

KDU 82(05)
81(05)

**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

25

Prishtinë

2020

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

FACULTY OF PHILOLOGY

PHILOLOGY

25

Pristina

2020

PËRMBAJTJA/ TABLE OF CONTENTS

STUDIME, TRAJTESA, ARTKUJ	7
STUDIES, ESSAYS, ARTICLES	7
Prof. asoc. dr. Milazim Krasniqi	
OSCILIMET E IDENTITETIT SHQIPTAR NË OBJEKTIVIN E ALBANOLOGJISË DHE TË DIPLOMACISË AUSTRO- HUNGAREZE OSCILLATIONS OF THE ALBANIAN IDENTITY IN THE OBJECTIVE OF ALBANOLOGY AND AUSTRO-HUNGARIAN DIPLOMACY	9
Prof. dr. Kujtim M. Shala	
KOMENTUESI I LAHUTËS. THE COMMENTATOR OF <i>LAHUTA E MALCIS</i>	29
Prof. asoc. dr. Ag Apolloni	
ELEMENTE TË TRAGJEDISË ANTIKE ELEMENTS OF ANCIENT TRAGEDY	58
Elias Kaneti	
PROFESIONI I SHKRIMTARIT THE WRITER'S PROFESSION	72
Prof. ass. dr. Naim Kryeziu	
ANALIZË SHQPËRIMESH NGA KRIJIMTARIA POETIKE E HAJNRIH HAJNES PREJ PËRKTHYESISH TË NDRYSHËM ANALYSIS OF VARIOUS TRANSLATORS' ADAPTIONS OF HEINRICH HEINE'S POETIC OUEUVRE.....	87
Dr. Marjela Progni	
KËNGA – INERMEXO NË POEMAT E DE RADËS THE SONG-INTERMEZZO IN DE RADA'S POEMS.....	113
Prof. ass. dr. Shpëtim Elezi	
NUMËRORI NË VEPRËN ÇETA E PROFETËVE TË BOGDANIT NUMERALS IN BOGDANI'S ÇETA E PROFETËVE.....	129

Zahrie Kapllanaj, PhD cand. PROEMATE ANTON PAPLEKËS ANTON PAPLEKA'S <i>PROEMAT</i>	151
Muhamet Peci, PhD cand. "PROCESI" I FRANC KAFKËS MES REALITETIT DHE LITERARITETIT KAFKA'S "THE PROCESS" IN BETWEEN REALITY AND LITERALITY	175
Serafina Lajçi, PhD cand. "KËNGËT PARA MILLOSAUT" TË JERONIM DE RADËS DHE HORIZONTI I RECEPTIMIT KRITIK "KËNGËT PARA MILLOSAUT" BY JERONIM DE RADA AND THE HORIZON OF CRITICAL RECEPTION.....	185
Arta Hallaçi, PhD cand. GJUHA DHE INDIVIDIT NË LETËRSI DISTOPIKE LANGUAGE AND THE INDIVIDUAL IN DYSTOPIAN LITERATURE.....	205
Agnesa Hasimja, PhD cand. MODALITETI EPISTEMIK DHE DEONTIK NË GJUHËN SHQIPE EPISTEMIC AND DEONTIC MODALITY IN ALBANIAN	223
Gresa Bujupaj, PhD cand. PARAQITJA E 'TË HUAJVE' NË ROMANET "SHPIRTRA TË VDEKUR" dhe "GJENERALI I USHTRISË SË VDEKUR" REPRESENTATION OF 'FOREIGNERS' IN THE NOVELS "DEAD SOULS" AND "THE GENERAL OF THE DEAD ARMY"	236
Alma Abdullahu TRANSFORMIME ZHANRORE NË LETËRSINË SHQIPE [A. Shkreli, J. Gërvalla, I. Kadare] GENRE TRANSFORMATIONS IN ALBANIAN LITERATURE [A. Shkreli, J. Gërvalla, I. Kadare].....	256

STUDIME, TRAJTESA, ARTKUJ

STUDIES, ESSAYS, ARTICLES

Prof. asoc. dr. Milazim Krasniqi

Fakulteti i Filologjisë

Universiteti i Prishtinës "Hasan Prishtina"

Prishtinë

OSCILIMET E IDENTITETIT SHQIPTAR NË OBJEKTIVIN E ALBANOLOGJISË DHE TË DIPLOMACISË AUSTRO-HUNGAREZE

Abstract

Austro-Hungarian politics towards Albanians as well as Albania can be traced by two parallels: based on Albanologic research sponsored by it and based on the documents of the Danubian Monarchy's institutions. Although Albanologic studies and state diplomacy and politics have progressed at a different speed, the direction of their movement has been the same, a better inquiry into language, history, culture and Albanian tradition, the religious separations prioritizing Catholics, their transformation into a modeled nation for Austrian interests in facing Pan-Slavism, and a long-term geopolitical, religious and political influence on the constructed Albanian nation. Although their purposes were similar, Albanologic studies have moved at a slower pace if compared to politics and diplomacy. They have even stagnated, thus remaining merely Albanologic knowledge solidified at its pioneering phase. In its stagnated contents can be noticed not only the programmatic and theoretic limitations of those Albanologic studies, but also the initials motives of Austro-Hungarian politics and diplomacy, which formed the background of these studies and which contained expectations of additional aid in the fulfillment of the Austrian megaproject for Albania and Albanians, the heart of which was the *Cultus Protectorate*. In other words, a part of

Albanologic studies of the Austro-Hungarian province were not successful in moving beyond the frame of the *Cultus Protectorate*, whereas Austro-Hungarian diplomacy and politics managed to break free of this framework and were remodeled based on the changes imposed on them by the unexpected developments amidst Albanians in the years 1910-1912 as well as the entire Balkans due to the Balkan wars.

