

UNIVERSITETI I PRISHTINËS  
"HASAN PRISHTINA"

FAKULTETI I FILOLOGJISË

# FILOLOGJI

22

Prishtinë  
2018

KDU 821.18.09(05)

**UNIVERSITETI I PRISHTINËS  
“HASAN PRISHTINA”**

**FAKULTETI I FILOLOGJISË**

**FILOLOGJI**

**Revistë shkencore e Fakultetit të Filologjisë**

**Viti i parë i botimit: 1996**

**Kryeredaktor**

Prof. dr. Sali Bashota

**Këshilli redaktues/Editorial board:**

Prof. dr. Aurel Plasari (Tiranë)

Prof. dr. Osman Gashi

Prof. dr. Françesko Altimari (Kozencë)

Prof. asoc. dr. Muhamet Hamiti

Dr. John Hodgson (Londër)

Prof. asoc. dr. Nysret Krasniqi

Prof. dr. Russana Hristova Beyleri (Sofje)

Prof. asoc. dr. Rrahman Paçarizi

Rezymetë i përktheu: Arta Hallaçi, PhD cand.

Disenji: Besfort Krasniqi

Copyright © Filologji dhe Autorët

Adresa: Universiteti i Prishtinës “Hasan Prishtina”  
Rr. “Xhorxh Bush”, nr. 31, 10000 Prishtinë

<https://uni-pr.edu>

<https://filologjia.uni-pr.edu>

E-mail: [revista.filologji@uni-pr.edu](mailto:revista.filologji@uni-pr.edu)

**UNIVERSITETI I PRISHTINËS  
“HASAN PRISHTINA”**

**FAKULTETI I FILOLOGJISË**

**FILOLOGJI**

**22**

**Prishtinë  
2018  
UNIVERSITY OF PRISHTINA**

**“HASAN PRISHTINA”**

**FACULTY OF PHILOLOGY**

**PHILOLOGY**

**22**

**Prishtina  
2018**

## PËRMBAJTJA/TABLE OF CONTENTS

<b>STUDIME, TRAJTESA, ARTIKUJ</b> .....	8
<b>STUDIES, ESSAYS, ARTICLES</b> .....	8
Prof. dr. Basri Çapriqi .....	10
<b>SIMBOLI DHE RIVALËT E TIJ</b> .....	10
<b>THE SYMBOL AND ITS RIVALS</b>	
Prof. asoc. dr. Nysret KRASNIQI .....	34
<b>UDHA E FIGURIMIT POETIK TË BASRI ÇAPRIQIT</b> .....	34
<b>THE PATH OF BASRI ÇAPRIQI'S POETIC FIGURATION</b>	
Dr. Robert ELSIE .....	46
<b>THE HYBRID SOIL OF THE BALKANS: A TOPOGRAPHY OF</b>	
<b>ALBANIAN LITERATURE</b> .....	46
<b>DHEU HIBRID I BALLKANIT: NJË TOPOGRAFI E LETËRSISË</b>	
<b>SHQIPTARE</b>	
Prof. asoc. dr. Muhamet HAMITI .....	78
<b>PËRKUJTESË PËR ALBANOLOGUN E SHQUAR ROBERT ELSIE</b> .....	78
<b>ROBERT ELSIE, AN INSTITUTE OF ALBANIAN STUDIES IN HIS</b>	
<b>OWN RIGHT</b>	
Maksimilian LAMBERC .....	86
<b>ZHVILLIMI I LETËRSISË SHQIPE</b> .....	86
<b>THE DEVELOPMENT OF ALBANIAN LITERATURE</b>	
Prof. dr. Osman GASHI .....	110
<b>SHEKSPIRI DHE SHEKULLI YNË</b> .....	110
<b>(Në 400- vjetorin e vdekjes)</b> .....	110
<b>SHAKESPEARE AND OUR CENTURY</b>	
<b>(On the 400th anniversary of his death)</b>	
Prof. asoc. dr. Bujar HOXHA .....	118
<b>SEMIOTIKA DHE METAFORA E PYJEVE NARRATIVE NË VEPRËN E</b>	
<b>UMBERTO EKOS</b> .....	118

SEMIOTICS AND THE METAPHOR OF NARRATIVE WOODS IN  
UMBERTO ECO'S OEUVRE

Zahrie Kapllanaj, PhD cand. ....	146
PALIMPSESTI NË LETËRSI .....	146
PALIMPSEST IN LITERATURE	
Marjela PROGNI – PEÇI, PhD cand. ....	166
DIMENSIONI EROTIK NË POEZINË E MIGJENIT .....	166
THE EROTIC DIMENSION IN MIGJENI'S POETRY	
<b>KRITIKA DHE RECENCIONE</b> .....	182
<b>CRITISICM AND BOOK REVIEWS</b> .....	182
Dr. John HODGSON .....	184
TRAUMAT E PATRIARKALIZMIT DHE TË MËRGIMIT .....	184
TRAUMAS OF PATRIARCHALISM AND EXILE	
Prof. asoc. dr. Dije DEMIRI-FRANGU .....	188
DASHURIA E PLOTË E NJË LIRIKE ARBËRESHE .....	188
PROFOUND LOVE IN AN ARBËRESH POET'S LYRICAL POETRY	
Meliza KRASNIQI, PhD cand. ....	194
BIOGRAFIA E FIKSIONALIZUAR .....	194
FICTIONALIZED BIOGRAPHY	
Serafina LAJÇI, PhD cand. ....	208
MANDALA PËR LETËRSINË ROMANTIKE ARBËRESHE .....	208
MANDALA ON ARBËRESH ROMANTIC LITERATURE	

**STUDIME, TRAJTESA, ARTIKUJ**  
**STUDIES, ESSAYS, ARTICLES**





**Prof. dr. Basri Çapriqi**

## **SIMBOLI DHE RIVALËT E TIJ**

Fjala symbol vjen nga greqishtja *symbolon*, që domethënë shenjë. Në fillim mjaftohej me kuptimin e shenjës identifikuese, të dokumentit, po më vonë termi simbol shkëputet nga domethënia e fillimit dhe nis të mbulojë nivele të tjera, bashkim metafizik të saj që shihet me atë që nuk shihet.<sup>1</sup>

Norman Fridman në *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, fjalën simbol e sheh të dalë nga folja greqisht “symballein”, që ka kuptimin “të bashkoh” dhe emri “symbolon”, që ka kuptimin e shenjës. Simbolin në përdorimin letrar, Fridman e sheh si bashkim të figurës me idenë që evokohet, të materiales me atë që domethënë diçka më shumë apo diçka tjetër, jomaterialës.<sup>2</sup>

E dalë nga greqishtja *symbolon*, fjala simbol sot përdoret në shumicën e gjuhëve të huaja, e ngjashme apo e përafërt, ngulitur pa ndonjë ndryshim të madh tingullor: anglisht *symbol*, frëngjisht *symbole*, gjermanisht *Symbol*, rusisht *simboll*, shqip simbol etj.

Që nga kultura greke, kur simboli ngatërrohej me alegorinë e deri më sot kur simboli lidhet me poliseminë, papërcaktueshmërinë dhe pafundësinë interpretuese, ky koncept është trajtuar në mënyra të ndryshme nëpër epoka të ndryshme. Studimet më të rëndësishme që janë bërë rreth kompleksitetit të simbolit janë të lidhura me disa kategori semiotike, të teorisë së letërsisë, të estetikës, të filozofisë së gjuhës, të psikanalizës, të interpretimit etj. Këto studime të shumtën e rasteve kanë vënë simbolin përballë termave rivalë apo kanë diferencuar këtë term nga konceptet e përafërta me të cilat simboli është ngatërruar nëpër formacione të ndryshme stilistike.

Natyra e vërtetë e simbolit nuk mund të kuptohet drejt pa sqaruar qartë raportin e tij me kodin, me alegorinë, me shenjën, me mitin, me *mjegullën kuptimore*,

<sup>1</sup> Rečnik književnih termina, Nolit, Beograd, 1986, f. 722.

<sup>2</sup> Norman Fridman, Simbol, te Umberto Eko, Simbol, Narodna knjiga, Alfa, Beograd, 1995, f. 79.

me numinuzitetin, me enciklopedinë, me kodeksin dhe *fjalorin e simboleve*, me ikonën, me referencialitetin, me analogjinë, me të fshehtën dhe të ndaluarën, me arketipat, me deklaratën dhe sugjestionin etj. Disa nga këta terma herë pas here janë konsideruar sinonime për simbolin me ç'gjë është krijuar një konfuzitet që zgjat deri në ditët tona.

## 1. Simboli dhe alegoria

Ngatërrimi i simbolit me alegorinë ka një histori të gjatë, që nga kultura helenike. Mesjeta, ka analizuar interpretimin e Shkrimit Shenjt përmes alegoritetit didaktik me synim të konkretizimit sa më njëdimensional të simboleve polisemike. Klasicizmi favorizon alegoritetin shkencor. Me formacionin e romantizmit, simboli vjen në qendër të vetëdijes kulturore, duke iu kundërvënë hapur alegorisë klasiciste. Favorizimi i mitit nga poetët romantikë fuqizon poliseminë simbolike përballë gjuhës njëdimensionale të alegoritetit klasicist.

Dallimi ndërmjet alegorisë dhe simbolit duhet parë para së gjithash në kualitetin e interpretimit. Alegoria kanalizon tërë potencialin kuptimor brenda të vetmit interpretim, kurse simboli gjeneron spektër të gjerë kuptimesh që hapen ndaj interpretimeve të shumta.

Gëte, duke bërë dallimin në mes të alegorisë dhe simbolit ka nxjerrë disa kategori përmes të cilave merr formë mendimi: mendimi direkt e indirekt, tranzitiv e intranzitiv, i obligueshëm dhe ai që riinterpretohet pavetëdijshëm, racional dhe iracional: *“Alegorikja ndryshon nga simbolikja, sepse, njëra ka kuptim direkt, kurse tjetra indirekt. Alegoria është tranzitive, kaluese kurse simboli intranzitiv, jokalues... Te alegoria, domethënia është e obligueshme kurse te simboli ajo interpretohet e riinterpretohet pavetëdijshëm, mundëson lidhjen e të kundërtave, shenjon disa gjëra njëherësh, shpreh të pathënshmen sepse përmbajtja e tij e tejkalon arsyen.”*<sup>3</sup>

Kategoritë përmes të cilave Gëte shpalos dallimet ndërmjet alegorisë dhe simbolit janë esenciale edhe sot e kësaj dite dhe, në njëfarë dore, janë po ata studiues të sotëm që i pranojnë qoftë edhe duke i emërtuar me terma të përafërt apo të tjerë. Me lidhjen e alegorisë me mendimin direkt dhe të simbolit me mendimin indirekt, definimi i alegorisë si mendim tranzitiv dhe i simbolit me

<sup>3</sup> Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of language*, Macmillan, London, 1993, f. 142.

intranzivitetin, përshkrimi i alegorisë si mendim i obligueshëm dhe të simbolit si mundësi riinterpretimi të përhershëm, të alegorisë si rationale dhe simbolit si irracional, Gëte ka bërë prerjen e madhe dhe i ka vënë pikë ngatërimit të simbolit me alegorinë dhe praktikës së trajtimit sinonimik të këtyre dy termave. Todorov konstaton: “Alegoria shenjon direkt... simboli shenjon vetëm indirekt... simboli është prezent para së gjithash për vetveten dhe vetëm në fazën e dytë mund të zbulojmë çka është shenjuar... Te alegoria emërtimi është primar, te simboli është sekondar”.<sup>4</sup>

Përkufizimi i Gëtes i është vënë përballë qëndrimit të Hegelit i cili insistonte në racionalitetin e simbolit, me qëndrimin e tij se simboli është një shenjë. Hegeli ka refuzuar ta vërë së bashku simboliken dhe artistiken duke ngulmuar në faktin se simboli është një dukuri para-art.<sup>5</sup> Përkundër teorisë së Hegelit, në qendër të preokupimeve të estetikës romantike është pikërisht lidhja e simbolit me artistiken.

Shekulli XX, ka shkëputur simbolin nga ezoterizmi. Kasirer ka shtrirë në përmasa gjithpërfshirëse konceptin e simbolit, sidomos me postulatën e tij që njeriu është “kafshë simbolike” duke potencuar si forma simbolike religjionin, mitin, gjuhën, artin, shkencën etj., me një fjalë, gjithë krijimtarinë që lidhet me vetëdijen dhe pavetëdijen e njeriut.<sup>6</sup>

Henri Korbin ka depërtuar edhe më thellë në dallimin e alegorisë dhe simbolit. Ai konstaton se “alegoria është operacion racional, nuk është kalim në nivel të ri të qenies e as në thellësi të re të vetëdijes; ajo është paraqitje e të njëjtit nivel të vetëdijes, e asaj që tashmë mund të jetë e njohur në një mënyrë tjetër. Simboli paralajmëron një nivel tjetër të vetëdijes, të ndryshëm nga qartësia rationale; ai është shifër e fshehtësisë, e vetmja mënyrë që të thuhet ajo që në mënyrë tjetër nuk mund të kapet; asnjëherë nuk sqarohet deri në fund, por do që të zbërthehet përherë nga e para, ashtu sikurse edhe partitura muzikore nuk mund të zhdërvillohet njëherë e përgjithmonë, po gjithmonë kërkon ekzekutim të ri”.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1995, f. 201.

<sup>5</sup> U. Eco, *Semiotics and the Philosophy...*, f. 144.

<sup>6</sup> Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, New Haven, Yale University Press; Oxford University Press – Geoffrey Cumberlege, London, 1953, f. 178.

<sup>7</sup> J. Chevalier, *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1987, f. 8.

Edhe Korbin potencon racionalitetin si njërin nga pikat kryesore ku dallohet struktura e simbolit nga alegoria me ç'gjë pajtohen shumica e studiuesve të kësaj fushe. Alegoria ka strukturë racionale, kështu që edhe interpretimi bëhet me rrugë racionale, tërësisht dhe shterueshëm. Simboli ka strukturë irracionale, andaj depërtimi brenda strukturës së tij mund të bëhet vetëm me intuitë, po kurrë deri në fund dhe asnjëherë nuk mund të shteren të gjitha mundësitë interpretabile të tij. Përveç kësaj, simboli është gjuhë që kap shtresat e errëta të vetëdijes, të cilat nuk mund të preken me rrugë të racionalitetit të qartë. Ato janë shtresa të errta e të fshehta, të cilat simboli i eksploron duke i lënë po në të njëjtën gjendje, të fshehta e të paqarta.

## 2. Simboli dhe shenja

Pas ngatërimit të madh që ka sjellë përdorimi sinonimik i termave simbol – alegori, ngatërimi tjetër, po aq i hershëm, ndodh me simbolin dhe shenjën. Simboli është identifikuar me shenjën. Përpyekja për të bërë dallimin ndërmjet simbolit dhe shenjës është gjithashtu e hershme. Motivimi është kategoria dalluese që postulohet që nga Platoni si element që dallon simbolin nga shenja. Simboli është i motivuar, kurse shenja është arbitrare dhe e pamotivuar. Motivimi si element dallues që dallon simbolin nga shenja është teoria që ka historinë më të gjatë dhe vjen e shtrihet deri te Sosyri. Ajo ka qenë më e përhapura dhe më e pranuar.

Teoria tjetër edhe më e përhapur është ajo që identifikon simbolin me pafundësinë dhe pashtershmërinë e tij kuptimore, të vënë përballë shenjës që është njëdimensionale dhe e shterrshme. Teoria tjetër e mendimit direkt, që lidhet me shenjën dhe e mendimit indirekt që lidhet me simbolin është gjithashtu shumë e vjetër.

S. S. Averincev, e nxjerr të veçantën e simbolit përballë shenjës nga polisemia e simbolit dhe roli aktiv i marrësit, që i kundërvihet shenjës si nocion që lidhet me saktësinë e shprehjes precize: *“Nëse për sistemin e shenjave joartistike (shkencore), polisemia është vetëm pengesë që dëmton funksionimin racional të shenjës, atëherë, simboli sa më i shumëkuptimshëm që është, aq më përmbajtësor rezulton, Struktura kuptimore e simbolit është shumështrësore dhe presupozon rolin aktiv të marrësit...”*

*Kuptimi i simbolit, objektivisht, realizohet jo si ekzistencë po si tendencë dinamike: ai nuk është i dbënë po i inicuar. Ai kuptim nuk mund të shpjegohet me reduktimin në formë njëkuptimore logjike por mund të shpjegohet vetëm duke krahasuar me shtresa të tjera simoblike e që do të rezultojë me një qartësi më të madhe racionale por nuk do të arrijë te koncepte të pastra.’<sup>8</sup>*

Elemente me rëndësi që Averincev potencon si dallues të shenjës me simbolin janë: mendimi ekzistent, statik dhe i pandryshueshëm në procesin e interpretimit e që lidhet me shenjën, si dhe mendimi që nuk është ekzistencë statike, po lëvizje dinamike që varet shumë nga interpretimi i marrësit, e që lidhet me simbolikën.

Umberto Eko e quan habinë më të madhe praktikën e çuditshme të përdorimit të termit simbol në fushat e shkencave ekzakte për të mbuluar saktësinë kuptimore të elementeve kimike apo të fenomeneve të ngjashme. Ai vë në dukje se “Në disa kontekste, zakonisht shkencore, termi simbol përdoret për të treguar procese semiotike të qarta deri në shkajshmëri dhe të pakonvertueshme, objekte që nuk janë ambiguitive, madje që tentojnë të jenë të lexueshme në mënyrën më njëkuptimshme (univoqe) të mundshme. Prova më e mirë për është simboli kimik...”<sup>9</sup>

Todorov, i cili potencon jashtë mase elementin e interpretimit, i domosdoshëm për të bërë një diskurs që të jetë simbolik, ka konstatuar si rastin më drastik atë të ngatërrimit të termit të simbolit me diskurse njëkuptimshe. Ai konstaton se: “Një tekst ose një diskurs bëhet simbolik që nga momenti kur përmes interpretimit zbulojmë ndonjë kuptim indirekt.”<sup>10</sup>

### 3. Mjegulla semantike

Të gjithë ata që janë marrë me definimin e simbolit kanë qenë tejet të bindur se ai nuk mund të definohet dhe këtë e kanë deklaruar më se një herë. Këtë pamundësi të definimit më së miri e ka shprehur Laland: “Simboli ka të bëjë me shumë gjëra dhe me asgjë. Shkurt nuk dibet se ka është”.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> S.S. Averincev, *Simbol*, te U. Eko, *Simbol*, Narodna knjiga – Alfa, Beograd, 1995, f. 90.

<sup>9</sup> Umberto Eco, Si shkruaj, AIKD, Prishtinë, f. 128.

<sup>10</sup> Cvetan Todorov, *Simbolizëm i tumaçenjë*, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1986, f. 17.

<sup>11</sup> Cituar sipas U. Eko, *Simbol*, f. 7.

Pamundësia e definimit shpreh më së miri kompleksitetin e simbolit dhe në të njëjtën kohë, presupozon pamundësinë e shterrimit në përpjekjen e gjetjes së domethënies së tij, apo më mirë, kotësinë e kërkimit të kuptimeve të qarta. Shkurt, vetia kryesore shprehëse e simbolit është aftësia që të krijojë mjegullën semantike.

Hajdegeri e quante vlerë të mendimit pikërisht atë pjesë që mbetet pa u thënë: “Vlera e një mendimi qëndron jo në atë që ai shpreh, por në atë që lë pa shprehur e megjithatë e përfton duke e paraqitur në një mënyrë të atillë që nuk është karakteristike për deklaratën.”<sup>12</sup> Kjo tregon se simboli është strukturë shumëfish komplekse dhe se kompleksiteti i tij në një masë të madhe qëndron në domosdonë e mosdefinimit. Ai nuk mund të definohet qartë sepse është gjithçka dhe asgjë, krijon mjegull semantike dhe ajo mjegull shpallet si vlerë e tij e parë dhe, gjuha përmes së cilës realizohet është sugjестive që domethënë se rri larg denotimeve të mendimit.

Zhan Moreas, e shpie edhe më tej idenë e mjegullës, duke shpallur si veti të artit simbolik synimin për të mos arritur deri te qartësimi i idesë: “...vetia themelore e artit simbolik është që të mos lejohet arritja deri te thelbi i vetë idesë.”<sup>13</sup>

Njëra nga vetitë themelore të simbolit, krijimi i mjegullës semantike, ka shtyrë Cvetan Todorovin, njërin nga njohësit më të mirë të strukturës së simbolit, të gjuhës simbolike dhe simbologjisë në përgjithësi, të shtrojë një pyetje substanciale: Përse simboli? Kjo pyetje, në një mënyrë apo në një tjetër nuk prek vetëm strukturën e simbolit po gjithë gjuhën e figurshme dhe të tërthortë të letërsisë. Përse simboli e jo gjuha e shenjës, e qartë dhe e pamjegullt? Çfarë është ajo që nuk mund të thuhet përmes denotimeve të qarta dhe ç’është ajo që nuk mund të thuhet përmes qartësisë po do një mjegull kuptimore që të mund të thuhet e tëra?

Pyetja, përse simboli, shtrohej që herët dhe përgjigjet shpënie domosdoshmërisht drejt diskursit hyjnor. Mjegulla semantike është veti e Shkrimit Shenjt dhe e tërë diskursit hyjnor që realizohet përmes simbolit. “Në

<sup>12</sup> Cituar sipas U. Eko, *Struktura e papranishme*, Dukagjini, Pejë, 1996, f. 284.

<sup>13</sup> Cituar sipas Umberto Eko, *Simbol*, f. 103.

*antikë, simboli përdoret, thuhet atëherë, sepse flitet për hyjnore, për gjëra që nuk mund të shprehën me shenja. Në themel ka nevojën e lidhjes me mjegullën hyjnore.”<sup>14</sup>*

Arsyeja e parë që del si përgjigje e pyetjes fundamentale, përse simboli, është pamundësia, e gjuhës së shenjave denotative për të thënë hyjnoren. Simboli në këtë mënyrë lidhet me përmbajtje tejracionale, të cilat as nuk i krijon arsyeja dhe as që mund t'i kapë ndonjëherë deri në fund. Është ajo gjuha hyjnore e cila është e shpallur si mjegull semantike përmes simboleve dhe mund të interpretohet vetëm me rrugë simbolike. Origeni, e potencon domosdonë e simbolit si pamundësi e gjuhës njerëzore për të artikuluar përmbajtje hyjnore: “*Ekzistojnë disa përmbajtje kuptimi i të cilave nuk mund të shpalohet në masën adekuate me asnjë fjalë të gjuhës njerëzore*”.<sup>15</sup> Origen, njëherë shpall gjuhën njerëzore, komunikuese, të paaftë për të depërtuar në disa përmbajtje hyjnore dhe në të njëjtën kohë, shpall gjuhën e simboleve si nivel i diskursit hyjnor.

Shën Augustini, duke shpjeguar funksionin e simbolit brenda diskursit hyjnor, ka vënë në pah rolin e tij në krijimin e territ kuptimor me qëllim të ruajtjes së kuptimit nga denotimi tërësor: “*Shprehja simbolike ruan fjalën hyjnore nga kontakti me të pafetë; terri aty ka rol selektues, duke bërë të mundur që të mënjanojnë dhe të neutralizohen të përfunduarit*.”<sup>16</sup>

Konstatimi i Augustinit na shpie te mjegulla semantike si një veti e Shkrimit Shenjt, e aftë për të ruajtur fjalën hyjnore nga ata që nuk e dinë gjuhën e simboleve. Me këtë kuptojmë se gjuha e simboleve është një mënyrë e veçantë komunikimi dhe se para hyrjes në atë qark komunikimi duhet ditur natyra specifike e funksionimit të simbolit. Për ata që njohin këtë gjuhë, terri nuk paraqet fare vështirësi.

Terri kuptimor në këtë mënyrë del të jetë strategji. Fjalët nuk lidhen sipas kuptimeve të tyre që kanë pasur në komunikimin denotues. Ato shpëputen për të ndërtuar terrin kuptimor si strategji tekstore.

Për poetikën e simbolizmit Eko konstaton se është poetikë specifike, ku “simboli pranohet si mënyrë e veçantë, ku shenjat renditen në mënyrë strategjike, me qëllim që të shpëputen nga domethëniet e tyre të koduara që të mund të

<sup>14</sup> Cvetan Todorov, *Simbolizëm i tumaçenje*, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1986, f. 121.

<sup>15</sup> Po aty, f. 122.

<sup>16</sup> Po aty, f. 124.



aftësohen për të bartur mjegullnaja të reja të përmbajtjes.”<sup>17</sup> Mjegullnaja përmbajtësore që bart simboli nuk është lëndë që vihet për t’u denotuar dhe për t’u sqaruar përmes shenjave në procesin e interpretimit. Përkundrazi, simboli krijon mjegullën si mekanizëm të shumëfishimit kuptimor, i cili vetëm duke mbetur i atillë, i mjegullt deri në fund, realizon rrethin e komunikimit simbolik. Eko potencon se “*karakteristikë e simbolizmit është paqartësia fundamentale e domethënies.*”<sup>18</sup>

#### 4. Simboli dhe interpretimi

Mjegulla semantike si veti esenciale e simbolit do të zhdukej po u provua që simboli të interpretohet përmes përkthimit, përmes denotimit të kuptimeve konotative që prodhon simboli dhe përmes gjetjes me domosdo të referentit në jetën reale. Simboli nuk lejon përkthimin, sepse përkthimi zhduk mjegullën ku gjenerojnë konotacionet e pafundme që mbajnë gjallë simbolin. Që nga romantikët, dallimi ndërmjet alegorisë dhe simbolit bëhej duke potencuar dimensionin interpretativ të tyre. Todorov ka mendimin se “*ajo çka i ndan këto dy forma është karakteri i pashterrshëm dhe i papërkthyesëm i simbolit dhe karakteri i mbyllur e i përcaktuar i alegorisë.*”<sup>19</sup> Nëse alegorinë e shquan karakteri i mbyllur kuptimor dhe njëdimensionaliteti interpretatibil, simbolin e shquan interpretabiliteti i pafund që del nga terri kuptimor ku ai mban të fshehur idenë.

Humbolti thoshte: “*Ideja te simboli mbetet përjetësisht e pakuptueshme në vetë.*”<sup>20</sup> Të kuptuarit e idesë deri në fund dhe qartësimi i saj nuk është akt që pasuron simbolin, e as që mund të thuhet se është rrugë e leximit drejt gjuhës së tij. Mënyra simbolike është zgjedhje që e bën shkrimtari jo për t’i thënë gjërat, apo më mirë, jo për t’i thënë ato deri në fund, e me këtë, akti i krijimit dhe akti i zgjedhjes presupozojnë edhe mënyrën e interpretimit. Gjuha e simbolit do interpretim të atillë që lë pezull mjegullën semantike, që nuk zbulon tërësisht idenë dhe që nuk kërkon me çdo kusht të identifikohet referenti.

<sup>17</sup> U. Eko, *Simbol*, f. 61.

<sup>18</sup> Po aty

<sup>19</sup> Cvetan Todorov, *Simbolizëm i tumaçenje*, f. 82.

<sup>20</sup> Po aty, f. 82.

Ajo që lihet e fshehtë, për Hajdegerin paraqet mundësi të shumëfishimit kuptimor. “*Hermeneutika e Hajdegerit mbështetet në presupozimin se ajo që mbetet e fshehur nuk paraqet kufirin dhe pafuqinë e mendimit, por, përkundrazi, një terren të pleshëm ku vetëm mendimi mund të lulëzojë dhe të zhvillohet.*”<sup>21</sup>

Simbolistët i kanë shpallur luftë të ashpër qartësisimit të idesë e cila bëhet duke insistuar me çdo kusht që të emërtohet objekti apo që të kërkohet me çdo kusht identifikimi i referentit në botën reale. Malarme thoshte: “Të emërtosh objektin domethënë të flakësh tri të katërtat e kënaqësisë nga një poezi e cila është krijuar me synim të zhdërvillimit shkallë - shkallë. Është ëndërr të sugjerosh objektin.”<sup>22</sup>

Kërkimi me çdo kusht i referentit në procesin e interpretimit ka çuar shpeshherë në shpalljen e një teksti simbolik si të paqartë, të errët dhe të pakuptueshëm. Mosarritja e vënies së komunikimit me gjuhën e simboleve shpeshherë ka ndodhur, jo nga pakuptueshmëria gjuhësore po nga pakuptueshmëria që vjen si rezultat i mosgjetyes së referentit. Kërkimi i një objekti preciz që do të fiksohej si i simbolizuar nga një shprehje simbolizuese është proces që çon jashtë natyrës së simbolit. Todorov konstaton se “*simbolizimi nuk guxon të ketë objekt preciz, për këtë simboli është më shumë se alegori.*”<sup>23</sup>

Sipas aftësisë që kanë për të prodhuar shumësi interpretimi, simbolet janë dy farësh. Ata që janë të ngarkuar me kuptim gjuhësor e që nuk japin shumë mundësi për shumëfishim asociativ dhe ata që janë me një ngarkesë të vogël kuptimore gjuhësore e që japin dorë për nxitje të pakufishme asociative sepse ekziston hapësirë e mjaftueshme për t’i ndërtuar mendimet tona brenda atij konstrukti gjuhësor. Todorov potencon se “*sa më i varfër të jetë kuptimi gjuhësor dhe të kuptuarit e tij i kufizuar, aq më lehtë në të shartohet evokimi simbolik dhe kështu rrjedhimisht interpretimi është më i pasur.*”<sup>24</sup>

Kur ka definuar atë që quan mënyrë simbolike, Eko nuk ka nënkuptuar me mënyrën simbolike vetëm prodhimin e tekstit. “*Mënyra simbolike nuk është vetëm mënyrë e prodhimit të tekstit por gjithashtu mënyrë e interpretimit të çdo teksti, përmes zgjdhjes*

<sup>21</sup> Po aty, f. 46.

<sup>22</sup> Po aty

<sup>23</sup> Po aty, f. 90.

<sup>24</sup> Cvetan Todorov, *Simbolizëm i tumaçenje*, f. 102.

*pragmatike: “Dua të interpretoj këtë tekst në mënyrë simbolike. Është modalitet i përdorimit të tekstit.”<sup>25</sup>*

Interpretimi simbolik është pjesë e pashkëputshme dhe e domosdoshme e krijimit simbolik dhe pa interpretimin, krijimi simbolik nuk mund të realizojë në tërësinë e tij procesin e simbolizimit. Me trajtimin e barabartë të interpretimit simbolik, pashkëputshëm nga akti i krijimit të tij, simbologjia ka ndërruar praktikata e mëhershme të interpretimit të tekstit ku interpretimi nuk konsiderohej pjesë e totalitetit simbolik.

## 5. Simboli dhe psikanaliza

Një hap të madh përpara në studimin e botës së simboleve ka bërë psikanaliza, sidomos me depërtimin në pavetëdijen e psikës njerëzore. Sado që rezultatet e psikanalizës, në fillim nuk janë marrë për rezultate relevante që do të obligonin shkencën e letërsisë, sot gjithnjë e më shumë, rezultatet e kësaj fushe trajtohen gjithnjë e më tepër me një respekt të konsiderueshëm nga hulumtuesit e simboleve në fushën e letërsisë. Rezultatet e hulumtimit të Karl Jungut e sidomos depërtimi në pjesën e panjohur të psikës së njeriut ka bërë që hulumtuesit e kuptimeve të dyta dhe të tërthorta të kthehen gjithnjë e më tepër kah kjo sferë e errët prej nga dalin simbolet që kërkojnë interpretim. Jungu thekson: “*Pjesa tejet e komplikuar dhe e panjohur e psikës, nga rrjedhin simbolet është gjithnjë e pabulumtuar.*”<sup>26</sup>

Zbulimi më i rëndësishëm i Jungut është koncepti i pavetëdijes. Pavetëdija është një pjesë shumë e rëndësishme e psikës së njeriut nga ku gjenerojnë simbolet, kurse mjetet përmes të cilave ata dërgojnë porositë dhe komunikojnë janë ëndrrat.

Jungu, kur ka bërë definimin e asaj që mund të quhet simbol, ka flakur që në fillim shenjat që në jetën e përditshme kanë marrë çuditërisht statusin e simbolit si: UN, UNESKO, UNICEF etj. Ato janë shenja që shenjojnë objekte që kanë domethënie të saktë dhe që njihen nga të gjithë. Për Jungun simbol është “*emri, imazhi i cili mund të jetë shumë i njohur në jetën e përditshme, por, i cili përveç kuptimit*

<sup>25</sup> Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, The Macmillan Press Ltd, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, RG21 2XS and London 1984, f. 163.

<sup>26</sup> Karl Jung, *Covek i njevovi simboli*, Narodna knjiga – Alfa, Beograd, 1996, f. 111.

*të vet të rëndomtë dhe të qartë, megjithatë ka edhe shenja specifike. Përmban diçka të papërcaktuar, të panjohur, apo të fshehur nga ne.*<sup>27</sup> Simboli, pra, sipas Jungut, është i papërcaktuar, i panjohur dhe i fshehur. Ato nuk mund të kuptohen sepse nuk mund të kapen me rrugë racionale, shkojnë përtej arsyes njerëzore.

Jungu shpjegon arsyen e përdorimit të simboleve pikërisht me faktin se njeriu nuk mund të depërtojë në një sërë fenomenesh të panjohura me rrugë racionale, andaj fut simbolet si një gjuhë specifike që mund të komunikojë me këto fenomene mistike siç është religjioni apo sferat mistike. Njeriu i prodhon simbolet pavetëdijshëm në formë të ëndrrës dhe asgjë nuk heton deri në fund dhe as që kupton gjë tërësisht.<sup>28</sup>

Konstatimi i Jungut përforcon edhe më tej postulimet teorike për tiparet e simbolit siç janë: papërcaktueshmëria, domeni i tyre përtej kufirit racional, aftësia e simbolit për të prekur kufijtë e mistikes dhe kufijtë e fenomeneve të errëta e të panjohura, prodhimi i tyre i pavetëdijshëm përmes ëndrrës dhe natyra e tyre e paqartë.

Jungu ka hetuar gjithashtu edhe mënyrën individuale të interpretimit të simboleve duke i dhënë fjalës mundësi të ndryshme domethënieje të individëve të ndryshëm. Ai nënvizon se secili individ i jep domethënie individuale simbolit, qofshin ata edhe individë që dalin nga i njëjti kompleks kulturor. Për individët që kanë një përvojë kulturore të përbashkët, dallimet, të shumtën e rasteve janë më të vogla, gjë që na çon drejt kategorive arketipore. Jungu konstaton: “*Secila fjalë për secilin individ ka domethënie të ndryshme madje edhe për ata që ndajnë një prapavijë kulturore të ngjashme. Variacionet e kështilla ndodhin sepse nocionet e përgjithshme receptohen në një kontekst individual, kështu që kuptohen dhe zbatohen në një mënyrë individuale. Dallimet më të mëdha të domethënies natyrisht, janë të njerëzimit të cilët dallohen tërësisht me përvojat e tyre shoqërore, politike, fetare apo psikologjike*”.<sup>29</sup> Me këtë Jungu ka postuluar qëndrimin e tij për arketipat si bërthama të të gjitha krijimeve, përvojave e besimeve njerëzore.

<sup>27</sup> Po aty, f. 15.

<sup>28</sup> Po aty, f. 16.

<sup>29</sup> Po aty, f. 42.

## 6. Arketipat

Arketipat dhe ëndrrat janë dy prodhime të mendjes njerëzore të cilat kanë një gjuhë të përbashkët, atë të simboleve, vijnë nga e njëjta zonë e psikës njerëzore, nga ajo e pavetëdijes dhe nuk mund të kuptohen pa e nxënë gjuhën adekuate të simboleve. Simbolet që vijnë nga kjo zonë shpeshherë janë të errëta për pjesën e vetëdijes sonë, po kjo, sipas Jungut, nuk domethënë se nuk janë të artikuluar mirë në zonën e pavetëdijes. *“Përmbajtja më thelbësore e të gjitha mitologjive e të gjitha feve dhe të gjitha “izmime” të çfarëdolloji është arketipi. Arketipi është shpirt ose pseudoshpirt: çka përfundimisht provon varësinë e tij mbi qëndrimin e mendjes njerëzore”*.<sup>30</sup>

Ato që Jungu i quan arketipa, Frojdi më herët i quante “mbeturina arkaike”, gjendje shpirtërore që nuk mund të shpjegoheshin me situata individuale po dukeshin të ishin shfaqje të trashëguara të mendjes njerëzore.<sup>31</sup>

Ashtu sikurse edhe për pjesën më të madhe të nocioneve që vijnë nga pjesa e pavetëdijshme, edhe prejardhja e arketipave nuk dihet, sa që përsëritja e tyre e herëpashershme si dhe shfaqja në pjesë të largëta të globit në forma të përafërta nga njerëz që kurrë nuk kanë pasur mundësi pikëpjekjeje, e komplikon edhe më shumë gjetjen e rrënjëve të tyre. *“Prejardhja e tyre është e panjohur dhe ata riprodhohen në të gjitha kohët dhe në të gjitha meridianet – madje edhe atje ku mund të përjashtohet kalimi përmes trashëgimtarëve direktë apo mbarësimeve të kryqëzuara.”*<sup>32</sup>

Format arketipore, sipas Jungut, janë dinamike dhe ato rishfaqen befaz në një kohë të re, ashtu sikurse mijëra vjet më herët dhe njerëzit mësohen me to pa e pasur të qartë domethënien e tyre, prejardhjen e tyre, kuptimin e tyre. Ato janë simbole që komunikojnë çuditërisht me forma të përafërta nga një pjesë e globit në tjetrën, nga një kulturë në tjetrën edhe në rastet kur ato kultura nuk njohin momente të takimeve të çfarëdolloji.

Ëndrrat dhe simbolet me të cilat ato komunikojnë janë bërë një fushë jashtëzakonisht interesante për psikanalizën, rezultatet e së cilës kanë ndihmuar në masë të madhe të kuptuarit e gjuhës së simboleve si gjuhë që nuk përputhet me gjykimet logjike dhe të vetëdijshme. Ata që janë marrë me interpretimin e

<sup>30</sup> Carl Gustav Jung, *Mbi psikën njerëzore*, Plejad, Tiranë, 2002, f. 131.

<sup>31</sup> Karl Jung, *Çovek i njegovi simboli*, f. 72.

<sup>32</sup> Po aty, f. 74.

ëndrrave kanë nxjerrë një përfundim që tashmë është shumë i njohur se ëndrrat kanë një domethënie tjetër nga ajo që thonë. Jungu nuk pajtohet me këtë konstatim. Ai, duke ngulur këmbë për të kundërtën, shtron një pyetje retorike: “*A ekziston ndonjë gjë në natyrë që është diçka tjetër e jo ajo çka është? Ëndrra është një dukuri normale dhe natyrale dhe nuk domethënë ajo që nuk është. Ngatërrimi vjen për shkak se përmbajtjet e ëndrrës janë simbolike dhe për këtë kanë më shumë se një domethënie. Simbolet tregojnë kahje të tjera nga ato që i kuptojmë me vetëdije; për këtë arsye ato kanë të bëjnë me atë që është e pavetëdijshme apo që së paku nuk është tërësisht e vetëdijshme*”.<sup>33</sup>

Arketipat apo simbolet kolektive Jungu i ka dalluar nga simbolet e pavetëdijshme individuale me faktin se të parat janë më sipërfaqësore, kanë moshë më të re dhe ngulitje më të brishtë, përkundër simboleve kolektive, arkaike, universale që gjenden te secili, janë prodhime të hershme të bartura përmes rrugëve kulturore e kujtesës kolektive nga epoka në epokë, nga brezi në brez, nga kultura në kulturë.

Për nga prejardhja Jungu dallon dy tipa simbolesh arketipa: natyrale dhe kulturore. Derisa simbolet natyrale rrjedhin nga përmbajtje të pavetëdijshme të psikës së njeriut, simbolet kulturore janë “*ato që shfrytëzohen për artikulum të të vërtetave të përjetshme*” dhe të cilat gjithnjë shfrytëzohen në shumë religjione.<sup>34</sup>

Simbolet kulturore janë arketipa që janë përjetësuar nëpër trashëgimi, besime e religjione të shumta, që kanë dominuar civilizime e epoka dhe që kanë mbërritur deri në kohën moderne me të njëjtin intensitet të rrezatimit kuptimor. Ato janë simbole që garantojnë përhershmërinë e ideve, motiveve dhe të subjekteve. Nga epoka në epokë ato rimerren, transformohen dhe përjetësohen.

## 7. Simboli dhe miti

Në rrugë për të definuar atë që është mit, shumë studiues e kanë vënë atë përballë formave të tjera imagjinative, i kanë krahasuar mitet për nga efekti që kanë brenda konteksteve të ndryshme dhe në këtë mënyrë kanë vënë në pah qartë vetitë e gjuhës simbolike të mitit karshi gjuhës së diskurseve të tjera joimagjinative.

<sup>33</sup> Po aty, f. 97.

<sup>34</sup> Po aty, f. 100.

Erns Kasirer ka definuar atë që është vetëdije kohore mitike, si kohë e pakohë, kohë që kalon nga e kaluara në të tashmen dhe nga e tashmja në të kaluarën, njëfarë eterniteti kohor duke ia vënë përballë kohës historike, si vetëdije që dallon qartë të shkuarën nga e tashmja. Vetëdija mitike nuk pyet përse, ajo pranon si të padiskutueshme atë që ka ndodhur, përkundër vetëdijes historike që pyet përse me qëllim të shpjegimeve të mëtejshme. Miti nuk njih kategoritë e kohës, në kuptimin i hershëm i vonë, siç e njih vetëdija historike që bën dallimin e qartë ndërmjet kohëve, ndarë me kufij striktë. Vetëdija historike bazohet në kronologji fikse, në dallimin e artë të asaj që është e hershme dhe e vonë. Për mitin nuk ekzistojnë dallime të këtilla.<sup>35</sup>

Përveçse nuk kanë kohë, simbolet mitike nuk kanë as realitet historik. Isaiah Berlin konstaton: “*Miti nuk ka realitet historik*”<sup>36</sup> Moslidhja e simboleve mitike me kurrfarë realiteti historik, mosnjohja e kronologjisë kohore nga ana e mitit, siç e njih vetëdija kohore historike, e bën simbolin mitik të ketë një përmbajtje tejet autonome dhe ndonjëherë të pakuptimtë, insistimn e kritikës për të identifikuar simbolet mitike me referenca kohore, hapësinore etj. Kasirer konstaton se “*miti është një trup i gjerë autonom, vetëpërmbajtësor, pa vlerë shpjeguese jashtë vetvetes, që ka të vërtetën, të kuptueshme vetëm brenda natyrës së vet.*”<sup>37</sup>

Gjuha e mitit është gjuhë e simboleve. Sartri thoshte se “*poetët krijojnë mit.*”<sup>38</sup> Për të bërë dallimin ndërmjet formave imagjinative dhe atyre joimagjinative, të parat dalloheshin me dimensionin mitik. Miti konsiderohej shpesh si mjet suprem i imagjinatës letrare dhe u kundërvijë formave të ngushta mimetike.<sup>39</sup> Letërsia imagjinative moderne dallohet për nga shfrytëzimi i mitit për faktin se shkrimtarët e shekullit XX, mbi rrënojat e mitit të lashtë ndërtojnë mitin e ri. Poezia e sotme, nuk shfrytëzon mitin po krijon mitin e ri.

Kritikë të shumtë dhe teoricienë të mitit, shpeshherë e lidhin mitin si një gjuhë simbolike me ritualin, kurse disa të tjerë e flakin ritualin nga simbolet mitike. Nortrop Frai e definon mitin si bashkim të ritualit dhe ëndrrës: “*bashkimi i ritualit*

<sup>35</sup> Erns Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms* – volume two: Mythical Thought, New Haven: Yale University Press, London Geoffrey Cumberlege Oxford University Press, 1955, f. 106.

<sup>36</sup> William Righter, *Myth and Literature*, Routledge & Kegan Paul, London and Boston, 1975, f. 9.

<sup>37</sup> Erns Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, f. 106.

<sup>38</sup> William Righter, *Myth and Literature*, f. 40.

<sup>39</sup> Po aty

dhe ëndrrës në formën e komunikimit verbal është mit.”<sup>40</sup> Gjithashtu mitin herë pas here e kanë identifikuar me rrëfimin apo me fabulën.

Erih Fromi duke shpjeguar natyrën e gjuhës së simboleve, e ngre atë në lartësinë më të madhe të aktivitetit imagjnativ, krijues të njeriut. Krijimin e miteve dhe krijimin e ëndrrave, From e sheh si një fushë të përbashkët, elementi bashkues i të cilave është simboli. “Popuj të ndryshëm krijojnë mite të ndryshme, ashtu sikurse popuj të ndryshëm shohin ëndrra të ndryshme. Po pavarësisht nga këto ndryshime, mitet dhe ëndrrat kanë një element të përbashkët, janë “shkruar” që të gjithë në të njëjtën gjuhë, në “gjuhën e simboleve ... E drejtuar prej një logjike të ndryshme nga ajo e zakonshmja, që përdorim gjatë ditës, pra një logjikë ku kategori sunduese nuk janë hapësira dhe koha, por intensiteti dhe asociacioni, ajo është ndoshta, e vetmja gjuhë universale e krijuar prej njeriut, që ka mbetur e njëjtë për çdo qytetërim dhe gjatë gjithë historisë. Është një gjuhë që ka gramatikën e sintaksën e vet, e cila duhet mësuar, nëse dëshiron të kapësh domethënien e miteve, përrallave dhe ëndrrave.”<sup>41</sup>

Në gjykimin e tij për mitin dhe ëndrrën, From ka dhënë qartë disa elemente themelore të gjuhës së simboleve. Ato krijohen nga popuj të ndryshëm e nga kultura të ndryshme po komunikojnë natyrshëm sepse kanë një gjuhë që i lidh. Gjuha e simboleve të miteve dhe të ëndrrave përmbys logjikën e gjërave që ne njohim në jetën e përditshme, shkel kategoritë e kohës e të hapësirës dhe ka një sintaksë të veten që dallon nga gjuha e komunikimit të përditshëm, andaj, do nxënë po deshe të marrësh mesazhe nga simbolet mitike dhe nga simbolet që dalin nga zona e errët e ëndrrave. Gjuha e simboleve është një gjuhë që shquhet përnga intensiteti dhe asociacioni dhe nuk dominohet nga kategoritë logjike, hapësinore e referenciale.

## 8. Sugjestionin dhe deklarata

Sugjestionin dhe deklarata janë dy mënyra komunikimi me anë të mjeteve gjuhësore shprehëse që karakterizojnë dy rrafshë të ligjërimit. Sugjestionin lidhet me ambiguitetin dhe me interpretabilitetin e pakufishëm, kurse deklarata,

<sup>40</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, New Jersey Princeton University Press, 1990, f. 106.

<sup>41</sup> Enrich Form, *Gjuha e barruar*, Dituria, Tiranë, 1998, f. 7.



zakonisht lidhet me shprehjen gjuhësore njëkuptimshe e rrjedhimisht edhe me interpretimin e kanalizuar dhe referencial. Mitet dhe ëndrrat që komunikojnë me gjuhën e simboleve karakterizohen nga sugjestionit i pasur, kurse literatura që priret kah adresimi transparent i mesazheve, kah identifikimi i saktë i referentit dhe të thënit deri në fund të porosisë, është deklarative.

Përveç nga mënyra e komunikimit, gjuha e sugjestionit dhe e deklaratës dallojnë edhe për nga struktura e ndërtimit sintaksor. “Gjuha e deklaratës fut modelin metonimik, me struktura të rregullta të fjalive, përkundër diskontinuitetit logjik dhe çrregullsisë së rendit të fjalëve”<sup>42</sup> që karakterizon mënyrën sugjestive.

Efektet sugjestive dalin jo nga format e rregullta gjuhësore as nga strukturat e njohura komunikuese. Përmbysjet logjike, shkeljet e rendit sintaksor, krijimi i iluzionit të së vërtetës përmes mitit e ëndrrës, krijimi i mjegullës semantike, mosidentifikimi i referentit në komunikim, mosemërtimi, heshtja e qëllimë përpara fakteve etj., janë elemente të sugjestionit. Simbolet janë gjuhë sugjestive, ato minimizojnë deri në maksimum elementet deklarative. Simboli nuk e thotë mendimin, apo e thotë pjesërisht, duke lënë pjesën më të madhe në nivel të sugjestionit. Përkundër gjuhës sugjestive të simbolit, gjuha e deklaratës maksimalizon të thënit deri në fund të mendimit.

Shkrimtarë e kritikë, teoricienë të shumtë, herë pas here kanë formuluar qëndrime në lidhje me natyrën e artit të sugjestionit duke e vënë atë përballë artit të deklaratës. Arthur Simons e konsideron emërtimin e objektit si rrënues: “*të emërtosh është të rrënosh, të sugjerosh është të krijosh*”.<sup>43</sup> Jetësi çmonte lart sugjestionin si një cilësi të misteriozes: “*Unë gjakoj art misterioz... duke e bërë atë përmes sugjestionit jo përmes deklaratës direkte.*”<sup>44</sup>

Antonimia sugjestion-deklaratë, përshkon tërë zhvillimin e prodhimit letrar që nga antika e deri më sot, kurse identifikimi i formacioneve stilistike me njërin ose me tjetrën mënyrë të modelimit artistik është shumë i njohur. Kalimin nga deklarata në sugjestion në fushën e modelimit gjuhësor artistik, Krishna Rajan, e konsideron si një kapërcim substancial drejt gjuhës polisemike. Kjo ngjan me

<sup>42</sup> Krishna Rayan, *Text and Sub-text – Suggestion in Literature*, Arnold-Heinemann, New Delhi, 1987, f. 68.

<sup>43</sup> Po aty, f. 9.

<sup>44</sup> Po aty

mitin letrar, ku ndodh “*evolucionin nga fakti historik drejt simbolit poetik – evolucionin nga deklarata drejt sugjestionit.*”<sup>45</sup>

Deklarata dhe sugjestionin u takojnë dy rrafsheve të ndryshme të ligjërit, deklarata lidhet me denotacionin, kurse sugjestionin me konotacionin. Gjuha e simbolit si gjuhë sugjestive është më e gjerë se e para dhe ka rolin e shumëfishimit asociativ e jo të kanalizimit denotativ për çfarë shquhet gjuha e deklaratës. Janë të shumtë ata që sugjestionin e quajnë vlerë dhe lënien të pathënë të mendimit vlerë kulminante të artit. Hajdegeri thoshte se “*vlera e një mendimi qëndron jo në atë që ai shpreh, po në atë që lë pa shprehur.*”<sup>46</sup>

## 9. Simboli dhe ikona

Rreth shenjës ikonike, semiologët pajtohen se ajo dallohet nga simboli përngja shkalla e realitetit që bart me vete. Përderisa simboli minimalizon deri në skajshmëri përgjasimin me referentin, ikona ruan deri në përputhshmëri maksimale tiparet e objektit që shenjon. Eko bën dallimin përmes shkallës së tyre të analogjisë. Edhe te simboli, edhe te ikona kemi analogji po shkalla e tyre dallon. “Simboli është analogjik. Është analogjik në një formë të pamjaftueshme, ekziston shpërputhje ndërmjet simbolizuesit dhe të simbolizuarit.”<sup>47</sup> Eko ka pranuar se simboli nuk mund të trajtohet në asnjë mënyrë i shkëputur tërësisht nga analogjia, që domethënë se ruan disa fije të holla që kontrollojnë kaosin interpretabil.

Analogjinë maksimale që shkon deri në përputhshmëri absolute, Persi ua atribuon ikonave. Ai konstaton se: “*shenja ikonike përfaqëson objektin e vet kryesisht përmes ngjashmërisë... Shenja është ikonë përderisa ajo është si ai objekt dhe shërben si shenjë e tij.*”<sup>48</sup> Persi e quante “ngjashmëri të lindur”<sup>49</sup> relacionin ndërmjet një portreti dhe personit të pikturuar në të. Por, Charls Moris, relativizon ngjashmërinë në rastin e një portreti, sado besnik t’i qëndrojë ai personit të dhënë në një portret. Ai konstaton se: “*Portreti i një personi është ikonik vetëm deri në një farë mase, por nuk është*

<sup>45</sup> Po aty, f. 83.

<sup>46</sup> Umberto Eco, *Struktura e papranishme*, Dukagjini, Pejë, 1994, f. 283.

<sup>47</sup> Umberto Eco, *Simbol*, f. 38.

<sup>48</sup> Daniel Chandler, *Semiotics*, Routledge, London, 2002, f. 39.

<sup>49</sup> Umberto Eco, *Struktura e papranishme*, f. 109.

*plotësisht, sepse pëlhura e pikturuar nuk ka strukturën e lëkurës as aftësinë për të folur e për të lëvizur, që ka personi i pikturuar.*<sup>50</sup>

Me një fjalë, Moris, relativizon konceptin e ikonës duke konstatuar: “*Shenja ikonike është një shenjë e ngjashme, në disa aspekte me atë që denoton. Prandaj ikonizmi është çështje shkalle.*”<sup>51</sup>

Edhe Susan Langer relativizon ndjeshëm çështjen e përngjasimit të shenja ikonike duke kundërshtuar qëndrimin se një pikturë ikonike është e përputhshme plotësisht me personin që pikturohet. Ajo konstaton: “*Piktura është esencialisht simbol, jo duplikat i asaj që përfaqëson. Piktura përputhet me atë që përfaqëson, vetëm në disa aspekte.*”<sup>52</sup>

Gai Kuk, linguist britanik, e relativizon gjithnjë e më shumë konceptin e përputhshmërisë maksimale të shenja ikonike. Ai mendon se çdo ikonë ka elemente që i përputhim duke i supozuar. “*Madje edhe piktura realiste është simbolike ashtu siç është edhe ikonike.*”<sup>53</sup>

Qëndrimi i Morisit në lidhje me ikonën duhet të jetë më i qëndrueshëm sepse ekuilibron qëndrimet që shkojnë nga konceptimi i analogjisë së plotë e deri te analogjia relative brenda aktit të ikonozimit. Ai konstaton: “*alegoritë kanë njëfarë ngjashmërie të lindur me objektin të cilit i referohen .. janë shenja ikonike sepse riprodhojnë formën e marrëdhënieve reale të cilave u referohen... Ikonike është ajo shenjë që zotëron disa veçori të objektit që paraqet ose më mirë që “ka veçori denotative të tij.”*”<sup>54</sup>

Sado që mendimet janë të ndryshme, nga studiues të ndryshëm, ata pajtohen se ikona është maksimalisht e ngjashme me objektin që përfaqëson por, gjithashtu të shumtën e rasteve, afrohen qëndrimet në pikën e shkallës së ngjajshmërisë. Asgjë nuk mund të jetë plotësisht identike në fushën e artit, madje edhe atëherë kur ajo synohet nga krijuesi i një vepre.

<sup>50</sup> Po aty

<sup>51</sup> Po aty

<sup>52</sup> Daniel Chandler, *Semiotics*, f. 39.

<sup>53</sup> Po aty, f. 40.

<sup>54</sup> Umberto Eco, *Struktura e papranishme*, f. 109.

## 10. Simboli dhe kodi

Kodi është kategori që rivalizon simbolin në rrafshin e interpretimit. Shpeshherë gjuha e simbolit është trajtuar si një gjuhë e koduar apo gjuhë e shifruar e cila pret që në procesin e receptimit të dekodohet apo të deshifrohet nga marrësi. Ky ishte një gabim që ngatërronte mesazhin e koduar apo informacionin e kanalizuar të proceseve komunikuese, që kanë tendencë ekonomizuese në përçimin e informatës, me gjuhën e simbolit që synon shumëfishimin e kuptimeve.

Simboli është krijim i gjendjes gjuhësore ku shumëfishohen kuptimet dhe proces interpretimi me mundësi të shumta zgjedhjeje. Me futjen e kodit reduktohet shumësia kuptimore deri në kanalizim preciz dhe mundësia e zgjedhjes në procesin e interpretimit zvogëlohet deri në minimum.

Eko ka konstatuar se me kod “kufizohet mundësia e kombinimit ndërmjet elementeve që marrin pjesë në lojë dhe numrit të elementeve që përbëjnë repertorin...Informacioni i filmit zvogëlohet ndërsa mundësia për transmetimin e mesazhit rritet.”<sup>55</sup> *Roli i kodit është të përvojë mesazhin në mënyrë sa më efektive dhe të pandryshuar nga ai i frazës së nisjes, kështuqë, në procesin e transmetimit reduktohen të gjitha elementet që mund të krijojnë zhurmë semantike me qëllim që i tërë informacioni të kanalizohet në mundësi minimale zgjedhjeje. Qëllimi i kodit është ekonomizimi i rrugës gjatë dërgimit të mesazhit e që është i kundërt me natyrën komunikuese të simbolit. Mënyra ekonomike e dërgimit të mesazhit është efektive për të përçuar mesazhin, të pandryshuar deri te marrësi, po ai proces nuk krijon mundësi interpretimi as alternativë zgjedhjeje. Kodi është “mënyra më ekonomike e dërgimit të mesazhit por ajo nuk prodhon ambiguitet.”<sup>56</sup>*

Gjuha e simbolit lejon leximin e pakufishëm kurse kodi redukton alternativat sepse do të çojë mesazhin e adresuar deri te marrësi. Sipas Derridasë, leximi i pakufishëm “synon të mos përfillë domethëniet që dikush tjetër ka dashur të shpallë si dhe fjarëdo kodeksi që provon të hyjë ndërmjet hapësirave të një teksti për të imponuar prezencën e ndonjë domethënieje.”<sup>57</sup> Kodi, nuk lejon devijimin nga domethëniet që adresanti i kaq ngarkuar mesazhit, heq të gjitha elementet që mund të lëkundin

<sup>55</sup> Po aty, f. 45.

<sup>56</sup> Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, f. 169.

<sup>57</sup> Umberto Eco, *Simbol*, f. 50.

marrësin nga domethëniet e burimit dhe njih kodexin si të vetmin interpretim të mesazhit.

Umberto Eko e përkufizon kodin si një mekanizëm që cakton: “1. Një repertor simbolesh që dallohen ndërmjet tyre me anë të kundërvënies së ndërsjellë; 2. Rregullat e kombinimit të tyre; 3. Po që nevoja edhe përkimin fjalë për fjalë të çdo simboli me një kuptim të caktuar.”<sup>58</sup> Mekanizmi që përcakton rregullat e kombinimit dhe identifikimin me saktësi të objektit që simbolizohet, heq alternativat e interpretimit e me këtë lehtëson komunikimin. Po, ky nuk është mekanizëm që lë të gjallë simbolin sepse simboli vdes po u fut identifikimi fjalëpërfjalë i simbolizuesit me atë që simbolizon.

Rruga që përshkon mesazhi i koduar është rrugë e zhveshur nga elementet e shumta që zakonisht futen për të bërë të pafund lojën interpretative të mesazhit estetik. Mesazhi estetik shkel kodin në procesin e çrëndomtësimit të gjuhës dhe shmangieve stilistike.

## 11. Fjalori dhe enciklopedia

Studimi i simbolit letrar, përjashton që në krye të herës, fjalën dhe enciklopedinë e çfarëdo kodeksi dijesh a rregullash që mund të imponohet në shpjegimin e simbolit. Fjalori bën një selektim arbitrar, kanalizon interpretimin në linja pragmatike si dhe bën përkthimin e simbolit me një ekuivalentë denotuese. Ajo që mund të përkthehet nuk është simbol.

Simboli është akt i krijimit të mjegullës semantike me qëllim të krijimit të mundësisë së pashtershme për lojën e pafundme interpretative. Çdo vendosje në fjalor kërkon selektimin arbitrar të domethënieve kështu që, në momentin e vënies përballë një shpjegimi të vetëm pragmatik, simboli ka pushuar të jetë simbol. Lindja e simbolit, shkakton krijimin e epifanisë, shkëputjen e objektit nga jeta e tij e zakonshme, gjithmonë për të krijuar mjegullën semantike. “Objekti çon në mjegullim të përmbajtjes që nuk mund të përkthehet (përkthimi vret epifaninë apo epifania është pafundësisht interpretatibile me kusht që asnjë interpretim të mos fiksohet në mënyrë definitive). Objekti që epifanizohet nuk mund të ketë tjetër emër përveç atij që epifanizohet.”<sup>59</sup>

<sup>58</sup> U. Eko, *Struktura e papranishme*, f. 46.

<sup>59</sup> U. Eko, *Simbol*, f. 65.

Për Todorovin “*Simbolike është ajo që stimulon interpretim dhe krijim të ndonjë kuptimi indirekt.*”<sup>60</sup> Çdo përpjekje për të futur simbolin letrar brenda një kodeksi ku do të shpjegoheshin domethëniet e errëta me një përkthim denotues do të zhdukë simbolin sepse e zhvesh atë nga mundësia për të stimuluar interpretim dhe për të prodhuar kuptime indirekte. Eko konstaton: “*Simboli mbetet i freskët derisa nuk mund të interpretohet. Simbolet klasike dhe kristiane, të vëna para një ekzegezë dhe para një debati të këtuillë kulturor, tashmë janë zbehur.*”<sup>61</sup>

Ashtu sikundër nuk mund të selektohet shumësia e tij kuptimore brenda një kanalizimi interpretues, simboli as nuk mund të përfillë enciklopedinë si udhërrëfyes në interpretimin e tij. Simboli perceptohet individualisht, kështu që asnjë korpus dijes enciklopedike nuk mund të obligojë marrësin në përpjekjen e tij për t’u dhënë zgjidhje kuptimeve.

Një pamundësi absolute për t’i futur brenda një fjalori paraqesin simbolet individuale të cilat, të vëna veç e veç, shkëputur nga konteksti i tyre i përdorimit, pushojnë të jenë simbole. Simbolet individuale, kur shkëputen nga konteksti nuk kanë pavarësi kuptimore që të mund të ekzistojnë veçmas. Këtë mundësi e kanë subjektet që i afrohen natyrës së emblemës, një domethënie që ia jep kontrolli shoqëror, një marrëveshje shoqërore që figuron brenda kodeksit. Simbolet private janë të hapura për interpretim, thyejnë të gjitha normat që mund të gjenden brenda kodeksit si dhe ngrihen mbi korpusin e dijeve enciklopedike. Përpilimi i çfarëdo regjistri, i çfarëdo fjalori të simboleve është i pakuptimtë. Simbolet letrare kanë natyrë idiolektore, janë njëfarë prone private në fushë të ligjërimeve. Interpretimi i tyre është intuitiv dhe nuk mund të kanalizohet as nga kurrfarë kodeksi shoqëror, as nga kurrfarë korpusi i dijeve enciklopedike.

## 12. Simboli dhe metafora

Simboli dhe metafora, gjatë epokave, nga studiues të ndryshëm herë janë trajtuar si figura të të njëjtit burim e herë janë dalluar për shkallën e tyre të analogjisë.

<sup>60</sup> Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*, f. 36.

<sup>61</sup> U. Eko, *Simbol*, f. 41.

Lemetri ka insistuar në qëndrimin se simboli është një “*sistem i pandërprerë i metaforave*.”<sup>62</sup> Ky mendim është rimarrë herë pas here nga studiues të orientimeve të ndryshme, po më vonë simboli dhe metafora trajtohen si dy figura që dallojnë për disa elemente thelbësore. Eko ndjek qëndrimin që simboli dhe metafora dallojnë për shkak të dimensionit enciklopedik që na servon njëra (metafora) dhe refuzimit që i bën korpusit enciklopedik tjetra (simboli). Eko konstaton: “*Metafora pasuron njohjen tonë të enciklopedisëq, sepse të shtyn të zbulosh cilësi të reja të entitetit në lojë... Ekziston një kodeks, preciz, nuk ka hapësirë për interpretim. ... që domethënë e vetmja gjë.*”<sup>63</sup>

Nëse për simbolin shumica e studiuesve, ku më shumë e ku më pak, pajtohen se simbolizuesi dhe i simbolizuari nuk janë e njëjta gjë, nuk përngjajnë dhe analogjia shmanget maksimalisht, për metaforën, gjithashtu pajtohen se ajo ndërtohet mbi parimin e analogjisë. Simboli nxit interpretim dhe asnjëherë nuk lejohet njohja precize e objektit, apo thjesht, nuk dihet se çka është, kurse metafora edhe kur krahason objekte tejet të largëta, megjithatë i nënshtrohet një interpretimi me objekt saktësisht të përcaktuar.

