

811.18-112 (05)

008-82(05)

AKADEMIA E SHKENCAVE DHE E ARTEVE E KOSOVËS
ACADEMIA SCIENTIARUM ET ARTIUM KOSOVIENSIS
SEKSIONI I GJUHËSISË DHE I LETËRSISË

STUDIME

Revistë për studime filologjike

28

2021



811.18-112 (05)
008-82(05)

AKADEMIA E SHKENCAVE DHE E ARTEVE E KOSOVËS
ACADEMIA SCIENTIARUM ET ARTIUM KOSOVIENSIS
SEKSIONI I GJUHËSISË DHE I LETËRSISË

STUDIME

Revistë për studime filologjike

28
2021

811.18-112 (05)
008-82(05)

KOSOVA ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
ACADEMIA SCIENTIARUM ET ARTIUM KOSOVIENSIS
SECTION OF LINGUISTICS AND LITERATURE

STUDIES

A review for philological studies

28
2021

Editorial board

Zejnullah Rrahmani, editor-in-chief

Bardh Rugova, secretary

Victor Friedman, member

Kujtim Shala, member

Nysret Krasniqi, member



PRISHTINA
2022

811.18-112 (05)

008-82(05)

AKADEMIA E SHKENCAVE DHE E ARTEVE E KOSOVËS
ACADEMIA SCIENTIARUM ET ARTIUM KOSOVIENSIS
SEKSIONI I GJUHËSISË DHE I LETËRSISË

STUDIME

Revistë për studime filologjike

28

2021

Këshilli redaktues

Zejnullah Rrahmani, kryeredaktor

Bardh Rugova, sekretar

Victor Friedman, anëtar

Kujtim Shala, anëtar

Nysret Krasniqi, anëtar



PRISHTINË

2022

Copyright © ASHAK

Akademia e Shkencave dhe e Arteve e Kosovës
Redaksia e revistës “*Studime*”
Rr. Agim Ramadani, nr. 305
10000 Prishtinë, Republika e Kosovës
Tel. + 383 38 249 303
E-mail: ashak@ashak.org
www.ashak.org

PËRMBAJTJA

BAHRI BECI: STRUKTURA DIALEKTORE E SHQIPES	7
ALI ALIU: NJË SAGË BALLKANIKE E FAMILJES SHQIPTARE	31
KUJTIM M. SHALA: KURORA IDEOLOGJIKE E <i>LAHUTËS SË MALCËS</i>	39
IMRI BADALLAJ: ARBËRESHËT E ITALISË DHE RUAJTJA E GJUHËS SË TYRE	73
NYSRET KRASNIQI: VDEKJA DHE RINGJALLJA E AUTORIT.....	85
RRAHMAN PAÇARIZI: PËRKUFIZIMI I KOMPOZIMIT DHE KOMPOZITËS NË SITUATË KROSLINGUISTIKE	99
ABDULLA REXHEPI: RUMIU DHE NAIMI: NGA PËRKTHIMI TE KRIJIMI.....	121
MIMOZA HASANI-PLLANA: POETIKA E PËRVOJËS	131
MUHAMED ÇITAKU: VEÇORITË E RRËFIMIT TË ROMANIT “OH”.....	145
ALBANË MEHMETAJ: TREGIMET E KOLIQIT	179
EVALDA PACI: MBI RËNDËSINË E NJOHJES SË BURIMEVE HISTORIOGRAFIKE NË STUDIMET MBI LETËRSINË E VJETËR SHQIPE	235
MELIZA KRASNIQI: KUNDËRVËNIET BINARE NË POEMËN <i>SERAFINA TOPIA</i>	249

AGNESA BEQIRI: LUFTA NËPËRMJET FIGURËS 261

BLERINA ROGOVA GAXHA: ARS MORIENDI: VDEKJA E NOSITIT..... 275

BLERINA HARIZAJ: THE ORIGINALITY OF BUHARJAN MYSTICISM..... 291

ADIL OLLURI: INFORMACIONI ENCIKLOPEDIK NË ROMANE BASHKËKOHORE 309

ZEJNULLAH RRAHMANI: MBI RETORIKËN ANTIKE DHE SUBLIMEN..... 321

RECENSIONE

AGOSTINO GIORDANO: MBI REVISTËN JETA ARBËRESHE..... 345

MUHAMET HAMITI: DHURATA SHEHRI, PERSIDA ASLLANI, PËR NJË HISTORI TË KRAHASUAR TË LETËRSISË SHQIPE, 351

MUHAMET HAMITI: E ARDHMJA NË TË KALUARËN..... 355

Bahri Beci, Tiranë
(Me rastin e 85-vjetorit të lindjes)

STRUKTURA DIALEKTORE E SHQIPES

A. STUDIMET E DERISOTME

STUDIMET PARA VITIT 1944¹

Përpyjekjet për ndarjen dialektore të shqipes janë të hershme. Ato nisnin në mesin e shekullit XIX dhe lidhen fillimisht me emrat e J. G. Hahnit, Dh. Kamardës, K. Kristoforidhit, G. Pekmezit, G. Waigandit, M. Lambercit, I. D. Sheperit, J. Rrotës etj. (Hahn: 1854; Camarda: 1864; Kristoforidhi: 1982; Pekmezi: 1908; Weigand: 1913; Lambertz: 1948; 1959; Sheperi: 1943; Rrota: 1942; 1943).

Duhet thënë se, për shkak të mungesës së të dhënave, po edhe të kriterëve të zbatuara në ndarjen dialektore të shqipes, parashtrësit e tyre nuk mund të vlerësohen veçse si tentativa të para për përcaktimin e një-sive dialektore të shqipes dhe të veçorive të tyre dalluese.

Nga këta duhen veçuar punimet e M. Lambercit i cili, në një relacion të vitit 1916 dhe në dy punime të tjera të vitit 1943, na jep për herë të parë ndarjen dialektore të gegërishtes, kurse në një punim tjetër të vitit 1959 parashtron ndarjen dialektore të shqipes. Sipas tij, shqipja ndahet në dy dialekte, gegërishtja në veri dhe toskërishtja në jug. Për gegërishten fillimisht prante se ndahet në gjashtë njësi dialektore, kurse më vonë në katër nëndialekte (gegërishtja veriore, gegërishtja verilindore, gegërishtja e mesme dhe gegërishtja jugore), kurse për toskërishten prante tre nëndialekte (toskërishtja e vërtetë, labërishtja dhe çamërishtja) (Lambertz 1916: 9; 1943: 123-160; 1943/2: 12-21; 1959: 13).

Edhe E. Çabej prante që shqipja ndahet në dy dialekte dhe secili prej tyre në nëndialekte. Sipas tij, gegërishtja ndahet në gegërishten e jugës (Tiranë, Elbasan, Durrës), në gegërishten e veriperëndimit (Shkodër, Malësi), në atë të verilindjes (Kosovë) dhe në atë të Dibrës. Toskërishtja, sipas tij, përmbante të folmet toske në kuptimin më të

¹ Për historinë e trajtimit të problemit shih edhe Gjiniari: 1989: 39-42.

ngushtë të fjalës në lindje të Vjosës, labërishten në perëndim të këtij lumi, çamërishten në jug (Çabej, 1936,1967).

Mustafa Kruja, lidhur me ndarjen dialektore të shqipes, ka shkruar: *"Shqipja ka dy djalekte kryesore qi i dan mrekullisht lumi i Shkumbinit: tosknishten në jugë dhe gegnishten në veri. Këto mandej dahan midis tyne në disa nëndjalekte tjera. Ai i jugës përfshin prap kryesisht tosknishten e vërtetë, labrishten dhe çamrishten. Dhe atë të veriut mund ta dajmë në disa nëndialekte kryesore qi s'kanë emna të posaçëm si ato të jugës, por qi mund t'i kufizojmë në vija të përgjithshme kështu: dialekti mesatar që përfshin zonën ndërmjet Shkumbinit e Krus përveç malsivet. Mandej kemi nëndialektin e Malsive të mesme, qi fillon prej Kruje dhe merr krejt malsit e Gegnis deri në brigjet e mangjës të Drinit. Dhe më në fund asht nëndjalekti i Veriut e verilindjes në krejt anën e djathtë të Drinit"* (Kruja 2011: 226-227).

STUDIMET PAS VITIT 1944 DERI MË SOT

Përpjekja e parë për përcaktimin e njësive dialektore të shqipes në periudhën e pasluftës është bërë nga J. Gjinari më 1963, në variantin e parë të tekstit të dialektologjisë shqiptare.

Në këtë variant të tekstit të dialektologjisë shqiptare është shkruar se brenda gjuhës shqipe dallohen dy njësi të mëdha, të cilat janë dialekti verior dhe dialekti jugor ose, siç është bërë zakon të quhen, gegërishtja dhe toskërishtja. Këta dy dialekte në mënyrë të përgjithshme ndahen nga lumi Shkumbin, por duhet thënë se ndërmjet tyre në një zonë pak a shumë të madhe ekziston një grup të folmesh "kalimtare". Pastaj në secilën nga këto dialekte dallohen grupe dhe nëngrupe të folmesh.

Në vija të përgjithshme të folmet e dialektit jugor mund të ndahen në dy grupe të mëdhenj; njërin grup e përbëjnë të folmet që ndodhen nga krah i majtë i Vjosës, kurse grupin tjetër e përbëjnë ato që ndodhen nga krah i djathtë. Me gjithë afërsinë që kanë të folmet jugore, prapë se prapë në toskërishten dallohen tre dialekte: 1) toskërishtja veriore që shtrihet në të gjitha zonat veriore të Toskërisë, në ato që ndodhen në krahun e djathtë të Vjosës; 2) Çamërishtja që fillon nga lumi i Shalësit dhe që futet në Greqi (Çamëri) e shkon deri në Gjirin e Prevezës dhe 3) labërishtja që kap Labërinë, Bregdetin e Gjirokastrën me rrethe; nga toskërishtja veriore e ndan Vjosa, kurse nga Çamërishtja e ndan lumi i Shalësit.

Dialekti verior paraqitet më i copëzuar në krahasim me atë të Jugut. Edhe këtu në vija të përgjithshme të folmet mund të ndahen në dy grupe të mëdhenj (grupi verior dhe grupi jugor) që ndahen afërsisht nga lumi Mat.

Po, në dallim nga ato që ka shkruar më sipër, ai ka shtuar se hëpërhë, gjer sa të dhënat e dialektologjisë akoma nuk janë të mjafta, edhe për dialektin verior, po i përmbahemi ndarjes që është bërë gjer tashti: 1) nëndialekti i gegërishtes veriperëndimore (Shkodër, Zadrimë, Malësi e Madhe, Dukagjin dhe Mirditë, megjithëse si "kalimtare"), 2) nëndialekti i gegërishtes verilindore (rrethi i Tropojës, Has, Kukës, Kosovë) dhe 3) nëndialekti i gegërishtes jugore (zonat nga Mati deri në Shkumbin).

Brenda disa nëndialekteve mund të bëhen edhe ndarje më të vogla; kështu p.sh. në toskërishten veriore dallohen 1) grupi i të folmeve lindore, 2) ai i të folmeve perëndimore, 3) grupi juglindor dhe 4) grupi jugor; në nëndialektin e 'gegërishtes jugore dallohen: 1) grupi i të folmeve të diftongimit të z-së, 2) ai i qarkut të Elbasanit dhe 3) ai i Tiranës, Durrësit, Rrogozhinës, Peqinit (Gjinari, 1963: 73-74). Më 1965, Gjiniari, duke pranuar që toskërishtja veriore është një nga tre dialektet e Jugut, dallonte brenda saj dy grupe që kanë një shtrirje më të madhe: 1) grupi i të folmeve të anës perëndimore (Myzeqe, Berat, Mallakastër, Skrapar dhe Vlora me rrethina) dhe 2) grupi i të folmeve të anës lindore (pjesa më e madhe e qarkut të Korçës: Opar, Gorë, Pogradec, Fusha e Korçës, Devolli). Veç këtyre, në pjesën jugore dhe juglindore, dallonte edhe dy grupe të vogla, të cilat, kush më shumë e kush më pak, kanë edhe tipare të përziera, sidomos forma të kontaminuara, për shkak të territoreve ku shtrihen (ato ndodhen pranë labërishtes): 1) grupi juglindor (Dangëlli, Shqeri, Kolonjë- Leskovik) dhe 2) grupi jugor (fshatrat e Tepelenës toske, Këlcyra, Dishnica dhe fshatrat e Skraparit që ndodhen në anën e majtë të lumit Osum) dhe jep tiparet e vlerësuara prej tij si dalluese (Gjinari 1965: 244-245).

Më 1966 J. Gjinari ka dhënë një pasqyrë tjetër të njësive dialektore të shqipes.

Pasi pranonte që në gjuhën shqipe dallohen dy dialekte: dialekti verior ose gegërishtja dhe dialekti jugor ose toskërishtja që ndahen përafërsisht prej lumit Shkumbin dhe se në një zonë të ndërmjetme midis dy dialekteve të shqipes gjenden të folmet "kalimtare", shkruante se "Të dhënat e sotshme të dialektologjisë shqiptare të çojnë me doemos tek ndarja e secilit dialekt në dy nëndialekte: gegërishtja veriore dhe gegërishtja e Shqipërisë së Mesme në dialektin gegë dhe toskërishtja veriore e toskërishtja jugore në dialektin toskë".

"Po ta ndjekim më tej ndarjen dialektore të shqipes, pas nëndialekteve, vijonte ai, do të dallojmë disa grupe të mëdha të folmesh. Në dialektin verior si grupe të tilla janë: gegërishtja veriperëndimore, gegërishtja verilindore, gegërishtja qendrore dhe gegërishtja jugore. Të folmet e dy grupeve të para janë të nëndialektit të gegërishtes veriore (...). Brenda dialektit toskë grupe të mëdha të folmesh dallohen vetëm në nëndialektin jugor të tij, dallohen aty labërishtja dhe çamërishtja" (Gjinari, 1966: 101, 105, 108, 111).

Kësaj pikëpamjeje Gjinari i është përmbajtur edhe në variantet e tekstit të dialektologjisë të botuara në vitet 1969, 1975, 1988, 1989, 1997, 2000 (ribotuar më 2003, 2009 dhe 2013) (Gjinari 1969: 42-77; 1975: 35-50; 1988: 100-109; 1989: 39-57; Gjinari, Shkurtaj 1997: 175-187; 2013: 158- 163)².

Edhe A. V. Desnickaja shkruante se "areali linguistik i Shqipërisë në mënyrë të qartë ndahet në dy krahina të mëdha dialektore: geqe, në veri dhe toske, në jug. Në mes tyre shtrihet zona mjaft e gjerë e të folmeve "kalimtare", në të cilat në kombinime të ndryshme paraqiten veçoritë e së folmes geqe dhe toske (...).

Secila nga të dy krahinat e mëdha dialektore ndahet në rajone të veçanta, nganjëherë me të folme shumë specifike. Mirëpo, ndarja linguistike në "gegë" dhe "toskë" përfaqësues të dy tipave dialektore që dallohen mjaft qartë". Dhe jep njëmbëdhjetë tipare dalluese të tyre, nëntë fonetike dhe dy gramatikore (Desnickaja 1972: 35,36-40).

Të folmet e krahinës dialektore geqe të Shqipërisë së Veriut ajo i ndan në tri zona dialektore: zona dialektore e gegërishtes së veriut, zona dialektore e gegërishtes së mesme dhe zona dialektore geqe e jugut.

Zonën dialektore të gegërishtes së veriut e ndan në dy grupe, në atë veriperëndimor dhe në atë verilindor.

Të folmet e krahinës dialektore të Shqipërisë së Jugut ndan në dy zona dialektore, në zonën dialektore toske të veriut dhe në zonën dialektore toske të jugut.

Secilën prej këtyre zonave e ndan në rajone dialektore më të vogla. Kështu zonën dialektore toske të veriut e ndanë në katër rajone, rajoni veriperëndimor, rajoni verilindor, rajoni juglindor, rajoni

² Në këto botime, ndryshe nga ai i vitit 1963, për të shënuar nëndialektet e gegërishtes, në vend të emërimit *gegërishte e Shqipërisë së Mesme* ka përdorur emërtimin *gegërishte jugore*, kurse për të shënuar grupet e të folmeve të nëndialektit të gegërishtes jugore ka përdorur emërtimin *gegërishte e Shqipërisë Mesme* në vend të emërimit *gegërishte jugore*.

dialektor i Vjosës së Mesme, zonën dialektore të toskërishtes së Jugut e ndan në rajonet dialektore të Labërisë dhe të Çamërisë (Desnickaja 1972: 64, 68, 125, 162, 217, 220, 231, 282, 313-314)-

Nga këto njësi, vetëm për të folmet e Shqipërisë së Jugut (ajo i quan "toskërishte e përgjithshme") jep të dhëna fillimisht për sistemin vokalik dhe konsonantik të tyre dhe pastaj për shtrirjen territoriale të dukurive dalluese në fushën e vokalizmit (gjashtë tipare), të konsonantizmit (gjashtë tipare) dhe të morfologjisë (dy tipare) (Desnickaja 1972: 220-230), po pa i vështruar ato nga pikëpamja e vlerës apo rolit të tyre në dallimin a identifikimin e njësive dialektore të toskërishtes.

Arealet kryesore, që janë të formuara në pikëpamje natyrale në saje të ndarjes gjeografike të territorit të Shqipërisë së Jugut janë areali i veriperëndimit, i verilindjes dhe i jugut. Prej këtyre, dy të parat kanë një numër të dukshëm të dukurive të përbashkëta; areali i jugut, në masë më të madhe ruan cilësitë e veçanta arkaike, që në të njëjtën kohë është krahinë e hyrjes së disa inovacioneve, të cilat pjesërisht janë përhapur edhe në drejtim të veriut.

Kufirin natyral të arealeve të veriperëndimit dhe të verilindjes e përbëjnë vargmalet e larta, që ndajnë rrafshinën bregdetare të Myzeqesë dhe Mallakastrën bregore prej pellgjeve të gjera të Korçës dhe të Kolonjës. Kufi i arealit të jugut është rrjedha e lumit Vijosë, që pret territorin e Shqipërisë së Jugut në drejtim prej verilindjes në veriperëndim (Desnickaja 1972: 217).

Në dallim nga autorët e tjerë, A. V. Desnickaja ka shkruar se në rastin e shqipes nuk duhej folur për dialekte territoriale në kuptimin e vërtetë të Ijalës, po për krahina dialektore ose zona të dialekteve dhe të folmet që i përfshijnë (Desnickaja 1972: 46).

A. V. Desnickaja për shqipen, në vend të termave dialekt, nëndialekt, grup të folmesh, preferon të përdorë termat krahinë dialektore, zone dialektore, rajon dialektor dhe e folme.

Edhe në më 1965 dhe 2002 kemi pranuar një ndarje të shqipes dialektore, fillimisht në dy dialekte, pra, në gegërishte dhe toskërishte dhe pastaj të secilit dialekt në tri njësi dialektore më të vogla, në gegërishte veriore, qendrore dhe jugore dhe të toskërishtes, në toskërishte veriore dhe toskërishte jugore dhe të secilës prej tyre në dy grupe të folmesh, të toskërishtes veriore, në një grup perëndimor dhe në një grup lindor, kurse të toskërishtes jugore, në labërishte e çamërishte (Beci, 1965/2: 261, 2002: 14-19)

KRITERET E ZBATUARA

Në dallim nga studiuesit e tjerë, J. Gjinari është i vetmi që pikëpamjet për njësitë dialektore të shqipes i ka mbështetur me të dhëna nga të folmet e shqipes sipas disa kriterëve. Prandaj edhe ne do të ndalemi më gjerësisht në vështrimin e kriterëve dhe të argumenteve të sjella prej tij për ndarjen dialektore të shqipes.

Përpjekjen e parë për të vendosur disa kriterë për ndarjen dialektore të shqipes J. Gjinari i ka bërë më 1963.

Në variantin e tekstit të dialektologjisë shqiptare të botuar atë vit ai ka shkruar se "duke parë fenomenet dialektore, doli se shumë fenomene të ndryshme ishin të përbashkët për zona të veçanta, të cilat nga pikëpamja gjuhësore largoheshin, por që edhe afroheshin, sepse kishin edhe disa të përbashkëta (disa fenomene kapnin zona më të gjëra). Në këto zona ku përputhen këto ose ato fenomene dialektore, shtrihen të folmet e shqipes, varietetet dialektore të saj, të cilat ndryshojnë nga njëra tjetra, por që edhe grupe-grupe afrohen midis tyre për shkak të disa veçorive që i bashkojnë.

Në bazë të tipareve të përbashkëta dhe veçorive dalluese mund të bëhet grupimi i të folmeve të gjuhës shqipe" (Gjinari 1963: 73).

Pra, sipas këtij formulimi, që të kemi njësi dialektore më vete (*dialekt, nëndialekt, grup ose nëngrup të folmesh*) duhet që *çdonjëra nga këto njësi të ketë veçoritë e veta dalluese ose tiparet e veta të ndryshme nga të folmet e njësive të tjera.*

Më 1966 ka shtuar se "si tipare të qenësishme të njërit dialekt do të marrim ato që janë karakteristike për të gjitha të folmet e tij ose për shumicën e tyre" (Gjinari 1966: 102).

Më 1975, Gjinari ka kundërshtuar mendimin tonë dhe të A. V. Desnickajas, që kemi veçuar si nëndialekt të një shkalle me të tjerat edhe grupin e të folmeve të gegërishtes qendrore duke u mbështetur, sipas tij, në faktin se këto të folme karakterizohen nga diftongimi i zanores i (mik > mëik).

"Ky tipar, vazhdon ai, i veçon këto të folme si një grup, por jo si nëndialekt më vete, sepse ato kanë në bazën e tyre tipare të përbashkëta me të folmet e Shqipërisë së Mesme me të cilat formojnë një nëndialekt" (Gjinari 1975: 44)³.

³ Në variantet e tekstit të dialektologjisë të botuar pas vitit 1975 nuk e gjejmë më këtë formulim. Vërteta është se për veçimin e kësaj njësie dialektore jemi

Sipas këtij formulimi, po qe se dy njësi dialektore dallohen vetëm nga një tipar (në këtë rast diftongimi i *i*-së theksuar në *ëi*) kemi grup të folmesh, kurse po qe se një njësi dialektore ka në bazën e vetë (disa) tipare të përbashkëta me një njësi tjetër dialektore formon së bashku me të një nëndialekt.

Në artikullin "Sprovë për një ndarje dialektore të gjuhës shqipe" të botuar më 1966, si edhe në të gjitha variantet e tekstit të dialektologjisë të botuara pas këtij viti, duke folur për të folmet e ashtuquajtura "kalimtare" që shtrihen poshtë Shkumbinit, J. Gjinari ka pohuar se "të folmet e kësaj treve formojnë vetëm grup të folmesh e jo dialekt, sepse nuk kanë tipare të vetat të ndryshme nga ato të toskërishtes e të gegërishtes, por kanë të përziera tipare të njërës dhe të tjetrit dialekt" (Gjinari 1966: 105; 1969: 61; 1975: 42; 1988: 103- 104; 1989: 48; Gjinari, Shkurtaj 1998: 180; 2013: 156).

Pra, edhe sipas këtij formulimi, që të kemi njësi dialektore më vete (<dialekt, nëndialekt, grup ose nëngrup të folmesh) duhet që çdo njëra nga këto njësi të ketë tiparet e veta, të ndryshme nga të folmet e njësive të tjera.

Më 1969,1975 autori shton se në ndarjen dhe dallimin e njësive dialektore "si tipare karakterizuese do të marrim ato që shtrihen në gjithë territorin e asaj njësi edhe ato që kanë një përhapje shumë të madhe, pavarësisht nëse e mbulojnë gjithë territorin apo jo; herë-herë si tipare dalluese karakteristike për një njësi dialektore do të merren edhe veçori që i kapërcejnë kufijtë territorial të saj, në qoftë se ato janë tipare qenësore për të" (Gjinari 1969: 46-47; 1975: 36-37).

Më 1988, duke folur për ndarjen e shqipes në dy dialekte, Gjinari ka shkruar se "për nga shtrirja gjeografike nuk janë të njëjta të gjitha tiparet dalluese, disa prej tyre e mbulojnë plotësisht territorin e njërës ose tjetrit dialekt, kurse disa të tjera gjenden në shumicën e të folmeve, por jo në gjithë territorin e dialektit. Ndonjë tipar, që është veçori e një dialekti, shtrihet kudo në territorin e tij, por gjendet edhe në një numër të vogël të folmesh të dialektit tjetër" (Gjinari 1988:100-101).

Më 1989 J. Gjinari shprehet në këtë mënyrë: "Ne edhe më parë e kemi trajtuar këtë temë, por po e rimarrim me qëllim që të bëjmë një ndarje dialektore të shqipes më të përcaktuar, si në drejtim të një shkallëzimi më të drejtë të njësive dialektore, duke vendosur edhe disa

mbështetur jo në një, po në disa tipare specifike të kctyrc tc folmeve (Bcci 1965; Beci 2002; Beci 2007).

kritere, po ashtu edhe në drejtim të caktimit sa të jetë e mundur më të përpiktë të kufijve gjeografikë të këtyre njësive".

"Si tipare të qenësishme të njërës dialekt, shkruan ai në vazhdim, do të marrim ato që janë karakteristike për të gjitha të folmet e tij ose për shumicën e tyre" (Gjinari 1989: 42,44).

Edhe në variantet e fundit të tekstit të dialektologjisë shqiptare të botuara në periudhën midis viteve 1997-2013, lidhur me veçoritë që i dallojnë dy dialektet e shqipes, është shkruar se për nga shtrirja gjeografike nuk janë të njëjta të gjitha tiparet dalluese: disa prej tyre e mbulojnë plotësisht territorin e njërës ose të tjetrit dialekt, kurse disa të tjera gjenden në shumicën e të folmeve, por jo në gjithë territorin e dialektit, ndonjë tipar, që është veçori e një dialekti, shtrihet kudo në territorin e tij, por gjendet edhe në një numër të vogël të folmesh të dialektit tjetër (Gjinari, Shkurtaj 1997: 176-177; 2013: 153).

Në zbatim të këtyre kritereve J. Gjinari përfundimisht dallon a veçon në shqipen dy dialekte (dialekti verior ose gegërishtja dhe dialekti jugor ose toskërishtja), një zonë të ndërmjetme midis dy dialekteve të shqipes (të folmet "kalimtare"); në secilin dialekt dy nëndialekte (gegërishtja veriore dhe gegërishtja e Shqipërisë së Mesme në dialektin gegë dhe toskërishtja veriore e toskërishtja jugore në dialektin toskë), në secilin nëndialekt dy grupe të folmesh (gegërishtja veriperëndimore dhe gegërishtja verilindore në nëndialektin verior dhe gegërishtja qendrore dhe gegërishtja jugore në nëndialektin e Shqipërisë së Mesme) (Gjinari 1966: 99- 117; 1969: 42-77; 1975: 35-50; 1988: 100-109; 1989: 39-57;

Gjinari, Shkurtaj 1997: 175-187; 2013: 158-163). Brenda dialektit toskë, sipas tij, grupe të mëdha të folmesh dallohen vetëm në nëndialektin jugor të tij (labërishtja dhe çamërishtja) (Gjinari, Shkurtaj 1997:184,186; 2013:161).

VLERËSIMI YNË

Pra, J. Gjinari, po jo vetëm ai⁴, ka pranuar një ndarje të njëpasnjëshme a suksesive të shqipes dialektore fillimisht në dialekte (dialekti verior ose gegërishtja dhe dialekti jugor ose toskërishtja), të dialekteve në nëndialekte (gegërishtja veriore dhe gegërishtja e

⁴ Edhe A. V. Desnickaja pranon një ndarje të shqipes dialektore në *krahina dialektore*, të krahinave dialektore në *zona dialektore* dhe të zonave dialektore në *grupe* ose *rajone dialektore* (Desnickaja, 1972: 64,68,125,162,217,231,282,313-314).

Shqipërisë së Mesme në dialektin gegë dhe toskërishtja veriore e toskërishtja jugore në dialektin toskë), të nëndialekteve në grupe të folmesh (gegërishtja veriperëndimore dhe gegërishtja verilindore në nëndialektin verior dhe gegërishtja qendrore dhe gegërishtja jugore në nëndialektin e Shqipërisë së Mesme) e kështu me radhë.

Këtu lind pyetja se, a është e mundur të përligjet një ndarje e tillë e njëpasnjëshme (suksesive) në hapësirën e shqipes dialektore, fillimisht në dialekte dhe, pastaj, e secilit dialekt në nëndialekte dhe, e secilit nëndialekt në grupe të folmesh e kështu me radhë, kur dihet se shkaku themelor i formimit njësie dialektore dhe i shfaqjes së karakteristikave gjuhësore specifike tek secila njësi dialektore është prania, brenda territorit të secilës prej tyre, për një kohë pak a shumë të gjatë, e lidhjeve politike, ekonomike e kulturore që kanë favorizuar komunikimin e popullsisë së atij territori?

Pra, a ka mundësi që lidhjet politike, ekonomike e kulturore që kanë favorizuar formimin e njësie dialektore të shqipes në territore të caktuara të jenë shfaqur ose realizuar në mënyrë të njëpasnjëshme (suksesive), pra fillimisht në territoret e dy dialekteve të shqipes, pastaj në territoret e nëndialekteve të tyre dhe së fundi në territoret e grupeve të të folmeve?

Së dyti, kjo presupozon që tiparet dalluese të dy dialektet të jenë domosdo dygjymtyrëshe dhe t'i kundërvënë ato me njëri-tjetrin, që tiparet dalluese të nëndialekteve të jenë edhe ato dygjymtyrëshe dhe t'i kundërvënë ato me njëri tjetrin brenda dialektit e kështu me radhë.

Së treti, kjo do të presupozonte që tiparet e tyre dalluese edhe nga pikëpamja kohore të jenë formuar në mënyrë të njëpasnjëshme (suksesive), pra, fillimisht tiparet dallues të dy dialekteve, pastaj ato të nëndialekteve dhe pas tyre ato të grupeve të të folmeve.

Për mendimin tonë është e vështirë, për të mos thënë e pamundur, të kenë ekzistuar zhvillime ekonomike, shoqërore e politike të njëpasnjëshme (suksesive) të tilla që ta kenë ndarë gjuhën shqipe fillimisht në dy hapësira të mëdha që mbulojnë dy dialektet dhe pastaj secilën prej tyre në mënyrë të njëpasnjëshme (suksesive) në hapësira më të vogla ose në hapësira që mbulojnë nëndialektet e kështu me radhë edhe në hapësira a në hapësira që mbulojnë grupet e të folmeve.

Në këtë kuptim duhet marrë me rezervë edhe terminologjia e përdorur, dialekte, nëndialekte, grupe të folmesh, të folme, në qoftë se ato parakuptojnë që nëndialektet janë njësi të dala si rezultat i ndarjes

së një pasnjëshme (sukseseve) të dialekteve në njësi më të vogla, e nën-dialekteve në grupe të folmesh e kështu me radhë.

Në të vërtetë përcaktimi i njësive dialektore të shqipes, po edhe i historisë së formimit të tyre, paraqitet si një problem shumë kompleks.

Sipas E. Çabejt, "zhvillimi që solli gjer në gjendjen e sotme të dialekteve nuk ka kaluar në një vijë të drejtë. Një prerje vertikale në shtresimin historik të dialekteve na tregon se procesi i formimit të tyre ka qenë shumë më laraman e i komplikuar nga sa mund të dalë nga një vështrim që t'i hidhnim planit të rrafshët që duket sot" (Çabej 1964: 6; 1974: 432-433).

M. Kruja, duke folur për ndarjen dialektore të shqipes të parashtruar prej tij, pati theksuar *"se kjo dasi nëndialektesh në Shqipni' është një dasf e bëme ashtu grosso modo e jo me kritere të ngushta shkëncore dhe me kufij të caktuem katund për katund, siç ka me qenë barra e një atlanti djalektuer t' ardhshëm"* (Kruja 2011: 227).

Sipas M. Krujës, pa një atlas dialektologjik, është e vështirë për të mos thënë e pamundur të përcaktohet ndarja dialektore e gjuhës shqipe.

A. TË ASHTUQUAJTURAT TË FOLME “*"KALIMTARE"*

HISTORIA E TRAJTIMIT

Për herë të parë për elemente të të folmeve geqe në të folmet e toskërishtes veriore (në Berat dhe në luginën e Vjosës së sipërme rreth Përmetit) ka folur J. G. Hahn më 1854. Ai ka shkruar se *"Kufiri gjuhësor midis toskëve dhe gegëve formohet nga lumi Shkumbin, gjatë të cilit kalon vija Egnatia. Në jug të këtij lumi banojnë sot e gjithë ditën jo gegë, por megjithatë në krahinat kufitare veriore toske të Beratit flitet një dialekt shqiptar i cili në fakt i përket rrënjës toske, por që përmban elemente geqe të panumërta; jehona geqe gjenden edhe në atë dialekt që flitet në luginën e Vjosës së sipërme, rreth Përmetit"* (Hahn 1854: 218).

Që poshtë Shkumbinit ka gegë dhe që në disa vende poshtë tij flitet gegërisht e kanë vënë në dukje edhe S. Frashëri, Gj. Pekmezi e N. Jokli.

S. Frashëri ka shkruar se Shkumbini ndan Gegërinë nga Toskëria, po edhe në jug të këtij lumi ka pak gegë e flitet në ca vende gegërisht (Frashëri 1924: 19).

Edhe N. Jokli ka shkruar se dialekti gegë mbërrin aty këtu nga jugu edhe përtej këtij kufiri (Shkumbinit) (Jokl 1917: 112).

Gj. Pekmezi ka shkruar se "duke udhëtuar për në Elbasan konstatova se po kaloja në një krahinë, e cila ishte krejt gege, ndonëse rruga shkonte në jug të Shkumbinit (...)" (Pekmezi 1901: 12).

Për një zonë "kalimtare" poshtë Shkumbinit nga pikëpamja etnografike ka folur edhe Rr. Zojzi në artikullin e tij "Ndamja krahinore e popullit shqiptar". Ai ka shkruar se "Me gjithë se ky lumë (Shkumbini - BB) mbahet në përgjithësi si vijë kufiri ndërmjet dy grupeve të mëdha të krahinave etnografike, kemi popullsi që banojnë në jugë të Shkumbinit, që e mbajnë veten gegë\ si p.sh. Mokra; dhe kemi popullsi që banojnë në veri të Shkumbinit, që e mbajnë veten toskë\ si p.sh, disa fshatra në breg të djathtë të Shkumbinit, në fushën e Kavajës (Zojzi 1962: 21).

Për karakter "kalimtar" të të folmeve për herë parë tek ne ka shkruar Q. Haxhihasani në punimin e tij "Një vështrim mbi të folmen e Sulovës".

"Në përgjithësi, shkruan ai, specifika e të folmeve krahinore të Shqipërisë së Mesme shprehet me karakterin kapërcimtar, ndërlidhës, ndërmjet të folmeve veriore dhe atyre jugore". Po kështu sipas tij "shërbejnë edhe të folmet e Bërzeshtës, Shpatit, Vërçës, Sulovës, Dumresë etj. për nëndialektet që fliten në të djathtë te lumit Shkumbin dhe nëndialektet jugore që fliten në jugë të tyre" (Haxhihasani 1955: 148).

RRETH NOCIONIT E FOLME "KALIMTARE"

J. Gjinari në variantin e tekstit të dialektologjisë të botuar më 1963 ka shkruar se në anën e majtë të tij (të Shkumbinit BB) është një brez i tërë ku gjenden të folme "tranzitore", ndër të cilat shihen edhe tipare të njërit dialekt edhe tipare të dialektit tjetër (Gjinari 1963: 83-84).

Edhe A. V. Desnickaja, në artikullin e saj "Nga historia e formimit të gjuhës nacionale shqipe", duke ju referuar punimit të Q. Haxhihasanit ka shkruar: "Kufiri ndërmjet dialektit gegë (verior) dhe toskë (jugor), që kalon kryesisht gjatë rrjedhjes së lumit Shkumbin, nuk asht mjaft i qartë. Për këtë flet ekzistenca e një brezi të gjerë të folmesh "kalimtare", që në shkallë të ndryshme bashkojnë tipare të njërit dhe të tjetrit dialekt" (Desnickaja 1960: 219).

Dy autorët e fundit i bashkon pikëpamja mbi kuptimin e të folmeve "kalimtare" si të folme që në shkallë të ndryshme bashkojnë tipare të njërit dhe të tjetrit dialekt.

M. Çeliku më 1964 ka dhënë këtë përcaktim për nocionin e folme "kalimtare": "kemi një të folme "kalimtare" atëherë kur bashkëjetojnë në të njëjtën të folme të paktën një tipar i rëndësishëm i gegërishtes dhe një tipar i rëndësishëm i toskërishtes dhe nuk janë "kalimtare" ato të folme, ku vërehen përzierje të tipareve të tjera të dorës së dytë veriore e jugore (...). Në qoftë se bashkëjetojnë nazaliteti i gegërishtes dhe rotacizmi i toskërishtes në një të folme të vetme, atëherë kjo e folme është "kalimtare". Ekzistenca e këtyre dy tipareve në të njëjtën të folme njëkohësisht, besojmë të shërbejë në dialektologji si kriter për përfshirjen ose jo të një të folmeje të dhënë në të folmet "kalimtare" (Çeliku, 1964: 163).

Në thelb kjo pikëpamje është një variant i ngushtuar i pikëpamjes së A. V. Desnickajas dhe J. Gjinarit sipas të cilëve "kalimtare" janë të folmet që në shkallë të ndryshme bashkojnë tipare të njërit e të tjetrit dialekt.

Pas viti 1963 J. Gjinari e ka modifikuar qëndrimin e tij. Ndër të tjera ka shkruar se, "duke u bashkuar edhe me mendimin e P. S. Kuznjeçovit, se si "kalimtare" nuk duhet marrë patjetër çdo e folme që ka të përzier çfarëdo lloj tiparesh të dy dialekteve, por vetëm ajo që ka të përzier tiparet qenësore të tyre". Dhe kishte parasysh "pesë nga tiparet kryesore që dallojnë toskërishten dhe gegërishten, sidomos dy më kryesoret: nazalitetin dhe rotacizmin (kur janë të pranishëm nazaliteti e rotacizmi ose kur mungon nazaliteti dhe është e pranishme *n*-ja intervokalike krahas rotacizmit, pra, jo vetëm bashkekzistenca e nazalitetit dhe e rotacizmit, si ka shprehur mendimin M. Çeliku, sepse kështu ngushtohet kriteri dhe si rrjedhim nuk duhej të ishin marrë prej tij si "kalimtare" disa të folme ku mungon nazaliteti). Në bashkësi me këto gjenden të përziera edhe tipare të tjera të dy dialekteve të shqipes dhe në vartësi të këtyre përcaktohet shkalla e afrimit të një të folmeje, me toskërishten ose me gegërishten" (Gjinari 1966: 107; 1969: 61-63; 1975: 42-43; 1988:104; 1989: 49; Gjinari, Shkurtaj (1997:180; 2013:156).⁵

Në mënyrë të përmbledhur pikëpamjet e shprehura për të folmet "kalimtare" në gjuhën shqipe janë këto:

⁵ Në variantet e fundit të tekstit (shih botimin e vitit 2013) është hequr formulimin "pra jo vetëm bashkekzistenca e nazalitetit dhe e

1) të folme "kalimtare" në gjuhën shqipe quhen ato të folme që kanë tipare të gegërishtes dhe të toskërishtes, pavarësisht nga shkalla e përgjithësimit të tyre (J. Gjinari 1963; A. V. Desnickaja 1960);

2) të folme "kalimtare" në gjuhën shqipe quhen ato të folme në të cilat bashkëjetojnë nazaliteti i gegërishtes dhe rotacizmi i toskërishtes, më saktë, raste qoftë edhe të veçanta të njërës krahas tjetrit (M. Çeliku 1964);

3) të folme "kalimtare" në gjuhën shqipe quhen ato të folme që kanë të përziera pesë nga tiparet kryesore që dallojnë toskërishten dhe gegërishten, sidomos dy më kryesoret: nazalitetin dhe rotacizmin, duke shtuar që në bashkësi me këto gjenden të përziera edhe tipare të tjera të dy dialekteve të shqipes (J. Gjinari 1966; 1969; 1975; 1988; 1989; Gjinari, Shkurtaj 1997; 2013).

Pra, në përcaktimin e fundit të dhënë nga J. Gjinari për të folmet "kalimtare" pranohet që kemi' të folme "kalimtare" kur kemi përzierje të dy dukurive ose të pesë dukurive, po këto të përziera me të tjera tipare të dy dialekteve të shqipes.

Sipas këtij formulimi, nuk del qartë nëse do të merret në konsideratë prania e dy, e pesë apo e më shumë tipareve të dy dialekteve të shqipes për ta përfshirë një të folme në zonën e të folmeve të ashtuquajtura "kalimtare". rotacizmit, siç shkruante M. Çeliku, sepse kështu ngushtohet kriteri dhe si rrjedhim nuk duhej të ishin marrë prej tij si kalimtare disa të folme ku mungon nazaliteti" (Gjinari 1966: 107).

SHTRIRJA E TË FOLMEVE TË ASHTUQUAJTURA "KALIMTARE"

Mendimet lidhur me të folmet e përfshira në të ashtuquajturat të folme "kalimtare" ndryshojnë nga njëri autor në tjetrin, çka shpjegohet ose me mungesën e të dhënave, ose me mungesën e një kriteri të qartë për vlerësimin e tyre, ose me moszbatimin e saktë të një kriteri.

Gj. Pekmezi për të folmet e krahinës së Shpatit dhe të Polisit thotë se flitet një gjuhë si ajo e Elbasanit dhe vendësit e quajnë veten gegë (Pekmezi 1901: 12).

ÇX Haxhihasani përfshin në të ashtuquajturat të folme "kalimtare" të folmet e Bërzeshtës, Shpatit, Vërçës, Sulovës, Dumresë (Haxhihasani 1955: 148).

Rr. Zojzi në zonën "kalimtare" në mes të Toskërisë e Gegërisë

Polisin, Shpatin, Dumrenë dhe Çermat (Zojzi 1962:21).

J. Gjinari më 1963 ka shkruar se zona ku shtrihen të folmet "kalimtare" fillon në perëndim me fushën veriore të Lushnjës dhe mbaron në lindje me Domosdovën e Rajcën; ndërmjet tyre janë: Dumreja, Sulova, Shpati, Polisi, Verça (Gjinari 1963: 83-84).

M. Çeliku, më 1964, konstaton një brez të tërë të folmesh "kalimtare" në territorin ku shtrihen Myzeqeja veriore (fusha e Lushnjës dhe Karatopraku), Darsia e Peqinit, Dumreja, Vërça, Sulova, Shpati (i parë dhe i dytë), Polisi, Bërzeshta, Domosdova, Rajca, Mokrra (Çeliku 1964: 163).

Më 1966, 1988, 1989, 1997, 2000 (përkatësisht më 2003, 2009 dhe 2013) është shkruar se në një zonë të ndërmjetshme, midis dy dialekteve të shqipes, gjenden të folmet "kalimtare". Ato shtrihen në një brez toke përgjatë krahut të majtë të

Shkumbinit, që nga Qafa e Thanës në lindje e deri në bregdet, tek derdhja e Shkumbinit, në perëndim. Në këtë zonë përfshihen Rajca, Bërzeshta, krahina e Vërçës, e Shpatit, e Polisit, e Sulovës, e Dumresë, e Darsisë së Peqinit, e Bregdetit të Poshtëm të Kavajës dhe pjesa veriore e fushës së Lushnjës (Gjinari 1966: 105; 1989: 47-48; Gjinari, Shkurtaj 1997:179; 2013:156).

Më 1969 dhe 1975 Gjinari lë jashtë grupit të folmeve "kalimtare" të folmen e Bërzeshtës, po e përfshin kur jep shtrirjen e tipareve të këtyre të folmeve (Gjinari 1969: 61; 1975: 42-43).

A. V. Desnickaja më 1968 ka përfshirë në të folmet e ashtuquajtura "kalimtare" të folmet e pjesës veriore të rrafshinës së Myzeqesë, të krahinave Dumre, Sulovë, Verçë, Shpat, Polis, Bërzeshtë e Domosdovë (Desnickaja 1972: 184).

Nga krahasimi i këtyre të dhënave, del se të gjithë studiuesit e derisotëm pajtohen në vlerësimin si e folme (po edhe si zonë etnografike) "kalimtare" vetëm të së folmes së Shpatit. Rr. Zojzi, J. Gjinari, A. V. Desnickaja dhe M. Çeliku përfshijnë në këtë zonë edhe të folmen e Polisit. J. Gjinari, Q. Haxhihasani, A. V. Desnickaja dhe M. Çeliku përfshijnë të të folmet "kalimtare" të shqipes edhe të folmet e Vërçës, të Sulovës, të Fushës së Lushnjës e Domosdovës; Q. Haxhihasani, Rr. Zojzi, J. Gjinari (1966, 1988), A. V. Desnickaja dhe M. Çeliku përfshijnë në grupin e të folmeve "kalimtare" edhe të folmen e Bërzeshtës; J. Gjinari (pas 1963) dhe M. Çeliku përfshijnë në të folmet kalimtare edhe të folmen e Rajcës dhe të Darsisë; J. Gjinari përfshin në të folmet

kalimtare edhe të folmen e Bregdetit të Kavajës, kurse M. Çeliku edhe të folmen e Mokrrës (shih tabelën nr. 1).

Besoj se edhe këto të dhëna mjaftojnë për të kuptuar se ndodhemi para një problemi të pazgjidhur që pret një përgjigje të argumentuar.

Tabela nr. 1 - Të folmet kalimtare sipas autorëve të ndryshëm

Gj. Pekmezi	Shpat	Polis										
Q. Haxhihasani	Shpat		Bërzeshtë	Verçës	Sulovës	Dumre						
Rr. Zoji	Shpat	Polis	Bërzeshtë			Dumre						Çermat
J. Gjinari 1963	Shpat	Polis		Vërçë	Sulovë	Dumre	F. Lushnjës	Domosdovë	Rajcë			
1966, 1988, 1989, 2000-2013	Shpat	Polis	Bërzeshtë	Vërçë	Sulovë	Dumre	F. Lushnjë	Domosdovë	Rajcë	Darsi	Bregdeti i Kavajës	
1969, 1975	Shpat	Polis		Vërçë	Sulovë	Dumre	F. Lushnjë	Domosdovë	Rajcë	Darsi	Bregdeti i Kavajës	
A.V. Desnickaja	Shpat	Polis	Bërzeshtë	Vërçë	Sulovë	Dumre	F. Lushnjë	Domosdovë				
M. Çeliku	Shpat	Polis	Bërzeshtë	Vërçë	Sulovë	Dumre	F. Lushnjës	Domosdovë	Rajcë	Darsi		Mokërr

Kjo përlligjet edhe nga të dhënat për veçoritë e këtyre të folmeve të cilat ndryshojnë nga njëri autor te tjetri, po edhe tek i njëjti autor në punime të ndryshme.

VEÇORITË E TË FOLMEVE TË ASHTUQUAJTURA "KALIMTARE"

Tek ne gati është përgjithësuar pikëpamja që dallon a pranon ndërmjet të folmeve të dy krahinave dialektore, të asaj të Shqipërisë së Veriut dhe asaj të Shqipërisë së Jugut, të ashtuquajturat të folme "kalimtare" të cilat janë vlerësuar si një njësi dialektore më vete e shqipëse {grup të folmesh e jo dialekt}.

Në artikullin "Sprovë për një ndarje dialektore të gjuhës shqipe", botuar më 1966, si edhe në të gjitha variantet e tekstit të dialektologjisë të botuara pas këtij viti, duke folur për të folmet e ashtuquajtura "kalimtare" që shtrihen poshtë Shkumbinit, është pohuar se "të folmet e kësaj treve formojnë vetëm grup të folmesh e jo dialekte, sepse nuk kanë tipare të vetat të ndryshme nga ato të toskërishtes e të gegërishtes, por kanë të përziera tipare të njërës dhe të tjetrit dialekt" (Gjinari 1966; 105; 1969: 61; 1975: 42; 1988: 103-104; 1989: 48; Gjinari, Shkurtaaj 1997: 180; 2013: 156).

Më 1963, lidhur me veçoritë e të folmeve "kalimtare", J. Gjinari ka shkruar se do të vëmë në dukje elementet më kryesore të dy dialekteve që gjenden të ngërthyera në të folmet e kësaj zone tranzitore. Dhe parashtron shtrirjen e 14 tipareve dialektore në këto të folme. Pra, jo të dy ose të pesë tipareve kryesore, po të 14 tipareve, madje duke shtuar që nuk përmenden këtu shumë fenomene të tjera, ndërmjet të cilëve edhe disa nga ato që janë të përbashkëta për të folmet e toskërishtes veriore dhe gegërishtes jugore (Gjinari 1963: 86).

Më 1966, pa dhënë as edhe një shpjegim, nga 14 dukuritë që parashtronte më 1963, jep vetëm 6 veçori të të folmeve "kalimtare" të shqipes: 1) zanoret hundore; 2) zanoren e theksuar a hundore; 3) togun zanor ua\ 4) grupin va-\ 5) rotacizmin; 6) infinitivin gegë.

Për secilën nga këto dukuri jep, siç shkruan ai, shtrirjen e përafërt gjeografike të tyre në të folmet "kalimtare", por pa arritur, mbi këtë bazë, të përcaktojë rolin e secilës prej tyre në formimin e secilës nga këto "njësi" dialektore.

Konkluzioni në të cilin arrin është se të folmet "kalimtare" të skajit lindor kanë më tepër tipare toske, ndërsa ato të qendrës e sidomos ato të skajit perëndimor kanë më tepër tipare gege (Gjinari 1966: 107; 1969: 62- 63; 1975: 43; 1988: 104; 1989: 49; Gjinari, Shkurtaj 1997: 179; 2013: 180).

A. V. Desnickaja ka marrë në analizë disa prej këtyre të folmeve dhe ka arritur në disa përfundime me interes: "Në pikëpamje linguistike, shkruan ajo, krahina e Myzeqesë mund të ndahet në pjesën jugore, që ka karakter toskë qartë të dalluar (tipi dialektor i toskërishtes së veriut) dhe në pjesën veriore, leu gradualisht shtohen veçoritë e tipit dialektor gegë në drejtimin nga jugu në veri. Karakter kalimtar ka e folmja e rajonit pikërisht te qyteti i Lushnjës.

Në lokalitetin bregor, që shtrihet në veri dhe në verilindje të qytetit dhe që drejtpërdrejt bashkohet me krahinat gege të jugut në bregun tjetër të Shkumbinit, ndikimi i veçorive gege rritet dukshëm dhe e folmja e këtij territori mund të përcaktohet si e folme gege e jugut. Dhe jep një varg dukurish specifike gege si: 1. ruajtjen e plotë të zanoreve nazale në pozicion të theksuar; 2) monoftongizimin e diftongjeve *ue > u:*, *ye > y:*, *ie > i:*; 3) asimilimin e grupeve të bashkëtingëlloreve *mb > m*, *nd > n*; 4) grupin *vo-* në fillim të fjalës; 5) mun-gesën e rotacizimit; 6) lëvizjen e theksit prej rrokjes së fundit në rrokjen e parafundit në emrat e huazuara prej gjuhës turke (ose përmes turqishtes).

Për të folmen e Dumresë i referohet M. Çelikut, që e ka përcaktuar si të folme geqe, por që u është nënshtruar ndikimeve të mëdha toske dhe parqet tetë dukuri geqe të vëna re në këtë të folme.

"Në qoftë se e folmja e Dumresë, vazhdon A. V. Desnickaja, përcaktohet si e folme geqe në bazën e saj, por që u është nënshtruar ndikimeve të forta toske, marrëdhënie tjetër të elementeve shfaq e folmja e krahinës së Sulovës, e cila është në afërsi të Dumresë".

"E folmja e Sulovës, shkruan ajo, përcaktohet si e folme toske. Sipas saj, Tomorica dhe Nahija janë krahina toske, e Dumreja dhe Shpati në veri i përkasin më tepër zonës geqe\

Baza toske e të folmes së Sulovës, para së gjithash, shfaqet në dukuri të tilla, siç janë: 1. rotacizmi; 2. mungesa e hundorësisë; 3. prania e grupit va- në fillim të disa fjalëve (Desnickaja 1972: 184-189,192).

VLERËSIMI YNË

Lidhur me këtë problematikë ne më 1967 kemi shkruar se "së pari, është e nevojshme të diskutohet për vetë termin "kalimtare". "Kalimtare" quhet një gjendje e përkohshme e një sendi a fenomeni në kalimin e tij nga një gjendje e parë në një gjendje të re. Në rastin tonë nuk mund të flitet për gjendje të përkohshme; të gjithë ata që e kanë përdorur këtë termë kanë dashur të shënojnë një gjendje të caktuar, pavarësisht nga origjina dhe perspektiva e zhvillimit të saj.

Përzierja në një të folme a grup të folmesh e tipareve të dy njësive të ndryshme dialektore nuk çon, domosdo, në krijimin e një njësie të re që nuk është as njëra, as tjetra.

Sipas nesh, e folmja ose të folmet, të cilat shtrihen në skajin e një njësie dialektore dhe që kanë këto ose ato shfaqje të një njësie tjetër dialektore fqinje me të nuk duhet t'i konsiderojmë, apriori, si të folme a njësi dialektore "kalimtare". Ato mund të jenë të folme të një njësie dialektore të caktuar me ndikime të një njësie tjetër dialektore (Beci, 1967: 225-227).

Në këtë kuadër lidhur me të folmen e Dumresë më 1967 ne kemi shkruar se duhet pranuar vetëm mendimi se kjo është një e folme geqe me ndikime toske. Sipas nesh, "nuk qëndron mendimi se e folmja e Dumresë është një e folme "kalimtare" (e ndërmjetme). E folmja e Dumresë është në radhë të parë një e folme geqe. Ndikimet e toskërishtes në këtë të folme janë të një shkalle të tillë, e cila nuk na jep të drejte të flasim për të folme të ndërmjetme. Ndryshimet sasiore që vihen

re në këtë të folme nën ndikimin e toskërishtes, nuk kanë arritur ende në atë shkallë sa të na shtyjnë të pranojmë se ajo nuk është folme gege, po e ndërmjetme. Prandaj përcaktimi më i drejtë dhe i vetëm për të folmen e Dumresë, sipas nesh, do të ishte se ajo është një e folme gege me ndikime të toskërishtes.

Nuk po zgjatemi me analizën e të folmeve tjera, të cilat janë përfshirë në grupin e të folmeve "kalimtare", po besoj se nuk do të shkelim në dërrasë të kalbur, po qe se, duke u mbështetur në materialet e botuara në studimin e Q^A Haxhihasanit mbi të folmen e Sulovës, do të pohojmë që tashti se e folmja e pjesës jugore të Sulovës nuk është një e folme "kalimtare", po një e folme toske me ndikime gege.

Për të folmen e pjesës veriore të Myzeqesë, ashtu siç na paraqitet ajo në punimin e J. Gjinarit mbi të folmet e Myzeqesë (Gjinari 1958) bie në sy mjaft karakteri gegë i saj, megjithatë duhen studime të mëtejshme e ma te plota për të argumentuar përfundimisht pozitën e saj gjuhësore" (Beci 1967: 226-227).

Këtyre pikëpamjeve për të folmet "kalimtare" u mbahemi edhe sot. Pra, për ne, në jug të Shkumbinit, në brezin e të folmeve të ashtuquajtura "kalimtare", shtrihet një grup të folmesh, që janë të ndryshme nga njëra tjetra, një palë janë gege me ndikime toske, një palë janë toske me ndikime gege e që për këtë arsye nuk formojnë e nuk mund të formojnë në kuadrin e ndarjes dialektore të shqipes një njësi dialektore më vete që nuk i përket as njërit dialekt as tjetrit, një krijesë hibride, tipologjikisht e ndryshme nga dy dialektet e shqipes.

Edhe A. V. Desnickaja ka pranuar se "në çdo rast të veçantë mund të përcaktojmë bazën e të folmes - toske ose gege - dhe të gjurmojmë rrugët dhe kushtet, në të cilat është bërë përhapja e veçorive dialektore prej dialekteve etj." (Desnickaja 1972: 192).

A. PIKËPAMJA JONË PËR STRUKTURËN DIALEKTORE TË SHQIPES

Sipas nesh, shkakut themelor i formimit të njësive dialektore dhe i shfaqjes së karakteristikave gjuhësore specifike të njësive dialektore të një gjuhe është prania, brenda territorit të asaj njësie gjuhësore, për një kohë pak a shumë të gjatë, e lidhjeve politike, ekonomike e kulturore, çka favorizon komunikimin e popullsisë së atij territori dhe, për pasojë, edhe zhvillime gjuhësore specifike për të.

Pranimi i këtij kriteri si shkak i formimit të njësive dialektore e përjashton një ndarje të njëpasnjëshme (suksesive) në hapësirë dhe në kohë të shqipes dialektore nga njësi më të mëdha (dialekte) në njësi më të vogla (nëndialekte, grupe të folmesh etj.). Ajo na sugjeron një ndarje dialektore të shqipes në njësi dialektore të mëvetësishme në vartësi vetëm të pranisë ose jo të dukurive dialektore specifike.

Pra, për ne, kriteri themelor dhe i vetëm që përligj veçimin e njësive dialektore të një gjuhe është prania e dukurive specifike në të folmet e asaj njësie.

A. V. Desnickaja, duke folur për krahinën dialektore të Shqipërisë së Jugut dhe dukuritë dalluese të saj, ka shënuar se në territorin e Shqipërisë së Jugut ekziston varieteti lokal i të folmes, që nuk ka arritur gjer te veçimi i rajoneve dialektore të veçanta, se izoglosat e dukurive të veçanta, edhe pse paraqesin veçoritë e përgjithshme të disa arealeve të mëdha, nuk grumbullohen në kufijtë e pjesëve të caktuara të territorit dhe pikërisht me këtë nuk krijojnë veçimin dialektor. Rrjeta e lirë dhe e gjerë e izoglosave që presin njëra-tjetrën shprehin kushtet historike të komunikimit gjuhësor në territorin e Shqipërisë së Jugut, gjatë të cilave nukjanë zhvilluar proceset e divergjencës dhe të cilat, anasjelltas, kanë kushtëzuar njëllojshmërinë relative të të folmes popullore- bashkëbiseduese brenda kufijve të tërë krahinës dialektore (Desnickaja 1972: 217).

Edhe ne, të dhënat për shtrirjen territoriale të dukurive dialektore të shqipes na kanë diktuar nevojën e një rikonceptimi të ndarjes së shqipes dialektore, të ndryshëm nga ndarja e pranuar pothuajse përgjithësisht deri sot, fillimisht në dialekte, e dialekteve në nëndialekte, e nëndialekteve në grupe të folmesh e kështu me radhë, pra, në mënyrë të njëpasnjëshme (suksesive) nga njësi më të mëdha në njësi gjithnjë e më të vogla.

Në këto kushte ndoshta do të ishte e preferuar të heqim dorë edhe nga emërtimi i njësive dialektore të shqipes përmes termave dialekt, nëndialekt, grup të folmesh, e të folme dhe të përdorim terminologjinë e përdorur nga A. V. Desnickaja, pra, termat krahinë dialektore, zone dialektore, rajon dialektor dhe e folme, po, jo për të shënuar ndarjen e njëpasnjëshme (suksesivitetin) e njësive dialektore nga njësi më të mëdha në njësi më të vogla (pra, të gjuhës dialektore në krahina dialektore, të krahinave dialektore në zona dialektore dhe të zonave dialektore në rajone dialektore e kështu me radhë), po të kundërtën, mungesën e njëpasnjëshmërisë ose suksesivitetit, pra, ndarjen dialektore të shqipes në tërësi në krahina dialektore, në zona dhe në rajone

dialektore pavarësisht nga njëra-tjetra. Kjo, për të mënjeluar edhe në terminologji kriterin e ndarjes së njëpasnjëshme ose suksesive në hapësirë të shqipes dialektore, po jo për të pranuar a vërtetuar atë që shkruante A. V. Desnickaja "se në rastin e shqipes nuk duhej folur për dialekte territoriale në kuptimin e vërtetë të fjalës, po për krahina dialektore ose zona të dialekteve dhe të folmet që i përfshijnë" (Desnickaja 1972: 35).

Duke pasur si kriter bazë praninë apo shtrirjen territoriale të dukurive specifike a të tipareve dalluese në hapësirën ballkanike të shtrirjes së gjuhës shqipe, ne kemi arritur të veçojmë tri lloj njësisht dialektore të pavarura: krahinat dialektore, zonat dialektore dhe rajonet dialektore.

KRAHINAT DIALEKTORE

Krahinat dialektore janë njësitë më të mëdha dhe më të rëndësishme të ndarjes dialektore të të folmeve të shqipes në përgjithësi.

Duke analizuar dukuritë dialektore të shqipes kemi konstatuar a vërtetuar praninë e dy krahinave dialektore, krahina dialektore e Veriut dhe krahina dialektore e Jugut.

Krahina dialektore e Veriut shtrihet përgjithësisht në anën e djathtë të lumit Shkumbin dhe përfshin: të folmet që fliten në territorin e Republikës së Shqipërisë deri në Vermosh; të folmet shqipe që fliten në pjesën jugperëndimore të Malit të Zi të sotëm, në Ulqin me rrethe, në Anë të Malit, në Krajë, në Tuz, në Malësi (ku bëjnë pjesë Trieshi, Hoti, Gruda dhe Koja) dhe në Plavë e Guci; të folmet e Kosovës; të folmet shqipe në Serbinë Jugore të sotme, në Preshevë, Bujanovc e Medvegjë dhe në Maqedoninë Perëndimore të sotme, në Strugë, Ohër, Dibër, Kërçovë, Prilep, Tetovë, Gostivar, Shkup, Kumanovë dhe në anët e Prespës deri në Manastir.

Pra, në krahinën dialektore të Veriut bëjnë pjesë, përveç të folmet që fliten, përgjithësisht, në veri të Shkumbinit brenda territorit të Republikës së Shqipërisë, edhe të folmet e Kosovës; të Peshterit afër Novi Pazarit; të Ulqinit me rrethe, të Anës së Malit, të Krajës, të Tuzit, të Malësisë (ku bëjnë pjesë Trieshi, Hoti, Gruda dhe Koja) dhe të Plavës e Gucisë në pjesën jugperëndimore të Malit të Zi; të folmet shqipe të Preshevës, Bujanovcit, Medvegjës në Serbinë Jugore të sotme dhe të folmet shqipe në anët e Strugës, Ohrit, Dibrës, Kërçovës, Prilepit, Tetovës, Gostivarit, Shkupit e Kumanovës në Maqedoninë Perëndimore të sotme.

Krahina dialektore e Jugut shtrihet, përgjithësisht, në anën e majtë të lumit Shkumbin dhe përfshin të folmet që fliten. në territorin e Republikës së Shqipërisë deri në Konispol në Jug; të folmet e krahinës së Çamërisë në Greqinë veriperëndimore të sotme deri te gjiri i Prevezës; të folmet që shtrihen në anët e Prespës, Ohrit e Strugës deri në Manastir në Maqedoninë veriperëndimore të sotme.

ZONAT DIALEKTORE

Zonat dialektore janë njësi dialektore përgjithësisht më të vogla se krahinat dialektore të shqipes, që mund të shtrihen në hapësirat e secilës krahinë dialektore, po edhe në hapësira të përbashkëta të tyre. Themelore është që edhe ato, si krahinat dialektore, kanë të bëjnë me ndarjen dialektore të shqipes në përgjithësi e jo me ndarjen e krahinave dialektore dhe kanë tiparet e tyre specifike që i veçojnë si njësi dialektore më vete të shqipes në përgjithësi.

Duke analizuar dukuritë dialektore të shqipes kemi konstatuar se përcaktimi i zonave dialektore paraqet vështirësi.

Gjithsesi, në pjesën veriore të Shqipërisë, në territorin që shtrihet në veri të rrugës automobilistike Vau i Dejës - Pukë - Kukës, të Drinit të Bardhë, të maleve të Sharrit dhe të Malit të Zi të Shkupit, veçohet një grup të folmesh që kanë disa tipare të veçanta që i dallojnë nga të folmet e tjera të shqipes. Do ta emërtojmë atë zona dialektore veriore

Zona dialektore veriore përfshin të folmet veriore të Shqipërisë që shtrihen në veri të rrugës automobilistike Vau i Dejës - Pukë - Kukës, të Drinit të Bardhë, të maleve të Sharrit dhe të Malit të Zi të Shkupit.

Kësaj zone dialektore i përkasin, përveç të folmeve të Zadrimës, të Bregut të Bunës, të Rranzave të Mbishkodrës, të Malësisë së Madhe, të Dukagjinit, të Gashit, të Krasniqes, të Bytyçit, të Berishës, të Nikaj - Mërturit, të Pukës që fliten brenda kufijve të Shqipërisë, edhe të folmet shqipe që fliten në Ulqin me rrethina, në Anë të Malit, në Krajë, në Tivar të vjetër, në Tuz, Malësi (ku bëjnë pjesë Trieshi, Hoti, Gruda dhe Koja), në Plavë e Guci në pjesën jugperëndimore të Malit të Zi të sotëm; në Kosovë, në Medvegjë, Preshevë e Bujanovc në Serbinë Jugore të sotme.

Edhe në të folmet që shtrihen në pjesën jugore të Shqipërisë, në të majtë të Vjosës deri në Prevezë të Greqisë së sotme, janë vërtetuar disa tipare të veçanta që i dallojnë nga të folmet e tjera të shqipes dhe që na shtojnë, ndonëse jo pa rezervë, t'i veçojmë si një zonë dialektore

më vete që do ta emërtojmë zona dialektore jugore. Kësaj zone dialektore, përveç të folmeve që fliten në territorin e Shqipërisë në të majtë të Vjosës deri në Konispol në jug, i përkasin edhe të folmet që fliten në Greqi, në krahinën e Çamërisë, që arrin deri te gjiri i Prevezës, si edhe në Maqedoninë e sotme perëndimore në anët e Prespës, Ohrit e Strugës deri në Manastir.

Më shumë problem nga kjo pikëpamje paraqesin të folmet që shtrihen poshtë rrugës automobilistike Vau i Dejës-Pukë- Kukës, Drinit të Bardhë, malit të Sharrit dhe Malit të Zi të Shkupit deri tek lumi Vjosë në jug. Është fjala për të folmet, e ashtuquajtura deri sot, si "nëndialekt i gegërishtes jugore" dhe "nëndialekt i toskërishtes veriore", ku bëjnë pjesë, përveç të folmeve që fliten në territorin e Shqipërisë, edhe të folmet që fliten në anët e Strugës, Ohrit, Dibrës, Kërçovës, Prilepit, Tetovës, Gostivarit, Shkupit e Kumanovës, në anët e Prespës deri në Manastir e në Maqedoninë Perëndimore të sotme.

Edhe në këtë hapësirë janë dëshmuar disa dukuri dialektore të përbashkëta. Në këtë kontekst nuk mund të përjashtohet a priori mundësia e pranisë në territorin e këtyre të folmeve e një zone të tretë dialektore, të cilën do ta emërtonim zona dialektore qendrore, po siç do të shihet në vijim kjo do të duhet të argumentohet me të dhëna konkrete nga të folmet e këtij territori.

RAJONET DIALEKTORE

Rajonet dialektore janë njësi dialektore më të vogla që zakonisht shtrihen brenda hapësirave të krahinave dialektore. Themelore është që edhe rajonet dialektore (si krahinat dhe zonat dialektore) kanë të bëjnë me ndarjen dialektore të shqipes në përgjithësi dhe jo me ndarjen e krahinave a zonave dialektore dhe kanë tiparet e tyre specifike që i veçojnë si njësi dialektore më vete të shqipes në përgjithësi.

Duke analizuar dukuritë dialektore të shqipes kemi konstatuar a vërtetuar praninë e katër rajoneve dialektore: të rajonit dialektor veriperëndimor, të rajonit dialektor verilindor, të rajonit dialektor qendror dhe të rajonit dialektor jugor.

Rajoni dialektor veriperëndimor përfshin të folmet që fliten në pjesën veriperëndimore të Shqipërisë. Këtij rajoni dialektor i përkasin të folmet që shtrihen nga Mati në jug e deri në Plavë e Guci në veri, nga Ulqini e Tivari në perëndim deri në Nikaj-Mërtur në lindje. Në rajonin dialektor veriperëndimor bëjnë pjesë të folmet e Dukagjinit, të Malësisë

së Madhe, të Rranzave të Mbishkodrës, të Nënshkodrës, si edhe të folmet e Ulqinit me rrethina, të Anës së Malit, të Krajës, të Tivarit të vjetër, të Tuzit, të Malësisë (ku bëjnë pjesë Trieshi, Hoti, Gruda dhe Koja) dhe të folmet e Plavës e Gucisë në pjesën jugperëndimore të Malit të Zi të sotëm.

Rajoni dialektor verilindor përfshin të folmet që fliten në pjesën verilindore të Shqipërisë, në afërsi të Novi Pazarit dhe Leskovcit në veri deri tek malet e Sharrit në jug, nga Shala e Shoshi në perëndime deri në Medvegjë, Preshevë e Bujanovc në lindje. Në rajonin dialektor verilindor bëjnë pjesë të folmet e Tropojës (të folmet e krahinave Gash, Krasniqe, Bytyç, Berishë, Nikaj-Mërtur), e folmja e Hasit dhe e Malëziut të rrethit të Kukësit, të folmet e Pukës si dhe të gjitha të folmet e rrafshit të Dukagjinit, të rrafshit të Kosovës (Gosturani 1984: 58-59), si edhe të folmet e skajit veriperëndimor të Kumanovës dhe verilindor të Tetovës (në fshatin Jazhince) në Maqedoninë Veriperëndimore të sotme (Jusufi 2011: 167).

Rajoni dialektor qendror përfshin të folmet që fliten në pjesën qendrore të Shqipërisë së Veriut, shtrihet në zonën që përshkohet nga lumi i Matit dhe degët e tij, Fani i Madh dhe Fani i Vogël, nga Drini i Zi dhe rrjedha e sipërme e Vardarit. Rajoni dialektor qendror ka si kufi verior përafërsisht rrugën automobilistike Vau i Dejës - Pukë - Kukës, Drinin e Bardhë dhe Malet e Sharrit. Në jug ato kufizohen me Ishmin, Pezën, Malësinë e Tiranës, Martaneshin, Çermenikën. Si kufi jugor i tyre shërbejnë lumi i Ishmit, Malësia e Tiranës, malet e Çermenikës dhe Struga. Në lindje këto të folme shtrihen deri në afërsi të Shkupit e Kërçovës. Si kufi perëndimor shërbejnë deti Adriatik dhe Zadrime. Këtu përfshihen të folmet e Fushë-Krujës, të Krujës dhe të Malësisë së saj, të Mirditës, të Matit, të Lumës, të Dibrës si dhe pjesa më e madhe e të folmeve shqipe të Maqedonisë Perëndimore të sotme (Jusufi 2011: 167).

Një problem më vete përbëjnë të folmet që shtrihen në pjesën jugore të Shqipërisë, duke filluar nga lumi i Shalësit deri në Gjirin e Prevezës në Greqi. Është fjala për të folmen e Çamërisë. Në këtë hapësirë janë dëshmuar disa dukuri dialektore të veçanta. Në këtë kontekst mund ta veçojmë si një rajon dialektor më vete rajonin dialektore jugor, po, siç do të shihet në vijim, edhe prania e këtij rajoni dialektor të shqipes do të duhet të argumentohet me të dhëna konkrete nga të folmet e këtij territori.

Ali Aliu, Prishtinë

NJË SAGË BALLKANIKE E FAMILJES SHQIPTARE

I.

Luan Starova u lind në Pogradec të Shqipërisë më 1941 prej nga, pas dy vjetësh ('43), familja e tij u shpërngul dhe u vendos në fillim në Strugë e më vonë në Shkup, ku jeton edhe sot. U shkollua në gjuhën maqedonase. Si student i gjuhës dhe i letërsisë frënge, punoi një kohë si gazetar. Më vonë u pranua asistent në Katedrën e Gjuhës dhe Letërsisë frënge në Fakultetin Filologjik të Shkupit, në të cilën ka qene profesor i rregullt i letërsisë frënge. Është anëtar i Akademisë të Shkencave dhe Arteve e Maqedonisë, anëtar i jashtëm i Akademisë së Shkencave e Shqipërisë, dhe e Akademisë Mediterane në Napoli.

Për dy mandate ka qenë me misione diplomatike, në fillim si ambasador i ish-Jugosllavisë në Tunizi, dhe, që nga viti 1994 deri në fund të viteve '90, ishte ambasador i parë i Republikës së Maqedonisë në Francë, duke mbuluar UNESCO, Spanjën dhe Portugalinë. Është fitues i çmimit më të lartë francez për artet dhe letërsinë.

Ka botuar rreth njëzet romane, dy vëllime me tregime, një me poezi, disa vëllime me ese dhe studime dhe ka përkthyer poetë të njohur francezë në shqip dhe maqedonisht. Shkruan paralelisht shqip dhe maqedonisht. Pas botimit të katër romaneve të parë në frëngjisht tre nga botuesi i madh Fajar në Paris ("*Librat e babait*", "*Koha e dhive*" dhe "*Muzeu ateist*") dhe ("*Bregu i egzilit*") si dhe pas jehonës pozitive që i bëri kritika, disa nga romanet e tij u përkthyen në rreth njëzet gjuhë. Pas Ismail Kadaresë, është shkrimtari shqiptar më i përkthyer në botë.

* * *

Shkrimet e para letrare të Luan Starovës, të botuara maqedonisht, në një gazetë të Shkupit (Mlad Borec), datojnë që nga fillimi i viteve '60. Duke qenë aso kohe edhe unë gazetar në Shkup, i lexoja ato shkrime ende pa e njohur autorin e tyre. Dikur, pas një takimi, e ftova që të bashkëpunonte me gazetën "Flaka e vëllazërimit" ku redaktoja faqet për kulturë.

Në fillim, i pasigurt në gjuhën shqipe, me ndihmën e lektorit të gazetës, Luani vite me radhë bashkëpunoi rregullisht me gazetën "Flaka e Vëllazërimit ". Rezultat i kësaj periudhe bashkëpunimi që botimi i romanit të parë të autorit "Kufijtë e pranverës" ('71) nga shtëpia botuese "Rilindja" në Prishtinë ku unë kisha kaluar si redaktor. Të gjitha veprat letrare të L. Starovës, pas kësaj periudhe, do të botohen në maqedonisht e pjesërisht edhe në gjuhën shqipe.

Në qarqet romanistike të kulturës shqiptare, Luan Starova është afirmuar si një ndër njohësit më të mirë të veprës letrare dhe gjuhësore të Faik Konicës, i cili për shumë vite pati lidhje letrare dhe miqësore me Apolinerin, paraardhës i surealizmit dhe i modernizmit evropian. Mbi këtë bashkëpunim, Luani ka mbrojtur tezën e doktoratës në Zagreb. Ismail Kadare në parathënien e këtij libri, tek "Onufri" në Tiranë, e thekson kontributin e Luan Starovës në ndriçimin e kompleksitetit të figurës së Faik Konicës.

* * *

Deri në fillim të viteve '90, Luan Starova botoi një varg veprash, kryesisht ese dhe studime letrare. Më 1992, botoi romanin e parë të ciklit familjar "Librat e babait", që u shpall libri më i suksesshëm i vitit në Maqedoni, dhe vëllimin e parë me poezi "Kartagjena nuk mposhtet". Është me interes të theksohet se, deri më sot, i vetmi vëllim me poezi, të shkruara kryesisht në Mesdheun afrikan (Tunizi), ku autori ishte ambasador, shënon shkallë të lartë artistike dhe ky libër është botuar frëngjisht me parathënie të Adonisit. Poezia në fjalë shpalos natyrën e lirikut reflektiv, që është shfaqur më parë edhe në shkrimet eseistike, si edhe më vonë në prozën romanore. Bie në sy prirja e autorit për kërkimin e kuptimeve, enigmave e mistereve të pranishme në gjurmët dhe shenjat e kohës, kërkim identitetesh dhe rezonancash filozofike e që është bosht kryesor i individualitetit krijues të L. Starovës. Edhe pse e një cilësie artistike të shënuar, i vetmi vëllim i tij me poezi do të mbetet në hijen e suksesit të bujshëm dhe të sigurt të prozës romanore.

* * *

Proza e gjatë dhe e shkurtër e Luan Starovës, tematikisht lidhet përmes një shtylle të përbashkët dhe përbën një projekt të vetëm që është emërtuar Saga ballkanike. Boshti kryesor i këtij cikli romanor të Starovës është kërkimi i rrugës së kthimit nga egzili, i rrugës që nuk ekziston, i të pamundshmes, i udhëtimit në rrethana komplekse dhe shumështrësore të gadishullit, ndryshe nga disa autorë tjerë ballkanikë

që i antagonizojnë ato. Pikërisht për këtë, Edgar Moreni me një rast do të shkruajë: Luan Starova është përfaqësues i bashkëjetesës ballkanike, i hapjes.”

Boshti i historisë së rrëfyer në këtë cikël romanor, është rruga, fati i një familjeje që emigron nga vendlindja drejt hapësirave më frymëmarrëse dhe gjakimi i saj dramatik, sa për të lëshuar rrënjë në truall të ri e sa për t’i mbajtur të gjalla ato të origjinës. Kërkimi i një baraspeshe mes këtyre dy ngasjeve të brendshme, përkatësisht dy identiteteve, prore të zgjuara dhe, në çaste agresive, të dhembshme, është tharmi kryesor që e përshkon historinë e familjes, përkatësisht rrëfimin – autorrrëfimin e Birit të Familjes, narratorit që mban mend.

Historia e familjes shtrihet në një hark kohor 100-vjeçar që Babë e Bir e mbulojnë gjithë shekullin e 20-të. Atë e rrëfen Biri në rolin edhe të narratorit, pa ndier fare nevojë ta fshehë zërin autorial apo të distancohet nga ai. Identifikimi i qëllimshëm i autorit në këtë projekt narrativ, personalizimi që kufizon me dokumentin, relativizimi i konvencionit zhanror, me këtë rast është në funksion të dinamizimit të rrjedhës së kohës dhe njëkohësisht dëshmi origjinaliteti dhe narracioni modern. Shija e narracionit biografik dhe tharmi i rrëfimit eseistik persiatës, i japin gjallëri të veçantë fabulës romanore të Luan Starovës, qartësi dhe kthjelltësi lëvizjes në hapësirë dhe kohë, sfondit kryesor të poetikës.

Parashenja e narracionit personal, me prire autobiografike, që animon autori, të cilën e gjallëron me sovranitetin e talentit, me erudicionin komod dhe formatin sipëror të intelektualit, i mundësojnë një diskurs të shkujdesshëm. Në gjakimin për të gjetur thelbin e qenies, në të cilin shpesh përballlet me mure të pakapërcyeshme, autori zë vendin kryesor në këtë kronikë familjare. Për t’ia arritur këtij pikësynimi, ai, zgjedh zërin autorial, pa distancë, zgjedh perspektivën për vetërrëfim, në dukje të shkujdesshëm në përzgjedhjen e procedimeve narrative, kënd ky që i jep dorë të ndërhyjë, të bëjë digresione dhe të japë gjykime, të përsiatë e filozofojë. Nga ana praktike, këtë vetëkërkim e përshkon një përqendrim i brendshëm, herë-herë me ngërçe dramatike e që vihet re në parimin e përzgjedhjeve të mozaikut kronikë: pse pikërisht ato oaza bëmesh dhe pse ai pozicionim i autorit ndaj tyre, pse ai ngjyrim i ngjarjeve drejt atij pozicionimi? Para çfarë provash dhe katarzash mëtojnë ta vënë ato autorin? Përzgjedhja, renditja, kronologjia e rrëfenjave nga kronika e familjes, është kod më vete tregimtar në këtë projekt romanor. Fragmentet e përzgjedhura nuk pretendojnë të jenë bëma të bujshme, aq më pak madhore e përmasash dramatike. Përkundrazi, ato

ngjizen, shtjellohen dhe kthehen prapë në gjirin e familjes. Përbërësit e tyre janë Babai dhe librat, dhe të tjerë, me emër apo pa emër fare. Por, të gjithë janë në shërbim të shpalosjes dhe vetëshpalosjes të familjes dhe të Babilonisë etnike të Ballkanit. Rrëfimi, nga perspektiva dhe ritmi real i jetuar i autor-narratorit, ofron për lexuesin lehtësi dhe qartësi absolute për lëvizjet, perceptim të plotë për mjedisin dhe hapësirën e shtrirjes së historisë.

Cipa e hollë e ironisë shoqëruese, prore e zgjuar dhe e gatshme për të ndërhyrë në çastet e duhura, vjen si jehonë objektive në hapësirën dhe kohën përkatëse. Ajo, ironia, në momente të caktuara mëton shkallën metaforike të rrëfimit të historisë ballkanike përplot paradokse dhe absurditete. Gjëja më fatale në këtë kontekst janë kufijtë, të jashtëm dhe të brendshëm, që vendosin dhe përcaktojnë fatet e njerëzve. Në këtë hapësirë, refuzimet dhe paragjykimet janë ngasësit e parë të njerëzve për veprime. Luan Starova gjakon të identifikojë, pra të kapërcejë rrënjët, gjenezën e këtij fataliteti. Pikërisht kjo frymë synuese, që e përshkon tërësinë e veprës letrare të Luan Starovës, është ana më vitale e saj.

Narracioni është fuqimisht personal, i një diskursi jashtë kallëpeve. Është fjala për një zë rrëfyes të kultivuar, me formim e dije eruditi, e cila i nënshtrohet individualitetit të fuqishëm krijues, natyrë që shquhet për qartësi në përshkrimin e mjedisit ballkanik me tërë inercionin lindor e perëndimor të shtresëzuar si konfuzion shekullor. Është histori e rrëfyer përmes copëzave të qarta si kristali që nuk shpëputen për asnjë çast nga boshti i fabulës, duke e shpënë rrëfimin përpara, përmes lëvizjes së lehtë të këndit perspektiv. Edhe pse kthimi te Babai, te librat, është këmbëngulës, madje obsesiv, përherë ke përshtypjen se rrëfyesi pushton hapësira të re.

Vetë fillimi i rrëfimit është spontan, si ballafaqim me vetveten: i ngarkuar me kaq kujtime, të ngjeshura në kohë, ngasjesh e shtytjesh dramatike në momente të kundërta – pra, ç’duhej të bënte me to? Pse të mos i rrëfente ashtu si për shpirt të vet? Dhe, pas librit të parë, nga kjo mënyrë rrëfimi, më parë si histori, si kronikë, e vetvetiu si letërsi, autori do të ecë më tej, meqë ishte ngjizur planimetria e projektit të sagës. Këtu zë fill shija aq personale, prandaj njësimi autor-narrator, i cili rrëfen pikërisht atë që ka ndodhur, duke përjashtuar, përkatësisht neutralizuar funksionin e dokumentit në zëvendësim me të mundshmen dhe të besueshmërisë...

POETIKA NARRATIVE E SAGËS ROMANORE E LUAN STAROVËS

II

... Matrica narrative e sagës romanore e Luan Starovës është familja shqiptare, Sulstarova nga Pogradeci, e cila, në pikun e luftës të dytë botërore – fillim i vitit 1943, vendos të braktisë vatrën e lindjes, për të mos u kthyer kurrë; shtyllë e familjes gjashtë anëtarëshe, dy prindërit dhe katër djemtë, do jetë babai që merr fatin e familjes, tani me vulën e emigrantit, nëpër Ballkan, dhe, me trungu-familjar nëpër botë....

Kjo do ishte një qasje drejt leximit të historisë familjare të sagës romanore në fjalë. Po e theksoj këtë në fillim të fjalës sime për të sjellë në vëmendje poetikën narrative, romanore fare të veçantë të Luan Starovës: në kujtim- rrëfimin e vet, narratori e sjell të qartë sfondin e kohës, kronologjinë historike të rrjedhave, sjell hapësirën brenda së cilës lëviz familja, personazhet reale, me sivi dhe bëma reale, sjell rrënjët dhe degët e trungut familjar të shtrira brenda një shekulli (20) dhe përtej; është histori saktësisht e regjistruar, me data emra e dokumente, hapësirë gjeografike, vende, qytete, pelegrinazhe; të pranishme rrjedhat globale, që në vete bartin koordinatat dhe kodet orientuese për familjen, Babanë, shenja orientimi të brendshme dhe të jashtme; të gjitha këto përbërës të poetikës romanore, vijnë reflekse kuptimësi i golgotës familjare, i shtesimeve psikologjike dhe filozofike të Babait, ëndrra për të gjetur një strehë për familjen ngarkuar mbi shpatulla; saga ballkanike pra sjell historinë e familjes shtrirë në harkun kohor 100 vjeçar dhe që e mbulojnë Babë dhe Bir, dhe që e rrëfen Biri, në rolin e narratorit, pa ndjerë nevojë të distancohet nga zëri autorial; identifikimi i autorit në këtë projekt narrative, personalizimi që kufizon me dokumentin, relativizimi i konvencave zhanrore, vijnë dëshmi origjinaliteti dhe mëtim trendësh moderne. Kjo parashenjë narrative e personalizuar, me prirje autobiografike që e animon autori, zotërohet artistikisht, falë dhuntisë krijuese ku shquhet prirja përsiatëse e estetit, eseistit, erudicioni komod dhe, përmasa e intelektualit sipëror e Luan Starovës; nga kjo perspektivë narratori nuk është i limituar në lëvizjet e veta, ngjashëm me rrëfimin e narratorit fëmijë, (Hese, Kadare...), por i lejon vetes të ndërhyjë, hamendësojë, filozofojë; vetë përzgjedhja e nyjeve, e oazave historike, biografike, e bëmave, detajeve që përzgjedh varg në sagën romanore, janë përbërës kryesorë të kësaj poetike, ato fshehin një kod, ofrojnë

busullën orientuese, domethënëse të çdo detaji, të çdo shenje, gjurme të përzgjedhur në kohën dhe hapësirën, që është sfond i madh i sagës ballkanike...; përbërësit realë të kësaj poetike romanore, e shmangin funksionin e dokumentit, e vënë *ad acta* në favor të funksionit të besueshmërisë; i vetmi përbërës fiksional i saj është enigma e dijes, e urtisë që fshehin librat, i dhanë në shkallë apasionante Babai, është biblioteka e tij që gjatë shtjellave dramatike, filozofike drejt mëtimit për të gjetur strehë dhe truall ku të lëshojë rrënjë, narratori, nga perspektiva që rrëfen, në secilin roman të radhës, sjell gjetje, shtigje, horizonte, dhe perspektiva të reja, pa u shkëputur nga shtylla bartëse e babait; korrespondimi i indeve mes rropatjeve të Babait për kthim nga azili që nuk ekziston dhe mbamendjes së birit narrator me lëvizjet e shlrshme sfondit kohë-hapësirë, përbën tharmin artistik të sagës romanore të Starovës; shkurt, rrezatimi narrativ shtrirë në kohë dhe hapësirë, përplotësohet, kuptimësohet mbi këndin perspektiv të kujtimeve të Birit, kryesisht fëmijë që lidhet me familjen emigrante, e vendosur në një shtëpi të vjetër buzë lumit Vardar në Shkup; brenda këtij universi dhe perspektive narrative, Biri narrator gjurmon qetësinë, dijen, urtinë, misterin e shtresuar në librat e Babait...

Hapësira ballkanike ku janë ngjizur rrënjët e familjes shqiptare pogradecare dhe, ku ndodh çrrënjësja, dhe në të cilin ateron shkrimtari me rrëfimin e vet, është hapësirë sa e kufizuar, sa e mbyllur në fatumin e vet, po aq edhe metaforë globale, planetare; lundrimin mespërmes gjolit det, Babai, ngarkuar familjen, tani me vulën e emigrantit, cak të pare të strehës ka fqinjin e pare; trualli ballkanik ndërsa, që ngre mure edhe mbi ujë e nën male, i kreshpëruar, i gatshëm për shere, për dhunë, me kufi ngarkuar zjarr, me mëri e llogari fqinjësore të katranosura, me paragjykime shtresuar kodra, arratisshëm kërkon strehë familja...; i pranishëm Ballkani i tillë në artin letrar, ballkanik sidomos, kryesisht përplasës, antagonist; saga romanore e Luan Starovës ndërsa vjen ndryshe; rrëfimi i tij, i vetëdijshtëm për truallin e kontaminuar minash, mbi të cilin ka vendosur të ecë, sjell frymën e shmangies së përplasjeve, frymën e vizioni të ri mirëkuptimi, në vend të refuzimit, atë të pranimit, mes barrikadimit betonues, atë të kërkimit, të ofrimit të alternativave bashkëjetuese; pa i sjellë zëshëm përmes asnjë shenje, asnjë bëme të përbërësve të sagës, por përmes kodeve të brendshme narrative, përmes buzëqeshjes së lehtë të narratorit, që përvidhet, pa hetuar ironia; rrëfimi romanor i Starovës nuk i bën karshillëk, nuk e ngacmon dreqin e dremitur me synim se mund të lihet anash tërë ai rezervat inventari refuzues; përmes atij buzagazi ironik, në secilin rrëfim të radhës së sagës,

mund të ndjehet ndërtekst sugjerimi se, edhe kësaj hapësire, sinonim i mërisë dhe konflikteve, nuk i duhet shumë, vetëm një lëvizje e lehtë, e brendshme, e mendjes dhe shpirtit, vetëm një kthjellim iluminimi, për të gjetur zgjidhje, edhe për dhitë që rrezikojnë gjelbërimin, duke na dhuruar eliksirin jetësor, bardhësinë qumështore, edhe për ngjallat, përballë mureve dritësijellëse, duke u përvjedhur dhe depërtuar poreve shkëmbore drejt udhës së përjetësisë, edhe, edhe, nga romani në romanin e radhës, përmes alternativave të reja por me po atë vizion ëndërror të Babait, të rrëfyer me buzagaz miqësor, me elegancë të përsosur estetike, për çfarë, atë, ciklin romanor të Luanit, e pëlqejnë kudo ajo është përthyer; nuk zbrapset nga vizioni i tillë këndi narrative i sagës, sado, në kërkim të strehës për të lëshuar rrënjë, sado rropatja për zhbërjen e vulës azilant familja, Babai has në murin e radhës, në zhgënjimin e radhës, Biri narrator do vazhdojë të besojë se Ballkani, bota, do marrin për të mire...

Në sagën romanore të Luan Starovës, librat, biblioteka e Babait është përbërëse e familjes pogradecare, ngarkuar si e tillë me fatin e emigrantit; librat brenda saj janë të sistemuara nga dora e Babait, sipas statusit të tij, sipas filozofisë së tij, sipas sheshtimeve të tij në kërkim të rrugëve, në kërkim shpëtim për familjen; sistemim në përputhje me besimin e tij se brenda tyre qëndron dija, qëndron urtia shtresuar ndër mote, për të ndrequr botën dhe, edhe atë të azilantët, për të çrrënjosurin që kërkon strehë për lëshim të ri të rrënjëve; tek sistemimi i librave që, mes faqeve shpesh gjendet hiri i cigares, rënë në çaste kotjeje ëndërrimtare të Babait, këtu mistere dhe kode të sistemuara; përballë këtij sistemimi të tërë historisë rropatëse të familjes, autori mbase edhe mund të jetë tunduar, herë-herë, për ta regjistruar; dhe një ditë vendos ta nisë nga e para, regjistruar në kujtesën e tij, biografia, autobiografia, ashtu e gjallë, reale, pa ndryshuar asgjë, as emër as status; thjesht të jetë zëri i parë, pa distancë nga asnjë perspektivë narrative, pa konsiderata ndaj konvencave zhanrore, teknikave, poetikave narrative; dhe që një vendim i tillë, ngasje e brendshme është manirë, natyrë e shkrimtarëve të mëdhenj, që vijnë ngarkuar përvojë shkollash të qëndrueshme në këtë zeje dhe që pikërisht nga kjo përvojë dhe formim majash, mund t'i nënshtrohen zërit kreativ të vet, të brendshëm, siç ngjan me Starovën...

Tani le të provojmë të shohim si krijohet në art letrar të madh, në këtë rast romanor, rrëfimi i historisë reale, fije për pe, e familjes azilante nga Pograderci, me biografi e sivi, dokument i secilit përbërës të familjes dhe të përfshirë në trungun familjar, në sagën romanore të Luanit...

Para së gjithash, udha, historia e familjes së çrrënjësuar që ka marrë dhenë për të gjetur strehë ku të lëshojë rrënjë të reja, vendoset brenda një kornize-sfond kohor dhe hapësinor, brenda së cilës do lëvizë familja; ky sfond përmban koordinatat dhe kodet e lëvizjeve fabulare, ai i kuptimëson, i motivon, i bën të besueshme vetvetiu lëvizjet, mban në vëmendje rrjedhën, kronologjinë, statuset, ëndrrat, frikën, vulën e të huajit, të tjetrit, përcakton tavane, limite, detaje; shndërrohet në një mulli artistik që bluan, fisnikëron tërë lëndën e parë nga statusi i një shkolle narrative, e cila natyrshëm e shmang nga vëmendja dokumentin brenda rrëfimit, duke e zëvendësuar atë me të mundshmen dhe të besueshmen artistike...

Brenda këtij sfondi të madh, - kohor dhe hapësinor të kësaj poetike narrative, autori i sagës krijon edhe mikrosfonde, siç është rasti me Babain, shtyllë bartëse e ciklit, përkatësisht me statuset e tij; e para Babai student në Stamboll në fillim të shek.. njëzet; pastaj juristi i diplomuar, me ofertë për të bërë karrierë të sigurt në Turqinë e Re të Ataturkut, ku, ai, Babai kishte familjarin e vet personalitet të dytë në hierarki dhe, së tretë ngasja mallit për vendlindjen si fitimtare; statusi i avokatit në epokën e zogut; parandjenja për rrezikun që i afrohet familjes, nga fundi i vitit 1943, - drejt fundit të Luftës dhe hija komuniste që afrohet; vendimi i çrrënjësjes dhe marrjen e statusit të emigrantit në krye të familje; trokitja në dyert e fqinjit, thuaja përherë me raporte antagoniste me të atdheun e vet; me statusin e mendimtarit që kërkon shtigje shpëtimi edhe nga kodet e fshehura të dijes tek librat, si një Borges..Të gjitha këto statuse përcaktojnë koordinatat e lëvizjes së tij në ciklin romanor, që, besoj është njëri nga çelësat magjikë në poetikën narrative të Luanit që, e bën atë të perceptohet e përjetohet si rrëfim kreativ i veçantë, freskues dhe njëkohësisht në frymën e trendeve bashkëkohore.

Kujtim M. Shala

KURORA IDEOLOGJIKE E *LAHUTËS SË MALCÍS*

(Cikli i fundit i veprës)

I

CIKLI I FUNDIT

Cikli i gjashtë dhe i fundit i *Lahutës së Malcís* rrëfen ngjarjet shqiptare të kohës së re, të fillimit të shekullit XX. Ky cikël shtrihet nga kënga e njëzet e shtatë tek e tridhjeta e veprës: *Xhemjeti*, *Dedë Gjo' Luli*, *Lufta e Balkanit* dhe *Konferenca e Londonit*. Është cikli më i shkurtër i *Lahutës së Malcís*. Cikli që përmbyll veprën në rrafshin poetik, si dhe cikli që e kurorëzon veprën në rrafshin ideologjik.

Si edhe ciklet e tjera të *Lahutës së Malcís*, cikli i gjashtë ka një hero rreth të cilit Fishta thur rrëfimin, në këtë rast ai është Dedë Gjo' Luli, prandaj, duke ndjekur emërtimet e cikleve në bazë të ngjarjeve e të heroit përfaqësues, ky mund të titullohet Cikli i Dedë Gjo' Lulit.

Këngët e këtij cikli janë më të shkurtra sesa pjesa më e madhe e këngëve të *Lahutës së Malcís*. Është cikli më politik i veprës, një rrëfim në të cilin ideologjia kthehet në veprime konkrete, ndërsa veprimet motivohen politikisht, si veprime për pavarësinë politike të Shqipërisë.

Në këtë cikël rrëfëhet kryengritja e shqiptarëve kundër turqve, në pikën në të cilën shqiptarët duan të ndahen nga Perandoria Osmane dhe të krijojnë shtetin e tyre të pavarur. Kjo është një vetëdije qartësisht politike, e projektuar nga autori si rrëfim dhe e provuar nga veprimet e personazheve.

Cikli i Dedë Gjo' Lulit është cikli i kurorëzimit të rrëfimit, meqë lidhet me kohën e re dhe rrëfen ngjarje që, në jetën e gjallë, posa kanë ngjarë. Ngjarjet imitohen të lidhura me të mundshmen e tyre dhe të përthyer në imagjinime autoriale. Kështu që, ky cikël nuk është dëshmia mbi ngjarjet e reja shqiptare, por mësimi letrar për këto ngjarje. Fishta jep shembujt e ri të luftës e të sakrificës, në modelin e tij të përhershëm letrar të kësaj vepre, por të përcaktuar nga ndjenja dhe nga vetëdija për atdheun si dhé, si tokë, si vend, dhe si nocion politik; me aktin e luftës

për pavarësi, si provë se shembujt e mbrojtjes së nderit personal e të nderit të fisit janë përthyer në shembuj të veprimeve politike, se fisi, i perceptuar si komb, i ka hapur rrugë kombit si nocion politik. Në këtë kuptim, ky cikël ia vë kurorën ideologjike *Lahutës së Malcís*. Ndërsa natyra ideologjike e këngëve të ciklit e ka reduktuar veprimin, qoftë për nga shtrirja, meqë e ka përqendruar, qoftë për nga diskursi, meqë e ka kthyer në ligjëratë personazhesh, në vend se të jetë rrëfim i veprimeve të personazheve, çfarë tradicionalisht është një ep heroik.

Në këtë cikël, për shkak të afërsisë me ngjarjet që rrëfen, për shkak të tematikës, Fishta ka projektuar më së shumti idetë e veta, ideologjinë, si dhe diskursin e tij politik. Ky është cikli i festës së fitores së shqiptarëve, cikli i fitores së ideologjisë së autorit për një Shqipëri të pavarur, i mësimi të tij për të jetuar e për të vdekur me nder, prandaj është cikli i festës së Fishtës në rrafshin personal e në atë nacional; Fishta ka kurorëzuar kryeveprën e tij *Lahuta e Malcís*, ndërsa shqiptarët tani kanë Shqipërinë, shtetin e tyre të pavarur.

Ky cikël jep një mësim të ri me shembuj veprimesh, sakrificash e flijimesh, por, meqë këtë herë, janë veshur me ideologji, shembujt janë provat që ia bën Fishta ideologjisë së tij. Duket se mësimi më së miri jepet me shembuj, qoftë edhe kur ai lidhet me një ideologji konkrete.

II HISTORIA E KËNDUAR

Cikli i gjashtë - Dedë Gjo Luli: *pa kurrfarë dyshimi mund të thom se ky është cikli me vertetsinë më të madhe historike. Poemi nuk ka pak fantazi, por vetëm realizëm historik. Ndërkaq Fishta, poet, por edhe analist, i përshkruen ato ngjarje ndër të cilat, ndoshta, kishte duert në brumë edhe ai vetë personalisht, me një saktësi të egër, si mjeku që shtjen gishtin në plagë dhe mendon e çmendon se cilat ilaçe duhen përdorë për të shpëtue kombin nga vdekja e për t'i dhanë jetën, lirinë.*¹

Në *Parathenjen* e tij të njohur të *Lahutës së Malcís*, Át Zef Pllumi, kur kryeveprën e Fishtës trajton në raport me historinë, konstaton, “pa kurrfarë dyshimi”,² se cikli i fundit i veprës “është cikli me vertetsinë më

¹ Át Zef Pllumi O.F.M., *Parathanje*, në Át Gjergj Fishta O.F.M., *Lahuta e Malcís*, “Botime Françeskane”, Shkodër, 2006, f. XXVIII.

² Po aty.

të madhe historike”.³ Më tutje, Pllumi konstaton më pak fantazi te ky cikël, njohjen, ndoshta edhe pjesëmarrjen e drejtpërdrejtë të Fishtës në ngjarjet e epokës që rrëfen në këtë cikël. Kjo, në gjykimin e Pllumit, e bën Fishtën një dëshmitar personal, ndërsa rrëfimin e tij një histori personale. Vetë Pllumi, kur rrëfen historinë gjysmëshekullore të Shqipërisë nën diktaturën komuniste, te *Rrno vetem për tregue* (2006), po rrëfimin personal zgjedh si më të vërtetën, meqë arkivat kanë ruajtur vetëm dokumente me autorë pushtetarët, prandaj nuk mund të jenë të besueshëm. Vetë pretendimin e arkivit për të ruajtur të vërtetën Pllumi e konsideron të diskutueshme,⁴ meqë, kur dokumenti i referohet personit që ka në dorë pushtetin, ai e konstrukton atë, prandaj e korrupton dëshminë, duke e ditur që do të ruhet përherë, ndërsa kur dokumenti trajton kundërshtarin, pushtetari mund ta konstruktojë dëshminë në favor të vetin e të thotë të pavërtetat më të mëdha për kundërshtarin.

Pllumi flet për të vërtetën e rrëfimit dhe kjo çështje duhet të diskutohet, sepse, në rastin e një vepre letrare kemi të bëjmë me të besueshmen letrare. Pra, ne kemi përpara një vepër letrare, e cila i këndon ngjarjet, prandaj kemi të bëjmë me një *histori të kënduar*, të rrëfyer.

Vërtet, Pllumi do të nënvizojë kontekstin politik të ciklit dhe të dëshmojë vetëdijen politike të Fishtës që datë të pavarësisë së Shqipërisë nuk e jep vitin 1912, por 1913, vitin e Konferencës së Londrës, në të cilën një pjese të territorit të shqiptarëve iu njoh e drejta për pavarësi. Fakte të kësaj natyre, madje edhe në trajtë datash, mund të ketë një tekst letrar, por faktet e tilla përfshihen në rrjetin e fiksonit dhe bëhen elemente, madje provë e fiksonit.

Cikli i fundit i *Lahutës së Malcís*, me më pak fantazi e me më shumë *imitim*, si objekt mimologjie,⁵ d.m.th. *reprezentim*,⁶ është një cikël poetik, i kënduar sipas gjasës dhe zgjedhjes së autorit. Duket paradoksale që faktet e forcojnë fiksonin letrar, meqë faktet e njohura nga ana e lexuesit e bëjnë më të besueshëm rrëfimin letrar.

³ Po aty.

⁴ At Zef Pllumi, *Historí kurrë e shkrueme*, Shtëpia Botuese “55”, Tiranë, 2006, ff. 467-524.

Shih edhe Kujtim M. Shala, *Ut heri dicebamus...*, Akademia e Shkencave dhe Arteve e Kosovës, Prishtinë, 2019, ff. 105-121.

⁵ Shih Gérard Genette, *Mimologics*, University of Nebraska, Lincoln & London, 1995.

⁶ Shih Zherar Zhenet, *Figura*, “Rilindja”, Prishtinë, 1985, ff. 111-186.

III KËNGA E PARË: KONTEKSTI

Xhemjeti është kënga e parë e ciklit të fundit të *Lahutës së Malcís*; një prej këngëve të shkurtra të veprës. *Xhemjeti* është këngë e formatit të fortë retorik, me diskurs të formulësuar, me figura skematike, të cilat secilin pashë e japin me “vetulla të trasha”, me përsëritje në funksion metrik ose edhe stilistik të këngës, me artikulum qëndrimesh si në një debat retorik etj. Më tej, kjo këngë është strukturuar në blloqe tekstore, secili prej të cilëve jep fjalën e një personazhi apo rrëfimin e narratorit. Këto veti, së bashku, e përcaktojnë poetikën e këngës, ritmin e artikulimit të tekstit, si dhe ritmin e leximit. Në rrafshin e strukturimit tekstor/tematik, *Xhemjeti* jep kontekstin tematik dhe ideor të krejt ciklit.

Për një epike konteksti është një kategori thelbësore, meqë përbën “shtratin” e fabulës. E kemi fjalën për kontekstin si një kategori poetike, si një kategori të rrëfimit, meqë rrëfimi jep ngjarjet, ndërsa ngjarjet rrëfen e kuptohen në kontekstin e tyre. Konteksti i ngjarjeve të ciklit jepet në këngën e parë të tij, e cila shënjon menjëherë se në këtë cikël do të ketë më pak poezi e më shumë ideologji. *Xhemjeti* është kënga që shënjon situatat e kohës së re të Perandorisë Osmane, të popujve të saj, që të gjithë tashmë të njëjtësuar si “osmanë”, dhe të shqiptarëve që nuk e njohin veten si “osmanë”. Vërtet, refuzimi i shqiptarëve është edhe projektion i Fishtës që krijon kontekstin për rrëfimin autorial e autentik të ngjarjeve. Ky projektion shoqërohet me të tjera projeksione që skicojnë raportin e turqve me shqiptarët e pushtuar nga Perandoria Osmane, raport në të cilin shqiptarët kanë dhënë e nuk kanë marrë asgjë, qoftë dhe mbrojtjen, kur janë sulmuar nga sllavët e Ballkanit, derisa tokat e tyre ishin nën Perandorinë Osmane. Prandaj shqiptarët refuzojnë të konsiderohen “osmanë” dhe duan shtetin e tyre; prandaj ata nisin kryengritjen e madhe për t’u çliruar nga Turqia e për të dalë më vete; prandaj Turqia i sulmon vetë dhe i djegë e i shkrumbon; shqiptarët luftojë përsëri, luftojnë të lidhur me besë e për atdhe; luftojnë kundër Turqisë, edhe pse vetë në shumicë myslimanë. Këtu kemi të bëjmë me artikulin e vetëdijes kombëtare përmjet veprimeve; myslimani shqiptar mbron tokën e atdheut si shqiptar; ndjesia fetare është zhvendosur dhe mbretëron ndjesia kombëtare. Ndërsa Fishta, edhe një herë, jep provën sesi ai që e ka ndjesinë kombëtare lufton për atdheun pavarësisht fesë që i takon. Prandaj Fishta përherë rrëfen për shqiptarë të krishterë e myslimanë që mbrojnë nderin personal, prapun e shtëpisë, nderin e fisit, të krahinës dhe atdheun e tyre të përbashkët.

Xhemjeti jep shenjat e kontekstit, herë duke iu referuar situatave e ngjarjeve e herë përmjet artikulimit të pikëpamjeve të autorit për situatat e për ngjarjet. Kështu, konteksti shpejt i brendashkruhet pikëshikimit, pikëpamjeve të autorit, si dhe artikulimit të ideologjisë së tij. Fishta kontekstin ideologjik e ka ndërtuar në shtratin e kontekstit të ngjarjes dhe kjo i ka dhënë shtrirje estetikes, atëherë kur mund të dominonte në tërësi artikulimi i ideve. Prandaj konteksti do përshkruar me gjuhën e Fishtës, do kapur i lidhur me ngjarjen, ndërsa kjo e lidhur me ideologjinë autoriale. Këto veti shfaqen në trajtën e tyre autentike, kur citojmë Fishtën.

*Erven Pasha, 'i Xhemjetli,
Mledhë mishlizin n' Babi-Alí,
Edhë u thotë: Zotní të mí,
Mbasi duel êmri i Xhemjetit,
Qi shkaf âsht te bajë e Mbretit:
T'jetë kush t'jetë, mashkull a fêmen:
"Osmanlí" me u quejtë me êmen;
E se t'gjith atâ mbas sodit,
Mohit do t'i bishin rodit,
Prej të cillit kishin dalë.
Ylqja e Mbretit marë n'at fjalë
Uli kryet e pa u trazue,
Fis e giûhë zû me i harrue,
"Osmanlí" tue quejtun vehten.
Edhë kshtû, u ngjatët Zoti jeten!
U shkrînë m'njâ Turk e Zejbek,
Lacë, Harapë, Armen e Grekë,
Beduîn e Jahudí,
E sá janë kome n'Turkí,
Kush pá u ankue, kush pa bâ zâ,
Thue se 'i nanë t'gjith i kisht' bâ.
Veç Shqyphtarve s'po u hî n'kokë
Me u bâ vllazen me tjerë shokë
E "Osmanlí" me quejtun vedin.*

Kta Turkín njoftin e Mbretin:
 Dér diku edhe Xhemjetin;
 Por komsín nuk duen me ndrrue,
 Giûhë as doke ma harrue;
 E kristjan e muamedan,
 Gegë e Toskë, Shqypnija marë
 Prap se prap quhen “Shqyptarë”.
 Medjë kta, zotní të mí,
 Njitash s’voni i a kan hî
 Me shkrue shqyp libra e fletore,
 Me çilë shkolla n’giûhë arbnore:
 E mâ teper, si nper dhamë,
 Posë se s’duen me dhânë nizamë,
 Janë tue lypë autonomín,
 Per me qitë m’vedi Shqypnín,
 Edhë Turkut mâ mbas sotit
 Mos me i lá t’dheta si motit;
 Veç me ngrefë ata ’i farë Shtetit:
 Po e jo nen hije t’Mbretit:
 E m’vedvedi me u sundue,
 Pashë as beg mos me ndigiue:
 Si t’i a bajm hallit s’e dí...⁷

Konteksti, më tej, ndërtohet përmjet artikulimit të qëndrimeve që lidhen me situatën në të cilën Perandoria e vjetër e “Turqve të Rinj” të gjithë popujt nën sundimin e saj i kishte shpallur “osmanë”, për të rrafshuar etni/komb, gjuhë e çdo përkatësi tjetër specifike. Si duhet të veprojë Perandoria me shqiptarët që kanë çuar krye e nuk i binden më, nuk e njohin veten për “osmanë” dhe duan të jenë të pavarur nga Perandoria? Kjo, vërtet, shënjon edhe kontekstin tematik të ciklit të fundit të *Lahutës së Malcís*. Turqit debatojnë se çfarë duhet të bëjnë më shqiptarët; të provojnë t’i nënshtrojnë me forcë apo “t’i marrin me të mirë”, meqë dyshojnë që me të egër nuk i dilet në krye me ta. Këtu numërohen shërbimet e shqiptarëve

⁷ P. Gjergj Fishta O.F.M., *Lahuta e Malcís*, “Shtypshkroja Françeskane”, Shkodër, 1937, ff. 449-450.

në të mirë të Perandorisë Osmane dhe veprimet e turqve përgjatë shekujve në dëm të shqiptarëve. Vërtet, këtu personazhi bëhet zëdhënës i Fishtës dhe numëron të zezat e turqve ashtu siç i njeh autori.

1.

*Xhavid Pasha, 'i Turk i Rí,
Kqyr ç 'ká márrë trimi e ç 'ká thânë:
Nji, per bé, gjallë nuk do lânë!
Se Shqyptarët po ishin belá,
Hajrin kush kurr mos me u a pá,
Veç se sherrin. S'dí a e dini,
Se, q'se Turku s'pari hini
Në Shqypní e dér më sot,
Jo mâ pak: po e tham me lot!
Se pësdhetekater herë
M'né Shqyptarët t'janë lshue poterë
Me armë n'dorë, e t'na kan rá,
Ballë per ballë me né t'u vrá,
Si t'isht' kênë Turku me Shkjá.
Medjë ngusht shum herë na e prûne,
Pse zanát pushken po e kishin.
Prandej hundët m'gursht u duen shtypë,
Qi kurr n'mend mâ mos t'u bjere,
Pis Arnaut ata tue kênë,
Xhemjetit me i qitë telashe.⁸*

2.

*Sinan Pasha, 'i plak me mjekerr:
Javash, burra, zên e u thotë:
Se Shqyptarët janë fis i vjeter:
S'merren grushta si "manovët".
Katerqind e disa vjet*

⁸ Po aty, ff. 450-451.

Janë, qi hîmë na në Shqypní:
 Kush ká bâ mâ shum gajret
 Se Shqyptari per Turkı?
 Në Jemen kan ardhë me né,
 N'Sebastopull kan derdhë gjak;
 Fyt-a-fyt janë pré me Shkjé:
 Kan mârrë krena n'Karadak.
 N'luftë uxhunin kta e kan bâ;
 T'mbramët te hika e t'parët te meta
 Janë pjekë n'diell janë ngrî n'murrâ:
 Per Daulet s'u âsht dhimtun jeta.
 E po ç'bâme na per Shqyptarë?
 Ç't'mirë na atyne u kem' pertrî?...
 Cilla punë, thoni, u kthye marë
 Se na gjindemi n'Shqypní?...
 Na i kem' djegë e i kemi pjekë,
 I kem' zjerrë shpijet e toket;
 Vjerrë m'konop, i bâmë me dekë,
 U kem' prishë kanû'n e doket.
 I kem' rrahë nper milazima,
 Shnjerzue i kem' nper agallarë:
 I kem' fikë nper myltezima,
 Repë i kem' nper tasildarë.
 Kund ndo'i urë a u kemi lshue?
 Sa janë rrugat qi u kem' çilë?
 Ndonji shkollë a u kem' ndertue?
 Shtek t'shperthyem a u kemi mshilë?...
 Kuerdo t'jetë kysmet me i dalë
 Turkut dore Shqyptarija,
 Posë faltoresh, ku me u falë,
 N'Shqypní, 'i shêj a e lën Turkija?...
 Pse m'at herë duem qi Shqyptari
 Gjithmonë rob të rrijë nen né,

T'harrojë gjûhen qi i la i Pari,
T'mohojë vendin ku ka lé?
Per me folë kah shpirti del,
Faj Shqyptarit nuk i vîhet,
Pse me Turk sod kapet tel,
Vendi vend pse nuk i zîhet.
Me topuz, mor faqja e bardhë,
Me Shqyptarë nuk ndreqet gjâ;
Veç me t'amel rreth tue i ardhë,
Per tý e shtÿn deken me bâ.
Prandej vetë kishe me thânë,
Se s'âsht mirë Shqyptarët me i ngá:
Le t'a lâjm ket punë m'nja'n ânë
E mos t'sjellim kot belá.⁹

3.

At herë çue âsht Turgut Pasha,
Strehë ngerthye do vetlla t'trasha,
E t'ká nisë me ligjirue,
Mirë tue u matë, fort tue u mendue:
I u ngjatët jeta zotnis s'uej!
Per mos daçim me mifë n'ujë
E Turkín m'e vû n'rrezik,
Qi m'u dá pllamë e perçik,
Kish' me thânë, zotni të mí,
Se do shtrue 'i herë kjo Shqypní:
Se Shqyptarve m'drú u do hypë
Mirë per veshësh, edhë, me i zdrypë:
Mirë me i zdrypë e mirë me i shtypë,
Qi m'u a zjerrë at zburth liriye
E at kllapí autonomije,
Qi pat nisë ka pak me i zânë,

⁹ Po aty, ff. 451-452.

Qýsh se dorë Mbreti u pat dhënë,
 Tash do vjet, me u bâ "milet":
 Kuer Kongresit të Berlinit,
 Stamolla tue kënë rrethue,
 Na bîn fjalë per punë t'kufinit
 E gaperr Europa u çue,
 Me i a lshue Malit të Zí
 Hot e Grudë, Plavë e Gusí.
 Jo, po, besa, zotëni,
 Q'se "milet" u bâ Shqypnija
 Edhë dorë dha ksajë Turkija:
 Per një idare masllahat:
 Me rrokë armët me dalë në shpat
 Bregut t'Cemit, e me u vrá
 Ballë per ballë me hasmin Shkjá
 Si t'kisht' kënë Shteti me Shtet,
 Kan marrë, po, Shqypetarët gajret
 Me mendue, se edhë pa né
 Mund të rrhohej gjall mbí dhé:
 Se mos heret, sado vonë:
 N'per miq t'vet e hasem t'onë:
 Mund t'u shkepshim prej Sulltanit,
 Si do tjerë Shteten t'Ballkanit,
 Edhë m'vedi me u sundue,
 Pashë as beg per pa ndigjue.
 E ké t'vshtirë një herë me reshtë
 Harushen me krye n'qyp t'mjaltit;
 Se mandej i a shkulë ti veshët,
 Por qypit s'e shkepë per s't'gjallit.
 Prandej vetë kishe me thânë,
 Se kjo punë fjetë nuk do lânë.
 Se t'bjerë mini neper mjekerr
 Anishká, tha 'i burrë i vjeter,

Po mos t'çilte shtekun tjerve...
 Posë Shqyptarësh: manje mirë n'mend:
 Kem' Jemen e kem' Armen,
 Kemi Grekë e kem' Zejbekë,
 Me Qerkez me Lkurazez,
 Me Bulgarë grêtha luftarë,
 Qi po i lshuem na pê Shqypnís
 N'punë të gjuhës e të komsís
 Veç me e dá Turkín e mjerë,
 Se s'jet tjeter tash një herë.
 Pse të gjitha këto kome
 Ki'n me lypun Frone e Dhome,
 "Koçobash" me metun Mreti...
 Tash zotní, kjo punë nuk ban.
 Pra çajre nuk ká as derman
 Per pa i çue n'Shqypní mizore,
 Pak me thânë, njiqind taborre,
 Qi një herë e pikë mâ s'parit:
 Per me e nisë punen per s'marit:
 Sylahin m'i a hjekë Shqyptarit;
 Mandej m'tê me kapë një drû
 Edhë shpinen me i a zbrû,
 Qi të bindet fíll prej vetit;
 Persë aj cub tuj kênë shkorretit,
 Guzon t'dalë karshì një Mbretit:
 Karshì Mbretit e Xhemjetit.
 Mbretní, do me thânë fuqí.
 Pa fuqí, nuk ka mbretní.
 Me fuqí, u mkam Turkija;
 Pa fuqí na hupë Shqypnija:
 Hupë Shqypnija e Arabija,
 Si na hupi, ofshe! Ballkani.
 Turkut i hypë m'shpinë dushmani!¹⁰

¹⁰ Po aty, ff. 452-455.

4.

*Kshtû ká folë qaj Turgut Pasha,
 “Aferim”! i thotë Mishlizi,
 Komandár edhë e ká vû
 Mi njiqind taborre t’zgjedhuna,
 Per Shqypní tue e nisun filli
 Qi t’ngushtote shka âsht Shqyptár
 Me qujtë vedin “Osmanlí”
 Per mbas “qefit” t’Turqve t’Rí.¹¹*

IV DEDE GJO’ LULI

Kënga *Dedë Gjo’ Luli* e merr titullin sipas heroit të saj dhe të krejt ciklit, prijësit të malësorëve shqiptarë të kryengritjes së Bratiles së Deçiqit, të vitit 1911. Është kënga kryesore e ciklit, këngë e rrëfimit të *veprimit*, si dhe një prej këngëve më të bukura të *Lahutës së Malcís*. Prandaj edhe interpretimi i këngës do bërë duke ecur në hullinë e këtyre përcaktimeve: *Dedë Gjo’ Luli* është kënga kryesore e ciklit; heroi është Dedë Gjo’ Luli, kështu që do ndjekur fjalën dhe veprën e tij, pastaj heronjtë e tjerë; si dhe do provuar këngën e bukur të Fishtës me kategoritë estetike të saj.

Dedë Gjo’ Luli rrëfen kryengritjen e vitit 1911, me heronj të vërtetë e me heronj letrarë, por që, në tërësinë e saj, rrëfëhet sipas *gjasës*. Kjo është kryengritja që bën pandanin e luftës së sllavëve të Ballkanit kundër turqve, meqë vetëm një kryengritje shqiptare kundër Turqisë bën ndarjen politike të shqiptarëve dhe jep argumentin për një Shqipëri të pavarur. Beteja është e ashpër “Per liri e per Shqypní”¹² dhe shënjohe me figurat idiomatike të njohura të Fishtës, në diskursin e tij të njohur dhe veshet me ideologjinë nacionale e me vetëdijen politike të autorit. Malësorët luftojë për lirinë e vendit, por shqiptarë të tjerë luftojnë për Turqinë. Kjo e mjeron Fishtën që, përmjet personazhit Patër Pali, artikulon hidhërimin për të vërtetën e hidhur:

¹¹ Po aty, f. 445.

¹² Po aty, f. 466.

Pater Pali ç'âsht mjerue!
Me dorë ballit ç'i ká rá:
E po thotë gati tue kjá:
Oj Shqypní, e mjera Shqypní,
Mjaft po drue, se me krye n'hí
Per gjithmonë per t'mbetun ké,
N'prêhen t'and q'se mùjn me lé
Ksi gjarpîjsh, qi, besë e fé
Lânë mbas dore, me tradhtí
Mund t'bâjn m'vllazen kshtû kerdí,
Veç per t'lânë të huj'n n'Shqypní:
Në Shqypní Turkun me lânë,
Qi, q'se jeta e sheklli âsht zânë,
S'ká bâ tjeter veç rrenue,
Prishë e çartë e rrotullue
*N'ujë t'pa fund, këtu e gjithkund.*¹³

Dedë Gjo' Luli lidh fjalën e burrit me veprimin e tij dhe ideologjinë e autorit, të projektuara në çdo situatë të këngës. Tashmë, burrnia provohet në luftën për atdheun, kurse ideologjia e Fratit të madh, që lidh fenë me atdheun, këtu merr trajtën e një politike të kthyer në veprim konkret. Ndërsa veprim do Fishta, meqë shembuj do të japë, e veprim kërkon epopeja që do të rrëfejë vepra të mëdha që kujtohen përherë.

Heroi i këngës, Dedë Gjo' Luli, është "burrë si motit",¹⁴ prandaj fjala dhe vepra e tij bëjnë shembullin që do njohur e do marrë. Burrat si Dedë Gjo' Luli jetojnë e vdesin me/për moralitetin e vendit, e thonë atë moralitet si ligjërimit dhe e provojnë me jetën e tyre. Moraliteti i tillë, i bërë mënyrë e jetesës, është edhe bazamenti i vetëdijes politike për kombin e për atdheun. Lufta e dikurshme për nderin bëhet kryengritje politike për atdheun. Dedë Gjo' Luli thërret e bashkon malësorët në kryengritjen kundër turqve, meqë atij i peshon fjala dhe i njihet burrnia. Një jetë e ndërtuar sipas Kanunit, është shembulli që lidh bashkë shqiptarët edhe në luftën për liri.