Politika e Austro-Hungarisë ndaj shqiptarëve e ndaj Shqipërisë mund të ndiqet paralelisht, në bazë të hulumtimeve albanologjike të studiuesve të sponsorizuar prej saj, si dhe në bazë të dokumenteve të institucioneve të Monarkisë danubiane. Megjithëse studimet albanologjike në njërën anë dhe diplomacia e politika shtetërore në tjetrën, kanë lëvizur me shpejtësi të ndryshme, drejtimin e kanë pasur të njëjtë, njohjen më të mirë të gjuhës, historisë, kulturës dhe dokeve të shqiptarëve, separimin fetar me prioritet për katolikët, transformimin e tyre në një komb të modeluar për interesat austriake në përballje me pansllavizmin dhe më tutje ndikimin afatgjatë gjeopolitik, fetar e politik mbi kombin e konstruktuar shqiptar, ndonëse qëllimet i kishin të njëjta, studimet albanologjike kanë ecur me ritëm më të ngadaltë, në krahasim me politikën dhe diplomacinë. Bile me kalimin e kohës ato janë konservuar, duke mbetur dije albanologjike të ngurtësuara në fazën e tyre pioniere. Në përmbajtjet e tyre të konservuara, mund të zbulohen sot jo vetëm kufizimet programatike dhe teorike të vetë atyre studimeve albanologjike, por edhe motivet fillestare të politikës e të diplomacisë austro-hungareze, që ishin në prapavijë të atyre studimeve dhe që prej tyre prisnin ndihmesë shtesë në përmbushjen e megaprojektit austriak për Shqipërinë dhe për shqiptarët, zemra e të cilit ishte Kultusprotektorati. Thënë thjesht, një pjesë e studimeve albanologjike të proviniençës austro-hungareze, nuk arritën të dilnin jashtë kornizës së Kultusprotektoratit. Ndërsa, diplomacia dhe politika austro-hungareze dolën jashtë asaj kornize dhe u riformuluan në kuadër të ndryshimeve që u imponuan nga zhvillimet e papritura të ngjarjeve në mesin e vetë shqiptarëve në vitet 1910-1912, po edhe të mbarë Ballkanit me luftërat ballkanike.

Brenda atij megaprojekti austriak, me Kultusprotektoratin në vetë zemrën e tij, njëra nga idetë qendrore, në kuadër të angazhimit albanologjik, po edhe atij diplomatik e politik, fillimisht ishte e lidhur me idenë e hershme të Zhan Zhak Rusoit, mbi të ashtuquajturin barbarin fisnik. Financimet e veprimtarive fetare, letrare, botuese, arsimore për një kohë të gjatë, si dhe studimet e madje edhe shtegtimet e albanologëve në viset shqiptare, me theks në viset veriore, janë brenda idesë së zbulimit, njohjes, separimit dhe transformimit të shqiptarit si një loj barbari fisnik,

i cili ishte barbarizuar në një realitet të sundimit aziatik, ndërsa duhej të iluminohej në realitetin e ri austro-hungarez, si realitet katolik dhe eurocentrik. Brenda këtyre projekteve është organizuar edhe filologjia/albanologjia si dije dhe po brenda kësaj skeme ideologjike është konceptuar fillimisht edhe krijimi i një shteti shqiptar. Çfarë shteti shqiptar? Shteti shqiptar në fillim ishte konceptuar si një shtet katolik, i sponsorizuar nga Austro-Hungaria. E kuptueshme është që nën zhvillimin e ngjarjeve në terren, të cilat dolën me kryengritjet e viteve 1910 e 1911 dhe pastaj me Luftën e Parë Ballkanike, e cila i shfrytëzoi ato kryengritje si pretekst, zhvillimet në terrenin shqiptar e ballkanik dolën jashtë kontrollit. Për atë arsye, në sferën e diplomacisë dhe të politikës ka pasur ndryshim të shpejtë të projektit dhe ndryshim substancial të tij, me ç'rast Austro-Hungaria mori rolin e protektorit të një shteti multikonfesional shqiptar, jo vetëm të një Shqipërie katolike, sikundër e kishte konceptuar në fillim, brenda projektit të Kultusprotektoratit dhe me asistimin e albanologjisë. Përderisa në sferën politike gjërat kanë ndryshuar me shpejtësi marramendëse, në fushën e studimeve filologjike/albanologjike ato kanë ndjekur një ritëm të ngadaltë, më saktë janë konservuar, për ç'arsye ato studime sot na ndihmojnë që të kuptohet më i plotë gjithë megaprojekti austriak për shqiptarët dhe për Shqipërinë në fundit e shekullit XIX dhe në fillimin e shekullit XX.