Esenca e metaforës qëndron në devijimin e strukturës gjuhësore të fjalëpërfjaltë në një konstrukt të rremë, në stilin të thuash një gjë të mendosh një gjë tjetër. “*Pikërisht kjo “e pavërtetë” dhe e “pakuptimtë” është e rëndësishme; pa këtë nuk do të kishim metaforë po vetëm konstatim të fjalëpërfjalshtëm.*”<sup>64</sup> Kjo është esenciale për metaforën sepse ndryshe do të kishim një thënie demotuese. Edhe për Ekon, raporti që ka figura ndaj gjuhës së nivelit të parë e cila përcjell të vërtetën, është element me rëndësi që dallon simbolin nga metafora. “*Tropi (metafora) nuk mund të merret në aspektin literar pa dhunuar maksimumin që i referohet diskursit që thotë të vërtetën. ... Simboli përkundrazi, mund të merret si mënyrë literare pa rrënuar marrëdhëniet e komunikimit.*”<sup>65</sup>

Metafora, rëndom është trajtuar si përngjasim i dy objekteve me karakteristika të njëjta apo të përafërta, por surrealistët përmbysën edhe këtë maksimumë, duke mbështetur doktrinën e vet pikërisht mbi krahasimin e objekteve me cilësi të ndryshme. Surrealistët përmbysën teorinë e metaforës si akt i vënies në pozita krahasuese të objekteve me rrezatim asociativ të afërt. Fjalët e Andre

<sup>62</sup> U. Eko, *Simbol*, f. 6.

<sup>63</sup> Po aty, f. 32.

<sup>64</sup> Maks Blek, *More About Metaphor*, në *Metafora, figure i značenje*, Prosveta Beograd, 1986, f. 148.

<sup>65</sup> U. Eko, *Semiotics...*, f. 141.

Bretonit janë: “*Të krahasohen dy objekte, për nga karakteri të largëta nga njëri-tjetri sa më shumë të jetë e mundur, apo që me çfarëdo mënyre të afrohen në mënyrë të papritur dhe ngulmuese – kjo mbetet detyra më e lartë që mund të gjakojë poezia.*”<sup>66</sup>

Metafora, megjithatë përbëhet nga dy gjymtyrë, një kryesore dhe një sekondare që krahasohen mes vete, apo që vihen në pozita analogjike me njëra-tjetrën në bazë të disa elementeve të cilat mund t'i njohim dhe mund t'i identifikojmë drejt. Aktiviteti i simbolit është i dyanshëm, sa deshifron aq krijon. Ai është i padefinueshëm, mbetet i fshehur për ne dhe nxit interpretim të pakufishëm.

Shënim:

(Marrë nga vepra studimore “Simboli dhe rivalët e tij”, PEN Qendra e Kosovës, Prishtinë, 2005, f. 17-49)

---

<sup>66</sup> A. A. Ricards, te *Metafora, figure i zënaçenje*, f. 44.



## Summary

**Prof. dr. Basri ÇAPRIQI**

### THE SYMBOL AND ITS RIVALS

Derived from the Greek *symbolon*, the word 'symbol' is used today in most of the other languages, similarly or approximately, with slight differences in spelling and pronunciation: *symbol* in English, *symbole* in French, *Symbol* in German, *simboll* in Russian, *simbol* in Albanian, etc.

Since times when symbol was confused with allegory in Greek culture to this day, when the symbol is related to interpretative polysemy, indeterminacy and infinitude, this concept has been treated variously in different ages. The most significant studies on the complexity of the symbol are related to various semiotic categories, to the theory of literature, to aesthetics, to the philosophy of language, to psychoanalysis, to interpretation, etc. Most often these studies have pitted symbol vis-a-vis its rival terms or, else, have distinguished between this and similar concepts with which it has been confused in various stylistic formations.

The true nature of the symbol cannot be rightly understood without clarifying its close relationship to the following: code, allegory, sign, myth, *semantic vagueness*, numinosity, encyclopedia, codex and the *dictionary of symbols*, then further to icon, referentiality, analogy, to the hidden and the forbidden, archetypes, the statement and proposition. Some of these terms have now and then been considered synonymous with the symbol, thus giving rise to a confusion that has lasted to the present day.

**Prof. asoc. dr. Nysret KRASNIQI**

## **UDHA E FIGURIMIT POETIK TË BASRI ÇAPRIQIT**

Basri Çapriqi u lind në Anamal të Ulqinit, në vitin 1960. Shkollën fillore e kreu në vendlindje, shkollën e mesme në Ulqin, ndërsa studimet në Fakultetin Filozofik të Universitetit të Prishtinës - Degën e Letërsisë Shqipe. Basri Çapriqi magjistroi në vitin 1988, ndërsa në vitin 1994 qëndroi për studime edhe në Universitetin e Edinburgut për t'u njohur me letërsinë skotlandeze. Basri Çapriqi ishte mësimdhënës në Fakultetin e Filologjisë për lëndët stilistikë dhe semiologji.

Në letërsinë shqipe të Kosovës u shfaq në vitet '80, kur botoi tri vepra poetike: *Ulli me dy mijë unaza* (1983), *Në fund të verës* (1986) dhe *Ma qet gjuhën* (1989).

Se biografemat e autorit, qoftë edhe si indicie apo shenja jete, apo topose të shkelura e të pashkelura, janë elemente burimore krijimtare, këtë e dëshmon edhe poezia e Basri Çapriqit, qoftë edhe kur ajo realizohet si formë konstante e një diskursi paradoksal. Ky konstatim bazohet mbas leximit të veprës së parë të tij në poezi, *Ulli me dy mijë unaza*, ku kemi tri cikle themelore e në të cilat veç e veç kemi poetikat e dallueshme me njëra-tjetrën: në të parin, *Ulli me dy mijë unaza*: poetikën e detit, në të dytin, *Semaforti*: poetikën e jetës dhe në të tretin, *Rremb drite*: poetikën e historisë. Të gjitha këto poetika realizohen me formën e vjershës, e cila në kuadër të sistemit të saj figural, dominancë diskursive e ka paradoksin. Pra, Basri Çapriqi di të luajë me vendin, kohën dhe hapësirën duke e shndërruar poezinë në medium të intencave të tij, intenca këto që nuk barten me metonimi, por çrëndomtësohen deri në pikën e refleksivitetit të tipit simbolist. Pra, nëse cikli i parë ka në fokus bashkëdyzimin e subjektit poetik si qenie meditants dhe detin si topos, gjithsesi se kemi ndërtimin e paradokseve vjershëtare, të cilat dalin me tituj simbolistë siç janë: *Ulli me dy mijë unaza* dhe *Gërmim në det* apo edhe *Deti* për të rrokur majat e lojës me figurat stilistike, të cilat dalin me motivime dijetare, emocionale dhe pse jo edhe ideore.

*E njoh një ulli me dy mijë unaza  
një rrënjë e shtron nën rrugë  
bregut tjetrën  
një degë e hedh mbi asfalt  
detit tjetrën  
dy mijë unaza ia varën në qafë<sup>1</sup>*

Është interesante: subjekti poetik krijon relacion gnoseologjik me ullirin, i cili për dallim nga dokumentet e dëshmon të kaluarën e vendit nëpërmjet jetës së tij dymijëvjeçare. Pra, Çapriqi ullirin e pandeh si monument të ambientit të vet, ku rrënjët e tij *nën rrugë* (ekzistenca e tij para rrugës), pastaj *bregut tjetrën* (lidhja e tij me gjenezën), *degët mbi asfalt* (koha e re), *detit tjetrën* (lidhja e pandarë me detin), *dy mijë unaza* (dy mijë vjet jetë dhe dashuri) japin trungun jetik të ullirit si shenjë e poetikës së detit.

E së njëjtës frymë është poezia *Gërmim në det*, ku hetojmë lojë të fuqishme ndërmjet *infnitit* të jetës së detit dhe *finitit* të jetës njerëzore apo historisë së jetës njerëzore bri detit.

*Të martën  
arkeologët e kanë gërmuar detin  
dhe vdekjet i kanë gjetur në tokën bri detit nën det<sup>2</sup>*

E marta, mbi parimin e figurës tradicionale, simbolizon ditën e fatkeqësive, qoftë të ndodhisë, qoftë të gjetjes së saj. Ndërkaq, *arkeologët e kanë gërmuar detin*, jep paradoksin figural, sepse arkeologët zakonshëm gërmojnë lashtësinë e tokës, për t'i gjetur vdekjet (pra vrasjet dhe humbjet njerëzore nëpër kohë) në tokën bri detit. Por, varret e thella, të cilat, ta zëmë se i ka përpirë deti, tashmë nuk janë varret tradicionale të tokës. Nuk është e rrallë dukuria që deti në këtë pjesë të botës është mbushur me kufoma njerëzish të vvarë, shumë prej sish të humbur në *varrin e detit* e shumë të tjerë të varrosur në tokën bri detit. Pra nëpërmjet paradoksit, si dominancë e strofës si njësi e organizimit stilistik, organizim që

---

<sup>1</sup> Basri Çapriqi: *Ulli me dy mijë unaza*, Rilindja, Prishtinë, 1983, f. 10.

<sup>2</sup> Po aty, f. 14.

prodhon një ide, Çapriqi jep jetën dhe vdekjen nëpër kohë në konfrontim me detin.

Po të rrudhim interpretimin letrar mund të pandehim se intenca e Çapriqit në këtë paradoks kap masakrën e Tivarit, e cila, qoftë e pashpallur në një kohë të caktuar, ka jetuar në **psikenë** e banorëve shqiptarë të detit të Anamalit shqiptar!

Ndërsa, te poezia *Deti*, Basri Çapriqi, nëpërmjet organizimit të strofave konform stinëve të vitit, jep figurën e trajtave të gjendjes së detit, pra gnoseologjinë e detit apo të themi arrin “ta përshkruajë” fenomenin se si deti merr frymë! Mjafton të shohim vetëm një strofë për të parë tipin e këtij strukturimi poetik:

*Kur ka diell  
bie në gjunjë  
dielli e vë në gjumë<sup>3</sup>*

*Transformimi i figurave*, ngase tashmë deti shihet si frymë njeriu, jep raportin e njeriut me detin, pra se si njeriu detin e sheh me shqisat e tij, me gjendjet e tij, ku kemi *gjunjë, gjumin e diellin*. Prandaj, ajo që mund të vërejmë, në ciklin e parë të kësaj vepre, është se ky autor që në fillim e njeh natyrën e reflektivitetit poetik, lidhet për ambientin për aq sa ai i jep simbolika dhe arrin që nëpërmjet tyre të paraqesë trajtat e një ndjeshmërie me intenca utilitare poetike.

Ndërsa, në ciklin e dytë, *Semajori*, Basri Çapriqi “zbut” pakëz abstragimin poetik duke u lidhur me jetën. Mjafton të përmendim titujt e poezive si *Semajori*, *Lustraxhinjtë*, *Në mes të ditëve të tregut*, *Në plazh* etj., për të hetuar se kemi të bëjmë me rastet, dromcat dhe situatat që shndërrohen në varg poetik, vargje të cilat kryesisht japin pamje, sikur te poezia *Në plazh*, ku kemi:

*Shtribem në rërë  
digjem  
labem në det  
lagem  
rrezitem në diell  
nxibem<sup>4</sup>*

---

<sup>3</sup> Po aty, f. 20.

<sup>4</sup> Po aty, f. 26.

Pra, organizimi i poezisë si shkak-pasojë jep pamjen apo situatën në të cilën është mbërthyer subjekti poetik.

Duke u shmangur nga situatat jetësore të përvijuara në vargun poetik, Basri Çapriqi, te cikli vijues *Rremb drite*, rroket për degën apo lozën e dritës, të shenjave që godasin nga e kaluara. Pra, presioni i traditës e shtyn autorin drejt *rikujtesës historike* apo të themi krijimit të një *poezie si rikujtesë e shpirtit njerëzor*. Në këtë udhë kemi dy tipa të rikujtesës: mitologjiken dhe historiken. Në kuadër të risemantizimit mitologjik kemi poezitë *Ubla e Krajës*, kështjellën jetike të saj dhe burimet e ujit si jetë për njerëzit, pastaj *Gur për kullë e urë*, transformimin në poezi të legjendës së Urës së Shenjtë, për të hyrë në historiken ku kemi poezitë kushtore për Onufrin, Arkitekt Sinanin, Eqrem Çabejn, Shime Deshpalin, pra për rikujtesën e brezave si poetikë e gjakut të vjetër e të ri.

Procesin krijimtar poetik ky autor e vazhdon me veprën *Në fund të verës*, ku hetohet një zgjerim i diskursit poetik, i cili e prek edhe strukturën e poezisë, por edhe figurën. Në këtë kuadër, Çapriqi nis dhe laton me kujdes të shtuar ironinë, e cila intencionalisht nga ky autor shihet si maja e figurës moderne poetike, por ajo del si dëshirë e tij për një lojë më të fuqishme me vetë natyrën e poezisë. Se sa mund të cilësohet ironia figurë esenciale për estetikën poetike nuk mund të japim këtu mendim arbitrar, por gjithsesi si e tillë del të jetë një masë shpëtimi për një autor, i cili e do ekzibicionin poetik, qoftë edhe me dëshirën e dukjes i ri apo i ndryshëm nga pararendësit e tij në kuadër të korpusit poetik të letërsisë së Kosovës! Të shohim poezinë *Varrosje moderne* në totalitetin e saj:

*Në planin e shkruar të zhvillimit  
kishim bërë plane të mëdha  
kishim paraparë zgjerime  
horizontale  
e vertikale  
në planin pasues  
na mbuluan varret  
kishim bërë gabime në planin e parë  
s'kishim lënë vend  
për varrezat e qytetit<sup>5</sup>*

<sup>5</sup> Basri Çapriqi: *Në fund të verës*, Rilindja, Prishtinë, 1986, f. 19.

Poezia e tillë nuk shkruhet për vargun me figurë, por për poezinë si figurë e tërësishme. Leximi i saj i plotë kap asocime të ndryshme semantike, por të gjitha këto dalin të ngjyrosura me ironi.

Mirëpo, ka raste kur ironia kap edhe vargun, siç ndodh me poezinë nistore të kësaj përmbledhjeje *Këngë fati*, ku kemi lojën kuptimore të mbuluar me ironinë e vargut: *Do të jemi peshkë a qen/Peshkë(a) qen*,<sup>6</sup> e cila zhvillohet në tërë strukturën e kësaj poezie si filozofi ambigualiteti. Por, ka raste kur e tërë struktura e poezisë formulohet në atë mënyrë për të lansuar vargjet fundore si ironi, ta zëmë te poezia *Kali i Bajram Currit*, ku pas figurimit të shenjave themelore të ikonës së tij kemi vargjet fundore: *më fal o plak nëse vjen/ kalin ku ta lidhim mund të mos kem*.<sup>7</sup>

Por, duke iu rikthyer poetizimit të vendlindjes, Basri Çapriqi formon dy cikle poezish *Anamalçe* dhe *Në fund të verës*.

Në të parin jep koloritin jetësor të njeriut të vet duke filluar me poezinë *Varrosja e nënave*, në të cilën përshkruhet ngjyra e vdekjes, pastaj poezia *Anamalçe*, e cila, duke sfiduar etablimin e një heroji niset dhe soset me shprehjen e revoltës sipas së cilës *anamalasit nuk kanë asnjë njeri të madh/ dhe kanë luftuar në luftërat botërore*,<sup>8</sup> duke bartur heroizmin të njeriut të zakonshëm, apo edhe te poezia *Këngë për shiun*, si lodhje nga vapa e si kult për jetën pas shiut.

Ndërsa, në të dytin, duke mos harruar se nga ajo hapësirë kanë dalë dijetarë e patriotë, të cilët e kanë ndihmuar në mënyrën e tyre Lëvizjen Nacionale Shqiptare, Basri Çapriqi nis rendin e poezive përkushtuese për Hafiz Ali Ulqinakun, ku secila nga poezitë jep në mënyrë të figuruar veprimtarinë e tij, qoftë ajo politike-patritoke, qoftë dijetare-kulturore me theksim në dëshirën e tij për avancimin e gjuhës shqipe.

Por, kjo vepër përfundon me poezinë *Në fund të verës*, ku kemi një intencë të theksuar autoriale karshi vetë artit poetik, apo, të themi, një indicie për avancimin e koncepteve për vetë artin poetik nga ana e autorit, indicie të cilat do të bëhen shenja në librin e tij vijues *Ma qet gjuhën*. Çfarë hetojmë te kjo poezi fundore, e cila del të jetë edhe vijuese në kuadër të sistematikës poetike të këtij autori? T'i lexojmë vargjet:

---

<sup>6</sup> Po aty, f. 5.

<sup>7</sup> Po aty, f. 13.

<sup>8</sup> Po aty, f. 30.

*Jemi zënë me fotografën në fund të verës  
fotografitë e tij nuk paraqesin gjë nga e vërteta<sup>9</sup>*

Pra, Basri Çapriqi, nëse këto vargje i marrim si shpërthim i brendshëm i konceptimit autorial për artin poetik, nuk e do poezinë, e cila jetën apo ambientin jetësor, pjesë qenësore e të cilit është njeriu, e paraqet në formën dydimensionale apo pasqyruese, por kërkon nga fotografi, i cili në këtë rast del të jetë një alter-ego e tij, që *fjtyrën e botës ta zëmë në kurth*,<sup>10</sup> pra në ekspresivitetin origjinal të saj, ku e shëmtuara del të jetë e bukur dhe e bukura del të jetë e shëmtuar, në rrafshin filozofik të estetikës artistike poetike. Ndoshta, kjo kërkesë e brendshme e subjektit poetik bëhet lajtmotiv i veprës vijuese me poezi, e cila mban titull interesant, sa me konotime humori, sa çrëndomtësi, sa provokimi, sa refuzimi, *Ma qet gjuhën*, ku, të themi, titulli metonimik merr tipare të larta metaforike si fushë e ndërliqshme ekspresive. Duke u lidhur fort për këtë filozofi shkrimi hetojmë shtrimin e vargjeve, apo *poezinë si vargnim rrëfjes kaotik*. Ky cilësim paksa arbitrar bazohet në evidencën sipas së cilës Basri Çapriqi ndërton diskurs poetik të përbërë nga *brikolage* i figurave literare, figurave ambientale, figurave të krijuara nga loja stilistike me gjuhën dhe simbolet me synim të krijimit të një tipi të poezisë, e cila duke e jetësuar reflektimin të ikën nga kuptimet tradicionale poetike.

Kështu që, më shumë kemi të bëjmë me hetimin e një fryme poetike, sesa me një kërkim të domethënies të saj, duke e bërë Çapriqin mik letrar me Eqrem Bashën e me ndërndikime edhe me Ali Podrimjen. Por, e veçanta e kësaj poezie, pra te kjo vepër, është kurthi dhe loja. Sepse, synohet zënia në kurth e gjendjeve psikologjike të njeriut dhe loja me to në kuptimin e dekonstruktimit të kodeve dhe kanoneve. Mjafton të përmendim poezitë si *Ma qet gjuhën*, *Miting poetik në Strugë*, *Jetë biç artistike*, *Nuk vdes më për fjalën* etj., ku secila prej tyre krijohet si pasojë e botëkuptimit artistik të autorit se *koha s'është për tema të mëdha arti nuk përtypet si buka*,<sup>11</sup> pra ku kemi insistimin në detaje dhe në estetikë e jo në poezinë si medium didaktik e propagandistik.

<sup>9</sup> Po aty, f. 52.

<sup>10</sup> Po aty, f. 52.

<sup>11</sup> Basri Çapriqi: *Ma qet gjuhën*, Rilindja, Prishtinë, 1989, f. 13, poezia *Jetë biç artistike*.

Prandaj, kur vrojtojmë në lakoren poetike të këtij autori në kohën e shfaqjes së tij në kuadër të letërsisë shqipe në Kosovë hetojmë dominancën e tri figurave apo orientimeve themelore të tij, simbolin, ironinë dhe lojën. Kur kjo e fundit përzihet me dy të parat për të krijuar një diskurs poetik, lexuesi ndien poezinë e botës së figuruar paradoksale të përjetimeve autoriale të ndërlidhura me meditimet nacionale dhe universale.

Basri Çapriqi, në vitet '90 të shekullit të kaluar, vijoi shkrimin e poezisë, thujse formës së vetme artistike që e shquan në letrat shqipe, me veprën *Frutat bizare* (1996), ku qysh në titull jep shenjat e vijimit të poetikës së filozofisë së paradoksit, ironisë, çrëndomtësimi, talljes e thyerjes së klishesë. Ndoshta, kjo filozofi poetike, pak e panatyrshme në kursin e zhvillimit të poezisë shqipe në Kosovë, burimin e ka në konceptionet e autorit për botën, vendin e kohën e tij. Ne jemi të prirur të mos kredhemi fort në psikanalizë, për ta favorizuar e veneruar verbën poetik, por impulset e figurave të Çapriqit, madje intencat ideore që burojnë nga to, të shtyjnë të mendosh se autori, krijues i tyre, nuk është fort i ngarkuar me traditën letrare shqiptare. Një poezi që e do inovacionin dhe që e do rrezikun, por gjithashtu që nuk largohet shumë nga moda e refuzimit, e cila me çdo kusht e kërkon veçanësimin në shfaqjen apo etablimin e saj, është atraktive për lexim dhe të habit. Habia poetike e Çapriqit është intencionale autoriale. Madje, Çapriqi shkruan për ta habitur lexuesin e mundshëm të tij. Vepra në fjalë, habinë e ka në titull, *Frutat bizare* si përbashkim i mitit antik-biblik e bizaritetit modern, qoftë edhe si sugjerim për jetën e njeriut ndërmjet të dyja këtyre përsiatjeve.

Kjo vepër është ndarë në tri cikle, të cilat mund të cilësohen si *punktume* të ndryshme tematike të një stili të njëjtë ekspresiv. Në ciklin e parë, vërejmë poezinë nistore *Ikeja* dhe poezinë fundore të këtij cikli *Dhoma ime në Ulqin*. Ndërmjet këtyre dy *pikave poetike* shtrihet cikli poetik i motivuar në botën e huaj, pra verbi me topos Londrën, Edinburgun etj., dhe gjithsesi subjektin lirik, i cili bën jetën e të ikurit me nostalgjinë e vendlindjes së tij, Ulqinit. Poezia e tillë do të kapet për metropolet, kujtesat dhe rikujtesat simbolike, qofshin ato të traditës së vendeve ku subjekti poetik sillet e jeton, qofshin si burim i literaturës, për t'u parë të gjitha këto nga këndi i ashpër i ironisë e paradoksit poetik, kënd i cili rrah fuqishëm në pasigurinë e individit, mjegullën e tij dhe botën si paqartësi. Të këtij sensibiliteti janë poezitë: *Muri gjigand*, *Dhoma ime në Londër*, *Bari në dritare*, *Kufijtë e fytyrës*, *Muret*



e *Skotlandës*, pra përplasja e vogëlsisë së individit karshi madhësisë së botës perëndimore, por gjithsesi edhe shoqërimi i vazhdueshëm me vetminë, qoftë kjo edhe si *frut bizar* i njeriut. Pra, Basri Çapriqi poezinë e shkruan për vetveten, pa mallin që ajo të shndërrohet në parullë, program apo intencë nacionale. Mbi këtë filozofi, të ikjes nga temat e mëdha, Çapriqi dëshiron që poezia e tij të receptohet nga lexuesi, i cili e ka ideal shprehësinë poetike e jo domosdo domethënie e poezisë.

*Muri gjigand* figuron ndarjet njerëzore mijavjeçare, trashëgiminë njerëzore të ndarjes, *Dhoma ime në Londër* figuron gjendjen kafkiane të subjektit lirik, vetminë e mbylltësinë e tij, ku kemi vargjet që nuk respektojnë metrikë e matje si shenjë e kërkesës për lirinë individuale: *në derën e mbetur hapur thehet drita me pamjet/e shumëfishuara të gjymtyrëve të mi në pasqyrat e montuara/që rrethojnë botën time të fshebur nga/ sheshi e turma.*<sup>12</sup> Ndërsa, *Bari në dritare* jep poezinë si natyrë e vdekur, ku pemët vilen të tharta për t'iu shtuar jeta në tryezë. Kurse, *Kufijtë e fytyrës* konoton dialogun me narcisin e brendshëm njerëzor. *Muret e Skotlandës*, lidhet me intertekstualitetin simbolik dhe me Valter Skotin. Por, kjo shprehësi gjithnjë bart mbi supe ndjenjën e ikjes dhe nostalgjinë, e cila shprehet me vargjet e poezisë *Dhoma ime në Ulqin: Nëna hap dritaren kab deti/edhe pse unë s'jam aty*,<sup>13</sup> si rikujtim gjatë “bredhjeve” nëpër metropole.

Kurse, cikli i dytë i kësaj vepre sikur “ikën” nga preokupimet personale apo të themi i përplas ato me venerimet personale për problemet e fenomenet, qofshin ato nacionale, qofshin përtej botës nacionale. Duke pasur për intencë habinë, Çapriqi habit edhe me mënyrën se si zgjedh e trajton këto probleme. Nuk kapet për palcën etnike, por shikon devijacionet në të. Kur shkruan për mungesën e lirisë ndër shqiptarë nuk lamenton, por ironizon deri në grotesk duke thënë: *Liria është një mut i madh/dhe s'e vlen as jetën ta japësh për të*<sup>14</sup> - varg i cili është keqkuptuar deri në masën e refuzimit të poezisë. Mirëpo, problemi qëndron te perceptimi, si dhe të morfema *as jetën*, duke hyrë kështu në botën e relativizimit: të lirisë dhe të jetës. Pastaj, kur rrok temën e pajtimit të gjaqeve, e cila në vitet '90 udhëhiqej nga plaku Anton Çetta, Çapriqi kap një situatë interesante te poezia *Portret gjaksi të falur* ku shkruan: *Së pari duhej t'ia blenin këpucët,/ta kalonte pragun e shtëpisë./një mijë vjet*

<sup>12</sup> Basri Çapriqi: *Frutat bizare*, Rilindja, Prishtinë, 1996, f. 12.

<sup>13</sup> Po aty, f. 23.

<sup>14</sup> Poezia *Liria*, po aty, f. 28.

*këpuçë s'kishte mbathur, / sa s'plasi e tha: 1990 numri ta zëmë.* Ironia qëndron në sulmin autorial ndaj vobektësisë së paketuar si traditë, e cila ka shkaktuar vdekje të njëpasnjëshme e plojë në familjet tona. Arma e vetme e autorit në këtë rast është ironia, qoftë edhe për të mos shpërthyer lamentimi.

Por, kur e thërret vendlindja, Çapriqi harron ironinë, sepse kaplohet nga elegjia apo lemeria. E di se në një copë të vendlindjes, në Tivar, janë vrarë mijëra shqiptarë, të Kosovës dhe në raport me ta ironi nuk ka, sepse: *si rëndom plisa të bardhë çon deti në jetën time / dhe s'vajtjnë vagonët e kuq me yll që bartin mish / njeriu pa pikë gjaku diku në një tokë të rrethuar.*<sup>15</sup> Kjo është poezia *Tivari*, në të cilën vargjet thuren me teknikën e piketimit të simbolikave. Nga vargjet që cituam, si semantikë të metaforës-simbolit mund të interpretojmë: vargu i parë, jep historinë e vdekjeve nëpër dete e hapësira të pamasë, të cilat si reminishenca sulmojnë në vazhdimësi psikologjinë e subjektit lirik. Vargu i dytë, “përshkruan” vagonët e kuq me yll - plojë e fshehur komuniste, bartjen deri të vendi i ekzekutimit. Vargu i tretë, jep njerëzit pa pikë gjaku - të burgosur, të lodhur, të cilët janë vrarë në rrethime e burgje ende pa u ekzekutuar në Tivar.<sup>16</sup> Pra, në këtë poezi, çdo varg i Çapriqit jep nga një simbolikë të fortë, qoftë edhe si aftësi e tij e ekonomizimit poetik për semantikë me të gjerë të shenjave të krimit, gjithnjë duke e menduar një lexues me të rafinuar, i cili ndalet më shumë në shenjat e tekstit poetik.

Mirëpo, në ciklin e tretë të këtij libri poetik, Basri Çapriqi rikthehet te fahu i tij i vargut ironik-simbolik nëpërmjet të cilit situon situata, personalitete e fenomene nacionale e universale. Poezitë *Prometheu i çmendur*, *Lasgush Poradeci*, *Në paralajmërim të fundit tim*,<sup>17</sup> etj., hetohet përkushtimi autorial për të përbashkuar, lojën me simbole, si trashëgimi tematike, lojën ironike e paradoksin e vargut për ta ndërtuar poezinë e një mesazhi estetik, i cili nga e kundërta e jep mesazhin ideor. *Prometheu i çmendur* risemantizohet duke ikur nga miti i zakonshëm shpjegues për të dalë me vargjet: *Ai do të çmendet kur të vdesin zotat / do të flakë zjarrin nga njerëzit e ndezur* - duke sugjeruar krizën njerëzore, ku gjakut të nxehët e kriminal nuk i nevojitet më ngrohja, por ftohja. Kurse, poezia *Lasgush Poradeci* del me vargjet paradoksale: *Ti duhet të vdisje edhe më herët / ta lije qenin tënd të dashur / të lehtë lirë rrugëve*

<sup>15</sup> Po aty, f. 42.

<sup>16</sup> Shënim: Tivari konsiderohet varri masiv i shqiptarëve të Kosovës. Aty, në vitin 1945, në monopolet e duhanit, buzë detit, u pushkatuan 4000-8000 shqiptarë të Kosovës. Kjo vrasje masive e shqiptarëve të Kosovës ende nuk është qartësuar nga historianët!

<sup>17</sup> Basri Çapriqi: *Frutat bizare*, Rilindja, Prishtinë, 1996, ff. 47-52.

*të qytetit* - duke sugjeruar krizën në jetë e shpëtimin në letërsi, aq më tepër, krizën e fuqishme të moskuptimit të autorit për të gjallë të tij. Ndërsa, poezia *Në paralajmërimin e fundit tim* del me vargjet: *Fali o Zot/se këta dinë çka bëjnë* - duke rikuptimësuar me anë të antitezës thënien uratë të Krishtit, e cila nuk pi ujë në kohët tona, kur krimet bëhen tërësisht vetëdijshëm dhe me kreni të madhe për to.

Pra, mund të themi se Basri Çapriqi e di se çfarë synon me vargun poetik, duke realizuar poezinë e mbizotërimit të figurës, kryesisht dimensionin e saj simbolik e ironik e paradoksal, për të realizuar tematika intertekstuale nëpërmjet poezisë e duke i lënë lëtërsisë shqipe në Kosovë një model, i cili nuk është aq “i zjarrtë”, por rri mirë në ftohtësinë e tij. Pra, mund të theksojmë se nëse me veprat e para në poezi, Basri Çapriqi sillte *poetikën e detit* apo ngrohtësinë e vargut nga deti, poezia e tij e viteve ‘90 *sugjeron* nëpërmjet amalgamit të figurave, të cilat domosdo të çojnë tek idetë. Por, të mos habitemi, Basri Çapriqi të gjitha këto i arrin nëpërmjet figurimit latent e kurrsesi nëpërmjet retorikës, të themi, pompoze poetike.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Ky tekst është pjesë e studimit: Nysret Krasniqi: *Letërsia e Kosovës 1953-2000*, AIKD, Prishtinë, 2016

## **Summary**

**Prof. asoc. dr. Nysret KRASNIQI**

### **THE PATH OF BASRI ÇAPRIQI'S POETIC FIGURATION**

Through his verse Basri Çapriqi effectuates the poetry of the preeminence of the literary figure, mainly in its symbolic, ironic and paradoxical dimensions, in order to simultaneously realize intertextual themes through poetry, endowing the Albanian literature in Kosovo with a model that is not that “fervent”, but is quite becoming in its coolness. Therefore, it may be emphasized that if Basri Çapriqi's early poetic works brought forth the poetics of the sea or the warmth of verse from the sea, his poetry of the 1990s is suggestive by its amalgam of figures which inevitably lead to ideas. It is no surprise, therefore, that Basri Çapriqi achieves this through latent figuration and not by a pompous poetic rhetoric.



**Dr. Robert ELSIE**

**THE HYBRID SOIL OF THE BALKANS: A  
TOPOGRAPHY OF ALBANIAN LITERATURE**

**A Rocky, Much-trodden Land**

Albanian literary culture reveals an apparent contradiction from the very start. On the one hand, Albania as a cultural entity, and thus Albanian literature as a product thereof, evolved over the centuries in relative isolation. The inaccessible, mountainous terrain that covers most of the country made Albania a virtual *terra incognita* until the late nineteenth century, and even the southern Adriatic coastline, marshy and malaria-infested as it was, attracted few foreign visitors who might have stimulated a minimum of cultural exchange. With the exception of the ports of Durrës and Vlora, used for a modicum of maritime trade, and of the *Via Egnatia*, which had been employed since ancient times to link the imperial cities of Rome and Constantinople, the routes of international communication tended to skirt Albania, leaving it an economic and cultural backwater in a decaying Ottoman Empire.

Yet, at the same time, hardly any other region of Europe has been so much at the crossroads and been subjected to so much foreign control and influence as Albania. For a thousand years, from the division of the Roman Empire in 395 to the fall of Constantinople in 1453, the Albanian territory constituted the immediate cultural, political, and military border between West Rome and East Rome (i.e., between the Latin-speaking West and the Greek-speaking Byzantine Empire). Even later, from the Ottoman conquest of the southern Balkans in the late fourteenth century virtually to the present, Albania continued to constitute a cultural interface in Europe, linking the Christian West with the Islamic East. In view of the thorough, though highly heterogeneous foreign influence exerted over

Albania, it is a miracle that this tiny nation was able to survive at all, to consolidate its national culture and finally, to take its place among the nation-states of Europe.

From the fifteenth century onwards, Albania found itself divided into three distinct cultural and linguistic spheres: that of the Muslim Turks, the Orthodox Greeks, and the Catholic “Latins.” Though the native mountain tribes had their own folk culture and a rich oral literature, they had no alphabet and thus no written traditions. Nor did they have access to formal education and intellectual culture that might have stimulated the creation of a written literature. These had to be imported from the three neighboring cultures that had partitioned the country culturally and many times politically.

Among the many literary problems that had to be tackled when Albanian literary culture had finally attained a modest level of consolidation was consensus on a common alphabet for the Albanian language. This problem was not solved satisfactorily until the second half of the twentieth century. In the hundred-year period between 1750 and 1850, Albanian was written in no less than ten different alphabets. Without consensus on an alphabet, no national literature could be created. Secondly, although the Sublime Porte accorded its Greek, Serbian, Bulgarian, and Romanian citizens cultural autonomy, including schooling and books in their languages, it denied these rights to the Albanians who, as Muslims in their majority, were considered Turks. Schools, books, and periodicals in Albanian were forbidden in the country right up to the time of Albanian independence in 1912; in Kosova, under heavy-handed Serb rule, they were virtually prohibited until the 1950s.

As a result of these and other factors, Albanian literature was late to develop.

Early Albanian literature (the late sixteenth and seventeenth centuries) was an essentially religious literature of Catholic and “Latin” inspiration. It consisted initially of translations of Latin and Italian devotional texts in the service of the Counter-Reformation. Of more substantial literary value was the religious treatise *Cuneus Prophetarum* (The Band of Prophets), by Archbishop Pjetër Bogdani from Kosova, which was published in Padua in 1685 in Albanian and Italian.

These beginnings of Albanian literature were abruptly interrupted by the Ottoman invasion and the Islamization of the southern Balkans.

**The Mountains of Calabria and Sicily — *dheu i huaj* (the Foreign Land)**

With the Ottoman conquest and the death of resistance leader Skanderbeg, large numbers of Albanians fled to southern Italy and took, one could surmise, the embryonic impulses of their literary culture with them. Sporadic groups of Albanians had found their way to Italy as early as the thirteenth century, but it was not until the mid–fifteenth century that settlements were established when Albanian troops under the command of Demetrius Reres were summoned to Italy by Alfonso I of Aragon, King of Naples, to put down a revolt in Calabria. For his assistance, Reres was offered land in Calabria, and there his soldiers and their families settled. His sons, George and Basil, are said to have later continued on to Sicily to establish the first Albanian colonies there. Mass settlement first began, however, with the Turkish invasion of the Balkans, which resulted in a great exodus of Albanians to Italy. More Albanians fled Greece in 1532–33, after Turkish encroachments in the Morea, and settled primarily in Sicily. All in all, the Albanians founded or repopulated over one hundred towns and villages in southern Italy, more than half of which are to be found in the mountains of Calabria. Today, there are about fifty towns scattered throughout the *mezzogiorno*, with an estimated Albanian-speaking population of about 90,000 individuals.

In view of the destruction wrought by the Ottoman conquest of the Balkans, it is no wonder that the first attempts to create an Albanian literature should come from these Italo-Albanian or Arbëresh communities. Among the first Italo-Albanian poets were Nicolò Brancato of Piana degli Albanesi and Nicola Figlia of Mezzoiuso (Alb. *Munxijsi*). A decisive impetus to the intellectual and cultural advancement of the Sicilian Arbëresh came from the establishment of the Greek college or seminary in Palermo. The seminary soon became the intellectual center of the Albanian community on the island and was to produce many writers and scholars of note. One of the first and more prominent students of the Greek seminary in Palermo was Nicola Chetta of Contessa Entellina (Alb. Kundisa), who is credited with composing the first Albanian sonnet (1777).



But it is to the mountains of Calabria that we must turn for the first Arbëresh poet of real talent. Born in San Giorgio Albanese (Alb. *Mbuzati*), Giulio Variboba, known in Albanian as Jul Variboba, is regarded as the first genuine poet in all of Albanian literature. His long lyric poem *Ghiella e Shën Mëris Virghjër* (The Life of the Virgin Mary; 1762) is the only Arbëresh book printed in the eighteenth century.

Girolamo De Rada, known in Albanian as Jeronim De Rada, is not only the best-known writer of Arbëresh literature, but also the foremost figure of the Albanian nationalist movement in nineteenth-century Italy. Born in the mountains of Cosenza as the son of a parish priest of Greek rite, De Rada published in Naples, in 1836, the first edition of his Albanian-language poem, the “Songs of Milosao,” under the Italian title *Poesie albanesi del secolo XV, Canti di Milosao, figlio del despota di Scutari* (Albanian Poetry from the Fifteenth Century, Songs of Milosao, Son of the Despot of Shkodra). In the revolutionary year 1848, he founded the newspaper *L’Albanese d’Italia* (The Albanian of Italy). This bilingual “political, moral, and literary journal,” with a final circulation of 3,200 copies, was the first Albanian-language periodical anywhere. De Rada’s fame as a catalyst of Albanian national awareness spread in the mid–nineteenth century. He corresponded with leading figures of the Rilindja (rebirth) movement and received encouragement from the French poet and statesman Alphonse de Lamartine sojourning on Ischia. Provençal poet Frédéric Mistral, whose verse romance *Mirèio* (1859) was not without affinities to De Rada’s work, expressed his admiration for the “Songs of Milosao.” Before Albania had become a political entity, it was already a poetic reality in the works of De Rada. His vision of an independent Albania grew in the second half of the nineteenth century from a simple desire to a passionate political objective. De Rada was the harbinger and first audible voice of the Romantic movement in Albanian literature, a movement that, inspired by his commitment to the national awakening of Albanians in Italy and in the Balkans, was to evolve into the romantic nationalism characteristic of the Rilindja period. His journalistic, literary, and political activities were instrumental not only in fostering an awareness of the Arbëresh minority in Italy but also in laying the foundations for an Albanian national literature.

The Romantic cultural awakening of the Arbëresh brought forth another writer of talent, Francesco Antonio Santori, author of poetry, plays, short stories,

novels, adaptations of 112 Aesop fables, and an Albanian grammar written in verse.

Much of his writing, in an original and rather difficult orthography, remained unpublished until recently. Of particular historical significance are Santori's plays. His *Emira* (Emira) is regarded as the first original Albanian drama, but Santori wrote a number of other melodramatic comedies and tragedies, some incomplete, which remained in manuscript form during his lifetime. Santori was also a prose writer: with his two novels and six short stories published in modern times, he may be considered the earliest Albanian writer to have produced a substantial corpus of literary prose, though none of these works are of significant aesthetic value. Santori tried his hand at many genres, and it is this versatility that ensures him a place of honor in Arbëresh literature, right behind that of Girolamo De Rada.

Italo-Albanian writing blossomed in the fertile soil of Italian civilization to form a body of literature that, in its origins and development, was quite independent of Albania itself. During the eighteenth and early nineteenth centuries it was only in southern Italy that political, social, and economic conditions, dire as they may seem from a modern perspective, were stable enough to allow Albanians to pursue the modest written culture that laid the foundations for modern Albanian literature.

But Albania, too, was finally awakening in the nineteenth century, both politically and culturally. In the collective memory of the Arbëresh, cast upon the shores of the *dheu i huaj* (foreign land) that they always regarded with a degree of suspicion, Albania evolved from a vague recollection to a concrete reality, a struggling motherland which inspired them to preserve their own fragile culture. The indefatigable Girolamo De Rada had cemented the bonds between the Italo-Albanian colonies scattered throughout the isolated mountain ranges of southern Italy and their original Balkan homeland struggling to find its identity. From then on, political, cultural, and literary ties were forged that proved beneficial to both sides. Arbëresh literature had blossomed of its own accord and was certainly mature enough by this time to go its own way, but the ties of the *gjaku i shprishur*

(the scattered blood) enabled it to remain an integral part of Albanian culture. Albanian literature would be inconceivable without its Arbëresh roots.

### **A Tulip on the Adriatic — Albanian Literature in the Muslim Tradition**

Before the arrival of the Turks on the Balkan Peninsula, Albanian culture was well within the sphere of Christianity: Catholicism in the north and Orthodoxy in the south. The exact border between these two Christian faiths varied over the centuries in accordance with the political and military gains or losses of the heirs to the two halves of the Roman Empire. By the end of the fourteenth century, the third great religion of the Balkans had entered the stage. On June 28, 1389, the Muslim Turks defeated a coalition of Balkan forces under Serb leadership at Kosovo Polje, the Plain of the Blackbirds, and established themselves as masters of the Balkans. By 1431, the Turks had incorporated all of southern Albania into the Ottoman Empire and set up a “sanjak” administration with its capital in Gjirokastra. Mountainous northern Albania remained in the hands of its autonomous tribal leaders, though under the suzerain power of the Sultan. The following four centuries of Ottoman colonization changed the face of the country radically. The new religion, Islam, had wedged itself between the Catholic north and the Orthodox south of Albania and, with time, was to become the dominant faith of the country. At the dawn of Albanian independence in 1912, about two-thirds of the Albanian population were Muslim.

While the Turkish Empire left Albania the cultural and political backwater it had been from the start, Ottoman Turkish culture penetrated the country thoroughly. It reached its zenith during the Tulip Age of the eighteenth century. Central and southern Albanian cities like Elbasan, Berat, and Gjirokastra, with their newly constructed fortifications, mosques, and medresas, became centers of oriental learning and experienced something of a cultural renaissance under Islam, as did Shkodra and Gjakova (Djakovica) in the north. Wandering poets, artists, and scholars began to enjoy the patronage of local governors and pashas as they did throughout Asia Minor. The first writers of Muslim Albania used the Turkish and Persian literary vehicles of the Ottoman Empire, many of them with notable success.

One of the most original early Ottoman poets was Messiah of Prishtina, known in Turkish as Prishtineli Mesihî. We assume that he was an Albanian from Prishtina, though he must have lived in Istanbul from an early age on. Messiah produced some of the best Ottoman verse of the period. Much quoted is his *Murabba'-i babâr* (Ode to Spring), which, after publication with a Latin translation in 1774 by Orientalist Sir William Jones, was to become for a long time the best known Turkish poem in Europe. Another sixteenth-century writer of Albanian origin was Jahja bej Dukagjini, known in Turkish as Dukagin-zâde Yahyâ bey or Taşlıcalı Yahyâ. Of his five *mesnevî*, the most popular is *Shâh u gedâ* (The King and the Beggar), which he finished allegedly in just one week. This metrical romance idealizes the affection of a pious lover (stylized as a beggar because of his suppliant longing) for an Istanbul youth of unequalled beauty (stylized as the king because he reigns over the heart).

The first early eighteenth-century attempts by Islamic Albanian writers to express themselves in their own native tongue were as momentous as the transition from Latin to Albanian had been for the creation of early Albanian literature. The literature of the *Bejtexhinj*, as the writers of this period are called, consists almost exclusively of verse composed in Arabic script. The Arabic writing system had already been adapted, albeit rather awkwardly, to the needs of Ottoman Turkish and was now being molded to fit the more elaborate phonetic system of the Albanian dialects. It proved to be just as unsatisfactory for Albanian as it had been for Turkish. The poetry of the *Bejtexhinj* was strongly influenced by the Turkish, Persian, and Arabic models in fashion at the time, in both Istanbul and the Middle East. Most of the genres and forms prevalent in Turkish and Persian verse are present in Albanian. We thus find, either as isolated poems, or within the *divans*: the *murabba'*, quatrain; the *ilâbî*, religious hymns; the *qasîde*, the longer panegyric odes favored by the Arabs; and the *ghazal*, shorter and often love lyrics, favored by the Turks and Persians. The metric system was basically syllabic, although occasional attempts were made to introduce quantitative meters. The subject matter was often religious, either meditatively intimate, or openly didactic, serving to spread the faith. The speculative character of much of this verse derived its inspiration from the currents of Islam: from authoritative Sunnite spirituality

to the intense mystical spheres of Shi'ite Sufism and later, to the more liberal, though equally mystical reflections of Bektashi pantheism. Some secular verse also occurs: love lyrics, nature poetry, and historical and philosophical verse in which we encounter musings on the vacillations of existence from a world that is easily as exotic to the modern Albanians as it is to the foreign reader.

The first major poet among the *Bejtexhinj* was Nezim Frakulla, alternatively known as Nezim Berati or Ibrahim Nezimi. Between 1731 and 1735, he composed a *divan* and various other poetry in Albanian, including an Albanian-Turkish dictionary in verse form. His *divan* includes verse ranging from panegyrics on local pashas and military campaigns, to odes on friends and patrons, poems on separation from, and longing for, his friends and (male) lovers, descriptions of nature in springtime, religious verse, and, in particular, love lyrics. The imagery of the latter *ghazal*, some of which are devoted to his nephew, is that of Arabic, Persian, and Turkish poetry, with many of their classical themes and metaphors: love as an illness causing the poet to waste away, the cruel lover whose glance could inflict mortal wounds, or the cup-bearer whose beauty can reduce his master to submission. Frakulla not only considered himself the first poet to write in Albanian, but also commended himself as the Sa'di and Hâfiz of his times. Most experts consider this comparison somewhat exaggerated. While Nezim Frakulla had initiative and talent, his verse did not by any means reach the level of literary perfection of the Persian classics, nor was the clumsy mixture of Albanian, Turkish, and Persian he employed refined enough to enable him to do so. What he did accomplish was to lay the foundations for a new literary tradition in Albania that lasted for two centuries. Other Muslim writers of the period include Sulejman Naibi of Berat, who died in 1772, and Hasan Zyko Kamberi, a poet of the second half of the eighteenth century from the Kolonja region of southern Albania.

Albanian literature was written in Arabic script for over two centuries. It flourished through-out the eighteenth and the first half of the nineteenth century until it was gradually replaced by the romantic nationalist literature of the Rilindja period, written primarily in a number of newly devised versions of the Latin alphabet. The waning of the Muslim tradition in Albanian literature was concomitant with the decay of the Ottoman Empire and the rise of the Albanian

nationalist movement, during which Albanians began to turn their backs on all things Ottoman and oriental.

### **Voskopoja and the Schism of Cultural Identity: Greek Orthodox Traditions in Albanian Literature**

Even after the Ottoman invasion of Europe and the collapse of the Byzantine Empire, the Greek population in the southern Balkans was not completely divested of the imperial heritage of two millennia. Despite forced submission to Turkish rule, a certain continuity of ideas and customs reigned among the Greeks, fostered in particular by the Orthodox Church, that quintessence of languishing Byzantine grandeur. In southern Albania and Epirus, which throughout the centuries have had a mixed population of Albanian, Greek, and Aromanian speakers, the Orthodox Church remained an expression of Greek civilization and was exclusively devoted to the Greek language as a cultural bulwark against the invading Turks. To be of Orthodox faith was to be Greek, just as to be of Islamic faith was to be Turkish. There was little room in either culture for the gradually awakening aspirations of Albanian nationalism. Albanians educated in the Orthodox tradition were thus of necessity oriented to Greek language and culture. Using the Greek script to write in the vernacular language of the Albanians was regarded by the Orthodox Church as eminently superfluous and, in later years, even heretical.

In the eighteenth and early nineteenth century, we nonetheless find a number of Albanian-language documents written in Greek script, which show that interest in writing Albanian was not extinct in this mixed culture. These works, few of which were ever published, comprise translations of Orthodox religious literature, dictionaries, and grammar notes on the Albanian language. Though not a creative literature per se, they might, under other circumstances, have laid the foundations for a new literary tradition in Albania.

Orthodox culture in eighteenth-century Albania is intimately linked to the rise of the city of Voskopoja, now an isolated mountain village of some five hundred inhabitants, twenty-five kilometers west of Korça. In the sixteenth

century, Voskopoja, known in Greek as *Moschopolis* and in Aromanian as *Moscopole*, increased tremendously to become one of the largest cities in the Balkans. At its peak, before the city was pillaged for the first time in 1769, it is said to have had a population of about 20,000, greater than Athens, Sofia, or Belgrade at the time, and to include 24 churches, a hospital, an orphanage, a library, the only Greek printing press in the Balkans, and the so-called “New Academy” (*Hellénikon Frontistérion*). The latter was a center of learning founded in 1744; similar academies existed in Bucharest, Iași, Constantinople, Metsovon, Janina (Iôanina), Mt. Athos, and Patmos. Many Greek scholars of note came to teach at Voskopoja among the Aromanian majority, the Albanians, and the Greeks. The New Academy was not an exclusively theological institution. It enjoyed a good reputation for its teaching in ancient Greek, philosophy, mathematics, and physics, and produced many writers and scholars of repute. Between 1769 and 1789, Voskopoja was pillaged several times and came to lose its vitality as a commercial center on the trading route between Constantinople and Venice. It was finally destroyed in 1916, during the First World War, and, with the exception of five beautiful Orthodox churches, the historical buildings that did survive were tragically razed in partisan warfare during World War II.

Among the major figures of literary culture within the Orthodox sphere was Gregory of Voskopoja, also known Gregory of Durrës, an Orthodox cleric and teacher in Voskopoja who is remembered as the author of several hagiographies published there in Greek. He was elected Archbishop of Durrës in 1768 and died in 1772, probably at the monastery of St. John Vladimir in Elbasan. He is assumed to be the author of the “Elbasan Gospel Manuscript,” also called *Anonimi i Elbasanit* (Anonymous Manuscript of Elbasan), a work containing Albanian translations of part of the four gospels. It was written not in Greek script but in a special alphabet of forty letters, seemingly the oldest known example of an original Albanian alphabet. Other figures active at the New Academy in Voskopoja were Todhri Haxhifilipi, also known as Dhaskal Todhri from Elbasan, inventor of the so-called Todhri alphabet of fifty-three letters based on a Greek cursive script; and Constantine of Berat, author of — among other religious works — a forty-four-line Albanian poem known as *Zonja Shën Mëri përpara kryqësë* (The Virgin Mary before the Cross).

Theodor Kavaloti, known in Greek as Theodôros Anastasios Kaballiôtês, was an Aromanian scholar from Voskopoja who made an important contribution to Albanian lexicography. He is the author of a scholarly work entitled *Prôtipeiria* (Primer; 1770), which contains a three-language lexicon in Greek, Aromanian, and Albanian of about 1,170 words. Another work in this vein is the *Eisagôgikê didaskalia* (Introductory Study; 1802), a four-language lexicon in Greek, Aromanian, Bulgarian, and Albanian. It comprises about 1,000 entries, and 235 freely translated everyday phrases that are of interest for the study of Albanian historical morphology and syntax. The author of this second multilingual lexicon in Greek script was Daniel of Voskopoja, also known as Master Daniel, in Albanian as Dhanil Haxhiu, and in Greek as Daniël Moschopolîtês or Daniël Adam Chatzis, no doubt an Aromanian scholar from Voskopoja and student of Kavaloti, who hoped to persuade with this work Albanians, Aromanians, and Bulgarians to abandon their “barbaric” tongues and learn Greek, the “mother of knowledge.”

The predominance of Greek as the language of Christian education and culture in southern Albania and the often-hostile attitude of the Orthodox Church to the spread of writing in Albanian prevented the evolution of an Albanian literature in Greek script. While intent on spreading Christian education and values, the Orthodox Church in southern Albania was never convinced of the utility of writing in the vernacular as a means of converting the masses, as the Catholic Church in northern Albania had been, to a certain extent, during the Counter-Reformation. With the exception of an ephemeral printing press in Voskopoja, southern Albanians never had publishing facilities like those available to the clerics and scholars of Catholic Albania in Venice and Dalmatia.

Though the influence of the Orthodox Church waned among Albanian believers due to its intransigence in matters of Albanian cultural autonomy, the influence of Greek culture remained strong among the southern Albanians. Albanians and Greeks had lived for centuries together in the border region between southern Albania and Epirus. By the second half of the nineteenth century, the mixed settlement patterns and the lack of a definitive borderline between the newly in-dependent Greek state and Albania, which was still part of the



Ottoman Empire, had transformed the region into a political powder keg that finally burst in the Balkan wars of the early twentieth century. The Greeks distrusted their wild and unruly Albanian neighbors, and the Albanians, for their part, were always somewhat ambivalent towards the Greeks. Nevertheless, many Albanians enjoyed the benefits of Greek schooling and culture, and had an unbounded admiration for Hellenic civilization. The Zosimaia secondary school in Janina provided young Albanians from the rugged mountain homeland with the rudiments of education and culture, and it facilitated intellectual contacts with the outside world. But the Albanians resisted complete assimilation into this more Mediterranean culture. Moreover, most Albanians, including many in the south, were Muslims and were thus looked upon as Turks by the Epirotic Greeks, who even today are not known for a surfeit of Turkophile sentiment. The Greek authorities, too, were unwilling to allow that not all Muslims were Turks, and were even more unwilling to comprehend that not all Orthodox were Greeks, an attitude that has lingered in many spheres of Greek life up to the present day. In the nineteenth century, the Greek Orthodox Church went to unbelievable lengths to suppress all signs of Albanian cultural activity. An act as harmless as supporting the opening of an Albanian-language school could lead to excommunication. The Albanian national awakening and the concomitant rise of national awareness were bound to come into conflict with Greek interests. If southern Albanians enjoyed many of the benefits of Greek culture, they also suffered from Greek cultural imperialism at the time.

The large Albanian minority in Greece itself and the Albanians of Epirus made an important contribution both to the liberation of Greece in the first half of the nineteenth century, and to the Albanian national awakening in the second half of that century.

Of all the southern Albanian figures, none was more active in the Albanian nationalist movement than Jani Vreto, born in Postenan near Leskovik, a town situated not far from the present Greek border. In 1879, he took part in the founding of the historic *Shoqëri e të shtypuri shkronja shqip* (Society for the Publication of Albanian Writing), which was to devote its energies to the publication of Albanian books, in particular school texts, and to the establishment of Albanian schools. About the same time he was excommunicated by the Orthodox metropolitan of Gjirokastra for having committed the heresy of

“creating an Albanian question.” Aside from one youthful poem of limited artistic interest, “Istori e Skënderbeut” (History of Scanderbeg), Jani Vreto did not publish any works that could fall under the category of Albanian literature per se. Although he was a significant essayist, Jani Vreto’s major place in Albanian literary history does not rest on his writings. As an active member of the “Society for the Publication of Albanian Writing” in Constantinople and later in Bucharest, where the society moved after its activities were banned in Constantinople, Vreto played a key role in the realization of a major goal of the period. The Albanian printing press of Bucharest, which he set up and operated during his sojourn there, was as fundamental to the advancement of Albanian literature in the late nineteenth century as Johann Gutenberg’s invention of printing by movable type had been to European culture four and a half centuries earlier. For the first time, it provided Albanian writers with what they had always been looking for: readers.

The one who had a greater impact on Albanian literature itself was the nationalist publisher and writer Anastas Kullurioti of Athens. Kullurioti was born in the Plaka district of the Greek capital. This former old town and present tourist center of Athens at the foot of the Acropolis, inhabited by Albanians at the time, still bears its Albanian name. Kullurioti is remembered not only as a publisher of the weekly newspaper *Hë fônë tës Albanias* (The Voice of Albania), but also for his *Albanikon alfabëtarion* or *Avabatar arbëror* (Albanian Primer; 1882), a bilingual primer or speller of his native dialect. It included an introduction to Albanian grammar and a selection of folk tales, poetry, and proverbs of the Albanians of Greece. That same year, Kullurioti also produced a 116-page Albanian reader entitled *Klumësht për foshnja* (Milk for Babies; 1882), with a bilingual text, certainly one of the earliest works of children’s literature in Albanian. Kullurioti was concerned more with the preservation of Albanian cultural heritage in Greece than with the creation of literature. He was very interested, for instance, in Albanian and *Arvanitika* oral literature and was the author of a 196-page notebook of Albanian folk songs, as yet unpublished, which is now preserved in the National Library in Tirana. This notebook contains folk songs Kullurioti collected himself — ten of them, interestingly enough, with an interlinear English translation. Both as a publisher and as a nationalist figure, Kullurioti contributed

substantially to an awakening of national identity among the Albanians of Greece and southern Albania.

The native culture of southern Albania was to survive and flourish as a result of the activities of the Rilindja intellectuals. In central and southern Greece itself, however, the Albanians — de-spite their large numbers — were assimilated with such rapidity over the following decades that very little written literature in Albanian was ever produced there. The Greco-Albanian current of written Albanian literature thus ran dry. Though the version of Albanian language (*Arvanitika*) is still spoken by older people in some three-hundred and twenty Greek villages today, it has not withstood the onslaught of cultural assimilation and has long been reduced to the level of a village patois. It is now up to the folklorists to record the remaining oral literature from the collective memory of the Greco-Albanians before it, too, fades away.

### **Constantinople: an Albanian National Identity Created on the Banks of the Bosphorus**

By the mid–nineteenth century, the cultural links between Albania and the Ottoman capital Constantinople (Istanbul) had been firmly cemented. As a long-standing and integral part of the Otto-man Empire, Albania now had a 70% Muslim population that, despite much frustration with Otto-man incompetence in matters of government and economic management, looked to the Bosphorus for direction. Quite a few Albanians, after all, had over the centuries risen to fame and fortune in the Ottoman administration. By the second half of the nineteenth century, however, the many Albanian intellectuals who had taken up residence in the Ottoman capital were devoting their energies primarily to the goals of the Albanian national awakening. This movement eventually led to an open struggle for freedom and self-determination against a decaying Ottoman Empire. Leading this movement were three brothers, Abdyl, Naim, and Sami Frashëri, from the mountainous village of Frashër in the southern Albanian district of Përmet.

Naim Frashëri is now widely regarded as the national poet of Albania. He spent his child-hood in the village of Frashër, where he began learning Turkish, Persian, and Arabic, and where, at the local Bektashi monastery, he absorbed the spiritual traditions of the Orient. In Janina, Naim Frashëri attended the Zosimaia

secondary school that provided him with the basics of a classical education along Western lines. Here he studied ancient and modern Greek, French, and Italian and was tutored privately in oriental languages. As he grew, so did his affinity for the pantheistic Bektashi religion, for the poets of classical Persia, and for the French Enlightenment. His education in Janina made of him a prime example of a late nineteenth-century Ottoman intellectual equally at home in the Western and Oriental cultures. Around 1881–82, he took up permanent residence in Constantinople and, following the arrest of his politically active brother Abdyl, began to play a serious role in the activities of Albanian nationalists.

Naim Frashëri is the author of twenty-two works: four in Turkish, one in Persian, two in Greek, and fifteen in Albanian. Most of these works were published not in the heart of the Ottoman Empire, but in Bucharest, where a substantial Albanian colony had settled and where an Albanian printing press had been set up by the Society for the Publication of Albanian Writing in 1886.

Among his major works in Albanian is *Bagëti e bujqësija* (Bucolics and Georgics; 1886), a pastoral poem reminiscent of Vergil and laden with the imagery of his mountain homeland. It proved extremely popular among Frashëri's compatriots and was smuggled into Albania on caravans. In it, the poet expresses his dissatisfaction with city life, no doubt from actual experience on the bustling banks of the Bosphorus, and idealizes the distant and longed-for Albanian countryside. This poem is a hymn to nature in the traditions of European Romanticism but also an earthy song of herds and flocks, and of the joys and toil of rural life:

*O malet' e Shqipërisë e ju o lisat' e gjatë!  
Fushat e gjera me lule, q'u kam ndër mënt dit' e natë!  
Ju bregore bukuroshe e ju lumënjt' e kulluar!  
Çuka, kodra, brinja, gërçhe dhe pylle të gjelbëruar!  
Do të këndonj bagëtinë, që mbani ju e ushqeni,  
O vëndethit' e bekuar! ju mëndjenë ma dëfreni.  
Ti Shqipëri më ep nderrë, më ep emërin shqipëtar  
Zëmërnë ti ma gatove plot me dëshirë dhe me zjar.*

Oh mountains of Albania and you, oh lofty trees!  
Broad blossoming plains, you are in my thoughts day and night!  
You fair highlands and you sparkling streams!  
Peaks, hills, slopes, cliffs and verdant forests!  
I shall sing of the herds you hold and feed,  
Oh blessed places! How you nourish and delight me!  
You, Albania, bestow upon me honor and the name Albanian,  
You have filled my heart with flame and desire.

(Elsie, *History of Albanian Literature* 1: 232–33)

The significance of Naim Frashëri as a Rilindja and, indeed, as a “national” poet rests not so much upon the artistic quality of his verse, but rather upon the social, philosophical, and religious messages it conveyed. These were aimed above all at national awareness and, in the Bektashi tradition, at overcoming religious barriers within the country. His influence upon Albanian writers at the beginning of the twentieth century was enormous. Upon comparing the state of Albanian literature before and after the arrival of Naim Frashëri, one becomes aware of the major role he played in transforming Albanian into a literary language of substantial refinement.

The Frashëri brother with the most diverse talent, who fulfilled the roles of writer, publisher, and ideologist of the nationalist movement, was, however, Sami Frashëri, known in Turkish as Şemseddin Sami. Like his brother Naim, he was first confronted with the currents of Western thought in Janina, where he studied Greek, French, and Italian, and where he was privately tutored in Arabic, Turkish, and Persian. Sami Frashëri moved to Constantinople in 1872 to work in the government press office. In Constantinople, he made friends with the Turkish writers Namik Kemal and Ebüzziya Tevfik, as well as with the influential Albanian hodja Hasan Tahsini. Sami Frashëri is the author of about fifty works as well as of numerous newspaper articles. His interests were, on the whole, more scholarly than literary. Between 1882 and 1902, he published six teaching manuals in Turkish and Arabic. His publications in Turkish are of greater significance than his Albanian-language works. In 1872, Sami Frashëri published what is widely

recognized as the first Turkish novel and the first novel written and published by an Albanian — *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat* (The Love of Tal'at and Fitnat). Though a period piece, it did give some direction to the prose of the time.

As a Turkish lexicographer, Sami Frashëri published a French-Turkish Dictionary (*Kamûs-u fransevî, fransızçadan türkçeye lugat*; 1882); a Turkish-French Dictionary (*Kamûs-u fransevî, türkçeden fransızçaya lugat*; 1883), and a two-volume *Kamûs-u türkî* (Turkish Dictionary; 1900–01), which is still regarded as useful and was consulted by the Turkish Philological Society in 1932, as a guideline for the creation of the modern Turkish literary language. After twelve years of work, Sami also published a monumental six-volume Turkish encyclopedia of history and geo-graphy entitled *Kamûs al-a'lâm* (Dictionary of the World; 1889–96). The *Kamûs al-a'lâm* was an exceptional work of reference for the period and contained extensive information on the history and geography of Albania.

Of major importance for the Albanian national movement was Sami Frashëri's much-read political manifesto *Shqipëria — Ç'ka qënë, ç'është e ç'do të bëhetë? Mendime për shpëtimt të mëmëdheut nga reziket që e kanë rethuarë* (Albania — What Was It, What Is It and What Will Become of It? Reflections on Saving the Motherland from the Perils that Beset It; 1899), which was translated into Turkish, Greek, French, Italian, and German.

Sami Frashëri and his brothers Abdyl and Naim represented a new generation of Albanian intellectuals who, though educated in Greek schools, steeped in the great traditions of the Orient and residing in its cultural and political capital Constantinople, devoted their talents to the advancement of their Albanian homeland and its culture. As a result of their activities, the national awakening began to make its impact throughout Albania.

### **Shkodra — the Cradle of Northern Albanian Literature**

The *Rilindja* movement was to take root more slowly in northern Albania than in the south of the country. The harsh terrain and the feudal structure of the population inhabiting the barren and isolated valleys of the Albanian Alps had made the northern Albanian “Gegs” a special breed — un-bridled mountain

tribesmen who were fiercely independent and lived by their own traditional customs and laws. As there were no easy means of communication in the rugged northern mountains, most of these tribes had little contact with the outside world. The ubiquitous blood feuding among them and their experience with Ottoman troops and tax collectors had taught them to be on guard against everything from the outside. Traditional laws, such as the fifteenth-century Code of Lekë Dukagjini (Alb. *Kanuni i Lekë Dukagjinit*), governed almost every facet of life in the isolated and otherwise lawless terrain of the northern highlands. With the help of this ancient code, the high-land tribes preserved their identity though they were ostensibly part of the Ottoman Empire for five centuries. As their trading post, the highland tribes relied on the town of Shkodra.