¹³ Po aty, f. 476.

¹⁴ Po aty, f. 461.

Dedë Gjo' Luli, 'i shpatë e gjallë,
 Shtremnon ksulen, del në shkallë,
 Bedri Pashës po i çon aj fjalë:
 Mirë nenshtrasha, or' Bedri Pasha!
 Amanet jam tue t'a lânë,
 Ket fjalë Mbretit me m'i a thënë:
 Se me sodjet, êmni i Zotit!
 Shka jem' nipash, s'Gjergj Kastriotit
 E "Shqyptarë" qi i thomë na vedit,
 Mâ duvâ nuk i bâjm Mbretit.
 E as s'e njofim mâ per Mbret.
 Rrash po mbushen pesqind vejt,
 Qi na i bâjm atij hysmet
 E per t'e na thyem rradaket,
 Si t'ki'n kënë kto poça Vrakët,
 Nji të mirë pa pasë prej tí.
 Na shkoi moti si â mâ zí:
 Ngranë pa ngranë, e kryet m'gershanë,
 Bje prej sherrit m'taksirât.
 Se aj s'po kisht' tjeter zanât,
 Veç pre e rip, e digj e piq:
 Rrxo, rreno, e vendin flligj
 Me mehmurë e me agallarë,
 Qi 'i punë kta kurr s'kan sjellë marë;
 Veç rrah m'shkop, e vâr m'konop:
 Vidh, robit, e tokët plaçkit:
 Si mo' Zo' mâ keq per né,
 Qi a ndopak n'Shqypni kem' lé.
 Pasha Zotin: kjoftë levdue!
 Edhë kshtû s'mûjm me durue.
 Pushken sod un i a kam vû,
 Mandej dalët si kjoftë gjikue.
 Kshtû tha Deda, e si shterngue,

Veshë e mbathë kishte qillue,
 Njet "alltín" në flet t'sylahit
 Vên "mauzerren" mbi sup t'krahit,
 E me 'i çetë djelmoça mbrapa
 Ká marrë rrugen me t'mdhej hapa:
 Si njaj plajmi me duhí:
 Drejt kah Rapsha edhë u ka prî.
 Drejt kah Rapsha, Rapsha e Hotit,
 Qi, si heret si n'ditë t'sotit,
 Kjo po m'ishte 'i falme agzotit:
 Se atý vendi t'âsht ndezë zhari,
 T'janë herrë krenat porsi bari,
 Sa herë Lekët na janë perlá
 Grykë per grykë me Turk e Shkjá,
 Idhtë tue i bâ shkinat me kjá,
 Idhtë tue i bâ me fshâ turkinat,
 Kah n'dorë flakë u rrín "martinat".¹⁵

Derisa të rëndësishme e bëjnë heroi dhe veprimi i tij, të bukur këtë këngë e bëjnë pasioni i rrëfimit, struktura e lidhur e saj, figura dhe diskursi. Kështu, veprimi i rëndësishëm estetikisht bëhet i madhërishtëm, ndërsa rrafshet e tjera të estetikës së këngës provohen me të bukurën strukturore të saj, në një përcaktim klasik aristotelik që të bukurën e lidh me strukturën e poezisë. Edhe pse pjesë e një cikli dhe pjesë e një epopeje, *Dedë Gjo' Lulin* e bën vepër të lidhur tërësia e saj strukturore. Kjo këngë është një vepër e kryer, e matur dhe e prerë, ashtu që të ketë një tekst të lidhur. Ndërsa lidhja e tillë tekstore nënkupton lidhjen e blloqeve narrative e retorike në një këngë të plotë e unike. Struktura e lidhur e përcakton edhe leximin e këngës, ashtu si edhe këndimin e saj.

Vërtet, *kënga* është gjinia bazike e *Lahutës së Malcís* dhe kjo është tipike për një epope të konceptuar si lidhje këngësh. Epopeja e Fishtës është edhe lidhje ciklesh, ndërsa ciklet mund të lexohen edhe si epope në vete, meqë secili cikël jep ngjarjet e veta të veçanta dhe shembujt që dalin nga ato ngjarje.

¹⁵ Po aty, ff. 461-462.

V HILË MOSI

M'Deçiq rrâ ká i djalë i rí:
Qaj Hilë Mosi, pushken n'dorë,
N'parsme flamurin "kuq e zí".
Se ky Hila, djalë shkodranë,
Per liri të ksajë Shqypnije:
Mbathë e dathë, ngranë e pa ngranë:
T'rit e jeten bâ kisht' flije.
Gjindja ashtû sa i'n tue u coptue,
Tuj u bâ atà paçariz,
Âsht turrë djali e t'ka flakrue,
Porsì gjarpen, mu n'mjedis;
E tue i dhânë aj zjarm "alltís"
M'nji "manov" vjedhun nga Azija,
Zhvillon flamurin e Shqypnís
E vrret t'madhe: Rrnoftë Shqypnija!
N'at zâ turqt u vûnë me hikë,
Pêsdhetë t'vramë tue lanë mbí dhé,
Djelm të zgjedhun pikë e pikë:
Per t'shituem pse pvetë nuk ké.
Ofshe i mjeri! por ká mbetë
Vetë i shtati Nikë Gjelosh
Luli, trim si aj mos me u gjetë,
*Marë Shqypnín ti n'e kerkosh.*¹⁶

Kur u botue në vjetin 1937 varianti përfundimtar (i Lahutës së Malcís - K. M. Shala) ishem fëmij në Kolegjin Françeskan. Gjatë njaj dreke vllaznore, Fishta pyeti: Si u duket? - dhe kërkoi që t'i banim kritika vllaznore. Të gjithë i thamë: Të lumtë Pater Gjergj! Por At Benardin Palaj iu drejtue: "Më duket se në këtë episodin e fundit ke këndue çka ish për t'u kja dhe ke kja çka ish për t'u këndue". Pater Gjergji

¹⁶ Po aty, f. 471.

si u mendue pak iu përgjegj: “E di Benardin, e di çka don me thanë. E ke fjalën për luftën e Ded Gjo Lulit në Bratille të Deçiqit që i kam dhanë një rol kryesor Hilë Mosit, ndërsa Luigj Gurakuqin vetëm sa e kam përmendë me malsorë tjerë. Ti e din se para opinionit shqiptar më mbetet mue sikur e mbyta Hilë Mosin me atë polemikën “Gabove Hilë!...”, sepse ai diq pak kohë mbas asaj polemike. Mue më ka mbetë si mullâ në zemër, megjithse nuk i kam pikë faji, prandej i vuna në Lahutë atë që kishem caktue për Luigj Gurakuqin, tue e dijtë se çdo histori Shqipnise nuk mund shkruhet pa i dhanë ktij at rol kryesor politik e kulturor që pat në formimin e Shqipnisë.¹⁷

Kënga e Fishtës dhe dëshmia e Pllumit e shënjojnë metodën e krijimit të autorit në ciklin e fundit të *Lahutës së Malcís*, por edhe në gjithë veprën e tij: situatat e krijuara e të motivuara sipas zgjedhjes së autorit. Fishta paska kënduar çfarë do duhej të vajtohej dhe paska vajtuar çfarë do duhej të këndonte. Sepse *Lahuta e Malcís* është një epope e jo një vepër historie, edhe pse ka personazhe me referenca historike, si: Dedë Gjo’ Luli, Luigj Gurakuqi e Hilë Mosi që, nga persona, janë kthyer në personazhe të lidhura me të *mundshmen e rrëfimit letrar*. Çfarë këndon Fishta për Hilë Mosin, paska qenë vepër e Gurakuqit, por Gurakuqin, për shkak të rëndësisë historike, do ta kapë *historia*, ndërsa Hilë Mosit vendin që ia jep Fishta mund t’ia jap vetëm *poezia*. Fishta e këndon veprën e Hilë Mosit ashtu si ia ndjen zemra dhe e zgjidh çështjen e Luigj Gurakuqit ashtu si ia thotë mendja. Hilë Mosi në këngën e Fishtës është figura ideologjike e frymëzuese e luftëtarëve shqiptarë, lufton dhe e shpalos flamurin e Shqipërisë në fushën e betejës, në pikën e saj më të rëndë, dhe u jep zemër shqiptarëve. Flamuri i shpalosur në një betejë nderi, të formatit të njohur të veprës së Fishtës, i jep karakter politik kësaj beteje dhe e kthen në betejë atdhetarësh: nderi i shqiptarit në luftën për lirinë e atdheut; ky është morali i këngës së Fishtës.

VI LUFTA

Kënga e radhës, *Lufta e Balkanit*, rrëfen luftën e sllavë të Ballkanit kundër turqve, derisa kryengritja shqiptare është shtypur egërsisht nga Perandoria Osmane. Shqiptarët vijnë përpjekjet për liri, të shtypur nga turqit e të sulmuar pandërprerë nga sllavët. Vërtet, sllavët

¹⁷ At Zef Pllumi O.F.M., tekst. i cit., f. XXXIV.

luftojnë kundër Perandorisë Osmane dhe pushtojnë dhe tokat shqiptare. Në këtë pikë, për të shpëtuar shqiptarët e për të mundësuar Shqipërinë e pavarur, duhet ndërhyrje politike. Në këngën e Fishtës, *Lufta e Ballkanit*, projektin për Shqipërinë, artikulumin politik dhe marrjen nën mbrojtje e bën Austro-Hungaria. *Lufta e Ballkanit*, që është kënga e parafundit e *Lahutës së Malcís*, kontekstualizon më tej situatat e shqiptarëve para njohjes të së drejtës së tyre për pavarësi dhe e dëshmon se shqiptarët duhej të luftonin kundër turqve e kundër sllavëve në të njëjtën kohë. Ndërsa Austro-Hungaria po projektonte Shqipërinë londineze, Shqipërinë politike të Evropës, me pjesën më të madhe të territoreve dhe të shqiptarëve jashtë saj. Por Fishta ecën skaj këtij fakti e shtrihet në fushën e gjerë të poezisë, për të rrëfyer ngjarjet në idealitetin e tyre, deri në njohjen e të drejtës së shqiptarëve për shtet të pavaruar.

Lufta e Ballkanit dhe kënga e fundit e veprës, *Konferenca e Londonit*, janë tekstet poetike me artikulumet më të forta politike të Fishtës, në të cilat idetë e tij thuhën të lidhura me kontekstet politike konkrete, por që strukturohen sipas *gjasës*. Në këtë raport ndërmjet situatave dhe ideve politike autori herë bëhet zëdhënës, madje mbrojtës politik i ideve, e herë personazhet bëhen zëdhënës të ideve të autorit, në një projektim letrar tipik të ideve në vepër.

Franc Jozefi n'divanhane:

Padishah, pásh jeten t'ande,

Mos me t'keq me i marrë Shqyptarët,

Mos me u lshue m'qafë Pashallarët,

Qi me i prishë e kshtû me i çartë,

Si tash s'voni i a ké hî

N'at të mjerën moj Malcí:

Se, manà, kta po i'n do njerz,

Qi po i more teper terz:

Me shka m'dán neshtrasha mue:

S'am me u pritë, jo, pa t'trazue,

Pa t'i qitë do t'çame krejet:

Se ti kta dije prej mejet,

Fort per hajr, ndoshta, si ké,

E mâ lirë i shet se i blé:

Se as per hajr, drue, nuk kan lé;

Veç se, besa, sa per sherr
 S'ké per t'gjetë kund fis mâ derr,
 Mâ kryekcyem e mâ belá,
 Qi, 'i grusht gjind e fukará,
 Fytafyt kta me u perlá
 N'daç me Krajl e n'daç me Mbret,
 Si t'u kcejë aj zekthi i vet.
 Këta sod lypin lirín,
 Lypin t'lrë me pasë Shqypnín,
 E krejt m'vedi me u sundue,
 T'huej't mbas sodit jo m'i u shtrue,
 Pagë as t'dheta me i pague,
 E s'kan faj; pse tash sa mot;
 T'thuesh, Shqyptarët lshue i ké pa zot;
 E lshue u ké ti m'qafë xhahilat,
 N'krye t'vendit vû u ké katilat,
 E as per t'mjeren moj Shqypní,
 Qi nder lufta per tý asht shkrî,
 Turk e i kshtên, po, gjâ ndertue
 S'ké dér m'sod; veç se rrenue,
 Djegë e pjekë edhë shkretue,
 Me i u dhimtun minit n'múr:
 E atij gjarpnit per nen gúr.
 Prandej vetë kishe me thânë,
 Se s'bân keq lirín me u a dhânë:
 Âsht mâ mirë me i pasun miq
 E të lirë, se rob e anmiq;
 Pse dishka edhë jam tue drashtë,
 Se kta 'i ditë kan me t'u dashtë
 Në mos sod sugure mot:
 Dishka ndiej era barot...¹⁸

¹⁸ P. Gjergj Fishta O.F.M., vep.e cit., ff. 486-487.

Në këngën e Fishtës, lufta e sllavëve të Ballkanit kundër osmanëve, në rrafshin politik, artikullohet edhe si një dramë e shqiptarëve, meqë kjo luftë bëhet edhe për të marrë tokat e shqiptarëve, të mbetura nën Perandorinë Osmane. Pretendimet e tyre sllavët i artikulojnë si një të drejtë politike, meqë shqiptarët qenkan njëjtësuar me Perandorinë, prandaj nuk e meritojnë lirinë dhe pavarësinë. Ndërsa sllavët, siç Fishta rrëfen në ciklet e tjera, përherë kanë sulmuar tokat e shqiptarëve, në radhë të parë Mali i Zi.

Në këtë kontekst, turqit, të një feje me shumicën e shqiptarëve, nuk u njohin këtyre gjuhë e as identitet kombëtar, ndërsa sllavët, të një feje me pjesën tjetër të shqiptarëve, shqiptarët i konsiderojnë turq dhe nuk njohin identitetin e tyre. Morali fishtian i këtij kontekstualizimi është se shqiptarët i kanë armiq turqit e sllavët njësoj, ndërsa vepra e tij këtë e provon me shembujt që këndon në gjashtë ciklet e saj.

Luftërat e shqiptarëve për të mbrojtur nderin e tokën e tyre duhen të njihen edhe në rrafshin politik, përmjet vullnetit politik, prandaj Fishta na çon në finalen historike, në Konferencën e Londrës, të vitit 1913, *ngjarje* që shënon pavarësinë e Shqipërisë dhe fundin e epit të tij.

*Krajli i Inglizit se ç'është vrâ;
Zâ t'gjashtë Krajlave u kâ bâ:
Amanet, mos me pritue
Në London na me u bashkue,
Per me folë, me kuvendue;
Se Balkani është tym e njegull,
E po bân, prit, Zot! ndoj tjegull
Me na rá krës edhë né...
Prej Balkanit hajr nuk ké!¹⁹*

VII KËNGA POLITIKE

Kënga e fundit e *Lahutës së Malcís*, *Konferenca e Londonit*, e kurorëzon veprën edhe në rrafshin ideologjik, madje duke e testuar atë

¹⁹ Po aty, f. 496.

në rrafshin politik konkret, si artikulum politik. E vënë si kurorë ideologjike e veprës, kjo këngë, që në vargjet e para, e artikulon qëllimin e veprës, kumtimin sesi u matura vetëdija e shqiptarit për të luftuar prapë për lirinë e për pavarësinë politike. Ky është një qëllim ideologjik, i artikuluar në trajtën e tij të gjasshme, si poezi, prandaj edhe qëllimi e mësimi i Fishtës këndohen dhe kumtohen përmjet reprezentimit të së gjasshmes.

*Hej, moj Zânë, ti kjosh e bardhë!
Tridhetë herë, manà, rreth diellit
Hausit t'qiellës toka ká ardhë,
E aq herë lulet njethë janë Prillit,
Se ti, purë m' "Lahutë t'Malcís",
N'hulli menden mbajtë m'a ké,
Qi të mûjshe vetë nipnís
S'kohve t'vona enë per t'lé,
Me u kumtue me 'i kangë kreshnike,
Si erdh t'u regjë mendja e Shqyptarit,
Prap per t'gzuem lirín jetike,
Trashgim lânë atij prej t'Parit.²⁰*

Konferenca e Londonit është kënga me nuancimet më politike e *Lahutës së Malcís*. E strukturuar si një kuvend me debate ndërmjet krerëve të shteteve kryesore të Evropës dhe të Rusisë, kjo këngë artikulon të drejtën e shqiptarëve për pavarësi dhe njëh këtë të drejtë, meqë vendet evropiane, të prira nga Austro-Hungaria, njohin luftën e shqiptarëve dhe vullnetin e tyre politik për pavarësi nga Perandoria Osmane. Pra, në kuptimin historik, jemi në vitin 1913, një vit pas shpalljes së pavarësisë së Shqipërisë në Vlorë, datë të cilën Fishta nuk e evidenton, meqë njohjen politike të pavarësisë së Shqipërisë të vitit 1913 e njeh si akt pavarësie. Pas shembujve të mbrojtjes së nderit, të tokave e të veprimeve që kanë për bazë vetëdijen politike, Fishta këndon njohjen politike të shtetit shqiptar nga të tjerët.

²⁰ Po aty, f. 497.

*N'at London, larg n'at dervend
 Të shtatë Krajlat bâjn kuvend,
 Bâjnë kuvend me shoqishojn:
 Per Shqypni po bisedojn:
 Ashtû ndêjun rend mbas rendit
 Me at Inglizin n'krye të vendit.
 Prá, per Zotin, moj Shqypní,
 Oren çuet, tham, ti m'a ké!
 Nji pllamë vend, nji grusht njerzî,
 Vllá as fis kurrkand mbí dhé,
 Bukë pa bukë, e qe se prap
 Të shtatë Krajlat çue ké peshë;
 T'cillt po ngasin turr e vrap
 N'at London m'shoshojn me u ndeshë,
 Per me folë, me bisedue,
 Nji zojë m'vedi tý me t'qitë,
 Shkjaut e Turkut me t'lirue:
 Prap Kunora m'báll me t'ndritë,
 Porsì t'ndriti dikúr motit.
 Me gjithkta, por larg nuk shkon
 E me i vrá ká rrfeja e Zotit
 T'shtatëtít, mledhë si janë n'London;
 Persè rrumull pesqind vjet
 Të randë Turkun lanë me t'shtypë,
 Me t'thá n'shpírt, dér qi simjet
 M'shtjelma Shkjau atij s'ká hypë.
 Jo, po, gjaku i bijve t'ue,
 Moj lum nana, e njatà lot
 Qi ti derdhe, janë tue vlue
 E gjýgj lypin prej s'Tynzot.²¹*

²¹ Po aty, ff. 497-498.

Krerët e fuqive evropiane kuvendojnë në Londër me figurat e në diskursin e njohur të Fishtës, madje me të vërtetat dhe me idetë e tij politike. Ata përballin argumentet për dhe kundër të drejtës së shqiptarëve për pavarësi e për shtet, në një skemë retorike në të cilën argumentet thuhën si qëndrime politike ose qëndrimet politike thuhën si argumente. Për nga diskursi duket sikur përballen burra të ashpër të një ambienti tradicional, meqë krerët e shteteve flasin me gjuhën e njohur të personazheve të Fishtës. Pozicionimet politike, si dhe gjuha e tyre njihen të plota kur debati lexohet i plotë. Meqë ky debat përbën edhe konkluzën politike të veprës, do marrë i plotë e pa parafrazime.

Krajli i Inglizit, një telbis:
Me çá qymen per mjedis:
Veç, me gjasë, pak si i pabesë
Ç'i a ká vû aj gishtin krés
Se edhë fjalët fort po i peshon,
Kah ká mârrë e ligjiron:
Si t'i a bâjm e tek t'i a bâjm;
Se na pykë, trima, kem' rá
Me Shqypní, sa mâ nuk ká!
Porsa krisi n'at Balkan
Pushkë, e top, edhë havan,
E i a nisen me u shemtuem,
Turk e Shkjá idhtë tue luftuem,
Tue pá Turkun se per ballë
T'Shkjaut, qi luften kishte kallë,
Zot Shqypnís s'po mund t'i dalë,
E ká bâ pleqní n'Stamollë
Né Shqypnín me na e lshue n'dorë,
Qi, pa mbajtë na krah as pajë,
Ktû t'a dâjm fatin e sajë;
A tue njoftë si Shtet të lirë
E krejt m'vedi: a se mâ mirë,
Ndoshta, Shkjaut na tue i a dá,
Si bashtinen - vllá per vllá,

Si me thënë, në kater pjesë,
 Per mos t'lanë mâ asnji ngatrrësë.
 Pse, medjë, edhë fort po drue,
 Se, kokë-fortë Shkjau tue qillue,
 S'ká me u rysë pa pushkë m' e lshue,
 Mbasì aj mbrendë sod ká ngujue.
 Prandej vetë u çova fjalë
 Dër n'London nji herë me dalë,
 Na ktû s'bashku me vendue,
 Ket Shqypni si m' e shestue,
 Qi n'dorë Turku na ká lshue,
 Me e vû n'sheste sido kjoftë.
 He! atë Zoti m'a marroftë,
 Krajli i Itales zû t'u idhnue;
 Se, per Zotin, kjoftë levdue!
 Cok kjo punë kurrkund s'ka gjasë.
 Jo mâ pak se pësquind vjet
 Rresht Shqyptarët e ngratë kan plasë
 Sulltanit tue i bâm hysmet,
 Kush tue i lá atij pagë e t'dheta,
 Kush tue e vûmun kryet n'rrezik:
 Jo, per tē nuk u âsht dhimët jeta,
 E perrçik, po, per perrçik
 Me gjak t'vet lá e kan Turkín:
 E qe sod, qi s'po i del mâ
 Nen zgjedhë t'vet me mbajtë Shqypnin
 Ke aj nji hajr kurr s'e ká bâ
 E as nuk mbahet n'mend se mkamë
 Fis a popull t'ketë mbí dhé
 Veç shka shkelë e ndrydhë nen kamë,
 Veç shka djegë, e pjekë, e pré:
 N'vend me i dhânë lirín Shqypnis,
 Para se me u ndeshë me Shkjá,

I a lshon n'dorë diplomacís,
 Veç të lirë per mos m'e pá!
 Vall ç'ká thânë Krajli i Moskovit:
 Jo, po pra, Turku i Stambollit
 N'daç thuej motit, n'daç n'ditë t'sodit
 P'rherë ká kênë rrezik i zí
 Per lír e gjytetní:
 Sa qi thonë, se as bár s'ká bî
 Kahdo shkelë ká kama e tij...
 Por un deshta ktû me u thânë,
 Se na s'kem' kurrkund nevojë
 Punë Shqypnijet n'gojë me zânë:
 Ajo â e ndreqne e hî n'tejojë:
 T'a ká ndrequn Shkjau i Balkanit
 Me grykë t'pushkës, me tef t'taganit,
 Qi mâ mirë nuk ké shka i thue,
 Q'se, si burrat tue luftue,
 Turkut shtjelmat m'bark ká vû
 Edhë e lshoi shakull per tokë;
 Kû, zavalli, rrin tue krrokë,
 Si njaj korbi nder sterqokë.
 Prej gazepit qi e ká rrokë
 E s'po din mâ kû âsht me kokë.
 Jo qi vetë, besa, 'or ju shokë,
 Jam tue bâ, po, shum çudi:
 Kah na duel sod kjo Shqypní,
 S'cilles êmni nuk i âsht ndie
 Kurr n'Europë? Prandej s'e dij,
 Kot pse t'rrahim ujë n'havan?...
 Pse t'i a vëm gacen agzotit?...
 Se 'i Turkí ká pasë n'Balkan,
 Sod qi Shkjau, berqavers Zotit!
 T'a shemtoj, n'gjak t'a ká lá,

Kta e kam dijtë, po; por se ká
Kund Shqypní n'fushë a n'rragam,
Kta, vallahi, dijtë s'e kam.
Franz Jozefi ndêjë pështetë:
N'mos e dijsh t'a kallxoj vetë.
Turku motit njat krahinë
Ç'merr prej Shkodret del n'Janinë
Per urë detit ajo shtrî,
N'dorë me pushkë nuk e pat shtî,
Si Greqín e njat Serbín
Cilla çue ásht lugat n'ditë t'sodit
M'Europë marë; por mbas nji godit
Me Shqyptarë, e tue lidhë besë
Me i njoftë t'lrë, e n'punë të Fés,
M'gjûhë, e m'doke edhë m'kanû
Mos me u prekë, veç me u sundue
Kta krejt m'vedi: si dishmue
Mâ se 'i herë vetë Turku e ká:
E si puna flet n'ditë t'sotit
N'at Gegní nder Male t'Mdhá,
N'dorë sundimin kû, si motit
E ká vendi: edhë u vendue
Shqyptarët Turkut n'luftë me i shkue
E mâ teper vjetë per vjetë
Me i lá ktí 'i porez të lehtë.
E pse Turku dalkadalë
Besen thej e s'u ndêj n'fjalë
Ashtû krejt sî isht' bâ kuvendi,
S'don me thânë, or shoq, se vendi,
N'sý t'arsyes e të drejtsís
Ká djerrë tagrin e lirís,
Qi i kje njoftë prej vetë Turkís.
Ket krahinë, tash, t'u ngjatët jeta,

Quejtë Shqypní e ká rrotull jeta.
 Pra, n'Balkan, posë si 'i Turkí,
 Po kisht' pasë edhë 'i Shqypní:
 N't'cillen Nemse e Itálí,
 Pasha t'Lumin Perendí,
 S'kan per t'lânë kurr Shkján me hí,
 M'i u bâ dhâmi ktij sa derrit.
 Qaj Kreu i Frances, nji farë sherrit
 Kênë gjithmonë, kshtû i a ká nisë,
 Si nper hundë aj me anglatisë:
 Jo, po, ashtû âsht kênë puna motit,
 Si thue ti; veç se n'ditë t'sotit
 Krejt ká ndrrue. At herë e kshtênë
 Marë Shqypnija ká pasë kênë,
 Qi, per shpírt, jo veç se vû
 S'do t'kisht besë ajo me Turk;
 Por kulsheder mbí tê lshue,
 N'fyt do t'i a kisht' njitë m'terfurk
 E si 'i gjarpen, si nji bollë,
 Krah me i dhânë n'karadreqollë.
 Po, por sod puna ká ndrrue,
 Pse n'Shqypní t'kshtênët janë pakue...
 Prandej pra; t'ngjatët Zoti jeten!
 Per me dashtë me thânë t'verteten:
 Sod me sod njajo krahinë,
 Qi prej Shkodret del n'Janinë,
 S'ká si quhet mâ Shqypní:
 Si kje quejtun, ndoshta, motit
 N'ato kohët e Gjergj Kastrjotit...
 Pse edhë sod t'thuesh, marë Shqypnija
 Ká rrokë armët e n'luftë ká dalë,
 E tue rrahë plajmi e duhija,
 Shí e borë edhë tue rá,

*S'keqje thá e bâ terfurk,
 Rrin t'u grî enè me Shkjá,
 Veç per t'lanë Shqypnín nen Turk.
 Kta veç tash, qi Bulgarija
 Duel n'Çatallxhe e u thye Turkija,
 Varg e vister dalë kan në Vlonë:
 Shtý prej tejet, si po thonë...
 E 'i paçaver kuq e zí
 Vjerrë na e paskan per nji hû,
 Edhë hunin ngulë m'nji shpí
 T'madhe, niskan me këndue
 Kin demëk po duem Shqypní,
 Kinsë kshtû na jem' Shqyptarë!
 Eh Madhní, as na s'hám bár;
 Na edhë 'i kem', po, mêt n'kandár,
 E kem' sý edhë me pá...
 Rregji i Itales se ç'i ásht furë:
 Edhë ju Françezt dikúr
 Jeni vrá, po, vllá me vllá;
 Shoqishojn - ofshe edhë grá!
 Ndezë i kini flakadâ,
 Edhë jo per tjeter gjâ:
 Per Fé t'lume, a besë t'harrueme,
 A per erz t'moters e t'nanës:
 Por, per t'lanë Inglizin n'Francë!
 Po a per kta tash na m'i a hî,
 Me dá Francen me kufi,
 Per m'u a lshue fqîjve per brî?
 Jo, Zotní: s'ásht gjâ ajo fjalë.
 Pse edhë â 'i punë, mor t'u ngjatët jeta:
 Muamedant në luftë s'kan dalë,
 Veç per t'shitun faculeta
 Sa mâ shum... si na nji palë*

Sod n'Europë; por veç per fë.
Por nder lufta fjesht fetare,
Ti e din vetë, se fis e Atdhé,
Gjûhë a doke s'kqyren fare;
Veç ngallnimi i njaj ideje,
Veç triumfi i njasaj feje,
N'luftë per t'cillen nieri del:
Pra nuk ké pse kapesh tel,
Mos me qitë m'vedi Shqypnín,
Mos m'i a dhânë asajë lirín,
Pse muhamedant shqyptarë,
N'daç nizamë, n'daç vullndetarë,
S'kan luftue atà per Shqypní;
Por per Mbret e per Turkí,
Atà me të cillin Shtet
Mvedvedsue ki'n fën e vet.
Jo qi pasë ka muamedan
P'rherë n'Shqypní, qi shum zalldan,
Maná, hjekë kan prej Turkís
Per liri e nám t'Shqypnís;
Dbue, plaçkitë e m'dajak shtrue,
Kush me pushkë, kush me helm shue,
Por mohue Shqypnín s'e kan:
Jetë e gjâ i a bânë kurban.
Franz Jozefit s'i u durue;
Tryezës me grusht fort i ká mshue,
Se edhë t'madhe ç'ká ligjrue:
Nji qind fjalë, burra, p'r 'i pare!
A me mkamë mbretnín shqyptare,
A se n'Beçë tash ktheva filli,
E dér neser tue marrë dielli
Lshue i a kam ushtrín Balkanit:
E me maje t'mrefte t'taganit,

Me ndimë t'Zotit e t'Taljanit,
 I a vë vetë kufijt Shqypnís,
 E s'ká burrë, jo, qi m' i lot.
 Se ato fjalë t'Francës e t'Rusís,
 Qi na i qiten ktû per pod,
 Ato janë, po, do fjalë t'shkreta,
 Thasha e thâna per gazeta,
 E jo per kuvend të Mbretenvet
 Kû do t'dahet fati i Shtetenvet:
 Si njiky kuvendi i ynë,
 M't'cillin bota ngulë ká sÿn,
 Edhë pret qi na n'Balkan
 T'shkreñim pushkë, top e havan,
 E me urtí, e me drejtsí,
 Tue shue resë, tue shkimë mëní,
 T'sjellim paq edhë vllazní.
 Edhë trimi at herë âsht çue,
 Ká msÿ deren per me dalë.
 M'kamë Wilhelmi ká flakrue,
 Ka dalë para edhë e ka ndalë
 E ka ndalë qaj miku i vet;
 Mbreti i fortë i Germanís;
 Cilli u hînë atÿ ndermjet,
 Si me i ardhë qi din burrnís,
 E krye m'krye me Krajl t'Inglizit,
 Herë ulë Francë, herë ul Rusí,
 Bjeru punve per midisit,
 Pajto Nesme edhë Italí,
 Ktij lshoj Zot, atij lshoj orë,
 Dër qi s'mbrami i u gjet fija
 Edhë t'shtatëtít vûne dorë,
 Zojë m'vedi me dalë Shqypnija.
 E, kokë-fortë, kúr Knjaz Nikolla:

*Kû me pushkë e kû me t'holla
 S'po do Shkodren me lirue,
 Të shtatë Krajlat ç'janë idhnue!
 Donamet n'Shqypni kan çue,
 Kû Admiralat m'breg sa dolen,
 Kap per veshit Knjaz Nikollen,
 Fill prej Shkodret jashtë e zoren,
 Edhë i dhanë m'shtjelm Cernagoren.²²*

VIII FESTA E POETIT

Tashmë Fishta ka rrëfyer të gjitha ngjarjet e mëdha dhe, pas rreth katër dekadave punë, ka mbaruar veprën e tij të madhe, kryeveprën *Lahuta e Malcís*.

Ky është momenti i tij i festës për ngjarjet e kurorëzuara me Shqipërinë e pavarur dhe për veprën e kryer.

Fishta feston me *mendjen ideologjike* dhe me *qenien poetike*.

Shqipëria e pavarur është ideali i tij nacional; epopeja e kryer është ideali i tij letrar.

E para bëhet festë nacionale shqiptare, ndërsa e dyta festë letrare shqiptare.

Kur feston Fishta, feston shqiptari i madh.

Festat e Poetëve të kombit janë festa të kombit.

Fishta këndon:

*Hej, moj Zânë, ti kjosh e bardhë!
 Tridhetë herë, manà, rreth diellit
 Hausit t'qiellës toka ká ardhë,
 E aq herë lulet njethë janë Prillit,
 Se ti, purë m' "Lahutë t'Malcís",
 N'hulli menden mbajtë m'a ké,*

²² Po aty, ff. 498-507.

Qi të mûjshe vetë nipnís
 S'kohve t'vona enè per t'lé,
 Me u kumtue me 'i kangë kreshnike,
 Si erdh t'u regjë mendja e Shqyptarit,
 Prap per t'gzuem lirín jetike,
 Trashgim lânë atij prej t'Parit:
 E sa u bâ gjaku e medeti,
 Sa u tuer rrêna edhë trathhtija,
 Dér qi duel Shqypnija m'veti,
 Si premtue kisht' Perendija.
 Por, qe, tash na u kapem m'cak:
 Gjatë Parnasit mjaft m'ké rrekun
 Mriz e m'mriz, e lak më lak:
 Kangës ktu spiku tash do hjekun.
 Veç se po, moj bjeshkatare,
 Krah m'krah bashkë na tue këndue,
 Ndertue kemi 'i pomendare,
 Rrfë as mot mos m'e dermue.²³

Fishta përfundon:

N'at Shqypní ká rá nji gjamë:
 Padishahi âsht çue në kamë:
 Vall a rrfeja âsht tue bumbllue,
 A se lufta âsht kund tue vlue,
 Qi po rrin kshtû tue gjimue
 Thue po bâhet ndokah nami:
 Shka ká thânë Shehyl Islami?
 Per jetë t'ande, as s'ká rá rrfë,
 As âsht ndezë kund luftë e ré,
 Qi po ndîhet gjithkjo gjamë:
 Janë Shqyptarët qi bâjn donám!

²³ Po aty, f. 497.

*N'at London, larg n'at dervend,
 Të shtatë Krajlat mledhë kuvend,
 Me shoshojn tue bisedue,
 S'mbrami atà paskan vendue,
 Shqyphtarve me u dhânë lirín,
 Zojë m'vedi me qitë Shqypnín.
 E prandej n'Shqypní pa dá
 Rrahin topat nder kalá;
 Persè flamuri kuq e zí,
 Sod mâ s'pari, bukuri
 Porsì fleta e Engllit t'Zotit,
 Po valvitë mbí tokë t'Kastrjotit,
 Si valviti dikúr motit;
 E dér m'qiellë ushton brohrija,
 Kah gerthet fusha e malcija:
 Per jetë t'jetës rrnofitë Shqypnija!
 Edhë kshtû, mbas sa mjerimit
 Mbas sa gjakut e shemtimit,
 E p'r inát t'Shkjevet t'Balkanit
 Per gazep t'atij Sulltanit:
 Si premtue kisht' Perendija:
 Prap zojë m'vedi duel Shqypnija.²⁴*

²⁴ Po aty, ff. 507-508.

BIBLIOGRAFIA

- [1] P. Gjergj Fishta O.F.M.: *Lahuta e Malcís*, Shkodër, 1937
- [2] Aristoteli: *Poetika*, Prishtinë, 1984
- [3] Zherar Zhenet: *Figura*, Prishtinë, 1985
- [4] Gérard Genette: *Mimologics*, Lincoln & London, 1995.
- [5] Át Zef Pllumi O.F.M.: *Parathanje*, në Át Gjergj Fishta O.F.M.: *Lahuta e Malcís*, Shkodër, 2006
- [6] Át Zef Pllumi O.F.M.: *Rrno vetëm për me tregue*, Tiranë, 2006
- [7] Kujtim M. Shala: *Ut heri dicebamus...*, Prishtinë, 2019
- [8] Át Shtjefën Gjeçovi O.F.M.: *Kanuni i Lekë Dukagjinit*, Shkodër, 2010
- [9]

Imri Badallaj, Prishtinë

ARBËRESHËT E ITALISË DHE RUAJTJA E GJUHËS SË TYRE

Marrëdhëniet ndërmjet Italisë dhe Arbërisë kanë qenë të hershme dhe shumë të shpeshta, që pa dyshim këtë ua ka mundësuar edhe distanca jo e madhe ndërmjet këtyre dy vendeve, sidomos kur moti është i kthjellët dhe me diell, nga Otrantoja duken larg malet e Arbërisë¹. Ky segment detar që i ndan këto dy shtete kap largësinë jo më shumë se 75 km., që kjo largësi detare kaq e vogël, gjithsesi zgjoi kërkshërinë arbërore për të arritur deri në brigjet andej detit, që me këtë rast mund të përmendim motin e Aleksandër Molosit, mbret i Epirit, i cili sipas të dhënave historike me të cilat sot disponojmë, që më 331 para erës së re kaloi bregdetin italian me synim pushtimi të pronave të reja dhe pa u ndalur arriti deri në territorin e Kratit në Kalabri, i cili aty egërsisht u godit në befasi nga lukanët e bruzianët dhe duke u kthyer prapa, u vra².

Me këtë rast sipas historianëve kishte përfunduar ëndrra epirote për t'i futur në duart e tyre tokat andej detit dhe për t'i sunduar ato, por kjo ambicie nuk u shua përgjithmonë, sepse pas gjysmë shekulli, saktësisht më 280 para erës së re do të rimerrej edhe nga Pirroja me të njëjtin qëllim, por edhe ky, si paraardhësi i tij, e pësoi fatin e tillë të lig.

Me kalimin e kohës Roma e moçme projekttoi politikën e saj të pushtimeve drejt Mesdheut, por me një lakmi të veçantë, për ta gllabëruar edhe Arbërinë, sepse nëpërmjet të territorit të saj më lehtë do ta kishte arritjen në Selanik dhe në Bizant. Prandaj, aso kohe romakët ndërtuan edhe udhën e lashtë *Egnatia*, e cila shpinte nga Durrësi në Selanik.

Dokumentacioni historik thotë, se edhe para kësaj kohe, ilirët ishin të shtëpisë në Pulje, ku ndër të tjera thuhet se edhe *Barin* e theme-luan vetë Ilirët. Disa edhe etimologjinë e fjalës "*bari*" mundohen ta nxjerrin me origjinë të shqipes nga *bar-i* (it. *erba*). Por, unë mendoj se kjo mund të jetë vetëm një përputhje rasti, sepse shpjegimet pa mjete gjuhësore nuk mund të jenë bindëse.

¹ Gj. Shkurtaç, Ligjërime arbëreshe, Tiranë, 2006, fq. 13

² Po aty, fq. 13-14

E gjithë historia e jonë e vjetër vërteton, se takimet dhe marrëdhëniet ndërmjet dy popujve kanë qenë të ngushta. Kjo dëshmohet edhe nga të dhënat e shkollimit të disa personaliteteve shumë të rëndësishme, siç është rasti i vetë Cezarit, i cili ka studiuar në Durrës. Ndërsa Perandori August studioi për histori, filozofi dhe art gojëtarie në qytetin e lashtë të Apollonisë. Shembuj të tillë ka mjaft, por në këtë segment të marrëdhënieve mund të përmendim edhe martesën e Elenës (1228), bijës së Komnenit II, despot i Arbërisë, që u martua me Manfredin, të birin e Frederikut II³

Sa i përket dyndjeve italo-arbëreshe,... *as historianët e Mbretërisë së Napolit dhe as shkrimtarët e vjetër dhe të rinj, që janë marrë me kërkime dokumentesh nëpër arkivat private e shtetërore, e me studime të thella e botime kronikash e monografish të krahinave e të vendeve të ndryshme të Pulies, të Kalabrisë e të Sicilisë nuk janë përkujdes aq fort për të na dhënë njoftime të preme e të mjaftueshme mbi shpërnguljet e arbëreshëve dhe mbi themelimin e zhvillimin historik të kolonive të tyre*⁴. Por, duhet pasur parasysh, se vështirësitë vijnë e shtohen në përcaktimin e vendndodhjeve të kolonive italo-arbëreshe, sepse ata me të arritur në tokën italiane nuk qëndruan në një vend nga se ata shpeshherë kaluan nga një katund në një tjetër katund, e nganjëherë edhe prej një krahine në një krahinë tjetër, diku të ikur prej të këqijave që ua sillnin vendësit, ose për të gjetur vende më të qeta për jetesë, apo për të pasur një distancë sa më të madhe nga elementi i huaj.

Ata sot gjallojnë në shtatë regjione, brenda tyre në shumë katunde, por duke mos munguar edhe në qytetet e mëdha anë e kënd Italisë.

Formimi i këtyre ngulimeve, që i shtruan këtu më sipër, siç thotë edhe Gambarara,... *nuk ka ndodhur përnjëherë, me një zhvendosje të plotë dhe përfundimtare, në kohët tradicionale të emigrimeve (shek. XV dhe XVI), por është rezultat i një procesi të gjatë dhe të mundimshëm, që përfshin disa dekada pa u ngulur nëpër vende të ndryshme banimi, sepse pati ngritje dhe prishje të shpeshta të qendrave të tilla. Pra, ishin mote, që përshkoheshin me kacafytje me banorët e gjetur, që si rrjedhojë, detyroheshin t'i ndërrojnë edhe trojet e tyre të posangritura për të krijuar një jetë të re*⁵.

³ Po aty, fq. 14

⁴ K. Kamsi, Shqiptarët e Italisë, Shkodër, 2006, fq. 29

⁵ D. Gambarara, *Parlare albanese nell'Italia*, në "Zjarri", anno XII, n. 27, S. Demetrio Corone, 1981.

Në mënyrë të organizuar, që më 1272, masa bukur të mëdha u zbarkuan në Itali dhe u ngulitën me banim në Villavergata të Brindizit. Në Kodikun Diplomatik të Brindizit dhe në Kodikun diplomatik të Manastirit të Shën Benediktit në Konverzano, flitet për arbëreshët të ardhur në Pulje më 1267. Po kështu dihet mirëfilli se Manastiri Grek i Shën Kollit pranë Otrantos kishte një flotë me barka që shkonte për peshkim në Arbëri. Nga ana tjetër tri skuadra ushtarake arbëreshe të trajnuara fort mirë, të udhëhequra nën komandën e Dhimitër Rërësit dhe të bijve të tij: Gjergjit e Vasilit shërbyen për një kohë të gjatë pranë Alfonsit të Aragonës, i cili gati për një gjysmë shekulli luftërash (1416-1446) kundër rivalit të vet Robertit të anzhuinëve, arriti të bashkonte e të shtinte në dorë mbretëritë e Napolit dhe të Sicilisë, që për shërbimet e bëra, Dh. Rërësi u shpërblye, duke u emëruar guvernator i Rexhios⁴ dhe në këtë periudhë në anët e Katancaros u themeluan disa nga ngulimet e para të mirëfillta, si: Andali, Amato, Arieta, Garafa, Vena di Maida e Zangarona, pastaj edhe Karfici, San Nikolla dell' Allto etj.

Vala e dytë e mërgimit arbëresh që gjithashtu e natyrës ushtarake. Pas vdekjes së Alfonsit të Aragonës, kur hipi në fron Ferdinandi I, duke parë se baronët po kanoseshin kundër mbretit të ri, ky i fundit u detyrua të kërkonte ndihmën e Skënderbeut, i cili zbarkoi në Barleta, mundi kundërshtarët në betejën e Orsarës dhe çliroi nga rrethimi Molfetën. Si shpërblim për ndihmën e dhënë nga Skënderbeu iu dha titulli "*Signor i Garganos*" dhe zotërues i feudeve të Tranit e të *San Giovanit të Rotondos*. Gjithashtu aragonasit për këtë shërbim kaq të madh, u zotuan se do të vazhdonin ta furnizonin me armë ushtrinë arbërore, që ishte e zënë me luftëra kundër osmanëve⁶.

Perandoria Osmane, që prej kohësh i mprehte dhëmbët për ta kafshuar dhe gllabëruar edhe Romën, duke përfutur nga një situatë, e cila ishte shumë e rëndë në Ballkan, pa u vonuar, u vërsul mbi popujt e Gadishullit Ballkanik dhe falë ushtrisë të stërvitur mirë, nga njëra anë, dhe duke mos pasur ndonjë rezistencë të fortë, në anën tjetër, pa ndonjë vështirësi pushtoi Trakinë, Bullgarinë, Serbinë dhe Greqinë⁷. I vetmi që u bëri ballë hordhive otomane, jo më pak se një çerek shekulli, që Skënderbeu, i cili me shumë beteja të njëpasnjëshme, mbrojtë tokat arbërore. Mirëpo, pas vdekjes së tij filloi rënia e Arbërisë, duke u shkretuar nga dita më ditë nga luftërat civile dhe armiqtë e jashtëm, që i vinin nga të gjitha anët.

⁶ J. Gjinari & Gj. Shkurtaç, Dialektologjia shqiptare, Tiranë, 1997, fq. 233

⁷ I. Badallaj, Vëzhgime gjuhësore, Prishtinë, 2017

Së paku dhjetë vjet me radhë pas vdekjes së Skënderbeut Arbëria ushtroi një rezistencë, e cila në vazhdimësi dobësohej. Së pari ra nën protektoratin e Venedikut dhe nuk shkoi gjatë dhe u pushtua nga osmanët.

Pas rënies së Krujës 1478 dhe të Shkodrës 1479 popullata e Arbërit kishte marrë arratinë drejt detit Adriatik dhe detit Jon, që zuri vend në *Pulje, Kampani, Molize, Bazilikatë, Kalabri, Sicili*, dhe së fundi edhe në *Abruce*, duke i themeluar ngulimet, apo kolonitë arbëreshe, që këtu më poshtë, po i shtrojmë:

CAMPANIA (<i>Kampania</i>) 1. Greci (AV) <i>Greçi</i>	ABRUZZO (<i>Abruce</i>) 1. Villa Badessa (PE) <i>Badhesa</i> (fraz. di Rosciano)
MOLISE (<i>Molize</i>) 1. Campomarino (CB) <i>Këmarini</i> 2. Montecilfone (CB) <i>Munxhfuni</i> 3. Portocannone (CB) <i>Portkanuni</i> 4. Ururi (CB) <i>Ruri</i>	PUGLIA (<i>Pulja</i>) 1. Casalvecchio (FG) <i>Kazallveqi</i> 2. Chieuti (FG) 3. <i>Qefti</i> 3. San Marzano di San Giuseppe (TA) <i>Shën Marcani</i>
BASILICATA (<i>Bazilikata</i>) 1. Barile (PZ) <i>Barilli</i> 2. Ginestra (PZ) <i>Zhuri</i> 3. Maschito (PZ) <i>Mashqiti</i> 4. San Costantino Albanese (PZ) <i>Shën Kostandini</i> 5. San Paolo Albanese (PZ) <i>Shën Pali</i>	SICILIA (<i>Sicilia</i>) 1. Contessa Entellina (PA) <i>Kundisa</i> 2. Piana degli Albznesi (PA) <i>Hora e Arbëreshëvet</i> 3. Santa Cristina Gela (PA) <i>Shëndastina</i>

CALABRIA (<i>Kalabria</i>) 1. Acquaformosa (CS) <i>Firmoza</i> 2. Andali (CZ) <i>Andalli</i> 3. Caraffa di Catanzaro (CZ) <i>Garafa</i> 4. Carfizzi (KR) <i>Karfici</i> 5. Cantinella (CS) <i>Kantinela</i> (Fraz. di Corigliano Calabro) 6. Civita (CS) <i>Çiviti</i> 7. Castroregio (CS) <i>Kastërnexhi</i> 8. Cavalerizzo (CS) <i>Kajverici</i> (Fraz. di Cerzeto) 9. Cerzeto (CS) <i>Qana</i> 10. Eianina (CS) <i>Ejanina</i> (Fraz. di Frascineto) 11. Falconara Albanese (CS) <i>Fallkunara</i> 12. Farneta (CS) <i>Farneta</i> (fraz. di Castroregio) 13. Firmo (CS) <i>Ferma</i> 14. Frascineto (CS) <i>Frasnita</i> 15. Lungro (CS) <i>Ungra</i> 16. Macchia Albanese (CS) <i>Maqi</i> (Fraz. di San Demetrio Corone) 17. Marcedusa (CZ) <i>Marçeduza</i>	18. Marri (CS) <i>Marri</i> (Fraz. di San Benedetto Ullano) 19. Pallagorio (KR) <i>Puhëriu</i> 20. Plataci (CS) <i>Pllatani</i> 21. San Basile (CS) <i>Shën Vasili</i> 22. San Benedetto Ullano (CS) <i>Shën Benedhiti</i> 23. Santa Caterina Albanese (CS) <i>Picilia</i> 24. San Cosmo Albanese (CS) <i>Strigari</i> 25. San Demetrio Corone (CS) <i>Shën Mitri Korone</i> 26. San Giorgio Albanese (CS) <i>Mbuzati</i> 27. San Giacomo (CS) <i>Shën Japku</i> (Fraz. di Cerzeto) 28. San Martino di Finita (CS) <i>Shën Murtiri</i> 29. San Nicola dell'Alto (KR) <i>Shën Kolli</i> 30. Santa Sofia d'Epiro (CS) <i>Shën Sofia</i> 31. Spezzano Albanese (CS) <i>Spixana</i> 32. Vaccarizzo Albanese (CS) <i>Vakarici</i> 33. Vena (CZ) <i>Vina</i> (Fraz. di Maida)
---	--

Disa nga ngulimet arbëreshe me kalimin e moteve e humbën arbërishten, por banorët e tyre vazhdojnë të ndihen e të sillen si të gjithë arbëreshët e tjerë, duke i ruajtur doket zakonet dhe pjesërisht krijimtarinë gojore:

1. Pievetta Bosco Tosca (PC) (Fraz. di Castel San Giovanni)	16. <u>Cervicati (CS)</u>
2. Santa Croce di Magliano (CB)	17. <u>Mongrassano (CS)</u>
3. San Paolo di Civitate (FG)	18. <u>Rota Greca (CS)</u>
4. Casalnuovo di Monterotaro (FG)	19. San Lorenzo del Vallo (CS)
5. Monteparano (TA)	20. Gizzeria (CZ)
6. San Giorgio Jonico (TA)	21. Amato (CZ)
7. S. Crispieri (TA)	22. Arietta (CZ) (Fraz. di Petronà)
8. Faggiano (TA)	23. Zagarise (CZ)
9. Roccaforzata (TA)	24. Zangarona (CZ) (Fraz. di Lamezia Terme)
10. Monteiasi (TA)	25. <u>Palazzo Adriano (PA)</u>
11. Carosino (TA)	26. <u>Mezzojuso (PA)</u>
12. Montemesola (TA)	27. Sant' Angelo Muxaro (AG)
13. Pianiano (VT) (Fraz. di Cellere)	28. Biancavilla (CT)
14. Brindisi Montagna (PZ)	29. Bronte (CT)
15. Rionero in Vulture (PZ)	30. San Michele di Ganzaria (CT)

Këto grupe kishin arritur më atë anë detit në një periudhë krize të rëndë politike dhe ekonomike. Regionet e Italisë, ku u vendosën gjysma e kolonive arbëreshe, në atë kohë s'ishin të populluara dhe kishte nevojë për banues të rinj dhe për krah pune. Sidomos bujqësia dhe blegtoria kishin nevojë për një mëkëmbje, por arbëreshët përveç punëve të bujqësisë dhe të blegtorisë, kryenin edhe punë të tjera, që pa dyshim ishin më të rëndat.

Mirëpo, përveç punëve të rënda fizike, pas një stabilizimi jetësor, arbëreshët u morën edhe me punë intelektuale, sidomos themelimi i kolegjeve arsimore dhe i kongreseve linguistike, si: Kolegji Korsini më 1732 (*Collegio Corsini*) në Shën Benedhit (*San Benedetto Ullano*) për arbëreshët e Kalabrsë, që më 1794 kaloi në Shën Mitër Koronë i quajtur Kolegji i Shën Adrianit (*Collegio di Sant'Adriano*) dhe Seminari Arbëresh i Palermos (*Seminario Italo-Albanese di Palermo*) më 1734, i cili më 1943 i tërë objekti bombardohet nga forcat luftarake të Luftës së Dytë Botërore, çfarë më 1945 selia e këtij Seminari ka lëvizur, duke u vendosur në Horën e Arbëreshëve (*Piana degli Albanesi*).

Themelimi i këtyre institucioneve me shumë rëndësi arsimore, kulturore e fetare, i nxiti edhe më fort përpjekjet e italo-arbëreshëve, që gjuhën e tyre, jo vetëm ta flasin, por edhe ta shkruajnë si gjithë popujt e tjerë të civilizuar me një alfabet të vetëm, sepse arbërishtja përdorte variante të shumta alfabetesh, që kjo mënyrë e të shkruarit ishte e vështirë edhe për t'u lexuar.

Kërkesa e tyre ishte e qartë. Dëshironin ta kenë një alfabet, i cili do të ishte i pranueshëm dhe i kapshëm për të gjithë masën arbërore. Prandaj, ndërmorën mbajtjen e kuvendeve, ku do të vendosej përdorimi i një alfabeti të përbashkët për ta shkruar dhe lexuar mbarë arbërishten, kudo që ata ndodheshin nëpër regjionet dhe katundet e tyre.

Për ta realizuar këtë kërkesë shumë të qëlluar, së pari u mbledhën të gjithë përfaqësuesit e ngulimeve arbëreshe në Corigliano Calabro (*Koriliano Kalabro*) më 1895 nën kryesinë e De Radës. Qëllimi ishte pranimi i një alfabeti të vetëm nga të gjithë pjesëmarrësit. Pas një debati të nxehtë dhe mjaft të gjatë e të gjithanshëm me karakter linguistik, Kongresi me një vendim unanim e miratoi alfabetin e De Radës të vitit 1894, me të cilin alfabet edhe ky vetë botoi *Gramatikën* e tij të dytë me titull: *Caratteri e grammatica della lingua albanese, Corigliano Calabro, 1894 (Tipare dhe gramatikë e gjuhës shqipe)*. Mirëpo, si duket vendimi i këtij Kongresi nuk u mjaftoi, prandaj u ndoq edhe nga dy kongrese të tjerë, që njëri u mbajt në Ungër më 1897 dhe tjetri në Napoli më 1903.

Pra, shihet qartë, se vendimet e Corigliano-s nuk gjetën zbatimin e duhur, sepse shkrimtarët arbëreshë që shkruanin dhe botonin krijimet e tyre, nuk përdorën sistemin grafik të De Radës, por hartuan një varg variantesh të reja alfabetesh.

Alfabeti i De Radës që i mbështetur në atë latin, duke u plotësuar me shkronja nga alfabeti grek. Në fillim ai huazoi më shumë shkronja nga alfabeti grek, por me kohë ai i pakësoi ato dhe në fund të

krijimtarisë së tij përdori vetëm katër sish. Ky problem për t'u zgjidhur i mbeti Kongresit të Manastirit më 1908.

Përveç De Radës edhe Dhimitër Kamardës, që hartuan dhe përpunuan disa alfabetë, edhe të tjerët, si: Jul Variboba (më parë se këta që po i përmendim), Pal Parrino, Emanuel Bidera Vinçenc Dorsa, Mikel Skutari, Zef Krispi, Engjëll Mashi, Nikollë Brankati, Gjergj Guxeta, Nikollë Keta, Nikollë Filja, Pjetër Kjara, Anton Santori, Binard Bilota, Zef Serembe e disa të tjerë, gjithashtu dhanë një kontribut të madh në hartimin e alfabetit të arbërishtes.

Përveç hartimit të disa varianteve të alfabeve, mbajtja e tre kongreseve për njësimin e tyre, janë zhvilluar edhe shumë veprimtari të tjera për ruajtjen dhe mësimin e arbërishtes.

Procesin e ruajtjes së arbërishtes, si një segment qendror të identitetit arbëror e ndihmuan edhe botimi i gramatikave, botimi i fjalorëve, mbledhja dhe botimi i folklorit arbëresh, si dhe gazetat e revistat e shumta, që panë dritën e botimit anë e kënd ngulimeve italo-arbëreshe. Me këtë rast e ndjejmë të udhës, që ta përmendim veprën *Fjalori i Arbëreshëve t' Italisë* (1963) të Emanuil Xhordanos, i cili ngërthen në vete një lëndë leksikore të arbërishtes shumë interesante dhe të begatë, që lirshëm mund të shprehemi se kjo vepër leksikore është një çelës, që pa të s'mund të hapësh asnjë derë e deriçkë në segmentet leksikore, jo vetëm të arbërishtes, por edhe të mbarë shqipes, që pa dyshim u dedikohet gjithë studiuesve të gjuhës sonë.

Ky *Fjalor* u ribotua edhe më 2000, por me një version pakëz më ndryshe, sepse zgjerohet me shtojcën e leksemave të gjuhës italiane, çfarë do të thotë se *Fjalori* është dygjuhësor, që në vete përmbledh 20000 fjalë arbëreshe dhe fut në përkthim hiç më pak se 11000 fjalë italiane. Ky autor shkruan dhe boton më shumë se 20 vepra, duke mos lënë anash edhe botimin e veprave: *Gramatikë Arbëreshe*, *Mbledhje këndimesh arbëreshe*, *Himne liturgjike*, *Vangjeli i Shën Matesë* etj., por edhe gramatikat: e Librandit, Ferrarit, Solanos e shumë studime gjuhësore për të folmet arbëreshe, si dhe disa vëllime poetike, prozë e drama e ndihmuan ruajtjen e arbërishtes.

Shtypi arbëresh i dha një ndihmesë fort të veçantë ruajtjes dhe zhvillimit të këtij segmenti. Këtu duhet përmendur Jeronim de Radën, i cili qysh më 1848 nxori revistën *L'Albanese d'Italia*, pastaj revistën tjetër *Fiamuri i Arbërit*, në Sicili doli *Arbëri i Ri*, pastaj *Ylli Arbëresh*, në Ejaninë *Zëri i Arbëreshëve* dhe *Jeta Arbëreshe*, në Rur Kumbora, në Çivt *Katundi Ynë*, në Horën Arbëreshe *Biblos* dhe *Mondo Albanese*, në Romë *Besa*, në Spexanë *Uri*, në Kastërnegj *Rilindja Jug*, në Shën

Mitër Zjarri, në Shën Benedhit Zgjimi, në Kozencë Vija, në Frasnitë Lidhja etj.

Edhe shoqatat dhe qendrat kulturore bëjnë punë të mbara në ruajtjen dhe zhvillimin e arbërishtes, por në mënyrë të veçantë duhet të përmendim *Ligjin mbi Minoritetet në Itali 482/99*, i cili solli pas vetes edhe të drejtën e hapjes së shkollës arbëreshe, aty ku kishte mundësi e kushte, si dhe formimin e *Sportevele Gjuhësore*, që këta të fundit merren me organizimin e mësimit të arbërishtes dhe me hartimin e teksteve bazike për të vegjlit arbëreshë.

Në këtë varg institucioneesh duhet përmendur edhe organizimin e festivaleve me karakter folklorik, mbajtjen e konferencave dhe të kuvendeve shkencore, pasurimin e arkivave dhe të muzeve me materiale, që gjithsesi janë të një rëndësie të veçantë për qëndresën arbëreshe.

Në ruajtjen e arbërishtes nuk duhet lënë anash edhe rolin shumë pozitiv të institucioneve fetare, sepse religjioni te këta që një nga fijet e ndritura dhe më të holla për ta ruajtur vazhdimësinë dhe ngjizjen e qytetërimit arbëror. Kjo duket më qartë, kur merret parasysh një numër i madh klerikësh, të cilët tërë jetën e tyre nuk e kaluan vetëm në kishë, duke bërë lutje dhe celebrime të ndryshme fetare, por përkundrazi, ata me aftësitë dhe zotësitë intelektuale të një karakteri, sa klerikal, aq edhe kulturor e shkencor, arritën deri në majat më të larta të ngulimeve arbëreshe të ndezin fanarin e dijes. Prandaj, kleriku arbëresh që edhe shkrimtar, edhe mësues, edhe filozof, edhe shkencëtar, që mbi shpatullat e tij barti frymëzimin e pashtershëm për një vetëdijesim dhe ardhmëri, duke u bërë ballë edhe kërcënimeve më të egra të mjedisit në dheun e huaj.

Mirëpo, përkrah të gjitha të dhënave që u përmenden këtu më sipër, hapja e departamenteve dhe të lektorateve të Gjuhës dhe të Letërsisë Shqipe në shumë qendra universitare për nga rëndësia e zhvillimit dhe ruajtjes së arbërishtes, si dhe të dijeve të tjera arbëreshe në përgjithësi, janë të një peshe më se të veçantë, siç janë: Departamenti i Shqipes në Universitetin e Kalabrisë në Kozencë, Departamenti i Shqipes në Napoli, Departamenti i Shqipes në Bari, Departamenti i Shqipes në Romë, Departamenti i Shqipes në Palermo, në Venedik dhe në Leçe.

BIBLIOGRAFIA

- [1] **Altimari**, Francesco, *Studi linguistici arbëreshë*, Quanderni di Zjarri, vol. 12, San Demetrio Corone, 1988.
- [2] **Badallaj**, Imri, *Çfarë alfabetesh përdorën autorët italo- arbëreshë para Kongresit të Manastirit*, në Letërsia dhe kultura arbëreshe - Jeronim de Rada në 200-vjetorin e lindjes, Elbasan, 2015
- [3] **Badallaj**, Imri, *Sistemi vokalik i të folmes së Kazallveqit*, Jeta Arbëreshe, nr. 80, Eianina (Italia), 2016.
- [4] **Badallaj**, Imri, *Distribucioni i fonemave konsonantike në arbërishten e Kazallveqit*, Jeta Arbëreshe. nr. 81, Eianina (Itali), 2016.
- [5] **Badallaj**, Imri, *Disa dukuri fonetike në arbërishten e Kazallveqit*, Jeta Arbëreshe, nr. 83, Eianina (Italia), 2017.
- [6] **Badallaj**, Imri, *Vrojtme gjuhësore*, Prishtinë, 2017.
- [7] **Badallaj**, Imri, Martin Camaj në këndvështrimin e studimeve italo-arbëreshe, në Studime albanistike në Itali, ASHAK, Prishtinë, 2019.
- [8] **Camaj**, Martin, *La parlata albanese di Greci in Provincia di Avellino*, Firenze, 1971.
- [9] **Camaj**, Martin, *Die albanische Mundart von Falcunara Albanese in der Provinzia Cosenza*, München, 1977.
- [10] **Camaj**, Martin, *La parlata arbëreshe di San Costantino Albanese in Provincia di Potenza*, , 1993.
- [11] **Camarda**, Demetrio, *Saggio di Grammatologia comparata sulla lingua albanese*, Livorno, 1864.
- [12] **Camarda**, Demetrio, *Appendice al Saggio di Grammatologia comparata sulla lingua albanese*, Prato, 1866.
- [13] **Çabej**, Eqrem, *Italo-Albanische Studien*, Universität Wien (doktorat), 1933.
- [14] **De Rosa**, Luis, *Elementi di grammatica albanese- arbëreshe del Molise*, Rur, 2005.
- [15] **Eric**, Hamp, *La parlata di Vaccarizzo Albanese: premesse fonetiche*, në *I dialetti italo-albanesi*, Roma, 1994.
- [16] **Figlia**, Niccolò, *Codice Chieutino* – a cura di M.Mandalà, Comune di Mezzojuso, 1995.
- [17] **Fiorilli**, Giuseppe, *Dizionario Arbresh di Ururi*, (Ch), 2002.
- [18] **Fortino**, I. Costante, *Frangjisk Andon Santori, Romanci i tretë: Brisandi, Lletixja e Ulladheni, transkriptimi i tekstit origjinal të pabotuar dhe ndryshimet e redaktimit të parë, me një hyrje dhe një Fjalorth nga I. K. Fortino*, Stab. Tipografico Biondi, Cosenza, 1977, pp.225.

- [19] **Fortino** I. Costante, *Giulio Varibobba, La Vita di Maria*, Edizioni Brenner, Cosenza 1984, pp.347.
- [20] **Fortino**, Costante, *Giuseppe Angelo Nociti, Rëment' Arbëresha-Albanesi*, a cura di Italo Costante Fortino, Edizioni Brenner, Cosenza, 1992, pp.229.
- [21] **Fortino**, I. Costante, *Osservazioni sull'infinito in albanese. Contributo delle parlate e della letteratura arbëreshe, në Problemi di morfologia della lingua albanese. Atti dl IV Convegno Internazionale di Studi sulla Lingua Albanese, Fisciano, 1-2 dicembre 1992, a cura di Addolorata Landi Patricia del Puente, Salerno 1993.*
- [22] **Fortino**, I. Costante, *Le Kalimere di Francesco Antonio Santori, - prolegomeni, trascrizione, apparato critico e concordanza.-* Edizioni Brenner, Cosenza 2004, pp. 363.
- [23] **Giordano**, Agostino, *Shënime mbi të folmet arbëreshe të Ejaninës dhe të Frasnitës, në Jeta Arbëreshe*, nr.82, Eianina (Itali), 2016.
- [24] **Giordano**, Emanuele, *Fjalor i Arbëreshvet t'Italisë*, Edizioni Paoline, Bari 1963.
- [25] **Giordano**, Emanuele, *Fjalor*, II edizione, ed. Il Coscile, Castrovillari 2000.
- [26] **Hamp**, Eric, *La parlata di Vaccarizzo Albanese*, premesse fonetiche, *I dialetti italo-albanesi*, Roma, 1944.
- [27] **Ismajli**, Rexhep, *Rrënjë e fortë (Antologji e poezisë bashkëkohore e Arbëreshëve të Italisë)*, Prishtinë, 1979.
- [28] **Ismajli**, Rexhep, *Poezia e sotme arbëreshe*, Prishtinë, 1990
- [29] **Ismajli**, Rexhep, *Bashkësi gjuhësore, njësi, varietet*, ASHAK, Prishtinë, 2019.
- [30] **Kamsi**, Kolë, *Shqiptarët e Italisë Shkodër*, 2006
- [31] **Lambertz** Maximilian, *Italo-albanische Dialektstudien, Die albanischen Mundarten in der italienischen Provinzen Compobasso und Foggia (Molise)*, in *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*, (1923-1925).
- [32] **Guzzetta**, Antonino, *La parlata di Piana degli Albanesi, Parte I – Fonologia*, Palermo, 1978.
- [33] **La Piana**, Marco, *Studilinguistici albanesi – Varia*, Palermo, 1949.
- [34] **Leka**, Ferdinand- **Simoni**, Zef, *Fjalor shqip-italisht, Fjalori italisht-shqip*, Tiranë, 1996.
- [35] **Leotti**, Angelo, *Dizionario Albanese-Italiano*, Istituto per l'Europa Orientale, Roma, 1938.
- [36] **Marchiano**, Michele, *Canti popolari Albanesi della Capitanata e del Molise*, Casa Editrice "Apulia", Martina Franca (Ta), 1912.

- [37] **Massaro**, Mario, *Dizionario comparato delle parlate arbëreshe di Casalvecchio e Chieuti*, Apricena, 2010
- [38] **Massaro**, Mario - **Badallaj**, Imri, *Chieuti e la sua parlata arbëreshe*, Apricena, 2012.
- [39] **Osmani**, Tomor, *Udha e shkronjave shqipe*, Tiranë, 2008.
- [40] **Savoia**, L. Mario, *I dialetti albanesi dell'Italia meridionale*, në *Lingua albanese dell'Italia meridionale*, Atti del I Convegno di Studi sulla Lingua Albanese, Fischiano, 5-7 dicembre 1989, Salerno 1991, ff. 53-66.
- [41] **Solano**, Francesco, *La parlata albanese di Firmo*, Quaderni di Zjarri, 1983.
- [42] **Solano**, Francesco, *Le parlate albanese di San Basilee Plataci*, Quaderni di Zjarri, 4, San DemetrioCorone, 1979.
- [43] **Solano**, Francesco, *Manuale di lingua albanese*, Corigliano Calabro, 1972.
- [44] **Shkurtaaj**, Gjovalin, *Ligjërimet arbëreshe*, Tiranë, 2006.
- [45] **Topalli**, Kolec, *Fonetika historike e gjuhës shqipe*, Tiranë, 2007.
- [46] **Topalli**, Kolec, *Gramatikë historike e gjuhës shqipe*, Tiranë, 2012.
- [47] **Topalli**, Kolec, *De Rada dhe historia e gjuhës shqipe*, në *Koha ditore*, (06.12. 2014).

Nysret Krasniqi

VDEKJA DHE RINGJALLJA E AUTORIT

Abstrakt

Në kuadër të këtij artikulli do të trajtojmë filozofinë e autorit mbi premisa gnoseologjike e historike. Më konkretisht, duke hulumtuar gjenealogjinë e idesë së “vdekjes së autorit” nga modernizmi deri në postmodernizëm, do të analizojmë konceptet dhe ideologemat, të cilat janë shndërruar në stratagema të mohimit të kanonit letrar perëndimor si dhe të mohimit të ekuilibrit ndërmjet identitares dhe universales filozofike e letrare. Duke i trajtuar veprat e filozofëve, autorëve dhe semiologëve themelorë, të cilët e etabluan idenë e vdekjes së autorit, do të shohim se si të njëjtit gradualisht ikën nga filozofia e dyshimit dhe si *mea culpa* pranuan se pa autoritetin e autorit trashëgimia filozofike e letrare nuk mbetet *teatër i kujtesës*, por humnerë e harresës. Gjithashtu, me shembuj themelorë, do të shohim ndikimin e kësaj filozofeme në procesin e mësimit dhe të studimit të letërsisë. Me mësimit të letërsisë, nënkuptojmë ndikimin e konceptit të “vdekjes së autorit” në studimin e klasikës letrare, e cila pikërisht jeton në botën e Autorëve të cilët na formësojnë në përhershmëri.

Fjalët kyçe: Filozofia e letërsisë, vdekja e autorit, letërsia klasike, identiteti

A. MOHIMI

Në kuadër të filozofisë së letërsisë, koncepti për autorin gjithnjë ka ngjallur përpleksitet debatesh, të cilat sa janë të vjetra po aq janë edhe të reja, madje, siç duket, do të vijojnë të jenë të tilla për aq sa nuk do të ndryshojë vetë fenomeni i letërsisë, si kërkesë imanente njerëzore *mimetike* apo si kërkesë për krijimin e *botës idiosinkratike artistike*.

Siç e dimë, goditjen themelore ndaj konceptit tradicional për autorin e dha Rolan Barti, kur në esenë e tij të famshëm tha: *Ne e dimë se t’i japësh shkrimin të ardhmen e tij, është e domosdoshme ta përmbysësh mitin: lindja e lexuesit duhet të paguhet me vdekjen e Autorit.*¹ Ky konstatim, siç shihet, projekton një të ardhme, pastaj një mohim të mitit dhe vdekjen e Autorit në të mirë të lindjes së lexuesit.

¹ Roland Barthes: “The death of Author” in Roland Barthes: *Image, Music, Text*, edited and translated by Stephen Heath, Fontana Press, London, 1977, f. 148.

Në vrojtimin tonë, *e ardhmja* nënkuptonte të renë utopike, qoftë edhe si riformatim ideologjik, *rrënimi i mitit*, nënkuptonte sfidën ndaj religjiozitetit e kanonit të autorit, ndërsa *vdekja e Autorit* nënkuptonte mohimin e tij si *intencë shkrimi* e si intencë ndikimi në studimin letrar. Ndërkaq, *lindja e lexuesit*, projektohej si lojë në diskursin gjuhësor-letrar, madje si utopi e zëvendësimit të rolit historik të autorit të letërsisë.

Kjo ide, te Rolan Barti kishe zënë fill më herët. Në artikullin e tij të vitit 1960 me titull *Autorët dhe shkrimtarët*, duke i dhënë përparësi shkrirjes së autorit në diskursin gjuhësor, konkludon se: *Autori ushtron një funksion, ndërsa shkrimtari një veprimtari*.² Duke e parë funksionin e autorit si kanonizues të traditës, e cila nuk posedon ndonjë funksion praktik, madje jeton si një inercion fenomenologjik, ku ai që ka shkruar një vepër të tillë vetëm sa ka marrë *përgjegjësinë e rikrijimit të formës letrare* dhe pikërisht kjo formë gjuhësore e ka zhbërë intencionalitetin e tij, Rolan Barti i jep përparësi *shkrimtarit* duke thënë: *Funksioni i shkrimtarit është që menjëherë dhe në çdo rast ta thotë atë që e mendon*.³ Aktiviteti i shkrimtarit, nënkupton funksionin e tekstit të tij, madje ndikimin e menjëhershëm, qoftë edhe duke e bërë një prerje me traditën letrare.

Në përforcim të kësaj ideje, madje në përpjekje për qartësimin e saj, Mishel Fuko, historian i ideve, thotë se *si rezultat, shenja e shkrimtarit është reduktuar në asgjë më shumë sesa në një singularitet të mospranisë së tij; ai duhet të marrë rolin e një njeriu të vdekur në lojën e shkrimit*.⁴ Duke e parë autorin vetëm një *shenjë plus* në diskursin filozofik e letrar, Mishel Fuko, në këtë ese, propozoi konceptin e *autorit funksion*, i dallueshëm nga koncepti tradicional i autorit si krijues i veprës letrare, madje duke e rimarrë konceptin e Bartit të shfaqur në vitin 1960. Fuko, nëpërmjet krijimit të shumë nocioneve e veçanërisht të konceptit të tij për *epistemologjinë*, autorin e pa vetëm në funksion të diskursit, rrjedhimisht të fshirë e të shkrirë në blloqet e mëdha diskursive *epistemologjike*.

Në këtë rrjedhë, Rolan Barti shkroi esenë, që çon përpara këtë *filozofemë*: *Nga vepra te teksti* ku sfidon *klasikën letrare*, rrjedhimisht autorin klasik.

² Roland Barthes: "Authors and Writers" in *A Roland Barthes Reader*, Edited, and with introduction by Susan Sontag, Vintage Classics, London, 2007. f. 186.

³ Ibid, f. 191.

⁴ Michel Foucault: "What is an Author?", in *Modern Criticism and Theory*, ed. David Lodge, Longman, London and New York, 1999, f. 175.

Teksti ushtrohet vetëm nëpërmjet veprimtarisë së produksionit,⁵ thotë Barti, si dhe, në këtë prizëm, konstaton se në kuadër të këtij aktiviteti kemi tekst *lisible* (të lexueshëm) dhe *scriptible* (të shkrueshëm). Roland Barti favorizon tekstin *scriptible*, sepse, siç thoti ai, *synimi i veprës letrare (i letërsisë si vepër) është që lexuesin të mos e bëjë vetëm konsumues, por prodhues të tekstit*.⁶ Këtu, gradualisht bëhet një rrëshqitje drejt lejimit të lexuesit që të marrë një pjesë të pronësisë apo të autorësisë së veprës letrare. Cili është roli i lexuesit në shkrimin e tekstit letrar? Këtu, siç duket, fenomenologjia e autorit përfundon në një vakum apo në një apori filozofike.

Kërkesa e një idealiteti të letërsisë pa praninë e autorit, pa ndikimin e tij, duket e lehtë për t'u projektuar, por shumë e vështirë për t'u realizuar.

Sidoqoftë, me këtë rast, theksojmë se “ideja e vrasjes së autorit” nuk është e re, madje pararendës i saj mund të konsiderohet T. S. Eliot, i cili, në vitin 1919 në esenë e tij të famshëm *Tradita dhe talenti individual*, duke diskutuar raportin e shkrimtarit me tekstin e tij, kërkonte që teksti letrar të jetë *impersonal* si distancim nga *ndjesimet personale*. A ishte kjo një thirrje kundër *intencionalitetit* në shkrimin letrar, apo një kërkesë për largimin e dominimit të shenjave biografike, pozitiviste e rrjedhimisht jashtëletrare në hermeneutikën letrare? Duke u fokusuar kryesisht në zhanrin e poezisë, Elioti theksonte: *Përvojat dhe përshtypjet, të cilat janë të rëndësishme për njeriun, mund të mos zënë vend në poezinë e tij, ndërsa ato që bëhen të rëndësishme në poezinë e tij mund të luajnë rol të vogël në njeriun, në personalitetin e tij*.⁷

Pra, kjo ide, del të mos jetë e re, aq më tepër kur kemi në mendje konceptin e *intentional fallacy* (dështimit intencional) të Uimsatit dhe Beardslit, qoftë edhe si ripohim të ideve të T. S. Eliotit. Këta dy autorë, duke marrë në shqyrtim një numër të caktuar të poezive të T. S. Eliotit dhe duke pranuar konceptin e tij *anti-psikologjik*, theksuan se interpretimi i tekstit letrar duhet të çlirohet nga ndikimi i autorit, nga tradita e intencës së tij, qoftë edhe për faktin se intenca autoriale nuk e ndihmon vlerën estetike të veprës letrare në synimin e saj për t'u bërë vlerë universale. Ripohimi i vërejtjeve të Eliotit vjen me këtë konstatim: *Ne jemi dakorduar se plani apo intenca e autorit nuk është e mundur, por as e dëshirueshme për t'u parë si standard për gjykimin e suksesit të një*

⁵ Roland Barthes: *Image, Music, Text*, Fontana Press, London, 1997, f. 157.

⁶ Roland Barthes: *S/Z*, Hill and Wang, New York, 1974, f. 4.

⁷ T. S. Eliot: *The Sacred Wood*, 1920, University Paperback, 1960, f. 56.

vepre të artit letrar, dhe na duket se ky është një parim që hyn thellë në disa nga dallimet tona në kuadër të historisë së qasjes së kritikës.⁸

Mirëpo, ky përjashtim i autorit nga ndikimi i mundshëm i tij në kritikun letrar bëhej për qëllime tërësisht estetike, qoftë edhe për të dëshmuar se vepra letrare e tejkalon domethënien primare autoriale për të marrë kuptime e vlerësime të ndryshme gjatë leximeve në kohë të ndryshme, sipas kapacitetit dhe kompetencës së lexuesit.

Sidoqoftë, ideja e vdekjes së autorit, e bërë famoze nga Rolan Barti, madje e konsideruar e re në diskursin e shkencave humane, duket se nuk është tërësisht autentike. Këtë e vëren edhe profesori Filip Todi i cili thotë se “*pikëpamjet e tij për vdekjen e autorit janë përsëritje nëpërmjet terminologjisë grandioze, pra të një qasjeje aksiomatike të kritikës së re amerikane të viteve '30, të cilat në mënyrën më elegante janë shprehur nga T.S. Eliot në shkrimet e para eseistike të tij.*”⁹

Një element tjetër është vetë koncepti *modernist*, i cili duke e parë Autorin si shëmbëllim më Zotin, në kuptimin gjenerik të nocionit, nuk pranonte religjiozitetin doktrinar në letërsi. Për konceptin *modernist*, si trashëgimi e simbolizmit, dhe nën ndikimin themelor të filozofisë së Fridrih Niçes, vetë verbi letrar, në hapësirën e mistershme të tij, posëdonte një religjiozitet specifik. Kjo nuk lejonte kufizimet e moralit religjioz, rrjedhimisht të kritikut doktrinar, ndaj religjiozitetit artistik, i cili kërkonte një formë të nihilizmit për të arritur deri tek e bukura artistike. Fridrih Niçe, duke shkruar një parathënie të re për botimin e vitit 1886 të veprës së tij *Lindja e tragjedisë* theksonte: *Që nga pikënisja e tij, kristiantiteti, esencialisht dhe bindshëm, kishte ndjesi të keqe dhe të lodhshme për jetën, si e ndjen jetën, një ndjesi e cila e ka tjetërsuar, fshehur duke e kapërcyer e hedhur jashtë mbi besimin e tij në një jetë “tjetër” apo në një jetë “më të mirë”. Urrejtja ndaj “botës”, përfshirja në pasione, frika nga bukuria e sensualiteti, e Përtejshmja, janë krijuar për të dëmtuar botën Këtu e Tash, në fundament një dëshirë për asgjënë, për fundin, për pushimin, për Sabbath të Sabbathëve.*¹⁰

Frika nga e bukura dhe sensualiteti dhe “dëshira për asgjë” si mohim i Zotit, si filozofi niçeane, padyshim se te Rolan Barti, Mishel Fukoja e Zhak Derrida, të cilët u ndikuan në mënyrë permanente nga

⁸ W. K. Wimsatt and M. C. Beardsley: *The Intentional Fallacy*, The Sewanee Review, Vol. 54, No. 3 (Jul-Sep 1946), f. 468, published by The Johns Hopkins University Press.

⁹ Philip Thody: *Roland Barthes - A Conservative Estimate*, The Maximillian Press, London, 1977, f. 16.

¹⁰ Friedrich Nietzsche: *The Birth of Tragedy and Other Writings*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, f. 9

ky filozof, do të jepte sinjalin e mohimit të konceptit tradicional për autorin dhe përqafimin e koncepteve të *lojës* dhe të *kënaqësisë*.

Mirëpo, përveç ndikimit të madh që pati Niçe, sidomos me konceptimin e tij për fuqinë e madhe të *metaforës*, te këta filozofë, të hapësirës kulturore frënge, pati ndikim të jashtëzakonshëm edhe Moris Blansho.

Në në veprën e tij *Hapësira e letërsisë*, e botuar në vitin 1955, Blansho, sa i përket fenomenit të autorit dhe të raportit të letërsisë me religjiozen, mund të konsiderohet si *vetje e dytë* e Niçes. Në konstatimet obskure të tij dhe të një lloji *nihilizmi autonom*, Blansho, thotë se *vepra e artit nuk i referohet atij që mendohet se e ka krijuar. Kur ne nuk dimë asgjë sa u përket rrethanave që kanë ndihmuar në jetësimin e saj, sa i përket historisë së krijimit të saj – për më tepër kur ne nuk dimë as emrin e personit i cili e ka bërë të mundshëm shfaqjen e saj – kjo është hapësira kur vepra i afrohet më së shumti vetvetes.*¹¹

Impersonifikimi i autorit qoftë edhe si shkrirje në krijimtarinë letrare gjithnjë vrojtohet nga prizmi i vdekjes. Vepra letrare për Blanshë vetëm sa përpiket t'i afrohet *hapësirës së letërsisë*, e cila në vijimësinë e këtij procesi e *zhbën autorin* dhe e shtyn drejt vdekjes apo drejt kërkimit të vdekjes. Për ta arsytuar këtë *filozofemë*, Blansho merr shembujt e vdekjes në vargje të Malarmesë, letërsinë si hapësirë vdekjeje te Franc Kafkës, filozofinë e Igiturit, etj., për të fshirë të gjitha shenjat e *metafizikës së prezencës*. A është kjo një vijimësi e nihilizmit, një kërkesë për një botë të anonimitetit, të cilën ky filozof e dëshiroi edhe në jetë? Cili është raporti i kësaj filozofie me konceptin e traditës dhe të trashëgimisë, si kërkesë për *teatrin e kujtesës* e si *luftë ndaj harresës*?

B. DEKONSTRUKSIONI

Në diskursin e shkencave humane, filozofi frëng Zhak Derrida, konsiderohet si babai i filozofisë së dekonstruksonit, rrjedhimisht i filozofisë së *lojës* diskursive ku më nuk ka peshë autori, autori-figurë, intencionaliteti i autorit apo lidhja e tekstit letrar me referencat e jashtme, si mohim i rreptë i vetë nocionit të krijimtarisë autoriale. Tashmë janë shumë të njohura konstatimet filozofike të Derridas: *nuk ka asgjë jashtë tekstit*, pastaj *brikolazhi* dhe “shpjegimi” i tij për filozofinë e dekonstrukcionit me sa vijon: *Dekonstruksioni nuk konsiston në*

¹¹ Maurice Blanchot: *The Space of Literature*, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1989, f. 221

kapërcimin nga një koncept te koncepti tjetër, por në përmbysjen dhe zhvendosjen e rendit konceptual, si dhe të rendit jokonceptual nëpërmjet së cilit artikullohet rendi konceptual.¹²

Filozofema se nuk ka asgjë jashtë tekstit kombinon nihilizmin niçean, hapësirën e vdekjes së Blanshosë, anti-intencionalizmin e traditës eliotiane, duke sforcuar filozofinë e transformacionit të tekstit oral dhe të shkruar deri në pranimin e filozofisë së diskursit të një neo-miti postmodern. Nga këtu del edhe “roli” i autorit vetëm si lojtar i copave diskursive, apo i *brikolazhit*, i cili *fshin vetveten* siç thotë Rolan Barti, aq më tepër, thërret lexuesin në lojën e vazhdueshme të diskursit njerëzor. Mirëpo, përveç kësaj, *dekonstruksioni* sforcon më tej filozofinë e pavendosmërisë duke mos pranuar asnjë lloj rendi, asnjë lloj strukture të stabilizuar. Autori nuk jeton më as si institucion, as si funksion, as si figurë, madje as si *signaturë*. A nuk është kjo liria e pakufishme diskursive si kërkesë për ri-themelimin e anonimitetit? Madje, vet kërkesa e Derridas duket të jetë e tillë, sepse, përveç të tjerash, në kumtesën së tij *Struktura, shenja dhe loja në diskursin e shkencave humane* thekson mungesën e *strukturalitetit të strukturës*,¹³ pra, mungesën e *qendrës së fiksuar*. Mungesa e një qendre të fiksuar nënkupton lojën e përhershme apo *differance*-n, e cila favorizon mutacionet diskursive dhe një lloj monstruziteti diskursiv.

Differanca apo jostabiliteti permanent i shënjesve e ka preokupuar Zhak Derridan në të gjitha shkrimet e zenitit të tij hulumtues. Të dekonstruktosh një tekst, qoftë ai i traditës filozofike, qoftë i traditës letrare, sipas Derridas, do të thotë ta pranosh se teksti kurrë nuk e thotë atë që në mënyrë të vetëdijshme ka dashur ta thotë autori, i cili e ka shkruar tekstin.

Sidoqoftë, duhet ta ngremë një pikëpyetje: Si do të reflektojë kjo frymë filozofike në vetë mësimin e letërsisë, sidomos të autorëve të traditës, të *kanonit letrar*, sipas konceptit të Harold Blomit, kur në njëfarë forme, këta filozofë “izoluan” autorin, mohuan të vetmin parim normativ për interpretimin letrar, kërkuan lojën gjuhësore dhe diferencialitetin e vazhdueshëm, dolën kundër intencës, dokumentit, arkivit, biografisë e rrjedhimisht kundër traditës letrare, e cila u shërbeu për t’i realizuar të gjitha filozofemat e tyre strukturaliste e post-strukturaliste?

¹² Jacques Derrida: “Signature, Event, Context” in *A Derrida Reader*, ed. Peggy Kamuf, Columbia University Press, New York, 1991, f. 108.

¹³ Jacques Derrida: “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences” in *Modern Criticism and Theory*, ed. David Lodge, 1999. f. 117.

Çështja themelore që ngritët këtu ka të bëjë me problemin se si të ruhet *kanoni perëndimor*, ai *trup i veprave të mëdha, të cilat i kanë qëndruar testimi të kohës dhe të cilat, deri para disa kohësh, janë pranuar si qëndrore për krejt arsimimin tonë*.¹⁴

Këto koncepte, të lansuara nga këto ikona të filozofisë perëndimore, me gjithë kundërshtitë e vazhdueshme, e kanë dominuar diskursin filozofik-teorik, të kritikës letrare për rreth gjysmë shekulli.

Para se të merremi me këtë dominancë të konceptit të vdekjes së autorit në vetë mësimin e letërsisë, të shohim se si i ndryshuan konceptet e tyre vetë proklamuesit e kësaj ideje, duke ikur në njëfarë forme nga *filozofia e dyshimit*.

C. IKJA NGA DYSHIMI

Tashmë, figurat apo ikonat themelore të mendimit të vdekjes së autorit, siç janë T. S. Eliot (1888-1965), Moris Blansho (1907-2003), Rolan Bart (1915-80), Zhak Derrida (1930-2004) nuk janë në mesin e të gjallëve, mirëpo *shenja e tyre autoriale* është më së e pranishme. Kjo është fuqia e traditës, e cila kanonizon dhe bën pjesë të saj edhe sulmin ndaj saj.

Sidoqoftë, nëse T. S. Elioti në vitet '20 të shekullit të kaluar sforconte *impersonalitetin* si anti-intencionalitet, nuk u hamend ta kërkonte me ngulm *lidhjen me traditën*, madje, më vonë, kërkonte forcimin e vetëdijes për *religjiozitetin si trashëgimi kulturore*. Në kohën kur dy forcat e mëdha ideologjike, fashizmi dhe komunizmi, po përplaseshin në kuadër të kulturës perëndimore, T. S. Elioti shkroi esetë e tij për civilizimin evropian, në të cilat riafirmoi veprat kanonike dhe rolin e kulturës kristiane në etablimin e tyre, duke e parë këtë rol si bazë themelore të unitetit kulturor evropian.

Vetëm kultura e krishterë ka arritur të prodhojë Niçen apo Volterin. Nuk mund të besoj se kultura evropiane do të mund të mbi-jetojë zhdukjen e tërësishme të besimit të krishterë. Dhe jam i bindur për këtë gjë, jo pse jam vetë i krishterë, por njëkohësisht flas si nxënës i biologjisë sociale. Nëse tretet krishtërimi, tretet krejt kultura jonë. Si rrjedhojë ju duhet dhimbshëm të rifilloni, por nuk mund të bëni një kulturë të re të mënjehershme.¹⁵

¹⁴ Keith Windschuttle: *The Killing of History*, The Free Press, New York, 1997, f. 11.

¹⁵ T. S. Eliot: *Christianity and Culture*, Harcourt Brace, London, 1960, f. 200.

Siç shihet, një poet i anti-intencionalitetit, një pasues i metaforës niçeane dhe kanonizues i modernizmit, një dyshues i autoritetit të Kishës (në fillime) etj., tashmë sheh se tradita kristiane e ka prodhuar edhe Niçen, pastaj e ka bindur edhe vetë autorin si dhe ka ndikuar që ky autor, tashmë me ngulm ta mbrojë shtyllën themelore të kulturës perëndimore, moralitetin e jetës dhe të sjelljes kristiane. Mbi këto pika themelore të autorësisë së tij, filozofi konservativ Roxher Skruton duke analizuar poezitë e Eliotit të vepra *Katër kuartetet* (1943) thotë se *ai përfaqëson vizionin kuazi-monastik në vargjet e tij të mbushura përplot fuqi, të cilat kanë ndihmuar në zgjerimin e mendimit konservativ në dekadat mbas luftës. Njëri nga mesazhet e poezisë së tij është se tradita shpirtërore, e cila në përditshmërinë tonë duket e vdekur dhe e varrosur, mbijeton e jeton në simbolet dhe në vendet e shenja*.¹⁶

Pra, për T. S. Eliotin, tashmë autori, qoftë edhe i vdekur, jeton në hapësirën e traditës, e cila jetën e bën në shenjtërinë e saj dhe në botën e simboleve. Kjo është filozofia konservative për traditën, sipas së cilës, e vjetra adaptohet me të renë dhe e reja adaptohet me të vjetrën kulturore.

Moris Blansho, i cili me veprën e tij kult *Hapësira e letërsisë*, siç thamë, riafirmoi në diskursin letrar filozofinë nihiliste të Niçes, duke e shkrirë personën autoriale në *hapësirën e gjuhës* dhe të filozofisë së mitit, shpeshherë duke e hedhur autorin në krahasime me autorët antikë, të cilët nuk kanë biografi, megjithatë, në prozën e tij fragmentare të botuar së pari në vitin 1971 me titull *Marrëzia e ditës*, riafirmon zërin e tij *narrativ* dhe nëpërmjet rrëfimit në *vetën e parë* jep detaje të identitetit, dinjitetit dhe të refuzimit të autoritetit ndaj lirisë intelektuale. Në kuadër të kësaj proze hetohet një hibridizim i *fksionit* me *faksionin* dhe duke iu drejtuar, në vetën e parë, *tjetrit neutral* e të padukshëm, nëpërmjet figurës e *shpjegim vetveten*. Moris Blansho thekson se *fshehja është e ndaluar, ajo është ofendim*.

*E zvogëlova veten time para tyre. Gjithçka imja kaloi në pamje të plotë para tyre, qoftë edhe atëherë kur asgjë nuk ishte e pranishme, por vetëm asgjëja ime perfekte ku nuk kishte asgjë për të parë, gjendje e cila e pushoi shikimin ndaj meje. Shumë irrituese, ata u ngritën dhe bërtitën 'Mirë, ku jeni? Ku jeni fshehur? Fshehja është e ndaluar, ajo është një ofendim'.*¹⁷

¹⁶ Roger Scruton: *Conservatism*, Profile Books, London, 2017, f. 86.

¹⁷ Maurice Blanchot: *The Madness of the Day*, Barrytown Station Press, New York, 1981, f. 14.

Është interesante të observohet refuzimi i Blanshosë për t'u fshehur, kur biografemat e tij tregojnë se ky filozof thajse tërë jetën e ka kaluar në *imanencën e vetmisë* si dhe ka pasur refuzim ndaj *fotografisë*. A mund të na e japë fiksioni i përzier me faksion *simulacra*-n e persones së Blanshosë, i cili, në fazën e fundit të jetës megjithatë u përfshi në refuzimet intelektuale të intervenimeve ushtarake në Irak.¹⁸ Megjithëse ka nënshkruar (në kuptimin e autorësisë) gjithçka që ka shkruar, Blansho ka mohuar në mënyrë permanente historinë e shkrimit, vetë historinë. Madje, studiusja amerikane Lesli Hill, veprën e Blanshosë e cilëson si *ndryshim epoke*. Ajo thotë se *ndryshimi i epokës te Blanshoja, nëse ekziston një e tillë, nënkupton asgjë më shumë sesa fundin e historisë*.¹⁹

Mirëpo, *fundi i historisë* ishte një formë e *mendimit radikal*, e cila nxiti, më vonë, edhe Francis Fukujamën ta proklamojë filozofemën se kemi mbërritur te *pika përfundimtare e evolucionit ideologjik njerëzor si dhe te universalizimi i demokracisë liberale perëndimore si formë përfundimtare e qeverisjes njerëzore*,²⁰ e cila duket të jetë ndryshuar nga i njëjti autor në studimin tij të fundit *Identiteti* ku thotë: *Kërkesa për njohjen e identitetit të tjetrit është koncepti themelor që përbashkon shumicën e veprimeve të cilat po ndodhin në politikën e sotme botërore*,²¹ duke mohuar vdekjen e historisë dhe rikthimin e kërkesës njerëzore për *thymos* dhe për *njohje*. *Njohja* duket të jetë koncepti, i cili rikthen imancën e dashurisë për veçantinë, për simbolin dhe për shenjat e ekuilibrit ndërmjet *idenitares* dhe *universales*.

Ndërkaq, Rolan Bart, i cili ishte *guru*-ja i ekspansionit të idesë së vdekjes së autorit, gjatë kursit të tij të eseve fragmentare, ikën nga filozofia e dyshimit dhe e forcimit të rolit të lexuesit. Ai gradualisht e kërkon *praninë e autorit*, madje *i do biografemat dhe çmon traditën*, një rikthim në kërkim të së vërtetës, madje një pranim i lehtë i *intencionalitetit të autorit-figurë*.

¹⁸ Është i njohur qëndrimi i Moris Blanshosë kundër luftës në Irak, kur më 7 nëntor 2002, në Paris, bashkë me shumë intelektualë francezë, nënshkroi peticionin e titulluar "Jo në emrin tonë", si refuzim filozofik i *neutralitetit*, i dy formave të vdekjes, *vdekjes historike* si akt dhe i *vdekjes së pastërt* sipas filozofisë së tij.

¹⁹ Leslie Hill: *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing*, Continuum International Publishing Group, London & New York, 2012, f. 434.

²⁰ Francis Fukuyama: "The End of History?" in *National Interest* (16), 1989, f. 3-18.

²¹ Francis Fukuyama: *Identity*, Profile Books, London, 2018, f. XV.

Në tekstin fragmentar *Kënaqësia e tekstit*, i cili së pari u botua më 1973, Rolan Barti duke ruajtur bindjet e tij për vdekjen institucionale e biografike të autorit, megjithatë, thekson:

*Teksti është një objekt fetishizues, por ky fetish më dëshiron mua. Teksti më zgjedh mua dhe këtë e bën me anë të ekraneve të padukshëm, rrjedhave të befta selektive: fjalorit, referencave, lexueshmërisë etj.,; dhe, i humbur në mes të tekstit (jo mbrapa tij, si një *deus ex machina*) gjithnjë është tjetri, autori... E dëshiroj autorin: Kam nevojë për figurën e tij...*”²²

Siç vërehet tashmë Barti i rikthehet jo më tekstit të shkrueshëm por tekstit të lexueshëm, autorit-figurë si pohim i ekzistencës së një instance jashtë diskursit gjuhësor.

Përveç kësaj, në tekstin e biografemave të tij, *Rolan Barti nga Rolan Barti*,²³ i botuar së pari më 1975, dominon konfesionit dhe mesazhi fotografik ku shquhet sidomos raporti i tij i ndërlikuar me nënën. Është nëna autoriteti i tij moral e religjioz, dy kategori këto që u mohuan në vijimësi nga ky filozof e semiolog? Në bazë të biografemave të tij, besojmë se ky autoritet ka ekzistuar, ngase Rolan Barti deri në vdekje nuk është larguar nga ikona saj.

Gjithashtu, sa i përket raportit të tij me traditën, Rolan Barti në ligjëratën inauguruese të pranimit të tij në cilësinë e Udhëheqësit të Semiologjisë Letrare në Collège de France më 7 janar 1977, theksonte: *Është kënaqësi imja të gjej në këtë vend kujtesën apo praninë e autorëve të mi të dashur, të cilët kanë ligjëruar apo ligjërojnë në Collège de France*.²⁴

Nga kjo lakore e spirales së mendimit teorik e filozofik të Rolan Bartit mund të ngremë hipotezën se përveç funksionit operativ të *analizës tekstuale*, të cilën ky autor e ka realizuar te *S/Z*,²⁵ ku ka hulumtuar *hermeneutikën e kodeve* në prozën e Honore de Balzakut, vetëdija për autorin në mënyrë implicite e ka dominuar kërkimin struktural të tij.

Zhak Derrida, apo Derrida i vonë, inaugurues, diseminues dhe etablues i filozofisë së *dekonstruksionit* në rrafsh transatlantik, përpara fundit, në vitin 2004, pyetjes së një studiuesi amerikan, të cilën na e sjell U. J. T. Mishel se *A po vdes dekonstruksioni?* i përgjigjet në këtë formë:

²² Roland Barthes: *The Pleasure of the Text*, Hill & Wang, New York, 1975, f. 27.

²³ Shih: Roland Barthes: *Roland Barthes*, The Maximilian Press, London, 1977.

²⁴ Shih: Roland Barthes: “Inaugural Lecture, Collège de France”, in *A Roland Barthes Reader*, Edited, and with introduction by Susan Sontag, Vintage Classics, London, 2007. f. 458.

²⁵ Shih: Roland Barthes: *S/Z*, Hill & Wang, New York, 1975.

Po, është e vërtetë. Qartë, dekonstruksioni po vdes. Por ne duhet të pyesim në mënyrë precize se si po vdes... Dekonstruksioni ka qenë duke vdekur që një kohë më të gjatë. Njoftimet e para se ai po vdes na kanë ardhur para disa kohësh, dhe padyshim se do të vijojë të vdesë edhe për një kohë të ardhme. Dhe duket se në disa vende po vdes me shumë sesa në disa vende të tjera. Për shembull, në Francë, dekonstruksioni nuk ka vdekur, është shpallur i vdekur para shumë kohësh. Mirëpo, në Shtetet e Bashkuara, dekonstruksioni ende duket se është duke vdekur më ngadalë.²⁶

“Vdekja e dekonstruksionit”, qoftë tashmë si klasikë e lojës diskursive, jostabilitetit të shënjesve, nihilizmit e mohimit të autorit, simbolizmit të traditës, formës identitare të *thymosit*, arbitraritetit të gjuhës etj., do të thotë vdekje e një koncepti filozofik në botën shkencore e akademike, koncept apo konceptualitet që e ka zotëruar mësimin e filozofisë dhe të letërsisë për rreth gjysmë shekulli në universitetet perëndimore.

I ngritur aq lart, deri në një *religion epistemologjik* pa konceptin e Zotit, (njihet koncepti deridean për Njëshin Transcedental) dekonstruksioni, si shkalla më e lartë e besimit në teoritë poststrukturaliste, rrjedhimisht postmoderne, në botën akademike ka “kërkuar” mbështetësit dhe pasuesit e tij. Madje, studiuesi anglez Robert Grant thotë: *Ishte e domosdoshme t’i bashkohesh “akademisë alternative”, jo që të kuptosh dekonstruksionin, por thjesht të nënshkruhesh për të. Dekonstruksioni kishte arritur deri në ortodoksi në fushë të disiplinave letërore dhe para-letrare, në kuptim të asaj se ende konsiderohet e pandershme që një akademik, i cili shpreson në avancimin e tij, të shprehë ndonjë kundërshti të hapur ndaj tij.*²⁷

Sipas kësaj filozofie të rreshtimit dhe njëkohësisht të mohimit të shënjesve të stabilizuar del se është prekur utiliteti i mësimin të letërsisë, është thyer autori si i vetmi parim etik i interpretimit letrar si dhe, në emër të fiksionalitetit të përhershëm, kërkimi për të vërtetën si idealitet, si kërkim parësor i dijeve, nuk është favorizuar, duke i lënë hapësirë një loje të vazhdueshme, madje përbuzëse, ndaj autorëve kanonikë të letërsisë evropiane si dhe të autorëve të etabluar të letërsive identitare.

²⁶ W. J. T. Mitchell: “Dead Again” in *Critical Inquiry* (The Late Derrida) 33-2, University of Chicago, 2007, f. 224.

²⁷ Robert Grant: *Imagining the Real*, Palgrave Macmillan, New York, 2003, f. 86.

D. REFUZIMI

Që në fazën fillestare të ekspansionit të filozofisë së dyshimit, sidomos të dekonstruksionit, i cili i sulmoi simbolet themelore të traditës letrare, profesorët e dijeve kognitive dhe hermeneutike të letërsisë, kundërshtuan këtë *rrymë të harresës e fshirjes*, duke mbrojtur vlerat e trashëguara si shenja identitare të kulturës perëndimore.

Në qarkun amerikan veçojmë M. H. Abramsin, shkollarin e Harvardit, profesorin e traditës dhe të Antologjisë së Nortanit, i cili në tekstin *Engjëlli dekonstruktiv*,²⁸ theksonte se *dekonstruksioni* mbështetet në fuqinë komunikative të gjuhës të cilën e mohon dhe sulmon traditën mbi të cilën i ndërton teoretizimet. Ndërkaq, thekson se, pa praninë e autorit çdo interpretim shndërrohet në keqinterpretim. Në këtë refuzim të përjashtimit të autorit nga mësimi i letërsisë bashkohet edhe E. D. Hirsh, i cili, mbi filozofinë kognitive, dëshmon intencionalitetin autorial si dhe në tekstin letrar gjen *domethënie autoriale*, e cila nuk ndryshon dhe *shenjueshmërinë e lexuesit*, e cila ndryshon sipas kompetencës së këtij të fundit nëpër kohë e hapësira të ndryshme. Sepse, Hirsh thotë: *Meqenëse, në momentin kur në mënyrë të rreptë është përjashtuar autori nga roli i përcaktuesit të domethënies së tekstit të tij, atëherë në mënyrë graduale doli në shesh se nuk ekzistonte asnjë parim adekuat për të gjykuar vlershmërinë e interpretimit. Nëpërmjet një domosdoje të brendshme studimi i asaj se “çfarë thotë teksti” u shpërndërrua në atë se çfarë i thotë teksti një kritiku të caktuar.*²⁹ Koha dëshmoi se kritika letrare u bë bibliotekë në vete dhe shpeshherë e vetëmjaftueshme në qarkun e vet autonom duke larguar leximin dhe duke krijuar mitin se pamja e vërtetë e veprave mund të arrihet edhe nga kjo largësi.

Ndërkaq, në qarkun frëng veçojmë profesorin Antua Kompanjo, i cili në studimet e vazhdueshme të tij mbrojt *intencionalitetin autorial*, madje theksoi se *të interpretosh një vepër do të thotë të pranosh se ai tekst përfaqëson një veprim intencional, i cili është produkt i qenies njerëzore. Kjo nuk do të thotë se ne kufizohemi që t'i studiojmë intencat e veprës në fjalë, por domethënia e tekstit ndërlihet me intencat e*

²⁸ M. H. Abrams: “The Deconstructive Angel” in *Critical Inquiry* 3 (1977), cituar nga antologjia e David Lodge dhe Nigel Wood: *Modern Criticism and Theory*, Pearson Education, London, 2000, ff. 241-253.

²⁹ E. D. Hirsch: *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Haven and London, 1967, f. 3.

autorit, apo mund të themi se domethënia e veprës është vetë intenca e autorit.³⁰

Sipas këtij studiuesi, të interpretosh tekstin pa praninë e autorit do të thotë të përfundosh në konfuzion. Me këtë rast, do të përmendim edhe dy autorë të qarkut frëng, Luk Ferri dhe Alan Reno, të cilët, që herët theksuan tendencën anti-humaniste të viteve '60, të cilën e quajtën filozofi e *subjektit në gjyq*,³¹ e cila, dëmtoi sidomos shpjegimin e vepërave të klasikës letrare.

Nga ky irritim, i mohimit të autoritetit të autorit, Harold Bllum, shkroi mega-studimin *Kanoni përëndimor*, në të cilin mbi parimet estetike të Emanuel Kantit riktheu besimin në klasikën letrare përëndimore. Duke hetuar krizën që kanë shkaktuar studimet kulturore, Bllum, duke marrë shembull Shekspirin thotë: *Duhet të kthehemi te studimi i të patejkalueshmës, Shekspirit dhe pasuesve të tij, të cilët, para së gjithash, na formuan të gjithëve*.³²

E. PREMISA

Ne e dimë se teksti letrar kur arrin të kanonizohet në vargun e vlerave të trashëgimisë kulturore, pra klasike, nuk konsiderohet më as i vjetër, as i ri, por simbol i një kulture identitare, rrjedhimisht i kulturës universale.

Ne gjithashtu e dimë se interpretimi i tekstit duke e fshirë autorin e tij, qoftë për arsye të mohimit të pozitivizmit, biografizmit apo për hir të kritikës formaliste, strukturaliste e post-strukturaliste, përbën një *shkelje etike*. Kjo shkelje e etikës është mohim i moralitetit, sepse, të flasim me metaforë, nuk mund ta zëvendësojë e *krijuara* (vepra) *krijuesin* (autorin), qoftë edhe kur ky i fundit e di dhe ndjen se krijimi letrar nuk i shëmbëllen ontologjisë teologjike apo Zotit, i vetmi që ka fuqinë të krijojë nga *ex-nihilo*-ja.

Kjo tendencë, e sforcuar në filozofinë e anti-intencionalitetit, impersonalitetit, mohimit të subjektit dhe e sforcimit të konceptit

³⁰ Antoine Compagnon: *Literature, Theory and Common Sense*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2004, f. 67.

³¹ Luc Ferry, Alain Renaut: *French Philosophy of the Sixties: An Essay on anti-humanism*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1990, f. 15, e botuar nga Gallimard, Paris (1985).

³² Harold Bloom: *The Western Canon*, Harcourt and Brace, New York and London, 1994, f. 17.

dekonstruksionist “nuk ka asgjë jashtë tekstit”, ka dëmtuar *kujtesën* kanonike dhe në vend të *përgjegjësisë autoriale* ka instaluar *konfuzionin e leximit*, mashtrimin me nocione dhe de-humanizimin e raportit të lexuesit me letërsinë, sidomos kur kemi të bëjmë me autorët e traditës.

Lexuesi i ri, tashmë mban mend e fuzionon mijëra nocione, tekstuale e metatekstuale, provinienca teorish e ideologemash të ndryshme, mirëpo nuk posedon inherencën e etikës dhe të estetikës letrare apo artin e memories. Nocioniet, siç mund të jenë: vdekja e klasikes, vdekja e autorit, vdekja e historisë, vdekja e biografisë, vdekja e dekonstruksionit, madje vdekja e postmodernizmit, kur Linda Haçion, proklamuesja e tij, thotë *postmodernizmi ka ardhur në fundin e tij*³³ qarkullojnë në klasën e mësimit si riformulime të një *nihilizmi permanent*, i cili e ka bërë të huaj gnoseologjinë esenciale të mësimit e të leximit të letërsisë: kënaqësinë dhe lumturinë, rrjedhimisht *katharsisin*, që e shkakton dhe sjell leximi i veprave të traditës.

³³ Linda Hutcheon: *Postmodern Afterthoughts* in Wascana Review, f. 5

Rrahman Paçarizi

PËRKUFIZIMI I KOMPOZIMIT DHE KOMPOZITËS NË SITUATË KROSLINGUISTIKE

Abstrakt

Gjuhësia tradicionale shqipe e ka trajtuar kompozimin vetëm në kuptim ortografik, pra të mënyrës së shkrimit, në atë mënyrë që fjalët janë kompozita vetëm kur shkruhen bashkë. Nga ky parim përjashtohen disa raste që në gramatikat e shqipes janë quajtur përngjitje, ndonëse përngjitja apo aglutinimi në gjuhësi përshkruhet si vlerë gramatikore që marrin fjalët leksikore kur i ngjiten një fjale. Gjithashtu, nuk janë trajtuar kompozita fjalët të cilat edhe përdoren si të tilla, por që hartuesit e fjalorëve normativë të shqipes për arsye të panjohura nuk i kanë përfshirë në fjalorë.

Sidoqoftë, definimi i kompozimit si mënyrë e fjalëformimit është një nga çështjet më kontraktore në fjalëformim, sidomos nëse kundrohet në planin ndërgjuhësor. Marrja parasysh e kriterëve të kombinuara e ndryshon tërësisht qasjen ndaj kompozimit në gjuhën shqipe dhe krijon mundësi të reja për formimin e fjalëve të reja. Qasja psikolinguistike, në kuptim të kompozimit morfologjik gjatë prodhimit gjuhësor dhe dekompozimit morfologjik gjatë të kuptuarit të gjuhës, vjen e bëhet edhe një nga kriteret e rëndësishme, të patrajtuara deri më tash në gjuhësinë shqiptare.

Krahas ndajshesimit, kompozimi është mënyra më e përhapur e fjalëformimit në gjuhën shqipe, ashtu si edhe në gjuhë të tjera indo-evropiane, para së gjithash në anglishten e në gjermanishten. Fjalëformimi me kompozim, nënkupton para së gjithash formimin e fjalëve të reja a njësi të reja leksikore nga dy e më shumë tema, të cilat janë morfema të lira dhe njësi leksikore më vete e të kuptimshme të një gjuhe. Përveç që është një nga mënyrat më të përhapura të fjalëformimit, kompozimi është njëkohësisht mënyra më e mundshme dhe më e lehtë që folësi e ka në dispozicion për të formuar fjalë të reja më qëllim të përmbyshjes së nevojave të tij folëse. Linguistët (Bauer, Štekauer, Lieber, Aronof, Clark, Bloomfield, Plag etj.) pajtohen se ky kapacitet i kompozimit del nga natyra pothuajse automatike e formimit të kompozitave, që i lejon folësit të mos përfillë setet paradigmatiche që duhen respektuar, në një masë të paktën, të mënyra e fjalëformimit me ndajshesë, por kësaj do t'i kthehem pakëz më vonë.

PËRKUFIZIMI I KOMPOZITËS

Përkufizimi i kompozitës në dukje të parë është shumë i thjeshtë, pasi, sipas Bauerit (2017) shumica e lingvistëve do të pajtoheshin se “gjërat” në vazhdim janë kompozita: *football, grey-green, people mover, research professor, stir-fry*. Edhe pse këto “gjëra” dallojnë në disa mënyra, ato e kanë të përbashkët faktin se përbëhen nga dy elemente, me ç’rast secili prej tyre përdoret gjithandej në gjuhë si fjalë e mëvetësishme (Bauer, 2017:1). Kështu pavarësisht nga problemet me të cilat shoqërohet madje edhe vetë përkufizimi i kompozitës, Bauer mendon se “është e rëndësishë qendrore për nocionin se është e mundur të bëhen njësi leksikore nga fjalët, të cilat vetë janë njësi leksikore” (ibid.:1)

Është çështje diskutueshme se çka nënkuptojmë me termin fjalë, pasi ajo mund të ketë elemente infleksionale, të cilat, sipas pikëpamjes së disa lingvistëve, nuk mund të shfaqen tek elementet konstituive të kompozitës. Termi ‘fjalë’ është i diskutueshëm për shkak të dallimit që ky term përbën në raport me temën, stemin e komponentë të tjerë derivacionalë a infleksionalë. Bloomfield (1935) e ka definuar fjalën si forma minimale e lirë. Forma minimale e lirë është një element që mund të qëndrojë edhe si fjali më vete dhe nuk përmban elemente më të vogla që përmbushin të njëjtat kritere (Bloomfield, 1935:178). Bauer e konstaton teorinë minimaliste të Bloomfieldit, duke thënë se pamundësia e ndarjes në njësi më të vogla vihet në dyshim pikërisht nga kompozitat, të cilat mund të ndahen në elemente më të vogla të kuptimshme, ndonëse edhe kompozitat janë fjalë. (2017:15) Ndërkohë, që Bauer ka të drejtë shikuar morfologjikisht, në planin semantik, mendoj se Bloomfield e ka lidhur minimalitetin me kuptimin që ka kompozita e që jo patjetër është i njëjtë me kuptimin e ndonjërit a më shumë konstituentëve të kompozitës. Pra, teoria minimaliste e Bloomfieldit ka të bëjë me fjalën si tërësi semantike, e cila edhe nëse ndahet më tej në morfema, siç është rasti me kompozitat që përbëhen nga tema të kuptimshme, që edhe vetë janë fjalë, nuk është më fjala për të cilën kemi folur. Kështu fjala ‘bregdet’ është formë minimale e lirë që denoton një semantikë të caktuar. Natyrisht që kjo fjalë, duke qenë kompozitë është e zbërthyeshme morfematikisht, por as ‘breg’ dhe as ‘det’, si të veçanta nuk denotojnë mjaftueshëm konceptin ‘bregdet’. Këtë koncept e denoton saktësisht dhe mjaftueshëm vetëm fjala ‘bregdet’, e cila rrjedhimisht në tërësinë e saj është formë minimale e fjalës. Bauer shkon edhe më larg duke potencuar dallimin ndërmjet përdorimit dhe përmendjes. Zakonisht, kur kërkohet përdorim dhe jo vetëm përmendje, fjala shfaqet

me ndonjë lloj përcaktuesi a determineri mendon Bauer (2017:16), duke e diskutuar teorinë minimaliste të Bloomfieldit.

Në Gramatika e Gjuhës Shqipe 1 (Agalliu, et.al. 2002) thuhet se “Kompozimi është një mënyrë e fjalëformimit me anë të së cilës krijohen fjalë të reja që kanë në përbërjen e tyre dy a më shumë tema motivuese; njëra nga këto (tema mbështetëse që është zakonisht e dyta) e formëson gramatikisht gjithë kompozitën, ndërsa tema tjetër (ose temat e tjera, kur janë më shumë se një) është e asnjansuar nga pikëpamja e kuptimeve të saj gramatikore. (Agalliu et.al., 2002:70) Përkufizimi i këtillë, ndonëse i mbështetur në kriterë gjerësisht të pranueshme (madje më të saktësuar, pasi flitet për konstituentët si tema e jo si fjalë) zakonisht është paksa problematik, ashtu si edhe përkufizimi se cili nga konstituentët e kompozitës është koka e saj. Përderisa në anglishten vlen rregulli i dorës së djathtë që përcakton kokën e kompozitës, që merr edhe treguesit gramatikorë të kompozitës sit ë tërë, në shqipen nuk ndodh gjithmonë kështu: kompozitat ‘*hekurudhë*’ dhe ‘*udhëkryq*’ kokat i kanë të pozicionuara ndryshe, ndërkohë që treguesit gramatikorë natyrisht se i vishen konstituentit që ndodhet në anën e dorës së djathtë, njëjtë si në anglishten. Ndonëse në anglishten i ashtuquajtur rregull i dorës së djathtë është mbizotërues dhe rastet e tjera përbëjnë përjashtime, Plag (2003:1353) thotë se është koka ajo që i merr tiparet gramatikore të kompozitës. Mirëpo, unë mendoj se ndodh kështu, jo për shkak të kokës, por për shkak të pozicionit të ngurtësuar që kanë prapashtesat inflektive, si tregues gramatikorë. Dhe, në secilin rast që ka një ndryshim të topikës së konstituentëve të kompozitës, prapë do të vlejë rregulli i dorës së djathtë dhe tiparet gramatikore do t’i bashkëngjiten elementit të pozicionuar si i fundit në strukturën e kompozitës, qe apo s’qe ai element koka e kompozitës. Do theksuar me këtë rast se shqipja ka tregues gramatikorë edhe të paravendosur, siç janë nyjat e mbiemrave, por ato nuk shfaqen tek konstituentët e kompozitës (*udhë e hekur*, a *udhë prej hekuri*, por “*hekurudhë*” dhe jo “*e hekur udhë*”). Madje, në këtë rast kemi ndryshim të pozicioneve të konstituentëve, ndërmjet togfjalëshit ‘*udhë e hekur*’ dhe kompozitës ‘*hekurudhë*’. Në këtë rast (**hekurudha**, **hekurudhat**, **hekurudhën**) treguesit gramatikore i merr konstituenti kokë, por vetëm për shkak të pozicionit në të cilin ndodhet. Nuk ndodh kështu për shembull me kompozitën ‘*kokëfortë*’ me ç’rast tiparet gramatikore i bashkëngjiten modifikuesit “*fortë*” (**kokëforti**, **kokëfortët**, **kokëfortin**) Në të vërtetë, kjo kompozitë është mjaft markante, pasi aty konstituenti i dytë nuk është kokë e fjalës, por është modifikues i kokës ‘*kokë*’, që në origjinën e tij është mbiemër i

nyjshëm (e fortë), por që heq dorë nga një tipar gramatikor i paravendosur, si nyja e përparme që është tregues gramatikor i gjinisë, kur është në njëjës, ndërsa në shumës, ky atribut i bartet një prapashtese infleksionale ‘a’ (*djem të fortë kundrejt vajza të forta*). Këtë ‘sakrifikim’ të nyjës së përparme e bën në interes të bashkëngjities me konstituentin tjetër ‘kokë’ (apo ‘krye’), por duke e pasur një tregues gramatikor rezervë, në këtë rast prapashtesën infleksionale ‘a’ të gjinisë femërore. Ndërkohë nga ky tipar heq dorë konstituenti ‘kokë’, i cili në një togfjalësh do t’i ruante tiparet e veta gramatikore dhe madje do t’ia bartte modifikuesit (*lojtarë të fortë kundrejt lojtare FP të forta FP*). Në një togfjalësh a sintagmë, tipari i gjinisë shfaqet tek mbiemri në numrin njëjës vetëm te nyja e përparme (i fortë / e fortë) dhe rrjedhimisht togfjalëshi mbiemëror ‘*kokëfortë*’ nuk merr tregues të gjinisë në numrin njëjës (*djalë kokëfortë / vajzë kokëfortë*).

Për tipin e kompozitave “*fatlumësi*” e “*fatbardhësi*”, A. Kostallari mendon se janë formime morfologjike me sufiksale, pasi fjalori nuk ka të pasqyruara lemat: lumësi e bardhësi. (Kostallari A. 1972:108). Mirëpo, Kostallari nuk ka të drejtë sa u përket këtyre dy fjalëve që i quan kompozita, pasi ato nuk janë tilla, por janë fjalë të ndërtuara me prapashtesim, përkatësisht nga fatlum dhe fatbardhë, që në fakt janë tema kompozitë, të cilave u shtohet prapashtesa ‘si’.

Si përkufizim për kompozitat pranohet ai i A. Kostallari, i cili pohon: “Fjala e përbërë ose kompozitë e mirëfilltë në shqipen është ajo fjalë dygjymtyrëshe që formohet nga bashkimi i dy a më shumë temave në një fjalë të vetme, në një njësi të vetme leksiko-semantike strukturalisht të mbyllur, e cila formësohet si një tërësi e pavarur fonetiko-morfologjike, ka kategoritë e veta potenciale fjalëformuese, zhvillohet semantikisht dhe kryen funksionet e veta gjithnjë si një tërësi-fjalë, pavarësisht nga veçoritë fonetike dhe leksiko-gramatikore të komponentëve të saj. (Kostallari, 1972:75.) Në këtë pikë, Kostallari ka përfshirë një pjesë të kriterëve të Donalies, ndonëse këtu ato kriterë shfaqen shumë të përgjithësuara. Përparësia e këtij përkufizimi të Kostallarit qëndron te përdorimi i termit ‘temë’ në vend të fjalës ‘fjalë’, për shkak të natyrës së përkohshme të temave vetëm në procesin e fjalëformimit, ndonëse autorë si Bauer mendojnë se termi ‘stem’ do të ishte më i saktë dhe kjo mbetet të diskutohet.