Pra, studimet e disa albanologëve austriakë e hungarezë mund të hedhin dritë edhe përtej caqeve të ngushta të tyre, në raportin që ka pasur në fillim diplomacia dhe politika austriake me studimet albanologjike, duke i vënë në funksion të projektit të përgjithshëm, me Kultusprotektoratin, si adutin kryesor të ndikimit austro-hungarez mbi katolikët shqiptarë. Veprimtaritë fetare, arsimore, botuese, mediale, kulturore e humanitare dhe politike, ishin brenda kornizës së Kultusprotektoratit, e cila mundësonte që edhe veprimtaritë e ndryshme okulte e jolegale, të maskoheshin nën legjitimitetin që buronte nga Kultusprotektorati. Vetë Kultusprotektorati u inaugurua me Marrëveshjen austriako-osmane të Karlovcit, në vitin 1699, me ç'rast Shteti Osman bëri koncesione të mëdha ndaj Austrisë. Kultusprotektorati parashihte që Austria të merrte nën kujdestari e mbrojtje jetën fetare të

katolikëve në tërë Shtetin Osman. Kjo marrëveshje i hapi rrugën jo vetëm ndikimit, po edhe ndërhyrjes së vazhdueshme austriake në punët e Shtetit Osman, shumë herë duke nxitur vetë incidente e ngjarje, të cilat mandej i shfrytëzonte si pretekst të ndërhyrjeve të veta.

“Në kuadër të politikës së “depërtimit paqësor” dhe sigurimit të pozitive mbizotëruese në Perandorinë Osmane, një rol të veçantë ka luajtur Kultusprotektorati. Që nga shekulli XVII ai ishte një precedent historik dhe juridik i Austro-Hungarisë për mbrojtjen e kultit dhe të kishës në Perandorinë Osmane. Ndërsa institucionet kishtare (shkollat dhe kishat) së bashku me urdhërat fetarë (franceskanët, jezuitët, lazaristët etj.) ishin objekt mbi bazat e Kultusprotektoratit. Marrëveshja e Austro-Hungarisë me Perandorinë Osmane për mbrojtjen e popullsisë katolike i siguruan asaj të drejtën ekskluzive për të mbështetur klerin dhe për të hapur shkolla. Protektorati i kultit ishte mjeti më efikas më të cilin Vjena shtriu influencën politike kudo ku kishte katolikë.” (Bello:19)

Është e kuptueshme se brenda këtij projekti ishin edhe studimet albanologjike që u nxitën dhe u financuan nga Monarkia Danubiane, me synimin që ato të hidhnin dritë mbi historinë, gjuhën dhe vlerat e shqiptarëve dhe që rezultatet e tyre të shfrytëzoheshin për artikullimin më të plotë të synimeve shtetërore austriake në zonat e banuara nga shqiptarët, brenda Shtetit Osman. Nuk minimizohet me këtë rast as pasioni shkencor dhe as dashamirësia e studiuesve të veçantë, të cilët sollën kontribute të rëndësishme për ndriçimin e problemeve gjuhësore, etnografike, historike e zakonore të shqiptarëve. Këtu vetëm sa po konstatohet se ato ishin brenda një kornize, sikundër ishte Kultusprotektorati dhe nëpërmjet tij realizohej rritja e influencës austriake mbi shqiptarët. Kontributet e albanologëve si Hahni, Mikloshiqi, Majeri, Jokli, Shuflaj e të tjerë, janë me vlera të shënueshme për albanologjinë dhe mbarë kulturën shqiptare. Në mesin e tyre, Franc Nopça ofron një mundësi më direkte të ndërlidhjes së studimeve albanologjike me politikën e Monarkisë Danubiane është edhe Franc Nopça. Këtë mundësi na e ofron veçmas vepra e tij “Fiset e Malësisë së Shqipërisë Veriore dhe e drejta zakonore e tyre”, ku spikatë më së shumti lidhja direkte e studimeve albanologjike me politikën shtetërore, pra edhe me barbarin fisnik, që duhej të ishte objekt hulumtimi, me synim iluminimin dhe

