

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

# DRAMA SHQIPE

## FILLIMI I SHEKULLIT XXI

Konferencë shkencore ndërkombëtare  
11 maj 2023



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

# ALBANIAN DRAMA

## THE BEGINNING OF THE 21<sup>ST</sup> CENTURY

International scientific conference  
11 May 2023

Organizing Committee: Eqrem Basha, Sabri Hamiti, Nysret Krasniqi

Editor: Academician Sabri Hamiti, Secretary of the Section of Linguistics and Literature.



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

# DRAMA SHQIPE

## FILLIMI I SHEKULLIT XXI

Konferencë shkencore ndërkombëtare  
11 maj 2023

Këshilli organizues: Eqrem Basha, Sabri Hamiti, Nysret Krasniqi

Redaktor: Akademik Sabri Hamiti, Sekretar i Seksionit të Gjuhësisë dhe të Letërsisë.



Copyright © ASHAK

## PËRMBAJTJA

Sabri HAMITI

FJALA E HAPJES ..... 7

Mehmet KRAJA

DRAMA DHE TEATRI: “ERVEHEJA” DHE “SHTËPIA NË  
BULEVARD” ..... 9

Sabri HAMITI

DRAMA: GJINI E VËSHITURË ..... 13

Persida ASLLANI

DRAMA E KUJTESËS: ANKTHI EKZISTENCIAL I SË  
SHKUARËS NË DRAMAT E YLLJET ALIÇKËS ..... 51

Erenestina GJERGJI (HALILI)

“DIKUR, DJE, SOT, NESËR, PËRHERË!” ..... 65

Arben PRENDI

NDËRTHURJA E ELEMENTEVE KOMIKE E TRAGJIKE NË  
DRAMAT E STEFAN ÇAPALIKUT ..... 89

Nysret KRASNIQI

IRONIA E DRAMËS NË KOSOVË ..... 101

Stefan ÇAPALIKU

OFERTA TEATRORE E MILENIUMIT TË RI ..... 135

Muhamet HAMITI

DRAMA E SHEKULLIT TË RI NË KOSOVË ..... 139

Elsa DEMO	
MEDEA SI MODEL POSTDRAMATIK I EKZILIT .....	155
Ag APOLLONI	
TEATRI DHE DRAMA (Nga rituali deri te roboti) .....	173
Arian KRASNIQI	
MONODRAMATIKA E BESIM REXHAJT .....	179
Luljeta ISAKU	
TEATRI PA GJYKIM PROFESIONAL.....	193
Adil OLLURI	
PROFILI DRAMATURGJIK I ARIAN KRASNIQIT .....	201
Gëzim PUKA	
JOSIF PAPAGJONI - PËR NJË <i>KRIKË KUPITIMI</i> NË LËMË TË DRAMËS DHE TEATRIT SHQIPTAR .....	209
Besim REXHAJ	
KRITIKA TEATRORE SI REFLEKS I KRIZËS SË SISTEMT TË VLERAVE .....	225
Dominique DOLMIEU	
C'EST À PRISHTINA QUE BAT LE COEUR DU THÉÂTRE ALBANAIS CONTEMPORAIN .....	231

Sabri Hamiti

## FJALA E HAPJES

Të nderuar e të çmuar kolegë akademikë,  
Të çmuar profesorë e dramatistë,

Jeni të mirëseardhur në Akademinë tonë, në Konferencën shkencore “Drama shqipe, fillimi i shekullit XXI”, e cila përmbyll njërin nga programet më të njohura të studimit të letërsisë shqipe në shekullin e ri, organizuar e drejtuar nga Seksioni i Gjuhësisë dhe i Letërsisë i Akademisë së Shkencave dhe të Arteve të Kosovës.

Në kuadër të këtij programi, në vitet e fundit, janë mbajtur tri konferenca në Akademinë tonë dhe janë botuar po ashtu aktet e tyre:

Konferenca shkencore “Romani shqiptar, fillimi i shekullit XXI”, me 17 pjesëmarrës (autorë), botuar në një vëllim me 218 faqe, në vitin 2019;

Konferenca shkencore “Poezia shqipe, fillimi i shekullit XXI”, me 16 pjesëmarrës (autorë), botuar në një vëllim me 268 faqe, në vitin 2021;

Konferenca shkencore “Kritika dhe studimet letrare shqipe, fillimi i shekullit XXI”, me 19 pjesëmarrës (autorë), botuar në një vëllim me 312 faqe, në vitin 2022;

Konferenca shkencore e sotme, përmbyllëse, “Drama shqipe, fillimi i shekullit XXI” ka mbledhur 18 pjesëmarrës (autorë) dhe botimi i akteve të saj sivjet do të kapë një vëllim të përafërt.

Lejohemi të themi që katër vëllime me kund një mijë faqe nga shtatëdhjetë studiues për letërsinë shqipe të shekullit XXI është një kurorë mbresëlënëse e suksesit. Është një pamje e letërsisë bashkëkohore shqipe, që e shkruajnë tre breza shkrimtarësh dhe e lexojnë e interpretojnë bashkëkohësit, qoftë në nivel të gjinive, qoftë duke e ngritur në sistem letrar.

Sa ka vlerë leximi i parë i bashkëkohësve për komunikimin e mëtejshëm të veprave letrare na dëshmon me teorinë dhe me kritikën praktike kritiku i parë modern shqiptar Faik Konica, në radhë të parë me leximin dhe interpretimin e shkrimtarëve shqiptarë të brezit të tij.

Gjithsecili i kritikëve të mëvonshëm e ka rivizituar Konicën, qoftë përpara, qoftë pas leximit të bashkëkohësve.

Prishtinë, 11 maj 2023

Mehmet Kraja

## DRAMA DHE TEATRI: “ERVEHEJA” DHE “SHTËPIA NË BULEVARD”

### Abstrakt

Janë katër shfaqje që ndryshuan historinë e dramës dhe të teatrit në botën shqiptare në vitet gjashtëdhjetë të shekullit të kaluar: “Shtëpia në Bulevard” më 1963, që bëri shkëputjen e parë në Shqipëri me dramën dhe teatrin partizan, ndërsa “Erveheja” më 1966, që bëri shkëputjen e parë të Kosovës me teatrin jugosllav. Në të njëjtën kohë, komunikimi me tendencat bashkëkohore në teatër u ndoq përmes dramave dhe shfaqjeve emblematike: “Duke pritur Godonë” në Prishtinë më 1969 (tre vjet pasi u inskenua për herë të parë në Paris) dhe “Arturo Ui” më 1971 në Tiranë. Pas burgosjes së Fadil Paçramit dhe përfshirjes së Shqipërisë në luftën ideologjike sipas modelit të “Revolucionit kulturor kinez”, drama dhe teatri pushojnë së ekzistuari, ndërsa në Kosovë, deri në fillim të viteve nëntëdhjetë, drama dhe teatri identifikohen me ideale mbiteatrore dhe tejtatrore. Fillimi i viteve nëntëdhjetë dhe periudha pas saj futën në skenë improvizimet teatrore dhe rrënuan përfundimisht teatrin e dramës.

\*\*\*

Mbase titulli i kësaj kumtese të shkurtër do të duhej të vihej ndryshe: së pari “Shtëpia në bulevard” (1963) dhe pastaj “Erveheja” (1966), për të ndjekur kronologjinë, por nuk e bëra këtë për një arsye të thjeshtë: sepse “Erveheja”, në çdo pikëpamje, meriton të jetë e para.

Që në fillim dua të them se i kam veçuar katër shfaqje që ndryshuan historinë e dramës dhe të teatrit në botën shqiptare në vitet gjashtëdhjetë të shekullit të kaluar: “Shtëpia në Bulevard” më 1963, që bëri shkëputjen e parë në Shqipëri me dramën dhe teatrin partizan, ndërsa “Erveheja” më 1966 bëri shkëputjen e parë të Kosovës me teatrin jugosllav. Në të njëjtën kohë, komunikimi me tendencat bashkëkohore në teatër u ndoqën përmes dramave dhe shfaqjeve emblematike: “Duke pritur Godonë” në Prishtinë më 1969 (tre vjet pasi u inskenua për herë të parë në Paris) dhe “Arturo Ui” më 1971 në Tiranë. Pas burgosjes së Fadil Paçramit dhe përfshirjes së Shqipërisë në luftën ideologjike sipas modelit të “Revolucionit kulturor kinez”, drama dhe teatri pushojnë së

ekzistuari, ndërsa në Kosovë, deri në fillim të viteve nëntëdhjetë, drama dhe teatri identifikohen edhe me ideale mbiteatrore dhe tejteatrore.

Por, çfarë i lidh në të vërtetë këto dy shfaqje, këto dy drama, këto dy ngjarje teatrore? I lidh ndryshimi i madh, i cili ndodhi pothuajse në të njëjtën kohë, në një dekadë goxha të errët të historisë së Kosovës dhe të Shqipërisë, por një dekadë që paralajmëronte ndryshimet në perspektivë dhe në pritje.

Me “Ervehenë” e Muharrem Qenës, Kosova ishte në rrugë të krijimit të identitetit kulturor krejtësisht të mëvetësishëm, të pangjashëm me asnjë kulturë tjetër në hapësirat e ish-Jugosllavisë, madje e veçantë edhe në raport me Shqipërinë. “Erveheja” nuk ishte më dramë jugosllave dhe as shfaqja nuk ishte teatër jugosllav. Me 120 reprizat e mbajtura në Prishtinë, me sallën e mbushur plot, dhe me turnetë e shumta gjithandej Kosovës, ku gjendej një sallë dhe një skenë, “Erveheja” krijoi kulturën teatrore të Kosovës. Pse ndodhi kështu, ku qëndron enigma?

Subjekti i “Ervehesë” ishte tradicional, por në shumë pika i afërt me Kosovën. Nga tradicionalizmi dhe orientalizmi, ku mund ta zhvendoste subjekti, shfaqjen e nxirrte mrekullisht shprehja e avancuar skenike, që nga loja e aktorëve, rituali e deri te skenografia, kostumet dhe dritat. Me këtë shfaqje Kosova bënte përpjekje të dilte nga provincializmi, nga ngushtësia e një ambienti të prapambetur dhe po merrte rrugën e emancipimit. Pra, konteksti i kësaj shfaqjeje nuk ishte vetëm teatror dhe artistik, ishte edhe kulturor, edhe shoqëror, edhe politik. Ajo ishte shenjë e një Kosove që po zgjohej, që po ndryshonte raportet me trashëgiminë e saj tradicionale, me ideologjinë dhe dogmën socialiste, sikundër edhe me kulturat dhe popujt e tjerë të hapësirës së atëhershme jugosllave. Ajo ishte shfaqje e identitetit të veçantë të Kosovës në mesin e atyre kulturave. Ajo, në njëfarë mënyre, ishte shoqëruese, mbase edhe pararendëse e atyre zhvillimeve që do të shënojnë fundin e viteve gjashtëdhjetë, të epokës së lënies dhe harresës, të diskriminimit të Kosovës; dhe fillimin e një epoke tjetër, të zgjimit të Kosovës dhe të ndryshimit të raporteve të saj me veten dhe të tjerët. “Erveheja”, në planin kulturor, ishte zgjim kombëtar, të tilla çfarë ishin në planin politik demonstratat e vitit 1968. Ajo ia hoqi Kosovës kompleksin e inferioritetit kulturor dhe e bëri të barazueshme me të tjerët. Me një shfaqje si “Erveheja”, Kosova nuk mund të ishte më “zonë e errët”, një vend i braktisur dhe i harruar edhe nga Zoti. Me një zë të tillë që vinte nga arti, Kosova nuk mund të mos përfillej e të mos merrej në konsideratë, sepse mesazhi që vinte nga kjo shfaqje ishte jashtëzakonisht i

qartë: Kosova nuk e pranonte më “dënimin e pamerituar”, një dënim për fajin që nuk e kishte bërë. Rrëfimi i “Ervehesë” ishte një *zë i protestës* kundër padrejtësisë, kundër nëpërkëmbjes së dhunshme. Ajo fshikullonte brenda dhe jashtë. Godiste moralin e rrejshëm të një shoqërie, sikundër që godiste po me kaq forcë edhe kontekstin e gjerë në të cilin ishte vendosur një fat i përdhunuar. Kosova politike e asaj kohe ishte Erveheja e dënuar pa hak. Ishte ky mesazh i cili nga arti i sofistikuar dilte në rrafshin shoqëror dhe atë politik. Ata që e shikuan “Ervehenë” jashtë Kosovës, doemos që e kapën këtë mesazh. Publiku brenda Kosovës, ndoshta, nuk e kishte krejt të qartë këtë porosi që vinte nga skena, por ai e ndiente se “Erveheja” ishte pjesë e tij, ishte një rrëfim që fliste për të, për dhembjen njerëzore, të shkaktuar nga padrejtësia. Edhe nëse nuk i kapte mesazhet e tjera largvajtëse, kjo i mjaftonte, sepse “Erveheja” fliste sa për fatin individual, aq edhe për fatin kolektiv, madje edhe për fatin e njeriut në përgjithësi. Dhe arti i vërtetë e synon pikërisht këtë.

Pse e vura këtu pranë “Ervehesë” dramën e Fadil Paçramit “Shtëpia në bulevard”? Sepse për nga idetë kishte një ngjashmëri “të fshehtë” me “Ervehenë”: krijimin e një identiteti të ri teator kundrejt skemave të realizmit socialist. Për atë kohë, nëse një personazh thoshte në skenë me zë të lartë: e kam dashur atë djalë, por tani kam të drejtë të mos e dua më, pavarësisht se çfarë thoshte “moral komunist”, kjo mund të quhej tejkallim i skemave, ose thjesht shmangie e tyre. Madje, siç do të thuhet më vonë, do të quhet liberalizëm dhe antiparti. Këtë e bëri Fadil Paçrami me dramën e tij. Nuk ishte revolucion, ishte thjesht një alternativë shumë e kufizuar brenda metodës. Por, as kjo nuk mund të pranohej në Shqipërinë e viteve ’60-’70.

Kritikat kundër liberalizmit dhe së fundi burgosja e Fadil Paçramit më 1975, do ta ndërpresin përfundimisht zhvillimin normal të dramës në Shqipëri, sepse nuk do të ketë më autorë që do të përpiqen ta shtyjnë përpara një proces normal të zhvillimit të dramës dhe teatrit. Paçrami kishte qenë më shumë se një autor i thjeshtë, kishte qenë një dramaturg me sens të hollë analize të personazheve komplekse, kishte qenë një si “Çehov komunist”. Përveç kësaj, ai mbante funksione të larta në parti dhe në organet e shtetit. Burgosja e tij ndalte përfundimisht shkrimin e dramës në Shqipëri dhe kthimin në teatër të luftës së klasave ose të romantizmit nacional. Jashtë kësaj skeme nuk mund të dilte asgjë. Askush më nuk do ta marrë guximin të bëjë dramë dhe teatër në Shqipëri. Skenat e teatrove kontrolloheshin jo vetëm nga emisarët ideologjikë, por më shumë se aq, edhe nga njerëz të sigurimit të shtetit.

Shembull më i mirë për këtë pamundësi të dramës dhe teatrit në Shqipëri janë tri dramat e Dritëro Agollit (“Fytyra e dytë”, “Mosha e bardhë” dhe “Baladë për një grua”), të cilat u kritikuan gjerësisht nga organizatat partiake, megjithëqë bëhej fjalë për një autor që në njëfarë mënyre vetë perkufizonte fizionominë ideologjike të shtetit.

\*\*\*

Në Kosovë teatri i dramës vazhdoi të njihte një zhvillim të ri dhe të pandërprerë përgjatë gjithë viteve ‘70 dhe ‘80. U botuan shumë drama dhe u vunë në skenë shfaqje me arritje të mirë artistike, e gjithë kjo deri në fillim të viteve ‘90, kur përfundimisht ndodh rrënimi institucional i teatrit në Kosovë dhe rrënimi konceptual i teatrit në Shqipëri.

Nga fillimi i viteve ‘90 e deri sot, teatri i dramës u eliminua nga skena, nuk funksionoi më, jo vetëm për shkak të ndryshimeve dramatike që ndodhën në shoqëri dhe që teatri do ta ketë të vështirë t’i ndjekë, por më shumë për një arsye më substanciale: publiku i teatrit u deformua përfundimisht dhe paripariueshëm që në vitet ‘90, duke bartur me vete pamundësinë e komunikimit me teatrin e dramës, por vetëm me performanca skenike dhe atraksione krejtësisht periferike, pa kontekst artistik.

Sabri Hamiti

## DRAMA: GJINI E VËSHTIRË

(H. L. Borhes: *Pero ché!* Këto fjalë duhet të dëgjoen e jo të lexohen)

### Abstrakt

Drama, tragjedia, që nga tragjedianët antikë, Eskili, Sofokliu e Euripidi, nëpërmjet kanonizuesit Aristoteli, ka qenë dhe mbetet trajta më e rrezikshme e krijimit dhe e komunikimit. Një formë krijuese që shpalon egërsisht talentin apo mungesat e krijuesit si shkrim i jetës, ajo nxjerr në pah njeriun e gjallë. E dëshmon Shekspiri, shekuj më vonë, në tragjedinë e vet klasike *Jul Cezari*, e cila trondit e përqendruar në frazën fatidike të Cezarit perandor: “A edhe ti Brut!”.

Situatën e mban gjallë mjeshtri i parabolës letrare i shekullit njëzet, Horhe Luis Borhes, që kallëzimin e vet të periferisë së Buenos Airesit e shkurton në klithmën: “A edhe Ti”, që del nga goja e gauços (loparit).

Një thurje aktuale dramatike e risjell në Prishtinë, Doruntina Basha, me Havën me thikë në shpinë, në dramën “Stiffler”.

*Fjalët çelës:* Arti dramatik, Shekspiri, Borhesi, Doruntina Basha, “A edhe Ti!”

### 1. Gjinia e vështirë

Kalimi i mitit në letërsi në Antikën europiane krijoi dy format e mëdha: formën narrative të epit dhe formën dramatike të tragjedisë. Forma e transformuar narrative e epit kaloi në epokën Moderne në trajtën e romanit. Po, forma dramatike e tragjedisë mbeti në farën klasike, pa transformime thelbësore në modernitet. Aristoteli, kodifikuesi antik i të dy formave, mbeti i sigurt sa i takon çështjes së *mimesisit*, në Poetikën e tij, por jo edhe i sqaruar sa i takon mënyrës së komunikimit të dy formave të mëdha letrare. Epi mbeti gjithnjë mënyrë e komunikimit individual, edhe kur ligjërimi i tij letrar kapërcen nga trajta e vargut në prozë. Në anën tjetër, drama ruajti trajtën e komunikimit kolektiv, duke u realizuar si shfaqje – teatër, pa u pasë tronditur nga

kalimi i ligjërimin letrar në varg apo në prozë. Kjo, për t'u provuar që drama mbetet formë e vështirë, duke kaluar nëpër dy shkallë të komunikimit (si tekst e si teatër), duke përthekuar shfaqjen dhe “gjuhën e gjallë”. Konsekuenca mbetet fatale: drama mbetet gjini e vështirë sepse është e zbuluar, duke zbuluar në shfaqje mjeshtërinë apo edhe dobësitë, mungesat. Prandaj, drama ka zhvillim kulminant vetëm në stadin e lartë të mjedisit kulturor. Mjediseve pa zhvillim të lartë kulturor u mungon drama si formë e vështirë<sup>1</sup>.

Shekspiri (bashkëkohës i Servantesit) është dramaturgu gjenial, mbas dramaturgëve të Antikës, i cili në kohët e vona mori famën e para-ndësve grekë, dhe bëhet i krahasueshëm me ta, edhe për nga ndikimi në kulturën letrare perëndimore, me tekste dhe me shfaqje. Edhe në konkurrencë të largët me Servantesin dhe *Don Kishotin* e tij.

Tani, duke jetuar dhe përjetuar kohën tonë dhe perspektivën dramatike, nuk kemi si të mos pushtohemi nga “iluzioni retrospektiv”, si thoshte Zheneti, që dijen e mëvonshme ua “përshkruajmë” dijeve të përparme. Në këtë vorbull ne shohim dialogun e ringritur ndërmjet Horhe Luis Borhesit (stërnipit modern të Servantesit) me Shekspirin; ky vetë ithtar i literaturës angleze dhe admirues i Shekspirit, qoftë duke pëshpëritur pa pushim emrin e tij, në një ligjëratë publike për të. Një dialog që hap (dhe lë të hapur) problemin e raportit të narrativës me dramatikën në kohë të ndryshme, duke synuar të përherëshmen. Pikërisht me tragjedinë e Shekspirit *Jul Cezari*.

## 2. Gjinia e rrezikshme

Drama është formë e rrezikshme letrare. Ajo nxjerr në shesh (lakuriq) mungesat dhe teprimet që shkojnë në dëm të autorit. Forma e saj klasike ka ndërruar kaq pak nga Antikiteti deri më sot. E shfaqur fuqishëm me tragjedianët antikë, Eskili, Sofokliu e Euripidi, e kanonizuar po ashtu në antikitet nga Aristoteli.

Drama është një *Krijim-Bërje*, prandaj aventurat e ndryshimit mbeten fiktive, duke u pjesëtuar si Për-Bërje, Shpër-Bërje dhe Ri-Bërje. Fiksimi që drama është mimesis (imitim, shtrembërim), më shu-

---

<sup>1</sup> Këtë fenomen e saktëson pamja dhe komunikimi i dramës shqipe prej se shkruhet, nga romantizmi deri sot. Për këtë, shih Sabri Hamiti, “Aktet dramatike” në librin *Stilografia*, ASHAK, Prishtinë, 2022.

më e ngatërron sesa e zgjidh çështjen, duke e vënë në rrafsh të procedimit, sepse drama më parë është substancë e më pastaj mënyrë komunikimi. Nëse drama (teksti) është jeta vetë, atëherë shfaqja e saj në skenë (teatri) është imitim. Porse shfaqja në skenë, loja me njerëz të gjallë, e kthen shkrimin invers: tashmë personazhet janë persona, duke zhvendosur statusin e personazhit në nivel të imitimit. Prandaj, drama bëhet jetësore pikërisht në teatër, shfaqet si *bërje*. Edhe më tepër me esencën e komunikimit me njerëzit e gjallë në kontakt dhe kolektivë.

Prandaj, shfaqet dysia në interpretimin e termit ndërkomunikues të dramës (tekstit) dhe shfaqjes (teatrit), siç është *spastrimi i pasioneve*: herë i konsideruar si *akt i thurjes* (temës), herë si *akt i lojës* (komunikimit).

Interpretimi aristotelian i ringjallur nga antika në shekujt 15 e 16 merr kuptimin e “iluzionit retrospektiv” të Zhenetit pikërisht me shfaqjen e fuqishme të dramës së Shekspirit, që do të ketë famë e ndikim në letërsinë europiane, të ngjashme me dramaturgët antikë; në të njëjtën kohë me rrëfimet e Servantesit me *Don Kishotin*, për rrëfimin epik.

Ekskursin teorik mund ta zbresim në truall të kohës sonë duke ballafaquar tragjedinë e Shekspirit, të rimarrë nga Horhe Luis Borhes në trajtën e parabolës, duke e parë *thelbin tragjik* të klasikës, në thelbin dramatik të rrëfimit.

Drama si *shkrim i jetës* është akt lakuriq, agresiv dhe i vështirë me *Njeriun e gjallë* me zë e me figurë, që shfaqet në të tashmen për ta zhdukur kallëzimin, duke vënë në lojë (lidhje) aktualitetin me temporalitetin. Drama nuk njeh histori, lind e vdes në të tashmen, sot e këtu. Në aktin e saj nuk ka figurë: gjithçka është shfaqje e Njeriut, protagonistit të gjallë.

### 3. Et tu, Bruté

Shekspiri e shkroi veprën *Jul Cezari* në mes të viteve 1599 dhe 1601, kurse botimi i saj i parë i plotë u bë më 1623. E cilësuar si *tragjedi e karakterit*, vepra *Jul Cezari* është krijuar mbas *tragjedisë së aksionit* dhe *tragjedive etike*, diku në mes të *Henrikut V* (1599) dhe *Hamletit* (1601).

Në këtë tragjedi romake, Shekspiri shtron çështjen e individit dhe lirisë së tij përballë shoqërisë dhe shtetit. Autori është mbështetur në veprën e Plutarkut *Jetët paralele*<sup>2</sup>, sidomos në biografitë e Jul Cezarit,

<sup>2</sup> Vepra është përkthyer nga greqishtja në anglisht në vitin 1579.

të Mark Antonit e të Brutit, duke huazuar personazhet kryesore: Jul Cezarin e Mark Antonin dhe rivalët e tyre Brutin e Kasin. Lufta për *idetë* sjell vrasjen e Cezarit që në aktin e tretë, porse Cezari me frymën e vet mbetet protagonist deri në fund të veprës.

Fan S. Noli, duke studiuar karakteret të lidhura me *idetë* në Introdiktën e shqipërimin të *Jul Qesarit*<sup>3</sup> tëhollon teorinë, praktikën dhe propagandën revolucionare, edhe me parashenja autobiografike, duke abstenuar ta shohë çështjen si luftë për pushtet.

Por, tragjedia morale e politike e Jul Cezarit të Shekspirit shkon më thellë, duke u përqendruar në një bërthamë më të thellë dramatike. Midis vrasësve të perandorit është edhe Brutin, djali i tij. Klithma e dhimbës dhe habisë së Cezarit: “A edhe ti, biri im Brut?” do të bëhet thelbi i tragjedisë, duke ruajtur trajtën e *toposit dramatik*.

Frazën fatidike në dramën e vet (natyrisht të shkruar në anglisht) e ruan dhe e shkruan në trajtën latine, në gjuhën latine: “Et tu, Bruté”, për të ruajtur artikulin burimor të gjuhës së gjallë. Për të ruajtur tingëllimin autentike të gjuhës së tragjedisë, që do të universalizohet. Sepse, në origjinë, thelbi i dramës dhe fryma e saj janë romane. Thelbi i dramës është vrasja e babës –*atëvrasja*, që merr dimension tragjik human.

Këtë klithmë humane, përkthyesit e dramës së Shekspirit e japin kush në gjuhën e vet, kush duke ruajtur frazën latine të origjinalit. Viktor Ygo në përkthimin e vet të vitit 1872 e jep në frëngjisht. Fan S. Noli ynë këtë klithmë e përkthen në shqip: “Dhe ti, ô Brut?”<sup>4</sup>.

Fraza fatidike e dramës *Jul Qesari*, që përmbledh fjalët e fundit të protagonistit, në aktin III, skena e parë, e plotë është:

*Dhe tí, ô Brut? Ahere bjer, Qesár!*<sup>5</sup>

Vështirë të jetë artikuluar thelbi i interpretimit të *atëvrasjes*, e cila dramatizohet pikërisht në pjesën e dytë të kësaj fraze. Tashmë Cezari nuk i flet Brutit (të birit), por i flet vetes, për të artikuluar tragjedinë e pafund e jo vetëm fundin e vet tragjik për njerëzimin.

<sup>3</sup> Uiliam Shekspir, *Jul Qesari*, shqipëroi Fan S. Noli, Berlin, mars 1926.

<sup>4</sup> Uiliam Shekspir, *Jul Qesari*, shqipëroi Fan S. Noli, Rilindja, Prishtinë, 1968, f. 82.

<sup>5</sup> Po aty, f. 82.

(Këtu le të na lejohet një ndihmë interpretimi i Kanunit të maleve. Kush vret njeriun e familjes, i vrami shkon gjak humbun dhe vrasësi bëhet vetëvrasës, prapë gjak i humbun).

Edhe Bruti i Plutarkut, edhe Bruti i Shekspirit, në fund e vrasin veten.

E sa për jehonën e gjëmës njerëzore është kujdesur Kasi, pikërisht në aktin e tretë, në pamjen e parë:

*Unjuni, lahuní! Sa shekuj pás  
Kjo vepra jon'e lartë do lohet  
Në gjuh'e shete të palíndura!*<sup>6</sup>

Ashtu si tha Shekspiri, ashtu si përsëriti Borhesi.

#### 4. Pero, ché!<sup>7</sup>

Horhe Luis Borhes, shkrimtari modern argjentinase, që në parabolat e veta kalon si nëpër shtëpi nëpër kultura e qytetërime, vetë i fascinuar me letërsinë angleze, posaçëm me Shekspirin, kur ligjëron gojarisht për tragjedianin e famshëm, mjaftohet që për një minutë ta shqiptojë emrin e tij në variacione. Në parabolat e veta të shkurta deri në esencë sikur rimerr teorinë e vet “që jeta i ngjet literaturës, para se literatura jetës”.

#### THURJA

Që tmerri i tij të jetë i plotë, Cezari, i shtyrë deri në thembër të shtatores me therjet e papërmbajtshme të miqve, zbulon në mes të fytyrave e shpueseve edhe fytyrën e Mark Junie Brutit, të zgjedhurit të vet, ndoshta të birit të vet, dhe duke mos u mbrojtur më, bërtet: *A edhe ti, biri im!* Shekspiri dhe Kevedo e rimarrin këtë klithmë patetike.

Fatit i pëlqejnë përsëritjet, variantet, simetritë; nëntëmbëdhjetë shekuj pas kësaj, në jug të provincës Buenos Aires, një gauç e

<sup>6</sup> Po aty, f. 84.

<sup>7</sup> *Pero, ché* (idiomë e folur argjentinase): *Hej, Ti; Pse, Ti; Po, Ti.*

sulmojnë gauçë të tjerë, dhe ky, duke rënë, e njih famullin e i thotë, me një qortim të lehtë dhe pak i befasuar (këto fjalë duhet të dëgjohen, e jo të lexohen): *Pero ché!*. E vrasin, po ai nuk e di që vdes vetëm që të përsëritet një skenë.<sup>8</sup>

I zhvendosur në kohë e në hapësirë, Borhesi skenën e Shekspirit e zhvendos nga Senati romak në periferinë argjentinase të Buenos Airesit, për të ndërtuar skena paralele. Tashmë *Tema/Thurja*, si ribërje e skenës së famshme të Jul Cezarit, merr konotacione të: *thurjes, intri-gës, komplotit e konspiracionit*, sidomos në variantin anglisht të parabolës. Porse zhargonit i antikitetit ruhet sidomos me thënien fatidike, tashmë në variantin argjentinase të spanjishtes: *Pero ché!*, me të cilën i drejtohet gauçi, gauçit të ri, që po ia fuste thikën në krahnor, duke e rinjohur tek ai të birin.

Borhesi këtu insiston në esencën e aktit dramatik, që bëhet thelb i gjithë dramës, i përkthyer në të folur të një fraze, e cila është e pamundur të transkriptohet (të paraqitet me shkrim), por funksionin e vërtetë e ka vetëm si “shqiptim i gjallë”, që transfigurohet vetë në skenë të jetës si në skenë të teatrit. Në këtë mënyrë, Borhesi ngul këmbë që në dramë të folurit është i lidhur tepër fort me aktin (gjestin).<sup>9</sup>

Prandaj, klithma e Cezarit: *Et tu, Bruté?*, në dramën e Shekspirit, duhet të jetë në latinisht; prandaj klithma e gauçit: *Pero ché!* në parabolën e Borhesit, duhet të jetë vetëm në zhargon argjentinase. Sidomos kur i Biri vret babën e klithma është fjala e fundit e Babës.

Për të përfunduar që drama është gjini e vështirë, gjini e rrezikshme, si akt e si thurje; për të theksuar që profecia shekspiriane e thënë me gojën e Kasit të *Jul Cezari* do të realizohet shekuj më vonë të Borhesit. Dhe të shkojë edhe përtej këtij.

## 5. Ma hiqni thikën!

Kështu klith apo lutet Hava, protagoniste e dramës së Doruntina Bashës, *Stiffler*<sup>10</sup>. Hava, arketip i gruas së parë apo i gruas së përditshme, e ka një thikë të ngulur në shpinë, një thikë të markës Stiffler,

<sup>8</sup> Jorge Luis Borges, “La trama” në *El Hacedor*, Buenos Aires, 1960.

<sup>9</sup> Roland Barthes, *Le grain de la voix*; në vështrimin (kokrra e zërit; zëri i zërit); diksioni, gjuha e gjallë, që shfaq njëherësh mesazhin dhe gjendjen.

<sup>10</sup> Doruntina Basha, *Stiffler*, Prishtinë, 2021. Citimet janë nga dorëshkrimi i dramës së luajtur në teatrin *Dodona* në Prishtinë, më 2022.

si thikë të kuzhinës, apo si thikë kulturore, që nuk di kush ia ka ngulur mbas sysh. (Krejt ndryshe nga thika e Brutit në gjoksin e Cezarit në dramën e Shekspirit dhe nga thika e *gauçit* në gjoksin e *kryegauçit* në Parabolën e Borhesit; te të cilët viktimat e sheh dorasin dhe vdekjen me sy).

Doruntina Basha jepet në kërkim të kriminelit për të cilin nuk dihet asgjë. Në tekstin e vet dramatik është e pamëshirshme për të zbuluar kush e fut thikën e përhershme pas shpine për viktimën e protagonistes. Drama ka tri akte me një zhvillim të dyfishtë: paraqitja e ndodhive në nivel prospektiv dhe zbulim i shkaqeve në mënyrë retrospektive, që formalisht është më afër prozës rrëfimore sesa dramatikës së ndodhjes. Sepse ndodhje nuk ka, por ka proces zhvillimi.

Në aktin e parë *Motra e pranimit*, Hava sprovohet me motrën, që luan hetuesen dhe nuk e lë të hyjë në urgjencë, për ta takuar mjekun, deri në alivanosje. Në aktin e dytë *Çika pa Sy dhe pa Mend*, Hava torturohet nga *P1* dhe *P2*, shefi e rreshteri i krimeve të rënda, për të pranuar krimin. Po thikën e ka gjithnjë të ngulur në shpinë. Në aktin e tretë, *Çika e Kalldrëmit Dyqindvjeçar*, Hava tashmë është kufomë, prapë me thikën në shpinë. Në morg, bisedojnë *A* dhe *B*, zyrtari i lartë i çregjistrimit dhe zyrtari i çregjistrimit.

Doruntina Basha, duke përdorur teknika të rrëfimit, para aktit të dytë e para aktit të tretë, mjeshtërisht, në trajtë të solilokuiumit paraqet rrënjët e biografisë/autobiografisë së protagonistes, ashtu siç i shenjon personazhet pa emra e karaktere, që kanë vetëm funksione në një sistem të tmerrshëm burokratik për të sajuar dokumente e për të marrë jetë. Kjo është ikje nga drama klasike duke i bërë personazhe që gjatë kërkimit bëhen persona duke u vetëzbuluar.

Idioma, gjuha e gjallë, regjistri i të folurit të personazheve, në këtë nivel marrin trajtën e tregimit të dramatizuar. Në këtë pikë, Doruntina Basha është shfaqur fuqishëm edhe në dramën e saj të parë *Gishti*<sup>11</sup>, të shkruar një deçenie më parë.

Drama *Stiffler* (Thika), në vështrimin bashkëkohor, bën një kirurgji të kohës aktuale, duke zbuluar absurdin e shoqërisë aktuale, që në trajtë të *kronikës së zezë* ironizon shoqërinë e manipulimit që u është dorëzuar formave e proformave për ta harruar *jetën* dhe *humanen*. Në këtë nivel zbulimi është kronika e gruas së përdalë, ndëshkimi i së cilës

<sup>11</sup> Doruntina Basha, *Gishti*, Prishtinë, 2011.

mbaron me stigmën kolektive. Askush nuk duket në morg për të marrë kufomën e Havës me thikën në shpinë.

Mirëpo, *thika* e dramës *Stiffler* të Doruntina Bashës lejon një lexim edhe më të thellë. Protagonistja Hava, tash në nivel të arketipit, shpalon “mëkatin” e vet: nga ajo mbetet në kujtesë një vetmitare me një thikë në shpinë dhe me foto të embrioneve të therura në amëz. Asgjë tjetër. Askund shenjë për Ademin (Adamin) e saj. Gjithçka mund t’i ngjajë viktimës, që me stigmën e re dhe me stigmën e përhershme, do të gjuhet me gurë, për të rigjetur (zbuluar) kulturën e një fataliteti.

Autorja Doruntina Basha, kur kuptimin e thikës e sheh të përafërt me foton e embrioneve të vrara, e ngre dorën lart, porse e le të ngrirë, pa hedhur gurin. Vijon të dëgjohet pëshpërima: *Ma hiqni thikën prej shpinës!*

Thikën *Stiffler* me gravurë “Derisa vdekja të na ndajë”, si thurje ironike në fund dhe ftesë për rilexim të dramës.

Me suksesin e përsëritur në gjininë e vështirë dhe të rrezikshme të dramës, Doruntina Basha tashmë ka dalë në ballë të dramatistëve shqiptarë, sot për sot.

## AKTET DRAMATIKE

### I. GJINIA E VONUAR

Drama është gjini e vonuar në letërsinë shqipe, si thurje letrare dhe si lexim teatror-skenik. Prandaj edhe trashëgimia e saj letrare është më e hollë në të gjitha aspektet.

Në frymën e romantizmit janë krijuar dramat: *Sofonizba* (Numidët) e Jeronim de Radës, në italisht; *Emira* e Anton Santorit, në arbërisht; *Besa* e Sami Frashërit, në turqisht. Vetëm drama e Samiut është luajtur në teatër edhe turqisht dhe është përkthyer në shqip.

Në shekullin njëzet drama shqipe, duke qenë gjini që realizohet dhe komunikon si tekst dhe si shfaqje publike, ka ndjekur odiseadën e gjendjes kulturore e kombëtare të shqiptarëve, me vete dhe me të tjerët; gjithashtu me trajtat e thurjes së saj në komunikim me gjinitë e tjera të letërsisë shqipe.

Në fillim të shekullit njëzet, Andon Zako Çajupi, me veprën *Katrëmbëdhjetë vjeç dhëndërr*, krijoi thelbin e një drame sociale-psikologjike dhe me veprën *Pas vdekjes* zhvilloi formën dramatike të satirës politike-patriotike. Po në këtë nisje, Fan S. Noli thuri dramën “foshnjë” *Israilitë e Filistinë*, me parashtresë biblike dhe me një “enigmë” mbrenda, që pritej të zgjidhej në skenë. Dy decenie më vonë, Gjergj Fishta krijoi dramën heroike-atdhetare, që u shfaq me sukses në teatrin e Shkodrës. Vitet njëzet e tridhjetë i dominojnë tragjeditë klasiciste të Etëhem Haxhiademit, si tekste e si shfaqje teatrale: *Abeli*, *Pirro*, *Skënderbeu*, etj.

Në gjysmën e dytë të shekullit njëzet shquhet tragjedia *Nita* e Josip Relës, e ngjyer në humusin arbëror. Po, në ndjekje të saj u zhvillua drama plot patos e soçrealizmit, tashmë e ngushtuar nga metoda dhe e kushtëzuar nga politika e teatrit shqiptar të kohës.

Në vitet shtatëdhjetë të këtij shekulli ngjallet drama shqipe në Kosovë, patjetër në varshmëri me zhvillimin e teatrit, sidomos në Prishtinë. Dramat e Anton Pashkut, Rexhep Qosjes, Ymer Shkrelit, Teki Dërvishit e të tjerëve, nisnin t’u konkurrojnë dramave të huaja në skenën e Prishtinës.

Ky ekskurs historik për dramën shqipe bëhet për të vënë re se çfarë trashëgimie kombëtare ka drama shqipe e shekullit të ri njëzet e një, e sidomos drama dhe teatri i decenieve të fundit të shekullit para-  
rendës, për të kuptuar zjarminë e gjinisë në *fazën e kapërcimit*. Pa har-  
ruar asnjëherë gjuhën e eksperimentit në thurjen dramatike dhe në  
leximin e saj teatral, që është fenomen i pakalueshëm i kontestimit, janë  
veprat dramatike të Anton Pashkut dhe të Teki Dërvishit, që do të krijo-  
jnë edhe në trajtë të ndikimit në dramatikën e shekullit të ri. Së pari  
tema autentike në rrjetin universal, tema aktuale në rrjetin vendor, gjuha  
teatrale dhe komunikimi i saj. Ideja përballë Jetës, Figura përballë  
Paradoksit, duan të kurorëzojnë Dramën e Pësimit dhe Dramën e  
Ringjalljes.

Ky fenomen nis të bëhet karakteristikë e dramës së shekullit të ri.  
Monologu, monodrama, pamjet pa akte, drama njëaktëshe, thelbi  
dramatik i shfaqur në shkallë variantesh. Edhe më tej: teksti i dramës si  
skenar për shfaqjen; shfaqja mbrenda shfaqjes si variantë e përbren-  
dësimit me fije të dekriptimit dramatik të shikuesit. Performanca ske-  
nike e shoqëruar me strukturën e komunikimit vizuel modern dhe loja  
e dyfishuar në trajtë të parodisë. Me një fjalë: dalje e vetëdijshme nga  
klasiciteti.

## A. DRAMA E PËSIMIT

(Anton Pashku: *Gof*)

Kanë kaluar njëzet shekuj, por deti është gjithnjë në mes të siujdhesës romane e të siujdhesës ilirike. Raporti tashmë është ndërmjet popujve me emra të derivuar: italianë e shqiptarë. Dhe kryeqytetet: Tirana këndeje e Roma andej.

Anton Pashku në dramën *Gof* (të cilësuar si tragjedi moderne)<sup>12</sup> shpalon “hukamat e heqamës që pat shpërthyer në prillin e 1939-tës”. Saktësisht për të dëshmuar që paradigma antike vetëmse është kthyer në *parabolë* në modernitet. Lufta për pushtim e dominim, veçse ka shtuar nuanca të kohëve, porse thelbi mbetet i njëjti. Paradigma thotë: gara për dominim ka dimensionet e mbrendshme, të cilave u shtohen dimensionet e fuqishme të jashtme, me cilësim të ideologjisë së përbotshme.

Tri personazhet e dramës *Gof*, Lulashi, Lulani e Lulua, janë një trio alpinistësh, që ia kanë mësyre ngjitjes dhe pushtimit të majës më të lartë të malit më të lartë. Një sport si obsesion për famë e pushtet. Emrat e tyre kanë të njëjtën bazë, po mënyra e shqesisë së tyre saktëson dallimin që bëhet më fort në nivel gjestesh se sa në nivel karakteresh. Ata janë zënë në ngushticë, duke u robëruar në lëvizje nga akulli, pikërisht se donin të ngjiteshin mbas shpinës së Diellit. Tanimë Lulani e Lulua disputojnë duke kërkuar daljen: i pari duke kërkuar veprimin e i dyti duke pritur ndërrimin e gjendjes. Kurse përpara kanë pasojën e të dy formave të qëndresës, Lulashin, që e ka pushtuar zjarrmia dhe flet përçart.

Në fakt Lulashi është ai që me ligjërimin e tij krijon thelbin e dramës së dokumentit të Tiranës në vitin e përmendur, kur pushtohet nga Italia. Ligjërimi i Lulashit, që bën një prerje kirurgjikale të shoqërisë së kryeqytetit, është një kolazh tekstesh të folura e të botuara në gazetata dhe propaganda e ditës. Aty lakohen ligjërimet e bindjes dhe mosbindjes, shtresat ligjërimore të shtresimeve sociale të kryeqytetit të hutuar në tragjedinë që ka filluar. Parabola e Anton Pashkut kalon nëpër nivelet e funksionimit të ligjërimin, që nis me humor të zi, vijon me ironi, për të përfunduar me sarkazëm, duke përmbysur shoqërinë e Polisit, që ëndërron qytetërimin “perëndimor” (roman) nëpërmjet

<sup>12</sup> Anton Pashku, *Gof*, 1976.

subkulturës së imitimit të gërditshëm, përderisa makineria e dhunës së superfuqisë, bluan “mish e eshtra” dhe shpërbën shpirtrat e lëkundur.

Shpirtrat e lëkundur, fiset e izoluara në grindje, ambiciet dominuese të krahinave, nuk mund të përbëjnë një organizim dhe orientim kulturor dhe nacional të një vendi, vetëm pse kanë ambicie të pamatura pushtetore. Pesha e lirisë është kulturë identitare që lyp therorë, aq më tepër për prijësit që synojnë të krijojnë Qytetin autentik shqiptar, me cilësimin qoftë mbretëror, qoftë republikan. Në fillim, si dhe në fund, kërkohet njeriu etik, nënvizon ligjërimi dramatik i Anton Pashkut, i cili shpalohej si ligjërim i zjarrmisë së protagonistit Lulashi.

*Vos clamantis in deserto.*

## B. DRAMA E RINGJALLJES (Teki Dërvishi: *Ku është populli*)

Poeti Teki Dërvishi, tashmë si individ e si krijues, e ka mbijetuar shekullin njëzet nëpërmjet rapsodisë dramatike të ringjalljes *Bregu i pikëllimit*, para vetes e para botës. Mbijetesa e kalon në shekullin e ri, me tragjikomedinë *Ku është populli*. Në veprën e thurur më 2003, të inskenuar në Teatrin e Prishtinës, nënvizohet “hukama e heqamës” që ndan dy shekujt, bile dy mileniumet e botës së vogël dhe botës së madhe. Vepra ruan në variacione melankolinë e artikuluar në vepra të mëhershme. Krijuesi *pyet* apo *habitet* për të fundmen herë: ku është populli?! Kur riviziton postulatet e veta të përherëshme, si memorie historike apo si imagjinatë artistike, nuk arrin përtej dëshpërimit të paskaj, me një shtesë: *shpresa vdes e fundit*. Lojtar Lojtari, aktanti i tij tejkohor autoideografik në dramatikë, bën aktin e tij të fundit në skenë: luan vrasjen e *Orës së ligë shqiptare*, në tokë si në qiell.

Kjo, edhe mbas ngjarjeve historike më të fundit, liria trajtohet (dhe mbetet) si *pasion* dhe *ideal*, e përdhunuar nga *misionarët*; pikërisht bëhet e pamundur të farkohet origjinalja dhe individualja midis pasojës së plojës së falsitetit. Prandaj, në dramë nuk ka karaktere, por ka funksione, ku sundon, madje robëron, dysia, dysia e raporteve dhe e përdorimeve. Kjo duket edhe në procedurën e emërtimeve: ku *Nana/Nusja* e *Baba/Gjenerali* e kanë të vetmin trashëgimtar *Tulin*, që nuk rritet; sepse të gjithë tok sundohen nga *Agjenti shkurtabiq*. Familja e idesë është në shpërbërje. Prandaj drama *Ku është populli* nuk ka akte, porse ka gjendje, që përkundin ëndrrën melankolike të zgjimit.

Krijuesi, si ujk i vjetër, sulmon dhe mbrohet njëherësh me procedimin e parodisë dhe të parodizimit. Vepra *Ku është populli* është strukturuar në Nëntë pamje, që kanë tituj sinjifikues dhe tregues të ideve dhe të ndodhive të papara: *Profili i kujtimit*, *Tuli shpalon flamurin*, *Hajnat e trupit dhe të armëve*, *Punëdore politike*, *Ndërtimi i burgut*, *Nana e popullit*, *Doracakë për punë politike*, *Pastrimi kirurgjik i shpirtit*, *Jezusi në kutinë muzikore*. Pra, aty ku është demoni është përgjegjë edhe demonizimi.

Parodizimi i ideve dhe i klisheve me pretendime planetare përmbysset me gjuhën afektive skatologjike. Dërvishi përqesh idetë e mëdha duke theksuar që bartësit e tyre i mbrojnë deri në tehun ekstrem:

ku është populli. Vetëm duke dëshmuar sa lehtë i dekomponon jeta dogmat.

Në gjithë veprën është në fakt vetëm një dialog ndërmjet Tullit (djalit) dhe (babës) Baba/Gjeneralit, që duke u përjashtuar, vetvetiu njësohen. “Pse ke pritë e nuk je rritë”, i thuhet Tullit, i cili përgjigjet “kam pritur babën të dalë nga burgu; e kam pritur Nanën të kthehet nga festivalet teatrore; e kam shtjerrë kohën duke lexuar përrallat e Teki Dërvishit” kur thotë “Jeta artistike t’i prish dhëmbët”. Paradoksi i autorit: nana artiste i ka dhëmbët hekur e baba patriot i ka dhëmbët e thyer nga policia artistike! Dërvishi parodizon veten, Homerin, Xhojsin, Uliksin, Koliqin, Penelopën, Krishtin...

Përfundimisht: *Baba/Gjenerali* (alias *Lojtar Lojtari*) historinë e popullit që e kërkon e shpjegon duke rrëfyer shkallët e konvertimeve të veta.

Duke e parë lojën e fatit si kullë të kartave apo kullë në rërë, Teki Dërvishi preferon lojën e fatit duke vrarë *Orën e ligë shqiptare*. Patjetër si mjeshtër i melankolisë.

## II. DRAMA E RE

### TALLJA SHPIRTËRORE

(Jeton Neziraj: *Liza po fle*, 2005)

#### 1. Akti dramatik

Drama njëaktëshe *Liza po fle* e Jeton Nezirajt, me një motivim strukturor të nivelit të epërm, zhvillimin dramatik, tragjikën dhe tragjicitetin e sublimon në vetëm një *akt dramatik*, në kulminacion. Në këtë mënyrë synohet të ruhet forma klasike e dramës së lartë, tashmë e përqendruar në një pikë. Është dramë ku ndodhia motivohet nga pasoja, për të sugjeruar shkakun, i cili sërishmi krijon pasojën zinxhirore. Pra, strukturalisht drama *Liza po fle* lakmon klasicitetin e tragjedisë, duke e sprovuar gjatë rrugës tronditjen e këtij klasiciteti, me vetëdije të plotë.

Kjo dramë ndodh në një vend dhe në një kohë, po duke qenë dramë e ideve, shpalon gjakimin që forma e tillë, duke qenë bashkëkohore, kërkon përhershmerinë. Vepra ka dy personazhe, *Burri* dhe *Prifti* dhe një *Protagoniste*, që është *Liza* (kufoma e Lizës), që, edhe pse nuk merr pjesë në ndodhi, në fakt është *spiritus movens* e motivimit të shkallës sipërore të akteve dramatike.

Dhoma e madhe në shtëpinë e Burrit, e ky ka fytyrë të parruar dhe sy të skuqur nga pagjumësia. Kufoma e Lizës, e shtrirë në shtrat, është e mbuluar me një pëlhurë të bardhë. Por, natë është: nuk ka dritë as ujë, dëgjohet fishkëllima e erës dhe rrapllima e llamarinës mbi kulmin e shtëpisë. Burri lëviz me fener në dorë, për t'iu afruar kufomës, sa për të përsëritur për veten: “Ti po kutërbon Liza, por ky kutërbimi yt është më i ëmbël se aroma e mijëra trëndafilave... Oh Perëndi...!”<sup>13</sup> Kjo figurë e fortë kontrastive, madje e tepruar, si dhe puthja në buzë e kufomës së Lizës nga ana e Burrit, prosede që në një interpretim autorial mjaftohet me formulimin se “grotesku është indi i dramës”, në fakt nënvizon prosedeun e dramës, ku shpalohen pandërprerë gjendjet alternative të shpirtit të Burrit.

<sup>13</sup> Jeton Neziraj: *Liza po fle*, dramë njëaktëshe, Buzuku, Prishtinë, 2006, f. 8. Këtu e tutje, citimet janë nga ky botim i parë.

Këto gjendje alternative, si esencë e si figurim, janë të mbështetura në mënyrë alternative në tekstet protobiblike; kur me adhurim këndon dashurinë:

O pëllumbesha ime, që rri këtu fjetur, ma trego fytyrën tënde, më bëj ta dëgjoj zërin tënd, sepse zëri yt është i këndshëm dhe fytyra jote është e hijshme...<sup>14</sup>

por edhe kur me adhurim e lutje kërkon ndihmë nga Zoti:

O Zot, dëgjo një çështje të drejtë, dëgjo me vëmendje britmën time, dëgjo lutjen time, që nuk vjen nga buzë mashtruese... O Zot, më çliro me dorën tënde nga njerëzit e kësaj bote...<sup>15</sup>

Është kjo klithmë për dashurinë e humbur, si zëri i humbur në shkretëtirën e moskuptimit. Burri pret Priftin, që të rrëfëhet përpara tij. Dhe Prifti hyn mbrenda gati i hutuar dhe është i përbaltur i tëri, kur ora bie njëmbëdhjetë herë! Biseda e Burrit me Priftin rrëshqet në paradokse; nuk shihen në sy, kurse fjalët e tyre këputen me sinkopa, ku gjithsecili ndjek logjikën e fjalës së vet pa vëmendësuar tjetrin. Mezi merren vesh, që po binte shi, vetëm pas tre muajsh, dhe aty në mes duhet të jetë kakofonia e shkretëtirës shpirtërore: Burri: Liza..., Prifti: Po fryn; Burri: Liza Imzot...; Prifti: Filloi shi; Burri: Liza, Imzot është e sëmurë...! Prifti: Erdha pak vonë... Burri: Liza po fle ende Imzot...; Prifti: Nuk mund të rrihet në terr! Kur Prifti më në fund ulet, Burri kthehet me një shishe verë dhe dy gota verë “për shëndetin e Lizës”. Mbasi shtrohet pija, protagonistët bisedojnë për njerëzit e mirë e të këqij; për ëndrrat e për botën. Kur Burri kërkon të rrëfëhet, Prifti djersitet, se rrëfimi duhet të bëhet në kishë, e ky ia kthen që në kishë ngulfatet, prandaj i bie në gjunjë dhe nis rrëfimin.

## 2. Rrëfimet alternative

Jemi në fazën e ngritjes së tensionit të dramës, që kërkon një zgjidhje, porse zgjidhja ngatërrohet. Nëpër ngritje e zbritje tensionesh,

<sup>14</sup> Po aty, f. 9.

<sup>15</sup> Po aty, f. 10.

nuk dihet më kush para kujt rrëfëhet. Burri para Priftit, duke rrëfyer jetën e vet si monolog i cili ndërpritet vetëm herë mbas herë me përmendjen e tij “Liza po fle”, që ngjasmon me melodinë melankolike të humbjes; apo Prifti para Burrit, duke u përpjekur të zbulojë misterin e tij, madje i harruar për vete, duke vetërrëfyer pavetëdijshtë variante të ndodhive të veta në raport me njerëzit e grigjës së vet. Për aq sa intensiteti i rrëfimit të Burrit strukturohet, së paku duke treguar variante, që plotësojnë një qëndrim e qëllim të parë; variantet e Priftit, të cilin e pushton vera, bëhen të çakorduara, deri në masën sa mund t’u ngjajnë qëllimeve fillestare të Burrit. Dhe të dy personazhet nisin t’i ngjajnë njëri-tjetrit, për dyshimet apo solidaritetin mes tyre. Shembujt janë të habitshëm, por edhe të pritshëm, kur Prifti pajtohet që Zefi (mbasi ka blasfemuar kishën dhe Zotin në gazetë) e meriton përçmimin dhe rrahjen; pra bëhet një me Burrin që e kishte rrahur Zefin, sepse ia shikonte fotografinë e Lizës në zyrë dhe qeshej me ndjesi fituesi. Pra, dy rrëfimtaret, formalisht bëhen një, pikërisht në pikat, ku nuk i besonin më njëri-tjetrit. Ata në vend se bashkëbisedues në mirëkuptim, ishin kthyer në kundërshtarë të egërsuar.

Burri flet për fëmijëri të vetën *të zakonshme*, përderisa në moshën 25-vjeçare takon Lizën 16-vjeçare; atëherë mahnitja e saj e trazon për ta shpënë në situatë shpirtërore të jashtëzakonshme. Atëherë dashuria për Lizën e bën të urrejë edhe shokët e saj dhe këdo që do t’i afrohej. Në një situatë përmallimi takohet me Lizën në Kishë, dhe duke i fshirë lotët njëri-tjetrit, pajtohen të martohen, me kurorë kishtarë dhe qytetare. Nuk ndahej nga ajo dhe jetonte në ekstazë:

...Gjinj të bardhë Imzot, më të bardhë se bora e malit... Me gishtërinj ia prekja thithat... Bija në ekstazë nga kjo prekje e lehtë... Pastaj e zbuloja të tërën. Afroja pastaj kokën dhe ia nuhasja aromën e trupit, bëhesha si i dehur, Imzot.<sup>16</sup>

Po, Zefi ishte djalli, që përpinte fotografinë e saj, dhe Burri u bë i ashpër për këdo që i afrohej Lizës së tij. Ndërroi punë e vendbanim, pa mundur të qetësohej në lumturinë e vet nga njerëzit e këqij që do të dëmtonin bukuroshen që i përkiste vetëm atij.

Prifti, dëgjon, kollitet, djersitet, duke u ngulfatur nga pija dhe nis tregimin e vet paralel, për gruan që tradhton burrin, por nuk pranon ndëshkimin me vrasje; ndëshkimi duhet t’i lihet Perëndisë. Prifti dallon fotografinë e Lizës në terr e Burri i përhumur përsërit “Liza po fle”.

<sup>16</sup> Po aty, f. 40.

### 3. Rrënjët e krizës

Rrëfimi i burrit kthehet në fëmijëri, kur si 10 vjeçar, bashkë me Culin, gjetën një mace në kënetë. E morën e shëndoshën dhe u rrahën kush do ta kishte të vetën. Po në fund macja e zgjodhi Culin. I mërziur që s'ë zgjodh macja, Burri theu xhamin; babai e rrahu me gjak; nëna u grind me babain; babai e rrahu nënën; nëna preu damarin e vdiq... Dhe Burri bënte plane si ta vriste babain. Po kishte edhe idenë e tmerrshme: e ndjell macen e Cudit; e lidh në ahur; e lëmon dhe ia pret fytyrën me xhamin e mprehur; pastaj ia nxjerr zorrët! Prifti ia pret rrëfimin me lutje:

Falja o Zot, falja të gjitha paudhësitë këtij njeriu, shëroja të gjitha sëmundjet... Shpengoje jetën e tij nga shkatërrimi dhe kurorëzoje me mirësi e dhemshuri...!<sup>17</sup>

Prifti që është duke u ngulfatur nis rrëfimin paralel për gruan e shturur, që kishte tradhtuar burrin, dhe në kishë po i ngjitej priftit për trupin duke e provuar tundimin e tij. Ajo e tmerruar që Prifti nuk u tundua, iu ankua burrit që prifti e kishte mashtruar. Dhe tundimi i vërtetë i Priftit do të qe më i madh, tundimi i dytë, si ta bindte burrin e saj, që ajo po e mashtronte dhe si ta shpëtonte shpirtin e vet e shpirtin e gruas nëpërmjet lutjeve zbutëse.

“Liza po fle ende Imzot”, e përdegëzon rrëfimin e tij Burri. E ka harruar për herë të parë fotografinë e Lizës në shtëpi. Kthehet turravrap kah shtëpia. I duket se sheh një njeri që kërcen nga dritarja e dhomës së tij të gjumit. Më parë i tmerruar, pastaj: “Qava Imzot, jo për veten, po për Lizën”.

Prifti dallon kufomën e Lizës, e prek trupin e Lizës, nis e qan “Oh perëndi... Pse?” Por Liza nuk e ka merituar të vdesë... Ajo ka qenë engjëll... Dhe Prifti vdes.

Prifti vdes i ngulfatur, duke pirë verën e helmuar. Dhe këtu është përfundimi i aktit të dramës. Rrëfimi i reales e mund konfesionin e ireales. Prandaj, edhe në qoftë se groteska është indii i dramës, në vështrimin e prosedeut dramatik, atëherë tharimi tragjik është thelbi i gjithë veprës, për ta dëshmuar klasikën gjenuine, e cila pëlçet në kulmin e saj. Rrënjët e krizës janë në të kaluarën e largët të lakimit të

<sup>17</sup> Po aty, f. 57.

papërfunduar të normës e moralitetit njerëzor. Dhe sidomos kur trajtohet bota e ndërlikuar e njeriut, e raportit të mashkullit me femrën, e sidomos e Burrit me gruan, kur ballafaqohet e hyjnueshmja me të përditshmen. Sikur jemi në *Ditën e gjashtë*, kur Zoti krijoi Njeriun (Adamin) dhe ky krijoi Evën e vet. Aty u ngjiz pasioni që buthton si bimë e egër në grindje të paparë me hyjnizimin. Dashuria si pasion i papërmbajtur në cilindo rrjet të përparshëm të dimensionit elementar njerëzor. Dashuria në trajtën e posesionit dhe të posedimit, si e drejtë parake (e origjinës) që duhet t'i dhurohet domosdoshmërisht pasionit të vdekjes dhe shkatërrimit.

Burri e Liza apo Adami e Eva, këtu mund të lexohen si mos-marrëveshje hierarkie, për jetën njerëzore në gjenezë, apo për iluzionin e barazimit gjinor që është modë e modernitetit. Porse, Jeton Neziraj në dramën e vet *Liza po fle* sikur mjaftohet të dëftojë sërishmi duke thurur tufën me lule të mbledhur në trashëgiminë dramatike nga kohërat e para deri në epokën e tashme. Të rithemi se ky është procedim post-modernist, duket vetëm pohim i modës së kaluar, duke u kënaqur me dëftimin e aktit dramatik, duke rrëfyer të ndodhurën, të zbulohet diçka, që dihet paraprkasht se kishte qenë mbuluar dikur moti, si të ishte dje.

Burri kërkon të drejtën për të mbrojtur dashurinë e vet Lizën, për të cilën derdh aq shumë lot, kur ia pëlqejnë njerëzit e ligj. Ai e ruan atë për të dëshmuar kulturën e vet njerëzore (të kaluar në nivelin e njësimi me tjetrin deri në çmenduri). Në anën tjetër ka aftësinë të ligjërojë intrigën njerëzore që kalon nëpër nivele sublimë të poetikës së merimangës. Poetikë, që në praktikën e mësimi doktrinar, zakonisht përfundon në politikë.

Këtë e dëshmon Jeton Neziraj në dramën *Liza po fle*, sidomos në nivelin e thurjes së tekstit dramatik. Kufi të cilin ai do ta tejkalojë shumëfish në përdëgjizimet e veta dramatike të llojit e të qëllimit, destinimit për të lexuar dramën e aktualitetit, që lind si frymëzim hyjnor e përfundon në efemerën; apo anasjelltas, duke rrëshqitur nga tragjedia në farsë, me pamje të absurdit.

#### 4. Burri i rrëfehët autorit

I vetmi akt në dramë është helmimi (vdekja) e Priftit. Në fakt, 'Rrëfimi' i Burrit e pushton gjithë hapësirën e ndodhive, qoftë si shkaqe e qoftë si pasoja. Ky rrëfim i drejtohet edhe më Priftit, edhe pse ai më s'është ndër të gjallët, porse mbetet i gjallë funksionalisht për të treguar

trekëndëshin fatal: Burri, Prifti, Liza. Prandaj mbarimi i rrëfimit të Burrit përbën thelbin e intrigës, që ofron zgjidhjen e veprës, dhe sikur i rrëfëhet autorit duke parashikuar gjithëdijen e tij. Ai në fund artikulon dy qëndrime për veten: “Jo Imzot. Unë nuk jam njeri i lig”, që flet për vetëbesim dhe “Perëndi, më fal mua mëkatarin”, si lutje për shpëtim.

Mirëpo “Rrëfimi” për ngjarjet ka mbrenda domethënien e gjithë dramës, duke thurur aty dhe pikëvështrimin e autorit, mënyra e thurjes së intrigës dhe drama e zgjidhjes së saj.

Burri e gjen Lizën lakuriq në dhomë të gjumit. I lutet ndër lot se do ta falte, nëse ajo do ta donte. Por Liza lakuriq i thotë se nuk e kishte dashur kurrë; se nuk ishte burrë; se në kishë shkonte vetëm për ta takuar Priftin. Ajo madje i pranoi që Prifti do të vinte në të njëjtën orë, Prifti që kishte harruar kryqin e vet në tavolinë. Liza lakuriq, aspak e trembur, duke shqiptuar fjalët kobtare “Unë nuk të dua”, shkatërron përgjithmonë diskursin e dashurisë i cili prej se është jeta e ka formulën e përsëritur por magjike: “Unë të dua”/”Edhe unë të dua”. Në fakt, një diskurs i tillë nuk ka funksionuar këtu asnjëherë, sepse Burri lotues i përhershëm vetëmsa poetizon fjalë dashurie të poetizuara e të lagura në lot për bukurinë e gruas (Lizës); e tashti nga goja e saj dëgjon formulën vrastare: Nuk të dua, madje nuk të kam dashur asnjëherë.

“Dhe pastaj Imzot mora thikën e madhe që e mbaja në dollap dhe i rashë derisa ajo po dilte nga banjoja.”<sup>18</sup>

Rituali i përsëritur, në fund, si dhe në fillim: “Ke filluar të kutërbosh Liza, por ky kutërbim yti më është më i ëmbël se aroma e mijëra trëndafilave” nga ana e Burrit është sforcim (teprim) për ta kthyer tragjikën në groteskë. Aq më tepër kur shoqërohet me pika loti të burrit. Edhe më tepër kur situata kalohet në nivelin e himneve protobiblike për dashurinë dhe bipolaritetin e saj. Herën e parë në formën:

“Më kanë caktuar të ruaj vreshtat, por vëreshtin tim nuk e kam ruajtur. Më mbani me pite rrushi, më përtëri me mollë, sepse unë vuaj nga dashuria...”<sup>19</sup>

Herën e dytë, në mënyrë më të shtjelluar:

<sup>18</sup> Po aty, f. 67.

<sup>19</sup> Po aty, f. 67.

“Në dashuri nuk ka frikë, madje dashuria e përsosur e nxjerr jashtë frikën, sepse frika ka të bëjë me ndëshkimin dhe ai që ka frikë nuk është i përsosur në dashuri...”<sup>20</sup>

Autori Jeton Neziraj e ka shkruar varianten e vet të temës së moçme të njerëzimit, në trajtë të dramës, që rrëfëhet tërësisht nga Burri, prandaj duket që burri i pëshpërit atij pandalshëm në vesh: dhimbje, dashuri, frikë. E kush mund të jetë këtu i përsosur.

Temën e pat trajtuar në poezi më i pari i poetëve modernë, Charl Bodëleri, në veprën e vet *Lulet e së keqes*.<sup>21</sup> Aty poeti frëng e shihte gruan si robneshë të marrë që do veten e vet, kurse burrin tiran e vagabond që robnon robneshën e në të humbet vetë.

[Burri nuk mund ta joshte Lizën, sepse Liza nuk e donte. Ai nuk donte ta dhunonte, por donte ta robëronte. Burri mund të bëhej vrasës apo vetëvrasës. Zgjidhja është e rëndë.]

## 5. Autori

Jeton Neziraj (1977) dramaturg, skenarist e regjisor, është shkrimtari më produktiv i kohës së fundit të ne që ka botuar një dyzinë dramash në shqip e në gjuhë të tjera. Kjo bën që vepra e tij të jetë receiptuar edhe mbrenda edhe jashtë, duke pasë mbrenda saj tema humane universale, tema vendëse dhe tema aktuale me kapacitete kauzash të dimensioneve rajonale e përtej. Për leximin tonë që ka synim para së gjithash tekstin e jo inskenimin, drama *Liza po fle* është e para, që shfaq identitetin e krijuesit. Drama *Virgjëresha* është më shumë eksperiment kërkimi, që thuret me mbivënie të fenomenit duke e kaluar në provën e takimit me tjetrin. Duket që këtu qëllimi (tendenca) e denatyron fenomenin, qoftë të artikuluar si parodi. Drama *Balkan Bordello* e ndërtuar mbi amzën e trilogjisë *Orestia* të Eskilit, tragjedinë greke e bën të tashme, duke i dhënë karakteristika të botës aktuale të rajonit. Ndaj akseptimi i saj qëllimor është më i lexueshëm për botët që kanë provuar mizoritë edhe në kohët më të vona.

<sup>20</sup> Po aty, f. 69.

<sup>21</sup> Charl Bodëler: *Lulet e së keqes*, (përktheu Mensur Raifi), Rilindja, Prishtinë, 1984.

KRISMA E NGUJIMIT  
(Stefan Çapaliku: *Allegretto Albania*, 2006)

1. *Allegretto Albania*

Pjesa dramatike e Stefan Çapalikut, *Allegretto Albania*<sup>22</sup>, me këtë titull shik, paraqet një Shqipëri gaztore/gazmore, që duke u lëkundur në kapërcim ëndërron komunikimin me botën. Familja e ngjuar: Babai, Nëna, Djali i madh e Djali i vogël, që për shpoti të autorit emërtohen edhe Kontrabasi, Violonçeli, Basstubo e Flauti, nën presionin për pëlçitje të mbrendshme kërkojnë shpëtimin në arratisje. Vrasjen e ka bërë një familjar i largët, Satedini, Fagoti, dhe është arratisur. Familja e ngjuar komunikon me botën vetëm nëpërmjet televizionit të prishur dhe vizitat e Mësuesit, Korno dhe Pajtimes, Violina, spikere e televizionit, të dy këta të shoqatës së ndihmave dhe të pajtimit.

Gjakësi i zemëruar jep fjalë se do të hakmerret duke vlarë jo vrasësin por të parin e fisit, ndërsa Babai e konsideron veten të parin e fisit, prandaj pranë këmbëve mban një kallashnikov, qoftë kur rri përmbys mbi shkresurinat e tij. Porse Nëna, praktike, grindet me Babain që vetëshpallet kreu i fisit për të rrezikuar familjen. Çështja hapet si disput në skenën e katërt, në të cilën Babai u mëson përmendësh nenet e paragrafet e Kanunit, për Vrasjen, Pritën, Besën, Gjakun, shkuesin e gjakut; fëmijët e ndëgjojnë këtë interpretim kanunor të përgjegjësisë, porse Nëna ngulmon e kundërshton duke pohuar që ky është keqinterpretim i Kanunit. Në vizitë, Mësuesi i jep detyra Djalit të vogël dhe i jep leksionin si shumohen e zhvillohen bretkosat. Djalin e madh nuk ka kush ta mësojë.

Pajtimja vjen në vizitë për të sjellë ndihma për familjen e ngjuar, në emër të shoqatës së pajtimit. Mirëpo, në kutinë e makinës së qepjes është një saksofon e vegla të tjera muzike, në kutinë e dyshekëve gjendet një harpë. Në anën tjetër, Pajtimja sjell mjete komunikimi, intranet, pastaj kompjuter e aparat rëntgeni.

Pajtimja spikere në televizion lexon lajmin e ditës, të përsëritur, se në Tiranë nis sezona koncertale “Allegretto Albania” me orkestër simfonike multinacionale të Evropës, për të dhënë koncerte në qytetet

---

<sup>22</sup> Stefan Çapaliku, *Allegretto Albania dhe drama të tjera*, Tiranë, 2006. Referencat në vijim janë nga ky botim.

kryesore të veriut të Shqipërisë. Prandaj, dhe në ndihmat e saj janë ngatërruar instrumentet muzikore, lexohet shpotia e autorit.

Vetëm nata zien në familjen e ngujuar, kur i vihen shulat e rëndë derës (skena e dhjetë). Në lajme televizive rinjitet Sadetini, si kuzhinier i kontingjentit të ushtarëve shqiptarë të kthyer nga Iraku. Pra, vrasësi tashmë është këtu, dhe mund të jetë një zgjidhje. Është një spastrim, apo ekspozim i gjithë familjes në natë. Djali i madh ha, nuk mban dietë. Djali i vogël e përsërit gjithë leksionin mbi shumëzimin e bretkosave. Shpërthen Nëna: Babai përpiket t'i shkruajë gjakësit.

Zbulimi i kthesës së madhe është vetërrëfimi i Babait për mëkatet e veta, që nga fëmijëria e hershme, të strukturuar si kujtime; shkurt, mëkatet që shkelin të dhjetë urdhrat biblikë. Dhe pse të shpallej i pari i fisit? Është i gatshëm të betohet për të vërtetat e veta, duke përfunduar:

Duhet të kem qenë ndën ndonjë entuziazëm të paparë atë ditë që i thashë vetes se ti je më i miri... Gjithë jetën kam vuajtur prej një narcizizmi ekstrem.<sup>23</sup>

Përpak vetëngushëllohet që bota ka pasur kaq tmerre ku ai nuk është fajtor (autor) dhe rendit ngjarjet: vrasjen e Ferdinandit për Luftën e Parë Botërore; projektimi i dhomave me gaz, Aushvici, Nagasaki e Hiroshima; Arqipelagu Gulag; Lufta e Ftohtë e Vietnamit; Jaruzelski e Çausheku; atentati kundër Papës së Romës; Kullat Binjake; lufta në Irak...Të gjitha këto tmerre i ka shkaktuar njerëzimi, jo vogëlsia fantazmagorike e Babait. Prandaj, ai e meriton disi të shpëtohet nga vetja e nga ngujimi.

Dhe zgjidhja vjen (në skenën e katërmëdhjetë). Në shtëpinë e ngujimit troket vrasësi Satedini, i veshur shik, që flet me zë të ulët, sikur pëshpërit, por çan udhën dhe urdhëron. Ai pranon fajin dhe propozon zgjidhjen. Shpëtimi është arratisja, në çast, menjëherë. Të gjithë duhet të hipin në makinë, për të kaluar te miqtë e tij në Greqi. Kurse shtëpinë e ngujimit do ta shembnin për të krijuar në truall një grataçelë, me ortakun e vet.

