

**UNIVERSITETI I PRISHTINËS
“HASAN PRISHTINA”**

FAKULTETI I FILOLOGJISË

FILOLOGJI

Revistë shkencore e Fakultetit të Filologjisë

Viti i parë i botimit: 1996

Kryeredaktor/ Editor in chief

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

Rezimetë i përktheu/Summaries translated

Arta Hallaçi, PhD cand.

Dizajni/Design

Besfort Krasniqi

Copyright ©

Filologji dhe Autorët

Adresa

Universiteti i Prishtinës “Hasan Prishtina”- Prishtinë

Rr. “Xhorxh Bush”, nr. 31, 10000 Prishtinë

<https://uni-pr.edu>

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

E-mail: revista.filologji@uni-pr.edu

**UNIVERSITETI I PRISHTINËS
“HASAN PRISHTINA”**

FAKULTETI I FILOLOGJISË

FILOLOGJI

24

Prishtinë
2019

**UNIVERSITY OF PRI-SHTINA
“HASAN PRISHTINA”**

FACULTY OF PHILOLOGY

PHILOLOGY

24

Pristina
2019

PËRMBAJTJA/ TABLE OF CONTENTS

STUDIME, TRAJTESA, ARTKUJ	7
STUDIES, ESSAYS, ARTICLES	7

Prof. dr. Anton Nikë Berisha KATËR FUSHA TË QENËSISHME TË VEPRIMTARISË SË FRANÇESK ALTIMARIT	9
FOUR FUNDAMENTAL ASPECTS OF FRANÇESK ALTIMARI'S WORK	9

Prof. dr. Kujtim M. Shala MËSIM LETRAR E HISTORI	25
LITERARY INSTRUCTION AND HISTORY	25

Prof. asoc. dr. Anton Berishaj MIMESISI DHE METAFIKSIONI – PROZA E MARTIN CAMAJT	43
MIMESIS AND METAFICTION –MARTIN CAMAJ'S PROSE.....	43

Prof. ass. dr. Majlinda Bregasi ASPECTS OF SYNTAX IN INTERACTION-TURN CONSTITUENT ELEMENTS	61
ASPEKTE TË SINTAKSËS NË KOMUNIKIM-ELEMENTET PËRBËRËSE TË RADHËS	61

Prof. ass. dr. Muhamed Çitaku KODI NACIONAL TE ROMANI “OH” I ANTON PASHKUT.....	83
THE NATIONAL CODE IN ANTON PASHKU'S NOVEL “OH”	83

Prof. asoc. dr. Naser Mrasori ZEMËR E THYER E STEFAN CVAJGUT NË ROMANIN “PADURIMI I ZEMRËS”	105
STEFAN ZWEIG'S BROKEN HEART IN THE NOVEL “IMPATIENCE OF THE HEART”	105

Prof. asoc. dr. Fatmir Sulejmani	
SHPIRTI SHQIPTAR NË PETKUN E TJETRIT	111
THE ALBANIAN SOUL IN THE GUISE OF THE OTHER	111
 Dr. Adil Olluri	
NJË SPROVË SOCIOLOGJIKE	
PËR NJË HISTORI LETËRSIE	125
A SOCIOLOGICAL ENDEAVOR	
FOR A LITERARY HISTORY.....	125
 Afërdita Imeri Haliti, PhD cand.	
STRUKTURA NARRATIVE	
E PROZËS SË ELVIRA DONES.....	141
THE NARRATIVE STRUCTURE	
OF ELVIRA DONES'S PROSE.....	141
 Shemsi Haziri, PhD cand.	
DEFINIMI I PJESËVE TË LIGJËRATËS NË DISA GRAMATIKA	
TË SHQIPES	159
DEFINING PARTS OF SPEECH IN SOME GRAMMARS OF	
ALBANIAN	159
 Albina Hoti, PhD cand.	
FOCALIZATION AS A NARRATIVE TECHNIQUE IN WILLIAM	
FAULKNER'S "AS I LAY DYING".....	177
FOKALIZMI SI TEKNIKË NARRATIVE NË ROMANIN "DUKE	
DHËNË SHPIRT" TË WILLIAM FAULKNER-it.....	177
 Ardita Ibishi, PhD cand.	
MARRËDHËNIET PRINDËR-FËMIJË NË ROMANIN "I	
PANGUSHËLLUARI" I KAZUO ISHIGUROS	191
PARENT-CHILD RELATIONSHIPS IN KAZUO ISHIGURO'S	
THE UNCONSOLED.....	191

STUDIME, TRAJTESA, ARTKUJ
STUDIES, ESSAYS, ARTICLES

Prof. dr. Anton Nikë Berisha

KATËR FUSHA TË QENËSISHME TË VEPRIMTARISË SË FRANÇESK ALTIMARIT

“Nga kjo perspektivë (e vështrimit krahasimtar dhe kompleks të dukurive gjubësore, qofshin ato të vjetra ose të reja – v. ime) na duken patjetër aktuale dhe nxitëse për rritjen e kësaj vetëdije të re për të pasur një qëndrim shkencor gjithnjë më të hapët dhe jo të mbyllur, rruga e vetme që mund t’i garantojë një rritje të vërtetë shkencës albanologjike dhe ballkanologjike¹”.

Franchesk Altimari

Abstract

This study regards Franchesk Altimari’s contribution in four foundational aspects: firstly, Altimari as a linguist, secondly as a researcher of literature, thirdly as a university professor, and fourthly as an advocate and enthusiast of culture that enriches the soul.

Altimari’s productive efforts in these fields have made sure that his name is adorned in golden letters in the cultural altar of Arbëresh and Albanian life.

¹ Francesco Altimari, *Studia linguistica italo- albanica. Arbërishtja në kontekstin gjubësor ballkanik dhe italian*. Akademia e shkencave dhe arteve të Kosovës, Prishtinë 2014, f. 53.

Françesk Altimarin, njërin nga intelektualët më të shquar të botës arbëreshe, e kam njohur më 1992 gjatë një cikli ligjëratah njëmuajore që mbajta në Katedrën e gjuhës dhe të letërsisë shqipe në Fakultetin e letërsisë dhe filozofisë të Universitetit të Kalabrisë, që e drejtonte ai. Nga nëntori i vitit 1993, kur fillova punën si pedagog i rregullt në Katedrën e përmendur, e deri më sot e kam njohur më për afërt në veprime e në bashkëpunim konkret, qoftë si profesor universiteti, si studiues i gjuhës dhe i letërsisë, qoftë si nxitës dhe realizues i një varg ndërmarrjesh e aktiviteteve të lidhura me botën e arbëreshëve të Italisë, po dhe me botën shqiptare në përgjithësi. Për rreth njëzet e dy vjet bashkëpunuam në forma të ndryshme dhe në rrjedhë të kohës, siç thuhet, ndamë të mirën dhe të keqen, u gëzuam dhe u hidhëruam, e shtuam besimin në punën tonë, po dhe u zhgënjyem për pamundësinë e veprimit më të frytshëm e më dobiprurës. Për këtë gjë dëshmojnë edhe disa libra² ose punime të botuara së bashku³.

Në gjashtëdhjetë vjetorin e lindjes së tij, po i veçoj katër fusha të qenësishme të veprimtarisë së tij të pasur, ashtu si i pashë dhe i përjetova në veprimin e pandërmjetëm dhe në bazë të leximit të veprave e të punimeve të tij, që i përcolla me kujdes e herë mbas herë botova edhe ndonjë punim për to⁴.

² Shih fjala vjen, vëllimin Anton Nikë Berisha, *Antologji e poezisë gojore arbëreshe. Antologia della poesia orale arbëreshe*. Transkriptimin F. Altimari. Përkthimin V. Belmonte. Rubbettino, Soveria Mannelli, Catanzaro 1998 dhe *Antologia della letteratura degli Albanesi di Calabria*. Antologji e arbëreshëve të Kalabrisë. (Bashkë me F. Altimari, F. De Rosa, V. Belmonte), Università della Calabria. Dipartimento di Linguistica. Sezione di Albanologia, Cosenza 2009 ose Jeronim De Rada, *Këngë të Milosaut*. Transkriptimin Françesko Altimari. Parathënien Anton Nikë Berisha. “Shpresa” – Kuvendi Salezian, Prishtinë 2001.

³ Shih, fjala vjen, parathënien e dramës së Martin Camajt, *Kandili i argjandit*. Dramë. “Radhonjtë e Zjarrit”, n. 17, Kozencë 1993 e ndonjë tjetër.

⁴ Shih, fjala vjen, parathënien e veprës Françesko Altimari, *Vëzhgime gjubësore dhe letrare arbëreshe*. “Shpresa – Kuvendi Salezian” & “Faik Konica”, Prishtinë 2002; *Tbellim i studimit të çështjeve gjubësore e letrare*. (Rreth *Scripta minora albanica*, “Radhonjtë e Zjarrit” nr. 19, Rende 1994). Botuar në “Bujku”, 30. 09. 1995, Prishtinë f. 8.

Shpalimi i parë: studiues i gjuhës

Françesko Altimari qe student i arbëreshit, papas Françesko Solanos, i cili për 15 vjet ishte profesor dhe drejtues i Katedrës së gjuhës dhe letërsisë shqipe të Fakultetit të letërsisë dhe të filozofisë të Universitetit të Kalabrisë; studiues i mprehtë i veçantive të gjuhës arbëreshe, përkthyes i shkathët nga disa gjuhë, poet e prozator i shquar, prandaj është krejtësisht e natyrshme që Franku mbëltoi dhe mbolli në shpirtin e vet shumë cilësi të profesorit të tij me namë. Në mënyrë të veçantë mbolli dashurinë për trashëgiminë e arbëreshëve të Italisë (pjesëtar i së cilës është edhe vetë), studimin sa më të mirëfilltë të saj dhe afirmimin në përmasë më të gjerë kombëtare e ndërkombëtare. Këtë synim dhe këtë strategji të tij e dëshmojnë para së gjithash punimet dhe veprat që botoi, në të cilat mori në vështrim një varg dukurish të qenësishme gjuhësore e letrare arbëreshe e gjithëshqiptare po dhe një varg aktiviteteve e takimesh shkencore e kulturore.

Punën e tij të frytshme, aftësinë dhe dijen e tij e dëshmon edhe libri (në dy gjuhë), botuar në fund të vitit të kaluar nga Akademia e shkencave dhe arteve të Kosovës: “*Studia linguistica italo - albanica. Arbërishtja në kontekstin gjuhësor ballkanik dhe italian*”. Në këtë vepër Altimari vështron, si theksohet në Parathënie, disa veçanti të arbërishtes që mund të shërbejnë për të rishqyrtuar disa fenomene gjuhësore brenda shqipes, në një perspektivë qoftë diakronike, qoftë sinkronike, ashtu dhe disa lidhje që arbërishtja, si variant deri diku më arkaik i shqipes, ka me gjuhët e tjera të Ballkanit, përkatësisht marrëdhëniet e saj me gjuhët e tjera në kontekstin lingvistik ballkanik, nga njëra anë, dhe kontaktin e saj me varietetet gjuhësore italo-romake dhe sidomos me italishten, në kontekstin lingvistik italian, nga ana tjetër⁵.

Është krejtësisht e natyrshme që Altimari vëmendjen kryesore në punën e vet ia kushtoi studimit të gjuhës së arbëreshëve të Italisë, përkatësisht të folmeve të saj. Ky përcaktim lidhet me faktin se këto të folme paraqesin një stad të hershëm të gjuhës sonë dhe se njohja e tyre

⁵ Francesco Altimari, *Studia linguistica italo- albanica*, vep. e për., f. 7.

nënkupton njohjen e disa veçantive të rëndësishme të shqipes në përgjithësi në një periudhë më të hershme, të ruajtur në forma të ndryshme edhe sot e gjithë ditën në të folmet e ngulimeve arbëreshe.

Studimet rreth të folmeve arbëreshe të Italisë zunë fill që në shekullin XVIII, po në punimet e Altimarit këto vështrohen e ndriçohen në mënyrë sa komplekse aq dhe thellësore, duke zbatuar të mbërrimet e studimeve moderne e bashkëkohore të gjuhësisë, siç përlligjet edhe nga ky mendim i tij: “Sot sistemet gjuhësore që përfshihen në këto procese janë kryesisht arbërishtja dhe italishtja letrare, pasi, me përhapjen gjithnjë e më të madhe të italishtes letrare të shkruar e të folur, ndikimi i të folmeve lokale është tkurrur shumë. Gjithashtu nuk duhet nënvlerësuar ndikimi që kanë ushtruar historikisht, së paku mbi arbërishten e Kalabrisë, disa varietete dialektore romane të mbishtresuara si napolitanishtja, e cila, duke qenë për shekuj me radhë deri në vitin 1860 gjuha e folur në kryeqytetin e Mbretërisë së Napolit pati një rol hegemon edhe në trevat periferike. Pikërisht këto kontakte gjuhësore qindraveçare me të folmet italiane jugore përcaktuan procesin e rilesifikimit roman të arbërishtes. Theksojmë edhe ndikimin që ka ushtruar mbi arbërishten e Kalabrisë greqishtja, e cila ende sot përdoret si gjuhë liturgjike në komunitetet e ritit katoliko-bizantin të Eparkisë së Ungrës, krahas arbërishtes dhe italishtes. Në fakt në të folmet arbëreshe gjejmë një numër të konsiderueshëm greqizmesh jo vetëm në leksikon liturgjik, por edhe në atë të ekonomisë shtëpiake, të bujqësisë e të zejtarisë. Si përfundim mund të themi se në komunitetet arbëreshe kanë ndërvepruar historikisht disa sisteme gjuhësore (arbërishtja, dialektet romane, italishtja letrare, greqishtja liturgjike), të cilat në periudha të ndryshme historiko-kulturore kanë mbajtur një peshë të ndryshme sociolinguistike, duke përcaktuar kështu krijimin e një sistemi të ndërlikuar huazimesh⁶”.

Dukuritë e kulturës, të gjuhës dhe të letërsisë arbëreshe Altimari i vëzhgoi nga zanafilla e vendosjes së arbëreshëve në Itali (nga vepra e parë në arbërisht *E mbsuame e krështerë* e Lukë Matrëgës, botuar më

⁶ Francesco Altimari, po aty, f. 171.

1592), duke i parë në vijimësinë e zhvillimit e të ndryshimit të tyre në rrjedhë të kohëve. Pra, kërkimet dhe përfundimet e punimeve dhe të veprave të tij nisen nga kërkimet paraprahe të autorëve të tjerë, arbëreshë, shqiptarë dhe të huaj, për t'i thelluar nëpërmjet analizave dhe duke u mbështetur në të mbërrimet më të reja shkencore. Kjo del qartazi në një varg punimesh⁷, ku ai i vështroi dhe i ndriçoi dukuritë gjuhësore të ndërliqshme, duke pasur për bazë materialin e të folmeve arbëreshe, të mbledhur më parë nga të tjerët ose të mbledhur më vonë nga studiues të ndryshëm ose nga ai vetë si dhe veprat e shkrimtarëve arbëreshë, të botuara ose të lëna në dorëshkrim.

Në studimet e gjuhës së arbëreshëve të Italisë të bëra më parë, Altimari nuk bëri vetëm regjistrimin e punimeve e të artikujve kushtuar asaj (po dhe të letërsisë), po bëri vlerësime rreth tyre, duke ndriçuar me një anë të mbërrimet dhe, më anë tjetër, duke theksuar mangësitë dhe gabimet.

Studimet e tij në fushën e gjuhës i cilëson një qasje e shqyrtim pa ngarkesa, ku shmangët çdo ngjyrim krahinor, etnik ose kombëtar; asnjëherë nuk synon ta ngushtojë dukurinë që e trajton, ta sjellë në një rrafsh që të tjerët të mos kenë mundësi që ta rishqyrtojnë dhe ta pasurojnë duke e parë nga këndvështrime të tjera e me qasje të tjera; nuk solli përfundime apriori, po synoi që ta zgjerojë mundësinë e njohjes së dukurive sa më shumë që ishte e mundur, pra ta vështrojë duke e

⁷ Shih për këtë sidomos punimet e tij *Studi sulla lingua e la cultura degli albanesi d'Italia pubblicati nei Paesi di lingua tedesca (1787 – 1987)*. Në Francesco Altimari, *Studi linguistici arbëreshë*. Quaderni di Zjarri, n° 12, 1988, f. 93 – 111; *Il contributo degli Arbëreshë alla linguistica albanese*. Në Atti del Congresso Internazionale di Studi sulla Lingua, la Storia e la Cultura degli Albanesi d'Italia. Mannheim, 25 – 26 giugno 1987, a cura di F. Altimari, G. Birken – Silverman, M. Camaj, R. Rohr. Centro Editoriale e Librario Università degli Studi della Calabria, Rende 1991, f. 7 – 23, ribotuar në F. Altimari, *Studi linguistici arbëreshë*. Quaderni di Zjarri, n° 12, 1988, f. 113 – 126; *Testi albanesi di Calabria e di Sicilia nelle opere di Herriás*. Në Atti del 2° Congresso Internazionale sulle minoranze linguistiche. Piana degli Albanesi, Palermo 1988; ribotuar në veprën e tij *Studi linguistici arbëreshë*, vep. e përm., f. 61 - 86; *Kontributi i Egrem Çabejët në studimin e dialekteve të arbëreshëve të Italisë*. Në Seminari ndërkombëtar për gjuhën, letërsinë dhe kulturën shqiptare, n° 13, Prishtinë 1988, f. 175 – 180; *Un saggio inedito di F. A. Santori sulla lingua albanese e i suoi alfabeti*. Quaderni di Zjarri n° 7, Cosenza 1982.

brumosur me sa më shumë fakte e të dhëna, duke i ndërlidhur dukuritë në rrjedhën e zhvillimit e të ndryshimit diakronik dhe sinkronik, në përkim me vetë procesin e ndërlidhshëm të ekzistimit e të ndryshimit të gjuhës si dukuri shoqërore e qenësishme, jo vetëm si formë e komunikimit midis njerëzve, po dhe e pasurimit të tyre shpirtëror e intelektual.

Duke u nisur dhe duke zbatuar një koncept të këtillë në studimet e veta, ai shkruan: “Përfundimi ynë [...] është pra se duhen thelluar në mënyrë sistematike, duke marrë parasysh qoftë sinkroninë qoftë diakroninë, këto elemente të sistemit foljor të gjuhëve ballkanike në një optikë krahasuese dhe ndërgjuhësore – dhe jo monogjuhësore – duke gjurmuar përtej gjuhëve normative, për të hyrë në diasistemet komplekse të gjuhëve përkatëse (në këtë rast, në diasistemin e shqipes, në atë të greqishtes, në atë të rumanishtes, etj.), sepse analiza nuk mund të mos përfshijë edhe fazat e vjetra të historisë së çdo gjuhe të vëzhguar. Dhe, për sa i përket shqipes dhe rumanishtes, dihet më shumë se nga dokumentacioni i shkruar, mund të shërbejnë në këtë rindërtim të diasistemit dokumentacioni i pazëvendësueshëm që na ofrojnë dialektet e këtyre gjuhëve, sidomos ato më periferike dhe konservative⁸”.

Ky përcaktim dhe strategji e rëndësishme në studimet e tij dëshmohej edhe me këto mendime që po i sjell në vijim:

“Përdorimi i së kryerës në vetën e tretë, për të kumtuar një veprim të së shkuarës, për të cilin subjekti nuk është i sigurt për realizimin, sipas meje, përfaqëson një dokument gjuhësor me interes të jashtëzakonshëm, qoftë për albanistikën, qoftë për ballkanistikën, ngaqë dokumenton një fazë historikisht të datueshme (shekulli XV) në procesin që ka çuar një ndërtim analitik me kuptim kohor (e kryera) në një ndërtim të ri të përngjitur (habitorja) me kuptim modal⁹”.

*

“Duke e analizuar pra vendin dhe funksionin e këtij togfjalëshi KAM + lidhore (KAM TË BËNJ) brenda sistemit foljor të arbërishtes,

⁸ Francesco Altimari, *Studia linguistica italo-albanica. Arbërishtja në kontekstin gjuhësor ballkanik dhe italian*, vep. e përm., f. 52.

⁹ Francesco Altimari, po aty. f. 16.

nuk mund të vazhdojmë ta konsiderojmë gabimisht, duke e konsideruar këtë formë analitike si një të ardhme të mirëfilltë, meqenëse në të gjitha dialektet arbëreshe por edhe në ato të folme të toskërishtes ku edhe sot ruhet, ky konstrukt shërben për të shprehur idenë e domosdoshmërisë së një veprimi për të tashmen ose për të ardhmen (që në shqipen e sotme i përgjigjet ndërtimit foljor të tipit **duhet + lidhore** shqip“ duhet të bëj”, ital. “ho da fare, devo fare, dovrò fare¹⁰”.

*

“Mund të themi pra se paskajorja e llojit **me + pjesore**, e trajtuar sot si ‘gege’ për shkak të shtrirjes së saj vetëm në dialektin e shqipes veriore, duhet të ketë qenë më parë pjesë përbërëse e sistemit foljor të mbarë shqipes, meqë mund të gjejmë gjurmë të saj edhe pse gramatikalisht të ngurosur, në gjuhën e folur të arbëreshëve të Italisë, dhe jo vetëm në veprat letrare të shkrimtarëve arbëreshë. Dhe se mbi bazën e paskajores së lashtë analitike **me + pjesore**, ka gjasë të ketë zënë fill brenda sistemit të shqipes, zhvillimi i dy trajtave të tjera paskajore **për me + pjesore** e **për të + pjesore¹¹**”.

Dëshmi e pandërmjetme e një pune të rëndësishme studimore të Altimarit është dhe vepra *Qasje historisë së dialektologjisë arbëreshe*, pasqyra më e ngjeshur dhe më e thelluar e bërë deri më sot në këtë fushë studimi¹². Them kështu për arsye se dukuritë e të folmeve arbëreshe të trajtuara nga autorët paraprakë Altimari i analizoi dhe i ballafaqoi me elemente të zhvillimit diakronik dhe sinkronik të këtyre të folmeve. Një vlerë të veçantë kanë sidomos ballafaqimet e të mbërrimeve të autorëve të ndryshëm rreth një dukurie si dhe krahasimi me materialet e mbledhura në vitet e fundit në ngulime të ndryshme arbëreshe, para së gjithash në ato të Kalabrisë, ku këto të folme janë më të shumta dhe ende gjallojnë në gojën e arbërishtfolësve.

Dija e Altimarit në fushën e gjuhësisë vërehet dhe në punimin e “presuntivit”, në të cilin shtrohet çështja e së kryerës së supozimit, të

¹⁰ Francesco Altimari, po aty. f. 44.

¹¹ Francesco Altimari, po aty. f. 84 – 85.

¹² Shih Francesco Altimari, *Per una storia della dialettologia arbëreshe. Studi e ricerche sulle parlate albanesi dell'Italia Meridionale*. Quaderni di Zjarri, n° 16, Cosenza 1992.

“gymtores”, siç e quante De Rada. Kjo dukuri që objekt trajtimi i disa autorëve. Altimari e përfill dhe e konkretizon mendimin se “presuntivi” tek arbëreshët i ka rrënjët nga koha kur ata u shpërngulën dhe u vendosën në Itali dhe se kjo formë është një zhvillim i mëvetësishëm mbrendapëmbrenda traditës gjuhësore shqipe e jo ndikim i jashtëm. Këtë përfundim të tij, me rëndësi dhe për studimet gjuhësore ballkanike, e konkretizon me shembuj nga të folmet e shumë ngulimeve arbëreshe. Pra, studiuesi ynë përlligj të dhënë se habitorja, në formën e vështuar në punim, nuk përfaqëson ndikim të huaj në sistemin foljor të gjuhës shqipe, po një zhvillim të brendshëm të vetë sistemit, që solli formimin e presuntivit ndër arbëreshë dhe formimin e habitores ndër shqiptarë. Kjo veçori e punës së tij vërehet dhe në punimin filologjik *Tekste arbëreshe të Kalabrisë e të Sicilisë në veprat e Hervás – it*¹³.

Duhet theksuar se në disa punime ai vështroi edhe një varg çështjesh të gjuhës shqipe në përgjithësi¹⁴. Kështu, duke e vështuar *gjuhën standarde* në dritën e studimeve moderne ai vë në dukje domosdonë e studimit të dukurive të saj në mënyrë të ndërliqshme dhe kërkon që faktet të jenë ato që përcaktojnë çdo vlerësim dhe çdo përfundim. Të vësh në diskutim nevojën e një gjuhe letrare kombëtare të përbashkët, thekson Altimari, do të thotë në një mënyrë ose në një tjetër, të vësh në diskutim unitetin kombëtar. Mirëpo, vazhdon ai, gjuha standarde nuk mund të konsiderohet “[...] as e paprekshme, as e padiskutueshme, aq më tepër se ajo, për sa i përket leksikut (shiko për këtë *Fjalorin e gjuhës së sotme shqipe*, 1980) pasqyron thelbësisht vetëm dyzet vitet e fundit, një periudhë tepër të reduktuar të historisë kulturore të vendit¹⁵”. Së këndejmi ai vë në dukje nevojën e qasjes së më të gjithanshme e komplekse të dukurive gjuhësore e të përcaktimit të normës; marrjen parasysh të elementeve të qenësishme që do të shprehin pasurinë e njëmendët të gjuhës shqipe dhe krijimin e gjuhës

¹³ *Testi albanesi di Calabria e di Sicilia nelle opere di Hervás*. Në F. Altimari, Studi linguistici arbëreshë, vep e cit. f. 61 – 86.

¹⁴ Shih punimin e tij *Gjuha letrare shqipe sot*. Në Francesco Altimari, Scripta minora albanica. Quaderni di “Zjarri” n° 19, Diadia Editrice, Rende 1994, f. 7 – 17.

¹⁵ Francesco Altimari, *Scripta minora albanica*, “Radhonjtë e Zjarrit” nr. 19, Rende 1994, f. 14.

standarde: “Duhet pra t’i thellojmë dhe t’i zgjerojmë më tej mundësitë e saj shprehëse, duke shfrytëzuar - edhe me ndonjë lëshim ndaj homogjenësisë dhe njëllojshmërisë dialektore - pasurinë e madhe dhe të larmishme që në strukturën morfologjike, në atë sintaksore, si dhe në strukturën leksikore dhe fjalë-formuese u japin gjuhës sonë kombëtare, qoftë tradita e madhe dhe e vjetër letrare e zhvilluar nga rrethi kulturor verior dhe nga rrethi kulturor arbëresh, qoftë materiali i konsiderueshëm gjuhësor i mbledhur në të gjitha trevat shqipfolëse që kemi sot të regjistruar falë punës madhore dhe sistematike të bërë pasluftës nga studiuesit dhe kërkuesit e institucioneve shkencore shqiptare. Këto elemente, që mbeten deri sot mënjanë, do të thëllonin patjetër specifikën kombëtare të përbashkët të gjuhës letrare shqipe, duke e vënë atë konkretisht në të njëjtën shkallë në planin e shprehësisë me gjuhët e tjera që kanë një traditë unitare shekullore. Është kjo rruga më efikase dhe më e drejtë e pasurimit nga tradita letrare e shkruar si dhe nga gjuha e folur dialektore - e asaj të diasporës-, me fjalë të tjera nga burimi i shqipes¹⁶”.

Shpalimi i dytë: studiuesi i letërsisë

Një pjesë e qenësishme e veprimtarisë së Altimarit lidhet me studimin e letërsisë së arbëreshëve të Italisë. Këtë letërsi ai e vështroi nga kënde të ndryshme, duke theksuar se ajo lindi dhe u krijua në ndërlidhje me letërsinë italiane dhe evropiane, por duke ruajtur tiparet e mëvetësishme, trashëguar edhe nga krijimtaria letrare gojore arbëreshe¹⁷. Këtë veçanti të letërsisë arbëreshe Franku e dëshmon nëpërmjet vështrimit të rapsodive në krahasim me letërsinë romantike evropiane, ku jo vetëm ndriçohen vlerat e rëndësishme të poezisë gojore arbëreshe dhe shqiptare, po vihen në dukje lidhshmëritë e ndryshme me këtë rrymë letrare, që u shpreh në veprimtarinë dhe në veprat e shkrimta-

¹⁶ Francesco Altimari, po aty, f. 14.

¹⁷ Shih punimin e tij “*Rapsodië*” e *De Radës në letërsinë romantike evropiane*. Në Francesco Altimari, “Sulla letteratura albanese della “Rilindja”. Quaderni di Zjarri, 11, Grottaferrata, 1984, f. 39 – 50.

rëve arbëreshë. Ai vështron edhe të ashtuquajturin mistifikimin letrar ose çështjen homerike¹⁸.

Brenda letërsisë së arbëreshëve autori veçon sidomos mitin për Gjergj Kastriotin - Skënderbeun, për Motin e madh, si e quajnë arbëreshët shekullin XV, që gjeti një jehonë dhe një trajtim të gjerë në veprat e shkrimtarëve arbëreshë¹⁹. Ky mit pati një rëndësi të shumëfishtë për gjallimin shpirtëror dhe artistik arbëresh. Këtë gjë e përligj prania e Skënderbeut në shumë vepra letrare të arbëreshëve, gojore dhe të shkruara, ku ai shfaqet si mesazh e shenjzim qenësor i strukturës tekstore poetike. Krahas mitit për Skënderbeun vështrohet dhe miti për pellazgët, të cilin intelektualët arbëreshë të shekujve XVIII e XIX e lidhnin me lashtësinë e popullit shqiptar e të kulturës së tyre.

Derisa miti për pellazgët ndërlidhet kryesisht me punimet diskursive (fjala vjen, të De Radës, Dorsës etj.), ai për Skënderbeun trashëgohet nga krijimtaria letrare gojore, po trajtohet dhe pasurohet nga aspekte të ndryshme në vepra të shkruara të shkrimtarëve arbëreshë.

Duke folur për mitin e Skënderbeut në letërsinë arbëreshe Altimari u kundërvihet pikëpamjeve që përfaqësuan disa autorë se kinse këngët e trashëguara gojarisht, që trajtojnë figurën e Skënderbeut, i kishin hartuar poetët arbëreshë²⁰. Në këtë rrjedhë ai sjell të dhëna për ekzistimin e këngëve për Skënderbeun ndër arbëreshë qysh në vitin 1828, para kohës kur jetuan autorët që u konsideruan krijues të rapsodive arbëreshe kushtuar kryetrimtimit shqiptar. Me fjalë të tjera, miti për Skënderbeun ishte pjesë e gjallimit shpirtëror arbëresh që nga koha kur ata u ngulitën në Itali.

¹⁸ Shih më gjerësisht për këtë dukuri punimin tim *Përkimet poetike në dritën e çështjes homerike*. Në veprën time “Çështje të letërsisë gojore”. Rilindja, Prishtinë 1982, f. 110 – 132.

¹⁹ Shih punimin tim *Gjergj Kastrioti – Skanderbegu në përfytyrimin artistik të poetëve bashkëkohorë arbëreshë*. Në librin tim “*Interpretime të letërsisë së arbëreshëve të Italisë*”. Luigi Pellegrini Editore. Cosenza 2008, f. 435 – 448.

²⁰ Shih për këtë dukuri punimin tim *Rreth Rapsodive të De Radës*. Në revistën: “Jeta e re”, n° 1, Prishtinë 1983, 125 – 156; ribotuar në veprën *Qasje poetikës së letërsisë gojore shqipe*. Rilindja, Prishtinë 1998, f. 95 – 125.

Ndihmesë të rëndësishme Altimari dha në një fushë të rrallë studimi (po me shumë interes për botën tonë shkencore), që ndodhet midis gjuhësisë dhe letërsisë: dukuritë filologjike të vështruara nëpërmjet konkordancave elektronike. Ai solli të dhëna të disallojshme për format e ndryshme të studimit të letërsisë nëpërmjet analizimit të leksikut letrar të veprave, qoftë brenda krijimtarisë së një autori, të autorëve të ndryshëm, qoftë të një periudhe ose të periudhave. Një projekt i këtillë filloi të realizohet disa vjet më parë në Katedrën e gjuhës dhe të letërsisë shqipe të Universitetit të Kalabrisë dhe pastaj në Katedrën albanologjike të Universitetit të Palermos dhe një nga pjesët më të ngritura e më cilësore të tij u arrit me botimin e veprës *Bagëti' e Bujqësija*²¹ të Naim Frashërit (i pari i plotë mbas botimit të bërë nga Naimi) dhe me vëllimin *Këngët e para Milosaut* të J. De Radës²², të dyja të përgatitura nga Altimari. Pa dyshim këto botime hapën një etapë të re në kulturën tonë të studimit të teksteve në mënyra të ndryshme, parë, para së gjithash, në rrafshin e përkimeve leksikore, të pasurisë së formave morfologjike e të nuancave kuptimore në strukturën përkatëse gjuhësore artistike dhe të funksionit konkret të tyre. Në veçanti botimi *Këngët e para Milosaut*, që përmbledh sprovat e para letrare të De Radës, inauguron zbatimin e metodës kritike në filologjinë tonë. Studimi i provave të para letrare të poetit të madh arbëresh, të ruajtura në disa versione, dëshmon për rëndësinë e madhe të tyre jo vetëm brenda krijimtarisë poetike të De Radës, po edhe të letërsisë arbëreshe në përgjithësi. Këto dorëshkrime të shpërndara nëpër arkiva ose tek individët, nuk ishin studiuar me një metodologji e shkencoritet të duhur: Altimari, siç pati thënë në një bisedë, “Pata fatin dhe mundësinë t’i gjej në

²¹ Naim Frashëri, *Bagëti' e bujqësija* (I pascoli e i campi). Introduzione, edizione critica, traduzione italiana e concordanza a cura di Francesco Altimari, Centro editoriale e librario Università degli studi della Calabria, Rende, 1994; Francesco Altimari - Fiorella De Rosa, *Testi folclorici di Falconara Albanese* (Pubblicati nella rivista "La Calabria - 1888-1902). Rende (CS), 1995.

²² Girolamo De Rada, *I Canti Premilosaici* (1833 – 1835). Le prime raccolte poetiche albanesi di Girolamo De Rada. Edizione critica e traduzione italiana a cura di Francesco Altimari. Con edizione ipertestuale su CD-Rom realizzata in collaborazione con Francesco Iusi. Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (Catanzaro) 1998.

këto vitet e fundit thuaja të gjitha dorëshkrimet letrare të De Radës që i takojnë periudhës para botimit të veprës së tij të famshme “Këngët e Milosaut” – 1836²³”. Pra, këto dorëshkrime u përgatitën dhe u botuan me kritere shkencore, ku thuaja çdo elementi i është kushtuar kujdes i merituar. Natyrisht për përgatitjen e tyre për botim u desh një punë tejet e madhe dhe e vështirë. Megjithatë, me anën e mjeteve të reja të teknikës, shumë gjëra janë bërë më të qarta dhe lexuesi do të ketë mundësinë t’i ballafaqojë ato në aspekte e elemente të ndryshme. Studimi që e mbetet për shumëçka i rëndësishëm për studiuesit e veprës letrare të De Radës, e jo vetëm të saj.

Edhe në fushën e studimit të letërsisë puna e Altimarit nuk mbetet vetëm brenda letërsisë së arbëreshëve, po shtrihet në gjithë letërsinë shqipe. Pos botimit *Bagëti’ e Bujqësija* të Naimit, ku jepen vlerësime e të dhëna të rëndësishme për këtë vepër, ai shkroi edhe për romanet e Ismail Kadaresë, për veprat e Martin Camajt etj. Me këtë rast po sjell vetëm një mendim nga punimi i Altimarit për Martin Camajn²⁴: “Në këtë personalitet të madh evropian me rrënjë të forta shqiptare takohen të dy përmasat njerëzore për të cilat fliste studiuesi i shquar rumun, Mircea Eliade: përmasa diellore, që synon njohjen shkencore, dhe përmasa hënore, që shenjëzon krijimtarinë artistike... Kështu, në saje të zbulimit poetik dhe të hulumtimit të fjalës - dëshmi e rëndësishme e historisë së këtij populli - autori ynë merr pjesë në kohën e tanishme historike të kohës së vet, por edhe bëhet pjesëtar i një përmase kohore më komplekse, ku kujtesa e së kaluarës dhe hedhja në të ardhmen njësohen në mënyrë të natyrshme. Dhe diasporës shqiptare në Itali ai iu qas me dashuri të posaçme, duke gjetur në botën arbëreshe një pikë referimi të re dhe jetësore - qoftë etnike, qoftë kulturore - të identitetit të vet, përpos të një

²³ Shih *Ngrije cilësore e studimeve arbëreshe*. Bisedë e Françesk Altimarit me Labinot Berishën. “Bujku”, e shtunë 14 dhjetor, Prishtinë 1996, f. 10.

²⁴ Shih punimin e tij *Martin Camaj, insigne figura dell'albanistica e della letteratura albanese contemporanea*. Në “Albanica”, A Quarterly Journal of Albanological Research Criticism, Special issue dedicated to Martin Camaj. Numer 2, New York 1991, f. 10 – 22; ribotuar në Francesco Altimari, *Scripta minora albanica*. Quaderni di “Zjarri”, n° 19, Diadia Editrice, Rende 1994, f. 57 – 72.

gurre frymëzimi të rëndësishëm për krijimtarinë e vet letrare dhe një objekt të privilegjuar për kërkimet e veta gjuhësore.”

Shpalimi i tretë: profesori i universitetit

Puna e Katedrës së gjuhës dhe letërsisë shqipe të Universitetit të Kalabrisë nga viti 1992 është e lidhur ngushtë me emrin e Fraçesk Altimarit. Detyra e parë që Altimari i shtroi vetes si profesor e organizues i jetës pedagogjike e shkencore të saj ishte nevoja e vlerësimit të pasurive të mëdha arbëreshe në fushën gjuhësore, letrare dhe kulturore. Edhe më parë qenë bërë disa studime, që kryesisht lidheshin me punën individuale të studiuesve ose të studentëve, po mungoi një punë e planifikuar, sistimore dhe afatgjate. Për këtë arsye përmes një programi mirëfilli të përcaktuar, një kujdes i madh iu kushtua tezave të laurimit të studentëve, nëpërmjet të cilave duhej të bëhej përshkrimi i gjendjes së të folmeve arbëreshe në terren nga aspekte të ndryshme. Ishin edhe punët e tjera të jetës shpirtërore e artistike arbëreshe që duhej ndriçuar, natyrisht përmes metodave moderne që siguronin rezultate më të plota e më të qëndrueshme e që mungonin në punimet e bëra më parë.

Një punë tjetër që bëri Katedra e drejtuar nga Altimari ishte zbulimi ose rizbulimi i traditës letrare mbetur në dorëshkrim, ku kishte shumë mangësi, qoftë për të dhënat e vetë autorëve, qoftë të dorëshkrimeve të tyre. Pra, ishte e domosdoshme krijimi i një qendre – institucioni, ku, edhe do të gjendeshin informacione mbi dorëshkrimet e autorët e tyre, edhe të ruheshin vetë dorëshkrimet. Kjo shtrohej e nevojshme për arsye se shumë sosh gjendeshin nëpër shtëpi ose biblioteka private. Rreth kësaj Katedra luajti e po luan një rol të madh e të pazëvendësueshëm²⁵.

Altimari bëri dhe një punë shumëfish të rëndësishme për pasurimin e bibliotekës së Universitetit të Kalabrisë me libra nga fusha e albanologjisë. Së pari siguroi bibliotekën e studiuesit të shquar, Giuseppe (Xhuzepe) Gangale, njohës i madh i kulturës, i gjuhës dhe i letërsisë arbëreshe, i cili bëri shumë për botën arbëreshe dhe për ruajtjen e

²⁵ Shih bisedën e tij të botuar në gazetën “Bujku”, 14 dhjetor 1996, f. 10.

trashëgimisë arbëreshe. Në këtë bibliotekë të dhuruar nga e veja e prof. Gangales, nuk ishin vetëm veprat e vetë Gangales, midis tyre dhe poezi në arbërisht, por edhe një numër i madh veprash e dorëshkrimesh të autorëve arbëreshë, brenda këtyre edhe incizime me të folmet e vendbanimeve të ndryshme arbëreshe në Kalabri, që sot kanë një vlerë të pazëvendësueshme, të cilat janë përgatitur nga Katedra dhe janë venë në CD. Po ashtu dhe sigurimi i dy fondeve librare të tjera të rëndësishme: ai i Ragip Gjylbegut (nga Shkodra) dhe ai i Françesko Solanos, hyjnë në pasuritë e mëdha të Bibliotekës së Universitetit të Kalabrisë.

Në këtë rrjedhë duhet përmendur edhe punën e nxitur dhe përkrahur nga Altimari për vjeljen dhe grumbullimin e materialit leksikor nëpër ngulimet arbëreshe për hartimin e Fjalorit të madh dialektologjik arbëresh.

Altimari tregoi edhe një largpamësi dhe këmbënguli për bashkëpunimin e Universitetit të Kalabrisë, përkatësisht të Katedrës së gjuhës dhe letërsisë shqipe me universitetet – katedrat e tjera jo vetëm të botës shqiptare po në gjithë Evropën, bashkëpunim që kishte filluar një vit pas rihapjes së Katedrës (më 1976) me Universitetin e Prishtinës dhe me institucionet e Kosovës, ku dhjetë studentë morën pjesë në Seminarin e gjuhës dhe të kulturës shqiptare. Në këtë seminar ata jo vetëm morën bazat e gjuhës shqipe, po u njohën drejtpërdrejt me historinë, me qenien shqiptare. Ndër ta edhe vetë prof. Solano. Ky qe, siç pohon vetë Altimari, një “zbulim” i botës dhe i realitetit shqiptar, që arbëreshët vetëm e përfytyronin si diçka mitike. Bashkëpunimi pastaj u zgjerua dhe u shumëfishua me universitetet e Firencës, Triestes, Leçes, Shën Pjetërburgut, Mynihut, Kostancës (në Gjermani), me universitetet e Tiranës, Shkodrës, Gjiropkastrës, Korçës, Elbasanit, Tetovës etj. Po ashtu bashkëpunimi me Akademinë e shkencave të Shqipërisë, me Akademitë e shkencave dhe arteve të Kosovës, me Akademinë e shkencave të Athinës etj. Pa asnjë dyshim se për gjithë këtë punë merita kryesore i përket Altimarit.

Edhe hapja e Katedrës së gjuhës shqipe në Leçe (Lecce) është fryt i punës dhe i këmbëngulësisë së Altimarit.

Shpalimi i katërt: përkrahës dhe nxitës i kulturës si pasurim shpirtëror

Edhe në fushën e kulturës ndihmesa e Altimarit është shumëfish e rëndësishme. Për rreth 22 vjet sa jam i pranishëm në Universitetin e Kalabrisë, nuk e mbaj mend të jetë mbajtur ndonjë ngjarje ose takim i rëndësishëm kulturor në ngulimet e arbëresheve të Kalabrisë (pa përjashtuar këtu ngulimet në Sicili, në Bazilikatë, në Molizë etj.), që ai të mos ketë marrë pjesë e të mos ketë ndihmuar me idetë dhe punën e vet, jo vetëm në përkujtimin e figurave të ndryshme të botës arbëreshe si janë Jul Variboba, De Rada, Zef Serembe e shumë të tjerë, qoftë të shqyrtimit të dukurive që lidheshin me jetën e përditshme kulturore e shpirtërore të arbëresheve. Të përmend këtu vetëm organizimin për disa vjet të Seminarit ndërkombëtar për studime albanologjike, shënimin e 200 vjetorit të Kolegjit të Shën Adrianit, 100-vjetorin e Kongresit të parë të gjuhës arbëreshe bërë në Koriliano nga De Rada. Veçmas duhet përmendur shënimin e dy datave të rëndësishme vitin e kaluar: 200 – vjetorin e lindjes së De Radës dhe 100 – vjetorin e lindjes së Françesk Solanos, gjuhëtar dhe shkrimtar i shquar dhe themelues i Katedrës së gjuhës dhe letërsisë shqipe të Universitetit të Kalabrisë. Pikërisht gjatë shënimit të këtyre përvjetorëve u dëshmuua një bashkëpunim më i drejtpërdrejtë dhe i frytshëm me dy Ministrinë e kulturës: të Shqipërisë dhe asaj të Kosovës, që vendosën të botojnë në arbërisht veprën complete të De Radës.

Një dëshmi tjetër e qenësishme e punës së Altimarit në fushën e kulturës janë botimet e ndryshme e të shumta të bëra gjatë këtyre dy dhjetëvjetëshave të fundit, që janë nxitur e janë botuar përmes Katedrës së gjuhës dhe letërsisë shqipe të drejtuar nga ai. Këtu duhet veçuar sidomos radhontë (serinë) e botimeve që drejtoi ose që vazhdon t'i drejtojë: "Studi e testi di albanistica", "Albanologia", ku u botuan një varg veprash të rëndësishme të botës arbëreshe dhe shqiptare si dhe botimin e veprës complete të Jeronim De Radës, pa dyshim ndërmarrja më e rëndësishme që është bërë ndonjë herë në botën arbëreshe të të gjitha kohëve, pastaj veprën letrare të Dushko

Vetmos, dramet e Zef Del Gaudios, Antologjinë e letërsisë së arbëreshëve të Kalabrisë etj.

Këtu po përmend dhe themelimin e Fondacionit universitar “Françesko Solano”, botimin e revistës “Res Albanicae” (Rivista di albanologia) si dhe ribotimin e gazetës së De Radës “L’Albanese d’Italia” (Rubbettino 2014).

Një punë për shumëçka e rëndësishme Altimari e bëri dhe me projektin e Bibliotekës elektronike “Besa” si dhe digjitalizimin e veprave të De Radës dhe të ndonjë autori tjetër.

Do të mjaftonte vetëm kjo punë e frytshme në këtë fushë e Altimarit që emri i tij të shënohej me germa të arta në altarin e kulturës e jetës arbëreshe dhe shqiptare.

Prof. dr. Kujtim M. Shala

Fakulteti i Filologjisë

Universiteti i Prishtinës "Hasan Prishtina"

Prishtinë

MËSIM LETRAR E HISTORI

(Fishta: Kangët e Lidhjes së Prizrenit)

Abstract

A literary scholar considers that his field of knowledge and research, at least in one sector, is at the border with historiography.

Literary epistemology itself raises the question of whether the history of literature can be written and not be a political history, or a history of ideas, especially when we consider the historical nature of a large class of literary phenomena.

This is not a renunciation of historical literary research, but it opens the awareness of literary history as a description of literature in its internal history, awareness of a historical poetics story (of literary forms).

Thus, in this paper too, the issue will be discussed in the form of History and Literature, as this deals with a writer like Gjergj Fishta and his literary work, while we are looking for historical threads for documentation and learning.

I

HISTORI E LETËRSI

Një tekst si ky, me autor një *studiuues letrar*, do disa *skajime* të para, për njohje e për marrëveshje.

Studiuesi letrar e ka parasysh që fusha e tij e njohjes dhe e kërkimit, së paku në një sektor, është në kufi me historiografinë. Madje, si kurorë kërkimesh letrare, janë shkruar *historitë e letërsisë*, qoftë edhe si pandane të *historive të popujve*.

Vetë *Epistemologjia letrare* e shtron për diskutim nëse mund të shkruhet *historia e letërsisë* e të mos jetë *histori politike*, d.m.th. *histori popujsh* apo edhe *histori idesh*, sidomos kur kemi parasysh natyrën historike të një klase të madhe të fenomeneve letrare. Kjo nuk shënjon heqje dorë nga kërkimi historik-letrar, por hap *vetëdijen* për *historinë letrare* si përshkrim i letërsisë në historinë e saj të brendshme, d.m.th. *vetëdijen* për një *histori poetike* (të formave letrare), pa *historinë politike*. Kështu që, edhe sot e kësaj dite, çështja do hapur në trajtën *Histori e letërsi*, meqë kemi para një shkrimtar *substancial* (Lasgush Poradeci) e *mimetik* si Gjergj Fishta dhe një *vepër letrare*, ndërsa po kërkojmë fijet e *ngjarjeve* (historike) për dokumentim e për mësim.

Fishta rri përkrah historisë dhe e mat shtatin në *pasqyrën* e letërsisë. Një skemë tipike e letërsisë shqipe, në lidhjet e saj mimetike me jetën shqiptare dhe me projeksionet e propozimet ideale për shqiptarët, si zgjidhje universale të situatave konkrete, meqë universale janë zgjidhjet që jep *fiksioni letrar*.

* * *

Histori e letërsi, që në krye të herës, është shtruar si një raport që do shpjegim, meqë, që në rrënjë, ndërmjet tyre duket të ketë patur përzierje diskursesh e funksionesh, madje përzierje të funksioneve të diskurseve. E para e njohur si imitim *ngjarjesh konkrete*, kur konkretësia i jep status *dokumenti (mi)*, ndërsa e dyta si imitim *ngjarjesh të mundshme*.

Dijetari i moçëm Aristoteli këto dy fusha i *skajonte* mbi bazën e *asaj* që imitojnë dhe ky është një *skajim* tematik. Kur diskursin e tij e kthejmë në mësim, kuptojmë që ai shënonte se këto dy fusha asnjëherë nuk ligjërojnë gjëra/ngjarje të njëjta (*thema*). Duket që këtu, më parë se të hapej

apo të pasurohej, debati këputej, meqë *tema*, si shënjuese e përcaktuese ontologjike e gjinisë, nuk mund të jetë në letërsi *si në* histori. Kështu, kryqëzimet e ndërhyrjet e diskurseve shënjojnë një raport ndërmjet *historisë* e *letërsisë*, por asnjëherë shkrirje të tyre në një, qoftë edhe kur i hyjnë aventurës për t'u zëvendësuar ndërsjelltas.

Ky problem universal në kulturën shqiptare merr kuptim specifik, meqë raporti *poietik* (krijues) i historisë me ngjarjet ka bërë që kjo të shkruhet edhe si një *metaforë e ngjarjeve*, madje si lexim ideologjik i tyre, ndërsa raporti *mimetik* i letërsisë me historinë ka bërë që letërsia të jetë edhe një *metonimi e madhe*. Megjithatë, kështu nuk fshihen kufijtë ndërmjet gjinive, por ngatërrohen diskurset e zhanret në rrafshin pastërtisht *kategorial*, në rrafshin *ontologjik* e në atë të *njohjes*. Kjo do të thotë se kultura shqiptare ka ngatërruar edhe ato që dija klasike i njihte të diferencuara që në krye të herës. Këtë e vërejmë në diskurset historiografike, ashtu si edhe në ato të dijes letrare. Prandaj, diskutimi, së pari, do duhej të shtrohej për statusin e këtyre dy fushave e jo për shkallët e identifikimit.

Ngatërresa e tillë bënte që Eqrem Çabej të mësonte të kërkonte letërsinë moderne te format estetike, pa rrënjë në folklor e pa ngjyime politike. Me shembullin e poezisë së Lasgush Poradecit, Çabej e provonte fort rregullin përmjet përjashtimit. Ndërsa, po në këtë hulli, por të shtruar në terma më sistematikë, Ibrahim Rugova, në shembullin e Hegelit, e njihte natyrën homogjene të letërsisë shqipe dhe daljen nga ky model vetëm në modernitetin letrar, tek autorët e Kosovës, të gjysmës së dytë të shekullit XX. Kështu provohej natyra tradicionalisht ideologjike e letërsisë shqipe, bashkë me leximet ideologjike të saj. Ndërsa, një hap më tutje, me këto shenja shfaqen edhe diskurset historiografike shqiptare, të lidhura në lexime ideologjike, krejt përkundër asaj që na e mësonte, në krye të herës, Marin Barleti, kur ndiqte shembullin e *tregimeve historike* humaniste për burrat bujarë (fisnikë), që ngjarjet e të djeshmes kurrë nuk duhet të gjykohen nga sot.

Te një autor përfaqësues si Fishta ky problem shfaqet krejt i ndërliqshëm dhe shpjegimet për të kthehen në shpjegime për *ontos-in* e për *poetikën* e veprës. Prandaj, çështja do marrë si *letërsi* e si *histori*. Kështu,

çfarë me Fishtën, me *Labutën e Malcís* (1937), epin e shqiptarëve, e çfarë konkretisht me *ngjarjen konkrete* të Lidhjes së Prizrenit?

Përgjigja e parë, meqë para kemi ngjarje të kënduar (*poezi*), është se Fishta nuk flet për *faktet* e ngjarjes konkrete, por për *faktet e mundshme* dhe *ngjarjen* e kthen në *të mundshme*. Kjo është marka e universalitetit të letërsisë, sepse e mundshmja është më universale sesa konkretja.

Por, këtu hyjnë në lojë e *vërteta* e *fiksioni*, ndërsa si e para, edhe i dyti lidhen pazgjidhshëm me *njohjen*. Prandaj, *çfarë* (apo *si*) njohim përmjet *Kangëve të Lidhjes...* së Gjergj Fishtës?

II

HISTORI

Në *Parathanjen* që i prin *Labutës së Malcís*, botim XV, të vitit 2006, Át Zef Pllumi konstaton dominim të faktit e më pak fantazi vetëm te Cikli i gjashtë i veprës, i lidhur me Dedë Gjo Lulin. Ndërsa, diskursin për *Poemin dhe realitetin historik* e hap me konstatimin e prerë se: “Fishta nuk kishte kurr ndërmend me shkruar një histori të Shqipnisë as të popullit të saj, por një poem, i cili të paraqiste në mënyrën sa më të bukur disa shembuj urtijt, trimnije e sakrificash me të cilat mjaft shqiptarë i kishin dhanë hov lëvizjes patriotike edhe në se jo në emën të saj.”¹ Në këtë rrymim, ai na kujton se vetë Fishta i përgjigjej Mehdi Frashërit se “poemi kishte për qëllim jo me tregue të vertetën siç ishte, por të vertetën ideale”.² Ky i fundit kishte kritikuar Fishtën për portretin e Abdyl Frashërit “me kollçikë e me fistan”.³

Këto nënvizime e vënë *Labutën e Malcís* përkrah apo përballë historisë, me të vërtetën e saj ideale (të besueshme), të zgjedhur me vetëdije e të shkruar me dije, përfundimisht të pruar në imagjinime. Kështu, faktet mbeten si shkëndija të largëta në errësirën e ngjarjeve, ndërsa Fishta na end *ontos*-it të vet të imagjinuar dhe thur mësimin e shqiptarizmës së shekullit XX, edhe me shembuj që nuk ishin të tillë,

¹ Át Zef Pllumi, OFM, *Parathanje*, në Át Gjergj Fishta, OFM: *Labuta e Malcís*, Botime Françeskane, Shkodër, 2006, f. XXI.