transformimin. Edhe brenda këtij kuadri të karakterit utilitar të hulumtimeve, dashamirësia e Franc Nopçës për shqiptarët nuk mund të vihet në dyshim. Ai u angazhua për çështjen e shqiptarëve për një kohë të gjatë dhe me intensitet të lartë. Shkrimet e tij paraqesin edhe sot kontribut serioz në njohjen e vlerave etnografike, historike, kulturore e zakonore të shqiptarëve. Disa nga tekstet e tij ku trajtohen aspekte të ndryshme të jetës dhe historisë së shqiptarëve, e që dëshmojnë edhe pasionin dhe dashamirësinë e tij ndaj shqiptarëve janë edhe këto: Kontribut për statistikën e vrasjeve në Shqipërinë e Veriut, Shqipëria veriore katolike, Të dhëna arkeologjike nga Shqipëria e Veriut, Mbi fotografimin në Shqipërinë e Veriut, Mbi etnologjinë e hershme të Shqipërisë së Veriut, Burimi i Kanunit të Lekë Dukagjinit, Zakonet e bestytia në Shqipni, Kontribute të mëtejshme për gjeologjinë e Shqipërisë së Veriut, etj. Edhe nga titujt që u sollën, bëhet e qartë se fokusi i Nopçës ka qenë Shqipëria e Veriut, me koncentrim të fortë në zonat e banuara nga popullsia katolike. Natyrisht, puna qendrore e tij në këtë fushë është vepra “Fiset e Malësisë së Shqipërisë veriore dhe e drejta zakonore e tyre”, në të cilën artikullohen në një mënyrë më të plotë konceptet dhe vlerësimet e tij lidhur me këtë komunitet dhe me këtë hapësirë kulturore e gjeografike. Përzgjedhja e kësaj hapësire gjeografike dhe e këtij komuniteti, është brenda projektit fillestar të Monarkisë Austro-Hungareze, për fuqizimin e katolikëve, identifikimin e territoreve dhe të vlerave të tyre identitare, konvertimin e muslimanëve në zonat e afërta dhe krijimin e një shteti me komunitetin katolik, si kundërpeshë ndaj bllokut ortodoks.

“Ai (Lippich, konsulli austriak në Shkodër, plotësim imi) gjithashtu që në favor të kthimit në katolicizëm të shqiptarëve muslimanë të veriut që ashtu ta bashkonte vendin në një bllok katolik për të kundërshtuar bllokun sllavo-ortodoks.”
(Skendi: 222)

Kishte ekspertë të tjerë, si konsulli austriak në Shkodër, Teodor Ipeni, që kundërshtoi krijimin e një njësie kantonale katolike, por kjo bëhej nga ana e tij për arsye pragmatike dhe për të mbajtur më të mëdha shanset e politikës austriake. Por linja dominuese e angazhimeve austriake, si albanologjike, si politike e diplomatike, ishte zgjerimi i ndikimit të Vjenës mbi shqiptarët, duke pasur kartën më të fortë katolikët dhe zonat

e Shqipërisë Veriore. Edhe Franc Nopça ishte albanolog i inkuadruar në këtë projekt. Vetë Franc Nopça na njofton në mënyrë shumë të drejtpërdrejtë lidhur me participimin e tij në projekt:

“Të dhënat e kësaj historie lokale të Shqipërisë së Veriut janë marrë të gjitha nga akte zyrtare, derisa nuk theksobet ndonjë veçanti. Kjo ishte e mundur se qeveria austriake, me ndërhyrjen e qeverisë hungareze, më lejoi të studioi të gjitha aktet që kishte përmbi Shqipërinë. Kjo histori lokale që ka qëllimisht shumë hollësira, është caktuar të zëvendësojë një tablo të kulturës. Na tregon me episodet e saj, pjesërisht të pabesueshme, një gjendje, e cila zgjati gjatë shumë viteve, që nuk e ka shoqen. (...) Kjo histori lokale motivoi parimin, që u shpreh në fillim të këtij libri. Ky përshkrim i përgjigjet pyetjes, se si ishte e mundur që shqiptarët dhe veçanërisht katolikët janë kaq pak të qytetëruar sot. Vetëm për të fiksuar dokumentarisht pavarësinë politike, të kondicionuar nga sfera të ndryshme fuqish, pavarësinë e pjesës më të madhe të Shqipërisë katolike të veriut prej Shqipërisë së Veriut dhe të Lindjes me shumicë muhamedane, u trajtua kjo e fundit.”(Nopça:67)

T'i marrim edhe këto qëndrime me radhë. E para, autori ka pasur në dispozicion të gjitha dokumentet shtetërore austriake, që do të thotë se puna e tij ka qenë në sinkroni me megaprojektin shtetëror austriak e hungarez. Intervenimi për këtë favor qenkësh bërë nga qeveria hungareze tek ajo austriake, pra, duke arritur një akord ndërmjet dy qeverive, për projektin e studiuesit Nopça. Po të mos ishte puna hulumtuese e Nopçës brenda projektit shtetëror austriak, sigurisht që nuk do të begendisej që të shfrytëzonte të gjitha dokumentet austriake. E dyta, paraqitja me aq shumë detaje e episodeve të jetës së katolikëve të malësive të veriut, konceptualisht ka për qëllim ta paraqesë barbarin fisnik, i cili është i barbarizuar, por që do të fisnikërohet, kur të futet në mekanizmin e shtetit sponsor, në këtë rast të Austrisë. E drejta, Austria ka investuar shumë para dhe shumë mund për emancipimin fetar e kulturor të katolikëve të Shqipërisë dhe lidhjen e tyre pas kauzës austriake në gjithë territoret osmane e ballkanike. Sikundër u përmend më herët, favorin për atë investim ia kishte dhënë më herët marrëveshja me Shtetin Osman, mbi Kultusprotektoratin. E treta, studimi i Nopçës është në hullinë e skicimit të hartës së Shqipërisë katolike, të veçuar nga pjesa tjetër, më saktë nga “Shqipëria muhamedane.” Nopça pohon se përmendja e pjesës tjetër të

Shqipërisë, është bërë vetëm për ta fiksuar më qartë pikërisht hartën e Shqipërisë katolike të veriut. Rrjedhimisht, në këtë pikë, projekti austriak zbulohet si një projekt që në fillimet e veta nuk e kishte synim formimin e një Shqipërie etnike, ku do të përfshiheshin të gjithë shqiptarët. Me Kultusprotektoratin dhe aktivitetet e tjera fetare, arsimore, kulturore e politike, Austria e kishte synim forcimin e komunitetit katolik dhe përdorimin e tij për nxitjen e konvertimit të muslimanëve e prej andej, për ta formuar një njësi shtetërore katolike, nën protektoratin austriak.

