimisht një botë njerëzore individuale me dimensionin shpirtëror: Njeh dashurinë e ndaluar.

Po Smith, dalëngadalë bëhet dhe militant i idesë së vet, dhe ky gjakim e shtyn të kërkojë edhe bashkëpunëtorë përtej Xhulietës, me të cilën lidhin kontratën shpirtërore të dashurisë. Ofrohet me O'Brajenin, i bindur se me pak fjalë po kuptonte që kishin mendime të ngjashme a të njëjta. Ai pranon, lexon e komenton traktatin e Goldshtajnit, që është *libër i ndaluar*, i cili në mënyrë sistematike e sistemore kundërshton oligarkinë e Vëllait të Madh. Përpiqet që të vë në jetë teorinë e tij të kundërshtimit, që duhet të lindet mbrenda sistemit, sepse *proleti*,

i lënë anash e i pavetëdijshëm, ka shekuj për të organizuar në mënyrë të vetëdijshme kundërshtimin e përmbysjen. Prandaj, kundër rrjetës, fantazon rrjetën tjetër, qoftë e emërtuar në mënyrë fantomatike *vëllazërim*.

Duke harruar që është *funksion* në sistem, Uinston Smith bëhet thjesht njeri dhe fillon të dehet në fantazitë e veta çlirimtare e përmbysëse, duke ndërtuar pamjen e përsosur të një idealisti.

Porse ai, pa ditur, gjithë kohën është i survejuar e i mashtruar nga O'Brajeni partiak ashtu nga Çeringtoni i lagjeve të *proletit*. I zënë në rrjet.

Dhe fati apo jeta e çojnë në sprovën e madhe të idealistit, a mund t'i rrijë përkushtimit të vet me kushtin e vdekjes. Prova bëhet e pakalueshme. Sepse, idealisti që praktikon e teorizon lirinë individuale shpirtërore, që deklaron se dhembja shpirtërore është më e madhe, kur O'Brajeni e shpie në dhomën 101, të torturave ekstreme dhe specifike, për çdo person, provon që dhembjet fizike, torturat fizike janë të papërballueshme. Atëherë, dorëzohet dhe pranon çka di e çka nuk di. Madje, në mbretërinë e dhembjes e të torturës, e prish kontratën shpirtërore me Xhulietën (se thoshin dikur: mund të na marrin jetën, por jo jetën shpirtërore, dashurinë). Ai për të shpëtuar, si fakt apo si fantazi, don të mbrohet nëpërmjet trupit të Xhulietës, për të shpëtuar shpirtin. Nuk mundet: këtë ia pranon më vonë Xhulietës, ia pranon dhe ajo që kishte bërë të njëjtin veprim, për t'i bërë edhe një herë të ngjashëm, po kjo e ka shprishur përgjithmonë pamjen ideale, ëndrrën ideale: ata nuk e duan njëri-tjetrin, janë të mundur e të humbur.

Në fund, protagonisti Uinston Smith hyn në skemën e personave realë apo të personazheve letrarë të romanit (krejt njësoj) të vdekur, të zhdukur, apo të mundur, që në orën pesëmbëdhjetë rri te kafeneja *Nën gështenjë*, një topos ideologjik; nuk i flet kush e nuk i flet kujt, pi xhinin e keq e luan shah me vetveten, kurse nga telekrani i madh i këndohet kënga e përsëritur:

Nën gështenjën hijerëndë
Njëri-tjetrin ne e shitëm...

Tashmë kënga e Smithit dhe Xhulietës. Një muzikë që e këput mespërmes shpresën njerëzore.

7. Heroi i Autorit

Romani *1984* i Xhorxh Oruellit mbyllet me një paragraf, pohues e ironik, në funksion të protagonistit Uinston Smith:

> Plumbi i pritur aq shumë po i depërtonte nëpër tru.
>
> Ai vështroi fytyrën e madhe. Dyzet vjet iu deshën të dinte se ç'buzëqeshje fshihej prapa mustaqeve të zeza. O ç'mosmarrëveshje mizore, e panevojshme! O ç'vetëmërgim kokëfortë nga parzmat prindore! Hundës i rrodhën dy lot me erë xhini. Mirëpo, në rregull, çdo gjë ishte në rregull, lufta kishte mbaruar. Ai e mundi vetveten. Zuri ta donte Vëllanë e Madh.[3]

Kjo do të thotë pika fundore! Jo pikë, po presje... Sepse edhe në jetë (në realitet) edhe në teknologjinë e mbarimit të kundërshtarëve të Vëllait të Madh në Oqeaní, edhe në fantazinë e moralitetit individual të protagonistit, Uinston Smith do të vdesë, do të shuhet, madje do të shlyhet i harruar. Mirëpo, ai mbetet i gjallë si *hero letrar*, si kujtesë shpirtërore e ideologjike e kundërvënëse e autorit Xhorxh Oruell, duke krijuar romanin *1984* si *dëshmi*. Ky roman, kryevepër e distopisë, më vonë do të bëhet amëz (gjedhe) e distopive të krijuara në Lindje a në Perëndim.

Se siç u përmend në fillim, distopia nisi në Lindje e kulmoi në Perëndim; buroi në Euroazi, po u përhap në Oqeaní, nëse i përdorim figurat e konceptet gjeografike e ideologjike të Oruellit që janë kuptimësuar në romanin *1984*.

1984 është një roman i shkruar mbi *zinë* e totalitarizmit planetar. Po ashtu, është një roman mbi vajin planetar për lirinë e individit në sistemin e torturës, të oligarkisë kolektive të përjetshme.

---

[3] Po aty, f. 310.

8. Parimet e Gjuhëresë

Romani *1984* ka dhe Aneksin: *Parimet e Gjuhëresë*, i shkruar në trajtë të një traktati gjuhësor, veçse tash më tepër si program për pushtimin e mendimit, mbasi është pushtuar trupi, që si utopi negative do të kurorëzohet më 2050.

Gjuhëreja është sistem i thjeshtësuar i fjalive, si substancë e si strukturë, i përpiktë dhe i varfër, që pohon dhe anulon kuptimet e mundshme të dyta a të treta. Një gjuhë që nuk lë shteg për plotësime të mendimit individual. Përkundër gjuhës së vjetër, me nuanca e të ndërliqshme, që është gjuhë e së kaluarës, Gjuhëreja është e thjeshtë dhe bëhet gjuhë zyrtare e Oqeanisë. Anglishtja e re kundër anglishtes së vjetër (Oqeania kundër Euroazisë). Një luftë e pafund për dominim planetar duke shkelur përpjekjet për ruajtjen e identiteteve.

Ideologjia planetare e gjuhës zyrtare të vendit të madh që do ta sundojë me skemën e mendimit të vet, natyrisht nëpërmjet veprimit të përligjur nëpërmjet saj.

Kjo i ngjet pak a shumë ideologjisë së gjuhëve artificiale të sipërtheksuara në fillim të shekullit njëzet.

Shtrohet pyetja e frikshme, e tmerrshme; çfarë do të bëhet me gjuhët nacionale, çfarë me gjuhët e kulturave identitare, çfarë me gjuhën e krijimit të letërsisë? Se *gjuhëreja*, nuk pretendon të modelojë vetëm të ardhmen. Ajo, më parë, deri më 2050, kërkon ta rimodelojë të kaluarën: të gjithë autorët e mëdhenj, nëse donë të mbeten gjallë, duhet të modelojnë ligjërimin letrar. Një rrafshim e shkretërim kulturor.

Atëherë, ku mbetet gjuha si artikulim fjalësor e si ritëm i racës, si krijim i individualizuar, shprehja e fjala e ndier emocionalisht si motivim, historia individuale e kolektive e kuptimit të fjalës në kohë e në hapësira, ku stili, ku identiteti kulturor, ku origjinaliteti?... Ku mbetet *kujtesa e fjalës*, apo të gjitha do t'i mbulojë harrimi!

Kur e thashë kështu, kisha në mbrojtje Faik Konicën. Shkrimtari e dijetari shqiptar, me 1904 (plot tetë decenie para *1984*-tës orueliane) në traktatin *Sprovë për gjuhët natyrore dhe gjuhët artificiale*,

me pasion e me argumente mbrojti gjuhët natyrale (nacionale) si përfaqësime identitare të racës, mbrojti idiomat nacionale përballë sulmit klasik a modern të klisheve universale, mbrojti idiolektin personal (individual) të shkrimtarit për të krijuar veprën e veçuar e me stil, me gjuhë të motivuar, përballë propagandës sociale e ideologjike të rrafshimit gjuhësor, si përfaqësim i masave, që konsumojnë po nuk krijojnë.

Faik Konica, prapë lucid, madje gjenial përpara sprovimeve të tmerrshme në të ardhmen, jo më vetëm në botën shqiptare, por në botën e të gjithëve. Në këtë vështrim sprova e përmendur e Konicës është një ndërmarrje intelektuale në fushë të antiutopikës, si utopi negative. E kjo e shfaqur kudo si reflektim i të ndodhurave njerëzore dhe si përpjekje për shpëtim nga këto të ndodhura.

SHËNIME

1. Xhorxh Oruel, *1984*, Rilindja, Prishtinë, 1980. Përktheu Ramiz Kelmendi
2. Faik Konica, "Sprovë për gjuhët natyrore dhe gjuhët artificiale" (1904) in *Mendime gjuhësie*, Tiranë, 2007, f. 211-284.
3. Pyrrhus Bardyli, *Esai sur les langues naturelles et les langues artificielles*, Bruxelles, Librarie de Kiessling et Cie, 1904.
4. Aldous Huxley, *Më e mira e botëve*, Tiranë, 2012. Përktheu Rudi Erebara.

III. HORHE LUIS BORHES: UTOPIA E NJË BURRI TË LODHUR

1. Autori i madh

Rrëfimi *Utopia e një burri të lodhur* (Utopia de un hombre que esta cansado) e Horhe Luis Borhesit (Jorge Luis Borges) është botuar në vëllimin e tij të krijimeve *Libri i rërës* (El libro de arena) më 1975 në Buenos Aires. Në *Pasthënie* të librit autori shkruan: "*Utopia e një burri të lodhur* është, për mendimin tim, tregimi më i sinqertë dhe më melankolik i kësaj përmbledhjeje"[1].

Krijimi i Borhesit fillon kështu:

> Nuk ka dy kodra njësoj, po kudo mbi dhé fushat janë njëlloj. Po ecja në një vend të tillë.[2]

Ky mendim e trillim, fut në lojë metodën e tij krijuese që luan (tallet) me kohërat e hapësirat, njerëzit e qytetërimet, për të parë dallimet, të cilat, në fund të fundit, rrafshohen e mbarojnë në njëjtësim të plotë, në përhershmëri.

Në gjithë tregimin natyra e jashtme përmendet edhe tri herë. Herën e parë në trajtën "*Filloi të bjerë shi*". Herën e dytë në trajtën "*Pastaj burri më ktheu shpinën dhe vështroi jashtë. Përtej dritareve, fusha ishte lëbardhur prej dëborës që binte prajshëm dhe dritës së*

[1] Jorge Luis Borges, *Libri i rërës*, Zenit Editions, Tiranë, 2009. f. 114. Përktheu Azem Qazimi. (Citimet në vazhdim janë nga ky botim).
[2] Po aty, f. 81.

hënës". Herën e tretë "*Duket se do të bjerë prapë dëborë – tha gruaja*".

Këto tri pamje të natyrës së figuruar, në fakt janë prerje të mëdha e dramatike në strukturën e tregimit, në anën tjetër janë vetëm një ripohim që *natyra* është kaq sovrane ndaj fatit të njeriut kalimtar, kaq e përhershme përballë trillit të tij jetësor.

2. Eudoro Acevedo/Dikush

Tregimi është thurur me pak ndodhi, më tepër si dialog ndërmjet Ardhësit dhe Vendësit, ndërmjet shekujve të ndryshëm dhe kulturave të ndryshme, duke kërkuar dallimet e bashkimet e tyre.

Kërkuesi (ardhësi, tregimtari) është Eudoro Acevedo, i lindur më 1897 në Buenos Aires. Është shtatëdhjetë vjeçar, profesor i letërsisë angleze dhe amerikane e shkrimtar i tregimeve fantastike. Këto janë shenja biografike, për të bërë më tepër shenja të kohëve. Pritësi, nuk thotë si quhet, porse e quajnë *Dikush*.

Eudoro, të cilin e zë shiu, troket në derë të shtëpisë së parë, të ulët dhe të rrethuar me pemë. Në derë e pret një njeri kaq i madh sa s'i shtie tmerrin, i veshur me të përhimët. Nuk mund të kuptohen në asnjë gjuhë të gjallë. Më në fund njeriu i madh i flet në latinisht: "Nga dukja po shoh që vjen nga një shekull tjetër, për të vazhduar, vizita të këtilla na ndodhin nga shekulli në shekull". Biseda çilet për të "dhënat" e "tregimet fantastike". *Dikush* pranon se ka lexuar dikur *Udhëtimet e Guliverit* (Lemuel kapitenit) dhe *Suma Theologica*, që disa i quajnë të pavërteta. Po, ai mendon që "të dhënat" nuk kanë rëndësi për askënd, ato janë vetëm pika të nisjes për trillime e mendime. Në shkollë mësohet dyshimi e harrimi. Harrohet e veçanta e lokalja, nuk ka kronologji as histori.

Eudoro shpalon librat në rafte të shkruara me dorëshkrim në alfabet të panjohur. *Dikush* atëherë i drejtohet "Tash do të shohësh diçka që nuk ke parë kurrë", duke i ofruar me kujdes një kopje të *Utopisë* së Tomas Morit, të botuar më 1618 në Bazel, të cilës i mungonin fletët e ilustrimet. Eudoro zbulohet e mbulohet: "ky është libër i shtypur, në shtëpinë time kam nja dymijë, edhe pse nuk janë kaq të vjetra e kaq të rëndësishme". Përgjigjja e *Dikushit* vjen me qeshje:

"Askush nuk mund të lexojë dy mijë libra. Për këta *katër shekuj* që kam jetuar, nuk mund t'i kem kaluar gjashtë. Pos kësaj, nuk është me rëndësi *me lexue* por *me lexue përsëri*".

3. Dialogu i Botëve

Këtu, me gjasë, bashkëbiseduesit, shfaqin dallimet, po aq sa shpallin njohjet e botëve të veta, po aq fillojnë të njësohen në rezonimet përfundimtare.

Eudoro flet për të kaluarën e vet, me lajme pa fund, në mënyrë që të harrohen shpejt, për përfaqësues që enden me vetura, me roje, thua se janë pa këmbë të vetat; për principin që të jesh do të thotë të jesh i fotografuar; për naivitetin e besimit në reklama; për hajnitë pafund... Pra, për botën e përditshme e kalimtare.

Po *Dikushi* ia kthen:

> Pará? Tanimë askush nuk vuan nga skamja, e cila duhet të ketë qenë e padurueshme, as nga kamja, që duhet të ketë përfaqësuar trajtën më shqetësuese të vulgaritetit. Të gjithë ushtrojnë zanatin e tyre [...] Në moshën njëqind vjeçare, kur burri mbërrin pjekurinë e tij të plotë, ai është gati të përballet me vetveten dhe vetminë. Deri në atë kohë ai do të ketë lindur fëmijë. Po. Vetëm një. Nuk ka as edhe një arsye për të vazhduar racën njerëzore [...] Tani, besoj, diskutohet për përparësitë dhe të metat e vetëvrasjes së shkallë-shkallshme apo të njëkohshme të të gjithë burrave e grave të botës [...] Njeriu është zot i jetës së tij. Ai është, gjithashtu, edhe zot i vdekjes së tij.[3]

Mbasi mbush njëqind vjet pa dashuri e pa miqësi, nuk e kërcënon sëmundja e vdekja e rastit, merret me art, filozofi, matematikë apo luan shah me veten. Vritet kur të dojë. "Njeriu është zot i jetës, e në bazë të kësaj, dhe zot i vdekjes së vet".

[3] Po aty, f. 85-86.

Eudoro fut në bisedë dalldinë moderne për udhëtime në gjithësi, kurse *Dikushi* përgjigjet duke u qeshur, që udhëtimet janë lënë, sepse zhvendosjet nuk thonë gjë, mbasi, kurrë nuk mund të iket nga njëfarë *këtu* e njëfarë *tash*. Edhe udhëtimi nga një dhomë në tjetrën është udhëtim në gjithësi.

4. Njësimi i Botëve

Bashkëbiseduesit gati janë pajtuar plotësisht. Nuk ka muze, nuk ka biblioteka, nuk ka përvjetorë; e kaluara është e harruar, kujtohet vetëm për të krijuar *vajtimet*. Qeveritë kanë mbaruar: me luftërat, pushtimet, vjedhjet, tatimet, burgimet, censurat, askush në planet nuk i merr seriozisht. Politikanët kanë kaluar në profesione artistësh apo pseudomjekësh.

Pra, secili krijon artin e shkencën e vet për nevojat e veta, secili duhet të bëhet Bernard Shou, Jezu Krishti e Arkimedi i vetvetes. Në këtë botë të vetmisë e të individualizmit ekstrem, *Dikush* shpalon rastin e vet, duke treguar punën e artin e tij. Në një dhomë të veçantë ai zbulon tablotë e tij në pëlhurë, në të cilat zotëron toni i ngjyrës së verdhë dhe një harfë. Eudoro pikas tablonë më të vogël që sugjeron "perëndimin e diellit dhe përmban diçka të përhershme". *Dikushi* ia dhuron këtë tablo, si shenjë të kujtimit të mikut të ardhshëm. Tablotë e tjera duken thuajse të bardha në sytë e plakur të Eudoros, kurse harfa mezi nxjerr ndonjë zë.

5. Ngjarja e fundit

Në shtëpi hyjnë një grua e madhe me tre-katër meshkuj, vëllezër, apo të bërë të njënjëshëm nga koha. I nxjerrin nga shtëpia të gjitha gjërat. Mbas pak kohe udhëtimi vërehet diçka si kullë, kurorëzuar me kupolë.

> Është krematoriumi – tha dikush. – Brenda ndodhet dhoma e tmerrshme. Thuhet se e ka shpikur një filantrop, njëfarë Adolf Hitleri.[4]

Rojtari hap derën e rrethojës së hekurit. Mikpritësi (*Dikushi*) pështpërit disa fjalë, ndahet e përshëndetet me lëvizje dore. Prapë do të bjerë borë.

Eudoro, tregimtari, alias Horhe Luis Borhesi, e përfundon krijimin e vet *Utopia e njeriut të lodhur*:

> Në studion time në rrugën Meksiko, në Buenos Aires, e ruaj kanavacën ku do të pikturojë dikush, mijëra vjet më vonë, me lëndë që sot janë të hapërdara nëpër të gjithë planetin.[5]

Lexuesi dhe interpretuesi marrin pjesë në një mbarim të jetës. Të jetës si iluzion (në ballafaqim me kohën e me natyrën) dhe në lindjen (mbetjen) e artit si "fakt". *Ars longa, vita brevis*.

6. Utopia e Distopia e Borhesit

Borhesi, mjeshtri i madh i fiksioneve e trilleve letrare, lojtari magjik i vënies në skenë të ballafaqimeve e të ndërhyrjeve të kohëve, kulturave, civilizimeve e hapësirave, të ndeshjeve të natyrës me kulturën, të lidhjes së jetës me vdekjen, duke fantazuar pafundësinë e përjetësinë, pra misterin, me *Utopinë e një burri të lodhur* ka krijuar veprën e ndërliqshme të rrezatimit utopik, në të cilën kacafyten *utopia* e *distopia*, si lojë e kohës me hapësirën, me iluzionet e njeriut në këtë univers. Kjo nuk ngjet në asnjë vend (Askund); pra kjo ngjet në secilin vend (Gjithkund).

I gjithë regjistri i temave dhe i dilemave të utopive klasike shfaqet dhe rrënohet njëkohësisht në procedurën artistike të ballafaqimit: jeta ideale, lumturia kolektive, iluzioni i jetës egalitare, skamja e

[4] Po aty, f. 88.
[5] Po aty, f. 88.

kamja, pasuria private, qeverimi i strukturuar, jetëgjatësia pa kufi, trashëgimia e harmonia, marrin pamjen e një iluzioni që thuret e shthuret para sysh në një kohë ta pamatshme apo në një çast.

Borhesi, duke e bërë përfundimisht utopinë e distopinë zhanër të preferuar letrar, dëshmon që kjo formë është shumë pranë tregimeve fantastike, si atëherë kur në vete thur *të dhënën* (historinë, kulturën) si fiksion të fakticitetit, po ashtu dhe atëherë kur imagjinatën njerëzore dhe imagjinaren tejnjerëzore e artikulon si ndodhi *tash* e *këtu*.

Dhe ai mësimi i parë e i mbramë, për lirinë e pafré të individit (nga shoqërimi, shtypja. kolektiviteti e trashëgimia, nga *marrja* e *dhënia*, nga marrëdhënia njerëzore, që përfundon në *ego*); pra ai mësim i tmerrshëm që njeriu është i robëruar në kohë e në hapësirë. Është i robëruar nga vdekja, prandaj imagjinon pavdekësinë.

Vetë Borhesi e ka shkruar, në një vepër tjetër, frazën e famshme: "Lavdi atij që jeton gjithmonë!". Po kush jeton gjithmonë?

SHËNIME

1. Jorge Luis Borges, *Utopia de un hombre que está cansado*, in *El libro de arena*, Buenos Aires, 1975.
2. Jorge Luis Borges, , "Utopija za umorna čovjeka", in Sabrana djela, *Knjiga od pijeska*, Zagreb, 1985.
3. Jorge Luis Borges, *Libri i rërës*, Zenit Editions, Tiranë, 2009. Përktheu Azem Qazimi.

IV. ANTON PASHKU: OH

1. Utopia negative

Nëse mitit i përgjigjet hapësira e pakufizuar dhe koha e pakufi, Utopisë i përgjigjet hapësira e përkufizuar, e kufizuar, qyteti, selia, dhe koha e projektuar në një të ardhshme. Po kështu na thotë edhe shtresa e dytë e introspeksionit të romanit *Oh,* në të cilën zihet e përzihet një *utopi negative.* Pse negative? Rëndom utopia lind si kërkesë, dëshirë, që jeta të ndërrohet, pra utopia lindet si një formë e negacionit të të gjitha formave ekzistuese të organizimit jetësor e shoqëror, domethënë si mënyrë e mohimit të formave të një realiteti ekzistues, konkret, të një kohe dhe të një vendi. Ajo kërkon një shkallë *idealiteti* që i kundërvihet një shkalle të *realitetit.* Po të nisemi nga shpjegimi i parë, *Utopi* do të thotë kërkim i një vendi të pacaktuar, pra në krye të herës kjo intencë nuk mund t'i ketë të qarta e të fiksuara kërkesat e veta, e aq më pak të bazuara në një realitet të caktuar pse, si thamë, ajo gjakon një idealitet. Po ç'bëhet kur këtë projekt të shoqërisë në një të ardhshme e bën një vetëdije e prishur, një qenie njerëzore bashkëkohore e mbuluar nga komplekset, një njeri qorr që *"i ndërron sytë prej syzave"* dhe që është i lindur në muajin e shtatë, *"i lemë pa vakt"* thotë populli ynë? Ç'bëhet kur projektet e tij të zhvillimit të shoqërisë dhe të njerëzimit, në të vërtetë janë fjalime të zbukuruara, për t'i fshehur komplekset dhe dobësitë personale? Këto pyetje i shtron pjesa e dytë e romanit *Oh* dhe natyrisht kësaj utopie ia shtron mbrapa negativitetin duke e fshikulluar me një ironi të pashoqe në shkrimet letrare shqipe.

Ngjarjet e shenjuara këtu ndodhin në një sallë të madhe vezake, të cilën të pranishmit e stolisin me balona shumëngjyrëshe, me rrenat e veta, do të thotë ironia e tekstit. Ai që flet pa ndalje për projektet e njerëzimit nuk ka të ndalur, ndërsa turma e ndëgjon dhe i brohorit. Teksti i fjalimit të tij në roman del si i tillë, por edhe me një shtresim të theksuar ironik të autorit: do të thotë brenda këtij teksti të fjalimit, në vepër bëhet edhe analiza e tij. Kështu mund të merremi me temat e fjalimit dhe të ironizimit të tij, që në thelb do të thotë fshirje e identitetit të kombeve, prishje të emrave dhe kufijve të vendlindjeve, madje edhe prishje e identitetit të individit duke kërkuar që çdo qenie të jetë vetëm një burmë, vetëm një vidë në mekanizmin jetësor që i gjason mekanizmit të një makine grandioze. Le t'i lexojmë shtresat e fjalimit një nga një.

1. Në radhë të parë mund të japim definimin e një fjalimi të papërmbajtur në rrjedhat e logjikës së argumentimit. Pra, fjalimi është në thelb bosh përnga kuptimi, i cili do të ketë sado të vogël një mbështetje në realitetin jetësor e njerëzor. Fjalët i humbin kuptimet e para, i dredhojnë, i mashtrojnë. Kemi të bëjmë me një derdhje të fjalëve, me një vjellje të fjalëve. Ky fjalim në të vërtetë është një *inflacion i fjalëve*.

2. Insistohet në prishjen e institucionit të familjes. Fjalamani këtu deklaron dhe pranon se është mizogam, njeri që do të ketë shumë fëmijë, po që nuk do të ketë martesë, sepse kështu fëmijët rriten pa komplekse të kufizimeve atërore, kombëtare.

3. Kërkohen prishjet e kufijve shtetërorë dhe kombëtarë, kontinentalë, madje utopia e tij s'ka të ndalur dhe kalon edhe kufijt e Tokës e Diellit. Pra, ai kërkon një qytet për të gjithë, Kosmopolisin dhe i do qytetarët pa identitet, kosmopolitët. Sepse për të kjo bota jonë është një mikrobotë, që s'do të thotë gjë në krahasim me intencat e projektit të tij.

4. Në valën e kërkimit të tij të barazimit të njeriut, që në të vërtetë është tepri e totalizimit politik sot, ai shtrihet në kërkesën e asimilimeve kombëtare e kulturale, dhe në dogmatizimin e mendimit, duke kërkuar vetëm një gjuhë të njëjtë për gjithë Kosmosin e tij dhe me radhë:

> Vetëm nji abetare, vetëm nji libër leximi, vetëm nji libër të historisë, vetëm nji libër të filozofisë, vetëm nji tregim, vetëm nji novelë, vetëm nji roman, vetëm nji dramë, vetëm nji sonet, vetëm nji baladë, vetëm nji gazetë të përditshme, vetëm nji revistë, (…) vetëm nji kritikë shoqërore, vetëm nji kritikë letrare.[1]

5. Në këtë totalitarizëm edhe ekonomia do të jetë e organizuar ashtu që çdo kënd i Kosmosit do të prodhojë vetëm një prodhim, pra ta zëmë toka do të prodhojë: *gropa të nevojtoreve, kuja dhe shtupa.* Shi këtu, vetëm brenda fjalimit del shtresa ironizuese si qëndrim i autorit, pra e keqja është këtu në tokë, ndër njerëzit, më mirë është në kokën e fjalim-mbrojtësit, i cili në hovin e pandalshëm të radhitjes së fabrikave të Kosmosit e bën një gabim: *"Vetëm nji karrigë"*. Do të thotë arrin në shkallën që ta shqiptojë, më mirë ta vjellë, kërkesën e vet për pushtet të pakufizuar, mbi të gjithë, që të mund të kontrollojë e të kurdisë frymëmarrjen e çdo individi të gjallë.

6. Po kërkesa më tragjike është të fshihet trashëgimia, birësia dhe identiteti kombëtar. Ky fjalaman, është i pari kundër babait të vet, dhe do t'ia thente përmendoren sepse: *"Mue më pëlqente të shikojsha kah qielli, atij i pëlqente të shikonte kah toka"*. E babai që e donte më shumë tokën dhe botën ta shikonte nga çatia e shtëpisë së vet përdhecke, e ka leçitur. Sepse baba *"... ishte i gatshëm të bahej dhé, dhé për atë dhé"*. Në lojën e përsëritjes së tekstit, që merr qëndrimin e autorit, i jepet krahu babës që do të bëhet dhe për atë dhé, *dhé për atdheun* e vet. Pra, shprishja duhet të ruhet nga ai që i ngul këmbët në tokën e vet. Kjo është thënie që përsëritet sa herë në tekstin e romanit *Oh.*

7. Pra në fjalimin e çorrit *të lemë pa vakt,* kërkohet një njeri, *njeri pa veti*, që do të jetë prodhim i "bashkësisë së lirë", prodhim i "dashurisë së lirë" që nuk do të ketë e s'do të pranojë atësi, sepse do të jetë fryt i kolektivitetit.

Këtë utopi apo politikë, që kristalizohet në sistem totalitar burokratik e moralizues, Anton Pashku e lufton në romanin *Oh* nëpërmjet tekstit ironik, të groteskës e satirës fshikulluese. Mirëpo, ndanë turmës

[1] Anton Pashku, *Oh*, Rilindja, Prishtinë, 1986. f. 114.

që i duartroket në sallën e madhe vezake fjalëderdhësit, autori i spikat edhe tre tipa, që më shumë merren me problemet e veta se me problemet e fjalimit dhe që, edhe kur bisedojnë për fjalimin, nuk pajtohen. Njëri me flokë të krehur, që nuk lëviz, një me flokë të shprishur që ldir hundën me gisht, dhe njëri që kruan shpinën dhe lexon një gazetë. Nëpërmjet tyre autori, po them autori, sepse këtu qëndrimi i tij është më i pashëm në tekst, spikat tipe të ndryshme njerëzish. I pari, njeri kryeneç dhe që nuk e fsheh fjalën, i dyti një dhelpër që vetëm i pret rrjedhojat, dhe më tragjika, i treti, që është i mundur nga dhuna jetësore dhe dhembjen e vet e lexon pa zë në gazetë. Qëndrimi i autorit i bashkohet këtu këtij të fundit, sepse thuret edhe vetë në tekstin e prozës dhe derisa më parë ishte rrëfimtar, tashti është edhe dëshmitar i të ndodhurave, prandaj e lexon para nesh reportazhin mbi Kapinzaisin ku vrahen me të madhe të gjitha vlerat njerëzore.

SINKOPA

1. Sinkopa

Si e krijon Anton Pashku dramën? E krijon si një sinkopë ndërmjet mbarimit të fillimit dhe fillimit të mbarimit të saj, në një pikë të qetë, të heshtur, e cila më vonë pëlcet. Pra, aty ku pritet të jetojë qetësia, arrihet klimaksi. Një antidramë, në kuptimin përmbysës dhe mospërfillës të një përvoje të njohur dramatike. Jo në ndodhinë, po në gjakimin për të ndodhur, jo në ritmin e rregullt po në ritmin me drejtpeshim të prishur. Pra, drama ngrihet mbi diçka që nuk është bërë, po që do të bëhet, më mirë: duhet të bëhet. Në këtë mënyrë po lexojmë më lirisht kanonizuesin e parë të njohur të tragjedisë, Aristotelin, jo pa një qëllim të parë. Drama e Antonit është një tragjedi, në kuptimin esencial të fjalës, pa u pas bazuar në demonstrimin formal të thurjes së tekstit, i cili që me kohë i detyrohet kësaj gjinie. Si? Pse? Ajo që do të ndodhë, që duhet të ndodhë është tragjike. Tragjike për Subjektin që prish rendin e zakonshëm, ritmin e rregullt të jetës, ritmin e kodifikuar, edhe më tej, mendimin totalitar, edhe më larg, ilu-zionin për shprishjen e tij. Pra, tragjedia e Subjektit duhet të ndodhë.

Në këtë mënyrë shohim se Anton Pashku është i pari ndër ne, në mos dhe i vetmi, që shtron në skenën e jetës, para nesh, fatin e subjektit. Diçka e përçudshme në hapin e parë; çka mund të bëjë ky i rebeluar emocionalisht e intelektualisht, çka mund të bëjë ky Subjekt për shprishjen e një sistemi të kodifikuar mirë e fort. Mundet që në një ritëm të *krijojë* aritminë, e cila është vetëm vepër e tij, *personale*. Ky krijues i aritmisë, autor i sinkopës apo shkatërrues i saj, në dramën *Sinkopa* është vetë *Xhexheu,* fillikat vetëm. Të gjitha të tjerat, pranë tij, rreth tij, e lidhur me të, janë vetëm fiksion i Xhexheut, apo i autorit të tekstit, në mënyrë që veprimi krijues i *aktantit,* të jetë më i konkretizuar e më i bindshëm, më i kapshëm, dhe tragjika e tij në skenë të ri shplotësohet për rreth, derisa ai luan lojën e vet të gjakuar.

2. Monologu / Dialogu

Me kend bisedon në gjithë pjesën e parë të dramës, ai Xhexheu i sinqertë e i dhimbshëm, i ngutshëm e guximtar? Si i thotë aq sinqerisht të gjitha dhembjet e veta dhe kujt ia thotë? Në anën tjetër të telefonit rri autoriteti me numër telefoni Një e njëmbëdhjetë zero mbas, e këndej Xhexheu me numër telefoni njëmbëdhjetë zero para e një Njësh mbas. Menjëherë po them, dialogu mund të merret me mend, mund të konstruktohet, po dialog nuk ka dhe nuk mund të ketë. Xhexheu kërkon dhe rrëfen kërkimin e vet. Në telefon. Në anën tjetër autoriteti, fjalët e të cilit nuk dihen, po ne i jetojmë, i lexojmë pasojat e tyre së bashku me Xhexheun e vetmuar. Në këtë mënyrë aktanti ynë, Xhexheu ynë, nuk bën dialog me botën, ky është këndej e bota është andej, e qetë me ritëm të rregullt, me sistemin e vet centrik të krijuar fort e mirë, që fle, që nuk i do përjashtimet; përjashtimet i flak. Në këtë mënyrë nuk ekzistojnë as kushtet elementare për bisedë, prandaj edhe mungon dialogu i mirëfilltë. Dialogu vetëm shtrihet si një fiksion para syve tanë. Përpara na mbetet i qartë dhe konkret *monologu* i hapur në shkallën më të lartë e në të Subjekti në skenën (e jetës) i vetmuar, që do të jetë dhe të mbetet i tillë me çdo kusht, edhe me kushtin e lojës personale të humbur. Dhe si e qysh ky Xhexhe i vetmuar gjakon ta krijojë Subjektin e vet të dallueshëm në një hapësirë të bardhë, në jetë të qetë e të bardhë, që t'i mpin dhëmbët?

3. Lumnia / Lumtunia: Shpresa

Krijimi i Subjektit të tij do të bëhet nëpërmjet *Lumnisë, Lumtunisë* dhe *Shpresës*; kjo e fundit si fuqi e mbrendshme e pashpjegueshme që e ndihmon dhe e tërheq para në kërkimin e tij e në guximin e tij krijues. Nëpërmjet zbërthimit semantik të dy emrave të parë shpjegohen, njihen e takohen dy botë, dy jetë. E para është *Lumnia,* jeta e dhënë që karakterizohet me të përditshmen e rrafshët e të njëtrajtshme, me të ndodhurat e përsëritura njësoj deri në pambarim, të cilat nuk pranojnë në mes as një presë, Jetë pa asnjë *pikëpyetje e pikëçuditëse*. Jetë me një pikë të zezë mbrapa, pra që nuk e pranon dhe nuk e duron as ndërrimin më të vogël. E dyta, *Lumtunia,* pra emër-ide me një përbërje si e para po me një *U=Unë* në trup, *(Lumt(u)nia),* është jeta tjetër, vizioni, kërkimi, udha e krijimit të Unit të Xhexheut. Është jeta tjetër që ai e gjakon, e adhuron dhe do ta krijojë e pushtojë vetë. Sepse ai do të jetë Subjekt, do të jetë Unë, përballë vlerave që i jepen nga jashtë si përvojë e njëtrajtshme, si përvojë e përditshmëri. Prandaj, Lumturinë të adhuruarën jetë, Lumturinë, do ta kërkojë deri në *Atlantidë,* deri në vendin fiktiv që ndoshta nuk ekziston, derisa hedhet në hapësirat mitike të humbjes:

> XHEXHEU Njimend? E paska gjetë Lumtuninë time? Po thue se e paska gjetë Lumtuninë time! *(Pushim i shkurtë).* Po ku qenka Lumtunia ime? *(Pushim i shkurtë).* Shpresa të ka thanë se duhet të nisem sa ma shpejt për Atlantidë. Do me thanë, Lumtunia qenka atje!... *(Pushim i shkurtë*). Qe, po nisem! Po thue se Shpresa po më pret në kafenenë "Kozmodromi"... *(Pushim i shkurtë).* Qe po nisem… Çao... *(Pushim i shkurtë).* A e di ku gjendet Atlantida? Paj, bashkë me Shpresën do ta kërkojmë, do ta kërkojmë deri në skajin ma të largët të rruzullit... Çao... Po nisem për Atlantidë... Çao...
>
> *(Del Xhexheu. Mugë. Dritë ka vetëm në dritaren e majtë).*[2]

[2] Anton Pashku, "Sinkopa", in Anton Pashku *Tragjedi moderne*, Rilindja, Prishtinë, 1982, f. 143.

Në këtë mënyrë Xhexheu në bisedën *(monologun)* e vet telefonik, duke shqiptuar veten dhe kërkimin e vet, i prirë nga fuqia e Shpresës së vet, arrin të shtrojë një pikëpamje të madhe në fund, një pyetje: *a mund të krijohet Subjekti, Uni, përballë, apo në gjiun e sistemit të mbyllur?* E vlen të përpiqemi t'i gjejmë përgjegje kësaj pyetjeje, duke interpretuar tekstin tjetër të dramës, pra pikërisht në rendin e në rrethin ku shtrohet kjo pyetje e papërgjegje eksplicite.

4. Heronjtë e Kosmosit

Ngjarja ndodh në Rrugën Trimat e Kozmosit, në një lokalitet të qetë, ku bie në sy në të parë kafeja "Kozmodromi", në të cilën mblidhen trimat, e vetëquajtur, të jetës së përditshme dhe tjerrin bisedat për aktualitetin. Biseda për markat më të mira të veturave, mandej për bordelet e Stambollit, apo mbetjet e perandorive të shprishura si dhe për filozofinë e perandorive në zhvillim, aktuale, me nënvijimin e një thënieje si kjo: "unë i respektoj kundërshtarët por nuk mundem me i durue", që tinzisht shqipton agresivitetin e mbyllur në një pamje jashtëzakonisht të qetë. Kujtohen, poashtu, laviret të cilat ta dëshmojnë kur të duash virgjinitetin e vet, me dokument, po se po. Dhe ahengun e mbarojnë duke pirë "koktejin e tyre të përditshëm patriotiko - nacionalist - shovinist - internacionalist - kosmopolit - lokalist". E këtu nuk ndodh kurrgjë.

> XHEXHEU: Po, po, gati kurr kurrgja nuk ndodh!
> GJEGJEU: Ani, çka po do me thanë me këtë?
> XHEXHEU: Thashë ate që e the edhe ti!
> GJEGJEU: E çka thashë?
> XHEXHEU: Po a the se në Rrugën Trimat e kozmosit nuk ka ndodhë kurr kurrgja…[3]

E në mesin e muzikës monotone të jetës së kësaj Rruge, Xhexheu krijues krijon muzikën e vet origjinale, dhe ritmin e saj të ri,

[3] Po aty, f. 130.

duke kujtuar Lumturinë e vet të adhuruar dhe then tri dritare, duke gjetur në këtë mënyrë tri fjalët e nevojshme, si Vejnemeni i guximshëm që i nxjerr nga thellësitë e Vipunenit të dijshëm. Kjo si kusht, në mënyrë që barka të niset në udhën e tij. Në këtë mënyrë Xhexheu prish qetësinë e Rrugës Trimat e kozmosit, për të krijuar Unin e vet, Subjektin që do të jetojë jashtë Sistemit, pra duke thyer atë dritaren e tretë të inxhinierit, që të prekë kështu një nga vidat e këtij sistemi dhe të krijojë intrigën për shprishje të njëmbasnjëshme. Gjithë e ndodhura ngjet në pjesën e dytë të dramës, në *Fillimin e mbarimit të Sinkopës,* ku teksti është i dhënë tashti si dialog, në të cilin personazhi i ri Gjegjeu, vjen vetëm për të krijuar intrigën, hetimin, për të mundësuar nënvijimin e një mendimi të përgjithshëm për pasojat e aktivitetit të Aktantit, Xhexheut, si "anarkoindividualist", pra si përjashtim të Sistemit dhe të përshtatur nga Sistemi. Në këtë mënyrë shqiptohet tragjika e paevitueshme e Aktantit që do të jetë Subjekt karshi Sistemit.

5. Mashkulli / Femra / Kitaristi

Drama *Sinkopa* përbëhet nga dy shtresa. Njëra ndodh në dhomën e Xhexheut, kurse tjetra përtej Rrugës. Pra, njëra do të thoshim në Skenë e tjetra në Mbrapaskenë. Të parës i përgjigjet pjesa e zëshme e ndodhisë, të dytës pjesa e pashme. Në këtë mënyrë këto dy shtresa përbëjnë esencën e dramës dhe janë ndërvete në raport homologjie. Të dy shtresat e interpretojnë dhe plotësojnë njëra-tjetrën që nga fillimi deri në fund. Pra, janë në një dialog të papreshëm. Mu këtu, në këtë pikë të tekstit dhe shqiptimit të tij, krijohet *dialogu i idesë* që është karakteristik për krijimet dramatike të këtij autori. Mashkulli e pushton ngadalë Femnën. Mandej derisa ky e luan luftën me vetveten në fushën e shahut, Kitaristi e pushton Femnën. Në fund Mashkulli e vret Femnën me thikë. Kjo ngjarje si dhe ajo në dhomën e Xhexheut e eksplikojnë atë që po ndodh në skenë, atë që do të ndodhë, që duhet të ndodhë. Pra, një shpjegim i Skenës së jetës nga Mbrapaskena. Në këtë interpretim, vetinterpretim të mbrendshëm të tekstit simbolik të dramës, tashmë del më qartë, çka i thonë njëri-tjetrit dhe çka janë për njëri-tjetrin: Lumnia, Lumtunia e Shpresa, nga një anë, dhe Mashkulli, Femna e Kitaristi, nga ana tjetër, e Xhexheu me Unin e vet në gjithë

këtë mes. Vetëm në këtë shkallë i japim të drejtë vetes ta rilexojmë edhe një herë dhe ta interpretojmë tekstin nistor të dramës, tekstin hyrës të autorit:

> Role aspak interesante luejnë edhe nji TELEFON dhe nji THIKË gati plotësisht e ndryshkët (...) kjo copë drame, nis e sos, zhvillohet sall në banesën e Xhexheut (...) Njimend vritet Femna, por ç'randësi mund të ketë kjo Femën dhe vdekja e saj, kur në mbarim - fatlumnisht apo, ndoshta, mjerisht - gjaku i saj nuk shihet askund...[4]

Në këtë tekst nistor, dykuptimësh e shumëkuptimësh, autori, në mënyrë të hapur, shtrin mundësitë e leximit të tekstit të tij dhe të interpretimit të tij me shkrim e me lojë. Pra gjithçka ndodh, me subjektin dhe për Subjektin, Xhexheun, të gjitha të tjerat merren me tragjikën e tij, të një Aktanti të pathyeshëm, e të pakthyeshëm - qoftë edhe me humbjen e vet. Tragjika e tij nuk është se humbet, nuk është se nuk e arrin krijimin e një aritmie në një jetë të kanonizuar, nuk është se nuk kapet fytafyt me Sistemin për të krijuar Unin e tij. Tragjika e tij është se akti i tij nuk arrin ta ngjyejë në fund të dramës gjithë atë bardhësi të ftohtë që e rrethon: bile edhe dritarja e Mbrapaskenës mbetet e bardhë. Vetëm në këtë shkallë dalin në pah vlerat e dy personazheve - Simbole, që rrinë në dhomën e tij: TELEFONI dhe THIKA. I pari simbol i manipulimit, me bindje, i kontrollit; e i dyti, i ekzekutimit të dhunës, i konkretizimit të tragjikës. Pra, nëse nuk jepet këtu në Skenë vija e krimit konkret, mbetetet i gjallë simboli i dhunës dhe krimit të vazhdueshëm, si dënim i Subjektit që do të jetë Unë, edhe më shumë e më gjerë, roje për pamundësinë e lindjes së Aktantit të ri. Pra, *Sinkopa,* mbetet vetëm një theks, një mes i shqiptuar lart e me dhimbje, i asaj që është para e mbrapa saj në jetën konkrete, dhe kjo ia jep atributin e pastër të një tragjedie moderne.

[4] Po aty, f. 93.