² Po aty, ff. XXIV-XXV.

³ Po aty, f. XXIV.

meqë vinin para dhe shembulli i tyre nuk buronte nga ideologjia nacionale, por nga nderi personal dhe nga ai i fisit. Flijimin për nder personal e për fis Zef Pllumi e njuh si vepër kombëtariste, meqë: “Fisi është KOMBI”.⁴

Po Kangët e Lidhjes janë *histori* apo *fantazi*?

Meqë, titulli e referenca janë historike, problemi ndërliqësohet. Në një lexim letrar, kuptojmë se Fishta lë referencën dhe hapet në imagjinime e në thurje ideologjia nacionale përmjet shembullit të Lidhjes. Pllumi na kujton se Lidhja që këndon Fishta pothuajse nuk ka asnjë lidhje me ngjarjen historike. Fishta *personat* i ka kthyer në *personazhe*, ngjarjen e ka kënduar ashtu siç e kërkon ideologjia e tij, lidhur në të vërtetën e letërsisë. Në një diskurs të përqendruar, evidentojmë se: Lidhjen e Fishtës e nisin Ali Pashë Guçia e Haxhi Zeka, ndërsa Pllumi thotë se atë e projektoi çami Abedin Pashë Dino, ministër i Jashtëm i Turqisë; në seancën e parë ajo u quajt *Lidhja e myslimanëve të vërtetë*, ndërsa u ktheu në *Lidhja Shqiptare e Prizrenit*, pasi, me emërtimin e parë, nuk gjeti përkrahje; Ali Pashë Guçia ishte boshnjak e jo shqiptar, por që ishte martuar me një shqiptare; Mehmet Ali Pasha, i njohur edhe si Mehmet Pashë Maxharri, ishte një ushtarak austro-hungarez që kishte shkuar të modernizonte ushtrinë turke, madje ishte dhe një nga anëtarët kryesorë të delegacionit turk në Kongresin e Berlinit.⁵

Kështu, letërsia e thotë të vërtetën e vet, për të *shënjuar* edhe të vërtetën e historisë, në klasën e veprave me referenca me ngjarjet që vërtet kanë ngjarë. Por, që ka pak fantazi, nuk do të thotë që letërsia kthehet në histori. Kur ka më pak fantazi, iluzioni i reales bëhet më i fortë, ndërsa mësimi letrar *duket* edhe si mësim historik. Fishta edhe këtë do, kur nis aventurën e madhe për të dhënë shembuj që do duhej të përsëriteshin, në dukje krejt konkretë, por që propozohen në situatat e universalizuara letrare.

Në mbyllje të këtij problematizimi, i kthehem diskursit të Pllumit, për të nënvizuar se ai vetë e thotë që të dhënat historike për Lidhjen e për

⁴ Po aty, f. XXII.

⁵ Po aty, ff. XXII - XXV.

Ndërsa, historiani i njohur, Peter Bartl, thotë se Mehmet Pasha ishte gjerman; shih *Shqiptarët: nga Mesjeta deri në ditët tona*, Botimet IDK, Tiranë, 2017, f. 105.

personazhet e saj, madje për vetëdijen e saj, historiografia shqiptare nuk i ka dhënë anjëherë me saktësi dhe kështu e ka fshehur të vërtetën. Ky është paradoksi i madh i historiografisë që kthehet në lexim ideologjik të ngjarjeve, ndërsa ideologjia, përballë ngjarjeve, është vetëm një lexim i reduktuar apo dhe i deformuar. Kështu e këtu hyjmë në fushën e *epistemologjisë*, por diskursi i tillë shkon përtej rastit tonë e mbetet për një rast tjetër.

III

KANGËT E LIDHJES

Kangët e Lidhjes është *skajim* tematik i një cikli të *Labutës së Malcís*, të lidhur me ngjarjet e Lidhjes së Prizrenit apo përreth saj. Ky cikël shtrihet nga kënga e shtatë tek e dhjeta: *Kuvendi i Berlinit*, *Ali Pasha i Gucís*, *Lidhja e Prizrendit* dhe *Mehmet Ali Pasha*, ndërsa, siç Át Zef Pllumi pretendon, e lidh me ciklin paraprak kënga e titulluar *Dervish Pasha* e me ciklin pasues *Lugati*.

Këngët kanë referenca nominale me *ngjarjet* historike, të cilat bëjnë që ngjarjet të kenë status *reagensi*, ndërsa teksti, mbi bazën e të mundshmes, hapet në imagjinime autoriale apo lidhet me imagjinime tipike të *modelit kategorial* të Kângëve Kreshnike. Kështu, *historia* është rrjet referencash, përfshirë emra *personash*, të cilët kthehen në *personazhe*, madje në *heronj letrarë*, ndërsa *kanga* lidhet në fabul të imagjinuar dhe sipas *modelit kategorial* të Kângëve Kreshnike.

Në këtë një, jemi te çështja e gjinisë së *Labutës së Malcís*, të njohur e të kurorëzuar si epi i shqiptarëve, ndërsa gjinia lidhet pazgjidhshëm me *ontos-in* letrar të veprës e ky me temën. Gjinia bazike, në kuptimin e një *arkiteksti* (Zherar Zhenet), i *Labutës së Malcís* është *kanga*, model janë *Kângët Kreshnike*, ndërsa *Labuta e Malcís*, si vepër e kryer, është rezultat i lidhjes së këngëve në cikle dhe lidhjes së cikleve në një vepër integrale. Në këto shenja, Fishta ka ecur *nga teksti në vepër* (Zhenet).

Për problemin që po trajtojmë këtu, gjinia bazike, *kënga* (epike), është kategori e ndërliqshme, meqë, e kthyer në një *ontos*, shënjon gjini letrare, me origjinë në oralitet, lidhur si tregim (krijim) i kënduar apo si tregim i këndueshëm (krijueshëm) drejtpërdrejt në këngë (derisa kënga *këndohet*). Kështu, në rastin e Fishtës, kemi të bëjme me *ontos* tipik

imaginar, me diskurs që përshtatet me të, në modele retorike tipike për tekste që duhet të mbahen mend e të deklamohen, ndërsa këto, së bashku, shënjojnë origjinën orale të zhanrit e të tekstit të Fishtës. Kemi shënjuar origjinën tekstore e kulturore, ndërsa na intereson origjina e tregimit të kënduar nga Fishta, atëherë kur ka referenca me jetën e gjallë apo me historinë e shënuar (të fiksuar).

Raportin me ngjarjet e shënjon edhe formulimi *Këngët e Lidhjes*, të Lidhjes së Prizrenit, një nga nyjat e jetës dhe të historisë moderne të shqiptarëve, atëherë kur rrezikohej zhbërja politike e tyre. Kështu, Lidhja u vu përballë zhbërjes, në jetën e gjallë, ashtu si edhe te Fishta. Por, ngjarja e kënduar, madje e deklamuar në *Këngët e Lidhjes*, shkon përtej e përkrah ngjarjeve konkrete që kap *dokumenti* e lidhet për të mundshmen e tyre, që do *tregimi letrar*, qysh herët i quajtur imitim ngjarjesh me anë të fjalëve.

Tregimi i tillë, përkrah *ngjarjes së provuar*, thur *ndodhinë letrare* (fabula, *mythos-i*), me origjinë të mundshmen dhe të hapur në universalitet. Leximi ndjek këto shenja përmjet vetëdijes ontologjike dhe asaj estetike se po kap të mundshmen e ngjarjeve. Vetëdija se po lexon një *ontos* të imagjinuar bukur (estetik) e ka shoqëruar përherë lexuesin e letërsisë, si tipologji e si ontologji, ndërsa kjo vetëdije e ka prodhuar historinë e interpretimit letrar, zënë fill e rritur përmjet *besimit letrar*. Kështu, tregimi epik i Fishtës është i pangjarë, por i mundshëm, prandaj i besueshëm.

Kush beson edhe mëson.

Por, si e çfarë mësojmë nga *Këngët e Lidhjes*? Përgjigjen e marrim kur *ngjarjen* e lexojmë të lidhur me *këngën*, d.m.th. me *këndimin*.

Rikujtojmë, ky cikël përmban këngët *Kuvendi i Berlinit*, *Ali Pasha i Gucës*, *Lidhja e Prizrendit* dhe *Mehmet Ali Pasha*, të lidhura tematikisht, kronologjisht dhe përmjet personazheve. Këto janë veti poetike të ciklit, ndërsa këngët manifestojnë integralitet tematik e poetik, vetë të strukturuar në blloqe narrative-retorike, në të cilat jepen pjesë të situatave, portretohen personazhe, deklamohen fjalime etj. Në këtë rrafsh, këto këngë i manifestojnë vetitë e *Labutës së Malcës* si vepër integrale, meqë edhe këngët e tjera po të këtij modeli poetik janë, ndërsa dallimet ndërmjet tyre i takojnë rrafshit tematik.

Ngjarja e kënduar, përmjet zgjedhjes e përngjasimit, kthehet në fabul, ndërsa kjo është *përftya* e ngjarjes. Vetë termat me të cilët po e përshkruajmë fenomenin, shënjojnë se vepra e Fishtës dallimin themelor përballë historisë e shënon në rrafshin tematik. *Përftya* asnjëherë nuk është *fytyra*, por një shëmbëlltyrë e saj. Ngjarja e kënduar është ngjarja e krijuar, e përthyer në *modelin kategorial* dhe në *diskursin e retorizuar* të Fishtës, lidhur në nyja që vetë lidhin *krrijimin* me teknika të *panagjerikut*. Duket që kjo është lidhja më e fortë e një ngjarjeje të kënduar me ngjarjen e jetuar e kështu edhe me *tregimin historik*. Më tutje, Fishta nuk ka shkruar *tregim historik*, por *këngë* epike, të lidhura në cikle (*blejë*), ndërsa ciklet janë strukturuar në formën e epit. Të lexosh letërsinë si histori është si të ngatërrosh *hijen* me *njeriun*. Kështu, formulimi *Ngjarja e kënga* merr trajtën autenike: *Ngjarja e kënduar*.

IV

PERSONI E PERSONAZHI

Raporti i *personit* e i *personazhit*, në rastin e Fishtës, është përfaqësim i reduktuar i raportit histori - letërsi. *Person* është term për njeriun, ndërsa *personazh* - term për shëmbëlltyrën (imago), figurën.

Personazhet e Fishtës me referencë *personat* janë të shumtë, por, qoftë edhe kur lidhen nominalisht, referenca është simbolike, ndërsa *personazhi* është i krijuar. Kështu, me ndonjë përjashtim, personazhet e tij u ngjajnë heronjve të këngëve popullore, me dominim të modelit të Kângëve Kreshnike. Sikur situatat, edhe personazhet historike hyjnë në qarkun e një diskursi me origjinë oralitetin dhe ngjarjen historike e kthejnë në *tregim të kënduar*.

Ky model dominohet nga situatat e pazakonshme e fantastike dhe strukturat e një diskursi retorik, si mjet për të thurur apologjinë, për të bindur e për të mbajtur mend.

Modeli i tillë nuk mund të rrëshqasë në *diskursivitet*, prandaj jemi në *imagjinariet* e në *poiesis*.

Personat e kthyer në personazhe Fishta i zgjedh për arsyet themelore: të urtisë, nderit e të sakrificës apo dhe për këto të lidhura në një, ndërsa i praron në imagjinatë, ashtu që të jetojnë në *ontos-in* letrar e të

lidhen për ideologjinë themelore të veprës së tij. Ideologjia provohet përmjet shembujsh e bëhet mësim që duhet të jepet përmjet retorikës.

Metodën e shpjegon nga afër Pllumi, njohës e adhurues i përjetshëm i Fishtës. Personave, që Fishta bën personazhe, u mungon ndjenja e shqiptarizmës, por jo veti të tjera tipike shqiptare, virtyte e vese. Fishta kap virtyte dhe i kthen ato në kategori të shqiptarizmës, ndërsa personazhet i bën heronj të shqiptarizmës. Kështu, heronjtë e tij janë ideologjikë, prova të ideologjisë themelore të veprës dhe shëmbëlltura që do të japë mësimi fishtian.

V

KRERËT E LIDHJES

Krerët e Lidhjes janë heronjtë e *Kangëve të Lidhjes, persona historikë*, por *personazhe të këngëve*, d.m.th. të *ngjarjeve të gjasshme*, vetë me *profil të gjasshëm*. Fishta i projekton dhe i lidh në një fabul me veti tipike epike, por të veshur me petka të heronjve ideologjikë, meqë, në një retorikë të fortë, artikulojnë ideologjinë e Lidhjes dhe idetë (ideologjinë) e autorit.

Natyra e heronjve zbulohet nga perspektiva e autorit, i cili më fort duket si një komentues, nga perspektiva e personazheve orale *orë* e *zana* dhe nga artikulimi apo nga veprimet e drejtpërdrejta të personazheve. Njëri nënvizohet për pamjen, i dyti për fjalën, për urtinë, ndërsa tjetri për trimërinë. Pamjet, karakteret e sjellja përbëjnë përfaqësim autentik të përfaqësuesve të shqiptarëve, prandaj edhe të shqiptarëve. Këto shenja i kthejnë krerët në dinjitarë të provuar, prandaj në *model* që duhet të mësohet e të përsëritet. Vërtet, modeli është ideal, prandaj *i mundshëm*, si të gjitha modelet e propozuara. Kështu, më parë se dëshminë, Fishta thur ideologjinë, më parë se provën, e nënvizon projeksionin. Të gjitha veti të një idealisti të madh, d.m.th. edhe të një mësuesi të madh.

Mësimi për krerët e Lidhjes lidh ideologjinë, projeksionin e retorikën; kjo e fundit prodhon skema për të artikuluar e për ta mbajtur mend tekstin, meqë, kur kujtohet teksti e përsëritet, mbahet mend e përsëritet mësimi, madje përsëritet për t'u mbajtur mend. Ideologjia e kthyer në retorikë del e redukuar; projeksioni, i lidhur më fort me autorin, hapet në situata të idealizuara. Ndërsa, mësimi themelor i jep shqiptarët e të gjitha trevave,

muslimanë e të krishterë, të lidhur përballë *Mbretit* musliman të Stambollës e *Krajlave* të krishterë të Evropës, për të mbrojtur tokat dhe ekzistencën e tyre. Rrëfimi për krerët e lidhur të *Lidhjes* bëhet *porosi*, d.m.th. projektion, që rri në rrënjë të idelogjisë fishtiane të bashkimit të shqiptarëve, përtej dallimeve që kanë. Kështu, krerët e Lidhjes janë krerët e lidhur. Vërtet, ky është projektioni i veprës së Fishtës në tërësi, vepër që merr e jep jetë shqiptare të provuar e të idealizuar. Kurse, të përqendur, modeli ideologjik, retorik e poetik jepen në fjalën e Abdyl Fashërit, karakterizuar me fuqi të fjalës e të përfaqësimit. Ligjërimi i tij ka mitologji e arkeologji poetike shqiptare, si rrënjë të ideologjisë së Rilindjes, e cila është ideologji e krenarisë së etnisë, jep shembujt e qëndresës e të *rrnesës* dhe mbyllet si kushtrim qëndrese. Ky është fjalimi kryesor i tubimit të Lidhjes dhe lidh *ideologji e projektion* veprim.

VI

GJERGJI

Labuta e Malcis është projekti epik i Gjergj Fishtës, në krye të herës i menduar i lidhur me Gjergj Kastriotin - Skënderbeun, i cili shfaqet faqeve të veprës si një referencë e si kujtesë, ndërsa epi ka gjetur heronj të tjerë. Fishta, në shekullin e tij, kur shqiptarët në masë dërrmuese ishin muslimanë, në radhë të parë, kërkonte një hero për ta. Kjo është strategjia e ideologjia themelore e veprës së tij, e cila merr shenja të temës letrare e bëhet edhe mësimi themelor i saj. Ndërsa, Fishta, Gjergjin e bëri emër të zgjedhur për vete, të shërbimit (*rregulltarisë*) e të kulturës, në raporte motivimi e identifikimi total.

Siç, së voni, e provon studiuesja e Fishtës, Blerina Suta, Fishta gjatë studimeve, së paku sipas një relacioni të 25 marsit 1891, të firmosur nga Fra August Čengić, regjistrohej si: *Giorgius Silv(io) Fiscta*. Kështu, emri-dysh nuk ishte zgjedhja finale e Fishtës, por dilema e ruajtur për fund, kur Gjergj Fishta u bë emër *rregulltarie*. Kështu, përfundimisht fitoi *shenja* nacionale, emri i heroit nacional të shqiptarëve, si emër i zgjedhur i Fishtës, që, një ditë, do të vihej edhe mbi kapakun e epit të shqiptarëve, shkruar e botuar me emrin Gjergj, por pa kryeherin. Madje, një hero për veprën nuk gjendet, meqë ka heronj për këngë e për cikle, ashtu që

heronjtë të duken si variacione (letrare) të njëri-tjetrit. Vërtet, fryma e Lidhjes së Prizrenit, si kujtesë fillestare, do duhej ta çonte Fishtën te historia e Skënderbeut, për të shënjuar/projektuar rrënjët e trashëgimisë. Kjo duket në nënvizimet e shpejta bërë përmjet emrit Skënderbe e Kastriot, por Fishtës rrëfimi për Skënderbeun tashmë do t'i jetë dukur i largët. Shqiptarëve, të përthyer në religjione e krahina, duhej t'u jepeshin heronj për identifikim. Sprovat për epin ishin bërë më parë, qoftë edhe të lidhura me emrin e Skënderbeut.

Labuta e Malcís u projektua dhe u shkrua pasi ishin mbyllur veprat e mëdha të De Radës e të Naimit për Skënderbeun dhe për epokën e tij, ndërsa shqiptarët vijonin të jetonin krizat e mëdha të jetës nacionale. Fishta kërkoi e projektoi me durim e luciditet një vepër të madhe ideologjike, si *Labuta e Malcís*, por pa përjashtime ideologjike. Ai pa se duheshin heronj të tjerë, të lidhur me epokën, madje me ditët e tij, për të thurur, dhënë e për ta marrë ideologjinë e mësimin të veprës së tij. Duheshin ngjarje të afërta, të njohura e të ditura, për ta bërë të besueshme dëshminë e tij letrare dhe mësimin e tij të lexueshëm e të akceptueshëm. Edhe fakti bibliografik që vepra u ndalua, por njihej e dihej përmendësh, e provon se Fishta pati të drejtë dhe se projekti i tij u akceptua dhe u bë vepër e shqiptarëve.

VII

KANGA E NJOHJA

Por, çfarë njohim përmjet *Kangëve të Lidhjes*?

Historinë apo *përftyrën* e saj?

Njohim një *histori të pangjarë* (ndodhi), krejt autentike e totalisht universale. Por, këtu si kudo letërsisë, narrativat, përmjet njohjes, japin *mësimin letrar* të njohur si *mesazh* i veprës. Në këtë pikë lidhet *ontos-i* letrar i një vepre me *funksionin* e saj, i cili lakohet varësisht nga *statusi i tekstit*.

Tekstet, si ky i Fishtës, synimin e shënjojnë së pari në *rrafsh kategorial*, prandaj edhe *ontologjik*, meqë ngarkesa historike e gjinisë e shënjon rëndësinë kapitale të ngjarjeve të rrëfyera, qofshin të vërteta apo të imagjinuara. Epopeja, kënga e përballjeve heroike, kap situatat themelore të popujve, të identifikuar me përfaqësues, të cilët në vepër kanë status

të *heroit letrar*, ndërsa në jetën e gjallë, kur ngjarja ka ndodhur vërtet, kanë status *prijësi*. Nëse ngjarja lakohet drejt flijimit e humbjes së heroit, atëherë rrëshqitet në tragjedi e në fatalitet. Kështu, vërejmë se epi këndon triumfet, ndërsa tragjedia, së paku në një *variacion tematik* (Zhenet), pësimet e humbjet.

Kangët e Fishtës japin rrëfimin e madh të Lidhjes shqiptare, për të përballuar e ndaluar shpërbërjen e territoreve shqiptare; madje, japin lidhjen politike, të kryqëzuar me veprime e me beteja. Këtu hyjnë në lojë jo vetëm situatat konkrete, por edhe karakteri e tradita e shqiptarit, sepse, në fund, vriten e priten shqiptarët ndërmjet vete e në mes ndodhet një pasha i Sulltanit: krerët e Shqiptarisë që e kërkojnë dhe Avdullah Pashë Dreni i Gjakovës që nuk e dorëzon. Kjo është *situata* (e rrëfyer), ndërsa *mësimi* shënjohehet nga sjellja autentike shqiptare, e cila provohet e përqendruar në një situatë. Kështu, mësimi lidhet me situatat e *Lidhjes*, ndërsa thuhet për jetën shqiptare dikur e sot. Autorët e mësimëve të mëdha janë për sot e për nesër. E kaluara është prova e universalitetit të situatës autentike. Fishta këndon e ne mësojmë të mundshmen e *Lidhjes*, si pamje që do përsëritur: shqiptarët të lidhur rreth idesë së lirisë dhe tokave të tyre. Kënga thotë e shënjon, ndërsa mësimi merret me shenja të *njohjes letrare*, e cila është universale, prandaj monumentale.

Me këto shenja, a jep mësim Fishta edhe sot?

Këtu do duhej të merrnim (bashkë) pak *diskurs* të At Zef Pllumit, recituesit të vogël të *Labutës së Malcís* e njohësit autentik të saj, thënë e dhënë për ne në 100-vjetorin e botimit të blenit të parë të *Labutës së Malcís*:

“Por ka ndërrue sot moti e stina”!...

Epokë e kalueme, tepër e rrebtë, barbare e e mbrapambetun.

Sot, kjo kerthizëjashta, vasha e re shqiptare, nuk e gjen në poemë atë “princin blu” që i kërkon zemra. Na sot nuk u besojmë mâ marrive të vjetra. Kemi të rejat: duem horoskopin, fatin që na del ndër letra, në pëllambë të dorës o dikund në ndonjë fall. Sot kemi mitologjinë e re e cila, kemi besim të patundun, do ta bâjë të lumtun kët popull me telenovela të stërgjatuna, realiste, moderne.

Po! Jetojmë në këtë tokë jo vetëm me kambë, por edhe me mendët e kresës. Sot herojt e kobës janë VIP-at.

Nuk na dubet më as gjuha e jonë e vështirë e cila na ka izoluar gjithmonë gjatë shekujsh.

Dume botën e re!...

Okei!

Shkodër, 15. XI. 2005⁶

Ironi e hollë apo shënjim që na le pa shpesë?

Diskurs për kthjellim.

* * *

Çështja e *njohjes*, e lidhur me *kategorialitetin* e me *statusit e tekstit*, në rastin e një vepre letrare, e implikon edhe *autorin*. Vetë ky shënjim lë të kuptohet se *autori* është një çështje e ndërliqshme e letërsisë dhe e diskursit për të, kur kemi parasysh lidhjen e veprës me autorin/krijuesin e sidomos kur autori konceptohet dhe kërkohet si *subjektivitet letrar*.

Shkrimtari përherë është *krijues*, përballë historianit, i cili është *raportues* e *interpretues* faktesh e ngjarjesh konkrete. Ndërsa, trajtat e manifestimit të autorit në letërsi janë variante *ekzistence* e objekt kërkimesh ontologjike, fenomenologjike e poetike.

Autori këtu nuk është term që *skajon* autorin-empirik (Umberto Eko), as çështje filologjike e autorësi të *Kangëve të Lidhjes* e të *Labutës së Malcís*, por trajtë përfaqësimi të autorit në tekst, d.m.th. trajtën e *subjektivimit letrar* të tij.

Studiuesi Sabri Hamiti ka vërejtur se te Fishta trajta më e ndërliqshme e manifestimit të autorit në format lirike është ajo e *vetjes së dytë*, e figuruar në Zanën, e cila tek epi *Labuta* e *Malcís* herë është *vetje e dytë*, herë perspektivë fokalizuese e rrëfimit e herën tjetër personazh. Ndërsa, autori ndërhyr në tekst edhe drejtpërdrejt, me anë të komenteve, të cilat teknikisht (poetikisht) i takojnë narratorit e ideologjikisht autorit.

⁶ Po aty, ff. XL-XLI.

Komentet janë *metatekste* (Zhenet), të cilat e këpusin tekstin dhe vetë kthehen në interpretime të tij. Interpretimi i situatave dhe i ideve apo i situatave të lidhura me ide, kthehet në lexim ideologjik të tyre, në projeksione e propozime idesh dhe ideologjish. Komenti, si procedurë e si pozicionim, rri në bazën e *ideologjikës* së Fishtës, kur kjo konceptohet si metodë/sistematikë e ide të lidhura në një *rrjet* (ideologji). Ndërsa, vetë *ideologjika* e shënjon edhe metodën për ta lexuar *ideologjinë* e Fishtës.

Idetë, si *ideologjikë* apo si *ideologji*, na çojnë te njohja.

VIII

DOKUMENTI APO TREGIMI?

Kangët e Lidhjes na kthejnë te problemi klasik, prandaj edhe i përhershëm, i raportit të tekstit me të vërtetën (*aletheia*).

Ku ndodhet ajo e si thuhet?

Madje, kush e thotë të vërtetën?

A ndodhen në arkiva të vërtetat për personat e për ngjarjet?

A është dokumenti vërtet i tillë, *dokument*?

Dokument i apo tregimi?

Kështu hidhet hapi i parë në fushën e gjerë të *epistemologjisë*, për të diskutuar fuqinë njohëse të diskurseve, fuqinë për të dhënë të vërtetën apo të *krjimit* për ta thënë atë. Ndërsa, kur lidhemi për shembuj, çështja reduktohet për shpjegim, ashtu siç jepen prova, meqë shembujt janë provat më të mira. Një shembull të tillë përbën vepra e Át Zef Pllumit, dishepullit të fundit të Át Gjergj Fishtës për së gjalli.

Dijetari klasik e dinjtari i rrallë, Át Zef Pllumi, vetë një dëshmitar klasik i shekullit tonë, historinë e koncepton si një *tregim gojor* që duhet të shkruhet e të mësohet. Vërtet, në këtë hulli shtjellohet e gjithë historia klasike, e konceptuar dhe e shkruar si *tregim historik* e që nuk është shkencë, por *tregim dituror*.

Një tregim i tillë i njohur është ai i Marin Barletit për Skënderbeun, i konceptuar me të dhëna, tregime e përrshkrime. Historia e tillë, e parë në origjinaritetin e saj, është tregim për burra bujarë/fisnikë apo për ngjarje të mëdha e vendimtare për jetën e popujve, madje për ekzistencën e tyre;

i strukturuar në modele retorike; tregim moral e moralizues, meqë, përveç dëshmisë, do të japë edhe mësimin që buron nga ngjarjet e treguara.

Tregimi i tillë thuret me portrete të mëdha burrash bujarë dhe, në të vërtetë, ka shenjat e apologjisë. Në këtë frymë, vetë Pllumi nënvizon se: “historia e Shqipërisë është vetëm ajo që ka shkruar Marin Barleti për kohën e vet të lavdishme e mandej fatkeqe.”⁷

Në terma të tjerë, historia *skajohet* si e *arkivave* dhe e *traditës*; e para e konstruktuar, ndërsa e dyta e jetuar dhe e ruajtur si *kujtesë* e si *dëshmi*. Pllumi shënjon se historia e arkivave nuk i thotë të vërtetat në tërësi, meqë “kur e di njeriu se letra do të mbetet në arkiv për shekuj, atëherë mendon me i dhanë vedit jo vetëm të drejtën, por edhe lavdinë”.⁸ Ndërsa, tradita është krejt ndryshe: “Ata që i kanë pasë duert në brumë, ku gatuhej buka e politikës, nuk i kanë lanë të shkrueme sekretet, ose i kanë shkruar siç nuk janë, por aty mbrendë i brenë ndërgjegjia deri t’ia tregojnë dikuj sekretin e punës së tyne, ashtu siç ishte në të vërtetë. Kjo është tradita ose historija e vërtetë.”⁹

Pllumi vetë do të tregojë *Histori kurrë të shkrueme* (2006), histori gojore (gojëdhanore), faktet e të cilës janë të vërteta: “që kanë ndodhë e jo fakte që mund të kishin ndodhë”.¹⁰ Këtu vërejmë *skajimin* aristotelik të historisë, të lidhur me ato që kanë ngjarë e jo me ato që kanë mund të ngjanin dhe që e përbëjnë fushën e gjerë e më filozofike të letërsisë.

Historia, e bazuar te rrëfimi i fakteve, do të njohë jetën e gjallë e situatat ashtu si ndërtohen e si (për)jetohen, prandaj shënjon se jeta është e vërteta e jo dokumentet që duan ta normojnë atë. Në këtë pikë, jo vetëm që *tregimi historik* ndahet nga *historiografia* shkencore, por kësaj të dytës nuk i njihet statusi i dëshmuës së të vërtetave. Një tregimtar i tillë njih faktet gojore, të vërtetat, moralitetin e personit dhe rrëfimin e drejtë e të ndershëm. Këto provojnë moralitetin e thellë, me tregimin e motivuar e me logjikën që i lidh apo i zgjidh situatat e treguara. Ndërsa, nëse në rrëfimin e tillë përftohen veti të *tregimit letrar*, të natyrës diskursive, poetike

⁷ At Zef Pllumi, *Histori kurrë të shkrueme*, Shtëpia Botuese “55”, Tiranë, 2006, f. 469.

⁸ Po aty, f. 470.

⁹ Po aty.

¹⁰ Po aty, f. 471.

apo edhe ontologjike, është një çështje tjetër, krejt e veçantë në ndërliqësinë e saj dhe e pakapërcyeshme.

Historia e treguar si *fakt gojor* (gojëdhonor) apo si kujtime/dëshmi personale, d.m.th. si përvojë personale, nuk bëhet *gjenealogji* (Mishel Fuko), meqë është *tregim* e jo *analizë* teksti (në historinë e sotme). Historia e treguar është histori e sotme, ndërsa analizën e interpretimin i ka në trup, si përbërës strukturorë që merren me faktet e me ngjarjet e treguara. Kështu provohet klasiciteti i tregimit historik, si *tipologji* e si *vlerë* e trashëguar. Tregimi strukturohet mbi faktet gojore, provë për tregimin janë faktet, edhe këto veti të historisë së treguar që ndjek *traditën*. Kjo është historia tipike, e menduar që në krye të herës si *tregim* veprimesh të burrave fisnikë e ngjarjesh të rëndësishme.

Po gratë?

IX

E VËRTETA E LETËRSISË

Në këtë frymë diskutimi e duke patur në tavolinë veprën e Gjergj Fishtës, të tjera si ajo e krejt të ndryshme, a mund ta thotë një vepër letrare *të vërtetën e vërtetë?*

Përgjigja është: Po.

E vërteta që thotë letërsia është e vërteta e saj *e vërtetë*, madje e pangjashme me ndonjë të vërtetë tjetër.

Kështu relativizohet koncepti e pretendimi për të vërteta kategorike (epistemlogjike), meqë letërsia thotë të vërtetën e vet, të kapur në/me universalitet e të thurur si tekst (kulturë). Këtë të vërtetë nuk e nënkupton asnjë *diskurs* tjetër, prandaj ajo është aq autentike dhe, përnjëherë, universale. Letërsia është fushë imagjinimesh që thotë të vërteta e që jep njohje (universale). Duket që këtu e ka bazën leximi i veprave përtej një epoqe.

Po Fishta, a është autor për epokat?

Fishta, së pari, është *autor i rëndësishëm* dhe kjo kategori ka natyrë historike. Autorët e tillë janë *autoritete e përfaqësues*, të lidhur me tema të rëndësishme për kolektivitetin, me kategori tipike për *etni* e *ambiente*, të

kthyerë në *kode të mëdha*, që shoqërohen nga *narrativa të mëdha* dhe të veçuar me veprime të jetës nacionale. Këto veti shënjonë vetëm njërin faqe të veprës së Fishtës, ndërsa të vërtetat që thotë vepra shkojnë përtej lidhjes me *reagensin* e kthehen në mësim për shqiptarët.

Mësimi që jep *vepra letrare* është mësimi i një *monumenti* dhe vetë bëhet *monumentale*. Ndërsa, monumentaliteti është universaliteti.

Bibliografia:

1. Át Gjergj Fishta: *Labuta e Malcís*, Shkodër, 2006
2. Eqrem Çabej: *Poezia e Lasgush Poradecit*, Tiranë, 22.2.1929
3. Mehdi Frashëri: *Lidhja e Prizrenit dhe efektet diplomatike të saj*, Tiranë, 1938
4. Lasgush Poradeci: *Gjegj Fishta poet lirik, shkëmb i tokës dhe shkëmb i shpirtit shqiptar*, Tiranë, 1941
5. Eqrem Çabej: *Për gjenezën e letërsisë shqipe*, Shkodër, 1938/1939
6. Rugova: *Kab teoria*, Prishtinë, 1978
7. Marin Barleti: *Historia e Skënderbeut*, Tiranë, 1982
8. Aristoteli: *Poetika*, Prishtinë, 1984
9. Oliver Dykro, Cvetan Todorov: *Fjalor enciklopedik i shkencave të ligjëritit*, Prishtinë, 1984
10. Zherar Zhenet: *Figura*, Rilindja, Prishtinë, 1985
11. Umberto Eko: *Gjashtë udhëtime nëpër pyjet narrative*, Shkup, 1997
12. Michel Foucault: *Arheologjia e znanja*, Beograd, 1998
13. Gérard Genette: *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, 2000
14. Gérard Genette: *Essays in Aesthetics*, Lincoln and London, 2005
15. Sabri Hamiti: *Vepra 8 - Letërsia moderne*, Prishtinë, 2002
16. Mark Ndoja: *Kritika klasike dhe leksione greko romake*, Tiranë, 2003
17. Át Zef Pllumi, OFM: *Parathanje në Át Gjergj Fishta*, OFM: *Labuta e Malcís*, Shkodër, 2006
18. Át Zef Pllumi: *Histori kurrë e shkrueme*, Tiranë, 2006
19. *Át Gjergj Fishta*, Prishtinë, 2011

20. Kujtim M. Shala: *Epistemologjia e dytë*, Prishtinë, 2016
21. Peter Bartl: *Shqiptarët: nga Mesjeta deri në ditët tona*, Tiranë, 2017
22. Blerina Suta: *Hulumtime mbi veprën e Át Gjergj Fishtës*, Tiranë, 2018

Prof. asoc. dr. Anton Berishaj
Universiteti i Prishtinës “Hasan Prishtina”
Fakulteti i Filologjisë
Prishtinë

MIMESISI DHE METAFIKSIONI – PROZA E MARTIN CAMAJT

Abstract

In general semiotics, in linguistics, in discourse theories and in literary theories, the issue of referentiality, i.e. the relation of signs and sign systems, language and texts to the world/reality represents one of the fundamental theoretical issues. The relationship between fact and fiction in literature is also one of the fundamental theoretical issues that has attained a considerable importance in literary studies nearly from the very beginning of the field’s development. In this context, the theoretical paradigms arise from Platonian and Aristotelian concepts of *mimesis*. In semiotic analyses of literature, these have been transformed into the contemporary paradigm of *possible worlds* (Ronen 2004), or *alternative worlds* (Waugh 2001).

This study will be approaching this particular issue by taking into account contemporary theoretical perspectives related to *mimesis* (Halliwell 2002, Potolsky 2006) and *metafiction*, while maintaining a correlation to the theoretical foundations of the relations between literature/ the world, text / reality, fiction / fact, starting from the Aristotelian paradigm of *mimesis* up to the contemporary paradigm of possible / fictional / alternative / virtual worlds, which determine not only the philosophical idea of literary ontos, but also the implications in the poetic and the genre affiliation of literary texts. More specifically, this study examines the metafictional dimension of Martin Camaj’s fiction

(*Djella* 1958, *Rrathë* 1978, *Karpa* 1987), as one of the most distinctive models of 20th-century Albanian prose.

Key words: mimesis, fiction, possible worlds, metafiction, metanarration

Metafikcioni dhe metanarracioni

Metafikcioni, si nocion i disiplinës së narratologjisë, është relativisht i vonë – shfaqet në vitet '70 te Gass dhe Scholes (O'Donnell 2005, Currie 2013). Debatu teorik lidhur me të nuk është kufizuar vetëm në praktikat letrare (post)moderniste, por është parë edhe si një dimension struktural dhe autopoetik i romanit që nga Servantesi e këndeje (Alter 1975). Ky debat, në të vërtetë, është zhvilluar dhe zhvillohet intensivisht në kontekstin e paradigmës teorike konstruktiviste në dijet sociale dhe humane në dekadat e fundit, respektivisht në përpjekjet për shqyrtimin e premisave teorike të prozës artistike moderniste e postmoderniste.

Hutcheon (1980, 1) e definon metafikcionin si fikcion¹ mbi fikcionin, *që do të thotë fikcion që e përfsihin brenda vetes komentin mbi identitetin e vet narrativ dhe/ose lingvistikë*. Këtë tip të narrativës ajo do ta quajë *narrativë narcistike*, por duke e vënë në pah edhe dimensionin paradoksal të metanarracionit. Ndërkaq për Patricia Waugh *metafikcioni* është një term që i referohet “shkrimet fikcional, i cili me vetë-dije dhe sistematikisht e tërheq vëmendjen te statusi i tij si një artefakt për të shtruar pyetje lidhur me relacionin midis fikcionit dhe realitetit. Duke parashtruar një kritikë të metodave vetjake të konstruksionit, shkrimet e tilla jo vetëm që i shqyrtojnë srukturat fundamentale të fikcionit narrativ, por ato e hulumtojnë po ashtu edhe fikcionalitetin e mundshëm të botës jashtë tekstit letrar fikcional” (Waugh 2001, 2). E përbashkëta e këtyre përkufizimeve është theksimi i karakterit auto-refleksiv dhe auto-referencial të prozës metafikzionale, respektivisht *i kapacitetit të fikcionit për të reflektuar mbi kornizat dhe presupozimet e veta*. (O'Donnell 2005, 301).

Metafikcioni është parë nga disa teoricienë si nocion i përafërt, por megjithatë relativisht i ndryshëm, me *metanarracionin*. Kështu Neumann dhe Nünning këto dy nocione i koniderojnë si *terma ombrellë që shbenjojnë thënie të vetë-refleksive, respektivisht komentet që i referohen diskursit më parë se fabulës (historisë)*. Edhe pse ata janë të ngjashëm dhe shpesh përdoren në vend të njëri-tjetrit,

¹ Nocionin *fikcion* do ta përdorim në këtë studim si sinonim për *prozën artistike*, si *terminus technicus*, por edhe për arsye se nga ai derivon, midis tjerash, edhe nocioni *metafikcion*.

këta terma duhet dalluar: metanarracioni u referohet refleksioneve të narratorit mbi aktin ose procesin e narracionit; metafiksioni ka të bëjë me komentet mbi fiksionalitetin dhe/ose natyrën prej konstruktiv të narracionit. (Neumann & Nünning 2009, 204). Sipas tyre, metafiksionaliteti e vë në pah fiksionalitetin e narrativës, respektivisht *kapacitetin e fiksionit që të reflektojë mbi statusin e vet si fiksion dhe kështu u referohet të gjitha thënieve vetë-refleksive që e tematizojnë fiksionalitetin (në kuptimin e referencës imagjinare dhe/ose natyrës prej konstruktiv) e narracionit*. Më anë tjetër, metanarracioni i përfshin *ato forma të narracionit vetë-refleksiv në të cilat aspekte të narracionit janë adresuar në diskursin narratorial*. (Neumann & Nünning 2004). Gerald Prince do t'i quajë *shenja metanarrative*, të cilat u referohen kodeve të ndryshme narrative (kodit simbolik, hermeneutik etj.), d.m.th. funksioni i tyre parësor është ai organizues dhe interpretativ i tekstit narrativ. Sipas tij, ato përfaqësojnë një *program për dekodimin* e tekstit. “Me fjalë të tjera, ato pjesërisht shpërfaqin se si një tekst i dhënë mund të kuptohet, si do të duhej të kuptohet dhe si dëshiron të kuptohet”. (Prince 1982, 125). Të dyja këto qëndrime këto kategori i shohin më shumë si funksione diskursive dhe strategji fiksonale, në nivele të ndryshme të tekstit narrativ, sesa si kategori gjenerike.

Hutcheon e propozon një klasifikim dyshtresor të metafiksionit: **metafiksioni diegjetik**, *i vetë-dijshëm për proceset narrative vetjake dhe metafiksioni linguistik*, *vetë-refleksiv, që e demonstroi vetë-dijen si për kufizimet, ashtu edhe për fuqinë e gjubës së vet*. (Hutcheon 1980, 22-23) Por, sipas saj, secili nga këto dy modaliteteve mund të shfaqet në dy forma, të cilat i definojnë si *forma të hapura dhe të mbyllura* të narracionit narcisist, siç e quan ajo metafiksionin në përgjithësi. Forma e hapur karakterizohet nga tematizimi eksplícit brenda “fiksionit”, qoftë nëpërmjet alegorisë së intrigës, metaforës narrative apo komentit narratorial. Këtu mund të hyjë edhe (vetë)parodia metafiksionale e shfaqur në trajtën e procedimit të defamiljarizimit (*ostranenie*, siç e quanin formalistët rusë). (Hutcheon 23-24) *Te format e mbyllura*, vetë-refleksioni është implícit, respektivisht ai është *i strukturuar, i përbrendësuar brenda tekstit*. (Hutcheon 31) Këtë formë ajo e sheh të realizuar në nivelin diegjetik, por edhe si rimodelim parodik edhe i strukturave zhanrore, siç janë 1. *rrëfimi detektiv* (i bazuar te modeli i enigmës), 2. *fantazia*, e cila e “detyron lexuesin të krijojë një botë fiktive

imaginare të veçuar nga ajo empirike në të cilën ai jeton” (të tilla mund të konsiderohen, do të thosha, disa nga *botët fiktive* të Camajt), 3. *struktura e lojës* dhe 4. *erotikja*, e cila shfaqet si në nivelin e tematizimit të dëshirës dhe pasionit brenda vetë tekstit dhe në relacion me vetë tekstin nga pozicioni i autorit dhe lexuesit. Mund të thuhet se këto moduse dhe forma specifike të metafiksionit mund të hasen në të njëjtën vepër, natyrisht në përmasa të ndryshme dhe me konfigurime specifike.

Metafiksionin modernist dhe postmodernist e bën të veçantë roli specifik i lexuesit, i cili shkon përtej funksionit të tij aktiv dhe kreativ, siç e definonte Iseri (Iser 1974). “Në metafiksion lexuesi ose vetë akti i leximit shpesh bëhen pjesë e tematizuar e situatës narrative, të cilit *i njihet funksioni bashkë-prodhues*” (Hutcheon 1980, 37). Në të vërtetë, sipas Hutcheon, barazimi dhe njësimi i akteve të leximit dhe shkrimit është një nga arsytet që metafiksionin modern (postmodern) e veçon nga vetë-dija romaneske e mëparshme. (27). Por, ky rol dhe funksion i ri i lexuesit, përveç faktit që i përcakton modalitetet strukturale të vetë teksteve metafiksionale, hap edhe çështje të tjera fundamentale të natyrës së fikSIONIT, në njërën anë, dhe relacionit me kategoritë e *poiesis*-it dhe *mimesis*-it, në anën tjetër.

Metafiksioni, mimesisi dhe botët e mundshme

Në kontekstin e metafiksionit, statusi ontologjik i fikSIONIT letrar është parë në mënyrë specifike edhe në relacion me mimesisin platonian e aristotelian, por edhe me paradigmen realiste. Në historinë e gjatë të nocionit *mimesis*, sipas Halliwellit, janë përvijuar dy konceptione të tij: *ideja e mimesisit si angazhim për të paraqitur dhe ndriçuar botën, e cila është (pjesërisht) e qasshme dhe që mund të njihet jashtë artit dhe brenda normave dhe kushteve të të cilit arti, prandaj, mund të testohet dhe gjykohe; e dyta është ideja e mimesisit si krijues i një heterokozmosi artistik të pavarur, një bote më vete, por që ende mund ta përmbajë një lloj të “vërtete” (...) lidhur me realitetin si të tërë* (Halliwell 2002, 5). Edhe koncepti i dytë mund të konsiderohet si derivim nga koncepti aristotelian mbi dimensionin kognitiv të mimesisit dhe ndërlidhja e këtij nocioni me *kategorinë aletike të së mundshmes*. Në kuadër të këtyre

alternativave duhet parë jo vetëm koncepti i hershëm e Proklit mbi *mikrokozmin letrar* (Coulter 1976, 95 et passim), por edhe i Hutcheon, e cila metafiksionin do ta konsiderojë si “mimesis i procesit”, për dallim nga “mimesisi i produktit”, të cilin ia atribuon prozës realiste dhe “iluzionit realist”. “Mimesisi si proces”, në të vërtetë, do të duhej të implikonte vetë aktivitetin poetik-krijues, ku, sipas Ricoeurit, relacionet autor-tekst/fiksion-lexues pleksen në triadën formatizuese prefigurim-konfigurim-rifigurim, jo vetëm të veprimit në kuadër të inteligjibilitetit të intrigës (Rocoeur 1983), por (do të thosha) të tërësisë së botës fikzionale dhe modaliteteve strukturale të diskursit letrar.

Por, për shumë autorë dhe teoricienë të metafiksionit: “I gjithë fikcioni letrar duhet ta konstruktojë ‘kontekstin’ në të njëjtën kohë që e konstrukton ‘tekstin’, nëpërmjet proceseve krejtësisht verbale. *Deskripsionet (përshkrimet)* e objekteve në fikcion janë njëkohësisht edhe *kreacione* të atyre objekteve” (Waugh 1984, 88). Në të vërtetë, Waugh këtu vetëm sa e përsërit dhe rikonfirmon një nga premiset bazë të paradigmatës konstruktiviste të parashtruar nga William Gass lidhur me metafiksionin, që ndoshta më së miri mund të veçohet në formulimin: “Nuk ka deskriptione në fikcion, aty ka vetëm konstruksione” (Gass 1970, 17).

Paradigma konstruksioniste shfaqet në mënyrën më konsekuente në kornizat e teorisë të *botëve të mundshme* apo ‘botëve alternative’ dhe mbi një semantikë që mbështetet te presupozime specifike ontologjike, në shikim të parë thjeshtëzuese dhe reduksioniste. Kështu, për Dolezhelin, “të ekzistosh realisht do të thotë të ekzistosh pavarësisht nga përfaqësimi semiotik; të ekzistosh fikcionalisht do të thotë të ekzistosh si një mundësi e konstruktuar me mjete semiotike. Me fjalë të tjera, botët fikzionale janë një lloj i veçantë i mundësive, të cilave u atribuohet ekzistenca fikzionale” (Doležel 2008, 154). Edhe për Waugh *fiksioni letrar është vetëm një realitet verbal, ai e konstrukton nëpërmjet gjubës një botë imagjorative që e ka, brenda premisave të veta, statusin e plotë referencial si një botë alternative në raport me botën në të cilën jetojmë. Thëniet fikzionale ekzistojnë dhe e kanë 'të vërtetën' e tyre brenda kontekstit të një 'bote alternative', të cilën ato e krijojnë gjithashtu* (Waugh 100).

Sipas Dolezhelit, fuqia e tekstit që të përftojë një ekzistencë fikzionale arrihet nëpërmjet procedimit të *autentifikimit*, proces në të cilin

krijohen *faktet fiksjonale* me një *akt ligjërimor letrar të thënë në mënyrë fatlume*. Kështu ai e zgjeron fushën semantike dhe operative të teorisë së Austinit dhe Searlit mbi *aktet ligjërimore*, duke konstatuar: “Performativët mund të sjellin ndryshime më pak a më shumë të rëndësishme në botë, midis të cilëve ndryshimi më radikal është krijimi ose asgjësimi i një bote. Fuqia e autentifikimit të tekstit fiksjonal, aftësia e tij për të krijuar botë fiksjonale, është një lloj e veçantë i fuqisë performative” (Doležel 155). Ky autentifikim, ndërkaq, realizohet nëpërmjet konvencash zhanrore dhe mund të jetë *autentifikim i dyfishtë (ku tekstura narrative ndërtohet nëpërmjet këmbimit të pasazheve në vetën e tretë /Er-form/ me dialogët dhe monologët e personave fiktivë)*, apo *autentifikim gradual* (që realizohet nëpërmjet *Ich-formës* dhe *Er-formës së subjektivizuar*) (Doležel 157 et passim).

Por, kur bëhet fjalë për metafiksionin, Doležel merr qëndrim kontradiktor, duke e konsideruar *zhveshjen e procedimit* (si një nga premiset teorike të letrarisë të formalistët rusë) një nga faktorët e vetasgjësimit të rrëfimit/narracionit.

“Në narracionin vetë-zhveshës – të njohur përgjithësisht me emërtimin metafiksion – akti i autentifikimit anulohet me ”zhveshjen” e tij. Të gjitha procedimet e krijimit të fiksjonit paraqiten hapur. Rrëfimi vetë-zhveshës është manifestim radikal i fuqisë së letërsisë që të gjenerojë kuptime të reja duke u krekosur me themelet e veta të fshehura konvencionale. Në rastin paradigmatic të metafiksionit, teksti e konstruktin njëkohësisht edhe botën fiksjonale edhe rrëfimin për konstruktimin e tij...” (Doležel 170). Ky qëndrim bazik do e shpjegojë te konkludimi edhe më i prerë: “Rrëfimet vetanuluese e simulojnë teksturën narrative, por nuk mund ta themelojnë ekzistencën fiksjonale, as t’i konstitudojnë faktet fiksjonale. Ato i minojnë vetë themelet e krijimit të fiksjonit, duke krijuar konstrukte që qëndrojnë pezull midis ekzistencës dhe mosekzistencës fiksjonale” (Doležel 171).

Kjo apori logjike buron, siç duket, nga mbivendosja dhe ngatërrimi i konceptit të *botëve të mundshme* në fushën e filozofisë dhe logjikës modale, në njërin anë, dhe kuptimit që këtij nocioni i atribuohet në studimet letrare në fushën e *botëve të mundshme/aletrnative/ fiktive*. (Ronen 1994, 74) Për pasojë, Doležel metafiksionin (posaçërisht metafiksionin

postmodernist) do ta vendosë në kornizat e *botëve të pamundshme*. Nëse kjo vlen, deri diku dhe nëse nuk merren parasysh procedimet tipike të *travestisë, ironisë, parodisë etj.*, për *metafiksionin e hapur (eksplisit)*, kurrësi nuk mund të ketë vlefshmëri për *metafiksionin e mbyllur (implicit)*. Sidoqoftë, nëpërmjet ekspozimit të *paradoksit kreacion/deskripsion*, sipas Waugh, “tekstet metafiksionale vënë në dukje se fikcioni letrar nuk mund ta imitojë kurrë ose ta ‘përfaqësojë’ botën, por gjithnjë i imitojnë ose ‘përfaqësojnë’ diskutet, të cilat më anë tjetër e konstruktojnë atë botë” (100), për pasojë *konstrukti i tyre lingistik i evokon gjithnjë në mënyrë implicite kontekstet e jetës së përditshme*. Meqenëse, paralelisht, romani metafiksional e vë në sprovë vetë formën e romanit në vetvete (duke e ‘vendosur rezistencën e vet *brenda tij*’), pra duke e konstituuar ‘*parole* individuale kundrejt *langue* (kodeve dhe konvencave) të traditës romaneske, diskursi i tij mund të shërbejë edhe për një kritikë sociale potencialisht konstruktive (Waugh 12). Duke mos i mbështetur ideologemat e mëdha ideologjike/estetike, proza metafiksionale me formën e saj autorefleksive në të vërtetë përfqëson një opozicion estetik dhe një mundësi të re për etikën diskursive.

Metafiksioni i hapur – “Djella” e Martin Camajt

Parimi themelor mbi të cilin modelohet teksti i “Djellës” është *parimi i papërcaktueshmërisë (indeterminimit)*, i cili do të shtrihet në të gjitha nivelet bazike të poetikës së saj, si: a) papërcaktueshmëri zhanrore, b) papërcaktueshmëri ontologjike e gjithë botës fiktive dhe c) papërcaktueshmëri formale e vetë teksturës.

Që në vitin 1958 (në vitin që vepra “Djella” u botua për herë të parë), *lexuesi* i saj Ernest Koliqi, natyrisht i prirë edhe nga vetë pohimet metafiksionale të ich-narratorit, do t’i vërë në spikamë disa nga papërcaktueshmëritë themelore të veprës së Camajt.

Rromanx apo dituer poetik? Çanësimet e veprave vërtë origjinale janë përherë të vishtrira. Auktori, pa u kujdesue për gjinjt letrare dhe tue lânë mbas dore mësimet e marruna në shkollë, e derdh landën në një kallep sui generis. Kjo tregon se, i rrembyem prej diçkahit të përmbërdëshem qi don të shpërtheje jashtë, kalon sipër modeleve të zakonshme edhe i shtjellon mendimet e ndiesit në trajtën mâ t’udobët dhe

të vetvetishme. Nuk lodhë menden për teknikë tregimtare. Argumenti i vlon në shpirt dhe lirohet prej tij tue perdorë herë prozën herë vargun. Natyrisht edhe proza, shpesh, ndiehet se është mbarsue me poezi. Por, tue e shqyrtue imët tekstin, vrehet se në prozë ai paraqet përshkrimet veriste me një çiltëri guximtare dhe shfaqë mbresa e gjikime të mprehta dhe herabërë të përshkueme nga një dell pesimizmi, mandej në vjerrshë ep një synthezë hyrike, ku shfren e fisnikobet idhnija e zëmres së turbullueme. Vargjet janë si ushtima e ambël-sueme e ngjarjeve disi të zymta qi përbajnë t'endemen e tregimit. (Koliqi 2010, 20)

Përtej intuitës së jashtëzakonshme të Koliqit, e cila ia bën të mundur edhe konstatimet antimimetike dhe gati anticipuese të teorisë së botëve të mundshme fiktive në variantin e mëvonshëm shpjegues të Ekos (si: “Camaj në pak faqe krijon një botë të vogël qi vuen e gzon para sÿve tonë”), mund të konstatohet se Camaj, përkundrazi, jo vetëm që “nuk lodhë menden për teknikë tregimtare”, por në vazhdimësi nëpërmjet narratorit dhe “personit fiktiv”, Bardhit, e realizon dimensionin vetë-refleksiv, metanarrativ dhe metafiksional të tekstit të tij.