The ancient fortress of Shkodra was strategically positioned, overlooking Lake Shkodra and the Buna River that flows into the nearby Adriatic. The hybrid town that grew at the foot of the fortress became known in Italian as Scutari, in Turkish as İşkodra or Iskenderiye, and in Serbo-Croatian as Skadar. It soon developed into a major commercial center for most of the northern Albanian highlands and became Albania's main point of contact with the Western world. In the mid–nineteenth century, this capital of northern Albania was not only the largest city in the country but also the literary and cultural center of the entire Albanian nation. It was only with the Communist takeover in 1944 that the new and more centrally located capital Tirana managed to overtake Catholic Shkodra as the focal point of Albanian writing and culture in general.

The initial catalyst of Albanian literature in mid–nineteenth-century Shkodra was, as it had been in previous centuries, the Catholic Church. Although traditionally oriented towards Italy, northern Albanian Catholics were coming under the increasing influence of Austro-Hungary within the framework of the *Kultusprotektorat* (religious protectorate), a right Vienna had wrestled from the Porte in a series of peace treaties with the Sultans beginning in 1616. With Austro-Hungarian assistance, schools and churches were built throughout the north of the country, and the Catholic Church began to play a more active role in education and culture. Though various orders of the Church, in particular the Benedictines and Dominicans, had been active in Albania from the high Middle Ages on, it was the Franciscans and subsequently the Jesuits who had the decisive influence on nineteenth– and early-twentieth-century Albanian culture. It should not come as

a surprise, therefore, that Catholic-educated Albanians, and to an extent the Italian clerics who had taken up residence in Shkodra, were the first to produce the rudiments of a new Albanian literature. This literature of religious inspiration consisted primarily of poetry (initially imitations and translations of Italian and Latin verse), but later also of prose and dramas. It set the pace for much of twentieth-century Albanian literature up to World War II.

Among the early authors of nineteenth-century Catholic literature in Shkodra were Pjetër Zarishi from the village of Blinisht in the Zadrima area, Ëngjell Radoja of Shkodra, known in Italian as Angelo Radoja, and in particular Leonardo De Martino from the village of Greci (Greçi), in the southern Italian province of Avellino. Leonardo De Martino was a born poet whose talent surprised many of his contemporaries, particularly since he wrote not in his mother tongue but in the Geg dialect of northern Albania that he learned during his forty years as a missionary there. He is the author of Albanian translations of Italian religious literature, and of poetry of primarily religious inspiration written in both Albanian and Italian. His *L'Arpa di un italo-albanese* (The Harp of an Italo-Albanian; 1881) is an impressive compilation of mature and polished verse in Italian and Albanian. De Martino's importance as a poet lies primarily in his prosodic finesse. He introduced new meters such as the iambic into Albanian and popularized Sapphic verse. However, the Catholic verse of the period gradually gave way to the ubiquitous poetry inspired by the romantic nationalism of the *Rilindja* period.

One northern Albanian figure who played a key role in the *Rilindja* culture of the nineteenth century was Shkodra-born Pashko Vasa, also known as Wassa Effendi or Vaso Pasha Shkodrani. After his early years of hardship in Shkodra and Italy, Pashko Vasa became a career diplomat and functionary of the Sublime Porte, for which he held various positions of authority culminating with his appointment as Governor General of Lebanon. He authored a number of literary works of note. The first of these was a volume of Italian verse entitled *Rose e spine* (Roses and Thorns; 1873), composed of forty-one emotionally-charged poems devoted to the themes of love, suffering, solitude, and death, in the romantic tradition of Giacomo Leopardi, Alphonse de Lamartine, and Alfred de Musset.



*Bardha de Téral, scènes de la vie albanaise* (Bardha of Téral, Scenes from Albanian Life; 1890) is a French-language novel which Pashko Vasa published under the pseudonym Albanus Albano. Though not written in Albanian, *Bardha of Téral* is, after Sami Frashëri's much shorter prose work, *The Love of Tal'at and Fitnat*, the oldest novel written and published by an Albanian and the oldest such novel with an Albanian theme. Though most of Vasa's publications were in French and Italian, one poem, perhaps the most popular ever written in Albanian, ensured him his place in Albanian literary history. Written some time between 1878 and 1880, "O moj Shqypni" (Oh Albania, poor Albania) is a stirring call to national awakening, in which Vasa urges all Albanians to overcome their religious and cultural differences and defend their homeland:

*Çonju, shqypnar, prej gjumit çonju,  
Të gjithë si vllazën n'nji bes shtrëngonju,  
E mos shikjoni kish e xhamija,  
Feja e shqyptarit asht shqypтарија!  
Qysh prej Tivarit deri n'Prevezë,  
Gjithkund lshon dielli vap edhe rrezë,  
Asht tok e jona, t'part na e kan lan,  
Kush mos na e preki, se desim t'tan!  
Desim si burrat qi digne motit  
E mos turpnohna përpara Zotit!*

Awaken, Albania, wake from your slumber,  
Let us all, as brothers, swear a common oath  
And not bring shame upon ourselves before God!  
The faith of the Albanian is Albanianism!  
From Bar down to Preveza  
Everywhere let the sun spend its warmth and rays,  
This is our land, left to us by our forefathers,  
Let no one touch us for we are all to die!  
let us die like men as our forefathers once did  
and not look to church or mosque,

(Elsie, *History of Albanian Literature* 1: 263–64)

Ndoc Nikaj, prose writer and publisher from northern Albania, has been called the father of the Albanian novel. He is the author of numerous, though now rare, volumes of prose and some plays. The best known of these are the novelettes *Marzja e kscenimi n'filles t'vet* (Foolishness and the Origins of Christianity; 1892) and *Shkodra e rrethume* (Shkodra under Siege; 1913). The latter is a history, in the form of a short novel, of the siege of Shkodra during the 1912 Balkan war. Nikaj was arrested by the communists in 1946, during the initial persecution of the Catholic clergy in northern Albania. He was accused rather absurdly, at the age of eighty-two, of “planning to overthrow the government with violence,” and died in a Shkodra prison five years later, in January 1951, a tragic end to a great figure of Albanian culture.

Also from Shkodra was Luigj Gurakuqi, a major political figure of the late *Rilindja* movement in northern Albania, and the author of poetry and both didactic and educational works. His verse, imbued with strong patriotism and the sentimentality of romantic nationalism, was published posthumously in the collection *Vjersha* (Verse; 1940). Though it contains much lively imagery, including moving descriptions of the changing seasons in his mountainous homeland, it often lacks melody and rhythm. Gurakuqi did have the gift of language, but he was not a sophisticated poet.

The classical poet Ndre Mjeda bridges the gap between the late nineteenth-century *Rilindja* culture and the dynamic literary creativity of the independence period. His poetry, particularly his collection *Juvenilia* (1917), is noteworthy for its classical style and purity of language. It is probably no coincidence that the title of this work, for which Mjeda is best remembered, is the same as Giosuè Carducci's lyrical volume *Iuvenilia*, published almost half a century earlier. Though not covering an especially wide range of themes, Mjeda's poetry demonstrates a refined language under the influence of the nineteenth-century Italian classics and a high level of metric subtlety.

By far the most significant figure of Albanian literature in the first half of the twentieth century was the Franciscan father Gjergj Fishta who, more than any other writer, gave artistic expression to the searching soul of the now sovereign

Albanian nation. Although he is the author of thirty-seven literary publications, his name is indelibly linked to one of the most astounding creations in the history of Albanian literature, *Labuta e malcís* (The Highland Lute; 1937). “The Highland Lute” is a historical verse epic focused on the Albanian struggle for autonomy and independence, in particular the events in northern Albania from 1858 to 1913. This literary masterpiece was composed between 1902 and 1909, but refined and amended by its author over a thirty-year period. It constitutes the first Albanian-language contribution to world literature.

The Fishta-dominated Scutarine Catholic school of letters entered a golden age in the early decades of the twentieth century and much credit for this blossoming of Geg culture goes to him. Franciscan poets and scholars like Pashko Bardhi, Marin Sirdani, Anton Harapi, Justin Rrota, Donat Kurti, Gjon Shllaku, and indeed virtually all other Albanian intellectuals who spent their productive years in Shkodra during the first four decades of the century, were influenced in one way or another by the imposing figure of Father Gjergj Fishta.

Fishta and the Scutarine school represented the mainstream of Albanian literature up until World War II — creative, innovative, and yet traditionalist. Fishta raised the little Balkan country to the level of literary sophistication that the more advanced nations of Europe had known in the second half of the nineteenth and early years of the twentieth century. This in itself was quite a significant step forward in view of Albania’s tardy consolidation as a nation and its sluggish political and cultural development.

At this point, a young poet from Shkodra entered the scene, ignoring the now solid traditions of his written culture and taking Albanian literature along the solitary road to modernity. It is with Migjeni, acronym of Millosh Gjergj Nikolla, that contemporary Albanian poetry began its course. Migjeni’s one slender and yet revolutionary volume of verse, *Vargjet e lira* (Free Verse; 1944), composed over a three-year period from 1933 to 1935, radically altered the Albanian perception of poetry. We are for the first time confronted with verse of acute social awareness and despair. Whereas previous generations of poets had sung the beauties of the Albanian mountains and the lofty traditions of the nation, Migjeni was the first to open his eyes to the harsh realities of life, to the appalling level of misery, disease, and poverty he encountered in Shkodra and in the northern Albanian highlands.

He painted a grim portrait of our earthly existence. Rarely did a breath of fresh air or a sublime vision of nature seep through the gloom. Though he did not publish a single book during his lifetime, his works, which circulated privately, were an immediate success. Migjeni paved the way for modern literature in his country, but, alas, his achievement was soon to be nipped in the bud. The year “Free Verse” was published also saw the victory of Stalinism in Albania and the proclamation of the People’s Republic.

### **Tirana — a Lonely Isle of Revolution**

On November 28, 1944, the communist forces under the command of Enver Hoxha took control of Tirana, and on January 11, 1946, the People’s Republic of Albania was formally established with a Soviet-style constitution — an event that changed the course of Albanian history. From the start, the new leaders were suspicious of Albanian writers and intellectuals, regarding the vast majority of them as representatives of the “ancien régime.” It was, therefore, not indoctrination and education that became the primary means of persuading the established intellectuals to conform, but naked terror. The immediate post-war period became an apocalypse for Albanian writers. Large numbers of intellectuals were executed while others were imprisoned for long periods. As to budding young writers, no one will ever know how many of them were dispatched over the ensuing years to internment camps, to dangerous branches of industry, or to some isolated mountain village with no hope of return.

The postwar persecution of writers, particularly severe for all those who had ever been abroad, and the break with virtually all cultural traditions in Albania, created a cultural vacuum in the country that lasted until the sixties, at least. The effects of this period of literary and cultural stagnation can still be felt today. The vast body of writing churned out in revolutionary Tirana in the fifties and early sixties proved to be sterile and highly conformist. The subject matter of the period was repetitive, and simplistic texts were spoon-fed to readers time and again without much attention to basic elements of style. Political indoctrination and the fueling of patriotic sentiments in the masses were considered more important

than aesthetic values. Like everything else, literature was expected to reinforce revolutionary fervor and consolidate the socialist convictions of the “new man.” Whether this policy attained its objective at all is very doubtful. It could not, at any rate, stimulate talent and ensure literary quality, satisfying the aesthetic needs of the Albanian reader.

Despite the extremely unfavorable conditions under which it evolved, Albanian literature managed to recover somewhat by the mid-sixties and continued to make some sluggish progress. The first turning point in the evolution of poetry and prose, after a quarter century of standstill, came in the stormy year 1961, which marked the definitive political break with the Soviet Union and thus with Soviet literary models; this year witnessed the publication of a number of trend-setting volumes, in particular of poetry. A cautious attempt was made by the new generation of writers, including Ismail Kadare, Dritëro Agolli, and Fatos Arapi, to broaden the literary horizon “in search of something new.” Though it constituted no radical change of course, no liberalization or political “thaw” in the Soviet sense, 1961 set the stage for a quarter century of trial and error, which, in the end, led to greater sophistication in Albanian literature.

By far the best example of creativity in contemporary Albanian letters is Ismail Kadare, still the only Albanian writer to enjoy a broad international reputation. Kadare’s talent, both as a poet and prose writer, has lost none of its innovative force over the years. His courage in attacking literary mediocrity from within the system brought a breath of fresh air to Albanian culture. Though in Albania he is highly regarded also as a poet, his international reputation has rested entirely upon his prose, in particular upon his historical novels and short stories. Kadare made his literary break-through with the novel *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* (The General of the Dead Army; 1963). In the period of relative calm between the end of the Cultural Revolution in 1969 and the so-called “purge of the liberals” in 1973, Kadare published one of his most impressive novels, *Kronikë në gur* (Chronicle in Stone; 1971). This work chronicles the fate of Kadare’s beautiful native town of Gjirokastra in southern Albania under occupation during World War II. Known to the Greeks as Argyrokastron (“silver fortress”), this city with lofty stone houses, hanging from the mountainside over narrow cobblestone alleys, was successively occupied, like much of Albania at the time, by the Greeks,

the Italians, and the Germans. In *Ura me tri harqe* (The Three-Arched Bridge; 1978) the author returns to the mythical origins of Albania's haunted history to bring to life one of the most gruesome motifs in oral poetry, that of human immurement. Among Kadare's more recent novels translated into English are *Nëpunësi i pallatit të ëndrrave* (The Palace of Dreams; 1981), *Koncert në fund të dimrit* (The Concert; 1988), *Dosja H* (The File on H; 1990), and *Piramida* (The Pyramid; 1992). Kadare has done his utmost to emancipate Albanian literature, over which — thanks to his talent and, it must be said, to substantial support from the communist authorities — he reigned as an absolute monarch in the seventies and eighties. Throughout the long decades of dictatorship, he used his freedom, limited as it was, and his innate talent to launch many attacks against the regime in the form of subtle political allegories throughout his works. When the dictatorship finally collapsed and an initial flurry of freedom arrived in 1990, Kadare chose to fulfill his dream and moved to France with his family. From his Parisian exile, he has continued to make notable contributions to both Albanian and French literary culture.

Ismail Kadare's overriding position in contemporary Albanian literature, reinforced by his international reputation, has tended to overshadow the other contemporary Albanian poets and novelists who contributed in one way or another to the advancement of Albanian letters during the last terrible decade of Stalinist dictatorship and during the first, almost equally terrible, decade of freedom before the turn of the millennium.

Dritëro Agolli of Menkulas, in southeastern Albania, is a poet of the soil whose verse is widely read and appreciated in his country. Agolli not only served as president of the Albanian Union of Writers and Artists from 1973 to his retirement in 1992, but was also a deputy in the People's Assembly. Since retirement, he has devoted himself to publishing and has been extremely productive over the last decade. Agolli is also the author of a number of prose works, the best known being his satirical novel *Shkëlqimi dhe rënja e shokut Zylo* (The Splendor and the Fall of Comrade Zylo; 1973).

An important contributor to modern Albanian poetry is Fatos Arapi from Zvërnec, near the port city of Vlora. He is the author of many volumes of

philosophical verse, love lyrics, and poignant elegies on death. Of the other Tirana writers, we can mention poets Xhevahir Spahiu from the Skrapar region, Bardhyl Londo from Lipa near Përmet, Visar Zhiti, who served in the nineties as Albanian cultural attaché in Rome, prose writer Besnik Mustafaj from Bajram Curri, who served as Albanian ambassador to France and who has published a number of works in French translation, and short story writer and poet Preç Zogaj. Also noteworthy is the emergence of a generation of female authors, among whom are the prose writers from Tirana, Elvira Dones, now in Switzerland, and Mira Meksi, and poets Mimoza Ahmeti from Kruja, and Lindita Arapi from Lushnja.

The post-liberation nineties have found Albania in a seemingly perpetual state of political, economic, and social chaos quite unmatched in any other European country. But what of literature? Publishing has been liberalized and privatized, which has resulted in a steadily growing number of literary publications each year but also in a total lack of quality control. Anyone who has the money can publish whatever he or she wishes. At the same time, after half a century of isolation, Albanian readers have been showing a definite preference for translations of the foreign literatures they were once denied, leaving most volumes of contemporary Albanian prose and poetry to gather dust in the bookstores.

More worrisome for the preservation of Albania's cultural heritage is another problem. In view of Albania's low standard of living and the nation's erratic political, economic, and social development, in particular after the destruction caused by the 1997 uprising, an extremely large number of intellectuals and young people have recently emigrated, legally or illegally. This ongoing brain drain, compounded by the climate of general despair in the country, has contributed to a perceptible decline in the cultural impetus and literary creativity in Tirana. The phenomenon is temporary and should reverse once a modicum of stability is restored.

### **Prishtina — the Freedom to Be Albanian**

The fact that creative literature in Albanian was late to arise in Kosovo (Kosova) is a direct result of decades of political oppression that the Kosovo Albanians endured in silence. Albania itself attained independence from the Ottoman Empire in 1912, whereas Kosovo, the "other half" of the Albanian

nation, was conquered by the Serbian army and incorporated into Yugoslavia against the will of its Albanian inhabitants. From the start, Albanians were made to feel that they were unwanted guests in the new kingdom of the southern Slavs. Serbian became the only official language of the country, and books and newspapers in Albanian were as illegal in Yugoslavia as they had once been under the Turks.

It was the founding in 1949 of the literary periodical *Jeta e re* (New Life) by poet Esad Me-kuli that gave voice to the young generation of Albanian writers in Kosovo and served as an initial forum for literary productions. These as yet inexperienced Albanian authors began publishing in Kosovo during the years 1956 to 1960, at a time when creative writing in Albania itself had all but vanished under the heavy hand of Stalinism. However, it was not until the mid-sixties that Albanian and Kosovo Albanian literature began to be printed in Yugoslavia on a significant scale. Among the leading prose writers of this first generation were Kapllan Resuli, Adem Demaçi, Anton Pashku, Azem Shkreli, and Ramadan Rexhepi. Tragically, this literary generation, which might have laid the foundations for Kosovo prose, was politically annihilated by the ruling Serb authorities before it could give birth to a solid written culture. Of the five mentioned figures, only two — Pashku and Shkreli — survived unscathed. Demaçi languished in prison from 1958 to 1990, Rexhepi managed to escape to Sweden, and Resuli made the dire mistake of fleeing to Albania, where he soon found himself in prison, too. Due to the willful destruction of a whole generation of writers, Kosovo prose did not reach a quality level for many years to come, and the loss can be felt even today.

With time, the Albanian language was finally proclaimed “one of the official languages of Kosovo,” but the linguistic and educational rights accorded to the Albanian population remained for a long time rather abstract. Tito’s would-be successor, vice-president Aleksandar Ranković, made active use of the secret police to repress the Albanian population until his fall at the Brioni Plenum of July 1966. Full cultural autonomy was first achieved after much delay under the Yugoslav constitution of 1974. With this change of policy, Albanian culture flourished in Kosovo as never before. It was a brief blossoming, in which



education, culture, and literature achieved tremendous progress within a short period of time. Countless volumes of Albanian verse and much young prose appeared on the book market. Many works of foreign and Yugoslav literature were translated into Albanian, and a number of works of Albanian literature appeared in Serbo-Croatian translations, providing an initial platform for a better understanding between Albanians and their Slav neighbors. At this time, the Writers' Union of Kosovo was still a joint institution serving all the Albanian, Serb, and Turkish authors in the province. Nevertheless, the age-old antagonism between Albanians and Serbs prevented any real cultural exchange. Writers remained firmly entrenched within their own language communities. Indeed, Kosovo Albanian writers were more influenced by Serbian translations of contemporary literary currents in France, England, Italy, or North America, than they were by the Serb and Kosovo Serb literature on their doorstep. Ethnic rivalry was simply too strong.

The semblance of autonomy and freedom that the Albanians enjoyed throughout the seven-ties was brought to an abrupt end in 1981, when the demand for republic status and equality with the other peoples of the Yugoslav federation — a demand supported by over ninety percent of the population of Kosovo — was met by Belgrade with tanks and automatic rifles. The 1981 uprising signaled the end of any hope for peaceful coexistence in Kosovo and the beginning of the demise of Yugoslavia. Throughout the eighties, the political and economic situation of the province deteriorated and, as a result, relations between the Albanians and Serbs took a drastic turn for the worse, a harbinger of what was to come for all of Yugoslavia in the early nineties. The Serb military invasion of Kosovo in the summer of 1990 brought the province to the verge of war. It was only a matter of time before the devastation of war would befall Kosovo, too.

From 1981 onwards, the Kosovo Albanian intellectuals, while never silent in their struggle for freedom, saw salvation increasingly in terms of inner emigration. Having no other option, the people of Kosovo simply began to ignore the Belgrade government and created a state within a state. They set up their own parallel institutions — schools, universities, health services, a tax system, a government-in-exile, and publishing facilities for books and newspapers — and turned their backs on everything linked to the Yugoslav state. It was in this difficult context that Albanian literature and culture in Kosovo tried to survive.

Prose has been the weaker genre to the present, though some interesting works were published from time to time. Among the leading authors of the last two decades are Ramiz Kelmendi of Peja (Peć) and Rexhep Qosja, whose highly political novel *Vdekja më vjen prej syve të tillë* (Death Comes from Such Eyes; 1974), has appeared in Serbo-Croatian (1976), Slovene (1979), Bulgarian (1982), French (1994), German (1995) and Dutch (1998); also Eqrem Basha from Macedonia and humorist Arif Demolli from Gllgovica. It is, however, poetry that has remained the vanguard of Kosovo literature. The period of relative political peace from the seventies to the early eighties produced a solid generation of talented poets who experimented in a wide variety of styles. Among them are the already-mentioned Azem Shkreli and Eqrem Basha, Enver Gjerçeku from Gjakova, Ali Podrimja from Gjakova, a selection of whose works has been published in English (1997), and Kim Mehmeti from Skopje.

In 1998, the long-expected war between Serbs and Albanians in Kosovo finally broke out, resulting, in the spring of 1999, in the dramatic deportation of large sections of the Albanian population and in the destruction of much of the country. The city of Gjakova and much of Peja were razed to the ground. The twenty years of apartheid and oppression left their toll on the people of Kosovo and thus on their literature. For years, all literary creativity was channeled through a prism of ethnicity; all writing was subordinated to the struggle for national and ethnic survival. The cataclysm has now subsided, and the Albanians of Kosovo are free for the first time. Though it may take time for writers and intellectuals to put the traumatic events behind them and return to normality, the creative spirit in Kosovo/Kosova is strong, and significant literary works may be expected to emerge here.

Shënim:

Marrë nga *History of the Literary Cultures of East – Central Europe (Junctures and Disjunctures in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*, Volume II, John Benjamin's Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia, 2004. (ff. 283 – 301).

## Rezyme

Dr. Robert ELSIE

### **DHEU HIBRID I BALLKANIT: NJË TOPOGRAFI E LETËRSISË SHQIPTARE**

Qysh nga fillimi i saj, kultura letrare shqiptare zbulon një kontradiktë të dukshme. Nga njëra anë, Shqipëria si një entitet kulturor, dhe letërsia shqipe si produkt i saj, u zhvilluan përgjatë shekujve në izolim relativ. Terreni malor i pakalueshëm që përfshin pjesën më të madhe të vendit bëri Shqipërinë një *terra incognita* të njëmendët deri vonë në shekullin nëntëmbëdhjetë, madje edhe bregdeti jugor adriatik, moçalor dhe pllakosur nga malaria, joshte pak vizitorë të huaj të cilët mund të kishin nxitur një minimum të shkëmbimit kulturor.

Me përjashtim të porteve të Durrësit dhe të Vlorës, që përdorshin për njëfarësoj tregtie detare, dhe *Via Egnatia*, e përdorur qysh nga kohërat antike për të lidhur qytetet perandorake të Romës dhe Kostandinopojës, rrugët e komunikimit ndërkombëtar prireshin ta shmangnin Shqipërinë, duke e lënë kështu si një kënetë ekonomike e kulturore të Perandorisë Osmane e cila ishte në rënie.

Mirëpo, në të njëjtën kohë, pothuaj asnjë regjion tjetër i Evropës nuk ka qenë aq shumë në udhëkryqe dhe nuk i është nënshtuar aq shumë kontrollit e ndikimit të huaj sa Shqipëria. Për njëmijë vite, nga ndarja e Perandorisë Romake në vitin 395 deri në rënien e Kostandinopojës më 1453, territori i Shqipërisë ishte kufiri i drejtpërdrejtë kulturor, politik dhe ushtarak i Romës Perëndimore dhe i Romës Lindore (pra, i Perëndimit latinishtfolës dhe i Perandorisë Bizantine greqishtfolëse). Edhe më vonë, nga pushtimi osman i Ballkanit jugor në fund të shekullit katërmëdhjetë pothuajse deri sot, Shqipëria vazhdoi të jetë një pikë

takimi kulturor në Evropë, duke lidhur Perëndimin e krishterë me Lindjen islamike. Duke ditur ndikimet e mëdha të huaja, ndonëse heterogjene, në Shqipëri, është mrekulli që ky komb i vogël mbijetoi, forcoi kulturën nacionale dhe, në fund, bëri vendin e vet në gjirin e shteteve të Evropës.

Prej shekullit të pesëmbëdhjetë e tutje, Shqipëria u gjet e ndarë në tri sfera të ndryshme kulturore e linguistike: sfera e turqve muslimanë, grekëve ortodoksë dhe “latinëve” katolikë. Ndonëse fiset vendase malore kishin kulturën e tyre popullore dhe një letërsi të pasur gojore, ata nuk kishin alfabet, ndaj nuk kishin as traditë të shkruar. Nuk kishin as qasje në arsimimin zyrtar a kulturë intelektuale që mund të kishte stimuluar krijimin e një letërsie të shkruar. Këto u desh të importoheshin nga tri kultura fqinje që kishin ndarë vendin në rrafsh kulturor dhe shpeshherë edhe në rrafsh politik.

Ndër problemet letrare që duhej trajtuar kur kultura letrare shqiptare më në fund kishte fituar një nivel modest të konsolidimit ishte konsensusi për një alfabet të përbashkët për gjuhën shqipe. Ky problem nuk u zgjidh me sukses deri në gjysmën e dytë të shekullit njëzet. Në periudhën njëqindvjeçare në mes të viteve 1750 dhe 1850, shqip shkruhej në jo më pak se dhjetë alfabete. Pa konsensus për një alfabet letërsi kombëtare nuk mund të shkruhej. Së dyti, ndonëse Porta e Lartë ua njihte autonominë kulturore qytetarëve të saj grekë, serbë, bullgarë dhe rumunë, duke përfshirë shkollimin dhe librat në gjuhën e tyre, ajo ua mohoi këto të drejta shqiptarëve të cilët i konsideronte turq, meqë pjesa më e madhe e tyre ishin myslimanë. Shkollat, librat dhe revistat në shqip ishin të ndaluara deri në kohën e pavarësisë së Shqipërisë në vitin 1912; në Kosovë, nën sundimin e ashpër serb, ishin të ndaluara deri në vitet e 50-ta të shekullit XX.

Si pasojë e faktorëve të lartpërmendur dhe shumë faktorëve të tjerë, letërsia shqipe u zhvillua vonë.

Letërsia e hershme shqipe (në fund të shekullit gjashtëmbëdhjetë dhe në shekullin e shtatëmbëdhjetë) ishte thelbësisht letërsi religjioze me frymëzim katolik dhe “latin”. Përbëhej fillimisht nga përkthimet e teksteve përkushtimore latine e italiane në shërbim të Kundër-Reformës. Vlerë më të madhe letrare kishte traktati religjioz *Cuneus Prophetarum* (Çeta e Profetëve) e kryepeshkvit Pjetër Bogdani nga Kosova, e cila u botua në Padua në 1685 në shqip dhe italisht.

Këto fillesa të letërsisë shqipe u ndërpre në papritmas nga pushtimi osman dhe islamizimi i Ballkanit jugor.

**Prof. asoc. dr. Muhamet HAMITI**

**PËRKUJTESË PËR ALBANOLOGUN E SHQUAR  
ROBERT ELSIE**

*Robert Elsie, njeriu që bëri punën e një instituti shqiptar në botë*

Robert Elsie, një ndër studiuesit dhe promovuesit më sistematikë të letërsisë e të kulturës shqiptare në botë në katër dekadat e fundit, lindi në Vancouver të Kanadasë më 29 qershor 1950, ndërsa ndërroi jetë më 2 tetor 2017 në Gjermani nga një sëmundje e rrallë e neuroneve motorike. Ka mbaruar studimet për filologji klasike dhe gjuhësi në Kanada më 1972. Ka bërë studime pasuniversitare në Berlin, Paris e Dublin, ndërsa ka doktoruar në Universitetin e Bonit (Gjermani) për linguistikë dhe studimet kelte më 1978. Pas kësaj kohe nisi aventura e tij me shqipen. Në tridhjetë e pesë vjetët e fundit të jetës, një shekull pune, në fokus kishte letërsinë, historinë dhe kulturën shqiptare. Mbi gjashtëdhjetë libra të botuar, krahas artikujve të panumërt, pjesa më e madhe në fushën e studimeve shqiptare.

Kontaktin me shqipen e gjallë e ka nisur në fund të viteve shtatëdhjetë, në Shqipërinë absurde të diktaturës së Hoxhës, ndërsa e ka vazhduar në Kosovë, në kohën e vlimeve kulturore e politike gjatë viteve tetëdhjetë e tutje, më shumë këtu, nga ardhja e tij pothuaj e përvitshme në Seminarin Ndërkombëtar për Gjuhën, Letërsinë dhe Kulturën Shqiptare në ato dekada.

Robert Elsie fillimisht përktheu letërsi shqipe dhe shkroi për të, më vonë u mor me gjuhë, kulturë popullore, antropologji dhe histori shqiptare. Përktheu letërsi shqipe në anglishte, por edhe në gjermanishte. Ai fliste shkëlqyeshëm shqip, frëngjisht dhe gjermanisht. Zotëronte në shkallë të ndryshme edhe gjuhë të tjera. Ka përkthyer në anglisht madje edhe nga osmanishtja – pjesë nga ditarët e Evlia Çelebisë, shkrimtarit osman të shekullit të shtatëmbëdhjetë, për viset shqiptare të Perandorisë Otomane. Botoi shkrimet e Çelebisë në anglishte, së bashku me studiuesin e njohur të historisë osmane, Robert Dankoff-in.

Ka përkthyer (bashkë me shkrimtaren kanadeze Janice Mathie-Heck-un) epin kombëtar shqiptar *Labuta e Malcís* të Gjergj Fishtës, 15.613 vargjet e tij (epi ynë *Labuta* është pothuaj pesë herë më i gjatë se epi kombëtar anglez *Beowulf*), përkthimi i tretë në një gjuhë botërore, pas italishtes dhe gjermanishtes. *Labutën* Elsie e quante kontributin e parë që i dha gjuha shqipe letërsisë botërore. Me znj. Mathie-Heck ka botuar një botim dygjuhësh (shqip-anglisht) të Kangëve të Kreshnikëve. Ka redaktuar përkthimin gjermanisht të *Kanunit të Lekë Dukagjinit*, simbas Sabri Hamitit njërit nga tri monumentet themelore të kulturës shqiptare, krahas *Labutës* dhe kangëve epike shqiptare. Ka përkthyer poezinë e Migjenit (librin *Vargjet e lira*) në anglisht dhe në gjermanisht; në këtë të dytën edhe një antologji të lirikës shqiptare nga shekulli XVI deri XX. Ka përkthyer poezi shqipe periudhash të ndryshme, që i ka botuar në antologji apo libra më vete, pjesë e madhe e të cilës është në dispozicion të publikut përmes faqes së tij të internetit [www.albanianliterature.net](http://www.albanianliterature.net), përzgjedhja më e madhe e letërsisë shqipe në anglisht. Poetët e përzgjedhur janë nga Shqipëria e Kosova, por edhe nga trevat e tjera shqiptare dhe diaspora. Ka botuar libra të veçantë të poetëve shqiptarë të Kosovës, Ali Podrimja, Flora Brovina dhe Eqrem Basha. Një peng i tij ishte që nuk mundi të përkthente Lasgush Poradecin, poetin e madh shqiptar të shekullit XX. Në një shkrim përkujtimor për Elsie-n (“I pakrahasueshmi Robert Elsie”, gazeta *Koha Ditore*, 3 shkurt 2018, fq. 26), dijetari i shquar britanik Noel Malcolm, autor i *Historisë së Kosovës* (1998), anëtar i jashtëm i Akademisë së Shkencave dhe Arteve të Kosovës (ASHAK), thotë se e kishte lutur Robertin të përkthente gjithë poezinë e Lasgushit, por ai i ishte përgjigjur se Poradeci ishte tepër i vështirë për t’u përkthyer. Problemi nuk ishte aspak gjuhësor, thotë Malcolm-i, teksa shton: ”Roberti ishte i mendimit se vetëm një poet i të njëjtit kalibër në botën anglishtfolëse mund të arrinte të shprehte në gjuhën e vet të gjitha nuancat e mrekullueshme të brishtësisë, mëdyshjeve, reshtjes nanuritëse, shpirtit të dorëzuar dhe qetësisë së paqtë të poezive të Lasgushit”. E kishte thënë Elsie vetë në shkrimin paraqitës për letërsinë shqipe në anglisht në faqen e vet të internetit: “Letërsia shqiptare mbetet e panjohur, me pak përjashtime, thjesht nga mungesa e përkthyesve të kualifikuar, në mënyrë të veçantë në anglisht”. Robert Elsie e qau jo një herë mungesën e përkthyesve letrarë nga shqipja në anglisht.

Shumë prej librave të tij, botuar fillimisht në anglishte, janë botuar edhe shqip në Prishtinë e Tiranë. Kështu, puna e tij kërkimore e diturake, që promovoi

kulturën e një kombi më pak të njohur në botë për arsye të izolimit politik (okupimit, sundimit komunist), qarkulloi edhe në ambientin shqiptar, me kontribute shpeshherë origjinale në studimet shqiptare. Përkthimet e Elsie-t janë punë e mallit për letërsinë shqipe. Punën e hallit, për të mbetur gjallë, e bëri si përkthyes e interpret për anglisht, gjermanisht e shqip për Qeverinë gjermane e institucione të tjera, por edhe te Tribunali Ndërkombëtar Penal për ish-Jugosllavinë në Hagë. Kush ka përcjellë gjykimet e atjeshme që lidheshin me luftën në Kosovë kujton zërin e tij.

Botoi në fillim të shekullit tonë libra referencash të natyrës enciklopedike si *Fjalori historik i Shqipërisë* dhe *Fjalori Historik i Kosovës*, në anglisht dhe në shqip. Po ashtu, së voni, *Biographical Dictionary of Albanian History* (Leksikon biografik i historisë shqiptare). Ka botuar më herët *Histori e letërsisë shqipe* në anglisht, përkthyer më vonë edhe në shqip e polonisht. Po ashtu edhe *Fjalor të besimeve, mitologjisë dhe kulturës popullore shqiptare* (*Dictionary of Albanian Religion, Mythology and Folk Culture*, 2001) që në përkthimin shqip në Tiranë është botuar më 2005 si *Leksiku i kulturës popullore shqiptare* me nëntitullin “Besime, mitologji, fe, doke, rite, festa dhe veçori kulturore”, që paraqet gamën e gjerë tematike të tij.

Robert Elsie ka shkruar recensione te revista *World Literature Today* e Universitetit të Oklahomas nga viti 1985 deri në vitin 2002. (Një pjesë të këtyre recensioneve ai i botoi të përmbledhura te libri *Studies in Modern Albanian Literature and Culture*, që në shqip, në Tiranë e Prishtinë, u botua më 1995 me titullin *Një fund dhe një fillim* (vëzhgime mbi letërsinë dhe kulturën shqiptare bashkëkohore). Pesë-gjashtë, nganjëherë edhe më shumë recensione në vit, për botime në shqip e në gjuhë të huaja të letërsisë shqipe. Te këto shkrime me karakter paraqitës ai jepte edhe rrisht të jetës shqiptare në Kosovë e Shqipëri, herë duke denoncuar shtetin diktatorial e realizmin socialist shqiptar, herë duke afirmuar letërsinë e Kosovës dhe përpjekjet e shqiptarëve këtu për ekzistencë, për liri e demokraci përballë shtypjes e terrorit serb. Me këto shkrime ai bëhej pjesë edhe e diskutimeve për letërsi e kulturë shqiptare, me vlerësime e karakterizime me peshë, që kanë domethënie edhe sot.

Prozën e shihte më të zhvilluar në Shqipëri, ndërsa poezinë më të mirë dhe kritikën letrare më imagjinative në Kosovë. Qortonte në një shkrim/recension Arshi Pipën pse te libri i tij i vitit 1991 *Contemporary Albanian Literature* (Letërsia



bashkëkohore shqiptare) kishte shpërfillur gjysmën e saj, letërsinë e Kosovës, te një libër me titull aq gjithëpërfshirës.

Kishte krijuar dhe ka lënë trashëgim në faqen e vet të internetit (www.elsie.de) uebsajte të veçanta me shkrime e kontribute të tjera në këto fusha: arti shqiptar, tekste dhe dokumente të historisë shqiptare, gjuha shqipe, letërsi shqipe në përkthim, fotografi të hershme nga Shqipëria. (Shpresojmë të mirëmbahen prej miqve e dashamirëve të tij dhe të kulturës shqiptare.)

Puna studimore e Elsie-it në botë është pritur e njohur mirë. Ka dhjetëra recensione në revista të huaja që e dëshmojnë këtë. Për magjepsjen e tij me veçantitë shqiptare (besime, doke, zakone) në rrafsh antropologjik, prej ndonjë studiuesi/recensuesi ai është quajtur ithtar i një shkolle klasike, konservatore, të ngjashme me ato në kapërcim të shekujve nëntëmbëdhjetë/njëzet. Është quajtur edhe ‘esencialist’, që në zhargonin e studimeve të kohëve të sotme, ku mbizotëron ideja e multikulturalizmit, është term pezhorativ! E vërteta është se studimet e Robert Elsie-t në anglisht – leksikonët letrarë, historikë, biografikë, e kulturorë përgjithësisht – janë burime të pakapërcyeshme për studiuesit ndërkombëtarë me interes për shqiptarët. Përkthimet e tij të shkrimtarëve shqiptarë po ashtu të rëndësishme për një pamje sado të drejtpeshuar të letërsisë shqipe në botë.

Receptimi i Elsie-t në hapësirën shqiptare ka qenë po ashtu i dukshëm. Ka mirënjohje të gjerë për punën që ka bërë ai në fushën e albanologjisë, jo vetëm për paraqitjen e saj në botë, por edhe për rezultate të studimeve origjinale të tij, ndonëse në shikim të parë puna e tij ka qenë përzgjedhje, përpunim, dhe përkthim, në njëfarë dorë eklektike.

Kosova dhe Shqipëria kanë njohur kontributet e studiuesit Elsie edhe me mirënjohje zyrtare dhe akademike. Presidenti i Kosovës, Dr. Ibrahim Rugova, e ka dekoruar Robert Elsie-n me “Medaljen e Artë të Lidhjes së Prizrenit” më 2003, ndërsa Presidenti i Shqipërisë, Bujar Nishani, në vitin 2013 me “Medaljen e Mirënjohjes”. Elsie ka qenë anëtar i jashtëm i ASHAK-ut nga viti 2000.

Robert Elsie-n e kam njohur moti dhe gjatë, nja tridhjetë vjet. Besoj që herën e parë jam takuar me të në njërin nga edicionet e Seminarit për Gjuhën, Letërsinë dhe Kulturën Shqiptare që mbahej në Prishtinë. Ishte pjesëmarrës i shpeshtë, pothuaj i rregullt, vit për vit, deri kur u mbyll në fillim të viteve nëntëdhjetë, me ndërhyrje të autoriteve pushtuese serbe. E kam takuar pastaj në Tiranë në mes të viteve nëntëdhjetë. Isha sekretar i Seminarit, kësaj konference të rëndësishme albanologjike, në dy edicione që u organizuan atje (1995, 1996) në bashkëpunim ndërmjet Fakultetit të Filologjisë të Prishtinës dhe Institutit të Gjuhësisë dhe të Letërsisë të Tiranës. Kontributet e tij, kumtesa dhe diskutime, që janë botuar te revista e Seminarit, provokuan diskutime për vetë natyrën kërkimtare të tij në fushë të shqipes, herë-herë me zell më të theksuar. E kam takuar Elsie-n në Prishtinë edhe në vitet e pasluftës. Bisedat i kemi pasur përherë rreth studimeve të gjuhës e të kulturës, që i bënte me dashuri, heshtas, vetëm, por edhe për gjendjen në Kosovë e në Shqipëri në kohë të ndërrimeve të mëdha, të kalimeve nga okupimi në liri (Kosovë) dhe nga komunizmi në demokraci (Shqipëri). Rezultatet e punës së vet i afirmonte me kulturë, paimponueshëm.

Nga kujtimet e mia të dashura është vizita e papritur dhe fort e gëzueshme që na bëri Roberti në dhjetor të vitit 2009 në Londër. Asokohe isha ambasador i Republikës së Kosovës në Mbretërinë e Bashkuar. Ditën që në Pallatin Buckingham i dorëzova Mbretëreshës Elizabeta II letrat kredenciale të Presidentit të Kosovës Fatmir Sejdiu, miku i shqiptarëve, miku im dhe i Kosovës, Robert Elsie ishte aty në pritjen festive të Ambasadës së Kosovës për zyrtarizimin tim si ambasador i parë i Republikës sonë në Londër. Roberti erdhi në festë i veshur me kostum shqiptar!

E kam takuar Elsie-n disa herë në Kosovë, mbas kthimit tim në punë në Universitet me të mbaruar misionin diplomatik në Londër më 2012. Jetonte në Gjermani, vazhdonte punën atje, vetë, i palidhur me ndonjë institucion. Ishte bërë vetë institucion i padeklaruar i studimeve shqiptare. Pakkush e dinte që po vuante sëmundjen e rëndë që do ta çonte në amshim në vjeshtën e vitit 2017. I tillë ishte Roberti. Njeri me integritet personal e profesional.

Krejt në fund, kujtoj me gëzim kohën kur kishte pranuar me mirësi ftesën tonë, të redaksisë së revistës *Filologjia* të Fakultetit të Filologjisë, që t'i bashkohej kësaj redaksie. Nuk qe e shkruar të punonim bashkë me Robert Elsie-n. Fatkeqësisht.

## Summary

**Prof. asoc. dr. Muhamet HAMITI**

### **ROBERT ELSIE, AN INSTITUTE OF ALBANIAN STUDIES IN HIS OWN RIGHT**

The piece celebrates the extraordinary Canadian-born scholar of Albanian studies, who lived mostly in Germany, Robert Elsie (1950-2017), who published over 60 books and countless article in Europe, America, and elsewhere. A highly gifted linguist (besides English, he had an excellent command of Albanian, French, and German languages), he was a translator of the national Albanian epic poem, Gjergj Fishta's *Labuta e Malcís* (*The Highland Lute*), a poem in excess of 15.000 verses, which he dubbed the first Albanian contribution to world literature, as well as many other Albanian books of fiction and poetry. He published reference books in English on Albania and Kosovo, a seminal *History of Albanian Literature*, a *Biographical Dictionary of Albanian History*, as well as books in German and Albanian.

The scope of his interest in Albanian matters ranged from language to literature, from history to anthropology, from common law to myths, and, further afield in the last decade, to photography.

A free-lancer, even though his advanced studies in linguistics in Canada and Europe (Germany, France, Ireland) would have prepared him for a distinguished career in academia, Dr. Robert Elsie earned his living as a translator/interpreter, while pursuing his scholarly interests in his spare time. His early death marks the end of a virtual one-man Institute of Albanian Studies he embodied with his varied interests and remarkable achievements in the study of Albanians, a small ancient nation with a difficult and curious history of being part of formidable Roman, Byzantine and Ottoman empires, as well as Yugoslav/Serbian occupation (Kosovo) and Communist rule (Albania) before both Albania and Kosovo eventually emerging as free and independent countries.

Dr. Elsie's *oeuvre* won him accolades in Albania and Kosovo, but also internationally. President Ibrahim Rugova of Kosovo and President Bujar Nishani of Albania granted him presidential medals of merit for his outstanding work in the field of Albanians studies and for his championing of the cause freedom and independence for Kosovo and democracy for Albania. From 2000, Robert Elsie was a fellow of the Kosovo Academy of Sciences and Arts.



**Maksimilian LAMBERC**

## **ZHVILLIMI I LETËRSISË SHQIPE**

Karakteristika më e rëndësishme e zhvillimit të letërsisë shqipe është grupimi i krijimtarisë letrare rreth shumë qendrash, tani për tani krejtësisht të pavarura nga njëra-tjetra. Rrethet letrare që u krijuan nga ky grupim janë: 1. Rrethi i *Shqipërisë Veriore* me qendër Shkodrën; 2. Rrethi *italo-shqiptar* në Kalabri dhe në Sicili me qendrat: Specano Albaneze, San Demetrio Korone, Palermo (Piana dei Greci); 3. Rrethi i Shqipërisë së Mesme (gegërishtja jugore), së pari me Elbasanin e pastaj me Tiranën si pikë qendrore; 4. Rrethi i Shqipërisë së Jugut me qendrat Voskopojë, Korçë, Gjirokastër, Frashër; 5. Emigracioni në Stamboll, Bukuresht, Sofje, Vjenë, Kajro, Aleksandri, Boston (SHBA).

Kthesat më të rëndësishme historike, që quhen të tilla edhe për letërsinë, janë vitet 1878-79 dhe 28 Nëntori 1912. Më 1 korrik 1879 u themelua Lidhja e Prizrenit “*për mbrojtjen e të drejtave të popullit shqiptar*”. Komiteti shpalli vendimin përkatës, sipas të cilit shqiptarët duhet të kenë marrëdhënie të mira me serbët, bullgarët, grekët e malazetët dhe të ruajnë hapësirën e vet territoriale, pra, “*toka shqiptare për shqiptarët*”. “*Qoftë i mallkuar kush mendon për interesin e vet kur na thërret atdheu! Deklarojmë solemnisht se në Lidhjen tonë nuk ka dallime fetare, dhe se ne, para se gjithash, jemi shqiptarë!*” Kështu, për programin e Lidhjes së Prizrenit, në deklaratë thuhej se tri vilajetet: i Shkodrës, i Kosovës dhe i Janinës, duhej të shkriheshin në një provincë të vetme, të qeverisur nga një Vali turk dhe nga një këshill prej dhjetë anëtarësh, pranë të cilit do të ishte një komitet shqiptar i zgjedhur nga i tërë populli.

Lidhja e Prizrenit mbollti në Shqipëri embrionin e ndjenjës kombëtare. U themeluan shoqata dhe u hapën gazeta kombëtare. Emigracioni mori hov të ri. Që më 1879, Sami Frashëri, Jani Vretoja dhe Pashko Vasa themeluan në Stamboll shoqatën dhe gazetën “*Drita*”. Synimi kryesor i kësaj shoqate të parë ishte krijimi i një alfabeti të njëzuar shqip dhe botimi i librave shkollorë. Të dyja këto synime

u arritën. Për veçoritë e Alfabetit të Stambollit do të flasim më vonë, në vështrimin përmbledhës lidhur me të gjitha alfabetet shqipe. Shoqata e Stambollit u pasua nga krijimi i një shoqate dhe i një gazete me të njëjtën emër në vitin 1881 në Bukuresht dhe në Sofje nga shoqata “*Dëshira*” në vitin 1890. Shtypshkronja “*Mbrothësija*”, e themeluar këtu nga Kristo Luarasi, u bë një ndihmë e madhe dhe forcë lëvizëse për krijimtarinë letrare shqipe. Edhe në Egjipt u themeluan më 1897 “*Vllazërija Shqiptare*” dhe “*Bashkimi*” i Aleksandrisë. Kokat udhëheqëse të lëvizjes kombëtare në Egjipt ishin Thimi Mitkoja, folklorist, i cili më 1878 botoi të parën përmbledhje të përrallave dhe të këngëve popullore shqiptare me titull “*Bleta shqiptare*”, si edhe miqtë e tij Spiro Dinia, poeti Anton Zako (Çajupi), Jani Vretoja dhe Milo Duçi. Veçanërisht aktive ishte shoqata “*Vatra*” e shqiptarëve të Amerikës në Boston, kryetari i parë i së cilës ishte prifti greko-ortodoks dhe më vonë shtetari i parë shqiptar Fan Noli. Pasojat e kësaj veprimtarie kombëtare të emigracionit për mëmëdheun do t’i analizojmë më pas. Tani le t’i hedhim një vështrim krijimtarisë letrare para ngjarjes epokale të Lidhjes së Prizrenit.

Përmendorja më e vjetër e njohur gjer më tani për gjuhën shqipe e ka zanafillën nga koha e Skënderbeut dhe pikërisht nga pjesa veriore e Shqipërisë. Kjo është Formula e Pagëzimit, që e bën të ditur më 8 nëntor 1462 në letrën e vet baritore kryepeshkopi i Durrësit, Pal Engjëlli, mik dhe ndihmës i Skënderbeut. Vetë kjo letër baritore është e shkruar në latinisht, por formula e pagëzimit është shkruar në gjuhën shqipe. Letra është nënshkruar pas një vizite episkopale në Shqipërinë Veriore, në kishën e Trinisë së Shenjtë të Matit. Këtu kryepeshkopi pranon përdorimin e një formule pagëzimi në raste urgjente: “*Un të pagëzoni p’r emnit Atit e t’Birit e t’Shpirtit Shenjt*”. Dorëshkrimi ndodhet si cod. Ashburnhamensis 11, 1167 (f. 3-4) në Bibliotheca Laurentiana të Firences.

Pason njëherazi fjalorthi shqip-gjermanisht i Arnold Riter fon Harfit nga Këlmi, i cili gjatë udhëtimit të tij nëpër vendet e shenjta të Palestinës më 1496-97 kaloi edhe nëpër disa porte të bregdetit shqiptar, ndoshta në Ulqin (Dulcigno) e në Tivar (Antivari), dhe aty, për nevojat e veta të udhëtimit, hartoi një listë të vogël fjalësh, shprehjesh dhe numrash.

Në një kohë pak më të vonshme e ka zanafillën teksti më i vjetër në toskërisht (Shqipëria Jugore), dy të dhëna të shkurtra gjuhësore që kanë mbetur të shkruara me shkronja greke në faqen e parme dhe të pasme të një flete në një kodeks grek nga shekulli i 14-të, i cili ndodhet në bibliotekën Ambroziana të

Milanos. Teksti shqip është më i ri sesa kodeksi dhe ka të bëjë me Ungjillin e Pashkëve (sipas Mateut, 27, 62-66), si dhe disa vargje të një kënge të Pashkëve.

Temat që trajtohen nga autorët më të vjetër janë fetare. Në krye janë rrethet shqiptaro-veriore dhe italo-shqiptare. Autorët janë priftërinj. Më i hershmi është Gjon Buzuku, i lindur në Malësinë e Veriut; ai botoi *“Mesbarin”* më 1555, që përmban lutje fetare për Shën Mërinë, psalma për falje mëkatesh, litani, një katekizëm dhe meshat e vitit kishtar. Pas tij vjen Pjetër Budi me shkrime kishtare (*“Doktrina e Krishterë”*, 1618, *“Rituali Roman”* me një shpjegim të meshës romane, 1621, etj.); më pas, kryepeshkopi i Tivarit, Pjetër Mazrreku (1633), me një listë prej 32 emrash shqip, ku përfshihet edhe një fjalim i mbajtur në Romë, kushtuar Shqipërisë e sidomos banorëve të Malësisë së Dukagjinit; më pas vjen imzot Frang Bardhi, lindur më 1606 në Kallmet të Zadrimës, në jug të Shkodrës, vdekur më 1643 si peshkop shqiptar. Ai ka lënë një fjalor latinisht-shqip (*“Dictionarium latino-Epiroticum”*, Romë 1635), hartuar për klerin shqiptar, që kishte mangësi në gjuhën latine. Ky fjalor përfshin 5000 fjalë. Më 1685 del botimi i parë dhe në vitin 1691 botimi i dytë i veprës *“Çeta e profetëve”* e Pjetër Bogdanit; më 1743 botohet vepra e kryepeshkopit të Shkupit Gjon Nikollë Kazazi nga Gjakova, me një përmbledhje të shkurtër të *“Doktrinës Kristiane”* në dialektin gjakovar.

Në rrethin italo-shqiptar, Lukë (ose Lekë) Matranga, nga Piana dei Greci të Sicilisë dhe prift i atjeshëm, botoi më 1592 një katekizëm, përkthim shqip i katekizmit spanjoll të jezuitit Ledesma. Dorëshkrimi i katekizmit të Matrangës ndodhet si cod. Barberinus lat 3454 në bibliotekën e Vatikanit. Aty ndodhet edhe botimi i parë (28 faqe: R.G. Teol. 1265. 2). Gjuha e Matrangës është toskërishtja, ashtu siç flitej qysh prej 100 vjetësh në Piana dei Greci, që u popullua më 1485 prej shqiptarëve të jugut.

Pas më shumë se një shekulli krijojnë në gjuhën shqipe Nikollë Filja dhe Nikollë Brankati, i pari nga Mexoxhuzo e Sicilisë, i dyti nga Piana dei Greci. Si kryeprift i Mexoxhuzos dhe i Kjeutit (Molize), Filja shkroi më 1736 një Doktrinë të Krishterë me titull *“J Cristeu i Arbresc, mbësuarë në Mistëriet Kliscesër sceitë. Mieshtri Protopapaj i Munzjësit pien e diagli përghieghiet nga të Diel”*, që do të thotë *“Krishti shqiptar jep mësim për të fshehtat e kishës së shenjtë”*. Çdo të diel, zoti kryeprift i Mexoxhuzos pyet, kurse një djalosh përgjigjet. Pra, ky është një katekizëm në dialektin siciliano-shqiptar. Si Filja ashtu edhe Brankati thurnin edhe këngë kishtare shqiptare. Në



vitin 1762 u botua në Romë *“Jeta e Marisë”* (*“Gjella e Shën Mërisë Virgjër”*) prej Jul Varibobës nga San Xhorxho Mbusati (Provinca e Kozencës), një varg baladash dhe poezish lirike që përshkruajnë jetën e familjes së shenjtë dhe të disa shenjtorëve të admiruar në mënyrë të veçantë prej shqiptarëve. Ky varg këngësh është hartuar në dialektin e fshatit të lindjes të poetit, shumë i përsosur nga forma e nga përmbajtja, si edhe plot hir e poezi. Humori dhe afërsia me realitetin vendor i radhisin poezitë e Varibobës ndër dhuntitë më të çmueshme në kuadrin e talenteve më të vyera të artit poetik italo-shqiptar.

Në rrethin shqiptaro-jugor, në shekullin e 18-të, synimi i krijimtarisë letrare ndërthuret me synime gjuhësore, domethënë hartohen fjalorë, kryesisht për të përkthyer nga gjuha kishtare greke. Përdoren shkronja greke. Theodor Kavalioti, lindur në Voskopoje të Korçës, asokohe si qendër shumë e rëndësishme tregtare dhe kulturore e Ballkanit, botoi në Venedik më 1770 *“Protopirin”* e vet, një fjalor në tri kolona, njëra greqisht, tjetra rumanisht dhe e treta shqip (ελληνικά, ρωμαϊκά-βλάχικα, ἄλβαντικα), me 1170 fjalë greqisht në kolonën e parë, akoma më shumë fjalë shqipe, meqë një fjale greke i bashkëngjiten shpesh shumë sinonime shqipe. Dialekti është i Korçës, por përfaqësohen edhe elemente geqe. Duket qartë se autori ka dashur që këtë fjalor ta bëjë të kuptueshëm edhe për gegët. Më 1794, Mjeshtër Danieli nga Voskopoja, nxënës i Kavaliotit, boton *“Eisagogika Dhidhaskalia”*, një fjalor katërgjuhësh, greqisht-rumanisht-bullgarisht-shqip, me tekste shkollore që kanë përmbajtje didaktike. Në këtë grup bëjnë pjesë Kosta nga Berati, mësues dhe poet, si dhe leksikografi Marko Boçari, luftëtar për lirinë e Greqisë.

Tashmë në grupin letrar të Voskopojes del në plan të parë kujdesi për çështje gjuhësore dhe kështu në qendër të kësaj krijimtarie vihen tema që kanë të bëjnë me gjuhën. Më 1880, Elbasani, në Shqipërinë e Mesme, bëhet selia e studimeve gjuhësore. Shpallet lëvizja e madhe, e cila do të merrte, për të ardhmen letrare dhe politike të Shqipërisë, një rëndësi vendimtare dhe me ndikim të gjerë: dashuria për gjuhën amtare, gëzimi që vjen prej saj, shtysa për çështje që kanë të bëjnë me gjuhën. Mësues dhe intelektualë të të gjitha ngjyrave janë të vendosur për çështjen e një alfabeti të njësuar, për një drejtshkrim të detyruar dhe për një gjuhë të shkruar. Këto tri çështje themelore angazhojnë, qysh nga viti 1800 gjer më 1908, por edhe më tej, tërë patriotët shqiptarë. Njerëzit mbeten shtetas besnikë të Sulltanit, por janë të etur për shkolla shqipe dhe e duan shqipen si gjuhë

shkollore për fëmijët. Këtij ideali i kushtohet lufta e patriotëve në mërgim dhe në mëmëdhe. U desh një shekull derisa u përmbushën këto dëshira të tyre. Si pararendës të parë në këtë fushë duhen përmendur Theodhor Haxhi Filipi, Naum Veqilharxhi dhe Konstantin Kristoforidhi. Theodhor Haxhi Filipi nga Elbasani, i quajtur Dhaskal Todhri prej bashkëqytetarëve të tij, ka lindur më 1740. Ai studioi në shkollën e famshme të Voskopojës, të përmendur më lart, ka qenë mësues në shkollën greke të Elbasanit dhe predikues ortodoks i atjeshëm. Përkthente në shqip tekste fetare. Por merita kryesore e tij është se në vitin 1800 vuri në lëvizje çështjen e alfabetit shqip. Ndërsa voskopojarët, domethënë mësuesit e Akademisë së Voskopojës, kishin përdorur alfabetin grek kur shkruanin tekste në gjuhën shqipe, Todhri, përkundrazi, krijoi për ta një alfabet të vetin. Ky ishte një alfabet vetjak i stilizuar me shkronja kursive greke të shekullit 18. Ky alfabet edhe u përhap, ndërsa në Elbasan, në Berat e në Voskopojë u përdor nga tregtarët për librat e tyre të llogarisë. Dhaskal Todhri ishte i pari që mendoi për një gjuhë letrare shqipe të njësuar, dhe si synim pati që në bazë të saj të vihej dialekti i Elbasanit, në Shqipërinë e Mesme. Zhvillimi i ngjarjeve në fillim të shekullit 20 i dha të drejtë; ajo që ai desh të arrinte nëpërmjet përkthimeve të veta, sot është realitet: një gjuhë letrare e njësuar, mbi bazën e dialekteve të Tiranës dhe të Elbasanit.

Edhe Naum Veqilharxhi, nga Bredhasi i Vithkuqit, krijoi më 1845 një alfabet të ri vetjak, që nuk pati sukses. Veqilharxhi la një abetare dhe një libër shkollor leximi, ku ka përdorur këtë alfabet të hartuar prej tij. Në këtë rreth dhe në këtë frymë rritet edhe Konstandin Kristoforidhi (1827-1895) nga Elbasani. Ai bëhet një prej shtyllave mbajtëse të jetës intelektuale shqiptare.

Duke i bashkuar të dy motivet e krijimtarisë së deriatëhershme letrare të shqiptarëve, duke njësuar te vetja e tij motivin fetar dhe motivin gjuhësor, Kristoforidhi bëhet përkthyes i Biblës dhe leksikograf. Me porosi të Shoqatës Britanike dhe Botërore të Biblës, ai përkthen dy herë “*Testamentin e Re*”, si në gegërishte (1868, 1872) ashtu edhe në toskërishte (1879, pjesërisht 1886), “*Psalmin*” në toskërishte (1868) dhe gegërishte (1872), “*Gjenezën*”, “*Eksodin*”, “*Ligjin e Dytë*”, “*Fjalimin e Salomoni*” dhe “*Profetin Jesaia*” në gegërishte e në toskërishte (1884, 1894). Si pasojë e prejardhjes së tij nga Shqipëria e Mesme dhe falë talentit të tij gjuhësor, ai zotëronte në të njëjtën masë si gegërishten ashtu edhe toskërishten dhe kësaj, si askush para dhe pas tij, arriti t’u dhuronte të dyja

pjesëve të Shqipërisë një “*Bibël*” me një gjuhë shembullore. Ai shkroi edhe një tregim biblik për rininë shkollore, gegërisht (1870) dhe toskërisht (1872), duke botuar edhe një libër leximi për gegët e për toskët (gegërisht “*Abetar shqip*” 1872, toskërisht “*Allfavitar shqip*” 1872). “*Testamentin e R?*” në toskërisht e shkroi me shkronja greke, kurse veprat e veta në dialektin e gegërishtes i hartoi me alfabet krejtësisht latin. Ky alfabet, i kombinuar me elemente alfabetesh të tjera, u diskutua në vitin 1908 në Manastir nga ana e delegatëve shqiptarë, me shtytsën e palodhur të njohësit austriak të Shqipërisë A. fon Kralit, që sheshoi kontradiktat midis pjesëmarrësve dhe u bë kësisoj alfabet i njësuar i Shqipërisë, kurse sot është alfabet zyrtar i saj.

Ndërsa përkthimet e Biblës dhe alfabeti i Kristoforidhit zënë një vend qendror nderi në krijimtarinë e intelektualëve të mëdhenj shqiptarë, me fjalorin e vet shqip-greqisht, i cili u botua pas vdekjes së tij (Λεξικόν της Αλβανικής γλώσσας, υπό Κωνσταντίνου Χριστοφορίδου, εν Αθήναις, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1904), ai krijoi një veper, e cila përtej kufijve të Shqipërisë është bërë një mjet i domosdoshëm pune për albanologjinë dhe për gjuhësinë. Ky fjalor është fryt i një pune njëzetvjeçare të autorit dhe është shkruar me shkronja greke. Por, ndërsa parathënia greqisht e hartuar nga Shtëpia botuese “*Sakellarios*” në Athinë e quan veprën si një instrument të vyer edukimi, e hartuar për të edukuar popullin trim shqiptar nëpërmjet shembullit praktik dhe udhëheqjes së bijve të tij më të shquar dhe vë në dukje se ky popull vetëm nëpërmjet ndihmës, përkrahjes dhe frymëzimit të shkronjave e të gjuhës greke do të bëhej i aftë me kalimin e kohës për ta vënë me të vërtetë në udhë gjuhën e vet, për ta çimentuar si nënë të ideve të qytetërimit njerëzor, të arsyes dhe të edukimit, edukimi i popullit shqiptar s’do të bëhej as në këtë frymë të grekofilisë, as në frymën e Kristoforidhit. Zhvillimi historik nuk u dha të drejtë këtyre fjalëve të shkruara në vitin 1904, nëntë vjet pas vdekjes së autorit tonë, përkundrazi, zhvillimi shpirtëror i popullit shqiptar u arrit pa shkronja greke dhe me largim të ndërjegjeshëm nga fqinji grek, duke u mbështetur në mënyrë të vetëdijshme te thesaret e popullit, siç janë folklori e gjuha dhe te fryma intelektuale e popujve evropiano-perëndimorë.

Fjalori i Kristoforidhit është shumë i pasur. Në afro 500 faqe ai jep 10 000 fjalë bazë të gjuhës shqipe. Është me shumë vlerë që te fjalët dhe te shprehjet jepet plotësisht prejardhja dhe vendi ku janë gjetur, dhe, në të vërtetë, jo vetëm në mënyrë të përgjithshme, nëse fjala është geqe apo toske, por edhe nëse e ka

prejardhjen nga Gjirokastra ose nga Vlora, nga Berati ose nga Durrësi, nga Elbasani ose nga Gjakova, nga Kavaja ose nga Korça, nga Kurveleshi ose nga Kruja, nga Labëria ose nga Mati, nga Mirdita ose nga Myzeqeja, nga Përmeti, nga Prizreni, nga Shkodra, nga Tepelena, nga Çamëria, nga Tërana, nga Tetova, nga Çamëria përballë Korfuzit ose nga Hydra, ishull grek i banuar prej shqiptarësh. Përveç kësaj, janë marrë dhe janë cituar të dhëna nga autorët e vjetër Pjetër Bogdani dhe Pjetër Budi. Tek emrat janë dhënë trajta e pashquar dhe e shquar dhe trajta e shumës, te foljet janë dhënë trajtat kohore. Pasuria e madhe e frazave në pjesën më të madhe të fjalëve e shton mundësinë e përdorimit të librit përkatës.