QASJA NDËRGJUHËSORE NË PËRKUFIZIMIN E KOMPOZITAVE

Problemi kryesor lidhur me kompozitat shfaqet kur i trajtojmë ato në një plan kroslinguistik, domethënë kur shohim përtej kompozitave në një gjuhë. Ndodh kështu për shkak të kapaciteteve të ndryshme që kanë gjuhët e veçanta për të ndërtuar kompozita. Ky kapacitet kompozicional varet nga shkalla e zhvillueshmërisë së natyrës infleksionale të gjuhës përkatëse. Për shembull, anglishtja e cila ka vetëm një numër të kufizuar prapashtesash infleksionale, e ka më të lehtë bashkëngjitjen e temave, pasi raportet sintaksore ndërmjet komponentëve të një kompozite nuk janë të varura nga prapashtesat infleksionale, siç janë për shembull në shqipen. Po ashtu, në rastin e anglishtes funksionon pothuajse gjithmonë rregulli i dorës së djathtë për kokën e kompozitës (the head of compound), i cili konstituent merr edhe prapashtesat infleksionale.

Le t'i krahasojmë temat potenciale për t'u bashkuar në kompozitë në shqipen, gjermanishten e anglishten: Fjala 'bedroom' e anglishtes ndërton shumësin me një mbaresë 's' të shumësit (*bedrooms*), korresponduesi i saj në gjermanisht 'schlafzimmer' nuk ka nevojë fare për mbaresë të shumësit, ndërsa korresponduesi në shqipen 'dhomë e fjetjes' a 'dhomë fjetjeje' nuk arrin të marrë prapashtesa infleksionale (në këtë rast për shumësin), pa ndërhyrë në strukturën e kompozitës ('dhomat e fjetjes' dhe jo 'dhomëfjetjet'). Herë pas herë shqipja, thyen këtë rregull të veten, si në rastet 'fjalëkryq' e 'udhëkryq', ku atributet gramatikore të fjalës i merr kompozita si e tillë, madje konstituenti jokokë i saj ('fjalëkryqin', 'udhëkryqet' etj.)

Pikërisht pamundësia e futjes së elementeve të tjera në kuadër të strukturës së kompozitës përshkruhet si një nga kriteret për definimin e kompozitës në raport me togfjalëshin a sintagmën (në anglisht phrase) (Donalies 2004:76). Sipas Donalies kompozitë kemi kur asnjë element nuk mund të futet ndërmjet dy konstituentëve a temave përbërëse të kompozitës. Përderisa te kompozita *blackbird* nuk mund të futet një fjalë tjetër, te togfjalëshi *black bird*, mund të futet edhe ndonjë fjalë si *black ugly bird*. (Lieber, R, Štekauer, P. 2012:15) Në rastin e shqipes, fjala *shpendkeqe* do të mund të ishte kompozitë, kundrejt një togfjalëshi *shpend i keq*, që do të mund të merrte elemente të tjera si *shpend i zi i keq*, *shpend vajtues i keq* etj.

Marchand thotë se "kur dy a më shumë fjalë kombinohen në një njësi morfologjike, atëherë flasim për kompozitë" (1960:11). Mirëpo,

ky përkufizim mbështetet në tiparet analitike të anglishtes dhe posaçërisht në mungesën a sasinë e kufizuar të morfemave infleksionale. Në gjuhë flektive si shqipja dhe gjuhët sllave (çekishtja, sllovakishtja, rusishtja, serbishtja), përbërësit individualë të togfjalëshave sintaksorë janë të inflektuar dhe linguistët si Bauer, Lieber, Štekauer etj. mendojnë se kompozitat dalin jo nga kombinimet e fjalëve, por nga kombinimet e stemave. Domethënë, kompozita trajtëformohet apo inflektohet si e tërë. Mirëpo, edhe ky shpjegim ka një problem pasi temat përbërëse të kompozitave jo patjetër janë tema të parme (*marr+ (dhën(ë)+je)= marr(ë) + dhënie = marrëdhënie*).

Po, t'i kthehemi shpjegimit nga anglicisti sllovak Pavol Štekaur (Lieber, R. Štekauer, P. 2012), në sllovakishten fjala *rychlovak* 'tren ekspres' është kompozitë, pasi përbërësi i anës së majtë (*rychlyA* = 'i shpejtë') është formë e lirë me një morfemë infleksionale dhe manifeston elementin lidhës -o. Në anë tjetër e dimë po ashtu se *rychly vlak* 'tren i shpejtë' (secili tren që ecën shpejt) është togfjalësh dhe jo kompozitë, pasi mbiemri *rychly* është i trajtëformuar për t'iu përshtatur emrit. E njëjta situatë është edhe në serbishten me ç'rast *tvrda glava* 'nuk është kompozitë, ndërkaj *tvrdoglav* është kompozitë dhe merr elementin lidhës 'o', si edhe në sllovakishten dhe në gjuhë të tjera sllave. Madje, përveç kompozitave atributive, edhe kompozitat e bashkërenditura si '*nosorog*' (shq. *hundëbri, rinoceront*) ndërtohet mbi këtë model: '*nos*' + '*o*' + '*rog*' = *nosorog*', apo edhe rastet si '*bosonog*' (shq. *këmbëzbathur*, ang. *barefoot*, gjerm. *barfuß*). Edhe shqipja në ndonjë rast, sidomos te kompozitat e bashkërenditura e përdor elementin 'o' si mjet lidhës (*tekniko-teknologjik, kimiko-biologjik* apo edhe te si parashtesimi *mesoburrë* nga *mes+o+burrë; gushtovjeshtë* nga *gusht+o+vjeshtë*).

Në të vërtetë, me rastin e ndërtimit të kompozitave, edhe gjermanishtja përdor mjete lidhëse (fugenelement), si në rastin '*klassenaufgabe*' (*detyrë klase*), që ndërtohet nga temat '*klasse*' dhe '*aufgabe*', që ndërlidhen me elementin '*n*', etj. Përderisa në gjermanishten nuk kontestohet në asnjë rast nëse *klassenaufgabe, reihenhaus* etj., janë apo jo kompozita, ndonëse duke qenë që aty është ndër-futur një element, sado që pa vlerë gramatikore a infleksionale, kjo e relativizon në një masë kriterin e unitetit të kompozitës të përshkruar nga Donalies.

Sa i përket anglishtes mund të thuhet se është mungesa e morfemave infleksionale në këtë gjuhë ajo që i bën identike format sipër-

faqësore të kompozitave dhe grupet e lira sintaksore të kuptim të formave të tyre morfologjike. Nuk ka ndonjë dallim morfologjik të konstituentët në kompozitën *blackboard* dhe në togfjalëshin *black board*, përveç se në strukturën e togfjalëshit mund të ndërfitet një fjalë tjetër si *black dirty board*, apo *black old and wet board*, përderisa togfjalëshi *blackboard* nuk duron ndërfitje, por i merr atributet e tjera si një njësi më vete leksikore: *dirty blackboard* apo *dirty and wet blackboard*. Më tutje, po ta shikojmë semantikisht kompozita *blackboard* në të vërtetë as shpreh marrëdhënien ndërmjet dërrasës dhe të zezës, pasi *blackboard* nuk është thjesht *board* (dërrasë) dhe madje as që është fare e zezë në të shumtën e rasteve.

Natyrisht që nuk do të flitej për kontradikta të thella, sikur çështja të zgjidhej me të shkruarit bashkë apo ndaras, pasi në shqipen ‘dërrasë e zezë’ shkruhet ndarë dhe sipas gramatikave të shqipes nuk konsiderohet fare kompozitë, por nëse i analizojmë semantikisht kuptimet e konstituentëve dhe të fjalës si e tërë, do të shohim se ashtu si në anglishten (*blackboard*), as këtu nuk bëhet fjalë për një dërrasë, pasi sipas shpjegimit të fjalorëve të shqipes dërrasa është prej druri e ‘dërrasa e zezë’ mund të jetë fletë plastmase a materiali tjetër kimik. Për më tepër ajo as që është e zezë (zakonisht janë të gjelbra apo të bardha). Prandaj, kur themi ‘dërrasë e zezë’ as presim as përfytyrojmë diçka nga druri që ka ngjyrë të zezë.

Edhe më kontradiktore bëhet situata në shqipen kur për shembull krahasojmë rastet ‘*bojëvishnje*’ dhe ‘*ngjyrë vishnje*’ apo ‘*ngjyrëhiri*’ dhe ‘*bojë hiri*’. Gjykuar sipas formës së këtyre strukturave, të bashkëngjiturat që kanë arritur të futen apo janë futur në fjalor si njësi leksikore më vete janë kompozita (*bojëvishnje* dhe *ngjyrëhiri*), ndërsa ato që nuk janë bashkëngjitur dhe nuk kanë arritur apo nuk janë futur në fjalor nuk janë kompozita (*ngjyrë vishnje* dhe *bojë hiri*). Por, cili është dallimi në fakt, përveç se “dikush” nuk është kujtuar t’i bashkëngjisë dhe t’i fusë në fjalor si njësi leksikore më vete, ndonëse fjala ‘*bojëhini*’ në trajtën e saj të gegnishtes është kompozitë tipike. Domethënë, nuk ka asnjë dallim esencial ndërmjet këtyre fjalëve, përveç një vendimi për t’i shkruar bashkë ose ndarë. E vërteta është se në fjalorët elektronikë drejtshkrimorë të shqipes dhe as në Fjalorin e Gjuhës së Sotme Shqipe të vitit 1981 fjala ‘*ngjyrë hiri*’ shkruhet e ndarë, ndërkaq në atë të vitit 2002 është e shkruar bashkë – një herë nuk është kompozitë e një herë tjetër është kompozitë.

Tani, ky fakt konvencional a përbën dallim, pra “norma” e shkrimit të fjalëve a mund të merret si kriter për përkufizimin e

kompozitës? Linguistët mendojnë se jo. Szymanek thotë se forma ortografike e fjalës nuk mund të merret si kriter kyç për të përcaktuar kompozitat, pasi është i paqëndrueshëm. Edhe pse duket sikur ka një tendencë që kompozitat e institucionalizuara të germëzohen si një fjalë apo si e ndarë (*blackboard* kundrejt *black board*) në të tjera raste përbërësit shkruhen me vizë lidhëse (*sound-wave*, *tennis-ball*), dhe madje disa të tjera shkruhen pa vizë, domethënë shkruhen si fjalë të ndara (*blod bank*, *game ball*) (Szymanek (1998:14). Edhe Lieber e Štekauer (2012) thonë se “disa kompozita të anglishtes shfaqen në të tria variantet: *flowerpot*, *flower-pot*, *flower pot*, prandaj shkrimi nuk mund të merret si kriter për kompozitat, meqenëse ai pasqyron vetëm në mënyrë sekondare situatën në gjuhën e folur. (Lieber, R.. Štekauer, P. 2012:10). Për këtë arsye në anglishten flitet për një ndarje të kompozitave në kompozita të mbyllura (*flowerpot*), kompozita të hapura (*flower pot*) dhe kompozita hipenative (*flower-pot*).

Le t'i krahasojmë disa situata të shqipes me gjuhët e tjera, në paraqitje tabelare për të parë se sa relativ është kriteri ortografik, në raport me kriterin semantik:

Tab. 1 Kompozita të mbyllura të shqipes

shqip	anglisht	gjermanisht	italisht	serbisht
udhëkryq	crossroad	kreuzung	incrocio	раскрсница
hekurudhë	railroad	eisenbahn	ferrovia	железничка пруга
rrokaqiell	skyscraper	wolkenkratzer	grattacielo	небодер
vendpunishte	workplace	arbeitsplatz	posto di lavoro	радно место
zëvendësministër	deputy minister	vize-minister	vice ministro	заменик министра

Tab 2. Kompozita të hapura të shqipes

shqip	anglisht	gjermanisht	italisht	serbisht
dhomë fjetjeje	bedroom	schlafzimmer	camera da letto	спавача соба
dhomë ndenje	living room	wohnzimmer	salotto	дневна соба
redaktor gjuhësor	language editor	spracheditor	Editor di lingue	уређивач језика
kalë shale	riding horse	reitpferd	equitazione	коњ јза јахање
ministër i jashtëm	foreign minister	außenminister	ministro degli Esteri	министар спољних послова
Dru arre	walnut wood	walnußholz	legno di noce	

Siç shihet nga tabelat 1 e 2, duke mos i pasur në dispozicion, kapacitetet fjalëformuese të kompozitave që i ka gjermanishtja, shqipja mund të adoptojë modelin e anglishtes për trajtimin e kompozitave, duke mos i trajtuar si njësi leksikore më vete, të cilat do të futeshin në fjalor, por duke i trajtuar si fjalë kompozitë, edhe rastet kur temat nuk kanë arritur të bashkëngjiten, por pavarësisht kësaj funksionojnë si një fjalë e vetme, domethënë shprehin një kuptim të vetëm. Struktura ‘*dhomë fjetjeje*’ ose ‘*dhomë gjumi*’ në anglishten (*bedroom*) trajtohet dhe është kompozitë, ashtu si edhe në gjermanishten (*schlafzimmer*), mirëpo struktura ‘*dhomë ndenje*’ në anglisht formalisht nuk është kompozitë apo është kompozitë e hapur ‘open compound’ (*living room, sitting room*), në gjermanishten është kompozitë e mbyllur (*wohnzimmer*). Situata e ngjashme është edhe me fjalë të tjera si ‘*agjent shitjesh*’ që në anglisht është ‘*sales agent*’, apo në italishten ‘*agente di vendita*’, në gjermanishten është kompozitë e mbyllur ‘*verkaufsagent*’. Sigurisht që kuptimet e fjalëve të ndryshme në gjuhë të ndryshme nuk janë krejt të krahasueshme për shkak të strukturës së gjuhëve, kapaciteteve të tyre fjalëformuese e të tjera, pasi për shembull kompozita

‘crossroad’ e anglishtes që në shqip është ‘udhëkryq’, krejt si në anglishten me tema të njëjta, që japin të njëjtin kuptim (ndonëse në punë të elementeve që marrin atributet gramatikore ndryshojnë), në gjermanishten nuk është kompozitë por fjalë e prapashtesuar (*kreuzung*) apo në italisht është fjalë e parashtesuar (*incrocio*). Gjithsesi, kur krahasojmë kompozitat e shqipes me disa nga gjuhët indoevropiane të Evropës, del që në punë të fjalëformimit me kompozim, shqipja është shumë më e afërt me anglishten, prandaj edhe për trajtimin e kësaj mënyre të fjalëformimit duhet ta ndjekë modelin e anglishtes dhe jo atë të gjermanishtes, e cila ka më shumë mundësi fjalëformimi me kompozim. Domethënë, kapacitetet fjalëformuese të kompozitave në shqipen (në kuptim të bashkëngjities formale të temave fjalëformuese) janë më të vogla se ato të gjermanishtes, por më të mëdha se ato të italishtes apo të serbishtes.

Sanchez-Stockhammer (2018) thotë se qasja që përpiket ta testojë ortografinë (spelling) e kompozitave, sigurisht që nuk mund ta mbështesë përkufizimin e kompozitës mbi bazat e unitetit ortografik, por prapëseprapë ia vlen të diskutohet ky kriter, pasi që shpesh përmendet.

Bauer (2003:134) përmend se linguistët “kanë dëshirë ta konsiderojnë “*girlfriend*” si një leksemë të vetme, por nuk u pëlqejnë kompozitat më të gjata”, si *morphology textbook vs. morphology textbook cover* dhe *morphology textbook cover box*.” Në mënyrë të tërthortë domethënë se Bauer këto konstrukte i konsideron kompozita. Madje, Sanchez Stockhammer shkon edhe më tej, duke e cituar Schmidin i cili mendon se pohimet si “and then ëe looked it up in *the airline cabin crew safety training manual*”, janë të pazakonshme madje edhe në gjuhën teknike, meqenëse kombinimet tepër të gjata me status potencial të kompozitës zakonisht zëvendësohen me shkurtesa apo me akronime. (Sanchez-Stockhammer 2018:31). Kjo do të thotë se edhe konstrukti “*airline cabin crew safety training manual*” (manuali i trajnimit të sigurisë për ekuipazhin e kompanisë ajrore) është kompozitë. Me këtë rast, fjala ‘manual’ është koka, ndërsa e gjithë pjesa tjetër është modifikues. Ajo që është më rëndësi në kuptim të përkufizim të kompozitës, në të vërtetë, sipas Sanchez-Stockhammer (2018:35) është koncepti i unifikuar semantik. Për ta mbështetur këtë teori, ajo mbështetet te Plag (2003:7) i cili thotë, se ideja se kompozitat i referohen një koncepti të njëjësuar semantik është shumë e përhapur në literaturë dhe duket të jetë e pranuar gjerësisht. Për Schmid (2011:142) funksioni më i rëndësishëm kognitiv i kompozimit është se kompozitat ndërtojnë lidhje ndërmjet koncepteve: p.sh. ‘bar’ dhe ‘man’ janë të lidhura në kompozitën

‘barman’ në atë mënyrë që bën të lind koncepti i ri (personi që shërben pije në bar).

Nëse i kthehemi sërish shqipes, në konstruktet si *ngjyrë ari* apo *ngjyrari*, nuk është me rëndësi nëse fjala shkruhet bashkë apo ndaras në kuptimin ortografik a konvencional, por vlen të analizohen rastet kur ‘*ngjyrë ari*’ e ka kuptimin e ngjyrës që është si ajo e arit, apo kur ‘*ngjyrë ari*’, e ka kuptimin e ngjyrës së bërë nga ari. Gjithashtu, në konstruktin ‘*dru arre*’ (gjerm. *walnußholz*, ang. *walnut wood*), raporti sintaksor është i njëjtë në të gjitha gjuhët, pra është ablativi, sikurse te konstrukti ‘*tavolinë druri*’ (gjerm. *holztisch*).

Një listë kriteresh për të përcaktuar kompozitat apo një listë tiparësh dalluese të tyre e ka bërë Donalies (2004) që u përmend më sipër, pasi ka analizuar gjuhët gjermanike, latine, sllave ugro-fine dhe greqishten moderne në kuptim të dhjetë kriterëve. Sipas tij, kompozitat: *janë të përbëra; janë të formuara pa ndajshtesa fjalëformuese; kanë model të veçantë theksi; përfshijnë elemente lidhëse; janë kokëdjathta; inflektohen si të tëra; sintaksorisht janë të pandashme; janë ishuj sintakso-semanticë; janë njësi konceptuale* (Donalies, 2004:76)

Kriteret e përcaktuara nga Donalies, përgjithësisht merren parasysh nga linguistët, por në secilën nga gjuhët ka kritere që vlejné dhe ka të tilla që nuk vlejné, prandaj mund të thuhet se kriteret e përcaktuara nga Donalies nuk janë përjashtuese, por përfshirëse dhe krijojnë një bazë të mirë për të përkufizuar kompozitat në planin kroslinguistik a ndërghjuhësor.

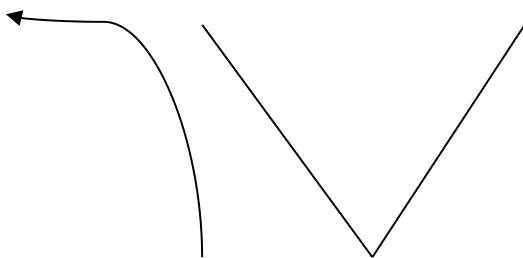
Domethënë, problemi kryesor për definimin e kompozitave është dallimi ndërmjet kompozitës dhe togfjalëshit a sintagmës (shumica e autorëve në anglisht e quajnë phrase). Dallimi ndërmjet kompozitës dhe togfjalëshit duket të përfaqësojë vështirësinë më të rëndësishme – së paku gjykuar sipas shumicës së literaturës kushtuar kësaj çështjeje. (Sanchez-Stockhammer, 2018:24). Ajo me këtë rast i referohet Donalies (2003:79), sipas të cilit krahasimi mund të jetë i komplikuar për shkak të dallimeve ndërmjet kategorive, me kompozitat që formohen sipas rregullave të fjalëformimit dhe togfjalëshave që formohen sipas rregullave sintaksore. Nëse këtë pohim e aplikojmë te rasti i shqipes, atëherë situata na del paksa më e qartë, për shkak të topikës së ndryshme togfjalëshave të shqipes.

ANALIZA STRUKTURE E KOMPOZITAVE

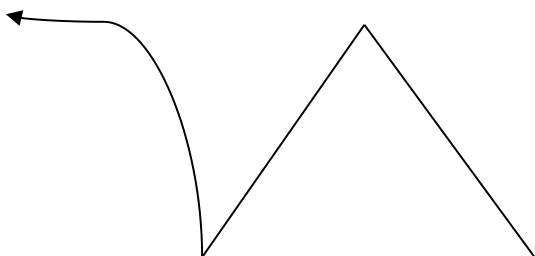
Shumica e kompozitave të anglishtes interpretohen në atë mënyrë që anëtari i majtë i kompozitës disi e modifikon anëtarin e djathtë. Për shembull në kompozitën ‘*knee-deep*’ (She walked in *knee-deep* water) na tregon se sa i thellë është uji. Prandaj mund të themi kompozitat e tilla manifestojnë të ashtuquajturën strukturë e modifikues-kokë. Termi kokë përgjithësisht përdoret për t’iu referuar njësisë më të rëndësishme në strukturën e përbërë gjuhësore. Në kompozitë, koka është njësia që modifikohet nga anëtari tjetër i kompozitës. Semantikisht do të thotë se seti i njësive të denotuara nga kompozita është nëngrup i njësive të denotuara nga koka. (Plag, 2003:135)

Mbështetur në në kokën e tyre, kompozitat e kanë një tipar shumë sistematik: koka e tyre zakonisht ndodhet në anën e djathtë (i ashtuquajturi rregulli i kokës në të djathtë ose right-hand head). Kompozita si e tërë trashëgon shumicën e informatave semantike dhe sintaksore nga koka e saj. Kështu, kur koka është emër, edhe kompozita është emër; kur koka është mbiemër, edhe kompozita është mbiemër e kështu me radhë.

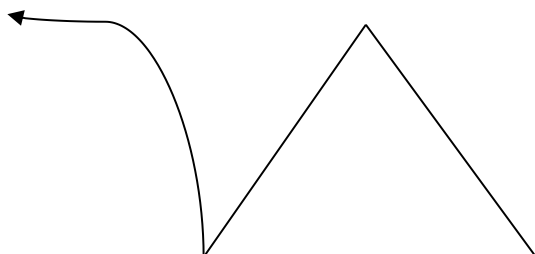
Rregulli i anës së majtë për modifikuesit dhe i anës së djathtë për kokat apo kryetemat nuk vlen në shqipen. Le t’i krahasojmë disa kompozita sipas modelit të Plag, ku ai thotë se barrën e tipareve gramatikore të kompozitës e merr koka, apo kryetema, e cila ndodhet zakonisht në anën e djathtë, ndërsa modifikuesi ndodhet në anën e majtë. (2003:135)



N singular parks [Noun, Plural] commissioner [Noun, Singular]



N plural park [Noun, Singular] commissioners [Noun, Plural]
 Por a funksionon ky model për shqipen:



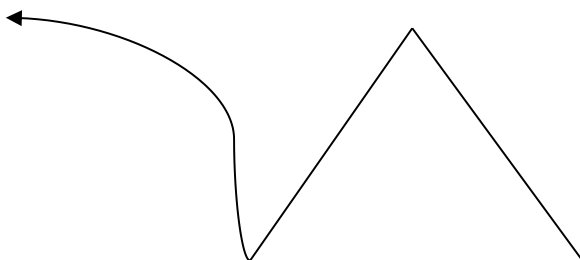
Singular

hekur [emër, njëjës, modifikues] udhë [emër, njëjës, kokë]

N plural

hekur [emër, njëjës, modifikues] udhat [emër, shumës, kokë]

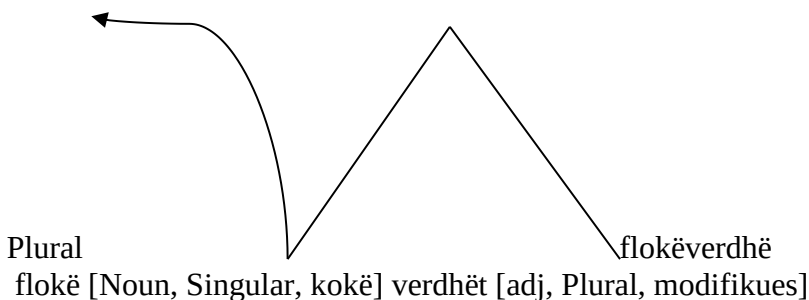
Në rastin e kësaj kompozite, tipari gramatikor i shumësit që e merr koka a kryetema e kompozitës shndërrohet në tipar të të gjithë kompozitës, por në shqip nuk e kemi mundësinë që modifikuesi i kompozitës të jetë në shumës pasi prishet struktura e kompozitës. Ndërkaq, në rastin e kompozitës ‘udhëkryq’ kjo skemë e prish rregullin, pasi kryetema e kompozitës është në krahun e majtë, ndërkaq tiparet gramatikore apo ndajshitesat infleksionale, kompozitës i prapavihen, ashtu si secilës fjalë tjetër:



udhëkryq Plural

udhë [Emër, Singular, kokë] kryqet [Emër, Plural, modifikues]

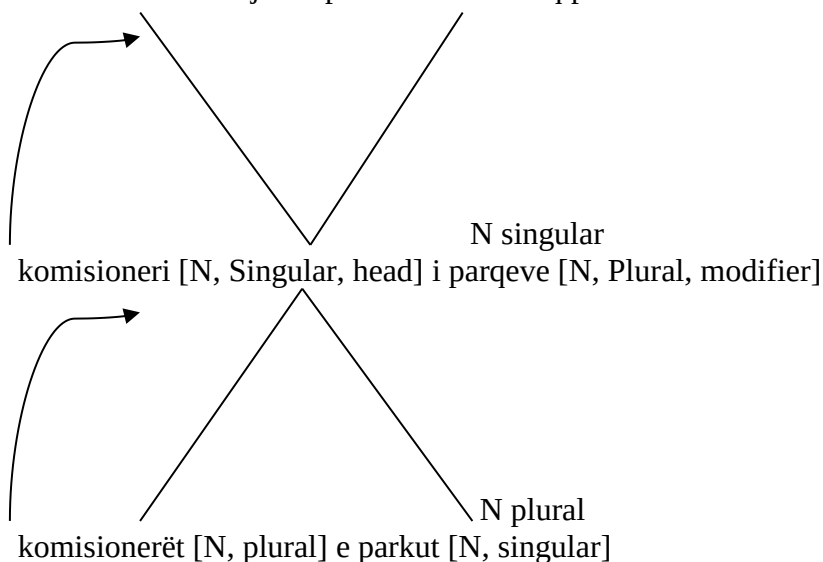
Se rasti c nuk përbën përjashtim, tregon edhe rasti d. :



Kjo domethënë se arsyeja pse kompozita merr tipare të njëjta gramatikore me kryetëmën është se kryetema e kompozitës në anglisht është në anën e djathtë andej nga ngjiten ndajshitesat infleksionale dhe jo se kompozita merr tiparet e kryetëmës.

Për këtë arsye në shqipen nuk mund të flitet për një model të qëndrueshëm sipas të cilit kompozita do të merrte tiparet gramatikore të kryetëmës. Madje kompozita i shpërfill tërësisht tiparet e temës, pasi në rastet a. dhe b. Shumësi i kompozitës del *hekurudhat*, ndërkohë që shumësi i kryetëmës *udhë* bën *udhët* dhe jo *udhat*, siç del kompozita.

Le ta marrim një situatë hipotetike, kur sintagma komisioneri i parkut do të konsiderohej kompozitë edhe në shqipen:



KOMPOZIMI DHE DEKOMPOZIMI LIDHUR ME KOMPOZITAT GJATË PROCEDIMIT TË GJUHËS NGA FOLËSI

Si ruhen kompozitat në leksikun mendor dhe si kthehen ato për t'u përdorur gjatë prodhimit gjuhësor është një nga çështjet më të rëndësishme në qasjen kognitive, pasi llogaritet se prodhimi i kompozitave, ashtu si edhe prodhimi i fjalëve të tjera jo të parme, mund të ndihmojë për përkufizimin e kompozitës. Linguistët besojnë se kompozimi është mënyra më e lehtë e fjalëformimit, pasi folësi nuk varet nga setet paradigmatiche me të cilat duhet të operojnë gjatë formimit të fjalëve të ndajshesuar, apo duhet kenë një sens të të kuptuarit dhe të aplikimit të gjuhës metaforike gjatë ndërtimit të fjalëve të reja me konversion. Në anë tjetër, kur formohen kompozita folësi, pothuajse me automatizëm i bashkëngjit fjalët që janë tema potenciale dhe ndërton një fjalë të re, e cila mund të jetë kombinim i semantikës që japin konstituentët apo është një produkt metaforik i kuptimeve të largëta të konstituentëve. Bauer thotë se dëshmia për prodhimtarinë automatike të kompozitave në gjuhët si anglishtja e gjermanishtja është sasia e tyre që vazhdon të rritet dhe fakti se sa e padukshme mbetet. "Lexuesit e gazetave nuk ngecin në secilin rresht nga fakti se aty gjejnë fjalë të reja që nuk i kanë ndeshur asnjëherë." (Bauer. 2004: 117). Në të vërtetë, Bauer në këtë rast i referohet dekompozimit morfologjik, që është një proces të cilit përdoruesi i gjuhës i nënshtrohet gjatë të kuptuarit të gjuhës, ku ka më pak kreativitet sesa në procesin e kompozimit gjatë prodhimit gjuhësor, por ka më shumë arbitraritet sesa gjatë të folurit. Dhe, pikërisht arbitrariteti të cilit i nënshtrohet përdoruesi i gjuhës gjatë të kuptuarit të të gjuhës së folur a të shkruar, është dëshmi se kompozitat janë lehtësisht të procedueshme kuptimisht dhe prandaj, Bauer beson se ato janë mjaft të automatizuara si proces krijimi. Për ta bërë këtë pohim, Bauer mbështetet te Clark (1993:146) që njofton për një fëmijë anglishtfolës, të gjitha fjalët e reja të të cilit ishin kompozita përpara moshës dyvjeçare dhe, ndërmjet moshës dy e pesëvjeçare, 70 për qind e fjalëve të tij ishin kompozita. Të njëjtat të dhëna Clark i raporton edhe për fëmijët holandishtfolës, ata gjermanishtfolës dhe suedishtfolës, përdërisa fëmijët hebraishtfolës nuk përdorin pothuajse fare kompozita, përdërisa edhe fëmijët frëngjishtfolës ndërtojnë tepër pak ose aspak fjalë të reja përmes kompozimit. Bauer këtu bën një krahasim ndërmjet të dhënave nga Clark dhe të dhënave kroslinguistike, të cilat shkojnë në të njëjtin drejtim, pasi kompozimi është i zhvilluar në gjuhët gjermanike, por jo edhe në hebraishten dhe në gjuhët latine. "Kompozimi, ashtu si

edhe konversioni, janë mënyra shumë pak prodhimtare në frengjishten”:. (Bauer. 2004:118)

Sidoqoftë, Clark (1995) e zgjeron studimin e saj, duke ofruar të dhëna të detajuara dhe interesante në këtë plan. Ajo pohon se “fëmijët holandishtfolës për shembull në moshat e hershme të përdorimit të gjuhës (deri trevjeçare) formojnë kompozita kryesisht mbi tema emërore, ndërkaq nga mosha trevjeçare e tutje ata formojnë edhe kompozita mbi tema foljore dhe nisin t’i përdorin prapashtesat.” (Clark, 1995:153)

Clark pohon se te fëmijët folës nativë të anglishtes, gjermanishtes e holandishtes fjalëformimi ndajshesor vjen kronologjikisht pas kompozimit dhe ky i fundit mbetet mbizotërues për emra të rinj madje edhe për fëmijët e moshës pesë e gjashtëvjeçare. Sipas saj, prapashtesat e para fjalëformuese shfaqen ndërmjet moshës 2.6 e 3.0 dhe zakonisht përdoren për të ndërtuar emra, kryesisht veprimi, dhe emra mjetesh nga foljet, ndërsa mbështetja te ndajshtesimi rritet me moshën. (Clark, 1995:156)

Kur bashkë me studentët kemi analizuar të nxënit e gjuhës së parë te fëmijët shqiptarë të moshave të ndryshme, kemi vërejtur gjithashtu një vonesë në nisjen e formimit të fjalëve të reja përmes ndajshtesimit. Natyrisht, nga mënyra se si është trajtuar dhe definuar kompozimi në shqipen nuk mund të thuhet se fëmijët shqiptarë të moshave dy e trevjeçare formojnë kompozita (si *milk-bottle*), por nga pikëpamja e gjuhëve të trajtuara nga Clark, faza holofrastike te fëmijët shqiptarë nis po ashtu me ndërtime kompozicionale dhe meqë ata i nxënë së pari emrat, edhe “fjalitë” e para të ndërtuara nga fëmijët e këtyre moshave janë emër+emër, por edhe emër mbiemër (*Vitirija* për *Viti i Ri*, *dalimil* (*djali i mirë*) *etj*). Dhe, fakti më domethënës që flet për ngjashmërinë ndërmjet shqipes dhe gjuhëve ku kompozimi është prodhimtar është mënyra e njëjtë e të nxënit të gjuhës në fazat holofrastike si për fëmijët monolingë (që e nxënë vetëm shqipen), ashtu edhe për fëmijët bilingë (shqip-gjermanisht, shqip-anglisht, shqip-suedisht *etj*). Kjo domethënë se ndërtimi i kompozitave përpara fjalëve të ndajshtesuara është në natyrën e shqipes, ashtu siç është në natyrën e gjermanishtes, anglishtes, holandishtes e suedishtes, pasi, nëse i referohemi një diskutimi të mëhershëm të Bauer e Clark të përmendur më sipër, edhe shqipja i ka shumë prodhimtare kompozimin dhe konversionin si mënyra të fjalëformimit. Tani, nëse arsyeja që këto dy mënyra të fjalëformimit shkojnë bashkë në gjuhë të ndryshme, është natyra metaforike apo simetaforike e këtyre dy mënyrave të fjalëformimit, kjo është një çështje që do diskutuar,

sidomos lidhur me kompozimin, pasi te konversioni situata është më se e qartë.

Gjithashtu, kapacitetet e fjalëformimit me kompozim rriten edhe për faktin se kuptimet e reja mund të mbështeten mbi domethënien e kryetëmës a temës drejtuese të kompozitës, ato janë steme të përshtatshme, që mund të marrin tipare gramatikore njëjtë sikurse edhe fjalët e parme apo ato të ndajshuesuarat dhe mund të kenë kuptime të figurshme, ngjashëm me konversionin në raste të veçanta.

Nga hulumtimet e deritashme dhe duke pasur parasysh faktin se treguesit gramatikore të fjalëve në shqipen janë shumë të theksuar dhe shfaqen në mënyrë markante përmes prapashtesash infleksionale, është vështirë të thuhet nëse kompozimi në shqipen është një proces i automatizuar që ndodh gjatë procesit të prodhimit të gjuhës apo vetë kompozitat e institucionalizuara të shqipes janë pjesë e leksikut mendor, si njësi leksikore më vete krahas konstituentëve potencialë të kompozitave (kur janë fjalë më vete). Domethënë, nuk mund të thuhet me saktësi se cilat kompozita janë pjesë e leksikut, e të cilat folësi i merr si të gatshme me të gjithë vlerën e tyre leksiko-semantike, duke ia nënshtruar procesit të kompozimit vetëm atributet gramatikore të kompozitës si tërësi, apo i ndërton ato gjatë procesit të prodhimit gjuhësor. Ajo që kam vërejtur dhe mund ta them me saktësi, është se gjatë prodhimit të shkruar të gjuhës mundësitë e formimit të të atypëratyshëm të kompozitave janë shumë më të mëdha sesa gjatë prodhimit të gjuhës së folur, por kjo është gati se e vetëkuptueshme.

Në anë tjetër, kam vërejtur se përdoruesi i gjuhës, gjatë procesit të të kuptuarit bën dekompozim morfologjik të kompozitave në mënyrë pothuajse automatike, jo vetëm në rastet e kompozitave endocentrike që e japin pak a shumë idenë semantike të konceptit përmes elementit kokë të kompozitës, por edhe në kompozitat ekzocentrike kur elementet e jaapin idenë e kompozitë në mënyrë të tërthortë e ndonjëherë gati metaforike. Një folës i shqipes e kupton se kompozita endocentrike *'kokëfortë'* përbëhet nga dy njësi të kuptimshme, të cilat japin një ide krejt të artë të synimit, ndonëse kuptimi final është gati metaforik, pasi nuk bëhet fjalë për një kokë të fortë, por për një tipar të karakterit. Në anë tjetër, në rastin e një kompozite ekzocentrike si *'marrëdhënie'*, në një fjali të tipit “nuk arrita të ndërtoja marrëdhënie të mira me kolegët e studimeve”, ashiqare nuk bëhet fjalë për *'marrje'* dhe *'dhënie'*, por folësi arrin ta zbërthejë dhe ta shndërrojë këtë njësi leksikore në koncept mendor pa ndonjë vështirësi. Me këtë lehtësi, dëgjuesi a lexuesi do ta kuptojë ngarkesën semantike të fjalës marrëdhënie edhe në fjalinë

“marrëdhëniet ishin të tendosura”, ku semantika e kompozitës ‘marrëdhënie’ është edhe më e largët.

Si përfundim, përderisa kompozimi morfologjik i kompozitave në procesin e të folurit nuk është proces i automatizuar, madje është më larg të qenit i tillë, për procesin e dekompozimit morfologjik edhe mund ta përqafojmë deri në një masë pohimin e Bauerit se kompozimi është proces i automatizuar, pasi lexuesi kur has në kompozita nuk ngec në të kuptuar, por i kapërdin ato me lehtësi. Kur i bëjmë këto pohime, gjithnjë do pasur parasysh se edhe prodhimi edhe të kuptuarit e gjuhës janë procese kognitive dhe jo të automatizuara.

Gjithsesi, kompozimit i është kushtuar një rëndësi e konsiderueshme në gramatikat e shqipes. Sidoqoftë, kjo mënyrë e fjalëformimit në Gramatikat tradicionale është trajtuar si e ndarë nga mënyra e fjalëformimit me përngjitje, pa u përpjekur të ofrohet ndonjë shpjegim substancial se përse kompozimi dhe përngjitja duhen si mënyra të ndryshme fjalëformimi.

Përngjitja është një mënyrë fjalëformimi, me anë të së cilës formohen fjalë të reja nga njëfjalëzimi i një togefjalëshi, i një togu parafjalor ose i një grupi fjalësh në përgjithësi. Lidhjet sintaksore ndërmjet gjymtyrëve të togefjalëshit a të togut ruhen zakonisht të qarta edhe në strukturën e fjalës së përngjitur: *farefis* (farë e fis), *gjëgjëzë* (gjë e gjëzë), *thashetheme* (thashë e them), *trembëdhjetë* (tre mbi dhjetë), *askush* (as kush), *drejtpërdrejt* (drejt për drejt), *padashur* (pa dashur), *vërej* (vë re), *faleminderit* (falem nderit), *tungjatjeta* (t’u ngjattë jeta) etj. (Agalliu, et.al. 2002: 76)

Sipas shpjegimit në Britannica, “Aglutinimi është një proces gramatikor në të cilin fjalët përbëhen nga sekuenca morfemash (elemente fjalësh të kuptimshme), me ç’rast secila prej tyre përfaqëson jo më shumë se një kategori të vetme gramatikore. Ky term tradicionalisht përdoret në klasifikimin tipologjik të gjuhëve. Turqishtja, finlandishtja dhe japonishtja janë në mesin e gjuhëve që i formojnë fjalët me përngjitje. Termi turqisht *evlerden* (prej shtëpisë) është shembull i fjalës që ka një stem dhe dy elemente fjalore; stemi është *ev-* (shtëpi), elementi *-ler-* bart kuptimin e shumësit dhe *-den* indikon “prej”.

Sipas Smith dhe Yeboah, “aglutinimi është një proces tjetër i fjalëformimit që ndonëse nuk është aq i zakonshëm sa derivimi, luan rol vital për formimin e fjalëve të reja në arabishten”. (Smith P., Kumbi-Yeboah, A. 2015 :475)

Sipas De Saussure, aglutinimi nuk është as i vullnetshëm as aktiv – është proces thjesht mekanik, ku bashkimi ndodh spontanisht. (De Saussure, 2011:177). Kështu, aglutinimi është një proces mekanik, që ndodh para së gjithash në gjuhët aglutinative, në të cilat për mungesë infleksioni, rolin e treguesve gramatikorë e marrin fjalët e kuptimshme. Raste të tilla ka në turqishten, ku treguesi gramatikor i gjinisë femërore është fjala leksikore ‘kız’ (kızkardeş F vs (erkek) kardeş M apo (erkek)arkadaşM vs kız arkadaşF). Situatë të këtillë ka edhe anglishtja, madje pikërisht te fjalët e trajtuara të turqishtes ku kundërvënia gjinore nuk është leksikore por me infleksion (girlfriendF vs boyfriendM, përderisa trajta ‘friend’ nuk ka tregues gjinie). Anglishtja për arsye të “korrektësisë politike” ka nisur të fusë në përdorim fjalët leksikore si tregues gramatikorë edhe në rastet si police officer – policeman (M) / policewoman (F); ombudsperson –ombudswoman / ombudswoman; spokesperson - Spokesman/spokeswoman; firefighter - fireman/firewoman; anchorer - anchorman/anchorwoman etj.

Domethënë, shqipja duhet t’i trajtojë fjalët që sot i quan të përngjitura si kompozita, pasi në esencë janë bashkime të dy a më shumë temash, ndonëse në strukturën e tyre arrijnë të ndërftohen edhe fjalëza të tjera, si parafjalë e lidhëza të shumtën e rasteve. Për t’i dalluar nga kompozitat e mirëfillta që në esencë janë kompozita leksikore, fjalët që sot quhen të përngjitura mund të mendohet të quhen kompozita sintaksore për shkak të lidhjeve sintaksore që i ruajnë, si atributi kryesor që u përshkruhet në gramatikën tradicionale të shqipes.

PËRFUNDIME

Shqipja hyn në mesin e gjuhëve me kapacitete të mëdha të formimit të kompozitave, por kriteri aktualisht kryesor në të cilin mbështetet shqipja e që është ortografia e tyre, duhet të relativizohet, pasi uniteti morfologjik nuk guxon të jetë kriter përjashtues, ashtu siç nuk është as në anglishten, ku ka kompozita të hapura, të mbyllura dhe hipenative.

Në vend të ortografisë, kriteri kryesor për definimin e kompozitave dhe për dallimin e tyre nga togfjalëshat a sintagmat duhet të jetë kriteri semantik, apo uniteti semantik që përfaqëson një strukturë e tillë. Mbetja vetëm te kriteri ortografik, i mënyrës së të shkurrit të tyre është qëndrim arbitrar që as përkon me synimin që ka fjalëformimi për të ndërtuar ‘fjalë’ të cilat denotojnë sende, fjalë veprime, nocione a koncepte. Mendojmë se shembujt e dhënë dhe shembujt që funksionojnë tashmë në shqipen janë arsye të mjaftueshme. Kompozitat leksikore të

shqipes (të mbyllura, të hapura dhe hipenative), si dhe kompozitat sintaksore në esencën e tyre e kanë unitetin semantik dhe ky është kriteri i mjaftueshëm, kur kontestohet ndonjë kriter tjetër, për ta konsideruar kompozitë një strukturë të hapur që denoton një koncept të vetëm mendor.

Edhe në rastin e kompozimit, ashtu si në të gjithë fjalëformimin, fjalët e reja bëhen për të shprehur kuptime të reja, ndërkaq forma që marrin ato fjalë, të cilat në esencë janë zbatim i nevojës për kuptime të reja, janë vetëm manifestime kolaterale. Kjo do të thotë se folësi, kur ka nevojë ta shfaqë një kuptim të ri, nuk i zgjedh mjetet për ta bërë atë kuptim – folësi thjesht shfrytëzon mjetet që i vë në dispozicion gjuha e tij (ndonjëherë edhe huazon) për të shprehur atë kuptim. Folësi nuk mërzhitet nëse me atë rast ka ndërtuar kompozitë, fjalë të re ndajshesore, fjalë të përfituar me konversion etj., domethënë forma është pasojë e kuptimit, ndërkaq shfrytëzimi i mjeteve që gjuha i vë në dispozicion është shfrytëzim i modeleve për ta arritur atë qëllim.

Në rastin e shqipes, fjalët ‘bashkëpunëtor shkencor’, ‘profesor asistent’, ‘punëtor krah’, ‘shofer autobusi’ etj. nuk konsiderohen kompozita, ndonëse përmbushin të gjitha kushtet e përkufizimit të kompozimit (përveç ortografisë), kanë një kuptim të vetëm dhe përbëhen nga të paktën dy tema. Problemet kryesore në këto raste vazhdojnë të mbeten theksi në këto raste ka gjasë të bjerë mbi elementin e parë dhe jo mbi të dytin si dhe tiparet gramatikore që i merr koka e strukturë i merr koka e strukturës që në këto raste është në krahun e majtë (*shoferë autobusi* kundrejt *bus drivers*).

Po t’i krahasojmë fjalët ‘autoudhë’ dhe ‘udhë fshati’, ato janë në raporte krejtësisht të barabarta në kuptim të semantikës që japin, por njëra është bashkuar dhe është futur në fjalor, ndërsa tjetra që nuk është bashkuar apo nuk është përdorur si e bashkuar (p.sh. fshatudhë) nuk ka hyrë në fjalor. Apo fjala ‘udhëkryq’ është kompozitë se është në fjalor, ndërkaq një strukturë e njëjtë ‘kryqudhë’ nuk është në fjalor dhe nuk përdoret, ndonëse e ka një model që e bën ‘të ligjshme’ (hekurudhë).

Kriteri i vetëm që do ta pamundësonte trajtimin e këtyre strukturave si kompozita është pikërisht pamundësia e inflektimit të kompozitës si të tërë, por ky është problem i topikës së togfjalëshit në shqipen.

Përndryshe, në anglisht për shembull, ndonëse fjalët e tilla konsiderohen si kompozita, ato nuk janë njësi leksikore më vete në fjalorët e anglishtes. Duket se ndodh kështu duke qenë se fjalët e tilla nuk e kanë fituar statusin e njësisë leksikore pasi nuk janë bashkuar, por

kjo gjendje nuk i pengon linguistët që ato struktura t'i trajtojnë si kompozita. Në gjermanishten, natyrisht se situata është ndryshe pasi kompozitat e kanë aftësinë që të bashkohen. Në një situatë të tillë, linguistika shqiptare e ka marrë për bazë parimin mbi të cilin mbështetet gjermanishtja për t'i quajtur kompozita fjalët që arrijnë t'i bashkojnë temat në një fjalë të vetme (formalisht sigurisht), ndërsa nuk i ka trajtuar të tilla ato fjalë nuk kanë arritur t'i bashkojnë temat, ndonëse ato janë në funksion të një kuptimi të vetëm. Me këtë rast, nuk është ndjekur as parimi i anglishtes që t'i trajtojë si kompozita edhe fjalët që nuk kanë arritur t'i bashkojnë temat në një fjalë të vetme, me ç'rast do ta fitonin statusin e njësisë leksikore dhe si të tilla do të përfshihehin në fjalorët e shqipes.

Në vend të kësaj, shqipja i trajton si lokucione të gjitha rastet kur dy fjalë që nuk kanë arritur të bashkohen marrin pjesë në farkimin e një kuptimi të vetëm e të përbashkët. Kjo domethënë se kompozitat nuk janë struktura të përhershme, por mund të ndërtohen aty për aty varësisht nga nevojat dhe kapacitetet e folësit. Një folës i arsimuar i shqipes mund të ndërtojë kompozita aty për aty, ashtu siç ndërton fjalë të reja me anë ndajshitesash apo përmes mënyrash të tjera të fjalëformimit që shqipja i ka në dispozicion.

LITERATURA

- [1] Agalliu, et. Al. (2002) *Gramatika e gjuhës shqipe 1*, Akademia e Shkencave e Shqipërisë dhe Instituti i Historisë dhe Gjuhësisë, Tiranë
- [2] Agalliu, et. Al. (2002) *Gramatika e gjuhës shqipe 2*, Akademia e Shkencave e Shqipërisë dhe Instituti i Historisë dhe Gjuhësisë, Tiranë
- [3] Aronoff, Mark. 1976. *Word Formation in Generative Grammar* [Linguistic Inquiry Monograph 1].
- [4] Cambridge MA: MIT Press.
- [5] Bauer, L. (2004) *Morphological Productivity*. Cambridge: Cambridge University Press
- [6] Bauer, L. (2017) *Compound and Compounding*. Cambridge: Cambridge University Press
- [7] Bloomfield, L. (1935), *Language*, London, reprint nga Motilal Banarsidass Publishers, Delhi, 1996
- [8] Clark, E.V. (1995) *The lexicon in acquisition*, Cambridge: Cambridge University Press

-
- [9] De Saussure, F. (2011) *Course in General Linguistics*. Përkthyer nga Wade Baskin, New York: Columbia University Press.
 - [10] Kostallari A., (1972) *Kompozitat ekzocentrike të shqipes si tema fjalëformuese*, në “Studime mbi leksikun dhe mbi formimin e fjalëve në gjuhën shqipe”, Tiranë
 - [11] Marchand, Hans. 1960. *The Categories and Types of Present-Day English Word-Formation: A synchronic-diachronic approach*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
 - [12] Plag, I. (2003) *Word-Formation in English*, Cambridge: Cambridge University Press
 - [13] Sanchez-Stockhammer, Christina (2018) *English compounds and their spelling*, Cambridge University Press, Cambridge
 - [14] Scalise, Sergio, Antonietta Bisetto, and Emiliano Guevara (2005). *Selection in Compounding and Derivation*, in W.U. Dressler, D. Kastovsky, O. E. Pfeiffer, and F. Rainer (eds.)
 - [15] *Morphology and its Demarcation*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 133-150.
 - [16] Scalise, Sergio and Emiliano Guevara (2005). *The Lexicalist Approach to Word-Formation*, in P. Štekauer and R. Lieber (eds.) *Handbook of Word-Formation*. Dordrecht: Springer, 147-187.
 - [17] Smith, P. Kumbi-Yeboah, A. (2015). *Handbook of Research on Cross-cultural Approaches to Language and Literacy Development*. United States. IGI Global
 - [18] Štekauer, Pavol (1998). *An Onomasiological Theory of English Word-Formation*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
 - [19] Štekauer, Pavol (2005). *Compounding and Affixation: Any Difference?*, in W. Dressler et al. (eds.), *Morphology and Its Demarcations: Selected Papers from the 11th Morphology Meeting*, Amsterdam: Benjamins, 151-159
 - [20] Štekauer, Pavol and Rochelle Lieber (eds.) (2005). *Handbook of Word-Formation*. Dordrecht: Springer.
 - [21] Štekauer, Pavol and Rochelle Lieber (eds.) (2012). *Oxford Handbook of Word-Formation*. Oxford University Press: Oxford.

821.18-091(05)
929 (496.5)[Frashëri, Naim]
929(496.5)[Rumi, Mevlana]

Abdulla Rexhepi, Prishtinë

RUMIU DHE NAIMI: NGA PËRKTHIMI TE KRIJIMI

Abstrakt

Në këtë shkrim synohet të analizohet raporti i tekstit të poezisë së Naim Frashërit me tekstin e Mevlana Rumiut. Naimi përveç asaj që kishte krijuar në persisht, gjithashtu që ndikuar në një masë të madhe edhe nga vepra e Rumiut. Megjithatë në shumë vepra në gjuhën shqipe e turke Naimi flet për një numër të konsiderueshëm poetësh, filozofësh e historianësh persianë, por në asnjërën prej tyre nuk përmend emrin e Rumiut. Dhe kjo fshehje e figurës dhe veprës së Rumiut mund të jetë bërë për arsye të ndikimit të madh të tij te Naim Frashëri. Kjo ndërmarrje për tu distancuar nga “babai letrar” ka rezultuar një krijimtari të madhe dhe origjinale te poeti shqiptar. Duke u mbështetur në teorinë dekonstruktiviste të Jacques Derrida-s, në këtë shkrim do të përvijohet dhe mundësia e përkthyeshmërisë të një teksti dhe implikimit të tij në zgjerimin e korpusit të kuptimeve në një gjuhë e kulturë tjetër.

Fjalë kyçe: Naim Frashëri, Rumi, përkthimi, krijimi, Fyelli, Nejname.

HYRJE

Naim Frashëri kishte përkthyer nga persishtja në turqisht vargje të Shahnemesë, nga greqishtja në turqisht por dhe në shqip një pjesë të Iliadës së Homerit, nga persishtja në turqisht e shqip rrëfenja nga Gjylistani i Saadi Shirazit, si dhe nga frëngjishtja në turqisht tregimet e vëllimit *Katër Stinët*. Në fillim të secilit përkthim, Naimi shkruan emrat e autorëve dhe veprave që kishte përkthyer, dhe ky është një fakt që provon se ai ka qenë i vetëdijshëm se teksti që ka përkthyer i përket një autori tjetër dhe këtë e ka respektuar. Por a ka përkthyer Naimi nga Rumi? Ose pyetja tjetër që mund të bëhet është: Pse Naimi qoftë në krijimtarinë e tij në turqisht e persisht, e qoftë në shqip, nuk përmend fare emrin e Mevlana Xhelaleddin Rumi-ut?

Në krijimtarinë e tij në turqisht e persisht, por dhe në shqip Naimi nuk e përmend fare emrin e Mevlana Xhelaleddin Rumi-ut. Edhe pse, në shumë vende, sidomos në pjesën e dytë të Gramatikës së Persishtes,

numëron dhjetëra emra të dijetarëve, poetëve, historianëve e filozofëve persë, por nuk e thotë as vetëm një fjalë për Rumi-un. Ndërsa në lidhje me arsyen e kësaj mospërmendjeje mund të ekzistojnë tri supozime: një, që nuk e ka njohur apo dëgjuar emrin e Rumi-ut; dy, meqë ka huazuar apo përkthyer shumë prej tij, qëllimisht ka fshehur emrin e Rumi-ut; dhe tre, Rumi-u ishte themelues i tarikatit Mevlevi, dhe kjo mund t'i kishte shkaktuar probleme Naimit, si bektashian. Por, nga krijimtaria poetike e Naimit rezulton se jo vetëm që është ndikuar nga poezia e filozofia e Rumi-ut, madje edhe disa tregime e poezi i ka përkthyer fjalë për fjalë nga Rumi-u, sidomos poezinë për Fyellin, dhe këto fakte hedhin poshtë supozimin e parë. Mund të pohohet se poezitë e llojit të anekdotave të Naimit mund të jenë huazuar nga ndonjë vepër tjetër e Lindjes, siç është vepra *Kelila dhe Dimna*, njëra nga veprat referiencale të Mesnevisë së Rumi-ut, e jo direkt nga *Mesnevia*. Por kjo hidhet poshtë me poezinë “Fyelli”, që është krijim origjinal i Rumi-ut dhe vet teksti i poezisë së Naimit është dëshmi se një pjesë e madhe e kësaj poezie është përkthyer fjalë për fjalë nga Naimi. Kjo është një dëshmi e fortë se Naimi e ka lexuar *Mesnevinë* dhe ka qenë i ndikuar prej saj. Imitimi apo krijimtaria nën ndikimin e poetëve e mendimtarëve të mëhershëm, qoftë edhe nga kulturat e tjera, është një fenomen i lashtë dhe i natyrshëm në dijet sociale. Këtë e shohim edhe te letërsia romantike evropiane, e cila në një masë të konsidrueshme qe nën influencën e ideve dhe filozofive lindore. Huazimi dhe përkthimi nga letërsitë e popujve të tjerë vërehet edhe te disa poetë e intelektualë shqiptarë në fund shekullit XIX e fillimit të shek. XX. Madje në të kaluarën, nuk kanë ekzistuar metodologjitë dhe parimet e sotme të dijes dhe shkencës, dhe shumë dijetarë në veprat e tyre kanë sjellë fragmente a pjesë nga veprat e të mëparshmëve, pa përmendur asnjëherë burimet e referencat e tyre. Prandaj edhe Naimi si duket nuk e ka parë të nevojshme të tregojë referencat e huazimeve dhe përkthimeve të tij, ndërsa mbetet interesant fakti i heshtjes apo i mospërmendjes “së qëllimshme” të emrit të Mevlana Rumi-ut në asnjërën prej veprave të tij. Një shkak tjetër mbase mund të ketë qenë dhe qëndrimi i bektashinjve kundrejt sektit Mevlevi, i themeluar nga pasardhësit e Rumi-ut. Në shekujt e fundit të Perandorisë Osmane ka ekzistuar një rivalitet i thellë midis bektashinjve-alevive dhe sektit Mevlevi, madje këta të fundit e zënë vendin e bektashinjve pas largimit të jeniçerëve nga oborri i Sulltanit. Këto zënka politike mund të kenë çuar në ndonjë “hasmëri” të heshtur ndaj Rumi-ut, ose anasjelltas ndaj Haxhi Bektash Veli-ut.

FYELLI I RUMIUT DHE I NAIMIT

Tekstet dhe nëntekstet e të dy autorëve shënjojnë ndikimin e të parit ndaj të dytit, por kjo në asnjë mënyrë nuk nuk do të thotë se Naimi ka qenë vetëm një përkthyes i mendimeve dhe vargjeve të Rumi-ut. Siç shihet, ai ia ka dalë që të dëshmojë fuqinë e tij kreative në poezitë e tij shqipe. Në vazhdim, do të sillen tekstet e poezive dhe rrëfenjave/-tregimeve të Naimit dhe Rumi-ut dhe do të tërhiqen paralele midis këtyre teksteve, dhe kështu krijohet mundësia të vërehen ngjashmëritë dhe dallimet midis tyre. Për arsye të sasisë së madhe të vargjeve të tregimeve të Mesenvisë në shqip do të përkthehen vetëm ato pjesë të tregimeve që supozohet se Naimi i ka pasur si model të krijimeve të tij.

Fyelli, Naimi

Nejname, Rumi-u

Naimi nuk trashëgonte një traditë letrare në shqip ashtu siç e kishte trashëguar Rumi, megjithëse te Fyelli, ai si një mjeshtër i madh ia ka dalë t'i përkthejë dhe rikrijojë vargjet e Rumiut. Teksti i poezisë së Naimit përkon qartë me tekstin e Rumi-ut. Dhe nëse i krahasojmë të dy tekstet, vërehet se nëntë strofa të kësaj poezie janë përkthim i fjal-përfjalshëm nga *Nejnameja*, ndërsa nga strofa e dhjetë e tutje, Naimi lirohet nga teksti i Rumi-ut dhe krijon lirshëm, megjithëse vazhdon të mbetet brenda konceptit mistik të dashurisë si zjarr. Edhe në vargjet origjinale të Naimit, në të cilat rrah njërin nga temat kryesore të diskursit mistik, pra atë të dashurisë. Sipas mistikëve myslimanë, Zoti çdo gjë e ka krijuar prej dashurisë, dhe dashuria është shtytësja kryesore e çdo lëvizje dhe krijimi, dhe ajo i jep kuptim gjithçkaje në këtë jetë. Edhe në vargjet e fundit të poezisë së *Fyellit*, Naimi mëton të thotë se është zjarri i dashurisë ai që për gjërat apo fenomenet shënjon kuptimin e tyre të vërtetë, si për shembull, zjarri i dashurisë i jep aromën tren-dafilit, i jep këngën bilbilit, dhe si rezultat, prej dashurisë u krijua vetë njeriu. Për Naimin, pa dashuri nuk do të kishte asgjë kuptimin e vet, dhe nuk do të kishte fare kuptim ekzistenca në këtë botë. Prandaj, edhe tretja në dashurinë për Krijuesin është grada më e lartë mistike, në të cilën eliminohen të gjitha dallimet racore, fetare, sektare, etnike, etj.. Mistiku që është ngjitur në këtë gradë, veprat e tij reflektojnë vetëm dashuri dhe mirësi për çdo krijesë të Zotit.¹

¹ Për më tepër rreth ndikimeve letrare perse në veprën e Naimit shih: Abdulla Rexhepi (2020). Naim Frashëri dhe letërsia perse. Prishtinë: Instituti për Studime Orientale.

Në poezinë Fyelli dhe në disa poezi të tjera, Naimi qëndron brenda kornizave ontologjike mistike, dhe si duket këtu, përpos manifestimit të gjendjes së tij imagjinative e shpirtërore, nuk synon ndonjë shënjim tjetër ideologjik. Në këto poezi, Naimi nuk shprishë tekstin bazë dhe vazhdon të frymojë brenda shënjimeve të tij mistike. Nëse kemi parasysh dy qasjet tashmë tradicionale rreth përkthimit: përkthimin besnik të fjalëpërfjalshëm, si dhe përkthimin e lirë, Roger Caillois flet edhe për një ndërmarrje të tretë të përkthimit. Sipas tij, përkthimi i mirë nuk është as përkthimi i fjalëpërfjalshëm e as përkthimi i lirë (dhe jo besnik), por është krijimi/prodhimi i një teksti, të cilin shkrimtari/poeti do ta shkruante në po atë gjuhë të përkthyesit, sikur ajo të ishte gjuha e tij amtare. Një përkthim i tillë kërkon dije, talent dhe imagjinatë të lartë dhe sigurisht që atë duhet konsideruar si përsosmëri e kërkuar e përkthimit.² Pra, sikur Rumi ta krijonte Nejnamen në shqip nuk kishte për ta krijuar atë me fjalë, stil e formë më të ndryshme e më të mirë se Naimi. Sepse, Naimi, përveç që ishte i njohur me filozofinë e misticismin pers, ai gjithashtu njihte dhe poetikën e saj, dhe përjetimet e para ontologjike i kishte shprehur në persisht, pra Tehajylet. Sipas Abul Hasan Naxhafiut, përkthyes i mirë është ai që ka talent dhe dije teorike letrare aq sa vet autori i veprës. Për atë dhe është i mendimit se përkthimi është “krijim” dhe përkthyesi i barabartë me autorin. Se a mund të arrijë një tekst i përkthyer nivelin e tekstit bazë, Naxhafi si shembull të kësaj paraqet Gabriel Garsia Markezin, i cili përkthimin në anglisht të romanit “Njëqind vjet vetmi” nga Gregory Rabassa në vitin 1970, e konsideronte më të mirë se origjinali në spanjisht.³ Kështu, edhe Naimi ia ka dalë me shumë mjeshtëri ta krijojë poezinë e Rumiut, dhe përpos që ka ruajtur mesazhin dhe frymën e tekstit bazë, ia ka dalë të ruajë dhe formën e Mesnevisë. Eugene A. Nida, linguist dhe antropolog amerikan shkruan se: “Ai (përkthyesi) jo vetëm që duhet të perceptojë përmbytjen e dukshme të mesazhit, duhet të ketë dhe parasysh elegancën e domethënies, vlerat emocionale të fjalëve dhe karakteristikat stilistike, të cilat mesazhit i japin një “ngjyrë, aromë dhe emocion”... thënë ndryshe, përveç që duhet të ketë njohuri për dy ose më shumë gjuhë të pranishme në procesin e përkthimit, përkthyesi duhet të ketë njohuri të

² Roger Caillois (1968). *Le Langage*. Encyclopédie de la Pléiade. p. 754. Cituar sipas Alireza Anushervani (1391). “Adabayate Tatbighi wa tarjumasajuh”, in *Comparative Literature Research*. No. 1/3. Tehran: University of Tarbiat Modarres.

³ Abulhasan Najafi (1365). “Masale’yi Emanet dar tarjuma” në *Derbareyi tarjuma: Bargozide-yi makalehayi Nashr-e Danesh* (3), Redaktoi: Nasrullah Poorjavadi. Tehran: Markaz-e Nashre Daneshgahi. S. 14.

plota edhe për tematikën e veprës”.⁴ Edhe në tekstin e Naimit shohim se ai ka treguar ndjeshmëri të lartë për vuajtjen dhe lotët e Fyellit dhe gati se njëjtë si Rumi, ka arritur që të krijojë ndjeshmërinë që lexuesi me fyellin mund të personifikojë autorin, mistikun ose vet njeriun. Për atë dhe, teksti i Naimit mund të konsiderohet një përkthim ose krijim i suksesshëm, por pa harruar këtu papërkthyeshmërinë absolute të tekstit, për të cilën flet Jacques Derrida.

Poezitë e Rumi-ut që janë përkthyer e përshtatur nga Naimi, përveç Nejnamesë (Poezia e Fyellit), janë dhe poezitë anekdota si “Guguçejja” të cilën e krijoi mbi poemën e Rumiut me titull “*Rrëfenja e tregtarit që shkoi në Indi për tregëti dhe papagajve të Indisë i dërgon të falat e papagallit të mbyllur në kafaz*”; është dhe poezia “*Dragoj me shokëtë*” e përshtatur nga “*Ujku dhe dhelpra e shoqërojnë luanin në gjah*”, si dhe “*Pesha*” nga poezia e Rumiut “*Arpunuesi parashikon fundin e punës dhe dialogu i tij me plakun e peshores*”. Një krahasim midis teksteve të poezive të Naimit me ato të Rumi-ut, rezulton se poeti shqiptar nga poeti pers ka huazuar shumë më shumë se sa vetëm frymëzim. Në fakt Rumi-u, njëjtë si Naimi, shumicën e tregimeve të Mesnevisë i ka huazuar nga letërsia popullore perse. Por, ai ato i ka zgjeruar, përpunuar, sofistikuar dhe i ka artikuluar në mënyrë shumë më intelektuale. Rumi-u këto tregime i ka shfrytëzuar vetëm si formule letrare për të shënjuar një hermeneutikë të thellë humaniste dhe për të manifestuar dimensione të larta të psikikës njerëzore. Ndërsa Naimi, mjaftohet vetëm duke sjellë tregimin, pa bërë as një lexim a interpretim të tij. Ai si duket dëshiron ta përçojë vetëm dimensionin përrallor, dhe kështu, lexuesit që i adresohet, t’i përgatisë një tekst letrar didaktik. Këto poezi anekdota dhe shumë vepra të tjera, sidomos *Qerbelaja* dhe *Histori e Skënderbeut*, provojnë se Naimi në ndërmarrjen e tij intelektuale synonte diçka më shumë se letërsi, filozofi e misticizëm, mbase krijimin e identitetit, kombit dhe shtetit shqiptar.

ANKTHI I NDIKIMIT NGA RUMIU

Edhe më tej qëndron dilema se pse Naimi ka fshehur emrin e Rumiut, përkundër faktit se shumë lehtë mund të provohet ndikimi i tij. Kësaj dileme mbase mund t’i përgjigjemi duke iu referuar konceptit *Ankthi i ndikimit* (The Anxiety of Influence) të Harold Bloom. Sipas

⁴ Edwin Gentzler (2001). Contemporary Translation Theories. Toronto: Multilingual Metters Ltd. p. 53-54.

Bloom-it, çdo poet a shkrimtar ka një baba letrar, që deshi - s'deshi është nën ndikimin e tij, i cili tek ai shkakton ankth, dhe përballë tij veten e sheh të dështuar. Kështu, ai bën ç'mos që të çlirohet nga presioni i hijes së tij, andaj bën çdo gjë që të krijojë jashtë këtij ndikimi. Domethënë ndërmerr çdo gjë që të fsheh gjurmët ose të lirohet nga ndikimi i tij. Poeti i mirë gjithnjë jeton me këtë ankth dhe kjo rezulton që ai të bëhet krijues dhe i pavarur në stilin e tij. Për të mbetur i gjallë, poeti a shkrimtari shumë herë detyrohet të keqinterpretojë ose keqlexojë babanë e tij letrar dhe kjo gjë atë e çon të krijojë një stil të ri.⁵ Kështu, duke pasur parasysh influencën e madhe të Rumiut në krijimtarinë e Naimit, kjo mund të ketë shkaktuar ndjenjë ankthi te ky i fundit, dhe duke mos e përmendur emrin e tij, ka qenë i detyruar të fshehtë mësuesin e tij letrar. Këtë fshehje duhet kuptuar si shtytësin kryesor të shpërthimit letrar të Naimit, i cili gjuhës shqipe i përfitoi shumë koncepte, arketipe dhe topika misitike, filozofike dhe letrare.

Gjithashtu duhet pohuar se Rumiut e Naimi i takonin shkollës mistike të Horosanit, e cila kishte arritur të sjellë një ndërmarrje heterodokse ndaj leximeve ortodokse të Tekstit kuranor. Sipas kësaj shkolle, Zoti/Autori është i panjohur, i pashprehshëm, i paemërueshëm, prandaj, nuk synohet njohja e tij, por dashuria dhe shkrirja në te. Kjo rezultoi që të hidhen poshtë të gjitha konstruktivet e etabluara e të zyrtarizuara nga shkollat teologjike në lidhje me Zotin. Përshebull Ibn Arabiu pohon se konstruktivet për Zotin mund të jenë të pranueshme vetëm nëse besimtari është i vetëdijshëm për artificialitetin e atij konstrukti, pra e atij Zoti të vet. Prandaj, në tekstet sufiste nuk synohet aspak krijimi i ndonjë sistemi shenjash që çon në njohjen e Zotit, sepse sipas tyre, Ai nuk mund zë vend brenda një shenje, ndërsa kufizimi çon në sundim ideologjik. Për atë dhe për sufistët, veçanërisht për Ibn Arabiun, çdo religjion dhe çdo sistem që ka krijuar një sistem metafizik e teologjik për Zotin, ai e ka kufizuar Atë dhe në këtë mënyrë duke e sunduar iluzionin për Zotin, ka sunduar masat. Prandaj, edhe Fjala e Zotit, Teksti kuranor s'mund të ketë një kuptim absolut dhe të zyrtarizohet, por ai gjithnjë duhet të rilexohet e rikuptimësohet. Kështu, hapja e dekonstruksionit ndaj tekstit e që sipas Jack Derridasë, "ka vetëm kontekste pa ndonjë qendër ankorimi absolut",⁶ ç'ka e kthen tekstin në makineri-kuptimi që mund të prodhojë pareshtur kuptime të reja, nuk dallon

⁵ Harold Bloom (1997). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Second edition. Oxford University Press. p. 41-42.

⁶ Ian Almond (2018). Sufizmi dhe dekonstruksioni: Studim krahasimtar i Derridasë dhe Ibn Arabiut, Përktheu: Edin Q. Lohja, Shkup: Logos A. f. 110.

shumë nga hapja e hermeneutikës mistike ndaj kuptimësimeve për Librin e Shenjtë dhe vet Zotin. Sipas mistikëve myslimanë, krijimi nuk është një punë e kryer në të shkuarën, por krijimi është një lëvizje e përsëritshme dhe e pafund, prandaj, qenia në çdo çast shpërfaqet në një formë/shenjë të re. Naimi njëjtë si filozofët e mistikët lindorë është i mendimit se Krijuesi është një esencë e përhershme dhe e pakohshme, e cila në çdo moment shpërfaqet në forma, kuptime dhe shenja të panumërta. Ndërsa, i krijuari, kuptimi dhe shenja janë forma, kuiditete të ndryshueshme, të tjetërsueshme dhe si të tilla gjithnjë të zëvendësueshme. Në këtë det të Qenies, qenësorët, pra krijesat, format, kuptimet në çdo moment tjetërsohen në forma të reja dhe siç thotë Ibn Arabiu, krijohen ose lindin rishtazi.⁷

Rumi në një poezi të tillë thotë se “shkallët të duhen deri sa të ngjitesh në kulm, e pasi je ngjitur atje lartë, mos i shiko më shkallët, se nuk të duhen gjë”,⁸ andaj edhe Naimi, nëpërmjet vargjeve të Rumiut është ngjitur në këtë realitet të sipërm, por më pastaj, përjetimet e tij i fomulon dhe i zgjeron në një gjuhë krejt tjetër nga ajo e Rumiut. Pra ai tekstin e Rumiut e zgjeron edhe më tej, dhe për lexuesin shqiptar atë e bënë të amshueshëm. Për amshueshmërinë e tekstit ka folur edhe Derri-da. Ai në fakt, nga Walter Benjamin huazon dy koncepte bazike, të cilat i zgjeron në përsiatjet e tij: “familjaritetin e gjuhëve” dhe “amshueshmërinë” dhe këto koncepte i aplikon në përkufizimet e tij për tekstin. Derisa Benjamin, përkthimin e konsideron një akt njëkuptimor (një akt që shenjon kuptimin e vërtetë), Derrida këtë konstatim të Benjamins e vendosë në nivel të një kundrimi metafizik. Me kundrimin metafizik nënkuptohet se në fillim, e diferencon “të shënjuarën” nga “shenja” e tekstit, dhe në këtë mënyrë, të shënjuarën e konsideron më të rëndësishme, ndërsa shenjën e cilëson vetëm mekanizëm për të shprehur të shënjuarën. Për Derridanë, përkthimi nuk mund të transferojë “kuptimin” e tekstit bazë, sepse sipas tij, nuk ekziston një “kuptim” i vetëm në tekst. Kështu, Derrida nuk ndalet fare nëse teksti është apo nuk është i përkthyeshëm, por për te, përkthimi është vetëm një vendim që merret për një kuptim të caktuar krahas kuptimeve të tjerë të tij. Prandaj, sipas tij është i pamundur përkthimi absolut i një teksti, megjithëse pohon se përkthyesi në të njëjtën kohë ndihmon në prodhimin e kuptimeve të tekstit bazë.⁹ Që teksti bazë të vazhdojë jetën dhe të ndryshojë veten e

⁷ Ebu'l-Ala Afifi (2000), *Fususul Hikem Okumalari İçin Anahtar*, f. 50.

⁸ Mevlana Xhelaleddin Rumi (1382/2003). *Mesnevi Ma'nevi*, vëll. 4. f. 134.

⁹ Jacques Derrida (1978). *Writing & Difference*. London: Routledge&Kegan Pau. p. 45.

tij, ai merr pjesë në aktin e pasmaturimit (post-maturation), dhe kjo nuk duhet kuptuar se teksti i përkthyer e imiton apo zëvendëson tekstin bazë, por teksti i përkthyer shndërrohet në moment të zhvillimit të shenjtë të tekstit bazë. Për të kuptuar më mirë teorinë e “përjetshmërisë” dhe “vazhdimit të jetës” të tekstit bazë, duhet bazuar në shkrimin *Living on/Borderlines* të Derridasë. Shumë kritikë të tij pohojnë se teksti në dekonstruksionin e Derridasë është një lloj shkrimi tek i cili nuk ndodhë procesi i shënimit. Por, në fakt, Derrida dëshiron të thotë se teksti është një ambient me shënime të prodhuara vazhdimisht. Derrida thotë se teksti nuk është një qenie e mbyllur. Prandaj, ai mëton t’i vë në pikëpyetje kufijtë e tekstit, kufijtë siç janë: fillimi e fundi, uniteti i tekstit, titulli i tij, nënshkrimi, aspekti i referencës së tij jashtë tekstit, etj. Teksti sipas tij, as nuk është plotësisht i pranishëm e as plotësisht i mungueshëm, pra ai edhe është i përkthyeshëm edhe i papërkthyeshëm.¹⁰

PËRFUNDIM

Përkthimi dhe teksti bazë e përkryejnë njëri-tjetrin derisa të formësohet një gjuhë më e madhe, nga e cila rezulton një krijim i ri. Teksti i përkthyer sikur një fëmijë, nuk është vetëm rezultat i prodhimit të llojit, por ai gjithnjë rritet, dhe në këtë mënyrë, duke krijuar dhe tekste të tjerë, ai në fakt, përkryen vazhdimisht tekstin bazë, por edhe veten e tij. Në këtë mënyrë, nga teksti bazë i Rumiut është krijuar teksti i përkthyer i Naimit, dhe nga ky bashkëveprim i dy teksteve, u krijua një kulturë humaniste shqiptare. Në fakt Rumi-u, njëjtë si Naimi, shumicën e tregimeve të Mesnevisë i ka huazuar nga letërsia popullore perse. Por, ai ato i ka zgjeruar, përpunuar, sofistikuar dhe i ka artikuluar në mënyrë shumë më intelektuale. Rumi-u këto tregime i ka shfrytëzuar vetëm si formulime letrare për të shënjuar një hermeneutikë të thellë humaniste dhe për të manifestuar dimensione të larta të psikikës njerëzore. Ndërsa Naimi, mjaftohet vetëm duke sjellë tregimin, pa bërë as një lexim a interpretim të tij. Ai si duket dëshiron ta përçojë vetëm dimensionin përrallor, dhe kështu, lexuesit që i adresohet, t’i përgatisë një tekst letrar didaktik. Ndërsa në poezinë Fyelli, vërejmë se Naimi mbi tekstin e Rumi-ut krijon një tekst origjinal dhe me depërtime të thella mistike. Në këtë poezi vërehet se Naimit nuk i ka munguar kreativiteti imagjinar, por mbase ai dhe ndërmarrja e tij intelektuale synonte diçka më shumë

¹⁰ Jacques Derrida. (1979). *Living on/borderlines*. In H. Bllom et al. (Eds.), *Deconstruction and criticism* (pp. 102-103). New York: Seabury Press. p. 102.

se letërsi, filozofi e misticizëm. Kështu, poezia mistike e Naimit i mësoi shqiptarët që të arratisen nga bota reale e praktike dhe të ngjiten e kërkojnë edhe nëpër dimensionet e tjera të botës metafizike.

Mevlana Jalaluddin Rumi and Naim Frashëri: From translation to creation

RESUME

This article aims to analyze the relationship between the text of Naim Frashëri's poetry and the text of Mevlana Jalaluddin Rumi. In addition to what he had created in Persian, Naim Frashëri was also greatly influenced by Rumi's work. Although in many works in Albanian and Turkish Naim speaks of a considerable number of Persian poets, philosophers and historians, in none of them does he mention the name of Rumi. And this concealment of Rumi's figure and work may have been done because of his great influence on Naim Frashëri. This undertaking to distance oneself from the "literary father" has resulted in a great and original creativity of the Albanian poet. In this way, from the basic text of Rumi, the translated text of Naim was created, and from this interaction of the two texts, an Albanian humanist culture was created. In fact Rumi, like Naimi, has borrowed most of Mesnevi's stories from Persian popular literature. But he has expanded, elaborated, sophisticated and articulated them in a much more intellectual way. Rumi has used these stories only as literary formulations to mark a profound humanistic hermeneutics and to manifest high dimensions of the human psyche. Naim, on the other hand, only brings the story, without even reading or interpreting it. He seems to want to convey only the fairytale dimension, and thus to prepare a didactic literary text for the reader to whom it is addressed. While in the poem "Flute", we notice that Naimi on the text of Rumi creates an original text with deep mystical insights.

LITERATURA

- [1] Abulhasan Najafi (1365). “Masale’yi Emanet dar tarjuma” në Derbareyi tarjuma: Bargozide-yi makalehayi Nashr-e Danesh (3), Redaktoi: Nasrullah Poorjavadi. Tehran: Markaz-e Nashre Daneshgahi.
- [2] Alireza Anushervani (1391). “Adabayate Tatbighi wa tarjumapajuhi”, in Comparative Literature Research. No. 1/3. Tehran: University of Tarbiat Modarres.
- [3] Ebu’l-Ala Afifi (2000), Fususu’l Hikem Okumalari için Anahtar.
- [4] Edwin Gentzler (2001). Contemporary Translation Theories. Toronto: Multilingual Metters Ltd.
- [5] Harold Bloom (1997). The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. Second edition. Oxford University Press.
- [6] Ian Almond (2018). Sufizmi dhe dekonstruksioni: Studim krahasimtar i Derridasë dhe Ibn Arabiut, Përktheu: Edin Q. Lohja, Shkup: Logos A.
- [7] Jacques Derrida (1978). Writing & Difference. London: Routledge&Kegan Pau.
- [8] Jacques Derrida. (1979). Living on/borderlines. In H. Bllom et al. (Eds.), Deconstruction and criticism (pp. 102-103). New York: Seabury Press.
- [9] Mevlana Xhelaleddin Rumi (1382/2003). Mesnevi Ma’nevi.
- [10] Naim Frashëri, (1986). Vepra 1, Përgatiti për botim: Rexhep Qosja, Prishtinë: Rilind

Mimoza Hasani-Pllana, Prishtinë

POETIKA E PËRVOJËS

Kërkimi i rrënjëve të imagjinatës në realitetin e përceptuar nga poetë të veçantë artikullohet bazuar mbi aplikimin e metodave të kritikës së poezisë që mundësojnë të kuptuarit e saj nëpërmjet praktikës së jetës: si mund të ketë ndikuar përvoja personale jo vetëm në proceset sociale, historike e politike, por edhe në krijimin e artit poetik. Mbi këtë bazë, përpjekjet e të kuptuarit të poezisë nuk mbështeten në mjetet letrare që nxjerrin poezinë si krijimin të pastër imagjinar, por si krijim poetik mbështetur në një të vërtetë jetësore, fakt historik.

Leximi i poezisë në këtë mënyrë, lë anash vëzhgimet se poezia është më pak e vërtetë e më shumë trillim derisa shpreh ndjesitë e brendshme në mënyrë imagjinare për lexuesin/publikun e vet. Nga kjo perspektivë, leximet e veçanta të poezisë kërkojnë elemente letrare për të provuar se poezia shqipe e Kosovës, në disa raste bën përpjekje aq sa është e mundur që nëpërmjet mjeteve poetike të transmetojë fakte historike, sa më reale. Kjo qasje poetike sjell dritë dhe shpjegim tjetër mbi disa ngjarje historike, pasi që tashmë konsiderohet i dobishëm bashkëveprimin i natyrës së historisë dhe letërsisë. Në fund të fundit, në fillimet e saj poezia mbijetoi si formë e shprehjes verbale që mbahej mend lehtë dhe përcillte informacione të vlefshme brez pas brezi. Sado antike, metoda e memorizimit të poezisë ishte funksionale në poezinë shqipe të shekullit XX (poezia e krijuar në burgje, pjesë e literaturës që e kemi në shqyrtim).

Mbi këtë pikë dhe pikat tjera të diskutueshme ku poezia mund të jetë burim i rëndësishëm historik, ndonëse jo aq sa zhanret joletrare, sjellim rezultatet e vëzhgimit të kësaj natyre të leximit e kuptimit të saj.

Diskutimi mbi pranimin e poetëve si shkrues të së vërtetës jetësore akoma është aktual dhe i lë ata jashtë proceseve që kërkojnë format e njohjes së përvojave reale. Mospranimi i tyre në shoqëri nga Platoni sikur ra “mallkim mbi ta”, për t’i vënë gjithnjë në pozicionin e ëndërrimtarit të papranuar dhe poezinë si burim informacioni të padobishëm dhe të pashfrytëzuar për shoqërinë. Studiues të veçantë janë përpjekur të shpjegojnë poezinë duke ndërlidhur procesin e krijimit të

saj jo veç me historinë, por edhe me fushat tjera sociale dhe ato shkencore. Në shpjegime të kësaj natyre gjen vend edhe të kuptuarit e mimesisit si paraqitje e ngjarjeve nëpërmjet imitimit fizik, por edhe përmes empatisë si paraqitje e emocioneve personale në poezi pasi të jenë kuptuar emocionet e tjetrit, si një nga mënyrat e kuptimit dhe ndërveprimit. Tema që dua të diskutoj këtu ka të bëjë pikërisht me kërkimin e rrënjëve të imagjinatës në realitetin e përceptuar nga poetët të veçantë. Përceptimi i realitetit si faktor përcaktues në produktin poetik shpesh shpërfillet nga lexuesit e interesuar për leximin e poezisë si trillim të pastër, duke mënjanuar procesin si poeti përpunon dhe interpreton të vërtetën, përvojën e jetës të fituar nëpërmjet të jetuarit.

Koha e shkrimit të poezive që diskutohen këtu është intriguese, përderisa brenda një zone thyeshin ideologji që nxitën emocione të forta në njerëz, dhe që u shprehën nga poetët të cilët poezinë e vlerësuan si një formë të përpjekjes për të shkruar përvojën e rrallë jetësore, emocionet ekstreme.

POEZIA E JETUAR

Kjo pikëpamje e leximit të poezisë kërkon të realizohet me mjete të kritikës psikanalitike, kombinuar me metoda tjera të kritikës letrare. Me këtë qasje, sipas shënimeve të S. Freud dhe M. Bonapartes, biografia e autorit bëhet metodë e interpretimit të veprës, duke kombinuar termat e ndërgjegjes dhe nënndërgjegjes (dëshira, kompleksi, shtypja, uni) me studimet në fushën e psikanalizës së autorit.¹ Aplikimi i qasjes së tillë detyrimisht kërkon zhveshjen e fjalëve mbështjell me figurat poetike për të arritur kuptimin e fshehur aty. Kuptimi i fjalës kërkon njohjen paralele të ngjarjes së jetuar në kushte të caktuara sociale, historike e kulturore, njohjen teorike të simboleve dhe metoda të kritikës që trajtojnë procesin e shkarkimit të emocioneve në poezi. Për të arritur deri te gjetjet e veçanta të kësaj natyre kërkohet ndërthurje e llojeve të kritikës, andaj, kritika psikanalitike në këtë rast, kombinohet me kritikën sociologjike, biografike dhe fenomenologjike. Sipas Ibrahim Rugovës, bashkëpunimi i tipave të kritikës ndodh duke pasur parasysh pluralitetin metodologjik bashkëkohor, e që duhet të arrihet me një komunikim të tillë në rrafshin e rezultateve, jo vetëm në komunikimin

¹ Dhurata Shehri, Statusi i Kritikës, Albas, Tiranë, 2013, f.10

e tipave të kritikës, por edhe komplementaritet midis poetikës dhe historisë së letërsisë.²

Aplikimi paralel i metodave realizohet për të analizuar krijimin poetik mbështetur në elemente autobiografike-kritika biografike; mbështetur në kontekstin social për të arritur te rezultatet se si realiteti letrar paraqet realitetin social - kritika sociologjike, mbështetur në përvojën e jetuar - metoda fenomenologjike dhe metoda psikanalitike mbështetur në thelbin e psikanalizës mjekësore të inaguruar nga Sigmund Freud dhe psikologjinë analitike të inaguruar nga Carl Gustav Jung, për të kërkuar rezultatet si produkt i emocioneve dhe kujtimeve të shprehura në poezi si rrjedhojë e një përvoje të jetuar.

Poezia “*U zu dielli*”, si formë e të shprehurit figurativ strukturon përvojën e jetuar që ngjall ndjenjën e pikëllimit e mërzi, veçanërisht e fillimisht te poeti, dhe te lexuesi më pastaj. Thurjet metaforike: *u zu dielli, klithmat e katundit, kullojsen e qytetit*, e ato të krahasimit: *këmishë të bardhë si borë, fytyrë e zverdhur si hëna, si bir sllavi si shpirt skllavi*, vijnë si përfaqësuese të burimeve të thella emocionale dhe mendimeve të pa thëna drejtpërdrejt nga vetë ai, poeti Sabri Hamiti.

U zu dielli në breg të diellit në ditën e njëmbëdhjetë të kallnorit kur fushën e mbuloi mjegulla e malet u qullën në lot. Aty në një përdhese të një shtëpie Eva që e linte nga brinjët tua mandej vajza e të dy djemtë rrisin lulen e pritjes me lot E njat zemrën tënde të madhe provuan të të marrin me lakmi dhe në fund të shituan në zi fjalën e bardhë e zemrën e kuqe

E dije ti dhe me sy të mbyllur se të gjitha klithmat e katundit pa kaluar kullojsen e qytetit janë vetëm lojëra që shkojnë huq. Si kalove gjithë ato baltëra me këmishë të bardhë si borë të ngjyer kuq në jakë e te zemra me njat ballë të rritur kunore. Dhe ajo fytyrë e zverdhur si hëna foli heshtazi se po shkoje qetë te zoti yt që pret gjithapur si krua dhembje e mall përjetë. Si bir sllavi si shpirt skllavi horet vrasin në pabesi më të vjetër për një krim të ri kthehen në pyllin e vet të ariut³

Nëse lexojmë tutje poezitë e S.Hamitit për të kërkuar shprehjen e përvojës e fakteve historike në formë poetike, shohim struktura edhe më të thella psikologjike të integritetit të ndjenjave dhe ngjarjeve personale brenda saj. Nëse imagjinata është brumi i poezisë, atëherë fantazia nga e cila rrodhi poezia “*Silueta me kasketë të Leninit*”, pushon

² Ibrahim Rugova, Kahe dhe premisa të kritikës letrare, Faik Konica, Prishtinë, 205, f. 9

³ Sabri Hamiti, Vepra letrare 3, Faik Konica, Prishtinë, f.272

në veprimin faktik lidhur me atentatin që ju bë poetit në shkallët e banesës së tij në vitin 1998. Veshur me ndjenja të forta rreth këtij akti të shëmtuar, impulset krijuese çojnë poetin në vizualizimin e detajuar të imazheve të 24 shtatorit, dhe figurimin e përvojës më të pazakontë personale e emocionale nëpërmjet vargjeve. Kështu, poezia në vazhdim *“Silueta me kasketë të Leninit”*, pasqyron në qetësi një përjetim psiko-fizik krejt të veçantë e të rrallë, që transmeton për lexuesin e tij një fakt historik me mjete poetike:

Në kohën kur terri nxin korridorin pa dritare Mes katit të parë e të dytë duke u ngjitur Më doli para silueta me kasketë të Leninit në kokë Shtiu silueta duke marrë në shenjë kokën e zemrën time. Unë lëviza shpejt nga e djathta. Plumbat zunë mushkërinë dhe dorën e majtë. Silueta me kasketë të Leninit zbrazti edhe disa plumba. Në shenjë triumfi e u humb në natë.

Unë e mund dhembjen me bërtimën e madhe. Që pushon vetëm kur e ndiej me veshët e mi. Kush mund ta dijë sa zgjatet koha. Derisa ngjitem këmbadoras në katin e tretë? Duhet të dukem sa më i natyrshëm para gruas. Më vërtitet nëpër mendje të turbulluar. Derisa jam në kokërr të shpinës në katin e dytë

Atëherë kalon aty pranë një hije e gjatë. Të cilit i lutem: më ndihmo zotëri! Po zotëria vetëm më kalon përmbi. Duke u mbrojtur si i zëni në faj: Si të të ndihmoj kur nuk e di kush je?

“Grua i vrarë jam dhe thirri miqtë” i them. Duke u munduar të fsheh gjakun në duar. Ajo heshtet duke e ditur se të vrarit s’i flitet. E i vrari nuk duhet të flasë...

Tevona vëllezërit, miqtë, mjekët më kanë shtrirë. Kur biri i madh më vjen te veshi “Qëndro babë”! Hap sytë për t’ia dhënë besën time Se do të jetoj për mall të tij.

Fotot gjejnë vendet e plumbave. Të gjithë janë në trup brenda. Ndërsa mjeku i damarëve ngushëllohet: Shyqyr që i ka shpëtuar dora e djathtë, Me çka do të shkruante?

Në shok-dhomë ma shpojnë rishtas gjoksin. Duarte, vena, thikat e pykat janë në trupin tim. Dhe trupi mund të zgjedhë jetën a vdekjen. Se shpirti niset diku në qiej. Nis të varet nëpër yje duke u munduar. T’i bëjë dy yje bashkë që do të digjen. Duke rënë në tokë.

Aty jam vetëm me milicët e armatosur. Që ndërrojnë pamjet nga ora në orë. Gra të veshura bardh më njohin terrorist. Në vesh më kanë vënë ndëgjojset. Ku ndihet gjëma e vëllait, vaji i gruas. Dhe

pëshpërimat e fëmijëve. Ata duan të më tregojnë para vdekjes^[1]Se i dinë të gjitha deri në minutën e fundit.

Atëherë kur trupi e zgjedh jetën. E dy yjet bien lidhur përtoke. Gruaja më rri pranë te shtrati. Ma lan gjakun nga trupi me alkool. Me pambuk të butë secilën qelizë, secilën fije.

I lidhur për shtrati me sy të hapur. Shoh për dritareje si lind e si vdes dielli. Si lëkunden e vdesin gjethet e fundit. Duke e lënë cullak degën e plepit. “Ai që e do jetën u hyp këmbëve të veta. E nuk lidhet për shtrati” flet Burbuqja.

Me gruan përbri u hypi këmbëve të mia. Dal në korridor dhe nëpër katrorin e dritares. Shoh një degë peme që ngjitet në qiell. Pamja më e bukur e gjithë jetës sime. Derisa tri gra plaka rrahin duart. Nga habia me mrekullinë time.

E unë i lidhur për shtrati e di më mirë se kurrë: Për të shkruar nuk mjafton vetëm ëndrra. Nuk mjafton as vetëm dora e djathtë. Për të shkruar duhet kurrizi e duhet bytha. Duhet guximi për të shkruar që dhembja fizike. Është më e madhe se dhembja shpirtërore, Jo vetëm fantazitë e dora e djathtë. Si thoshte mjeku më i madh i damarëve. Të prerë në Ballkan!

Le të dëshmojë më së miri Burbuqja! A nuk është kështu zonjusha Burbuqe?⁴

Vargjet 2, 3, 4, 5, 6,7,15,16,17,18,19 do të mund të trajtonin poezinë si produkt i pasur me shembuj faktik, si një mjet me efekt historik që ka arritur të zë vendin e përjetshëm në poezinë e lirisë e të luftës njëkohësisht. Pjesa tjetër pa dyshim mund të trajtohet si produkt i krijimit të lidhjes mes realitetit të jetuar dhe realitetit letrar si dy linja që ka herë zhvillohen paralelisht.

Poezia e përvojës si një mjet drejt arritjes së lirisë kërkohet edhe tek produktet poetike që u zhvilluan prapa jetës së përditshme, prapa grilave të burgut, në ato zona të panjohura nga njerëzit e lirë që jetonin në robëri. Kjo lloj poezie “imponon” konsiderimin e ndikimit të faktorëve fizik e psikologjik si derivat i situatës politike gjatë së cilës u krijua poetika e vuajtjes, e dhembjes. Nëse kujtojmë fjalët e Roland Barthes se “Secili prej nesh ka ritmin e tij të vuajtjes”, i cili nga ana tjetër kontribuon në procesin e të shkruarit krijues, atëherë kuptojmë më qartë rëndësinë e përjetimit personal dhe ndikimin që mund të ketë në poetikën e tekstit letrar. *Poezia e burgut* kapërceu përvojën personale,

⁴ Sabri Hamiti, Vepra letrare 3, Faik Konica, Prishtinë

zëri individual solli zërin e grupit për ta bërë shprehjen poetike produkt të përvojës kolektive. Zëri personal i poetit përfaqëson zërin e përgjithshëm të të burgosurve për të shprehur torturën ndaj grupit që e viktimizojnë si pasojë e refuzimit të një sistemi politik që nuk është aspak ndryshe nga përjetimi personal i poetit. Pra, përvoja e poetit është përvoja e grupit dhe anasjelltas:

*Ata mbase s`do të njiheshin kurrë
Po të mos ishin njerëzit me çomanga
Kur i çonin në torturë
Ua lidhnin duart në të njëjtat pranga.
Më vonë bënë çmos që t`i ndanin
Por ishte punë e kotë
Duratë që lidhen në të njëjtat pranga
S`mund t`i ndajë asgjë në botë.⁵*

Poezia e përvojës së burgut si zë kolektiv e personal deri në dhjetë vitet e fundit të shek. XX nuk kishte parë dritën e botimit. Bota e saj poetike funksiononte vetëm brenda hapësirave të vogla e të mbyllura të qelive të burgut, madje për të mbijetuar për vetën e për të tjerët mbahej mend në formë verbale, në pamundësi të sigurohej ruajtja e saj në formë të shkruar. Përvoja personale e shprehur me gjuhë figurative, me ritëm e rimë, u mundësoi poetëve të burgosur të krijonin shprehje të pasura të interpretimit të vuajtjes dhe që mbahej mend lehtë. Në një përjetim të tillë, nuk është gjë e pazakontë që poetët personifikojnë veten me Jezu Krishtin, e me trupin kryq që rrjedh gjak si simbol universal i vuajtjes:

*Ironi e thadruar në kryqin e drunjtë
Trupi i Jezuit gozhdave pikon gjak.
Denduron terri në shpirtin tim të ndrydhtë
Pamëshirë kjo natë merr e merr hak.
Vetmia më rri varur në dhomë
Përzihet, mbështillet, përplasit, avullon...
Për çdo çast mund të kërcasin xhamat*

⁵ Hydajet Hyseni, Libri i lirisë- Të qenët dhe të mosqenët, Zëri, Prishtinë, 1991, f. 69

*Si nerv i tendosur në tension.
 Çdo çast mund të kërcasin xhamat
 Si nerv i tendosur në tension
 Mund të thyhet dera, dritaret
 Të derdhen breshërimë në ballkon...*⁶

Këto e poezi tjera të krijuara në vetmi vlerësohen se posedojnë vlera të larta letrare të panjohura për publikun për shkak të izolimit dhjetëra vjet, derisa dekada e fundit e shek. XX i nxjerr në dritë si vepër e autorëve të ndaluar, me ç'rast krijon një tronditje të skenës letrare në përgjithësi.⁷ Publikimi i parë i njohur në Kosovë i poezive të shkruara nga të burgosurit politikë shqiptarë i përket vitit 1991, kur shtëpia botuese “Zëri” publikoi antologjinë e quajtur “*Libri i Lirisë*”. Prej asaj kohe, publikimet në këtë fushë nuk pushuan, megjithatë, procesi vazhdon të vlerësohet problematik për faktin se një pjesë e teksteve kanë mbetur në versionin e dorëshkrimit. Përveç mospublikimit, problematike mbetet edhe çështja e emërimit, kategorizimit, vlerësimit dhe përfshirjes së *letërsisë së burgut* në historinë e letërsisë.⁸ Ndonëse poezia e pesë autorëve e publikuar në “Libri i lirisë”, dhe e autorëve tjerë të burgosur për çështje politike akoma nuk ka fituar vëmendje të gjerë të kritikës dhe lexuesit/publikut, vlerësohet nga studiuesit dhe kritikët e çmuar shqiptarë. Profesor Sabri Hamiti, këtë poezi e sheh si produkt letrar që dëshmon jetën, deri sa shkruan se poetët janë individualitete të veçanta, por që në këtë libër i lidh magjia për poezinë dhe ankthi jetësor, dhe se situata tepër e rëndë jetësore vjen në poezi, e cila e adhuron të bukurën, qoftë kjo e plagosur, e përgjakur; prandaj poezisë nuk i mjafton vetëm ta dëshmojë jetën, po edhe ta krijojë e rikrijojë atë në trajtat më subtile.⁹ Pra, poetika e përvojës të poezia e autorëve përfaqësues në “*Libri i Lirisë*”, është provë e fuqishme se poetika e përvojës zë vend të madh në poezinë shqipe të Kosovës.

⁶ Ismail Syla, *Libri i lirisë*-Trupi i jetës, Zëri, Prishtinë, 1991, f. 69
 Po aty, f. 42

⁷ Sabri Hamiti, *Tematologjia*, ASHAK, Prishtinë, 2005, f. 228

⁸ Bajram Kosumi. "Letërsia e burgut". SYMBOL 2:100-111.
<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=607680>

⁹ Sabri Hamiti, *Njohja e thellë, parathënie* nga “Libri i lirisë botuar” nga “Zëri” në Prishtinë, më 1991. Vlerësimi i profesor Sabri Hamitit, hap këtë antologji nga faqe 5 deri në faqe 12.

POETIKA E GRUAS POETE

Në emër të grave

“*Në emër të grave*” kam klasifikuar poezinë që përfshin përvojën kolektive të projektuar nga zëra individual brenda një fushate të zhvilluar në mënyrë të pavetëdijshme, por që funksionoi e la gjurmë në emancipimin dhe rritjen e përfshirjes së gruas kosovare në botën letrare.

Poezia e poetëve kosovarë ngre një çështje vendimtare në fund të shekullit XX që trajton pozicionin e gruas në jetën shoqërore, kulturore e politike. Deri në këtë shpërthim të shënuar në vitin 1990 e tutje, gruaja kosovare ishte e pranishme në skenën letrare pak, ndërsa në debatet mbi letërsinë prania e saj thuajse nuk ekzistonte. Deri në këtë kohë, gruaja qe personazh në veprat e autorëve burra, por jo autore tekstesh.

Me këtë qasje krijimi, ajo ndryshon rrjedhën e poezisë të botuar në Kosovë. Parimet feministe i integron në botën letrare si poetikë e përvojës së grave. Po a mund ta quajmë këtë “rrymë të re” poezi feministe? Nëse lexojmë poezinë përmes parimeve të kritikës feministe që sfidon shtypjen, neglizhimin social, psikologjik, politik, ekonomik, kulturor, atëherë kuptohet se poetet kosovare kalojnë kufirin e mbylljes duke përforcuar motivet dhe idetë feministe nëpërmjet simboleve të krijimeve poetike që në fundit të shek. XX në Kosovë ishin forma më e fuqishme e të shprehurit në publik. Në mënyrë të paorganizuar poezia e grave zgjeronte botëkuptime dhe fuqizonte kauzën se gratë duhet të jenë të lira nga të gjitha format e shtypjes dhe të jenë të pranishme në shoqëri po aq sa burrat. Kështu i integruan idetë feministe në poezi, poetet kosovare. Përveç qasjes feministe, këto modele “kërkojnë” edhe qasje psiko-analitike, derisa kritika psiko-analitike (S.Frojd, K. Jung) mundëson identifikimin e shpërfaqjes së emocioneve të ndrydhura dhe shumanshmërinë e përjetimeve psikike që mund të kenë lënë gjurmë në mendjen e poetëve, si rezultat i të cilave poezia krijohet thuajse pavetëdijshëm.

Gratë poetë frymëzuar nga praktika e jetës provojnë që çështjet gjinore t'i trajtojnë e shtjellojnë në temë e tematikë të veprave për të arritur deri aty ku dëshirojnë. Në këto vepra letrare temë e poezisë është vetë gruaja, pra çështjet gjinore janë prokupimi, *janë lënda themelore e saj*. Me një fjalë, poezia ishte mjeti i tyre i lëvizjes në rrugën e gjatë drejt lirisë.

Gratë poetë transformojnë përvojën me fuqinë e imagjinatës për t'u bërë zë për ndryshimin e çështjeve gjinore, pa u ndikuar nga dallimet

a ngjashmëritë mes tyre. Përvoja nuk u transformua vetëm në ndërgjegjësim për të drejtat e grave, por u zhvillua edhe përtej. Poetet Naime Beqiraj e Fakete Rexha prekin e hyjnë në thellësi të preokupimeve më komplekse shoqërore, duke poetizuar imazhe raportesh mes gruas e burrit. Poezia e N.Beqiraj, e lexuar sipas metodave të përdorura nga kritikët psiko-analitikë provon argumentet e tyre se shkrimi letrar në mënyrë të pavetëdijshme shpreh emocionet e mendimet e autorit dhe se teksti letrar/poezia është krijimin deri diku i pavetëdijshëm, siç mund të jetë një ëndërr:

*Vjen dendur në dhomën time
Dhe dritë i hedh
Unë hija jote mundohem të të zë
Në kraharor të të mbledh*

.....
*Shpesh mbrëmjeve të hap portën
Hapave vend t`u bëjë
Syri shkruan këngën e dhimbjes
Ngjyrën e zjarrit sjell
Janë mijëra net të pritjes
Gurit në shpirt t`i bëjë vend
Me hapin e pritjes mas fjalën
Durimit i hap shteg¹⁰*

Derisa N. Beqiraj pret për dashurinë, F.Rexha në lirikat e dashurisë lundron dhe më fort kundër rrjedhës, ajo sfidon tabutë shoqërore, prek tema që trajtojnë pasionin e gruas që kërkon dashurinë si një përvojë shpirtërore dhe fizike:

*Ajo u zgjua e turpëruar
nga shkëlqimi fletë-fletë i mendimeve
lakuriqësia e lashtë skofiare
i thithej midis mureve me dritare
asaj nate kur ra natë
epsh e mëkat si vetmia.¹¹*

¹⁰ Naime Beqiraj, "Mbi siparunt", Rilindja, Prishtinë, 1990, f.13

¹¹ Fakete Rexha, Mal me Frymë, Rilindja, Prishtinë, 1990, f.20

Si përfundim, poezia e grave poetë kërkon një grua për t'u lexuar, për të kuptuar se është shkruar veçanërisht për nevojat e saj bazuar në përvojën e saj. Poetika e përvojës së gruas kosovare ka nevojë për një lexuese grua edhe për ta bërë të njohur brenda e jashtë vendit.

POETIKA E MIGRACIONIT

Poetika e migracionit trajton veprën përfaqësuese të disa poetëve bashkëkohorë kosovarë, poezia e të cilëve nuk është mjaftueshëm e njohur dhe nuk është aq e përfshirë në studime akademike.

Imazhet e migracionit vijnë në poetikën e poetëve emigrant nga kujtesa e vetmisë, përjashtimit, përshtatjes që pësuat gjatë integrimit në jetën sociale e kulturore të vendit pritës. Paraqitja e procesit të zhvendosjen dhe vendosjes nëpërmjet gjuhës poetike dallon poetët e rinj kosovarë emigrantë nga poetet e rinj jo emigrantë (poetika e përvojës së grupit të dytë nuk përfshihet në këtë punim, për arsye të veprës voluminoze që duhet të trajtohet ndaras nga grupi i parë). Emigrantët qëndruan besnik ndaj mendësisë së poezisë tradicionale të cilën e ruanin në planin strukturor, veç se gjuha e tyre simbolike përfshin përvojën e jetuar, gjë që e dallon thellësisht në planin ideologjik e tematik nga krijimet vendore. Poetët e këtij grupi kapërcejnë kufijtë gjeografikë të cilët bëhen fara imagjinare e krijimit të poezisë simboliste. Poetët emigrant poezinë e shkruan jashtë atdheut dhe e botuan në atdhe, në Kosovë, si shenjë identifikuese e origjinës së vendit prej nga vinin; prej Ballkanit të zjarrtë që në botën perëndimore njerëzit e tij pranoreshin dhe refuzoheshin në emër të tjetrit (këtu bëjnë pjesë edhe poetët kosovarë). Në Ballkan “tjetri” u lind nga sfidat politike, kulturore dhe historike që kanë kaluar popujt gjatë bashkëjetesës së tyre shekullore dhe si rezultat i saj erdhi deri te njohja ose mosnjohja e njëri-tjetrit.¹² Këtë lloj përvojë (të njohjes e mosnjohjes e jetojnë edhe poetët kosovarë, emigrant në vendet perëndimore. Tjetrin/të huajin e gjejmë të theksuar te simbolika e artikuluar te veprat poetike *Balada Budallaqe* (1994) dhe 205 (1996), të poetit Beqë Cufaj. Përmbledhja me titull 205, poetizon jetën e poetit në Swabian të Gjermanisë nga dhoma e tij e qëndrimit me numër 205. Si e tillë, kjo përmbledhje poetike bashkon filozofinë e mendjes, jetës, gjuhës/imagjinatës, kujtimit, figurës. Realisht 205 është numër i zakonshëm dhome, poetikisht është simbol i jashtëzakonshëm që përcjell

¹² Maria Todorova, Is “the Other” a useful cross-cultural concept? Some thoughts on its implication to the Balkan region”, Berghahn Books, Internationale Schulbuchforschung, Vol. 21, No. 2 (1999). f.160-170

gjithë procesin e kuptimit të artit poetik nëpërmjet përvojës. Nga kjo perspektivë e sjellim veç një poezi, një dashuri të humbur që synon të shpjegojë përfshirjen e përvojës së migracionit të subjektit në artin poetik:

Ec e ec

e thërrasin malet e zvetnuara të dheut

e thërrasin yjet e atdheut

E s' di ku shkoj

Ec e ec

e thërrasin gurët e vetmuar të atdheut

e thërrasin qirinjtë e ndezur të dheut

*E s' di ku shkoj*¹³

Imitim i heshtur e i rezervuar është poezia e migracionit, është mjet i njohjes së një të vërtete jetësore që në letërsinë shqipe e sollën poetët e emigruar. Kur kjo poezi lexohet e kuptohet në kontekstin social, krijon një pasqyrim të ndjenjës reale të ikjes, nëpërmjet përjetimit letrar. Se çfarë është përvoja jetësore e ndarjes për së gjalli, shpjegon përvoja poetike nëpërmjet disa vargjeve të poezisë me titull: “*Dita e parë e jetës sime pa ty*”:

Dita e parë pa ty erdhi

Më në fund shpirtërat tanë të bardhë le të gëzojnë

Të pëlçasim së brendshmi.....

Mendojmë se jemi larg, shumë larg....

Jeta të kam thënë i ka këto

This is the end my friend

Dhe këtë e din ti dhe këtë e di unë

Do jetojmë derisa jeta të na mbajë

Të vdesim atëherë kur vdekjes i duhemi

Nuk jemi të parët as të fundit

Jeta që na ndau pa na pyetur fare

Për planet, fëmijët, lumturinë

E shitur shëtitoreve të jetës

Tashti qan për mua dhe për veten

¹³ Beqë Cufaj, Balada budallaqe, Rilindja, Prishtinë 1994, f. 6

*Jemi në robëri sa herë ta kam thënë
 S' bën të qajmë për dashuritë e humbura
 Atdheun e tradhtojmë
 De Radën pyete e dashur të tregon
 Pa atdhe s' ka dashuri
 Lumi i jetës shqip po ecën
 E dashur
 Shihemi në fundërrat e përmbysura
 Në njëjtën kohë në të njëjtin vend...*¹⁴

Sa ndikim dhe fuqi kishte përvoja jetësore në poezinë shqipe, e provojmë me një deklaratë personale të poetit Ali Podrimja publikuar në intervistën me titull “Finally, Ali Podrimja Spoke”: A Conversation, me autorë, Adam J. Goldëyn dhe Rineta Hoxha, kur pohon se: “*ndjenjat shpirtërore, ngjarjet e mëdha dhe padrejtësitë ndaj popullit tim më bënë të shkruaj poezi*”,¹⁵ dhe vazhdon tutje: “*nëse shteti shqiptar nuk ka politikanë, kjo nuk do të thotë se krijuesit e tij shpirtërorë nuk e mbajnë afër shpirtit emocionalisht atdheun dhe kombin e tyre, madje një pjesë e atyre emocioneve, nga Rilindja e më parë, u shkrinë në vargje për çështje madhore kombëtare*”.¹⁶

Përpyekja për të analizuar poezinë mbi përvojën e jetës kalon nga fusha e teorisë e kritikës letrare në fushat tjera shoqërore që jodomosdoshmërisht përkufizohen si dije letrare, por ndikimi i tyre në poezi është zhvilluar bashkë me krijimin e saj.

¹⁴ Beqë Cufaj, *Balada budallaqe*, Rilindja, Prishtinë 1994, f. 33

¹⁵ Adam J. Goldwyn, et al. ““Finally, Ali Podrimja Spoke”: A Conversation.” *World Literature Today*, vol. 86, no. 3, Board of Regents of the University of Oklahoma, 2012, pp. 28–32, <https://doi.org/10.7588/worllitetoda.86.3.0028>.

¹⁶ Po aty.

BIBLIOGRAFIA

- [1] Adam J. Goldwyn, et al. “Finally, Ali Podrimja Spoke’: A Conversation.” *World Literature Today*, vol. 86, no. 3, Board of Regents of the University of Oklahoma, 2012, pp. 28–32, <https://doi.org/10.7588/worllitetoda.86.3.0028>
- [2] Bajram Kosumi, Letërsia e burgut, SYMBOL 2:100-111. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=607680>
- [3] Beqë Cufaj, *Balada Budallaqe*, Rilindja, Prishtinë, 1994.
- [4] Beqë Cufaj, 205, Dukagjini, Pejë, 1996.
- [5] Dhurata Shehri, Statusi i Kritikës, Albas, Tiranë, 2013
- [6] Fakete Rexha, Mal me Frymë, Rilindja, Prishtinë, 1990
- [7] Hydajet Hyseni, Libri i lirisë, Zëri, Prishtinë, 1991
- [8] Ibrahim Rugova, Kahe dhe premisa të kritikës letrare, Faik Konica, Prishtinë, 2005
- [9] Maria Todorova, Is “the Other” a useful cross-cultural concept? Some thoughts on its implication to the Balkan region, Berghahn Books, Internationale Schulbuchforschung, Vol. 21, No. 2 1999
- [10] Naime Beqirja, Mbi siparunt, Rilindja, Prishtinë, 1990
- [11] Sabri Hamti, Vepra letrare 3, Faik Konica, Prishtinë, 2002
- [12] Sabri Hamiti, Tematologjia, ASHAK, Prishtinë, 2005

Muhamed Çitaku, Prishtinë

VEÇORITË E RRËFIMIT TË ROMANIT “OH”

Anton Pashku para romanit *Oh* ka shkruar tregime, novela dhe dramë, kjo e dhënë statistikore prek në sistemin e brendshëm të shkrimit të këtij romani, pasi duke ardhur pas tyre ai ka shkrim më të zhvilluar, taktikisht më të avancuar dhe teknikisht më të përsosur.

1. NARRATORI

Narratori kryesor i romanit *Oh* është protagonistin *Ai*, pra është narratori-personazh që merr pjesë në ngjarjet që rrëfen, ai ato i rrëfen nga pozicioni i vetës së parë, *unë rrëfej*, apo, si njihet në teorinë e narracionit, nga narratori homodiegetik. Rrëfimi i tij është i ndërlidhur shumë me karakteristikat e tij, prandaj derisa *Ai* ishte meditans, *Ai* përveç që rrëfen, edhe bën refleksione të mprehta filozofike rreth ngjarjeve që rrëfen.

Përveç këtij narratori, te *Oh*, me funksione të veçanta në pjesë të caktuara të romanit, interferojnë edhe narratorë të tjerë, shumë të ndryshëm mes veti, narratorë të moshave, vendeve, kohëve e kulturave të ndryshme, çka bën që romani të fitojë një laryshi në rrëfimin e tij përmes kombinimit të tyre. Kështu, këtu kemi narratorë vendorë (plaku, desidiati, pirusti etj), por kemi edhe narratorë të huaj (dy romakët), kemi narrator që rrëfen nga pozicioni nacional (plaku), por edhe nga ai internacional (mizogami), për nga mosha kemi narrator të ri (mizogami) dhe narrator të vjetër (plaku), për nga koha kemi narrator të kohës antike (desidiati, pirusti, dy romakët) dhe narrator të kohës bashkëkohore (*Ai*, plaku, mizogami, gjahtari), për nga profesioni kemi disa lloj narratorësh si kemi narratorin bari (plaku), narratorin ushtar (dy romakët, desidiati), gjahtar (dy gjahtarët) etj. Secili prej të gjithë këtyre narratorëve rrëfen në një formë të veçantë, bazuar në botëkuptimet e tij të veçanta, qëndrimet, si plaku, mizogami, desidiati etj., duke bartur veçantitë e karakterit të tyre në rrëfim. Një prej këtyre veçantive të tyre e kemi edhe te narratori kryesor i cili qëndrimin e tij në vetmi e pa femër e jep si qëndrim *si i ka hije*, që është qëndrim i njëanshëm, totalisht i bazuar mbi pikëpamjet e tij të një njeriu të dhënë shumë pas vetmisë:

Tue kalue pranë akuariumit, pashë se, përsëri, m'ishin shtue qyrrat dhe jargët; isha randue aqë shumë, sa mezi lëvizsha. As që provova me i pre me copat e vizllimave të gërshanëve, u ula dhe u shtrina në dysHEME. Ma në fund, fillova të pushoj si i ka hije.¹

Këtu hyjnë edhe qëndrimet e tij indiferent ndaj piramidës, vizllimave dhe elementeve të tjera që janë qëndrime personale të tij të bartura në rrëfim dhe jo fare neutrale, ashtu siç nuk mund të merret neutrale qëndrimi i atyre në sallë që e quajnë Kozmosin me termat *Kozmosi 'jonë i dashtun'*, frazë që jep bindjet e tyre, atë që për ta është e dashur dhe nuk jep diçka të dashur të përgjithshme. Të tillë kemi qëndrimin e ushtarëve romak në fund të pushtimit të Ilirisë të cilët, jo vetëm që tregojnë se ka rënë muga/pushtimi, por edhe se ajo iu 'pëlqen':

„Edhe kjo mugë, po më pëlqen edhe kjo mugë.”

„Tanë këtë anë e ka hieshue.”

Njëanshmëria në konstatime shihet më qartë kur dy narratorë rrëfejnë të njëjtin informacion dhe secili e jep në bazë të qëndrimeve personale, të tillë e kemi rrëfimin e desidiatit për eshtrat e breukut që thyejnë qerren e diellit në Andetrium i cili informacion rrëfëhet edhe nga ushtarët romak: desidiatit këtë gjë e bën më shumë dhimbje (me fjali të gjata, fraza të përsëritura 'rrasen e rrasen', 'thellë e më thellë'), ndërsa ushtarët romak e rrëfejnë me shumë kënaqësi, duke treguar se 'sa mirë' çanin eshtrat e breukut:

...eshtnave të breukut s'kanë ç't'ju bajnë eshtnave të mprehtë si huj të mprehtë pykat rrasen e rrasen thellë e ma thellë në qerren e diellit e çajnë qerren e diellit e thyejnë pykat që rrasen thellë e ma thellë...

Kurse ushtarët romak:

Të mirë kishin qenë, ata eshtna. Punë të madhe banë, ata eshtna. Po pyka që ishin! Po sa mirë çajshin, çajshin! (nën. - M.Ç)

Pra, të njëjtën ngjarje secili e rrëfen në bazë të karakteristikave me të cilat shquhet, asnjëri në formë të njëjtë dhe kjo është ajo që i mundëson romanit laryshi të madhe në rrëfimin e tij.

Narratori që ka rol tejet të rëndësishëm në këtë roman është edhe plaku. Sa i përket pozicionit kulturor të tij, ai është narrator i kulturës orale shqiptare i cili rrëfen me frazeologji orale, mban qëndrime të njeriut me karakter tradicional, ka histori e bëma me të cilat shquhet populli shqiptar dhe në dukje ka po ashtu veshje tradicionale. Sa i përket klasifikimit

¹ Pashku, Anton, *Oh, Rilindja*, Prishtinë, 1971, fq 158-159 - të gjithë shembujt në vazhdim do të merren nga ky botim.

formal, plaku është narrator që rrëfen nga dy pozicione, nga ai homodiegetik dhe nga ai heterodiegetik: plaku është narrator homodiegetik kur rrëfen ngjarje të jetës së tij, si kërkimin e larëzezës, në këtë rast plaku është i kufizuar në limitet njerëzore të homodiegetikut, nuk di se ku ikë larëzeza, sa është larg, afër, djathtas, majtas, etj.; plaku është narrator heterodiegetik kur rrëfen ngjarjen e kryengritjes ilire, këtë herë ai rrëfen ngjarjen nga pozicioni i gjithëdijshëm dhe ka informacione për çdo fjalë që personazhet flasin, di se kush janë tri hijet që i ofrohen qerres së diellit (desidiati, breuku e pirusti), di se çka bisedojnë mes veti ato hije, etj. Pavarësisht se ngjarja ka një distancë kohore të largët (kryengritja ilire është në Antikë), plaku nuk ka kurrfarë hamendje për të, për personazhet e saj, bëmat, bisedat etj. Pra, plaku te *Oh*, pozicionohet në dy perspektiva dhe krijon dy lloj narratorësh, kjo tregon se pse dhe si në këtë roman krijohen shumë lloj narratorësh, më shumë sesa që ka personazhe, kjo për shkak se secili prej tyre ndërron dy e më shumë pozicione të rrëfimit: mizogami herë rrëfen nga pozicioni i njeriut të ri e 'axhami', herë nga pozicioni i njeriut të angazhuar thellë ideologjikisht, ushtari romak herë rrëfen nga pozicioni i ushtarit pjesëmarrës në luftë dhe jep informacione për mbarëvajtjen e saj, herë rrëfen nga pozicioni i të huajit të cilit i duket krejt e re trimëria e shqiptarëve në luftë etj.

Në anën tjetër te rrëfimi i plakut ndërhyjnë si narrator edhe desidiati, si pjesëmarrës i drejtpërdrejtë në ngjarjen e kryengritjes ilire. Zgjedhja e desidiatit si narrator i kësaj ngjarje ka ndikuar që ngjarja e lashtë historike që ka një distancë dy mijë vjeçare nga koha e shkrimit të romanit, të ofrohet në kohë. Atë nuk e rrëfen njeriu që e ka këtë ngjarje të kaluar të tij, atë e rrëfen njeriu që veç sa është ndarë për pak kohë prej saj dhe si ta përfundojë së treguari atë do t'i bashkohet prapë rrjedhës së luftës të cilën e ka treguar deri tash:

Dhe shohin tue luejtë qerrja e diellit, tue ikë nga ajo vizllimë. Dhe nuk dinë pse ik qerrja e diellit, dhe nuk dinë ç'asht ajo vizllimë. Andaj, heshtin. Dikur vjen një desidiat, nga mali, nga ato anë ku diç vizllon. Ulet. Kërkon ujë; e pi një brojcë. Ai asht untë, edhe të tjerët janë të untë, por s'kanë çka të hanë. Nuk flasin; rrinë, këqyren. Dikur, pyet pirusti: „Ani, desidiat, ç'kemi të re andej?” Desidiat, që erdhi pak ma parë, këqyr pirustin, e matë. Desidiati tjetër luen kryet, ja ban me sy. Tash përgjigjet: „Keq, shumë keq!” Kallxon: breukëve nuk po ju pëlqejnë rranjët dhe barishtet; Batua i tyne ja ka kthye shpinën qerres së diellit dhe Pinit; Pinin e ka lanë në titër të ledinës; nuk i han ma palla për qerren e dillit, e as për Baton e desidiatëve; në vend të rranjëve dhe barishteve, Batos së breukëve po i pëlqejnë pasqyrat me dy faqe...