Urëfimi në tekstin e Camajt i nënshtrohet autentifikimit të dyfishtë. Korniza narrative e romanit² “Djella” krijohet nga *narratori anonim në vetën e tretë*, i cili me diskursin e tij i paraqet entitetet që, sipas Dolezhelit, ‘*eo ipso* autentifikohen si fakte fiksonale’ (Doležel 157):

Natë. Shiu kishte pushue para një gjysmë ore. Nga pullazji cirkosbin vetëm pikë. Dy mësuesit e shkollës fillore të fshatit të Ndërsanës rrijnë para llampës me voj guri ashtu si para një shkulli, varë në mur mbi tryezën e vrashtë, dy krena, një e bardhë e tjetra e zezë, Bardh Qerreti e Blerim Bushli. Në atë dritë fytyra e Bardhit mbulohet gjithnjë me hije të randa, ndoshta për shkak të rrudhave të shumta, si të njeriut para vendimesh të vështira. Matet e rri ndërduzash a t'i tregojë apo jo kolegut të ri diçka për ngjarjet në vjetët e para në Ndërsanë, para shumë kohësh.

Bardhi nuk është i pajisun me cilësi dalluese prej tregimtarit, sidomos kur flet për vete të cilin epsbet, gabime në rrethana të pakontrollueme prej askuj e kanë rrotullue pa dhimbë nëpër këtë botën tonë të vogël, si për lojë, pa dëfrye askend. Këtu qëndron pyetja: kë defron tregimi i tij? E nëse nuk e argton Blerimin ngjarja, a ka ndoj përfitim

² Camaj në *Parathanje e botimit të dytë* (1991/1994) gjenerikisht do ta përkufizojë si *roman*, përkundër dyzimit të ich narratorit midis *romansës* dhe *poemës*, i cili do t’i shërbejë edhe Koliqit si premisë interpretuese (“*Rromanx apo ditur poetikë?*”).

nga përvoja e ndalun pezull në kujtesën e Bardhit. Andaj shikon me sy të dyshimtë fletoren e shënimeve mbi tryezë sepse në të përmbledhej thelbi i përjetimeve të një vjeti. (Camaj 2010a, 29-30)

Duke e përkufizuar Bardhin si një narrator *jo të besueshëm*, i cili *nuk është i pajisun me cilësi dalluese prej tregimtarit*, Camaj e vë në dyshim edhe vetë-dijen kritike të instancës kryesore narrative. Por, në të njëjtën kohë, ai ia atribuon ich-narratorit një vetë-dije autorefleksive poetike, bashkë me dyshimin për kompetencën vetjake: *Kam rá në mendime si ta quaj këtë vepër, poemë apo romansë?* (Camaj 79) Në të njëjtën kohë loja e dyfishtë metafiksionale vazhdon në *diskursin kritik* të Bardhit:

Ndija e vetes në labirint m'a përforconte bindjen se kisha lindë për të ecë rrugëve të posaçme të jetës. E kështu ia nisa të qes në letër mendime e ndiesi, ashtu si vishin. Mâ vonë qesh i shtrënguem të vërtetoj se shllimet që gufoshin meje, delshin të shkëputuna dhe deri sa bishin në letër shndërroheshin në avull. Në zemër mbeste tytësia që e ndiejnë të gjithë ata që përziejnë të saktën me trillime të fantazisë. Thjesht shkrimtar, jo poet s'dosha me qenë: me qenë romancier ishte njëlloj si me u bâ kronist i një epoke që nuk ekzistonte. (Camaj 31-32)

Këtu ich-narratori e konfirmon intencën e autorit të shtruar në *Parathanje e botimit të dytë* (1991): *Me qëllim theksobët dështimi, fragmentarizmi e papërsosja.* (Camaj 28) Në të njëjtën kohë e konfirmon përcaktimin gjenerik të autorit për veprën *Djella si roman*, por, siç e kemi parë tashmë, edhe duke e vënë në pikëpyetje këtë intencë zhanrore. Nëse mund të thuhet se *funksioni i konvencave zhanrore në thelb duhet të vërtetojë kontratën midis shkrimtarit dhe lexuesit që pritje të caktuara relevante të bëhen operative dhe ashtu të krijojë edhe përshtatjen (me) dhe shmangjen nga modalitetet e pranuar të inteligjibilitetit...* (Culler 2002, 172), vënia në pikëpyetje e këtyre konvencave nga vetë narratori/autori e vë në sprovën e pasigurisë dhe të papërcaktueshmërisë këtë 'kontratë', duke e vënë lexuesin në një pozitë krejtësisht të re në raport me pozitën e presupozuar 'tradicionale' të tij.

Kështu, konstituimi gjenerik i tekstit i nënshtrohet modelimit të dyfishtë: më një anë krijimi i formës – 'romancës' dhe shkatërrimi i formës – 'fragmentarizimi', më anë tjetër. Ky *fiksion i formës*, respektivisht *fiksion i orientuar estetikisht* (Scholes 2013, 28) do të marrë trajtën edhe të një *përgjigjeje kirurgjikale të parodisë*, siç do ta quante R. Scholes. *Metoda e parodisë:*

kreacioni plus kritika (Waugh 68) e përshkon tejtejtë prozën artistike të Camajt. Te *Djella* shfaqet në trajta eksplicite:

Më ka dalë gjumi në dy mbas mjesnate. Kam rá në mendime si ta quej këtë vepër, poemë apo romansë?

Përkënaqesha në vete jo aq se qitsha në letër vargje mbas vargjesb, po sepse ato mbâshin nga ndiesi që ushqesha për Djellën. Tue mos u dhanë dalë këtyne ndiesive të turrshme, mâ vonë thashë se arti ish tue humbë edhe tek unë përparsinë kundrejt landës reale, stofit letrar, që unë trajtosha. Si shembull negativ, kisha parasysh disa letrarë të kobës për të cilët landa që trajtoshin e hymnizimi i saj (figura e udhëbeqësit, bie fjala) bâhej pjesë thelbësore e veprës letrare.

Pyetsha veten, a jam artist apo dashnor i fshehtë i një fshatarje të pagdhendun. A ka drejtpeshim mes pjesëve përbamse në këtë romansë? (Camaj 79)

Laboratori krijues i narratorit, që zë fill me *fletoren e shënimeve*, e cila më pas do emërtohet si *fletore vargjesb* (figurë kjo tipike metafiksionale, ku zakonisht autori/narratori na shfaqen si 'redaktues' të një dorëshkrimi të gjetur, por që te Camaj merr attribute procesuale kreative), parashtrohet në mënyrë më analitike te kapitulli IX:

Të qenunit e një vajze, mollë grindje e një xhelozie të fshehtë, më dha shkas me zhvillue prijen time letrare. Mora shënime rreth motivit në vete, qita në letër skica mbi kapërthimin e ngjarjeve, strategjinë e tekstit, si gërshtohet, për shembull, e paprituna në rrethin e ngjarjeve që pritet se mund të ndodhin... (Camaj 67)

Më anë tjetër, papërcaktueshmëria ontologjike e botës fiktive është e lidhur ngusht me papërcaktueshmërinë epistemologjike që projektohet në gjithë strukturën diegjetike e fiktive të tekstit. Kjo realizohet nëpërmjet dysisë para të cilës vendoset lexuesi (por brenda së cilës është i pozicionuar edhe narratori) – 'botës së mundshme reale' dhe 'botës së mundshme onirike'.

Kështu, në pasazhin e parë ku, Bardhi, ich-narratori e krijon kornizën e vet (të dytë) të botës fiktive, 'bota reale' dhe 'bota fiktive' rrëshqasin në njëra-tjetrën:

Kam pas kohë në vjetet e para këtu t'ua vë veshin shndërrimeve të motit, këtu në vetmi. Ata çka ngjante jashtë, mue këtu brendë më shqetësonte, më tingllosbin veshët dhe tretsba në andrrime. Më treste gjumi dhe zgjohesha gjithmonë nga andrrimet, jo prej gjumit... N'agim kur zgjoheshin frymorë e njerëz, më kapte gjumi i thellë...

(Camaj 30), duke e vendosur burimin zanafillor të botës së tij fiktive në *natë*, pikërisht aty ku edhe er-narratori autoritativ e pozicionon burimin zanafillor të botës fiktive. Kështu, gjithë entitetet fiktive, edhe Djella e Curri, shfaqen si përftesa ëndërrimi (*reverie*) dhe ëndrre (qoftë ajo edhe një *daydreaming*, një gjendje mirazhi a halucinacioni: *Për ngjarjen e andrrueme me sy çelë, për Djellën e Currin, kam vendosë të shkruaj një romansë.* (Camaj 72)

Për narratorin jo vetëm shtëpia ku jetojnë entitetet fiktive është një topos ku zhvillohet procesi kreativ, pra edhe ëndërrimet dhe ëndrrat e Bardhit (*votra ishte burim andrrimesh*), por edhe vetë teksti letrar është një strukturë e tillë onirike:

Kjo ásht shtëpia e andrrave të mia... (Camaj 78)

Për më tepër, në këtë lojë të shumëfishtë papërcaktuesmërie shpërbëhen edhe strukturat standarde kronotopike – si kusht i konstituimit të botëve të mundshme (edhe fiktive) - dhe vetjet fiktive dalin nga struktura kronotopike:

Unë e vasha maje gishtash dolëm

për jashta dhe humbëm në kohë. (Camaj 65)

Në të vëtetë, kalimi nga hapësira në kohë shënon *dimensionin e katërt* të botës alternative të Camajt.

Edhe në relacion me *lexuesin e dramatizuar*, ose lexuesin *intradiegetik*, ku akti i leximit bëhet diegjetikisht funksional (Hutcheon 142), loja e papërcaktueshmërisë midis vetjeve fiktivi- narratorit-lexuesit fiktiv dhe autorit – fiksionit dhe realitetit - dhe projektimit të dyfishte reciprok të tyre, romani *Djella* përfaqëson një rast specifik. Aty narratori (Bardhi) dhe lexuesi (Blerimi) përfaqësojnë *alter-ego* të njëri tjetrit në botën fiksiionale, apo të vetë Camajt, 'autorit real'.

“Për të mos lanë asgjá pezull, në një rast tjetër trillova diçka, pa lajme të sakta se si sosi fati i Djellës. Doli diçka që nuk i avytej kurrkund ngjet të vërtetës. Krijimi im letrar ka diçka fragmentare në vetvete dhe për këtë fajin e ka koha jonë, edhe ajo fragmentare, aritmike në rrjedhën e vet. Koha na u sëmue mun në zemër nga ngjarjet që ndoqën. Pra, një kohë e tillë ishte kundër vetjes, njerëzve si unë e ti. Andaj tregimi im deri në këtë pikë i ngjan njaj sheqe të mbyllun: diçka ishte mbrendë që do të piquej dhe vetvetiu shpërbente përjashta, por koha që jetoshim ishte pothuajse e pa stinë, pa verë! Si dreqin nuk e kupton!” u acarue treguesi.

“Mbrenda lëvores së vet pritkan herojtë e poezisë sate – tha i riu tue i ra me dorë kokës së vet. – Këtu mbrenda rrashtës sate pritka Djella dhe kushdi tjetër... Për të çá ashtin.”

“Sikur ta çashin vetvetiu, këtë do ta qeshim lindje. Tash vetjet e problemet tona rrabin shkelma si kërbhini në barkun e s'amës, qesin kushtrime.”

Një kushtrim të tillë, vijoi Bardhi, e paska qitë edhe Djella. (Camaj 136)

Këtë lojë të shumëfishtë metafiksionale e thekson edhe më shumë *autori real*, Camaj, i cili (te *Parathanje e botimit të dytë*) mu si narratori fiktiv, Bardhi, do ta tematizojë 'strategjinë e thurjes së veprës', e cila për të 'qëndron si nye e pazgjidhun në vargun e veprave në prozë që ndoqën, shegë e mbyllun së cilës i ka plasë vetëm lëvorja!'. (Camaj 28)

Procesi i krijimit dhe i leximit te *Djella* shpesh unifikohen, pra dalin përtej modelit standard metafiksional, ku *lexuesi ose vetë akti i leximit shpesh bëhen pjesë e tematizuar e situatës narrative* me funksion bashkë-krijues (Hutcheon 37):

Njëherë tue kalue Drinin kambë, më rá në një fletorja. Kam lëshue të gjitha rraget tjera dhe i kapa vargjet e mia në kulmin e rrymës. S'ma zën besë? Fletë për fletë kur dola në vá i kam terë poezitë në diell. Shiko si janë të përtrime me lapcë, e nësa i përsbkosha, i kam lexue me shije për ngadalë. Përjetova atë kënaqësi që ndihet kur lexohet për së pari herë një libër tërbeqës. Si mos qenë ato vargje të mia! Tue u lá në Drin, nuk u áshtë rritë as mëngue vlera vargjeve. Unë jam përkënaqë në to vetëm sepse më lidhshin me vjetin, me ditët, orët e përjetueme. Çdo rresht vlen si çels që zhdryn derën e së kaluemes sime, hap një horizont të shndëritun nga rrezet e mbrame të diellit. (Camaj 36) Ky fragment i alegorisë metafiksionale jo vetëm që na i risjell në trajtë figure intertekstuale biografemën e Budit dhe paratekstet poetike të tij, por edhe motivin e përmbysur të barkës që lundron, toposit që përfaqëson figurën e vetë krijimit letrar. Sipas Curtiusit: “Poetët romakë rëndom e krahasojnë krijimin e veprës letrare me udhëtimin në det [...] Poeti epik lundron me një anije të madhe përtej horizontesh të largëta të detit, poeti lirik me një barkë të vogël nëpër lumë.” (Curtius 1971, 136). Rënia e dorëshkrimit /fletores/ me poezi në Drin /lumë/ e transformon toposin e lashtë – duke e modeluar procesin krijues në kufi të bërjes/krijimit dhe zhbërjes/shkatërrimit, duke e vendosur në një hapësirë liminale të papërcaktuar. Me këtë topos ndërlihdhet dhe ideja e

Camajt se *Djella* është një 'shegë e mbyllun' që paralajmëron veprat në prozë të mëvonshme të tij, e cila sikur e merr konfirmimin edhe te figura diskursive intradiegetike – se *Djella*, pas ikjes së saj, do 'të ketë zanë vend buzë detit', me çka shenjohet/anticipohet *gjerësia epike* e veprave të tij të mëvonshme – romaneve *Rrathë* dhe *Karpa*. Ky topos i transformuar vendoset në qendër të transformimeve semantike të romanit *Djella*:

Djella = objekti i dëshirës/pasionit

objekti i dëshirës/pasionit = poezia/letërsia.

Largimi i Djellës 'me kamion' mund të lexohet si një implikaturë tekstuale/intertekstuale ironike/parodike e shumëfishtë: → si reifikim i ëndrrës së dashurisë – dhe tiparit themelor të *romancës* si zhanër, → si ironi/parodi intertekstuale me produksionin letrar/filmik të realizmit socialist, apo edhe → si autoironi/autoparodi e narratorit me *dramën e pasionit* – dhe 'dramën' e botëkrijimit prozaik/poetik në procesin e modelimit letrar. Prandaj edhe pyetja e lexuesit intradiegetik, Blerimit, “E po *Djella*! Si mbaroi puna e saj?”, është në të vërtetë një pyetje fundamentale që i prek të gjitha këto nivele kuptimore /dhe të tjera të mundshme/ të tekstit të Camajt – duke përfshirë aty edhe funksionin aktiv të lexuesit, si një nga funksionet primare të tekstit të tij. Kështu krijohet iluzioni i distancës së brendshme intradiegetike – brenda vetë botës fikzionale – duke e krijuar një çarje të brendshme dhe duke krijuar iluzionin brenda vetë botës fikzionale dhe niveleve të ndryshme të saj, si dhe mbi kufirin midis fiksonit dhe jetës, faktit dhe fiksonit, artit dhe jetës.

Te Camaj vetë-dija gjuhësore është gjithnjë në qendër të vëmendjes së metafiksonit/narcisizmit lingustik. Te *Djella* shfaqet në trajtën e tij të hapur, ku tekstura dhe modalitetet semantike/konotative marrin formë të dyfishtë – si teksturë e prozës (me një dimension të theksur lirik) dhe e poezisë (me shtresime të theksuara narrative), si diskurse metonimike dhe metaforike, të cilat po ashtu krijojnë një strukturë të dyfishtë narcistike – ku diskursi prozaik/metonimik rezulton në diskursin poetik/metaforik dhe njëkohësisht ky i fundit përfaqëson një dikurs të kondensuar dhe të transformuar të të parit. Projektimi i dyfishtë dhe reciprok i këtyre dy diskurseve e bën unik metafiksonin e Camajt.

Metafikcioni i Camajt te romani *Djella* shtron edhe probleme fundamentale të etikës diskursive e letrare. Poezia – *kejo rregulluese e kohës* – (për Camajn e ka vlerën e nocionit *Dichtung* nga poetika gjermane) te *Djella*, në planin diskursiv gjithmonë e ka burimin te pasionet dhe ëndërrimet – tek ajo hapësira frojdiste e lirisë dhe e mungesës së kontrollit diskursiv e kulturor. Pra, poezia sipas tij është gjithnjë në eksplorim të hapësirave të reja të lirisë – të hapësirave të reja performative dhe vetë-modeluese. Këtu duhet parë etikën diskursive të Camajt, e cila shkon edhe përtej parodisë (së zhanrit, të letërsisë së realizmit socialist, të letërsisë si të tillë) dhe vetë-parodisë. Më anë tjetër, duke ia nënshtruar procesin kreativ shqyrtimit racional kritik e vetë-reflektues, metanarracioni/metafikcioni i Camajt sikur do ta tejkalojë/neutralizojë mallkimin platonist/sokratik të mimesisit, i cili sipas tyre sjell vetëm vuajtje në jetën e njeriut. Edhe në këtë kontekst, metafikcioni i tij bart me vete një etikë diskursive të re në relacion me forma të tjera të fiksionalitetit narrativ.

Bibliografia:

1. Alter, Robert (1975) *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley: University of California Press.
2. Camaj, Martin (1958) *Djella*, Romë: Shêjzat.
3. Camaj, Martin (2010 a) *Djella*, Tiranë: Onufri.
4. Camaj, Martin (2010 b) *Rrathë (1978')*, Tiranë: Onufri.
5. Camaj, Martin (2010 c) *Karpa (1987')*, Tiranë: Onufri.
6. Coulter, James A. (1976) *The Literary Microcosm – Theories of Interpretation of the Later Neoplatonists*. Leiden: E.J. Brill.
7. Culler, Jonathan (2002) *Structuralist Poetics – Structuralism, linguistics and the study of literature*. London and New York: Routledge.
8. Currie, Marc (ed.) (2013) *Metafiction*, London and New York: Routledge.
9. Curtius, Ernst Robert (1971) *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*. Zagreb: Matica hrvatska.

10. Doležel, Lubomír (1998) *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
11. Doležel, Lubomír (2008) *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik.
12. Gass, William H. (1970) *Fiction and the Figures of Life*. Boston, MA: David Godine.
13. Halliwell, Stephen (2002) *The Aesthetics of Mimesis*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
14. Herman, David, Jahn, Manfred and Ryan, Marie-Laure (eds.) (2005) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge.
15. Hutcheon, Linda (1980) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London: Methuen.
16. Iser, Wolfgang (1974) *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
17. Koliqi, Ernest (2010) *Arti i Martin Camajt*. Një: Camaj, Martin (2010) *Djella*, Tiranë: Onufri.
18. Neumann, Birgit & Nünning, Ansgar (2009) Metanarration and Metafiction, in Hühn, Peter, Pier, John, Schmid, Wolf and Schönert, Jörg (eds.) (2009) *Handbook of Narratology*, Berlin and New York: Walter de Gruyter.
19. Nünning, Ansgar (2005) Metanarrative Comment, in Herman, David, Jahn, Manfred and Ryan,
20. Marie-Laure (eds.) (2005) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge.
21. O'Donnell, Patrick (2005) Metafiction, in Herman, David, Jahn, Manfred and Ryan, Marie-Laure (eds.) (2005) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge.
22. Potolsky, Matthew (2006) *Mimesis*, New York and London: Routledge.

23. Prince, Gerald (1982) *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, New York and Amsterdam: Mouton de Gruyter.
24. Ricoeur, Paul (1983) *Temps et récit*, tome I. Paris: Editions du Seuil.
25. Ryan, Marie-Laure (2005) “Possible-Worlds Theory”, in Herman, David, Jahn, Manfred and Ryan, Marie-Laure (eds.) (2005) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge.
26. Waugh, Patricia (1984) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York: Methuen.

Prof. ass. dr. Majlinda Bregasi
Universiteti i Prishtinës “Hasan Prishtina”
Fakulteti i Filologjisë
Prishtinë

ASPECTS OF SYNTAX IN INTERACTION-TURN CONSTITUENT ELEMENTS

Abstract

CA research, methods, concepts and theoretical understandings have brought new perspectives to the traditional Linguistics. Analysing the everyday talk as the “primordial site of sociality” (Schegloff, 1995a) and specially the research that has been done on turn-constructive units is of great interests for linguists.

The focus of this article is the syntax of turns in conversation. There are remarkable points of connection between the organization of turn construction units (TCU) in conversation and the syntax of a clause. Turn organization is interactionally sensitive to the topological syntactic description of the Albanian clausal structure.

The analysis is based on the transcripts of television debates that I have published in 2015.

Introduction

There are remarkable points of connection between the organization of turn construction units in conversation and the syntax of a clause (Jefferson, 2004: 43). Turn organization is interactionally sensitive to the topological syntactic description of the Albanian clausal structure.

Specific parts of grammatical structure can be used by speakers to accomplish specific actions in a turn-taking system. Parts of speech can be used by speakers as turn entries, to connect elements within a single TCU, to connect turns with each other, or to prompt a speaker to provide a sequential contribution.

Sacks, Schegloff, and Jefferson (1974) suggested a three-part structure of turns including “one which addresses the relation of a turn to a prior, one involved with what is occupying the turn, and one which addresses the relation of the turn to a succeeding one.” This brings us to a core structure of a TCU with recognizable starting and closing elements.

Starting from the assumption by Sacks et al. that “turn taking depends on subtle features of the utterance enabling a speaker to project the end of a prior turn,” I have analysed the relationship between syntactic completion and speaker validated turn units (Bregasi, 2015). Since this is the major linguistic resource, which has to be deployed and monitored in achieving turn transfer, I have examined the features that contribute to defining the relevant transition points based on the CA literature.

Grammatical rules provide construction and recognition-guides on the possible completion points of TCUs. I think that the set of features analysed until now from the conversationalists must include not only syntactic, intonational, and pragmatical clues but also the gesticulation. These factors converge in a very complex way for projection in advance of the possible transition points. A more profound level of analysis needs more linguistic investigation to see how these clues interplay to embody this projectability.

1. Turn starting elements

Even a common conversation has a complex structure that comes as a result of turn organization, TCUs that constitute the turns, their syntactic, semantic role and discourse function. The turn at talk can be defined as an observable stream of sound which can be analyzed into meaningful element that coincides with the whole discourse that a single speaker realizes until the end of his turn (Bregasi, 2015:51). Turns in a conversation appear with different shapes and constructions, from the simplest, which are composed of just a lexical unit, to the most complex ones, which consist on several TCUs. As a simple turn we would call the one that consists only of one TCU, so that may be a simple sentence, a period, a phrase, a single word after which occurs the transition.

Sacks et al., suggested a model of three-part structure of turns, where: one part addresses the relation of a turn to a prior, one is involved with what is occupying the turn, and one addresses the relation of the turn to a succeeding one. "A turn is to be thought of a 'turn-in-series', with the potential of the series being made into a sequence" (Sacks et al., 1974:722), where the three-turn structure is the elementary unit of sequence organization.

Trans: The veil (1)

- 01 **D:** Un jam ende e shokume.
I'm still shocked
- 02 **C:** = Për çka[je e shokuar?]
Why are you shocked?
- 03 **D:** [Prej shprehjes to:nde] rrugaçri.
Because of your expression vagrancy

Turns in conversation have different shapes. We see a core TCU turn a turn with no distinct prelinking or postlinking elements. In this extract here every turn is constituted by one TCU, but in TV debates

does not happen always like this. Turns in TV debates are much more complicated than these.

Lindström (2006: 83) gives a simple model of a turn in conversation, where she represented in an abstract way the core of a TCU:

Possible turn		
Presegment, Link to prior	TCU core Beginning (Pre)Completion	Postsegment, Link to next
Yeah, so	I say that would bum you out then,	Hunh

As we can notice in this model, anticipatory prebeginnings, postsegments and any other linking element, including appositionals and other units used as discourse making devices, should be kept apart from the substantial contribution of a TCU. The initially positioned ones generally link the contribution of the turn/TCU to the prior turn; the postpossible completion positioned ones generally offer a link to the next turn (Lindström, 2006: 84).

She shows in this paper that there are good syntactic and interactional reasons for keeping such a distinction. As Sacks et al., proposed (1974) these elements are to be understood as devices with important turn-organizational uses. Appositionals and tag questions are heavily used devices, though the basis for their use is by no means self-evident linguistically (Sacks et al., 1974: 720).

The example below is taken from a TV debate in Kosovo, from which we have taken other examples before. The people are talking about women's right to wear the veil in public institutions. D is against this fact and strongly opposes it.

Trans: The veil (2)

01 **D:** [Po t=lutem]
Oh please

02 **C:** [↑E sjell një ligj?] jo jo jo (0.4)
Do you approve a law? no no no

- 03 sillen ligjet për ata që ia imponojn mbulesën dikujna↓
laws are for them who impose the veil to someone
- 04 bile un e kisha bër pa dëshmitar./
I would have done it without witness.
- 05 vetëm le t=del njëna të deklaron që
 It's enough if one of them declares that
- 06 burri e ka fut (0.4) në shami (0.4)
the husband forced her to put on the veil.
- 07 pes vjet dhet vjet pesdhet vjet
in five years, ten years, fifty years
- 08 bëhet ligj [tjetër./ ama të lutem./
another law will be done, but please
- 09 **D:** [n=Franc n=Franc] është draft ligji
in France there is a law
- 10 tridhet=e [pes mi;j dollar për imponim./]
thirty-five thousand dollars for imposing
- 11 **C:** [o::: t=lutna./] trajtimi që i bën Franca
oh please. The treatment that France
- 12 dhe evropë perëndimore ksaj çështje
and Western Europe have on this issue
- 13 është shumë e sofistikuar për neve./=
is too sophisticated for us

In line 11, the turn starts with 'o.. t=lutna' (o.. please), two elements that are not the real starters of the turn. As we can see they act as linking devices between the last turn of D and the current one of C 'the treatment that France and Western Europe make to this issue is too sophisticated for us'. The structure 'o, please' has a syntactical isolated status. TCU consists of an indicative sentence that starts with the subject 'the treatment'. The long o::: and 'te lutna' (please) serve to the speaker as tools to take the turn and to connect with the preceding one. There are different types of nonlinguistic practices, such as inhalation and lip or tongue smacks, that may be strategically used to anticipate the start of speaking, thus *prebeginning* the turn (Schegloff, 1996:92). Also, the expression

‘please’, besides its use as a form of courtesy, it is used as a preceding form of the objection, what happens in this case.

Lindström (2006:87) classifies these presegments that have the function of “the first turn job” as the following types:

Common appositionals or prestarts such as conjunctions, discourse particles (including response tokens), and terms of address. These elements are never incorporated as constituents in a clausal unit.

Optional appositionals such as conjunctive or stance-marking adverbs. These elements may be used as normal clause constituents or as syntactically isolated presegments.

Other TCU-framing devices such as question frames, left dislocation, and certain responsive formats. These are typically different action projections that are to a varying degree recorded in the canonical grammar; the action projecting units are syntactically isolated from the rest of a clausal constructional part.

In Albanian this class of elements appears with a great variety of shapes and constructions, from simple discourse particles to more complex action projecting constructions. The example below is a part of a debate about the budget allocation in Kosovo. C is a representative of the government of Kosovo. A is the journalist.

Trans: Budget allocation (3)

- 08 C: *£ jo. Nuk jan deputetët po është rritja ekonomike e No. There are not the Parliament Members but is the economical growth*
- 09 Kosovës. Nëse duam t=gjenerojm rritje ekonomike nëse of Kosovo. If we want to generate economical growth
- 10 dojm t=krijojm infrastruktur e cila ka mi tërheq investitort if we want to create infrastructures that will attract investors

- 11 në Kosov athere investimet ma t=madhja jan orientuar në
in Kosovo, then the biggest investments are oriented to
- 12 investime kapitale'
the capital investments
- 13 A: Mir a:: nuk kan mujt me nis prej prej përshembull prej
Well. Couldn't they start, for example, from other
- 14 sektorve tjerë si [puna e shëndetsis, policis, gardianëve
 t=burgjeve]
sectors like health, police, prison guards
- 09 C [Po/ (1.4) po/. Un/ un] un e cekta edhe
Yes. Yes. I. I said
- 10 më herët se...
previously that ...

In A's turn, in line 6, there is the prestarter 'Mir' (well) which serves only as a linking device with the precedent turn. The adverb 'well' here has lost the semantic meaning. With this turn the speaker A contradicts C.

Also in the turn of C, in line 9, there is the opposing conjunction 'po' abbreviation of 'por' (but) which plays the role of a presegment doing just 'the first turn job'. Because presegments do positioning work but do not make a substantial contribution to the conversation, they are apt to be used in overlap (Lindström, 2006: 93). After this presegment there is the repetition of the subject of the TCU 'une' (I) until the point where C takes his turn, so here there is the recycling of the turn entry which ends up in overlap. The repetition of this turn entry happens because of the vulnerability for poor hearing during the transition.

2. Overlaps in natural conversation

It is important in this point to explain the concept of overlap. Overlapping talk might appear to be messy, "a product of people's not much attending each other" (Jefferson, 2004:43), but as Jefferson shows in her article there are indications of intense co-attention and orderliness

during overlapping. Overlap in conversation is an interactional phenomenon which is assigned to perform specifiable activities and is produced by speakers together. Overlap is a reduction of the transition relevant space.

A simple classification of overlaps observed in conversation, based at the point where the overlap occurs in the preceding turn, may be as follows:

Ordinarily transition overlap – when the next speaker take the turn immediately after the possible transition point, while the current speaker is still talking.

Overlaps by the understanding - when the overlap occurs before the possible transition relevant space, because the next speaker has understood the completion of the current unit.

Progressive overlap - when a next speaker helps the current speaker who is in difficulty.

Trans: the veil (4)

- 01 **D:** = Se une nuk po mendoj si ti? Ti s=duhesh me
Because I don't think like you you don't have to
- 02 m=toleru [a po?
tolerate me, do you?
- 03 **C:** [Padrejsira] në atë aspektin që kombet e botës i
Injustices that other nations
- 04 kanë lënë shekuj më par n=mesjet mbrapa
have left behind at the Middle Ages
- 05 ↑s=muna me[qen un tolerante.
I can't tolerate.

In the line 3 the overlap of C starts after the possible completion point of D turn. Here we have an ordinar transition overlap. We notice here that the transition zone occurs over the postcompleters elements 'A po?', that do not make a substantial contribution to the conversation. These segments of a turn, like pre-segments, pre- starts, postcompleters,

different extensions are seen as a class of organizing practices in a turn progression. We will see later these discourse making devices. In such situations, where the overlap is predictable, speakers start to use expressions of non-essential contents such as 'I'm sorry ', 'though ', 'I wanted to say' etc (Fasulo, Pontecorvo, 1999: 47-48).

In line 5, there is an overlap that comes by the understanding. D has understood what C is saying before C says it, so D overlaps before C reach the projected completion point. In this case also we see that D takes the turn using the pre-starts 'I'm sorry' and 'but'.

In line 7, C overlaps D by a complete unit 'I'm sorry, but I'm not so advanced?', which is characterized by lifting intonation. But when C takes the turn, she repeats it, avoiding that this long overlap might have created an obstacle in conversation.

From the debate above I have taken these two turns to show how the turns are strongly linked with each-other in conversation to go later and see also the role of the postcompleters as linking devices.

- 01 D: [pra s=quenkeni tolerante
You are not tolerant though
- 02 C: = s=jam tolerante./
I'm not

There is a strong connection between these turns. The precedent turn has projected the beginning of the next turn. We can notice that the predicate nominative of the first turn is taken immediately in the second one. Generally the starts of turns are designed to connect to their prior turns, and their ends are designed to provide projections and connections for their following turns (Sacks et al., 1974:722-3). In our case there is a semantic and lexical connection between the these turns

Trans: The veil (5)

- 01 D: Un jam ende e shokume.
I'm still shocked

- 02 C: = Për çka[je e shokuar?
Why are you shocked?
- 03 D: [Prej shprehjes to:nde] rrugaçri.
because of your expression vagrancy
- 04 C: =Rrugaçëri [gazetareske? A s'ki n=Kosov ë?
Journalistic vagrancy? It happens in Kosovo, isn't it?
- 05 D: ['Tu m'u drejt` tu drejtu n=shprehjen
Responding to my expression
- 06 teme [që thash me shku n=shkolla private]
when I said they have to go to private schools
- 07 C: [Jo. Jo. Un s'tu drejtova n=shprehjen tëne.]
No. No. I didn't respond to you

Initially it should be clarified that the turn of D which appears in line 5 began two turns earlier, in line 1. Then, as we have analyzed other times, two overlaps came from C, as is shown in the transcript. If we would present the D's turn without overlaps it would look like this: *I'm still shocked because of your expression vagrancy responding to my expression when I said they have to go to private schools.* Although we are not sure if this turn would be the same without C prompting.

The last overlap from C occurs in line 5 between 'tu mu drejt`tu drejtu n=shprehjen teme' dhe ' që thash me shku n=shkolla private'. The transition space shows that the last unit of D's turn lives under the shadow of C beginning of the next turn. But let us focus on the last elements of the first unit and the beginning of the next one. C chooses as staring elements the last ones of D's turn, opposing her. “Which is to say that the entire picture as we have been conceiving it can be inverted: for, taken together, the two sets of practices – of turn and TCU beginnings and turn and TCU endings constitute the major factors shaping the social and interactional organization of the transition space. [...] While from the point of view of the “talk itself” the turns themselves are the key elements and transition spaces merely their boundaries, from the point of view of the organization of the interaction as an event realized *in situ* in real time, it is at the transition spaces that determination of next chunks is

accomplished, amid dense interactional considerations” (Schegloff, 1996:96).

3. Closing, pre-closing and post- closing

We mentioned in the chapter about turn completion the factors that contribute to the TCU completion, like intonational, grammatical and pragmatical factors, which interacting with each other make possible the turn organization in conversation. As is noted in CA turn transition would not be possible if the turn completion were not predictable by the interactants.

One key resource for the recognition of transition relevance places is provided by the linearity of syntax in close association with prosodic and pragmatic features (cf. Jefferson, 1986, p 179 and following; Ford & Thompson, 1996) – not to forget the visual channel (see, e.g., Goodwin, 1979) (Lindström, 2006: 98).

Trans: Budget allocation (6)

- 01 C: [Po përgatitja e buxhetit bëhet në bazën e një
mbi baz::]
Yes the preparation of the budget is based on is based on
- 02 Përgatitja e buxhetit është bër mbi bazën e një strategjie (./)
të
The preparation of the budget is based on a strategy of
- 03 një dokumenti (./) që quhet korniza afatmesme e
a document called medium-term framework spending.
- 04 shpenzimeve (./) Në at korniz neve i kemi përcaktu edhe
In that framework we've defined also
- 05 prioritetet (./) e qeveris s=Kosovës (./) për dy apo tre vitet
e
the priorities of the government of Kosovo for two or three
- 06 ardhshme (./) dhe në këtë rast prioritet’=
next years. And in this case the priorities

07 A: £=Jan deputetët
are the Parliament Members.

As we can see in the transcript the turn of C is constituted from different TCUs, and some of them have more than one expansion. Speakers use several methods to expand or develop their own speaking turns. Before a speaker reaches a first or next possible completion (and thereby reaches a place that another party might properly begin to speak), they can expand their turn – vis-à-vis what has already been projected for the TCU – by adding TCU internal increment to their turn (Lerner, 2004: 153).

The first expansion one occurs in line 2. We can notice the symbol of intonational and syntactical completion (./) that might be also a possible completion point, because we have here also a TCU pragmatical completion. But it does not happen, after the sentence parse ‘of a document’, that is added by the speaker, there is another extension of the TCU, ‘*called medium-term framework spending*’. In this way the speaker C goes on building all his turn until the last expansion ‘*And in this case the priorities*’, which is completed by the journalist with the sentence parse ‘*are the Parliament Members*’ by interrupting C.

The speaker A, following the turn of C, understands that after the ‘*in this case the priorities*’ comes the verb to be and its object, so A decides to select the object of the verb by her self with a contrasting element to what C might have thought. In this way A realises an irony. The possibility of foreseeing the ending depends on syntactic projection as well as on pragmatic knowledges (Lindström, 2006:100).

The contribution of A in the *expiring* TCU of C, providing an ending to the host syntactical structure, is done to accomplish one pragmatical act with it. So here there is a pre-possible completion of a turn by another interactant with a TCU component that was not expected. We can see this as a strategy in conversation that shows also the interplay of syntax with interactional organization of turn constructional units.

Co-participants will properly be oriented to possible completions as places where they may have rights or obligations to talk, and speakers

accordingly will be oriented to them as resources for drawing others in and exiting the turn themselves, or holding others off so as to extend what is being said [...] *for the participants* possible completion is always oriented to, reckoned and encountered from the start of the turn or TCU, *forward* in real time (Schegloff, 1996:82).

Schegloff sees the pre-possible completion as one strategic place in the grammatical organization on a TCU. A number of syntactically possible completions may have passed without being targeted as possible turn completions; how is some incipient next one made the occasion for an early start? (Schegloff, 1996: 84). In our case it seems that first of all is the pragmatic factor that pushes A to interact immediately. Speakers are discussing about allocation budget and a very important point there is the increase of parliament members salaries. When C starts to build the TCU '*in this case the priorities*' A interacts putting the last constituent of the *expiring* TCU, based on the Albanian syntactical order, to pre-close this unit reaching a great impact on viewers. The irony effect is reflected in the laughter erupting in the studio, even C itself who takes immediately his turn starts his spate of talk laughing. As we can see in the excerpt (3) on the line 8, the strating TCU of C is accompanied by a laughter, although C rejects the object of the verb added by A.

We think that the pragmatic factor is the first predictable component because it comes immediately after the subject of the sentence of the last TCU. The other factors like syntactic and prosodic factor interact to project the turn completion. We agree with Ford & Thompson (1996: 172), when they say that 'syntactic (pre)completion is not the only orientation and cue the interactants have but is connected to prosodic and semantic-pragmatic cues, which taken together enhance the impression of (possible) completeness in a given interactional slot'.

I started from this case because it seems kind of extreme. It is a case where there is a flood of next speaker on the occurring turn without reaching the possible completion point. It is important to make clear another time the idea of turns projection in conversation, where the projection is not done only by the speaker, but also by the listener(s). It is known that the success of communication is two-dimensional, depending

either from the speaker (not just what it says, but also what he intends), or from the listener (not just by what he is effectively listening, but also from what he knows or wants to interfere).

Based on this fact, recognizing grammatical rules of the language they use, prosodic elements and the meanings that they shape, as well as pragmatic actions that may realize through language, speakers project to determine a point or a zone where a possible transfer might happen. This means also the possible completion of a TCU or of an expiring turn.

The transition space is characterized by a range of phenomena like long pauses so-called 'pregnant', interruptions, or even simple transitions, which are not characterized by any kind of gap or overlap. In the case below, taken from the debate on women's employment, there is another pre-closing of a TCU without reaching its possible transition point with an overlap.

Trans: women employment (7)

- 01 **A:** Domethan gruja n=Koso:v vazhdon me i pas dy
opcione?
So the woman in Kosovo continues to have two possibilities?
- 02 duhet me vendos karie:r a[po]
she has to decide either the career or
- 03 **D:** [Ose.] ose./ Nuk ka [aty t=dyjat]
This or this. Not both
- 04 **A:** [edhe fakti]
also the fact
- 05 që kur i thuhet karrieriste edhe mendohet n=njifar
↑mnyre
when you call her careerist is thought
- 06 **D:** Po. n=mnyr pezhorative
yes. So pejorative.
- 08 **A:** e keqe
badly

In line 1, after the first possible syntactic completion ‘*So the woman in Kosovo continues to have two possibilities?*’ there is not also a TCU completion. The raising intonation at the end of the structure shows that the speaker has not designed there the possible completion point. This is well understood by the other speaker, who is not trying to take his turn. At this point the transition does not happen. A continues to expand the occurring turn with ‘*she has to decide career or*’, but without reaching the possible completion point, during the correlative conjunction, D overlaps.

D turn starts with the correlative conjunction ‘*ose/ose*’ (either/or) that complete A’s turn even if this structure is incomplete. It misses the two other elements to make the comparison which in this case might be two names, according to the context, they are talking about the career. So the next element might be for example ‘*mother*’. But this does not seem to be a problem for the interactants, they have pretty well understood each other.

‘*Ose. Ose*’ (either/or) taken by itself cannot constitute a full turn. After this structure A abandons her turn and accepts the completion from D. The grammatical constitution of possible completion is what is “played with” or flouted by trail offs: in trail off, just what is needed to arrive at a possible completion point is projected, and then left unarticulated (Schegloff, 1996: 87).

Pre-possible closing, possible completion point and post-possible completion are loci of organizational import for TCU closure. The transfer usually occurs after the point of possible completion. The transfer can occur without any gap or overlap creating in this way a space that will serve as a transition space to pass from a current turn to the next one. Usually the post-possible completion elements occurring during the transition relevance place.

Trans: The veil (7)

- 01 C: Sepse mendoj që është [mendim
Because I think it's an opinion
- 02 D: [Pra s=qenkeni tolerante

- So you aren't tolerant*
- 03 C: = S'jam tolerante.
I'm not tolerant
- 04 D: = Se une nuk po mendoj si ti? Ti s=duhesh me
Cos I don't think like you you don't have to be
- 05 m=toleru [a po?
tolerant with me, do you?
- 06 C: [Padrejsira] në atë aspektin që kombet e botës i
Injustices that other nations
- 07 kanë lënë shekuj më par n=mesjet mbrapa
have left behind at the Middle Ages
- 08 ↑s=muna me| qen un tolerante.
I can't tolerate.

C and D debate on the issue of religious symbols, D is against the veil within the public institutions and C is pro the right of Muslim women to wear it. The line 4 is important for our analysis. The preceding turn of D, line 2, is interrupted by the speaker C. The symbol (=) shows the lack of space between the last part of D TCU 'So you aren't tolerant' and the beginning of the C turn 'I'm not tolerant'. There is an interruption of C's turn by the speaker D, line 4, with a TCU which consists of a causal sentence, where the independent clause is placed before the main one as a strategy to emphasize the cause. When the main clause comes to the end, there is the final intonation here which indicates the possible completion point, grammatical completion and the pragmatic completion, the speaker D adds a structure like the question tag for English 'a po?'.

However, the element 'a po?' is not an integral part of inner clausal frame in clausal TCU, but it stands parenthetically outside it. In Albanian a sentence does not need a question tag to become a question. The intonation is enough to make an interrogative sentence from a declarative one. This structure that functions as the question tags in English, in Albanian is used only in Gheg dialect.

The fact that C overlaps before this question tag, it is another indicator that shows that C is apparently oriented to a possible completion

point before the question tag. ‘A po?’ is not a complement to a prior clause even if it belongs to it. In this case we have a postcompletion turn.

And there is a variety of usages which have post-possible completion as one of their environments of possible occurrence – such as address terms, courtesy terms, and the like (cf. Jefferson, 1973; SSJ, 1974:707-8), and at least one designed specifically for post-possible completion position – the tag question (Schegloff, 1996:91). We are proposing that they are to be understood as devices with important turn-organizational uses (Sacks et al., 1974:720).

The syntactic structuring of turns is strikingly related to the interactional organization of turns’/TCUs’ presegmented and postcompleting parts (Lindström, 2006:110). A TCU after has reached the possible completion point, as we have seen above, can continue with other elements if during this interval has not occur a transfer. We must distinguish post-closing elements from the other elements that may be joint to a TCU, which can be other TCUs or just new TCU’s beginning that may be suspended from the next speaker without having reached the possible completion point.

Conclusion

The syntactic structuring of turns is strikingly related to the interactional organization of turns’ presegmented and postcompleting elements, which are to be understood as devices with important turn-organizational uses. According to the CA literature (see for example Selting, 2000, Lerner, 2004, Auer, 2005, Lindström, 2006, Schegloff, 2006 etc.), and to our analysis we can notice that different structures of language are designed exactly to serve for conversation, like adverbs as turn entries, tag questions as post-completions, ‘parts of speech’ to connect elements within single turn constructional units, etc.

Recognizing grammatical rules of the language people use, prosodic elements and the meanings that they shape, as well as pragmatic actions that may realize through language, speakers project to determine a point or a zone where a possible transfer might happen. Turn constituent

elements needs a deeper analysis for Albanian language either from syntactical point of view, or from conversational analysis. An Albanian grammar of speech, and syntax as its basic component, opens an important area for study to linguists and a great contribution to the conversation analysis. The role of syntax is fundamental in orienting speakers into the interaction and syntax is inseparable from what is going on in interaction. One can also safely say that linguistic competence does not just involve coding and decoding of meanings: It is essential in the carrying out, identification, and synchronizing of social practices between individuals (Lindström, 2006:112).

Transcription symbols

A, B, C...	The capital letters indicate the identified speakers in the debates.
[A left bracket indicates the point of overlap onset.
]	A right bracket indicates the point where the overlapping utterance ends.
	indicates a cut-off or a self-interruption.
.	The punctuation marks are not used grammatically, but to indicate intonation. The period indicates a falling, or final, intonation contour, not necessarily the end of a sentence.
?	Similarly, a question mark indicates rising intonation, not necessarily a question, and a comma indicates continuing intonation, not necessarily a clause boundary.
a::	Colons indicate prolongation of the sound. The longer the colon row, the longer the prolongation.
=	Equal signs indicate no break or gap.
ll	Indicates a prolongation of a consonant.
>text<	right/left carats bracketing an utterance or an utterance-part indicate that the bracketed material is speeded up, compared to the surrounding talk.

<text>	left/right carats bracketing an utterance or an utterance-part indicate that the bracketed material is slowed down, compared to the surrounding talk.
(0.4)	Numbers in parentheses indicate elapsed time in silence in tenths of a second.
(.)	A dot in parentheses indicates a tiny gap, probably no more than one-tenth of a second.
↑	High pitch.
↓	Low pitch.
WORD	Upper case indicates especially loud sounds relative to the surrounding talk.
° word°	Degree signs bracketing an utterance or utterance-part that the sounds are softer than the surrounding talk.
£	The pund-sterling sign indicates a certain quality of voice which conveys ‘suppressed laughter’
–	Underscoring indicates some form of stress, via pitch and/or amplitude
(h)	Hearable aspiration is shown where it occurs in the talk by the letter “h” – the more “hs,” the more aspiration. The aspiration may represent breathing, laughter, etc. If it occurs inside the (hh) boundaries of a word, it may be enclosed in parentheses in order to set it apart from the sounds of the word.
(())	Doubled parentheses contain transcriber’s descriptions.

References:

1. ASHRSH, 1995, Gramatika e gjuhës shqipe I, Tiranë
2. ASHRSH, 1997, Gramatika e gjuhës shqipe II, Tiranë
3. Auer, P., 2000, On line-Syntax-Oder: was es bedeuten könnte, die Zeitlichkeit der mündlichen Sprache erns zu nehmen, Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht,
4. Auer, P., 2005, Syntax als Prozeß, Interaction and Linguistic Structures

5. Baldi, B., Savoia, L., 2009, *Lingua e comunicazione, La lingua e i parlanti*, Pacini Editore
6. Bregasi, M., 2015, *Përtej debatit politik, Analizë e bisedës*, Kolegji Dardania
7. Ford, C. & Thompson, S., 1996, Interactional units in conversation: Syntactic, intonational, and pragmatic resources for the management of turns, in E. Ochs, E. A. Schegloff and S.A. Thompson, *Interaction and grammar*, Cambridge, Cambridge University Press (134-86)
8. Ford, C., Fox, B. & Thompson, S., 2001, Constituency and the grammar of turn increments, in C. Ford, B. Fox & S.A. Thompson, *Language of Turn and Sequence*, Oxford: Oxford University Press
9. Jefferson, G., 2004, Glossary of transcript symbols with an introduction, in G.H. Lerner, *Conversation Analysis: Studies from the First Generation*, Amsterdam: John Benjamins (13-31)
- 2004, A sketch of some orderly aspects of overlap in natural conversation, *Conversation Analysis: Studies from the First Generation*, Amsterdam: John Benjamins (43-63).
10. Levinson, S., [1983] 1985, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University press,
11. Lerner, H., G., 2004, On the Place of Linguistic Resources in the Organisation of Talk-in-Interaction: Grammar as Action in Prompting a Speaker to Elaborate, *Research on Language and Social Interaction*, 37(2), 151-184
12. Lerner, G.H., 1991, On the syntax of sentences-in-progress! *Language in Society*, vol 20 (441-58)
13. Liddicoat, A. J., 2007, *An Introduction to Conversation Analysis*, Continuum, New York
14. Lindström, J., 2006, Grammar in the Service of Interaction: Exploring Turn Organization in Swedish, 1996; *Research on Language and Social Interaction*, 39(1), 81-117, Cambridge University Press

15. Ochs, E., Schegloff, E. & Thompson, S., 1996, *Interaction and Grammar*, Cambridge University Press
16. Sacks, H., Schegloff, E., & Jefferson, G., 1974, A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation, *Language*, Vol 50, No. 4, Part 1 (696-735)
17. Schegloff, E., 1968, Sequencing in conversational openings, *American Anthropology*, 70, (1075-95)
18. Schegloff, E., 1979b, The relevance of repair for syntax-for-conversation, in T. Givón (ed), *Discourse and Syntax*, New York: Academic
19. Schegloff, E., 1996, Turn Organisation: one intersection of grammar and interaction, *Interaction and Grammar*, Elinor Ochs, Emanuel A. Schegloff adhe Sandra Thompson, Cambridge University Press
20. Schegloff, E., 2000a, Overlapping talk and the organisation of turn-taking in conversation, *Language in Society*, 29 (1-63)
21. Selting, M., 2005, Syntax and prosody as methods for the construction and identification of turn-constructural units in conversation, in A. Hakulinen & M. Selting (Eds), *Syntaks and Lexis in conversation: Studies on the use of linguistic resources in talk-in-interaction* (17-44), Amsterdam: John Benjamins
22. Selting & Couper-Kuhler, 2001, *Forschungsprogramm 'Interaktionale Linguistik'*,
23. *Linguistische Berichte* 187, (257-287)
24. Sperber/Wilson, 1993, Linguistic form and relevance, *Lingua* 90, 1-25

Prof. ass. dr. Muhamed Çitaku
Universiteti i Prishtinës “Hasan Prishtina”
Fakulteti i Filologjisë
Prishtinë

KODI NACIONAL TE ROMANI “OH” I ANTON PASHKUT

Abstract

The national code in the novel “Oh” includes two subcodes, the popular subcode and the historic subcode. Researchers have regarded these two codes as fundamental codes for Albanian literature; the novel “Oh” depicts these codes as subcodes in miniature. The inclusion of these two subcodes into the greater national code denotes the idea that through national Albanian signs, the ‘national’ attribute unifies the popular subcode to Albanian folk literature, and the historic subcode to Albanian history.

1. Nën Kodi popullor

Pa hyrë në shpjegime teorike se çka quajmë nënkod popullor, do të përpiqemi ta japim atë me veçantinë që ka te romani *Oh*. Në këtë roman rikontekstualizohen ngjarje nga letërsia popullore, figura, mite, frazeologji, teknika të rrëfimit, etj. Kjo zbulon te *Oh* një shtresë të kulturës popullore shqiptare. Por Pashku nga oraliteti merr edhe anën universale të shenjave. Letërsia popullore ruan përvojat e shumë brezave, gjë që ka bërë që shenjat e saj të fitojnë vlerë universale, kështu emrat e personazheve, si te oraliteti, ashtu edhe te *Oh*, janë universal (plaku), emrat e vendeve (kodra, mali), kohëve (mugë, me shi) etj. Prandaj ky nënkod bën që romani *Oh*, aq sa të tingëllojë nacional, të tingëllojë edhe universal, një përpjekje e

Pashkut që t'i bashkojë këto dy botë duke gjetur pikat e përbashkëta të nacionales me universalen.

a) Ngjarje orale, personazhe, tema, ide

Ajo që hetohet te shenjat e nënkodit popullor të romanit *Ob*, është se kemi, jo çfarëdo shenje orale, por shenja të përzgjedhura të cilat iu përshtaten ideve e situatave të romanit. Kjo tregon tri karakteristika të këtyre shenjave: ngjarjet orale, personazhet, numrat, teknikat e rrëfimit, fillimisht janë të përzgjedhura nga gjithë kultura shqiptare; ato janë të vendosura në vendin e duhur, për këtë ato i gjejmë kryesisht te rrëfimet e plakut, personazhit me kulturë orale; në fund nuk janë të një fushe (psh vetëm nga rrafshi i personazheve) por nga disa sosh, çka bën që të shfrytëzohen shtresa të ndryshme të letërsisë popullore, që si tërësi ndërtojnë nënkodin popullor.