Le të shtojmë këtu edhe faktin që Kristoforidhi ka botuar një gramatikë të gjuhës shqipe (për dialektin toskë, 1882) dhe disa shkrime instruktive e zbatimëse, kështu që fusha e veprimtarisë së këtij burri të rëndësishëm është përvijuar në mënyrë mjaft të hollësishme.

Nga jeta vetjake e tij si patriot e si dijetar duhet shënuar: në të vërtetë, ai quhej Nelko, i ati Anastas Nelko, por nuk është sqaruar si e mori mbiemrin Kristoforidhi. Shkollën fillore e kreu në Elbasan, më pas gjimnazin grek në Janinë. Aty, bashkë me Apostolin nga Përmeti, ishin mësues të shqipes për konsullin dhe albanologun austriak J. G. fon Han. Nga Janina shkoi në Maltë, ku gëzoi përkrahjen e një konsulli anglez, i cili i dha mundësi të mësonte anglisht dhe italisht dy vjet në një seminar; më 1853 u bë mësues në Elbasan dhe më 1854, pas vdekjes së prindërve dhe martesës së dy motrave të tij, shkoi në Durrës, ku punoi te një xhaxha i tij si tregtar, mandej, pas vdekjes së xhaxhait, vajti në Patra te një konsull anglez, me rekomandimin e të cilit u bë përkthyes në trupat shqiptare që luftonin asokohe në radhët e ushtrisë angleze gjatë luftës së Krimesë. Në këtë post që kishte në Gadishullin e Krimesë, mundi të kursente ca para, me të cilat shkoi në Londër. Aty jetoj tre vjet dhe hyri në kontakt me shoqërinë biblike, e cila e ngarkoi të përkthente Biblën në gjuhën shqipe. Nga Londra shkoi në Tuniz, ku punoi si mësues i greqishtes dhe i italishtes në një shkollë greke. Aty u martua me një greke. Pasi u kthye në Shqipëri, u mor njëzet vjet me përkthimet e Biblës, ku e folmja e Beratit i shërbeu si bazë për toskërishten, kurse e folmja e Shkodrës i shërbeu si bazë për gegërishten. Gjatë udhëtimeve të shpeshta në atdhe e pasuroi thesarin gjuhësor. Kur Shoqëria Biblike nuk po e paguante më, për një periudhë punoi si mësues i gjuhës greke në Tiranë, më pas u sëmur dhe mbeti i

papunë e i varfër në Stamboll me një tufë fëmijësh. Ai u kthye sërish në atdhe si mësues i greqishtes dhe i matematikës, ndërsa më pas u emërua nëpunës në gjykatën e Elbasanit dhe vdiq në qytetin e vet të lindjes pa mbushur akoma 70 vjeç. Përveç gjuhës amtare, ai fliste dhe shkruante greqishten, bullgarishten, turqishten, arabishten, gjermanishten, anglishten, rusishten, italishten e frëngjishten dhe qe sigurisht një ndër bijtë më të talentuar, më të gjithanshëm e më të ndjeshëm që kishte nxjerrë deri asokohe populli shqiptar.

Me këtë kemi arritur cakun kohor, i cili ndan Shqipërinë akoma ngurruese prej Shqipërisë që ndjek me vetëdije synimet e saj kombëtare. Në çerekun e fundit të shekullit 19, pas Kongresit të Berlinit dhe Lidhjes së Prizrenit, gjallërohen shqiptarët e Jugut dhe të Veriut.

Vendimi i Kongresit të Berlinit për t'ia dhënë Malit të Zi tri krahinat shqiptare të veriut (Grudën, Hotin dhe Triepshin), shkaktonte revoltë dhe krijon bazën për një ndjenjë të përbashkët kombëtare në radhët e fiseve të veçanta shqiptare. Mbin fara e hedhur nga shkolla e Voskopojës dhe e Elbasanit; njerëzit nisnin të gjallërohen gjithnjë e më shumë për gjuhën amtare. Shtypsa e dhënë nga emigracioni dhe shembulli i saj nisnin të ndikojnë dhe të imitohen: edhe në atdhe themelohen shoqata e gazeta shqiptare si ruajtëse të mendimit kombëtar dhe si mbrojtëse e ithtare të tij, më në fund edhe shkolla me shqipen si gjuhë mësimore. Korça, me një nivel të lartë kulturor në juglindje, ishte zanafilla e lëvizjes shkollore. Aty, një shoqatë që kryesohej nga Thimi Markoja, Orhan Çerçi Pojani dhe Jovan Kosturi, themeloi më 1885 një shkollë private shqipe, nga e cila patën zanafillën shkollat simotra në Kolonjë, Luaras, Selenicë, Vodicë dhe Treskë. Më 1892 u hap në Korçë një shkollë për vajza, më pas u hapën edhe shkolla të tjera shqipe në Negovan e në Bellkamen, themeluesi i të cilave, Atë Kristo Harallambi, si pasojë e propagandës së tij kombëtare shqiptare, u vra në vitin 1905 nga fanatikë grekofilë, duke u bërë kështu martir i dashurisë që ushqente ndaj popullit të vet.

Në Gjuhadoll të Shkodrës hapet më 1861 shkolla e françeskanëve. Monarkia e vjetër austro-hungareze, si mbrojtëse e katolikëve të Shqipërisë Veriore nëpërmjet mbështetjes financiare të klerit shqiptaro-verior dhe nëpërmjet përkrahjes morale ndaj synimeve të tij kombëtare, arrin të fitojë merita në fushën e forcimit të ndjenjës kombëtare në Shqipërinë Veriore edhe nga ana e shqiptarëve autoktonë, jo vetëm të besimit katolik, por edhe të besimit muhamedan - këtë e dëshmon qëndrimi i përsëritur që mban Faik bej Konica në revistën e vet

“*Shqipëria - Falënderim dhe Mirënjohje*”. Luftëtari i moçëm Mati Logoreci bëhet mësues i parë i shqipes në Veri. Më 1902, Patër Gjergj Fishta bëhet drejtor i shkollës në Gjuhadoll dhe fut gjuhën shqipe si gjuhë mësimore. Qysh nga kjo kohë, Shkodra bëhet qendër shpirtërore, madje për disa dekada edhe qendër drejtuese shpirtërore, udhëheqëse letrare për Shqipërinë. Këtu, françeskanët, të cilët bashkë me disa laikë, si dom Ndoc Nikaj dhe dom Ndre Mjeda dhe, intelektualët rreth tyre, bëhen drejtues në të gjitha fushat e jetës kombëtare dhe shpirtërore. Çështja e alfabetit nuk lihet mënjane. Në këtë rreth të Shqipërisë së Veriut ajo diskutohet me një zell dhe seriozitet të zjarrtë. Në kapërcyellin midis dy shekujve, lindin dy shoqata në këtë atmosferë intelektuale: “*Bashkimi*”, themeluar më 1899 nga abati i Mirditës, imzot Prenk Doçi, dhe “*Agimi*”, themeluar më 1901 nga dom Ndre Mjeda. Si shoqata “*Bashkimi*”, e cila botoi një fjalor të çmuar shqip-italisht, ashtu edhe shoqata “*Agimi*”, krijuan secila nga një alfabet; Alfabeti i “*Bashkimi*” u përdor për ca kohë në Shqipërinë e Veriut; më pas, këtyre dy alfabeteve iu desh t’i hapnin rrugë Alfabetit të Manastirit, duke lënë gjurmët e tyre në këtë Alfabet. Këtu po sjellim një tabelë të alfabeteve të ndryshme shqipe (sipas Gjon Shllakut, “*Hylli i Dritës*” 19, 1943, 4-5, 205). (Shih tabelën)

De Roda	Wissenschaftliches Alphabet der Albanologie nach Gustav Meyer	Stambul	Baschkimi	Agimi	Monastir
ë	ε	e	e	ə	ë
e	e	ε	é	e	e
(i)	ü	y	y	y	y
â	ā	â	aa	aə	â
ē	ā̄	(â)	â	â̄	â
—	ā̄	—	â a	â̄	â
dh(ð)	ð	dh	dh	d	dh
th(θ)	θ	d	th	þ	th
ki	k'	q	c	k'	q
gj	g'	ç	gh	g'	gj
gc	g	g	g	g	g
l	ł	λ	ll	ł	ll
rr	r̄	p'	rr	r̄	rr
p	p	p	p	p	p
nj n̄	n'	ŋ	gn	n'	nj
nd	nd	nd	nn	nd	nd
m̄b	m̄b	m̄b	m	m̄b	m̄b
sz ξ	z	z	x	z	z
—	z̄	z	xh	z̄	zh
sh	š	ç	sh	š	sh
z zz	c	c	ts	c	c
c	č	ç	ch	č	ç
zh	dz	x	z	dz	x
—	dž	y	zh	dž	xh

Franceskanët themeluan në Gjuhadoll, fare pak para Luftës së Parë Botërore, revistën “*Hylli i Dritës*”, e cila vazhdon të dalë çdo muaj edhe sot e kësaj dite dhe është bërë qendër për krijimtarinë letrare shqiptare në fushën e folklorit, të historisë dhe të gjuhësisë. Në Shkodër krijohet gjatë luftës *Komisia Letrare Shqipe*. Pushtimi i Shqipërisë së Veriut dhe i Shqipërisë së Mesme gjer në Tomorr nga trupat austro-hungareze në vitet 1916-1918 i dha një shtysë të fortë themelimit të shkollës fillore dhe të arsimit bazë pedagogjik. Ajo që Austria, sidomos nëpërmjet komisarit të saj vendor, njohësit të Shqipërisë August Ritter fon Kral, vuri në vijë

fushën letrare të Shqipërisë, krijoi bazën për punën e mëtejshme të shqiptarëve në Republikën dhe në Mbretërinë e tyre. Çështja e alfabetit që zgjidhur, por mungonte akoma drejtshkrimi i njësuar.

Ishte për t'u admiruar fakti se si kjo çështje përfshiu të gjithë intelektualët dhe me sa seriozitet diskutohej përgjithësisht në kafene, në rrugë, në Komisinë Letrare, në shkollë dhe në manastir nga mësues, klerikë, avokatë dhe shkrimtarë për çështje si ajo e shkrimit të ë-së "së pazëshme" Drejtshkrimi i njësuar u vendos më 1917 nga Komisia Letrare dhe u botua në revistën "*Posta e Shqypnisë*", që dilte asokohe në Shkodër, si edhe në gazetën "*Lajmet e komisis letrare shqipe*" (nr. 2). Po ashtu asokohe dialekti i Tiranës dhe i Elbasanit u shpall si gjuhë e zyrave dhe e shkollave, duke vazhduar të mbetet si i tillë, pa u bërë pengesë e krijimtarisë letrare në dialektet e ndryshme të Veriut dhe të Jugut.

Krahas entuziazmit të pareshtur për gramatikën, në shekullin 20 del me forcë në plan të parë kultivimi i folklorit shqiptar. Që të dyja këto fusha janë zhvilluar qysh në shekullin 19 në rrethin italo-shqiptar nga Jeronim de Rada (1814-1903) dhe Dhimitër Kamarda (1821-1882), nga shkolla e të cilëve kanë dalë poetët Gavril Dara, Zef Serembe, Anton Argondica dhe Zef Skiroi. Tani fillon edhe mëmëdheu të kujdeset për poezinë e vet popullore. Ndërsa në emigracion kishin nisur tashmë Thimi Mitko dhe Spiro Risto Dine të botonin të përmbledhura përralla shqiptare, këngë popullore dhe lojëra, Vinçenc Prenushi botoi librin e vet "*Këngë popullore gegë*" nën drejtimin e Karl Paçit nga Sarajeva. Fill pas kësaj, Ministria e Arsimit e Shqipërisë boton tri vëllime të mëdha me titull "*Visaret e Kombit*", në të cilat janë përbledhur në mënyrë sistematike këngët popullore prej shqiptarësh kompetentë dhe të arsimuar (Bernardin Palaj, Donat Kurti, Karl Gurakuqi dhe Filip Fishta).

Këngët popullore shqiptare janë të natyrës lirike ose epike. Grupi i këngëve lirike përfshin këngë korale, vajtime, këngë dashurie, këngë dasme dhe këngë djepi. Grupi i këngëve epike zërthehet në këngë trimërie, këngë kreshnikësh dhe legjenda. Këngët e trimërisë janë rapsodi të shkurtra. Qindra të tilla këndohen në malësi dhe trajtojnë akte luftarake shqiptarësh të veçantë kundër turqve, serbëve ose malazezëve. Këngë të tilla trimërie krijohen pareshtur edhe në ditët e sotme, sepse ato trajtojnë vazhdimisht ngjarje të reja dhe aktuale. Ato shoqërohen me lahutë ose me çifteli, që janë instrumete harqesh ose telash në Malësinë shqiptare.



Këngët e kreshnikëve janë të afërta me këngët e trimërisë, por më të shumta në numër sesa këto. Këngët e kreshnikëve janë rapsodi dhe secila prej tyre ka 300-600 vargje; këto formojnë cikle ose këngë polifonike të natyrës së baladës që grupohen rreth figurash të veçanta heroike dhe të shquara kohësh të lashta. Në Italinë Jugore ka akoma raspodi për Skënderbeun, aty-këtu edhe në Malësinë e Shqipërisë së Veriut. Në pasurinë më të lashtë të poezisë popullore shqiptare përfshihen raspoditë që i kushtohen figurës së Gjeto Basho Mujit. Ato e kanë zanafillën në periudhën paraturke dhe risjellin betejat midis sllavëve dhe shqiptarëve në kohën e pushtimit nga ushtritë serbe, nga Danubi gjer në tokën ilire. Këto balada kalorësiake këndohen sot në gjuhën shqipe, sidomos në Malësinë e Madhe, në Dukagjin, në Kosovë, në Pukë, në Dibër, në Ljare dhe në Shestan, por njihen edhe nga serbët e Malit të Zi e të Bosnjë-Hercegovinës dhe këndohen në gjuhën serbe. Fillimisht ato janë me prejardhje shqiptare, janë krijuar në krahina që edhe sot këndohen në të dy gjuhët dhe dëshmojnë se serbët e sotëm të krahinave të mësipërme janë shqiptarë të sllavizuar pas dyndjeve serbe. Epe heroike njëmijëvjeçare nga dyndjet e popujve në Gadishullin e Ballaknit! Qendra lokale e këngëve është Jutbina e Likës. Është vendbanimi i Gjeto Basho Mujit dhe i rrethit të tij, ku bëjnë pjesë vëllai më i vogël, Halili, i biri, Omeri, i nipi, Desdar Osman Aga, intriganti Arnaut Osmani, shtatlarti dhe guximtari Zuku Bajraktari, besniku Ali Bajraktari, Hasapi, i urti e mirëkuptuesi Budi i Talit dhe plaku Basho Jona. Këngët përmbajnë shumë elemente të lashta përrallash me prejardhje iliro-shqiptare si Zanat dhe Orët që luajnë një rol të rëndësishëm në ngjarjen përkatëse, çka përbën një dëshmi lidhur me prejardhjen ilire të ciklit. Në fillim fare, Muji ka qenë bari nga Klladusha. Gjatë një shtegtimi nëpër pyll ai përkund dy fëmijë zanash, që i gjen duke fjetur në djepat e tyre. Si shpërblim, Zanat i japin forcë të madhe dhe aftësinë për të fituar në të gjitha betejat që e presin. Miti etiologjik shpjegon emrin heroik Muji. Me këtë emër e kanë pagëzuar Zanat si luftëtar heroik kundër sllavëve që kalonin Danubin. Muji mbledh çetën e vet, merr Jutbinën dhe që andej niset për të luftuar kundër mbretërve sllavë, që banojnë në Kotorr, Budinë dhe Zaharë. Tablloja e luftës mishërohet në skena dhe luftime të veçanta. Rrëmbimi i grave është si shkak kryesor i luftës. Muji pretendon të martohet me vajzën e mbretit sllav. Por shkesët e tij fyejnë zanat gjatë rrugës, megjithë paralajmërimin e tij, çka sjell si pasojë ngurtësimin e tyre. Zanat e mbajnë robinjë nusen dhe e përdorin si shërbëtore të tyre, gjersa Muji niset të kërkojë

shkesët e zhdukur. Ai takon nusen te burimi dhe e shtyn të shkojë e të pyesë padronet e saj, zanat, se ku e fshehin vallë fuqinë e tyre. Nusia kryen porosinë dhe me dhëlpëri merr vesh prej zanave se fuqinë ua japin tri dhi të egra me brirë të artë. Nëse një vdekatar arrin t'i kapë ato dhi, atëherë zanave s'u mbetet më asnjë grimë fuqi. Muji nisat menjëherë për gjueti, kap dhitë e egra dhe tani mund të bisedojë me zanat, që janë bërë krejt të pafuqishme. Ato ia ringjallin shokët e ngurtësuar dhe e lejojnë të marrë nusen.

Në rapsodi të tjera, Halili, vëllai më i vogël i Mujit, është rrëmbyes i grave. Në këngët e Mujit dhe të Halilit është një motiv i këndshëm ku Muji e nënçmon Halilin, që është akoma djalosh, që nuk e pranon ndihmën e ofruar prej tij, por që më pas, pa dijeninë dhe pa dëshirën e tij, Halili bëhet ndihmës dhe shpëtimtar i Mujit në rast rreziku. Kështu ndodh në ndeshjen e Mujit me sllavin Paji, djalin e Harambashit. Në bjeshkën e Orës, Paji i ka thyer krahun Mujit, meqë ajo (Ora) pati thënë se donte t'i vinte në ndihmë vetëm Mujit dhe asnjë heroi tjetër. Orët i kërkojnë Mujit që, për këtë lëndim fizik, Ora e tij të hakmerret ndaj Pajit. Muji i hipën menjëherë kalit, e qesëndis Halilin, vëllain e vet, i cili është i gatshëm ta ndihmojë duke u nisur drejt bjeshkës që të ndeshet atje me sllavin. Por sllavi e mund Mujin dhe e zë rob. Ndërkaq, Halili, i këshilluar nga e ëma, nisat të shkojë në kullën e Pajit dhe mbërrin atje bash në kohën kur mbërrin edhe Paji me Mujin e zënë rob. Halili e mposht Pajin, çliron të vëllain, rrëmben gruan e Pajit të mundur dhe kthehet në Judbinë bashkë me të e me të vëllain, i përshëndetur në bjeshkë nga Ora, që i thotë: "Mjerë kush nuk ka vëlla!"

Në një këngë tjetër, Osman Aga nisat për një aventurë, por mërzhitet që nuk e ka Mujin midis heronjve të vet, prandaj e dërgon Temkoviçin si lajmës te Muji. Por ky dergjet në shtrat i plagosur rëndë. Temkoviçi ngre jorganin dhe sheh se mbi trupin plot plagë të heroit po lëvizin dy gjarpërinj të mëdhenj, të cilët po ia lëpijnë me gjuhë plagët, që t'ia shërojnë. Mujit ia ka dërguar Ora këta gjarpërinj. Por ai nuk është akoma në gjendje të ngrihet nga shtrati. Prandaj i lutet vëllait Halil të shkojë në vend të tij. Por Halili, kur hyn në rrethin e agallarëve, tallet prej tyre dhe përçmohet kur e shohin aq të ri. Ai i kërcënon se Muji do të hakmerret ndaj tyre, dhe, ashtu i inatosur siç është, nisat fillikat për aventurë dhe mbërrin në trojet e kapedan Kreshtit, kryetarit të cubave, të cilët e patën katandisur Mujin si mos më keq në një betejë. Dikur, Muji dhe Kreshti patën qenë vëllamë, kurse tani

janë armiq. Te një burim, Halili takon vajzën e bukur të Kreshtit, e hipën në kalin e vet dhe e rrëmben, sepse, së pari, ajo është qysh prej vitesh e fejuara e tij, dhe ata e njohin shoqi-shoqin nga e njëjta unazë që mbajnë në gisht, dhe, së dyti, dëshiron të hakmerret për të vëllanë. Ai mbërrin kaluar afër kështjellës së Kreshtit dhe u thotë shokëve të Kreshtit, që janë bërë xurxull, se po merrte hakun e Mujit dhe po rrëmbente vajzën e Kreshtit. Luftëtarët sllavë të Kreshtit i vihen pas, dhe mes tyre zhvillohet një betejë e ashpër, ku Muji, i shfaqur pa prituri e pa kujtuar, vë re të vëllanë. Muji merr hak edhe ndaj Osman Agës për talljen ndaj vëllait të vet, dhe në Jutbinë bëhet dasma e Halilit.

Balada të tilla kalorësiake të ciklit të Mujit, të përshkuara nga motive përrallash, janë mbledhur gjatë 40 vjetëve në Malësinë e Shqipërisë së Veriut me nismën e folkloristit të shquar shqiptar Shtjefën Gjeçovi, kryesisht në Dukagjin, në Curraj të Epërm dhe në Mërtur nga Bernardin Palaj, Donat Kurti, etj., gjithsej 342 këngë, që trajtojnë episode nga jeta e këtyre heronjve. As që mund të pranohet se ka ekzistuar dikur ndonjë epos i ngjashëm që u ka kënduar betejave të asaj epoke dyndjesh iliro-sllave ashtu siç ndodh tek “*Iliada*” për betejat e dyndjes greke në bregdetin perëndimor të Azisë së Vogël, në fund të mijëvjeçarit të dytë para Krishtit, ose te kënga e Nibelungëve për ndeshjen mes gjermanëve dhe hunëve, ose te Mahabharatët<sup>1</sup> për luftimet e aryasve<sup>2</sup> gjatë dyndejes së tyre në Punxhab me banorët e atjeshëm.

Ndërkaq, këtu kemi edhe një fazë paraprake, siç ka ekzistuar edhe përpara “*Iliadës*” së Homerit në Azi e në Greqi: rapsoditë e veçanta që thureshin dhe interpretoheshin nga këngëtarë shëtitës për nder të heronjve më të rëndësishëm të asaj epoke luftërash. Të mbushulluara me motive përrallash janë edhe këngët për Gjergj Elez Alinë dhe për luftën e tij me bajlozin e zi të detit, për Konstantinin e vogël ose për Halil Gërrinë, për Garentinën dhe për legjendat e kalasë së Rozafës e të Beratit, sepse, krahas këngëve popullore, është edhe përralla. Dhe, shqiptarët tregojnë shumë përralla. Donat Kurti dhe Stavro Frashëri kanë botuar secili nga një përmbledhje përrallash. Edhe këtu ka ndihmuar Shtjefën Gjeçovi. Por ai, sidomos me grumbullimin dhe me përpunimin e të drejtës së trashëguar zakonore

---

<sup>1</sup> Epos i lashtë kombëtar indian, njëharazi edhe kod ligjor. (Shënim i përkthyesit)

<sup>2</sup> Aryasit kanë qenë një popullsi gjysmënomade në territorin e Iranit të sotëm. (Shënim i përkthyesit)

të popullsisë së Shqipërisë së Veriut, sipas Kanunit të Lekë Dukagjinit, i ka ngritur vetes një përmendore të pavdekshme.

Asnjë popull tjetër nuk është marrë, në një fazë kaq të hershme të zhvillimit të vet shpirtëror dhe me intensitet të tillë, me dashuri dhe në mënyrë kaq të ndërgjegjshme, me poezinë e vet popullore, asnjë popull tjetër nuk e ka njohur vlerën e vet, nuk e ka pikasur, nuk e ka mbledhur dhe nuk e ka studiuar me një seriozitet të tillë shkencor siç ka bërë populli shqiptar. Poezia popullore zë një vend qendror në jetën shpirtërore shqiptare. Ndërsa eposi “*Erveheja*” i toskut Muhamet Çami e shekullit 18, ndërsa lirika poetike e Nazim Beratit (1754) me ndikim të fortë arab, madje edhe vetë eposi historik “*Qerbelaja*” i Naim Frashërit, kishin qenë akoma krejtësisht larg popullit, tani, në shekullin 20, del në dritë, e lindur nga poezia popullore e Malësisë shqiptaro-veriore dhe e pajisur me teknikën epike të këtyre rapsodive heroike, eposi artistik më i madh i shqiptarëve, “*Labuta e Malcis*” e Patër Gjergj Fishtës, e poetit më të rëndësishëm shqiptar. Qysh në kohën kur ai ishte gjallë, populli i tij e ka vlerësuar me titullin e nderit “Poeti kombëtar”, edhe bota e huaj e ka vlerësuar duke e njohur dhe duke e nderuar. Atij iu desh që, në moshën shtatëdhjetëvjeçare (1940), ta mbyllte jetën e vet të pasur me vepra kushtuar popullit dhe muzave të tij, duke qenë i vetëdijshëm se rëndësia dhe vlera e tij ishin njohur dhe ishin nderuar nga populli shqiptar. Sigurisht që ky është një qëndrim shumë i lavdishëm i një populli të ri, jo ziliqar dhe jo shpirtngushtë, që e ka vlerësuar menjëherë dhe në mënyrë të drejtë këtë burrë të madh e të shquar dhe i ka dhënë në mesin e vet një vend të tillë nderi që ai e meriton!

Nga zgjimi i ndjenjës kombëtare dhe nga dashuria për folklorin autokton, forcohet edhe kulti i Skënderbeut. Heroi nga Mati bëhet simbol i unitetit kombëtar të fiseve të veçanta e të përçara dhe objekt studimi plot pasion. Letërsia popullore dhe e kultivuar që bëjnë fjalë për Skënderbeun, marrin hov. Këngët që trajtojnë atë dhe vazhdimësinë e ekzistencës së tij në gojën e popullit, përpunuar nga Marin Sirdani në librin e tij “*Skënderbegu*” në bazë gojëdhënash (1926), janë me rëndësi kombëtare. Ai është hero i shqiptar *κατ' ἐξοχήν*<sup>3</sup>. Rinia shqiptare rritet me adhurimin ndaj tij dhe i njeh bëmat e heroit. Çdo tipar i qenies së tij, çdo

<sup>3</sup> Gr.: shembullor, fr. par excellence. (Shënim i përkthyesit)

ndodhi e jetës së tij studiohet dhe mbahet shënim, dhe është krenar kushdo që mund të sjellë diçka të re për figurën e këtij heroi. Migjithëse kanë kaluar 450 vjet që nga vdekja e tij, ai vazhdon të jetojë si qendër unike e vëmendjes, si mbrojtës popullor, i admiruar njësoj si nga të krishterët ashtu edhe nga muhamedanët. Burimet kryesore dhe më të hershme për jetën dhe për bëmat e Skënderbeut janë veprat e shqiptarëve gegë Pal Engjëlli dhe Marin Barleti. Që të dy kanë qenë nga radhët e klerit katolik dhe për bashkëkohësin e tyre kanë lënë të dhëna të shkruara në gjuhën latine. Pal Engjëlli ka qenë kryepeshkop i Durrësit dhe sekretar shteti i Skënderbeut, kurse Marin Barleti ka qenë djalë i ri gjatë viteve të fundit të Skënderbeut dhe ka shkruar në Venedik, sipas modelit të Quintus Curtius Rufus<sup>4</sup>, veprën e vet prej 13 librash: *“Marini Barletii Scodrenensis sacerdotis de Vita et Rebus gestis Georgi Castrioti, Epirotarum Principis”* (Frankfurt a.M. 1578)<sup>5</sup>. Në një kohë të mëvonshme, muhamedani Naim Frashëri shkruan gjithashtu eposin e vet *“Histori e Skënderbeut”*, ashtu si edhe peshkopi ortodoks Fan Noli shkruan në vitin 1921 veprën e vet *“Historia e Skënderbeut, mbretit të Shqipërisë (1412-1468)”*, si edhe katolikët shqiptaro-veriorë Tef Curani veprën e vet *“Skanderbegi vita te Nollumat e Shqipërisë”*, dhe Ernest Koliqi dramën e vet *“Kushtrimi i Skanderbeut”*. Asnjë popull tjetër nuk është bashkuar me një besnikëri të tillë të jashtëzakonshme rreth një shenjtori unik të kombit, si Shqipëria rreth Gjergj Kastriotit.

Nga dashuria për gjuhën amtare dhe nga doket e nga zakonet popullore buron synimi i shtresave të gjera të popullit shqiptar për ta zgjeruar horizontin vetjak përmes studimesh më të thelluara. Më shumë të rinj të këtij populli, nga ç’është ndoshta e përballueshme për nivelin e tij të jetesës, po shkojnë jashtë vendit me bursa të shtetit, më përpara sidomos në Austri (në Klagenfurt, në Grac, në Vjenë), në Gjermani (në Lajpcig), në Itali përgatiten mësues nëpër institucione pedagogjike, nëpër fakultete universitetesh përgatiten mësues të shkollave të mesme, avokatë e mjekë, dhe, me dëftesat e me diplomat e tyre të doktoratës, kthehen në atdhe që të ushtrojnë profesione intelektuale.

Shqiptarët janë mendjehapur, për ata studimi është diçka e lehtë; ata janë një popull i shëndetshëm dhe i freskët nga mendja dhe meriton çdo vlerësim

<sup>4</sup> Historian romak që ka shkruar historinë pothuajse të plotë të Aleksandrit të Madh në dhjetë vëllime. (Shënim i përkthyesit)

<sup>5</sup> Lat.: “Prifti shkodran Marin Barleti për jetën dhe bëmat e Gjergj Kastriotit, Princit të Epirotëve.” (Shënim i përkthyesit)

lidhur me seriozitetin e me thellësinë që përpiqen t'i përvetësojnë e t'i përhapin njohuritë shkencore. Sidomos në fushën e gjuhësisë, që e ka aq për zemër popullit shqiptar, kanë dalë tashmë bashkëpunëtorë që duhen marrë seriozisht në zhvillimin e mëtejshëm: Aleksandër Xhuvani është gramatikan dhe pedagog i zoti; Justin Rrota është njohës i sintaksës, i historisë së letërsisë dhe i metrikës; Eqrem Çabeu është specialist i dialektologjisë e i folklorit dhe historian i gjuhësisë krahasuese; Gaetan Petrotta, nga Piana dei Greci në Sicili, autor i një historie letërsie të shkruar në italisht.

Krahas kësaj, qysh në fillim lirika përbën fushën krijuese më të afërt tek ata që janë të etur për krijimtari letrare. Dhe të tillë ka shumë. Diçka e vlefshme është krijuar krahas diçkaje të pavlerë. Ashtu si kudo gjetkë, edhe këtu, në fushën e poezisë lirike, lulëzon diletantizmi krahas poetëve të mirëfilltë. Vepra “*Bagëti e Bujqësi*” e Naim Frashërit, pra, Gjeorgjiket<sup>6</sup> shqiptare, që përmban pjesë tërë hijeshi idilike dhe vepra tjetër e tij “*Lulet e Verës*” ofrojnë disa lulëzime lirike plot aroma. Filip Shiroka, me pseudonimin poetik Geg Postriba, në të dy vëllimet e këngëve të dallëndysheve ka dhënë melodi tërheqëse, të një malli të vërtetë e të ndier për atdheun; Asdreni (Aleksandër S. Drenova), Luigi Gurakuqi dhe Hil Mosi këndojnë plot hijeshi, ndërsa Vinçenc Prenushi nga rrethi intelektual i françeskanëve, nxjerr prej thellësive të shpirtit të vet patriotik e të devotshëm këngë plot ndjenjë nga poezia e trevave amtare. Ndër më të rinjtë ka dalë Lasgush Poradeci, si lirik filozofik, me një gjuhë vetjake, e cila bie në sy nëpërmjet tiparesh të reja e të shumta dhe me tema origjinale.

Arti narrativ i shqiptarëve lulëzon në novela ose në tregime të shkurtra. Ndonjëherë ndeshim pjesë të arrira (“*Miku*” i Ernest Koliqit). Përgjithësisht, në këtë fushë nevojitet edhe më shumë përvojë. Tregimet përfundojnë shpesh pa shkëlqim dhe pa pikë kulmore, ndonjëherë janë pa fantazi, janë vetëm rrëfime të një ndodhie, të realizuara shpeshherë me përshkrime të arrira të natyrës dhe të botës shpirtërore. Kënaqësia e madhe nga natyra amtare dëshmon për shkathësi të autorëve në pasqyrimin e ndjesisë së tyre ndaj bukurive të atdheut, për mprehtësinë e pamohueshme të shqiptarit në gjykimin e bashkatdhetarëve, dëshmon për dëshirën e tij në vlerësimin e pamjes së jashtme dhe të botës së

---

<sup>6</sup> Virgjili: “Bukoliket” dhe “Gjeorgjiket” - Këngë baritore dhe poemë për bujqësinë. (Shënim i përkthyesit)

brendshme të njeriut, ose edhe për kënaqësinë që ai përfton nga diskutimet e gjata, ku heronjtë shprehin botëkuptimin e tyre. Novelistë janë Lumo Skëndojo (pseudonim i Midhat Frashërit), Ernest Koliqi, Mihal Gramenoja, Andre Skanjeti, Justin Rrota, Faik Konica, Mitrush Kuteli, Kolë Mirdita, Vedat Kokona, L. Eftimiadhi, Sotir Gurra, etj. Romanet e mira janë akoma të pakta. Deri më tani duket sikur kjo nuk është fushë që shqiptari e ka për zemër, sikur mendja konkrete dhe e zgjuar nuk i ka hapur ende flatrat e fantazisë për t'u larguar plotësisht nga mbretëria romantike e botës absurde. Më anë tjetër, pikërisht në fushën e përrallës, që është gjithashtu mënyrë të treguari krejt jashtë realitetit, intelekti i popullit shqiptar ka qenë i frytshëm në një nivel kaq të lartë origjinal dhe estetik. Sidoqoftë, duhet pritur një zhvillim i mëtejshëm edhe në fushën e romanit. Krahas veprës “*Oxhakut*” të Mihal Gramenos, “*Pushka e tradhëtarit*” të Zef Harapit, “*Kthimi i Skënderbeut në Krujë*” të Llambi Dardhës, “*Midis dy grash*” të Milo Duçit, “*Valë mbi valë*” të Ndue Harapit, dua të ndalem në mënyrë të veçantë e me kujdes te romani i Foqion Postolit “*Lulja e kujtimit*”. Është roman i mirëfilltë. Ngjarjet e këtij romani janë shumë interesante dhe të larmishme, personazhet janë përshkruar në mënyrë të hollësishme, duke ngjallur me shkathtësi te lexuesi simpati dhe antipati për heronjtë gjatë leximit, ndërsa mjedisi historiko-geografik përshkruhet në mënyrë të spikatur. Ngjarjet zhvillohen në Korçë, gjatë periudhës së fundit të sundimit turk. Kundërvënia midis partive politike, midis filogrekëve dhe patriotëve shqiptarë, është përdorur me shkathtësi si motiv i ngjarjeve. Dashuria e një çifti të ri, si bërthamë poetike e së tërës, përshkruhet thjesht dhe në mënyrë tërheqëse, ndërsa ideja për ta vënë një lule, lulen e kujtimit, lulen e mendimit, si një motiv përralle që lind dashurinë, që shëron sëmundjen, si një element drejtues që përshkon të tërën, është gjetur mirë dhe është realizuar me mjeshtëri të rrallë. Skenat e veçanta tregojnë mjeshtëri përshkrimi, siç janë skena natësore e ujkut, çeta e cubave, llogaritari finok dhe heroina mendjeçoroditur në kopsht. Këtu gjeniu shqiptar ia ka arritur të shkruajë një roman të mirëfilltë. Ndërkaq, populli shqiptar ka shumë e shumë më tepër talent për satirën. Syri i mprehtë i shqiptarëve edhe për dobësitë e veta, për kënaqësinë që i ngjall shpotia, dëshira e tyre për kritikë kanë bërë që te Faik Konica dhe te Gjergj Fishta (“*Anzat e Parnasit*” dhe “*Gomari i Babatasit*”), te “*Hanko Halla*” e Ali Asllanit, te “*Dhaskal Gjoka*” i Ilo Mitkë Qafzezit, te komeditë satirike (“*Kandidati për ministër*”, etj) të Kristo Floqit, lindin satirikë luftarakë. Një figurë e tillë si Disja e Fishtës, doktoresha, një plakë

e varfër, e cila, si pasojë e budallallëkut dhe e mendjehetësisë së bashkëqytetarëve të saj, por të padjallëzuar, fiton namin e një doktoreshe të aftë dhe arrin të pasurohet; tezja plakë e Ali Asllanit, e cila lëvdon kohët e shkuara dhe gratë e tanishme, duke kritikuar veprimet e tyre; mësuesi grekoman Gjoka i Qafëzezit dhe ambiciozi politik i Floqit kanë dalë nga tipat popullorë dhe janë bërë figura të dashura të popullit.

E afërt me satirën janë tablotë e qarta të jetës së përditshme nga Musine Kokalari. Në libërthin e vet "*Siç më thotë nënua plakë*", ajo jep dymbëdhjetë tablo nga jeta e mjedisit të saj të thjeshtë, të një fshati toskë në Çamëri. Gjuha e saj është gjuha plot kolorit e popullit. Në formë dialogu, jep dy gra që grinden për asgjë me njëra-tjetrën, për mustaqet e Çelos, siç thuhet në gojën e popullit të Shqipërisë së Jugut. Në një skenë tjetër, dy gra të reja i ankohen shoqja-shoqes për telashet që kanë me vjehrrat e tyre të liga, ose përsëri, në një skenë tjetër, një nuse kthehet në shtëpi dhe përshkruan vajtimin e mbasditës rreth shtratit ku rri shtrirë një i vdekur. Ose gra llafazane i tregojnë njëra-tjetrës për ndarjen me një rriosh që shkon në mërgim. Ose lehja pa shkak e një qeni shtëpie që u kall frikën grave, sepse, sipas bestytisë popullore, kjo nënkupton një rast vdekjeje në fshat, dhe natyrisht që goja e popullit ka të drejtë, sepse, ja shiko! Ja ku vjen lajmi se djali i ri Musta ka vdekur dhe ja ç'thonë tani gratë për këtë vdekje, duke qarë e duke dërdëllitur dhe kjo është sërish një arritje prej mjeshtri. Në këtë mënyrë, autorja arrin të japë një panoramë të çmuar kulturoro-historike të jetës fshatare dhe familjare, çka dëshmon për një mprehtësi të hollë psikologjike, për një humor të spikatur, duke dhënë, nga ngjarjet e thjeshta të jetës së përditshme, tablo të bukura e të përsosura me një gjuhë shembullore artistike.

Krahas kësaj krijimtarie të pasur, zhvillohet më tej letërsia fetare e të krishterëve dhe e muhamedanëve në revistat "*Zani i Shna Ndout*", "*Leka*", "*Hylli i Dritës*", nga njëra anë, dhe "*Kultura Islame*", më anë tjetër. Por vetëm rrallëherë gjen polemika në këtë letërsi, ajo është më fort letërsi apologjike, dashuria ndaj popullit të thjeshtë ndikon për zbutjen e marrëdhënieve midis njerëzve. Tabloja e krijimtarisë letrare shqiptare do të ishte e mangët po të mos përmendnim simpatinë e madhe të shqiptarëve për themelime gazetash. Disa gazeta janë përmendur tashmë: "*Ilyrija*", "*Shkëndija*", "*Gazeta e Rë*", "*Përtpjekja Shqiptare*", që mund t'i përmendim sërish si organe të krijimtarisë letrare serioze. Tekstet letrare



shkollore janë një element tjetër i edukimit popullor. Dhe duhet lëvduar fakti që kokat më të afta të popullit nuk e quajnë si diçka fort të mirë hartimin e teksteve shkollore. Ata e dinë se ushqimi shpirtëror që i japin rinisë është pleh në arën e ardhmërisë së kombit. Prandaj, sipas tyre, mjaftojnë plotësisht më të mirët për ta mbjellë këtë arë. Një element tjetër i edukimit popullor është letërsia e përkthyer. Sikurse kemi treguar, letërsia shqipe në pjesën më të madhe i ka rrënjët në truallin e vet. Ndikimet e jashtme nuk janë dhe aq të mëdha. Meqë thesari i poezisë popullore vendase është trualli amtar, në të cilin zhvillohet letërsia shqipe, ajo është tejet origjinale. Poezia popullore e epikës heroike dëshmon për pika takimi me poezinë e fqinjëve sllavë dhe kesisoj më i madhi i Shqipërisë, Gj. Fishta, është ndikuar nga kroati Ndre Kaçiç. Ekzistojnë edhe lidhje me folklorin grek dhe ajo që është përgjithësisht ballkanike është pronë edhe e poezisë shqiptare. Por në tërësi, shqiptarët janë vetvetja në epikë, në lirikë e në satirë. Në fushën e romanit dhe të novelës, shqiptarët duhet të mësojnë akoma. Në fushën e dramës nuk ecet dot pa model të huaj. Diçka me të vërtetë e madhe në fushën e dramës nuk është krijuar ende. Vetë Fishta ankohej shpesh se i duhej së pari të studionte me themel dramaturgët e mëdhnj të popujve të lashtë dhe të Evropës Perëndimore, që të mësonte strukturën dramatike. Është e sigurtë përpjekja e shqiptarëve për të mësuar nga kombet e mëdha. Për këtë dëshmojnë veprat e shumta që janë përkthyer nga letërsia e huaj. Krahas grekëve dhe romakëve të lashtë, janë anglezët, gjermanët dhe italianët ata që parapëlqehen prej tyre. Për të përkthyer “*Iliadën*” e Homerit kanë guxuar Naim Frashëri, Fishta dhe Frano Alkaj, për “*Odisenë*” Pashko Gjeçi, për “*Apologjinë*” dhe “*Kritonin*” e Platonit Spiro Konda, për “*Eneidën*” e Virgjilit Henrik Lacaj, madje drama indiane “*Sakuntela*” e Kalidasës<sup>7</sup> është përkthyer nga Faik bej Konica. Ferit Vokopola përkthen “*Suret e Kurani*”. Dramat e Shekspirit i ka shqipëruar Fan Noli, po ashtu edhe “*Kthimin e Skënderbeut*” të shkrimtarit Longfellow. Nga gjermanishtja ka përkthyer Hil Mosi: poetët e tij të preferuar kanë qenë Shileri, Gëtja, Hajnia dhe Kërneri. Lazër Shantoja u ka dhënë bashkatdhetarëve të vet në gjuhën e tyre amtare veprat e Gëtes “*Hermani e Dorotea*” dhe “*Faustin*”. “*Vilhelm Telin*” e Shilerit e kanë përkthyer njëherazi Shantoja dhe Skënder Luarasi. Eqrem Çabeu dhe Karl Gurakuqi janë përkthyesit eruditë të letërsisë shkencore gjermane. Poetët e mëdhenj italianë

---

<sup>7</sup> Poet indian i fundit të shekullit IV dhe i fillimit të shekullit V. (Shënim përkthyesit)

gjetën tek Ernest Koliqi dhe Vinçens Prenushi përkthyesit e vet shumë të aftë. Me francezët merret Vedat Kokona. Kjo është vetëm një përzgjedhje. Trajtimi hollësisht dhe shterueshëm sipas vlerës dhe llojit të letërsisë së përkthyer në shqip nga gjuhë të huaja është një detyrë tërheqëse, që duhet të bëhet objekt i një punimi më vete.

Po e përfundojmë këtë skicë të zhvillimit të letërsisë shqipe. Ai që i hedh një vështrim përmbledhës krijimtarisë letrare shqiptare, i shpreh popullit të vogël, por shumë të talentuar, bindjen se, sidomos që nga viti 1879 dhe më vonë në mënyrë shumë intensive pas shpalljes së pavarësisë më 28 nëntor 1912, ka dëshmuar brenda një kohe relativisht të shkurtër se nga natyra ka në mendje e në zemër të dhëna të çmuara, se, për fat, mbyllja shekullore u ka shërbyer shqiptarëve për të ruajtur vizionin e shëndoshë dhe forcën krijuese shpirtërore, se ata, brenda një kohe çuditërisht të shkurtër, gjatë afro tri dekadash, kanë krijuar një letërsi shumë të pasur dhe që meriton respekt. Krahas kryeveprave që i takojnë letërsisë botërore, qëndrojnë krijime poetike, të cilat, si dëshmi e ndjenjës dhe e mendimit shqiptar, janë të çmuara në aspektin kulturor-historik, sepse janë të vërteta dhe të pandikuara nga jashtë. Dhe kjo le të vlejë si karakteristikë e letërsisë shqipe të deritanishme: ajo nuk lundron e tërhequr me ballamarin e një letërsie të huaj, përkundrazi, ajo është kryekëput letërsi shqipe. Kjo i jep një vend nderi në radhën e letërsive të popujve ballkanikë dhe në historinë e letërsisë botërore.

E përktheu nga origjinali gjermanisht  
Prof. ass. dr. Naim Kryeziu

## Summary

### Maksimilian LAMBERC

#### THE DEVELOPMENT OF ALBANIAN LITERATURE

The oldest monument significant for Albanian language has its origin in the time of Skanderbeg (Skënderbeu), precisely in northern Albania. This is the baptismal formula, published by the archbishop of Durrës, Pal Engjëll, friend and aide of Skënderbeu, in his 8th of November, 1462 pastoral letter.

The oldest text in Tosk Albanian has its genesis at a later time (in southern Albania); it consists of two short linguistic records that remain printed in Greek letters in the front and back of a parchment of a Greek codex which dates back to the 14th century.

The oldest authors treat mainly religious themes. Authors were priests. The earliest of them was Gjon Buzuku, born in the Northern Highlands; he published "Meshari" [The Missal] in 1555, which contains religious prayers to Saint Mary, psalms on forgiveness of sins, litanies, a catechism and the masses of the ecclesiastic year.

Albanian folk songs are either lyrical or epic. Lyric songs include choral songs, mourning songs, love songs, nuptial songs dhe cradle songs. Epic songs incorporate songs of bravery, songs of warriors (Këngët Kreshnike) and legends. The songs of bravery are short rhapsodies.

No other nation has dealt with its own folk poetry in such an early phase of its spiritual development and in such intensity, such love and in such a conscious act; no other people has been able to recognize its worth, has discerned it, collected it and studied it with such scholarly seriousness as the Albanian people. Folk poetry occupies a central position in Albanian spiritual life.

The cult of Skënderbe takes its strength from the kindling of nationalistic feeling and love for autochthonous folklore. The hero from Mat becomes a symbol of the national unity of disperse and divided tribes and the object of passionate research. Folk literature and written literature centered on Skënderbe emerge vigorously. The songs that treat the figure of Skënderbe and the continuity of his existence for Albanian people are of national significance. Albanian youth enters adulthood adoring the hero and celebrating his deeds.

Albanians are open-minded; for them, research is rather easy; they are a healthy people, with a fresh mind, and they deserve appreciation with regards to their seriousness and depth at which they attempt to absorb and spread scholarly/scientific knowledge. Many scholars, especially in the field of linguistics, which is so dear to Albanian people, have already emerged and need to be taken into account for further study. Additionally, lyrical poetry is, from early on, the most congenial creative field for those eager for literary creation. And there are many who are eager for it.

The determination of Albanians to learn from great nations is a sincere one. Manifold translated works from other literatures are an evidence of this. Apart from Ancient Greeks and Romans, the English, Germans and Italians are preferred. Detailed and extended treatment based on the value and type of translated literature into Albanian is an attractive task, one that must be an object of a separate study.



**Prof. dr. Osman GASHI**

**SHEKSPIRI DHE SHEKULLI YNË  
(Në 400- vjetorin e vdekjes)**

*“He was not of an Age, but for all Time” (Ben Jonson)*

Në katërqindvjetorin e vdekjes së Shekspirit është shumë e vështirë të thuhet diçka e re, e pathënë më parë për të e që nuk do të ishte një përsëritje e thjeshtësuar e gjykimeve e e fakteve të ndryshme. Pa dyshim të gjithë jemi të vetëdijshëm për faktin se Viliem Shekspiri, tashmë nuk është vetëm shkrimtari më i njohur anglez i Renesancës, dramaturgu, poeti, kronikani, teatrologu, krijuesi i vlerave të pamatshme letrare e artistike, por gjithsesi një institucion, të cilit duhet t’i qasemi e ta analizojmë si të tillë nga këndvështrime, para së gjithash interdisciplinare. Pikërisht ashtu siç shprehej bashkëkohësi i tij, krijuesi Ben Xhonson: “Ai nuk i takon vetëm një epoke, por është për të gjitha kohët”.

Por çfarë mund të thuhet për kohën e Shekspirit, për atë që mund ta quajmë *kobë reale, e dokumentuar, historike?* Në vitin e lindjes së Shekspirit (1564), siç vëren Stephan Greenblatt<sup>1</sup>, rreth 254 njerëz kishin vdekur nga epidemia e murtajes në Stratford mbi Avon, nga 800 banorë sa kishte atëherë vendlindja e Shekspirit. Një vit më heret rreth 20.000 londinezë kishin vdekur nga kjo epidemi, ndërkaq më 1603 – madje 36000 njerëz. Në vitin e lindjes së Shekspirit në tërë Anglinë jetonin 3.060000 banorë ndërsa më 1600 4.510000. Londra më 1550 kishte 200000 banorë, ndërsa më 1600, 375000.

Historianët e Evropës kanë pohuar se nga 78 milionë banorë sa kishte afërsisht Evropa përpara murtajes, pas fashitjes së saj mbeti me 32 milionë më

---

<sup>1</sup> “The Norton Shakespeare, New York, London, 1997 (Stephen Greenblatt, *General Introduction*, f.1-76).

pak. Një imazh të jashtëzakonshëm artistik për këtë e kishte paraqitur novelisti Italian Xhovani Bokaçio tek “Dekameroni” i tij.

Çfarë dobie ka letërsia nga përmendja e këtyre statistikave? Çfarë na thonë për zhvillimet letrare, për natyrën e përgjithshme, karakterin dhe filozofinë e letërsisë përgjithësisht e të veprave të Shekspirit veçanërisht? Duke qenë se vepra e Shekspirit është e lidhur pashkëputshëm me teatrin, skenën, aktorët, regjisorët, botimin, shtypjen e shumëzimin e teksteve dramatike, me modifikimin e përpunimin e tyre, pastaj me spektatorët, raportin e shoqërisë me letërsinë, këto fakte historike e sociologjike na ndihmojnë shumë për të identifikuar dhe veçuar kontekstin dhe orientimet stilistike në një periudhë të rëndësishme të kulturës evropiane përgjithësisht. Studimet krahasimtare e interdisiplinare do të na ndihmonim të shpalosnim karakterin e vërtetë të syzheve të veprave të tij, madje edhe të atyre që quhen *syzhe të huazuara*, të personazheve, të intrigave, të zgjidhjeve shpesh të habitshme të situatave dramatike etj.

\*\*\*

Një çështje të veçantë që studiuesit e kanë vënë re te dramat e Shekspirit është edhe *statusi legal i gruas* në shoqërinë angleze të kohës. Po flasim për epokën e Humanizmit e të Renesancës, atributet e së cilës i bart pa dyshim gjithandej edhe vepra dramatike e tij. Personazhet si: Gertruda, Ofelia, Dezdemonja, Xhuljeta janë shembuj të një këndvështrimi të ri, në harmoni me filozofinë dhe synimet e Epokës. Rreth 40% e martesave, pohonte Stephan Greenblatt, në *Angli kishin dështuar të lindnin fëmijë të gjinisë mashkullore dhe në këto rrethana baballarët kishin qenë të detyruar që pronën ta bartnin tek vajzat e tyre, më rrallë tek vëllezërit, nipat apo kushërinjtë. Në shumë familje babai kishte vdekur më përpara se fëmijët meshkuj të rriteshin mjaftueshëm për të administruar pasurinë e pronat dhe përkohësisht ato prona mbeteshin nën udhëheqjen e nënave<sup>2</sup>. Duke parë syzhetë e veprave të Shekspirit, përballjet e personazheve, fatet e tyre, raportet familjare, hakmarrjen, kryesisht tek tragjeditë, konstatimet e mësipërme na bëhen edhe më të qarta. Konceptet si shoqëri dhe letërsi përgjatë gjithë historisë na janë shfaqur si dy anë të një litari, të lidhura pafundësisht, sa merr njëra anë, tërheq tjetra dhe anasjelltas. Një përballje fatale, rrënuese midis*

<sup>2</sup> Stephen Greenblatt, Norton Shakespeare, General Introduction...

shoqërisë moskuptuese, injoruese dhe indiferente dhe individit të rebeluar e introvert u shpërfaq në epokën e letërsisë moderniste, shumë më vonë nga koha e Shekspirit. Personazhi i Hamletit është pa dyshim pinjoll, prototipi i kësaj përballjeje, kësaj lufte, ku paraprakisht dihet humbësi, ai që do të gremiset në humnerë. Hamleti sikur bart mbi supë mëkatet e moskuptimet e të gjitha kohëve, mëkatet e moskuptimet e dhjetra karaktereve para tij siç janë: Prometeu, Oresti, Mbreti Edip si dhe të tjerë pas tij si: Verteri i Gëtes, Çajld Haroldi i Bajronit, Eugjen Oniegin i Pushkinit, Raskolnikov i Dostojevskit, Jozef K. i Kafkës, Hari Haler i Heses, Zoti Merso i A. Kamysë.

Me të drejtë Fan Noli theksonte se *arsyeja kryesore e vojtjeve të Hamletit duhet kërkuar më tepër në ndjenjën që ka pësuar një tronditje fatale për vdekje se sa në mendjen që është i pazoti për pun' e veprim. Për të kuptuar mirë sjelljen e tij, duhet të dimë që kemi përpara nesh një të sëmurë me ethe, i cili është ngritur me pahir nga shtrati për të mbaruar një detyrë të shenjtë, i cili gjysmë n'ëndërr, i këputur e me shpirtin ndër dhëmbë, përpigjet me qip e me thonj të ngjitet zvarrë përpjetë në majën e bregut para se të rrëzohet për dhe pa frymë. S'është as i gjallë as i vdekur, as i marrë as nër mënt as i zgjuar as i fjetur tamam; ndodhet buzë vdekjes, buzë vetëvrasjes, buzë marrëzisë, buzë greminës, ku e di që, heret a vonë do të përmbysset e do të copëtohet. Mëndja e tij banon në varrezat midis fantazmave, skeleteve dhe kafkave grimacante.*<sup>3</sup> Dhe këtë Noli e quante *penda demoniake* e Shekspirit.

Nëse i rikthehem sërish pohimit të Ben Xhonson për Shekspirin dhe e kontekstualizojmë në kohë veprën e tij, do të mund të shpalosnim një trashëgimi shumë të pasur letrare e kulturore parashekspiriane, të lidhur me veprën e Shekspirit që nga letërsia antike greke, ndonëse studiuesit kanë pikasur edhe pikëpjekje të rëndësishme midis veprës së tij dhe një drame indase të shekullit të pestë, të quajtur “Sakuntala” e Kalidasës.

Burimet e veprave të Shekspirit janë të llojllojshme, që nga ato mitologjike, religjioze, letrare e historike, siç mund të përmenden veprat “Jetët paralele” të Plutarkut, tragjeditë e Eskilit, Sofokliut, Euripidit, epet e Homerit e të Virgjilit, poezitë e Pindarit e deri te “Kronikat” e Rafael Holimshed. Mirëpo, në radhë të parë, duhet të pajtohemi që në mënyrë të veçantë Shekspiri “duket të ketë qenë i ndikuar edhe nga lëvizja e re humaniste, duke marrë, përveç tjerash shembujt më

<sup>3</sup>Viliem Shekspiri: “Hamleti”, Prishtinë, 1981 (parathënie e F. S. Nolit).



të mirë nga vepra e eseistit francez Mishel de Montenj. Shumë nga dramat e Shekspirit, po kështu, shprehin një vlerësim për konceptin aristotelian sipas të cilit veprimet e vërtetshme janë një mendim i artë midis frikës dhe mbrojtjes në luftë”.

#### SHEKSPIRI DHE PASARDHËSIT

Është pohuar se Shekspiri, bashkë me Eskilin, Sofokliun dhe Danten është një nga shkrimtarët më të mëdhenj në botë. Dy të parët janë dramaturgë antikë, Dante (nëse e vështrojmë në kontekstin e Humanizmit) gati bashkëkohës i tij. Sipas studiuesit kroat të letërsisë Milivoj Solar, “tragjeditë e Shekspirit dallohen në masë të madhe nga ato greke, i lidh me to vetëm zgjedhja e personazheve, karakteret e jashtëzakonshme, “të forta”, forca e pasioneve dhe pashmangshmëria e fatit. Tragjeditë greke janë të shkruara për një publik tjetër dhe për një tip tjetër të shfaqjes teatrore.”<sup>4</sup>

Mirëpo gati çdo periudhë letrare pas Renesancës ka prodhuar, ose, së paku, ka bërë përpjekje të prodhojë Shekspirin e vet. Poetët romantikë anglezë Viliem Uordsuorth dhe Semjuel Tejlor Kollërixh e botuan veprën e tyre të përbashkët “Baladat lirike”. I pari futi në të fragmente nga vepra e Shekspirit “Magbethi”; Xhon Kitsi e përmendte Shekspirin kudo që shkonte dhe inspirohej nga veprat e tij ndërkaq Kollërixhi konsiderohej shekspiriani i vërtetë i romantizmit. Afri në domenin e strukturës e të përmbajtjes së veprave gjejmë edhe midis Shekspirit dhe Servantesit, siç janë psh. ndërfitjet përmbajtësore – *drama në dramë* të “Hamleti” dhe *novelat e pavarura* (kryesisht të marra nga vepra tjetër e tij (“Novelat shembullore”) *përbrenda romanit* “Don Kishoti i Mançës”.

Po kështu, në kohën e romantizmit Hamleti konsiderohej si një intelektual me një vullnet të dobët, i lartësuar e fisnik në fjalë dhe mendime, por i paaftë të veprojë. Mbi këtë postulat ishin ngritur rryma e orientime nga më të ndryshmet ideore e stilistike përbrenda romantizmit si: bajronizmi, satanizmi, dhembja e shekullit, pikëllimi botëror. Por ndryshe nga romantikët, personazhet e Shekspirit janë njerëz me tipare thellësisht humaniste, madje edhe në kundërthëniet e tyre, “njerëz të aftë për penë dhe për shpatë”.<sup>5</sup> Motivet e shpeshta të dramave të tij si

<sup>4</sup> Milivoj Solar: “Povijest svjetske književnosti”, Zagreb, 2003, f. 8.

<sup>5</sup> “Fantazma te “Hamleti”, një kohë të gjatë i ka shqetësuar shekspirologët. Nuk ishin të sigurt a kishte ardhur ajo nga ferri apo nga purgatori dhe nga ndonjë lloj teologjie: protestante apo katolike,

çmenduria, vrasjet, dhuna, gjakderdhja, ishin diçka që i kërkonte publiku; nuk konsideroheshin qëllim por mjet.

## SHEKSPIRI DHE SHEKULLI YNË

Në teatër ekzistojnë gjithnjë dy kohë: ajo e ngjarjes që shfaqet në dramë, e cila mund të përcaktohet dhe ajo e atyre që e shohin dramën, e cila vazhdon të ekzistojë edhe kur në skenë fiken dritat<sup>6</sup>. Bashkëkohësia, bashkë//kohësia i lidh këto dy kohë. Bashkëkohësia në të gjitha artet, mirëpo më së shumti në teatër shpreh njëkohësisht zgjedhjen e traditës, apo, të themi më drejt, *bashkëkohësia është zgjedhje e së kaluarës si model*. Bashkëkohësinë e Shekspirit e vërejmë kudo: në aktualitetin dhe universalitetin e tematikës së veprave të tij. Ato tema janë: ndarjet klasore, racizmi, çështjet e seksualitetit, jotoleranca, roli dhe statusi shoqëror i gruas, krimi, lufta, sëmundjet, vdekja – tema të pashmangshme edhe në shoqërinë dhe në letërsinë bashkëkohore.<sup>7</sup>

Po kështu, shfaqja “e dramës njerëzore” si dhe ballafaqimi i njeriut me fatin e tij e bëjnë atë krejtësisht të afërt me ndjeshmërinë e njeriut të sotëm dhe përfshirjen e asaj “drame njerëzore” në letërsinë e sotme.

Duke përfunduar këtë analizë mbi dimensionet e vërteta të veprës letrare të Viliem Shekspirit në relacion me bashkëkohësinë, nuk arrij dot t’i ik tundimit për

si dhe përgjithësisht sa mund t’i besohet një studenti të kthyer nga Wittenbergu. Vështirësi edhe më të mëdha me fantazmën kanë regjisorët. Funkzioni dramatik i fantazmës është i rëndësishëm, por është edhe më e rëndësishme pyetja se si duket fantazma. Sikur fantazmë... Por si duket fantazma? Fantazma e mbretit të vdekur duhet t’i frikësojë jo vetëm rojat dhe Horacin në terracën e kështjellës, por njëkohësisht duhet të zgjojë tmerr te shikuesit – bile aq sa të mos shkaktojë të qeshura” (Manfred Pfister, Drama (teorija i analiza), Zagreb 1998, faqe 403)

<sup>6</sup> Këtu mund të diskutojmë edhe disa aspekte që kanë të bëjnë me reprezentimin e kohës, p.sh. kundërthënien midis konceptit të kohës si objektivitet dominant i kronometrisë empirike dhe të asaj që nisët nga përjetimi subjektiv i kohës. Koncepti objektiv i kohës formalisht manifestohet me konkretizimin e fortë të kronologjisë; ora e murit në dhomën e ditës të familjes Selicka e realizon këtë konceptin me një qartësi ekstreme, derisa ora në dhomën e ditës të familjes Smith të E. Joneskos (*Këngëtarja tullace*), e cila troket me frekuenca plotësisht arbitrare, sjell një gjendje *ad absurdum*. Tek Shekspiri (*As you like it*) thuhet drejtpërdrejt: “në mal nuk ka orë...” (nga Manfred Pfister: “Drama” (teorija i analiza), Zagreb, 1998, f. 403.

<sup>7</sup> Shekspiri në kohë të ndryshme ishte herë më pak e herë më shumë “bashkëkohës”. Gjithsesi “më bashkëkohësi” ishte në periudhën e të ashtuquajturit *rebelim romantik*.

të ripërsëritur pjesë a copëza të një dialogu të zhvilluar midis dy burrave, cituar nga studiuesi i madh polak i dramës Jan Kott, nga një ditar i hershëm.

Skena është një pjesë e gurtë e bregdetit në Jersey, në një nga ishujt e Normandisë, në kanalin La Mansh, më afër Francës sesa Anglisë dhe gati buzë Atlantikut. Është një mbrëmje e acartë dimri dhe valët e larta godasin bregun. Dy burrat zbresin ngadalë nëpër çelthinën te bregu ku frynte erë e fortë.

- “Çfarë mendon për internimin tënd”? – pyet i riu.
- “Që do të jetë i gjatë”, përgjigjet plakun. Heshtje. Derisa i biri sërish e pyet babain:
- “Çfarë mendon të bësh”?
- “Do ta sodis oqeanin”. Heshtja u bë edhe më e gjatë.
- “Po ti, çfarë do të bësh”?
- Do ta përkethej Shekspirin”.

Burri i vjetër ishte Viktor Hygo, i riu Francis Viktor Hygo, deri nga fundi i shekullit XIX përkthyesi më i mirë i Shekspirit. Në atë bisedë, shënuar në ditarin e të birit, oqeani dhe përkthimi i Shekspirit janë krahasuar në mënyrë thelbësore. Hygoin e kishte internuar në Jersey Napoleoni III dhe ai atje kishte qëndruar 18 vjet.

Për Shekspirin vlen pohimi i Persi Bush Shellit se *shkrimtarët janë, jo vetëm krijues të epokave, por edhe krijesa të epokave*. Shekspiri i kishte vendosur themelet e humanizmit anglez e evropian, por duke qenë i këtillë ai edhe vepra e tij shumëdimensionale u bënë pjesë e traditës më të mirë dhe prijëse e epokave të mëpastajme deri në ditët e sotme. Impakti i tij deri më sot është fundamental në teatër, film, në tërë filozofinë perëndimore, në gjuhën angleze e përgjithësisht në jetën e njeriut të zakonshëm. Kur themi Shekspiri, e mendojmë si një reminishencë vargun “Të rrosh a të mos rrosh” dhe kur e përsërisim “të rrosh a të mos rrosh”, pa dyshim na shkon mendja menjëherë te Shekspiri. Kur i shkroi këto fjalë në tragjedinë “Hamleti”, të thëna nga një djalosh “i traumatizuar nga vdekja e babait të tij”, nuk mund ta themi me siguri të plotë, nëse e kishte menduar se me këtë pohim ai po depërtonte thellë në zonat e errëta të kuptimësisë së ekzistencës njerëzore dhe njëkohësisht po na ftonë ne, brezat e tërë, t’i shkojmë pas e t’i kërkojmë atje përgjigjet, të vërtetat fundamentale, universale jetësore.