Në skenën e fundit, si Epilog, të gjithë personazhet dalin nga skena dhe seicili merr instrumentin e vet, me të cilin ishin shenjuar në Prolog, e tashmë ishin njësuar: Babai merr kontrabasin, Nëna violonçelin, Djali i madh basstubon, Djali i vogël flautin. Seicili në një

---

<sup>23</sup> Po aty, f. 49.

dorë e ka instrumentin e në dorën tjetër çadrën. Atyre u bashkohen: Satedini me fagot, Pajtimja me violinë dhe Mësuesi me korno.

Teksti i autorit dhe paraqitja sikur vënë në konkurrencë të domethënies *gaztoren* dhe *gazmoren*, të shoqëruara me shpotinë, për tingëllimin Allegretto Albania. Poashtu dysinë e konceptit të ngjarjes me skenën, të cilën e ushqen qëndrimi autorial. Çapaliku e përkufizon pjesën e vet dramatike si komedi serioze; në fakt kjo është një tragjikomedi. Shpëtimi e ngërçi i autentikes duke u nisur në arrati për të rrokur fikSIONALEN, nuk dihet a është hyrje në tjetërsim apo përshtatja për asimilim duke u lakuar në luftën për ekzistencë e identitet. Edhe personazhet nuk kanë emra që shenjojnë identitet, por emra që shenjojnë raporte, madje funksione. Është një udhë e nisur, që përcillet me gazin e hidhur, për koncertin evropian në qytetet e veriut të Shqipërisë, me nofkën fantastike: Allegretto Albania.

## 2. Prosedetë dramatike

Stefan Çapaliku (1965) është studiues e shkrimtar, një nga dramatishtët më prodhimtarë në dy deceniet e fundit.<sup>24</sup> Veprat e tij në shqip dhe të përkthyer janë vënë në skenat shqiptare dhe në skenat e jashtme, duke marrë vlerësime dhe cilësime të admirueshme. Është cilësuar kontribues në inkurajimin e drejtimeve të reja në kulturën shqipe; autor që shkruan parabola absurde mbi kohën postkomuniste të një vendi; dramet e tij janë një pikë kthese, për të dalë nga kompleksi i inferioritetit, ku paska rënë prej vitesh drama shqipe.

Çapaliku vetë, në *Letër lexuesit*<sup>25</sup>, si parathënie për dramet e veta, ankohet për zhvillimin e dramës shqipe, sidomos në krahasim me veprat në gjini të tjera. Thëkson këtu që as autorët historikë të shqipes, si Fishta, Noli, Haxhiademi e Floqi, nuk krijuan një dramë shqipe të krahasueshme estetikisht me *Milosaon*, *Bukurinë*, *Ândrrën e jetës*, *Lahutën*, *Gjakun*, *Dranjen*, *Gjeneralin* e *Oh-un*. Lëre më autorët që duke jetuar në diktaturë “i nënshtrohen gjithfarë gjyqeve e xhelatëve të fjalëve dykuptimëshe”. Duke e parë veten ende në kurthin e teatrit

<sup>24</sup> Ka botuar mbi njëzet drama në katër vëllime: *Pesë drama dhe një korn anglez*, 2004; *Allegretto Albania dhe drama të tjera*, 2006; *Pesë komedi të përgjakshme*, 2010; *Tri drama*, 2014.

<sup>25</sup> *Letër lexuesit*, in Stefan Çapaliku, *Allegretto Albania*, 2006, ff. 5-11.

shqiptar pas viteve '90, rezervohet me heshtje. Abstenon. Mirëpo, lexuesit i drejtohet me “fort i dashtun lexues”.

Si lexues i dramave të Çapalikut (pra i teksteve dramatike) dhe i dramave të autorëve dhe autoreve shqiptare, madje në interkomunikim midis tyre, këtu më mbetet të vijoj nëpërmjet interpretimit, të vazhdoj me disa cilësime të prosedëve dramatike të këtij autori, jo për të propozuar bibliografi e histori, por për të theksuar prosedetë dramatike. Domosdoshmërisht duke mbajtur në evidencë edhe referencat e kësaj drame në traditën e gjinisë në shqip e, sidomos, duke pasur parasysh gjakimin (pasionin) e tij për të komunikuar me trashëgiminë dramaturgjike të huaj, duke qenë lakmues të jetë bashkëkohës me të vetët dhe me të tjerët.

Pjesa *Ballkan Express*, të cilën Çapaliku e cilëson formalisht *lojë dramatike*, është e mbështetur në Fabulën për Ujkun, Dhinë dhe Lakrën dhe duke trashëguar leximin e hershëm, të themi kanonik, personazhet këtu mund të konsiderohen karaktere dhe jo funksione. Edhe pse leximi i tij i dramatizuar don të jetë bashkëkohës duke shenjuar kohën dhe vendin. *Njeriu* këtu është një burrë, njëfarë prijësi; Ujku është një plak; Dhia është një grua; Lakra është një vajzë. Të padurueshmit janë zënë ngushtë në kallamishte, duke u strehuar nga demonstrata – revolucion, që rritet e agresivizohet nga parullat e klishezizuara, për kërkesa e për mohime, përmbysje. Fabula dramatike rithekson kush me kend nuk mund të jenë bashkë vetë i dytë në një varkë. Po akti dramatik i rinuar shpalon ngadalë karakteret, bëmat e tyre dhe pritjet.

Ujku, Dhia e Lakra pranojnë që nuk duhen, pranojnë origjinën, madje një histori të provuar ballkanike, edhe shqiptare, dhe lakmia më e madhe e tyre është lakmia e mbijetesës, shpëtimit. Këtë mundësi e di dhe e bën vepër Njeriu, ky homo sapiens i llojeve gjenuine bestiale, dhe gjen zgjidhjen për lundrimin e varkës me disa vajtje-ardhje. Thërret Njeriu: Eureka:

Marr fillimisht Dhinë dhe e nxjerr matanë. Kthehem dhe marr Ujkun. Lë Ujkun dhe kthej edhe njëherë Dhinë. Marr Lakrën dhe e çoj te Ujku. Dhe përfundimisht kthehem i vetëm të marr Dhinë.<sup>26</sup>

Banorëve të shliuar në kopshtin zoologjik njeriu ua kujton që është edhe një personazh: *Fantazma*. Në pëlhurën e zezë si velë anijeje, janë shkruar fjalët

<sup>26</sup> *Ballkan Express*, in Stefan Çapaliku, *Allegretto Albania*, 2006, f. 183.

*In arrivals: Balkan Express*

*Destination: Who Knows?*

Enigma e vjetër për revolucionin kthehet në parabolë moderne.

*Mbaje derën hapur*<sup>27</sup> është monodramë nga rrëfimi i artistes në pleqëri. Është dramë mbi vetminë dhe vdekjen, vdekjen që nuk është njësoj si *në skenë* si *në shtrat*. Këtë fatalitet e thotë në mënyrë urdhërore titulli i veprës. Është teksti i sipërndieshëm i Stefan Çapalikut, ku dhembja dhe melankolia janë të pangushëllueshme, pikërisht se drama njerëzore kumtohet nëpërmjet lirikës së Ndre Mjedjes te poezia *Lokja* dhe me Poezinë e Zef Zorbës. Jemi, pra, në atmosferën metafizike të cilën e bën thelbësore e të thelluar substanca e lartë poetike.

Zonja artiste e ka takuar Vdekjen në rrugë, dhe njeh komunikimin e llahtarshëm me të, porse nuk do t'ia lërë të hapur derën, bile jo derisa të shpalojë fjalët e fisnikisë së vet të ndjeshme, që nis nga sjellja, gjesti, kumti, veshja dhe gjithë këto i ruan për vete. Çështja është si ta japë kumtin e vet për to në fund.

Po kumti i jashtëm nga ajo (vdekja) i vjen si letër nën derë, dhe kjo që s'do ta hapë derën, kumtin e vet e shkruan si letër që e lë në shtrat. Një parapërgatitje fantastike: vesh fustanin e verës dhe mollën e kuqe e vë te zemra. Te krevati nis të mërmërisë vargjet e Zef Zorbës:

*I errët ky shteg.*

*Nuk mundem rrugën me e gjetë*

*Pa dritën tande.*

*Ç'ka më sëmbon?!*

*Në cep të greminës*

*Që joshë e ngujon*

*A s'e sheh si po lëkunden?*

Kështu Stefan Çapaliku mëton ta mbëltojë dramën me poezi.

Në monodramën *Fausti prej Tirane*<sup>28</sup> Dr. Fausti rrëfen në trajtë filozofike, sociale e morale mënyrën e jetës dhe të vdekjes, i ndihmuar

<sup>27</sup> *Mbaje derën hapur*, in Stefan Çapaliku, *Allegretto...*, 2006

<sup>28</sup> *Fausti prej Tirane* ose *No network coverage*, in Stefan Çapaliku, *Tri drama*, 2014, ff. 68-92.

apo i ndërprerë nga Hija dhe e qeshura e Mefistofelit dhe Zëri i Margaritës, natyrisht i prirë nga Stefan Çapaliku, herë kanonik e herë cinik, duke u mbështetur dhe në Letrën e vonuar të studentit Marin Sopi nga provinca, i cili shkruan se me punë të ndershme nuk mund të rrihet, por po kalon në politikë. Thelbi i çështjes së shtruar është i mbështetur në autorefleksion.

Fausti prej Tirane rrëfen se si e kishte varrosur, i vetëm me varrmihësin, dashnoren e vet, Margaritën. Dikur miku i tij Mefistofeli ia kishte prezentuar Margaritën, në ditën e thyerjes së Murit të Berlinit, më 1989. Se në këtë botë, ajo që ndodh bëhet menjëherë kujtim. Meqë nuk do të jetonin në kohë tjetër, Zoti u plotësoi dëshirën të dashuronin kohën e vet. Margaritën e kishte puthur për herë të parë në Krishtlindje të vitit 1989, ditën kur po ekzekutoheshin Çausheku me të shoqen. Kështu Fausti prej Tirane largohet nga historia e përbotshme për të ardhur në historinë e shtëpisë. Letrën e Marianit, studentit provincial, ia sjell në shtëpi Mefistofeli, kurse përgjigjja në këtë letër e bëri të rimarrë historinë e vendit të lindjes, krejt i lodhur e i trazuar. Prospektiva e studentit që mëson se nuk jetohej me punë të ndershme, pra duhet të kalohet në politikë, tanimë duke e pasur përcjellës Mefistofelin, sikur ia sistemon në kujtesë retrospektivën e vetë Faustit. Prandaj ia propozon Marinin kthimin në të përditshmen, duke ia numëruar *dekalogun* e përditshmërisë në mënyrë urdhërore.

Në këtë krizë ndërhyjnë zëri i Margaritës, që Faustin e quan romantik, që i shkruan vetes, por jo Faustit: mbrohet me vetëdijen se “ishte një varr idesh” pasi idetë e parealizuar janë ide të vdekura:

Por ne edhe mund të kishim ikur nga ky vend kur pamë që barinjte u bënë prijës të kopesë së ujqve. Qemë mësuar keq t’i shihnim barinjte në krye të kopesë së qengjave, deleve e dashëve.<sup>29</sup>

Dr. Fausti prej Tirane i përulet e përfalet Margaritës: duke mësuar që ata që nuk shkrehin pushkë nuk do të kenë monumente; duke u mëdyshur mos ishin ata që rrezuan monumentin e Hoxhës më 20 shkurt 1991, apo dikush i kishte liruar bulonat më parë; i falet Margaritës, që nuk mundi t’ia këndonte këngën para se ajo të shkonte: mirëpo përbetohej se nuk do t’ia hapte derën Mefistofelit, se nuk kishte gisht në vdekjen e saj, se ishte gati të vdiste për të vërtetën.

<sup>29</sup> Po aty, f. 85.

Vazhdimi sjell tri letra nën derën e shtëpisë, secila me lajm të zi për vdekjen e njerëzve ilustrativë të vendit, të gjithë të vetëvrarë. E para: aktori Llazi Sërbo, më 2010; e dyta: publicist Ardian Klosi, më 2012; e treta: arkitekti Agron Jano, më 2013.

Fausti prej Tirane nis korin e gjamës mortore: Ahahaha i mjeri unë për ty o vllau em! Kjo ishte gjëma e dhembjes së njerëzve që nuk bashkëjetuan me mediokritetin. Dhembja është më e thellë, kur kinse miqtë e tyre thurin lavde me “poetikën e tyre të dhjerë”. Për këta të dytët, propozon *Dekalogun e dhjerë* të mbijetesës; kur për Margaretën (Gretën e vet) ruan adhurimin, që u ngut e shkoi në botën tjetër.

Dr. Fausti tashmë e mbaron rrëfimin e vet, i bindur që nuk do të jetë as këtu, as atje: “...se nuk dua të jem këtu, dhe, prite Zot, atje...”

Fausti kapet pas litarit dhe nis të lëkundet si lavjerrës i orës së murit. Ora bie dymbëdhjetë herë.<sup>30</sup>

Në dramatikën postkomuniste, Fausti i Stefan Çapalikut jep shpirt në Tiranë.

Pak më vonë, më 2019, autori do të bëhet tërësisht transparent në kumtin e vet dhe fakturën dramatike në pjesën *Dome*, një njësim i dramatishtit e regjisorit me jetëshkrimin e aktorit. Aktori “podgoriçar” Enver Hyseni ngjitet në skenën për të luajtur jetën e vet, nën regjinë e Stefan Çapalikut. Autorët e quajnë këtë shfaqje teatrale *dokudramë* (dramë dokumentare). Do të thoshim: kthim në jetë.

---

<sup>30</sup> Po aty, f. 92.

## NYJAT E KUJTESËS

(Jonila Godole, *Njeriu i rërës*, 2010)1. Paraqitja e dramës *Njeriu i rërës*<sup>31</sup>

Një filoshqiptar, Roberti, dhe një filogjerman, Hansi, që kanë një lidhje pasioni në mes vete, mbas shumë viteve kthehen në Tiranë për të ringjallur të kaluarën e vet e cila do të provohet nga Plaku përderisa nuk e ka lënë kujtesa. Kujtesa e Plakut, përpara fundit, mund të jetë argument për shpelimin e nyjave të kujtesës së tyre individuale dhe të nyjave të kujtesës së dy kombeve në shekullin njëzet përmjet gjykimeve e paragjykimeve.

Në nivelin tjetër, Roberti e Hansi duan të rindërtojnë historitë personale, që mbështeten në motivimin individual por përtej kësaj kanë motivime të veçanta të zbulimit sa i takon raporteve të së paku tre brezave dhe raporteve shqiptaro-gjermane, ku pikë mbështetëse është Plaku (Demiurgu, Njeriu i rërës). Roberti e ndien veten të huaj në vend të huaj derisa kërkon Plakun e vet në ditëlindjen e tij të 72-të; po ashtu njeh djallëzinë e Hansit në kërkimin e tij.

Në takimin me Plakun, Hansi është Doktor i që vë në sprovë kujtesën e tij; kurse Plaku i flet për të jatin, që kishte mbërritur në Vjenë për të kërkuar bashkimin e Shqipërisë, porse mbytet në Danubin e ftohtë. Plaku flet jerm me nënën e tij, që kish vdekur duke lindur, se si, kur s'e shihte njeri, këndonte me zë:

Kam pasur një mik  
të cilin e doja shumë  
ky mik më tradhtoi  
u hodha në lumë  
por lumi s'më nxuri  
në breg më pruri  
dhe miku më mshehu  
dhe jetën ma bleu.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Jonila Godole, *Njeriu i rërës*, Jeta e re, nr. 2, 2010, ff, 157-203. Të gjitha referencat janë të këtij botimi.

<sup>32</sup> Po aty, f. 166.

Plaku kujton që gjatë Luftës së Dytë gjuante në helmetat e gjermanëve, kurse shqiptarët merrnin plumbat në bythë – si bythëshpuar duke ikur. E vetë kur kthehet gjen shtëpinë e djegur dhe fle nën strehë të huaja.

Tashmë në skenë të ndërmjeme, Plaku luan kryetarin e Bashkisë së Vjenës, më 1938, Hermann Neubacher, dhe Hansi heq xhakëtën e Doktorit. Bisedojnë për Vjenën e mbushur me të huaj: çekë, polakë, italianë, hungarezë, serbë; një dopiomonarki Habsburg-Çifutë. Neubacher egërsohet: një shtet shumëkombësh është një tradhti, dhe përbetohet: Vjena do të mbetet gjermane. Por, habitet me shqiptarin e Durrazos, që studion në Romë, quhet i ditur dhe lyp bashkimin e Shqipërisë. Kot kujton artistin Moisiu. Ai i sheh ata të zeshkët, madje me bishta. Simbas teorisë së Antonous, *Homo albanikus*, në gjendjen e tij normale, janë si racat e kafshëve shtëpiake. Prandaj, për të ardhurin përshkruajnë rregulla speciale për përdorimin e WC-së.

Në skenën e ndryshuar, Plaku është Plak e Hansi kthehet në Doktor për të kërkuar lidhjen me Hans Troschel, i ardhur në Shqipëri, po më 1938, si mësues e si piktor por dhe si agent i zbulimit gjerman. Plaku herë-herë kujtohet që Troschel më 1945 u gjykua e mbas pesë vitesh u riatdhesua në Republikën Demokratike të Gjermanisë. Pretendimin e Hansit që dëshmitari i rremë kundër Troschelit, Pirro F., është vetë Plaku nuk e pranon. Hyn në lojë Roberti për ta mbrojtur Plakun, pasi plakut ia mbytën babën, Demiurgun. Tani plas grindja: Roberti e quan Hansin “Nazist je ti”, kurse Hansi ia plas Robertit: “Ti je më i keq, je kriminel dhe pusht. Gjak i prishur” – Vafshi në djall babë e bir!

Në kapitullin *Tre*, më të gjatën, shpalohej raporti babë e bir, Plaku e Roberti. Plaku dëshmon që nuk e ka lënë kujtesa, dëshmon për qytetin e veten, kurse Roberti rigjen frikën e fëmijërisë, kur ai mungonte natën, kurse ai vetë strukej te e ëma, duke e parë babën si *Njeriu nga rëra*. Plaku habitet si Hansi është nip i Hans Troschelit piktor dhe se Hansi kishte lidhje me Robertin. Roberti i sjell babës dhuratë për ditëlindje Martën, për t’u kujdesur për Plakun. Në variante të ndryshme rindërtohet raporti i frikshëm i bijve me baballarët, duke u afruar, madje përsëritur njëri në tjetrin apo duke ekzistuar, duke mohuar, madje duke zhdukur njëri-tjetrin. Porse mbetet aty Marta për ta vënë Plakun e lodhur në gjumë.

Në skenën *Katër* vijojnë disputet për vdekjet e qyteteve, për Tiranën e vdekur, ku nuk mund të flihet, ku ndërtesat i kanë zëvendësuar fëmijët. Duke biseduar afrohen Roberti e Marta, që kanë

fate të ngjashme, pas ikjes drejt Italisë e Gjermanisë dhe punëve atje. Drama e Martës që ka humbur foshnjën e mban në makth, po ky makth e shoqëron Robertin për të pranuar: *jemi një*. Porse derisa Plaku e kërkon Martën për ndihmë, Roberti e Marta bëjnë dashuri.

Në skenën *Pesë* janë Plaku e Marta. Kjo kujdeset për të, i lexon tekste, duke përsëritur. “Duajini armiq të tuaj që ju urrejnë dhe ju përndjekin” është slogan që hyn në mitin (kodin) e krishterë të faljes dhe të dashurisë. Rebelohet Plaku, i papërshtatur, duke e cilësuar Martën: “Ti je fantazmë”, që ka ardhur me të birin për ta shkatërruar. Do të ketë Martën shenjë për të qëlluar. Porse Plaku dhe ëndërron më vete:

Jam një shitës trëndafilash i mjerë  
 Dikur veten e mbaja për burrë  
 Në njërën dorë lulen përherë  
 Në tjetrën një gru’  
 Por gruan, timen s’e kisha  
 Dhe e gjitha shkoi për lesh  
 Shansi më qe prerë  
 Jam një shitës trëndafilash i mjerë.<sup>33</sup>

*Skena e ndërmjetme* krijon çiftet e dialogut: Hansi e Ema; dhe Roberti e Marta, por dialog që zhvillohet në të njëjtën kohë dhe në të njëjtin ambient, prandaj ka një interferim zanor. Një kumt tjetër jep leximi (dëgjimi) i replikave të dialogut të një çifti, duke thurur përfundimisht fatin e përbashkët të aktantëve, me të dhëna, që krijojnë një psikografi të afrimit apo të bashkimit. Një njohje tjetër paradoksale marrim kur dialogu lexohet linearisht, siç është në letër, për të portretuar të vërtetën e shpërbërjes. Ky leximi i dytë duket si lexim i propozuar autorial, duke sugjeruar edhe modelin formal të dramatikës së Godoles në këtë vepër. Nëse Robertin e Martën i lidh dashuria e fatit, Hansin dhe Emën i ndan pasioni, se ai do një burrë e jo një grua. Tashmë seicili ka karakteristika e veta, por jo edhe karakterin.

Në skenën *Gjashtë*, që është përmbyllëse e veprës, të gjithë personazhet janë në skenë, në të cilën Plaku është përballë gjithë të tjerëve. Është skena që propozon zgjidhjen, mbasi vetë Plaku shqipton

<sup>33</sup> Po aty, f. 194.

frazën famoze” Jeta pa pendesë nuk ka vlerë”. Porse zgjidhja e propozuar si zë, si nyjë e kujtesës, nuk është përbërje, por është shpërbërje. Zbulimi është se marionetat nisin të hidhërohen dhe të bërtasin egër. Hansi e quan Plakun “Qeni plak”. Plaku i mbushur me dekorata lufte dhe persekutimi politik. Roberti vijon “Krimineli mbetet kriminel”. Plaku vijon “Mora hak për tim atë”. Përgjigjet Plaku “kriminel i vogël i rrugëve të Evropës”. Plaku foli për pendesën, por brezi tjetër vetëm evidenton që Plaku ishte *Demiurg* apo *Njeriu i rërës* për ta mbyllur: Plaku e meritonte. Thua të ketë vdekur. Dhe shtoi Roberti: Vdekja nuk vjen vetëm.

## 2. Struktura

Vepra *Njeriu i rërës* i Jonila Godoles është dramë njëaktëshe e përbërë nga nëntë skena. Gashtë skena, që numrat i kanë te germëzuar: Një, Dy, Tre, Katër, Pesë, Gjashtë, mëtojnë të strukturojnë tekstin nëpër shkallë e funksione të ndodhive. Tri skenat e ndërmjetme, të thurura si paranteza artificiale (autoriale), tekstin e shenjojnë me numër: 1, 2, 3. Prandaj, strukturimi i tekstit lejon një lexim të brendshëm alternativ, i cili mund të nisë të lexohet nga fillimi, ashtu si mund të nisë leximi nga fundi. Patjetër, leximi i tekstit bëhet i dyfishtë, si i pranuar dhe si i kontestuar. Ky prosede lidhet edhe me referencat e viteve që shenjojnë kohët e nyjave të ndodhjeve në mënyrë lineare: 1938, 1974, 1990, 2005; dhe numërimin tjetër, prapavështues, pikëvështrimi kreativ, që numëron ndryshe: 2005, 1990, 1974, 1938, për të shpaluar procesin e kërkimit dhe të zbulimit.

Pra, funksioni i skenave alternative thur enigmën e re, duke proceduar zgjidhjen e saj. Çështja është që skenat e ndërmjetme, si paranteza autoriale, jo një herë janë më të gjata se skenat e ndodhive, prandaj dhe në to gjen më shumë evidencë jetësore në vështrimin dramatik të vërtetdukshmërisë. Kemi pra një alternim të dramës së shfaqjes me dramën e jetës. Dukuria prek thellë funksionet e personazheve.

Drama *Njeriu i rërës* ka pesë personazhe, porse në aktin dramatik këto personazhe luajnë dhe role alternative. Plaku funksionalisht, si aktant, është edhe *Demiurgu* edhe *Njeriu i rërës* edhe kryetari i Bashkisë së Vjenës; natyrisht, ka edhe rolin e Babës, po dhe të personit historik: dënues dhe i dënuar, vrasës e hero, i burgosur dhe i dekoruar. Hansi filogjerman, i dashuruar në shqiptarin e në shqipen, që kërkon rrënjët e veta, duke u shndërruar në funksionin e Doktorit. Roberti, filoshqiptar,

që gjurmon mëkatin e vet duke kërkuar mëkatin e babës (Plakut), për të pranuar që ndryshim nuk sjell as rebelimi i tij intim. Sepse ata janë të ngjashëm. Ai vetë mbetet i huaj në vend të huaj dhe në vendin e vet. Në anën tjetër, Figurat e tekstit, Marta dhe Ema, lëvizin funksionalisht ndërmjet qenieve njerëzore e manikinëve, në intrigat e mbrendshme, porse në esencë janë krijesa artistike midis Maskës dhe Marionetës. Janë pra, funksione e jo karaktere, gjithnjë në funksion final të veprës që nënvizon përsëritjen e të njëjtës përjetë e mot.

Do parë më thellësisht edhe shtresën e tekstit të didaskalive, kaq shenjëzues, në funksion të dramatizimit; të një teksti të dramatizuar, që mëton të kthehet në tekst simbolik.

### 3. Autorja

Jonila Godole (1974), profesoreshë në Tiranë, ka bërë studimet për letërsi në Tiranë dhe studimet për shkencat e komunikimit, sociologji e pedagogji në Frankfurt, Gjermani. E njohur si publiciste e kërkuese shkencore.

Në letërsi nis me botime tregimesh dhe të romanit, nga viti 2002. Shquhet si përkthyes e letërsisë gjermanofolëse, të cilën e njeh mirë. Është shpërblyer për përkthimet e poezisë së Rainer Maria Rilkes dhe të romanit madhor të Robert Muzilit, *Njeriu pa veti*.

Godole suksesin më të madh e arrin me dramën e parë, *Njeriu prej rërës* (2010), dorëshkrim që fiton shpërblimin e parë në një konkurs artistik letrar. Kjo dramë pati lexim skenik, në Vjenë në Burgtheater dhe në Volkstheater, pastaj dhe në skena të tjera gjermane.

Duke theksuar prosedeun e vet dramatik, autorja përmend të dhëna qenësore për interpretim. Ajo përmend paratekstin e metatekstin e veprës së vet. Titulli i dramës së saj *Njeriu i rërës* është saktësisht titulli i novelës *Der Sandmann* (Njeriu i rërës) i shkrimtarit E.T.A. Hoffman. Kurse figura e Njeriut të rërës është në botën gjermanishtfolëse figurë e frikësimit të fëmijëve, paralele me figurën e gogolit.

Autorja thekson që në dramën e saj pjesa e dukshme e Ajsbergut përshkruan një konflikt në mes gjeneratave, atë e bir, për të shtuar që çfarëdo tematike të caktuar me kufij, vetëm e motivon për t'i kapërcyer këta kufij. Pranon haptas: “Karakteret e mia janë karaktere pa identitet të caktuar”, për të racionalizuar prosedeun e vet që personazhet në vepër

luajnë edhe personazhe të tjerë; dhe përfundimisht për të pohuar se individi ka më së paku edhe një personalitet tjetër mbrenda vetes.

Metatekstet e vëna në ballë të dramës *Njeriu i rërës*, njëri i *Paracelsus*-it, në gjermanisht: “Alle Dinge sind Gift und nichts ist ohne Gift. Allein die Dosis macht, dass ein Ding kein Gift ist.”<sup>34</sup>, dhe tjetri i autores në shqip, kanë një interferim në kuptimin dhe interpretimin e veprës. Autorja vetë sugjeron:

Të gjitha vendngjarjet dhe figurat e kësaj drame janë një trill artistik, çdo ngjashmëri me vende dhe persona konkretë është e rastësishme dhe krejt e paqëllimtë!<sup>35</sup>

duke kërkuar nga lexuesi: zgjidhe enigmën! Atëherë pse të mos kuptojmë të kundërtën e thënies: që ngjashmëria është e qëllimtë: me persona e me vende. E, sidomos misteri apo magjia e viteve, që radhiten e përsëriten njëri me tjetrin: 1938, 1974, 1990, 2005, për të gjetur me raportet e tyre moshat e personazheve, apo për të shenjuar vitet fatidike të jetës së tyre. Pastaj vendet: Tirana, Durrësi, Roma, Vjena, Berlina.

Le të nisim me vitlindjen e Godoles vetë [1974]. Përgjithësimi në art nuk do të thotë ta ketë prosede trillimin; mund ta ketë prosede, madje të fortë, të dhënë, dëshminë.

<sup>34</sup> “Të gjitha gjërat janë helm dhe asgjë nuk është pa helm. Vetëm doza bën që një gjë të mos jetë helm”. *Paracelsus* (1493-1541) mjek dhe filozof gjerman, krijues i medicinës së re në bazë të mjekimit popullor dhe të kimisë.

<sup>35</sup> Po aty, f. 157.

## GRATË PA BURRA

(Doruntina Basha, *Gishti*, 2011)

### 1. Autorja

Doruntina Basha (1981) studimet për dramaturgji i ka bërë në Prishtinë, kurse studimet në shkencë sociale jashtë vendit. Është marrë me problemet gjinore dhe ka shkruar skenarë për filma të metrazhit të shkurtër dhe të gjatë.

Vepra e parë dramatike e Doruntina Bashës, *Gishti*, është shkruar më 2011 dhe është botuar në vitin 2013 në Prishtinë. Mbasi ka fituar shpërblimin e parë në një konkurs për dramë të rajonit më 2011, teksti është luajtur së pari në teatrin “Bitef” të Beogradit më 2012, pastaj në teatrin shqiptar në Shkup, më 2013. E përkthyer në anglisht dhe në gjuhë të tjera, drama *Gishti* ka pasur disa lexime skenike: Vjenë, Sarajevë, Napoli, SHBA, Prishtinë, Tiranë.

Në *Parathënien* e botimit të parë është dhënë në mënyrë të përmbledhur vlerësimi i jurisë së konkursit:

Drama fituese *Gishti* e Doruntina Bashës është veçuar për potencialin dramatik, për shtrirjen e gjerë letrare dhe trajtim të shkëlqyeshëm të një teme tejet të ndjeshme nga jeta jonë e sotshme të cilën ne të gjithë e njohim. Ky tekst lë mbresa me stilin, zhveshjen prej çdo patetizmi, me dozën e duhur të humorit dhe ironisë dhe trajtimin poetik të pasojave tragjike të historisë së re të rajonit tonë.<sup>36</sup>

Vlerësimi merret dhe me kontekstualizmin e tematikës sociale në dramën bashkëkohore të regjionit, duke nënvizuar aktin krijues individual të Doruntina Bashës edhe në kontekstin e një brezi të dramatistëve shqiptarë.

### 2. I pagjeturi

Drama *Gishti* e Doruntina Bashës ka temë themelore *Të pagjeturin*, një emërtim për *Të zhdukurin*, që në diskursin qytetar të

---

<sup>36</sup> Doruntina Basha, “Gishti”, në veprën *Drama bashkëkohore nga regjioni*, Qendra Multimedia, Prishtinë, 2013, f. 4.

Kosovës është një litotë për kujdesin etik e psikologjik të raportit të dhembjes shpirtërore të individualizuar për familjarët që presin. Ky nivel i ndjeshmërisë është dhënë me finesë në ligjërimin dramatik të dramaturges Basha, pikërisht duke mos afishuar asfarë akti bestial të ndodhur, por duke e artikuluar fuqishëm me intensitetin emocional të pritjes si pasojë. Ky prosede ngjitet edhe një shkallë më lart duke qenë aktante dy gra: Zoja (nëna e të pagjeturit) dhe Shkurta (nusja e të pagjeturit), tashmë në raportin e ndërmjetvetshtëm: *vjehërr e ré*. Situata e ndërliqshme lakon variante të individualizuara të dashurisë për të njëjtin person, që lakohen edhe në kontekstin social e antropologjik të shoqërisë shqiptare ndërmjet brezave. Kështuqë drama nxjerr në shesh edhe një nënshtresë të fuqishme të dramatikës së dhembjes e të dashurisë.

Shpalimi i mundimit shpirtëror të pritjes (shpresë apo pashpresë) është një ndeshje dramatike ndërmjet *Kujtesës* dhe *Harrimit*, me ngjyrimet individualizuese. Sidomos tani që pritja është bërë “historike”, duke u zgjatur e përsëritur. Drama ngjet në dhjetëvjetorin e rrëmbimit të *djalit / burrit*. Ngjarja që merr intensitet çdo 30 qershor, dita fatidike, e kthyer në ditë të ritualit. Drama është zënë në kulmin e saj, kur pritet një zgjidhje. Edhe më qartë kur personazhet: Zoja, rreth 45 vjeçe, por në dukje e vjetër (Nëna e vjehrra) dhe Shkurta në të tridhjetat (Nusja e réja) tashmë kanë formuar stampat e sjelljes përballë reales dhe imagjinare të tyre. Shitësja është personazh ndihmës për thurjen e një shtresimi dramatik, për të shpaluar karakteret e dy të parave në funksion të dramës artistike, aty ku zbulohet kreacioni i autores.

### 3. Thurja dramatike

Vepra *Gishti* e Doruntina Bashës është një tekst i kulluar letrar, madje thellësisht shfaqet si tregim i ndjeshëm i dramatizuar. Me destinim për t’u lexuar në vetmi dhe me destinim për t’u luajtur në skenë. Këtu nuk ka të bëhet vetëm me zbërthim të shenjave, por edhe me pasojat domethënëse të tyre. Insistimi për një vërtetdukshmëri që ka bazë *realen* kombinohet me nënshtresën që i falet *imagjinare*. Kontrata me realen tregon një ditë, një vend e një kohë, në të cilën përgatitet gjella e ritualit të pritjes. Në funksion të saj është gjendja e ndodhia që artikullohet në formë *dialogu* ndërmjet Zojës e Shkurtës, duke krijuar një raport dramatik, që ka një akt: prerjen e gishtit të Shkurtës, si vetëkastigim të dëshpërimit. Kontrata me *imagjinaren* është krijim

artistik i autores, si ndihmë për të zbuluar botën e mbrendshme të personazheve, për të zbuluar karakteret, prandaj mungesa e *monologut* konvertohet në një *dialog* të sajuar në strukturim skenik (të ndërkohës) duke dhënë edhe ëndrra edhe dëshmi për karakteret, që rikthehet funksionalisht në rilexim të kumteve të dialogëve realë.

Pra, teksti i veprës ka në vete dy alternativa, të cilat komunikojnë kuptimisht e strukturalisht. Struktura ka tri pjesë: *Drunjtë i dinë të gjitha*: 1, 2 dhe 3. Struktura e dytë ka intermezzot: *Shkurta në dyqanin e lumturisë*; *Zoja përgjigjet në pyetjet që nuk ia ka bërë askush*; *Klubi i shanseve të dyta*; të cilat intermezzo hyjnë secila mbas pjesëve të strukturës së parë. Pra, leximi është i dyfishtë. Nëse shtresat e para kanë lakmi për dëshminë, e cila figurativisht mungon tërësisht, shtresa e dytë bëhet dëshmi (autodëshmi) për ëndrrat personale të karaktereve.

Kjo dëshmon që drama e Doruntinës kërkon të dekriptohet në këto ndeshje alternative. Saherë dialogu i Nënës e Nuses (Zojës e Shkurtës) vjen në krizë, qoftë nëpërmjet *fjalës fatale*, ndërhyjnë intermezzoja (si dialog i sajuar ndërmjet Shitëses dhe protagonistëve) për të sugjeruar një zgjidhje të pritshme, logjike dhe humane. Po, pra, ky është manovrim strukturor autorial.

Në këto rrëfime alternative secili ka identitetin e vet intim. Nusja e re (Shkurta) ëndërron të gjejë vetminë e vet të shtrenjtë, si paradhomë të lirisë (lirimit) në një apartament në qendër të qytetit, mes dritës, lëvizjes e qarkullimit të lirë. Nëna (Zoja) rimerr historinë personale si një kirurgji të vështrimit femëror të përsëritur në tre breza (edhe të prerjes së Gishtit).

Më në fund secila merr valixhet e veta për t'u nisur e për t'u ndarë. Shkurta e prirë nga ëndrra ngarkohet me "valixhen e kujtimeve" për burrin e vet. Zoja merr valixhet e veta dhe në një epilog të *Klubi i shanseve të dyta* ligjëron në vetmi duke u lutur dhe duke e falur burrin e vet për të gjitha të bërat e të pabërat, përpos tri gjërave:

Ditën kur e dërgove vajzën tonë aq larg shtëpisë dhe nuk u mërzipte kurrë për të.

Ditën kur ia ndërpreve bukën djalit dhe i the të dalë në oborr të shohë se çka po ndodhte jashtë, kur ai doli duke çaluar në këpucët e tua dhe nuk u kthye më.

Dhe momentin kur dole pas tij, duke sharë nëpër dhëmbë, që kishte mbathur këpucët e tua, dhe as vetë nuk u ktheve më.<sup>37</sup>

Zoja pra, në fund, lutet, fal dhe *kërkon falje*. Fraza e saj e fundit, është edhe fundi i dramës *Gishti*:

Dhe, të lutem, më fal që s'po t'i fal.<sup>38</sup>

Sa mund të thuhet që këtu duken shenja të spastrimit të pasionit në dramën e jetës.

#### 4. Pasioni

Po mund të shtohet ndonjë fjalë për pasionin dhe spastrimin e tij të autores duke shkruar dramën, e sidomos dramën si tekst të kulluar letrar, poetik, që gjakon përsosmërinë, dramën e shkruar dhe të lexuar përnjëherësh. Po, pikërisht, sepse Doruntina Basha në tekstin e dramatizuar *Gishti* dialogët e didaskalitë i ka të barasvlefshëm në funksion të domethënies së veprës. Një tekst në nivel të lartë të motivimit, pikërisht duke iu larguar patetikës nëpërmjet figurës, që është tepër larg neutralitetit, qëkur preket nga ngjyrimi i humorit edhe i ironisë së hollë. Kjo, madje, mund të jetë shenjë e një hijeje të misionaritetit, si funksion qëllimor i domethënies: kërkesa e zgjidhjes së enigmës, në figurë e në strukturë, sidomos me fundin e monologut të Zojës; “e mjera nana”, klithi ajo.

Shkallorja e pigmentimit letrar a lá Beketi, a lá Pashku deri te a lá Basha, nuk është vetëm tentativë. Ashtu si nuk është vetëm tentativë motivimi autorial (pa thënë personal) i Doruntinës në replikat e Shkurtës, qoftë ndërrijshëm. Kjo është evidente në barazimin e moshës së autores dhe të protagonistes Shkurta, që janë në korrespondencë edhe me ndodhjet e mbrendshme, kur shkruhet vepra, edhe të jashtme, me ndodhitë historike në të cilat mbështetet vepra e saj.

<sup>37</sup> Po aty, f. 53.

<sup>38</sup> Po aty, f. 54.

Persida Asllani

## DRAMA E KUJTESËS: ANKTHI EKZISTENCIAL I SË SHKUARËS NË DRAMAT E YLLJET ALIÇKËS

### Abstrakt

Kumtesa merr në shqyrtim dy drama specifike të prozatorit Ylljet Aliçka, i cili, ashtu siç ka vepruar me skenarin e filmit “Parrullat” – duke u bazuar mbi tregimin e tij “Parrullat me gurë” – e ka vijuar sproven e kalimit ndërzhanror edhe me shkrimin e dy pjesëve dramatike, të titulluara *Letra* (2020) dhe *Luba* (2023), të cilat janë vënë tashmë në skenë në Tiranë e në Palermo. Këto drama, së bashku me tregimet homonime, vijnë si dëshmi reale e lënduese të fatit të individit në shoqërinë totalitare gjatë diktaturës komuniste shqiptare, përmes një memuaristike dramatike e paradoksale që shenjon në tërësi krijimtarinë e tij: Drama *Letra* zbrit në thellësinë e dëshpërimit së qenies përballë tragjicitetit të jetës, ku e ka flakur urrejtja klasore, një dëshpërim i paartikulueshëm, por “i shqiptueshëm” vetëm përmes lotëve të burrit malësor që qan si fëmijë. Drama *Luba* shpalos verbërinë e psikologjisë kolektive dhe të solidaritetit të kënaqësisë perverse përballë fatkeqësisë së viktimës së izoluar, gruas ruse të martuar në Shqipëri, mbi të cilën derdhen urrejtja dhe erosi i përçudnuar i qenies kolektive së ideologjizuar. Këto dy drama të kujtesës bëhen pjesë e dramaturgjisë shqipe, teksa ndërtohen mbi kërkimin thujtë të padukshëm të detajit estetik – miniaturës precioze – që (e brishtë e befasuese) shndërrohet në *momentum* dramaturgjik të pashlyeshëm.

*Fjalët çelës:* Drama, dramady, tragjikja groteske, ankthi ekzistencial, dekonstruktion, thurje ndërzhanrore, autoreferencialitet.

\*\*\*

Krijimtaria dramatike e Ylljet Aliçkës, sikundërse ajo në prozë, është relativisht e vonët. Vënia e parë në skenë zë fill vetëm pas viteve 2005, me triptikun e punuar nga tregimet e përmbledhjes *Parrullat me gurë* (Onufri, 1998)<sup>1</sup>, e titulluar “Storie d’Albania”, luajtur kryesisht në skenën italiane. Një kapërcim të ngjashëm zhanror autori e kishte

---

<sup>1</sup> Aliçka, Ylljet, *Parrullat me gurë*, Onufri, Tiranë, 1998.

provuar me sukses edhe pak vite më parë me shkrimin e skenarit të filmit të njohur tashmë “Parrullat” (2001), duke u bazuar mbi tregimin homonim. Deri më tash, siç pohon edhe autori në intervistën e dhënë posaçërisht për këtë studim, thujse të gjitha shkrimet dramatike të tij bazohen e marrin shkas nga tregimet e shkruara dhe botuara paraprakisht në këtë përmbledhje. Madje, ai rrëfen se gjithçka në atë përmbledhje buron nga situata të përjetuara në nivel autobiografik dhe se ai është vetëm rikrijuesi i tyre në nivel të tekstit<sup>2</sup>. I përfshirë në këtë mision dëshmues, ai rreket të jetë rrëfimtari besnik i ngjarjes apo i situatës jo aq në nivel të përjetimit, as në nivel të refleksivitetit tekstor, por të narratorit të tejdukshëm e objektivizues, me gjuhë vehikulare e neutrale, gjest i ngjashëm me procesin e shkrimit të skenarit dhe me rrëfimin që kamera filmike realizon gjatë zhvillimit të tij. Për këtë arsye, kalimi nga teksti narrativ në tekstin dramatik është thujse i brenda-shkruar formatit shkrimor të Y. Aliçkës, duke fituar madje gravitet, forcë e mjeshtri në këtë të dytin.

Edhe te dy pjesët dramatike që merren në shqyrtim në këtë kumtesë, të titulluara *Letra* (2020) dhe *Ljuba* (2023), Aliçka ka vijuar sprovën e kalimit zhanror nga tregimi në dramë, duke pasuruar dramaturgjinë shqipe të fillimshekullit XXI me dy nga dramat e veta më të mira, të cilat vijnë si dëshmi reale e lënduese të fatit të individit në shoqërinë totalitare gjatë diktaturës komuniste shqiptare, përmes një memuaristike dramatike e paradoksale që shenjon në tërësi krijimtarinë e tij.

Autori nuk sprovon në këto drama një shkrim kompleks dramatik, e as personazhe të thellësisë introspektive, as gravitetin e absurdes, e aq më pak thyerje të forta të kohës e hapësirës dramatike. Një rrjedhë e së zakonshmes, e deri diku e së rëndomtës, zhvendoset nëpër episodet e skenat e dramës si për të ndërtuar një lëndë neutrale iluzive e transparente, të emërtueshëm edhe si “regjim infradramatik” (të kuptuar sipas Jean-Pierre Sarrazac<sup>3</sup>), paqja dhe amshimi i irrnosur i së cilës thërrmohet befasisht duke hapur në zemër të saj një humnerë etike, një prag prej nga zë fill përmasa tragjike e personazheve dhe e vetë tekstit dramatik, si një tragjike “e pavarur tashmë nga zhanri i tragjedisë”<sup>4</sup>. Do t’i quaja këto pragje paradoksalisht *miniatura*, për shkak se në planin e

<sup>2</sup> Përjashtim bën drama e tij e fundit, ende në bocet (me titullin paraprak “Një histori erotike e trishtuar”).

<sup>3</sup> Jean-Pierre Sarrazac, referuar sipas Kullashi, Muhamedin, *Kthesa e dramës moderne* (shek. XIX – XX), ASHAK, Prishtinë, 2020, f. 63.

<sup>4</sup> Po aty, f. 81.

ngjarjes apo të veprimit dramatik, ato duket sikur nuk kanë as rol parësor e as ndikim të drejtpërdrejtë. Natyra e tyre mbetet e pashtjellueshme në nivel dramatik, por ato mbeten gjithaq thelbe të patjetërsueshme në rrjedhën e dramës, shndërrohen në vetë dramën. Prej këndeje dritëson evenimenti estetik dhe etik.

## DRAMA LETRA

Drama *Letra*,<sup>5</sup> e situuar në një fshat malor në vitet ‘80, bazohet në një episod kryesor dhe vetëm tre të tjerë plotësues. Fabula është e thjeshtë, me pak personazhe, prej të cilëve Mark Tosku është qendror. Ai troket një natë me shi në derën e mësues Andreas, për t’i kërkuar ndihmë të shkruajë një letër për Qeverinë (alias Komitetin ekzekutiv), një kërkesë për strehim, meqenëse kushtet në të cilat ndodhet ia kanë bërë jetën thuajse të pamundur. I vetmuar e i veçuar, i shpallur kulak, i vobektë e analfabet, tashmë 65-vjeçar i moshuar, ai është lënë të banojë në një kasolle që ka ndërtuar vetë, e cila “nuk rri më dot në këmbë e ka rrezik me më zanë mrena”<sup>6</sup>. Netëve me shi, një curril uji që del nga përroi, rrjedh mes për mes kasolles duke kalbëzuar gjithçka e kur shiu është i vrullshëm, currili i ujit i rrjedh furishëm mbi fytyrë. Markut do t’ia kishte ënda të jetonte edhe ai në ato shtëpitë e kooperativës, “ku ka plot njerëz, komshinj, fëmijë, ku ti ke me kë të këmbesh dy fjalë”. “E di ti që unë flas vetëm me vete?” – i rrëfen Marku mësues Andreas, si për t’i dhënë argumentin më të fortë të ankesës së tij, duke prezantuar, në fakt, mjetin narrativ të kthyer në monolog të brendshëm e në teknikë autoreferenciale tipike moderne.

Dhe mësues Andrea e ndihmon. Por, Marku dëshiron të dëgjojë me veshët e tij se çfarë ka shkruar ai në letër. Pikërisht këtu nis thyerja dramatike, Katharsa, në kah të kthyer, përmes efektit pasqyrë, që përthyen ironikisht deri në sarkazëm karakterin dramatik, Markun, i cili teksa dëgjon zërin e tjetrit të shqiptojë atë copëz jete që ai vetë ia ka rrëfyer, shpërthen në ngashërim, e në vijim të episodit, mbas thuajse çdo fjalie të lexuar, ai dënes i tronditur si fëmijë. Andrea i kujton se nuk po lexonte asgjë të re, veç çfarë ai i kishte treguar vetë. Dhe Marku, paksa i turpëruar nga dënesjet, pohon se e di fare mirë jetën e vet, por

<sup>5</sup> Drama *Letra*, e vënë në skenë në vitin 2020, zhvillon dhe thëllon në nivel dramatik tregimin “Një histori fshati”, të botuar në përmbledhjen me tregime *Parrullat me gurë* (1998).

<sup>6</sup> Aliçka, Ylljet, *Letra*, dramë, 2020, daktiloshkrim i autorit.

“nuk është njëlloj kur ta lexon një tjetër. E kur ta shkruan jetën kaq bukur... E kupton? Se ç’është diçka tjetër... një dhembje që nuk di si ta shpjegoj... një si mërzitje e madhe... po që kur bëj kështu... kur qaj pra, se si më vjen dhe mirë... nuk e di!”<sup>7</sup> – pohon ai. Skena mëton të zbërthejë qenien në situatë, krejt e natyrshme në kontekstin e fabulës, por efekti pasqyrë zbërthen pikërisht anomalinë me të cilën një karakter, që vjen prej saj, lexon tashmë situatën e re, që shfaqet për të, gjithaq anormale.

Më kot përpiket Andrea i zënë ngushtë t’i mbushë mendjen se “një malsor i vërtetë nuk bën kurrë kështu...!” Marku do t’i kërkojë dëshpërimisht t’ia rilexojë letrën dhe përsëri do të shkrehet në dënësje fjali pas fjalie, me fytyrën e fshehur mbas duarsh e buzë e frymë që i dridhen. Ai do të kthehet edhe dy herë të tjera po asaj nate në atë dhomëz të thjeshtë mësuesi fshati, për ta falënderuar, për t’i dhuruar bamirësit të tij ca koka hudhër e pak raki të keqe, e sidomos për të kërkuar një lexim të ri (ndonëse pa sukses). Andrea e sheh teksa largohet në shi, me pllaqurimën e hapave në errësirë e me muzikën e Simfonisë 4 të Mahlerit, që përmyt dhomën nga radioja në cep.

Në episodet e tjera, Markun u lutet dy nxënësve të vegjël, që kalojnë pranë shtegut të kasolles udhës për në shkollë, që t’i lexojnë letrën dhe po me të njëjtin ritual shkrehet në vaj e dënësje plot dëshpërim. Letra është zverdhur tashmë, por vlera e saj nuk është më përcjellja e një kumti në formë kërkese për Komitetin. Ajo është vetë kumti që bart, përshkrimi i pamundshëm dhe estetik i një jete në zgrip të dinjitetit njerëzor. I vetëdijsëm se “luksin” e dëgjimit të letrës së jetës së vet nuk do ta ketë përgjithnjë, i pakuptuar e i tallur, Marku kërkon t’i huajnë librin “me të cilin mësojnë në shkollë shkrim e këndim”, abetaren. Teksti i thurur me ndihmën e dy zhanreve gjinore, i afrohet dramedy-së, ku “tragjedia është mjaft e mirë për dinjitetin e njeriut [...] Na bën të ndihemi se jemi vërtet krijesa të rëndësishme, ndërsa komedia zbulon të vërtetën absurde”<sup>8</sup>.

Markun do ta gjejnë të vdekur në kasollen e tij, me një curril uji që i rridhte mbi fytyrë, duke shtrënguar në dorë, jo letrën... por një abetare. Elementi thelbësor i jetës, uji, shoqëron karakterin dramatik thuajse gjatë gjithë veprimit. Marku loton, bie shi, në fund mbi portret

<sup>7</sup> Po aty.

<sup>8</sup> Simon McBurney interviewed by Kirsty Young, Desert Island Discs, BBC Radio 4, 15 July 2012, në Wallace, Jennifer. “Tragedy and Laughter”, *Comparative Drama*. v. 47. Nr. 2, 2013, f. 201-224.

bie një curril uji, i cili ngjan se pohon që gërryerja, thyerja, dëkonstruksioni, ngjau si pika, rrëkeja e ujit, që thyen edhe gurin, e me gjasë edhe burrin. Ekzistenca shpërfaqet, siç përkufizon edhe Sarrazac, “një ekzistencë e të gjallëve-të-vdekur”<sup>9</sup>. Kjo metaforë ujore, që përmasohet në parabolë ekzistenciale, është njëkohësisht thyerja e madhe. Zgjidhja mbetet pika fundore jetësore, nuk ka zhurmë, nuk ka polifoni, në fakt nuk përftohet as katharsë... Në qetësi “bie perdja”!

Mark Tosku i përroit mbetet peng i kumtit të jetës së vet. Kalimi befasues nga oraliteti në tekstualitet i “teatrit të jetës” së tij, e bën të vetëdijshëm për denatyrimin e gjendjes së vet si qenie njerëzore e veçuar dhe e përbuzur, pa kurrfarë të drejte, zhytur në mjerimin e braktisjes në mëshirë të natyrës. Realja e rrëfyer gojarisht shndërrohet në dëshminë e shkruar të një vërtete të dhimbshme. Kjo dhimbje vetëdijesimi mbetet e pangushëllim. Marku qan përballë shqiptimit të së vërtetës së tij eksistenciale. Është një shqiptim i artikuluar, e madje estetik. E vërteta e këtij kumti “shkëlqen” me dritën e dëshpërimit njerëzor. Marku ka nevojë për gjuhë, për ligjërim, për shqiptim të strukturuar të së vërtetës së vet si mendim i artikuluar dhe estetik. Letra është e bukur!, na pohon Marku disa herë. Një lloj katarsisi ngushëllues, performativ, tejkalon nevojën imediate të strehimit në një shtëpi të re kooperative e pranë njerëzve që e kanë braktisur në mjerimin e persekutimit të vet. Tashmë ai e ka të shkruar “bukur” dhimbjen e jetës. Dënësja e zhvesh lakuriq në sy të atyre që ia shpalosin shqiptimin e jetës përmes leximit të tyre, cullak, si të ishte fëmijë. E mbas çdo shkrehjeje në lot, ai shndërrohet në fëmijën që pohon se tashmë “mbreti është lakuriq”. Dënësja e Markut, dëshpërimi i pandalshëm i malësorit që qan, shndërrohet në të vërtetën lakuriqe e universale të vetë sistemit që dhunon.

Kërkesa e vijueshme për rilexim-dëgjim të letrës do të shndërrohet, në rrjedhë të episodeve, në kërkim të librit fillestar që pavarëson nga moskuptimi dhunues i të tjerëve. “Ta lexoj vetë jetën time...”<sup>10</sup> – pohon Mark Tosku i përroit, teksa lyp një abetare, sfida e vetme e mundshme që të zotërojë ai vetë, ekskluzivisht, ekzistencën e tij në fjalë, në tekst. Dënësja e pazotërueshme (patrajtueshme) e Markut dhe abetarja në dorën e tij prej të vdekuri ndërtojnë vargun e miniaturave dramatike që shndërrohen në thelbin e dramës. Ato vërshojnë (të

<sup>9</sup> Jean-Pierre Sarrazac, referuar sipas Kullashi, Muhamet, *Filozofia dhe teatri: raportet e teatrit bashkëkohor me teatrin modern*, Simpozium shkencor ndërkombëtar mbajtur më 17 tetor, 2018, ASHAK, Prishtinë 2019, f. 32.

<sup>10</sup> Aliçka, Ylljet, *Letra*, Po aty.

pahamendësueshme), befasisht, në paqen e rrejtshme të së keqes, bërtasin përvojshëm të vërtetën e saj e të njeriut që rreket të mbetet njeri, i mbështetur veç te dhimbja e vet. Kthimi dhe rikthimi te kumti ekzistencial, si qark i mbyllur e vicioz, mbushur me gjeste e lëvizje të kundërta, *pasqyron strukturën komike-tragjike, që shpeshherë e përcjell struktura kontrapunktuale-ligjërimi-teksti.*<sup>11</sup>

Drama *Letra* është vënë në skenë më 2020 (në Itali dhe Tiranë), nga regjisori italian Salvatore Tramacere, si një bashkëprodhim i teatrit “Koreja” të Leçes dhe teatrit “Metropol” të Tiranës. E rrokur në thellësinë e kumtit që bart, kjo pjesë është vënë në skenë duke ruajtur në përgjithësi këtë regëtim të miniaturave tragjike në zemër të dramës. Realizimi skenik ndjek rrjedhën kohore të ngjarjes, pa thyerje diakronike, me një zhvillim hap pas hapi të ngjarjes dramatike. Në thelb, kjo është teknika që ia imponon vetë teksti dramatik. Por, kjo vënie në skenë paraqet edhe një dendësim specifik dramatik, duke qenë se regjisori e ka vënë në skenë në trajtën e një monodrame, me personazh vetëm Mark Toskun dhe një monolog që brendashkruan polifoninë e infradialogjeve të kësaj drame.

## DRAMA LJUBA

Drama *Ljuba*, e vënë në skenë në pranverë të vitit 2023, ka si zanafillë tregimin “Histori dashurie”, por vijon e integron drejt fundit edhe tregimin tjetër, të së njëjtës përmbledhje me tregime *Parrullat me gurë*, të titulluar “Mbjellja e pemëve”, në mbyllje të së cilit autori është kujdesur të vendosë *post scriptumin* “Historia e mësipërme mbështetet mbi ngjarje reale”.

Në këtë tekst dramatik veprimi ecën shpejt, ka dinamikë që të mban pezull gjatë leximit e deomos gjatë performancës. Bien në sy kompozicioni ndërtuar mbi situata dramatike të ndryshme, të cilat rezonojnë në tipologji të njëjta emocionale.

E frymëzuar gjithashtu nga një histori reale, drama ka në qendër jetën dhe fatin e një gruaje të re ruse, të martuar me një ish-student shqiptar. *Ljuba* dhe Dragushi jetojnë në qytezën e një province shqiptare, duke u përpjekur të endin jetën e tyre familjare me përkushtim e dashuri, e cila i mban bashkë edhe kur “miqësia e çeliktë” me kampin

<sup>11</sup> Zhakar, Emanuel, “Kompozicioni dhe teknikat e tij”, në Hysaj, Fadil, *Teatrollogji, dramaturgjia, regji dhe aktrim: antologji tekstesh*, Shtëpia botuese “Sythi”, Prishtinë, 2006, fq. 207.

socialist thyhet. Por, provincën dhe thjeshtësinë reduktuese të masës e bezdisin ky përkushtim e vetëmjaftueshmëri të çiftit bashkëshortor. Fodull, kryeneç, mendjemadh, i lidhur pas fustanit të gruas, janë gjykimet e punëtorëve të uzinës për kryeinxhinier Dragushin. Ljuba i verbon, por edhe i josh më bukurinë e saj të çlirët. Ljuba vesh fustan të lehtë, ecën me biçikletë rruginave të qytezës, buzëqesh dhe i sheh njerëzit në sy. Ata i shohin këmbët dhe format e trupit, bukurinë e brishtë dhe fytyrën krenare të gruas së dashuruar. Ajo është “kuçka”, “kurva” që i shpërfill e i përndeç në epshin e ndrydhur burror.

Ky çift bashkëshortor, kaq ndryshe të tjerëve, bëhet epiqendra e lakmisë, zilisë, urrejtjes së errët, epshit dhe dhunës së turmës së njëzëshme e njëfytyrëshe që i turret me të gjitha mekanizmat që një shtet diktatorial ia ka dhënë në dorë. Por, çifti i sfidon edhe aty ku turma e shteti ndihen më të fortë. Në sallën e gjyqit, teksa Dragushi (thujse krejt i çmendur nga torturat e hetuesisë) do të dënohet me 18 vjet heqje lirie dhe Ljuba e dërrmuar vajton, dy viktimat e dashuruara do t’ia dalin të rrokin mes krahësh njëri-tjetrin në një mënyrë thujse mbinjerëzore, sa do të duhen shumë policë e gardianë për t’i ndarë. Është hera e fundit që preken dhe shohin njëri-tjetrin. Dragushi i hequr zvarrë ulëret korridoreve emrin e Ljubës, ajo lutet për njerëzi në emër të Zotit, ndërsa Mëhilli, një prej punëtorëve të uzinës, e mban të mbërthyer fort, me duart e ngjeshura mbi gjoksin e saj, gjest për të cilin do të mburret krenarisht.

Dragushi tretet shpejt në qelinë e burgut, ku dergjet i vdekur i pakallur, me letrën e Ljubës ndër duar e sy. Gardianët përbuzin dhe tallin vajtimin e tij për gruan që dashuron. Ljuba, e dhunuar seksualisht nga Kryetari i degës, merr më në fund lejen për të vizituar të shoqin, por tashmë i duhet të kërkojë në fushën përballë burgut trupin e varrosur të tij. Ajo gërmon me ditë të tëra, sipas udhëzimeve që i japin rojet, gropë pas grope, cep më cep. Atëherë togeri i burgut deklaroi se as nuk e di se ku është varrosur i shoqi, por se gruaja kishte qenë kaq e dobi-shme në përgatitjen e fushës për të mbjellë fidanë të rinj për gjelbërimin e zonës: “Pra lene dhe nesër sa t’hapë dhe nja dy gropa... – i thotë ushtarit – s’i mbetet shumë me ba...”<sup>12</sup>

Ljuba më në fund do të largohet nga provinca e nga Shqipëria. Ky fakt e dëshpëron gjithsesi turmën e punëtorëve të uzinës, të cilët, në një përzierje lakmie, urrejtjeje e ideologjizimi dehumanizues, do të kishin dashur të ndiqnin me zell edhe arrestimin e saj e dënimin si “spiune

<sup>12</sup> Aliçka, Ylljet, *Ljuba*, dramë, 2023, daktiloshkrim i autorit.

revizioniste”. Por, edhe këtu e gjejnë paksa ngushëllim. “A e dini ma t’bukrën – shton njëri prej tyre – edhe atje në vendin e vet e kanë akuzu spiune të shqiptarëve...”<sup>13</sup>. Por, gjithsesi, meqenëse e keqja nuk nginjet kurrë, as me vetveten, ata i hedhin sytë nga viktima e tyre e ardhshme, Kryetari i degës, bash ai që “e ka lanë me hikë... spiunen...”<sup>14</sup>

Këtu mbyllet drama, si një eskatologji fatesh e trupash njerëzorë që shemben në skenën e jetës nën regjimin totalitar. Regjimi ka ngrehur skenografinë dhe regjinë e vet statike, ndërsa rolet luhen e zbatohen verbërisht nga njerëzit e thjeshtë, gardianët, punëtorët, ushtarët..., të cilët, të dehumanizuar tashmë nën trysinë e urrejtjen ideologjike, pa asnjë dilemë, “përshtatin koncepte, sjellje dhe stile jete sipas "normave të moralit të shëndoshë komunist" karshi dukurive të jetës dhe vdekjes (si familja, dashuria, zia, puna, marrëdhënia midis jetës shoqërore dhe jetës individuale, etj.)”<sup>15</sup> – shënon autori i saj.

Asgjë më heroike nën një regjim diktatorial sesa përpjekja për të mbetur njerëzorë. Në pasionin, erosin, përkujdesjen e dhembshurinë që fal dashuria, strehohet drita fundore e lirisë. Përtej saj sundon vetëm errësira, ashtu siç mendja e zemra e njerëzve që popullojnë këtë dramë është errëtuar për të mos ndier më asgjë tjetër veç urrejtjes, zilisë, epshit dhunues. *Një histori dashurie*, titullohet tregimi në zanafillë të kësaj drame. *Ljuba*, “Dashurie” rezonon me titullin e vet teksti dramatik. Gruaja me emrin Dashuri ikën përgjithmonë nga skena vetëm kur gjithçka që e lidh me njeriun që dashuron shndërrohet në eter dhe atë mund ta ketë kudo me vete.

Fati i jetës së Ljubës i bashkohet vargut të gjatë të jetëve të qindra grave të huaja që u gjenden në syrin e ciklonit të diktaturës në Shqipëri, por edhe vargut shumë herë më të gjatë të mijëra grave shqiptare, bashkëshorte e bija të dënuarish politikë të regjimit, mbi trupin e shpirtin e së cilave u derdh mizoria e gatuar me urrejtje dhe epsh të verbër. Ende shoqëria shqiptare e as shteti shqiptar nuk e ka gjetur kurajën dhe etikën sipërore për t’u kërkuar përulësisht falje. Mund ta bënte thjeshtësisht, me pak fjalë e me një tufë lule, ashtu siç At Zef Pllumi në burgun e Zejmenit, rreket ta bëjë me nënën ruse të Valeri Dyrzit, djaloshit të burgosur që priste ta vizitonte nëna e vet, e sapodalë edhe ajo vetë nga burgu i grave mbas 8 vitesh dënim.

<sup>13</sup> Po aty.

<sup>14</sup> Po aty.

<sup>15</sup> Shënim i autorit në *Synopsis* të dramës, po aty.

Drama *Ljuba* vajton dashurinë, aty ku e lëndojnë më shumë, shtron pyetjen e vështirë të tjetërsimit të shoqërisë njerëzore në turmë, të individuale në identike, të banalitetit universal (harendian) të së keqes, të pamundësisë reale të plotërisë së qenies nën regjimet tiranike, të të kuptuarit e të jetuarit të jetës përtej mekanizmave manipulues. Ajo është një himn i dëshpëruar për dashurinë, sikundërse është himn mahlerian kushtuar dinjitetit njerëzor drama *Letra*, bash aty ku ngjan se po e shfarosin përfundimisht.

Pamundësia e gardianëve për t'i ndarë trupat e bashkuar për të fundit herë në një përqafim të vetëm, duart e Mëhillit mbi gjoksin e Ljubës si triumf fundor i burrërisë së vet, përpjekja e një malësori të burgosur për t'i imituar shkrimin e së shoqes Dragushit në pragvdekjeje si shpresë për ta kthyer kah jeta, vetëkënaqësia e togerit për gatitjen e fushës për mbjellje falë dëshpërimit të gruas që kërkon e çmeritur varrin e të shoqit, janë miniaturat e brishta të kësaj drame, që sërish nuk ndërrojnë asgjë në rrjedhën dramatike, e as fatin njerëzor, por zhvendosin e përmbysin njëkohësisht gjithçka. Aty shpërfaqet banaliteti i së keqes, dehumanizimi social i tiranisë, boshatisja e njeriut nga dhembshuria e respekti për thelbin njerëzor, fytyra e vërtetë e dhunës së pastër – thuajse një *quintessence* e saj; sikundërse i sfidojnë të gjitha këto së bashku shpirtrat e dashuruar dhe shpirti i njeriut autentik (malësorit).

Drama *Ljuba* është vënë në skenë nga regjisori Armando Bora, përmes modelit dramatizues të “Playback Theater”<sup>16</sup>. Duke përdorur

<sup>16</sup> “**Playback Theatre**”, themeluar si kompani teatrore përmes bashkëpunimit të Jonathan Fox dhe Jo Calas, bazohet te bashkëpunimi unik mes interpretuesve dhe audiencës. Krijon një hapësirë rituale ku çdo histori - sado e zakonshme, e jashtëzakonshme, e fshehur apo e vështirë - mund të tregohet dhe të shndërrohet menjëherë në teatër. I ndikuar e modeluar sipas modeleve të ritualit dhe teatrit komunitar, traditës gojore e rrëfimit, psikodramës etj., me një skenografi thuajse inekzistente ose tërësisht të improvizueshme, ai mbështetet, krahas bashkëveprimit, te ritmi i performancës, shtjellimi kuptimor, sequenca tregimtare, etj. Ky teatër mund të ofrojë një përvojë të thellë të humanizmit dhe potencialit njerëzor kolektiv. E bazuar mbi ndërveprimin social, kjo formë teatri është në shërbim të drejtpërdrejtë të shërimit të marrëdhënieve, komunikimit dhe mirëkuptimit mes njerëzve. Zhvillimi i tij lëviz në kontekste e audiencia nga më të ndryshmet. Ndër to përmendim: mundësinë për të dëgjuar nga të dyja palët për çështjen palestineze/izraelite; në Argjentinë ka ndihmuar në rindërtimin e kujtesës kolektive të historisë sociale/politike, etj. Tipar i “Playback Theatre” është edhe transpersonalja, ku shfaqja spontane e përvojës personale ndërton lidhjen mes njerëzve duke nderuar dinjitetin, dramën dhe universalitetin e tregimeve të tyre. Për më tepër, *Personal stories in public spaces: essays on playback theatre by its*

teknikat e këtij teatri, dramatizimi i tij<sup>17</sup> sjell Ljubën në rolin e individit pjesëmarrës që rrëfen historinë e vet e më pas ndjek rikrijimin simbolik përmes lojës së trupës së aktorëve, përzgjedhur në rolet përkatëse po prej saj. Kjo zgjidhje i jep Ljubës një rol qendror në dramatizim, duke e pasuruar si personazh përmes rrëfimit të përjetimeve të veta, si dhe duke marrë mbi vete edhe një proces rrëfimi të asaj që ndodh e situohet përpara çdo sekuence si një didaskali. Kjo prirje dëshmuar e afron këtë koncept dramaturgjik me gjendjen dëshmuar të teatrit bashkëkohor në përgjithësi, i cili “është i hapur ndaj botës ku jeton [...] përmes pjesësh teatrore që ballafaqohen me sfidën të trajtojë ngjarjet e mëdha tragjike të bashkëkohësisë”.<sup>18</sup> Hapësira dhe koha dramatike<sup>19</sup> vertikalizohen, sekuencat vijnë si reduktim simbolik i asaj që rrëfëhet, duke zhvilluar një plastikë shpesh pllakative me imazh të ngadalësuar deri në ngurosje e sidomos me reduktim thelbësor të tekstit dramatik në “dendësimin” e tij drejt një fjalie simbolizuese e në disa raste drejt një fjale të vetme, që dendësohet edhe më tej duke u theksuar e shqiptuar vetëm në nivel të bashkëtingëlloreve si një skelet-tekst:<sup>20</sup> Spaç, S-s-s-s-p-a-ç, S-s-s-s-p-a-ç-ç-ç-ç, S-s-s-p-p-p-ç-ç-ç...

---

founders, by Jonathan Fox and Jo Salas, Tusitala Publishing, 2021; si edhe <https://playbacktheatrenetwork.org/>.

<sup>17</sup> Regjisori A. Bora shprehet se për të realizuar në skenë një *mise en scène* të “playback theatre” ai ka parapëlqyer “skenën polifonike”, të bazuar mbi **një lexim polifonik të tekstit teatror**, koncept të zhvilluar më gjerësisht në artikullin “Leximi polifonik i tekstit teatror”, ku ndër të tjera thekson se “*leximi polifonik i fenomenit, i ngjarjes, i një historie apo personazhi është premisë e rëndësishme për të vijuar [...] me produktin skenik polifonik*”; ai është në thelbin e tij “*një lexim aktiv, krijues, krahasues, transformues dhe i vëmendshëm ndaj të gjitha nënshtresave që fshihen brenda tekstit në formën e një hipotekesti*” dhe se duke synuar skenën dramatike ai “*synon eksplodimin, shpërthimin dhe shpërbërjen e veprës, personazhit apo historisë në njësi më të vogla, ngjashmërisht, kujtime dhe reminishencash duke i mbivendosur dhe harmonizuar ato me njëra-tjetrën.*” Në Bora, Armand, “Leximi polifonik i tekstit teatror”, *Filozofia dhe teatri: Raportet e teatrit bashkëkohor me teatrin modern*, Simpozium shkencor ndërkombëtar mbajtur më 17 tetor, 2018, AShAK, Prishtinë 2019, ff. 179; 182.

<sup>18</sup> Kullashi, Muhamet, *Filozofia dhe teatri: raportet e teatrit bashkëkohor me teatrin modern*, Simpozium shkencor ndërkombëtar mbajtur më 17 tetor, 2018, AShAK, Prishtinë 2019, f. 34

<sup>19</sup> Anne Ubersfeld thekson gjithsesi “vështirësinë me të cilën ballafaqohet semiologjia teatrore kur duhet t’i caktojë elementet kohore: determinuesi i kohës janë hapësira dhe mjetet të cilat i ngërthen në vete.” Në Ubersfeld, Anne, “Teatri dhe koha”, në Hysaj, Fadil, *Teatrollogji, dramaturgjia, regji dhe aktrim*, vep. cit., f. 303.

<sup>20</sup> Sipas regjisorit A. Bora, “*teksti merret, tryshohet, tkurret, minimizohet, kockëzohet, kodifikohet dhe pastaj shpërbëhet në imazhe, tinguj, energji duke u shumëfishuar në ngjyrat e spektrit të dritës*”.

Ky dekonstruktiv i ligjërit, njëkohësisht dendësim i tij, amplifikohet nga ana tjetër përmes përsëritjes, si në nivel të veprimit, ashtu edhe të tekstit. Ajo çka ndodh dhe shihet në sekuencat dramatike është simbol i së ndodhurës që rrëfëhet. Vendosi që në hyrje për disa minuta e një audioje sekuenciale nga intervista reale e një ish-të burgosuri të Spaçit (të martuar me një grua polake), prej nga dëgjohen fjali e fjalë që shenjojnë të ndodhurën reale e historike, e lidh skenën ende pa u zhvilluar asnjë në të, me gjestin memuaristik që ka marrë përsipër kjo dramë. Zëri dëshmues, së bashku me emrin tipik rus, Ljuba, janë pikëzimet e para të tekstit të kujtesës, i cili do të aplikohet gjatë gjithë shfaqjes. Te ky proces mbivendosen:

- Zëri i Ljubës që rrëfen përmes kujtesës së saj;
- Zhvillimi i secilës sekuencë më vete si një episod skenik;
- Zërat nga sekuenca audio, që lejojnë të vërshojë në skenë copëza fjalimesh e sloganesh, të cilat, në disa raste, të përsëritura intensivisht, shkojnë deri në *remix*;
- Roli dialogues i “Drejtuesit” të seancës, në këtë rast i vetë regjisorit, që i brendashkruhet dramatizimit;
- Hapësira skenike si shenjë<sup>21</sup>, që shenjon njëkohësisht një fragment kujtese individuale dhe një fragment kujtese kolektive.