Qerrja e diellit¹ është 'figurë e mitologjisë ilire'² me rëndësi të madhe te *Ob*. Ajo simbolizon lirinë ilire të personifikuar në një objekt konkret, në qerren 'që bart diell'³. Figuracioni i saj del si nga emri, ashtu edhe nga veprimet e saj. Emri ka dy përbërës: *diellin* që është figurë universale e lirisë dhe *qerren* që mban diellin që personifikon kryengritësit që me luftën që bëjnë kundër pushtuesit arrin ta mbajnë lart lirinë. Por qerrja e diellit ka edhe sjellje figurative, sjellje që konotojnë ide rreth fazave nëpër të cilat kalon liria gjatë kryengritjes ilire. Kështu, qerrja e diellit ngado që lëviz vendi është në dritë, duke konotuar vendet me dritë vendet e lira, ndërsa ku ajo mungon vendi është në errësirë, duke konotuar errësira vendet e robëruara. Shohim se drita dhe errësira në Ilirinë e *Ob*-ut janë figura të drejtuara nga liria dhe robëria e jo nga sistemi i zakonshëm

¹ Qerrja e diellit njihet si pjesë edhe e mitologjisë universale që e gjejmë edhe në mitologjinë egiptase, hindase, kineze, skandinave etj., dhe në të gjitha këto ajo ka kuptimin e largimit të vdekjes dhe rikthimit të jetës. Për më shumë shiko: John Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*, Oxford University Press, 2001, por edhe J.C.COOPER, *An illustrated Encyclopaedia of traditional symbols*, Thames & Hudson, United Kingdom, 1978, fq 48

² Kujtim Rrahmani, *Intertekstualiteti dhe oraliteti - E. Koliqi, M. Kuteli, A. Pashku*, AIKD, Prishtinë, 2002, f. 257.

³ Po aty, f. 258.

kohor, për këtë arsye në Iliri, kur thyhet liria/qerrja e diellit, nuk respektohet lëvizja e ngadalshme kohore, por terri vjen menjëherë, për këtë ky terr nuk shenjon terrin e natës, por është figurë e robërisë:

Zburma e potera e qerres së diellit, që në rrokullisje e sipër thyhet e babet copë copë, mbytyt çdo za: nuk ndihet shushurima e malit, zogjët gurëzoben, butini shikon lakuriqët e natës që fluturojnë në pikë të ditës, shikon dhe copat e qerres së diellit. Muga.⁴

...për të thye qerren e diellit, diellit dhe për të ra muga, muga...

Por Iliria gjatë kryengritjes ilire, të cilën e rrëfen romani *Oh*, ka histori komplekse, ajo herë robërohet nga romakët e herë lirohet nga vendësit, këtë histori e jep figurativisht qerrja e diellit e cila robërimin e vendit e konoton përmes thyerjes së qerres së diellit nga romakët, ndërsa lirinë e konoton përmes rindërtimit të saj nga vendësit, duke nënkuptuar se aventurat nëpër të cilat kalon qerrja e diellit në Ilirinë antike të romanit *Oh* japin figurativisht aventurat nëpër të cilat kalon liria dhe robëria ilire. Në fillim të historisë së kryengritjes të cilën e rrëfen *Oh*, Iliria është e pushtura nga romakët, gjë që na tregon figurativisht gjendja e qerres së diellit që tash është e *shkatërruar*, kryengritësit arrijnë ta lirojë Ilirinë nga pushtuesi dhe këtë ndërrim gjendjeje na jep figurativisht ndërrimi i gjendjes së qerres së diellit e cila tash rindërtohet nga kryengritësit, figurativisht risillet liria në Iliri nga kryengritësit:

Hija e parë, hija e dytë, hija e tretë, pra desidiati, breuku, pirusti dhe hijet e tjera rrokën copat e diellit, copat e qerres së diellit dhe, mbas shumë mundimeve të mëdha, bashkojnë ato copa: para syve të tyne del tanë qerrja e diellit.

Ngjarja e romanit vazhdon me luftën e romakëve me kryengritësit, të parët për të pushtuar sërish Ilirinë, të dytët që Iliria të vazhdojë të jetë e lirë. Konfliktin e tillë e pasqyron figurativisht qerrja e diellit: dëshira e

⁴ Anton Pashku, *Oh*, Rilindja, Prishtinë, 1971, f. 32 - të gjithë shembujt në vazhdim do të merren nga ky botim.

romakëve për ta pushtuar sërisht Ilirinë figurativisht reflektohet nga dëshira e tyre për ta thyer sërisht qerren e diellit, ndërsa dëshira e kryengritësve për të mbetur Iliria e lirë jipet figurativisht përmes dëshirës së tyre për t'u ruajtur qerrja e diellit që mos të thyhet:

...Tiberi don që të ulet mali dhe të thyhet njëherë e përgjithmonë ajo qerre e diellit.

...desidiatët, breukët e pirustët dhe të tjerët nuk duen që të ulet mali e të thyhet qerrja e dielli ...

Kështu dallimet mes kryengritjes ilire dhe pushtimit romak reduktohen në ruajtjen apo thyerjen e qerres së diellit, duke ngritur qerren e diellit në shtyllën kryesore rreth të cilës sillet gjithë ngjarja ilire.

Gjatë kësaj lufte, romani na jep thyerjen e unitetit të kryengritësve ilir, fisi i breukëve me Baton e tyre tradhton dy fiset tjera ilire, desidiatët dhe pirustët. Të gjitha fazat e tradhëtisë së tij na jep figurativisht qerrja e diellit, që nga shikimi i turbullt në fillim që breuku i bën qerres së diellit, figurë e vështimit të *lirisë* me mëdysheje e dyshim:

...breuku nuk bëzën [...], sytë i turbullohen, turbullt e sheh qerren e diellit...

Duke pasuar me sjelljen çdo herë e më të keqe të tij ndaj vendit, figurativisht ndaj qerres së diellit, deri në fund ku shohim se eshtrat e tij janë ata që e shkatërrojnë qerren e diellit, duke dhënë figurativisht se liria e Ilirisë shkatërrohet nga tradhëtia e vendësve:

...eshtrat e breukut ngulen afër e ma afër qerres së diellit ngulen në qerren e diellit dhe eshtrat e breukut bahen pyka që çajnë qerren e diellit, pykat e qajnë qerren e diellit...

Të gjitha këto veprime e sjellje të qerres së diellit shohim se janë figurative dhe paraqesin relacionet mes *lirisë* dhe robërisë, *lirisë* dhe tradhëtisë, etj., qerrja e diellit jep përgjithësisht aventurat e *lirisë* ilire te *Ob*

i Pashkut, rëniet e ngritjet e saj. Qerrja e diellit merret nga mitologjia ilire, mirëpo lëvizjet e saj janë ngritur në figura në roman nga Pashku në bazë të analogjisë me lëvizjet e situatës në Iliri, robërisë dhe lirisë së këtij vendi gjatë kryengritjes së fiseve ilire. Madje përmes qerres së diellit liria te *Ob* arrin të personifikohet dhe të marrë edhe emocione nga përpjekja e saj që mos të thyhet, merr vuajtje, shqetësime, lëvizje, të kalojë shumë gracka, por edhe bie në to. Pra, qerrja e diellit përveç që ngritet në figurë që arrin ta vizualizojë në një formë konkrete lirinë e Ilirisë dhe fazave nëpër të cilat kalon ajo, qerrja e diellit arrin që t'i jap tekstit edhe emocionalitet, jetë, tension e dramatikë. Personifikimi, emocionaliteti, vizualizimi i lirisë në qerren e diellit bëjnë që liria prej konceptit abstrakt të fitojë imazh i cili krijon qartë idenë rreth baticave dhe zbaticave që liria ilire i pëson në ngjarjet e kohës antike të cilat i tregon romani *Ob*.

Personazhet e fabulave te *Ob* janë personazhet si ujku, dashi, gjarpri, buça dhe larëzeza, lëvizjet e të cilëve alegorikisht paraqesin veprime të njerëzve. Kështu ujku, si te fabulat popullore ashtu edhe te *Ob* i Pashkut është figurë e agresorit, gjakpirësit; dashi si qengji në fabulat popullore është figurë e viktimës, njeriut të pafajshëm; gjarpri është figurë e njeriut të pabesë, tradhtar; buça, si te oraliteti, ashtu edhe te *Ob* është ulkonja që në dëm të të tjerëve rritë këlyshit e vet; larëzeza është figurë popullore për njeriun dyfyturësh, pa identitet të qartë, pa qëndrim stabil. Të tilla janë këto personazhe në rrëfimin që tregon plaku te romani *Ob* para personazheve *Ai* dhe *Ajo* për lisat e 'asaj pjese' të cilët mund të mbajnë brenda njëkohësisht dymbëdhjetë ujë e dymbëdhjetë desh, që nuk e shohin njëri-tjetrin dhe mund të jetojnë në harmoni, por edhe nëse e shohin, pinë ujë për 'shëndetin e njani tjetrit', për gjarpërin në mes tyre dhe buçën e zezë e cila nëse vëren se në çfarë situatë kanë rënë ujqit e saj në zgjer mund t'i hajë 'pesë klyshët e vet'.

Ujqët dhe deshtë te *Ob* jetojnë brenda një zguari për shkak se mbi vete kanë dimrin, pushtuesin, dhe në mesin e tyre tradhtarin, gjarprin. Përmes kësaj Pashku dëshiron të tregojë se si prishet rregulli jetësor gjatë pushtimit, kur edhe armiqtë më të mëdhenj (ujku dhe dashi) bëhen bashkë

për ta mundur pushtuesin, për ta kaluar dimrin.⁵ Pra, ujqit dhe deshtë dalin prej natyrës së tyre dhe veprimet e tyre janë veprime të vetëdijshme, diçka që realisht ndodh te njeriu. Prandaj themi se Pashku te kjo ngjarje me botë shtazore projekton botën njerëzore. Pashku më vonë shohim se do ta projektojë botën njerëzore edhe në atë bimore, te mali që sillet si njeri dhe tradhton vetveten duke dhënë bishta për sakica, por edhe te lumi i cili lufton kryengëritësit ilirë në kështjellën e Andetriumit, prandaj këto kategori te *Ob*, me të gjitha detajet, janë botë me domethënie e kuptime figurative njerëzore.

Këto personazhe orale te Pashku nuk ndërtojnë ngjarje, siç ndodh në fabulat orale, ato këtu janë pjesë e një situatë statike, siç është qëndrimi në zgavër të lisit i ujqve dhe deshve. Kjo tregon për një pamje të re që këto personazhe të fabulës orale kanë te *Ob*, ato vijnë për të dhënë tradhtinë në dy variante, herën e parë nga gjarpri që gjendet në mes të ujqve dhe deshve dhe herën e dytë tradhtinë nga larëzeza që ndahet prej kopesë. Kjo ide nuk do të ishte e mundur nëse këto personazhe nuk do ta kishin figuracionin paraprakisht të formuar në letërsinë popullore. Për këtë ky rrëfim i Plakut përdorë figura tashmë të krijuara në letërsinë popullore për situata origjinale të Pashkut.

Në fabulat popullore ujku zakonisht takohet me qengjin (psh te *Ujku dhe qengji*), në krahasim me ngjarjen e romanit *Ob* ku ujku takohet me dashin në zgavër të lisit. Dashi te romani i Pashkut bart figuracionin e qengjit të oralitetit, atë të viktimës së pafajshme, dallimi është vetëm te modifikimi i tij në moshë derisa këtu del, jo si qengj si haset në oralitet, por si dash. Ndryshimi nuk është i rastësishëm, ashtu siç nuk ndodh asgjë e rastësishme te Pashku, ai është figurë që tregon se qengji në mungesë të armiqësisë me ujkun është rritur, është bërë dash. Pashku kështu shohim se rastis t'i modifikojë personazhet orale, modifikim që shkon në shërbim të idesë së tekstit të tij.

Shpesh modifikimin Pashku e bën për të rritur figuracionin e tekstit. Fabulat orale është e zakonshme të përfundojnë me një fjali ku sintetizohet poenta e fabulës, didaktizmi, moralizimi. Këtë tip fjalie e ka larguar

⁵ Nysret Krasniqi, *Libri i Pashkut (Roman Ob - interpretim letrar)*, Buzuku, Prishtinë, 2005, f. 63.

Pashku në ngjarjen ku ndeshën ujkit me deshët dhe këtë mungesë e ka bërë ky autor me qëllim që teksti i tij të mund të lexohet në forma të ndryshme, pa reduktim të ngjarjes në poenta.

Pyetjet që personazhi *Ai* ia shtron plakut gjatë rrëfimit që ky i fundit bën për ujq e desh në zgavrën e lisit, tingëllojnë si pyetje që kërkojnë ta shpjegojnë arsyeshëm mitin e kësaj ngjarje, ato kërkojnë arsye logjike se për çfarë arsye rrinë bashkë ujku dhe dashi:

„Në të vërtetë, në det.”

„Po sa do të jetë ai *zguer lisi* ku mund të ketë edhe det!”

„*Thashë, aty mund të rrinë dymbëdhëtë ujq dhe dymbëdhëtë desh.*”

„*Megjithëkëtë, po më duket se je tue e teprue?*”

Plaku, siç e shohim, nuk bie në grackën e persnazhit *Ai* që ta çmistifikojë situatën mitike, ai përgjigjet, jo me shpjegime të arsyeshme, por me figura që mistifikojnë edhe më shumë bashkëjetesën e ujkut me dashin me gjarprin që gjendet në mes të tyre dhe që mund të pijë një det ujë, me soqkën e zezë që mbështjell lisin dhe me buçën e zezë e cila hanë ‘pesë klyshët e vet’. Pashku kështu nuk e *zhvesh* mitin, në të kundërtën e mistifikon edhe më shumë atë përmes shenjave të tjera mitike.

Pra, pyetjet e personazhit *Ai* janë figurative, ashtu sikur edhe përgjigjet e plakut, ato tërheqin pas dy metoda të interpretimit të situatave mitike që janë: *qasja intelektuale* ndaj mitit të cilën e përfaqëson *Ai* i cili kërkon arsye logjike se pse qëndrojnë bashkë ujku dhe dashi, si mund të ekzistojë deti në mes të ‘zguerit’ dhe *qasja mitologjike* ku miti mund të shpjegohet vetëm me mit të cilën metodë e përfaqëson plaku i cili ikë prej shpjegimeve intelektuale të mitit dhe shpjegimin e bën me shenja të tjera mitike. Kundërthënia në mes të këtyre dy metodave që te romani *Oh* përfaqësojnë *Ai* dhe plaku del që në antikë si konflikt në mes të logosit dhe mythosit⁶ i cili ka pasur përfaqësuesit e vet deri në ditët e sotme. Këtë konflikt e jep figurativisht Pashku përmes këtyre dy personazheve të tij.

⁶ Zejnullah Rrahmani, *Teoritë moderne letrare*, Faik Konica, Prishtinë, 2005, f. 106.

Mund të konkludojmë se në këtë pjesë të romanit ku gjenden këto personazhe popullore, figuracioni është i madh: personazhet kafshë kanë figuracionin që kanë në letërsinë popullore, sado që janë pjesë e një ngjarje tërësisht origjinale të Pashkut, ndyshimet e tyre janë figurative, si ai i qengjit në dash, bisedën në mes të Ai dhe plakut që tërëheqin pas dy forma të interpretimit të mitit etj. Teksti këtu jep variantin popullor të tradhtisë dhe kjo tradhti realizohet me mjete popullore, si me personazhet orale, me figuracionin e saj, frazeologjinë, rrëfyesin, etj.

Te *Ob* kemi disa **numra** që përdorën me figuracionin që kanë në letërsinë orale. Këtu hyn numri njëqind që është figurë e plotësisë. Plaku në këtë roman ka njëqind dele, por derisa plotënia sipas filozofisë është utopi, iluzion, është përsosje ideale që mungon në realitet, atij gjithmonë i mungon një dele. Përveç kësaj, te *Ob* plaku e *di* se i ka njëqind dele, por gjithmonë i *sheb* nëntëdhjetenëntë. *Dija* në njërën anë dhe *shikimi* në anën tjetër janë shenja jo të rastësishme, Pashku përmes tyre sikur thotë se plotënia ekziston vetëm në sistem të ideve (te *dija*) dhe jo në realitet (te *shikimi*) të cilit gjithmonë i mungon diçka:

„Unë e di se i kam njëqind, po sa herë i njeji më dalin nandëdhjetenandë.”

Kështu larëzeza si figurë e njeriut me identitet të dyfishtë, largohet nga grupi i njëqind deleve, duke prishur utopinë e njëqindëshit të tyre. Figuracioni i larëzezës si ‘dyfytyrësh’ në këtë rast del nga ndërveprimi i saj me këtë numër, duke prishur përsosjen që jep numri njëqind.

Numri tjetër me figuracion oral është numri trembëdhjetë, i cili në oralitet është numër kobsjellës. Te *Ob* mizogami flenë kur mbërrin në yllin e trembëdhjetë të Bykut të Kumbarës:

*Nji...Dy...Tre...Katër...Pesë...Gjashtë...Shtatë...Tetë...Nandë...Dhetë...Njim
bëdhjetë...Dymbëdhjetë...Dymbëdhjetë yj...Kur kisha këcye në yllin e trembëdhjetë
të Bykut të Kumbarës, më kishte zanë gjumi.*

Parakrakisht shohim se kemi të gjithë numrat para atij trembëdhjetë, të gjithë ata mund të zgjidheshin prej mizogamit, pra numri trembëdhjetë

zgjedhet qëllimisht prej tij me qëllim që ky personazh të identifikohet me këtë numër, me yllin *trembëdhetë*. Mizogami është kob për familjen dhe nacionin, ai synon prishjen e familjes, nacionit, kulturës, është fundërrinë me gjithçka që thotë e që mendon, prandaj është kobsjellës, identik me numrin që zgjedh, të *trembëdhetin*.

Plaku, dheu, mali

Plaku, dheu dhe mali janë tri figura qendrore te *Ob* i Anton Pashkut. Ato janë shenja të përhershme të kulturës dhe jetës shqiptare, prandaj shtrihen në kohë të ndryshme të historia shqiptare, i gjejmë në Antikë te kryengritja ilire, por i gjejmë edhe në kohët moderne, te mizogami dhe babai i tij. Nëse ndërrojnë diçka me kohë është ana formale, por jo esenca e tyre, për këtë figuracioni i tyre është i njëjtë, si psh dheu përveç si dhe, del si lloç, si balt, por gjithmonë është figurë e atdheut.

Plaku në këtë roman nuk është vetëm njeri në moshë, por si në oralitet, është figurë e përvojës dhe traditës. Në shërbim të kësaj ideje është dukja e tij ku kombinohen e bardha dhe e zeza si dy ngjyra të njohura tradicionale, por edhe shenjat tipike të veshjes shqiptare, si ajo e plisit.

Kurse mbrapa këllkatseve të syve, në një çast, ashtu befaz, errësinën e laknoi fyra e plakut të thimë, e atij plaku me mjekër të bardhë, të cilin, kur erdhëm unë e ajo, e ndeshem buzë liqenit artificial. Unë e shihsha fare mirë kryet e tij të vogël të rrudhantë, ngjyrë bronxi. Edhe kësulën e tij të bardhë, prej lesbit; zdrali i sajuem që me kobë kishte hypë gati deri në majë të kësulës.

Plaku është simbol i trashëgimisë së kulturës shqiptare ndër breza, prandaj rrëfen rrëfime orale, me personazhe nga mitologjia orale, si me qerren e diellit, me frazeologji orale të cilën madje e përdorë edhe kur rrëfen bëmat e veta personale ku kërkon delen e njëqind dhe ecë 'hajt bir, prej lluge në llugë, prej zgueri në zguer, prej lisi në lis'. Pra, plaku te *Ob* është simbol i kulturës shqiptare me gjithçka që ka dhe që bën, me dukjen, veshjen, lëvizjet, rrëfimet, fjalët, sjelljet, etj., gjëra që shumëfish përforcojnë karakterin e tij të traditës shqiptare dhe e bëjnë më bindës

modelin e tij popullor. Karakteristikat e dukjes, rrëfimeve, mentalitetit dhe kulturës orale bëjnë që plaku të duket te *Ob* pjesë arkaike në një botë moderne me liqene artificiale, akuariume, banesa e vetura.

Një hap tej ngjarjeve që rrëfen, plaku identifikohet me dheun dhe malin (atdheun). Prandaj ndihet keq kur dikush nuk çmon vlerën e tyre ose i vë në shpoti:

„E kur e gjen, prap mbetesh pa një!”

„Mbetem. Por, ani. Përsëri dal me e gjetë... Tekembramja, mue më pëlqen të kërkoj; mali asht aqë i egër dhe i butë, aqë i vrazhde dhe i bukur.”

„Mal ma!” thashë unë, tue u gojisë.

Plaku, tash, beshtte; më shikonte me sytë e tij të vegjël, buza e poshtme i dridhej, më dukej se edbe mustaku i luente, dhe mue, për çudi, tash më vinte keq pse i thash: „Mal ma!”

Plaku është njeriu që njeh mirë botën e rrëfimeve nacionale, thellë dhe në esencë. Prandaj si nga shembulli i lartshënuar, ashtu edhe nga shumë shembuj të tjerë, ai ndihet shumë i sprovuar nga pyetjet dhe fjalët e Atij/protagonistit i cili në këtë roman është karakter meditans. Krejt ndryshe sillet me femrën, më indiferent dhe jo i përqendruar në përgjigjet që jep, gjë që krijon një kontrast qëndrimesh të tij kur i krahasojmë përgjigjet ndaj Asaj me përgjigjet e kujdesshme ndaj Atij. Mbi këtë ide, mund të themi se Pashku këtu seriozitetin e mosseriozitetin e plakut e ngritë në figurë për karakterin serioz (*At*) dhe joserioz (*Ajo*). Plaku është i pakujdesshëm ndaj pyetjeve të femrës sa që jep edhe përgjigje ironike. I tillë është rasti kur nuk i përgjigjet fare Asaj, por i thotë se e bukur do të bëhet piramida, duke dhënë indirekt mesazhin se përgjigjja për këtë pyetje nuk është për kategorinë e njerëzve që merren me piramida prej rëre:

Kurse ai, tue kërkuë me shikim nëpër mal, tha:

„A thue, ku do të jetë?”

Nuk i thashë gja: sytë më kishin mbetë në zëdralin që kishite hyp gati deri në maje të kësulës së tij të bardhë, prej leshit. Heshtjen, dikur, e theu ajo:

„Kush?”

Nuk bëzani; vetëm e shikoi piramidën e saj prej ranës, që ishte në ndërtim e sipër. Tue shikue atë piramidë të saj, sytë e tij të vegjël muerën një shkëlqim të fortë. Dikur tha:

„E bukur, e bukur do të babet.”

„Kush?” përsëriti ajo.

„Kjo këtu, që je tue ba.”

Përmes ironizimit të piramidës, plaku tregon se në këtë roman qëndron përballë bukurive të çastit që piramida simbolizon, ai këtu përfaqëson shenjat trascendentale të historisë dhe kulturës shqiptare. Nga këta shembuj shohim gjithashtu se Pashku karakterin e plakut në romanin e tij e plotëson dalëngadalë dhe pjesë-pjesë, duke pritur momentin e duhur që të paraqitet secila anë e tij, si rasti i mëparshëm ku shfaqej dukja e tij dhe tash mosndërlidhja e tij me piramidën. Madje disa shenja të tij do të marrin kuptin gati në fund të romanit. Plaku është krejt i bardh me përjashtim të plisit që e ka me lloç. Kjo shenjë do të zbulohet më vonë, te ngjarja e konfliktit të babait me të birin mizogam, kur babai, si përfaqësues i nacionit, do të identifikohet me baltën dhe lloçin e vendit të tij, duke treguar se lloçi i plakut në kësulë është shenjë e identifikimit të tij me atdheun. Pra, figura e dheut fillohet te plaku për t'u ndërtuar plotësisht vetëm te babai i mizogamit. Lloçi, balta, dheu, këtu janë shenja që nuk paraqesin ndotësi, por identifikimin e njeriut me atdheun e tij. Ato këtu kanë karakter simbolik dhe nuk vlerësohen në bazë të pastërtisë ose papastërtisë formale, por në bazë të kuptimit, figurës së dheut të atdheut.

Dheu me variantet e tij është figurë e atdheut. Ai këtu është dheu i shtëpisë, dheu i malit dhe i arave të individit, dheu i tokës që mund të shihet prej shtëpisë, përmes të cilit nënkuptohet hapësira dhe kultura e nacionit. Ashtu si jep metonimia tërësinë përmes pjesës, ashtu këtu nacioni jepet përmes një pjese, dheut të shtëpisë.

Baba më thoshte, më thoshte se duhej, se duhej të shihej e të njihet mirë e mirë, së pari, ajo që mund të shihet e mund të njihet mirë e mirë nga çatia e shtëpisë sonë përdbecke...

Derisa dheu është atdheu, ai që identifikohet me dheun të *Ob*, identifikohet me atdheun. Të tillë të *Ob* janë plakuri, desidiati, pirusti, babai i mizogamit, etj. Në fund të romanit *Ob* kemi konfliktin në mes të babait dhe birit të tij mizogam, babait të fascionuar pas dheut të shtëpisë dhe birit mizogam të fascionuar pas bykut të kumbarës. Pjesa më e madhe e kësaj historie rrëfëhet si ëndërr e të birit, kjo i ka ofruar mundësi Pashkut që idetë e tij t'i japë përmes figuracionit të ëndrrës. Për shembull në ëndrrën e të birit babai identifikohet me dheun e tij dhe këtë e bën në disa variante: atij i vjen era dhe duhma e dheut të tij; ai ushqehet me dheun e tij; ai shkrihet në dheun e tij. Të gjitha këto veprime simbolike të ëndrrës së të birit japin identifikimin e shumëfish të babait me dheun e tij:

Por, pse s'e kish marrë tjetërku ndonji copë dhë që nuk do të dukej keq i keq, keqë i zji?...Mirëpo, babës nuk i dukej as i keq as i zji; hante me andje; nuk ndjente kurrfarë ere, kurrfarë duhme. Kurse mue më zibej fryma, më zibej nga ajo erë, nga ajo duhmë që përbapej nga ai, nga babi im...

Në fund dheu është ai që shpjegon konceptin e ashtit në të cilin shndërrohet breku dhe jep arsyen se pse ashti në këtë roman është figurë e të keqes. Te *Ob* Bato i breukëve shndërrohet në eshtra të cilët pastaj thejnë qerren e diellit. Pse Bato i breukëve, tradhtari i kryengritjes ilire, shndërrohet në eshtra? Përgjigjen e gjejmë nëse këtë personazh e krahasojmë me babanë e mizogamit, i cili shndërrohet i gjithi në dhe. Pashku me këto dy raste konkretizon maksimën e oralitetit shqiptar se tradhtarin nuk e tretë dheu, për këtë Batosë së breukëve i mbesin eshtrat, ndërsa babait të mizogamit nuk i mbetet asgjë:

...baba im, para syve të mi, u ba dhë...

Në anën tjetër, dheu përkundër që merret nga letërsia orale, figuracioni i tij që del nga veprimet e tij të ndryshme që i bën ndaj babait, plakut, mizogamit, brekut etj., janë tërësisht personale të Pashkut, një kombinim i figuracionit oral me atë pashkian.

Mali te *Ob* personifikon njerëzit e atdheut. Ky konstatim del nga dukja dhe sjelljet e tij: ai ka shumë veti njerëzore, si ato me të cilat shquhet karakteri i shqiptarit:

...mali është aqë i egër dhe i but, aqë i vrazhdë dhe i bukur.

Mandej, aventura e plakut që kërkon delen nëpër mal, jepet si kërkim me të cilin karakterizohet kërkimi në mesin e njerëzve ku has miq e armiq. Ose sjellja tjetër e plakut kur thotë se mali do të ishte më i mirë po që se nuk do të jepte *bishta për sakica*, pra mali këtu gjykohet sikur të ishte qenie e vetëdijshme e cila duhet pasur kujdes në veprimet që bën:

Do të ishte edhe ma i shpeshhtë, edhe ma i bukur, sikur të mos jipte bishta për sakica.

Shohim se mali nga plaku akuzohet për mungesë mendjemprehtësie në veprimet e tij, në një rast të njëjtë në të cilin akuzohet njeriu kur bën tradhti. Kjo barazon malin me njeriun dhe bën që e mira dhe e keqja e tij, gjatë leximit të romanit, të përjetohet si fatkeqësi, tradhti, vrasje e njeriut.

Metafora e malit nxjerr në pah veçori thelbësore të karakterit shqiptar, forcën, ndërlidhjen e thellë me tokën e tyre, qëndrimin stoik, ‘qetësinë hijerëndë’⁷ etj. Nga kjo kuptojmë se figura e malit përdorët efektshëm nga Pashku për të afirmuar ndërlidhjen e madhe të shqiptarit me tokën e tij në situata të krizave të mëdha ekzistenciale. Por mali është ai që ia shton edhe figuracionin romanit, mitizon jetën shqiptare dhe e ngritë në figurë atë. Kështu Pashku në vend që të flas për kryengritjen ilire, ai flet për malin, për ngritjen dhe uljen e tij, për rrezikun nga prerja e armikut, të cilat veprime paraqesin rreziqet nëpër të cilat lëviz kryengritja. Prandaj mali tregon se intenca e autorit është jo thjeshtë rrëfimi i kryengritjes ilire, por edhe ndërtimi i një teksti figurativ që paraqet në formë të përgjithshme luftën në mes të pushtuesit (frymës) dhe vendësit

⁷ Miaser Dibra, *Metafora në këngët popullore shqiptare*, ASHSH, Tiranë, 2007, f. 60.

(mali). Ja 'lufta' mes malit dhe erës, prapa të cilës fshihet lufta mes të pushtuesit dhe mbrojtësit:

Mandej dëgjon turrin e frymës nëpër mal, fishkëllimën e saj, rrënkëllimën e degëve; sheh tue lubatë kunorat e lisave, sheh tue ra gjetbet.

Identifikimi i plotë i malit me shqiptarët arrihet te kryengritja ilire e cila jepet përmes ngritjes së vetullës së malit. Në këtë histori kemi edhe çekanimin si figurë e farkimit të armëve, sa më shumë që ngritet vetulla e malit (kryengritja ilire), aq më e madhe është rrahja e çekimit (kërkesa për armë). Figuracioni i malit vazhdon deri në fund kur shuhet kryengritja, figurativisht ulet mali:

Dridhet ajo vetull mali, ulet ajo vetull mali. Tash shoh tue u rrokullisë qerrija e diellit. Qerrija e diellit rrokulliset me shumë zhurmë e poterë. Zhurma e potera e qerres së diellit, që në rrokullisje e sipër thyhet e babet copë copë...

Se mali është figurë për vendin tregohet edhe nga dhimbja e madhe që fiset ilire ndiejnë kur të ulet ai:

,Po thonë se malit, matanë, ja kanë dhanë flakën...'

,Po thonë...'

,Brenk, mali ynë do të shkretnobet! Ku ja vunë zjarrin, ja vunë edhe sopatën...Ab, Oktavian, ab!

Veprimet e uljes dhe ngritjes janë karakteristika të njerëzve e jo të malit, kjo zbulon hapur se veprimet e tij janë alegori për veprimet e njerëzve. Këtë gjë e vërejmë edhe nga komunikimi i malit me figura të tjera. Më parë pamë luftën mes erës dhe malit, por lufta mes erës dhe malit nuk mbetet në gjithë romanin, gjë që tregon për dinamikën e figurave të romanit të cilat nuk jepen një herë e përgjithmonë, por janë dinamike brenda tekstit, duke ndërruar në figura të reja. Kështu në rastin tjetër era zëvendësohet nga pushtuesi romakë, përkundër malit që mbetet prapë si

figurë e ilirëve si njerëz të atdheut. Këtu *dy romakët* krenohen se e kanë prerë *malin*:

‘...mali asht ba rrah.’
‘E bamë, ma në fund.’
‘E bamë ma në fund e bam.’
‘Mirë u ba që e bamë.’
‘Mirë u ba që e bamë rrah.’

Deri këtu pamë se Pashku në prozën e tij shtrinë disa shenja, si malin, frymën, diellin, terrin/mugën, dheun, bykun, etj., ato këtu nuk kanë rol formal e dekorues, ato janë pjesë aktive e ngjarjes dhe janë të njëjta me personazhet njerëz të këtij romani, me mendimet e tyre, ndjenjat, veprimet e qëndrimet. Kjo imponon një konsideratë tjetër në këtë roman ndaj objekteve ku jetojnë personazhet e tij, ndaj shenjave të tij shumë simbolike, thjeshtë për arsye se objektet ku janë vendosur personazhet, vendet, mali, kanë kuptim e ide më vete dhe si të tilla kërkojnë njohje më të thellë të secilës prej tyre.

b) Frazelogjia orale

Romani *Ob* ka shumë frazeologji orale të cilat ndikojnë që shumë personazhe të ndërtojnë karakterin oral, duke u ndërtuar me mjete orale: plaku, personazhet e fabulave si ujku, dashi, gjarpri etj. Pashku, në këtë kontekst, përpiqet që varësisht prej ngjarjeve e personazheve që rrëfen të gjejë mjetet adekuate për to, të mos krijojë dispërputhje në mes të ngjarjes dhe mjeteve me të cilat ajo ndërtohet.

Vënia e frazeologjisë orale në vendin e duhur të *Ob*, si të plaku dhe personazhet e fabulave, për t’u bërë ‘veçorizimi i një personazhi’⁸ ose i një ngjarje si orale, flet për aftësinë e Pashkut për t’i hetuar momentet e duhura në tekst për frazeologjinë e tillë. Ajo që tash është me rëndësi për frazeologjinë orale është se mosshtrirja e frazeologjisë orale të ngjarjet tjera të romanit si të ajo e mizogamit, tregon se Pashku ka respektuar strikt

⁸ Nathalie Piégay-Gros, *Poetika e Intertekstualitetit*, Parnas, Prishtinë, 2011, f. 123.

disa kufij gjatë vendosjes së saj në romanin *Ob*, atë nuk e hasim atje ku nuk e ka vendin.

Romani ka mjaftë frazeologji orale, si: *nji sy gjumë; poshtë e naltë; dielli në kup të qiellit; zburmë e poterë; nuk i jipsba pesë pare; pijnë ujë për shëndetin e njani tjetrit*; etj. Frazelogjia orale ndikon që në tekstin e *Ob*-ut të bartet shpirti dhe psikologjia e popullit shqiptar gjëra që janë sitetizuar në disa forma të caktuara të të folurit të tij, gjëra që i gjejmë mirë të sintetizuara te plaku dhe rrëfimet e tij. Në anën tjetër, frazeologjia orale njihet si sintetizuese e përvojave të brezave të tërë, prandaj janë pjesë të cilat ndikojnë që idetë e autorit në këtë roman të tingëllojnë më bindshëm dhe më të qëndrueshme në kohë.

Frazeologjia orale te *Ob* gërshetohet me tekste personale të Pashkut, shpesh në një mekanizëm mplekseje sa vështirë të dallohet njëra prej tjetrës. Kjo duket të jetë edhe qëllimi i Pashkut pasi te *Ob* shpesh disa pjesë autoriale tingëllojnë si fraza orale, kjo tregon se Pashku nuk ka për qëllim që t'i dallojë mirë këto dy kategori tekstore, ai i unifikon ato me qëllim që tekstet e *Ob*-ut të funksionojnë si një tërësi unike. Prandaj shenjat orale dhe shenjat personale të Pashkut plotësojnë njëra-tjetrën, ndikojnë mbi semantikën e njëra-tjetrës, ato kuptohen vetëm në këtë komunikim që kanë mes veti dhe jo ndaras.

Duhet theksuar se një pjesë e frazeologjisë orale te *Ob* tingëllon në mes të frazeologjive orale dhe fjalëve të urta, si: *Shëndosh këryet, se kapuçi kemi mjaftë; ti harrove, andaj u turpnove; ç'faj kam unë e gjora pse ty nuk të tremben ato sorra; unë moj boboreshë kam kujtue se je pak ma burrneshë; me folë drejtë e me ndejtë shtrembët*; për të mbërritur te ato që janë krejtësisht fjalë të urta popullore si *Dora që dridhet, nuk mund ta vejë penin në gjylpanë*. Të gjitha këto janë një pjesë e mirë e kodit nacional që gjendet në këtë roman, këto ndikojnë që ky kod të ndërtohet si i veçantë prej kodeve tjera që gjenden në këtë roman të cilat kode përdorin mjete tjera për ndërtimin e tyre.

2. Nën Kodi historik

Këtu hyjnë histori, ngjarje e personazhe nga historia shqiptare, kryesisht prej asaj antike, të cilat ndërtojnë nënkodin historik. Të kësaj

natyre janë tri histori: a) kryengritja ilire kundër pushtuesit romak, b) vrasja e Platorit nga i vëllai, Genti, dhe c) tradhtia e mbretëreshës Teutë nga komandanti Dhimitër Fari. Të tri këto histori kanë ngjarje të ndryshme, personazhe, vende, kohë, gjë që krijojnë mëvetësinë e tyre, por trajtojnë temën e njëjtë, tradhtinë, gjë që bën që kjo temë të përforcohet më shumë.

Në këto histori shqiptare mund të themi se kemi një mbyllje dhe një hapje që ecin paradoksalisht bashkë: pasi që të tri historitë kanë një temë, kjo tregon se ka një tendencë drejt ngushtimit e mbylljes së tyre në një pikë, në një temë, por derisa këto histori janë histori të ndryshme, ato kanë edhe tendencën e hapjes, drejt krijimit të një laryshie të madhe të të njëjtës temë dhe personazhe, kohë e ngjarje të ndryshme. Prandaj ata që janë nisur prej pozicionit të parë, janë mjaftuar duke nxjerrë një përkufizim të vetëm për të gjitha këto ngjarja, histori me temë tradhtinë, gjë që mendojmë se është reduktues pasi që autori vet nuk mjaftohet me një histori, por shton histori pas historie të cilat ndikojnë që të ndërtohet i plotë imazhi i tradhtisë të shqiptarët. Mendojmë se fatkeqësisht kjo formë ka mbizotëruar në interpretimin e tekstit të *Ob*, gjë që ka zhvleftësuar elementet e veçanta të këtyre tri historive që janë të mjaftueshme për të funksionuar si të mvetësishme dhe zakonisht është folur për to si për një të vetme.

Rëndësi të madhe në këtë pjesë ka konteksti në të cilin këto ngjarje historike janë vendosur. Ato dalin nga tingujt e Barkës çifteli e cila është figura e çiftelisë e modifikuar nga Pashku në Barkën çifteli. Modifikimi bëhet me qëllim të dhënies në mënyrë vizuale të vështirësive nëpër të cilat ka kaluar oraliteti shqiptar nëpër kohë, të njëjta me ato të barkës në mes të valëve që mundohen ta thyejnë, shkatërrojnë, përmbysin atë. Dihet se oraliteti gjatë historisë humb shumë këngë derisa të mbërrijnë në kohën tonë ku ruhen të shkruara, kjo i ndodh edhe barkës çifteli të cilës i shuhen shumë tinguj nëpër valë derisa mbërrijnë në breg. Pra, modifikimi i çiftelisë, instrumentit me të cilin është përcjell kultura orale shqiptare, është i qëllimshëm dhe përbërja e re e saj (Barka çifteli) tregon figurativisht historinë nëpër të cilën ka kaluar kjo kulturë ndër shekuj:

Disa të tjerë kërcëjnë prej valës në valë dhe mbërrijnë deri në breg të ujit. Aty prapë nisnin të shumoben. Baben aqë shumë, sa nuk mund t'i njëh askush. Shkriben në njani tjetrin. Dalin prej njani tjetrit. Kangë. Po, tash e ndëgjojë një kangë, që çan mjegullën para syve të mij.

Barka çifteli, ashtu si plaku, mali e dheu është figurë e nënkodit popullor, ajo rrëfen ngjarjen historike, kjo tregon se te *Ob* nga nënkodi popullor (barka çifteli) del nënkodi historik (ngjarja historike). Pra, historia këtu nuk del nga shkrimi, por nga oraliteti (barka çifteli). Kjo është figurë e qëllimshme e Pashkut për të dhënë shtirjen e madhe që oraliteti ka te kultura shqiptare, historinë që këtu ruhet fillimisht në krijime orale.

Variantet e temës së tradhtisë që dhënë tri ngjarjet historike janë: (1) tradhtia brenda fiseve ilire (kryengritja ilire), (2) tradhtia brenda familjes (mbreti Gent); dhe (3) tradhtia brenda ushtrisë (mbretëresha Teutë). Kështu ngjarjet historike të romanit *Ob* japin tradhtinë si kob nacional që ka përcjell jetën shqiptare gjatë historisë, për këtë shkak ato, më shumë se ngjarje, janë figura që universalizojnë tradhtinë në kohë dhe shtresa të ndryshme te jeta shqiptare.

Në vështrim të parë të këtyre ngjarjeve historike vërejmë se ka përzgjedhje të tyre edhe sa i përket gjatësisë, romani nuk rrëfen gjithë ngjarjen e tyre, ai jep vetëm një pjesë nga gjithë historia e tyre: nuk rrëfëhet gjithë kryengritja ilire kundër romakëve, por vetëm pjesa prej kur fillon kryengritja e tutje, pra mungojnë situatat paraprake që kanë shërbyer si shkak i revoltës së shqiptarëve ndaj pushtuesit romak; rrëfëhet, jo krejt jeta e mbretit Gent, por vetëm disa situata të jetës së tij, si ruajtja e pushtetit duke vrarë të vëllanë, Platorin, sjellja e keqe me popullin, lufta e paarsyeshme para mureve të Shkodrës, pra kemi përzgjedhje të momenteve të liga të jetës së Gentit; përzgjedhet gjithashtu një histori shumë e shkurtër nga jeta e mbretëreshës Teutë, ajo e tradhtisë së saj nga komandanti Dhimitër Fari.

Ndër tri ngjarjet, ajo e Gentit dhe ajo e Teutës më shumë shërbejnë si alegori për kryengritjen ilire e cila rrëfëhet më me imtësi, si alegori për problemet e saj, shkaqet e shuarjes së saj, problemet e jashtme e të brendshme etj. Prandaj, këto dy ngjarje më shumë janë ngjarje ide, ato nuk

japin histori të plota, thjeshtë posa e përçojnë një ide përmbyllen. Pra, Pashku përdorë histori shqiptare për të konkretizuar idetë e romanit, përkundër mundësive të pakufishme nga historia e gjithë botës, ai përzgjedh ato shqiptare. Kjo zbulon se historia shqiptare është pika e interesimit dhe koncentrimit të këtij autori, jo rastësisht, kodi nacional është bërë përmes këtyre përzgjedhjeve kodi më i madh në romanin e tij.

Kryengritja ilire arrihet të shuhet me tradhti, rol që këtu e kryen figura e brekut. Teknika e pushtimit me tradhti është më e theksuar në luftërat moderne, për këtë kryengritja ilire e *Ob* ndodh në antikë, mirëpo është shumë moderne. Pashku kryengritjen ilire e bën bashkëkohore nisur edhe nga një aspekt tjetër. Pjesa më e madhe e kësaj ngjarje, jo rastësisht, zhvillohet në Kroaci, te kështjella e Andetriumit, në një vend që tash gjendet larg kufijve shqiptar. Me këtë Pashku sikur tregon pasojat e tradhtisë së atëhershme edhe në kohët bashkëkohore, duke treguar arsyen e tkurrjes së trojeve shqiptare në një hapësirë të vogël. Në këtë mënyrë ngjarjet historike të *Ob* nuk mbesin vetëm si historike, ato prekin shumë pika të jetës së tashme shqiptare.

Derisa tema e tradhtisë që gjendet në këto tri histori shqiptare zgjerohet me variante të tjera, si me variantin popullor, biblik, etj., tregon se tri historitë shqiptare janë pjesë e një mozaiku të madh të temës së tradhtisë që gjendet në të gjithë romanin *Ob*. Tradhtia e ngjarjeve historike shqiptare në këtë mes gjendet në pjesën e mesme të tradhtive pasi para saj ka variantin popullor të larëzezës dhe variantin biblik të gjarprit, ndërsa pas saj ka tradhtinë moderne të të birit mizogam ndaj babait të tij me ide nacionale. Ngjarjet e historisë shqiptare, duke qenë se gjenden në pjesën e mesit të këtyre tradhtive, ato kanë rëndësinë e ngjarjeve që zgjerojnë, thellojnë dhe e dërgojnë më tej motivin e tradhtisë të paraqitur më herët në roman. E veçanta e tyre është se këto tri histori nuk e thellojnë konfliktin në kuptimin klasik, pasi që në këtë roman nuk kemi një ngjarje të vetme që vazhdohet në ecuri prej hyrjes deri në fund, në këtë roman të gjitha ngjarjet (historike, popullore, biblike), funksionojnë si të pavarura me temën e tradhtisë brenda vetes, pra thellohet konflikti përmes copash që asociativisht komunikojnë mes veti sepse trajtojnë temën e njëjtë dhe jo në formë klasike.

Përfundim

Romani *Ob* i Anton Pashkut shohim se me shumë mjeshtri ndërton kodin nacional, duke funksionalizuar në tekstin e tij shumë shenja nacionale të kulturës shqiptare të cilat i ndamë në dy fusha kryesore, në ato të a) letërsisë popullore shqiptare dhe b) historisë shqiptare. Secila nga shenjat e këtyre dy fushave e pamë se ka një kuptim figurativ, duke treguar në një rën anë se ka një vetëdije për secilën prej tyre, prandaj vendosen secila në vendin e duhur, është në përputhje me sistemin e ideve dhe të artistikës së pjesës ku gjendet, ndërsa në anën tjetër këto shenja bëjnë të mundshme që teksti i romanit të fitojë polisemi të madhe, jo vetëm të fjalës, por e pamë se disa fjalë janë figura që tërheqin pas kultura e filozofi të tëra si ajo e çasjeve *logos* apo *mythos* që përfaqësoheshin nga *Ai* dhe plaku. Shenjat e kodit nacional të romanit *Ob* ne i pamë si të veçanta, por ato komunikojnë mes veti, plotësohen, asnjë nuk funksionon si e ndarë prej tërësisë së romanit. Kjo përputhje e shenjave duket e komplikuar, por te *Ob* funksionon shumë harmonishëm, ato më shumë se renditje formale janë renditje figurash, vlerash estetike e artistike.

Puna e Anton Pashkut me shenjat e kodit nacional është e madhe, ato bëhen pjesë të stilit të këtij autori, pjesë e figuracionit të tij, konotacioneve që del nga tërësia e tekstit ku ato janë vetëm një pjesë e kësaj gjithë tekstit të romanit i cili është shumë kompleks. Prandaj vet prania e kodit nacional në këtë roman nuk është vlerë artistike, por funksionalizimi dhe funksionimi i mirë i tij në tekst.

Bibliografia:

1. Pashku, Anton, *Ob*, Rilindja, Prishtinë, 1971
2. Hamiti, Sabri, *Tematologjia*, ASHAK, Prishtinë, 2005
3. Lindow, John, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*, Oxford University Press, 2001
4. J.C.Cooper, *An illustrated Encyclopedia of traditional symbols*, Thames & Hudson, United Kingdom, 1978,

5. Rrahmani, Kujtim, *Intertekstualiteti dhe oraliteti - E. Koliqi, M. Kuteli, A. Pashku*, AIKD, Prishtinë, 2002
6. Krasniqi, Nysret, *Libri i Pashkut (Roman Ob - interpretim letrar)*, Buzuku, Prishtinë, 2005
7. Rrahmani, Zejnullah, *Teoritë moderne letrare*, Faik Konica, Prishtinë, 2005
8. Dibra, Miaser, *Metafora në këngët popullore shqiptare*, ASHSH, Tiranë, 2007
9. Piégay-Gros, Nathalie, *Poetika e Intertekstualitetit*, Parnas, Prishtinë, 2011

Prof. asoc. dr. Naser Mrasori
Universiteti i Prishtinës "Hasan Prishtina"
Fakulteti i Filologjisë
Prishtinë

ZEMËR E THYER E STEFAN CVAJGUT NË ROMANIN "PADURIMI I ZEMRËS"

Abstract

In this novel, Stefan Zweig considers ethical and psychological issues (illness, suffering, unsuccessful love) as well as social difficulties. The main theme focuses on pain that evokes passionate love which later kills its suffering victim. A hard life, conventionalities, social norms, and Hebraism have been illustrated artistically in a fine craft. It is believed that his life in exile away from the country he loved, the longing for Austria and the pain resulting out of current events, as well as the love and pain for Lotte have had a decisive role in the creation of this literary work.

Zweig is recognized for the diversity of his oeuvre. He has covered different genres and has thus imprinted his personal traits in them. He has also written novels in which he depicted interesting and emotional events of the age.

Këtë roman autori e shkruajti gjatë kohës sa ishte në Angli, vepër të cilën e cilësoi si dhuratë nga ndarja me Austrinë dhe në parathënien e botimit në gjuhën angleze shkruan se ndjente një detyrim për këtë roman¹. Sipas biografit të tij D. Prater, jeta larg vendit që e deshi aq shumë, dhimbja që ndjente për Austrinë dhe dashuria për Lotën kanë luajtur një rol të vendimtar në realizimin e kësaj vepre².

Një mendim të përafërt për këtë vepër kishte edhe bashkëshortja e tij e parë Frederika, e cila martesën e Cvajgut me Lotën e shihte po ashtu si rezultat të dhimbjes së autorit për të dashurën e re, sepse ajo vuante nga sëmundja e astmes, duke ngrehë një paralele mes të sëmurës Lote dhe të sëmures Edit në romanin “Padurimi i zemrës”³.

Tema kryesore ka të bëjë me dhimbjen, e cila zgjon dashurinë pasionante dhe ku më vonë kjo dashuri vret viktimën e vet të vuajtur.

Te “Padurimi i zemrës” shtjellon më së miri botën shpirtërore të një oficeri të ri të kalorësisë austriake, i quajtur Anton Hofmiller - shef prapavije, i dekoruar me urdhrin Mari Tereza. Ky oficer jetonte i izoluar në një garnizon jo larg kufirit hungarez dhe mërzitej shumë nga vetmia.

Përveç kësaj, përzihet fare pak me shokët, të ardhurat i ka të pakta, nuk pret asnjë ndihmë nga ndonjë baba me pozitë dhe ankohet se nuk mund të bëjë gjithmonë figurë të mirë. Por pranon, madje me njëfarë kënaqësie, ftesën e një kështjellari fqinj, vajza e të cilit, Editi, është e paralizuar nga këmbët dhe e quan veten “sakate mjerane”.⁴ I mahnitur nga banesa luksoze, i ndjeshëm ndaj përkujdesjeve të shumta që e rrethojnë, ai kthehet shumë shpejt në njeri familjar, duke gjetur një kënaqësi të çiltër në argëtimin e vajzës së re, pa i rënë në sy që kjo po lidhet gjithmonë e më shumë pas tij dhe që e gjithë familja arrin ta quajë si të fejuar zyrtar të vajzës.

¹ Quo – Qiang Ren. Am Ende der Missachtung? Studie über die Stefan Zweig Rezeption in der deutschen Literaturwissenschaft nach 1945. Shaker Verlag, Giessen 1995. S.119.

² Prater, Donald A.: *Stefan Zweig. Das Leben eines Ungeduldigen*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1984. S.281

³ M. El-Bah. Frauen und Männerbilder in den Novellen von Stefan Zweig. Hochschul Verlag, Freiburg, 2000. S. 127.

⁴ Zweig, Stefan: *Ungeduld des Herzens*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1982. S.4.

Oficeri ndien njëherazi keqardhje për të sëmurën dhe frikë se mos bëhet gazi i regjimentit po të martohet me një pasanike sakate, aq më tepër kur ajo, siç mëson ai më pas, për habinë e vet të madhe, nuk është vajzë e një pasaniku hungarez, siç kujtonte ai, por e një trafikanti të vogël çifut, të cilin fati e kishte ngritur në rangun e kështjellarit. Kësisoj, nuk di ç'vendim të marrë. Pasi pranoi të fejohej thuajse pa dëshirën e vet dhe tmerrohet nga skandali që shkakton ky lajm në regjiment, e braktis të fejuarën, transferohet në një regjiment tjetër dhe ikën me nxitim nga qyteti. Këtë vendim e mori kolonel Bubenciçi, me arsyetimin se: nuk dua që në regjimentin tim njerëzit të shihen shtrembër. Ishte ndihma dhe zgjidhja e vetme për të ruajtur nderin e regjimentit dhe për të shpëtuar Hofmilerin, pasi kishte rënë në një gjendje të rëndë shpirtërore, që për pak sa s'e bëri të vriste veten, edhe pse e kishte mendjen top për një gjë të tillë. Ndërkaq mundohet ta qetësojë Editin, meqë trembet nga reagimet e forta të asaj vajze të sëmurë, por jemi në gushtin e vitit 1914, dhe telegrami që i dërgon për t'i njoftuar arsyen e vendimit të ikjes arrin me vonesë të madhe, sepse linjat qenë të zëna me njoftimet zyrtare për vrasjen tinëzare të trashëgimtarit të fronit perandorak, Franc Ferdinandit, dhe të bashkëshortes së tij. Kështu, vajza e re, e dëshpëruar nga ikja e tij e pashpjegueshme, nuk mori dot vesh gjë për pendimin e sigurtë të të fejuarit dhe nga padurimi për të pritur vret veten. Dashnori i pavullnetshëm lëkundet mes keqardhjes dhe kthimit prapa. Si pasojë e pavendosmërisë, ai bëhet bashkëfajtor për vetëvrasjen e të sëmurës. Autori e dallon nga mëshira e mirëfilltë keqardhjen e Hofmilerit, që përpiqet të distancohet mundësisht shpejt nga fatkeqësia e Editit, e cila në të vërtetë është vetëm padurim i zemrës. Hofmileri, i dobët, i torturuar nga brejtja e ndërgjegjes, do të kërkojë më kot vdekjen në fushën e betejës dhe, për ironi të fatit, do të bëhet hero. Pas katër vjetësh, kur ndihej ende fajtor dhe nuk mund ta harronte vdekjen e Editit, pothuajse të gjithë dëshmitarët e ngjarjes nuk jetonin më. Edhe pse nuk kishte kush t'ia kujtonte fajin e bërë, prapë Hofmileri e ndiente veten si ai njeriu lakuriq midis zotërinjsh të veshur bukur, turpi do të zbulohet, dhe që nga ky çast bindet përfundimisht se asnjë faj nuk mund të harrohet, përderisa nuk e harron ndërgjegjja.

Vetëm në fillim ka dhembje, pikërisht si morfina – një bamiresi për të sëmurit, një ilaç, një mjet ndihmës, por kur njeriu nuk dinë më të jap dozen e duhur dhe ta ndalë, bëhet helm vrasës⁵.