Meqë ishte zgjedhur katolicizmi si tharmi i shteformimit, bile edhe i kombformimit, atëherë duhej të studioheshin fiset katolike, zonat veriore e të nxirreshin disa vlera për ta ndërtuar platformën e kombit të ri shqiptar, natyrisht duke ia ekspozuar atë komunitet një procesi të gjerë emancipues. Pra, Franc Nopça është brenda këtij projekti, gjë që kuptohet që në Hyrje në studimit të tij “Fiset e malësisë së Shqipërisë Veriore dhe e drejta zakonore e tyre.”

Nopça që në fillim pohon:

“Qëllimi i kësaj vepre është të hetojë, sesi zhvillohet një popull me karakter specifik dhe i veçuar nga bota përreth, nën ndikime kryekëput të caktuara. Ky popull është një popull malësor i Shqipërisë së Veriut gjer në vitin 1912, të cilit i mungonte ndikimi i huaj qysh shekuj më parë. Pjesa e parë e veprës merret me karakterin e malësorëve të lirë, por të egër të Shqipërisë së Veriut, gjatë rrjedhës së viteve 1905-1907 dhe njëkohësisht me farefisninë e tyre më të “qytetëruar”, të shpërngulur në një trevë tjetër.” (Nopça: 19)

T’i marrim edhe këto thënie me radhë. E para, këta banorë të malësive Nopça i quan popull, e jo pjesë përbërëse të popullit shqiptar, aq më pak të kombit shqiptar, gjë që është brenda projektit fillestar austriak për formimin e një Shqipërie katolike në vitet 1905-1907. Hapësirën ku ata banojnë, Nopça e specifikon si të veçantë nga hapësira unike shqiptare, edhe pse në kohën kur Nopça thotë se u krye pjesa më e madhe e librit (1913), ajo ishte e identifikuar si hapësirë shtetërore shqiptare. Nopça nuk merr në konsideratë argumentin e ri gjeopolitik, që kishte ndodhë me proklamimin e Shqipërisë më 28 nëntor 1912, bile me shtysën dhe me ndihmën direkte të Austrisë. Albanologjia kishte mbetur në kornizën e mëhershme, si asistuese e Kultusprotektoratit.

Baron Nopça nuk merr para sysh as trashëgiminë e mendimit intelektual e politik të rilindasve shqiptarë, gjë që studimet e tij i bën të duken disonante dhe jokohere me studimet e deriatëhershme albanologjike të rilindasve shqiptarë. Në fakt, hulumtimi i tij ka mbetur brenda zbulimit dhe të zbutjes së barbarit fisnik. Rilindasit shqiptarë, vërtet, e kishin formuluar programin e një Shqipërie etnike dhe e kishin kornizuar gjeografinë e saj shumë më herët. Fjala vjen, në veprën “Shqipëria ç’ka qënë, ç’është e ç’do të bëhet”, Sami Frashërit e kishte konceptuar kështu gjeografinë e Shqipërisë etnike, sigurisht duke përfshirë brenda shtetit shqiptar zonat katolike të veriut:

”Kufijt’ e veriut të Shqipërisë, me të ndarë nga an’ e detit, ngjiten drejt veriut duke pshetur në kufijt të Malit të Zi e Novi-Bazarit gjer ne kufijt të Serbisë më sipërë shkallës 43” (Frashëri:42)

Ndërsa Pashko Vasa kishte shprehur qëndrimin që të përfshiheshin të gjitha territoret shqiptare, gjithsesi, edhe ato të veriut, në një njësi autonome brenda Perandorisë Osmane, sigurisht deri në një zhvillim të favorshëm për pavarësimin e gjithë Shqipërisë:

“...të bashkohet Shqipëria në një vilajet të vetëm, t’i jepet asaj një organizim i thjeshtë, kompakt e i forte, t’i libet elementit vendës një pjesëmarrje e gjerë në administratën publike dhe të inaugurohet, një periudhë bashkimi, mirëkuptimi dhe vëllazërimi për të gjitha besimet e për të gjitha fetë”. (Pashko Vasa: 334)

Pra, përkundër këtyre projekteve të rilindasve shqiptarë, që ishin lancuar në fund të shekullit XIX, dhe përkundër faktit që çështja shqiptare ishte ndërkombëtarizuar edhe në Kongresin e Berlinit (1878) dhe që Shqipëria ishte proklamuar shtet i pavarur më 28 nëntor 1912, albanologu Nopça i përmbahet një qasjeje tjetër, lidhur me identitetin e banorëve, duke separuar katolikët si “një popull me karakter specifik dhe i veçuar” dhe duke i emërtuar si “popull malësor i Shqipërisë së Veriut.”