Madje pa përfunduar mirë rrëfimin e kësaj ngjarje ai i bashkohet asaj që i bie se në momentin kur është duke rrëfyer është duke ndodhur ngjarja, tradhtia e breukut, ruajtja e lirisë (qerres së diellit) nga desidiati, shpërndarja e tradhtarëve nëpër vend dhe shumë bëma të tjera të cilat për shkak të afërsisë së madhe me ngjarjen rrëfihen duke u përjetuar thellë si më lart. Pra, deri aty afrohet ngjarja ilire në këtë roman sa që narratori gjysmën e kohës bëhet pjesë e saj, gjysmën e kohës rrëfen:

...mal i eshtnave, prej të cilëve po largohet qerrja, thotë desidiati, qerrja e diellit, thotë desidiati, diellit, thotë desidiati dhe hesht, dhe nuk flet ma, dhe nuk don me ndejt ma, dhe çohet, dhe shkon, dhe shkon te qerrja, dhe shkon atje ku asht qerrja e diellit.

Autori e ofron qëllimisht ngjarjen për të qenë sa më emocionale për lexuesin, sa me më shumë tension, dramacitet, dhimbje etj., pra bëhet me qëllim që fatkeqësia e largët ilire të ndihen më thellë nga lexuesi i kohëve moderne. Teksti nuk ka fraza bombastike për luftën 'heroike' të desidiatit, lavdërime për 'besnikërinë' e tij e mallkime për tradhtarët, për më tepër të dy këto kategori jepen figurativisht përmes njerëzve që i dojnë rrënjët (besnikët) dhe atyre që i donë pasqyrat me dy faqe (tradhtarët). Qëllimi është që të kristalizohet figuracioni i tekstit *Oh* më shumë sesa lavdërimi e qortimi i tij, një kujdes i Pashkut që çdo gjë në tekstin e tij të mbetet në nivel të artistikes, kjo edhe atëherë kur ngjarja është e afërt dhe ndodh para syve të narratorit.

Edhe rrëfimi i historisë së Gentit nga pirusti shfrytëzon afërsinë me ngjarjen, veç se në një formë tjetër. Këtë herë ngjarja që pirusti rrëfen, lufta e romakëve me Gentin, ka ndodhur më herët, mirëpo i rrëfëhet një njeriu, desidiatit, i cili këtë ngjarje e ka dëgjuar më ndryshe, më me shumë bëma heroike të Gentit, prandaj rrëfimi i pirustit është rrëfim që shoqërohet me habinë e befasinë e desidiatit, efekte që prodhon ndeshja për herë të parë me ngjarjen. Prandaj distanca kohore e ngjarjes harrohet përballë çudive të desidiatit, zhgënjimeve të tij, ofshamave me plotë dhimbje, mëdyshjeve, arsyetimeve se të këqijat i ka bërë nën trysninë e të tjerëve etj.

„Skodra nuk ka ra lehtë!”

„Ka ra, si bjen një pupël!”

„Jo, pirust!”

„Po, desidiat!”

„Jo, s'asht e mundun!”

„Po, desidiat!”

Ose

„Mjaftë?...Nuk e di, desidiat...E di se mendjen e çonte në një anë e zemrën në tjetrën.”

„Genti ynë?”

„Genti ynë, pra. Shpesh i turbulloheshin sytë.”

Pashku gjithë këtë e bën me qëllim që ngjarja që rrëfen të mos jetë ‘ajo’, e largët dhe e humbur në kohë, por e afërt me dëgjuesin/desidiatin, diçka që ndodh para syve të tij, për pasojë edhe para lexuesit të romanit. Kjo bën që historia e Gentit të përcillet me kujdes dhe emocion të mjaftueshëm. Kjo i ka mundësuar autorit që të ikë nga komentet personale për ngjarjet e romanit dhe ato komente që dalin të konsiderohen qëndrime të personazheve të asaj kohe, të shtyrë nga tensioni e tragjika e ngjarjeve që po përjetonin. Edhe pse *Oh* ka pak komente, ato që janë, janë të tilla.

Por rrëfimi i historisë së Gentit nga pirusti na dërgon te një karakteristikë tjetër e narratorëve të *Oh*. Në rend të parë shohim se derisa kryengritja ilire rrëfëhet kryesisht nga desidiatët, rrëfimi i historisë së Gentit nga pirusti balancon ngjarjen e antikës duke e shpërndarë një pjesë të rrëfimit te një fis/desidiatët dhe pjesët tjetër te fisi tjetër/pirusti. Në anën tjetër, shohim se secili prej narratorëve është zgjedhur të rrëfejë në bazë të afërsisë më të madhe me ngjarjen, desidiatit është zgjedhur për shkak se ka njohur më afër tragjedinë e tradhtisë së Breukut, për shkak se ka luftuar me Baton e breukëve/tradhtarin dhe e ka mbytur atë, ashtu si pirusti siç është përzgjedhur për shkak se është më i njohur me bëmat e Gentit sepse e kishte më afër se desidiatit:

„Nuk e njihni, nuk e keni njohtë ju Gentin. Ne pirustët e kemi pasë shumë ma afër, prandaj edhe e njohim ma mirë.”

Kjo vlen edhe për narratorët tjerë, prandaj te *Oh* ka një logjikë rreth vendit të narratorëve. E njëjta gjë ndodh edhe me plakun i cili si model i traditës, vendoset te rrëfimi me karakteristika orale duke nënkuptuar se ai është vendosur të rrëfejë aty ku më së shumti ka kompetenca. Në këtë rend kemi edhe ushtarët romakë që rrëfejné rënien e Ilirisë të njëjtë me atë të Kartagjenës. Romakët ishin pushtues të këtyre dy vendeve dhe janë më kompetentët në rrëfimin e këtyre dy luftërave, egërsisë së tyre, trimërisë së vendësve dhe në fund krahasimit mes tyre, duke treguar se si narratorë te *Oh* janë vendosur në pjesën më adekuate të mundshme:

„Kemi çka ju kallxojmë grave.”

„Ndoshta as ata të Kartagjenës s’kanë pasë çka të kallxojnë ma tepër, ma tepër se na.”

Përveç të gjithë këtyre narratorëve, te *Oh kemi* edhe narratorë të cilët i hasim ekskluzivisht në literaturën moderne e që janë krijime të reja që dalin nga kombinimi i dy narratorëve të lartshënuar, narratorit homodiegetik dhe heterodiegetik. Në këto raste narratori formalisht është i gjithëdijsëm (heterodiegetik), por esencialisht është i kufizuar (homodiegetik) ose anasjelltas. Ky tip narratori në teorinë e narracionit quhet narrator figurë dhe fillon këtu, por në një nivel shumë më të zhvilluar e gjejmë te romani *Njëqind vjet vetmi* i Sabri Hamitit. Këtë tip narratori në masë të madhe e gjejmë te kryengritja ilire e cila rrëfëhet nga narratori i gjithëdijsëm, por ka shumë informacione që ky narrator nuk i di, nuk i sheh, shumë informacione që i ka të paqarta etj., kjo ndodh për shkak se ky narrator është i pozicionuar pas syve të desidiatit, brekut ose pirustit dhe gjithçka që është larg prej tyre, është informacion që nuk shihet prej këtij narratori, nuk dihet prej tij, duke bartur paqartësinë e këtyre personazheve në paqartësi të narratori heterodiegetik. Ja një rast i tillë ku ndodhia e cila zhvillohet larg syve të tre personazheve, pas perspektivës së të cilëve narratori heterodiegetik është i pozicionuar, bëhet e paqartë edhe për të, ai së bashku me personazhet nuk e di se çka është duke ndodhur *atje* dhe kjo mbetet e paqartë derisa të vijë një desidiat dhe të tregojë për të:

Breuku, në sy të turbulluem, shikon atë vizllimë dhe çohet dhe thotë: „Lamtumirë, desidiat!...Lamtumirë, pirust!” Mandej shkon e zhduket në mal. Habitën desidiati dhe pirusti; nuk dinë pse i la breuku, pse u zhduk në mal, nuk dinë pse ajo vizllimë përhapej nëpër mal, çerekun e malit e ka mbulue ajo vizllimë. Heshtinë. Kujtohen. Dhe shohin tue luejtë qerrja e diellit, tue ikë nga ajo vizllimë. Dhe nuk dinë pse ik qerrja e diellit, dhe nuk dinë ç’asht ajo vizllimë. Andaj, heshtin.

Kjo ka ndikuar që në këtë roman të mos rrëfëhet ngjarja drejtpërdrejtë nga narratori, por pjesa më e madhe e saj të rrëfëhet se si shihet nga një personazh i caktuar, p.sh. kryengritja ilire rrëfëhet më shumë se si shihet nga desidiati, rënia e Adetriumit rrëfëhet se si shihet nga desidiati dhe priusti, babai i mizogamit.

Më shkuen katër fabrika të mëdha të konservimit të ajrit të Afrikës...Shkuen dhe shumë fabrika të tjera...

Por te *Oh kemi* edhe narratorin e kundërt me këtë, narratorin që formalisht është narrator - personazh (homodiegetik) i cili njihet si

narrator i kufizuar në limitet njerëzore, por që sillet si narrator i gjithë-dijshëm pasi jep informacione që tejkalojnë mundësitë e shikimit të një njeriu çfarë është narratori këtu (homodiegetik). Njëri prej tyre është kur narratori personazh (homodiegetik) sheh atë që *askush* nuk e sheh:

Dikur e preu fillin e mendimeve të veta dhe unë pashë diçka që askush në sallë nuk e shihte...

Fraza *askush në sallë nuk e shihte* nuk është frazë tipike e narratorit të kufizuar njerëzor, pasi absoluten *askush* mund ta përcaktojë vetëm narratori i gjithëdijshëm e jo narratori personazh i cili është i kufizuar në limite njerëzore rreth asaj se kush sheh e kush nuk sheh. Ose rasti tjetër ku kemi idenë e njëjtë, vetëm se të rrëfyer në një formë tjetër:

Mirëpo, të gjithë i kishte kaplue një gëzim i papërshkrueshëm, kështu që as njani nga ata me balona nuk e dëgjoi cingrimën e qelqit, kur u ba bërskotë.

Të gjithë këta narratorë të ndryshëm të këtij romani që mbështeten në profesione të ndryshme, në mosha, nacione, kultura, kohë, që ndërtohen me të gjitha karakteristikat e tyre specifike, tregojnë për një llojllojshmëri narratorësh që gjenden te *Oh*, një pjesë e të cilëve madje dalin nga eksperimentimi me kombinimet e dy e më shumë prej tyre, siç pamë më lart rastin kur narratori i gjithëdijshëm merr karakteristika të narratorit të kufizur homodiegetik dhe anasjelltas. Pra, në këtë roman ka një vetëdije të posaçme për narratorët e ndryshëm, sikur edhe një vetëdije për vendosjen e të gjithë narratorëve në vendet e tyre, aty ku ata janë më të fuqishëm dhe më të aftë.

2. FORMAT E RRËFIMIT

Anton Pashku është mjeshtër i formave të ndryshme të rrëfimit të cilat ndërtojnë dinamikë te *Oh*, ato këtu kombinohen për ta bërë më atraktive rrjedhën e ngjarjes. Një prej formave të rrëfimit është ajo kur narratori rrëfen pandërprerë e në mënyrë lineare ngjarjen.

Në mugë shoh dy hije. Ecin ngadalë, drejt njani tjetrit. Afrohen. Nuk flasin; kuptohen në heshtje. Shikojnë qerren e diellit, copat e saj para kambëve të tyne. Afrohet edhe një hije. Edhe ky shikon copat e qerres së diellit. Që të tre e marrin nga një copë të qerres së diellit dhe e puthin.

Ky tip i rrëfimit konsiderohet i zakonshëm në prozën tradicionale që te *Oh* është vetëm njëri prej shumë të tjerëve.

Një prej formave që Pashku zgjedh për ta dinamizuar rrëfimin e tij është rrëfimi i pjesëve të shkurtra të ngjarjes nga një narrator, të cilit i bëhet presion nga dëgjuesi i tij që ta vazhdojë rrëfimin përmes pyetjeve të ndryshme që ia shtron. Pra, një tip rrëfimi i shkurtër që plotësohet nga kërkesat e dëgjuesit pjesë-pjesë, por me plotë ndërprerje në mes.

„Eci.”

„Dhe?”

„Eci. Dhe futëm nëpër lluga.”

„Futesh, dhe?”

„Futem dhe nëpër zguer; kërkoj. Dal. Eci, hajt bir, nëpër mal.”

„Hajt bir, dhe?”

„Ndëgjoj malin. Ndëgjoj turrecin.”

„E ndërگون, dhe?”

„Kurrë,” tha plaku, „turreci nuk më ka mundë kurrë.”

„Kurrë, dhe?”

Në këtë tip rrëfimi kombinohet rrëfimi i narratorit me interferimin e receptuesit me pyetje për gjëra të panjohura, gjëra të reja, të paqarta, gjysmake etj. Dinamizimi që kjo teknikë sjell në romanin *Oh del* nga variantet e shumta të cilat i ka kjo teknikë te ky roman, pra është e sprovuar dhe kultivuar mjaftë mirë në të. Të gjitha variantet e saj kanë strukturën e lartshënuar ku kemi narratorin me rrëfime të shkurtra dhe receptuesin që me pyetje i bën presion narratorit që ta vazhdojë rrëfimin e tij më tutje me informacione të reja. Varianti i lartshënuar jepte pyetjen e dëgjuesit të shoqëruar gjithmonë me *dhe*, në variantin tjetër ndërrohet pyetja në varësi me atë që rrëfen narratori:

„Mendoj për barkën.”

„Për çfarë barke?”

„S’kam shumë barka. Çdo kush e ka nga një. Edhe unë e kam një.”

„Nji barkë!”

„Po, nji barkë që rri midis ujit. Ajo nuk kalbet, as mbytet kurrë.”

Ndërsa forma tjetër është kur pyetja bëhet në kundërshtim me rrjedhën e ngjarjes:

„Genti nuk mund t’i bajë gja Platorit, vetëm.”

„Pushon guerri?”

„Hëm, çfarë të pushuemi.”

Dhe forma e fundit është kur të dy bashkë rrëfejnë pjesë të shkurtra të ngjarjes, pra prapë kemi rrëfim të shkurtër me dallimin se tash dëgjuesi nuk bën pyetje por vazhdon rrëfimin e ngjarjes, po ashtu me rrëfime të shkurta. Në fakt tash të dytë bëhen narrator të njëri-tjetrit, por edhe dëgjues të njëri-tjetrit. Kjo ndodh kur rrëfëhet lufta në kesh-tjellën e Andetriumit:

„Po mësyjnë, kanë marrë turr’ flet pirusti.

„Vizllima po ju prin’ flet desidiati.

„Pasqyrat, nuk po lanë të çojnë krye pasqyrat me dy faqe.’

„As eshtnat e Batos.’

„Janë ngulë si huj të mpreftë.’

Por ndodh edhe te dy ushtarët romak që rrëfejnë pushtimin e Ilirisë:

„Mirë u ba që e bamë rrah.’

„Tash s’ke ku ze në thue.’

„Jo, kurrgja s’mund ta pret hapin.’

Po, pra, kurrgja. Dhe kemi çka ju kallxojmë grave, kurvave tona.’

Një nga karakteristikat e rrëfimit të romanit *Oh* është rrëfimi me ritëm të ndryshëm. Patjetër se gjithçka është e vënë në sistem gjë që nënkupton se te *Oh* kur ngjarja është e tensionuar ritmi i rrëfimit është dinamik, kur ngjarja është e qetë ritmi i rrëfimit është i qetë:

Dikur vjen një disidiat, nga mali, nga ato anë ku diç vizllon. Ulet. Kërkon ujë: e pi një brojcë. Ai asht untë, edhe të tjerët janë të untë, por s’kanë çka të hanë. Nuk flasin; rrinë, këqyren.

Këtë karakteristikë e gjejmë te tre autorët e romanit simbolist (A. Pashku, S. Hamiti dhe Z. Rrahmani), ndryshojnë mes veti vetëm në konceptimin se ku duhet vendosur ritmi dinamik e ku ai i qetë, prandaj ndërrojnë vendet e tyre ku vendosin ritmet e tilla, ku ata i shohin më të arsyeshme dhe më të përshtatshme.

Pamë teknikën e lartshënuar në variante, që Pashku e bën edhe sa i përket ritmit dinamik, i cili del në variante në situatat e tensionuara të romanit. Kështu ritmin dinamik e gjejmë në rrëfim, si më lart, por e gjejmë edhe në dialog:

„Shihe!’

„I ban dhetëmijë.’

„Shihe atë tjetrën!’

„I ban dymbëdhetëmijë’

„Eu!... Shihe ate!”

„I ban pesëmbëdhjetëmijë.”

„Shihe këtë!”

„I ban njizetmijë.”

„Po kjo?”

„Pesëmijë.”

„Po ajo?”

„Dymbëdhjetëmijë.”

„Po ajo atje?”

Anton Pashku zgjedh edhe një formë e cila e bën më interesant ngjarjen. Në këtë tip rrëfimi ngjarja nuk hapet objektivisht, rrëfimi tregon se çka është me çudi e çka jo. Në këto pjesë të rrëfimit, jo vetëm që rrëfëhet informacioni, por edhe përcillet me *çudi*, ashtu që të ndikojë më fuqishëm te lexuesi:

Bashkë me ta, për çudi, atë duhmë të randë, atë duhmë shumë të randë të të vjellave të njeriut me flokë të shprishun që dlihte hundën e vet me majën e gishtit të vogël të dorës së majtë, nuk e ndiente as njeriu me flokë të krehun mirë... (nën. - M.Ç)

Forma tjetër e rrëfimit të *Oh* është ajo e rrëfimit me fjali të gjata, të cilat shtrihen në faqe të tëra të romanit dhe përmes tyre autori dëshiron të shënjojë fatkeqësinë e madhe të ngjarjes. Kështu fjalja që rrëfen rënien e kështjellës së kryengritjes ilire, Andetriumit, të cilën pjesërisht po e japim këtu, mbërrin deri në tri faqe të romanit:

...ata lumej, lumej të rrëmbyeshëm, që thyejnë qafën tue kalue nëpër ato gryka të thepisuna e të thella rreth e rrotull Andetriumit, eh, Andetriumit, shoh mbi valët, mbi valët, shoh shkumën, dhe lisat, lisat që çajnë përpara, përpara, lisat në valë, në valë që i shtyjnë lisat, që i shtyjnë, në valë, valë, në valë që i shtyjnë lisat e shkulun me rranjë, rranjë, rranjë të mëdha, dhe rranjët e mëdha të lisave duken si krena, krena me flokë të shprishun, rranjët, rranjët e lisave që duken si krena me flokë të shprishun shtyhen nga valët e lumejve të rrëmbyeshëm që kalojnë nëpër ato gryka të thella rreth e rrotull Andetriumit, eh, Andetriumit, flokët, krenat, rranjët e lisave, valët shtyjnë rranjët e lisave që përplasen...

Një prej formave të veçanta të rrëfimit të narratorit të romanit *Oh* është forma e parodizimit të personazheve dhe të ideve të caktuara, efekt të cilin ai e arrit duke qeshur gjatë rrëfimit të tyre. Në këto raste

narratori nuk deklaroi asgjë të keqe rreth asaj që rrëfen, por vetëm qeshet me të:

...Anicin, nuk nuk e ndiente tue folë në Skodra, tue folë, folë, tue thanë, thanë, Anicin, tue thanë se armët e popullit romak, romak, nuk i sillnin robëninë popullit të lirë, hahaha, të lirë, por, hahaha, përkundrazi u sillnin lirinë, hahaha, lirinë të shtypunve, hahaha...

Nga e qeshura e narratorit këtu hetohet ironia që thumbon Gentin dhe paafësinë e tij për ta kuptuar dredhinë e pushtuesit, kjo ironi përdorët këtu për t'i mbështjellë bëmat e Gentit me tragjikë, pra prapa humorit (qeshjes së narratorit) këtu ka dhimbje, vuajtje, mallkim. Kjo tregon se është me rëndësi të madhe forma e paraqitjes së këtyre historive, ajo është pjesë përbërëse e kuptimit të tyre.

Këtë tip ironizimi dhe parodizimi, në një formë tjetër, e hasim edhe te mizogami kur babai qeshë me veprimet e tij, në këtë rast e qeshura e babait e parodizon narratorin mizogam:

Baba qeshte. Ja shihsha dhambët e bardhë, dhambët e mprehtë...Qeshte tue më këqyrë në byk, ku më kishte fërflue kur i thashë se dheut të tij i vjen era...

Karakteristikat e tjera të rrëfimit të këtij romani janë rrëfimi me veçori orale dhe rrëfimi në kohën e tashme. Pashku shfrytëzon shumë shenja, teknika dhe veçori të oralitetit, gjë të cilën e kemi parë më parë. Lidhëza dhe njihet si karakteristikë e rrëfimit oral:

...thotë desidiati dhe hesht, dhe nuk flet ma, dhe nuk don me ndejtë ma, dhe çohet, dhe shkon, dhe shkon te qerrja, dhe shkon atje ku asht qerrja e diellit.

Në disa raste Anton Pashku në rrëfim përdor kohën e tashme për të dhënë ngjarjet e kaluara. Kjo kohë te Oh përdorët gjatë rrëfimit të situatave të tensionuara me qëllim të përçimit sa më të mirë e më të drejtpërdrejtë të efektit të tensionit të tyre te lexuesi i tashëm, duke u hapur ngjarja para syve të lexuesit pa kurrfarë distance kohore. Një prej këtyre rasteve është kur narratori rrëfen në kohën e tashme bëmat e Augustinit të ndodhura që në antikë:

Augusti tash mendon për jehun e çekanit që rrah hekurin e skuqun...(nën. - M.Ç)

Koha e tashme përdoret edhe kur rrëfëhet plaku në situata të tensionuara. Takimi me plakun është ngjarje e ndodhur më herët, por që kujtohet nga Ai, koha e tashme për të rrëfyer ngjarjen e tillë të kaluar përdorët për të dhënë gjendjen e rënd emocionale të plakut, i cili sa herë

kujtonte shuarjes së kryengritjes së Batove në Iliri nuk ndjehej mirë, duke treguar ndërlidhjen e madhe të tij me historinë shqiptare:

Plaku, tash, heshti nja një copë herë. (nën. - M.Ç)

3. RRËFIMET DHE NËNRRËFIMET

Anton Pashku ka një vetëdije rreth ngjarjes kryesore të romanit dhe nënngjarjeve të tij, të cilat te *Oh* nuk janë të pakta. Këtë vetëdije për ngjarjet dhe nënngjarjet autori e plason te lexuesi përmes disa shenjave tekstore, ashtu që gjatë leximit të romanit ai ta ketë të qartë se cila është ngjarja kryesore e tij, cila është ngjarja e nivelit të dytë, cila e nivelit të tretë e kështu me radhë. Këto shenja që bëjnë dallimin në mes të ngjarjeve e nënngjarjeve të këtij romani hetohen te dialogët e këtyre ngjarjeve, kështu shohim se një pjesë e dialogëve te *Oh* realizohet fare pa thonjëza, pjesa tjetër me një thonjëz (,) dhe një pjesë tjetër me nga dy thonjëza (,,) të cilat për lexuesin bëhen treguese për nivelin në të cilin gjendet ngjarja e caktuar.

Ngjarja kryesore apo ngjarja e nivelit të parë në romanin *Oh* të Pashkut është qëndrimi i dy personazheve kryesore te liqeni artificial dhe pas tij në banesë. Të gjithë dialogët e këtij niveli, Pashku i ndërton në një formë të veçantë, e cila është e ndryshme prej dialogëve të ngjarjeve të niveleve tjera, dialogët e këtij niveli nuk kanë fare thonjëza:

- Kjo mizë, a po e sheh, po lëviz!

- Po, kjo mizë po lëviz!...Tamam, po lëviz!...Nuk dyshoj...Kjo mizë po lëviz.

- Kjo mizë po lëviz!...E ti, ti s'je mizë!

- Natyrisht, unë nuk jam mizë!

- As mizë!

- Eh...

- Nuk po lëviz!...Kurse miza po lëviz!

Dialogu i ngjarjes së nivelit të dytë, shquhet me thonjëza, madje jo me çfarëdo thonjëzash, por me ato me dy presje (,,). Në këtë grup hyjnë ngjarjet që kujtohen nga *Ai* si ngjarja e plakut, ngjarja në sallën vezake ku hyn ligjërata e mizogamit dhe dialogët e atyre të dyve në sallën vezake etj. Dialogët e të gjitha këtyre ngjarjeve, si dialogët që kanë *Ai* dhe *Ajo* me plakun, fjalët e mizogamit dhe biseda e atyre të dyve në sallën vezake, realizohen në formën e njëjtë, me dy thonjëza

dhe këto thonjëza tregojnë se të gjitha këto ngjarje janë pjesë e nivelit të dytë:

„I murrëm, dhe?” pyeti ajo.

„Dhe tash shoh një rriskë qiell.”

„Qiell, dhe?”

„Dhe ni vetull mali, mali të ulun.”

„Mali të ulun dhe?”

Por *Oh* ka ngjarje edhe të nivelit të tretë, pra, ngjarje që janë nën ato të nivelit të dytë, ngjarje të treguara apo kujtuara nga personazhet e nivelit të dytë, këtu hyjnë ngjarjet e rrëfyera nga plakuri, si ato në antikë me breukun, desidiatin e pirustin, dialogu i dy romakëve, dialogu i dy gjahtarëve që janë nënngjarje e ndodhivë në sallën vezake pasi ngjarja e tyre del nga reportazhi i një gazete që gjendet në këtë sallë dhe nuk është pjesë e ngjarjes së sallës. Pashku vazhdon dallimin formal të këtyre ngjarjeve si ngjarje të nivelit të tretë, duke e dalluar dialogun e tyre formalisht nga dialogu i dy niveleve paraprake, dialogu i këtij niveli realizohet me thonjëza me një presje (, ’).

„Mali, breuk, u ul.’

„U ul, desidiat.’

„Po thonë se malit, matanë, ja kanë dhanë flakën...”

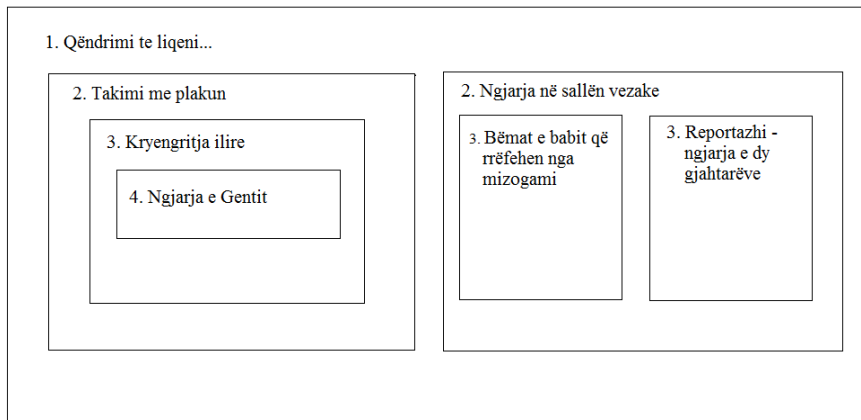
„Po thonë...”

„Breuk, mali ynë do të shkretnohet! Ku ja vunë zjarrin, ja vunë edhe sopatën...Ah, Oktavian, ah!”

Përveç këtyre niveleve, duhet treguar se te *Oh* gjendet edhe ngjarja e nivelit të katërt që është historia e mbretit Gent e cila rrëfëhet prej pirustit, personazhi i ngjarjes së nivelit të tretë, mirëpo në të nuk ka dialog të drejtë, ngjarja është narracion i pirustit, dialogu (psh fjalët e Anicit) jepet në ligjëratën e zhdrejtë si i rirrefyer nga pirusti.

Shohim se te romani *Oh* ka një vetëdije për rrëfimet e nënrrëfimet e ndryshme të tij, ngjarjet e nën ngjarjet e niveleve të ndryshme. Thonjëzat duken problem formal i romanit, por janë shenja që Pashku iu jep konotacione që tregojnë se në cilin nivel gjendet ngjarja e caktuar e romanit, figura që në fakt janë të domosdoshme për ta kuptuar se në cilin nivel është duke lëvizur ngjarja, veçanërisht nëse kemi parasysh faktin se këto tri nivele nuk janë të qarta te *Oh* pasi janë të shpërndara në formë shumë komplekse nëpër tekst dhe të përmbledhura në kokën e personazhit Ai i cili i rrëfen. Për ta pasur më të qartë rrjedhën e ngjarjeve të romanit, nivelin në të cilin gjendet secila ngjarje e tij dhe

aventurat e kalimit prej njërit nivel në tjetrin, ne po i japim tri nivelet e ngjarjeve që gjenden te *Oh* se si do të dukeshin ato formalisht:



4. NDARJA E ROMANIT DHE BISEDAT E PERSONAZHEVE

Anton Pashku romanin e tij nuk e ndanë formalisht në pjesë e nënpjesë, ai e ka ndërtuar atë si një të tërë. Mirëpo romani *Oh*, siç shihet edhe nga skema e lartshënuar, ka dy pjesë të mëdha, pjesa e parë lidhet me plakun dhe historitë e tij që i rrëfen (historia rreth lisave, historia me larëzëzën dhe historia e kryengritjes ilire), ndërsa pjesa e dytë lidhet me sallën vezake (ligjërimin e mizogamit, bisedat e dy personazheve në sallë dhe reportazhin për dy gjahtarët). Nëpër to janë të shpërndara edhe bisedat e dy protagonistëve, mashkullit/Ai dhe femrës/Ajo, derisa po qëndronin te liqeni artificial, biseda që përveç që tregojnë se këto dy personazhe janë karaktere krejt të ndryshme prej njeri-tjetrit, kanë edhe elemente thumbuese për njëri tjetrin, parodizuese, satirizuese dhe atë që njihet si humor i zi, të cilat arrijnë të krijojnë një atmosferë mjaftë argëtuese në tekstin e romanit. Pra, qëllimi i bisedave të tyre është i dyfishtë, si për të dhënë idenë e dy personazheve të ndryshme, ashtu edhe për të relaksuar lexuesin pasi romani *Oh* shpesh trajton probleme të rënda meditative. Kjo gjë vërehet më hapur nga pjesët e dialogëve ku janë më të theksuara gjërat e tilla argëtuese dhe ku kalojnë pjesë të tëra pa një ide bosht, duke funksionuar si pjesë të pastra argëtuese. Ja një shembull nga bisedat e para të tyre:

- *Po, po, kurrfare, pse qe pa qepare.*
- *Kështu po thue ti*
- *Po, unë po them kështu, po ti?*

- Unë thashë.
- Mirë, po çka the?
- Thashë. A dëgjove, a kaqë shpejt harrove!
- Unë jo, po ti.
- Unë? Po çka?
- Harrova?! Po çka harrova?
- Eh, unë kujtova...
- Se më idhnove pse harrova!
- A njimend harrove?!...A të thashë...Ah, si njiherë nuk u turpnove...

Kjo tregon se bisedat mes këtyre dy personazheve kanë pjesë të plota që nuk kanë një ide bosht, në to thjeshtë ka lojë fjalësh, shpoti mes tyre dhe asgjë tjetër, thjeshtë një pjesë e bisedës së tyre vjen për të relaksuar situatën. Aq është pa një ide një pjesë e bisedës së tyre sa që nuk mund të përmbliidhet në një rezyme, për ta përshkruar atë duhet dhënë gjitha fjalët e personazheve pasi bashkëbiseduesit prekin shumë çështje, por te asnjëra nuk ndalen, thjeshtë emërohen çështjet e ndryshme e përmes tyre therrët bashkëbiseduesi dhe kalohet në gjëra të reja e të reja vazhdimisht. Kjo bën që biseda e tyre të merr karakter argëtues më shumë sesa atë të trajtimit të një problemi të caktuar.

- Ti mendon se ke të drejtë...
- Me ja prishë ranës qetësinë?
- Jo, po mue. Ti mendon se ke të drejtë...
- Që piramida ime të ngritet përpjetë.
- T'i lamë shpotitë!
- Pse, a mos po të humbin dhitë?!
- Ah!
- E pse s'thue: oh!
- Of!

- Mblidhi mendët e mos fol përçart: ti harrove, andaj u turpnove. Po ç'faj, më kallxo, ç'faj kam unë e gjora pse ty nuk të tremben ato sorra?!

- Kurse ty të paskan trembë. Po unë moj boboreshë kam kujtue se je pak ma burrneshë.

- Ndoshta s'jam burrneshë, por diç prej meje po reshë!

Këtu personazhet kalojnë nëpër temën e drejtësisë, qetësisë, piramidës, shpotive, pasthirmave të ndryshme etj., por në asnjërën nuk ndalen, thjeshtë kalojnë prej një-rës në tjetrën për të therrë bashkëbiseduesin. Normalisht se pamja do të bëhet më e qartë nëse elementeve parodizuese, satirizuese e të humorit të zi që gjenden te këta dialogë të dy personazheve, do t'ua shtojmë edhe vendin në të cilin ata gjenden. Nëse shikojmë me vëmendje vërejmë se Ai dhe Ajo bisedojnë para kujtimit të takimit me plakun, para kujtimit të ngjarjes në sallën vezake dhe krejt në fund të romanit. Kjo nënkupton se bisedat e tilla gjenden para dy pjesëve të mëdha të romanit (para kujtimit të plakut dhe para kujtimit të ngjarjes në sallën vezake), në këtë mënyrë ato shërbejnë si përgatitje e lexuesit për shfaqjen e rënd e komplekse që paraqesin ato pjesë ku trajtohen probleme të rënda meditative të njeriut dhe shoqërisë në histori e aktualitet. Një shfaqje e tillë e elementeve argëtuese para teksteve që trajtojnë çështje tepër serioze gjendet që në antikë, atje kemi atë që quhet 'comoidia'² dhe që ishte një 'hyrje' në tragjedi në kuptimin e argëtimit, përgatitjes për të shikuar diçka të rëndësishme e tepër serioze, siç ishte shfaqja e një tragjedia³.

Biseda të tilla që përveç elementeve informuese kanë edhe ato argëtuese te romani *Oh i Anton Pashkut* janë edhe bisedat në mes të atij 'me flokë të krehura mirë, që rrinte pa lëvizë as djathtas as majtas' dhe atij 'me flokë të shprishura, që dëlirte hundën me majën e gishtit të vogël të dorës së majtë'. Biseda mes tyre, përveç që tregojnë dy karaktere të ndryshme të këtyre personazheve, ka edhe elemente komike e satirike, që relaksojnë situatën e romanit. Nëse shikojmë me vëmendje mund të vërejmë se edhe këto biseda të dy personazheve janë të vendosura në kontekstin e njëjtë në të cilin janë vendosur bisedat e lartshënuara të dy personazheve kryesore të romanit, mashkullit/Ai dhe femrës/Ajo. Ligjërata e mizogamit ndahet në disa pjesë, në secilën prej tyre trajton nga një temë të veçantë: në fillim mohon se është mizogin; pastaj tregon dashurinë për femrat ('*Asgja nuk më shqetëson, pos femnës*'); rregullimin e gjithë kozmosit mbi idenë e njëshit; dhe në fund konfliktin e tij me babanë nacionalist. Bisedat e dy personazheve të lartshënuara, gjenden pikërisht në pauzat e këtyre temave të ligjëratës së mizogamit dhe çdoherë janë pjesë që shërbejnë si pjesë përgatitore për temën pasuese të ligjëratës së tij.

² Rrahmani, Zejnullah, *Teoria e letërsisë*, Faik Konica, Prishtinë, 2008, fq. 350

³ Po aty, fq 350

Në anën tjetër, funksioni argëtues i këtyre bisedave që përmendëm deri tash, bisedave që gjenden në hyrje të dy pjesëve kryesore të romanit dhe në hyrje të temave që trajton mizogami, vërehet më shumë kur krahasojmë tekstet e këtyre bisedave me tekstet e bisedave tjera të romanit: ato janë ndryshe me bisedën që Ai dhe Ajo kanë me plakun, janë ndryshe me bisedat që kanë desidiati, breuku e pirusti mes veti, ku shohim biseda të shkurtra dhe të reduktuara në shenja kryesore e jo të stërzgjatura dhe pa një temë bosht siç ndodh me bisedat që përmendëm më lart, janë gjithashtu ndryshe me bisedën që kanë dy ushtarët romak mes veti ose dy gjahtarët mes veti në fund të romanit. Këto biseda trajtojnë një problem, një temë, një personazh, një ngjarje, një histori, në to nuk ka pjesë të tëra, si te shembujt e lartshënuar, që kalojnë pa një problematikë të caktuar, thjeshtë duke luajtur me fjalë ose thjeshtë duke emëruar probleme pa u ndalur në shtjellimin e asnjërit prej tyre. Prandaj në bisedat e para po të ishte për qëllim thjeshtë dhënia e dallimeve mes dy bashkëbiseduesve (femrës dhe mashkullit, atij me flok të shprishur dhe atij me flok të krehur), kjo do të mund të realizohej me tekst shumë më të shkurtër, të njëjtë me atë që kemi në këto bisedat e dyta të romanit. Madje dy bisedat e para që kanë Ai dhe Ajo para dy pjesëve kryesore të romanit, nuk janë të njëjta as me bisedën e fundit që kanë këto dy personazhe në fund të romanit, kjo për shkak se biseda e tyre e fundit nuk gjendet para ndonjë pjese të rëndësishme të romanit, prandaj bëhet për të dhënë një ide të caktuar rreth këtyre dy personazheve pa pasur qëllimin argëtues plus i cili gjendet te bisedat e tyre të mëhershme. Biseda e tyre e fundit është e reduktuar në disa ide bosht: Ai mohon piramidën, Ajo mbron piramidën, Ai mbron mendimin, Ajo mbron lëvizjen etj.

5. ZHVILLIMI I NJËTRAJTSHËM I NGJARJES

Te romani *Oh* kemi shumë rrëfime e nënrrëfime, por ato nuk ecin paralelisht bashkë në të njëjtën kohë, ato rrjedhin njëra pas tjetrës dhe në këtë mënyrë ato ndërtojnë një lëvizje të njëtrajtshme të ngjarjes, veçse të segmentuar në disa pjesë, në ngjarje të kohëve e vendeve të ndryshme të popullit shqiptar. Në këtë roman ngjarjet nuk ecin paralelisht në të njëjtën kohë, ato janë të vëna në rend, kështu kur fillon njëra, ajo ka kohë dhe vend të rezervuar, në të nuk ndërhyjnë ngjarje të tjera, vetëm kur ajo të përfundojë një pjesë ose krejt ngjarjen, vetëm atëherë vijnë ngjarjet e tjera, poashtu me rend njëra pas tjetrës dhe jo disa sosh njëkohësisht. Kështu personazhi Ai, derisa është duke

qëndruar te liqeni me femrën, kujton takimin me plakun, por këto dy ngjarje, qëndrimi i tij te liqeni me femrën dhe kujtimi i plakut, nuk ecin paralelisht si dy linja ngjarjesh, Pashku rrëfen ngjarjen e plakut, gjatë kësaj kohe nuk kemi asnjë informacion rreth qëndrimit që Ai dhe Ajo bëjnë te liqeni, informacioni për ta vjen vetëm kur përfundon krejtësisht kujtimi i plakut. Pra, ngjarjet e tyre nuk lëvizin paralelisht, ato lëvizin njëra pas tjetrës dhe kështu ndërtojnë ngjarjen e romanit që ecë njëtrajtshëm. Kjo rregull vlen edhe te rrëfimet e plakut. Nuk ndodh që në të njëjtën kohë të rrëfëhet ngjarja e kryengritjes ilire dhe bëmat e Ai dhe Ajo, por fillon kryengritja dhe derisa të përfundojë ajo nuk rrëfëhet asgjë për plakun, për mashkullin/Ai dhe femrën/Ajo. Madje Plaku derisa është duke rrëfyer kryengritjen ilire në kulminacionin e saj, rrethimin e kështjellës së Andetriumit, ndërhyt me ngjarjen e mbretit Gent, por këto dy ngjarje nuk ecin paralelisht si dy linja ngjarjesh, ato janë të vëna njëra pas tjetrës, njëherë rrëfëhet ngjarja e mbretit Gent dhe gjatë kësaj kohe lufta në kështjellën e Andetriumit nuk lëviz për asnjë moment, ajo është ndërprerë totalisht dhe vetëm pas përfundimit të ngjarjet së Gentit, ajo vazhdon më tutje. Madje gjatë kryengritjes ilire nuk rrëfëhet se çka ndodh në dy kampet, romake dhe ilire, por vetëm në njërin kamp, në atë të kryengritësve. Në të ndodh që të kemi edhe disa personazhe që rrëfejnë ngjarjen, por secili e vazhdon atë që ka rrëfyer personazhi paraprak sa që në fund të gjithë së bashku ndërtojnë njëtrajtshëm ngjarjen e kryengritjes ilire e cila kronologjikisht rrëfëhet se si është zhvilluar prej fillimit deri në fund, prandaj, jo që janë krijuar disa linja që ecin paralelisht, por e njëjta ngjarje veçse është ndarë në disa pjesë, të cilat pjesë i rrëfejnë personazhe të ndryshme. Pas saj e kemi edhe ngjarjen në sallën vezake e cila si ngjarje rrëfëhet derisa Ai dhe Ajo janë duke qëndruar te liqeni artificial, por as këto dy ngjarje nuk ecin paralelisht në roman, por si ngjarje të vëna njëra pas tjetrës, rrëfëhet ngjarja në sallën vezake dhe gjatë kësaj kohe qëndrimi i dy personazheve te liqeni përjashtohet tërësisht dhe vetëm pas përfundimit të ngjarjes në sallën vezake, jepen të dhënat rreth qëndrimit të tyre te liqeni. Madje edhe në sallën vezake kemi dy ngjarje, kemi ligjërimin e mizogamit dhe reportazhin e gazetës e cila gjendet në po atë sallë dhe këto dy ngjarje nuk ecin paralelisht në të njëjtën kohë, por, si të gjitha ngjarjet që përmendëm, lëvizin njëra pas tjetrës, kështu njëherë kemi ligjëratën e mizogamit dhe vetëm pasi ajo të përfundojë fillon reportazhi i gazetës.

Nga kjo mund të nxjerrim një përfundim se në romanin *Oh* kemi shumë ngjarje e nëngjarje, por ato funksionojnë si copa që nuk ecin

paralelisht, por si copa të vëna në rend njëra pas tjetrës duke bërë që ngjarja e romanit të ecë njëtrajtshëm dhe jo me përdëgëzime linjash. Kjo karakteristikë është atipike për zhanrin e romanit, romani shquhet me ekzistimin e disa linjave të ngjarjeve që ecin me trajektore komplekse, por jo me thjeshtësim të ngjarjeve të tij në njëtrajtshmëri njëra pas tjetrës si këtu te *Oh*. Lëvizja e tillë e ngjarjes është karakteristikë e zhanreve më të vogla të prozës si e zhanrit të novelës dhe tregimit. Kjo ka bërë të mundshme që disa studiues duke u nisur prej këtij fakti ta konsiderojnë romanin *Oh* si roman të ndërtuar mbi bazë të ‘farës’ së tregimit⁴.

Por ne mendojmë se ka një problem këtu, nuk janë vetëm këto zhanre që kanë ngjarjen me zhvillim të njëtrajtshëm, gjendet edhe një zhanër i madh prej të cilit e ka prejardhjen edhe vet romani dhe i cili ka një linjë të ngjarjes e ai është epi gojor. Këtë epi gojor e bën për shkak të jetës që bën në oralitet dhe reduktimi në një linjë të ngjarjes që ecë njëtrajtshëm është bërë që të jetë më i lehtë mbajtja e tij mend, prandaj përdëgëzimet e shumë linjave të ngjarjeve do t’i krijonin shumë probleme rapsodit, përdëgëzimet në fakt në epe krijohen vetëm atëherë kur mbledhen këngët epike të përafërta mes vete dhe krijojnë cikle këngësh epike. Por ekzistimi i një linje të zhvillimit të ngjarjes gjendet edhe te përrallat, anekdotat dhe në krijimet e tjera narrative popullore, gjithë kjo për shkakun e lartshënuar, të mbamendjes më të lehtë të tyre, për të mbërritur te përkufizimi se ‘struktura e krijimit të tillë gojor është më e thjeshtë dhe më e njëtrajtshme, pa komplikime të mëdha’⁵. Pashku, siç e kemi parë më parë, ka komunikim shumë të madh me letërsinë popullore, mendojmë se kjo karakteristikë, reduktimi i ngjarjes në lëvizje të njëtrajtshme dhe pa përdëgëzime linjash, vjen si rezultat i komunikimit me këtë letërsi dhe është vazhdim i komunikimit të mëparshëm të tij me të. Kjo bën që në romanin e tij të mos krijohet ngjarja me tërë kompleksitetin e saj, duke treguar se Anton Pashku nuk është autor i kultivuar në nivelin e rrëfimit shumëdimensional të romanit, ai është mjeshtër shumë i madh dhe shumë i mirë në nivelin e figuracionit të tij, mbret i tij në letrat shqipe.

⁴ Shala, Kujtim M, *Vox-i i Anton Pashkut*, Buzuku, Prishtinë, 2002, fq 11

⁵ Rrahmani, Zejnullah, vepër e cituar, fq 16

6. KARAKTERISTIKAT SYZHEORE TË ROMANIT

a) Akronologjia syzheore e *Oh*

Ngjarja e romanit *Oh* është realizuar me syzhe të përmbysur. Ngjarja e romanit është kjo: (1) Një mashkull dhe një femër shkojnë te një liqen artificial, aty takojnë një plak i cili gjatë bisedës iu tregon (2) për lisat e ‘asaj ane’, (3) për kërkimin e deles së njëqind dhe (4) në fund iu tregon për barkën çifteli e cila nga lëvizja mbi ujë krijon disa tinguj të cilët kur bashkohen ndërtojnë ngjarjen e kryengritjes ilire. (5) Pas përfundimit të këtyre tri rrëfimeve plaku vazhdon rrugën drejt malit për ta kërkuar delen e njëqind. (6) Mashkulli dhe femra mbesin te liqeni artificial, femra vazhdon ndërtimin e piramidës të cilën e kishte filluar qysh sa kishte qenë plaku te liqeni artificial, ndërsa mashkulli nga dielli i madh detyrohet t’i mbyll sytë dhe në këtë gjendje kujton takimin paraprak me plakun dhe (7) pastaj prapa kapakëve të syve të tij i shfaqet salla vezake e mbushur me njerëz me balona të cilëve iu flet një njeri që e quan vetën mizogam. (8) Në të gjendet edhe një gazetë që përmban në vete një reportazh për dy gjahtarë. (9) Pas kujtimit të tyre koha te liqeni artificial fillon të prishet, Ai dhe Ajo largohen, në banesë mbërrijnë në ag. Binë të flenë, afër mbrëmjes zgjohet ai, pastaj ajo. (10) Ai hyn në tualet, kthehet në dhomë ulet në dysHEME, ndërsa (11) Ajo largohet nga banesa, duke e lënë mashkullin vetëm.

Kjo ngjarje në romanin *Oh* rrëfëhet nga Ai dhe këtë e realizon në një formë syzheore krejtësisht të përmbysur. Ngjarja në roman fillon kur tashmë ka ndodhur e gjithë ngjarja te liqeni artificial dhe Ai është zgjuar dhe ka shkuar në tualet (pra fillon në nr (10)). Në këtë pikë fillon romani, që është kulminacioni i ngjarjes së romanit, edhe pse kjo gjë kuptohet më vonë dhe jo në fillim të tij pasi që në fillim mungojnë të dhënat rreth asaj që ka ndodhur më parë me dy personazhet që tashmë po gjenden në banesë. Pra, romani fillon pak para se të përfundojë krejt ngjarja e tij, kur prej të gjithë ngjarjes së tij ka mbetur vetëm largimi i femrës (vetëm nr. (11)), ngjarja e tij fillohet në këtë pikë dhe prej saj rrëfëhet njëherë ajo që ka ndodhur më parë te liqeni artificial e vetëm pasi të përfundojë krejt ky rrëfim, largohet femra/Ajo. Karakteristikën e ndërprerjes së ngjarjes në pikën më të tensionuar të mundshme e kemi edhe te kryengritja ilire e cila ndërpritej pikërisht kur fillonte pushtimi i kështjellës së fundit të kryengritjes ilire (kështjellës së Andetriumit) dhe mu këtu ndërhynte ngjarja e Gentit, duke e pezulluar luftën e Andetriumit në kulminacionin e saj dhe duke e vonuar zhvillimin e saj për një kohë të gjatë, derisa të rrëfëhet ngjarja e plotë e Gentit. Këtu

ndërpritet lufta në Andetrium në pikën kulminante të saj, kur nga të gjitha pushtimet romake ka mbetur vetëm kështjella e fundit ilire në të cilën është strehuar qerrja e diellit.

Rend akronologjik të rrëfimit të ngjarjes së romanit kemi edhe në kujtimet e mashkullit/Atij. Ai posa ulet në dysHEME në fillim të romanit fillon të kujtojë ngjarjen te liqeni, jo prej fillimit të saj, por prej mesit, kur me dy personazhet nuk është më plaku (fillon prej nr. (6)). Pra, lihet pjesa e parë kur (1) Ai dhe Ajo shkojnë te liqeni artificial, kur takohen me plakun, bisedojnë me të, dëgjojnë tri rrëfimet e tij (prej nr (2) deri në (5)) dhe ndahen prej tij. Në këtë pikë Ai fillon ta kujtojë ngjarjen, duke rrëfyer njëherë (6) qëndrimin te liqeni, karakteristikat e ditës (së nxehtë) dhe vendit (liqeni, shkëmbi etj.) dhe pas këtyre informacioneve Ai, që është duke qëndruar te liqeni, mbyll sytë dhe kujton ngjarjet paraprake: (1) ardhjen te liqeni, takimin me plakun, bisedën me të dhe të gjitha rrëfimet e tij (numrat (2)(3)(4)(5)). Pra, ato që ekskluzivisht ndërlidhen me plakun, në romanin *Oh* sillen përmes retrospektivës dhe jo kronologjikisht. Vetëm kur përfundon ngjarja e plakut dhe rrëfimeve të tij, diku kah mesi i romanit, vetëm tash e tutje ngjarja fillon të rrjedh kronologjikisht, pas tij sillet (7) ngjarja në sallën vezake, (8) ngjarja e reportazhit, (9) largimi nga liqeni, ardhja në banesë, fjetja dhe zgjimi, (10) shkuarja në tualet me ç'rast fillon të përsëritet ngjarja e fillimit të romanit, duke e vazhduar më tutje atë me atë që ka mbetur prej të gjithë ngjarjes së romanit, (11) me largimin e femrës. Edhe pse ngjarja nga mesi i romanit e tutje rrjedh kronologjikisht (prej (7) deri në (11)), prapë se prapë Pashku enigmën e ngjarjes ka arritur ta ruajë të pazbuluar deri në fund, deri atëherë kur ngjarja e fundit fillon të jetë e njëjtë me atë të fillimit dhe vetëm tash në fund (dhe jo më herët) lexuesi arrin ta kuptojë se gjithë ngjarja e *Oh* ishte kujtim i protagonistit Ai, kujtim i asaj që Ai dhe Ajo kanë bërë dhe kanë dëgjuar një ditë më parë te liqeni artificial.

b) Akronologjitë e tjera syzheore

Te romani *Oh* nuk kemi akronologji syzheore vetëm te ngjarja kryesore e tij, ajo patjetër se është më e madhja dhe është model për akronologjitë e tjera, por këtë karakteristikë e kemi edhe në historitë e tjera të tij si te kryengritja ilire, ndodhitë në Romë, ligjërata e mizogamit, ngjarja e reportazhit etj. Fillimisht tri historitë ilire të antikës, që përmendëm te nënkodi historik, nuk janë të vendosura në rend kronologjik ashtu si kanë ndodhur. Më e vjetra prej tyre është historia e mbretëreshës Teutë, pastaj ajo e Gentit dhe më e fundit prej tyre historia e kryengritjes ilire. Te *Oh* nuk janë të renditura kështu, romani fillon

me historinë e fundit (kryengritjen ilire), kalon në atë të dytën (historinë e Gentit) dhe në fund në atë të parën (historinë e Teutës). Madje edhe lëvizja e tyre këtu nuk është e njëtrajtshme, nuk pritet derisa të përfundojë njëra për t'ia filluar historia e re: historia e mbretit Gent dhe ajo e mbretëreshës Teutë gjenden në mes të kryengritjes ilire, duke e ndërprerë atë, siç e kemi parë, në situatën më të tensionuar të saj, gjatë rënies së kështjellës së Andetriumit. Pra, çdo gjë nga këto histori është e përmbysur, kanë rend akronologjik, kjo për shkak se ngjarjet vijnë në tekst aty ku nevojiten më së shumti, ashtu që efekti i tyre të jetë maksimal dhe jo të pritët rendi kronologjik derisa t'i sjell ato pasi konteksti i shkrimit nuk do të ishte aq i përshtatshëm sa është tash.

Me rend akronologjik kemi edhe ngjarjet e kryengritjes ilire e cila është historia më e madhe prej të tri historive antike dhe më e rëndësishmja semantikisht dhe estetikisht për romanin. Nëse do të paraqitej kronologjikisht, ajo do të startonte me pushtimin e Ilirisë nga Roma, për të vazhduar më tutje me pamundësinë e jetës së ilirëve nën pushtimin romak, me shkaqet që kanë ndezur kryengritjen e tyre ndaj romakëve dhe vetëm pas të gjitha këtyre do të zbritej tek kryengritja ilire dhe rrjedha e saj. Romani *Oh* fillon kur tri fiset ilire ndërtojnë qerrën e diellit, pra fillon me fillimin e kryengritjes, duke lënë gjitha shkaqet e kryengritjes pa u thënë, shkaqe të cilat do të tregohen shumë më vonë e disa vetëm në fund të kryengritjes, duke u sjell në formë retrospektive nëpër vende të ndryshme të kryengritjes. Këto arsye të kryengritjes ndaj pushtuesit do të zbulohen vetëm në fund të saj, në bisedën që Bato i desidiatëve, tashmë i zënë rob, bën me Tiberin. Tiberi e pyet atë, pra në fund të kësaj historie se pse jeni quar në kryengritje dhe Bato i tregon arsyet, të cilat nëse kryengritja do të paraqitej kronologjikisht do të duhej të vendoseshin në fillim të kryengritjes e jo tash në fund të saj. Pra, diçka që ka shërbyer si promotor i ndezjes së kryengritjes ilire zbulohet vetëm pas përfundimit të saj: sipas Batos arsyet e kryengritjes lidhen me sjelljet e këqija të romakëve pas pushtimit të Ilirisë, gjatë kësaj kohe 'ju na mbani për kopë të gjalla' dhe se 'kopeve nuk ju dërgoni, madje as qen!' por 'ujq'.

Nuk janë të vëna në rend kronologjik as një pjesë e madhe e ngjarjeve të Romës, ato sillen në tekst gjatë kryengritjes ilire edhe pse janë histori të ndodhura shumë më herët se ajo. Të kësaj natyre janë ngjarjet e tilla si relacioni i Augustit me Plebsin dhe me Mark Egnatie Rufin i cili ishte vënë kundër Augustit derisa ai nuk ishte në Romë, por me t'u kthyer e fut Rufin në burg; ngjarja e tri martesave të Augustit, ndarja me gruan e dytë, Skribonën, kur ajo ia lindi vajzën Julinë dhe

martesa me gruan e Tiberit, Livinë; kurvëritë e Augustit dhe vajzës së tij. Të gjitha këto ngjarje kanë ndodhur para kryengritjes ilire, kështu nuk jepen kronologjikisht, duke i prirë kryengritjes, por akronologjikisht, jepen pasi ajo të fillojë, duke e ndërprerë atë në vende të ndryshme për të treguar Romën e katandisur në gjendje të rëndë morale.

E njëjta akronologji syzheore e ngjarjes realizohet edhe te dy ngjarjet në sallën vezake, te ajo e mizogamit dhe te ajo e dy gjahtarëve. Kronologjikisht ngjarja e mizogamit duhej të fillonte me konfliktet që ky personazh i ka me babanë e tij, duke dhënë debatet me të, largimin prej shtëpisë së tij etj., dhe vetëm pas tyre ligjëratën e tij në sallën vezake. Ngjarja e tij, jo vetëm që fillon me rend syzheor të përmbytur, duke vendosur në fillim ligjëratën e tij e pastaj konfliktet me babanë, por bëmat me babanë i vonon deri në fund të ligjëratës së tij. Ngjarjet akronologjike të kësaj pjese janë: ‘leqitja’ e mizogamit prej shtëpie nga babai i tij, dashuria e babait për tokën e vet dhe e mizogamit për Kozmosin dhe Bykun e Kumbarës, gjuajtja e mizogamit në ‘grumbullin e bykut, skaj lamës’, ku mbetet gjithë natën dhe sheh ëndrrën me babanë e tij i cili shndërrohet në grumbull dheu, arë me grurë, dorë që largon prej saj barin e barojnë etj. Të gjitha të ndodhura para se mizogami të fillojë ligjëratën e tij në sallën vezake.

Në fund me syzhe akronologjik kemi edhe një pjesë të ngjarjeve që përmbledh reportazhi i dy gjahtarëve në fund të romanit. Reportazhi fillon kur dy gjahtarët janë duke pritur gjahun e tyre në një fushë me ‘kapinzais’, duke qëndruar aty gjahtari që shquhet me optimizëm fillon të tregojë ngjarje të ndryshme të jetës së tij të ndodhura shumë më herët, si ato me gratë e fëmijët e tij, historitë me fabrikat për konservimin e ajrit, shtimin e tyre dhe humbjen në poker, etj. Pra, ngjarja e tyre nuk rrjedh kronologjikisht, ajo fillon vonë me rastin e daljes së tyre për gjah, kthehet te historitë e ndodhura shumë më herët të cilat po të renditeshin kronologjikisht do të duhej të vendoseshin në fillim të reportazhit.

Në fund themi se Pashku në romanin e tij me këto teknika syzheore ‘bën dominimin e syzheut mbi fabulën’⁶. Ajo që i bashkon të gjitha ngjarjet e romanit është rrjedha e tyre me syzhe akronologjik, ndërsa ajo që ndryshon është gjatësia e këtyre historive akronologjike, vendet ku ndërhyjnë, funksionet e ndryshme kuptimore e estetike që përfaqësojnë etj. Pra, kemi akronologji të shumëllojta që krijon dinamikë të mrekullueshme, edhe pse parimisht jemi te e njëjta teknikë shkrimi.

⁶ Shala, Rexhep Murtez, *Ex libris, moderna pashkiane*, Papyrus, Prishtinë, 2000, fq. 152

7. KARAKTERIZIMI I PERSONAZHEVE

Autori i romanit *Oh* zakonisht nuk bën karakterizim të jashtëm të personazheve, ai nuk tregon asgjë nga dukja e tyre si nga flokët, sytë, gjatësia trupore, veshja që veshin etj. Në të gjithë romanin *Oh* nuk gjendet asnjë tekst që tregon se si duket *Ai*, çfarë gjatësie ka, çfarë veshje, çfarë sysh, çfarë flokësh, apo nëse është tërësisht tullac, e njëjta mund të thuhet edhe sa i përket *Asaj*, për të cilën poashtu nuk dihet asgjë për dukjen fizike të saj, për sharmin, bukurinë, veshjen, elegancën etj. Në mungesë të këtyre karakteristikave, këto dy personazhe, që janë edhe protagonistët kryesorë të romanit *Oh*, mbesin shumë enigmatik. Veçantitë e vetme të tyre që jepen këtu janë veçantitë që lidhen me karakterin e tyre si ato që njërit personazh (*Ajo*) i pëlqen jeta dinamike dhe bukuritë e saj, ndërsa tjetrit personazh (*Ai*) i pëlqen të kridhet në meditime të thella për probleme tejkohore të njerëzimit (lirinë, robërinë, tradhtinë etj.). E njëjta rregull moskarakterizimi fizik vlen edhe për disa personazhe të tjera si për desidiatin, breukun, pirustin, Augustin, Tiberin, Gentin, dy Batot, babanë e mizogamit, njerëzit në sallën vezake, dy gjahtarët, etj., për të cilët poashtu në tekstin e romanit *Oh* nuk gjejmë as shenjë më të vogël me të cilën do të mund të krijonim një pamje, sado të vogël, për ta, për fizikun dhe dukjen e tyre. Edhe këto personazhe shenjohen përmes ndonjë veçorie që lidhet me karakterin e tyre, si breuku me tradhti, desidiati dhe pirusti me besnikëri ndaj atdheut, Augusti me atë të kurvërisë, mizogami me atë të kozmopolitizmit, prej gjahtarëve njëri shquhet me optimizëm e tjetri me pesimizëm etj. Mund të themi se mungesa totale e elementeve të dukjes fizike të personazheve, veçanërisht e protagonistëve të romanit, siç ndodh këtu me mashkullin dhe femrën (*Ai* dhe *Ajo*), është rast shumë i veçantë në krejt letërsinë shqipe. Pashku këtë e bën qëllimisht që të bartet përqendrimi i lexuesit sa më shumë që të jetë e mundur te elementet e brendshme të personazheve, duke treguar se ato shenja janë fundamentale për to.

Në këtë roman gjenden disa personazhe që shquhen me pak karakteristika të tyre fizike. Në këtë grup personazhesh bëjnë pjesë dy romakët, mizogami dhe dy personazhet në sallën vezake që nuk janë të njëjtë me ata në sallë, ai me flok të krehura dhe ai me flok të shprishura. E vërteta është se këto karakteristika lidhen me anët e brendshme të karakterit të këtyre personazheve, prandaj janë figura të pjesëve esenciale të tyre e jo vetëm të atyre formale. Nga dy romakët kemi përmendur se njëri është me përkrenare, ndërsa tjetri është pa të, por kjo

nuk është vetëm pjesë e dukjes së tyre pasi ai me përkrenare është shenjë e anës mendimtare të njeriut, ndërsa ai pa përkrenare është shenjë e anës emocionale të njeriut që përcjell të parin në mendime, qëndrime, ide, pasi që i mungojnë vetës së tij. Mizogami ka syze, vetëm ky element prej gjithë fizikut të tij rrëfëhet dhe kjo bëhet për të treguar se ai sheh botën, jo me sy të vet, por me dioptri të përcaktuar nga ideologjia. Në sallën vezake kemi atë *me flokë të krehun mirë* që përfaqëson njeriun e përkëdhelur nga pushteti, i cili rri komod në të dhe pa kurrfarë problemi, kjo për shkak të përshtatjes së tij ndaj secilës ideologji që është në pushtet për arsye se është indireferent ndaj tyre dhe *nuk lëviz as djathtas as majtas*, pra as kah ideologjia e majtë e as kah ajo e djathtë. Ndërsa personazhi tjetër është ai *me flokë të shprishun* që përfaqëson njeriun jo komod në sistem (flokët e shprishura), kjo për shkak se nuk rri indiferent ndaj bëmave të këqija të tij, por i përjashton ato, gjë që del edhe nga veprimet e tij simbolike ngase *dilrte hundën me majën e gishtit të vogël të dorës së majtë*, pra figurativisht largon të keqen.

Në fund kemi vetëm një personazh në të gjithë romanin *Oh* që ka një pamje më të plotë dhe ai është plaku i cili shquhet me karakteristika të fytyrës, syve, flokëve, mjekrës, por edhe ato të veshjes si me atë të plisit që mban. Edhe pse nuk është personazh krejt i detajizuar, me karakteristikat që ka, është personazhi më i plotë sa i përket fizikut të personazheve në të gjithë romanin *Oh*:

Kurse mbrapa këllatseve të syve, në një çast, ashtu befas, errësinën e laknoi fytyra e plakut të thimë, e atij plaku me mjekër të bardhë...Unë e shihsha fare mirë kryet e tij të vogël të rrudhavitë, ngjyrë bronxi. Edhe kësulën e tij të bardhë, prej leshit; zdrali i sajuem që me kohë kishte hypë gati deri në majë të kësulës. Tash, në errësinën mbrapa këllatseve të syve të mi, i shihsha dhe sytë e tij të vegjël, tue luejtë gjallnisht.

Pra, këtu kemi një bllok karakterizim të këtij personazhi, gjë që Pashku nuk e përdorë tek asnjë personazh tjetër të këtij romani. Nëse ndalemi dhe shohim, vërejmë se këto nuk janë karakteristika vetjake të këtij personazhi, më shumë janë karakteristika tipike të një personazhi popullor shqiptar. Prandaj veshja dhe dukja e tij janë në shërbim të karakterit popullor që ky personazh luan në këtë roman.

Si në çdo sferë të shkrimit të *Oh*, edhe sa i përket portretizimit të personazheve, Pashku del shumë i rezervuar, portretizimi i tyre është i

‘reduktuar në minimum’⁷, ai përmend pak prej karakteristikave të personazheve, por ato që i përmend, qofshin të brendshme, qofshin të jashtme, janë vendimtare për personazhin e caktuar dhe për rolin e tij në këtë roman. Duke dhënë vetëm elementet kryesore me të cilat personazhet e tij shquhen, Pashku sikur iu kundërvihet romaneve tradicionale të cilat stërzgjaten në karakteristika të personazheve, një pjesë e madhe e të cilave mandej nuk hyjnë fare në punë gjatë rrëfimit të ngjarjes. Pra, kundër romaneve që paraqesin jetën në totalitet, të cilat për shkak të gjerësisë së madhe të karakteristikave të personazhit që paraqesin, nuk kanë mundësi funksionalizimin e tyre, duke mbetur një pjesë e madhe e tyre jofunksionale. Anton Pashku jep pak karakteristika, por ato që i jep i bën pjesë të jetës së këtyre personazheve dhe në këtë mënyrë arrijnë të bëhen pjesë funksionale në romanin *Oh*.

8. VENDI

Vendi te romani *Oh* ka figuracion të madh, gjë që ka bërë të mundshme që të shfaqet në një formë të veçantë dhe të marrë trajta varësisht prej figuracionit të cilin dëshiron ta shënjojë. Fillimisht veçantia e vendit te *Oh* del nga ajo se këtu ai nuk ka emërtim të zakonshëm, të gjitha vendet nëpër të cilat lëvizin personazhet kanë emra figurativ. Ato janë liqeni artificial, banesa, mali, dheu, ara, shtëpia, toka, galaktika, kozmosi, etj., pra nuk ka emërtime që do ta ndërlidhnin ngjarjen me një vend e kohë të caktuar:

...ajo e pyeti për druajt e asaj ane. Ai tha se atypari ka shkozë e murriz...(nën. - M. Ç.)

Tjetër gjë ndodh në ngjarjet historike në të cilat ekzistojnë disa vende si Roma, Skodra, Andetriumi, Liqeni Labeat, Drini etj. Problemi është se tash luhet me figuracionin e fshehtë të vendeve të tilla dhe figura nuk është aq eksplicite sa në vendet universale paraprake. Fillimisht përmes këtyre pak vendeve nuk është për qëllim ndërtimi i kontekstit në të cilin zhvillohet kryengritja ilire pasi që ajo shtrihet në një topos gjeografik shumë më të gjerë, po që se do të ishte për qëllim krijimi i kontekstit do të kishim shumë më shumë vende e jo vetëm disa prej tyre, kjo tregon se ato janë zgjedhur nga gjitha vendet e kryengritjes për shkak të figuracionit që kanë për të: Roma është figurë e të keqes morale dhe figurë e pushtuesit; Andetriumi është figurë e gjerësisë së

⁷ Po aty, fq 119

madhe hapësinore që kanë pasur ilirët dhe tkurrjes për shkak të tradhtisë; Skodra është alegori e Andetriumit, luftës dhe rënies së saj, etj.

Jo më me pak rëndësi se emërtimi i vendit, te romani *Oh*, është dukja e tij pasi që shpesh bëhet figurë për krejt ngjarjen. Kështu robëria jonjëherë jepet përmes vendit me mugë, veçanërisht kur thyhet qerrja e diellit, simboli i lirisë:

...ajo vetull mali asht gjithashtu e murrme. Dridhet ajo vetull mali, ulet ajo vetull mali. Tash shoh tue u rrokullisë qerrja e diellit [...]që në rrokullisje e sipër thyhet e bahet copë copë...

Pra, në këtë rast nuk kemi errësirë të zakonshme të vendit, por errësirë ideore të tij, kemi vend të robëruar. Nga kjo kuptojmë se vendet me dritë dhe me terr këtu janë figura për vendin e lirë (me dritë) dhe vendin e robëruar (me terr, mugë). Prandaj, jo rastësisht, kudo që gjendet qerrja e diellit vendi është në dritë, duke dhënë me të vendin e lirë, ndërsa aty ku ajo mungon vendi është në terr, mugë, duke dhënë vendin e robëruar, kjo deri në fund të kryengritjes ku qerrja e diellit thyhet dhe në gjithë vendin bie muga. Për këtë shkak këtu ndodh që në një vend të bëhet natë, mugë, edhe gjatë ditës, kjo ngase vendi respekton lirinë ose robërinë e tij dhe ndërron bazuar mbi ndërrimin e kësaj gjendje dhe nuk lëviz në përputhje me ritmin e zakonshëm kohor.

Nganjëherë hapësira te romani *Oh* projektohet si hapësirë e ideve ku lëvizin idetë, ecin, ndalen, ndërpriten etj. Kështu vendi nëpër të cilin ecë njeriu tregon për kulturën nëpër të cilën ecë ai, kështu plaku sa është në liqenin *artificial* ecë gjurmëve të dy protagonistëve, *Atij* dhe *Asaj*, (pra, jetës së tyre të re, artificiale, ashtu si vendi ku rri, te *liqeni artificial*), kur largohet prej tyre për në mal ecë gjurmëve të veta (jetës së vet tradicionale, *mali*). Në këtë rast gjurma vendore shënjon gjurmën kulturore:

...shkundi zhymin e cigares dhe u nis nëpër gjurmat e kambëve tona, nëpër gjurmat tona që kishin mbet në ranë, mandej duel në gjurmat e kambeve të veta dhe hyni në mal.

Kur në fillim të kryengritjes thyhet qerrja e diellit, ilirët i shohim se shkojnë në mugë te Tiberi.

„Po shkojnë vistrak, në mugë.”

„Po shkojnë. E atje larg, te markomanët, i pret Tiberi.”

Në këtë rast, shkuarja në mugë nënkupton idenë e udhëtimit të një populli drejt pushtimit. Ndërprerja e kësaj rruge është ndërprerje e kësaj ideje, e pushtimit dhe robërimit të një populli, nuk është ndërprerje formale e kësaj rruge. Kështu desidiati, breuku dhe pirusti kur vendosin

një pjesë të qerres së diellit në këtë rrugë, duke dhënë me të idenë se liria (qerrja e diellit) ndërprente robërimin e një populli (udhëtimin për në mugë), hijet/ilirët edhe pse kanë mundësi të shkojnë rrugëve të tjera te Tiberi, nuk e bëjnë këtë, por tubohen para pjesës së qerres së diellit, pra para lirisë, duke dëshmuar se ndërprerja e kësaj rruge ka kuptimin e ndërprerjes së idesë së pushtimit dhe robërimit.

...që të tre rrokin një copë të qerres së diellit, e lëshojnë në udhën, nëpër të cilën ecin hijet: këputet vargu i hijeve në shtektim dhe, tash, hijet që vijnë ndalen te copa e qerres së diellit.

Pengesa hapësinore këtu ka funksion metafizik të pengesës ideore. Kjo gjendet edhe te biseda e dy protagonistëve. Ai në një rast i thotë Asaj se s'po e lënë t'i kapërcejë gardhiqet ku e presin shtigjet, figurativisht se nuk po e lënë t'i kalojë pengesat për t'i vazhduar shtegtimet:

'...nuk kam si t'i kapërcej gardhiqet që m'i presin shtigjet!'

Pra, gardhiqet këtu nuk përdorën në kuptimin e parë, pengesa e të cilave është lehtë e kalueshme, por në kuptimin e dytë, figurativ, të një pengese ideore, siç është pengesa letrare, ligjore, etj., e cila i pamundëson krijuesit kalimin në shtegtime. Me një fjalë, hapësirën e tillë më shumë se hapësirë reale mund ta quajmë hapësirë të ideve, të lëvizjes nëpër to.

Hapësirën gjeografike si hapësirë të ideve e kemi edhe te eshtrat e brekut kur shpërndahen nëpër vend dhe 'ngulen andej e këndej, atje e këtu', vende që më shumë se vende hapësinore, nënkuptojnë idenë e shpërndarjes së tradhtarëve. Madje atje ku janë ngulur eshtrat e tij marrin në thua dhe rrëzohen ushtarët e tjerë, duke dhënë me të idenë se nëpër grackat e tradhtarëve fillojnë të bien kryengritësit, pra nuk është fjala për grackë hapësinore, por për grackë ideore:

...tash njerëzit po zanë në thue në eshtrat e tij...

Në një formë më të veçantë kjo hapësirë aplikohet edhe te gjëma e Platorit dhe te kushtrimi i Gentit. Platori kur vritet klith, klithjen e tij e marrin valët e lumenjve Klausali dhe Barbana, valët e liqenit labeat, Drinit dhe ia dhënë malit, kjo shtrirje e gjëmës së Platorit, që tejkalon suazat normale të shtrirjes së një gjëme, është figurë që tregon vendet kah shpërndahet lajmi i vrasjes së tij dhe jo lëvizjen formale të gjëmës. Pra, rruga e klithjes së tij tregon rrugën e idesë së krimit të Gentit, zgjerimin e tij.

Shpesh hapësira vendore përdoret për të treguar hapësirën e shtrirjes së një problemi të caktuar, anët se ku shtrihet një ide etj. Kjo teknikë përdoret për të dhënë shtrirjen gjeografike të kushtrimit dhe

festimit të kryengritjes ilire në Antikë. Pas ndërtimit të qerres së diellit te vendësit fillon festa, në këtë rast telat e tingujve të muzikës rritin bjeshkën duke rrok herë në njërën kreshtë e herë në kreshtën tjetër. Patjetër se kjo është figurë e zgjerimit hapësinor të festimit të lirisë:

...zani i fyllit dhe dallga e tingujve të telave rrit bjeshkët, tue u përplasë herë në njanin herë në tjetrin kresht.

Kemi folur për figuracionin e malit, dheut, etj., normalisht se të folurit këtu në detaje është e tepërt, por në kuadër të vendit vetëm po kujtojmë shkurtimisht diçka rreth asaj se çfarë rëndësie kanë këto figura për vendin e romanit *Oh*. Fillimisht mali si pjesë hapësinore është ai që përcjell kryengritjen në çdo fazë, duke filluar nga faza e parë kur ‘çohet ajo vetull mali’, deri tek ajo e fundit kur mali bahet ‘rrah’. Kjo bën të mundshme që mali si hapësirë të jap ngjarjen, si luftën me armikun (ndeshja mes erës dhe lisave), vrasjet në luftë (rënia e gjetheve), deri te shkatërrimi (rënia e drurëve në lumë) dhe shuarja përfundimtare e kryengritjes kur mali bëhet ‘rrah’. Pra, mali është përdorur si figurë për të dhënë situatat e ndryshme të kryengritjes.

Sikur mali, rrënjët kanë rëndësi të madhe te *Oh* dhe përgjithësisht përdoren në kuptim figurativ: tradhtia e breukëve jepet përmes mos-ndërlidhjes së tyre me rrënjët, ‘breukëve nuk po ju pëlqejnë rranjët’. Figura e rrënjëve është figurë romantike e nacionit, figurë që orientohet te elementet e qenësishme të nacionit, të lashta, të thella dhe të fuqishme, siç janë gjuha e tij, tradita, kultura, të gjitha me zanafillë në burime vendore⁸. Prej rrënjëve nuk largohen desidiati dhe pirusti të cilët identifikohen me malin, duke u dhënë rënia e tyre në luftën e Andetriumit përmes rënies në humnerë të drurëve me rrënjët e tyre.

Shenjat vendore shpesh janë figura të koncepteve të ndryshme ideologjike, si shembull kemi ligjëratën e mizogamit ku toka dhe qielli janë figura të nacionales (toka) e universales (qielli):

...nuk më ka dashtë as kur kam qenë i vogël...Pse?...Mue më pëlqente të shikojsa kah qielli, atij i pëlqente të shikonte kah toka...

Hapësira e shtëpisë te *Oh* është figurë e atdheut, nacionit, dhe sjellja ndaj saj indirekt jep sjelljen e personazheve ndaj nacionit. Kështu mizogami dhe babai i tij zhvillojnë relacione komplekse me shtëpinë, përmes tyre ata përcjellin idetë që ideologjia komuniste ka ndaj nacionit (mizogami) dhe ato që tradita ka ndaj tij (babai i mizogamit). Kështu mizogamit nuk i pëlqen ‘çatia’, ajo i duket e vogël në krahasim me

⁸ Për më shumë shiko Gellner, Ernest, *Nacionalizmi*, IDK, Tiranë, fq 90-93

botën për të cilën preokupohet, ai dëshiron një jetë ku njerëzit nuk ndër-
lidhen me shtëpinë, por me universin, përmes këtyre veprimeve të tij
tregon se ideologjia komuniste nuk ndërlihet me traditën dhe nacionin,
se ajo ka për qëllim një shoqëri që barazon nacionet dhe humb veçantitë
e tyre. Madje mizogami përmes hapësirës jep edhe fëmijët universal që
dëshiron të ndërtojë, këta fëmijë sipas tij *‘zënë fill në shtratin tim,
mandej lindin ku me dijtë ku, rriten e burrënohen, prapë, ku me dijtë
ku’*, këtu lëvizja në vende të ndryshme tregon mosndërlidhjen e tyre me
asnjë vend dhe kulturë të caktuar.

Babait të mizogamit i pëlqen çatia e tij, dheu i tij, arat, zabelet,
mali, të trashëguara prej të parëve, të cilat hapësira te *Oh* janë figura të
nacionit dhe trashëgimisë nacionale ndër breza. Ky njeri nuk dëshiron
të hyjë në deti për shkak se mund *‘të shkrihet e humbet’* si një *‘kokërr
krye’*, duke treguar se nuk dëshiron të jetojë pa identitet. Sipas tij
njëherë duhet njohur *‘ajo që mund të shihet e mund të njihet mirë e mirë
nga çatia e shtëpisë sonë përdheke’*, figurativisht së pari duhet njohur
vetvetja e pastaj të tjerët. Për më tepër babai i mizogamit identifikohet
me dheun e tij, në një arë me grurë ai bëhet dorë e cila herrë prej saj
gëzhutën, në një arë me lulëkuqe ai bëhet dorë që në njërin anë për-
këdhelë lulëkuqet e në anën tjetër largon barin e barojnë prej tyre,
përmes të cilave veprime tregon figurativisht kujdesin ndaj nacionit,
ruajtjen e tij nga *‘bari i keq’*, ashtu si ka vepruar edhe me djalën e tij,
mizogamin, të cilin e ka larguar prej shtëpisë së tij për shkak se ai donte
më shumë bykun e kumbarës sesa çatinë e babait. Pra, idetë nacionale
të babait në këtë roman dalin nga figura e çatisë dhe nga relacionet figu-
rative që ky personazh i ka me të, babai në këtë hapësirë arrin të ndërtojë
ide nacionale, të veçantisë së tij, njohjes së tij, ruajtjes, përtëritjes, etj.

Enterieri dhe konteksti në të cilin autori e vendos ngjarjen është po
ashtu figurativ. Në romanin *Oh* jepen shumë pak elemente për vendin në
të cilin ndodh ngjarja dhe ato pak elemente janë tërësisht figurative. Për
shembull nga e gjithë salla vezake shquhen vetëm këto elemente: *shporta
e ‘bëzhdileve’* në të cilën mizogami hudhë syrin e syzave, duke treguar
me të se mizogami shikon botën, jo me sytë e tij, por me dioptri të
përcaktuar nga dikush tjetër, nga ideologjia, duke hedhur gjithçka që nuk
është e përshtatshme për të; *kolltuqet e buta* në të cilën ulën audienca e
mizogamit, figurë e njerëzve të rehatshëm brenda sistemit; *njerëzit me
ballona*, figurë e njerëzve të fryrë ideologjik, bombastik; salla *ka dritare*
të cilat thyhen kur të pranishmit shpërthejnë balonat për ta nderuar
mizogamin, pra dritaret përdorën për të dhënë përhumbjen, dehjen e
njerëzve pas ideologjisë; ka *ventilatorë* të cilët tregojnë se këta njerëz nuk

janë në gjendje që as ajër të thithin vet e le më ta drejtojnë gjithë kozmosin, siç pretendojnë. Pra, vetëm pesë shenja nga gjithë salla vezake jepen këtu dhe secila prej tyre ka rol të madh për ngjarjen e saj, për idetë e saj. Kjo nënkupton se te *Oh* hapësira në përgjithësi është e reduktuar në pak shenja, në ato që dhënë ide.

Në fund janë disa hapësira me objekte në to që janë figurative, siç është ajo e ujit me barkën çifteli në mes që si pamje e përgjithshme jep idenë e traditës të ekspozuar ndaj ‘valëve’ të ndryshme, baticave e zbatave. E njëjtë me të, pak a shumë, është zgavra e lisit me dymbëdhjetë desh e dymbëdhjetë ujë e cila si pamje jep idenë se si prishet rregulli jetësor gjatë pushtimit, ‘kur edhe armiqet më të mëdhenj (ujku dhe dashi) bëhen bashkë për ta kaluar dimrin’⁹.

Iliria ‘përtej detit’ - Iliria dhe Roma te romani *Oh* kanë *detin* në mes, figurë kjo që theksohet e nënvizohet qartë dhe shumë këtu për të treguar ndasinë e madhe që kanë këto dy vende mes veti. Deti është ide e dallimeve të mëdha, dallime mes agresorit (Romës) dhe viktimës (Ilirisë):

“Augusti tash mendon për jehun e çekanit që rrah hekurin e skuqun në kudhë, atje diku përtej detit.”

“U thot se jehun e çekanit që bie mbi atë kudhë në ato anë përtej detit...”

“Augusti i pret pasqyrat me dy faqe, i palon dhe i nis në anët përtej detit...”

Dallimet theksohen më shumë pasi deti në mes dy vendeve vjen pas përshkrimit të kurvërisë së Romës ‘nëpër ndeja, nëpër orgji e bakanali që mbahen, madje edhe nëpër tempuj’, përmes të cilave vende autori përpiqet të jap dekadencën morale të Romës, krahas luftës sublime të Ilirisë për liri. ‘Përtej detit’, kështu ngritët në figurë të ndeshjes mes dy kulturave dhe dy mënyrave të ndryshme të jetës që bëjnë dy popuj dhe jo në ndasi me një deti formal në mes.

9. RRËFIMI INDIREKT

Anton Pashku te *Oh* një pjesë të madhe të ngjarjes së romanit e rrëfen në mënyrë indirekte, figurative, ku ngjarja vetëm mund të nënkuptohet se si rrjedh përmes bëmave të natyrës, malit, erës, balonave, etj. Në situata të tilla rrëfimi është plotësisht figurativ, ngjarja lëviz,

⁹ Krasniqi, Nysret, *Libri i Pashkut*, AIKD, Prishtinë, 2005, fq. 63

mirëpo kjo del, jo nga kuptimi i parë, por nga nënteksti. Pjesë të tilla të *Oh* ka mjaftë, pothuajse gjysma e romanit ndërtohet mbi bazë të rrëfimit figurativ, duke e bërë më të vështirë kuptimin e tij, por edhe më universal, pasi figura hap shumë mundësi nënkuptimi të tekstit. Për të parë rrëfimin indirekt të *Oh*, ne po kujtojmë një pjesë të kryengritjes ilire.

Teksti i kryengritjes ilire ka disa figura bazë përmes të cilave mundësohet rrëfimi indirekt, ato janë: qerrja e diellit, jehu u çekanit, furtuna, vizllimat, eshtrat, pasqyrat me dy faqe dhe mali me variantet e tij të lisave, degëve, rrënjëve etj. Qerrja e diellit është figurë e lirisë, jehu i çekanit është figurë e kryengritjes, furtuna është figurë e push-tuesit, mali figurë e vendësve të ngulitur në dheun e tyre, vizllima, eshtrat dhe pasqyra me dy faqe janë figura e shqiptarët tradhtarë të rrembyer pas pasurisë etj.

Plaku e fillon kryengritjen ilire duke rrëfyer për barkën e tij çifteli e cila rri mbi ujë dhe kur lëviz prej saj dalin disa tinguj që kur mbërrijnë në breg shkrihen në njëri-tjetrin dhe ndërtojnë një këngë. Kënga hapet me një qiell të murrmë, një vetull mali të murrmë dhe me qerren e diellit që rrëzohet dhe thyhet (figurativisht me lirinë e thyer) me ç'rast në Iliri bie muga (figurativisht robëria). Tri hije i afrohen qerres së diellit, marrin nga një pjesë të saj dhe e puthin (figurativisht dashuria e tyre për lirinë), hijet e tjera kalojnë aty afër drejt mugës (figurativisht robërisë) ku i priste Tiberi. Tregojnë se mali u ulë, se 'matanë' malit 'ia kanë dhanë flakën', se 'mali ynë po shkretohet!' dhe se atij 'ja vunë edhe sopatën' (figurativisht dhuna mbi ilirët). Njëri thotë se Tiberi ka thënë se 'kjo pikë don të shtyhet me detin' (figurativisht lufta e Ilirisë së vogël me Romën *perandori*). Tri hijet marrin një copë të qerres së diellit dhe e vendosin në rrugën në të cilën hijet tjera shkonin për te Tiberi (figurativisht liria ndërpret rrugën e robërimit), tash këto hije fillojnë të grumbullohen para copës së qerres së diellit. Tri hijet, desidiati, breuku dhe pirusti, marrin nga një pjesë të qerres së diellit, pas tyre edhe hijet e tjera dhe me mundime të mëdha i bashkojnë ato (figurativisht me vështirësi ndërtojnë lirinë), para syve të tyre del qerrja e diellit e plotë (figurativisht liria e plotë). Tri hijet i bien bririt (figurativisht lëshojnë kushtrimin), i bien gjatë (figurativisht bëjnë kushtrim të madh) për t'u ndie mbas shtatë bjeshkëve e shtatë luginave (figurativisht kushtrimi i shtrirë në hapësirë të madhe gjeografike), vendi ushton në të katër anët (figurativisht kushtrimin i përgjigjet i gjithë vendi). Tash çohet mali (figurativisht ngritët kryengritja) dhe muga zhduket (figurativisht robëria largohet). Ndër tri fiset ilire fillon muzika dhe festimi për qerren e diellit që tash 'prapë asht e tanë' (figurativisht festojnë për lirinë e

plotë). Tingujt e muzikës rritin bjeshkën (figurativisht zgjerohet festimi), pastaj tingujt e muzikës i mund jehu i çekanit (figurativisht kryengritja kalon nga festimi në armatimin e saj). Desidiati, breku, pirusti dhe të tjerët vëjnë parzmoret, marrin mburojat dhe vënë përkrenaret (figurativisht përgatiten për luftë). Jehu i çekanit mbërrin deri te gemi e gemi te dega e dega te lisi e kështu me radhë deri te Augusti (figurativisht mënyra e përhapjes së informacionit). Augusti shqetësohet për jehun e çekanit (figurativisht për kryengritjen), mbledh njerëzit e tij dhe iu thotë se jehun e çekanit që po bie 'përtej detit' mund ta ndalë Tiberi (figurativisht kryengritjen mund ta shuajë Tiberi), kësaj pune Tiberi mund t'ia dalë duke u mbështetur në pasqyrat me dy faqe (figurativisht në dyfityrësh, tradhtarë). Niset Tiberi me ushtri dhe me pasqyrat me dy faqe, çohet vetulla e malit më shumë, jehu i çekanit bëhet më i fuqishëm (figurativisht kryengritja bëhet më e ashpër). Fillojnë të bisedojnë tre anëtarët e fiseve ilire, desidiati, breku dhe pirusti, duke zbuluar përmes bisedës së tyre konfliktin që fillon mes malit (figurativisht shqiptarëve) dhe furtunës (figurativisht pushtuesve romakë).

Pashku duket se natyrën e letërsisë e ka kuptuar mirë, për këtë shkak ngjarjen e njohur historikisht, kryengritjen ilire, e rrëfen në një mënyrë të re estetike, përmes figurave të malit, qerres së diellit, pasqyrave me dy faqe, jehut të çekanit, erës, lumit, etj., që përveç që është variant personal, është variant tërësisht figurativ. Këtë herë Pashku ngjarjen historike e fut në një botë figurative e cila imiton veprimet e njerëzve, por që vet nuk është njerëzore, është mal, lum, mugë, erë, çekanë, qerre e diellit etj. Një botë jonjerëzore që rrëfen histori njerëzore.

Rrëfimin indirekt Pashku e përdorë edhe në pjesë tjera të romanit, te liqeni artificial ka figurat e sorrave, shkëmbit poroz, rrezet e diellit që vdesin shpejt, piramidën, të cilat figura arrijnë të ndërtojnë një rrëfim indirekt për të keqen (sorrat e zeza), bukurinë që shuhet shpejt (piramida, rrezet e diellit), jetën artificiale (liqeni artificial) etj. Kjo vlen edhe në sallën vezake ku çatia, toka, galaktika, kozmosi, ara, byku, etj., janë të afta të prodhojnë një rrëfim tërësisht figurativ të njëjtë me këtë që evidentuam më lart.

Nga shembulli i lartshënuar nxjerrim disa përfundime për rrëfimin indirekt te *Oh*: se rrëfimi indirekt nuk është i shpërndarë njëjtë në të gjithë tekstin e tij, ka pjesë në të cilat është më i madh dhe më i dendur, por ka pjesë në të cilat është më i rrallë; rrëfimi indirekt nuk është i njëjtë për nga kuptimi, ka pjesë në të cilat nënteksti i rrëfimit indirekt është i dukshëm, por ka pjesë në të cilat nënteksti i tij është më i thellë dhe kërkon njohje deri te filozofi të caktuara.

LITERATURA

- [1] Gellner, Ernest, *Nacionalizmi*, IDK, Tiranë, 2011
- [2] Krasniqi, Nysret, *Libri i Pashkut*, AIKD, Prishtinë, 2005
- [3] Pashku, Anton, *Oh, Rilindja*, Prishtinë, 1971
- [4] Rrahmani, Zejnullah, *Teoria e letërsisë*, Faik Konica, Prishtinë, 2008
- [5] Shala, Kujtim M, *Vox-i i Anton Pashkut*, Buzuku, Prishtinë, 2002
- [6] Shala, Rexhep Murtez, *Ex libris, moderna pashkiane*, Papyrus, Prishtinë, 2000

Albanë Mehmetaj, Prishtinë

TREGIMET E KOLIQIT

Ernest Koliqi është ndër të parët autor që solli shenjat e modernitetit në letërsinë shqipe. Kësisoj, ai u bë ndër themeluesit e prozës moderne shqipe. Prandaj edhe kursi dhe diskursi lidhen me shenjat e modernitetit, që do të thotë hetohet gjithë vepra letrare e nismëtarit modern në letërsinë shqipe dhe diskursi modern i këtij autori për të parë se si krijohet vepra letrare moderne duke pasur objekt kulturën e shkruar, po ashtu edhe atë edhe orale.

Honet letrare të Koliqit, si dhe loja me gjuhën e stilin në funksion të ruajtjes së autenticitetit përmes përdorimit të strukturave dhe formulave orale, nëpërmjet lidhjes intertekstuale, me monumente të kulturës dhe identitetit letrar, Kanuni i Lekë Dukagjinit, përrallat, baladat, këngët e kreshnikëve, kanë bërë që ai të veçohet si autor i rëndësishëm në planin artistik dhe estetik.

Koliqi, si njohës i letërsive dhe i shkollave moderne evropiane, njohës dhe zbulues i kulturës tradicionale shqiptare, krijoi një model të ri letrar si në formë ashtu edhe në ide, duke i kombinuar këto dy premisa në një diskurs personal përmes semantikës simboliste dhe narracionit simbolik dhe metonimik.

Koliqi mendon se vepra letrare duhet të burojë nga trashëgimia etnike, pasi ngjarjet e vogla të përditshme janë brumë për tema të mëdha letrare. E nga këtu buron motivimi i tij për veprën letrare duke e mveshur me një sensibilitet të ri dhe modern.

Koliqi i kishte sistemuar shkollat letrare shkodrane me orientim jezuit dhe françeskan, duke e renditur veten në të parën për shkak të poetikës moderne, frymëzimit në libra dhe kërkesës së përqendrimit në figura stilistike. Por, edhe si nxënës i dalë nga shkolla jezuite dhe i formuar kështu kulturalisht, veprat e tij letrare burojnë nga fryma vendase, duke pasur objekt temat e Malësisë e të Shkodrës ashtu sikurse Fishta i shkollës françeskane shkodrane. Koliqi edhe në punimin e doktoratës kishte trajtuar temën e epikës popullore shqiptare, këtë kulturë të rëndësishme shqiptare, por me një stil të pastër e modern, në një dimension të ri e krejt personal.

Koliqi, pra, shquhet si themelues i prozës moderne shqipe. Pikë së pari këtë e paraqet me nënvizimin që ua bënë tregimeve të veta *Novella e poemtha në prozë*, për të lexuar ndryshe si në planin diskursiv ashtu edhe në atë formal, por duke pasur objekt autenticitetin e vendit. Librat me tregime *Hija e maleve*, *Pasqyrat e Narçizit* dhe *Tregtar flamujsh*, të cilat do të trajtohen veç e veç në këtë kapitull, janë ata që i kanë dhënë Koliqit këtë epitete të shkrimtarit modern. Po ashtu, me stil të ri letrar karakterizohen edhe poezitë e tij, dramat, si dhe romani. Në anën tjetër, sistemi dhe kodi tematik që e përbëjnë veprën e Koliqit fund e krye janë shenja të tjera të modernitetit, ndërsa atdhedashuria që përthyeret në veprat e tij, si fenomen individual e pastaj zgjerohet etnikisht, për të shënuar moralitetin e vendit në të gjitha dimensionet, e zgjeron këtë plan modernist.

Të gjitha këto elemente të përmendura këtu nuk do të kishin marrë formën e dëshiruar pa fokusimin kryesor të Koliqit në “psikikën” e personazhit për ta hetuar atë nga brenda si zbulim e rrëfim që buron nga bota e letërsisë së tij. Koliqi i heton problemet individuale si më të rëndësishmet duke i rrëfyer ato me një ndjeshmëri të re nëpërmjet formës dhe strukturës artistike dhe trajtës estetike. Prandaj zgjedhja e tij që të trajtojë frymën shqiptare e shpirtin shqiptar në një shije të re letrare konsiderohet si shenjë e estetikës dhe e modernitetit. Sepse *një shkrimtar si Koliqi e di se moderniteti dhe e reja burojnë nga kultura dhe nga tradita e vendit e lidhen me të si dega me trungun. Vetëm se dega është manifestim i ri, që ka vetëdijen se një ditë do të jetë trashëgimi e do t'i ketë degët e veta*¹. Në këtë kontekst, topikat e ambientit shqiptar janë të zakonshme për Ernest Kolqin si një shkrimtar i rritur në gjirin e shkollës letrare shkodrane. Veprat si *Hija e maleve* apo tjetra *Tregtar flamujsh* trajtojnë tematika dhe topika shqiptare në ambiente tipike, njëra ambient *tradicional shqiptar*, kurse tjetra *urban dhe modern*.²

1. TOPIKA

Topika, së paku që nga retorika dhe poetika e Mesjetës, u bë kategori me shtrirje dhe përdorim të gjerë, kështu që është e nevojshme që të trajtohet edhe në rrafshin teoriko-letrar. Në të vërtetë, që nga *Retorika* e Aristotelit topika ka mbetur një ndër nocionet themelore që

¹ Kujtim Shala, *Ernest Koliqi : authentica et Urbana*, Buzuku, Prishtinë, 2015, f. 60

² Po aty f. 60

është përdorur për t'i konceptuar vendet e përbashkëta. Topika, thotë Aristoteli, është vend për t'i kujtuar gjërat, është element ku shoqërohen idetë, rajon ku mund të gjenden argumentet. Me një fjalë, vend ku bashkohet ideja me hapësirën. Për Ciceronin argumentet që vijnë nga vendet, për kauzën që do të trajtohet, janë “si germat për fjalët që do të shkruhen”³, vendet pra formojnë një rezervë të veçantë që përbën alfabeti: një trup formash pa kuptim më vete, por që konkurrojnë për kuptim përmes përzgjedhjes, vendosjes, aktualizimit. Aristoteli e shtrohte për diskutim raportin e topikës me vendin, duke menduar se topika duhet të jetë një metodë më praktike se dialektika, e cila nxjerr përfundime nga arsyet e vërtetëdukshmes dhe që, më vonë, në historinë e retorikës ka dalë si art i të gjeturit të argumenteve. Kuptimi i dytë që i jep Aristoteli topikës është ai i “një rrjeti formash, i një udhe gjysmë-kibernetike, së cilës i shtrojmë materien që duam ta shndërrojmë në ligjëratë bindëse”. Ndërsa kuptimi i tretë është topika si rezervë stereotipash, temash të konstatuara, “pjesërisht të mbushura që vendosen gati në mënyrë të obligueshme në trajtimin e çdo subjekti; prej nga del dysia historike e shprehjes vende të përbashkëta: 1. Janë forma të zbrazëta të përbashkëta për të gjitha argumentet (sa më të zbrazëta të jenë, aq më të përbashkëta janë); 2. Janë stereotipa, fjali të përsëritura⁴. Këto përcaktime u kanë hyrë shumë në punë poetikave, por më vonë ky fenomen është njësuar me temën. Kështu, ky koncept në studimet letrare shqipe na lidh detyrimisht me studiuesin Sabri Hamiti, i cili nënvizon toposin si përsëritje të së njëjtës apo të së ngjashmes në të folur dhe në të shkruar, duke menduar se ky fenomen ka kaluar nga diskursi në substancë dhe duke rrezikuar të përzihet me temën. Kategorizimi i tillë motivohet nga pikëpamja se *toposi më ngadalë kalon nga fusha formale në fushën e domethënies dhe këtu, pikërisht këtu, lind konfrontimi me temën*⁵. Në shqyrtimet e Hamitit *prania dhe ndryshimet në kohë janë karakteristike e temës letrare, përsëritja e ‘vendit të përgjithshëm’ në kohë të ndryshme është karakteristike e toposit*⁶. Kjo e justifikon mendimin përfundimtar të tij, se toposi është një temë e bartur nëpërmjet përpunimit formal.

Rrëfimtaria të *Hija e maleve* realizohet me gjuhë të figuruar, duke ndjekur trajtat dhe formulat siç e kërkojnë temat e *Kanunit*, por me një stil të ri autorial, të shtruar mirë dhe që prodhon efekte estetike të

³ Roland Bart, *Aventurat semiologjike, Rilindja*, Prishtinë, 1987, f. 270

⁴ Po aty f. 270

⁵ Sabri Hamiti, *Tematologjia*, AShAK, Prishtinë, 2005, f. 20

⁶ Po aty f. 20

veçanta. Me këtë stil, gjuhë të figuruar dhe këto efekte estetike ndërtohet rrëfimtaria te *Tregtar flamujsh*, por pa trajta e formula kanunore, por universale. Rrëfimet burojnë nga toposi, për t'u strukturuar në formë letrare, e kësaj i ndihmon shumë forma e shkurtër e tregimit, në të cilën shquhet Koliqi, duke bërë që situatat, ideja dhe diskursi të dalin më të koncentruara. Kjo strategji rrëfimore bën që lexuesi ta ketë më të qartë pamjen e dhënë dhe të koncentrohet më lehtë tek ideja autoriale. Në këtë formë ligjërimi letrar prodhon kuptim të ri dhe emocion të ri përkrah konvencës kanunore dhe jetës qytetare, duke krijuar edhe rrëfim të ri letrar, ndryshe nga format dhe nga diskursat popullore dhe letrare. Ky stil modern letrar u jep një hije e hapje të veçantë estetike tregimeve të Koliqit.

Tregimet e *Hija e maleve* dhe *Tregtar flamujsh* shtrihen në histori rrëfimore me hapësirë dhe kohë të përcaktuar, vijë narrative, shtjellim deri në hollësi dhe zgjidhje të problemit ideor. Narratori rrëfen ngjarjen duke ditur dhe njohur gjithçka imtësisht, duke i dhënë frymë strukturës narrative nëpërmjet veprimit që përfaqësohet nga një linjë narrative dhe nga fabula klasike, fakt që e esencializon temën e tekstit.

Karakteristikë e tregimeve të Koliqit janë: shkurtësia e tekstit (përveç tregimit *Gjaku e Diloca* te *Hija e Maleve*, dhe *Bylbylat e Plepishtit* dhe *Djepi arit* te *Tregtar flamujsh*), emocionaliteti autorial shumë i theksuar, krijimi i figurave poetike, duke zotëruar metafora, simboli dhe krahasimi, rrëfimi dhe përshkrimi i saktë dhe i hollësishëm, duke u kombinuar shpesh me dialog, paraqitja e gjendjes së brendshme dhe e pamjes së jashtme të ambientit. Pothuajse të gjitha tekstet dalin si paraqitje e gjendjes së brendshme shpirtërore qofshin ato situata të mira apo të këqija, që nganjëherë përcillen edhe me të ndodhurën dramatike.

Duke hetuar topikat në librin *Hija e maleve* duhet veçuar topikën e “besës shqiptare” si simbol i vendit dhe i traditës lidhur me mikpritjen dhe me kultin e mikut në traditën tonë, ashtu siç del në jetë dhe ashtu siç e përshkruajnë veprat e tipit të Kanunit të Lekë Dukagjinit. Këtë simbol dhe topikë e hasim në disa prej tregimeve kryesore të *Hijes së maleve*, në trajta të veçanta formale dhe diskursive, por si topikë kryesore shfaqet te tregimi *Miku*, i cili është “çelësi” që hap derën për t'i lexuar tregimet e Koliqit të topikave shqiptare, të koncentruara në një situatë të vetme dhe të thjeshtë tregimtare, në të cilën thuhet idetë e autorit për disa kategori tradicionale të jetës shqiptare. *Besa e shqiptarit*, si kod i madh moral dhe etnik i traditës sonë, është një ndër fenomenet e shpeshta që është formuluar dhe është bërë topikë letrare. Kështu që studimet që duan ta interpretojnë trajtën e saj në letërsi duhet

të fillojnë nga Kanuni i Lekë Dukagjinit, nga kodi i ligjësive tradicionale shqiptare dhe, për më shumë, i psikologjisë shqiptare.

Besa është një ndër kapitujt më të veçantë të Kanunit, në kontekstin e të cilit ajo përkufizon një lloj lidhje apo pakti të paprekshëm në mes të dy personave apo palëve, për arsye të ndryshme, dhe mbart në vete kategorinë e nderit dhe të burrërisë. Ky konceptohet si një raport autentik që ka pikë kryesore fjalën e dhënë. Fenomeni i besës shoqërohet nga nderi dhe burrëria dhe formula që miku ndër shqiptarë është i paprekshëm.

Gjergj Fishta mendonte se besa dhe nderi përfaqësojnë qytetari dhe kulturë shqiptare, duke i konsideruar si rregullatorë të jetës së popullit shqiptar. Theksonte se pa parime morale, siç janë nderi dhe burrëria, njeriu s'mund të jetë i qytetëruar. Këto parime konceptohen si norma juridike dhe si shprehje të psikikës së një populli, që ndërtojnë edhe shtetin si shoqëri të organizuar. Kurse për Krist Malokin besa, nderi dhe burrëria përbëjnë idenë shqiptare dhe e nënvizojnë kombin si një *ndjesi që vlon në zemrat e një grumbulli njerëzish që përbejnë atë komb, një ndjesi që është apo nuk është*.⁷ Pra, derisa për Fishtën besa e miku shpallen si kategori që shënjojnë kulturën tradicionale shqiptare përballë kulturave të huaja, për Malokin besa, nderi e burrëria përbëjnë idenë shqiptare. Kjo trini, sipas tij, e ka bazën në Kanunin e Dukagjinit, të cilin ai e quan amanetin më të ndritshëm të shpirtit shqiptar që e pasqyron lartësinë morale dhe etnike të shpirtit shqiptar.

Kërkimi i identitetit shqiptar si etikë dhe kultivimi i kulturës kombëtare përmes heroit Uc Lleshi është pika kyçe e tregimit *Miku*. Këtu, pra, shpalimin e etikës së moralitetit të vendit ka në plan të parë heroit letrar i *Mikut*. Kjo, mbi të gjitha, është një ideologji autoriale, në të cilën besa dhe mikpritja tematizohen si kategori të veçanta kulturore, me vlerë monumentale dhe si themele të botëkuptimit të jetës së male-sorëve. Kurse të dyja bashkë janë kategori të sjelljes në botën e veçantë të malësorëve që shenjat shqiptare i kanë mbi fenë e, mbi të gjitha, që është formulë kanunore: “*Shpia është e mikut dhe e zotit*”, si dhe “*secili që shkel prapun është mik, qoftë më parë dhe armik*”, përbëjnë esencën e jetës me nder.

Në këtë dimension etik e rëndësishme është të vihen përballë dy heronj të Koliqit, Uc Lleshi i tregimit *Miku* dhe Gaspër Tragaçit i tregimit *Tregtar flamujsh*, për të parë se si ndryshojnë normat e sjelljes

⁷ Krist Maloki, *Ideja shqiptare në refleksione*, Faik Konica, Prishtinë, f. 127-140

në shoqëri të ndryshme dhe çka prodhojnë topikat e vendit (Malësia dhe Shkodra).

Derisa te heroi i parë provohet moraliteti i vendit deri në thellësi e norma e kanunit provohet në jetë, duke qenë ndjesia më e madhe e tij, te heroi i dytë ky moralitet dhe kjo etikë dalin tërësisht ndryshe, të determinuara nga një ambient ndryshe. Pra, kemi dy personazhe që vijnë nga dy ambiente të ndryshme, njëri malësor e tjetri qytetar, të cilët ndryshojnë në bazë të normave të sjelljes, të kulturës dhe të botëkuptimit në tërësi. Kështu takohen dy personazhe letrare që me veprimet e tyre japin shenjat e vendit e që motivueshëm na shpien te dallimi i Malësisë tradicionale dhe i Shkodrës qytetare. Kontrasti këtu është realizuar përmes veprimeve të tyre: Uc Leshi, toger, i lë detyrat shtetërore, ambicien për t'u ngritur në detyrë dhe detyrimin për t'u hakmarrë vetëm për të ruajtur moralitetin, ndërsa Gaspër Tragaçi, tregtar, nuk lodhet për atdheun dhe për poezinë, por si ambicie të parë ka përfitimet materiale. Personazhi i parë përmbushet shpirtërisht dhe psikologjikisht kur ruan etikën, ndërsa personazhi i dytë, si rob i parasë, përmbushet vetëm me anë të saj. Në këtë plan, nëpërmjet një vështrimi krahasues, mund të vihet në pah ideja autoriale e cila shënjohej përmes dy pamjeve të ndryshme, të dy kulturave të sjelljes krejtësisht të huaja për njëra-tjetrën, të moralitetit dhe të idealitetit shqiptar dhe të sjelljes tregtare dhe universale të njeriut të qytetit. Kështu, dy personazhet e Koliqit sprovohen në dy situata të ndryshme: Uc Leshi ballafaqohet me male-sorët e tij, me të cilët ka një mentalitet, ndërsa Gaspër tregtari takohet me idealistin e poetin Hilush Vilza i cili e do identitetin ideal shqiptar. Drama shkon më tej, sepse për tregtarin flamuri kuq e zi nuk nënkuptohet si shenjë nacionale apo si simbol i atdhedashurisë, por si mall përfitimi i cili vlen kur shitet dhe nuk ka asnjë vlerë nëse nuk shitet.

Për t'i veçuar etikën e Ucit dhe të Gasprit, Koliqi thekson kategoritë esenciale të njeriut, te njëri e përcaktuar nga "hija e maleve" dhe etika e Kanunit, që shtrihen dhe e zotërojnë qenien e tij, tjetri i përcaktuar për jetën urbane të Shkodrës dhe jetën materiale. Në këtë kuptim, Uci dhe Gaspri janë të huaj për njëri-tjetrin. Duke mos pasur të njëjtën kulturë e të njëjtën etikë, Gaspri harron Shqipërinë për paranë, kurse Uc Leshi mposht lakminë dhe dëshirën përpara nderit. Këtu secili realizohet sipas mënyrës së tij, Uci duke ruajtur burrërinë dhe moralitetin, Hilushi duke ruajtur idealitetin, ndërsa Gaspëri duke fituar paratë nga malli që për Hilushin është shenjë idealiteti e për Gasprin markë përfitimi. Prandaj, duke dashur që të ruajë e të kujtojë traditën e kulturën e "palcës etnike", Koliqi shënjon dy lloj personazhesh, si dy botë

që ndeshen fuqishëm mes vete në rrafshin etik të jetës, në letërsi, të dëshmuara si dy topika tipike.

Derisa hetojmë normat e sjelljes në shoqëri të ndryshme, duke parë se çka prodhojnë topikat e vendit, pra Malësia dhe Shkodra, është e rëndësishme që të vështrohet në këtë aspekt edhe tregimi *Diloca* te libri *Hija e maleve* sepse këtu, në njëfarë mënyre, bëhet krahasimi i drejtpërdrejtë i jetës së Malësisë e Shkodrës. *Diloca*, që është personazhi më tragjik i Koliqit, vdes për së gjalli duke pësuar nga hija e “kodit”, zhvendoset në Shkodër duke u strehuar te disa shkodranë. Dhe ajo që duhet theksuar këtu te dallimi i këtyre mendësive është që Koliqi le të vërehet qartë dallimi në gjërat ekzistenciale, për shembull, kur *Dilocen* vijnë e kërkojnë malësorët në Shkodër, djali që e strehon atë e lajmëron “xhandarmërinë e vendit”:

- *Ai Malsori, Dilocë, s'ka me të mundue mâ. Kam folë në hyqmet e më kanë premtue se, po e panë tue u sjellë edhe një herë këndeje pari, do t'a kapin.*⁸

Aq shumë e kërkonte Doda i tregimit *Gjaku (Hija e maleve)* këtë “xhandarmëri”, e funksionin që do të duhej ta kryenin ata, por ishte krejt e pamundshme në Malësi, derisa në Shkodër ishte krejt e zakonshme. Që malësorët nuk e njohin këtë mendësi vërehet edhe te *Diloca*, kur thonë që “*malsorët janë si dreqën*”, prandaj shkodranët e zbatojnë ligjin.

Në këtë kontekst, jeta e personazheve gra malësore e shkodrane dallon tërësisht në plan të dashurisë. Derisa të parat përfundojnë tragjikisht si Mina, Mrika, *Diloca*, Nusha, të cilat sprovohen me situata të rënda jetësore etj., të dytat preokupohen me realizimin e ëndrrave të tyre dashurore e me manifestimin e hireve të tyre. Të kujtojmë Çiljetën e tregimit *Bylbylat e Plepishtit* e cila del e bashkëbisedon me djem, vallëzon dhe darkon si zonjë e vërtetë, pa kompleksin e kodit. Ose të personazheve të tjera që ua shfaqin dashurinë djemve, ose e pranojnë hapur dashurinë duke biseduar për të, e mos ta përmendim Linën e tregimit *Rrokull* e cila tradhton hapur të shoqin e ka raporte intime me burra të tjerë.

Kur jemi te topikat e Kolit, si topikë përfaqësuese del topika e gjakmarrjes, kod i cili trajtohet me gjuhën e letërsisë, por duke iu referuar Kanunit të Lekës. Pra, gjakmarrja është kod i madh i Kanunit dhe i librit të Koliqit *Hija e maleve* përderisa, siç theksuam, kjo hije nuk vërehet te *Tregtar flamujsh*. Ky lloj i letërsisë së Koliqit ka objekt që

⁸ Ernest Koliqi, *Tregtar flamujsh*, Faik Konica, Prishtinë, 2003, f. 147

përmes këtij kodi të madh të ilustrujë moralin etnik të traditës sonë duke e shtrirë tematikisht nëpër tregime si *Gjaku*, *Ke tre lisat*, *Se qofsh pleqnofsh*. Lidhja e rrëfimit letrar me këtë kod këtu del si bosht tematik duke prodhuar efekte estetike pasi që tregimet motivohen nga Kanuni. Kemi theksuar se lidhjet e një pjese të letërsisë shqipe me *Kanunin* e Lekë Dukagjinit janë ndër më të rëndësishmet. Duke i pasur temë kodet e Kanunit në këto tregime, hetohet përpjekja që të shpjegohet jeta tradicionale e malësive shqiptare në rrafshin e imagjinatës letrare meqë Kanuni ndër shekuj ka qenë kushtetutë e shqiptarëve në ato ambiente.

Gjakmarrja te tregimet e përmendura të Koliqit shtrihet si histori rrëfimore, në shtrirje kohore e hapësinore konkrete, duke i bërë të njohura të gjithë mekanizmat e funksionimit të këtij kodi të lashtë. Gjakmarrja këtu zbërthen tërë nyjën e fortë të Kanunit të moçëm, duke parë se si jeta funksionon brenda kodit dhe se si njerëzit e maleve i binden atij. Kjo rrëfëhet në botën imagjorative të veprës e cila i ka specifikat e veta dhe manifeston qenësinë e Kanunit në çdo sferë të historisë narrative. Kështu kodi i gjakmarrjes si kod zakonor fokusohet në këtë vijë të fiksionit, me ligje të pashkruara dhe zanafillë të lashtë, rrëfëhet si fenomen i jetës së shqiptarëve. Bartës i veprimeve dhe i efekteve të kodit në rrëfimet e Koliqit janë Doda, Mina, Mrika e Diloca të cilat ilustrjnë gjendjen personale, por tragjedia e tyre bëhet simbol për tragjedinë e malësorëve shqiptarë.

Derisa në tregimet e librit *Hija e maleve* dashuria dhe vdekja rrëfehen si sinonime, te *Tregtar flamujsh* ky diskurs ndërron rrënjësisht për t'u fokusuar te dashuria për jetën e për mënyrën e jetesës. Koliqi nën hijen e Kanunit shpjegon jetën shqiptare, por duke qenë i vetëdijshëm se jo të gjitha normat e tij arkaike janë të dobishme. Kjo tendencë vërehet te *Tregtar flamujsh*, duke u theksuar zëri i vet personazheve si vetëdijesim për ndryshimet e disa zakoneve të vjetruara. Por, përsëri edhe këtu dhe në çdo tekst të Koliqit shënjohej qenësisht ideja se parimet më të larta e me plot fisnikëri njerëzore gjenden te Kanuni.

Koliqi në gjithë krijimtarinë letrare, si në poezitë që i shkroi së pari, pastaj në tregime, roman e në dramë, edhe në studime, trajton rrënjët e etnisë dhe të historisë sonë kombëtare. Shenjat shqiptare dhe shqiptarizmi në përgjithësi, kërkimi i identitetit, ruajtja e “palcit etnik”, përvojat reale dhe shenjat autobiografike janë temat e përhershme të Koliqit të cilat shpalosen si prodhim kulturor i ideve dhe jetësohen artistikisht dhe estetikisht.

Koliqi dëshiron që rrëfimet e tij në planin e sensibilitetit t'i projektojë si Libër jete (siç thotë ai për 'Lahutën e Malcís' të Fishtës),

si libër që të paktën e aspirojnë frymën e jetës vendçe, frymën e vulës së fisit⁹. Nxënës i shkollës letrare evropiane të Italisë, kërkues dhe zbulues i traditës autentike nga fillimi, përshkruar i bashkëkohësisë në hapjen e imagjinatës e të projeksioneve autoriale, *Koliqi e provon modernitetin si ontos të sotëm, që del nga trungu i djeshëm dhe i përherëshëm dhe që sprovohet (sot) në jetën e gjallë, të lidhur në situatë apo në psikikën e individit, përkthyer në gjendje*.¹⁰ Do të thotë, i gjithë programi narrativ dhe poetik i Koliqit lidhet si një lloj *semioze* që gjithçka lidhet me gjithçka për t'u projektuar autentikja nëpërmjet situatave personale të personazheve të krijuara. Në këtë vështrim e në kuptimin e shenjave autobiografike, tekstet më të lidhura brenda hapësirës tekstore të tij janë: romani *Shija e bukes mrûme* (1960), cikli i poezive *Bijës sime* (1964) dhe drama *Rrâjët lëvizin* (1965). Në dramë dhe në poezi Koliqi krijon mundësinë që të vijë në vendlindje, në Shkodër e në shtëpi, me anë të syve të së bijës, Izës. Pikën kulminante në këtë vështrim e kap çasti kur Iza njeh çdo cep të shtëpisë falë rrëfimeve dhe poezive të babait që i kishte shkruar në shtëpi. Iza realizohet si simbol i idesë e trashëgimisë, kulturës dhe rrënjëve shqiptare e cila bën që në dramë të theksohet ideja e Koliqit që rrënjët e vjetra të Shkodrës lëvizin në themele të shtëpisë, ndërsa në poezi Iza ringjallë Shqipërinë e shtëpinë si figura të identitetit.

2. E REJA DHE TRASHËGIMIA

Koliqi do ta ndërtojë Shqipërinë e re, brezin e ri e kohën e re përmes trashëgimisë të rrënjëve të vjetra, jo duke e shuar dhe zhdukur atë, por duke e jetësuar. Në këtë mënyrë mendon se ndërtohet e ardhmja, fryma e re kombëtare shqiptare, prandaj nëpërmjet vajzës si personi më i dashur ringjall kohën e vjetër, dashurinë dhe mallin për shtëpinë e vjetër.

Kjo frymë shqiptare aktualizohet edhe përmes Djanës së romanit *Shija e bukës mbrume*, por tash ajo, për dallim nga Iza, misionin e vet e kryen në Amerikë, për ta forcuar shqiptarizmin e për t'i lidhur shqiptarët bashkë kudo që janë. Idenë për t'i shërbyer Shqipërisë ajo e mëson dhe e trashëgon nga babi i saj, prandaj ky raport ideologjik e ndan, por edhe e bashkon me Jorgjin, të dashurin e saj. Kjo romancë finalizohet

⁹ Kujtim Rrahmani, *Intertekstualiteti dhe oraliteti: E. Koliqi, M. Kuteli, A. Pashku, Prograf*, Prishtinë, 2002, f. 44

¹⁰ Kujtim Shala, *Ernest Koliqi : authentica et urbana*, Buzuku, Prishtinë, 2015, f. 18

kur dy personazhet e zbulojnë njëri-tjetrin edhe në pikëpamje ideologjike.

I gjithë ky konceptcion artistik e kuptimor realizohet përmes shenjave autobiografike që krijon Koliqi me raportin babë e bijë, por theksohet edhe më dukshëm te romani kur Koliqi që në paraqitje jep inicialet H. V., dmth. Hilush Vilza, pseudonim me të cilin njihet si autor. Këtu Hilush Vilza kryen dy funksione edhe si komentues për historinë e botimit të veprës, edhe si autor i rrëfimit. Këtë pseudonim autori e ka shënuar në tekstet e veta kur ishte në mërgim, fillimisht te libri me tregime *Tregtar flamujsh*. Në disa prej këtyre tregimeve Hilush Vilza del edhe personazh kryesor për t'i shënuar idetë për trashëgiminë dhe autentiken e vendit me gjuhën e letërsisë. Hilushi del personazh poet dhe dijetar që e di më së miri se trashëgimia mësohet dhe admirohet nëpërmjet poezisë, prandaj e kultivon atë.

Shqipëria dhe poezia janë objekt edhe i librit poetik *Gjurmata e stinve* në të cilin botëkuptimi i subjektit lirik realizohet me këtë ide në hapësira lirike. Poezia si frymëzim e kërkim i ekzistencës kombëtare që nga Iliria e nga historia e deri në kohët e reja për të dëshmuar ekzistencën shqiptare, del edhe te *Symfonia e Shqipevet* dhe te *Kangjelat e Rilindjes*.

Konceptioni i mendimit që e reja letrare, kulturore e historike të ndërtohet mbi të vjetrën, pra mbi rrënjët e shqiptarisë, vërehet kudo në veprën e Koliqit, duke u bërë edhe një udhërrëfyes i leximit të veprave tij, edhe në format më të shkurtra e në titujt figurativë, siç shfaqet te tregimi *Āndërr e mbasditje vere*, p. sh.: *Kishe me dashtë, veç, qi jeta e juej të zhvillohet mbi themelin e asaj s'onës. Mos bieni prej se jahtmi zakone qi a'bajnë për në, por përtrîni, tue qortue e mirsue, ata qi ju kena lânë na. Mos e lëshoni rugën qi ju kena kallzue, por vijonje.*¹¹

Koliqi, përveç që karakterizohet si mjeshtër i formës së shkurtër rrëfimore, dallohet edhe si mjeshtër i trajtimit psikologjik të personazheve duke hyrë thellë në botën e tyre. Tregimet moderne të Ernest Koliqit janë shembulli më përfaqësues i tendencave për t'i gjurmuar personazhet përbrenda qenies psikike të tyre. Kjo tendencë vërehet në të tre librat me tregime të tij, por më haptas duket te *Pasqyrat e Narçizit*. Fuqia psikologjike e veprës, e dhënë në monolog të brendshëm, duke pasur objekt ëndrrën e kahershme të dëshirave të ndrydhura për ta rrëfyer identitetin, tematizon gjithë veprën. Tregimet dalin me elemente psikanalitike pasi realizohen si kërkesë e shfaqjes së brendshme të vet

¹¹ Ernest Koliqi, *Tregtar flamujsh*, Faik Konica, Prishtinë, 2003, f. 18

shkrimtarit duke pasur objekt hapësirat etnike, traditën tipike dhe zbërthimin e identitetit autorial.