Nga kjo përmbledhje e linjës kryesore duket se ky roman vazhdon në mënyrë të natyrshme një traditë austriake ose prusiane që e gjejmë te Jozef Roti dhe tek T. Fontana. Hofmileri është një djalë pa ndonjë personalitet të spikatur, viktimë e zemërgjerësisë dhe e pavendosmërisë së vet; sikurse ndodh gjithmonë me njerëzit e dobët, ai kalon nga mirësjellja në një brutalitet të jashtëzakonshëm. Editi do t'i japë Cvajgut rastin që të përshkruajë një portret femëror ku mishërohet e sëmura tepër e ndjeshme dhe skeptike, e cila i mërëzitet njerëzitet që sillen mirë, e keqkupton kujdesin e tyre, krijon iluzione të kota, ekzaltohet në çast kur vë re ndonjë përmirësim ose dashurinë e ndokujt, por bie në dëshpërim. Vetëm naivi Hofmiler e kupton se për atë kishte vetëm zgjidhje të skajshme, dashuri ose vdekje.

Ngjarjet e këtij romani shëmbëllojnë qysh në fillim me ndodhitë në novelat e Cvajgut, si “E fshehta përvëluese”, “24 orë nga jeta e një gruaje” dhe “Letra e një të panjohure”, që kanë të gjitha si subjekt dramën e një zemre gruaje, të një zemre misterioze, sepse Editi mund të quhet si personazhi qendror, shumë më tepër sesa i rëndomti Hofmiler. Historia e pasurimit të Kanicit përbën një roman më vete dhe të mirëfilltë, që duket si ilustrim i tezës së Cvajgut se pasardhësit e Balzakut duhet, para së gjithash, të marrin si shembull prej tij paranë. Të arrish pushtetin me para, ja cila është përpjekja e vërtetë e Kanicit, jetim qysh i vogël, por që mbijetoj falë një vullneti thujse demoniak. Kur bëhej Kanici ndërmjetës, çdo punë që e mbaruar; dikush dëshironte të emigronte në Amerikë, dhe Kanici ia plotësonte sakaq dokumentet e nevojshme, i gjente biletë dhe e niste. Shiste rroba të vjetra, orë, sende me vlerë, bëhej ndërmjetës në shitblerjen e tokave, të kuajve e të orendive. E ç'nuk bënte ai njeri!⁶ I vë detyrë vetes të mësojë dhe nis e lexon darkave në dritën e fenerit të kabinës së rojtarit të hekurudhës, sepse duhej kursyer vajguri në shtëpi. Nuk lë t'i shpëtojë asnjë rast për të shtuar njohuritë e veta dhe arrin, pasi

⁵ Zweig, Stefan: *Ungeduld des Herzens*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1982. S.234.

⁶ Zweig, Stefan: *Ungeduld des Herzens*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1982. S. 41.

kishte ushtruar disa lloje zanatesh të vogla, të hyjë si agjent në një kompani sigurimesh shoqërore. Edhe pse tani është më i kënaqur, prapë vazhdon të mos shpenzojë asgjë, duke udhëtuar gjithmonë në klasën e tretë dhe natën, që të kursejë njëkohësisht kohën dhe dhomën e hotelit. Cvajgu e përshkruan tek ulet në kabinën e vet, tek heq xhakëtën, që të mos e zhubrosë, tek rregullon me kujdes syzet dhe shtron shallin e butë skocez, veprime që i kryen me saktësinë e një automati. Një histori trashëgimie që Cvajgu e shpalos me të gjitha hollësitë financiare. Kanici, që e njihte atë pronë, sepse kishte bërë inventarin e saj për kompaninë e vet, nuhat sakaq një biznes të mrekullueshëm dhe vrapon për në Kekeshfalvë, që të sigurojë së paku një vlerësim më të saktë për pasurinë. Përballë naivitetit të çuditshëm të trashëgimtares, ai vepron menjëherë dhe e bind që t'ia shesë atij të gjithë pronën për një shumë qesharake, duke pranuar të marrë përsipër të gjitha detyrimet. Meqë ka frikë se mos konkurrentët ia prishin planet, e merr menjëherë me vete në Vjenë dhe nuk e lëshon derisa firmoset akti i shitjes. Por habia e tij më e madhe janë falënderimet e ngrohta të viktimitës lidhur me gjithçka që ai bëri për të, e bindur thellësisht se ai veproi i shtyrë vetëm nga mirësia, i prekur nga vuajtja e saj. Për herë të parë në jetën e vet, Kanici njeh turpin dhe, në vend që ta lërë vajzën e varfër të kthehet te disa të afërm, ku e pret një jetë e re plot poshtërime, i propozon të martohen bashkë dhe kthehet tok me të në Kekeshfalvë.⁷ Këtu kemi të bëjmë me historinë e një trashëgimie dhe me veprimet e hollësishmë financiare e juridike, shoqëruar me përshkrimet e protagonistëve, kemi të bëjmë me një botë të ndarë brutalisht në dy klasa, nga njëra anë zhatësit e batakçinjtë, nga ana tjetër të pafajshmit e të ndershmit. Në fakt, pas disa vitesh jete të thjeshtë e të lumtur, ai mbledh pasuri akoma më të mëdha. Pasi bëhet kështjellar i Kekeshfalvës, humbet të shoqen, që vdes nga kanceri. Më kot do të mundohet të mbledhë mjekët më të shquar evropianë, duke u ofruar shuma gjithmonë e më të mëdha për të shpëtuar të shoqen, sepse askush nuk mund ta ndalojë fundin fatal. I dëshpëruar, Kanici e hedh të gjithë dashurinë te vajza e tij e vetme, Editi, dikur aq koprrac, tani nuk kursen asgjë për të, lumturia e tij lidhet vetëm

⁷ Zweig, Stefan: *Ungeduld des Herzens*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1982. S.77.

me lumturinë e saj, gjersa ajo paralizohet nga këmbët. Babai u përgjërohet edhe një herë të gjithë mjekëve, por nuk arrin asgjë. Tani jeta e tij kalon duke përgjuar me ankth edhe shpresën më të vogël për shërimin e së bijës dhe për të zbutur me çdo mjet fatin e saj. Kështu, kur oficeri i ri Hofmiller tregon interes për vajzën e tij, mirënjohja e babait është e pamasë. Kështjellari i Kekeshfalvës, falë pasurisë së vet të madhe, nuk rrezikon të rrënohet për të bijën, por jeton me frikën e përhershme se ajo mund të mërzhitet, dhe drithërohet gjithnjë për lumturinë e saj. Ai njeri energjik, ai afarist i madh, bëhet si një fëmijë i dobët kur është fjala për të bijën. Cvajgu krijon Kanicin, duke ia arritur qëllimit që në mënyrë tërheqëse të paraqesë dashurinë prindërore, krijon doktor Kondorën, një figurë tejet interesante, antitip i Hofmillerit, ai sakrifikohet për njeriun me një dashuri të thellë e durimmadhe. Duke e vendosur krahas Kanicit, Editit dhe Hofmillerit, ai shndërroi një novelë sentimentale vjeneze në një roman të tipit balzakian. Sikurse është vlerësuar nga shumë kritikë dhe studiues të jetës e të veprës së Cvajgut, me këtë roman, për nga stili dhe lloji i personazheve, Cvajgu i ngjan mjaft shkrimtarit të madh francez Onore të Balzak.

Prof. asoc. dr. Fatmir Sulejmani

Universiteti i Tetovës

SHPIRTI SHQIPTAR NË PETKUN E TJETRIT

Abstract

The object of my paper is *Polifonistët*, one of the most recent novels of the *Saga ballkanike* [The Balkans Saga] by Luan Starova, which was published earlier on in Macedonian.

The argument presented in this study is that the language in which a literary work is written does not necessarily make the novel belong to a particular national literature, due to the fact that there are many other components to be taken into consideration.

First and foremost, the evidence that this specific novel belongs to Albanian literature will be supported on the novel's content, by providing sufficient examples on the method with which we have dealt with our authors writing in other languages and how this phenomenon is regarded by other civilized cultures.

Key words: Polifonistët, Luan Starova, Albanian literature, national literature.

Objekt i këtij studimi është vepra “Polifonistët” - njëri prej romaneve të fundit të *Sagës ballkanike* të Luan Starovës, i botuar fillimisht në gjuhën maqedonase dhe kuptimi ynë për krijimtarinë në gjuhën e tjetrit *vizavi* kuptimit të të tjerëve.

Romani trajton temën *mitologjike të etnogjenezës shqiptare* dhe ka për hero këngën polifonike, nëpërmjet së cilës jepet përpjekja e përhershme e Babait (heroit të *Sagës ballkanike*) për të mbrojtur identitetin e familjes në rrethana egzili. Këtë betejë kësaj here ai e bën bashkë me dy protagonistë të tjerë të romanit - Durim Çamin dhe Trim Zagorçanin, dy bashkëvendasit azilkërkues, dy mjeshtërit e këngës polifonike, që shtëpinë e Babait në Shkup e vizitojnë dëndur gjatë kohës së pritjes së vizave për t’u nisur në misionet e tyre, në Çamëri e Turqi, me qëllim të mbajtjes gjallë të shpirtit shqiptar nëpërmjet këngës polifonike, sepse, bashkë me Babain, janë të bindur se vdekja e këngës nënkupton edhe vdekjen e kombit.

Misioni i tyre është ai i Prometeut që ua dhuron njërëzve zjarrin, misioni i Odiseut që nëpër skila e haridba këmbëngul të kthehet në Itakën e tij. Parë nga ky aspekt, mbrojtja e tipareve identitare nëpërmjet këngës polifonike, si *memorje mitike dhe si kumt që ua kujton shkularakëve atdheun e harruar...*, është vetëm njëri prej versioneve të kthimit tek rrënjët, të cilin Luani e ka tematizuar më herët në romanin “Udha e ngjalave” dhe jo vetëm.

Romani hapet me fjalitë: “Që nga vitet më të hershme të jetës, në këngët trezërëshe dhe katërzërëshe polifonike nisa ta zbuloj fshehtësinë e mbijetesës së familjes sime shqiptare gjatë viteve të egzilit të saj... Sa herë që Nëna nuk kishte miell për ta zënë brumin e ekzistencës së familjes, shtëpia mbushej me tingujt e këngës polifonike, me himnin e shpresës sonë...”¹

Kjo hyrje e bën të qartë arsyen e shfrytëzimit të këngës polifonike nga ana e autorit si njërin prej metaforave të mëdha globale të korpusit të tij romanor prej 16 perlash narrative.

Jo rastësisht, filozofi dhe esteti i kalibrit evropian Ferid Muhiqi, në pasthënieën e romanit me titull “Për shpirtin e pastër të popullit”,

¹ Luan Starova, *Polifonistët*, ASHAM, Shkup 2016, f. 7.

polifoninë e sheh si kod të brendshëm të memorjes kombëtare, si element të stërlashtë primordial, si çerdhe sekrete, ndoshta të tiparit kyç identitar, mbi të cilin nuk ka pushtet as vdekja, si lajt-motiv të romanit me një fabul të ndërlikur me fatin e familjes shqiptare në egzil, identiteti i së cilës varet vetëm prej mbijetesës së këngës polifonike, vetëm prej këndimit të saj nga anëtarët e familjes.

Babai beson se kënga polifonike, të cilën njerëzit e marrin me vete kur shpërngulen, me shpresë se ajo do t'i mbajë të bashkuar në dhe të huaj, është zëri i Zotit, që fton njerëzit për mirëkuptim dhe solidaritet, është shpëtimtarja e identitetit të njerëzve në rrethana kur ai rrezikohet, është kënga më afër misterit të jetës, në të cilën qëndron shpëtimi nga labirinti i egzilit, është pararendësja e fjalës, fuqia e së cilës mund ta shpëtojë edhe gjuhën e lashtë stërgjyshore, është iluzion i melodike dhe mbështetje dhe i kthimit në atdhe, është epike e pandalshme vnaajtesh, element përbashkues - sinonim i Atdheut dhe i shpirtit të etnisë, element rinjohës ndërmjet njerëzish të një gjaku, roje e identitetit, simbol i pavdekshmërisë, metaforë e falënderimit dhe virtyt i shpirtit human, çerdhe e paprekshme dhe e fshehtë ku banon kuptimi i njerëzimit, është lejenjoftim dhe klithmë madhbështore e kombit, diçka më shumë se gjuha, e cila në vend të huaj vdes më shpejt se kënga...

Për shkak të vendosjes së këndimit polifonik në fabulën e romanit, ai konsiderohet *vepër erudite dokumentare, me teze dhe me inspirim të thellë universal e humanist*, roman për të cilin është thënë se “prek një hipotezë fisnike, një sugjestion sipas të cilit, ndoshta gjithë popujt e botës shpirtin e vërtetë e kanë në ndonjë këngë, të cilën ndërkohë e kanë harruar”², roman në të cilin kënga polifonike ngrihet në nivelin e metaforës nacionale dhe universale, vendoset mbi besimet fetare, madje mbi simbolin kombëtar dhe gjuhën shqipe, mbi gjithçka që zhbëhet në rrethana trysnie, në të cilat arrin të mbijetojë vetëm kënga polifonike me aftësi të pashtershme regjeneruese, të cilën nuk mund ta vrasë kush, sepse *posa meket njëri zë i këngës, zëvendësohet nga zëri ijetër dhe kënga vazhdon...*

Këngët polifonike në të cilat Babai kërkon *format e ekzistencës së dikursive shpirtërore* janë të shumëllojshme: këngë të hareshme - këngë

² Ferid Muhiq, *Për shpirtin e pastër të popullit*, pashënie e romanit të Luan Starovës, “Polifonistët”, ASHAM, Shkup 2016, f. 388.

lindjesh, dashurishë e dasmath, himne gëzimesh, këngë për indiferentizmin ndaj vdekjes, këngë mortore – vaje, këngë elegjiake për të dashurit e humbur, për fatin e njërezve dhe familjeve të gjendura në egzil, këngë malli mbi atdheun e braktisur, këngë për fatin e hidhur të Çamërisë, për identitetin e humbur etnik të shqiptarëve të shpërngnular në Turqi, këngë nostalgjike, këngë mbi kufijtë absurdë, këngë shprese për kthim, këngë kurbeti, këngë mbi vetminë e brendshme..., të cilat “si një kronikë e zëshme e historisë së popullit, depërtojnë nëpër perandoritë e padurueshme, pushtimet, luftërat, shpërnguljet, tendencat asimiluese, duke mbetur prore të pamposhtshme...”³

Në fakt, kënga polifonike është vetëm njëra prej metaforave të Sagës ballkanike, ku bëjnë pjesë: pasqyra dhe çelësat e nënës, biblioteka dhe librat e Babait, dhitë, ngjallat, muzeu ateist, labirinthet, jeniçerizmi, rendi i librave si kod lëvizës, hiri i reliefuar nëpër faqe librash të lexuar..., që përfaqësojnë shpresën e kryepersonazhit për gjetjen e udhëve të shpëtimit të familjes azilante nga rrethi vicioz, për kthimin utopik në vendin e të parëve...

Përndryshe, “Polifonistët” është enciklopedia më mbresëlënëse e këngës polifonike - përmendore e madhe e saj, fole e identitetit të shqiptarëve, skenë në të cilën autori sjell të dhëna origjinale mbi të shkuarën e shqiptarëve dhe të Shqipërisë, histori të panjohura mbi pushtuesit dhe mbrojtësit e saj, mbi titanët dhe prometejë të shpirtit shqiptar, si: Naimi, Samiu, Pashko Vasa, Konica, Noli, Mithat Frashëri...

Romani është i veçantë edhe për një mori arsyesh të tjera, duke nisur që nga tematika, teknika narrative, mesazhet humane, etnizmi karakteristik, bashkëjetesa e dokumentares me imagjinaren, njerëzores me mitiken, struktura shumëformëshë e rrëfimit, diskutet dhe sistemet e ndryshme të të menduarit, të integruara harmonishëm në vepër, rrëfimi i tipit diskontinuel, shmangia nga linja fabulore lineare, shtresat ndërtekstore të rrëfimit asociativ, stili i thjeshtë dhe i përshtatshëm për lexuesit e të gjitha kategorive, që natyrisht, jo njësoj arrijnë të depërtojnë në shtresat e padukshme të tekstit, në anën e nëndheshme të letërsisë.

³ Luan Starova, *Polifonistët*, ASHAM, Shkup 2016, f. 181.

“Polifonistët” është roman i rrëfyer me një *qetësi të lindur dhe ironi të rafinuar*, libër i hapur me mundësi zgjerimi, dëshmi e talentit dhe erudicionit të autorit, që kthen me sukses në faqe letërsie dramën individuale në dramë gjithnjëzore, që evokon bindshëm fatin jetësor të kryeheroit të veprës së tij Babait, në jetën e të cilit banon dhe jeta e autorit.

*

Ky pra është, me pak fjalë, romani “Polifonistët”, që ka për temë etnogjenezën dhe etnopsikologjinë shqiptare, të ushqyer me mikrotemat e panumërta të autorit, që prekin shumë momente dhe fenomene të panjohura dhe të palexura më herët në ndonjë roman tjetër.

Megjithatë, fakti se romani është shkruar fillimisht në gjuhën maqedonase, fakti se autori dygjuhësor është duke e përgatitur versionin në shqip të romanit, nxit pyetjen: a do t’i takojë ai edhe letërsisë shqipe?

Për vete nuk kam asnjë dilemë, sepse pas nesh qëndron përvoja shekullore e krijimtarisë letrare në gjuhë të huaja, që nga koha e Rilindjes evropiane, kur gjuhë shkrimi ishte latinishtja; që nga koha e Rilindjes sonë, kur, për arsye të njohura, u shkruajtën shumë vepra në italishte, frëngjishte, anglishte, greqishte, persishte, osmanishte, arabishte..., të cilat i kemi pranuar pa bëzajtur dhe gati pa asnjë zë kundërshtues si pjesë integrale të letërsisë shqipe, ngjashëm siç kanë vepruar dhe vepronë etni e kultura shumë më të përparuara se etnia dhe kultura jonë.

Me sa e di, kjo temë për herë të parë është hapur në Konferencën shkencore: “Letrat shqipe dhe gjuhët e tjera të letërsisë shqipe”, të organizuar në Tiranë prej ASHSH, në nëntor të vitit 2015, me çrast akademik Sabri Hamiti shtroi pyetjen substanciale: “Ç’është letërsi shqipe? Ajo që shkruhet në shqip, apo ajo që shkruajnë autorët shqiptarë, duke tematizuar botën shqiptare?”⁴ Për të, veprat e autorëve shqiptarë të shkruara në gjuhë të huaja, po që tematizojnë botën tonë, si puna e kryeveprës historiko-letrare e Marin Barletit, i takojnë letërsisë sonë. Shi për këtë, studiuesi i njohur hodhi idenë për një: “Histori alternative të letërsisë shqipe”⁵, jo për përjashtimin e veprave të shkruara në gjuhën e tjetrit me pretekste jashtëletrare e jashtëkulturore.

⁴ ASHSH, *Letrat shqipe dhe gjuhët e tjera të letërsisë shqipe*, ASHSH, Tiranë, 2016, f. 16.

⁵ Po aty, f. 17.

Për akademikën Floresha Dado krijimtaria në gjuhët tjera i jep letërsisë sonë “një qytetari ndryshe”⁶ dhe e vë atë në marrëdhënie të drejtëpërdrejtë me letërsitë tjera.

Studiuesi italian Elio Miracco, citon kolegun Armando Gnisci, që preokupohet me *letërsinë e migrantëve* dhe përpiqet ta inkuadrojë këtë zonë letërsie brenda *kontinentit letrar kombëtar*. Sipas Gniscit: “Letërsia italiane e migracionit i bën botërore historitë, gjuhët dhe kulturat kombëtare, bashkë me muzikën që shpesh i paraprin asaj...”⁷. Ai flet edhe për *letërsinë tejkombësore*, ku bëjnë pjesë autorët që shkruajnë kryesisht në gjuhën e vendit pritës, që lidhet me tendencën e tejkalimit të letërsisë kombëtare dhe arritjes së një kodi evropian dhe botëror të letërsisë, që jo domosdoshmërisht shpie në plurikulturalizëm.

Akademik Shaban Sinani, ndërkaq, në pasthënien e monografisë “Saga ballkanike e Luan Starovës - një lexim hermeneutik” të autorit të këtij studimi, ndërmejt tjerash shkruan: “Autori veçon një dukuri pesëshkulllore në historinë e letërsisë shqipe, dukurinë e dygjuhësisë, që lind bashkë me librin e parë shqip dhe zgjatet deri në dekadat e sotme; duke u ndalur sidomos tek letërsia në gjuhën e tjetrit, në gjuhët e promovimit ndërkombëtar të letërsive dhe sidomos në gjuhën e fqinjtit, ku shpesh ndërlikohen emocione dhe komplekse të njohura ballkanike dhe të përgjithshme. Letërsia e Luan Starovës i përmban të tria këto shkallë, në një hierarki të ndërlikuar: letërsinë në gjuhën e zemrës (shqip), letërsinë në gjuhën e shtetit (maqedonisht) dhe letërsinë në gjuhën e njohjes evropiane (frëngjisht). Autori këtë çështje e shtron në rrafsh parimor (në formën e pyetjes se si duhet gjykuar një dukuri e tillë, si pjesë apo si ndajshkrim i historisë së letërsisë shqipe); në rrafsh historik (në formën e pyetjes se në ç’rrethana është shfaqur dygjuhësia dhe gjuha e tjetrit në letërsinë shqipe prej Marin Barletit deri tek brezi më i ri i shkrimtarëve shqiptarë në Perëndim) dhe në rrafsh të përveçuar (Luan Starova si një rast që mund të shpjegojë dukurinë)...”⁸

⁶ Po aty, f. 6.

⁷ Po aty, f. 141.

⁸ Fatmir Sulejmani, *Saga ballkanike e Luan Starovës - një lexim hermeneutik*, Libraria e çarshisë, Shkup, 2013, f. 326-327.

Mendime interesante për autorët dygjuhësorë kanë edhe studiues të tjerë, të cilët ndër shkaqet që i shtyjnë ata të shkruajnë edhe në gjuhën e tjetrit përmendin:

- diskriminimin kulturor - pamundësinë për të shkruar në gjuhën amtare,
- joshjen e lexuesit të huaj me temat interesante shqiptare (hakmarrjen, ngujimin, burrneshat...),
- rendjen pas tregjeve të mëdha - levërdinë që mund të sjellë botimi i librit në gjuhët e mëdha të botës,
- fitimin e autoritetit ndërkombëtar,
- ndikimin e krijimtarisë së vendit pritës në veprën letrare të autorit dygjuhësor,
- ndjenjën e inferioritetit të autorit...

Megjithatë, kur është në pyetje Luan Starova, mund të themi se ai nuk shruan maqedonisht për asnjërin prej shkaqeve të mësipërme, sepse kultura dhe letërsia shqiptare është më e përparuar se ajo maqedonase, sepse maqedonishtja është gjuhë e një populli të vogël që nuk mund t'i ofrojë autorit asnjë levërdi materiale, sepse ai nuk trajton temat senzacionale që nxisin kureshtjen e lexuesve të huaj; sepse autoritetin ndërkombëtar ia kanë siguruar veprat e përkthyer në gjuhët më të mëdha të botës (veçmas në frëngjishte), sepse, po të llogaritet kontributi i tij dhënë letërsisë maqedonase (krahas asaj shqiptare, natyrisht), ai është pa dyshim emri më i shquar që ka shkruar kurdoherë në atë gjuhë, sepse autorët që kanë inspiruar dhe ndikuar mbi krijimtarinë e Luanit, krahas disa kolosëve të letërsisë botërore, janë dhe tre kolosët e letërsisë shqipe: Jeronim de Rada, Sami Frashëri dhe Faik Konica, sepse një autor i kalibrit të Luan Starovës për të cilin sot flet bota letrare nuk mund të jetë inferior ndaj asnjë letërsie dhe asnjë krijuesi...

I vetmi shkak që e shtyri atë t'i shkruajë, para versioneve shqipe, versionet maqedonisht të disa veprave është koha e gjatë që i merr shkrimi në gjuhën amtare, të cilën nuk pati fatin ta ketë gjuhë shkollimi dhe formimi intelektual.

Ja çfarë thotë ai lidhur me atë që e bën një vepër t'i takojë kulturës nacionale/ etnike: "Secili autor është fati i vetvetes. Nuk ekziston

përkatësi e pastër ideale. Fenomeni nacional-etnik ka qenë gjenerator i letërsive nacionale në periudhën e krijimit të shteteve kombe, veçmas në periudhën e rilindjes. Përgjatë një periudheje tjetër letërsia u mposht prej imperativeve nacionale të letërsive ballkanike. Gjatë periudhës së realizmit socialist letërsia u bë ideologjikisht nacionale. Autorët i përmbaheshin rreptësisht këtij “izolimi të imponuar. Sot kur më nuk ekzistojnë kufijtë e dikurshëm, dominojnë përcaktimet multikulturore dhe intertekstuale. Megjithatë, autori gjer në fund të jetës mbetet i lidhur për gjuhën e tij amtare dhe kjo gjendje parake mbetet edhe atëherë kur shkruan në gjuhë tjetër. Për sa më takon mua, është e vërtetë se një pjesë e romaneve të Sagës ballkanike, që trajtojnë për excellencë temat shqiptare, janë shkruar në gjuhën maqedonase, gjuhën e shkollimit tim fillor dhe të mesëm. Në rastin tim, kur shkruaj në gjuhën maqedonase, në tekst ndjehet struktura trupore e prezencës së nënës, por edhe kur shkruaj në gjuhën shqipe, gjatë gjithë kohës frikësohem të mos e dëshpëroj gjuhën amtare. Kjo sigurisht është drama e qëndresës multikulturore. Në këtë pikë nuk jam shembulli i vetëm në letërsinë e pasur disashekullore shqiptare”.⁹

Dhe vërtet nuk është i vetëm, sepse sot është rritur numri i autorëve dygjuhësorë që, siç thotë Sabri Hamiti: Fillimisht shkruajnë në gjuhën e tjetrit, pastaj i përkthejnë vetë në shqip, me çrast dëshmojnë autorësinë e dyfishë... dhe arrijnë idiolektin në të dy gjuhët...¹⁰

*

Masivizimi i shkrimtarisë në gjuhët joamtare dhe pranimi i veprave të tilla në gjirin e letërsive nacionale ka luhatur tezën mbi gjuhën si tipar i vetëm që përcakton këtë lloj statusi. Siç dihet, në botë ekzistojnë:

- letërsi etnischë të ndryshme që shkruhen në një gjuhë të vetme dhe
- letërsi etnischë të cilat shkruhen në më shumë gjuhë.

Në grupin e parë bëjnë pjesë letërsitë: serbe, kroate, malazeziase e boshnjake, të shkruara në gjuhën e reformuar prej serbit Vuk Karaxhiq.

⁹ SARAJEVSKE SVESKE, br. 45-46, *Dijalog Ljuan Starova i Fatmir Sulejmani*, Sarajevo, 2014, f. 30.

¹⁰ ASHSH, *Letrat shqipe dhe gjuhët e tjera të letërsisë shqipe*, ASHSH, Tiranë, 2016, f. 17.

Kjo gjë ka qenë dhe ka mbetur mollë sherresh e polemikash të përhershme ndërmjet katër etnive dikur pjesë të federatës jugosllave, që përvetësojnë e kontestojnë me zjarrmi përkatësinë etnike të krijuesve të mëdhenj, si: Petar Petroviq Njegoshi, Meshja Selimoviqi, Ivo Andriqi...

Në këtë betejë, serbët janë më të zëshmit dhe shtrojnë argumentin e gjuhës së veprave, që, sipas tyre, është serbishtja, por nuk mbeten prapa as kroatët që pretendojnë se Andriqi është i tyre, për shkak se në rini ndihej kroat dhe botonte në Kroaci, madje që përfshirë në Antologjinë e re të poezisë kroate...

Natyrisht, sado me zë pak më të mekur, të njëjtën gjë e bëjnë edhe malaziasit dhe boshnjakët, por ata, më shumë se sikleti i përvetësimit të kuotave të të tjerëve, i preokupon mbrojtja e të vetëve (Njegoshit dhe Selimoviqit) nga gllabërimi serbo-kroat, gjë të cilën e bëjnë duke u thirrur në elemente jashtëgjuhësore. Kështu, ata, bashkë me kroatët, përveç përkatësisë së gjakut, gjeografisë dhe fesë, thirren edhe në alfabetin latin, të cilin e shfrytëzojnë dhe malaziasit, boshnjakët, goranët e Kosovës dhe vetë serbët, të cilët alfabet bazë kanë shkronjat qirilike.

Çështja në fjalë ka nxitur synimet për diferencimin e gjuhëve të tyre “mbi baza ekskluzivisht jashtëgjuhësore”.¹¹

Në grupin e dytë, (pra: në letërsitë e etnive të cilat shkruhen në më shumë gjuhë) bëjnë pjesë letërsitë e ish kolonive të superfuqive evropiane, si: Algjeria, Çadi, Senegali, India, Australia, Zelanda e re dhe shumë vende latino-amerikane, letërsitë e të cilëve shkruhen kryesisht në gjuhën frenge, angleze, spanjolle, portugeze...¹²

*

Në fund, po sjellim disa të dhëna lidhur me pritjen e romaneve të Luan Starovës nga auditori lexues shqiptar, maqedonas dhe i huaj..., me çrast bie në sy numri konsiderueshëm i atyre që veprën e tij e konsiderojnë shqiptare.

¹¹ Rexhep Ismajli, *Etni dhe modernitet*, Dukagjini, Pejë, 1994, f. 20.

¹² Këtë temë e kam shtjelluar më hollësisht në monografinë: *Saga ballkanike e Luan Starovës - një lexim hermeneutic*, Libraria e çarshisë, Shkup, 2013, f. 53-68.

Kështu, për akademik Jorgo Bulon: “Luan Starova është përfaqësues i kulturës shqiptare në botë”¹³; për Françesko Altamarin: “...shkrimtar bashkëkohor shqiptar që shkrin brenda detyrës qytetare dhe vepërs së tij letrare mjaft tipare që lidhen me panoramën e re të shqiptarisë...”¹⁴; për Luan Topçiu: “Një nga autorët shqiptarë më të përkthyer në gjuhë të huaja...”¹⁵; për Virion Graçin vepra e tij është: “njëra nga dëshmitë prekëse të fatit tonë si etni”¹⁶; kurse në romanet e Luanit Xhevat Lloshi sheh: “...përvojën më frytdhënëse të hapjes së letërsisë sonë drejt zhvillimeve të reja, porse duke e ruajtur frymën e veçantë shqiptare”¹⁷...

Pritja e veprës letrare të Luanit nga publiku lexues dhe kritika letrare maqedonase, ndërkaq, është e dyzuar. Në njërën anë janë studiues si: akademikët Gane Todorovski e Georgi Stardellovi, profesori Venko Andonovski e disa të tjerë, të cilët e vlerësojnë lart korpusin romanor të *Sagës ballkanike*, kurse në anën tjetër ata që e anashkalojnë me heshtje atë, për shkak të sindromit të mosdurimit etnik, që ka infektuar edhe shtresën intelektuale e akademike të vendit, pavarësisht të dhënës se suksesin e vetëm ndërkombëtar letërsia maqedonase e ka prekur pikërisht me romanet e shkrimtarit dygjuhësor shqiptar Luan Starovës.

Kjo e ka shtyrë Luan Starovën që, më shumë se një herë, të deklarojë publikisht: “Unë, natyrisht, e heq veten së pari si shkrimtar shqiptar dhe nuk jam i pranishëm ‘në hesapet’ e letërsisë maqedonase. Veprat e mia, sidomos ato më të suksesshmet, heshten nga kritika dhe prezantimet antologjike. Librat e mi, në veçanti ato që përbëjnë ‘Sagën ballkanike’, me të gjitha komponentet tematike, me përbërjen e personazheve, peizazhin mental... i takojnë identitetit dhe sferës shqiptare. Aty për mua s’ka dilema”¹⁸.

¹³ Jorgo Bulo, *Kthimi nga ekzili*, BREZI 9, 9 prill 2005, nr. 54-55, f. 25.

¹⁴ *Gjuha dhe letërsia e arbëreshëve*, UEJL, Tetovë, 2011, f. 13.

¹⁵ Luan Topçiu, *Migrimi, dygjuhësia dhe rrënjët e identitetit ballkanik*, Shekulli, 2. 12.2006, nr. 333, f. 23.

¹⁶ Fatos Arapi i cituar nga Ali Aliu, *Vepra të zgjedhura III*, Serembe, Shkup, 2005, f. 277.

¹⁷ Xhevat Lloshi, *Koha e qëndresës kundër tjetërsimit*, 55, nr. 137, 29 maj 2004, f. 17.

¹⁸ Luan Starova, *Librat e mi frymojnë shqip...*, BREZI 9, nr. 54-55, prill 2005, f. 13.

Studiuesi Risto Lllazarov, i konsideruar si njëri prej njohësve më të mirë të *Sagës ballkanike*, shkon përtej deklaratës së mësipërme të Luanit, duke ironizuar harxhimin e parave të majme shtetërore për popullarizimin me domosdo në arenën ndërkombëtare të një shkrimtari me përkatësi etnike maqedonase. Ai ka kurajo ta thotë publikisht atë që nuk e thonë të tjerët:

“Koha e dhive’ përveçse në maqedonisht e në shqip është botuar edhe në frëngjisht, gjermanisht, italisht, greqisht, kroatisht, rumanisht e turqisht. Dhe gjithë kjo ka ndodhur pa marifetllëqet tona të zakonshme nga repertoari i gjerë i quajtur ‘hallvaxhiu për bozaxhiun’ ose ‘unë për ty - ti për mua’. Shumë prej kolegëve tanë djersiten mirë duke bërë kallauze botimesh magjike shtetërore, të tjerët vrapojnë si të pakokë, kurse Luanit, ja, portat e rënda drejt Evropës letrare ia hapën dhitë. Cjeptë tanë (pra: autorët maqedonas që përkthehen me para shteti - F.S.) as që mund të afrohen në tregun evropian, por edhe sikur të arrinin, gjithçka që mund t’u ndodhë është t’ua shkurtojnë mjekrat dhe brirët, kurse dhitë e Luanit i presin kudo me simpati të pafshehura. Nëpër raftet e bibliotekave, instituteve dhe librarive më të famshme evropiane, ata paraqesin sot memorijen e veçante lëvizëse...”¹⁹.

Duhet thënë se në rastin e veprës së Luan Starovës, më shumë se përkatësia etnike e tij, auditorin lexues maqedonas e frustron tematizimi i botës shqiptare në korpusin romanor të këtij autori. Nëse nuk është kështu, atëherë si të shpjegohet pritja krejt ndryshe e veprës së Mateja Matevskit, kur dihet se edhe ai edhe Luani janë shqiptarë dhe të dy shkruajnë në gjuhën maqedonase?!

Për këtë shkak, Luanin nuk e gjen në botimet antologjike të prozës narrative maqedonase, ndërkaq, shqiptarët nuk e pranojnë poezinë e Mateja Matevskit, sepse ajo nuk ka aromë shqiptare, hiq poezinë me nota elegjiake: “Kur shkonim për Stamboll”, ku autori i këndon ekzodit masiv të popullatës së Rekës së Epërme të Dibrës, që, fill pas kapitulumit të Perandorisë osmane në vitin 1912, iu nënshtrua dhunës së paparë asimiluese serbe, më pas edhe asaj maqedonase...

¹⁹ Risto Lllazarov, *Lidhja e drejtpërdrejtë me jetën*, STOZHER, mars - prill 2002, f. 23.

A nuk janë këto dëshmi që flasin hapur se, përveç gjuhës si tipar kyç që një veprë letrare e bën t'i takojë para së gjithash një letërsie të caktuar nacionale, rol të rëndësishëm luajnë edhe elementet tjera për të cilat folëm më lart?

Në favor të kësaj është dhe e dhëna se edhe shumë studiues të huaj, veprën romanore të Luan Starovës e konsiderojnë shqiptare, pa përjashtuar faktin se ajo, për shkak të dygjuhësisë së saj u takon dy kulturave:

- Pjer Koban: “Vepra e Luanit është simbol thelbësor i familjeve shqiptare e ballkanike”.
- Zhan Le Brin: “Nëpërmjet një familjeje shqiptare në ekzil, Luan Starova është në kërkim të fatit ballkanik;
- Mari-Fransoaz Alen: “Pena simbolike e poliglotit shqiptar Luan Starovës... paraqet një çudi të pastër të subtilitetit, madje freskisë, do të thoshim, naivitetit... Mbase aluzioni i librit ka të bëjë me masakrat ndaj Shqiptarëve...”
- Edgar Moren: “Luan Starova, Shqiptar nga Maqedonia është përfaqësuesi i vërtetë i bashkëjetesës ballkanike...”.
- Loran Rebo: “Ai është një roman magjik i shkruajtur nga pena e një shkrimtari të madh shqiptar nga Maqedonia, Luan Starova”.
- Antuan Zherald: “Autori na shëtit nëpër vise të ndryshme të Shqipërisë, ndalet në vendlindjen e tij të braktisur përpara 36 vitesh, të mbetur nën stalinizëm”...

*

Nga e sipërthëna rezulton se nuk kemi asnjë arsye që veprat e shkrimtarëve dygjuhësorë, të mos i konsiderojmë edhe si vepra të letërsisë shqipe, sepse siç thamë, prapa vetes kemi një traditë të gjatë dhe një numër të madh veprash letrare të krijuesve të brezave të ndryshëm, të cilat i konsiderojmë prej kohësh pjesë integrale të letërsisë sonë; sepse edhe të tjerët janë në vijën e njëjtë me këtë traditë tonën; sepse vërtet përkatësinë e një vepre nuk e përbën vetëm gjuha (pavarësisht peshës së pamohueshme që ka ajo...); sepse historia e letërsisë shqipe nuk e ka trajtuar kurrë fenomenin e letërsisë së shkruar në gjuhën e tjetrit dhe në fund, sepse ne jemi kulturë dhe letërsi e vogël dhe nuk kemi përse t'i lëmë krijuesit e tillë

brenda oborreve të të tjerëve, veçmas jo autorët kulminantë si Luan Starova.

Bibliografia:

1. Starova, L.: “Polifonistët”, ASHAM, Shkup 2016.
2. ASHSH, “Letrat shqipe dhe gjuhët e tjera të letërsisë shqipe”, Tiranë 2016.
3. Biti, V.: “Pojmovnik suvremene knjizevne i kulturne teorije”, MH, Zagreb 2000.
4. Sinani, Sh.: “Për letërsinë shqipe të shekullit të 20-të”, Naimi, Tiranë 2010.
5. Dado, F.: “Letërsi e painterpretuar”, Bota Shqiptare, Tiranë 2010.
6. Eko, U.: “Për letërsinë”, Dituria, Tiranë, 2007
7. Moren, E.: “Avtokritika”, Kultura, Shkup 1992.
8. Revista: SARAJEVSKE SVESKE, br. 45-46, Sarajevo 2014.
9. Revista: SHEKULLI, nr. 333, 2006.
10. Revista: BREZI 9, nr. 54 - 55, Tetovë 2005.
11. Sulejmani, F.: “Saga ballkanike e Luan Starovës...”, Libraria e Çarshisë, Shkup, 2013.

Dr. Adil Olluri

Instituti Albanologjik

Prishtinë

NJË SPROVË SOCIOLOGJIKE PËR NJË HISTORI LËTËRSIE

Abstract

Arshi Pipa's research work "Letërsia shqipe: Perspektiva shoqërore", which is the third part of his discursive project on culture and the art of Albanian literary creation titled "Trilogia Albanika" can be evaluated as an attempt to offer a model of a history of Albanian literature as seen from a very unique point of view. Being a book of a panoramic width of Albanian literature, it reveals the intention for creating a map for our literary culture.

Arshi Pipa's endeavor for a periodization of Albanian literature is quite interesting and worthy of being discussed. Through this method of periodization, he proposes a model of the history of literature that is necessary and debatable for our literary and cultural debate to this day. He structures Albanian literature into four major periods: The Cultural Mosaic of the Pre-nationalistic Period (1555-1881), The Romantic Literature of National Renaissance (1836) 1881-1912 (1924), The Literature of the Independence-Conquest Period 1912 (1924)- 1939 (1944), and Contemporary Literature 1944-1974. It is important to mention that he does not consider the first period as literary but as a cultural mosaic. The period of Romantic Literature and the period of Independence-Conquest are amalgamated temporally, due to the fact that even after the self-sufficiency of the nation there are certain nuances of Romanticism as well as authors that challenge this literary discourse.

Key words: Arshi Pipa, Albanian Literature, social perspective, panorama, periodization, model.

Arshi Pipa është njëri nga mendimtarët më të rëndësishëm të letërsisë shqipe, i cili i dha asaj një pikëshikim dhe një metodë mjaft të veçantë, duke e trajtuar atë jo vetëm nga këndi formal apo tematik, por edhe nga ai sociologjik, i papranishëm në studimet tona letrare. Trajtime të shkurta studimore e ese të ndryshme lidhur me aspektet sociologjike të letërsisë shqipe ka pasur edhe më herët, por një studim monografik, sikurse “Letërsia shqipe: Perspektiva shoqërore”¹, që është pjesa e tretë e “Trilogjia Albanika” nuk është bërë më parë. Andaj, përkthimi i tij nga Myftar Gjana (meqë libri është shkruar në gjuhën angleze në vitin 1974) dhe botimi nga ana e shtëpisë botuese “Princi”, 2013, është një lajm i mirë për kulturën e mendimit letrar te ne.

1. Qasja dhe modeli studimor

Ta lexosh veprën studimore të Arshi Pipës nuk mund të dalësh duarthatë. Nga ajo pos që merr njohuri që ndoshta nuk i ke dëgjuar më parë, sfidohesh edhe me një mënyrë të vështruarit mbi letërsinë, që ndoshta për mendimin perëndimor mbi artin mund të duket si model i tejkaluar, por për neve është një tip studimi më se i nevojshëm. E themi se është i duhur për shkak se edhe vetë prodhimi i letërsisë shqipe është i ndërlidhur me rrethanat shoqërore, që kanë ndikuar në formësimin e saj, andaj një shikim sociologjik vetëm sa do të na ndihmonte në arritjen e rezultateve që do të na ofronin deri te njohja. Një shikim të tillë e bën edhe Arshi Pipa, duke iu dhënë studimeve letrare shqiptare edhe një dimension tjetër të interpretimit, përpos atij formal dhe tematik, me të cilët janë identifikuar ato. Kur e themi se mund të duket i tejkaluar, e kemi parasysh faktin se trajtimet e tilla sociologjike janë pjesë e qenësishme e metodës pozitiviste të studimit të letërsisë, që si model interpretimi që nga Lufta e Dytë Botërore e këndej nuk është në mesin e modeleve që konsiderohen moderne. Siç thonë teoricienët pozitivizmi është një “kërkim shkencor, i zhvilluar në shekullin e nëntëmbëdhjetë, që ka për

¹ Arshi PIPA: “Trilogjia Albanika III: Letërsia shqipe: Perspektiva shoqërore”, përktheu nga origjinali anglisht Myftar Gjana, Princi, Tiranë, 2013

qëllim nxjerrjen e rezultateve kauzale nga shpjegimi i teksteve, e si traditë intelektuale përfaqëson shpirtin e përgjithshëm të studimeve franceze të këtij shekulli”². Gjithashtu, Pipa në studimin e tij e përdor edhe metodën e kritikës gjenetike në pjesët kur flet për veprën poetike të Jeronim de Radës, autor me të cilin është marrë më së shumti. Për këtë autor ai ka shkruar edhe një monografi, gjegjësisht pjesën e dytë të projektit të tij shkencor “Trilogia albanika”. Andaj, në “oborrin” e kritikës gjenetike ai futet edhe në këtë libër, kur i analizon dorëshkrimet dhe variantet e poemës “Këngët e Milosaos” të De Radës. Siç thonë teoricienët “observimi i dorëshkrimeve dhe rezultatet që dalin nga të vëzhguarit e tyre”³, është një nga principet esenciale të kësaj metode, atëherë mund të pohojmë se Pipa e ndjek këtë metodë në pjesë të caktuara të studimit të tij.

Arshi Pipa në këtë monografi studimin e letërsisë shqipe e nis me hulumtimin e origjinës së saj, fillimeve të saj të hershme, duke theksuar se njëri nga burimet më të mëdha e më të pashtershme të saj është folklori, i cili ka lënë gjurmët e tij që nga letërsia shqipe e arbëreshëve të Italisë e deri te letërsia bashkëkohore e realizmit socialist. Më pas, ai bën një studim detajizues rreth tipologjisë së karaktereve të letërsisë shqipe, të cilën do ta cilësonim si tipologji sociale, duke i portretizuar tiparet e karaktereve të fshatarëve dhe barinjve në letërsinë shqipe. Në kapitullin e tretë ai flet për një autor të veçantë, Migjeni, i cili sipas tij shënon vijat ndarëse ndërmjet letërsisë glorifikuese atdhetare dhe asaj kritike e sociale, ndërsa në katërtin Pipa e trajton letërsinë bashkëkohore shqiptare dhe tiparet sociologjike të karaktereve të kësaj periudhe. Kapituj mjaft me rëndësi janë edhe dy vijuesit, i pesti që e përmbledh tërë letërsinë në një vrojtim sociologjik e panoramik dhe i gjashti që është një sprovë për periodizimin e saj, e që janë pika kurorëzuese të studimit të dijetarit Arshi Pipa.

² Antione COMPAGNON: “Literature, theory and common sense”, translated by Carol Cosman, Princeton University Press, Princeton, 2004, f. 2.

³ “Genetic Criticism: Texts and avant-texts”, edited by Jed Deppman, Daniel Ferrer and Michael Groden, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2004, f. 2.

2. Origjina e një letërsie

Sikurse çdo studim sociologjik që kërkon shkaqet dhe origjinën e fillimit të një pasoje a fenomeni, edhe studimi i Arshi Pipës, i po kësaj natyre, vetëm se ky në sferën letrare, nisët me kërkimin e origjinës së letërsisë sonë. Ai e hap siparin me hulumtimin e vendit të lindjes së letërsisë shqiptare, që sipas tij, ajo “e pa lindjen e saj jo në vendin amë, por në ngulimet shqiptare të Italisë jugore, në kohën kur Shqipëria ishte një provincë turke”⁴. Me këtë rast vihet një analogjizëm në mes të mes të mënyrës së lindjes së letërsisë sonë dhe të asaj greke, e cila po ashtu nuk kishte lindur në tokën mëmë, por në kolonitë greke të Azisë së Vogël (Turqisë së sotme). Është me rëndësi të thuhet këtu se Pipa nuk e sheh fillimin e letërsisë shqipe te Buzuku, Budi e Bogdani, siç ngjet në të shumtën e rasteve në studimet tona letrare. Ai fillet i sheh te letërsia shqipe e arbëreshëve të Italisë, të cilët i ndanë në shqiptaro-sicilianë (Lekë Matranga, Nikollë Filja, Nikollë Brankati, N. Keta, Gavriil Dara Plaku, Zef Skiroi etj), dhe shqiptaro-kalabrezë apo arbëreshë kontinentalë (Jul Variboba, Domenik Piro, Domenik Belushi, Jeronim De Rada, Zef Serembe, Anxhelo Bazili etj). Në mes të këtyre dy ndarjeve zonale të shkrimtarëve arbëreshë, studiuesi sheh dallime konceptuale, duke shtuar se “tradita letrare e arbëreshit kontinental është më pak e ndikuar nga klerikalizmi. Atyre u mungon një korpus i këngëve të shenjta të llojit shqiptaro-sicilian”⁵. Si shembull trajtimi të ikjes nga dogma fetare e merr veprën “Gjella e Shën Mërisë”, të shkruar në vitin 1762, nga kleriku i rebeluar, Jul Variboba. Vepra e tij është një kontrast ideor e tematik me poezitë moraliste të Brankatit dhe Filjes, meqenëse në të shihet një konceptim personalizues i figurave dhe rrëfimeve biblike, siç nuk ngjet me poezinë e mirëfilltë fetare. Gjithashtu, te poema “Këngët e Milosaos” e Jeronim de Radës, elementi fetar është i pavërejtshëm nëse ai shihet në kundërim me atë nacional, që është karakterizues për këtë veper artistike.

Bazën e origjinës së letërsisë shqipe te arbëreshët e Italisë Arshi Pipa e gjenë te folklori, si një burim i pashtershëm prej nga rrjedhin motivet

⁴ Arshi PIPA: Vep. e cit., f. 13.

⁵ Po aty, f. 18.

dhe temat e një letërsie të shkruar. Folklorin, poezinë gojore, kryesisht epike, studiuesi e cilëson si “inkubator letrar”⁶, në të cilin u zhvillua fryma e një letërsie me temë kombëtare. Një poezi e tillë epike mund të ketë qenë ndikuesja kryesore që thujse e gjithë letërsia e arbëreshëve ka tematikë nacionale e historike, duke i portretizuar figurat heroike të Motit të madh, siç e quajnë arbëreshët epokën e Gjergj Kastriotit-Skënderbeut. Pra, shikuar nga ky aspekt, përpos folklorit, origjinën kjo letërsi e ka edhe te zhvillimet historike, te të bëmat e heronjve kombëtar, të shndërruar në idhuj popullor, përmes të cilëve ky komunitet i shqiptarëve të shpërngulur e identifikonin vetveten. Kujtesa historike, veçantia gjuhësore dhe pasuria e etosit folklorik, janë tri shenjat qenësore të identitetit kulturor e nacional të arbëreshëve.

Ky kapitull i parë, e ndër më kryesorët e studimit, të cilin Pipa e ka emërtuar “Ethosi dhe ethnosi në traditën letrare arbëreshe”, në një pjesë të madhe të tij flet për poemën “Këngët e Milosaos” (1836), të cilën e cilëson si “kryevepra e letërsisë romantike arbëreshe që lulëzoi në shekullin e XIX-të”⁷. Këtë vepër artistike të poetit të tij të zgjedhur ai e trajton si një shembull të qartë se si poezia folklorike e ka gisht në krijimin e poezisë së shkruar e autoriale. Ai bën përqasje në mes të këngëve të poemës së njërit prej shkrimtarëve më me nam të romantizmit tonë dhe këngëve popullore arbëreshe, duke i vënë në paralele motivet dhe personazhet në të dy anët. Nga kjo vërehet qartë shpirti i gjallë i folklorit arbëreshë, që ka jetuar me ta që nga shpërngulja e tyre nga Shqipëria në shekullin XV-të. Ky folklor, si i tillë, u përmbledh në një dokument unik thujse dy shekuj më vonë, e këtu na duhet ta përmendim i “Dorëshkrimi i Kieutit” (1737), si një monument i kulturës shpirtërore arbëreshe. Ndërkaq, po aq i rëndësishëm për këtë kulturë është edhe “Rapsodi të një poemi arbëresh” (1866), i përgatitur nga vetë Jeronim de Rada.

3. Tipologji sociale e personazheve të një letërsie

⁶ Po aty, f. 7.

⁷ Po aty, f. 7.

Dimensionin sociologjik të studimit të tij, Arshi Pipa e shtrin edhe në analizimin e tipareve të personazheve të letërsisë shqipe, duke krijuar kështu një tipologji të saj sociale, që është unike në studimet tona mbi artin e shkruar. Është unike për shkak se asnjëherë më parë e as më pas nuk është bërë një shqyrtim i tillë prej këtij pozicioni, që nxjerr rezultate mjaft interesante dhe mjaft tërheqëse për t'i parë.

Në këtë aspekt, Pipa konstaton se dy tipat më të mëdha të personazheve e letërsisë sonë përbëhen kryesisht nga barinjët dhe fshatarët, por edhe këta i ndanë në nëntipa, varësisht prej veç orive, që atyre u kanë dhënë autorët, rrethanat, vendet dhe kohët në të cilat janë krijuar personazhet e tilla. Sipas këtij studiuesi një nënndarje e tillë tipologjike do ta kishte këtë strukturë klasifikuese: “bujku gjysmatar dhe komiti në letërsinë arbëreshe; bariu luftëtar, prifti luftëtar dhe burrnësia në traditën gege katolike; dervishi fshatar në traditën toske myslimane; fshatari i varfër në veprat e shkrimtarëve ortodoksë; rajaja dhe kolkozniku (koperativisti) në letërsinë socialiste.”⁸ Dy tipat e parë, bujkun gjysmatar dhe komitin, i hasim te tre shkrimtarët më të rëndësishëm të letërsisë arbëreshe, si te Jul Variboba, Jeronim de Rada dhe Anton Santori. Dervishin fshatar dhe lypsar e shohim te Hasan Zyko Kamberi dhe Naim Frashëri, ndërsa për portretizimin e priftit luftëtar, fshatarit dhe burrneshës luftëtare shquhet poeti kombëtar, At Gjergj Fishta, i cili për studiuesin është përfaqësuesi kryesor i letërsisë françeskane dhe katolike gege. Ndërkaq, fshatarin e varfër në veprat e shkrimtarëve ortodoksë e sheh te krijimet artistike të Andon Zako Çajupit, Mihail Gramenos, Mitrush Kutelit etj.

Siç shihet këtu, studiuesi, përpos ndarjen e letërsisë shqipe sipas periudhave, ai bën edhe klasifikimin e saj edhe në karakteristikave të tjera, sikurse janë ato të përkatësisë religjioze e krahinore, në radhë të parë të autorit e pastaj edhe të personazhit që gjallon në veprat e tij. Kjo mënyrë analizimi është e ngjashme me teorinë e qarqeve të bërë së pari nga Eqrem Çabej, i cili atëbotë i shihte katër qarqe të zhvillimit të letërsisë shqipe, si

⁸ Po aty, f. 87.

*Qarku katolik i Shqipërisë veriore, Qarku italo-shqiptar, Qarku ortodoks i Shqipërisë jugore dhe së katërti Qarku i literaturës kombëtare të shekullit XIX.*⁹

Përveç për përkatësinë sociale të personazheve, Pipa e trajton edhe përkatësinë sociale të shkrimtarëve shqiptarë, duke theksuar se *shumica e autorëve kanë prejardhje katundare, edhe pse jo doemos të varfër*¹⁰. Një vështrim biografik rreth krijuesve, që e zhbën mitin e biografizmit të studimeve socrealiste që synonin që thuajse secilit shkrimtarë t’ia atribuonin prejardhjen e varfër me klisenë “*u rrit në një familje të varfër, por bujare*”¹¹ për çdo krijues, pa marrë parasysh a qëndronte a jo një fakt i tillë. Një korrektësi e tillë e bën studiuesin e lindur në Shkodër, dhe profesorin në universitete amerikane, të jetë i veçantë në secilin aspekt të studimeve. Pipa jep edhe një sqarim pse për shkak të rrethanave të caktuara letërsia e jonë e ka pak të pranishme qytetin, madje edhe ka shumë pak shkrimtarë që kanë prejardhje qyteti. Ai, po ashtu, thekson se për ta hulumtuar temën e fshatarësisë në krijimet artistike shqiptare është mirë që t’ia hedhim një sy edhe historisë së përgjithshme të popullit shqiptar, që sipas tij është një histori e fshatarëve të lirë, që nga koha që populli ynë u shfaq si grup i veçantë etnik.