Meqë këtë konceptim Nopça e mbante edhe në vitin 1913, pra, pas proklamimit të pavarësisë së Shqipërisë, kjo është dëshmi se angazhimi i tij është vazhdim brenda Kultusprotektoratit, ndonëse ai faktikisht ishte shkatërruar nga përmbysjet që sollën luftërat ballkanike. Ndërsa, në planin diplomatik, na duket se si pjesë e pandryshueshme e projektit të mëhershëm austriak, ka mbetur vetëm këmbëngulja e Austrisë në

Konferencën e Londrës që Shkodra me çdo kusht të mbetej brenda kufirit të ri të Shqipërisë. Pra, meqë një Shqipëri katolike e veriut nuk mund të formohej, në konfiguracionin e ri, që u krijua pas luftërave ballkanike, Austria kaloi në planin B, për të përkrahur një Shqipëri “të përzier”, por gjithsesi me Shkodrën brenda saj, si një levë për ruajtjen e ndikimit të vet në Shqipëri, ndonëse përballë rritjes së rivalitetit italian në këtë fushë. Edhe përpjekja austriake në Konferencën e Londrës, për ta mbajtur Gjakovën brenda Shqipërisë është brenda këtij projekti, meqë një pjesë e komunitetit katolikë jetonte në ato zona.

E dyta, Nopça trajton “karakterin e malësorëve të lirë, por të egër të Shqipërisë së Veriut”, si njerëz të veçantë, pra, me vlera që meritojnë të hulumtohen e të afirmohen. Theksimi se ata ishin të lirë, ndonëse edhe të egër, ka një domethënie të madhe, sepse ata mund të paraqisnin brumin me të cilin do të mund të konstruktohej nëpërmjet iluminimit një komb i ri shqiptar, me identitet fetar katolik. E treta, ky “popull” do të kundrohej edhe në raport me farefisninë e tyre, të cilët meqë ishin shpërngulur nga ajo zonë, ishin tjetërsuar. Rrjedhimisht, ata që nuk kishin ndryshuar, paraqisnin barbarin fisnik, ndaj të cilit duhej të tregohej përkushtim për ta iluminuar dhe të cilit “farefisi i tjetërsuar”, do të duhej t’u bashkohej, sikundër planifikonte Lipihu, me anën e konvertimit.

Të tre këta elementë janë tipikë për konceptimin kolonialist ndaj popujve të tjerë, të cilët duhej të transformoheshin, të emancipoheshin dhe të sundoheshin. Baron Nopça ishte brenda kësaj skeme orientaliste-kolonialiste, e cila në rastin shqiptar maskohej me Kultusprotektoratin. Prandaj, edhe temat ose cilësimet që përdori që në hyrje të veprës së vet, janë tipike për doktrinën orientaliste-kolonialiste, lidhur me barbarin fisnik, si model që duhet të shfrytëzohet për të transformuar popujt e kolonizuar.

Sa i përket përshkrimit të komunitetit, ambientit dhe vlerave etnografike, kulturore e sociale që trajton, edhe ato janë kryesisht brenda përfytyrimeve mbi barbarin fisnik. Por, Nopça e zgjeron këndshikimin, sepse që në fillim rimerr disa nga opinionet e disa autorëve të tjerë që janë marrë me shqiptarët, me ç’rast prezenton jo vetëm anët pozitive e neutrale, po edhe ato negative, si për komunitetin katolik, ashtu edhe për

shqiptarët “e tjerë.” Kundërthëniet tek autorët e tjerë, të cilët Nopça i evokon, vërehen më së shumti lidhur me qëndrimin ndaj besimeve fetare dhe ndaj disa vlerave morale. Fjala vjen, ka autorë që mendojnë se shqiptarët janë fanatikë fetarë dhe ka të tjerë që mendojnë se ata nuk janë fare fetarë. Vetë Nopça, në kapitullin “Ndjenja fetare e shqiptarëve” shpërfaqet me një kredo objektive lidhur me problemin që trajton, sepse evokon shembuj të shumtë që zbulojnë naivitetin, menjdelehtësinë dhe injorancën e shqiptarëve, të të dyja besimeve, sado që në një rast bën edhe këtë diferencim interesant:

“Ndërsa muhamedanët, si duket, janë monoteistë, katolikët e malësisë janë në realitet politeistë.” (Nopça: 65)

Konstatimi i tij është rezultat i ilustrimeve të shumta të sjelljeve të njerëzve, e jo i vlerësimit të doktrinave fetare. Në fakt, në shumicën e rasteve që evokohen, si të krishterët, si muslimanët, duken shumë larg nga njohja e doktrinave fetare me të cilat gjoja identifikohen, por pa i njohur fare.

Historia e fiseve shqiptare, paraqitet shkurtimisht, jo me shumë të dhëna, me aq sa Nopça ka pasur në dispozicion, por me synimin që veçantia e tyre të theksohej, qoftë nga prejardhja, qoftë nga të bëmat që mbahen mend si shenja identifikuese të fisit të caktuar.