Rol amplifikues kanë edhe sekuenca të propozuara nga vetë teksti regjisorial (skenik)<sup>22</sup>, si skena e arrestimit të Dragushit, së cilës i mbivendoset edhe skena e jetës familjare, duke shenjuar kështu shtrirjen qelizore të dhunës deri në zemër të familjes. Në të njëjtën, kronotopi, Dragushi rrihet e arrestohet dhunshëm / Ljuba rrëfen me sytë plot shkëlqim herën e parë kur u puthën e iu betuan dashurisht njëri-tjetrit.

<sup>21</sup> Konceptin e hapësirës si shenjë e zhvillon Patrice Pavis, duke parë dy elementet sosyriane të saj si shenjë: shënjuesi – vendi konkret ashtu siç vërehet; i shenjuari – hapësirë që i është sugjeruar domethënia, shpesh deri në simbolizim. Për më tepër, shih Pavis, Patrice, “Fjalori i hapësirës teatrore”, po aty, f. 326.

<sup>22</sup> Specifika e tekstit regjisorial krahas atij letrar, cilësuar nga Sergej Baluhati edhe si “teksti skenik”, nuk mund të mos jetë pjesë e shqyrtimit, përderisa “ekzistimi i dy tipave e teksteve të një pjesë – i atij letrar dhe i atij skenik – me sistemet e tyre të ndryshme stilistike dhe me funksione të ndryshme të veprimeve teknike, është doemos i lidhur me ndryshimin e veprimeve përkatëse të analizës dramaturgjike” – Balahutin, Sergej, “Problemet e analizës së dramës”, në Hysaj, Fadil, *Teatrologji, dramaturgjia, regji dhe aktrim*, po aty, f. 295.

Teksa kërkon varrin e të shoqit në fushën djerrë përpara burgut, në një sekuecë tjetër të tekstit skenik, ajo përdhuhet kolektivisht nga gardianët e burgut. Aktorët e rrethojnë dhe me lëvizjet e trupave të tyre ngjan se po luajnë një valle tipike burrash, si shenjim i maskilitetit dhunues. Asnjë nuk shkon përtej kësaj koreografie. Paradoksalisht, në rrëfimin e saj për këtë sekuecë, Ljuba, mbasi i përkufizon “si një tufë hienash”, pohon dhimbshëm se përjetoi dhunshëm edhe kënaqësi... – një sprovë e regjisorit për të shenjuar jetën edhe në zemër të dhunës e të vdekjes.

Në mbyllje të këtij “Playback”-u, aktorët i kushtojnë një këngë rrëfimtares, Ljubës, në peng nderimi, gruas që pati fatin të gabonte dyfish: të ishte e bukur dhe e huaj në një vend të errësuar nga urrejtja që mbjell tirania. Kënga është polifonike, e vajshme, dhe shtrihet me harmoninë e saj monumentale të dhimbshme në hapësirën e një arti që kujton e pohon tragjiken e pashqiptueshme dot deri në fund të qenies së dhunuar:

*mjergullosh me lule shumë  
se të çkrehen e të përzunë,  
si bagëti përpara na vunë,  
s’dimë ku e kemi fun(d),  
**dridhemi si fleta në erë  
që nuk e di se ku do bjerë...***

Në këto dy drama që u trajtuan këtu, shkrimi dramaturgjik i Ylljet Aliçkës i afrohet më tepër skicës dramatike, ku ndihet ende fort shkrimtari-skenarist. Megjithatë, mjeshtërisht, në tablotë e shpejta e të pakta, ndërtohet shtrati prej nga ngrihet një tekstualitet i shumëfishtë e polifonik, përmes interpretimit dhe krijimit regjisorial. Kuptuar sipas përkufizimit të Bernard Dort, se edhe vetë “skena është një nga kushtet e shkrimit të tekstit”<sup>23</sup>, mund të pohojmë se këto dy drama të kujtesës ndërtohen mbi kërkimin thuajse të padukshëm të detajit estetik – miniaturës precioze – që, e brishtë e befasuese, në përkorjen e një skice e cila vizon aq pak sa duhet për të kuptuar thellësinë e saj, shndërrohet në *momentum* dramaturgjik të pashlyeshëm.

<sup>23</sup> Bernard Dort, cituar sipas Kullashi, Muhamedin, *Kthesa e dramës moderne*, vep. cit, f. 76.

## BIBLIOGRAFI

- [1] ALIÇKA, Ylljet, *Letra*, Dramë, 2020 (daktiloshkrim).
- [2] ALIÇKA, Ylljet, *Ljuba*, Dramë, 2023 (daktiloshkrim).
- [3] ALIÇKA, Ylljet, *Parrullat me gurë*, Onufri, Tiranë, 1998.
- [4] *Filozofia dhe teatri: Raportet e teatrit bashkëkohor me teatrin modern*, (Simpozium shkencor ndërkombëtar mbajtur më 17 tetor, 2018), AShAK, Prishtinë 2019.
- [5] HYSAJ, Fadil, *Teatrologji, dramaturgji, regji dhe aktrim: antologji tekstesh*, Shtëpia botuese “Sythi”, Prishtinë, 2006.
- [6] FOX, Jonathan & SALAS, Jo, *Personal stories in public spaces: essays on playback theatre by its founders*, Tusitala Publishing, 2021.
- [7] KULLASHI, Muhamedin, *Kthesa e dramës moderne* (shek. XIX – XX / dramaturgjia e Ibsenit dhe e Strindbergut), ASHAK, Prishtinë, 2020.
- [8] WALLACE, Jennifer, *Tragedy and Laughter*, Comparative Drama, v. 47. Nr. 2, 2013.



Erenestina Gjergji (Halili)

## “DIKUR, DJE, SOT, NESËR, PËRHERË!”

(“Pasioni” i Sabri Hamitit)

### Abstrakt

Në veprën e tretë dramatike të Sabri Hamitit, me stilin ligjërimor e të përkorë të autorit e estetit, qëmtohen hiperealitetet, të cilat nxisin multirealitetet, prej nga gjakojnë post të vërtetat, që nuk mbarojnë receptivisht, duke shenjuar unicitetin dramatik dhe estetik të veprës. Riprodhimi i kohës në pakohësi, shpërfaqja ontologjike dhe ekzistenciale e papërcaktueshmërisë dhe imanencës së qenies në makro - mjedisin historik dhe aktual, ligjërimet e thyera, situatat dramatike paradoksale, kodifikimet gjuhësore ligjërimore, si dhe refuzimi i linearitetit kompozicional, dekodojnë metafiksionin historiografik të veprës unike dramatike “Pasioni”, 2017. Kumtesa projekton një vëzhgim analizues mbi poetikën e veprës, që duket se harmonizon distancën estetike të marrësit në paraqitjen fragmentarizuese të subjektivitetit njerëzor, ku gjallojnë kode kulturore e gjuhësore dhe raporte të reja semantike. Për rrjedhojë, nxiten kodifikime të ndryshme e të ndryshueshme tekstuale e vetërefleksive prej narrativave ekzistuese, apo hermeneutike e fenomenologjike, që reflektojnë përftesa të reja jo vetëm strukturore, por edhe estetike dramatike e dramaturgjike.

*Fjalët çelës:* Pasioni, dramë, metafiksion historiografik, distancë estetike, strukturë, teksturë dramatike, dramaturgjike.

\*\*\*

*Prej fillimit mund të themi se kjo dramë është një test i vështirë analize kritike drama-tike!*

Në tetë thelbe të introduktës, si këqyrje filozofike, estetike tekstuale, poetike, përmes pesë pamjeve dramatike, nis vepra “Pasioni” e Sabri Hamitit, shkruar në verën e vitit 2017, vënë në skenë në vitin 2018.

Drama shtrihet në pesë pamje, në të cilat diskursi dramatik kapërcen filozofikisht konvencionin e bukurisë si progresive në rend, për t’iu kthyer vështirimit kontrovers, ku spikat dikotomia, që shpesh

shfaqet shkundulluese për lexuesin dhe kjo ngjet prej titullit të pamjes së parë.

Jo vetëm kaq, në këtë *dramatis opus* ndihet kodimi autorial, që qartësohet gjatë leximit (proces tronditës), i dy tipareve: vetërefleksiv dhe referues, prej nga ngjizen e marrin formë kontestimi konvencional dhe ideologjik, për të cilat lexuesi ftohet të *vërë në dyshim procesin me të cilin ne përfaqësojmë veten dhe botën tonë ndaj vetes dhe të bëheni të vetëdijshëm për mjetet me të cilat kuptojmë dhe ndërtojmë rendin nga përvoja në kulturën tonë të veçantë.*<sup>1</sup>

Në këtë kuptim parashtrohet okelio e parë autoriale “Vetë/vrasja e Bukurisë në Sheshin Nënë Tereza”, në Prishtinë, në kohë vepruese e pësuese, si narrativë dramatike, duke mos iu shmangur asaj transhistorike e për më tepër transkulturore.

Udhëtohet në kohën dhe hapësirën dramatike të veprës me Bukurinë, si skajin e epërm klasik dhe të shëmtuarën, të errëtën, diakronikisht të kundërt, që merr përmasë absurde, arrogante, fuqiplohtë dhe kompromentuese, duke e përplasur të bukurën me dilemat ekzistenciale të vetëvrasjes, apo rrezikut të vrasjes. Përshkrimi i kësaj ngasjeje, intence estetike, i qaset gjykimit të Lyotard, që e konturon *me paraqitjen e të paprezantueshmes në vetë prezantimin; ajo që ia mohon vetes ngushëllimin e formave të mira.*<sup>2</sup>

Duket si një log ku rrinë bashkë herë të pranëvënë, e herë të tjera të detyruar, koncepte estetike me ato urbane, si shenja orientuese drejt ontologjisë e mjediseve moderne humane. Ngjet dendur kjo në gjithë teksturën e “Pasionit”, ku prej këtij paralajmërimi të kompozitës Vetë/vrasje, lexuesi do të kalojë në kategori të tjera të pësimit, që nuk bëhet mësim, ku nuk ka kreshendo, katharsë, por i shkon regresivisht pikës nistore, asaj zero historike, morale, sakrale. E njëjta teknikë ngjet me ndodhinë në pamjen, personat dramatikë në personazhe dhe ansjelltas, duke paralajmëruar një laborator shndërrimi invers dhe përftesë të re tekstore e intertekstore, si proces ndërveprues e rindërtues autor - tekst - lexues dhe valencë e shtuar estetike.

“Pesë pamje (episode) të ndodhive në Prishtinë në pesë kohë”, që pasojnë përshkrimin kohor “Dikur, Dje, Sot, Nesër, Përherë”, për t’u

<sup>1</sup> Hutcheon, Linda. “A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction”. London: Routledge, 1988.

<sup>2</sup> Francois- Jean, Lyotard. “The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (Theory and History of Literature, Volume 10)”, University of Minnesota Press, 1984.

ngjitur në kategoritë filozofike e estetike të pasionit në pikën kritike të kapërcimit nga dashuria në bukuri dhe anasjelltas, duket se sjell një tjetër sfidë, në të cilën *bukuria nuk kërkon ndihmë nga arsyesimi ynë; edhe vullneti është i pashqetësuar; shfaqja e bukurisë shkakton në mënyrë efektive njëfarë shkalle dashurie te ne, si aplikimi i akullit, ose zjarrit prodhon idetë e nxehtësisë ose të ftohtit*<sup>3</sup>. Jo vetëm kaq. Struktura kohore, që përfshin mikrostrukturat kohore, në kuptim të vetë tekstit, segmentojnë mikronarrativat si kohë rrëfimi për ngjarjet, të cilat edhe si analepsa edhe si prolepsa kohore, përsëriten ciklike, por duke marrë kuptime të reja estetike, natyrisht duke e rritur edhe vështirësinë e kohës së rrëfimit, në kuptimin që i jep Genette.<sup>4</sup> Ky kompozim në procedenë dramatike duket se është sublimim poetik, *bukuri tmerrsisht e dashur, llaftari tmerrsisht e bukur*,<sup>5</sup> ndërkaq i natyrshëm në kalim raportual dashuri-bukuri-dashuri, që rrok një shumësi nëntekstuale e semiotike.

Një tjetër pikë e introduktës (sinopsisit) autorial/e, na shpie në kërkimet dhe zbulimet rreth arkeologjisë së agresivitetit në shqip: introjeksion, analizë, determinim, përmes mjeteve poetike, dramatike letrare, që udhëheqin në kërkim, drejt artefaktit, (arketipit) psiko-social, i cili zbulohet në gjuhë, sjellje agresive aksidentale, ekspresive, instrumentale dhe armiqësore, ashtu si vetë kategoria sociale kumton.

Përmbyllja me “Trashëgimtarë të trashëgimtarëve”, njofton një proces jo thjesht antropologjik, por thelbësisht kritik, jokonformist, mbi paradigmen e madhe ontologjike, transhedentale me premisë zbërthimin e qenies si traditë, strukturë edhe si realitet i dikotomisë e mira-e keqja, e drejta-e gabuara, e egra-e buta, mëkat-shëlhim.

Në kontekstin e veprës, kjo përmasë, që lë përshtypjen e një meta-narrative me optikë interpretuese universale, përmes dekonstruksionit derridian (parë si metodë ku tejkalohet autori në interpretim të tekstit), të parimeve etike dhe filozofike, në fakt, përmes ironisë së padeklaruar shprehet si *anarki pluralizmi, cinizmi politik dhe paralize kulturore e morale në vazhden e tij: “Terapia dekonstruktive, me fjalë të tjera, është aq radikale sa rrezikon duke vrrarë pacientin”*<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Burke, Edmund. “A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful”, Routledge, New York, 2008, f. 91-92.

<sup>4</sup> Shih: Genette, Gerard. “Figura III”, Prkth.M. Shella, 2 Lindje 2 Perëndime, 2017, f.135-140.

<sup>5</sup> Hamiti, Sabri. “Stilografia”, ASHAK, Prishtinë, 2022, f.84.

<sup>6</sup> Middleton, J.R. & Walsh, B.J. “Christian apologetics in the postmodern world”. Illinois: IVP.1995, f. 141.

Kujtesa ndërlihdh caqet (që vazhdimisht largohen) e koncepteve të hapësirës së përvojës me *horizontin e pritjes*, si sintezë koherente aktuale dhe si logos i kahershëm e universal i të stërkeqes kokërrkuqe.

Kaq do të mjaftonte për të tronditur lexuesin, por *drama* ende nuk ka nisur.

## I. SAMSONI

*Asnjë dramatis personae e Pamjes së parë dramatike të veprës quhet Samson. Ajo titullohet: "Muja në shok-dhomë".*

Në Besëlidhjen e Vjetër, libri i katërt, "Gjyqtarët", rrëfen Izraelin larg besëlidhjes së vendosur në malin Sinai, të zhytur në korrupsion e mëkat, larg Krijuesit. Kjo është situata paralajmëruese e lindjes dhe veprimtarisë së Samsonit, kundër filistinëve pushtues së Izraelit, tokës së premtuar e të dhuruar prej Zotit.

Nga pikëpamja deuteronomiste, (Ligji i Përtërirë) vetë Samsoni<sup>7</sup>, si simbol universal, konsiderohet heroi kazimatik, që koha e turbullt, e paqartë, e vrazhdë, e pasigurt, e solli si nevojë e si gjyqtar të ashpër e të fuqishëm. Ky mund të jetë një interpretim.

Një tjetër interpretim, që mund t'i avitet preferencës së autorit, është ndërtimi që dramaturgu anglez John Milton i bën karakterit dramatik të Samsonit biblik, në tragjedinë e tij të mbyllur, *closed drama* (dramë për lexim), "Samson agonistes" 1671, ku Samsoni i verbuar, ndodhet i burgosur prej filistinëve, *pa sy në Gaza/ në mulli me skllever/ vetë në pranga nën zgjedhën filistine*<sup>8</sup>.

Interpretimi i tretë, i njohur dhe studiuar nga dramaturgu në pozitën e studiuesit të letërsisë është Samsoni i "Izrealitë dhe Filistinë"<sup>9</sup> të Fan Nolit, prej nga heroi vishet edhe me tiparet e mbrojtësit të idesë, që rrjedh prej Fjalës në të gjitha kuptimet që bart, pos tipareve e idealeve të tjera, që rrjedhin prej figurës biblike e meta-narrative që ofron ajo.

<sup>7</sup> Bibla, Shkrimi i Shenjtë. "Gjyqtarët 13-16", Shoqëria Biblike, Tiranë, 2020, f. 2015-252.

<sup>8</sup> Milton, John. "Samson Agonistes", Tragedy, Complete Poems. The Harvard Classics. 1909-14, vrg.40-43.

<sup>9</sup> Hamiti, Sabri. Letërsia Moderne Shqipe, 1/ Scripta manent, UETPRESS, 2009, f. 209-211.

Kjo qasje paradigmatiche, prej mjetit simbolik, heroit biblik, çel siparin e një ligjërimi që riprodhon kohën në pakohësi, si përmasë ontologjike në kontekst ekzistencial. Ky tekst, që prezanton prej fillimit ndodhinë dhe heroin biblik, bashkë me kodet e zbrërthimit përmes analizës, përfaqësohet si ligjërim ikonik, *ku plotësohet një tërheqje religjio-estetike, nga koha ekzistencial, në simulacion eternal të artit esencial*<sup>10</sup>.

Prej këtu procedeu dramatik ngjiz suspansën e asaj që pritet e nuk dihet, apo dihet, por nuk është kumtuar, si kod që pret të dekodohet në fjalë, veprim foljor të aktantëve, apo edhe drejt fiksionit e veprimit skenik si strategji konvencionale, që bart shenja të reja të objektit e subjektit njerëzor.

Në këtë vektor strukturor nis endja metafiksionale historio-grafike, që sa shihet zgjeron kufijtë historikë dhe kulturorë, duke u ripërmasuar në transhistori dhe transkulturë. Përzgjedhja simbolike biblike (interteksti biblik), ndër të tjera, është një e dhënë që tejkalon limitet njerëzore, në kuptimin e fuqisë së brendshme individuale, që sfida normat, kohën, hapësirën e determinohet unike, e papërsëritshme, në situata sublime të qenies, e cila legjitimon pashtershmërinë e saj (forcës) për t'u përballur e për të sfiduar qoftë edhe veten (egon).

## II. MUJ-A NË SHOK-DHOMË

*“Ndër kto këngë mshehet ndiesija për pamvarsi [...]”*

*Muji del fitus ja me zotsi të vet ja i ndihmuem prej Orve”<sup>11</sup>*

*Fabula dramatike e kësaj pamjeje ndodh në Spitalin e Prishtinës (por mund të ndodhte kudo<sup>12</sup>...).*

Didaskalia njofton një ambient të brendshëm spitali, të emërtuar si Shok-dhomë. Duhet thënë se didaskalitë në këtë vepër kryejnë disa funksione, polifunksione. Përgjatë precedeut shihet se didaskalitë më qëllimin parak gjinor, jo vetëm njoftojnë lexuesin mbi aspekte konkrete të konturimit të dimensioneve karakteriale, veprimit skenik, skenografisë, por në rastin konkret duket se kryejnë funksionin e hapësirës

<sup>10</sup> Bertens, Hans. “Koncepti i Postmodernes”, prkth. Sherif Luzha, OM, Prishtinë, 2015, f. 32.

<sup>11</sup> Palaj, Át Bernardin & Kurti, Át Donat. “Visaret e Kombit”, *Eposi i Kreshnikëve dhe Legjenda*, botimi i parë 1937, Plejad, Tiranë, 2005, f. 5-14.

<sup>12</sup> Shënimi ynë.

dramatike tekstuale, të jashtmen (butaforike) dhe të brendshmen, (simboliken e metaforiken karakteriale), si kordinatë hapësinore, mbi të gjitha si ligjërimit fikcional përmbajtjesor poetik. Parë në këtë prizëm, hapësira është edhe shumatore aktanciale, ku raportet ndërmjet karaktereve përcaktojnë vetë strukturën që projektohet në vepër.

Kjo veçori e fundit është e evidente në tekstet që ngërthejnë dykodshmërinë: atë të tekstit dramatik dhe atë të tekstit të dramatizuar, duke i rritur valencën veprës, të gatshme të jetojë në dy realitete recipiente. *J. Lotman dhe A. Ibersfeld, kanë vërejtur se kjo hapësirë dramatike është e ndarë në dy hapësira nëndramatike [...], ndërsa i tërë rrëfimi paraqet vetëm bazën sintagmatike [...], leximi i tekstit, mjafton që lexuesit t'ia ofrojë pamjen e botës dramatike. Ne ëndërrojmë atë hapësirë dramatike, duke u nisur nga shenjat skenike të autorit (një lloj i skemës pararegjisoriale) dhe shenjave indirekte në dialogët për hapësirën (dekorin folës)*<sup>13</sup>.

Mbështetur në didaskali, Pamja I ofron një tekst organik, i cili rrëfen ngjarjen dramatike me kolorit të dendur emocional, mjete të ndryshme poetike, suspansë, që shkon drejt frikës e tmerrit të së panjohurës, rrezikut permanent për jetën, si dhe mikro- sekuencave të tmerrit në situatë absurde të vetë mjedisit ku ndodh ngjarja dramatike.

Muja, i plagosur, i lidhur, me shikim gati të humbur, thuajse i verbër, ndodhet në *Shok-dhomën gjysmë të errësuar. Rrapëllimë. Lëvizje njerëzish në hije. Zëra, bërtima*<sup>14</sup>. Përshkrimi mjafton për të treguar se jemi në situatë dramatike, me nota të theksuara emergjence, të cilat rriten prej polifonisë së tingujve e fjalëve, që dëgjohen prej hijeve të pidentifikuara. Autori ka preferuar të hyjë menjëherë në aksionin e veprimit, duke shmangur kreshendon strukturore klasike e duke prezantuar menjëherë katastrofën si pikë kulmore të tensionit dramatik, por njëkohësisht paralajmëron se ngjarja do të zhvillohet në këtë nivel e përtej.

Nëse do të ricekimi didaskalitë të cilat lexuesit ia rrisin gamën e përfytyrimit, ndërsa ngjarja skenike shton përmes veprimit skenik gjeshtikulativ dhe gjuhës së trupit, të parat, pra didaskalitë, në këtë rast janë të vetëmjaftueshme për të mbajtur pezull frymën e për të dendësuar emocionalitetin prej imazhit të këqyrur në skenë, apo atij të përfutur në fikcionin e recipientit.

<sup>13</sup> Pavis, Patris. Hapësira në teatër. Teatrologji, Dramaturgjia, Regjisorë dhe Aktrim. Antologji tekstesh. Sythi, Prishtinë, 2006, f. 320-321.

<sup>14</sup> Hamiti, Sabri. "Pasioni", 2023, f.11.

Muja, aktanti, *dramatis personae*, me emrin e përfutur prej rrënjës foljore *muj*, *mundem*, por edhe *mujsi* (*mundës*), si kryeheroi i *Eposit të Kreshnikëve*, që asocion prej andej tiparet e kodet e nderit, mbi të gjitha të burrit, që lufton për lirinë e dashurinë ndaj popullit të tij (ku pikë-takohet me Samsonin biblik), kalon peripecitë e gjendjes jetë-vdekje, i lirë-i prangosur, i verbër-me vështrim të qashtë, i vetëm-me shokë.

Në Shok-dhomë gjenden një galeri karakteresh, që zbërthehen prej emërimit: aty gjejmë Tanushën, gruan e Mujës, Dalilën, mash-truese, por edhe e dashuruar, aty rri edhe ushtari i armatosur, si dhe djem të dërrmuar, Pjetri e Gjergji, matanë turma e egërsuar në hyrje të godinës.

Kjo galeri karakteriale, me përzgjedhje estetike të hollë e të qëllimtë, ravijëzon jo thjesht situatën e ngarkuar dramatike, që duket se rreh kah vetërefleksioni jetësor<sup>15/16</sup>, por prezantohet si qëmtim mitik-biblik-historik i qenies, që rron jo vetëm për veten, por për pasionin e tokës së tij, për lirinë në kuptimin më të lartë e të ndërgjegjshëm, ashtu si Muji, Samsoni dhe Muja kumtojnë.

Pranëvënia e karaktereve dhe emërtesa e tyre me emra me prejardhje mitike, biblike e shqiptare, kodon dy herë, përmes refleksionit dhe referimit, si kozmogoni dhe si dimension esencial i qenies, duke përfutur një hapësirë “shumëperspektive”<sup>17</sup>. Pamja I mbyllet përsëri me një analogji biblike, por me fund të ndryshëm. Muja i plagosur rëndë, i lidhur në shtrat, thyen me forcë të pangjashme hekurat, shtratin-burg dhe rend te njerëzit që e presin, i lirë, duke i thurur Ave asaj, lirisë.

Duket se autori u gjegjet pritshmërive të F.de Saussure, R. Barthes dhe C. Lévi-Strauss, të cilët pranojnë se miti (në këtë rast edhe kodi biblik), ka aftësinë të prodhojë kuptime të tjera të reja, mbi atë konkret në kulturën e caktuar prej së cilës lindi dhe të krijojë nivele dhe aftësi të reja kuptimore. *Miti vepron në shenjat e vendosura tashmë, ose sisteme denotative të rendit të parë. Niveli mitik konotativ e merr këtë shenjues denotativ dhe e përdor atë si fillestar të nënkuptuar i një niveli të rendit të dytë të përfaqësimit që zgjeron rrafshi i shprehjes sipas*

<sup>15</sup> Hamiti, Sabri. <https://ashak.org/anetaret/sabri-hamiti/>.

<sup>16</sup> Rugova, Ibrahim. *Përrurimi i veprës së madhe të Sabri Hamitit*, në: “Libër Amicorum për Sabri Hamitin”, (përg: Shala, Kujtim, Asllani. Persida, Krasniqi, Nysret), Fondacioni “Ibrahim Rugova”, Prishtinë, 2020, f. 14.

<sup>17</sup> Bertens, Hans. “Koncepti i Postmodernes”, Prkth. Sherif Luzha, “OM”, Prishtinë, 2015, f. 35.

veçorive të kulturës brenda së cilës ajo funksionon.<sup>18</sup> Cilësia që zgjohet, përmes këqyrjes së Pamjes I, është provokimi, që teksti i jep vetë lexuesit për të ndërtuar diskursin vetjak mbi mitin, apo kodin, brenda suazës sociale e kulturore të tij.

Ky nivel i tretë jep ndër të tjera edhe aftësinë e gjuhës për t'u transformuar në metagjuhë, për shkak të riprodhimeve semiotike që burojnë prej vetë tekstit. Gjykojmë se ky proces është një eksperiment i mirëmenduar autorial (me njohuri të thellë të arketipit Levi Straussian<sup>19</sup>), që brenda një ligjërimi dhe një ngjarjeje individuale fiksjonale dhe jokolektive fiksjonale, përmbledh shumësi semiotike që prodhojnë realitete dhe multirealitete, të cilat nuk mbarojnë receptivisht.

### III. DIALOGU I GJAHTARËVE BARBARË

Pamja II e nëntitulluar “Sinopsis i një tragjedi njerëzore” ndërtohet mbi dialog, i cili ndihet i shpejtë në një situatë krejtësisht paradoksale e absurdi tragjik, si vetë autori njofton. Sa shihet, në dy fjali gjejmë elemente të strukturës si kategori dramatike të komunikimit, pra dialogun, si dhe kategorinë zhanrore të tragjedisë si poetikë, por në këtë rast kjo kategori tejkalon përmasën e saj: përdor mjetin aristotelian për të arritur metanarrativën kuptimore, që në këtë rast me termin synopsis (sintezë, rezume) nxit prej fillimit suspansiv, arsyetimin dhe kureshtinë.

Didaskalia përcakton skenën e realizimit si hapësirë: dialogu zhvillohet në një kabinë për pirjen e duhanit, Mjekra dhe Tullaci të kthyer fytyrë për fytyrë bisedojnë dhe njëkohësisht pasqyrojnë njëri-tjetrin. *Në fillim shihet lëvizja e buzëve, pak më vonë ndëgjoen fjalët...*<sup>20</sup>

Emërtesa me dy *nickname*, si hiponime, të cilat duket se motivohen prej një realiteti të mundshëm burimor, e bëjnë situatën dukshëm absurde, paradoksale, surreale, por njëkohësisht ekzistenciale, për shkak të përfshirjes së shumësisë së mjeteve që përdor autori.

<sup>18</sup> Barchi Panek, Melisa. “The Postmodern Mythology of Michel Tournier”, Cambridge Scholars Publishing, 2012, f. 8.

<sup>19</sup> Shih: Lévi-Strauss, Claude. “Structural Anthropology”, BASIC BOOKS Publishers, New York, 1963.

[https://monoskop.org/images/e/e8/Levi-Strauss\\_Claude\\_Structural\\_Anthropology\\_1963.pdf](https://monoskop.org/images/e/e8/Levi-Strauss_Claude_Structural_Anthropology_1963.pdf).

<sup>20</sup> Hamiti, Sabri. “Pasioni”, 2023, f. 15.

Fabula e kësaj pjese ndërtohet mbi tregtinë e marrëveshjen e dy karaktereve dramatikë, Mjekrës dhe Tullacit, të cilët shesin dhe blejnë sy e veshë, mushkëri e zemra, Lule të fushës e Lisa të malit, ndërsa në sfond dëgjohet muzikë funebre. Ata nuk frikësohen prej kujt, as prej klithmave të viktimave të mbetur pa sy, veshë, zemra, lule e lisa, madje disa syresh me gjithë boça, të grirë me thikë e sëpatë. Dhe janë 100 lisa të malit (si 100 vjet vetmi...). Jashtë i pret Regjisi, Regjisori, madje edhe Lirimtari dhe Çlirimtari, duket se ashtu si simbiozë e të njëjtit njeri, person, pushtet, janë me ta në funksion të pazarit të tyre. Problem mbetet Cia, ndoshta edhe miliCia.

Lexuesi vihet në krizë!

Përzgjedhja hiponimike Mjekra dhe Qerosi, përsëritja funksionale si përzgjedhje formaliste e formave gjuhësore parashtesore e fjalëformuese, *Lirimtari-Çlirimtari*, *Cia-miliCia*, *Regjisi-Regjisori*, sintagmat metaforike *Lule të fushës*, *Lisa të malit*, por njëkohësisht me shtrat përzgjedhës të formatuar kontekstualisht semantikisht, në një dialog të shpejtë, irracional, përmbys estetikën e sublimes. Ajo krijon *të paprezantueshmen të vendoset përpara si një përmbajtje që mungon, por forma, për shkak të përmbajtjes së saj të njohshme, vazhdon të ofrojë lexuesin, ose shikuesin e çështjes për ngushëllim, ose kënaqësi (Lyotard 1983,340)*<sup>21</sup> (në këtë rast tmerrit, frikës - Shënimi ynë).

Komunikimi, që ngjan asfale me *diskursin e lartë*, madje krejt i kundërt qëllimshëm, ndërtuar me larmi mjetesh poetike, tregon avantazhin e gjuhës, si mjet eksplorimi drejt së vërtetave, që në fakt janë *post* të vërteta, pa baza ontologjike e që përmes *lojës* post-strukturaliste synon nënshtrësat kuptimore si kuptime parësore, shenjat e fshehura si parake, aktantët sporadikë si kryesorë e gjenerues, tregtarë, gjahtarë, barbarë.

Duke e vrojtuar si një fakt postrukturalist, imagjinata dedukton pikërisht diskursin e munguar të karaktereve sporadikë, që vetëm përmenden, duke e drejtuar vëmendjen drejt *diskurseve të elitave*, të cilat dominojnë botën reale dhe manovrojnë mbi konceptet e “logjikës objektive”, në çështje të tilla si: liria, liria e shprehjes, lufta, etj. *Marrëdhënia e pushtetit, që është e ngulitur brenda kësaj marrëdhënieje (për shembull, e mira kundrejt së keqes, ose i zhvilluari kundrejt të*

<sup>21</sup> Bertens, Hans. “Koncepti i Postmodernes”, Prkth. Sherif Luzha, “OM”, Prishtinë, 2015, f. 57.

pazhvilluarit), shërben për të përforcuar kuptimin e preferuar brenda konstruksionit diskursiv.<sup>22</sup>

Ky “pluralitet” dialogjik, shpesh hermetik, i jep kuptim edhe nocionit, se *bota është e pafundme, teksti pra, një zinxhir i pafund shenjuesish gjithmonë në lojë*<sup>23</sup>, ndërkaq një *lexim dekonstruktiv tenton të nxjerrë në pah logjikën e tekstit, gjuha në kundërshtim me logjikën e pretendimit të autorit të saj do të ngacmojë tekstin e nënkuptuar*<sup>24</sup>, me dëshirën dhe synimin që lexuesi të dekodojë *lakueshmërinë e llojit njerëzor, a një lloj ringjalljeje të “ekzistencës ekzistencialiste”, që paraprin thelbin vetëm në një maskë të re.*<sup>25</sup> Kjo përzgjedhje vazhdon me dy komponentë:

1- Refuzimi i të bukurës estetike, përmes trajtimit metaforik e simbolik, kalimit në invers logjikë-alogjikë, efektit boomerang të së prekshmes me të paprekshmen, situatave që projektojnë transfigurim, tingujt funebër, etj. *Refuzimi estetik, realizohet në formë të drejtpërdrejtë me mjete letrare [...] e në formë tjetër fundamentale realizohet kur letërsia me vetë praninë e realitetit në vete dhe të realitetit të vet refuzon imponimin.*<sup>26</sup>

2- Distanca estetike, jo në kuptimin brehtian, por prezantimit të makabres brenda njeriut, që edhe këtu shfaqet qenie unike e po aq universale, në kuptimin dikotomik, apo të përmbysur, që *përfshijnë artistin (autorin - Shënimi ynë) dhe audiencën në një aktivitet hermeneutik pjesëmarrës [...] e që vendosin marrësin në një pozicion paradoksal, brenda dhe jashtë, pjesëmarrës dhe kritik.*<sup>27</sup>

Këtu, këta komponentë ravijëzojnë edhe thurjet surrealistë, që komponojnë *teatrin e mizorisë*<sup>28</sup>, i cili synon prej konceptit të Niçes jo thjesht aktin brutal, dhunën, paradoksin logjik, por përvojën jetësore, e

<sup>22</sup> Morrow, Mc Aishling. *Introducing Poststructuralism in International Relations Theory*, E-International Relations. <https://www.e-ir.info/>.

<sup>23</sup> Tyson, Lois. “Critical Theory Today”. Routledge, Taylor & Francis Group, New York, London, 2010, f. 257.

<sup>24</sup> Tumbahang, Mohan Kumar. *Postmodernism and Post Structuralism: A Literary Dichotomy*, Dristikon, VOL. 11(1), 2021, f. 118.

<sup>25</sup> Po aty.

<sup>26</sup> Rugova, Ibrahim. *Refuzimi estetik*, Rilindja, Prishtinë, 1987, f. 12.

<sup>27</sup> Hutcheon, Linda. “A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction”. Routledge, London, 1988, f. 220.

<sup>28</sup> *Théâtre de la Cruauté*, i cili lidhet me Antonin Artaud dhe teorinë e “Theatre and His Double”. Kjo pikëpamje estetike u ndoq edhe nga emra të tjerë si: Jerzy Grotowski, Jean Genet, Peter Brook. Aplikime të ngjashme shohim edhe në autorë të tjerë të Kosovës.

cila plagos për të shëruar. Në këtë logjikë, lexuesi, apo edhe publiku, katarsohet, duke i shkuar deri në fund makthit, tmerrit të asaj që lexon e imagjinon.

Duket se ngjashëm në këtë zgjedhje si preferencë ndaj poetikës dramatike të Jean Genet, që është vlerësuar si poetikë e *plagës*, apo me konsiderata të tilla si: *Të gjithë heronjtë e tij kanë vdekur të paktën një herë në jetën e tyre*, në *Saint Genet: Actor and Martyr*<sup>29</sup> prej gjenit Sartre, edhe në këtë vepër si induksion, autori kontekstualizon këto parime, për të rrëfyer në fakt qëllimin hermeneutik, që ngrihet mbi simbole e shkon drejt parabolës/ave.

Dhe është Sartre ai që zbulon Pasionin (në kuptimin biblik, pra të krishterë).

#### IV. PASIONI

“Drita â dalë e dritë s’po ban...”<sup>30</sup>

Pamja III, thurur në tre episode: I. Ngujimi, II. Mosmarrëveshja, III. Ditëlindja, titullohet “Pasioni”.

Ky term (*pasioni*), i ardhur prej greqishtes së vjetër πάσχω, (të vuash, të veprosh) dhe latinishtes *passus* (pjesore, të vuash) definon dy këndvështrime:

a) psiko-social, që përcaktohet si prirje e fortë individuale ndaj një objekti, veprimtarie vetëpërcaktuese, ide, kauzë, si harmonike, apo destruktive;

b) religjioz – biblik, që përcaktohet si Pasioni i Jezu Krishtit (vuajtja dhe vdekja).

Vetë Pamja funksionon si trilogji, tre episode (skena) me katër karaktere. Për sa thamë më lart, lexuesi mund të përgatitet për një fabul dramatike mbi motive a kode biblike, për të cilën edhe karakteret emërtohen me përfaqësim të tillë.

Jo!

Për gjenialitet, autori jep një miksim dy kohësh, dy strukturash poetike, dy rrafshesh mendimi dhe përvoje njerëzore e poetike. E

<sup>29</sup> Shih: Paul Sartre, Jean. “Saint Genet: Actor and Martyr”, University of Minnesota Press, Copyright Date: 1963.

<sup>30</sup> Palaj, Át Bernardin & Kurti, Át Donat. “Visaret e Kombit”, Eposi i Kreshnikëve dhe Legjenda, Botimi i parë 1937, Plejad, Tiranë, 2005.

konceptuar mbi parimin e trinisë, si kuptim i fshehur, Pamja me tri episode ndërton ngjarjen dramatike mbi mit të rikontekstualizuar, i cili farëzon motivin dhe shëmbëlltyrën biblike.

...Në Prishtinë (por mund të ndodhë kudo), rikthehen në shtëpi nana Hanë e djali Uk, ky i fundit mbështetur në patericë me dorën e majtë, e me armë në të djathtën. Lufta ka mbaruar zyrtarisht, por jo pasoja, as fakti dramatik-tragjik, që vjen e shfaqet edhe si post e vërtetë konceptuale e jetësore. Në procedenë që zhvillohet do të ndodhin dy akte rinjohjeje, ai i dy vëllezërve Uk-Uka, që më pas do të mbartin edhe peshën e aktit vëllavrasës biblik, si dhe aktin e rinjohjes dashurore, që fatkeqësisht ndërpritet prej aktit biblik, si shëmbëlltyrë, i referohemi Kainit dhe Abelit. Dallimi i rinjohjes së parë, vëlla me vëlla, është se nuk vjen traumatik, me pasoja të rënda psikologjike, apo mospranim, ai ruhet për më vonë ndaj objektit, Dashurisë, që fshihet në Bukurinë, vashën e paftuar, si *dramatis personae*, për të cilën dy subjektet, dy vëllezër, do të vihen përballë.

Autori na ka paralajmëruar se “loja” do të shfaqet e gjithfarshme, veprimi dramatik nuk do të vijë në kreshendo aristoteliane, ku akti i rinjohjes prodhon katarsën: këtu kapërcehet veprimi dramatik në pësim dhe në të njëjtën mënyrë ky eksperiment dramatik ngjet me personat në personazhe dhe anasjelltas, duke neglizhuar qëllimisht raportin shkak-pasojë, për t’i lënë vend “aksidentit”, si tragjizëm i paimagjinuar, ose suspancë e nivelit të mizorisë, njëjtë me vdekjen edhe pse gjithë përpjekja është rimëkëmbja e tyre në një botë të egër, të tjetërsuar, të huaj tashmë.

Dhe jo vetëm në kompozicion dramatik, por drejtpërdrejt në tekst, duke i dhënë këtij të fundit kohezionin dygjinor. Përdorimi formal, ligjërimor, strukturor i mozaikut (*pastich-e*), si tekste e intertekste, me synimin tipologjik dramatik e letrar të kujtesës, nënvijëzon përsëritjen e historisë në kohë, dimensione e fiksione të caktuara, duke ridimensionuar gjuhën, karakteret dhe vetë kornizën historike prej nga *post të vërtetat* nuk mbarojnë receptivisht<sup>31</sup>.

Ndërtimi i tekstit me përzjerje miti dhe kodesh biblike, emërtesa karakteriale tipike nacionale, ndërkallja e tekstit epik e baladesk, si prezenca e “Eposit të Kreshnikëve”<sup>32</sup> në gojën e karaktereve, didaskalitë

<sup>31</sup> Kjo është teknika e dytë mbi të cilën teksti riprodhon një shumësi të vërtetash, për meritë të këqyrjes arketipiale, “lojës semiotike” dhe parimit të mozaikut, për të cilën kemi shpjeguar edhe në footnote-n nr.18.

<sup>32</sup> Palaj, Át Bernardin & Kurti, Át Donat. “Visaret e Kombit”, *Eposi i Kreshnikëve dhe Legjenda*, Botimi i parë 1937, Plejad, Tiranë, 2005.

poetike (*Hana përhanshëm*), fjalëformimet si neologjizma, aliteracionet ndihmuar prej konsonancave, metaforave që rrjedhin prej simboleve, homonimitë e mjete të tjera poetike, e kthejnë këtë tekst në një model teorik poetik e dramatik, duke qendëruar në kuptimin retorik figurën, në kuptimin e ligjërit dramatik, por edhe të narracionit, ku teksti transpozohet përmes leximit dhe diskursi metanarrativ i jep aftësinë organizuese si funksion regjie, duke krijuar situatë/a narrative me theks të fortë dramatik-tragjik, për të cilën rrëfimmarrësi është njëkohësisht dialogues, introjektiv, bashkëpjesëmarrës i lirë në përjetim.<sup>33</sup>

Në këtë pjesë, siç parathamë, ndodh edhe një akt tjetër njohjeje, jo thjesht prezantues mes Bukurisë dhe Hanës e Ukut, por si enigmë e zgjidhur mes autorit dhe lexuesit, apo publikut. Mirëpo, kjo zgjidhje na fut në një tjetër labirinth, apo mister:

### **BUKURIA**

Jetoj në banesën përballë jush [...] Jam vajza e Mujës. Thënë ndryshe e Samsonit.

#### **UKU** *habitshëm*

E Mujës/Samsonit! E njeriut apo e legjendës.

#### **BUKURIA** *bindshëm*

E njeriut dhe e legjendës

Muja, *Muji*, Samsoni, qendërohet tashmë si epistemë, në kuptimin e njohurisë, paradigmë në kuptimin e modelit dhe semiotik në kuptimin e shenjës, që mbart brenda meditimin mbi misterin e zbuluar, si raport me shenjën, por lë si tekst të hapur, si pluralitet interpretimi, pikëpyetje të tjera mbi kuptimet mbishtresore, që bart shenja dhe vetë teksti, duke rritur njëkohësisht funksionin emotiv dhe afektiv, si raport autorial me historinë, apo si raport ideologjik i tij në kuptim përcaktues, edhe pse shprehet prej karaktereve dramatike<sup>34</sup>.

Por, nga ana tjetër, kujtesa, që përmbledh gjithë situatat dramatike dhe vetë komplotin, nuk vjen lineare si zhvillim normal i retrospektivës së caktuar. Ajo paraqitet fragmentare, e copëzuar, shfaqet gjatë trazirës shpirtërore, ku përmes komplicitetit gjuhësor (i cili tenton çdoherë destabilizim), synon të përmbysë raporte lineariteti e progresi. Ky ndryshim në funksionimin e kujtesës vjen e shfaqet edhe me ndihmën e

<sup>33</sup> Shih: Genette, Gerard. "Figura III", prkth. M. Shella, 2 Lindje 2 Perëndime, 2017, f. 301-303.

<sup>34</sup> Po aty.

interteksteve, si simbole referenciale, të cilat ndërtojnë transtekstualitetin, si transhëndencë tekstuale, që ndih në qasje individuale receptive hermeneutike dhe nga ana tjetër ndërton raportin e ndërveprimit të dyfishtë tekst-shkrim-gjuhë.

Raporti koheziv midis teksteve, që shfaqen si kode ligjërimore të së kaluarës dhe kode ligjërimore të së tashmes, bashkë me nëntekstet që leximi dekodon, krijojnë një realitet të ri tekstual, hipertekstual, i cili në kuptimin që Genette i jep ngrihet në dy kritere:

a) marrëdhënia tekstuale e tashme-e kaluar, si kujtesë epike dhe lirike (hipotekstual); dhe

b) regjimin e saj, si formë serioze e ligjërimin<sup>35</sup>.

Në këtë kuptim, teksti është në zhvillim të vazhdueshëm konotacion-denotacion, në lëvizje formale e përmbajtjesore, që shkon drejt palimpsestit, i cili përmes transhëndencës tejkalon tekstin dhe e *hap atë mbi tërësinë e letërsisë*.<sup>36</sup>

Riprodhimi i kohës në pakohësi, shpërfaqja ontologjike dhe ekzistenciale e papërcaktueshmërisë dhe imanencës së qenies në makromjedisin historik dhe aktual, shfaqet dukshëm gjatë procedesë së kësaj Pamjeje. Mungesa e lirisë, *arkëmorti i metaltë i blinduar, lufta, viktimat, kanë pararendës shtypjen, robërinë. Bora shkrihet në shkrumin e një fëmije, dheu digjet, therra loton gjak, vasha varet në flokun e saj, qentë endacakë hanë kofshën e një njeriu*<sup>37</sup>, janë fenomene të qarta, edhe pse vijnë përmes metaforave të tmerrit e të frikës, duke ngjizur edhe objektin edhe shenjë në një, ndërsa kjo e fundit krijon imanencë ndaj së parës.

Po ashtu, jeta dhe vdekja krijojnë të njëjtin shtrat imanent, për më tepër vetë gjuha përfaqëson historinë dhe anasjelltas, për çka kufiri mes historisë dhe fiksonit është relativ, i ndryshueshëm sipas përjetimit të mizorisë së lexuar, që nxit më pas nivele të tjera receptive, apo pyetje mbi qenien dhe vetë papërcaktueshmërinë e saj në këtë kontekst dehumanizues, gati apokaliptik, si stad ekzistencial a postekzistencial, apo reagimin estetik e filozofik minimalist, heshtjen...<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Shih: Gros Piégay, Nathalie. "Poetika e intertekstualitetit", Prkth. U. Nerguti, Parnas, Prishtinë, 2011, f. 22-25.

<sup>36</sup> Po aty.

<sup>37</sup> Hamiti, Sabri. "Pasioni", Faik Konica, Prishtinë, f. 45.

<sup>38</sup> Shih: Bertens, Hans. "Koncepti i Postmodernes", prkth. Sherif Luzha, "OM", Prishtinë, 2015, f. 54-55.

Paradigma historike-njerëzore, që paraqitet në çdo Pamje të dramës, por sidomos këtu, përfaqësohet me *gestaldin* historik e psiko-logjik, që synon të mbledhë si rezonancë mendimi e gjykimi pazëllin shqiptar në kontekst, por edhe fatin e përbashkët në kuptim kombëtar, atë njerëzor në kuptim universal, të cilat njëkohësisht krijojnë lidhjen me çka cituam më lart.

Nga ana tjetër, është po ky tekst që intensifikon kërkimin drejt shumësisë së të vërtetave, me të cilat pikëpyetjet mund të marrin përgjigje e ndoshta kurrë. *E vërteta nuk është një "univers", por një lloj "multiversi" - që ka versione dhe variacione të shumta [...]*<sup>39/40</sup>

Një hapësirë, që duket se strukturohet e frymon gjatë leximit, përveç didaskalive, është ajo skenografike, e cila në këtë dramë përfshin përmes ligjërimit dy hapësira: asaj që konturohet nga autori përmes përshkrimit didaskalik dhe atij gjatë veprimit dialogues, por edhe asaj që bashkon lexuesin si marrës e krijues fikcioni përmes imagjinatës, e cila krijohet gjatë procesit. Vetë teksti krijon hapësirën tekstuale, që bashkë me kohën e ligjërimit dhe vazhdimësinë e diskursit dramatik, merr një tjetër përmasë, atë të realizatorit, ku vetë lexuesi përmes subkoshiençës së tij për shkak të temës dhe bartësve të temave, ndërton skenën individuale të përjetimit.

Skenografia dramatike me të njëjtën logjikë regresohet drejt minimalizmit, që nënkupton lidhjen e pashmangshme me traditën, të kaluarën, si raport modernitet-klasike, e reja e vjetra, për të dhënë edhe konotacione të tjera deri në paradigmën e sjelljes së individit në shoqëri e stadi të caktuar të zhvillimit të saj.

Në shtëpinë e Hanës, që vazhdimisht asocion Ajkunën si personazh (qan për së gjalli, duke paralajmëruar katastrofë, [*korifeu*<sup>41</sup>]), objektet shndërrohen në inversion kohor, tryeza kthehet në sofër, karriget në shkamb/e, ndërsa varur rri kitara, që përfytyrimi e zëvendëson me lahutën. Uku nuk ndahet prej armës. Përballë tyre, dy karaktere që

<sup>39</sup> Shih: Foucault, Michel. "Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977", Paperback, 1980.

<sup>40</sup> Footnotat 18, 29, prezantuan mjetet e teknikat që na shpjen në përfundimet e footnote 38 (Këqyrja arketipiale, "loja semiotike", parimi i mozaikut, për të cilën kemi shpjeguar edhe në footnote, si dhe *gestald*/i/et, fatumet, etj).

<sup>41</sup> Shih: Nietzsche, Friedrich. "Lindja e Tragjedisë", përkth. Jorgji Doksani, Uegen, Tiranë, 2001. Kujtojmë këtu se Nietzsche konsideron se kori/korifeu, mbi të gjitha, funksionon për të dijesuar, pra edukuar me kumtin publikun/lexuesin, të cilën e shohim të shprehur në *teatrin e ashpërsisë*, prej nga vëmendja kthehet në interiore si proces, në fenomenet që ngjasin brenda shpirtit njerëzor, ku mistika i pranëvitet reales, duke ndikuar në një mënyrë të re perceptimi.

definojnë edhe të renë edhe të paqtën, por vetëm për pak kohë. *Arketipet mund të krahasohen ngushtë me simbolet, sepse ato funksionojnë në të njëjtën mënyrë; ato nuk janë konstante ose të ngurtë, kuptimi i tyre nxitet përmes interpretimit dhe rrethanë "si maskat".*<sup>42</sup>

Si çdo bukuri, edhe këtu Bukuria në të zezë (veshur me fustan të zi), e ka të zezën e vet...

Fundi me pyetjet retorike e përcaktuese, janë rezume autoriale, që prezanton estetin, pos dramaturgun. Në diskursin e tij dramatik, përfaqësuar nga pala e dytë, vetë karakteret, jeta, pasioni dhe dashuria, pranëvënë identitetin dhe subjektivitetin. Këtu, përmes teknikës së tërheqjes në diskurs së palës së tretë, lexuesit i jepet udhë filozofike-estetike e çështjeve që ngre vetë teksti.

Filozofia platoniane na ka njohur me bukurinë si objekt të dashurisë, por edhe pjesë të formës së objektit. Deri në shekullin XVIII prevaloi koncepti i së bukurës si objekt, më pas vetë kënaqësia si objekt i së bukurës e jo efekt i saj, deri në përcaktime të tilla të shekullit XIX, si: *E bukura është një vlerë pozitive, e brendshme dhe e objektivizuar.*<sup>43</sup>

Ndërsa, shekulli XX do të sjellë konceptin e bukurisë në raportin mes objektit dhe subjektit, të cilat mund të interpretohen edhe si dimension social, ndonjëherë i pakalueshëm, *bukuria mund të jetë një thikë me dy tehe – aq e aftë për të destabilizuar konvencionet e ngurta dhe modelet e sjelljes kufizuese, aq edhe për t'i përforcuar ato*.<sup>44</sup> Bashkudhëtare e së bukurës mbetet dashuria, qoftë objekt, qoftë subjekt.

Fundi shënohet!

Vëllezërit, për hir të pasionit të bukurisë, vihen ballas. Në mes Bukuria e pëson, jo si Dashuria në malet e Pashtrikut prej armikut, por prej pasionit (fatum-it) të saj fatkeq, i cili i dha përgjigje pyetjes së Ajkunës – (**Hanë**): Kush e di si bëhen dy në një Bukuria e Dashuria! /e Bukurisë (**Pasion**): Kush merr vesh si njëjtësohen te një burrë Uku e Uka!

Kjo zgjedhje shënjon unicitetin dramatik dhe estetik të kësaj Pamjeje, por edhe të të gjithë veprës.

<sup>42</sup> Vogler, Christopher. "The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers", 2<sup>nd</sup> ed, Studio City CA: Michael Wiese Productions, 1999, f. 25.

<sup>43</sup> George, Santayana. "The Sense of Beauty", Scribner's, New York, 1896, f. 50-51.

<sup>44</sup> Brand, Peg Zeglin, "Beauty Matters", Bloomington: Indiana University Press, 2000.

“Pasioni” i autorit, pra titulli, prezantohet e interpretohet edhe si një metafiksion historiografik, ku paradigmat mitike e biblike shprehen në gjuhë, në tekst, *gjuha ndërton realitetin njerëzor; domethënë çdo gjë në botë, si hapësinore ashtu edhe kohore, siç i kuptojmë ne, është e strukturuar gjuhësisht.*<sup>45</sup> Por, njëkohësisht, ai (autori) përzgjedh dhe detajon përfaqësimin dhe detajimin, referencën e së kaluarës si intertekste dhe historinë aktuale, jo vetëm si fabul dramatike.

## V. ZERO

Kjo Pamje është ndërtuar në tre episode: I. Mesnata/Frika, II. Mesdita/Paqja, III. Terri/Tradhtia. Sa shihet prej emërtimit, koha ciklike zhvillohet në Teatrin Kombëtar, ndërsa nga pikëpamja strukturore jemi në *teatër brenda teatrit*. Autori nuk përcakton as *fakt*, as *fiction* dramatik, mendojmë se edhe këtu ndodh qëllimshëm.

Fabula dramatike u qaset tipareve të metafiksionit dramatik, ndërsa koha zero nënkupton pikën e fillimit të një ngjarjeje, apo momentin e parë të një periudhe përcaktimi. Koha tekstuale duket si kohë objektive, por është vetëm në pamje të parë, pasi teksti jep shumësi semiotike, të cilën vetë idiosistemi autorial e përcakton në mënyrë implicite. Aty mund të shihet edhe projektimi i raportit autor (ego) - kohë, ose më tej si një raport që mbruhet nga intertekstualiteti me rrënjë ontologjike, por rikrijohet përmes gjuhës.

Koha zero, sintagmë metaforike konceptuale, osksimoronike, si kohë e “kaos-it” narrativ, por edhe si strukturë gestalte e anakroni, vendos një rikthim qarkues drejt një ripërcaktimi kohor, si edhe hapësinor. Ndër të tjera, nxit si në ndërgjegje edhe në nëndërgjegje, situata të reja fiksionaliteti, prej veprimit në ëndërrim, si kohë (e kthyer) e veprimit dhe kohë e ligjërimit. Kjo thyerje e kohës, që mban brenda retrospektivën dhe perspektivën, njëkohësisht zhvendos hapësirën, e cila përmes kronotopit bahtinian<sup>46</sup>, i sponon përmes ligjërimit dhe vetë gjuhës në *lojën brenda vetë lojës* tekstuale dramatike.

Në të mund të vrojtojmë së largu edhe lidhje me romanin “Numri Zero” të Eco-s, në kuptimin e motiveve preferenciale historike, apo qerthujt konspirativë, si biseda konsumi, që zhvillojnë karakteret

<sup>45</sup> Shih: Sheehan, Paul. “Postmodernism and Philosophy” The Cambridge Companion to Postmodernism, Cambridge: CUP, 2004, f. 20-43.

<sup>46</sup> Shih: Bakhtin, Mikhail. “Forms of time and of the chronotope in the novel”, *The Dialogic Imagination*, Austin, Uni.Texas Press, 1981. f. 85-100.

dramatike, si edhe me “Lavjerrësi i Foucault”, në zhvendosjen e kohore të veprimit.

Teknika e teatrit brenda teatrit, apo *loja brenda shfaqjes*, lidhet drejtpërsëdrejti me hapësirën kohore të përcaktuar më parë. Vlen të theksohet edhe njëherë se korrelacioni sistematik e logjik i pamjeve të veprës nuk ekziston, ndërsa zëvendësohet me dekompozimin. Gjithaq në këtë Pamje, teksti dramatik krijon metateatrin, që përmbledh tekstin në kuptimin literal dhe vetë ngjarjen dramatike, duke përfshirë lexuesin dhe/ose publikun, si intencë autoriale mbi temën dominuese. Në këtë zgjedhje lëviz edhe valenca e raportit realitet-fiksion, ku të dy komponentët synojnë të mbizotërojnë, për pasojë edhe *vërtedukshmëria* dhe vetë *identifikimi* tejkalohe.

Mesnata mban frikën brenda, *nata është njëmendësia e vetme qëmoti*<sup>47</sup>, është e errët si nëntoka e Kosovës, është edhe pa sy (ndoshta sepse sytë u shitën prej gjahtarëve barbarë), ndërsa frika prej përgjimit jeton. Edhe ajo është e lirë si liria e kohës zero, tani nuk ka të kaluar, jetohet sot, tash<sup>48</sup>. Por, është vetëm iluzion!

Liria është, por aty është njëkohësisht simotra dikotomike, robëria... E gjithë pjesa ndërtohet mbi grotesk therës, i cili do të mbizotërojë në episodin e dytë, në ditën për diell. Është Koha e Paqes...(?!).

Karakteret rreth një tryeze diskutojnë mbi paqen. Përdorimi i njoftimeve të medias e masmedias, si intertekste, që përvijojnë kumtimin e lajmit prej lokales tek universalja, vetëm sa nxisin ironinë e përvijojnë groteskun, që nxjerr në pah herë absurdin, herë ekzistencialen.

Paqja është e nuk është, besimi mbi të është trill, absurd, grotesk. Tema të mëdha fliten nga njerëz të vegjël, po ashtu diskutet filozofike-estetike e larta, të mëdha... Koha i shkon së tretës, territ, tradhtisë.

Është koha e vuajtjes, pasionit!

E njëjta skemë “loje” brenda teatrit. Samsoni, Dalila, Specialisti në skenë. Në radhën e parë Iksi dhe Ypsilon.

Samsoni në vuajtjet e tmerrshme të torturës, prej frikës së ekzekutorëve se mund të ngjallet kur të dojë, sepse koha shënon vetëm zero

<sup>47</sup> Hamiti, Sabri. “Pasioni”, Faik Konica, Prishtinë, 2023, f. 55.

<sup>48</sup> Shih: Connor, Steven. “Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary”, Wiley-Blackwell, Oxford, 1980. Connor thekson konceptin e “estetikës së përkohshmërisë”, ku asgjë tjetër nuk merr kuptim, veç sot, tani, momentit. Në varësi së intencës autoriale, zhvillohen në vepra edhe këto elemente ipermanentë, të cilët zëvendësojnë të kaluarën, kujtesën, etj.

e ajo mbushet në infinit, si kombet, gjuhët, kultura, besimi, si *yjet e qiellit të kaltër ku rri edhe ylli i tij*<sup>49</sup>.

Fiksioni autorial i rikthyer mbi figurën biblike shkon drejt tekstit të hapur, ndërsa vetë figura e Samsonit, parë si intertekst, prezantohet edhe si gjendje e vetë tekstualitetit në kuptimin që i jep Barthes.

Vetë koha është dekontekstualizuar, ndaj kohën zero autori e vendos në skenë si hapësirë e kohë, si predominancë e së vërtetës e së post të vërtetës.

## SHKRETËTIRA E KUQE

“Shkretëtira rritet: mjerë ai që strehon shkretëtira!”

“Kështu foli Zarathustra”<sup>50</sup>

Nëse në fillim të veprës autori prezanton introduktën e tij si prolog, drama përmbillet me Bukurinë, karakterin dramatik, që paraqitet me veshje të bardhë, në një sfond të zi, në monolog, i cili shijohet edhe si një prozë poetike. Ky ligjërime është një tjetër eksperiment që synon tejkalimin e kornizës gjinore dhe kodeve letrare rrjedhëse, si lexim ndërdisiplinar, që rrit e kultivon estetikisht marrësin dhe njëkohësisht e fut në labirinthet e aluzionit, prej nga mund të arrihet deduksioni, *si sintezë figurative, apo edhe si imagjinatë produktive*<sup>51</sup>. Nga pikëpamja kompozicionale e ndërtimit të veprës, ky moment qaset me epilogun dramatik, ku përmes diskursit individual paraqitet një tjetër *lojë* semiologjike e autorit.

Menjëherë bie në sy zhvendosja si kohë e hapësirë dramatike, në veprimin e saj foljor. Ndërtuar edhe këtu mbi dikotomi: bardh-zi, por edhe në përmasën e hapësirës si Ferr-Parajsë, e cila në fakt nënkupton jo-universalitetin (pasi jo të gjithë meritojnë shëlbimin). Mund të abstragohet më tej, duke nënkuptuar tokën, jetën reale, mes të dyja gjendjeve, si kaos-i që i lidh të dyja, apo statusin e ekzistencës me joekzistencën (vdekjen në kuptimin figurativ), si një oksimoron që çon drejt kornizës paradoksale, duke marrë në konsideratë të gjithë elementët tekst-skenë.

<sup>49</sup> Hamiti, Sabri. “Pasioni”, Faik Konica, Prishtinë, f. 62.

<sup>50</sup> Nietzsche, Friedrich, Kështu foli Zarathustra, Pema, 2018.

<sup>51</sup> Kant, Immanuel. Critique of Pure Reason Cambridge University Press, 1994, f.151 <https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/u.osu.edu/dist/5/25851/files/2017/09/kant-first-critique-cambridge-1m89prv.pdf>.

Ndërkohë edhe kjo përmbyllje kapërcen zhvillimin linear, siç edhe e pamë në çdo Pamje të saj. Situata, që dëshmohet si një prozë poetike e pasur me figuracion të ngjeshur: alegori, simbole, metafora, homonimi, aliteracion, etj, që krijojnë hiperrealitet: në qendër të rrëfimit janë tri personazhe: gjarpri, korbi dhe pëllumbi. Përkatësisht dinakëria, tradhtia, vdekja, kobi, paqja.

Mitet mbi ta janë të njohura, por do të theksojmë se mbi figurën e korbit kemi tekste si biblike, ashtu edhe kuranore, të cilat përmenden prej Përmbytjes<sup>52</sup> së madhe, Noas, ashtu po aq te Moisiu, ndërsa në aktin e vëllavrasjes Kaini-Abeli (Kabili dhe Habili)<sup>53</sup> e gjemë korbin të hapë një gropë, duke shënuar kështu aktin e varrimit njerëzor si ritual.

Ndërsa, mitet mbi dy figurat e tjera janë të shumta dhe konotojnë në përgjithësi të njëjtin kuptim e nënshtresa kuptimore rrjedhëse, por në fakt ajo që vrojtohet e gjithashtu trondit emocionalisht është kompozimi në të kundërt, përmbysja e Zanafillës<sup>54</sup>, duke i shkuar idesë autoriale, që sa duket përdor kodet dhe mitin, përmes dekonstruksionit dhe rikontekstualizimit, pasi ai (*miti*) është *instrumenti më i përshatshëm për përmbysjen ideologjike që përcakton këtë shoqëri: në të gjitha nivelet e komunikimit njerëzor, miti përmbys antifizën në pseudofizi*.<sup>55</sup>

Duke iu referuar Lévi-Strauss (miti është gjuha) dhe Roland Barthes (*zinxhiri semiologjik*), si dhe Ferdinand de Saussure (*sinkroni-diakroni*), mund të përcaktojmë edhe tri nivelet e përfaqësimit të fabulës biblike, që nis me rrëfimin a diskursin, vazhdon me rrafshin psikologjik e social, për të përfunduar me kontekstin e lexuesit a publikut, i cili plotëson nivelin e tretë, por ndërkohë decentron mitin a kodin biblik përmes dekodimit individual.

Titulli “Shkretëtira e kuqe” këqyret në pamje të parë si një referencë filozofike, apo zgjedhje retorike e semiotike drejt idesë së caktuar apo qëllimit autorial. Ndërsa mund të vrojtohet edhe si një tendencë ekokritike (*oikos*), ku shkretëtira si term gjeografik merr konotime të drejtpërdrejta a të fshehura në letërsi, si estetikë e ndjesive që përcjell ky topos. Në rrafshin religjioz, shkretëtira është edhe vendi i sakrificës e devocionit, por edhe i tundimit, së keqes, duke marrë kështu edhe dimensionin ekskatologjik.

<sup>52</sup> Bibla, Shkrimi i Shenjtë. “Zanafilla: 5-6”, Shoqëria Biblike, Tiranë, 2020, f. 15.

<sup>53</sup> Kurani, 5:27-31.

<sup>54</sup> Bibla, Shkrimi i Shenjtë. “Zanafilla: 1-9”, Shoqëria Biblike, Tiranë, 2020, f. 11-17.

<sup>55</sup> Shih: Barthes, Roland. Mitologjitë, Pika pa sipërfaqe, Shqipëroi: P. Asllani, 2016.

Në dramë, kjo metaforë simbolizuese vjen edhe në dimensionin e hapësirës, si një tjetër intertekst urban, ku estetikiisht *djerrina* krijohet nga një ideologji e caktuar. Toposi lidhet mjeshhtërisht me Pamjen pararendëse dramatike, si pika zero e kohës zero... *asnjë kalim i shënuar ose i sigurt [...], shtigjet ende nuk janë pastruar, përveç nëse rëra tashmë i ka rimbulluar ato.*<sup>56</sup>

Edhe këtu, përmes dekonstruksionit, e kaluara biblike, e tashmja reale dhe e ardhmja abstraguese, përcaktojnë ekzistencën dhe jo-ekzistencën, atë kohë ku Zoti ka vdekur, ku peizazhi i fundmë paradoksal që syri i njeriut do të shohë është shkretëtira, që rritet e kokrrat e kuqe të rërës shtohen e do të duhet të shpikët një tjetër doktrinë shpëtimi. Ndërkohë, Samsoni do të mbetet nën torturë prej frikës se ringjallet...

Në përfundim:

Drama "Pasioni" është një tërësi risish, si konceptuale-strukturore, ashtu edhe estetike-letrare. Ajo dëshmohet unike sa u përket aspekteve fenomenologjike, hermeneutike, si dhe metafiksionit mbështetur në metagjuhë. Prej fillimit në fund hasim eksperimente elitare të gjuhës e figurës dramatike, që krijojnë e thellojnë konceptin e mozaikut dramatik letrar, i cili mbruhet me *gestald*-e e mjete të tjera tekstuale dramatike, strukturore e përmbajtjesore. Ky tekst i dykodshëm mendojmë se, për nga forma dhe simbioza përmbajtjesore, paraqitet një tekst i vetëm në letërsinë tonë. Aktit autorial i shkon përcaktimi se *dridhemi përballë pasionit më të "çmendur" që ekziston, pikërisht atij për të pamundurën. Dekonstruksioni dridhet nga ky pasion dhe asnjë term tjetër nuk mund të ishte më adekuat se ai i "dridhjes" për të përshkruar dridhjen telurike dhe valën goditëse që ai ishte në gjendje t'i jepte mendimit për të emërtuar ngjarjen, çdoherë të vetme dhe unike, të një vendimi dhe përgjegjësie që nuk mund të presë.*<sup>57</sup>

Kundruar kështu, as pasioni i estetit, dramaturgut e njeriut.

<sup>56</sup> Derrida, Jacques, *On the Name*, Stanford University Press, 1996, f. 53-54.

<sup>57</sup> Derrida, Jacques. "Artefactualités", dans Jacques Derrida et Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, Éditions Galilée-INA, 1996, f. 17.

## BIBLIOGRAFIA

- [1] BARTHES, Roland. *Mitologjitë, shqipëroi*: P. Asllani, Pika pa sipërfaqe, Tiranë, 2016.
- [2] BAKHTIN, Mikhail. "Forms of time and of the chronotope in the novel", *The Dialogic Imagination*, Austin: Univ. Texas Press, 1981.
- [3] BARCHI Panek, Melisa. "The Postmodern Mythology of Michel Tournier", Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- [4] BERTENS, Hans. "Koncepti i Postmodernes", Prkth. Sherif Luzha, "OM", Prishtinë, 2015.
- [5] BIBLA, Shkrimi i Shenjtë, Shoqëria Biblike, Tiranë, 2020.
- [6] BRAND, Peg Zeglin. "Beauty Matters", Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- [7] BURKE, Edmund. "A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful". New York: Routledge, 2008.
- [8] CONNOR, Steven. "Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary", Wiley-Blackwell, Oxford, 1980.
- [9] DERRIDA. Jacques, *On the Name*, Stanford University Press, 1996.
- [10] DERRIDA, Jacques. "Artefactualités, dans Derrida et Bernard Stiegler, Échographies de la télévision- Entretiens filmés, Éditions Galilée – INNa.
- [11] FRANCOIS- Jean, Lyotard. "The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (Theory and History of Literature, Volume 10)", University of Minnesota Press, 1984.
- [12] GENETTE, Gerard. "Figura III", Prkth.M. Shella, 2 Lindje 2 Perëndime, 2017.
- [13] GROS, Piégay Nathalie. "Poetika e intertekstualitetit", Prkth. U. Nerguti, Parnas, Prishtinë, 2011.
- [14] HAMITI, Sabri. "Stilografia", ASHAK, Prishtinë, 2022.
- [15] HAMITI, Sabri. *Letërsia Moderne Shqipe,1/ Scripta manent*, UETPRESS, 2009.
- [16] HAMITI, Sabri. <https://ashak.org/anetaret/sabri-hamiti/>.
- [17] HUTCHEON, Linda. "A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction". London: Routledge, 1988
- [18] KANT, Immanuel. *Critique of Pure Reason*. Cambridge University Press, 1994.
- [19] KURANI 5:27-31.
- [20] LÉVI-STRAUSS, Claude. "Structural Anthropology", BASIC BOOKS Publishers, New York, 1963.

- [21] MIDDLETON, J.R. & Walsh, B.J. "Christian apologetics in the postmodern world". Illinois: IVP.1995.
- [22] MILTON, John. "Samson Agonistes", Tragedy, Complete Poems. The Harvard Classics. 1909–14.
- [23] MORROW, Mc Aishling. *Introducing Poststructuralism in International Relations Theory*, E-International relations.
- [24] NIETZSCHE, Friedrich. "Lindja e Tragjedisë", përkth. Jorgji Doksani, Uegen, Tiranë, 2001.
- [25] NIETZSCHE, Friedrich, Kështu foli Zarathustra, Pema, 2018.
- [26] PALAJ, Át Bernardin & KURTI, Át Donat. "Visaret e Kombit", *Eposi i Kreshnikëve dhe Legjenda*, Botimi i parë 1937, Plejad, Tiranë, 2005.
- [27] PAUL SARTRE, Jean. "Saint Genet: Actor and Martyr", University of Minnesota Press, 1963.
- [28] PAVIS, Patris. Hapësira në teatër. Teatrologji, Dramaturgjia, Regjisorë dhe Aktrim. Antologji tekstesh. Sythi, Prishtinë, 2006.
- [29] RUGOVA, Ibrahim. Refuzimi estetik, Rilindja, Prishtinë, 1987.
- [30] RUGOVA, Ibrahim. *Përrurimi i veprës së madhe të Sabri Hamitit*, në: "Libër Amicorum për Sabri
- [31] Hamitin", (përg: Shala, Kujtim, Asllani. Persida, Krasniqi, Nysret), Fondacioni "Ibrahim Rugova", Prishtinë, 2020.
- [32] SHEEHAN, Paul. "Postmodernism and Philosophy" The Cambridge Companion to Postmodernism, Cambridge: CUP, 2004.
- [33] TUMBAHANG, Mohan Kumar. *Postmodernism and Post Structuralism: A Literary Dichotomy*, Dristikon, VOL. 11(1), 2021.
- [34] TYSON, LOIS. "Critical Theory Today". Routledge, Taylor& Francis Group, New York, London, 2010
- [35] VOGLER, Christopher. "The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers", 2<sup>nd</sup>. ed, Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 1999.



Arben Prendi

## NDËRTHURJA E ELEMENTEVE KOMIKE E TRAGJIKE NË DRAMAT E STEFAN ÇAPALIKUT

### Abstrakt

Stefan Çapaliku (1965) vjen në dramën e pas-rënies së realizmit socialist në Shqipëri, si dramaturg me individualitet të spikatur dhe origjinal. Disa prej dramave të tij janë shfaqur disa herë brenda dhe jashtë vendit, si dhe janë vlerësuar me çmime letrare kombëtare dhe ndërkombëtare. Me dramat e tij të botuara më fillim të shekullit XXI, ai dëshmon për një qasje serioze e të thelluar artist dramatik e teatrore, për një frymë e cila shquhet me origjinalitetin e perceptimit, vizionit dhe të modelimit krijues<sup>1</sup>.

Përveçse janë luajtur në skenë, këto drama janë botuar edhe si tekste letrare në formën e përmbledhjeve të tyre, si: “Pesë drama dhe një korn anglez (2004), “Utopos” (2004), “Allegreto Albania” dhe drama të tjera” (2006), “Pesë komedi të përgjakshme” (2010), “Tri drama” (2014). Me këtë rast, për shkak të mundësisë së kufizuar të një kumtese për të analizuar të gjitha dramat e autorit, janë zgjedhur disa drama të botuara në përmbledhjet “Pesë drama dhe një korn anglez (2004) dhe “Tri drama” (2014).