SHËNIME

1. Anton Pashku, *Sinkopa*, Rilindja, Prishtinë, 1969.
2. Anton Pashku, *Oh*, Rilindja, Prishtinë, 1971.

V. ISMAIL KADARE: PALLATI I ËNDRRAVE

1. Distopia shqiptare

Ismail Kadare e shkroi veprën e vet *Pallati i ëndrrave* në Tiranë në vitet 1976-1981. Vepra është në dy variante dhe ka dy tituj: i pari *Nëpunësi i Pallatit të Ëndrrave* e i dyti, *Pallati i Ëndrrave.* Në variantin e parë titulli artikulon tendencën e autorit që pesha e idesë të bie mbi Personazhin, kurse në variantin e dytë pesha bie mbi strukturën dhe funksionimin e institucionit. Pra, në thelb ka një ballafaqim ndërmjet Individit e Sistemit.

Ky ballafaqim, në vështrimin letrar e kulturor, ngjet ndërmjet Librit e Librave. Mbasi është e ditur që në këto vite në Shqipëri shoqërinë e sundon diktatura, ndërsa letërsinë e sundon konvenca e socrealizmit, libri *Pallati i Ëndrrave* krijon një kundërvënie qoftë me vepra të tjera të autorit, qoftë me vepra të tjera të letërsisë shqiptare të kohës.

Socrealizmi, si doktrinë letrare e si metodë krijuese, strukturon botë në gjendje e në kundërshtim deri në përjashtim, duke propozuar në fund një *zgjidhje fatlume*. Ky procedim ideor mbrenda letërsisë, gjithë këtë letërsi, e çon kah modeli i *utopisë letrare*. Në anën tjetër, Ismail Kadare duke u shfaqur këtu me statusin e të rebeluarit të metodës, kërkon jo vetëm të përmbysë një *metodë* (letrare), por edhe të përmbysë një *ide* (shoqërore).

Për pasojë romani *Pallati i Ëndrrave*, si kërkim krijues e si funksion shoqëror, duke iu kundërvënë në sistem referencave të veta të jashtme letrare e shoqërore, merr trajtën dhe funksionin e *distopisë*

letrare (kundërutopisë letrare). Si e këtillë, vepra, pa u afishuar, merr një trashëgimi të strukturimit letrar kafkian (*Procesi*); dekonstrukton një sistem shoqëror totalitar, duke iu referuar Perandorisë Osmane; krijon një alegori për sistemin totalitar shqiptar, me shenja të dallueshme e me evidenca. Vepra, pra, bëhet një kryevepër në fushën e letërsisë së ideve, e ngjitur në nivelin e letërsive të tjera të shekullit njëzet. Një shekull që ka prodhuar e ka provuar dy sistemet më të tmerrshme të totalitarizmit: fashizmin e komunizmin, si sisteme, që duke shpallur qëllimin, pa kursyer metodat, kanë bluar deri në nivel tragjik vullnetin dhe lirinë e individit, duke e kaluar në makinerinë kolektive.

2. Mark-Alemi: dyzimi i protagonistit

Mark-Alemi, protagonisti i romanit *Pallati i Ëndrrave*, pinjoll i Qyprillinjve, dyzimin e botëve e mban që në emër. Ai bart peshën dhe fatalitetin e shërbimit perandorak disashekullorë të lozës familjare. Ai hyn në sistem për ta riprovuar e ripohuar sistemin me gjithë egërsinë e tij, që rinovohet duke u përsosur. Të bërat a të pabërat e tij, do të shkruhen në një kapitull të *Kronikës* së familjes; qofshin këto të bëra me hamendje apo me dyshime, të përthyera nëpër dyzimin identitar individual apo origjinar etnik.

> Ai e dinte këtë, megjithatë, njëlloj si në atë darkën fatale, ndjeu prapë dëshirën djegëse ta flakte maskën mbrojtëse, në atë lëvozhgën lindore, për të marrë një emër nga ata të hershmit, të krishterët, që ndillnin rrezikun e ndiqeshin prej fatalitetit: Pjetër, Zef, Gjorg.
>
> Dhe, ashtu, si atëherë, përsëriti me vete: Mark Ura.[1]

"Dëshira djegëse" e tij mbetet vetëm një protestë e hollë intime, pa pasojë, ngase ai nuk vepron si i rebeluar: pohon e mohon më tepër me pamje e gjeste se sa me fjalë; hyn si përfaqësues në sistem dhe

[1] Ismail Kadare, *Pallati i Ëndrrave*, Dukagjini, Pejë, 1996, f. 201. (Citimet në vazhdim janë nga ky botim).

përsos veten duke e përsosur sistemin; pranon fatin e vet duke marrë njohje dhe duke riprovuar fatalitetin e familjes. Qyprillinjtë humbin e flijohen në mënyrë ciklike për të ruajtur protagonizmin, qoftë në këtë histori të romanit, qoftë në historinë e perandorisë. Atyre u këndohet *kënga* në sllavisht e me *gusla* (duke ngritur emërtimin e adoptuar: Qyprillinj), porse ndëshkohen rëndë, posa kërkojnë ta provojnë *këngën* në shqip me *lahutë* (për ta ringjallur emërtimin origjinar: Urajt). Kjo provë e përgjakshme e rigjetjes së identitetit i vë në pe-shojë dy vëllezërit Qyprillinj të brezit aktual: Vezirin e Kurtin. Kurti, që me aventurën identitare, provokon sistemin, vritet. Mbetet gjallë Veziri, për të luftuar (shërbyer) mbrenda sistemit.

E Mark-Alemi mbetet vetëm me "dëshirën djegëse" intime për identitet, për të vërtetuar fatalitetin familjar. Ai është i dyzuar në mes të fateve të dy kushërinjve. Zemra ia do deri në dhembje Kurtin, që flijohet për një ide kërkimtare identitare. Arsyeja llogaritare e bën të ngjashëm me Vezirin, që mbijeton mbrenda sistemit, qoftë duke ëndërruar një "hakmarrje" pushtetore. Përfundimisht, Mark-Alemi, protagonisti i romanit, i adaptohet sistemit, ngritet në shkalloren e tij mbrenda Pallatit të Ëndrrave, duke u robëruar mbrenda tij dhe duke parë jetën jashtë tij si të huaj, të panjohur dhe vetëm nëpërmjet dritares së qelqtë të karrocës në vetmi.

Veçse, në paragrafin e fundit të romanit, Mark-Alemi shfaqet i lënduar si njeri, shfaqet i ndjeshëm si individ, kupton që ngrysja e botës nuk është jashtë, po mbrenda tij dhe turbullimi i shikimit në fakt është turbullimi i shpirtit: kujton jetën e kujton vdekjen dhe fatalitetin origjinar.

> Ai i mendoi të gjitha këto, megjithatë nuk e largoi fytyrën nga dritarja. Një degë bajameje të lulëzuar do t'ia porositja qysh tani gdhendësit për varrin tim, mendoi. Ndonëse me pëllëmbë të dorës e fshiu avullin mbi qelq, vështrimi i mbeti prapë i turbullt, plot përthyerje dhe rrëzëllime. Atëherë e kuptoi se i kishte sytë me lot.[2]

[2] Po aty, f. 203.

3. Pallati i Ëndrrave

Pallati i Ëndrrave është institucioni i përkryer sistemor shtetëror për kontrollimin e botës njerëzore, jo tashmë në nivelin fizik, por në nivelin shpirtëror. Një mekanizëm shumëshekullor, që nuk ndryshon thelbin, sadoqë përplotëson teknikat e zbatimit. Kur janë kontrolluar edhe *ëndrrat*. Një kontrollim e manipulim në nivelin më të lartë i individit për llogari të shtetit e të pushtetit. Pushtim total i lirisë së individit, projeksion ideal i shoqërisë totalitare.

Shkrimtari Kadare këtë mekanizëm e gjen të projektuar në Perandorinë Osmane, të shtresuar në kohë, po fenomeni u përket kohëve e vendeve të tjera.

Romani *Pallati i Ëndrrave* është një strukturë letrare, njohëse e kërkimore, e krijuar për të ndjekur shkallë-shkallë projektin infernal të manipulimit të njeriut, individit. Vepra ka këtë strukturë në shtatë pjesë: *1. Mëngjesi*, *2. Seleksionimi*, *3. Interpretimi*, *4. Dita e pushimit*, *5. Arkivi*, *6. Darka*, *7. Afrimi i pranverës*.

Kjo strukturë ka dy funksione. Funksioni i parë ka të bëjë me njohjen e teknologjisë së manipulimit, që është e përhershme, tejkohore e tejhapësinore. Funksioni i dytë është kapërcimi i të gjitha fazave të personazhit, individit, që kalon si njeri në funksion, apo si njeri që përpiqet të njohë vetveten, që nga *hyrja* në Pallat, deri te *mbetja* në Pallat.

Në pjesën *Mëngjesi* përshkruhet kalimi i individit nga statusi qytetar në statusin shtetëror, shërbimin shtetëror, duke kaluar nëpër labirinte korridoresh e dyersh të ngjashme e të pafund që krijojnë dyshime, frikë, pasiguri, humbje të vetes.

Në pjesën e pestë, *Dita e pushimit*, personazhi i rënë në sistemin e mbyllur të manipulimit, nxirret jashtë për t'u sprovuar, a e ka mundur mallin për jetën qytetare; dhe del që ai tashmë (nga ambicia apo nga frika) ka humbur shijen për jetën jashtë Pallatit.

Në pjesën e shtatë (të fundit), *Afrimi i pranverës*, personazhi tashmë është pjesë themelore strukturore e institucionit, zëvendësdrejtues i tij, i është dorëzuar përgjithmonë fatit dhe fatalitetit kolektiv

të manipulimit shtetëror. Loti në sytë e tij është vetëm dëshmi e mallit njerëzor për jetën në pikëtakim me vdekjen. Se gjithçka përsëritet dhe asgjë nuk ndryshon në Pallatin e Ëndrrave. Kurse stina e ndryshuar, është një cikël i ndryshimit të natyrës, por jo figurë e rigjetjes së njeriut. Përfundim i zymtë, i zi.

Pjesa e dytë, *Seleksionimi*, pjesa e tretë, *Interpretimi* dhe pjesa e pestë, *Arkivi,* janë themeloret që japin njohjet për fazat e hatashme të manipulimit me jetën e njerëzve duke përcjellë, interpretuar e përdorur ëndrrat e tyre, madje duke i përdoruar ato si shenja e parashenja për ndodhitë dhe veprimet ndëshkuese të shtetit, në emër të mbrojtjes. Kjo teknologji ka një kujtesë, një fazë sprovimi, duke iu referuar të dhënave të ruajtura në kohë në arkiv.

Pjesa e gjashtë, *Darka,* është pjesa e veprimit konkret, të ashpër e gjakatar të shtetit. Pa dyshim që kjo është pjesa më dramatike e veprës. Është pjesa themelore e romanit. Ndëshkimi jepet si mësim për rebelimin. Në këtë pjesë të romanit kemi ndeshjen, pikëpjekjen ndërmjet strukturës së përhershme të manipulimit pushtetor të Pallatit të Ëndrrave, dhe personazhit në strukturën e romanit, ku ai mëson pësimin e funksionit të tij sistemor dhe thyerjen shpirtërore, për individin e tij. Mjeshtëria e autorit për të ndërthurë një strukturë të idesë me një strukturë të rrëfimit në romanin *Pallati i Ëndrrave* e bën veprën e tij distopi të shkëlqyeshme letrare, duke dhënë kumtin e tmerrshëm e tragjik se si sistemi e mbyt individin. Deri këtu, kjo është një tragjedi universale. Po, kumti artistik tragjik këtu ka dhe një dimension vendës, një ngjyrë nacionale.

4. Kryeëndrra shqiptare

Modeli i përbotshëm. Referenca historike osmane. Mirëpo, rrëfimi dhe domethënia shqiptare. Këto do t'i shohim me shenja një nga një në romanin *Pallati i Ëndrrave*. Kryepersonazhi, Mark-Alemi, është me origjinë shqiptare, anipse nuk dimë a dinte shqip. Po kushëririn e tij, Vezirin, kur po bëhej gati të jepte leje të këndonin rapsodët shqiptarë në pallatin e tij, shkrimtari e paraqet kështu:

- Epo atëherë, mund të flasim, - tha shqip Veziri.[3]

Treguesi i ëndrrës fatale është një shitës perimesh i kryeqytetit. Seleksionuesi dhe interpretuesi i kësaj ëndrre për ta bërë Kryeëndërr (Bashëndërr) është shqiptar. Pësimi nga kjo ëndërr bie mbi një familje me origjinë shqiptare e vënë në strukturën e shtetit. Protagonisti që jep shpirtin për të synuar pushtetin është me origjinë shqiptare.

E pra, cila qenka kjo ëndërr që u bë kryeëndërr me fatalitet shqiptar. Cili është kuptimi dhe moskuptimi i saj?

Kryeëndrra fatale shqiptare thur intrigën themelore tragjike në romanin *Pallati i Ëndrrave*, duke u shfaqur në tre kapituj: te *Seleksionimi*[4], te *Interpretimi*[5], dhe te *Afrimi i pranverës*[6]. Ajo kalon nëpër tri faza: nis me shenjat, vazhdon me mundësitë e interpretimit e mbaron me verifikimin e pasojave.

Të nisim nga teksti i plotë i ëndrrës fatale:

> Një shesh i braktisur pranë këmbës së një ure; një farë djerrine nga ato ku hedhin mbeturinat. Midis hedhurinave, pluhurit, copëve të thyera prej qeramike, një vegël e vjetër muzikore, e paparë ndonjëherë, që binte vetvetiu, dhe një dem i egërsuar, siç duket, prej tingullit të asaj vegle, shkrofëtinte te këmba e urës.[7]

Këtë ëndërr Mark-Alemi (si seleksionues) e kishte kaluar me plot dyshime.

Po tani Mark-Alemi (si interpretues) po merrej me ëndrrën e parë. Dhe tani kërkon lidhjen e simboleve dy nga dy: urën dhe demin, veglën muzikore dhe djerrinën; pastaj: urën me veglën muzikore, djerrinën me demin, prapë demin me veglën muzikore. Krejt kjo krijon kundërvënien e fundit: dem-vegël muzikore dhe urë. Dhe hamendësimi interpretues: një dem (një forcë e papërmbajtur, parake) e

[3] Po aty, f. 161.
[4] Po aty, f. 47-48.
[5] Po aty, f. 93-94.
[6] Po aty, f. 196.
[7] Po aty, f. 47-48.

nxitur nga një muzikë (dinakëri, fshehtësi, propagandë e vazhdueshme) do ta prishë urën e vjetër...

Mark-Alemi, tani drejtues i Pallatit të Ëndrrave, zbret në Arkiv për të parë kryeëndrrat e interpretuara dhe gjen aty kryeëndrrën e së premtes së dytë të janarit.

> Ishte pikërisht ajo ëndrra e perimeshitësit kryeqytetas, që ai e kishte kaluar dy herë nëpër duar dhe përafërsisht me atë zbërthim që ai e dinte: Ura – Qypria – Qyprillinjtë. Vegla muzikore – eposi shqiptar. Demi i kuqërremtë, që, i nxitur prej saj, do të sulmonte shtetin.[8]

Parësi i ëndrrës, është në dhoma të veçimit (burg) për t'u pyetur, kurse procesverbali ka kaluar qindra faqet. Ai, më në fund do të vritet. Pasojat tanimë dihen. Është fundi i zi: një Qyprilli vritet, një Qyprilli ngjitet në detyrë.

Kjo lind pyetjen fatale: a është parë vërtet kjo ëndërr, apo është shpikur për t'u përdorur? Këtu hidhet çelësi i autorit, për ta lexuar sërish tekstin, jo më si fantazi, por si alegori, jo si fantazi universale, por si alegori shqiptare.

5. Alegoria

Distopia (Kundërutopia) ekselente e Ismail Kadaresë, *Pallati i Ëndrrave*, mbaron me një fund të zi në një *vend të keq*. Makineria e manipulimit dhe e kontrollimit të fatit të njeriut, përfundon me fitoren e sistemit mbi individin. Për më tepër individi "riedukohet" dhe bëhet një anëtar i shkëlqyeshëm i sistemit, duke marrë postin e lartë në sistem e në pushtet. Mark-Alemi bëhet udhëheqës i Pallatit të Ëndrrave (që mund të jenë të shpifura). Rebelimi individual (sidomos kur është rebelimi identitar), pushtohet e mundet nga kolektiviteti.

Çështja për t'u lexuar e identifikuar është instrumenti i sofistikuar, që nuk është më *ëndrra*, si pasqyrim i nënvetëdijshëm i kërkimit

[8] Po aty, f. 196.

të lirisë, me funksion të përmbysjes së sistemit – pushtetit. Instrumenti i shfaqur rishtas është *shpifja* (rrena) si ëndrra e pambarim për pushtet, që rrëzon gjithçka përpara vetes, dashurinë, mirësinë, njerëzinë. Ky vullnet i verbër për pushtet është instrumenti më efikas për të mbajtur gjallë pushtetin më të egër që njeh historia moderne: diktaturën e totalitarizmin. Sovrani nuk shihet askund, mirëpo vendimet e tij ndëshkuese nuk njohin e kërkojnë mëshirë. Kurse ndihmëtarët e këtij sistemi janë pikërisht individët. Këtu, pra vdes edhe shpresa.

Kjo makineri infernale pushtetore, që burimin e ka në ambicien dhe dobësinë njerëzore, e përshkruar dhe strukturuar mjeshtërisht te *Pallati i Ëndrrave*, e bën këtë vepër një kryevepër të distopisë, në vështrimin universal e nacional të kulturës letrare. Ky është një përshkrim i ferrit njerëzor në ëndërr e në realitet.

6. Struktura e Ferrit

Aventurën letrare për të krijuar një strukturë të ferrit, Ismail Kadare e ka provuar dhe në fragmente e copa te vepra të tjera, të realitetit apo të fantazisë. Veçse kur diskuton me vetveten (për të tjerët) këtë ndërmarrje krijuese, autori, te *Ftesë në studio*, i referohet pikërisht romanit të vet *Pallati i Ëndrrave*.

> Kishte kohë që më joshte projektimi i një skëterre. E dija që ishte e vështirë, për të mos thënë e pamundur që pas arkitektëve të mëdhenj të gjertanishëm, anonimëve egjiptianë, Homerit, Shën Augustinit, Dantes, të krijoja një projekt origjinal. Ndaj nisa të shkruaj *Nëpunësin e Pallatit të Ëndrrave*, ose më saktë, kur isha duke menduar kapitujt e mesit, me një haré e frikë njëkohësisht, pashë se pa dashur po realizoja ëndrrën e vjetër: në të gjithë strukturën e romanit tim, si një plan i dytë, spikaste skëterra.[9]

Dhjetë vjet mbasi kishte shkruar veprën, Ismail Kadare në mënyrë mjeshtërore e krahason kreaturën e vet infernale me realitetin,

[9] Ismail Kadare, *Ftesë në studio*, Naim Frashëri, Tiranë, 1990, f. 175.

duke e parë realitetin më të tmerrshëm sesa kreaturën (nëpërmjet protagonistit të romanit, që në daljen në realitet, nuk sheh kund "as ngushëllim, as shpëtim, e as lumturi"). Ky interpretim është një lloj përgjigje ndaj atmosferës së pritjes së veprës së tij në botën shqiptare: pranimit, perceptimit e gjykimit të saj.

Mandej shkrimtari vijon me një diskutim universal letrar ndërmjet modelit dhe ndërtimit individual, për t'u vetëngushëlluar me lumturinë krijuese të zbulimit.

> Kisha projektuar kështu pa dashur një skicë skëterre, që sa ngjante aq edhe nuk ngjante me skicat e mëparshme. Por, pas gëzimit të parë për këtë, pata idenë e lumtur që të kem frikë dhe kujdes. Kujdes që, i joshur pas kësaj, të mos e theksoj artificialisht ngjashmërinë me ferrin. Nuk ishte e lehtë për mua ta shmang miklimin.[10]

Kështu, Kadare më 1990 po diskutonte kreaturën e vet skëterrike, si krijim individual, po dhe skëterrën shqiptare, si situatë e realitetit kolektiv, dhe natyrisht ballafaqimin e tyre, të provuar për dhjetë vjet.

7. Variantet e veprës

Studiuesi Bashkim Kuçuku, në studimin *Kryevepra e fshehur*, në botimin e veprës më 1999, diskuton përpjekjen e autorit Ismail Kadare që veprën e vet *Pallati i Ëndrrave* ta botojë dy herash në përmbledhje prozash, për "ta fshehur", për të mos e afishuar si titull të vetëm botimi. Pra, si një iluzion për t'u mbrojtur nga egërsia e censurës.[11]

---

[10] Ismail Kadare, *Ftesë në studio*, Naim Frashëri, Tiranë, 1990, f. 176.

[11] Po këtu mbrojtje nuk mund të kishte. Dritëro Agolli, kryetari i Lidhjes së Shkrimtarëve, në referatin e lexuar në Plenumin e Lidhjes, mbajtur në mars 1982 dhe botuar në muajin prill 1982, përmend romanin *Nëpunësi i Pallatit të Ëndrrave*, (*Nëntori*, prill 1982, f. 50-51) dhe kritikon artikullin lavdërues të një kritiku për këtë vepër, që ishte botuar te *Drita* e 11 janarit të vitit 1981 (*Nëntori*, prill, 1982, f. 53).

Agolli, edhe vetë shkrimtar, zbulon kreaturën e Ismail Kadaresë dhe nëpërmjet regjistrit të gjuhës, që kap fjali e koncepte të shoqërive totalitare, e lidh veprën me të sotmen, aktualitetin. Një kritikë e butë dhe e rrezikshme njëherësh, për kohën e shfaqjes. Pa komente, po japim fragmentin e veprës ku lidhet Agolli.

> Jo hyrja e ndikimeve të jashtme, por, përkundrazi, mbyllja e tyre, jo depërtimi, por veçimi, pra, jo rekomandimi, por mos-rekomandimi është një nga parimet bazë të Tabir Sarajit. Megjithatë, ti sot pranohesh në punë në këtë pallat.[12]

Libri i Kadaresë, pra, u botua në dy variante, të cilat, pa fije dyshimi, kanë kuptime përplotësuese dhe kërkojnë lexime të ndryshme.

E para. Titulli i variantit të parë është *Nëpunësi i Pallatit të Ëndrrave*, që sugjeron një lexim të përqendruar te Protagonisti. Titulli i variantit të dytë është *Pallati i Ëndrrave*, që sugjeron një lexim të përqendruar te institucioni.

E dyta. Protagonisti në variantin e parë ka emrin Ebu Qerimi, pa shenjë identifikimi shqiptare. Protagonisti në variantin e dytë e ka emrin *Mark-Alemi*, me shenjë të dyzuar shqiptare e otomane, pra që prodhon dysi identifikimi.

E treta. Në variantin e parë nuk është *Kronika* e Qyprillinjve. Në variantin e dytë, kjo kronikë del që në fillim (f.16). Për më tepër, bëhet shenjë e mirazit identifikues e prodhues intrigash e ndodhish në vepër.

Pa krahasuar variantet në çdo germë, mësojmë që Shkrimtari, në variantin e fundit, jo vetëm përsos strukturalisht veprën, por dhe sugjeron një lexim më të fortë të identifikueshëm me botën e perceptimin shqiptar, përballë mallit të pashuar për universalitetin e veprës letrare.

Kritiku Mark Marku flet për lexim të ndryshëm të *Pallatit të Ëndrrave* të Ismail Kadaresë nga një lexues shqiptar e nga një lexues i huaj. Kjo dhe mund të trajtohet si kërkesë implicite e Kadaresë, që i vë këto shenja në tekst, por dhe në vështrimin *bartian* të tipit të tekstit

[12] Ismail Kadare, *Pallati i Ëndrrave*, Dukagjini, Pejë, 1996, f. 17.

letrar *të shkrueshëm* apo *të lexueshëm*; ashtu si për rolin e *lexuesit* në produksionin e *kuptimit* të një teksti letrar. Në këtë pikë pajtohemi gjithsesi.

SHËNIME

1. Ismail Kadare, *Pallati i Ëndrrave*, Dukagjini, Pejë, 1996
2. Ismail Kadare, *Nëpunësi i Pallatit të Ëndrrave*, in Ismail Kadare, "Komisioni i festës", Rilindja, Prishtinë, 1980
3. Ismail Kadare, *Pallati i Ëndrrave*, Onufri, Tiranë, 1999 (Studimi i Bashkim Kuçukut)
4. Ismail Kadare, *Ftesë në studio*, Naim Frashëri, Tiranë, 1990
5. *Nëntori*, nr. 4, Tiranë, prill 1982

VI. AGRON TUFA: DUELI

1. Harmonia estetike

Romani *Dueli* i Agron Tufës ka një harmoni kompozicionale të përkryer, me tetë kapituj dhe një epilog. Kapitujt strukturojnë temat, idenë themelore dhe intrigat romansore të veprës, duke funksionalizuar dhe idetë e autorit.

Kapitulli I: Mbi urë
Kapitulli II: Varvara Va
Kapitulli III: Letra Nº 1
Kapitulli IV: Etleva Xh.
Kapitulli V: Ana e prapme e Etleva Xh.
Kapitulli VI: Letra Nº 2
Kapitulli VII: Bisedë për ritmin, idiotët dhe duelin
Kapitulli VIII: Ljuba
Epilog

Romani nis me krizë. Protagonisti Martin Gega, në muzg, në perëndim të diellit, në Urën e Krimesë ndahet nga "e dashura" Varvara Va. Pretendenti i saj i ri, Maksi, shfaqet aty dhe i kërkon duel Martinit, për të fituar Varvara Va. Ky do të jetë duel i nderit, që nuk ka të bëjë vetëm me një femër, po me një ruajtje të personit, nëse do të bëhet personalitet. Pra, një duel absurd, që vetvetiu bëhet *i domosdoshëm*, i paevitueshëm.

Po kush është Varvara Va? Një bukuroshe snobe e Institutit, të cilën e adhurojnë moshatarët, porse e pushton i pari Martin Gega, një i huaj. Ndërsa, "Martin Gega kurrë nuk e mësoi dot në qe ose jo i lumtur me të". Ajo, për një vit, e merr në banesë Martinin dhe vazhdon të ushqehet me admirimin e pretendentëve dhe dhuratat e tyre. Flirtet e saj janë fizike më tepër se shpirtërore. Tepër e luhatshme në qenësinë e saj, që mbrohet me shkëlqimin e jashtëm dhe tepër e brishtë kur s'i bëhet kujdes nga të tjerët. Ajo dënes para pasqyrës, kur sheh një fije floku të thinjur, ndonëse ishte floku i lyer padashtas me krem. Ajo vë unazë në hundë për t'u bërë më epshndjellëse.

Po Varvara Va ishte bukuroshe në krahët e të huajit, gjë që nuk e përbinte ambienti, dhe ajo do ta zgjidhë problemin duke intriguar duelin e pretendentëve: Maksit e Martin Gegës. Ajo do pronarin e dashurisë së vet të zgjedhur nëpërmjet një flijimi. Martin Gega, tashmë e ka humbur Varvara Va, ai vetëm mund të shpëtojë veten e nderin e vet, veçse prova është shkatërruese: dueli duhet të bëhet pa armë, po me të gjitha mundësitë shkatërruese që ka njeriu deri në asgjësim. Koha është e kufizuar, koha diellore, vetëm e një dite e një nate.

Martin Gega nis kërkimin e vendit për duelin me Maksin, kur takon mikun e vet të vetëm, Anatolij Fjodoroviç Njevinji, pedagog i historisë së vjetër për popujt e Evropës Juglindore. Një mik në mesin e më tepër se shtatë milionë Sergejëve armiq. Në sytë e Anatolijit, Martin Gega është "përfaqësuesi më simpatik i racës iliro-trake". Atëherë, miku i flet për projektin e librit të tij "Një udhëtim në botën e idiotëve" dhe udhëtimin e nëndhéshëm (në metro) që po bënte për të njohur këtë botë. Madje, Anatolij mbërrin të përfundojë që botën e vjetër e të re e kanë zotëruar idiotët, madje gjestet e tyre janë pranuar si ndodhi, histori, jo rrallë kontestime madhore, bile edhe të promovuara si të shenjta. Martin Gega i flet për duelin e domosdoshëm me Maksin. Anatolij nuk kupton asgjë, madje situatën e sheh absurde: të biesh në grackë të femrave, të kapriçeve të tyre, për të vazhduar: "Jam i sigurt dhe e vë dorën në zjarr, se femrat janë pothuaj njerëz". Martini mbron detyrimin e vet të mbrendshëm: "Arsyet janë të brendshme, të pakuptueshme prej tyre, dhe prej askujt, përveç meje vetë". Ai po hynte me ritmin e humbur në lojë të jetës, po kërkonte të rigjente harmoninë e humbur:

> Dikur në fëmijëri, - vazhdoi Martini, - kur im atë ishte në burg, dhe nëna dergjej spitaleve e pashpresë, kur gjithë të afërmit na kishin braktisur dhe ne, pesë vëllezër e motra, vuanim për bukën e gojës, kishim uri dhe çdo gjë e ndanim drejtësisht për pesë.[1]

Atëherë Martin Gega, në një dimër, e kishte ngrënë vetëm për vete *Mollën*, pa e ndarë me vëllezërit dhe motrën e uritur, duke e ndier si tradhti, që nuk do fshihej asnjëherë. Pra, ai po kërkonte duelin vetë për ta mbrojtur nga *tjetërsimi*.

Martin Gega në rrugë takon bukuroshen shtatëmbëdhjetëvjeçare, Ljuba, e cila do t'i prijë për të gjetur vendin e duelit në "Odesskaja 25". Edhe më tepër, ajo do t'i rrëfejë Martinit tregimin për Maks Drashkoviçin, monstrën që po dhunonte një nga një bukuroshet e rajonit, të cilat mëpastaj bëheshin kope e adhurueseve të tij. Ljuba priste me frikë ditën kur ajo do të jetë e dhunuara e Maksit, nuk kishte shpëtim.

Po Ljuba përfundon në krahët e Martin Gegës, pikërisht në labirintet e sallës, mezi të gjetur, të sportit, ku duhej të zhvillohej dueli, në të cilin nuk erdhi Maksi, monstra Maksi që nuk kishte familje.

Martin Gega e Ljuba, po prapë, në Urën e Krimesë, në muzg (mbas 24 orësh) aty ku ishte ndarë nga Varvara Va. Ky në një rrëfim simbolik rimerr jetën e vet (tregimin personal) përderisa Ljuba i zhduket, pa e hetuar. Ky arrin të artikulojë përfundimisht klithjen identitare "*Unë jam unë*", i bindur përfundimisht se

> Tash e mbrapa, duhet të pajtohem me fatin tim, e t'i dhimbsem së paku ndokujt, tani që po kthehem të flijohem si martir te Porta e Kalasë së Elbasanit, nën shiun e pambarueshëm spanjoll...[2]

Ishte filli e mbarimi i romanit, që merret me duelin, në botën e huaj, për t'i shpëtuar *Tjetërsimit*, një kohë diellore 24 orëshe, në të

[1] Agron Tufa, *Dueli*, Fjala, Tiranë, botimi i tretë, 2007, f.100.
[2] Po aty, f. 126.

cilën Martin Gega kalon nëpër situata krize të ndodhura apo të imagjinuara, por gjithnjë në një raport e në një dialog me persona të tjerë. Porse çfarë ndodh në kohën e tij imagjinare, pa fillim e pa fund, në përjetësinë e tij, e cila shpalohet së mbrendshmi, si kujtesë e pashlyer e si një monolog i pambarim i sprovimit të personalitetit. Ky është thelbi i romanit *Dueli*, kuptimi i tij i thellë.

2. Dy letrat

Kapitulli i tretë e kapitulli i gjashtë i romanit *Dueli* përfshijnë dy letra që Martin Gega i shkruan për vendlindje. Letra e parë u drejtohet prindërve, më saktë babait. Mbasi flet në gjuhën reale për gjendjen e vet materiale dhe për mallin që të kthehet më shpejt në shtëpi, për gjendjen shpirtërore dhe sprovat e këtij niveli shkruan me kuptime alegorike. Me një tregim indian për *Majan* (iluzionin e të jetuarit). Dhe e nesërmja do t'ia provonte këtë mësim të tregimit të moçëm.

> Të dashur prindër! Dijeni se ju kam dashur më shumë se gjithçka tjetër në botë. Ndihma më e madhe që më keni dhënë, ka qenë pasqyra e gabimeve dhe mangësive tuaja, në të cilat jam përpjekur të mos bie vetë. Shumëçkaje më është dhënë t'ia dal në krye, porse *kryesorja* më pret nesër.
>
> Sidoqoftë, mos bëheni fare merak.
>
> Ju përqafoj fort e me mall![3]

Në një çast krize, Martin Gega, me gjuhë të dhembjes e të përkushtimit komunikon me të dashurit në largësi, duke ngrehur pikëpyetjen e madhe të qëndresës e të ekzistencës.

Letra e dytë u drejtohet bashkëqytetarëve të vet. Tashmë gjuha është e egër, precize, një gjuhë në veprim, që ndërtohet me iluzionin e kthimit të fjalës në veprim.

Martin Gega është një, i vetëm (unë), që u shkruan bashkëqytetarëve, që janë shumës (ju), e që i kanë njësuar fytyrat në një cilësi e

[3] Po aty, f. 23.

"trajtë të përgjithshme". Ky raport i individit të shtypur më *shumësin* e njësuar do të krijojë një raport të *të shtypurit* me *shtypësit*, është parë me një ligjërim të evidencave që japin forcë e ligjërim të motivuar që jep ndjesi. "Më keni rrahur, më keni shtyrë, duke m'i ngulur bërrylat tuaj në ijet e mi të dobëta", shkruan Martin Gega e vijon "më keni shkelur mbi shpinën, fytyrën dhe trupin tim të imët si farë luledielli"; "më keni rrahur, juve ju ka tërbuar fakti që unë nuk kam dashur të qaj, e madje as të lyp mëshirë".

Kjo industri e dhunës së kolektivit mbi individin do të marrë karakterin e përgjithshëm të babëzisë dhunuese, të fenomenit shoqëror:

1. Në mbrëmje ktheheni me farën e gjëmës në mendje, hiqni maskat dhe gjumi nuk ju merr gjersa të caktoni viktimën për ditën e nesërme.
2. Ju vetë e përcaktuat veten natyrë me farë shkatërruese përbrenda, natyrë që njeh vetëm një ligj: të shëmtojë, të dhunojë e të përdhosë atë çka ka qenë e dlirë, dhe atë që rreh të jetë shpresë, vullnet dhe frymë e pavarur përsosjeje.
3. Raca juaj, tashmë dihet, mori nga natyra dhe përsosi diçka tjetër: vesin, vulën e papërsosjes, dhunën dhe pabesinë, për vetveten e për të tjerët.[4]

Kjo është bashkësia barbare e dhunës dhe e përdhunimit të individit, të fshirjes së kujtesës, të zhdukjes me uri, me etje e me harresë; bashkësi e pagëzuar nga demoni:

4. Kush politikan, kush hafije, kush edukator e kush hero... Po ju jeni një kope xhelatësh dhe etja e gjaksorit ju shpie çdo ditë e më tej, në nivele të reja gjakderdhjeje, – qytetarët e mi, - ju, urrejtja ime e përhershme, - pjella bastarde abortesh ideologjike![5]

[4] Po aty, f. 87.
[5] Po aty, f. 88.

Është kjo pamje kolektive e terrorit dhe e ferrit komunist, që vijon në vendlindje. Ligjërimi forcohet me dhembje e përjashtim, me mosdurim e me urrejtje, po dhe me një ironi të hollë kur merr adresimin "qytetarët e mi". Mbas kësaj përvoje e njohjeje me këtë ligjërim të zi, ai që ka mbetur *i patjetërsuar*, si njeri e si individ, ndeshjen e ka të pashmangshme, për të mos mbaruar në çmendinë njerëzore, prandaj Martin Gega e mbaron thirrjen nëpërmjet letrës:

> 5. Ndaj po vij, po vij t'i shkul me rrënjë, rrënjët e pemës suaj mortore, *mbirë në atë vend ku fryjnë shkërdhatat,* t'i shuaj gjer më një, frytet e errëta të gjakut tuaj, - qytetarë të mi, - o krijesa të flligështa.[6]

Regjistri i gjuhësor skatologjik i këtij ligjërimi vetëm sa nënvizon që dueli me Maksin, monstrën e huaj, është vetëm një sprovë fillestare e qëndresës dhe e identitetit, sepse dueli fundamental ka mbetur dhe pret të bëhet në bashkësinë vendore, që ka rrëshqitur në gjakderdhje e në tirani, një botë e njësuar në krim antinjerëzor. Ligjërimi është zëri nistor i shpëtimit, zëri nistor i heroikës së identitetit njerëzor.

Pas këtyre letrave që kodifikojnë këtë botë të padurueshme, Martin Gega shpalon empirinë personale të kësaj bote të padurueshme. Dhe kështu hyjmë në thelbin e romanit *Dueli*, në qendrën e tij, aty ku jeta pik lot, aty ku jeta pik gjak, aty ku shpalohet shpirti i mjeruar, dashuria e përdhunuar, ku shpresa thuaja ka vdekur. Dhe kjo është pjesa më e fuqishme, më e dhembshme e tragjike e romanit. E gjitha e kaluar nëpër dijen e ndërdijen e protagonistit, në trajtë të gjatë të monologut, që rimerret në vetmi, si një vaj i pangushëlluar.

[6] Po aty, f. 88.

3. Etleva Xh. në dy pamje

Zemrën e romanit *Dueli* e përbëjnë Kapitulli IV, *Etleva Xh.* dhe Kapitulli V, *Ana e prapme e Etleva Xh.* Në sasi tekstore, këta kapituj të mesit përbëjnë gjysmën, po në nivel domethënieje përbëjnë thelbin e romanit, në të cilin shoqëria totalitare nuk përshkruhet askund me gjuhë karakterizuese, porse me një përshkrim të jetës së gjallë (a të vdekur), si në nivelin shpirtëror, në nivelin individual.

Protagonisti Martin Gega, tani, si Adami, nga brinjët e veta të mjerimit shpirtëror nxjerr Evën e vet, e cila si Etleva Xh. bëhet protagoniste e tregimit dhe shpresa e mjerimit dhe shpëtimit të tij shpirtëror. Po, me siguri shtylla e ekzistencës së tij.

Tregimin për *Etleva Xh.*, Martini e jep në dy pamje, në dy variante. Autori i sjell këto dy variante për të krijuar një *enigmë* e një grackë për lexuesin. Cila do të jetë më e besueshme? Kjo, pra ka të bëjë dhe me fuqinë e leximit si harxhim i domethënies së tekstit, apo si prodhim të kësaj domethënieje; kush e si mund të gjendet në labirintin mjeshtëror të kreaturës artistike. Sepse, në fund të fundit, të dy variantet janë njësoj tragjike për personazhin Etleva Xh. ashtu si dhe raporti i protagonistit Martin Gega me Etleva Xh. Çështja është, kush e do dhe i beson më fort ligjërimit letrar të ankthit apo ëndrrës, e kush e pëlqen më fort përshkrimin e reales. Të gjitha, pra, këto të para nga këndvështrimi i Martin Gegës, që i lodhur, i shtrirë në shtrat rikujton në ankth apo në ëndërr historinë e Etleva Xh.

Një vajzë e vogël, që e internuar me familje vjen në Katund dhe ulet në bankën e shkollës me vogëlushin Martin Gega. Vajzat s'e duan se është tepër e bukur dhe është e internuar, asaj i rri pranë, sa më pranë Martini, që e do më shumë se çdo gjë. Etleva Xh. rritet e zbukurohet më shpejt se të tjerët. Nga fundi i shkollës së mesme "Martin Gegës po ia merrte frymën dashuria, dashuri e cila i qe kthyer në lëngatë". Po bukuria e Etleva Xh. ishte tepër tërheqëse për djemtë grabitqarë, e dhunues si Farí Ferra. Dhe ky Farí Ferra, me grupin e vet, e dhunon Etleva Xh. në një hije mali duke e pasë lidhur më parë për gështenje Martin Gegën, pra e dhunon në sytë e tij.

Martin Gegës i mbeten dy pengje përjetë. Të hakmerret ndaj Farí Ferrës, që ia dhunoi dashurinë para syve, dhe ta ketë të veten, vetëm një herë Etleva Xh., të cilës i dha gjithë dashurinë, kurse ajo i përgjigjej me neutralen "Të dua si vëlla". Kur e zbuloi që Farí Ferra ishte polic në Tiranë e bëhej gati ta vriste, Martini takoi Etleva Xh., por tashti ajo kishte vijuar një dashuri me Ferrën për vite me vullnet. Makthi i tregimit thotë Etleva Xh. virgjërinë e kishte humbur edhe më herët nga një mësues i shkollës. E ajo përfundimisht mbaron duke u bërë grua e Medarit, shokut të fëmijërisë të Martinit, me të cilin po bënin ushtri bashkë, dhe ky tani do ta vizitonte dashurinë e parë të përjetshme në katund.

Tash i mbetet të kërkojë pengun e dytë: ta ketë për një rast të vetëm Etleva Xh. Ky kërkim pasionant i tij do të lakohet nëpër situata tragjikomike vendëse, duke u lakuar ndërmjet kanunit e miqësisë (dhe shkeljes së miqësisë). Ai përfundimisht përballet me Etleva Xh. në një natë somnambulike i rënë në bunarin e pamuruar, në humnerën e përbaltur. I zbuluar nga katundarët në dritën e diellit. Shpëtimi i tij varet nga besueshmëria e tregimit të Martin Gegës, për ndodhitë e tij me Etleva Xh.

Po, fundin tragjik të një ngjarjeje gjithmonë e shtyn (apo e ndërpret *zgjimi*). Patëm shenjuar më parë që ky variant për Etleva Xh. është një ligjërim letrar i ëndrrës apo ankthit.

Martin Gega, i *zgjuar*: ("hapi sytë me vështirësi, me ndjesinë e një djegësie ndër qerpikë") aty në dhomën e studentëve, me vështirësi se do të dalë nga ankthi e ëndrra, në jetën reale të ditës. Do të dalë dhe rrëfimi fantazmagorik nga ai i natës, në atë të ditës. Dhe tani shfaqet varianti i dytë për Etleva Xh., ai i kapitullit *Ana e prapme e Etleva Xh.*. Historia e saj, e ligjërimit ditor, ishte krejt ndryshe. Etleva Xh. një vajzë e internuar, se vëllai i kishte ikur jashtë, u rrit e pambrojtur në një ambient agresiv katundar. Bukuria e saj ishte kobi i saj. E lakmonin të gjithë, edhe Martin Gega edhe Farí Ferra. Po atë e dhunuan së pari dy ushtarë, në një ushtrim gjuajtjeje për nxënësit. Ushtarët nuk u dënuan asnjëherë. Ajo u bë temë për tallje në shkollë, e vetme e pambrojtur dhe pré e dhunimeve pafund. Pré e dhunimit përpara së ëmës u bë, përderisa plaka mallkoi me qiell e dhé, vendin që ia vari djalin e ia shpërdoroi vajzën.

> Pas asaj dite Etleva Xh., nuk kishte ardhur më në shkollë. Familja e saj qe larguar verës së atij viti dhe Martin Gega, kurrë më nuk mori vesh gjë, gjatë gjithë atyre viteve, ç'u bë me Etleva Xh., qe martuar vallë, kishte fëmijë, rronte apo i kishte vënë varri kullosë?[7]

Martin Gega nuk mund t'u ikte më kujtimeve: as në ankthe e ëndrra të natës, as me sy të hapur në pikë të ditës. E kaluara e përdhunuar, kaq e tmerrshme nuk duhej të vazhdonte, dhe ai tanimë do të bëhet protagonisti i ndryshimit. Ai do të bëhet gati t'i shpallte duel gjithkujt e gjithçkafes, derisa të pastronte njollën e fyerjeve, të krijonte një kujtesë të re, me tinguj të tjerë, me ritme të tjera. Rebelimi i tij do të kalojë në kryengritje të pambaruar njerëzore.

4. Dueli i Personazhit e Autorit

Në romanin *Dueli* ka shenja tekstore për jetën e Protagonistit Martin Gega, që duken si shenja autobiografike të personit Agron Tufa: studimet në Moskë, Instituti, babai i burgosur... Po autori Agron Tufa është çështje tjetër, shumë më e ndërlikuar. Nëse një duel, i shpallur në plan të parë në roman, nuk ka ndodhur, si gjest real, mbrenda njëzet e katër orësh, dhe pritet që do të ndodhë në të ardhmen... Një duel ndërmjet Protagonistit dhe Autorit ngjet që nga faqja e parë deri në faqen e fundit të romanit. Prandaj titulli i romanit nuk lidhet me një ngjarje por me një procedurë artistike dhe me një ide. Dhe këtu rri dramatika më intensive e krijimit të veprës dhe kuptimit të saj. Ky është një duel i nisur por i pambaruar, sepse të dy të ballafaquarit janë të gjallë, madje të bindur që, nëse nuk e kanë mundur njëri-tjetrin, bile e kanë krijuar, e kanë shpikur njëri-tjetrin. Dhe për të mos mbaruar ndeshja (ballafaqimi) secili ruan aftësitë, mundësitë e përparësitë e veta.