Fragmentimi fisnor, sigurisht, që ka qenë realitet, por theksimi i fragmentimit mund të jetë edhe në funksion të idesë qendrore të autorit dhe të sponsorëve të projektit të tij, për veçimin e fiseve katolike. Autori ka trajtuar edhe strukturën organizative të fisit, duke gjetur një strukturë të qëndrueshme. Ndërsa, pjesa qendrore e hulumtimit trajton kanunin dhe temat qendrore të tij. Nopça evidencon natyrën eklektike të kanunit, duke identifikuar elemente të së drejtës romake, të trashëgimisë ilire, të asaj sllave e osmane, madje edhe ndonjë asocim me tradita të caktuara të fiseve të ndryshme gjermane. Dhe në fund autori konstaton:

“Edrejta e fisit del kështu si rezultat i ndikimit reciprok midis traditës, karakterit dhe kushtet në të cilat shqiptari jeton. Në këtë mënyrë, duke marrë parasysh të dhënat e përmendura, del se e drejta e fisit paraqet një të tërë të zhvilluar organikisht, determinanti të brendshëm dhe të jashtëm të së cilës ka qenë e mundur të analizoheshin.” (Nopça: 498)

Pra, autori përfundon me idenë se fisi ka një të drejtë “të tërë”, me çka faktikisht i kundërvihet konceptit të kombit. Ky përfundim na rikthen në fillimin e librit, pra te shtysat fetare, kulturore e politike, pse i ka hyrë këtij hulumtimi përkatësisht kësaj mikrohistorie. Mund të konkludohet se pozita e tij si hulumtues është e fiksuar që në nismë të projektit të tij, prandaj ai vetëm sa e bën detyrën që i ishte ngarkuar në kuadër të një megaprojekti shtetëror.

Por, çka ndodhi me projektin në të cilin Nopça shkriu shumë nga energjite e veta? Projekti shtetëror austriak u rrezikua seriozisht në vitet 1910 e 1911 nga kryengritjet e fiseve katolike dhe të një pjese të klerit katolik në ato zona. Përkundër përpjekjeve serioze që kishte bërë administrata osmane që të riparonte dëmet e shkaktuara të vitit 1910 dhe që të arrihej pajtimi me banorët, kryengritja u intensifikua në vitin 1911, për shkak të lidhjes së krerëve të fiseve dhe të një pjese të klerit me autoritetet e Malit të Zi.

”Kryengritja e malësorëve katolikë rifilloi me intensitet edhe në Kastrat, Hot, Grudë dhe në krejt vijën kufitare me Malin e Zi, duke arritur disa suksese. Sipas deklaratave të konsullit austro-hungarez, këto suksese ishin arritur për shkak të mbështetjes malazeze. Sipas tij, pas luftimeve, forcat osmane, kishin gjetur kësula me mbishkrime që u përkisnin oficerëve malazezë. Përdorimi i bombave ishte një provë tjetër. Ato kishin rezultuar me efekte shkatërruese për forcat osmane, megjithëse malësorët jo vetëm, nuk e njihnin përdorimin e tyre, por i konsideronin edhe tepër të rrezikshme.” (Bello:77-78)

Lidhja e krerëve të fiseve me Malin e Zi, futi çorientim brenda popullsisë, brenda klerit katolik, brenda lëvizjes shqiptare, brenda administratës osmane, si edhe brenda politikës austro-hungareze. Vetë kleri katolik pati ndarje e përcarje evidente, në linjat e ndikimeve ndërmjet Austro-Hungarisë e Italisë, po edhe lidhur me qëndrimin ndaj Shtetit Osman. Disa nga figurat e njohura të klerit, siç ishin Ndre Mjedja e Luigj Bumçi, përkrahën kryengritjen e vitit 1910, ndërsa figura të njohura si Preng Doçi e Mark Serreqi ishin për gjetjen e një kompromisi. Për kuriozitet mund të evokohet se në prill 1912, sulltani kishte vlerësuar dhe dekoruar Gjergj Fishtën për merita në arsim. Vlen të mbahet në vëmendje se kthimi i malësorëve kryengritës nga Mali i Zi, ku kishin kërkuar strehim