Vlera e vërtetë artistike e dramës shpaloset në teatër, megjithatë teksti letrar i saj mbetet një element shumë i rëndësishëm i saj. Një nga veçoritë thelbësore të tekstit të dramave të autorit tonë është ndërthurja mes elementëve komikë dhe tragjikë, madje mënyra se si realizohen këto ndërthurje e bëjnë këtë autor të dallueshëm nga dramaturgët e tjerë bashkëkohorë shqiptarë. Përmes kësaj ndërthurjeje, dramaturgu ka hyrë në thellësi dhe në gjerësi të problematikës komplekse të individit, familjes dhe shoqërisë shqiptare të tranzicionit dhe më tej.

*Fjalët çelës:* Dramat e Çapalikut, tragjike, komike,

---

<sup>1</sup> Rexhaj, Besim. Drama shqiptare pas Luftës së Dytë Botërore 1948-2008. Vëllimi II, Prishtinë 2009, f. 287.

## LIDHJET PARADOKSALE TË ELEMENTËVE TRAGJIKË DHE KOMIKË QË KRIJOJNË “HUMORIN E ZI”

Le t'i shohim më konkretisht disa raste të ndërthurjeve të përmendura. Kështu, në dramën “Provat e një vdekjeje të paralajmëruar” situata, si pasojë e lidhjes paradoksale të elementëve tragjikë<sup>2</sup> dhe komikë, prodhon të ashtuquajturin “humor i zi”. Në skenë përshkruhet loja e aktorëve, të cilët interpretojnë tekstin artistik. Në tekstin artistik, personazhi kryesor Xhelal Dridha, ish-sigurims i regjimit komunist, i cili flet vetëm në fund, është duke vdekur. Situata është komike, por edhe tragjike për lexuesin, sepse një pjesë e aktorëve e lartësojnë figurën e ish-sigurimsit si njeri me ndjenja e me vlera të larta morale e profesionale, ndërsa po ata, kryesisht Kori tregon për të kundërtën, krimet dhe mizoritë e tij, si vegël qorre e regjimit, ndaj njerëzve të pafajshëm. Kulmi kuptimor dhe skenik, por edhe i paradoksit, është momenti kur thuhet se xhelati i djeshëm, ateist, e shumta me prejardhje nga një familje myslimane, në prag të vdekjes, thuhet se kërkon një prift për të shfaqur pendesën e tij dhe ndërkaq një komision shtetëror ia beh për ta bërë shtëpinë e tij muze, duke konfiskuar shtëpinë dhe nxjerrë jashtë trashëgimtarët e tij. Merret vesh se vdekja e Xhelal Dridhës nuk ka asgjë tragjike, por tragjike është gjendja ku ndodhet shoqëria e cila vuan sindromën e Stokholmit, të simpatisë ndaj xhelatit, por edhe të amullisë etiko-morale dhe ligjore ku ndodhet, vite pas rënies së regjimit komunist. Është e kapshme ironia e tekstit për këtë gjendje, e cila, në fakt, na del sa komike, aq edhe tragjike. Viktimat e Xhelal Dridhës duhet të nderojnë shtëpinë-muze të xhelatit dhe publiku duhet të çlirohet emocionalisht nga pendesa hipotetike e xhelatit, pendesë e cila ngre lart vlerat e tij të presupozuara. Teksti krijon asosacione me gjendjen kaotike të tranzicionit, ku shumë gjëra kanë humbur kuptimin e mëparshëm dhe nuk kanë fituar ende të riun. Edhe në replikën që mbyll dramën, aktori që luan personazhin Xh. Dridha, pasi kërkon regjisorin që nuk i ka dhënë udhëzimet e duhura si duhet ta luajë momentin e vdekjes, provokon lexuesin/publikun: “Si vdiset? Më thoni ju. Si vdiset? Si do ju pëlqente që të vdes?! Këtu askush nuk të tregon si vdiset. Kulmi! Ky është një vend i çuditshëm... Askush nuk thotë se si...

<sup>2</sup> Për kuptimin e termave “tragjik” dhe “komik” në literaturën në gjuhën shqipe u jemi referuar shpjegimeve të tyre në: Çausi, Tefik. *Fjalor i estetikës*. Tiranë 1998, “komikja” f.201-203; “tragjikja” f. 366-367; Leka, Ferdinand. *Fjalor i termave të letërsisë*. Tiranë 2013, “komik”, f. 208; “tragjik f. 398-399.

E pra... kjo punë vetë nuk bëhet..."<sup>3</sup>. Si do të na pëlqente një xhelat, një persekutor?! Pyetje e vështirë për lexuesin dhe për publikun, duke pasur parasysh se një pjesë e mirë e publikut e ka provuar në kurriz dhunën e sivillezërve të tij.

Edhe në tekstin tjetër "Fausti prej Tirane" mbizotëron gjendja tragjike, por nuk mungon komikja që lind nga paradoksi. Fausti mediton për vdekjen e Margaritës, por edhe për vdekjen e tij hipotetike ndërmjet viteve kur po binte Muri i Berlinit, në Evropën Lindore. Vdekja e saj është pasojë e jetës në regjimin komunist, por edhe disa vetëvrasje të disa njerëzve të njohur të kulturës shqiptare që paraqiten në vijim, janë pasojë e jetës nën regjimin komunist dhe në shoqërinë e tranzicionit. Përballë tragjicitetit të këtyre akteve, reagimi i mjedisit është komik dhe hipokrit. Vetë Fausti vuan nga kjo gjendje tragjike: "Dhe mua tanimë nuk më duhet një motiv i përshtatshëm për të jetuar. Mua më nevojitet një motiv i shëndetshëm për të vdekur"<sup>4</sup>. Fausti i trembet pyetjes që e shpreh Mefistofeli: "Si keni duruar? Si ia keni dalë të duroni?"<sup>5</sup>. Kjo pyetje shpreh thelbin tragjik të të jetuarit të shoqërisë shqiptare nën diktaturën komuniste. Zgjidhjen për këtë pyetje e gjen te vdekja, me qëllim që t'i shmanget asaj: "Nuk ka mbetë gjë tjetër përveç vdekjes, që të paktën ata që do të vijnë pas nesh të mos na thërrasin aq kollaj fajtorë"<sup>6</sup>. Në këtë gjendje të fajit tragjik si durues i të jetuarit nën regjimin komunist, hyn episodi komik me një ish-student të Faustit që e njofton se në pamundësi të gjejë vendin e tij në shoqëri, ka vendosur të bëhet politikan. Ky lajm e hidhëron Faustin dhe i shkruan një letër të gjatë për t'i vënë në dukje se çfarë tjetërsimi do t'i ndodhë atij nëse i hyn kësaj rruge, ndaj e këshillon të ndjekë rutinën e përditshme të jetës: "Mjaft! Marin! Lëri budallallëqet. Thjesht kthehu... Kthehu te dhjetë punët e tua të përditshme: Kthehu te rutina e lumtur"<sup>7</sup>. Situata tragjiko-mike rikthehet përsëri në fund të dramës ku Fausti besoj shpreh gjendjen pa rrugëdalje dhe tragjikomedinë e njeriut të kulturës dhe ideve, por edhe të mjedisit: "Ky vend nuk e meriton që ne të jemi, por ky vend nuk bëhet hiç më i mirë nëse ne ikim. Të nesërmen e ikjes tonë heroike të gjithë do vazhdojnë jetët e tyre të zakonshme. Ne e kemi humbur shansin të jemi shembuj"<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Çapaliku, Stefan. "Tri drama", Prishtinë 2014, f. 66.

<sup>4</sup> Çapaliku, Stefan. "Tri drama", Prishtinë 2014, f. 85.

<sup>5</sup> Po aty, f. 86.

<sup>6</sup> Po aty, f. 87.

<sup>7</sup> Po aty, f. 83.

<sup>8</sup> Po aty, f. 91.

Ndërkohë në tekstin “Një zjarrfikës në oborrin e teatrit” na shpallset ana komike dhe tragjike e jetës së një aktoreje të shpërfillur nga regjisorët e teatrit, por edhe nga burrat që dikur e dashuronin. Në monologët dhe dialogët e saj ajo shpreh shqetësimin për humbjen e seriozitetit të teatrit, në një kohë kur publiku kërkon pjesë vetëm për të qeshur pa menduar: “...Përfundimisht. Tanimë më duket më i pashpresë se kurrë. Dikur edhe luhej ndonjë gjë tjetër, si tip drame, për shembull. Jo të gjithë kishin nevojë atëherë për t’u zgërdhirë. Dikush kishte ende nevojë të mendonte. Të shkretët aktorë, u kthyen në lolo, arlekinë e kllounë”<sup>9</sup>; nga ana tjetër, vuan për faktin se ka mbetur e vetme dhe sepse kujton premtimet e shumë burrave për ta kaluar jetën me të, por në fakt ata janë zhdukur të gjithë nga jeta e saj: “E lanë të gjithë për më vonë sepse... sepse... aso kohe të gjithë ishin të zënë. Njëri ishte pak i sëmure, tjetrit i duhej të kthehej në atdheun e vet, një tjetër që i martuar, dikush ishte shumë më i ri se unë, një tjetrit ashtu i doli një punë e kështu me radhë”<sup>10</sup>. Komike dhe tragjike është kriza e teatrit, por komike dhe tragjike është edhe hipokrizia dhe humbja e vlerave etiko-morale të mjedisit ku femra jeton. Madje, për këtë, fajtor është edhe raporti tragjik që mjedisi ka me të bukurën, e përdor atë, por nuk e do mirëfilli dhe bukuria “ofrohet si një mall i ngjashëm me të tjerët”<sup>11</sup>. Meqenëse teksti lidhet me veprimet që zhvillohen në skenë edhe përzierja e teksteve nga tragjeditë e Eskilit, Aristofanit, Euripidit, por edhe të përshkrimeve për Hitlerin dhe gruan e tij, nxjerr në pah përsëritjen e dramave dhe çmendurive të jetës njerëzore, në kohë e rrethana të tjera. Fragmentet në fakt janë tragjike në vetvete, por këtu rezultojnë komike. Në raste të tjera, dialogët janë komikë në vetvete, por tingëllojnë tragjikë në kontekstin e përgjithshëm të dramës, si në këtë rast: “Antoni: Akti i fundit po luhet ngado. Jo vetëm këtu. Ne jemi aktorët e aktit të fundit”<sup>12</sup>. Nënteksti i frazës më sipër është i dekodifikueshëm në disa shtresa kuptimore: akti i fundit, pjesa e fundit e veprës; akti i fundit, fundi i një shoqërie; aktorët e fundit, aktorët që flasin në fund të aktit, pjesëtarët e një shoqërie në grahmat e fundit, etj. Aktorët fantazojnë për një teatër të ri që mund të ndërtohet vetëm duke djegur të vjetrin dhe se rolin e zjarrvënësit mund ta luajë zjarrfikësi, i cili vjen në çdo shfaqje teatrale, por zjarrfikësi preferon të jetë thjesht një spektator i zjarrit, domethënë të mos veprojë për ta fikur, por as për ta ndezur atë. Situata bëhet edhe më tragjike dhe

<sup>9</sup> Po aty, f. 97.

<sup>10</sup> Po aty, f. 98.

<sup>11</sup> Po aty, f. 101.

<sup>12</sup> Po aty, f. 138.

komike në fund të veprës ku aktorja e vetmuar dhe një aktor tjetër pohojnë tragjikomedinë e jetës së tyre, por edhe të mjedisit ku jetojnë, dyzimin dhe tjetërsimin e pësuar: Aktorja pohon se “unë jam maska” dhe se po vdes, por do të vdesë si njeri dhe do të luajë vetveten<sup>13</sup>, ndërsa aktori pohon se ka pasur një maskë për në shtëpi, një për në punë, një në shoqëri,<sup>14</sup> etj. Në skenën e parafundit, Arturio, aktori, përpigjet t’ia shkulë maskën nga fytyra aktore, por nuk ia del dot, dhe ajo i kërkon lëpirësen që Arturio e mbante në xhep që në skenën e parë, bashkë me një pistoletë me mulli, me të cilën mund të luhet “ruleta ruse”. Aktorja ngatërron qëllimisht emrin e kobures me atë të lëpirëses dhe më pas rrotullon mullirin ia shkrep vetes në ballë dhe vdes. Edhe në këtë rast ka ndodhur kapërcimi nga komikja në tragjiken.

### PARODIZIMI I RRETHANAVE ABSURDE TË EKZISTENCËS

Në tekstin “Tri këngë dashurie” në tri akte rrëfëhet jeta e një çifti në tri periudha moshore. Në aktin e parë, dy të rinjtë, Adriani dhe Eliza, i rrëfejnë njëri-tjetrit ëndrrat dhe ndjenjat e tyre. Ata gjejnë strehë te njëri-tjetri dhe ëndërrojnë derisa bëhen komikë, me përshkrimet e ndezura, të tepruara dhe jashtë mundësive të tyre për jetën reale: “Adriani: Ah shtëpia! Do të jetë me dritare të mëdha. Dritaret e mëdha do i bëj që të hyjnë shkrepimet e rrufeve. Kurse ne do rrimë në katin përdhes, aty ku do të jetë oxhaku dhe do shtrihemi bri tij, në dysheme. Nuk mund të shtrihemi në studio, aty ku vetëtimat do i ndriçonin muret aq sa ta shohim veten si në radiografi”<sup>15</sup>. Adriani i premton Elizës një shtëpi ëndrrash dhe së bashku plotësojnë detajet e kësaj ëndrre që në aktin e dytë marrim vesh se nuk është ndërtuar as në moshën dyzet vjeçare, madje as në aktin e tretë kur personazhet janë në moshën 60-vjeçare. Situata përmbysset në aktin e dytë duke u bërë tragjike. Adriani është i sëmure për vdekje dhe nuk ka mundur të ndërtojë as shtëpinë e ëndërruar. Megjithatë, edhe pse shtëpia nuk është ndërtuar, ata grinden për detaje që i kanë ëndërruar më parë, por tani i mendojnë ndryshe dhe situata bëhet në këtë debat edhe më tepër komike, sepse personazhet janë ende në rrafshin e fjalëve dhe jo të veprimeve konkrete, por befasisht situata bëhet përfundimisht tragjike kur Adriani i rrëfëhet Elizës se ai e ka kuptuar me kohë tradhtinë e saj me dikë tjetër. Kjo është pjesa më

<sup>13</sup> Po aty, f. 147.

<sup>14</sup> Po aty, f. 148.

<sup>15</sup> Çapaliku, Stefan. “Pesë drama dhe një korn anglez” Tiranë 2003, f. 15.

tragjike që shënon fundin e iluzioneve për jetën në çift. Pra, magjia e jetës është prishur përfundimisht, shtëpia e ëndërruar nuk është ndër-tuar, Adriani është i sëmurë për vdekje, shpallet tradhtia e Elizës, por edhe Adrianit, i cili është marrë më shumë me veten e tij sesa me gruan e tij, dhe në aktin e fundit drama përfundon vërtet si tragjedi me vrasjen e Elizës nga Adriani. Nga ana tjetër, vepra del si parodizim i trishtueshëm i rrethanave absurde të jetës njerëzore dhe i kthesave të papritura të saj.

Në “Ftesë për darkë”, elementët komikë me ata tragjikë ecin paralelisht. Marku me bashkëshorten Anën, si dhe Ludoviku, janë ftuar në një darkë, në kullë, me rastin e datëlindjes së të zotit të shtëpisë, i cili del se feston 600-vjetorin e tij. Ai duket se është vetë historia dhe fisi i mbyllur në kullë. Diçka enigmatike ndodh ndërkohë përjashta e shoqëruar me drita të fuqishme dhe të frikshme. Të ftuarit nuk guxojnë të dalin nga kulla, ndërsa brenda hyn i paftuar edhe një djalë i ri, i cili, nga pështjellimi ka humbur edhe të fejuarën e tij. Edhe këtu situata nga komike e parodike – gostia dhe rrëfimet e 600-vjeçarit për fisin dhe kullën – bëhet befas tragjike: personazhet nuk guxojnë të dalin më përjashta, provojnë por kthehen përsëri në kullë nga frika. Mund të fantazojmë se jashtë është duke ndodhur një revolucion i furishëm, sepse djali flet për njerëz të plagosur dhe viktime. Personazhet aludojnë se diçka po ndodh, diçka po fillon, po vijon ose po mbaron: “I zoti i shtëpisë: Marrina! Këtu as po mbaron e as po fillon gjë. [...] Këtu gjithçka vazhdon. E kuptuar? Këtu gjithçka vazhdon”<sup>16</sup>. Ata janë të mbrojtur në kullë, por nuk mund të rrinë pafundësisht aty sepse do të vdesin urie. Lexuesi dhe spektatori me siguri e kanë të vështirë të kuptojnë se çfarë ndodh jashtë, por kuptojnë se çfarë ndodh brenda kullës. Ana, gruaja e Markut dhe djali i ri që ka humbur të fejuarën guxojnë të dalin jashtë, andej nga kanë hyrë, por nuk dihet më për fatin e tyre. Ndërkohë është zbuluar se kulla ka edhe një dalje tjetër, e cila nuk ka kthim pas dhe as nuk dihet se ku të çon. Në këtë situatë pa rrugëdalje, vetëm Marku, i cili gjatë gjithë kohës pi alkool, merr guximin të zhduket nga dera pa kthim dhe me destinacion të panjohur, kurse Ludoviku futet mes spektatorëve. I zoti i shtëpisë deklaroi se ata mund të rrinin fare mirë aty në kullë dhe në “mungesë të ushqimit të hanin njëri-tjetrin”, deklaratë që merr trajta të “humorit të zi” dhe tragjikes për të shprehur ato rrethana absurde dhe pa rrugëdalje, të cilat jo rrallë i kanë çuar shoqëritë njerëzore drejt krimesh monstruoze<sup>17</sup>. Siç shprehet me të drejtë studiuesi Gëzim Puka,

<sup>16</sup> Po aty, f.51.

<sup>17</sup> Po aty, f. 63.

në këtë tekst të Çapalikut shprehet situata paradoksale e shqiptarit të fshikulluar në rrjedhën historike, qoftë si individ, qoftë si etni. Në secilin prej diskurseve të personazheve duket njeriu i topitur, të cilit i është vrarë liria, madje edhe vizioni për lirinë<sup>18</sup>.

## DEMITIZIMI I MITEVE TRAGJIKE PËRMES KËNDVËSHTRIMIT KOMIK

Në dy dramat “Kulla e Babelit” dhe “Utopos” demitizohet miti tragjik i flijimit të njeriut, përmes këndvështrimit komik.

Elementët komikë ndërthuren me ata tragjikë në dramën “Kulla e Babelit”, që ka në qendër mitin tragjik të flijimit të njeriut në themelet e një ndërtimi të ri, në fakt mitin e përmbysur<sup>19</sup> dhe të lidhur me mitin dhe personazhe biblike. Arkitekti dhe mjeshtrit po ndërtojnë Kullën e Babelit, mirëpo kanë vendosur kundër ligjit të gravitetit që themelin e saj ta vendosin në qiell, ndërsa muret të zbresin nga lart. Situata bëhet menjëherë tragjike kur gurët, pasi qëndrojnë pak në re, bien sërish përtokë dhe lind kërkimi absurd për të gjetur shkakun e rënies së gurëve të themelit, shkak i cili lidhet me nevojën për të bërë një theror, një fli njerëzor si në legjendat e flijimit. “Projekti i ndërtimit të kësaj kulle të mirëkuptimit dhe të lumturisë është një projekt i çmendur, i ngjashëm me projektin e ndërtimit të komunizmit”<sup>20</sup>.

Fajësojnë Judën për pengim të punimeve, një nga mjeshtrit, dhe e shpallin “qengjin e flijimit”<sup>21</sup>. Në kulmin e tragjizmit, kur diskutohet për ekzekutimin e Judës, ndërhyt “humori i zi”, tallja me viktimën: “Arkitekti: Ne fundja po e nderojmë atë. Gjaku i tij do të qëndrojë ndër themelet e kësaj kulle, ai do të bëhet qumështi i Perëndisë. E kuptoni çfarë nderi do t’i bëjmë? PUNËTORI I: Po ai ndoshta nuk e meriton gjithë këtë nderim, Arkitekt? [...] Arkitekti: Mos ndoshta dëshiron ndonjë prej jush ta ketë këtë nder?”<sup>22</sup>. Juda ekzekutohet nga krye-mjeshtri sepse thotë të vërtetën për kotësinë dhe mbrapshtinë e ndërtimit të Kullës së Babelit. Juda ekzekutohet, por kthehet në një fantazmë që i çmend mjeshtrit, punëtorët dhe Arkitektin që ndërsa flenë shohin ëndrra sikur Kulla ka mbërritur te Zoti, por në skenë bie përsëri nga lart

<sup>18</sup> Çapaliku, Stefan. “Pesë drama dhe një korn anglez” Tiranë 2003, f.136.

<sup>19</sup> Puka, Gëzim. Në kërkim të një drame ndryshe. Ulqin 2017, f.50.

<sup>20</sup> Puka, Gëzim. Në kërkim të një drame ndryshe. Ulqin 2017, f. 50

<sup>21</sup> Çapaliku, Stefan. “Pesë drama dhe një korn anglez” Tiranë 2003, f. 85.

<sup>22</sup> Po aty, f. 85.

guri i hedhur për themel. Komike dhe tragjike është përpjekja për të ndërtuar një kullë deri te Zoti, madje me themele lart, si të gjitha punët e mbrapshta të njerëzimit, por edhe të shoqërisë shqiptare. Tragjik është flijimi i Judës në themelet e një pune të mbrapshtë, por komik dhe tragjik veprimi i Arkitektit për t'i vënë themelet në hiç. Në mitin biblik kryqëzohet Krishti, ndërsa në mitin artificial të autorit kryqëzohet Juda, pra tradhtari te miti biblik<sup>23</sup>, bëhet heroi e martiri këtu.

Mitin e ndërtimit të kullës e gjejmë edhe në dramën tjetër “Utopos”<sup>24</sup>, ku elementi tragjik është primar dhe ai komik sekondar. Drama është në analogji me (mitin e flijimit në kështjellë) baladën e murosjes së një nuseje të re në kështjellë. “Në dramën “Utopos”, të dy planet tematike: miti origjinal që jepet përmes ndërtekstorisë së legjendës së murosjes dhe miti artificial (i paraqitur qoftë edhe me emrat e personazheve apo me vazhdimin e ngjarjes pas murosjes) nuk pëlqehen dhe përplasen me njëri-tjetrin”<sup>25</sup>. Utopos dhe vëllezërit e tij Moshe dhe Krispi, në përpjekje për të ndërtuar kështjellën që ndërtonin ditën dhe shembej natën, në fakt kanë bërë një krim të shëmtuar, kanë murosur nusen e Utoposit. Një komisar policie heton për krimin dhe fajëson Utoposin, i cili, sikurse vëllai i vogël i baladës, nuk i ka treguar nuses së tij për atë që do t'i ndodhë. Përmes një humori të zi vihet në dyshim vetë dobia e kështjellës, e cila vërtet ishte ngritur për t'i mbrojtur njerëzit, por paradoksalisht kishte sjellë më shumë vdekje dhe luftëra. Heroika e ndërtimit të saj shkatërrohet në disa dialogë dhe kthehet në komike. Përfundimi i sugjeruar: do të kishte qenë më mirë që fortesa të mos ishte ndërtuar, gruaja e Utoposit do të ishte gjallë dhe të gjithë ata që kishin luftuar për ta mbrojtur apo për ta rrënuar do të ishin gjallë. Komisari, që më vonë merret vesh se është një grua, arreston Utoposin si shkak-tarin e vrasjes së gruas së tij, por edhe si helmues i të tjerëve me ëndrrat e marra për një fortesë madhështore që duhej ndërtuar me çdo kusht, për të ruajtur traditën dhe të kaluarën e lavdishme, prej së cilave ka mbetur një piring rrënojash. Ëndrra e Utoposit për fortesën merr nuanca tragjike dhe komike.

<sup>23</sup> Puka, Gëzim. Në kërkim të një drame ndryshe. Ulqin 2017, f.52.

<sup>24</sup> Çapaliku, Stefan. “Pesë drama dhe një korn anglez” Tiranë 2003, f. 95.

<sup>25</sup> Puka, Gëzim. Në kërkim të një drame ndryshe. Ulqin 2017, f.68.

## DETAJE KOMIKE DHE TRAGJIKE NGA RËNDOMTËSIA E TË JETUARIT

Komiken dhe tragjiken autori i gjen edhe në detajet më të rëndomta të jetës së përditshme, si në tekstin “Këpucët”<sup>26</sup>. Zonjusha Ana blen një palë këpucë shumë të shtrenjta jashtë serie dhe jashtë mundësisë së saj ekonomike. Blerja dhe motivi i blerjes (për të qenë vetë ajo jashtë serie dhe unike), janë komike, por kanë edhe anën e tyre tragjike. Këpucët e shtrenjta dhe jashtë serie, pra unike, janë bërë me lëkurën e një viçi 20 kg, apo në raste të tjera me lëkurën e një qengji që është ende në barkun e nënës. Për të bërë këto këpucë duhen ekzekutuar dhe rrjepur këto kafshë të pafajshme. Në fakt, këpucët mbeten pa veshur sepse zonjusha Ana nuk e ka gjetur ende princin e saj të kaltër dhe nuk mund të shkojë e vetme në ndonjë ballo. Këpucët qëndrojnë në kuti ku dialogojnë me njëra-tjetrën dhe vendosin të ikin, por Ana i kërcënon se do t’i vrasë me thikë, kështu që detyrohen të pranojnë fatin e tyre, të qëndrojnë në kuti, me shpresën se Ana do t’i veshë ndonjë ditë.

### PËRFUNDIME

Dihet se elementët komikë dhe tragjikë janë të pranishëm në dramën bashkëkohore, por në tekstet e dramave të S. Çapalikut ato kanë rol kryesor në ndërtimin e situatës dhe atmosferës dramatike. Komikja në këto tekste realizohet shpesh përmes ironisë, sarkazmit dhe paradoksit, ndërsa tragjikja përmes të ashtuquajturit “humor i zi”. Tragjikja shpesh buron papritur dhe menjëherë nga situata komike, por edhe komikja shpesh lind në kulmin e situatës tragjike. Kuptohet, këtu nuk bëhet fjalë për kategoritë estetike klasike të komikes dhe tragjikes, ku ose përqeshet ose konflikti zgjidhet me vdekjen e heroit ose heronjve, por është fjala për ndërthurje të tyre në tërësinë e tekstit. Për më tepër, në këto tekste nuk kemi konflikt klasik që duhet të zgjidhet mes personazheve, konflikti i përket më tepër pjesës së nëntekstit sesa pjesës së veprimit, aksionit. Komikja dhe tragjikja të lidhura përmes paradoksit punojnë në nëntekst dhe në vetëdijen e lexuesit për të dhënë, së pari, një reflektim të lexuesit mbi gjendje, dukuri sa individuale, aq edhe shoqërore në tërësi dhe gjendje të shoqërisë shqiptare gjatë periudhës në vijim të tranzicionit. Madje, për paradoks, elementi komik

<sup>26</sup> Po aty, f.129.

nxjerr më në pah elementin tragjik dhe elementi tragjik thekson edhe më tepër elementin komik. Madje, kemi edhe fragmente tekstesh që në vetvete janë tragjike, por si pjesë e kontekstit të veprës tingëllojnë komike. Anasjelltas, fragmente tekstesh që në vetvete janë komike, por në kontekstin e veprës dalin tragjike. Në disa prej këtyre teksteve autori luan me “dramën brenda dramës”. Aktorët luajnë tekstin e dramës, por edhe përjetojnë dyfish: si personazhe letrare dhe si aktorë/interpretues të tekstit të saj.

Edhe në fjalorin e këtyre teksteve, fjalët që përsëriten më së shumti janë: “e tmerrshme”, “e frikshme”, “tallje”, “përqeshje”, “komedi e përgjakshme”, “tragjike”, “vdekje”, madje edhe ngjyrat që vihen në dukje për dekorin e dramave janë e bardha dhe e zeza; që shënojnë më tepër mbitheksimin e krizës së individit dhe shoqërisë, sesa diçka vërtet të tmerrshme që ndodh gjatë aksionit.

## BIBLIOGRAFIA

- [1] Çapaliku, Stefan. *Pesë drama dhe një korn anglez*. Tiranë 2003.
- [2] Çapaliku, Stefan. *Tri drama*. Prishtinë 2014.
- [3] Çausi, Tefik. *Fjalor i estetikës*. Tiranë 1998.
- [4] Rexhaj, Besim. *Drama Shqiptare pas Luftës së Dytë Botërore 1948-2008*. Vëllimi II, Prishtinë 2009.
- [5] Puka, Gëzim. *Në kërkim të një drame ndryshe*. Ulqin 2017.
- [6] Leka, Ferdinand. *Fjalor i termave të letërsisë*. Tiranë 2013.



Nysret Krasniqi

## IRONIA E DRAMËS NË KOSOVË

### Abstrakt

Fenomeni i *nostalgjisë* – kujdesi për shtëpinë – sakraliteti i shtëpisë, gjithnjë dekonstruktohet nga *ironia*, me idenë e pamjaftueshmërisë së individuale në art, të pamjaftueshmërisë së artit të *ishulluar* nacional, etj., si tendencë e realizimit të një akti të shkrimit veprues, të një shkrimi që parasheh dhe ndjek trendet e komunikimit, ndërkomunikimit e që aspiron në formimin e Njeriut globalist. Démoniakja individuale autoriale zëvendësohet me shkrimin e letërsisë së tipit *sot* e *këtu*, ku kategoritë e ironisë fromësojnë paradoksin, i cili vepron deri në dekonstruktimin e shenjuesve historikë, nacionalë, personalë, etj., në kërkim të një poetike të decentruar, e cila i vë në lojë të gjitha rregullat e lojës, e bashkë me to edhe të gjithë shenjuesit pararendës.

Ironia vepruese synon të dalë përtej tekstit letrar, qoftë si ide, qoftë si intencë politike. Pra, në këtë kumtesë do të analizohen disa vepra-modele, për ta parë fenomenin e *ironisë* dhe kalimin e saj në *ironizim* në frymën e dramës shqipe të shekullit të ri në Kosovë.

*Fjalët çelës:* Drama e Kosovës, ironia, ironia stabile, ironia negative, nostalgia, postmodernizmi

### I. IRONIA - KONCEPTE

*Ironia*, në thelb, është *lojë retorike* për ta kuptuar indirekt mendimin e tjetrit, të mençurit, por pa ia pranuar hapur mençurinë, si rrjedhojë, ndër të tjera, ironia domosdo merr karakter politik.

Për të qenë edhe më i hapur, në lojën e saj diskursive, ironia del si filozofemë e kuazi-mirësisë, dobësisë, pesimizmit e shpeshherë edhe e mllëfit, etj., e cila me karakterin e saj intencional synon që nëpërmjet botës së *shtrijes naive* ta kuptojë, ta mohojë, ta dekonstrukttojë, etj., botën e autoritetit, ky i fundit qoftë autoritet me tipare moralistike, filozofike, religjioze, artistike apo edhe politike.

Shembull themelor i këtij raporti është Platoni, sidomos te dialogët e Sokratit, i cili tërthorazi thumbon aktantët në përplasjet filozofike, thumbim nga i cili ka dalë edhe koncepti i *ironisë sokratike*.

Mirëpo, *ironia sokratike*, mirësinë e së cilës e mohoi rreptë Kierkegardi, madje duke e pandehur ironinë sokratike si shkatërruese të civilizimit grek,<sup>1</sup> kapërceu edhe në diskurse të tjera: u zhvillua në diskursin biblik në domenin e ironisë për mirësinë kristiane, mendimi tërthor i së cilës nënkuptonte *faljen* (Krishti), por nuk u lejua në *mësimet doktrinare*, pastaj u forcua sidomos në *poetikën e romantizmit*, në të cilën autori shpeshherë luante naivitetin diskursiv për ta shfaqur *alter-egon* e tij në mjedis të botës imagjinative poetike apo narrative dhe për të relativizuar religjiozitetin e diskursit kulturor, letrar, e si rrjedhojë edhe njerëzor.

Ironia moderne ndërkaq u ndërlidh me ironinë krijuese imagjinative, e cila burimësinë e kishte të koncentruar në subjektin krijues, i cili në forma të ndryshme rebeluese sfidoonte ironinë si mjet për refuzimin e botës së jashtme. Në insistimet moderne të shprehësisë së subjektit krijues intristikja përballej me ekscentriken nëpërmjet ironisë si formë e paradoksit.

Paradoksi esencionalizonte dyshimet, krizat, marrëzitë etj., e shpirtit, të cilat domosdo do të prodhonin fenomenet letrare të skepticizmit, diabolikes e absurdit.

Pra, ironia arriti deri në shkallë të identifikimit me vetë krijimin letrar, por me qendër në krizat e subjektit krijues, i cili nëpërmjet integritetit të saj në strukturën artistike dëshmonte individualitetin e tij si formë universaliteti. Autori modern, ndër të tjerash, ironinë e pandeh si formë mendimtare të shpërfilljes empirike për hir të jetësimit të saj në strukturën autonome impersonale artistike për të bërë lojën e unit të tij me *misteret e ekzistencës*.<sup>2</sup>

Ne duhet të pajtohemi se në diskursivitetin letrar përdorimi gjenetik e historik i ironisë u pa me plot spekulime sa i përket vlefshmërinë së saj, por në krejt procesin krijimtar, qoftë edhe atëherë kur krejt shkrimi letrar shihej si alegori-ironike, ironia rrinte në strukturën tekstuale

<sup>1</sup> Njëri ndër shumë postulatet e Kierkegaardit për *ironinë*, të cilën e kishte trajtuar në disertacionin e tij të doktoratës, gjithnjë duke e ndërlidhur me botën filozofike platoniane, por duke e përshtatur edhe me shfaqjet e saj në diskursivitetin e kohës së vet është ky: *Ironia sensu eminentiari (në sensin eminent) drejtohet jo vetëm kundër këtij apo atij entiteti të veçantë ekzistues, por kundër krejt aktualitetit të dhënë në një kohë të caktuar dhe nën kushte të caktuara... Përderisa, për ironinë, është themelore që të ketë anën e saj të jashtme, e cila qëndron si kundërshti e anës së brendshme, duket se ajo njëjtësohet me hipokrizinë, - në Soren Kierkegaard: *The Concept of Irony – With Continual Reference to Socrates*, Princeton University Press, Princeton & New Jersey, 1992, ff. 254-256.*

<sup>2</sup> Shih: Charles I. Glicksberg: *The Ironic Vision in Modern Literature*, Martinus Nijhof, The Hague, 1969, ff. 256.

mbi bazë të një moraliteti gjenuin e autonom të kompozicionit krijues. Këtë formë të ironisë, studiuesi Uejn C. Buth e quan *ironia stabile*,<sup>3</sup> e cila qoftë edhe në jostabilitetin e saj të përhershëm nuk sforcohej deri në masën e shndërrimit të tekstit letrar në një totalitet të një *ironie negative*. Me analogji, *ironia negative* e menduar nga Uejn Bouthi pajtohet me konceptin paraprak të Frajit se *ironia e kthyer në modë çon në burimësinë e saj, te mimetika e ulët*.<sup>4</sup>

Mbi konceptin e parodizimit të modernizmit, pra me vetëdijen e mimetikës së ulët, ironia megjithatë u mendua dhe u mundua t'i arrijë, në një formë të re artistike, konceptet themelore aristoteliane të *mallëngjimit e frikës* (katarsisit), por siç duket mbeti shumë më e afërt me komedinë sesa që u afrua tragjedisë, kjo e dyta gjithnjë e konceptuar si kulturë e lartë letrare. Përveç kësaj, ironia u largua shumë nga koncepti nistor i *ironisë sokratike*, e cila shfrytëzohej si mjet për të kaluar nga padijenja në dijeni, dhe mori tipare negative dhe intencionale-ideologjike. Do të thotë se, si e tillë, u shndërrua në njërën nga figurat qendrore të frymës postmoderne, e cila pajtohej me idetë e dekonstruksionit, sidomos në konceptet e këtij të fundit sa i përket relativizimit të të gjithë shenjuesve të stabilizuar të traditës. Ironia postmoderne nuk mbeti ironi stabile, e cila ndalet tek uni, te pikëpyetja ekzistenciale, te diabolizmi subjektiv i relativizimit të Kodeve e Kanoneve, qofshin ato edhe religjioze, për ta formuar Kanonin apo Fenë e artit, si besim në misteret e jetës me qendër Njeriun si individuum, por tashmë ironia u bë mjet ideologjik-politik për të rivizituar të kaluarën me “sherrin e së tashmes”<sup>5</sup> dhe mund të thuhet se u bë mohuese cinike e *Nostalgjisë*.

*Nostalgjia* (kthimi në shtëpi), kujdesi për shtëpinë apo sakraliteti i shtëpisë, u dekonstruktua me idenë e pamjaftueshmërisë së demoniakës individuale në art, të pamjaftueshmërisë së artit të ishulluar nacional, etj., si tendencë e realizimit të një akti të shkrimit veprues, madje të një shkrimi që parashihet e ndjek trendet e komunikimit, ndërkomunikimit e pse jo edhe që aspiron në formimin të Njeriut globalist. Demoniakja individuale autoriale u pa si e papërdorshme në raport me

<sup>3</sup> Wayne C. Booth: *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1975, f. 277.

<sup>4</sup> Northrop Frye: *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1957, f. 40.

<sup>5</sup> “Përgjigja postmoderne ndaj modernes qëndron në njohjen se e kaluara, meqenëse nuk mund të shkatërrohet, ngase shkatërrimi i saj do të na çonte në heshtje, duhet të rishihet: por me ironi e jo me pafajësi”, në Umberto Eco: “Reflections on the Name of the Rose”, *Encounter LXIV*, 1985, f. 7.

shkrimin e letërsisë së tipit *sot e këtu*, ku kategoritë e ironisë stabile u zëvendësuan me kategoritë e ironisë negative deri në fronësimin e paradoksit, i cili vepron në dekonstruktimin e shenjuesve historikë, nacionalë, personalë etj., në kërkim të një poetike të decentruar, e cila i vë në lojë të gjitha rregullat e lojës e bashkë me to edhe të gjithë shenjuesit pararendës letrarë, kulturorë e historikë.

Mirëpo, fenomeni themelor është se ironia negative e postmodernizmit, e shkrimtarit postmodernist, gjithmonë buron si preokupim me nostalgjinë apo nga nostalgjia.<sup>6</sup> Thënë me figurë, ajo shfrytëzon konceptet e lojës me vlerat e stabilizuara të shtëpisë në synim për ta gjetur një shtëpi të re, diku tjetër. Ironia tashmë është forcë vepruese dhe del përtej tekstit letrar, qoftë si ide, qoftë si intencë e mbujtur me politikë.

Këtë lakore, vetëdijshëm sipërfaqësore, konceptuale për ironinë, e shkruam si parabazë për të parë, ndër të tjerash, funksionin e saj në frymën e dramës shqipe në Kosovë në shekullin e ri.

Mirëpo, para se të shohim integrimin dhe funksionin e ironisë në dramën shqipe të shekullit të ri në Kosovë të shohim si model *ironinë stabile* dhe pikëpyetjet që nxjerr ajo në rrafsh personal, nacional e universal, madje si vihet në mbrojtje të *nostalgjisë* (shtëpisë) në dramën *Futa* (1988) të Sabri Hamitit.

Duke jetësuar parimet se dramatika lidhet më shumë me realen, sesa format e tjera të artit dhe si e tillë është utilitare të trajtojë tema e probleme që janë të hetueshme, por edhe enigmatike për audiencën që i drejtohet, Sabri Hamiti te drama *Futa* zgjedh të figurojë realitete të përjetuara, të cilat e përmbushin *zonën kohe* kur edhe shkruhet teksti i caktuar dramatik. *Zona kohore*, e cila zakonisht është kohë shkrimi, pakashum ndërlihet me kohën reale historike kur ndodhin edhe ngjarjet reale që figurohen në dramatikën e tij. Pra, mund të themi se përderisa në abstragimin poetik kërkohet me ngulm kapërcimi i kohës apo i kohëve dhe dëshira për ta arritur universalitetin poetik, kjo kërkesë nuk është *dominantë* edhe për shkrimin dramatik të Sabri Hamitit.

Mund të themi se sado që dëshira e çdo dramatisti mbetet kapërcimi i *idiomës dramatike*, prapëseprapë, dukuri që e respekton edhe Hamiti, dramatika mbetet e lidhur për kohën, hapësirën dhe figurimin e

<sup>6</sup> Për më tepër shih: Linda Hutcheon & Mario J. Valdez: "Irony, Nostalgia, and the Postmodern" në *Poligrafías 3 (1998-2000)*. Revista de Literatura Comparada, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México, f. 23.

kësaj kohe dhe hapësire në formën dramatike. Tjetër pse arrihet që pikëprerjet që janë autentike nganjëherë mund të shpërthejnë dhe të dalin si konstanta universale, siç mund të jenë, ta zëmë, figurimi dramatik i kategorive të përgjithshme njerëzore që nuk njohin kohë dhe hapësirë e as etnicitet.

*Drama apo tragjedia moderne Futa*, lidhet me realen duke e ndërtuar imitimin e saj në rrafshin më ekstrem, ku për mungesë të narracionit dhe vetjeve autoriale, që janë elemente autoriale të prozës, fuqizon veprimet e dialogët e personazheve, të cilat domosdo janë elemente të ndërtuara autoriale intencionale, me qëllim të realizimit të tërësisë. Meqenëse *Futa* e synon dhe e realizon tërësinë dramatike, autori i saj, edhe pse i *dukshëm askund* mund të themi se *qëndron i pranishëm gjithkund*.

Këtë mendim e tumirim duke e ditur se personazhet, edhe kur në jetën e përditshme janë persona, në tekstin dramatik ata kthehen në figurë, ndërsa figura gjithnjë është ide intencionale e autorit, dhe kjo forcohet sidomos në këtë formë arti që e synon dukshëm natyrshmërinë njerëzore.

Titulli i tekstit dramatik është *Futa* që si figurë është idiomë nacionale që e konoton së paku, të ligën, të keqen, të zezën, poshtërsinë, hafinë, imoralitetin; kategori këto që Sabri Hamiti i figuron gjatë tërë strukturës së tekstit.

Pra, në titull kemi shenjzimin e fenomenit e jo heroin rreth së cilët ndërtohet veprimi. Përveç kësaj, si subtitull kemi shënimin *Dramë në pesë akte*, ku problematizohet strukturaliteti me zhanrin. Nëse strukturaliteti dramatik i përbërë nga pesë akte përcaktonte zhanrin e tragjedisë, drama si hibrid zhanror i mëvonshëm ruan këtu strukturalitetin, por jo edhe natyrën e zhanrit. Pra kemi të bëjmë me komunikimin e modernes me klasiken qysh në fillin struktural të tekstit dramatik. Ruhet forma, ndërsa ndryshon natyra.

Natyra e *Futës* është vënia në veprim e personazheve të njëjta, njerëzore, të cilët figurojnë veset e dhuntitë e njerëzve të zakonshëm në një situatë të caktuar jetësore, pa e definuar qartë se kush është heroi kryesor e tragjik njëkohësisht, rreth së cilët silllet veprimi. Por, nëse natyra e tekstit dramatik prek natyrën e personazheve, forma me klasicitetin e vet “detyron” që veprimi t’i përshtatet skemës tradicionale, thurjes, kulminacionit e shturjes, për ta realizuar katastrofën, tashmë jo të një personazhi, por të shumë personazheve, nëse për katastrofë nuk merret vetëm fenomeni i vdekjes së personazheve. Të shohim më konkretisht:

Dramatikja nis me *Paralajmën* që titullohet *Ëndrra e dashurisë* ku vetjet (personazhet) Isa dhe Besa bisedojnë për dashurinë njerëzore, dashurinë ndërmjet tyre, pra ndërmjet dy të rinjve në një kohë orvelliiane ku gjithçka përgjohet, ku sundon terri e spiunimi e ku dominon frika edhe për ta dashur dikënd. Pra, ku egërsia e jashtme ka diktuar që edhe ndjenja më sublime njerëzore të shihet si paradoksale, e dënueshme e jonjerëzore. Prandaj edhe për vetjet në veprim kjo paralajmërohet vetëm si një ëndërr e perealizuar që mbetet hapur edhe strukturalisht.

Ndërsa, *Akti i parë* që mban titullin *Nata e stuhisë*, shenjon figurativisht kohën ku *nata* konoton amullinë, represionin, krizën e identitetit, etj., ndërsa *stuhia* veprimin konkret të kësaj *nate*, ndëshkimin, likuidimin e vrasjen, kohën e valës së pashmangshme të ndëshkimit.

Net të shumta të stuhive janë përballuar nga njerëzit shqiptarë pikërisht në *zonën kohore të shkrimit të këtij teksti*, ku përzierjet e mëdha ideologjike diktonin edhe mënyrën e sjelljes së njerëzve, perceptimet dhe kahet e tyre, të cilat diktonin edhe fatalitetin e tyre shpeshherë për pa e ditur se udhëtonin drejt këtij fataliteti.<sup>7</sup>

Në këtë pjesë figurohet njeriu i ndodhur në pushtet, me ose pa dashjen e tij, ndodhje e cila rezulton me thyerjen graduale të dinjitetit e identitetit, pra dy kategorive themelore njerëzore, qenësisë personale dhe moralitetit etnik, që të dyja të vëna në krizë.

Luan Koka, njeri në detyrë dhe vegël e aparaturës së rrezikshme ideologjike shtetërore, duke e luajtur lojën e pushtetit, vë në krizë identitetin nacional, identitetin moral si dhe integritetin e familjes, e cila megjithatë mundohet t'i rezistojë kësaj aparature.

Intenca e Sabri Hamitit qëndron në pikëpyetjet themelore: si ndikon përfshirja ideologjike në qenien e individit në raport me nacionin dhe me familjen, si ndikon kjo përfshirje në degradimin e vlerave të sedimentuara, të cilat meqenëse kanë një trashëgimi nuk mund të asgjësohen, por ndikojnë në jetësimin e tragjicitetit të jashtëm, në raport me ideologjinë, dhe të tragjicitetit të brendshëm në raport me prishjen e familjes si institucioni më i shenjtë i një shoqërie normale.

<sup>7</sup> Drama *Futa* është botuar në vitin 1988, por mendojmë se është shkruar në zonën kohore reale rreth një dekadë më përpara se data e botimit të saj dhe se figuron këtë gjendje nacionale opresive të shqiptarëve të Kosovës. Kjo tumiret edhe nga përkushtimi të cilin Sabri Hamiti e vendos në fillim të tekstit kur i drejtohet vëllait të tij dramaturg, Zeqir Hamitit, me fjalët: *Tragjeditë janë të mundshme, edhe sot po ndodhin madje.*

Për ta ndërtuar atë që tradicionalisht e njohim si shkas i tragjicitetit, Hamiti vë në lojë fenomenet e kategoritë esenciale njerëzore, nëpërmjet Isës dhe Besës.

Isa Kodra është djali i mikut të dikurshëm të Luan Kokës, Bardh Kodrës, këtij njeriu që ruan identitetin duke iu shmangur sistemit, i cili shihet me mëni nga Luani pikërisht për këtë veçanti. Por, Isa Kodra është i dashuri i Besës, bijës së Luanit, e cila ruan ndjenjën sublimë ndaj tij, duke e portretuar atë si lozë fisnike e vetveten të mbërthyer nga dashuria në një kohë kur aparatura ideologjike që e ka përfshirë familjen e saj e ka vrarë pikërisht dashurinë, esencialitetin e saj.

*Nata e stuhisë*, strukturalisht ndërton shkasin tragjik. *Nata* konoton gjendjen opresive, ndërsa *stuhia* aksionin e këtij opresioni. Si aksion i këtij opresioni, Isa merr plagë dhe drejtohet te shtëpia e të dashurës së tij, Besës, e cila “feston” ditëlindjen. Kjo figurë mund të pandehet si tipizim i fatit të njeriut shqiptar nën opresion ku mungon lëvizja e lirë, ku ndalohet vizita, ku dominon përgjimi, ku festa kthehet në mort, ku miku kthehet në armik etj., ku vdes jeta.

Të shohim disa dialogë që zhvillohen ndërmjet Besës, Zojës, gruas tradicionale të Luanit, dhe Isës, për të parë veprimet që përplasnin karakteret dhe lansojnë idetë:

ZOJA, *i sillet rreth djaloshit*

Besë, kush është ky djalë, që nuk e kam parë më parë. Ti nuk e ke përmendur asnjëherë e ky sillet sikur na njeh.

BESA

E ke parë moti, ku ka qenë fëmijë. Si e ke harruar? *Pushim*. Tash është burrë dhe e mori edhe plagën, që ti thua është për burrat. *Në buzë i lëviz qeshja*. Është Isa i Bardh Kodrës... E mban në mend? Flasim më vonë. Tashti nuk kemi kohë.<sup>8</sup>

Kjo situatë përvijon së paku dy ide: Besa lidhet me Isën duke e pasur parasysht dashurinë, por edhe miqësinë e moçme ndërfamiljare, të

<sup>8</sup> Sabri Hamiti: *Futa*, Rilindja, Prishtinë, 1988. Edhe citimet e tjera janë marë nga ky botim.

cilën nuk e kujton apo nuk dëshiron ta kujtojë Zoja. Ndërsa, plaga që e merr Isa është shenja e gjendjes së përgjithshme ku korren të mirët. Kurse qeshja me fjalën kanunore të nënë Zojës se plaga është për burra, sfidon me anë të dyshimit moralitetin e saj dhe të trashëgimisë familjare. Por, hapi drejt tragjicitetit konotohet me vetë faktin se Isa bjen në shtëpinë e njeriut të aparatusit, shtëpi e cila përgjohet, shërben dhe sfidon të gjitha vlerat etike e morale për hir të shërbimit. Prandaj, këtu edhe fillon e liga, e zeza, fati tragjik i Besës, Isës dhe krejt familjes Koka.

ISA

Duhet të dal patjetër. Më mirë mos i thuani kujt se isha këtu. As vetë Luanit. Kështu është më mirë për të gjithë. Mjaft e pata këtë strehë dhe kujdesin tuaj. Kur të heshtohet rruga, dal në anën tjetër.

ZOJA

Nuk jeni në vete. Si të nxjerret në rrugë njeriu në këtë gjendje? Këtë nuk e kap as ligj as kanu.

BESA

Ligj e kanu u bënë lesh e li. E nuk po e sheh vetë. Nuk kemi kohë më. *Pushim*. Tash e marrin vesh ku është. Tash e ka plagën në kokë... Po ndejti më mund t'i shkojë koka. *Ia prek kokën e lidhur Isës të bardhë si plisi.*

....

ISA

*Ia përkdhel flokët Besës.* Urime për ditëlindjen! ... U njohëm këtu tepër çuditshëm, po këtë ditë nuk do ta harroj. Mbaje mend ti!

BESA, *ia jep dorën*

Mos më harro, Kurr! *Fshin lotët.*

ISA, *ia fshin faqen*

Si të të harroj? Nuk mundem. *Del.*

Sabri Hamiti, nëpërmjet këtyre karaktereve, pra dialogëve, shenjzon gjendjet shpirtërore në një situatë ekstreme. Nëpërmjet Isës tregon rrezikun, intuitën e tij për ambientin, respektin e një njeriu të plagosur për ndihmën e strehën, por edhe vullnetin e tij që edhe duke i bartur mbi supe plagët e rreziqet të takohet, për të fundmen herë, me të dashurën e tij Besën. Ndërsa, nëpërmjet Zojës shenjzohet moraliteti tradicional, rënia në shtëpi, kanuni e kujdesi për mikun edhe kur ai kujdes mund të shkojë në dëm të familjarëve. Ndërsa, nëpërmjet Besës shenjzohet vullneti e ndjenja për ta shpëtuar gjallë të dashurin e për ta nxjerrë nga një vend që është shndërruar në hapësirë hafije e pabesie nga ku mund të mos dilet gjallë. Ndërsa, prapë nëpërmjet Isës, konotohet tragjiciteti i një kohe kur dashuria e ditëlindja, si dy fenomene njerëzore ekstremisht të dashura e që bashkojnë, reduktohen e tjetërsohen, ku në vend të gëzimit e të festimit kthehen në lot dhe i nënshtrohen fatit apo fatkeqësisë së mosrealizimit.

Sabri Hamiti sikur sugjeron se vdekja e njeriut nuk është vetëm fizikja, por shpirtërorja, më konkretisht, kur shpirti dënohet nga aparati ideologjik duke e shndërruar jetën e njeriut në vdekje për së gjalli.

Kjo dhunë ideologjike forcohet edhe më tepër kur dashurinë e së bijës s'e pranon babai i Besës, i përfshirë në sistem, duke luajtur pikërisht mbi teoritë utopike marksiste të luftës së të resë ndaj të vjetrës. Këtu duhet të shtojmë se lufta e së resë ndaj së vjetrës gjithnjë është keqkuptuar dhe keqinstrumentalizuar duke sjellë gjithnjë tragjicitet në shoqërinë dhe në familjen shqiptare. Këto përplasje hetohen dukshëm edhe nga dialogët, të cilët po i japim në vijim, të cilat dalin pas mohimit të kësaj lidhjeje nga Luan Koka mbi bazë ideologjike:

ZOJA

Si të përzënë njeriu i plagosur që të bie në shtëpi, i kujdoqoftë? E Isa është i Bardh Kodrës, mikut tënd të dikurshëm. *Pushim.* Ti vetë thoshe dikur, Bardhi e ka fjalën e madhe, Bardhi e ka plisin, Bardhi është burrë se për asgjë nuk e heq plisin. *Pushim.* Dhe nuk e hoqi burri i botës!

## LUANI

Mbylle! Ti sikur e ke nënsjetull kanunin. Ai është si i ati. Një pleh, mbeturinë. Një ngatërrestar, që don të jetë para të tjerëve. *Pushim.* Ku i shkel këmba e ka një bela mbas.

## BESA

Isa nuk është pleh, po është më i miri në mësimet e kudo. Këtë e di vetë. Nuk ma thotë kurrkush...

Pra, nëse këta dialogë i marrim si reflektime të bindjeve kulturore e nacionale në një gjendje të rëndë të nacionit, gjendje e cila e prek një familje të caktuar, atëherë mund të nxjerrim në pah se Zoja (zoja e shtëpisë – elementi tradicional i gruas shqiptare) e çmon dhe e di vlerën e njeriut sipas kanunit, di historinë dhe miqësinë e dikurshme së cilës i referohet, ku simbolika e plisit, pra e shenjës nacionale duhet të ruhet edhe kur ajo vihet në krizë. Nuk ka faj Zoja pse Bardh Kodra ka arritur ta ruajë plisin në një kohë kur dominancën e kishte shubarja e zezë.

Ndërsa, pazotësinë për ruajtjen e shenjave të identitetit nacional, që duhet të shenjojnë individin e nacionit, Luan Koka, e mbulon me *damkosjen e kanunit*, të miqësisë, me shpifjet kundër miqësisë së dikurshme dhe kundër zërit të artikuluar, por të mbetur vetëm te një njeri që nuk e lëshon sojin e vet pavarësisht kohës. Pra, ky njeri që artikulon (Bardh Kodra) shihet si ngatërrestar, refuzues e sfidues i skemave, ku skematizimi mëpastaj e lufton me shpifje, akuza të rreme etj., pra me aparatit universal ideologjik që është kundër shenjave singulare të njeriut dhe të shoqërisë.

Kurse, në anën tjetër, Besa, duke e pasur empirinë dhe dashurinë mbi supet e saj, në veprime e sheh se Isa nuk është as lozë ngatërrestari, as i luhatshëm moralisht dhe as i pagdhundur në mësimet e në jetë.

Këto përplasje paradoksale shkojnë edhe më lart, kur Luan Koka, i sëmurë nga ideologjia, nuk do ta pranojë fisnikërinë në jetë e në dashuri, ndërsa pranon që bijën e tij Besën ta dorëzojë në duart e hafijeve të sistemit, që për të (Besën) është tragjiciteti më ekstrem, më vdekje se vetë vdekja.

Sabri Hamiti këtu nuk e ndërton vdekjen klasike, por siç thamë, e figuron vdekjen e shpirtit.

Besimi i verbër i Kokës në ideologjinë e tij shtyn ndoshta pavetëdijshëm në sakrifikimin e së bijës duke e lënë në duar të sistemit, i cili është orvillian në kuptimin e zymtësisë, çnderimit e vrasjeve në besë.

Ky besim i verbër, thajse shpeshherë universalizon bindjen e kreut shqiptar dhe rrok edhe periudha të tjera të politikës shqiptare, pra ato ekstremet kur Njëshi ka sakrifikuar tradicionalen, njerëzoren, familjaren etj., për hir të dominimit dhe të pushtetit, por gjithnjë duke i besuar. Besimi në ideologji është utopik, rrafshues dhe me përfundim tragjik.

Duke e ngritur në mënyrë gradative e sistematikisht aksionin *Akti i parë: Nata e stuhisë* mbyllet me dorëzimin e Besës te “miqtë shërbyes” të Luanit, kur ky i fundit pranon dorëzimin e vajzës njëzetvjeçare duke i besuar po kësaj miqësie:

BESA

Çka kërkoni prej meje?

LUANI

Mundeni... Pse jo? Detyra është detyrë, u muar vesh. *Pushim*. Vetëm urdhëroni. Zojës. Na qit tri kafe shpejt.

LUSHI

Nuk ka vend për kafe. Duhet të nisemi a la minut!

LUANI

Mendova, derisa të kryeni punën me Besen time. Saora.

LUSHI

Luan, ti e di vetë... rendi, rend, detyra, detyrë, obligimi, obligim.

Pranimi i dorëzimit të vajzës te pushteti duke e parë këtë të fundit si miqësor shkel të gjitha moralitetet, të cilat kur lidhen me kohën të cilën e figuron tragjedia moderne e Sabri Hamitit mund të pandehet si vdekje për së gjalli për të dorëzuarin, familjen dhe për kodin etik e moral të familjes.

Pra, kemi të bëjmë me vdekjen etike e jo fizike, e jo siç u ndodh heronjve të tragjedive klasike, të cilët kur bien në fatkeqësi kanë mbrapa ndonjë kauzë ideore apo sociale që vihet në funksion utilitar për dikë.

Kjo edhe e arsyeton titullin idiomatik nacional *Futa*, kur dihet se idioma e futës është nama më e madhe që mund t'i bëhet dikujt në trojet shqiptare në Kosovë.

Prandaj, *Nata e stuhisë* situon tragjicitetin e Isës, i cili plagoset dhe detyrohet të ikën nga e dashura, tragjicitetin e Besës, ku festa e saj bëhet me gjak, pastaj tragjicitetin e thyerjes së kodeve etike e nacionale që mbrohen nga Zoja, të cilat kur prishen e shkatërrojnë familjen dhe tragjicitetin e Luan Kokës, i cili pranon shkatërrimin e të gjitha virtyeteve për hir të miqësisë e besimit për pushtetin, pjesë e së cilit është.

Pranimi i babës për ta dërguar bijën te *Gjahu i lirë*, figurim ky i vendit ku të inkriminuarit luajnë pa përgjegjësi me dinjitetin e njeriut, shënjon aktin më të lartë të turpfit familjar, ndërsa për strukturalitetin e tekstit shënjon pikën kulmore, ku sugjerohet se ajo që do të strukturohet në vijim shikuar si ndodhi do të merret vetëm me pasojën e kësaj fatkeqësie.

Akti i dytë, *Ora e ndaluar* shenjon gjendjen e jashtme që rrok kohën si dhe gjendjen e brendshme të personazheve të përfshira në këtë situatë. Gjendja e jashtme është futë, e zezë, e keqe, policore, ku koha nuk lëviz, ku ora nuk lejohet të lëviz, kur një nacioni të tërë i mohohet procesi drejt së ardhmes etj., ndërsa gjendja e brendshme figuron amullinë e prindërve, Luanit e Zojës, karshi fëmijëve të tyre, pastaj thyerjet e mëdha të identitetit në planin e shprishjes morale e kulturore, ku ballafaqohen etiket e politikat njerëzore e ku matet fuqia për të qëndruar në situata ekstreme.

Prishja e prindit, do të mund të cilësohej sjella e babait. Dhe këtë prishje do të përpiqemi ta argumentojmë duke ekstraktuar disa dialogë intencionalë të Sabri Hamitit të vëna në këtë tragjedi.

Luani duke qenë i kujdesshëm që mos të konfrontohet me skemën pushtetore, ikjen e Isës dhe shkuarjen apo dorëzimin e Besës i interpreton si lojë politike të pushtetit për ta dëmtuar karrierën e tij, pa e pasur në mendje se këtu kemi të bëjmë me etiket tradicionale që nuk

duhet t'i prek ideologjia e politika. Shkurt, Sabri Hamiti arrin ta ndërtojë karakterin e njeriut që e marros pushteti, i cili kur ndërtohet mbi skemat e huaja arrin ta prish ndjenjën e individit deri në shkallën kur më nuk problematizohet pra harrohet fëmija, gruaja, familja, miqësia, kodet etike e morale nacionale, pra kur njeriun e tjetërson skema.

Kur të gjitha këto kategori që e përbëjnë jetën normale fundosen nga skema, s'mbetet tjetër për njeriun që i ka përbuzur ato, pos retorika, fjalët boshe dhe ekstremet propagandistike që manifestohen nëpërmjet fenomenit demagogjik e ironik të Fjalimit.

Pra, fjalimi mbetet arma e njeriut të tjetërsuar në pushtetin totalitar, në pushtetin e rrafshimit të vlerave, rrafshim që nis dhe e merr fuqinë pikërisht në rrafshimin e etikës familjare.

Fjalime të tilla të dirigjuara ka përjetuar nacioni ynë në shumë pika të udhës së tij politike e nacionale, të cilat për rezultat kanë pasur edhe vdekjet e rinisë nëpër rrugë e sheshe, vetëm pse kërkonin ruajtjen e shenjave të identitetit të tyre.

Sabri Hamiti sikur bën thirrje që mbi të gjitha të ruhet familja, të ruhet etika individuale dhe të ruhen virtytet, karshi projekteve megalomane të ideologjive të huaja, sidomos të atyre që nuk i respektojnë këto veçanti.

*Ora e ndaluar rreh pikërisht në këtë tel.*

Të shohim dialogët e Bardh Kodrës që mbron traditën, Zojës që mbron familjen dhe Luanit që mbron politikën:

**BARDHI, afrohet**

Mirë se ju gjej! *Pushim*. Nuk jemi parë moti, por jo sa ta harrojmë njëri tjetrin!

**ZOJA, e merr ngryk**

O Bardh! Zoti vetë të solli në këtë orë. Na harruan të gjithë. Na e kthyen shpinën i pari e i fundit.

....

**LUANI, e bën një hap**

Çka bën ti këtu? Kush të ka dërguar në këtë kohë?

BARDHI, *kokën ngritur*

Toka më çoi... Më çoi toka peshë. *Pushim.* Erdha t'ju shoh, he trim. Nuk munda ndryshe. Tash nuk kam çka të them tjetër.

...

BARDHI, *mbasi ulet*

Më kapi një rrënqethje me të hyrë. *Pushim. Shikon rreth.* Gjithë ai terr, gjithë ajo heshtje. M'u duke se në shtëpi nuk kishte njeri të gjallë...

ZOJA

Po edhe nuk ka... Na ra përmbi futa e zezë. Më mirë të rrënohet kulmi i shtëpisë e të na bie përmbi. Le të bëhet kjo shtëpi varri ynë. *Qan.* Bardh, na futuan, na e muarën Besën!

Këta dialogë intencionalë mund të kthehen lehtë në simbolika kulturore. Bardhi njih simbolikën e miqësisë në kohë të rëndë dhe të ligë. Zoja njih simbolikën e mikut dhe e pranon krahëhapur sugjerimin dhe ndihmën e mundshme të tij, ndërsa Luani bën pyetje hetuesie duke e pasur gjithnjë përbrenda krimbin e dyshimit, pra fobinë ndaj njerëzores.

Zoja pranon gjendjen reale, futen e zezë, Luani mbron demagogjinë, ndërsa Bardhi e do fjalën e tokës, e cila rrok metafizikën shqiptare të komunikimit.

Këto simbolika Sabri Hamiti i strukturon intencionalisht për t'i dalluar karakteret njerëzore konform atyre kulturore e pse jo edhe kanunore.

Prandaj, nëse për Luanin njerëzit që e morën Besën konsiderohen miq, për Zojën ata janë kriminelë, ndërsa për Bardhin janë armiq e të huaj.

Kështu që, Sabri Hamiti intencionalisht kërkon damkosjen e njeriut të pushtetit që lejon prishjen e ndjenjës e dashurisë prindërore dhe të dashurisë e ndjenjës nacionale. Kur aparaturo politike e Njëshit arrin

t'i prish këto kategori njerëzore sa universale aq edhe individuale, atëherë ora e nacionit ndalet dhe ndalohe. Lufta dhe opresioni nuk mund ta ndalin orën nacionale, ndërsa hafija, krimbi në familje dhe në shoqëri gjithsesi.

Këto venerime i nxjerrim duke e pasur parasysh edhe zhanrin, sepse dramatika, duke e pasur për bazë edhe elementin e komunikimit, që nga Antika e deri më sot, nuk ka mbetur pa një dozë të theksuar të "mesazhit" për audiencën, qoftë ky edhe shumë i figuruar. Marrja e mesazhit si ide artistike varet edhe nga niveli kulturor i audiencës. Kjo më s'ka të bëjë vetëm me tekstin, por me kulturën e përgjithshme të recipientëve.

Por, nëse luajmë me konceptet teknike të dramatikes, gjithnjë duke e ditur se forma e tekstit të Hamitit është klasike, posaçërisht të koncepteve të teknikave të dramës të propozuara nga Gustav Frajtagu, atëherë ne lirshëm mund të vërejmë se: Sabri Hamiti e ka idenë për ta krijuar tragjedinë moderne, ndërton karakteret duke i motivuar ato me veti të pazakonshme, pastaj arrin ta strukturojë veprimin dhe ta ngrisë mbi bazë të magnitudës ngritëse drejt pikës kulmore, për ta ngritur kështu aksionin dramatik deri në pikën e vlimit, e kështu për ta përgatitur këtë aksion drejt rënies që përfundon me katastrofën.

Pika kulmore, në këtë tekst mbërrin kur aksioni i motivuar i veprimit dhe i mbushur gjithnjë me ide papritmas, por motivueshëm, njofton për gjendjen e Besës në izolimin e saj te *Gjahu i lirë*. Kjo udhë e aksionit që lidhet me fatin e karakterit sjell edhe njoftimin për tragjicitetin e tij.

Së pari të shohim mendimin e Frajtagut lidhur me mbërritjen në këtë pikë e mëpastaj të shohim se si Hamiti papritmas, por motivueshëm sjell tragjikën në strukturën e tekstit: Frajtagu thotë: *Kur në një pikë të caktuar të veprimit hyn diçka papritur, në kontrast me atë që i ka paraprirë, pra diçka e keqe, e zyrtë, e frikshme, gjë që ne e ndjejmë se ka rezultuar nga kursi i natyrshëm i ngjarjeve dhe vjen si intelegjibilitet nga presupozimi i dramatikes, ky element i ri është forca apo motivi tragjik. Kjo forcë tragjike duhet t'i ketë tri cilësitë vijuese: duhet të jetë e rëndësishme dhe me pasoja serioze për heroin, duhet të ndodh papritmas dhe duhet të ketë lidhje racionale me pjesët e tjera të veprimit.*<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Gustav Freytag: *Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*, Chicago, Scot, Foresman and Company, 1900, ff. 95-96.

Ky tragjicitet, sipas Frajtagut, mund të përsëritet edhe në pjesë të tjera veprimesh, gjë që i ndodh edhe *Futës*, por këtu konform kësaj po paraqesim tragjiken e lajmit nga *Gjahu i lirë* ku kemi me sa vijon:

LUANI, *e merr dorëzën*

Alo... Po vetë... Po shoqe Luani vetë... Kush? Alo! Nuk dëgjohet... Fol, fol, po ndëgjoj... Kush?... Lushi?... Nuk ndëgjohet. *E sjell zeron.* Alo!... Aaa Alushi!... Mirë, mirë. *Pushim. E ndez një cigare.* Pret. *Lëkundët herë në njërën herë në këmbën tjetër.* Alo! Alush... Po de Luani në telefon... Bjeri shkurt se është vonë... Si nuk është vonë? Natë është!... Mëngjes?... Hajgare a? Këtu është terr burg... Si the... T'i heq perdet. Cilat perde? *Pushim.* Bjeri shkurt, çka ka të re?... Paj ti nuk thërret për asgjë... Po Besa... Menjëherë... Sa të mundem. *Zoja afrohet, mundohet të dëgjojë fjalët nga aparati.* Alo... Mos e mbyll të lutem. Po thua, Besa është mirë... Nuk ndëgjohet. *E sjell zeron.* Alo! Alush, tash ndëgjohet më mirë... Si është Besa?... Paj një Besë e kam... Pa qejf... Është ligështuar! Alo, alo... Prehet lidhja. *E lëshon dorëzën i trembur.* U ndërpre lidhja!

Lajmi që thyen iluzionin e Luanit jepet shpejt, mjegullt, pra zyrtë, me elipsa që janë shenja të dyshimeve, por që lidhen motivueshëm me pjesët pararendëse të veprimit dhe të strukturës dramatike ku sinjalizon edhe ndryshimin ideor e sistemor të pjesëve vijuese.

Gjithashtu, teksti është i shoqëruar me shenjat që konotojnë terrin në dhomë dhe terrin e përgjithshëm, pastaj me perdet që konotojnë frikën e brendshme dhe mungesën e komunikimit të jashtëm. Pastaj, në planin e personazhit, Besës, esencializojnë ligështimin e saj te *Gjahu i lirë*, pra te vendi ku luhet paskaj me dinjitetin e njeriut. Kjo bisedë e jashtme dhe e brendshme e Luanit, jep njërën nga pjesët e shumta të tekstit ku theksohet tragjiciteti që mund të shihet kompatibil me vërejtjet e Frajtagut.

Përveç kësaj, ky motivim tragjik edhe strukturalisht i prodhon dhe motivon edhe dy aktet vijuese të kësaj tragjedie moderne, pra aktin e tretë që titullohet *Shenjat e gjakut* dhe aktin e katërt që titullohet *Gjahu i lirë*.

Te *Shenjat e gjakut* luhet me moralitetin e fjalës së dhënë që sublimon dashurinë e Besës për Isën me shenjë e gjakut në fustanin e saj. Pra, nëse njeriu lë një shenjë, dhe shenja gjithnjë konoton absencën e

fizikumit, atëherë Isa lë shenjë gjaku në fustanin e Besës, e cila për të është shenjë virtyti, ndërsa për kriminelët është shenjë pengese për realizimin e qëllimit çnjerëzor të dhunimit.

Prandaj, Sabri Hamiti në hapësirën e mbyllur të *Shenjat e gjakut*, nëpërmjet dialogëve të Besës dhe “miqve” të Luanit, Alushit e Lushit dhe hafijeve të tjera, ballafaqon fenomenet njerëzore, dashurinë dhe urrejtjen, besën e pabesinë, nderin e çnderimin, vullnetin e dhunën etj., që përveç një situatë e një vendi mund të shihen edhe si universalitete të dhembshme njerëzore.

Kjo që thamë deri këtu figurohet këndshëm në dialogun e fundmë në këtë akt, ndërmjet Besës dhe Lushit, ku sfidohen moralitetet që mund të themi se janë edhe ideologjike. Besa mbron idenë sublimë të dashurisë, Lushi mbron veprimin e fëlliqësinë ideologjike skematizuese të sistemit, pra natyrën e ultë të tij.

BESA, *me dënësje*

Baba! Babain, babain!

LUSHI, *qeshet*

Luani është i zënë me programin, me Fjalimin. Nuk ka kohë për ne. *Ndërron kasetën në manjetofon. Ndëgjohet zëri i Luanit:* Të pabindurit do të binden, kryeneçët atë që kanë bërë do të fshijnë me bythen e vet në fillad, në birucë... *Lushi qesh.* Ky është fjalimi i Luanit. Programi i tij. Ne i përmbahemi. Ha-ha-ha.

BESA

Kjo është rrenë! *Provon të lirohet.*

LUSHI

*E ul me dhunë në karrikë. Lëshon manjetofonin.* Tash, mirë e mirë me rend thuaj ku është Isa. Çka bën? Fill e për pe. Posa ta kryejsh vetë Rojtari të kthen në shtëpi.

## BESA

Isën nuk do ta keni kurrën e kurrës. Askush nuk do ta gjejë përtej malit e përtej detit. Nuk do ta gjeni kurrë. Do ta ketë vetëm dashuria ime. Ai është në zemrën time. *Pushim*. A mund të ma merrni zemrën time? Shenja e gjakut të tij është në fustan. *Shtrëngon kindin e fustanit*. *Çohet*.

LUSHI, *mbyll manjetofonin*

Rojtar, çka po pret me këtë bushtër bushtre? Zhvishe! Shkyeja fustanin! Zhvishe të shoh si duket cullak pa Isën e vet të dashur! Ha-ha-ha.