## Summary

**Prof. dr. Osman GASHI**

### **SHAKESPEARE AND OUR CENTURY (On the 400<sup>th</sup> anniversary of his death)**

William Shakespeare is not only the most well-known writer, playwright, poet, chronicler and creator of unfathomable artistic and literary value, but also an institution which needs to be approached and analyzed from an interdisciplinary viewpoint, true to the expression of his contemporary, Ben Johnson: “He was not of an age, but for all time!”

The sources of Shakespeare’s work are of all sorts, ranging from mythological and religious to literary and historical, noteworthy of which are Plutarch’s “Parallel Lives,” Aeschylus’, Sophocles’, Euripides’ tragedies, Homer’s and Virgil’s epics, Pindar’s poetry, etc. However, we first need to specifically acknowledge that Shakespeare “seems to have been influenced by the new humanist movement, influenced by the work of French essayist Michel de Montaigne. Furthermore, many of Shakespeare’s plays express an assessment of the Aristotelian concept that virtuous actions “are a golden thought between fear and protection in war.”

Every period after the Renaissance has produced or at least has tried to produce its own Shakespeare. Romantic English poets William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge published their joint collection of poems called “Lyrical Ballads.” Wordsworth included fragments from Shakespeare’s *Macbeth*; John Keats alluded to Shakespeare and was influenced by him whereas Coleridge was considered to be the true Shakespearean of Romanticism. Similarities in the domain of structure and content can also be found between Shakespeare and Cervantes, e.g. content interposition – *play within a play* in *Hamlet* and *independent novellas* (mostly drawn from “Exemplary Novels”) within *Don Quixote*.

Moreover, Hamlet was regarded as an intellectual with insufficient willpower, sublime and noble in thoughts and words, but unable to act. Many stylistic and conceptual movements and orientations were kindled through this postulate: Byronism, Satanism, Mal du siècle and Weltschmerz. Yet, unlike romanticists, Shakespeare's characters are persons with deeply humanist attributes, even in times of internal contradiction, "masters of the pen and sword."

Percy Bysshe Shelley's assertion that writers are not only creators of epochs but also creatures of epochs is applicable to Shakespeare. Shakespeare set the cornerstones of English and European humanism, and as such he and his multidimensional work became part of the best literary tradition and leaders of the epochs to come. His legacy is present to this day in theater, film, Western philosophy, the English language but also in the lives of ordinary people.

**Prof. asoc. dr. Bujar HOXHA**

## **SEMIOTIKA DHE METAFORA E PYJEVE NARRATIVE NË VEPRËN E UMBERTO EKOS**

### **1. Hyrje. Rreth një lloji tjetër të sistemit semiotik: procesi i semiozës**

Umberto Eko ka dhënë një kontribut të jashtëzakonshëm për zhvillimin e proceseve të informacionit dhe komunikimit, si dhe për aplikimin e tyre në lloje të ndryshme të shprehjeve artistike, përmes semiotikës si qasje metodologjike. Qëllimi im në këtë tekst është, para së gjithash, ta hulumtoj procesin e rrëfimit (narracionit) si një procedurë semiotike, si dhe teknikën e të shkruarit si strategji tekstuale. Një mënyrë e këtillë e hulumtimit rrjedh kryesisht nga tri shkaqe: 1. Të dy elementet janë rezultat i proceseve të informacionit dhe të komunikimit,; shih, (Eco, 1979); 2. Të dy elementet e tejkalojnë procesin semiotik, që do të thotë se bëhen objekt i procesit të interpretimit; dhe, përfundimisht, 3. Që të dy elementet janë përfshirëse (komplementare) njëri me tjetrin, ose, me fjalë të tjera, që të dy elementet shndërrohen në metoda aplikative analitike në fushën e shkencës dhe artit.

Janë të shumtë shkencëtarët që kanë elaboruar çështjen e tekstit dhe të analizës së tij. Disa nga ta, janë përpjekur të japin kontributin e tyre në fushën e letërsisë, si p.sh. Çetmen, (shih: *Chatman, 1978*), *kurse disa të tjerë, në fushën e vetë semiotikës, me theks të veçantë të semiotikës së kulturës*, si p.sh. J.M. Lotman. Për dallim nga këta, Eko ka tentuar ta analizojë tekstin si një entitet më vete. Në këtë tekst, do të përpiqemi të japim një klasifikim të qartë të elementeve të përmendura, të cilat, mes tjerash, shpresojmë që përmes shembujve, do ta gjejmë vendin e duhur edhe në fushën e arteve. “*Gjashtë udhëtime nëpër pyjet narrative*”, shih: (Eco, 1994b); (Eco, 1994c); (Eco, 1997), dhe “*Roli i lexuesit*” shih: (Eco, 1994a); (Eco, 1984a), na japin mundësinë për të krijuar një orientim metateorik të një “semiotike të pastër”. Kjo mundësi në realitet i vendos kornizat e një semiotike të precizitetit; shih:

(Hoxha, 2016), para së gjithash, të proceseve të informacionit, por jo vetëm kaq. Kjo edhe i tejkalon proceset e cekura, duke aluduar kështu në një teori të përgjithshme të interpretimit. E gjithë kjo, siç e ka thënë edhe vetë Eko shumë më parë, argumenton një proces të vazhdueshëm (pa ndërprerje)<sup>1</sup> të semiozës; shih: (Eco, 1962).

Marrë përgjithësisht, Umberto Eko gjen mënyra për të arritur një kompromis me shkencëtarët e tjerë që kanë kontribuar në mënyrë specifike për problemin e tekstit në semiotikë. Ose, me fjalë të tjera: në kuadër të kontributit të tij teorik, ai asnjëherë nuk ka refuzuar cilëndo teori, aksiomë apo hipotezë e cila ka qenë e themeluar si postulat shkencor nga shkencëtarë të tjerë. Përkundrazi, lirisht mund të themi se, kontributi i tij qëndron mbi bazën e një komplementariteti, inkluziviteti dhe gjithëpërfshirjeje të më tepër se një sugjerimi apo propozicioni shkencor, gjë që vendosmërisht kontribuon për krijimin e një teorie të përgjithshme të metakomunikimit. Si pasojë e kësaj, mund të konkludojmë se semiologjia e përgjithshme e komunikimit<sup>2</sup> është pjesë integrale e argumentimit të ekzistencës së shkencave humanistike-shoqërore.

Edhe pse të gjitha sferat e tjera “të shkencës” së Ekos janë të lidhura njëra me tjetrën, është e evidente se duhet të jepet dhe të elaborohet një prezantim i përgjithshëm i veprimtarisë së tij vetëm kur të gjitha elemente e përmendur do të kalojnë përmes një procesi të sintezës, sipas një metode të transformimit të shumësisë së porosive të dhëna nga vetë autori. Për shembull, njëri ndër sistemet semiotike, së paku sipas Sosyrit, është gjuha; shih: (Saussure, 1959). Sipas Ekos megjithatë, artet paraqesin një lloj tjetër të sistemit semiotik, apo më mirë: një lloj të çuditshëm<sup>3</sup> të sistemit semiotik. Këtu duhet bërë një sqarim. Me sintagmën “sistem semiotik”, në këtë kontekst, do të nënkuptojmë “një sërë sinjifikimesh dhe të sinjifikuesve, të cilët bashkohen në një emërues funksional të quajtur kod”; shih: (Eco, 1975); (Eco, 1979:38). Një sistem i tillë, sigurisht që ka nevojë të komunikojë me një sistem tjetër semiotik, i cili në këtë rast, përfaqësohet nga lexuesi apo kritiku i veprës artistike. Pra, thënë shkurtazi, kjo është pika prej ku Eko e fillon analizën e tij në *“Gjashtë udhëtime nëpër pyjet narrative”*, (1994). Duke i

<sup>1</sup> Formulimi është huazuar nga Pirs. Shih: (Peirce, 1960).

<sup>2</sup> Dallimi mes “semiotikës” dhe “semiologjisë” është irrelevant në këtë kontekst. Terminologjia do të sqarohet më poshtë në këtë tekst.

<sup>3</sup> Këtu mbiemri “i çuditshëm” duhet të ketë një kuptim metaforik.

marrë parasysh faktet e lartpërmendura, përfundojmë se, po ashtu, për shkak të lexuesve të tij të nderuar, siç shprehej vetë Eko, dhe për shkak të bashkëpunimit me lexuesin, ai në të vërtetë na shtyn të kuptojmë se edhe ne po bëhemi lexues të tij, gradualisht, pjesë e një procesi narrativ (apo të rrëfimit).

### 1.1. Hyrja në pyll - bota e rrëfimit (narracionit)

Metafora e Ekos rreth pyjeve narrative, mes tjerash, i përket edhe proceseve të transformimit, së paku në mënyrën që e paramendonte Çomski; shih: (Çomski, 1984). Këto procese i quaj transformative, jo vetëm për shkak të faktit se në rastin e Ekos flasim për aplikimin e mikrostrukturave të tekstit, por edhe për shkak të faktit se qëllimi i tij është tejkalimi i mikroleximit për shkak të një makroleximi. Kjo, pa dyshim se këtë autor e bën multidimensional, e rrjedhimisht pra, konstatojmë se analiza dhe veprimtaria e tij është multidisiplinare. E gjithë kjo që thamë, argumenton me sa vijon: procesi i komunikimit nuk ndalet vetëm te përcaktimi i një preciziteti matematikor, përmes procedurave të caktuara; në lidhje me këtë, shih: (Shannon & Weaver, 1948). Por, proceset e përmendura vazhdojnë po ashtu edhe në kuadër të një jopreciziteti apo të një ambivalence (madje, marrë edhe në kuptimin metaforik të fjalës, mes tjerash), siç edhe në fakt ndodh në fushën e llojeve të ndryshme të artit (që, semiologjia *i lexon si tekst*), pikërisht për shkak të aplikimit të imagjinatës njerëzore. Duhet të jetë e qartë këtu se kjo pikëpamje ka nevojë për një elaborat më të hollësishëm, pikërisht për arsye se është njëra ndër temat specifike me të cilat Eko merret ekskluzivisht në librin e tij. Fiksoni dhe realiteti, duhet patjetër të theksojmë, luajnë rolin kryesor kur flasim për artin e letërsisë tek Eko, për arsye se këto dy elemente kanë kontribuar për tejkalimin e precizitetit të proceseve gjuhësore dhe të informacionit, në kontekstin për të cilin po diskutojmë. Kjo e fundit mund të argumentojë një lloj tjetër të semiozës, e cila në veten e saj, e përmban edhe elementin e poetikës (apo të poetizmit); e kjo do të thotë se, me këtë nënkuptojmë mes tjerash, edhe një lloj të komunikimit poetik me lexuesin, për dallim të precizitetit të përmendur në kuadër të një procesi ideal të komunikimit. Autori propozon një metaforë për ta arritur qëllimin që ka përcaktuar: hyrjen në pyjet narrative. Ose, me fjalë të tjera:



autori na jep mundësinë e interpretimit të sjelljes së njërive narrative në kuadër të llojeve të ndryshme të shprehjes artistike.

Duke marrë parasysh faktin se këtu po përpiqemi të analizojmë pak më thellësisht disa nga postulatet teorike të librit të Ekos për të cilin po diskutojmë, është e nevojshme të theksohet se sipas vetë autorit, “*teksti letrar, apo edhe teksti artistik, paraqesin një labirint, nga i cili është shumë vështirë të dalësh*”; perifrazimi është imi; shih: (Eco, 1997). Siç do të shohim ca më poshtë, kjo pjesë e këtij teksti do të merret me ato faqe të librit të Ekos, të cilat argumentojnë postulate të caktuara relevante, në lidhje të ngushtë me qasjen e tij ndaj realitetit artistik dhe letërsisë.

Çdo libër ose çdo vepër artistike e përshkruar në këtë libër teorik të Ekos, paraqet një labirint të veçantë. Kjo e fundit na tregon po ashtu se, çdonjëri prej këtyre “labirinteve” specifike paraqet një sistem semiotik. Në fillim të librit, për shembull, e theksojmë përkushtimin ndaj Italo Kalvinos, nga ana e vetë autorit, i cili është i shkruar në gjuhën latine. Ky përkushtim sigurisht që është shkruar jo vetëm pse të dy shkrimtarët kanë qenë shokë edhe në jetën e tyre private, por edhe për shkaqe të tjera: para së gjithash, për arsye se Kalvino i ka takuar epokës postmoderne. Parashtrahet pyetja, pse? Sipas Ekos, (por po ashtu edhe sipas autorëve të tjerë), periudha postmoderne paraqet kolazh të fragmenteve, të intervenimeve intertekstuale, të cilat së bashku, përbëjnë një tërësi. Që të krijohet kjo tërësi, siç tashmë shpresojmë të jetë e qartë, të gjitha këto pjesë, fragmente, intervenime intertekstuale, duhet të bashkohen. Dhe, e gjithë kjo, si përfundim, është pjesë e një diskursi semiotik. Me një fjalë, hyrja në labirintin e Ekos, qysh nga fillimi, karakterizohet me një definicion implicit të periudhës postmoderne në letërsi, gjë që për autorin, është një argument i mjaftueshëm për një proces tjetër të semiozës, ose me fjalë të tjera, për qasje tjetër apo ndryshe ndaj asaj të poetikës. Eko, në mënyrë të ngjashme, në faqet fillestare të librit të tij, dëshiron të shëtisë rreth ca veprave narrative. Ja se si vetë Eko e shpjegon metaforën e tij.

*Pasi që përpiqem t'i justifikoj të gjithë titujt për të cilët e kam marrë idenë e mallkuar për t'i përzgjedhur, më lejoni ta arsyetoj titullin që e kam përzgjedhur për ligjëratat e mia. Pylli është një metaforë për tekstin narrativ (apo të rrëfimit), jo vetëm për titujt e fabulave, por për çdo tekst narrativ. Ekzistojnë pyje siç është Dablina ku në vend të Kësulëkuqes mund të takohen Meri Blum, ose p.sh., Kazabllanka, ku takohen po ashtu Ilsa Lund ose Rik Blejn. (Eco, 1997:34)*

Siç mund të vërejmë, vetë Eko e sqaron metaforën e tij, si dhe qëllimin e saj në veprën e tij, njëkohësisht. Qëllimi i tij, natyrisht, nuk është të koncentrohet në vetëm një vepër artistike të vetme, por të theksojë disa fragmente të veprave të ndryshme nga aspekti i tij, të cilat sipas tij, flasin për procesin e rrëfimit.

Siç thotë edhe vetë Eko, sa i përket pjesës teorike të analizës së tij, po qe se tashmë gjendemi brendapërbrenda tekstit narrativ, dalja nga ai është një proces tepër i vështirë. Kjo fjali e perifrazuar e Ekos, në realitet e argumenton analizën e tij të mëtejshme rreth metaforës së përmendur në këtë libër. Këtu po japim edhe mendimin tonë: edhe sipas shkencës mbi shenjat (së paku, sipas Sosyrit), e më vonë, edhe sipas shkencës mbi interpretimin kognitiv të kuptimit (semiotikës), fenomenet jetësore dhe shkencore paraqisnin një fenomen obsional, një mundësi për të zgjedhur. Kjo nuk përfundohet vetëm nga veprat e Ekos (madje duke i marrë parasysh edhe veprat e tjera të tij, veç këtyre që po i diskutojmë), por edhe nga kontributet e shkencëtarëve të tjerë (posaçërisht të atyre siç ishin Giro dhe Pirs), të cilët gjithashtu, marrë nga aspekti i përcaktimit të precizitetit të kuptimit, por edhe nga aspekti i transformimit të mesazhit në trajtat e tij të ndryshme, e kanë argumentuar po të njëjtin fenomen.

Eko megjithatë, na ofron edhe një sqarim të metaforës së tij, i cili është në përputhje me konstatimin që e dhamë më lart. Për shkak të konfirmimit të një argumentimi të tillë, këtu po japim edhe një fragment nga sqarimi i tij teorik, i cili shpresojmë që do të japë zgjidhjen përfundimtare rreth metaforës së lartpërmendur.

*Një pyll është, sa për të përdorur metaforën e Borgesit, (një tjetër mysafir i Norton Lectures, "Ligjëratave të Nortonit", shpirti i të cilit do të jetë prezent në ligjëratat e mia), një kopsht me shumë rrugë të cilat shpërndahen në drejtime të ndryshme. Edhe kur në pyll nuk gjen dot rrugë, gjithkush mund të shkojë pas rrugës së vet të imagjinuar, duke vendosur të shkojë ose majtas, ose djathtas ndonjë druri, etj., duke bërë zgjedhjen për rrugën gjatë takimit me çdo dru që has. Në një tekst narrativ, lexuesi është i detyruar në çdo moment të bëjë zgjedhje. Në realitet, ky obligim i zgjedhjes manifestohet madje edhe në nivelin e çfarëdo lloji të shprehuri, së paku gjatë çdo takimi me një folje kalimtare. (Eco, 1997:26)*

Siç mund të shihet nga citimi, Eko e thekson mundësinë e lexuesit për të zgjedhur, pikërisht për arsye se, e gjithë kjo është në përputhshmëri, siç tashmë është e njohur, me zgjedhjen e opcioneve, në kuadër të vetë semiotikës. Po ashtu, edhe R.O. Jakobson, kur flet për tiparet dhe veçoritë dalluese, (për shembull, të metodës krahasimtare mes gjuhëve të ndryshme); shih për shembull: (Innis, 1985), na mundëson ne, (për shembull, si lexues), të zgjedhim dhe të pyesim: cili duam që të jetë rezultati përfundimtar në semiologji apo edhe në semiotikë? Kuptimi primar, apo sekondar i fjalës, fjalisë, tekstit, etj? Ai thotë se kjo varet prej nesh, lexuesve të tekstit.

Një çështje e natyrës krejtësisht tjetër, mund të zbulohet kah fundi i këtij citati të shkurtër nga Eko. Ai gjithë këtë situatë e krahason me një folje kalimtare. E kjo, me fjalë të tjera, do të thotë se, autori pothuajse nga vetë fillimi i librit të tij, na njofton me konceptimin kohor; gjë që paraqet një ndër postulatet e rëndësishme të Ekos, e që është në lidhje të ngushtë me procesin narratologjik. Sipas mendimit tonë, si përfundim, ky problem duhet të analizohet nga dy aspekte të rëndësishme: nga aspekti filozofik si dhe nga ai lingvistik. Duke e marrë parasysh faktin se një pjesë e madhe e këtij libri i është përkushtuar faktorit “të kohës”, në vazhdim do ta elaborojmë këtë faktor, nga aspekti filozofik.

## **2. Kompleksiteti i konceptit “kohë”: a është koha pjesë e shkencës mbi rrëfimin, apo është pjesë e një diskursi filozofik?**

Numërimi historik i kohës (posaçërisht ai që i referohet së kaluarës), dhe përcaktimi i saj në kategori të ndryshme shkencore dhe profesionale është kaq i rëndësishëm sa është e rëndësishme edhe ekzistenca e qenies njerëzore si një krijesë koshiente dhe e vetëdijesuar. Kjo njësi teorike, në shikim të parë filozofike, ka rëndësi të madhe edhe në planin e të shprehurit artistik. Për dallim të konceptit fizik të kohës, (atë të cilin e aplikojnë shkencat ekzakte apo të natyrës), në rastin e të shprehurit artistik, përveç determinimit të saj fizik dhe filozofik, këtij koncepti i jepet edhe një domethënie psikanalitike; e në bazë të kësaj, edhe komunikologjike, me ç’rast tejkalohen kufijtë e saktësisë kohore. Me fjalë të tjera, me konceptin “kohë” si të tillë, ne nuk kemi thënë asgjë, nëse këtij nuk i shtohen një sërë reflektimesh teorike (apo, diskursesh teorike), gjë që në rastin konkret të

mënyrave të ndryshme të të shprehurit artistik, këtë koncept, do ta sensibilizonte si një element të pamohueshëm.

Dallimet dhe ngjashmëritë e ndryshme tipologjike, të llojeve të ndryshme të artit (varësisht nga qasja me anë të së cilës shqyrtohen), në bazë të një shqyrtimi sinkronik (apo po të duam, edhe diakronik: me çka nënkuptojmë hulumtimin e origjinës, etimologjisë dhe historiografisë së ekzistencës së shprehjes artistike), paraqesin një mundësi për gërshetimin e një sërë interpretimeve të trajtave të ndryshme kohore. Ose, më konkretisht: ky lloj shqyrtimi nënkupton shqyrtimin e tyre në llojin e strukturës thelbësore dhe të asaj sipërfaqësore.<sup>4</sup> Këtë të fundit, mund ta argumentojmë me faktin se, është i mundur një dekompozim i fenomeneve abstrakte në konkrete, sipas modeleve linguistike dhe semiotike. Kjo më tutje argumentohet po ashtu me faktin se vetëm në këtë mënyrë, elementet e caktuara për analizë, ashtu siç tani p.sh. flasim për faktorin e kohës, do të jenë në gjendje të kalojnë përmes procesit të sintezës, duke fituar kështu si rezultat, mënyrën e hapur të leximit dhe mikroleximit të tyre. Në realitet, Eko kërkon nga lexuesi një konkretizim formal të çfarëdo lloj teksti të lexuar.

Para se të merremi me fenomene konkrete, duhet ta sqarojmë dilemën që e parashtruar në nëntitull: a është faktori kohë pjesë e një diskursi filozofik?

Nëse fillojmë me analizën objektivistë të ngjarjeve të përditshme duke vazhduar deri tek kompleksiteti i një veprë artistike (duke qenë se, e gjithë kjo natyrisht, është në lidhje të ngushtë me veprimet njerëzore sipas qasjes antropocentrike), do të duket qartë objektivizmi absolut, i cili mbretëron deri tek G.W. Hegel. Megjithatë, është e nevojshme të theksojmë këtu se, ndryshimet në kuadër të interpretimeve të ndryshme filozofike filluan të vijnë në shprehje pas kohës së Xhon Lokut, në kohën e pozitivizmit; atëherë kur, edhe elementet e irracionalizmit, “të strukturës së papranishme”; shih: (Eco, 1968), apo madje edhe elementet e komunikimit mes strukturave dhe mes sistemeve semiotike, filluan të shqyrtoheshin edhe nga aspekti filozofik. Duke i marrë parasysh faktet e cekura,

---

<sup>4</sup> Edhe pse Çmoski është marrë me këtë problematikë në sferën e gjuhësisë (e posaçërisht të sintaksës), duhet të jetë e qartë se kjo terminologji është përdorur shumë më herët. Qëllimi ynë këtu megjithatë është i natyrës metodologjike, për arsye se dallimet dhe ngjashmëritë veçmas, të cilat krijojnë tipologji, shpalosin perspektiva të tjera të rëndësishme, në kuadër të aspektit kohor tek një shprehje e caktuar artistike.

parashtrijmë pyetjet që vijojnë: deri ku arrin diapazoni shkencor i semiotikës? Ose me fjalë tjera: a është e vërtetë se vetëm me tejkalimin e opozicioneve binare, që janë karakteristike për semiologjinë; shih: (Saussure, 1959), arrijmë te semiotika, apo është e vërtetë se semiotika ka origjinë dhe predispozita filozofike; shih: (Peirce, 1960)? Dhe së fundmi, a nuk është e vërtetë se Eko e definoi tekstin si entitet pragmatik; shih: (Eco, 1984b);(Eco, 1994a)? Përfundimisht pra, parashtrihet pyetja: a nuk është e vërtetë se pragmatika apo pragmatizmi vjen nga shkenca e logjikës dhe filozofisë? Këto pyetje, siç shpresojmë se mund të përfundohet, e argumentojnë komponentën e rëndësishme filozofike në kuadër të shqyrtimeve semiotike në përgjithësi. Tani megjithatë, është koha përsëri të kthehemi te shqyrtimi i diskursit filozofik i faktorit “kohë”.

Në kohët e sotme (shekulli XX e deri më sot), thuhet se “njeriu është qenie ontologjike e kufizuar nga temporaliteti i tij” (Heidegger, 1988: 379). Me fjalë të tjera, kjo mund të shpjegohet në mënyrën që vijon: shkolla filozofike posthegeliane i kthehet qenies njerëzore, i kthehet *subjektivitetit* të saj<sup>5</sup>, si dhe komponentës psikoanalitike të saj. Sipas filozofit Derrida megjithatë; shih: (Derrida, 1978: 197), “origjina e të shkruarit ka natyrë epistemologjike”<sup>6</sup>, që është edhe një element tjetër që varet nga faktori kohë: si një ndër faktorët vendimtarë në suazat e një krijimi artistik. Në rast se ky diskurs, është diskursi kohor, atëherë, sa i përket Ekos, mund të parashtrijmë pyetjen që vijon: a nuk është e vërtetë që teksti, interteksti, mesteksti, metateksti, flasin për një kohë kur tashmë një aktivitet ka përfunduar? A nuk është atëherë e vërtetë se, gjendja momentale psiko-emocionale e një personazhi ngandonjëherë mund të na kthejë në të kaluarën, e pastaj, përsëri të na drejtojë kah e ardhmja? Në rast se kjo është kështu, atëherë definitivisht koha i takon një konceptualizimi filozofik, pikërisht për arsye se këtu flasim për relacionet mes fiktives dhe realitetit; problem të cilit Eko i ka përkushtuar shumë faqe, si në veprat e tij artistike ashtu edhe në ato teorike.

## 2.1. Koha dhe llojet e ndryshme të shprehjes artistike në proces të semiozës

<sup>5</sup> Përveç Hajdegerit që cituam më lart, kështu mendonte edhe Dili; në semiotikë ; shih: (Deely, 2009).

<sup>6</sup> Përkthimi nga anglishtja si dhe perifraximi nga origjinali janë bërë nga autori i këtij punimi.

Pasi që deri tani folëm për një diskurs të ri, të cilin do ta quajmë *diskursi filozofik i Ekos*, mund të drejtohem kah procedurat semiotike të shprehjes konkrete artistike.

Arti përndryshe, si një shprehje emocionale dhe individuale e një qenieje “ontologjike” (së paku sipas Hajdegerit ), po gjithashtu edhe sipas linguistëve Xhon Lajns (John Lyons), dhe Çomski (Chomsky), e sheh mënyrën e vet për të dalë në strukturën sipërfaqësore, mes tjerash, edhe përmes elementit të rëndësishëm të kohës, ose sipas terminologjisë së Hajdegerit, përmes temporalitetit. Megjithatë, e gjithë kjo nuk ndodh vetëm përmes një përcaktimi të saj filozofik, por edhe përmes një përcaktimi psiko analitik dhe linguistik. Këto të fundit, paraqesin nivele të ndryshme të shqyrtimit analitik, të cilët presin të dekompozohen. Çdo element si i tillë, siç thotë edhe Artur Shopenhauer përsëritet deri në pafundësi. Rëndësia fundamentale e këtyre përsëritjeve “të kategorive artistike”, paraqet përcaktim të ndryshueshmërisë së tyre, si dhe përcaktim të zhvillimit të çdonjëres prej tyre, gjatë çdo përsëritjeje vijuese. Dhe përfundimisht, nëse e gjithë kjo pranohet si një hipotezë e saktë, a nuk është e vërtetë se koncepti apo kategoria e kohës në veprat e Ekos, paraqet një fenomen kompleks? Në rast se për shembull, një dialog i vetëm përsëritet mes Adsos dhe Viljemit tek “Emri i trëndafilut”; shih: (Eco, 1980), nuk do të thotë se i njëjti dialog nuk ndodh në ndonjë kohë tjetër, qoftë kjo edhe vetëm një kategori gramatikore. E gjithë kjo tek Eko ka një domethënie të dyfishtë: e para, pra, bëhet fjalë për një vijim formal (po të duam edhe kronik) të kohës, kurse e dyta, pra, bëhet fjalë po ashtu për një element esencial të aspektit të përmbajtjes së veprës së tij.

Tani është koha të marrim ca shembuj. Nëse në rastin e një teksti artistik, një shkrimtar, në një frazë apo fjali, ose edhe në një fragment në një tekst (me ç’ rast, siç shpresojmë që tashmë dihet, përsëri është në pyetje koha dhe sasia e saj) nuk ka pasur sukses që me anë të aftësive të tij përshkruese, narratologjike dhe analitike, ta arrijë qëllimin e tij/saj të paramenduar, atëherë ai/a jo do ta bëjë këtë me anë të përsëritje me qëllim të zbatimit të idesë së paramenduar duke aplikuar kështu elemente të reja të teorisë së letërsisë, siç janë: interteksti, nënteksti (ose përmes perifrazimeve të ndryshme, përmes figurave stilistike), etj. Në realitet, këto

janë ato “përsëritje” të kategorive artistike të Shopenhauerit. Gjatë përdorimit të çdonjëres prej tyre pra, shtohet nga diçka e re, siç tashmë duhet të jetë e qartë (përmes mjeteve që i ofron teoria e letërsisë). Këtë fenomen e theksojmë posaçërisht për shkak të faktit se tek Umberto Eko, qoftë shikuar si teorik, qoftë si shkrimtar, në mënyrë graduale, duke përdorur përsëritje të ndryshueshme përmes metodologjisë semiotike, shtohen elementet e reja, me qëllim të vetëm që përfundimisht të arrihen veçoritë semantike apo kuptimore), të cilat e japin formën përfundimtare të një teorie apo të një teksti narrativ.

Të merremi tani edhe pak me konceptin e kohës. Qëllimi është natyrisht, diskursi i tij në relacion me llojet e ndryshme të të shprehurit artistik. Të shprehurit artistik skenik, për shembull, matet patjetër me konceptin e kohës (në këtë rast, edhe me konceptin e saj fizik), pikërisht për arsye se, duhet të jetë e përcaktuar nga aspekti dramaturgjik d.m.th. cilat duhet të jenë fazat e zhvillimit të një ngjarjeje të përshkruar, në funksion të rentabilitetit kohor. Parashtrajmë këtu, pyetjen që vijon: a thua fragmenti, inserti, apo monologu, do ta ngadalësojnë rrjedhjen e kohës? Në të kaluarën, për shembull, poezia epike dhe epepeja, shprehnin një ngjarje që ka ndodhur në të kaluarën; përshkrimi ka qenë tradicional edhe në një kuptim kohor. Për dallim nga kjo, në periudhat moderne dhe postmoderne, paraqitet interteksti, i cili mund të shprehë një ngjarje që ka ndodhur në një periudhë të ndryshme kohore, në krahasim me rrjedhën e përgjithshme kohore të ngjarjes kryesore që përshkruhet në çfarëdo lloj vepre artistike.

Me qëllim që ta përfundojmë këtë pjesë të shqyrtimit tonë, është e nevojshme që t'i theksojmë postulatet shkencore që vijojnë.

Paralelizmi kohor është para së gjithash një diskurs filozofik, sepse merret me kohën *reale* dhe me *kohën kronike*; shih: (Benveniste, 1975). E theksojmë këtë fakt për arsye se një shkencëtar siç është Eko është në gjendje që të bëjë një dallim të llojit të tillë. Pyetjet në realitet, që imponohen në këtë kontekst, janë, për shembull, të ngjashme me këtë që vijon: cili është dallimi midis “kohës gramatikore”, kohës reale, dhe asaj “kronike”?

Ekzistojnë gjithashtu edhe shkaqe të tjera përse koncepti i kohës është kaq i rëndësishëm për këtë tekst. Paralelizmi kohor si një teknikë e të shkruarit, ka gjithashtu edhe rëndësi narratologjike, por edhe semiotike njëkohësisht. Arsyeja e gjithë kësaj qëndron në faktin se, kjo është njëra ndër mënyrat me të cilat ne

krijojmë rrëfime të ndryshme, njësi të ndryshme të tij, me qëllim të krijimit të një vepre artistike të vetme.

Dhe krejtësisht në fund: theksojmë se semioza është proces i bashkëveprimit të elementeve të cilat janë pjesë e një sistemi semiotik. Këtu do ta sqarojmë këtë situatë në një mënyrë shumë të thjeshtë: cili është referenti? Është e natyrshme të përgjigjemi se ky është teksti për të cilin ne pikërisht po diskutojmë. Cili është objekti? Natyrisht, jeta reale, objektet në shumës, prej të cilëve, autori inspirohet. Kush na përfaqëson? Kush është “raprezentamen”?<sup>7</sup> Është mënyra me të cilën ne e përfaqësojmë realitetin: llojet e ndryshme të artit.

Dhe edhe një herë, pyetja kyçe: ku është limiti, apo kufiri i një shqyrtimi apo elaborimi semiotik të një teksti artistik?

## 2.2. “Kodi” kompleks i labirintit të konceptit të kohës

Pylli i Ekos, i cili është narrativ (rrëfyes) paraqet një metaforë, siç thamë edhe më lart dhe është vetëm një shkak që ky autor të hyjë në këtë labirint që ka hyrje por nuk ka dalje. Me qëllim që të mos humbasim brenda tij, do të jemi të detyruar të lëmë “gjurmë”; shih edhe: (Derrida, 1978), në formë të shenjave, të cilat në fillim janë kaotike (apo, arbitrare), e pastaj bëhen të motivuara: ose më mirë, qëllimi ynë është që t’i motivojmë; shih: (Saussure, 1959).

Derisa arrimë te niveli i motivimit, e kjo do të thotë, t’i shtojmë kuptimin formës, labirinti (në këtë rast i Ekos, por njëkohësisht edhe yni si bashkëpjesëmarrës në një proces të semiozës të llojit të pazakontë), bëhet më kompleks, pikërisht për arsye se gjatë rrugës ne hasim në pengesa, zhurmë në kanalim komunikues, i cili, siç është e ditur, nuk guxon të ndërpritet. Një zhurmë e tillë apo pengesë, madje edhe në aspektin jashtëgjuhësor është edhe faktori i kohës, i cili, krahas aspekteve të tjera, i takon edhe natyrës së gjuhës. Koha tani është e koduar, komplekse, për arsye se, siç do të shohim së shpejti, është e shumëfishtë dhe shumëdimensionale. Ky është edhe shkak i pse, siç thotë edhe vetë Eko, asnjëherë nuk mund të dalë (Eko) nga labirinti. Tani është radha ta shohim këtë natyrë komplekse të kohës.

---

<sup>7</sup> Terminologjia është e huazuar nga Ch. S. Peirce (1960).



### 2.2.1. *Koha si koncept lingistik*

Edhe pse deri më tani folëm për konceptin e kohës në përgjithësi dhe i theksuam ca postulate të përgjithshme që janë specifike për shkrimtarin për të cilin po flasim, qëllimi ynë në këtë pjesë të tekstit do të jetë shqyrtimi i elementit të kohës nga aspekti lingistik, i cili jo vetëm sipas Ekos, por edhe sipas shkencëtarëve të tjerë, është i domosdoshëm për të sajuar një teknikë adekuate të të shkruarit; elemente pa të cilat, nuk mund të paramendohet një qasje kritike drejt një vepre artistike. Edhe një argument, mes tjerash, pse duhet ta shqyrtojmë edhe më tej faktorin e kohës, është edhe “teksti” si entitet semiologjik, siç e kemi theksuar më lart në këtë punim. Këtu tani do të japim edhe mendimin tonë rreth faktorit të kohës. Folja, ose me fjalë të tjera, veprimi, na tregon se në cilën kohë ndodh ndonjë ngjarje e caktuar. Në fushën e të shprehurit artistik, kjo ka domethënie të veçantë, për arsye se i vendos bazat e një qasjeje kritike analitike: diçka ka ndodhur tani, apo diçka ka ndodhur në të shkuarën; vjen dikush dhe i ndërpret ngjarjet që kanë ndodhur në të kaluarën, megjithatë, koha, koha reale (ose ajo e realitetit) akoma vazhdon, kështu që, si përfundim, në mënyrë automatike, ne jemi dëshmitarë të një ngjarjeje të re.

Qëllimi ynë në këtë pjesë të tekstit, është t’i cekim disa nga karakteristikat e përbashkëta të shkencës mbi gjuhën dhe të të shprehurit artistik dhe të interpretimit të tij në përgjithësi, e kjo me fjalë të tjera do të thotë: ta shqyrtojmë të gjithë atë që në kohët e sotme e quajmë tekst<sup>8</sup> (qoftë kjo prozë, poezi, tekst teatrore, sinopsis baleti, apo libretto e operas, etj). Koncepti “i shenjtë” gramatikor i kohës në të shprehurit artistik, është koha e pakryer apo imperfekti, d.m.th. vazhdueshmëria dhe iterativiteti i ngjarjeve. Për shembull, libri i Kalvinos, “Në rast se një udhëtar, gjatë një nate dimri...”<sup>9</sup>, fillon në mënyrën që vijon: “Nuk dija se a ta shkruaj këtë libër apo jo, por përsëri vendosa që ta shkruaj. Pra, libri është i keq, mos e lexoni” (perfrazimi është imi); parashtrahet pyetja: prej kur autori ka filluar që të mos dijë a ta shkruajë librin apo jo. Dhe natyrisht, përfundimisht pyesim: cila është domethënia e gjithë kësaj? Menjëherë do të përgjigjemi: rëndësia qëndron në vazhdueshmërinë e ngjarjeve; përshkruhet një veprim i cili ka

<sup>8</sup> Duke e marrë natyrisht këtu edhe definicionin e Ekos rreth tekstit; shih: (Eco, 1984b); (Eco, 1994a).

<sup>9</sup> Shih: (Calvino, 1981).

ndodhur në të kaluarën; e njëjta ngjarje duhet të zhvillohet, të arrihet kulminacioni, etj. Megjithatë, kjo duhet të arrihet edhe në suazat e një elementi tjetër, përpos atij të kohës; e ky është elementi i komunikimit: i komunikimit me lexuesin, me anë të të ashtuquajturit, kanal komunikativ; shih: (Shannon & Weaver, 1948). E pakryera pra, si kohë gramatikore, sipas kësaj, e paraqet atë kategori gramatikore e cila tregon se veprimi po vazhdon, se veprimi është përsëritës (apo iterativ), dhe si ai veprim është në zhvillim e sipër. Për shembull, në operën “Rigoletto” të Verdit, përderisa në skenën e tretë me duet në suazat e aktit të parë, vazhdon aria në mes të Rigoletos dhe Xhildës; një arie e cila në rastin konkret e shpreh vazhdimësinë e një ngjarjeje, narratori (për ta përdorur terminologjinë e Ekos), Rigoletto, na tregon se sa shumë e ka dashur të bijën, dhe më tutje, tregon, se si ka vdekur nëna e saj. E gjithë kjo, gjatë gjithë aries në duet, ndodh në një kohë gramatikore të pakryer. Siç do të shohim pak më vonë, sipas Ekos, njëri nga veprimet ndodh në një vijë kohore, në një vazhdimësi kohore; kjo në fakt e paraqet ngjarjen kryesore. Folur konkretisht, dashuria e babait ndaj së bijës i takon kësaj ngjarjeje kryesore, kurse rrëfimi rreth vdekjes të së ëmës (apo të bashkëshortes së Rigoletos), paraqet vijën e dytë kohore, në një kohë gramatikore të kryer (në “aorist”). Megjithatë, i gjithë ky diskutim, apo ngjarje specifike, ndodh po ashtu njëkohësisht, në kohën kur Rigoletto është duke biseduar me vajzën e tij. Përderisa akoma aria midis dy protagonistëve vazhdon, ne gjejmë edhe një kohë tjetër të kryer gramatikore: paraqitet shërbëtorja e shtëpisë, e cila i tregon Xhildës se, “Princi i Mantovës gjendet në shtëpi, i fshehur (nga babai i saj)”. Cila është zgjidhja semantike e gjithë kësaj? Xhilda është dashuruar në Princin e Mantovës, por këtë fakt nuk guxon ta dijë babai i saj; Xhilda kupton se princi është aty fshehurazi (pra, pa dijeninë e Rigoletos). Ose, në nivel semiotik: edhe mesazhi i intertekstit kalon përmes kanalit komunikativ, nga njëra në shenjën tjetër, në rastin konkret, nga Princi deri te Xhilda, por Rigoletto, siç e thamë, (shenja e parë që shndërrohet në topos semiologjik sipas Greimasit), nuk guxon të dijë për këtë. Sipas terminologjisë së Ekos nga ana tjetër, Rigoletto në këtë rast e paraqet strukturën e papranishme; shih: (Eco, 1968).

Për shkak të krahasimit me situata të ngjashme, këtu do të flasim edhe për romanin e Ekos, “Emri i trëndafilut”, (Eco, 1980). Gjatë gjithë kohës, në rrjedhën

e romanit, lexuesi nuk mund ta kuptojë pse njerëzit vdesin njëri pas tjetrit në bibliotekën mistike kishtare. Sistemet semiotike të mësuesit dhe të nxënësit janë në proces permanent komunikimi, me qëllim që ta arrijnë qëllimin: zbulimin e sekretit për ngjarjet që ndodhin në bibliotekën kishtare. Në fakt, nga ana tjetër e kanalit të komunikimit, gjendet struktura e papranishme, e cila zbulohet vetëm kah fundi i romanit. Libri i bibliotekës (në të cilën mund të hyjë vetëm një numër i caktuar dhe i kufizuar njerëzish), ka qenë i helmuar, kështu që kushdo që tentonte ta lexonte atë, vdiste.

Tani, për shkak të krahasimit, përsëri, do të themi edhe atë se, te “Rigoletto”, përderisa zgjat dueti, muzika është melankolike, romantike, në ritmin e një vals i të ngadalshëm; me një kuptim filozofik të paratregimit të ngjarjeve të kaluara nga ana e Rigoletos nga njëra anë, kurse nga ana tjetër, kur paraqitet shërbëtorja e shtëpisë, vërehet përdorimi i kohës së kryer, ritmi i muzikës përshpejtohet dhe jep një përshtypje të pritjeve psikologjike, për shkaqe receptive: publiku duhet të dijë se po vjen koha për të treguar një fakt të rëndësishëm në vijën kryesore përmbajtësore të veprës; e kjo është vetë “struktura e papranishme” e U. Ekos.

Gërshetimi i kategorive kohore, siç mund të shihet, madje edhe në kuptimin e tyre gramatikor, mund të vërehet në shumë lloje të tjera të të shprehurit artistik. Në veprat e teoritikut Eko, mund të shohim shumë analiza të tilla të ngjashme, të cilat kanë për qëllim theksimin e ngjashmërive dhe dallimeve tipologjike, në suazat e një poetike të veprës së hapur. Është e natyrshme të përfundohet se Eko ka ardhur në këto përfundime gradualisht, kështu që, edhe neve do të na duhen postulate të tjera shkencore, me qëllim që të nxjerrim një përfundim të ngjashëm rreth kontributit të këtij semiologu.

Këtu do të japim edhe një shembull, për shkak të ilustrimit të asaj që e thamë më lart. Skena e marshit solemn tek opera “Aida” e Verdit ka karakter të fitores nga aspekti ushtarak i fjalës (e që paraqet një aspekt të rëndësishëm përmbajtësor të dramaturgjisë së ngjarjeve të dhëna). Në kuadër të përmbajtjes së veprës, paraqitja e Amonastros në mes të skenës dhe dialogu i tij me të bijën, Aidën, përshkruhen (apo ngjajnë) në një kohë të kryer (“aorist”), përderisa, situatat, si për shembull, “Lavdi Egjiptit”, “Shkojmë në luftë”, dhe “Kthehu, o fitimtar!”, që këndohen me përcjelljen e korit (nga ana e protagonistëve të ndryshëm të operës), janë situata të cilat vazhdimisht ndodhin, të kalueshme, të dhëna në kohën e pakryer, e që janë pjesë e vijës kryesore të përmbajtjes së veprës.

Po të vazhdojmë me observime të këtilla, do të përfundojmë se, pothuajse në secilën fushë artistike, (ashtu siç do të kishte thënë edhe Breht, për artin skenik: “tregoni gjithë atë që është për të treguar, sepse është me rëndësi të tregohet”), koncepti i kohës, para së gjithash bashkë me bazën e tij linguistike, ka implikime të rëndësishme në nivelin semantik, filozofik dhe psikoanalitik.

### 2.2.2. *Statusi kohor i “Silvi” nga Zherar de Nerval*

*Je sortais d'un theatre outous le sours je paraissais aux avant scenes engrande tenue de souprant...*(Eco, 1994b: 15)

Ose në shqip:

*Dola nga një teatër në të cilin çdo mbrëmje rrija në prapaskenë (“proksenium”) me një dozë të lartë kureshtjeje dhe habie.*(Eco, 1997:38)<sup>10</sup>

Pasi që sqaruam ca postulate teorike të cilat i konsiderojmë relevante për kategorinë “kohë” nga aspekti gjuhësor, si njërin nga elementet e rëndësishme të këtij libri të Ekos, tani është koha që të merremi me shembuj të cilët na i jep vetë autori i kësaj vepre. Duhet megjithatë, të theksojmë këtu se, e gjithë kjo do të paraqesë një pikë fillestare për aplikimin e linguistikës në një spektër më të gjerë teorik; e kjo do të thotë: pika me anë të së cilës zgjerohet diapazoni i shkencës mbi gjuhën. Ose, me fjalë të tjera: në realitet, kjo do të thotë se jo vetëm filozofia (apo pjesë konkrete të saj) janë po ashtu objekt studimi i Ekos (dhe analizës së veprave të tij), pikërisht për shkak të presupozimit të prejardhjes së semiotikës si shkencë, por, kjo do t’i çelë rrugën edhe shkencëtarëve të tjerë për ta zgjeruar mënyrën e të kuptuarit të semiotikës si fushë akademike hulumtimi. Qëllimi ynë këtu pra, siç shpresojmë që mund të nënkuptohet, është se emëruesi i përbashkët i këtyre elementeve është në fakt semiotika; shkenca mbi interpretimin kognitiv të kuptimit.

Megjithatë, t’u rikthehemi tani veprave të Ekos. Arsyeja pse bëmë një analizë më të thukët rreth faktorit kohë është e dyfishtë: jetësore dhe

---

<sup>10</sup> Këtu me qëllim kam cituar origjinalin e Ekos, pasi që edhe citati i tij është i marrë nga romani i shkruar në frëngjisht.

fenomenologjike. Natyrisht, në suazat e një diskursi shkencor. Edhe në jetën e përditshme madje, mund të na ndodhin më tepër kohë; megjithatë, fizikisht mund të përjetojmë vetëm një kohë. Në fushën e shkencës dhe artit siç ishim në gjendje të dikutojmë, ky koncept përkap shumë kuptime konotative. Ose, me fjalë të tjera: atje ku ekziston imagjinata njerëzore, mund të ekzistojë edhe një “kohë e paramenduar”, ashtu siç mund të ekzistojnë situata të paramenduara, personazhe, rrethana, elemente të cilat vetëm një autor konkret i fushës së artit mund t’i paramendojë.

Semiologu Eko e zgjedh romanin e Zherar de Nervalit për të na shpjeguar konceptin e kohës në kuadër të një tërësie, të cilën e quan rrëfyeshmëri (narracion). Pikërisht për shkak të kohës së pakryer, në fillim të këtij nëntitulli e cituam fragmentin nga romani i Nervalit. Këtu, mes tjerash, japim edhe sqarimin e vetë Ekos rreth së pakryerës edhe nga aspekti gramatikor:

*Gjuha angleze nuk e posedon të pakryerën (imperfektin), dhe për t’iu përshtatur së pakryerës franceze dubet të kërkojë solucione të ndryshne: (për shembull, një botim i vitit 1887, e jep këtë version: “I quitted a theaterwhere I used to appeareverynight in the proscenium...”); kurse një tjetër, më bashkëkohor, tingëllon kështu: “I cameoutof the theater, where I appearedeverynight”. E pakryera është një kohë shumë interesante, për arsye se është zgjatëse (d.m.th., gjithmonë në vijim e sipër), dhe është iterative, (e përsëritshme). Në aspektin vijues (zgjatës), na thotë se diçka po ndodhte në të kaluarën, por jo në një moment preciz, kështu që, nuk dibet se kur ka filluar aksioni, e as kur dubet të mbarojë. Në aspektin iterativ (përsëritës) na autorizon që të mendojmë se ky aksion (veprim) është përsëritur disa herë. Megjithatë, nuk është asnjëherë e sigurt se kur kejo kohë mund të jetë iterative e kur vijuese, e kur mund të ndodhin të dyja aspektet së bashku. (Eco, 1997:38-9)*

Siç mund të shihet, Eko këtu merret edhe me kategoritë gramatikore të foljes, të cilat, sipas tij, e luajnë rolin kryesor në këtë kontekst. Është gjithashtu e njohur, edhe jashtë kontributit të Ekos se, folja e ka rolin kryesor në fjali, marrë thjesht vetëm nga aspekti gramatikor. Është e qartë pra, se, nga folja varet se te cila gjymtyrë e fjalisë do të bjerë veprimi; dhe a do të jetë folja kalimtare apo jo. Nga ana tjetër, marrë nga aspekti i teorisë së rrëfimit, përdorimi i saj adekuat (posaçërisht në kuadër të prozës, pikërisht për arsye se roli i saj shihet më mirë në këtë lloj artistik), po ashtu është vendimtar për aspektin për të cilin po diskutojmë.

Dhe përfundimisht, a nuk është e vërtetë se veprat artistike na flasin për një ngjarje që ka kaluar? Ja këtu, po japim edhe një përfundim të përkohshëm: llojet e ndryshme të të shprehurit artistik nga aspekti kohor, dallohen mes vete, sipas faktit se, a thua vallë “e kaluara” në të cilën po na rrëfejnë, është më larg, apo më afër nga e tashmja. Madje, edhe atëherë kur këto lloj shprehjesh artistike do ta paratregojnë të ardhmen, përsëri do të gjenden në ndonjë kohë të kaluar të paramenduar nga ana e autorit, (në përputhje me përvojën e tij/saj); e kjo do të thotë se përsëri këta autorë diçka na rrëfejnë, na informojnë, për një ngjarje që rrjedh në mënyrë permanente, që pastaj në fund, e gjithë kjo, të përfundojë në një mënyrë “të hapur poetike”. Edhe sipas Ekos pra, vetëm një poetikë “e hapur” e përdorur nga ana e autorit të veprës, flet për statusin artistik të veprave të tij/saj.

Së këndejmi, sa i përket romanit të Nervalit, Eko edhe më tej në librin e tij vazhdon me shqyrtimin e kategorive gramatikore të kohës. Në këtë pikë, edhe ne do të kishim shtuar një koment rreth kësaj teorie të Ekos: ai në realitet, qëllimisht e përdor termin “gramatikë” ose “kohë gramatikore”, me qëllim që të sqarojë se ky lloj perceptimi i këtij fenomeni nuk mbështet vetëm mbi normat e gjuhësisë. Ai si komunikolog, mes tjerash, dëshiron të argumentojë se, fenomenet gjuhësore gjithsesi ndikojnë te fjala artistike. Nga ana tjetër, thjeshtë është e njohur se një komunikolog ka të drejtë dhe detyrë para së gjithash, të tregojë se cilat janë funksionet shoqërore të gjuhës, për dallim nga një gjuhëtar, i cili ka për detyrë të tregojë se cilat janë elementet shkencore që përmes sintezës, e përbëjnë (apo krijojnë) atë fenomen, të cilin sot e quajmë gjuhë standarde; shih: (Innis, 1985). Ja se si Eko e komenton të pakryerën tek romani i Nervalit:

*Anglishtja mund ta shprehë iterativitetin (përsëritshmërinë) e shprehjes franceze prassiasis, ose duke iu përshtatur ndikimit tekstual të everyevening ( “çdo mbrëmje”), ose duke e theksuar iterativitetin përmes shprehjes: “I used to”. Nuk bëhet këtu fjalë për një rastësi, për arsye se, në masë të madhe elementi fascinues tek “Silvi” bazohet në një ndryshueshmëri të përcaktuar të të pakryerave dhe të kryerave (aoristit). Përpos kësaj, përdorimi i shpeshtë i të pakryerës argumenton gjatë gjithë ngjarjes një ngjyrë të të ëndërruarit, sikur të shikonim diçka me sy gjysmë të mbyllur. Lexuesi model për të cilin mendonte Nervali, nuk ishte anglofon, për arsye se gjuha angleze ishte tepër precize për qëllimet e tij. (Eco, 1997:39-40)*

Siç mund të shihet, gjatë analizës së veprave të këtitilla, Eko ka nevojë për “ndihmë nga gramatika”, ashtu siç shprehet në librin e tij. Kësaj radhe bëhet fjalë për një konceptim jashtëkategorik të kohës gramatikore të pakryer; ose me fjalë tjera: bëhet fjalë për një rast kur edhe shkenca mbi gjuhën përdor mjete jashtëkategorike, për të shprehur një gramatikë të caktuar; në rastin tonë, një kategori morfologjike. Folur më konkretisht, gjuha angleze gjen mjete të tjera, në këtë rast, ndajfolje kohore, të cilat janë në gjendje të tregojnë se, një ngjarje është duke ndodhur në mënyrë të pandërprerë.

Një tjetër shkak pse Eko e shqyrton statusin kohor të veprave të ndryshme artistike, është po ashtu edhe ekzistenca e rrëfyesit: narratorit. Me qëllim që të dimë se kush po na rrëfen, para së gjithash, duhet të dimë se, në cilën kohë kryhet ky rrëfim. Kjo është mënyra, ndoshta e vetmja mënyrë, ndoshta edhe mënyra më e thjeshtë për ta njohur rrëfyesin. E ashtuquajtura “e tashme” e autorit, nuk është edhe e tashmja reale. Kjo është arsyeja pse në momentin kur një status i tillë kohor do të kalojë përmes ndryshimeve (dhe kjo, paraqet një proces të caktuar të transformimit), lexuesi do të bëhet i vetëdijshëm se qëndron një kohë tjetër gramatikore e cila shpjegon se po na flet tjetërkush e jo autori i veprës; ose se, autori po na flet në emër të dikujt tjetër.

### **3. Arti i vonesës**

#### **3.1. A është e vërtetë se nuk mund të dalim, apo me qëllim nuk dalim nga labirinti i pyllit?**

Kur dhe pse na duket se një vepër artistike e cilitdo lloj nuk po përfundon akoma? Si ta bëjmë rrjedhën e një vepre poetike më të gjatë, më atraktive për lexuesin? Kur dhe pse autorët qëllimisht e vazhdojnë përfundimin e një vepre artistike? Cilat janë postulatet teknike dhe teorike që aplikohen për të arritur një qëllim të këtillë? Teoriku Eko i ka kushtuar një kapitull të tërë këtij problemi, në librin për të cilin po diskutojmë. Shpresoj po ashtu, se tashmë, mund të kuptohet pse, pak më lart e ndërpreme diskutimin e përgjithshëm rreth statusit kohor të një vepre artistike. Në realitet, kjo ndodh për një arsye shumë të thjeshtë: në rast se tashmë, përfundon koha e një vepre artistike, e cila është poetike (pavarësisht prej llojit të të shprehurit artistik), do të përfundojë edhe vetë vepra e tillë. Nga ana

tjetër, roli i autorit bashkë me lexuesit e tij është që të përpiqet që vepra të zgjasë sa më shumë, me të vetmin qëllim që të lexohet. Për ta sqaruar këtë problem, që është ngushtë i lidhur me përsëritjen dhe iterativitetin e ngjarjeve, këtu citojmë Ekon nga vepra e tij e lartcekur:

*Në pyll, ne zakonisht shëtisim. Në rast se nuk obligohemi të dalim nga pylli me çdo kusht për t' i ikur ujkut apo arushës, është më mirë të vonohemi, për ta vërejtur dhe shijuar më mirë lojën e dritës, që del nga drunjtë dhe që i gërvishit barërat që gjenden përreth; për të parë myshkun, këpurdhat, vegetacionin e këtij pylli. Vonesa nuk do të thotë humbje kobe: shpesh njeriu vetë vonohet duke menduar para se të marrë ndonjë vendim. (Eco, 1997:101-2).*

Duke pasur parasysh faktin se autori Eko, qysh prej fillimit të shkrimit të këtij libri, dëshironte të shëtiste nëpër pyjet narrative, edhe ky kapitull i tij, fillon me metaforën e tij të njohur të pyllit, në lidhje me procesin e rrëfimit. Një lexues model (gjithmonë sipas terminologjisë së Ekos), nga një autor pret që të vazhdojë argumentimin e tezave të përmendura qysh nga fillimi i këtij punimi. Autori Eko, asnjëherë nuk i shmanget metaforës së tij: natyrisht, duke qenë se qëllimi i tij është argumentimi i vazhdimësisë së një vepre rrëfyese. Sqarimi i Ekos në veprën e tij teorike, na lejon që të kuptojmë pse autorë të ndryshëm e anulojnë sa më shumë që të mundën përfundimin e veprave të tyre. Qëllimi ynë këtu megjithatë, është të tregojmë se, arti gjendet pikërisht në pikën e vonesës, për arsyen e thjeshtë se është aftësia njerëzore imagjinate, që e lejon një teknikë të tillë të të shkruarit. Siç mund të përfundohet edhe nga fjalët e vetë Ekos, kjo mënyrë e rrëfimit asnjëherë nuk bëhet e mërzitshme sepse ajo fiton me kohë një rrjedhë të re, po të duam edhe një kohë të re, si dhe gjendje kureshtjeje për vetë lexuesin; gjë që e bën lexuesin që ta lexojë veprën deri në përfundimin e saj. Ky, natyrisht, është njëri ndër qëllimet e Ekos.

Pasi që e paraqitëm qëllimin kryesor të autorit, është e udhës të theksojmë se vetë Eko thotë që tek autorë të ndryshëm ndodh që vetë autorët të na i tregojnë, në rast se duhet edhe tekstualisht, edhe vendet ku ata/ato largohen (distancohen) nga rrjedha kryesore e ngjarjes. Edhe pse këtë problem Eko e trajton në libër tjetër; shih: (Eco, 1994a), këtu i referohet të njëjtit por vetëm nga aspekti i rrëfimit;



gjë që, siç dihet, është objekti kryesor i analizës në këtë punim. Eko për shembull, citon autorë të ndryshëm të epokës moderne, të cilët në vende të ndryshme të veprave të tyre shkruajnë me sa vijon: “(...mjaft rrëfeva unë<sup>11</sup>, tani, provo të vazhdosh përpara ti” (Eco, 1997:102), (duke iu referuar kështu lexuesit), dhe njëkohësisht, duke gjetur kështu mënyra se si të ndërrohet tema e diskutimit në një vepër artistike, me të vetmin qëllim që të arrihet efekti i vonesës.

### 3.2. Arti i vonesës – arsitardandi – përmes shembujve

Sipas Ekos përndryshe, autorët me qëllim nuk dalin menjëherë nga labirinti kompleks, sepse kjo është njëra ndër mënyrat, përmes së cilës mund të argumentojnë se cili është vendi, siç tashmë e theksuam, ku krijohet arti.

Në këtë kapitull të librit të tij, Eko përdor një numër të madh shembujsh nga letërsia botërore dhe ajo italiane. Ai u referohet veprave të njohura artistike: fragmenteve të tyre, citateve nga to, me të vetmin qëllim që të dokumentojë se si, madje marrë edhe nga aspekti lingistik, autorët e transferojnë vëmendjen e lexuesit nga një element që në shikim të parë mund të duket i parëndësishëm, (si për shembull, detaji, fragmenti), deri tek mënyra e vonesës sa më të madhe në rrëfim, për të arritur fundin e veprës së tyre. Natyrisht, këtu është e pamundur që të komentohen të gjithë shembujt e përdorur nga Eko: mjafton vetëm të mendojmë për veprat e Alesandro Manconit (Alessandro Manzoni), Masel Prustit (Marcel Proust), etj., të cilat, kuptohet, paraqesin shembuj të një teknike të tillë të shkruarit.

Këtu do ta shqyrtojmë vetëm shembullin e marrë nga vepra e Dante Aligierit (Dante Alighieri); për të cilën Eko thotë se, autori qëllimisht vonohet dhe e anulon qëllimin sa më shumë që të mundet, natyrisht, qëllimi i fundit është leximi i veprës së tij. Ja edhe përshkrimin e Ekos, në lidhje me udhëtimin e Dantes:

*Ky udhëtim nuk është gjë tjetër, veç një vonesë e gjatë, gjatë së cilës takojmë me qindra personazhe: jemi pjesë e dialogjeve rreth politikës së kohës, teologjisë, dashurisë dhe rreth vdekjes. Asistojmë po ashtu në skena të vuajtjes, të melankolisë, gëzimit; dhe shpesh dëshirojmë disa nga këto t i kapërcejmë për të shpejtuar hapin, mirëpo, edhe duke e kapërcyer, jemi të vetëdijshëm se poeti po vazhdon me ngadalësinë më të madhe, dhe herë*

<sup>11</sup> Kjo pjesë e fjalisë, në fakt nënkuptohet nga italishtja, (pra, qëllimisht është shtuar, për shkaqe semantike në shqip).

*pas here, kethebemi prapa, për të parë se kush do të na bashkangjitet në shoqëri. Dhe, pse bëbet e gjithë kjo? Për të arritur në momentin kur poeti do të shohë diçka që nuk është në gjendje ta shprehë, sepse "i humbet kujtesa nga udhëtimi i gjatë". (Eco, 1997:131-2).*

Siç mund të shohim, duke e përshkruar veprën e Dantes, autori Eko, kësaj radhe i referohet pikërisht udhëtimit të cilin e bëjnë protagonistët e kësaj vepre bashkë me autorin, duke dashur të argumentojë se, vetë kureshtja si entitet kuptimor kësaj radhe, është vendi kur krijohet arti. Në realitet, qëllimi i fundit është të argumentohet se, edhe në këtë mënyrë, me një pritshmëri të vazhdueshme nga ana e lexuesit, autorët (në këtë rast Dante), mund edhe të mos i shprehin të gjitha detajet, për shembull, rreth një udhëtimi kaq të gjatë, në llojin letrar të një poezie epike, siç ishte rasti që posa e analizuam. Eko më tutje thotë se disa fenomene lexuesit duhet t'i nënkuptojnë vetë, për arsye se edhe ata ashtu si autorët, duhet të jenë pjesëmarrës në krijimin e një vepre artistike. Përveç kësaj sipas Ekos, edhe lexuesit duhet të paramendojnë mënyra të tjera (përpos kësaj që e përmendëm) të përfundimit të një vepre artistike, në përmasa të ngjashme apo të njëjta si autorët e tyre realë.

Deri më tani e identifikuam efektin e kureshtjes si një element të nevojshëm për autorin, me qëllim që ta rrisë lexueshmërinë e veprës së tij. Në rast se, megjithatë, e lexojmë më me kujdes këtë libër teorik të Ekos, do të përfundojmë se, përveç këtij elementi, ekzistojnë edhe shumë elemente të tjera (mjete të teorisë së letërsisë), që kontribuojnë për të arritur të njëjtin qëllim. Një ndër këto elemente, për shembull, është ai i identifikimit me protagonistin në vepër. Duke rrefyer edhe më tej rreth problemeve të ngjashme teorike të letërsisë, Eko arrin në përfundimin që vijon: *"Vonesa në deja vu shërben për t'i lejuar lexuesit të identifikohet me personazhin dhe të ëndërrojë të jetë në vend të tij"*. (Eco, 1997: 134).

Kjo fjali e fundit natyrisht që çel edhe diskutime të tjera, të cilat mund të jenë edhe pjesë e mjeteve dhe metodave të tjera të teorisë së letërsisë. Në këtë kuptim, këtu sjellim edhe ca shembuj tjerë për ta shpjeguar të njëjtin kontekst: pse kur shkruan Xhejms Xhojs (James Joyce), të cilin Eko e përmend në vend tjetër, edhe pse fjalët e tij nuk i vendos direkt në gojën e protagonistit (ose, dialogimi

zhvillohet në ligjëratën e zhdrejtë), lexuesi mendon se në vepër pikërisht po flet protagonistin i caktuar e jo autori i veprës? A nuk është e vërtetë se situata të ngjashme kemi edhe tek Virxhinia Vullf (Virginia Wolfe), Henri Xhejms (Henry James), etj? Përfundimi i gjithë kësaj është me sa vijon: vetëdija dhe madje edhe nënvetëdija e protagonistëve mund të flasë përmes një “unë”-i të autorit, pa dialogje të tepërta, sepse është autori ai i cili ka dashur që të jetë ashtu. Qëllimi është që edhe lexuesi të kuptojë se ka edhe mënyra të tjera për ta ndjerë prezencën e protagonistit; d.m.th., pa përcjellje tekstuale të fjalëve të tij.

### **Përfundim**

Është fakt i pamohueshëm se vonesa është një faktor i rëndësishëm për një vepër artistike të cilitdo lloj, për shkak të më tepër arsyeve. Një vepër e tillë, për shembull, nuk do të jetë atraktive për lexuesin, në rast se zgjidhja, përfundimi, vijnë menjëherë, “deus ex machina”, Përveç kësaj, e gjithë poetika e të shkruarit na imponon hapjen (mënyrën e hapur të rrëfimit), gjë që fuqimisht përkrahët nga vetë Eko. Rrjedhimisht, në këtë kontekst, ne duhet të jemi sa më të hapur, e kjo do të thotë digresivë, duke përdorur sa më tepër teknika të të shkruarit që në fund, për sa është e mundur më vonë, të arrimë deri te qëllimi. Këtu do të marrim edhe ca shembuj të tjerë.