Martin Gega është Ideja, Figura, Ikona e shqiptarit të moçëm, që duron po nuk shprishet, që beson, dhe në këtë besim mbështet fuqinë për ta mundur dhunën njerëzore në emër të lirisë njerëzore. Ai mun-

[7] *Dueli,* f. 83.

dohet, po shpresën nuk e humb assesi. Rebelohet në ide, po nuk njeh praktikimin e dhunës. Pëson, por edhe fiton me dashuri. Parasheh diku, dikur, një fat njerëzor për njerëzimin e njerëzinë. Dhe me idenë e veprimin e vet e trimëron veten dhe e mban kurajon e autorit.

Autori Agron Tufa krijon art dhe kreaturën e Protagonistit e kthen në qenie njerëzore, me mjeshtëri krijuese, me mendime e ndjesi njerëzore. Ai e kthen idenë në vepër të artit. Me procedura artistike, me ligjërime të diferencuara, me regjistër të veçuar shprehjesor në shqip, autori përshkruan ambiente të jashtme të krahasueshme me gjendjet shpirtërore, me fraza të gjata, pa mbarim. Me ligjërim estetik e sprovues shtron dilema në shtratin filozofik të domenit njerëzor. Me shpërthime të shprehjes pasionante krijon dialogun e përballimit të situatave ekstreme jetësore. Me një kulturë gjuhësore ngjall shpirtësinë shqiptare përtejkohore, si kulturë gjuhe e folur apo gjuhe e shkruar. Me dhunti shkrimtari krijon formën estetike të romanit, të letërsisë, që mbasi nuk është jeta vetë, mund t'i rrijë përballë jetës, duke i bërë këto të bisedojnë njëra me tjetrën. Mbase, dhe përfundimisht, krijon autenticitetin e personazhit duke mbaruar dhe autenticitetin e Autorit.

Prandaj dueli ndërmjet Protagonistit dhe autorit është proces i pambaruar në romanin *Dueli*. Ky proces e bën këtë vepër të përkryer e të veçantë në letërsinë shqipe të paskomunizmit. Një vepër të shkakut e të pasojës së njeriut shqiptar.

Një antiutopi përballë të tashmes e reales, si *Nevojë* e si *Gjendje* dhe një utopi duke paraparë të ardhmen si *Dëshirë* e si *Kërkesë*. Provohet, prapë këtu, që utopitë më të mëdha i prodhojnë gjendjet më të vështira njerëzore. Prandaj, në procesin e pambaruar të duelit: Protagonisti Martin Gega mund të ngrejë gjoksin për guximin e rebelimin, për ëndrrën që të bëhet aktant i ndryshimit; në anën tjetër Autori Agron Tufa mund të palojë mendjen që me fantazinë krijuese ka rrënuar skemën e socrealizmit, duke krijuar një vepër të përkryer estetike.

Kurorë e këtij dueli është vepra *Dueli,* pa dyshim, amëz tematike e stilistike e veprës letrare të Tufës dhe, besoj, një nga romanet më të mira të letërsisë bashkëkohore shqipe.

Se mos po biem në lajthitje e të themi: te *Dueli*, autori Martin Gega e ka bërë Agron Tufën protagonist të letërsisë.

Ashtu qoftë!

SHËNIM

Romani i Agron Tufës, *Dueli*, u botua për herë të parë te revista *Aleph* nr. 5. më 1998. Ka pasur disa ribotime. Ne citojmë këtu nga: Agron Tufa, *Dueli*, Botimet *Fjala*, Tiranë, 2007.

III. SHTESA

BIOGRAFITË E AUTORËVE

TOMAS MORI
(1478– 1535)

Sër Tomas Mori (Thomas More), i njohur nga katolikët romanë si Shën Tomas Mori nga viti 1935, ka qenë jurist, filozof e burrështetas anglez, i lindur më 7 shkurt 1478 (dikush thotë ndoshta 1477).[1]

Ka lindur në Londër, ku ka marrë shkollimin e hershëm. Ka bërë dy vjet studime të forta klasike në Oksford në vitet1492-4, për t'u kthyer në Londër me insistim të babait të vet për studime juridike. Gjatë kësaj kohë ai ra nën ndikim të një grupi dijetarësh letrarë të Renesancës në Angli. Duket se për një kohë ishtë mëdyshur në mes të studimeve letrare dhe juridike. Më 1502 u kualifikua për avokat.

Më 1499 ka takuar së pari mikun e vet, teologun Erazmi i Roterdamit, i cili ka shkruar se Mori kishte menduar një kohë të linte profesionin juridik për t'u bërë murg. Hyri në Parlament më 1504 dhe u martua një vit më vonë. (Pati katër fëmijë me gruan e parë). U zgjodh sërish deputet në Parlamentin anglez.

Gjatë viteve 1513-1519, Mori shkroi veprën *History of King Richard III* (Historia e Mbretit Riçard III), që i ka shërbyer Shekspirit për dramën e tij historike për këtë sovran.

Nga maji në tetor të vitit 1515 ishte emisar diplomatik në Flandri. Gjatë kësaj kohe nisi të shkruante kryeveprën e vet, *Utopia*, e cila u botua në dhjetor të vitti 1516 në Luven. Botimi i dytë i *Utopisë* ndodhi në Paris më 1517.

Tomas Mori u bë anëtar i këshillit të Henrikut VIII më 1518. Botimi i tretë dhe i katërt i *Utopisë*, bashkë me Epigramet, ndodhën në Bazel po atë vit. (Këto qenë botimet e fundit në të cilat Mori mund të kishte pasur dorë).

Në dekadën e tretë të shekullit mori hov karriera politike-shtetërore e Tomas Morit. Më 1523 u bë kryetar i Dhomës së Ulët të Parlamentit. Shkroi një mbrojtje të Henrikut VIII kundër Martin Luterit

[1] Kjo skicë biografie e Tomas Morit bazohet ndër të tjera në Thomas More, *Utopia*, edited by George M. Logan and Robert M. Adams, revised edition, Cambridge University Press, 2003.

(Luther). Më 1529 u emërua Lord Chancellor (diçka si Ministër i Drejtësisë) i Anglisë. Më 1532 ai dha dorëheqje nga ky post nga mospajtimi me të drejtën e vetos që Mbreti Henriku VIII kishte marrë mbi legjislacionin eklesiastik. (Henriku VIII u martua me Anne Boleyn-in më1533. Mori një vit më vonë refuzoi të mbështeste Aktin e Trashëgimit, që do të njihte trashëgimtarët meshkuj me Boleyn-in si trashëgimtarë të fronit. Mori u burgos pas pak ditësh në Kullën e Londrës (Tower of London), një kështjellë historike.

Më 1 korrik 1535 Mori u gjykua dhe u dënua për tradhti. Pesë ditë më vonë iu pre koka. Thuhet se fjalët e mbrama të Morit ishin: I die the king's good servant, and God's first". [Vdes si shërbëtor i mirë i mbretit, dhe si (shërbëtor) i parë i Zotit].

Papa Piu XI e ka kanonizuar Morin më 1935 si martir të skizmës që ndau Kishën Anglikane nga Roma (Vatikani). Kisha e Anglisë e kujton Morin nga viti 1980 si martir të reformacionit.

Kryevepra e Morit, *Utopia*, e shkruar në origjinal në latinishte, është përkthyer së pari në anglishte në vitin 1551. Në shqip në vitin 1978, në Prishtinë.

TOMAZO KAMPANELA
(1568-1639)

Tomazo Kampanela (Tommaso Campanella) u lind në Stilo të Kalabrisë, në jug të Italisë, në vitin 1568. Babai i tij ishte këpucëtar i varfër dhe i pashkolluar. Pa mbushur pesëmbëdhjetë vjeç ai hyri në Urdhrin Domenikan. Nën udhëheqjen e disa mësuesve, studioi teologji dhe filozofi. I ndikuar nga filozofi empirist Bernardino Telesio, në vitin 1588, Kampanela shkroi *Philosophia sensibus demonstrata* (Filozofia siç demonstrohet nga shqisat) në mbrojtje të filozofisë së re të natyrës të Telesios.

Në vitin 1590 ai qëndroi në Napoli, ku u njoh me shkencëtarin e shkrimtarin Giambattista della Porta. Ai u largua për në Romë më 1592 dhe pastaj shkoi në Firence dhe Padovë, ku takoi Galileon. I denoncuar te inkuizicioni, Kampanela u arrestua në fillim të vitit 1594 dhe në tetor u transferua në burgun e inkuizicionit në Romë, ku u dënua për herezi dhe u detyrua të heq dorë nga betimi. Në fund të 1597, pasi u lirua ai u urdhërua të kthehej në Kalabri. Një vit më vonë ai u bë frymëzues i një komploti të gjerë kundër spanjollëve, të cilët në atë kohë qeverisnin Mbretërinë e Napolit. Në gusht 1599 dy nga komplotistët zbuluan komplotin te spanjollët, të cilët dërguan forcat e armatosura në Kalabri për të shtypur atë. Campanella u burgos në nëntor dhe u dërgua në Napoli, ku u gjykua dhe dënua për herezi dhe kryengritje Ai arriti të shmangë dënimin me vdekje duke u shtirë si i çmendur dhe u dënua me burg të përjetshëm në fortesa të ndryshme napolitane.

Kampanela kaloi 27 vjet në burg, nganjëherë në kushtet më të rënda. Në vitin 1612, atë e vizitoi në burg gjermani i letrave nga Saksonia, Tobias Adami, i cili mori mbi vete të publikojë disa nga shkrimet më të rëndësishme të Kampanelës në Frankfurt (1617-1623). Gjatë viteve të burgut, ai shkroi veprat kryesore të tij: *Monarkia e Spanjës* (1600), *Aforizma politikë* (1601), *Atheismus triumphatus* (1605–1607), *Quod reminiscetur* (1606), *Metaphysica* (1609–1623), *Theologia* (1613–1624), dhe veprën e tij më të famshme *Qyteti i Die-*

llit (Civitas Solis), e shkruar në italisht në vitin 1602, së pari u botua në latinisht në Frankfurt më 1623 e më vonë edhe në Paris më 1638.

Pas gati 27 vjetëve në burg, Kampanela u lirua nga Castel Nuovo në vitin 1626, pas intervenimit të Papë Urbanit VIII dhe shkoi në Romë, ku shërbeu si këshilltar i Papës për çështje të astrologjisë për pesë vjet. Në tetor 1634 ai u detyrua të shkojë në mërgim, pas dyshimeve për një kryengritje të mundshme kundër spanjollëve në Kalabri nga një nga pasuesit e tij. Me ndihmën e miqve ai migroi në Francë, ku u prit shumë mirë nga mbreti Lui XIII në oborrin e tij, nga i cili mori një pension. Atje shkroi vepra të reja politike dhe aranzhoi botimin e vëllimit të parë të *Opera Omnia.* Ai vdiq më 21 maj 1639.

FRENSIS BEJKËN
(1573-1626)

Frensis Bejkën (Francis Bacon) u lind më 22 janar 1573 në Londër. Ishte i biri i Nikollas Bejkënit, njeri me poste të larta në kierarkinë mbretërore. Si fëmijë, ai mori mësime private në shtëpi për shkak të shëndetit të dobët. Më 1573, Fransis Bejkën në atë kohë vetëm 12 vjeç, fillon studimet në *Trinity College* të Kembrixhit. Aty studion të gjitha shkencat që ligjëroheshin në atë kohë.

Tri vjet më vonë, më 1576, së bashku me vëllain e tij më të moshuar, fillojnë studimet për juridikaturë në *Gray's Inn*. Po këtë vit, Frensis udhëton në Francë ku punon si ndihmës i ambasadorit në Paris. Gjatë kohës së qëndrimit në Francë, në mënyrë të pavarur vazhdon studimet për juridikaturë. Në vitin 1579, kur Frensis ishte 18 vjeç, pas vdekjes së papritur të babait të tij i duhet të kthehet në Londër. I mbetur pa trashëgimi dhe në varfëri të plotë, pasi ishte djali i vogël, i duhet të vendoset në *Gray's Inn*, ku fillon karrierën në juridikaturë. Më 1582 fiton titullin e avokatit, ndërsa dy vjet më vonë fiton ulësen në Dhomën e Ulët të Parlamentit. Me ndihmën e kontit të Eseksit, që ishte i afërt me Mbretëreshën Elizabeta I, synon ngritjen në karrierë politike. Megjithatë, nuk e arrin këtë sepse mbretëresha nuk kishte besim në Bejkënin. Më 1588, zgjidhet prapë anëtar i Parlamentit nga Liverpuli, më 1593 nga Midëlleseks, zgjidhet tri herë nga Ipsviçi (1597, 1601, 1604) dhe një herë nga Universiteti i Kembrixhit (1614).

Më 1597, Bejkën boton esetë e para, të cilat të përplotësuara botohen edhe më 1612 dhe 1625.

Mbretëresha Elizabeta I, vdes më 1603 dhe fronin e merr Mbreti Xhejms I, gjatë sundimit të të cilit Bejkën fiton postet më të larta në karrierrën e vet politike. Më 1618 merr titullin *Lord Chancellor* (në atë kohë kryetar i Dhomës së Lordëve dhe përgjegjës për funksionimin dhe pavarësinë e gjykatave).

Frensis Bejkën boton *Novum Organum Scientiarum* në vitin 1620, që është referencë për trajtesën e Aristotelit *Organon* mbi logjikën dhe silogjizmin. Në këtë vepër Bejkën propozon një sistem të

ri të logjikës për të cilin beson se është superior ndaj mënyrave të vjetra të silogjizmit.

Në vitin 1621, Bejkën akuzohet për marrje ryshfeti. Shpallet fajtor dhe dënohet, pasi vetë kishte pranuar në gjykatë se ka marrë mito. Ai kështu humbi nderin e tij personal, pasurinë dhe vendin e tij në gjykatë dhe nuk u lejua kurrë më të mbajë post publik.

Veprat e tij të shkruara janë të tri fushave kryesore: vepra shkencore, vepra fetare/letrare dhe vepra juridike/ligore.

Veprat kryesore të Bejkënit janë: *Ese, De Augmentis Scientiarum, Novum Organum, Historia Naturalis, Scala Intellectus, Anticipationes Philosophiæ Secunda, Philosophia Secunda aut Scientia Activæ, Nova Atlantis, Meditationes Sacrae.*

Frensis Bejkën vdiq nga një pneumoni që e mori gjatë një eksperimenti me akullin, në mars të vitit 1626.

NAIM FRASHËRI
(1846-1900)

Naim Frashëri lindi më 25 maj 1846 në fshatin Frashër. Mësimet e para i merr nga hoxha i fshatit, nga i cili mëson arabishten e turqishten. Qysh i vogël filloi të vjerëshëronte. Naimi qëndroi në Frashër deri në moshën 19 vjeçare, kur i vdiqi i ati dhe vëllai i madh, Abdyli, që kishte mbetur zot shtëpie, shpërnguli familjen në Janinë. Në vitin 1865, së bashku me vëllain më të ri, Samiun, nis mësimet në gjimnazin "Zosimea" të Janinës. Pas mbarimit të gjimnazit, në vitin 1870 Naimi shkon në Stamboll, ku punon për pak kohë dhe kthehet në atdhe për shkak të shëndetit të dobësuar. Nga viti 1874 deri më 1877 punon fillimisht si nëpunës në Berat e më vonë drejtor dogane në Sarandë.

Në vitin 1882, së bashku me familjen e vet dhe të Abdylit shpërngulet përfundimisht në Stamboll. Prej kësaj kohe e deri në vdekje, Naim Frashëri punon në Ministrinë e Mësimit të Përgjithshëm (*mearif*), në fillim kështilltar në Drejtorinë e Censurës e më vonë (1888) drejtor i kësaj drejtorie. Nga ky pozicion ndihmon nxjerrjen e lejes për botimin e revistave në gjuhën shqipe *Drita* dhe *Dituria* në Stamboll. Më 1884 boton në persishte përmbledhjen e lirikave *Ëndërrime*. Veprën e tij kryesore, *Bagëti e Bujqësija,* e boton në Bukuresht në shtypshkronjën e shqiptarëve në vitin 1886. Po këtë vit në Bukuresht boton edhe një sërë veprash për nevoja të shkollave në gjuhën shqipe. Poemat e mëdha: *Istori e Skënderbeut* dhe *Qerbelaja* i boton në vitin 1898.

Naimi shkroi vepra letrare dhe libra të diturisë për shkolla. Veprat më të njohura letrare të tij janë: *Bagëti e Bujqësija*, *Lulet e verësë*, e *Istori e Skënderbeut*. Traktati *Fletore e Bektashinjët* vlerësohet si kodifikim i rendit Bektashinj. Për të gjallë është bërë shumë i njohur. Është cilësuar poet kombëtar e edukator i kombit.

Me shëndet të rrënuar nga tuberkulozi, muaj të tërë i kalon i shtrirë në shtrat. Ndërron jetë më 20 tetor 1900 në Stamboll.

Veprat në gjuhën shqipe:
1. *Bagëti e Bujqësija*, Bukuresht 1886.
2. *E këndimit çunavet. Këndonjëtoreja*, Copë e parë, Bukuresht, 1886.
3. *E këndimit çunavet. Këndonjëtoreja*, Copë e dytë, Bukuresht, 1886.
4. *Istori e përgjithëshme për mësonjëtoret të para*, Bukuresht. 1886.
5. *Vjersha për mësonjëtoret të para*, Bukuresht, 1886.
6. *Dituritë për mësonjëtoret të para*, Bukuresht, 1888.
7. *Luletë e Verësë*, Bukuresht, 1890.
8. *Mësime*, Bukuresht, 1894.
9. *Parajsa dhe fjala fluturake*. (Bashkë me veprën *Mësime*), Bukuresht, 1894.
10. *Gjithësia*, Bukuresht 1895.
11. *Fletore e bektashinjët*, Bukuresht, 1896.
12. *Iliadh'e Omirit*, Bukuresht, 1896.
13. *Istori e Skënderbeut*, Bukuresht, 1898.
14. *Qerbelaja*, Bukuresht, 1898.
15. *Istori e Shqipërisë*, Sofje, 1899.
16. *Shqipëria*, Sofje, 1902.

Në gjuhën turke:
1. *Kavaidi Farisiyye ber tarzi nevin* (*Gramatika e persishtes sipas metodës së re*), Istanbul, 1871.
2. *Ihtiraat ve kessfiyyat* (*Shpikje dhe zbulime*), Istanbul, 1881.
3. *Fusuli erbea* (*Katër stinët*), Istanbul, 1884.
4. *Ilyada*. Eseri Homer Lisani asli yunaniden terceme olunmustar (*Iliada*. Vepër e Homerit përkthyer prej origjinalit greqisht), Istanbul, 1886.

Në gjuhën persiane:
1. *Tahayyülat* (*Ëndërrime*), Istanbul, 1884.

Në gjuhën greke
1. *O alithis pothos ton Skypetaron* (*Dëshira e vërtet' e Shqipëtarëvet*), Bukuresht, 1886.
2. *O eros*. Piimata pratotypa is asmata octa met'ikonon (*Dashuria*. Poemë origjinale në tetë këngë të ilustruara), Konstantinupoli, 1895.

SAMI FRASHËRI
(1850-1904)

Sami Frashëri lindi në fshatin Frashër më 1850. Vëllai më i vogël, Samiu, bashkë me Naimin, mësoi në një klasë në gjimnazin *Zosimea* të Janinës. Pas mësimeve shkoi në Stamboll. Punon në administratën turke dhe për gjallërimin e kulturës shqipe.

Më 1874 është i syrgjynosur në Tripoli e më 1877 i syrgjynosur në Rodos. Këshilltar i Abdyl Frashërit, themelues i Shoqërisë së të Shtypuri Shkronja Shqip (1879).

Samiu qe shkrimtar, filolog, filozof, enciklopedist. Ka shkruar vepra letrare dhe vepra diturore për shkolla, por edhe nciklopedike. Veprat kryesore janë romani *Dashuria e Talatit me Fitneten*, 1872 dhe drama *Besa*, 1875. Vepra e tij më e njohur në gjuhën shqipe është traktati nacional *Shqipëria ç'ka qenë, ç'është e ç'do të bëhetë?*, 1899.

Sami Frashëri veprat fundamentale i ka shkruar në turqisht, përfshirë *Fjalorin enciklopedik*. Konsiderohet si një ndër dijetarët e mëdhenj të kohës, e mbi të gjitha reformator kulturor i Turqisë.

Samiu vdiq në Stamboll më 1904.

Veprat në gjuhën shqipe:
1. *Gjuha Shqip. Alfabetare e Gluhësë Shqip*, Konstandinupojë, 1879
2. *Dheshkronjë. Alfabetare e Gluhësë Shqip*, Konstandinupojë, 1879
3. *Dituria*, "Drita", nr. 1, 1884
4. *Qytetëria*, "Drita", nr. 2, 1884
5. *Qytetëri e Grekret*, "Drita", nr. 3, 1884
6. *Qytetëri e Arabëvet*, "Dituria", nr. 6, 1885
7. *Qytetëri e Evropjanëvet*, "Dituria", nr. 8, 1885
8. *Abetare e gjuhës shqip,* Bukuresht, 1886
9. *Shkronjëtore e gjuhësë shqip,* Bukuresht, 1886
10. *Dheshkronjë,* Bukuresht, 1888
11. *Shqipëria ç'ka qenë, ç'esht' e ç'do të bëhetë*, Bukuresht, 1899

Në gjuhën turke:
1. *Tassuki Tal'at ve Fitnat (Dashuria e Talatit me Fitneten),* Istanbul, 1872.
2. *Tarablusigart Tarihi (Histori e Libisë),* Istanbul, 1874
3. *Besa yahod ahde vefa (Besa ose mbajtja e fjalës së dhënë),* Istanbul, 1875.

4. *Seydi Yahya (Zotëri Jahja),* Istanbul, 1875.
5. *Gave (Gave),* Istanbul, 1876.
6. *Medeniyeti Islamiyye (Qytetërimi Islam),* Istanbul, 1879.
7. *Esatir (Mitologji),* Istanbul, 1879.
8. *Kadinlar (Gratë).* Istanbul 1879.
9. *Gok (Qielli),* Istanbul, 1879.
10. *Yer (Toka),* Istanbul, 1879.
11. *Insan (Njeriu),* Istanbul, 1879.
12. *Emsal (Fjalë të urta),* Istanbul, 1879.
13. *Kamusi Fransevi. Franzizca dan turkçeye lugat Dictionnaire Français - Turk (Fjalor frëngjishi turqisht),* Istanbul, 1882.
14. *Letaif (Tregime zbavitëse),* Istanbul, 1883.
15. *Yine Insan (Përsëri njeriu),* Istanbul, 1885.
16. *Kamusi Fransevi - Turkceden Franciscaya lugat. Dictionnaire Turc — Français (Fjalor turqisht - frëngjisht),* Istanbul, 1885.
17. *Hurdeçin (Çikërrime),* Istanbul, 1885.
18. *Lisan (Gjuha),* Istanbul, *1886.*
19. *Usulii Tenkit ve Terkib (Rregullat e pikësimit e II' radhitjes),* Istanbul, 1886.
20. *Kuçiik Kamusi Fransevi (Fjalor i vogël frengjishl turqisht)* Istanbul, 1886.
21. *Tasrifati arabiyye (Lakimet arabe),* Istanbul, 1887.
22. *Kiiçiik elifba (Abetare e vogël),* Istanbul, 1887.
23. *Kavaidi nahvriyei arabiyye (Sintaksa arabe).* Istanbul, 1887
24. *Kamusi Arabi. Arapcadan turkçey lugat (Fjalor arabisht - turqisht)*, Istanbul, 1889.
25. *Baki-nin Esari muntahabasi (Vjersha të sgjedhura* të *Bakiut)*, Istanbul, 1889.
26. *Kamus al - Al-a' lâm - Dictionnaire Universel d'Histoire e de Geographie (Enciklopedi e historisë dhe e gjeografisë)*, Istanbul, 1889-1898.
27. *Yeni usul Elifbayi Turki (Abetare e turqishtes sipas metodës së re)*, Istanbul, 1891.
28. *Nev usul Sarfi Turki (Gramatika e turqishtes sipas, metodës së re)*, Istanbul, 1891.
29. *Kamusi Turki (Fjalor i turqishtes)*, Istanbul, 1900.
30. *Ali bin Ebi Talib - in Esari Muntahabalari (Vjersha të zgjedhura të Ali bin Ebi - Talibit)*, Istanbul, 1900.
31. *Tatbikati arabiyye (Ushtrime arabe)*, Istanbul, 1900.
32. *Bedaiy-i Edebiye (Të bukurat e letërsisë)*, Istanbul, 1910.

ÁT ZEF PLLUMI
(1924 – 2007)

Padre Zef Pllumi lindi më 7 prill 1924, në Katundin e Malit të Rrencit, në nji fshat të rrethit te Lezhës.

Që në moshën e vogël hini në Kolegjin Serafik të Shkodrës. Ndoqi mësimet fillore e të mesme në Liceun "Illyricum" në vjetin 1942. Për rrethanat e ashpërsimit të Luftës së Dytë Botnore ndoq mësimet e nalta Teologjike në Kuvendin e Shën Françeskut në Gjuhadol, Shkodër.

Në 1946, kur Kuvendi u mbyll, më 14 dhjetor kje arrestue s'bashku me shumë klerik të tjerë. Në fillim të 1948 kje dënue nga një gjykatë ushtarake me tre vjet burgim, të cilat i kaloi në Shkodër, në Beden të Kavajës dhe në Orman–Pojan–Maliq.

U lirue mbas tri vjetësh e kthei në Shkodër në Kuvendin Françeskan të Arrës së Madhe. Në 1958 u transferue si Famullitar ndër Malsitë e Dukagjinit, ku ndej deri sa u mbyllen kishat në pranverën e 1967.

Në fund të shtatorit e arrestue përsëri dhe u dënue me 25 vjet, të cilat i kaloi në Spaç të Mirditës, në Krypore të Vlonës, në Ballsh të Fierit, Zejmen të Lezhës e në Përparim (Shën Vlash) të Sarandës.

U lirue me 11 prill 1989 mbasi kaloi shumë smundje. Në vjetin 1990 u kthye në Tiranë si Klerik, ku përveç aktiviteteve fetare, përpiqet me i vu harrnat kulturës dhe edukacionit shqiptar aq të damtuem gjatë pesdhjet vjetve.

Shkrimet e tija janë shumë të vlefshme për kulturen tonë mbarë shqiptare. Ka shkrue:

1. "Rrno vetëm për me tregue" (pjesa I), Tiranë, 1995.
2. "Rrno vetëm për me tregue" (pjesa II), Tiranë, 1997.
3. "Rrno vetëm për me tregue" (pjesa III), Tiranë, 2001.
4. "Antipoezi për shekullin e njëzetë" (poemë antiepike), Tiranë, 2001.
5. "Françeskanët e mëdhaj", Tiranë, 2001.
6. "Ut Heri Dicebamus" (Siç thonim dje), Tiranë 2002.
7. "Para nji mijë vjetve" (ngjarje të dheut të Arbnit), Tiranë, 2003.

8. "Frati i Pashallarvet Bushatli të Shkodrës", Shkodër, 2004.

Shkrime të tjera të përgatituna prej p. Zefit, por që ende nuk janë të botueme, janë:

1. "Njerz fisnikë" (në dy pjesë).
2. "Dhetë vjet i lirë".

Ndërkaq p. Zefi âsht i ngarkuem prej Provinces Françeskane Shqiptare për botimin dhe ribotimin e shumë veprave që tashmë i përkasin letërsisë klasike shqiptare.

Si rezultat i kësaj iniciative kanë dalë prej shtypit këto vepra:

1. P. Bernardin Palaj e Donat Kurti, "Visaret e kombit";
2. P. Donat Kurti, "Prralla kombtare" I;
3. P. Donat Kurti, "Prralla kombtare" II ;
4. P. Bernardin Palaj, "Lirika" (Poezi);
5. P. Vinçens Prenushi, "Visari i kombit";
6. P. Justin Rrota, "Rreth votrës";
7. P. Justin Rrota, "Sintaksa e shqipes";
8. P. Justin Rrota, "Për historinë e alfabetit shqip";
9. P. Gjergj Fishta, "Lahuta e malcís";
10. P. Gjergj Fishta, "Proza" (në dy vëllime);
11. P. Justin Rrota, "Leteratura shqipe" (në dy vëllime).

Libra të tjerë që po përgatiten për shtyp janë:

1. P. Bernardin Palaj, "Bota e maleve shqiptare";
2. P. Donat Kurti, "Lojët kombtare";
3. P. Gjergj Fishta, "Lirika";
4. P. Vinçens Prenushi "Gjeth e lule";
5. P. Justin Rrota, "Rrethimi i Shkodrës".

Ndërkaq thuhet se âsht i marrë e nuk rrin me dekë rahat.[*]

*

Kjo biografi është shkruar nga vetë dora e At Zefit.

Në këtë biografi të shkurtër, e cila qarkullon që prej vitit 2004, mungojnë disa botime e ribotime të mëvonshme të tij. Në vitin 2006-ribotohen veprat e Pllumit në dy vëllime: *Rrno vetëm për me tregue* e *Historí kurrë e shkrueme*. Libri i lënë në dorëshkrim *Saga e fëmijnisë* u botua në vitin 2009.

Át Zef Pllumi ndërroi jetë më 2007.

[*] Këtë tekst të autobiografisë së Zef Pllumit na e ka ofruar Agron Gjekmarkaj.

JEVGENIJ IVANOVIÇ ZAMJATIN
(1884-1937)

Ka lindur më 20 janar 1884 në Lebedian, në provincën Tambov. Ka vdekur në Paris më 10 mars 1937.

Është martuar me Ludmila Usova, të cilën e kishte njohur në barrikadat e Revolucionit të dështuar të vitit 1905 në Shën Petersburg.

Në gjimnaz dallohej në letërsi dhe ishte i dobët në matematikë. Përkundër kësaj, studion në Fakultetin e konstruksioneve navale në Shën Petersburg. Si student kalon lumenj e dete dhe njeh qytetet Aleksandri, Konstandinopol, Selanik e Jerusalem.

Më 1916, Zamjatini mbikëqyr konstruksionin e akullthyeseve të perandorisë ruse në Londër (Angli).

Kthehet në Rusi më 1917, merret me letërsi dhe bëhet i njohur në qendër.

Që nga fillimi bolshevik, arrestohet më 1905 në Shën Petersburg; internohet për pesë vite, mandej edhe për dy vite, mandej kthehet në këtë qytet për të bërë letërsi. Ndryshojnë kohët, po Zamjatini arrestohet prapë në Shën Petersburg më 1919 nga regjimi i ri, si social-revolucionar. Bile më 1922 burgoset, po në burgun e para dhjetë viteve. Prandaj, flet me ironi: "Nëse ekzistoj në letërsinë ruse, ua kam borxh policëve të Petersburgut".

Shkruan letërsi e teori të letërsisë. Në një artikull për *Sintetizmin*, më 1922, thekson:

> Ka vetëm tri shkolla arti. Afirmacion, Negacion, Sintezë. Afirmacioni është realizmi, natyralizmi. Negacioni është simbolizmi, idealizmi. Pastaj vjen Sintetizmi, që është neo-realizëm. Realistët e përshkruajnë njeriun e jetën, simbolistët evokojnë zotin e vdekjen. Neorealistët bëjnë sintezën e tyre.

Zamjatini kritikon shkrimtarët proletarë të kohës. Madje më 1921 thekson që "letërsia ruse ka vetëm një të ardhme: të shkuarën e vet".

Në letrën që i shkruan Stalinit flet për "dënimin me vdekje të letërsisë", që cilësohet si një guxim i marrë.

Veprat letrare kryesore të Zamjatinit janë: *Provinca* (1913), *Alatyr* (1915), *Ishullarët* (1917), *Ne* (1920), *Veriu* (1918), *Kaverna* (1920), *Dhoma e fëmijëve* (1920), *Përmbytja* (1929), *Një takim* (1929). Është njohës i botëve, njohës i gjuhëve (poliglot) dhe mjeshtër letrar. Te *Provinca* jep Rusinë provinciale duke përdorur regjionalizma; te *Ishullarët*, një satirë për Anglinë, përdor anglicizma; te *Ne*, ku përmbys "lumturinë totalitare" përdor modelin e rrëfejzës, të mbushur me sovjetizma.

Kryevepra e tij, romani *Ne,* që është kryevepër e distopisë letrare, më parë botohet në anglisht (1924), mandej çekisht (1927), në frëngjisht e gjuhë të tjera, duke e bërë të famshëm në botën e huaj. E kritikojnë ashpër si shkrimtar që boton jashtë. Ia ndalojnë botimin. Në rusisht botohet vetëm më 1988.

Zamjatini është i rebeluari i përjetshëm, me sëmundje kronike të herezisë. Gjithë jetën e kalon në margjina të rrjedhave zotëruese. E quajnë: anglez moskovit, inxhinier shkrimtar, bir prifti e bolshevik, bellogardejc... Kurse ai vetë nënvizon që vetëm herezia e mban botën të gjallë, që vetëm ajo është burimi i çfarëdo krijimi.

Më 1931, i lejohet të shkojë në Paris, ku jeton keq, ku vdes më 10 mars 1937. E varrosin shkrimtarët e mërguar rusë, Jurij Anemkov, Nina Berberova, Marina Cvetajeva e Aleksis Remizov.

XHORXH ORUELL
(1903-1950)

Eric Arthur Blair, që do të njihet botërisht si George Orwell (Xhorxh Oruell), i biri i një nëpunësi të ulët britanik në Indi, ka lindur më 1903 në Motihari, Bengal. E kthyen në Angli në moshën dyvjeçare nga frika e një murtaje që kishte pllakosur atë vend. Orwell quhet një lumë në Anglinë Lindore dhe një famulli e vogël fshati në Cambridgeshire. George është emri i shenjtorit mbrojtës të Anglisë.

Xhorxh ka ndjekur shkolla të mira private, duke përfshirë kolegjin e njohur Eton (Itën) nga viti 1917. Në vend se në Universitet, shkoi e u bë oficer në Policinë Perandorake Indiane në Burma, ku shërbeu pesë vjet. Në romanin e tij të parë, *Burmese Days* (Ditët burmiane, 1934) fshikullon komunitetin britanik të atjeshëm. U kthye në Angli më 1927. Jetoi disa vite në Londër, pastaj në Paris, pas të cilave shkroi librin *Down and Out in London and Paris* (Poshtë e lartë në Londër e Paris, 1933). Donte të shkruante romane realiste, por hap pas hapi u përfshi në debate politike, kështu që në fillimet e viteve tridhjetë puna e tij ishte më shumë politike sesa letrare. Në vitin 1938 shkoi në Spanjë për ta mbuluar Luftën Civile atje. U bë kapiten në degën ushtarake të një partie sindikaliste (aleate e komunistëve) që luftonte kundër kryengritësve falangistë. Në front mori plumb në qafë, që e la me lëndim të përhershëm të kordhave të zërit. Iku nëpër Francë e u kthye në Angli, ku botoi veprën *Homage to Catalonia* (Homazh Katalonisë, 1938), një rrëfim për aventurën e tij spanjolle.

Në vitin 1939 botoi romanin e tij të katërt, *Coming up for Air* (Me dalë për ajr), ndërkohë që vazhdonte të shkruante recensione dhe komente politike. Gjatë Luftës së Dytë iu bashkangjit Mbrojtjes Civile (Home Guard), ndërsa punoi për BBC-në, programin për Indinë. Mbasi grindjes me eprorët e vet rreth censurës së lajmeve të luftës, e la punën dhe u bë redaktor letrar i të përjavshmes së majtë *Tribune*, për të cilën shkroi një kolumne javore me titull *As I Please* (Siç ma do qejfi). Gjatë kësaj kohe shkroi një fabul të shkurtër satirike për stalinizmin që, pas shumë refuzimesh, u botua me titullin *Animal Farm* (Ferma e kafshëve) në vitin 1945. Këtë vit i vdiq papritur e shoqja,

Eileen (Ajllinë). Oruelli, tanimë i sëmurë kronik me pneumoni, duhej të kujdesej vetë për të birin e birësuar një vit më parë.

Xhorxh Oruelli kaloi vitet e fundit të jetës në ishullin Jura (Xhuërë) në Skotlandë, ku shkroi romanin e tij të fundit, *Nineteen Eighty Four* (Njëmijë e nëntëqind e tetëdhjetë e katër), 1949, një distopi që dukej se parashihte të ardhmen totalitare. Libri pati sukses në gjithë botën, por autori nuk jetoi për të korrur frytet e tij. U shtri në spital në Londër për tuberkuloz në mbarim të vitit 1949. Aty, në një ceremoni te shtrati i spitalit, u martua me një bashkëpunëtore redaktore, Sonia Bronwell (Bronuell). Nga një hemorragji në mushkëri vetë vdiq pas tre muajsh, më 21 janar 1950.

Përveç si shkrimtar i distopisë së përmendur *1984*, Oruell konsiderohet një nga eseistët më të mirë në letërsinë moderne angleze.[1]

Kryevepra e tij, *1984*, u botua në shqip në Prishtinë më 1980.

[1] Kjo skicë biografie për Oruellin bazohet në *Bloom's Guides: George Orwell's 1984,* me parathënie nga Harold Bloom, Infobase Publishing, 2004; dhe Edward Quinn, *George Orwell: A Literary Reference to His Life and Work*, Facts on File, New York, 2009.

HORHE LUIS BORHES
(1899-1986)

Horhe Luis Borhes (Jorge Luis Borges) u lind në vitin 1899 në Buenos Aires të Argjentinës. I ati ishte avokat dhe profesor i psikologjisë, ndërsa e ëma ishte përkthyese. Borhesi mësoi anglishten para spanjishtes, pasi gjyshja e tij ishte angleze dhe në shtëpi kishte mbi njëmijë libra në këtë gjuhë. Në moshën nëntë vjeçare, më 1908, ai botoi përkthimin në spanjisht të *Princi i lumtur* të Oskar Uajlldit, ndërsa më 1913 botoi tregimin e tij të parë origjinal *El rey de la selva* (Mbreti i xhunglës). Në vitin 1914, familja u vendos në Gjenevë, pasi i ati i Borhesit po humbte shikimin dhe kishte shkuar atje për të kërkuar shërim. Në Zvicër, Borhesi mësoi edhe frëngjishten e gjermanishten dhe më 1918 diplomoi në Collège de Genève. Për shkak të trazirave në Argjentinë, familja qëndroi në Barcelonë, Sevilë e Madrid deri në vitin 1921. Gjatë kësaj kohe Borhesi iu bashkua lëvizjes letrare të avangardës të inspiruar nga Gijom Apolineri.

Pas kthimit në vendlindje me një grup miqsh themeluan revistat letrare *Prisma* dhe *Proa*. Më 1923, boton librin e parë të poezive *Fervor de Buenos Aires* (Mahnitja me Buenos Airesin). Vazhdon të shkruajë edhe për revistën letrare avangarde *Martin Fierro*.

Më 1933 bëhet redaktor i shtojcës letrare të gazetës *Critica*, në të cilën boton edhe krijimet e veta, të cilat më vonë do të dalin në përmbledhjen *Historia universal de la infamia,* 1935 (Historia e përgjithshme e poshtërsisë).

Në vitin 1938, Borhesi punësohet në një bibliotekë publike të qytetit të Buenos Airesit. Po atë vit i vdes i ati, ndërsa vetë Borhes pëson një aksident në kokë, nga i cili mezi shpëton. Gjatë kohës së rehabilitimit nga aksidenti, ai filloi të shkruante tregime, të cilat të përmbledhura u botuan si libër më 1941 me titull *El jardín de senderos que se bifurcan* (Kopshti i rrugicave të përdegëzuara). Përmbledhjet e tij më të famshme me tregime janë: *Ficciones* (Fiksione), botuar më 1944 dhe *El Aleph* (Alef) botuar më 1949 dhe *El libro de arena* (Libri i rërës) botuar më 1975.

Me sëmundjen e syve të trashëguar nga i ati, Borhesi nuk mund të mbijetonte vetëm nga shkrimi, andaj filloi të ligjëronte si profesor i letërsisë angleze dhe amerikane. Në vitin 1955, kur ishte verbuar plotësisht, emërohet drejtor i Bibliotekës Kombëtare, post që e ushtron deri në vitin 1973, kur jep dorëheqje.

Prej vitit 1956 deri në vitin 1970, Borhes ligjëron letërsinë në Universitetin e Buenos Airesit.

Edhe pse i famshëm në vendin e vet, Borhesi u bë i famshëm ndërkombëtarisht vetëm pasi fitoi çmimin ndërkombëtar të letërsisë *Prix Formentor*, në vitin 1961 të cilin e ndau me shkrimtarin irlandez Semjuell Beket.

Pas kësaj, Borhesi ishte i ftuar të ligjërojë në universitetet amerikane dhe evropiane, librat e tij u përkthyen në shumë gjuhë dhe ai u bë shumë i famshëm ndërkombëtarisht.

Krejtësisht i verbër, me ndihmën e nënës së tij, që u bë asistente personale e Borhesit, ai vazhdoi të krijonte. Në vitin 1967 botoi *El libro de los seres imaginarios* (Libri i krijesave imagjinare), *El informe de Brodie* (Raporti i Brodit), 1970 dhe *El libro de arena* (Libri i rërës), 1975. Shumë nga ligjëratat e tij janë përmbledhur në libra, si *Siete noches* (Shtatë net) dhe *Nueve ensayos dantescos* (Nëntë ese danteskë).

Për krijimtarinë e tij ai u nderua me çmimet *Balzan, Cervantes*, *Légion d'honneur*, por jo edhe Nobelin.

I sëmurë nga kanceri, Borhesi vitin e fundit e kaloi në Gjenevë, ku edhe ndërroi jetë më 14 qershor 1986.

ANTON PASHKU
(1937-1995)

Anton Pashku lindi më 8 kallnor të vitit 1937 në Grazhdanik (katund afër Prizrenit) Nënën, Getën, e kishte nga Zymi, kurse babën, Tonin (bukëpjekës), nga Karashëngjergji (katund pak më larg Zymit, rrëzë Pashtrikut).

Kishte të kryer shkollimin e mesëm – Gjimnazin real në Prishtinë.

Gjithë kohën punoi në *Rilindje*, njëherë gazetar, mandej redaktor i rubrikës së kulturës e, në njëzet vjetët e fundit, redaktor në shtëpinë botuese *Rilindja*.

Shkrimet letrare filloi t'i botojë që nga viti 1955.

Shkroi prozë dhe drama.

(Këto shënime Antoni i ka bërë me dorë të vetën, më 1986, kur po përgatitej për botim vepra e tij letrare, në tri vëllime, te *Rilindja* e Prishtinës)

Nga sa shihet këto shënime kanë disa referenca shenjuese: jep vendet e lindjes të prindërve e të vetin, që lidhen me një vend të topikës: Prizren, Zym e Pashtrik. Jetën e vet e lidh me Prishtinën: gjimnazi, shtëpia botuese *Rilindja*. Do të thotë është bir i Dukagjinit që u rrit në Kosovë dhe u bë përgjithnjë autor i *Rilindjes*. Për punën e vet letrare shprehet në të shkuarën (*shkroi*). Kurse, për babën e jep në parantezë profesionin: (*bukëpjekës*). I patën thënë: është bir i furraxhiut. E Antoni, jo një herë, pat përsëritur: jo furraxhi, po bukëpjekës, për të shtuar i gëzuar, po ku ka punë më të mirë se sa të djersitet njeriu duke pjekur bukë?

Kjo dëshmon që Antoni ka pasur një *mosmarrëveshje* me bashkëkohësit në jetë e në letërsi, dhe autori i urtë këtë e ka mbajtur në vete me një dhembje të veçantë.

Antoni ka botuar këta libra letrarë:

1. *Tregime,* Jeta e re, Prishtinë, 1961
2. *Një pjesë e lindjes*, tregime, Rilindja, Prishtinë, 1965

3. *Kulla*, tregime, Rilindja, Prishtinë, 1968
4. *Sinkopa,* dramë, Rilindja, Prishtinë, 1969
5. *Oh,* roman, Rilindja, Prishtinë, 1971
6. *Kjasina,* tregime, Rilindja, Prishtinë, 1973
7. *Gof,* dramë, Rilindja, Prishtinë, 1976
8. *Lutjet e mbrëmjes*, tregime, Rilindja, Prishtinë, 1978
9. *Tragjedi moderne*, drama, Rilindja, Prishtinë, 1982
10. *Galtina* (mbetjet letrare me dy shtesa e një bibliografi), Faik Konica, 2005

Në vitin 1986 *Rilindja* i botoi veprat letrare të Anton Pashkut në tri vëllime: *Tregime fantastike, Oh, Tragjedi moderne*.