## ROJTARI

Besa, Lush, Besa... Nuk mundem.

## LUSHI

*Ia vë grykën e revoles në zverk*. Përpara idiot i shkretë!

Ky është veprimi fundor i motivuar tragjikisht i aktit të tretë, ku figurohen gjendjet shpirtërore që marrin përmasa shenjëzuese, e që mund të shihen edhe si fenomene.

Mos të harrojmë, Sabri Hamiti edhe në fikSION edhe në metafiksion është ithtar i detajit poetik e dramatik si dhe i analizës së përimituar në kritikë, por gjithnjë synimi i tij është që të goditet fenomeni, qoftë artistik-estetik, qoftë sistematik e gnoseologjik.

Prandaj, edhe këtu, nëse situatat e veprimet dalin si tepër personale për personazhet në një ambient, kohë e hapësirë të figuruar, intenca e autorit gjithnjë është që të formësohet figurativisht fenomeni.

Prandaj, kemi me sa vijon: Besa ruan kujtimin dhe nevojën për prindin, i cili dihet se simbolizon mbështetjen në situatat ekstreme, por esencialisht nuk e ka. Lushi vë në pah degradimin e prindit të Besës

duke vënë në lojë eporin e vet dhe duke shfrytëzuar si armë fjalët e tij të thëna për të tjerët, por duke i shfrytëzuar ato kundër bijës së tij.

Këtu thuhet me fenomenin jetësor e metafizik se çka t'i mendohet dikujt mund të pëlçasë mu në kurrizin personal, dhe nëse e liga u mendohet të tjerëve, rinisë shqiptare nga aparatura që i prin Luani, atëherë kjo e ligë mbin në çerdhen familjare, në shpirtin e familjes, në lozën e vet. Pra, ajo godet ku dhemb më së shumti.

Në tjetrën anë, Besa e vendosur në dashurinë e saj mbron edhe në gjendje ekstreme fisnikërinë e dashurisë në mungesë, duke ruajtur dhe shpallur shenjat e kësaj dashurie edhe para shkelësve të dashurisë individuale e njerëzore njëkohësisht. Po kjo shenjë dashurie, kur artikullohet fuqishëm në fisnikërinë e vet, bëhet shkaktare që ajo të përdhohet, të dhunohet, pra të shkatërrohet.

Fenomeni esencial që mund të vihet në pah është se njeriu që i beson verbërisht sistemit hap mundësinë e shkatërrimit të vetvetes, familjes, identitetit dhe të gjitha shenjave që e dallojnë individin si qenie kulturore. Kur shuhet të gjitha këto vlera, atëherë mund të ndodh që edhe Besa, që është simboli i pastërtisë shpirtërore e dashurore njerëzore, të dhunohet nga rojtari i sistemit. Dhe kjo ndodh thuhet univërsalisht.

Këtu edhe thyhet utopia e Luanit, e cila tashmë si ideologji e ka ngrënë atë, familjen dhe dinjitetin e tij, duke e shndërruar në një lojtar të keq të saj. Fenomeni i lojtarit të keq të utopisë ideologjike portretohet në aktin e katërt vijues i titulluar *Gjahu i lirë*, ku vetëm sa fuqizohet spiralja e degradimit etik e moral të njerëzve të sistemit, gjithnjë mbi bazë të degradimit të veçantive utilitare të brendshme të njeriut.

*Gjahu i lirë* shenjëzon vendin më banal të komunikimeve të brendshme të sistemit, ku sundon spiunimi e amoraliteti, ku figurohet sistematika e vrasjeve dhe e dhunimeve etj., të cilat së jashtmi dalin si demagogji politike.

Por, akti i pestë dhe i fundit i titulluar *Futa*, duke kulmuar me simbolikën e tërë veprës, paraqet katastrofën, në kuptimin e teknikave dramatike, të këtij teksti dhe të familjes së Luan Kokës.

Gjithashtu, është interesante sfida që del si pikëpyetje e madhe, që Sabri Hamiti dëshiron ta esencializojë me letërsinë e vet dramatike: Kush e futoi familjen apo kush e “vrau” familjen?

Kjo pikëpyetje del si etikë e tekstit që në momentin kur Luan Koka e vret veten kur merr vesh nga Bylbylja, një grua e ahengjeve dhe

lojcake me pushtetin, se “miqtë” e tij pushtetorë ia kanë çnjerëzuar bijën e tij Besën.

Të shohim tekstin fundor të Hamitit në veprën *Futa*:

LUANI, *vetëm*

*Mbyll derën. Bushtra, edhe kjo. Lushi, Alushi, Rojtari, plehrat! Pushim....*

A je gjallë Luan Koka? Ti ke vdekur moti... Ti je një kufomë e gjallë! *Nxjerr revolen e lëmon. Ndihen hapat te hyrja. Trokitja. Pikat e shiut në dritare.* Jo jo, këtu nuk hi kush! S'ka përtej! Kjo është shtëpia ime! Jam i gjallë... *E mbështet grykën e armës në zverk, shkrep. Bie para pasqyrës.* Ndëgjohet zhurma në derë, rrebeshi i shiut në dritare...

Pikëpyetja filozofike që Sabri Hamiti dëshiron ta ngre me këtë përfundim tragjik të personazhit eksponent i pushtetit është se a mos në këtë rast, e pse jo edhe në këto raste, vetëvrasja është vetëm çlirim nga vrasja sistematike që i bën ideologjia e keqe dhe instrumentalizmi njeriut. Gjithashtu, a mos kërkohet universalizimi i pikëpyetjes filozofike se pushteti i lig të ngrit për të të çnderuar dhe vrarë?

Kjo thujse e vë në pah filozofemën: *Me shkue do me thanë me vdekë pak nga pak*, prandaj edhe vrasja është vetëm një pikë në këtë shkuarje.

Ndërsa, në planin e teknikës së veprimit tragjedia moderne përmbillet me katastrofën e njeriut që e përpin ideologjia, në rrafsh të teknikave dramatike që njihen që nga Aristoteli. Por, kur kemi të bëjmë me këtë formë klasike, te *Futa* kemi një thyerje formale. Ne jemi mësuar që heroi që vdes të bartë mbi supe një kauzë të fuqishme njerëzore, ndërsa këtu ndodh e kundërta. Fenomeni i tragjikes në këtë rast bjen mbi tërë familjen duke theksuar kështu nevojën që pavarësisht gjendjes, udhës e pozitës karrieriste njeriu duhet t'i ruajë etiket e politikat normale nacionale e njerëzore, sepse thellimi në kundërshtimin e tyre sjell futën e zezë.

## II. IRONIA POSTMODERNISTE

Ironia apo diskursi ironik me tendencë *dominance* në vepra letrare, në një pjesë të letërsisë shqipe në Kosovë, u nis në vitet '90 të shekullit të kaluar.

Çlirimi nga metafora, si filozofi krijimtare e mbulimit e zbulimit, çlirimi nga censura si frymë e rënies së sistemeve komuniste e domosdo me to edhe zvetënimi i shkrimit me premisa soc-realiste, pastaj ardhja, me vonesë, e frymës postmoderne me teorizimet e Liotarit e Habermasit, ndikuan në shfaqjen e sprovave krijimtare ku ironia shihej si etikë e teksteve të pasojës ideologjike dhe njëkohësisht mjet i fortë i shprehësisë liberale letrare. Kërkesa për demokraci, si kundërpeshë e totalitaritetit politik, u shtri edhe në kulturë dhe ndikoi në formësimin e një ideje manovruese për të jetësuar demokracinë e artit, artit liberal, i cili strukturën e mëparshme kompozicionale e pa si rixhiditet, temat etnike-nacionale si nacionalizëm e Autorin si Autoritet.

Tashmë, zhvillimet politike përputheshin me premisat postmoderne të decentrimit të strukturave tekstuale e sociale, por, për një pjesë të kulturës me premisa kosmopolitane, edhe si çlirim nga ato që u quajtën Tema të mëdha, Kode etnike-nacionale apo *Grand-narrativave* apo *metadiskurseve* (*grands récits* Lyotard) në rastin tonë nacionale. Kjo filozofi e relativizimit të grand-narrativës nacionale dëshmohej si frymë e si prani, qoftë edhe me një varg ironik të Basri Çapriqit të tipit: *Liria është një mut i madh / dhe s'e vlen as jetën ta japësh për të* (Poezia *Liria*)<sup>10</sup>, si *ironi negative* apo edhe si paradoks figural i përkundërt, ta zëmë me *ironinë stabile* të Sabri Hamitit të tipit: *Pleqt lindin qetë në gjendje gatitu/ Fëmijët vdesin qetë në gjendje gatitu* (Poezia *Gatitu*)<sup>11</sup>, kjo e dyta si paradoks i *kaosit* të shkaktuar nga dhuna e mizoria që e shkaktoi pushtuesi, i cili prishi edhe rendin biologjik të *riteve të kalimit*, ku plaku lind e fëmija vdes, si ironi e fatumit individual e kolektiv shqiptar.

*Ironia kundër nostalgjisë dhe ironia për nostalgjinë* përplasen filozofikisht në teatrin letrar, në të cilin “luftojnë” konceptet për *indiferencën* ndaj lirisë (Basri Çapriqi) dhe *empatia* njerëzore për mizorinë që e shkakton mungesa e saj (Sabri Hamiti).

<sup>10</sup> Basri Çapriqi: *Frutat bizare*, Rilindja, Prishtinë, 1996, f. 28.

<sup>11</sup> Sabri Hamiti: *Kaosmos*, Rilindja, Prishtinë, 1990, f. 89.

Ndërsa, në tematikën e prozës po ashtu vërehet decentrimi konceptual dhe shenjues-simbolik ku, ta zëmë, prozatori Zejnullah Rrahmani boton romanin *Udhëtimi arbdhetar* (1992),<sup>12</sup> ndër të tjerash si narracion nostalgjik për njohjen e hapësirës shqiptare si vetënjohje, gjithnjë me maksimumin e nderimit për fatumin specifik shqiptar, e po ashtu edhe *Romanin për Kosovën* (1999),<sup>13</sup> si lament për fatumin historik të përthyerjeve ideologjike në truallin shqiptar dhe për ndikimin e tyre në fatin e mësuesit idealist Ahmet Zeqiri, kurse Kujtim Rrahmani boton tregime-romanin *Secili e citonte Biblën* (1994)<sup>14</sup>, ku bën lojën e tij me *njeriun i cili vdiq nga frika se e kishte sidën*, si dhe romanin *Vrimë e zezë, njolla blu dhe të kuqe* (1998)<sup>15</sup> ku, ndër të tjerash, trajton situatat e krizave të brendshme shpirtërore (*vrimat e zeza*) të studentit Astrit Gjoka, i cili përballlet me dyshimet e jevgut taksist për përçmimin racor nga ana e tij.

Ky fenomen i përplasjeve konceptuale, të themi me figurë-ironi, për letërsinë e shtëpisë (jerliut) dhe letërsinë e botës (muhaxhirit) u bë edhe më i vërejtshëm dhe më i dallueshëm mbas luftës dhe mizorive në Kosovë (1998-99), luftë e cila, domosdo, vrojtuar në aspektin psikologjik, e preu në dysh jetën e të mbijetuarve të saj.

Gjithashtu, në pikëpyetjen e madhe filozofike-politike, tashmë dydekadëshe, se *u çliruar apo na çliruan*, ishim *heronj lufte* apo ishim *viktima lufte*, përzier pastaj me konceptet politike-ndërkombëtare: *lufta e Kosovës* apo *konflikti në Kosovë*, pastaj deri te jetësimi i statusit të Republikës si *evolucion historik* i kauzës për liri apo si *new born*, (si koncept i të drejtave të njeriut) ku përplasen konceptet për *etniken* e *multietniken* në grindjen e brendshme, etj., të gjitha këto nën ndihmën, diktatin, vëzhgimin e tashmë nën këshillimin ndërkombëtar, kanë ndikuar në zvetënimin e vet konceptit të menduar të lirisë duke e ndier këtë të fundit si një *proces infinit*, i cili shkaktonte dyshime, kriza, mungesë shprese e vështirësi në marrjen e përgjegjësive, qofshin individuale apo kolektive.<sup>16</sup>

Në kërkim të formave të reja jetësore, ligjësive të reja, të pajtuarit me kompromiset e vazhdueshme, madje të pajtuarit me vrasësin e djeshëm e penguesin e sotëm, individit tashmë sikur *jeton në dysinë* e

<sup>12</sup> Zejnullah Rrahmani: *Udhëtimi arbdhetar*, Rilindja, Prishtinë, 1992.

<sup>13</sup> Zejnullah Rrahmani: *Romani për Kosovën*, Faik Konica, Prishtinë, 1999.

<sup>14</sup> Kujtim Rrahmani: *Secili e citonte Biblën*, SHSHK, Prishtinë, 1994.

<sup>15</sup> Kujtim Rrahmani: *Vrimë e zezë, njolla blu dhe të kuqe*, Dukagjini, Pejë, 1998.

<sup>16</sup> Këto dukuri i studioi psikologu gjerman Erih From, në librin e tij *Ikje nga liria* (1941), i cili u botua nga ShB *Rilindja* në Prishtinë, në vitin 1981.

*personalitetit*, të themi në një krizë, e cila reflektohet në raportet e gjalla brenda bashkësisë së vet, por edhe jashtë saj, pra në raportet me tjetrin. Në këtë dysi, ku në njërin pol qëndrojnë të gjitha shtresat e trashëguara kanonike, ndërsa në tjetrin qëndron presioni i vazhdueshëm për formimin e kanonit të ri apo i kanoneve të reja (qoftë edhe të menduara), individi ynë ngjet se përjeton *ironinë e jetës së vet* në një raport imanent politik e ideologjik me të gjitha shtrëngesat që dalin prej tij, dramacitetin e së cilit e reflekton në *ironi bisedore* e gjithsesi edhe në *ironi dramatike*, mirëpo tashmë si filozofi të *ironisë negative*.

Drama, apo arti dramatik, gjithnjë ka pasur një lidhje të afërt me realen, duke u bërë, në instancën më të mirë, figura më e afërt e saj. Madje, si e tillë, gjithnjë ka zhvilluar një raport simbiotik e pasqyrues me politikën, e cila dikton fatet individuale e kolektive, qoftë si obligim civil, qoftë si refuzim rebelues, e që në dramë merr trajtat e figurimit jetësor. Mirëpo, meqë *postmodernja* rishihte kanonet (narrativat e mëdha) me ironi, qoftë edhe me synimin e krijimit të një globalizmi estetik (i ndihmuar fort nga shpërthimi teknologjik-kibernetik) dhe në synimin e saj si subkulturë nuk merrej edhe aq seriozisht, ngase koncentrohej në talljen e kanoneve të mëdha kryesisht të stabilizuara, tashmë *ironia negative* thaujse ka arritur në nivelin e *post-ironisë* (analoge me post-postmodernizmin) ku huqjet mendimtare, pasiguritë strukturale, paven-dosmëritë e intencave autoriale etj., paqartësohen deri në shkallën sa të mos merren seriozisht e madje, as të mos mbahen në mend!

Një *art i sinqertë*, i tipit të prozës së post-postmodernistit David Foster Wallace me veprën *Shakaja infinite* (1996), i cili justifikon mospraninë e përgjegjësisë autoriale, por që niset e soret në ironinë si dekonstrukcion duke e shndërruar veprën në *teatër të ironizimit*, madje të një *realizmi histerik*, apo siç u mbiquaj *realizëm i ri* nga miku i tij shkrimtar Xhonatan Frenzen.

Ta zëmë, Jeton Neziraj, në komedinë *Fluturimi mbi teatrin e Kosovës* (2012)<sup>17</sup>, mund të pandehet si model i këtij sensibiliteti, madje i reflektimit të krizave individuale-autoriale, sociale e politike, në artin e tij post-dramatik.

<sup>17</sup> Jeton Neziraj: *Fluturimi mbi teatrin e Kosovës* (2012) në *Antologji e dramës bashkëkohore në Kosovë (vëllimi II)*, Qendra Multimedia, Prishtinë, 2020, ff. 80-148. Shënim: Zgjedhëm të merremi me tri tekste të botuara në *Antologji e dramës bashkëkohore në Kosovë I-II*, me mendimin se në kuadër të saj janë përfshirë tekstet dramatike më të vlerësuara dhe të inskenuara. Pra, morëm në dijeni “traditën” e një vlerësimi paraprak estetik të tyre.

Aristoteli na mësoi se vepra dramatike, edhe pse mendohet për skenën, lexohet edhe si tekst<sup>18</sup> dhe ne po e bëjmë leximin tonë!

Kur lexohet libri *Fluturimi mbi teatrin e Kosovës*, nga “moskup-timi” kupton se je në teatër të lojës infinite. Pra, ajo që më parë konsiderohej kanon, sakrificë, vlerë nacionale, ideal etj., bëhet copë e grimë në lojë humori, parodie, cinizmi e profanizimi për ta kuptuar se po krijohet *sinqeriteti i ri artistik*, i cili lejon krijimin e teksturës anti-nostalgjike dhe ku filozofia e ironisë qëndron si lajtmotiv i krejt dialogëve të personazheve të këtij transteksti dramatik. Madje, është vetëm filozofia e ironisë, e cila e mban gjallë kontinuitetin e saj në lexim, shpeshherë duke e shtyrë lexuesin të bëjë pyetjen interne nëse dominanca e *ironisë negative* ka arritur deri te *humori i zi*. Mirëpo, humori nuk është ironi, ngase humori është një kirurgji me moralitet, kurse ironia është ulërimë e brendshme e njeriut që nuk e ka forcën e pushtetit! Dhe, në këtë ulërimë të brendshme, Jeton Neziraj konfronton *sinqeritetin e medio-kritetit*, duke nisur nga niveli më i lartë politik (Sekretari), pastaj udhëheqësi artistik (Regjisori), aktorët (Rozi dhe Dilo) e deri te skenografi apo shtëpiaku (Bilall Tafili i vetëquajtur Xhejmsi). Dhe të gjithë, të udhëzuar që të improvizojnë një shfaqje për nder të Shpalljes së Pavarësisë së Kosovës, por pa e ditur askush saktë se kur do të ndodh Shpallja!

Një përzjerje totale e roleve ku sekretari bëhet skenarist e regjisori sufler, ndërsa aktorja ruan ëndrrat e veset e veta për ta parë Amerikën, kurse aktori s’largohet nga vesi i pijes-dehjes e ku shtëpiaku ndërton aeroplanin artizanal për të fluturuar mbi Teatrin Kombëtar si thirrje për njohjen e pavarësisë së Kosovës! Pavarësia si *ante-portas*, por tashmë e mykur në mungesë të idealit të dikurshëm për të, ideal që ka mbetur vetëm nostalgji e dvarun në një realitet të hidhur jetësor, ku tashmë vetëm tallja e shpëton njeriun nga presioni i ideologemave utopike, të cilat e kanë shkatërruar jetën reale njerëzore! Dhe, gjithsesi, shfaqja e menduar si dëshmim i kulturalitetit e ceremonisë nderuese, madje si njëra nga shenjat e sakralitetit të shpalljes së pavarësisë, pikërisht në ditën e shpalljes së saj, përmbysset në një desakralizim total, ku ironia negative kap majat e groteskut.

<sup>18</sup> Dihet se Aristoteli në veprën e tij *Poetika* e analizoi kryesisht formën e tragjedisë, për të cilën, në këtë kontekst, tha: “tragjedia ia arrin qëllimit të saj edhe pa veprim në skenë, pikërisht si epepeja; se me një të vetëm mund të kuptosh në është e mirë apo e keqe”, në Aristoteli: *Poetika*, Rilindja, Prishtinë, 1984, f. 81.

Vepra *Fluturimi mbi teatrin e Kosovës* e Jeton Nezirajt talljen *infinite* e shfrytëzon si mjet detronizimi, si substancë thirrjeje për kujdesin ndaj kulturës e artit, të cilat e jetësojnë një shoqëri civilizuese, por njëkohësisht duke “shkatërruar” pikërisht atë që e kërkon!

Intenca e *ironisë negative*, e cila domosdo del nga teksti dramatik jehon edhe si ideologemë e relativizimit, si ideologemë e pranueshmërisë kosmopolitane, si anti-esencialiste, si prapavijë politike multi-kulturale, e cila krizat e natyrshme për një shoqëri të dalë nga mizoria, të pranishme *sot e këtu*, do t’i universalizojë si mesazh kulturor-politik. Çfarë do të ndodhë nesër me politikën, artin, kulturën, apo çfarë ka ndodhur dje, me politikën, artin, kulturën, nuk është brengë e shkrimtarit të këtij teksti. Brenga e tij është receptimi dhe efekti aktual, fotografia si zëvendësim i krizave të imagjinatës, sinqeriteti i ri si zëvendësim i idealitetit, profanja si zëvendësim i sakrales. *OKEI!* – do të thoshte Zef Pllumi<sup>19</sup> po ta lexonte talljen:

Regjisori: *Premiera do të jipet ditën e shpalljes së pavarësisë.*

Rozi: *E kur do të shpallet pavarësia?*

Regjisori: *Këtë do ta kuptojmë me kohë. Ne do të punojmë intensivisht. Pa pushim. Nga ju kërkoj përgjegjësi maksimale. Fillojmë që nga nesër në mëngjes, në ora 9:00.*

Rozi: *A mund të fillojmë në 10:00 se në 9:00 kam termin për pediky.*

Regjisori: *Më vjen keq, por jo. Pedikyri mund të presë, por pavarësia jo. Shkoni pushoni tash. Shihemi nesër në ora 9.<sup>20</sup>*

Veset si virtyt, pa ndonjë tragjicitet sipas koncepteve aristoteliane, të cilën se besoj që e përmbush komedia e vjetër dhe e re, zvetënohen në fantazi negative, e cila mund të shkaktojë vetëm një *habi* apo *çudë* momentale si përdorim *ironizues* e *klishezues* i paradoksit.

Xhevdet Bajraj (1960-2022), poet i një vargu me burimësi të filozofisë epikuriane – pra me terminologji më moderne *boem*, të cilin fati i jetës e degdisi në vend të huaj (ku formoi një atdhe të dytë, nëse mund të formohet një i tillë, Meksika), ndërsa nostalgjia e mbajti gjithnjë

<sup>19</sup> Zef Pllumi: “Parathanje e Lahutës së Malcís” në Gjergj Fishta: *Lahuta e Malcís*, Botime Françeskane, Shkodër, 2013.

<sup>20</sup> Po aty, f. 91. Vërejtje: Lëshimet drejtshkrimore për *artin e sinqeritetit të ri* nuk janë të rëndësishme.

lidhur me vendlindjen e tij, Rahovecin (Kosovën), këtë të fundit duke e ëndërruar për *hardhinë e rakinë* e tij, kur ndërron fahun e tij krijues të poezisë dhe kapërcen në formën e dramës, domosdo do të shkruajë *monodramë*, si auto-dialog me vargun e vet.

Pra, *Vrasja e mushkonjës*<sup>21</sup> është monologu i subjektit lirik të poezisë në formë performuese si teatralitet auto-mimetik minimizues. Madje, kjo është edhe tendenca e post-postmodernizmit, “realja e personit” ashtu siç është dhe ashtu siç ndihet.

Në rastin konkret, *gjendja e përhershmerisë së dehjes*, thënë me figurë, një gjendje e një *atdheu personal e jo-ideologjik i tij*, vjen si resignim, si pasojë e resignimit primordial e arketipor të qenies, por edhe si mosdurim ndaj diskursiviteteve doktrinare. Dhe tash bëhet pyetja: si e sheh botën, ideologjitë, politikën, identitetin e dinjitetin njerëzor *engjëlli i dehur nga rakia*, të cilit i bëhet ves edhe prishja e qetësisë nga zukatja apo pickimi i mushkonjës, të cilën përpiqet ta vrasë, ngase ajo ia pengon *gjumin dhe kotësinë mendimtare* (!), nga e cila, në pamundësi për ta ndryshuar botën, nëpërmjet reagimeve të befta, mospërfillëse e përçmuese, grindet me të!

Të gjitha ideologemat, të themi tradicionale, në këtë monolog të tipit “veç përpara”, *ironizohen* deri në shkallë të fortë desakralizimi, por çuditërisht ruhet *nostalgjia për pasionet e njeriut modern*, të cilat lidhin nyjat e kohës si rikujtesë dhe kujtesë personale, si dhembje e *nostalgji hedonistike* në tatëpjetën e jetës e në afri me vdekjen. I nisur në jetë me pafajësinë fëmijënore, tashmë Burri (subjekti lirik, i cili për mua është autori) thotë:

Burri: *Engjëjt që dikur i bartja mbi supe*

*bënë vetëvrasje*

*kur mbi flokët e mia ra borë*

....

*Dreqi e marrtë*

*jeta duhet të jetohet*

*Por s'më ha palla për asgjë*

*jam gati i vdekur por jam i pasur*

*i kam shtatë pako cigare Bozhur*

*dhe një koleksion të shisheve*

*të mbushura me ajër të Rahovecit*

<sup>21</sup> Xhevdet Bajraj: *Vrasja e mushkonjës*, në *Antologji e dramës bashkëkohore në Kosovë (vëllimi I)*, Qendra Multimedia, Prishtinë, 2020, ff. 345-384.

*ndërsa bota ekziston veç për të shkruar poezi  
 për të pirë raki  
 dhe për të çuar dashuri  
 ....  
 s'kam nevojë për asgjë  
 se unë jam mbreti i asgjesë  
 jam asgjëja e shenjtë  
 Zot i asgjesë dhe më shumë se kaq  
 jam vetë asgjëja  
 unë<sup>22</sup>*

Shpresa naive femijënore-rinore, e cila botën e sheh parajsë engjëjlore, në sytë e Burrit me flokë të bardha, tashmë shihet e ndihet si e zëvendësuar me botën tokësore si ferr djallëzor. Si të kapërcehet jeta, kur *jeta duhet të jetohet*, gjithnjë e parë me peshën e ndëshkimit? Domosdo, si ikje nga pezmi i presionit transcendental e material, pra nga pozita e një qenieje *të hedhur në tokë* (koncept i njohur për filozofët e ekzistencializmit), nga uni *ex nihilo* buthton *ironia negative* si mjeti i vetëm i mohimit, mospajtimit, i skatologjisë në raport me të gjitha kodet e kanonet, hyjnore e nacionale, te të cilat sheh vetëm gollat e hipokrizisë në zbatimin e tyre, e të cilat kufizojnë jetesën, si rrjedhojë edhe jetën.

*Uni si asgjë* nuk bëhet në esencën e tij *djall*, por botën e sheh si krijesë djallëzore, e cila gradualisht e vyshk jetën e tij, e cila dikur është menduar si ideal i lules, barit, erës, si rrjedhojë i dashurisë njerëzore si pafajësi totale kosmopolitane.

Mirëpo, fatkeqësisht, që në Gjenezë, mësojmë se Abeli u mbyty nga Kaini, (mësim të cilin Xhevdet Bajraj domosdo do ta shihte si *dogmë*) dhe deri më sot Njeriu nuk ka arritur ta zhdukë nga shpirti i tij Kainin (lakminë, xhelozinë, smirën e urrejtjen), e cila po dëshmohej se pavarësisht trashëgimisë së largët nuk është shuar e thujse tashmë është bërë arketip i qenies sonë!

Dhe, i shtrënguar në këto pikëpyetje ekzistenciale, i vënë në zgrip të paradoksit ekzistencial, i vetëdijshëm se ironia e tij është vetëm mjet i shfryrjes së mllefrit, madje i vetëdijshëm se *engjëjt* kanë vdekur që në lindje, Burri alias Autori apo Poeti thotë:

<sup>22</sup> Po aty, ff. 346-348.

*shikoni njeriun drejt në sy  
nga ky akt do të lind poezia  
nëse me këtë të fundit nuk do të arrini ta shpëtoni botën  
mos u bëni merak  
së paku do t'i shpëtoni shpirtrat tuaj<sup>23</sup>*

Njeriu i parë vetëm si pjesëtar kalimtar i Globit, i ndëshkuar me Jetë e me Vdekje, i cili shpëtimin e gjen vetëm në “kodet e vogla” të pasioneve nëpërmjet së cilave harron Kodet e Mëdha, është mjaftueshëm i mbushur dhembje sa për të krijuar *poezinë e katarsisit post-modern*.

Monodrama *Vrasja e mushkonjës* është ri-inkarnim i tipit të letërsive, të cilat ngulmojnë në absurditetin e jetës, por me shtesë të një refuzimi total të ligjësisë të saj, si vijimësi e paradoksit ekzistencial ku Engjëlli shkon në burg për vrasjen e një mushkonje, ndërsa Djalli në lirinë e pakufishme të tij e dominon Botën. Dhe e gjithë kjo e parë nga prizmi i dehjes si formë momentale e iluzionit të shpëtimit!

Një tekst që e synon *polisin (qytetërimin) global si ideal*, ndërsa e mohon *fisin*, madje të gjitha fiset, sidomos ballkanike, këto të fundit të para si arki-forma shtrënguese e penguese ndaj jetës së individit si pjesëtar i universit, i cili duhet të shkrihet në miqësinë poetike universale.

Arta Arifi, në dramën *Gruaja në dritare*<sup>24</sup>, tematizon kontrastet jetësore, botën psiko-sociale shqiptare, si reflektim i përplasjes së vlerave të kodifikuara të “botës së vjetër” me vlerat e fituara “të botës së re”, pra esencializon krizat, kërkesat, virtytet dhe veset e njeriut, si *ironi* e mileut tonë, ku bindjet e preokupimet e kundërta, ëndërrimet dyshuese e kapërcimet e shpejta në stilin jetësor, ngjallin dyshime, moskuptime e trauma, të cilat çojnë në tragjedi. Pra, Arta Arifi, shikuar nga koncepti post-postmodernist, tashmë shkruan *dramën e dramës* apo “hijen” e dramës klasike, por me koloritin e imanencave të modernitetit.

Në skeletin e saj, drama rreket të konfrontojë konceptet divergjente jetësore. Mara, grua e lidhur për tokën e të parëve të vet në ambientin rural është motra e Gjinit, të cilin ambienti urban e ka tëhualësuar deri në shkallë të harresës së prejardhjes. Për më tepër, Gjini bën jetën e tij të topitur nga pavendosmëria vendimmarrëse, e cila e çon deri

<sup>23</sup> Po aty, f. 366.

<sup>24</sup> Arta Arifi: *Gruaja në dritare* në *Antologji e dramës bashkëkohore në Kosovë (vëllimi II)*, Qendra Multimedia, Prishtinë, 2020, ff. 150-239.

në nënshtrim ndaj lakmive qytetëse të gruas së tij Dianës. Pra, dramaciteti ndodh në përplasjen e dy koncepteve: Mara ëndërron ringjalljen e jetës së kaluar, *nostalgjinë* për tokën, pra është kanunore, ndërsa Diana ëndërron jetën qytetëse si filozofemë kosmopolitane të progresit. Mirëpo, kjo përplasje jepet vetëm si syprinë fabulare, derisa gradualisht kuptohet se konflikti ka një histori të ndërliqshme, e cila pandehet si shkaktare e sagës familjare: nëpërmjet dialogëve të Marës, Gjinit e Dianës, kuptohet se “dikur” në familjen e tyre ka jetuar Marku, vëllai i Gjinit, të cilin ky e ka shpallur të vdekur në mungesë, ndërsa motra Mara, duke ruajtur mitin e sakrificës së motrës për vëllain, në vijimësi i shkruan letra në një adresë postare ku mendon se do të mbërrijë zëri i saj. Pra, koncepti i tretë është *bota* (perëndimi), e cila përplotëson tre-këndëshin e tundimeve familjare, si një e kaluar që buthton si e tashme e rikujtuar, madje si një pritje në vazhdimësi!

Kjo histori vihet në raport me lakminë e Dianës, e cila insiston që Gjini ta shesë tokën e të parëve për ta hapur një lokal rrobaqepësie në qytet, pra e tashmja e sulmon të kaluarën.

Si blerës potencial shfaqet gjermani Hans Berger, i ndihmuar nga avokati i tij Johan Shfarc. Intriga sforcohet edhe më tepër, ngase Hans Bergeri nuk dëshiron të takohet me shitësit potencialë, Gjinin e luhatshëm e Dianën insistuese, por të gjitha synimet e tij për tokën i ushtron nëpërmjet avokatit Johan Shfarc. Mara është kategorike në mbrojtjen e tokës, por Diana ngulmon në misionin e saj.

Mirëpo, misteri i mostakimit shton kureshtjen e Dianës, e cila hulumton dhe e gjen Hans Bergerin në dhomën e një hoteli, ku rinjeh ish-burrin e saj (Markun), i bërë tebdil si Hans Berger, me të dashurin Johan Shfarc. Si grua e dytë (besojmë *e rikthyer* sipas një forme të konceptit tradicional) e Gjinit nuk flet për ndjesimet e saj, por ikën nga familja! Mbas kësaj *rinjohjeje* iniciale, gjithashtu edhe Gjoni *rinjeh* Hans Bergerin alias Markun, vëllain e tij të pandehur të vdekur, për t’u komplikuar kështu edhe më fuqishëm raporti i brendshëm familjar, por edhe me rrethin, qoftë si pasojë “e ringjalljes”, qoftë si pasojë e orientimit seksual të Markut (Hans Bergerit). Marku sqaron idenë e tij për tokën, si dëshirë e rikthimit në gjirin familjar, mirëpo Mara e shmangur në fshat dhe në padituni – *në mosnjohje* – në mbrojtje të konceptit të saj për ruajtjen e tokës së të parëve, bëhet vrasëse e vëllait të saj Markut!

Pra, jostabiliteti “i kodeve të vjetra” në ndeshjen e tyre me “kodet e reja”, si rrjedhojë raportet e mbulimit dhe zbulimit të identiteteve individuale, orientimeve morale, gjinore, bindjeve krahinore e globaliste do të dramatizohen në veprën *Gruaja në dritare* të Arta Arifit, për ta

shënjuar krizën psiko-sociale, sidomos sa i përket fenomenit të ëndërrimit, si pritje, si *grua në dritare*, krizë e cila mund të cilësohet si *ironi e fatit* për kohën e thyerjeve apo ndryshimeve të mëdha!

Gjykuar mbi konceptet konservative – mungesë e lidhjes së hallkave kulturore, etike e morale në vijimësinë e traditës – gjykuar sipas koncepteve novatore – krizë imanente drejt progresit të vazhdueshëm shoqëror! Po ekuilibri?!

### III. POLITIKA

I morëm në shqyrtim këto tri tekste dramatike, *Fluturimi mbi teatrin e Kosovës* (Jeton Neziraj), *Vrasja e mushkonjës* (Xhevdet Bajraj) dhe *Gruaja në dritare* (Arta Arifi), të cilat vagullt mund t’i cilësojmë komedi-satirë, monodramë e dramë, për t’i interpretuar si modele të “kthesës dramatike-teatrale”, të “artit performativ kontemporan”, gjithsesi sipas koncepteve të sensibilitetit postmodernist e post-postmodernist në dramatikën e Kosovës.

Dhe, nëse jemi në harmoni me venerimet e lansuesve dhe studiuesve të kësaj fryme, themi se postmodernja dhe post-postmodernja në dramatikë e jetëson *teatrin politik*. Madje si trashëgimi e zgjatuar e filozofisë së *dekonstruksionit* (shikuar kjo si koncept më i gjerë sesa ai derridean). Pra, temat e politikës apo me afilacion me politikën, qoftë ajo edhe ditore, gjejnë vend në strukturën a-strukturale të kësaj forme artistike. Mirëpo, nëse postmodernja kërkonte rrëzimin e *kanoneve të mëdha*, kryesisht atyre të Rilindjeve Nacionale, (Habermasi) të pandehura me ngarkesë ideologjike, del se vetë intenca e “rrëzimit” e ka jetësuar praninë e politikës si aktivizëm autorial-tekstual në artin postmodern. Për dallim, arti i ideve nacionale, i narrativave të mëdha, i krizave të mëdha të individit, etj., qoftë edhe kur posedonte në trupin e vet lojën e politikës, mbronte një kauzë, ndërsa postmodernja luan lojën politike si *ironi infinite*, por në thelb pa *përcaktueshmëri*.

Madje, kjo dukuri është e theksuar më shumë në artin e sinqeritetit të ri performativ, si hije apo si zgjatim i filozofive të pavendosmërisë së post-strukturalizmit, sidomos me bazë në *vdekjen e veprës e lindjen e tekstit* (Bart), pikërisht siç e vëren edhe studiuesja Kerstin Schmidt, kur thotë: *Është loja dhe pavendosmëria e postmodernizmit pikërisht ajo që e promovon zhvillimin e vendosur të agjendave politike në dramën postmoderne*.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Kerstin Schmidt: *The Theater of Transformation – Postmodernism in American Drama*, Amsterdam & New York, 2005, f. 37.

*Papërcaktueshmëria politike* si agjendë politike në dramën post-moderne manifestohet kryesisht në dy forma: vijim i traditës së lojës-ironisë me kanonet-nostalgjinë dhe sforcimi i kirurgjisë anti-politike aktuale si satirë profanizuese, por gjithnjë me mjetin e njëjtë, *ironinë negative*.

Si rrjedhë, *ironizimi infinit*, problemi filozofik me *nostalgjinë* e sidomos desakralizimi i kësaj të fundit, ikja nga kodet e mëdha, sidomos nga kodet nacionale që e nominojnë një letërsi nacionale, ka mundësuar që drama e re e Kosovës, nëpërmjet ironisë e ironizimit, të bëhet e përshtatshme, e pranueshme, madje edhe e lavdëruar qoftë edhe në ambientet ende hostile ndaj veçantive kulturore e nacionale shqiptare. Konform filozofisë postmoderne e post-postmoderne të rrafshimit e mik-simit, të aktivizmit artistik në një politikë të papërcaktueshmërisë, drama e re e Kosovës i përgjigjet konceptit ahistorik politik *new born*, qoftë edhe me vetëdijen interne historike (të cilën e ironizon) se nuk mund ta bëjë asnjë hap përpara pa njohjen e saj si nostalgji.

Kur lexon tekstin inicial-tipologjik të Ihab Hassanit *Drejt konceptit të postmodernizmit* (1987), (i cili për post-postmodernistët tashmë mund të pandehet si “jashtëzakonisht i vjetër”), heton se ky studiues, pa e fshehur një dozë të mllëfit dhe çudisë, shpjegon se si postmodernizmi na i thotë gjërat që tashmë i njohim qoftë edhe nga historia letrare.

Prandaj, pretendimi që nëpërmjet filozofisë së “papërcaktueshmërisë si imanencë krijuese” - *indetermanence*<sup>26</sup> të zhbësh historinë, e cila është palimpsest kujtose e rikujtose, nëpërmjet *ironisë negative* si retorikë e një mileu politik temporal, me synimin e globalizimit, qoftë edhe në rastin e dramës së re të Kosovës, është një ri-synim ideologjik, ngase, po të themi utopik, kjo e fundit domosdo i afrohet më shumë metafizikës!

Guxojmë të theksojmë se teprimi me *ironinë* (sidomos kur ajo është intencionalisht negative) rrezikon të kthehet në *entropi të kuptimeve*, (Hassan) në rastin më të padëshirueshëm, në *harresë*.

Ndoshta (!) pavendosmëria, qoftë e nocionit, qoftë e poetikës postmoderne e madje post-postmoderne, do të ndikojë që, gradualisht, arti letrar, kryesisht në truallin evropian, të ri-inventojë forma të reja të shprehësisë krijimtare. Shenja të dukshme ri-shfaqen si poetikë e nostalgjisë për “primitiven njerëzore”, ndoshta si rikthim te problemet e

<sup>26</sup> Ihab Hassan: “Toward a Concept of Postmodernism” në *The Postmodern Turn*, Ohio State University Press, Columbus, 1987, f. 92.

primordialitetit të qenies në raportin intristik e kauzal të saj me natyrën, të themi, te sakraliteti i shtëpisë, si *gjeopoetikë*.

## PËRMBYLLJE

Në këtë artikull, në qendër të tij, diskutuam për kahet e dramës së re të Kosovës, duke zgjedhur për interpretim tri tekste: *Fluturimi mbi teatrin e Kosovës* (Jeton Neziraj), *Vrasja e mushkonjës* (Xhevdet Bajraj) dhe *Gruaja në dritare* (Arta Arifi), të cilat, vagullt, i cilësuam komedi-satirë, monodramë e dramë, por të vrojtuar nga prizmi i fundamentit të tyre konceptual *retorik-ironik*.

Këtij vrojtimi i paraprimë me një ‘histori’ konceptuale për ironinë letrare, ku, kryesisht, sipas koncepteve të Uejn Buthit, diferencuam tipat e saj. Model të ironisë stabile patëm dramën *Futa* të Sabri Hamitit. Më pastaj, shqyrtuam ironinë postmoderne, e cila si filozofi krijimtare u pa e pranishme në letërsinë e Kosovës, por theksuam tipat e ri-inventimit të saj, sidomos në poezi e prozë, në vitet ’90 të shekullit të kaluar. Në vijim, në nivel krahasimtar, diskutuam për përdorimin e saj intencional autorial si dhe shfrytëzimin e tekstit ironik e ironizues në raport me diskursat e stabilizuara të traditës letrare. Një venerim domethënës u bë edhe sa i përket ndërlidhjes konceptuale të artit postmodern me *nostalgjinë*, kjo e dyta e “shfrytëzuar” si teatër i pranimit dhe mospranimit në kuadër të procesit shkrimor-tekstual postmodern.

Gjithashtu, duke kapërcyer nga kufiri i brishtë i tekstit dramatik-postmodernist drejt së ashtuquajturës “kthesë teatrale”, diskutuam për post-postmodernizmin, apo për *artin e sinqeritetit të ri* (David Foster Wallace), si koncept i zgjatuar i ideve të decentrimit artistik të nisura qysh në vitet ’70 të shekullit të kaluar. Po ashtu, duke u bazuar në konceptet filozofike-teorike për postmodernizmin, theksuam imanencën e intencës politike të kësaj fryme artistike, duke ritheksuar maninë e rrafshimit si filozofi e pavendosmërisë, papërcaktueshmërisë, por duke e paraqitur edhe një parashtrësë konceptuale për krizat politike të Kosovës, të cilat e kanë ndihmuar këtë formë të shprehësisë artistike.

Në fund, mbi postulatet e teoricienit prijatar të frymës postmoderne, Ihab Hassan, ritheksuam se teprimi me ironinë, sidomos kur ajo është intencionalisht negative, qoftë edhe në dramën e re të Kosovës, rrezikon të kthehet në *entropi të kuptimeve*, në rastin më të padëshirueshëm, në *harresë*.

## BIBLIOGRAFIA

- [1] Aristoteli: *Poetika*, Rilindja, Prishtinë, 1984.
- [2] Arta Arifi: *Gruaja në dritare në Antologji e dramës bashkëkohore në Kosovë (vëllimi II)*, Qendra Multimedia, Prishtinë, 2020, ff. 150-239.
- [3] Basri Çapriqi: *Frutat bizare*, Rilindja, Prishtinë, 1996.
- [4] Charles I. Glicksberg: *The Ironic Vision in Modern Literature*, Martinus Nijhof, The Hague, 1969.
- [5] Erih From: *Ikje nga liria*, Rilindja, Prishtinë, 1981.
- [6] Gustav Freytag: *Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*, Chicago, Scot, Foresman and Company, Chicago, 1900.
- [7] Ihab Hassan: "Toward a Concept of Postmodernism" në *The Postmodern Turn*, Ohio State University Press, Columbus, 1987.
- [8] Jeton Neziraj: *Fluturimi mbi teatrin e Kosovës (2012) në Antologji e dramës bashkëkohore në Kosovë (vëllimi II)*, Qendra Multimedia, Prishtinë, 2020, ff. 80-148.
- [9] Kerstin Schmidt: *The Theater of Transformation – Postmodernism in American Drama*, Amsterdam & New York, 2005.
- [10] Kujtim Rrahmani: *Secili e citonte Biblën*, SHSHK, Prishtinë, 1994.
- [11] Kujtim Rrahmani: *Vrimë e zezë, njolla blu dhe të kuqe*, Dukagjini, Pejë, 1998.
- [12] Linda Hutcheon & Mario J. Valdez: "Irony, Nostalgia, and the Postmodern" në *Poligrafías 3 (1998-2000)*. Revista de Literatura Comparada, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México, f. 23.
- [13] Northrop Frye: *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1957.
- [14] Sabri Hamiti: *Futa*, Rilindja, Prishtinë, 1988.
- [15] Sabri Hamiti: *Kaosmos*, Rilindja, Prishtinë, 1990.
- [16] Soren Kierkegaard: *The Concept of Irony – With Continual Reference to Socrates*, Princeton University Press, Princeton & New Jersey, 1992.
- [17] Umberto Eco: "Reflections on the Name of the Rose", *Encounter LXIV*, 1985, f. 7.

- [18] Wayne C. Booth: *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1975.
- [19] Xhevdet Bajraj: *Vrasja e mushkonjës*, në *Antologji e dramës bashkëkohore në Kosovë (vëllimi I)*, Qendra Multimedia, Prishtinë, 2020, ff. 345-384.
- [20] Zef Pllumi: “Parathanje e Lahutës së Malcis” në Gjergj Fishta: *Lahuta e Malcis*, Botime Françeskane, Shkodër, 2013.
- [21] Zejnullah Rrahmani: *Romani për Kosovën*, Faik Konica, Prishtinë, 1999.
- [22] Zejnullah Rrahmani: *Udhëtimi arbdhetar*, Rilindja, Prishtinë, 1992.

## OFERTA TEATRORE E MILENIUMIT TË RI

Para së gjithash, mendoj se prej kohësh ka ardhur çasti ta vendosim prodhimin letrar shqiptar në një kontekst estetik evropian. Krahasimet dhe pranëvëniet vetëm me vetveten kanë qenë gjithmonë të pavlefshme dhe kanë ofruar gjykime të mangëta. Në këtë kuptim, edhe drama e re shqipe e shkruar dhe e prodhuar në kushte lirie duhet t'i nënshtrohet një pranëvënieje të tillë.

Përpjekja për ta përshkruar konceptin e teatrit bashkëkohor përbën një detyrë të vështirë. Kur e pyeta Manfred Belhartz, drejtor i Bienales së Teatrit Bashkëkohor "Drama të reja nga Europa" (New plays from Europe), rreth këtij koncepti në qershorin e vitit 2012, në Wiesbaden, ai mbrojti idenë se janë llojet e pjesëve dramatike, liria që ato ofrojnë, "ëndrra" që regjisori ka parë kur i ka lexuar, që ju tregon se si ta organizoni, ku ta vendosni theksin dhe çfarë lloj atmosfere mund të krijoni me të. Teatri nuk pozicionohet në ndonjë lëvizje specifike. Ai është shumë i ndryshëm dhe është pikërisht shumësia ajo "gjëja" që e dallon më së shumti. Po a nuk ka ndonjë fije të përbashkët që i lidh të gjitha?

Në një nivel evropian, pas dekadave në të cilat kuptimi i pjesëve dramatike varej shumë nga nivelet kulturore të shoqërisë, referencat dhe citimet si dhe nga intertekstualiteti, sot duket se kemi një rikthim të një lloj drame që vë në fokus logjikën, motivimin psikologjik dhe narracionin linear të tipit "drejt-përpara". Sipas mendimit tim, ajo që synon teatri i sotëm nuk është provokim i thjeshtë. Gjithashtu, estetika e tij nuk mund të reduktohet më në të qenit tabuthyes apo "marrëse në sy e rrezikut". Teatri bashkëkohor kthen fokusin drejt njerëzve "realë", me probleme reale. Shfaqjet i referohen, më shumë se askujt tjetër, vetëm vetvetes.

Po kështu, është e rëndësishme të vihet re se gjatë procesit të vënies në skenë prodhohen histori të reja e që kanë një efekt të madh të spektatori. Këto lloj tregimesh e historish nuk e lejojnë më spektatorin të distancohet. E ndikuar fuqishëm nga përvoja e teatrit postmodern, ashtu apatik siç ishte, drama bashkëkohore përpiqet ta përfshijë spektatorin përsëri në një perspektivë etiko-morale. Tregime të vogla për

komunitetet e vogla lidhen me një tablo më të madhe, ose siç thoshin Christoph Henke dhe Martin Middeke: "...çdo dramë, pra, është një mikro-shoqëri e cila ndërvepron me të vërtetën, pa qenë një riprodhim i thjeshtë i saj."<sup>1</sup>

Në pikëpamje formale dhe strukturore, kthimi në rrëfimet e strukturuarra qartë të tipit: një fillim i caktuar dhe një përfundim i caktuar, duket të jetë një kthim në elementet tradicionale, por është, në fakt, një tendencë shumë bashkëkohore. Birgit Haas e quan këtë në mënyrë të qëllimshme e tautologjike “dramë dramatike”<sup>2</sup>.

Për më tepër, teatri i sotëm merr përgjegjësinë e veta politike, që ishte detyra kryesore e tij që prej fillimi. Funkzioni politik i teatrit rrjedh nga natyra e "ndërveprimit njerëzor dhe konfliktet personale". Në teatrin bashkëkohor individi është riinstaluar si subjekt aktiv. Duke vëzhguar nga afër marrëdhëniet midis individëve, shikuesi mund të rindërtojë se si zhvillohen strukturat politike në një shesh eksperimental lojërash.

Kjo duket se është një hap prapa në format më të vjetra të përfaqësimit, kur individi ishte qendra e shfaqjes si në teatrin e lashtë grek. Por, në fakt, në këtë periudhë të teatrit, individi ishte vetëm viktimë e fatit dhe nuk kishte mundësi të vepronte në mënyrë të vetëpërcaktuar. Ai gjithashtu ndryshon nga një teatër me sfond psikologjik, në teatër me sfond shoqëror.

Teatri bashkëkohor përpiqet ta definojë veten përsëri. Në ditët e sotme, teatri e kupton veten sërish si një forcë kritike që zbulon dhe trajton strukturat e pushtetit të fshehur të shoqërisë.

“Drama dramatike” përpiqet të përcjellë një koncept të unitetit. Struktura e mozaikut të postmodernizmit nuk është më e përshtatshme për të përfaqësuar zhvillimet aktuale në kulturë.

Teatri “i ri” ndien nevojën për t’iu kthyer traditave në dukje “të vjetra”, si mimesi dhe kërkesa e pacenuar për të treguar “përralla”. Pra, vijnë në pyetje ridimensionime të disa elementeve që kërkojnë një rinëgocim të kredos dhe koncepteve të njohura në teatrin bashkëkohor.

Teatri bashkëkohor tregon me qartësi të frikshme se si bota jonë me kufijtë e vet përcakton botën e atyre njerëzve të dëshpëruar, që

<sup>1</sup> Christoph Henke and Martin Middeke: Introduction: Drama and/after Postmodernism. In: Drama and/after Postmodernism. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag 2007, 28.

<sup>2</sup> Birgit Haas: Plädoyer für ein dramatisches Drama. Wien: Passagen 2007, 23ff; translated by Birgit Schuhbeck.

rrezikojnë jetën për të kaluar këtë kufi. Teatri bashkëkohor është i pakrahasueshëm sa i takon adresimit të çështjeve urgjente të kohës sonë. Por, duke qenë i tillë, ne të gjithë mund të pyesim se deri në çfarë mase mund të jetë përgjegjës teatri për fatet dhe cilësinë e jetës së njerëzve?

Padyshim që pjesë e rëndësishme e teatrit bashkëkohor është edhe “teatri postdramatik”. Koncepti i teatrit postdramatik u shpall nga studiuesi gjerman i teatrit Hans-Thies Lehmann në librin e tij “Teatri postdramatik”<sup>3</sup> që në vitin 1999. Në këtë vepër të rëndësishme ai shqyrton me imtësi një numër tendencash dhe tiparësh stilistike që u shfaqën në teatrin e avantgardës që nga fundi i viteve '60 dhe këndej.

Teatri që Lehmann e quan postdramatik nuk fokusohet në tekstin dramatik në vetvete, por zhvillon një estetikë performuese, në të cilën teksti vihet në një lidhje të veçantë me gjendjen materiale të shfaqjes dhe skenës.

Lehmann lokalizon atë që ai e quan “teatër të ri” si pjesë e një forme të njëkohshme dhe shumë-perspektivëshe të perceptimit. Kjo, argumenton ai, ka ardhur si një reagim ndaj dominimit të tekstit të shkruar. Teatri i ri, pohon Lehmann, karakterizohet, ndër të tjera, nga “përdorimi dhe kombinimi i stileve heterogjene”. Ai qëndron mbi dialogun dhe përfshin nocionin e “interpretimit të temës”. Në rastet e veta më radikale, teatri postdramatik përqendrohet tërësisht në ndërveprimin midis interpretuesit dhe audiencës. Një mënyrë tjetër e përdorimit të këtij parimi është përshkrimi i dramës me pak fjalë, si për shembull shfaqjet e Jon Fosse.

Një gjeneratë e re e regjisorëve të teatrit postdramatikë që punojnë ndërkombëtarisht po ndryshon pamjen dhe perspektivën e teatrit në mënyrë dramatike. Midis tyre janë Thomas Luz, Amir Reza Koohestani, Susanne Kennedy, Dusan David Parizek, Yael Ronen, Simon Stone, Kai Tuchmann, Anna Bergmann, Bastian Kraft, Ulrich Rasche, Alvis Hermanis dhe Kay Voges.

Në këto kushte është me interes të thuhet disa konsiderata edhe për teatrin shqiptar në periudhën kur ndërrohet sistemi dhe deri në agim të mileniumit të ri.

Për këtë kemi marrë në konsideratë disa të dhëna nxjerrë nga arkivi i Teatrit Kombëtar në Tiranë. Kështu, nga viti 1990 deri më 2010, pra për një periudhë 20-vjeçare, oferta teatrore shqiptare duke iu

---

<sup>3</sup> Lehmann, Hans-Thies (2006). *Postdramatic Theatre*. Translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge.

referuar Teatrit Kombëtar të Tiranës, në pikëpamje të dramës shqipe ka qenë:

“Shkallët”, nga Ruzhdi Pulaha, 1990; “Natë me hënë”, nga Edmond Budina, 1990; “Bregu i pikëllimit”, nga Teki Dervishi, 1993; “8 Persona +...”, nga Ferdinand Radi, 1994; “Madhështia e marrëzisë”, nga Vangjel Kozma e Jani Duri, 1995; “Tiranozauri”, nga Kasem Trebeshina, 1995; “Quo Vadis”, nga Serafin Fanku, 1997; “Muzeu”, nga Kasem Trebeshina, 1998, “Absurditet antik”, nga Kasem Trebeshina, 1999; “Gjethja”, nga Vangjel Kozma, 1999; “Nata e trokitjeve në xhama”, nga Dhimitër Anagnosti, 2000; “Utopos”, nga Stefan Çapaliku, 2001; “Gomone”, nga Mihal Luarasi, 2002; “Nuk ka të ngopur”, nga Spiro Duni, 2003; “Streha e të harruarve”, nga Ruzhdi Pulaha, 2004; “Kush ma martoi vajzën”, nga Ilir Bezhani, 2005; “Drejt Perëndimit” nga Albri Brahusa, 2006; “Babai” nga Ruzhdi Pulaha, 2006; “Kambanat e muzgut”, nga Teodor Laço, 2007; “Korbi i bardhë”, nga Mihal Luarasi, 2007, “Allegretto Albania”, nga Stefan Çapaliku, 2008; “Vdiq mbreti, rroftë mbreti”, nga Ferdinand Hysi, 2010.

Pra, në njëzet vjet kemi pasur gjithsej 25 produksione të dramës shqipe, të cilat në 50 % të rasteve kanë trajtuar tema historike.

Në përgjithësi, simboolizmi, surrelizmi dhe alegorikja kanë qenë estetika sunduese e këtyre pjesëve. Dhe kjo ndodhte ndërkohë që realiteti shqiptar po prodhonte drama njerëzore nga më të paparashikuarat.

Indiferenca e autorëve ndaj asaj çka ofronte bujarisht realiteti ishte dhe vazhdon të jetë një ndër sëmundjet kryesore të dramës shqipe.

Muhamet Hamiti

## DRAMA E SHEKULLIT TË RI NË KOSOVË

### Abstrakt

Ky punim merret me dramën e shekullit të ri në Kosovë, me fokus tek autorë të zgjedhur që shfaqen në këto dekada. Korpusi i autorëve dhe i veprave të tyre të botuara në antologji do të shqyrtohet për t'i hetuar veçantitë e teksteve dramatike në rrafsh tematik dhe formal, sepse analizohen tekstet dhe jo shfaqjet, domethanë drama on the page, not on the stage [drama e shtypur, jo e luajtur në skenë], siç do të thuhej në anglisht. Leximi i parë, por edhe mëtesa për vlerësim nistor, jep përshtypjen e dramës, kryesisht komedi, që vë në lojë tabu e kanone nacionale dhe prapësi shoqërore e politike në kohën e pasluftës dhe në kapërcyell të pavarësisë së Kosovës, me destinim për publikun vendor, por edhe ndërkombëtar. Kërkimi dhe leximi analitik i korpusit dramatik mëton të japë pamje të dramës që krijohet me synimin për të rikonceptuar dramën nacionale dhe teatrin nacional shqiptar, jo vetëm si afirmim vlerash të traditës dhe të konstitucionit etik dhe etnik shqiptar, por edhe si platformë debati kulturor për natyrën dhe funksionin e teatrit në shoqërinë e pasluftës dhe të shtetit të pavarur të Kosovës.

*Fjalë çelës:* Drama, komedia, teatri nacional, Kosovë, shekulli XXI.

Drama në Kosovë, po edhe në Shqipëri në një masë, ka pasur zhvillim më të vonshëm. Në hartën letrare vazhdon të mbetet në skaje të saj. Ky shkrim s'merr tagër të trajtojë arsyet për këtë, mbasi edhe ashtu temë shqyrtimi është drama e fillimit të shekullit tonë. Një gamë faktorësh duhen marrë parasysh prej historianëve të letërsisë, studiuesve të teatrit, të kulturës e të shoqërisë përgjithësisht. E gjithë kjo në përthyerje me faktorë politikë e ideologjikë.

Shekulli i ri në rastin e Kosovës përkon edhe me prerje të madhe historike e politike që, gjithsesi prekin dramën dhe teatrin. Drama ekzistenciale e Kosovës, lufta për liri, demokraci e pavarësi prej Serbisë, luhet edhe në dramën letrare e teatrore, si traumë, përpjekje për t'i dhënë kuptim, apo për ta zhveshur prej klisheve e tabuve provinciale, për ta rinacionalizuar mbi gjedhe të reja, në rrethanat e reja.

Një ndeshje idesh e sensibilitetesh për rolin e teatrit në Kosovën e lirë e të pavarur është shpërfaqur herë-herë edhe me pasione. Dramaturgë të rinj, të shkolluar në Kosovë para e mbas lufte, në kapërcyell të shekujve, me dëshira e mëtime për një renesancë të dramës e të teatrit, duke e ndërlidhur këtë edhe me hapje ndaj trendeve të reja, kanë përbuzur me fjalë e me vepra praktika e kanone, të vërteta apo të supozuara, të gardës së vjetër, që edhe ashtu s'ka qenë aq e fortë. Do përkujtuar se në Kosovë në dy dekadat e fundit të shekullit të kaluar ka pasë hyrë në jetën krijuese, profesionale dhe institucionale, një dorë profesionistësh kosovarë që kishin marrë shkollë në akademitë e ish-Jugosllavisë, më rrallë përtej, e cila, paevitueshëm, do të jetë parë prej gjeneratës së re, shpeshherë nxënësve të tyre, si establishment i vjetër, nismëtarë të dramës e të teatrit nacional para pavarësisë së Kosovës, rritur e pjekur në plasa të sistemit ideologjik e të shtrëngesave politike, deri në shtypje të hapur, në ato dekada.

Rithemelimi i teatrit në Kosovë ka ndodhur në kohën e administratës së OKB-së, që po vendoste bazat e një vetëqeverimi të mbikëqyrur në të gjitha fushat, edhe në arsim e në kulturë, në kohën kur Kosova ishte në një gjendje pezull në rrafsh të statusit politik, në pritje të pavarësisë. Njëfarë beteje kanë bërë krijuesit e politikave dhe krijuesit shqiptarë për të vendosur një sistem vleror tjetërfare në rrethana kufizimesh jo vetëm financiare.<sup>1</sup> Jo vetëm teatri por edhe ideja e teatrit ishte zvetënuar në ndërkohë, sidomos gjatë dekadës së fundit të shekullit të kaluar, ndërkohë që një soj teatri i rezistencës në tentativë kishte gjalluar në Prishtinë, i lidhur me Akademinë e Arteve që funksiononte në teh të ekzistencës. E kam fjalën, natyrisht, për Teatrin Dodona, teatër për fëmijë dhe të rinj, Teatër i Qytetit të Prishtinës, i themeluar në vitin 1986, që vinte në skenë kryesisht komedi.<sup>2</sup> Në shtetin e pavarur të Kosovës, ish-Teatri Krahinor u bë Teatri Kombëtar i Kosovës, siç u kualifikuan me emërtime ('kombëtare') edhe Biblioteka, Galeria e Arteve, institucione të tjera të nivelit qendror, duke nxitur habinë e pan-shqiptaristëve që mendonin se institucione kombëtare mund të kishte vetëm Shqipëria.

<sup>1</sup> Më gjerësisht, Jeton Neziraj, "Theatre in Kosovo: The challenges in the new state", in *Studies in Theatre & Performance* 31: 3, ff. 339–348, 2011. Shih edhe shkrime të tjera të Nezirajt, me ton paraqitës dhe polemik; te Bibliografia e këtij punimi.

<sup>2</sup> Shih Luke Dixon, "Drama, conflict resolution and the birth of a Kosovan National Theatre", in *Journal of War and Culture Studies*, 2011, Vol.3 (3), ff. 275-286.

Në përpjekje për ringjallje të dramës e teatrit në Kosovë, ka pasur edhe ndihmë të jashtme, si në punë më të rinj në Kosovë, për çka dëfton Luke Dixon,<sup>3</sup> sidomos në rastin e *Udhëtimit në Unmikistan* (2004).

*Udhëtimi në Unmikistan*, botuar në shqip dhe në përkthim fren-gjisht, ishte rezultat i një punëtorie shkrimi në pranverën e vitit 2003 në Kosovë. Daniel Lemahieu kishte mbledhur një grup autorësh kosovarë, duke përfshirë Sabri Hamitin, shkrimtar i njohur. Të tjerë të rinj, ndër të cilët edhe Doruntina Basha e Jeton Neziraj, që do të bëhen dramaturgë të suksesshëm më vonë. Tekstet e tyre rroken me shoqërinë bashkëkohore kosovare: plagët ende të gjalla, bredhjet e perëndimorëve, dramat dhe kontradiktat e kërkimit të një identiteti, lufta kundër dhunës dhe korrupsionit. Udhëtimi në Unmikistan, me fjalë të tjera, në Kosovën nën administrimin e UNMIK-ut, thuhet në përshkrimin e librit/projektit, me mbështetjen e Zyrës Ndërlidhëse Franceze në Prishtinë, Ministrisë së Kulturës së Kosovës dhe Qendrës Multimedia.<sup>4</sup>

Marr guximin të shpalos perspektivën time këtu, të profesorit të letërsisë, edhe të dramës, por jo shqipe. Në Universitet të Prishtinës, tash e një dekadë kam dhënë mësimë për dramë angleze dhe amerikane.

E nis me Jeton Nezirajn, përfaqësues ilustrativ i brezit të vet, autor dramash, teatrolog, botues e promovues i dramës dhe i teatrit edhe me Qendrën e tij Multimedia. Autor prodhues, dramat e tij janë përkthyer në gjuhë të huaja, edhe janë luajtur jashtë. Në Kosovë shpeshherë si prodhim i Qendrës Multimedia.

Përmbledhja *Gjashtë drama të reja* (2021)<sup>5</sup> është përfaqësuese për moduset e shkrimit dramatik të Jeton Nezirajt, që problematizojnë çështje të aktualitetit në Kosovën e pasluftës, të gërshetuara me të kaluarën politike e shoqërore, të raporteve me ndërkombëtarët, të Kosovës dhe Lindjes me Evropën Perëndimore, të orientalizmit evropian, të nevojës për bashkëndiejnë me Tjetrin.

<sup>3</sup> Po aty. Dixon flet për përvojën e vet në punë në Kosovë, për përvojën e Jeton Nezirajt, me aplikim të praktikave të atij që njihet si Teatër i Aplikuar (Applied Theatre) dhe teknikave të Teatrit të Forumit (Forum Theatre), në punë me të rinj në Kosovën e pasluftës, para pavarësimit të vendit. Këto praktika janë bërë formative për teatrin e ri nacional në shtetin e ri, mëton Dixon.

<sup>4</sup> Shih <https://parlatges.org/produit/voyage-en-unmikistan-daniel-lemahieu/>.

<sup>5</sup> Jeton Neziraj, *Gjashtë drama të reja*, Qendra Multimedia, Prishtinë, 2021. Përmbledh dramat *Pesë stinët e armikut të popullit*, *Hipokritët ose pacienti anglez*, *Marksistët e leninistët e Zvicrës*, *Kthimi i Karl Majit*, *Audienca e Vacllav Havellit*, A.Y.L.A.N.

*Pesë stinët e armikut të popullit*, e luajtur në teatër, më 2019, nis kështu me shënimin prej një faqeje “Rreth dramës”, me paratekstin e dramës:

“E administruar në UN-i<sup>6</sup>, Prishtina e pasluftës po kërcënohej nga ndërtuesit e fuqishëm ilegalë të cilët, në kundërshtim me të gjitha rregullat urbanistike, po ndërtonin brutalisht në çdo cep të saj. UN-i, në emër të politikave neoliberales të tregut, po e toleronte dhe po i krijonte terren të favorshëm këtij shkatërrimi. Por në këtë proces ishin të përfshirë edhe shumë prodhues të materialeve ndërtimore nga vendet tjera të Evropës, të cilët kishin interes nga ky “rekonstruktiv i shpejtë”.

Arkitekti e planifikuesi hapësinor Rexhep Luci po përpiqej të vinte kontroll urbanistik. Për kompanitë e ndërtimit e ato të prodhimit, për kastat e korruptuara politike, për mediet oportuniste, për komandantët e luftës, për zyrtarët e UN-it e për shumëkënd tjetër, ai ishte “armiku”. Rexhep Luci ishte kërcënuar me jetë disa herë dhe pastaj ishte vrarë në hyrje të banesës së tij në Prishtinë”.<sup>7</sup>

Arkitekti Rexhep Luci ishte drejtor i Departamentit të Planifikimit Hapësinor, Rindërtimit dhe Zhvillimit në Komunën e Prishtinës. Kishte punuar tridhjetë vjet në Komunë. Siç e thoshte Përfaqësuesi Special i Kombeve të Bashkuara në Kosovë, Bernard Kouchner, në kumtesën përmes së cilës e dënonte vrasjen e tij, Luci kishte hartuar planin urban që e bënte Prishtinën qytetin e sotëm. “Arkitekt i respektuar, ai ka dhënë kontribut të jashtëzakonshëm. Ai ka mundur që një popullsi e madhe të jetojë në hapësirë kompakte. Ai e përudhi Prishtinën nga një fshat në një metropol”. (*He guided Pristina from a village to a metropolis*, me fjalët e Kouchnerit në anglisht, MH). Nga fundi i kumtesës, Përfaqësuesi Special i OKB-së, efektivisht kreu i pushtetit ekzekutiv dhe legjislativ në Kosovën e administruar nga OKB-ja, paralajmëronte se do të nënshkruante një rregullore për ndërtimet në Kosovë. Do të jetë e para rregullore e UNMIK-ut që mban emrin e dikujt, në këtë rast të Rexhep Lucit, thoshte francezi Kouchner.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Fjala është sigurisht për administratën e OKB-së, Misionin e Kombeve të Bashkuara në Kosovë, i njohur me akronimin UNMIK, që ka qenë në krye të administratës së përkohshme prej çlirimit të Kosovës më 12 qershor 1999 deri në shpalljen e pavarësisë së Republikës së Kosovës më 17 shkurt 2008, MH.

<sup>7</sup> Jeton Neziraj, *Gjastë drama të reja*, Qendra Multimedia, Prishtinë, 2021, f. 11.

<sup>8</sup> SRSG Statement on Rexhep Luci, 13 September 2000.

<http://www.unmikonline.org/PR/344%20-%20SRSG%20Statement%20on%20Rexhep%20Luci.doc>

Neziraj, dramën *Pesë stinët e armikut të popullit* e ndërton si dramë “për heroin që komprometohet nga shumica”, dhe shumicën e bën përgjegjëse dhe armike të lirisë (“Rreth dramës”, f. 11). Tezë e mprehtë, e fortë, e cila dëftohet, por edhe afishohet: në përballje me Zotin e ndërtimeve, teksa ky ia ngul thikën, Arkitekti shqipton fjalët: “Po, jam më i forti. Sepse, burri më i fortë i këtij qyteti është ai që qëndron vetëm”, që i bën jehonë sentencës së Dr. Stockmannit tek *Armiku i popullit* i Henrik Ibsenit: “Njeriu më i fuqishëm në botë është ai që qëndron i vetëm”. *Pesë stinët* në titullin e dramës shenjohen simbolikisht simbas katër stinëve kalendarike (pranverë, verë, vjeshtë, dimër). E pesta, më e shkurta, stinë e ndërmjetme, kthen në rol nga bota e përtejme arkitektin, protagonistin e vvarë në stinën e tretë, në dialog më të bijën. I tërheq asaj vëmendjen për rrezikun nga administrata e OKB-së që i ‘përdor’ vajzat përkthyesë. E tillë është Vajza (e tij), përkthyesë. Drama mbaron me stinën e pestë, që del të jetë stinë e ëndrrës, e shpresës. Ndoshta.

Pos Arkitektit dhe Vajzës, protagonistë të dramës *Pesë stinët* janë Pierr-i, administrator i UN-it, Margarita, gazetare, pronare e një televizioni privat, Kryesindikalisti, kryetar i sindikatës së punëtorëve të ndërtimtarisë, Meti, pronari i kompanisë ndërtimore “Liria” (ironia është e qartë këtu!), dhe Zoti i ndërtimeve, që bëhet një me Metin, ose Meti me të. Edhe sugjerimi i dramatistit është që i njëjti aktor t’i luajë të dy në skenë.

Që është dramë e shkruar me tezë hetohet që në fillim, te njësia “Stina e parë: pranverë”, akti i parë i dramës, e cila nis me monologun e Zotit të ndërtimeve, që, e thotë vetë, “Kohë pas kohe, në ndërtimet që bëhen, duhet të vdesë ndonjë punëtor, se kjo gjë do të më japë forcë, do të më japë elan për të vazhduar tutje”. Ata që vdesin duhet të jenë fukarenj, të paushqyer mirë, pa rroba mbrojtëse, punëtorë që kanë në sup hallet e botës, që kanë një tubë fëmijë, thotë më tej Zoti i ndërtimeve. Një satirë e sertë, e tejdukshme, me diskurs brutalisht vetë-zbulues të karaktereve.

Në këtë dramë satirizohen me forcë pa dallim: sindikatat, mediat, administrata ndërkombëtare. Të gjithë janë të korruptuar, të paskrupullt, të bleshëm, jomoralë. Përpos idealistit ekstrem, Arkitektit, natyrisht, që fundin e ka të paevitueshëm, fatal.

Edhe drama tjetër e Jeton Nezirajt, *Hipokritët ose pacienti anglez*, fshikullon dukuri të shoqërisë kosovare të pasluftës, në këtë rast sistemin shëndetësor, që, simbas autorit (shih paraqitjen shpjeguese/-

kontekstualizuese “Rreth dramës”), është “zënë në kurthin e kapitalizmit e të politikave neoliberalë [nënvizimi im; këto politika të pandehura ‘neoliberalë’ thumboheshin edhe te drama e parë, *Pesë stinët ...*, MH]”, i lidhur me politikën, dhe në shërbim të biznesit farmaceutik, të kompanive të sigurimit, të kompanive të pajisjeve mjekësore,

Në sfond aktual të kësaj drame, një komedi e zezë, janë aferat e njohura si “rasti stentat” (e zemrës) dhe afera “Medikus” (e transplantimit të paligjshëm të organeve) në Kosovë. Horizonti i paudhësive përfshin edhe ndërkombëtarë, si përfaqësuesja fikzionale e BE-së (EU-së), Aleksandra Vasileva. Drama e Nezirajt indikon ndërmarrje të përbashkët kriminale të vendorëve dhe të ndërkombëtarëve. Një Dr. Frankshtajni është një nga karakteret e kësaj drame.