Përveç aktiviteteve luftarake, problemet e armiqësisë (dhe hakmarrjes) në mes të familjeve tek “Romeo dhe Zhuljeta” (“Romeo and Juliet”) tek Shekspiri; shih: (Shakespeare, 2002), të cilat autori është dashur patjetër t’i përmendë për shkak të aspekteve përmbajtësore të veprës, gjatë rrjedhës së gjithë tragjedisë, me një theks të veçantë tek scena e ballkonit, imponohet dashuria, për të cilën, cilido qoftë lexues, do të mendojë se është e pafundme. Dhe, e gjithë kjo përshkruhet në një mënyrë tejet poetike. Parashtrahet pyetja: pse pikërisht këtu autori aplikon poezinë, ose, me fjalë tjera, fjalët që shkëmbehen ndërmjet dy dashnorëve janë dhënë në vargje të rihuara? Nuk është i rëndësishëm fakti se sa vargje ka përdorur Shekspiri për këtë qëllim; me rëndësi është fakti se dashuria po vazhdon pa ndonjë relevancë të ngjarjeve të tjera që ndodhin në ndërkohë. Këtu natyrisht, duhet të theksojmë se kjo dashuri është iterative, e përsëritshme e për pasojë, asnjë nga lexuesit e kësaj vepre nuk mund të dyshojë për këtë fakt. Por, parashtrahet edhe një pyetje tjetër: a është pikërisht dashuria tema e kësaj tragjedie? Tema në të

vërtetë është e kundërta e kësaj: inati, urrejtja, për shkak të së cilës kjo dashuri nuk mund të realizohet. Me gjithë të gjitha faktet e tjera kontekstuale të tragjedisë, përfundimi i kësaj vepre është tragjik. Siç është edhe përgjithësisht e njohur tek Shekspiri, për tragjeditë, vdekjet, etj., tek veprat e Shekspirit nuk duhet të pritet shumë: protagonistët në këtë kontekst, vdesin njëri pas tjetrit. Kjo, siç duhet të jetë e kuptueshme, ndodh për shkak të aspekteve përmbajtësore të veprës si dhe për shkak të porosisë së autorit: urrejtja dhe armiqësia midis dy familjeve duhet të përfundojnë.

Ekzistojnë edhe shumë shembuj të tjerë, të cilët mund të na i argumentojnë elementet e vonesës, apo vazhdimsisë së përmbajtjes së veprës. Sipas Ekos, do të jetë i suksesshëm ai autor, i cili, për sa është e mundur më shumë do ta mbajë përqendrimin e lexuesit tek forma e veprës: e kjo do të thotë, tek teksti i bashkangjitur, tek interteksti, tek poezia brendapërbrenda prozës, te baleti brendapërbrenda operës, etj. Këto elemente natyrisht, nuk inkuadrohen për shkak të përmbajtjes së veprës, por për shkak të vlerave estetike. Me një fjalë: në rast se pak më tepër i japim hapësirë elementeve të zgjedhura nga vetë autori, do të thotë se edhe ne si lexues do ta ndiejmë vendin se ku sajohet arti, dhe fundja, do ta kuptojmë edhe çka është arti në kontekst të një vepre të caktuar artistike.

Edhe një shembull për fund: Çajkovski dëshironte që ta shdërronte veprën e Shekspirit në muzikë; në një lloj tjetër arti. Këtë ai e quajti “Rapsodia Romeo dhe Zhulieta”. Për vonesat e përdorura flasin repeticionet e shumta, të cilat nuk janë përdorur për ta bërë këtë vepër të mërzitshme, por për shkak të zbukurimit dhe për shkak të mbylljes së aspekteve të ndryshme të përmbajtjes. Ai që do ta dëgjonte me vëmendje këtë vepër muzikore, do të kuptonte me sa vijon: në këtë vepër ekziston konflikti, ngjashëm si te Shekspiri: në fazën e ekspozicionit ekziston dashuria; pastaj, përsëri konflikti dhe përfundimisht, tragjedia. Madje edhe në suazat e ritmit të muzikës në vende të caktuara, ndihet përshpejtimi, ngadalësimi, etj. Një dëgjues “empirik” (gjithmonë sipas Ekos), saktësisht do të përcaktonte në këtë rast, vendin ku krijohet arti. Autori i muzikës herë pas here, thjesht nuk dëshiron t’i thotë ngjarjet në një mënyrë tjetër, poetike, sepse kështu pasqyrohet realiteti artistik.

Sa për të përfunduar: vonesa në procesin e rrëfimit, siç u përpoqëm të argumentojmë, sjell elemente të reja nga aspekti teorik i fjalës. Na duket thjesht, sikur koha po ndalet. Atëherë madje, në atë moment, dëgjuesi, lexuesi, shikuesi, kritiku, do të marrin pjesë me të gjitha emocionet e tyre, bashkë me autorin real të veprës në krijimin e artit. Kjo, me fjalë tjera, është vepra e hapur e Ekos; shih: (Eco, 1962). Eko është njëri ndër ata autorë, që gjithmonë dëshiron të ngelë në realitetin artistik për të cilin flet, e jo të jetë pjesë e realitetit që e përjetojmë.

## **Bibliografia:**

1. Benveniste, E. (1975). *Problemi opšte lingvistike*. Beograd: Nolit.
2. Calvino, I. (1981). *If on a winter's night a traveler*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
3. Chatman, S. (1978). *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
4. Čomski, N. (1984). *Sintaksičke strukture*. Novi Sad: Dnevnik, Književna Zajednica Novog Sada.
5. Deely, J. (2009). *Purely Objective Reality*. Berlin, New York.: Mouton, de Gruyter.
6. Derrida, J. (1978). *Writing and Difference*. Chicago: The University of Chicago.
7. Eco, U. (1962). *Opera aperta (Forma e indeterminazione delle poetibe contemporanee)*. Milano: Bompiani.
8. Eco, U. (1968). *La struttura asente (la ricerca semiotica e il metodo strutturale)*. Milano: Bompiani.
9. Eco, U. (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
10. Eco, U. (1979). *Theory of Semiotics*. (T. A.Sebeok, Ed.). Bloomington: Indiana University Press
11. Eco, U. (1980). *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani.
12. Eco, U. (1984a). *The Role of the Reader: explorations in the semiotics of text*. Bloomington: Indiana University Press.
13. Eco, U. (1984b). *The Role of the Reader (Explorations in the Semiotics of Texts)*. Bloomington: Indiana University Press.
14. Eco, U. (1994a). *Lector in fabula (la cooperazione interpretativa nei testi narrativi)*. Milano: Bompiani.
15. Eco, U. (1994b). *Sei passeggiate nei boschi narrativi (Harvard University Norton Lectures 1992-3)*. Milano: Bompiani.
16. Eco, U. (1994c). *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge: Harvard University Press.
17. Eco, U. (1997). *Gjashtë udhëtime nëpër pyjet narrative*. Shkup: Asdreni.
18. Heidegger, M. (1988). *Bitakivrijeme*. Zagreb: Naprijed.
19. Hoxha, B. (2016). Semiotics of precision and imprecision, (213), 539–

555. <http://doi.org/10.1515/sem-2015-0077>
20. Innis, R. E. (Ed.). (1985). *Semiotics: An Introductory Anthology*. Bloomington, USA: Indiana University Press.
  21. Peirce, C. S. (1960). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce (Volume I: "Principles of Philosophy" and Volume II: 'Elements of Logic')*. (C. & Hartshorne & P. Weiss, Eds.). London: The Belknap of Harvard University Press.
  22. Saussure, F. de. (1959). *Course in general Linguistics*. (A. Belly, Charles; Sechehave, Ed.). New York: Philosophical Library.
  23. Shakespeare, W. (2002). *The Complete Pelican Shakespeare*. (S. and Orgel & Braummuller, Eds.). London: Penguin Group.
  24. Shannon, C. E., & Weaver, W. (1948). *A Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois Press.

## Summary

**Prof. asoc. dr. Bujar HOXHA**

### **SEMIOTICS AND THE METAPHOR OF NARRATIVE WOODS IN UMBERTO ECO'S OEUVRE**

Umberto Eco contributed enormously to the development of the processes of information and communication as well as their application in various artistic expressions through semiotics as a methodological approach. My aim in this text is to primarily inquire into the process of narration as a semiotic procedure and to explore his writing technique as a textual strategy. This method of research results from three causes: 1) both elements are results of processes of information and communication (see Eco, 1979); 2) both elements transcend the semiotic process, which means they become objects of the process of interpretation; and lastly, 3) both elements are complementary to one another or, in other words, both elements turn into applicative analytical methods in the domains of scholarship/science and arts.

Scholars who have elaborated Eco's issue of text and analysis are great in number. Some have attempted to contribute to the field of literature, see Chatman (1978), while others have worked in the field of semiotics, with a particular emphasis on the semiotics of culture, e.g. J. M. Lotman. Conversely, Eco endeavoured to analyse the text as an entity in its own right.





**Zahrie Kapllanaj, PhD cand.**

## **PALIMPESTI NË LETËRSI**

### **I.**

Palimpsesti ka lindur së bashku me letërsinë. Kush mund të dijë se cili është teksti i parë, që mund të konsiderohet pa nënshtresë. Gjithçka ka nënshtresë. Bota vetë krijohet prej nënshtresave, vazhdimeve, zëvendësimeve, me anë gërshetimi. Gërshetimi është esenca e ekzistencës. Asgjë nuk qëndron krejt vetëm, pa u shartuar me një tjetër. Gërshetohet çdo gjë e gjallë: flora, fauna, njerëzimi. Pasrendësja nuk mundet pa pararendësen, lind prej saj, e mban brenda vetes, duke mos qenë krejt origjinale. Pararendësja nuk e siguron vazhdimësinë pa pasrendësen. Kjo ndodh edhe me të gjitha veprimtaritë njerëzore.

Edhe letërsia i bashkëngjitet një sistemi të tillë. Letërsia e shkruar e ka pasur nënshtrat, e vazhdon edhe më tutje ta ketë letërsinë gojore-orale. Po edhe vetë krijimet e letërsisë gojore kanë qenë të gërshetuara njëra me tjetrën, ashtu sikurse krijojnë lidhje mes vete edhe tekstet e shkruara. Ky ndërkomunikim, në letërsi, është pagëzuar me emrin palimpsestualitet. Palimpsestualiteti nuk është dukuri ose proces i ri a i vjetër. Është lëvizje e përhershme, e gjithmonshme. Palimpsesti është esencë për letërsinë.

Kur përmendet termi palimpsest dhe njeriu kujton gjenezën e emrit, gjëja e parë që të vjen në mend janë shkrimet në pergamena. Ishin mjetet e para, në të cilat u shkruan tekstet e para, atëherë kur mori formë shkrimi. Tekstet e para u shkruan, fillimisht, në lëkura të kafshëve të ndryshme, pastaj edhe në rrasa që punoheshin nga argjila dhe për të cilat duhej procedurë e gjatë pune, derisa të vinin në formën e përshtatshme. Mbi to pastaj shkruhej teksti. Për arsye të pamjaftueshmërisë së tyre, teksti i vjetër, me kohë, do të duhej t'ia lironte vendin një teksti të ri. Proces i tillë, i zëvendësimit, ndodhte në funksion të një zgjidhjeje, e cila mundësonte vazhdimësinë e shkrimit.

Kohërat e reja zbuluan mënyra e forma të reja shkrimi. Sa më shumë zgjeroheshin këto mundësi të reja, po aq shtohesh interesimi dhe dëshira e brezave të rinj për të gjurmuar, gjetur, parë, lexuar tekstet e vjetra, për të parë prapa së sotmes së tyre. Megjithatë, mundësia nuk ishte që të shihej përtej pergamenave-tekste të mbetura, kështu që studiuesit u përqendruan te ato dhe u morën me deshifrimin e studimin e tyre. Në to zbuluan kultura të lashta, mënyra të ndryshme të jetesës, gjuhë të vjetra të popujve të ndryshëm, etj. Por, interesimi dhe kureshtja, ndoshta edhe shenjat e caktuara që transmetonin ato, i shpënie studiuesit edhe përtej tyre, drejt teksteve që ishin fshirë tashmë. Kur u zbuluan rrezet ultraviolette u hap rruga për të shuar këtë kureshtje. Tash mund të shiheshin edhe nënshtresat e vjetra, të cilat kishin kohë që ishin “ishin fshehur” aty. Hapësira e mbetur në terr, u ndriçua. Ky zbulim hapi një dritare fantastike, të madhërishtme. Pergamenat e tilla, disashtresore, tekst mbi tekst, u njohën me emrin palimpseste, nga greqishtja: palim-përsëri e psestos-i shlyer, e gërvishur.

Palimpsesti shënon dëshirën e njerëzimit për të parë më tutje, interesimin e njerëzve për të njohur më shumë. Në pergamenën palimpsest, tekstet bëhen një. Nuk dihet ku nis njëri e ku mbaron tjetri. Shënon e shenjon lidhjen e pashmangshme, është vetë ndërlihdhja ku brezat bëhen një. Palimpsesti e kthen krijuesin prapa, po aq sa e shtyn përpara. Sepse ky proces është si toka. Nuk mund të përcaktohet nëse brenda e mban të renë apo të vjetrën. Ai, thënë figurativisht, brenda vetes mban edhe farën, edhe bimën.

## II.

Në fushën teoriko-letrare, termi palimpsest hyri “në lojë” vonë, duke rilindur, në njëfarë mënyre, me poetikën postmoderne, për të shënuar një dukuri, që filloi të shërbejë si mënyrë krijuese dhe studiuese.

Shumë studiues këto dy dukuri: palimpsestin dhe postmodernizmin i shohin të pandashme. Postmodernizmi, fenomen kulturor, me shtrirje në fusha të ndryshme të veprimtarisë njerëzore, pati ndikim të madh edhe në teorinë dhe praktikën krijuese letrare. Veprat postmoderne hapen plotësisht ndaj traditës “së gjerë”, përkundër modernizmit që kërkonte lexuesin elitist, ato qëndrojnë më afër shijes së masës, kërkojnë me ngulm praninë e shumicës moderniste që synon “origjinalitetin” dhe “pastërtinë” e shprehjes e formës. Postmodernizmi i kthehet së kaluarës për ta vënë në lojë. Personazh i veprave postmoderne “nuk është

heroi tragjik, por përqeshësi spirituoz”<sup>1</sup>. Prania e së kaluarës, traditës në krijimtari, për postmodernistët është e padiskutueshme.

Në këtë kontekst, semiologu italian Umberto Eko, del me termin “rivizitim i traditës”. Sipas tij, tradita duhet gjetur vend në tekstet e reja, por ndaj saj duhet të ketë qasje ironike. Eko një “rivizitim” të tillë të traditës e bën mjaft suksesshëm edhe vetë, me romanin e tij *Emri i trëndafilit*, i cili është roman tipik postmodern. Eko mendon se vepra postmoderne duhet t’i përshtatet edhe lexuesit të përgatitur, elitist, edhe lexuesit “të thjeshtë”, i cili e lexon veprën për kënaqësinë që i shkakton rrjedha e ngjarjes. Ky tipar i postmodernizmit u njoh me emrin “double coding”.

“Poetika postmoderne është poetikë e pastishit, sipas së cilës veprat letrare janë imitime kreative të stileve të mëparshme, të cilat herë i nderojnë, herë i tallin. Vepra postmoderne është një konglomerat stilesh që shtrihet mes dy skajeve: mes homazhit dhe parodisë”<sup>2</sup>.

Sipas studiueses kanadeze Linda Haçon, “postmodernizmi është një fenomen kundërthënës”. Ajo vjen në përfundim se postmodernizmi është “përfundimisht kontradiktor, vendosmërisht historik dhe i pashmangshëm politikisht”<sup>3</sup>.

Pra, qasja postmoderne, në princip, njihet për një karakter përplasës brendapërbrenda vetes, pikërisht për arsye “të kombinimit”, dukuri që në postmodernizëm njihet me emrin “ars kombinatoria”.

Postmodernizmi është tendencë në kulturën bashkëkohëse që karakterizohet nga hedhja poshtë e së vërtetës objektive. Mendimi postmodern është një shmangie e qëllimshme nga rruga/qasja moderniste, që ka qenë dominuese para tij. Termi postmodernizëm, përveçse tregon periudhën pasmoderne, njihet edhe si dukuri kundër mentalitetit shkencor modern të objektivitetit.

Nëse modernizmi karakterizohet nga principe si: identiteti, uniteti, autoriteti dhe siguria, postmodernizmi shpesh ndërlihet me diferencën, pluralitetin, tekstualitetin dhe skepticizmin.

<sup>1</sup> Agim Vinca, *Kurs i teorive letrare*, Libri shkollor, Prishtinë, 2002, f. 234.

<sup>2</sup> Ag Apolloni, *Në Parafjalën e librit: Parabola Postmoderne*, IAP, 2010, Prishtinë.

<sup>3</sup> Linda Hutcheon, *Poetika e postmodernizmit (Historia, Teoria, Fiksioni)*, OM, Prishtinë, 2013, f. 18.

Studiuesi Terri Igëllton, te libri i tij monografik “Iluzioni postmodern”, i dallon në funksion termat: postmodernizëm dhe postmodernitet. Postmodernizmin e konsideron si një formë të kulturës bashkëkohore, kurse postmodernitetin si stil të të menduarit, të cilin e karakterizon dyshimi në nocionet klasike të së vërtetës, të arsyes, të identitetit e të objektivitetit, në idenë e progresit dhe të emancipimit universal. Ndërsa, për Liotarin postmodernizmi “shenjon rregullat e lojës në shkencë, në letërsi dhe në arte duke filluar që nga mbarimi i shekullit XIX”<sup>4</sup>.

Postmodernizmi, pra ka ndikuar shumë në fusha kulturore, përfshirë edhe letërsinë.

Teoria e palimpsestit është e lidhur ngushtë me postmodernen. Nëse qasja postmoderniste lidhet pashkëputshëm me kulturën paraprake e traditën, palimpsesti përcakton mënyrat e ndërlihdjes. Prandaj, në këtë kontekst, palimpsesti e shkatërron çdo tendencë për origjinalitet të plotë në letërsi. Rilindja e palimpsestit shënon qasje të re. “Palimpsesti i pergamenave”, në frymën e re, rifunksionalizohet, tash në prizmin teorik, për të shenjuar një proces të rëndësishëm në fushë të letërsisë e të teorisë për letërsinë.

Në fakt, një hap i tillë (rifunksionalizimi i termit palimpsest për të emërtuar një fenomen të rëndësishëm) ishte zbulim, jo shpikje.

Interesimi teorik për ndërtekstshmërinë vetëm sa e fokuson çështjen, e vë në pah, e piketon. “Interteksti si filozofi e prodhimit të teksteve, fillimisht gojore e pastaj edhe shkrimore, ekziston qëmtoi; është e shekullit tonë vetëm Teoria e Intertekstit”.<sup>5</sup>

Puthitja e teksteve, në njëfarë mënyre, udhëhiqej nga një kontratë e pashkruar. Interesimet për ta parë e studiuar dukurinë e marrëdhënieve ndërtekstore erdhën më vonë. Dukuria u vërejt dhe u studiuua në forma e mënyra të ndryshme, në vende të ndryshme e me emërtime të ndryshme, duke nënkuptuar përmasa më të gjera ose më të ngushta ndërkomunikimi. U quajt dialogim, intertekstualitet, palimpsest- ndërtekstualitet etj. Por, interesimi i studiuesve për dukurinë ishte, pak a shumë, i njëjti dhe për të njëjtën gjë.

Kjo dukuri më në fund (në vitet ‘60-‘70) u bë pistë serioze për studim. Mbrojmë idenë që ishte vetë letërsia që ua dirigjoi studiuesve këtë pikë shikimi.

---

<sup>4</sup> Agim Vinca, vep. e cit. f. 234.

<sup>5</sup> Kujtim Rrahmani, *Oraliteti dhe Intertekstualiteti*, AIKD, Prishtinë, 2002, f. 13.

Ishin vetë autorët-krijuesit dhe veprat e tyre që reflektonin ndjekjen e një rruge të tillë. Për shembull, duke studiuar veprën e Dostojevskit, për librin e tij, rezultat të këtyre studimeve “Probleme të poetikës së Dostojevskit”, Bahtini nxjerr përfundimin se analiza e bashkëbisedimit (të cilën ai e quan linguistikë) duhet të bazohet jo aq në linguistikë, sa në metalinguistikë, fushë, e cila studion fjalën, jo vetëm brenda sistemit të gjuhës dhe jo në një “tekst” që është i shkëputur nga bashkëveprimi dialogues, por pikërisht brenda sferës së bashkëveprimit dialogjik, brenda sferës së jetës së mirëfilltë të fjalës.

Për Bahtinin, ligjërimi ndesh ligjërimin e tjetrit nëpër të gjitha rrugët që çojnë drejt objektit dhe s’kanë si të mos hyjnë në bashkëveprim të gjatë dhe të shpeshtë. Ky, sipas tij, është një rend që merr me vete gjithçka. Prej këtij sistemi përjashton vetëm ”të parin” Adam, i cili, si i pari, nuk ka ndonjë unazë përpara për t’u ndërlidhur. Bahtini flet për ligjërimin të ndryshme që pikëtakohen, që hyjnë në dialog ndërmjet vete. Ky përcaktim i Bahtinit, që ai e quan dialogim, mes tekstesh e strukturash gjuhësore në tekste, është ndër të parët që hap rrugë drejt teorisë palimpsestuale.

E ndikuar nga Bahtini, në fund të viteve ‘60, studiuesja frënge, me origjinë bullgare, Julia Kristeva del me nocionin intertekstualitet, për të dëshmuar, përfundimisht krejt hapur, se nuk ka tekst pa intertekst. Dhe kjo ishte esenca. Përcaktimi revolucionar. Kthimi ishte bërë. Nuk ka tekst që mund të identifikohet si vetvete, tekstet janë të lidhura pashkëputshëm me njëra-tjetrën. Intertekstualiteti lidhet pashmangshëm me Julia Kristevën. Kur flitet për këtë dukuri, edhe për Kristevën, si për Bahtinin, “intertekstualiteti del si polifoni e tekstit, si shumësi e kodeve dhe si rrënim i tipareve të jashtme, paraprake të strukturave që hyjnë në tekst dhe, më në fund, si shprehje e huazuar nga tekstet tjera”<sup>6</sup>

Kristeva thotë që s’ka tekst pa intertekst, duke nënkuptuar se asnjë tekst nuk ekziston, pa komunikuar, të paktën me një tekst tjetër, e kjo në shumë aspekte: në ndërtim gjuhësor, formal, semantik, stilistik etj.

Sa herë që flitet për ndërshtresëmërinë, Bahtini dhe Kristeva vijnë në plan të parë. Kjo kur bëhet fjalë për procesin e pastër të shfaqjes së tij. Megjithatë, nuk

<sup>6</sup> Kujtim Rrahmani, vep. e cit. f. 20.

do të thotë se nuanca qasjeje dhe pikëshikimi nga ky prizëm, nuk pati edhe më herët. Ndoshta, jo shumë të kthjellëta, sa i përket emërimit ose përcaktimit, por të të njëjtit interes po se po.

Shenja të shkrimit intertekstual dallohen qysh në Antikë, qysh prej Platonit, për të kaluar nëpër intertekstet në Mesjetë deri te Montenji në Pasmesjetë. Montenji ishte i bindur se krijuesit më shumë interpretojnë interpretimet e njëritjetrit (temat, format, shenjat), sesa vetë gjërat.

Krijuesit, madje edhe më të mëdhenjtë e kohërave të ndryshme, ishin të bindur për “ndihmën e jashtme”, e cila përmes duarve të tyre qarkullonte nëpër veprat e tyre krijuese artistike. Shembull të tillë mund të përmendim Gëten, i cili shprehej se e kishte të pamundur të tregonte se sa shumë u detyrohej pararendësve të tij të mëdhenj: grekëve, Shekspirit, Molierit, Volterit, sa që atij nuk do t’i mbetej edhe shumë në krijimtarinë e tij (këtë e thoshte në bisedat e tij me Ekermanin)<sup>7</sup>.

Kjo do të thotë se dukuria e plotë ishte e pranishme dhe krijuesit ishin shumë të vetëdijshëm për të.

Të nënvizojmë se hapat e duhur drejt interesimit për kërkim e studim ndërtekstor, në fillim vetëm në formë asociacionesh më të largëta, që i hapin rrugë palimpsestit si proces, duke e përforcuar, pastaj duke u marrë me të edhe në mënyrë të drejtpërdrejtë, i gjejmë në shkolla a metoda si: formalizmi, strukturalizmi dhe poststrukturalizmi (pa përjashtuar edhe ndonjë tjetër, megjithëse theksi bie te këto). Fryma palimpsestuale te studimet e këtyre krijuesve ndihet edhe kur studiojnë dukuri të tjera letrare, sepse palimpsesti ishte bërë frymë e kohës.

Studiuesit e shkollave që përmendëm më lart, shënuan kthesë në mënyrën e leximit të teksteve, pikërisht me qasjen drejt leximit të formës së një krijimi. Interesimet dhe tezat e tyre hapin rrugë për ta lexuar ndryshe krijimin letrar. Hapi i tyre kryesor në këtë drejtim, hap shumë i madh, është përjashtimi i autorit. Studiuesit e kësaj kohe, ishin të bindur se t’ia japësh shkrimit të ardhmen, është e domosdoshme ta hedhësh poshtë mitin e autorit. ”Teksti nuk është një vijë e fjalëve nga e cila buron një domethënie e vetme “teologjike” (“mesazhi” i Autorit-Zot), por është një hapësirë shumëdimensionale në të cilën shkrime të tejs shumta,

---

<sup>7</sup> Agim Vinca, vep. e cit. f. 242.

por asnjëra nga to origjinale, përplasen dhe përzihen”.<sup>8</sup> Nga ky konkludim i Bartit shihet qartë se përjashtimi i autorit, sado i largët që duket në shikim të parë, në njëfarë mënyre i hap rrugë studimit ndërtekstual. Kur përjashtohet autori, dhe kjo bëhet për arsye se ai nuk është krejt vetvetja, se nuk është barazi me tekstin, mbetet teksti kryesori, i cili studiohet, i vendosur tashmë në plan të parë. Nëse autori nuk barazohet me tekstin e tij, si dhe dëshmohet në mënyra të ndryshme se krijimi i tij e tejkalon, atëherë pjesa e tejkalimit hyn në territorin që kërkojmë ne.

Strukturalistët, bazament të studimeve të tyre, edhe letrare krahas të tjerave, e kanë mendimin e Sosyrit për gjuhën. Sipas Sosyrit, objekt i shkencës që synon të tregojë funksionet e gjuhës, duhet të jetë gjuha (langue), jo akti individual i të folurit (parole). Këtë vizion e kanë edhe strukturalistët. Ata kudo studiojnë sistemin, jo pjesët si të veçanta. Kjo ndodh, sepse, sipas tyre, gjërat e veçanta nuk mund të funksionojnë si vetvete. Sosyri deklaroi se fjalët ose shenjat (që formohen nga të shenjuarit dhe shenjuesit) i identifikojmë, jo nga vlera e ndonjë cilësie të brendshme të tyre, por nga vlera e ndryshimit të tyre në raport me njëra-tjetrën. Ky proces njihet me emrin arbitraritet. Përmes këtij procesi fjalët e fitojnë funksionin dhe domethënien e tyre. Fiton procesi pra, jo fjala/shenja. Për këtë arsye fjalët janë më pak të rëndësishme, sepse ato e identifikojnë njëra-tjetrën, vetëm duke u përjashtuar. Esenca qëndron në atë, se ato, si të tilla, janë të lidhura pashkëputshëm me njëra-tjetrën, duke e formuar dhe funksionalizuar sistemin. A nuk është kjo esencë edhe për letërsinë? A ka ndonjë tekst që mund të jetë krejt origjinal? I pavarur? Tekstet njihen si vetvete, kur vihen në raport me të tjerat. Kjo çon drejtpërsëdrejti në identifikimin e palimpsestit, i cili në letërsinë zinxhir është i pashmangshëm.

R. Barti një organizim të tillë, “të varur” të themi, e sheh kudo, në secilën fushë. Ai mendonte se nuk ekziston ligjërimi i virgjër. Ai vjen në përfundim se edhe vetë kultura është sistem. Në çdo nivel detajesh a tiparesh karakteristike, kultura është e përbërë nga shenja, të cilat janë strukturale, të organizuara sikur vetë gjuha.

---

<sup>8</sup> Marrë nga eseja “Vdekja e Autorit” në librin Teori dhe kritikë moderne, Rozafa, Prishtinë, 2008, f. 177.



Sistemi gjuhësor e formon edhe sistemin letrar. Strukturalistët i atribuojnë gjuhës vlerë e funksion aq sa i marrin autorit. Përcaktimi i tyre është definitiv: “Nuk është folësi ai që shpërndan në mënyrë të drejtpërdrejtë kuptimin në drejtim të dëgjuesve të tij, por është sistemi gjuhësor, si tërësi që e prodhon atë”<sup>9</sup>. Nuk është individi, por sistemi. Kjo është formula ose modeli. Sepse, sipas tyre: “...letërsia nuk organizohet vetëm si gjuhë, ajo bëhet prej gjuhës”. Barti thekson se gjuha me organizimin e saj është përmbajtja e letërsisë. “Shkrimi është një hapësirë neutrale, përzierje, thurje, nga e cila rrëshqet subjekti ynë, është pra negativiteti ku humbet i tërë identiteti, duke filluar me humbjen e identitetit të vetë trupit shkruar”<sup>10</sup>. Barti është i qartë në këtë përcaktim struktural. Përzierje, thurje janë nocionet, me të cilat emërton të krijuarit, duke pranuar, në esencë, kombinimin. (Edhe emri tekst rrjedh nga fjala latine *textus* ose *textum*, që do të thotë “i thurur”).

Ajo çka ndodh në një tregim është: “vetëm gjuhë, aventurë e gjuhës, festim i pandërprerë i ardhjes së saj”, shprehet prapë Barti, për të vazhduar “...të shkruarit është shkatërrimi i çdo zëri, i çdo pike të origjinës”<sup>11</sup>. Nëse gjuha si mjet shkrimi është përtej autorit, atëherë edhe teksti, doemos ekziston përtej autorit. Sepse, konkludohet se kur mënjanohet autori, hapet teksti. “T”i japësh një teksti Autorin është ta vendosësh një kufi në atë tekst, ta pajisësh atë me një të shenjuar përfundimtar, ta mbyllësh shkrimin”<sup>12</sup>.

A mund të bëhet kjo? A mund të vendoset një kufi i tillë? Veç të hamendësojmë pak: në sa tekste zhanresh të ndryshme, mund të vërejmë tema, ide, forma, përshkrime, stilizime, figura, qasje që autorët qëllimisht, po ndoshta edhe spontanisht i kanë transmetuar ashtu?

Teoritë moderne e postmoderne ose krijues e studiues (të tyre) modernë e postmodernë si: Prusti, Aragoni, Rifateri, Xhojsi, Borhesi, Barti, Fuko, Zheneti, Eko, Derrida etj. e ndryshuan qasjen/drejtimin e letërsisë. Ata u morën me shenjat, jo me kuptimin në vetvete. Kështu që, theksi binte drejt, te prodhimi. E prodhimi, kishte lidhje me gjuhën dhe me palimpsestin. Palimpsesti me sistemin, që i bie të jetë e gjithë letërsia.

---

<sup>9</sup> Ann Jefferson e David Robey, *Teoria letrare moderne*, Prishtinë, Albas, 2004, f. 138.

<sup>10</sup> Eseja “Vdekja e Autorit”..., f.171

<sup>11</sup> Po aty.

<sup>12</sup> Po aty .

Për shembull, Todorovi ishte i bindur se “teksti i veçantë do të jetë vetëm një shembull që na lejon të përshkruajmë tiparet e letërsisë në përgjithësi”. Këtë funksion duhej të kishte, sipas tyre, madje edhe vetë Poetika. Kështu Poetika, në këtë kontekst, duhet të jetë e aftë të njohë rregullat që veprojnë mbi veprat ende të pashkruara. “Për këtë arsye çdo vepër shikohet vetëm si manifestim i një strukture abstrakte dhe të përgjithshme, e cila është vetëm një prej realizimeve të ndryshme. Pra, kjo shkencë nuk merret vetëm me trajtimin e letërsisë abstrakte, por me një letërsi të mundshme”<sup>13</sup>.

Zheneti te ”Diskurset narrative” merrej më shumë me metodat abstrakte sesa me tekstet individuale. Ndërsa, Todorovi te ”Gramatika e Dekameronit” merret, më shumë me strukturën e tregimtarisë në përgjithësi, sesa me atë të librit në veçanti.

Për Bartin kritika e bën ndërtimin aktiv të kuptimit të një teksti dhe jo deshifrimin pasiv të kuptimit, pasi sipas pikëpamjes strukturaliste, në një vepër letrare nuk mund të ketë një kuptim të vetëm. Shumësia e kuptimeve të tekstit çon deri te mungesa e çdo lloj qëllimi autorial në letërsi. Në teorinë strukturaliste këto zhvillime janë quajtur “decentralizim i subjektivit”. (Pasojat e decentralizimit zhvillohen në mënyrë më të plotë në veprën poststrukturaliste të Lakanit e të Derridas.

“Një vepër bëhet e përjetshme, jo sepse i imponon një kuptim njerëzve të ndryshëm, por sepse një njeriu i sugjeron kuptime të ndryshme”, vihet në përfundim. Te libri i tij, S/Z, Barti përdor termat *Lisible* dhe *Scriptible*. *Lisible* identifikohet ose ndërlihet me atë që e njohim, tekste që i konsumojmë në mënyrë pasive. *Scriptible* funksionon në ato tekste që kërkojnë bashkëpunimin aktiv të lexuesit. *Scriptible*, ndryshe nga funksioni që emërton termi tjetër, është një proces paksa i veçantë. Ka premisa ndërtekstuale në këtë proces që përmend Barti. Të lexuarit e një teksti, sipas tij nuk çon në ndërtimin e një “modeli”, por hap, siç thotë ai, “një perspektivë (fragmentesh, zërash nga tekste tjera, kodesh të tjera) pika finale e së cilës vjen pa pushim drejt nesh dhe hapet në mënyrë misterioze”.

---

<sup>13</sup> Ann Jefferson e David Robey, vep e cit., f. 141.

“Sa më i shumësuar të jetë një tekst, aq më tepër do të jetë e pamundur për lexuesin të gjejë origjinën e tij, qoftë në formën e një zëri autorial, të një përmbajtjeje përfaqësuese apo të një të vërtete filozofike. Intertekstet e teksteve janë aq aktive në receptim, sa edhe në kompozimin e tyre”<sup>14</sup>. Këtu Barti e pohon fuqinë e ndërtekstualitetit edhe përtej teksteve-krijimtarisë të lexuesi, lexueshmëria. Te eseja “Vdekja e Autorit”, pohon se “lexuesi është një hapësirë, tek e cila të gjitha vlerat që ndërton një shkrim janë të skalitura pa humbur asnjëra prej tyre”. Në këtë mënyrë, sipas Bartit, uniteti krijues qëndron te destinimi, jo te origjina.

Edhe Mihail Rifater, intertekstin e definon si perceptim nga ana e lexuesit midis një vepre dhe të tjerave, që kanë paraprirë ose pasuar. Ai flet për “terrorin e referencave.” Për të, literariteti duhet kërkuar “në nivelin ku tekstet kombinohen”. Sipas tij, domethënien e plotë të tekstit, lexuesi e sheh “më pak të varur nga referencialiteti sesa nga relacioni në mes formës e përmbajtjes ose nga nënrendimi i përmbajtjes në formë, për të shtuar më pas se interteksti është për tekstin ndërdija për vetëdijen”<sup>15</sup>.

Derrida, në teorinë e tij të destrukтивitetit, vendos në qendër termin kyç difference. Në njëfarë mënyre, vjen në përfundim që nuk mund të flasim asnjëherë për një element. Një pozitë e tillë nuk paraqitet kurrë, sepse ai varet nga lidhjet me elementet e tjera. Në të njëjtën kohë, ekzistenca e tij si element varet nga të qenit ndryshe prej të tjerëve. “Difference, në vetvete është forcë, ajo prodhon efektet e ndryshimit, të cilat e ndërtojnë gjuhën”<sup>16</sup> Sipas Derridas, asgjë nuk shpëton nga “difference”, nuk ka ekzistencë të paprekshme, çdo gjë bëhet pjesë e asaj që ai e quan loja e ndryshimeve. Në këtë teori, dëgjohen jehona për ndërlidhjet, ndonëse Derrida mjaftohet me studimin e një teksti dhe të elementeve të tij ndërtuese. Derrida njihet për pikëpamjen se të shkruarit nuk mund të qeveriset kurrë nga qëllimet paraprake të autorit. Për Rusonë thotë se shkruan “më shumë, më pak apo diçka plotësisht ndryshe nga ajo çfarë do të donte të thoshte”. “Një lexim dekonstruktiv përpiqet të zbulojë logjikën e gjuhës së tekstit,

---

<sup>14</sup> Po aty, f. 16.

<sup>15</sup> Po aty.

<sup>16</sup> Ann Jefferson e David Robey, vep. e cit. f. 165.

në kundërshtim me logjikën që sjell autori”<sup>17</sup>. E kjo logjikë ka lidhje, patjetër, me pikëtakimet ndërtekstore.

Pra, përfundimisht, ajo çka e tejkalon autorin është një botë, që kushtimisht mund ta quajmë ”botë intertekstuale” që hyn përmes autorit brenda në tekstin konkret. Kjo do të thotë se ajo ”botë” qëndron mbi autorin, sepse autori, në këtë rast, vetëm sa po i kryen një shërbim, si dhe teksti i ri vetëm sa po pasqyron një pamje me fytyrë të re të ”botës së vjetër” intertekstuale.

Haçion thotë se interteksti është jehonë e teksteve të hershme, të njohura brenda një teksti të ri. Intertekstualiteti i risjell tekstat, i shkëput nga vendi/realiteti ku janë dhe i rikontekstualizon. I sjell me një fytyrë të re, për arsye të reja.

“Dija intertekstuale është e rëndësishme për mendimin kritik, sepse ndihmon procesin e njohjes, depërtimin në strukturën e veprës dhe zbërthimin (dekodimin) e domethënies së saj në përjasje me traditën”<sup>18</sup>. Ndërtëkstualiteti është edhe një lloj rregullatori i zhvillimit letrar. “Historia e letërsisë nuk mund të shpjegohet nga veprimi i shkaqeve jashtëletrare të cilat do të shkaktonin ripërsëritjen e veprave, braktisjen e disa llojeve dhe lindjen e formave të tjera. Përkundrazi, loja e marrëdhënieve të vendosura ndërmjet veprave është motori i ecurisë së teksteve. Jo vetëm pastishi, por çdo vepër arti është krijuar paralel dhe në kundërshtim me një model çfarëdo. Forma e re nuk shfaqet për të shfaqur një përmbajtje të re, por për të zëvendësuar formën e vjetër që e ka humbur tashmë karakterin e saj estetik”.<sup>19</sup>

Ndërkohë, Rifater “vë përballë intertekstualitetin e rastësishëm dhe intertekstualitetin e detyruar, që lexuesi nuk mund të mos e shquajë, sepse interteksti lë në tekst një gjurmë të pashlyeshme, një konstantë formale, e cila luan rolin e një urdhërimleximi dhe qeveris deshifrimin e mesazhit në atë çka ky i fundit ka letrare... Interteksti shfaqet pra si një shtrëngim, dhe, nëse ai nuk është pikasur, atëherë është vetë natyra e tekstit që nuk është e kapur. Mirëpo, Rifater e njeh lehtësisht intertekstin dhe e vlerëson kështu historikisht: kujtesa, dija e lexuesve ndryshojnë me kalimin e kohës dhe grumbulli i referencave të përbashkëta për një brez nuk do të jetë më i njëjti disa dekada më pas. Gjithçka kalon, pra, njëlloj sikur

<sup>17</sup> Po aty.

<sup>18</sup> Agim Vinca, vep e cit. f. 239.

<sup>19</sup> Nathalie Picgaj-Gros, *Poetika e intertekstualitetit*, Parnas, Prishtinë, 2011, f. 45.

tekstet të ishin të paracaktuara për t'u kthyer të palexueshme, ose të paktën për të humbur nga domethënia e tyre sapo që intertekstualiteti i tyre bëhet i turbullt”.<sup>20</sup>

Funksioni i intertekstualitetit është i padiskutueshëm në rrjedhën letrare dhe gjenetikën llojore të letërsisë.

### III.

Studiuesi, i cili, në mënyrë të veçantë, merret me teorinë e palimpsestit, në librin e tij që mban për titull po këtë dukuri, ”Palimpsestet” është Zherar Zhenet. Përmes një trajtimi të hollësishëm, analitik e sintetik të kësaj dukurie, ai hap rrugë të qarta.

Ai, në mënyrë të qartë dhe të prerë pohon se objekti i poetikës nuk është teksti (letrar), por është epërsia (transcendencë) tekstuale, janë marrëdhëniet ndërtekstore që kanë tekstet mes tyre. Kemi të bëjmë me një zhvendosje shumë të rëndësishme.

“Sot, unë preferoj të them se subjekti i poetikës është transtekstualiteti, ose transcendencë (epërsia) tekstuale e tekstit, të cilën, unë tashmë e kam definuar përafërsisht gjithçka që në tekst vendoset në marrëdhënie, qoftë të qartë/dallueshme ose në mënyrë të fshehur, me tekstet e tjera”<sup>21</sup>, deklaroi ai. Megjithatë, nëse Zheneti përcaktohet për të vendosur në fron marrëdhëniet ndërtekstore, jo vetë tekstin, prapëseprapë kjo nuk paraqet tejkalueshmëri të tekstit. Kjo, sepse, Zheneti menjëherë thekson se secili tekst është hipertekst, e sharton veten mbi hipotekstin, tekst ky i mëhershëm që imitohet ose transformohet.

Kjo do të thotë se kjo teori, e cila e riaktualizon drejtpërsëdrejti palimpsestin për ta vënë në plan të parë, një ndërlidhjen. Por ndërlidhja është ajo që nuk e tejkalon tekstin, sepse asnjë tekst nuk mbetet jashtë, veçse ai njihet objekt kur hyn brenda sistemit.

Secili shkrim është rishkrim, arrin në përfundim Zheneti dhe letërsia është gjithmonë në shkallën e dytë. Sistemi nuk bën përjashtim. Të gjitha tekstet i njëjti për hipertekstuale. Megjithatë, edhe Zheneti pranon se, në këtë pohim, në këtë përcaktim të tij ka vend të diskutohet për dallime. Sipas tij, disa tekste janë më shumë dhe më hollësisht palimpsestuale se të tjerat.

---

<sup>20</sup> Nathalie Piegay-Gros, vep. e cit. f. 28.

<sup>21</sup> Gérard Genette, *Palimpsests-Literature in the second degree*, University of Nebraska Press, f. 1.

Zheneti, te libri "Palimpsest" merret me llojet kryesore dhe më të theksuara palimpsestuale, studion tipat fundamentalë të imitimeve tekstuale si: pastishin, karikaturën, parodinë, travestinë dhe veçoritë e tyre, përzierjet e tyre. Eksplorimi i Zhenetit mbështetet në shembuj të bindshëm, përmes mënyrës që ai e quan "strukturalizëm i hapur". Ai fokusohet në marrëdhëniet në mes të teksteve, mënyrat se si ato e rilexojnë dhe rishkruajnë njëra-tjetrën. Por, eksplorimi i Zhenetit është i hapur edhe ndaj referimeve të tjera, gjithashtu. Ai përdor kriterin struktural për të karakterizuar kënde të ndryshme të hipertekstualitetit, por edhe veti të tjera funksionale. Nëse favorizon një mënyrë sinkronike të prezantimit, ai nuk e nënvlerëson diakroninë (lindjen, evoluimin, ndryshimin ose vdekjen e formave hipertekstuale.

Këto janë karakteristikat që autori i parathënies së librit "Palimpsest", Xherald Prins, i thotë për studimin e Zhenetit.

Marrëdhëniet palimpsestuale Zheneti i kategorizon sipas tipave, të cilët i përcakton prej mënyrës ose formës së ndërlidhjes transtekstuale. Ai njeh kryesisht pesë tipa, të cilët përcaktojnë mënyra të ndryshme të ndërlidhjeve mes teksteve. Këta pesë tipa që llogariten në kuadër të palimpsestit ose e bëjnë palimpsestin janë: intertekstualiteti, hipertekstualiteti, metatekstualiteti, arkitektualiteti dhe paratekstualiteti.

I pari tip, sipas tij, emërtohet me po atë emër, siç e kishte emërtuar së pari, dhe studiuar, po ashtu, vite më parë, Julia Kristeva: intertekstualiteti. Megjithatë, nëse Kristeva me intertekstualitet emërtonte dhe njëhte të gjitha ndërlidhjet ose transcendencat mes teksteve, për Zhenetin ky është vetëm njëri nga nënlojet e palimpsestualitetit, i cili shënon lidhje të caktuar, specifike. Ky tip, sipas Zhenetit, e siguron funksionin në paradigmen e tij terminologjike. Ai e definon këtë tip, ose këtë lloj lidhje, si një marrëdhënie mes dy teksteve ose midis teksteve të veçanta (të caktuara). Te ky tip ai vëren, siç thotë, një prezencë tipike aktuale të një teksti në tjetrin. Këtë formë e cilëson si më eksplicite, në të cilën ka sasi më të përcaktuara të pjesëmarrjes ndërtekstore, të pjesëve të caktuara me kufi ose objektiva të caktuar, me ose pa referenca specifike. Për këtë tip ndërtekstshmërie, studiuesit kanë pikëpamje të ndryshme. Për shembull, ka një dallim sa i përket këtij tipi që e kategorizon si të parin Zheneti. Zheneti kishte njohuri dhe vetë i potencon dallimet në përcaktimin e gjerësisë së kuptimit që përfaqëson termi

intertekstualitet. Kështu, ai vetë merret me mendimin e Rifaterit, sa i përket këtij lloji/tipi, për të potencuar, pak a shumë të njëjtin dallim që ka me Kristevën: "Definicioni i tij për intertekstualitetin është, në princip, më i gjerë sesa imi këtu dhe, duket se zgjerohet në krejt atë që unë e quaj transtekstualitet. Sipas Rifaterit, "interteksti është një perceptcion për lexuesin, marrëdhënie në mes një krijimi dhe të tjerave që e kanë paraprirë ose e ndjekin"<sup>22</sup>. Sipas Zhenetit, Rifateri e zgjeron intertekstualitetin, aq sa ky transtekstualitetin duke thënë: "Intertekstualiteti është mekanizëm specifik i leximit letrar". Zheneti nuk rri vetëm brenda tij. Për të, ai është vetëm një lloj komunikimi specifik.

"Meqë term dominues për intertekstin (ndërtekstin, nëntekstin) është intertekstualiteti (ndërtekstualiteti), të precizohet se, në fushë të teorisë e të praxis-it, interteksti është tekst i ndërfutur (eksplicit ose implicit), derisa intertekstualiteti –proces e perspektivë. Si tip teksti, ai duhet të shihet në relacion, në dialogun me shtresat e tjera tekstore. Si proces nënkupton relacionin ndërmjet ndërtekstit në tekst, pra kur ai tashmë është rikontekstualizuar; relacionin me statusin e tij në tekstin origjinar.<sup>23</sup>"

Intertekstualiteti sugjeron studimin e relacioneve ndërmjet konstituentëve tekst i ri në të vjetrin, tekst në tekst, një dialog në mes teksteve. Kërkohet prania e tekstit të vjetër në të riun, për të parë shkallën e ruajtjes dhe të transformimit të tij, ose, thënë më mirë, mënyrën e ekzistimit të tyre së bashku: sa dhe si teksti i ri e "ka shfrytëzuar" të vjetrin; sa dhe si teksti i vjetër ka ndikuar te i riu. Këto "matje" kërkon intertekstualiteti dhe secili studiues që zgjedh qasjen intertekstuale për studimin e një teksti.

"E veçanta e intertekstualitetit nuk është të zbuluarit e një dukurie të re, por të parashtruarit e një mënyre të re të menduari dhe të mbërthyeri të formave të pikëtakimeve të hapura apo të fshehura ndërmjet dy tekstesh"<sup>24</sup>.

Gjithsesi, Zheneti, siç thamë, fuqizon edhe forma të tjera në kuadër të palimpsestualitetit, ku secila prej tyre dallohet për veçoritë e veta në komunikimin ndërtekstor. Mund të jenë më pak eksplicite se e para, megjithatë shënojnë marrëdhënie të llojit të vet.

---

<sup>22</sup> Po aty, f. 2.

<sup>23</sup> Kujtim Shala, *Kujtesa e Tekstit*, Buzuku, Prishtinë, f. 15.

<sup>24</sup> Nathalie Piegay-Gros, *Poetika e intertekstualitetit*, Parnas, Prishtinë, 2011.

Llojin e dytë, që Zheneti e emërton paratekstualitet, e vlerëson si më pak implicit. Atë e sheh si llojin që krijon marrëdhënie me më shumë distancë. Natyrisht, paratekstualiteti është term që i përmban krejt marrëdhëniet paratekstuale. Në kuadër të parateksteve hyjnë: titujt, nëntitujt, parathëniet, pasthëniet, shënimet margjinale, epigrafet, ilustrimet, njoftimet, këllëfët e librave, dosjet dhe shumë tekste të tjera “sekondare”. Parateksti, sipas Zhenetit, është i pari dhe më i shquari. ”Ne...e ndeshim atë në raste të shumta, prandaj është, me siguri, një nga fushat më të privileguara të operimeve në dimensionin pragmatik të punës”<sup>25</sup>. Aq sa duket që parateksti qëndron larg tekstit, po aq ai është pjesë e pandashme e tij. Parateksti përfshin materialin që shoqëron tekstin. Paratekstet e prezantojnë pjesën e brendshme të tekstit ose intratekstin, përmes titujve, nëntitujve, titujve të krerëve etj; po ashtu, në kuadër të parateksteve hyjnë edhe shkrime përcjellëse si studime, shqyrtime, intervista. Titujt, nëntitujt, krerët etj. Zheneti i emërton me termin peritekste, ndërsa tekstet përcjellëse: studime, intervista, shqyrtime (brenda librit), me termin epitekste. Parateksti, pra ka dy faqe: peritekstin dhe epitekstin.

Metatekstualiteti, sipas Zhenetit ka funksion komentues, nganjëherë edhe të pashpallur. Si shembull të këtij lloji, përmend Hegelin me librin “Fenomenologjia e mendjes”, ku pa deklaruar aludon në mënyrë të heshtur Denis Dideronë në “Neveu de Rameu”. Këtë libër e quan kritikë ndërlidhëse metatekstuale “par excellence”. Ai po ashtu mendonte, se sa i përket këtij lloji, studimet e gjeratëhershme (meta-metatekst) të metateksteve kritike të caktuara, kanë qenë të përcmuara, të pakuptuara. Ishte i sigurt se statusi i vërtetë i lidhjeve metatekstuale nuk ishte konsideruar i studiuar me tërë vëmendjen që kërkonte, që i takonte dhe ashtu siç duhej.

Tash nuk mund ta kalojmë këtë pjesë pa thënë se në mes këtyre tipave që i përcakton Zheneti dhe që ne po i trajtojmë, ka edhe fërkime. Për shembull, titulli shpesh prezanton e paraqet objektin, veprimin, idenë etj., e tekstit që i vjen prapa. E njëjta gjë mund të thuhet edhe për nëntitujt e titujt e krerëve. Megjithatë, jo rrallë, titujt dhe nëntitujt, në tekste të caktuara të zhanreve të ndryshme, brenda emërtimit të tyre kanë edhe funksion përcaktimi statusor, gjë që e ndërlidh,

---

<sup>25</sup> Zherar Zhenet, vep. e cit. f. 3.



njëkohësisht me përcaktimin zhanror, duke hyrë kështu në terren të arkitekstualitetit. Ashtu sikurse epitekstet (parathëniet, pasthëniet etj.) mund të gërvishen, në një rrugë me funksionet metatekstuale-metatekstualitetin. Në këtë rast i bashkon funksioni komentues të dy mënyrat. Madje, këtij rendi shpesh i hyjnë, jo vetëm epitekstet, por edhe peritekstet (titujt, nëntitujt etj.). Domethënë shpeshherë, këto elemente, mund të kenë funksion të dyfishtë por edhe më shumë. Mund të lexohen dhe përcaktohen në të disa mënyra, sipas rastit dhe paraqitjes.

Tipi i pestë, të cilin Zheneti e cilëson si më abstraktin dhe më implicitin nga të gjithë është arkitekstualiteti. Zheneti, para se të libri “Palimpsest”, arkitekstualitetin e kishte parë si të veçantë në librin “Hyrje në Arkitekt” (“Introduction a l’aarchitexte”), ndërkaq, më vonë, e përcaktoi si tip ndërkomunikues, në kuadër të transtekstualitetit. Arkitekstualiteti involvon një marrëdhënie që është plotësisht e heshtur.

Zheneti bën kërkim diakronik të shfaqjeve llojore dhe dëshmon ekzistimin e blloqeve zhanrore, të cilat evoluojnë ngadalë në sistemin llojor letrar. Arkitekstualiteti emërton procesin që përcakton bartjen e strukturave nga një nivel origjinar, pra autorial (të themi kontekstual, rikontekstual), domethënë përpos procesit, nënkupton edhe ruajtjen e tyre në nivelin origjinal. Teksti njihet për pararendës tekstin që i paraprin: gjenotekstin. Marrëdhëniet në mes tyre i kalojnë suazat e një teksti, bëjnë komunikimin rrjetor.

Zheneti është i bindur se përcaktimi i zhanrit për një tekst nuk është gjë shumë e lehtë dhe e qartë. Ka autorë që shkruajnë tekste, pa pasur ndonjë interesim të përcaktojnë ndonjë zhanër. Ai e njihet dhe e thekson edhe dukurinë, kur teksti nuk do që ta përcaktojë statusin e vet: “kur ndërlihdhja është e paartikular, kjo mund të jetë për arsye të refuzimit për të nënvizuar qartësinë/dallimin ose, anasjelltas, një përpjekje për të hedhur poshtë çdo lloj klasifikimi”, qartëson. Jo rrallë mund të vihet në diskutim çështja se çka e bën një tekst të përcaktohet brenda një zhanri të caktuar? Cilat janë ato elemente të përbashkëta që kanë tekstet e caktuara për t’u llogaritur brenda një zhanri? Kush e përcakton tekstin dhe si? Zheneti është i paluhatshtëm në përcaktimin e tij se “teksti vetë nuk supozon të dijë (dhe rrjedhimisht nuk ka për qëllim të deklarohet) kualitetin e tij kryesor zhanror: një roman nuk e identifikon vetveten në mënyrë eksplite si roman, ose poema si poemë”. Edhe nëse zhanri është vetëm një

aspekt i arkitektit, Zheneti shtron pyetjen: a e deklaroi vargu veten si varg, ose proza si prozë, narrativja si narrative?, për të deklaruar përfundimisht se: “determinimi i statusit të përgjithshëm të tekstit nuk është punë e tekstit, por e lexuesit, kritikut, ose publikut”<sup>26</sup>. Do të thotë, sipas tij, zhanri përcaktohet në lexim/receptim, jo në krijim.

Tipi i pestë, i cili për Zhenetin është i katërti me radhë, por që ky e trajton si të fundit, për shkak të rëndësisë që përfaqëson, është hipertekstualiteti.

Hipertekstualiteti, sipas tij, është proces që shënon çdo raport që bashkon një tekst B, të cilin e quan hipertekst, me një tekst më të hershëm A, që e quan hipotekst. Për sqarim, përcaktimin e tij të tillë e shoqëron edhe me shembuj, për të mos u ngatërruar tipat e caktuar, sidomos ata që kanë më shumë lidhje interne. Kështu, nëse metatekst llogarit fjalitë e shkruara nga Aristoteli te Poetika për ”Mbretin Edip”; si hipertekstuale konsideron raportet mes veprave epike: Eneida dhe Odisea. Xhojsi merr nga Homeri (Odisea) aksionet dhe marrëdhëniet që i trajton në një stil tjetër, ndërsa, nga ana tjetër, Virgjili përdor të njëjtin stil, por në aksione të ndryshme që ngjajnë me ato të Homerit te vepra Odisea, pohon ai. Xhojsi tregon historinë e Ulksit në një formë tjetër nga ajo e Homerit, Virgjili e tregon historinë e Eneas në mënyrën e Homerit me transformime simetrike, të anasjellta.

Sa e sa autorë mund të hyjnë në këtë zinxhir me veprat e tyre kryevepra në letërsinë botërore dhe shqipe. Kujto Homerin, Danten, Gëten, Shekspirin, Xhojsin, Ekon, Kadarenë, Kutelin, Camajn etj.

”Relacioni bashkues nënkupton një proces dinamik ndërmjet teksteve e në tekst, në të cilin mbiteksti e ruan si kujtesë tekstin e vet origjinar. Relacioni i thurjes së një teksti mbi tekstin tjetër, afrohet më shumë me konceptin zhenetian për hipertekstin si rezultat i derivimeve të relacioneve intertekstuale, i ndërrimit të statusit të tekstit. Derisa, përjashtimi i komentit, si tip tekstori, nga ”realiteti” i mbitekstit, domethënë edhe nga procesi hipertekstual, e veçon hipertekstin në mëvetësinë e një ”realiteti” të tij, e kualifikon atë në letërsi të shkallës së dytë”<sup>27</sup>.

Pra, Zheneti nxjerr përfundimin sipas të cilit nuk ka ndonjë krijim letrar që nuk evokon krijime të tjera, dhe, në këtë sens, të gjitha krijimet janë hipertekstuale.

<sup>26</sup> Po aty, f. 4.

<sup>27</sup> Zherar Zhenet, vep.e cit.f. 13.

Por, sipas tij, nëse flasim “barabartësisht”, për të kërkuar masë, disa krijime janë më shumë hipertekstuale se të tjerat. Do të thotë më shumë të qarta ose të dukshme, me pjesëmarrje më të gjerë, më saktë ose më hollësisht se të tjerat, për të njohur kështu diferencialitetin në komunikimin hipertekstual.

“Intertekstualiteti nuk përfshin, pra format e fshehta të rishkrimit, as vegimet e turbullta, as marrëdhënie prejardhjeje që mund të vendosen ndërmjet dy teksteve...Këto marrëdhënie janë veçori e tipit të pestë të transtekstualitetit të shquar nga Genette: hipertekstualiteti, që palimpsestes parashtron të studiojë. Hipertekstualiteti përkufizon çdo marrëdhënie e cila e lidh një tekst B hipoteksti me një tekst A, hipoteksti nga e cila rrjedh; ky hipertekstualitet shkon te një marrëdhënie jo përfshirjeje, por shartimi. Genette parashtron një renditje të dukurive të ndryshme hipertekstuale duke ngritur dy kritere: natyra e marrëdhënies (imitim apo ndryshim i hipotekstit) dhe regjimi i saj (argëtues, satirik, serioz).”<sup>28</sup>

Zheneti, përveç pesë kategorive palimpsestuale, ndërkomunikim sheh edhe në shumë fusha të ndërtimit letrar. Ai, për shembull, trajton edhe fushën e stilistikës së teksteve, për të dalë me termin transstilizim, i cili paraqet komunikimin stilistik në mes

Po ashtu, vlen të përmendim edhe termin transmetrifikim, i cili shënon bartjet metrike në mes teksteve ose komunikimin në nivelin vargëzues.

Zheneti e cilëson transmetrifikimin si formë të transstilizimit, nëse pajtohem se metri, po ashtu, është një element i stilit, shprehet ai. Por, mund të ketë transstilizim në prozë ose në poezi pa transmetrifikimin, potencon ai.

Zheneti ka emërtuar edhe disa nocione që kanë lidhje me intertekstualitetin, që ai e quan transtekstual si transmodalizimi që nënkupton kalimin prej një forme diskursive në një formë a model tjetër, transmotivimi që lidhet po ashtu me kalime shpërndërruese të motivimeve, që janë të pranishme kryesisht te personazhet, rivalorizimi aksiologjik si realitet i ri vlerash që krijohet nga proceset transmodale, transmotivuese e transponuese në përgjithësi.

Së fundi, pohojmë edhe njëherë se, sipas Zhenetit, format e shumta të transtekstualitetit janë vërtet aspekte të çdo teksti, por ato mund të shfaqen në

---

<sup>28</sup> Nathalie Piegay-Gros, vep. e cit. f. 25.

shkallë të variueshme nëpër kategori të caktuara tekstore, e kjo sugjeron kërkim e lexim të përshtatshëm për secilin tekst që studiohet.

### **Përfundim**

Palimpsesti e ka zanafillën në shkrimet një mbi një, në tekstet e para të shkruara në lëkura kafshësh e pergamena. Mënyra e shkrimit bëhet shkak që të rikontekstualizohet ky term, tash për të shënuar një mënyrë leximi dhe një poetikë krijimi. Atë mënyrë leximi, e cila merret me komunikimin mes teksteve, rikontekstualizimin e teksteve të vjetra në të reja.

Komunikimi i veprave mes përbërësish të ndryshëm është i përhershëm dhe i shumëllojshëm. Teoricienët e pranojnë relativitetin ndërkomunikues. Disa tekste kanë përqindje më të madhe rimarrjesh se disa të tjera.

Ndërtekstualiteti është dukuri e vjetër, por teoria për të është më e vonë. Teoritë formaliste e strukturaliste ofrojnë zanafillën e teorisë së palimpsestit, por edhe lindjen e saj. Kujtojmë lidhjen me konceptet gjuhësore të Sosyrit, parimin dialogjik të Bahtinit, praninë e padiskutueshme të intertekstualitetit në secilin tekst, që e shpall Kristeva, lidhjen palimpsestuale me atë postmoderne që e dëshmon Haçion, deri te studimi i shkrirë për palimpsestet nga Zhenet. Zheneti njih pesë lloje të lidhjeve ndërtekstuale: paratekstualitetin, metatekstualitetin, arkitekstualitetin, hipertekstualitetin dhe intertekstualitetin. Ai pranon, po ashtu, relativitetin e masës së komunikimit mes teksteve që mund të jetë më e madhe ose më e vogël. Po ashtu, pranon edhe komunikimin mes diskurseve, motiveve, metrikës, stilit, etj.

## Summary

**Zahrie KAPLLANAJ, PhD cand.**

### **PALIMPSEST IN LITERATURE**

The origin of palimpsest is over-writing on the first texts written on animal skin and parchment. This method of writing turns into a reason to recontextualize this term for the purpose of denoting a new way of reading and a poetics of creation. This method of reading deals with the communication between texts, recontextualizing old texts into new ones.

The communication of various components within texts is permanent and diverse. Theorists admit to intercommunicative relativity. Some texts have a greater percentage of reappropriations than others.

Transtextuality is an old occurrence or event, but its theory eventuated rather late. Formalist and Structuralist theories account for the genesis of the theory of palimpsest as well as its creation. One must take into account the interrelationship with Saussure's linguistic concepts, Bakhtin's dialogic principle, the indisputable presence of intertextuality in every text declared by Kristeva, the relation between the palimpsestual and the postmodern as evidenced by Hutcheon up to Genette's formidable study on palimpsests. Genette identifies five types of transtextuality: Paratextuality, Metatextuality, Architextuality, Hypertextuality and Intertextuality. He also acknowledges the relativity of the scale of communication between texts which may be greater or more modest. He recognizes the communication between discourses, motifs, prosody, style, etc.

**Marjela PROGNI – PEGI, PhD cand.**

## **DIMENSIONI EROTIK NË POEZINË E MIGJENIT**

Dashuria në poetikën e Migjenit duket se ndërtohet përmes dy dimensioneve të ndryshme, të cilat në fakt, edhe pse bëjnë pjesë në të njëjtën sferë, atë erotike, qëndrojnë skajshmërisht të ndara dhe në kundërshtim me njëra-tjetrën. Poezitë që kanë në sfond erotikën seksuale, e cila qëndërzon heroinën e këtyre krijimeve, laviren, trajtojnë botën e jashtme që sfumohet në këto krijime përmes perceptimit autorial. Paraqitet bota e epshit, e pasionit aq sa paraqitet edhe bota e brendshme e subjekteve të trajtuara. Këto poezi paraqesin “një sensualitet ndryshe në të tëra, i padëgjuar më parë në letrat shqipe dhe mbase më gjerë, në letrat evropiane. Është po ai sensualitet i egër, shkatërrimtar, si i vëllezërve Karamazov të mjeshtër Dostojevski, dhe mbase, diçka më shumë, pasi hapësira është shumë më e vogël dhe ndriçimi prandaj më i dendur.”<sup>1</sup>

Të dytat marrin në konsideratë botën intime të poetit, përjetimet e tij të koklavitura, të projektuara përmes ndjesish, dëshirash, ëndërrimesh, dhembjesh, vuajtjesh, përsiatjesh, frikës e lutjes.