Me gjasë *mosmarrëveshja* letrare e Antonit me rrethin tashmë po shkrihej, dhe ai ishte i bindur që këtë do ta bënte brezi i ri.

Dramat e Pashkut *Sinkopa* e *Gof* janë luajtur në Teatrin e Kosovës, në Teatrin ITD të Zagrebit, në Teatrin e Shkupit. Vepra e tij letrare, është bërë vlerë kulturore kombëtare.

Antoni ndërroi jetë në Prishtinë më 31 tetor 1995 dhe u varros në Has më 1 nëntor 1995.

ISMAIL KADARE
(1936)

Ismail Kadare ka lindur më 28 janar 1936 në Gjirokastër. Ka kryer liceun në qytetin e lindjes, pastaj ka bërë studimet për letërsi në Universitetin e Tiranës.

Më 1958 shkon në Moskë për studime letrare në Institutin e Letërsisë Botërore "Maksim Gorki" (1958-1960). Kthehet në Shqipëri pas prishjes së marrëdhënieve shqiptaro-sovjetike më 1960.

Ka punuar disa vite si gazetar në të përjavshmen letrare *Drita*, dhe më pas si shkrimtar në profesion të lirë.

Në vjeshtën e vitit 1990 Ismail Kadare largohet nga Shqipëria si vend diktatorial komunist duke kërkuar strehim politik në Francë. Rikthehet në atdhe në vitin 1992, mbas ndryshimeve demokratike në vend.

Aktualisht jeton midis Tiranës dhe Parisit.

Botimi i tij i parë është përmbledhja me poezi *Frymëzimet djaloshare*, në vitin 1954, vijuar nga *Ëndërrimet*, (1957). Bëhet i njohur me vëllimin *Shekulli im* (1961), që u pasua nga vëllimet poetike *Përse mendohen këto male* (1964), *Motive me diell* (1968), *Përse mendohen këto male. Shqiponjat fluturojnë lart. Ëndërr industriale* (1975) dhe *Koha* (1976). Vepra poetike e Ismail Kadaresë u shqua për figuracionin e pasur e origjinal dhe pati rol emancipues në poezinë shqiptare. Mbas viteve '90 boton poezi të përzgjedhura e të reja si *Poezi* (1997), *Kristal* (2004), *Pa formë është qielli* (2005), *Ca pika shiu ranë mbi qelq* (2005).

Në prozë, Ismail Kadare ka lëvruar tregimin, novelën dhe romanin, duke u bërë romancieri më i rëndësishëm i letërsisë shqiptare. Vepra e parë e rëndësishme e Ismail Kadaresë në prozë, cilësohet nga vetë autori romani *Qyteti pa reklama*, (fundi i viteve '50), i cili u botua vetëm në vitin 2001. Romani i parë i botuar është *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* (1963), roman që solli një ndryshim rrënjësor në shkrimin romanor në Shqipëri dhe që pas përkthimeve të para në gjuhë të huaja e bëri autorin e tj të njohur botërisht; vijuar nga romani më pak i vlerësuar po nga vetë autori *Dasma* (1968), i cilësuar prej tij

si më skematiku. Më pas vijojnë romane të tjerë të rëndësishëm për prozën shqipe si *Kështjella* (1970), *Kronikë në gur* (1971), *Dimri i vetmisë së madhe* (1973), *Nëntori i një kryeqyteti* (1975), *Dimri i madh* (1977), *Muzgu i perëndive të stepës* (1978), *Ura me tri harqe* (1978), *Pashallëqet e mëdha* (1978), *Kush e solli Doruntinën* (1979), *Prilli i thyer* (1980), *Nëpunësi i pallatit të Ëndrrave* (1981), *Koncert në fund të dimrit* (1988), *Dosja H* (1990), *Përbindëshi* (1991), *Piramida* (1992), *Spiritus* (1996), *Pallati i ëndrrave* (1999), *Breznitë e Hankonatëve* (2000), *Vajza e Agamemnonit* (2000), *Lulet e ftohta të marsit* (2000), *Përballë pasqyrës së një gruaje* (tri romane 2001), *Unaza në kthetra* (2001), *Jeta, loja dhe vdekja e Lul Mazrekut* (2002), *Viti i mbrapshtë* (2003) *Qorrfermani* (2004), *Pasardhësi* (2004), *Shkaba* (2004), *Hija* (2007), *Çështje të marrëzisë* (2004), *Darka e gabuar* (2008), *E penguara* (2009), *Aksidenti* (2010).

Botoi disa përmbledhje me novela e tregime, si p.sh. novela *Natë me hënë* (1985), ndërsa disa prej tyre kanë vijuar në romane si p.sh. *Përbindëshi*, *Nëpunësi i pallatit të Ëndrrave*, etj. Përmbledhje me novela e tregime janë botuar *Qyteti i jugut: libër xhepi* (1971), *Emblema e dikurshme* (1977), *Gjakftohtësia* (1980), *Koha e shkrimeve* (1986), *Ëndërr Mashtruese* (1991), *Vjedhja e gjumit mbretëror* (1999), *Ditë kafenesh* (2005), *Tri këngë zie për Kosovën* (2005), *Bisedë për brilantet në mbasditen e dhjetorit* (2013).

Ismail Kadare ka lëvruar gjatë gjithë krijimtarisë së tij edhe esenë. Përmendim: *Autobiografia e popullit tim në vargje* (1971); *Eskili ky humbës i madh* (1990), *Ftesë në studio* (1990), *Ardhja e Migjenit në letërsinë shqipe* (1991), *Nga një dhjetor në tjetrin* (1991), *Pesha e kryqit* (1991), *Dialog me Alain Bosquet* (1996), *Kushëriri i engjëjve* (1997), *Ra ky mort e u pamë - ditar për Kosovën* (2000), *Kohë barbare* - Nga Shqipëria në Kosovë (2000), *Bisedë përmes hekurash* (2000), *Poshtërimi në Ballkan* (2004), *Dantja i pashmangshëm* (2005), *Identiteti evropian i shqiptarëve* (2006), *Hamleti, princi i vështirë* (2006), *Mosmarrëveshja*, *mbi raportet e Shqipërisë me vetveten* (2010), *Mbi krimin në Ballkan. Letërkëmbim i zymtë* (2011), *Çlirimi i Serbisë prej Kosovës* (2012).

Shumica e veprave të Ismail Kadaresë janë përkthyer e botuar në mbi 45 gjuhë të botës, duke e bërë shkrimtarin shqiptar më të njo-

hur në botë. Ka qenë në listën e ngushtë të kandidatëve të çmimit "Nobel". Është fitues i shumë çmimeve ndërkombëtare, ndër të tjera:

- Në vitin 1992 mori çmimin Prix botëror Cino Del Duca.
- Në vitin 2005 mori çmimin Man Booker International.
- Në vitin 2009 mori çmimin Princi i Asturias për letërsinë.
- Në vitin 2009 mori Çmimin e madh të letërsisë në Tiranë.

Gjithashtu, është nderuar me çmime të ndryshme në Austri, Gjermani, Itali, Greqi, Zvicër, Kosovë, Francë etj.

Ka marrë titullin e lartë "Dr. Honoris Causa" në shumë universitete kudo në botë.

Në vitin 1996 u bë anëtar i përhershëm i Akademisë së Shkencave Morale dhe Politike të Francës, ku zëvendësoi filozofin Karl Popper.

AGRON TUFA
(1967)

Agron Tufa u lind më 1 prill 1967 në fshatin Sohodoll të Dibrës, një rajon veri-lindor i Shqipërisë. I ati u dënua më 1969 me 10 vjet në burgjet e komunizmit me akuzën "Moskallëzim të bisedave armiqësore dhe pengim të organeve hetuese". Ishte 12 vjeç kur e njohu të atin e sapokthyer nga dënimi. Me këtë biografi familjare ishte e pamundur të shkolloheshe. Agron Tufa nuk u lejua të vazhdojë gjimnazin e qytetit, sikundërse dhe vëllezërit dhe motra e tij. Ai ndoqi arsimin e mesëm 5-vjeçar në një shkollë nate të profilit bujqësor në vendlindje, pa u shkëputur nga puna në Kooperativën bujqësore. Mbarimi i shkollës së mesme (1987) me rezultate të shkëlqyera nuk i hapi udhë për të vazhduar studimet e larta në Universitet, si kontigjent i deklasuar politikisht. Pas mohimit të së drejtës për studime të larta, Agron Tufa punoi për gati 2 vjet minator në Minierën e Kromit, Bulqizë.

Para dhe gjatë kësaj kohe shkroi vepra letrare, por asnjëherë nuk iu botuan. Në vitet 1989 dhe 1990 kryen shërbimin e detyruar ushtarak. Ciklin e parë të poezive e botoi te *Zëri i Rinisë*, më 1989. Pas rënies së komunizmit në Shqipëri, punon për një vit mësues fshati dhe në vjeshtë të vitit 1991 pranohet në Fakultetin Filologjik të Tiranës. Gjatë kohës së studimeve është pjesë e grupimit të ngushtë letrar *E përshtatshme*, me poetë të rinj (Rudian Zekthi, Mark Marku, Ervin Hatibi, Rudi Erebara, Ilir Belliu, Eneida Topi, etj). Krahas studimeve, Agron Tufa drejtoi suplementin letrar në gazetën *Zëri i Rinisë* (1992-1994). Pas fakultetit Filologjik të Tiranës, Tufa nis një studim të thelluar të shkencave letrare e filologjike në Institutin e Letërsisë "A. M. Gorkij" në Moskë (1994-1999) dhe studimet pasuniversitare në *Institutin e Kulturave Europiane* të Moskës (1999- 2001).

I kthyer në Shqipëri, ai drejton për pesë vjet gazetën *Fjala* (2001-2006); në Fakultetin Filologjik të Tiranës Tufa ligjëron lëndën *Letërsia dhe procesi letrar në shekullin XX*.

Agron Tufa është një nga shkrimtarët me aktivitet të dendur letrar. Kritika letrare bashkëkohore e ka vlerësuar si një emër përfaqësues të letërsisë së sotme në Shqipëri. Krijimtaria e tij është nderuar me çmime letrare kombëtare e ndërkombëtare. Për vitin 2009

ai fitoi *Çmimin e Madh për Letërsinë*, ndërsa në vitin 2010 romani i tij *Tenxherja* u vlerësua si romani më i mirë në Prishtinë, me çmimin *Rexhai Surroi*.

Ka botuar këto libra:

Poezi: *Aty te portat Skee*, 1996; *Rrethinat e Atlantidës*, 2002, *Avangardë engjëjsh*, 2005, *Fryma mbi ujëra*, 2007; *La Prueba della tierra*, 2004; *Nove poezie*, 2007; *Gjurma në rrjedhë*, 2010; *Fragmentet e Gjësë*, 2012.

Romane: *Dueli*, së pari në nr. 5 të revistës *Aleph*, 1998, *Fabula Rassa*, 2004; *Mërkuna e Zezë*, 2005; *Tenxherja*, 2009, *Thembra e Akcilit*, 2009.

Ese dhe studime letrare: *Janusi qindfytyrësh*, 2004; *Dibra me sytë e të huajve*, 2008; *Kuja e Mnemozinës*, 2011; *Mistika e origjinalit*, 2013.

Tufa është përkthyes në shqip i autorëve të njohur: Josif Brodskij, Danjill Harms, Vladimir Çertkov, Olga Sjedakova, Osip Mandelshtam, Jurij Llotman, Vladimir Propp, Paul Celan etj.

PJESA E DYTË

NOMINIME

I. IDEOLOGJI E UTOPI LETRARE

IDEOLOGJI E UTOPI LETRARE

PARATHËNIE

Mbas shqyrtimit me karakter interpretues e teorik të veprave të Hivzi Sulejmanit, Nazmi Rrahmanit, Dritëro Agollit, Sterjo Spasses, Jakov Xoxës, në decenien e fundit, kam prekur, disa herë, çështjen e utopisë e të ideologjisë dhe të letërsisë shqipe në kthetrat e tyre.

Këto shqyrtime teorike[1], duke pasur në tekstin e tyre edhe shenja të referencave të kohëve, po ashtu domosdoshmërisht edhe të sistemit më të madh (estetik, poetik, stilistik apo filozofik) në kuadër të të cilit janë trajtuar, më duket e domosdoshme që të vihen njëra mbas tjetrës në trajtë kronologjie, duke mos prekur asgjë në trajtën e parë të shfaqjes së tyre. Kjo, për të mos shkruar diçka "të re" mbi "të vjetrën", pa iu dorëzuar okazionit, në mënyrë që të pranohet si i gjallë, madje veç sa i nisur, dialogu për këto çështje, duke e mundur secilën dëshirë për të shfaqur mendim përfundimtar në fushën e studimeve letrare, kaq të njohura për relativitetin e tyre.

[1] Tekstet kanë këtë rend të shfaqjes: *I. Bioletra/Ideoletra*, në vitin 2000; *II. Shkolla socrealiste*, në vitin 2004; *III. Realizmi?,* në vitin 2009; *IV. Utopia socrealiste*, në vitin 2010.

I. BIOLETRA/IDEOLETRA

Bioletra si totalitet letrar që nuk njeh kufijtë *kohë* e *hapësirë* dhe mund të përfaqësohet me figurën e rrethit të hapur nuk është fenomen i vonshëm, por fenomen i lashtë sa krijimi dhe i rri përballë *ideoletrës*, që mund të përfaqësohet me drejtëzën a gjysmëdrejtëzën me një kahje të çelur. Edhe ky ballafaqim bioletër/ideoletër i ikën përkufizimit e kuptimit të ballafaqimit të *biografisë/ideografisë*, që lidhen më fort me forma të veçanta letrare të njohura tradicionalisht në dijet letrare.

Këto ballafaqime kanë historinë e vet dhe kanë natyrën e raportit të tërësisë me një pjesë.

Shkrimi i jetës synon shkrimin e gjallë, të plotë, përkundrejt shkrimit të ideve, që shkon kah thjeshtëzimi e ngurtësimi.

Shkrimi i gjallë nuk ka funksion përpos përmbylljes së plotë të lirisë së vetvetes. Shkrimi i ideve është me destinim, një shkrim që kërkon një funksion shoqëror apo ideologjik.

Shkrimi i jetës kërkon të gjejë individin e individualitetin dhe në këtë mënyrë të zbulojë lirinë. Shkrimi ideologjik, duke u bërë shkrim i *njëshit,* synon të zbulojë kolektivitetin duke marrë detyrën, shërbimin.

Shkrimi i jetës kërkon natyrën e njeriut duke lypur e krijuar lirinë e tij të krijimit e të mendimit. Ideologjitë, qofshin nacionale a të tjera, janë shkolla të përdorimit të letërsisë, të thjeshtësimit të saj në nivel të funksionimit social.

Shkrimet letrare shqipe, po të shihen në shtrirjen e tyre historike, janë ideologjike, sepse janë të zotëruara nga idetë dominante, që kanë përmasat kolektive si janë: *fetare, kombëtare, sociale.* Përskaj këtyre janë krijuar vepra të bioletrës shqiptare individuale. Nëse këto të dytat janë dukur më pak, kjo do të thotë që edhe vlerësimi ka qenë ideologjik, jo proces rikrijues letrar.

Nëse tema e preferuar e shkrimit ideologjik apo kolektiv është *heroika*, tema themelore edhe e bioletrës shqiptare është individuale dhe lidhet me dhembjet e jetës e me frikën e vdekjes. Të tjerat janë nëntema dhe dalin nga këto.

De Rada shkroi *Skënderbeun e pafat*, po edhe *Milosaon*, si ëndërr të dashurisë. Naimi shkroi *Istori e Skënderbeut*, po edhe *Koh' e shkuarë*, si ankth të pleqërisë. Mjedja shkroi *Lissus*, po edhe *Andrra e jetës*, ku realja e mund imagjinaren. Fishta e shkroi *Lahutën e Malcís* po edhe *Nji lule vjeshtet*, për tundimet e pazbuluara të dhembjes pasionante personale... Nëse kalojmë te kampionët e letërsisë bashkëkohore, atëherë nuk e kemi më skemën heroike, po skemën e shkrimit pasionant personal përballë shkrimit të kulluar ideologjik.

Pra, është kjo një përballje e individualitetit me kolektivitetin në procesin krijues letrar, ku reziston letërsia e vetëmjaftueshme në fazë të krijimit e në fazë të interpretimit (shkrimit e leximit).

Nën trysnitë mbi autorët, kur letërsia bartet nga individualiteti pasionant në fushën e jetës sociale, atëherë shpëtimi i tjetërsimit të saj në ideologji është referencialiteti. Ajo, tanimë shfaqet si një *dëshmi* jetësore që i shtohet personales, jep shenja të *kohës* e të *vendit* (si referenca) që janë përtej subjektit krijues, por nuk u binden përkufizimeve ideologjike. Në këtë fazë kemi një ngjarje të përkundërt: vetë *realja* jetësore është kundërshtarja më e madhe e *ideores*.

Kështu krijohet prapë letërsia që *dëshmon* një jetë kundrejt letërsisë që shpalon një *ideologji*.

Individualiteti triumfon kundrejt kolektivitetit.

Shpëtimi i letërsisë autentike dhe i autorëve është ikje nga *politika* dhe kalimi në *jetë* e në *bioletër*. Po, nuk ndodh gjithnjë kështu!

Në vitet tridhjetë të shekullit njëzet, të pasura me ide letrare e shoqërore, Eqrem Çabej ankohej për *ngjyrën politike të shkrimtarisë*, si kushtëzim jashtëletrar që dëmton vlerat e saj të vërteta, kurse Dhimitër Shuteriqi shpallte zëshëm se letërsia që s'është pragmatike, që nuk është e dobishme, nuk ka vlerë; dhe vazhdonte ai: që liria e krijuesit duhet të jetë e kufizuar!

Në këtë ndeshje të rëndë të *bioletrës* me *ideoletrën*, mbas Luftës së Dytë fitoi *shurdhësia politike.* Kjo e dyta, që nuk di e nuk do të dëgjojë zëra të tjerë pos të vetit, u mbiquajt si teori: *socrealizëm*, pra *realja e censuruar.* Edhe kjo!

Te dy kampionët bashkëkohorë të kësaj letërsie në Shqipëri, Dritëro Agolli e Ismail Kadare, edhe kur në shpërthimet e veta krijuese thyejnë konvencën dhe kalojnë në *bioletër*, *ideoletra* mbetet për-

gjithnjë skema e mendimit, e leximit të tyre letrar. Unë s'dua të përmend këtu lagje të tëra shkruesish të tjerë, që s'do të kujtohen me asgjë, as për t'u kundërshtuar. (Kush tha që letërsia shqipe në Kosovë nuk ishte prekur nga ideoletra, në trajtën nacionale apo ideologjike. Shurdhësia politike po provonte pushtetin kudo në botën e kulturës shqiptare për një gjysmë shekulli).

Mirëpo moskuptimet rreth dy krahëve të letërsisë shqipe, me qëllim apo jo, vazhdojnë edhe sot. Ndërsa, sa i takon ideoletrës dallimi është më tepër formal sesa substancial. Letërsia në Kosovë jepte (artikulonte) një *politikë të figuruar*, kurse letërsia në Shqipëri një *politikë të afishuar*.

Ismail Kadare, duke e parë këtë dallim formal e duke e lexuar gabimisht si dallim substancial, disa herë ka përsëritur në trajta të ndryshme mendimin mohues për vlerat e letërsisë shqipe në Kosovë, duke e parë atë të papërdorshme në funksion të zhvillimeve sociopolitike në Kosovë. Ai ngre zërin së fundi që kjo letërsi mund të bëhej funksionale duke shpallur një politikë të afishuar.

Përkundrazi, letërsia e Kosovës, jo vetëm proza e drama, por madje edhe vetë poezia ka kaq ngarkesa (vlera) referenciale, që lidhen me vendin, me kohën, me ngjarjet, sa që secila zhvendosje e saj nga konteksti sociopolitik e bën vështirë të kuptueshme, pa e përcjellë me shpjegime plotësuese. Për shkak të shtrëngesave të censurës mbi kulturën kombëtare shqipe, jo rrallë, një vjershë apo tregim në gazetë është bërë si replikë e një kundërshtimi politik.

Lexuesi i Kosovës është mësuar ta deshifrojë këtë literaturë në një realitet konkret sociopolitik.

Problemi mbetet thelbësor dhe i pakuptuar: ideoletra, ideografia, është thjeshtësim i letërsisë deri në keqpërdorim, qoftë kjo si *politikë e figuruar* apo si *politikë e afishuar*. Letërsia e Kosovës është plot me tematizim heroik dhe me hipertheksim nacional, po bioletra duhet të kërkohet te krijuesit e tipit të Anton Pashkut, Zejnullah Rrahmanit, Rrahman Dedajt, etj.

Se deri ku shpie dramatika e ndeshjes së bioletrës me ideoletrën, pra deri në grindje ideologjike të paskaj, madje brenda një shkrimi autorial, mund të shihet duke lexuar vjershën *Predha e mbetur* të Dritëro Agollit.

Vetëm brenda dymbëdhjetë vargjeve, në tri katrena, hapet e mbyllet tragjika e ndeshjes së pasionit krijues individual me pasionin ideologjik për të prodhuar një grindje të përhershme. Lirika ka tiparet e lirikës së Agollit me shprehje spontane dhe me një ndjeshmëri gjithnjë të theksuar, por vjersha këtu është thurur për të ngritur një mesazh, *një ide*, për të përfunduar në afishim politik. Shkurt: vjersha bëhet me plotë vetëdije një qëndrim politik përjashtues, mospajtues.

Predha tregramëshe në kokë i jep trupit furtunë dhe është si deputet ballist në parlament!

Kjo vjershë nuk duhet të interpretohet, por vetëm të lexohet e tërë, si mesazh i rëndë politik.

Dritëro Agolli

PREDHA E MBETUR

Një copëz predhe ende kam në kokë
Dhe shpesh si thika mbrëmjeve më pret,
Ka zënë vend në mishin tim me kohë
Si deputet ballist në parlament.

Prej një granate lufte më ka mbetur,
Nga truri asnjë fletëz nuk e ndan,
Një gjysmë shekulli s'lëviz ky hekur
Me peshën më të pakët se tre gram!

Por ky tregramsh në trup më ngre furtunë
Dhe dhimbja e kujtesës më bërtet,
Ah, predhë e vockël, brenda rri tek unë
Si deputet ballist në parlament.

Si po duket shurdhësia politike e thjeshtëson gjuhën e shkrimit deri në skaj. Ashtu, siç tema heroike kur përthehet në të folurit revo-

lucionar e redukton gjuhën në tri-katër figura të përsëritura: *liri, hero, gjak, amanet*, duke pretenduar se kështu bëhet gjuhë e përshtatshme popullore (kolektive). Kjo është mbytje e letërsisë. Udha për dalje është kthimi i letërsisë kah të gjitha shfaqjet e jetës, duke iu ngjarë sa më shumë atyre, madje deri në nivelin e përshkrimit.

Tanimë diskutimi na shpie në fusha të tjera të ndeshjeve dramatike ndërmjet letërsisë si dokument dhe letërsisë si monument.

Bioletra është gjithnjë aty për të treguar procesin e shkrimit e të leximit që nxjerr në dritë veprat që ngjallen duke ngjallur jetën nëpër format e veta të lira si liria individuale, që ka përherë pamje të papërsëritshme.

II. SHKOLLA SOCREALISTE

Ideologjia e majtë, e kthyer në konvencë shoqërore me pretendime të kodifikimit të metodës letrare, e zyrtarizuar si metodë *socrealiste*. Natyrisht si derivim satelitor i modelit sovjetik rus. Kthimi i sërishëm i misionit të shkrimtarit në shoqëri dhe i rolit shërbyes të letërsisë, me një tematikë të re kolektive, por tash jo nacionale, po ideologjike me premisa internacionale.

Artikulim i konflikteve shtresore shoqërore, të cilat i zgjidh *heroi pozitiv*, si misionar i idesë së përparimit. Një neoromantizëm rreth projektit të shoqërisë të së ardhmes, pra tepër larg kriterit të realitetit të deklaruar. Letërsia si art i aplikuar për nevojat shoqërore e ideologjike.

Format letrare më të preferuara, poema socrealiste me subjekt, tregimi dhe një zotërim i ngadalshëm i romanit në horizontin e pritjes së lexuesit. Mungon dramatika. Diskurset letrare subjektive të munguara përpara vërshimës së diksursit të përgjithshëm skematizues.

Autorët më të qëndrueshëm të kësaj shkolle letrare mbeten:

Hivzi Sulejmani (1912-1976), në fillim veprimtar politik. Kërkues i absolutit e i njeriut idealist, me primesa të drejtësisë e humanitetit. Krijues i karakterit letrar të mbështetur në të dhëna autobiografike, sidomos te romani *Njerëzit* (1952-1966) e te tregimet *Era dhe kolona* (1959). Krijues i heroit të dëshpëruar, të cilit të dhënat e jetës ia prishin skemën ideologjike.

Petro Marko (1913-1991), i magjepsur nga ideja internacionaliste, që krijoi romanin kult të epokës lidhur me luftën civile të Spanjës, *Hasta la vista* (1958). Më vonë i rebeluar, por gjithnjë mbrenda sistemit të vlerave e të ideve të rinisë rreth shoqërisë e rreth letërsisë.

Jakov Xoxa (1923-1979), portretizuesi më i fuqishëm i katundit shqiptar, mjeshtër i ndërtimit të karaktereve dhe i përshkrimit të natyrës. Kryevepra e tij është *Lumi i vdekur* (1965), për shumëçka i krahasueshëm me romanin *Doni i qetë* të Shollohovit. Ky roman i Xoxës është bërë i dashur sepse për herë të parë në letërsi lidh fatet e familjeve të Shqipërisë dhe të Kosovës.

Ismail Kadare (1936), shkrimtari më i njohur i kësaj shkolle, me talent të jashtëzakonshëm, ka arritur të bëhet i rebeluari i madh mbrenda metodës, për të artikuluar projektimet personale dhe për të shtruar pikëpyetjet asociative. Në fillim poet i fascinuar me Majakovskin, ai bëhet i njohur me romanin *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* (1963), ku portretohet karakteri negativ (heroi negativ), por këtë herë i armikut, pushtuesit. Romanet e mëvonshme, qoftë si freska shoqërore, qoftë si reflektime autobiografike, nuk e kanë arritur famën e romanit të parë. Kadare nuk ka pushuar të pushtojë lexuesin e vet me një ekspresivitet të gjuhës shqipe.

Dritëro Agolli (1931), nxënës letrar i shkollës sovjetike, si poet është më autentik në lirikën intime sesa në ndërtimet programatike e propagandistike. Në prozë suksesi i tij më i madh ka qenë romani *Shkëlqimi dhe rënia e shokut Zylo* (1973). Një vepër humoristike që vë në lojë karakteret e aparatit sundues komunist, gjithnjë duke u tallur, por pa arritur në shkallën e përjashtimit.

Kodifikuesi kryesor i shkollës socrealiste është Dhimitër Shuteriqi. Ky autor, që në vitet tridhjetë, kishte nisur diskutimin publik *Për një drejtim të ri letrar*. Si duket, teoria e tij e hershme për letërsi sociale dhe deklarimi i pragmatizmit letrar, mbas luftës e ndërrimit të sistemit shoqëror, e çuan lehtësisht kah kodifikimi i letërsisë ideologjike.

Figurat dominante e përfaqësuese të shkollës socrealiste janë *Kontrasti* e *Hiperbola*.

III. REALIZMI?

1. Ideologji e utopi

a. Utopia eternale, Bibla. Letërsia filobiblike, me tema të dhëna e të përhershme, me situata simbolike e me figura të mitizuara, me gjuhë të figuruar e alegorike, përjashton situatat reale e singulare të realitetit të përditshëm njerëzor, përderisa nuk i përkthen në sistemin e vet shenjëzues e moral, i cili nuk i duron çarjet me asnjë kusht. Sistem i dashuruar me eternitetin, që nuk e duron çastin konkret sot e këtu. Autori rimerr sistemin dhe vetëm mund ta interpretojë personalisht përbrenda me fuqinë krijuese.

b. Ideologjia nacionale, kombi. Letërsia romantike e romantizuese, me fantazi retrospektive historike, mite të së kaluarës në funksion të kombformimit. Bartja në kohë: ose në të shkuarën e idealizuar (dje), ose në të ardhmen ideale (nesër), duke harruar ideologjikisht të tashmen (sot), për ta kundërshtuar duke e përjashtuar. Kjo në nivelin e përgjithshëm të idesë e të ideologjisë. Kurse, e tashmja, e sotmja, merr shenjat e zhgënjimit si sforcim i personales e individuales. Një subjektivitet i sipërtheksuar. Shkrimi merr një herë trajtën *himnizuese*, herën tjetër trajtën *dëshpëruese*.

c. Utopia sociale, egaliteti. Forcimi i idesë dhe ekskluziviteti i saj për t'u bërë dominante në trajtë të ideologjisë (komuniste) pushton arkitekturën e letërsisë. Kësaj i bashkohet utopia sociale e egalitetit (barazisë), si projektim i shoqërisë ideale, me kultin e të ardhmes e të përparimit. Projektimi letrar i një shoqërie hipotetike të përfaqësuar nga heroi pozitiv, që do të bëhet misionar, më saktë komisar i idesë së përparimit. Të gjitha këto janë ide të një letërsie subromantike të zhvendosur në kohë e hapësirë. Qëllimi përfundimtar i kësaj letërsie është kaq intencional dhe i vetëdijshëm, për të mënjanuar e për të mos njohur realen dhe figurën e reales.

2. Diskurse atipike

a. Dominimi i diskursit poetik. Për katër shekujt e parë të letërsisë shqipe forma e poezisë dhe diskursi i saj, që mbështetet në fantazi e në universalitet, e ka zotëruar tekstin e kësaj letërsie. Natyra e formës dhe e llojit ka bërë që gjesti e realja të thirren në tekst vetëm si shenja të largëta e të figuruara. Mungesa e diskursit të prozës deri në fillim të shekullit 20, ka bërë që të mungojë kultura letrare e mimesisit, mimetizimit, si fundament i letërsisë që don të rrokë detajin, përshkrimin e tregimin, në fund të fundit, nevojën e përngjasimit.

b. Proza elementare. Proza shqipe shfaqet në fillim të shekullit 20, atëherë kur diskursi i prozës realiste në letërsitë e mëdha botërore kishte mbaruar në nivelin dhe modelin klasik realist. Përkundër kësaj, proza shqipe e fillimit të shekullit 20 nis si një derivim i gjinisë së poezisë: si *prozë poetike* apo si *tregim personal*. Pak më tej kjo prozë merr trajtën e një mbindërtimi të prozës popullore, si variant i prozës fantastike (*legjenda* e *përralla*). Edhe më tej proza zhvillohet si një letërsi pseudohistorike apo anekdotike, për të kaluar në një zhvillim tjetër të letërsisë lotuese, sentimentale. Të gjitha këto procedura diskursesh prozaike i ikin reales.

c. Diskurset rezonuese. Në kulturën shkrimore shqipe, në krye të herës, janë të pakta diskurset filozofike apo sociale, diskurset rezonuese, që janë të domosdoshme si parakushte për zhvillimet e diskurseve letrare të mbrendshme, që lakojnë fatet njerëzore, jo vetëm në vështrim universal, por kryesisht në ambiente konkrete kulturore e njerëzore/jetësore. Kjo mungesë e diskurseve *pranë* letërsisë është e dukshme në të gjitha kohët e letërsisë shqipe.

3. Përmasa e heroit

a. Heroi legjendar. Nëse heroi është baza e tregimit, atëherë heronjtë themelorë, elementarë të letërsisë së hershme shqipe janë të

përmasave përtejnjerëzore, mitologjike. Heroi i legjendarizuar përballë natyrës dhe misterit të aventurës. Muja e Halili, Gjergj Elez Alia. Të gjithë këta heronj kaq të dashur të letërsisë gojore shqipe, sprovimet e veta i kanë larg rrafshit konkret real, jetësor. Dhe, përgjithmonë ky kult heroik ka mbetur të rritet në kujtesë duke u përkundur në djepin e fantazisë.

b. Heroi nacional. Heroi nacional shqiptar, Skënderbeu, është krijuar në nismë të literaturës shqiptare; mirëpo letrarisht është krijuar në romantizëm (madje paraprakisht në një diskurs poetik), i modeluar me përmasa të mbinjeriut, për funksion suprem të identifikimit nacional. Nuk ka pasur nevojë e dobi që ky hero të shihet në përmasa reale dhe si i tillë është prodhuar në kulturën kolektive të shqiptarëve. Ky model dhe kjo kulturë ka ndikuar kaq shumë dhe në vepra të mëvonshme në prozë në shekullin 20, dhe atëherë kur është parë përpjekja që ky hero të sillet në përmasat bile të heroit historik, me pretendime për të konkretizuar të bëmat në rrafsh real.

c. Heroi autobiografik/metaforik. Në një letërsi me shkallë të lartë të subjektivitetit, madje të personalizimit, dhe në një prozë të kësaj trashëgimie, heroi letrar bëhet një *ego* e shkrimtarit apo një *alter ego* e tij, i ngushtuar në pikëshikimin e shkrimtarit, duke ndjekur botëkuptimin e tij e shpesh edhe situatat e tij jetësore dhe situimet shoqërore. Në modelin tjetër shfaqet heroi i krijuar si një ikonë e tezës filozofike apo metafizike, i krijuar më tepër nga ideja e letrës sesa nga ndodhia e jetës. Këta heronj të prozës shqipe janë të modelit *autobiografik* e, në nivel më të gjerë, *autoideografik*. Ngushtimi real në diskursin e në strukturën arkitektonike të prozës është se heronjtë (personazhet e tjerë) zhvillohen vetëm nga pikëshikimi i këtij heroi autobiografik.

4. Klasa e figurës

a. Litota e Hiperbola. Një letërsi, në të cilën dominon *litota* si figurë me shije të ndjesisë e të dashunisë (afërsisë), është e natyrshme që të shkojë sa më larg reales, në mënyrë sistematike. Po ashtu një

letërsi, në të cilën zotëron *hiperbola* si figurë me pretendime për të krijuar zmadhimin, të madhërishmen e heroiken, i ikën reales dhe bëhet letërsi e diskursit të ireales. *Zvogëlimi* apo *Zmadhimi*, qofshin si prodhim i figurës apo i stilit, apo qofshin si pikëvështrim e botëkuptim filozofik, në të vërtetë janë procedura mendimi që prishin përmasat, ikin në mënyrë sistematike nga diskursi real(istik) dhe nga përmasa reale.

b. Të folurit alegorik. Letërsia (proza) e mbështetur dendur në të folurit popullor e në letërsinë gojore, në shprehjet idiomatike, ngjarjen reale e përkthejnë në një rrëfim alegorik mbi të ndodhurën. Atëherë ekziston *rrëfimi* origjinar, kurse tregimi është tregim i rrëfimit, si shkallë e dytë letrare. Në anën tjetër ngrihet një diskurs proze që mbështetet në mungesën e të folurit të drejtpërdrejtë, konkret, i cili diskurs, për pasojë, dominohet nga *elipsa kanunore* dhe *kanonike*. Natyrisht ky fenomen del më tepër në prozën që ngrihet mbi modelet tregimtare e mbi figuracionin e ngurtësuar paraprak, që përfaqëson një etikë të rrëfimit, kur detajet mbyten qëllimisht.

c. Mbrojtja me Metaforë. Këtu nuk kemi parasysh vetëm metaforën si figurë dominante të poezisë, apo si figurë të kërkuar në një stil, specifik në prozë (apo në dramë). Kemi të bëjmë me metaforën si funksion pranë letërsisë, apo përtej letërsisë, në shërbim të autorit. Në këtë formë, metafora, gjuha metaforike, është gjuhë e fshehtë, gjuhë e koduar, që kërkon shpëtimin e letërsisë dhe të autorit nga censura e shtypja e shoqërisë totalitare. Ky është fenomen universal, po ka një shfaqje tipike në shoqëritë totalitare komuniste të Lindjes. Për pasojë, prodhon letërsi të figurës, por jo letërsi të pamjes e të ndodhisë reale.

5. Tendenca

a. Autori. Një letërsi ku autori nuk shfaqet vetëm si krijues, por edhe si krijues i domethënies tendencioze me destinim, një përçues i idesë dhe ideologjisë së vet (apo kolektive). Ai është i sipërtheksuar në tekst për të përçuar porosinë e vet (letrare), apo nëpërmjet letërsisë, të qartë e pa ekuivoke. Qoftë si zë i vetmuar (i vetes), qoftë si zë kole-

ktiv (i të tjerëve), autori kështu bëhet *funksion* dhe letërsia e tij e funksionalizuar.

b. Letërsia misionare. Letërsia, që nuk kërkon të shprehë një botë, të njohë një botë, por ta ndryshojë këtë botë, madje duke propozuar teknologjitë e ndryshimit të saj, tenton të vetëbëhet instrument i idesë, merr vetë funksion dhe përfundon me porosinë e madhe. Ajo, përnga natyra dhe funksioni nuk merret me realen, apo merret me realen për aq sa ka dëshirë e mision ta ndryshojë.

c. Satira. Letërsia që merr funksion, jo vetëm mospajtues e rebelues, por pranon të kthehet në veprim për përmbysje, kthehet në satirë ose në propagandë. Në të dy rastet është një ngushtim i shfaqjes reale të jetës: qoftë duke lavdëruar (për t'u bërë karikaturë e idesë), qoftë duke përmbysur (duke e forcuar statusin veprues satirik të letërsisë). Tallja apo përqeshja nuk është metoda më e përshtatshme për të njohur një ambient, një jetë, apo një botë.

6. Pra?

A mund të ketë *Realizëm* në letërsinë shqipe? Përgjigja themelore është: *mundet*. Mundet, sepse sistemi letrar i një letërsie nacionale, sot a nesër do ta mbushë mungesën dhe zbraztësinë, nëse e ndien katrorin e vet të zbrazët, pa marrë parasysh kronologjinë e vet të ndryshimeve: të plotësimeve e të mungesave.

Shenjat e një letërsie të tillë (por jo ende si formacion) tashmë duken në atë letërsi referenciale (në formë të prozës a të dramës), ku *dëftimi*, *tregimi*, *përshkrimi* e *paraqitja* do të duken të vetëmjaftueshme në neutralitetin e vet letrar; pa tendencën e afishuar autoriale, pa fantazitë sajuese, duke u ndier e plotë me fakticitetin e vet, me dokumentaritetin e vet, jo më si *kujtim,* po si *dëftim*.

IV. UTOPIA SOCREALISTE

Të gjitha utopitë letrare, që nga *Atlantida* e Platonit dhe *Zbulesa* e Shën Gjonit, deri te më të rejat, ose lidhen me të shkuarën ose me të ardhmen, duke përjashtuar të tashmen. Lidhen ose me *parajsën e humbur* ose me *parajsën e rigjetur*. Kërkojnë një pohim të ri duke artikuluar një mohim të mëparshëm. Edhe letërsia imagjinative, që sillet virtualisht rreth vorbullës së utopisë, domosdoshmërisht merr kuptimet, lakimet dhe funksionet e ngjashme. Pra, ka të bëhet me një ndeshje ndërmjet nevojës dhe dëshirës, të cilat janë të bashkuara por janë në mosmarrëveshje. Sepse në varshmëri me jetën dhe "realen" dëshira nuk lodhet për papërgjegjësi ashtu si nevoja nuk lodhet për ngushtësi. Në anën tjetër, jeta, ashtu dhe letërsia, është e thurur nga dëshirat dhe pengesat, duke imagjinuar një jetë të pëlqyeshme dhe mundësisht të vendosur në të tashmen.

Këtu duket se pushon paradoksi i utopisë letrare, që tashi do të vendoset në një kohë dhe në një vend, duke kundërshtuar fundamentalisht relacionet e kërkuara që në nismë.

Letërsia e realizmit socialist duket se e ka bazën pikërisht në një utopi letrare me pretendimin që ajo të realizohet në një vend dhe në një kohë të tashme. Prandaj, kundërshtia duket e papërballueshme dhe bëhet rrëshqitja e ngadalshme kah ideologjia.

Letërsia e realizmit socialist shqiptar ka lindur në kohën e utopisë së re, komunizmit, duke e kthyer utopinë (në kuptimin e parë) në ideologji, për t'u ngushtuar kështu në letërsi të tendencës.

Letërsia e tendencës, letërsia e misionit si dhe letërsia qëllimore ka një prehistori që mbështetet në historinë e letërsisë shqipe të para gjysmës së dytë të shekullit XX:

1. Në një utopi, që shikuar në rrjedhë kohe, shfaqet si utopi e Zotit apo e besimit; në utopi të vendit a të atdhedashurisë; në utopi sociale apo në absolutin e përparimit;

2. Në një letërsi paraprake qëllimore, e cila domosdo mbështetet në një ide dominante apo në një ideologji, për t'u bërë e

dobishme dhe e domosdoshme përballë kësaj ideologjie, duke marrë statusin e letërsisë së tendencës, disa herë e quajtur edhe letërsi e angazhuar;

3. Në një letërsi me tema sociale të kohës, e lidhur kryesisht me vitet 20-të dhe 30-të të shekullit XX, ashtu dhe me literaturat e Ballkanit, madje me një orientim të letërsive të Evropës së kësaj kohe.

Por, letërsia e realizmit socialist nuk është asnjëra prej tyre, ndonëse merr nga diçka prej secilës, duke u vetëpërkufizuar si letërsi ndërmjet utopisë dhe ideologjisë dhe për të përfunduar kryesisht në utopi letrare. Ajo nuk arrin asnjëherë të bëhet letërsi e realizmit, në kuptimin bartian, që ka thellësinë, tërësinë, sistemin e të besueshmes, e po ashtu as letërsi që mund ta përthekojë përshkrimin sipërfaqësor, të munguar te e para.

Letërsia e realizmit socialist shqiptar nganjëherë përpiqet të rimarrë modele të mëparshme në letërsinë shqipe siç është *Nënë Shqipëri* e Dritëro Agollit e lidhur me *Bagëti e Bujqësi* të Naim Frashërit; ose me letërsi të tjera, siç është *Lumi i vdekur* i Jakov Xoxës i lidhur me *Donin e qetë* të Mihail Shollohovit. Ngushtësia e saj metodike e shpie kah pamja karikaturale e shtypur nga censura: vazhdon varfëria migjeniane, por nuk duket askund tema e mjerimit social; përjashtohet tema e seksit dhe vështirë të gjesh një përshkrim ose shenjë të hapur të shpërthimit dashunor. Në anën tjetër dominon diskursi i klishetizuar me parashenjë kolektive, qoftë i shqiptuar nga pozita e individit apo e heroit.

Nëse përfillim skemën e madhe, që utopia letrare shqiptare, si kudo utopitë, nis me një mohim dhe përfundon me një pohim, atëherë kjo skemë është e përpiktë në kohën e në hapësirën shqiptare me autorin Sterjo Spasse. Nëse romani i tij i parë, *Pse*, është roman i mohimit të një realiteti, atëherë romani i tij i dytë, *Afërdita,* është roman i pohimit të një realiteti të ri, duke mohuar (ndryshuar) realitetin e parë nëpërmjet veprimit (politikës) të protagonistes, e cila ngrihet në nivel të misionares.

Në këtë vështrim karakterizues, *Afërdita* e Sterjo Spasses ndoshta mund të jetë romani i parë i realizmit socialist në letërsinë shqipe, madje njëri nga më të rëndësishmit.

P. S.

Termi *realizëm socialist*, si sintagmë që lidh një formacion stilistik me një sistem ideologjik-social, është vështirë i shpjegueshëm në trashëgiminë letrare shqipe. Ndoshta mund të dukej më i qartë po të shtjellohej duke u kundërvënë me një formulim të ngjashëm tanimë të artikuluar më shumë në nivel të interpretimit: si *realizëm borgjez*. Por, kjo mund të bëhet vetëm në letërsitë ku interpretimi i nxjerr përballë këto dy terme.

II. AUTORI DHE AUTORITETI

AUTORI DHE AUTORITETI

(Homo poeticus/Homo politicus)

I. PARANTEZA E PARË: SHPATA E LIBRI

Në 100 vjetorin e Pavarësisë së Shqipërisë, u tha, do të sillen (për pak kohë) në Tiranë Shpata e Skënderbeut nga Vjena dhe Meshari i Gjon Buzukut nga Vatikani, si dy shenja të identitetit shqiptar. Të dy shenjat, kaq të rëndësishme, qëndrojnë për shekuj jashtë tokës shqiptare, andaj bartja e tyre në Tiranë do të dukej një ngjarje[1]. Ngjarje, më duket mua kujtesa e Shpatës dhe e Librit, për të dëshmuar jo një histori, po një përhershmëri të shenjave dalluese të një identiteti, që shkon domosdo përtej një përvjetori politik nacional. E pra, shenjat themelore: Shpata e Gjergjit dhe Meshari i Buzukut, po kthehen për të riaktualizuar një identitet, që lidh polin e veprimit dhe polin e mendimit në botën shqiptare. Edhe më tepër, për të theksuar modelin kulturor të Kastriotit e të Barletit, model i zhvilluar e i plotësuar nëpër shekuj deri më sot. Ky model kulturor e nacional, patjetër ka dhe protagonistët e vet në kohë e në rrethana të mëvonshme.