Drama bën lojë me këto dukuri dhe damkos anën ‘pornografike’ (term i autorit/botimit) “të shoqërisë e cila është duke praktikuar një happy-end kolektiv” (*Gjashtë drama...*, f. 59). Karikaturimi i kësaj loje shkon deri aty sa Qeverisë (mund të jetë e Kosovës, por ngjashëm, e ndonjë vendi tjetër në Ballkan) t’i atribuohet shpallja e një Pakoje të Shpëtimit Kombëtar, e cila “synon t’i inkurajojë të gjithë banorët që të vënë nga një stentë. Ata që mund të vënë nga dy stenta, edhe më mirë. (f. 71)

*Marksistët e leninistët e Zvicrës* e Nezirajt është një dramë komike, e sojit policore, për veprimtarinë e ilegales shqiptare në Zvicër, të marksistë-leninistëve të Kosovës atje, që dëftohet (karikaturohet) nëpërmjet jetës së një ilegalisti politik kosovar (quhet Këmbëshpejti), të martuar me një zvicerane, dhe organizatës së tij, që përcillen nga rrjeti i spiunazhit serb. Drama bëhet më reale me aluzionet dhe referencat për këtë rrjet në përjasje dhe divergjenca me lëvizjen politike të Kosovës që drejtohej nga Dr. Ibrahim Rugova. (“Lëvizja e ashtuquajtur ‘paqësore’ e Ibrahim Rugovës vetëm se është duke e forcuar pushtetin e Millosheviqit në Kosovë...”, f. 139), të kujton denoncimin që i bënte lëvizja politike marksiste politikës së Presidentit të Kosovës në vitet e nëntëdhjeta të shekullit të kaluar.

*Kthimi i Karl Majit* i Jeton Nezirajt nëntitullohet ‘dramë argëtuese për popullin gjerman’. Siç e shqipton vetë parateksti (“Rreth dramës”), drama e ballafaqon “publikun me qasjen gati demonizuese të Evropës Perëndimore ndaj Lindjes – për të cilën Aleksandar Hemon thotë se i ka rrënjët thellë në kolonializëm dhe racizëm”. Veç shkrimtarit amerikan me origjinë boshnjake (Hemon), që citohet këtu për të karakterizuar Evropën e keqe, drama fiksonalizon edhe figura reale, si Sllavoj Zhizhekun dhe Peter Handken; këtë të dytin e karikaturon, siç bën

edhe me Donald Trumpin. Drama përfundon me një skenë halucinative ku Peter Handke, dramati austriak, [famëkeq për qëndrimet pro-Milloshëviqit, MH], “lind një foshnjë të çuditshme me fytyrë të Donald Trumpit, por me trup të ujkut”. Kjo dramë e Nezirajt është shkruar në vitin 2020, në kohën e Trumpit president i ShBA-së, një vit mbasi Peter Handke kishte marrë Çmimin Nobel për Letërsi, që kishte shkaktuar kundërrthënie e kundërshtime, duke përfshirë nga Kosova.

E këtij viti është edhe drama tjetër e Nezirajt *Audienca e Vacllav Havellit*, që e fshikullon ‘shtetin autoritar’ dhe korruptiv. “Puna është se drama nuk ka fare thelb. Por, a ka së paku konflikt, do të pyeste dikush? Paj, si të themi, si ta marrësh!”, thuhet në paratekst (“Rreth dramës”). Tezë ka kjo pjesë dramatike: shteti autoritar, i korruptuar, ndërtohet mbi një sistem burokratik që kërkon nënshtrim të shtetasve të vet. Shteti autoritar dëftohet në pamjen e Kosovës shtet në fillimet e tij.

Në funksion të një teze, humane, për nevojën e bashkëndjenjës me vuajtjen e tjetrit, është drama *a.y.l.a.n* e Neizrajt, që ka pikënisje fatin e trishtë të Alan (aylanit të titullit) Kurdit, një fëmije dy-tre-vjeçar kurd, që qe mbytur në Mediteran teksa familja e tij refugjate përpiquej të ikte nga konflikti i Sirisë në vitin 2015. Pamja e trupit të përmbysur të fëmijës që deti e kishte nxjerrë në breg qe bërë mimetike për fatin e refugjatëve të padëshiruar nga Evropa.

Në fund, do përkujtuar se drama e Jeton Nezirajt *Fluturimi mbi Teatrin e Kosovës*, e vitit 2012, e quajtur “komedi patriotike”, vë në lojë organizimin shoqëror e politik të Kosovës në vigjilje të shpalljes së pavarësisë më 2008. Nuk kursen as ndërkombëtarët, që kishin rol në këtë shpallje të koordinuar të pavarësisë. Është dramë absurdi, në formë farse, teatër politik gjithsesi, siç është veneruar në hyrjen e një antologjie të dramës bashkëkohore kosovare të botuar në përkthim serbisht, në Beograd, më 2014, që merr titullin e kësaj drame të Nezirajt, i cili është edhe një nga hartuesit e antologjisë.<sup>9</sup>

Nga dramat e tij të mëhershme vlerësohet *Liza po fle*, dramë njëaktëshe, për të cilën Sabri Hamiti thotë se “lakmon klasicitetin e tragjedisë, duke e sprovuar gjatë rrugës tronditjen e këtij klasiciteti me vetëdije të plotë”.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Saša Ilić, Jeton Neziraj, *Let iznad kosovskog pozorišta*, antologjia kosovske savremene drame, RK Links, Beograd, 2014.

<sup>10</sup> Sabri Hamiti, *Stilografia*, ASHAK, Prishtinë, 2022, f. 203. Hamiti i ka bërë një analizë të gjatë kësaj drame te shkrimi “Tallja shpirtërore”, ff. 203-210.

Sabri Hamiti ka shkruar edhe për dramën e një përfaqësueseje tjetër të brezit të ri të dramaturgëve të Kosovës, Doruntina Bashës. Fjala është për dramën *Gishti*, që kishte fituar shpërblimin e parë në një konkurs drame në rajon më 2011, luajtur në Beograd (serbisht, 2012) dhe në Shkup (shqip, 2013) dhe me lexime skenike në vend dhe jashtë. Hamiti vë re se te *Gishti*, dialogët dhe didaskalitë janë të “barasvlefshëm në funksion të domethënies së veprës. Një tekst në nivel të lartë të motivimit, pikërisht duke iu larguar patetikës nëpërmjet figurës, që është tepër larg neutralitetit, qëkur preket nga ngjyrimi i humorit edhe i ironisë së hollë”.<sup>11</sup>

*Gishti* është dramë që trajton botën femërore të dhembjes për të dashurin (djalin, burrin) që është e s’është. Ka dhjetë vjet që në rrethana luftime ai ka dalë prej shtëpie, por s’është kthyer më, është *i pagjetur*. Nëna e tij, Zoja, mbas dhjetë vjetësh, në dialog me Shitësen, një personazh i dorës së dytë, mbasi ankohet për kontroll patriarkal të të shoqit mbi fatin e të birit, thotë:

Edhe atë ditë, ditën e zezë, sot e dhjetë vjet më parë, im shoq i tha të dilte e të shihte çka po ndodhte jashtë. E ngriti nga sofra, pa e lënë të mbaronte bukën. Dëgjohej zhurmë e hallakamë nga rruga. Në fillim menduam mos ishte stuhia që po e shpartallonte oborrin. Djali doli në oborr duke çaluar. Burri im ishte frikacak.<sup>12</sup> [Djali kishte mbetur i çalë në fëmijëri, për fajin e të t’atit, simbas Zojës, MH].

Patriarkatin e damkos Zoja, e cila flet për martesën me mblesëri. Kundër dëshirës së saj, pa pëlqimin e nënës së saj, babai e kishte martuar. “Gratë e vajzat nuk pyeten, madje as për gjëra që lidhen me jetën e tyre. Ditën që më dhanë, vetëm heshta dhe bëra çka më thanë. Nuk kisha ide çka më priste. Gjithçka kishte ndodhur aq shpejt. Nëna qante pa ndërprerë, derisa mua më çonin te burri”. (ff. 416-7). Në vetërrëfimin, autointervistën, sepse Shitësja bëhet thjesht aktante për të bërë pyetje që s’ia kishte bërë kush Zojës, ndërsa kjo ndiente nevojë të rrëfehej, kjo flet për fëmijën e saj të parë, vajzën, e padëshiruar në familjen e burrit (sepse donin djalë), të cilën i shoqi (babai) “e martoi diku larg, pa më pyetur fare”. Tragjedia e saj, që e shqipton vetë, është se djali i saj, tashmë i martuar, iku mbasi më në fund kishte nisur të

<sup>11</sup> Po aty, f. 227.

<sup>12</sup> *Antologji e dramës bashkëkohore në Kosovë*, Vëllimi I, Qendra Multimedia, Prishtinë, 2020, f. 416.

bisedonte me të, “të më bënte pyetje, të më rrinte afër dhe të më puthte ndonjëherë në faqe” [...] “Atë verë ai doli nga shtëpia dhe nuk u kthye më”.

Kjo është pjesa kur Zoja flet vetë, siç është pjesa (intermexoja) kur Shkurta shpërfaq dëshirimet. Këto funksionojnë në rrafsh të dytë, imagjinar, joreal. Bota reale dëftohet në dialogun në mes të dyjave, shumë të motivuar. Në tekst drame për lexim, të dyja nivelet shkrihen në një - real-imagjinar - dhe e përplotësojnë këtë botë të dhembjes universale, me shenja autenticiteti shqiptar të Kosovës, të paraluftës, të luftës (që vetëm indikohet), dhe të pasluftës, që në të vërtetë bëjnë një Luftë jetësore të përthyer mbi fatin e gruas.

Në rrafshin real të syzheut, drama *Gishti* strukturohet në pjesët “Drurët i dinë të gjitha”, 1, 2, 3, ndërsa “Klubi i shanseve të dyta”, më shumë sesa një intermexo, është epilog i saj. Zoja flet me vete, në dialog me burrin e munguar, i cili edhe ashtu s’kishte qenë zot shtëpie i mirë, as burrë e as baba i mirë, me të cilin i lan hesapet, duke i falur paudhësitë që i sheh të falshme, duke përfshirë edhe mungesën e dashurisë për të, por jo katandisjen e fatit të të bijve të saj, vajzës dhe djalit, shkak i tij, i pandjeshmërisë së tij prindore, i frikacakërisë së tij në situatën ekstreme, të luftës, kur e nxjerr djalin jashtë shtëpie, në vend se të dilte vetë, të ballafaqohej me rrezikun.

Te *Gishti*, nga dramat më intelektuale të këtij brezi, Doruntina Basha dëshmon një shkathtësi thurjeje dramatike, por edhe zotësi e kulturë shkrimi shqip, që mungon herë-herë te dramaturgët e brezit të saj.

Arian Krasniqi, dramaturg, profesor i skenarit në Akademi të Arteve, përfaqësohet te *Antologjia dramës bashkëkohore në Kosovë* me dramën njëaktëshe *Gjashhtë*. Me regji të vetë autorit, që kishte diplomuar për dramaturgji një vit më herët, drama është luajtur në Teatrin Kombëtar të Kosovës më 2005. Kjo shfaqje ka marrë pjesë në Festivalin Ndërkombëtar të Teatrove Eksperimentale në Kairo, Egjipt, në shtator të atij viti. Në maj të vitit 2011 ka pasur një lexim skenik të saj në anglisht në Nottingham European Arts and Theatre Festival (Britani), me regji të Susannah Tresilianit. Drama është frymëzuar nga romani *I huaji* i Albert Camus-së, që gjithsesi e kornizon leximin e saj.<sup>13</sup> (Teksa flet për lidhjen me një femër tjetër, Betin, Ana flet se si kishin parë në kinema filmin “Lolita” sipas romanit të Nabokovit, që gjithsesi është

<sup>13</sup> Siç venerohet te ky recension për shfaqjen në anglisht <http://www.leftlion.co.uk/read/2011/june/six-3691>.

post-Camus-iane.) *Gjashtë* ka dy personazhe në skenë, Anën dhe Priftin. Moshë e tyre nuk indikohet në tekst, apo didaskali. Fundi i dramës bën ta përcaktosh moshën e tyre në njëfarë dore, restrospektivisht. Ana është në gjashtë orët e fundit të jetës, në qeli burgu, në pritje të ekzekutimit të saj me varje në litar, për krimin, vrasjen e një njeriu moti. Ajo rrëfhet para Priftit. Në fund të dramës, merret vesh se ajo e ka braktisur foshnjën e saj, një djalë, në ditën e gjashtë të lindjes. Kjo foshnjë, i biri i saj, del të jetë vetë Prifti, që kishte ardhur - me detyrë 'zyrtare', të themi - t'i kërkonte të pendohej për krimin, t'i lante mëkatet para Perëndisë. Skena kyçe, nyja, që hap rrugën për zgjidhjen e dramës dhe të kimit enigmatik, është kjo:

Prifti: (*Mundohet ta marrë me të mirë.*) A më tregon se çka ndodhi atje në plazh?

Ana: (*Nervoze.*) I kam thënë të gjitha në hetuesi.

Prifti: (*Ia jep cigaren e radhës.*) Unë dua ta di, unë. Ma thuaj të vërtetën!

Ana: (*Afrohet në një kënd, shikon përmallueshëm, kujton ngjarjen, mundohet ta përshkruajë.*) Shëtitja me Marinë buzë detit. Dy njerëz grindeshin në mes vete, unë hyra në mes që t'i ndaja. I ndava pa pasoja, dhe bile, më vonë, njërin e bëra mik.

Prifti: (*Kureshtar.*) Po ai tjetri?

Ana: Ai tjetri ishte turist, kishte ardhur për pushime verore.

Prifti: Pastaj?

Ana: Për një kohë ne shoqëroheshim. Miku i ri më vonë më dha një revolver që t'ia fshihja dikund, sepse e kërkonte policia. Duke ecur rrugës, pa pritur, përpara më doli ai turisti; ecte rrugës bashkë me Betin. Nuk e di pse e si u bë, dhe qëllova gjashtë herë. Ja, kështu ka ndodhur.

Prifti: Kush ishte Beti?

Ana: (*Mundohet, nuk flet për një kohë, me vaj në buzë.*) Betin e kam pasur dashnore, kemi jetuar bashkë për shumë vite. (*Heshtje, rrëfëhet.*) Kur isha 18 vjeçe, Baba më pati fejuar me një mashkull pa dëshirën time; mbeta shtatzënë; pak para se të lindja, ai u ngatërrua me Babën tim për çështje që as sot nuk i di. Vrau babën e iku e më la. Kurrë më s'e kam parë. Prej asaj kohe, i urrej meshkujt, dhe kam filluar lidhje me femra. Kam pasur disa dashnore, e parafundit ka qenë Beti, por u ndamë për shkak të një ngatërrese.

Prifti: Çka ndodhi me shtatzëninë tënde, a e linte foshnjën?

Ana: Po, kam lindur një djalë, por e braktisa.

Prifti: Në çfarë moshe e ke braktisur djalin?

Ana: I ka pasur vetëm gjashtë ditë, jo më shumë. Në fillim nuk i dhashë të pijë as gji. Në ditën e gjashtë s'munda më. Mora djalin, e mbështolla mirë e mirë, ia vendosa një medaljon të babait të tij dhe e dorëzova në një kishë. Ka qenë dimër, bënte ftohtë, shumë ftohtë, sikur sonte, borë dhe acar, kur e putha për herë të fundit, më buzëqeshi, ëmbël. Nuk e di çka u bë me të.

Prifti: A e mban mend fytyrën e tij?

Ana: Edhe po ta shoh tash, nuk e njoh.

Prifti: A e mbani mend fytyrën e tij?

Ana: Mbaj mend vetëm se ka pasur gjashtë gishta në njëren dorë. Asgjë më shumë, kohë e largët, Zotni.<sup>14</sup>

Bëhet e qartë në dialogun tutje shpejt kush ishte 'turisti' që kishte vrarë Ana dhe rinjohja me të birin:

Prifti: Pse e vrave njeriun midis plazhi pa kurrfarë arsyeje?

Ana: E vrava rastësisht, se nuk e kisha qëllimin që ta vrisja. (Pauzë. Ana përfundon cigaren e pestë, hudh duçin.)

Prifti: (Bie në dy gjunjë para saj.) Pse e vrave bash atë, pse? Thuama të vërtetën.

Ana: Ishte i fejuari im, Vrasësi i babës tim, dhe baba i djalit tim. Pse, mos e ke njohur ti atë?

Prifti: (Mezi përgjigjet.) Po.

Ana: Si? (Prifti ngreh pëllëmbën e dorës lart, pastaj ia afron.)

Ana; (Ia kap dorën dhe fillon të numërojë.) Një, dy, tre, katër, pesë, gjashtë...

Prifti: Ai ka qenë Baba im!!!

Ana: Bir!?!?<sup>15</sup>

Foshnja e dikurshme del të jetë dora vetë Prifti!

<sup>14</sup> Antologji e dramës bashkëkohore në Kosovë, Vëllimi I, Qendra Multimedia, Prishtinë, 2020, ff. 275-276. Gjashtë e Krasniqit është te faqet 260-281 e kësaj antologjie.

<sup>15</sup> Po aty, f. 280.

Përsëritja e numrit/fjalës *gjashtë* krijon njëfarë ritmi dhe njëfarë pritmërie ogurzezë (si gjashtë cigare, gjashtë orë, gjashtë ditë, gjashtë gishta, natë e gjashtë). Drama *Gjashtë* e Arian Krasniqit ka njëfarë shpirtësie që është religjioze dhe besëtytnore, për vesin e krimin, për seksualitetin e moralitetin. Nuk lidhet me situatën socio-politike në Kosovë. Autori e ndërton me sukses syzheun. Ka ndonjë huqje, që bie në sy shpejt: Prifti i drejtohet Anës herë me ‘ti’, herë me ‘ju’ (dy herë shumë, dy herë njëjës, në një faqe të vetme, të parën; f. 262). Kështu edhe tutje. Krejt kah fundi i dramës, ndërkaq, në dialog:

Prifti: Ti, Ti duhet t’i drejtohesh Perëndisë!

Ana: (*Shtanget.*) Për herë të parë m’u drejtove me Ti. (f. 279).

Dy drama, *Kafeneja në udhëkryq* e Visar Krushës dhe *Bodrumi* e Ilir Gjocajt,<sup>16</sup> situohen në luftën e Kosovës, jo në situata të fushëbetejës natyrisht, por e dëftojnë fatin e shqiptarëve, të familjeve të tyre, që përthyer edhe me skena humoristike, siç është rasti te *Kafeneja*, një komedi. Në kohën e luftës ka ndërveprim shqiptarësh, një pjesë e tyre të përfshirë në rezistencë, e serbësh të pushtetit të dhunës (policë) në vorbullën e jetës civile në këtë krahurë në një qytezë të Kosovës. Vendndodhja në një kafene. (Diçka si në komedinë e situatës (sitcom), serialin ‘*Allo ‘Allo!*’ për jetën në Francën e pushtuar nga nazistët gjermanë!) Autori Krusha e ka thënë vetë se idenë e kishte marrë prej këtij seriali në kohën kur mbaronte studimet për dramaturgji mbas përfundimit të luftës më 1999. *Kafeneja* është shkruar me destinim, për punë diplome.

Drama në tre akte e Ilir Gjocajt *Bodrumi*, e luajtur për herë të parë në Teatrin Kombëtar të Kosovës, me regji të Fadil Hysajt, situohet në Kosovë gjatë intervenimit të NATO-s në pranverë të vitit 1999 dhe përvijon fatin e njerëzve që kanë shpresa e frikë, divergjencia politike, por edhe ngatërresa familjare që nuk reshtin, madje zbulohen më theksueshëm në gjendje krize e hutimi. Kjo manifestohet në jetën e Enverit, një idealist kombëtar, që mburr veten, madje e sheh veten si njëfarë misionari të qëndrueshmërisë e të drejtësisë për kauzën e qëndresës. Pranvera, e shoqja e tij, e ka brengën e shpëtimit të birit të tyre Gentit, 18-vjeçar, të cilin i ati e qorton pse frikësohet:

<sup>16</sup> Të dyja botuar te vëllimi i parë i *Antologjisë së dramës bashkëkohore në Kosovë*, 2020.

“...nuk asht more as në traditën tonë me u tutë. Nuk e kemi na zakon. (*Gërryen fytin, sikur do të ndërrojë taktin.*) Sa herë kam përmendë shembuj nga tradita jonë. Mic Sokoli, në moshën tande, ka qit gjoksin para topit, more!... E ky...”<sup>17</sup>

Natyrisht, edhe Enveri, profesori, që ka një ego të fryrë burrnore, frikësohet (‘jam tu u tranu’, i thotë të shoqes, f. 313). Në aktin e dytë të dramës veprimi sillet edhe rreth një vije fabulare të dytë, të ftohtësisë së raporteve burrë-grua dhe babë-djalë, në familjen e Enverit. (“Je ba i largët, edhe për mu edhe për Gentin. Si me qenë i huji. Je marrë me gjithçka, veç me neve jo. Pate nisë me u marrë më gjana që nuk të kanë interesu kurr ma përpara, me politikë, me demonstratë, me polemika, çka po di unë...”, ff. 314-5).

Në aktin e tretë merret vesh se Enveri ka dyshime për tradhti martesore të Pranverës me Agronin, fqinjin e tyre, kundërshtarin politik të Enverit, i portretuar si me lidhje të pandehura me pushtetin serb. (“Tregomë Pranverë. Të lutem! Bile tash. A ke pasë diçka me të?”). Ajo e mohon, por i shoqi ka dyshimet për atësinë e tij: “A asht Genti i jem?”

Në bisedë e sipër, tue u matë a me ndejtë a me dalë, me shkue, kjo familje dhe fqinjët e tyre, si shumica e popullsisë që del jashtë Kosovës në kohën e bombardimeve të NATO-s, Genti del prej bodrumit, përkundër thirrjeve të prindërve mos me dalë. Dhe ai s’gjendet më. Është zhdukur, apo është vrarë, fati i tij përmblihet te të pagjeturit e luftës. Edhe këtu, si te drama *Gishti* e Bashës, e ëma dhe e dashura e Gentit, edhe mbas shumë vitesh, janë në kërkim të së vërtetës për të, me shpresën se do të gjendet. Genti u shfaqet me maketin në dorë për shtëpinë që donte ta bënte.

## PËR FUND

Autorë dhe vepra të tjera të vlefshme për studim ka, për temën e dhënë në këtë konferencë. Ka autorë dramash, që janë shkrimtarë të njohur, si poetë, prozatorë, si Teki Dervishi, Sabri Hamiti, Mehmet Kraja, por edhe dramaturgë që kanë shkruar drama para vitit 2000 dhe në këto vitet pas. Edhe u janë vënë në skenë. Kësaj here nuk flitet për

<sup>17</sup> *Antologji e dramës bashkëkohore në Kosovë*, Vëllimi I, f. 287. Drama *Bodrumi* në ff. 282-343.

to, sepse fokusi i interesit është te dramatisët e rinj, që e ndërrojnë dhe e plotësojnë hartën.

Brezi i ri duket se synon një teatër qytetar që bëhet gjedhe që mëton të bëhet teatër i ri nacional, siç u indikua në fillim të këtij shkrimi.

Në rrafsh zhanri, mbizotëron komedia, në variante të saj. Në rrafsh tematik, temat për pushtetin, për dhunën (luftën), për lirinë, për detyrën, për dashurinë, për familjen, që janë në thelb të idesë për njerëzoren, por që trajtohen ndonjëherë me afsh agjitacioni politik e shoqëror në kontekstin e Kosovës. Herë-herë duket se brezi i ri bën politikë me dramë-teatër.

## BIBLIOGRAFIA

- [1] *Antologji e dramës bashkëkohore në Kosovë*, Vëllimi I, Qendra Multimedia, Prishtinë, 2020.
- [2] *Antologji e dramës bashkëkohore në Kosovë*, Vëllimi II, Qendra Multimedia, Prishtinë, 2020.
- [3] Dixon, L, “Drama, conflict resolution and the birth of a Kosovan National Theatre”, in *Journal of War and Culture Studies*, 2011, Vol.3 (3), ff. 275-286.
- [4] Hamiti, Sabri, *Stilografia*, ASHAK, Prishtinë, 2022.
- [5] Ilić, S., Neziraj, T., *Let iznad kosovskog pozorišta*, antologija kosovske savremene drame, RK Links, Beograd, 2014.
- [6] Lemahieu, D, *Voyage en Unmikistan : Udhëtim në Unmikistan*, botim dygjuhësh, L’ Espace d’un instant, Paris, 2004.
- [7] Neziraj, J., *Gjashtë drama të reja*, Qendra Multimedia, Prishtinë, 2021.
- [8] Neziraj, J. “Theatre in Kosovo: The challenges in the new state”, *Studies in Theatre & Performance* 31: 3, ff. 339–348, 2011.
- [9] Neziraj, J., “Theatre, because freedom”, in Milo Rau/NTGent (Kaatje de Geest, Carmen Hornbostel, Milo Rau) (Hg.) *Why Theatre?*, pp. 212-213, Verbrecher, Berlin, 2021.
- [10] Neziraj, J., “Kosovski andjeli i demoni”, *Beton*, Kulturno propagandni komplet br. 116, god V, Beograd, 18 tetor 2011.
- [11] Neziraj, J, “Theatre as Resistance: The Dodona Theatre in Kosovo”, in *Theatre in the Context of the Yugoslav Wars*, edited by Jana Dolečki, Senad Halilbašić & Stefan Hulfeld, Palgrave Macmillan, 2018, ff. 87-105.



Elsa Demo

## MEDEA SI MODEL POSTDRAMATIK I EKZILIT

### Abstrakt

Miti i Medesë është objekt i rishkrimeve të shumta në dramën moderne dhe bashkëkohore. Ky artikull ka për qëllim ta trajtojë këtë figurë si subjekt që banon në gjuhë në dramën “Medea ose arti i ekzilit” shkruar nga Ildir Azizaj-Nivik. Tekstin do ta vendosim pranë modelit dramatik të veprës së Senekës, të cilin Azizaj-Nivik e ka pasur si referent për të krijuar një Mede aktore, endacake në fjalë dhe dëshira. Është një zhvendosje konceptuale e ekzilit brenda vetë teatrit, si një fenomen i gjuhës postdramatike. Ekzili përfton këtu një kuptim të ri në saje të një estetike që vjen përmes elementeve përmbajtjesore dhe përmes një mënyre alternative bashkëkohore të të shkruarit për teatër.

*Fjalët çelës:* Medea, mit, postdramatik, ekzil, aktor, personazh.

Miti i Medesë<sup>1</sup> gjatë shekujve është trajtuar nga teatri në letërsi (Euripidi, Seneka, Korneji, Jean Anouilh, Christa Wolf, Heiner Müller), nga ikonografia (Veroneze, Delakrua e Fojerbah), në muzikë operistike (Kerubini<sup>2</sup>), nga kinematografia (Pasolini), në televizion (Lars Von Trier). Grua barbare nga brigjet e Detit të Zi, plot pasion, e braktisur, përherë në mërgim, e çmendur nga xhelozia, hakmarrëse e pamëshirë, infanticide, Medea vazhdon të magjepsë.

E sprovuar si figurë klasike – për vlerat estetike, morale, humane – ajo jeton në bashkëkohësi si një trashëgimi shpirtërore e njerëzimit. Nuk përsëritet e njëjtat gjë, në këtë masë, me arketipe femërore të parahistorisë, mitologjisë e antikitetit, si për shembull Kasandra apo Antigona.

---

<sup>1</sup> Gerold Dommermuth-Gudrich, *Mitet*, Spektër, Tiranë, 2006, f. 162-169.

<sup>2</sup> Në origjinë të “Medesë” së Luigi Cherubinit (1760-1842) ishte modeli latin i Senekës. Interpretimi i Maria Callas-it më 1955 e futi këtë Mede në repertorin teatral operistik. “Heshtjet e Callasit në skenë ishin edhe më elokvente sesa kantot”, shkruan Franco Serpa te *Medea riconosciuta*, në përmbledhjen “Mille e una Callas - voci e studi” a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini, Quodlibet, 2017, f. 261.

Rikthimi i këtij personazhi të kohëve të largëta, tragjik *par excellence*, është përlligjur si një filtër për problemet bashkëkohore të realiteteve të reja historike, shoqërore e kulturore, duke provuar që përvojat e bashkëkohores, parë nga perspektiva tragjike, kanë nevojë ta riprodhojnë mitin.

Në këtë hyrje po përmendim shkurtimisht disa shembuj nga rishikimet e mitit në shekullin XX, vepra që kanë hyrë në sistemin letrar dhe të artit të botës shqiptare, kanë komunikuar (sado me vonesë) me lexuesin dhe publikun shqiptar. Po edhe kur nuk kanë pasur kontakt me botën tonë, kulturalisht nuk janë diçka e largët për ne. Në këtë mënyrë, veprën që kemi marrë në analizë, “Medea, art i ekzilit” e Ildir Azizaj-Nivik, e shohim brenda një sistemi të estetikës tragjike bashkëkohore sipas medimeve të ndryshme dhe, veçanërisht, brenda një estetike të postdramatikes.

## RISHIKIMI I MITIT NË EPOKËN BASHKËKOHORE

Në prozën letrare, romani “Medea” (*Medea. Stimmen*, 1996) i shkrimtares gjermane Christa Wolf (1929-2011), me referenca eksplícite nga Euripidi, Seneka dhe nga autorë bashkëkohorë, krijon, nga ana formale, një monolog zërash, një *polilog*, ku peshën kryesore nga ana përmbajtjesore e merr konflikti i *gruas së egër* me pushtetin politik të Kreonit dhe të polisit. Medenë e saj nuk e akuzojnë për vrasje, po për lojë politike nga një shoqëri e korruptuar:

*Puna është kështu: ose unë nuk jam në vete, ose qyteti i tyre është themeluar mbi një krim... Kur unë erdha këtu si refugjate, në qytetin vezullues të mbretit Kreon, mendova me zili: këta këtu nuk kanë të fshehta... ata të marrin për të keq kur u vë në dyshim lumturinë.<sup>3</sup>*

Interpretimi i mitit dhe kontekstualizimi i tij politik e bëjnë romanin e Wolf-it (të cilit i kishte paraprirë romani *Kassandra*, 1983, i shkruar sipas të njëjtave principe postmoderne), një nga këndvështrimet më origjinale të këtij personazhi tragjik.

Shkrimtari dhe regjisor i italian Pier Paolo Pasolini (1922-1975) realizon një variacion kinematografik të Medesë, 1969. Sikurse disa filma të tjerë të tij, “Ungjilli sipas Mateut” (1964) apo “Edipi mbret”

<sup>3</sup> Christa Wolf, *Medea*, Dora d’Istria, Tiranë, 2007, f. 14.

(1967), Medea e tij është variacion i së njëjtës temë, për një lloj marrëdhënieje ideale midis botës së varfër, plebeje, të shtresës së ulët, me botën e kulturuar, borgjeze, historike.<sup>4</sup> Në pamundësi për të paraqitur psikologjinë e një bote moderne, ndaj së cilës Pasolini ndiente “një lloj armiqësie gati fiziologjike”<sup>5</sup>, dhe pa pasur interes për të dhënë një kohë që nuk ekziston më, ai e përdor mitin si analogji të qytetërimit bashkëkohor. “Medea” e tij është më shumë një *simulacrum* sesa një pasqyrë e konfliktit mes barbarisë, botës arkaike, nënproletariatit, simbolizuar nga Medea, dhe qytetërimit, simbolizuar nga Jasoni.<sup>6</sup> Është *simulacrum* i një konflikti mes ëndrrës dhe realitetit, i një paraqitjeje të botës që me fjalët e centaurit Kiron drejtuar Jasonit, vjen kështu në film:

*Vetëm ajo që është mitike është realiste, dhe vetëm ajo që është realiste është mitike. “Mitikja” s’është veçse ana tjetër e realitetit.*

Për të tjera arsye do t’i referoheshin Euripidit të tjerë artistë bashkëkohorë, që gjejnë te poeti tragjik athinas autorin progresist, i cili më shumë se kushdo e lidhi tragjedinë me hallet politike të qytetit.<sup>7</sup> Sipas pikëpamjes së këtyre të fundit dhe të studiuesve të tyre, lufta e vërtetë për Medenë konsumohet gjithmonë pas mureve të shtëpisë dhe jo në fushat e betejës.<sup>8</sup> Ajo del kundër imazhit të gruas si mbrojtëse e oikos<sup>9</sup> dhe demonstroi një vetëdije për konfliktin burrë-grua. Kujtojmë fjalët që ajo ia drejton korit të grave korintjane:

*...Nga tërë krijesat  
me shpirt e gjykim, shumë më të mjera*

<sup>4</sup> Sipas intervistës së Pasolinit në emisionin “Cinema 70”, (RAI), më 28 janar 1970, botuar më pas me titullin “P. P. Pasolini, La mia idea di popolo”, “La Stampa”, 1 nëntor 1990.

<sup>5</sup> Pasolini, po aty.

<sup>6</sup> Franco Ruffini, *Medea, da Cherubini a Pasolini*, në “Mille e una Callas - voci e studi” a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini, Quodlibet, 2017, f. 274.

<sup>7</sup> “Medea” e Euripidit u vu në skenë në vitin 431 para Krishtit, vit kur shpërtheu Lufta e Peloponezitet. Euripidi mendon edhe për fatin e grave të të mundurve, të përdhunuar dhe të kthyer në skllavëri nga fitimtarët. Tragjediani athinas e njeh fatin e të mërguarit.

<sup>8</sup> Pierandrea Amato, *Esilio, rivoluzione, solitudine. La filosofia di Medea*, në *Medea: la lacerazione della cura*, K. Revue trans-européenne de philosophie et arts, 8-1/2022, f. 65-79.

<sup>9</sup> Shtëpia, familja, njësia bazë e shoqërisë në qytet-shtetin e Greqisë së lashtë.

qenkemi ne gratë. Pikësëpari duhet  
 ne ta blejmë burrin me shumë të holla  
 dhe pastaj ta bëjmë  
 -q'është më keq akoma – zot të trupit tonë...  
 Thonë për ne gratë se kalojmë jetën  
 pa rreziqe fare brenda në shtëpi,  
 ndërsa burrat janë me armë në dorë.  
 Nuk mendohen mirë; se unë për vete  
 më tepër do doja të qëndroja tri herë  
 prapa një mburoje, sa të lind një herë.<sup>10</sup>

Pozicionin e vetëdijes së tepërt të personazheve të Euripidit, Niçe nuk e kishte duruar dot<sup>11</sup>, diçka që e kishte vënë re edhe te të tjerë heronj të poetëve grekë, që flasin në mënyrë më sipërfaqësore sesa veprojnë, sepse miti tek ata nuk gjeti objektivizimin e vet adekuat përmes fjalëve.<sup>12</sup>

Për të njëjtat arsye që Niçe e gjykon Euripidin, vjen në teatër një Medea e zhveshur nga solemniteti dhe fryrja e personazhit, me përmbajtje politike feministe, për rolin e gruas në botë dhe çështjet bashkëkohore femërore, në korrent me feminizmin në Italinë e viteve '70 dhe, më gjerë, me feminizmat në pjesën e botës perëndimore.

Dario Fo shkruan një *baladë tragjike*<sup>13</sup> me tone komike dhe groteske, për një shtrigë me fuqi magjike, që refuzon t'i nënshtrohet burrit, refuzon të jetë grua e pikëlluar. Në tekstin dramatik "Medea" që Fo shkroi, Franca Rame ndërhyr si autore dhe aktore. Teksti i performancës e përfshin drejtpërdrejt publikun në historinë e Medesë që nuk është më dramë e xhelozisë dhe zemërimit, por e vetëdijesimit:

*Burrat na i përdorin fëmijët, na mbajnë të nënshtruara: Prandaj i vras që të lindë një grua e re...*

<sup>10</sup> Euripidi, Medea, akti II, skena I, Logoreci, Tiranë, 2005, f. 22-23.

<sup>11</sup> "Tek Euripidi, drama nuk mbahet me pritjen epike të asaj që do të ndodhë, nuk mbahet me procesin e zbulimit të së panjohurës, drama mbahet me skenat madhështore retoriko-lirike, ku pasioni dhe dialektika e heroit kryesor derdhen lumë." Fridrih Niçe, *Lindja e Tragjedisë*, Uegen, Tiranë, 2001, f. 108.

<sup>12</sup> Niçe, vep. cit, f. 138.

<sup>13</sup> Sabina Ciminari, *Contro la legge de lu monno (e l'ingratitude): per un dialogo fra la Medea di Rame e Fo e femminismi italiani degli anni Settanta*, në *Medea: la lacerazione della cura*, vep.cit., f. 270-289.

*Rebelohuni gra, dhe unë do të mbahem mend nga të gjithë si një nënë e keqe... plot krenari. Por, më mirë është të mbahesh mend si një bishë e zezë, sesa të çmendesh si një dhi e zbutur... e cila mund të mjelet... dhe të qethet dhe të përbuzet dhe pastaj të shitet në treg pa nxjerrë zë nga goja! Unë duhet të vras fëmijët e mi!...*

*Medea ka vdekur, para se të lindte!*<sup>14</sup> (përkthimi im, E.D.)

Ka një krah tjetër mendimtarësh që statusin e mitit në letërsi dhe arte në epokën bashkëkohore e shohin në kuadrin e një vetëshërbimi ku artisti modern dhe bashkëkohor del në treg. Medea, vrasëse serial, e pa veten të shndërruar në heroinë feministe... Miti i është përkulur tani regjimit të *secilit të vërtetën e tij*, domethënë secilit Medenë e tij.<sup>15</sup>

Përtej kuptimeve politike dhe mesazheve për një angazhim të hapur në aktualitetin e një epoke, kur ekzistenca është bërë një problem politik, në një vend tjetër të Evropës, në Gjermani, Heiner Müller (1929-1995) e kthen në një kuptim politik në vetvete tekstin teatral “Hamlet Makina” (*Die Hamletmaschine*, 1977). Sepse, siç thotë teori-cieni gjerman Hans-Thies Lehmann, teatri nuk bëhet politik përmes tematizimit të drejtpërdrejtë të politikës, po përmes thelbit implicit dhe vlerës kritike të *mënyrës së tij të shfaqjes*.<sup>16</sup>

Kjo *mënyra e shfaqjes*<sup>17</sup>, pra teatri si simulacrum (gjasmim, imazh, shfaqje), që *pretendon* ta shfaqë botën ashtu siç është, ka të bëjë

<sup>14</sup> Dario Fo, Franca Rame, *Venticinque monologhi per una donna. Tutta casa, letto e chiesa e altre storie*, Debutto alla Palazzina Liberty, Milano, 1977, [www.archivio.francarama.it](http://www.archivio.francarama.it).

<sup>15</sup> Alain Brossat, *Médée où est ta victoire?*, në *Medea. La lacerazione della cura*, vep.cit., f. 35-52. Sipas Brossat “Miti, në shoqëritë tona, është miku më i mirë i estetizimit të realitetit dhe i zbutjes së tmerrit. Në këtë kuptim, na largon nga e vërteta triviale dhe brutale e fakteve, nga një fenomenologji pa grim. Është funksioni i tij kozmetik ose, nëse doni, ajo që e lidh atë me një pathos, në kuptimin aktual të termit, qoftë edhe pak përkeqësues.”

<sup>16</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Routledge, 2006, f. 178.

<sup>17</sup> Në lidhje me termin *representation* (angl.) apo *représentation* (fr.) ende nuk kemi një herë e mirë të fiksuar në shqip një fjalë adekuate për ta përdorur në artin e spektaklit ku përfshihen praktika të ndryshme si kinemaja, teatri, opera, koncerti klasik, rrok, cirku, po edhe arti performativ si pjesë e artit bashkëkohor. Preferojmë që termin *représentation* shqip ta themi “shfaqje” bazuar në shpjegimin që jep Peter Brook te “Hapësira boshe”: “Një *représentation* nuk është një imitim apo përshkrim i një ngjarjeje të kaluar, një *représentation* është jashtë kohës. Ajo i jep fund diferencës midis dje dhe sot. Ajo e merr veprimin e djeshëm dhe e vë të jetojë përsëri në secilin nga aspektet e tij - duke përfshirë këtu edhe spontanitetin. Me fjalë të tjera, një “*représentation*” bën atë çka ajo pretendon se

me një estetikë të re, e cila heq dorë nga subjekti, përsosmëria e dramës me dialogë, zhvillimi i karaktereve dhe konflikteve, pa nënkuptuar heqjen dorë nga moderniteti në vetvete.

Me Joneskon dhe Beketin në vitet '50 kishte ndodhur revizionimi i vlerave të shoqërisë në teatër. Ata e radikalizuan tragjedinë si përmasë estetike. Kahja e kërkimit të tyre kontradiktor kundrejt tekstit dramatik/teatral tradicional (sipas traditës dramatike të teatrit evropian me subjekt, karaktere, dialog, konflikt etj.), thellohet me paradigmën postdramatike.

Ndoshta, jo më kot, “Hamlet Makina” hapet me të ashtuquajturin *prolog* “Vdekja e teatrit”:

...Mëndafshi klithmën e aktorit shfryn;  
 Skuqet mëndafshi, petk i rënduar  
 Nga gjaku i lojës drejt vdekjes n'arrati.<sup>18</sup>

Që nga koha kur u shfaq si një fenomen skenik bashkëkohor, kjo vepër trajtohet si gurthemeli i teatrit postdramatik.<sup>19</sup>

Me “Breg deti i plaçkitur Medeamaterial Peizazhe me argonautë” (*Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, 1982), Müller-i rimerr mitin e Medesë dhe të Argonautëve, në formën e një triptiku me dy peizazhe-monologë, pa folës të identifikueshëm<sup>20</sup> dhe

bën: e bën diçka prezente, të pranishme, të tanishme, ekzistuese. Ne mund të shohim se si ajo është përtëritje e jetës, të cilën përsëritja e mohon, dhe kjo është po aq e vërtetë për provat sa dhe për shfaqjen.” Peter Brook, *Hapësira boshe*, Teatri i Metropolit, Tiranë, 2010, f. 172.

<sup>18</sup> Heiner Müller, *Makineria Hamlet dhe drama të tjera*, përktheu nga origjinali gjermanisht: Alban Beqiraj, Logbook, Prishtinë, 2021, f. 7. Kjo pjesë u vu në skenën e Teatrit Kombëtar Eksperimental në Tiranë, me regji të Stefan Çapalikut, në vitin 2014.

<sup>19</sup> Lehmanni kujton se “martesa e njeriut dhe e makinës” që gjejmë te Müller-i, filloi në avangardat historike me bashkimet midis organikes dhe makinerisë. Ajo vazhdon nën flamurin e teknologjive të reja dhe e kap trupin e njeriut në një mënyrë gjithëpërfshirëse: i lidhur me sistemet e informacionit, trupi prodhon fantazma të reja edhe në teatrin postdramatik. *Postdramatic Theatre*, vep.cit., f.162.

<sup>20</sup> Si shembull të monologut pa folës të identifikueshëm kam zgjedhur këtë pjesë:  
 Rakia është lirë  
 Fëmijët pshurrin në shishe bosh  
 Ëndërr e një koitusi Monstruoz në Çikago  
 Nëpër morg Amvisa të përlyera me gjak

midis tyre ka një skenë dialogësh ironikë, cinikë, Medea-Mëndeshë-Jason, ku në qendër është monologu i Medesë. Tekstet e përmendura më lart mishërojnë besimin e Müller-it si autor dhe regjisor teatri që ishte, për të bërë teatër me një minimum dramaturgie, madje pothuajse pa dramaturgjë.<sup>21</sup>

Prej këtej, po ndalem në tekstin “Medea, art i ekzilit” e Ildir Azizaj-Nivik, për të parë ndryshimin e këndvështrimit për mitin, kuadrin hapësinor dhe kohor në tekstin postdramatik, përdorimin e referencave tekstuale klasike dhe llojin e botës autonome dhe imediate (me vetë realitetin teatror) që autori ka krijuar nëpërmjet figurës së Medesë-aktore, fëmijëve personazhe dhe Jasonit.

### BOTA POSTDRAMATIKE TE “MEDEA, ART I EKZILIT”

Termi “postdramatik” nuk u përdor deri më 1999, vit kur Hans-Thies Lehmann (1944-2022) e prezantoi në veprën “Teatri postdramatik” (*Postdramatisches Theater*, 1999), ku trajton statusin e formave jo më dramatike të teatrit, të cilat u shfaqën në vitet ‘70 të shekullit të kaluar, e që përgjithësisht u quajtën forma *postmoderne*, ose në mënyrë më neutrale *eksperimentale bashkëkohore* ose *alternative bashkëkohore*. Lehmann-i argumenton se edhe në termin “postmodern”, parashitesa “post” tregon se një kulturë ose praktikë artistike ka dalë nga horizonti i modernitetit, por ende i referohet atij. Kjo mund të jetë një marrëdhënie mohimi, shpallje lufte, çlirimi, ose ndoshta vetëm një devijim dhe eksplorim lojçak i asaj që është e mundur përtej këtij horizonti.<sup>22</sup>

---

Të vdekurit nuk dalin në dritare  
 Nuk i bien tupanave të abortit  
 Prandaj janë të tillë: Tokë e përdhosur nga të mbijetuarit  
 DISA I KANË VARË NËPËR SHTYLLA GJUHA E  
 VARUR JASHTË E NGA QAFI NË BARK U VARET  
 TABELA: UNË JAM FRIKACAK  
 Mirëpo poshtë tyre Medea me copëzat e  
 Të vëllait në krahë Gruaja mjeshtre  
 E helmeve.

Heiner Müller, *Breg deti i plaçkitur Medeamaterial Peizazhe me argonautët*, në vëllimin “Makineria Hamlet dhe drama të tjera”, përktheu nga origjinali gjermanisht: Alban Beqiraj, Logbook, Prishtinë, 2021, f. 66.

<sup>21</sup> Heiner Müller në bisedë me Horst Laube në mesin e viteve ’70. Cituar nga Lehmann te *Postdramatic Theatre*, f. 26.

<sup>22</sup> Lehmann, po aty, f. 27

Postdramatikja nuk u nënshtrohet ligjësive dramaturgjike të *mimesis-it*<sup>23</sup>, ajo shkon përtej dramës, çka nuk do të thotë mohim abstrakt apo thjesht largim nga tradita e dramës. Këtu drama funksionon si një tekst i hapur për të krijuar marrëdhënie të drejtpërdrejta me spektatorin përmes mjeteve të teatrit (tingullit, koreografisë, videos etj.), prandaj termi *postdramatik* lidhet me një problem konkret të estetikës së teatrit.<sup>24</sup> Sipas Lehmann-it, roli i tekstit në teatrin postdramatik është po aq esencial sa për teatrin dramatik (teatri tekstual, teatri i tekstit), por në mënyrë tjetër. Teksti, i shkruar dhe/ose verbal i transferuar në teatër, bëhet më shumë prezencë sesa paraqitje, më shumë përvojë e përbashkët sesa e komunikuar, më shumë proces sesa produkt, më shumë manifestim sesa kuptim, më shumë impuls energjik sesa informacion.<sup>25</sup>

Në fakt, të gjithë termat nuk janë adekuatë për ta shprehur atë që është e re.

Bota dramatike e “Medea, art i ekzilit”<sup>26</sup> është strukturuar si triptik monologësh: *Fëmijët-balona*, *Zhelet e Medeas* dhe *Logbooku i Jasonit*, pa pasur orientime për skenën. Ajo botë është e mbushur me emërtime terriroresh, qytetesh e lumenjsh që u përkasin një hapësire mitologjike dhe një kuadri kohor bashkëkohor jolinear. Gjuha është pjesë e kësaj hapësire dhe pikërisht gjuha krijon të ashtuquajturat *personazhe*.

Azizaj përdor praktikën e intertekstualitetit, një element natyral për postmodernen, aq edhe për postdramatikën. Tekst referent është tragjedia “Medea” e Senekës, të cilën Azizaj e konsideron më gjakatare se prototipin e tragjedisë së Euripidit.<sup>27</sup> Seneka ka ruajtur në tragjeditë e tij referenca eksplicite nga veprat e tragjedianëve athinas, Eskili, Sofokliu dhe Euripidi. Edhe studiuesit “tragjedi gjaku” i quajnë ato të autorit latin (4-65 e.s), të përshkuara nga fatalizmi stoik dhe që kanë ndikuar tragjeditë elizabetiane të gjakut, “Hamletin”, “Mbretin Lir” dhe “Makbethin”, midis tyre.<sup>28</sup>

<sup>23</sup> Drama (*dramata*) si imitim i personazheve që veprojnë, personazhe dramatike. Aristoteli, *Poetika*, Çabej, Tiranë, 2006, f. 21.

<sup>24</sup> Lehmann, vep.cit., f. 20-21

<sup>25</sup> Po aty, f. 85

<sup>26</sup> U vu në skenë në teatrin “Dodona” në Prishtinë, në qershor 2018, me regji të Alban Beqirajt.

<sup>27</sup> Nga biseda me autorin: Arkapia nga Elsa Demo – Ildir Azizaj për fashizmin politik e kulturor të kryeministrit [https://www.youtube.com/watch?v=2\\_jDcnHISjg](https://www.youtube.com/watch?v=2_jDcnHISjg).

<sup>28</sup> Ella Isabel Harris, në parathënie e “Two Tragedies of Seneca: Medea and The Daughters of Troy”, 2014, EBook Nr.46058. Harris krahason fantazmën e

Interteksti nuk vë në rrezik origjinalitetin e autorit bashkëkohor, edhe atëherë kur është i drejtpërdrejtë si intertekst leksikor apo me formulime të caktuara gramatikore, edhe kur vjen si aludim, në diskursin e personazheve, siç ndodh në rastin tonë. Intertekstualiteti është shprehje e vetëdijes së autorit bashkëkohor se gjithçka në lidhje me mitin dhe temat variacione që dalin prej tij është thënë tashmë.<sup>29</sup> Aty është edhe zëri i Senekës, është edhe zëri i dramaturgut bashkëkohor që është duke krijuar një entitet dramatik autonom.

Gjeografia mitologjike – Kolkida, Korinti, Argosi, Jolkos, Thesalia, Danubi, Faza, Ponti, Termodoni, Tempes, etj. – është aty, sipas origjinalit të tragjedisë së Senekës. Ajo zë vend në pjesën e parë të triptikut, “Fëmijët-balona”. Fëmijët e vrarë që Azizaj i ka bërë *personazhe*, te Seneka i qasen dritës së skenës vetëm pasi vriten (te versioni i Euripidit nuk shfaqen fare).

Është e kuptueshme që kjo gjeografi, e cila përshkohet në monologun e përbashkët të të dy fëmijëve, të identifikueshëm në mit vetëm me emrat e tyre (Mermeros dhe Pheres), të kthehet në një abstraksion – diçka që drama si zhanër e gjeneron me natyrshmëri – sepse ata fëmijë vijnë këtu për ta përmbysur arketipin teatral të “Medesë”, domethënë vijnë që të shfaqen, të jenë prezentë:

*Ne s’jemi personazhe. Jemi veç gjëra që s’kanë ende emër. Në dramë s’dalim kurrë në shfaqje, dhe jemi përherë në kllapa. Hollë-hollë jemi vetëm “stories” që enden në kërkim të personazheve.*

*Por ama jemi pjellët e Medeas. Jemi të padukshëm se vrasja jonë ndodh jashtë skenës. Nuk kemi as tamam plang. Kjo stretch këtu është gjumi i një përbindëshi që dikur vigjëlonte tërë kohën.<sup>30</sup>*

Gjumi është një territor që çon te vdekja dhe të kthen prej saj, një territor që e bën gjeografinë mitologjike jolineare, të mjegullt, të përshkueshme lehtësisht dhe si element hapësinor, tashmë në një ligjërime postdramatik, krijon një peizazh halucinant, të çarë, të ndërprerë dhe të thyer nga zëra si ky, i një papagalli që flet:

---

Tibaldit, që i shfaqet Xhuljetës apo fantazmën te “Makbethi”, “Jul Cezari” dhe “Hamleti”, me atë të vëllait të Medesë, që i shfaqet kësaj në aktin e fundit të tragjedisë senekane.

<sup>29</sup> Edward Quinn, *A dictionary of literary and thematic terms*, Facts On File, Second edition, 2006, f. 218-219.

<sup>30</sup> Idlir Azizaj-Nivik, “Medea, art i ekzilit”, Logbook, Prishtinë, 2020, f. 9.

*...dhe diçka kërcet gjatë gjumit... kërcet koha vetë... kur kthehesh e stërkthehesh nëpër shtrat... i hap aq shumë sytë nëpër errësirën pus... e syri bëhet pus... sheh sesi njollat e vështrimit fluturojnë... mbeten pas foletë e fjalëve... fjalëve të njohura para këtij gjumi monstër... para se nëna të largohej prej këtu... tani që indiani pi ujin e freskët të Araksit... dhe persiani lag duart në Elbë e në Rin... sepse kufiri i universit nuk mbaron më në Tulë... dhe pa lëvizur nga shtëpia mund ta shtosh vakumin e dhomës plot miq fiktivë...*

Përvoja e vendeve bëhet surreale, konteksti i mitit mjegullohet, skena bëhet e luhatshme, e papërcaktuar dhe e papërfunduar, duke krijuar konfuzion kohor dhe hapësinor, karakteristika për dramën postdramatike. Është përmbysur koncepti i Aristotelit për të bukurën dhe rendin e tragjedisë si një e tërë dhe sipas një analogjie me logjikën.

Fëmijët-balona<sup>31</sup> (identifikimi me balonat, me një lojë të pafajshme fëmijërie) kujtojnë dëbimet e nënës së tyre, gjakun e vëllait të saj të derdhur në Kolkidë, por nuk akuzojnë, nuk gjykojnë, nuk mbajnë qëndrim dhe si *persona dramatikë* nuk identifikohen me një pathos objektiv, për të pohuar pozicionin e tyre duke pranuar apo refuzuar. Ndërkohë që përshkruajnë një ekzil të jashtëm, vetë janë në procesin e një ekzili të brendshëm, siç është i tillë udhëtimi i nënës së tyre në pjesën e dytë të triptikut.

Në monologun e Medesë që dëshiron të jetë aktore, kodet e një konteksti kulturor, ideologjik bashkëkohor janë të qarta e të mprehta:

*Po të isha aktore s' do ndjeja vetë frikë kur të çirresha:*

*-Njeriu është akadami fashiste!*

*veç dhimbja dhe kufijtë e mbajnë gjallë!*

*qelizat në radhë parakalojnë para shtetit!*

*E mandej do tregoja sesi hëna shfaqet në dritaren e Zotit duke lënë pas ca romantizëm për nënat e tjera. Aha, sikur komunizmi të ishte nëna!*<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Nga një bisedë me autorin, ai bën këtë koment mbi simbolikën e fëmijëve-balona: "Këta fëmijë që Medea ka vrarë, nuk janë gjë tjetër veçse dy letra të dërguara Jasonit. Këto dy letra dashurie që ai nuk ka pasur kohë t'i lexojë, ajo i ka grisur dhe tani Jasoni mundohet t'i ngjisë. Drama është bazuar mbi këtë platformë."

<sup>32</sup> Azizaj-Nivik, *Medea*..., vep.cit, f. 16.

Këtu ndodh kalimi nga modeli i intertekstualitetit në modelin e interkulturalitetit, që do të thotë se nuk ka aq rëndësi raporti i tekstit bashkëkohor me tekstin klasik të Senekës, por perceptimi i konteksteve dhe kulturave, për të kuptuar një pjesë të rëndësishme të praktikës bashkëkohore, që i përket teatrit ndërkulturor.

Nga pikëpamja dramaturgjike, tragjeditë e Senekës – të vetmet tragjedi të plota që na vijnë nga antikiteti latin – paraqiten si tekste të gjata, të vargëzuara, pa ndërprerje. Nuk kanë një strukturë të ndarë në “skena”. Te “Medea”, hapësira e vendi i veprimit janë statike, koha është lineare. Tragjedia ndodh në një ditë<sup>33</sup>, një ditë kohë i jep Medesë Kreoni që të largohet nga Korinti. Fillon me një prolog të heroinës drejtuar perëndive që ta mbështesin në hakmarrjen ndaj Jasonit dhe gruas së tij të re. Medea i flet paraardhësit të saj hyjnor, Diellit, dhe i kërkon të fluturojë në karrocën e tij pas vrasjes së fëmijëve. Zemërimi e bën të fortë:

“Bëje zemrën të egër si Kaukazi”<sup>34</sup>, i thotë vetes dhe në mënyrë progresive, nga kërcënimi në katastrofë, është zemërimi që i hap sytë asaj. Aksioni përqendrohet te hakmarrja dhe krimet. Në skenën III, që është edhe më e rëndësishmja, përshkruhet ekzili i Medesë, zhvillohen dialogët me mëndeshën<sup>35</sup>, Kreonin<sup>36</sup> dhe Jasonin<sup>37</sup> dhe ndërhyrjet e korit e vënë para gjyqësisë. Por:

*Medea mbetet: ajo është deti, toka, hekuri, zjarri, perëndia dhe vetëtima.*<sup>38</sup>

Figurat e Jasonit në tekstin e Azizajt dhe të Senekës pikat e takimit i kanë më së shumti në përmbajtje, jo në formë, stil apo ton. Heroi

<sup>33</sup> Sipas Artistotelit, uniteti i kohës nuk është aq i nevojshëm sa uniteti i veprimit. “Tragjedia mund të mendohet të zgjatet sa mban një rrotullim i diellit”, *Poetika*, f. 24.

<sup>34</sup> Lucio Anneo Seneca, *Medea*, Premessa e traduzione di Giusto Picone, La Biblioteca di CC II (2016), Volume pubblicato online da G.B. Palumbo & C. Editore S.p.A. nella sezione "La Biblioteca di Classico Contemporaneo", giugno 2016, ISBN 978886889332-3, f.7. Përkthimi i citimeve nga italishtja është imi, E.D.

<sup>35</sup> Seneca, po aty. Mëndesha i kujton Medesë se është më mirë të përshtatet me rrethanat. Kjo ia kthen: *Ata që nuk kanë shpresë nuk kanë arsye të dëshpërohen...*

<sup>36</sup> *Kushdo që e shqipton dënimin pa e dëgjuar palën tjetër, është i padrejtë, edhe sikur dënimi të ishte i drejtë... f. 14.*

<sup>37</sup> *Nëse vrasja mund ta ngopte këtë dorë, nuk do të kisha vrasë asnjë. Edhe dy janë shumë pak për urrejtjen time. Po të fshihet akoma diçka e jotja në barkun tim, do të rrëmoj me shpatë në të brendshmet, do ta nxjerr me hekur. ff. 35-36*

<sup>38</sup> Po aty, f. 11.

i argonautëve, i dorëzuar, i paaftë për të vepruar, i dobësuar tanimë nga vetëdija për një jetë në arrati në det të hapur, del nga dialogu senekan Medea-Jason, dhe vjen sërish tek Azizaj me diskursin e mohimit të gruas dhe nënës, por në një formë tjetër:

*E di që ke mbaruar punë si nënë, por jo me mëmësinë*<sup>39</sup>

Kjo forma tjetër ka të bëjë me peshën që merr monologu, i cili në mungesë të komunikimit apo raportit ndërpersonal, vetë e provokon dhe e pëson çdo kujtim, çdo mendim, çdo imazh dhe përjetim që buron prej fjalëve. Tragjedia nuk *shfaqet* më si tragjedi, sepse çdo lloj ndjeshmërie do të dëmtonte konfliktin dhe tragjedinë vetë (teoricienë si Diderot shkruan për këtë<sup>40</sup>). Sado folje dhe veprime të Medesë nga Seneka të ketë ruajtur dramaturgu bashkëkohor dhe t'i ketë përdorur duke shtuar pjesën e vet në veprën e tij<sup>41</sup>, përsëri “Logbook”-u (një regjistrim zyrtar i ngjarjeve gjatë udhëtimit të një anijeje ose avioni) i Jasonit të Azizajt, të lë shijen e një regjistri aktual, e një bilanci burokratik me fjalë gjakatare të thara, e që ndryshe mund ta quanim *regjistri i indiferencës morale*.

Falë këtij monologu, ligjërimi postdramatik krijon efektin e *së folurës me publikun*. Jasoni i drejtohet Medeas në vetën e dytë, edhe pse ajo nuk është aty dhe përballë ai ka publikun/lexuesin. “Teatri nuk është vendi ku aktori interpreton tekstin e shkruar”, shkruan Grotowski në programin e tij “Për një teatër të varfër”. “Teksti, një element themelor i paprekshëm i teatrit, por ai nuk mund të ekzistojë pa aktorin, i cili nuk mund të kuptohet pa atë që e sheh, spektatorin. Teatri është ajo që ndodh midis aktorit dhe spektatorit.”<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Azizaj, vep. cit., f. 29.

<sup>40</sup> “Nga të gjitha cilësitë shpirtërore, ndjeshmëria është më e lehta për t’u shkërbyer... midis atij që shkërben ndjeshmërinë dhe atij që ndien, do të jetë gjithmonë ndryshimi që është midis shkërbimit dhe realitetit.” Denis Diderot, *Paradoksi i aktorit*, Tiranë, Argeta - LMG, 2015, f. 76.

<sup>41</sup> Të kap.

Të hedh nëpër erë.

Të flak në hapësirë.

Nëpër mes

E prapë të shoh.

Ti humbet.

Hapërdahesh.

Del nga vetja... f. 25.

<sup>42</sup> Jerzy Grotowski, *Për një teatër të varfër*, Teatri i Metropolit, Tiranë, 2010, f. 23.

Një fjalim që i adresohet audiencës, e intensifikon komunikimin – gjegjësisht komunikimin që ndodh në *këtu dhe tani* të teatrit, do thoshte Lehmann.<sup>43</sup> Prandaj, teksti postdramatik synon një teatër të së tashmes.

Kush e ka parë këtë pjesë të Azizajt në skenën e teatrit, mund të ketë ndier edhe një aspekt tjetër të funksionit që merr fjala në teatrin postdramatik: vuajtja, urrejtja, zemërimi, trishtimi, nuk vijnë si përjetim, deklamim apo predikim, nuanca që do t'i ruanin po të ishin fjalë të folura në një raport dramatiko-dialogjik. I distancuar nga ky koncept, teksti “Medea, art i ekzilit” është organizuar mbi bazën e logjikës së diskursit që nuk krijon distancë estetike me spektatorin si në teatrin dramatik.

Mbi të njëjtin parim është shkruar monologu i fëmijëve-balona ku herë pas here ndërhyjnë zëra koralë për të krijuar një lloj simultaniteti të së folurës:

*Shpesh ulemi pranë lypësave dhe qenëve të tyre. Pastaj i ndajmë ata në dy kategori: zotërues dhe të keqkuptuar.*

**(Të pastrehët)** *Pastaj ata na vrasin. Na vrasim një herë. Mandej të dytën. Më pas të tretën herë. E kështu me radhë. Sa vrasja bëhet krejt e pamundur e nuk ndodh më.*<sup>44</sup>

Në këtë lloj teksti nuk progresojnë idetë, as *figurat-personazhe* që i bartin ato, progreson komunikimi i pandërprerë që ndodh mes teatrit dhe spektatorit, i cili bëhet pjesë e shfaqjes së të përbashkëtave të njerëzimit. Patologjia e Medesë parahistorike rezonon te kori i të pastrehëve duke i shërbyer krijimit të një analogjie bashkëkohore të mitit.

Ndërhyrjet e korit në pjesën e parë vijnë në formë parodie dasmash, me një stil *bouffon*, me qëllim zbrazjen e pathosit. Në fakt, kjo formë e zhvesh tekstin/shfaqjen nga sublimja dhe seriozja, e po aq e lidh me kuptimin që tragjedia ka pasur në origjinë, në krye të herës, kur kishte natyrë satireske.

Kujtojmë çfarë shkruan Tadashi Suzuki, një emër i rëndësishëm i teatrit avangard në Japoni: “Njeriu modern nuk beson më në zota që nuk i sheh, në teatrin modern perëndi bëhet audienca.”<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Lehmann, vep. cit, f. 128.

<sup>44</sup> Azizaj, vep. cit. f. 14.

<sup>45</sup> Tadashi Suzuki, *The Way of Acting: The Theatre Writings*, Theatre Communications Group, 2003, f. 17.

“Medea, art i ekzilit” u shkrua për teatër, jo për një personazh magjistrice, vrasëse apo feministe, po për një figurë që dëshiron të jetë aktore. Në një bisedë me autorin, ai tregon se fillimisht e kishte ngacmuar pamja e njerëzve që qarkullojnë nëpër Tiranë me një valixhe në dorë, gati ta lënë vendin në çdo kohë. Janë shqiptarë të një brezi tranzitor, që në njëfarë kuptimi nuk mund ta transformojnë energjinë e vet njerëzore dhe profesionale në atdhe, në Shqipëri.

Gjatë punës në Teatrin Kombëtar të Kosovës për të vënë në skenë një dramizim të romanit të tij, “Gazetarja e Kulturës vetëvritet. Shpirti i saj në drejtim të paditur”<sup>46</sup>. Azizaj ishte ngacmuar nga një fjali e aktores Donikë Ahmeti, e cila, në një moment dëshpërimi, i kishte shprehur shqetësimin e saj se, si aktore, ishte vetëm një person që “mëson tekstet përmendësh”! Mjaftoi kjo që autori të gjejë një folë gjuhësore për të folur për ekzilin brenda artit teatror, për zhvendosjen nga aktori te personazhi, për ekzilin në këtë dualitet mes individit dhe persona-s. Ankesa e aktores kishte ngritur pa dashje një pyetje të rëndësishme për artin e aktrimit që kërkon t’u ikë paradigmave e metodave që nuk kalojnë nëpër një krijimtari të thellë:

Mandej do i nxirrja plaçkat e barkut tim e rropullitë duke i tundur si flamur -bajrak kukurec - me zorrë-gërsheta - për me thënë se veten si ekzil - oh po e dua - dhe aq pa masë sa ç’është dhe e vështirë - ngase ashtu çafaretet gramatika - *ekzilvereta* - ja paja ime! - në këtë vetë do flisja - duke vrarë një mizë mbi kokën e Leninit:

- çfarë tjetër me *zhba*?<sup>47</sup>

Këtij fragmenti i korrespondon në tekstin e Senekës momenti që kemi cituar më lart, kur Medea i thotë Jasonit se (perifrazoj), nëse diçka ka mbetur akoma prej farës së tij në barkun e saj, ajo ka për ta nxjerrë me hekur nga rropullitë.

Furia ka ndërruar destinacion. Medea që aspiron të jetë aktore nuk lakmon aktorllëkun në vetvete, por atë gjendje që çliron mendim, për një fillim nga e para, mundësi që, Sistemi i aktorit të Stanislavskit, me

<sup>46</sup> Dy figurat qendrore të këtij romani janë dy aktore teatri, aktorja e vjetër dhe aktorja e re. Thotë e vjetra:

“Pse nuk më pyet se çfarë ishte aktori shqiptar?”

Dhe aty i tregonte se ai s’dinte të bënte gjë tjetër veçse të fliste tekste, t’i fliste tekstet që i vinin në gojë.” Botuar nga Zenit, Tiranë, 2011, f. 10

<sup>47</sup> Azizaj, *Medea...*, vep. cit., f. 23

të cilin ka punuar teatri shqiptar, nuk ta jep. Ky sistem bazohet në imitimimin e emocioneve dhe të veprimeve të botës së përditshme, në mënyrë që aktori ta jetojë rolin, por pa garantuar një qasje *realiste* ndaj botës.

Do të duhej një figurë si Medea, jo ajo e prototipit që rebelohet kundër fatit tragjik dhe tek e cila audienca projekton ankthin e vet dhe hidhërimin e thellë. Do të duhej një Medea aktore sepse asnjë lloj dhune nuk do ta bënte Medenë më të kthjellët sesa loja në teatër.

*“Ah sikur të isha aktore do ta kisha zbutur inatin e vrullin – furia ime do ishte thjesht Lagështirë – e krejt si i hyn ajo murit do kisha hyrë unë mes Korit – e do flisja prapë në vetën e parë – si e do zakoni – e futur përmes trupave të tyre – si syri nëpër bishtin e palloit – e do e thosha se:*

*-Unë hyra në këtë grup*

*Me po atë lëvizje si doli Thespis prej korit*

*Unë jam Rozafa me fytirën e Kalisë*

*Unë vetë jam jeta por jo ringjallja*

*Jam qumështi i zier me gjak...*

Kërkohet një Medea aktore që ta derdhë furinë në format foljore të dëshirores (që shprehin një veprim të dëshirueshëm), për të krijuar dhe një Medea-utopi, një Medea me identitet të tretur në gjuhë. Mënyrën dëshirore të së folurës së saj mund ta lexonim me ndihmën e Peter Brook-ut edhe kështu: “Në jetën e përditshme, *sikur*-i është një shpikje, në teatër *sikur*-i është një eksperiment. Në jetën e përditshme, *sikur*-i është një arratisje nga e vërteta, në teatër *sikur*-i është e vërteta. Kur ne jemi të bindur t’i besojmë kësaj të vërtete, atëherë teatri dhe jeta bëhen një.”<sup>48</sup> Thënë ndryshe, ndjenja njerëzore imiton artin, po aq sa arti imiton jetën.

Furia ka të bëjë edhe me shndërrimin total të aktorit, i cili mishëron idenë e ekzilit aktiv. Vetëm aktori e ka aftësinë të kalojë nëpër këtë lloj metamorfoze.

“Medea, art i ekzilit” është një fantazmë imagjinare që nuk përfaqëson një personazh, aq më pak një karakter me një unitet apo

<sup>48</sup> Peter Brook, *Hapësira...*, vep. cit., f. 174.

përmasë psikologjike. Është një figurë skenike që i lejon spektatorit të përftojë një kuptim kritik të së tërës.

Monologët e “Medesë, art i ekzilit”, nga ana formale, forca dhe jopatetika, kërkojnë një vetëdije përtej traditës retorike për aktorin, drejt atyre koncepteve që i kanë revizionuar disa teatërberës gjatë shek. XX, si Peter Brook-u, për shembull, i cili është i mendimit se:

*“Aktori duhet ta sjellë veten në një gjendje pavetëdijeje për të cilën është krejtësisht i përgjegjshëm. Rezultati është një e tërë, e pandashme – por emocioni është vazhdimisht i ndriçuar nga inteligjenca intuitive, në mënyrë që spektatori, edhe pse i kërkojnë vëmendjen, e sulmojnë, e distancojnë dhe e detyrojnë të rivlerësojë, si përfundim jeton një të tërë po aq të pandashme. Katarsisi nuk mund të ketë kurrë vetëm një purgativ emocional: ai duhet të ketë qenë një thirrje që i bëhet njeriut në tërësi.”<sup>49</sup>*

Në këtë mënyrë, teatri nuk padit, nuk predikon, nuk mban fjalime, teatri përcjell një përvojë tragjike në të cilën tragjike nuk është dhimbja, por pranimi për të jetuar me mungesën e zgjidhjeve. Këtë gjendje, Medea e Azizajt e përjeton si një akt poetik, antiheroik, në një udhëtim nga brenda jashtë, nga mendimi tek urgjenca për komunikim. Është një botë që nuk kërkon të shkaktojë keqardhje apo frikë, por kërkon të arsyetojë.

## PËRFUNDIME

“Medea, art i ekzilit” është një tekst teatral bashkëkohor i ndërtuar sipas një logjike estetike postdramatike. Ildir Azizaj-Nivik propozon një përfytyrim të vetin për tragjedinë, si një dramë që luhet në mendjen e personazheve përpara se të vihet në skenë. Fjala arrin të bëhet një spektakël vizionar dhe përgjegjësia e dramaturgut ndaj botës ku jeton arrin të mëtojë edhe përgjegjësi ndaj artit teatral. Estetika e gjuhës postdramatike krijon një kuptim politik të teatrit që vjen prej një kohe dhe një hapësire të re, komunikon me një grup të gjerë përvojash që shkojnë përtej përvojave të aktorit, përtej interesit të teatrit për vetë teatrin, duke e vendosur teatrin në zemër të shoqërisë si art publik, si një akt politik.

<sup>49</sup> Peter Brook, *Hapësira...*, f.158.

## BIBLIOGRAFI

- [1] Aristoteli, *Poetika*, Çabej, Tiranë, 2006.
- [2] Azizaj-Nivik, Ildir, *Medea, arti i ekzilit*, Logbook, Prishtinë, 2020.
- [3] Azizaj-Nivik, Ildir, *Gazetarja e Kulturës vetëvritet. Shpirti i saj në drejtim të paditur*, Zenit, Tiranë, 2011.
- [4] Brook, Peter, *Hapësira boshe*, Teatri i Metropolit, Tiranë, 2010.
- [5] Diderot, Denis, *Paradoksi i aktorit*, Tiranë, Argeta – LMG, 2015.
- [6] Dommermuth-Gudrich, Gerold, *Mitet*, Spektër, Tiranë, 2006.
- [7] Euripidi, *Medea*, Logoreci, Tiranë, 2005.
- [8] Jerzy Grotowski, *Për një teatër të varfër*, Teatri i Metropolit, Tiranë, 2010.
- [9] Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Gjermani, 1999.
- [10] *Medea: la lacerazione della cura*, K. Revue trans-européenne de philosophie et arts, 8-1/2022.
- [11] “Mille e una Callas – voci e studi” a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini, Quodlibet, 2017.
- [12] Müller, Heiner, *Makineria Hamlet dhe drama të tjera*, Logbook, Prishtinë, 2021.
- [13] Niçe, Fridrih, *Lindja e Tragjedisë*, Uegen, Tiranë, 2001.
- [14] Rame, Franca, Fo, Dario, Fo, Jacopo, *Venticinque monologhi per una donna. Tutta casa, letto e chiesa e altre storie*, Debutto alla Palazzina Liberty, Milano, 1977, *Medea*, Dario Fo në *Medea*, (Fo, 2000).
- [15] Seneca, Lucius Annaeus, *Medea*, traduzione di Giusto Picone, volume pubblicato online da G.B. Palumbo&C. Editore S.p.A. nella sezione "La Biblioteca di Classico Contemporaneo", 2016.
- [16] Seneca, Lucius Annaeus, *Two Tragedies of Seneca: Medea and The Daughters of Troy*, 2014 [EBook #46058].
- [17] Suzuki, Tadashi “The Way of Acting: The Theatre Writings”, Theatre Communications Group, USA, 2003.
- [18] Wolf, Christa, *Medea*, Dora d’Istria, Tiranë, 2007.