Gjithë vepra letrare e Koliqit veçohet për gjuhën e folklorit në tekst, për të dhënë sa më shumë efekt estetik duke e *futur folklorin në lojën strukturale të rrëfimit pa u bërë vetë pre e folklorit*¹². Në këtë kontekst, gjuha orale pasurohet estetikisht duke u funksionalizuar nëpërmjet teknikave të intertekstualitetit. Pra edhe tema e identitetit shqiptar, po ashtu edhe gjuha orale marrin fuqi artistike, krijojnë sensibilitet letrar dhe motivohen nga teksti estetik që krijon Koliqi.

Intertekstualiteti te tregimet e Koliqit realizohet duke shfrytëzuar letërsinë orale për ta shpërfaqur autentiken dhe etninë shqiptare, pra botën dhe frymën shqiptare me të gjitha shenjat, si dhe shfaqet nëpërmjet simboleve mitike dhe historike për të shënjuar identitet e për të krijuar efekte letrare. Kështu, Koliqi, duke përdorur këtë filozofi të gjuhës orale, e duke përdorur këto fraza idiomatike, krijon një rrëfim të ri semiotik, duke e projektuar që nga fillimi ekzistencën shqiptare e duke e bërë tekstin të komunikojë me lexuesin në këtë plan. Këtij projekcioni shijeje të veçantë letrare i jep figurshmëria, duke bërë që figurat të ndërtojnë një nënrrjet tek i cili fokusohen qënësia emocionale, formale dhe ideore.

HIJA E MALEVE

Karakteristikën kryesore të këtyre tregimeve e jep figura tekstuale *Hija e maleve* që del edhe titull i librit, si figura më e duhur për të nxjerrë në tekst tërë jetën e gjallë që e përbën Malësinë e Shkodrës. Tema kryesore e tregimeve është kodi që prodhon *Hija e maleve*, që kryesisht shpërfaqet në variante të gjendjeve shpirtërore të personazheve.

Hija e maleve përbëhet nga dymbëdhjetë tregime: *Nusja e mreku-llueshme, Gjaku, Kanga e re, Se qofsh, pleqnofsh, Kërcimtarja e Dukagjinit, Miku, Andërr e një mbasditje vere, Kur orët lajmojnë, Kopshti, Ke tre lisat, Diloca dhe Zana e fundme*. Titujt e tregimeve dominohen nga emërtime vendëse, duke prodhuar motivim të emërimit e duke u perceptuar si shenja që prodhojnë etikë, figura mitologjike e popullore, si dhe ngjarje që lindin nga shkak-pasoja. Secili tregim bart një titull të

¹² Kujtim Rrahmani, *Intertekstualiteti dhe oraliteti: E. Koliqi, M. Kuteli, A. Pashku, Prograf, Prishtinë, 2002, f. 47*

veçantë dhe funksionon si strukturë e veçantë kuptimore, prandaj tekstet mund të lexohen edhe të pavarura, por kur leximi i tyre bëhet i integruar, atëherë del në pah më qartë shkrimi i motivueshëm i Koliqit për ta paraqitur autentiken e vendit, etninë, kulturën dhe sjelljen e vendit.

Tregimet janë tematike dhe e shpërfaqin moralitetin e Malësisë, e cila buron nga Kanuni i Lekë Dukagjinit, si kodi më i aplikuar dhe respektuar në këto male shqiptare. Tema që buron nga ky kod shenjëzohet në tekst, duke u provuar në jetën e gjallë të personazheve, e me ndjesitë e tyre duke u zhvilluar me një diskurs etik dhe moralizues dhe duke u fokusuar në aspektin psikologjik të tyre. Në libër kemi edhe tregime të cilat nuk flasin ekskluzivisht vetëm për kodin e Kanunit, por nëpërmjet shenjave fantastike japin ambientin dhe mendësinë e maleve, duke shenjëzuar përsëri traditë, por edhe ngjarje dhe fenomene të vogla njerëzore.

Përmes këtyre tregimeve paraqitet një lloj shënjimi i botës kulturore të popullit të cilit i takon edhe autori, prandaj ndihet fort prania autoriale, imagjinata, intuïta dhe njohja e të cilit e përbën tekstin. Duke e konsideruar si shumë të rëndësishme ritheksimin e kulturës kombëtare, me vlerat e mëdha që përfaqëson ajo, Koliqi rrëfen për besën, nderin, burrërinë, gjakun, fjalën e dhënë, gjakmarrjen, tema këto që dalin të lidhura e të prodhuara nga moraliteti i vendit e zakoneve të maleve shqiptare. Kështu, Koliqi, duke hyrë në botën e personazheve, nëpërmjet zërave të tyre krijon një botë të re kanunore-fiksionale. E këtë e realizon nga figurat e rikrijuara letrare, mitologjike, historike të cilat shëmbëllojnë realitetin e krijuar nga ai.

Koliqi shenjëzon ekzistencën malësore me të gjitha vetitë, prandaj edhe në raport me narratorin e vetës së tretë krijon një relacion fiktiv, duke krijuar kështu botën e autoreferenciales dhe intertekstuales. Në këtë mënyrë vepra letrare zbulohet shkallë-shkallë, në të gjitha nivelet e jetesës (edhe atëherë kur personazhi vetëm dashuron dhe nuk përfundon tragjikisht, si te tregimi *Kanga e re*), nëpërmes ndikimit që ka autori te narratori. Edhe pse narratori përpiket që situatat t'i japë me saktësi, duke u munduar të japë sa më të plotë ndikimin e kodit kanunor në jetët e tyre, vërehet një anim autorial jo në ndonjërin nga personazhet, por te zbulimi i idesë autentike.

Ai rrëfen duke esencializuar çdo gjë në përpikëri, jo në formë të gjatë, por në formë më të shkurtër, duke e paraqitur gjendjen, problemin dhe menjëherë duke shkuar te zgjidhja, qoftë pozitive ose negative, për ta përmbyllur ngjarjen. Në këtë mënyrë narratori hyn në kodin kulturor-

kanunor, duke shenjëzuar në mënyrë implicite kuptimin dhe ndjeshmërinë që prodhon ky kod. E kjo domethënie jetësohet nga figurat e tekstit që i zgjedh autori për të shenjëzuar më së miri pamjen e dhënë.

Kështu, semantika e veprës letrare zhvillohet drejt një vije të zbulimit të idesë autoriale. Kjo ndodh sepse Koliqi e ndërton veprën artistike duke e njohur fillimisht shumë mirë jetën reale për të cilën ai shkruan, prandaj edhe personazhet, edhe emrat e tyre dalin shumë realë dhe shumë të arrirë për t'u shënjuar. Pothuajse të gjitha personazhet i mban gjallë dëshira për të mbajtur traditën dhe për ta zbatuar kodin zakonor edhe atëherë kur paguhet me vrasje të jetës e vrasje të dashurisë dhe emocionit. Kështu, fuqia për të vazhduar trashëgiminë është më e fortë se vetë jeta, e kjo konkretizohet te tregimet *Gjaku*, *Se qofsh*, *pleqnofsh*, *Miku*, *Ke tre lisat* etj. Këto tregime i lidh ndër vete e njëjta mënyrë e shkrimit, i njëjti ambient dhe mendësi me udhërrëfyes Kanunin. Pra, tregimet i lidh një tip i veçantë i ligjëritimit që, duke u bazuar në realitet, duken sikur dëshmi letrare të situatave malësore shkodrane.

Koliqi, duke shkruar për traditën morale dhe shpirtërore të një ambienti, i cili cilësohet si i shenjtë nga banorët e vendit dhe me përshkrim autentik të pamjeve reale të kohës, tregimet i ndërton në disa nivele, me anë të një sistemi artistik dhe autentik. Efekti kryesisht krijohet në tragjikën e personazheve si në aspektin jetësor, po ashtu edhe në atë psikologjik e shpirtëror. Në këtë vështrim shohim sesi në tregime figurohet fati i njerëzve të Malësisë, të cilëve mendësia kanunore u bëhet fat tragjik. Me Dodën, Mrikën, Minën, Dilocën etj. identifikohen breza të tërë njerëzish të cilët sakrifikohen për ato që i konsiderojnë shenja etnike. Në këtë mënyrë, nga një diskurs i figurshëm, autori identifikohet me personazhet e tij për të kujtuar të kaluarën historike dhe kulturore. Dhe kështu më së miri realizohet intenca e autorit që të ndërtojë dëshminë artistike që vjen nga fuqia e fjalës, e nderit dhe besës së dhënë.

Gjaku është ndër tregimet kryesore që e shënjon këtë situatë, këtë fat tragjik, mbi të gjitha këtë zbatim të normës të cilën Koliqi dëshiron ta shfaqë. Doda, një malësor i cili është ngritur intelektualisht për vite të tëra, nis misionin e tij kulturor. Ai bëhet mësues dhe ka qëllim kryesor edukimin e të rinjve, duke u munduar të shuajë shprehitë e këqija, si ajo e gjakmarrjes, e të krijojë shprehi të reja e të mira, ato të dijes dhe të librit. Doda do ta ruajë traditën me tri kategoritë e saj më të rëndësishme që janë: nderi, besa dhe burrëria, por do ta çrrënjosë hakmarrjen duke e menduar si krim e si punë të “gjandërmërisë”, pra të shtetit. Ai harton një program rreth kësaj ideje, duke shkruar një libër leximi për

t'i parashtruar pjesët kryesore që mund të shërbejnë për edukimin dhe për mësimin e nxënësve. Në këtë punë të misionarit e ndihmon shumë edhe dashuria që ka ndaj Nushës, duke e motivuar më shumë për punën e menduar. Por, kjo rrugë e nisur si projektim që të shkollojë shqiptarët dhe t'i orientojë në kah të mirë, duke e bërë kult dijen, ndërpritet në gjysmë nga fuqia e kodit që i vihet përpara.

Dodës i vjen lajmi që ia kanë vrarë vëllanë. Ky i fundit ishte vrarë nga një familje me të cilën ishin në hasmëri qëmoti. Andaj Dodës, në bazë të normave kanunore, i duhet të merrte gjak për vëllain. Përkundër dëshirës dhe kulturës që kishte, Doda në fund vret gjakësin, pastaj u dorëzohet autoriteteve. Doda, përveç që vret gjakësin e të vëllait, vret idenë e tij të dijes e kulturimit, kur ka përpara presionin e ambientit e të familjes. Ai shkatërrohet si individ për t'i përmbushur kërkesat e kolektivitetit që udhëhiqet nga kodi.

Në këtë vështrim Koliqi ndërton një personazh i cili më së shumti shkatërrohet ideologjikisht e psikologjikisht. Luftën më të madhe ai e ka me këto dy fenomene e jo me frikën e vrasjes siç e akuzojnë. Pjesa më e rëndësishme e tekstit përbëhet nga ky presion psikologjik, që si synim letrar ka të japë këtë situatë të caktuar fikzionale, por që përçaktohet nga zakoni. Nëpërmjet kësaj teknike letrare të monologut e psikologjizmit, Koliqi sa do të triumfojë ideja e mirë e Dodës (për të ruajtur traditën, por për t'i zhdukur veset e këqija), aq edhe do të shënjojë se sa e fortë është fuqia e kodit, se si në shpirtin e personazhit të tij dhe në palcën e tij zbulohet dhe zgjohet kjo fuqi.

Në tregimin *Se qofsh, pleqnofsh*, Mina, vashë e re e Malësisë, vdes, sepse e vret i ati. Nuk vdes si heroinë, por si shkelëse e kodit dhe turpëruese e familjes, sepse ka një të dashur të zgjedhur pa dijeninë e familjes dhe mbetet shtatzënë kundër normës. Baba, Sufa, e vret Minën, dritën e jetës së vet, për ta ruajtur nderin e familjes, të ruajtur e të paprekur ndër breza. Në frymën e kodit ai s'kishte zgjidhje tjetër: *Kush mund t'i pritte përshpëritjet e gojve të këqija të malit? Turpi ia kishte mbulue shtëpin. S'kishte ma sy e faqe me dalë ne kuvend të burrave. Mina i kishte vënë njollë të zezë tërë fisit.*¹³

Edhe Mina e dinte mirë kodin, e dinte sesi duhej të ruhej nderi i shtëpisë, prandaj fshihej pa përgjigjeje, duke dashur t'i paguante me jetë ato pak ditë dashurie që i kishte përjetuar. Ajo e dinte që për mëkatin e bërë babai do ta vriste, sepse kishte ndodhur shumë herë ky fenomen në

¹³ Ernest Koliqi, *Vepra 2*, Faik Konica, Prishtinë, 2003, f. 74

këto male. Ajo e dinte se edhe dashuria atërore do të binte përpara zakonit të maleve, prandaj edhe nuk do ta zbulojë, sepse nuk dëshiron të bëhen dy viktima dhe ta fuste familjen në gjak, por dëshironte të vdiste e vetme. Babai e vret krijesën e tij më të dashur për ta ruajtur nderin e shtëpisë e të gjithë farefisit, duke mbrojtur traditën e shkruar në zemër të malësorëve të trashëguar brez pas brezi ndër shekuj.

Koliqi do të theksojë që Sufa Minën e do shumë, por e vret dhe nuk pendohet, sepse përmbush diçka më të shenjtë, kodin që e prodhojnë malet. Që do të ndodhte kështu e dinte edhe e ëma e Minës, sepse ajo kur e dallon të bijën shtatzënë nuk mund të rrijë pa i treguar të shoqit, përkundër shpresës që mos ta vrasë. Dhe, në gjithë tregimin vetëm ajo qan e dënësë, sepse gjithçka tjetër zhvillohet kundrejt kodit. E kjo vërehet në pjesën e dytë të tekstit, kur Sufa kërkon prishësin e nderit të shtëpisë së tij. Ai është Hajdar Liti, i cili kërkon gjakun e fëmijës që i ka vrarë ky. Prandaj, çështja ndërlikohet në këtë pikë, por të cilën autori e zgjidh shpejt konfliktin, siç bën në të gjitha tregimet. Do të thotë, të dyja palët e konsiderojnë njëri-tjetrin fajtor dhe duan gjak, Sufa që ia kanë shkelur nderin e familjes, Hajdar Liti që i kanë vrarë fëmijën në bark. Për ta shpallur fajtorin vendosin që këtë çështje ta zgjidhin pleqnarët. E këtu është pjesa tjetër e fuqishme, ku Koliqi përshkruan moralitetin e vendit me koncepte dhe trajta kanunore:

Pyetja e hollë, qi plaku i Hajdar Litit bâni n'at trajtën e përfytyrueshmë në të cilën Malsorët t'onë janë mjeshttra, qe kjo:

- Pse m'a derdhe at miell?

Xhep Neli, plaku i Sufës, e përfshîni fluturim rëndësin e atyne fjalve dhe aty për aty i a priti:

- Ça kërkon mielli i yt në thes t'em?¹⁴

Në këtë mënyrë plaku i Hajdar Litit kupton që mbetet i humbur dhe s'ka më argument as pyetje tjetër. Ashtu siç e do zakoni për të njohur të drejtën e kundërshtarit, e njeh Xhep Nelin, plakun e Sufës fitues, duke e uruar me diskurs tradicional: *- Se qofsh, pleqnofsh!*

Në tregimin *Miku* jepet besa me insistim të madh, duke u konkretizuar me një ngjarje të vogël, pikën thelbësore, kultin e nderit dhe respektin suprem për mikun që, po ashtu, është fenomen tradicional shqiptar. Konkretisht, te tregimi *Miku* fenomeni i besës shqiptare, për dallim prej disa tregimeve të tjera të *Hijes së maleve*, funksionon më ndryshe estetikisht, duke u ndier dhe perceptuar më butë kodi kanunor

¹⁴ Ernest Koliqi, *Tregtar flamujsh*, Faik Konica, Prishtinë, 2003, f. 77

e jo me fuqinë e hijes së rëndë dhe me fatkeqësitë që prodhon ajo, megjithëse vërehet fuqishëm kërkesa e Koliqit që ta shpërfaqë kultin e mikut, si kod tipik dhe si vlerë kulturore në shoqërinë tradicionale të malësisë shqiptare. Kjo, mbi të gjitha, është një ideologji autoriale, në të cilën besa e mikpritja tematizohen si kategori të veçanta kulturore, me vlerë monumentale dhe si themele të botëkuptimit të jetës së malësorëve. Kurse të dyja bashkë janë kategori të sjelljes në botën e veçantë të malësorëve që shenjat shqiptare i kanë mbi fenë dhe, mbi të gjitha, ashtu siç thotë formula kanunore: Shpia është e mikut dhe e zotit, si dhe secili që shkel pragun është mik, qoftë më parë dhe armik, përbëjnë esencën e jetës me nder.

Tregimi *Miku* i Koliqit është formë e shkurtër fikzionale në të cilin vërehet bukur dhe fuqishëm çështja aq shumë e trajtuar në letërsinë shqipe, ajo e moralitetit etnik dhe traditës shqiptare. Rrëfimi ka për kod tematik “besën shqiptare” që del prej normës kanunore, prandaj e gjithë struktura narrative organizohet në funksion të afirmimit të kësaj vlere. Në thelb, i gjithë tregimi *Miku* mbështetet në fuqinë e të rrëfyerit dhe synimin për të theksuar traditën shqiptare, mbi të gjitha, nderin e shtëpisë, moralitetin e vendit, që për protagonistin e këtij tregimi e përbëjnë kuptimin e vet jetës. Kështu, të folurit e të rrëfyerit shfaqen dukshëm nga narratori, i cili e krijon tërë lojën narrative përmes mekanizmave narrativë dhe e shënjon temën e madhe, në një rast konkret, të lidhur me një individ të caktuar.

Ky tregim ka një intrigë të thjeshtë: Uc Lleshi, një malësor-oficer (togër) në shërbim të pushtetit, që pret të avancohet në detyrë, ndërsa përballë tij, mik në shtëpinë e tij, një gazetar shkodran, i përndjekur nga pushteti, “çelësi” për avancimin e Ucit, bashkë me gjakësin, Gjokë Vata, i cili ia kishte vrarë të vëllain, Ucit. Në një ambient tjetër këtu do të niste drama e dorëzimit apo jo të gazetarit, por i zoti i shtëpisë as që e mendon ta dorëzojë mikun, sepse shtëpia e malësorit është e Zotit dhe e mikut. Miku është në besë të të zotit të shtëpisë dhe besa nuk shkelet as për shkak të pikëpamjeve politike, as për shkak të synimeve për avancime në karrierë. Jemi para një norme të vjetër të Kanunit dhe të jetës shqiptare, e cila bazën e vet morale e lidh me besën. Prandaj, bashkë me tregimin e Koliqit, duhet të trajtohet edhe kjo kategori themelore e jetës tradicionale shqiptare.

Te tregimi *Miku* kemi të bëjmë me një rrëfim që ngjarjet i shtjellon në mënyrë kronologjike, në një vijë narrative, por tregimi merr formë nga kuptimi që prodhon moraliteti i vendit dhe nga sensibiliteti i Koliqit. Është rrëfim për një mënyrë të sjelljes dhe të të menduarit, por

që nënkupton një shoqëri për një raport të veçantë me jetën, nga i cili buron ose humbet lumturia. Ajo që duket më e habitshme në këtë kontekst është jo mosdorëzimi i gazetarit (që i kushton me humbje të karrierës, të cilën protagonistin e dëshiron shumë), por lirimi dhe për-cjellja ceremoniale që i bëhet Gjon Vatës deri në shtëpi, në besë, nga djali i gjakësit të tij. Kjo pjesë e fuqizon edhe më shumë rrëfimin për moralitetin e vendit, duke shënjuar edhe më mirë ambientin e Malësisë dhe karakteret e personazheve, veprimet e të cilëve determinohen nga Kanuni si kod i jetës.

Uc Lleshi është heroi i tregimit *Miku* dhe del si personazh nëpërmjet të cilit realizohet ngjarja e veprës, theksohen çështjet, si dhe mbyllet rrëfimi. Në këtë vështrim ai është përfaqësues i ideve të Koliqit. Në analizën fillestare që i bëhet këtij personazhi, duket si një njeri i thjeshtë, si një karakter letrar me gradë toger, që në plan ka karrierën, por kur tregimi merr rrjedhë, edhe ky duhet të ballafaqohet me normat e prera të jetës shqiptare. Pra, ai nga një njeri i thjeshtë, bëhet një hero letrar shembull.

Meqë është një hero i ideve, Uci e realizon veten në momentin më të vështirë të jetës, duke mos e dorëzuar gazetarin e përndjekur nga pushteti dhe gjakësin e vëllait të vet, për shkak të kodit kanunor, të cilin e ka në bazë të formimit shpirtëror dhe kulturor. Kështu, duke ndjekur këtë rrugë, heroi e thekson edhe qëllimin e autorit për të krijuar veprën e re letrare, por me rrënjë në trashëgimi. Strukturalisht, në tregimin e Koliqit kjo nënkuptohet nëpërmjet veprimit të heroit, që ka bazën në mirësinë që reflekton tradita shqiptare. Në kuadër të këtij veprimi ai e konkretizon idenë, prandaj kalon në pozitën e heroit moral. Koliqi përqendrohet që të specifikojë deri në hollësi vetitë që e bëjnë atë hero të tillë për të shpërfaqur edhe një mesazh të rëndësishëm letrar që vjen nga kultura tradicionale shqiptare.

Uc Lleshi është tipizim i burrit të Malësisë, shquhet për nga kategoria e burrërisë dhe nuk mund t'i vërë në plan të parë interesat personale, aq më pak kur ka miq në shtëpi. Veprimet e tij përqendrohen në dy pika (siç edhe u nënvizua: mosdorëzimi i gazetarit dhe mbajtja në besë e gjakësit), të cilat bëjnë të shquhen dyfish gjestet e tij, duke i dhënë kuptim më të madh idesë autoriale për t'i lënë hapësirë kodit që të triumfojë. Kështu, Koliqi ndërton shembullin e individit moral tradicional, i cili ndihet i lumtur për veprimin e bërë. Autori këtu mjeshhtërisht depërton në botën shpirtërore të heroit të tij, duke krijuar edhe portretin e njeriut të ngazëllyer nga parimet e veta. Momenti kryesor për të kompletuar heroin moral e për të theksuar idenë autoriale është

ai në të cilin Uc Leshi jo vetëm që mban në besë gjakësin e vëllait, por edhe shqetësohet për mbërritjen e tij deri në shtëpi, duke i dhënë si përcjellës djalin e vëllait të vvarë:

- *T'ardhëshim për të mirë, Uc Leshi. Un po çaj kah shtëpia, S'a nevoja të vij me jue. Zoti të rritët jetën për ça po i ban kërrij zotnis.*

Uci i a ktheu:

- *Kojsh me jetë e e mira të gjetët. Por ti vetëm nuk po shkon. Mirash, përsille.*

U përqafojnë të gjithë. Gjokë Vata humbi në terr, i përsjellun prej të birit t'atij qi kish vra një vjet para.¹⁵

Uci është heroi i tregimit *Miku* që, i idealizuar, dëshirën e dhimbjen personale do t'i mbajë nën kontroll për shkak të traditës. Koliqi, duke u fokusuar në këtë pikë, do të zbulojë karakterin e fortë të heroit i cili është i gatshëm të flijojë ambiciet e ta mbysë dhimbjen për zakonet e lartësuara të vendit të tij. Prandaj, duke hetuar këtë vijë të intencës autoriale, theksojmë se Koliqi në çdo hapësirë rrëfimtare e vë në pah ruajtjen e trashëgimisë nëpërmjet temës së vjetër të autentikes shqiptare, por me anë të diskursit e të formës letrare moderne.

Edhe pse tregimi është i organizuar si një rrëfim i imagjinuar, është heroi Uc Leshi ai i cili e esencializon idenë e autorit, për të theksuar se tradita dhe kultura e vjetër nuk duhet të shkelen asnjëherë sado që përfitimi personal mund të jetë i madh. Kjo temë e ky veprim shënjohe në pothuajse të gjitha tregimet e librit *Hija e maleve*, ndërsa Uc Leshi vetëm sa e përforcon tërësinë kuptimore. Kjo është edhe veçoria e Koliqit që përmes kombinimit të rrëfimit për realen dhe imagjinaren, të funksionalizojë idenë artistike, që realitetin ta bëjë artistik dhe përherë të lexueshëm. Në këtë vështrim, në tregimin *Miku* ky akt i heroit vjen i motivuar nga konteksti jetësor real, që nëpërmjet elementeve të narracionit artistik shkon përtej njeriut të zakonshëm, përtej njeriut të jetës së përditshme, duke qenë tërësisht hero moral, që në vështrimin e përgjithshëm është *format i heroit të përditshmërisë shqiptare, që do të ngrihet nëpër virtytet morale: besa, nderi, burrnia.*¹⁶ Mirëpo ky veprim në veprën e Koliqit kap një dimension të zakonshëm jetësor, do të thotë i përshtatet përditshmërisë, sepse në të kundërtën as “miqtë e Uc Leshit”, si Gjoni Vata dhe gazetari, nuk do të merrnin guximin të vinin. Do të thotë, ata e njihnin funksionimin e jetës së vendit,

¹⁵ Po aty f. 97

¹⁶ Sabri Hamiti, *Tematologjia*, ASHAK, Prishtinë, 2005, f. 21

pra e njohin kodin moral, kështu që vijnë në emër të tij. Këto shenja më së miri vërehen në dialogët e personazheve e në monologun e Uc Leshit:

*- Për të mirë, zotni, po t'a fali edhe une njo gotë. Hiç s'ke pse rri në mendim tash qi gjindesh ndorë Uc Lleshit.*¹⁷

E veçantë në këtë pikë është mënyra se si e mendon tërë këtë situatë heroit i veprës dhe se si e shpalos qëllimin autorial:

*I mendshëm ky Gjoka, he shitofta Zana! Mirë mjaft ka mujt m'e gjetë mënyrën si m'e shpëtue mikun shkodran edhe ndryshe. Por asht i hollë! e ka mendue se vehej në rrezik m'e ndjekë un, jo ma vetëm si gjakës qi e kam, por edhe si fajtuer përpara qeverris. E kishem fikë me gja e me shtëpi. Por i ka dal punes para...*¹⁸

Këtu shohim se normat tradicionale respektohen nga dy personazhet, Uc Lleshi dhe Gjon Vata, gjuha e të cilëve i përshtatet tërësisht ambientit, duke dhënë shënime të fuqishme të fenomenit Kanun. Përveç heroit të veprës, edhe kundërshtari i tij vjen nga një familje e gjerë dhe e fortë, e njohur në vend. Këtu Koliqi do të theksojë se njerëzit e kësaj hapësire, megjithëse kanë ngatërresa dhe gjak ndërmjet, kur vihet në pyetje nderi i shtëpisë dhe respektimi i kodit moral, respekti për kodin është i dyanshëm në përputhje me formulën kanunore: “Secili që shkel prapun është mik, qoftë më parë edhe armik”.

Te tregimi *Ke tre lisat*, Mrika, e cila bie në dashuri me gjakësin e familjes, e mund dashurinë, e mund të jetuarit sipas dëshirës dhe e respekton traditën. Ajo i respekton rregullat e familjes duke e konsideruar si themelor gjakun që i lidh. Mrika nuk vdes në kuptimin konkret elementar, por i vdes dashuria, i vdes ëndrra dhe plani i kurorëzimit të saj.

*Asaj i u grinte zëmra mbrênda. Me i pas ndëgjue ndiesinat mâ të hovshme të shpirtit e kishte shtrëngue të dashunin ndër krah e puthë, puthëdishprueshëm për herën e fundit. Por gjaku shqiptar. Tue I vlue ndër dej të njomë, e ndalonte me u poshtnue n'at mënyrë para anmikut, pse anmik do t'ishte ai edhe për të mbas tashtit.*¹⁹

Në tregim vdes kushëriri i Minës, i vrarë nga vëllai i Gacit, të dashurit të saj, në gjak të kahershëm me familjen e Mrikës. Gjakkarrja vjen në finalen e shpalljes së dashurisë së tyre dhe e vret atë. Mrikës punëtore e të hareshme, e cila dashuronte fort, i ndalet dashuria në gjysmë. Njëjtë edhe Gacit, i cili që në rini përpiket ta projektojë jetën e ta

¹⁷ Ernest Koliqi, *Hija e maleve*, Faik Konica, Prishtinë, 2003, f. 95

¹⁸ Po aty f. 95

¹⁹ Po aty f. 135

ndërtojë për të qenë bashkë me të dashurën e tij. Derisa fillimi i tregimit ndërtohet duke pasur objekt dashurinë e tyre, takimet e fshehura dhe emocionet që përjetonin, fundi i tregimit del si shkatërrim i të tërës. Mrika e thirr Gacin që t'ia kumtojë lajmin e mostakimit të tyre me *e u nis pa e shikue: u nis me t'ecunit e nj'atij qi shkon me rá në ndonji kumnerë. Ndërsa. "Gaci tha me zâ qi dridhej: - Kurr, kurr mâ, Mrikë, s'kam me të pá?*

Titulli i tregimit *Ke tre lisat* del si simbol i vendit, ku vëllai dhe kushëriri i Mrikës do ta bëjnë kurthin për të vrarë Gacin, por është Mrika që e shpëton nga vrasja, por jo nga dashuria.

Si vdes Diloca enigmatike e tregimit *Diloca*?

Diloca, personazhi më tragjik i Koliqit, vdes për së gjalli. Psiko-logjikisht ajo është e vdekur, pasi që lidhja e saj me jetën e gjallë ka marrë fund.

Pse ndodh kështu?

Diloca i ka të gjitha shenjat e vajzës së vrarë në shpirt, e cila ka pësuar shumë rëndë nga "hija" e kodit. Diloca ka ikur me të dashurin atëherë kur është dashur të martohej me të zgjedhurin e familjes që nga lindja e saj. I fejuari së bashku me familjarët e tij, pasi kanë konsideruar se u është turpëruar fisi, kanë vrarë të dashurin e Dilocës në duart e saj, duke mos mundur ta zënë këtë të fundit. Diloca strehohet në shtëpinë e zotërisë në Shkodër.

Rrëfimi për Dilocën strukturohet nga një diskurs më i figurshëm tregimtar pasi që në hyrje të rrëfimit nuk jepen shenja të hapura të ndonjë pësimi apo ndodhie për shkak të rregullave kanunore siç ndodh, p. sh., te *Se qofsh, pleqnqofsh*, në të cilin që në fillim paralajmërohet një vdekje e zezë. Ndryshe del edhe forma e tregimit, në trajtë të një ditari, për të theksuar më fort jo vetëm se si vdes dashuria për kodin, por edhe si ngulitet rrëfimi si dëshmi.

Te proza *Diloca* Koliqi ka vepruar ndryshe, edhe kur novelën e emërton me emër të personazhit kryesor, që e bart ngjarjen, edhe për nga mënyra sesi ka konstruktuar që të luajë personazhi i tij. Diloca shenjëzon një situatë jetësore dhe një gjendje shpirtërore (që në Malësi të Shkodrës bëhen disa), që zbulohet krejt në fund. Vuajtja e saj është shumë e rëndë, për më tepër kur ajo mbyllet në vete, pa pasur mundësi që dy personazhet që i ka afër ta ngushëllojnë ose t'i gjejnë zgjidhje.

Në shtëpinë ku ajo është strehuar në Shkodër, djali dhe nëna e tij sillen shumë mirë me Dilocën dhe e marrin si shërbëtore që t'u ndih-

mojë në punët e shtëpisë. Me kohë rrëfimtari ia zbulon fytyrën aristokrate të saj, sjelljet dhe lëvizjet që e bëjnë të dashurohet. Por, kur duket që tregimi do të ndërrojë kah në këtë pikë, duke u kthyer me dashuri ose pëlqim edhe nga ana e vajzës, situata ndërlikohet edhe më shumë, sepse gjendja shpirtërore e mjerueshme nuk ndryshon te Diloca, por vetëm fuqizohet. *Diloca, vajza malësore që është e gatshme të vdesë për dashurinë që ka për malësin, Mark Lulashin, nuk mund të dashurojë, madje as të provojë të dashuroj qytetarin që e strehon në shtëpi. Në planin e motivimit të karaktereve është zgjidhje e pamotivueshme, ndërkaq në planin e bindjeve e mendimeve autoriale është e motivueshme. Diloca e Malësisë nuk mund të bëjë dashuri me qytetarin e Shkodrës.*²⁰

Koliqi me shprehje të shpejta, por të lidhura mirë, e krijon portretin e saj shpirtëror, e cila sillet me shumë frikë në shtëpi, sikur është në pritje të diçkaje shumë të rrezikshme. I zoti i shtëpisë e vëren dhe shqetësohet për sjelljet misterioze të saj. I dhimbset Diloca dhe nxehet shpesh me të (pa i thënë asaj), vetëm pse sillet shumë mistershëm, duke mos shfaqur interesim për asgjë (përveç që i bën punët e shtëpisë mirë dhe sillet shumë mirë me njerëzit e shtëpisë), si dhe duke mos pasur asnjë fije shprese. E ky mosinteresim bëhet shqetësim thelbësor i tij: *Pse siell kryet frikshëm tue vroitë rrugën andej e këndej? Sa mbaron punë, vjen si era... Merr frymë vetëm kur a mbrëndë në shtëpi. Ça ka? Ça dron? Ça duen me thënë këto sjellje misterioze?*²¹

Këtu përfundimisht Koliqi në një mënyrë krejt tjetër tematizon gjendjen shpirtërore e vuajtjen e Dilocës, e cila zbulohet nga vështirimet e të zotit të shtëpisë. Pa dyshim që e gjithë kjo situatë e saj krijohet pasi që ajo bie ndesh me kodin e Malësisë sepse nuk martohet me të zgjedhurin e familjes, siç e do tradita, por dashurohet në një djalë tjetër. Ajo frikësohet dhe me të drejtë që burri i saj i përzgjedhur dhe njerëzit e tij do të vijnë dhe ta kërkojnë. Ashtu edhe ndodh, po është pikërisht i zoti i shtëpisë që e mbron nga ta, një herë duke iu kundërpërgjigjur me armë, pastaj duke e paraqitur rastin tek autoritetet. Pikërisht nëpërmes tyre edhe e kupton të vërtetën e Dilocës, e cila më pastaj edhe vetë ia sqaron atij se çfarë kishte ndodhur, duke e bërë edhe këtë të fundit të qajë.

Në këtë pikë të tregimit, kur Diloca fillon të rrëfejë historinë e dhimbshme të saj, hapet vizioni tragjik i gruas malësore, e cila mbetet

²⁰ Gëzim Aliu, *Proza shqipe e viteve 1920-1944*, Instituti Albanologjik, Prishtinë, 2020, f. 15

²¹ Ernest Koliqi, *Hija e maleve, Faik Konica*, Prishtinë, 2003, f. 134

si hije, duke humbur çdo interesim për jetë, pasi që me vrasjen e të dashurit ajo e konsideron jetën e mbyllur. Këtu në njëfarë mënyre hetohet jo vetëm situata e Dilocës, por edhe relacioni i vështirë i femrës me jetën në Malësi, pra bota tragjike e gruas. Në këtë tregim duhet të theksohet edhe një çështje tjetër e rëndësishme, e vet narratorit të tregimit, i cili, po ashtu, e ndryshon perceptimin e jetës pas njohjes me jetën e Dilocës.

Pushoi. Un s' bâna mâ zâ. Ça kisha ne thânë? Tash e kuptojsha trishtimin e përhershëm e syve e mungesën e ç' do dëshiri në ta. Rinia kishte shkretënie një dashuni e përgjakun. Zëmra I kishte hy në dhë bashkë me atë të të dashunit të vramë. Prendverat e jetës së saj s' do të kishin mâ as rreze, as ngjyra, as parfume për të.

Mue më vinte me qâ.²²

Për më tej, për mënyrën si e përshkruan ai ngjarjen dhe se si e përfundon Koliqi tregimin duke e dërguar Dilocën në jetimore, vërehet se çështja e vajzave malësore mbetet e hapur duke mbetur peng të zgjidhjeve që mund t' u ofronte vetëm hija e maleve. Çështja mbetet e hapur edhe për narratorin (autor).

Edhe un tash shkoj, por mâ rrallë. Mâ rrallë... pse ai shikim I saj qi nuk difton mâ interesim për kurrgjâ, mue m'a therë shpirtin e më mbushë me një shqetim të çuditshëm...²³

Prozat *Kur orët lajmojnë*, *Nusja e mrekullueshme*, *Kánga e re*, *Kërcimtarja e Dukagjinit*, *Āndërr e një mbasditje vere*, *Kopshti*, *Zana e fundme* janë thurur ndryshe prej prozave të lartpërmendura të cilat kishin objekt gjakmarrjen. Leximi i këtyre të fundit bëhet nëpërmes interpretimit të figurave qendrore të ambientit që e prodhon përsëri Malësia, por në një këndvështrim tjetër e në situata më të buta jetësore. Të gjitha tregimet e lidhin idenë e përgjithshme të autorit për t' i theksuar fenomenet shkodrane nëpërmjet kënaqësisë së rrëfimit, duke i lidhur në kohë e hapësirë për të krijuar domethënie.

Tregimi *Nusja e mrekullueshme*, i cili është tregimi i parë i librit *Hija e Maleve*, lidhet me historinë që e prodhon kultura e vendit, duke besuar në besëtytni të ndryshme të cilat konsiderohen tradicionale. Rrëfimi lidhet me djaloshin, Lekën, i cili dashurohet me shtojzovallen, duke hyrë kështu në botën e çuditshme e në dashurinë fantastike. Këtë

²² Po aty f. 156

²³ Po aty f. 157

histori interesante e të pazakontë e rrëfen prifti, i cili ka afër djalin e pagojë dhe të interesuarit e tjerë për të dëgjuar rrëfimin:

- *Ky djali á protagonist i një historije të çuditshme. Due me t'a kallzue se e dij. Tu në dash besoje, në dash mos e beso. Leka ndien mirë, por me folë s'mundet. Ende s'janë mbushë dy vjet qi i u pré fjala.*²⁴

Ajo që do ta vë në pah autori është raporti i dashurisë që krijon Leka me shtojzovallen. Përmes gojës së priftit ai rrëfen se si ajo i vjen natën në shtrat, duke i dhënë shumë kënaqësi dhe lumturi. Edhe shtojzovallja është e dashuruar në Lekën, por ajo e kushtëzon atë që të mos flasë për lidhjen e tyre. Dhe kjo është pika e cila e përbën enigmën. Në të kundërtën Lekës do t'i humbet të folurit përjetë. Dhe ashtu ndodh, Leka pas një kohe i tregon nënës dhe i merret goja. Do të thotë, mbetet i pagojë dhe ashtu shënjohe nga gjithë shoqëria.

E rëndësishme në këtë tregim është që edhe pse tërë ngjarja rrëfëhet si histori e çuditshme, është fenomen që pranohet lehtë në Malësinë e Shkodrës, sepse është vetë vendi që prodhon histori të tilla, të cilat Koliqi do t'i shënojë.

Kánga e re është tregim që s'ka zgjatje të tërësishme rrëfimore. Edhe këtu thuren shenjat e jetës së një personazhi në mes të dëshpërimit e lumturisë së përhershme. Këtu Koliqi, nëpërmjet protagonistit, zbulon një jetë krejt të zakonshme që ndërtohet nga dashuria dhe shuhet nëse nuk është me të. Dashuria rritet e forcohet nëpërmes tingujve të këngës që krijohet në lumturi:

Si të shtymë nga një forcë e mësheftë, të dy një heret, i u afruen shoqishoqit e i bashkuen gojë e reja në një të puthun t'âmbël, të gjatë.

*E kanga kaloi, per me zgjue **përteh** prendvera të reja dashunue me bashkue tjera gojë të njoma qi dridheshin në deshër n'at mbrâmje të voktë.*²⁵

Pra, i gjithë tregimi ndërtohet nga një vijë emocionale e theksuar, duke e paraqitur Ton Laskun e dashuruar, i cili në mungesë të saj ndërpret këngën dhe ushqimin, duke u shtrirë në mërzi të thellë. Por, pas kësaj gjendjeje vjen situata tjetër kur Tonit i ringjallet dëshira nga pohimi i dashurisë që merr nga vajza e ëndrrave. Ky diskurs i Koliqit, i dhënë në këtë tekst, i gërsheton në vete baladat dhe heronjtë e baladave që ndodhin edhe në Malësi përkundër problemeve të mëdha.

²⁴ Po aty f. 12

²⁵ Po aty f. 67

Kërcimtarja e Dukagjinit është proza që më së shumti i përgjigjet linjës së dytë të tregimeve të Koliqit i cili ndërtohet në diskurs të përrallës e të legjendës. Tregimi strukturohet në atë mënyrë që t'i kujtojë rrëfimet popullore dhe gojore dhe t'i japë hapësirë më të madhe fantazisë krijuese të autorit. Fenomenin të cilin do ta trajtojë Koliqi lidhet shumë edhe me intencën e theksimit të trashëgimisë popullore dhe kulturore shqiptare. Në këtë mënyrë rrëfimin e ndërton mbi rëndësinë dhe fuqinë që kishin orët në mentalitetin shqiptar, duke ndërtuar kështu tregimin me shenja fantastike.

Protagonistja e tregimit është mbesa e Lekë Dukagjinit e cila është një vajzë e bukur me tipare hyjnore, njëkohësisht përshkruhet si shumë përtace, gjë që e mërziste familjen dhe tërë fisin. Por, ndryshimi ndodh atëherë kur Skënderbeu feston për një luftë të fituar kundër turqve, e në këtë rast fton shumë mysafirë dashamirë. Por, esenca e tregimit, ose mrekullia, ajo që e quajmë fantastike, ndodh kur mbesa e Lekë Dukagjinit ngrehet nga shtrati dhe niset për Krujë. Do të thotë, shndërrohet nga një përtace e rëndë dhe e papërmirësueshme, në një kalorëse për lakmi, duke i kaluar edhe burrat. Për më tej, ajo gjatë gjithë rrugës me lodrat e veta krijon atmosferë të mrekullueshme duke i mahnitur të gjithë të pranishmit.

Por, pika kryesore në këtë rrëfim është kur mbreti në ditën e fundit të festës organizon shpërblim për atë që kërcen më bukur. Në garë merr pjesë Tyrkina, pastaj një shkinë e shumë vasha të tjera që vallëzonin bukur. Në çastin kur mbreti e konsideron të mbyllur garën dhe bëhet gati të japë shpërblimin, del Lulja, mbesa e Dukagjinit.

*Sy njeriu s'kishte pá as valle mâ të mrekullueshmë as kërcimtare mâ të bukur. Lëkura e fytyrës së saj gjante e endun me rreze e fletëza prilli. Trupi i vërgjilët përhapte anë pr anë një njomësi si lule qi sap o ka çelë.*²⁶

Lulja, pra mbesa e Dukagjinit, i mahnitë të gjithë me pamjen dhe vallëzimin. Ajo fiton garën dhe shumë princër i bënë për vete. Por, pasi kthehet në shtëpi, ajo përsëri shndërrohet në vajzën përtace që ishte më parë. Ajo nuk zgjohet as kur një princ i bukur vjen ta kërkojë.

Pra në titull kemi shenjëzimin e heroinës së veprës, por e cila me veprimin e saj shenjëzon fenomenin e ambientit, duke funksionalizuar nëpërmjet zanave të Dukagjinit, në një diskurs krejt përrallor. Do të

²⁶ Po aty f. 86

thotë, njëra nga zanat hyn në trup të Lules në momentin që mbreti organizon festë në Krujë, për ta “qitë zânin e maleve të tyne”, do të thotë për ta rritur rëndësinë e maleve të Dukagjinit.

Dhe shohim se Koliqi, sado që ta theksojë kulturën e besimin në Zanat e Malit e orët e fatit, njëjtë sikurse vepron Fishta me Jerinën, kur i mund të gjitha lulet, njashtu edhe autori ynë me Lulen e Dukagjinit i mund të gjitha vashat e tjera, sidomos do që ta mund Tyrkinën, e cila përfaqësonte kulturën osmane dhe Turqinë.

Kur orët lajmërojnë është proza në të cilën Koliqi përsëri do t'i thurë shenjat e ambientit të Malësisë nëpërmjet lajmërimit të orëve të fatit të cilat besojnë malësorët. Për të shpërfaqur traditën, autori ngjarrjen e rrëfen nëpërmjet dy personazheve, Gjeto Markut e Lulash Prekës, të cilët kishin ikur tre vjet kaçak në mal, pasi kishin vrarë njerëz të pushtetit. Këtu autori hyn menjëherë në temë, duke përshkruar shqetësimin e këtyre dyve kur dëgjojnë krisma pushkësh në mal që, sipas konceptit të tyre, janë shenja të lajmërimit që dërgojnë orët për fundin e tyre. Këto krisma të dëgjuara, si për ta, si për të gjithë malësorët, kuptohen si shenja të fundit të jetës së tyre dhe autori na paraqet këtë mjaft mirë:

- *Sa pushjë t'u bâ ty de ndëgjove?*

- *Gjashtë a shtatë....*

- *Aq' edhe mue...*

Prapë heshtën. Mbandej rishtas shikuen, të mënderuem, shoqishoqin. Gjetoja bânime zâ qi dridhej?....

- *E a e din ça donë me thânë?...*

Lulashi uli kryet e përgjegji:

- *E di: mnrênda këtyne shtatë ditve njâni prej nesh des.*

E nuk floën mâ.²⁷

Në këtë pikëpyetje të madhe jetësore e ngushtim të të menduarit, dy personazhet zgjedhin të bisedojnë me fratin për këtë çështje e të marrin mendim më të vyer i cili e vlerëson si besëtytni, me të cilin s' duhet të merren. Por, Lulashi i përgjigjet me një skemë tradicionale të rrëfimit:

- *Ti, zotni, je me shkollë e me dije e ke gjithmonë arsye. Por... edhe na Malsorët i njohim mirë këti shéje edhe e dijmë se dalin për herë të vërteta.²⁸*

²⁷ Po aty f. 109

²⁸ Po aty f. 110

Vërtet Lulash Prelën e vret patrulla e xhandarmërisë jo në mënyrë të qëllimshme, por krejt rastësisht, duke gjuajtur me armë në mal, sepse u bëhet vesvese se dikush po ecte malit. Ai e vret Lulashin pa ditur se ka vlarë njeri, por ky veprim që mund të ketë qenë krejt rastësi, e lidh nyjën e tekstit që të lexohet kulturalisht e tematikisht me traditën gojore dhe të lidhet me shenjat e vendit dhe paralajmërimin e orëve.

Proza *Āndërr e një mbasditje vere* përbëhet nga një vijë rrëfimi përmes së cilës Koliqi synon të hyjë në botën e thjeshtë malësore, në pamje të vogla të situatave të zakonshme e të familjeve të thjeshta për ta theksuar idenë e tij kryesore të ndërtimit të kulturës së re mbi kulturën e vjetër, pra të trashëguar nga tradita e vjetër. Koliqi do ta shënjojë kulturën e vjetër që duhet ruajtur ndër breza. Këtë ide këtu e ndërton nëpërmjet Netës, e cila këndon një këngë duke u ndikuar nga muzikat e huaja. Është axha Filipi ai i cili e përfaqëson autorin, duke vajtuar e duke thënë që këngët e reja të krijohen mbi “avazin e vjetër”, që i përgjigjet shpirtit shqiptar. Dhe në fund ia ndërron mendje Netës, të cilën e bën ta njohë e ta vlerësojë bukurinë e muzikës shqiptare.

Kopshti është tregimi i radhës në të cilin Koliqi, po ashtu, shenjëzon një ambient të rëndomtë malësor, ku protagonistin, pas disa vjetëve në mërgim, kthehet në vendlindje, përmallshëm për krejt gjërat vendase. Ndër të tjera, ai do ta shohë edhe simpatinë e tij të hershme, Nushën, për të cilën nuk dinte gjë. Ai e kërkon atë dhe e pyet një nuse të re se a dinte diçka për të. Ai e pyet vetë Nushën. Tregimi mbaron në formën pyetëse: - *Shuk, a s'po më njeh a?*

Një gjë që vlen të përmendet në gjithë këtë pamje të shkurtër e të thjeshtë të tregimit *Kopshti* është se autori qëllimshëm dëshiron t'i përshkruajë shenjat shkodrane e veshjen shkodrane:

*Ishte vesh shkodranisht: branavekë të zez të shëndritëshëm, këmishë harkate, bohçe të kuqe përpara, dupa në parzëm e sallman me lagjuhera në krye.*²⁹

Zâna e fundme është tregimi i fundit i librit *Hija e maleve* që ndërtohet nga rrëfimi për zanën nga vetë protagonistin. Do të thotë, një personazh ua rrëfen të tjerëve historinë e zanave, me veçim zanën e fundme, rrëfim ky që buron si një përrallë. Pra Reshidi mbledh rreth vetes Zonjën e re dhe Samihajën dhe ua tregon përrallën, duke e perceptuar si “tis” të hollë, së cilës duhet t'i besojnë, sepse përrallat fshehin të vërtetën. Është kjo pika ku shpërfaqet ideja autoriale dhe vlerësimi

²⁹ Po aty f. 117

që i bën kodit përrallor dhe gojëdhënor. Ky kod përcakton edhe statusin e zanës, edhe të Reshidit, edhe të Koliqit, i cili do ta rrënjosë në tekst.

Në këtë tregim zana nuk del si frymëzim i bukurisë, as nuk hyn në trup të askujt, as nuk paralajmëron asgjë të keqe, por me këngën e saj të fundit ajo do të rrënjosë këngën e saj në tërë kombin shqiptar. Edhe këtu, si te Lulja e Dukagjinit, zana do që ta ruajë kulturën, traditën e etninë shqiptare. Ajo bindshëm del si ide autoriale që nëpërmjet narratives të këtij lloji, e botës së përrallës, të rrjedhë bindshëm e pranueshëm për të vulosur një kulturë të vjetër. Për të forcuar këtë pjesë dhe për t'i dhënë efekte, tekstin e ndërton edhe nëpërmes dialogut:

- *Atëherë kanga e Zânës së fundme paska humbë?*

Reshidi buzëqeshi e u përgjigj:

- *S'ka humbë, jo: është e mëshefub, pak aty pak këtu, ndër kângë e valle t'ona. Është e shpërndame gjithkund nëpër Shqipni. Gjithsecili prej nesh e din nga një fjalë të saj. Duhet m'e zbulue varg për varg tue e nxjerrë nga kujtimet e plqeve, nga gjykimet e urta të burrave, nga kujtimet e plqeve, nga gjykimet e urta të burrave, nga buzët e njoma të vashave qi dashunuja mbushë me të fshâme t'âmbla, nga goja uruese e grave shqiptare, nga klithmat e hovshme të djelmohave.*³⁰

GJAKU

Tregimi *Gjaku* është ndër tregimet më përfaqësuese të Koliqit i cili arrin më së qarti e më së gjati të artikulojë njohjen e plotë të jetës së malësisë shkodrane. Njohja e kësaj jete bëhet duke mos u larguar nga imagjinaria, por duke iu afruar reales me personazhe, me ambiente dhe me rrëfim. Këtu autori studion thellë jetën dhe psikologjinë e ambientit malësor, duke e thelluar dhe forcuar elementin më të rëndësishëm të këtyre anëve, siç është ai i gjakmarrjes. Por, rëndësia këtu qëndron në planin kuptimor, do të thotë në mënyrën e vendosjes së konteksteve rrëfimore e rolit të personazheve të cilët ndërtohen në mbështetje të dramatizimit të idesë së autorit, edhe pse tregimi nis sikur të kishte një kah tjetër, atë të qytetërimit shqiptar e jo të marrjes së gjakut:

*A ka send má të mrekullueshëm në këtë botë se me i sjellë qytetnim një kombi zhytë n'errsin e padijes?*³¹

³⁰ Po aty f. 163

³¹ Ernest Koliqi, *Tregtar flamujsh*, Faik Konica, Prishtinë, 2003, f. 18

Në fakt, në tri pjesët e para, nga shtatë që i ka teksti gjithsej, e gjithë hapësira tekstore zhvillohet në këtë rrugë, drejt çuarjes së shqiptarëve në rrugën e diturisë, për të dominuar dija e librit, një rrugë e re e qytetërimit, përkundër gjakmarrjes që ishte aktuale në atë kohë.

Heroi letrar i tregimit është Doda, një malësor i këtyre anëve, por që shkollohet në vendet evropiane dhe formohet kulturalisht, si dhe njihet me mendësinë evropiane të cilën përpiqet ta aplikojë në Shqipëri. Doda punon mësues në një shkollë në Shkodër dhe mendon se për të kultivuar këtë kulturë fillimisht duhet të punojë me fëmijë që ta ndryshojë konceptin e të menduarit dhe të vepruarit. Doda, me një fjalë, do që prirjen e gjakmarrjes ta zhdukë nga shpirti i njomë i fëmijëve dhe për këtë ka realizuar një plan përmes një libri të leximit pesë vëllimesh. Ky libër metodikisht do të nguliste te të rinjtë idealin e vërtetë të jetës shqiptare. Do të thotë, do t'i forconte tri kategoritë kryesore që Koliqi i aktualizon gjithherë: besën, nderin dhe burrërinë si prirje të mira të trashëguara nga të parët, duke çrrënjësuar prirjen e keqe - pushkën, duke e zëvendësuar me libër.

Këtë ide e ngazëllim për punë Doda e shpalos para së dashurës, Nushes, e cila e motivon edhe më shumë me dashurinë e saj që t'i përkushtohet punës, rrugës së përndritjes së shqiptarëve, veçanërisht nxënësve. Dhe në këtë pikë tregimi me përshkrimin e tillë mund të marrë edhe trajtë të një përfundimi lumturues, por i gjithë rrëfimi merr kah tjetër vetëm në një moment, duke u kthyer më pastaj në tragjicitet. Tragjiciteti këtu është kategori që rri fshehur, shumë fuqishëm dhe pret të aktivizohet nga njerëzit e vendit edhe atëherë kur nuk pritët. Lajmi për vrasjen e vëllait të tij, Zekës, Dodës ia përmbys krejt këtë vijë fatlume, ia prish krejt ëndrrat e heroit të veprës për t'i modernuar njerëzit e vendit të tij dhe për ta aktualizuar librin.

Ernest Koliqi temën e gjakmarrjes, si ndër temat e para sociale të shqiptarëve të Malësisë, në këtë tregim provon ta trajtojë në një formë më të ndërliqshme e këtë e ndërlikon pikërisht përmes heroit të veprës, Dodës. Në këtë vështrim ky është ndër tregimet më dramatike të këtij autori, ku jeta me zakonet e saj krijon tragjicitetin dhe zgjidhja në tregim duhet të bëhet më ndryshe se në tregimet e kësaj natyre. Këtë duhet ta zgjidhë Doda, intelektual i që përpiqet t'ua mësojë njerëzve të vet rrugën e qytetërimit, të mësimin e të dijes. Pra, Doda, i cili mision të parë ka zhdukjen e gjakmarrjes, duke e konsideruar si fenomenin më të keq shqiptar, duhet ta marrë gjakun e vëllait. Këtu nis atmosfera themelore e tregimit, duke i krijuar autorit mundësinë më të mirë që të studiojë thellë jetën e Malësisë së Shkodrës, të krijojë psikologjinë dhe

karakteret e tregimit, si dhe të rrëfejë, duke përshkruar ambientin dhe duke artikuluar idetë.

Tërë shtresa tjetër e tregimit e tregon funksionin e zbatimit të detyrës që e përcakton zakoni i gjakmarrjes e që është ai i marrjes së gjakut. E kjo situatë jepet kështu: pothuajse në kulmin e lumturisë dhe përmbushjes së Dodës, në kuptimin që ai po e realizonte programin e tij të arsimimit dhe kulturimit te njerëzit e vet, dhe në kohën që po e dashuronte Nushën, kishin plane për martesë dhe po e shihte se dashuria dhe puna bëjnë bashkë (sepse në kohën kur ishte student nuk mendonte për dashuri, duke menduar që kjo e fundit e pengon shkollimin dhe dijen), i vjen lajmi se vëllanë, Zekën, ia kishin vrarë armiqtë e vjetër, Fetejt. Dhe në këtë pikë priset dhe përmbysen gjithçka, si planet për përhapjen e dijes, ashtu edhe plani për kurorëzimin e dashurisë. Doda shkon në Malësi pranë familjes, varros vëllain, sheh pikëllimin, vajin e gjëmën e anëtarëve të familjes, mërzhitet vetë pafund por, mbi të gjitha, shikimi i babit kundrejt tij nuk i hiqet prej kujtesës. Do të thotë, te Doda nis një luftë e brendshme: kujtimi e dhimbja për Zekën e vdekur, pamja e tij dhe mallëngjimi për të, si dhe mënyra se si e vështronte babai në ato ditë të vështira e të zeza për të e familjen.

Në vijim i gjithë teksti ngrihet mbi këtë shikim enigmatik të të atit, të cilin në fillim Doda nuk e kupton e pastaj është kundër atij mendimi tradicional të zhvillimit. Zbulimi i këtij shikimi bëhet në momentin kur Doda, pas pesë ditë qëndrimi në Malësi, i rrethuar nga vaji, desh-përimi e vështrimi i të atit, vendos të kthehet në Shkodër, aty ku edhe punonte dhe kishte të dashurën. Këtu fillon drama shpirtërore e Dodës, kur i ati flet dhe flet egërsisht, duke i thënë që nuk e ka borxh kthimin në Shkodër, por ka një borxh më të madh, pra të marrë gjakun e Zekës. Këtu edhe ndërtohet një pamje e re e tregimit, duke funksionalizuar një pikë tjetër të orientimit, përkundër atij të fillimit, misionit kulturor që kishte Doda.

Koliqi, duke përshkruar karakterin këmbëngulës të babait të Dodës, nuk e lë pa hyrë në brendinë e personazhit, duke e shpallur karakterin e tij përmes një dialogu të shkurtër që ka me Dodën. Në këtë mënyrë atë e bir ndeshën ndërmjet vete, në kontekst të ideve, duke përfaqësuar kështu dy grupe njerëzish e kulturash. I pari mendësinë e gjithë Malësisë, ndërsa i dyti duke manifestuar mendësi evropiane. Babai mendonte që Doda duhet ta lë Shkodrën e të rrijë në Malësi për të mbrojtur nderin e shtëpisë e të marrë gjakun e Zekës, përkundër djalit i cili ishte kundër. Një gjë e tillë e kishte detyruar të atin të thoshte se nuk kishte qenë shkolli për ata si familje, duke konsideruar gabim që e

kishte lënë Dodën të shkollohej e duke vlerësuar se që nga ai moment ai nuk është më i tij.

Doda, duke bërë përpjekje ta zbusë mërin e të atit e ta harrojë gjakmarrjen, e fton atë dhe gjithë familjen të zhvendosen nga Malësi, që të jetojnë jetë normale, por kjo mohohet nga plakui:

- *Mirë, shko: udhambarë të kjoftë. Por... një amanet due me t'a lënë: në most ë pastë zhburrnue krejt shkolla, mos e lën pa krye at borxh qi ke...*³²

Pas kësaj përgjigjeje, babai i Dodës përsëri mbyllet në vete, duke e lëshuar këtë vështrim enigmatik, që duket se e zhbiron Dodën, duke mos e lënë t'i mbyllë sytë natën e të mos gjejë qetësi shpirtërore. Kështu, pjesa në vazhdim merret me ndikimin e kësaj përgjigjeje dhe këtij shikimi në qenien e Dodës, duke ia ndryshuar krejt kahen e jetës deri në atë pikë, sa jeta e përparme t'i dukej si e huaj, si jetë që e kishte jetuar dikush tjetër e jo ai. Në këtë kontekst, Doda lë librat, zbeh dashurinë për Nushën, duke u përqendruar në kujtimin për trupin e shtrirë e të vdekur të Zekës. Në këtë pjesë të tekstit fillon të artikullohet ideja e Koliqit, duke rrëfyer se si fillon të zgjohet në shpirt të Dodës diçka që kishte qenë deri atëherë në funde të errëta të ndërgjegjes.

Por, ky mendim prapë ndryshon kthesë kur Dodës përsëri i kthehet një lloj energjie për libra, për mësim, për shoqëri dhe dashuri, derisa i shfaqet një mik i familjes për t'i kujtuar që gjakun duhet të marrë, që babi i tij dhe e gjithë familja janë në dëshpërim për gjakun që s'po e merr dhe që vrasësit po sillen lirshëm, duke mos e pasur frikën e gjakmarrjes.

Koliqi, duke qenë njohës i shkëlqyer i traditës së malësisë shkodrane, e di mirë që kur vrasësi sillet lirshëm, për familjen e viktimës nuk ka turp e dhimbje më të madhe, më e madhe edhe se vetë vrasja e një anëtarit të shtëpisë. Kështu, ekuilibri i qenies së Dodës fillon të pri-shet përfundimisht. Paradoksi këtu është kur Doda përpiqet të gjejë një zgjidhje ose ngushëllim nga policia e shteti dhe nga prifti por, pa sukses. Të parët nuk merren seriozisht me këtë punë, duke e lënë si të nënkuptueshme zgjidhjen e problemit ndërmjet vetë njerëzve. Ndërsa prifti, për çudinë më të madhe të Dodës, ndër të tjera, i thotë që dëshira e shpägimit të gjakut ndër shqiptarë vonë do të hiqet:

- *S'dij gjâ un për kët punë, po edhe t'ishte e vërtetë ao ka atenuantet e veta. Gjaku ujë s'bahet, lum zotni loci. Jena shqiptarë e punon influence e rrethir mbi ne.*³³

³² Ernest Koliqi, *Vepra 1, Faik Konica*, Prishtinë, 2003, f. 32

³³ Po aty f. 39

Kështu, Doda nuk e gjen zgjidhjen as te njeriu që duhet të kultivojë paqen. Pasta përsëri vjen malësori që ta bindë Dodën të marrë gjakun, duke e paguar dikë tjetër që ta kryejë vrasjen. Të njëjtin mendim pak a shumë ka edhe nëna e së dashurës së tij, Nushës. Në këtë pikë të jetës, Doda nis të zbrësë nga bota e idealitetit, për t'u kthyer në realitetin e egër të botës së vrasjes - gjakmarrjes. Kështu, edhe teksti i Koliqit ndërron kah nga shkrimi i bukur dhe përshkrues për njeriun e dijshtëm me një mision të çmueshëm, në një shkrim veprues drejt një veprimi të lig e vdekjeprurës. Pikësëpari, Doda ndeshet jo me të panjohurën, por me fenomenin që ai deshi ta çrrënjosë që në fillim. Prandaj ai prapë dëshiron t'u shpallë luftë “zakoneve të mbrapshta”. Ajo që nis ta lëkundë karakterin e tij është trajtimi që i bëhet si frikacak jo vetëm nga babai, por edhe nga bajraku, prifti e të gjithë. Përkundër habitës, Doda prapë do t'i qëndrojë këtij “ambienti të kalbur” e këtij “ambienti të egër”, siç e quan ai, pavarësisht ani pse e quajnë frikacak e djalë i lig.

Por, jo kohë të gjatë vazhdoi ky mendim. Dodës nuk i hiqej prej mendjes kujtimi i të atit dhe kujtimi i Zekës së vdekur. Në fund mjaftoi vetëm një shtytje më e vogël e malësorit bashkëvendës që Doda ta merrte gjakun. Pra, Doda në fund të tregimit e vret gjakësin e të vëllait dhe u dorëzohet autoriteteve, që ishte veprim i rrallë në atë anë.

Do të thotë, Doda, si figurë përfaqësuese e idesë së jetës së qytetëruar, i cili orientohet e i vë vetes qëllim që të studiojë me dashuri psiken shqiptare e të gjejë mjetet më të shpejta të qytetërimit, përkundër zakoneve jo të mira, bie pre e tyre. Përpara se të kryejë aktin e fundit, Doda ndodhet para një lufte të brendshme dhe një gjendjeje shumë të vështirë psikologjike e cila i kthehet në krizë nervore. Ai ka përpara dy rrugëve: ta vazhdojë kulturën e trashëguar, ta kënaqë familjen duke marrë gjakun, ose ta vazhdojë dashurinë me Nushën, jetën e ëmbël me të, duke e mundur traditën dhe duke e përmbushur misionin deri në fund.

Qëllimshëm, Koliqi në këtë gjendje të dyzuar e paraqet karakterin e Dodës duke u lëkundur, duke iu aktivizuar gjenet e të parëve, e kështu duke iu lëkundur themelet e kulturës të vëna në një themel të pasigurt, të brejtura prej rrymave të hovshme të influencave stërgjyshore. Ajo që e lëkund më së shumti është edhe mendimi se Zeka nuk do ta linte pa e marrë gjakun për të, po të ndodhte e kundërta, dhe ky mendim e godet fort Dodën. Sado që përpiquej ta arsyetonte veten, duke i thënë Dodës ëndërrueshëm se edhe ai po t'i lexonte të gjitha librat e tij dhe po të shkollohej nuk do të vepronte ashtu, prapë shihte duar të padukshme që e shpinin drejt errësirës. Në këtë kontekst duhet të përmendet se tregimi *Gjaku*, sado që është tekst i shkruar për ta shpërfaqur mentalitetin e

Malësisë së Shkodrës dhe vetë Shkodrën, është tregim mbi një personazh, për të parë se si reflekton e gjithë kjo në psikologjinë e individit. E për të dhënë efekt sa më të madh estetik, Koliqi ka krijuar personazhin i cili është formuar kulturalisht jashtë atdheut e këtë dije do ta projektojë në atdhe. Ky mision kulturor sikur thurë shenjat autobiografike të vetë Koliqit, duke bërë që lidhjet autor-personazh të jenë në plan të ideve, sidomos në planin e ruajtjes së autenticitetit shqiptar, traditës së mirë dhe zhdukjes së asaj të keqe. Por, pse krejt në fund Koliqi vendos që personazhi i tij të zgjedhë rrugën të cilën ai vetë e promovon si jo të duhur është efekti që ai do ta krijojë nga vetë hija e maleve, titull që e ka brenda tregimin *Gjaku*. Kështu Dodës i digjet dëshira që ta zhdukë errësirën që e ka kapluar botën shqiptare, si dhe dëshira që të jetojë jetën e qetë dhe të lumtur pranë të dashurës, larg obligimeve malësore.

Një personazh tjetër që e pëson dënimin është e dashura e Dodës, Nusha. Nëpërmjet saj Doda njihet edhe në rrafshin emocional dhe zhvillohet më shumë në rrafshin profesional. Nusha e dashuronte me gjithë fuqinë Dodën, por në të gjitha pjesët e tekstit, edhe para se të vritej Zeka, edhe pasi vritet Zeka dhe Doda në raste të caktuar dukej si i qetësuar, ajo rrinte e shqetësuar për kurorëzimin e dashurisë së tyre:

*Fjala darsëm e bante me ândërrue. Nji ndiesí e paçamsueme e shynte me dëshirue sa mâ parë at ditë të lume. Donte m'e pasë Dodën afër, pse dronte (s'dinte as ajo pse) qi tue jetue mâ gjatë damas mund të lente ndonji pengim për fatbardhësin e tyre.*³⁴

Me Dodën, Ernest Koliqi më së pari në prozën e tij fut njeriun shqiptar me formim perëndimor, i cili, duke dashur ta fuqizojë traditën e mirë kombëtare, njëjtë donte ta zhdukte të keqen, e kështu përvëlohet nga dëshira që të bëhet misionar kulturor në atdhe. Gjakmarrjen të cilën në Malësi e kanë traditë, për Dodën është krim, por në fund edhe ai merr gjak (kryen krimin), kur përpara ka kodin e Malësisë, i cili në të kundërtën e njeh të humbur. Kështu, misionari kulturor vret dhe për më tej ndihet i lehtësuar, duke u ndier i çliruar dhe i realizuar në brendësinë e tij, njëjtë sikur bashkëfshatarët e tij.

*Doda vret dhe jep porosinë: tragjedia është e të gjithëve; ai humbet për ta ndriçuar errësirën kolektive. Duket paradoksale, por vrasja që bën Doda është vrasje për idenë që humbet në kulturë e shënjohe me historinë e Dodës. Një vrasje në shenjë të një 'politike' të tekstit.*³⁵

³⁴ Ernest Koliqi, *Tregtar flamujsh*, Faik Konica, Prishtinë, 2003, f. 26

³⁵ Kujtim Shala, Ernest Koliqi : *authentica et urbana*, Buzuku, Prishtinë, f. 67

- Kam mujt me ikë... U dorëzova pse due me pasë ndesjkomin për faj qi kam bâ e për me diftue para gjyqit se fajtor mâ të mëdhâj në këtë vrasë, jeni ju, autoritetet!³⁶

TREGTAR FLAMUJSH

Libri i dytë me tregime, *Tregtar flamujsh* (Tiranë, 1935), avancon idenë e Koliqit në një temë tjetër të ndërliqshme, ndryshe nga *Hija e maleve*, por duke qenë njëjtë i rëndësishëm. Koliqi këtu ndërton një botë artistike narrative si figurë e përgjithshme e një realiteti shkodran autentik. *Tregtar flamujsh* del si figurë përfaqësuese e të gjitha tregimeve, edhe pse ky është titull vetëm i tregimit të parë. Tregimet e tjera mund të lexohen si pasuese të tij, duke e shënjuar kështu një situatë jetësore e duke trajtuar relacione të njerëzve në një hapësirë të caktuar kohore.

Strukturalisht libri përbëhet nga gjashtëmbëdhjetë tregime të cilët shënjojnë jetën shkodrane, në të cilët depërtohet në plane të ndryshme jetësore, si në realitetin e ashpër, po ashtu edhe në atë ambicioz, të rëndomtë e lumturues. Pothuajse të gjitha tregimet kanë titull figurativ për të shënjuar një situatë jetësore, duke u krijuar nga forma jo të gjata tekstore, me ngjarje që zbulohen shpejt e lexohen këndshëm, për të zbuluar fuqinë e tyre kuptimore.

Te këto proza në lexim të parë vihet në pah marrëdhënia e veçantë me qytetin e Shkodrës, e cila fillimisht realizohet nëpërmjet shfaqjes së raportit të tregtarit me poetin, duke u zgjeruar në përshkrimin e pamjeve të tjera, të cilat bëhen shkas për të rrëfyer kuptime e projeksione shpirtërore përmes figurave. Fuqia shprehëse dhe stili i Koliqit bëjnë që të preket ndjenja e hollë rrëfimtare dhe qenësia e personazheve si në planin psikologjik, ashtu edhe në atë shpirtëror. Kështu, realiteti shkodran, i njohur mjaft mirë nga Koliqi, duke u bërë bashkë me imagjinatën, zbulojnë nuanca të zgjedhura rrëfimtare dhe jetësore të njerëzve të zakonshëm në përditshmërinë e tyre, por që dalin të pazakonshme përmes gjuhës së Koliqit.

Nëpërmjet këtij lloji të shkrimit dhe këtij diskursi fiksional, si dhe emocionit të shkrimtarit të mërguar, Koliqi di mirë të trajtojë edhe mungesat e vendit, edhe të mirat e vendit, si dhe zakonet e mira dhe ato të mbrapshta, duke i thurur rrëfimet bukur e me dashuri. Kjo bën që

³⁶ Ernest Koliqi, *Tregtar flamujsh*, Faik Konica, Prishtinë, 2003, f. 54

shpeshherë të ndihet një vijë e butë satirike ndaj shkodranëve, por duket interesante pasi rrëfëhet gjithçka imtësisht, e prek çdo kategori njerëzore për të provuar çdo gjë shkodrane e për të ndërtuar situata të tilla. Por, kjo vijë theksohet dukshëm edhe në aspektin tjetër, kur malësorët përbuzen nga shkodranët, temë që është gjithmonë aktuale, por që bëhet shumë e këndshme me efektet estetike që i krijon Koliqi.

Këto rrëfime kanë objekt jetën e qytetarëve shkodranë, duke u thelluar tek individit që preokupim ka atdheun, pasurinë, gëzimet e gjalla, përmallimet, dashurinë, hidhërimet, duke manifestuar kështu ambient, kulturë dhe sjellje. Rrëfimet, pra, kanë tipare sociale, prandaj edhe heronjtë e saj janë të ndërtuar në këtë mënyrë, duke zhvilluar fantazinë për gjëra konkrete që ata i bëjnë të lumtur, por edhe për gjëra që ata shqetësohen pa pasur në konsideratë kode se si duhet të sillen. Në këto rrëfime, po ashtu, ndihet një vijë autobiografike, sidomos kur në tregime është protagonist ose veç pjesëmarrës Hilush Vilza, poeti, duke bërë që tregimet të marrin natyrë më intelektuale. Hilushi këtu del një atdhedashës e një kulturëdashës, duke pasur përherë objekt Shqipërinë e dijen në çdo rrethanë që sprovohet.

Po kjo linjë autobiografike vërehet kur protagonist është i mërguari jashtë atdheut ose ai që është kthyer nga mërgimi. Në këtë pikë rrëfimi, përveç që ndërtohet duke u thurur nën nostalgjinë për vendin, si te *Kumbulla përtej murit* etj., aty-këtu rrëfimi ndërtohet edhe si dëshirë për t'u kthyer përsëri në mërgim, si te tregimi *Vëna shtatëvjeçe*. Pra, në përgjithësi personazhet e tregimeve *Tregtar flamujsh* janë të lirshëm në veprime, duke zgjedhur të veprojnë ashtu siç duan vetë dhe ashtu siç dinë ata. Prandaj, autori i trajton artistikisht për të hyrë sa më bindshëm në shpirtin e tyre, në botën e brendshme dhe në ndjesitë për të prodhuar kuptime të reja për: tregtarin e poetin (*Tregtar flamujsh*), vëllanë e motrën (*Dram i vogël*), raportet dhe kujtimet në mes të kushërinjve (*A t'a laçë*), raportin patriarkal të babës me familje dhe ndërrimit të tij të menjëhershëm në situata të caktuara (*Vëna shtatëvjeçe*), zbulimit të dashurisë (*E gjeti mbas shimshirit*), pikëllimit familjar (*Vaji i çitun*), paragjykimin për dashurinë (*Bylbylat e Plepishtit*), paragjykimin për librin dhe poetin (*Anmiku në shtëpi*), mallin dhe dashurinë për nënën (*Duert e nânës*), mallin dhe kujtesën për kohën e shkuar (*Kumbulla përtej murit*), tradhtinë bashkëshortore për përfitime materiale (*Rrokoll*), thashetheme dhe trillime të lezetshme (*Nji ngjarje në rrugacën Kezenaj*), kërkimin e lumturisë (*Lumnija*), zbulimin e dashurisë (*Hânë gjaku*) dhe talljen e shkodranëve të shkolluar nga malësori (*Djep i arit*).

Shihet intenca e Ernest Koliqit që përmes formës tregimtare të hetohet fati i njeriut idealist e tregtar, si dhe sferat e tjera ideologjike si fenomene të cilat e mbërthejnë Shkodrën dhe mendësinë shkodrane në përgjithësi. Kështu, figurativisht shënjohej hapësira “urbane” shkodrane, me një emocion të theksuar e për t’u ruajtur brumi nacional shqiptar.

Gjuha e letërsisë së Koliqit depërton thellë në planin ideologjik të personazheve për ta prekur fantazinë e poetit dhe ndjenjën e atdashedashurisë, por kjo gjuhë depërton thellë edhe te gruaja që s’mund ta përballojë skamjen, prandaj edhe e shet trupin e saj. Kjo gjuhë hyn thellë edhe në shpirtëroren e burrit të saj, i cili ka ves pirjen, duke e lënë pa bukë vajzën dhe gruan, por edhe duke e brejtur ndërgjegjja për katandisjen e gjithë familjes. E gjithë kjo ngjarje tematizohet te tregimi *Rrokoll*, i cili sa shpërfaq gjendjen shpirtërore të gruas, aq më tepër të burrit, i cili në fund i vëren të gjitha, por është i pafuqishëm për të ndërruar gjë, prandaj vazhdon mjerimin, vazhdon të pijë.

Këtë jetë të gjallë të shkodranëve Koliqi e provon edhe me doket dhe zakonet e thjeshta të shqiptarëve, duke i manifestuar në një ngjarje mortore te *Vaji i qitun*, duke dhënë pamje e biseda të mërztishme e të zakonshme, por duke manifestuar përsëri psikologjizmin njerëzor në rastet e tilla. Por edhe në këtë plan, përmes dialogëve që zhvillohen, ndihet një ton parodizues i Koliqit për këto rituale, duke bërë të harrohet i vdekuri:

*Harrohej i dekuni, send kryesuer, por s’harroheshin njiqind ndërlikime të zakonit qi dilshin në rend të parë!*³⁷

Kjo temë ndërron kah, por jo edhe stil dhe shprehje te tregimi *Një ngjarje në rrugacën Kezenaj*, që nëpërmjet rrëfimit të përfoljes me moralitetit të ulët e shpifjeve të kota, për të krijuar ngjarje tragjike të personazheve që kënaqen duke trilluar. Këtu Koliqi depërton te mentaliteti i atyre djemve dhe vajzave që mashtrojnë, atyre që bëhen të gjithëdijsëm, po ashtu i vajzave që luajnë të ndershmen e krijojnë paragjykime për ata që janë shkolluar jashtë:

*- Æsht rritë përjashta, moj Katarinë. Njikush janë të rijt e soçëm - e ngushëlloi Agostina.*³⁸

E gjeti mbas Shimshirit është tregimi që më së bukuri shenjëzon dashurinë nëpërmjet vendit konkret “mbas shimshirit”, që nëpërmjet një emocionit dhe dashurie të sinqertë, por të sapozbuluar, ndërtohet një

³⁷ Po aty f. 212

³⁸ Po aty f. 264

jetë. Prandaj, diskursi i Koliqit, duke marrë shkas nga dashuria dhe ndjeshmëria që prodhohet, shkon duke u madhëruar edhe më tej:

- *Pot të gjeta e së të lâ me m'u mshefë mâ...*

Asaj i shëndritën syt.

Ai kapi duert e saja të vgla edhe i a shtrëngoi dashunisht.

Përshpëriti:

- *A flas me Gjonin sonte? A do?*

Ajo pohoi me krye, tue u kuqë edhe mâ tepër.

- *Të kam pasë përditë para sysh e s'jam kujtue aspak...*

Ajo bâni me një fije zâni, ku tingullont e gëzimi i gjallë:

- *S'të binte ndër mënd me shikue edhe një herë mbas shimshirit!...*³⁹

Lumturia, si fenomen që përshkon njerëzit, trajtohet edhe te tregimet e Koliqit, konkretisht te tregimi i emëruar me këtë titull *Lumnija*. Rrëfimi këtu përbëhet në një formë shumë të shkurtër, por duke hapur fort sensibilitetin e femrave të reja rreth lumturisë së përjetuar. Temë e tyre e diskutimit është të rrëfejnë përjetimin e lumturisë edhe kur janë ndier të lumtura. Por këtë pikë të bisedimit e përbën edhe një temë tjetër e Koliqit, siç është ndjenja e inferioritetit të malesorëve. E kjo theksohet qartë kur shoqet e pyesin Dalinë për lumturinë në mënyrën e përgjegjës së saj:

- *E lume? Po s'asht lumnija për mue, qi jam Malsore e shkretë, lum Gjizela; âsht për jû dyja qi jeni zoja!*⁴⁰

Por, këtu Koliqi ndërhyt me zërin e Gjizelës, duke e theksuar idenë e tij të përhershme nëpërmjet figurës së “brumit të bukës”:

- *Po pse? Buka e një millit jena të gjithë. Fol: kur t'u duk se kjë me të vërtetë e lume?*⁴¹

Do të thotë, në një tregim të vogël Koliqi bën bashkë dy tema të mëdha: të nacionalitetit dhe të dashurisë, sepse personazhet vajza rrëfejnë secila për lumturinë e tyre, duke pasur objekt dashurinë për djemtë.

Dashuria, si pjesë përbërëse e jetës së shkodranëve, zbulohet edhe te tregimi *Hânë gjaku*, që krejt rrëfimi nis nga djali e vajza rreth interpretimeve për imazhin që krijon hana e kuqe e domethënies që ka

³⁹ Po aty f. 206

⁴⁰ Po aty f. 273

⁴¹ Po aty f. 279

prodhuar ajo ndër shekuj. E, në fund, si duke mos duruar më, vajza shfaq dashurinë duke pyetur djalin se:

- *Po me më dashtë mue a din?*⁴²

Një çështje tjetër që shtrohet bukur në këtë tregim është edhe mënyra e vështimit të gjërave në distancë të ndryshme kohore nga personat e njëjtë. Këtu personazhet, djali dhe vajza, shtrojnë si bisedë çështjen e perceptimit të gjërave që nuk janë njëjtë si në kohën e fëmijërisë së tyre, kur hana e gjakut prodhonte te ta shumë frikë e të dridhura misterioze.

Po kjo temë trajtohet edhe te *Kumbulla përtej murit*, pra mënyra se si duken të vogla gjërat që në kohën e fëmijërisë ishin shumë të mëdha, si dhe për mënyrën se si disa gjëra, pa e kuptuar as vetë, të krijojnë ndjesi e adhurim të papërshtueshëm. Ky rrëfim ndërtohet nga Lec Gurrmolla, i cili kthehet prej kurbetit pas shumë vjetëve, por ajo që i lë përshtypje është kumbulla përtej murit. Këtë sensibilitet që i krijon ajo pamje nuk e kupton as personazhi, por ai ecën pas asaj ndjenje, duke e kaluar murin. Dhe këtu hapet edhe tema tjetër e Koliqit, kur shpirti i Lecit përkundet nga malli i moshës së humbur. Për më tej, në frymë të zakoneve shqiptare, ai gostitet nga plaka me reçel shtëpie, që për ta kishte vlerë simbolike. Do të thotë, edhe në këtë rrëfim të shkurtër Koliqi futet tërësisht në shpirtëroren e individit vetëm për t'i zbuluar ndjesitë dhe mallin për atdheun, të fshehura figurativisht pas kumbullës.

E mallin për atdheun (*orendit e odës së huej, ku ai përkohësisht banonte, erdhën e u futën në shikimin e tij ashtu si mbytën sendet në një liqe*⁴³) dhe për gjakun e njëjtë që rrjedh në duar, Koliqi e tematizon shkurt dhe fort te tregimi *Duart e nânës*. Këtu protagonisti zgjohet i sëmurë jashtë atdheut, duke u djegur flakë e duke ëndërruar që të jetë në Shqipëri. Sëmundjen ia thëllon edhe më shumë ndjenja e të qenit jashtë dhe ftohtësia që vjen nga zëri i huaj i zonjës së shtëpisë. Sado që ajo përpiket të kujdeset për duart e nënës, nuk mund t'ia zëvendësojë, prandaj ai thërret:

Ah, duet e nânës. Ato shërojnë me një të prekun sepse i njëjti gjak rrjedh n'ato gishta qi freskojnë e në tâtth qi digjen; ai mish qi vuen qe dikuer mji me ato duer qi âmbëlsisht përpiken me largue zjarrmíne tij.

*E ato duer ishin larg.*⁴⁴

⁴² Po aty f. 281

⁴³ Po aty f. 282

⁴⁴ Po aty f. 241

Tregtar flamujsh është tregimi i parë me të cilën hapet vepra me po të njëjtin titull dhe i cili është shënjeshti kryesor për të përcaktuar temën e librit. Këtu Koliqi, me mjeshtërinë rrëfimore e imagjinare, depërton thellë në zbulimin e botës shpirtërore të dy personazheve të tregimit: Hilush Vilzës e Gaspër Tragaçit. Që të dy vijnë nga qyteti, duke mos i ndarë ambienti, por duke mos i bashkuar pikëpamja ideologjike.

Tregimi *Tregtar flamujsh*, nga vetë titulli, sugjeron se do të objektivojë tregtarin e flamujve, por se në çfarë kuptimi dhe në çfarë konteksti, jepet në fund të tekstit. Ngjarja zhvillohet në dyqan të tregtarit dhe zbulohet kur poeti idealist vihet përballë tregtarit përfitues. Në këtë vështrim i gjithë tregimi mund të lexohet si një intencë autoriale, që përmes tregtarit të shpërfaqë një kategori tjetër njerëzish nga ai, duke u bërë shkas flamuri.

Krejt shpalimi i mendimeve ndodh kur Hilush Vilza shkon në dyqan të tregtarit, pasi e ndiente një lloj detyrimi familjar, në anën tjetër ndien një lloj neverie, e kishte një parandjenjë dhe ftohtësi shpirtërore që të mos shkonte, por shkon.

Në bisedat e para që kishte me tregtarin fillon të mendojë që e kishte krijuar gabimisht perceptimin për të, sepse në bisedat që ata bënë për Shqipërinë, tregtari i kishte mësuar formulat se si të fliste. Gaspër Tragaçi, i cili ishte moshatar i babait të Hilushit, që të hyjë në bisedë me të, filloi të fliste pozitivisht për Shqipërinë, për dijen dhe për poezinë, për ndërrimin që duhet t'ia bëjë gjenerata e re gjeneratës së vjetër. Dhe Vilushi, edhe pse e ndiente atë ftohtësinë e zërit të tij, duke iu dukur si zë metalik, prapë i hap rrugë ta zbulojë vizionin e tij për Shqipërinë:

*Nju popull i ri vonon m'u vû n'udhë të qytetnës, pse fillesat janë gjithmonë të vishtira. Por ky i yni tash kapërcen perngimet e tash ecë me shpejtí kah përparimi.*⁴⁵

Por, parandjenja e Hilushit për Gasprin me zërin e ftohtë e të pabesueshëm që s'e linte të tërën të lëshohej në entuziazëm për Shqipërinë që e donte kaq shumë, shpejt zbulohet. Kjo ndodh pasi hynë në dhomën e tregtarit të hedhur kuturu, pa ndonjë respekt për flamurin. E kjo lidhet në pikën kur bisedojnë për Shqipërinë dhe mërzinë e tregtarit që ka një dhomë të mbushur me flamuj e nuk i blen askush. Ky nuk mërzitet për çështjen e Shqipërisë, se a ka Shqipëri apo nuk ka Shqipëri, por a e blen ndokush mallin e tij që janë flamujt kuq e zi. Shqipëria në këtë mendim të tij është atëherë kur njerëzit e saj blejnë flamuj dhe e

⁴⁵ Po aty f. 172

pasurojnë tregtarin. Tjetër kuptim për të flamuri nuk ka dhe nuk mund të ketë. Do të thotë, flamuri, si shenjë nacionale me të cilën identifikohen shqiptarët, duke lidhur për të një varg ngjarjesh historike, nuk ekziston, por vetëm flamuri si mall me të cilin mund të fitohet ose mos të fitohet. Ndërsa për Hilush Vilza, që është vetë autori, Shqipëria e poezia kanë tjetër vështrim dhe tjetër ndjesi, duke e bërë poetin të lidhur përherë me to në çdo plan jetësor. Për të këta dy emra përbëjnë gjithë fantazinë e tij krijuese për të bukurën, madhështinë e të shenjtën. Nëpërmjet poezisë ai mund t'i prekë majat e lumturisë, duke krijuar botë të re, pavarësisht tregtarit që e quan poezinë përrallë dhe ëndërr. Ndër të tjera, ai edhe tallet me poetin, duke i thënë që poezia e Shqipëria do t'i jepnin dritë:

Me zá qi dridhej prej pezmit, tjetri i a këthei:

- Po, zati ti s'din veç me qitë bejta.⁴⁶

Kjo temë e thotë idenë e vet edhe më qartë kur Hilushi mendon se Gaspëri nuk jeton, por mashtrohet duke e mbushur “dugájën” me mall, duke e konsideruar si varrë të tij. Tregtari akuzon poetin se kot shkruajnë e bëjnë thirrje për dashurinë ndaj Shqipërisë, duke e parë si të pakuptimtë kur nuk i shiten flamujt. Kur nuk shiten flamujt, s'ka as Shqipëri për të. E në fund poeti, duke u munduar ta lehtësojë e qetësojë veten, i premtos tregtarit që Shqipëri do të ketë gjithmonë, e edhe flamujt e tij do të shiten.

Në këtë aspekt ky tregim është më karakterizuesi për zbulimin e dy shtresave të mentalitetit të Shkodrës së Koliqit. Nga adhurimi e dashuria për Shqipërinë që ka poeti dhe kategoria e tij, na paraqitet edhe kategoria e dytë e tregtarëve që mendojnë se poezia nuk vlen nëse nuk e motivon blerësin të blejë flamur. Ato i shohin të lidhura bashkë Shqipërinë, poezinë dhe shenjat kombëtare. Në këtë ndeshje të ideve e të kuptimit për jetën, është interesante edhe mënyra se si e paraqet Koliqi Hilush Vilzën, për dallim nga tregimet e tjera, në të cilën ai është më i matur dhe më i qetë në veprime. Mirëpo, kur rrëfimi merr pikën kulminante, Hilushi “ndizet” shpejt e bëhet i ashpër në bisedë, sepse nuk duron të nënçmohet Shqipëria e tij dhe flamuri i saj.

Bylbylat e Plepishtit është tregimi tjetër i Koliqit që i përket këtij rendi rrëfimor për t'i zbuluar paragjykimet jo tash për flamurin dhe Shqipërinë, por mentalitetin e femrës shqiptare. Prandaj titulli i tregimit

⁴⁶ Po aty f. 175

Bylbylat e Plepishtit del si metaforë, që nëpërmes semantikës së tekstit, zbulon domethënien e tregimit, duke u bërë koncept i tregimit.

Protagonistë të tregimit janë Hilushi Vilza, poet, dhe Loro Shegori, që të dy shkodranë të shkolluar jashtë vendit, me dije dhe kulturë evropiane. Dhe kjo dije e kulturë na sjellë te thelbi i tregimit, pasi që dy djemtë e ri shpalosin mendimet për vajzat shqiptare, për raportin që mund t'i kenë me to ose jo, duke i paragjykuar vajzat e vendit. Filli i bisedës nis kur dy djemtë nisin t'i japin arsytet pse nuk kanë pranuar të martohen me Çiljetën, vajzën e Cuk Rajës, që për këtë punë kishte ardhur shkuesi te të dy djemtë, por që të dy kishin refuzuar të martoheshin me vajzën që nuk e njihnin. Kjo bisedë bën që, ndër të tjera, personazhet të hapin edhe temën e zakonit të martesës në Shkodër që ajo të bëhet nëpërmjet përzgjedhjeve familjare dhe miqësore, pra jo që ata ta zgjedhin vetë vajzën. Prandaj, biseda e tyre shndërrohet shpesh edhe në tallje, duke i bërë të mendojnë që ata ose nuk do të martohen fare ose të martohen me vajza jashtë vendit, sepse sa për Shkodrën nuk besojnë se do të hiqet zakoni që të njohin fillimisht vajzën e të rrinë me të para martesës.

Si mund të martohesh pa e njoftë aspak vazhën qi ka m'u bâ gruaja e jote e ka me kalue tânë një jetë me ty? Jo, mâ, thonë, por âsht shtëpijet të mirë, e urtë, bojaqi e hijeshme, e rritun me kujdes, me shkollë e ku dih un. Taman. E mbandej? Po me bâ mos me përkue natyra e saj me t'emen? Po, me të gjitha cilsit qi thaçë, mos me pasë ajo kurgjâ qi me zgjue në mue një interesim të veçantë? Besoj qi vajza e cila di të bâhet shoqe e përherëshme e jetës s'eme duhet të kët dishjka qi të më nxisi m'e zgjedhë shi atë ndër sâ tjera.⁴⁷

Por mendimi u ndërron kur, pas një udhëtimi për shkak të prishjes së makinës, ata detyrohen të ndalen në një fshat që quhet Plepisht. Dhe këtu nisin të ndryshojnë mendimet e tyre palë-palë, së pari për bujarinë e zotit të shtëpisë dhe kujdesin, i cili i pret në mënyrën më të mirë, me zakonet e njohura shqiptare, duke treguar një kulturë dhe një dashuri për miqtë në mënyrë të pakrahasueshme, e sidomos për Hilushin, i cili kishte interesim të madh për zakonet shqiptare.

Në këtë situatë, nëpërmjet diskursit ekspozues të Koliqit hyn në lojë edhe Çiljeta, vajza që ata e kishin refuzuar për martesë, e që ajo tash kishte qëlluar në shtëpinë e kushërinjve të saj, ku ata kishin trokitur për ta kaluar natën. Sapo shfaqet Çiljeta, dy djemtë e njohin dhe fillojnë të mrekullohen jo vetëm nga bukuria e saj, por edhe nga mënyra e

⁴⁷ Po aty f. 217

sjelljes, nga mënyra e bisedimit (duke problematizuar tema të mëdha), nga mënyra e vallëzimit, e tërheqjes, dmth. e përkryer në çdo aspekt. Edhe vajza shkodrane në këtë pikë e luante rolin e saj më së miri, me dinakëri femërore duke e kryer rolin, që shkuesi i saj nuk kishte mundur ta bënte. Ajo, për dallim nga shkodranet e tjera, ulet në sofër me shkodranët. Ajo qëllimshëm përdorte tërë huret femërore që t'i habiste dhe mahniste djemtë.

Hilushi e Loro, duke parë bukurinë e saj, kulturën e saj, dashurohen në të, duke e adhuruar për çdo veprim të saj, por edhe duke u ngacmuar nga kureshtja. Për cilin prej tyre ajo ushqente simpati. Prandaj edhe ata përpiqen që ta tregojnë veten më së miri, duke shfaqur gjithë horizontin e dijes së tyre e duke dhënë mendime për t'i pëlqyer Çiljetës. Këtu, Koliqi, për të provuar edhe një herë, në kontekst krejt tjetër, hap temën e tij të përhershme të zakoneve të reja e të zakoneve të vjetra. Këtu këtë bisedë e bën nëpërmjet zërit të poetit dhe shegorit. Poeti, si gjithmonë, krijon apologjinë e traditave më të shëndosha të shqiptarëve, duke menduar se duhet të zhvillohen pa luajtur bazat e zakoneve tipike të vendit. Mendon që kombi duhet të përtërihet, duke përfutur nga pasuritë që trashëgohen nga kalesa. Përkundër këtij mendimi, veten e tregon Loro me një diskurs komik ndaj Hilushit, duke menduar se jeta e re duhet të fillojë duke thyer çdo lidhje me zakonet e trashëguara. Që ta përfitonin dashurinë e Çiljetës, i pari tregohej më i kulturuar, i dyti më i shëtitur.

Kur bisedat përfundojnë dhe vjen koha e gjumit, dy djemtë nuk mund të rehatohen deri në mëngjes, duke menduar për vajzën pa i treguar njëri-tjetrit. Dhe, po kështu, në fshehtësi, të nesërmen, shkojnë ta kërkojnë dorën e Çiljetës, siç e do zakoni, por është shumë vonë, sepse asaj tashmë babai i ka krijuar jetë të re, duke e martuar tjetërkund.

Në këtë tregim Koliqi edhe një herë do ta trajtojë bukurinë dhe kulturën e vajzës shqiptare duke dashur t'i çrrënjosë paragjykimet për to.

Tregimi *Djepi arit* lidhet konkretisht me raportin e malësorit me personazhin nga Malësia dhe shkodranët, personazhet nga qyteti, por në një këndvështrim krejt tjetër e me diskurs tjetër. Koliqi nëpërmjet karaktereve Bajramit (malësorit), Hilush Vilzës (poetit), Loros (tregtar), shenjëzon botën shpirtërore të tyre, por në një situatë të pazakonshme e me një diskurs që vë në lojë.

Gjithë tregimi është shkruar si një rrëfim i bukur i vënies në lojë, duke hapur ëndrrat e personazheve të tjerë, duke i zbuluar dëshirat. Me Bajramin, Koliqi ndërton tipin e heroit gënjeshtar, i cili vjen nga fshati

në qytet për t'i mashtruar njerëzit e pasur e të ditur, duke thënë se ka gjetur pasuri të madhe nën dhé. Strategjia e tij është shumë e besueshme. Ai arrit të bindë secilin që vetëm ai e di fshehtësinë. Kështu, së pari ai arrin ta mashtrojë tregtarin Loro, duke e bindur se ka gjetur pasuri të madhe nën dhé, por si malësor që është nuk di se çka të bëjë, duke i thënë se e ka përzgjedhur atë meqë është njeri i dijshtëm. Por Bajrami mashtrimin e shtrin gjatë. U rrëfen shumë njerëzve në qytet për pasurinë "e gjetur". Në këtë mënyrë, me mashtrimin e tij ai përfiton të holla nga të gjithë si kusht për ta ruajtur fshehtësinë nga tjetri.

Në këtë pikë është e rëndësishme gjuha që përdor autori për të hyrë në botën psikologjike të personazheve të profileve të ndryshme. Për shembull, tregimin për gjetjen e pasurisë e beson edhe Hilush Vilza. Edhe ai pret me mosdurim zbulimin e saj, por me këtë gjetje ai menjëherë e mendon dobinë dhe rëndësinë e historisë shqiptare, prandaj këtë gjë e konsideron edhe si punë shumë të madhe. Për më tej, poeti hyn në mendime se kjo pasuri e gjetur nga malësori, e cilës kohë mund të jetë, visare të kujt janë, prandaj ngreh hamendësime të ndryshme.

Hilush Vilza, me pasurinë e gjetur, dëshiron ta krijojë një spital të madh, një institut për mbledhje të folklorit të Shqipërisë sistematikisht: me këngë kreshnike, me përralla dhe gojëdhëna. Do që të botojë libra, të bëjë edicione lukse me komente për Budin, Bogdanin, De Radën, Naim Frashërin e Skiroin. Pastaj, dëshiron të hapë biblioteka dhe të përkthejë në shqip kryevepra botërore, edhe të hapë muzeume arkeologjike e të tjera. Pavarësisht prej planit kulturor e autentik të Hilushit, që duket se flet vetë Koliqi, ambiciet e tregtarit shpalosen krejt ndryshe, duke u dhënë pas luksit e jetës së mirë me pasuri të madhe, me shëtitje nëpër vende të ndryshme dhe hotele luksoze me makina e jahte të brendit të ri.

Me këtë rrëfim Koliqi arrin të depërtojë denjësisht në brendinë e secilit, ambicia e të cilëve zgjohet pasi preket pika më e ndjeshme njerëzore. Kjo temë që e trajton Koliqi këtu, sa shikohet në planin se si fantazojnë njerëzit para fenomenit të pasurisë, po ashtu trajton përbuzjen që ua bëjnë qytetarët malësorëve. "*E ku din një Malsuer me rrëjtë aq bukur?*" është mendimi i tyre, prandaj edhe kur u shkon mendja që Bajrami mund të ëndërrojë ose mashtrojë, prapë nuk mund të besojnë se malësorët dinë të gënjejnë kaq bukur. E pikërisht ky paragjykim përdoret fort për t'i tallur dhe gënjyer shkodranët dhe për ta theksuar tashmë e mëparhë të malësorit për të fantazuar.

I gjithë ky rrjet i mashtrimit zbulohet në fund të tregimit, kur të gjithë kuptojnë për njëri-tjetrin, duke i zbuluar edhe ëndrrat që i kishin

krijuar për pasurinë që do ta krijonin. Por, përkundër gjithë kësaj historie, asnjëri në fund nuk hidhërohet me Bajramin, vetëm fillojnë të tallen me njëri-tjetrin dhe ta arsyetojnë atë, si dhe t'i përjetojnë ëndërrimet që i kishin bërë:

- Në fund paret qi merr i ka hak, -bisedoi Hilushi.-S'duhet përzie Bajrami me vjedhsit e zakonshëm. Edhe ai bân tregtí. S'kanë të paguem andrrimet e bukura, me të cilat u këname mbrâmë, nësa Bajrami na përkund në djepin e fantazís se tij.⁴⁸

PASQYRAT E NARÇIZIT

1.

Tregimet moderne të Ernest Koliqit janë shembulli më përfaqësues i tendencave për t'i gjurmuar personazhet përbrenda qenies psikike të tyre. Këtë tendencë e vërejmë në të tre librat me tregime të tij, më haptas duket te *Pasqyrat e Narçizit* dhe pikërisht këtë vepër do ta trajtojmë në këtë pjesë të studimit tonë. Analiza jonë do të fokusohet te personazhi për të parë se si ëndërron ai dhe se si ëndrra bëhet veçori e poetikës së Koliqit dhe një veçori e stilit të tij. Meqë *Pasqyrat e Narçizit* është vepër autobiografike, personazhi e përfaqëson autorin dhe ëndrrat e tij lexohen si ëndrra të autorit në shembullin e psikanalizës tradicionale. Ne trajtën e ëndrrës e konsiderojmë vetëm një figurë të ëndrrës së autorit dhe në mbështetje të kësaj pikëpamjeje është jo vetëm teoria psikanalitike, por edhe zhanri i *Pasqyrave të Narçizit* si vepër autobiografike.

Metoda jonë do të jetë psikanaliza letrare, e cila e ka një traditë edhe te ne, që nga Krist Maloki. Baza e kësaj metode është teoria e Frojdit mbi ëndrrën, por metoda është zhvilluar edhe në drejtime të tjera, si në atë të semiotikës dhe të analizës së tekstit, prandaj edhe ne do të përpiqemi që analiza të kombinohet me elemente të semiotikës dhe të gjuhës së veprës në përgjithësi.

Pasqyrat e Narçizit është një formë e veçantë artistike në të cilën hetohet fuqia e figurës, fuqia narrative dhe fuqia psikologjike e veprës që jepet në monolog të brendshëm, duke pasur objekt ëndrrën e kahershme të dëshirave të ndrydhura. Kjo vijë narrative strukturohet në shtatë tregime të shkurtra, të cilat mund të lexohen në vete, por edhe si tërësi, duke i dhënë fuqi vështrimit estetik, të cilat hetohen që në titull:

⁴⁸ Po aty f. 314

Ujët e pusit, Pasqyrë e vjetër shkodrane, Kroni i Bardhanjorvet, Prrue në Dukagjin, Një çuterr në Helveti, Vala e detit, Xhami i dritores sime. Shtatë tregimet implikojnë botën shpirtërore e psikike të poetit, të cilat manifestohen si variante të njëra-tjetrës, prandaj rrëfihen si imazhe të ëndrrës poetike, pa strukturë të fortë dramatike, pa personazhe të shumtë, duke bërë që edhe fabula të ketë rrjedhë tjetër të zhvillimit e të jetë në funksion të botës psikike të narratorit-personazh. Ky dimension tekstori merr elemente psikanalitike, pasi që realizohet si kërkesë e shfaqjes së brendshme të vet shkrimtarit, duke pasur esencë shkrimore realitetin e kontekstit kohor: hapësirat etnike, traditën tipike dhe zbërthimin e identitetit autorial. Në këtë mënyrë tregimet janë autobiografike, të drejtuara drejt psikikës së personazhit, duke shpaluar një histori njerëzore në formë të kujtimit, ëndrrës, përmallimit, brengës dhe mërzisë. Të gjitha këto kategori zbërthehen nëpërmjet interpretimit të ëndrrës të personazhit, prandaj ëndrra në leximin e integruar reflekton motivueshëm edhe në procesin e interpretimit të tekstit.

Rrëfimtari rrëfen për identitetin si për një ëndërr, në të cilën një temë e madhe rrëfëhet në pamje dhe plane të vogla e të këndshme, me përshtypje idilike, duke pasur objekt poetik kujtesën, e cila simbolizohet me jetësimin artistik të personazhit që shfaq një mënyrë të veçantë jetese. Ernest Koliqi përdor figurën e personazhit të tij për të jetësuar në novelë ambientin e fëmijërisë së tij, të cilën tashmë e kujton me nostalgji dhe si në ëndërr.

*Poetët na prekin sepse më kryeveprat e tyre dhe me frymëzimet e fuqishme hyjnë thellë e më thellë në pavetëdijen kolektive dhe thonë me zë të lartë gjëra që të tjerët vetëm i përmendin trubullt. Poetët flasin më zë të artë duke i dhënë formë simbolit që ngjall tek autori një kënaqësi estetike, pa e vënë në kuptimin e tij të vërtetë⁴⁹, thotë C. G. Jung te *Tipat psikologjikë*. Prandaj, për ta hapur kontekstin e tregimeve duhet përmendur relacionin e veprës me jetën si një gjë primare, e cila prodhon tekstin si shfaqje të vetes, duke lexuar psikikën. Dukuria shpjegohet sipas teorisë së Frojdit, duke pasur si bazë ngacmimet shpirtërore që nxitin ëndrrat, por te Koliqi realizohen me shenja nacionale poetike, me theks në të kaluarën kombëtare dhe kulturën shqiptare, të dhëna si refleksim psikologjik.*

Te tregimet e Koliqit është e rëndësishme të hetohet psikikja përkrah analizës artistike, duke pasur parasysh jetën e vet Koliqit, i cili kishte fatin të jetë mërgimtar i përjetshëm. Ndaj, vendlindjen vetëm e

⁴⁹ C. G. Jung, *Tipat psikologjikë*, Uegen, Tiranë, 2014, f. 195

ëndërronte dhe e kujtonte nëpërmes formave të ndryshme letrare, si te *Pasqyrat e Narçizit* e botimit të dytë, duke e kërkuar atë në shtatë variante e duke pasur si temë psikologjinë e personazhit. Këto shtatë variante kanë si reflektim përjetimin e shtatë ëndrrave të cilat marrin formën e halucinacioneve, duke plotësuar temën e veprës. Sipas Frojdit, *ëndrrat që rrjedhin nga izolimi prej botës së jashtme nuk mund të shpjegojnë tërësisht qëndrimin e huaj të ëndrrave nga vetëdija jonë, në rast të kundërt do të kishte qenë e mundur të bënim shndërrimin e anasjelltë të halucinacioneve të ëndrrave në operacione mendore e në këtë mënyrë do të zgjidhnim problemin e interpretimit të ëndrrave.*⁵⁰ Psikanaliza e vërteton se është funksioni ndryshe që bën personi e në rastin tonë personazhi, të mos jetë ai që duket, por ai që fshihet, prandaj personazhi i Koliqit fshihet pas gjetjes së kërimit të identitetit krijues, e kërimit të gjetjes së rrënjëve të etnisë. Realiteti psikik i personazhit të Koliqit dëshmon për një ndrydhje shpirtërore e psikike që vjen si pasojë e një mungese të madhe. *Njeriu që është privuar nga aftësia për të ëndërruar në të vërtetë duhet të luajë mendsh sepse në trurin e tij grumbullohen shumë mendime të turbullta e përshtypje të shpejta nën barrën e të cilave do të mund të fikej ajo që duhej të ngulitej në kujtesë në formën e një të tërë të gatshme. Ëndrra i shërben trurit të ngarkuar si një valvule sigurimi.*⁵¹

Sipas Frojdit, ëndrrat kanë një fuqi shkarkuese shpëtimtare, prandaj në këtë kontekst të ndrydhjes dhe të lirive të kufizuara, siç vëren psikanaliza, uni i Koliqit realizohet në vepër përmes fantazisë së ëndrrës e të shkruarit bukur. *Fantazisë së ëndrrës i mungon gjuha e nocioneve dhe atë që do të thotë ajo e vizaton me pamje e figura dhe meqë këtu nocioni nuk ka ndikim dobësues, ai i vizaton gjërat e plota, madhështore e gjithë fuqi.*⁵²

Fantazia, sipas Frojdit, provon një fantazi të brendshme, që në një shkallë më të madhe ose më të vogël të bashkojë me to “Unin” e njeriut që ëndërron e në këtë mënyrë të tregojë veprimin duke u realizuar si përmbushje dëshirash. Prandaj, nga kjo pikëpamje, shtatë rrëfimet e Koliqit depozitohen në tekst si rrëfim i një jete dhe ëndrre tashmë të përfunduar, duke krijuar idenë e dëshirës e të mallit të përjetshëm. Marrë përgjithësisht, nga këtu mund të dalë se *qëllimi i veprës artistike është i njëjtë me atë që psikanaliza e konsideron qëllim të ëndrrës: të*

⁵⁰ Sigmund Frojd, *Interpretimi i ëndrrave*, Fan Noli, Tiranë, 2010, f. 57

⁵¹ Po aty f. 79

⁵² Po aty f. 84

kënaqurit e një dëshire të fshehtë, të ndaluar, në nënvetëdije a ndër-dije⁵³ dhe në këtë vijë të ilustrimit të botës psikologjike, të figuruar në një periudhë të caktuar kohore, shtrihet i gjithë teksti i Koliqit, i cili jetën e rrëfen si ëndërr.

2.

Koliqi, duke përdorur mitin e Narcizit si referencë simbolike, në një dimension krejt tjetër, ndërton një Narciz të ri, Narcizin që zbulon identitetin krijues e kombëtar e që dashurohet përjetësisht në dheun e të parëve. Prandaj, teksti ndërtohet nga një fill narrativ me strukturë të monologut, në të cilin narratori shënjon ambientin dhe idetë, ëndrrat dhe ndjesitë. Kjo mund të shihet që në tregimin e parë *Ujët e pusit*:

Dashunova prrallën e Narçizit me të tanë hovin e gjakut tim prendveruer. E gjithëkund e gjithëkah kërkojshem pasqyrat ku m'u pasqyrue.

Narçiz e quejta veten ndër ditët e rinis së parë, tue mos pandieasokohe sa trishtim mâ vonë do të më shkaktonte ky emën luluer. Mandej, kur rritemi në moshë, a nuk i përsërisim me tjera mend, don me thanë përnjimend? E atherë nuk zhvillohen të njoma e të pastra si dikur, por të trubullta e trubulluese edhe dobësuese të trupit e të shpirtit.

*Qysh në fmijní dashunova ujan si të rrjedhshëm ashtu t'amullt, valët pasqyruese, sipërfaqet kristalore shumë tërheqse për Narçizin andërrtar.*⁵⁴

Në këtë fragment dalin shenjat që identifikojnë psikologjinë e autorit duke orientuar drejt zbërthimit të ëndrrës që ka fillin në fëmijëri. Kështu, mund të lexojmë psikikën e autorit-narrator duke lexuar pamjet dhe situatat që i jep ai vetë në tekst qëllimshëm. Janë këto pasazhe të vogla, por që në një kuptim përfaqësojnë krejt jetën si pasqyrë që del në shtatë variante kujtimore.

Rruga kërkimore e Koliqit, siç dhe u përmend, ndërtohet përmes emrit të Narçizit, me të cilin narrator e quan veten, duke menduar se i përshtatet veprës së tij si burim për ta pasqyruar qenësinë shqiptare ndër shekuj: *U prira mbi çdo pasqyrë xixilluese për me kundrue bukurin e andrrës s'eme.*⁵⁵ Koliqi, sikurse Narçizi ëndërrimtar, shpalos thellësinë

⁵³ Agim Vinca, *Metoda letrare, Libri shkollor*, Prishtinë, 2016, f. 67

⁵⁴ Ernest Koliqi, *Vepra 2, Faik Konica*, Prishtinë, 2003, f. 317

⁵⁵ Po aty f. 321

e shpirtit, ëndërron e dashuron jo vetveten, por artin, krijimin artistik dhe botën arbërore.

3.

Kritiku psikanalist e trajton tekstin letrar si një analog të ëndrrës dhe beson se nëpërmjet një analize të hollësishme të funksionimit të tij me qëllim që të zbulojë psikologjinë e krijuesit të vet. Në tekstin tonë, për ta hetuar marrëdhënien e tekstit me autorin, na bëhet e mundshme nëpërmjet gjuhës së Koliqit. Për fat të mirë, është stili që e shquan Koliqin si autor modern e autor i veçantë të letërsisë shqipe. Në këtë pikë është e rëndësishme të përmendet që arsyeja pse pranohet që psikanaliza mund të flasë rreth letërsisë qëndron në pikëpamjen, sipas së cilës, ka diçka që duhet thënë rreth gjuhës. Do të thotë, është ligjërimi letrar faktori më i rëndësishëm që bashkon veprën artistike me psikanalizën, pasi që e para, nëpërmjet fantazisë dhe gjuhës, krijon tekstin letrar imagjativ (shpeshherë duke pasur referencë jetën reale të autorit), ndërsa e dyta, po ashtu, nëpërmjet rrëfimit real, por që shpesh kalon në imagjinatë, rrëfen për ëndrrën e për jetën. Të gjitha këto lidhen me psikologjinë e autorit dhe figurativisht me referenca reale shënojnë jetën në kode dhe rrethana të ndryshme. Kështu, dy rrafshet, edhe konotacioni letrar, edhe dëshmia për jetën, kanë si esencë çështjen e rrëfimit dhe të leximit, duke krijuar raportin autor-tekst-lexues. Duke rrëfyer për ngjarjen, për histori jetësore dhe për dëshirat, edhe vepra letrare krijon një botë të tyre përmes lojës së gjuhës dhe të fjalëve. Prandaj, kërkimi letrar mund të bëhet nga pikëpamja filozofike si një perspektivë e duhur për vështrimin e artit dhe të problemeve të tjera njerëzore, duke zbuluar psikikën e autorit, ëndrrat dhe fshehtësitë e tyre.

Hollani i sheh tekstet letrare si vende të fshehta, sisteme të koduara, që hiqen si maskim, si dhe e sheh veprën si skenë e marrëveshjes së fshehtë midis autorit dhe lexuesit, rreth së cilës ai krijon një përgjigje estetike. Qasja e drejtpërdrejtë për ta lexuar tërësinë e kuptimeve të fshehta të tekstit, temës, gjuhës e kodit të saj, është metodë semiologjike. E kështu teksti i Koliqit ndërtohet si tekst i ri, duke kujtuar shenjat që nga fëmijëria, të cilat të lidhura shpërfaqin ambient, kulturë, trashëgimi, etni dhe identitet, duke dhënë pamjen e një jete të tërë me të gjitha karakteristikat shqiptare. Këto shenja të shikuara nga një kohë e tashme aktualizojnë fuqishëm formimin letrar të autorit.

Por vepra e Koliqit mund të interpretohet edhe, siç theksuam më lart, si rrëfim i ëndrrës dhe i dëshirave të parealizuara ose si përpjekje për ta kuptuar realitetin nëpërmjet ndërtimit imagjinar. Kështu, figura

te *Pasqyrat e Narçizit* e ndërtojnë një bosht tek i cili fokusohet qenësia emocionale, formale e ideore e tekstit nga të cilat mund të hulumtohen fshehtësitë e sekreteve autoriale thellë në shtresat e tekstit. Mund të bëhen edhe lexime të tjera, të shumta, të veprës pasi autori qëllimshëm i lë hapur për të dëshmuar modelin evropian dhe gjuhën simbolike.

Prandaj, mund të themi edhe se *Pasqyrat e Narçizit* e rrëfen vetminë si gjendje kërkimi në të cilën personazhi hulumton rrënjët e veta, të shkuarën e të tashmen e tij, si kërkim i vetes së tij e si rrëfim për të tjerët. Titulli pra përbëhet nga dy koncepte: vetmia dhe kërkimi, që në të vërtetë ndërtojnë gjithë tekstin, duke u bazuar në simbolikën e Narçizit, por tash jo në kuptimin e dashurimit në vetvete, por të dashurisë ndaj letërsisë e krijimit letrar.

Me anë të figurave, të stilit dhe të “mjegullave të arta të simbolizmit”, Koliqi e rrëfen kërkimin e vetes si në një ëndërr, me qëllim që t’ia lerë lexuesit mundësinë që ta interpretojë kërkimin dhe atë që gjen Koliqi për identifikim.

Shtatë pasqyrat e Narçizit shquhen në radhë të parë me mënyrën se si thuhet, andaj Koliqi rrëfen nëpërmjet shenjave, për të zbuluar të bukurën, sublimen dhe madhështoren. Prandaj, të shtatë tekstet pasqyruese ndërtohen në një sistem, pra si thurje shenjash, duke ndërtuar një botë që kërkon identitetin, e kështu duke ndërtuar relacionet midis shenjave si të lidhura.

Rrëfimi semiotik kolician nis nga dëshmimi i përvojave letrare imaginative, me disa nuanca të reales, për të shkrirë sa më bindshëm emocionin që prodhon vetmia autoriale. I shënjuari dhe shënjesi këtu, pra autori dhe identiteti, krijojnë relacion analogjie, duke qenë tërësisht të motivueshëm e të besueshëm. E kjo pikë mund të vërehet në çdo faqe të tekstit të kësaj proze poetike, duke filluar që nga tregimi i parë *Ujët e pusit*.

Këtu personazhi del si shenjë, i cili lidh nyjëtimet strukturale në vazhdimësi, në tregime të tjera, duke qenë ai boshti për t’u dhënë kup-time të reja shenjave të vjetra. Përmes rikujtesës së personazhit simbol, zhvillohet e tërë ngjarja përshkrimore duke u lidhur me situata të ndryshme e që duken krejt si ëndrra, por zbërthehen nëpërmjet leximit të kodeve.

Ujët e pusit është tregimi i parë që hap rrethin semiotik e që përbëhet nga shenjat që duhen lidhur gjatë tërë tekstit si, p. sh.:

“*Dashurova përrallën e Narçizit*”, “*Narçizi andërrtar*”, “*Shqipni, nuse e ujnave, ambëlsija e gjallë e jote freskon ândrrat e netve të*

mija”, “*gjaku shqiptar qi nuk shterret kurr por, si ecin valët e Drinit prej grykës e prej lugjes në lugje, edh’ ai rrjedh prej katraqyshavet ndër nipa, mot në mot*”; “*rrëfimi i dadës*”; “*Shkodrën qi shtríhej përtej mureve t’oborrit si e rrëmbyeme në një ândërr*”, “*fytyra e poezisë nuse e shpirtit tim*”, “*rrnoftë ândra e bukur që gënjen*”, “*vuejtja vetëm vuejtja i dhuron dritë përvojës*”, “*urtí hyjneshë e moshës së pjekun*”; “*Floçka*” etj.

Pra janë këto figurat bosht, e që secila mund të interpretohet gjatë e më gjatë, por së bashku formojnë tërësinë e rrethit kërkimor e imagjinar të Koliqit, duke u veçuar në eksplikimin e simbolikave dhe lidhjen e figurave në përgjithësi. Kur këto simbole të fshehura zbulohen, atëherë tekstin mund ta interpretojmë deri në fund, edhe pse simbolet fshihen duke u zbuluar, duke na lënë mundësi të ndryshme interpretimi.

Në *Ujët e pusit* në çdo fjali figurat janë të lidhura, duke pasur objekt natyrën dhe eksplikimin e bukurive të saj, që si vijë lidhëse kanë zbulimin e identitetit. Ëndërrueshëm rrëfëhet gjithçka nga rrëfimtari, i cili duket se do t’i shpalosë thellësitë e fshehura të shpirtit

Është Floçka e Pusit ajo që e ndihmon personazhin ta kthjellojë tërë mendimin, ta ndihmojë Narçizin tonë ëndërrimtar për zbërthimin e identitetit të tij letrar dhe kulturor. Rrëfimi ndërtohet nga një pamje reale e jashtme e cila përcillet nga një zgjim dhe mallëngjim shpirtëror derisa flet Floçka, e cila këshillon personazhin simbol që të kërkojë veten në shtigjet e ashpra të jetës. Ajo e vetëdijeson se pa mundime nuk arrihet *Urtia* dhe që i tërë brezi mbështetet në të për të lulëzuar *gjaku arbnor*. Prandaj shfaqet kërkesa që të hapen sytë e Narçizit ëndërrimtar, e kështu të kërkohej fytyra e vërtetë përmjet poezisë, siç e quan autori nuses Poezi, sepse vetëm poezia është forma që mund ta ruajë dhe ta pasurojë këtë trashëgimi. Në këtë kontekst, poezia del si forma që nuk mund të cenohet, prandaj i gjithë kërkimi mbështetet në të e promovohet në të.

Prania e autorit në vepër ndërtohet shkallë-shkallë, dmth. është më se e hapur, prandaj rrëfimi dhe shpjegimi bëhen më të qartë dhe tingëllojnë si shumë të vërteta. Dihet se autori nëpërmjet figurave e përvojës personale, mbi të gjitha dijes, di të ndërfitë mjaft mirë imagjinaren, duke e thurur mallin për vendlindjen nëpërmjet një estetike që merr shkas nga realja për të dalë tek ideja, duke u zbërthyer nëpër figura stilistike.

Zbresin gëzueshëm prej bjeshke në jallí Drini e Mati e Arzeni e Semeni e Vjosa tue endun valle si krushq djalosharë të kapun dora dora.

*E kurr kanga e tyne nuk mën. Edhe në ditët mâ të zeza mjerimi, ajo kângë kumbon e përhapet si një epithalam urimtar.*⁵⁶

Kështu, i gjithë teksti artikulon thellë shtresë-shtresë një pasqyrim dhe një rinjohje të brendshme autoriale, po ashtu të jashtme kur ajo jepet nëpërmjet bukurisë natyrore.

Shqipnî, nuse e ujnave dhe *poezi, nuse e shpirtit* tim janë dy kodet bazë të tekstit të Koliqit të cilat si ndërtim dhe domethënie kanë një mesazh shumë të ndjeshëm dhe personal. Realisht janë dy shtylla të forta jo vetëm të këtij tregimi, por të tërë prozës poetike. Pra, janë dy kode që në tekstin poetik kalojnë në nivel të identifikimit, që nëpërmjet semiozave krijojnë autobiografinë e shkrimtarit, edhe pse i gjithë teksti rrjedh si imagjinatë, si përzierje e ëndrrës me kujtesën. Së këndejmi, janë këto dy konceptet kryesore të filozofisë jetësore dhe imagjinate të Koliqit të cilat nëpërmjet simbolit të Narçizit kërkojnë dhe pasqyrojnë fytyrën e shpirtit si proces krijimi.

Koliqi shenjat e identitetit krijues i rendit në mënyrë strategjike dhe figurative në mënyrë që domethëniet të sjellin përmbajtje sa më të mjegulluar të cilat shpeshherë reflektojnë si të fshehura nga lexuesi.