4. Migjeni, fillimi dhe përfundimi i një epoke

Milosh Gjergj Nikolla-Migjeni, i vlerësuar herë si novatori tabuthyes i poezisë shqipe, e herë si iniciues e inspirues i socrealizmit shqiptar, për Arshi Pipën është “shkrimtari që i jep fund letërsisë tradicionale romantike epike dhe postromantike”¹². Ai shton se Migjeni përfaqëson atë që mund të quhet si ndërprerje apo shkëputje e një tradite letrare që zgjati saktësisht një shekull, duke i marrë për bazë datat e botimit të poemës së parë të romantizmit shqiptar “Këngët e Milosaos” (1936) dhe librit poetik “Vargjet e lira” (1936). Vitin e botimit të këtij libri të Migjenit Pipa e merr

⁹ Eqrem ÇABEJ: “Romantizmi në Evropë lindore e juglindore dhe në literaturën shqiptare”, MÇM Çabej, Tiranë, 1994, f. 135.

¹⁰ Arshi PIPA: vep. e cit., f. 84.

¹¹ “Historia e letërsisë shqiptare”, hartuar nga Vehbi Bala, Dhimitër Shuteriqi et.al, Rilindja, Prishtinë, 1989

¹² Arshi PIPA: vep. e cit., f. 8.

si pikë kthese në letrat shqipe, meqë në të sheh një konceptim social e kritik të realitetit shqiptar, “duke i braktisur temat dhe motivet e vjetruara, për t’i zëvendësuar ato me tema aktuale, të shprehura me një stil të ri”¹³, të munguar në letërsinë romantike dhe në atë që ai e cilëson si postromantike.

Migjeni është autori i dytë më i përmenduri e më i studiuar nga Pipa pas Jeronim de Radës. Kjo zgjedhje e tij për dy autorët e tij të zgjedhur nuk është e rastësishme, meqenëse poeti i madh arbëresh romantikun e parë, me të cilin fillon një epokë e një letërsie ku mbizotëron fryma e himnizimit nacional, ndërsa me Migjenin përmbillet kjo epokë dhe fillon një frymë e re e artikullimit tematik.

Sipas Pipës të Migjeni edhe personazhet janë të një modeli tjetër, ato nuk ngjajnë aspak me ato të rrymave paraprake në letrat tona, duke shtuar se personazhe gra në krijimet artistike të këtij autori “janë ose perëndesha ose prostituta, projeksione ideale apo trishtime të grave të vërteta. Sensualiteti sublimohet në mëshirë ose në adhurim, klithmat e mishit zbuten në psherëtima dhe molisje”¹⁴. Një karakteristikë tjetër të krijimit letrar të Migjenit, Pipa e sheh ngjyrimet e një misionaritëti, që i shënjon ato. Studiuesi shton se një element i tillë në veprën e poetit të diskurseve sociale është i huaj për kulturën dhe psikologjinë shqiptare, meqë mesianizmi është shënjuar familjar për shpirtin dhe kulturën sllave. Ai ka e vënë re ndikimin sllav në krijimet e këtij poeti, së pari për shkak të shkollimit, dhe së dyti përmes leximeve të para në këtë gjuhë dhe kontaktit me kulturën, letërsinë botërore dhe me veprat e filozofëve më të mëdhenj, që nuk kanë qenë të shqipëruara në atë kohë në gjuhën tonë.

“Kënga e Perëndimit” është ndër poezitë më të rëndësishme të Migjenit, të cilën Pipa e analizon më së shumti, meqë ajo jep ide përmes së cilave studiuesi përpiqet t’i identifikojë botëkonceptimet e poetit. Kjo poezi, sipas tij, “është një himn për punën e njeriut dhe punën krijuese... Një triumf i njeriut të dehur nga besimi në vete, d.m.th i njeriut të ri, që i ka shkurorëzuar perënditë e vjetra”¹⁵. Për A. Pipën “Kënga e perëndimit”

¹³ Po aty, f. 121.

¹⁴ Po aty, f. 124.

¹⁵ Po aty, f. 138.

është një poezi e natyrës social-humanitare, që si frymë letrare ishte e panjohur deri atëherë në Shqipëri, por e përhapur në masë të madhe në Jugosllavinë e atëhershme mbretërore. Studiuesi në këtë e heton edhe frymëzimin marksist, të pranishme në vargjet e saj, në të cilat flitet për një “perëndim të Perëndimit” ashtu siç trumbetonte edhe ideologjia e kuqe, në të cilën, sipas Pipës, ishte i bindur poeti.

5. Bashkëkohorja dhe soçrealizmi

Arshi Pipa një kapitull të veçantë të studimit të tij ia kushton letërsisë bashkëkohore, të dominuar nga doktrina e soçrealizmit, që ishte model i vetëm letrar, në të cilin shkrimtarët shqiptarët lejoheshin të shkruanin. Kjo periudhë zgjati që nga përfundimi i Luftës së Dytë Botërore e deri në rënien e komunizmit. Ishte një letërsi e diktuar nga politikat e partisë në pushtet. Kjo doktrinë së pari i mënjanoi nga skena letrare edhe autorët e së kaluarës, veprat e të cilëve nuk përkonin me ideologjinë ose veprimtaria intelektuale e këtyre autorëve ishte në kundërshtim me konditat marksist-leniniste të pushtetarëve të rinj. Këtu vlen t'i përmendim autorët e rendësishëm të letërsisë shqipe, si Gjergj Fishta, Faik Konica, Zef Skiroi, Ernest Koliqi etj, të cilët nuk u përmenden më as në projektin studimor e enciklopedik të asaj kohe “Historia e letërsisë shqipe (1959)”, të hartuar nga Dhimitër Shuteriqi, Vehbi Bala etj.

Pipa për këtë tip shkrimi thekson se “lloji i letërsisë së etiketuar si realizmi socialist në Shqipëri mund të përshkruhet drejt si neo-romantizëm socialist”¹⁶. Ai shton se ky lloj romantizmi i përcudnuar vërehet edhe në tendencën për ta ndërtuar vijimësinë në mes të Rilindjes Kombëtare dhe revolucionit komunist në Shqipëri, ku krerët e këtij e tij viheshin në paralele krahasimi me rilindësit e parë, madje-madje tendenca për analogjizëm, sipas studiuesit, shkonte edhe më larg, duke tentuar që figurën e prijësit të tyre, Enver Hoxhës, ta identifikojnë me heroin

¹⁶ Po aty, f. 154.

kombëtar, Skënderbeun, për t'i bindur masat se këto dy figura janë më të rëndësishmet në historinë e vendit.

Përveç realizmit socialist të zhvilluar në kufijtë e Shqipërisë, ai në letërsinë bashkëkohore i dallon edhe dy rryma letrare, të ndryshme me njëra-tjetrën, siç janë Letërsia shqiptare në Jugosllavi, të bërë të njohur dhe të ilustruar përmes interpretimit të poezive të Azem Shkrelit, dhe Letërsia e diasporës, të bërë të njohur dhe të ilustruar përmes interpretimit të poezive të Martin Camajt. Nga kjo që mund ta lexojmë, e vërejmë qartë se Pipa nuk ka aq shumë njohuri për letërsinë shqipe të zhvilluar në Kosovë. Ai përpos Shkrelit nuk e analizon e as që e përmend ndonjë autor tjetër kosovar. Është interesante të thuhet se Pipa këtë libër studimor e botoi në vitin 1974, në kohën kur zhvillimi letrar në Kosovë ishte në kulmim e sipër. Ai e vlerëson lart lirinë krijuese të shkrimtarëve shqiptarë në Jugosllavi, që nuk e përfillnin doktrinën e socrealizmit, por nuk jep shumë shembuj të kësaj mospërfillje letrare.

Edhe në këtë kapitull mbi letërsinë e realizmit socialist, Pipa e vazhdon dhe e zgjeron analizën e tij tipologjike, duke i veçuar, siç e thamë edhe më sipër, dy tipa fshatarësh, ndër personazhet më të pranishëm në këtë letërsi, e të cilët janë rajaja dhe kolkoziani. Shkrimtarët socrealistë me rajajanë e nënkuptonin fshatarin në kohën e pararevolucionit, që rronte nën thundrën e çifligarit, të cilin e përkrahte pushteti monarkik. Ndërsa, me kolkozianin e nënkuptonin kooperativistin, fshatarin, të cilin ata e cilësonin si të lirë, që sipas doktrinës, pushteti i ri popullor ia kishte dhënë të gjitha mundësitë, gjë që nuk përkonte aspak me të vërtetën, meqë me kolektivizimin dhe tufëzimin e të mirave bujqësore e materiale, ai kishte mbetur i pa pronë, njëjtë sikurse fshatari i kohës monarkike.

Për studiuesin në fjalë, romanet më përfaqësuese për periudhën e realizmit socialist në Shqipëri vlerësohen të jenë “Kënetat” e Fatmir Gjatës dhe “Lumi i vdekur” i Jakov Xoxës, me të cilët ai merret më detajisht duke ua analizuar personazhet, motivet dhe idetë e tyre, të cilat i japin atij material për studimin sociologjik e tipologjik të kësaj periudhe letrare. Përveç për vepra tipike, Pipa flet edhe për një brez të ri që mundohet të sjellë risi brenda doktrinës, sikurse Ismail Kadare, Dritëro Agolli e Azem Shkreli, e për krijimet e të cilëve studiuesi thotë se “mund të vësh re se

është duke lulëzuar një letërsi, e cila nuk është më një përsëritje trashamane recetash të gatshme e të dala taze nga kuzhina e partisë¹⁷. Nga ky grup i shkrimtarëve, ai flet më së shumti për Kadarenë, të cilit ia jep meritat për guximin që, siç shprehet Pipa, të dilte nga lëvozhga e realizmit doktrinar socialist. Kadare, sipas tij, tregon fare pak interes për fshatin dhe shumica e romaneve të tij bëjnë fjalë për jetën qytetare, gjë që e bën të dallueshëm atë edhe si fakt social e kulturor në letërsinë shqipe.

6. Sprova për një periodizim të letërsisë shqipe

Sprova e Arshi Pipës për një periodizim të letërsisë shqipe është mjaft interesante dhe ia vlen që të diskutohet për të. Më këtë mënyrë të periodizimit ai propozon një model të historisë së letërsisë, aq të nevojshëm e aq të debatueshëm edhe sot e kësaj dite në opinionin tonë letrar e kulturor. Ai letërsinë shqipe e ndanë në katër periudha të mëdha, siç janë: “*Mozaiku kulturor i periudhës paranacionaliste (1555-1881), Letërsia romantike e Rilindjes Kombëtare (1836) 1881-1912 (1924), Letërsia e periudhës pavarësi-pushtim 1912 (1924)- 1939 (1944) dhe Letërsia bashkëkohore 1944-1974*”¹⁸. Është me rëndësi të ceket këtu se periudhën e parë nuk e cilëson si letërsi, por vetëm si mozaik kulturor. Ndërsa, periudhën e letërsisë romantike dhe atë të periudhës pavarësi-pushtim i gërsheton kohësisht, sepse edhe pas mëvetësisë së vendit kemi nuanca të një arti romantik, por edhe nuanca e autorë që e sfidojnë këtë diskurs letrar.

Edhe këto periudha të mëdha i ndanë në nënperiudha të vogla me autorët përfaqësues të secilës prej tyre. Mozaikun kulturor të periudhës paranacionaliste e ndan në katër modele shkrimtarësh, sikurse autorët e hershëm kishtarë gegë katolikë (Gjon Buzuku, Pjetër Budi, Frang Bardhi, Pjetër Bogdani, Mario Francesco da Lecce dhe Gjon Nikollë Kazazi), autorët e hershëm kishtarë greko-ortodoksë italo-shqiptarë (Luka Matranga, Nikollë Brankati, Nikollë Filja, Jul Variboba dhe Nikollë Keta), autorët myslimanë me alfabet arab (Nezim Frakulla, Sulejman Neibi, Hysen Dobraçi, Sali Pata, Hasan Zyko Kamberi dhe Muhamet Kycyku)

¹⁷ Po aty, f. 165.

¹⁸ Po aty, f. 181.

dhe autorët ortodoksë të diasporës me alfabet grek (Grigori i Gjirokastrës, Dhimitër Kamarda, Konstandin Kristoforidhi dhe Thimi Mitko).

Letërsinë romantike të Rilindjes Kombëtare e ndanë në tri modele letrare, si romantizmi arbresh (me arberesho-kalabrezët Jeronim de Rada, Anton Santori, Vinçenco Stratikoi, Zef Serembe etj, dhe arberesho-siçilianët Gavriil Dara, Zef Skiroi, Françesko Krispi), pastaj romantizmi shkodran (shkrimtarët kerikë: Dom Ndoc Nikaj, Ndre Mjeda, Gjergj Fishta, Vinçenc Prenushi dhe shkrimtarët laikë: Zef Jubani, Hil Mosi, Risto Siliqi, Luigi Gurakuqi). Cilësimi si romantizëm shkodran është unik dhe i padëgjuar më parë në studimet tona letrare, andaj përkthimi dhe botimi i këtij libri studimor të Arshi Pipës është i rëndësishëm për shkak se mund të hap diskutime rreth periodizimit të letërsisë sonë. Si model të tretë të romantizmit ai e sheh letërsinë romantike të zhvilluar në mërgim, të përfaqësuar me shkrimtarët, të cilët ai i quan si ideologë-borgjezë (Vaso Pasha, Naim Frashëri, Sami Frashëri, Faik Konica, Lumo Skendo) dhe demokratë-populistë (Filip Shiroka, Andon Zako Çajupi, Asdreni, Mihail Grameno, Fan Noli). Është tejet diskutabile se si Pipa e ka vendosur Konica në një rend me shkrimtarët romantikë, ngase dihet mirëfilli dimensionin kritik i veprës artistik të tij, ku vlen ta kujtojmë vetëm “Dr. Gjilpërën...”, e cila si premisë e ka satirizimin e shoqërisë shqiptare të kohës në të cilën ajo u shkrua. Vepra e Konicës, si ajo artistike, po ashtu edhe ajo intelektuale, kanë ngjyrimë ironike e kritikuese dhe qëndrojnë në pole të kundërta me diskursin romantik të letërsisë sonë, që bazohej në glorifikimin nacional. Kjo nuk mund të vlerësohet as pak e më shumë se sa një lajthitje nga ana e studiuesit.

Letërsinë e periudhës pavarësi-pushtim Pipa e ndanë në dy modele shkrimtarësh, siç janë shkrimtarët postromantikë (Kristo Floqi, Ali Asllani, Lasgush Poradeci, Ernest Koliqi, Etëhem Haxhiademi, Mitrush Kuteli, Vedat Kokona, Nexhat Hakiu dhe Musine Kokolari) dhe shkrimtarët progresivë e revolucionarë (Haki Stërmilli, Sejfulla Malëshova, Migjeni, Petro Marko dhe Sterjo Spasse).

Ndërkaq, letërsinë bashkëkohore shqiptare ai e ndanë në tri modele shkrimi, të ndërtuara në rrethana dhe vende të ndryshme. Modeli i parë dhe më kuantitativi i bashkëkohësisë sonë letrare është realizmi socialist i

zhvilluar në Shqipëri (Dhimitër Shuteriqi, Aleks Çaçi, Fatmir Gjata, Llazar Siliqi, Jakov Xoxa, Ismail Kadare, Dhimitër Xhuvani dhe Dritëro Agolli. Edhe në këtë pikë, Pipa flet për guximin e Kadaresë për t'i përdorur teknikat e ndryshme narrative që janë atipike për romancierët që i përfillnin në mënyrë strikte konditat e socrealizmit. Si model i dytë letrar i bashkëkohësisë sonë, sipas Pipës, është letërsia shqiptare e zhvilluar në Jugosllavi (Josip Relja, Enver Gjergjeku, Muhamet Kërveshi dhe Azem Shkreli). Edhe këtu vërehet se ky studiues ka shumë pak njohuri për letërsinë shqiptare të Kosovës, për të cilën folëm më parë. Ndërsa, si model të tretë të bashkëkohësisë letrare, ai i sheh shkrimtarët shqiptarë që shkruajnë në diasporë (Martin Camaj, Francesco Solano, Arshi Pipa dhe Kosovë Rexha-Bala). Siç edhe mund ta lexojmë, Pipa në mesin e shkrimtarëve të letërsisë bashkëkohore e fut edhe veten, madje këtë e bën për të dytën herë brenda librit të tij, dhe një gjë që e bën atë studiues jo vetëm alternativ, por edhe paksa egocentrik, që shfaqet jo vetëm me përmendjen e vetes në mesin e shkrimtarëve bashkëkohorik, por edhe me faktin se nuk i referohet asnjë libri e asnjë mendimi të autorëve shqiptarë mbi letërsinë e vendit të tij. Ky aspekt nuk ia dëmton aspak rëndësinë shkencore të këtij libri, i cili po aq sa jep mendime të veçanta për artin tonë letrar, po aq edhe mund të zgjojë diskutime e debate nga më të ndryshmet lidhur me konstatimet e këtij studiuesi, të cilin deri para pak vitesh e kemi njohur shumë pak.

7. A është histori e letërsisë perspektiva shoqërore e Pipës

Libri studimor i Arshi Pipës “Letërsia shqipe: Përspektiva shoqërore”, që është pjesë e tretë e projektit të tij të diskursiv mbi kulturën dhe artin e krijimi letrar shqiptar “Trilogia albanika” mund të cilësohet si një përpjekje për të na dhënë një model të një historie të letërsisë shqiptare, e parë në një pikëshikim unik. Një libër i natyrës së një studimi panoramik mbi letërsinë shqipe na i zbulon një intencë për krijimin e harte të kulturës sonë letrare, por që hapësirën më të madhe të saj e merr letërsia romantike e arbëreshëve të Italisë dhe letërsia shqipe e zhvilluar nga shkrimtarët me origjinë nga Shkodra. Kjo gjë e bën pak si të pamundur

pranimin e kësaj tendence historike si një projekt neutral e korrekt, meqë shumë shkrimtarë të mirënjohur e të rëndësishëm të letërsisë sonë, sikurse Naim Frashëri, Faik Konica, Fan Noli, Mitrush Kuteli, Ernest Koliqi, Lasgush Poradeci etj, janë përmendur fare pak, për të mos thënë janë shpërfillur fare, marrë parasysh namin dhe vlerat estetike të veprave të tyre.

Qasja studimore e Arshi Pipës është sociologjike, me premisa të një kërkimi kulturor, që përpos teksteve letrare, përpiqet që t'i hetojë edhe rrethanat jashtëtekstuale të krijimit të veprave letrare. Andaj, nuk është e rastësishme që tema e fshatarësisë dhe tejprania e saj në letërsinë tonë është ndër shqetësimet kryesore të studiuesit, meqë një pikë e tillë referimi i mundëson thellimin në interpretimin sociologjik të një letërsie. Kjo mënyrë e të shpjeguarit të një letërsie është unik në historinë e mendimit tonë mbi letërsinë, ngaqë edhe para edhe pas tij nuk është bërë ndonjë përpjekje e tillë. Në këtë aspekt, studimin e Pipës mund ta definojmë edhe si një sprove sociologjike për një histori të letërsisë shqiptare. Gjithashtu, kjo mënyrë e bën të dallueshëm këtë sprovë të tij prej historive të letërsisë, si ta zëmë nga "Historia e letërsisë shqiptare"¹⁹ e Robert Elsie, e cila është më shumë informative e shpjeguese për rrjedhat letrare dhe autorët më përfaqësues të letërsisë, se sa që nisët nga një premisë paraprake për ta krijuar një histori letërsie, duke u nisur nga një pikëshikim i caktuar, siç bën studiuesi ynë.

Pipa me këtë rast nuk bën as histori të formës, të cilën studiuesit e quajnë histori letrare, e as histori të shkrimtarëve, por bën një histori të fenomeneve letrare e kulturore dhe përtej tyre, nëpër të cilat kalojnë autorët e caktuar të letërsisë sonë. Studimet e tilla panoramike zakonisht synojnë të jenë objektive, ngase siç shprehet akademik Floresha Dado "*studimi historik i një letërsie dallon rrënjësisht nga interpretimi nga interpretimi eseistik, apo nga natyra e një shkrimi kritik, ku aspekti subjektiv është më i theksuar.*"²⁰ Ndërkaq, Pipa në asnjë çast të vetëm nuk i ikë subjektivitetit edhe në krijimin e një pasqyre panoramike për artin letrar shqiptar.

¹⁹ Robert ELSIE: "Historia e letërsisë shqiptare", përktheu Abdurrahim Myftiu.

²⁰ Floresha DADO: "Sfida teorike të historiografisë letrare", Bota shqiptare, Tiranë, 2011, f. 7.

Akademik Sabri Hamiti thekson se “në kulturat me trashëgimi vlerësimi, secili brez pretendon ose e shkruan historinë e letërsisë nacionale. Kjo është e nevojshme dhe e domosdoshme, sepse historia e letërsisë dhe letërsia vetë nuk janë një e dhënë e përhershme dhe e pandryshueshme”.²¹ Andaj, shikuar në këtë aspekt, vepra e Pipës është tejet e nevojshme për kulturën dhe studimet tona letrare, meqë një pretendim i tillë hap rrugë dhe krijon bazament të mirëfilltë teorik për projekte të ndryshme të shkrimit të një historie të letërsisë nga brezat e tashëm, por edhe ata të ardhshëm.

Bibliografia:

1. Arshi PIPA: “Trilogjia Albanika III: Letërsia shqipe: Perspektiva shoqërore”, përktheu nga origjinali anglisht Myftar Gjana, Princi, Tiranë, 2013

Literatura:

1. COMPAGNON, Antione: “Literature, theory and common sense”, translated by Carol Cosman, Princeton University Press, Princeton, 2004
2. ÇABEJ, Eqrem: “Romantizmi në Evropë lindore e juglindore dhe në literaturën shqiptare”, MÇM Çabej, Tiranë, 1994
3. DADO, Floresha: “Sfida teorike të historiografisë letrare”, Bota shqiptare, Tiranë, 2011
4. ELSIE, Robert: “Historia e letërsisë shqiptare”, përktheu Abdurrahim Myftiu
5. HAMITI, Sabri: “Historia e letërsisë shqiptare” (materialet e konferencës shkencore për historinë e letërsisë shqiptare, të organizuar nga Akademia e Shkencave dhe e Arteve të Kosovës,

²¹ Sabri HAMITI: “*Historia e letërsisë shqiptare*” (materialet e konferencës shkencore për historinë e letërsisë shqiptare, të organizuar nga Akademia e Shkencave dhe e Arteve të Kosovës, me 30-31 tetor 2009, Prishtinë), Akademia e Shkencave dhe e Arteve të Kosovës, Prishtinë, 2010, f. 19.

me 30-31 tetor 2009, Prishtinë), Akademia e Shkencave dhe e Arteve të Kosovës, Prishtinë, 2010

6. “Historia e letërsisë shqiptare”, hartuar nga Vehbi Bala, Dhimitër Shuteriqi et..al, Rilindja, Prishtinë, 1989
7. “Genetic Criticism: Texts and avant-texts”, edited by Jed Deppman, Daniel Ferrer and Michael Groden, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2004

Afërdita Imeri Haliti, PhD cand.
Universiteti i Prishtinës "Hasan Prishtina"
Fakulteti i Filologjisë
Drejtimi i Letërsisë
Prishtinë

STRUKTURA NARRATIVE E PROZËS SË ELVIRA DONES

Abstract

Literary work is not just a reflection of reality, but also an attempt to change this reality. Elvira Dones is one of the authors pertaining to contemporary literature that treats and presents the mentality of society in relation to Albanian women. Elvira Dones's novels carry a strong message-with an attractive story, a somewhat rude realism and characters characterized by psychological situations. The woman's character becomes a symbol, which is transformed into important images. She sheds further light upon the universal conflict which is already fixed in a particular reality.

Key words: Elvira Dones, narrative structure, contemporary literature, women.

Hyrje

Vepra letrare nuk është vetëm reflektim i realitetit, por edhe përpjekje për të ndryshuar këtë realitet. Elvira Dones është njëra ndër autoret e letërsisë bashkëkohore, e cila trajton dhe paraqet mentalitetin e shoqërisë në raport me gruan shqiptare. Kjo përpjekje bëhet në aspektin letrar dhe estetik. Romanet e Elvira Dones bartin një mesazh të qartë. Me një fabul tërheqëse, një realizëm disi të vrazhdë dhe me personazhe të karakterizuara nga situatat psikologjike. Personazhi i gruas merr kuptimin e një gruaje simbol, që transformohet në imazhe të rëndësishme. Ajo hedh dritë tejpertej në konfliktin universal, por tashmë të përqendruar në një realitet.

Bota letrare te autoret bashkëkohore shqiptare trajtohet brenda një horizonti të gjerë. Motivet dhe tematika ndërlidhen me tema të ndryshme, historike dhe të aktualitetit, të cilat mbizotërojnë si preokupime të shoqërisë shqiptare, prandaj idetë e shumta dhe të ndryshme të shfaqura te autoret bashkëkohore kthehen në vlerë të veçantë artistike. Në njërin anë, autoret i përkasin një realiteti shoqëror, një morali, një ideologjie, ndërsa në anën tjetër ato janë subjekte krijuese me instinkte dhe intuitë të brendshme artistike.

Botëperceptimi artistik shpërthen si sfida edhe në romanet e Elvira Donesit, ngase ndrydhjet e brendshme, ëndrrat dhe dëshirat e parealizuar të gruas mund të shihen si burim i subjektit dhe trillim artistik në veprat e saj. Karakteri specifik dhe i diferencuar i krijimtarisë së Elvira Donesit mund të hetohet edhe si shprehje e kulturës individuale.

Për më tepër romanet e Elvira Donesit janë biblioteka e dhimbjes njerëzore. Talenti dhe stili unik e ka radhitur këtë shkrimtare krahas shkrimtareve më të suksesshme në Shqipëri. Jeta artistike e saj numëron shumë romane, duke u bërë kështu një profesioniste e letrave shqipe dhe duke arritur një identitet të saj.

Në romane në mënyrë shumë të veçantë ngjizen me fantazi dhjetra histori dashurie, vuajtje, dilema, trishtime, ku pasqyrohet tablo e kohërave të zymta dhe kriza e identitetit që përjetojnë sot individët shqiptar, pastaj tjetërsimin e metamorfozën që rëndom ndodh në shoqëritë tranzitore dhe

të prapambetura, si dhe përpjekjet e vazhdueshme të tyre në kërkim të lumturisë. Tema e veprave krijohet nga realiteti, prandaj letërsia e saj pasqyron njeriun e trazuar, i cili gjithmonë kërkon identitet.

Elvira Dones tani është e njohur jo vetëm për lexuesin shqiptar, por edhe atë të huaj. Romanet e saj kanë fituar një reputacion të jashtëzakonshëm për shkak të temave interesante, por edhe mënyrës së rrëfimit dhe stilit të shprehjes.

Trajtimi i dukurive njerëzore dhe shoqërore

Romani që shpalos korpusin letrar të saj është “Dashuri e huaj”, të cilin kritika letrare e konsideron si njërin ndër romanet më të suksesshme. Brenda romanit trajtohet tema e mentalitetit shqiptar, i cili pasqyrohet i thyer në heroinën e romanit, bën përpjekje të jashtëzakonshme për ta ndryshuar këtë mentalitet.

Klea Borova në shpatullat e saj bartë gjurmët e një mentaliteti të prapambetur, edhe pse autorja e përshkruan si personazhe grua inteligjente dhe përparimtare. Romani ndërtohet në disa rrafshë: rrafshi kohor që ndërlidhet me sistemin komunist brenda Shqipërisë, rrafshin hapësinor që ndërlidhet me lëvizje jashtë vendit, pasi që brenda Shqipërisë nuk ekzistonin kushte të favorshme pune për shtresën intelektuale dhe rrashi psikologjik që ndërlidhet me karakterin e fortë, por njëkohësisht edhe të ndjeshëm të Klea Borovës.

“Më ke dashur, jam e sigurt për këtë, ndonëse kjo nuk mund të pengonte të lije kokën edhe për të tjera gra dhe këtë të ma pohoje pa pikë mëshire. Dashuria për mua nuk të pengonte të më fyeje e të më lëndoje shpeshherë me mospërfillje apo përbuzje ndaj emotivitetit tim të marrë.....Plogështia po mbaron...po çon drejt sipërfaqes një nga karakteristikat që na ka marrë në qafë neve ballkanasve, krenaria pa kufi, krenaria kaq pak e mençur. Por, tani kam nevojë për të edhe pse e di se kjo e famshme krenarie është më shumë fodullëk prej budallai, që ne i

nxjerrim nga xhepi sa herë që nuk jemi të zotët të zgjidhim nga problemet tona.”¹

Në roman është i pranishëm konflikti personal me atë shoqëror, mirëpo personazhi kryesor Klea nuk përfaqëson vetveten në tragjicitetin e jetës, por përfaqëson një kategori më të gjerë njerëzore, duke bërë përpjekje gjithmonë të mbijetojë gjatë situatës së krijuar. Klea takon në grupin e grave intelektuale, të cilat për ta bërë hapin para, zgjedhin rrugën më të vështirë, rrugën e mosnënshtrimit, qoftë në raport me familjen, burrin, traditën e pushtetin.

Njëkohësisht Klea po ndërtonte unin dhe po e humbiste atë. E para, ka të bëjë me punën e saj intelektuale, ndërsa e dyta kishte të bëjë me vuajtjen dhe rebelimin e brendshëm, ku pas shkurorëzimit u detyrua të përballëj edhe më shumë me konflikte të tjera, në emër të traditës shqiptare, në emër të një morali shqiptar, për të cilin po flitej në mënyrë indirekte. Kjo ndikonte në kufizimin e lirisë së gruas, kështu që brenda vepërës pasqyrohet konflikti në mes brezave, divorcin e Kleas nuk e përkrahin as prindërit, konfliktin në mes së sotmes dhe traditës, konfliktin midis pushtetit dhe shtresës së nënshtruar nga pushteti.

Takimi i Klea Borovës me botën e jashtme dhe me Ivin, gazetar nga Zvicra, i cili hyn papritur në jetën e saj, janë një mundësi e re në planin objektiv dhe subjektiv. Një motiv tjetër i rëndësishëm brenda romanit është edhe motivi social. Në Shqipëri varfëria ishte petku i pjesës më të madhe të popullsisë, sidomos kjo gjendje bëhej e rëndë për rininë, andaj ata detyroheshin të merrnin rrugën e mërgimit.

Duke u nisur edhe nga vetë titulli “Dashuri e huaj”, autorja pasqyron pakënaqësinë në botën e huaj, sheh kufizimin dhe zbrastësinë për atdheun me mentalitet të dhimbshëm. Elvira Dones shkruan në mënyrë jashtëzakonisht të hapur për qëndrimin e pushtetit ndaj popullit dhe bindjen se ky pushtet ishte ndër pushtetet më antinjerëzore.

Duke u nisur nga vetë titulli “Dashuri e huaj” autorja shpreh pakënaqësinë në botën e huaj, sheh kufizimin dhe zbrastësinë për atdheun me mentalitet të dhimbshëm. Duke analizuar dhe krahasuar figurën e

¹ Elvira Dones, “Dashuri e huaj”, Çabej, Tiranë, 2005, f. 45.

Gjergjit shqiptar dhe Ivit zviceran, akoma më e ndërlikuar del figura e Kleas.

Rrëfimi i romanit është në vetën e tretë, por qysh në fillim të romanit shihen notat autobiografike. Autorja bën një lloj shfaqjesimi para mediokritetit të shoqërisë sonë, sidomos me ngritjen e personazhit të Kleas, ku identifikon veten e saj. Në fakt, brenda romanit pasqyrohet Shqipëria e viteve '80, të cilën e kishin kapluar kriza të ndryshme në realitetin shqiptar të asaj kohe.

Një element interesant është edhe takimi me të dashurin e huaj, ku autorja nuk e përshkruan këtë zjarr dashurie ndaj tij me nota realiste, përkundër sakrificës morale. Dashuria dhe nostalgjia për të birin, përplotëson pjesët më emocionale të romanit, por elementet egoiste shpeshherë theksohen në fragmente:

“Kishte ikur për të shpëtuar veten, duke varrosur në të njëjtën kohë birin, një fëmijë biond, ëndrra e të cilit ishte të bëhej një ditë violinist i madh. Apo kishte dashur të dënonte vetveten me këtë çrrënjosje të pamëshirshme, duke shuar dhunshëm zjarrin që i digjte përbrenda dhe të cilin vetëm ajo tokë mund t’ia jepte?”²

Në romanin “Dashuri e huaj” artikullohet tema e cila nxjerrë në shesh thurjen e idesë për ndryshimin e mentalitetit, por faqet e shkruara sjellin elemente jetësore të qëndresës së një gruaje që i përgjigjet jetës së sotme në vend të huaj. Mirëpo, Elvira Dones dominimin e së mirës mbi të keqen e ndërthurë në mënyrë indirekte. Jeta e gruas pasqyrohet në dy kaptina, ku jetohet me mendje dhe me ndjenja. Pjesa e parë ka të bëjë me formimin intelektual të Kleas brenda Shqipërisë, martesën e saj me Gjergjin dhe lindjen e të birit, ndërsa pjesa e dytë tërheqë Kleas në udhëtimin e shtigjeve të reja.

Në dallim prej personazhit të veprës “Yjet nuk vishen kështu”, Lejla, e cila i nënshtrohet fatit deri në vdekje, personazhi i romanit “Dashuri e huaj” lufton me sfidat e jetës pafundësisht.

² Po aty, f. 193.

Situatat sociale dhe bota e personazhit

Situatat sociale brenda veprës së Elvira Donesit theksohen si probleme të ndieshme, të cilat sjellin dhembje të tjera shpirtërore dhe krijojnë një perceptim të ri në kronologjinë e rrëfimit dhe të ngjarjeve. Duke e fuqizuar bindjen për ta njohur më thellë traditën e Shqipërisë, autorja fillon dialogun me njerëzit e kohës së saj, kështu që në këtë roman krijohet një strukturë e veçantë narrative. Në këtë mënyrë shpaloet kuptimi, vizioni dhe bota e personazhit.

Jo vetëm personazhi i Kleas, por edhe personazhet e tjera janë simbol i protestës që në fakt jetën e jetojnë me sakrifica, duke u viktimizuar, por në fund ia dalin të kapërcejnë të gjitha vështirësitë, pra ngadhënjnë mbi të padrejtën. Këto personazhe nuk janë abstrakte, por gra të cilat intensivisht punojnë për transformimin e shoqërisë e të botës, duke u përpjekur që këtë transformim ta fillojnë nga vetja e tyre.

Romanet e Elvira Donesit vazhdimisht e ruajnë konceptin themelor, por pasurohen me variante personazhesh të ndryshme. Aty ku mbaron peripecia e njërit, fillon peripecia e tjetrit personazh.

Letërsia që krijohet në fund të shek. XX dhe në këtë fillimshkull është e prirur rreth thyerjes së tabuve. Njëra ndër këto tabu që ngrihet si problem i madh shoqëror është prostitucioni, që në veprën e Elvira Donesit pasqyrohet si ndëshkim i botës femërore nga një botë e prishur mashkullore. Në këtë aspekt pasqyrohet një gjendje faktike e këtij shekulli dhe njëherit autorja flet kundër padrejtësive shoqërore dhe formave të egra të shfrytëzimit. Pra, qëllimi kryesor përveç krijimit të një vepre letrare është edhe ndryshimi në realitetin shqiptar.

Tema e cila trajtohet brenda romanit është një plagë e shoqërisë shqiptare, gjegjësisht shtresës më vitale të shoqërisë, rinisë, kryesisht vajzave të reja, të cilat humbin rininë në duart mizore. Shtresimet funksionalizohen përmes gjuhës që shpesh kalon kufij dhe nxjerrë në pah agoninë e shoqërisë, kështu që Elvira Dones arrin që ta trajtojë fenomenin, sëmundjen e dukurisë së trafikimit të qenieve njerëzore.

Plaga e rëndë e shoqërisë, prostitucioni rëndon pozitën e gruas, e cila shndërrohet në asgjë, te e cila shihen vetëm attribute fizike që janë në

shërbim të gjakimit e pshor. E me çfarë gjuhe tjetër do të zgjohej ndërgjegjja e shoqërisë kur trafikohen edhe nënat e fëmijëve? Në këtë mënyrë romani ka një strukturë shumështrësore, të ndërligjshme, sikur mund ta takojmë në romanet tjera bashkëkohore. Është roman që sjellë shkak-pasojat e ekzistencës së njeriut në ballafaqim me dukuritë dhe ambientin.

Në dallim prej romaneve tjera, brenda këtij romani është i jashtëzakonshëm edhe fillimi, zëri i një gruaje të vdekur, dëgjohet si jehonë që shpion fundin e detit dhe horizontin e qiellit.

“Nënë, ç’ nuk do të kisha dhënë për të të përqaftuar, por do të më duhet veç të të duroj ulërimën, e pamundur të marrë në krahë, në karahëror: Shshst nënë, tani jam këtu, iku dhimbja, tani jam këtu, e s’ të duhet të rënkosh më, të kujtohet që ma ke premtuar? Veç të jem pranë e gjithashtu bëhet i kapërcyeshëm helmi i mendimeve, pabesia e djellit, madje edhe ftohtësia ngjyrë blu e hënës. Por, nuk do të mundem të qelë fjalë e shpirti ma di si do ta duroj atë çast.”³

Në faqet e këtij romani, zënë vend ngjarje të hidhura e të dhimbshme, ngjarje të cilat janë realitet brenda shoqërisë sonë. Fenomenin e prostitucionit që tregtohet rrugëve të Italisë, autorja e paraqet me një stil të veçantë, me një gjuhë që të rrëqethë.

Robert Elsie për romanin “Yjet nuk vishen kështu” shkruan: “Me këtë libër Elvira Dones arrin një maje të re të karrierës së saj letrare dhe që e ka bërë autoren një ndër më të lexuarat.”⁴

Elvira Dones është një dëshmitare e denjë e një epoke shqiptare, pikërisht kur veshja e yjeve është tortura, rrënimi i yjeve në prostituta, yjet vishen duke u trafikuar e skllavëruar dhe pastaj shuhen, duke mos dëgjuar askush rënien e tyre.

Historia e një djali që gënjen dhe shet kushërirën e tij, e dy prindërve që dërgojnë vajzën gjashtëmbëdhjetë vjeçare që të punojë si dado, pastaj e një djaloshi që e detyron të fejuarën të bëhet prostitutë, brenda leximit të romanit shkaktojnë një ndjenjë tmerri, por njëkohësisht edhe një

³ Elvira Dones, “Yjet nuk vishen kështu”, Sejko, Tiranë, 2000, f. 9.

⁴ www.albasoul.com, modules.

rebelim të fortë, për të zgjuar ndërgjegjen e shoqërisë që të bëhet më shumë për vetveten.

Personazhi i Lejles na kujton shumë personazhe të tjera të krijuara shumë më parë në letërsinë shqipe, siç është rasti me prozën e Migjenit. Studiuesi ynë Sali Bashota për personazhin e Lukës në tregimin “Historia e njëjës nga ato”, thekson: “Narratori e trazon shpirtin e Lukës, duke i çelur shtigjet për të hyrë në ferr-parajsën e saj shpirtërore e morale.”⁵

Figurat e personazheve janë bartëse të një morali të çoroditur, të shprishur kundër të cilit ngrihet autorja. Idetë e veprës shumohen dhe marrin formën, kur këto personazhe janë tipike e jetësore, që nxjerrin në pah paradokset e kohës, tragjiken dhe dramacitetin e përditshmërisë.

Personazhi i Lejlës e humb fillin dhe nuk mund të pajtohet me fatin. Fuqia e saj del e penguar dhe çdo veprim i saj pengohet deri në përfundimin e jetës së saj. Shtrembërimet e karaktereve janë pasojë e gjendjes së tyre, sepse aty ku mbizotëron dhuna ndaj femrës, shkatërrohen vlerat e njëmendta morale, duke u bërë një luftë e vrazhdë për ekzistencë.

Trajtimi i luftës përbrenda imazhit të tmerit

Një roman tjetër i Elvira Donesit, i cili trajton temën që ka të bëjë me rrethimin e çuditshëm të tri grave të mbyllura në një shtëpi pa ushqim dhe pa ndihma është “Luftë e vogël e përkorë”.

Romani nuk është shumë voluminoz, mirëpo brenda tij strukturohen mjaft ngjarje të ndieshme reale të shoqërisë shqiptare në luftën e fundit në Kosovë. Dimensionin e përmasës së luftës trajtohet brenda botës së narratorit përmes faktit.

E gjithë ngjarja fillon me festën e ditëlindjes së njëjës nga personazhet, Reas, për të marrë pastaj kahje krejtësisht tjetër.

“Më në fund Rea i fryn qiririt. Dritaret i kanë veshur me dy shtresa batanijesh leshi. Gjëmimi i bombave ndihet më pranë, më kthjellët tani. Bie telefoni. Nita ia doli ta ndalë llambën. Rea ngutet drejt aparatit në fund

⁵ Sali Bashota, “Proza e filleve të modernitetit”, PEN Qendra e Kosovës, Prishtinë, 2006, f. 184.

të korridorit. Diç pëshpëritë. Para se të ulë receptorin thotë një- Mirë pra, flasim pas një gjysmë ore.

Nita është avitur me dritën në dorë, duke shkaktuar kërlëshjen e hijeve në mure.

- Ishte Hamza, - thotë Rea. - BBC ka njoftuar fillimin e luftës. NATO po bombardon pozicione në Serbi dhe Kosovë.”⁶

Romani bazohet mbi dhunën që pësuan gratë në Kosovë gjatë ditëve makabre nga ushtarët serbë. Autorja përshkruan në mënyrë të hollësishme situatat prekëse të mbijetesës së tri grave të reja të mbyllura në një shtëpi të Prishtinës, qytetin e bukur i cili në kohën e luftës u kthye në një krahurë të vërtetë.

Këndvështrimi mbi të cilin është ndërtuar romani, vihet në kornizë të një lufte të gjatë dhe të egër. Autorja pohon se ky është një roman e jo një ese historike dhe ka të drejtë, sepse dëshmitë tronditëse të grave kosovare që ajo ka mbledhur me një kujdes të jashtëzakonshëm ende nuk kanë mbetur si duhet në dokumente.

Romani është i rrëfyer në vetën e tretë, ndërsa ngjarja përfshin periudhën tremujore, ndërkaq personazhet brenda romanit bartin histori të ndryshme, ku pasqyrohet fati i femrave shqiptare si viktime të luftës. Në fakt, janë Rea, Hana dhe Nita bartëse të ngjarjeve tronditëse të asaj periudhe, ndërkaq Hana përjeton tmerrin më çnjerëzor në momentin kur pas vrasjes së burrit dhe vëllait ia dhunojnë vajzën trembëdhjetë vjeçare.

Përmes Reas dhe Nitës autorja pasqyron ngjarjet politike më të ndieshme të asaj kohe, duke i ironizuar në masë të madhe, si p.sh. takimin e Rugovës me Millosheviqin, i cili ishte autor kryesor i kësaj ngjarjeje, pastaj ardhjen e Holbrukut si misionar etj.

Pasqyrimi i ngjarjeve bëhet në mënyrë objektive. Autorja në rrafshin konkret personifikon gruan shqiptare, ndërsa në rrafshin metaforik Kosovën dhe fatin e saj në luftën e fundit. Natyrisht dëshira për jetë, lufta për ekzistencë i detyron personazhet e romanit të shkojnë tek furra e bukës, e cila pasqyron simbolin e jetës, ku një element humaniteti pastaj

⁶ Elvira Dones, “*Luftë e vogël e përkorë*”, Dudaj, Tiranë, 2012, f. 35.

shihet edhe te një personazh i nacionalitetit serb, i cili duke e parë frikën e Reas, kërkon nga ajo që të bëhej sikur dialogonin bashkë.

Një ngjarje tjetër që shtrihet brenda romanit është edhe dashuria në mes Tomasit dhe Nitës, e cila përfundon me ndarjen e tyre, pasi ishin pikërisht njerëzit e Tomasit që po terrorizonin popullin e pafajshëm të Nitës.

Pikërisht Prishtina ishte qyteti i romanit, i cili bëhet një teatër realist, një teatër në të cilin ushtrohej dhunë ndaj krijesave të pafajshme duke i kthyer ato në viktima. Përveç Prishtinës, pasqyrimi i ngjarjeve prekëse përfshin edhe masakrën e Krushës së Vogël, ku ishin masakruar mbi 108 shqiptarë, pa kursyer as fëmijë, gra e pleq. Skenat makabre të dhunimit të femrave shqiptare, të cilat pastaj vriten e varrosen për t'i humbur gjurmët janë më prekëset sepse tregohen nga dëshmitarë të gjallë të kësaj historie tronditëse e çnjerëzore.

Në procesin e krijimit të kësaj vepre, Elvira Dones ka një lidhje të veçantë komplekse me reflekset e karaktereve të ndryshme, të cilat zënë fill në momente reale:

“Zbrita për herë të parë në aeroportin e Prishtinës në dhjetor të vitit 1999’, gjashtë muaj pas përfundimit të luftës. Pas atij udhëtimi u ktheva përsëri e përsëri. Nuk do të kisha mundur kurrë ta shkruaja “Luftë e vogël e përkorë” pa dëshmitë e atyre që këtë luftë e kishin pësuar e përjetuar.”⁷

Romani është krijuar nga një këndvështrim i drejtuar nga gjurmët e dhunës së egër të qenieve njerëzore. Ky roman është përjasje e luftës përmes viktimitave femra, të cilat pa u munduar të gjykojnë u komunikojnë të gjithëve vizionin e vet.

Këtij romani i jepet trajtë e veçantë shkrimore, ku Elvira Dones ka arritur që ta krijojë temën përmes përshkrimit të situatës së dhimbshme kombëtare, prandaj ky dimension i prozës së saj fuqimisht merr degëzimet ndër më të ndryshmet. Pa dyshim, autorja rrëfen dhe percepton me hollësi çdo detaj dhe kjo dëshmon lidhjen e veçantë komplekse, refleksive në mes autores dhe personazheve në roman, keshtu që “Luftë e vogël e

⁷ www.gazetatema.net.web2012.04.21.-luftae-grave.

përkorë” tashmë u kuptua se nuk është trillim i fantazisë së autores, por ringjallet në trajta të ndryshme te personazhet e saj.

Po kështu, mjeshtëri e veçantë shkrimore janë koha dhe hapësira, të cilat mbesin si utopi shpirtërore dhe estetike, duke pasqyruar dhimbjen dhe torturën përmes trajtës së rrëfimit. Nga këtu Elvira Dones përmes këtij romani ka për qëllim të zgjojë ndërgjegjen e shoqërisë, sepse për gratë e dhunuara në kohën e luftës është bërë shumë pak, duke ditur se edhe tani ato vuajnë pasojat e luftës. Mënyra se si i qaset temës është e veçantë, është shumë e kuptueshme, e rrjedhshme dhe e përmbushur me elemente narrative, të cilat shkrihen natyrshëm në tërësinë kompozicionale të veprës.

Duke njohur rrugën tonë të luftërave, të jetë specifike në veçanti luftën tonë të fundit në Kosovë, romani “Luftë e vogël e përkorë” bëhet burim i dhimbjes shpirtërore, sepse trajton temën që prekë në shpirt secilin njeri. Është dhuna që u bëhet grave shqiptare në fundin e shek. XX. Prandaj, qëllimi i autores nuk është për të mbushur faqet e zbrazura, por për t’u dhënë kuptim me qindra jetërave femërore që frymojnë sot në Kosovë, kështu që ngjarjeve të ndodhura, autorja i jep trajtë artistike, tri personazhe gra bartin dramën e ekzistencës njerëzore.

Roberto Saviano në një studim për këtë roman rikujton fjalët e shkrimtarit Michael Herr: “Ta rrefesh luftën ashtu si vërtetë është zhvilluar do të thotë të shkatërrosh çdo argument, çdo mendësi që ka çuar në atë konflikt dhe të shënosh pikën ku njeriu humbë mundësinë e të qenit njeri.”⁸. Për më tepër, ky roman thekson më tej Saviano, ndërthurë me origjinalitet e mjeshtëri dy linja narrative, rrethimin dhe kthimin, tema që ushqejnë letërsinë që nga kohët e Homerit. “Luftë e vogël e përkorë” rrëfen rrethimin e çuditshëm të tri grave të ngjuara në shtëpi (pjesë që u cek edhe më parë) dhe rrëfen njëkohësisht përpjekjen e pamundur të dy vëllezërve adoleshentë për t’i shpëtuar dhunës së skajshme dhe vdekjes drejt një shtëpie të re, një atdheu të ri të mundshëm.

⁸ [www.elviradones.com.shqip,lufte e vogël e përkorë](http://www.elviradones.com.shqip,lufte_e_vogel_e_perkore).

Nga gjithë ky prosede letrar mund të themi se Elvira Dones krijon një prozë postmoderne, një ars combinatorika, pra një prozë me mundësi të shumta kombinimi me prirje artistike, ideore, filozofike etj.

“Luftë e vogël e përkorë” është një rezultat i vizitave të Elvira Dones në Kosovë. Në një intervistë që i bën gazetarja Rudina Xhunga, Dones thekson: “Një hollësi që më ka mbetur në mendje gjatë hulumtimeve të mia të gjata për “Luftë e vogël e përkorë” është rasti i një vajze në një fshat të Gjakovës, ku më çuan operatorët sociale dhe mikeshat e mia kosovare, pa të cilat ky libër nuk do të ishte bërë”.⁸⁵

Dimensionimi i fatit, i dashurisë dhe i dhimbjes

Në veprimtarinë letrare të Elvira Dones, një vend të rëndësishëm zë edhe trilogjia “Ditë e bardhë e fyer”, “Yjet nuk vishen kështu”, ndërsa pjesa e fundit e trilogjisë është romani “Më pas heshtja”.

Në roman trajtohen dy linja paralele në aspektin ideor, tematik dhe kompozional. E para, ka të bëjë me dhimbjen, ndërsa e dyta ka të bëjë me dashurinë, duke i konsideruar dy elemente të rëndësishme të qenies njerëzore. E gjithë ngjarja sillat rreth personazhit kryesor Andreas, e cila për shumë vite bartë traumat e nënës së pushkatuar nën diktaturën e djathtë në Argjentinë dhe babait të zhdukur e të burgosur. Andrea është një argjentinase me prejardhje latino-amerikane, është shkrimtare, ndërsa punon në një studio filmi.

Një rol të rëndësishëm brenda romanit zë edhe i dashuri i saj Eriku, një italo-zviceran, i cili është mjek me profesion. Një vijë paralele në mes të ngjarjeve në Shqipëri dhe Argjentinë, tërheqë personazhi i Natashës, që në fakt është i vetmi personazh shqiptar brenda romanit.

Natasha jep një pamje të qartë të viteve të diktaturës në Shqipëri. Drama e saj e dhimbjes lidhet me pritjen e të dashurit Artanit, për dymbëdhjetë vjet me radhë. Pa dyshim, me personazhin e Natashës, autorja sjell dukuri të qëndrësës njerëzore, forcën morale, diçka nga Shqipëria, nga errësira e frikshme humnerore drejt agut të lirisë. Për shkak të dhimbjeve të mëdha, Natasha përfundon lidhjen me Artanin, edhe pas

dalje së tij nga burgu, çka do të thotë se dashuria copëtohet si pasojë e vuajtjeve të mëdha.

Te lidhja dashurore në mes të Andreas kemi një pikënisje tjetër, qetësinë shpirtërore që synon kuptimin e jetës, mirëpo papritur ndryshon rrjedha romanore me dilema të mëdha, pothuajse si dilema hamletiane. Të rrosh apo të mos rrosh? Të jesh i përkryer apo i papërkryer? Kurthi i diktaturës vret ëndrrën e padjallëzuar të Andreas dhe në këtë mënyrë rrëfimi strukturohet si rrjedhë e ndërdisjes, si një psikonarracion i përvojave të brendshme.

Brenda romanit, autorja koncepton pozicionin e personazhit të Andreas, rreth të cilit grumbullohen disa personazhe të tjerë. Ky element vërehet lehtë pasi që mbizotëron vështrimi psikologjik i personazhit. Personazhi i Andreas bartë një peshë të madhe emocionuese në raport me të dashurin e saj dhe prindërit e vrarë nga diktatura.

Fragmenti i mëposhtëm pasqyron karakterin psikologjik të personazhit:

“Andrea Garsia po e kërkon ende të atin pas njëzet e gjashtë vitesh nga çasti i ndarjes. Duhet të jetë diku një djalë njëzet e gjashtë vjeçar në fotografinë e ngrirë në kujtesën prej fëmijëve të Andreas...Qe plakur gjatë atyre dy viteve i ati. Ish e vetmja gjë që Andrea pati mundur të mësonte nga rrëfimet e të paktëve të kthyer nga ferri i diktaturës ushtarake.”⁹

Përmes këtij fragmenti si cekëm edhe më lart, autorja nxjerrë zërin e karakterin filozofik të Andreas, e cila ka një pozicion specifik në ligjërimin e saj të brendshëm. Pjesët rrëfimtare, si p.sh. fragmenti i lartshënuar është retrospektiv, i takon së shkuarës, vuajtjes së prindërve nën diktaturë, por shpesh ndodhë që rrëfimi realizon shkrirje kohore, humbet kufiri në mes kohërave, duke e ditur që e kaluara kishte lënë plagë në kohën e tashme.