Ag Apolloni

## TEATRI DHE DRAMA (Nga rituali deri te roboti)

### Abstrakt

Ndryshe nga poezia dhe proza që janë mjaftuar me forma letrare, drama pikënisje e ka formën letrare, ndërsa synim mediumin teatror. Ky relacion është i njëjtë që nga lashtësia deri në ditët e sotme. Edhe sot drama ka një rreth të ngushtë lexuesish, mirëpo inskenimi i saj gjithmonë synon, nganjëherë edhe e arrin, një audiencë të gjerë. Kjo është e evidente edhe në hapësirën shqiptare, ku drama gjithmonë botohet me një tirazh të kufizuar, më shumë për t'iu dhuruar njerëzve të teatrit, sesa për t'u shitur, meqë interesimi për teatrin është i vogël, ndërsa interesimi për tekstet dramatike pothuajse mungon fare.

Shfaqjet e dramave në teatrot shqiptare ende realizohen me buxhet të vogël, prandaj edhe tipi i teatrit spektakolar këtu ka qenë i rrallë. Një problem tjetër është gjendja e teatrove që ka shkaktuar kufizime në përzgjedhjen e teksteve dhe në aplikimin e poetikave teatrore.

Megjithatë, drama shqipe në shekullin 21 ka sjellë ndryshime tekstuale dhe skenike, që mund të shihen si risi dhe avancime, si p.sh.: metateatri, teatri hibrid, teatri i sajuar etj., nëpërmjet të cilëve është e dukshme, dhe e kuptueshme, që teksti ka kushtëzuar shfaqjen.

*Fjalët çelës:* Inskenim, spektakël, metateatër, teatër hibrid, teatri online.

### NGA RITUALI TE ROBOTI

Kur e shohim origjinën e teatrit, e kuptojmë që kemi të bëjmë me një letërsi që ka dalë në kërkim të audiencës. Teksti nuk shpërndahet si libër, si fletushka, por deklamohet e performohet për ta tërhequr vëmendjen e njerëzve. Skena (karroca), zëri (i lartë), gjestet (lëvizje patetike për vëmendje), janë shenjat e para të shfaqjes së teatrit, i cili shartoi deklamimin me ritualin religjioz, dhe kaloi nga monologu në dialog, edhe pse, siç e provon edhe praktika e monodramës, dialogu s'është kusht i domosdoshëm për teatrin dhe dramën.

Nga antikiteti deri sot, si çdo gjë, edhe teatri ka pësuar transformime të vazhdueshme. Në shekullin njëzet njiheshin edhe

eksperimentet e teatrit pa veprim dhe pa veprues, ndërsa në shekullin 21, njëqind vjet pas shpikjes së fjalës robot<sup>1</sup>, nga shkrimtari çek Karel Čapek<sup>2</sup> (R. U. R., ose Rossumovi Univerzální Roboti, 1920), është provuar edhe shfaqja me robot, të cilit i janë dhënë dy role: roli i aktorit dhe roli i dramaturgut. Pra, ai, nëpërmjet programit GPT, e ka shkruar pjesën të cilën pastaj edhe e ka luajtur. Përderisa dikur Eskili i hipnotizonte shikuesit nëpërmjet magjisë dhe trikave nga praktika spirituale, sot publiku hipnotizohet nga Inteligjenca Artificiale. Atë ankth që kishte publiku nga fantazma e Darit, të cilën Eskili e nxori para publikut naiv, e ka njeriu i sotëm para artit algoritmik të robotëve.

Natyrisht, teatri shqiptar ende nuk është bërë pjesë e këtyre problemeve, por nuk janë të vogla problemet që ka sot, dhe as risitë që ka sjellë në këtë shekull.

## TEATRI ONLINE

Në aspektin e inskenimit, gjatë kohës së pandemisë, si në shumë vende të botës, edhe në Kosovë ka filluar teatri online, që shfaqte repertorin e regjistruar para publikut të izoluar. Qëllimi ishte i thjeshtë: ta ndihmonte publikun ta kalonte më lehtë karantinën. Forma e komunikimit që u zgjodh gjatë pandemisë, dështoi, siç u tha, për shkak të specifikave që ka teatri. Shfaqja teatrale synon komunikimin direkt, marrjen e duartrokitjeve dhe matjen e reagimeve të publikut në kohë reale. Shfaqjet online u dhanë si shfaqje të filmuara, pa mundur të gjejnë një mënyrë të interaktivitetit, ose të manifestimit të reagimeve paralel me kohën e veprimeve. Kjo formë e transmetimit të shfaqjeve ishte ushqim i publikut me rezervat e teatrit, jo me të rejat e tij. Përderisa në vendet e tjera, pandemia e futi teatrin në një fazë të virtualitetit, format e të cilit i shfrytëzoi në maksimum dhe i perfeksionoi në atë shkallë sa i mbijetoi edhe fazës së post-pandemisë, për teatrin tonë kjo ishte një kafshatë që s'u kapërdi dot. Teatri është simulacion, por si simulacion virtual nuk pati efekt, kryesisht për shkak të paaftësisë për t'iu përshtatur shpejt kushteve të reja, por edhe për shkak se kur jemi tek ekrani, platformat filmike bëjnë oferta më të mira. Dhe, dihet që publiku gjithmonë zgjedh ofertën më të mirë.

<sup>1</sup> Drama e R.U.R. e shkruar më 1920, e pati premierën në janar 1921.

<sup>2</sup> Ka supozime se fjalën *robot* e 'shpiku' vëllai i Karelit, Jozefi, që ishte shkrimtar dhe piktor. Fakt është që për këtë fjalë Kareli vendosi pas diskutimit me të vëllanë.

Sidoqoftë, pandemia ishte një mundësi e artë për zhvillimin e teatrit online, një mundësi që nuk e shfrytëzuam. Nuk ditëm, nuk deshëm, apo ndoshta nuk mundëm.

## TEATRI HIBRID

Edhe pse teatri ynë nuk e ka kaluar testin për teatër online, natyrshëm e ka provuar shfrytëzimin e mjeteve dhe teknikave kinematike dhe digjitale. Domethënë, teatri nuk e ka pasë frikë ikjen nga tradicionalja, por e ka pasur të pamundshëm shkëputjen nga prania fizike e publikut. Nga shfaqjet që janë dhënë në teatrot e Kosovës gjatë këtyre njëzet vjetëve, mund të thuhet se janë bërë kombinime interesante të videove dokumentare dhe artistike, të imazheve nga jeta triviale dhe skena mediatike, të tingujve nga muzika live dhe ajo me DJ, duke krijuar kështu një realitet skenik që shkon përtej teatrit dhe tërheq tipa të ndryshëm të publikut. Në rastet kur këto janë bërë vetëm për të eksperimentuar, pa u motivuar, kanë ndikuar negativisht: jo që nuk kanë tërhequr publik të ri, por e kanë larguar edhe të vjetrin.

Teatri hibrid është hibrid në mjetet e strukturimit dhe në mënyrat e komunikimit. Aktualisht, ky është nocioni më i diskutuar në botën e teatrit, çka do të thotë se atij i atribuohen vazhdimisht funksione nga të gjitha fushat e manifestimit vizual dhe auditiv, dhe i lejohen të gjitha format e komunikimit, duke përfshirë edhe *live stream*-et nëpër rrjete sociale.

Në kulturën tonë, teatri hibrid ende është teatër pa xhamin e ekranit ndërmjet, ndërsa në kulturat e tjera, ekрани nuk shihet më si pengesë për zhvillimin e teatrit drejt transformimeve që vijnë si imperative kategorike të kohës sonë. Koha ndryshon, realiteti ndryshon, teatri po ashtu.

Nëse në vitet '90 ndonjë shfaqje me elemente të teatrit hibrid është injoruar, ose sulmuar, në shekullin 20 praktikat e tilla pranohen natyrshëm, pa sforcime. Fatkeqësisht, kritika nuk është sa duhet inkurajuese ndaj këtyre eksperimenteve, edhe pse dihet që eksperimentet janë mënyrat e vetme për t'i shtyrë kufijtë e artit. Megjithatë, kjo nuk është një pengesë për teatrin, përderisa teoria ka karakter aposteriori karshi artit. E rëndësishme është që teatrit tonë nuk i mungon guximi për ta sfiduar shijen dhe dijen e publikut, i cili është pjesëmarrës në shfaqje, apo përjetues dhe vrojtues i transformimeve.

## METATEATRI

Metateatri është dominante e teatrit postmodern. Termi u krijua në vitin 1963 nga Lionel Abel, ndërsa si dukuri u shfaq para 2500 vjetësh në komediografinë greke, pastaj shfaqet fuqishëm e çuditshëm te *Hamleti*, më vonë te *Fausti* i Goethes, te Çehovi, Brehti, Pirandello, etj. Pas Luftës së Dytë Botërore, thyerja e murit të katërt u bë diçka e zakonshme për teatrin, dhe shpjegimi i procesit të dramës brenda dramës u kthye në modë. Kjo u kthye në kërkesë të teatrit, kështu që drama e ndjeu si obligim t'i përshtatej. Loja e aktrimit dhe loja e shkrimit përputheshin për hir të dominantes transformative të teatrit.

Në Kosovë, metateatri u kthye në dukuri dominuese vetëm në shekullin 21, kur dramaturgët, të formuar me teatrin evropian, qoftë nëpërmjet literaturës, qoftë nëpërmjet televizionit, dhe sidomos internetit, u frymëzuan dhe u inkurajuan për aplikimin e modeleve të tilla. Në historinë e teatrove tona tashmë janë të panumërta shfaqjet që kanë thyer murin e katërt, çka do të thotë se metateatri është një nga dukuritë më të zakonshme. Kjo thyerje shpesh është bërë vetëm për të shkaktuar të qeshura, ose habi, pra pa ndonjë motivim të veçantë, por, sidoqoftë, ka ndodhur, dhe hyn te risitë që s'u është dashur të presin për t'u pranuar.

## TEATRI SPEKTAKOLAR

Teatri spektakolar është teatër ekstravagant, drithërues, dramatik. Në një kohë kur kinematografia ia ka marrë teatrit publikun me gjithë sallë, rastet më të mira për t'iu hakmarrë asaj janë ato kur teatri merr teknikat dhe logjikën e filmit. Efektet teknike, si vetëtimja, murmurima, krisma, pastaj skenat impresionuese me kuaj, motor, veturë, apo tren, apo me trupa masive: banda, turma protestuese, trupa ushtarake etj., sjellin një film të gjallë, pa xham ndërmjet publikut dhe skenës.

Ky tip i teatrit, kaq i preferuar në vendet perëndimore, nuk ka gjetur hapësirë në teatrot tona. Edhe në rastet kur janë bërë përpjekje, është parë që, për mungesë mjetesh financiare, janë bërë zgjedhje dhe zgjidhje të improvizuara që e kanë dëmtuar shfaqjen dhe tipin e shfaqjes.

Teatri spektakolar, më shumë se test për teatrin, është test për shtetin. Shtetet pa vetëdije të lartë mbi artin, nuk investojnë në spektakle të tilla, për të cilat duhet të paguhen me dhjetëra, ndonjëherë me qindra

persona, dhe duhet blerë material të ndryshëm kostumografik, skenografik dhe teknologjik.

Ky tip i shfaqjeve synon ta mbushë teatrin me jetë, dhe vetëm kur shfaqjet e tilla, pavarësisht vlerave estetike, të bëhen të zakonshme, mund të flitet për stabilitet të institucionit teator, një stabilitet financiar dhe komunikativ.

Nga të dhënat që kam arritur të nxjerr mbi trajektoren e teatrit tonë, që nga viti i themelimit të Teatrit Kombëtar të Kosovës (1949), del se dy tipa të teatrit kanë dështuar: teatri online dhe teatri spektakolar. Kjo do të thotë që politika kulturore e ka injoruar virtualitetin dhe s'ka mundur ta përballojë realitetin. Këto janë dy probleme që mbesin: në epokën e internetit, teatri online s'mund të jetë tranzicional; në epokën e spektaklit, teatri spektakolar s'mund të mos jetë test i validitetit institucional.

## LITERATURA

- [1] Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Hill and Wang, 1963.
- [2] Billington, Michael. *Robot wars: 100 years on, it's time to reboot Karel Čapek's RUR*, The Guardian, 7. 1. 2021.
- [3] Elsie, Robert. *Historia e letërsisë shqiptare*. Dukagjini, 2001.
- [4] Rapti, Vassiliki. *Ludics in Surrealist Theatre and Beyond*. Routledge, 2016.
- [5] Schmidt, Kerstin. *The Theater of Transformation*. Rodopi, 2005.

Arian Krasniqi

## MONODRAMATIKA E BESIM REXHAJT

### Abstrakt

Monodrama është një lloj i veçantë i tekstit dramatik, por edhe i shfaqjes skenike teatrore. Duke qenë se ky lloj i atribuohet prezencës së një aktori në skenë, me të drejtë është quajtur edhe si *lojë e një shpirti*. Monodrama, historikisht, ngjashëm si në vendet e tjera, edhe në Kosovë është shkruar dhe vazhdon të shkruhet pak. Një nga autorët që më së shumti ka lëruar llojin e monodramës në fillimshkullin tonë në Kosovë është studiuesi dhe dramatisti Besim Rexhaj. Prandaj, ky punim mëton që, përmes një analize të shumanshme, të hedhë dritë mbi aspekte të veçanta të këtyre teksteve monodramatike. Pra, brenda këtij punimi, bëjmë fjalë për *monodramatikën* e këtij autori.

*Fjalët çelës:* Monodramatika, tekste, skena, struktura, teatrore, tematika, karakterologjike.

### I. LOJA E NJË SHPIRTI

Tekstet dramatike, të shkruara për t'u vënë në skenën e teatrit, karakterizohen, përveç tjerash, edhe për nga veçoritë e tyre të dallueshme. Në këtë mënyrë, edhe zhvillimi i gjinisë së dramës bashkëkohore në Kosovën e shekullit tonë ka shpërfaqur, edhe pse jo në masë të dëshiruar, llojin e veçantë të tekstit skenik, të njohur si *monodrama*.

Në kuptim të përkufizimit, tekstet monodramatike u atribuohen rrëfimeve dhe veprimeve të një personazhi dramatik, përkatësisht prezencës së një aktori në skenë. Madje, monodrama u quajt edhe si *lojë e një shpirti*. Lojë apo prezencë skenike e një aktori që interpreton.

Në esenë e tij me titull "*Monodrama dhe monologu dramatik*", të botuar në vitin 1975, autori Dwight Culler, më mirë se askush tjetër, analizoi konceptin përkufizues, rolin dhe funksionin e monologut dramatik, përkatësisht monodramës. Ai e bëri të qartë që "monologu dramatik nuk ishte në përdorim gjatë periudhës kur po shkruheshin monologët e mëdhenj dramatikë të periudhës viktoriane. Ai nuk u

përdor, gjerësisht deri në fund të shekullit të nëntëmbëdhjetë dhe nuk u vendos si emër i veçantë i një zhanri deri në fillim të shekullit njëzet” (Culler Dwight A, 1975: 366).

Në zhvillimin e dramaturgjisë shqiptare në Kosovë, në shumë vepra dramatike, takojmë shumë monologë dramatikë e pak monodrama. Pra, ajo që me këtë rast mua më pëlqen ta quaj monodramatikë, si një lloj i veçantë i artit dramatik, në rrjedhën e dramaturgjisë bashkëkohore të Kosovës, është shkruar dhe vazhdon të shkruhet pak. Autorët e veprave monodramë mbase mund të numërohen me gishtërinjtë e një dore.

Një nga dramatistët e paktë të Kosovës, i cili në dy dhjetëvjetëshat e parë të shekullit tonë ka lëruar llojin e monodramës, është Besim Rexhaj. Ky punim mëton që, përmes një analize teatrologjike, të vërë në spikamë shumëllojshmërinë e elementeve tematike, karakterologjike, artistike dhe estetike që bartin veprat e autorit në fjalë. Në këtë mënyrë, analiza e veprave monodramatike të Besim Rexhajt nuk fokusohet vetëm në strukturën përmbajtjesore, ose elementet dramaturgjike të tyre, por edhe në vetë raportin e këtyre teksteve me skenën teatrore dhe ligjësitë e saj.

Sot, monodrama konsiderohet lloji më i vështirë i performancës skenike, për një aktor po se po. Por, e vështirë për t’u shkruar nga dramatiisti, gjithsesi.

Opusi krijues dramaturgjik, në llojin e monodramës të dramatistit, studiuesit e kritikut Besim Rexhaj, deri më tani, përbëhet nga tri vepra: “*Loja e pafund*”, “*Portreti i pakryer*”, të botuara në kuadër të trilogjisë “*Vorbulla*” (Faik Konica, Prishtinë, 2011), dhe “*Vetëharrimi*” (Multimedia, Prishtinë, 2020).

Pikënisja e parë e leximit, interpretimit dhe analizës së tri monodramave të Rexhajt, duhet të burojë nga elementet e përbashkëta, apo pikëtakimet që kanë ndërmjet vete këto vepra dramatike. Në këtë mënyrë, lehtësisht bie në sy dhe është e dallueshme që elementi i parë përbashkësues i këtyre veprave është fati i gruas, si fat individual, por edhe kolektiv në rrethana dhe gjendje të rënduar fizike, psikologjike dhe shpirtërore.

Nora te “*Portreti i pakryer*” dhe “*Loja e pafund*”, një dhe e njëjta, si dhe Fatmirja te “*Vetëharrimi*”, janë personazhet që përmes rrëfimeve të tyre dramatike, mishërojnë dhe transmetojnë botëkuptimet ideore të autorit.

Elementi i dytë përbashkues i këtyre veprave është premisa ideore dhe struktura tematike, e cila në thelb mbështetet mbi konceptin e artikullimit të dramës së dhunës dhe dhunimit, të autoritetit pushtetor si individ dhe sistem shoqëror. Këtu dallojnë vetëm trajtat dhe format.

Ndërsa, elementi i tretë përbashkues i këtyre monodramave, sa pesha dhe fuqia e fjalës si artikulum shprehës ndjenjash e përjetimesh, në këtë rast është po aq edhe përshkrimi i saktë skenik i veprimeve të personazheve, që si udhëzime të qarta skenike (*didascalia*) e përshfaqin një potencial inskenues të këtyre veprave skeniko-dramatike.

## II. PORTRETI NË VORBULLËN E PAFUND

Siç e thotë edhe vetë autori, në vend të hyrjes së kësaj vepre: “*Portreti i pakryer’ është një kapitull jete, që zhvillohet në dhjetëvjetëshin e fundit të shekullit të kaluar dhe i cili shfaqet, prej këndvështrimit të së tashmes, si prapavështrim e gjakim për njohje e vetënjohje*”. Pra, në këtë monodramë, ngjarja ndodh para luftës; në një rrethanë gjendjeje të tensionuar politike, ekonomike, sociale, situata këto që ndikojnë te protagonistja e kësaj monodrame, Nora, e cila dramën e saj e nis dhe e mbaron në dhomën e vet, duke qëndruar përballë një portreti të papërfunduar të një mashkulli. Nora, një mjeke e re, është e rrethuar nga një gjendje e rënduar psiko- emotive. E gjendur buzë dëshpërimit, ajo rrëfëhet brenda katër mureve të dhomës. Herë lexon *‘letrën e lamtumirës’* e herë gjen ngushëllim tek ai portreti i mbetur përgjysmë. Nora ka pasion pikturën dhe letërsinë. Thelbi i dëshpërimit dhe krizës së saj psikike buron nga rëndesa e peshës së fajit që ajo ndien duke qenë larg të adhuruarit të saj, i cili vuan prapa grilave. Kjo peshë faji dyfishohet kur ajo na e zbulon inkriminimin e babait të vet, Sokolit, prokuror publik, bashkëpunues me regjimin e kohës. Brejtja e ndërgjegjes që s’e lë të qetë Norën ka të bëjë me faktin se përderisa ai dergjej në vetminë e burgut, kjo, me njëjërën këmbë kishte mbetur matanë, e me tjetrën ishte zhytur në baltën e turpfit. Thotë se *asnjëherë nuk e ka tradhtuar atë, të paktën jo me shpirt*.

Drama e Norës sa vjen e shtohet në lexim e sipër të letrës që e mban në dorë. Secili paragraf i lexuar është një fotografim i saktë i gjendjes së brendshme të saj. Duke qenë e vetme në skenë, Nora ndërton raport të dyfishtë me personazhin e letrës kur e lexon atë dhe me publikun kur ‘vajton veten’ për fatin në të cilin është katandisur pa vullnetin dhe dëshirën e saj. Ngjashëm siç ndodh rëndom te tragjeditë

antike, ku fati i parathënë nuk mund të lakohet, njashtu edhe te kjo vepër dramatike, mallkimi i fatit ka ndodhur qysh herët, në ‘çerdhen e qyqeve’, aty ku është lindur e rritur Nora, bashkë me familjen e saj. Këtë fakt më së miri e argumenton një pjesë e monologut të saj, kur e mbërthyer në lot e vaj thotë: ”...unë e ngjizura së prapthi, ooooooohhooooooh, e rritur në çerdhe djajsh e qyqesh, unë kuçedra e madhe, që as kam mundur as mundem kë ta bëj fatlum. Unë, gjaku i shprishur, turpet e shëmtitë e të cilit shpërthejnë herët a vonë, unë bisha e malit”... (Rexhaj, 2011: 25).

Kësisoj, autori Rexhaj na e sjell pafuqinë njerëzore përballë fuqisë së pafundme të fatit të parathënë, çfarëdo qoftë ai. E, në këto raste, njerëzit, (*ata të sojit të kryepersonazheve të veprës*) bindin veten se ndërtimi i fatit nuk u takon atyre dhe se fatin e tyre dhe të tjerëve po i drejtuaka një *dorë e errët*.

“*Portreti i pakryer*” nuk është sall një portretizim i papërfunduar i një mashkulli me emër e mbiemër të përveçëm, për më shumë, duke depërtuar thellë në shtresat strukturore ideore e tematike që ka vepra, na shfaqet si një portret i një shoqërie me fatin e pazgjydhur, me lirinë e cunguar, e me mallkimin e gjakut për rastet kur bëmat janë të liga. Ky është *portreti i një shtate të tmerrshme të shoqërisë shqiptare dhe individit në Kosovën e dhjetëvjetëshit, për të cilin bën fjalë vepra. Kjo monodramë mund të lexohet edhe si një lloj prologu a uvertyre për dramën që ndodh më pas. Një dramë që merr përmasat e një tragjedie* (Krasniqi, 2011).

Në monodramën e dytë me titull “*Loja e pafund*”, autori Rexhaj sërish na e kthen si protagoniste Norën, e cila i ka shpëtuar vdekjes nga ferri i saj i brendshëm dhe kishte pasur fatin t’i shpëtojë edhe ferrit të luftës që e kishte djegur Kosovën më 1999. Nora, e përballur me vdekjen misterioze të babait të saj (Sokolit), në kohën e luftës, me nënën e saj (Dritën), e shthurur mendërisht, dhe me vëllain e saj luftëtar, që në ato rrethana kishte nisur të ngjitej shkallareve të pushtetit. Një krizë e re e kaplon Norën – ajo e humbjes së frytit të fëmijës, që e kishte me të *Adhruarin* e saj, e që në rrethanat e pasluftës kishte gjetur prehje në krahët e një femre tjetër. Sikurse në monodramën e parë, edhe në monodramën e dytë, protagonistja e kësaj trilogjie, Nora, lufton me veten dhe fatin e saj të mallkuar. Për dallim prej herës së parë, që lexon “*letrën e lamtumirës*”, këtu lexon “*librin e jetës së saj*”, ditarin që e (ri)kthen atë, bashkë me neve, në dhjetëvjetëshin e kaluar. Aty, në fillim të librit.

Në krejt trilogjinë e Rexhajt, Nora është ura lidhëse e rrëfimit, ajo është çelësi që hap dyert e secilit pavion historie, në këta dhjetëvjetëshat e fundit.

Të dy këto tekste dramatike, që e përbëjnë këtë diptik dramaturgjik me të njëjtin personazh, mund të lexohen, analizohen, madje edhe të interpretohen skenikisht si vepra të veçanta, pra ndarazi, por edhe si një e vetme, pra ngjitur, sipas renditjes që kanë, sepse vetëm në këtë mënyrë e plotësojnë qarkun e rrëfimit për një histori individuale dhe kolektive të ndodhur nëpër dekada. Këtu, qëllimshëm, autori Rexhaj, personazhin e Norës e bën pjesë edhe të një drame me titull “*Vorbulla*”, duke na e projektuar dhe pasqyruar fatin e Norës në tri kohë të ndryshme: në paraluftë, në luftë dhe në mbasluftë. Të tria këto epoka kanë një emërues të përbashkët: luftën. Luftë e individit me të tjerët, por edhe luftë me vetveten. Duke përjetuar *dramën e thellë psikologjike, filozofike dhe emotive të personazheve, në veprën e Rexhajt dhe duke u munduar ta deshifrojmë gjuhën e figurshme të këtij autori, te këto dy monodrama para na shfaqet një portret i mbërthyer në vorbullën e rrëmbyeshme të një loje të pafund.* (Krasniqi, 2011).

### III. RRËFIM PËR KOBIN, FRIKËN DHE TRAJTAT E HABISË

Vepra dramatike me titull “*Vetëharrimi*” shënon të katërtën vepër të gjinisë dramatike dhe të tretën si monodramë në opusin krijues dramaturgjik të Besim Rexhajt.

“*Vetëharrimi*”, siç edhe e përkufizon vetë autori, në krye të vepërës është (*Mono*)*Dramë me një bazë të fortë dokumentare.* Kështu, baza e fortë dokumentare e ngjarjeve, situatave dhe ndodhive të shumta që janë përjetuar përgjatë kohës së luftës në Kosovë, si dhe pasojave psikomotive të kësaj lufte, përgjatë dy dhjetëvjetëshave të kaluar, i ka shërbyer dramatistit Rexhaj për ta ndërtuar strukturën motivore në veprën e tij dramatike. Prandaj, kjo strukturë motivore këtu është e rrjetëzuar bukur fort me elemente dokumentare, që më pastaj ndërtohet dhe funksionon si projeksion dhe si realitet artistik. Në këtë mënyrë, ideja e monodramës buron mirëfilli nga e ndodhshmja, e besueshmja dhe e mundshmja. Buron nga pasojat e tmerrshme të luftës, nga situatat e dhunës e dhunimit, situata këto që plotësojnë tablonë e rrëfimit në këtë vepër dramatike.

Personazhi dramatik (*dramatis persona*) në këtë monodramë është Fatmirja. Një emër ky kuptimplotë, që në gjuhën shqipe

simbolizon fatin e mirë. Megjithatë, rrjedhat e ngjarjeve në jetën e saj kanë bërë që Fatmirja ta ketë fatin e keq, të kundërt me kuptimin e bukur dhe të vërtetë të emrit të saj. *Fatum-i* i Fatmires është i kobshëm, i mynxyrshëm, me plot dhunë e dhunime fizike e psikologjike, në kohë luftime. Si e mbijetuar e torturës, e dhunës dhe e dhunimit fizik, psikologjik e emocional, Fatmirja pas një heshtjeje të gjatë, gati njëzetvjeçare, edhe pse ishte betuar për ta dëshmuar dhunën mbi shpirtin dhe trupin e saj, ajo edhe në prag të përvjetorit të njëzetë, vazhdon të përpëlitet, të flasë mbi të vërtetën e saj. E diagnostikuar me një sëmundje të rëndë, ajo provon, sado që me shumë mundime, t'i mbledhë forcat që ta incizojë dëshminë e saj. Kjo dëshmi do të dërgohej në “*Shtëpinë-Qendrën e Rrëfimit*”, me qëllim që historia e një gruaje shqiptare në Kosovë ta marrë dhenë dhe bota ta kuptojë më shumë dhe më mirë të vërtetën e pasojave të luftës.

Po cila është historia e fatkeqe e Fatmires, e rrëfyer në këtë vepër dramatike të Besim Rexhajt?

Fati i keq i Fatmires është se gjatë luftës ajo humb njëren vajzë, ndërsa vetë bie pre e dhunës dhe dhunimit fizik, por edhe psikologjik, sepse është dëshmitare e dhunimeve të shumta nga forcat paraushtarake, ushtarake dhe policore serbe, të ushtruara ndaj vajzave dhe grave shqiptare. Fatmirja është viktimë e shumëfishtë. Viktimë e dhunës fizike (shenjat e prerjeve me thikë dhe dhunimit seksual), viktimë e dhunës psikologjike, sepse ka parë tmerrin me sy, si dhe viktimë e dhunës shpirtërore, sepse vuan pambarimisht me ndjenjën e dhembjes për humbjen e vajzës së saj. Megjithatë, *fatum-i* i keq dhe i kobshëm i Fatmires përmban edhe një pikë të bardhë në mynxyrën e zezë. Ajo ka mbetur gjallë, ka shpëtuar dhe përpëlitet gjithanshëm që të gjejë forcë për të folur zëshëm për historinë e saj. Pra, ajo ka shpëtuar dhe jeton për të rrëfyer, për të treguar gjithçka që ka ndodhur në të kaluarën e saj, siç thotë ajo: *madje edhe për krimet dhe shëmtitë e të gjitha llojeve brenda nesh e mes nesh...*

*Fatum-i* i Fatmires është i ngjashëm, madje shumë herë edhe i njëjtë me atë të dhjetërave, qindrave, e mijërave *simotrave* të saj, jeta e së cilave ishte e *ndarë në dysh a në tresh: në jetën para luftës, në jetën e luftës dhe jetën pas luftës*. Fatmirja i ka jetuar të tri jetët, ndërsa disa nga simotrat e saj patën *fatum-in* (si fat i parathënë) për të jetuar vetëm dy ndarje të jetës: atë të paraluftës dhe gjatë luftës. Sepse, duke qenë viktimë të represionit e agresionit, ato janë maltretuar, dhunuar edhe vrarë, duke mos i shpëtuar luftës. Ato nuk mbetën gjallë për të rrëfyer. Në kulmin e situatave dramatike, të lëvizjeve dhe tronditjeve të mëdha

shpirtërore, Fatmirja natyrshëm qorton dhe gjykon veprimet e saj të para njëzet vjetëve. Ajo e gjykon veten edhe për momentet kur vdekjen *e kishte dashur më shumë se gjithçka tjetër*. E gjykon dhe qorton veten për vrugat në trup dhe vrugat në shpirt, për shenjat e dukshme në trupin e saj dhe për zemrën e copëtuar e shpirtin e lënduar përgjithmonë. Ajo thotë se do të duhej të ishte *më e fortë, më e mençur, më e shkathët* dhe të mos lejonte *që të ndodhte tmerri*. Ky vetëgjykim përshkallëzohet, thuajse deri në vetëharrim, pra deri në një situatë psikologjike dhe emocionale ku personazhi i ndodhur në udhëkryq duhet të kalojë sërish përmes procesit të njohjes dhe rinjohjes së vetvetes. Këtu, Fatmirja vetënjohen e jep përmes kujtesës emocionale dhe rrëfimit verbal që e artikulon në skenë. Emocionet e saj janë të lidhura ngushtë dhe pashmangshëm me kujtesën e përjetimeve të saj të para njëzet vjetëve. Prandaj, përmbajtja emocionale e ngjarjeve që ajo i ka përjetuar gjithsesi ka ndikuar dhe ndikon në kujtesën e mëvonshme emocionale të saj. Kështu, secila situatë nëpër të cilën ka kaluar Fatmirja është fituar emocionalisht nga ajo, pastaj është mbajtur në mend vazhdueshëm dhe për më shumë është shtresuar thellë në kujtesën e saj emocionale. Për këtë shkak, ajo ka nevojë të flasë. Në këtë mënyrë, Fatmirja flet për fatin e saj të zi. Derisa flet, ajo e rinjeh veten, e rinjeh duke zbuluar para nesh aspekte të rëndësishme të karakterit të saj, si një *profesoreshë e zonja, intelektuale e guximshme*. Dhe pikërisht përmes kësaj rinjohjeje dhe vetënjohjeje, Fatmirja ndërton dhe zhvillon harkun e saj emocional, që kalon nga vetëgjykimi e vetëqortimi në një guxim për të folur publikisht për atë që i ka ndodhur.

Përmes personazhit të Fatmires, autori Rexhaj ka personifikuar mijëra gra, viktimat të dhunës e dhunimit, dhe fatin e tyre kobzi. Autori, rrëfimin e Fatmires si *fatum* individual e projekton dhe e zhvillon edhe si *fatum* universal, pra si dhimbje e përbotshme njerëzore, si klithmë dhe thirrje për drejtësi për viktimat e dhunës dhe dhunimit.

Dramatisti Rexhaj, te kjo monodramë, strukturën e karakterit të Fatmires e ndërton mbi tri dimensione të karakteristikave kryesore të personalitetit të saj: në dimensionin e karakteristikave fizike, sociale dhe psiko-emotive. Në secilin prej këtyre dimensioneve, autori e përplotëson personazhin në vepër, duke e modeluar atë si një personazh dramatik, meditues dhe veprues, njëkohësisht, sipas ligjësive skenike. Ky modelim tredimensional i karakterit të Fatmires e përshfaq atë të plotë dhe si personazh dramatik të veçantë në dramaturgjinë dhe teatrin shqiptar. Fatmirja, *fatum-in* e saj të zi në të kaluarën e pranon si fakt, prandaj ajo i njeh mirë dhimbjet dhe është e vetëdijshme për gjurmët e

pashlyeshme të atyre dhimbjeve, por megjithatë refuzon të dorëzohet. Nëse ajo veten e gjykon për mosveprim në kohën e duhur, refuzimi nuk është si opsion në të tashmen e saj. Tundimet emocionale dhe hamendësimet e mëdha nuk e zmbropsin atë nga guximi dhe vendimi për të folur, për të dëshmuar për atë që i ka ndodhur. Në këtë mënyrë, Fatmirja edhe pse përballlet me dramën e saj psiko-emocionale si refleksion i së kaluarës, ka tejkaluar situatat dhe momentet e ligështimit siç është tentimvetëvrasja *duke pirë tableta me grusht*. Në këtë vepër, Fatmirja vendos të zgjedhë e të bëhet grua dhe nënë e fortë dhe të mos i ngarkojë vetes *barrën për fajin e paqenë*. Kështu, modelimi që autori ia bën karakterit të Fatmires si personazh dramatik bazohet në premisën dramaturgjike si një karakter që buron natyrshëm dhe i cili zhvillohet bindshëm dhe besueshëm, sipas rrjedhës logjike të situatave dramatike në veprën dramaturgjike.

#### IV. SHIRITI I KËPUTUR DHE PASQYRAT SI MEMORIE E PASHLYER

“*Vetëharrimi*” si monodramë është konceptuar dhe mbarështruar me një strukturë rrëfimore që përkon meritueshëm me konceptin e mundshëm skenik për një shfaqje të realizuar teatrore. Pra, dua të them që këtu autori e përafron tekstin e shkruar me “tekstin e inskenuar” dhe në këtë mënyrë ky tekst e projekton vetë shfaqjen teatrore, sepse brenda vetes përmban në plotëni informata të mjaftueshme dhe udhëzime skenike (*didascalica*) të shfrytëzueshme.

Autori, qysh në hyrje të tekstit, përmes udhëzimeve skenike, ka bërë disa *sqarime hyrëse*, që ndihmojnë në realizimin skenik të tekstit. Në këndvështrimin tim, këto udhëzime skenike, më se të domosdoshme për një shfaqje teatrore, nuk duhen parë, lexuar e as kuptuar vetëm si “gjetje teknike” për një shfaqje, si lehtësim për punën regjisoriale e aktoreske – më shumë sesa plotësim forme, këto udhëzime mishërohen edhe me përmbajtjen e idesë së monodramës. Megjithatë, ky konstatim nuk synon shpërfilljen e qëllimshme të parimit për mbindërtimin ideor, që mund të ketë regjisori/ja në rrafshin e autorësisë së tij/saj regjisoriale në të ardhmen. Përkundrazi, vlerësoj se ky tekst monodramë jep argumente më se të mjaftueshme për ta përfillur atë, si në formë, ashtu edhe në përmbajtje.

Prandaj, udhëzimet skenike në këtë tekst dramatik mendoj se duhen parë, vlerësuar e analizuar gjithmonë në lidhshmëri me idenë dhe

kuptimin e vetë monodramës. Kështu, ta zëmë, autori jo rastësisht ka sugjeruar (udhëzuar) që skenikisht duhen të jenë të vendosura *katër pasqyra të mëdha*, të cilat nuk shërbejnë vetëm për dekor skenik, por të jenë konceptuara për të qenë funksionale brenda vetë idesë në tekst. Secila prej këtyre pasqyrave funksionalitetin e vet e shfrytëzon në artikulumin jo vetëm fizik dhe emocional të skenave dhe situatave dramatike, por edhe për të *vizualizuar* të kaluarën e kobshme, të ankthshme dhe të tmerrshme të Fatmires, qoftë si reminishencë skenike, qoftë si informacion që shpalos dhe nënvizon kuptueshëm çastet dhe momentet më dramatike të përjetimeve të personazhit në vepër. Prandaj, pasqyrat, përveç si reflektim dhe pasqyrim i së kaluarës, funksionalizohen nga autori i tekstit edhe si mjet, pra si karrem për vetëreflektimin, vetëgjyqësinë dhe vetënjohjen e Fatmires, përkatësisht secila prej këtyre pasqyrave të mëdha pasqyron dhe zbulon nga një pjesë të rëndësishme të karakterit të saj shumëdimensional dhe shumë-shtresor si protagonistë në vepër.

Pasqyrat ndërrojnë përmbajtje dhe formë kuptimore dhe kur në to, përmes videoprojektorit, shfaqen figura a hije ushtarësh, që për publikun janë informacion, Fatmirja këto i përjeton si ngjallje të ankthit, frikës dhe tmerrit për historitë e përjetuara.

Për më shumë, ky funksionalitet i shumanshëm që autori ua jep pasqyrave e përplotëson motivimin e personazhit në skenë, pastaj e gjeneron edhe konfliktin e saj të brendshëm. Sepse, për dallim prej shumë teksteve të tjera dramatike, ku konflikti i jashtëm shenjëzohet më shumë dhe më fort, te kjo monodramë e Rexhajt e kemi prezent dhe thuajse krejtësisht dominant llojin e konfliktit të brendshëm dramatik. Në këtë mënyrë, Fatmirja, si protagonistë, ka konflikt të brendshëm, konflikt me ndjenjat e saj, me dilemën, me peshën e rëndë të fajit, me mungesën e gjatë të guximit për të folur dhe për të vepruar. Natyrisht, filli gjenetik i këtij konflikti me vetveten këtu është rezultat ose derivat i historisë së përjetimit të dhunës dhe dhunimit të saj në një kohë dhe në një kontekst tjetër.

Në këtë monodramë, elementi tjetër skenik që merr përmasa përmbajtjesore është edhe shiriti i kasetës së kasetofonit. Monodrama fillon me zërin e incizuar, përkatësisht dëshminë e Fatmires për dhunimin e saj, por ky rrëfim nuk incizohet i plotë deri në fund të veprës, sepse disa herë, Fatmirja, në pamundësi të kurajës, guximit dhe vendosmërisë për të folur për përjetimet e saj, ndal kasetofonin, nxjerr kasetën nga aty dhe e prish (këput) shiritin e kasetës. Përsëritja e disahershme e këtij veprimi, pra për ta këputur shiritin me dëshminë e saj të incizuar, më

shumë sesa gjetje skenike, ka kuptimin e përshfaqjes së karakterit kompleks të Fatmires. Shiriti i këputur është simbol reflektues i gjendjes shpirtërore dhe psikologjike të saj, që, edhe përkundër përpëlitjeve, tundimeve e lëvizjeve emocionale e psikologjike, në fund vendos që ta japë dëshminë e plotë, duke e incizuar rrëfimin e saj në kasetën e kasetofonit. Dhe, padyshim, ai shirit dhe ajo kasetë, me zërin e incizuar të Fatmires, është dëshmia e plotë dhe e vërtetë e historisë së dhimbjeve të saj, dhunës dhe dhunimit në kohën e luftës.

Zëri i Fatmires nuk është zë i vetmuar në shkretëtirë, sepse përmes rrëfimit të saj ajo jo vetëm që dëshmon për të vërtetën e ngjarjeve, por edhe artikulon revoltën, pakënaqësinë dhe mllefin me aktualitetin politik dhe shoqëror në vendin tonë. Aktualitet dhe realitet ky që nuk ka bërë sa duhet për t'i dënuar përgjegjësit e krimeve, dhunës dhe dhunimit, prandaj qëndron e vërteta se edhe dy dekada pas mbarimit të luftës ende nuk ka drejtësi për viktimat e dhunës në Kosovë. Në kulmin e mllefrit të saj, Fatmirja shprehet se *pushtetarët dhe horrat e tyre valojnë flamurin e mburrjes për luftëtarët e lirisë, vetëm në përvjetorët e rënies së tyre heroike. Por, askush nuk e valon flamurin e mburrjes për viktimat e dhunës dhe dhunimit* (Rexhaj, 2020).

Nuk ka mllef dhe pakënaqësi më të artikuluar dhe më pasqyruese e realitetit sesa ky reagim i Fatmires, e cila dëshminë e saj nuk e sheh vetëm si detyrim dhe angazhim për drejtësi personale, por edhe si mision për të artikuluar dhe promovuar zëshëm nevojën për drejtësi meritore për të gjithë, në mënyrë që krimet dhe kriminelët të dënohen. Sepse vetëm atëherë shpirtrat dhe trupat e dhunuar do të mund të lehtësoheshin sadopak, edhe pse shenjat, vrangat dhe lëndimet, bashkë me kujtimet e pashlyeshme, do të mbeten përjetësisht në trupin dhe shpirtin e viktimave të dhunës dhe dhunimit.

Kur jemi te struktura dramaturgjike e kësaj monodrame, me këtë rast do theksuar dhe veçuar edhe natyrën e monologut të Fatmires, rrëfimit të saj artistik. Kjo natyrë e monologut të saj përmban gjuhën e pastër skenike. Po ashtu, në këtë vepër, monologu vende-vende është i dialogëzuar, ku Fatmirja nuk u flet personave të tjerë, por në vetën e dytë ajo i flet vetes së saj. Pra, qenies së saj të dyzuar. Kjo më së miri mund të ilustruhet me shembullin në vijim: *Ti e guximshmja, nuk trembeshe para askujt, besojë se e keqja dhe dhuna e kishin një kufi!...Ti e guximshmja, që u përballë para luftës me rreshtin e policisë e të agjentëve, që nuk doje t'ia dish as për kërbaçin e as për plumbin... Por gabove, sepse lufta ishte diçka tjetër, një lojë me shumë të panjohura, s'kishte rregulla, s'kishte asnjë grimë njerëzие...* (Rexhaj, 2020:27).

Në këtë mënyrë, Fatmirja i drejtohet vetes, që, megjithatë, më pastaj mbledh forcat, guximin dhe vendos që rrëfimin e saj ta incizojë deri në fund, siç e përshkruan autori në udhëzimet e tij skenike: *Kur përfundon rrëfimin, me një ndjesi sigurie dhe vendosmërie si kurrë më parë, nxjerr kasetën nga kasetofoni, kasetën e fut në pliko, e mbyll plikon dhe nisat drejt daljes për ta dërguar rrëfimin e saj në “Shtëpinë, qendrën e rrëfimit”* (Rexhaj, 2020:42). Pra, tashmë Fatmirja brenda vetes së saj gjen atë që e ka humbur për më se njëzet vjet – guximin për të folur dhe vepruar. Prandaj, akti përmbyllës i rrëfimit të saj, që shënon edhe fundin e monodramës, është edhe akt i heroizmit të saj të fshehur e të heshtur prej vitesh brenda personazhit të saj kompleks.

Këtu dhe tani, nuk kam se si të mos e them se “*Vetëharrimi*”, në vlerësimin tim, është vepra më e realizuar, gjithanshëm, në opusin dramaturgjik të Besim Rexhajt, prandaj, si e tillë, kjo monodramë, gjithsesi, shënon një arritje domethënëse për dramën dhe teatrin shqiptar në përgjithësi.

Në thelb, “*Vetëharrimi*” duhet lexuar, kuptuar, analizuar e interpretuar si një rrëfim për kobin, frikën dhe trajtat e habitë, elemente e situata këto që gërshetohen brenda individit si qenie njerëzore. Rrëfimi i Fatmires është rrëfim për luftën dhe pasojat e saj, për dhunën dhe dhunimin, që më shumë sesa vragë e shenja në trup, lë shenja të pashlyeshme në shpirtin e njeriut të mbijetuar. Ky është *fatum*-i i zi i Fatmires së bardhë.

## V. JETA SKENIKE

Një dimension tjetër, i rëndësishëm, i tri monodramave të Besim Rexhajt, është edhe rrugëtimi i tyre skenik. Pra, potenciali inskenues i këtyre monodramave ka rezultuar me vënie të suksesshme të tyre në skenë. Në këtë mënyrë, të tri këto vepra dramatike kanë përplotësuar qarkun e vet jetësor, nga shkrimi e botimi deri tek inskenimi dhe shfaqja para publikut. Kështu, monodrama “*Loja e pafund*”, në vitin 2017, në regji të Fadil Hysajt, e interpretim të Sheqerie Buqajt, është dhënë premierë në Teatrin “Dodona” në Prishtinë. Për të u tha se është “*akti i fundit i trilogjisë së fatit njerëzor*” (Krasniqi, 2017) dhe se shfaq “*një pasqyrim të vetvetes nga tri perspektiva të ndryshme*” (Bejta, 2017). Kjo monodramë ka shënuar edhe një sukses ndërkombëtar, sepse është përkthyer e botuar në dymërshtin e revistës prestigjioze zagrebase për letërsi, art e shoqëri “REPUBLIKA!” (2019). Ndërsa, po ashtu në vitin

2017, sërish në teatrin “Dodona”, inskenohet edhe monodrama tjetër “Portreti i pakryer”, në regji të Elmaze Nurës dhe interpretim aktoresk të Auritë Agushit. Kritika e vlerësoi si një shfaqje që “nxjerr në pah tragjiken e individit karshi shoqërisë” (Hoxhaj, 2017), pra si vepër teatrore që “reflekton dramën individuale e shoqërore” (Maxharraj, 2017). Për rolin e saj në këtë monodramë, aktorja Auritë Agushi është shpërblyer me çmimin “Aktorja më e Mirë”, në Festivalin e Dramës Kombëtare “Flaka e Janarit”, që mbahet në Gjilan.

Bashkëpunimi i dramaturgut Rexhaj me regjisorin Hysaj ka vazhduar edhe me inskenimin e monodramës “Vetëharrimi”, premiera e së cilës është dhënë në vitin 2021, në Teatrin Dodona, më ç’rast nga kritika është vlerësuar se: “Me gjuhën e dhembjes, të akuzës, të ironisë e të qortimit moral e madje edhe politik, drama ‘Vetëharrimi’ është ndër-tuar si thirrje artistike, e cila do të duhej të nxiste ndërgjegjësimin e shoqërisë sonë, e cila ende vazhdon ta marginalizojë plagën më të rëndë që ka lënë prapa lufta gjenocide e Serbisë së Millosheviqit në Kosovë”. Apo, “si për ironi të emrit të saj, jeta e Fatmires (Sheqerie Buqaj) është e kobshme. Atëherë kur ajo s’ka ka fuqi ta tregojë rrëfimin e saj, loja e Gresa Broqit në violonçel dhe klithma e saj mjaftojnë për të dëshmuar se tregimi nuk ka një rrjedhë lumturie” (Gërguri, 2021).

Kështu, gruaja personazh në monodramat e Rexhajt është “gruaja si nukleusi i jetës”.

Krejt në fund, do thënë se Besim Rexhaj, i njohur prej kohësh si studiues dhe kritik i dramës e teatrit, po lë gjurmë e shenja të pashlyeshme edhe si dramatist. Kurdo e sido që të shkruhet historia e dramës dhe teatrit shqiptar, në Kosovë, në kapitullin për tekstet e llojit monodramë, padyshim, vend të veçantë dhe meritore do të zërë Besim Rexhaj, sepse monodramatika e tij është e veçantë. Unike gjithsesi.

## REFERENCAT

1. Bejta, Iliriana. “Pasyrimi i vetvetes nga tri perspektiva të ndryshme”, *Gazeta 555.al, Tiranë*, 1 shkurt 2017, f. 14.
2. Culler Dwight A “*Monodrama and the dramatic monologue*”, *PMLA*, Vol.90, No.3, (May, 1975), pp.366-385, Cambridge University Press.
3. Gërguri, Agron. “*Gruaja si nukleusi i jetës*” në “*Koha Ditore*”, Prishtinë, 11.4.2021.
4. Hoxhaj, Gili. “*Shfaqja ‘Portreti i pakryer’ nxjerrë në pah tragjiken e individit karshi shoqërisë*”, *KulPlus*, Prishtinë, 21.12.2017.
5. Maxharraj, Shaban. “*Portreti i pakryer*” reflekton dramën individuale e shoqërore”, “*Koha Ditore*”, Prishtinë, 22.12.2017.
6. Krasniqi, Arian. “*Akti i fundit i trilogjisë së fatit njerëzor*” në “*Koha Ditore*”, Prishtinë, 2017.
7. Rexhaj, Besim. “*Vetëharrimi*”, “*Multimedia*”, Prishtinë, 2020.
8. Rexhaj, Besim. “*Vorbulla-Trilogji*”, Faik Konica, Prishtinë, 2011.



Luljeta Isaku

## TEATRI PA GJYKIM PROFESIONAL

### Abstrakt

Nuk ka asnjë metodë që thyen barrierat dhe angazhon vlerat e përbashkëta më shumë sesa teatri. Shfaqja teatrale është një ngjarje publike, e cila zgjon kureshtje te njerëzit për një arsye ose një tjetër. Atë e bëjnë të suksesshme estetika dhe efekti i saj në shoqëri. Prandaj, qëllimi i teatrit nuk është vetëm të argëtojë, por të krijojë ndërgjegje dhe shqetësim te çdo spektator.

Mes teatrit dhe publikut qëndron kritika, e cila çmohet si disiplinë e veçantë e dijes teorike estetike.

Kritika duhet të shndërrohet në medium të kualifikuar midis teatrit dhe publikut. Ç'është e mirë duhet vlerësuar dhe ç'është e keqe duhet kritikuar.

Për vlerësim objektiv duhen më shumë të vërteta. Prandaj, duhen më shumë vlerësime, më shumë profesionistë që do të shkruajnë kritikë teatri. Asnjëherë nuk mund të shkruhet apo të vlerësohet një shfaqje vetëm me të vërtetën e njërit. Gjithmonë ekziston edhe e vërteta e tjetrit. Kur respektohet mendimi dhe vërtetësia e më shumë të vërtetave, zhvillohet dialektika e mendimit intelektual. Aty ku nuk ka zhvillim dialektik të kritikës për teatër mbin injoranca dhe subjektivizmi merr forma afirmative.

Në nivelin profesional dhe sipëror të saj, kritika për teatër sot për sot nuk ekziston.

*Fjalët çelës:* Teatri, shfaqja, kritika, estetika, dialektika, vlera, publiku.

Ndryshe nga proza dhe poezia, tekstet dramatike, për arsye se paraqiten në mënyrë skenike, kanë një përparësi vendimtare në të kuptuar. Elemente të panjohura të një teksti dramatik për publikun mund të shpjegohen në mënyrë ndihmëse nga vënia e tyre në skenë.

Teatri historikisht, që nga koha antike, ka mision arsimor, kulturor, intelektual. Edhe në kohën e inkuizicionit, në kohën e Hitlerit po ashtu, shfaqjet kanë pasur të njëjtin rol në shoqëri. Kjo është e vërteta që nuk ndryshon në asnjë periudhë njerëzore. Latinët e moçëm thoshin: “*Ars longa, Vita brevis*” (*Arti është i gjatë, jeta është e shkurtër*).

Teatri reflekton ndjeshmëri sepse shfaqja është e prekshme për spektatorin, i cili vetëm pak metra qëndron larg lojës në skenë. Ajo emocionalisht krijon gjendje paqeje pa përjashtuar edhe ndjenjën e

revoltës. Dhe gjithmonë gërshetimi emocional është shqetësues, intrigues.

Nuk ka disiplinë që ushqen dhe ndez aftësinë e njeriut për të imagjinuar më shumë se artet dhe kultura. Oscar Wilde, një nga dramaturgët e poetët më të mëdhenj të Anglisë, ka thënë: *“Konsideroj teatrin si formën më të madhe të të gjitha formave të artit, mënyrë e menjëherëshme në të cilën një qenie njerëzore mund të ndajë me tjetrin ndjenjën e të qenit qenie njerëzore”*.

Lidhur me këtë, shfaqjet janë përballje miqësore e njeriut me njeriun, e të parit me të dytin, ose të njërit me tjetrin. I pari luan rol, ndërsa tjetri është pjesë pasive në lojën e të parit, po aspak indiferent. Edhe i pari edhe i dyti janë të aftë të duan, të urrejnë dhe njëkohësisht të përjetojnë të njëjtin çast.

Edukimi i bazuar në teatër është një nga shembujt më të mençur për të ndjekur. Teatri si investim na lidh me njëri-tjetrin dhe forcon aftësinë për të përballuar sprovat e ndryshme të jetës. Për më tepër, nuk ka asnjë metodë që thyen barrierat dhe angazhon vlerat e përbashkëta më shumë sesa teatri. Njerëzit e teatrit nuk duhet ta shohin veten si elitë për të cilën flitet, por si popull i cili vepron.

Shfaqja teatrale është një ngjarje publike e cila zgjon kureshtje te njerëzit, për një arsye ose një tjetër. Atë e bëjnë të suksesshme estetika dhe efekti i saj në shoqëri. Prandaj qëllimi i teatrit nuk është vetëm të argëtojë, por të vetëdijesojë dhe të krijojë shqetësim te çdo qytetar.

Mes teatrit dhe publikut qëndron kritika, e cila çmohet si disiplinë artistike e veçantë e dijes teorike estetike. Ajo respekton dhe duhet të riartikulojë të vërtetat që na vijnë nga vepra dhe produktioni teatror. Kritika artikulon mendimin e krijuar për shfaqjen dhe artistët, duke përcjellë vlerën e krijuar për vepra të ndryshme teatrale. Duke qenë mendim tejet i kualifikuar dhe me nivel sipëror, mendoj se kjo sot për sot nuk ekziston.

*“Kritika është një gjykim i bazuar në rregullat e shijes së edukuar, të paanshme dhe të lirë. Lexon një poezi, shikon një foto, dëgjon një sonatë, ndien kënaqësi ose pakënaqësi, kjo është shija; analizoni arsyen për të dyja - kjo është kritika, ”shkruan V. Zhukovsky.*

Kritika është promotori i artit dhe pa kritikë të mirëfilltë arti është një event në vetvete dhe humb misionin.

Te shqiptarët, kritika asnjëherë nuk është kuptuar si diçka që qytetërimin i ka ndihmuar në zhvillimin e gjithanshëm. Çdo kritikë, qoftë edhe konstruktive, është kualifikuar si tendencioze. Kjo është ndier në

të gjitha fushat e jetës: letërsi, art, teatër. Frika për ta thënë të vërtetën ka tkurrur rrjedhat normale të kulturës sonë.

Hapësira e kritikës për teatër është zvogëluar shumë. Rrallë, shumë rrallë, dikush i qaset me profesionalizëm kësaj udhe jo të lehtë që kërkon njëherësh shumë dije, shumë guxim dhe shumë karakter. Një situatë e tillë e lë teatrin pa asnjë gjykim profesional.

Kritika, veç tjerash, ka për qëllim ta ndajë të mirën nga e keqja, dhe kjo hap rrugën për prurjen e vlerave të qëndrueshme. Ç'është e mirë duhet vlerësuar dhe ç'është e keqe duhet kritikuar. Kritiku i teatrit ka nevojë të shndërrohet në një medium të kualifikuar midis teatrit dhe publikut.

Në teatër nuk mund të bëhet çfarëdo dhe të mos ketë kush ta kritikojë, kush të shkruajë për të.

Për të shkruar kritikë teatri, nuk mjafton të jesh gazetar. Kritiku duhet të jetë psikolog, historian, regjisor, aktor.

Mungesa e kritikës profesionale ka ndikuar në humbjen e nuancave të përshkrimit të shfaqjes, të aktrimit, të elementeve skenike, dhe ka humbur rrënjësisht diskutimin elitë për teatrin.

Aty ku nuk ka zhvillim dialektik të kritikës mbin injoranca dhe subjektivizmi merr forma afirmative. Duke e shikuar në nivelin profesional dhe sipëror, ka dekada që zëri kritik për teatrin nuk ekziston. Kultura e urimit dhe komplimentimit që kultivohet në shoqërinë tonë fill pas premierave, e bën të pamundur përmirësimin e shfaqjeve në aspektin artistik. Kritika heziton ta thotë të vërtetën për punën e teatrove, sepse luhet marrëdhëniet kolegjiale midis artistëve. Kur mungon qasja objektive e të shkruarit kritikë, nuk risim ndërgjegjen e ekipit teatror, po përkundrazi mundësojmë një komoditet për të vazhduar me gabimet në shfaqjet tjera të radhës.

Ndodh që festivalet teatrore nisin dhe përfundojnë pa asnjë gjykim profesional. Të njëjtat për shpërblimet që duhet dhënë kanë juri vlerësuese jokompetente.

Teatrot tona sillen rreth vetes, apo krahasohen me një teatër të ngjashëm me vetveten. Aktorët nuk fitojnë përvoja loje jashtë teatrit të tyre, jashtë mjedisit në të cilin performojnë. Atëherë, si ta kultivojnë aktorët elementin krahasues mes lojës së tyre dhe lojës së aktorëve diku në teatrot e avancuara botërore? Mungesa e stabilitetit ekonomik ka

tension të natyrshëm në përvojën profesionale të teatrove tona dhe njëkohësisht edhe në rolin e kritikut.<sup>1</sup>

Ka kohë që mjegulla ka rënë mbi kulturën shqiptare. Gjendja e këtillë dëshpëruese erdhi si pasojë e trajtimit të saj në mënyrën më të vrazhdë të mundshme nga ana e atyre që kulturën e kuptuan si një orkestrinë që duhet dirigjuar nga politika.

Politika dhe kultura janë dy skaje të kundërta dhe çdo përpjekje për t'i afruar pranë njëra-tjetrës është me pasoja.

Gjithmonë ndodh (në Maqedoninë e Veriut) që partia në pushtet emëron drejtorët e teatrove, partia zgjedh bordin drejtues e artistik. Ata që e kanë mirë me partinë ngelin “drejtues të përjetshëm”, pavarësisht dështimeve.

Përveç Teatrit Shqiptar në Shkup, i cili pas shumë vitesh u bë me ndërtesë, të gjithë teatrot tjerë shqiptarë në këtë republikë funksionojnë në kuadër të pallateve të kulturës, të cilat brenda vitit më rrallë hapen për premiera e dhjetëra herë për aktivitete partiake.

Kultura nuk bëhet me improvizime dhe me mjeshtrit e manipulimeve që ruajnë pozicionet e tyre në hierarkinë e posteve politike. Pikërisht ata që do të duhej ta parandalonin këtë janë vënë në shërbim të politikave ditore të pushtetit.

Sot, publiku i ri shqiptar nuk i njeh dramaturgët e vet bashkëkohorë, sepse drejtuesit e teatrove tona për shumë arsye e kanë bërë modë më tepër të vënë në skenë shfaqje të huaja klasike, duke anashkalluar dramaturgjinë shqiptare.

Teatrot nuk janë as një për qind në atë nivel si para tre a katër dekadash. Në atë kohë kishte shfaqje që përjetonin të reprizoheshin për të qindtën herë. Sot, pasi shfaqet premiera, gjithë publiku ngrihet në këmbë duke duartrokatur 5-10 minuta duartrokitje frenetike, përulen aktorët para publikut, fiken dritat, dhe me këtë akt “fiket” edhe shfaqja.

Edhe nëse shkruhet rrallëherë një kritikë profesionale për shfaqjen, ajo nuk luan rol motivues për të frekuentuar teatrin. Profesionalja është e rëndë për ta kuptuar. Parashtrahet pyetja: Për kë shkruhet kritika dhe ku të botohet ajo?

Kriza e përgjithshme e gazetarisë dhe revistave letrare është thelluar në dekadën e fundit. E ardhmja e vlerësimeve të specializuara, jo

<sup>1</sup> Për më tepër shih: Josif Papagjoni: *Mungesa e kritikës sjell kaos në vlerat e teatrit* në <https://sot.com.al/kultura-intervista/josif-papagjoni-mungesa-e-kritik%C3%ABs-sjell-kaos-n%C3%AB-vlerat-e-teatrit>.

vetëm për teatër, është vënë në dyshim. Pasi mungon hapësira e nevojshme për të trajtuar e analizuar një shfaqje, sigurisht nuk arrihet në kritikë profesionale dhe cilësore.

Sot mungojnë organet e shtypit që duhet të jenë të specializuara për kritikën. Mungesa e tyre ka bërë që tashmë çdo vepër teatrale të jetë më shumë vetëm si lajm. Kritika duhet të bëhet pronë e publikut. Prandaj, duhet të ketë revista të përbashkëta të specializuara për gjithë hapësirën shqiptare, Shqipëri, Kosovë, Maqedoni e Veriut, Luginë e Preshevës, Mal të Zi, që me profesionalizëm të trajtojnë problematikat e teatrit. Kriza e kritikës në shoqërinë shqiptare është shkaktuar edhe nga mosunifikimi dhe mosuniteti i subjekteve kulturore kombëtare. Këtu nuk duhen përjashtuar edhe rrugët jo të drejta të përfitimeve materiale të organizatorëve të festivaleve që lindin si kërpudha pas shiut. Në këtë mënyrë, në tërë hapësirën kombëtare, avancimi i mendimit kritik, kultivimi i temave dhe perfeksionimi i formave skenike, mbeten në plan të fundit. Këto ngecje tejet të dëmshme e bëjnë teatrin, dramën dhe skenën tonë të ngelet më e varfra në rajon.

Flitet shumë për krizën në kritikë, ndërsa menjëherë pas shfaqjeve në rrjetet sociale lexojmë shumë vlerësime e opinione joprofesioniste për shfaqjet. Kjo shkruhet nga njerëz jokompetentë, që më shumë bëjnë dëm sesa ndihmojnë. Dhe e vërteta është se kritikë bëhen të gjithë.

Në ShBA, kritika e teatrit është zhdukur nga shumë botime, veçanërisht në mediat lokale. Dy dekada e më shumë, interneti dhe mediat sociale i kanë vënë hirin shtypit tradicional.

Interneti ofron mundësi për të gjitha format e gazetarisë së arteve, duke përfshirë edhe kritikën. Në shek. XXI, koha si nocion ka ndryshuar. Ajo është e shkurtër kur mund të lexohen kritikët e gjata në të cilat futen shumë nocione të panjohura për lexuesin. Fundja, pse shkruhet kritika? Vetëm për aktorët, regjisorin, stafin e shfaqjes apo spektatorët.

Në vitin 2013, një recenzues i internetit, Andrew Hayddon, vuri në dukje se botimi i gazetave kombëtare të Festivalit të Edinburgut, festivalit më të madh të arteve në botë, po zvogëlohej.

Pavarësisht këtyre tendencave, është e qartë se teatri ende lulëzon në bisedën e tij me audiencën dhe se media e re ka zgjeruar shumë hapësirën e këtij komunikimi kulturor. Rishikimi dhe komentimi i faqeve në internet është rritur dhe shtrirja globale e rishikimeve është bërë sfidë e drejtpërdrejtë.

Kritika është një medium midis artit, lexuesit dhe spektatorit. Ajo mund të zhvillohet nëpërmjet aktiviteteve shkencore, ku diskutohen problemet e artit. Njohësit e kritikës së artit në forma të organizuara duhet të takohen më shpesh që të këmbëjnë mendime dhe qëndrimet e tyre të bëhen dhe pronë e publikut.

Kritika në art nuk duhet të vijë nga Fakulteti Filologjik, përka-tësisht nga katedrat e Gjuhës dhe Letërsisë po nga Fakulteti i Arteve, ku duhet të ketë drejtim të kritikës për artet. Nëse institucionalisht nuk veprohet për mbrojtjen e këtij zëri të rëndësishëm për kulturën e kombit, gjithnjë e më shumë kritika e mirëfilltë për teatrin do të bëhet barrë dhe jo vlerë.

## BIBLIOGRAFIA

1. Ann Jefferson dhe David Robey. *Teoria letrare moderne* (Një paraqitje e shkurtër). Përktheu Floresha Dado, botoi Albas, Shkup 2004.
2. Aliu, Ali, *Artikuj kritik*, 1983.
3. Aliu, Ali, *Reflekse letrare*, 199, Shkup.
4. Aliu, Ali, *Kritika letrare*.
5. Brahimi, Razi, *Kritika*, Rilindja, Prishtinë, 1971.
6. Elsie, Robert. *Historia e letërsisë shqiptare*, Dukagjini, Pejë, 2001.
7. Elsie, Robert, *Një fund dhe një fillim-vëzhgime mbi letërsinë dhe kulturën shqiptare*, Buzuku, Prishtinë, 1995.
8. Hamiti, Sabri, *Letërsia bashkëkohore*, 8, 9, Faik Konica, Prishtinë, 2002.
9. Qosja, Rexhep, *Historia e Letërsisë Shqipe*, Rilindja, Prishtinë, 1986.
10. Qosja, Rexhep, *Kritika letrare*, Rilindja, Prishtinë, 1969.
11. Sinani, Shaban, *Për letërsinë shqipe të shekullit të 20-të studime*, Shtëpia botuese Naimi, Tiranë, 2010.
12. Shema, Isak, *Letërsia e shek. XX*, Rozafa, Prishtinë, 2002.
13. Xhonatan Kaller. *Teori letrare* (një hyrje e shkurtër), Përktheu: Blendi Kraja, botoi Era, Prishtinë 2001, f. 92.



Adil Olluri

## PROFILI DRAMATURGJIK I ARIAN KRASNIQIT

### Abstrakt

Arian Krasniqi, emër tashmë i njohur në skenën krijuese e dramaturgjike, i ka të botuar dy përmbledhje me drama. Në të parën, botuar në vitin 2009<sup>1</sup>, janë të botuara dy drama (“Gjashtë” dhe “Borë e kuqe”), ndërsa në të dytën, të botuar në vitin 2014<sup>2</sup>, janë të përfshira katër drama (“Karremi”, “Kumbulla amerikane”, “Ifgjenia kukull” dhe “Arrë e sëmurë”). Ai e ka të botuar edhe një dramë për fëmijë, si dhe ka drama të inskenuara, që ende nuk janë botuar, por në këtë trajtim tonin studimor do të merremi vetëm me dramat për të rritur dhe dramat e tij të botuara. Krasniqi në një moshë relativisht të re e ka krijuar opusin e tij dramaturgjik, gjë që e bën një nga zërat më produktivë, reprezentativë dhe cilësorë në dramën shqipe të shkruar dhe botuar në Kosovë në dy dekadat e para të shekullit XXI.

Një studiuesi të artit në Kosovë i bie tepër rrallë ta shkruajë një recension a një punim studimor për një dramë a disa drama shqipe, meqë prodhimi, përkatësisht botimi, i saj është tejet i vogël në vendin tonë, madje mund të thuhet se është gjinia që më së paku botohet në arealin tonë kulturor e artistik. Andaj, një botim i një drame a cikli të dramave mund të cilësohet si një ngjarje e veçantë kulturore, si një lloj feste për krijimtarinë tonë dramatike.

### 1. MËNYRAT E SHKRIMIT DRAMATIK

Teoricieni amerikan Keneth Burke, në studimin e tij për llojet e kritikës, thotë se *kritiku mund ta justifikojë zgjedhjen e metodës së tij në tri mënyra: 1. Me anë të argumenteve teorike që përcaktojnë natyrën e saj si dhe fushën e zgjedhjes së tij. 2. Me anë të demonstrimeve praktike të metodës në veprim. 3. Duke dëshmuar se metoda e tij mund të shërbejë si kontribut moral mbi vlerën e saj dhe si tipar dallues (që do të thotë ta argumentojë atë si përfutim kulturor).*<sup>3</sup> Andaj, në këtë diskutim tonin analitik do ta zgjedhim mënyrën e dytë, ku me anë të

---

<sup>1</sup> Arian KRASNIQI, *Dy drama*, Faik Konica, Prishtinë, 2009.

<sup>2</sup> Arian KRASNIQI, *Drama*, Pomo, Prishtinë, 2014.

<sup>3</sup> Keneth BURKE, *Llojet e kritikës*, përktheu Sazan Kryeziu, revista letrare “Jeta e re”, nr. 2, Prishtinë, 2015, f. 258.

demonstrimeve praktike, pra analizave konkrete të dramave të Krasniqit, do t'i synojmë rezultatet tona interpretuese, sepse siç thotë Ken M. Njoton, në *kuptimin e përgjithshëm e gjithë kritika letrare merret me interpretimin*.<sup>4</sup> Po ashtu, synimi ynë është që interpretimi ynë të jetë më afër mënyrës së analizës imanente (të brendshme) të tekstit letrar.

Arian Krasniqi përdor mënyra të ndryshme të shkrimit dramatik, duke mos qenë ithtar i vetëm një mënyre të shkrimit artistik. Në dy dramat e tij të para, të botuara në vitin 2009, kemi një ligjërim që i ngjan teatrit të absurdit, një model shkrimi dhe inskenimi teator, ndërsa në katër dramat e tjera ka një gërshetim mes modelesh, ku shohim mënyrën e shkrimit që i ngjan ligjërimin të teatrit të forumit, dramës së konfliktit të jashtëm, madje edhe të dramës me ngjyime realiste. Po ashtu, e hasim dramën e shkurtër, njëaktëshe, siç është “Igjenia kukull”, dramën e dialogut dhe konfliktit të brendshëm, siç janë dramat “Gjashtë” dhe “Karremi”, dramën e tensionit dhe përballjes, si “Arrë e sëmure”, dramën e forumit e shohim te “Kumbulla amerikane”, që është një eksperiment teator i llojit të vet. Te vepra e Krasniqit kemi drama me nga dy personazhe, të cilat tensionin dhe përballjen dramatike e zhvillojnë vetëm për dialogun që është zhvillues dhe domethënës, si dhe drama që kanë shumë personazhe, në të cilat tensioni dhe përballja zhvillohen edhe përmes veprimit dramatik. Në dramat e këtij autori rol shumë të veçantë ka edhe didaskalia, që është tejet shpjeguese dhe ndihmuese për secilin regjisor të mundshëm që mund ta inskenojë nesër një dramë të Krasniqit. Didaskalitë e dramave të tij nuk janë vetëm shpjegime të thata, por marrin karakter veprues dhe bashkërendues me secilin element të ligjërimin dramatik dhe teator. Në dramën “Kumbulla amerikane” e kemi një element mjaft të veçantë dhe intrigues për një tekst dramatik, siç është prania e personazhit të Narratorit në një tekst dramatik, për të cilin do të flasim pak më poshtë. Veçanti e këtyre dramave është prania e shënjesve numërorë, që marrin karakter ndërveprues në tekstin dramatik, duke u shndërruar në shënjes metaforikë dhe simbolikë në ligjërimin artistik të Krasniqit. Te drama “Gjashtë”, numri i vënë që në titull është shënjes mjaft i rëndësishëm, ka vlerë të madhe ideore e artistike, mund të themi sa të një personazhi të dramës. Numri gjashtë i gjithëpranishëm në këtë dramë. Rreth tij ndërtohet thujse i tërë zhvillimi dhe tensioni dramatik. Shënjesi numëror luan rol edhe te dramat e tjera, si pesëdhjetëshi te “Karremi”. Shënjesit numërorë

<sup>4</sup> *Teori dhe kritikë moderne*, zgjodhi dhe përktheu Nysret Krasniqi, Rozafa, Prishtinë, 2008, f. 403.

nuk janë të rimarrë nga ligjërimi mitologjik dhe biblik, siç mund të merren rëndom për ta krijuar relacionin e ndërvarësisë ideore e tematike, por janë krijime autoriale dhe shërbejnë vetëm për hir të veprës dhe ligjërimin të tij dramatik.