Për shembull, te tregimi i dytë *Pasqyrë e vjetër shkodrane* nëpërmjet një rrëfimi që bëhet nga pjesë të vogla e të imëta të jetës njerëzore autori kthehet mbrapa në kohë për të përshkruar të kaluarën dhe mallin për jetën fëmijërore. Pra, teksti lexohet duke u nisur nga kujtimet për jetën e fëmijërisë, vetëm se ky kujtim, ashtu siç e duan simbolistët, herë duket si halucinacion, herë si ngjarje që ka ndodhur, herë si diçka që po ndodh tash, herë si kujtim që ka ekzistuar, herë si diçka që vetëm po imagjinohet e dëshirohet. Prandaj estetika e tekstit krijon efekte të mjegulluara, duke lënë të kuptojmë se narratori sikurse dëshiron ta jetojë edhe një herë të kaluarën, e cila tashmë është e pamundur. Kjo jetë vetëm mund të imagjinohet, prandaj ai do që përmes kujtimeve të vjetra, ngjarjeve dhe pamjeve, t'u japë sot përmbajtje të re. Shkurt, ato kohë dëshiron t'i jetojë sot.

Oda shkodrane është objekti i cili prodhon shumë kuptime. Ajo identifikohet me të kaluarën e personazhit, duke përfshirë tërë ambientin e Shkodrës, shtëpinë, të gjitha orënditë, shërbëtoret që kujdeseshin për të etj. Dhe, pikëllimi del nga kjo pikë kur narratori është i vetëdijshëm që ajo kohë tashmë ka kaluar, që ai nuk është më fëmijë

⁵⁶ Ernest Koliqi, *Vepra 2, Faik Konica*, Prishtinë, 2003, f. 318

dhe koha nuk mund më të kthehet, por vetëm mund të kujtohet. E menyrë se si e kujton ai këtë kohë është esenca e gjithë tekstit të *Pasqyrave të Narcizit*.

Personazhi e di mirë se jeta madhështore e Shkodrës tashmë e ka robëruar dhe më nuk mund të lirohet nga ajo ndjenjë. *Ajo shtëpi, ajo odë, ato orendi, të gjitha ato sende të heshtuna dikur ishin qënë plot jetë.*⁵⁷ Përveç përshkrimit të ambientit të odës e të shtëpisë, Koliqi këtu merret edhe me historinë dhe gjeografinë e Shqipërisë, duke kujtuar nën “zhegun” shkodran gjithë punët e tregtisë që bëheshin në Shkodër. Duke dalluar veçantitë, autori dëshiron ta jetësojë atë odë, kërkon t’i vijë ngjyrat e dikurshme, kërkon një zë që ta ringjallë zërin e tij. Autori i kërkon shenjat e jetës së fëmijërisë për t’i bërë sa më të vërteta ngjarjet në mënyrë që edhe t’i ndiejë ato.

Autori do që ta shuajë hovin e gjakut rinor, në ritmin e ngadalshëm që ka, e kështu duke iu afruar pasqyrës, nuk ka kohë ta shikojë fytyrën e vet, sepse i bie në sy që pasqyra që nuk e ka më atë dritën që e kishte pasur në kohën e fëmijërisë së tij. Prandaj, përjetimi është i dhembshëm, dhe asgjë nuk jepet më qartë përpos disa pamjeve si hije, të mistershme e të përcjella me një mërzi të thellë.

Do të thotë, tregimi *Pasqyrë e vjetër shkodrane* është pasqyrim i ri i autorit në të kaluarën nëpërmjet pasqyrimit të vjetër i cili e mund këtë të riun me hijeshinë dhe domethënien që kishte e që nuk mund ta ketë ky sot:

*Pasqyra s’e kishte më at dritë të qartë që pat në kohën e fëmijërisë s’ime. Do avuj të zbardhukët i a megjulloshin fundet e misterhme ku pash tue ardhun e tue shkrue, përherë më qartas, do ftyra trimash e grash. U solla me shpejtë po askush nuk gjindej në odë, veç meje.*⁵⁸

Prandaj, teksti del si një lloj malli i bukur, me nuanca të deshërimit që nuk mund të kthehet pamja dhe përjetimi fëmijëror i gjërave të ambientit të tij, e kjo dëshirohet me tërë qenien e Koliqit.

Dëshira për të jetuar edhe një herë kohën fëmijërore bëhet në nivel shpirtëror e metafizik përmes ëndrrës e paramendimit, duke tingëlluar shumë i veçantë zëri i autorit përmes gjuhës së figuruar dhe varianteve të ndryshme të shprehjes së ndjenjës dhe përmallimit.

Figura e Zanës si krijesë mitologjike shqiptare te teksti i Koliqit del si simbol i frymëzimit të personazhit autor, për të krijuar poezi e për

⁵⁷ Po aty f. 325

⁵⁸ Po aty f. 325

ta ruajtur identitetin shqiptar. Edhe te ky tekst, si në të parin, provohet ky funksion madhështor i Zanës kur personazhi sheh që nga pasqyrat e vjetra dalin Zanat që rreshtohen përpara së bashku me fytyrat e zonjave dhe zotërinjve që tashmë s'janë. Në këtë mjegullnajë ndërhyjnë personazhi duke thënë:

*Jeni strukë aty në fund të pasqyrës për me rrëjt Dekën. Keni ndëj me vjet e vjet tue më pritë. E s'mbrami kujtuet se erdhi dita juej. Jo, poeti s'e humbë jetën e vet për me ringjallë t'uejen. Gëzimët e idhnimet, qi ju tronditen, qenë teper të ngusha. Unë kam deshire mâ të gjâna e mâ te nalta. Lumnija qi ju shijuet motit më duket e pakrypë. Në këtë breshnuer të marrun drite unë due me kundrue styrën t'ime të ré jo fytyrat e jueja të vjetra.*⁵⁹

Është Zana ajo që ia ndërron mendimin personazhit duke i thënë, që ai është i gjinkuar nga Zanat përjetë, që gojëdhënat e tyre të vazhdojnë në të e në poezinë e tij. Pra, ai është i zgjedhuri i Zanave për ta ruajtur trashëgiminë, zakonet dhe gjakun shqiptar. Zanat janë përtërirë në personazhin objekt, andaj ai do ta ndjekë rrugën e misionit deri në fund, qoftë vetëm si ëndërr.

Niveli tjetër i kërkimit të identiteti e pasqyrimit të autorit del në tregimin e radhës *Kroni i bardhanjorvet* në të cilin shfaqet personazhi përsëri në kohën e shkuar, duke kujtuar fëmijërinë nëpërmjet një udhëtimi "epik" siç e quan ai te kushërinjtë e tij. Do të thotë, nga ky udhëtim i shkurtër ai arrin të ilustrojë objektin e kërkimit të tij. E gjitha ndodh nga shëtitja që bën me gjyshin nëpër tokën e stërgjyshërve të tij, kah Kroni i bardhanjorëve dhe nga bashkëbisedimi që ka me një moshatare të tij. Në këtë pikë autori kujton kohën dhe rikujton fjalët, duke konsideruar se atëherë shqisat ishin të njoma dhe nuk e kishin receptuar mirë domethënien, prandaj ai thekson disa herë që urtia vjen në moshën e pjekurisë. Nëpërmjet bisedës që kishte me vajzën dhe trimërisë që ia dha ajo, te ky tekst për herë të parë ai heton që ishte zgjuar edhe një e fshehtë e shpirtit të tij: dashuria për të parët, për frymën e vendit e për zërin e Shqipërisë.

Fëmijëria është periudhë shumë domethënëse për autorin narrator, prandaj kësaj hapësire i jep një rëndësi të madhe për të parë reflektimin derisa vjen te procesi i krijimit, do të thotë te pika qendrore. E kjo arrihet nëpërmjet një udhëtimi simbolik të narratorit i cili plotësohet në tregimin e radhës *Prrue në Dukagjin*.

⁵⁹ Po aty f. 326

Titulli në këtë tregim shenjëzon një ambient të caktuar shqiptar, më shumë shpirtëror të narratorit, duke u përshkruar me shenja reale në vepër. Motivimi i Koliqit këtu del për t'u pasqyruar edhe një herë dhe për të kërkuar fytyrën e identitetit dhe për ta pasqyruar vuajtjen fisnike, por edhe krenarinë. Gjitha këto marrin kuptimin e tillë në pamjen e dhënë, pra në paraqitjen e bukurisë malësore, e cila prek majat e bukurisë kur në të shfaqet femra malësore të cilën autori e krahason me femrën e Dantes. I zhytur kështu në kujtimet personale për ambientin natyror, për malësitë të cilat afrohen bukur me pamjen e realitetit, duke bërë që të joshin autorin tonë për t'i lëmuar. Kjo ndjenjë dhe kjo kënaqësi përshkon gjithë tekstin, duke zbuluar shkallë-shkallë adhurimin që ka autori për vendin.

Tregimin *Nji Çuterr në Helveti* Koliqi fillimisht e ndërton nga kategoria e trishtimit, hidhërimit dhe mërzi së për të shenjëzuar gjendjen e tij krijuese. Pra, janë këto tri gjendjet themelore të tij, të artikuluar qartë, të cilat tregojnë gjendje shpirtërore personale. Në fillim të tekstit del ky formulim:

*A e mjeft ti, or vëllá, at dobësim shpirtnuer qi me nji fjalë të përditshme quhet mërzi? Idhnimi e trishtimi janë pjellorë. Mërzija të veshkë ndiesit mâ të njoma, të thanë fuqit mâ të thella. Është e shterpë.*⁶⁰

Këto tri kategori krijojnë portretin e Koliqit, të krijuesit të përvuajtur, të cilat herë i ndihmojnë të krijojnë e herë e ndalojnë të tërin, kur mbështillet nga mërzia e zezë. Këtu autori, derisa është në nivel të personales, kalon në nivel të kolektivit për ta kërkuar fytyrën e tij të vërtetë, e në këtë sfond e ndihmon poezia për të kërkuar gjakun arbëror dhe gjakun e stërgjyshërve të tij. Poezia i ndërron gjendjen autorit duke e kthyer nga gjendja e dëshpërimit në atë të ëndërrimit e të shpresës, pra në një kuptim misterioz, duke i harmonizuar idetë për ta krijuar domethënien.

Mërzinë e cila ia tundon shpirtin dhe e lë pa shpresë, duke i mbyllur të gjitha dyert, ia mund poezia e cila i vjen si mjaltë e prillit duke i dhënë ngjyrë shpirtit të tij. Pjesa dërmuese e tekstit është pjesë e ëndrrës së zgjimit, e cila krijon metamorfozën e autorit duke e kthyer në bimë, në gurë, në lëndë, për të artikuluar thirrjen e tij si projekt për t'i kërkuar fijet e atdheut dhe këngët autentike shqiptare. Do të thotë, poezia si mjeti i vetëm i komunikimit i mundëson edhe këtu të shpërthejë ndjenjat personale, duke i dhënë mundësi edhe të gjykojë botën përreth.

⁶⁰ Po aty f. 345

Edhe në tregimin e gjashtë *Vala e detit* qenësinë e tekstit e përbën rrëfimi në mes të ëndrrës dhe të realitetit, duke u artikuluar përsëri ideja se lumturia duhet të burojë vetëm nga liria. *E lulëzimi i ri i jetës s'one mbi rrâjë të vjetra ka me mrekullue anijetarët e huej lundërtuesë gjatë këtij bregu deri dje rrethue me mjegull të mugët.*⁶¹ Kërkimi i tij i përhershëm i lirisë shpaloset nëpërmjet lirisë së gjerë të detit, pra autori e do lirinë, lirinë e pafundme dhe të pacenueshme, prandaj e krahason me detin.

Në këtë vështrim vala e detit është vetëm figurë për ta dhënë sa më qartë ndjeshmërinë autoriale dhe për të krijuar efektin estetiko-artistik, ndërsa rrëfimi tregohet njëtrajtshëm, ashtu siç di vetëm Koliqi, duke e thurur tekstin si bisedë në mes të narratorit dhe shoqes së tij. Mjegullueshëm del edhe kjo bisedë, duke e bërë të paqartë se a është shoqe, apo dikush tjetër, si dhe duke krijuar paqartësi në fillim se a do të merret teksti me procesin e kërkimit të gjetjes së fytyrës së tij të vërtetë, apo do të ndryshojë kah duke u zhytur në dashuri.

Në tregimin e fundit *Xhami i dritores s'ime* Koliqi, pas gjashtë varianteve të kërkimit të identitetit, e gjen fytyrën e vërtetë. Identitetin ai e zbulon nëpërmjet sugjerimit që i krijon syri i mendjes, duke e bërë t'i kapërcejë pengesat për t'i kaluar rrathët e shtëpisë, të Shqipërisë e të Gjithësisë. Kështu, autori zbulon identitetin e krijimit duke e bërë të fluturojë e t'i heqë të gjitha ndalesat deri në vezullim të shpirtit e në kufij të rruzullimit.

Duke kënduar identitetin krijues e duke iu gëzuar zbulimit, Koliqi gjen bukurinë e vërtetë të sendeve të botës me anë të shpirtit, të përvojave jetësore e të vetëdijes së lartë krijuese, prandaj ai mund të kalojë krejt kufijtë e gjithësisë.

*Tepër i tronditun, mora m'u largue nga dritorja. Në xham të saj, ndërsa po sielleshëm, vezullou fytyra e ime. E shikova më vërejtje e u çudita për do vija të reja qi spikatëshin në të. Dëshiret e asaj mbasditje së ndritëshme me flakën e tyne bujare kishn djegë ndër skâje të buzve shêjet e papastra t'epsheve. Nji dritë e pastër derdhej prej syve të rrembyem kha goja. E vûna roe edhe dallova, në buzët e mija qi nuk livrojshin, bashkue njâna me tjetrën, at ambëlsí fisnike qi kanë duert e dashuna të nânës s'ime kur ngjiten për m'u lutë.*⁶²

Gjithçka që mund të shihet në planin e temës të *Pasqyrat e Narçizit* është kërkimi i identitetit artistik të cilin Koliqi e gjen të plotë krejt

⁶¹ Po aty f. 354

⁶² Po aty f. 359

në fund, duke i krijuar edhe vetes qetësimin e kahershëm shpirtëror. Shtatë pasqyrat të cilat për nga kodi tematik dalin si variante të njëra-tjetrës japin qartë shtatë mënyrat e kërkimit nëpërmjet shenjave kombëtare, traditës, vlerave kulturore, gërshtimit të së kaluarës me të tashmen, rrëfimeve të bukura fiktive dhe reale fëmijërore.

Aventura kërkimore e Koliqit del e plotë kur lexohen tekstet së bashku, por ato mund të lexohen edhe të ndara, dhe se secili tregim në fund të tekstit e ka hapur tipin e kërkimit, p. sh., te tregimi i parë:

*Ishte terr. Tash e'kuptoj se po të m'ishte dhënë mundësija m'u pasqyrue n'ujin atje në fund të pusit, asi shtegu unë do t'a kishem ndoshta gjetë fytyrën t'ime të vërtetë.*⁶³

Te tregimi i dytë kemi: *Bukurija e zbët e jetës shkodrane të dikurshme mbet e robnueme n'avujt e një pasqyre së vjetër, ku unë s'deshta m'u pasqyrue.*⁶⁴

Te tregimi i tretë:

*Syt veçse ndritshin tue qitun do shkëndija të misterëshme. Sigurisht në fytyrën t'ime aty përtriheshin typaret e ndoj stërgjyshi barí.*⁶⁵

Te tregimi i katërt kemi:

*N'uj t'atij prroni njofta ndoshta fytyrën t'ime të vërtetë.*⁶⁶

Te tregimi i pestë kemi:

*Kur syni i im këthei m'u kundruie në pasqyrë t'ujit të huej, unë s'e njofta mâ veten t'ime e: njimijë fytyra përmbledheshin në fytyrë t'ime.*⁶⁷

Te tregimi i gjashtë kemi kërkimin e identitetit në liri:

*Po, vetëm në liri lulzon lumnia, por n'at liri në të cilën dridhet përherë lëngu gjallnuer i rrâjve qi na lidhin me dhén e etënvet e me gojdhânat e tija.*⁶⁸

Është tregimi i shtatë që përmbyllë këtë kërkim, duke e gjetur fytyrën e vërtetë në literaturë, në krijimin artistik, e cila është e vetmja rrugë që hap dyert kudo, e vetmja rrugë që mundëson njohjen e vetes

⁶³ Po aty f. 322

⁶⁴ Po aty f. 327

⁶⁵ Po aty f. 338

⁶⁶ Po aty f. 344

⁶⁷ Po aty f. 349

⁶⁸ Po aty f. 354

dhe të vendit tënd, dhe e vetmja rrugë që ndihmon për gjetjen e pushimit shpirtëror përballë trazirave të shumta në të cilat gjendet Koliqi.

Hapësira e letërsisë e Koliqit ka vlerë të veçantë kur hetohet gjuha e figurshme e tij e cila lidh rrëfimin përmes simbolit e metaforës, duke projektuar kuptimet letrare si figura, siç dëshmohet edhe me Narcisin simbolik. Do të thotë, autori, me anë të një motivimi të brendshëm, e ndërton figurën e Narcizit e cila si ide shpërfaq dashurinë për letërsinë dhe identitetin krijues. Prandaj, identiteti krijues shenjëzohet nga ëndrrat, ndërsa interpretimi i saj në një tekst letrar është interpretim i një simptome identitare.

BIBLIOGRAFIA

- [1] Aliu, Gëzim, *Proza shqipe e viteve 1920-1944*, Instituti Albanologjik, Prishtinë, 2020
- [2] Bart, Roland, *Aventurat semiologjike, Rilindja*, Prishtinë, 1987
- [3] Frojd, Sigmund, *Interpretimi i ëndrrave, Fan Noli*, Tiranë, 2010
- [4] Hamiti, Sabri, *Tematologjia, AShAK*, Prishtinë, 2005
- [5] Jung, C. G., *Tipat psikologjike, Uegen*, Tiranë, 2014
- [6] Koliqi, Ernest, *Hija e maleve, Faik Konica*, Prishtinë, 2003
- [7] Koliqi, Ernest, *Tregtar flamujsh, Faik Konica*, Prishtinë, 2003
- [8] Koliqi, Ernest, *Vepra 1, Faik Konica*, Prishtinë, 2003
- [9] Koliqi, Ernest, *Vepra 2, Faik Konica*, Prishtinë, 2003
- [10] Maloki, Krist, *Ideja shqiptare në refleksione, Faik Konica*, Prishtinë
- [11] Rrahmani, Kujtim, *Intertekstualiteti dhe oraliteti: E. Koliqi, M. Kuteli, A. Pashku, Prograf*, Prishtinë, 2002
- [12] Shala, Kujtim, *Ernest Koliqi : authentica et Urbana, Buzuku*, Prishtinë, 2015
- [13] Vinca, Agim, *Metoda letrare, Libri shkollor*, Prishtinë, 2016

Evalda Paci, Tiranë

MBI RËNDËSINË E NJOHJES SË BURIMEVE HISTORIOGRAFIKE NË STUDIMET MBI LETËRSINË E VJETËR SHQIPE

Përmbledhje e burimeve historiografike në lidhje me
studimet mbi letërsinë e vjetër shqipe dhe periudhën përkatëse

Një dokumentacion i pasur na orienton drejt studimit të materialeve që na mësojnë mbi jetën dhe veprën e autorëve të rëndësishëm të kësaj periudhe, ndërkohë që mbeten për t'u sqaruar e saktësuar të tjera elemente që lidhen me librin e Gjon Buzukut dhe autorin e tij (1555). Një bashkëlidhje e qartë duhet kërkuar.

Në këtë artikull synojmë të nënvizojmë rëndësinë e njohjes së dhe mes Koncilit të Trentit (1545-1563) dhe zhvillimit të Kuvendit të parë të Arbënit (1703), sa u përket dekreteve dhe orientimeve të secilit në aktet përkatëse.

Fjalë kyçe: koncil; kuvend; autorë dhe vepra; letërsi e vjetër shqipe; burime historiografike.

Çështja e vlerësimit të burimeve, por dhe vëzhgimeve historiografike në lidhje me shekujt në të cilët panë realizimin e tyre veprat më të rëndësishme në letërsinë e vjetër shqipe mbetet një orientim parësor, nëse kemi parasysh që rreth këtyre veprave dhe autorëve të tyre janë hulumtuar jo pak dokumente që ndërkohë që i kanë shërbyer plotësisht të panoramës së njohjes së kontekstit dhe protagonistëve përkatës, kanë risjellë në vëmendjen tonë faktin që mbi këtë hark kohor dhe ngjarjet e rrethanat konkrete duhet kërkuar akoma më tej, duke qenë se për autorë të caktuar nuk dihet shumë.

Përveç veprave që u njihen e trajtohen dimensionet e letrarësisë, tematika që bën të mundur të diskutohet më tej mbi elemente shkrimtarie dhe trajtesa që kanë të bëjnë dhe me koncepte të filozofisë së mendimit (rasti i Pjetër Bogdanit), si burime dokumentare që lidhen drejtpërdrejt me këtë kontekst historik mund të shërbejë dhe korpusi i akteve të Kuvendit të Arbënit (1706), si një tërësi dëshmish që gjithë

areali përkatës arbëror synohej të njëjhej e të trajtohej dhe në dritën e vëmendjes nga ana e Kishës së Romës.¹

Njohja me një sërë materialesh që lidhen me shekuj si Gjashtëqinda dhe Shtatëqinda rishtron domosdoshmërinë e thellimit të mëtejme të indiceve e kërkimeve, duke qenë se ekziston mundësia të kenë ekzistuar ekzemplarë të tjerë që lidhen me traditën e botimit dhe vënies në përdorim të librave kishtarë me një mbizotërim të gjuhëve të vendeve ku praktikohesh besimi i krishterë.

Njohja e mirëfilltë e zhvillimit të sesioneve të Koncilit të Trentit dhe orientimet që u synuan të konkretizoheshin në lidhje me përdorimin e gjuhës latine, njohjen e teologjisë së krishterë, vlerën e sakramenteve dhe më tej, rregullsinë e zhvillimit të sinodeve provinciale dhe dioqezane na shpie mirëfilli në lidhjen me fakte që kanë të bëjnë me periudha që e pasojnë një zhvillim të tillë dhe që reflektohen në veprimtarinë e krijimtarinë e autorëve që përfaqësojnë letërsinë e vjetër shqipe.

Paqartësitë në lidhje me të dhëna që do t'i nevojiteshin historianit të letërsisë së shkruar shqipe kanë ardhur, siç e kemi thënë dhe më parë, nga mungesa e indiceve që mund të gjinden për vepra të shekujve të sipërcituar, si dhe nga orientimi i paplotë që rrjedh pikërisht nga një mungesë e tillë.

Nëse konsultojmë libra kishtarë me një destinacion të qartë ndaj liturgjisë së përditshme, praktikimit të lutjeve themelore dhe ritit të zakonshëm të meshës, është më se e qartë që në to do të gjinden dhe tekste kanonike të një përditshmërie që pikërisht në modele komplekse që i afrohen *Mesharit* rimerren me një rregullsi të caktuar, që lidhet dhe me vetë ecurinë e Meshës. Ruajtja e tyre dhe rimarrja në të tillë libra që do të përmbanin breviarin dhe ritualin, më tej dhe *Mesharin* bie në sy në veçanti nëse kemi si referim librin e Gjon Buzukut, ndërkohë që me ndryshimet që me gjasë u realizuan mbas përfundimit të punimeve të Koncilit të Trentit, do të dalin në pah variante më të mëvetësishme të

¹ Dëshmi që lidhen me ndërmendjen e Koncilit të Trentit, por dhe me ruajtjen e sakramenteve në provincat kishtarë të Arbënit gjurmohen pikërisht në këto tekste. Tipare gjuhësore e të ndërtimit të tekstit e dallojnë këtë vepër nga realizimet e tjera që përfaqësojnë letërsinë e vjetër shqipe, por vlerat e saj duhen konsideruar pikërisht për referimin e qartë ndaj të njëjtave problematika që shtrohen ndryshe në veprat e kësaj letërsie, duke marrë dhe një karakter dokumentar e historik. Rimarrja e një terminologjie specifike në krerët e akteve lejon të ndiqet një vijimësi referimi ndaj orientimeve të kohës, të reflektuara dhe në dekretet e Koncilit të Trentit, dhe pse me një prirje konkrete ndaj njohjes së kontekstit shqiptar.

këtyre modeleve, në të cilët do t'i gjejmë dhe të ndarë të tillë libra. Disponimi i tyre në gjuhën shqipe në botime të viteve 1618 e më tej falë kontributeve të Pjetër Budit reflekton më së miri dhe konkretizimin e këtyre ndryshimeve në arealin verior arbëror, pikërisht me realizimin e doracakëve që ky i fundit përpiloi me shumë mund e mjeshtëri. Variantet doktrinare do të vijojnë të rimerren në botime të vëllimeve jo përherë të njëjta, siç ndodh me një doracak sintetik që realizohet prej Imzot Gjon Nikollë Kazazit (1743), por ndërkohë lidhja me Kongregacionin e Propagandës vjen e bëhet më konkrete pikërisht falë këtyre botimeve që mbajnë dhe elementet përkatëse të aprovimit hierarkik kishtar.

Emërtesat mbi lutjet që gjinden në librin e Gjon Buzukut nuk mungojnë në të tjerë libra që u ngjajnë sakramentarëve që përdorshin dhe më parë se të realizohej ky libër, për më tepër me një mbizotërim të qartë të gjuhës shqipe, me gjithë praninë e tepruar në elemente nga gjuhë të huaja, ndër të cilat spikat pikërisht latinishtja. Motivimi i autorit për ta përpiluar një punë të tillë të mundimshme në gjuhën e vet shprehet fare qartë në përmbyllje të veprës, fakt që na bën të mendojmë për objektivin e tij, ndërkohë që për elemente më të përveçme siç janë dhe emërtimet e sipërcituara, janë mbajtur me vetëdije prej tij termat latine, me siguri në proces të një konvencioni të parashikuar që në krye të herës.

Evidentimi i elementeve që në përbërje të një libri të tillë marrin një konotacion të qartë terminologjik dhe përveçues bën të mundur konsiderimin e një panorame të qartë të pranisë së emërtimeve që duke qenë pjesë e regjistrave të posaçëm të ligjërit liturgjik dhe kishtar, mbeten natyrshëm pjesë e teksteve që kishte përzgjedhur autori i veprës.

Duke i ruajtur të tilla përveçime në gjuhën latine dhe më tej, duke respektuar një rend që gjendet i tillë dhe në modele të ngjashme librorë, mund të thuhet që autori që duhet të ketë qenë dhe përpiluesi më i fundit i botimit në fjalë, e ka pasur më se të qartë çështjen e të përmbajturit ndaj modeli të përcaktuar.

Në ato të dhëna që jepen në lidhje me të në përmbyllje të veprës e që i përkasin një teksti që përmban elemente informale, por dhe me një lidhje të qartë ndaj kontekstit biblik që e karakterizon tërësisht atë, mund të gjurmohet fare pak mbi autorin dhe përditshmërinë e veprimtarisë së tij.

Mbi të gjitha, pengesë për të hulumtuar më shumë mbi të nuk janë vetëm rreshtat e pakët që e ndërtojnë kolofonin e veprës, por fakti që ndaj emrit dhe atësisë që citohet në hyrje të kësaj pjese nuk dihet më tepër, dhe po të kërkohet në regeste e indekse librash të së njëjtës natyrë. Cekja e

përfshirjes së një libri të tillë në indeksat e librave që kanë qenë të ndaluar në një moment të caktuar të lireshin në përdorim të gjerë të misionarit dhe besimtarëve nuk është e pavend nëse kemi parasysh kur u iniciuan të tilla indekse dhe me ç'orientim përpiloheshin dhe pasuroheshin nga viti në vit, apo nga pontifikati në pontifikat.² Në Koncilin e Trentit u fol gjerësisht për të tillë libra dhe normat që përcaktonin ndalimin e plotë apo të pjesshëm të tyre, ndërkohë që përfshiheshin në katalogët përkatës dhe vepra me një orientim të qartë ndaj shkencave të natyrës, pikërisht ato që me trajtesat e tyre vireshin në dyshim nga autoritetet kishtarë.

Në mungesë të disponimit të citimit të drejtpërdrejtë të autorit dhe librit në fjalë, arsyet për një ndalim të supozuar, por ende të pavërtetuar mund të kërkojnë në përpilimin e teksteve që e përbëjnë veprën në fjalë, të paraqitura në një masë të madhe si përshtatje dhe shqipërime, me një perspektivë gjithnjë për t'u hulumtuar nëse ndërmerret dhe qasja mes pjesëve përkatëse nën qëllimin e gjetjes së përkimeve të mundshme. Një linjë më se konkrete në lidhje me këtë libër, por të lidhur me të tjera zhvillime që kanë të bëjnë me episode jetësore të tipografëve dhe botuesve të kohës parashtrëhet nga studiuesja Nadin në artikuj të posaçëm mbi *Mesharin* dhe kontekstin që mundësoi shtypjen e tij, me gjasë në një prej tipografive të Venedikut.³ Vështrimi kompleks i saj në lidhje me momentin në të cilin do të realizohej dhe shtypja e një veprë të tillë si *Meshari* bën të mundur të rikrijohet një kuadër i tërë që përfshin si faktorë dhe të tjera zhvillime që kanë të bëjnë me veprimtarinë e klerikëve më origjinë shqiptare në arealin veneto-padovan.

Njohja më së pari e kontekstit konkret apo e bashkësisë ndaj së cilës kryente shërbesat autori që paraqitet si i tillë në përmbyllje të veprës mund të ishte e një ndihmese të madhe nëse studiuesit mëtojnë të dinë më shumë rreth regjistrave që përmbajnë të përmendur autorë, vepra dhe libra të një destinacioni të qartë ndaj praktikës kishtarë dhe shërbesave që lidhen me to.⁴

² Shih në veçanti punime specifike mbi Koncilin e Trentit dhe qëndrimin ndaj librave të ndaluar. Në konsultim të interpretimeve që jepen në lidhje me sesionet përfundimtare të këtij Konkili, duket sikur këto çështje të një rëndësie themelore, bashkë me redaktimin e përpilimin e një katekizmi katolik do të rimerreshin më vonë, pas vitit 1563, që njihet dhe si viti i përfundimit të Konkilit. Shih gjithashtu *Questioni di riforma*, në Prosperi A., *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Biblioteca Einaudi, Torino, 2001, f.87.

³ Nadin L., *Ancora sul Meshari di Gjon Buzuku. Nuovi dati e nuovi scenari*, në *Hylli i Dritës*, n.1-2, 2015.

⁴ Nga tipare të përdorimit gjuhësor që vihen re në vise të caktuara veprës, por dhe në një pasazh me rëndësi siç paraqitet pasthënia, apo kolofoni, shpesh është

Një dokumentacion i tillë do të përbënte qasjen më të afërt me të dhënat që lidhen me autorët për të cilët kërkohet prej kohësh të dihet më shumë, në shërbim të saktësimit të një kuadri që ka të bëjë me historinë e librave përkatës dhe me mjedisin që qe faktor shtyës për realizimin e tyre.

Është më se e arsyeshme të kryhen të tilla kërkime në vise në të cilat përveç traditës solide të ushtrimit të besimit të krishterë, të njihen dhe raste të pranisë së meshtarëve me prejardhje nga viset arbërore, me një formim të plotësuar pikërisht tej Adriatikut, siç ka ndodhur me Marin Barletin, autorin e Rrethimit të Shkodrës dhe Historisë së jetës dhe bëmave të Gjergj Kastriotit-Skënderbeut.⁵

Burimet arkivore, por dhe regjistra më të thjeshtë nuk kanë munguar nëse bëhet fjalë për vise e lokalitete që kanë mbështetur kultivimin e një praktike të zhvillimit tipografik dhe të teknikave që favorizonin librin e shtypur ndaj atij të shkruar me dorë. Historiku i themeimit të shtypshkronjave dhe i kulturës editoriale në zona në të cilat duhet të kenë ushtruar misionin dhe meshtarë me prejardhje nga viset tona mund të jetë një burim i vlefshëm gjurmimi dhe për kërkime më konkrete në këtë drejtim.

Për një libër që sigurisht lidhet apo ka të bëjë me ngjarje që shënuan mbi të gjitha rrjedhën e zhvillimeve për kishën e Romës me Koncilin e Trentit e më vonë akoma, një vepër e këtij formati dhe me një mungesë faqesh që ka qenë dhe burim interpretimesh të ndryshme vijon të zgjojë interes për studiuesit që duan të dinë më shumë për historikun përkatës dhe për aktorët e një periudhe që zgjati në kohë, nëse i referohemi pikërisht faktit që një koncil kaq i ndërmendur u zhvillua në disa seli dhe në disa nënperiudha, nëse kështu mund t'i quajmë.

Pavarësisht hierarkisë së vlerave që duhen pasur parasysh kur flitet për Koncilin e Trentit dhe për problematikën që dhe pse duke qenë parësore për dy linja themelore në lidhje me krishtërimin, patën shtysën nga personalitete që mbeten protagonistë dhe në vështrimin e historianëve, lidhja me fatin e librave kishtarë të shkruar në gjuhët e vendeve në të cilat kisha kishte shtrirje është e padiskutueshme. Një faktor me rëndësi për t'u marrë në konsideratë mbetet dhe çështja e vlerësimit të

supozuar për një prejardhje nga vise të Shqipërisë veriore të autorit, pikërisht me afërsi të qartë dialektore me Ljarjen e Shestanin.

⁵ Shih në veçanti Nadin L., në *Marin Barleti: shënime biografike. Mjedis i fetar padovano-viçentin mes shekujve XV-XVI, në Shqipëria e rigjetur/Albania ritrovata, përktheu Pëllumb Xhufi, red.Anila Omari, Botime Onufri, Tiranë, 2012, f.98-128.*

autenticitetit të Vulgatës latine në këtë Koncil, me gjithë vërejtjet që nuk patën munguar sa i përket korrektësisë filologjike të sjelljes së teksteve të saj nga ebraishtja apo greqishtja, qasje që na shpie dhe në vështrimet kritike me të cilat Eqrem Çabej plotësonte vëllimin e transkribuar të *Mesharit* në botimin e vitit 1968.⁶

Në një referim ndaj traditës së studimeve në kontekstin shqiptar që e lidhin pothuaj gjithnjë librin e Gjon Buzukut me Koncilin e Trentit dhe orientimet e tij mbi librat që i përkisnin praktikës së liturgjisë, do të gjinden jo pak interpretime që mëtojnë dhe ta trajtojnë vetë veprën si produkt të reformës që po synohej të konkretizohej, dhe pse me vështirësi që penguan mbi të gjitha vetë zhvillimin e Koncilit dhe të direktivave të tij.

Të lidhësh librin e Gjon Buzukut me një ngjarje të tillë, që zgjati për disa vjet me radhë, nënkupton dhe të argumentosh konkretisht një korrelacion të tillë, duke qenë se në vetë përmbajtjen në fjalë mund të gjurmohen tekste e modele që jo përherë gjinden në libra të ngjashëm e të afërt në kohë.

A mjaftojnë referime që lidhen me botën e Arbënit në pasazhe të caktuara të veprës (p.sh., në Litanitë e Shenjtërve) për të argumentuar faktin që kjo e fundit mund të ishte ndaluar të qarkullonte?

A mund të jenë një indic tjetër tekste ungjillore të gjurmuara të paplota në vepër, por ndërkohë në Vulgatën latine që ka shërbyer gjerësisht si model referencial të njëjtat gjinden më të plotësuara dhe me të tjera elemente që dhe teksti në gjuhën shqipe duhet t'i kishte?

Sido të paraqiten për t'u shtruar çështjet që lidhen me një libër të tillë, elementet konkrete që gjurmohen në përmbajtjen dhe ndërtimin e pjesëve të veçanta të tij janë një e dhënë e çmuar për t'i shkuar më tej kësaj problematike dhe argumenteve që rimerren sa herë flitet për ndikimin e zhvillimeve të Koncilit të Trentit mbi fatin e këtij ekzemplari dhe të të tjerëve të ngjashëm me të.

Vështirësitë që autorët e prelatët që jetuan në shekujt ndërkohë që Reforma e Kundërreforma merrnin rrjedhën përkatëse patën dhe në lidhje me veprat që do të dilnin nga dora e tyre janë më se të njohura nëse u referohemi në veçanti Pjetër Budit e Pjetër Bogdanit. Për secilin është e mundur të zotërohet një material dokumentar i mjaftueshëm për të shtruar çështje të njohjes a mosnjohjes së rrethanave biografike, të veprimtarisë individuale intelektuale dhe ndërmarrjeve ndaj realizimit

⁶ Shih në veçanti *Questioni dottrinali*, në Prosperi A., *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Einaudi editore, Torino, 2001, f.56-57.

të veprave që duke u paraqitur si produkte shtypshkrimi, vetëm se pasuronin më tej një kuadër më se të nevojshëm për rindërtimin e rrugëtimit kulturor të historisë së librit në viset tona.⁷

Pjetër Budi ndërmerr të realizojë dhe modele që janë mbi të gjitha fryt i orientimeve konkrete që pasuan përmbylljen e punimeve të Koncilit, me aktorë që njihen si reformatorë dhe protagonistë të ndryshimeve që nuk mjaftohen vetëm me përcaktimin e brendisë së doracakëve liturgjikë me një paracaktim të qartë ndaj përditshmërisë së praktikës së misionarit dhe besimtarit.

Dogmat që thellohen më tej nga Roberto Bellarmino S.I.(1542-1621) dhe modelet doktrinare që propozohen prej tij paraqiten dhe në variante dygjuhëshe, që do të shfaqen dhe në lidhje me kontekstin tonë më vonë se në Gjashtëqindën, shekullin në të cilin jetoi e veproi konkretisht Pjetër Budi.

Modelet e variantet e Bellarminos arritën dhe të kalojnë kufijtë e kontinentit evropian, me botime të sipërcituara që ruajnë në përgjithësi lidhjet e përkimet mes varianteve në dy gjuhë. Hyjnë në këtë linjë dhe variantet e botuara dhe të ribotuara që mbajnë autorësinë e jezuitit Ledesma, i pranishëm dhe ai në të njëjtën traditë reformative me doracakë që shohin dritën e botimit dhe në fund të Gjashtëqindës. Është më se e qartë që gjinden përkime në elemente përmbajtësore mes varianteve përkatëse të dy autorëve të sipërcituar, ndërkohë që dhe në variantet më të para në pikëpamje origjinare, mund të gjurmohen raste të qasjes së teksteve dygjuhëshe, qoftë dhe të latinishtes me italishten e kohës.

Të tilla fakte dëshmojnë dhe vetëdijen që me një qasje të tillë mundësohej dhe lehtësimi i brendësimit përmbajtësor, tepër i rëndësishëm në lidhje me tekstet kanonike që përmbaheshin në këto botime. Në rastin e varianteve të Ledesmas (konkretisht atij që pa dritën e ribotimit në Romë, 1593) vërehet qartë gërshetimi i elementeve didaktike me një prirje tjetër që orientohet nga këndvështrimi teologjik i nocioneve, që grishin në momente përgjigjeje dhe reflektimi, gjithnjë duke ruajtur koncizitetin që vetë ndërtimi i modelit tekstor presupozon të ruhet. Një qasje krejt e mundshme për t'u gjurmuar dhe me syrin e analizës filologjike mbetet ajo e variantit të *Besojmës*, e pranishme në faqet e para të variantit doktrinar të vitit 1593 të Ledesmas, të cilit dhe i referohemi në një vështrim të kësaj natyre.

⁷ Shih në veçanti kapitujt me titull *La vita di Pietro Bogdani; Pietro Bogdani a Scutari, Pietro Bogdani a Scopia; Cuneus prophetarum* në Marlekaj L. O.F.M., Pietro Bogdani e l'Albania del suo tempo, Liantonio editrice, Bari, 1989.

Veçantia e elementeve të përmbajtjes në Doktrinën e Ledesmas qëndron pikërisht në aspektin didaktik të ndërtimit të rubrikave që e përbëjnë atë, ndërkohë që vërehen dhe rimarrje shprehjesh e përdorimesh, që nganjëherë të shpien drejt konstatimit që janë të pranishme në tekstet e saj dhe elemente të ligjërit bisedor, dhe pse mund të paraqiten si shprehje të një mirësjelljeje të përsëritur. Duke pasur parasysh vitet në të cilat katekizmi i tij kthehet në burim referencial edhe për dëshmi të rëndësishme në letërsinë e shkruar arbëreshe (i referohemi në veçanti Katekizmit të Matrangës, botimi i të cilit daton në vitin 1592) me një destinacion të përafërt tematik me veprat e letërsisë së vjetër shqipe, u jemi kthyer disa herë dhe kontributeve të mëparshme të këtij teologu, që i përkiste që prej vitit 1556 Shoqërisë së Jezuitëve, të përfshirë drejtpërdrejt në aktet dhe orientimet që e pasuan në kohë përmbylljen e punimeve të Koncilit të Trentit. Duke konsultuar me vëmendje kontribute të një orientimi të qartë teologjik që Ledesma S.I. kishte hartuar ndonjë dekadë para se të shihnin dritën e botimit variantet doktrinare dhe kateketike të tij, krijohet e qartë ideja se dhe ky i fundit shprehet në mbështetje të vendimeve a statutit të Koncilit të Trentit për ruajtjen e gjuhës latine si gjuhë të celebrimit të Meshës, me anë të së cilës do të lexoheshin dhe psalmet e pjesët biblike.⁸

Një vështrim më i zbutur receptohet ndërkohë në rubrikat që ndërtojnë variantet doktrinare që Ledesma përpiloi në gjuhën italiane, shoqëruar në raste kyçe me tekste latine, apo dhe anasjelltas, duke i bashkangjitur lutjes së shprehur në gjuhën latine tekstin gjegjës në gjuhën italiane. Shpjegimet që përmbajnë rubrikat që kanë një rimarrje

⁸ Në një botim të vitit 1574, të botuar në Colonia, me lejet përkatëse të hierarkisë kishtarë të kohës dhe përpiluar me një saktësi të mahnitshme në gjuhën latine, Iacobus Ledesma shprehet qartë mbi domosdoshmërinë e ruajtjes së gjuhës latine në celebrime të ritit roman. Në një botim të tillë ai cilësohet dhe prej recensuesve të veprës pikërisht si teolog dhe anëtar i Shoqërisë së Jezuitëve. Shprehimisht në një botim të tillë, *De divinis Scripturis...*, Coloniae, 1574, (f.166) do të gjendet dhe shprehja e mëposhtme në lidhje me gjuhën latine: *Communem vero linguam, in Occidentali Ecclesia, non aliam esse praeter Latinam, manifestum est*. Me një botim të tillë, që duket qartë që autori e ka përpiluar në refleksim të gjatë mbas njohjes së problematikave që shtrohen në Koncilin e Trentit dhe që pasqyrohen në sesione, orientime e nene statutore, ai vetë shfaq aspekte të një personaliteti studiues që thellohet në paragrafe e çështje që lidhen drejtpërdrejt dhe me historikun e përdorimit të gjuhëve të kulturës dhe atyre popullore në viset ku krishtërimi gëzonte përhapje dhe njohje. Një vëmendje e tillë do të shprehet prej tij që në frontespicin e kësaj vepre meditative që në thelb të konceptimit, por më tej dhe në paragrafe të veçanta, me anë referimesh ndaj rëndësisë së kultivimit të gjuhëve në të cilat lëvrohej liturgjia dhe ritet përkatëse.

më se të zakonshme në botimet e kësaj periudhe, dhe në ato të botuara në gjuhën shqipe dallojnë për koncizitet dhe shprehësi korrekte në lidhje me nocione që mund të mbahen dogmatike tashmë në fund të Pesëqindës dhe më vonë akoma. Diversitet të qartë paraqesin momente të shpjegimit të koncepteve që do të gjinden të trajtuara dhe në vepra të Gjashtëqindës në gjuhën shqipe, ndërkohë që dhe referimi ndaj elementeve bazilare në tekstet doktrinare e dallon në njëfarë mënyre Ledsma-n nga Bellarmino. Në proces të vëzhgimit të brendisë dhe mënyrës së shtjellimit të paragrafeve të caktuara bie në sy një vëmendje e qartë ndaj shpjegimeve dogmatike e për më tepër, dhe përdorimi i termave që do të duhet të paraqiten më të thjeshtuara në gjuhën në të cilën më tej do të përkthehen.

Një burim dokumentar i rëndësishëm mbetet pa dyshim gjithë korpusi i dekretëve të dala nga Konkili i Trentit, i zhvilluar në intervale të gjata kohe, ndërkohë që në njëfarë mënyre drejt tematikës së tij dhe zhvillimeve përkatëse arrijmë të dalim dhe nga sythet që duket se janë trajtuar me vëmendje të veçantë në përbërje të rubrikave që ndërtojnë doracakët doktrinarë të shekujve XVII e më tej. Rimarrja e këtyre dekretëve do të mund të konsultohet në jo pak vepra që u përpiluan më vonë, shumica e të cilave me një prirje të qartë për të interpretuar vendime e diskutime që ndërtuan në njëfarë mënyre dhe dinamikën e krejt zhvillimit të këtij koncil dhe për më tepër me një lidhje të fortë me aspektin teologjik të trajtimit të problematikave përkatëse.

Si një ngjarje që shënoi në mënyrë rrënjësore historinë e kishës së Perëndimit një koncil i tillë pati jo pak protagonistë dhe gjithashtu ndikime të qarta në tematizimin dhe përdorimin e librave kishtarë që paraqiteshin themelorë për edukimin fetar dhe individual të personit në atë kohë.⁹

Në të vërtetë, pikërisht përmes paragrafeve të caktuara të këtyre doracakëve mund të orientohemi në dekrete të caktuara të këtij koncil dhe në mënyrë të ndërsjellë, vetë njohja e ecurisë së tij ndihmon në brendësimin e pjesëve të këtyre librave. Në veçanti, sa i përket problematikës së lejimit apo përfshirjes së teksteve biblike e liturgjike në gjuhët e vendeve në të cilat kisha e Romës ushtronte ndikim prej shekujsh, duhet ndjekur një linjë e tërë që dhe brenda vetë zhvillimeve

⁹ Të kujtojmë që klima që u krijua falë diskutimeve që lidheshin pikërisht me efikasitetin e këtyre librave dalloj qartë kampet mes reformatoreve dhe polemizuesve të argumenteve të tyre.

të ecurisë së Koncilit nuk duket se paraqitet me një linearitet të ngulitur.¹⁰

Kjo njohje na shpie në shpjegime të mundshme veçanërisht sa i përket librit të Gjon Buzukut, libërthave të Pjetër Budit, veprës komplekse të Pjetër Bogdanit, por dhe varianteve dygjuhëshe doktrinare (G.Guagliata S.I., 1845) që bënin të mundur të qaseshin tekste të ngjashme, jo përherë plotësisht të njëjta që lidheshin me tematikën e edukimit me besimin e krishterë. Vijimësia e botimeve të tilla, në veçanti të atyre me një referim të qartë ndaj didaktikës së doktrinë dëshmon që një prirje e tillë nuk e humbi rëndësinë, për më tepër erdhi e u konkretizua dhe në shprehje të reja, siç ndodhi me tekstet në gjuhë të ndryshme, me të njëjtën përmbajtje, që autorët i pranëvinin në të njëjtin format tekstor.

Ndonëse me një terminologji që paraqitet e larmishme sa i përket referencialitetit ndaj dogmash e kanonesh, *Dicionari latinisht-shqip* i Frang Bardhit (1635) mbetet një vepër që në fund të fundit u mbështet për t'u botuar nga Tipografia e Kongregacionit të Propagandës, prej së cilës më vonë do të shihnin dritën e shtypit dhe të tjera vepra të ngjashme, të përpiluara gjithashtu në gjuhën shqipe.¹¹ Edhe historiku i veprave që dolën pikërisht nga kjo tipografi ofron një dokumentacion të gjerë që gjithashtu orienton ndaj marrëdhënieve me Selinë e Shenjtë të prelatëve të kishës arbërore.

I paraqitur në një koncizitet tipik për vetë natyrën e doracakut doktrinar, *Compendiumi* i Gjon Nikollë Kazazit (1743) është një tjetër model i reflektimit të trajtimit të nocioneve themelore të doktrinë së krishterë, me një gjurmë të qartë të dorës së vetë autorit, që në këtë rasë mbetet një përpilues i saktë dhe i kujdesshëm.¹²

¹⁰ Shih në veçanti *Questioni di riforma* në Prosperi A., *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Einaudi editore, Torino, 2001, f.78-79. Sugjerimet që parashtruara në fillim të Pesëqindës (Tommaso Giustiniani, Vincenzo Querini) në lidhje me përdorimin e gjuhëve të kohës në proces të celebrimeve liturgjike bënë që ndërkohë gjatë Koncilit të rikthehej vëmendja ndaj nënvizimit të njohjes së gjuhës latine nga ana e klerit dhe përdorimit të saj në të tilla praktika. Çështja e njohjes së mirëfilltë të teksteve të kësaj praktike dhe përfshirja në një përditshmëri që presupozonte dhe përballjen me brendinë e saj u shoqërua dhe me polemika në lidhje me përdorimin e latinishtes dhe të gjuhëve të tjera në të cilat mund të realizohej e gjithë kjo praktikë.

¹¹ Të kemi parasysh dhe vitin e institucionalizimit të Kongregacionit në fjalë (1622), fakt që shpjegon dhe ribotimet nën siglën përkatëse të Doktrinë së Pjetër Budit.

¹² Në të vërtetë, periudhat që lidhen me realizimin e veprave të tilla reflektojnë dhe momente të vështira në çështje të kishës dhe hallkave të saj në provincat përkatëse

Konteksti arbëror, ose më saktë panorama përkatëse gjeohistorike reflekton lidhje të qarta me ngjarjet më të rëndësishme në historinë e kishës së Romës me anë veprash që njëkohësisht ndërtojnë dhe një pjesë të letërsisë së shkruar shqipe të shekujve që pasojnë mbarimin e punimeve të Koncilit të Trentit.¹³

Mbajtja e Kuvendit të Arbënit (1703) reflekton ndër të tjera dhe vëmendjen ndaj ruajtjes dhe observimit të sakramendeve, një çështje e nënvizuar dhe në trajtesat që kanë të bëjnë me Koncilin e Trentit dhe dekrete të posaçme të tij. Vetë tekstet e akteve të këtij kuvendi përbëjnë një dëshmi të qartë të një dokumentacioni konkret që mbetet i vyer për t'u vjelë e interpretuar në dritë të zhvillimeve të kohës, por dhe nevojave për të rindërtuar një pamje të gjendjes së provincave kishtarë, për të cilat flitet konkretisht dhe në këto akte.

Ky kuvend në veçanti bëri të qartë se orientimet e Koncilit të Trentit duheshin parë në bashkëlidhje me realitetin në provincat kishtarë të dheut të Arbënit, me një sërë problematikash të shtjelluara në dekretet përkatëse të teksteve, me një referim të qartë dhe ndaj librave kishtarë që duhej të ishin pjesë e një praktike të përhershme të klerikëve.¹⁴ Orientime të tjera, por dhe tipare të rimarra nga i pari gjinden në përmbajtjen e akteve të Kuvendit II e III të Arbënit (1871; 1895), dy ngjarje që reflektojnë dhe një vijimësi të qartë të zhvillimeve të jetës kishtarë në viset veriore shqiptare.¹⁵

Në veçanti në lidhje me studimin e kontekstit që bëri të mundur të realizoheshin veprat e letërsisë së vjetër shqipe, por dhe kur i referohemi këtij të fundit për qëllime studimi historike, njohja e një

kishtarë. Mjafton të kemi parasysh dhe gjendjen që përshkruhet në letërkëmbimin përkatës të klerikëve me Kongregacionin e Fesë pikërisht në periudhën në të cilën dhe realizohet vepërza e Imzot Gjon Nikollë Kazazit. Shih në veçanti Demiraj Sh., *Gjon Nikollë Kazazi dhe "Doktrina" e tij*, Botime ASHAK, Prishtinë, 2006, f.48-49.

¹³ *Conciliu Provintiaali o Cuvendi J Arbenit* (Romæ, 1706), përgatitur, pajisur me shënime dhe konkordancat leksikore nga B.Demiraj, Botime Françeskane, Shkodër, 2012, f.145: *Po per sã kallezon Koncilli i Trentit: se pëndesat e te refyemevet, fort i largonjene prei mkatit; e sikur me kiene nji frë e saptonjene shpirtin.*

¹⁴ *Conciliu Provintiaali o Cuvendi J Arbenit* (Romæ, 1706), përgatitur, pajisur me shënime dhe konkordancat leksikore nga B.Demiraj, Botime Françeskane, Shkodër, 2012, f.153: *E tue bãm me thane confiteor, te kungonj nieren me ato ligja, ndo esapi te Ritualit.*

¹⁵ *Kuvendi II (1871) dhe Kuvendi III i Arbnit (1895)*, Botim anastatik, Botime Françeskane, Shkodër, 2015.

dokumentacioni kompleks që lidhet me të mbetet burim parësor për t'iu përafruar objektivisht panoramës komplekse të asaj periudhe.

SUMMARY

In this article we aim to underline the importance of knowing the historiographical sources related to the studies on the old Albanian literature and the respective period. A rich documentation orientates us towards the study of materials that teach us about the life and work of important authors of this period, while other elements related to the book of Gjon Buzuku and his author (1555) remain to be clarified and specified. A clear connection should also be sought between the Council of Trent (1545-1563) and the development of the first Assembly of Arbër (1703), regarding the decrees and orientations of each in the relevant acts.

Keywords: council; assembly; authors and works; old Albanian literature; historiographical sources.

BIBLIOGRAFI

- [1] Bogdani P., *Cuneus prophetarum, botim kritik përgatitur nga A.Omari, (botim i dytë i përmirësuar)*, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Tiranë, 2015.
- [2] Camaj M., *Il "Messale" di Gjon Buzuku, contributi linguistici allo studio della genesi*, Shêjzat, Romë, 1960.
- [3] Cordignano F., *Geografia ecclesiastica dell'Albania dagli ultimi decenni del secolo XVI alla metà del secolo XVII*, në *Orientalia Christiana*, v.XXXVI/4, n.99, Romë, 1934.
- [4] Çabej E., *Tekstet e vjetra shqip dhe disa kritere rreth botimit të tyre*, në BUSHT, n.2, 1959.
- [5] Çabej E., *Shqipja në kapërcyell-Epoka dhe gjuha e Gjon Buzukut*, Botime Çabej, Tiranë, 2006.
- [6] Demiraj B., *Gjon Nikollë Kazazi dhe "doktrina" e tij*, ASHAK, Prishtinë, 2006.
- [7] Demiraj B., *Jeta dhe trashëgimia e Gjon P.Nikollë Kazazit*, Botime Françeskane, Shkodër, 2013.

-
- [8] Demiraj B., *Enciklika "Inter Omnigenas" e Papë Benediktit XIV (2 shkurt 1744) dhe roli i Imzot Gjon P.Nikollë Kazazit në përfitim e saj*, në *Shêjzat-Pleiades*, n.1-2, 2016.
 - [9] Demiraj B., *Areali kulturor i Veriut në shek.XV-XIX*, Botime Onufri, Tiranë, 2017.
 - [10] Genesin M., Matzinger J., *La pubblicazione dei primi testi in lingua albanese nel contesto dell'attività editoriale della Polyglotta*, në *L'Albania nell'Archivio di Propaganda Fide*, përgatitur nga A.Ndreca, Urbaniana University Press, Città del Vaticano, 2017.
 - [11] Ismajli R., *Tekste të vjetra*, Botime Dukagjini, Pejë, 2000.
 - [12] Marlekaj L., *Pietro Bogdani e l'Albania del suo tempo*, Liantonio editrice, Bari, 1989.
 - [13] Matranga L., *E mbsuame e krështerë*, (a cura di M.Mandalà), Salvatore Sciascia editore, 2004.
 - [14] Mohrmann Ch., *Le latin liturgique*, La Maison-Dieu, n.23, 1950.
 - [15] Mohrmann Ch., *Études sur le latin des chrétiens*, Edizioni di Storia e letteratura, 1961.
 - [16] Mohrmann Ch., *Études sur le latin des chrétiens, Tome III, Latin chrétien et liturgique*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1965.
 - [17] Omari A., *Disa risi në fushën e botimit të teksteve të vjetra shqipe*, në Konferenca shkencore: *Çështje të studimeve diakronike të shqipes*, ASHAK, 2009.
 - [18] Omari A., *Kontributi i „Hyllit të Dritës“ në studimet filologjike shqiptare*, në *Hylli i Dritës*, numër jubilar me rastin e 100-vjetorit, Shkodër, 2013.
 - [19] Omari A., *Leksiku i veprës së Pjetër Bogdanit*, Qendra e Studimeve Albanologjike, Instituti i Gjuhësisë dhe i Letërsisë, Tiranë, 2016.
 - [20] Nadin L., *Albania ritrovata. Recupero di presenze albanesi nella cultura e nell'arte del Cinquecento veneto*, përktheu Pëllumb Xhufi, Botime Onufri, Tiranë, 2012.
 - [21] Nadin L., *Ancora sul Meshari di Gjon Buzuku. Nuovi dati e nuovi scenari*, në *Hylli i Dritës*, n.1-2, 2015.
 - [22] Paci E., *Letërsia e vjetër shqipe në kontekstin e historisë së letërsisë shqiptare*, në *Hylli i Dritës*, n. 2, 2011.
 - [23] Paci E., *Për një vështrim tekstologjik të Mesharit të Gjon Buzukut*, në *Hylli i Dritës*, n. 3, 2011.
 - [24] Paci E., *Kolofoni në Mesharin e Gjon Buzukut*, në *Hylli i Dritës*, n. 1, 2012.
 - [25] Paci E., *Pikëpamje të Zamputit mbi vendin e "Mesharit" në historinë e letërsisë së shkruar shqipe*, në *Studime filologjike*, n.3-4, 2014.

-
- [26] Paci E., *Elemente të leksikut të liturgjisë në veprat e letërsisë së vjetër shqipe-Zotynë si rast studimi*, në *Hylli i Dritës*, n.3-4, 2014.
- [27] Paci E., *Kontributi i Gaetano Petrottës për historinë e letërsisë së vjetër shqipe*, në *Hylli i Dritës*, n. 1-2, 2015.
- [28] Paci E., *Studime mbi tekstet e vjetra shqipe*, Akademia e Studimeve Albanologjike, Tiranë, 2017.
- [29] Paci E., *Vepra e Marin Barletit, në një kontekst të historisë së letërsisë së shkruar shqipe*, në *Hylli i Dritës*, n.2, 2018.
- [30] Paci E., *Historia e kishës shqiptare në një përmbledhje shënimesh të Karol Pooten-it (figura prelatësh dhe provinca të rëndësishme kishtare)*, në *Shëjzat*, n.1-2, 2020.
- [31] Petrotta G., *Popolo, lingua e letteratura albanese (a cura di M.Mandalà)*, Edizioni Mirror, Palermo, 2003.
- [32] Petrotta G., *Svolgimento storico della cultura e della letteratura albanese*, Palermo, 1952.
- [33] Ressuli N., *I più antichi testi albanesi*, G. Giappichelli, Torino, 1978.
- [34] Roques M., *Recherches sur les anciens textes albanais*, Librairie orientaliste P.Geuthner, Paris, 1932.
- [35] Rrota J. O. F. M., *Per historín e Alfabetit Shqyp*, në *Hylli i Dritës*, n. 2-3, 1936.
- [36] Suta B., *Faqe të panjohura nga vepra e Pjetër Budit (1618-1622)*, Botime Onufri, Tiranë, 2016.
- [37] Schirò G., *Storia della letteratura albanese*, Nuova Accademia, Milano, 1959.
- [38] Zamputi I., *Mbi rrethanat historike të botimit të Mesharit të Gjon Buzukut dhe vendin e tij në letërsinë e vjetër shqiptare*, në *Studime filologjike*, n.3, 1986.
- [39] Zamputi I., *Çështje të shkrimit dhe të fillimit të letërsisë në gjuhën shqipe*, në *Hylli i Dritës*, n.1-2, 1995.

821.18.09(092)(05)
39(=18)
929 (496.5) [De Rada, Jeronim]

Meliza Krasniqi, Prishtinë

KUNDËRVËNIET BINARE NË POEMËN *SERAFINA TOPIA*

(Jeronim de Rada)

Jeronim de Rada është shkrimtari më i njohur i letërsisë arbëreshe dhe njëherit i letërsisë romantike shqiptare. Madje thuhet se De Rada, Naim Frashëri e Migjeni¹, viteve të fundit edhe Ismail Kadare, janë shkrimtarët shqiptar për të cilët është shkruar më së shumti.

De Rada lindi më 29 nëntor 1814 në Maq, krahinë e Kozencës, dhe vdiq në malësinë e Kalabrisë më 28 shkurt 1903. U shkollua në Kolegjin e Shën Adrianit në Shën Mitër dhe në Fakultetin e Drejtësisë në Universitetin e Napolit².

Ai e filloi jetën letrare në moshë shumë të re, pesëmbëdhjetë-vjeçare, dhe atë në gjuhën italiane. Është kodifikuesi teorik i shkollës romantike shqipe me *Parimet e estetikës* (1861)³.

De Rada njihet me vepra të gjinive të ndryshme, poezi, poema, drama, vepra teorike – estetike, veper jetëshkrimore e politike.

Poemat e tij janë variant i shkollës romantike shqipe, sidomos poemat “Këngë të Milosaos bir i sundimtarit të Shkodrës” dhe “Këngë historike shqiptare të Serafina Topisë grua e princit Nikollë Dukagjini”, ku temë qendrore është forma e dashurisë së burrit dhe gruas. Mirëpo, interesimi i De Radës për këtë temë, pas botimit të versionit të dytë të poemave, do të ndërrojë dhe do të anojë kah tema e atdheut dhe historia.

Pra, zhanri themelor i veprës së De Radës është poema dhe ai njihet si autor që kishte prirje të bëjë ndryshime të vazhdueshme në poemat e botuara. Struktura retorike e këtyre poemave do të ndryshojë përgjatë secilit ripunim të tyre dhe kjo vërehet qysh në tituj. Madje, edhe diskursin e veçantë lirik, me anë të të cilit shfaq ndjenjat njerëzore,

¹ Rexhep Qosja, “Historia e letërsisë shqipe, romantizmi II”, Instituti Albanologjik, 2010, Prishtinë, f. 38-201.

² Robert Elsie “Letërsia shqipe”, Skanderbeg books, 2005, Tiranë, f. 51-56.

³ Sabri Hamiti “Tematologjia”, Akademia e Shkencave dhe e Arteve Kosovës, 2005, Prishtinë, f. 38.

natyrën, pamjet e hapësirën, do të mundohet ta kthejë në epik, qoftë edhe përmes dramatizimit, por atyre do t'u mungojë toni i lartë e heroik. Struktura e poemave të De Radës nuk është fikse, ato mbesin të hapura të pranojnë këngë të reja, personazhe të reja, por edhe të largojnë të njëjtat. Parimi lirik dhe epik i poemave do të ndryshojë varësisht nga poema dhe varësisht nga versioni.

Tjetër karakteristikë e poemave të De Radës është edhe fragmentarizimi, pastaj afrimi me vargun e lirë të mbështetur në ritëm e jo në rimë.

Veprat më të njohura të De Radës janë: “Këngët e Milosaos” (1836), “Serafina Topia” (1839), “Skënderbeu i pafan” (1871), “Pari-met e estetikës” (1861), “Lashtësia e kombit shqiptar” (1864), “Rapsodi të një poeme arbëreshe” (1866).

A. POEMA

De Rada e shkroi “Serafina Topinë” nga viti 1838 deri në vitin 1898 dhe këngët e saj i botoi në tri versione: “Këngë historike shqiptare të Serafina Topisë grua e princit Nikollë Dukagjini”, “Këngë të Serafina Topisë princeshë e Zadrimës”, dhe “Një pasqyrë e jetës njerëzore⁴.”

Poema është e ndarë në katër libra, ku çdo libër përbëhet nga një numër i ndryshëm këngësh: libri i parë ka gjashtë këngë, i dyti, shtatë, i treti, pesë dhe i katërti, pesë, po ashtu. Midis këtyre këngëve hasim në disa këngë të veçanta, serenata a rima të vëna në gojën e Serafinës, Bozdarit dhe Dukagjinit. Përkatësisht libri i parë nis me “Këngën e Serafinës”, përmban edhe “Këngën e Bozdarit me shokë Serafinës” dhe “Këngën e Nik Dukagjinit vashës së Topiajve”, libri i dytë përmban këngën “Bozdari dhe detari”, i treti “Këngën e Zadrimorëve Serafinës” dhe i katërti “Këngën e Serafinës lehonë”.

Për dallim prej “Këngëve të Milosaos” dhe “Skënderbeut të pafan”, poema “Serafina Topia” nuk është objekt i shpeshtë i analizave nga kritika letrare. Kjo ndodh sepse “Milosao” lexohet si kryevepra e tij e rinisë ndërsa me “Skënderbeun” ai ngriti në art, i pari, epokën e “Motit të madh”.

Vija fabulative e poemës “Serafina Topia” paraqet historinë e dashurisë së kundërshtuar midis dy të rinjve, Serafinës dhe Bozdarit, që

⁴ Rexhep Qosja, “Historia e letërsisë shqipe, romantizmi II”, Instituti Albanologjik, 2010, Prishtinë, f. 38-201.

ndërthuret me luftën kundër pushtuesit të huaj. Nëse leximin e nisim nga titujt e varianteve, del se fabula përqendrohet në personazhin e Serafinës e më pak në luftën e shqiptarëve kundër turqve. De Rada i referohet kohës së luftës së Skënderbeut, por gjykuar nga linja fabulative dhe titujt, çelës për interpretimin e poemës është vetë personazhi i Serafina Topisë. Duke u futur thellë në botën e brendshme të një princeshe të imagjinuar shqiptare të shek. XV, Serafinës, De Rada esencializon figurën e gruas dhe ajo vihet në qendër e plotë.

Protagonistja, Serafina, është shkrimtare e intelektuale, është superiore dhe përpiqet ta sfidojë rolin gjinorë, por humb kontrollin mbi fatin e vet. Serafina, në princip, ndërtohet si personazh ndryshe, qysh në nisje ajo thuret si “tjetër” dhe kjo provohet në rendin e kundërvënieve binare.

A. KUNDËRVËNIA BINARE DHE “TJETRI”

Gjuhëtari zviceran, Ferdinand de Saussure, është paraardhës i strukturalizmit, vepra e të cilit frymëzoi dhe ndikoi në shumë teoricienë e mendimtarë të mëvonshëm. Kundërvënia binare është një nga konceptet e shumta të mendimit të tij⁵. Ky nocion doli nga teoria e tij duke shpjeguar se në përpjekjen e njerëzve për të nxjerrë kuptime konceptuale, mendjet e tyre funksionojnë duke dalluar ndryshimet midis gjërave. Kështu, Sosyri në thelb sugjeron idenë se operacioni i parë logjik i njerëzve është dallimi i gjërave përmes marrëdhënive të tyre; dhe një nga marrëdhëniet themelore sipas Sosyrit është kundërvënia binare.

Te kjo poemë dallimin e parë e vërejmë në titull, “Serafina Topia” bëhet shenjë që mban në vete ndryshimin dhe, natyrisht, tekstin e lexojmë si poemë për heroinën, jo heroin. Vetë titulli shënjon statusin e përfaqësueses (“Këngë të Serafina Topisë princeshë e Zadrimës”).

Tutje, koncepti i kundërvënies binare i bazuar në rregullime hierarkike fikse ishte një nga idetë qendrore të paraqitura në teorinë strukturaliste. Mirëpo, Jacques Derrida⁶ dhe Michel Foucault⁷, ndër të tjerë, këtë mendim e çuan edhe më tej, në klasifikim, ku dy të kundërta

⁵ Ferdinand de Saussure “Course in general linguistics”, Philosophical Library, New York, f. 22

⁶ Jacques Derrida, “Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences”, paraqitur në konferencën The Language of Criticism and the Sciences of Man mbajtur në Johns Hopkins University në Baltimore më 18–21 tetor 1966.

⁷ Michel Foucault “The Archaeology of Knowledge”, Pantheon Books, 1972, New York, f. 144.

përfshijnë supozimin e nënkuptuar hierarkik se njëra prej të dyjave është në thelb më e vlefshme se tjetra.

Te “Serafina Topia” dilema mbi pozicionin e heroinës, nëpërmjet figurës së Serafinës, është e lidhur me situata. Poema e shkruar duke pasur në qendër gruan, shtrihet duke e afishuar Serafinën në secilën aspekt, qoftë të diskursit, qoftë të ngjarjes.

Dhe më vonë, në diskursin teorik, teoritë feministe, të ndara në tri “valë” ose momente historike të rëndësishme, ndërlidhin kundërvënien binare hierarkike me “tjetrin” si lidhje e kundërvënies binare gjinore. Simone de Beauvoir, teoriciene feministe e “valës së parë”, e fut nocionin “e tjetrit” në analizën filozofike të *Seksi i dytë*⁸, si ndërtim që kundërshton dhe në këtë mënyrë ndërton “veten”. Sipas de Beauvoir, meqenëse burrat definojnë gratë, gratë janë seksi “i dytë”. Ajo nuk e përdor frazën “kundërvënie binare” por pohon se burri është subjekt veprues në shoqëri dhe kështu gjinia mashkullore bëhet standard për atë se çfarë e përbën njeriun. Fakti se gruas i ndalohej të krijonte identitetin e saj, rezultoi në zbritjen e statusit të saj në “tjetër”. Ky koncept nuk ishte ide e re, por është i ndikuar që prej dialektikës së Hegelit⁹ dhe është i përhapur në fushën e mendimit e të hetimit në shumë shkenca, edhe në shkencën e letërsisë gjithashtu.

Në këtë shkrim, duke pasur për bazë këtë sfond teorik, nisur nga definimi, kalojmë te metoda dhe funksioni i saj në letërsi. Dhe duke u nisur nga premisa se në letërsi “tjetri është figurë e zakonshme”, e zgjerojmë këtë koncept përtej. Këtë mund ta njohim në gjithë letërsinë shqipe, në forma të ndryshme, sepse letërsia shqipe, kryesisht, është e krijuar mbi bazën e këtij koncepti. Andaj, studiuesit të cilët merren me strukturalizmin, post-strukturalizmin, feminizmin, e teori të tjera, që varen nga “kundërvëniet binare”, shpesh i shqyrtojnë veprat ku personazhet krijohen duke u thirrur në retorikën e “tjetrit.”

Për të kuptuar konceptin e tjetrit të *Serafina Topia* e Jeronim de Radës është përdorur kjo qasje që ndihmon të kuptojmë si është ndërtuar dhe se si funksionon personazhi i Serafina Topisë.

Serafina Topia dallohet që në titull se është diferencuar nga personazhet tjerë dhe ne do ta kuptojmë botën e saj “tjetër” nëpërmjet kundërvënies binare.

⁸ Simone de Beauvoir, “Seksi i dytë, Faktet dhe mitet”, vëllimi i parë, Çabej, 2002, Tiranë.

⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel “Encyclopedia of the Philosophical Sciences in Basic Outline, Part 1, Science of Logic”, eTextbook.

A. SERAFINA TOPIA

Serafina Topia¹⁰ është heroinë letrare e poemës, ajo sprovohet në dashurinë ndaj Bozdarit, ndaj familjes, kishës e ndaj vendit.

Në librin e parë mësojmë se Serafina Topia është dukeshë e Artës dhe e Himarës, e cila bie në dashuri me Bozdarin nga dera e Stresëve. Mirëpo, kjo dashuri është e pafat, jo vetëm se Serafina fejohej me Nikollë Dukagjinin, princin e Zadrimës, por edhe për shkak të një hasmërie të vjetër mes dy familjeve, Topiajve dhe Stresëve. Natyrisht, pra dashuria mes dy të rinjve është e fshehtë¹¹. Serafina sëmuret dhe dërgohet në banjë për shërim nga prindërit që e duan fort dhe është e lidhur me ta jo nga frika, por nga dashuria. Deri këtu ajo është subjekt që shënjon pozicionim, është poete dhe intelektuale që dashuron fuqishëm dhe qëllimi i saj është objekti, Bozdari. Konflikti i saj i brendshëm shpërthen sepse shpërthen dashuria dhe s'do mend që as udhëtimi në Himarë nuk ia fashit emocionet dhe problemet. Nga këtu karakteri dhe personaliteti i saj si grua dhe si Subjekt ndahet në dysh. Nëse ajo ishte ndërtuar si personazh mbi principin e së fortës, komplekse dhe më e ngritur intelektualisht se simotrat e saj, tash ajo përballlet me pakënaqësi dhe nuk ka fuqi të rezistojë. Pafuqia e saj shprehet në formë të pyetjes:

*“Vallë vetëm si të vdes,
do të jem zonjë e vetvetes?”*

(Kënga e tretë, Libri i parë)

Serafina e artikulon rolin e saj edhe më tej nëpërmes veprimeve që nuk i shkojnë një gruaje mendimtare siç paraqitet në fillim. Nëse vdekjen e sheh si shpëtim, si fillim të përjetësisë, kjo tregon se referencë ka “Shkrimin e shenjtë”, moralin biblik. Fatin e saj e lidh me relacionin vertikal (me vdekjen) e jo me atë horizontal (jetën). Duke kërkuar përkrahje nga kisha, ajo i rrëfhet patriarkut, rrëfim që i ngjan më shumë një vajtimi dhe deshifron karakterin e saj tutje. Ky shpërndërrim bartet edhe në një shenjë tjetër, atë të ëndrrave dhe besëtytnive. Serafina vë lulet e grivorit në dritare, duke shpresuar se fati do ta gëzojë. Në këtë lexim, ajo del grua e zakonshme, së cilës emocioni ia ka mjegulluar arsyen.

Serafina – A po me shkon në një vend?

Ndriana – Ku të duash.

¹⁰ Jeronim de Rada “Serafina Topia”, Rilindja, 1983, Prishtinë.

¹¹ Resmije Kryeziu, “Femina litterarum”, Instituti Albanologjik, 2009, Prishtinë, f. 28-47.

Serafina – A më gjen vetëm dy lule grivori,

Si ato atje në brinjë?

*Ndriana – pse u skuqe? Kjo është shenja e dashurisë ndër vashat,
siç është fjala “po” për trimin*

...

Vasha, sërish vetëm,

ra përmbys shpejt përmbi shtrat

se iu shkreh një vaj me dënesë,

pasi ajo, bijë bujarësh,

po besonte profka plakash...

(Kënga e tretë, Libri i parë)

Dashuria e Serafinës vihet përballë kontekstit dhe konvencës e kështu ajo prekë terrenin e fortë. Ajo nuk e gjen veten, por e humb dhe ky ndryshim është i dukshëm. Si Subjekt që kërkon lumturinë personale dhe ka për synim individin, Bozdarin, Serafina i lëshohet një situatë të përgatitur nga të tjerët. Martohet me personin që nuk e njeh e nuk e do dhe ky moment i ndërlikur e kthen atë në model të Objektit. E si Objekt, pra si karakter i gruas që përdoret për të ndihmuar burrat, ajo është rast tipik i modelit të personazhit stereotipik dhe nuk ka më kurrfarë “vlere”, sepse një rol të tillë do ta kryente çdo vajzë.

Dashuria ndaj Bozdarit “zëvendësohet” me dashurinë ndaj prindërve, fëmijëve, kishës e shtetit, por lë pasoja aq të mëdha sa që identiteti i saj “tjetër” dhe statusi primar i saj relativizohet skajshmërisht. Lumturinë personale, individuale e kthen në lumturi të përgjithshme, kombëtare. Fati i saj përcaktohet nga burrat të cilët e martojnë me Nik Dukagjinin për qëllime shtetërore dhe roli i Serafinës rrudhet. Rrëfimi i saj për dashurinë ndaj Bozdarit përpara patriarkut të Venedikut dhe ceremonia e martesës nisin Librin e dytë dhe jepen në formën e dialogëve dramatikë, të vënë në këngë, për të shënuar mimetikë dhe për të vënë në pah një diskurs deklarativ. Këtu nënvizohet jo vetëm kufiri që ndan Serafinën Subjekt në Objekt¹², por edhe kufiri ndërmjet tekstit më poetik dhe atij diskursiv që shtrihet në strukturën e mbetur të poemës. Përgjithësisht deri këtu, vëmë në dukje një ndryshim që e shndërron Serafinën nga Subjekt në Objekt. Në këtë rrafsh themi se Serafina duke qenë entitet që kërkon objektin, Bozdarin, në rrugë e sipër bëhet

¹² Algirdas Julien Greimas, “Structural Semantics: An Attempt at a Method”, Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1983.

shënjestër e dëshirës, e kërkimit të të tjerëve dhe përfundon vetë si përfaqësuese e Objektivit.

Plani i statusit të saj si Objekt vazhdon e reflektohet edhe në tri situata të tjera dramatike: leximin e poemës, vallëzimin me Bozdarin dhe me lindjen/vdekjen e të birit.

Siç e kemi përmendur në fillim, poema “Serafina Topia” përmban edhe këngë të veçanta të shkurtra që përfaqësojnë herë një personazh, herë një tjetër, por qendrore është poema “Paraylla dhe Radavani” e vënë në gojë të Serafinës, e cila ua këndon pjesëtarëve të familjes së Dukagjinëve, ndërsa pritnin të shkonin në meshën e mesnatës së Krish-tlindjeve. Poema “Paraylla dhe Radavani” është tekst i mbindërtuar, i shkruar mbi bazën e strukturës së përrallës, por me implikime autoriale. Model zhanror janë vetë poemat e De Radës, pra ndjek substantivin e poemës “Serafina Topia”. Mirëpo, nëse lexojmë hyrjen e poemës “Paraylla dhe Radavani”, vërejmë se ajo nis si përrallat e zakonshme “*Ish një prift*” dhe ndjek retorikën e vdekjes së nënës si motivim të fuqishëm:

*Ish një prift, bir prej të mirësh,
në Janinë, q'hubet gruan
aq të shtrenjtë, krejt të re.
I vetëm, pa farë- e – fis,
bijës së vetme shtatvjeçe,
si më drekë dhe më darkë
ai vetë ia priste bukën...*

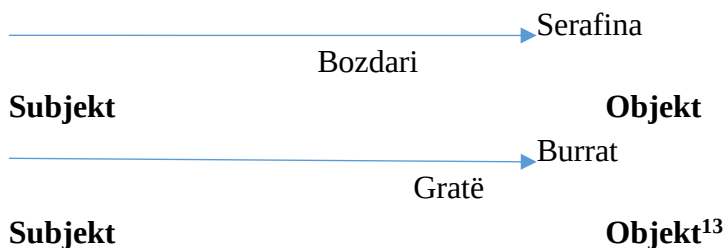
Në këtë kuadër, me anë të kësaj sajese, Serafina projektton veten, Bozdarin dhe dashurinë. Ajo çfarë ndodh me Parayllën e me Radavanin kishte ndodhur edhe me Serafinën e Bozdarin, andaj kritikon veten për shkak të andrallave vajzërore për një dashuri të pamundur. Helmon Parayllën dhe bën që Radavani të vajtojë mbi varrin e saj. Edhe pse karikaturon personazhet dhe ngjarjen, ajo, në një formë, e kishte kup-tuar se situata e saj nuk mund të tejkalohet dhe se duhej të nënshtrohet me apo pa dashje. Si e tillë, mbetet objekt.

Një moment tjetër, në Librin e katërt, Serafina vallëzon me Boz-darin në martesën e Skënderbeut dhe kjo është hera e fundit që e takon Bozdarin. Niku e kërkon në dyluftim këtë të fundit, por gjakderdhja shmanget nga ndërhyrja e Vojsavës dhe Skënderbeut. Është Serafina ajo që kërkon të largohen nga dasma dhe nga këtu ajo ndërton një personalitet krejtësisht tjetër. Rënia e saj është e qartë, funksioni i

Objektit ndjek rrugën e vet, merr trajtën e plotë dhe Serafinën e gjejmë Objekt pa emocion.

Në mbyllje të poemës, Serafina sëmuret bashkë me djalin e saj, Hektorin. Udhëton nga Dukagjini për në Artë ku djali i sëmuret edhe më rëndë dhe vdes. Vdes edhe Serafina, e cila, në këngën e pestë të Librit të katërt, shpalon botën shpirtërore dhe mundohet të japë kuptimin moral të jetës së njeriut. Këtu nënkuptohet bota shpirtërore-emocionale e Serafinës, ku nëpërmes refleksioneve aludon se parajsa e ferri janë këtu, në këtë botë. Në këto vargje Serafina kërkon ta kuptojmë njeriun duke pranuar të mirat dhe gabimet e tyre. Pra, kufizimi, mos-realizimi i ëndrrave, zhgënjimi, dështimi, dhembja janë tregues themelorë të statusit të saj si Objekt i realitetit në shoqërinë shqiptare.

Gjithë çfarë u tha deri këtu nënkupton shndërrimin e statusit të personazhit të Serafinës e që grafikisht do të dukej kështu:



Mbi bazën e identifikimit të subjektit dhe objektit e vërejmë se teksti i poemës esencializohet në lëvizjet binare. Rrëfimi mbi jetën dhe dashurinë e Serafinës si ide e shpallur qysh në titull “Këngë të Serafina Topisë...” lihet manash dhe theksohen fuqishëm situatat politike – patriotike që ndërtojnë konflikte të tjera. Shenjat personale dhe konteksti personal i Serafinës fashiten përballë shenjave kolektive dhe kontekstit të çështjeve të përgjithshme.

Të dy personazhet, Serafina dhe Bozdari, janë subjekt dhe objekt i kësaj poeme dhe të dy përfaqësojnë herë njërin herë tjetrin status. Kjo mund të lexohet si teoria e Greimasit për modelin aktancial, por që në këtë rast përdoret për të zbuluar konceptin e kundërvënies binare të Sosyrit.

Kundërvëniet binare në këtë poemë janë të shumta dhe të drejtpërdrejta, ato i gjejmë jo vetëm në raportin ndërmjet dashurisë ndaj individit dhe ndaj popullit, por edhe në fatin, lumturinë, moralin e personazheve e situatave të dhëna. Personazhi i Serafinës konstruktohet

¹³ Algirdas Julien Greimas, “Structural Semantics: An Attempt at a Method”, Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1983.

lidhur me/dhe përballë personazheve të tjerë, andaj kjo përcakton edhe teknikën e analizës së kundërvënies binare.

Serafina – Bozdari

Serafina në raport me Bozdarin është personazh kompleks, është intelektuale, poete dhe pjekuria e saj shquhet sidomos duke mos kundërshtuar të tjerët zëshëm dhe duke u treguar e matur në çdo hap. Ajo nuk është grua që nuk di se ç'është, por ndeshja me realitetin bën që ajo të lë fatin në duart e të tjerëve pa dëshirë. Bozdari, në anën tjetër, është personazh dydimensional, i rrafshët, është naiv. Ai nisët në luftë me armikun duke kujtuar se qërimi i hesapeve me ta do t'ia zgjidhë edhe problemet në rrafshin personal e emocional. Naiviteti i tij shprehet edhe kur mendon se martesë midis Nikut e Serafinës është shenjë e dashurisë, duke mos besuar se mund të ketë martesë pa dashuri.

Kundërvënia e parë binare që identifikohet në këtë poemë pra është pjekuria (e Serafinës) – naiviteti (i Bozdarit).

Serafina – babai

Lexuesi do ta vërejtë se relacioni i Serafinës me prindërit, e posaçërisht me të atin është i shëndetshëm, sepse ajo ndihet e lumtur vetëm me ta. Fillimisht janë mjaft të afërt aq sa i ati, duke besuar se ajo është e sëmurë, brengoset dhe e dërgon për shërim. Mirëpo, më vonë, Serafina duke mos treguar për gjendjen emocionale dhe duke mos u rezistuar dëshirave të tij që ajo të martohet me Nikun, kjo marrëdhënie disi ftohet. Në këtë dyshe, gjejmë kundërvënien e radhës që ka të bëjë me afërsinë – largësinë.

Serafina – Nik Dukagjini

Një relacion tejet paradoksal kemi midis Serafinës dhe bashkëshortit të saj, Nik Dukagjinit. Historia e martesës së tyre, gjithnjë duke ndjekur situatën e përgatitur nga të tjerët, mbetet e njejtë, ata nuk e njohin fare njëri-tjetrin. Janë dy të panjohur që luajnë lojën e të tjerëve në kurriz të vet për hir të çështjes së përgjithshme, shtetërore. Kjo do të thotë se ata lidhin kontratë individuale të pasinqertë ndërmjet tyre për të mbindërtuar një tjetër, kolektive, për të mirën dhe të ardhmen e vendit. Kjo lidhje martesore, mbi bazën e interesit dhe qëllimit të përbashkët, krijon aleancën që do të bashkonte shqiptarët në luftë kundër

armikut. De Rada shënjon veçan ditën e dasmës me fjalimet e pushtetarëve që i ngjan më shumë një ceremonie shtetërore sesa një kremtimi.

Kjo situatë e rëndë, sidomos për Serafinën, prodhon kundërvënien aleancë – armik.

Serafina – mbreti

Martesa e detyrueshme e Serafinës për bashkimin e princave, si plan shtetëror ishte përgatitur nga mbreti. Fati individual i saj mohohet në emër të fatit kolektiv. E ballafaquar me këtë situatë dhe e ndodhur para aktit të kryer, zemra e Serafinës thyhet, mirëpo deri në një rast tjetër, në martesën e Skënderbeut, ajo nuk duket se i dorëzohet këtij misioni. Në dasmën e Skënderbeut, edhe një herë shohim rolin unifikues të Serafinës, ku përpiqet të qetësojë përçarjet dhe kjo pikë është vendimtare për të. Ajo pajtohet me këtë projeksion duke u konformuar dhe natyrisht duke shkelur secilën shenjë të individualitetit të vet. Raporti i Serafinës me Skënderbeun (mbretin) është krejt formal, por duhet të përmendet sepse është mjaft përcaktues.

Këtu gjejmë kundërvënien e konceptit të individualizimit përballë konformitetit.

Serafina – patriarku

Serafina dhe familja e saj janë besimtarë të mirë dhe si rrjedhojë ajo kërkon përkrahje nga kisha. Përpara se të martohet, si ceremonial zakoni, shkon të rrëfëhet. Këtë e bën edhe për shkak se dyshon në moralin e vet (*N'është faj, unë jam dashur me një trim që me nderonte*) dhe ia hap zemrën patriarkut. Ky i fundit, si autoritet, përtej situatës emocionale të Serafinës, i kërkon asaj të pajtohet me fatin e bekuar dhe të martohet për hir të Arbëreshëve. Shenjë e moralit për patriarkun është nëse ndokush është në dijeni për këtë “mëkat”, pavarësisht raportit të vërtetë midis Serafinës dhe Bozdarit. Në esencë, moraliteti dhe amoraliteti provohet në perceptim e jo në veprim. Andaj evidentohet kundërvënia se çfarë është morale dhe çfarë është amorale nga këndvështrimi i patriarkut.

Mbi bazën e këtij interpretimi themi se struktura e kundërvënieve binare në poemë është e ndërtuar mbi një kriter. Serafina, në nivel teksti, qëndron përkarshi të dashurit/babait/bashkëshortit/mbretit/zotit. Dhe, po të vështrohet me kujdes ky kriter, do të kuptohet se ballafaqimi thelbësor i Serafinës është me burrat dhe atë në relacion vertikal Njeri-Zot. Po të bënim një krahasim të realizimit të kundërvënieve midis Serafinës dhe

statusit të fuqisë së burrave përballë, del se secili ka peshë të madhe në jetën e saj. Kemi përpara dashurinë për Bozdarin, përkushtimin ndaj babait, indiferencën ndaj bashkëshortit, përgjegjësinë ndaj vendit dhe pendimin ndaj Zotit. Ky rend artikulon jo vetëm emocionet e rënda, vështirësinë, pengesat, por edhe sproven nëpër të cilën kalon ajo.

Duke u nisur nga elementet e përmendura, nënkuptohet se kundërvëniet esenciale koncentrohen në gjini dhe karakteristikë e bino-mit të tillë tradicional është kundërvënia grua/burrë.

A. PËRMBYLLJE

Pasi kemi prekur elementet e përgjithshme letrare në poemën "Serafina Topia", do theksuar se De Rada, për kohën kur është shkruar, më së miri e shtroi problemin e çështjes së statusit të gruas si objekt në letërsinë shqipe. Duke vënë në qendër të poemës gruan, tregon se pikë-pamjet e autorit për gruan dhe rolin e saj shoqëror janë të larta. Pavarësisht konceptit të tij romantik, me këtë poemë De Rada ka arritur ta kapërcejë nivelin e tematikës historike. Me inkuadrimin e personazhit të Serafinës herë si subjekt e herë si objekt letrar, pastaj duke e vënë në situata të ndryshme që prodhojnë kundërvënie binare të shumta, De Rada e ngrit tekstin e vet në nivel me letërsitë evropiane në të cilat gruaja kishte vendin e saj meritë.

Pra, mund të përfundojmë se kjo poemë, edhe pse më së paku e studiuar nga veprat e tjera të De Radës, ka një kryepersonazh të realizuar dhe një tematikë e ide të qëlluar. Besojmë se këto që i thamë për këtë poemë do të ofrojnë mundësi për një kërkim tjetër që do të sillnin dhe pikëpamje tjera.

RESUME

Jeronim de Rada is the most famous writer of Arbëresh literature and at the same time of Albanian romantic literature. De Rada wrote "Serafina Topina" from 1838 to 1898 and published her songs in three versions: "Albanian historical songs of Serafina Topia, wife of Prince Nikolle Dukagjini", "Songs of Serafina Topia princess of Zadrime", and "A mirror of human life."

The story line of the poem "Serafina Topia" presents the history of the conflicted love between the two people, Serafina and Bozdar, which is intertwined with the fight against the foreign invader.

Our analysis focuses on the identification of Subject and Object, according to Greimas's theory, where we note that the text of the poem is essentialized in binary oppositions. The binary oppositions in this poem are numerous and direct, we find them not only in the relationship between love for the individual and the people, but also in the fate, happiness, morality of the characters and given situations. Serafina's character is constructed in relation to / and in front of other characters, therefore this determines the technique of binary opposition analysis.

BIBLIOGRAFIA

- [1] Jeronim de Rada “Këngët e Serafinës Topia”, (Botim kritik i tri varianteve 1983, 1843, 1989, përgatitur nga Fiorella De Rosa), 2014, Prishtinë.
- [2] Jeronim de Rada “Serafina Topia”, Rilindja, 1983, Prishtinë.
- [3] Robert Elsie “Letërsia shqipe”, Skanderbeg books, 2005, Tiranë.
- [4] Sabri Hamiti “Tematologjia”, Akademia e Shkencave dhe e Arteve Kosovës, 2005, Prishtinë.
- [5] Arshi Pipa “Jeronim de Rada Trilogjia Albanica”, Preinci, 2013.
- [6] Matteo Mandala “Jeronim de Rada Portret artisti në rini”, Naimi, 2018.
- [7] Emin Kabashi “Jeronim de rada: poetika e poemave”, Ombra GVG, 2003.
- [8] Resmije Kryeziu, “Femina litterarum”, Instituti Albanologjik, 2009, Prishtinë.
- [9] Rexhep Qosja, “Historia e letërsisë shqipe, romantizmi II”, Instituti Albanologjik, 2010, Prishtinë.
- [10] Tzvetan Todorov *Poetika e prozës*, Panteon – Shtëpia e librit, 2000, Tiranë.
- [11] Ferdinand de Saussure “Course in gjeneral linguistics”, Philosophical Library, New York.
- [12] Jacques Derrida, “Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences”, 1966.
- [13] Michel Foucault “The Archaeology of Knowledge”, Pantheon Books, 1972, New York.
- [14] Simone de Beauvoir, “Seksi i dytë, Faktet dhe mitet”, vëllimi i parë, Çabej, 2002, Tiranë.
- [15] Hegel, “Dialectics” first published 2016, substantive revision, 2020.
- [16] Georg Wilhelm Friedrich Hegel “Encyclopedia of the Philosophical Sciences in Basic Outline, Part 1, Science of Logic”, eTextbook.
- [17] Algirdas Julien Greimas, “Structural Semantics: An Attempt at a Method”, Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1983.
- [18] Vladimir Propp “Morfologjia e përrallës”, Pika pa sipërfaqe, Tiranë, 2011.

Agnesa Beqiri, Prishtinë

LUFTA NËPËRMJET FIGURËS

“*Romani për Kosovën*” i Zejnullah Rrahmanit dhe
“*Darka e gabuar*” e Ismail Kadaresë

Ismail Kadare dhe Zejnullah Rrahmani janë dy nga prozatorët më të njohur të letërsisë shqipe. “*Romani për Kosovën*” i Rrahmanit dhe “*Darka e gabuar*” e Kadaresë janë vepra të botuara në kohë lirie, por që trajtojnë fatin e shqiptarëve në kohë robërie. Romani i Rrahmanit fokusohet në periudhën e pushtimit italian në Kosovë, ndërsa romani i Kadaresë paraqet fundin e këtij pushtimi dhe nisjen e sundimit komunist.

Duke qenë se këto dy romane më shumë kanë dallime, sesa ngjashmëri, e shohim të udhës t’i trajtojmë veçmas dhe ta përmbyllim me një analizë që i vë në krahasim. Temat, idetë, ndikimet folklorike dhe biblike, mënyrat e të rrëfyerit, personazhet, thyerjet zhanrore dhe karakteristikat e tjera të romaneve do të shqyrtohen veçmas për t’i krahasuar ato me njëra-tjetrën.

Po ashtu, gjatë analizës së veçantë të dy romaneve të lartpërmendura do t’i shqyrtojmë edhe analogjitë me romanet e tjera paraprahe të këtyre dy autorëve. Pra, do t’i shohim edhe relacionet e “Romanit për Kosovën” me romanet e tjera të Rrahmanit, ashtu siç do të shihen edhe relacionet e “Darkës së gabuar” me romanet e tjera të Kadaresë. Megjithatë, gjithmonë fokusi kyresor mbetet në këto dy romane.

ROMANI PËR KOSOVËN – ZEJNULLAH RRAHMANI

“*Romani për Kosovën*”, i botuar më 2000, që në titull shënon intencën e autorit, rrëfimin për Kosovën, për historinë e Kosovës në një roman. Titulli tregon për një rrëfim më të hapur të autorit, për dallim nga romanet paraprahe të tij.

Proza artistike e Rrahmanit shquhet me temën atdhetare, temën e lirisë e robërisë, të paraqitur nëpërmjet vërtetimit historik dhe gjithmonë të abstraguat në figurë, në figura që dalin së pari në tituj: “Zanoret e

humbura”, “Udhëtimi i një pike-uji”, “Sheshi i unazës”, “Udhëtimi arbdhetar” etj.

Kështu, derisa në romanet e shekullit XX Zejnullah Rrahmani nëpërmjet universales prek konkretën, si p. sh. në “Sheshin e unazës”, Sc paraqet çdo vend të robëruar dhe njëkohësisht trojet shqiptare, ashtu siç vetë romani trajton luftën në përgjithësi dhe në të njëjtën kohë luftën shqiptare, me veprën me të cilën hap krijimet e tij të botuara në shekullin XXI Rrahmani prek një hapësirë konkrete (Kosovën, Prizrenin) dhe një kohë konkrete (vitet e Luftës së Dytë Botërore, koha e pushtimit italian e gjerman). Mirëpo, konkretja e romanit është në fakt një histori e tërë shqiptare, pra, romani s’është vetëm për Kosovën dhe s’është vetëm për kohën e pushtimit italian. Fati i një kombi është i njëjtë, pa marrë parasysh kufirin, ashtu siç paraqitet e njëjtë e gjithë historia e kombit. Kjo histori jo vetëm që është e njëjtë, por edhe përsëritet, fati i kombit sillet në një unazë, pushtuesit ndërrojnë, mirëpo luftërat janë të njëjta. Edhe qëllimet, po ashtu!

Këtë rreth nëpër të cilin sillet historia shqiptare autori e paraqet edhe me formën e romanit: *Kosovë, 28 Nandor* titullohet kapitulli i fundit të romanit, që vjen pas *Epilogut*, ndërsa romani fillon me *Shqipëri, 29 Nanduer/Shqipëri, 29 Nëntor*. Pra, rrëfimi mbaron aty ku në të vërtetë është fillimi, ndërsa fillimi paraqet ditën vijuese, kapitullin e dytë.

Dallimi *Kosovë-Shqipëri* paraqitet në titull, në gegnishten kosovare (*Nandor*) dhe kur shënjohej Shqipëria përdoren të dy dialektet, i Veriut (*Nanduer*) dhe i Jugut (*Nëntor*), dallimet dalin të jenë vetëm gjuhësore, sepse në të dy vendet *do të gdhiet një mëngjes i ftohtë me shi e me borë, do të fryente e nuk do të dihej se nga fryente, kalldrëmet do të mbusheshin me ujë e njerëzit do të ecnin pllaq-e-plluq, dhe qerret me flamuj të përbaltun e të përdhunar do të endeshin nëpër qytet*. Pra, është e njëjta frymë, e njëjta borë e i njëjti shi, prandaj “Romani për Kosovën” nuk është vetëm për Kosovën.

Historia që përsëritet, luftërat e njëjta me pushtues të ndryshëm autori i thekson vazhdimisht gjatë rrëfimit në roman, duke filluar që me shembullin më të thjeshtë, me ndërrimin e emrit të një kafeneje; kështu *Kafe Roma*, në kohën e sundimit turk kishte qenë *Xhenet Bahça*, ndërsa në kohën e serbëve *Kavana: Stara Serbija*. Jehonë të njëjtë kanë edhe thirrjet e pushtuesve:

“O millet shqiptar!

Prej sot armata e lavdishme e perandorit Franc... Jo, jo nuk është perandori Franc! O millet, prej sot armata e Sulltanit... armata e kral Aleksandrit të Serbisë... Knjaz-Car Borisit, jo Borisit por Emanuelit. ’’

Ishte një marsh i gjatë telallësh që i mëshonin tupanit të haberit dhe shpallte emra armatash e mbretëresh, emra shtetesh çliruese!’’¹

Për të treguar këtë përsëritje të historisë autori shpesh bën kapërcime të shumta, kështu nga rrëfimet për ngjarjet në Kosovën e çli-ruar/pushtuar nga Italia, rrëfimi kalon në ngjarjet e pushtimeve turke, në kohën e Sulltanit të Madh Botëpushtues e Lavdiplotë, pastaj trajtohet prejardhja ilire e raportet me sllavët që nga parahistoria.

Por, historia e rrëfyer në këtë roman, nuk është vetëm historia e luftërave shqiptare gjatë Luftës së Dytë Botërore dhe krejt historisë që i paraprin kësaj lufte, në fakt romani paraqet historinë shqiptare pas LDB-së, vetë romani mund të lexohet si një *Zbulesë* që paralajmëron *apokalipsin*, është libri profetik që paralajmëron fundin. Rrahmani e shikon historinë dhe e kupton fundin, ai parandjen/parashikon luftën e fundit të Kosovës, sepse këtë ia thotë *historia*.

Pushtuesit gjithmonë vijnë si “çlirues”, hapin shkollat për të vazhduar pastaj me internimin e vrasjen e mësuesve e nxënësve, thërrasin për vëllazërim dhe të dënojnë për *nacionalizëm terrorist* dhe bashkë me dënimet e internimet fillojnë edhe kolonizimet, mbushin tokat e huaja me njerëz të vet, dhe si përfundim shpërthen lufta. Kjo është historia shqiptare që vazhdimisht përsëritet, kjo është edhe historia e Kosovës e kohës së shkrimit të romanit (1981-1998).

Këto peripeci paraqiten nëpërmjet rrëfimit të fatit të heroit kryesor, Ahmet Zeqirit dhe njerëzve të tij e njerëzve përreth tij. Ahmet Zeqiri është intelektual shqiptar, që nga një e keqe kërkon të nxjerrë të mirën, nën pushtues ai përpiket për shkollimin e shqiptarëve, por nën pushtues; “*Shqiptarët duhet të mësojnë vetëm profesionet e shërbimit... Ishte një ironi e hollë dhe e tmerrshme...*”²

Fati tragjik i Ahmet Zeqiri është fati tragjik i vendit të tij, ai nuk mund të dalë triumfues përballë historisë, ajo që ka ndodhur do të përsëritet.

¹ RRAHMANI Zejnullah, ROMANI PËR KOSOVËN, FAIK KONICA, Prishtinë 2000, fq.283

² Vepra e cituar, fq.292

*“Ishte një dalje e befasishme nga rrethi i magjisë, një zgjim nga ankthi, mbasi që ai, Makthi, i kish hipur disa kohë në gjoks dhe me duart e fuqishme e kish zënë për fyti e po e plaste pamëshirshëm!”*³

Makthi për Ahmet Zeqirin është diçka konkrete, është një emër i përveçëm që shënohet me të madhe në mes të fjalisë, është një pushtues dhe një përsëritje e historisë.

Duke parë se çka ka ndodhur në të kaluarën nuk është vështirë të parashikohet e ardhmja, kështu një rol shumë të rëndësishëm në romanin e Rrahmanit e luajnë pjesët e *Zbulesës*, në të cilat duke u shfrytëzuar ngjarja biblike, e duke u konfiguruar shkrimi biblik do të paraqiten *gjurmët e sëmundjes arbërçfaruese*.

Figurat që përdoren në librin e fundit të Biblës, në *Zbulesën e Gjonit*, risemantizohen në *Zbulesën e “Romanit për Kosovën”*, *luani*, *mëzati*, *shqiponja e njeriu*, *kuajt e ngjyrat*, *libri me shtatë vula*, *qingji e mali* gjithçka risemantizohet, madje përdoret edhe e njëjta frazeologji, si: *kush ka vesh le ta ndëgjojë*.

Në *Zbulesën e parë* të romanit autori gjuan thumbin mbi popullin sllav: *“Mirëpo prania e tyne mund të hetohet në disa çashtje shumë të pazakonshme, fort për me u habitë: ata popuj sllavë kanë zakon me u ngulë dikund dhe menjherë me e quletë atë vis me emën të vendit të tyne të largët prej nga kanë ardhun para ndonji gjysmë a një shekulli, ndonjherë edhe ma gjatë, pesëqind a një mijë vjet!”*⁴

Mizoritetin e luftës autori e paraqet duke përdorur shkrimin biblik, kështu: *“Shikova e pashë: kur qe një kalë verdhuk e ai që ishte në të quhej ‘Vdekje’ dhe e përcillte bota e të vdekure. Atyre u qe dhënë pushteti mbi të katërtën e tokës: të vrasin me shpatë, me uri, me vdekje dhe me egërsina të dheut”* (Zb 6, 8-9). Kjo te “*Romani për Kosovën*” del si: *“Ndërsa ai, i bukuri kalë i verdhë, shkroftinte triumfalisht e shkruhej ndër vrape të gjata që përthekonin katunde e krahina dhe ajo reja e pluhunit të verdhë e cila i ngritej mbrapa, nuk ish re e pluhunit po rreth i zjarrit dhe kush s’e shihte ket, i mjeri ai!”*⁵

Ashtu siç dalin në Bibël martirët me rroba të bardha, ashtu edhe në romanin e Rrahmanit nga *zjarri i kalit të verdhë* tokën e shpëtojnë njerëzit me tesha të bardha, të njëjtën vlerë helmuese ka *Ylli i Pelinit*, *tërmeti është ai që sjell fundin*, *yjet bijën mbi tokë*, *e hëna përgjaket*; gjersa në *Zbulesën e Gjonit* karkalecat duhet të dëmtojnë njerëzit që

³ Vepra e cit. fq.300

⁴ Vepra e cit. fq.53

⁵ Vepra e cit. fq.150

nuk e kanë në ballë vulën e Hyjit, në *Zbulesën e Rrahmanit karkalecat* paraqesin xhandarmërinë që dëmtojnë pleqtë, gratë e fëmijët e pafajshëm.

Pjesët e *Zbulesës* fillojnë që në kapitullin e 12-të të romanit dhe janë 12 pjesë gjithsej që shkruhen duke u mbështetur në librin e fundit të Biblës. Numri 12 është i Izraelit (i Kishës) dhe konsiderohet si numër i përsosur, kjo dëshmon se në tekstin e Rrahmanit nuk ndodh asgjë rastësisht, madje as numrat. Kështu, pjesa e fundit e mbështetur në *Zbulesë* është pjesa e 71-të e romanit dhe është tërësisht e shkruar në bazë të kapitullit 17 të *Zbulesës së Gjonit, Lavirja e madhe dhe Egërsira*. Kjo lavire e madhe, në roman del si gruaja e bukur fort, kaluer Egërsinës së madhe e të Kuqe. “Ajo ua jipte në dorë simbolin e kuq të pushtetit të ardhshëm. Ishte aty ku ishin skamnorët. Të uritunit ia ofronte një copë buke. Të papunit ia premtonte punën e mirë. Të vuejtunit ia folte jetesën në begati. Nuk duhet me pasë të pasun e të vorfun, thoshte, të gjithë duhet me qenë të barabartë. Poshtë të pasunit! Pushteti i klasës punëtore!”⁶ Kjo paraqet sistemin e flamujve me drapër e çekan, sistemin që ban rrafsh me tokë të gjitha gjanat e vjetra të tyre, tempujt, sistemin në të cilin njerëzit e denoncojnë njëri-tjetrin, sistemin e reparteve ku gjykoheshin mendimet e ëndrrat. Pra, fundi i robërisë së huaj sjell një robëri tjetër, një darkë të gabuar.

Romani mbyllet me “*Rrotat e qerres si t’ishin rrota të fatit, morën teposhtë rrugës së drejtë drejt fundit të botës...*”⁷ rruga e drejtë që të shpie në fund e rrotat e fatit që shkojnë teposhtë, autori sikur paralajmëron se fundi i pushtimeve s’është fund i lumtur.

Darka e gabuar – Ismail Kadare

“Darka e gabuar” është njëra prej veprave të Kadaresë të shkruara dhe të botuara pas rënies së sistemit komunist në Shqipëri. Ngjarja e romanit, që bazohet në një histori të vërtetë, vendoset në Gjirokastrë. Gjirokastra është vendlindja e Kadaresë dhe është hapësira në të cilën vendosen shumë romane të tij.

Gjirokastra e “Darkës së gabuar” është edhe Gjirokastra e “Kronikës në gur”. “*Ishte me të vërtetë një qytet shumë i çuditshëm. Ti mund të ecje rrugës dhe po të doje, mund të zgjatje pak krahun dhe ta vije kapelën tënde mbi majen e një minareje. Shumë gjëra këtu ishin të pabesueshme dhe shumë gjëra ishin si ëndrra.*”⁸, ky është përshkrimi i

⁶ Veprë e cit. fq.309

⁷ Vepra e cit. fq.402

⁸ KADARE Ismail, *Kronikë në gur*, RILINDJA, Prishtinë 1980, fq.6

qytetit të gurit të *Kronika*. Ndërsa, Gjirokastrës të “Darka e gabuar” “*i dukej vetja më e mençur se Shqipëria*”⁹ dhe “*Për mendjemadhësinë e pafre të këtij qyteti kishte shpjegime të ndryshme. Më i përkori lidhej me vetminë e tij.*”¹⁰ E rrethuar nga Labëria, katundet e Lunxhërisë, katundet minoritare greke dhe Lazarati, Gjirokastra qëndron e vetmuar me gurëzit e saj dhe nga ajo dalin njerëz që do lëkundin themelet e një Shqipërie të tërë.

Ngjarja e darkës të “Darka e gabuar” ngjan me një ëndërr pas së cilës zgjohet i turbulluar dhe i trazuar i gjithë qyteti. Qyteti prej guri, mendjemadh dhe i vetmuar bëhet nikoqiri i parë i pushtuesit gjerman. Italia i lë vendin Gjermanisë dhe një prej figurave kryesore të qytetit, doktor Gurameto i madh, për të zezën e tij, u shtron darkën gjermanëve.

“*Ç’ ishte në të vërtetë kjo darkë, që ende nga disa quhej “darka e turpiti” e nga të tjerët “darka e ringjalljes”?*”¹¹ - është dilema e qytetit, ndërsa darka është e gabuar, thotë titulli i romanit, që e dërgon lexuesin në kërkim të darkave të gabuara në historinë njerëzore. E nga këto darka, jehonën më të madhe e ka darka e fundit e Krishtit. Kështu, lind pyetja: ku qëndron doktor Gurameto i madh në këtë darkë, a është Jezus, a Judë?!

“*Që s’ ishte Krisht doktor Gurametoja e, aq më pak, mysafirët gjermanë, kjo dukej që larg, por edhe Judë t’i quaje ishte e tepërt.*”¹² Ky dualitet mes Jezusit e Judës do ta ndjekë dr. Gurameton gjatë tërë romanit. Në fakt, vetë romani ndërtohet mbi një rend dualitetesh; duke filluar nga dy doktorët, doktor Gurameto i madh dhe doktor Gurameto i vogël, i pari që kishte studiuar në Gjermani, ndërsa i dyti në Itali; kështu del edhe dualiteti në mes dy pushtuesve, Gjermanisë e Italisë; pastaj ky dualitet vazhdon me ballistët e komunistët, mes zonjave dhe shoqeve, hetuesve shqiptarë dhe hetuesve të huaj, Enver Hoxhës e Stalinit, të vdekurve dhe të gjallëve etj.

Vetë Gjirokastra është e dyzuar. “*Unë s’jam Shqipëria, ashtu si ti s’je Gjermania, Fritz*”¹³, i thotë doktor Gurameto i madh kolonelit gjerman, që po e akuzonte për thyerje bese. Doktor Gurameto nuk është Shqipëria, por doktor Gurameto, i madhi e i vogli, janë vetë Gjirokastra, jo më kot të dy personazhet mbajnë emrin e gurit. Gjirokastra e doktorët janë edhe Judë edhe Jezus, darka është edhe darkë e turpiti edhe darkë

⁹ KADARE Isamil, *Darka e gabuar*, ONUFRI, Tiranë 2008, fq.14

¹⁰ *Darka e gabuar* fq.15

¹¹ *Darka e gabuar*, fq.39

¹² *Darka e gabuar*, fq.35

¹³ *Darka e gabuar*, fq.45

e ringjalljes. Darka që do të gatujë Gjirokastra do të jetë e rëndë për të gjithë Shqipërinë, Kadare sikur thotë që qyteti prej guri nuk është vetëm nikoqir i gjermanëve, “qyteti ishte vendlindja e Prijësit”¹⁴.

Gjirokastra është fajtorë për Prijësin, po aq sa Gori për Stalinin, Braunau am Inn për Hitlerin dhe Predappio për Musolinin. Mirëpo, Gjirokastra s’është vetëm Judë për Shqipërinë, është edhe Jezus, “burrat si doktor Gurametoja i madh pengonin”¹⁵, sepse bota e re që kërkonte Prijësi “mund të ndërtohet vetëm me baltën e katundeve të varfra, por jo në qytetin e gurtë”¹⁶. Tekefundit, a nuk është vetë autori më i njohur shqiptar nga Gjirokastra. Darka duhej të ishte *darkë e turpit* në fillim për t’u bërë *darkë e ringjalljes* (Juda duhej të tradhtonte, që Krishti të ringjallej), Gjirokastra duhej të lindte Prijësin, që poeti-/prozatori të krijonte.

“Darka e gabuar” është botuar pas rënies së sistemit komunist, kështu Kadare duke u liruar nga censura, njëkohësisht lirohet edhe nga figura. Kur autori rrëfen për sistemin komunist, gjuha e tij është mjaft e drejtpërdrejtë, ai nuk mbulon, por as nuk deklaron, Kadare vetëm rrëfen. Ata, të cilëve dikur u krijoheshin ode, tashmë Kadare i parodizon. Porse, këtë s’do të mund ta bënte kurrë para viteve ’90! Paraqiten komunistët që prej vendosjes në pushtet, heronjtë partizanë dalin si njerëz të leckosur e të lodhur, që në vend të kuajve sikur donkishotë ecnin mbi mushka. Ishte ky sistemi që kërkonte njeriun e ri, kërkonte rindërtimin, që organizonte gara vrapimi e ceremoni të shpeshta të ndarjeve të çmimeve, ishte rendi i ri që kërkonte gjak të ri, sistem që i dinte të gjitha, sistemi që posedonte të vërtetën absolute, që dëgjonte përshpëritjet në vesh, që të arrestonte nëse nuk e vajtoje vdekjen e Stalinit. Shqipëria komuniste ishte “1984-ta e Orwellit, në të cilën “çdo ditë bëhej e qartë se kishte gjëra që duhej të kujtoheshin sa më shumë, ashtu siç kishte të tjera, që duheshin më pak, për të mos thënë aspak”¹⁷, në këtë shoqëri domosdoshmëria e dhunës ishte thelbi i revolucionit.

Në Shqipërinë komuniste rol shumë të rëndësishëm luanin hetuesit, parimi kryesor i punës së të cilëve ishte: “*Enigma e tyre, ashtu si e vërteta e tyre, ne s’na duhet. Në vend të saj do të vëmë tonën.*”¹⁸ Te “Darka e gabuar” këta hetues janë Arian Ciu e Shaqo Mezini. Me këtë

¹⁴ *Darka e gabuar*, fq.119

¹⁵ *Darka e gabuar*, fq.137

¹⁶ ALIU Gëzim, *Diskurset e ideve në prozën e Kadaresë*, FAIK KONICA, Prishtinë 2007, fq. 73

¹⁷ *Darka e gabuar*, fq.98

¹⁸ *Darka e gabuar*, fq.171

të fundit Kadare ndërton një personazh mjaft kompleks. Shaqo Mezini ndërtohet si karakter gjatë hetimit të doktorëve dhe veçanërisht në raport me doktor Gurameton e madh dhe me qëndrimet që kishte ndaj tij në periudha të ndryshme të jetës.

Hetimi/marrja në pyetje bëhet në Guvën e Shanishasë: *“Ndërkaq, hetuesit e ndienin se guva i kishte futur nën zotërimin e saj. Një ashk djegës, i panjohur gjer atëherë, përzierje e erotizmit dhe e vuajtjes po i shkrehte krejt. S’ishin vetëm hetues, ishin po aq përdhunues të motrës së Ali Tepelenës e, si të tillë, ishin njëherësh të torturuar e torturues të vetvetes”*¹⁹, kjo është gjendja e hetuesve të doktorëve.

Shaqo para studimeve të tij në raport më dr. Gurameton e madh *“kishte ëndërruar të bëhej i tillë, të përfillej nga të gjithë, pa përfillur askënd,*²⁰ pas kthimit nga Moska ai *“tërhijej përsëri prej tij, veçse tani joshja kishte diçka nervoze. I dukej prapë i paarritshëm, madje më keq: kundërshtues”*²¹, ndërsa kur gjendet për herë të parë përballë doktorit *“Shaqo Mezinit i erdhi turp nga vetja, kur e ndjeu se tinëzisht, në vend të armiqësisë së tjetrit, donte të zgjonte simpatinë e tij.”*²² Shaqo Mezini i braktisur nga e fejuara qëndron para gjinekologut duke lakmuar “pushtetin” e tij, në luftën me doktorin, hetuesi dëshiron të dalë fitues, por është përsëri doktori ai që ka në dorë fatin e tij, ashtu siç zotëronte gratë, Gurametoja i madh zotëronte edhe fatin e Shaqos, doktori edhe mund të sakrifikohej që hetuesi të realizonte ëndrrën e tij, vdekja e Gurametos do të thoshte darkë me Stalinin për Shaqon. Kështu, gjersa doktori bën një darkë që e dërgon në vdekje, hetuesi kërkon një vdekje që ta shpjegë në një darkë..

Mezini është vetë pushteti, që duke rendur pas ngritjes në piedestal bie në *degën e veshmbathjeve*. Dëshirën për pushtet e lakminë, përkatësisht vetë karakterin e Shaqo Mezinit më së miri e zbulon ëndrra e tij, në gjumë atij i shfaqet Shanishaja, mjaft shpërfillëse ndaj tij, ndërsa vazhdimisht dëgjonte thirrurin *shoku Stalin*.

Por, ëndërr kishte parë edhe vetë doktor Gurameto i madh, me veglat e tij ai vetë do të operonte veten, në fakt do t’ia sillte vdekjen vetes. Dy ëndrrat janë parashikuese të fatit të dy personazheve, dëshira e Shaqos do të vdesë me Stalinin, ëndrra e tij shpërfillet, ndërsa doktori, ashtu si në ëndërr, torturohet nga veglat e tij të punës.

¹⁹ *Darka e gabuar*, fq.134

²⁰ *Darka e gabuar*, fq.137

²¹ *Darka e gabuar*, fq.137

²² *Darka e gabuar*, fq.137

Shaqo është vetë sistemi. Ai e pëson ashtu si vetë sistemi, me vdekjen e prijësit, në këtë rast Stalinit, bie edhe ai vetë, ndërsa doktori është vetë Gjirokastra që e pëson nga vetvetja, *“nga tjetri edhe mund të shpëtosh, por nga vetvetja kurrë”*²³. Gurametoja nxit xhelozinë e lakminë e Shaqos, Gjirokastra lind Prijësin.

“Darka e gabuar” fillon aty ku mbaron “Kronikë në gur”, pra me ardhjen e gjermanëve, me vrasjen e pararojës gjermane, e me flamurin e dorëzimit, por lidhjen e dy romaneve e thëllon edhe më shumë prania e personazheve të njëjta, si: i verbëri Vehip Qorri që këndonte bejte nëpër rrugët e qytetit dhe kronisti Xixo Gavo. Madje, “Darka e gabuar” ngjan më shumë me kronikën, sesa vetë “Kronikë në gur”. Jo rrallë, Kadare jep informacione në romanin e tij, si p. sh. kur flet për darkën e doktor Gurametos së madh me kolonelin gjerman, pra për takimin e dy shokëve, autori përmend folklorin dhe motivet e njohjes në përrallat, legjendat e baladat shqipe. Mirëpo, ato që i japin “Darkës së gabuar” karakterin e një shkrimi gazetaresk janë në veçanti faqet e fundit të romanit, kur dalim nga 6 marsi i vitit 1953, te zhvarrimi i eshtrave pas rënies së komunizmit, pra më 1993. Si shembull të kësaj forme të shkruarit, përkatësisht të kalimit nga fikcioni në fakt, po marrim: *“Pesëmbëdhjetë vjet më pas, në pranverën e 2007, kur Bashkimi Europian i kërkoi Shqipërisë, ashtu si gjithë ish-bllokut komunist, dënimin e krimeve të komunizmit, dosja e doktor Gurametos së madh u hap përsëri”*²⁴.

Përveç formës së kronikës, në këtë roman hasim edhe vargje, si në rastin e këngëve të Vehip Qorrit, këngëve të komunistëve për Stalinin dhe këngëve të Remzi Kadaresë.

Karakteristike për formën e romanit janë sidomos kapitulli i shtatë dhe i tetë, të cilët, për shkak të nënkapitujve, dallojnë nga pjesa tjetër e romanit, por ky ndryshim formal ka edhe rol semantik. Në këta dy kapituj trajtohet vendosja e sistemit komunist në Shqipëri. Këtu paraqitet absurdi i një sistemi, çmenduria e një shoqërie, në këta dy kapituj ndodh edhe arrestimi i doktorëve. Titujt e nënkapitujve janë shënjeshtë të kësaj çmendurie; nga dita 3042 kalojmë te dita 3029. *“Thuhej ç’nuk thuhej. Njëra prej të thënave ngulmonte se Stalini, në vend që të plakej, po rinohej, po shpikja tani për tani mbahej e fshehtë.*

²³ Darka e gabuar, fq.51

²⁴ Darka e gabuar, fq.203

*Si rrjedhë, koha po i përshtatej atij... Së shpejti, do të vinte jo viti 1954, por 1952, e kështu me radhë: 1949, 1939, 1937... ”.*²⁵

Ashtu si në shumë vepra të tjera të tij, as te “Darka e gabuar” nuk mungojnë neologjizmat, përkatësisht fjalët e reja që formon Ismail Kadare. Sa i përket leksikut apo fjalëve që autori vë në gojën e personazheve, duhet theksuar se kësaj pjese në këtë roman Kadare i kushton një rëndësi të veçantë.

Nëse proza e Kadaresë e shkruar nën regjimin komunist cilësohet si më e mirë, për “Darkën e gabuar” mund të themi së është një nga romanet më të mira të krijimtarisë së Ismail Kadaresë të shkruar pas rënies së këtij sistemi.

DALJA NGA FORMA KLASIKE E ROMANIT

Si “Romani për Kosovën”, ashtu edhe “Darka e gabuar” janë romane të botuara në kohë lirie, i pari pas lirisë ndaj pushtuesit, i dyti pas lirimt nga komunizmi. Të dy romanet dallojnë nga veprat para-prake të këtyre autorëve, edhe Rrahmani, edhe Kadare këtu lirohen nga figura, sado që ajo nuk u mungon. Veprat janë më të hapura për nga stili dhe më konkrete në vendet, kohët dhe idetë e trajtuara.

Fati i kombit nën vështirimin historik është tema më e trajtuar në krijimtarinë e të dy autorëve. Edhe “Darka e gabuar”, edhe “Romani për Kosovën” rrëfejnë histori shqiptare të kohës së Luftës së Dytë Botërore, ndonëse romani i Kadaresë trajton fundin e asaj periudhe dhe shkon deri në sistemin komunist, ndërsa romani i Rrahmanit përqendrohet gjatë kohës së pushtimit italian.

Romanet ngjasojnë për kohën e ngjarjes, e po ashtu edhe për vendin e ngjarjes; Prizreni në njërin anë dhe Gjirokastra në anën tjetër, dy qytetet historike, qytetet me rrugët e kalldrëmit që durojnë pushtimet e ndryshme. Nga dy qytetet dalin edhe personazhet kryesore të romanit; kështu mësuesi Ahmet Zeqiri nga Prizreni dhe doktori Gurameto i madh nga Gjirokastra shfrytëzojnë marrëdhëniet e mira me pushtuesit në dobi të shqiptarëve. Por, për këtë bashkëpunim me të huajin të dy protagonistët do të gjykohen, do të shpallen tradhtarë e do të dënohen nga partizanët më yllin e kuq në ballë.