[1] Për kohën sa ishin të ekspozuara në Tiranë *Shpata* dhe *Libri*, janë vizituar nga mbi një milion njerëz.

II. PARANTEZA E DYTË: PAGËZIMI E MALLKIMI

Shenja, më mirë, qenia identitare themelore e shqiptarëve, *shqipja*, është dëshmuar dhe shkruar relativisht vonë, në fillim me dy formula elementare gjuhësore e shkrimore: *Formulën e Pagëzimit* dhe *Formulën e Mallkimit*. Formula e Pagëzimit ndodhet në një letër qarkore në latinisht, e nënshkruar nga Pal Engjëlli, arqipeshkv i Durrësit, më 1462, dhe ka këtë trajtë:

Un te pagezonj p'r emni (t') Atit e t'Birit e t'Shpertit Shenjt

Formula është në dialektin gegë.

Formula e Mallkimit shfaqet në trajtë replike, në një tekst dramatik, në komedinë *Epirota*, të autorit Tommaso de Mezzo, shkruar e botuar në Venedik në vitin 1483, ku personazhi (epirot) e mallkon veten për humbjen. Formula del në trajtën:

Tràmburë të kloftë golja [T'u dridhtë goja]

Është e vitit 1483 dhe është në dialektin toskë.

Dy formulat e para të shqipes së shkruar duken shenja domethënëse e përcaktuese për dy momente të jetës së njeriut. Formula e Pagëzimit lidhet me lindjen, nisjen e jetës shpirtërore, kurse Formula e Mallkimit lidhet me sprovat e jetës, mallkimin e saj, vetëmallkimin. Njëra e shkruar në Mat e tjetra në Itali, e para në gegnisht, e dyta në toskërisht. E para është kanonike e shpirtërore, me nocione fundamentale: Ati, Biri e Shpirti. E dyta është jetësore, ka mbrenda tronditjen individuale dhe është fryt i një formulimi popullor.

Paranteza për dëshmitë e para shqipe të pagëzimit e të mallkimit mbaron pa u ngutur të pohohet se jeta e shqiptarit zhvillohet ndërmjet pagëzimit e mallkimit, duke u parë si variante e procesit mbijetues, që kalon nga njëra formulë në tjetrën.

III. HOMO POETICUS/HOMO POLITICUS

Formulimi: Njeriu krijues thyer për njeriun veprues, që në nismë, shenjon dy gjendje si dhe procesin e kalimit nga njëra gjendje në tjetrën. Njeriu krijues me Njeriun veprues ballafaqon dy gjendje të individit, atëherë kur është i vetmuar dhe atëherë kur realizohet në komunikim me të tjerët. Edhe shkallët e komunikimit me të tjerët krijojnë variante të sjelljes individuale e kolektive; sjellje nëpërmjet komunikimit të veprës (artistike) dhe sjellje nëpërmjet veprimit konkret. Pra, ndeshja ka dy nivele të dramatikës, një herë në rrafshin e krijimit letrar, herën tjetër në rrafshin e veprimit shoqëror. Homo poeticus është krijues, krijues botësh, meditant, prodhues idesh, njeri civil. Homo politicus është veprues, drejtues botësh, militant, zbatues ideologjish, njeri politik.

1. Auctori e Auctoriteti

Në fusha kaq të ndryshme të krijimtarisë e të veprimtarisë njerëzore, përcaktohen statuset e funksionet e Auctorit e të Auctoritetit, të lira apo të lidhura njëra me tjetrën.

Nocioni *Auctor* del nga folja *augendo* (duke shtuar/rritur), ngase ky, autori me penën e vet shton faktet, të dhënat ose mendimet e të tjerëve. Auctori është ai që bëhet garant i veprës. Auctori është ai që nëpërmjet veprës mban autoritetin. Në Mesjetë Auctori tregon personin që është në të njëjtën kohë shkrimtar e autoritet, shkrimtar që jo vetëm lexohet, por edhe respektohet e botohet. Në këtë vështrim të gjithë shkrimtarët nuk janë autorë, ngase autori është shkaku i parë apo shkaku kryesor i një gjëje. Që në Antikë (450 vjet para Krishtit) shfaqen nocionet *poíètes* dhe *poíèsis*, duke dalë nga forma: *poíèn* (bën, prodhon). Nisur nga kjo, *Poíètes* është prefigurim i nocionit të autorit, tash me vështrimin e kreatorit, krijuesit. Pikërisht këtu shfaqet si nocion plotësues inspirimi (frymëzimi krijues), që në greqisht del si *manía*; në latinisht si *furor*; në Renesancë në trajtën *furor poeticus*, në frëngjisht: *folie* në vështrimin e *marrëzisë* apo *çmendisë poetike*.

Çështja është: a është kjo *maní* që bën përdallimin ndërmjet shkrimit poetik e shkrimit politik, ndërmjet shkrimit pasionant e shkrimit militant; për ta karakterizuar dyzimin e Auctorit, me gjithë madhështinë e forcën e tij, në *autor të pasionit* e në *autor të misionit*; duke e pasur të parin, që e kthen botën kah vetvetja, kurse të dytin që e kthen vetveten kah bota. Për rrjedhojë auctori bëhet autoritet duke u nisur nga individualja, ndërsa autoriteti në shoqëri niset nga perceptimi kolektiv, kur individualja pretendon të bëhet e përgjithshme. Atëherë auctori bëhet protagonist: protagonist në letërsi (Konica); protagonist në shoqëri (Naimi), sikur që protagonisti shoqëror bëhet protagonist në letërsi (Gjergj Kastrioti).

Homo poeticus e homo politicus janë dy gjendje autoriale që lidhen ndërvete në një proces të kapërcimit, duke kaluar herë nëpër *pasion*, herë nëpër *mision*. Ky kapërcim ka një dramatikë kur ndodh në letërsi, e dramatikë tjetër kur ndodh në shoqëri.

2. Dramatika në letërsi

Grindja e ideales me realen mund të bëhet doktrinë e konfliktit edhe mbrenda në letërsi, madje mbrenda veprës së një autori. Të kujtohet si duket shqiptari në veprat e Fishtës *Lahuta e Malcís* dhe *Anzat e Parnasit*. Tjetër është kur shkruhet e pretendohet letërsi e pastër si te Lasgushi, Camaj a Anton Pashku, ku mungon tendenca. Tjetër është kur shkruhet letërsi me tendencë dhe lexohet me tendencë, mbështetur në një tendencë letrare e përtejletrare, për të prodhuar letërsi doktrinare, misionare, të rrethanave, të angazhuar apo qëllimore. Sepse, letërsia qëllimore, e mbështetur në të bëmat e Personazhit dhe në Diskursin e autorit, zakonisht përfundon në format dominante të Utopisë apo të Distopisë (Antiutopisë), për të marrë fund në Ideologji. Një letërsi e paqëtimit fillestar, që përfundon në një letërsi të konfliktit midis reale e ideales: se në një anë është doktrina krijuese e mbështetur në të pamundshmen, fantastiken, imagjinaren, ndërsa përballë është doktrina vepruese, arti i të mundshmes, maturia, maturimi, realja. Ende jemi në mesin e fenomenit krijues letrar, pra mbrenda dramatikës së krijimit të veprës së artit, dhe në dramatikën e auctorit – krijues letrar. Sepse, rrëshqitja në një gjendje krejt tjetër është kur

auctori bëhet krijues i shkrimit doktrinar politik, madje ideologjik. Kjo rrëshqitje e vetëdijshme njihet e dallohet te autorët shqiptarë, që nga Barleti e këndej. Tanimë zhvendosja autoriale është e madhe, e dallueshme, dhe dramatika e hartimit letrar merr qetësinë e njëtrajtshmërinë, ku diskursi letrar vihet tërësisht në shërbim të idesë e të ideologjisë.

Të sjellim ndërmend Doktrinën kryengritëse të Budit e të Bogdanit, Testamentin politik të De Radës, Dëshirën e shqiptarëve të Naimit, Të vërtetën e shqiptarëve të Pashko Vasës, Shqipërinë e Samiut, Shqipërinë e Konicës, Identitetin shqiptar të Kadaresë, Çështjen e Kosovës të Ibrahim Rugovës.

3. Dramatika në shoqëri

Është një situatë e re kur autori bëhet autoritet, dhe si i tillë hidhet në veprim shoqëror. Tanimë edhe shkrimi i tij merr karakterin jomeditant, merr karakterin militant të veprimit. Veprimi bëhet themel i ndodhisë së pritshme në shoqëri, prandaj gjithë fenomeni është shoqëror, qoftë me pretendime krijuese artistike. Forma dominante është shkrimi politik, madje shkrimi ideologjik i kurorëzuar me ideologji, e cila don një zhvillim të pritshëm të utopisë që më vonë mbaron në antiutopi. Ndërsa Auctori, duke u shndërruar në Auctoritet shoqëror, merr ngadalë karakterin *autoritar*, me premisat e diktatorit e të diktaturës në shoqëri. Kështu hyhet në arenën e betejës së madhe e të egër ideologjike e pushtetore. Në këtë betejë letërsia është përfundimisht humbëse. Nuk njihet ndonjë autor shqiptar të ketë krijuar kryevepra letrare, mbas angazhimit të madh politik e ideologjik. Pra, në të tilla rrethana, mbrenda Auctorit si Auctoritet, Ideologjia e mund Poezinë.

Secili pushtet apo pushtetar, që letërsinë e përdor si propagandë (qoftë propagandë të absolutit të përparimit), autorin e konsideron vëlla të vogël ndihmëtar, porse Auctorin si Auctoritet e koncepton si rival për pushtet dhe të pabesueshëm. Prandaj, ekziston një raport kaq i dysishëm e i ndërliqshëm ndërmjet autorëve e autoriteteve pushtetore, jo vetëm në kohën e diktaturës, por në të gjitha kohët e botës shqiptare. Se frika e lakmia nuk mund të prodhojnë asnjëherë dashuri-

në, ato mund ta prodhojnë mosdurimin e urrejtjen. Sepse dijetarët e dinë, madje diktatorët janë të bindur, që vetëm autorët e prishur mund të bëhen militantë, kurse militantët e prishur nuk bëhen kurrë autorë, prandaj donë t'i kenë pranë, për t'i pasur në kujdes, ndërsa kur i kanë kundër, nuk pushojnë t'i vënë në rrezik të përhershëm.

E pra, çka i shtyn autorët të dalin nga bota e tyre krijuese, ndërsa nëpërmjet statusit të autoritetit t'i shtrohen rrezikut të pushtetit? Çështja është universale, po në botën e në historinë shqiptare lidhet me dysinë fillestare të kulturës: *shpatë* e *shkrim* (penë), një model kulturor që luftëtarin e shkrimtarin i ka pranuar si autoritete, madje duke i mitizuar.

Modeli i veprimit politik i shkrimtarit shqiptar kalon nëpër disa trajta themelore: kritikë pushtetit; tallje me pushtetin; portretim i pushtetit, lavdërim i pushtetit. Dramatika rritet kur shkrimtari i paparashikueshëm bëhet pragmatik në politikë. Qoftë i shpallur disident apo defetist, autori është i detyruar (si qenie shoqërore e politike) të jetë ose jashtë pushtetit, ose kundër pushtetit ose në pushtet. Kjo nuk ka të bëjë me maksimën e gjetur të Ibrahim Rugovës: kush nuk mund ta bëjë *refuzimin estetik* ose "bëhet poet i oborrit", ose "prijës i popullit". Prijës i popullit, zgjedhje e mirë dhe e guximshme, krahasuar me poetin e oborrit; mirëpo edhe ky bëhet status i shërbyesit, që domosdoshmërisht shpie te pushteti.

IV. PËRVOJA E PROVA SHQIPTARE

Në kulturën e në botën shqiptare, shkrimtarët (e njohur) janë ngritur në nivelin e autoritetit, të vlerësuar, madje të adhuruar, deri në rrafshin e luftëtarëve të lirisë. Nëse këta të dytët janë pranuar heronj, ata të parët janë konsideruar heronj të kulturës. A nuk janë ngritur në nivelin e një binomi përgjithmonë Gjergj Kastrioti e Marin Barleti? Duke jetuar një jetë paralele ndërmjet krijuesit individual e vepruesit politik e atdhetar, shkrimtarët kanë kaluar nëpër procesin e kapërcimit nga një situatë në një situim: duke provuar procesin e alteritetit e të tjetërsimit, kalimin nga krijuesi te vepruesi, nga kontestuesi te pranuesi, nga rebelimi te përshtatja, nga krijuesi te njeriu civil, mandej te militanti politik Kjo e bën të vështirë trajtimin estetik të veprës së tyre pa e lidhur me trajtimin e veprimit të tyre. Ata janë dashur e padashur *homo poeticus* edhe *homo politicus*. Madje, statusi i dysishëm i prek edhe në procesin e veprimtarisë qytetare. Do ta provojmë këtë dysí duke trajtuar shkrimtarë të njohur, të lidhur me periudha të ndryshme të historisë, në ballafaqim të parë me aktualitetin e kohës së tyre.

1. Kryengritësit: Budi, Bogdani

Në ballë të shkrimit doktrinar e të shkrimit poetik në shqip qëndrojnë Pjetër Budi e Pjetër Bogdani.

Pjetër Budi, mbasi e ribëri Doktrinën e krishterë të shkrueshme e të lexueshme në shqip, hartoi vjersha doktrinare në shqip me fjalor e kadencë popullore, duke ndërfutur aty tema shqiptare, qoftë në trajtë të lutjes hyjnore, qoftë të mjerimit tokësor. Duke kërkuar komunikimin shqip të doktrinës, Budi u rebelua kundër klerikëve të huaj në botën shqiptare, gjest që e pagoi me jetë kur u përmbyt në lumin Drí. Mirëpo, rebelimi i tij kishte ambicie të rritej në kryengritje kundër turqve, që dëshmohet me letrën dërguar kardinalit Gocadini: një program rajonal për kundërvënie, i strukturuar nëpërmjet përshkrimit historik e gjeografik të tokës shqiptare, për të artikuluar domosdonë e lirimit të kësaj toke.

Pjetër Bogdani shkroi veprën monumentale *Cuneus Prophetarum*, si doktrinë të krishterë në shqip e italisht, dhe mbrenda saj thuri kulturën retorike e filozofike të kohës. Në strukturën e kësaj vepre hartoi shtesën poetike, me këngët e Sibilave si parathënëse të botës së Krishtit si flijim e si dashuri. Shtesa tjetër përtej tekstit doktrinar merr trajtën e fakteve e të informatave për botën shqiptare, duke theksuar durimin e qëndrueshmërinë e Malësorëve.

Pjetër Bogdani, mbas botimit të veprës së vet kulturore e letrare, vitet e fundit i shkoi duke përgatitur kryengritjen antiturke në truallin e Kosovës. Në valën e kryengritjes ai vdes. Hakmarrja e kundërshtarëve mori trajtën barbare të zhvarrimit të tij në Prishtinë.

Pra, kryengritja e Budit ishte ide e mbetur në tentativë, kurse kryengritja e Bogdanit u bë vepër. Të dytë e paguan veprimin e vet me jetë. Prandaj, Budi e Bogdani kanë në veprën e tyre tharmin *poetik* e tharmin *politik*, si dhe heroizmin kulturor e kombëtar.

2. Misionarët: De Rada, Pashko Vasa, Naimi, Samiu

Këta janë apostujt e shqiptarizmit dhe themeluesit e letërsisë kombëtare shqipe. Të rrokur nga vala e Romantizmit, këta autorë zbuluan të kaluarën për të krijuar vizionin e të ardhmes, mohuan të tashmen, për të krijuar kombin e vendin e lirë. Zbuluan subjektivitetin si pajën e përjetshme për të krijuar letërsi. Dhe, në fund a në fillim, në shkrime kombëtare-politike prodhuan ideologjinë nacionale shqiptare. Si personalitete secili në mënyrën e vet ishin të ndërgjegjshëm që kishin në vete dhe në krijimtari *pasionin* e *misionin* përnjëherësh. Zbuluan heronjtë kombëtarë, dhe më të njohurin e tyre Gjergj Kastriotin – Skënderbeun. Artikuluan heronjtë letrarë autobiografikë të ideologjisë së vet.

Jeronim de Rada krijoi *Milosaon*, poemën brilante të rinisë, me shkëlqimin e artit poetik arbëresh. Hartoi gjithë jetën poemën *Skënderbeu i pafanë*, me pretendimin për të krijuar epopenë e identifikimit etnik; dhe më në fund, në muzgun e jetës së vet, vetëm pak muaj para se të shkonte botoi *Testamentin politik*, mbasi kishte mbaruar *Autobiografinë*, si kronikë të ndodhive të një jete si pasqyrë të zjarrmisë krijuese poetike.

Pashko Vasa, me një përvojë të madhe krijuese në italisht (*Burgimi im* e *Trëndafila e gjemba*) e në frëngjisht (*Bardha e Temalit*), shkroi në shqip poemën kushtrimore *O moj Shqypni*, duke përmbyllur *homo poeticusin* e vet. Njëkohësisht ai veproi e shkroi tekste doktrinare nacionale në shqip e në frëngjisht, si thirrje për shqiptarët e si njohje e informacion për botën tjetër. Te ky destinimi i tekstit e përcakton strukturën e argumentin e tij. Kur shkruan shqip (*Shqypnia e shqyptart*), teksti mbështetet në figurë e në ndiesi. Kur shkruan në frëngjisht (*La vérité sur l'Albanie et les Albanais*) teksti mbështetet në arsye e në argumentim.

Naim Frashëri, poeti më i madh i romantizmit shqiptar, shkroi utopinë e vet nacionale me poemën *Bagëti e Bujqësia*, një Shqipëri të ëndrrave. Mandej botoi lirikat personale të dhembjes e të zjarrmisë duke synuar bukurinë ideale në trajtën e dashurisë. Këndoi kalueshmërinë e kohës, duke artikuluar dhembjen personale e universale. Naimi një poet i gjuhës së zjarrtë shqipe. Po, Naimi poet, nuk u pranua mëkot apostull nacional qysh për të gjallë, qoftë me *mësimet* (moralizimet) kombëtare mbrenda veprave poetike. Edhe më: Naimi shkroi në greqisht (*Dëshirë e vërtetë e shqiptarëvet*) dhe në shqip (*Ligj' e përjetshim' e shqipëtarëvet*), tekste me karakter formues, informues e militant.

Sami Frashëri, meditant e militant, dijetar e shkrimtar, shkroi në turqisht (Enciklopedi, teatër, roman) i vlerësuar si transformues i kulturës së re turke. Po, vepra e tij më e madhe në shqip, *Shqipëria ç'ka qenë, ç'është e ç'do bëhetë*, si lloj shkrimi është një *utopi*, kurse si qëllim ka transformimin e botës shqiptare, duke marrë karakterin e tekstit ideologjik dhe utilitar. Është vlerësuar si kurorë e shkrimit letrar e programatik të romantizmit shqiptar: për liri, pavarësim e zhvillim të vendit e të kombit.

Pra, nëse Naimi ka krijuar *utopinë letrare* të Shqipërisë, Samiu ka krijuar utopinë sociale e politike të Shqipërisë.

3. Kritikët: Fishta, Konica, Noli

U bë Shqipëria, a u bënë shqiptarët? do të shtrojnë pyetjen e vështirë kritikët. Duke u kaluar modeli himnizues i kulturës e literaturës (pra himnizim për së mbrendshmi e kundërshtim për së jashtmi), tashti hyhet në diskutimin kritik të mbrendshëm me shumë pikëpyetje e dilema. A është deklarimi i pavarësisë pavarësi dhe a është realja shqiptare në grindje të fortë me idealen? Është brezi i shkrimtarëve e kritikëve që rrok këto probleme të vështira, duke i shtruar në vepra letrare, në vepra kritike, madje dhe në veprime konkrete pushtetore në Shqipëri.

Gjergj Fishta gjithë shekullin e vet krijues e bëri në Shqipëri. Si besimtar, ky autor e fshehu lirikën intime me hijeshi në gjirin e shkrimit doktrinar të përshpirtshëm. Krijoi veprën poetike monumentale *Lahuta e Malcís*, si vepër identitare shqiptare, me një fundament të trashëgimit historik të idealizuar. Mirëpo, Gjergj Fishta krijoi dhe vepra poetike të humorit e të satirës përmbysëse për botën shqiptare, pikërisht kur i referohet realitetit të kohës, dhe pikërisht në kohën kur u bë përfaqësues i popullit dhe nënkryetar i Kuvendit të Shqipërisë. *Gomari i Babatasit* e *Visku i Babatasit* janë satirat e tij për Shqipërinë e mbrendshme, ndërsa melodrama *Jerina ase Mbretnesha e lulevet* është përgjigje mohimeve të jashtme të identitetit kulturor të Shqipërisë.

Faik Konica, si modeluesi i shkrimit kritik, pëlqimin apo kundërshtimin shkrimor e ngriti në nivel të polemikës. Nuk kurseu askënd, madje as mitet letrare, si Naimi. Dhe krijoi përjetë moskuptime për shkrimin e vet me temperament. E madhe qe ndeshja: ndërmjet modelit himnizues (të vetvetes nga shqiptarët), që në trajtën e ideales jetonte ende te personaliteti i Konicës, dhe modelit kritik për shqiptarin real e Shqipërinë reale. Konsistenca kritike e Konicës rri e figuruar edhe në vepra letrare si *Një ambasadë e Zulluve në Paris, Dr. Gjilpëra zbulon rrënjët e dramës së Mamurrasit* edhe në esetë kritike *Shqipëria si m'u duk* dhe *Shqipëria kopshti shkëmbor i Evropës Juglindore*. Konica deshi të bënte një kirurgji të jetës shoqërore, kulturore e politike të shqiptarëve, në një orë anatomie, ku duhej të qërohej

levantinizmi, që kishte pushtuar këtë botë. Edhe Konica, si përfaqësues shteti u bë bipolar, sidomos përballë fenomenit pushtetor të Ahmet Zogut.

Fan S. Noli trajtohet si ideolog i Revolucionit të viteve njëzet, dhe kjo pranohet nga ai vetë (në *Autobiografi)*. Më parë është bërë autoritet moral: prift, mandej deputet, mandej kryeministër, pastaj autor dhe autoritet letrar. Prandaj, duket rast i veçantë në modelin e *kritikëve*. Për këtë shkak veprat e tij letrare, sidomos veprat poetike (*Albumi),* në thelb, në zënie, janë derivime të ndodhive politike e pushtetore, kështu që modeli i tij ka një përmbysje nga modeli fillestar. Ai tani duket: *Homo politicus/Homo poeticus*. Letërsia e tij postpolitike (*Albumi*) ka element themelor *idenë*, madje *ideologjinë*. Kjo duket në diskursin e tij poetik dhe politik, që në mënyrë konstante kërkon veprimin apo lamenton mosveprimin, kurse *folja* e ligjëratës së tij politike e poetike është në mënyrën urdhërore; ligjërata mbështetet në kontraste të forta dhe vepra merr shpesh ton satirik, përjashtues e kryengritës.

4. Autorët në diktaturë: Demaçi, Kadare, Qosja

Autorët shqiptarë në kohën e diktaturës komuniste lindore e shqiptare kanë kaluar nëpër raporte tepër të ndërlikuara me pushtetin, duke u ndodhur ndërmjet unit kreativ individual dhe pritshmërive (apo obligimeve) ndaj kolektivitetit. Kjo gjendje është artikuluar në mënyra të ndryshme, qoftë në strukturat letrare, qoftë në raportet qytetare: herë si përshtatje, herë si rebelim, e më rrallë edhe si kryengritje. Është fjala për ata që më parë janë bërë autorë e autoritete e më pas objekte dhe subjekte të politikës.

Adem Demaçi në moshë të re botoi romanin *Gjarpijt e gjakut*, një vepër kult të letërsisë së re shqipe në Kosovë. Pra, si djalosh u bë autor dhe autoritet, prandaj i rrezikshëm për pushtetin. Edhe më tepër kur krijoi organizim politik klandestin për lirinë e popullit të vet. Ndëshkimi ishte i tmerrshëm, 28 vjet burg. Romani *Gjarpijt e gjakut* si metaforë nuk ishte rrezik për pushtetin, rrezik ishte ideja e lirisë dhe veprimi për këtë ide. Mbas burgut, Demaçi rebelimin e vet e çoi deri në nivelin e kryengritjes e të luftës për çlirim. Dhe vazhdoi të shkru-

ante letërsi, vetëmse letërsia e tij e mëvonshme, e përshkuar me më shumë militantizëm të afishuar, nuk e ka kaluar nivelin e romanit të parë as të adhurimit për të. Demaçi mbetet i rebeluari i përjetshëm politik, porse ky rebelim nuk përkthehet përherë në vlerë të njëjtë artistike.

Ismail Kadare shkëlqen në letërsinë shqipe në mënyrë të pazakontë, ngase nis të botojë veprat poetike në një ambient kulturor e ideologjik kur metoda e kodifikuar e *realizmit socialist*, në fakt është një detyrim për shkrim letrar doktrinar. Nuk ka dyshim që Kadare (me vepra të njohura) është i rebeluari i metodës. Këtu hyn romani *Kronikë në gur*, si sagë e fëmijërisë për qytetin e lindjes; kështu dhe romani *Pallati i ëndrrave,* i shkruar si një *antiutopi* e diktaturës, madje e tiranisë. Mirëpo, shkrimit tendencioz ose shkrimit me tezë, ky autor nuk i shpëton në vepra si *Dimri i vetmisë së madhe*, ku, duke e bërë referencë letrare aktualitetin, e krijon kryepersonazh ideologjik kreun e pushtetit. Edhe vetë i zgjedhur në pushtet më parë, Kadare më vonë racionalizon se qëndrimi pranë pushtetit ishte tagër për të shpëtuar autorin, që do të thotë letërsinë e tij; *homo poeticusin* kërkon ta shpëtojë *homo politicusi*.

Shkrime me tezë janë edhe veprat që shpalojnë apo afishojnë identitete shqiptare. Kadare mbas rënies së diktaturës, kërkimin identitar të shqiptarëve, e vijon me vepra eseistike si: *Identiteti evropian i shqiptarëve* dhe *Mosmarrëveshja.*

Rexhep Qosja e nis krijimtarinë si kritik dhe e vazhdon si shkrimtar, ndryshe nga autorët e brezit. Autori kritik, që në fillim rrok tema letrare e përtej letrare: shoqërore, kritike mbrenda sistemit, politike. Artikulimi i fortë i idesë, i qëllimit dhe qëndrimi bëhen shenjat e para dalluese të këtij diskursi, që për pasojë prodhojnë një kritikë *për* apo *kundër*, që shkon në kufi të polemikës. Prapëseprapë, vepra e tij kryesore studimore është *Historia e letërsisë shqipe, Romantizmi,* e cila vlerëson letërsinë dhe ideologjinë nacionale, kurse vepra e tij kryesore letrare është *Vdekja më vjen prej syve të tillë*, që tematizon lirinë individuale e nacionale. Me pasionin e kritikut dhe kredon e ideologut, Qosja hyn në lëvizjen politike të Kosovës dhe konkurron në zgjedhje politike. Po, ky pasion bëhet ngarkesë për veprat letrare të pastajme që tematikisht rrokin aktualitetin. Shkrimi militant kudo, e sidomos te shqiptarët, prodhon mospajtime e moskuptime.

V. IKONA RUGOVA

Ibrahim Rugova duket rast i veçantë për ngrehinën e tij kulturore e letrare dhe për ngrehinën humanistike, liberatore e nacionale.

Në kulturën shqiptare mbetet kritik e teorik i letërsisë. Madje, në fillet e tij militante theksoi: "Do të kujtohem për ato që kam shkruar", që është rezonim i krijuesit.

Për veprimin lirimtar e humanist, për punën e prijësit, për peshën e Presidentit të vendit, është krahasuar me Vaclav Havelin e me Gandin; madje është quajtur *Kolosi i brishtë*.

Rugova, krijues e mendimtar, e shihte kalimin nga homo poeticus në homo politicus si një ndërrim të statusit, një proces të tjetërsimit, qoftë kjo si zgjedhje (e mbrendshme) apo si detyrim (i jashtëm).

Ai e bëri kalimin e tillë, duke kërkuar lirinë e Kosovës, si prijës. Sa kishte këtu pasion e sa mision, sa kishte dhembje e shpërblim, do ta bëjë evidente historia.

Rugova duket i veçantë edhe për dy gjëra, për të cilat dëshmoj:

E para: pasi hyri në politikë, Ibrahim Rugova nuk shkroi më letërsi;

E dyta: më tha një herë: "Nuk ishte dëshira as zgjedhja ime t'i bie pashë më pashë kënetës politike. U ndodha aty. Hëngra gurë të nxehtë. Po e dhashë gjithë vuajtjen time".

VI. PARANTEZA E TRETË: PO TI?

Rugova krijues ka përsëritur: ose *refuzimin estetik* ose shkrimtar oborrtar, ose prijës i popullit.

Ose? Ose?

Këto tema e dilema mbeten të hapura kur trajtohet raporti *homo poeticus/homo politicus* në historinë e në botën shqiptare.

Po të rimarrim dy parantezat e fillimit, *mësimi* është frapant:

1) E nëse është fatum i kulturës shqiptare të ketë pranë e pranë *shpatën* e *penën;*
2) E nëse *formula e pagëzimit* është bekim për *homo poeticus* të imagjinojë e fantazojë, të krijojë të bukurën;
3) E nëse *formula e mallkimit* është kob për *homo politicus*, që luan me jetën e përqafon vdekjen;

Mea culpa!

Konica i prerë e me temperament, në këtë pikë sikur maturohet, kur shkruan më 1902:

> Është turp them të ndodhen njerëz të lindur shqiptarë që përpiqen të pakësojnë fytyrat që i dhanë shkëlqim Shqipërisë, në vend që të përpiqen të rrëfejnë se fajet e atyre fytyrave ish-in fajet e asaj kohe, po vlera ish vlera e tyre.

VII. SHËNIME

1. Formula e pagëzimit, 1462

2. Formula e mallkimit, 1483 [Bardhyl Demiraj, Mallkimi i Epirotit (1483), *Hylli i Dritës,* Shkodër, nr. 1, 2012, f. 12-23]

3. Pjetër Budi
   - Doktrina e kërshtenë, 1618
   - Letra kardinalit Gocadini, (1621)

4. Pjetër Bogdani
   - Cuneus Prophetarum, 1685

5. Jeronim de Rada
   - Milosao, 1836
   - Skënderbeu i pafanë, 1873
   - Testamenti politik, 1902

6. Pashko Vasa
   - Mori Shqypni... , 1881
   - Shqypnija e Shqyptart, 1879
   - La vérité sur l'Albanie et les Albanais, 1879

7. Naim Frashëri
   - Bagëti e Bujqësia, 1886
   - Lulet e verësë, 1890
   - Dëshira e vërtet' e shqipëtarëvet, 1886
   - Ligj'e përjetëshm'e shqipëtarëvet, 1894

8. Sami Frashëri
   - Shqipëria, ç'ka qenë, ç'është e ç'do të bëhetë?, 1899

9. Gjergj Fishta
   - Lahuta e Malcís, 1937
   - Visku i Babatasit, 1994
   - Jerina ase Mbretnesha e lulevet, 1941

10. Faik Konica

- Një ambasadë e Zulluve në Paris, 1922
- Dr. Gjilpëra zbulon rrënjët e dramës së Mamurrasit, 1924
- Shqipëria si m'u duk, 1924
- Shqipëria kopshti shkëmbor i Evropës Juglindore, 1957, [1991]

11. Fan S. Noli
    - Albumi, 1948
    - Autobiografia, 1960
12. Adem Demaçi
    - Gjarpijt e gjakut, 1958
    - Libri për Vetmohimin, 1994
    - Dashuria kuantike e Filanit, 2007
13. Ismail Kadare
    - Kronikë në gur, 1971
    - Dimri i vetmisë së madhe, 1973
    - Nëpunësi i pallatit të ëndrrave (1980); Pallati i ëndrrave [1981],
    - Identiteti evropian i shqiptarëve, 2006
    - Mosmarrëveshja, 2010
14. Rexhep Qosja
    - Vdekja më vjen prej syve të tillë, 1974
    - Historia e letërsisë shqipe, Romantizmi, 1984
15. Ibrahim Rugova
    - Vepra e Bogdanit, 1982
    - Refuzimi estetik, 1987
    - La question du Kosovo (Çështja e Kosovës), 1994

III. EROSI NË LETËRSI

EROSI NË LETËRSI

I. EROSI

Forca e tërheqjes është përcaktuese edhe për hyjnitë edhe për njerëzit. Ky fenomen, qoftë nëpër imagjinime, qoftë nëpër ndodhi, ka krijuar mitin e jetës dhe të bashkimit. Po dhe në anën tjetër dramatikën e pengesave të këtij bashkimi. Ky proces i njohjeve ka prekur fatin e individëve, më gjerë, fatin e shoqërive. Duke u matur me ndjenjën fundamentale të njeriut, individit, dashurinë, procesi ka prekur, duke i pohuar apo duke i vënë në krizë, të gjitha vlerat e jetës së njeriut e të humanitetit. Sprova shkon deri në nivelin e jetës të ballafaquar me vdekjen, duke thurur idealin për pavdekësinë apo përjetësinë. Atëherë shembujt individualë, veçantitë e ndodhive empirike, janë vetë nuanca të domethënieve për të përplotësuar e rikrijuar mitin.

Erosi përballë *Thanatosit* është drama e pambaruar e gjenisë dhe gjinisë njerëzore, që shtron pyetje deri në pambarim dhe përpiqet të japë përgjigje.

Letërsia, si arti më përfaqësues i botës njerëzore, në trajtë të njohjes apo të zbulimit shpirtëror, erosin e ka esencë të shfaqjes e të komunikimit. Qoftë kur erotizmi trajtohet si energji e domosdoshme e jetës dhe e ekzistencës, qoftë kur konceptohet e trajtohet si koncentrat i fundit i ndjenjës së dashurisë, së njeriut për njeriun.

Erotizmi në letërsinë shqipe është fenomen njerëzor i trajtuar më fort si ankth jetësor, brengë metafizike e sprovë e ekzistencës kolektive, sesa si dramatikë e zbulimit shpirtëror dhe e lirisë individuale. Herat më të shpeshta trajtimi i fenomenit është bërë duke i lidhur këto

dy nivele, ku liria individuale është e përcaktuar nga detyra (apo konvenca) fetare, nacionale, ideologjike, qytetare.

Sado që letërsia shqipe nuk ka mundur të krijojë Figura të mëdha erotike e erotizuese, madje mite letrare si Helena, Beatriçja, Laura, Heloiza, Romeo, Zhulieta, Don Zhuani a Verteri...; kjo ka arritur të nuancojë personazhe e figura erotike e erotizuese, duke bashkuar bukurinë me dashurinë, si Tanusha e Jerina, Bardha e Vita, Diloca, Dila, Tanushi e Kalia, Nita... Dhe në një atmosferë të qarkullimit të erotizmit që nisë në gjininë njerëzore dhe pretendon të arrijë perceptime hyjnore.

Nevoja krijuese për të bërë nuancën, dhe është nuanca që krijon origjinalitetin dhe origjinaritetin, domosdoshmërisht është e lidhur me formën, trajtën letrare. Prandaj, në rrjetin erotik e erotizues të letërsisë shqipe (më në fund si kudo) ndeshim Figurën erotike, Tregimin erotik e Dramën erotike.

Shpalimi i tyre, natyrisht, mund të bëhet nëpërmjet *joshjes*, që tashti është erotikë e tekstit. Prandaj shkrim/leximi i letërsisë, në thellësinë e tij shpirtërore, është një akt erotizues.

II. FIGURA E DASHURISË

1. Figura

Në letërsi, veçanërisht në lirikë, ndjesia e ndodhia janë përtej, në jetë, kurse diskursi është këndej si përkthim në shenja gjuhe i asaj përtej, apo si krijim krejt i ri. Pra, nuk mund të flasim këtu për Dashurinë, por për Figurën e saj letrare. Në anën tjetër, të folurit për figurën letrare është prapë punë e përkthimit të saj në gjuhë tjetër të re, të interpretimit. Për t'u ndalur në këtë udhë ka një zgjidhje: lirika e dashurisë është mirë të lexohet e të mos interpretohet. Vetëm se ne, edhe këtë herë, po na e ka ëndja të hyjmë në aventurën e ligjërimeve mbi ligjërimet dashurore. Atëherë të marrim rrezikun e të flasim e shkruajmë për këto ligjërime të Naimit, Çajupit, Lasgushit e Migjenit, duke pasur në mendje pamjet themelore të *bukurisë* e të *dashurisë*, që në vete përmbajnë një estetikë e një etikë (madje moral e patetikë), shpeshherë të lakuara ndërmjet lirisë e tabusë së ligjërimit publik apo të publikuar. Çështje e rëndë mbetet: si të përkthehet klithma në figura, e figura në komunikim. Ndoshta shpëtimi është eseu, që rrok mendimin (e figuruar), prapë si letërsi.

2. Naimi: Diskursi adhurues

Naim Frashëri në poezinë e famshme *Bukurija* don ta këndojë Dashurinë si Bukuri, madje duke krijuar një hyrje gati solemne:

Do të këndonj Bukurinë
E të lëvdonj Perëndinë,
Perëndin' e bukurisë

në mënyrë që duke njëjtësuar Bukurinë e Perëndinë e Dashurinë të mbarojë këngën e harmonisë e të adhurimit, të matshme me Përjetësinë. Vetëm se tepër shpejt abstenon,

Pse s'ka fjalë të dëftenjë
Dashurin' e Bukurinë,
Nuk' e them dot atë ndjenjë,
Nuk' e them dot Perëndinë!

Kjo është shtangie para adhurimit e këngës së adhurimit, kur humben fjalët, e kërkohet heshtja. Shpëtimi nga kjo shtrëngesë është kthimi në trajtën elementare të diskursit të dashurisë. Prandaj, mbarimi i poemës bëhet me vargun klithmë universale:

Ah, sa të dua!

Pra, diskursin e dashurisë këtu e shpëton, për të mos thënë e bën të gjallë, shprehja afektive, që domosdoshmërisht bëhet zotëruese në gjithë poemën, veçanërisht në këngën 10:

Do të shkrihem
Të venitem,
Si kandili kur s'ka vaj,
Balt'e pluhur
Do të bëhem,
Të më shkelnjë këmb'e saj;
E të prehem
Duke puthur
Atë këmbë pasandaj.
As më thua
Ç'ke me mua?
Pse të dua paskam faj?
Pse heq unë
Hidhërime,
A në vdekça, ti mos qaj,
Vdekja ime,
S'të prishë punë,
Haj, e zeza jetë, haj!

Tanimë qenia e dashuruar është qenie e dorëzuar, e pushtuar, dhe gjithë tekstura e poezisë ndërtohet e thuret duke ndërruar adhurimin e dhembjen, jetën e vdekjen, nëpërmjet aventurës së përkthimit të pamjeve të trupit në figura për të artikuluar shpirtin, duke u endur në ambiente konkrete jetësore, apo duke fluturuar në hapësira divine:

a) *gjiri* është *pjeshkë*, *dora* është *jasemini*, thuhet në tekstin erotizues;
b) lulet janë të pështira para pamjes së saj; trëndafili i pavlerë para faqeve të saj; bilbili pa shije para zërit të saj; yjtë janë të shëmtuar para syrit të saj;
c) dhe ky vetë bëhet burim i artikulimit të zjarrtë duke e mësuar qiririn të digjet e të përvëlohet;
ç) sepse bukuria është në shtat, në pëqinjtë, në qepallë, në leshra, në vështrim;
d) për të përfunduar të gjitha këto në figurën mbretërore të dashurisë, *zemrën*.

Diskursi i dashurisë i Naimit në këtë poemë e kërkon këtë ndjenjë në mënyrë ciklike si moshë: *djalëri* e *pleqëri* dhe si stinë: *verë* e *dimër*. Por në thelb, i gjithë diskursi dashuror këtu mbetet në valën e përkthimit të ndjenjës së zjarrtë në fjalë dhe në figurë duke i dhënë dy trajta elementare. E para është divinizuese (hyjnore) që prodhon trajtat:

Në fytyrët tënde gjeta Bukurinë
Si ajy që gjeti në malt Perëndinë

E dyta ka ngjyrën afektive të njeriut, që prodhon trajtat

Zemër! Ah, sa të dua.

Një diskurs i vuajtjes, dhembjes e kënaqësisë, në udhën e durimit, dorëzimit e adhurimit.

3. Çajupi: Diskursi kërkues

Çajupi vuan t'i ngjajë Naimit, jo vetëm në trajtën poetike, por nuk i ngjan atij, qoftë pse nuk i këndon Bukurisë, por i këndon *Dashurisë*, në poemën e vet me këtë emër. Ai duket i ndryshëm e më konkret, qoftë me thënien kërkuese:

Perëndi në këtë jetë
Është Dashuria vetë

Apo në vijim, kur provon të krijojë një tregim dashurie, që ka një fillim e një mbarim, të mbështetur në ambient konkret e në cikël jetësor, që nis me *puthjen*:

Kur jeshmë të vegji, si moll' e pa bërë
Putheshim nga herë ditënë të tërë;

dhe mbaron me *pushtimin*:

Le të fryjë er' e ftotë,
S'ka ç'më bën dimëri mua:
Dashuria më mban ngrotë
Se pushtoj atë që dua.

Çajupi zbret nga niveli divinizues në truallin konkret ambiental, jo vetëm se thërret një emër konkret *mba mend moj Marë*, po mbi të tjerat sepse fantazia e tij përshkruese nuk shkon përtej krahasimeve e moralitetit të katundit, si në këngën *E!*

Bukuria jote, leshërat e tua
Po si pëndë korbi, të gjata mi thua
Ballëtë si diell, faqetë si mollë,
Qafa jot' e gjatë, mesi yt i hollë,

Sisetë si shegë, dhëmbët si thelpënjë,
Buzët si burbuqe sytë si gështënjë,
Dora si tëborë, fjala jote mjaltë,
Kurmi yt i derdhur, shtati yt i naltë,
Gjithë më kënaqin, të tëra t'i dua,
Po zëmëra jote u bë gur për mua!...

Dhe ky diskurs i erotizuar merr edhe pamjen e një afektiviteti në shkallë më të lartë, qoftë si deklarim:

Më mirrenë mëntë, nga sytë verbonem.

Ky tip diskursi dashuror do të ketë një pamje shumë më konkrete te një poezi tjetër me titull *Nyja tre...* Një vjershë që hapet, mandej mbyllet me një abstenim, për të lënë të gjallë fantazinë:

Tri *të ngushta të ketë femra;*
Goja, Mesi dhe... ço të jetë
E treta gjë që m'a do zëmra?
S'e them dot po gjënjeni vetë.

4. Lasgushi: Diskursi njëjtësues

Lirika e Lasgush Poradecit provon të njëmijë nuancat e diskursit të dashurisë, qoftë si metaforë e dashurisë së Trimit e Vashës, qoftë si eros, forcë e jetës dhe e bashkimit në jetë e në Kosomos. Edhe dy titujt e librave të tij poetikë të rinisë: *Vallja e Yjve* e *Ylli i zemrës* janë metafora erotike e erotizuese. Edhe poema e pjekurisë së tij *Kamadeva* është një poemë erotike. Fantazia e tij lëviz në kohë e në hapësirë, në dhé e në qiell, për të kapur variacione të ndjesisë ashtu si ngjitet në filozofime të përjetësisë, ku dashuria është konstituent themelor: si forcë e tërheqjes dhe e bashkimit.

Veçse, pikërisht te Lasgushi, përballë një diskursi poetik të erotizuar e të përkthyer në metaforë, gjejmë poezi që japin një ndodhje, një ngjarje, që shenjon momentin fatlum apo fatal, duke prodhu-

ar një dramacitet njerëzor e natyror. Përherë është aty dielli në perëndim dhe buçima e liqenit, korniza metaforike e tij dhe *shoqeza,* dhe, pushtimi.

E MORA SHOQEZËN PËRKRAH

E mora shoqezën përkrah,
E matmë rrugën ca-nga-ca,
Sikur na ndillte larg diçka.

Pa zuri dita perëndoj,
Pa zuri nata na mbuloj,
Pa zura shoqen ta pushtoj.

Përse buçet, liqer i qet!
Liqer, ti ç'thua ndaj buçet!
Ç'far', pe, liqer, mi zall të shkret?

E çasin kur e sjell nër mend,
Kur sjell nër mend, ah! atë vend,
As rroj as vdes, po jam pa mend.