Përderisa në poezitë erotike që i përkasin ciklit “Kangët e mjerimit”, mëshirohet individi dhe përmes përçmimit të erosit vihet në dukje një qëndrim ndaj këtij lloji të sjelljes seksuale, në poezitë që elaborohen në ciklet e tjera, kryesisht të “Kangët e rinisë”, dashuria himnizohet, ndjenja zë vend në pedestalin më të lartë, erotika në të njëjtën kohë edhe synohet edhe shenjtërohet, duke u barazuar herë me shkrehjet e brendshme autoriale, e herë me objektin erotik, vashën.

---

<sup>1</sup> Anastas Kapurani, “Lasgushi dhe Migjeni: kualiteti që na jep thelbin e erotikës në letrat shqipe”, marrë nga rev. Studime albanologjike – Erotizmi në letërsinë shqiptare, Universiteti i Tiranës, Fakulteti i Historisë dhe Filologjisë, 2011/2, f. 83.

Erosi te Migjeni, në të shumtën e rasteve, barazohet me tingullin. Erosi është baladë, *melodi e këputun, këngë skandaloze, këngë e pakëndueme, kitarë e gjymtun, za këngë i mbytur*. Por, kur erotika përfshihet në përjetimet personale, qofshin ato të idealizuara, të ëndërruara, të përgjithësuara apo intime, atëherë ajo merr formën e vetëm një tingulli: të thjeshtë e të fuqishëm në të njëjtën kohë, ajo bëhet këngë rinie.

Që në ciklin e parë të veprës poetike të Migjenit të titulluar “Kangët e ringjalljes” artikullohet në formë paralajmëruese në poezinë “Kanga e rinis” ky lloj krijimi, ku dashurisë i thuren vargje përmes identifikimit të saj me këngën e rinisë.

*Thueja këngës rini, pash syt e tu...*

*Të rroki, të puthi kanga, të nxisi me dashnu*

*Me zjarr tand, rini...Dhe të na mbysi dallga*

*Prej ndenjash të shkumbzume q'i turbullon kanga.*

Më tutje, një cikël i tërë poezish kushtuar dashurisë do të përmbliidhen pikërisht në të njëjtin titull, “Kangët e rinisë”. Dashuria-kënga-rinia do të jenë trinia që do t'i përulet poeti, që do ta adhurojë, do t'i lutet e në heshtje a në ekstazë për të do të digjet.

“Ekstaza pranverore”, poezia me të cilën hapet ky cikël poezish, është një ndër krijimet me fuqi të madhe shprehëse. Nga njëra anë, e parë si një vjershë deskriptive, vë në dukje talentin e madh shprehës të Migjenit. Nga ana tjetër, forca stilistike që funksionalizohet shkallë – shkallë e hibridizuar me parafytyrimet imagjinate të cilat krijohen me anë të lojës së fjalëve, që janë përzgjedhur nga një kontekst shprehësie që i përket fushës së erosit, në të njëjtën kohë, aq sa paraqet ekstazën pranverore, insinuan përmes shenjash erotike edhe ekstazën e pritshme dashurore: *si shpirti n'ekstazë, në hovin e shejt shtrij, / me qiellin rroket, me diellin puthet / dridhen krahët në hare / në një tempo të marrë përkëdheljet po shfre, kanga kumbuese, kang' e tij pa fre, (kënga te Migjeni simbolizon dashurinë) / në një pikë t'argjent' pasqyrohet jeta / tërheqëse si andra dhe si vizatimi / ndër orët e hyjnisimit, kur shpërthen agimi / e rrezet e arta rrëshqasin ndër fleta. / duket sikur përmes ekstazës pranverore po merr jetë ekstaza erotike, shpirti në ekstazë, hovi, shtrirja, rrokja, puthja, krahët që dridhen, përkëdheljet, shfrimet, kënga kumbuese e pastaj pa fre, pasqyrimi i jetës në një orë/çast hyjnor e në fund shpërthimi, që nënkupton gjendjen e re. Në këtë mënyrë, përmes shndërrimeve stilistike e insinuimeve gjuhësore hapet cikli me poezi dashurie i Migjenit. Hareja dalldisë e gërshetuar me një shpresë optimiste*

që vërehet në krijimin “Ekstaza pranverore” përcillet bashkë me disa nota gati melankolike edhe te poezia “Sonet Pranveruer”. E tërë ajo hare, shpresë, bukuri e madhështi e natyrës që i bëhet jehonë në dy katrenat e këtij soneti sfumohet harmonishëm me figurën e vashave që qendërzohet në dy tercinat e poezisë. Magjia e natyrës që përshkruhet aq bukur në vargjet e para, bëhet thjesht një sfond që mjegullohet nën një portretizim të pastër e të qartë të figurës qendrore, vashës, e cila realizohet nën një dritë erotike ngacmuese e në të njëjtën kohë romantike, frymëzuese e dehëse. Qasja ndaj bukurisë së tyre në mënyrë të tillë që të vihet në dukje pikërisht pjekja e tyre fizike e psikologjike seksuale, harmonizimi i kësaj bukurie me natyrën e marrëdhënia gati sensuale që përshkruhet mes tyre e natyrës:

*Me manushaqe në buzë e me andje në zemra  
vajzat si biluri ndër kopshtije të gjelbërta  
dibasin aromat, që lulëzimi derdhi,*

*me gjë të paprekura, ku dashnia sosë  
me fletëza trandafilesb që flladi sjelli  
dhe adhurojnë pranverën më një apoteozë,*

zgjon te lexuesi njëkohësisht ndjenja të përziera: dëshirë, lakmi, adhurim, respekt. Femra vendoset pikërisht në vendin që duhet t’i takojë. Ajo zhvendoset nga realiteti i zymtë i dhunës, fyerjes, shfrytëzimit dhe pikturohet si krijesa hyjnore që të pushton shpirtin, që do adhuruar e pse jo edhe dëshiruar, sepse ajo ka *andje në zemër*, e në *gjithë e saj të paprekura dashnia sosë*, por bashkimi fizik me të duhet të rrjedhë pas një bashkimi shpirtëror e jo nga lakmia momentale e mishit.

Megjithatë, shihet se në të gjitha rastet, si në poezi, ashtu edhe në prozë, Migjeni e merr në mbrojtje femrën. E idealizon ose e mëshiron. “Në ato pak vjersha erotike është prezent një poet i cili jo që e do femrën, por e adhuron. Në poezi gruaja “*stërzanë*”, shumë e bukur, e mrekullueshme, “*grue a hyjneshe*”. Në prozë dhembshuria e shkrimtarit ndaj prostitutës, gruas së ndershme që detyrohet të shesë nderin për të ushqyer fëmijën e uritur, femrës së martuar kundër dëshirës së saj që shkel kurorën. Këtu adhurimi – atje dhembshuria”<sup>2</sup>. E njëjta dhembshuri transmetohet edhe në artikullimin e subjekteve të ngjashme në vargje, kryesisht në

<sup>2</sup> Mensur Raifi, “Fan Noli dhe Migjeni”, Rilindja, Prishtinë, 1975, f. 129.



ciklin e “Këngëve të mjerimit”. I njëjti adhurim ndihet edhe në vjershat ku femra s’i përgjigjet, e braktis, apo s’ka fatin të bashkohet me të. Madje, ky adhurim zhvendoset prej perspektivës personale në atë kolektive. Te poezia “Mbas tryezës” një nga motivet që trajtohet është ngacmimi erotik që i sflit të rinjtë me arritjen e moshës së pjekurisë.

*... zonzusha e bukur dhe me hir  
t’u na buzqeshë ambël, buzësh të kuqe si gjaku,  
nsa gjit’ i majen dridhen – futyra kuqet, zbebet...  
e në secilin prej nesh në fund ka një shpresë këndedhet  
dhe na shtrëngon laku...*

Pasimi i vargjeve nga ngacmimi erotik te ëndërimi erotik shqyrton dëshirën e secilit të ri, e që është lindja e dashurisë mes tij dhe zonzushës.

*Zonzushën shikojmë  
dhe n’andrim vallzujmë...  
Rishta, me plot dashje, vallet ndiqen, ndiqen...  
Vash’ e djalë përputhen,  
mbrend dy zemra digjen,  
por me u puthë - nuk puthen!*

Dhe ja ku mishërohet sërish qëndrimi personal i Migjenit kundrejt shenjtërisë së femrës dhe madje ngritet në nivel kolektiv, si qëndrim që i ka hije çdo të riu. Pavarësisht se zemrat digjen dhe e dëshirojnë puthjen ajo nuk ndodh. Nuk puthen, sepse zemra e zonzushës digjet vetëm në projektimin e ëndërrt të të riut, në të vërtetë, ajo është akoma e dliërë e si e tillë as në ëndërr nuk mund të njolloset nga puthja lakmitare e mishit; puthja duhet të vijë vetëm si rezultat i ndjenjës së vërtetë dashurore.

Ndrydhja e vetes, e ndjenjave, e dashurisë, mungesa e lirisë në shumë sfera jetësore, përfshi këtu edhe atë erotike, për shkak të prapambetjes, mentalitetit e jetës së kufizuar mes normash shpesh- herë të pajustificuara në Shqipëri, i jep krahë imagjinatës së autorit për ta kërkuar çlirimin jashtë trojeve shqiptare, atje në *përndimin mbrapa malit*. “Migjeni duhet t’i ketë krijuar këto vargje në Shkodër, ose përndryshe në Vrakë, me vështrimin e tij të ngulur, mbi Oksidentin, drejt diellit që perëndon. “Prapa Malit” është deti Adriatik me Italinë në sfond. Gjendja shpirtërore fillestare e poetit është krejt e afërt me atë të Leopardit (poet italian) në poezinë “L’infinito”: e quinci il mar da lungi e quindi il morte”. Në të dyja rastet

kërcimi i imagjinatës kompensohet me një dëshirë të zjarrtë për të jetuar, të cilën e frenon mjedisi. Por, ndërsa përfytyrimi i poetit italian tërhiqet shpejt në të shkuarën, imagjinata e Migjenit projektohet drejt së ardhmes. Njëri e gjen kënaqësinë në evokimin e përmallshëm të kujtimeve të fëmijërisë së tij, ndërsa tjetri mbyllet plotësisht ndaj kujtimeve. Por, kjo poezi thekson në të vërtetë të tashmen, jo të ardhmen dhe motivi i *carpe diem* (lat. përfito nga rasti) errëson atë të revolucionit. Kënaqësitë për të cilat ëndërron poeti janë ato “të jetës së ambël”<sup>3</sup>

*Në shtregullen e fatit, ndër këto fluturime  
ma shpejt i rreh zemra edhe merr dridhtime  
se qiellat e hueja premtojnë gëzime t'ambla  
nëpër shkalla të hueja, nën të ngjyrta llampa,  
premtojnë hyjnzimin në vallen e dëfrimit:  
femen-mashkull rrokun si dy vetë që mbyten  
kin për të mbramen herë qindenjë herë puthen  
e brenda krabinorit gati të pëlsasë zemra,  
nsa majet e këpuçvet shkarravisin germa  
të tanë natën e lume deri në të lem t'agimit*

#### Hidhet e përhidhet

Poezia ndërtohet si një përmbysje e poezisë pararendëse “Mbas tryezës”. Nga tryeza *mermer~falso* - në *shkallët e hueja nën të ngjyrta llampa*, nga *të ndenjurit me kujdes (si e hyp dans~edukata)* - në *vallen e dëfrimit femer-mashkull rrokun*, nga *bisedat e ndryshme serioze, t'urta* - në të kërcyerit *tanë natën e lume deri në të lem t'agimit*, nga *dy zemra që digjen, por me u puthë nuk puthen* - në pistën e vallëzimit ku të rinjtë *puthen*. Kërkimi i lirisë rrjedh nga kërkesat më themelore që përfshijnë marrëdhëniet ndërhumane, apo mes dy gjinive. Siç mund të jetë dëfrimi me një vajzë, vallëzimi me të, përqafimi, puthja, emocioni i pandrydhur, dashuria e pafshehur, afrimiteti mes dy gjinive i paparagjykuar, a i pagjykuar, a i padënuar, dënim ky që përfundon në një veprim dramatik, a tragjik – linçim me dakordim kolektiv - në Perëndim humor i hidhur, e këtu realitet i trishtë. Motivi erotik në këtë poezi realizohet

---

<sup>3</sup> Arshi Pipa, “Për Migjenin”, Princi, Tiranë, 2006, f. 63.

pikërisht si një ikje nga realiteti, si një arratisje drejt një fati të ri, që premtan *dritëherime zemre, gëzime t'amblla, netë të lume*. Dëfrimi, përçafimi, puthja duket sikur zanafillën e kanë pikërisht te muzika, te tingulli.

*Tingujt miqëdashës, që në dhomën teme  
më falin ritmin  
e një dansit largët,  
më kujtojnë përçafimin  
e çiftave të shkathët  
që sjellen hirshëm nëpër drrasa të gdhendme.*

### Malli rinuer

“Në poezinë “Malli rinuer” muzika është një zëvendësues për erotizmin: “Ndjesitë e mija me valët muzikore/shkëmbejnë puthje të nxehta”, thotë poeti. Ky është një rast i kënaqjes së dëshirës seksuale përmes artit, një art në të cilin imazhi zëvendëson objektin real, shënjuesi të shënjuarin: përvoja estetike imiton jetën.”<sup>4</sup> Ky imazh zgjon te subjekti dëshirën për jetë më gazmore, më shkumbuese. Shenjëzime të ndryshme si: *Valët muzikore fluturojnë nga përndimi, një tingull përndimi/ asht ngushëllim për mue, tingujt miqëdashës, [...], më falin ritmin e një dansit të largët...* duket sikur mënyrën për të arritur këtë lloj jete e lidhin me Përndimin. Por, nga ana tjetër, pesimizmi i vazhdueshëm e melankolia që ka pushtuar subjektin lirik, janë pengesat kryesore për realizimin e ëndjeve të zemrës. *Valët muzikore[ ...] dridhen brenda në zemrën teme dhe zgjojnë ndjesina që ka mblu hini* – subjekti lirik duket sikur del nga gjendja indiferente, por përsëri kur shprehet: *malli rinuer për jetë ma shkumbuese/ flen pa fat në mue*, të bën të kuptosh se gjendja e tij është e pashpresë. Melankolia, trishtimi e pesimizmi që i përshkon këto vargje i japin vlera të dyshimta çdo përjetimi tjetër të gëzueshëm të subjektit lirik, përjetime këto që duken të mjegullta, të largëta, mirazhe ngushëlluese, të rreme. Ndoshta kjo lidhet edhe me faktin se në kohën kur janë shkruar këto poezi, siç shprehet Arshi Pipa “poeti krijoi vargje të tilla si këto nën hijen e vdekjes së tij të pashmangshme”, prandaj ai në lidhje me ndjesitë erotike e dëshirimet që lakmon shprehet: *pa mshirë shigjeta/ më therë në krabinor/ edhe më merr malli për jetë më gazmore/*, edhe pse është i vetëdijshëm se kjo është e parralizueshme sepse shkruan: *më mshjtjell mashtrimi/ me*

<sup>4</sup> Po aty, f. 64-65.

*melankolinë e vet aq trishtuese/*, dhe e mbyll poezinë nën projektimin e reminishencave të largëta që i ngjallin tingujt e dashur. Shenjat erotike që evokohen qoftë përmes përjetimit të artit/muzikës, qoftë përmes përjetimit të kujtimeve apo kërkimit të kënaqësive, megjithatë e formësojnë dashurinë si të fundmen qëndresë që i rri përballë madje edhe vdekjes. Prandaj “në krijimet poetike të Migjenit një kapitull më vete përbën motivi i dashurisë. Poetin e tërheq bukuria reale e vashës, por këtë bukuri ai e shijon në mënyrë efemere. E kërkon dashurinë, por nuk arrin ta gëzojë. Ndjenja e tij nuk është platonike, edhe kur ëndërron. Vjershat kushtuar dashurisë i përshkon shpesh një notë moskënaqësie, në mos dëshpërimi. Ato iu frymëzuan nga dashuria që ai ndjente konkretisht në jetë, por që nuk iu realizua (Z.B, Ndeshja, Malli rinuer, etj).<sup>5</sup>

“Z.B.” është një nga vjershat më personale të këtij autori. Aty rrëzëllin e qashtër dashuria që ai ndiente për vajzën që donte, vajzën që e pagëzoi me emrin Bolka-dhembje. Në korrespondencën që Bolka shkëmbeu pas vdekjes së Migjenit me motrën e tij Olga, mes faktesh të shumta që paraqesin dashurinë e Migjenit dhe Bolkës për njëri-tjetrin rrëfëhen edhe rrethanat e krijimit të kësaj poezie, “dhe në dorë mbaja vjershën tek prisja që ai të bëhej gati:

*Buzëmbrajja u dridhte ndër afsbet e mbramë  
të diellit perëndimuer  
me kuqim e tisa purpur,  
me kaltrina t'kullueta në qiell e në sy tand...  
ku në fund u pasqyronte një dashni e lumë  
si vegimet e fatmarrdhësis' në lima,  
mbi të cilin tërthuer fluturon një pëllumb  
dhe gëzime të pamatna gugon pa pra.  
Zonjushë, q'at buzëmbrajje  
unë, androjt me andje  
dhe me një dashni të pastër  
ata dy sy tuej të kaltër,  
që m'u falne letë  
me një shikim diskeret.*

---

<sup>5</sup> Vehbi Bala, “Migjeni”, Naim Frashëri, Tiranë 1974, f. 82.

- A të pëlqen, - më tha Milloshi

Qesha dhe e përkdhela lehtë në flokë, nsa ai shkroi shpejt inicialet Z.B.

- Por kjo ashtë vjersha jonë – tha Milloshi.”<sup>6</sup>

Kjo poezi që qëndron në kufirin mes faktit e fiksionit, është ndër të vetmet krijime të dashurisë ku subjekti lirik është në paqe: është në paqe me veten, është në paqe me vajzën, është në paqe me natyrën. Implikimi i natyrës sa madhështor aq edhe me një ndjeshmëri të hollë e romanticitet harmonizohet plot pasion, por si nën pëshpëritje ëndërrore, me botën e brendshme, ndjenjat e zjarrta e plot sensibilitet të heroi lirik. Dashuria mes dy të rinjve nën tisin e asaj buzëmbremjeje magjike jepet në të njëjtën kohë e nënkuptuar: *me kaltrina të kullueta në qiellë e në sy tand.../ ku në fund u pasqyronte një dashni e lumë*, e shpallur: *unë andrroj me andje/ dhe dashni të pastër/ ata dy sytë tuj të kaltër*, e mirëkuptuar: *ata dy sytë tuj të kaltër, / që m’u falne letë/ me një shikim diskret*. Siç shihet preokupim parësor në poezi del vendosja e vajzës brenda një aureole pafajësie, dliresie, pastërtie e në të njëjtën kohë lë të kuptohet se pavarësisht që *shikimi është diskret*, brenda tij e kredhur thellë pasqyrohet *një dashni e lumë*. Ndoshta, pikërisht ky preokupim e bren aq shumë poetin sa ai i kërkon asaj që të distancohet prej tij. “Ai donte ta ruante atë nga pëshpëritjet që ishin aq të plotfuqishme. Madje pëshpëritjet e pështira na frenojnë edhe ne sot për të thënë emrin e saj, për të thënë diçka më shumë për këtë grua që po vdes, e cila na sjell botën aq të pasur, të bukur dhe të vërtetë të poetit tonë të madh”<sup>7</sup>. Për të dy kjo dashuri do të mbetet e ngrirë mes vargjesh, mes shpresash e mes lutjesh. Malli i secilit për tjetrin do të ngelej i pashuar bash ashtu siç e përshkruan edhe vetë Migjeni në letrën që “ia dërgonte nga Vraka shokut të tij shkodran, mësuesit Tufik Gjyli, me të cilën, pos të tjerash, e porosiste edhe për një person që e përvëlonte në gj...”

“... Nesër ... Ah nesër... por neise... Shikoje edhe për mue atë që i ka flokët në harmoni me sy...”<sup>8</sup>

Vuajtja që në poezinë “Z.B.” ngjason me një trill rinor që e mban subjektin lirik në një suspansë të vazhdueshme erotike, pasohet nga një vuajtje e pashpresë te “Ndeshja”.

<sup>6</sup> Rinush Idrizi, “Migjeni”, Enciklopedik, Tiranë, 1992, f. 159 – 160.

<sup>7</sup> Po aty, f. 164.

<sup>8</sup> Ali Lllunji, “Migjeni”, Rilindja, Prishtinë, 1990, f. 73.

*O grue, që të ndesha në dit'n e fatkobit tem,  
kur prirja njellte e syl' shikojshin zi*

Poezia që në fillim hapet me melankoli të theksuar, vargjet bartin në vete një dëshpërim të thellë, rrethanat në të cilat realizohet ndeshja, pra lind dashuria, veçse trumbetojnë më të keqen. Si duket, parandjenja për vdekjen e tij të afërt tashmë e kishte pushtuar autorin. Ai e ndiente kobin që afrohej e në të njëjtën kohë edhe dashurinë reciproke që po rritej mes tij dhe asaj:

*E ndjejshe veten se edhe unë jam fli*

*Të një ndjesi*

*Si ti.*

Prandaj, kobi i tij, vdekja e afërt, do të bëhej edhe kobi i saj: *O grue, q'u ndeshme në dit'n e fatkobit tonë/*, sepse ajo do të humbte dashurinë e saj akoma pa e gjetur mirë.

Vargjet e kësaj poezie përfshijnë njëherazi tërë emocionet, brengat, shqetësimet, ankimet e reagimet e mundshme. Vetëdija se kjo dashuri nuk do të jetë nga ato fatlumet, shpërthen në nostalgji përmalluese ndjesish. Indiferentizmi i shoqërisë, e për më tepër reagimi përqeshës i saj, nxit reagimin sa mbrojtës aq edhe të dhembshëm të heroit i cili shprehet:

*E na, edhe një dhimbë të singertë tue ndijë,*

*Vuejsbim me zemër të ndrydbun si dy fëmijë*

Ndoshta pikërisht këtë skenar kishte në mendje poeti, kur me zemër të thyer i kërkon Bolkës së tij që të mos e takojë më, skenar të cilit, si duket, vetëm ai iu frikësua, sepse, duke marrë shkas nga korrespondenca e Bolkës me të motrën e shkrimtarit, shihet se ky veprim ishte një nga të paktat gjëra që Bolka nuk mundi kurrë t'ia falte atij.

Dashuria me forcën e saj të paepur mban ndezur diku në skutat më të fshehta të qenies një shkëndijë të pashuar shprese, një shkëndijë të vagëlluar që shkrihet e tëra në një lutje drithëruese, që kërkon dashurinë në formën e saj më të epërme, atë dehëse, shpërthyesë, pushtuese. Por edhe të ndjehet e përjetohet në formën e saj më shteruese qoftë shpirtërisht, qoftë fizikisht. Në rastin e parë:

*Të lutem o perendë,*

*për një simfoni*

[...]  
*për një simfoni –  
plot dashuni*

[...]  
*për një simfoni,  
të dëfrej n'lumni*

### Lutje

muzika si ushqim shpirtëror merr valenca semantike që barazohen me dashurinë, pra lutja për simfoni s'është gjë tjetër veçse kërkesa e dëshpëruar për ta ndërre dashurinë në shpirt ashtu siç ndjehet muzika.

Ndërkohë, përvoja fizike erotike kërkohet me po aq ngulm. Lutja për një dashuri

*Të nxehtë si tu vasha gjitë  
Kur vlojnë ndjesitë*

### Lutje

krijohet përmes identifikimit të erosit me imazhin e femrës së eksituar. Më pas imazhin e krijuar, heroi lirik e ëndërron, e dëshiron, do të identifikohet me përvojën erotike të këtij imazhi e të shkojë edhe më tutje, këtë përvojë ta përjetojë bashkë me imazhin:

*t'u u përkundë n'ani  
të bukur t'andrimeve  
të kaltër, ku të fantazmeve  
buzët më tërheqin zjarrtë  
e më digjen sytë e flakët*

### Lutje

Këmbëza që do ta shkrehë subjektin brenda botës erotike do të jenë buzët e më pas kërkesa për përjetim të skajshëm të erosit, për dorëzim të plotë si shpirtëror edhe fizik ndaj tij, që rrjedh natyrshëm, por me një pasion ngulmues që kërkon ezaurimin e genies, shkrirjen e saj me këtë botë. Shkallëzimi i fjalëve që kuptimisht qëndrojnë shumë pranë njëra-tjetrës: *buzët më tërheqin zjarrtë/ e më digjen sytë e flakët*, vë në dukje këmbënguljen hipnotike kundrejt përjetimit erotik, të cilin ka dëshirë ta shndërrojë në një parajsë personale, apo në një delir të pafund të vetes dhe asaj.

*Të lutem o perendi,  
Për një simfoni –  
E kurr, e kurr ma mos të zgjohemi*

Lutje

Ekzistenca e heroit lirik barazohet me epshin e epshi me vetë “instinktin e vdekjes”<sup>9</sup>. Ndërdija se kënaqësia e plotë erotike nuk mund të arrihet në ndonjë mënyrë tjetër, bën që ajo të kërkohet në gjumë/ në përjetësi/ në vdekje.

Kur kërkon, imagjinata ndizet në forma nga më të skajshmet, por kur realisht je në pritje të të ndodhurës, ai që përthyeret në kufirin e imagjinatës është durimi e ankthi.

*Buzët e njoma të saja,  
Sytë e zës e të mdhaj  
Me harmoni vija të bindsbme  
Premtojnë një dashni të hijshme*

Nji natë

Kënaqësia trupore si kërkesë fiziologjike dominon në secilin motiv të vjershës “Nji natë”. Vihet re se vargjet ndahen në sqaruese dhe të përjetuara. Vargjet sqaruese jepen në kohën e kryer të thjeshtë dhe paraqesin kryesisht rrethana, të ndodhura:

*Grue a hyjnesbë, e mbshtjellun n'errri të natës,  
Zbriti nga sfera t'panjoftuna ndër odat e mija  
Dhe u shtrua një fllad...*

[...]

*Grue a hyjnesbë m'erdhi nga gjin' i errsinës...*

[...]

*Dhe njëmend! At natë vallzuen ndjesit'e jona  
Më një valle dëfryese, pa marrun frymë...*

---

<sup>9</sup> Herbert Marcuse, “Erosi dhe qytetërimi”, Uegen, Tiranë, 2008, f. 31.



Ndërsa vargjet që kanë në trajtim përjetimin, jepen në të tashmen dhe zbulojnë hap pas hapi përjetimet e ankthshme të heroit lirik deri në përplotësimin e dëshirës së tij erotike:

*... një e këndshme ndjesi,*

*Një heshtje parathanëse zemren don të më përpijë.*

[...]

*Qe! Frymën ja ndjej dhe zemrën që rreh prej thellsinës.*

[...]

*premtojnë një dashni të hijshme*

*(ashtu edhe akordi i heshtjes*

*frytin e ambël të marveshjes).*

Migjeni si “temperament delikat e elegant, me shije të përpunuara e të holla dhe njëkohësisht mendimtar materialist në vizionet e tij mbi jetën, ai poetizonte, nëpërmjet tekstesh të ngjeshura sidomos metaforike, edhe thelbin fizik të dashurisë, instinktet seksuale.”<sup>10</sup> Epshi këtu nuk zbulohet përmes gjuhës së fjalëve. Është heshtja ajo që mbretëron situatën: *heshtje parathanëse zemren don të më përpijë*, ashtu siç premtton *akordi i heshtjes frytin e ambël të marveshjes*. Çdo komunikim mes tij dhe asaj bëhet përmes gjuhës së trupit, gjuhë që s’mund as të përshkruhet as të tregohet, por që me forcën e vet pushton, sepse qëndron në themel të çdo instinkti njerëzor, që s’është gjë tjetër veçse një instinkt biologjik, i cili përçon sinjale e kërkesa themelore, siç është në këtë rast impulsi erotik, nevoja për kënaqje seksuale, çiftim mes subjektit lirik dhe objektit të trajtuar – gruas.

Por, duke qenë se është arsyeja ajo që na veçon nga qeniet e tjera biologjike, atëherë në shumë raste nevoja për përmbushje erotike mund të lidhet me një person të veçantë, ndaj të cilit ndihesh i tërhequr jo vetëm fizikisht, por edhe shpirtërisht. Tërheqja fizike e alternuar me tërheqjen shpirtërore, përkufizohet nën konceptin e mirënjohur që quhet dashuri apo rënie në dashuri. Objekt i kësaj dashurie në poezinë “Dy buzë”, ashtu siç e sugjeron edhe titulli, bëhen buzët. Migjeni “e gjakon, tmerrësisht e dashuron, e lakmon atë objekt, në mënyrë complete, objektin, që, në braktisje e lë poetin të mjeruar, të zhuritur.”<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Ali Xhiku, “Letërsia shqipe si polifoni”, Dituria, Tiranë, 2004, f. 150.

<sup>11</sup> Ali Aliu, “Rreth kritikës mbi veprën e Migjenit”, botuar në librin “Migjeni, vep. IV, “Kritikë”, Rilindja, Prishtinë, 1980, f. 27-28.

Buzët në këtë rast nuk simbolizojnë erotikën si nevojë për ndëraktivitet fizik. Buzët bëhen pjesë që përfaqëson tërësinë:

*Dy buzë të kuqe*

*Bukuri fatale*

*Të një gruaje stërzanë*

Kjo tërësi është personi i dashuruar, gruaja më e bukur se zana, stërzanë, e dashura që tashmë *ka mërguar*. Dashuria ndaj personit të dashur njësohet me dashurinë ndaj buzëve që ka puthur me dëshirë, me afsh, me gëzim, me pasion:

*Dy buzë të kuqe*

*dy dëshira të flakta,*

*që afshin ma thithën,*

*gëzimin ma fikën,*

[...]

*zemrën ma tërbuen,*

*Trunin ma helmuen*

Përvoja këto që bëhen *fatale*, sepse në momentin kur personi i dashuruar të braktis japin efekt krejtësisht të kundërt emocional. Prandaj heroi lirik dëshmon plot dhimbje:

*Një pjesë zemre më nxore,*

*Një pranverë të tanë më morne*

*Dhe gëzimin ma vodhne*

E tërë kjo vuajte e dhembje shpirtërore përkthehet në një përjetim: rënia në dashuri. Një dashuri joreciproke e destinuar të dështojë. Pikërisht, dështimi i kësaj dashurie, e sidomos impakti që shkakton kjo te shpirti njerëzor, është edhe objekti kryesor i trajtimit të poezisë “Dy buzë”:

*Ato dy buzë të kuqe*

*Dhe dy lotët e mija*

*Qenë shenjat e dhimbjes*

*Kur më vrau bukuria,*

*Kur më zu dashuria*

Migjeni në poezinë e tij erotike figurë qendrore ka trajtimin e femrës - gruas/vashës. Në poezitë intime “gruen e dashunueme e këndoi me ekstazë shpirti, jo me epsh pasioni. E quajti “grue a hyjneshë” (Nji natë). I përshkoi jo

trupin por fëtyrën, dhe te fytyra sidomos sytë “të kaltër” (Z.B), “të zez” (një natë”. [...] Edhe kur përshkroi lavirat, aj mbeti i pastër. Lavirat aj i spiritualizoi – i “sublimoi”. Harroi epshin në lotin e tyne,”Melodi e këputun”<sup>12</sup>

Në poezitë erotike që i përkasin “Ciklit të mjerimit” femra bëhet njëkohësisht subjekt e objekt trajtimi. Ajo portretizohet jo si gruaja e përdalë, por si njeriu me ëndrra të thyera “Melodi e këputun”, si qenie e shfrytëzuar “Lagja e varfun”, si një viktimë e kohës dhe rrethanave “Baladë qytetse”, “Motivet”, “Poema e mjerimit”.

Në poezitë personale vajza/gruaja bëhet sinonim i qenies më të epërme që mund të ekzistojë. Ajo është gjithmonë e dashur, gjithmonë e bukur, gjithmonë e ëmbël, gjithmonë e dëshiruar. Ajo është epshndjellëse aq sa është e pastër, e kulluar. Dashuria e femrës kundrejt mashkullit nuk e njollos atë, përkundrazi ajo bëhet edhe më e adhuruar. Lirinë për të dashuruar lirshëm e pa u paragjykuar ai e kërkon me mendje e zemër “Hidhet e përhidhet”. Mungesën e kësaj lirie ai e sheh jo vetëm si një prapambeturi, por edhe si pasojë të dëmshme, që krijon gjendje apatie e konfuzioni në zhvillimin e rinisë shqiptare “Mbas tryezës”. Kërkimi i dashurisë, shijimi i saj del si një nga konkluzionet më të dukshme të poezive “Lutje”, “Nji natë”.

Femra dhe qenësia e saj fizike e shpirtërore zë vendin qendror në mbarë këto trajtime. Kjo qenësi realizohet herë si një këngë plot vrull e hare kundrejt gjinisë femërore dhe hireve të tyre në përgjithësi “Sonet pranveruer”, herë si adhurim i kënaqësive erotike që mund të provohen mes një femre e një mashkulli në përgjithësi “Lutje”, “Hidhet e përhidhet”, “Mbas Tryezës”, “Malli rinuer”, herë si një përvojë fort intime me një femër të veçantë “Nji natë”, “Ndeshja”, “Dy buzë”, aq të veçantë, sa ndonjëherë dëshira e papërmbajtur për t’u drejtuar personalisht e shtyn poetin ta identifikojë jo vetëm përvojën personale, por edhe vetë atë që zgjoi te ai ndjenja të tilla “Z.B.”

Pavarësisht përjetimeve të bukura apo të hidhura, këto të fundit qofshin pasojë e fatit “Ndeshja”, apo e zgjedhjes së të dashurës “Dy buzë”, poeti kurrë nuk e uli, as nuk e përgojoi, as nuk e shau e nëmi, nuk e bëri as fajtores e të keqe, bile bile as nuk e luti, as nuk e ndoqi për ta kthyer mbrapsht. Edhe atëherë kur braktisja e saj e dërrmoi shpirtërisht, ai përsëri e quajti *grua stërzanë*. E pranoi në

<sup>12</sup> Arshi Pipa, “Për Migjenin”, Princi, Tiranë, 2006, f. 11.

vuajtje vendimin e saj duke e quajtur *bukuri fatale*, shprehje përmes së cilës nga njëra anë përshkruan anën e *bukur*, ndërsa nga tjetra anë dhembjen e vet *fatale* e kjo shihet edhe më poshtë kur këtë dhembje e përshkruan me fjalët *më vrau bukuria*. Një zë rënkuës, i cili vë në dukje më shumë dhembjet që shkakton dashuria e humbur, sesa ndonjë ankesë drejtuar asaj personalisht. Sepse, pavarësisht gjithçkaje, gruaja është krijesa që s'do prekur as menduar ndryshe veç si një qenie qiellore që fal ëndërrime e ndjesi unike.

Gruaja/vasha në poezinë e Migjenit është ideal, është botë pa të meta, është paqja, është natyra madhështore, i vetmi vend, ku ai gjen prehje.

### Përfundime

Millesh Gjergj Nikolla – Migjeni është një nga autorët e letërsisë shqipe që me veprat e tij artistike ka sjellë, përveç të tjerash, një frymë të re krijuese, motive, tema, ide që të tjerët i lënë anash, i kapërcejnë apo qëndrojnë indiferentë ndaj tyre. Shprehja e Hegelit se *prirja e artit është që të zbulojë të vërtetën në formën e një konfigurimi të ndjeshëm artistik*, duket sikur i shkon përshtati artit të Migjenit, sepse e vërteta therëse e jetës në ambientin dhe shoqërinë ku ajo zhvillohet, projektohet në tekstet e tij sa përmes një rebelimi të ashpër, aq edhe përmes një dhembjeje të thellë e ndjeshmërie që rrjedh nga shpirti e zemra, plot keqardhje, melankoli e trishtim.

Nga ana tjetër, përmes poezisë erotike, që është edhe objekt trajtimi i këtij punimi, merret në konsideratë bota intime e poetit, përjetimet e tij të koklavitura, të projektuara përmes ndjesish, dëshirash, ëndërrimesh, dhembjesh, vuajtjesh, përsiatjesh, frikës e lutjes. Në këto poezi dashuria himnizohet, ndjenja zë vend në piedestalin më të lartë, erotika në të njëjtën kohë edhe synohet edhe shenjtërohet, duke u barazuar herë me shkrehjet e brendshme autoriale e herë me objektin erotik, vashën.

Erosi ndërtohet përmes motivesh të ndryshme që shtjellohen në mënyra të larmishme, duke hapur para lexuesit një botë të pasur shpirtërore, një varg të këndshëm e të bukur që i këndon me zjarr pasionit për dashurinë, për kënaqësinë, për të bukurën, për qenien sa tokësore aq edhe qiellore, gruan.

## Summary

**Marjela PROGNI – PEČI, PhD cand.**

### **THE EROTIC DIMENSION IN MIGJEN'S POETRY**

Milosh Gjergj Nikolla – Migjeni is one of the Albanian writers who brought forth a new creative movement as well as motifs and themes that others neglect, shun or remain indifferent toward them. Hegel's expression *the tendency of art is to reveal the truth in the form of a sensitive artistic configuration* seems to best suit Migjeni's art due to the fact that the thrusting truth of life in the environment and society in which it occurs is projected in his texts through fierce rebellion as well as deep pain and sensitivity which emanate from the soul and the heart, full of compassion, melancholy and sadness.

On the other hand, his erotic poetry, the subject of this paper, delves into the intimate world of the poet, his complex experiences projected through sensations, wishes, dreams, pain, suffering, contemplation, fear and prayer. In these poems love is panegyricized (turned into hymn), feeling claims the highest pedestal, the erotic is aimed at but is also sanctified, at times becoming the internal thrust of the author, and at times the erotic object, the damsel.

Eros is constructed by means of various motifs developed through diverse methods which create a rich spiritual world for the reader, pleasant and beautiful verse that ardently sings to the passion for love, for pleasure, for the beautiful, for a being that is as earthly as she is heavenly, the woman.

**KRITIKA DHE RECENCIONE**  
**CRITISICM AND BOOK REVIEWS**



**Dr. John HODGSON**

## **TRAUMAT E PATRIARKALIZMIT DHE TË MËRGIMIT**

(Pajtim Statovci, *My Cat Yugoslavia*, i përkthyer prej finlandishtes nga David Hackston-i, Pantheon Books, Nju Jork, 2017, ff.255, ISBN 9780375715235)

Romani *Kissani Jugoslavia*, i shkruar në finlandisht nga shkrimtari i ri me prejardhje kosovare Pajtim Statovci, është përkthyer në njëmbëdhjetë gjuhë të botës dhe vitin e kaluar ka dalë në anglisht, me titullin *My Cat Yugoslavia*, duke korrur lëvdata të shumta nga revista *The New Yorker* dhe gazeta *The Guardian*.

Me imagjinatë pjellore dhe mprehtësi psikologjike, autori e shpie lexuesin në shtigje të pjerrëta dhe gjarpëruese të dilemës së mërgimitarit me identitetin e ndarë, të traumave të kulturës patriarkale dhe të seksualitetit jokonformist, gjithmonë me mjeshtëri përshkruese dhe një ndjeshmëri ndaj emocioneve reale, që nuk janë gjithmonë ato që mund të priteshin në çdo situatë.

Romani është shkruar nga dy pikëpamje rrëfimore, ajo e të riut Bekim, i cili rritet dhe krijon jetën e tij të pavarur në Finlandë, dhe ajo e së ëmës Emine, e cila martohet si vajzë fshatare e Kosovës dhe e përcjell burrin e vet, Bajramin, në mërgim gjatë kohës së okupimit serb të Kosovës. Këto histori personale tregohen paralelisht, por çuditërisht rrallë ndeshen me njëra-tjetrën; aq të tjetërlojshme janë përvojat jetësore të brezave të ndryshëm të dekadave të fundit.

Në fillim të romanit, Bekimi është duke u lidhur me një partner të mundshëm në një chatroom gej të internetit. Mashkulli që i vjen në banesë është i bukur dhe tërheqës, por Bekimi shpejt e dëbon nga shtëpia e tij. Gjatë romanit, ai krijon disa marrëdhënie emocionale, të thella apo kalimtare, por të gjithat disi shkojnë huq.

Dhjetë faqe me vonë, gjendemi në një fshat të Kosovës në vitin 1980, ku e reja Emine ëndërron për jetën e saj të ardhshme. Jemi futur në një botë arkaike,



si ajo e prozës së Haki Stërmillit. Eminja shpejt bindet për pamundësinë e ndonjë kariere profesionale dhe parafytyron burrin e saj të mundshëm. Martesën do ta rregullojë i ati kur ajo të mbushë 17 vjet. Dashuria, i premton babai, do të vijë më vonë nëse nuk ekziston në fillim.

Kështu lexuesi ballafaqohet me dy botëra shoqërore plotësisht të ndryshme, por me sjellje me paralele të holla dhe të nënndërgjegjshme, me dy mënyra për t'u lidhur me meshkuj të panjohur. Dasma e Emines përshkruhet me nostalgji folklorike por me një nuancë kërcënuese të frikës. Ajo arrin kulmin në një sulm çnjerëzor seksual nga ana e dhëndrit Bajram, i cili, me gjithë pamjen e tij të pashme dhe të sjellshme, shpejt tregohet brutal dhe mospërfillës ndaj vuajtjeve të nuses së tij. Ai është nga Llapi, 'trevë e njohur për zakone tradicionale, burra të dhunshëm dhe gra të mjera' (f. 71). Në të njëjtën kohë, në natën e parë të martesës, vjen lajmi i vdekjes së Titos, udhëheqësit të Jugosllavisë komuniste në 35 vjetët e ekzistencës së saj dhe krensimet menjëherë ndërpriten. Eminja i është nënshtruar një jete nën sundim të një burri autoritar në një kohë të rrëmujës politike, e çrrënjësuar nga vendlindja dhe e çuar deri në Finlandën e largët dhe të ftohtë.

Finlanda nikoqire tregohet jomikpritëse dhe raciste ndaj familjes nga Kosova. Edhe pse i rritur në vend, Bekimi nuk ka asnjë mik finlandez dhe pothuajse deri në fund të romanit, ku paraqitet Samiu (finlandez), një dashnor me të cilin Bekimi zhvillon një marrëdhënie të ngarkuar dhe të ndërlikuar, nuk ka asnjë personazh finlandez në libër: shoqëria finlandeze është monotone dhe mospërfillëse, por pret që Bekimi të tregojë mirënjohje për "privilegjin" që i është dhënë për të jetuar në këtë vend të përparuar dhe të pasur, gjoja me sistemin arsimor më të mirë në botë. Me mbarimin e luftës në Kosovë, bashkëvendësit e tij mezi presin që Bekimi të kthehet në vendlindjen e tij, bashkë më të gjithë emigrantët e tjerë. Bekimi reagon me përbuzje dhe ndërton jetën e vet të pavarur, por të vetmuar. Në vend të marrëdhënieve njerëzore, ai krijon lidhje me kafshë, së pari me një boa të stërmadhe, të cilën e blen dhe çon në shtëpi. Me gjarprin Bekimi dalëngadalë krijon një miqësi – por më vonë mësojmë se si fëmijë ai vuante nga ankthe të frikshme pikërisht me gjarpërinj. Duke bashkëjetuar me boan, Bekimi i mposht frikëra të tij të brendshme, por gjarpri terrorizon vizitorët e rrallë në banesë.

Pastaj Bekimi lidhet me një maçok. Për dallim nga gjarpri, i cili ka tipare të vërteta shtazore, maçoku është krijesë antropomorlike, dhe flet, pak a shumë si

Behemothi, macja djallëzore të *Mjeshtri dhe Margarita* i Bulgakovit. Bekimi e takon maçokun në një bar gej dhe e sjell në shtëpi, por me kalimin e kohës maçoku shndërrohet në një monstër diktator, madje sadist, dhe e trajton Bekimin si skllav.

Nuk është e vështirë të zbërthesh simbolikën e këtyre kafshëve - së pari rreziku fallik i gjarprit, që ndjell frikë, por me të cilin Bekimi dalëngadalë mësohet. Por rasti i maçokut është më i ndërlikuar. Autori përmend, te nata e martesës së Emines, një zakon të vjetër shqiptar, ndoshta mitik, sipas të cilit dhëndri në natën e parë me nusen mbytyt një mace me duar të veta, për të treguar fuqinë e tij fizike. Kjo kafshë e urtë sikur përfaqëson botën e ndjenjave të buta dhe të dashurisë e cila i mungon Bekimit, i cili rritet nën autoritetin e babait të tij, Bajramit, i ftohtë dhe autoritar dhe në një shoqëri të huaj. Autori përshkruan me mjeshtri psikologjike mënyrën se si trauma e pashëruar, në këtë rast tragjedia e martesës patriarkale të Emines, kalon në brezin e dytë. Sikur të gjitha aventurat e Bekimit në internet janë në kërkim të dashurisë së munguar të babait. Në marrëdhëniet e tij me maçokun dhe më vonë me finlandezin Sami, Bekimi përsërit dramën e nënshtrimit martesor të së ëmës, duke u bërë amvis i përsosur dhe obsesiv, disi gjithmonë në kërkim të miratimit emocional të partnerëve të tij. Me këtë ai rrezikon pavarësinë e vet shpirtërore, të fituar me aq vështirësi.

Por, viktima më tragjike e patriarkalizmit është vetë babai. Bajrami dështon plotësisht në jetë. I paaftë për t'iu adaptuar jetës në mërgim, ai humb çdo autoritet që i ka mbetur si kryefamiljar. Në kërkim të një busulli të sigurt në jetë, i qepet fesë islamike, por humb vendin e tij të punës në sistemin shkollor finlandez për shkak të bindjeve të tij të ngurta dhe jotolerante fetare. Pas luftës, ai kthehet në Prishtinë, ku punon si taksist, dhe vdes.

Çuditërisht është Eminja e cila mbijeton dhe arrin të krijojë për vete një jetë të re modeste, por të njëmendët. E liruar nga hijja autoritare e burrit, ajo fiton një vend pune, krijon miqësi me kolege të saj finlandeze dhe dalëngadalë rilidhet me fëmijët e saj të tëhuajësuar.

E meta e vetme e këtij romani është ndoshta titulli, se përmbajtja e tij nuk ka fare lidhje me Jugosllavinë, as me citatin nga shkrimtari serb/jugosllav Ivo Andriq, që i është vënë në faqen e parë, ndoshta prej ndonjë redaktori tepër të zellshëm. Sfondi politik dhe historik i tregimit jepet vetëm në linja të trasha sepse fokusi i autorit përqendrohet gjetkë, te ndjenjat njerëzore të cilat aq shpesh nuk

përkojnë me ato që priten nga shoqëria, te krijimi i identitetit në një epokë të shkatërrimit të pengesave të vjetra por të krijimit të atyre të reja. Kujt i takon Bekimi i ri dhe krijuesi i tij? A i takon autori vendit të tij të lindjes apo vendit, në gjuhën e të cilit ai shkruan? Në fakt, me vetëbesim dhe krenari, ai i takon vetes së vet dhe lexuesve të tij. Ky është një roman që thyen shumë shabllone të letërsisë së mërgimit dhe përshkruan si asnjë tjetër identitetin e dyzuar të mërgimtarit, nostalgjinë, ndjenjën e fajit, mungesën e ndjenjës së fajit dhe pamundësinë e kthimit në botën e humbur.

*Shënim:*

John Hodgson, përkthyes i njohur i letërsisë shqipe në anglishte, ka kryer studimet në Angli. Ka doktoruar për letërsi. Në vitet tetëdhjetë dhe nëntëdhjetë të shekullit të kaluar, z. Hodgson ka qenë lektor i anglishtes në universitetet e Prishtinës dhe të Tiranës. Ky vështrim është shkruar në shqip.

**Prof. asoc. dr. Dije DEMIRI-FRANGU**

## **DASHURIA E PLOTË E NJË LIRIKE ARBËRESHE**

(Zef Chiaramonte, *Vulë uji* -Marca d'acqua: poesie, Palermo: Nuova Ipsa, 2015)

Poezisë botërore të dashurisë, si dhe asaj shqipe, vuajtja zakonisht i jep forcën emotive duke qenë edhe një mekanizëm artistik për realizimin e kësaj lirike. Zhgënjimi, pabesia, trishtimi e kategori të tjera të psikologjisë së njeriut, që i hasim në poezinë e shumë autorëve, tek Zefi janë në formën latente. Në lexim e sipër, kjo mungesë nuk manifestohet si mungesë estetike, përkundrazi, ndahesh nga libri me një forcë për besimin në jetë dhe me idenë se poezia është e madhe edhe kur nuk është e mbushur me dëshpërim, sepse dashuria te ky autor, si një nevojë emocionale, konstituohet në vargje përmes respektit dhe dhembshurisë e më rrallë përmes pasionit momental.

### **Dashuria si e plotë**

Përmbledhja me poezi *Vulë uji*, kryesisht përbëhet prej lirikave të dashurisë, të varianteve më të ndryshme të këtij motivi, ndaj dashuria në këtë poezi është me tërë tonalitetin e saj, duke u ngritur si një mohim i vuajtjes dhe vetmisë dhe duke inauguruar forcën e saj, si forcë të madhe të ndryshimit kualitativ të jetës. Ajo me kapacitetin e saj mund të ndërtojë të bukurën, lumturinë si dhe vetë kuptimin e jetës. Disa poezi me këtë motiv na kujtojnë filozofin Spinoza, sepse dashuria shpesh lidhet me besimin në perëndi. Gjithsesi, dashuria në këtë përmbledhje reflektohet si ndjenjë e plotë dhe është e ndërtuar të shpeshtën mbi arsyen, duke u shtrirë në të gjitha format sociale, si një energji që në vazhdimësi riprodhohet, si një ego e shkrirë në egot e tjera që na rrethojnë, si janë gruaja, atdheu, miku, nëna, i biri e të tjera, përderisa dashuria konsiderohet nga psikologët e filozofët

emocion që kulmon por edhe që bie, tek autori ynë, dashuria është e njëkohshme, e një mase konstante në madhësinë dhe bukurinë e saj, që mund të na tingëllojë edhe si një utopi e bukur. Këta tipa dashurish, krahas besimit, janë zanafilla të frymëzimit poetik të Zefit, duke ruajtur e kultivuar edhe më tej ashtin e poezisë arbëreshe, duke qenë se hetohet një ndikim i lehtë i letërsisë arbëreshe popullore, por edhe nga romantizmi arbëresh. Brenda dashurive, ai nuk sheh konfliktin, por ndjenjën supreme të lumturisë. Ndaj, poezia është lirikë deri në sentiment të ndjesisë romantike, por çdoherë me një dozë të nevojshme optimizmi. Dashuria te Zefi nuk është fluide, imagjinare, diçka e humbur dhe që mungon, ajo nuk është vetëm ide, ajo “konkretizohet”, është reale dhe ndërtimi i një gjuhe poetike përgjatë shkrimit dedikues, nuk është transparente dhe autori e realizon këtë falë natyrës së tij, besimit në njeriun dhe në të bukurën. Për të bërë diçka të bukur, Zefi i mjafton vetë bukuria ekzistente të cilën e eksploron deri në erotizëm. Ai nuk pretendon t’i aneksojë asaj asgjë, as t’i bëjë dekor imagjativ, duke fantazuar dimensione të një të paqene. Thjesht, paqja shpirtërore e autorit me begatitë që ia ofron jeta, është komponenta më përmbajtësore që i jep atij një individualitet krijues. Kjo qasje e privon këtë poezi nga dëshpërimi, i cili si hije paraqitet më shumë në poezitë e “angazhuara”, zhgënjimi, pabesia, trishtimi e kategori tjera të psikologjisë së njeriut, që i hasim në poezinë e shumë autorëve, tek Zefi janë në formën latente. Në lexim e sipër, kjo mungesë nuk manifestohet si mungesë estetike, përkundrazi, ndahesh nga libri me një forcë për besimin në jetë dhe me idenë se poezia është e madhe edhe kur nuk është e dëshpëruar, mbase pse dashuria si nevojë emocionale, konstituohet në vargje përmes respektit dhe dhembshurisë, më rrallë përmes pasionit. Disa nga poezitë më të realizuara janë: *Shtatori*, e cila është poezi peizazhi ku rëndon kujtimi mbi kështjellën antike derisa *Dimri* me shterpësinë dhe egërsinë e saj acaruese, identifikohet me fatin e Kosovës e që del të jetë vetë autori. Angazhimi i autorit, mosindiferenca e tij për popullin e tij shqiptar, hetohet edhe në tonet e poezisë që flet për vizitën në Tiranë, më 1991.

Poezia *Vulë uji*, si edhe është i pagëzuar libri, është lirikë dashurie me një tis romantik, që realizohet përmes një loje që bëjnë uji e zjarri, derisa dashuria është ishulli i kësaj loje, ku heroi lirik është valë dhe shkumë. Derisa te poezia *Ti* është raporti i bashkëshortësisë në një largësi fizike dhe dashuria vazhdon kultivimin përmes kujtimit, shumë vargje prekin në erotizëm, por jo sa për t’i ikur ndjenjës

primare-dashurisë, por për ta forcuar atë. Autori, që njihet mirë lirikën arbëreshe, i jep tisin e bukurisë shekullore që ka ajo dhe erotizmin e bën human, të pranueshëm dhe për receptuesin shumë estetik.

Në kuadër të lirikës familjare, hyn edhe personazhi Donika dhe Ksenija, të bijat e autorit, që njihen me anekdotat e A. Çettës nga i ati - poet.

Autori është mjeshër i ndërtimit të detajeve. Të kujtojmë poezitë që kanë të bëjnë me Prishtinën dhe gocat e Prishtinës, me të cilat komunikon përmes pakos së duhanit, që pihej dikur-Palmall. Autori krijon poezi edhe në të folmen e arbërishtes së vendlindjes -Sëndahstinës si, në poezinë e dashurisë *Pelote Pelote* (*herën e parë të parën here/verbër syshi unë verbur sishit u/herën e dytë të dijtën/ qepur pas shoqes ti qepur me miken ti, e tji*). Episodi në Selanik me bakllavanë, ajo për përshkrimin e lahutës e ndonjë tjetër, janë detaje të realizuara me invencë artistike, që dëshmojnë për individualitetin krijues të autorit. Poezitë *Netë pellazgjike, Shenaj, Mbatanë* e sidomos poezia *Lisat e Vllastarët e T' Arbërit*, janë poezi me plot ndjeshmëri dhe vetëdije kombëtare që i bën bashkë imagjinativisht Himarën, Epirin, Muzaqenë e Morenë. Nëna tek ky autor është e tërë, është mbi trimin që lufton, se edhe ai thërret o M o –o mëmë. Zefi është i dashuruar, në të pastrën, në të çiltrën –në jetën pa mëkate.

Në poezinë *Vendtakimet*, autori duke ballafaquar njeriun dhe kohën, këtë bashkekzistencë, ndërton raport filozofik dhe superioritetin ndaj saj sepse ai do që ta ndalë dhe ta kthejë atë duke e ngritur në një filozofi komunikimi dhe në një intencë për mundjen e pamundësisë - pakthyeshmërinë e kohës, e cila zakonisht është e mirë verës (*Stina*).

Libri nuk është i ndarë në kapituj. Shoqërohet me mendime për poezinë e autorit, si të Klara Kodrës, Italo Costante Fortino, me fjalën e autorit e të Alias Velajt, Gianfranco Romagnolifabio Ruso.

### **Vazhdimësia lirike**

Libri i Zef Chiaramontes *Vulë uji*, duhet shikuar si një vazhdimësi artistike e letërsisë arbëreshe në përgjithësi, dhe asaj të Horës Arbëreshe të Sicilisë, në veçanti. Është një dëshmi estetike se atje rrah ende damari i fjalës së bukur. Duke qenë arbëresh nga Sicilia, ishulli që është i mbushur me arbëreshë krijues,

shkencëtarë, folkloristë e etnografë, dhe duke qenë se aty Zefi gjeti një letërsi të tërë, e cila ndihmoi letërsinë shqipe në ndërtimin e saj, ky përveç që u mor me studimet kulturore, shkroi edhe poezi. Edhe Zef Kijaramonte, që është një Zef i Zefëve arbëreshë, dëshmon se arbëreshët, themeluesit e Rilindjes sonë Kombëtare, mbeten pjesë e shtyllës së fortë kombëtare. Zefi, është një fakt që dëshmon se në kolonitë arbëreshe ende dëgjohej të rrahura të forta zemre, në shumë lëmi të kulturës. Vetë libri *Vulë uji: vjersha malli*, është një dëshmi për zellin arbëresh për të ruajtur gjuhën, mendimin dhe ndjenjën arbëreshe. Vepra *Vulë uji*, na ofron Zefin sublim, na ofron pjesën më të ndjeshme të prof. Zefit, ku ruan dellin e tij disiplinor, që mund të jetë refleksi i punës së tij shkencore. Këtë e dëshmon vargu i tij i shkurtër dhe konciz, ndërtimi i ngjeshur i emocioneve dhe pozitiviteti i hapur ndaj jetës dhe njeriut të tij. Frymëzimet e Zefit hyjnë në grupin e frymëzimeve preokupuese – siç është problemi ekzistencial i njeriut, krahas atij të dashurisë, që trajtohet përmes një segmenti krejt origjinal. *Vulë uji* dëshmon për një krijues i cili shkruan vullnetshëm dhe pa presionin e formës apo intencës së të qenit poet. Zefi shkruan se ndien, se ka brengë dhe dashuri brenda unit të tij poetik, se atë e ngacmon e bukura e jetës dhe dhembja e saj. *Arbëria*, që si emër ka gjininë femërore, si gruaja dhe nëna, si Perëndia, në poezinë e tij, vulos tipin e frymëzimit zefian, të ndjeshmen dhe të bukurën, hyjnore e me atë që kryesisht lidhet me gjininë femërore, ndaj lirika e tij është plot lirizëm, figura të bukura që shprehin një sentiment të hollë, të lëngshëm, siç është uji, uji shëtitës si fati i arbëreshëve e krahas kësaj, një poezi me karakter të fortë të diskursit, ashtu siç është fati arbëresh i fortë.

-----

1Hora e Arbëreshëvet u themelua në gusht të vitit 1488 nga një grup shqiptarësh të Himarës. Sulmet e ashpra të Perandorisë Turko-Osmane, përgjatë viteve 1482-1485, bënë që në mesin e qindra familjeve të detyruara që të merrnin dhenë, të ishte edhe familja e Zef Kijaramontes, gjuhëtar, etnograf, krijues e publicist. Prof. Zefi, herët kërkoi tokën e tij. Që nga vitit 1976 nuk iu shkoq Kosovës, duke qenë pjesëmarrës i Seminarit për Gjuhën, Letërsinë e Kulturën Shqiptare. Pas ndryshimeve politike në Shqipëri, ai e vizitoi shpesh edhe tokën e stërgjyshërve. Temat që trajtoi në Seminarin e GJLKSH, zakonisht kishin të bënin me zhvillimet e gjuhës shqipe, duke u nisur nga gjuha e *Mesharit*, botimin e të cilit e lidh me kryerjen e shërbesave fetare në gjuhën amtare, e deri te aplikimi apo

mosaplikimi i gjuhës standarde tek arbëreshët, çështje e cila u inicua pas përkthimit të Biblës në shqip. Ai u mor me problemet juridiko –shoqërore të arbëreshëve të Sicilisë për 5 shekuj, me tema për etnografinë (fokusohet kryesisht te veçoritë që ruan ende nusja arbëreshe, është marrë me kujtimin e Gjergj Kastriotit dhe ndikimin e tij në etnokulturën e Sicilisë). Natyrisht, vlerë të madhe kanë shkrimet e tij rreth përfaqësimit të letërsisë arbëreshe në gjuhën italiane. Mbi të gjitha, preokupimi i tij specifik është miti, me të cilën temë u prezantua në Qendrën Ndërkombëtare për Studimet mbi Mitin. Ndaj, Zefi është i njohur për tërë botën shqiptare, dhe jo vetëm atë arbëreshe. Kontributin e tij për gjuhën dhe kulturën shqiptare e shpërndau në shumë vende me pjesëmarrjen e tij në seminare, kongrese, mitingje, simpoziume, duke u ndier krenar për origjinën, si në Itali, Francë, Shqipëri, Kosovë, Mal të Zi, Maqedoni e gjetiu. Njihet si një studim serioz vepra *Ne vijmë nga Shqipëria*, Romë: Sinnos, 1992.





**Meliza KRASNIQI, PhD cand.**

## **BIOGRAFIA E FIKSIONALIZUAR**

(*Edmond Rugova: rrëfimet e të dielave* e Bardh Rugovës)

*Edmond Rugova: Rrëfimet e të dielave*,<sup>1</sup> është, deri më tani, vepra letrare e vetme e Bardh Rugovës. Autori debuton në letërsinë shqipe me këtë vepër letrare krejtësisht të veçantë. Themi e veçantë për shkak të temës dhe statusit kategorial. Tema është sporti, statusi kategorial roman biografik. Në këtë punim analizohen *parateksti*,<sup>2</sup> statusi kategorial *i lubatsbëm* dhe *metafiksioni historiografik*.<sup>3</sup>

*Edmond Rugova: Rrëfimet e të dielave* është shkruar duke pasur pikësynim lojën me statusin, formën si kategori dhe lëndën artistike. Autori, Bardh Rugova, e do dhe e *dizajnon audiencën*<sup>4</sup> e tij prej fillimit. Kjo do të thotë se ai e përcakton statusin kategorial, pra tekstin e jep si *roman* për ata që e duan fikSIONIN. Emërton protagonistin *Edmond Rugova* për ata që e duan futbollin. Rrëfimi (i të dielave të caktuara) jepet për ata që e duan historinë. Ndërkaq, emri i autorit bëhet bosht për të motivuar raportin jashtëtekstor (Bardh Rugova ka lidhje familjare me Edmond Rugovën) me gjuhën që komunikon, me formimin e tij si gjuhëtar që e njeh aq mirë *gjuhën e sportit*.<sup>5</sup>

*Edmond Rugova: Rrëfimet e të dielave* si tërësi, është vepër e strukturuar në njëzet kapituj. Kapitulli i parë nis shtruar pa ndonjë numër, ndërsa kapitulli i fundit mbyllet me epilog.

---

<sup>1</sup> Bardh Rugova, *Edmond Rugova: rrëfimet e të dielave*, Koha, Prishtinë, 2010.

<sup>2</sup> Gerard Genette, *Paratexts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

<sup>3</sup> Linda Hutcheon, *Poetika e postmodernizmit*, SHB "OM", Prishtinë, 2013 f. 151-176.

<sup>4</sup> Bardh Rugova *Dizajni i audiencës* – Konferenca Ndërkombëtare për Filologjinë Shqiptare, Akademia e Shkencave dhe e Arteve e Kosovës, Prishtinë, 2007, f. 473 – 478.

<sup>5</sup> Bardh Rugova *Gjuba e sportit* – Filologji, Universiteti i Prishtinës, Prishtinë, 2006 dhe 2007, 14/15 (botuar në vazhdime në dy numra), f. 141 – 156.

Vepra është shkruar e ndërtuar mbi kujtimet e jetës së Rugovës, në kohën kur Rugova kishte vendosur të mos merrej më me futboll në Kosovë, mbështetur në të dhënat e sakta të datave të mbajtjes së ndeshjeve futbollistike të stinorit të KF *Prishtina* në vitin 1983. Kapitujt ndjekin njëri-tjetrin kur jepet rrëfimi i ndeshjeve, ndërsa koha narrative nuk zhvillohet në mënyrë kronologjike. Rrëfimi për fëmijërinë e Edmondit, adoleshencën, vitet e rinisë deri te mosha pesëdhjetëvjeçare lexohen në retrospektivë. Rugova rritet si një fëmijë në familje të zakonshme kosovare pesëanëtarëshe në Prishtinë. Obsesion, pasion dhe mandej profesion i tij bëhet futboll. Ai ngarend nëpër klube të ndryshme futbollistike deri sa përfundon në KF *Prishtina* si *punonjës* me numrin shtatë. Ngado që ta marrësh, kjo është storja te *Edmond Rugova: Rrëfimet e të dielave*.

### **Parateksti**

*Parateksti* është koncept teorik i definuar nga Zheneti. Para se ta lexojmë tekstin, vlen të shqyrtohet parateksti, pasi që, këtu, në mënyrë implicite e eksplicite tregohet hibriditeti ontologjik i veprës. Titulli: *Edmond Rugova: rrëfimet e të dielave* të krijon përshtypjen e parë se do të rrëfëhet historia e një lojtari të mirënjohur futbollistik (Edmond Rugova) përgjatë të dielave. Emri i autorit, Bardh Rugova, shfaqet me shkronja të mëdha (e bardhë në të zezë) në pjesën e lartë të kopertinës së përparme duke theksuar autorin. Po aty, në kopertinë, shihet portreti i Edmond Rugovës, i paraqitur si ilustrim grafik për të dhënë shenjën e krijimit artistik e nuk është fotografi që do të nënkuptonte replikim.