²⁵ *Darka e gabuar*, fq.121

Të dy autorët shfrytëzojnë mitet, legjendat e baladat popullore, shfrytëzojnë historinë dhe rikonfigurojnë simbolet biblike për ndërtimin e rrëfimit të tyre.

Edhe Kadare, edhe Rrahmani, me romanet e tyre, dalin nga forma e romanit klasik; veprat e tyre nuk janë vetëm rrëfime prozaike. Kronikat, dokumentet, letrat, vargjet e poezive gjenden në të dy romanet duke thyer kështu formën klasike të romanit.

Autorët i kushtojnë rëndësi të veçantë edhe përdorimit të gjuhës, përkatësisht tipizimit të personazheve. Kështu, gjuha e kolonelit gjer-man që thotë: *“Të jap besa e Lek Dukagjin”*²⁶ dhe hetuesit rus, i cili thotë: *“Ne dima tu gjitha”*²⁷, është gjuha e të huajve; ndërsa kur kujton kanunin gjirokastriti bëhet gegë e thotë *“për me lajmërue gjindjen se miku i kishte turpnue druvezën”*.²⁸ Edhe te *“Romani për Kosovën”* Rrahmani përzien shqipen me italishten në të folurit e kolonelit italian Xhuzepe Rico; *“Po, bene, terra koloniale? Në dash Itali, s’duhet shqiptar! Të jetë kolonia nuovo?”*²⁹

Ndërsa, kalimet nga dialekti në dialekt në romanin e Rrahmanit janë edhe më të shpeshta, dallon të folurit e Ahmet Zeqirit mësues, nga të folurit e Anton (Ndue) Lushit shërbyes, dallon gjuha e qyetarit mysliman nga ajo e atij katolik. Po ashtu, dallon ligjërimi në pjesët ku trajtohet jeta e Ahmet Zeqirit nga të rrëfyerit në pjesët e *Zbulesës*, në të cilat theksohet gegërishtja.

Si roman më voluminoz, romani i Rrahmanit shquhet edhe me kapërcime të mëdha e kthim në retrospektivë, po këto e shquajnë edhe *“Darkën e gabuar”*, ndonëse janë elemente më të rralla.

Me gjithë hapësirën e kohës konkrete e të ngjashme, me gjithë personazhet me fat tragjik dhe me gjithë thyerjen e normave të romanit klasik, *“Romani për Kosovën”* dhe *“Darka e gabuar”* më shumë dallojnë nga njëri-tjetri, sesa që ngjasojnë, ashtu siç mund të thuhet në përgjithësi për krijimet e këtyre dy autorëve.

Nëse e ndajmë krijimtarinë e Kadaresë në bazë të vitit të botimit, në vepra të botuara gjatë diktaturës dhe pas rënies së saj, dhe nëse themi se proza e këtij autori është më e arrirë kur e trajton sistemin totalitar, atëherë vetvetiu shtohet pyetja: *Ç’bëhet me prozën e Kadaresë pas rënies së komunizmit, a bie cilësia e veprës së tij bashkë me diktaturën*

²⁶ *Darka e gabuar*, fq.55

²⁷ *Darka e gabuar*, fq.170

²⁸ *Darka e gabuar*, fq.50

²⁹ *Romani për Kosovën*, fq.157

apo bëhet letërsi e pasojës, që “vajton” atë që bëri sistemi; si shkruan tash autori i “Gjeneralit të ushtrisë së vdekur”, “Pallatit të ëndrrave”, “Kronikës në gur” etj.?

“Tashmë është e kotë të futesh në histori dhe ta përdorësh atë si paravan për të gjuajtur në bashkëkohësi diktaturën... Por, meqë proza e Kadaresë nuk mund të funksionojë pa ideologjinë virtuale të fshehur prapa alegorive e historisë, ajo prapë reflekton të njëjtat ide e mesazhe.”³⁰ Por, këtë herë idetë e mesazhet vijnë më pak të figurshme, me mungesë të alegorisë dhe autori është krejtësisht i lirisë të parodizojë sistemin e prijesin. Sado që figura, edhe pse më e zbehtë, nuk mungon dhe aftësitë narrative të autorit i japin lexuesit kënaqësinë estetike duke i bërë kështu veprat për diktaturën të pranueshme edhe pas rënies së saj.

Kështu, mund të ritheksojmë se në “Darkën e gabuar” Kadare lirohet nga figura, por kjo nuk ndodh në romanin e Rrahmanit, edhe pse “Romani për Kosovën” është më i hapur, sesa romanet paraprake të këtij autori, figura mbetet qenësore. Si rrjedhojë, romani i Rrahmanit zgjedh lexuesin e tij, ndërsa ai i Kadaresë zgjedhet nga lexuesi.

PËRFUNDIMI

Në kohën kur në letërsinë shqipe mbizotëronin temat dhe normat e shkrimit të realizmit socialist, Zejnullah Rrahmani, bashkë me autorë të tjerë të Kosovës, si Pashku, Hamiti etj., dhe Ismail Kadare në Shqipëri, refuzojnë të bëhen pjesë e këtij rregulli dhe uniformiteti të të shkruarit të letërsisë.

Krijimtaria letrare e Ismail Kadaresë na end nëpër mite e legjenda popullore, nëpër historiken e të tashmen, realen e ëndrrën, nëpër kështjella e pallate, na dërgon tek antikitekti e të bashkëkohorja. Vepra e Kadaresë, sidomos ajo në prozë, qëndron e lidhur ngushtë me jetën politike shqiptare në përgjithësi dhe jetën politike shqiptare nën diktaturën komuniste në veçanti. Mund të thuhet se *figura* është ajo që e shpëton letërsinë e Kadaresë dhe vetë autorin nga diktatura. Vepra e Kadaresë del jashtë prizmit të veprave të realizmit-socialist dhe prapëseprapë botohet në Shqipërinë komuniste.

Ndërsa, romanet e Zejnullah Rrahmanti shquhen për temën atdhetare të lidhur me jetën e kombit dhe nuk mungojnë as shenjat personale, duke sjellë nota lirike në prozë. Gjersa proza e Kadaresë anon nga alegoria, ajo e Rrahmanit shquhet për simbolin. Kadare vlerësohet më

³⁰ ALIU Gëzim, *vepra e cit*, f.38

shumë si narrator, ndërsa Rrahmani shquhet si stilist, sado që narracioni i mirë nuk mungon në prozën e Rrahmanit, ashtu siç edhe veprat e Kadaresë shquhen për stil të veçantë.

Sado që nuk mund të flasim për ndikime të drejtpërdrejta të këtyre autorëve në veprën e njëri-tjetrit, një lidhje të tillë as nuk mund ta mohojmë plotësisht. Tekefundit, a nuk fillojnë me *në një mëngjes me borë e me shi përzier bashkë*, edhe “Romani për Kosovën” edhe “Gjenerali i ushtrisë së vdekur”.

PËRMBLEDHJE

Ismail Kadare e Zejnullah Rrahmani janë dy nga prozatorët më të njohur të letërsisë shqipe. Temat, idetë, ndikimet folklorike dhe religjioze, mënyrat e të rrëfyerit, personazhet, thyerjet zhanrore janë elemente, të cilat i dallojnë këta dy autorë, aq sa edhe i afrojnë.

“*Romani për Kosovën*” i Rrahmanit dhe “*Darka e gabuar*” e Kadaresë janë vepra të botuara në kohë lirie, por që e trajtojnë fatin e shqiptarëve në kohë robërie. Romani i Rrahmanit fokusohet në periudhën e pushtimit italian në Kosovë, ndërsa romani i Kadaresë paraqet fundin e këtij pushtimi dhe nisjen e sundimit komunist.

Prizreni është vendi i ngjarjes në “*Romanin për Kosovën*”, ndërsa Gjirokastra në “*Darkën e gabuar*”. Ahmet Zeqiri, si personazhi kryesor në romanin e Rrahmanit, dhe doktor Gurameto i madh, si personazh kryesor në romanin e Kadaresë, paraqesin intelektualin shqiptar që për t’u ndihmuar shqiptarëve bashkëpunon me pushtuesin dhe e pëson nga shqiptarët.

Figura është qenësore në prozën e këtyre autorëve, te Kadare ajo e alegorisë, ndërsa te Rrahmani mbizotëron simboli. Sado që “*Romani për Kosovën*” dhe “*Darka e gabuar*” janë më të hapura sesa romanet paraprake të këtyre dy autorëve, figura nuk u mungon.

SUMMARY

Ismail Kadare and Zejnullah Rrahmani are two of the most renown prose writers of Albanian literature. Themes, ideas, folklore and religious influences, ways of narration, characters and genre breaks are elements that distinguish these two authors as much as they bring them closer.

Rrahman's *Novel for Kosovo* (orig. *Romani për Kosovën*) and Kadare's *Wrong Dinner* (orig. *Darka e Gabuar*) are works published at times of freedom that deal with the fate of Albanians in times of occupation. Rrahman's novel focuses on the period of Italian occupation in Kosovo, and Kadare's novel presents the end of the occupation and the beginning of communist rule.

The Novel for Kosovo is set in Prizren, and *Wrong Dinner* in Gjirokastra. Ahmet Zeqiri, the main character in Rrahman's novel, and the great Doctor Gurameto, the main character in Kadare's novel, represent the Albanian intellectual who, to help the Albanians, collaborates with the occupier and suffers from the Albanians.

The figure is essential in the prose of these authors, in Kadare it is that of allegory, while the symbol prevails in Rrahmani. Although *Novel for Kosovo* and *Wrong Dinner* are more open than the previous novels of these two authors, the figure is not missing.

BIBLIOGRAFIA

- [1] KADARE Ismail, *Kronikë në gur*, Rilindja, Prishtinë, 1980;
- [2] RRAHMANI Zejnullah, *Romani për Kosovën*, Faik Konica, Prishtinë, 2000;
- [3] HAMITI Sabri, *Letërsia bashkëkohore 9, (Kompleti i veprave)*, Faik Konica, Prishtinë, 2002
- [4] ALIU Gëzim, *Diskurset e ideve në prozën e Kadaresë*, FAIK KONICA, Prishtinë 2007;
- [5] KADARE Ismail, *Darka e gabuar*, Onufri, Tiranë, 2008
- [6] KRASNIQI, Nysret, *Autori në letërsi*, AIKD, Prishtinë, 2009;
- [7] KRASNIQI, Nysret, *Episteme letrare*, 99-AIKD, Prishtinë, 2010;
- [8] *Bibla*, Konferenca Ipeshkvore e Shqipërisë, Tiranë, 2011;
- [9] SHALA, Kujtim M, *Prolepsi*, AIKD-99, Prishtinë, 2011;
- [10] KRASNIQI, Nysret, *Letërsia e Kosovës 1953-2000*, 99-AIKD, Prishtinë, 2016;
- [11] KRASNIQI, Nysret, *Thymos (Identitet dhe letërsi shqipe)*, 99-AIKD, Prishtinë, 2019.

Blerina Rogova Gaxha

ARS MORIENDI: VDEKJA E NOSITIT

A. KËNGËT E VDEKJES: KODI FILOZOFIK I VDEKJES

Filozofia e Lasgush Poradecit për vdekjen trupëzohet poetikisht në ciklin *Zemra e vdekjes* të librit *Ylli i Zembrës*.¹ Triptiku i poezive *Gjeniu i anijes*, *Lundra dhe flamuri* dhe *Vdekja e Nositit*, reprezenton amëzën e konceptit autorial për vdekjen. Këto këngë kanë krijuar njeriun në mënyrën e vet, duke shfaqur e performuar qenien lasgushiane përballë fenomenit të vdekjes. Krijimet poetike për vdekjen na dëftojnë poetin në përballje me të, si forcë e barabartë me jetën, për të sprovuar me ndjeshmërinë poetike fuqinë e njërës dhe tjetrës dhe për të na zbuluar në fund, shpirtëroren si të pavdekshme dhe aktin e vdekjes si akt që mundëson ikjen në lartësi. Në botën metaforike të poetit vdekja figurohet si *liri e shpirtit* e cila hap udhën drejt përjetësisë, duke ngritur lavdin e mosvdekjes dhe lidhur përfundimisht subjektin poetik me përjetësinë/poezinë.

Fenomeni i vdekjes në poezinë e Poradecit buron në dramën personale, e cila e transponon ndjeshmërinë në figurë dhe në mendim, me gjuhën e tij poetike të kërkuar e të punuar me durim, duke u bërë temë shënjuese e letrave të tij. Koncepti i vdekjes i zbuluar nga perspektiva e subjektit poetik, na dëfton fillimisht finalitetin e qenies poetike, për ta shndërruar aktin e vdekjes në figurë, që konoton pavdekshmërinë dhe përjetësinë e kësaj qenieje. Duket se Poradeci në vdekjen kërkon “thelbin e së vërtetës”, nëpërmjet kontrastit jetë-vdekje. “Thelbin e së vërtetës ‘në vetvete’ si diçka që zotëron ndikim ‘përtej’ njeriut”.² Dhe nëse thelbi i së vërtetës, “e ka bazën e vet në lirinë njerëzore, pavarësisht paragjyqimeve, më kokëforti i të cilëve është se liria në vetvete është një atribut i njeriut”.³ Atëherë guxojmë të themi se Poradeci në vdekje kërkon thelbin e lirisë, për të qenë ai që është ose ose ai që do që të jetë,

¹ Lasgush Poradeci, *Ylli i zembrës*, Bukuresht, 1937

² Martin Heidegger, *Leksione dhe konferenca*, Plejad, Tiranë, 2003, f. 212

³ Po aty.

sepse “Liria i lejon qenieve të jenë ato që janë, duke bërë që liria ta nxjerrë veten në pah si një lënie e qenieve të jenë vetvetja”.⁴

Nga kjo pikëpamje projektohet *Vdekja si liri e shpirtit*, e cila zbulon shkallë-shkallë filozofinë krijuese të poetit, sipas së cilës vdekja është mision, që kërkohet, dëshirohet dhe realizohet gjithnjë për hir të lirisë, çlirimit nga kufizimet tokësore dhe fluturimin drejt hapësirës qiellore. Prandaj, heroi lirik i *Zemrës së vdekjes* e do dhe e dëshiron vdekjen dhe më e bukura është se di të vdesë në mënyrë të jashtëzakonshme, duke kërkuar në vdekje thelbin e së vërtetës së vet: lirinë. Ky hero e kërkon dhe e gjen vdekjen në aktin vetëflijues: ai zgjedh fatin e vet, për ta thënë fjalën dhe përmbushur misionin e vet. Misioni i heroit/subjektit poetik është sakrifica/flijimi, e cila arrihet vetëm me vdekjen. Vdekja pra, në thelbin e saj, mundëson *lirinë si përjetësi*.

Është thënë për Poradecin se është “poet metafizik, filozofia e të cilit për jetën, është duale, helm dhe gas”,⁵ nga kjo premisë, *helmi e gazi* lejojnë botën lasgushiane ta pranojë njëjtë gëzimin e dhimbjen, me ç’rast njëra plotëson tjetrën. Me këtë gjuhë flet edhe mendimi i poetit për vdekjen. Vdekja e figuruar nuk shënjon fundin po përjetësinë, lirinë eternale të shpirtit. Dashuria dhe vdekja, dy topika të përhershme të literaturës botërore, shfaqin krijesën poetike të Poradecit në lojë mes poleve kundërshtuese, duke e artikuluar zëshëm sublimen e qenies njerëzore në kërkim të universales.

A. VDEKJA E NOSITIT

Poezinë e vdekjes, Lasgush Poradeci, e ka shtruar e shkruar me muzikë e metafizikë në ‘historinë poetike’ të Nositit. Pelikani i liqenit të Pogradecit,⁶ shpendi pendëbardhë gdhendur në figurë, bëhet njëkohësisht simbol i poezisë dhe i poetit. Drama e Nositit është aty, klithma lirike është aty, dhe dëshira e sakrificës për dashurinë, bëhen gjuha poetike e zërit që thërret ta dëgjojmë e ndjejmë këngën për jetën, dashurinë dhe vdekjen.

Kjo është kënga e vdekjes së subjektit poetik, mbase më intentionale për dashurinë, me të cilën poeti identifikohet plotësisht. Nositi është simbol i vetë Poetit, flijimi i tij ndërkaq është flijim për dashurinë,

⁴ Po aty, f. 213

⁵ Nysret Krasniqi, *Udha kratilike*, AIKD, Prishtinë, 2008, f. 96

⁶ Nositi është emri me të cilin pogradecarët i thërrasin pelikanit të Dalmacisë, habitant i liqenit të Pogradecit/Ohrit, specie e rrallë dhe e kërcënuar nga zhdukja.

krijimin, përhershmërinë. Me vetëfljimin, Nositi përmbush idealin e lartë njerëzor si kërkim i ushqimit për trashëgimi, me vetë jetën, me gjakun.

Titulli simbolik e ilustron fatin e heroit dhe temën e poezisë. Në këtë emër shënjohe vdekja si figurë e ndodhi dhe nositi bartës i saj. Ai na hap derën e rrëfimit poetik të një historie sakrifice, një kallëzim për vdekjen si vetëfljimin. Poeti shtjellon vdekjen si fat individual dhe si fenomen universal – si fat individual që dëfton udhën drejt fundit dhe fenomen universal që shënjon fljimin për ideal.

Nëse “banojmë poetikisht”⁷ në poezinë e Poradecit, vështirë të mos e ndjejmë kuptimin e tij të jetuarit metafizik, të jetuarit larg të zakonshmes e në kërkimin e përhershëm të zbulimit të thellësisë. Kështu që, në botën e kësaj poezie, opozita e jetës – vdekja, *zonja e zezë*, na indikon transcendentalen, jo me vaj e elegji, po me fisnikërinë e shenjtërinë që ngërthen kjo figurë. Poeti sugjeron se e vërteta e jetës duhet kërkuar në fenomenet thelbësore të saj, qoftë kjo vdekja. Mbi këtë bosht zbulon e krijon, siç krijon këtë tekst poetik, si letërsi e pastër e ideve metafizike për jetën, dashurinë dhe vdekjen.

A. SIMBOLIZMI INTERTEKSTUAL - FIGURA E NOSITIT

Po pse një pelikan? Zgjedhja e shpendit fin të liqenit për ta figuruar veten është subtile, delikate, pra dhe krejt fisnike. Vetëm një shpend kësi soji, me tërë elegancën, bukurinë dhe legjendën e vetë-sakrificës që mban në shpinë, i jep mundësi autorit të ngre me finesë të tilla vargje e t’i përthyejë me aq ndjeshmëri. Nositi bëhet figurë e shenjë reprezentuese/simbolizuese e vetes autoriale. Në simbolikën që përfaqëson shpendi mitik, autori e kërkon “tejdukshmërinë e veçantë të llojit në individualen e tij,”⁸ sipas përshkrimit që T. S. Colidge i bën simbolit në letërsi.

Simbolika e pelikanit është e lashtë dhe rrënjët i ka në një legjendë të antikitetit. Legjenda thotë se në mungesë të ushqimit, pelikani nënë e çau gjoksin e vet me sqep për t’i ushqyer me gjak të vegjlit që po vdisnin urie. Një version i dytë i legjendës thotë se pelikani nënë i spërkati me gjak të vetin të vegjlit tashmë të vdekur për t’i ringjallur,

⁷ Shih togfjalëshin ‘poetikisht banon njeriu’, te Martin Heidegger për poezinë e Johann Christian Friedrich Hölderlin te *Leksione dhe konferenca*, Plejad, Tiranë, 2003.

⁸ S. T. Colridge për simbolin, cituar sipas: Wellek, Rene/ Warren, Austin: *Theory of Literature*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1949, f.193

duke u vetëflijuar. Versioni i tretë thotë se nuk bëhet fjalë për pelikanin femër, po pelikanin mashkull, të cilin, trashëgimtarët duke u rritur e sulmojnë dhe ai detyrohet t'i vrasë, por pas tri ditësh, i ringjall duke i lagur e ushqyer me gjakun e vet.

Në mitologjinë egjiptase,⁹ figura e Pelikanit (Henet) është e ndërlidhur me jetën pas vdekjes, por i njëjti është konsideruar edhe si perëndi.¹⁰ Legjenda e pelikanit pra është e njohur në mitologji, në ikonografinë e krishterë dhe në heraldikë, e pranishme në stema, mburoja, flamuj, pulla postare, kryq të kuq etj.

Historia e zogut legjendar, e shkruar, haset fillimisht në tekstet e krishtera.¹¹ Kjo legjendë ka ditur të frymëzojë krishterimin e hershëm, i cili në figurën e pelikanit ka simbolizuar pasionin e Jezu Krishtit për flijim,¹² ndërsa në mesjetën evropiane është bërë simbol i Eukaristisë katolike – i bukës dhe verës, si trupi dhe gjaku i Krishtit.¹³ Nga krishterimi në mesjetë e më pas në letërsinë e Renesansës, me motive fetare

⁹ George Heart, *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, Routledges Dictionaries, Abingdon, UK, 2005, f.125

¹⁰ “Egjiptianët kanë besuar se pelikani mund të ofrojë përcjellje të sigurt në botën tjetër, sepse është i pavdekshëm. Vizatime pelikanësh janë gjetur në muret e varreve, në tekstet e funeraleve, etj. Pelikani, në këtë kulturë, është konsideruar edhe si perëndi sepse konsiderohej si “nëna e mbretit”. Cituar sipas George Heart, *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, f. 125

¹¹ Shkrimi më i hershëm mbi legjendën e pelikanit haset në librin didaktik të krishterë Physiologus, hartuar rreth shekullit të dytë të kohës sonë, (ose 3-4 sipas Alan Scott), në Aleksandri, shkruar në greqisht me autor anonim. Libri përmban përshkrimet e kafshëve, zogjve dhe krijesave fantastike. Për secilën kafshë ka një interpretim alegorik, nga e cila rrjedhin cilësitë morale dhe simbolike të kafshës. Në kapitullin e gjashtë flitet për pelikanin. Teksti ushtroi një ndikim të madh në simbolizmin e artit kishtar mesjetar: simbole si ato të feniksit që ngrihet nga hiri i tij dhe pelikanit që ushqen të vegjëlit me gjakun e vet, janë ndër më të përhapurat. Cituar sipas: Alan Scott, “The Date of the Physiologus”, *Vigiliae Christianae*, Vol. 52, No. 4 (Nov., 1998), Jstor, <https://www.jstor.org/stable-1584835?seq=1/analyze>, qasur më 11, 03, 2019; f. 430-441.

¹² Në kristianizëm, pelikani simbolizon pra Jezu Krishtin, i cili me vdekjen e tij, u përcolli të tjerëve pasionin e besimit “Ne ishim të mbytur në mëkate, por nëpërmjet gjakut të Krishtit kemi gjetur jetën e re, i cili vazhdon të na ushqejë me trupin dhe gjakun e tij”. në aspektin fetar, simbolika e pelikanit është përdorur pra për vdekjen si sakrificë dhe ringjalljen, referencë te Issai 1:2; Marrë në: <https://www.catholiceducation.org/en/culture/catholic-contributions/the-symbolism-of-the-pelican.html>, qasur më datë 11, 03, 2019

¹³ Gauding, Madonna: *The Signs and Symbols Bible: The Definitive Guide to Mysterios Markings*, Sterling Publishing Company, New York, New York, 2009, f. 263

ose jo, shpendi pendëbardhë, simbol i vetë-sakrificës, ka zënë vendin e vet në arte e literaturë.¹⁴

Legjenda e shpendit mitik e ka joshur dhe motivuar edhe autorin pogradecar. *Vdekja e Nositit* është tekst poetik që vë korrespondencë me një legjendë të lashtësisë. Korrespondenca është e qëllimshme dhe alegorizon simbolikën e vetëflijimit dhe pavdekësisë nga figura e shpendit në atë të poetit. Interteksti i pranishëm në tekst krijon efekt të fortë të përftesave, performancës dhe krijimit të situatës nëpër të cilën kalon protagonistin dhe të vetë aktit të flijimit si esencial në rrëfimin origjinal dhe në tekstin autorial. Ky tekst poetik është i mbështetur në një rrjet paraprak dhe ekzistues diskursiv e tekstor, duke marrë e ruajtur brenda strukturës së vet gjurmën e një trashëgimie kulturore.

Gjenotekst i poezisë *Vdekja e Nositit* është legjenda e pelikanit. Relacioni transformues mes gjenotekstit (legjendës) dhe tekstit origjinal (*Vdekjes së Nositit*) i takon rangut tematik dhe ideor. Referenca me tekstin e parë nuk jepet në formë citati, parateksti apo lloj tjetër komenti, por bëhet referencialitet implicit. Po t'i drejtohem autorit të *Hyrjes në arkitekst*, Gerard Genette,¹⁵ dhe niveleve të termit transtekstualitet (intertekstualitet), sipas planeve të procesit dhe shkallës së bartjes së një teksti në tjetrin (ku autori dallon arkitekstualitetin, intertekstualitetin, hipertekstualitetin, paratekstualitetin dhe metatekstualitetin), *Vdekja e Nositit* rri në nivelin e *hipertekstualitetit* që është marrëdhënia ndërmjet teksteve në mungesë komenti, relacion që lidh një tekst B (hiperteksti) dhe një tekst A (hipoteksti) gjatë të cilave, ndërrohet statusi i tekstit.

Relacioni i poezisë së Poradecit me legjendën e pelikanit, në plan të parë rri në topikën e vdekjes, për t'u shtrirë pastaj në planin ideor – vetëflijimin për ideal. Bërthama e rrëfimit legjendar nga lashtësia ndërfitet në tekstin autorial. Por, në procesin e hipertekstualitetit lidhet një marrëveshje: teksti autorial e shfrytëzon atë origjinal dhe e shndë-

¹⁴ Simboli i pelikanit është përdorur në gdhendje dhe në vepra të ndryshme arti, si në skulpturë, pikturë e në letërsi. Në literaturën e Renesansës, e gjejmë në Parajsën e Dante Alighierit, (Dante Alighieri, *The Divine Comedy. Paradise, Canto XXV*, Vargu 113, *The Harvard Classics*, marrë në <https://www.bartleby.com/20/325.html>, datë 06, mars, 2019); William Shakespeare, te tragjedia Hamleti, shkruan: "To his good friend thus wide, Ill ope my arms / And, like the kind, life-rendering pelican / Repast them with my blood."; John Skeleton në *Armorie of Birds*, etj.. In the hymn "*Adoro te devote*," the sixth verse (written by St. Thomas Aquinas and translated into English by Gerard Manley Hopkins)

¹⁵ Zherar Zhenet, *Figura*, Rilindja, Prishtinë, 1985

rron, duke krijuar nga ai një realitet të ri letrar. Funksionalizimin intertekstual të ideve nga një tekst i vjetër oral dhe biblik, Poradeci e shfrytëzon me qëllim të shtrimit të idesë së flijimit. Statusi intertekstual i ideve është i pakontestueshëm, meqë “në planin e rifunksionalizimit të një teksti idiomatik, me bazë orale, është themelor mbishtresimi i tij në planin e ideve, përkatësisht, loja e implikimeve të tij në strukturën intertekstuale, si kod më vete, që burimeve të ndryshme tekstore u jep një rend dhe një kah të ri semantik e konfigurativ”.¹⁶

A. NOSITI / POETI

Nëse thurim fjalinë me metaforat lasgushiane ‘Zog i ujrave / Zog i qiejve’; ‘Mbret i ujërave / Mbret i qiejve’, shpendi fin simbolizon poetin fin, në poezinë në të cilën fillim e fund flitet në vetën e parë, si vetje e vetidentifikimit. Nositi është vetë Poeti.

Shpendin mitik, shpendin biblik, shpendin e motivit amnor që çon në ekzistencën e gjenit, Lasgush Poradeci e përdor si figurë për ta projektuar vetë-sakrificën. Dhe po aq sa Krishti biblik mund të jetë një Nosit, Prometeu mitik mund të jetë një Nosit, një Nënë mund të jetë një Nosit, një Gjeni mund të jetë një Nosit dhe një Poet mund të jetë një Nosit. Një Nosit është edhe poeti Lasgush Poradeci.

Ndaj në tekstin në të cilin shkruhet vdekja e Nositit, projektohet vdekja autoriale, duke e marrë epitetin e poezisë që vë vulën e ‘vdekjes’ së autorit. Zëri autorial i shkrirë brenda poezisë, e dëshmon këtë fillimisht “Në këtë poezi subjektiviteti i poetit është transponuar, drejtpërdrejt në materien e vet, në tekst... ajo na lë ta lexojmë qenien e krijuesit të bartur, të shkrirë të tërën në tekst, ku figura dhe i gjithë teksti dalin si klithmë e dhembjeve dhe e mendjes së tij.”¹⁷ Në poezinë *Vdekja e Nositit* është “nyjëtuar figurimi – simbolizimi më intencional autorial, ngjashëm sikur në poezinë *Zog’ i qiejve*. Aty ku figura simbolike ambientale Nositi, që, sipas filozofisë së gjuhës artistike, ndërlidhet me personalen e autorit, shëmbëllen lidhjen gnoseologjike e pse jo edhe eskatologjike të subjektivitetit poetik, lidhje kjo që, ndër të tjera, mund të përvijohet sipas një shqyrtimi që prek dy fusha – dimensione që janë themelore për vërtetimin tonë: *Lidhja e subjektivitetit poetik (autorit) me*

¹⁶ Kujtim Rrahmani, *Oraliteti dhe Intertekstualiteti*: E. Koliqi, M. Kuteli, A. Pashku, AIKD, Prishtinë, 2002, f. 106.

¹⁷ Sabri Hamiti, *Vepra letrare 8, Letërsia moderne*, Faik Konica, Prishtinë, 2002, f. 491

Poezinë; Lidhja e subjektit poetik (autorit) me Përjetësinë. Të dyja këto raporte, që në figurimin poetik dalin si estetika variable, amëz të tyre e kanë Dashurinë si filozofi të Universum-it, me të cilën Poeti është identifikuar tërësisht.”¹⁸

Në këtë lidhje me poezinë si përjetësi, një figurë tjetër si nositi që simbolizon dashurinë e skajshme dhe sakrificën e fundme për hir të saj, zor të gjendej. Në afërsinë dhe kuptimin e dashurisë dhe sakrificës, Poeti dhe Nositi bëhen një. Ata komunikojnë dhe zbulojnë. Vargu e zbulon unin lirik, personën e autorit, i cili flet, ndjen, e do vdekjen dhe e di se do të vdesë. Ky zë rrafshon kufijtë kohor, për ta kënduar këngën e vdekjes/pavdekësisë së Zogut të qiejve, nëpërmjet vdekjes së Zogut të ujërave.

A. METAFORA E ZJARRIT – FILLIMI DHE MBARIMI

Me zjarr ju flas..., me zjarr.

Në gjirin t'im kam hapur varr...

Që t'i jap shpresë-edhe t'j-a marr...

Me zjarr ju flas, me zjarr... vargu i parë është figura esenciale e poezisë. Nositi flet/këndon me zjarrin e shpirtit këngën e mbarimit të vet në fjalët që duken sikur zgjaten pafund nga njëra në tjetrën botë, duke vënë në këtë varg të fillimit dhe mbarimit të poezisë dramën e shuarjes së tij.

Ligjëruesi thotë fjalën, krijimin si akt (flas), duke e cilësuar këtë të folur me një rrethanor mënyre (me zjarr), dhe krijuar tingëllimën e zanores *a* me përsëritjen e saj zjarr-flas-zjarr. Figura e zjarrit është e para dhe e fundit, është vetë dashuria, dhe pëlhura që end kjo figurë në kuptimin e saj metaforik e simbolik nuk është vetëm njëngjyreshe. Zjarri i Nositit është figurë që përfaqëson lumturinë dhe dhimbjen, helmin e gazin, dhimbjen e lumtur të ‘krijimit të poezisë’.

Por *zjarri* ka konotim dhe konfigurim të gjerë poetik. Zjarri është metaforë e pasionit të ndezur, ndjeshmërisë, zemrës. Zjarri është edhe figurë që shfaq guximin e të qenit autentik; të jesh autentik do të thotë të heqësh çdo maskë, çdo frikë; të kesh integritet, autenticitet, të përmbushesh në udhën e një misioni plot pasion. Zjarri është metaforë e dritës, në përfaqësimin e këtij nocioni në kuptimin mendor –

¹⁸ Nysret Krasniqi, *Autori në letërsi*, AIKD, Prishtinë, 2009, f. 189

ndriçimit; ndris, ndriçoj – për të tjerët në këtë rast; por edhe i djegies – digjem, për të tjerët.

Kjo figurë, si figurë bosht e tekstit, thuhet e shënjon vetminë esenciale autoriale të sojit malarmejan, që indikon shenjëzimin esencial: dashurinë për poezinë. Nositi lasgushian flijohet për trashëgimtarët, duke alegorizuar flijimin e poetit për dashurinë e krijimit, poezinë, përjetësinë e fjalës së shkruar – në kërkim të vdekjes si e vetmja udhë drejt përmbushjes së misionit/pasionit. Prandaj, *Me zjarr ju flas me zjarr...* e thënë dy herë, duke i dhënë peshë dyfishe, sikur do që ta *djegë* ligjërimin, të digjet poeti thellësisht tek lë amanetin poetik, porosinë e madhe për trashëgimtarët/lexuesit e tij.

A. VARRI

Pas zjarrit kemi varrin. Figurë po kaq e fuqishme dhe antonimike me të parën. *Në gjirin t'im kam hapur varr... / Që t'i jap shpresë-edhe t'j-a marr...*, kështu mund të flasë vetëm ai i cili e vë jetën përballë vdekjes. Pranëvënia e jetës dhe vdekjes, e dhimbjes plot *lumni*, e lumturisë së dhimbshme, krijon antoniminë e shpresës dhe varrit – dhënies e marrjes; marrëdhënie kjo (jap – marr) që vë bazën e dramës ekzistenciale të fillimit dhe fundit.

Zjarri, gjiri, varri..., metaforat lasgushiane thurin kallëzimin për vdekjen- varri shenjë e vdekjes, na fut në dramën dhe në filozofinë krijuese poetike të Poradecit. *Në gjirin tim kam hapur varr*, varri në kuptimin literal jep qenien e vdekur, varri figurë simbolizon vetminë në jetë. Por varri është dhe figurë e heshtjes, mosekzistimit të fjalës, dhe si e tillë e vënë në ballë të poezisë, rron në botën e konotimeve të zeza e të thella, ndaj vargu, strofa e motivuar gjuhësisht, me fjalët 'zjarr, varr', edhe flitet me zjarr e heshtet si varr të subjektit që digjet e hesht.

Figura e zjarrit fillim e mbarim krijon efektin e fortë në performancën drejt flijimit. Ndaj, në projeksionin autorial të vdekjes nuk hasim dilema, frikë apo stepje, sepse vdekja është e motivuar. Ajo motivohet në dashurinë si thelbësore, e përkthyer në filozofi të shpirtit si formë ideale, prandaj, trupi/materia nuk kanë peshë dhe e humbin kuptimin e shndërrohen në varr, figuruar në frymën/shpirtin. Edhe vetë pra fillimi i poezisë vizaton fytyrën e vdekjes, të sakrificës – motivuar në këtë veprim dhe emëruar si flijim për trashëgiminë/poezinë. Prandaj flijimi fizik i jep fuqinë shpirtërores, në sensin e flijimit për Dashurinë,

meqë ligjëruesi i kësaj poezie përfaqëson një figurë universale që përfshin njeriun si qenie e natyrës: si krijues i njerëzores/veprës poetike, si materie që lind, riprodhon vetveten dhe shkatërrohet, duke u rikthyer në materien anonime universale në bazë të ligjit universal të lindjes dhe vdekjes.

A. SIMBOLIKA E SAKRIFICËS

Nga strofa e parë në të dytën, rrjedha e tekstit na jep ambientin – liqenin, në përgatitje të terrenit drejt skenës kryesore.

Un' ik liqerit zemërak

Fatlum dh'i pastër si zëmbak,

Po zemra ime kullon gjak:

Liqeni dhe Nositi. I pari zemërak, i dyti fatlum dhe i pastër – një gjendje zemërimi e liqenit të personifikuar dhe një gjendje lumturie e pastërtie shpirtërore e ligjëruesit – *Fatlum dh'i pastër si zëmbak / Po zemra ime kullon gjak* / krijojnë kështu kontrastin e fortë të së bardhës me të kuqen e gjakut.

Liqeni i personifikuar, merr tiparet e një frymori i cili ndjen, ndaj është i zemëruar, e më vonë ai edhe do të flasë – epiteti metaforik *liqeri zemërak*, ka kuptimin e ashpërsisë së jetës, bëhet simbolizues i jetës duke shënjuar me këtë mbiemër metaforik një cilësi si gjendje të përhershme, tipar karakteri. Liqeni është jeta, përkatësia, shtëpia e Nositit - pjellë dhe viktimitë e të cilit është ligjëruesi. Portreti i Nositit, karshi liqenit zemërak, vizatohet i dëlirë, i bukur, i lumtur, në gjithë finesën e një krijese të realizuar, harmoni kjo që rrënohet në vargun pasues: *Po zemra ime kullon gjak* - Lumturinë e tij shpirtërore e thyejnë trashëgimtarët e uritur: si mund të jetë i lumtur kur ata po vdesin urie? Ndjenja prindërore shfaqet fillimisht, por ajo ngrihet në ndjenjën humane universale që shkon përtej motivit amënor, po sidoqoftë të dyja marrin e i japin njëra-tjetrës pambarim.

Ngjyra e kuqe dhe e bardhë që e dominojnë këtë strofë, krijojnë kontrastin e bukur estetik, po simbolika e tyre që del e pranishme në arte e në letërsi, ngërthen në vete shumë kuptime. Në disa interpretime, ky kombinim ngjyrash simbolizon jetën dhe vdekjen, dhunën dhe vdekjen, apo qofshin ato ngjyra pasioni e paqeje, por kryesisht të afërta me vdekjen e jetën pas vdekjes. “Në kulturën romake dhe në poezinë

latine, përdorimi i këtij kontrasti ka qenë i shpeshtë,¹⁹ shembuj të kësaj pranie ngjyrash janë nënvizuar në poezitë e Ovidit, Katulit, po edhe Horacit.²⁰ Në vargjet e *Vdekjes së Nositit* ndërkaq, ky kolorit nuk është vetëm deskriptiv, por e shënjon veçantinë e figurës: veprimin, ndjesinë dhe përjetimin. *Fatlum dh'i pastër si zëmbak*, në krahasim të shpirtit të figurës së poezisë me bardhësinë e lules, duke dëshmuar kështu pasionin, (po edhe vdekjen) në kuptimin më të lartë shpirtëror. Krahasimi këtu na jep lulen, pjesë të jetës, bardhësia e së cilës po ashtu sugjeron vdekjen sepse dikur ajo lule qe pjesë e organizmave të gjallë.

Gjaku - pasioni i misionit: *Po zemra ime kullon gjak*, gjaku është simbol i sakrificës, i fisnikërisë, i bukurisë. E kuqja e gjakut shënjon njëkohësisht fuqinë e jetës dhe të vdekjes, shënjon trupin si lëndë ushqyese; një dashuri/bukuri e humbur për një dashuri të ardhshme. Gjaku që është i brendshëm do të rrjedhë jashtë, si në aktet e madherishme të lindjes së foshnjës, kur i jepet jetë trupit e shpirtit; edhe këtu gjaku figuron një eternitet të panjollosur, sepse vdekja bëhet në emër të jetës. Zemra kullon gjak për një ideal esencial, prandaj dhembja durohet, vdekja do të durohet me filozofinë e pastërtisë e sakrificës, sepse ajo bëhet për *një ideal esencial – Poezinë/Dashurinë*.

A. ARS MORIENDI: VETËVRASJA POETIKE

Me këtë pasion flijimi për jetën e *trashëgimtarëve/krijimin*, për trashëgimtarët fizik/trashëgimtarët poetik, për Dashurinë/Poezinë, në strofën e tretë e të katërt përshkruhet flijimi (fizik) për ideal. Skena e flijimit të Nositit realizohet me karakterizime të fuqishme emotive e ideore. Figurimi që u ngjan skenave biblike të sakrificës, transcendon kuptimet dhe idetë autoriale për jetën dhe vdekjen, në ngritjen e temave të mëdha drejt kërkimit dhe njohjes.

Se vijnë-urtuar zogjtë-e mi,

Dh-u jap ushqim me dashuri –

Një dashuri për llaftari:

Zogjtë janë vetja e Nositit, vetja e zgjeruar. Ky është edhe sekreti i imanencës jetësore, i përhershmërisë. Fuqinë poetike e bart njësia kuptimore *vijnë-urtuar zogjtë-e mi*. Arsyeja e sakrificës *zogjtë e uritur*,

¹⁹ Philip L. Thomas, *Red and White: A Roman color symbol*, marr në: <http://www.-rh.uni-koeln.de>, f.122

²⁰ Po aty.

që me rimat fundore, ndjenjën e dashurisë dhe konceptin poetik të llahtarisë *Një dashuri për llaftari*, i japin kuptimin flijimit të Nositit, siç konotojnë dhe domethënien e çdo sakrifice për një qëllim të madh.

Në strofën e katërt kemi realizimin e plotë të skenës së vdekjes:

Pa nis ah! Gjirin t'a godas...

Dh-e hap ah! – gjirin më një ças...

Dh-i nginj ah! Zoqtë-e vdes me gas!...

Kjo është pika kulmore në të cilën Poradeci e sjell ligjërimin poetik. Në një atmosferë mitike sakrifice, në hapësirën poetike të liqenit, si vend që rrezonon kohë infinite dhe hapësirë poetike shpirtërore të veçantë, realizohet vetëflijimi në frymën e në identitetin poetik lasgushian.

Tri pasthirrma *ah!* të vendosura në mes të vargjeve pas tri foljeve: *nis / hap / nginj*. Tri veprime, të njëpasnjëshme, goditëse, të shkallëzuara, japin klithmën e subjektit poetik para vdekjes. Veprimi i foljeve është rritës, nga goditja e parë deri sa të nginjen zogjtë. Përsëritja e pasthirmave *ah* dhe përsëritja e zanores *a* në të tri foljet (në krijimin e rimave fundore- as), krijohen si tinguj të kampanës së vdekjes. Klithma *ah* shpreh dhimbjen drejtpërdrejt, dhe kjo klithmë, ky zë, jehon si një kampanë vdekjeje.

Ecja shkallore e përshkrimit të aktit flijues përplotëson kështu sa më shumë dramën e flijimit. Studiuesi Sabri Hamiti thekson se është pikërisht vargu i fundit i kësaj strofe, vargu qendror i vjershës dhe moto e vdekjes së ëmbël për një ideal “Këtu është përmbushur ideali më i madh njerëzor si kërkim i ushqimit për trashëgimi, me gjak jetësor, po edhe me kulturë shpirtërore. Vetëm pasi të jetë përmbushur ky ideal vdekja mund të bëhet e pa vajtuar, prandaj Nositi mund të klithë: *vdes me gas*.”²¹ Vuajtjet fizike të Nositit do të marrin fund dhe shpirt i tij, pas shpagimit me vetëflijimin, çlirohet për t’iu kthyer hapësirës, universit nga kish ardhur.

Në ‘takim me vdekjen’ Nositi nuk provon ndjenjën e frikës, stepjes apo tmerrit para saj. Nositi e do vdekjen, e dëshiron dhe e shijon, sepse vdekja është udhë drejt vetënjohjes. Me këtë vetëdije mbi vdekjen, Poradeci u jep teksteve mbi këtë temë fisnikërinë e vdekjes apo nëse guxojmë të themi u jep *shenjtërimin* e vdekjes. Prandaj, në marrëdhënien me vdekjen, ai pranon *dhimbjen (bukurinë) e llahtarshme të*

²¹ Sabri Hamiti, vep. e cituar, fq. 492

saj, sepse ajo sjell dashurinë, atë dashuri që përkthehet në poezi, dhimbjen e përkthyer në fjalë poetike.

Nëse vargjet e mësipërme i marrim si alegorizim autorial, atëherë mund të theksojmë intencën autoriale të sakrificës për ta thënë fjalën poetike, fjalën e vdekjes, fjalën e kënaqësisë së dhembshme personale, e cila universalizohet në dëm të po kësaj personaleje, vdekjes në vargje. “Nëse Nositin e pandehim si simbolikë për Autorin, atëherë si mund ta shmangim intencën se po ky autor e shkrin *eidosisin* e vet në çdo grafemë poetike, ku çdo grafemë e bën të plotë motivimin për shkrirjen poetike; shkrirjen në dashurinë si universalitet... Prandaj, ky është tipi i autorit, të cilin e përqafon Lasgushi empirik dhe se vargjet: Dh’ e hap ah! gjirin me një ças.../ Dh’ i ngjin ah! zoqtë-e vdes me gas!... – esencializojnë vdekjen autoriale – intencionale për këtë Dashuri. Fundja, është tepër e qartë se më e vështira dhuratë është ajo e Dashurisë. Pra, Nositi nuk jep ushqim lëndor për zogjtë e vet, por jep Dashuri. Zogjtë rriten me dashurinë, e cila burimin e ka në vdekje. Sipas këtij gjykimi del se Lasgushi vdekjen e vet e gjen në Poezi.”²²

Dhe Lasgushi di si të vdesë në mënyrë të përsosur. Sepse e ka bërë këtë më parë, dhe sepse ky është një proces përmes të cilit arrihet njohja e kuptimeve esenciale, prandaj dëshira e vdekjes është qenësore.

A. LIQENI –FIGURA E VDEKJES DHE E PAVDEKËSISË

Me ikjen/vdekjen e Nositit, jemi prapë aty, në liqe, te ‘varri’ i tij, duke e dëgjuar klithmën elegjiake të liqenit, atëherë kur ligjërimi poetik bartet nga Nositi te Liqeni, ndërthurje kjo ligjërimesh tejet konotuese në rrafshin ideor e simbolik. Liqeni bëhet figurë, me anë të së cilës luhet filozofia e vdekjes, dhe figurë që shenjëzon pikat themelore të qenies: vdekjen, jetën, lëvizjen. Dhe lëvizja e tij, pas vdekjes së ‘pjellës së vet’, bëhet e jashtëzakonshme:

Ahere- helmohet e buçet

Pas mallit t’im liqeri-i shkret.

E rit tallazin porsi det.

Ay e tund, ay e shkund,

Ay e hap sa me të mund,

Gjer mun në gji, gjer mun në fund.

²² Nysret Krasniqi, vep. e cituar, f. 190

Liçeni, ‘shtëpia’ e Nositit, ‘gjëja’ e tij, ajo që ushqen frymën e jetës, ajo që prek fundamentalisht dhe e mban gjallë, por dhe ajo që i merr frymën dhe i bëhet varr. Kjo shtëpi e përumbjes poetike bëhet pikënisje poetike dhe mbarim i banimit në këtë botë. Simbolika që ngërthen figura letrare është e thellë dhe e hapur, ajo josh me estetikën, dhe jo vetëm e ilustron pamjen, por bëhet burimësi letrare. Liçeni pra, identiteti i kësaj poezie, si figurë ambientale dhe konotative, është në thelb ‘e vërteta’ e Nositit, përkatësia ‘shpirtërore’ e fizike e tij. Nositi merr jetë, klith e vdes në shpirtin e kësaj natyre, ai shënjon vendin ku nisin vuajtjet e trupit të heroit dhe vendin ku mbarojnë ato. Nositi dhe liçeni japin e marrin njëkohësisht, duke e vënë në fron shpirtroren në raport me ndijoren; vdekjen dhe rilindjen si prekje apo kthim te e vërteta esenciale, te qëllimi më i lartë, për ta lënë nën hije pjesën tjetër të botës e të hapësirës, para të cilëve ato bëhen krejtësisht të padukshme.

Skena e vdekjes së Nositit mes vorbullës së dallgëve përpirëse të liçenit zemërak, një “vrinë e zezë” si ato të gjithësisë, e tërë drama ndodh në këtë sfond, në mes të atij që e mban, ushqen dhe e vdes Nositin. Përsëritja e tingujve zanorë të strofës së gjashtë (aliteracionet), krijojnë klithmën e dikujt që tronditet fort, errësohet, zbret e bie poshtë, siç ndodh në këtë artikullim zanor: *Ay e tund, ay e shkund / Ay e hap sa me të mund / Gjer mun në gji, gjer mun në fund* - ay e – ay e – und / ay e – a e ë – und / e u i – e u ë – und, tinguj që japin gërhamën e fundit ose jehonën e mbetur të atij që ka ikur (Nositit), apo të atij që vajton për të (liçenit). Tinguj të një të gjalli ose një të vdekuri, që vijnë nga jeta o nga vdekja.

Po ta lexojmë këtë poezi në këndin e komunikimit autorial me *eidosisin* hipotetik metafizik hetojmë një figurim të dytë, në të cilin Nositi bëhet figura e liçenit (ambienti i vuajtjes së shpirtit që sakrifikon), i cili për ta arritur Përjetësinë duhet ta vuajë dënimin e ‘burgut të shpirtit në trupin e tij’. “Nëse liçeni është simbolika tokësore e fuqisë metafizike, fuqi e cila i jep lëndën (trupin) Nositit, atëherë kthimi në të, i Nositit, figurohet intencionalisht si kthim në të vërtetën, pra në thellësinë e Dashurisë.”²³ Dashuria e liçenit për Nositin, e bartur në fjalën *mall* (dashuri) i rri karshi *helmit* si antitezë, për të shënuar figurën e bipolaritetit helm e gaz – dashuri e dhembje, dashuri e zi. Përshkallëzohet në krahasimin si det: helmohet, buçet, malli, shkret, rrit tallazin, liçeni zemërak cilësohet tashmë i shkret, si i *vetmuar*, i *shkretuar*, pas vdek-

²³ Nysret Krasniqi, vep e cituar, f. 191

jes së kreaturës së vet. Shpërthimi i liqenit figurohet në një qenie frymore tek e përcjell me dhembje në vdekje shpendin e gjirit të vet, me atë oshtimë që i ngjan thirrjes esenciale për ta rikthyer aty ku e mbante dikur, mu në gji.

Në këtë efekt të kallëzimit ndjenjor, bartjes së ligjërit nga njëra figurë te tjera dhe funksionit karakterizues të kësaj marrëdhënieje, lamtumira e liqenit dhënë Nositit, nën efektin e shpërthimit dhe rikujtimin e thellësisë së këtij gjiri, shënjon udhën e kthimit te e vërteta, te universi nga pati ardhur, që nga flijimi për dashuri e zgjatim të vetës te të vegjëlit në dashurinë si përhershmeri.

A. ETERNITETI I POETIT

*E shpirtin duke m'a përcjellë,
Më thotë ah! shih sesa 'sht-i fellë
Ky gjir'i em që të pat pjellë...
...Me zjarr ju flas, me zjarr.*

Përcjellë, i fellë, pjellë, mbiemri mes foljesh, krijuar në tinguj përsëritës: ë-ellë-i-ellë-ë-ellë... thurin jehonën e shpirtit që ikën në lartësitë qiellore ose në thellësinë ujore. Gjiu-varr u mbyll. Uji qetësohet. Klithma zhduket. Qetësi. Lamtumirë, Nosit!

Një lament për jetën e vrarë a lumturi për shpirtin që ikën lart? Një vajtim si vaji i nënës e babës për të birin apo një këngë e valëve si ngushëllim i fundit? Liqeni kumton, zbulon dhe tipizon thellësinë, edhe atëherë kur heroi i tij, humbësi e fituesi metafizik ikën tashmë sferave të larta qiellore a thellësive ujore. Thellësinë e mat nga lart, ai që është sipër, por thellësinë mund ta masë edhe ai që bie poshtë, thellë ujit.

Lënda, trupi i Nositit shkon poshtë e shpirti ikën lart, na rikujton miku i jetës e i poezisë lasgushiane, Mitrush Kuteli "...vdekja si eveniment' i fundit që sjell pushimin e mbarimin e luftës tokësore dyke qenë se atëherë elementet që përbëjnë jetën, lënda e shpirti, ndahen të tërhequra si cili prej polit të vet – i pari tatëpjetë dhe i dyti përplotë – sa po si kush veçan e të dy bashkë patën përplotësuar misionin e tyre, ky është thelbi i konceptcionit heroik të Lasgush Poradecit përmbi jetë e vdekje.”²⁴

²⁴ Mitrush Kuteli, *Fjala e editorit*, në *Lasgush Poradeci, Ylli i zemrës*, Bukuresht, 1937, f. 173

Vargu esencial...*Me zjarr ju flas, me zjarr*, vënë fund e krye poezisë, ndarë veçmas nga tercina finale e bën atë lajtmotiv të poezisë dhe e shndërron në figurë-testament, në porosinë e të vdekurit Nositit/Poetit, e lënë me *zjarr* / me *shpirt* mbi krijimin, poezinë, këngën. Zjarri, fillimi e mbarimi, zjarri i Lasgushit, zjarri i Nositit, i Prometheut, i Krishtit, zjarri i Gjeniut, figurë e zemrës e pasionit, kërkon dhe shtron madheshtinë e mendjes.

Vargu i fundit janë fjalët e fillimit të Nositit. Në vetën e parë ai na fliste kur ish një, shpirt e trup. Pas vdekjes së Nositit, flet liqeni, po vargun e fundit kush e thotë? E thotë vetëm shpirti? Kujtojmë dhe njëherë simbolikën e poezisë dhe identifikimin e autorit me figurën e tekstit, si dhe bartjen e ligjërimin në fund nga njëri te tjetri. Nga na flet tash Nositi, ose prej nga na ka folur gjatë gjithë kohës? Mos ndoshta Nositi na ka folur nga vdekja, vazhdimisht? Si mund ta kuptojmë nëse që në fillim na ka folur jo si i gjallë, por i vdekur?

Nositi e nis rrëfimin poetik me zjarrin, si fillim e mbarim dhe varrin, që është shenjë – simbol i botës së të vdekurve. Mund të jetë që rrëfimi i tij të vijë si jehonë nga jeta tjetër – pra nga vdekja. Mbase ai na ka rrëfyer derisa shpirti i fluturonte lart. Meqë jemi në fikson, mundësia e të folurit të subjektit poetik, nuk e përjashton as njërën dhe as tjetrën botë. Edhe ashtu, fjalët, tingujt, rimat, ndërtimi i vargjeve – ngjajnë në një jehonë zëri/zërash që vijnë nga larg – nga këtu ose përtej. Si kambanë e zë vdekjeje që vjen nga thellësia a pafundësia.

Mbarimi i poezisë është krejt i zgjedhur. Vdekja e poetizuar në vargjet që vdekjen e bëjnë të bukur, fisnike e të shenjtë në tërë sovranitetin e saj, në kuptimin e lindjes nga vdekja, rilindjes, rikthimit në gjirin e lindjes, krijojnë në emër të jetës dhe mohojnë po prej asaj, për t'i takuar vdekjes, pa vdekur kurrë, duke realizuar kështu poetikisht ciklin e pambarim të ekzistencës së qenies.

LITERATURA

- [1] Alan Scott, "The Date of the Physiologus", *Vigiliae Christianae*, Vol. 52, No. 4 (Nov., 1998), Jstor,
- [2] <https://www.jstor.org/stable/1584835?seq=1/analyze>
- [3] George Heart, *The Routledge Dictionary of Egiptian Gods and Goddesses*, Routledges Dictionaries, Abingdon, UK, 2005
- [4] Kujtim Rrahmani, *Oraliteti dhe Intertekstualiteti: E. Koliqi, M.Kuteli, A. Pashku*, AIKD, Prishtinë, 2002
- [5] Lasgush Poradeci, *Ylli i zemrës*, Bukuresht, 1937
- [6] Madonna Gauding: *The Signs and Symbols Bible: The Definitive Guide to Mysterios Markings*, Sterling Publishing Company, New York, New York, 2009
- [7] Martin Heidegger: *Leksione dhe konferenca*, Plejad, Tiranë, 2003
- [8] Mitrush Kuteli, *Fjala e editorit*, në *Lasgush Poradeci, Ylli i zemrës*, Bukuresht, 1937
- [9] Nysret Krasniqi, *Autori në letërsi*, AIKD, Prishtinë, 2009
- [10] Rene Wellek, Austin Warren: *Theory of Literature*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1949
- [11] Sabri Hamiti, *Vepra letrare 8, Letërsia moderne*, Faik Konica, Prishtinë, 2002
- [12] Zherar Zhenet, *Figura*, Rilindja, Prishtinë, 1985

Blerina Harizaj, Prishtinë

THE ORIGINALITY OF BUHARJAN MYSTICISM

Abstrakt

In this paper we will address the role of Oriental mysticism in the formal and substantial dimension in Vexhi Buhara's poetry. Buhara's acquaintance with Oriental philosophy, culture and literature left traces in his poems, though modest in number. There are only few poems in Buharas' literary legacy; only those belonging to the period 1940-43, published in the periodical of that time. His friend, Ahmet Kondo published them later on in the monograph "Vexhi Buhara, the man, the poet, the scholar 1920-1987" dedicated to this figure. One can clearly see the approach of Buharas' poetical text with the Persian Sufism, which is also the main source of all the philosophical and religious concepts mentioned in it and in this paper. Through this mystical-oriental point of view, our poet metaphorizes his poetic ideas on various religious, life and philosophical matters, but always adapting them to his creative and spiritual individuality. It is seen in the way the poet Vexhi Buhara not only borrows different Sufis ideas, but also transforms them into the function of their own subjective and emotional use. The message in Buharas' poetry is realized thanks to the sublimation of his personal experience. For all these elements together constitute the originality of the Buharjan mysticism. The methods followed here are those of synthesis-analysis and comparison, which are used in order to see the influence of the Persian philosophy, literature and culture in Vexhi Buhara's poetry.

Keywords: God, mysticism, Oriental literature, Sufism, Vexhi Buhara.

ORIENTAL MYSTICISM IN THE FORMAL AND SUBSTANTIAL DIMENSION IN VEXHI BUHARA'S POETRY

Buhara's acquaintance with Oriental philosophy, culture and literature left traces in his poems, though modest in number. One can clearly see the approach of Buharas' poetical text with the Persian Sufism, which is also the main source of all the philosophical and religious concepts mentioned in it. Despite the influence of the Orient's mystic-Sufis doctrine in his poems, Buhara aims to reveal his poetic identity by transforming the borrowed mystical ideas into the function of this identity.

Through the process of transformation Buhara embraces borrowed philosophical-religious concepts with other layers of meaning by expanding their poly-semantic field, wider than that obtained from mystical doctrine. But the scholar Yzedin Hima sees the suffix element, in Bukhara's poetry in a different way. He asserts that "Buhara's Sufism is not a dominant and principal element in the poetic discourse creation. It may be Reminiscence an unconscious one, resulting from understanding deeply the Oriental culture, philosophy and literature". (Hima 2008: 127). In fact, such reminiscences have played a key role in building ideas and poetic discourses in various writers. Various typological definitions have been given to Buhara's poetry by the scholars, such as: elegiac poetry, romantic, symbolical, philosophical, erotic or even brought together by the landscape in a common denominator- the essence of Islamic mysticism. But what is Islamic mysticism, or *tesavvuf*, that in Western countries is known as Sufism? Islamic mysticism, or *tesavvuf* is a "man's spiritual animation or inspiration". Referring to this definition, mysticism is closely related to the spiritual, and is, precisely, the "fruit after removing the selfishness and material existence by religious works, thus becoming the owner of the heart's throne." Islamic mysticism is nothing more than the mirror of spiritual livelihood". (Rexhebi 2006: 9). The aim of *tesavvuf* is to establish a contact between humans and the creator along with the essence and his wholeness in this world. This kind of mentality has its roots in the Qur'an a.sh. and Muhammad's life and practices" (Izet 2001: 29). Mysticism requires the perfection or cleansing of the nafs (soul); is the way to the spiritual (jihad); the way to God through different stages" (Trimingham, 1971: 139). The fundamental truth of Sufism, developed and reaffirmed for centuries, lies in the fact that God and all creatures are one "the unity of the essence" or the *vahdet-i vücud*. Among the most well-known Islamic texts we find this: to God belongs the East and the West. Everywhere you go, there is the Lord's face. He is everywhere and all-knowing" (Schwartz 2009: 36).

Mysticism is the road and the way of knowing in Islamic religion and other celestial religions that reveal the truth and support enlightenment through intuition rather than rational intellect (Tamimdar 2011: 35).

The element of spirituality or the spiritual can be sensed in almost all Buhara's poems, which partake divine hues.

LITERATURE REVIEW

The treatment of offering a powerful theme in the analysis of the historical sources of the Albanian territory of this time, of the Ottoman Empire and of socialist realism, and the study of subsequent punishments. In designing the use of the work I have relied on the unpublished source materials of Albanian Oriental and Ottoman literature, respectively for Bektashi writers and poets, as well as Oriental ones. It can also be used as unpublished sources provided in the Central Archives of the Albanian State, the Archives of the Institute of History in Tirana, the Archives of the World Archives in Tirana, the Archives of Kosovo, etc. Great Role in Designing Historical and Literary Sons of Work Written Documentary Services of Albanian Bektashism to Like the Sun newspapers in the US, which may also analyze Bektashism in the United States of America, Library Fund National Fund and Iranian Cultural Foundation, "Saadi Shiraz" etc. Articles containing in-use documents and scientific papers published in the journals of the use of scientists at home and abroad, regular articles on beloved printing from library funds, articles from foreign press, archive material, and a face literature and country.

METHODOLOGY

The paper "The Originality of Buharjan Mysticism" aims to address, through scholarly objectivity, the events and processes that have taken place in the relationship between Albanian poetics, viewed from the perspective of the documents and writings of Albanian authors during the years under consideration. The study of Bektashi literature is an area that has aroused the interest and attention of many scholars of the time, as well as of scholars of literature and publicity, or of other social fields of the Renaissance period and beyond. In order to reflect a more accurate reality or to shed light on the development of these relations from other angles, the author saw no need to treat these relations from the point of view of Oriental literature. This is precisely the novelty of this paper, in analyzing the social, cultural and economic processes developed in the relation of oriental poetics to some Albanian poets, viewed from the perspective of the interests and politics of Albania and beyond.

FINDINGS/RESULTS

The main results are about the new research that I have made during my studies. The oriental authors are very clear in their position. They try to find the main source of the conflict in their heroes. One of them is the Iliad poem. According to the Albanian authors the heroes are very important; because Albania has faced many historical difficulties for the independence. In this article we saw the importance of translation in the establishment of intercommunication bridges with different cultures and literatures, by conveying us at any time messages with universal values.

THE VIEW OF BUHARA ATTITUDE OF ORIENTALISM

Unlike the mystical Islamic belief that the human spiritual animation can be seen in the divine love of God, Buhara sees it in another dimension in the love for *Life*, as God's reality. And this human and divine sense is marked in his first poem, "*For you are a flower that doesn't fade*", which remains the main motive for other poems. To give the idea of life and its continuity, the poet uses floral symbols as a poetic element that carries not only emotional but also semantic charge. The life and the world were inexistent before its creation. It would latter erupt in the form of plants (the flower) and creatures on earth. Flower as Buhara's poetic component is not only in its direct and parabolic meaning, but also as a symbolic representation of life" (Lila 2012: 16). Since the beginning of his poetry, is depicted the idea of creating the world, and life, "*lule, jetën kush ta fali? Kaq e bukur si kembirë?! Je mbi shoqen daj të themë, të ka vënë një Dor' e lirë*", ["flower, who gave you life? As beautiful as you have blossomed?! Among your friends you are above, a free hand put you there], as well as the poet's lyrical attempt to discover the essence of things, the mystery surrounding him, the causes that lead the human being to a constant clash with life and the struggle for existence. The idea is finalized with the phrase; life is beautiful just like the never-fading flower. "*Trëmbem unë, por jo ti. Ti e di se gjës' të ngetë, se me nj' ah që çon përprjetë, fillon Prap, e del në jetë. Jet të bukur si do vetë, se je lule që s' humbetë*" ["I might get scared, but not you. You know that nothing can hurt you, because after a groan you start again, being brought back to life. A beautiful life as you want it, for you are flowers that never fade"]. (Kondo, 1995:30). But the core of all the basic philosophical-religious concepts in Buhara's poetry is

the idea of the Absolute Being, of a supernatural force from which derives everything, and which is unconditional in time and space.

“*Këto pika ujës ’janë, nukë vijnë këto nga retë; Bjen nga Qielli i paanë, i një botës plotë jetë*” [*These drops are not, they are not falling from the clouds; drop from the vast Sky of a world full of life*] (Kondo 1995: 30). The Persian philosopher Molla Sadra asserts; “Firstly God manifested himself and, all everything else in the world is his shadow. He said “Be”! and so in the making of the world he emitted his breath. While, another prominent Persian philosopher, Ibn’Arab states: “The ultimate reality is seen as the “Truth” (*haqq*, Realja), the Essence of all things; sometimes as “creation” (*khalq*), a manifestation of the essence. The truth is one God. The objects in the universe are God, but no one resembles Him. The ultimate reality of Ibn’Arab is the Divine Essence. Such an idea in Buhara’s poetry is shaped through the *Free Hand* syntagma, which in the formal and substantial dimension implies God’s creative process (*al-Bari*), whose free will not only creates, makes, but also regulates everything in the world through divine laws. Everything in the universe is subject to the will of this supernatural force. God created the world out of love and to reveal his divine attributes. His main reason for creating the world from scratch is love” (Tamimdar 2011: 51). This is also confirmed by the Prophet’s saying: “I was a hidden treasure and wanted to become acquainted, so I created the world.”

All this leads us to the vision that the Sufis have for God and the Universe, within which are included two perspectives; transcendence and immanence. According to them, “the former, shows that God is different from all beings and absolutely nothing can be compared to Him; the latter shows that all beings derive their reality from God, in their essential nature, they have no reality beyond His reality (Chittick 2009: 55). For our poet, the order in nature means harmony, which amazes and delights him at the same time. “Harmony itself (the order) and the beauty that exists in nature is an expression of divine beauty and wisdom. The beautiful brings us close to God, because we perceive in it the vibrations of complete happiness and infinity that originates from the divine beauty” (Frithj of Schuon 2007: 257). Precisely, Bukharaja sees the divine beauty embodied in the beauty of the maiden in his village, who is imbued with symbols and images such as; moon, lily, jasmine, yellow flower, and quail. Because some of them are part of the traditional Arab-Persian stylist, they are used by him in another context but without losing their emotive meaning.

The poet sees this beauty in the ancient and holy mountain of Tomorri, the Olympian of the Greek gods, from where Aphrodite, smiles from afar, and sparks the longing for love. Where Buhara becomes one with the mystical secret, and human souls are dissolved in their immortality. The poet faced with this beauty and greatness; clothed with divine light, with the flame of love and eternity, forgets the sadness, the sorrows and sufferings of life. He prays to his soul, shaped as a bird to open its wings and fly into the depths of spiritualism, the spiritual as the only path to happiness, peace, and human eternity. “*Bukuri këputur qiejësh mbi Tomorrin sonte bie, më pushton që prej së largu dhe një shpirt prej lashtërie, Dhe kjo dritë dhe kjo flakë, që po ndez një qiell floriri që po qesh nga maj’ e malit si një diell ndaj të gdhirë, gaz’ i lar’ me drit thëngjilli që pikoi vetvetiu, është gaz’ i Afërditës që së lartësh vetëtiu.* (The lofty beauty of the skies above Tomorrow falls tonight, overwhelms me from afar, and a spirit of antiquity, And this light and this flame, that is lighting a golden sky that is laughing from May 'of the mountain like a sun to day, gas' washed 'with the sparkling light of coal itself, it is the gas' of Aphrodite from above).

Zog i shpirtit tundi krahët mbi Tomorrin fluturoi! Shpuz e mallit po valvitet, trete helmin, ligjëro! Dhe pas të keqë marrë frym’ e shpirt nga bukuria, dhe pasi të keqë parë ca shkëndi nga dashuria, fute kokën ndënë krahë dhe dëgjo, o pandëshkruar, sesi nga Osum’ i jetës buçet këng’ e amëshuar”. (Kondo 1995: 40). *The bird of the soul waved its wings over the Tomorris flew! The spoils of the merchandise are boiling, the third poison, teach! And after the girl was breathing the soul of beauty, and after seeing the spark of love, put her head in her arms and hear, O unsigned, how Osum 'of life kisses an eternal song”.*

While finding the divine wisdom and strength in the village farmer, embodied in his work, while on the other hand is the shepherd's flute and the village nature that sparks desires, the longing for the past, boyhood, and the poet's hopes, embracing life even more; “*Kush nënqesh aq me ngadalë si e mekur trendëlinash? Kush hedh ngjyrë çupërie nëpër tufa jaseminash? Kush fjaloset me sorkadhe...ballin hën ‘e gush ‘zambak? Ndënë hijet e lajthisë atë syrin që pi gjak/Kush luan? Me gjuhë thëllëze kush këndon një vjershërim?... Është vash e fshatit tim!/Kush ia thotë aty matanë me një fyell që përvëlon, asaj kënge ziliqare që të mek, të ngashëron, asaj kënge që pjell shpresa,...lind dëshira dhe shtron mall, që të zbut të bën si dele, që të ngroh të mban gjallë, me ca puthje djalërie q’i jep jetës pa kursim? Është’ bariu i*

fshatit tim!/Dielli kujt i thur kurorë, hëna kujt i ka zilinë?Kush përkulet hireplotë si ky gruri mbi kallinë?Kush me hov të krahut nxjerr nga ky dhe ergjënd dhe ar, dhe në fshehtësi të pyllit rrit një lule që është larë, po me sy që thahet lehtë, por me ves' të shpirtit trim?...Është bujku i fshatit tim! Aty ndizet dashuria si një drit' që s'ka të shuar; ngroh sa mendje që dremisin, ngjall ca shpirtra të harruar...Dhe kuptoj se zemr' e jetës që merr helm e jep gëzim, rreh në gjë të fshatit tim!" (Kondo 1995: 35). *"Who smiles so slowly as a trend mate? Who casts lilies in bunches of jasmine? Who argues with lilacs... the lunar ears of the moon? In the shadows of the hazelnut that blood-thirsty eye / Who plays? Who speaks in a partridge tongue a poem?... She's my village girl! / Who says it over there with a burning song, that envious song to kill, to seduce, to that song that brings hope,... the desire arises and the yearning to soothe makes like a sheep, to keep you warm, with some kiss of boyhood that gives life without saving? It is' the shepherd of my village! / The sun to whose crown, whose moon is the envy? Who bows graciously like this wheat upon the cob? that is washed, but with a lightly drying but with a dewy eye, of a brave soul?... It is the farmer of my village! There love flashes like an unmistakable light; warms as many minds as they are asleep, arouses some forgotten souls... And I realize that the heart of the life that takes poison gives joy, in the bosom of my village!"*

Në ballë me rreze prej dashurie, në gjak me shpresa prej djalërie/ me hov, me zemër, me krah' me fletë..përjashta dritë që s'ka të shuar; përbrenda jetë që kam kërkuar" (Kondo 1995: 3). In the forefront of the ray of love, In the blood with hopes of boyhood/With burst, With a heart, With a leaf with leaves... Outside light that is not extinguished; within the life I sought". In front of a ray of love, in blood with hope of boyhood / with impetus, with heart, with side by side, with outward light that is not extinct; in the life that I have wanted". (Kondo 1995: 45). As seen in the verses, the poet idealizes the simple and modest life of the village as well as the time of youth in which the farmer, the shepherd and the maiden are described full of life. The maiden's song is the joy of life, the shepherds flute is the melody that emits human hopes and desires, and the farmer's work is the very abundance of life where the poet finds rest and spiritual animation.

But at the same time the flute's melody accompanies the maiden's narration is the song of love. In the poem "O lily's petal", we are evoked again by the idea of love, which comes as a remembrance or longing for the poet. It is precisely the maiden's beauty, transfigured in the lily

that stuns the poet's soul, and simultaneously evokes memories of unrealized love to him. The motive of departing from his beloved is dissolved in the meditation about the continuity of life and the universe.

Just as the spring dew loses before the sun, to be re-created, also the poet's love for the maiden will be eternal and will survive in the form of a memory. The female figure in this poem is nothing more than a hyperbolic abstraction of beauty and love, and not in the sense of a concrete figure. For the poet is not important her identification, but the sublimation and mystification of love in the face of this human beauty, that causes him both pain and spiritual exaltation. However, in all this vortex of poetic thought, the poet remains himself and loves passionately life and beauty, despite the concerns about love. Love as a heavenly ambrosia has the power to free human souls, from the pain of the exiled daughter or for the maiden and the dead son. "*O fletëz e zambakut, pasqyr' e bukurisë! Çtë duhet ves e Majit? Dy lot prej zemrës sime, në gjit e tu mëshihi për jetë si kujtime, si mall të dashurisë...! Se vesa pranverake humbet përpara diellit; Por lotët që derdh unë me afsh e psherëtime; Do bëjn mbi faqen tënde me mijëra rrotullime, si yjet sipër qiellit*". (Kondo 1995: 32). *Janë lotë dashurie, të një nënës së motuar, që me afsh dhembshurie, derdh mbi bijën e mërguar*" (Kondo 1995: 31). *Është lot-o varfërie, lot ku qan një mall' i ndritur, si po qan në fund të dheut një zambak i posarritur*" (Kondo 1995: 44). "*Lily leaf, a reflection of beauty! What needs May's vice? Two tears from my heart, in your breast I remembered for life as memories, as the craving of love...! That spring dew is lost before the sun; but the tears I shed with heat and sighs; they will make upon your page thousands of spins, like the stars above the sky "They are tears of love, of a mothers-in-law, who, with compassionate heat, pour out upon the exiled daughter." It is a tear of poverty, a tear where a bright commodity cries, like a crying lily at the end of the earth*".

The fact is that Bukhara's the Sufi viewpoint is not easily recognizable, as the poet's purpose was not the surface of the Sufi doctrine but through it to expresses his creative individuality. This creative individuality is seen in how the poet not only borrows ideas from Sufism, but also transforms them into the function of his own subjective and emotional use. Also, the substantial aspect of Buhara's poetry is realized through the imagination of his personal experience. So Sufism or Mysticism has served our poet to shape his philosophical and religious understanding, which is the main element of his poetic ideas on various life-style or cosmogonic issues. Buhara's poetical

world, built through a figurative system that includes elements from the plants world (flowers, lilies, trellis, roses, basil, forest, meadow, wreaths, hazelnuts, wheat, jasmine etc.), minerals (gold, silver) cosmogonic (sky, sun, ray, stars, moon, lightning, earthquake, volcano, world, earth, rain, snow, sea, winter, spring) zoomorphic (sheep, gazelle, butterfly, bird, crow, nightingale, swallow etc.) as well as Albanian toponyms or hydronyms (Tomorri mountain, Osumi river and Shëndnaum), revolves around a main axis, the existence of an Absolute Being (God) that is felt in all these elements. And the role of being a human being as a microcosm in all of this vital and universal recycling is potential. It is the reflection of all divine attributes. In the Sufi vision man represents the universe itself (macrocosm), they claim that, "the universe is a great man and the man is a small universe. The universe and the man are the forms of the Universal Spirit (*ar-Ruh*) or the Divine Spirit two aspects of a "*pancosmic*" being, the symbol of God.

The universal truth is reflected in the most perfect form, which is identified by the term "Perfect Being" or "Universal Being" (*al-Insal, al-Kamil*)" (Chittick 2009: 65). This idea of the Sufis is reinforced even more by Prophet Muhammad's hadith kudsi: "The first thing God created was my light (*nuri*) or my soul (*ruhi*)" (Chittick 2009: 79). This idea is also expressed in Buhara's verses, "*dashurinë që kam për tynë, ma di rrezja drit' e diellit/Ti dhe unë të pandarë, jemi brenda rrotës së qielli*" [*The love I have for you, is known by the light of the sun/ You and me inseparable, are within the wheel of heaven*]. (Kondo 1995: 29). As we see in these verses but also in all Bukhara's poetic works, his philosophical and religious understanding is unfolded, which is evidenced also in the relationships created; God-Life, God-Human, Human-Life, God-Universe, Human-Death, Life-Death, Human-Love, Human-Freedom, God-Human-Universe. The epicenter of this vital-universal cycle is God. In this entire vital circle shown through the *wheel of heaven* syntagma, the poet finds himself involved with life, where the essence of the Human-Life relationship constitutes in *Love* in the form of a *beam*. Only his soul knows the love he has for life, or his heart which is shown by the symbol of light the two main centers of the human being, which are identified with his inner nature, and which link him with the spiritual world (the Universal Spirit of God). As we know it, the heart is the symbol of the deepest feelings or desires, of the state of mind, all human feelings; the spiritual world, seen as a whole for the attributes and characteristics of his personality; the man as the bearer of these feelings, attributes and feature (Today's Albanian Dictionary

2002: 1501). In his meditating on life and the universe, the poet appreciates the role of the heart in recognizing them as the highest forms of the divine manifestation. In Buhara's poetry, the heart's figure appears in two quite different perspectives; the natural and mystical ones. In the natural aspect, it is part of the spiritual world of Being-Manhood, composed by feelings like; grief, joy, pain, loneliness, happiness, etc. Their perception is realized through the transfiguration of the heart; sometimes in the shape of the sea, flame, fire, yellowish leaves, earthquake and volcanos. In this sense, the poet's heart has been transformed into flame-longing, withered leaves-pain, sadness, and loneliness. "*Si një det në shkretëtirë mu në mes të botës sime, hidhet zemra e përdridhet nëpër lot' e ngashërime, kërkon jetën që s'egjen/ herë ndizet si një flakë, thua bota mori zjarr, herë si një gjeth; e zverdhur që dremitet nënë varr, her tërmet, vullkan që zjen*". Like one desert in the midst of the worlds, the heart twists and turns into pleasures; yellowish in the grave, earthquakes, volcanos" (Kondo 1995: 34). While in the divine aspect the heart is the place of mystical knowledge and Absolute Truth. Like every other human being, he is aware that the spiritual happiness or animation is achieved only by removing everything dark and obstructing from oneself, to love life, and to recognize mystical secrets (the radiance of divine light). "To penetrate Buhara's poetry, it is necessary to know also the hidden meaning, which is the key to the recognition of mystical life.

If we know the hidden meaning we would understand the semantics of human-divine love, which is related to mystical Sufi visions and mystical pantheistic visions" (Hima 2008: 132). Only this way will the heart be able to perceive the gnosis, the essence of life, and the universe, as two realities that manifest the Divine Unity, which gives existence to the world. "*Duro, zemër, të durojmë, se pas natës qesh agimi! Zog i shpresës si ngahera do të zër' nga ligjërimi! Këng e jetës do të falë/ Do të puthin kaqë rreze, rreze lar me uj' floriri, do të falen kaqë mendje, mendje lyer me drit' qiriri, det' i jetës do marr'valë*". "Hold on, dear, we wish that the aftermath of the Passover! A bird of hope as ever will fall! The song of life will praise / Will kiss the raven, the ray of water washed with gold, will the praise, the thoughtful with the light 'the candle, the sea' of life I will received" (Kondo 1995: 340). The poet's love for life is the only way to spiritual animation, the achievement of this animation through love, leads to the discovery of the absolute truth, gnosis, or mystical knowledge (God). As for the Sufis: High (mystical) knowledge is achieved only through

divine revelation (*wahy*) or inspiration (*ilham*) (Corbin 1962: 46). In Islamic cosmology, revelation takes the form of the sacred book, which the Qur'an calls Nature (*Tabi'ah*). It can be studied as a book of symbols or as an icon, and is considered as the stage of the spiritual journey and of a subordinate place, from where the gnostic reaches the ultimate liberation or the illumination (spirituality)" (Hosseini 1978: 2). This is how the Persian poet Rumi describes the spiritual animation caused by the divine love and is the true revelation; "*të fluturosh drejt qiellit, këtij i thonë ashk, të grisësh tutje një qind perden ë çdo çast*" [*To fly towards the sky, this is what they call ashk, to tear a hundred curtains at any moment*] (Divan: 137). The knowledge (gnosis) in the Sufism vocabulary is related to the Intellect, whether partial or universal one. "-The first thing that God created was the Intellect" (Chittick 1983: 220). In Sufism when man and his soul reaches the highest stage of mystical knowledge associated with self-destruction, which means abandoning the desires and lusts of this world, and melting into divine love, the intellect (human mind or reason) is eliminated or disappears within itself. It continues to live beyond this intellect. For the Sufis, the (divine) love is the most direct reflection in this world or the simplest "symbol" in the traditional sense of spiritual exhortation and enlightenment. (Chittick 2009: 38). In the Sufis vocabulary, love excludes sentiments (feelings) in its ordinary use. In this way it transcends the earthly boundaries, belonging to another reality the divine one. According to the Sufis, the knowledge of this love that is the instrument of spiritual and divine knowledge (God) is realized only through the heart, the center of the human being. This often reminds us of the hadith of Quds; "*Nuk më zënë as toka, as qiejt e Mi, por zemra e shërbëtorit tim besnik*" (Chittick 2009: 114). Or the famous verses from the Sufis poet who says, "*e vështrova zemrën; aty pashë atë, ai s'ishte askund tjetër/mos më quaj femohues o zemër, në thofsha "ti vetë je ai"*" (Chittick 2009: 114). *Kjo verë është lëng xhevahiri, dhe pamje merr kur hidhet te potiri, potiri trup e shpirt brenda, verë, ky gjak'i zemrës shkrin si lot qiriri*" (Chittick 2009: 114). What is perceived within Buhara's poetical realises that the mystical knowledge, or the Absolute Truth as the highest stage of spiritual animation, is not achieved through self-destruction, renouncing the dreams of this world. On the contrary, for our poet, love for life implies the realization of human desires, dreams and freedom, and not overcoming individuality. This recognition for the poet is achieved only by triumphing over the pain, sadness and the suffering that life causes. Only in this way the man succeeds in realizing his individual freedom. God privileged the man of all the earthly

creatures, giving him free will. he gave him that positive mental and spiritual energy for loving everything beautiful, which means freedom. The young Buhara appreciated the personal freedom (he does not mention free hands, but uses the singular word Hand). The poetic art as well, for our poet embodies the freedom; where through the word *inxhi*, he is free to express his mental, sensory and collective world. Precisely in the ternary and transformed poetry into an *inxhi*- gem, Buhara sees the spiritual animation and the immortality of the poet. The poet's creative act is also a cathartic process, an act of liberation and healing from spiritual and vital concerns. "*Inxhi, thashë, do qëmtoj nga deti, dhe lule do mbledh nga çdo fushë, dhuratë e fisme poeti, rruazaret t'i shkoja në gushë*". [*Inxhi, I said, I will remove you from the sea, and the flowers I will gather from every field, a noble gift from the poet, putting jewels in your neck*](Kondo 1995: 51). Through the creative art, the whole sensory, mental, emotional and spiritual world of the poet is accomplished. The personification, identification and unification of the poet with the poetry leads to the unification with God, as creation itself is a divine act and the poet is a missionary of his poetic art. "*Një shkëlqim i perëndishëm që s'ka shembull e të ngjarë, të pushtoj ty, zog' i dheut, që ke krah' e tinguj qielli, mu në zemër të dha frymë, ndënë buz' margaritarë...ndaj ia nise për të thurrur atë këng' nënë rreze dielli/ty të pashë, o zog i këngës, duke hipur me ngadalë, sipër rrezesh të mëngjesit që fal shpresa/në çdo lot ti fsheh një këngë, në çdo këng' një shpirt të ri, në çdo shpirt ca hova jete, një mësim për djalëri/lum kush shuan zjarr' e zemrës për të ndezur yje shprese dhe nënqesh si rreze hëne përmes netëve të vrerit*" (Kondo 1995: 47-48). "A godly splendor that is unlikely to conquer you, the bird of the earth, that has a wing," and the sound of heaven, in my heart that breathed it, sitting on the pearls... weaving that song 'mother of the sunshine / I saw you, O bird of song, riding slowly, over the morning rays of hope / in every tear you conceal a song, in every song a new soul, in every soul some life lessons, a lesson for the boy / river who extinguishes the 'fire of the heart to light stars of hope and charm like the moonlight through the nights of gall'.

The existence and transformation of his being into the objects of nature and the universe: heaven, moon, star, in the water, mud, scent and bird, confirms the poetic and aesthetic principle of metamorphism and dissolution, the unification of the poet with various entities of the universe the cosmos. Cosmic objects mentioned above are identified by the poet, identifying them with his own experiences" (Qerimi 2000: 31).

The message that the poet conveys through his poetic words is both human and universal not only it nourishes us spiritually but also aesthetically. From free individuals, without doubt, is formed a truly free society. Buhara understood that individual freedom is gained every day by working, with recognition" (Hima, 2008: 144). "*Ti je jeta, bën folenë, lindin shpresat pranverake/duf i kohës zu të ngjallë, këngën timë varfanjake. Dhe kur koha çon mbi ty, plumba....breshër zemërimi/-shpirti im, që s'duron dot, lëshon lot ngashërimi. Në mes të mallit që ndizet vonë, në mes të helmit që shkon si erë/valvitet gazi, lind shpresa e jonë, nënqesh një Botë që rron përherë*" (Kondo 1995: 30). "You are the life, you make the nest, the spring / duff hopes of the time arise, my poor song. And when the time comes for you, bullet hill my anger/ soul, which cannot comfort, shed tears of joy. In the midst of late-blooming crap, in the midst of the poison that goes like the wind/gas valve, our hope arises, beneath a perpetual Living World

The concept of freedom is also discussed in the poem "I Want to Be a Butterfly", which appears in the human and mystical dimensions. The butterfly as Buhara's poetic instrument, whose traces are found in oriental poetry, is not only in the direct but also metaphorical meaning is a symbolic representation of freedom. At the beginning of the poem, the poet identifies himself with the butterfly, the desire to be like her, to touch and enjoy all the beautiful things that nature and life offer. The figure of the butterfly in ancient times is seen as the emblem of the soul and the unconscious, always drawn from the light, and beauty. Also the butterfly is seen as a symbol of the resurrection of hope. In a poetic sense, the butterfly depicts Buhara's soul, his unconscious, burning with the desire to be free, and to merge into the beauty and mystery of the universe. And only by experiencing such an experience, he can know and love life more. "*Dua të jem flutur të puth ngadalë, detin e livadhut si anij' mbi valë... të mshihem në fletë, të mshihem në hije, të dëgjoj e heshtur këngë dashurie, gjak prej trëndafili të marr dhe në buzë, vashës për t'ia hedhur, të duket si Muzë!.. Dua të jem flutur, t'i vete një herë, mbretëris' së bujkut, pastaj t'i marr erë, shpirtit që të ndezë posi borzilok, dhe në zjarr të vapës le t'i bëhem shok; nga thesar' i shpirtit ca margaritarë, ndënë krah' t' e lehtë fshahetazi t'ia marrë, para Mbretëreshës gush-e-gji dëborë, varg-e-varg t'i derdhë...lule për kuro-rë*".

"I want to be a butterfly to kiss slowly, the sea of meadow like a ship 'over the waves... to leap into the leaf, to peer into the shadows, to hear silent love songs, to receive pink blood and to the lips, to the

thunderer' Throw it, it looks like a Muse!.. I want to be a butterfly, put it on the farmer's kingdom once, then smell it, the soul to burn like basil, and in the heat of fire let them become a friend; out of the treasure of the soul some pearls, then lightly carried away by the hand, in front of the Queen the snow-and-bay snow, the string-and-string to shed... flowers for the crown."

These verses show how the poet transformed into butterfly refers to the three phases of achieving individual and universal freedom. One way of attaining it is the attraction, the desire and merging of the beauty of nature and the universe, which is also reflected in the image of the village. "*Ndaj tërhiqem pa kuptuar dhe si flutur zë vërtitem, anës dritës që valvitet dy-tri her' pastaj venitem/dhe kuptoj se zemr' e jetës që merr helm e jep gëzim, rreh në gjë të fshatit tim!*" (Kondo 1995: 36-37). "*So I retreat without understanding and as the butterfly roars, through the light that blinks two or three times 'then fades/and realizes that the heart' of life that gets poison gives joy, it blows in the bosom of my village!*"

Such a literary process is felt almost in all the poetry, which reminds us of the Persian mystical poets in their quest to be merged with God's love. Such an effort is also seen in Buhara, who in the end sees true freedom in merging with the Absolute Truth, in the mystical mysteries, in God. But before he reaches this stage, Buhara begins his spiritual journey to achieve this freedom from the nature and universe. This is also his first stage without any experience, in which only through freedom he will learn the secrets of love and universe, learn from the farmer's freedom, hear the love songs and kiss freely the lips of his maiden-muse. By touching and enjoying all of this, the poet experiences the second stage that of the experienced man liberated by the worries and sorrows of life and already free to live life in all its beauty. But the merging of the poet with the beauty and mystery of life, which is also the stage of achieving individual and human freedom, adds to Buhara the curiosity and the desire to go further in the discovery of universal freedom, seen in the mystical dimension "*Dua të jem flutur, të gjej dritën time, dhe si yll që dridhet në përvëlime, t'i afrohem pranë, t'i vijë vërdallë, dhe të parpulisem sa të nxjerrë mallë, që të shohë se si zemra trime, shkrihet në venitjen, bëhet pluhur, hime*". "*I want to be a butterfly, to find my light, and as a star trembling with light, to approach them, to come around, and to pulverize enough to draw a scarf, to see the brave heart melt in fading, it becomes dust, him*".

In Sufism this coincides with the last stage of experienced by the Sufi, and is called *fana*, the disappearance or merging of the mystic into divine love, which is achieved only by physical self-destruct, which should not be understood as physical death, from the ego and the desires of this world and the attainment of absolute perfection. For Buhara, merging in the mystical mystery and enduring forever in it, which means merging into divine love and in God- the highest achievement of individual and universal freedom, is not fulfilled by giving up life but experiencing everything beautiful it offers. And precisely this idea is gives to us figuratively through the butterfly light pair, which replaces the candle; a symbol found in Persian poetry. The poet borrows a symbolic language, transmitted through such figures reaffirming once again that the Oriental poetry dominates in Buhara's poetry.

Even death, as an inevitable natural phenomenon, takes place in Buhara's poetry. In the perception of the poet, physical death is the resumption of a new life and the revival of new hopes. But death, more than a personal experience, is seen as a universal phenomenon, a fatal end that the man is experiencing and from whom no one can escape. Not even the most beloved being for the poet; the girl he loves so much, nor the only son of a mother who is shivers in pain for him. Undoubtedly, in his meditation on death, an important role has played the Sufis mysticism, since Buhara believes in the existence of a world beyond the grave and in the immortality of the human spirit. "Every moment," says Rumi, "you die and return to existence" (Masnavi: 1142).

The poet, believes that people are eternal, and so will also be the eternal memory of his beloved who is deceased, physically separated by death, but is resurrected in the image of the angel in which her soul is embodied. "*Me sytë e mi mbufatur mbi varr të 'saj qëndrova. Në der' ku lyhet jeta me lot, me gjak, me vrerë, trokita mos ma nxirrin ta shihja edhe një herë, atë që dashurova. Nga der' e fshehtësisë për gjumësh del një zë: Mister i lumturisë që ndriti jetën tënde. Me engjëj krahë shkruar, tulatet në k'to vende; kthehu se s'po vjen më!*" (Kondo 1995: 33). "*With my eyes closed, I stayed. Life comes to a tear, with blood, with death, knocking sometimes, I love it. Out of the sleepy secrecy comes out: Mystery of happiness and your happiness. With angels signed, people in those places; come back because we don't like it!*"

Although the poet is comforted by the fact that she lives among angels and God, he does not hesitate to knock at the grave in hopes of seeing his beloved one more time, defying death, which does not spare

even our most beloved people. The poet's answer to try to challenge it, is the silence of the grave, which is deaf to the painful cries and the poet's saddened heart, that breaks out like a lightning, shaking the heaven and all the angelic world. The grave's silence personifies the fate sealed by God; i.e. death. But silence is used also when there is nothing more to say, and the end is understandable; everything predetermined by God will happen when the spoken language stops-the grave responds with silence. "*Kur pash' se varri heshti, s'dëgjoj të nxehtin ah, me hov të zemrës nxora një flak' të shpirtit tim! Në qiellin e dremitjes shpërtheu si vetëtim'. Sa engjëjt' mbet'n pa krah'!*" (Kondo 1995: 33). "*When I saw that the tomb was silent, I did not hear the heat ah, with a burst of heart I drew a flame" of my soul! In the slumbering sky it burst like lightning. 'How many angels are left without arms'!*"

God created life and death, and as a comfort to the poet's pain we hear his answer, "*Return, she will not come back!*" The voice coming out from in secrecy while asleep is precisely the voice of God, telling the poet that the girl he loves lives in eternity. This way, the spark of hope and love for life will animate the poet's heart, casting away like a bouquet of flower, the pain and sorrow that death causes to him. Existential pessimism leaves room for optimism, where the tomorrow for the poet will be different. It will be a deliverance of the past, and the resurrection of hope, and that life-day invites the poet to taste it with all its colors as in; *në zi, në vrer dhe në vaj. "At'her një tufë lule që rriti dor' e saj, mbi varr të zemrës sime-me lot si i vadita, i hodha kur dëgjova se po më ftonte dita, në zi..në vrer...në vaj.."* (Kondo, 1995: 33).

In mourning, in gall, and in oil. "Then there was a bunch of flowers growing on her hand, over the grave of my heart - in tears as I watered, I threw them when I heard that my day was calling, in mourning... in poison... in oil..."

In this kaleidoscope of life, the poet's judgment on death goes beyond his emotional outbursts and beliefs that, with death everything ends, seeing it as the resumption of everything that dies to be reborn again. "The process of renewal (rebirth) passes from illusory reality to eternity, from death to life, from human to divinity" (Eliade 1964: 18). The poet sees resuming of life and resurrection of hope in overcoming the bitterness and suffering that life brings, and in his desire to live it with its joys and sorrows. Despite being saddened by the tears of a mother who feels pain for the dead of her son, a young boy whose life ended, he tries to find comfort in thinking that even after death,

bitterness, and suffering, life is beautiful and one has to live it. “*Thell’ në hijen që hap vdekja, përpalitet sot një nënë, djali’ i shpres’ e pleqërisë, aty poshtë paska rënë. Është lot-o varfërie, lot ku qan një mall’ i ndritur, si po qan në fund të dheut një zambak i posarritur. Më ke shok në vuajtje shpirti, nën’ e dashur, ndaj të dua, ai lot që të ndez ty në, ai lot më ndezm ua. Ashtu hidhet edhe helmi gjenë pluhur të harresës, kur ngahov’ i vetes sime do ringjallen yjt’ e shpresës*”. Një ditë, ditë jete, një gaznga koh’ e parë, si ëngjëll gëzim dhënë me drit’ që s’është parë/nga qiell i botës sime ku fron e saj e ngriti, e ngjalli me një rrezetim shpirt që psherëtit” (Kondo 1995: 42) ‘Deep’ in the shadow that death opens, a mother, the ‘hopeful’ son of old age, ascends to the ground below. It is tears of poverty, tears where a bright commodity cries, like a weeping lily at the bottom of the earth. The sorrows of the soul, under the love of the beloved, the persecuted, the angels, the angels. As the helplessness of helplessness comes to an end, when ‘my self will rise again’ of hope’ (Kondo, 1995: 44). One day, days, and days ago, as the twinkling light with the light that was before / from the sky her world lifted her up, she lifted her up with a sigh of relief”.

But in the poet's point of view, this is just a physical and not a spiritual death, as one can live spiritually through his works, making his memory immortal, even for the upcoming generations. This belief is best formulated in the poem “*Margarita*”, a poem dedicated to the native heroes Margarita and Kristaq Tutulani who were cruelly murdered by the Italians in Gospa, Kavaja on the morning of 5th July, 1943. So for Buhara, the contribution of these heroes for their country will never die, and will be immortal to all future generations. “*Zbardhi shpata, ... u nxi dita, ra një trup...u ngrit një emër, ra dëshmore Margarita: doli burri nga një femër. Më i thellë se nga deti, më e fort’ se rreze e dritës, më lëkundës se tërmeti, është zëri i Margaritës. Nëno moj, pusho ti lotin! Nuk ka vdekur ndënë dhetë, është gjallë, moj, përZotin, po shkrepe zjarre për mbi retë*” (Kondo 1995: 49-50). “*The whiteness, the day was stirred, the body... rose a name, a radiant Margarita: doliburring a womb. Deeper than slow, louder than the rays of light, shakier than the earthquake, is the voice of Margarita. Nope, stop the tear! Not dead, eighteen, ears, moj, to the Lord, yet full of fire*”.

CONCLUSION

In conclusion we can say that the Islamic mysticism dominates in Vexhi Buhara's poetry, it is the center of convergence for his whole philosophical-religious understanding, from where the universalization of his sentiments and poetry reaches the highest levels. Through the mystical-oriental point of view, he metaphorized his poetic ideas for many vital, religious and philosophical issues, but always adapting to his creative and spiritual individuality. This is where Buhara's mysticism originality stands on.

REFERENCES

- [1] Chittick WC (2009) *Sufi Doctrine of Rumiut*. Tirana: Geer.
- [2] Dictionary of Today's Albanian (2002) Academy of Sciences of Albania, Institute of Linguistics and Literature, Toena, Tirana.
- [3] Eliade M (1964) *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*. New York: Harper Torch books.
- [4] Frithj of Schuon (2007) Foundations of an Integral Aesthetics. In *The Underlying Religion: A Introduction to the Perennial Philosophy*, Martin Lings (ed). Clinton Minnaar, World Wisdom.
- [5] Henry Corbin, History of Islamic Philosophy, The Institute of Ismaili Studies, London @ Institute of Islamic Studies, McGill University, Canada, 1962
- [6] Hima Y (2008) *Vexhi Buhara without myths and fog*. Tirana: AIITC.
- [7] Hossein Nasr S (1978) *An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines*. Great Britain, Thames and Hudson Ltd.
- [8] Izeti M (2001) *Bektashi Tarikati*. Tetovo.
- [9] Kondo A (1995) *Vexhi Buhara: man, poet, scholar: 1920-1987*. Berat: Uegen,
- [10] Lila J (2012) *Mysticism in Poetry by Vexhi Buharasha*, Perla. Scientific and Cultural Magazine, vol 2. Tirana: Saadi Shirazi Cultural Foundation.
- [11] Persian poetry anthology (2011) Edition II, Cultural Foundation "Saadi Shirazi", Tirana.
- [12] Qerimi B (2000) *Poetics of Naim Frashëri*. Tirana: Toena Publishing.
- [13] Rexhepi B (2006) *Islamic Mysticism and Bektashism*. Tirana: Bektashi Wisdom.
- [14] Schwartz S (2009) *Another Islam: Sufism and Confession for Respect*. Pristina: Time.
- [15] Tamimdari A (2011) *History of Persian Literature*. Tirana: Cultural Foundation "Saadi Shirazi".

811.18'22 (05)
821.18-003.08-31

Adil Olluri, Prishtinë

INFORMACIONI ENCIKLOPEDIK NË ROMANE BASHKËKOHORE

(Këndvështrimi semiologjik)

HYRJE

Analiza jonë rreth informacionit enciklopedik në romane bashkëkohore, shikuar nga këndi semiologjik, është një ndërmarrje që na nxitë të mendojmë rreth disa mënyrave bashkëkohore të interpretimit të letërsisë, të cilat si pikësynim e kanë mesazhin dhe komunikimin e veprës dhe jo vetëm formën e saj letrare.

Përmes mesazhit dhe komunikimit të romanit si shenjë letrare synojmë të arrijmë te rezultatet e pritura në këtë studim, e që janë shpallorje e informacioneve që mund t'i ketë romani, si zhanër i madh narrativ. Duke qenë se ky lloj letrar ka në qendër të tij rrëfimin, ku tregohet për diçka e për dikë, atëherë edhe të dhënat enciklopedike janë të pashmangshme në strukturën e tij.

Si modele interpretimi i kemi marrë dy romane të letërsisë së përbotshme, "1984" të Xhorxh Oruel dhe "Mosdija" e Milan Kunderës, ku në të dytë hasim një gamë të gjerë të informacioneve, nga ato ideologjike e politike e deri te ato sociale e kulturore. Meqë informacioni është në thelb të kërkimeve semiologjike, atëherë do të provojmë që t'i analizojmë nga ky kënd dy romane bashkëkohore të letërsisë së përbotshme.

Romanet "Mosdija" dhe "1984", që i kemi marrë për trajtim analitik, na ftojnë në labirintin e tyre të ideve e të informacioneve, ku në to mund të hasim informacione ideologjike, sociale, ekzistenciale dhe informacione mbi erotikën.

Të shpresojmë se do të dalim me rezultate të kënaqshme nga rrugëtimi në labirintin enciklopedik që na i ofron diskursi narrativ i dy autorëve, ndër më të mirët të letërsisë bashkëkohore botërore.

A. SEMIOLOGJIA - TEORI E SHENJËS DHE KOMUNIKIMIT

Semiologjia, si teori bashkëkohore, hapat e parë të zhvillimit të saj i pati në gjysmën e parë të shekullit XX. Ishin dy prijtarët, zvicerani Ferdinand de Sossyri dhe amerikani Çarls. S. Pirs, ata që i hodhën bazat e kësaj dijeje, që në në qendër të interesimit të saj e ka shenjën, qoftë ajo si shënim, si imazh apo si simbol. Shenja është instrumenti qenësor i komunikimit. Përmes saj përvijohen mesazhe e ide të ndryshme, por edhe informacione të shumta.

Zvicerani Ferdinand de Sossyri në librin e tij bazament për këtë dije “Kursi i gjuhësisë së përgjithshme”, thekson se shenja është një strukturë binare, e përbërë nga *shënjuesi dhe i shënjuari*.¹ Me shënjuesin nënkuptojmë strukturën e paraqitur, gjuhësore ose në formë imazhi, ndërsa me të shënjuarin domethënie e tij. Pra, kemi një relacion bipolar ku secili shënjues e ka të shënjuarin e tij. Sossyri i prirë nga ideja se gjuha është një marrëveshje në mes të përdoruesve të saj, arrin te potencimi se i shënjuari arrihet nga një marrëveshje arbitrarë, të paramenduar, në mes të asaj që paraqitet dhe të asaj që nënkuptohet. Ndërkaq, amerikani Çarls. S. Pirs na i jep një *relacion triadik*², ku përpos aspektit sintaksor (shënjuesi) dhe atij semantik (i shënjuari), ai na flet edhe për aspektin pragmatik (relacioni i shenjës me realitetin, rrethanat e përdorimit dhe ndërveprimin e saj me faktorë të ndryshëm shoqëror, kulturor e filozofik). Këtë gjë Pirs e cilëson si veprimi praktik i shenjës, andaj edhe semiologjia e tij, jo rrallëherë, është quajtur edhe si *semiologji pragmatike*.³ Te ky studiues e shohim një tentim për ta vënë në dyshim aspektin arbitrar të shenjës, për të cilin na flet Sossyri, ngaqë shpeshherë rrethanat e tjera kulturore e historike e zbehin domethënie e paracaktuar të shenjës, arbitraritetin e saj, meqë një shenjë tjetër kuptim ka sot e tjetër mund ta ketë nesër ose edhe mund ta ketë kuptime të ndryshme në të njëjtën kohë, por në vende të ndryshme. Në bazë të kësaj, na duket se Sossyri argumenton duke e pas parasysh raportet e shenjës me individin, ndërsa Pirs raportet e saj me shoqërinë. Në një vijë me amerikanin është semiologu italian, njëri nga më të rëndësishmit e kësaj fushe, Umberto Eko. Për të nuk ekzistojnë arbitraritetet përfundimtare dhe ky *relacion ndërmjet shënjuesit dhe të*

¹ Ferdinand de SOSYRI, *Kursi i gjuhësisë së përgjithshme*, përktheu Rexhep Ismajli, Rilindja, Prishtinë, 1977, f. 16

² Harri VEIVO, Christina LJUNGBER and Jørgen Dines JOHANSEN, *Redefining Literary Semiotics*, Cambridge Scholar Publishing, 2009, f. 9

³ Po aty., f. 10

shënuarit është arbitrar vetëm deri në atë shkallë sa e njohim ne shenjen dhe një kërkim i ri mbi objektin, një informacion i ri mbi shenjen na bën që ta kontestojmë atë arbitraritet⁴. Eko na ka dhuruar një projekt teorik, që gjithmonë do të lidhet me emrin e tij. Ky projekt është një kërkim i tij semiologjik që realizohet rreth një dukurie shoqërore, siç është komunikimi, dhe rreth konvencioneve të pranuar kulturore, siç janë kodet. Procesi komunikues në një vepër letrare, sipas këtij projekti, zhvillohet dhe prodhon këto elemente apo njësi semiologjike: *Informacioni, Mesazhi, Kodi, Kuptimi, Entropia, Redunanca, Tensioni informativ etj*⁵.

Meqë informacioni është në thelb të kërkimeve semiologjike, atëherë do të provojmë që t'i analizojmë nga ky kënd dy romane bashkëkohore të letërsisë së përbotshme, romanin “Mosdija”⁶ të Milan Kunderës dhe “1984”⁷ të Xhorxh Oruel. Në këtë analizë do të provojmë ta shohim se sa i gjithanshëm e enciklopedik mund të jetë informacioni në romanet e lartcekura.

A. HAPËSIRA DHE KOHA SI PARADIGMA SHËNJUESE TË INFORMACIONIT

Praga, Parisi (“Mosdija”) dhe Londra (“1984”) janë topose (vende) ku zhvillohet rrëfimi në dy veprat e këtyre shkrimtarëve të njohur botëror. Ato nuk janë thjesht topika narrative, por edhe paradigma shënjuese të informacionit që rrjedh prej tyre.

Nga ajo që na shpjegon studiuesi eurdit frëng, Rolan Barti, paradigma është një *sistem asociativ i mendimit*⁸ dhe domethënies së bartur me anë të shenjës, për dallim prej sintagmës që është një hallkë ndërlidhëse e elementeve përbërëse të shenjës. Meqë është sistem asociativ i mendimit, paradigma është hallkë e një zinxhiri të konotimeve,

⁴ Umberto EKO, *Struktura e papranishme: Kërkimi semiotik dhe metoda strukturale*, përktheu nga italishtja Naime Gjakova dhe Fitore Beci, Dukagjini, Pejë, 1996, f. 21

⁵ Po aty., f. 38

⁶ Milan KUNDERA, *Mosdija*, roman, përktheu Mirela Kumbaro, Dituria, Tiranë, 2014

⁷ Xhorxh ORUEL, *1984*, roman, përktheu Ramiz Kelmendi, Rilindja, 1980

⁸ Rolan BART, *Aventura semiologjike*, përktheu Rexhep Ismajli, Rilindja, Prishtinë, 1987, f. 152

dhe si e tillë mund të interpretohet me anë të *semiotikës konotuese*⁹, siç do të shprehej Luis Hjelmslevi.

Praga në romanin e Kunderës është paradigmë e vendit të kthimit, paradigmë e nostalgjisë për të kaluarën e dy personazheve kryesore, Irenës dhe Jozefit. Të dytë janë të mërguar dhe në rrugëtimin e tyre jetësor janë dy Praga, ajo e rinisë, e veshur me ngjyrën e kuqe komuniste dhe Praga e pas një vjetëve, e një moshe të arrirë, që nuk u ngjanë me të atë të hershmen. Personazhet e duan Pragën e munguar, atë të njëzet vjetëve që nuk e kishin parë e as shkelur, Pragën që nuk kanë mundur ta njohin (*Ignorance- Mosnjohja*), andaj nuk e duan as Pragën e kuqe e as të tashmen, të cilën më nuk e njohin. Ndihen të huaj në qytetin e tyre. Ndërkaq, Parisi në romanin e këtij autori është paradigmë e vendit të lirisë, të shpresës së individit që nuk gjen paqe në vendin e tij. Këtë ndjesi e përjeton Irena, meqenëse bashkëshorti i saj i parë nuk mund të qëndrojë në Çeki, për shkak të rrethanave politike. Irena njëjtësohet me Parisin, duke e mos e ndjerë më si vend të huaj.

Londra në romanin e Oruelit është topos narrativ, që shkon përtej realitetit dhe shndërrohet në një shenjë të një utopie fantastike. Është i tillë, meqë kemi të bëjmë me një rrëfim për një vend të së mundshmes, si Oqeania, që është një supershtet, që përfshinë sferën perëndimore të globit, kryeqytet i të cilit është Londra. Në bazë të rrëfimit të Oruelit, në rruzullin tokësor tashmë ekzistojnë vetëm tri supershtete, si Euroazia, Oqeania dhe Istazia, të cilat janë vazhdimisht në ballafaqim me njëra-tjetrën. Pra, një informacion i tillë, i nxjerrë prej shenjës letrare, na bën që ta shpiem komunikimin me të përtej sfondit të parë letrar e semantik, dhe ta zhvendosim në rrafshin e analizave gjeopolitike e gjeostrategjike, ku njohësit e këtyre fushave njëmendtë flasin për dy ose tri aleanca ndërkombëtare, më ndikueset në zhvillimet e përbotshme.

Koha konkrete në romanin e Kunderës i përket dekadës së fundit të shekullit XX (dhjetëvjeçari i parë postkomunist në Republikën e Çekisë) dhe dekada e shtatë e këtij shekullit (vitet pas sulmit sovjetik mbi Pragën). Koha e Parisit (1970-90) është kohë e ndërmjetme dhe ka rëndësi për zhvillimin e Irenës dhe Jozefit si individ, por në planin e përgjithshëm shoqëror nuk është se shënon diç të veçantë. Kështu është së paku në bazë të asaj që e shohim në roman.

Në romanin e Oruelit nuk kemi kohë konkrete, meqë ai është një rrëfim që i përket më shumë tipit të fantastikes letrare se sa asaj që aspiron për një motivim me të mundshmen. Kështu që, koha e këtij

⁹ Po aty., f. 171

romani është shënjues i hipotetikes. Mund të lexohet edhe si alegori e shekullit të diktatit të kuq, por edhe si intencë e shpërfaqjes së një Londre të nesërme, të imagjinuar nga krijuesi i këtij rrëfimi. Pra, ky roman flet jo për Londrën e së tashmes, kaluarës apo të ardhmes, por për Londrën e së mundshmes.

Duke qenë se ky roman, nga më i rëndësishmi i letërsisë së përbotshme ka një titull -“1984”- që në raste konkrete sugjeron kohën potenciale të zhvillimit të ngjarjes, por që realisht titulli i këtij romani të Xhorxh Oruelit nuk përkon me vitin 1984. Emërtimi ka një nuancë profetike, meqë edhe vendosja e ndodhive në Londrën e vitit 1984 në një roman të botuar në vitin 1949, na flet qartë për një diskurs të tillë të autorit. Dimensionin profetik të këtij romani e veneron kritiku amerikan, Harold Blum, duke e vlerësuar atë si një *profeci sociale, duke qenë se libri është një shënjues për një frikë të vërtetë dhe universale, ngaqë në këtë epokë politike e ekonomike, tmerri ende mund të ndodh. Akoma ky libër është kundër gabimeve tona të mundshme, e që mund të jenë trashanike*¹⁰.

A. ROMANI SI LABIRINT ENCIKLOPEDIK

Semiologu i madh, Umberto Eko, në librin e tij “*Semiotics and philosophy of language*”, thekson se *një shenjë nuk mund dhe nuk do të duhej të ekzistonte vetëm për hir të gjëje tjetër, për hir të një kuptimi, por ajo do të duhej të ishte diçka që do të duhej të interpretohej. Kriteri i interpretimit na mundëson që shenjën ta kuptojmë në rrafsh të ndryshme dhe hap pas hapi ta zbulojmë universin e saj*.¹¹ E meqë me interpretimin e saj të hollësishëm na i zbulon universin e mundësive kuptimore, atëherë mund të themi se vepra letrare, në këtë rast romani, është një *labirint enciklopedik*¹², siç potencon Eko në të njëjtin libër. Sipas këtij autori, ky labirint enciklopedik është reprezent në shenjën letrare dhe hapet përmes një ecjeje semantike nëpër honet e tij. Përpos Semantikës, në zhbirimin e një labirinti të tillë të informacionit dhe ideve na hyn në punë edhe pragmatika, si dije e fenomen, dhe teoritë e kontekstualitetit.

¹⁰ George Orwell *updated editions*, edited and with introduction by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, New York, 2007, f. 4

¹¹ Umberto ECO, *Semiotics and philosophy of language*, Macmillian press, 1984, f. 46

¹² Po aty., f. 67

Romanet “Mosdija” dhe “1984”, që i kemi marrë për trajtim analitik, na ftojnë në labirintin e tyre të ideve e të informacioneve, ku në to mund të hasim informacione ideologjike, sociale, ekzistenciale dhe informacione mbi erotikën. Informacionet ideologjike ndërlidhen me diktaturën moniste dhe kontekstin politik që përcillet në këto dy romane. Ai social na mundëson ta shohim raportin e shoqërisë me individin dhe anasjelltas, kur ai ekzistencial na bën ta spikasim qenësimin e individit në një kohë të sipërpërmendur. Ndërkaq, informacionet mbi erotikën kanë relevancën e tyre në planin enciklopedik, ngase ato na i shpalojnë një kohë të diktatit që i shtypte lirinë dhe ndjesitë e individit.

A. INFORMACIONI IDEOLOGJIK

Informacioni ideologjik është ai që karakterizon këto dy romane, në veçanti “1984”, te i cili shohim një intensitet më të shtuar të tij, që, siç do të shprehej Umberto Eko, i jep *tension informativ*¹³ këtij romani të Oruelit.

Teoricienia frënge, Julia Kristeva, në librin e saj “*Desire in language; A semiotic approach to literature and art*”, flet për *ideologemën*¹⁴, më të cilën nënkupton shenjën dhe shenjat ideore në një vepër letrare. Po ashtu, ajo analizon në mënyrë të veçantë ideologemën e romanit, duke shtuar se ky zhanër është një manifestim karakteristik i ideologemës, si një strukturë ambivalente e shprehjes.¹⁵ Ideologema në romanet e Oruelit dhe Kunderës merr ngjyrë të një revolte kundër ideologjisë moniste, duke na dhënë një frymë antitotalitare. Një dimension të tillë e hasim në një masë më të madhe te romani i Orueli.

Romani i Xhorxh Oruelit është fiksjon utopik. Prezantimi i një sistemi totalitar, që synon vendosjen e diktatit mbi çdo gjë që ekziston brenda hapësirës ku pushtetarët e rinj mund t’i shtrijnë duart e tyre. Ky totalitaritet fillon që nga synimi për ta ndryshuar gjuhën, duke e zëvendësuar atë me *Gjuhërenë*, një standardizim i vrazhdë i të folurit njerëzor.

¹³ Umberto EKO, *Struktura e papranishme: Kërkimi semiotik dhe metoda strukturale*, përktheu nga italishtja Naime Gjakova dhe Fitore Beci, Dukagjini, Pejë, 1996f. 38

¹⁴ Julia KRISTEVA, *Desire in language; A semiotic approach to literature and art*, Columbia University Press, Neë York, 1980, f. 37

¹⁵ Po aty., f. 41

“Tashti po i japim gjuhës trajtën definitive- trajtën që do ta ketë, kur askush më nuk do të flas ndryshe.”¹⁶

A ka më utopike se sa rrëfimi për Lidhjen e Rinisë kundër Seksit, përmes së cilës diktatura tenton ta ndalojë dashurinë, ndjenjën mes mashkullit dhe femrës, por duke e prodhuar njeriun e ri që mendon vetëm si ta dojë partinë dhe sistemin, dhe seksin e sheh vetëm si mjet për shumim.

“Qëllimi i vërtetë i Partisë ishte të flakej çfarëdo kënaqësie nga akti seksual. Çdo martesë mes dy anëtarëve të Partisë duhej ta lejonte një këshill i veçantë,... I vetmi qëllim i pranuar i jetës bashkëshortore ishte lindja e fëmijëve për t’i shërbyer Partisë.”¹⁷

Indoktrinimi i fëmijëve deri në atë shkallë sa të mos u besojnë prindërve të tyre e as ata atyre, duke u bërë spiunë të vetë baballarëve te organet e diktaturës na i shpërfaq një situatë që përpos që është utopike, është edhe absurde. Demaskimi i miqve dhe fabrikimi i armiqve të paqenë, të jashtëm e të brendshëm, dhe ndryshimi i tyre sa herë që shfaqet nevoja, si dhe krijimi i një fajtori kujdestar për të gjitha të keqijat që mund t’i ndodhin vendit, siç është Emanuel Goldshtajni i romanit, janë shenja të qarta të një sistemi që shkon përtej të së arsyeshmes dhe normalitetit të mundshëm, duke i dhënë edhe më shumë ngjyrimë fantastike romaneve në fjalë. Kulti i personalitetit të Vëllait të Madh, ideologjia e Njëshit, shpikja e një fryme filozofike, siç është Socangli, janë premisa të dukshme të një diktature autoritare, për të cilën na rrëfen shkrimtari, i cili na i shpalos rrezikun që mund t’i kanoset akëcilës shoqëri nga ideologjitë utopike. Filozofja me prejardhje hebraike, Hannah Arendt, e cila në librin e saj “Origjina e totalitarizmit” thekson se “lëvizjet totalitare janë të mundshme kudo ku ezistojnë masa, që për një arsye apo tjetër, kanë oreks për organizim politik”¹⁸. Andaj, kur lëvizjet e tilla e marrin pushtetin, sipas saj, ato rrjedhimisht e japin shtetin totalitar, që ka për synimin mbikëqyrjen e çdo segmenti të organizimit shoqëror.

Diskursi i Oruelit shpreh njëlloj revolte antitotalitare, duke e krijuar një roman politik që jep mesazhe humane dhe si i tillë e fut autorin në radhën e humanistëve, të cilët siç thonë filozofët e kahmotshëm “njerëzit humanistë esencialisht priren ta shohin veten si këshilltarë

¹⁶ Xhorxh ORUEL, 1984, f. 56

¹⁷ Po aty, f. 72

¹⁸ Hannah ARENDT, *Origjina e totalitarizmit*, përkth. Miftar Gjana, Dija, Prishtinë, 2002 f. 402

*politikë*¹⁹”, por jo në kuptimin e sotëm të termit, por si njerëz që japin mendime universale e humane për *zoon politizonin* aristotelian. Në këtë frymë, mund të themi me plotë gojën se romanet e Oruelit janë këshilla esenciale për njerëzimin.

Te romani “Mosdija” i Kunderës informacioni ideologjik nuk shfaqet në frymën e aksionit, çfarë e shohim te romani i Oruelit, por në frymën e pasojës së diktaturës mbi qenien njerëzore. Rrëfimi i shkrimtarit të madh çek nuk e ka natyrën e letërsisë së angazhimit social apo, siç do të thoshte Paul Ricouer *pjesë e pashmangshme e aksionit human*²⁰, por letërsia e tij është një meditim narrativ për ndërdijen njerëzore të ballafaquara me kohë të rënda.

Njeriu i romanit të Kunderës pëson për shkak të rrethanave të krijuara si produkt i ideologjisë së kuqe. Irenës së rrëfimit i duhet të largohet nga qyteti i saj, meqë Martini (burri i saj i parë) është i padëshirueshëm për regjimin.

A. INFORMACIONI SOCIAL

Informacioni social është pashmangshmërisht i ndërlidhur me atë ideologjik, ngase raportet shoqërore janë edhe raporte idesh e mesazhesh në mes të individëve dhe grupeve të ndryshme shoqërore. Paul Ricouer thotë se *ideologjia është një fenomen i pashmangshëm i ekzistencës sociale*²¹, kështu që komunikimi social shpeshherë kalon nëpër tisin ideologjik.

Te romani “1984” paradigma e këtij raporti në mes të individit dhe shoqërisë konsiston me nënshtrimin dhe mohimin e lirive dhe të drejtave që kjo e fundit ushtron mbi qenien njerëzore. Fati i këtij të dytit duhet t’i nënshtrohet një mekanizmi të madh që e rregullon ekzistencën e tij, që nga veprimet e mendimet sociale e deri te ato sociale.

Uinston Smithi, personazhi kryesor i romanit, e provon në lëkurën e tij se çdo të thotë të mos i shkosh për fije të perit një aparature diktatoriale, ku Vëllai i Madh i vëzhgon edhe lëvizjet më të vogla të qenies njerëzore. Pra, në këtë rrëfim shënjohej robërimi i qenies njerëzore, robërimi i mendimit, njëkohësisht edhe dehumanizimi i qenies. Kështu

¹⁹ Thomas MORE, *Utopia*, edited by George M. Logan and Robert M. Adams, revised edition, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, f. XIX

²⁰ Paul RICOUER, *Lecture on ideology and utopia*, Columbia University Press, New York, 1986, f. XXV

²¹ Po aty., f. XXIV

që, me veprimet e karaktereve të romanit, të “1984” shohim habi e mëdyshje të shumë karaktereve, veçanërisht protagonistit Uinston Smithit, e që të tilla ndjesi mund të shkaktojë edhe te lexuesi. Jo vetëm që mund të prodhojnë habi e mëdyshje, por rrëfimi i tillë me nuanca të një profetizimi të një bote të diktatit të tejskajshëm totalitar, mund të krijojë, ta themi shok të mënyrës së të menduarit të lexuesi që nuk është i mësuar me letërsi të tillë, në të cilin dehuhaminizmi dhe shpërfytyrimi i qenies njerëzore shfaqet në të gjitha përmasat e saj. Nuk ka se si të mos na shokojë rrëfimi për Policinë e Mendimeve, për dy Minutat e Urrejtjes, Ministrinë e së Vërtetës, për Vëllain e Madh që na përcjell gjithnjë, për Lidhjen e Rinisë kundër Seksit etj, që kritiku më me nam amerikan, Harold Blumi, i cilëson si *invencione oruelliane*²².