Nëpërmjet ngjarjeve që kishin përfunduar së ndodhuri në të kaluarën, i shërbejnë autores si nxitje për të shprehur ide ku ndërtohen projeksione simbolike për të tashmen përmes përgjithësimeve shoqërore e filozofike. Në këtë drejtim kontradiktat e botës njerëzore në të kaluarën

⁹ Elvira Dones, “Ditë e bardhë e fyer”, Sejko, Elbasan, 2005, f. 52.

krijonjë raporte me hapësirën, ritmin dhe kohën, ku shpesh përfundojnë deri te situata jopaqësore, p.sh. ndarjen e Natashës me Artanin. Kjo situatë paraqet një tablo të pikëllueshme, por që rrëfëhet jo me nota emocionale.

Në roman Natasha bëhet viktimë e kthesave dramatike, të cilat shkaktuan tensione jo vetëm historike, por edhe individuale. Këtu fillon të dramatizohet fati i saj në kontekstin social dhe merr karakterizime të fuqishme të ngjarjes së paraqitur. Pa dyshim, pas personazhit të Natashës, shfaqet zëri autorial si bartës i narracionit, duke konkretizuar linjën e tragjizmit shqiptar. Edhe pse u takojnë nacionaliteteve të ndryshme, Andrea dhe Natasha vazhdimisht gjenden të lidhura për atdheun e tyre, dalin si personazhe vetëflijuese dhe paraqesin modelin e jetesës e të gjallërimit të pastër.

Me stil dhe gjuhë të jashtëzakonshme artistike, me trajtim të veçantë të botës së personazheve, Elvira Dones, arrin të një integritet emocional dhe historik, çka do të thotë se ballafaqon realitete të së shkuarës me të sotmen, duke i vënë personazhet sipas pjekurisë së veprimeve në rolin që u takon.

Njëra ndër temat tabu historikisht më të spikatura dhe të qëndrueshme është ndryshimi në mes gjinive. Të gjitha qytetërimet e epokave kanë shpalosur një frymë dhe një prirje më të shprehur e të theksuar maskiliste. Kjo ndodh për arsye se mendësisë së kulturave dhe qytetërimeve të ndryshme njerëzore, i ka pëlqyer që ta vështrojë vetveten si fryt të punës dhe mendjes së meshkujve.

Elvira Dones si shkrimtare e njohur e shek. XXI, në krijimtarinë e saj letrare trajton këtë temë mjaft interesante, e cila prekë dukuritë dhe fenomenet e ndryshme që i përkasin mentalitetit të shoqërisë shqiptare. Madje duke njohur mirë traditën e zonave malore të Shqipërisë, sidomos një fenomen të ndjeshëm, autorja vendosë që pikërisht këtë fenomen ta trajtojë në romanin “Hana”, në të cilin shpaloset bota e kryepersonazhit brenda përplasjeve të konvencave dhe paradokseve në shoqërinë shqiptare.

Fjala është për virgjëreshat e betuara, të cilat janë femra që kanë premtuar paprekshmëri të përhertë për ta pasur krenarinë për të qenë burrë. Ato mund të vishen si burra, mund të armatosen për të luftuar,

mund të kenë çdo ves që kanë meshkujt, p.sh. të pinë cigare, alkool, gjë që femrave u ndalohet në këto zona. Këto femra zgjedhin pjesën burrërore të familjes së tyre, heqin dorë nga feminiteti dhe jetojnë me nder për pjesën e mbetur të jetës. Kjo traditë e lashtë lindi para dyqind vjetësh nga ligjet e Kanunit të Lekë Dukagjinit, por kjo praktikë u dha femrave pavarësinë për jetën e tyre.

Virgjëreshat ktheheshin në burrneshë në dy raste: Kur një familje përbëhej vetëm nga femrat dhe ndonjëra prej tyre duhej ta merrte rolin e mashkullit, apo në rastin tjetër kur prindërit dëshironin t'i martonin vajzat me dhunë dhe ato zgjedhnin jetën e burrneshave. Ky fenomen pasqyrohet natyrshëm në romanin “Hana”, i cili me një gjuhë artistike, pasqyron raportin e femrës me lirinë, botën arkaike, botën e maleve dhe botën moderne.

Sikur në shumicën e romaneve tjera, edhe te “Hana” krijohet një metaforë e fatit të Shqipërisë, ku për pesëdhjetë vjet diktaturë shqiptarët kishin përjetuar tmerre të shumta, ku përveç tjerash njerëzit u detyruan të ndërrojnë gjininë, zakone e mënyra jetese. Prandaj, Hana personazh kryesor vazhdon studimet në qytet, çka do të thotë se është e formuar dhe e ambientuar në kulturën e qytetit, mirëpo pasi i vdesin prindërit duhet të kthehet në vendlindjen e saj, në fshatin me zakone të egra, për t'u kujdesur për shtëpinë dhe xhaxhanë e sëmurë. Jeta e vështirë e detyron Hanën të zgjedhë të bëhet burrë, sipas traditës së maleve.

Pas një incidenti në rrugë me disa meshkuj agresivë, Hana humbë shpirtin, bëhet një qenie me seksualitet të ndryshëm, pra brenda romanit ndodhë një proces transformimi i një qenieje njerëzore, diku në Malësinë e Veriut, Hana nga femra kthehet në mashkull, pastaj sërish në femër.

Elvira Dones me një gjuhë dhe stil të jashtëzakonshëm përshkruan rrugëtimin e personazhit të Hanës drejt rigjetjes së feminitetit të saj, ajo pas shumë vitësh në vetmi merr rrugën për Amerikën e largët, ku atje e priste kushërira e saj Lila. Pikëtakimi i mentalitetit të egër me të cilin kishte jetuar për shumë vite me mentalitetin përtej oqeanit, shkakton një ndjesi të re te Hana, e cila me të takuar atë mentalitet pendohet për vendimin shkatërrues së qenies së saj.

Në roman ngjarja rrjedhë me një ritëm të veçantë dhe në këtë mënyrë bëhet një formë aktive e realizimit të ideve, e gjithë kjo arrihet me gjendjen shpirtërore të personazhit, me mprehjen e konfliktit themelor, me momentet më dramatike të ndeshjeve të brendshme ose të jashtme dhe me luftën psikologjike të Hanës për ta mbajtur me nder transformimin e saj, prej Hana Dodaj në Mark Dodaj.

“Rrëfimi merr një ritëm të tensionuar e dramatik në pjesën e dytë të romanit, kur Hana takon gazetarin amerikan në aeroplan. Qysh në fillim ky takim i ngjallë dëshirën për të qenë prapë femër.”

“Bashkudhëtari që e shoqëroi për disa orë rresht gjatë udhëtimit me aeroplan, nuk kishte as më të voglin dyshim që Hana ishte femër – burrneshë.

- E kështu, pra zoti Doda, ju qenkeni poet? - pyet bashkudhëtari që për nëntë orë rresht të fluturimit me avion ka qenë ulur përbri Hanës.

Rradha e udhëtarëve që presin t’i kalojnë kontrollit të pasaportave në aeroportin ndërkombëtar të Uashingtonit i shëmbëllen një gjarpri të lodhur.”¹⁰

Tema e trajtuar i përket një realiteti që në vete fsheh botën e emocioneve dhe botën e veprimeve, kur bëhen bashkë këto të dyja, pa dyshim, e krijojnë një kundërbotë. Rrjedhimisht, Elvira Dones te personazhi i Hanës e thëllon gërmimin psiko-shoqëror, sepse Hana pëson një varg zhgënjimesh, derisa në fund vendosë që t’i rikthehet vetvetes, vlerave të jetës.

Bartës i narracionit shpesh na shfaqet edhe zëri i autores, i cili qëndron pas personazhit të Hanës, ku dihet se personazhi i saj është strukturuar në vizionin e një dimensionit të dyfishtë, në dimensionin e dëshirës dhe të konfliktit.

E cekëm edhe më lart se pjesa më emocionale është pjesa e dytë, pasi që shpesh brenda personazhit ndodhë një përmbysje pas një kundërveprimi të fuqishëm, në mes realitetit dhe dëshirës ose në mes të dashurisë dhe vdekjes që S.Frojdi do ta përcaktonte si lufta midis Erosit dhe Tanatosit, dy faktorë që shoqërojnë njeriun gjatë gjithë jetës, kështu

¹⁰ Elvira Dones, “Hana”, Dudaj, Tiranë, 2012, f. 102.

që nën ndikimin e këtyre faktorëve, personazhi ndiqet nga dëshira, kundërdëshira dhe veprimi, të cilat prishin ekuilibrin e personazhit si tri forca të brendshme.

Gjatë zhvillimit të letërsisë ndër shekuj është marrë e rimarrë kuptimi mbi jetën e njeriut, por shpesh ndodhë që në ekzistencën e njeriut të tronditet vetëdija. Atëherë ndodhë përmbysja e madhe që i jep një kuptim të ri jetës. Ai moment është i pranishëm brenda veprës së Elvira Dones, ku personazhet përballen me vetveten për jetën që është e pandreqshme, andaj kjo filozofi ngrihet mbi dy boshte: jeta si ankth dhe jeta si intrigë.

Elvira Dones shpjegon qartë instiktet e brendshme dhe logjikën njerëzore, duke sjellë në këtë mënyrë një rrëfim interesant, të fuqizuar me ide dhe figuracion, për ta trajtuar këtë temë në relacion me të ndodhuren në realitet, prandaj na lë të kuptojmë se ndërtimi i vërtetë i një modeli të ri social kërkon një pjesëmarrje ideale në ndërtimin e një bote që të jetë e ndryshme, jo vetëm për femrat, por edhe për meshkujt. Bota femërore nuk ka zgjidhje të njëanshme, pasi ka të bëjë me marrëdhënie reciproke brenda një shoqërie njerëzore.

Shemsi Haziri, PhD cand.

Universiteti i Prishtinës “Hasan Prishtina”

Fakulteti i Filologjisë

Drejtimi i Gjuhësisë

Prishtinë

DEFINIMI I PJESËVE TË LIGJËRATËS NË DISA GRAMATIKA TË SHQIPES

Abstract

This article aims at examining the definition or description of parts of speech in some grammars of Albanian. Apart from the research of literature and the theoretic context, this paper also includes and presents findings, results and eventual insufficiencies in the definition of different parts of speech in grammars of Albanian, which are mostly taught at the university level. Following the identification of finding, results and deficiencies, this paper deduces conclusions and necessary recommendations, with the purpose of improving the quality of future compositions of Albanian grammars.

Key words: defining, parts of speech, inalterability, alterability.

1. Hyrje

Definimi i pjesëve të ligjëratës në disa gramatika të ciklit universitar realizohet në mënyrë heterogjene, por që në të shumtën e rasteve nuk përfshihen të gjitha vetitë gramatikore për të pasur një definicion gjithëpërfshirës dhe kuptimplotë. Si pjesë integrale e këtij hulumtimi, do të merren tri gramatikat e shqipes:

- a) Gramatika e gjuhës shqipe 1 (1995 dhe 2002) të ASHSH-së (Akademisë së Shkencave të Shqipërisë – grup autorësh)
- b) Gramatika e gjuhës shqipe për të gjithë (2004) – autor Bahri Beci;
- c) Gramatika e gjuhës shqipe 1 – Morfologjia (2009) – autorë Ali Jashari dhe Flutura Çitaku.

Me qëllim që të kemi një pasqyrë të qartë të definimeve të pjesëve të ligjëratës dhe gjetjeve të mangësive eventuale, fillimisht kemi përdorur metodat hulumtuese dhe sfondin teorik.

1.1. Metodat hulumtuese. Kam përdorur dy metoda hulumtuese: metodën e krahasimit dhe metodën e analizës dhe sintezës. Metoda e krahasimit më ka shërbyer për t'i dhënë kuptim qenësor këtij hulumtimi, përmes tri gramatikave të shqipes të ciklit universitar. Pas krahasimit të të gjeturave përkatëse, e kam pasur më të lehtë që të bëj një analizë gramatikore lidhur me definimin e pjesëve të ligjëratës në gjuhën shqipe. Me metodën e analizës dhe sintezës i kam zbërthyer rezultatet e duhura të cilat janë mbledhur nga metoda paraprake e krahasimit.

1.2. Sfondi teorik. Tematika e këtij punimi, ka të bëjë jo vetëm me morfologjinë, si dhe me grupimin e fjalëve sipas klasifikimit të tyre ose sipas pjesëve të ligjëratës, por në radhë të parë me kuptimin gramatikor. Memushaj (2002: 211), në formë të përmbledhur jep shpjegime për gramatikën si disiplinë shkencore, e cila ndahet në dy degë kryesore: morfologji dhe sintaksë. Morfologjia merret jo vetëm me format e fjalëve dhe kuptimin që shprehin ato forma, në të cilat janë të grupuara dhe të sistemuara si pjesë të ligjëratës. Ndërsa, semantikën e përkufizon si shkencë që merret me kuptimin e fjalës, por që këtë studim e kushtëzon se kjo *“përbën një tautologji, pasi që një e panjobur shpjegohet me një të panjobur tjetër”* (Memushaj, 2002: 159). Për ta njohur semantikën, më parë duhet

kuptuar se ç'është kuptimi i fjalës. Si rrjedhojë e kuptimit logjik të fjalës, më kujtohet një thënie në lëndën e Logjikës në shkollën e mesme, për definicionin e definicionit: “*Definicioni i definicionit quhet definicion*”. Së këndejmi, mund të konkludojmë se semantika si disiplinë shkencore, është mjaft komplekse dhe ka hapësirë shumë të gjerë për të trajtuar më në hollësi. Lyons (2001: 257-258), pjesët e ligjëratës i kategorizon në dy grupe: *rangu kryesor dhe rangu jokryesor*. Në rangun kryesor i përfshin: *emrat, foljet, mbiemrat dhe ndajfoljet*, ndërsa në rangun jokryesor përfshin: *parafjalët, lidhëzat etj*. Lyons vazhdon më tej se pjesa dërmuese e gramatikanëve pranojnë se lidhja midis gramatikës tradicionale dhe logjikës “aristoteliane” është shumë më komplekse dhe më e gjerë në përgjithësi. Prandaj, duke marrë parasysh trajtimet dhe ndarjet gramatikore, në përgjithësi në gramatikat tradicionale, vijnë në përfundim se kategoritë parësore janë pjesët e ligjëratës, kategoritë dytësore janë: numër, gjini dhe rasë për *emrin*, ndërsa: vetë, kohë, mënyrë dhe diatezë për folje. Ndërsa kur merret parasysh përkufizimet e pjesëve të ligjëratës që lidhen me eptimin, *rasa* është mbajtur si kriter tradicional për emrin, kurse *koha* për foljen. B. Rugova dhe L. Sejdiu-Rugova (2015: 167) me të drejtë shprehen kritikë ndaj gramatikës tradicionale të shqipes për sa i përket mospërfshirjes së rrethanave të gramatikës së tekstit, në rastin konkret kur ka të bëjë me klasifikimin e mbiemrave dhe ndajfoljeve. Më tej, B. Rugova dhe L. Rugova-Sejdiu (2015: 167-169), shtojnë se mbiemrat e shqipes mund të klasifikohen në mbiemra që shprehin qëndrim dhe në mbiemra që nuk shprehin qëndrim: “*përderisa mungon një konventë, në bazë të së cilës do të përcaktohej një kriter i prerë për përkufizimin e këtyre koncepteve, klasifikimi: i vogël, i gjatë, i shkurtër, i bukur, i lehtë, i suksesshëm, mbetet qëndrim i kriterëve individuale ose sociale dhe i bën këta mbiemra që shprehin qëndrim*”. Për gramatikat tradicionale të shqipes shprehet kritik edhe Rr. Paçarizi, e sidomos në dy librat e tij: *Konversioni në gjuhën shqipe* (2015) dhe *Shqipja standarde në parametrat psikolinguistikë* (2011), konstatohen një sërë mangësish në gramatikat e shqipes, duke konstatuar se ka nevojë për hartimin e gramatikave të reja krahas zhvillimeve aktuale linguistike. Gramatika e ASHSH-së (2002: 36-37) ndarjen e fjalëve në pjesë të ligjëratës e bën duke u bazuar në veçoritë e përbashkëta leksiko-gramatikore, e që realizohen

duke u mbështetur në kriteret: leksikore, morfologjike dhe sintaksore. Renditja e pjesëve të ligjëratës bëhet në këtë mënyrë: 1. Emri, 2. Mbiemri, 3. Numërori, 4. Përemri, 5. Folja, 6. Parafjala, 7. Ndajfolja, 8. Lidhëza, 9. Pjesëza dhe 10. Pashirrma. Beci (2004: 50) në “Gramatika e gjuhës shqipe për të gjithë”, në mënyrë të përmbledhur bën klasifikimin e pjesëve të ligjëratës: “*Gjuha shqipe ka dhjetë lloje fjalësh që quben pjesë të ligjëratës ose klasa dhe këto janë: emri, mbiemri, numërori, përemri, folja, ndajfolja, parafjala, lidhëza, pjesëza, pashirrma*”. A. Jashari dhe F. Çitaku (2009: 8-9) në gramatikën “Gramatika e gjuhës shqipe 1 – Morfologjia, të dedikuar veçanërisht për studentët e degëve të gjuhëve të huaja, ndarjen e pjesëve të ligjëratës e bëjnë duke u bazuar ekskluzivisht nga Gramatika e Akademisë (ASHSH, 1995, 2002) në këto kriteret: “*Të gjitha fjalët, sipas veçorive të përbashkëta leksikore dhe gramatikore, grupohen në klasa a kategori leksiko-gramatikore, që luben pjesë të ligjëratës. Për klasifikimin e fjalëve në pjesë të ligjëratës dubet mbështetur në këto tri kriteret: kriteri leksikor, kriteri morfologjik dhe kriteri sintaksor*”. Kurse për sa i përket renditjes së pjesëve të ligjëratës, është tërësisht e njëjtë.

2. Pjesët e ndryshueshme të ligjëratës

2.1. Emri. Në Gramatikën e gjuhës shqipe 1 (1995/2002: 81) të Akademisë së Shkencave të Shqipërisë (ASHSH), definimi apo përkufizimi i emrit përshkruhet në formë mjaft të përmbledhur, në të cilin theksohet se: **emri është pjesë e ligjëratës që emërton qenie të gjalla apo sende (konkrete dhe abstrakte) dhe ka këto kategori: a) gjininë, b) numrin, c) rasën dhe ç) trajtën (e shquar dhe të pashquar)**. Në Gramatikën e gjuhës shqipe për të gjithë (Beci, 2004: 51), **emri përkufizohet se është fjalë që tregon qenie të gjalla (frymor), objekte materiale, por shpesh edhe cilësi dhe veprime**. Ndërsa, në Gramatikën e gjuhës shqipe 1 – Morfologjia (Jashari, Çitaku, 2009: 33), **emri definohet si pjesë e ligjëratës që emërton (shënon) qenie të gjalla apo sende (për qenie të gjalla e sende përdorin termin realie) dhe ka kategoritë gramatikore të gjinisë, numrit, rasës, shquarsisë dhe të pashquarsisë**. Me qëllim që të kemi një pasqyrim sa më të kuptueshëm për përkufizimin e pjesëve të ligjëratës, në vazhdim do t’i paraqesim në forma tabelare shprehjet që janë përdorur në definimet e pjesëve të ligjëratës veç e veç.

Tabela 1: Definimi i emrit

AUTORËT	DEFINIMI I EMRIT
ASHSH (1995/2002)	Emri : - <i>emërton</i> qenie të gjalla, sende. Posedon gjini, numër, rasë dhe trajtë (shquarsi dhe pashquarsi).
Beci, (2004)	Emri : - <i>tregon</i> qenie të gjalla, objekte, cilësi dhe veprime.
Jashari, Çitaku, (2009)	Emri : - <i>emërton</i> qenie të gjalla, sende (<i>për qenie të gjalla e sende përdorin termin realie</i>). Posedon gjini, numër, rasë dhe trajtë.

Tabela 1 - në Gramatikën e Akademisë (ASHSH) dhe në Gramatikën e A. Jasharit dhe F. Çitakut, definimet e emrit janë pothuajse të njëjta, përveç se te kjo e fundit, për qenie të gjalla e sende përdorin termin *realie*. Kurse në Gramatikën e B. Becit, emri definohet në mënyrë të shkurtër dhe të pakompletuar, si dhe ndryshon në definim për sa i përket termit: Emri *emërton* (ASHSH 1995/2002 dhe Jashari, Çitaku, 2009), Beci përdor formulimin: emri *tregon*. Përderisa në Gramatikën e Becit gjejmë vetitë shtesë të emrit si pjesë të ndryshueshme të ligjëratës, në të cilën përfshin edhe *cilësitë* (emrat prejmbiemërorë) dhe *veprimet* (emrat prejfoljorë), dy gramatikat tjera nuk përmendin këto veti, por të gjitha vetitë dhe elementet tjera të emrit përfshihen, përveç se gjatë definimit nuk theksohet se emri është pjesë e ndryshueshme e ligjëratës, por vetëm si pjesë e ligjëratës. Duke u bazuar në të gjitha të dhënat e definimeve të emrit në tri gramatikat e lartcekura, mund të vijmë në përfundim se një definim i plotë i emrit do të realizohej si në vijim: “Emri është pjesë e ndryshueshme e ligjëratës, i cili emërton / shënon ose tregon qenie të gjalla, sende, objekte, cilësi dhe veprime, që në vetvete përmban dhe tregon: gjini, numër, rasë dhe trajtë (shquarsi dhe pashquarsi)”.

2.2. Mbiemri. Gramatika e gjuhës shqipe 1 (ASHSH 1995, 2002: 153), *mbiemrin e quan pjesë të ligjëratës që emërton një tipar (cilësi, veti, marrëdhënie) të sendit dhe përshtatet në gjini, në numër, e për një pjesë edhe në rasë me emrin e këtij sendi. Mbiemri ka kategorinë e gjinisë, numrit, e për një pjesë të rasës, të varura nga kategoritë e emrit, si dhe ka kategorinë e shkallës, të cilën emri nuk e*

ka". Te Gramatika e Becit (2004: 72) mbiemrat definohet kështu: *“Mbiemra janë fjalët që shënojnë çfarë lloji është ose çfarë vetie ka emri (qen i zi, qen i vogël, ushtria shqiptare). Mbiemri përshtatet në numër, gjini dhe rasë me emrin me të cilin lidhet”*. Në Gramatikën e gjuhës shqipe 1 – Morfologjia (Jashari; Çitaku, 2009: 59): *“mbiemër qubet ajo pjesë e ligjëratës që emërton një tipar të realies dhe përshtatet në gjini, në numër e, për një pjesë, edhe në rasë me emrin e kësaj realeje. Mbiemri ka edhe kategorinë e shkallës...Kategoritë e mbiemrit janë të varura nga ato të emrit, p. sh.: Mbi barin e ri shndritnin ca pika të mëdha vese, që pasqyronin dritën e fortë të diellit mëngjesor”*.

Tabela 2: Definimi i mbiemrit

AUTORËT	DEFINIMI I MBIEMRIT
ASHSH (1995/2002)	Mbiemri: - <i>emërton</i> një tipar të sendit. Përshtatet me emrin në: gjini, numër, për një pjesë edhe në rasë, si dhe posedon shkallën që emri nuk e ka.
Beci, B. (2004)	Mbiemri: - shënon llojet ose vetitë që ka emri. Përshtatet në numër, gjini dhe rasë me emrin.
Jashari; Çitaku, (2009)	Mbiemri: - <i>emërton</i> një tipar të realies. Përshtatet me emrin në gjini, numër, për një pjesë edhe në rasë, si dhe posedon shkallën.

Tabela 2 - në Gramatikën e Akademisë (ASHSH) dhe në Gramatikën e A. Jasharit dhe F. Çitakut, definimet e *mbiemrit* janë pothuajse tërësisht të njëjta, përveçse në Gramatikën e A. Jasharit (2009) fjala **send** zëvendësohet me **realie** si në rastin e definimit të emrit. Kurse Beci (2004) gjatë definimit të mbiemrit përdor termin **shënon** në vend të termit **emërton** në dy gramatikat tjera. Aty theksohet se mbiemri përshtatet në numër, gjini dhe rasë, duke mos përjashtuar si në gramatikat tjera se vetëm në disa raste përshtatet në rasë. Në Gramatikën e Becit gjatë definimit nuk theksohet se mbiemri posedon shkallë që nuk e ka emri, por që në vazhdim të gramatikës shkruhet për shkallët e mbiemrave. Edhe në rastin e definimit të mbiemrit, mund të përfundojmë se nuk ka ndonjë

definicion gjithëpërfshirës, e në rastin konkret propozoj definimin në këtë formë: “Mbiemri është pjesë e ndryshueshme e ligjëratës, i cili emërton dhe shënon vetitë, llojet dhe cilësitë e emrave, duke u përshtatur me emrin në: numër, gjini, e në disa raste edhe në rasë, si dhe posedon **shkallën** që emri nuk e ka”.

2.3. Përemri. Gramatika e gjuhës shqipe 1 (ASHSH 1995, 2002: 215), përemrin e përkufizon kështu: “**Përemër** qubet ajo pjesë e ligjëratës që **tregon në mënyrë të përgjithshme, pa i emërtuar frymorë, sende, tipare ose sasi të përcaktuara. Kuptim konkret përemri merr në kontekst, në kushtet e ligjërimin të lidhur**”. Te Gramatika e gjuhës shqipe për të gjithë (Beci, 2004: 86), përemri definohet në këtë mënyrë: “**përemrat janë fjalë që përdoren në ligjërim në vend të emrave ose të mbiemrave...** Përemrat janë shtatë (7) llojesh: **vetorë** (unë, ti...), **vetvetorë** (vete, vetja, vetvetja...), **dëftorë** (ky, kejo, ai, ajo...), **pronorë** (im, ime, i tij, e saj...), **lidhorë** (që, i cili, çka...), **pyetës** (kush, cili, sa, çfarë...), **të pacaktuar** (dikush, asnjë, disa...)”. Ndërsa në Gramatikën e gjuhës shqipe 1 – Morfologjia (Jashari; Çitaku, 2009: 85), përemri definohet me një terminologji më dalluese, si: “**Përemri është pjesë e ligjëratës që tregon në një mënyrë mjaft të përgjithshme realie, tipare ose sasi të përcaktuara të realieve. Përemrat nuk emërtojnë, por tregojnë. Pikërisht funksioni tregues përbën edhe karakteristikën e tyre**”.

Tabela 3: Definimi i përemrit

AUTORËT	DEFINIMI I PËREMËRIT
ASHSH (1995/2002)	Përemri : - <i>tregon</i> në mënyrë të përgjithshme, por pa i emërtuar, frymorë, sende, tipare ose sasi. Merr kuptim në kushtet e ligjërimin.
Beci, B. (2004)	Përemri : - është fjalë që gjatë ligjërimin përdoret në vend të emrave ose mbiemrave.
Jashari; Çitaku, (2009)	Përemri : - <i>tregon</i> në mënyrë të përgjithshme realie. Përemrat nuk emërtojnë por tregojnë. (Karakteristikë specifike e përemrave).

Tabela 3 - në Gramatikën e Akademisë (ASHSH) dhe në Gramatikën e A. Jasharit dhe F. Çitakut, definimet e *përemrit* janë përafërsisht të njëjta, përveçse në këtë të fundit, sikurse edhe në definimet tjera të pjesëve të ligjëratës, në vend të: *tregon frymorë, sende, tipare ose sasi*, zëvendësohet me: *tregon realie*. Përderisa në dy gramatikat e lartcekura, definimi i *përemrit* bëhet duke përdorur fjalën *tregon por nuk emërton*, te Beci (2004) definimin e *përemrit* e realizon në mënyrë mjaft të thjeshtë, si: *përemri përdoret në vend të emrave dhe mbiemrave*. Pasi që edhe te *përemri* nuk ka ndonjë definicion gjithëpërfshirës, propozoj se ky definim të realizohet në këtë formë: “*Përemri është pjesë e ndryshueshme e ligjëratës, i cili nuk emërton por tregon një frymor, send, tipar ose sasi, e që në ligjërimet e shqipes, përemri përdoret në vend të një emri ose mbiemri, numërori, ose të një fjalie të tërë. Përgjithësisht përemrat kanë kategorinë e numrit, rasës dhe të gjinisë, e disa edhe kategorinë e vetës*”.

2.4. Numërori. Gramatika e ASHSH-së (2002: 203), numërorin e përkufizon si “*pjesë të ligjëratës që tregon numra abstraktë ose sasi sendesh a qeniesh të një fare. Numërorët në përgjithësi nuk janë fjalë emërtuese. Ata japin nocione të veçanta që nuk janë të lidhura me sende reale, por me numra matematikë*”. Te Gramatika e gjuhës shqipe për të gjithë (Beci, 2004: 82) numërori definohet kështu: “*Numërorë quajmë fjalët që tregojnë numër ose sasi të caktuar qeniesh ose sendesh: një, dy, tre...*” Kurse në Gramatikën e gjuhës shqipe 1 – Morfologjia (Jashari; Çitaku, 2009: 77), numërori definohet me një terminologji të ngjashme me Gramatikën e Akademisë së Shqipërisë (ASHSH, 2002: 203) si: “*Numërori është ajo pjesë e ligjëratës që tregon numra abstraktë ose sasi të caktuar sendesh a qeniesh të një fare. Në klasën e numërorëve përfshihen fjalët që shënojnë numra. Numërorët, në përgjithësi, nuk janë fjalë emërtuese*”. Pra, nëse e analizojmë definicionin e numërorit ndërmjet Gramatikës së Akademisë (1995/2002) dhe Gramatikës së A. Jasharit dhe F. Çitakut (2009), vërejmë se janë pothuajse të njëjtat fjalë, porse vetëm kemi një ndërrim të renditjes së fjalive. Kurse te Gramatika e Becit (2004) definicioni i numërorit është më i thjeshtëzuar dhe me pak fjalë, por që nuk i përfshin elementet bazë të përbërjes gramatikore të numërorit, si: pjesë e ndryshueshme e ligjëratës, por ekziston përshtatja me emrat, mbiemrat dhe përemrat me kategoritë e rasës dhe gjinisë të disa numërorë, si p. sh.: *dy/ dyja/ (gjinia) të dy, të dyja, i të dyve, e të dyjave (rasa)*.

Tabela 4: Definimi i numërorit

AUTORËT	DEFINIMI I NUMËRORIT
ASHSH (1995/2002)	NUMËRORI: - <i>tregon</i> (nuk emërton) numra abstraktë ose sasi sendesh a qeniesh të një fare.
Beci, (2004)	NUMËRORI: - është fjalë që tregon numra ose sasi të caktuar qeniesh a sendesh.
Jashari, Çitaku, (2009)	NUMËRORI: - <i>tregon</i> (nuk emërton) numra abstraktë ose sasi sendesh a qeniesh të një fare.

Tabela 4 - në Gramatikën e Akademisë (2002), në Gramatikën e A. Jasharit dhe F. Çitakut (2009); si dhe në Gramatikën e Becit (2004), numërori definohet në mënyrë mjaft të shkurtër: numërori tregon numra ose sasi sendesh a qeniesh. Në rastin konkret konstatohet se definimi i numërorit nuk është gjithëpërfshirës, prandaj propozoj këtë definim: “Numërori është pjesë e pandryshueshme e ligjëratës, i cili nuk emërton, por tregon një numër abstrakt ose sasi sendesh a qeniesh, si dhe nuk posedon kategoritë të cilat i kanë emrat, mbiemrat, përemrat ose foljet, përveç gjinisë mashkullore dhe femërore në rastin e numrit tre (m) dhe tri (f)”.

2.5. Folja. Gramatika e gjuhës shqipe 1 (ASHSH 1995, 2002: 259), foljen e përkufizon si “pjesë të ligjëratës që **emërton** një veprim si proces dhe që ka kategoritë gramatikore **të vetës, numrit, mënyrës, kohës dhe diatezës**”. Përkufizim tërësisht të njëjtë jep Gramatika e gjuhës shqipe 1 – Morfologjia (Jashari; Çitaku, 2009: 110): “Folje quhet ajo pjesë e ligjëratës që **emërton** një veprim si proces dhe që ka kategoritë gramatikore **të vetës, numrit, mënyrës, kohës dhe diatezës**”. Kurse Gramatika e Becit (2004: 108), foljen e definojnë me pak fjalë: “Folje janë fjalët që tregojnë një veprim ose një gjendje”. Ky definim nuk kompletton kuptimin e tërësishëm të elementeve përbërëse të foljes si pjesë e ndryshueshme e ligjëratës dhe që ka kategoritë e vetës, numrit, mënyrës, kohës dhe diatezës, e që këto tri të fundit nuk i posedojnë pjesët tjera të ndryshueshme ligjëratës (emri, mbiemri, përemri dhe numërori), si dhe folja nuk posedon kategoritë e rasës, gjinisë, shkallës, shquarsisë dhe pashquarsisë.

Tabela 5: Definimi i foljes

AUTORËT	DEFINIMI I FOLJES
ASHSH (1995/2002)	FOLJA: - <i>emërton</i> një veprim. Posedon vetë, mënyrë, kohë dhe diatezë.
Beci, (2004)	FOLJA: - është fjalë që <i>tregon</i> një veprim a gjendje.
Jashari, Çitaku, (2009)	FOLJA: - <i>emërton</i> një veprim. Posedon vetë, mënyrë, kohë dhe diatezë.

Tabela 5 - në Gramatikën e Akademisë (2002) dhe në Gramatikën e A. Jasharit dhe F. Çitakut (2009); definimi i foljes është tërësisht i njëjtë. Është karakteristike që sikurse te emrat, edhe në definimin e foljes përdoret fjala: (folja) *emërton* (një veprim), përkundër që në Gramatikën e Becit (2004), në vend të fjalës: *emërton*, përdoret fjala (folja) *tregon* (një veprim), sepse semantikisht folja nuk emërton, por tregon një veprim, një gjendje ose ngjarje. Prandaj, duke parë këto dallime në terminologji nga ana semantike, si dhe mangësitë e lartcekura, propozoj këtë definim të foljes: “Folja është pjesë e ndryshueshme e ligjëratës, e cila gjatë ligjëritimit *tregon* (nuk emërton) një veprim, një gjendje ose ngjarje, që posedon kategorinë e vetës, mënyrës, kohës dhe diatezës (kurse nuk posedon gjininë, numrin, rasën dhe trajtën sikurse emri, ose kategorinë e shkallës sikurse mbiemri)”.

3. Pjesët e pandryshueshme të ligjëratës

3.1. Ndajfolja. Gramatika e ASHSH-së (2002: 259), ndajfoljen e definojnë në këtë mënyrë: “Ndajfolja është pjesë e pandryshueshme e ligjëratës, që **emërton** një tipar të veprimit a të gjendjes, rrethanat në të cilat vërtetohet ky veprim, ose tregon shkallën e një cilësie a të një rrethane ose intensitetin e veprimit. Pandryshueshmëria është ajo veçori morfologjike që e dallon ndajfoljen nga pjesët e lakueshme e të zgjedhueshme”. Definim të njëjtë jep edhe Gramatika e gjuhës shqipe 1 – Morfologjia (Jashari; Çitaku, 2009: 110), por me ca ndryshime minimale, si: “Ndajfolja është pjesë e pandryshueshme e ligjëratës, që **emërton** një tipar të veprimit a të gjendjes, rrethanat në të cilat vërtetohet ky veprim, ose tregon shkallën e një cilësie a të një rrethane ose intensitetin e veprimit. Ndajfoljet rregullisht

plotësojnë kuptimin e një foljeje, të një mbiemri prejfoljor dhe të një ndajfoljeje tjetër. Më rrallë plotësojnë një emër...”. Gramatika e gjuhës shqipe për të gjithë (Beci, 2004: 156), ndajfoljen e definon me një fjali përmbledhëse, si: “Ndajfolje janë fjalët e pandryshueshme që plotësojnë para së gjithash foljen duke treguar mënyrë, vend, kohë, sasi...”. Më tej thuhet se ndajfolja mund të plotësojë edhe një mbiemër ose një tjetër ndajfolje, por nuk citohet se mund të plotësojë ndonjë emër, si në rastin e mësipërm të Gramatikës së gjuhës shqipe 1 – Morfologjia (Jashari; Çitaku, 2009). Gramatika e Becit (2004), para së gjithash definon në mënyrë më të thjeshtë, pasi që është e dedikuar për të gjithë, sikurse që pasqyrohet edhe te emërtimi i kësaj gramatike.

Tabela 6: Definimi i ndajfoljes

AUTORËT	DEFINIMI I NDAJFOLJES
ASHSH (1995/2002)	NDAJFOLJA: - <i>emërton</i> një tipar të veprimit a gjendjes. Pandryshueshmëria e dallon ndajfoljen nga pjesët e lakueshme dhe zgjedhueshme.
Beci, (2004)	NDAJFOLJA: - është fjalë që <i>plotëson</i> kuptimin e foljes dhe tregon mënyrë, vend, kohë dhe sasi.
Jashari; Çitaku, (2009)	NDAJFOLJA: - <i>emërton</i> një tipar të veprimit a gjendjes. Plotësojnë kuptimin e foljes, ndajfoljes tjetër, si dhe emrave dhe mbiemrave prejfoljorë.

Tabela 6 - në Gramatikën e Akademisë (2002) dhe në Gramatikën e A. Jasharit dhe F. Çitakut (2009); definimi i ndajfoljes është përafërsisht i njëjtë. Është karakteristikë që sikurse te emrat, edhe te ndajfolja përdoret fjala: (ndajfolja) *emërton* (një tipar të veprimit), përkundër që në Gramatikën e B. Becit (2004), përdoret fjala më e qartë semantikisht: (ndajfolja është një fjalë që) *plotëson* (kuptimin e foljes). Një definim më i kompletuar do të ishte si në vijim: “Ndajfolja është pjesë e pandryshueshme e ligjëratës, e cila gjatë ligjëritimit tregon (nuk emërton) një tipar të veprimit, të gjendjes a të ndodhisë, si dhe plotëson kuptimin e një folje, emri a mbiemri prejfoljorë, duke treguar mënyrë, vend, kohë dhe sasi”.

3.2. Parafjala. Gramatika e ASHSH-së (2002: 381), parafjalën e definon në këtë mënyrë: “*Parafjala është pjesë e pandryshueshme e ligjëratës, që shpreh marrëdhënie sintaksore varësie midis një emri, një numërori ose një përemri në një rasë të caktuar dhe një gjymtyrë tjetër në një togfjalësh...*”. Në vazhdim, konstatohet se parafjalët përdoret edhe para foljeve, ndajfoljeve si dhe ndonjëherë edhe para mbiemrave. P.sh.: **Për** i mirë, i mirë është. Definim të njëjtë jep Gramatika e gjuhës shqipe 1 – Morfologjia (Jashari; Çitaku, 2009: 157): “*Parafjala është pjesë e pandryshueshme e ligjëratës, që shpreh marrëdhënie sintaksore varësie midis një emri, një numërori ose një përemri në një rasë të caktuar dhe një gjymtyrë tjetër në një togfjalësh...*” Kurse, Gramatika e Becit (2004: 158), parafjalën e definon në formë të thjeshtëzuar, si: “*Parafjalë janë fjalët e pandryshueshme që qëndrojnë përpara emrave, përemrave, numërorëve dhe ndajfoljeve duke vendosur marrëdhënie varësie ndërmjet fjalëve...*”

Tabela 7: Definimi i parafjalës

AUTORËT	DEFINIMI I PARAFJALËS
ASHSH (1995/2002)	PARAFJALA: - <i>shpreh marrëdhënie sintaksore varësie midis një emri, numërori a përemri, e ndonjëherë midis mbiemrit, foljes e ndajfoljes.</i>
Beci, (2004)	PARAFJALA: - është fjalë që <i>qëndron përpara</i> emrave, përemrave, numërorëve dhe ndajfoljeve, duke pasur marrëdhënie varësie ndërmjet fjalëve.
Jashari, Çitaku, (2009)	PARAFJALA: - <i>shpreh marrëdhënie sintaksore varësie midis një emri, numërori a përemri.</i>

Tabela 7 paraqet një definim përafërsisht të ngjashëm në të tria gramatikat e shqipes. Parafjala shpreh marrëdhënie sintaksore varësie ndërmjet pjesëve të ndryshueshme të ligjëratës si dhe të ndajfoljes si pjesë e pandryshueshme të ligjëratës, mirëpo në Gramatikën e B. Becit (2004) nuk theksohet në këtë definim se parafjala qëndron para mbiemrave sikurse në Gramatikën e Akademisë (2002). Edhe në rastin konkret, për parafjalën propozoj një përkufizim më të qartë, si: “*Parafjala është pjesë e pandryshueshme e ligjëratës, e cila gjatë ligjërimit qëndron para një emri, përemri,*

numërori, foljeje ose ndajfoljeje, e ndonjëherë edhe para një mbiemri, duke shprehur marrëdhënie sintaksore varësie ndërmjet tyre”.

3.3. Lidhëza. Gramatika e gjuhës shqipe 1 (ASHSH 1995, 2002: 397), lidhëzën e definojnë në këtë mënyrë: “*Lidhëza është pjesë e pandryshueshme e ligjëratës, që lidh dy gjymtyrë fjalie ose dy fjali dhe shpreh marrëdhënie të ndryshme sintaksore ndërmjet tyre*”. Në vazhdim thuhet se përveç varësisë, lidhëzat shprehin marrëdhënie barazie, të cilat ndryshe quhen *lidhëza bashkërenditëse*. Definim të njëjtë jep edhe Gramatika e gjuhës shqipe 1 – Morfologjia (Jashari; Çitaku, 2009: 110), por me ca ndryshime minimale duke ndryshuar fjalinë e fundit, si: “*Lidhëza është pjesë e pandryshueshme e ligjëratës, që lidh dy gjymtyrë fjalie ose dy pjesë të një fjalie të përbërë dhe shpreh marrëdhënie të ndryshme sintaksore ndërmjet tyre*”. Ndërsa, në Gramatikën e gjuhës shqipe për të gjithë (Beci, 2004: 160), lidhëza definohet kështu: “*Lidhëza janë fjalët e pandryshueshme që shërbejnë për të lidhur fjalë, grupe fjalësh ose fjali midis tyre*”.

Tabela 8: Definimi i lidhëzës

AUTORËT	DEFINIMI I LIDHËZËS
ASHSH (1995/2002)	LIDHËZA: - <i>lidh</i> dy gjymtyrë fjalie ose dy fjali dhe shpreh marrëdhënie të ndryshme sintaksore ndërmjet tyre.
Beci, (2004)	LIDHËZA: - shërben për të lidhur fjalë, grupe fjalësh ose fjali midis tyre.
Jashari, Çitaku, (2009)	LIDHËZA: - <i>lidh</i> dy gjymtyrë fjalie ose dy fjali dhe shpreh marrëdhënie të ndryshme sintaksore ndërmjet tyre.

Tabela 8, për lidhëzën paraqet gati një definim të ngjashëm në të tria gramatikat e lartcekura të shqipes. Lidhëza shpreh marrëdhënie sintaksore të ndryshme ndërmjet fjalëve, grupe fjalësh dhe fjalive. Në Gramatikën e B. Becit (2004) në këtë definim shprehet disi më qartë, se lidhëza shërben për të lidhur fjalë, grupe fjalësh, si dhe dy fjali midis tyre, por pa përmendur shprehjen e marrëdhënies të ndryshme sintaksore

ndërmjet tyre. Për lidhëzat po jam propozimin për një definim më gjithëpërfshirës: *“Lidhëza është fjalë e pandryshueshme e ligjëratës, e cila shërben për të lidhur fjalët, grupet e fjalëve dhe dy fjali ndërmjet vete, duke shprehur marrëdhënie të ndryshme sintaksore ndërmjet tyre (lidhëza bashkërenditëse – katër sosh; dhe lidhëza nënrenditëse - 10 sosh)”*.

3.4. Pjesëza. Gramatika e gjuhës shqipe 1 (ASHSH 1995, 2002: 413), pjesëzën e definon kështu: *“Pjesëza është pjesë e pandryshueshme e ligjëratës, që shërben për të shprehur **ngjytime** kuptimore ose emocionuese plotësuese të një fjale, të një togfjalëshi a të një fjalie të tërë”*. Sikurse te pjesët tjera të ligjëratës, edhe te pjesëza, definim tërësisht të njëjtë jep edhe Gramatika e gjuhës shqipe 1 – Morfologjia (Jashari; Çitaku, 2009: 173), përveç të ndryshimit të një fjale, si: *“Pjesëza është pjesë e pandryshueshme e ligjëratës, që shërben për të shprehur **nuanca** kuptimore ose emocionuese plotësuese të një fjale, të një togfjalëshi a të një fjalie të tërë”*. Në Gramatikën e gjuhës shqipe për të gjithë (Beci, 2004: 161), pjesëzat definohe në mënyrë të thjeshtëzuar, si: *“Pjesëzat janë fjalë që plotësojnë kuptimin e një fjale ose të një fjalie”*.

Tabela 9: Definimi i pjesëzës

AUTORËT	DEFINIMI I PJESËZËS
ASHSH (1995/2002)	PJESËZA: - <i>shpreh</i> ngjytime kuptimore ose emocionuese dhe plotësuese të një fjale, togfjalëshi a të një fjalie.
Beci, (2004)	PJESËZA: - <i>plotëson</i> kuptimin e një fjale ose fjalie.
Jashari, Çitaku, (2009)	PJESËZA: - <i>shpreh</i> nuanca kuptimore ose emocionuese dhe plotësuese të një fjale, togfjalëshi a të një fjalie.

Tabela 9, për pjesëzën paraqet një definim përafërsisht të ngjashëm në të tria gramatikat e shqipes. Pjesëza, si pjesë e pandryshueshme e ligjëratës shërben për të plotësuar kuptimin e fjalës/ve, sintagmave dhe fjalisë/ve. Në Gramatikën e B. Becit (2004) në këtë definim shprehet më shkurt, se pjesëza plotëson kuptimin e një fjale a fjalie. Në dy definicionet e pjesëzës ndërmjet Gramatikës së Akademisë (2002) dhe Gramatikës së

A. Jasharit dhe F. Çitakut (2009), dallon vetëm termi *ngjyrim* *kuptimore* në *nuanca* *kuptimore*, kurse si tërësi definimi është i njëjtë. Në rastin e pjesëzave, po jam propozimin për këtë definim: “*Pjesëza është pjesë e pandryshueshme e ligjëratës, e cila gjatë ligjërimit ka rol plotësues kuptimor të një fjale, sintagme ose fjalie të tërë, që si të vetme nuk kanë kuptim leksikor, por janë të varura nga konteksti i tekstit apo ligjërimit*”.

3.5.Pasthirrma. Gramatika e gjuhës shqipe 1 (ASHSH, 2002: 427), pasthirrmën e definon kështu: “*Pasthirrma është pjesë e pandryshueshme e ligjëratës me vlerë thirrmore që shërben për të shprehur ndijime, ndjenja a vullnetin e folësit, por pa i emërtuar*”. Kjo gramatikë (ASHSH, 2002) i trajton edhe tingullimitimet ose onomatopetë si pjesë përbërëse të pasthirrmave, (nuk e trajton si pjesë të veçantë të ligjëratës) duke qenë të ngjashme në strukturë të fjalëformimit, nuk emërtojnë dhe janë të palidhura sintaksërisht, si dhe shqiptohen me intonacion të veçantë. Kurse tingullimitimet ose onomatopetë dallojnë nga pasthirrmat, sepse nuk shërbejnë për të paraqitur ndjenjat, apo emocionet e folësit, por riprodhojnë zërat, zhurmat apo klithmat. Për pasthirrmën, definim të njëjtë e jep edhe Gramatika e gjuhës shqipe 1 – Morfologjia (Jashari; Çitaku, 2009: 177), përveç të ndryshimit të trajtave të ca fjalëve, si: “*Pasthirrma është pjesë e pandryshueshme e ligjëratës, që shërben për të shprehur ndjenjat, dëshirat a vullnetin e folësit, por pa i emërtuar ato*”. Edhe te kjo gramatikë jepen të njëjta ngjashmëri dhe dallime ndërmjet vete të pasthirrmave dhe onomatopeve (tingullimitimet), por që dallojnë me shembuj të veçantë, si: Era ulurinte **vu-u-u**. **Bërr!**... etj. Ndërsa, në Gramatikën e gjuhës shqipe për të gjithë (Beci, 2004: 162), pasthirrmat definoohen kështu: “*Pasthirrmat janë tingujt ose fjalët e pandryshueshme që shërbejnë për të treguar ndjenjat e folësit ose përdoren për të tërhequr vëmendjen e dëgjuesve: O sa mirë që erdhët!*”. Në gramatikën e B. Becit (2004: 163), onomatopetë trajtohen të veçanta nga pasthirrmat, si: “*Janë fjalë që shërbejnë për të riprodhuar tingujt, zërat, zhurmat, britmat. Në dallim nga pasthirrmat, ato nuk shërbejnë për të shprehur ndjenja: **Ha, ha, ha** – qeshte Linda. **Mjau, mjau** – bënte macja*”. Beci (2004) përfundon se onomatopetë mund të përfshihen te pasthirrmat, por gjithsesi dallohen prej tyre, prandaj edhe i trajton si të veçanta.

Tabela 10: Definimi i pasthirmës

AUTORËT	DEFINIMI I PASTHIRRMËS
ASHSH, (1995/2002)	PASTHIRRMA: - <i>shpreh</i> ndijimet, ndjenjat e folësit me vlerë thirrmore, pa i emërtuar ato.
Beci, (2004)	PASTHIRRMA: - është tingull ose fjalë që tregon ndjenjat e folësit.
Jashari, Çitaku, (2009)	PASTHIRRMA: - <i>shpreh ndjenjat</i> , dëshirat, a vullnetin e folësit, pa i emërtuar ato.

Tabela 10, paraqet një definim përafërsisht të ngjashëm në të tri rastet, por dallon definimi i Becit (2004), në të cilin përkruhet se pasthirmë është një tingull ose fjalë që tregon ndjenjat e folësit, duke përfshirë në kategorinë e pandryshueshmërisë në rasi, trajta etj. Ndërsa në Gramatikën e Akademisë (2002) dhe atë të A. Jasharit dhe F. Çitakut (2009), përveç që përkruhet pandryshueshmëria, në fund ceket: *duke mos emërtuar ato* (ndjenja, dëshira ose vullnet të folësit). Për definimin e pasthirmave, propozoj: “*Pasthirmë është pjesë e pandryshueshme e ligjëratës, e cila gjatë ligjëritimit shërben për të shprehur ndjenja, dëshira apo vullnet të folësit ose komunikuesit (pa të drejtën e emërtimit)*”.

Përfundim

Në këtë hulumtim kemi konstatuar se në gramatikat e shqipes, përkufizimi i pjesëve të ligjëratës është realizuar në mënyrë heterogjene, pa pasur një definim gjithëpërfshirës me elemente përbërëse të secilës pjesë të ligjëratës. Në Gramatikën e Akademisë (2002) dhe Gramatikën e A. Jasharit / F. Çitakut (2009) konstatojmë se ka mangësi për nga ana semantike e shprehjeve në rastin e definimit të foljeve dhe ndajfoljeve, si: folja *emërton* (në vend të: *tregon*) një veprim, ndajfolja emërton (në vend të: *tregon*) një tipar të veprimit. Gramatika e B. Becit (2004) me të drejtë përdor fjalët: folja *tregon* veprim, si dhe ndajfolja *plotëson* kuptimin e foljes, mirëpo ka mangësi sa i përket definimit të tërësishëm me të gjitha elementet përbërëse. Konstatojmë se gjatë definimit të pesë (5) pjesëve të ndryshueshme të ligjëratës, asnjëherë nuk përkruhet *ndryshueshmëria*

(shembull: emri është pjesë e ndryshueshme e ligjëratës). Të njëjtën të metë e konstatojmë edhe në dy gramatikat tjera (ASHSH 2002 dhe A. Jashari 2009) për sa i përket përkufizimit të pjesëve të ndryshueshme të ligjëratës, ku nuk përshkruhet ndryshueshmëria, ndërsa, përkundrazi te pjesët e pandryshueshme të ligjëratës, në të gjitha rastet përshkruhet pandryshueshmëria. Sa i përket mangësive tjera, gjatë përkufizimit të pjesëve të ligjëratës, po përmendim edhe mos-përfshirjen e kategorive gramatikore, të cilat i posedojnë pjesët e ligjëratës (p.sh.: *emri* posedon: numër, rasë, gjini, trajtë; *folja*: vetë, kohë, mënyrë, diatezë; *mbiemri*: numër, rasë në disa raste, gjini dhe shkallë; *ndajfolja* tregon: mënyrë, vend, kohë dhe sasi; e kështu me radhë. Përfundimisht, kam vënë re se në gramatikat e shqipes, te definimi i pjesëve të ligjëratës, ka vend për përmirësime, për të rivlerësuar zhvillimin dhe hartimin e gramatikave të reja, duke marrë për model hartimin e gramatikave të anglishtes, gjermanishtes dhe frëngjishtes, si tri gjuhë që kanë ndikim më të madh lingistik në tërë globin.

Bibliografia:

1. ASHSH (Akademia e Shkencave e Shqipërisë), grup autorësh (1995; 2002). Gramatika e Gjuhës Shqipe I, Tiranë.
2. Beci, B. (2004). Gramatika e gjuhës shqipe për të gjithë, Tiranë.
3. Lyons, J. (2001). Hyrje në Gjuhësinë Teorike, përkth. nga Ethem Likaj, Dituria, Tiranë.
4. Memushaj, R. (2002). Hyrje në gjuhësi, Dituria, Tiranë.
5. Jashari, A., Çitaku, F. (2009). Gramatika e gjuhës shqipe 1, Morfologjia, Artini, Prishtinë.
6. Paçarizi, Rr. (2015). Konversioni në gjuhën shqipe, Parnas, Prishtinë.
7. Paçarizi, Rr. (2011). Shqipja standarde në parametrat psikolinguistikë, PEN Qendra e Kosovës, Prishtinë.
8. Rugova, B.; Sejdiu-Rugova, L. (2015). Hyrje në gramatikën e tekstit në gjuhën shqipe, Trembelat, Prishtinë.

9. Saussure, F. (2002). Kurs i Gjuhësisë së Përgjithshme, përkth. nga Rexhep Ismajli, Dituria, Tiranë.
10. Sulejmani, F. (1984). Praktikumi i gjuhës së sotme letrare shqipe, Rilindja, Prishtinë.

Albina Hoti, PhD cand.