Nga këta tregues paratekstualë të kopertinës së botimit lind hamendësimi se *Edmond Rugova: Rrëfimet e të dielave* është biografi, me status të definuar kategorial. Por, ky status luhetet. Posa e hapim veprën, autori nënvizon llojin *roman*, vënë në kllapa, përfund titullit. Ky etiketim pohon se rrëfimi është fikSION – ky përcaktim llojor fillon të lëvizë natyrën e veprës. Por *lëvizja* bëhet edhe më e fuqishme nga një shprehje tjetër autoriale, po aty, në paratekst: *bazuar në ngjarje të vërtetë*. *Bazuar në ngjarje të vërtetë* është linja më e hollë midis faktit dhe fikSIONIT e që mund të nënkuptojë gjithçka: prej një frymëzimi deri te një histori e vërtetë.

Pyetja se a është ky roman bëhet çështje që autori dëshiron ta shtrojë në hapje të veprës. Ai luan me lexuesin prej fillimit. Vetë titulli dhe nëntitujt shenjojnë një paqartësi e dykuptimësi rreth saktësisë që do ta përshkrojë rrëfimin.

Si lexues, shtrëngohemi të pyesim se kush po rrëfen dhe sa duhet të besojmë, sepse *bazuar në ngjarje të vërtetë* e shpie këtë ide një hap më tutje.

Në këtë rrjedhë të leximit, vëmendjen tonë e drejtojmë edhe te parateksti në fund apo epilogu. Aty, si objekt në formë të listës, shënohen emrat dhe mbiemrat e gjashtëmbëdhjetë ish -futbollistëve kolegë të Edmond Rugovës, ku përmendet edhe fati i KF *Prishtinës* e po ashtu fati tij personal. Njëzet e shtatë vjet më pas tregohen shkurtimisht ngjarje dhe detaje mbi këta emra. Ky proces informues është mjaft i papritur në një libër që mendohet të jetë fikSION. Prandaj, teksti duhet lexuar duke e njohur autorin, i cili në tekstet e tij shkencore gjithmonë ka shkruar parathënie, pasthënie ose koment që kanë shërbyer si ndihmë për lexuesin. Veç kësaj, funksioni i epilogut përsërit intencën autoriale të paratekstit të fillimit të librit.

### **Statusi kategorial**

Edhe pse autori nënvizon shenjuesin *roman* në nisje, statusi kategorial pothuajse është i papërcaktuar, ai fërkohet midis romanit biografik e biografisë. Me këtë tekst, autori eksperimenton me një formë hibride e cila është e re në letërsinë shqipe, me gjasë për të kapur shijen dhe trendin bashkëkohor botëror ku çdo ditë e më shumë favorizohet zhanri i përzier. Dhe, ne konsiderojmë se trendi drejt shkrimit biografik, historik, dokumentar, por edhe autobiografik është rritur për shkak të simptomës së rënies së besimit në fuqinë e narracionit të pastër fikSIONAL. Kujtojmë se dy Çmime Nobel për letërsi i janë dhënë Svetlana Alexievich për një soj letërsie jofiksionale (non-fiction) dhe Bob Dylan, një shkruar këngësh, pikërisht duke kërkuar që kufijtë e letërsisë të demargjinalizohen. Dijsa dhe kultura jonë po karakterizohet nga një simpati dhe priirje për faktin, lajmet dhe dokumentet e vërteta, të cilat nuk po i lënë hapësirë fikSIONALITETIT dhe imagjinatës. Më shumë na tërheqin librat që garantojnë vërtetësi duke pasur për referencë e motivim botën reale.

Pra, autori synon të luajë që në start me *pasigurinë*. Ai vë kategorinë përballë kodit tematik e diskursit për statusin e veprës *Edmond Rugova: Rrëfimet e të dielave*.

Në këtë plan, relacioni ndërmjet Kodit tematik (jeta/biografia e futbollistit) + Diskursi (faktik e fiksional) = Kategoria (roman biografik)<sup>6</sup>.

Shumë romansierë, e edhe autori Rugova, besojnë në asocimin oksimoronik: fiksion dhe e vërtetë duke menduar *se e vetmja mënyrë për të treguar të vërtetën është duke gënjyer*<sup>7</sup>. Kështu, ata rrudhin kufijtë ontologjikë ndërmjet faktit dhe fiksionit, autenticitetit dhe trillimit, dhe duke kryqëzuar statutet kategoriale, japin një mjegullim të tillë.

Prandaj ne këtu do të problematizojmë pikëpamjet kategoriale të statusit të veprës duke u përpjekur të shenjojmë dhe zbërthejmë këtë nyjetim.

Bardh Rugova ka shkruar një vepër ku relacionin midis fakteve të dokumentuara dhe fluturimeve imagjinare e bën gati të padukshme. Krahas kësaj lidhet një tip shkrimi për të cilin Lodge thotë<sup>8</sup>: *Roman që merr një person dhe historinë e tij të vërtetë si subjekt për ta eksploruar në mënyrë imagjinare, duke përdor teknikat e romanit që përfaqësojnë subjektivitetin e jo objektivitetin...*

Autori, përveç nënvizimit dhe barazimit të fiksionit dhe fakteve të Edmond Rugovës: *Rrëfimet e të dielave*, ai e ndjek këtë dikotomi duke theksuar dimensionin fiksional në formë të kujtimeve, ndërsa dimensionin faktik e jep përmes historisë e referencave.

Nga njëra anë, vepra mund të lexohet si storje interesante që rrëfëhet përmes mjeteve të ndryshme narrative: lojë me fokalizimin, strategjinë e analepsave dhe prolepsave, zgjedhjen e episodit qendror dhe dramatik, etj. por, nga ana tjetër, vepra na del edhe si biografi selektive pa kronologjinë që i shquan biografitë. Kjo dilemë na shpie te dallimi midis romanit biografik dhe biografisë. Biografia është shkrim selektiv që përpiket të mbulojë të gjitha këndvështrimet e jetës së një personi edhe pretendon të japë iluzionin e tërësisë; ndërsa, romani biografik zgjedh episode të caktuara dramatike dhe interesante të një periudhë specifike të jetës së subjektit. Autori përzgjedh dhe zgjeron situata të një periudhe të shkurtër të jetës së Edmond Rugovës duke u përqendruar vetëm me një stinor të KF *Prishtina* në vitin 1983.

Mirëpo, autori, duke fiksionalizuar atmosferën, krijon personazhe, veprime, situata e intriga, që kanë ose mund të kenë për bazë realitetin. Madje, përveç këtyre

---

<sup>6</sup> Kujtim Shala, *Analepsa*, Fondacioni Rugova, Prishtinë, 2013, f. 415.

<sup>7</sup> Eva Figes, B. S. Johnson, *Review of Contemporary Fiction*, 1985.

<sup>8</sup> Sipas Eva Figes, B. S. Johnson, *Review of Contemporary Fiction*, 1985.

elementeve, kemi edhe prani të përshkrimit letrar, teksti nis me pamjet e shtëpisë së gjyshes së narratorit, vendlindjes së tij, Pejës:

*...Është një oborr i madh dhe shtëpia më duket si një vend i shenjtë. Nga çardaku si një urë natyrore bën hije pjergulla dhe rrugën e pret një përrua i vogël i kobës së Turqisë, si kanal qyteti...*

*...skaj rruge, mu te guri, më presin shokët e lojës. Nisemi për t'u larë në Bistricë.*

Autori luan me ndërtime faktike e mbindërtime fiksiionale e përshkruese. Sa herë që reduktohet fakti, shkrimi shndërrohet në diskurs fiksiional. Teksti bëhet më shprehës, diskursi më emocional e më lirik.

Po ashtu, burimet faktike esencializohen në hapje të secilit kapitull veç e veç si titull. Përveç kapitullit të parë dhe të dytë, secili kapitull pasues, prej 3 deri 19, merr titullin e një të diele të ditës së ndeshjes, pasuar nga data dhe vendi i mbajtjes së ndeshjes futbollistike, xhiron e lojës dhe emrin e ekipit kundërshtar. Principi i tillë del kështu:

*E diele, dita e ndeshjes*

*6 mars, TITOVO UZHICE*

*XHIRO XVIII, SLOBODA*

Kjo konkretizohet pa përjashtim. Qasja e tillë shfaq faktualen. Këta tituj *garantojnë* vërtetësinë e ngjarjeve, të njerëzve dhe burimeve (të papërmendura). Pa asnjë përjashtim shpalosen edhe të gjitha personazhet, atë kohë njerëz të vërtetë: Kosta Laliq, Shefqet Sinani, Ramadan Cimili, Petar Gruevski, Faruk Domi, Jusuf Tortoshi, Agim Cana, Fadil Muriqi, Fadil Vokrii etj. Por, edhe kur autori merret me personazhe e figura reale që shpalosen gjatë rrëfimit, teknikat narrative nuk ndryshojnë, ato janë karakteristikë e shkrim fiksiional.

Dhënia e emrave, vendeve, datave faktike është me rëndësi të madhe pasi *Edmond Rugova: Rrëfimet e të dielave* në mënyrë eksplicite projektohet si *romani i bazuar në ngjarje të vërtetë* dhe mu për këtë arsye, nuk ka nevojë të vërtetohen informacionet e transmetuara, përderisa një biografi duhet ta mbajë barrën e

përgjegjësishë për faktet e referuara. Autori nuk mund të akuzohet për jovërtetësi, sepse ai është vetëm duke e bërë punën e vet, siç e bën çdo shkrimtar.

Autori *shtrëngohet* të bazohet në të dhënat historike në mënyrë që t'ia kujtojë lexuesit detajet biografike të figurave shumë të njohura të futbollit të viteve '80 që i paraqet me emra, mbiemra, nofka, duke i përshkruar se si duken nga jashtë. Për shembull:

*Mjekroshi shtatlartë është portieri, Kosta Laliq. Mjekra i themi ne.*

Përshkrimi i tillë sigurisht i takon më shumë zhanrit biografik se sa romanit, por kështu për shembull, figura e personazhit, *Kosta Laliq*, mishëron personin real, por edhe personazhin e veprës.

Vështruar kështu, hetojmë se të gjitha personazhet në tekst janë të *vërteta*. Qëllimi i kësaj teknike është të zmadhohet efekti i autenticitetit. Autori, jo vetëm që dëshiron të na bindë për *vërtetësinë* e personazheve, por më tepër të anticipojë me mendimet dhe bisedat e këtyre njerëzve.

Duke qenë i shkruar në fill biografik, *Edmond Rugova: Rrëfimet e të dielave* do të ishte shumë më afër modelit dokumentar, nëse do t'u nënshtrohej më shumë fakteve se sa teknikës së fiksjonalitetit. Loja e pandërprerë që i bën faktet-fiksion dhe fiksjonin e artikulon në fakt prodhon situata e persona modelë. Në planin narrativ, teksti shtrihet në dy linja (e kaluara dhe e ardhmja) duke e pasur në qendër fatin e personazhit të Edmond Rugovës në kohën e tashme të rrëfimit. Autori mbështetet në data të sakta, sidomos kur bëhet fjalë për ndeshje futbollistike dhe për këtë nuk ka nevojë të kontrollohen dokumentet a faktet (gazetat). Ndërsa, ajo çfarë bën kur i referohet personazhit të Rugovës, karaktereve të tjera dhe situatave në të kaluarën është krejt e pasigurt.

Pasiguria lexohet prej fillimit: *qiellin e mbaj mend pa re...*; pastaj shenjohe fakti *6 mars loja në Titovo Uzhice me Sllobodën*, më vonë rrëfimin e ndjek prapë mjegullimi: *E mbaj mend. E mbaj*. Këtë procedim autori e ndjek edhe kur bën një komentim fiktiv në Radio Prishtinë për ndeshjen futbollistike, që vërtet është luajtur më datën 3 prill në Mitrovicë me Trepçën:

*Nuk e di kush ka komentuar atë ditë në Radio Prishtinë. Nuk e di çfarë është thënë. Nuk kam pasur si. Kam qenë në fushë dhe kur je në fushë, zakonisht nuk të japin transistor.*

Kjo qasje dyshe për situata të caktuara bëhet pjesë e skemës së veprës. Rrëfimi shumëzohet me pasaktësi dhe rritet pasiguria e fakteve. Kjo do të ishte strukturë e zakonshme për një formë të romanit, por jo për një biografi.

Këtij statusi të dyfishtë të tekstit i bashkohet edhe rendi i analepsave.<sup>9</sup> Rrëfëhet në retrospektivë, ngjashëm me shkrimet fikzionale. Teksti nis kur kryepersonazhi është 9-vjeçar përderisa narratori në kohën e rrëfimit është në të pesëdhjetat (kjo bëhet e ditur në po atë kapitull), pastaj kalohen gjendje e moshat të ndryshme (13 e 16-vjeçare) dhe vija qendrore romansore ndalet në të njëzetat. Gjendjet dhe moshat ndjekin rrëfimin për të dhënë raportin midis jetës së Edmondit si futbollist i famshëm dhe ballafaqimin me të vjetrën, me kujtimet. Jeta e tij bëhet objekt fikcioni, sado që është i pranishëm informacioni. Efekti i ndërfitjes së kujtimeve të mundshme të moshës së hershme fëmijërore deri në moshën madhore, bëhet për hir të fiksionalitetit. Këto copa të mëdha narrative të shtrira si strukturë rrëfimi e çorientojnë edhe më lojën e shkrimit për sa i përket statusit. Prerja më e dukshme fikzionale të *Edmond Rugova: Rrëfimet e të dielave* ndodh në kapitullin shtatë, kur kemi zhvendosje të pozitës rrëfuese nga i brendshëm në të jashtëm, nga zëri narrativ në vetën e parë njëjës, në vetën e dytë shumës, duke krijuar zërin e jashtëm. Zëri narrativ *ne*, në të tashmen, vë në dukje rikonstruksionin metafiktiv historiografik në nivel të formës.<sup>10</sup> Ky aspekt i rrëfimit përdor informacionin vëzhgues të komentatorit të lojës:

*Komentatori 1: Dëgjues të nderuar të Radio Prishtinës, ju përshëndesim nga kjo dasmë e madhe në stadiumin e qytetit të Mitrovicës, ku çdo gjë është bërë gati për fillimin e derbit të madh kosovar, ndeshjen e futbollit ndërmjet Prishtinës, lidere të tabelës së klasifikimit dhe Trepçës vendase, e cila ende mban shpresë për vendin e parë dhe rikthim në ligën e parë të Jugosllavisë.*

Një pikë tjetër sfiduese është përpjekja për ta rikrijuar të kaluarën të lidhur me këndin psikologjik të kryepersonazhit kur jepen përfytyrime si:

---

<sup>9</sup> Për konceptin e analepsës shih: Gerard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, 1980, f. 33-85.

<sup>10</sup> Linda Hutcheon, *Poetika e postmodernizmit*, SHB "OM", Prishtinë, 2013 f. 151-176.



*...diku thellë në kujtesën time më shfaqet një pamje e trishtë dhe e kthjelltë si fotografi e ngrirë në eter.*

Megjithatë, nuk mund të thuhet me siguri të plotë nëse koha e rrëfyer (që përfshin periudhën 25-vjeçare) do të kujtohej e rindërtohej kaq *kthjelltë* në memorie. Frazja si kjo: *në kujtesën time më shfaqet një pamje e trishtë*, nuk dëshmon aspak vërtetësi, janë fiksonale, të mundshme. Autori me raste e forcon fiksonalitetin duke e futur protagonistin në vllugun e një rendi sprovimesh të tjera për të njohur aromën, ndjenjën e shikimit:

*E ndjej një aromë të lehtë zymbylash dhe prekjen e butë të dorës së mamit...*

*Nga drejtimi i kundërt po vinte një kolonë tankesh në qytet.*

Ndonëse prania e tankeve në vitet 60-70 te shekullit të kaluar, mund të vlerësohet si lëshim në motivim, duhet pasur parasysh se autori zgjedh me qëllim *dramatizimin* dhe privilegjon *paraqitjen* mbi rrëfimin. Paraqitja krijon skena të gjalla me shumë aksion e dramë, siç identifikohen lehtë në ndeshjet futbollistike. Brohoritjet, tifozët, loja, goli, fusha, lojtarët, topi, rezultati, ndeshja, rezervistët, përleshjet, goditjet, sulmet, porta, fitorja, humbja, duartrokitja, penalltia, trajneri, arbitri, tribuna, fuqia, guximi, diferencojnë diskursin fiksonal dhe japin një ambient të mundshëm jofigurativ.

Tutje, autori e shuan përsëri funksionin e jashtëm dhe u lëshon rrugë mundësive të shprehjeve në formë kujtese: *e mbaj në mend, kujtimet ndonjëherë ngatërrohen..., më kujtoben, ...ma ka ënda ta paramendoj., e mbaj mend. E mbaj, më duket, nuk më kujtobet...etj.*

Shembull tjetër, ku prania e faktit rrudhet, është në situatën kur Edmondi në hollin e *Hotel Grand Prishtina* feston fitoren ndaj Teteksit të Tetovës më 27 mars:

*Më kujtobet në këtë banak çerek shekulli më parë. Një shoqëri e madhe përreth kërmon fitoren e radhës. E di muhabetin. E di dollinë që ngrihet. I di barsoletat. E di ndjenjën e miqësisë. Më kujtoben. I di. Aty kam qenë...*

Narratorit i mundësohet që si rrëfimitar të kujtojë detaje, andaj kjo *më kujtohet* dhe *e di* del si koment vetëreflektues për t'ia bërë lexuesit me dije statusin e përzier të veprës. Autori, me ndërtime të tilla, mban ekuilibrin e hollë midis fiksonit dhe faktit duke dëshiruar ta mbulojë edhe më thellë statusin zhanror, të cilin duke e shkruar si roman, e quan *të vërtetë*. Teksti jeton ndërmjet rrëfimit biografik e planit fikcional dhe fiton status të romanit biografik.

### ***Metafikcioni historiografik***

Ajo çfarë e bën këtë vepër të veçantë është loja me faktet dhe me fikSIONIN letrar për ta krijuar iluzionin e reales. Teksti ka elemente të metafikSIONIT historiografik postmodernist, por nuk i përfaqon tërësisht karakteristikat e tij. Subjektiviteti, intertekstualiteti, referencat dhe ideologjia përbëjnë bazën e raporteve ndërmjet historisë dhe fikSIONIT në postmodernizëm.<sup>11</sup> Paqartësia e statusit, ndërtimi i storjes përmes diskursit dhe gjuhës së sportit, imitimi i zhanrit të romanit dokumentar duke zbuluar kufizimet e tij, korrespondon me atë që Linda Hutcheon e quan metafikSION historiografik. Autorët postmodernë, duke përfshirë edhe Bardh Rugovën, janë skeptikë ndaj historisë dhe nocioneve si: *ngjarje e vërtetë, realitet, përjetim, histori e vërtetë*; kjo ngjan edhe te *Edmond Rugova: rrëfimet e të dielave*.

Dijen e intertekstit fillimisht e kemi njohur si *dialog i tekstit me tekste të tjera*, por me kohë interteksti do të nënkuptojë gjithashtu kur jeta reale bëhet intertekst i tekstit. Jeta e Edmondit bëhet tekst, pra kemi relacionin intertekstual ndërmjet tekstit për Edmondin dhe jetës së tij. Në vepër ka mjaft lëndë për jetën e njerëzve realë të cilët, autori, i mbështjellë rreth boshtit fikcional dhe bëhen fakte të fikSIONIT, pra intertekstualitet. Këto figura historike, që përmenden në vepër, ishin persona të rëndësishëm të politikës, historisë, sportit në vitet e '80-a deri pas pavarësisë së Kosovës: Tito, Ali Shukrija, Ismet Peja, Bela Palfi, Fadil Vokrri, etj. Nganjëherë, teksti nuk ka dëshmi arbitrare për identitetin e personazheve të ndryshme (nuk e dimë sa është e vërtetë lindja e Fitores, as nëse vajza e Prizrenit, e dashura e Edmondit, ka ekzistuar etj.). Intertekst kryesor për të portretuar

---

<sup>11</sup> Linda Hutcheon, vepër e cituar.

Edmond Rugovën në roman është intervista dhënë një gazetari të televizionit pas shpalljes së pavarësisë së Kosovës dhe fjalimi i tij i plotë lexuar në konferencën për shtyp pasi largohet si selektor i Kombëtares së Kosovës.

Përveç intertekstualitetit, edhe funksioni parodik është shenjë e fiksionit postmodern. Elementin parodik të *Edmond Rugova: rrëfimet e të dielave* e kemi ndier qysh në nivel të statusit të zhanrit *roman bazuar në ngjarje të vërtetë*. Kështu, parodia si e tillë nuk nënkupton që teksti është postmodern; por, mënyra se si përdoret dhe arsyet e përdorimit janë ato që e bëjnë atë postmoderne. Parodia të *Edmond Rugova: rrëfimet e të dielave* rezulton, përveç në rrafsh të zhanrit, del edhe në llogari të narratorit. Përkatësisht shembulli më i mirë është kur autori bën lojë argëtuese parodike me pasigurinë e kujtesës së narratorit: *e mbaj në mend, kujtimet ndonjëherë ngatërrohen..., më kujtoben, ...ma ka ënda ta paramendoj., e mbaj mend. E mbaj, më duket, nuk më kujtobet...* etj. Narratori e bën këtë me vetëdije sa për të ndërtuar rrëfimin e shkuar. Manipulimi i tillë, nga narratori, për një tekst që pohon se *bazohet në ngjarje të vërtetë* mund të konsiderohet parodi me llojin letrar. *E vërteta* në roman bëhet subjekt manipulimi e që në përputhje me paradigmen postmoderne kthehet në konstrukt gjuhësor, ndërsa në kuptimin letrar shndërrohet në këndvështrim.

*Kur të ketë kaluar çerek shekulli nga një ngjarje, njeriu nis të mos u besojë më kujtimeve të veta për të. Them se kujtimet ndonjëherë ngatërrohen, e ndonjëherë ndërrojnë tok me këndvështrimin*

Ky proces i këndvështrimit bëhet i dyshimtë: *Kujtimet ndonjëherë ngatërrohen, e ndonjëherë ndërrojnë tok me këndvështrimin*, dhe vë në krizë subjektin e rrëfyesit. Jostabiliteti i këndvështrimit problematizon tërë konceptin e subjektit të rrëfimitarit.

### **Lexim religjioz**

*Edmond Rugova: Rrëfimet e të dielave* është modeli më ilustrativ i biografisë së fiksionalizuar që rrëfen jetën e një futbollisti përgjatë të dielave të një stinori futbollistik.

Autori ndërton figura të shumta tekstore por ne do të ndalemi te dy prej tyre për t'i parë shtrirjet dhe interpretimet e tyre në një lexim ndryshe. Këto janë

dy figura shenjuese që bëhen element i domosdoshëm i një leximi të tillë dhe mbi të cilat shprehet diskursi i narratorit.

Për Edmond Rugovën loja çdo herë ka ngjashmëri me *dasmën* dhe *fluturat në bark* apo *fluturat e makthit* bëhen dëshmitare të secilës ndeshje. Këto figura, të përsëritura saktësisht katërmbëdhjetë herë, e ndjekin teknikën e rrëfimit fund e krye.

Shprehja idomatike *fluturat në bark*, në këtë kuptim, lidhet me shqetësimin, me ndjenjën e mrekullueshme dhe plotësuese të momentit të nisjes së lojës. Ky karakterizim është i vlefshëm përderisa vepra lexohet si shenjë e tekstit personal. Thënë shkurt ato shprehin më së miri botën e brendshme të Edmondit, psikën e tij, të provuara me frikë dhe pasiguri.

Te *Edmond Rugova: Rrëfimet e të dielave*, autori vë në qendër botën e Edmondit si futbollist duke lënë në plan të dytë karakterin e tij si individ. Jeta sportive përballet me jetën e zakonshme e personale. Kjo ide zgjerohet duke u synuar që nëpërmjet fatit të ndeshjeve të shenjohet personaliteti i Edmondit nëpër gjendje shpirtërore të ndryshme. Motivi i heroit dhe humbësit qëndrojnë karshi njëritjetrit. Edmond Rugova fillimisht shkëlqen, por gjatë rrjedhës së kohës dështon duke mos shënuar gola, as në penallti. Skuadra, ku ai luan, kishte nevojë për një yll dhe ai nuk do të arrijë të bëhet hero i brezit. Edhe pse lojtar i finesës, i shpejtësisë dhe i teknikës, edhe pse dallohej me mënyrën e jetesës në veshje, në sjellje e në qëndrim, Rugova përfundon duke mos e dashur tifozët. Misioni i tij fillimisht si lojtar dhe më pas selektor i Kosovës, lihet përgjysmë në të dyja rastet. Duket sikur *fluturat e barkut* përmbushin idenë e tyre në personin e Edmondit për t'u manifestuar me frikë e pasiguri jetësore.

Ndërsa figura e *dasmës* konstruktohet si lojë futbollistike: *Nis loja sikur po niste një dasmë*. Dasma, siç e dimë, është simbol i festës që shoqërohet me një ceremoni të gëzueshme ku luhet e vallëzohet. Dasma ka të bëjë me martesën, i paraprin asaj; e martesa do besim, përkushtim, angazhim për të qenë e suksesshme që na kthen te frazat e trajnerit, i cili, para lojës zakonisht thoshte: *...guxim...besim...angazhim...sukses...* Funkcioni i figurës së *dasmës* mbarështrahet kur krijon raport me ditën e diel, ditë e cila del edhe në titull e që është edhe ditë dasme. Në vazhden e këtij interpretimi hapim edhe një lexim tjetër të mundshëm në raport me ditën e diel. Në shumë kultura, e diela, është ditë pushimi e adhurimi.

E diela mbahet si ditë e rezervuar për Zotin në krishtërim ndërsa në sporte e posaçërisht në futboll zakonisht zhvillohen turne dhe ndeshje të ndryshme. Kjo ide zgjerohet dyfish kur marrim parasysh edhe mënyrën e komunikimit të narratorit, i cili në titull thotë: *rrëfimet e të dielave*. Në këtë vijë, storjet e *rrëfyer*a ekskluzivisht vetëm *të dielave* bëhen sakrament. Teksti vetvetiu kap objektin tjetër shenjues, atë *religjioz*. Vepra jep pamjen e para dhe pas viteve '80 të komunizmit jugosllav. Në këtë periudhë normat dhe vlerat tradicionale të shoqërisë ishin zhvendosur. Komunizmi, si çdo- kund tjetër, kishte zbehur religjionin i cili në këtë prizëm *kethebet* me futbollin.

Ashtu siç grumbullohen njerëz të shumtë në kishë, skuadra futbollistike *Prishtina*, në atë kohë, mblidhte mijëra njerëz në stadium (30.000 tifozë). Stadiumi nis të *zëvendësojë* kishën e shenjtë si arenë të devotshmërisë. Ky interpretim nuk duhet të na habitë nëse e kujtojmë se religjioni dhe sporti kanë pasur një marrëdhënie të gjatë që nga Lojërat Olimpikë, të cilat ishin të lidhura me perënditë greke dhe mitologjitë fetare e me malin Olimp.

Nëse personat religjiozë besojnë se shkojnë në kishë për të qenë më afër Perëndisë, edhe tifozët e *Prishtinës* besonin se duke marrë pjesë në ndeshje mbështesnin fitoren e ekipit. Kjo na kujton situatën kur Vetoni, vëllai i Edmondit, si tifoz i flaktë, bashkë me shumë të tjerë, rrezikojnë edhe jetën duke shkuar në Çaçak për të mbështetur *Prishtinën*.

Njerëzit religjiozë luten dhe besojnë në Perëndi e shenjtorë. Në futboll tifozët idolizojnë, himnizojnë dhe besojnë në lojtarë e trajnerë. Duke treguar devotshmërinë dhe besimin e tyre, pastrojnë fushën duke hequr borën me dorë në mënyrë që të luhet loja. Nuk dorëzohen edhe kur loja shtyhet për dy orë për shkak të motit, por *qëndrojnë në këmbë dhe ngajjnë si një trup i vetëm me një zë dhe një shpirt*.

Kjo reflektohet, po ashtu, edhe në simbolikë. Simboli i kryqit *shkëmbehet* me flamuj, me shalla dhe ndërresa bardhekaltër të Prishtinës... *një çun kalon parmakët, u ik policëve dhe del në mes të fushës me flamurin e madh me ngjyrat e Prishtinës dhe ulet në gjunjë, thuaje po lutet për fat të mirë*.

Leximi i tillë korrespondon prapë me postmodernizmin si ide. Postmodernizmi konstaton se shoqëria është në gjendje të vazhdueshme ndryshimi dhe se secili individ zgjedh besimin që do ta zëvendësojë *religjionin*, siç e kemi njohur.

Duke marrë parasysh të gjitha këto, pa i përsëritur në formë përfundimi, themi se biografia e fikSIONALIZUAR e Rugovës është një tekst ku mbizotëron forma, ku figurat duhet parë të lidhura dhe ku libri del si rezultat i një kulture e një kohe të caktuar.

*Edmond Rugova: Rrëfimet e të dielave* duhet lexuar si dëshmi e një kujtese.



**Serafina LAJÇI, PhD cand.**

## **MANDALA PËR LETËRSINË ROMANTIKE ARBËRESHE**

(Matteo Mandala, “Studime filologjike për letërsinë romantike arbëreshe”,  
”Naimi”, Tiranë, 2012)

### **Hyrje**

Libri ‘Studime filologjike për letërsinë romantike arbëreshe’ i studiuesit, Matteo Mandala, përcakton që në titull, fokusin e studimit, letërsinë romantike arbëreshe dhe metodën e studimit, atë filologjike. Mandala, duke iu rikthyer autorëve romantikë arbëreshë të cilët në tryezën e letërsisë shqipe, jo gjithnjë kanë zënë vendin meritator, vë në qendër të studimit të tij, problematika të caktuara, të cilat hipotetizohet i parashtrojnë lexuesit pyetje të mëdha: Sa janë kuptuar e pranuar si duhet autorët romantikë shqiptarë? Në ç’forma dhe mënyra u është qasur kritika dhe sa ka rezultuar e sukseshme ajo? Apo *‘A janë përdorur apo keqpërdorur këta autorë, prej se kanë hyrë në botën shqiptare këndej Adriatikut?’*<sup>1</sup>

Duke qenë shembulli i një studiuesi model, që krahas njohurive të veta, tregon edhe një kujdes të veçantë për grumbullimin e fakteve të cilat i shërbejnë për të konkretizuar qëllimin, Mandala, brenda këtij libri, shtron edhe mundësinë e një rishqyrtimi të veprave romantike arbëreshe e të cilat medoemos kërkojnë rishikime serioze.

Me librin ‘Studime filologjike për letërsinë romantike arbëreshe’, Mandala i sjell historisë së letërsisë shqipe, të dhëna me shumë rëndësi, duke u dhënë njëkohësisht edhe studiuesve material të nevojshëm për të bërë kërkime e studime të reja.

---

<sup>1</sup> Shaban Sinani, në parathënien ‘Albanistika e Matteo Mandala-së në një libër të ri’, tek ‘Studime filologjike për letërsinë romantike arbëreshe’, Naimi, Tiranë, 2012, f. 6.



Në vazhdim të këtij punimi, do të shqyrtohet metoda kërkimore e Mandalasë, për të parë procesin e tij hulumtues, seleksionues e studimor.

## 1. Metoda filologjike dhe struktura e librit

Në librin e tij ‘Studime filologjike për letërsinë romantike arbëreshe’, Mandala, objektivin e vet studimor e strukturon përmes metodës filologjike. Duke pasur parasysh faktin që në qendër të interesimit filologjik janë mbledhja e materialit, kërkimi i autorësisë, përcaktimi i tekstit të parë, si dhe koha e shkrimit dhe e botimit, por, duke mos e lënë anash as komentin gjuhësor, Mandala, sjell të dhëna të reja e mjaft interesante. Sipas C.R. Kothar-it, autorit të *Research methodology*, metoda filologjike ‘*në fakt është art i hulumtimit shkencor*’<sup>2</sup>. Duke analizuar me kujdes këtë metodë, Kothar, do të pohonte se ‘*definimi dhe ridefinimi i problemeve, formulimi i hipotezave, zgjidhjet e mundshme, koleksionimi, organizimi dhe rishikimi i dokumenteve*’, bëjnë të mundshme arritjen e rezultateve të caktuara, gjithnjë duke i testuar ato me kujdes ‘*për të përcaktuar nëse përshtaten me hipotezën formuluese*’<sup>3</sup>. Ndërkaq, sipas Rene Wellek dhe Austin Warren ‘*shpesh këto punë përgatitore marrin rëndësi të veçantë, sepse pa to bëhet shumë e vështirë qoftë analiza kritike, qoftë zbulimi i kuptimit dhe i natyrës historike të veprës*’<sup>4</sup>. Në të njëjtën kohë edhe zgjidhja e këtyre problemeve ‘*kërkon aftësi depërtuese dhe durim të madh*’<sup>5</sup>. Nëse i referohemi edhe pohimit të studiuesit, Zejnullah Rrahmani, se ‘*leximi i veprave letrare të së kaluarës dhe studimi i tyre shpesh paraqet një aventurë të vërtetë shpirtërore e studiuese*’<sup>6</sup>, do të pajtohemi patjetër se puna e Mandalasë i shëmbëllen një aventure të tillë sforcuese, në të cilën nuk ka se si të mos hetohet puna, kujdesi e konkretësia e tij studimore.

Duke iu referuar kësaj pune përgatitore të Mandalasë, në parathënien kushtuar këtij libri, edhe studiuesi Sinani, do të shprehet me të drejtë se “*prapa këtij libri qëndrojnë dekada të tëra pune murgu, punë për të tjerët, një virtyt gati i harruar ndër ne; punë në shërbim të lehtësimit të kërkimeve, që zakonisht i bëjnë nxënësit për mësuesit dhe jo anasjelltas*”<sup>7</sup>. Ndërkaq, Baumaister dhe Leary, autorët e *Writing Narrative Literature*

---

<sup>2</sup> C.R. Kothar, ‘Research Methodology’- Second revised edition, New Age International Publishers, f. 14.

<sup>3</sup> Po aty, f. 14.

<sup>4</sup> Rene Wellek, Austin Warren, ‘Teoria e letërsisë’, Onufri, Tiranë, 2007, f. 57.

<sup>5</sup> Po aty, f. 57.

<sup>6</sup> Zejnullah Rrahmani, ‘Teoria e letërsisë’, Faik Konica, Prishtinë, 2008, f. 474.

<sup>7</sup> Shaban Sinani në parathënien e cituar, f. 6.

*Reviews*, Mandalanë, do ta poziciononin në të ashtuqajturin ‘*hulumtues individual*’, duke aluduar në pohimin se ‘*puna individuale kërkimore është e rrallë*’, ndonëse për hulumtuesin, studiuesin, shënon ‘*një kontribut të madh në karrierë*’<sup>8</sup>.

Nisur nga këto këndvështrime, Mandala, përfaqëson denjësisht atë që e thamë më lart, studiuesin model, që hulumtimin e vet studimor, krahas njohurive profesionale, e mbështet fuqishëm edhe në parimin etik të punës.

### 1.1. Kapitujt

‘Studime filologjike për letërsinë romantike arbëreshe’ është i strukturuar gjithsej në tetë kapituj:

- Kreu I “The crux [...] is the phrase “double lyrical narrative”  
*për një interpretim të poemave dhe të poetikës së De Radës*
- Kreu II Prejardhja e mitit pellazgjik:  
Jeronim de Rada dhe Giovanni Emanuele Bidera
- Kreu III Për botimin kritik të *Kënkës së sprasëme të Balës*
- Kreu IV Për botimin e veprës letrare të Francesk Anton Santorit
- Kreu V Cështje paraprake të botimit të veprave të Zef Skiroit
- Kreu VI Aspekte dhe momente të formimit rinor të L. Pirandello-s dhe të Z.Skiroit
- Kreu VII Gjurmimet leksikografike në mjedisin arbëresh të Sicilisë dhe
- Kreu VIII Një self-made man *arbëresh në kohë trazirash*  
*Mbi poezitë e pabotuara të Trifonio Guiderës*

Secili prej kapitujve ka për shqyrtim problematika të caktuara, të paraqitura e të shqyrtuara sipas një analize të kujdesshme filologjike. Thuajse pas secilit kapitull, autori i përmbledh gjykimet e tij në formë të *përfundimeve*. Brenda këtyre përfundimeve, ai shtron pika të rëndësishme të cilat duhet t’i nënshtrohen një gjykimi kritik e studimor në të ardhmen dhe kjo përbën edhe një veçanti tjetër të

---

<sup>8</sup> Roy. F Baumeister, Mark R. Leary, ‘Writing narrative literature reviews’, Educational Publishing Foundation, Review of General Psychology, Vol, 1, No 3, 1997, f. 311.

këtij autori dhe të këtij libri. Në librin e tij, *Research Methodology*, Kothar, do të konstatojë se ‘studiuuesi duhet në të njëjtën kohë të shqyrtojë të gjithë literaturën që ka në dispozicion për t’u njohur me problemin të cilin e ka zgjedhur për ta shqyrtuar. Ai mund të shqyrtojë dy lloje të literaturës - literaturën konceptuale që përfshin konceptet dhe teorinë, dhe literaturën empirike, të përbërë nga studimet e bëra më parë të cilat janë të ngjashme me atë që studiuuesi ka për të shqyrtuar.’<sup>9</sup> Pikërisht, duke u nisur nga ky konstatim i Kothar-it, do të mund të veçojmë faktin se Mandala në kërkimet e veta mbështetet edhe në argumentimet e pohimet e studiuësve të tjerë të romantizmit arbëresh. Kjo tregon se Mandala gjykimet e veta i mbështet, jo vetëm në njohjen teorike të cilën e potencon Kothar, e as vetëm në shqyrtimin e hollë personal që u bën veprave romantike arbëreshe, por edhe në shqyrtimin e kujdesshëm kritik të veprave studimore të studiuësve e kolegëve të vet. Këtu, do të veçohen sidomos shkrimet e F. Altimarit, E. Miraccos dhe Arshi Pipës, për të cilët, autori duket se ka konsideratë të veçantë.

Sipas Baumaister dhe Leary, studiuësit që zbatojnë metodën filologjike ‘zakonisht ngrisin më shumë pyetje sesa përgjigje, duke ia lënë hulumtuesit të ardhshëm detyrën ‘për të sqaruar rrëmujën’.<sup>10</sup> Kjo tregon poashtu se aty ku mbaron detyra e studimit filologjik, fillon zbatimi i një metode tjetër e cila si pikënisje mund të ketë çështjet e shtruara nga kërkimi filologjik. Pikërisht me këtë libër, Mandala, nxit për rigjykime e për rishikime, duke ua lehtësuar njëkohësisht rrugën të gjithë atyre që kanë vullnetin për të shkruar më tutje.

## 1.2. Brenda kapitujve

Edhe pse në qendër të interesimit tonë, brenda këtij libri do të jenë kapitujt kushtuar Zef Skiroit, gjegjësisht kreu V dhe kreu VI, që përbëjnë gjithsej dyzet faqe, do të ndalemi përciptazi në disa prej kapitujve të këtij libri. Libri fillon me kapitullin për De Radën, në të cilin, Mandala, shtjellon me kujdes të veçantë, emërtimin “roman i dyfishtë lirik”, të cilin, siç e kuptojmë nga vetë studiuësi, për herë të parë e ka përdorur De Rada. Duke pasur për bazë edhe studimet e kolegëve të tij, Mandala, do të arrijë në përfundimin se De Rada me ‘roman lirik autobiografik’, në fakt kishte për synim një projekt të tërë letrar, i cili krahas

---

<sup>9</sup> C.R. Kothar, vepra e cituar, f. 25.

<sup>10</sup> Roy. F Baumeister, Mark R. Leary, vepra e cituar, f. 312.

poemës “Milosao”, do të përfshinte edhe ‘Serafina Topian’. Pra, një projekt letrar i cili do të shkrinte në vete eposin e vërtetë të De Radës. Duke i analizuar me kujdesin e vëmendjen më të madhe, ndryshimet në frontespice të një botimi në tjetrin, krahasimet se çfarë ndryshohet dhe çfarë faktikisht mbetet në atë proces, si dhe duke pasur fakte e të dhëna të tjera që vërtetonin se De Rada punonte mbi tekstet e veta, edhe kur ato ishin në botim e sipër, Mandala, në formë të përfundimeve, ka shtruar disa pika të rëndësishme, si çështje për t’u studiuar. Ndër këto pika, ai pohon se *‘Këngët e Milosaos’ nuk mund të konsiderohen më si një veprë më vete, por duhen trajtuar, për çdo botim e për çdo variant dorëshkrim, në bashkëlidhje me veprën a veprat gjegjëse’* dhe se *‘e njehta gjë vlen edhe për ‘Këngët e Serafinës’ dhe për veprat e tjera, më saktë për Storie d’Albania dhe për ‘Scanderbecu i pa-faan’, të cilat nëse nuk shihen edhe si pjesë përbërëse të një projekti të vetëm letrar, humbasin motivet, formën dhe funksionin që autori u orvat me aq mundim t’u japë’*.<sup>11</sup>

Me këto argumentime që shtron Mandala, kuptojmë në të njëjtën kohë, edhe mangësitë e shumta me të cilat është ballafaquar deri vonë mendimi kritik në përgjithësi, veçmas ai për veprën e De Radës. Mu për këtë arsye, si pjesë të rëndësishme, Mandala shtron edhe botimin kritik të veprave të De Radës që sipas tij është i domosdoshëm, duke propozuar si model të përshtatshëm ‘veprën studimore’ të Francesko Altimarit dhe jo modelin që do të kishte si pikënisje rendin kronologjik të varianteve e të botimeve sepse kjo sipas tij, do të binte ndesh me vullnetin e autorit, pra të De Radës i cili synonte zbatimin e projektit të vet letrar.

Në kapitullin për Gavril Darën e Ri, Mandala kujdes të veçantë i ka kushtuar diskutimit për autorësinë e poemës ‘Kënka e sprasme e Balës’. Sipas Rene Wellek dhe Austin Warren, *‘për shumë autorë lind problemi nëse disa vepra janë vërtet të tyre apo u janë veshur’*<sup>12</sup>. Por, Mandala, ka nxjerrë përfundimin se me gjithë velin mistik të autorësisë që e ka pllakosur për kohë të gjatë poemën, *‘mund t’ia njohim Gavril Darës së Ri, autorësinë që i dha me të drejtë një vend nderi në letërsinë shqipe’*. Por, edhe *‘nga ana tjetër të atit Andrea, dubet t’i njohim meritën e shtyës dhe të frymëzimit fillestar ku e zuri fillin*

<sup>11</sup> Matteo Mandala, ‘Studime filologjike për letërsinë romantike arbëreshe’, Naimi, Tiranë, 2012, f. 54.

<sup>12</sup> Rene Wellek, Austin Warren, vepra e cituar, f. 67.

*kejo vepër*.<sup>13</sup> Në mistifikimin e autorësisë tek Dara i riu, sipas Mandalasë, do të ketë ndikuar Manzoni, i cili kishte pohuar se kishte gjetur në dorëshkrim, historinë e dy të dashuruarve dhe nuk kishte bërë *‘asgjë tjetër veçse i kishte ndrequr pak gjubën’*.<sup>14</sup> Për Mandalanë, ky është elementi kryesor estetik dhe ideologjik që përfaqëson poemën e Gavril Darës.

Ndërkaq, në kapitullin për veprën e Santorit, Mandala, duke shtruar shumë probleme që presin zgjidhje, u bën thirrje filologëve *‘mbi nevojën e përgatitjes së një botimi “kombëtar” të veprës së plotë letrare të Santorit’* dhe historianëve të letërsisë *‘mbi nevojën e studimit të thelluar të kësaj vepre letrare’* që sipas tij *‘është më e larmishmja dhe më e pasura e gjithë periudhës së Rilindjes’*.<sup>15</sup>

Në dy kapitujt e fundit, në një të anë, Mandala do të parashtrojë kontributin e shquar që dhanë arbëreshet e Sicilisë në lëmin e leksikografisë shqipe dhe në anën tjetër, veprimtarinë krijuese të Guiderës, duke u ndalur veçanërisht në problemet rreth dorëshkrimeve të këtij autori.

## 2. Çështje paraprake të botimit të veprave të Zef Skiroit

Kapitujt V dhe VI i kushtohen veprimtarisë letrare të Zef Skiroit, të cilën Mandala e konsideron si *‘një nga momentet themelore të stinës letrare e kulturore të lëvizjes së Rilindjes’*.<sup>16</sup> Duke u ndalur tek çështje më rëndësi që shpalosin profilin krijues të Skiroit, Mandala, në këta dy kapituj, do të shtrojë disa teza kryesore, e të cilat nga njëra anë, reflektojnë profilin letrar të Skiroit dhe nga ana tjetër, letërkëmbimin e tij me figura e personalitete të rëndësishme letrare e kulturore.

Një kapitull të veçantë, Mandala, ia ka kushtuar çështjes së botimit dhe dorëshkrimeve të Skiroit, duke u ndalur në këto problematika:

1. Çështje paraprake të botimit të veprave të Zef Skiroit,
2. Arkivi dhe dorëshkrimet e Skiroit,
3. Kriteria të përgjithshme të botimit të dorëshkrimeve,
4. Kriteria të botimit të veprave të shtypura,
5. Transkriptimi. Shënime për alfabetet e Skiroit (1875-1923) dhe

---

<sup>13</sup> Matteo Mandala, vepra e cituar, f. 146.

<sup>14</sup> Po aty, f. 147.

<sup>15</sup> Po aty, f. 149.

<sup>16</sup> Po aty, f. 181.

*6. Aparati kritik.*

Para se të ndalemi tek arkivi dhe dorëshkrimet e Skiroit, do të veçojmë disa prej problemeve kryesore paraprahe të botimit të veprave të Skiroit. Siç e potencon Mandala, ideja për përgatitjen e një botimi kritik të veprave të Zef Skiroit nuk është e re, pasi, i pari që hodhi idenë e një ribotimi të veprave të tij, ka qenë vet Skiroi, i cili në pashënien e botimit të tretë të ‘Mili e Hajdhia’ shfaqti synimin për t’i botuar në një vëllim të vetëm veprat e tij, por edhe për t’i përgatitur për botim ato të cilat i kishte në dorëshkrim. Kjo tregon edhe qëllimin vetanak të autorëve romantikë shqiptarë, lidhur me botimet e veprave të tyre. Rasti i ngjashëm që edhe me De Radën, në përpjekje për të krijuar ‘romanin e tij autobiografik’.

Duke u nisur nga ky interesim i vetë poetit, Mandala, do të mundohet të analizojë faktin se pse Skiroi nuk e realizoi projektin e tij botues dhe se pse me gjithë qëllimin e hershëm për të realizuar një nismë botuese të veprave të Skiroit, kjo ka hasur në pengesa e vonesa të mëdha. Duke analizuar me kujdes profilin jetësor dhe rrethanat në të cilat jetoi e krijoi Skiroi, Mandala ka nxjerrë dy konstatime. Sipas konstatimit të parë, Skiroi, nuk e realizoi projektin e vet letrar, si pasojë e një ndryshimi rrënjësor ideologjik i cili binte ndesh me konceptin kulturor e politik të tij dhe sipas konstatimit të dytë, vonimi i botimit të veprës letrare të Skiroit, ka hasur në pengesa, menjëherë pas përfundimit të Luftës së Dytë Botërore, ku regjimi komunist do të ndalonte idenë e botimit të veprave të Skiroit, duke u përqendruar në figurën e veprën e tij, për të cilat gjykimet e hamendësimet nuk ishin të pakta. Këtu, një kritikë të drejtpërdrejtë, Mandala i bën edhe komunitetit të Arbëreshëve të Italisë, ku mundësia për realizimin e këtij projekti ishte më e madhe, duke e veçuar konkretisht, Giuseppe Schiro-Clesi-n, botuesin e poemës ‘Këthimi’, i cili kishte në dispozicion disa prej dorëshkrimeve të Skiroit. Ndërkaq, si kontribues të rëndësishëm, lidhur më këtë çështje, Mandala veçon Ernest Koliqin, i cili në cilësinë e Ministrit të Arsimit, financoi botimin e poemës ‘Te dheu i huaj’ dhe në cilësinë e Drejtorit të Institutit të Gjuhës dhe Letërsisë shqipe, e bëri të mundur botimin e poemës ‘Këthimi’. Një zhvillim po aq me rëndësi, Mandala e sheh në miratimin e projektit botues “BETA”, nën

kordinimin e Francesko Altimarit, si dhe ofertën e familjes së Skiroit që t'i dorëzojë dorëshkrimet që ata i kishin në dispozicion.

Në këtë pjesë, Mandala, kujdes të veçantë u ka kushtuar rrethanave të kohës në të cilat krijoi Skiroi, si determinuese të fatit të mëtutjeshëm lidhur me botimin e veprave të poetit.

## 2.1. Arkivi i Skiroit dhe përpjekjet për botim

“Në dhjetëvjeçarët e mëvonshëm e praktikisht deri më sot, arkivi i Skiroit mbeti në hije, derisa m'u vu në dispozicion nga familjarët e tij”.<sup>17</sup> Siç shihet, Mandala, në pjesën që lidhet me arkivin e Skiroit, gjykimet e veta, do t'i mbështeste me kompetencën e plotë të posedimit të disa prej dorëshkrimeve të Skiroit. Me gjithë faktin e posedimit të këtyre dorëshkrimeve, pengesat do të ishin të shumta, por që Mandala i sintetizon kryesisht në dy: ‘*të dhënat e nxjerra nga dokumentet nuk janë gjithnjë të qarta e të shtjelluara mjaftueshëm*’ dhe se ‘*shumë dokumente të vlefshme e vepra të pabotuara kanë humbur, ndoshta përfundimisht*’<sup>18</sup>.

Sipas Wellek dhe Warren, ‘*njohja e saktë e fondit të bibliotekave më të mëdha, e katalogëve dhe e manualeve për librat është një domosdoshmëri për thujtje çdo studiuës të letërsisë*’<sup>19</sup>. Kjo vërteton edhe faktin se Mandala është një kërkues e hulumtues i përhershëm. Duke kërkuar nëpër biblioteka publike e private, dokumente e dorëshkrime autografe e kopje në dorëshkrim të Skiroit, Mandala do t'i hynte një pune para së gjithash sistematike, duke bërë një përmbledhje seleksionuese të dokumenteve në bazë të përmbajtjes përkatëse. Kjo gjë kërkon një studim të dorëshkrimeve, duke i parë ato dhe në raport më veprat e shtypura duke lidhur kështu një homogjinitet në mes veprave të shtypura dhe atyre në dorëshkrim. Meqenëse, ky në shumicën e rasteve është një problem delikat, Mandala, si bazë ka pasur dy modele: *modelin italian* që kufizohet vetëm në një botim kritik për të arritur në një sistem sintetik dhe *modelin francez* që është për botimin e plotë të dorëshkrimeve. Por, meqë botimi i plotë i të gjitha dorëshkrimeve do të ishte i papërshtatshëm sepse një dorëshkrim përveç materialit të domosdoshëm për rindërtimin e veprës, mund të përfshinte edhe shtesa të tjera të cilat nuk kishin të

---

<sup>17</sup> Po aty, f. 187.

<sup>18</sup> Po aty, f. 191.

<sup>19</sup> Wellek, Warren, vepra e cituar, f. 58-59

bënin me veprën në fjalë, Mandala zgjedh si më efektive metodën italiane, pra zgjedhjen e një varianti.

Ndërkaq, botimin e veprave të shtypura të Skiroit, Mandala e përcakton brenda katër kriterëve:

- 1) Në zgjedhjen e dorëshkrimit që do të ndikojë në procesin e rindërtimit të historisë së shkrimit të një teksti;
- 2) Për shkak të pamundësisë për t'u zbatuar i njëjti parim te të gjitha veprat, të idilit 'Mili e Hajdhia' përfshirjen e botimit kritik të katër varianteve;
- 3) Zbatimin për botimin kritik të veprave të shtypura e të përgatitura nga botues të tjerë e të autorizuar nga autori;
- 4) Botimin kritik të teksteve të shtypura, të rindërtuara mbi bazën e dorëshkrimeve të pjeshme në dispozicion.

## **2.2. Transkriptimi dhe shënime për alfabetet e Skiroit**

Në këtë pjesë, Mandala një kujdes të veçantë, i ka kushtuar sistemit alfabetik të Skiroit të cilin e veçon kryesisht në dy faza: Faza e rinisë që përfshin periudhën nga viti 1877 deri në vitin 1900 dhe fazën e pjekurisë që nga viti 1900, deri në vitin 1923. Në periudhën e rinisë, sistemi alfabetik i Skiroit, i mbështetur në atë të Dhimitër Kamardës, do të jetë me bazë kryesisht latine. Ndërkaq, në fazën e pjekurisë, Skiroi, do t'i bënte disa ndryshime sistemit të tij alfabetik, duke bërë ndryshime rrënjësore me përfaqësimin grafik të zanoreve. Transkriptimi i veprave të Skiroit, megjithatë nuk ka qenë i vështirë, pasi që, siç pohon Mandala, Skiroi u kishte bërë shpjegime të mjaftueshme shkronjave të sistemit të tij shkrimor.

## **3. Letërkëmbimi**

Për studimet filologjike, një rëndësi të madhe paraqesin edhe letërkëmbimet. Në kreun e gjashtë, Mandala sjell një pikëvështrim shumë interesant të formimit të hershëm të Skiroit, duke e dhënë figurën e poetit edhe në relacion me figura e personalitete të njohura letrare. Njëherësh, mund të themi që ky është edhe kapitulli më tërheqës i këtij libri, pasi zbulon një pjesë të jetës



personale të Skiroit, duke i vënë në pah edhe ndjenjat, mendimet, idetë e raportet e tij me të tjerët. Brenda këtij kreu lexuesi mund të kuptojë mbase edhe për herë të parë, raportet e ngushta miqësore, mes Zef Skiroit dhe Luigi Pirandellos, dy krijuesve letrarë, të cilët i lidhi e i miqësoi arti.

Që në fillim të këtij kapitulli, Mandala do ta njoftojë lexuesin se *'nuk dimë asgjë mbi letrat që Skiroi i shkroi Pirandello-s'*, pasi që *'deri më sot njihen vetëm letrat që Pirandello u shkroi familjarëve dhe miqve'*.<sup>20</sup> Kjo si pasojë e humbjes së tyre, por ndoshta edhe mundësisë për të qenë në ndonjë arkiv privat. Ndërkaq letrat e Pirandellos dërguar Skiroit, janë ruajtur nga poeti arbëresh dhe siç pohon Mandala, ato *'së bashku me dokumente e dorëshkrime të tjera të pabotuara, përbëjnë fondin kryesor të arkivit të tij privat'*.<sup>21</sup> Botimi i letrave të Pirandellos, si njofton Mandala, u bë mbi bazën e kopjeve që kishte bërë Schiro-Clesi dhe jo të origjinalëve. Clesi, pasi që i kishte kopjuar ato, ua kishte kthyer familjarëve, në arkivin e të cilit qenë ruajtur deri në vitin 1963. Mes viteve 1995 dhe 1996, arkivi i Skiroit, siç njofton Mandala, do t'i dorëzohej atij (Mandalasë) nga vetë familjarët e poetit, për ta përgatitur pra botimin e veprave të Skiroit.

Duke i pasur në dorë këto letra, Mandala, ka shtruar disa probleme lidhur me to. Problemi i parë, sipas tij, që *identifikimi i letrave me zarfet gjegjëse*, sepse jo të gjitha letrat përmbanin datë të saktë, disa kishin vetëm vitin e disa vetëm muajin. Nga gjithsej njëzet e një zarfe, siç pohon Mandala, vetëm njëmbëdhjetë letrat e vitit 1887 janë më të sakta. Me gjithë botimin e tyre në vëllimin *Amicizia mia*, në të cilin mungonin edhe katër letra të tjera, të cilat për arsye ndoshta të mosposedimit të tyre, nuk i kishte kopjuar më parë Clesi, Mandala ia ka dalë që ta përcaktojë rendin kohor të tyre.

### 3.1. Nga motivi ideologjik në atë personal

Për letrat e Pirandello-s dërguar Skiroit, Mandala, do të shkruajë se miqësia e tyre, *'nuk ishte një shoqëri e rastit, por një miqësi e qëndrueshme, që u forcua falë takimeve të shpeshta, interesave e shqetësimeve të përbashkëta e madje edhe falë dashurive të para'*.<sup>22</sup>

Por, Skiroin dhe Pirandellon, nuk i bashkoi vetëm arti, por edhe mënyra e të menduarit dhe përqsja e njëjtë për jetën e botën. E kur jemi këtu, e kemi fjalën

---

<sup>20</sup> Mandala, vepra e cituar, f. 222.

<sup>21</sup> Po aty, f. 223.

<sup>22</sup> Po aty, f. 231.

për formimin e tyre rinor që patjetër, në sajë të këtyre të përbashkëtave, u forcua dhe më shumë.

Në letrat e Pirandello-s, nga informatat që marrim nga Mandala, mund t'i identifikojmë disa nga motivet kryesore të diskutimit Pirandello-Skiro.

- Motivin e hershëm ideologjik
- Motivin për krijimtarinë artistike dhe
- Motivin personal, me fokusim dashurinë.

Tek motivi i hershëm ideologjik, do të mund të konkretizohet, atdhedashuria e Skiroit, ndjenja e tij patriotike për Shqipërinë që vuante nën sundimin osman dhe hidhërimin e Pirandello-s për fatin e atdheut të tij, Italisë. Skiroi, *'mbi këtë temë do të flasë shpesh në letra, me mikun Luigi, i cili nga ana e tij i përgjigjet duke e përgëzuar që, megjithëse asokobe <konsiderohej sentimentalizëm i dalë mode të flisje a këndoje për atdheun>, ai ende mund të <përndizej [...] nga kjo dashuri e shenjtë, e të vuante e të ëndërronte luftën dhe fljimin për atdhe>*, duke shtuar se *'Zefi mund t'i bënte të gjitha këto për Shqipërinë e tij të mjerë'*.<sup>23</sup> Ndërkaq, në anën tjetër, Pirandello ka shprehur në to, brengën e tij të thellë për *'traditat historike qytetare e artistike' të Italisë e cila 'i është hedhur qenve', e të cilën e 'urren' sepse <personifikohet nga një mbret spitullaq e trashanik, i cili rri mbi një fron të pëgërë që ngrihet mbi kufomat e shenjta të të rënëve në luftën për ringjallje qytetare>*.<sup>24</sup> Pra, tek kjo pjesë, nuk janë të reflektuara vetëm shkrimet e dufjet djaloshare të dy krijuesve të rinj, por gjykimet e dy të rinjve të cilët, kishin mësuar historinë e vendit të tyre, dhe të ndikuar nga ajo, shfaqnin qëndrimet e para ideologjike.

Pjesë e rëndësishme e diskutimit të tyre në letra, qe edhe krijimtaria e tyre letrare. Nga letrat e Pirandello-s, Mandala ka marrë informata të rëndësishme lidhur me veprimtarinë poetike të Skiroit e cila në këtë fazë krijuese, lidhet me motivin e tretë dhe më të gjerë të këtyre letrave, pra me motivin personal, kryesisht motiv i lëngatave të dashurisë. Do të jetë pikërisht ky motiv, pra dashuria, që do ta nxiste Skiroin të shkruante poezi që do të cilësoheshin fillimisht

---

<sup>23</sup> Po aty, f. 236.

<sup>24</sup> Po aty, f. 236.

si *këngë të varfra gjimnazisti*. Ndërkaq, si motiv kryesor i letërkëmbimit mes Skiroit dhe Pirandello-s, sa i përket sasisë, del të jetë motivi personal, dashuror. Ndjenjat plot vrull dashuror e shqetësimet e shumta, do të jenë përcaktueset e këtij motivi. Mandala, ka analizuar në to ndjenjën e dashurisë, e cila do ta ndante edhe rrugëtimin e dy miqve. Do të vihej në to, dashuria e trazuar e Pirandello-s me kushërirën e tij, Lina Pirandellon, dashuri kjo që me gjithë cytjet e mundësinë për t'u realizuar, nuk u kurorëzua, dhe dashuria poashtu e parealizuar e Skiroit, me të motrën e madhe të Pirandello-s, që për çudi kishte të njëjtin emër me kushërirën e saj, ish të dashurën e Luigjit, Lina Pirandellon.

Do të ishte pikërisht kjo dashuri e parealizuar e Skiroit, që do ta trazonte miqësinë e tij me Pirandellon, duke i dhënë fund thujtës në heshtje, një shoqërie e miqësie rinore. Mandala shkruan se *'doemos që heshtja e gjatë e Zefit do të jetë interpretuar nga Luigji si një lloj largimi: edhe ai gjatë muajve që pasojnë nuk do t'i shkruajë më mikut'* dhe kur do të fillojë që t'i shkruajë do t'ia kujtojë *'të shkruarën e largët, mallin <për tregtinë e madhe të letrave të atyre ditëve dhe për ëndrrat e bukura të atëhershme>, <ëndrra të perënduara>'*.<sup>25</sup>

Ndërkaq, botimin e parë të idilit 'Milo e Hajdhia', Skiroi ia ka kushtuar Pirandello-s, që sipas Mandalasë, ky do të ishte *'akti përfundimtar i miqësisë së madhe që i lidhi gjatë viteve më të rëndësishme të rinisë së tyre të jashtëzakonshme'*.<sup>26</sup>

## Përfundime

Libri 'Studime filologjike për letërsinë romantike arbëreshe', i autorit Matteo Mandala, siç e kemi thënë edhe më lart, portretizon punën e madhe e të pakursyer të këtij studiuesi. Ky libër, përveç të dhënave të hollësishme e precize, përkritazi me poetikën romantike arbëreshe, u hapë udhë metodave të tjera kërkimore. Pra, përveç informues i rëndësishëm, ky libër është edhe udhërrëfyes, po aq i rëndësishëm.

Puna kërkimore e sistematike e Mandalasë është ndër më të vështirat për t'u konkretizuar, duke pasur parasysh faktin se përveç sforcimit psikik e fizik, kjo punë kërkon edhe një kujdes të veçantë e përkushtim serioz.

---

<sup>25</sup> Po aty, f. 254-255.

<sup>26</sup> Po aty, f. 256.

Në punën përgatitore, konkretisht në metodën filologjike të Mandalasë, duke i dalluar disa nivele të sistemit të teksteve, si mbledhja, klasifikimi, përgatitja dhe redaktimi, vërejmë edhe etapat zhvillimore nëpër të cilat kalon studimi i tij, ku secili prej këtyre niveleve shtron probleme të caktuara, si çështje për t'u diskutuar. Në këtë rast, kërkohet njohje e thellë e problemeve teorike, sikurse puna me dorëshkrimet që kërkon njohjen e *paleografisë*, të cilën Welles dhe Warren e identifikojnë si '*shkencë që ka përpunuar kritere shumë të sakta për datimin e dorëshkrimeve dhe ka nxjerrë manuale e metoda të vlefshme për dëshifrimin e shkurtimeve*'.<sup>27</sup> Poashtu në përcaktimin e teksteve kërkohen zgjidhje të një mori çështjeve të tjera, si kronologjia, vërtetësia e autorësia e që të gjitha këto, shfaqin problematika më vete.

Duke qenë njohës i mirë i problemeve teorike, studiues i kujdesshëm në hulumtimin dhe seleksionimin e materialeve, lexues i paanshëm i studimeve të kolegëve të vet, Matteo Mandala, i ka dhënë shumë studimit për letërsinë shqipe. Metoda e tij filologjike, hedh themele për analiza të mëtutjeshme, vlerësime e interpretime të reja në poetikën e romantikëve arbëreshë dhe kjo, krahas shumë rezultateve, përbën rezultatin më të madh të punës së tij. Kështu, Mandala, përveç që e ka konsoliduar vendin e përhershëm në shkencën e studimit të letërsisë shqipe, ai ka ndërtuar edhe një histori të re letërsie, në të cilën autorët romantikë arbëreshë do të mund të zënë vendin merititor.

## **Bibliografia:**

---

<sup>27</sup> Welles, Warren, vepra e cituar, f. 60.

1. Baumeister, Roy. F & Leary, Mark R (1997) *Writing narrative literature reviews*, Educational Publishing Foundation, Review of General Psychology, Vol, 1, No 3;
2. Kothar, C.R, *Research methodology*, Second revised edition, New Age International Publishers;
3. Mandala, Matteo (2012) *Studime filologjike për letërsinë romantike arbëreshe*, Naimi, Tiranë;
4. Rrahmani, Zejnullah (2008) *Teoria e letërsisë*, Faik Konica, Prishtinë;
5. Wellek, Rene & Warren Austin (2007) *Teoria e letërsisë*, Onufri, Tiranë.

**Filologji**  
**22**

**Botues:**  
Fakulteti i Filologjisë, Prishtinë

**Tirazhi:**  
300 copë

**Formati:**  
17 x 24 cm

Katalogimi në botim – **(CIP)**  
Biblioteka Kombëtare e Kosovës “Pjetër Bogdani”