## 2. TEMAT, IDETË DHE KONCEPTET

*Teoricienia frënge Julia Kristeva, në librin e saj “Desire in language; A semiotic approach to literature and art”, flet për ideologemën<sup>5</sup>, më të cilën nënkupton shenjën dhe shenjat ideore në një vepër letrare. Konceptimet ideore, shtruarjet konceptuale, janë tejet të pranishme në dramën shqipe të Kosovës, duke prodhuar ideologema të ndryshme, të vlershme për interpretim dhe shtjellim analitik.*

Dramat e Arian Krasniqit janë të larmishme edhe në aspektin tematik e ideor. Konceptimet ideore të këtyre dramave kanë ngjyrimet si personale të përballjes së brendshme të individit me veten, iluzionin, vetmia, shpresa, por edhe konceptime ideore të përballjes së jashtme të individit me rrethin, dogmën dhe të kaluarën e vendit. Te drama e tij “Gjashtë” kemi një ndërlidhshmëri tematike me romanin “I huaji” të Albert Kamy-së, ku fatet dhe qëndrimet e personazheve për botën dhe veten në këtë dramë shqipe ngjajnë me kryepersonazhin e këtij shkrimtari të rëndësishëm francez. Te “Borë e kuqe” kemi një konceptim të një faji të pafaj, të një hakmarrjeje aksidentale, e drama “Karremi” na fton në një ligjërim për iluzionin, shpresën dhe ndjeshmërinë e dy protagonistëve të vetëm. “Kumbulla...” është e konceptuar si një ligjërim dramaturgjik me një temë kanunore dhe përballja me të jashtmen për individin është më qenësore sesa ajo me të brendshmen e tij, ta zëmë me mendimet dhe qëndrimet e tij, meqë për të qëndrimet dhe mendimet e të tjerëve, të rrethit, janë dominuese dhe të padiskutueshme. Dramat “Ifgjenia kukull” dhe “Arrë e sëmurë” shpalosin temën e luftës së fundit në Kosovë, konkretisht konceptohen si ligjërimet dramaturgjike që shpalosin motivin tematik të dhunimeve të ndodhura gjatë luftës. Ligjërimi në këto drama nuk është dokumentues, por psikologjik, duke i vënë në pah pasojat emotive që një ngjarje tragjike mund të shkaktojë te njeriu. Është një ligjërim për një plagë shoqërore, por që në qendër të dramës është individi pësues. Pra, nga kjo që shohim, temat dhe idetë në dramat e Krasniqit mund të themi se mund të zërthehen dhe

<sup>5</sup> Julia KRISTEVA, *Desire in language; A semiotic approach to literature and art*, Columbia University Press, Neë York, 1980, f. 37.

trajtohen edhe përmes një analize psikologjike letrare, meqë ndjesitë e brendshme të karaktereve të dramave të tij janë gjithnjë në qendër të ligjërimit, edhe atëherë kur tekstet e tij flasin për tema e motive individuale, por edhe atëherë kur ato flasin për drama të mëdha shoqërore, si lufta e gjakmarrja.

### 3. DRAMAT E ARIAN KRASNIQIT

Drama “Gjashtë” ka në qendër të saj vetëm dy personazhe, Anën dhe Priftin. E para është e dënuar me vdekje dhe në orët e para të mëngjesit, fiks pas gjashtë orëve, do të ekzekutohet. Ana është personazh tipik i dramës së absurdit dhe një nga karakteret më reprezentative të këtij modeli dramaturgjik dhe teatror në kulturën tonë. Ajo nuk pendohet dhe nuk dorëzohet përballë presionit të autoritetit, nuk kërkon falje për asnjë bëmë të saj dhe nuk provon në asnjë mënyrë ta ndryshojë përcaktimin e saj jetësor.

“Gjashtë” është më shumë dramë e mendimit, dialogut të tensionuar teatror mes priftit dhe të të burgosurës, e mohimeve dhe qëndrimeve të ndryshme, si dhe e përballjes ekzistenciale. Po ashtu, është një ligjërim që në fund na jep një zbulim të papritur dramatik, një befasi, si element letrar e fabulativ, meqë në fund e zbulojmë se prifti është pikërisht djali i së burgosurës dhe i së dënuarës me vdekje. Ky zbulim realizohet përmes mjetit të njohjes, zbulesës, që është mjeti i njohur që nga drama antike greke. Mjeti i njohjes apo zbulimit në këtë dramë të Krasniqit është prania e gjashtë gishtërinjve në dorën e të birit të braktisur të Anës, të cilit ia kishte vlarë të atin. Gishtat janë elementi i njohjes në këtë dramë. Siç e kemi thënë edhe më parë, gjashtëshi është shënjuar numëror e metaforik në këtë dramë, që është i shumëpranishëm në këtë ligjërim, por që kulmon me gishtërinjtë e priftit, të birit të braktisur.

Dashamirësit e leximeve dhe interpretimeve krahasimtare, këtë dramë të Krasniqit mund ta zbërthejnë edhe duke e parë në paralele në dy romane, njërin të letërsisë shqipe, si “Vdekja në ajër të pastër” të Ymer Shkrelit, dhe tjetrin të letërsisë së përbotshme, si “I huaji” i Albert Kamysë. Me romanin e autorit mund ta interpretojmë për ndërlidhjen me aspektin ekzistencial të raportit të individit me vdekjen. Edhe personazhi i Shkrelit do të pushkatohet në orët e para të mëngjesit. Ndërsa, me Kamynë për aspektin e njëjtë për të cilin folëm edhe më sipër, si dhe

për raportin e ftohtë të individit, Anës, me nënën, familjen dhe rrethin e saj shoqëror.

Drama “Borë e kuqe” është një dramë me një ligjërim dhe motiv të veçantë tematik. Protagonistë të saj të vetëm janë dy gjahtarët, i vjetri dhe i ri. Gjahtari i ri e plagos aksidentalisht të vjetrin dhe ky i fundit nuk pranon të ndihmohet dhe të dërgohet në spital. Dëshiron të vdesë i qetë, solemnisht, siç shprehet ai. Gjatë dialogëve të këtyre dy personazheve zbulojmë se edhe gjahtari i vjetër, i plagosuri për vdekje, e kishte vrarë aksidentalisht një gjahtar, që rezulton të jetë pikërisht i ati i gjahtarit të ri. Mjete të zbulimit dramaturgjik apo rinjohjes janë fotografia dhe kroi i fshehur mes malesh, që quhej kroi i gjahtarëve. Gjahtari paqëllimshëm merr “hak” për të atin, që i ishte vrarë aksidentalisht, paqëllimshëm. “Borë e kuqe” është një ligjërim dramatik për atë që cilësohet si hakmarrje e natyrës, si një hakmarrje e së tashmes për të kaluarën. E kaluara e ndjek personazhin e gjahtarit plak. Fshehja e vrasjes, sado e paqëllimshme, së mikut të tij është jehonë dhe hije që nuk e lëshon dot. Andaj, fundin si i vrarë nga dora e të birit të tij e sheh si vdekje të merituar, të cilën do ta merrte herëdokur. “Borë e kuqe” është një dramë me plot kthesa dramatike dhe me një dialogim ndërveprues dhe mjaft cilësor nga ana e aspektit stilistik.

“Karremi” është një tekst dramaturgjik me dy personazhe, Plakun dhe Plakën, të cilët jetojnë dhe veprojnë për hir të ëndrrës, iluzionit të tyre se e ardhmja do të jetë më ndryshe. Një e ardhme e projektuar nga ana e protagonistëve për të cilën janë në gjendje të japin çdo gjë, madje edhe pjesët e tyre të trupit. Karaktere të shkëputura nga realiteti dhe të drejtuara kah projekcioni ideal. Ata përjetojnë shqetësime e probleme të shumta në rrugëtimin e tyre gjysmëshekullor. “Karremi” nuk është një dramë e veprimit, por e asociacioneve dhe ideve, ku vihet në spikamë tirania e fatit të pashmangshëm, të cilit s’ mund t’i përbishtnojë qenia njerëzore, sado që mund të bëjë përpjekje titanike e sakrificave vetëmohuese. Kjo dramë e Arian Krasniqit, sado që në pamje të parë duket e thjeshtë, ngërthen në vete mesazhe e kuptime që mund të interpretohen varësisht prej këndshikimit të kritikut apo edhe lexuesit të këtij teksti letrar.

“Kumbulla amerikane”, ashtu siç thuhet edhe në peritekstin e saj, është një dramë kanunore. Të tillë e bëjnë motivi, përmbajtja dhe atmosfera në të cilën zhvillohet veprimi dramatik. Edhe pse epiteti “dramë kanunore” nuk nënkupton përcaktim zhanror të tekstit, ai e bën dallueshmërinë e tij në aspektin tematik dhe në këndvështrimin a perspektivën për një grup të caktuar tekstesh dramatike, që mund të jenë

të identifikueshme me këtë premisë, duke qenë se burimi i tyre tematik është “Kanuni i Lekë Dukagjinit”, që është një nga shtyllat kryesore prej nga rrjedhin temat e letërsisë shqipe. Duke qenë se autori i saj është një njohës i mirë i teorive të artit dramatik, mendoj se një përcaktim i tillë nuk është i paqëllimshëm. “Kumbulla amerikane” është një dramë e ritualit, në të cilën thuhet në mënyrë të detajizuar na shfaqet riti kanunor i “Drekës së mortit”, ku dorasi, në këtë rast Shpendi, sipas një kodi tradicional, duhet të shkojë në drekën që do ta shtrojë familja e Sokolit, njeriut që e kishte vlarë me dorën e tij. Përcaktimi si dramë e ritualit ka të bëjë me përkatësinë e një drame nëse ajo shihet, pos si tekst dramatik, edhe si potencial artistik për inskenim teatror, që do të na jepte një shfaqje ku publiku do të ishte bashkëpjesëmarrës në veprimin dramatik. “Kumbulla amerikane” është një tekst që na jep një personazh të dyzuar, siç është Shpendi. Ai është në mes të dhimbjes për njeriun që e kishte vlarë dhe detyrës “burrërore” që e kishte kryer “denjësisht”. Ai duhej ta vriste Sokolin dhe ia kishte arritur qëllimit. Por, meqë është qenie njerëzore, ai ndien dhembshuri për njeriun që kishte pësuar nga akti dhe detyrimi i tij.

“Ifgjenia kukull” është një dramë e shkurtër dhjetëminutëshe, në të cilën përjetimi amnor është në qendër të tematikës së saj. Për dallim nga “Ifgjenia n’Aulidë” e të lashtit Euripid, në të cilën e ëma e përgatit të bijën për sakrificën e madhe, tek “Ifgjenia...” e Arianit është pikërisht nëna që bën përpjekje vetëmohuese për ta shpëtuar vajzën e saj të re. Me gjithë sakrificën e së ëmës, Ifgjenia kosovare nuk mund të shpëtojë dot. Dramaturgu Krasniqi, me këtë rast, na jep një krijim të rikontekstualizuar dramatik, që tragjedinë antike e merr vetëm si një bazament ideor, për ta transformuar dhe zhvendosur pastaj në një ndodhi të mundshme në luftën e fundit në Kosovë. Pra, kemi një rimarrje tematike dhe ideore nga antikiteti letrar grek. Një rimarrje të tillë letrare kritika tradicionale shqiptare e cilësonte si *asimilim pozitiv*<sup>6</sup>, por që në teorinë moderne të interpretimit cilësohet si akt intertekstual, ku teksti i ri (romani bashkëkohor) ka një relacion varësie me *hipotekstin*<sup>7</sup> (tekstin e vjetër prej të cilit rrjedh).

Tema dhe motivet e luftës së fundit në vendin tonë i kanë prekur edhe krijuesit tanë të teksteve dramatike. Në këtë vazhdë është edhe teksti dramaturgjik i Arian Krasniqit “Arra e sëmurë”. Është një dramë

<sup>6</sup> Alfred UÇI: “Mitologjia, folklori, letërsia”. Shtëpia botuese “Naim Frashëri”, Tiranë, 1982, f. 6.

<sup>7</sup> Gerarde GENETTE: “Paratexts”- thresholds of interpretation”, translated Jane E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, f. XV.

e karakterit, që fund e krye e trajton gjakimin e individit për ta zbuluar një të fshehtë, në këtë rast psenë e vetëvrasjes së babait, që e shqetëson vazhdimisht kryeprotagonistin, i cili është rritur me këtë mister, që ia mbante të fshehur e ëma e tij. Ajo nuk kishte dashur ta lërë djalin që të rritet me ndjenjën se gjatë luftës, vite më parë, i është dhunuar nëna, ndërsa babai i tij, meqë nuk kishte mundur ta mbronte, pas luftës nuk kishte duruar më dhe e kishte vrarë veten. Ky tekst e ka në strukturën e tij premisën aristoteliane të rinjohjes, motiv ky që e ka përcjellë krijimtarinë e përbotshme dramatike që nga antika e deri më sot. Dramën e Arian Krasniqit “Arra e sëmurë” do ta veçoja për shkak të ndjeshmërisë me të cilën përcillet veprimi dramatik, si dhe mundësisë që ky tekst na ofron për një analizë psikanalitike të karakterit.

Arian Krasniqi me ligjërimin e tij dramaturgjik dhe artistik na ofron asociacionin e ideve dhe mesazhin e figurshëm, ritualin kanunor dhe ndjesinë e individit brenda tij, përjetimin dhe sakrificën amnore, rinjohjen dhe dramën e karakterit, dramën dhe teatrin e absurdit dhe motivin e vrasjes së paqëllimshme dhe hakmarrjes së natyrës ndaj së kaluarës së individit. Me këtë gamë motivesh e pikëshikimesh, ai na shfaqet si një krijues i formuar i artit dramaturgjik, që shkrimin artistik nuk e ka aktivitet të çastit, por një veprimtari që e kultivon në çdo çast.

## BIBLIOGRAFIA

- [1] KRASNIQI, Arian, *Dy drama*, Faik Konica, Prishtinë, 2009.
- [2] KRASNIQI, Arian, *Drama*, Pomo, Prishtinë, 2014.

## LITERATURA

- [1] BURKE, Keneth, *Llojet e kritikës*, përktheu Sazan Kryeziu, revista letrare “Jeta e re”, nr. 2, Prishtinë, 2015.
- [2] GENETTE, Gerarde: “Paratexts”- thresholds of interpretation”, translated Jane E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- [3] KRISTEVA, Julia, *Desire in language; A semiotic approach to literature and art*, Columbia University Press, New York, 1980.
- [4] *Teori dhe kritikë moderne*, zgjedhi dhe përktheu Nysret Krasniqi, Rozafa, Prishtinë, 2008.
- [5] UÇI, Alfred, *Mitologjia, folklori, letërsia*, Shtëpia botuese “Naim Frashëri”, Tiranë, 1982.

Gëzim Puka

## JOSIF PAPAGJONI - PËR NJË KRITIKË KUPTIMI NË LËMË TË DRAMËS DHE TEATRIT SHQIPTAR

### Abstrakt

Josif Papagjoni është ndër studiuesit e kritikët më në zë të dramës, teatrit dhe filmit. Kjo kumtesë përpiqet të sjellë ndihmesën e veçantë të tij, sidomos në lëmin e interpretimit, vlerësimit dhe gjykimit të dramës bashkëkohore shqipe. Duke pasur një jetë në përcjelljen e tekstit dramatik dhe shfaqjeve teatrale, kritiku ka dëshmuar vetjakësinë e një qasjeje emocionale dhe impresioniste, e gërshetuar me elementin racional, gjykues e vlerësues. Kjo ka ardhur edhe si rrjedhojë e përgatitjes së mirë teorike dhe historike-letrare të tij. Bibliografia e pasur me botime të shumta e dëshmon më së miri këtë. Veç kësaj, është edhe ndjekja e vazhdueshme e teatrit si tekst dramatik, si spektakël, si regjisurë dhe si nivel aktrimi. Josif Papagjoni, falë vëmendjes së tij dhe metodës së evokimit të rrethanave historike, paralelizimit dhe gjykim-vlerësimit kritik, ka ditur të ndërthurë në mënyrë të çlirët rolin e kritikut me atë të historianit dhe estetit të dramaturgjisë shqipe.

Shkrimi do të përqendrohet edhe te metodologjia eklektike dhe impresioniste e këtij kritiku e studiuesi. Në veprën e tij studimore, ai e vështron tekstin dramatik njëherazi sa si letërsi, aq dhe si teatër, duke i bërë të dallueshme elementet e shfaqjes, semiotikën e saj, produktin dramaturgjik sipas hierarkisë së vlerës. Stili i tij krijues e dëshmon në kohë shfaqjen teatrale, por gjithashtu e sjell atë në bashkëkohësi për lexuesin e sotëm. Përmes këtij shkrimi do të evidentohet kjo përvojë e gjatë studimore për teatrin, në mënyrë që t'u vlejë sadopak edhe kritikëve të sotëm e të ardhshëm të dramaturgjisë.

*Fjalë çelës:* Kritikë, dramaturgjia, teatër, shfaqje, gjykim, vlerësim, impresionist.

### JOSIF PAPAGJONI – STUDIUESI DHE KRITIKU

Drama, siç pohohet në shumë prej studimeve më serioze, është një tekst letrar që krijohet me pritshmërinë e një vepre për t'u parë në skenë. Në këtë akt krijimi autori ka qëllimshmërinë e njëkohshme për t'iu drejtuar një lexuesi dhe një spektatori. Si gjinitë e tjera letrare, edhe

dramatika ka prodhuar vazhdimisht gjykime, vlerësime dhe interpretime kritike, por në të shpeshtën e rasteve këto gjykime janë gërshetuar edhe për zgjidhjet skenike që u janë dhënë këtyre veprave në skenë. Kështu, dashur pa dashur, mendimit kritik i ka ndërhyrë edhe mendimit për shfaqjen artistike. Me vështirësitë e veta, shfaqja e veprës dramatike që duket e atypëratyshme në skenë, që shtrihet në mes koordinatave kohore dhe hapësinore “tani dhe këtu”, ka pasur nevojë edhe për një interpretim të freskët kritik. Kur e ka ngjallur këtë, është plotësuar dhe ruajtur dëshmia e saj, që ndër vite merr vlerë historike.

Ndër këta ujëra, shpeshherë jo të qetë të kritikës së dramës e teatrit, ka lundruar një ndër emrat më të shquar të kritikës, Josif Papagjoni. Mjafton t’i hidhet një sy bibliografisë së tij të pasur me libra dhe artikuj studimorë për të kuptuar se ai është ndër studiuesit e kritikët më në zë të dramës, teatrit dhe filmit. Nuk është qëllimshmëri e këtij shkrimi për të hyrë në detajet biografike të autorit, por duhet çmuar e vlerësuar një nga periudhat më dramatike të jetës së tij. Si disa shkrimtarë dhe artistë që “përcëlluan duart” duke u marrë me teatër, edhe Papagjoni i ka ngjarë diçka e tillë gjatë dekadave të tmerrshme të diktaturës, kur shpesh goditeshin krijuesit që nuk ishin leva dhe rripa transmisioni të propagandës. Parë në këtë prizëm, ky kritik nuk u rendit ndër ata të zellshmit, që i thurnin hosanara diktaturës dhe drejtimit të saj të parapëlqyer të realizmit socialist, por u pozicionua në shtegun e vështirë të ngritjes profesionale kritike, një mjeshtëri që kërkon mund dhe sakrifica, për të ndarë, zgjedhur e gjykuar vlera estetike.

Në këtë pikëvështrim duhet konsideruar edhe kritika e Papagjoni, së pari kritikë militante<sup>1</sup>, në kuptimin letrar të kësaj fjale, dhe, së dyti, si një kritikë e tipit komentar<sup>2</sup>, që i qëndron pranë lexuesit-spektator për ta ndërmjetësuar sa më mirë kuptimin e veprës letrare e skenike.

Metodologjia eklektike<sup>3</sup> dhe impresioniste e këtij kritiku me profil studiuesi duhet parë si një pikë e fortë, pasi ruan mjaft mirë

<sup>1</sup> Shih: Kritiku që ndërvepron me tekstet – Kritiku militant (kritiku i teksteve aktuale)”, Francesco: *Le teorie della critica letteraria*, Shtëpia botuese “La nuova Italia Scientifica”, Roma, 1994, f. 30-39.

<sup>2</sup> Shih: Detyra e komentit është që mënyrën se si vepra i ofrohet lexuesit duhet të ketë një zbutje të vështirësive dhe zbulimin e disa hapave të paqartë. Atje ku teksti nuk komunikun drejtpërdrejt bëhet i nevojshëm interpretimi. Muzzioli, Francesco: *Le teorie della critica letteraria*, Shtëpia botuese “La nuova Italia Scientifica”, Roma, 1994, f. 30-39.

<sup>3</sup> Shih: Kritika eklektike pajton dhe përdor në mënyrë të moderuar kritere të ndryshme. Kalon nga erudicioni në përshtypje, nga historia në psikologji, nga klasifikimi në vlerësim. Tek ai kemi pozicionin e shumëshkrimeve të

gjurmët e përjetimit të freskët. Kritiku që sheh një shfaqje teatri dhe do që të shkruajë diçka rreth saj, natyrisht duhet të nxitojë për të ruajtur kuptimin dhe freskinë që i ka ngjallur kjo shfaqje leximit të tekstit dramatik të bërë qysh më parë. Kjo gjë ngjet që në fillimet e ngjizjes e të formimit kritik të Papagjonit.

Në shënimet e tij kritike<sup>4</sup> e studimore, ai e vështron tekstin dramatik njëherazi sa si letërsi, aq dhe si teatër, duke i bërë të dallueshme elementet e shfaqjes, semiotikën e saj, produktin dramaturgjik, sipas hierarkisë së vlerës.

Shumë më herët, Fan Noli, në introduktën e tij për tragjedinë “Makbethi”, do të shprehej se kushdo që e lexon këtë tragjedi, duhet ta shohë atë edhe të vënë në skenë, madje dy herë, sepse, sipas tij, është e vështirë që një trupë të ketë dy aktorë shumë të zotë për të dy rolet, Makbethin dhe Zonjën Makbeth.<sup>5</sup>

Mbase kjo mund të ndërmendet ndërsa lexon edhe një libër, ndër të parët e këtij kritiku: “*Teatri dhe aktori – shënime kritike*”, (1980). Nëse vështron me vëmendje artikujt në brendësi të tij, do të vëresh një model qasjeje që i shkrin aq natyrshëm elementet e tekstit dhe të shfaqjes.

Le ta shembullizojmë këtë me një nga shkrimet që titullohet: “*Njeriu që pa vdekjen me sy*”. Kritiku e ndërmjetëson kuptimin e kësaj komedie të Viktor Eftimiut të vënë në skenë nga Teatri Popullor në ato

---

zhdërvjellëta, por edhe pozicionin e dakordësuesit me kritikën akademike. Interesi për lindjen e talenteve të reja nuk bie në kundërshti me funksionin vëzhgues për ruajtjen e traditës. Muzzioli, Francesco: *Le teorie della critica letteraria*, Shtëpia botuese “La nuova Italia Scientifica”, Roma, 1994, f. 57-67.

Eklektizmi (nga greqishtja *eklegein*: zgjedhje) është një qasje filozofike që konsiston në zgjedhjen prej shumë rrymave filozofike të shumë elementeve që i duken interesante për të krijuar një sistem të plotë.

<sup>4</sup> Papagjoni, Josif: *Teatri dhe aktori – shënime kritike*, Shtëpia botuese “Naim Frashëri”, 1980, f. 204.

<sup>5</sup> Shih: “Nga të gjitha tragjeditë shekspiriane, kjo është ndoshta më e lehta për t’u kuptuar. Zhvillimi i subjektit është i qartë dhe natyral, aksioni rrjedh e rritet gjersa arrin në kulm me një semplicitet e një shpejtësi pothuaj klasike. Po nga ana tjetër, është edhe më e rënda për t’u luajtur në skenë, se s’mund të gjenden në çdo grup teatral dy artistë të klasit të parë për të interpretuar bashkë rolet e Makbethit e të zonjës Makbeth. Për këtë arsye, kjo tragjedi, që të shihohet plotësisht, duhet parë të paktën dy herë, një herë me një aktor të madh në rolin e Makbethit dhe një herë me një aktore të madhe në rolin e zonjës Makbeth. Kur rastisin të dy në një grup, s’duhet humbur rasti në asnjë mënyrë, se është një nga gëzimet artistike më të rralla të botës”. Noli, F: *Introduktë tek vepra Makbethi e U. Shekspir*, Shtëpia botuese “Onufri”, Tiranë, 2005, f. 8.

vite, duke ndërthurur paragrafët që evokojnë tekstin dhe kuptimin e tij, falë vëmendjes dhe metodës së evokimit të rrethanave historike.

*“Komedia nuk bën fjalë drejtpërdrejt për fashizmin, por aluzioni është i qartë... etj.”*<sup>6</sup>

Më pas vijon me paralelizmin e kontekstit historik duke shpjeguar fabulën e komedisë.

*“...Po afrojnë zgjedhjet bashkiake, dy reaksionarë, dy hilexhinj janë në “hall të madh”: zoti Filimon, vreshtari i pasur i krahinës, njeri halldup, i pangopur, rrjepës e trutharë; dhe zoti Leon, spiceri i qytetit, intrigues, aristocrat, fodull, egoist i marrë...etj.”*<sup>7</sup>

Gjykim-vlerësimi kritik ka ditur të ndërthurë në mënyrë të çlirët rolin e kritikut të tekstit letrar dhe teksturës teatrore. Ndalet tek analiza e pikave të forta dhe të dobëta të regjisë, aktrimit etj.

*“Ne shikojmë, përmes shfaqjes, një pamje të neveritshme të atyre marrëdhënieve social-etike të Rumanisë së viteve të para të Luftës së Dytë Botërore, të cilat kushtëzuan veprimtarinë fashiste të shtresave borgjeze...etj.”*<sup>8</sup>

Kjo formë komenti vihet në shërbim të tekstit dhe të shfaqjes, duke punuar në kufijtë e tyre dhe duke e bërë më të kuptueshëm, për ta afruar me lexuesin-spektatorin dhe për ta favorizuar atë, duke bërë kështu një kapërcim të traditës së mëparshme. Duhet thënë se mënyra si e ushtron këtë formë në shkrimet e tij, të krijon idenë e një praktike pluraliste, e cila përdor shënime nga burime të ndryshme, të cilat brenda strukturës së artikullit mund të bashkëjetojnë dhe të variojnë në shumë drejtime të mundshme.

Iu referova këtij artikulli më të hershëm për të dëshmuar se në të njëjtën gjatësi vale ka vijuar puna e Papagjonit, duke përsosur gjuhën

<sup>6</sup> Papagjoni, Josif: *Teatri dhe aktori – shënime kritike*, Shtëpia botuese “Naim Frashëri”, 1980, f. 195.

<sup>7</sup> Po, aty: f. 196.

<sup>8</sup> Po, aty: f. 197.

dhe stilin, si dhe duke zhvilluar dhe përsosur kornizën konceptuale kritike impresioniste dhe estetike në qasjen ndaj dramës dhe teatrit, që erdhi pas viteve '90. Më pas do të vijonte më një sërë titujsh monografish e studimesh që plotësojnë një hapësirë të domosdoshme të mendimit rreth letërsisë, dramaturgjisë e teatrit. Kontributi i tij është sidomos në përsosjen e ligjëritit kritik, duke ushtruar ndikim të dukshëm mbi krijimtarinë teatrore.

Do të përmendnim tituj veprash, si: *“Teatri dhe aktori”*; *“Kumti që vjen nga trashëgimi teatrore”*; *“Aktorët”*; *“Kadri Roshi - njeriu që preku lavdinë”*; *“Individualitete”*; *“Regjisorët”*; *“Gjurmë në skenë”*; *“Poetikë regjisoriale”*; *“Biseda për artin”*; *“Dialog me teatrin botëror”*; *“Historia e arteve” (bashkautor)*; *“Teatri Kombëtar”*; *“Who is who – Moikom Zeqo”*; *“Artet” (bashkautor)*; *“Teatri “Migjeni”*; *“Drama dhe Komedi”*; *“Enciklopedi – Teatri & Kinematografia Shqiptare”* *“Grishje për nga letërsia”* etj.

#### RRETH VLERËSIM – GJYKIMEVE HISTORIKE DHE KRITIKE TË PAPAGJONIT

Kjo kumtesë përpiket të sjellë ndihmesën e veçantë të tij, sidomos në lëmin e interpretimit, vlerësimit dhe gjykimit të dramës bashkohore shqipe dhe asaj të fillimit të mijëvjeçarit të tretë. Duke pasur një jetë në përcjelljen e tekstit dramatik dhe shfaqjeve teatrore, kritiku ka dëshmuar vetjakësinë e një qasjeje emocionale dhe impresioniste, e gërshetuar me elementin racional, gjykues e vlerësues. Kjo ka ardhur edhe si rrjedhojë e përgatitjes së mirë teorike dhe historike-letrare të tij. Te studimi voluminoz *“Historia e teatrit shqiptar”*, përmes një strukture dhe përmbajtjeje të zgjeruar, autori përpiket të rrokë kronologjinë e dramës dhe teatrit shqiptar në shekuj. Duket se pjesët më tërheqëse kanë ruajtur metodologjinë e shkrimeve komentare kritike. Janë pikërisht ata që u kushtohen sidomos dramës që orientohej drejt elementeve moderniste, shfaqjeve që kishin ngjyresa të disidencës dhe sidomos artit skenik të pasviteve '90.

Historiciteti i hap rrugën një kuptimësie që justifikohet edhe te shkrimet e Papagjonit. Qëllon shpesh, për lehtësi studimi, që historia duhet të ndahet nga kritika. Në rastin e lartpërmendur të historisë së dramës dhe të teatrit shqiptar, ajo shihet si një degë e historisë së letërsisë dhe duhet kuptuar e lidhur pazgjidhshmërisht me kritikën e këtij teksti dhe elementeve të shfaqjes. Te ky tekst historie ka edhe një

trajtim të dramave dhe shfaqjeve si inventar, pa hierarki vlerash, thjesht për të dëshmuar kronologjinë. Rasti më interesant për ne është kur edhe brenda shfaqjeve të këtij libri zgjohet kritiku. Edhe pse në sfondin e një historie ai dallon, ndan dhe gjykon rastet e kulmimeve të disa sezoneve kulturore, e kjo falë përqendrimit mbi tekste dhe shfaqje të zbuluara dhe komentuara sipas kriterit estetik. Të tilla, në këtë vepër, janë disa kapituj, si për shembull tek ai i katërti përmes çështjeve: *“Drama të kritikuara ose “problematike”*; *Shkrimet e shenjta, mitologjia dhe folklori*; *Drama familjare dhe ajo e personalitetit*; *Dramaturgët*; *Dramaturgët më të njohur në Kosovë. Po kështu tek kreu i gjashtë, çështjet: Qasje alternative: misticizmi, hermetizmi, simbolizmi*; *Teatri pas viteve '90*; *Risimi i formave shprehëse, etj.*

Le të citojmë mënyrën se si e ndërton argumentin për disa drama që i kanë folur shumë publikut shqiptar në kohë të ndryshme, të cilat autori i klasifikon për nga tipologjia te çështja:

*“Shkrimet e shenjta, mitologjia dhe folklori”*

*“Në këtë nyjë, ndonëse ka diferenca sa i takon shqyrtimit dhe interpretimit të lëndës mitologjike nga metoda e realizmit socialist krahasuar me poetika të tjera (para dhe pas vitit 1990, në Kosovë apo në Shqipëri), është fenomeni letrar që i bashkon pak a shumë dramet e kësaj tipologjie dhe këtij rendi. Për këtë arsye, në analizat e sjella nga dramat dhe shfaqjet e përzgjedhura më poshtë, është tejkualuar me ndërjegje periudha e realizmit socialist për të ndërtuar më mirë fenomenologjinë si dhe sintezën e vlerësimit kritik mbi këtë prirje të dramës shqipe”.*<sup>9</sup>

Te ky citim zbulojmë aftësinë e mirë përzgjedhëse të teksteve dhe shfaqjeve që merr në shqyrtim, i nisur nga tipologjia tematike dhe formale e dramave që kanë shenjuar sidomos prirjet dhe prurjet me moderne të kohës. Kjo kornizë konceptuale është një ndihmesë e mirë edhe për kritikë e historianë që mund t’u qasen këtyre dramave edhe më vonë. Përballë çdo teksti dhe shfaqjeje, Papagjoni vendoset në pozicionin e gjykuesit dhe vlerësuesit, duke parë përparësitë dhe të metat, por në një këndvështrim pozitiv dhe inkurajues për dramaturgët dhe regjisorët.

<sup>9</sup> Papagjoni, Josif: *Historia e teatrit shqiptar*, Qendra e Studimeve Albanologjike, Tiranë, 2011, f. 174.

Kritika e tij nuk është një kritikë e tendencioziteti të skajshëm. Përpyekjet e tij janë në koherencë me objektivin e diskutimit për letërsinë. Në këtë rast mund të ndërmendet pozicioni i Antonio Gramshit<sup>10</sup>, i cili ishte aq i nyjëtuar në kritikën e teatrit italian në dekadat e para të shekullit XX dhe kishte si pikësynim formimin e një kulture të re, për një jetë të re morale, në mënyrë që të krijohen bazat nga të cilat do të lindin veprat e tjera të artit. Kritiku italo-shqiptar shtronte çështjen e ndërlidhjeve të vlerave kulturore dhe të vlerave estetike të veprave. Ky raport jepet përmes lidhjes tradicionale midis formës dhe përmbajtjes. Një emërues të përbashkët duket se e gjejmë edhe tek interpretimet e kritikut që kemi marrë në shqyrtim, i cili në shkrimet e tij reflekton mbi faktin që vepra është një proces dhe që çdo ndryshim në përmbajtje do të përcaktojë një ndryshim në formë.

Në kapërcyell të shekujve XX dhe XXI, historiani, studiuesi dhe kritiku vëren se drama shqipe është shkëputur më në fund prej kufizimeve estetike dhe ka bërë hapa cilësorë në përmbajtje, në tipologji dhe në strukturë. Kjo falë ndikimeve të vonshme të dramaturgjisë botërore.

Citojmë:

*“Në një varg dramash, si: Çmurosja, Pse (Serafin Fanko), Tri mendje në ankand, Para semaforit, Shpirti i ujkut (F. Hysi), Tiranozauri, Muzeu, Ëndërr e përjetshme, Frika dhe krimi, Një ëndërr në mes të Evropës (K. Trebeshina), Ftesë për darkë, Tri këngë dashurie, Alegretto Albania (S. Çapaliku), Vizita e fundit (Albri Brahusa), apo të dramaturgëve nga Kosova, si pjesët: Trokitje, Shfaqja e fundit, Pavioni D (F. Hysaj), Hijesina (N. Islami), Eshtrat vijnë vonë, Repriza e lirisë (T. Dervishi), Parfumeria, Katër epoletat, Kosovares (Haqif Mulliqi) etj., bëhen më aktive me elementë të tillë, si: tjetërsimi, alegoria, simbolika, prania e metaforave në zbulimin dhe risemantizimin e marrëdhënieve njerëzore, shumësia e planeve të shikimit brenda të njëjtit fakt, apo personazh, fragmentimi, deri edhe çukërmimi i ngjarjes kryesore që ngjiz gjithë të tjerat. Konfuzioni i qëllimshëm, konvencionalizimi dhe shpërftyrimi i ndjeshëm i kohës dhe i hapësirës dramatike*

<sup>10</sup> Muzzioli, Francesco: *Le teorie della critica letteraria*, La nuova Italia Scientifica, Romë, 1994, f. 120-122.

*gërshetohen, si rregull, me sajimet e situatave, dublimet e vetjeve, përsëritjet e veprimeve zanafillore dhe shndërrimi i tyre në ritual, paradokset dhe veprimet ekscentrike.”<sup>11</sup>*

Të gjitha këto prirje drejt poetikave të reja krijojnë edhe një lloj keqkuptimi te spektatori i gjendur në befasi përballë situatave absurde, evitimit të racionalitetit të raportit shkak-pasojë, papërcaktueshmërisë në kohë dhe hapësirë, lojës gjuhësore. Të gjitha këto caqe të reja, që e fusin në krizë lexuesin-spektator, të befasuar nga ky vërshim modelimesh formale, ku ndërmjetësohet proza dhe drama, rrëfimi dhe veprimi. Kritiku duket se e përjeton ankthin e spektatorit kur bën analiza të tilla, kur vështirësimi i kuptimit të dramës dhe shfaqjes është strategji e qëllimshme e krijuesve.

*“Këtu kanë fituar përparësi elemente të tilla si hermetizmi, mbivendosjet e njëpasnjëshme të domethënieve, dekonstruktimi i personazheve, dialogu i keqkuptuar, situatat absurde, shmangia e kohës së matshme fizike dhe parapëlqimi i “kohës psikologjike” si cak i pamatshëm i “ankthit” dhe i traumës, zgjidhjet “e hapura” e të papërfunduara etj.”<sup>12</sup>*

Kritika e Papagjonit i jep një përparësi përmbajtjes dhe në të shihet vlerat kulturore. Në këtë prizëm është vërejtur gjithë vepra e gjerë dramatike nga ky kritik, i cili e ka parë sa dramën, po aq edhe teatrin si tempuj emancipues për një shoqëri shqiptare me komplikacione historike. Ndonjëherë mund të duket se ai u është qasur veprave minore, por nuk ka pasur asnjë kompleksitet, por me nuhatje dhe shije të mirë kritike ka ditur të qëmtojë ato syresh që prodhojnë provokim dhe diskutim letrar.

## PAPAGJONI MES KRITIKËS TEATRORE AKADEMIKE DHE KRITIKËS SË GAZETËS

Kritika e Papagjonit vërtitet në kufijtë e një kritike gazete dhe kritike akademike. Kur punon si kritik i gazetës, ai udhëheq lexuesin

<sup>11</sup> Papagjoni, Josif: *Historia e teatrit shqiptar*, Qendra e Studimeve Albanologjike, Tiranë, 2011, f. 245.

<sup>12</sup> Po aty, f. 246.

drejt zgjedhjes së duhur në hapësirën e teatrit. Te roli i komentuesit shohim momentin kur gjërat janë bërë, ndërsa momenti i kritikut që jep modele është lënë pas, pasi kishte lidhje me metodën e imponuar shkrimore nga realizmi socialist. Kritika e modelit për t'u ndjekur mbase haset në shkrimet e para për teatrin, që e evidentuam më herët. Papagjoni preferon pozicionin ndërveprues me tekstet dhe shfaqjet që janë pjesë e përvojës së tij direkte me veprat. Ndonjëherë shkrimet duket se janë bërë edhe të shkëputura në kohë. I tillë është rasti i disa qasjeve që ka ndaj veprave “problematike” ose teatrit “ndryshe”, siç e quan ai, gjë që dëshmon ndjekjen e dramaturgjisë në proces.

Le të citojmë shkurtimisht një paragraf nga interpretimi që i bën një prej shfaqjeve më të dënuar të asaj kohe, “*Njollat e murrme*” të Minush Jeros. Një dramë që në fillim u glorifikua duke marrë çmimin e parë në festivalin teatror të 1969-s, pak ditë më vonë u fundos nga kritika e ashpër, që i bëri vetë Enver Hoxha. Ky kulmim i konfliktit mes jetës së njëmendtë nën diktaturë me trillin letrar, që shënjestron këtë regjim, nuk ka se si të mos lërë gjurmë edhe te kritiku i ri në atë kohë, që do ta ruajë të freskët kujtimin e asaj shfaqjeje shumë vjet më vonë, duke e veçuar te libri i tij historik.

*“Drama shqiptonte me guxim nevojën për pastrim shpirtëror, mirëkuptim, tolerancë, pendesë dhe përgjegjësi morale. Kundërshtimi ndaj metodës së realizmit socialist nuk shfaqej vetëm në ato çka pohoheshin në tekst, as vetëm në kritikën ndaj intolerancës dhe bjerrjes morale të shoqërisë (përmes asocimit me një familje në rënie), por edhe në poetikën dhe tipologjinë e re dramaturgjike, e pahasur më parë, falë kjo një kompozimi të shkathët e novator të subjektit si dhe elementeve të tjerë formalë, ku prania e konvencionit në dinamikën e vendit të veprimit dhe rrjedhës së ngjarjeve, me kthimet e rikthimet e tyre në voli të rrahjes së argumentit të shtruar, shndërrohej në mënyrë dhe mjet të fuqishëm shprehës. Gjuha regjisoriale përdori jo pak detaje e gjetje me ngarkesë simbolike dhe metaforike. Bie fjala, zgjidhja skenografike i shëmbëlente një rrethi të ngritur ngjyrë kafe në vjollcë dhe tangjent me të, që nga rrafshi i skenës, bashkëngjitej një udhë e kuqe, e pjerrët, për të dhënë idenë e zhvillimit në formë spirali të shoqërisë, gjithpo aq për të pohuar se stadi aktual i këtij zhvillimi nuk ishte aspak i përkryer. Përkundrazi, kishte “njolla”. Mizanskena ndërtohej sipas parimit: personazhet lart, në platformën si “njollë” e murrme, pasi diskutonin me njëri-tjetrin në kërkim të argumentit e përgjegjësisë, apo të qetësisë dhe privatësisë së tyre, të ngacmuar nga opinionin social jashtë shtëpisë,*

*teksa zbrisnin poshtë në udhën apo platformën e kuqe, kritikoheshin rreptësisht nga kori; ky, kishte marrë atributet e vetëdijes së përparuar komuniste.*"<sup>13</sup>

Siç vërehet në pjesën e dytë të citimit, i jepet shumë rëndësi hapësirës. Vepra dramatike është që nga fillimi dhe deri në fund një paraqitje brenda një hapësire. Kjo është arsyeja përse ajo përbën një argument me interes për vëzhgimin e studiuësit, të cilit kjo hapësirë skenike simbolike i ka lënë mbresë edhe pas disa dekadash pasi ka parë shfaqjen. Hapësira është çështje me rëndësi jo vetëm për teoricienët, por edhe për lexuesit e studiuësit e veprave dramatike në përgjithësi. Hapësira skenike përdoret për të përshkruar hapësirën që rrjedh nga teksti dramatik dhe paraqitet si një ngrehinë, ku çdo përbërës ka rolin e vet themelor. Për ta analizuar këtë arkitekturë, kritika e Papagjonit përdor koncepte që vijnë nga semiotika dhe teoria e komunikimit. Ajo për të cilën interesohet më shumë ky shkrim është hapësira skenike prej së cilës ndërmjetësohet shumë mirë kuptimi kryekëput antikonformist i kësaj drame "të dënuar". Kjo qasje nuk i rrëshqiti në asnjë moment shkrimin të këtij studiuësi, i cili më duket se e ka rritur në çdo kohë kredon e tij kritike dhe ka ridimensionuar rolin e saj në kohëra. Autori e vetëdëshmon se kritika e tij nuk ka qenë "sëpatë ballit", por shpeshherë ka qenë një "thupër" e lehtë fshikulluese për cenet në trupin e veprës letrare dramatike dhe "anatominë" e shfaqjes. Citojmë se si shprehet në një intervistë të dhënë së fundmi në të përjavshmen letrare, ExLibris:

*"Kritika është diçka e fisme, si vashë e bukur, por edhe syvëngër, si plakë e shëmtuar. E fisme sepse ti luan me veten, me mendimin, me idetë; lazdrohesh nga dija dhe sipëria e saj përballë atyre që ti gjykon. Dhe kjo të jep shumë mirënjohje, miq, falënderime. Kritika është sa shqyrtim shkencor, aq dhe pjesë e poetikës artistike, letrare, stil, vetë-shprehje, përjetim. Shpesh është vëngëroshe, sepse kur diçka s'të pëlqen, vetullat bien vrik mbi sy, jo vetëm të tuat, por sidomos të atyre për të cilët ke shkruar, ke bërë vërejtje, ke kritikuar. Kjo është dhimbja tënde, bezdia. Është një thes eshtrash që e ke mbi shpinë dhe duhet ta çosh diku në një krematorium. Më e vështira gjë, ku dinjiteti yt ose lartësohet, ose bjerret në një përqeshje të pafalshme. Dhe këtu duhet karakter, ndershmëri, moralitet. Nuk them se nuk e kam pasur këtë*

<sup>13</sup> Papagjoni, Josif: *Historia e teatrit shqiptar*, Qendra e Studimeve Albanologjike, Tiranë, 2011, f.119-120.

*karakter dhe këtë moralitet. Në rini e kisha me “okë”, më shpesh e më dukshëm, në pleqëri “okë”-t kanë rënë disi, jam paksa më tolerant, sepse nuk dua ta pështyj atë gjellë që artistët e kanë bërë me aq dashuri, e cila quhet dramë, shfaqje teatri, film, rol, roman, poezi, etj. Nuk shkruaj për çdo gjë. Përzgjedh. Nuk dua që kur të takoj dikë, ai të kthejë kokën dhe të bëjë sikur nuk shikon, sepse, dreqin, dua ta pi një kafe me “hatërbeturin” tim!...Afërmendsh se pas vitit 1990 i hoqa zhelet e metodologjisë së shqyrtimit sociologjik me gjithë skemat e neveritshme të saj dhe, pak nga pak, mes leximeve, veshva ndoca rroba të metodologjive të kohës të fundme, që nuk na jepeshin më parë. Ndryshoi optika, terminologjia, por edhe muskulatura e stilit duke qenë tashmë më i shkrihet, me përftesat edhe të përjetimeve vetjake e shpengimin.”<sup>14</sup>*

Më duket se në të shpeshtën e rasteve kritika e tij nuk ka vuajtur nga “metodologjia e shqyrtimit sociologjik”, por ka vuajtur prej faktit që pjesa më e madhe e kritikës sonë (brenda territorit të Republikës së Shqipërisë), nuk kishte mundësinë e njohjes së hapësirës së mendimit modern perëndimor, të shkollave dhe më të mira të letërsisë dhe të artit të fjalës, që u qasen veprave skenike me instrumente operimi të brendshme. Krijimtaria kritike dhe studimore ishte vënë patjetër në ndikimin e propagandës, por edhe brenda këtij rrethimi, shkrimi i tij që i referohej shumë figuracionit tekstsor, letrar dhe skenik, kishte rrezatime të çlirëta. Mënyra në të cilën paraqitet vijon të jetë ajo e kritikës militante.

Josif Papagjoni në këtë mënyrë përfaqëson tipin e kritikut që pretendon të ketë autoritetin e duhur, pasi gjatë “përleshjes” së gjykimvlerësimeve të tij dhe jehonës që kanë lënë pjesët dramatike dhe shfaqjet, kërkohet një spektator asnjanes. Pjesëmarrja e tij e shpeshtë ndër periodikë ka favorizuar marrjen e këtij pozicioni prej aristarkoje<sup>15</sup> në shtypin tonë të shkruar.

Në këtë laboratorin teatror të fillimit të mijëvjeçarit të tretë ka gjithnjë edhe më pak besim te roli i kritikës. Rizgjimi dhe kërkimi i formave të reja të shprehjes së krijuesve në teatër, përmes eksperimentimeve, thyerjeve estetike, përzierjeve të teatrit me arte të tjera dhe kërkimi i një komunikimi total përbën një sfidë të hapur me pozicionin

<sup>14</sup> Shih: Intervistë. *Josif Papagjoni: Kritika është diçka e fisme, si vashë e bukur, por edhe syvëngër, si plakë e shëmtuar*, Gazeta “ExLibris”, e shtunë, 15 janar 2022.

<sup>15</sup> Shih: Kritiku duhet të bëhet si një Aristarko (arketip i gjykatësit të rreptë) në korrigjimin e detajeve. Funkzioni i kritikës në periudhën klasiciste është jashtëzakonisht i ndryshëm. Muzzioli, Francesco: *Le teorie della critica letteraria*, Shtëpia botuese “La nuova Italia Scientifica”, Roma, 1994, f. 30-39.

vetmitar të kritikës. Edhe në këtë ndeshjen me modelet e reja dramaturgjike, duket se Papagjoni kritik nuk e ka ndier vetminë. Besnik i mjeshtërisë që ka zgjedhur për interpretimin kuptimor të pjesëve teatrore të bashkëkohësisë, ai nuk është turbulluar, por ka ruajtur kthjelltësinë e tij, për mënyrën se si ta shohë shfaqjen; si ta kontekstualizojë atë brenda krijimtarisë së një autori dhe një lëvizjeje teatrore; si ta tregojë atë që ka parë dhe si t'ua paraqesë lexuesve – spektatorë atë shkrim të ndikuar nga shfaqja. Ja si shprehet përmes një artikulli për shfaqjen “Allegretto Albania” të Stefan Çapalikut, me regjisor Altin Bashën:

*“Në tërësinë e shfaqjes “Allegretto Albania” haset një frymë e fortë kundërshtimi ndaj mykut social e moral që mbyt dhe bjerr jetën, njeriun; që e bën atë tragjiko-komik, me sjellje gjer groteske, për të qeshur e për të qarë. Por shtizat e sarkazmit çpojnë thellë posaçërisht morinë e spekulantëve që përfitojnë nga kjo plagë. Retorikën. Të qeshësh me njerëzit e ngujuar dhe kërcënuar nga gjakmarrja, për autorin, regjisorin dhe aktorët do të thotë, më së pari, të të vijë keq për ta, madje, herë-herë, edhe të lotosh. Të të vijë keq e të lotosh për fatin, pafajësinë dhe kokëshkrepjet e tyre. Për budallallëkun. Për kohën e mbrapshtë, për gjendjen groteske ku gjendemi. Për komicitetin. Të krejt shoqërisë, mbërthyer nga merimangat e bykut dhe mykut historik. Të tokës ku ky njeri ka mbirë dhe ka ecur. Të historisë sonë. Të mangësive dhe veseve. Të frikës dhe tmerrit. Të gjithçkaje që e bartim mbi shpinë si fatalitet, si paaftësi dhe si ndëshkim. Po, ne qeshëm me personazhet e luajtura nga M. Kabashi, H. Dako, G. Paja, A. Pasha, por sakaq na erdhi edhe aq keq për ta. Dhe në këtë mënyrë shfaqja munda t'i realizojë porosinë e saj, sikundër fali jo pak argëtim.”<sup>16</sup>*

## PËRFUNDIME

Kritika e Papagjonit edhe kur është e përfshirë në vëllime historie të dramaturgjisë, përpiqet të japë edhe shijen e ngjarjes teatrale, së bashku me mjete e tjera të punës dhe të informacionit. Detyrë e tij, siç e përmendëm, është të tregojë dhe të gjykojë. Pikëvështrimi i tij nuk është thjesht vëzhgues, por është bashkëpunues për ndërmejtësimin e kuptimit të krijuesve kryesorë, dramaturgut dhe regjisorit. Në rastin

<sup>16</sup> Shih: <https://www.arkivalajmeve.com/Allegretto-Albania-ironia-dhe-burleska.54007/>

Papagjoni mbizotëron pozicioni i kritikut mbi atë të studiuesit dhe historianit të teatrit. Edhe kur është historian teatri, ai mbetet kritik.

Të lexuarit e shkrimeve të këtij kritiku është një akt i pastër rikrijimi shfaqjeje teatrore në imagjinaren e lexuesit. Kjo falë metodologjisë që ai ndjek për ndërtimin e kuptimit të veprave të skenës. Nga kjo lloj shkrimtarësie mund të përfitojnë edhe studiuesit apo kritikët e rinj. Përmes analizave dhe interpretimeve të këtij kritiku duket fare mirë ndarja e shfaqjeve që bazohen në tekste të forta dramatike, shfaqjeve që bazohen në regji, në teatrin e grupit apo në eksperimentime.

Përfundimisht, në pikëvështrimin tonë, shkrimet e Josif Papagjonit dakordësojnë me ithtarët e kritikës së kuptimit të letërsisë<sup>17</sup>, sipas të cilëve gjuha mund të jetë e ndryshme nga realiteti, por ajo sidoqoftë e reflekton atë. Pozicioni i tij i kritikës së dramaturgjisë është në të njëjtën gjatësi vale dhe mbështetet në parimin se teatri është produkt i përvojës dhe gjuha poetike e tij është pastërtisht emotive.

Nuk mungojnë rastet e refleksionit të Josif Papagjonit për shndërrimet që ka pësuar ky art i skenës, duke iu përshtatur kohëve, por edhe duke përballuar sfidën me klishe të përhapur gjerësisht, për “krizën e kritikës”.

---

<sup>17</sup> Shih: Jeferson, An; Roby, David: Teoria letrare moderne, (përkthim i Floresha Dados), Shtëpia botuese “Albas”, Bot. i 2-të, Tiranë, 2006, f. 108-114.

## BIBLIOGRAFI

- [1] BARTHES, Roland: *Aventura semiologjike*, Pejë, 2008, f. 437.
- [2] CANZIANI, Roberto: *Comunicare spettacolo* (teatro, musica, danza, cinema. Tecniche e strategie per l'ufficio stampa), Milano, 2017, f. 214.
- [3] ÇAPALIKU, Stefan: *Libri i vogël i dramatikës*, Shtëpia Botuese e Librit Universitar, Tiranë, 2011, f. 130.
- [4] FRAJ, Northrop: *Anatomia e kritikës*, Prishtinë, Rilindja, 1990, f. 514.
- [5] JEFERSON, An; ROBY, David: *Teoria letrare moderne*, (përkthim i Floresha Dados), Shtëpia botuese "Albas", Bot. i 2-të, Tiranë, 2006, f. 340.
- [6] MARINO, Massimo: *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Roma, 2004, f. 179.
- [7] MUZZIOLI, Francesco: *Le teorie della critica letteraria*, La nuova Italia Scientifica, Roma, 1994, f. 209.
- [8] PAPAGJONI, Josif: *Grishje për nga letërsia*, Botime "Toena", Tiranë, 2013, f. 609.
- [9] PAPAGJONI, Josif: *Historia e teatrit shqiptar*, Qendra e Studimeve Albanologjike, Tiranë, 2011, f. 522.
- [10] PAPAGJONI, Josif: *Imazhi, historia, qenësia – Filmi artistik shqiptar*, Akademia Ndëruniversitare e Studimeve Albanologjike – Instituti i Antropologjisë Kulturore dhe Studimit të Artit, Tiranë 2017, f. 588.
- [11] PAPAGJONI, Josif: *Individualitete*, Akademia e Shkencave, Qendra e Studimit të Arteve, Tiranë, 2001, f. 262.
- [12] PAPAGJONI, Josif: *Regjisorët*, Akademia e Shkencave – Qendra e Studimit të Arteve, Tiranë, 2002, f. 383.
- [13] PAPAGJONI, Josif: *Sprova të modernizmit në rrjedhat e fundme të dramës shqipe*, Aktet e seminarit shkencor, Tiranë, 2004, f. 150.
- [14] PAPAGJONI, Josif: *Teatri dhe aktori – shënime kritike*, Shtëpia botuese "Naim Frashëri", 1980, f. 204.
- [15] PAPAGJONI, Josif: *Teatri i Shkodrës*, Enti botues "Gjergj Fishta", Shkodër, 2009, f. 119.
- [16] Papagjoni, Josif: *Teatri Kombëtar*, Akademia e Shkencave, Qendra e Studimit të Arteve, Tiranë, 2005, f. 365.

- 
- [17] PAPAGJONI, Josif.: *Kritika është diçka e fisme, si vashë e bukur, por edhe syvëngër, si plakë e shëmtuar*, Gazeta “ExLibris”, e shtunë, 15 janar 2022.
- [18] PUKA, Gëzim: *Në kërkim të një drame “ndryshe”*, Qendra e Studimeve Albanologjike, Shtëpia botuese “Didi&Oli”, Ulqin, 2017, f. 244.
- [19] SHEKSPIR: *Makbethi*, Shtëpia botuese “Onufri”, Tiranë, 2005, f. 160.
- [20] WELLEK, Rene, WARREN, Austin: *Teoria e letërsisë*, Tiranë, 2007 (kapitulli që i kushtohet kritikës letrare).
- [21] <https://www.arkivalajmeve.com/Allegretto-Albania-ironia-dhe-burleska.54007/>



Besim Rexhaj

## KRITIKA TEATRORE SI REFLEKS I KRIZËS SË SISTEMT TË VLERAVE

### I. KRIZA E KRITIKËS TEATRORE SI PRODUKT I KONTEKSTIT SOCIOHISTORIK

Nocioni i krizës është një nga nocionet më të shpeshta që e dëgjojmë dhe e lexojmë dhe, si i tillë, ai na shfaqet zakonisht si një togfjalësh, që shoqërohet nga atribute e gjendje të ndryshme, siç janë kriza shoqërore, kriza individuale, kriza e identitetit, kriza e artit, kriza e vlerave etj. Ky togfjalësh sigurisht se është posaçërisht i shpeshtë në shoqëritë tranzicionale dhe post-tranzicionale, në të cilat ndryshimet, përplasjet, konfliktet dhe vizionet shquhen për mungesë qëndrueshmërie. Përndryshe, fjala krizë si nocion nuk është aq e rrallë as në shoqëritë me sisteme vlerash të stabilizuara, në të cilat, përndryshe, kriza dhe zhvillimet krizogjene trajtohen si nxitëse të dinamikave produktive sociokulturore.

Në rastin tonë, fatkeqësisht, e kam fjalën për hapësirën kulturore shqiptare, ku krizat si gjendje, si situata dhe si realitete janë rezultat i çrregullimit të sistemit të vlerave dhe i dinamikave problematike të zhvillimeve sociopolitike e kulturo-psikologjike të karakterit tranzicional, qoftë të atij post-komunist, qoftë të atij të pasluftës (1998-9), do thosha post-ekzistencial, që e shënjon jetën e pasluftës në Kosovë. Me këtë dua t'i hap derën një mundësie paraprake të trajtimit të çështjes së krizës së artit e të teatrit dhe ta shtrojë krizën si çështje të produktit të një konteksti të gjerë sociohistorik, në njërën anë, dhe si mundësi e shpjegimit të kësaj krize brenda kornizave të kontekstit tonë jetësor. Me fjalë të tjera, krizën në art, krizën e teatrit dhe veçanërisht krizën e vlerësimit të teatrit nuk mund t'i shoh të izoluara, si fenomene e produkte vetëm të një superstrukturate artistike ose kulturore, por, të gjitha këto, si rezultat të një krize të gjithmbarshme të sistemit të vlerave sociokulturore, i cili po cenohet nga dinamikat negative të zhvillimeve të përgjithshme shoqërore.

## II. DEFECTET E NATYRËS KULTURORE E ARTISTIKE SI REZULTAT I DEFEKTEVE TË NATYRËS SOCIOPOLITIKE DHE KULTURORE

Mbase është e qartë se përse e hapa çështjen e analizës së krizës së vlerësimit në kontekstin e këtyllë sociopolitik e kulturor dhe me këtë dua të vë në spikamë faktin se defectet e natyrës sociopolitike dhe kulturore nuk mund të mos prodhojnë defecte të natyrës kulturore e artistike. Me fjalë të tjera, një shoqëri e cila përpëlitet e përplasat me modelet problematike vlerash shoqërore, politike e kulturore dhe e cila nuk ka arritur të stabilizojë një sistem funksional të vlerave të qëndrueshme, doemos që ballafaqohet me pasojat e degradimit të kritereve të vlerësimit. Dhe, ky degradim ndodh zakonisht pa e pas ditur burimin, as shkakun e as pasojën e këtij degradimi, sepse kufizimet e vetëdijes lidhur me vlerat nuk ia lejojnë shoqërisë identifikimin e pseudovlerave të saj. Por, për ironi e për të shkaktuar dëme, ato kufizime e mundësojnë jetesën në vorbullën e modeleve të komercializuara të vlerave, në margjinë të vlerave autentike.

## III. TRADITA E VARFËR E KRITIKËS TEATRORE

Para se të konstatoj krizën e vlerësimit në fushë të kritikës teatrore, dua të përkujtoj dy-tri gjëra, të cilat, krahas trendëve të zhvillimeve problematike socio-kulturore tranzicionale, lidhen me gjendjen e pafavorshme të kritikës teatrore krahasuar me kritikën e dramës, me kritikën letrare ose historike të dramës si zhanër. Këtu dua, po ashtu menjëherë, të përkujtoj dallimet evidente të kritikës teatrore nga kritika e dramës, që besoj janë të qarta e ku njëra merret me dramën e tjetra me shfaqjen teatrore, dhe, në këtë kontekst disfavorizues, dua të vë në dukje faktin tjetër se drama si zhanër, krahasuar me zhanret e tjera letrare, ka qenë dhe vazhdon të mbetet në një pozicion inferior krahasuar me prozën ose me poezinë, qoftë si produkt i shkruar, qoftë si produkt i analizuar, i interpretuar dhe i vlerësuar. Dhe, derisa kemi pasur dhe kemi një dinamikë relativisht të pasur të prozës e të poezisë, kur e shikon numrin pothuajse të paktë të dramave kombëtare të botuara dhe e krahason me prozën dhe poezinë e botuar, atëherë të rezulton edhe një arsye tjetër, e cila, qoftë drejtpërdrejtë, qoftë tërthortë, më shumë tërthortë, ka ndikuar në statusin e kritikës teatrore, atë të djeshëm dhe të sotëm, të kritikës teatrore të tillë çfarë e kemi, pothuajse plotësisht në

shuarje e sipër. Përse e rikujtova këtë fakt, i cili për njerëzit e fushës është i qartë? Sigurisht për ta bërë edhe më të qartë faktin se, jo vetëm produktioni i gjithmbarshëm dramatik ka qenë dhe vazhdon të jetë në një pozicion inferior krahasuar me prozën e poezinë, por edhe ajo superstruktura analitike, interpretimi dhe vlerësimi mbi produktionin dramatik janë në një gjendje të inferioritetit. Dhe tash, këtu do rikujtuar edhe një paradoks e një fakt, i cili është rezultat i dinamikave të këtilla problematike të zhvillimit: megjithëse drama, produktioni dramatik shqiptar ndodhet në një pozicion inferior krahasuar me produktionin e prozës e të poezisë, po se po si kuantitet e si statistikë, ky produktion dramatik është bërë objekt i studimit e i interpretimit sistematik dhe, si rezultat i përpjekjeve e projekteve të këtilla studimore, kemi një numër goxha të mirë të studimeve e të librave të botuara, më pak para luftës, më pak para rënies së diktaturës komuniste, dhe më shumë gjatë tranzicionit dhe shumë më shumë pas luftës së fundit në Kosovë.

Përse po i referohem kësaj? Këtu së pari dua të theksoj se tek është fjala për kritikën teatrore, qoftë atë që është shkruar në Shqipërinë komuniste, qoftë në atë post-komuniste, me sa di unë, krahas studimeve krejt të pakta me karakter teorik e historik, kjo ka rezultuar, me botimin e një numri të vogël, krejt të vogël, as sa gishtat e një dore, të librave me shkrime të kritikës teatrore dhe këtu do përmendur historianët e teatrit, profesorët Adriatik Kallullin dhe Josif Papagjonin. Qoftë në kohën e mbretërisë së realizmit socialist, kur botohen nëpër revistat e kohës analiza, interpretime e vlerësime të instrumentalizuara për shfaqjet teatrore për nevojat partiake e politike të ditës e të sistemit, qoftë në vitet '90-të, nuk kemi një kritikë të mirëfilltë teatrore për produktionin teatror të viteve '90-të apo edhe në mijëvjeçarin tonë, fakt ky që lë zbrazëti të pandreqshme në krijimin e një opinioni dhe në krijimin e një sistemi të stabilizuar të vlerësimit të mirëfilltë kritik teatror. Vakumi i këtillë kulturor ia mbyll shtegun real inaugurimit dhe kultivimit të vlerave autentike dhe ia hap shtegun afirmimit të pseudovlerave. Situata e këtillë kulturore, sigurisht se krijon hapësirë për atë që e quaj degradim dhe manipulim kulturor me shijen dhe me vetëdijen artistike, të cilit do t'i kthehem edhe njëherë pas krijimit të një tabloje më të qartë të dinamikave të zhvillimit teatror në një shtrirje edhe më të gjerë kombëtare.

Vetiu shtrohet e imponohet pyetja: si qëndron çështja e kritikës teatrore në Kosovë, e kultivimit dhe e botimit të saj në nivel libri? Sado nuk mund të themi se kemi të bëjmë me një traditë të pasur të kritikës teatrore, e cila sistematikisht e përcjell produktionin teatror, mund të

themi se ka një aktivitet të tillë, i cili finalizohet me botimin e librave, që krijonin një opinion, një shije dhe një vetëdije të caktuar artistike. Në krye të herës do përmendur librat e doajenit të kritikës teatrore, Vehap Shitës, “Skena shqipe”, Jeta e Re, Prishtinë, 1964, libri i tij i parë me recensione teatrore, dhe “Kur ndizen dritat”, Rilindja Prishtinë, 1977. Në vitin 1978 botohet në Shkup libri i poetit, dramaturgut e prozatorit, Teki Dërvishi, me titullin metaforik “Kur qan e qesh Talia”, kurse dy vite më vonë, poeti e prozatori, dramatishti Musa Ramadani e boton librin “Fjala në skenë” (Rilindja, Prishtinë, 1980) me recensione për shfaqje teatrore, siç e thotë vet autori në nëntitullin e këtij libri. Ky autor, po ashtu, boton në vitin 2008, në botim të shtëpisë botuese AIKD, Prishtinë, librin tjetër me titullin “Premiera shqiptare”. Pas luftës, në dhjetëvjetëshin e dytë, Halil Haxhosaj boton në vitin 2013 librin me titullin “Kur ngrihet perdjja”, libër ky që trajton kryesisht produksionin teatror të Teatrit të Gjakovës pas luftës së vitit 1998-9. Autori i këtyre rreshtave, në vitin 2016 e boton librin me analiza dhe ese teatrore, “Në shenjë të teatrit”, botim i shtëpisë botuese, Faik Konica, Prishtinë, kurse libri i fundit i botuar deri tash në fushë të kritikës teatrore është libri me kritika dhe recensione teatrore i studiuesit, Arian Krasniqi, me titullin domethënës “Proscenium”, i botuar në vitin 2020 në botim të shtëpisë botuese “Cuneus”, Prishtinë, si dhe monografia e po këtij autori, “Muharrem Qena – ëndërrimtari”, në botim të Integrës, po këtë vit.

#### IV. KRITIKA TEATRORE POTHUAJSE NË SHUARJE

Tashi, gati në fund të këtyre observimeve, do shtruar çështjen: a përcillet dhe sa përcillet shfaqja teatrore, si premierë teatrore, mbase edhe si reprizë e parë apo e dytë, nga kritika teatrore dhe si ndërtohet opinionin për shfaqjen teatrore kur, në të vërtetë, në më shumë se njëzet vitet e fundit kemi të botuara vetëm tre a katër libra? E vërteta është se nga viti në vit, megjithë një entuziazëm të caktuar të pasluftës, shfaqjet teatrore përcillen gjithnjë e më pak nga shkrimet me karakter analitik, interpretues e vlerësues. Krahas kësaj, e vërteta tjetër lidhur me këtë është se mediat, portalet apo edhe ato pak apo aspak media të shkruara, e kanë marginalizuar opinionin e kritikës teatrore dhe, me pak përjashtime, e konsiderojnë opinionin kritik teatror si çështje minore, si diçka që, krahasuar me kërkesat dhe natyrën sensacionaliste, këtë opinion e vendosin në plan të tretë e të katërt. Mediat dhe portalet, pjesa më e madhe e tyre, edhe atëherë kur i përcjellin premierat teatrore, mjaftohen me një mendim a dy mendime të artikuluara para kamerave,

sa për të mbushur kronikën dhe lajmin kulturor, dhe pastaj edhe për botimin e këtyre mendimeve në portalet e tyre, kur i kanë ato portale. Shkrimet, shkrimet me karakter analitik, që zbërthejnë elementet thelbësore të shfaqjes teatrore, që identifikojnë komponentët esencialë, mbi të cilat ndërtohet estetika e shfaqjes teatrore, janë gjithnjë e më të rralla. Kritikët e teatrit, ata pak kritikë teatri që kemi, nuk kurajohen e stimulohen, qoftë nga ndonjë forum teatror i mirëfilltë, qoftë nga ndonjë revistë prestigjioze për teatrin, qoftë nga teatrot tona, të cilat, nëse asgjë, do të duhej të kishin e pakta një dramaturg të mirëfilltë e aktiv, i cili mund të ushtronte ndikim në ndërtimin e opinionit artistik, mbi produksionin teatror. Dhe, si për ironi, vlojnë e vërshojnë opinionistët ala facebook, të cilët me paraqitjet e tyre “joshëse” lansojnë një propagandë opinioniste, në shërbim të qarqeve të caktuara, së pari në shërbim të vetvetes e pastaj të interesave të grupit apo të qarkut të tyre “kulturor”. Dhe, në kohën kur nuk dëgjohej mendimi kritik i argumentuar, i balancuar dhe analitik, sigurisht se dëgjohej zhurma e grupeve dhe e individëve të grupit, që, kur nuk kanë argument tjetër të afirmimit të vlerave të dyshimta teatrore, i referohen shijes, jo një shijeje të standardizuar artistike e teatrore, por shijes personale artistike, duke u fshehur pas saj. Në të vërtetë, duke u thirrur në shijen si një çështje dhe pronë personale, duke e keqpërdorur atë mendimin se *De gustatis non discutanti* – pra, se për shijen nuk diskutohet, kjo armatë i relativizon deri në absurditet kriteret e vlerësimit e, me vet këtë, përmbys një sistem të qëndrueshëm të vlerave. Mungesa e opinionit kritik autentik dhe, rezultati i kësaj - zbrazëtia e krijuar, krijojnë, pastaj, jo vetëm parakushte, por edhe kushte ideale për lulëzimin e kësaj apo të shundit, që, kur bëhet praktikë afatgjate e një qarku sociokulturor, rezultojnë me atë që esteti gjerman, Herman Brohu do ta quante kiçifikim i shijes! Me fjalë të tjera, sado kjo mund të tingëllojë vrazhdë, prodhimi i një sistemi të vlerave, që në bazë të veten e ka pseudovlerën, konsumimi i rregullt i pseudovlerave në një shoqëri me një mentalitet të komercializuar dhe, më e keqja, të ushqyerit me këto produkte pa qenë të vetëdijshëm konsumentët e tyre se vlerat e tilla më parë se vlera të mirëfilltë janë vlera kiçerike, shpie te rezultati fatkeq, të cilin esteti gjerman, Ludevig Gic, e shënjon si njeri të kiçifikuar.

Fare në fund, do thosha se zbrazëtia në vlerësim, me fjalë të tjera, zbrazësia e mendimit të mirëfilltë të kritikës teatrore, i cili kultivohet në mënyrë institucionale apo, e pakta, me inkurajimin, stimulimin dhe përkrahjen institucionale të individëve të përgatitur, krijon kushte të manipulimit me vlerësimin kritik dhe, si rezultat i kësaj, i hap shteg

afirmimit të pseudovlerave, të cilat, në mungesë të vetëdijes e të shijes së mirëfilltë teatrore, pranohen, konsumohen si vlera të mirëfillta!

Dominique Dolmieu

## C'EST À PRISHTINA QUE BAT LE COEUR DU THÉÂTRE ALBANAIS CONTEMPORAIN

### Abstract

En 1991 le magazine féminin français Marie-Claire publie un reportage sur le pays aux mille bunkers, dans lequel il est notamment question de l'histoire des Taches sombres, de Minush Jero, et du destin de l'équipe de création. Est également publié, dans un registre assez différent, le Dictionnaire encyclopédique du théâtre, de Michel Corvin, dans lequel Alexandre Zotos signe l'une des toutes premières contributions sérieuses sur le théâtre albanais. La même année je m'envole pour Tirana, et un jeune peintre nommé Edi Rama m'envoie chez un auteur hors du commun, Kasëm Trebeshina, dont je fais traduire un texte que je mets en scène à l'Ecole Pierre Debauche quelques semaines après : c'est la première création d'une oeuvre dramatique albanaise en français. Trois décennies plus tard, qui ont vu passer tant d'évènements terribles dans les Balkans, c'est bien à Prishtina que bat le coeur du théâtre albanais contemporain. Jeton Neziraj enchaîne les succès et les scandales, ses productions sont programmées sur de nombreuses scènes prestigieuses du monde occidental. Dans l'espace francophone, les réactions sont aussi tranchées. Certains apprécient son humour percutant et irrévérencieux, d'autres regardent avec mépris son théâtre populaire qui se moque de l'institution et de la bourgeoisie. Le pire est peut-être à venir : à l'automne 2023 sortira Le Projet Handke en français, traduit par Sébastien Gricourt: comment sera-t-il perçu?<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Studiuesi Dominique Dolmieu për arsye objektive nuk është paraqitur me kumtesën e tij.

DRAMA SHQIPE  
Fillimi i shekullit XXI

Konferencë shkencore ndërkombëtare  
11 maj 2023

2023

*Botues:*  
AKADEMIA E SHKENCAVE DHE E ARTEVE E KOSOVËS

*Redaktor teknik:*  
ASHAK

*Madhësia:* 14.5 tabakë shtypi  
*Tirazhi:* 300 copë  
*Formati:* 16x24 cm

*Shtypi:*  
Focus Print  
Shkup

Katalogimi në botim – (CIP)  
Biblioteka Kombëtare e Kosovës “Pjetër Bogdani”

821.18-2(496.51)(062)

Drama shqipe = Albanian drama : fillimi i shekullit XXI : the beginning of the 21<sup>st</sup> century. - këshilli organizues / Eqrem Basha, Sabri Hamiti, Nysret Krasniqi. - Prishtinë : Akademia e Shkencave dhe e Arteve e Kosovës, 2023. - 232 f. ; 24 cm. (Seksioni i Gjuhësisë dhe i Letërsisë)

1. Basha, Eqrem 2. Hamiti, Sabri 3. Krasniqi, Nysret

**ISBN 978-9951-26-069-5**