Poezia *E mora shoqezën përkrah* përshkruan një ndodhje dashurie, kulmi i së cilës është vargu përmbyllës, që krijon një ekstazë, e cila mbetet e papërfunduar:

As rroj as vdes, po jam pa mend.

Figura e kësaj vjershe mund të lexohet nga ky varg i fundit për të arritur te fillimi, për të parë që ekstaza është e pafund dhe e përjetshme. Dhe kjo, në një vështrim filozofik e metaforik të kujton vargjet e tij te poezia *Përqafimi*:

Jetë-e-vdekje-përqafuar
Nuku di se ku po vete.

Ky vargu i lidhjes së vdekjes e të jetës e krijon përjetësinë, përjetësinë e cila barazohet me dashurinë dhe dramatikën e saj. Këtu, te Lasgushi, ndoshta së pari e së thelli, duken të ballafaquar *erosi* e *thanatosi* në poezinë shqipe. Sepse, a nuk është e habitshme që në këngën erotike shqipe të ketë kaq shumë hije të humbjes e të vdekjes, e kaq pak shkëlqim të jetës.

Mbase për shkak të rinisë e pleqërisë, për shkak të këndimit të dashurisë si humbje në funksion të moshës së njeriut. Nuk duket kështu, dhe këtë do ta mbyllë rasti i Migjenit.

5. Migjeni: Diskursi lutës

Cikli *Kangët e Rinisë* në librin *Vargjet e lira* të Migjenit mund të kuptohet si *[Kangët e Dashunisë]*. Ky është tregimi i Migjenit për dashurinë, duke shfaqur e fshehur trajta të dhembjes e të mungesës. Tregimi nis me *ekstazën pranverore; bylbyli* kangëtar plot magji në gemb të trandafiles... kanga e tij kumbuese, kang' e tij pa fre, asht si kangë Orfeji ndër telat e lyres. Kjo figurë tradicionale e bilbilit e trëndafilit, në hapin tjetër bëhet konkrete me *Dy buzë* të kuqe (që prodhojnë një *puthje* kaq të zjarrtë e kaq fatkobe):

kur më vrau bukuria
kur më zu dashunia
e më dogji rinia.

Ndërsa te *Soneti pranveror* adhurohet pranvera me apotheozë, "me gji të paprekuna, ku dashnia sosë". Dhe vijimi i tregimit është *Z. B.,* ku në një mbrëmje të zbukuruar me peizazh të qetë të perëndimit, purpurit, lind një dashuri e lume:

unë andrroj me andje
dhe me një dashni të pastër
ata dy sy tuej të kaltër,
që m'u falne letë
me një shikim diskret.

Kjo më është ende fantazia erotike e erotizuese, sepse vjen *Ndeshja*, pamja konkrete që prodhon vargun fillestar të kobit:

O grue, që të ndesha në dit'n e fatkobit tem

vazhdimin

O grue, q'u ndeshme në dit'n e fatkobit tonë

e përfundimin

Dhe kështu në rrugë të madhe e shitme zemrën tonë.

Dhe një hap më pas vjen *Nji natë*, e cila shenjon një bashkim, një fluturim shpirtëror që lëkund përfundimisht emocionet e fshehura. Poezia nis me thirrjen:

Grue a hyjneshë, e mbshtjellun n'errsi të natës

e vijon me variantin e thirrjes së dytë:

Grue a hyjneshë m'erdhi nga gjin'i errsinës...
Qé! frymën ja ndjej dhe zemrën që rreh prej fellsinës.

Në hapin tjetër të tregimit dashuror është *Lutja*, në të cilën prodhohet diskursi dashurues lutës, një lutje për një mungesë.

Të lutem, o perendi
për një simfoní –
plot dashuni
të nxehtë si tu vasha gjitë
kur vlojnë ndijesitë.

6. Xhan

Përsëri e përherë do të mbetemi të kurthuar në ëndrrën metafizike të *Xhan*-it (fjala është perse), që imagjinon të bashkojë, të lidhë përgjithnjë *trupin* e *shpirtin*. Kjo më po dihet: si një idealitet, kurse variantet e diskurseve të dashurisë nuk mbeten veçse variante të përpjekjeve e të dhembjeve njerëzore për ndarjen e *trupit* e të *shpirtit.*

A nuk e këndoi Dante Beatriçen te *Jeta e Re* nëpërmjet gjuhës shqipe të Koliqit:

Aq, e njerzishme e aq'e hijshme gjanë
Grueja e eme kur gjint ajo pérshndetë...

Tri pika.

III. TREGIMI I DASHURISË

1. Tregimi

Te poezia krijohet një lidhje apo një dialog ndërmjet Unë e Ti, me zotërim të Unë-it. Në këtë mënyrë krijohet figura e dashurisë nëpër imagjinime e fantazi. Te tregimi krijohet një rrëfim për një ndodhi ndërmjet Ai e Ajo. Kështu krijohet tregimi i dashurisë nëpër dëftime të ndodhive e të situatave.

Tregimi i dashurisë, që niset nga zjarri i ndjenjës së bashkimit, për të thurur një kunorë, ndeshet në pengesa për të përfunduar në shprishje. Kjo ngjet në botën ku brishtësia e ndjenjës individuale ndeshet me konvencën e jashtme, kolektive, për të dalë përfundimisht e mundur.

Ky tip tregimi i dashurisë më parë bën portretin e psikologjisë së shoqërisë shqiptare, e cila nuk e do shfaqjen e lirë të intimitetit. Nëse dëshmia duket si temë "e ndaluar" shoqërore, atëherë edhe tregimi i dashurisë del si temë e rrallë, nëse jo dhe temë tabu e letërsisë.

Le të provojmë kërkimin e ndeshjeve të lirisë individuale me tabutë kolektive, duke lakuar dashurinë: përballë *konvencës fetare*, *konvencës kanunore* e *konvencës morale-qytetare*, nëpër rilexime të tregimeve të Mitrush Kutelit, Ernest Koliqit, Migjenit e Anton Pashkut.

2. Ernest Koliqi: Marku e Diloca

Koliqi e ka shkruar tregimin *Diloca* në trajtë të ditarit, që rrokë një kohë reale gati tre muaj. Në thelb tregimi ka trajtën e zgjidhjes së enigmës së Dilocës, vajzës që e gjen në prag të shtëpisë dhe e pranon në shtëpi. Tregimtari kërkimin e vet e ngre shkallë-shkallë, duke njohur personazhin e vet, po ashtu duke sprovuar emocionet e veta për të, që shfaqen herë në trajtën e një ndjenje të pëlqimit, herë në trajtën e kërkimit mbi bukurinë shqiptare të Dilocës, që shfaqej përditë më e

shndritshme. Pëlqimi e afërsia nuk e mundin asnjëherë dëshirën për zgjidhjen e enigmës. Porse fantazinë e shkrimtarit e mbyt zbulimi i enigmës (efekti i reales), që ngjet në kapitullin XV të tregimit. Në të vërtetë ky është thelbi i gjithë tregimit, edhe pse tregohet nga goja e protagonistes, jo e rrëfimtarit i cili vetëm ndërhyn për të treguar emocionet apo venerimet e veta për ndodhinë.

Diloca e fejuar, natën e dasmës ikë me dashurinë e saj të fëmijërisë, Markun, të cilit i thotë: "Ti e din se mâ e âmbël m'âsht deka me ty se jeta pa ty". Një përbetim dashunor me përmasa fataliteti. Rrethohen. Marku vritet. Kjo e varros dhe ikën në Shkodër.

Dramatikën e tregimit e krijon ligjërimi i Dilocës për të ndodhurat e saj. Ky është një përjetim i dytë i dhembjes. Ky tregim dramatik nxit portretimin që i bën autori personazhit, duke hapur dhe kapitullin e përfundimeve të tij kërkimtare:

> Dukagjinasja kishte nisë m'u nxé; ishte ngritë në gjûj. Me fytyrë të ndezun, me sy vetues, flitte tashti shpejt e rrjedhshëm. Ai hov, qi shifshem për të parën herë në fjalë e në gesta të saj, e rrethonte me nji bukuri tragjike, të pashoqe. S'kishem mâ nji Malsore përpara: dashunija tue u ngjallë e flaktë në zêmër të saj, e ndërronte krejt, e barasonte me vajzat e ç'do gjaku e të ç'do vêndi qi flasin e veprojnë të gjitha njinji kur i rrëmben fuqija e pasionit.

Autori e rinis fantazinë e tij për të përplotësuar atë që Diloca nuk e flet duke u mbytur në një vaj të pangushëllueshëm. (Puthjet e zjarrta në fytyrën e të vdekurit me shpresë se do të ngjallin të adhuruarin). "Mue më vinte me qâ", përmallohet autori me tregimin e tregimit të vet dhe përfundon komentin: "Shpesh ndër male t'ona, dashunija e deka janë sinonime".

Por jo vetëm këto: sinonime janë edhe jeta e vdekja. Dashuria individuale përthyhet nga konvenca kanunore. Mundet edhe krejt jeta. Sepse Diloca në fillim i kishte thënë Markut: "Ma e âmbel m'âsht deka me ty se jeta pa ty!" Pra jeta e saj është e hidhur dhe "ai shikim i saj qi nuk difton mâ interesin për kurrgjá."

3. Mitrush Kuteli: Tanushi e Kalia

Mitrush Kuteli shënon që tregimin *E madhe është gjëma e mëkatit* e kishte punuar mbështetur në dy legjenda të dëgjuara në Pogradec. Do të thotë që vepra e tij nuk është tregim për ndodhinë, por tregim për tregimin, procedurë në të cilën autori shenjohet ndërmjet dy tregimeve, si kuvendues me lexuesin, duke shprehur qëndrimin për të treguarën:

> (O leçitës! Kam parë njerës që shëmtohen kur flenë, po Kalija e bukur bëhej edhe më e bukur...)

Ndërhyrjet e këtilla bëhen më kuptimplote dhe sistematike, kur marrin funksion të strukturimit të tekstit, i cili në gjenezë mund të ketë legjendat, por tregimi i dashurisë së Tat Tanushit të Bubutimës e të Kalijes së Galilesë është një fantazi krijuese e mjeshtëri e Kutelit, sado e ngritur mbi diskurse fetare, diskurse biblike, e madje mbindërtime të këtyre diskurseve të dashurisë, deri në nivelin e citimeve të sakta të *Këngës së këngëve*.

Thelbi i tregimit është dashuria e pafund e Tat Tanushit për Kalijen, e cila bëhet e krahasueshme me dashurinë e adhurimin për Zotin. Shenja që Tanushi po mëkatonte ishte ëndrra se i kishte vdekur Kalija. Ndërsa, kur përnjëmend vjen sprova e rëndë dhe Kalija vdes, ai nuk mund të ndëgjojë: "Sepse ay i mbante mëri Zotit për vdekjen e së shoqes."

Mënyra si Tanushi e kujton Kalijen, si përpiqet ta mbajë të gjallë, duke e kthyer fytyrën e saj në trajtën ikonike të të shenjtës, vetëm i shenjojnë mëkate të njëpasnjëshme në librin e jetës, deri në sprovën e fundit kur fle me një grua tjetër. Atëherë Tat Tanushi merr mallkimin shekullor dhe dënimin me jetë.

Në këtë fazë mbaron tregimi i dashurisë njerëzore të Tat Tanushit e të Kalijes. Dy pjesët e tjera të novelës kanë të bëjnë me doktrinën e krishterë: me sprovimin, dënimin dhe shpëtimin.

Pra, kemi këtu një ndeshje dramatike të dashurisë njerëzore me doktrinën e dashurisë hyjnore. E veçanta mundet nga konvenca, në emër të shpëtimit dhe të eternitetit.

Tregimi për Tat Tanushin është një vepër tepër e ndërliqshme me temë të dashurisë, duke e vënë në sprovë pasionin për jetën me adhurimin për Hyjin. Atëherë njëra dashuri bie, flijohet, për të fituar tjera në përjetësi. Kuteli me nëntekstin e vet sikur ankohet: ne nuk mund të duam asnjëherë sa domë, sepse më në fund vdekja (me hijen e vet) e mund jetën. Dhe shpresa mbetet në ringjalljen. Jetën përtej.

Një provë të tillë, po ky autor, e bën me tregimin *Rinë Katarinëza,* veçse edhe këtu zgjidhja është e tmerrshme, sepse i gjalli për të fituar dashurinë duhet të shkojë te i vdekuri. Mos është skema universale e *thanatosit* që e mund *erosin*, e cila trupëzohet edhe në tregimin shqiptar të dashurisë, ku për dashurinë flitet ashtu si flitet për vdekjen, nëse jo më shumë për të dytën, me që këto të dyjat, gati përherë, janë në raport të drejtpërdrejtë.

4. Migjeni: Lili e Lilusha

Tregimi i Migjenit *Pakë poezi*, që në lexim të parë mund të shndërrohet në *Pakë dashuni*, duke marrë kjo formulë trajtën e *lutjes* apo trajtën e *lypjes*, sepse që në nismë shenjon një mungesë. Kërkesë e një çasti për t'u shkëputur nga bota, ku ndjenjat shiten për bukë e para.

Të riun, Lilin, e ka përshkuar zjarri i dashurisë: buzët, sytë e kaltër, kofsha e lakuriqët e bardhë, të gjitha këto janë shenja të dashurisë për Lilushën. Po Lilushën e ka bijë të tezes, kështu që thelbi i tregimit është një grindje e djaloshit me ndërgjegjen e vet, dhe më thellë, një grindje e pasionit me moralitetin qytetar.

Dhe kështu, edhe në këtë tregim të dashurisë, nisin e nxjerrin kokë alternativat e Migjenit, si kudo në veprën e tij. Lilusha është e dashura e Lilit, por është bija e tezes, pra është dashuri e ndaluar. Në këtë përballim ai nuk ka fuqi t'i thotë Lilushës "të due". Në anën tjetër imagjinon t'i thotë botërisht shoqërisë: "E due Lilushën! Si vajzë, se grue e due..."; kurse vetvetes i thoshte: "do ta harroj, do ta harroj". Ai nuk do të bëhet as Verter i shekullit njëzet dhe as një Safo, që do të dëshmonte që poezia e bukurisë është e lidhur me erotikën.

"Largohu" i thotë Lilusha [pse po më ban të vuej]. Dhe ky largohet, gati e harron pos vegimit për kofshën e bardhë që e mallëngjen.

Nëpërmjet zjarrmisë së Lilit, Migjeni hidhërohet në skllavët e dokeve e të zakoneve të trashëguara që nuk lënë të realizohet një dashuri [incest]. Po, venerimi i tij kundërshtues prek krejt një shoqëri të mbyllur, që prodhon çoroditje. Dhe këtë herë vështrimin e vet për skandalin e eksplikon në parantezë:

> (Pozitivi bashkohet me negativin; mirëpo tek na – këtu qoftë e thanun dhe e lanun – bashkohen dhe pozitivi me pozitivin. Dhe atëherë çirren moralisht për sankcjone kundra njatyne mashkujve dhe duen t'i linch-ojnë. E pse djali i ri vuen dhe s'ka mënyra të shpenzojë at energji – ata nuk e mendojnë)

Dashuni e ndalueme, temë e ndalueme, mollë e ndalueme, janë refrene që do t'i thotë apo do t'i imagjinojë Migjeni në valën e skandalizimeve poetike apo rrëfimeve te libri *Novela të Qytetit të Veriut*. Çështja është që edhe idetë e figuruara të tij shfaqen ende në botën shqiptare si ndalesa të vetëkuptuara të interpretimit. Puristët me detyrë donë ta shpëtojnë edhe Migjenin nga vetvetja!

5. Anton Pashku: Delia e Dila

Anton Pashku tregimin *Nën qarr po rrinte vasha* e ka shkruar në dy variante. Varianti i dytë ka paratekstin:

> *Syni s'e sheh synin matanë hundës*
> *Zemra e sheh zemrën matanë bjeshëkës*
> (Thuhej dikur në Has)

dhe sygjeron një lexim të ri plotësues, duke thirrë lexuesin që teksti i tij të pranohet si figurë, në secilin paragraf të tij; duke qenë punë e shpirtit e jo e pamjes.

Ky tregim është i dyfishtë. Përafërsisht i njëjti syzhe zhvillohet herën e parë në fantazi, në përrallë, dhe jepet si kulturë e trashëguar;

herën e dytë thuret si ngjarje e ndodhje konkrete në një realitet dhe në një ambient të identifikueshëm. Të dy nivelet e tregimit i lidh një simbol: *qarri* dhe vasha nën të. Edhe të dy ngjarjet ndodhin te qarri, që tanimë bëhet mit i rrëmbimit të dashurisë. Zana e Dragoi janë personazhet e dashuruara të variantit të parë, që, përkundër pengesave të ambientit, janë bashkuar edhe me kushtin që akti i tyre të lahet me gjak.

Dila e Delia janë personazhet e tregimit të dytë, që në fakt e ka paratekst tregimin e parë, dhe historia e dashurisë së ndaluar dhe e rrëmbimit përsëritet njësoj, e në të njëjtin vend, veçse tash me një pamje më konkrete.

Personazhet janë të fejuar me të tjerë simbas Kanunit, po vala e dashurisë i bart përtej kohës e hapësirës së konvencës së Kanunit. Shpëtimi është ikja, deambientimi. Fantazia e tyre i bart me kalin e bardhë në një ishull të rrethuar me një det ku nuk i gjen askush. Ani që Zana e Dragoi janë vrarë e janë bërë mit, Dila e Delia ripërsërisin udhën, derisa konvenca kanunore u bie mbas. Dhe ikja fantastike bëhet nga Mali në Det. Se Dila ka therrën në këmbë që do t'ia qërojë deti.

Ajo e bartur në kalë të bardhë thërret në kllapi:

> "Aman o zot..."
> "O, s'jam zoti, s'jam, moj Dila e Marisë, po jam Delia i Ndreut i Ndre Delisë", ia kthen i dashuri.
>
> "...Nji Drangue, nji thi karathi, na e muer Dilën nëpër shi..."

përhapet lajmi. Atëherë, çka do të bëjnë: Biba i Lleshit i Llesh Bibajt, Leka i Gjonit i Gjon Gjolekajt, Deda i Gjinit i Gjin Gjidedajt. Kush e di?

6. Mashkulli e Femra

Në të gjitha këto tregime të dashurisë vihet theksi në relacionin ndërmjet Mashkullit e Femrës, duke e shtrirë këtë relacion edhe në nivel të një njëmendësie shoqërore edhe në nivel të thurjeve strukturore letrare, pra në nivel të ndodhisë e të tregimit për ndodhinë. Në këtë veprim të bashkimit (dashuror), në nivel jetësor të reales, është mashkulli që tërheq dhe prin, duke pretenduar të jetë apo të bëhet protagonist, mirëpo, në nivel të thurjes artistike të tregimit, është femra që bëhet protagoniste, qoftë pa pretenduar. Ky konceptim dëfton pahetueshëm që shoqëria shqiptare e pretenduar si shoqëri maskuliste, nëse jo vetëdijshëm atëherë ndërdijshëm, pranon fuqinë e femrës në gjirin e saj psikosocial.

Kalia e tregimit *Tat Tanushi i Bubutimës* të Kutelit, e gjallë apo e vdekur, e tjerr fatin e Tanushit në të dy trajtat apo variantet.

Diloca e tregimit *Diloca* të Koliqit lufton për të dashurin e dashurinë, për ta ruajtur këtë si pajë shpirtërore, që nuk e ndan me askend, me asnjë kusht.

Lilusha e tregimit *Pakë poezi* të Migjenit, ruan të fshehur dashurinë e vet, deri në nivelin sa Lili të shërojë varrët e veta nga kalimi i kohës.

Dila e tregimit *Nën qarr po rrinte vasha* të Pashkut, duke ndjekur ligjërimin e zemrës, e përsërit vetëdijshëm tregimin e përrallës, duke ditur që po shkonte në humbjen e lumtur.

Duket që pikërisht "humbja e lumtur" është varianti më i besuar i tregimit të dashurisë shqiptare.

IV. DRAMA E DASHURISË

1. Ndodhia

Miti i jetës, dramatika e Erosit, situata të mbijetesës, sprova e ekzistencës, duke u larguar nga rrënja, për të mbetur degë e këputur (që mund të thahet): janë premisa të domosdoshme për një veprim të fortë dramatik, që shpie në zgjidhje tragjike për individin, qoftë me iluzionin e mbrojtjes së normës së jetës kolektive. I gjithë ky instrumentarium bëhet edhe më dramatik kur personazhi është i dashuruar, dhe të gjitha vlerat tunden deri në ekstremin për të sprovuar ekzistencën e vet. Edhe dashuria për të mbajtur të gjallë zjarrin, edhe konvenca për të ruajtur natyrën e vet të përsëritur.

Nëse dashuria e bukuria përpiqen të bëhen simbol i një jete, atëherë shuarja e tyre, a do të thotë shuarje e kësaj jete dhe ekzistence? Këto ndodhi dramatike të erosit e të thanatosit, në ndeshje me sprovën e identitetit (të individit e të kolektivitetit) i lakon Josip Rela në kryeveprën e vet dramatike *Nita*, që do të bëhet dokumenti letrar i tragjedisë së arbëreshëve të Zarës në Kroaci.

2. Josip Rela: Nita e Tani

Koha e ngjarjes, shekulli 18. Vendi i ngjarjes, Shestan (rrethi i Shkodrës) e Arbnesh (rrethi i Zarës). Ngjarja: shpërngulja e arbëreshëve nga dhuna turke. Kryeprotagonistja, Nita e bukur, në ndarje nga shpëtimtari e dashnori i saj i besës, Zefi, zbulojnë këtë kontratë të dashurisë:

> Nita: Me ty po mbetet shpirti im
> Zefi: Shko me zemrën time...

dhe më tej betimi i lidhur me jetën:

Zefi: Vij ose vdes
Nita: Të pres, të pres.

Jeta e Vdekja, Shpirti e Zemra, janë të gjitha kontrata të rënda për të ruajtur një dashuri në largësi e në kohë. Nita, e zënë peng nga tirania e kohës dhe mungesa e Zefit, do ta ruajë dashurinë duke u shndërruar në mashkull, sipas zotimit të vjetër të virgjëreshave. Ajo tanimë bëhet Ai, Nita bëhet Tani, e ligjëruar me zakonin e vjetër, me pajtimin e kishës e me letrën e guvernatorit; pra me tri nivele të pushtetit kolektiv. E ajo e vetme me sekretin e vet të dashurisë.

Po protagonistja jeton jetë të dyfishtë, në dukje, në veprime, në të folur. Kur është me të tjerët flet me *mashkullorësi*, kur flet me veten flet me *femnorësi*. Protagonisti i dramës *Nita/Tani* jeton me dy pamje, kështu që dramaciteti i situatës së saj në ndeshje me botën e jashtme bie në qetësi, për t'i lënë vend dramës së mbrendshme të personalitetit. Pështpëritja e saj: "Zemra ime është plot dashuri të vdekur... Zemra ime është qyshkur e thyer..." mundohet të provojë pajtimin për humbjen e Zefit. Por Zefi vjen ditën që Nita (Tani) fiton garën tradicionale të vrapimit. Dhe ai e rinjeh, sado që është veshur si mashkull, dhe kjo i hidhet në përqafim dashurisë së vet.

Tashti thuret drama e jetës për të mbaruar tragjedia e dashurisë. Nita e kthyer në mashkull për të mbrojtur dashurinë bëhet vet varr i kësaj dashurie. Sepse nuk mund të ketë rikthim, jo, sepse rikthimi do të thotë nëpërkëmbje të tri konvencave të mëdha kolektive: e zakonit të vendit, e kishës, e guvernës së huaj. Në këtë rrjet të ftohtë të obligimeve kolektive, dashuria e Nitës është e zjarrtë, por e vetme. Asfarë fuqie nuk ka as Zefi përpara këtij kodi. Tani kodi është përballë individit për të bërë gjyqin popullor të fajit të dashurisë.

Derisa gjyqi i kodeve shtyhet me argumentet për fajin e Nitës, kjo e harruar në vetmi e vret veten me armën e guvernatorit. Se: Nita dha besën se do të mbrojë dashurinë, po vetë besa ia vrau dashurinë.

Kjo është vdekja e Gruas burrneshë, vdekja e gruas së dashuruar.

Teprojnë këtu dy jehona.

E para:

Itha: Ju që keni humbur zemrën! Ju, Ju nuk dini, s'dini çka do të thotë dashuri e gruas!

E dyta, porosia dramatike e autorit:vdekja (vetëvrasja) e Nitës, simbolit të bukurisë e të dashurisë së arbëreshëve, në fakt është shprishja e tyre; hyrja e tyre në asimilim. Përfundimisht është prishur Miti i jetës autentike.

Arbëreshët e Zarës nuk flasin më shqip, nuk shkruajnë më shqip.

SHËNIME

1. Naim Frashëri, *Lulet e verësë*, 1890.
2. Andon Z. Çajupi, *Baba Tomorri*, 1902.
3. Lasgush Poradeci, *Ylli i Zemrës*, 1937.
4. Millosh Gjergj Nikolla, *Vargjet e lira*, 1936.
5. Ernest Koliqi, *Hija e Maleve*, 1929.
6. Mitrush Kuteli, *E madhe është gjëma e mëkatit*, 1947.
7. Millosh Gjergj Nikolla, *Novelat e Qytetit të Veriut*, 1938.
8. Anton Pashku, *Tregime*, 1961.
9. Josip Rela, *Nita*, 1954.

IV. KRYEVEPRA LETRARE

KRYEVEPRA LETRARE

1. Kaptimi: Kryevepra letrare

Sa herë na ka rënë të lexojmë një vështrim kritik për një vepër letrare që, në nivel cilësimi e karakterizimi, të mbarojë me vlerësimin sipëror: *kryevepër letrare*. Kjo është më tepër se një fascinim individual i lexuesit, është një pretendim që vlerësimi të bëhet i përgjithshëm e i gjithëpranueshëm. Kjo, dhe, kërkon mbështetje në cilësimet e paramenduara që lidhen me substancë të zgjedhur, strukturë të përsosur, stil origjinal, të papërsëritshëm. Porse, pak kush apo askush nuk merr mundimin të bëjë një përkufizim të *kryeveprës*, ndoshta për ta lënë të hapur diskutimin letrar, ku e veçanta nuk ka pse të bëhet e përgjithshme për t'u trajtuar si vlerë supreme.

Në anën tjetër, *kryevepra letrare* shfaqet si nocion (kaptim) i pakapërcyeshëm, jo vetëm në vlerësimet individuale të letërsisë, por veçanërisht në lojën e kodifikimit letrar kombëtar e përtejkombëtar të saj, duke nominuar një vlerë, e cila bëhet masë e vlerësimit dhe kategorizimit e sistematizimit të letërsisë. Në këtë vështrim *kryevepra letrare* nis të pranohet si *cilësim*, vijon si *vlerësim*, për të arritur në nivelin e *kategorisë* letrare.

Si kategori letrare e vlerës, *kryevepra letrare* shpalon natyrën e vet në kontekste letrare, në rrjetin e krijimeve autoriale, bile edhe në nivelin e funksionalizimit e të karakterizimit të letërsisë në shoqëri e në histori (letrare). Ajo mund të jetë:

> Vepra më e mirë e një autori, e cila përqendron thelbin e veprave të tjera letrare të tij;

Vepra që përfaqëson llojin letrar mbrenda një epoke apo një letërsie;
Vepra që bëhet përfaqësuese e një epoke letrare;
Vepra me një përkryerje strukturore: në nivel të temës, të shprehjes, të domethënies, madje të moralitetit;
Vepra që u qëndron epokave të një letërsie;
Vepra që bëhet e krahasueshme me kryevepra të letërsive të tjera, përgjithësisht apo të një qarku kulturor e letrar...

Pra, kryeveprat janë baza dhe shtylla qendrore të një kulture, qoftë kur janë popullore apo me autorësi të dyzuar. Tani që po kërkojmë çfarësinë e kryeveprave letrare në nivelin individual të krijimit me gjuhën e shkruar, le të rikujtojmë që ato lidhen në një tekst e në një kontekst; me një autor krijues; me një amëz kulturore; me një kohë e me një hapësirë (pra, me një histori e një gjeografi). Kjo dëshmon që nuk mund të ketë një strukturë të identifikueshme letrare kombëtare, pa kryevepra të mbrendashkruara të kësaj letërsie.

Për të zhvilluar argumentet e shtruara më parë, do të provohet trajtimi i tri kryeveprave letrare të letërsisë shqipe: *Cuneus prophetarum* (1685) të Pjetër Bogdanit, *Lahuta e Malcís* (1937) të Gjergj Fishtës dhe *Oh* (1971) të Anton Pashkut.

2. Historia e Autorëve

Kryeveprat letrare janë të lidhura pashkëputshëm me autorët (kreatorët) e vet si vetje qytetare e personalitete krijuese, me botëkuptimin e tyre, veprimin e shpirtësinë e tyre, madje jo vetëm në kohën e shfaqjes, po dhe në kohën kur si vlera hyjnë në rrjetin e vlerave të kulturës nacionale. Prandaj, historia e autorëve është e lidhur me historinë e veprave.

1. *Pjetër Bogdani*. Emri i kategorisë të shejtnive biblike. Mbiemri i përkatësisë familjare. I lindur më 1630 në Gur të Hasit, në Kosovë. I vdekur më 1689 në Prishtinë. Bir i familjes historike të Bogdanajve, me përkushtim fetar të krishterë e identitet shqiptar, të dhënë pas mësimit e kulturës. I shkolluar në Itali, doktoruar për teologji e për filozofi në Romë, nip i Andrea Bogdanit, arqipeshkëv i Shkupit. Vetë

Bogdani me një biografi të spikatur të shërbimit baritor të krishterë. Për 21 vjet ipeshkëv i Shkodrës, për 12 vjet arqipeshkëv i Shkupit. Njohës i gjendjes shpirtërore e sociale të shqiptarëve në tokat e tyre veriore e verilindore. Shërbëtor i përvuajtur shpirtëror i popullit të vet, gjithashtu veprimtar i zjarrtë për lirinë e tij. Prijës i kryengritësve në luftën për çlirimin e Kosovës nga Perandoria Osmane. Dijetari i madh i shkencave humanitare, i krahasueshëm me bashkëkohanikët e vet të vendeve të tjera. Dhjetë vjet punoi në veprën jetësore *Cuneus prophetarum* (1675-1685), që është vepra e parë origjinale në gjuhën shqipe.

2. *Gjergj Fishta*. Emri (Gjergj) i shërbimit françeskan me kuptimin biblik e popullor, se emrin e lindjes e kishte Zef. Mbiemri i vendit të lindjes. Lindi në Fishtë të Zadrimës më 1871. Vdiq në Shkodër më 1940. Mësimet e para i mori në Troshan, kurse mësimet e mesme e studimet në teologji e në filozofi i bëri në Bosnjë. Pas studimeve, gjithë shekullin e vet krijues e veprues e bëri në Shqipëri, kryesisht në Shkodër, në qendrën kulturore të Shqipërisë së kohës. Kreu një punë madhështore në fushë të jetës sociale e nacionale, për ta bërë Shqipërinë e pavarur e shqiptarët të kultivuar. Nënkryetar i Kuvendit të parë të Shqipërisë (1921), përfaqësues i Shqipërisë në konferencat ndërkombëtare. Farkues i shpirtit nacional në kulturë e në letërsi. Kryetar i Komisionit të Alfabetit shqip (1908), themelues i revistës *Hylli i Dritës* (1913), themelues i shoqërisë *Bashkimi*, themelues i gjimnazit në Shkodër, themelues i teatrit në Shkodër. Futi shqipen si gjuhë mësimi në shkolla.

Gjergj Fishta u cilësua shkrimtar nacional për së gjalli. Shkroi vepra letrare në të gjitha gjinitë: epikë, lirikë, dramatikë e satirikë, ndërsa vepra e tij kritike rrok tema teorike të artit, të jetës sociale e të jetës shpirtërore të kombit, ku shquhet gjuha e tij energjike, edhe kur lavdëron edhe kur kritikon e përmbys.

Vepra jetësore letrare e Gjergj Fishtës është kryevepra *Lahuta e Malcís*, epi nacional, të cilin e nisi në rini dhe e mbaroi në pleqëri, me botimin përfundimtar më 1937. Autori qe vlerësuar shumë mbrenda e jashtë e qe propozuar për Çmimin Nobel.

3. *Anton Pashku*. Emri biblik, në variantin familjar shqip e kishte Ndue. Mbiemri i familjes. Lindi në Grazhdanik të Prizrenit në vitin 1937, porse prindërit i kishte nga Zymi i Hasit. Vdiq në Prishtinë më 1995. Shkollimin fillor e mori në vendlindje, ndërsa kreu gjimnazin në

Prishtinë. Nga mosha e re punoi në gazetën e në shtëpinë botuese *Rilindja* në Prishtinë, deri kur e pushtuan serbët më 1990. Vitet e fundit të jetës i kaloi mjaft i tërhequr në shtëpi në Prishtinë.

Anton Pashku është djalë e burrë i Prishtinës, kurse kreator e autor i shtëpisë botuese *Rilindja*. Për shumë vite ai mbahej ikonë e letërsisë dhe kulturës së këtij qerthulli të letërsisë e të botimit. Me durimin e një murgu lexoi e shkroi letërsi e, ndoshta, mund të cilësohet heroi i letrave. I mënjanuar (apo vetëmënjanuar) nga jeta sociale, ai gjeti shpëtimin në letërsi. Për të gjallë është karakterizuar si nismëtar i letërsisë moderne në Kosovë, që nga viti 1955 kur nis të botojë tregime, për t'u vlerësuar më vonë si një nga kulmet e kësaj letërsie. Ka shkruar prozë e drama. Veprat e tij përherë kanë qenë ngjarje letrare.

Po kryevepra e Anton Pashkut, romani *Oh* (1971), duket që sublimon thelbin e botëkuptimit të tij, stilin e tij të papërsëritshëm dhe duhet të jetë amza e shkrimeve të tij, edhe në trajtë të tregimit edhe në trajtë të dramës.

3. Historia e Veprave

Historitë e kryeveprave domosdoshmërisht lakojnë edhe historitë (fatet) e autorëve, dramatikën e jetës e dramatikën e krijimtarisë së tyre. Veçse kjo histori veprash është mirë të niset nga shenjat e tekstit të shkruar, të fiksuar përgjithmonë, bile nga thelbi i këtij teksti, nga titulli.

1. *Cuneus prophetarum*, titull në latinisht (në shqip: *Çeta e profetëve*) mundet të shenjojë një trashëgimi kulture të latinitetit, ashtu dhe një komunikim më universal të titullit të librit. Kurse formulimi është një metaforë, një figurë e doktrinës së krishterë, si kanon e si gjëllim shpirtëror. *Çeta e profetëve* si *shoqëri* apo *vëllazëri*, që punon për një mision e zhvillon një ide për njeriun e për besimin, të pakufizuar në kohë e në hapësirë.

Pjetër Bogdani veprën e vet në një variant shqip e kishte mbaruar më 1675, duke e paraqitur për botim në Romë. Censura kërkon që vepra të shkruhet edhe në italisht (me qëllim të verifikimit të doktrinës). Autori e shkroi librin edhe për dhjetë vjet të tjera, për ta botuar

Cuneus prophetarum më 1685. Varianti i parë duket të ketë qenë Pjesa e Dytë e *Cuneusit* (në shqip), kurse vepra e plotë ka dhe Pjesën e Parë dhe është shkruar barasvlershëm e ballëpërballë në italisht e në shqip. Nuk ka mundësi krahasimi të varianteve pa e pasur të parën, mirëpo studiuesi bogdanian Ibrahim Rugova ka të drejtë kur e quan *Vepra e Bogdanit 1675-1685*, gjë që vërteton që Bogdani veprën e vet madhore e shkroi për një decenie. Vepra pati dhe dy botime të shpejta në Venedik (më 1691 e 1702), kurse botime të tjera u bënë sidomos në shekullin njëzet.[2] Sado që *Cuneus prophetarum* u çmua lart si kryevepër nga të huajt që në shfaqje të parë (se mund të lexohej në italisht), rëndësia e saj vjen e rritet në botën shqiptare sidomos në shekullin njëzet me ribotime dhe me vlerësime kritike e monografike, me cilësimin vepër e parë origjinale në shqip.

2. *Lahuta e Malcís*, prapë një titull, një metaforë, një figurë. Në vështrimin e parë *Kanga e Malcís*, edhe në mënyrë më specifike *Epika e Malcís*, sepse me *lahutë* këndohet vetëm epika. Dhe në shpjegimin tjetër *Kanga popullore*. Se *kangë popullore* e quajti Gjergj Fishta blenin e parë të *Lahuta e Malcís*, të botuar në Zarë me 1905. Kur dimë që varianti përfundimtar (i plotë) i veprës u botua në Shkodër më 1937, kuptohet që veprën e vet jetësore Fishta e shkroi për më shumë se tri decenie, gjatë gjithë shekullit të vet krijues. Autori, hove-hove, shkroi vepra të gjinive e të stileve të tjera, porse gjatë gjithë kohës në mënyrë paralele vijoi veprën e vet epike. E nisur si një këngë për një betejë, vepra prej moti në mot u zgjerua në ngjarje e në beteja, në vende e kohë të ndryshme, për të arritur formatin e epopesë kombëtare që këndon palcën e shpirtin e nacionit, të kaluar nëpër ndodhitë historike të qëndresës, ashtu dhe në shpalimin e fantazisë mitologjike e kulturore shqiptare. E shkruar në mosha të ndryshme të Fishtës, *Lahuta e Malcís,* si dalldi frymëzimi e si përmallim i pjekurisë artistike,

[2] *Botimi i parë (1685)*, Padova.
Botimi i dytë (*1691)*, Venedik.
Botimi i tretë (1702), Venedik.
Botimi i katërt (1930), Pjesa e dytë, Mjedja, Shkodër.
Botimi i pestë (1940-1943), Pjesa e parë me shpjegime e shënime, Mark Harapi.
Botimi i gjashtë (1977), Rudolf Trofenik/Martin Camaj, Mynih.
Botimi i shtatë (1990), Pjesa e parë, Engjëll Sedaj, Prishtinë; (1997) Pjesa e dytë, Engjëll Sedaj, Prizren.
Botimi i tetë (2005), Tiranë, botim kritik nga Anila Omari, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Tiranë, 2005.

mban në strukturën e vet edhe shpërthimin djaloshar edhe vajtimin e plakut; të gjitha këto elemente për të kurorëzuar veprën më të madhe epike shqiptare, vlerësuar për të gjallë të Fishtës.

Kur ndodhi përmbysja komuniste në botën shqiptare, për pesë decenie, u ndalua Gjergj Fishta dhe kryevepra e tij. Ajo u mbajt në mend si kënga popullore, u këndua tinëz dhe u botua më rrallë, vetëm në diasporë, mandej në Kosovë. Françeskanët e Shkodrës në krye me Át Zef Pllumin, ribotimin e vet të *Lahutës së Malcís,* në njëqindvjetorin e paraqitjes së tharmit të saj nismëtar, e quajnë botim të pesëmbëdhjetë të kryeveprës së Gjergj Fishtës. Studimet për Fishtën nuk kanë pushuar kurrë, veçse mbas ndalimit në botën shqiptare, edhe ato kaluan në diasporë, për t'u rikthyer vrullshëm në deceniet e fundit.

3. *Oh*, një titull atipik romani në letërsinë shqipe. Një klithmë e dhembjes për tragjedinë iliriane (shqiptare) me premisa të shpërbërjes e të shfarosjes, në nivel të historisë së ndodhur apo të historisë së figuruar. Apo, një *OH*, akronim i thirrjes moderne e bashkëkohore për kërkimin e njeriut në botën e sotme, që ka tretur lumturinë kaq moti, në Atlantidë. Romanin *Oh* Anton Pashku e botoi në heshtje në *Rilindjen* e Prishtinës më 1971, porse vepra ishte një tërmet letrar në gjendjen kulturore e letrare të kohës. Kuptimi dhe moskuptimi i veprës kapi ekstremet.

Kritikët më të vjetër dhe të brezit të Anton Pashkut, veprës i qitën bishta të cilësimit negativ: *vepër hermetike*, *vepër neutrale*, *vepër e pakuptueshme*, që do të thotë jopopullore. Ata, në fakt, kishin ndier (dhe kuptuar) të pakuptuarën. Sepse po shfaqej një vepër e kulluar letrare, një roman modern, që ngërthente tragjedinë dhe tragjikomedinë shqiptare kaq të rëndë, duke zhvendosur letërsinë tendencioze e propagandistike që me kantilena po fishkëllonte "absolutin e përparimit". Ndeshja publike e ideve dhe e procedurave letrare ndodhi në Prishtinë, aty për aty, më shumë me temperament sesa me argument letrar si një *Vox clamantis in deserto:* ndërmjet letërsisë artistike dhe letërsisë socrealiste që priste të rimerrej me botimet letrare nga Shqipëria.

Romani *Oh* i Anton Pashkut ngadalë e sigurt u shpalos në botën shqiptare të lexuesve të brezit tjetër, më në fund, si të gjitha veprat e tij. U ribotua disa herë, madje u përkthye në gjuhë të tjera ani që përherë do të jetë punë e vështirë të përkthehet në gjuhë tjetër nga

shqipja idioma letrare dhe figura e Antonit. Një numër kritikësh të rinj e më të rinj kanë dhënë prova të leximit të kryeveprës letrare të Anton Pashkut në botën shqiptare. Sidomos ata që si lexues e si kritikë e marrin tekstin letrar, jo vetëm *të lexueshëm*, po më parë *të shkrueshëm*, në vështrimin bartian të fjalës.

4. Struktura e veprave

Strukturat e kryeveprave janë të ndërliqshme sepse ndjekin standarde të dyfishta: një herë standardin e gjinisë letrare, herën tjetër gjetjet autoriale e zgjidhjet autoriale. Ngjet të zotërojë një standard i tretë, i vetëkrijuar vetëdijshëm duke tejkaluar kornizat gjinore. Në këtë vështrim *Cuneus prophetarum* është një *traktat* teologjik-filozofik, *Lahuta e Malcís* është një *epope*, *Oh* është një *roman*.

1. *Cuneus prophetarum* është një *libër* lidhur me kuptimin elementar *Bibël*, ashtu dhe për strukturën biblike mbi të cilën ngrihet, duke ruajtur të dy pjesët e saj formalisht e kuptimisht, pra *Biblën e Vjetër* e *Biblën e Re*. Ka këtu dhe një mëtesë e një ambicie autoriale bogdaniane për të krijuar strukturë e kuptim të veçantë të *Librit shqiptar* (Biblës shqiptare), mëtesë për të lidhur doktrinën e përjetshme me sprovën e saj në një kohë dhe në një ambient social e kulturor.

Vepra *Cuneus prophetarum* (Çeta e profetëve) ka Pjesën e parë si parathënie a fundament të doktrinës të strukturuar formalisht në: Shkallë, Ligjërata e Paragrafe. Po ashtu, Pjesën e dytë të strukturuar në: Shkallë, Ligjërata e Paragrafe, që merret me doktrinën nëpërmjet figurës së Krishtit. Parashikimi a ndodhia mbledhin domethëniet e të dy pjesëve që dialogojnë e plotësohen. Risia në këtë traktat të përsosur është se doktrina jo vetëm demonstrohet, por edhe përplotësohet e sprovohet e ballafaquar me doktrina të tjera në fushën besimtare universale, po në veçanti në botën shqiptare, si Bibël shqiptare. Në këto ballafaqime ka përdegëzime të argumenteve religjiozë, shkencorë, humanitarë e nacionalë. Në këto argumentime ka gjuhë racionale, përshkruese dhe gjuhë poetike. Një Shkallë e Pjesës së parë përbëhet e tëra nga *Kangët e Sibilave*, ku teksti poetik merr rolin para-

thënës apo pasthënës të doktrinës. Në anë tjetër, diskursi argumentues, jo rrallë, merr karakterin militant (veprues) përjashtues e likuidues.[3]

Pra, te *Cuneus prophetarum* kemi modelin strukturor biblik, por edhe rimodelimin autorial me shenja të kohës e të vendit.

2. *Lahuta e Malcís* është një *epope*, në vështrimin e këngës epike shqiptare, vepër të cilën duket që Fishta e shkroi për *pasion* e për *mision*. Ai njohu epopetë antike e klasike, madje të Evropës jug-lindore. Ai njohu përpjekjet (për të krijuar epopenë) të pararendësve të njohur shqiptarë, Jeronim de Rada, Naim Frashëri e Zef Skiroi me veprat e tyre: *Skënderbeu i pafat; Histori e Skënderbeut* e *Te dheu i huaj*. Të gjitha epopetë (si zhanër) lidhen me bëmat heroike të protagonistit, të lidhura me domosdoshmëritë e një populli a një kombi. Po, kryevepra e Fishtës a ka një protagonist? Apo ka më shumë protagonistë? Pse kjo strukturë atipike? A pse rroket jeta e disa brezave, të cilët kanë protagonistët e vet, kurse protagonisti ideal, i supozuar, është *Populli*.