Universiteti i Prishtinës “Hasan Prishtina”

Drejtimi i Letërsisë

Fakulteti i Filologjisë

Prishtinë

FOCALIZATION AS A NARRATIVE TECHNIQUE IN WILLIAM FAULKNER’S “AS I LAY DYING”

Abstrakt

Qëllimi i këtij studimi është analiza e fokalizimit si teknikë narrative në romanin e William Faulkner-it “Duke dhënë shpirt”. Ky studim mbështetet në konceptet e Rimmon-Kennan-it (2002) lidhur me fokalizimin si dhe analizon efektet e perspektivave të shumëfishta. Duke e pasur parasysh faktin se janë pesëmbëdhjetë personazhe/rrëfimtari në këtë roman, ky hulumtim shqyrton karakteristikat e rrëfimit tek disa personazhe, duke e shtjelluar dallimin mes fokalizimit të rrëfimtariëve, si dhe duke ilustruar përdorimin e fokalizimit të brendshëm dhe të jashtëm. Si rrjedhojë, ky punim shqyrton edhe efektet e përdorimit të teknikës së perspektivave të shumëfishta.

Fakt i çuditshëm është se rrëfimtariët tjerë që nuk i takojnë familjes Bundren e japin tregimin e tyre përmes fokalizimit të brendshëm. Edhe pse është vërejtur një përzierje e rrëfimtariëve mes atyre të familjes Bundren dhe rrëfimtariëve jashtë kësaj familje, shumica e perspektivave janë të paraqitura në mënyrë subjektive, por në disa raste edhe nga perspektiva objektive.

I. INTRODUCTION

From the beginning of the twentieth century, the degree of visibility of the narrator has been a debated issue in narratology. Therefore, the twentieth century novel is viewed as experimental because of its innovative techniques, especially in the narrative techniques, which have been discussed by distinguished theorists including Roland Barthes, Wayne Booth, Mieke Bal, Gerard Genette and Shlomith Rimmon-Kenan, among many others. Actually, one could also trace the discussion of the role of the narrator back to Aristotle's writing on drama and the epic. It was Aristotle that first pointed out that there is a difference between diegesis (a history retold by a narrator), and mimesis (one which is shown in a dramatic form) (Rimmon-Kenan, 1983: 107). Moreover, the concept of perspective has been viewed as a complex and controversial concept, as it was attested by Genette's term "focalization" in his *Narrative Discourse* (1980), and later expanded by Rimmon-Kenan in his *Narrative Fiction* (2002). Rimmon-Kenan adopts this term to substitute the traditional term of "point of view" since she believes it helps to "avoid the specifically visual connotations of 'point of view' it has "the great advantage of dispelling the confusion between perspective and narration which often occurs when 'point of view' or similar terms are used" (1983:36). Through the usage of multiple perspectives Faulkner in *As I Lay Dying* gives the reader access to the characters' thoughts and to the recesses of their minds.

Regarding the novel *As I Lay Dying*, critics have been discussing the reason why Faulkner employed fifteen character/narrators in his novel. Does he try to complete the story as one entity or does he try to say that there is no absolute truth? Harold Bloom states that "all of the tellers in the novel speak some of the truth, or some truth, and no voice should be privileged over any other because all of them arrive at the truths of their own consciousnesses, and the author invites us to find the truth of ours. Thus, this study will use Rimmon-Kenan's model of focalization to explore how the same event is focalized by different characters/narrators in each of their interior monologue.

II. FOCALIZATION

Every story is presented through a ‘perspective’, ‘prism’ or ‘angle of vision’ by the narrator, but the angle of vision does not necessarily have to be the narrator’s. The term “point of view” used to be the term for this “angle of vision” verbalized by the narrator until Gerard Genette introduced the word “focalization”. The concept of focalization has become one of the most relevant tools in narratological analysis. There have been various discussions regarding focalization, which is known as a substitution for the traditional term ‘point of view’ and ‘perspective’. Genette’s theory about *focalization* was regarded as a considerable advance on the previous paradigm of point of view or perspective, and the focalization has been widely adopted. He realized that early twentieth century studies of point of view were widely influential but inherently flawed. Therefore, he claims that his term is “preferable because it is less visual and metaphorical than the traditional ones, since the older terms confuses the question *who is the character* whose point of view orients the narrative perspective and the very different question *who is the narrator*” (1980: 29). Thus, he simplifies these issues by making a distinction of “who sees” and “who speaks”. However, as critics have pointed out, Genette complicates his model of focalization with additional information, since to the issue of “who sees” he adds the question of how much those who see know. Following Genette, the narratologist Rimmon-Kenan substitutes the word “focalization” for the traditional “point of view” for more than one reason. Firstly, she argues that it helps “avoid the specifically visual connotations of ‘point of view’”. Secondly, it has “the great advantage of dispelling the confusion between perspective and narration which often occurs when ‘point of view’ or similar terms are used” (Rimmon-Kenan, 2002: 87-89). Although Rimmon-Kenan follows Genette and uses the term “focalization” instead of “point of view”, she does not hold the same reason as Genette does. She argues that the term “focalization” also covers emotive, cognitive and ideological orientations as well as visual connotations and verbal

discourse. Rimmon-Kennan agrees with Genette's opinion that most studies of point of view such as Friedman (1955) Brooks and Warren (1959), and Booth (1962) treat two related but different questions as if they were interchangeable. Since the focalizer and the narrator do not always have to be the same person, one should find out the answers to the questions "Who is the focalizer" and "Who is the narrator". Related to these two questions "who sees" and "who speaks" she asserts that the two activities (focalization and narration) may, but need not, be attributed to the same agent; the one who sees is not necessarily the one who speaks (Rimmon-Kennan, 2002 :73-82). Unlike Genette, who argues that "narrator and focalizer are not to be conflated", Rimmon-Kenan argues that narrators can focalize as well as characters (2002: 64). According to Rimmon-Kenan, "based on the position relative to the story focalization can be either external or internal" (76). Considering the fact that Faulkner uses fifteen different "characters-focalizers" in *As I Lay Dying*, this paper will explore the internal focalization mode directly into the characters' inner world. Faulkner also employs the external focalization by depicting the role of multiple neighbors, who express different views towards the Bundren's family.

2.1. Types of focalization

Rimmon-Kenan outlines two criteria regarding the different types of focalization: position relative to the story and degree of persistence. With regard to the position, the focalizer could be *external* or *internal* and the focalized could be seen either *from within* or *from without* (Rimmon-Kenan, 2002: 88). Unlike Genette, who opines that focalization in a narrative text can be zero, internal or external, Rimmon-Kenan tries to illustrate that focalization can be either external or internal to the story. Rimmon-Kenan argues that "in order to distinguish between internal and external focalization, one should test whether a given segment or paragraph can be rewritten in the first person. If that is possible, it is internally focalized, if not the focalization is external" (Rimmon-Kenan, 2002: 89). She asserts that "when the perception through which the story is rendered is that of the narrating self rather than the experiencing self, it

is *external focalization* and when the narrating self and the experiencing self are the same, it is *internal focalization*. According to Rimmon-Kenan, external focalization means when the narrator focuses on the visible, external aspects of events and characters in the narrative. Thus, this type of narrator or focalizer has a role outside of the characters' consciousness, but merely has access to the characters' expressions or speech (Rimmon-Kenan, 2002: 91). On the other hand, internal focalization describes certain events or situations from within, which emphasizes the description of characters' thoughts and feelings, and also gives analysis and interpretations of their actions. The character thus becomes the focalizer of the narrative, i.e. the events are perceived through his/her eyes – generally in the first person singular ('I'), but not necessarily (Rimmon-Kenan, 2002: 92). Accordingly, the figure below illustrates the distinction from the aspect of the focalizers, based on their centre of consciousness:

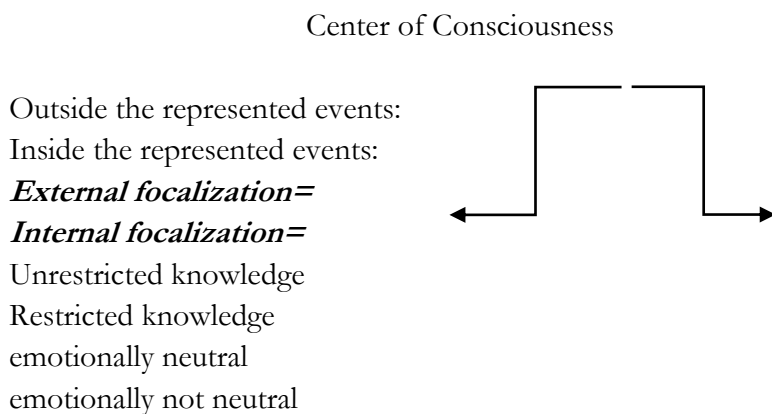


Figure 1: *Types of Focalization according to Rimmon-Kenan (1983)*

III. ANALYSIS OF CHARACTERS AS FOCALIZERS

3.1. Internal and external focalization

Following Rimmon-Kenan's classification of narrators-focalizers as internal and external, one can say that the principal narrator Darl is an

internal narrator-focalizer, the one who sees and speaks. As the novel opens, Darl is both a participant and an observer:

Darl

Jewel and I come up from the field, following the path in single file. Although I am fifteen feet ahead of him, anyone watching us from the cottonhouse can see Jewel's frayed and broken straw hat a full head above my own. The path runs straight as a plumb-line, worn smooth by feet and baked brick-hard by July, between the green rows of laid-by cotton, to the cottonhouse in the centre of the field, where it turns and circles the cottonhouse at four soft right angles and goes across the field again, worn so by feet in fading precision. (Faulkner: 1).

From the very beginning, the narrated story is determined by time ('July'), space ('field') and the participants ('Jewel and I'). The text itself gives the clues who is seeing and speaking by giving a title ('Darl') before the monologue, in this case Darl is the narrator-focalizer. According to Rimmon-Kennan "external focalization is often manifested in stories told by an omniscient author and is therefore called "narrator-focalizer". However, Darl cannot be regarded as an omniscient narrator, being a first-person narrator. He is the most frequent narrator (in nineteen sections) and sometimes shows his omniscience, as he gives detailed information of the scenes and events he is not present, thus showing also his ability to go beyond the limited focalization mode. This is evident when he describes the scene of Addie's death without being present there:

Pa stands beside the bed. From behind his leg Vardaman peers, with his round head and his eyes round and his mouth beginning to open. She looks at pa; all her failing life appears to drain into her eyes, urgent, irremediable. "It's Jewel she wants," Dewey Dell says. Why, Addie, pa says, him and Darl went to make one more load. They thought there was time. That you would wait for them, and that three dollars and all. . . .He stops laying his hand on hers. For a while yet she looks at him, without reproach, without anything at all, as if her

eyes alone are listening to the irrevocable cessation of his voice. Then she raises herself, who has not moved in ten days. Dewey Dell leans down, trying to press her back.

Ma, she says; "ma."

She is looking out the window, at Cash stooping steadily at the board in the failing light, laboring on toward darkness and into it as though the stroking of the saw illumined its own motion, board and saw engendered.

You, Cash,"she shouts, her voice harsh, strong, and unimpaired. You, Cash! (Faulkner: 41).

One may recognize that some of Darl's chapters contain differential focalization, where times and places do not align. For instance, Darl's first chapter opens with Darl focalizing Addie in her bedroom as she dies. Darl sees Addie, Pa, Dewey Dell and Vardaman in Addie's bedroom, and he sees Cash outside the window working on the coffin. Shortly, into the scene he sees Addie die, but Darl is not there. He and Jewel are taking a load of wood to town. Thus, Darl's focalization of Addie's death contains differential focalization. What Darl perceives is in a different location than where he is during perception (while the times are the same). Darl again shows his differential focalization when he sees Dewey Dell meeting Doctor Peabody on the Bundren's porch. In this case, not only the events are perceived from a different location, but also there is a separation in time, because Darl perceives the conversation between Peabody and Dewey Dell that will occur in the future "She will go out where Peabody is.....he will say.....". Order shows "the relations between the succession of events in the story and their linear disposition in the text" (Rimmon-Kenan, 2002: 46). The best known deviations here are flashback, i.e. returning to a past point in history, and foreshadowing, i.e. predicting what will happen next. Rimmon-Kenan states that, in general, first-person narratives make more use of foreshadowing than other narratives, because their future very often already has become a past (2002:48-49). This is however not true for *As I Lay Dying*. All the characters in Faulkner's novel experience the journey at the moment they

tell about it; it is present to them, and this makes the effect of immediacy, of straightforward and objective transmitting the thoughts, feelings and events. They are thus not able to look into the future and see what will await them during the rest of the trip, except for Darl. He has the special gift of knowing and talking about things that happen at home when he is not even there, and he can predict the future. An example of this can be found at the start of the journey when Jewel refuses to join the rest of the family. Anse is very disappointed in Jewel since it is the least he can do for his dead mother. Darl knows however that he will catch up with them: "He'll cut across and meet us at Tull's lane" (Faulkner: 104). On the next page, the reader already knows that Darl's prediction was right: ". . .we hadn't no more than passed Tull's lane when Darl begun to laugh. . . . "Yonder," Cash says (Faulkner: 34).

Internal focalization mode is also evident in Vardaman's chapters, for instance when he learns that his mother is dead, thus there is an intrusion between his public and internal voice "Durn him. I showed him. Durn him" to his consciousness voice "I am not crying now. I am not anything". Vardaman's unsophisticated way of registering and recording what he sees serves as a means to describe events with immediacy and vividness. For example, on the journey he describes the buzzards circling and the mules drowning with a simplicity that invites the reader to fill in the horror of those images. Vardaman, as an internal narrator-focalizer, shows a shift between his present thoughts, past memories and future projections. For example, from past memories "Then I begin to run" to present "I can hear the bed and her face (Addie's) and them and I can feel the floor shake when he (the doctor) walks on it that came and did it" and then to his thoughts about the near future "if I jump I can go through it like the pink lady in the circus".

Dewey Dell can be viewed as an internal narrator-focalizer too, which is evident by using lots of compounding, fragmentation, very few punctuation and a lot of run-on. These highlight the natural flow of her thoughts and feelings as she recalls her experience with Lefe:

The first time me and Lafe picked on down the row. Pa dassent sweat because he will catch his death from the sickness so everybody that comes to help us. And Jewel don't care about anything he is not kin to us in caring, not care-kin. And Cash like sawin the long hot sad yellow days up into planks and nailing them to something. And pa thinks because neighbours will always treat one another that way because he has always been too busy letting neighbors do for him to find out. And I did not think that Darl would, that sits at the supper table with his eyes gone further than the food and the lamp, full of the land dug out of his skull and the holes filled with distance beyond the land (Faulkner: 53).

It is easier to recognize the internal focalization mode in *As I Lay Dying*, as the italicized words show the inner thoughts and feelings of the characters, which is presented in the following passage:

I felt the current take us and I knew we were on the ford by that reason, since it was only by means of that slipping contact that we could tell that we were in motion at all. What had once been a flat surface was now a succession of troughs and bullocks lifting and falling about us, showing at us, teasing at us with light lazy touches in the vain instants (Faulkner: 29).

While most of the rural focalizers in “As I Lay Dying” are characterized by an agricultural jargon, Jewel’s voice is especially filled with such words as “flowers”, “barn”, “buzzards”, “adze”, “root”, “dug”. His limited vocabulary, his misusage of words, his agricultural jargon, all these emphasize his educationally limited character and his rural dialect. His repetition of the word “goddamn” suggests that this word is beyond mere vocabulary, it appears more as a habit. The repetition of this reaches a point where it loses its meaning in and of itself, instead, the use of “goddamn” starts to be expressive of Jewel- the focalizer’s habitual anger. Thus, through features of Jewel’s voice (vocabulary and linguistic habits) the readers are able to understand Jewel’s angry attitude toward the world around him.

External focalization, as Rimmon-Kenan argues “has the narrator focus on visible, external aspects of events and characters in the narrative. The narrator, in this method, does not impart any information as to characters' thoughts or feelings, but merely relates physically ascertainable facts to the reader” (2005:68). In *As I Lay Dying* this mode of focalizing is evident by the non-Bundren narrators who share their perspectives about the Bundren's journey and Addie's death. This is notable in Vernon's physical description of Vardaman's fish, among many others: “It slides out of his hands, smearing wet dirt on to him, and flops down, dirtying itself again, gap-mouthed, goggle-eyed, hiding into the dust like it was ashamed of being dead, like it was in a hurry to get back hid again. Vardaman cusses it” (Faulkner: 12). Same as Vernon, Samson focuses only in outside description (external focalizing), without sharing his thoughts or feelings towards the Bundrens:

It was just before sundown. We were sitting on the porch when the wagon came up the road with the five of them in it and the other one on the horse behind. One of them raised his hand, but they was going on past the store without stopping. (Faulkner: 78).

Analysis have shown that *the focalized* can be seen either from within or without, by an internal or external focalizer. When the focalized is seen from within, especially by an external focalizer, indicators such as “*he thought, he felt, it seemed to him, he knew*” often appear in the text. Accordingly, Ann Banfield in her *Unspeakable Sentences* (1982) characterizes the sentences of narration as either objective or subjective. She opines that objective sentences are those that narrate events from an objective, emotionally detached, neutral point of view. Subjective sentences are those that present the narration from the point of view of an experiencing character within the story. They express characters' evaluations, emotions, judgments, uncertainties, beliefs, and other attitudes and affects (Bafield, 1982:61). Since all the Bundren characters participated as narrators in the novel, their narration resulted as highly subjective, expressing evaluation, judgments, beliefs and attitudes towards the others and the events

happening. This results into the objective portrayal of the characters themselves, as the reader learns about them while learning about their point of view of the story.

IV. CONCLUSION

While the novel of the nineteenth century and earlier centuries focused in external realism and depiction of actions, the modern novel focuses on the characters' mind, thus enabling the reader to enter into the deepest thoughts and feelings of the character or the narrator. Thus, the narrative techniques of portraying the inner state of the characters influenced discussions in narratology about the perspectives of narration. Following Genette's theory and study and also complementing it, Rimmon-Kenan avoided the terms 'perspectives' and 'point of view' substituting them with *focalization*. Unlike previous theories that have treated two related but different activities (speaking and narrating) as if they were interchangeable, Rimmon-Kenan makes a distinction between 'who sees' and 'who speaks'. Thus, the new concept of focalization in narratology leads to the distinction between focalization and narrating, between seeing and speaking. Since this study was based in Rimmon-Kenan's model, it resulted that Faulkner's novel *As I Lay Dying* has shown that these two dimensions (seeing and narrating) are really different, though they sometimes become identical. For instance, when the principal narrator, Darl Bundren narrates something it is not invariably a direct reflection of his own views. Rather, the views may be of other characters but narrated by Darl. By applying the techniques of multiple focalization, together with other narrative methods of stream of consciousness and interior monologues, Faulkner delineates the performances of different characters towards the same events, highlights their real psychological processes and illustrates the unity of form and content of the novel. Through the variety of narrative perspectives and also by the mixture of internal and external focalization modes, readers are able to understand each of the characters' thoughts, feelings and stories.

Faulkner's mixture of Bundren and non-Bundren narrators supports the fact that human ideas are innately subjective. Since there is no omniscient narrator to offer an objective point of view, what is true is left upon individual perception. Therefore, it can be concluded that it is impossible to have an objective point of view as every character shares his/her own beliefs, values, experiences, perceptions and use of language, thus they can only be one thing: subjective. Even though the stories differ from Bundren and non-Bundren narrators, altogether they constitute a complete entity; also sharp the structure and meaning of the work. This way novel offers a vivid portrayal of characters who through their own focalization of the same event present their worldviews, their values and beliefs. Overall, it can be concluded that Faulkner's novel *As I Lay Dying* can be viewed as a metaphoric journey of language, as it travels from childish, naive, religious, polemic, analytical, observative, descriptive and poetic language. Such elements are notable in Bundren and non-Bundren character/narrators.

Bibliography:

1. Banfield, A. (1982). *Unspeakable Sentences*. Vol. 4, No. 1. Duke University Press
2. Bal, M (1999). *Narratology: Introduction to the theory of Narrative*. Canada, USA. University of Toronto Press.
3. Bal, M (1983). *The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative*. Canada, USA. University of Toronto Press.
4. Bloom, H. (2008). *Bloom's Modern Critical Views: William Faulkner*. Infobase Publishing, New York
5. Booth, W. C. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, USA: The University of Chicago Press.
6. Bressler, Ch, E. (2011). *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*. 5th Edition
7. Brooks, C. (1990). *William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond*. New Have: Yale UP.

8. Cohn, D. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
9. Faulkner, W. (1930). *As I Lay Dying*.
10. Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. Darmstadt, Germany. Routledge Taylor & Francis Group.
11. Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. New York, USA: Cornell University Press.

Ardita Ibishi, PhD cand.

Universiteti i Prishtinës “Hasan Prishtina”

Fakulteti i Filologjisë

Drejtimi i Letërsisë

Prishtinë

MARRËDHËNIET PRINDËR-FËMIJË NË ROMANIN “I PANGUSHËLLUARI” I KAZUO ISHIGUROS

Abstract

The purpose of this paper is the psychoanalytic study and analysis of family relationships, particularly those between parents and children, in Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled*. The analysis is based on Sigmund Freud's analysis on the unconscious, as well as Karen Horney's theory on childhood experiences and the need for love and security. The unconscious and its defense mechanisms explain the oppression of feelings and the tendency to please others, whereas the theory of the influence of the environment and experiences allows us to explore the source of anxiety and neurotic feelings. These theories make possible the analysis and deeper understanding of motives, feelings and wishes of Ryder, the protagonist, and other characters in order to understand the relations between them. Through these methods, the dysfunctional nature of parent-child relationships is revealed, as well as its causes and consequences in the next generations. The novel illustrates the emotional and psychological damage caused in childhood and its importance in adulthood through the character of Ryder and his parents, Ryder and his son Boris, Stephan and his parents, Gustav and Sophie, and Leo Brodsky and his dog Bruno, all

of which become perfect examples of the hindrances and damages caused by past experiences onto future relationships.

Key words: Kazuo Ishiguro, parent-child relationships, psychoanalysis, childhood, adulthood

1. Hyrje

Marrëdhëniet prindër-fëmijë kanë qenë subjekt i shumë veprave të ndryshme letrare që nga fillimi i kohës duke paraqitur kështu relacione nga më të ndryshmet. Një pjesë e madhe e tyre kanë qenë marrëdhënie jofunksionale dhe të dëmshme për të dy palët, duke filluar nga letërsia e lashtë veprat e të cilave kanë lindur edhe koncepte të ndryshme, siç janë: Kompleksi i Edipit e Kompleksi i Elektrës. Më tutje, pasojnë vrasjet familjare në Orestinë e Eskilit e duke vazhduar në tragjeditë e shumta të Shekspirin, të cilat pikë fokaliteti kanë tragjedinë dhe dramën familjare. E gjithë kjo na sjell te fiksioni në letërsinë moderne dhe bashkëkohore.

Lidhja e shëndoshë dhe normale mes prindit dhe fëmijës paraqet një element themelor në zhvillimin e rregullt mental dhe emocional të karakterit dhe personalitetit të fëmijës. Gjithsesi, kur kjo marrëdhënie dështon të formësohet, fëmija kalon në moshën madhore duke kërkuar dashurinë dhe afërsinë e cila nuk i është ofruar që nga fillimi, shkëputje kjo e paraqitur në romanin e katërt të Kazuo Ishiguros *I Pangushëlluari* (1995).

Në librin e tij studimor *Të kuptuarit e Kazuo Ishiguros* (1998) Brian Shaffer shpreh mendimin se ky roman analizon mosfunksionimin e fëmijërisë si periudhë dhe pasojat emocionale dhe psikologjike që e përcjellin fëmijën në pjekuri (f.92). Ky dëm shoqëror i shkaktuar është i ilustruar përmes disa personazheve në roman. Në mes të tyre është Rajdër kundrejt prindërve të tij dhe Rajdër kundrejt/përballë Borisit, Stivën përballë prindërve të tij (duke shërbyer si një alter ego – uni i dytë i Rajdër), Gustavi dhe Sofie, si dhe Leo Brodsky kundrejt qenit të tij Bruno. Shaffer i trajton të gjitha këto personazhe si mjete dhe elemente që mundësojnë të kuptuarit e karakterit të Rajdërit. Sipas tij, ata luajnë një rol të dyfishtë si “zgjerime/shtesa, versione apo variacione të personalitetit të Rajdërit” (1998, fq.94). Si rrjedhojë, analizimi i këtyre marrëdhënieve na ofron një mundësi më të mirë të të kuptuarit e karakterit të tij si dhe rrethanave që e kanë shndërruar në personin që ai sot është.

Ashtu siç vërehet nga kujtimet e Rajdërit, ai ka vuajtur nga neglizhenca dhe mospërfillja e prindërve të tij si dhe mungesa e afërsisë

dhe ka përdorur suksesin e tij në karrierë, si një mënyrë për t'u përballuar me humbjen e tij personale. Duke marrë në konsideratë nocionin e Sigmund Frojdit për përsëritjen e detyrueshme (repetition compulsion), Rajdër është i detyruar të përsërisë dhe rikrijojë të njëjtën mospërfillje që ka përjetuar vetë ndaj gruas dhe djalit të tij. Në anën tjetër, Stivën Hofmani shërben si një un i dytë i tij, duke paraqitur përvojat e tij të mëparshme. Së fundi, kemi Gustav dhe Sofie, të cilët kanë dashuri për njëri-tjetrin, mirëpo dështojnë të komunikojnë me njëri-tjetrin, si dhe dashuria e Brodskit për Brunon si zëvendësues i një fëmije.

Ky studim synon të bëjë një analizë psiko-analitike të këtij romani, duke u mbështetur në modelin e Frojdit për pavetëdijen, pastaj duke u fokusuar në mekanizmat mbrojtës, siç janë represioni/shtypja dhe mohimi. Për më tepër, do të përdorë teorinë e Karen Horney, në lidhje me përvojat fëmijërore, si dhe nevojat për dashuri dhe siguri. Duke u bazuar në këto dy metoda, do të përpiqemi të paraqesim mosfunksionalitetin mes marrëdhënieve prindër-fëmijë, si dhe shkaktarët e pasojat e saj në gjeneratat e ardhshme.

Fillet dhe themeli i kritikës psiko-analitike gjenden në teorinë dhe punën e Sigmund Frojdit. Studiuesi Bressler në *Kritika Letrare: Një hyrje në teori dhe praktikë* (2011) elaboron teorinë e Frojdit i cili sugjeronte se sëmundjet e pacientëve të tij kishin burim psikologjik e jofizik. Si pasojë, ai zhvilloi modele të psikikës njerëzore, një prej të cilave, modeli dinamik fokusohet në vetëdijen dhe pavetëdijen e mendjes sonë (f. 125). Sipas kësaj teorie, pavetëdija ose pjesa irracionale/jo e arsyeshme e trurit tonë është vendi ku të gjitha frikat e fshehura, mendimet e dëshirat ruhen dhe shtypen. Në studimin e tyre *Teoritë e personalitetit* (2009), Duane P. Schultz dhe Sydney Ellen Schultz thonë se “pavetëdija përmban fuqinë kryesore prapa të gjitha sjelljeve e veprimeve dhe është depo e forcave që nuk mund t'i shohim apo t'i kontrollojmë” (2009, fq.56). Megjithatë, këto ndjenja dhe ide të fshehura eventualisht dalin në sipërfaqe dhe mundësojnë kuptimin e sjelljes së një personi. Frojdi teorizonte se si pasojë e refuzimit, traumës apo ndonjë konflikti tjetër, njerëzit zhvillojnë mekanizma mbrojtës si shtypja, mohimi, veçimi, zhvendosja, sublimimi e të tjera. Për më tepër, Feist et al. në hulumtimin *Frojdi:*

Psikoanaliza (2013) shpalosin teorinë e tij për të pavetëdijshtmen si “shpjegimi i kuptimeve të ëndrrave, gabimet në të folur/shprehur, dhe disa lloje të harresës, të quajtura shtypje” (Feist J, Feist G, Roberts, f. 24). Në këtë kontekst, shtypja del si mekanizëm mbrojtje elementare e cila shtyen ndjenjat e dëshirat e frikshme në pavetëdijshtme.

Aq sa u zhvillua teoria e Frojdit, gjithashtu, edhe u kundërshtua nga psikoanalistë të cilët drejtuan hulumtimin e tyre kah faktorët shoqërorë dhe marrëdhëniet sociale, si elemente të rëndësishme në formësimin e personalitetit. Ndër ta, ishte Karen Horney e cila themeloi teorinë e psikoanalizës shoqërore, duke u koncentruar në ndikimin dhe rëndësinë e kushteve sociale, më veçanërisht në përvojat e fëmijërisë në formimin e personit. Horney thotë se fëmijët kanë nevojë për dashuri, siguri dhe miratim dhe zhvillojnë një lloj armiqësie ndaj prindërve, nëse ata dështojnë t’i përmbushin këto nevojë, duke krijuar kështu ankth themelor (basic anxiety) (Feist et al, 2013, f. 163). Ajo lë anash dallimet anatomike dhe gjinore, duke deklaruar se nevojat e ndjenjat neurotike rrjedhin nga fëmijëria e vështirë, duke ndikuar më vonë në mënyrën e sjelljeve dhe veprimeve. Përdorimi i këtyre modeleve të lartpërmendura mundëson analizimin e motiveve, ndjenjave dhe dëshirave të Rajdërit dhe personazheve të tjera për të kuptuar lidhjen mes tyre. Pavetëdijshtja dhe mekanizmat mbrojtës shpjegojnë shtypjen e ndjenjave dhe tendencën për të kënaqur të tjerët, ndërsa teoria e ndikimit të ambientit dhe përvojave na lejon të hulumtojmë burimin e ndjenjave neurotike dhe ankthit.

2. Diskutim dhe interpretim

I Pangushëlluari përfshin një numër karakteresh të cilët kanë çështje e probleme të pazgjidhura me prindërit e tyre. Nënkapitujt e mëposhtëm do të përpiqen të analizojnë dhe të ilustrojnë jofunksionalitetin e këtyre relacioneve. Së pari, do të zbërthehet mania e Rajdërit me prindërit e tij dhe vizitën e tyre të supozuar në qytet, si dhe ndikimin e kësaj marrëdhënie në lidhjen e tij me të birin, Boris. Së dyti, do të merremi me personazhin e Stivën Hofmanit si alter ego e Rajdërit. Në fund, do të elaborohet dhe analizohet lidhja dhe e ashtuquajtura “marrëveshje” mes

Gustavit dhe Sofie, si dhe lidhja e Brodskit me *quasi*-fëmijën e tij, Brunon. Këto personazhe funksionojnë si shëmbëllime të vetë Rajdërit, versione të tij si fëmijë, si djalosh i ri, si kush do të bëhet, dhe projektimin e tij në mendjet e të tjerëve të cilët janë variante të familjarëve të tij.

2.1. Trekëndëshi Bermudian i lidhjeve (Rajdër, Prindërit, Borisi)

Teoritë e paraqitura më parë na mundësojnë të kuptojmë më mirë karakterin e Rajdërit. Siç u tha më lart, fëmijët kanë nevojë të ndihen të sigurt, duke qenë të dashur nga prindërit dhe të mos përjetojnë frikë. Kjo mungon te Rajdëri i cili edhe pse pianist i famshëm botëror, paraqitet si një person i cili realisht nuk është rritur kurrë. Megjithatë gëzon vlerësimin e një rrezve anembanë botës, ai nuk ka arritur të vetmen gjë që ka dashur-miratimin dhe aprovimin e prindërve të tij. Shaffer (1998) shpjegon si mosha madhore e Rajdërit është ndikuar nga “plagë/dhimbje në fëmijëri” dhe ai ka zhvilluar harresën, muzikën dhe suksesin në karrierë, si mënyrë për t’u përballur me dhimbjen dhe mospërfilljen e mundshme nga prindërit e tij (f. 105). Si i ri, Rajdër ka mësuar të shtypë mendimet, dëshirat dhe ndjenjat në pavetëdijen e tij përmes “sesioneve trajnuese”. Gjithsesi, sipas Frojdit, këto ndjenja gjejnë një mënyrë për të dalë në sipërfaqe, duke e penguar atë të krijojë një marrëdhënie me Borisin. Merle Rubin në recensionin e saj *Probing the Plight of Lives 'Trapped' in Others' Expectations* (1995) e përshkruan Rajdërin si një person që ka shtypur ndjenjat e tij, duke vënë në plan të parë karrierën e tij e duke lënë anash jetën personale “Padyshim Rajdër portretizohet si shumë i zënë me karrierë për të kaluar mjaftueshëm kohë me familjen dhe si njeri i cili lejon të ashtuquajturin publik të tij të formësojë aktivitetet e tija ditore, e nganjëherë edhe vetë mendimet e tij” (1995).

Represioni i Rajdër shihet në fjalitë e veprimet e papërfunduara, kështu që vetja e tij shfaqet në fjalët e pathëna dhe veprimet të cilat ia ndalon vetes. Ai e harron Borisin në vende për kohë që duket të jenë orë, e injoron atë që të përfundojë leximin e gazetës dhe e lejon atë të shkatërrojë një punim në të cilin ka punuar shumë. Në këtë rast, Sofie e qorton atë për indiferencën e tij “Ai nuk është i yti. (...) Ti kurrë s’do të

ndihesh si babai i tij i vërtetë” (Ishiguro, f.49). Fjalët e saj aludojnë në neglizhencën e babait të Rajdër. Borisi i referohet atij disa herë si *Papa*, edhe pse ai dështon të luajë këtë rol. Një ndër momentet e cila ngjan në një situatë normale është kur ai dhe Borisi shkojnë në banesën e tyre të vjetër për të marrë Numrin 9 – lodrën ushtar të tij, dhe gjatë rrugës ata konsiderohen nga të tjerët si baba dhe bir i përsosur. Me të arritur atje, Rajdër tenton të ndalojë Borisin që të dëgjojë fqinjën i cili rrëfen fjalosjet dhe konfliktet e familjes që ka jetuar aty më parë, duke nënkuptuar marrëdhënien mes Rajdër dhe Sophie si dhe konfliktin e prindërve të tij. Megjithatë, ai i braktis ata në një moment shumë të vështirë (vdekja e Gustavit) duke shkaktuar zemërimin e Sofie “Na lë vetëm. Ti ishe gjithmonë larg dashurisë sonë. Shikoje veten tash. Larg edhe nga dhimbja jonë. Na lë vetëm. (...) Ai kurrë s’do të jetë një nga ne. Duhet ta kuptosh këtë Boris. Ai kurrë nuk do të të dojë si një baba i vërtetë” (Ishiguro, f.276-7).

Shaffer jep shembuj se si lidhja e Rajdër me Borisin e bën atë të ndjejë refuzim, represion dhe sfidim karshi kujtimeve që është munduar të harrojë e fshehë në pavetëdije (f.103). Në një bisedë me miken e tij Fiona Roberts, ai thotë se pëlqen vetminë dhe kujton një moment nga fëmijëria e tij kur ishte humbur dhe “kishte ndërje panikë/frikë dhe nevojë për shoqërinë e prindërve të tij” (89) dhe shpjegon se si kishte detyruar veten të largojë atë ndjenjë dhe të mos kthehet në shtëpi. Ai, gjithashtu, përmend “sesionet trajnuese” të cilat kanë shërbyer si terapi personale për të tejkaluar situatën e martesës së dështuar të prindërve të tij. Fiona i thotë atij se nuk është e nevojshme që e njëjta t’i ndodhë atij, ajo dëshiron t’ia tregojë të vërtetën për arsyen e konflikteve të tyre, mirëpo nëna e saj e ndalon:

“Prindërit e tu. Ata nuk fjalosen ashtu sepse nuk e kalojnë mirë. A nuk e di? A nuk e di pse grinden tërë kohën? Papritmas një zë i zemëruar thirri nga jashtë vendit tonë të fshehur dhe Fiona u zhduk. Gjersa unë vazhdoja të rrija ulur vetëm në errësirën nën tavolinë, kisha dëgjuar zëra të Fionës dhe nënës së saj duke diskutuar me zë të ulët në kuzhinë. Në një moment kisha dëgjuar Fionën duke përsëritur me ton të nervozuar: “Por pse

jo? Pse s'mundem t'i tregoj? Të gjithë e dinë.” Dhe nëna e saj duke thënë, zëri ende i qetë: “Ai është më i ri se ti. Ai është shumë i ri. Nuk mund t'i tregosh.” (Ishiguro, f. 89).

Rajdër ka krijuar një fantazi të familjes së përsosur në mendjen e tij, duke u obsesionuar me vizitën e tyre në qytet, duke besuar se do të rregullojë e përmirësojë relacionin e tyre. Rubin (1995) vë në pah maninë e tij, duke shpjeguar se pas gjithë suksesit të arritur botëror ai ende i sheh ata si “arbitrat/gjykuesit e vërtetë të suksesit të tij”. Në disa raste në roman ai pyet për arritjen e tyre në qytet dhe brengoset se ata do të vijnë e do ta gjejnë atë të papërgatitur për të dhënë performancën më të rëndësishme të jetës së tij. Në bisedë e sipër me Sophie ai bërtet “A mendon se unë e kam lehtë? A e di çfarë nate është sot? Prindërit e mi. Ata do të vijnë sonte. E vërtetë. Ata do të vijnë më në fund, sontel!” (231). Më vonë shpreh edhe frikën se publiku do t'ia kthejë shpinën e ata do të largohen nga aty të zhgënjyer. Gjithë ndjenjat e frikat e tij kundrejt prindërve shpërfaqen në bisedën e tij me Borisin, ku ai shpjegon pse udhëton aq shpesh dhe rri larg nga shtëpia, gjithmonë me frikën se do të mungojë bash atëherë kur ata do vijnë ta shohin atë:

Më duhet të shkoj në këto udhëtime, sepse kurrë nuk e di se kur do të ndodhë. Po mendoj i veçanti, udhëtimi shumë i veçantë, ai i cili është shumë, shumë i rëndësishëm, jo vetëm për mua, por për çdo njeri në botë. Si të ta shpjegoj këtë Boris, je ende i ri. E di, të mungojë vetëm një herë. Të them njëherë jo, të mos shkoj. Do të pushoj. E më vonë ta marr vesh se ai ishte ai, shumë shumë i rëndësishmi. E sheh, poqëse të ik, nuk mund të kthehesh prapa, do bëhet shumë vonë. Nuk do të ketë rëndësi se sa shumë do të udhëtoj pastaj, s'do të ketë rëndësi, do jetë shumë vonë, dhe gjithë këto vite që i kam kaluar do të shkonin huq” (Ishiguro, f. 113).

Rasti tjetër është kur ai i premtun Borisit nëse gjithçka shkon mirë sonte, ai do të ndalojë së udhëtuar aq shumë dhe do të kalojë më shumë kohë me të. “Sonte, nëse gjithçka shkon mirë, kurrë nuk e di. Ky mund

të jetë momenti” (232). Si rrjedhojë, lexuesi mbetet me një ndjenjë të një çrregullimi të pandreqshëm të ngjarjeve të cilat përsërisin veteveten në rreth vicioz.

2.2. Stivën Hofmani si uni i dytë i Rajdërit

Personazhet e romanit kalojnë jetën e tyre, duke u munduar të fitojnë pëlqimin e prindërve të tyre. Rajdër, pianist i mirënjohur, kërkon miratimin e munguar dhe dashurinë e atyre që kurrë nuk kanë parë e dëgjuar as edhe një performancë të tij. Stivën Hofmani paraqitet si një un i dytë apo alter ego e tij, duke shëmbëlluar dhe sjellë kujtime/flashbacks nga e kaluara e familjes së tij. Që të dy drejtohen kah madhështia profesionale për të përmbushur zbrazëtinë e humbjes personale. Rrjedhimisht kjo e shtyn atë të mendojë se e vetmja “mënyrë rregullimi” e marrëdhënies me prindërit e tij është të bëhet pianist i madh. Perspektiva e Rajdër shfaq një moment nga fëmijëria e Stivënit, me rastin e ditëlindjes së nënës së tij. Ai është i shqetësuar dhe në ankth sesi do të reagojë ajo ndaj performancës së tij, por lehtësohet nga fjalët e të atit “Ajo është në disponim të mirë. (...) Shumë të mirë. Më të mirin që ka qenë në një kohë të gjatë” (Ishiguro, f. 34). Sidoqoftë, ajo bie të flejë pa e provuar as tortën e ditëlindjes. Rajdër dhe Stivën bëhen përfaqësues të teorisë së Schultz & Schultz, pasi që bashkëndajnë nevojën për afërsi, dashuri dhe sukses e arritje. Në pamundësi për të përmbushur nevojat e tyre përdorin suksesin si mekanizëm mbrojtës, duke funksionuar kështu si shkak dhe efekt. Ashtu siç Rajdër shqetësohet për arritjen e prindërve të tij, Stivën është në ankth se si t’u bëjë përshtypje prindërve të tij, duke kërkuar ndihmë me shpresën se “prindërit do të krenohen me mua nesërmbrema” (f. 82.). Ai është i fiksuar me mendimin se një performancë e përsosur do të përmirësojë gjithçka. Megjithatë, prindërit e tij largohen herët nga koncerti, duke humbur performancën triumfale të të birit, duke e shtyrë atë të largohet nga qyteti e të fillojë jetë të re diku tjetër. Kjo dëshmohet edhe nga studiuesi Shaffer, i cili thotë se “Abuzimi prindëror nuk është paraqitur lehtë këtu: Si fëmijë dhe si i rritur, Stivën beson se e gjitha lumturia dhe mirëqenia e prindërve të tij varet në aftësitë e tij në piano. Kjo pritshmëri i vë barrë të rëndë mbi supe, të cilën mund ta heq vetëm

duke u larguar nga qyteti, ashtu siç edhe bën në fund” (f. 118). Ngjashëm, prindërit e Rajdër nuk vijnë fare dhe pjesa më e dhimbshme del të jetë fakti se vizita e tyre është vetëm një produkt a projektim i imagjinatës së tij shkaktuar nga dëshirat e fshehura në pavetëdijen e tij (wish fulfillment). Ndjenjat neurotike që ai përjeton e kategorizojnë atë si pjesë e trendit të njerëzve që kanë tendenca të shkojnë kundër të tjerëve (nevoja për admirim, arritje, njohje nga shoqëria) dhe si njeri që largohet nga të tjerët (nevoja për pavarësi dhe përsosmëri, problem t’u përkushtohet të tjerëve). Gjithë këto karakteristika e shpërfaqin e në një farë mënyre e shpjegojnë dhe arsyejnë hezitimin e tij për t’u përkushtuar familjes së tij.

2.3. Marrëveshja e Gustavit dhe Sofie si dhe marrëdhënia e Brodskit dhe *quasi* fëmijës së tij Brunos

Gustav dhe Sofie paraqesin edhe një familje tjetër në roman ku mungon komunikimi dhe afërsia familjare. Sophie është vajza e bukur dhe tërheqëse e portierit/derëtarit të njohur të qytetit. Sipas një “marrëveshje” të vjetër ata mezi flasin me njëri tjetrin. Megjithatë, Gustav kujdeset për nipin e tij Borisin dhe brengoset për mirëqenien e së bijës. Ai është i obsesionuar me reputacionin e punës së tij, duke ndarë kështu tipare të ngjashme me Rajdër si prindër indiferentë ndaj fëmijëve të tyre. “Marrëveshja” apo mirëkuptimi i përmendur më lart ka prejardhjen në fëmijërinë e Sofie ku ajo bredh rreth tij, duke kërkuar vëmendjen e tij, gjersa ai rregullon një raft në kuzhinën e shtëpisë. Me një veprim të pamenduar si për ta hequr qafe bezdinë e pyetjeve të saj, Gustav e injoron atë “Nuk ishte lehtë për mua, zotëri. Oh Zot, aspak e lehtë, unë e doja vajzën time të vogël më shumë se çdo gjë në botë, por i thashë vetes se duhet të jem i fortë. Tri ditë, i thashë vetes, tri ditë do të jenë mjaftueshëm” (f. 42), mirëpo tash është Sofie ajo që e injoron atë. Kjo kthehet në çështje krenarie, i lënduar nga injorimi i saj e cila do vetëm kohën dhe përkushtimin e tij, Gustav vendos të mbajë një qëndrim të qetë ndaj saj. Kulmi i “qetësisë” mes tyre lidhet ngushtë me vdekjen e miut (hamster) të saj. Edhe pse në dijeni për ndodhinë, Gustavi e dëgjon atë duke qarë, por nuk reagon duke pritur që ajo do të vijë tek ai. Ai mohon të ketë ditur se çka ka ndodhur sepse ishte duke dëgjuar radion,

(gënjeshtër të cilën ajo e di), duke shkatërruar kështu krejtësisht lidhjen e tyre “edhe në rrethanat e sotme, nuk më duket veprim i duhur që papritmas të prishë një marrëveshje që ka ekzistuar kaq gjatë” (42). Ajo tërhiqet nga i ati dhe më vonë i kushton jetën të birit të saj. Ajo brengoset për kalimin e kohës dhe gjetjes së një shtëpie për të jetuar e për të mbrojtur Borisin që të mos përjetojë atë që i ka ndodhur asaj. Një element dallues nga familjet e tjera është se ata e duan dhe kujdesen për njëri tjetrin në mënyrën e tyre. Gustav mundohet të rregullojë situatën në jetën e saj për kohën kur ai më nuk do të jetojë, e Sofie në anën tjetër brengoset tërë kohën për shëndetin e tij dhe pallton e tij të famshme. Duke marrë parasysh konfliktin mes Rajdër dhe Sofie, ai e shtyen Borisin të premtojë që do të mbajë familjen së bashku.

“E di, nëna dhe babai yt, ata janë njerëz të mirë. Por nganjëherë ata e kanë vështirë. Ata nuk janë të fortë sikurse ti dhe unë. Kështu që nëse diçka më ndodh mua dhe nuk jam më, ti duhet të bëhesh i fortë. Duhet të kujdesesh për nënën dhe babin tënd, ta mbash familjen të fortë, bashkë” (f. 213).

Në shtrat të vdekjes, Gustav kërkon falje, mirëpo është vonë për të ndryshuar diçka. Sophie paraqet një person i cili mundohet të përballojë ankthin e saj, duke iu nënshtruar kërkesave të të tjerëve ose duke u tërhiqur emocionalisht dhe psiikisht nga të tjerët. Për këtë arsye, gjetja e një shtëpie shndërrohet në një mënyrë e definimit të vetvetes dhe pavarësisë nga të tjerët.

Lidhja e fundit familjare është më e pazakonta, mes Leo Brodskit, dirigjentit pijanec i cili ka humbur gjithë reputacionin e tij dhe Brunos, qenit të tij i cili luan rolin e fëmijës së tij. Pas një karriere të dështuar, ai drejtohet kah alkooli, duke shkatërruar edhe lidhjen me gruan e tij, kështu që shoqëruesi i tij i vetëm mbetet Bruno. Largimi nga jeta i Brunos ndodh në një kohë kur Brodsky po përgatitet të kthehet në skenën kulturore të qytetit. Ai vajton vdekjen e tij dhe organizon një ceromoni private për të nën tingujt e muzikës së Rajdër të cilit i shpreh mirënjohjen për këtë nder “Brodski vazhdoi të shikojë poshtë për një kohë dhe pastaj tha: ‘Vetëm një kafshë e vjetër. Por unë doja muzikën më të mirën. Ju jam shumë

mirënjohës (f.189). Një ndër relacionet më të çuditshme në roman del të jetë një ndër më besnikët. Kjo shihet në varrimin e Brunos ku pa menduar mirë Rajdër sugjeron një tjetër qen për Brodskin. Zotëri Hoffman shpreh afërsinë mes tyre, duke thënë “Zotëri Rajdër, ju duhet ta dini, ai ishte shumë i lidhur me Brunon. Ai mbante pak shoqëri tjetër” (f. 64).

Për dy dekada, Brodski kalon kohën vetëm me qenin e tij pas ndarjes me gruan e tij. Ai nuk ka interes për asgjë në botën e jashtme, duke u marrë vetëm me veten dhe duke u zhytur në alkool. Pas shumë vitesh ai i shpreh Rajdër dëshirën e tij për të rregulluar lidhjen e tij me Zonjushën Kollins, e cila ka premtuar se do të marrë pjesë në koncertin e tij. Ai do që t'i lë përshtypje asaj, duke performuar në gjendje të rëndë mjekësore, pasi ka humbur njërën këmbë, duke menduar se kështu do ta bëjë prapë për vete dashurinë e jetës së tij. Në këtë mënyrë ai e vendos veten në pozitën e një palaçoje, pasiqë askujt nuk i intereson dhimbja e tij fizike apo emocionale. “Plaga” të cilën ai e përmend sa herë, në të vërtetë është trauma në mendjen e tij. Duke u bërë shakaja e qytetit, ai largohet nga skena dhe qëllimi i tij shkon huq.

Edhe pse shumë vonë për ta, nevoja e një fëmije shihet në dëshirën e tij për një kafshë tjetër, si mundësi për të filluar një jetë të re dhe për t'u bërë bashkë me gruan “Ne kurrë nuk patëm fëmijë. Të paktën mund të kemi një kafshë” (Ishiguro, f. 230). Shaffer interpreton nevojën e Brodskit për dikë, një dikush, kafshë, zonjusha Kollins apo dikë tjetër “që do të shndërrohej në një ngushëllim i mrekullueshëm në jetën e tij përndryshe të pangushëllueshme (1998, f. 113).

3. Përfundim

Marrëdhëniet prindër – fëmijë kanë dëshmuar të jenë fundamentale në zhvillimin e duhur të personalitetit. Kjo ide mbështetet nga teoritë e psikoanalistëve, si Frojdi e Horney në të cilat bazohet ky studim. Hulumtimet e tyre kanë mundësuar një analizë dhe kuptim më të thellë të sjelljes njerëzore, forcave të shtypura dhe ndikimit të tyre në njerëzit që

na rrethojnë. Duke marrë parasysh, lidhjet e shumta të shkatërruara familjare në roman, dëmi i një jofunksionaliteti të tillë është vënë në pah.

Romani jep një imazh se çka ndodh nëse problemet familjare injorohen apo lihen anash për një kohë të gjatë, duke u shndërruar në përvoja traumatike psikologjike për fëmijët. Përmes romanit shfaqet një përvojë universale me të cilën lexuesi mund të bashkëndjejë, pasi që Rajdër paraqitet si shembulli i përsosur se si përvojat e të kaluarës mund të pengojnë dhe dëmtojnë lidhjet e së ardhmes. Përmes tij autori ilustron përsëritjen e çështjeve të pazgjidhura dhe pamundësinë e zhdukjes së telasheve përmes mohimit të tyre. Gjatë gjithë jetës, Rajdër ka qenë i zhgënjyer dhe i refuzuar, dhe tash nuk mund të ndalojë veten së bëri të njëjtën gjë ndaj të tjerëve. Duke mos qenë në gjendje të tejkalojë dhimbjen dhe mungesën e dashurisë së fëmijërisë së tij, ai dështon të krijojë një familje të vet, prandaj i biri Borisi është i dënuar të paguajë për gabimet që prindërit e tij kanë bërë. Kështu Ishiguro demonstroi fuqinë e së kaluarës për të definuar të ardhmen.

Rëndësia dhe domethënia e këtij studimi dhe fokusit të tij në lidhjet familjare mbështetet në brengën njerëzore për familjen si koncept dhe pasojat e mosveprimit dhe pasivitetit. Dështimi i Rajdër për të ndaluar Borisin për të shkatërruar punimin e tij të preferuar tregon pamundësinë e tij për të qenë “baba i vërtetë”, ashtu siç e quan Sofie. Ngjashëm me të, Gustav privon veten nga dashuria e së bijës, sepse nuk reagon ndaj dhimbjes së saj. E në anën tjetër, Stivën dhe Brodski besojnë se suksesi dhe vlerat e duhura muzikore do të përmirësojnë çdo çështje në jetën e tyre. Marrëdhëniet mes personazheve në *I pangushëlluari* kryesisht dëshojnë, sepse ata nuk janë në gjendje të definojnë prioritetet dhe gjërat e rëndësishme në jetë. Si pasojë, ata lëvizin në një rreth vicioz të fjalëve të pathëna, mundësive të humbura, veprimeve të papërfunduara dhe shpirtërave të pangushëlluar. Gjithashtu, ky roman paraqet një tabllë të gjendjes së familjes bashkëkohore dhe është shembull i çmuar i rëndësisë së përvojave fëmijërore në vitet e mëvonshme. Në fund, romani thekson dashurinë si nevojë bazike e çdo njeriu, pasi që çdo qenie njerëzore ka nevojë të duajë, të duhet, dhe të mësojë të duajë të tjerët e kështu të gjejë ngushëllimin të cilin e kërkon secili.

Referencat:

1. Bressler, Charles E. (5th Ed). (2011). *Literary criticism, An Introduction to Theory and Practise*. United States, Pearson Longman.
2. Feist, J., Feist, G., Roberts, T.A., (2013) Freud: Psychoanalysis. In *Theories of Personality*, 8/e. (pp.15-63) Retrieved from http://highered.mheducation.com/sites/dl/free/0072969806/286620/fei69806_ch02.pdf
3. Feist, J., Feist, G., Roberts, T.A., (2013) Horney: Psychoanalytical Social Theory. In *Theories of Personality* 8/e. (pp. 162- 185).Retrieved from https://www.homeworkmarket.com/sites/default/files/theories_of_personality_7e_ch06_1.pdf
4. Ishiguro, K. (1995). *The Unconsoled*. London, UK: Faber and Faber
5. P. Schultz, D.P., Schultz, S.E., (2009) The Psychoanalytic Approach. Sigmund Freud: Psychoanalysis *Theories of Personality* 9/e. (pp. 45-95) pdf version
6. P. Schultz, D.P., Schultz, S.E., (2009) The Neo-psychoanalytic Approach. Karen Horney: Neurotic Needs and Trends. *Theories of Personality* 9/e. (pp. 159-180) pdf version
7. Rubin, M. (1995, October 4) Probing the Plight of Lives 'Trapped' in Others' Expectations (Review of Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled*). *Christian Science Monitor*
8. Retrieved from <http://www.csmonitor.com/1995/1004/04141.html>
9. Shaffer, B. W. (1998). *Understanding Kazuo Ishiguro*. Columbia, SC: University of South Carolina Press.

Filologji
24

Botues:
Fakulteti i Filologjisë, Prishtinë

Tirazhi:
300 copë

Formati:
17x24 cm