Informacioni social në romanin “Mosdija” të Kunderës shihet te raporti i Irenës me qytetarët e Pragës dhe të Parisit, me familjen dhe miqësinë e saj në këto dy qytete. Në Pragën e viteve të komunizmit, ajo nuk është se shfaq ndonjë mendim a vlerësim për raportet shoqërore të asaj kohe, meqë edhe si moshë është e re dhe nga qyteti largohet sepse ashtu duhej. Ashtu i thonë burri dhe nëna e saj. Në Paris ajo realizohet si qenie sociale dhe tashmë atë e ndien si qytet të saj. Praga e viteve të demokracisë nuk i thotë më asgjë, meqenëse përpos që ka ndryshuar qyteti, ka ndryshuar edhe ajo. Një grua e verërave elitare franceze e ka vështirë të adaptohet me shkumën e birrave çeke. Ky është një shembull i vogël i dallimit, por që tregon shumë për formësimin e saj jashtë vendit amë, ku çdo gjë në të duket e huaj. Këtë dallim ajo përjeton sa herë që takohet me miqtë dhe mikeshat e saj, përpos me Jozefin. Protagonistja nuk ndien mall as për Pragën e sotme e as për atë që e kishte lënë, por për Pragën që nuk e kishte parë për njëzetë vjet, për Pragën e munguar. Tashmë ajo ndihet më e lidhur me Parisin.

A. INFORMACIONI KULTUROR

Informacioni kulturor në një roman i jep ngjyresë eruditive rrëfimit dhe një gjë e tillë vërehet edhe në “1984” të Oruelit dhe “Mosdija” të Kunderës.

Rrëfimi oruelian flet për artin e papërshtatshëm për sistemin diktatorial të Vëllait të Madh, për shkrimet e rrezikshme që bien ndesh me doktrinën, për muzikën që nuk duhej dëgjohej dhe për Gjuherenë,

²² George Orwell *updated editions*, edited and with introduction by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, New York, 2007, f. 2

gjuhën që do të krijohej sipas rregullave të diktatit shtetëror. Sistemi totalitar kishte synim për ta ndryshuar gjuhën, duke e zëvendësuar atë me Gjuhërenë, një standardizim i vrazhdë i të folurit njerëzor.

*“Tashti po i japim gjuhës trajtën definitive- trajtën që do ta ketë, kur askush më nuk do të flas ndryshe.”*²³

Informacioni kulturor në romanin “Mosdija” haset veçmas te relacioni i tij me veprën epike të Homerit “Odiseja”. Relacioni është tematik. Irenës dhe Jozefit iu deshën njëzetë vite që të kthehen në Itakën e tyre, në Pragë, po aq sa kryeprotagonistit homerik, Uliksit. Por, për dallim prej tij, që e gjakonte kthimin, përkundër sakrificave që i dalin rrugës, Irenës nuk i bën përshtypje kthimi në vendlindje pas sa e sa vitesh, madje ajo dëshiron që të rikthehet në Paris në çastin e parë. Pra, kemi një relacion të përmbysur intertekstual, ku ndërlihdjen e bën vetëm rimarrja e motivit parësor, kthimit dhe nostalgjinë për vendin. Kjo është një veçori e artit letrar modern, që i lexon mitet me syze remitizuese.

*Në agim të kulturës së lashtë greke lindi “Odiseja”, epopeja themeluese e nostalgjisë. Le ta theksojmë: Uliksi, aventurieri më i madh i të gjitha kohërave është edhe nostalgjiku më i madh.*²⁴

*S’kishte të krahasuar me jetën e emigrantes së gjorë që bëri Irena për një kohë të gjatë. Uliksi jetoi te Kalipsoja një “dolce vita” të vërtetë, jetë të rehatshme, jetë qejfesh. Megjithatë, mes “dolce vita-s” në dhe të huaj dhe kthimit në shtëpi, ai zgjodhi kthimin.*²⁵

Informacionet e tjera kulturore, që ne si lexues i marrim nga kjo vepër, i hasim edhe te bisedat e Irenës për poetët e ndryshëm çekë, të cilët ajo i ka lexuar. Personazhi i saj shënjon një grua të kulturuar dhe një lexuese të kultivuar të artit poetik, andaj një tipizim i tillë nuk kishte se si të mos e prodhonte informacionin kulturor në këtë roman.

A. EROTIKA, SI PARADIGMË DHE INFORMACION

Dashuria në mes të Irenës dhe Jozefit, në mes të dy të mërguarve që nuk e gjejnë veten në vendin e tyre, nuk e ka atë tension informativ siç mund ta ketë dashuria për Uinston Smithin e Oruelit. Personazhet e Kunderës dashurojnë si qenie njerëzore, ndërsa ata të shkrimtarit britanik edhe dashurinë duhet ta përjetojnë si aktivitet ideologjik e partiak.

²³ Xhorxh ORUEL, 1984, f. 56

²⁴ Milan KUNDERA, Mosdija, f. 8

²⁵ Po aty., f. 9

Irena e Jozefi janë qenie të vetmuara në vendin e tyre, që përmes ndjesisë erotike e rigjejnë vetveten dhe kohën e humbur, ndërsa Uinston Smithi përmes dashurisë bën aktin e ndaluar nga sistemi totalitar, në të cilin seksi mund të merrej si akt revolte. Organizata politike në rrëfimin oruelian “Lidhja e rinisë kundër seksit” ishte një polici e moralit publik dhe e ndëshkonte secilin individ që guxonte të dashuronte. Pra, këtu erotika nuk është vetëm akt i lirë njerëzor, por edhe paradigmë dhe informacion i nyjëtuar për ta shpërfaqur një sistem diktatorial, që synonte kontrollimin e çdo pore të jetës së individit.

“Qëllimi i vërtetë i Partisë ishte të flakej çfarëdo kënaqësie nga akti seksual. Çdo martesë mes dy anëtarëve të Partisë duhej ta lejonte një këshill i veçantë,... I vetmi qëllim i pranuar i jetës bashkëshortore ishte lindja e fëmijëve për t’i shërbyer Partisë.”²⁶

PËRFUNDIM

Në punim tonë studimor rreth informacione enciklopedike në romane bashkëkohore i kemi trajtuar dy vepra të mirëfillta të letërsisë së përbotshme, si “1984” i Xhorxh Oruel dhe “Mosdija” e Milan Kunderës. Kemi të bëjmë me dy krijime narrative që qëndrojnë lart në aspektin e mesazheve, ideve dhe informacioneve, që na interesojnë në këtë punim më shumë se sa aspekti stilistik e formal i tyre.

Në fillim kemi folur për semiologjinë, si teori e shenjës dhe komunikimit, duke i dhënë disa të dhëna të njohura teorike të saj. Një dije që ka qenë njëra nga zotërueset e mendimit human të shekullit XX, falë dy prijëtarëve të kësaj dijeje, si Ferdinand de Sosyri dhe Çarls S. Pirs.

Me t’i hyrë analizimit konkret të dy romaneve të lartcekura, kemi filluar me shpalimin e informacioneve që dalin prej shqyrtimit të kohës dhe hapësirës në rrëfimet e tyre, për të vazhduar me shpalosjen e informacionit ideologjik, atij social, informacionit kulturor dhe shqyrtimin e pranisë së erotikës, si paradigmë dhe informacion, në dy romanet në fjalë.

Informacioni ideologjik është ai që karakterizon këto dy romane, në veçanti “1984”, te i cili shohim një intensitet më të shtuar të tij.

Informacioni social është pashmangshmërisht i ndërlidhur me atë ideologjik. Te romani “1984” paradigma e këtij raporti në mes të individit

²⁶ Xhorxh ORUEL, 1984, f. 72

dhe shoqërisë konsiston me nënshtrimin dhe mohimin e lirive dhe të drejtave që kjo e fundit ushtron mbi qenien njerëzore. Informacioni social në romanin “Mosdija” të Kunderës shihet te raporti i Irenës me qytetarët e Pragës dhe të Parisit, me familjen dhe miqësinë e saj në këto dy qytete.

Informacioni kulturor në një roman i jep ngjyresë eruditive rrëfiimit dhe një gjë e tillë vërehet edhe në “1984” të Oruelit dhe “Mosdija” të Kunderës.

Ndërkaq, te shqyrtimi i erotikës, si paradigmë dhe informacion, kemi vlerësuar se lidhja në mes të Irenës dhe Jozefit, dy të mërguarve që nuk e gjejnë veten në vendin e tyre, nuk e ka atë tension informativ siç mund ta ketë dashuria për Uinston Smithin e Oruelit. Erotika te romani i shkrimtarit britanik jep më shumë tension informativ dhe “rri fshehur” nga “dylbitë” e totalitarizmit.

BIBLIOGRAFIA

- [1] KUNDERA, Milan, *Mosdija*, roman, përktheu Mirela Kumbaro, Dituria, Tiranë, 2014
- [2] ORUEL, Xhorxh, *1984*, roman, përktheu Ramiz Kelmendi, Rilindja, 1980

LITERATURA

- [1] ARENDT, Hannah, *Origjina e totalitarizmit*, përkth. Miftar Gjana, Dija, Prishtinë, 2002
- [2] BART, Rolan, *Aventura semiologjike*, përktheu Rexhep Ismajli, Rilindja, Prishtinë, 1987
- [3] ECO, Umberto, *Semiotics and philosophy of language*, Macmillian press, 1984
- [4] EKO, Umberto, *Struktura e papranishme: Kërkimi semiotik dhe metoda strukturale*, përktheu nga italishtja Naime Gjakova dhe Fitore Beci, Dukagjini, Pejë, 1996
- [5] *George Orwel updated editios*, edited and ëith introduction by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, New York, 2007
- [6] KRISTEVA, Julia, *Desire in language; A semiotic approach to literature and art*, Columbia University Press, New York, 1980
- [7] MORE, Thomas, *Utopia*, edited by George M. Logan and Robert M. Adams, revised edition, Cambridge University Press, Cambridge, 2002
- [8] RICOUER, Paul, *Lecture on ideology and utopia*, Columbia University Press, New York, 1986
- [9] SOSYR, Ferdinand de, *Kursi i gjuhësisë së përgjithshme*, përktheu Rexhep Ismajli, Rilindja, Prishtinë, 1977
- [10] VIEVO, Harri, LJUNGBERG, Christina and JOHANSEN, Jørgen Dines, *Redefining Literary Semiotics*, Cambridge Scholar Publishing, 2009.

Zejnullah Rrahmani, Prishtinë

MBI RETORIKËN ANTIKE DHE SUBLIMEN

I. RETORIKA

Shumica e studiuesve pajtohen që si kohë të themelimit të disiplinës së retorikës të merret viti 476 para erës së re, prej kur dihet që datojnë mësimet e Coraxit dhe të nxënësit të tij Tisiasit. Ata kanë jetuar në Sicili që ishte një koloni greke. Disa të tjerë megjithatë përcaktohen më tepër për lidhjen midis retorikës e poetikës dhe në këtë rast përmendet koha e themelimit të *Shkollës së Retorikës* në Athinë (viti 431 para erës së re) kur Georgia që e kish themeluar këtë shkollë, do të mbajë ligjëratën *Helen*, në të cilën ka folur për fuqinë e papërballueshme të ligjëratës, dhe në këtë kuadër sidomos papërballueshmërinë e ligjërimit poetik, i cili është i aftë të ngritë emocionet dhe kështu të ketë dorë në mbikëqyrjen e opinionit të një audience në përgjithësi (*doxai*). Georgia shquhet për mësimin dhe në të njëjtën kohë të përdorimit në praktikë të strategjisë së bindjes oratorike. Ai ka përdor ligjërimitin e pasur me antiteza dhe paralelizma, mirëpo ligjërimiti i tij oratorik dhe metoda e tij kanë qenë të kritikuar nga nxënësi i tij Isokrati. Ky më shumë e ka favorizuar ligjëratën politike, të cilën e ka çmuar sipër ligjëratës së dobishme publike dhe ligjëratës njohëse. Për Isokratin, retorikë ka qenë një person shumë më praktik dhe që mendohet se ka gjykuar në shumë raste, ka kombinuar aftësinë popullore, praktikën me imitimin e rregullave të artit (*Kundër sofistëve*, 10).

Këto rregulla, ka pohuar Isokrati, i ndihmojnë oratorit të zgjedh, të rregullojë dhe të zbukurojë argumentet, ligjëratën. Aty duhet të jenë të subordinuara e *nevojshmja* me rregullat dhe e gjitha të jetë brenda *masës* që është e nevojshme për të mbrojtur çështjen e caktuar. Duke e krahasuar atraktivitetin e stilit të Ciceronit, Quintiliani e ka krahasuar atë me stilin e Isokratit për të cilin pohon që nuk ka bërë zbulime në fushë të retorikës, mirëpo e ka elaboruar dhe e ka theksuar mirë teknikën e krijimit të prozës me ritëm, (të prozës ritmike, që i themi sot). Teoria retorike e Isokratit do të shqyrtohet gjerësisht nga Platoni (429-347 Para Krishtit.) në kontekst të filozofisë morale. Isokrati e ka

definuar retorin si një filozof, person me karakter të mirë dhe me mençuri praktike, dhe me ndikim në opinion, një veçori të cilën ua atribuon gjithashtu poetëve dhe ligjërues poetike në përgjithësi. Platoni, siç dihet, e ka kundërshtuar fuqishëm këtë përcaktim të funksionit të veprës poetike dhe funksionin edukativ të poezisë në përgjithësi, ashtu si i ka bërë një kritikë të thellë e të ashpër përgatitjes diturore të poetit. Në pjesën X të veprës *Republika*, (595a) dhe tutje, Platoni ka zhvilluar një teori që përjashton poetët plotësisht nga shteti i tij ideal sepse sipas tij ligjërimi i tyre poetik e dëmton mendjen e audiencës. Pra, për Platonin, duhet përjashtuar *ligjërimi poetik* nga dobia e *ligjërues oratorike* për të cilën flet Isokrati. Në dialogun *Gorgia*, dhe pastaj edhe në *Phaedrus*, folësi publik , sipas Platonit, është mjeshtër i ngjashëm me një folës politik, mirëpo ligjërata e tij nuk ka funksion politik po më tepër të kënaqë një audiencë. (Gorgias 462 c, 463 d). Karakterin bindës të ligjërues poetike Platoni e ka mohuar edhe në *Phaedrus*, (266c-267e): Arti i vërtetë i retorikës sipas Platonit, duhet të mbështetet në *psikologji* (Phaedrus 27 I a-b) dhe në shtrimin *dialektik*, me çka ka mohuar parimin e parë të retorikës së bindjes që ka përmendur Gorgia, Thrasyarchus, dhe Theodorus: aspektin teknik të retorikës që përcakton pjesën individuale të strategjisë stilore: punën me emocionet dhe të mundshmen (*emocionaliteti* dhe e *mundshmja* janë kategori të paraqitjes së imitimit sipas Aristotelit dhe përgjithësisht në poetikë.) Parimi retorik i dialektikës nënkuptonte për Platonin që oratori të zbulonte të *ngjashmen* në të *pangjashmen* dhe gjërat e *përgjithshme* në gjërat e *caktuara* (të veçanta, individuale), dhe, meqenëse detyra e oratorisë është t'i prijë njeriut (shpirtit njerëzor) prej opinionit tek njohja (dija) ai nuk ka zgjidhje tjetër pos përdorimit të metodës së tillë dialektike.

RETORIKA E ARISTOTELIT

Si në shumë fusha të tjera, vepra e Aristotelit *Retorika*¹ mbetet shqyrtimi më i qëndrueshëm i antikës mbi këtë disiplinë. Edhe në *Rhetorica* Aristoteli ka ndjekur pak e shumë të njëjtin parim si në *Poetica* krahasuar me idetë e Platonit mbi këtë subjekt. Pra pikënisja është e kundërta e asaj që ka predikuar mësuesi i tij. *Retorika* është një art (mjeshtri) që ka lëndën e vet dhe në pajtim me këtë ajo synon të ndërtojë metodat e veta të cilat duhet të jenë racionale dhe të cilat do ta bëjnë të mundur që ligjërata të fitojë karakteristikat e ligjërues bindëse,

¹ Aristoteli, **Retorika**, 384-322

pra të kryejë funksionin e vet. Mirëpo Aristoteli kësaj radhe është në një mendje me argumentin e Platonit mbi nevojën që retorika të kombinohet *dialektikën* dhe *politiken* (politika në konceptin e Aristotelit është arti i mjeshtërisë). Argumentin retorik Aristoteli e ka përcaktuar si *logos* që në fakt është *negocim* (diskutim, bisedë) midis instancave të veçanta dhe atyre të përgjithshmeve. Mirëpo *logos* sipas Aristotelit është vetëm njëra nga tri format themelore të argumentit retorik (i.2.2). Forma e dytë është *ethos*, ose karakteri. Forma e tretë është *pathos*, ose emocioni. Aristoteli nuk e mohon psikologjizmin e retorikës së Platonit, madje në librin e dytë e zhvillon më tutje anën psikologjike që përmban *pathos*. Aristoteli po ashtu ka kritikuar paraardhësit për shkak se ata i kanë kushtuar kujdes vetëm ankesës emocionale dhe kanë përforcuar rolin e emocioneve në marrjen e vendimeve etike dhe politike. Aristoteli ka trajtuar pors paraardhësit e tij *ligjëratën gjyqësore*, *ligjëratën delibërative* dhe *ligjëratën epideiktike*. Vetëm në Librin III ka trajtuar çështje të stilit oratorik (*lexis*) dhe fare shkurtas aranzhimin (*taxis*) ose rregullimin e ligjëratës oratorike. Aristoteli shpesh i është referuar shqyrtimit të *stilit retorik* sikur *stilit poetik*, më mirë të themi i është referuar poezisë si të ishte oratori. Mirëpo, gjithmonë edhe njëerën edhe tjetrën ai e ka parë vetëm në mënyrë filozofike. Metafora dhe teoria e masës janë në qendër të shprehjes retorike për Aristotelin. Porsi *dialektika* në kuptimin e argumentit retorik, metafora synon të zbulojë të ngjashmen në gjërat e pangjashme (3.II.5). Në këtë kuptim për Aristotelin stili më i mirë është stili që i përshtatet topikës së caktuar dhe shpesh ambientit të caktuar. Kjo përshtatje ndaj temës dhe ambientit përcakton edhe mënyrën e rregullimit të përgjithshëm ose të plotë të ligjëratës.

Retorika e Aristotelit ka qenë vepër dominante për rreth 250 vjet, gjatë të cilave nuk ka shumë shkrime të tilla sistemore, mirëpo ka shqyrtime mbi çështje të veçanta të retorikës. Në ndërkohë paraqiten tekste të shumta dhe të ndryshme mbi çështjet teknike të retorikës, të cilat e dominojnë periudhën.

CICERONI

Në ndërkohë civilizimi grek ka rënë dhe qendër e re e civilizimit do të bëhet Roma. Vetëm atje edhe mund të paraqitet përpjekje e re serioze e trajtimit të çështjes së *retorikës*. E tillë mund të konsiderohet vepra e Ciceronit, *De Inventione* (87 Para K.). *De Inventione* nuk është

e vetmja vepër² e Ciceronit që merret me çështje të retorikës, mirëpo duke qenë më e sistemuar dhe teorike, do të ketë ndikimin më të madh nga shkrimet e tij përgjatë periudhës së Mesjetës. Për shoqërinë e re romane, të folurit publik kishte një rëndësi të madhe *edukative*, ashtu siç kishte një rëndësi të madhe edhe për krijimin e karrierës në shkallët e pushtetit. Disa personalitete kishin arritur të bënë karrierë të shkelqyeshme në saje të oratorisë së tyre. Të jesh i suksesshëm në oratori në kohë paqeje, ishte baras me suksesin e luftërave. Për një kohë të gjatë në pedestalin e modelit të imituar në Romë ka qenë Demosteni (384-322 Para Kr.), ndërsa oratoria qëndronte shumë lart ndër dijet e çmuara nga latinët. Në kohën e Ciceronit, oratoria çmohej në shoqërinë e Romës më shumë edhe se filozofia për shkak të natyrës së jetës shoqërore: senatit, zgjedhjes së udhëheqësve e komandantëve.

“Unë gjithmonë kam menduar, thotë Ciceroni, se të jesh i aftë të flasësh në mënyrë të gjerë (të pasur) dhe me elegancë mbi subjektet më të nevojshme është filozofia më perfekte”

Në vazhdim të argumentimit të arsyeve ai do të pohojë që oratoria e ka shtyrë njerëzimin të ecë përpara, të lëvizë nga barbarizmi drejtë civilizimit. Ciceroni i është qasur *retorikës* me përkushtimin jo vetëm të një oratori, por edhe të një studiuesi e filozofi. Idetë e veta mbi historinë e retorikës Ciceroni i ka shprehur në të shqyrtime në të cilat ka diskutuar aspektet e shumta të retorikës, të teorisë së saj dhe të praktikës oratorike: *De Oratore*, *Orator* dhe *Brutus*. Këto vepra të Ciceronit janë çmuar gjatë Mesjetës si histori të shkrimeve retorike në përgjithësi. Shkrimet e Ciceronit mbi retorikën nuk janë plotësisht origjinale dhe sidomos për sa i përket diskutimit të çështjeve teknike të oratorisë ai është mbështetur në shkrimin e vetëm të ruajtur ‘*Rhetorica*’ që i është referuar një Hereniusi (*Ad Herennium*), i cili nuk dihet kush ka qenë, mirëpo është e sigurt, që ky nuk është Ciceroni. Vepra e përmendur *Retorika*, ka huazuar nga shkrimet e retorëve grekë të shekullit të tretë e të dytë Para Krishtit, ndarjen në tri degë të oratorisë:

1. ligjërata gjyqësore
2. ligjërata deliberative (Kuvendi, senati)
3. ligjërata epideiktike (e rastit, lavdëruese etj.)

Ngjashëm me këtë, shqyrtimet e Ciceronit flasin për ndarjen e stilit në tri lloje:

² Michael Grant, **Roman Literature**, Penguin Books, 1958, f. 39 : “Ciceroni ka lënë mbi njëqind ligjërata të regjistruara, mirëpo prej tyre janë ruajtur rreth 58 (dhe jo të gjitha complete).”

1. stili i lartë
2. i mesëm
3. i ulët

Stilet korrespondojnë me *zgjimin e emocioneve*, me të *mësuarit* (instruktiv) dhe me *argëtimin*. Në fakt, në Romë do të zhvillohen dy shkolla oratorike: e larta dhe e ulëta. E para ishte shkolla *Asianice*, e cila kultivonte një oratori të stilit të lartë. Kjo ishte nën ndikimin e oratorisë greke të shekullit të III dhe favorizonte një stil të lartë, emocional. Kjo shkollë oratorike imitonte ligjërimin ritmik të stilit të lartë grek, me fjalë të kumbueshme e zbukurime gjuhësore të stilit.

E dyta ishte shkolla *Atticiste*, gjithashtu nën ndikimin helenist, mirëpo që favorizonte *stilin e ulët*. Kjo shkollë nuk kishte synim të krijonte emocione por të jepte më shumë informacion, të mësonte. Ishte reaksion ndaj të parës që tingëllonte e fryrë, artificiale. Reprezent i kësaj shkolle oratorike ishte Lysias në periudhën rreth shek. I para Kr. Në Greqi, ndërsa në kohën e Ciceronit si i tillë përmendet Hortensius. Sa i përket shkollës së dytë, asaj *Atticist-e*, përveç kontributit të rëndësishëm të Ciceronit, represent të këtij orientimi oratorik ishin edhe Julius Caesar dhe Marcus Brutus. Në fakt, në shkrimet e veta retorike, por edhe filozofike, Ciceroni nuk e identifikon vetën me asnjërën nga këto dy drejtime oratorike. Atij nuk i përshtatet stili pompoz dhe artificial i shkollës *Asianike*, mirëpo edhe stili tepër i thjeshtë dhe i ulët i tjetrës (*Attizism*) është i papërshtatshëm për natyrën e shprehjes së tij. Por tashmë ai kish ndjerë edhe anën e tyre katastrofike në kuptim të funksionit që duhet të kryenin ligjërimet e tilla: kur ishte vrarë Caesar, Brutus kish mbajtur një fjalim i cili do të duhej ta përligjte vrasjen e tij dhe t'i jepte atij dorën e pushtetit, mirëpo stili i tij thjeshtë kish lënë të ftohtë masën e romanëve që e kishin dëgjuar dhe përfundimisht e kishin braktisur sa do që qëllimi i tij kish qenë i lartë dhe në mbrojtje të sistemit republikan të Romës. Ciceroni e kishte kuptuar që një orator i aftë duhej të zotëronte të dy stilet, stilin e lartë dhe të zgjedhur me fjalë që tingëllojnë dhe krijojnë emocione, dhe stilin e ulët e të thjeshtë, informativ. Kjo ishte *vija e ndërmjetme* të cilën ai e preferonte dhe të cilën përpigjet ta ndërtojë me praktikën e vet. Ky është stili i ndërmjetëm, ose *stili i mesëm* dhe ky stil duhej të mundësonte për folësin që në secilin moment të duhur të kalonte në formën tjetër të stilit, në të lartën ose të ulët, sipas *nevojës* dhe *shijes* së atyre të cilëve u drejtohej dhe *qëllimit* që dëshironte të realizonte. “Ka aq stile sa ka folës”, do të thotë Ciceroni duke u përpjekur të arsyetonte laryshinë e madhe të stilit dhe ta arsyetonte prishjen e rregullave të retorikës. Mirëpo nuk ka qenë konsekuent

deri në fund në qëndrime. Kur ka provuar të flasë për sistemin e klasifikimit të stileve, ai ka konstatuar që për të qenë një orator i mirë duhet të ketë pesë kualitete:

- a.) të ketë kapacitetin për të zgjedhur materialin drejtpërdrejt,
- b.) të ketë dituri në rregullimin (aranzhimin) e materialit,
- c.) të ketë fuqinë e ekspresionit;
- ç.) të ketë memorie të mirë;
- e.) të bëjë shpërndarjen e mirë të argumenteve.

Bie në sy se në shkrimet e veta Ciceroni nuk ka folur për retorikën në mënyrë analitike, nga pozicioni i momentit. Shkrimi i tij është shumë më tepër i karakterit historik dhe, edhe kur shpreh pikëpamjet e veta, në thelb ai i shprehë ato duke u pajtuar ose duke i ndryshuar pak a shumë pikëpamjet e të tjerëve, nga e kaluara. Mirëpo zakonisht shkrimi i tij është i nivelit më të lartë dhe ai flet gjithnjë me argumente të vlefshme. Mendimi i tij prej fushës së *retorikës* lehtësisht ka kaluar në fushën e *teorisë letrare* dhe kontributi i tij në këtë fushë është gjithashtu i madh. Edhe aty ai i ka qëndruar besnik aplikimit të metodës historike. Ai nuk e diskuton artin e ligjërimit të tillë çfarë është, mirëpo duke iu kthyer vështimit të tij në të kaluarën ose përgjatë historisë. Vërejtjet e tija dëshmojnë për njohjen dhe të kuptuarit e thellë të perspektivës historike. Ai gjithashtu në ato vështime nuk i është shmangur pikëvështimit të asaj materieje të së shkuarës nga aspekti i momentit aktual, madje Ciceroni e sheh si të domosdoshëm pikëvështimin nga këndi i aktualitetit. Duke e shikuar kështu çështjen e *retorikës*, të *teorisë së artit* dhe në përgjithësi *autorin* (retorin apo poetin) Ciceroni ka kërkuar që ai të ketë edhe kualitete të tjera përveç që duhet të jetë njeri me virtyte të larta (një kërkesë që kanë shtruar në mënyrën e tyre të gjithë retorët e mëhershëm), kurse Ciceroni e ka shtuar kërkesën që ai të jetë njeri i *kulturës liberale*. Virtytshmëria e lartë bashkë me kulturën liberale sipas Ciceronit nxjerrin në shesh kualitetin njerëzor *humanitas*. Ky kualitet, *humaniteti*, do të jetë kontributi i tij i madh ndaj edukimit të njeriut në përgjithësi.

Metoda historike e shqyrtimit të retorikës i ka dhënë argumente Ciceronit për të insistuar përveç në vlerat e retorikës dhe të oratorisë greke, edhe në vlerat e *oratorisë romane*. Vepra e Ciceronit prandaj ka vlerë njohëse për historikun e retorikës, dhe sidomos të retorikës së zhvilluar në Romë. Nga kjo anë, shkrimi i tij, porsi i gjithë shkrimi i tij filozofik dhe ligjërimet e shumta oratorike, bien në kategorinë e shkrimeve të tipit patriotik. Qëllimi i tij ishte të ngrit kulturën romane,

filozofinë dhe oratorinë në nivel që do të ishte i barabartë me atë të grekëve. Formimi i tij i thellë dhe i gjithanshëm mbi bazë të asaj dijeje megjithatë e ka mbajtur të përmbajtur dhe larg prej ekzagjerimit të meritave të retorikës latine krahasuar me ato të kohës greke. Megjithëse nëpër rrugë pak a shumë të veçantë, ai ka arritur në pikën e njëjtë me preokupimin e filozofisë e të dijes greke: *humanen*, karakteristikën më të mirë të mendimit grek në përgjithësi dhe që nga artikulli i saj në shkrimin e tij, edhe i kulturës romane. S'ka dyshim që Ciceroni ishte interpretues i kësaj ideje sublime. Kjo edhe e ka inspiruar Renesansën Italjane që t'ia zbulojë dhe japë vlerat e civilizimit grek dhe latin botës perëndimore³. Për Renesansën, Ciceroni ishte përfaqësues i *mendimit të lirë*, përfaqësues i *individualizmit*, koncept që karakterizon shkencëtarin dhe artistin e Renesansës përkundër anonimitetit dhe kolektivitetit klerikal të Mesjetës.

Ndërmjet Ciceronit dhe Quintilianit, në kohën prej rreth një shekulli e gjysmë ndodhë një zhvillim interesant: interesimi shoqëror për formimin oratorik ngritët në nivel shumë të lartë, ndërsa kualiteti i oratorisë vjen duke rënë. Në procesin edukativ elementi kryesor vjen e bëhet insistimi i retorëve në ushtrimin e *deklamimit* (recitimit) dhe në kërkesën që nxënësit të bëhen *folës* (ligjërues) të mirë publik. Ky *ligjërim i mirë publik* nënkuptonte disa elemente të deklamimit dhe të folurit ritmik dhe në periudhën e Perandorisë ky lloj ligjërimi ishte ngritur në nivel të modeleve të caktuara të njohura për opinionin dhe quheshin *contraversiae* dhe *suasoriae*. Këto ishin deklamime fikzionale të temave të lidhura me gjyqet, me rastet e caktuara gjyqësore dhe ushtrime për të bindur ose çbindur dikën, ose për të nxitur akcione të caktuara në rate të nevojshme. *Suasoriae* ishin më të thjeshta dhe më popullore, përndryshe si modele janë imitime të modeleve greke të shek. IV Para Krishtit. Nxënësit këto i paraqitnin në formë të shfaqjeve, paraqitjeve së pari para mësuesve të tyre, pastaj edhe para prindërve. Ky anim nga rëndësia e recitimit dhe e ligjërit publik e ka bërë edukimin të orientohet nga *stili oratorik* dhe ka pasur ndikim edhe në shoqëri, kështu që edhe të folurit publik të njerëzve ka anuar nga format e tilla të ligjërit, duke marrë shembull edhe nga tradita e dikurshme e kohës së Ciceronit që njihte *ligjërimin oratorik* si formë të argëtimit shoqëror

³ Përveç në teorinë e artit të Renesansës, filozofia dhe oratoria e Ciceronit kanë ushtruar një ndikim të fuqishëm në shek. XVIII dhe këndej. Volteri, Lock, Hume ka shprehur admirimin e tyre ndaj veprës së tij. Vepra e Ciceronit ka ndikuar në programin *Asamblesë e parë Nacionale të Francës* dhe ka patur refleksi në *Deklaratën Amerikane të Independencës* dhe në *Kartën e të Drejtave*.

në ndejat me miqtë. Forma të tilla ligjërimit do të bëhen të pranishme në jetën publike dhe thuhet që këtë formë e ka kurajuar vetë Augusti. Kjo formë e *ligjërimit oratorik* të njerëzve në rastet e ndryshme është quajtur *scholastica*, për t'i dalluar ligjërimet e tilla oratorike nga ato të vërtetat në jetën publike. Pra janë ligjërimet artificiale në kuptimin që janë si në shkollë, ose si të mësuara në shkollë.

Çështja e dytë që lidhet me zhvillimin e oratorisë është zhvillimi i fuqishëm i letërsisë. Kjo është koha kur praktikisht janë aktiv poetët e mëdhenj të Romës: Virgjili, Horaci, Ovidi etj.. dhe kur krahas krijimtarisë poetike shfaqet një *shkrim kritik* i poezisë, jashtëzakonisht i zhvilluar. Opinioni publik ishte shumë më tepër i kthyer në këtë anë, nga shkrimet e tilla poetike dhe kritike, se sa nga oratoria. Të përmendim midis tyre shkrimet poetike të Horacit, të Tacitus, Seneca i Vjetri dhe Quintilianit.

SENEKA

Kjo rënie e interesimit të opinionit për retorikën dhe kthim nga poetika, sipas Senekës së Vjetër është shkaktuar prej më shumë faktorësh: i pari është sipas ligjit të natyrës: pas një ngritjeje të madhe në kohën e Ciceronit, është e natyrshme një rënie në fazën tjetër; e dyta arsye është rënia e asaj që Cicero e ka quajtur *humanitas* në shoqërinë romane dhe e treta është *dekadenca e ligjërimit politik* si rezultat i konstituimit imperial të pushtetit, në të cilin Senati nuk kishte më fuqi si në kohën e Republikës. Në të njëjtën kohë, ishte rritur interesimi për *edukimin* (arsimin), mirëpo atje që shtuar interesimi për shkrimin kritik për poezinë, fushë në të cilën shkëlqente shkrimi i një autori me origjinë greke, që edhe e kishte shkruar veprën e tij në greqisht: *Peri Hupsous*, e cila sot përgjithësisht lidhet me emrin Longinit, mirëpo i cili nuk dihet saktësisht kush ka qenë. Shkrimi i tij që në shumicën e gjuhëve sot njihet me titullin *Mbi sublimen*, përmban disa nga karakteristikat më të shkëlqyeshme të shkrimit kritik të mundshëm.

TACITI

Ky ka qenë historian⁴ dhe për këtë edhe njihet dhe vazhdon të jetë i famshëm në literaturën historike në përgjithësi. Mirëpo, në fazën e

⁴ **Taciti** ka publikuar veprat historike **Agricola** dhe **Gjermania** rreth vitit 98 Pas K.. E para ka qenë një lloj biografie e vjehrrit të Tacitus, që ka qenë guvernator i Britanisë në kohën e Domitianit. **Gjermania** është një përshkrim etnografi i

hershme të shkrimeve të tij ka shkruar një shqyrtim (traktat) mbi oratorinë me titull *Dialogu me oratorët*.⁵ Dialogu siç e thotë emri, është i shkruar sipas modeleve të Platonit, por që i ka përdorur edhe Ciceroni. Taciti ka trajtuar çështjen e rënies së oratorisë dhe aty shihet që i ka riaktivizuar shumicën e argumenteve dhe të konstatimeve të Seneca-es, mirëpo disa prej vetave (personave) të *Dialogut...*, kanë shprehur pikëpamje të ndryshme dhe me interes për *retorikën* në përgjithësi. Kështu, personazhi i quajtur *Aper* e mohon që të ketë ndodhur ndonjë rënie e oratorisë në tërësi, mirëpo për pikëpamjen e tij ka ndryshuar vetëm moda e oratorisë. Në këtë aspekt asnjë nga *modelet e klasikës* nuk mund të merren si të përshtatshëm për kohën, sepse janë të tejkaluar me kohën e shfaqjes së tyre. *Maternus*, një tjetër bashkëbisedues në *Dialog...* nuk pajtohet që oratoria e kohës është më e mirë se ajo klasike, siç pohon *Aper*. Ai pajtohet me Seneken që oratoria politike ka rënë, mirëpo ai pohon që këtë rënie e ka shkaktuar stabiliteti politik i krijuar me stabilizimin e pushtetit perandorak. Oratoria e madhe i ka takuar kohës së problemeve të mëdha, ka pohuar ai. Pra, një elokuencë e madhe nuk mund të paraqitet në kohën e një pushteti të organizuar mirë. Me një fjalë, Taciti e pranon që oratoria e periudhës së Ciceronit është një oratori e madhe, mirëpo ajo nuk mund të bartet mekanikisht në një kohë tjetër dhe nuk mund të ripërsëritet e modifikuar për arsye se koha sjell gjithmonë elemente të reja. Një qëndrim i këtillë i Tacitus-it, në fakt ka hapur shtegun kundër një *kritike dogmatike*. Klasikët përbëjnë një model të shkëlqyeshëm, mirëpo kjo nuk do të thotë që ato modele të shkrimeve klasike duhet të imitohen në mënyrë të verbët. Të njëjtin qëndrim e kish proklamuar para tij Horaci në poetikën e tij sa i përket modeleve të poezisë greke.

KUINTILIANI

Quintiliani⁶ është mësuesi i parë i *Katedrës së Retorikës*, të themeluar zyrtarisht në kohën Vespasianit, dhe të cilin post ai e ka mbajtur për njëzet vjet. Duke ushtruar profesionit e mësuesit të oratorisë,

popujve të Evropës Qendrore. Aty Taciti ka insistuar sidomos në paraqitjen e ndryshimeve midis latinëve e gjermanëve. Vepra tjetër është **Historitë**, e cila paraqet peridhën e perandorëve roman duke filluar me Luftën Civile. Vepra e mbramë e Tacitus është **Analet** në të cilën ka përfshirë periudhën prej vdekjes së Augustit deri me vdekjen e Neronit, pra periudhën e perandorëve Julio-Claudian.

⁵ Tacitus, *Dialogus de Oratoribus*, viti 80 Pas K.

⁶ **Quintiliani** duhet të ketë jetuar rreth vitit 95 pas Krishtit.

Kuintiliani ka shkruar veprën *Ushtrimi i oratorit* (Institutio Oratoria, në dymbëdhjetë libra), vepër që ka përmbledhur përvojën e tij. Njëra nga pikënisjet e veprës së Kuintilianit është vepra e Ciceronit për të cilën ai ka konsiderata të mëdha. Mirëpo, ka vërejtur ai (porsi Taciti para tij), se Ciceroni nuk i është përmbajtur në tërësi traditës retorike. Vepra e Ciceronit, mendon ky, është shprehje e gjeniut të Ciceronit. Këtu Kuintiliani e ka parë shansin për pikëpamjet e veta dhe në përgjithësi për kohën e tij. Retorika nuk është njëherë e përgjithmonë e dhënë. Historia e saj nuk e ka thënë krejt atë që mund të thuhet për te. Mbi këtë parim, pra mbështetja në traditën e retorikës dhe inkuadrimi i pikëpamjeve të kohës, edhe i pikëpamjeve individuale, kjo është rruga që ndjek Kuintiliani në veprën e vet. Është e qartë që kemi të bëjnë me përpjekjen në kontinuitet që nga Ciceroni, përmes Taciti tek Kuintiliani për të modifikuar traditën klasike të retorikës. Në këtë drejtim ai mendon që rezultatet do të pasojnë shpejt nga të rinjtë dhe se zhvillimi i mëtejshëm i studimeve retorike nuk do të jetë aksidental, po i përgjithshëm. Si edukacionalist që ishte ai mendon që rëna e cila vërehej në ligjërimitin e të rinjve, ishte çështje e edukimit dhe degradimin e stilit në përgjithësi ia përshkruan asaj gjendjeje dhe stilit që ishte në modë në periudhën para tij, sidomos mësimëve të këqija të Senekes (të riut) i cili ishte edhe tutori i Neronit dhe i cili kish shkruar shumë vepra të rëndësishme dhe të vlefshme për vete, mirëpo i udhëzonte të tjerët të mësonin jo nga kualiteti i shkrimeve po nga “gabimet e tij atraktive”. Kuintiliani, përkundrajt faktit që e çmonte shumë Ciceronin, nuk ka rekomanduar kthimin në traditën e ligjërimit të tij, as nuk e ka vënë në bazë oratorinë të tillë çfarë e ka lënë ai. Kjo është e pamundur një shekull e gjysmë pas vdekjes së tij, ka menduar ai, por e ka trajtuar si një model të nevojshëm mësimi në kuptimin pak a shumë historik (për çka ka folur edhe vetë Ciceroni në shkrimet e tija në raport me retorikën greke). Një pjesë e madhe e mllefrit që kishte Kuintiliani ndaj paraardhësit të tij Seneka (i riu) është përcaktimi i Senekës për traditën filozofike si superiore ndaj traditës retorike. Në konfliktin e gjatë që nga lindja e *retorikës*, Seneka anonte nga *filozofia*, për të cilën ai thoshte që paraqet aktivitetin suprem njerëzor. Kuintiliani mendonte që nxënësit e tij duhet të lexonin filozofinë, mirëpo se filozofët kishin përfituar më tepër se që duhej në përgjithësi në shoqërinë njerëzore dhe në fakt më shumë se që ishte mirë për shoqërinë njerëzore. Midis tyre kishte shumë sharlatanë dhe mendje të kota, (Kuintiliani i kish quajtur filozofët “*qytetarë të këqij*”, kurse profesioni i retorikës është shumë më praktik në kuptimin e edukimit. Tezën e tillë Kuintiliani e mbështetë mbi parimin e njohur të Ciceronit

mbi retorët si *humanitas*, parim të cilin Kuintiliani do të përpiqet ta ringjallë duke e konkretizuar në mënyrë praktike. Për Ciceronin *retor humanitas* (i mirë ishte ai që ishte njeri i mirë dhe me kulturë liberale), Kuintiliani e përcaktonte *retorin* si njeri me parime morale të mira dhe me arsimim (edukim) të shkëlqyeshëm, i cili përveç të tjerash duhej të zotëronte edhe mjeshhtërinë e *arteve të lira*. Pra, në përgjithësi mund të thuhet që Kuintiliani nuk është larguar shumë nga Ciceroni, në pjesë të veçanta e ka zgjeruar ose modifikuar teorinë retorike të tij, gjithnjë me qëllim që të përfitojë në anën praktike për momentin, për kohën dhe formën e edukimit të cilën e ndërtonte ai. Prandaj disa edhe e kanë quajtur retorikën⁷ e Kuintilianit “*Ciceronizëm për të sotmen*”. Vetë vepra e Kuintilianit *Retorika* e manifeston këtë tendencë. Ajo nuk është vetëm retorikë po edhe ‘*Ushtrimi i Oratorit*’, pra përfshinë gjithë edukimin e oratorit e jo vetëm anën teknike të oratorisë.

Kuintiliani ka pasur një ndikim të madh në sistemin e edukimit në Romë, mirëpo edhe më vonë vepra e tij ka ushtruar këtë ndikim pothuajse në mënyrë të vazhdueshme, së pari përmes Mesjetës e pastaj sërish vepra e tij rizbulohet në periudhën e Renesancës. Momenti i rëndësishëm për këtë rizbulim të veprës së tij të plotë është viti 1416, kur Petrarka dhe Poggio Bracciolini kanë gjetur në St. Galen (Zvicër), dorëshkrimin e tij të plotë. Për shekujt XV e XVI ka qenë atraktiv pikëpamja e Kuintilianit mbi konceptin *humanitas* i cili do të gjejë vend të fuqishëm në edukim dhe prej atëherë përbënë njërën ndër komponentët shumë të rëndësishme të çdo sistemi të edukimit deri në ditët tona.

Në shekujt në vijim retorika e ka humbur pozicionin e lartë që ka gëzuar në shoqëri, mirëpo ka kaluar në sistemin e edukimit ku në formë tekstesh janë përshkruar rregullat e shumta të retorikës, jo vetëm sa i përket ligjëratës së folur, pra ligjëratës oratorike, po edhe ligjëritimit poetik, pra artit poetik në përgjithësi. Brenda kompleksit të ri të lëndës së edukimit, retorika paraqitet rregullisht bashkë me *teorinë e arteve* dhe *mësimet* (ushtrimet) *mbi kompozicionin*. Manuelët e ndryshëm përmbajnë gjithmonë *rregullat retorike, rregullat për artes dhe rregullat për progymnasmata*. Më në fund, është i njohur fakti që sistemi i edukimit në Evropë fare shpejt ka rënë nën pushtetin e kishës, kështu që religjioni i krishterë ka përcaktuar lëndën dhe qëllimet e atij edukimi. Ideologët e mëdhenj të krishterimit, përfshirë Tertulianin, Ambrozin, Jeronimin dhe sidomos Shën Augustini, e kanë përshtatur *retorikën*

⁷ Ciceroni këto dy çështje i kish diskutuar në vepra të ndryshme: **De Oratore** dhe **Orator**.

klasike për nevojat e këtij sistemi të ri të edukimit, të kontrolluar nga kisha e krishterë dhe në tërësi e kanë vënë shkrimin retorik në kuadrin e shkrimit të krishterë.

II. LONGINI -“ PERIHUPSOUŠ”

Vështirë të thuhet sa ka qenë i madh ndikimi i Longinusit⁸ me shqyrtimin e tij *Mbi sublimen*⁹ në kohën e vet, mirëpo është e sigurt se ka pasur një ndikim të fuqishëm nga mesi i shekullit të tetëmbëdhjetë e

⁸ **Guide to Literary Theory Criticism**, ed. *Michael Groden and Martin Kreiswirth*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London; Shqyrtimi (the treatise), tradicionalisht i përkthyerë në anglisht si “**Mbi Sublimën**,” zë një vend unik në historinë e teorisë letrare. Është punimi i vetëm i ruajtur i autorit të vet, i cili është i njohur zakonisht si Longinus, mirëpo emri i të cilit është mjaft i dyshimtë. Nuk ka ndonjë referencë antike mbi traktatin dhe as shenjë të influences së tij, ndërsa historia e tij efektive fillon pas njëmijë e pesëqind vjetësh me publikimin e Bazelit nga *Francisco Robertello* më 1554, nga manuskripti i shekullit të dhjetë, i njohur si **Codex Parisinus** (ose Parisiensis), ose Paris MS. Për më tepër nuk ka një koncensus sa i përket datës së tij, e cila që nga Renesansa, deri tash së fundit ka qenë e dhënë si i shekullit të tretë C.E, gjithashtu, mbi bazë të evidencave të brendshme, shumë shkencëtarë e kanë ngushtuar këtë kohë të shfaqjes së tij si punim të shekullit të parë të Pas Krishtit. Historia tekstuale e **Peri Hupsous** është pak a shumë e thjeshtë. **Codexsi** i Parisit është një përmbledhje prej njëmbëdhjetë tekstesh, ku përfshihet edhe një pjesë e veprës *Problemata* të Aristotelit. Ky është dorëshkrimi më i mirë dhe më i sigurt. Të gjitha dorëshkrimet tjera të Peri Hupsous janë më të reja dhe mjaft të pasigurta. Aty ka disa pjesë të humbura, mendohet të paktën në njëmijë rreshta. Dorëshkrimi është i paqartë sa i përket emrit të autorit. Aty shkruan **Dionysius Longinus**, mirëpo me një hapësirë midis dy emrave dhe në një vend tjetër është shkruar ‘ose’. Për këtë arsye në fillim është menduar që autor është **Cassius Longinus**, një retorician i shek. III., ose **Dionysus nga Halikarnassus**. Mirëpo studimet e brendëshme të tekstit dhe të stilit, si fakti që aty shfaqet një njohje shumë e mirë e shkrimeve ebreike e lidhin shqyrtimin me **Philo Judaeus**.

⁹ **Criticism: The Major Texts**, ed. *Walter Jackson Bate*, Harcourt, Brace&World, INC, USA:

Të dy, data dhe autori janë të panjohur. Në dorëshkrimet e vjetra të mbetura (shek. 10 Pas Krishtit), për herë të parë i botuar nga Robertello më 1554), ku thuhet që autori është “Dionysius ose Longinus.” Punimi është plotësisht si ai e retorikut të famshëm Dionysius të Halikarnassus; dhe se ka pak gjasë që të jetë shkruar nga Cassius Longinus (vd. 273 Pas K.), të cilit shpesh i është atribuar. Kushdo që të ketë qenë autori, shqyrtimi me gjasë është shkruar në gjysmën e parë të shekullit të parë Pas K. Ai nuk përmend autorë të mëvonshëm; dhe punimi i Caecilius, **Mbi sublimen**, është cituar në atë mënyrë që lë të kuptohet që është botuar fare për pak kohë më parë. Dorëshkrimi, siç është, është jo i plotë, është fragmentar, përfaqëson dy të pestat e dorëshkrimit kanë humbur.

këndeje. Lloji i shkrimit të tillë do të shfaqet i shpeshtë sidomos në *shkrimet kritike* mbi letërsinë. Kjo ka ndodhur për arsye se aty në menyrë të veçantë është theksuar fakti i bartjes së ndikimit emocional tek lexuesi nga madhështia e veprave letrare dhe përgjigjja ngushëlluese që reflekton ndaj saj lexuesi individual i letërsisë. Ky realcion i ndërmjetvetëm i letërsisë me lexuesin është themelor, dhe jashtëzakonisht i zhvilluar, në periudhën e romantizmit. Nuk ka dilema që sensi i tillë i vështrimit të letërsisë është sens i *teorisë klasike* mbi artin, mirëpo këtë e ka pranuar periudha e romantizmit gjerësisht. Edhe termi ‘*sublim*’i shqyrtimit të Longinit nuk është saktësisht i qartë. Së pari, nuk është e qartë çka ka kuptuar ai me ‘*sublime*’, mbasi që ai vetë nuk ka dhënë definicion të saktë. E dyta, termi është marrë nga teorikët e shek. XVIII dhe është bërë i përdorshëm. Tema mund të konsiderohet si trajtesë e stilit të lartë, ose edhe më saktë si ‘çka e ngritë stilin’; me një fjalë një shqyrtim mbi atë që e ngritë stilin e veprës letrare deri në shkallën më të lartë, deri në ekselencë. Mirëpo shqyrtimi nuk është homogjen dhe nuk përmbledhet vetëm në këtë temë. Aty përhapet një shqyrtim gjërash që e bëjnë atë shpesh të jetë shqyrtim mbi retorikën, ndërsa çështjen e stilit shpesh e afron tek linja midis trajtimit të stilit poetik dhe stilit të prozës e të retorikës.

Longini e ka filluar shqyrtimin me rastet (nivelet) e së *madhërishmes* (sublimes) së rrejshme, të cilës topikë i kthehet edhe më vonë (Chs. 41-440), për të kaluar në përcaktimin e burimeve themelore të së madhërishmes (sublimes). Në Kapitulli VIII, ai ka përmendur pesë burime të tilla kryesore të sublimes. Midis këtyre pesë burimeve themelore ka dallime, sepse sipas Longinit, dy nga ato janë të dhëna, të lindura, të *natyrshme*; ndërsa tri të tjerat janë janë më së shumti të *natyrës teknike* dhe këto shumica e krijuesve i përvetësojnë me anë të mësimi ose pse është e zakonshme të përdoren mjetet e tilla. Dy të parat, ato të lindurat dhe që janë të natyrshme, sipas Longinit, janë:

1. Burimet e natyrshme të sublimes:

a.) Lartësimi i mendjes ose aftësia për të formësuar koncepte madhështore, (Kap. 8-15) ;

b.) Pasioni i i stuhishëm dhe i frymëzuar.

2. Tri burimet teknike të sublimes janë :

1) Gjuha figurative (Chs.16-29),

2) Zgjedhja e diksionit fisnik (i lartë) (Chs. 30-38)

3) Aranzhimi ritmik dhe i lartë i fjalëve (39-40)

Këtyre tri burimeve teknike të *sublimes* i është kushtuar mbi gjysma e shqyrtimit që është ruajtur, ndërsa diskutimin mbi '*Pasionin e fuqishëm dhe të frymëzuar*' ai e ka lënë për një shqyrtim tjetër, për të cilin nuk dihet asgjë, e ka shkruar a jo, ose ka humbur shkrimi. Kryesorja, kjo pjesë që ka mbetur për shkak të gjatësisë së tekstit që mirret me çështjet teknike, *gjuhën figurative*, *diksionin*, *organizimin ritmik* etj., e që të shumtën është konfuze dhe e vështirë për shkak se aty vrojtimet janë bërë mbi modelet e gjuhës greke, dhe që për shkak të specifikave gjuhësore të greqishtes së vjetër sot është e pa aplikueshme, e vështirëson mjaft funksionalitetin e shqyrtimit. Për kohën e sotme, përveç kësaj vështirësie, i rëndë është fakti i vështirësive të shumta që paraqet klasifikimi retorik i antikitetit. Mirëpo, ana e mirë e shqyrtimit qëndron në faktin që diskutimi mbi përdorimin e gjuhës poetike dhe figurat, krahasuar me shumë punime të tjera të antikitetit, është një shqyrtim që largohet nga shqyrtimi vetëm i anës teknike. Shqyrtimi më tepër merret me përdorimin e tyre për të bartur e ngritur emocionalitetin e veprës. Nga ky aspekt, shqyrtimi madje është në mënyrë direkte kundër teksteve mekanike retorike, mësimi mekanik të retorikës si ta zëmë vepra e Caecilii. Sidomos në pjesët ku flet për të madhërishmen dhe për intensitetin emocional, stili i esesë së Longinit është kompatibil me topikën e shqyrtimit dhe përbënë në vetvete një shqyrtim të lartë të së së madhërishmes.

Fakti që eseja e Longinit ka gjetur një jehonë të fuqishme në periudhën e romantizmit, aty rreth vitit 1750, i dedikohet më së shumti qasjes përmes emocionalitetit ndaj artit, si dhe stilit që i përgjigjet shqyrtimit të tillë. Ai ka ndërtuar një relacion organik midis ndjenjës dhe ekspresionit të saj, kështu që nuk është aspak e rastit që në shqyrtimin e tij gjejmë theksimin e fuqishëm të nevojës për ta parë *metaforën* si shprehëse të theksimit të emocioneve. Në këtë rrjedhë të interesimit kritik, Longinit përqendrohet jo më në strukturën e tërësishme të veprës letrare siç ka bërë Aristoteli, po në pjesë të saj të caktuara, sidomos në disa pjesë të caktuara të gjuhës poetike, të gjuhës letrare dhe të figurshme, në ato elemente të cilat do të merren nga romantizmi i shekullit tetëmbëdhjetë dhe do të njihen si 'bukuria e krijimit'. Natyrisht, në diskutimin e elementeve të tilla ka pasur një dozë shumë të theksuar impresionizmi, sepse impresioni i leximit këtu luan rolin kryesor. Se sa ka qenë i fuqishëm ky ndikim i impresionizmit psikologjik, flet qartë shembulli i Gibsonit në gazetën *Journal* (Oct. 3. 1762):

"Deri tash, unë kam qenë i njoftuar vetëm me dy rrugë të kritikës të pasazhit: njëra është duke treguar, përmes një autonomie ekzistuese

të saj, një bukuri e caktuar e saj, dhe prej nga rrjedh ajo; tjetra, një sqarim i ngathtë, ose një lavdi e përgjithshme, e cila nuk lë asgjë prapa veti. Longini ka paraqitur një rrugë të tretë. Ai më tregon ndjenjat e tija personale mbi leximin e tij, dhe tregon me çfarë energji ai komunikon me te (tekstin, veprën). Unë tashmë kam dilema a është më sublim beteja e perëndive nga Homeri, apo apostrofimi i Longinit mbi Terentianin.”

Botëkuptimi kritik i Longinit që ka vazhduar për dy shekujt e fundit, ka qenë shumë i fuqishëm, sidomos në shekullin e tetëmbëdhjetë, kur letrësia e romantizmit përveç një ekspresionizmi të fuqishëm, ka përmbajtur edhe një shprehësi neoklasike prej të cilës asnjëherë nuk është shkëputur, sepse kjo letërsi në fakt ka qenë letërsi që ka pasur shumë konsiderata për modelet e suksesshme të së kaluarës. Eseja e Longinit ka theksuar faktin dhe përmasat e asaj ane emocionale, intensiteti dhe fuqia e së cilës janë të natyrshme, të lindura dhe si të tilla kthehen në elemente të bukurisë së artit. Duke e theksuar këtë anë, ekspresivitetin e natyrshëm emocional, Longini është parimisht në linjën e romantikëve të cilët do t'i pengojë rregulla, parimi letrar, principet teorike, prandaj do të proklamojnë dhe do të thirren në *gjenium* letrar. Ky gjeni, do të braktisë rregullat (do t'i thyejë ato) në favor të krijimit ‘të papërsosur’ i cili përmban emocionalitetin e egër, të palidhur me shperngajt e ndryshëm të konvencave. Longini thirret në artin që është ‘shprehje e vetvetes’, e pakufizuar dhe e pabalansuar nga dija, nga mësimi. Parakushti i parë dhe me i madhi për një shkrim të tillë të lartë është “madhështia e shpirtit”. Mirëpo, një vepër e madhe pos që duhet të jetë krijim i një shpirti madhështor, ajo duhet të jetë shkruar duke u mbështetur tek një imitim entuziast dhe në një garë me veprat e poetëve e shkrimtarëve të mëdhenj të përparshëm. Një poet rritet duke marrë dhe duke imituar atë që është e mirë. Identifikimi me autorë të mëdhenj të lashtësisë gjithashtu do të thotë që pranojmë një rrugë të tyre të mendimit, të shprehjes së ndjenjave dhe të emocioneve dhe më në fund të pranojmë shprehësinë e tyre në përgjithësi. Një veprim të tillë Longini e quan *influencë*, pra kemi të bëjmë jo me marrje, ose kopjim, po me krijim i cili në njëfarë mënyre është i inspiruar me mënyrën e ekzistimit të modelit të vjetër. Ndërsa në një karrierë të gjatë shkrimi, ndërtimi i stilit vjen si një përvojë përfundimtare, e cila mbulon tërësinë e përvojës së shkrimit.

Siç mund të shihet, shqyrtimi *Mbi sublimen* në shumicën e gjuhëve (përfshirë anglishten) është përkthyer si “*Mbi sublimen*”. Është një punim i vetëm i një autori për të cilin nuk dihet shumë, përveç që

emërohet si Longinus. Jo vetëm që është i vetmi punim i njohur i një autori të panjohur, por për shqyrtimin mund të thuhet se qëndron më vete edhe në shkrimet kritike të antikës dhe të kohës së tij. Pra është më i ndryshëm prej shkrimeve të tjera për nga teknika dhe pasioni me të cilin është shkruar mbi letërsinë. Shqyrtimi i Longinit si shkrim dallon shumë nga shkrimi i Aristotelit në *Poetikë*, ose nga shkrimet e të tjerëve për çështje të retorikës. Teksti i shqyrtimit përmban një kualitet të lartë të ekspresivitetit dhe aty autori nuk u është shmangur impresioneve që vlojnë nga emocionet. Në anën tjetër, ai përmban një shkallë të lartë të citimit perfekt dhe të analizës së teksteve konkrete, për çka disa, si të themi, e konsiderojnë si një paraardhës i largët i ‘*close reading*’ të vonë. Teksti i tij nuk vuan aspak nga njëtrajtshmëria e shqyrtimit, përkundrazi, aty shfaqet një shpërndërrim i vazhdueshëm i stilit të shkrimit që e bënë të këndshëm dhe jashtëzakonisht të lexueshëm. Si i tillë, shumëkush e gjenë të jetë fare pranë të sotmes, madje në njëfarë mënyre ai tekst mund të lexohet si një rinjohje e gjërave që njihen nga aktualiteti i shqyrtimeve të sotme. Stili i shkrimit të esesë është të shumtën adekuat për objektin e shkrimit, madje edhe atëherë kur veprat për të cilat ai shkruan dhe të cilat ai i admiron, janë të nivelit shumë të lartë artistik.

Eseja i Longinit ka pasur një lexim të kujdesshëm dhe të shquar të lexuesit neoklasik, nisur nga Nicolas Boileau Despreaux e deri tek Edward Giboni. Boalo madje ka thënë që Longinus ka qenë instanca themelore e asaj për çka ka shkruar: shkrimtar. Alexander Pope¹⁰ e ka çmuar në mënyrë të jashtëzakonshme; ndërsa një kritik tjetër i njohur anglez, Walsh, do të thotë për te “një moment ai ngritet deri tek pasioni, në momentin tjetër bie në parodi vetanake”. Shqyrtimi nuk i shmanget trajtimit retorik, mirëpo ai ndryshon nga shqyrtimet e tjera retorike sepse ka një stil të bukur, të mbështetur në përdorimin e citateve të shumta, të sqarimeve të kujdesshme dhe të thella. Në këtë përbërje citatesh e referencash, ai ka lëvizur lirshëm nga shkrimet në varg tek shkrimet në prozë, ka bërë krahasime të shumta me mprehtësi të jashtëzakonshme të zhanreve të ndryshme poetike, poezi lirike, epike, drama, oratori, por edhe histori e filozofi. Sublimja që është objektivi themelor dhe më rëndësishëm i shqyrtimit të Longinus-it kthehet kështu në një linjë e cila përmban komparativitetin e punimit; ky krahasim lëvizë nëpër trekëndëshin kulturor greko – latino-ebreik: Homeri, Demosteni,

¹⁰ Alexander Pope: *Whose own Example strengthens all his laws, / And Is himself that great Sublime hi draws* (“**An Essay on Criticism**, 17 ii, *The Poems of Alexander Pope*, vol I, 1961 vargj. 679-80)

Ciceroni. Shkrimet e breike, merren shpesh në konsiderim si shembuj të demonstrimit të pikëpamjeve të tij.

Pavarësisht titullit që mban “*Peri Hupsous*” – *mbi lartësimin*, ose ‘*mbi të madhërishten*’ eseja nuk ka për qëllim të flasë për stilin e lartë, si njëri nga klasifikimet e stilit; sipas klasifikimit në *stil të ultë*, *stil të mesëm* dhe *stil të lartë*. Ai merret me burimin, mjetet dhe mënyrën si një stil ngritet lartë, lartësohet. Kuptimi këtij lartësimi është përafërsisht sikur të ishte i dhënë një stil, ta zëmë standard, dhe tani nga jashtë dikush duhet të shtojë ato elemente të cilat do ta ‘bartnin’ tek pozicioni i lartë. Kjo *sublime*, sipas Longinit, është vështirë e qëndrueshme dhe duhet të jetë prodhim i autorit të frymëzuar në mënyrë që të mund të transmetohet tek audienca pastaj. Ajo që është e qartë në këtë veprim është fakti se shkrimi duhet të jetë i parrezistueshëm kur lexohet ose dëgjohet dhe se e vendosë veten tek retorika e të së adhurueshmes (ekplexis) dhe dominueses.

Struktura e shqyrtimit, porsi e shumë shqyrtimeve të tjera, zë fill në një çasje polemizuese. Autori ia drejton shkrimin e vet ‘*mikut të ri studioz*’ Posthumius Tarentianus, ndërsa shkas është shqyrtimi i mëherëshëm i Caecilius nga Calacte. Pasi që vëren që aty trajtimi i subjektit është tepër trivial (i zakonshëm), Longinus vëren të meta fundamentale në të: atori nuk i ka kapur pikat kryesore dhe ofron tepër pak nga ajo që është e nevojshme, gjë që është detyrë e kritikut për ta bërë. Për këtë arsye, Longinus do të thotë që ka për ta shqyrtuar “nëse cilado nga observimet e mija do të jenë të dobishme për njeriun në jetën publike” (‘politikoi andres’, thotë ai). Ky është qëllimi kryesor i shqyrtimit sipas Longinit. Më tutje *sublimen* ai e definon ‘si diçka superiore dhe të ndryshme për nga shprehja’ me çka ka filluar ta rrëzojë fokusin oratorik sipas të cilit ‘lartësimi’ (hupsos) është i vetmi burim prej të cilit poetët dhe historianët e mëdhenj kanë përfituar supremacinë dhe janë bërë të famshëm. Baza morale dhe psikologjike e subjektit të trajtuar, si dhe pikënisja nga modelet e shquara retorike, me një këmbëngulësi që rezulton në një gjuhë të lartësuar jo për të bindur, por për ta ngazëllyer dëgjuesin. Ajo që na rrëmben me të çuditshmen thotë më tepër se sa ajo që na bindë ose nga shpërblen. Një frazë e vetme e tillë mund ta zbulojë gjeniumin i cili është e kundërta e asaj që përmban një kompozicion normal retorik.

Në Kap. II. Longini diskuton çështjen se kur një art është *sublim*.

Kap. III – V merret me diskutimin e defekteve të ndryshme të cilat e luftojnë të qenit sublim: gjatësinë e tepërt, të qenit bombastik, dëshira për ta tejkaluar sublimen; paraqitja fëmijërore, antiteza e plotë e së

madhërishmes, mendimi i shprehur me pedantëri dhe i shkrirë në frigiditetin e tij' sentimentet e rrejshme, vendosja e gabuar e emocioneve, shprehja e emocionalitetit ku nuk duhet të shprehet, pasioni i tepruar aty ku nuk është e nevojshme.

Kap. VI dhe VII shprehë synimet për të zënë dhe për të identifikuar karakteristikat e 'lartësimit' të vërtetë. Sublimja e vërtetë është e lindur dhe shfaqet si një forcë e natyrshme, si një lartësim i shpirtit të frymëzuar. Ajo fuqi shpirtërore mund të bartet tek audienca dhe në atë rast njeriu e ndjen se si shpirtërisht plotësohet,' mbushet', dhe se pastaj ajo është e mbajtshme në mendje, kështu që edhe mund të ritregohet duke dhënë kështu provimin e *universalizmit*. Kjo sublime pastaj është e bukur dhe e këndshme për të gjithë njerëzit dhe të gjitha kohët. E madhërishmja (sublimja) është pra domosdo e *përgjithshme* dhe e *tej-kohshme*.

Në vazhdim të argumentimit praktik të *sublimes*, Longinus, në Kap. 8 që është një vazhdim i natyrshëm i atij të mëparshmit, në të cilin përveç të tjerash në nivel të shprehjes oratorike ka krahasuar krijimtarinë e Demostenit me atë të Ciceronit, tashti përmes modelit platonian të *Republikës*, kalon në numërimin e burimeve të 'lartësimit' (hupsos). Sipas Longinit janë pesë burime elementare të *hupsos*-it gjuhësor, që rezultojnë me *sublimen* në krijimet poetike dhe retorike.

Në botën njerëzore, sipas Longini, (Kap. XIII) ekzistojnë fate të destinuara, qëllime të lindura të cilave nuk mund t'u shmangemi. Disa krijeus janë për nga lindja të pasuruar me dhuntinë e mençurisë ndërsa të tjerët jo. Le të na kujtohet shembulli që ka dhënë Platoni në veprën *Republika*, thotë ai. Ata që kanë lindur me mençuri të paktë dhe me mirësi gjithashtu të paktë, janë gjithmonë prezent në karusel dhe tërheqin në rrugën e teposhtëzës, ata bjerrin jetën e tyre në bredhje. Ata asnjëherë nuk e ngritin kokën për të shikuar lart dhe nuk njohin *kënaqësinë e së qëndrueshmes*. Porsi kafshët i kanë të vendosur sytë teposhtë për të vështruar mbi tokën dhe për kullosat e tyre dhe duke kullotur barin rriten e trashen dhe shumëzohen shpejt. E kundërta e kësaj rruge të destinuar është ajo që shpie tek sublimja, e lartësuar, madhështorja. Cila është kjo rrugë? Longini është decidiv: kjo është rruga e *imitimit* dhe e *bërjes së garës* me poetët dhe shkrimtarët e mëdhenj.

Të gjitha këto burime janë të mbështetura tek shprehja gjuhësore, mirëpo tri prej tyre është e qartë që janë produkt vetëm i përdorimit gjuhësor në funksion të lartësimit.

Kap. X Longini skicon një drejtim tjetër të lartësimit, ose të themi të krijimit të *sublimes*. Kjo rrugë është ajo e *zgjedhjes* dhe e *seleksionimit* të materialit gjë të cilën e ka argumentuar përmes poezisë së Safos, një poezi lirike joheroike, e cila është e tensionuar nga emocionet që shpreh folësi poetik duke qenë në prag të vdekjes dhe pamundësisë për t'i shpëtuar shkatërrimit fizik, e krijojnë situatën e emocioneve të thella dhe ndërtojnë një efekt që është unik në mendjen e audiencës.

Pjesa më e gjatë e ruajtur e shqyrtimit të Longinit lidhet me trajtimin e gjuhës figurative (*skemata*). (Kap. 16-29) e cila mbështetet tek përdorimi gramatikor i pazakonshëm ose tek ndryshimi i kuptimeve të fjalëve. Në fillim ai flet për përdorimin e suksesshëm të figurave një përdorim i shkëlqyeshëm i të cilave për te është ngritja e shkallëzuar e diksionit si tek “Betimi i Marathoni” në *Kurora* (De Corona) të Demostenit:

“Ju nuk e kishit gabim, ju që u angazhuat në luftën për lirinë e Greqisë. Ju kishit autorizimin atdhetar për të. Nuk ka gabim për luftëtarët e Maratonit, as për ata të Salamisë, as për ata të Plataeas”

E cila përfundon në lavdërimin thuajse të zbritur nga Perëndia e Profecisë, në të cilën efektin e *sublimes* e arrin përmes kalimit nga një frazë lavdëruese përmes mohimit të gabimit, me anën e kthesës që bëhet tek fjala ‘*betohem*’ e cila e lartëson shprehjen dhe i jep kuptim madheshtor e sublim:

“*Padyshim që nuk ishit gabim; unë betohem në ata që në Marathoni qëndruan në ballë të rrezikut...*”

Burimi i katërt i lartësimit të krijimit poetik është diksioni poetik të (kapitujve 30-38), kurse kapitujt 39-42 trajtojnë çështjen e ritmit, të eufonisë, ndërsa kap. 44 është një ese i shkurtër i ‘rënies së elokuencës’.

* * *

Pasi që dihet fare pak mbi efektin dhe ndikimin që mund të ketë pasur shqyrtimi i Longinus-it në kohën e shkrimit të tij, madhe edhe për shumë shekuj më vonë, mund të themi që kur botohet pas kësaj për herë të parë në periudhën e Renesansës, ndikimi i tij do të jetë i madh për disa arsye.

E para, eseja e Longinit nuk është një traktat i zakonshëm poetik dhe as shqyrtim i shkruar me gjuhë të thatë e argumentime ‘shkencore’ a ‘objektive’. Përkundrazi, eseja është në pikëpamje zhanri i padefinuar dhe ka momente që lehtësisht i kalon kufijtë e trajtesës teorike, ato të një shkrimi kritik mbi letërsinë dhe herë të tjera i kalon edhe kufijtë e

një shkrimi historiko-letrar. Ithtarët e njërit a të tjetrit tip të shkrimit mund të gjejnë mjaft elemente të secilës prej këtyre.

E dyta, eseja e Longinit është e shkruar me gjuhë dhe stil adekuat për objektin që trajton: sublimen, të madhërishmen, edhe pse ai vet në tekstin e eses gjithnjë thirret në *hupsoes*, në atë që e ngritë, e lartëson, një krijim për ta bërë sublim. Kemi pra një stil të jashtëzakonshëm në të cilën si të themi ndihet fryma e gjallë e autorit dhe alternimet e emozioneve të tija kur flet për veprat e ndryshme, kur citon ose argumenton përmes shprehjes së tyre.

E treta, Longini në esenë e vet ka sjellë një pasuri të jashtëzakonshme argumentimi që e ngritë atë në nivelin më të lartë të një njohësi të letërsisë, të poezisë lirike, të epike e dramatike, por edhe të oratorisë, të historisë dhe filozofisë.

E katërta, ai e ka inkadruar emocionalitetin dhe shprehësinë në kuadrin e vlerësimit të letërsisë, duke iu përgjigjur kështu vlerave emocionale e shpirtërore që përmban letërsia, gjë të cilën e kanë çmuar shumë, qoftë në epokën e Renesansës, qoftë në periudhën e romantizmit.

Ka folur dhe ka argumentuar në vepra konkrete të së kaluarës, sidomos në kryeveprat e artit letrar në përgjithësi, që ato me frymën e tyre të vrullshme, të stuhishme, tejkalojnë dhe shpesh as që i vërejnë 'rregullat' poetike të kodifikuara nëpër kohë të caktuara. Ai pa asnjë dilemë është në krahun e 'gjeniut', gjë që korrespondon me njërën nga kërkesat kryesore dhe jashtëzakonisht produktive të romantizmit, sidomos të romantizmit gjerman.

Romantikët anglez kanë parë tek ai teorikun që nuk ndërton 'rregulla' një preferencë angleze e njohur, ndërsa ta zëmë Samuel Taylor Coleridge ka gjetur tek ai një kërkesë për një shprehje të 'fuqishme' (intensity) dhe ekspresion vetanak.

Edhe më vonë, studiues të ndryshëm kanë gjetur me shumë interese esenë e Longinusit; njëri ndër më të njohurit nga Shkolla Kritike e Chikagos, Elder Olsoni, ka rikonstruktuar 'argumentin' e Longinit duke e përshtatur sipas procedurave më të përcaktuara të Poetikës;

Në vitet 1980 shqyrtimi i Longinit është rizbuluar si një lexim me themel i *qasjes dekonstruktive* (Neil Hertz). Longini është lexuar edhe si zëdhënës i *teorisë së parashtrimit* (Suzanne Guerlack). Shqyrtimi i Longinus është paraqitur në kohën e Renesancës pikërisht kur po zhvilloheshin diskutime të gjalla mbi *Poetikën* e Aristotelit, *Ars Poetica* të Horacit, teorive të shkapërderdhura të *ideve platonike*. Pas botimit të

pare të Robertellos, pason botimi i dytë në Venedik nga Manutiusi, dhe pastaj botimi i Gjenevës nga Franciscus Porta. Botimi latinisht u bë më 1612 nga Gabriel de Petra, kurse në anglisht nga John Hall më 1652.

Më 1674 Boaloi i ka shkruar një parathënie botimit të *Peri Hupsous*, të botuar në vëllimin e përbashkët ku ai ka vendosur edhe *Art poetique*, veprën e vet. Kjo parathënie ka shënuar një kthesë në pranueshmërinë e shqyrtimit të Longinusit. Me gjasë, disa aspekte të stilit të shqyrtimit të Longinusit do të kalojnë e do të bëhen të pranueshme nga ai dhe do të shkrihen në shkrimet e poetikës së tij. Më vonë, N. Boalo ka botuar shënimet e sistemuara dhe ia ka bashkangjitur përkthimit të tij të shqyrtimit *Peri Hupsous*, me titull "*Reflexions critique sur quelques passages du rheteur Longin*", të cilin e ka botuar më vonë, më 1694 dhe 1713. Boalo e ka theksuar sidomos anën neoklasike të shqyrtimit të Longinit.

Këtë imazh në kritikën–poetike, në teorinë letrare angleze e ka bartur John Dryden. Nga gjenerata e mëvonshme është marrë me poetikën e Longini në shkrimin e tij të famshëm *Essau on Criticism* (1711). Duke e lavdëruar atë, ka krijuar gjithashtu satirën e mprehtë dhe qëllimkeqe në formë të parodisë së *Peri Hupsous*: '*Peri Bathous: or Martinus Scriblerus, His Treatise of the Art of Sinking in Poetry*' (Hupsous: "Peri Bathous: ose Martinus Scriblerus, Traktati i tij për artin e fundosjes në poezi" (1728). Një tjetër ithtar Longinus-it ka qenë John Denis, një kritik mjaft konzervativ që ka pasur parim themelor '*gjuhën e natyrshme të pasioneve*' në poezi. *Retoricientët e rinjë* gjithashtu identifikohen me Longinin në konsiderimin e poezisë si "gjuhë të lartësuar të emocioneve" (Hugo Blair). Në gjurmë të pikëpamjeve romantike mbi poezinë vlen të përmendet M.H. Abrams në shkrimin *The Mirror and the Lamp* (Pasqyra dhe Llampa), që ka hapur rrugën drejt teorive romantike të shek. 18, edhe me diskursin mbi gjenin dhe oragjinalitetin.

Në tekstin e Longinit, si opozicion i nxjerrë nga *Peri Bathous* (A. Pope), me *sublimen* dhe të *bukurën*, do të mirren edhe mendimtar (filozofë si Edmond Burke e Immanuel Kanti. I pari është marrë me anën empirike të tyre (Burke), ndërsa i dyti, Kanti, me anën transcendentale.

Duke u mbështetur në kërkesën e Longinit për '*kriterin e intensitetit*' Edgar Allan Poe ka vlerësuar kualitetin e stilit duke insistuar në *pasagjet e shkurtëra*, në *fragmentet* të cilat veprojnë në mendjen e lexuesit me fuqi, si shok, dhe duke e përndritur, me çka ne e rinjohim *sublimen* jo vetëm në mënyrë analitike po përmes përvojës së bartur me

anë të leximit. John Keats në një letër ka shkruar “ *shkëlqimi i artit qëndron në intensitetin (fuqinë) e tij*”¹¹

Nga emrat shumë të njohur vlen të përmendet edhe Sigmund Frojdi, si njëri nga teoricientët e mëdhenj të *sublimes*, i cili këtë e vështron në kontekst dhe lidhmëri me *narcizmin* dhe *represionin* (Das Unheimliche, 1919).

¹¹ *The Letters of John Keats, 1814-1821, Vol. 2, 1958, I:192.*

RECENSIONE

Agostino Giordano, Itali

MBI REVISTËN JETA ARBËRESHE*

‘**Jeta Arbëreshe**’ është rivistë ç’u lé pas Ligjës 482/1999, u lé tek avlaqi i saj. Është rivistë e cila ruan Gjuhën Arbëreshe, ‘Arbërishten’: domethënë gjithë të Folmet Arbëreshe t’Italljes: ç’ka ‘më e shëndoshta’ njera tek ‘më e likshta’; ç’ka ‘më e njohura’ njera tek ‘më e harruara’. Fati i njëi ‘t’Folme Arbëreshe’ është i lidhur jo vet me ‘folsit’ e katundit, po edhe me ‘shkruesit’ e katundit. Sepse vlen më një shkrim ‘arbërisht’, tek e folmja e një katundi, se sa dy libre lëtisht/italisht mbi atë katund. Gjuha nderon katundin, Gjuha mban t’gjallë katundin. E Gjuha, kur është e gjallë, do shkruar. Sepse Shkrimi e mban të gjallë Gjuhën. Shkrimi arbëresh bën storjen e Arbërishtes. E kjo rivistë u lé për t’qasnj Arbëreshët ndaj shkrimit. Ndaj shkrimit arbëresh. ‘Jeta Arbëreshe’ shkruan arbërisht mbi gjithë problemet e Arbëreshëve. Te Ligja 482/99 djovaset: “Gjuha e Pakicës ka t’jetë jo vet ‘gjuhë për me xënë dhe mbësuar’, po ‘mjet i t’folurit e i t’shkruarit’ ”. Mbi ‘Jeta Arbëreshe’ shkruan katundari e intelektual. Kjo rivistë hapi një udhë të ré nd’Arbëri: sepse ‘e tërë’ e shkruar arbërisht. Ndër shpitë e Arbëreshëve dërgova, pa paguar, një gazetë t’shkruar arbërisht, edhe me shkrime t’katundit t’tyre, tek e folmja e katundit tyre. Po Arbëreshi s’u reks fare, sepse i zënë me probleme shërbimi, për të e për biltë. Më dukej një ‘idé e ré’, po, të hísh te shpitë e Arbëreshëve, duket sikurse jé i shtrëngon t’bëjën atë ç’do ti. E mendova mbjatu se jatrìa, kjo jatrìa ime gazetareske, e kish ‘rrënë vonë te shpia e arbëreshit. Tridhjetë, njëzet vjet më parë, nxita/shartimi mund t’jetë se kish zënë. Po ndër vitrat ’70-’80 të shekullit t’shkruar, rivistat arbëreshe nderohshin me ‘Lëtishten’ dhe intelektualët e shkrimtarët lëzjen me Shqipen, e s’kishen mot t’birjen me Arbërishten, me t’Folmet Arbëreshe, çë më se ndonjë jip për t’smùrtura rëndë, o t’vdekura. Me ‘Jeta Arbëreshe’ Arbrishtja shkon, ka vatra e sheshi, te Kuvendi. Nga politika e jashtme shkohet tek politika e mbrëndshme. Domethënë: më se t’i thohet, e rithohet, lëtinjvet kush jemi, lëtisht, zëmi e i rrëfëmi Arbëreshvet kush jemi, arbrisht, te gjuha tire. Ja shkruami arbërisht, ashtu si e foljën.

* Me kërkesën e autorit ky recension botohet sipas të folmes arbëreshe të Frasnitës pa asnjë intervenim lekturë.

Kështu nderomi gjuhën tonë, sepse ka ajo muar gjak e forcë nga Letërsia Arbëreshe. Dhe i buthtomi vetëhesë, e të tjerëvet (paremëparë Lëtinjëvet), se arbërishtja ká nderë e fuqi të marrë, e të mbanjë, fjalë ndër kuvende. Me forë u lé ‘Jeta Arbëreshe’. Te nj’çikë herë, te shumë katunde gjeta korrispondentë. Rivistën ja dërgova nga muaj çdo Skollje katundare arbreshe, çdo Bashkije arbreshe, çdo Qishje arbreshe, Shoqatavet e Rrethetvet Kulturorë, kultorëvet e intelektualevet, etj.. Nxita (Shartimi) zu pak, sepse ndër Skollat pak u mbësua Arbërishtja e katundit; te ndryshe katunde mësimi i Arbërishtes nëng zu fare; te ndryshe katunde, pra, u qell përpara Shqipja, jo Arbërishtja: një zgjedhje ‘pa lidhje’ të dicave profesorë arbreshë universitarë, që interpretuan ‘ka e prapja’ Ligjën 482. Ç’i bëri shumë dëm Arbërishtes. E kështu, sot, Skollat katundare qëndruan pa nxënës të gjuhës arbëreshe. ...E Korset universitarë të ‘gjuhës dhe letërsisë shqipe’ sa studentë kanë? Pýenia profesorëvet! Buar Arbrishtja e buar Shqipja. Të varesur janë Arbëreshët, sot, të shkruajën arbërisht Njëzet vjet prap, kisha besë se gjithë ata që kishen studjuar gjuhë shqipe tek universitatat italiane, patjetër do t’kishen shkruajtur arbërisht mbi ‘Jeta Arbëreshe’. S’qe kështu. Për më të shumtit e Arbëreshëvet, Arbërishtja s’është një uniformë që veshet, si dihet dita, e që qellet me nderë -‘sa më mirë’ e ballëlartë - njera mbrëmanet. Arbërishtja është një veshje që Arbëreshi s’ndien më si lëkurë. Arbëreshi folën Arbërishten kur do, e si do ai; jo ‘sepse’ ja thua ti. Mbi ‘Jeta Arbëreshe’, nga arbëresh shkruan me fjalët dhe gramatikën e s’Folmes s’tij arbëreshe. Drejtori, ndër shkrimet më të shkatarruar, arr-non sadokudo ‘vet’ veshjen e alfabetit; kështu që edhe gjuhëtari mund të ketë elemente konkretë në studimet e tij. Mbi ‘gjuhën arbëreshe’, Arbreshët s’pat’tin mot t’birjen: ‘Primum vivere, deinde philosophari’. Nd’ata mote, ç’ka shek.XV e pas, fjalía e popullit ish e thjeshtë, e shkurtër, jo e gjatë dhe e argumentuar. Për këtë, të mendosh si populli, me fjalët e popullit, me strukturën e fjalísë popullore, edhe fjala e shkrimi dalën jashtë të thjeshtë. Skolla italiane, pra, te shek.XIX, zu e ja ndërroi t’folurit Arbëreshit: nxënsit arbresh i mbësoi njetër mòdull mendimi, gjuhje, fjalori. I mbësoi arbëreshit të mendonej e t’folnej vet lëtisht, e t’organizonej mendimin vet me gjuhën lëtire. Po mendimi dhe fjalía lëtire/italiane ká fjalor më t’bëgatë. E kur pra Arbreshi do t’prier arbërisht mendimin ‘e lerë lëtisht’, s’gjën fjalët e duhura; kështu që, o përdorën fjalë o gjìmsa fjalì italiane, o mirë-lik kërkon t’i arbreshizonjë. Arbëreshët, gjatë shekulvet, i dhánë rëndësi vet t’folurit arbërisht. Pra, me motin, vet pak intelektualë - më shpejt priftra - studjuan gjuhën dhe shkruajtin veprat e para arbëreshe. Pas s’díjtës luftë botërore, ndër katundet arbëreshë pak qenë mjeshtrat skollje arbëreshë që, mbanë

lëtishtës/italishtes, alfabetizuan nxënësit e kllasavet t' tyre edhe te gjuha arbëreshe; e, shumë më rrallë, ndonjë prift mbajti Kurse Gjuhje Arbëreshe. Kështu, më t'shumët e Arbëreshëve qëndruan analfabetë; dhe e Folmja e çdo katundi arbëresh rroi në autonominë e saj. U e kam me ata Arbëreshë që 'bëjën' Arbëreshët, pa folur arbrisht. Janë arbëreshë që foljën ngaherë lëtisht, sikurse arbërishtja vdiq. Ata s'dinë, o s'duan, t'e foljën e t'e shkruajën; e thonë se gjithë s'dinë, e s'duan, t'e foljën e t'e shkruajën!... Duan t'ndajën gjajdhurinë e tyre edhe me t'tjerët, që gjajdhur'ra s'janë. Pra janë ata që foljën arbrishten e dishërojnë t'e shkruajën, po s'dinë; e këta duan ndihur, sepse buthtojën ënden të jenë arbreshë të tërë, me t'folë e me t'shkruar. 'Jeta Arbëreshe' bën 20 vjet e duall me 91 nëmra. S'janë pak - aq vitrat, sa numrat. Po ky árvur nëng suall aq frute sa prisja: mund jetë se e putova (krasita) lik, e potisa pak, i vura pak kopré. U nistim ç'ishem shumë, qëndruam pak. Megjithatë, u mbjuan 2.941 faqe! Shkruajtën më se një 100 bashkëpunëtorë arbëreshë, e njetër aq shqiptarë. Po i 'rrënur te ky Njëzet' (20) vit, doja t'e mbulllaja 'Jetën Arbëreshe'. Pra ruhem rreth dhe shoh se Arbëria s'ka rivista si kjo. Të shkruara arbërisht. E Arbëreshët e duan një rivistë ku të shkruajën atë që ndiejën, te gjuha tyre; ku mund djovasjën e t'shkruajën gjuhën e katundit ' tyre. Por puna është e rëndë e s'ka rrogë për ata që shërbejnë këtu, te kjo rivistë. Është një moment i keq për Arbërinë. Katundet mbrazen: të rinjtë venë e shërbejnë llargu, në verë t'Talljes – o jashtë Talljes - e atjër martohen e qëndrojnë. Prindët nëng trashgojnë më gjuhë e zakone arbëreshë; sepse janë të zënë me t'tjerë probleme jetësore. E Arbrishtja s'i jep bukë. T'ja mbësjojnë të bilvet i duket mot të bjerre. Skollat s'djijtën, s'dishtin të mirrjen vendin e fëmilavet, në t'trashguarit e Gjuhës dhe t'Kulturës Arbëreshe; Bashkitë përdorjën Ligjën 482/99 si një lopatë pa mërú; e Sportjelet Gjuhësorë janë t'mbullijtur ka vitra, bënë mirmagat. Eparkitë Bixantine venë ka fryn ajri, s'kanë fuqi; e prifat bëjnë ç'duan. Kjo Arbëri bier rrënja e botë ngadita. 543 janë Libret e shënuar njera sot ka kjo rivistë. Rubrikës 'Libre e Rivista' Jeta Arbëreshe i dhá ngaherë rëndësi të madhe. U shënuan libre mbi Arbërinë e mbi Arbëreshët: paremëparë ata të shkruar arbërisht, pra ata t'shkruar lëtisht. Shumë herë kultori, o poeti, arbresh botoi mbi revista shqiptare, (mbrënda o jashtë Shqipërisë) poezi, o material folklori o etnografije o historiye o gjuhësiye o letërsiye, në gjuhë arbëreshe, o shqipe, o italiane. Jo gjithë, po më t'shumët i shënova këta shkrime, herë pas herje, mbi numret e 'Jetës Arbëreshe', e sot gjenden te rubrika 'Bibliografie' e Sitit-web jetarbreshe.it Për Dorëshkrimet e autorëvet arbëreshë të djeshëm, pra, pata ngaherë nderim të math; edhe sepse, ç'kur isha trim, shfletoja dorëshkrimet e Bilotës, e qëndrova si i

magjepsur ka ato vepra. Një ndër argumentet me më rëndësi i ‘Jetës Arbëreshe’ qe Riti Bixantin: njëra e këmbëvet mbi ku rri shtuara Arbëria (jetra këmbë është Gjuha Arbëreshe). E mbi SitiWeb jetarbreshe.it, për sh., gjenden gjithë Pjesat Liturgjike dhe Libret e Shëjtë të pjerrë arbrisht ka zoti Emanuele Giordano. SitiWeb i rivistës - jetarbreshe.it - është jo vet ‘kontëjneri’ i 91 numrave të ‘Jetës Arbëreshe’, po edhe shumë më gjë. Ndër të tjerat, gjithë shkrimet arbëreshë të rivistës janë të ndajtur katund për katund, argument për argument. Te SitiWeb jetarbreshe.it gjenden Libre e Rivista, E-book e Dvd. E venë ture u shtuar. Ç’ka i pari numër i ‘Jetës Arbëreshe’, Shqiptarët zunë e shkruajtën mbi këtë rivistë (kosovari dr.prof.Imri Badallaj e dr.Merita Bruci); e, ç’ahiera, 130 autorë Shqiptarë (të Kosovës, të Shqipërisë, t’Maqedonisë, etj...) shkruajtën, o qenë studiuar, mbi këtë rivistë. Tek i prasmi numër 91/2021, mbi 79 faqe, 20 janë t’shkruara ka Shqiptarë. Po jo ngaherë studiuesi shqiptar, çë bën kritikë letrare o filologji o thellime gjuhësore mbi një autor arbëresh, ká ndër duar veprën origjinale e autorit. E s’vete mirë. Arbërishtja ka t’studjohet nga Arbëreshi ç’do t’shkruanjë. E mësegjithë nga Arbëreshi çë s’e ká më t’folmen e tij katundare, o e ká të shkatërruar; Ky arbëresh, atëherë, për të shkruanjë, ka t’e ketë një Arbrishte ‘nën dorë’. Një ‘Arbërishte standarde’. E ku është problemi, ndëse edhe nd’Arbëri merr formë një ‘Arbërishte standarde’? I japmi një ‘gjuhë standarde arbëreshe’ shkruesit, studjuesit, gazetarit, shkrimtarit, poetit arbëresh. Nderomi e i japmi fuqi Letërsisë Arbëreshe. Lëmi ka një anë fjalët çë muartim hua ka gjuha lëtre/italiane; lëmi ka një anë neologjizmet e autorëvet arbëreshë çë nëng zunë rrënjë tek t’folmet lokale, as në letërsí; marrmi hua ka shqiptarët vet ato fjalë çë nga katund arbresh buar. Të dühurat. Vet të dühurat. Del kështu jashtë një Gjuhë çë foljën e kuptojën Arbëreshë e Shqiptarë. Çë bashkon Shqiptarë e Arbreshë. Ç’i jep një domethënie ‘gjuhësore’ këtyre ‘qasur 6 Shekul’ ç’rromi ndë Tálljet. ‘Arbërishtja Standarde’ i qasen Arbëreshët njëri me jetrin, nëng i llargon. U, si drejtor i ‘Jetës Arbëreshe’, luftonj për autonominë e çdoi t’Folme Arbëreshe katundare; po, kur shkruanj Editoriale, o folënj ndër Kuvende, kërkonj të folënj/shkruanj te një ‘Arbërishte standarde’. Pse u mbá ky Kuvend, Tiranë, mbi Arbëreshët? Për t’skedohet vet e djëshmja e Arbëreshëvet, o edhe për t’organizohet e nesërmja e tyre kulturore? U kam besë se e nesërmja e Arbëreshëvet – si qe djë e si është sot - stiset mbi Arbërishten, ç’është rrënja e t’qënit tonë; motori i mendimevet, i ndjenjavet tona; mägja te ku gjeshet e mbruhet storja jonë. S’jemi një libër i mbaruar s’shkruari. Jemi një libër adhë i hapët, ku t’tjerë katunde e t’tjerë shkrimtarë arbëreshë kanë çë t’shkruajën e të rrëfijën. Arbëreshëvet i duhet: 1)

‘Mbësues Arbrishtje’ i katundit, te çdo katund arbëresh, për një ‘program alfabetizimi të urtë’; 2) Mbjedhje – e pra publikim - të ‘shkrimevet arbëreshë’ të çdo katundi: bazë për një trashgim të pjotë të Gjuhës e të kulturës lokale arbëreshe; 3) Bashkí e Sportjele Gjuhësorë ku shërbehet me Gjuhë Arbëreshe; 4) Skolla e Qisha ku Arbërishtja nderohet ‘si do Ligja’ e si ‘Gjuhë Parkalësje’. Katundet arbëreshë s’duan ‘më gjë’ se t’rrojën si janë e rrojën. Të Folmet e tyre duan arrinuar me fjalët ç’u buartin, e t’i mësohen gjeneratavet të rea. Ndë fund ‘Jeta Arbëreshe’, kur u nis, njëzetë (XX) vjet prapë (janar 2002), dil nga muaj, e ndë tipografi; sot del dy herë ndë vit’t, online. Ahiera areksi e ënda e Arbëreshit ishen të lertë, sepse kjo rivistë ish një ‘gjë e ré’; dhe shumë pritej, pra, ka Ligja 482/99, ç’ish e nisej. Sot ënda e areksi i arbëreshit vete ture u shuar; edhe sepse Ligja 482/99 shtërhoi. Kjo rivistë përvoi t’e rritnej Arbëreshin tek udha e alfabetizimit. Mot, kjo rivistë mund t’dalë një herë ndë vit’t, si mund mos t’daltë më. Çë po ndërron? Nëng sosën një rivistë ‘e shkruar arbërisht’ të ngjatënj, o t’shkurtonjë, gjellën e Arbërishtes, o t’Arbëreshëvet. Kjo rivistë mbajti çelët varavashkën e Arbërishtes. Jo më gjë. Ndëse ja ‘rru, o s’ja ‘rru, shkakut, s’ka rëndësi. Po Arbëreshi ka t’kuptonjë se, sot si sot, nëng i sosën vet t’folit, i duhet edhe t’shkruarit, për t’thotë se u rrit, se është Arbëresh i tërë, i përsosur. Nëmos, e tija qëndron - ka ana kulturore - një ‘jetë e rruar mbë gjimës’. Arbëreshi shpëtohet me fuqitë e tija. Jo me t’ndihura çë vijën ka larti o ka jashti. ‘Jeta Arbëreshe’ është Rivistë Arbëreshe, për Arbëreshët: ‘vlen’ ndëse Arbëreshi e vlerëson; ‘del’ ndëse Arbëreshi shkruan Arbërisht.

¹ ‘JETA ARBËRESHE’, revistë e shkruar arbërisht: probleme e objektiva. Agostino Giordano drejtor i revistës ‘Jeta Arbëreshe’ këtë kumtesë e lexoi autori, ditën 27 shtator 2021, ‘në videokonferencë me ‘Qendrën e Studimeve dhe Publikimeve për Arbëreshët’(QSPA) të Tiranës me rastin e ‘Kuvendit të Parë të Studimeve Arbëreshe’. Çfarë edhe është e shkruar arbërisht. Një arbërishte standarde.

Muhamet Hamiti, Prishtinë

DHURATA SHEHRI, PERSIDA ASLLANI,
PËR NJË HISTORI TË KRAHASUAR
TË LETËRSISË SHQIPE,

(*Botime universitare Albas, Tiranë, 2021, 232 faqe*)

Si do të dukej harta e letërsisë shqipe, në punë të formave e të formacioneve letrare, të shkollave e të periudhave letrare, mbas një studimi të përthyerjeve të saj me letërsi botërore, është pyetja që lexuesi ia shtron vetes, dhe studiuesi me njohje më të madhe të letërsisë sonë dhe të të përgjithshmes, sidomos të letërsive kryesore evropiane, do të përpiqet t'i japë përgjigje, qoftë edhe të pjesshme, në tentativë, mbasi të ketë lexuar librin e studiueseve letrare nga Tirana, Dhurata Shehri dhe Persida Asllani, *Për një histori të krahasuar të letërsisë shqipe*, që u botua në fund të vitit 2021.

“Një skicë për hartimin e një historie të krahasuar të letërsisë shqipe” (ff. 7), një “sprovë” që “vendos në qendër marrëdhënien konstante dhe frutdhënëse të letërsisë shqipe me letërsinë botërore” (ff. 20-21) janë vetë përcaktime të autorëve të librit që dëftojnë njëherësh përkohësi e ambicie në ndërmarrjen e tyre. Ato kanë nisur kërkimin, duke pasur përbrendësuar rezultatet në fushë të studimeve për letërsinë shqipe, në shqip dhe në gjuhë të huaja, më shumë rezultate në italisht këto të fundit, dhe kanë shtruar rrugë për punë të mëtejme kërkimore, sidomos të studiuesve tanë të letërsisë shqipe dhe të përgjithshme, me synimin që të krijohet harta e lidhjeve të sistemit letrar shqiptar me autorë, dukuri letrare e letërsi të veçanta.

Libri *Për një histori të krahasuar të letërsisë shqipe* ndahet në tre kapituj.

I pari, me titull “Përthyerjet e letërsisë botërore, formantja e brendshme e letërsisë shqipe”, më i shkurti (ff. 9-32), paraqet parashtrësën e argumentuar, konceptuale/teorike, të ndërmarrjes e të librit, ndonëse kjo, në formë hipoteze (“Përse një histori e krahasuar e letërsisë shqipe?”), përvijohet në parafjalën që i prin librit (ff. 5-8).

Kapitulli i dytë i librit (“Mbi mundësinë e një shqyrtimi historio-grafik krahasues”, f. 33-93) merret me specifikat e zhvillimit historik të

letërsisë shqipe, me premisat teoriko-kritike të kësaj letërsie. Më tej, njeh kontributet dhe meritat e Ernest Koliqit në kërkim të një historie të krahasuar të letërsisë shqipe, sikur edhe ndihmesën e Namik Resulit (te *Historia e letërsisë shqipe* e tij, në italisht, botuar më 1970) dhe evolimin e mendimit të tij, sidomos për De Radën (“duke përmbysur interpretimin e tij krejt izolacionist e kombëtarist të vitit 1971”, f. 63). Po ashtu në këtë kapitull shpaloset polemika e pashpallur e Rexhep Qosjes (te libri i tij për Romantizmin shqiptar, i vitit 1984 në Prishtinë) me historinë e letërsisë shqipe të Tiranës (të vitit 1983) për Anton Santorin. Krejt në fund, ndoshta pjesa më zbuluese, për Ndre Mjedën si ‘kalë beteje’ ndërmjet historiografive letrare kundërshtare, dhe fenomenin që autoret e quajnë “leximet e sforcuara ‘Migjeni vs. Koliqi’”, duke damkosur leximin e Migjenit si nismëtar të realizmit socialist prej historisë letrare të establishmentit politiko-letrar të regjimit komunist.

Kapitulli i tretë i librit, më i gjati (ff. 94-224), në gjysmën e parë tematizon tri segmente të modernitetit letrar shqiptar të shekullit XX: letërsinë moderne të viteve 30-40 në Shqipëri, modernen në Kosovë (vitet 70’ dhe 80, me Anton Pashkun si prijës të saj), si dhe modernen në Shqipëri mbas viteve ’90, shoqëruar me sprovat avangardiste të kësaj kohe deri te përçudnimi i sojit të ‘haikut elbasanas’ (siç). Në gjysmën e dytë trajtohet ‘përthyerja e letërsisë sovjetike të realizmit socialist [që] është fshehur në historiografinë shqiptare deri vonë” (f. 155), siç shprehen autoret, duke përmendur shembuj të veprave shqipe të realizmit socialist (të Dhimitër Shuteriqit, të Sterjo Spasses, të Jakov Xoxës, të Dh. Xhuvanit, të Dritëro Agollit, e të ndonjë tjetri), vepra mbi gjedhe të identifikueshme të veprave sovjetike, (f. 156).

Dhurata Shehri dhe Persida Asllani shkruajnë gjerësisht për librin e teoricienit dhe kritikut të njohur letrar, Ibrahim Rugovës, *Kahe dhe premise të kritikës letrare shqiptare 1504-1983* (Prishtinë, 1984) dhe për shqyrtimin prej tij të dukurisë që njihet si ‘novatorizmi’ pas vitit 1961: “Në thelb, novatorizmi, siç na e pohon mes rreshtash Rugova nuk ishte asgjë më shumë se një evolucion ideologjik i dogmës së realizmit socialist, siç ishte thellësisht totalitare ideja e progresit socialist, e në këtë pikë novatorizmi duhet parë si vazhdim i totalitarizmit, sidomos po të kemi parasysh përmbylljen apo likuidimin e tij më 1973 nga po të njëjtat instanca totalitare që e kishin përkrahur më 1961. Nëse shkruhej me varg të lirë a të matur, me formë të re a të vjetër, me frymë popullore apo jo, letërsia kishte pasur dhe do të kishte edhe para edhe pas novatorizmit vetëm një detyrë: t’i shërbente partisë [së Punës, MH] për propagandë”, konstatojnë autoret (f. 163).

Kritikës moderne në Kosovë, të viteve shtatëdhjetë e tutje, autoret e librit i njohin meritën e krijimit të një vetëdijeje të re për letërsinë dhe kritikën. “Është koha e një thyerjeje magjistrale, rrjedhojat e së cilës vijojnë edhe kësaj dite”, thonë ato, duke veçuar mendimin dhe dijen teoriko-kritike të Ibrahim Rugovës, Rexhep Ismajlit, Sabri Hamitit dhe Mensur Raifit (f. 169).

Zonjat Shehri e Asllani e shohin letërsinë botërore si ‘formante të brendshme’ të letërsisë shqipe dhe në shkallë të madhe libri i tyre e dëshmon këtë. Ndoshta ilustrimi më i mirë, të paktën një zbulesë për autorin e kësaj paraqitjeje, është nënkapitulli për studimin e klasikes në letërsinë shqipe (mbi bazë të studimeve të arbëreshit Giuseppe Gradi-lone për letërsinë shqipe dhe botën klasike, me fokus te Naim Frashëri, De Rada, Mjedja, Fishta, Skiroi, ff. 201-214). Përjashtimi i disa prej autorëve klasikë shqiptarë nga historiografia letrare shqiptare e regjimit të Enver Hoxhës, ose gjymtimi dhe keqleximi i të tjerëve, për gati një gjysmë shekulli, ka sakatuar pamjen e sistemit letrar shqiptar.

Një vepër si kjo, dhe ndërmarrja që nis, hap udhën për të sanuar dëmin që ka bërë Realizmi Socialist si dogmë e institucionalizuar për letërsinë dhe për studimet letrare. Dëm që është i dukshëm, dhe i paqortuar ende përfundimisht në Shqipëri, edhe 30 vjet mbas rënies zyrtare të dogmës.

Duke dhënë pamjen e evolucionit letrar shqiptar, me gjithë hiatusin dhe/apo përmbysjen revolucionare gati gjysmëshekullore në Shqipëri, Dhurata Shehri dhe Persida Asllani, me dijen dhe punën e vet letrare, duke njohur kontributin e studimeve letrare moderne në Kosovë, në Itali (të Ernest Koliqit, Karl Gurakuqit, etj.) e më gjerë në diasporë (në Amerikë, Arshi Pipa) në gjysmën e dytë të shekullit të kaluar, rikrijnë sistemin e mundshëm letrar shqiptar që, padyshim, kërkon punë të mëtejshme studimore për t’u për mbushur.

Autoret e këtij libri, Dhurata Shehri dhe Persida Asllani, profesoresha të letërsisë në Universitetin e Tiranës, e kanë hapur udhën. U faleminderit të dyjave!

Kjo paraqitje e shkurtër është thirrje për lexim të veprës *Për një histori të krahësuar të letërsisë shqipe*, që u hyn në punë jo vetëm mësuesve të letërsisë.

Muhamet Hamiti, Prishtinë

E ARDHMJJA NË TË KALUARËN

(John Hodgson, *E ardhmja në të kaluarën: Kujtime të Kosovës*,
Cuneus, Prishtinë, 2021, 131 faqe)

“I shkrova këto kujtime në karantinë gjatë valës së parë të pandemisë [Covid-19, më 2020, MH]. Duke qenë i ngujuar në shtëpi, m’u kujtua ora policore në Prishtinë në vitin 1981 dhe pastaj m’u zgjuan kujtime të tjera të jetës së dikurshme. Më mori malli për Kosovën, për trevat shqiptare dhe faktikisht për udhëtime në përgjithësi. Nuk jam mësuar të mos kem ndonjë biletë treni në xhep”, thotë John Hodgson, autori i këtij libri të kujtimeve, në një intervistë për gazetën e përjavshme letrare dhe kulturore shqiptare “ExLibris” (tetor 2021). Tutje, po aty, thotë ai, “shqipja e ka bukurinë e vet dhe kujtimet e mia për Kosovën më ishin të lidhura ngushtë me mësimin e gjuhës”, kur shpjegon pse i shkroi kujtimet në shqip, e jo në anglisht, në gjuhën e vet amtare.

John Hodgson (Xhon Hoxhson) ka studiuar dhe doktoruar për letërsi angleze në Britani të Madhe. Dr. Hodgson ka qenë lektor i anglishtes në Universitetin e Prishtinës, kur unë, autori i këtyre rresh-tave, kam qenë student i vitit të parë, në vitet e tetëdhjeta të shekullit XX. Titullin Dr. as e shkruan para emrit të vet, as na e përmendte në kohën kur e kishim mësues të anglishtes. Ka përkthyer nga shqipja në anglisht deri tani 12 libra, kryesisht vepra të Ismail Kadaresë, me letërsinë e të cilit është njohur së pari në kohën kur dha mësim në Universitetin e Prishtinës, por e përktheu dhe e botoi shumë më vonë, në shekullin e ri.

Kosova e viteve dramatike 1980-1984 në sytë e një anglezi shumë të kulturuar e dashamirës. Kështu mund të përmblihet libri, por s’e jep vetvetiu mjeshtërinë e shkrimit, por as ndjenjën e kënaqësisë që të jep leximi i këtij libri që dëfton fakte me fuqinë e artit e të shkrimit fiksoi-nal.

“E ardhmja në të kaluarën” e titullit të *Kujtimeve të Kosovës* të John Hodgson-it, që bëhet moto e librit, vjen nga vargjet e poetes disi-dente ruse, Ana Ahmatova: “Si piqet e ardhmja në të kaluarën/Kalbet e kaluara në të ardhmen.”

Libri nis me pyetjen e habitshme: “Pse shkova në Prishtinë në një kohë kur çmendësia për Rusinë?”, ndërsa mbaron me: “I shpreh

mirënjohje fatit, ose gomarit tim, që u end në Kosovë”. Gomari i tij si Rosinanti i Don Kishotit!

Lexuesi i kujdesshëm, me një dhunti letrare, e heton shpejt se libri ka ndërtimin syzheik të një rrëfenje, të një veprë të njëmendët narrative. Ka një kontroll, mos me thanë një manipulim narrativ të lehtë. “Tani lexuesi i durueshëm i këtyre faqeve mund të presë me mua para se të nisemi për Prishtinë [shihe shumësin, lexuesi bëhet një me rrëfimtarin! MH] ndërsa unë po e shfrytëzoj këtë kohë për të shpjeguar prapavijën që ndikoi vendimin tim, në dukje krejtësisht i rastësishëm dhe kuturu” (f.10). Ka në ndërmjetëz histori familjeje, arsimimi (në Kembrixh, studimet universitare, në Njukasëll doktoratën për letërsi), dromca të historisë së shekullit të kaluar, duke përfshirë ndërhyrjen e NATO-s në Kosovë më 1999, por edhe rriska jete nga shoqëritë komuniste shqiptare e jugosllave, para se më në fund të nisë rrëfimi për udhëtimin 48 orësh me tren prej Londre për në Prishtinë (ff. 20-23). Mbërritjen në Fushë-Kosovë në dhjetorin e zymtë të vitit 1980 e përshkruan kështu:

“Më zgjoi një uturimë e gjatë e lokomotivës. Lëviza perden në një anë dhe fshiva xhamin e ftohtë dhe të lagët. Pashë një ag të akullt dhjetori, me fusha anës hekurudhës të mbuluara me brymë, ca shtëpi të vjetra përdhese, pa asnjë dritare, me çati të lakuara prej peshës së tjeçullave, oxhakë të shtrembër, rrugica me baltë. Lokomotiva ulëriti gjatë me zë të lartë dhe këmbëngulës. Treni u ndal, sikur nuk do të lëvizte kurrë më. Shenjat e stacionit ishin në dy gjuhë: Kosovo Polje – Fushë Kosova. Për herë të parë në jetë pashë një ‘ë’ me dy pika. Shkronja më zgjoi kureshtje”. (f. 23)

Realitetin e Kosovës shqiptare në shtetin jugosllav, realitetin kulturor e fetar, jetën sociale, e jep autori me rrëfim personal, me tone humor në hesap të vetin. Xhaminë e parë në jetë e sheh në Prishtinë dhe habitet, sepse, “më para kisha parafytyruar xhami vetëm në vende të nxehta” (f. 26); edhe kafënë turke e provon për herë të parë në kryeqytetin e Kosovës. Takon edhe një palestinez, quhet Maher, që bëhet një protagonist i kësaj rrëfenje, si njeriu që përqafton idetë dhe interesat jugosllave (serbe) karshi shqiptarëve. Në Kosovë për studime, Maheri flet keq për shqiptarët, i do serbët. U përshkruan shqiptarëve fije karakteri të këqija, që, në fund, dalin t’u rrinin më mirë serbëve, siç bëhet e qartë nga syzheu, në fund. Në shoqëri serbe, kur ishte ftuar, Hodgson-i vinte re “një dietë të rëndë prej mishi derri dhe një agresivitet në sjellje të cilin Maheri ua kishte veshur shqiptarëve, por unë tek ata nuk e kisha parë kurrë” (f.78).

Kujtesa e punës në universitet, në katedrën e Gjuhës dhe të Letërsisë Angleze në Prishtinë, jep pamje të gjendjes së atëhershme në arsim, kushtet e pakta për studentët, që, shumë herë s’kishin as libra mësimi, por edhe dinamikat përtejarsimore që preknin madje edhe jetët e lektorëve të huaj. “Shoqëria jonë [e lektorëve të anglishtes në Jugosllavi, anglezë e amerikanë, MH] i përngjante një Jugosllavie në miniaturë”, thotë Hodgson; edhe këtu (‘ne të Prishtinës ishim vrima e fundit e kavallit’) (f. 39).

Trupi studentor dhe arsimor vendës jepet ndonjëherë me pikanteri, duke shpërfaqur autori aftësi venerimi e njohjeje të thellë për veçantitë, edhe rajonale, ndonëse Kosova e viset e tjera shqiptare në Jugosllavi prej nga vinin studentët e anglishtes, nuk ishte vend i madh:

“Kishim pak studentë nga Drenica, për shembull, sepse në shkollat e mesme të atjeshme mësohej frëngjishtja. Drenicakët mësynë në masë drejt Katedrës së Frëngjishtes një kat më poshtë. Megjithëse Drenica mbahej për një trevë gurore dhe të varfër, unë e lidh edhe sot me një farë sofistikimi *parisien*. As nuk mësonin anglisht në komunën e Podujevës, prej nga na vinin shumë studentë. Shumica ishin fillestarë dhe ata formuan ‘grupin e Llapit’, i cili shpejt krijoi një identitet të fortë dhe homogjen.” (f. 41)

Më tej: “Fakulteti reflektonte tërë larminë e shoqërisë kosovare, një llojllojshmëri që Prishtina tani e ka humbur kurse Londra e ka fituar” (f. 42). Prej jetës së përditshme me studentë e kolegë në Universitet, John-i mëson veçantitë e sistemit shoqëror, arsimor, politik në Kosovë, por, gjithashtu, tërthorazi heton idenë që kishin kosovarët për Shqipërinë e panjohur, nën sundimin e Enver Hoxhës, por të idealizuar e të dashur si një utopi. Ndjenja e pabarazisë së shqiptarëve me statusin e Kosovës të vitit 1974 diktohet nga bisedat që kishte lektori anglez që në fillim të vitit 1981, të ‘ngjarjeve’ të atij viti. “Deri më sot historia e demonstratave të vitit 1981 ka mbetur e mjegullt dhe e mangët” (f. 53), konstaton me të drejtë autori, që ka qenë dëshmitar i trazimeve politike të asaj kohe. Maheri, palestinezi, nuk i përkrahte protestat shqiptare. (f. 55).

Në pjesën e katërt të librit jepen pamje grafike të masave represive, të gjendjes së jashtëzakonshme, që vendosi pushteti jugosllav, të cilat prekën jetën e të gjithëve, edhe të tij, të lektorit anglez dhe të pak njerëzve të tjerë të huaj në këtë vend, që ishte atëherë Krahina Socialiste Autonome e Kosovës (KSAK). Të gjithë këta, me kërkesë të autoriteteve, u vendosën në Hotelin Grand të Prishtinës për një kohë, për t’i mbajtur në mbikëqyrje në pranverën e ngjarjeve të ’81-shit.

Në pjesën 5 të librit dëftohet jeta në katund, para 40 vjetësh, me shembull ilustrativ Carrallukën. “Peisazhi i Kosovës para dyzet viteve kishte një bukuri natyrore të cilën askush nuk mund ta kuptojë pa dhimbje”. Flet për odën (‘oda është shkollë’, kujton autori të thoshin kosovarët), për ushqimet, për ekonominë fshatare, duke dhënë një përshkrim idilik të jetës në katund:

“Sot që shkruaj këto rreshta më shqetëson ky përshkrim tejet idilik i Carrallukës, parë me sytë e një pedagogu të huaj dhe të privilegjuar, dhe mendoj se do të ishte më mirë ta fshija fare dhe ta zëvendësoja me thënien lapidare të Bakiut [një studenti, tek i cili kishte shkuar për vizitë; tani shofer autobusi në Londër, MH], ‘Nuk ka gjë më të rëndë se të punosh tokën.’ Le ta shoqërojë kjo thënie çdo gjë që mund të shkruaj për fshatin e Kosovës. Ose të gdhendet në gur”. (f. 67)

Pranvera dhe vera e vitit 1981 jepet shkurt, sepse për shpejt pezullohet mësimi në Universitet. Lektori, autori i këtyre kujtimeve, shkon në Angli, për t’u kthyer në Prishtinë në fund të shtatorit. Flet për rrjedhjat e ‘ngjarjeve’, për diferencimet politike në të gjitha nivelet e shoqërisë, për mënyrën e funksionimit të jetës në Fakultet, me emra protagonistësh.

Zhvillohej një jetë intelektuale në Kosovë në këto rrethana shtrëngesash e shypjeje. “Rilindja” shkruante për “hulumtimet strukturaliste më të reja të Ibrahim Rugovës, të kthyer rishtas prej Sorbonës”, dëfton Hodgson (f. 75).

Duke folur për shqipen e Kosovës, që e mësonte në kontakt të drejtpërdrejtë, dhe shqipen standarde, që e mësonte dhe e kuptonte me vështirësi, autori vë re se “shqipja e Kosovës ka shpëtuar nga zhdukja ose nga degradimi në një zhargon katundarësh vetëm në sajë të përpjekjeve të jashtëzakonshme të sistemit arsimor të Kosovës. Ajo mund të kishte pësuar fatin e gjuhës irlandeze, tani gjuhë amtare e një pakice të vogël në zona të thella të Irlandës, por e mbajtur gjallë si në rianimacion me ndihmën e subvencioneve shtetërore” (f. 79).

Me humor të hollë, teksa flet për mësimet dhe provimet në universitet, që mbaheshin pesë herë në vit [si tash, MH], dhe ishin ‘*sfilitëse për të gjithë*’, kujton se si studentët me korrespondencë, ‘të cilit përndryshe nuk vinin kurrë në mësim’, paraqiteshin me qindra. “Shumë prej tyre hynin rregullisht në provim ‘me provue fatin’” (sic). Me humor të hollë e shpoti të lehta dëfton autori për fenomene të veçanta të jetës shqiptare në Kosovë e të shtetit komunist jugosllav, që, nga viti 1982, u prek edhe nga krizë ekonomike, duke përfshirë mungesë artikujsh elementarë në treg, e cila i hapi shteg kontrabandës.

Kapitulli 10, mbas dëshmimeve për jetën në Carrallukë të Mali-shevës dhe në një katund të Vushtrrisë në pjesët e mëhershme, jep rrisa jete në Zllakuqan, duke përfshirë doke, zakone e rite katolike ndër shqiptarë. Po ashtu rite të një dasme shqiptare. “Ajri u mbush me tym ‘Bozhur’ [cigare duhani vendës, MH] dhe tym baruti” (f. 111) në atmosferë të këngëve me çifteli e sharki, që autori i pëlqen shumë, siç e thotë vetë.

“Historia e Kosovës më shumë këndohet se shkruhet”, konstaton Hodgson (f. 114) në pjesën e librit ku flet për letërsinë gojore dhe trajtimin e saj institucional. Më tej ai dëfton për njohjen e parë me letërsi shqipe, me veprat e Teki Dervishit e të Ismail Kadaresë, për njohjen me ritet e sektit të dervishëve, e të ngjashme.

Kapitulli 13, i parafundit, dëfton sjelljen policore të autoriteteve jugosllave kur John-it i vijnë prindërit për vizitë në pranverë të vitit 1983. “*Ishte një grup milicësh serbë të mllefosur të cilët i folën babait me tonë urdhërues. Babai u shashtis*” (f. 123). Në dhjetor të atij viti, babai do t’i vdiste. Lektor i qthyer në shtëpi me ngut kur ishte sëmurë ai. U kthye në Prishtinë në pranverë të vitit 1984, “sa për të mbledhur plaçkat” (f. 125).

Kapitulli i fundit i librit paraqet një epilog të jetës akademike e profesionale të autorit, të përdegëzimeve të jetës së tij të lidhur me Kosovën, vend që u bë qendër e botës më 1999. John Hodgson dëfton për ardhjen e tij në Kosovë në qershor të atij viti, mbas fundit të luftës.

Shkruan Hodgson, me përvojën e njohjes 40 vjeçare të shqiptarëve e të Kosovës:

“Në Kosovën e pasluftës shtëpitë e vogla e të ngrohta me qerpiç u zëvendësuan me shtëpi të mëdha me blloqe te ftohta. Pa u ndjerë, pa asnjë vendim të ndërgjegjshëm të askujt, u shthur shoqëria e vjetër e odave. Njerëzit sot merren vesh me mobil për t’u takuar në kafene dhe ankohen se nuk ekziston më solidariteti i dikurshëm. Ndërkohë në Angli është shkrirë paksa akulli i shoqërisë sonë tradicionale; ‘tipat anglezë’ janë bërë më të rrallë dhe ata që kanë mbetur janë bërë më të shoqërueshëm. Kosova është bërë si Anglia, Anglia si Kosova. Para pak viteve shkova përsëri në Prishtinë. I bëra vizitë universitetit [të Prishtinës, MH] dhe pashë si ishte ndërtuar një fakultet shumë më i ngritur, më i sofistikuar dhe me standarde më të larta, i pakrahasueshëm me atë që kisha njohur shumë vite më parë.” (f. 130).

Unë kam qenë njëfarë sebeci për vizitën tij të para disa viteve në Universitet të Prishtinës, për të cilën flitet këtu. Si profesor në

Programin Master për Përkthim dhe Interpretim, në mjedise të Departamentit të Anglishtes, e ftova John-in të fliste para studentëve të mi. Doli bashkëbisedim fort i këndshëm rreth përkthimit. Nuk mungoi as pyetja e ngjashme me atë të para 40 viteve ('sa e ke rrogën?', që e përmend me humor në libër John-i). Kësaj here pyetja ishte për nivelin e pagesave për përkthime letrare në Britani, gjithësesi pyetje me vend, sepse në Kosovë as që ka shkallë të ligjësuar të kësaj pagese. Nëse s'e kam harruar përgjigjen, kjo ishte: 75 funta për 1000 fjalë. Pak rëndësi ka. Me përkthimet që bën John-i - që s'janë të shumta, se s'ka kërkesa prej botuesve për letërsi shqipe - po të mos kishte pensionin, zor se do të gjallëronte. Po, s'e kam dëgjuar të ankohet John-in asnjëherë.

Libri *E ardhmja në të kaluarën: Kujtime të Kosovës* të jep kënaqësi që s'mund t'i shenjojë as një paraqitje si kjo, e imja. Është libër që jep një histori kulturore të Kosovës në kohën e ngritjes së një elite të re - fillimisht kulturore e arsimore, pastaj, nga fundi i vitit 1989, edhe politike - për ruajtje, kultivim dhe afirmim të identitetit vetanë, për demokraci e barazi, në fund të fundit për pavarësi të Kosovës, me heronj të kënduar e të pakënduar. Të pakënduarve u jep zë libri i John-it.

Është kënaqësi ta kesh në dorë librin e kujtimeve të mësuesit tënd të dashur e të mikut të moçëm, të cilat në një mënyrë bëhen edhe kujtimet tua, me sytë dhe mendjen e tjetrit.

Kujtime të Kosovës e John Hodgson-it bëhet pjesë e vlefshme e Kujtesës së Kosovës për brezat e rinj të Republikës sonë.

STUDIME
Revistë për studime filologjike
28
2021

2022

Botues:
AKADEMIA E SHKENCAVE DHE E ARTEVE E KOSOVËS

Lektor:
Imri Badallaj

Redaktor teknik:
ASHAK

Realizimi kompjuterik:
ASHAK

Madhësia: 23 tabakë shtypi
Tirazhi: 200 copë
Formati: 16x24 cm

Shtypi:
Focus Print
Shkup