Në botimin XV të *Lahutës së Malcís*, të bërë nga Át Zef Pllumi më 2006, ky i fundit paraqet një skemë strukturore të veprës, duke zbuluar strukturën e krijimit dhe strukturën e finalitetit si tekst letrar. Po ashtu ballafaqon realitetin historik si pikëmbështetje të autorit me realitetin artistik (fiktiv) të veprës. Simbas kësaj skeme *Lahuta e Malcís* është e krijuar nga gjashtë cikle këngësh, që kanë referenca historike dhe katër *këngë ndërlidhëse*, që kanë funksion kompozicional, pra artistik. Ciklet janë:

Cikli i parë i Oso Kukës, lufta e Vraninës (viti 1858),
Cikli i dytë, Lidhja e Prizrenit (1878),
Cikli i tretë, Te Ura e Rrzhanicës (1880),
Cikli i katërt, Te Ura e Sutjeskës
Cikli i pestë, Tringa, pa referencë kohe,
Cikli i gjashtë Dedë Gjo Luli, kryengritja malësore (1911), Traktati i Londrës (1913).

[3] Për ngjyrën polemike, doktrinare e okazionale, të veprës së Pjetër Bogdanit kundrejt Hebraizmit e Islamizmit, të shihet: Sabri Hamiti, "Kërkimi i kuptimit", in *Arti i leximit*, Rilindja, Prishtinë, 1983, f. 170-182;
Noel Malcolm, "Cuneus prophetarum i Pjetër Bogdanit: vepra dhe konteksti i saj fetar", Ligjëratë inauguruese në ASHAK, mbajtur më 30 mars, 2006 në Prishtinë.

Këngët ndërlidhëse, që lidhin epoka historike dhe nyje strukturore të veprës, janë: *Dervish Pasha*, *Lugati*, *Kulshedra*, *Koha e re*.

Në diskutimin e vet fundamental Zef Pllumi zbulon që heronjtë e Fishtës në *Lahutë* janë heronj letrarë e jo heronj historikë, qoftë mbrenda strukturës së Epopesë. Kritikës së Mehdi Frashërit, i cili e kishte hetuar këtë fenomen, Fishta i përgjigjet vetë se "*poemi kishte për qëllim jo me tregue të vërtetën siç ish, por të vërtetën ideale*". Të vërtetën ideale për popullin shqiptar ka për qëllim *Lahuta e Malcís*.

3. *Oh* ka strukturën e romanit modern, me teknikën e rrëfimit simbas *rrjedhës së ndërdijes*. Mirëpo kohët, situatat dhe situimet, strukturohen me një saktësi matematikore të shpalljes së Enigmës dhe të zgjidhjes së Enigmës. (Është e natyrshme që përvojat letrare janë kryesisht të romansierëve të njohur modernë: Xhojsi, Kafka, Prusti e Fokneri). Një formulë strukturore, e zhvilluar nëpërmjet parantezash, nga të voglat, te të mesmet dhe të mëdhatë, shenjon një kohë të tashme, si gjendje kulturore-psikologjike, për të zbritur në retrospektivë e për t'u kthyer në një gjendje të tashme. Kjo krijon një kauzalitet (shkak-pasojë/pasojë-shkak) qoftë në nivel të domethënies, qoftë në nivel shenjëzimesh.

Formula është kjo:

$$\times \left\{ \times \left[\text{ y } (\alpha) \text{ y } \right] \times \right\} \times$$

Dekonstruktimi si lexim bëhet duke zgjidhur parantezat, nga të voglat, te të mesmet, deri te të mëdhatë. Kurse në këtë zgjidhje dalin shtresat novelistike të romanit, duke ndjellë mënyra të veçanta komunikimesh për të shpallur mesazhet: historike, aktuale apo të përjetshme. Një formë kjo e përsosur për të shpaluar domethëniet e rënda.

5. Amëza, Heroi, Figura

Të gjitha këto kryevepra kanë një thelb të veçantë letrar dhe, duke qenë shembullore, parashohin edhe një amëz (gjedhe) letrare, që në vazhdimësi do të prodhojë një trashëgimi letrare; kanë diskursin specifik, heroin dhe figurën dominante.

1. *Çeta e profetëve* ka një amëz letrare që është ngritur mbi tekstin e Biblës (të Vjetër e të Re) duke inauguruar prozën origjinale protobiblike. Është vepra e parë origjinale në shqip e letërsisë filobiblike, që do të hyjë në letërsinë shqipe nga fillimet deri në modernitet, si tematikë e si stilistikë. Ligjërimi biblik i Bogdanit, nuk ka dyshim se ka për bazë edhe ligjërimin e përparshëm shqip (në trajtë të përkthimit) të Gjon Buzukut e të Pjetër Budit, qoftë në pjesët doktrinare, qoftë në pjesët poetike.

Ky është shkrimi *rezonues* i alternuar me shkrimin *përshkrues* e *tregimtar* e me shkrimin poetik, i realizuar në vargje tetërrokëshe e njëmbëdhjetërrokëshe, për të krijuar copa poetike antologjike si *Krijimi i Rruzullimit*:

Parëse Qiellja, Dheu, Deti, e Zjarmi
Ishte: kje Zjarmi, Dheu, Qiellja e Deti;
Ma shempton Qiellja Dhenë, e Detinë Zjarmi,
Se ku ish Qiellja, Dheu, Zjarmi, e Deti,
Aty ish Dheu, Qiellja, Deti, e Zjarmi:
Dheu Qiellnë mbëlon, e Zjarminë Deti;
Qiellja Deti ende Zjarmi, ishte ende Dhét,
Dheu, Zjarmi, ende Qiellja ishtë ndë Det.

Mbë Qiell' nuk' ishte, as Yll, as Diellí,
Qi me dritetë vet zbardhen dritë të ré,
As Hana delte me dy të rgjanta brí
As prej qiellshit vinte ndonji Reze për dhé,
As Dheu si Shqype nalt' qëndron, e rí
As niegullë me shí, as breshën, as Rëfé,
As Deti me Valë epte të madhe gjamë,
As lymenatë me Breg, ishin zanë.[4]

[4] Pjetër Bogdani, *Çeta e profetëve*, Rilindja, Prishtinë, 1990, f.197.

Te *Çeta* heroi është Hyji, mandej krijesa e tij Njeriu, i vënë në sprovë, dhe ndërmjetësi shpirtëror, Jezusi. "Zoti flet me metafora", shkruan Bogdani në veprën e vet, duke shpallur figurimin e ligjërimit të vet letrar e tejletrar. Mirëpo, figura dominante e veprës së tij mbetet *alegoria*.

2. Te *Lahuta e Malcís* amëza letrare krijohet nga letërsia gojore (historike e kreshnike), nga tharmi i jetës e moraliteti e strukturimi i Kanunit të Lekë Dukagjinit, dhe nga fantazia krijuese autoriale. *Lahuta* e sjell në nivel të përsosur kombinimin e ligjërimeve të traditave shkrimore e gojore shqiptare, e kjo prapë prodhon një trashëgimi të re letrare. Po kujtojmë veprën (prozën) *Hija e maleve* të Ernest Koliqit: si funksionon Kanuni kur kalon nga Malet në Qytet.

Lahuta e Malcís bazohet në një ligjërim poetik-epik për të treguar ngjarje e për të përshkruar gjendje, proces krijues në të cilin alternohet të folurit e autorit me të folurit e personazheve. Projektimi i autorit në tekst është i dukshëm kur ndërtohet ndërmjetshëm me krijimin e personazheve autobiografike (si Tringa, Patër Gjoni e Lulashi), ose drejtpërdrejt kur shpalos *Unin* e autorit në procesin e krijimit të veprës si Njeri e si Artist, te *Koha e ré*:

Hej moj Zanë, tý t'kjosha true,
Si s'po t'bje nder mend per mue,
Punë të hershme me m'kumtue;
Kangë e valle me m'fillue;
Por më rrin tue fluturue
Mollë më mollë e ftue më ftue
Me ato shoqe tue këndue,
Me ato shoqe tue vallzue,
Tue vallzue, moj tue lodrue
Nper ledina e nper rudina,
Np'r ata brej, aha e çetina,
Ku bân çerdhen gjeraçina,
Bulon molla e lulzon thâna
E prijn valle Orë e Zâna
Neper rreze qi lshon hana.
Ardhun shtatit si "breshana"

Rreze diellit dora e llana,
Ftyra shtrue n'fletë t'drandofillit,
Kama matë per gjeth të lilit,
Shartue zâni m'zâ t'bylbylit,
Dishka borë e dishka brymë
Si njaj hylli me ferfllimë:
Mori sumlla sumollore,
Mori dardha dimënore,
Si t'shkoi moti kangë e valle
Kangë e valle e zanamare:
Tash mbas flutrash neper zalle
Tash mas lulesh nper livadhe
Herë ndiq sutat neper curra,
Zhytu e mbytu neper gurra,
Ngallit shoqet n'shtiqe t'vshtira:
Si, perzèt, ty t'raftë e mira!
T'raftë e mirá si t'ka rá,
Bjeshkë e vrrî qi m'ké shkelqâ!
A din shka moj gerxhelí,
Mori rrezja nper frangí:
Se mue kripit m'i rá bora,
Se kah m'lên âsht kama e dora,
Se edhè as vonë, tham, s'ká me shkue,
N'jetë pertej un pa u kalue,
Prej kah s'lânë kend me u kthye dalë...
Pra ndigjoma ktû nji fjalë:
Lêni sod, moj Shtozovallet,
Lêni flutrat t'marrin zallet,
Lêni sutat t'marrìn malet:
Shporru vjollcash edhe lilash,
Shporru gurrash e çurrilash:
Se, perzèt, kshtû, moj petritë,
Tuj m'u lá, tuj m'u flladitë,
Herë nper hanë e herë nper dritë,
Drue po m'ngrihesh akull-ó
Drue po fikë mue e vedin-ó:
Edhe lshou prej Dukagjinit,

Kû m'a shkon të cemtët e dimnit
Neper biga e zgavrra blinit,
E flutrim neper ajrí,
Si njaj hylli qi shkëndí
Shkrepë prej mramjet neper eter,
Behma ktû n'ket Lissus t'vjeter,
Kû, larg zhurmet e poteret,
Dola edh'un n'ket buzë Prendveret,
Per me kndue m'Lahutë t'Malcís,
Se si u end fati i Shqypnís,
Kûr pshtoi kthetrave t'Shkjenís
E duel zgjedhet të Turkís:
Perendija si e kisht'shkrue:
E zojë m'vedi edhe u ndertue,
Mbas sa gjakut qi pat dkue.
Pse kaq njerzit do i'n të kqi,
Sa qi askund m'ket shekull t'zí
Pá shkue gjaku ví e ví,
Nuk po gzohej, jo, lirí.[5]

Në veprën *Lahuta e Malcís*, e vërteta është ideale, dhe heronjtë (ka disa) janë idealë, porse nuk ka Një Hero (siç mund të ishte Skënderbeu); nuk ka as një hero mitologjik, real a të imagjinuar; heroi i veprës është populli, fryma kombëtare e përhershme. Figura dominante e veprës epike të lavdit nacional është *hiperbola*, e shoqëruar me mikroformat popullore të formulëzimeve poetike, *urimet* e *mallkimet*, të vëna në pozita kundërvënëse, si qëndrim e si domethënie autoriale.

3. Romani *Oh* i Anton Pashkut është një vepër letrare e kryer, që do të thotë e përkryer. Aty është përqendruar gjithë thelbi i veprës letrare të autorit, që shenjohet edhe në vepra të tjera të tij, qofshin tregimtare apo dramatike. *Oh* vë në relacion kohët mitologjike e kohët historike me kohët e pritshme, virtuale, e gjithë këto priten e ndërpriten në një të sotme, reale: Iliria e Kozmopolitizmi. Të gjitha ngjajnë si një shqiptim i zjarmishëm i njeriut të stërmunduar në histori e të bërë kaps.

[5] Gjergj Fishta, *Lahuta e Malcís*, Botime Françeskane, Shkodër, 2006, f. 436-438.

Ligjërimi prozator në *Oh* shkon kah proza e figuruar, madje kah proza ritmike, që në shumë pika i afrohet diskursit të poezisë; ashtu si dialogët e monologët kanë densitetin e shkrimit dramatik. Hero i romanit të Antonit është Individi, Njeriu. Ky hero në mungesë të karakterit letrar tradicional, mund të rinjihet si hero autobiografik apo autoideografik, që në fund të fundit çon te Tregimtari e te Autori.

Figura madhore, edhe si përcaktuese strukturore e veprës, është elipsa. Procedura letrare e kësaj figure kapërthen edhe njësitë më të vogla tekstore: fjalë të urta, gjëegjëza, metafora të prodhuara nga rrudhja e anekdotës. Një mjeshtëri e papërsëritur e figurës në prozën e re shqipe:

> 'Genti? Desidiat, kush ishte Genti?'
> 'Rex Illyrocorum!' flet desidiati. 'Rex Illyrocorum!'
> 'Nuk e njihni, nuk e keni njohtë ju Gentin. Ne pirustët e kemi pasë shumë ma afër, prandej edhe e njohim ma mirë. Genti, hëm?!'
> 'Mos po do me thanë se ka qenë si ky Batua që na futi ashtin në fyt?'
> 'Eh, jo, jo, larg asaj pune!'
> 'Po?'
> 'Genti nuk qe Bato që tash na futi ashtin në fyt dhe në eshtnat e të cilit po zamë në thue. Ai njimend ishte Rex Illyrocorum, por sjelljet e tij nuk i kishin hije nji Rex Illyrocorumi të vërtetë.'
> 'Si, pirust, ishte s'ishte, nuk po të marr vesh?'
> 'Paj, desidiat, mirë po thue: ishte dhe s'ishte!'
> 'Kështu të mora vesh. Vetëm se, pirust, këqyr ti këtu!'
> 'Fol, desidiat.'
> 'Delmatët, njimend, nuk qenë dashamirë të tij.'
> 'Nuk e deshtën as hijen e dorës së tij mbi vete?'
> 'Po, nuk e deshtën dhe ky, kujtoj, ishte gabim i tyne: nuk digjet mali pse ka therra! Mirëpo, le të thuhet e vërteta: Genti bani punë të mbara!'
> 'Bani disa punë, nuk them jo, por...'
> 'Kur erdhi, mbas Pleuratit, si na gjeti?

‘Si brinat në thes?’

‘Si brinat në thes, pra. Dikush hiqte andej, dikush hiqte këndej! A s’asht kështu?

‘Ashtu asht, vetëm se ...’

‘Genti bani mjaft për me na i mbledhë kambët në nji vend.’

‘Mjaft?... Nuk di, desidiat... E di se mendjen e çonte në nji anë e zemrën në tjetrën.’ ‚Genti ynë?’

‘Genti ynë, pra. Shpesh i turbulloheshin sytë.’

‘E pse?’

‘I prishej gjaku. E kur i prishej gjaku, ishte i tmershëm.’

‘I biri i Eurydikës?’

‘I biri i Eurydikës. Ai rrinte i dejun natë e ditë.’

‘Mos e tepro, mbret e kemi pasë!’

‘Desidiat, përhitjet nuk më pëlqejnë.’

‘As mue, pirust.’

‘Pinte shumë, shumë. Dikur u ba mjaft i lëkundshëm. Dora që dridhet, desidiat, nuk mund ta vejë penin në gjylpanë.’

‘Po nëse të tjerët ta dridhin?’

‘E dridhin, por nji Rex Illyrocorum duhet të jetë Rex Illyrocorum!’

‘Genti ishte Rex Illyrocorum.’

‘Deri diku. Ma vonë, ma vonë Genti e bani skllotë... Paj, desidiat, Genti lakmonte shumë për vete.’[6]

6. Kryeveprat letrare shqiptare

Në një shkrim të mëhershëm kam diskutuar tri vepra monumentale të kulturës së identitetit shqiptar: *Skënderbeun* e Barletit, Kanunin e Lekë Dukagjinit dhe Kângët e kreshnikëve. Atje kishim të bënim me vepra të shkruara e me vepra gojore, që nuk kanë të bëjnë assesi me kulturë indigjene (në kuptim të parë apo pezhorativ) as me një kulturë ekzotike të një vendi, por me një amëz kulturore për të prodhuar identitetin e idealitetin letrar.

[6] Anton Pashku, *Oh*, Rilindja, Prishtinë, 1986. f. 68-70.

Kryeveprat letrare që diskutohen tashi janë përfaqësuese të letërsisë së autorëve, të gjinive apo të epokave mbrenda letërsisë shqipe.

1. *Çeta e profetëve* është libri i parë i shkruar në shqip por edhe kurorëzim i letërsisë klasike shqipe, të bazës biblike, me provën e mbijetesës humaniste.

2. *Lahuta e Malcís* është kurorëzim i epokës nacional-romantike të letërsisë shqipe, që rigjen famën e hershme nacionale, duke përfshirë idealitetin, madhështinë heroike, bazën e identifikimit kulturor nacional.

3. *Oh* është një kurorë e letërsisë moderne shqipe në Kosovë, pikërisht duke shartuar një substrat nacional nëpërmjet komunikimit të letërsisë moderne shqipe me letërsinë moderne evropiane.

Pra, kryeveprat që po trajtojmë tani janë vepra shkrimore autoriale e identitare të letërsisë shqipe. Njëherësh janë të krahasueshme me letërsitë evropiane, që simbas Tomas Eliotit, janë të bazuara në antikitetin grek dhe në trashëgiminë biblike.

1. *Cuneus prophetarum* (*Çeta e profetëve*) e Pjetër Bogdanit, si vepër teologjike e filozofike është moshatare dhe e krahasueshme me veprat e llojit, në letërsitë evropiane, në formë e në domethënie.

2. *Lahuta e Malcís* e Gjergj Fishtës, tanimë formalisht e krahasueshme (dhe e krahasuar) me poemat homerike, në anën tjetër, lidhet me letërsitë epike të romantizmit evropian, edhe më saktë, me formën e funksionimin e epit nacional romantik të letërsive të Evropës Juglindore, ku romantizmi duket më pak si formacion stilistik, e më tepër si ringjallje nacionale.

3. *Oh* i Anton Pashkut, si tematikë e si stil, është në vazhdën e romanit modern evropian të shekullit XX; e në nivel të teknikave të shkrimit i krahasueshëm me romanin e ri ose antiromanin.

Duke përfunduar këtu, po më kujtohet kritiku i parë shqiptar Faik Konica i vitit 1906, me shkrimin e vet teorik letrar e problematizues, *Kohëtore e letrave shqipe*. Konica, që kishte vijuar të shkruante kritika për veprat shqipe, u dha të teoretizojë kritikën letrare si shkrim subjektiv; veçse veneroi që kjo kritikë duhet të ketë një metodë hulumtimi e vlerësimi; për të vijuar që metoda më e mirë e kritikës është *metoda e përqasjes* (krahasimit):

> Desha të thom se kryeveprat janë pikët e përkrahjes (les points de comparaison) pas të cilave, shpesh edhe pa ditur vetë, kritikëtari gjykon veprat e reja. Këtej kuptohet sa e vështirë është një kritikë shqiptare; se kur na mungojnë kryevepra në gjuhë kombëtare, pas ç'pasqyrave do t'i ndihim gjykimit tonë.[7]

Ja ku jemi këtu, duke mirëkuptuar brengat e pararendësit, që vlerësimi i veprave të reja është i vështirë po nuk pati kryevepra në gjuhë kombëtare. Propozimi ynë, duke pasur në dije letërsinë shqipe edhe të një shekulli (shekullit XX), mund të jetë qoftë një komunikim i përmallshëm mbas një shekulli me Faik Konicën, qoftë me ata që do të na lexojnë: se ka kryevepra letrare në gjuhën shqipe. Këtë herë propozuam tri.

SHËNIME

1. Pjetër Bogdani, *Cuneus prophetarum* (*Çeta e profetëve*), botim kritik nga Anila Omari, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Tiranë, 2005.
2. Gjergj Fishta, *Lahuta e Malcís*, Botime Françeskane, Shkodër, 2006 (Botimi XV), përgatiti At Zef Pllumi.
3. Anton Pashku, *Oh*, Rilindja, Prishtinë, 1971.
4. Ibrahim Rugova, *Vepra e Bogdanit 1675-1685*, Rilindja, Prishtinë, 1982.
5. Sabri Hamiti, "Gjergj Fishta", in Sabri Hamiti *Letërsia moderne - Vepra 8*, Faik Konica, Prishtinë, 2002.
6. Sabri Hamiti, "Libri për Antoni", in Sabri Hamiti *Letërsia bashkëkohore - Vepra 10*, Faik Konica, Prishtinë, 2002.
7. I. Rugova, S. Hamiti, *Kritika letrare*, Rilindja, Prishtinë, 1979.

[7] Faik Konica, "Kohëtore e letrave shqipe", in I. Rugova, S. Hamiti, *Kritika letrare*, Rilindja, Prishtinë, 1979, f. 71.

V. POETI

MARTIN CAMAJ

1. *Bioletra* e Martinit

Poezinë e Martin Camajt e kam njohur si fëmijë, madje para se të nis të lexoj. Ky është paradoksi i komunikimit letrar në botën ku po rritesha. Në pyetjen: Cili libër ju lidh më shumë me fëmijërinë tuaj?, - që ma kanë bërë Dhurata Shehri e Persida Asllani, para do vitesh, jam përgjegjur:

> *Kanga e vërrinit* e Martin Camajt. E kishte marrë dhuratë shkolle motra ime e madhe për mësime të shkëlqyeshme. Ajo e lexonte librin me zë derisa e mësoi përmendësh. Edhe unë bashkë me të ngase ende nuk e dija shkrim leximin. Më vonë kam kuptuar që fascinimi im me këtë libër ishte njëherësh universal dhe i veçantë. Së pari, për mësimin se fjalët e gjalla dhe kuptimet mund të shënjohen me shenja në letër. Së dyti, për vetëdijen që këto kuptime e ndjesi lidheshin me jetën e familjes e të ambientit tim. Është kjo hyrje në zbulimin e mrekullitares. Ndoshta, edhe më saktë, hyrje në aventurën e vetënjohjes.[1]

Edhe sot e përherë, poezitë e para të Martinit më lidhin me fëmijërinë, me zbulimin e me vetënjohjen, nëpërmjet atij leximi nis-mëtar plot ndjesi e identifikim të plotë. Dhe ky identifikim, qoftë i ruajtur si kujtim, është dëshmi që kthimi në kohën e fëmijërisë është

[1] *Gazeta e së shtunës*, nr. 10, 13-19 janar, 2007, Tiranë, f. 25.

hyrje në kohën e përjetshme të poezisë, si për poetin ashtu për lexuesin. Është burimi që nuk shterret. Prandaj, libri i parë ka kaq rëndësi për poetin si bërthamë e përjetshme e poezisë së tij të mëvonshme, dhe për lexuesin si pikë e fuqishme mbështetëse për të kuptuar poezitë e mëvonshme. Është ky një proces identifikimi që lidh përgjithnjë *bioletrën* e shkruesit me *bioletrën* e lexuesit.

(Martin Camajn si poet e kam lexuar një gjysmë shekulli, kurse Martin Camajn si person e kam takuar mbas një gjysmë shekulli në Prishtinë. Po kjo duhet të jetë temë tjetër.)

2. *Lahuta* e *Fyelli*

Martin Camaj dy librat e parë poetikë: *Nji fyell ndër male* (1953) e *Kanga e vërrinit* (1954) i botoi në Prishtinë. Në të dy titujt figura themelore në substantiv: *Fyelli* e *Kanga* lidhen me figurën e *Malit* dhe variantet e tij. Atëherë, këtë mënyrë figurimi nuk kemi si të mos e lidhim me një trashëgimi letrare, një kujtesë letrare veriake e shkodrane: *Lahuta e Malcis* e Gjergj Fishtës dhe *Hija e Maleve* e Ernest Koliqit. Duke pasur në mendje një elementaritet poetik me ngjyrim ambiental, që identifikohet me figurën e *Malit*; po këtu shohim dallimin e madh, që prodhon një strukturë tjetër letrare me karakterizim të fortë. Edhe *Fyelli*, edhe *Kanga*, edhe *Lahuta* janë të maleve, mirëpo *Lahuta* (e Fishtës) shpie kah epika, kurse *Fyelli* e *Kanga* (e Martin Camajt) shpiejnë kah lirika. Dhe këto figura identifikuese tregojnë përgjithmonë Fishtën epik e Camajn lirik.

Këtë do ta shohim brenda në thurjen e tekstit të Martinit. Në vjershën nistore të librit të parë *Nji fyell ndër male*, poeti i bën thirrje *Fyellit*, si vetjes së dytë, alter egos:

O fyell, që nëpër male tona t'lashta
Kumbon ndër duert e shkathta të blegtorit,
Dirgju nji herë ndër këto vende t'rrashta
Bashk' me i këndue nji kangë malësorit.[2]

[2] Martin Camaj: *Nji fyell ndër male*, Mustafa Bakija, Prishtinë, 1953, fq. 7.

Në librin *Kanga e vërrinit*, vjersha *Lahuta e vjetër* nis me një ton melankolik:

Lahuta pushon në trá
pse mixha ka vdekë ka mot
e nipat s'dijnë me i rá.[3]

E pra, çfarë paska mbetur në shpirtrat e nipave? Ka mbetur "nji tingull për kangën e ré", që do ta këndojnë tashti me fyell nipat e Martinit.

3. Struktura e Stili

Libri i parë i Camajt, *Nji fyell ndër male*, ka trajtën e një poeme lirike me temë themelore dashurinë, e me personazhet Lulin e Zanën. Pesë vjershat e para: *Fyellit*, *Katundi*, *Qarri*, *Mokna*, *Kroni* shenjojnë pikat identifikuese të ambientit, kurse pjesa tjetër është tregim lirik për lindjen, rritjen e shpëtimin (kurorëzimin) e dashurisë duke ikur, në çambientim. Duhet të bëhet plasja e autenticitetit (fisit), normës morale, për t'u realizuar dashuria individuale. (Duhet të vdesë nana!) Se dashuria brenda fisit është dashuri e ndaluar. Poema e Martinit strukturalisht bëhet e afrueshme me poemat romantike bukolike të De Radës e të Skiroit, apo në ndonjë pikë edhe të Mjedjes.

Te libri i dytë, *Kanga e vërrinit*, vjersha nis të ndryshojë strukturalisht, duke anuar edhe kah temat sociale. Mirëpo, në të dy librat, që në tituj të vjershave, zotëron një *dëftim* karakterizues i formës: *Tingujt e parë*, *Tingujt e muzgut*, *Kanga në mjesditë*, *Balada mbi rrasë*, *Kanga e korrtares*. Edhe më insistues është gjakimi për të treguar një ndodhi, që shpallet si prosede edhe në titujt e vjershave, në trajtën: *Tregimi i vajzës*, *Kallximi i blegës së vjetër*. Kjo shenjon një mëtesë të theksuar autoriale dhe një artikulim retorik të tekstit poetik.

Edhe në variantet e mëvonshme të këtyre vjershave të fillimit, nuk duket ndonjë ndryshim thelbësor i substancës poetike. Ani që provohet shndërrimi i tregimit përshkrues e retorik kah abstragimi i figu-

[3] Martin Camaj: *Kanga e vërrinit*, Mustafa Bakija, Prishtinë, 1954, fq. 41

rës: i vargut tradicional kah vargu i lirë. Ani që provohet që tregimi të bëhet elipsë e krahasimi të bëhet metaforë. Po vëmë re këtu shkurt, që malli për transformime poetike i Martin Camajt nuk është shuar asnjëherë, për të njohur modele të hershme e për të gjetur modele të reja, mirëpo substanca poetike duket që ka mbetur kjo e fillimit në librat e parë. Prej këndej duken kaq të rëndësishëm për gjithë veprën e tij poetike. Kjo do të vërehet edhe më vonë kur Camaj bëhet stilist më i kultivuar. Figurat elementare, që shpesh karakterizojnë shpejt, madje japin pamje psikologjike, do të mbeten zbulime e të paprekshme edhe në modelimet formale të mëvonshme:

Amën e pashtershme, o krue, e kê ndër gjije
Të dheut.
(Nji fyell ndër male, fq. 15)

Si vigaj, që luftën presin varg
Majet duken rresht n' nji drit' të zbetë.
(Nji fyell ndër male, fq. 27)

Dy her' gjeth't lisi shkundi
(Nji fyell ndër male, fq. 39)

N'maje kû bari del përzi me borë
(Nji fyell ndër male, fq. 45)

Provuen së bashku nji gjâ, që s'del prej goje
Dhe shpirti i t'rijve u knaq
(Nji fyell ndër male, fq. 67)

N'heshtje, si mlojsa mbi foshjen që fjet.
(Kënga e vërrinit, fq. 8)

Lulja krye-ulun andrron
livadhet që la.
(Kënga e vërrinit, fq. 13)

Pra, karakteristikë e pandryshueshme dhe identifikuese e poezisë së Martinit është kokrra e substancës autentike poetike dhe figura e parë elementare, dhe jo ushtrimi retorik, strofa tradicionale, vargu dantesk, tingëllima apo përthyerja dhe kërkimi i modelimit të mëvonshëm modern. Me gjasë kjo i detyrohet shumë një vetëdijeje të hershme të moralitetit të rrënjës, të cilën Camaj do ta bëjë më të dukshme në një vjershë të botuar më vonë, te vëllimi *Njeriu me vete e me tjerë* (1978), me titull

TREGIM I THJESHTË

Due me fluturue mbi bjeshkë me pëllumba,
i thash tim vëllau gjak-nxehtë.
"S'asht ajo punë për ne!"
S'kuptove, i thashë, due me shkue ndër këndime.
Latinishtja - tha - s'asht punë për ne:
mëso gjuhën e gjarprit ma parë!"

Im vëlla gjak-nxehtë,
gjashtë vjeç dinte me ngulë fluturimthi
bizin në dhé,
dhetësh - tri pëllambë mbi krye thikën
në drunin e njomë. Si ma njofti menden
befas nisi të pleqnojë e tha:
"Dy duer na jemi e nji krye, po i ndajmë na punët:
unë shpatën - ti pendën!"

(Njeriu me vete e me tjerë, fq. 82)

Kjo vjershë dëshmon që, për Martin Camajn poet, *tregimi i thjeshtë*, përgjithmonë mbeti *tregim themelor*, jo vetëm si letër (letërsi) por edhe si *Bioletër* (jetë dhe letërsi), pra jo vetëm formë dhe model, por dhe domethënie e moralitet, tanimë i parë jo vetëm si porosi e trashëgimisë, por i provuar me empirinë personale. Latinishtja e gjuha e gjarprit se si do të bashkëjetojnë në poezinë shqipe të Martin Camajt.

4. Leximi i parë

Librat e parë poetikë të Martin Camajt të botuar në Prishtinë, duke qenë librat e parë poetikë të letërsisë së re të këtij qerthulli letrar e kulturor, kanë marrë vetvetiu një status të veçantë. Edhe leximi i tyre ka qenë më tepër identifikues sesa kritik. Tekstin e parë kritik për librin *Nji fyell ndër male* e ka bërë në trajtë të Parathënies së librit, Vojislav Dançetoviq, profesor i albanologjisë në Beograd. Teksti i tij mban shenjat e shkrimit inaugurues të librit të poetit të ri (atëherë Martini kishte 27 vjet) si dhe shenjat sociale e ideologjike të kohës, në radhë të parë duke përmendur një kriter letrar vlerësues, realizmin, dhe një shenjë dalluese ideologjike, absolutin e përparimit. Shkruesi i Parathënies vëren lidhjet e poezisë me ambientin; veprën e quan *realiste*, por që "ep nji përshtypje romantizmi". Ai shquan tonin lirik të poezisë, vëren lidhjet asociative të këngëve në një strukturë tematike themelore, për të theksuar: "këto kangë formojnë me tone të ndryshëm nji simfoni pastorale, jehonë e jetës baritore të malit". Ai thekson që poezia e Camajt ka "efekte artistike" dhe impresionon me gjuhën e pastër e fjalorin; për të vlerësuar veprën "kontribut për *leteraturën e ré shqipe"*.

Ky konstatim i fundit lidhet më fort me atë që quajtëm më parë një lexim identifikues, sesa me një lexim kritik. Leximi kritik mbeti i munguar për shumë decenie, mu për shkak të statusit socio-qytetar të Martin Camajt (si i mërguar i përjetshëm) sesa për një relacion të veprës së tij me letërsinë shqipe. Se ky relacion letrar u bë produktiv, në nivel identifikimi, sidomos në poezinë shqipe të pastajme në Kosovë. Vepra letrare e Camajt ka ndikuar në veprën letrare të Din Mehmetit, Anton Pashkut, Azem Shkrelit. Madje, Shkreli, në një takim letrar në Prishtinë, në fillim të viteve '90 të shekullit të kaluar, ia tha përballë vetë Martin Camajt: "fajin a meritën që u bëra poet e ke ti", duke ia pranuar hapur dashurinë letrare sivëllaut më të moçëm.

5. Poeti i Diasporës

Martin Camaj, një mërgimtar i përjetshëm, me jetë e me vepër krijoi lidhjen e fortë ndërmjet Shqipërisë, Kosovës e Diasporës shqiptare. Odiseada e tij nga Dukagjini në Shkodër, në Prishtinë, Beograd, Romë, Mynhen e gjetiu mbeti e pambaruar. Ndoshta një pikë e kthimit mund të quhet ajo e vitit 1990 në Prishtinë. Po kjo odiseadë, pa fije dyshimi, është trupëzuar në vokacionin e tij poetik e në funksionin e krijimit të lidhjeve në letërsinë shqipe.

Si trashëgimtar i kulturës letrare shkodrane (Mjedja, Fishta, Koliqi), ai u bë protagonist i lidhjes së kësaj trashëgimie letrare me letërsinë moderne në Kosovë.

Si poet i mërguar, i larguar nga rrënjët e jetës së vendlindjes, ai e forcoi autenticitetin deri në nivel të kredos, madje deri në kult. Prania e autenticitetit shqiptar në poezinë e tij dhe e poezisë së tij në letërsinë shqipe ka mbetur gjithnjë një prani e mosprani, si kujtim i gjallë. Bashkë me ëndrrën e tij për kthim. Sa ka besuar në këtë lidhje e sa e ka parë poezinë esencë të kësaj lidhjeje, gati deri në mitizim, e provoi hapur kur erdhi mbas sa decenieve në Prishtinë. Duke lexuar poezinë shqipe, pa pasë njohur autorët, ai tani provonte të rinjihte ata, nëpërmjet perceptimit të poezisë së tyre, pra të njihte karakterin e tyre, deri dhe pamjen. Një esencializim i fuqisë njohëse e identifikuese të poezisë.

Provoi sërish vetënjohjen në Prishtinë, nëpërmjet poezisë antologjike *Pastorale*, si autoportret, që si shenjë e si esencë lidh fillet poetike me fundin, duke thurur në vete dramacitetin e botëve që bëjnë të jenë të njëjta, po që ndryshojnë.

Identifikimi me *pastoralen* bëhet i vështirë, se nuk është ogiç po fëmijë i vonuem pa gojë, se blegërima është e tmerrshme, se fyelli bie thartë, se dita është në perëndim: dhe tashi krijohet një *antipastorale*.

PASTORALE

S'e ndiesha veten ogiç
po fëmijë i vonuem pa gojë
i cili mbasi iu rritën brinat
blegroi për së pari
me za kingji - tëmerrushëm!

E fyelli im binte thartë
në zyft e gjak udhëve
të qytetit:

ishte, Prandim i nji dite
e binte rig shiu vjeshtor
mbi kripin tonë thijash
çeliku.[4]

Prishtinë, 1 shtator 1990

Dhe kjo dukej që ishte ëndrra e kthimit të Martin Camajt. Tani mbetet e shtruar pyetja: a ka mbetur kjo ende ëndërr e Martin Camajt?

6. Poetika gege

Martin Camaj, njohës e kodifikues i gjuhës shqipe, poet e shkrimtar, përherë shkroi në gegnisht, bile poezinë e shkroi në gjuhën e nënës, po deshëm të jemi më kratilistë. Ai hyn në plejadën e madhe të krijuesve letrarë të këtij dialekti, për të provuar me vepër fuqinë e bukurinë letrare të tij. Kështu shkroi në Diasporë edhe mbas vitit '70, kur u kodifikua shqipja standarde në Tiranë. Po nuk ishte i vetmuar. Anton Pashku mbas këtij viti e botoi në Prishtinë kryeveprën e vet, romanin *Oh* në gegnisht. Edhe dy decenie më vonë Át Zef Pllumi e botoi në gegnisht në Tiranë kryeveprën e vet letrare dokumentare *Rrno vetëm për me tregue*. Poezi, prozë, prozë dokumentare, dëshmi e

[4] Martin Camaj, *Lirika*, Dukagjini, Pejë, 2000, fq. 716.

mjaftueshme gjinish e vlerash letrare për të kërkuar poetikën gege sot, qoftë si kod letrar individual, qoftë si sistem shenjëzues të grupit letrar, a qarkut letrar: gjithmonë në gjirin e letërsisë, ku gjuha nuk është mjet komunikimi, por gjuha e figura janë letërsia vetë.

SHËNIME

1. *Jep ai që ka. Kush nuk ka dashuron.* Gazeta e së shtunës, Nr. 10, 13-19 janar, 2007, Tiranë, fq. 25.
2. Martin Camaj, *Nji fyell ndër male*, Mustafa Bakija, Prishtinë, 1953.
3. Martin Camaj, *Kanga e vërrinit*, Mustafa Bakija, Prishtinë, 1954.
4. Martin Camaj, *Poezi 1953-1967*, Romë, 1981.
5. Martin Camaj, *Njeriu me vete e me tjerë*, München, 1978.
6. Martin Camaj, *Lirika*, Dukagjini, Pejë, 2000.

RRAHMAN DEDAJ

SHIU QAN NË KEW GARDENS

Supë këpurdhash
sy të kaltër qengji
dhe një bukë nga vendlindja.

E para ringjall një fëmijë
e dyta një bari
e treta duart e nënës

Kew Gardens, 2001

Rrahman Dedaj është poet. Kjo është njohje themelore dhe e vetëmjaftueshme. Prandaj, fjala në vazhdim ka të bëjë vetëm me Rrahman Dedajn si qenie poetike duke lënë anash *cogito*-n e tij shoqërore dhe filozofike.

Vepra poetike e Dedajt përbëhet nga dhjetë libra: *Me sy kange, Simfonia e fjalës, Baladë e fshehur, Etje, Gjërat që s'preken, Jeta gabon, Fatkeqësia e urtisë, Dreqi nuk plaket, Kryqëzim hijesh, Zoti thotë ndryshe Adam*. Analiza themelore e titujve të librave tregon shkallëzimin e poetikës së tij. *Kënga, fjala* e *balada* bëhen shenja dalluese të tre titujve të parë, duke marrë trajtën elementare të metaforës së gjenitivit, ndërsa titujt e mëvonshëm krijohen në trajtën e paradoksit apo të ngurtësimit të kuptimit të përjetshëm.

Në thelb, poezia e Rrahman Dedajt, e shkruar për një gjysëm shekulli, nuk ka shndërrime të mëdha. Ajo plotësohet e zgjerohet

nëpërmjet varianteve, për të dëshmuar një vetëveti, origjinalitet. Ky identitet poetik përbëhet nga shprehja spontane, ndjeshmëria e figura e parme elementare. Kjo dëshmon që poezia e Dedajt, është larg nga sintaksa e fortë, retorika poetike dhe sistemi, po aq larg edhe nga ideja e shpallur, reagimi e rebelimi.

Nënvizojmë që poezia e Dedajt, nga fillimi e deri në fund, e ruan karakterin e vet themelor: flet qetë duke figuruar, thotë më thellë duke sugjeruar, kërkon afëri e dashuri, e cila kalon nga niveli i mallit në nivelin e mallëngjimit. Kjo ngjet ngase kjo poezi shqipton shqetësimet e një qenieje të ndieshme që thekson vlerat njerëzore, duke pasur drojën se ato mund të treten, të humbin. Prej këndej, një ton i saj elegjiak, si zotërim i përhershëm, qoftë kur qenia poetike përpiqet të mbrohet apo të bëjë distancën nëpërmjet ironisë.

Figurat themelore të poezisë së Rrahman Dedajt, duke u përsëritur në kontekste të ndryshme, bëhen qerthuj kuptimorë, marrin trajtën e toposit dhe të arketipit poetik. Ky, pra, është *djepi* i lindjes e i fantazisë së poezisë: si djep përralle, me bukë e kryp, ku fëmija plotë vaj flet gjuhën e bjeshkëve, belbëzon legjendën, gjuhën e gjyshëve, njeh arnat e malin e djegur, zemrën që shtrohet në sofër. *Përralla, legjenda e balada,* si model i thurjes letrare apo si kujtim i jetës, bëhen qenësi e kësaj poezie në fillim e në fund. *Fëmija, shiu, lulja e qengji* do të ndërtojnë një rend tjetër të figurave të butësisë, pafajësisë e dashurisë. Më vonë edhe *qeni* apo *koka e artë* për të krijuar ironinë e mospajtimit. Të mospajtimit, por jo edhe të përjashtimit, sepse poezia e Dedajt nuk e do figurën e egër, të ashpër. Qenia e tij poetike nuk e pranon skatologjinë. Edhe në kulmin e dëshpërimit e të vetmisë kjo qenie poetike ruan baraspeshën e maturinë e ndiesisë duke e thënë këtë dramacitet me shprehjen: *Nuk shava*.

E thamë në fillim Rrahman Dedaj është poet. Kjo kupton krijuesin me origjinalitet, lirikun e lindur por edhe poetin e kultivuar. Vetëvetia e këtij liriku të përjetshëm që ruan me dashuri figurën e vet elementare, për të shqiptuar ndiesitë më të thella e idetë më të mëdha, me një spontanitet të pashoq, e bën të ndryshëm nga dy poetët e brezit të tij: Azem Shkreli, me sintaksë të lidhur dhe retorikë poetike për të kërkuar formën standarde dhe meditimin e përmbledhur në mendim; Ali Podrimja, me rebelimin e përhershëm dhe shprehjen plasëse, si shpallje e gjallë e këtij rebelimi apo si përmbyllje e tij në elipsë.

Kur jemi te dallimet e krahasimet, atëherë sinestezia e Dedajt, ku ngjyrat marrin kuptimet e zërave e të ndjesive, apo anasjelltas, na kujton poezinë e Frederiko Garsia Lorkës (edhe për ngjyrën dhe formën baladike); kurse me një identifikim ndijesor e paqtor me lulen, kopshtin e natyrën, poezia e Dedajt na e kujton Rabindranat Tagorën.

Poezia e Rrahman Dedajt rritet në djepin e këngës së vendlindjes dhe nga kjo pikë fantazia e saj don ta kapërthejë botën duke krijuar univerzumin e vet, në të cilin mungesa e varfëria nuk mund ta prishin solemnitetin shpirtëror. Ky solemnitet prishet vetëm nga shkuarja, ndarja. Atëherë poezia është e pushtuar nga malli dhe bëhet këngë për migrimin shpirtëror. Ky fenomen i ndjerë më herët, bëhet i provuar më vonë me jetën personale. Tani vjersha bëhet më konkrete dhe dhembja merr emër konkret, poashtu vendet marrin emër, kurse përralla e legjenda si kujtesë kolektive kthehen në baladë personale. Në këtë zhvendosje të tmerrit fizik dramatizohet frika nga shprishja shpirtërore, tjetërsimi. Atëherë këndohet kënga e shprishjes apo kënga e shpëtimit. Dedaj provon që nga shprishja të shpëtojë nëpërmjet shkrimit, poezisë, deri në fundin kur po e njihte vdekjen, shkuarjen përfundimtare, tani duke bërë identifikimin e fundit me pamje të të parëve që i shfaqen si ikona. Ai u kthye, apo mbeti këtu, me poezinë e identifikimit të madh.

Duke folur për këtë qenie poetike, mos po humbemi në përgjithësime, sado që çdo vepër, qoftë e burimësisë krejt personale, ëndërron një universalitet. Droja është se gjithmonë ka rreziqe kur provohet që poezia të kthehet në një gjuhë konceptuale apo racionale, se atëherë mund edhe të varfërohet apo të lëndohet fantazia e saj. Është më mirë që poezia të lexohet sesa të interpretohet.

Se thamë në fillim: Rrahman Dedaj është poet.

E MARTA

E martë është.
Sot vijnë fshatarët e mi
Dhe sjellin në treg
Zemrën e vendlindjes sime.

Të martën e blertë
Të martën e verdhë
Të martën me shi…

Na dalim në treg
Dhe blejmë nga një pjesë të verës së pjekur
Nga një pjesë të martë prej fshatarëve të mi.

Kur kthejnë në shtëpi
Me nga një yll të ndezur në plis
Janë më të pasur për një të martë
E më të mëdhenj për një dashuri
Që na e lanë në sofrat e qytetit të bardhë.

E marta në sytë e vashave
Që blejnë në treg –
Lulet e vendlindjes sime,
E marta e fëmijëve që blejnë
Mollat e arta të gjakut tim.

SHËNIME

1. Rrahman Dedaj, *Vepra letrare 1-4*, Faik Konica, Prishtinë, 2008.

ALI PODRIMJA

1. Poeti ndër Poetët

Poezia e Ali Podrimjes është një masë për zhvillimet e poezisë shqipe në gjysmë shekullin e fundit, qoftë në nivel të konstanteve, qoftë në nivel të shndërrimeve. Kjo e provon identifikimin e poezisë së tij brenda poezisë shqipe, ashtu dhe identifikimin e poetit ndër poetët shqiptarë.

U takon poetëve të Kosovës, brezi i viteve ’60 të shekullit XX, që poezinë nisin ta artikulojnë: si elegji intime, si revoltë sociale dhe si përkëndim të absolutit të përparimit.

Të gjithë këta poetë kishin pararendës të afërt Esad Mekulin e Martin Camajn, kurse paraardhës më të moçëm poetët shqiptarë të trashëgimisë lasgushiane e migjeniane, për të shkuar te trashëgimia poetike e rilindësve shqiptarë. Është brezi i poetëve që po shkollo-heshin për letërsi. Aty ku flitet për grupin apo për rrethin poetik, do-mosdo flitet edhe për ngjashmëritë dhe dallimet. Përbashkësia krijon Frymën, ndërsa dallimet krijojnë individualitetet që vijnë duke u forcuar. Këto dallime ushqehen nga karaktere të veçanta, nga kultura të ndryshme letrare dhe në fillim e në fund nga talenti.

Ali Podrimja, më i riu në mesin e këtij brezi, shkëlqeu që në shfaqjen e parë me karakteristika që nuk do t’i lë kurrë, vetëm se duke theksuar ndonjërën prej tyre në faza të ndryshme të shkrimit poetik. Zëri i tij që në fillim u artikulua si *thirrje*, nocion zotërues dhe karakterizues i shkrimit duke u bërë dhe titulli i vëllimit të tij të parë poetik. Thirrja e Ali Podrimjes tashmë nuk është invokacion me karakter figure, por karakteristikë e shkrimit demonstrativ, veprues,

mënyrë e komunikimit të fuqishëm duke kërkuar dëgjuesin apo lexuesin si bashkëvuajtës në dhembje apo bashkëpjesëmarrës në ekzaltimin poetik. Ky komunikim poetik dramatik plot patos shenjon autorin si aktant të fuqishëm në jetën kulturore e sociale të vendit. Është koha kur zëri i poetëve dëgjohet shumë, duke i bërë ata të njohur jo vetëm në shoqërinë e leximit, por edhe në shoqërinë e kulturës. Në këtë mënyrë, krijuesi, me dashje apo pa dashje, bëhet veprimtar; ndërsa poezia, me dashje a pa dashje, bëhet edhe formë e veprimit; me mesazhe të qarta dhe me shprehje që kapen shpejt e mbahen mend.

Ali Podrimja, më i riu i brezit, kërkoi të jetë për herë i ri, jo vetëm në fushën e kërkimit, por edhe në fushën e bashkëjetesës gjysmëshekullore me brezin e vet dhe me brezat e rinj të poetëve të tjerë që do të shfaqen fuqishëm në vijim. Kështu ai ndërroi pamjen, por jo edhe esencën: në qenësinë e tij poetike mbeti *rebelimi* fillestar, qoftë në dramatikën e komunikimit me kohën e vet, qoftë në ngujimin (ishullimin), në dhembjen e vetvetes, qoftë në fluturimet poetike në kohë e në hapësirë, në gjeografi e në histori, nacionale apo universale. Mirëpo, poezia e tij nuk iu largua asnjëherë një force të moralitetit, madje as atëherë kur krijohet nga elementet më intime, apo kur shtrihet në hapësirat e universalitetit. Malli për demonstrimin e moralitetit poetik nuk pushon as kur gjuha e poezisë është e shpallur, as kur kjo endet në labirintet e kërkimit hermetik.

Kjo është e pranishme edhe në librin *Torzo*, kur gjuha e poezisë bëhet figurë, e provokon sintaksën, bëhet shenjë, enigmë, elips, me trajta të sinkopave të mëdha, për të theksuar shkëlqimin e mungesave dhe kënaqësinë e kërkimit. Dhe kjo mund të shfaqet si një kërkim i poetit në fushën e hermetizmit.

Rishfaqja tjetër poetike e Ali Podrimjes merr trajtën e gjuhës kolokuiale me motivim ekstrem, duke shpërthyer emocionet e forta të dhembjes e të pikëllimit. Më së thelli në librin *Lum Lumi*. Me sa duket, kjo është faza më e akseptueshme e poezisë së tij nga lexuesit shqiptarë. Dhe kjo ngjet për dy arsye: e para, Ali Podrimja këtu ka krijuar disa nga poezitë e tij më personale e më të njohura; e dyta, ngase lexuesi shqiptar deri më sot, më mirë e pranon poezinë e emocioneve të forta e të shpalimeve të drejtpërdrejta, sesa krijimin e kërkimin e thellë që futet në sferat e abstragimit poetik apo filozofik.

Dhe Podrimja, i rebelimeve dhe ndryshimeve poetike, nuk mund t'i shmangej kësaj, qoftë kur poetizon ndeshtrashat historike të shqiptarëve, qoftë kur reflekton e filozofon për natyrën e njeriut e të njerëzimit, duke përfshirë këtu edhe abstragimet e këngëve për jetën apo përshkrimet e vdekjes. Është mëse e qartë që në të gjitha ngushticat e jetës dhe të shpirtit shpëtimi mbetet dashuria, prandaj Podrimja, thellë në vete, mbetet poet i dashurisë për njeriun e jetën. Kjo, në anën tjetër, në mënyrë implicite tregon që urrejtja është ndryshkje e shpirtit, është sëmundje (në vështrimin elementar: *mos mundje*) që duhet të jetë sëmundja më e rëndë e sojit njerëzor. Jemi pra në fushën e humanistikës si fundament i veprës poetike të Ali Podrimjes që nga fillimet deri në fund.

2. Liriku i madh

Artisti është një vetmitar që lëviz në mesin e turmës. Ali Podrimja, si lirik i madh, flet me veten e me botën në nivel intimiteti, flet në vetën e parë të dramatizuar deri në teh. Për pasojë, ai komunikon me botën e kohën e vet, dhe kur ky komunikim nuk mjafton, krijon një botë paralele të cilën e rijeton sipas kritereve dhe vlerave të veta, botë në të cilën sillet tërësisht i lirë, sillet si mbret. Ai e ka poezinë mënyrë të jetesës, të ekzistencës, e ka fé e atdhé, deri në përjetësi. Edhe kur bashkohet brenda me përjashtësi (Lasgushi); edhe kur rënkon për zemrën që bishat ia kanë ngrënë (Bodler); edhe kur shëtit me xhepa të shkyer e me kokë në yje (Rembo) ai është, demonstron që është për të nënvizuar mitin promethean të qeniesimit e të qëndresës.

Ky demonstrim duket dhe në shënime të vendeve dhe të datave kur dhe ku i shkruan poezitë, jo për të kapur frymëzimin e rastit e të çastit, po përkundrazi, për të ritheksuar grimcat e qenies e të kohës që përhumben në rruzullimin e tij poetik.

Ali Podrimja ka një relacion kaq specifik me poezinë përgjithësisht dhe me poezinë e vet. Do që poezia të mos jetë vetëm shkrim, po edhe zë i gjallë, bile muzikë e sferave të gjuhës. Ani që poezia e tij nuk bazohet në ritme të rregullta e në rimë, po më tepër në kokrrën e mendimit, ia ka ëndja që poezinë e vet ta thotë me zë të gjallë, duke theksuar zanoret, për ta kthyer atë në një si kantilenë. Gjë e vështirë,

mundim i paparë: të kthehet në këngë zija e rëndë e mendimit. Po ku pyet poeti për të pamundurën? Prandaj ai shëtit botën duke deklamuar poezinë e vet, thesarin e vet njerëzor, krijesën e vet si një ilaç të mbijetesës për të mundur harrimin.

Se, pat kënduar një pararendës i tij i madh, Zef Serembe: mall të pata më mallkove. Nuk i ka shpëtuar askush kësaj llahtarie të tmerrshme, nuk i shpëtoi as Ali Podrimja kur krijoi perlat e veta poetike që moti nuk janë të tijat, po trashëgimi për të tjerët.

3. Gjuha e poezisë

Ali Podrimja është poet, krijues. Poezia është forma e tij e vetme e shprehjes letrare, forma ideale e eksperimentimit e kërkimit gjuhësor, duke nisur nga fjalori, figura, forma, agramatikaliteti, provokimi i sintaksës. Më në fund: forma ideale e provës së gjuhës së motivueshme në nivelin sipëror. Kjo është formë në të cilën poeti provon gjuhën amtare, madje gjuhën e nënës, për të arritur në fund te idiolekti i tij. E idiolekti i tij është formë e elipsuar me denduri kuptimi, kurse poezia një formë e shkurtër dhe e përsosur.

Në varshmëri të plotë nga gjuha poetike është forma poetike e vjershës, duke ndjekur të gjitha fazat e shndërrimeve të poetikës së Ali Podrimjes për një gjysmë shekulli.

Atëherë kur gjuha është shembëllim i rebelimit me fuqi të shpërthimit të thirrjes e të klithmës, vjersha merr trajtën e tregimit zanafillor, pa u lodhur tepër për disiplinën e vargnimit.

Atëherë kur shprehja bëhet simbolike, apo simboli vetë, forma e vjershës arrin kufirin e përsosjes formale që nuk duron variacione të rishkrimit.

Po kur gjuha zotërohet nga ironia e autoironia, vjersha shpeshherë merr trajtën e mbyllur të gjëegjëzës apo të enigmës, e cila kërkon zgjidhje dhe deshifrim nëpërmjet leximit të kujtueshëm.

Po kur shprehja merr ngjyrat natyrale e personale të pësimit, poezia ka trajtën e baladës klasike me variacione të baladës moderne.

Dhe kur gjuha e motivueshme personale thuret me mënyrat e kërkimit universal, atëherë forma e vjershës është tërësisht e lirë, duke

hapur dilema të mëdha, duke shtruar pyetje të rënda të jetës, të vdekjes e të ekzistencës. Dhe duket që kjo është trajta më e lartë e poezisë së tij që mbetet të kërkohet në leximet e pritshme.

Përfundimisht: gjuha shpërthyese e rebelimit, figura simbolike, shprehja e përmallimit, ironia e groteskut, figura e topikës, tirania e kohës, përpiqen të thuren të gjitha së bashku në një sistem të kujtesës (të sojit të Horhe Luis Borhesit) në temat historike shqiptare.

SHËNIME

1. Ali Podrimja, *Vepra I-IX*, ASHAK, Prishtinë, 2013.

VI. ENCIKLOPEDIA LETRARE

ENCIKLOPEDIA LETRARE

Për një enciklopedi të letërsisë shqipe

Kultura shqiptare tashmë ka nevojë për hartimin e një enciklopedie të letërsisë shqipe; vepër që do ta trajtonte historinë e letërsisë shqipe dhe bashkëkohësinë e saj, me synimin për të dhënë në një sistem të përbashkët evidencat dhe vlerat e kësaj letërsie. Kjo vepër kolektive, e hartuar nga njohësit e letërsisë, domosdoshmërisht shkon përtej provave të bëra për hartimin e historisë së letërsisë shqipe, qoftë të nivelit elementar, qoftë të nivelit akademik.

Enciklopedia e letërsisë shqipe do të hartohej me zëra të përfshira në disa kategori themelore: Biografi; Interpretime; Kryevepra; Periudha e Drejtime; Gjini, Lloje e Forma; Revista e Gazeta; Institucione; Letërsi e përkthyer.

1. Biografi

Artikujt biografikë të shkrimtarëve shqiptarë do të kenë këtë strukturë: në fillim të dhënat themelore civile të shkrimtarëve, pastaj paraqitja e veprës letrare, analiza e veprave të rëndësishme, pastaj bibliografia e shkrimtarëve, e në fund literatura më e rëndësishme për shkrimtarët.

Artikujt për shkrimtarët, do të ndahen në disa kategori, në bazë të mënyrës së trajtimit dhe të gjatësisë.

I. Artikuj për shkrimtarët klasikë (nacionalë) të letërsisë shqipe, që me veprat e veta kanë shënuar epokat e veta letrare dhe kanë mbetur të shenjuar si vlera kulmore

kulturore në historinë e letërsisë shqipe. Këtu hyjnë shkrimtarët si Marin Barleti, Gjon Buzuku, Pjetër Bogdani, Jeronim De Rada, Naim Frashëri, Ndre Mjedja, Gjergj Fishta, Ismail Kadare, etj.

II. Në këtë grupim hyjnë artikujt për shkrimtarë të njohur, për të cilët kritika e historiografika letrare tanimë ka dëshmuar që kanë krijuar vepra me vlera të pakundërshtueshme, si Jul Variboba, Zef Serembe, Gavril Dara, Sami Frashëri, Andon Zako Çajupi, Pashko Vasa, Zef Skiroi, Aleksandër Drenova, Fan S. Noli, Faik Konica, Ernest Koliqi, Mitrush Kuteli, Migjeni, Martin Camaj, Jakov Xoxa, Esad Mekuli, Anton Pashku, Ali Podrimja, etj.

III. Në këtë grupim hyjnë artikujt për shkrimtarët e periudhave të kaluara, të cilët historiografika letrare dhe kritika i çmon të rëndësishëm, si dhe shkrimtarët bashkëkohorë të vlerësuar nga kritika, të përkthyer në gjuhë të tjera, por që nuk e kanë përfunduar ende veprën e vet letrare.

IV. Në këtë kategori hyjnë shkrimtarët më pak të rëndësishëm nga e kaluara e letërsisë shqipe dhe shumica e shkrimtarëve shqiptarë bashkëkohorë.

2. Interpretime

Në këtë kategori shkrimesh hyjnë interpretimet e veprave të njohura të të gjitha gjinive e llojeve në letërsinë shqipe: poezi, romane, drama, novela, ese. Këto janë interpretime të veçanta letrare me qëllim të shpalimit të strukturave të tyre të veçanta dhe të vlerave letrare, në raport me veprat e tjera të shkrimtarit dhe me veprat e tjera të llojit në kuadër të letërsisë shqipe.

3. Kryevepra

Kategori e veçantë e artikujve është ai për kryeveprat letrare, të cilat përkufizohen si veprat kryesore të autorëve, dhe të epokave letrare, ato që shpërfaqin struktura e domethënie të reja, duke ruajtur karakteristikat e epokave; përfaqësojnë poetikat e autorëve, shfaqin shndërrimet e përhershmëritë letrare, duke ruajtur vlera letrare të përhershme, si, *Histori e Skënderbeut*, *Cuneus Prophetarum*, *Këngët e Milosaos*, *Lulet e verësë*, *Andrra e jetës*, *Mino*, *Lahuta e Malcís*, *Ylli i zemrës*, *Vargjet e lira*, *Kronikë në gur*, *Oh!* etj. Statusi i kryeveprës letrare trajtohet si i përfituar në kuadër të letërsisë shqipe, mirëpo vetvetiu sprovohet duke u krahasuar me kryeveprat e letërsive të tjera, në këtë rast së pari me vepra të letërsive evropiane.

4. Periudha e Drejtime

Këto janë tekste sintetizuese që përfshijnë tërësinë e letërsisë shqipe dhe rrokin epoka stilistike, karakterizime poetike e ngjarje letrare, si humanizmi, biblizmi, romantizmi, paramodernizmi, modernizmi, socrealizmi, etj. Pra, kërkohet trajtimi i periudhave dhe drejtimeve letrare simbas paraqitjes historike të literaturave botërore, duke i parë këto të shfaqura dhe në letërsinë shqipe. Mirëpo, epokat letrare, madje dhe emërtimet e tyre, nuk janë të barasvlefshme në kohë e në emërtime me epokat dhe fenomenet në letërsinë shqipe. Kjo shtron domosdonë që në këtë nivel trajtimi të merren fenomene specifike të letërsisë shqipe, të cilat do të kenë dhe emërtime që prodhohen nga trajtimi i kësaj letërsie si: Letërsia Filobiblike, Bejtexhinjtë, Rilindja, Letërsia e Françeskanëve, Letërsia e Diasporës, Letërsia e Disidencës, etj. Të gjitha këto emërtime, për fenomene karakteristike të letërsisë shqipe, është e domosdoshme që të diskutohen para se të marrin formulimin përfundimtar. Këta artikuj sintetizues do të përfshijnë referenca historike dhe karakterizime tipologjike, duke u argumentuar me autorët më të mëdhenj përfaqësues.

5. Gjini, Lloje e Forma

Artikuj për ndarjet klasike të gjinive: lirikë, epikë e dramatikë. Artikuj të veçantë: lirika, tregimi, romani, epi, poezia epike, kritika, eseu, drama, antidrama, autobiografia, biografia, kujtimet, ditari, soneti, vargnimi, proza poetike, skica, etj. Kjo lidhet me format klasike dhe bashkëkohore të prodhuara në trashëgiminë e letërsive të ndryshme. Mirëpo, edhe në këtë nivel, klasifikimit universal letrar duhet t'i shtohen dhe venerimet për forma letrare që janë nganjëherë karakteristikë e zhvillimit të letërsisë shqipe, si forma a struktura letrare, që në fazë kalimtare kalojnë nga një formë në një formë tjetër, po shenjojmë veprat: *Gjella e Shën Mërisë Virgjër*, *Divani*, *Baba Musa lakuriq*. Edhe më tutje një nënkategori formale në trajtën e librit të prozave (tregime të lidhura): *Pasqyrat e Narçizit*, *Novelat e Qytetit të Veriut*, *Ahmet Koshutani*, *Vdekja më vjen prej syve të tillë*. Po ashtu, libri i poezisë si: *Ylli i zemrës, Vargjet e lira, Psalmet e murgut*. Edhe libri i dramës, si *Bregu i pikëllimit.*

6. Revista e Gazeta

Një enciklopedi e letërsisë shqipe i ka të domosdoshëm artikujt për revistat kryesore dhe gazetat (të përkohshmet), të cilat kanë rëndësi të dyfishtë sepse botojnë letërsi, vlerësojnë letërsinë në kohën e shfaqjes së saj dhe në këtë mënyrë shprehin sensibilitetin letrar të kohës e po ashtu krijojnë një vetëdije letrare. Në veçanti revistat që mbledhin rreth vetes grupime letrare artikulojnë dhe karakteristikat themelore të brezave letrarë dhe të kërkimeve të reja letrare. Donë trajtim revistat: *Albania, Hylli i Dritës*, *Diturija*, *Illyria*, *Bota e re*, *Literatura jonë*, *Nëntori*, *Jeta e re*, *Fjala, Pionieri, Drita,* etj. Trajtimi i revistave bëhet i lidhur dhe me pikëpamjet e shkrimtarëve – redaktorëve shumëvjeçarë të tyre.

Një kategori e veçantë artikujsh do të trajtojnë botimin dhe shqyrtimin e letërsisë edhe në gazetat ditore, sidomos ato që për vite të

tëra kanë pasur rubrika të veçanta standarde për botimin dhe interpretimin e fenomeneve letrare.

7. Institucione

Kategori e veçantë e artikujve lidhen me institucionet të cilat e botojnë dhe e studiojnë në mënyrë sistematike letërsinë shqipe. Ndër të parët hyjnë shtëpitë botuese, në kohë të ndryshme, të cilat pa mëdyshje që me zgjedhjen dhe me botimet kanë ndikim në vlerësimet dhe në mënyrën e receptimit të letërsisë, në mënyrë të veçantë botuesit e mëdhenj, që kanë bërë ose bëjnë qarkullimin më të madh të librave letrarë. Në institucionet e studimit të letërsisë përfshihen akademitë, botimet enciklopedike, botimet shkencore, institutet e letërsisë, katedrat e letërsisë në botën shqiptare dhe në botën e huaj. Këtu hyjnë dhe teatrot nacionale si shpërfaqje publike të vlerave letrare dhe të komunikimit të veçantë, sidomos të veprave dramatike. Asociacionet letrare, po ashtu, kanë pasur një rol të veçantë të vlerësimit të letërsisë nëpër kohë, duke provuar kriteret e vlerësimit në raport me kohën e shfaqjes së veprave dhe të autorëve.

8. Letërsia e përkthyer

Çështja e letërsisë së përkthyer do trajtim në dy rrafshe, në dy drejtime. Njëri drejtim është përkthimi i letërsisë botërore, veçanërisht i kryeveprave të autorëve të mëdhenj në gjuhën shqipe, i cili pos që merr karakter kulturor, njohës, merr dhe karakter të fuqishëm ndikues në periudha të ndryshme të shkrimit të letërsisë shqipe. Shtresimi kohor i përkthimit në shqip të veprave të Homerit, tragjedianëve grekë, Biblës, Virgjilit, Dantes, Shekspirit, të klasikëve, romantikëve, realistëve e të modernëve të letërsive evropiane, mund të lexohet si një ndikim frytdhënës edhe në shkrimin dhe në komunikim letrar të letërsisë shqipe. Drejtimi tjetër ka të bëjë me përkthimin e veprave të letërsisë shqipe në gjuhët e huaja. Ky fenomen letrar domosdo ka dy funksione kulturore dhe letrare: afirmon identitetin letrar shqiptar, duke e bërë të komunikueshëm me letërsitë e tjera, dhe sprovon vlerat e letërsisë sonë në komunikime universale letrare.

PËRMBLEDHJE

Ky libër trajton letërsinë shqipe duke e krahasuar me letërsi të tjera të qarkut kulturor evropian dhe lidhet me librat e mëparshëm të autorit *Bioletra* (2000), *Tematologjia* (2005) e *Albanizma* (2009), duke kërkuar udhën e kanonizimit të Poetikës historike shqipe.

Në Pjesën e parë të librit trajtohen *Utopia letrare* e *Distopia letrare*, të paraqitura në prerje historike, në diskutime teorike e në analizat formale të idesë utopike e të diskursit utopik: duke u parë fenomeni nga tharmi elementar deri në zhvillimin e ndërliqshëm formal – nga traktati social te forma e romanit. Kërkimi synon ta njohë fenomenin duke interpretuar vepra konkrete, në nivel idesh e strukturash.

Trajtimi nis me *Atlantidën* e Platonit e vijon me *Utopinë* e Tomas Morit, *Qytetin e Diellit* të Kampanelës e *Atlantidën e Re* të Bejkënit, për të theksuar nyjat e mendimit utopik e të formës utopike në kulturën evropiane. Në korpusin e letërsisë shqipe preket thelbi i utopizmit, për t'u trajtuar veprat *Bagëti e Bujqësija* e Naim Frashërit, *Shqipëria* e Sami Frashërit, *Frati i pashallarëve* e Zef Pllumit. Ky lexim relacional jep mundësi që fenomeni të shihet në qenësinë e tij, pa marrë parasysh diferencat e shfaqjes në kultura nacionale. Prandaj, konstantat utopike letrare e përtejletrare, në kohë e kultura të ndryshme, theksojnë pika të përbashkëta: Utopia, Ujdhesa, Qyteti, Prona, Njeriu, Egaliteti, Pushteti, Ndryshimi; por të gjitha të vendosura në një Vend që nuk ekziston (utopi) dhe në një kohë të panjohur (ukroni). Zhvendosjet, në të vërtetë, kanë të bëjnë me ikjen nga *realja* për të kërkuar *idealen*.

Prova shoqërore që nëpërmjet revolucionit (përmbysjes) projekti ideal të trupëzohet në rrafshin real, provon aventurën tronditëse shoqërore të mosmarrëveshjes e të konfliktit ndërmjet kolektivitetit e individualitetit njerëzor, duke prodhuar sistemet totalitare të dëshmuara në epokën moderne. Për pasojë krijohet letërsia e *Distopisë* (vendit të keq). Në këtë pikë është trajtuar letërsia që rrok problemin e lirisë së njeriut në shoqëritë totalitare me veprat *Ne* të Zamjatinit, *1984* të Oruellit, *Utopia e një burri të lodhur* të Borhesit; e në relacion me to veprat shqiptare *Oh* e *Sinkopa* të Anton Pashkut, *Pallati i Ëndrrave* të Kadaresë e *Dueli* të Tufës. Shqyrtimi i këtyre veprave të shekullit njëzet dëshmon që fenomeni shoqëror i ngjashëm ka prekur ngjashëm edhe fenomenin letrar, i cili tani realizohet, strukturohet në trajtën e romanit, duke tejkaluar trajtën e traktatit.

Përfundimisht zbulohen rrënjët tematike e strukturore të *letërsisë së ideve*, si dhe të funksionit të saj në shoqëri: si njohje e si ideologji. Kurse në mes të *Utopisë* e të *Distopisë* zhvillohet eksperimenti i vështirë i letërsisë së Realizmit socialist (i menduar si utopi letrare) në letërsitë e lindjes, po ashtu në letërsinë shqipe.

Në pjesën e dytë të librit, *Nominime*, në disa kaptina studiohen fenomene të letërsisë shqipe, specifike apo të krahasueshme me fenomene të letërsive të tjera të qarkut kulturor evropian. Dukuritë letrare universale apo identitare janë trajtuar zakonisht duke shpalosur vepra të letërsisë shqipe.

Doktrina e *Socrealizmit* disiplinon imagjinatën krijuese individuale nëpërmjet detyrimeve ideologjike për ta bërë letërsinë me dobi pragmatike shoqërore. Trajtesa për *Autorin* e *Autoritetin* merret me fatin e krijuesit të zënë ngushtë ndërmjet fantazisë për të krijuar letërsi të pastër dhe detyrimeve kombëtare, morale e shoqërore në rrethana historike, që e mban gjallë e të fuqishme tendencën në letërsi, fenomen që kap brezni krijuesish të letërsisë shqipe. Një përpjekje për ikje nga tendenca e për hulumtimin e letërsisë së thellësisë jetësore të njeriut e të strukturimit specifik letrar është provuar në kërkimin *Erosi në letërsi*, edhe për të parë dramatikën e ndeshjes së shpërthimit individual me konvencën (shoqërore a morale) të botës sonë.

Edhe më specifik e i përqendruar është studimi për *kryeveprën letrare*, koncept që ngritet nëpër shkallët e vlerësimit, sistematizimit deri te niveli i prodhimit të nocionit të kategorisë letrare. Kryevepra

letrare si frymë unike e si strukturim i përsosur letrar, madje si pikë referimi e leximit të letërsisë duke krahasuar, është përqendruar te veprat e njohura të kohëve e periudhave të ndryshme letrare. Kjo është provuar në studimin e leximit relacional mbrenda letërsisë shqipe të veprave: *Cuneus prophetarum* të Pjetër Bogdanit, *Lahuta e Malcís* të Gjergj Fishtës e *Oh* të Anton Pashkut; vepra kaq të ndryshme si struktura e kaq të krahasueshme si vlera.

Te kaptina *Poeti* bëhet prova e kërkimit kah letërsia e kulluar dhe e përqendruar imagjinative në gjininë e poezisë, aty ku format gjuhësore lakohen në mënyrë origjinale për të kapur kuptimet dhe kuptimet lindin figura të papërsëritshme. Duke lexuar poezinë e Martin Camajt, Rrahman Dedajt e Ali Podrimjes janë evidentuar (sa është e mundur kjo) domethëniet e fantazitë poetike dhe natyrisht shenjat e kënaqësisë së leximit.

Kërkimi letrar me dëshirë karakterizimi e sistematizimi ka marrë një trajtë të veçantë në kaptinën për *Enciklopedinë letrare*, jo më vetëm si rrjet i të dhënave të botës letrare, po dhe më shumë si sistem i tërësishëm i ligjësive të fenomeneve letrare shqipe.

Është kjo kërkesë e vetëkuptueshme e lexuesit të vëmendshëm të letërsisë, që mbasi të jetë marrë me Krijimin letrar, Tekstin, Temën, Kodet e Shkollat, të përqendrohet në Idetë e letërsisë.

Është, aq më tepër, domosdo e studiuesit që në deceniet e fundit synon përmbylljen e projektit të Poetikës historike shqipe, që do ta lidhin librat *Bioletra*, *Tematologjia*, *Albanizma* e *Utopia letrare*.

SUMMARY

This book embarks upon an examination of Albanian literature against the backdrop of other literatures of the European cultural circle. It is related to this author's earlier books, *Bioletra* [Bioletters] (2000), *Tematologjia* [Thematology] (2005) and *Albanizma* [Albanianism] (2009) in pursuit of an Historic Albanian Poetics.

The first part of the book deals with *Literary Utopia* and *Literary Dystopia*, presented in a historical juncture, in theoretical discussions and in formal analyses of the utopian idea and utopian discourse: the phenomenon being considered from its elemental gist up to the ultimate formal and complex developments – from the social treatise to the form of the novel. The probe aims at an appreciation of the phenomenon through interpretation of specific works in terms of both ideas and structures.

Plato's *Atlantis* is dealt with at the outset, followed by examination of Thomas More's *Utopia*, Campanella's *City of the Sun*, and Bacon's *New Atlantis*, thus putting the emphasis on the hubs of utopian thinking and the utopian form in European culture. In the body of Albanian literature the substance of Utopianism is tackled by discussing Naim Frashëri's *Bagëti e Bujqësija* [Livestock and Farming], Sami Frashëri's *Shqipëria* [Albania], Zef Pllumi's *Frati i pashallarëve* [The Friar of Pashas].This relational reading provides for an opportunity that the phenomenon be probed in its essence, regardless of the different modes it assumes in national cultures. Therefore, the literary and extra-literary utopian constants, in different ages and cultures, subsume into common points: Utopia, the Island, the City, Property, Man, Equality, Power/Authority, Change; all of them being

situated in a Place that does not exist (utopia) and in an unknown time (ucronia). The shifts, in fact, have to do with departure from the *real* in pursuit of the *ideal*.

Social endeavours to embody the ideal project in a real grounding through revolution (overturn) testify to terrifying social adventures of disagreement and conflict between collectivity and human individuality, giving rise to the actual totalitarian systems in the modern era. As a result, a literature of Dystopia (a bad place) is engendered. In this regard, the literature that grapples with the issue of human freedoms in totalitarian societies has been studied, with works such as Zamyatin's *We*, Orwell's *1984*, Borges's *Utopia of a Tired Man*; whereas in relation to them, the Albanian works *Oh* and *Sinkopa* (Syncope) by Anton Pashku, Kadare's *Pallati i Ëndrrave* (Palace of Dreams) and Agron Tufa's *Dueli* (The Duel). The close examination of these 20th century works demonstrates that a similar social phenomenon has affected similarly the literary phenomenon, which is now in turn realized and structured in the novel form, going beyond the form of treatise.

Finally, the thematic and structural roots of the *literature of ideas* are uncovered, as well as its function in the society: as a body of knowledge and ideology. Meanwhile, in between *Utopia* and *Dystopia* the difficult experiment of the literature of Socialist Realism (meant as literary utopia) takes place in the literatures of the East; in the Albanian literature too.

The second part of the book, *Nominime* (Nominations), in several chapters, dwells on phenomena of Albanian literature, specific and/or comparable with associated phenomena in other literatures of European cultural background. Universal literary features or identity features have been usually discussed engaging with works of Albanian literature.

The doctrine *Socialist Realism* disciplines individual creative imagination through ideological constraints to turn literature into a socially and pragmatically useful entity. The treatise on the *Author* and *Authority* explores the destiny of the creator who finds himself/herself squeezed between the fancy to produce pure literature and national, moral and social obligations in historical circumstances, which in turn sustains a virulent tendency in literature, a phenomenon

that affects generations of writers in Albanian literature. An effort to move away from the tendency and to investigate the literature of man's human depth and the specific literary structuring has been made with the probe into *Erosi në letërsi* (Eros in Literature), to reveal also the drama of confrontation of the individual explosion with the (social or moral) convention of our world.

Even more specific and focussed is the piece on the *literary masterpiece*, a concept that is built on a gradation of appreciation, systematization, and up to the level of establishing the notion of the literary category. The literary masterpiece as a unique spirit and as an impeccable literary structuring, moreover as a point of reference for reading literature in a comparative mode, has been focussed on prominent works of different ages and various literary periods. This has been attempted in a study of relational reading within Albanian literature of these works: Pjetër Bogdani's *Cuneus prophetarum*, Gjergj Fishta's *Lahuta e Malcís* (The Highland Lute) and Anton Pashku's *Oh*; so widely different works as structures while so comparable in terms of values.

In the chapter *Poeti* (The Poet) an effort has been made to pursue pure imaginative and concentrated literature in the genre of poetry, there where linguistic forms are bent in an original way to seize the meanings, and meanings in turn giving rise to unique figures. Reading the poetry of Martin Camaj, Rrahman Dedaj and Ali Podrimja, respectively, the meanings and poetic fancies have been noted (as much as this is possible) and, naturally enough, the signs of pleasure of reading.

Literary exploration aimed at characterization and systematization has assumed a special mode in the chapter on *Enciklopedia letrare* (Literary Encyclopaedia), not only as a hub of data about the literary world, but even more so as a whole system of laws of Albanian literary phenomena.

It is self-evident that an attentive reader of literature would revert to the Ideas of literature once he/she has dealt with the literary Creation, Text, Theme, Codes and Schools.

It is therefore, even more, a must for a scholar who has for several decades now pursued the completion of his project on an Albanian

Historic Poetics, underpinning which will be his previous books *Bioletra*, *Tematologjia*, *Albanizma*, and the current *Utopia letrare* (Literary Utopia).

LITERATURA

[Libra të përmendur e të studiuar]

I.

PLATONI

1. Platoni, *Shteti*, Rilindja, Prishtinë, 1980. Përktheu Vehap Shita.

2. Platon, *Meneksen, Fileb, Kritija*, BIGZ, Beograd, 1983.

3. Platoni, *Republika*, CEU & Shtëpia e librit, Tiranë, 1999. Përktheu Gjergj Zheji.

4. Platoni, *Timau, Kritia*, ISP; Dita, Tiranë, 2009. Përktheu Agim Popa.

AURELIE AUGUSTIN

1. Aurelie Augustin, *O Državi Božjoj/De Civitate Dei*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1982.

BESËLIDHJA E RE, Drita, Ferizaj, 1980. Përktheu Don Simon Filipaj.

TOMAS MORI

1. Tomas Mori, *Utopia,* Rilindja, Prishtinë, 1978. Përktheu Murteza Luzha.

2. Thomas More, *Utopia*, Ideart, Tiranë, 2003. Përktheu Erion Kristo.

TOMAZO KAMPANELA

1. Tomazo Kampanela, *Qyteti i Diellit*, Rilindja, Prishtinë, 1978. Përktheu Stathi Kostari.

2. Tommaso Campanella, *Qyteti i Diellit,* ISP; Dita, Tiranë, 2008, Përktheu Erion Kristo.

FRENSIS BEJKËN

1. Frensis Bejkën, *Atlantida e re*, Rilindja, Prishtinë, 1982. Përktheu Sulejman Drini.

2. Francis Bacon, *Atlantida e re*, ISP; Dita, Tiranë, 2009, Përktheu Agim Popa.

NAIM FRASHËRI

1. Naim Frashëri, "Bagëti e Bujqësija", in Naim Frashëri, *Vepra 1*, Rilindja, Prishtinë, 1986.

2. Naim Frashëri, *Bagëti' e Bujqësija* (1886), Rende, Cosenza, 1994.

SAMI FRASHËRI

1. Sami Frashëri, "Shqipëria ç'ka qenë, ç'është e çdo të bëhetë?", in Sami Frashëri, *Vepra 2*, Rilindja, Prishtinë, 1978.

2. Sami Frashëri, "Shqipëria ç'ka qenë, ç'është e çdo të bëhetë?", in Sami Frashëri, *Vepra 2*, Akademia e Shkencave RPSSH, Tiranë, 1988.

ÁT ZEF PLLUMI

1. At Zef Pllumi, "Frati i Pashallarëve Bushatlí të Shkodrës", in *Historí kurrë e shkrueme,* 55, Tiranë, 2006.

JEVGENIJ ZAMJATIN

1. Eugène Zamiatine, *Nous autres*, Gallimard, Paris, 1971.

2. Jevgenij Zamjatin, *Mi*, Libretto, Zemun, 2006.

ALDOUS HUXLEY

1. Aldous Haxley, *Më e mira e botëve*, Pika pa sipërfaqe, 2012. Përktheu Rudi Erebara.

XHORXH ORUELL

1. Xhorxh Oruel, *1984*, Rilindja, Prishtinë, 1980. Përktheu Ramiz Kelmendi.

2. George Orwell, *Një mijë e nëntëqind e tetëdhjetë e katër*, Zenit, Tiranë, 2005. Përktheu Çelo Hoxha.

3. George Orwell, *Ferma e kafshëve*, Onufri, Tiranë, 2006. Përktheu Arben Kallamata.

JORGE LUIS BORGES

1. Horhe Luis Borhes, *I pavdekshmi*, Rilindja, Prishtinë, 1981. Përktheu Nexhat Kërnja.

2. Jorge Luis Borges, "Knjiga od pijeska", in Jorge Luis Borges *Sabrana Djela*, Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb, 1985.

3. Jorge Luis Borges, *Fiksione & Aleph*, Onufri, Tiranë, 2002. Përktheu Mira Meksi.

4. Jorge Luis Borges, *Aleph*, UEGEN, Tiranë, 2002. Përktheu Çlirim Mukli.

5. Jorge Luis Borges, *Libri i rërës*, Zenit, Tiranë, 2009. Përktheu Azem Qazimi.

6. Jorge Luis Borges, *Kjo mjeshtëri e poezisë*, Cuneus, Prishtinë, 2010. Përktheu Arsim Canolli.

ANTON PASHKU

1. Anton Pashku, *Sinkopa*, Rilindja, Prishtinë, 1969.

2. Anton Pashku, *Oh*, Rilindja, Prishtinë, 1971.

ISMAIL KADARE

1. Ismail Kadare, "Nëpunësi i pallatit të ëndrrave", in *Komisioni i festës*, Rilindja, Prishtinë, 1980.

2. Ismail Kadare, *Ftesë në studio*, Naim Frashëri, Tiranë, 1990.

3. Ismail Kadare, *Pallati i ëndrrave* (version përfundimtar), Dukagjini, Pejë, 1996.

4. Ismail Kadare, *Pallati i ëndrrave*, Onufri, Tiranë, 1999.

AGRON TUFA

1. Agron Tufa, *Dueli,* Fjala, Tiranë, 2007. (Botimi i parë, në revistën *Aleph*, nr. 5, 1998).

*

1. Roland Barthes, "L'utopie", in *Tomme 3*, Seuil, 1995.
2. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, 1971.
3. Roland Barthes, "Nuoveaux problèmes du réalisme", in *Tomme 1*, Seuil, 1995.
4. Persida Asllani, "Théorie: Figures de l'Utopie" in *Roland Barthes: l'Écriture de la théorie* (Doktorat), Université de Paris 7 – Denis Diderot, 2005.
5. Karl Mannheim, *Idéologie et utopie*, Paris, 1956.
6. Alexandre Cioranescu, *L'Avenir du passé*. Paris, 1972.
7. Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1999.
8. *Dictionnaire des mythes littéraires*, sons la direction du Pierre Brunel, Éditions du Rocher, 1988.
9. *Leksikon svijetske književnosti (Dijela)*, Školska Knjiga, red. Dunja Detoni – Dujmić, Zagreb, 2004.

II.

1. Formula e pagëzimit, 1462.
2. Formula e mallkimit, 1483 [Bardhyl Demiraj, Mallkimi i Epirotit (1483), *Hylli i Dritës,* Shkodër, nr. 1, 2012, f. 12-23].
3. Adem Demaçi, *Dashuria kuantike e Filanit*, 2007.
4. Adem Demaçi, *Gjarpijt e gjakut*, 1958.
5. Adem Demaçi, *Libri për Vetmohimin*, 1994.
6. Ali Podrimja, *Vepra I-IX*, ASHAK, Prishtinë, 2013.
7. Andon Z. Çajupi, Baba *Tomorri*, 1902.
8. Anton Pashku, *Oh*, Rilindja, Prishtinë, 1971.
9. Anton Pashku, *Sinkopa*, Rilindja, Prishtinë, 1969.
10. Anton Pashku, *Tregime*, 1961.
11. Ernest Koliqi, *Hija e Maleve*, 1929.
12. Faik Konica, *Dr. Gjilpëra zbulon rrënjët e dramës së Mamurrasit*, 1924.
13. Faik Konica, *Një ambasadë e Zulluve në Paris*, 1922.
14. Faik Konica, *Shqipëria kopshti shkëmbor i Evropës Juglindore*, 1957, [1991].
15. Faik Konica, *Shqipëria si m'u duk*, 1924.
16. Fan S. Noli, *Albumi*, 1948.
17. Fan S. Noli, *Autobiografia*, 1960.
18. Gjergj Fishta, *Jerina ase Mbretnesha e lulevet*, 1941.
19. Gjergj Fishta, *Lahuta e Malcís*, 1937.
20. Gjergj Fishta, *Lahuta e Malcís*, Botime Françeskane, Shkodër, 2006 (Botimi XV), përgatiti At Zef Pllumi.
21. Gjergj Fishta, *Visku i Babatasit*, 1994.
22. Ibrahim Rugova, *La question du Kosovo* (Çështja e Kosovës), 1994.
23. Ibrahim Rugova, *Refuzimi estetik*, 1987.
24. Ibrahim Rugova, Sabri Hamiti, *Kritika letrare*, Rilindja, Prishtinë, 1979.
25. Ibrahim Rugova, *Vepra e Bogdanit*, 1982.
26. Ismail Kadare, *Dimri i vetmisë së madhe*, 1973.
27. Ismail Kadare, *Identiteti evropian i shqiptarëve*, 2006.
28. Ismail Kadare, *Kronikë në gur*, 1971.
29. Ismail Kadare, *Mosmarrëveshja*, 2010.
30. Ismail Kadare, *Nëpunësi i pallatit të ëndrrave* (1979); *Pallati i ëndrrave* [1990].

31. Jeronim de Rada, *Milosao*, 1836.
32. Jeronim de Rada, *Skënderbeu i pafanë*, 1873.
33. Jeronim de Rada, *Testamenti politik*, 1902.
34. Josip Rela, *Nita*, 1954.
35. Lasgush Poradeci, *Ylli i Zemrës*, 1937.
36. Martin Camaj, *Kanga e vërrinit*, Mustafa Bakija, Prishtinë, 1954.
37. Martin Camaj, *Lirika*, Dukagjini, Pejë, 2000.
38. Martin Camaj, *Njeriu me vete e me tjerë*, München, 1978.
39. Martin Camaj, *Nji fyell ndër male*, Mustafa Bakija, Prishtinë, 1953.
40. Martin Camaj, *Poezi 1953-1967*, Romë, 1981.
41. Millosh Gjergj Nikolla, *Novelat e Qytetit të Veriut*, 1938.
42. Millosh Gjergj Nikolla, *Vargjet e lira*, 1936.
43. Mitrush Kuteli, *E madhe është gjëma e mëkatit*, 1947.
44. Naim Frashëri, *Bagëti e Bujqësija*, 1886.
45. Naim Frashëri, *Dëshira e vërtet' e shqipëtarëvet*, 1886.
46. Naim Frashëri, *Ligj'e përjetëshm'e shqipëtarëvet*, 1894.
47. Naim Frashëri, *Lulet e verësë*, 1890.
48. Pashko Vasa, *La vérité sur l'Albanie et les Albanais*, 1879.
49. Pashko Vasa, *Mori Shqypni...* , 1881.
50. Pashko Vasa, *Shqypnija e Shqyptart*, 1879.
51. Pjetër Bogdani *Cuneus Prophetarum*, 1685.
52. Pjetër Bogdani, *Cuneus prophetarum* (*Çeta e profetëve*), botim kritik nga Anila Omari, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Tiranë, 2005.
53. Pjetër Budi, *Doktrina e kërshtenë*, 1618.
54. Pjetër Budi, *Letra kardinalit Gocadini*, 1621.
55. Rexhep Qosja, *Historia e letërsisë shqipe, Romantizmi*, 1984.
56. Rexhep Qosja, *Vdekja më vjen prej syve të tillë*, 1974.
57. Rrahman Dedaj, *Vepra letrare 1-4*, Faik Konica, Prishtinë, 2008.
58. Sabri Hamiti, "Gjergj Fishta", in Sabri Hamiti *Letërsia moderne - Vepra 8*, Faik Konica, Prishtinë, 2002.
59. Sabri Hamiti, "Libri për Antonin", in Sabri Hamiti *Letërsia bashkëkohore - Vepra 10*, Faik Konica, Prishtinë, 2002.
60. Sami Frashëri, *Shqipëria, ç'ka qenë, ç'është e ç'do të bëhetë?*, 1899.