politik pas kryengritjes, ishte negociuar me autoritetet osmane nga ana e klerit katolik. Pra, kishte divergenca edhe ndërmjet klerit katolik, jo vetëm lidhur me kryengritjen dhe qëndrimin e ndaj autoriteteve osmane, po edhe me qëndrimin ndaj politikës së Austro-Hungarisë, e cila insistonte në ruajtjen e status kuosë. Nga gjithë ai konfuzion e nga ato kalkulime mercenariste, që e rritën ndikimin e Malit të Zi mbi krerët dhe fiset e veriut, Vjena e zhgënjyer, u detyrua ta zgjeronte planin e veprimit, duke kaluar në një plan më ambicioz, për formimin e një shteti kombëtar shqiptar, e shumicë muslimane. Pra, jobsnikëria e krerëve katolikë dhe e një pjese të klerit katolik ndaj politikave të Vjenës, për ruajtjen e status quosë dhe për bashkëpunim me Shtetin Osman në ato rrethana, e detyroi Vjenën të ndërronte qëndrim ndaj gjithë çështjes shqiptare. Kjo gjë nuk është zbuluar deri sot nga historianët e as nga albanologët, ndonëse është shumë e qartë. Pra, është e qartë se Vjena e kuptoi se pa muslimanët shqiptarë nuk mund të mbante pozita të forta në truallin shqiptar dhe as të kundërbalancoje ndikimin në rritje të Malit të Zi e Serbisë, nëpërmjet tyre të Rusisë cariste. Numri i pakët i katolikëve dhe veçmas jolojaliteti i krerëve të fiseve të tyre dhe i një pjese të klerit e kishte dobësuar dhe gati shkatërruar ndikimin e Vjenës në ato hapësira, përkundër investimit shumëplanësh për më shumë se dy shekuj. Pra, për Vjenën u bë e qartë se duhej të ndryshohej projekti, duhej të kalohej në një projekt më ambicioz, atë të krijimit të një shteti kombëtar shqiptar, qoftë dhe duke pasur muslimanët shqiptarë si komunitetin dominues. Në ndryshimin e shpejtë të qëndrimit austriak, kanë pasur ndikim edhe disa faktorë të tjerë, si fillimi i Luftës së Parë Ballkanike dhe shkërmoqja e administratës osmane në tokat shqiptare. Në atë sfond tragjik, rreziku ishte që tërë hapësira shqiptare të kalonte nën sundimin sllav. Një ndihmesë të tërthortë ndryshimit të shpejtë të politikës së Vjenës, ia pati ofruar qëndresa e organizuar e valiut të Shkodrës, Hasan Riza Pashës, në mbrojtjen e Shkodrës, gjë që mbetet të hulumtohet më detajisht në të ardhmen. Por, qysh tash është e qartë se mbrojtja e Shkodrës nga vali i osman, Hasan Riza Pasha, ishte një kartë e fortë për politikën e Austrisë. Me atë luftë të organizuar nga vali i osman me usharët e tij dhe me vullnetarë shqiptarë, Shkodra u markua si thjesht shqiptare, me mundësi që të mbetej brenda

kufijve të shtetit shqiptar. Hasan Riza Pasha dhe luftëtarët e tij, të përkrahur edhe nga arqipeshkvi i Shkodrës, e mbajtën Shkodrën gjashtë muaj, një kohë e mjaftueshme për ndërkombëtarizimin e çështjes së saj. Ausro-Hungaria e mbrojti Shkodrën edhe më kërcënime me luftë, në Konferencën e Londrës, duke arritur që ta mbante brenda shtetit të ri shqiptar, ndonëse Shkodra u ishte dorëzuar malazezve, pas vrasjes me pabesi të Hasan Riza Pashës.

Përkundër faktit se një pjesë e madhe e malësorëve ishin më krahun e forcave malazeze, që sulmonin Shkodrën, arqipeshkvi i Shkodrës bashkëpunoi me Hasan Riza Pashën, në përpjekje që Shkodra të mbetej shqiptare. Arqipeshkvi nuk e firmosi dokumentin që iu afrua me ultimatum nga malazetët, për bashkimin e Shkodrës me Malin e Zi. (Ky dokument është publikuar në librin e Hasan Bellos, “Shqipëria, Kisha katolike dhe Vatikani (nga fundi i shek. XIX -1939, fq. 84- 87)

Pra, përkundër investimeve shumëvjeçare të Austro-Hungarisë në zonat veriore katolike dhe kërkesës së Vjenës që të ruhej status quoja, e cila e evitonte copëtimin e tokave shqiptare, disa nga krerët e fiseve veriore, u bënë palë me Malin e Zi. Ata kishin ndërruar anë:

“Zanbaur, përfaqësuesi i Austro-Hungarisë në Shkodër njofton Bertoldin, më 18 tetor se malësorët e Mirditës nuk donin të jepnin një deklaratë që ishin kundra cedimit të territorit të tyre në favor të Malit të Zi. Pra, ata ishin pro cedimit territorial në favor të Malit të Zi. (Kocaqi: 68)

Ndryshimi kishte ndodhë si pasojë e korrupsionit të krerëve dhe triumfit të propagandës që ishte zhvilluar, kundër krijimit të një shteti shqiptar, ku do të kishte një shumicë muslimane.

“Kur Mali i Zi hyri në Shqipërinë Veriore, ushtria e tij që në fillim u përkrah nga malësoret e fiseve katolike shqiptare. Mbreti Nikolla i kishte bindur malësorët se të drejtat dhe traditat e tyre do të ishin më mirë të mbrojtura nën shtetullën e një sundimtari të krishterë, qoftë edhe orotdoks, sesa nën qeverisjen e shqiptarëve muslimanë.” (Gleni: 241)

Në ndryshimin kopernikan të qëndrimit të krerëve të lëvizjeve shqiptare nuk ishin të zhytur vetëm krerët e fiseve katolike, por edhe disa nga krerët e lëvizjes shqiptare, të provinencës muslimane, duke përfshirë këtu edhe zëvendësvaliun e Shkodrës, Esat Pashë Toptanin. Implikimet e

tyre në projektin e serbëve, malazezve dhe grekëve ishin evidente, gjë që jo vetëm e çorientoi lëvizjen shqiptare, por u bë edhe shkak për fillimin e Luftës së Parë Ballkanike, e cila mandej u shndërrua në projekt gjenocidi kundër shqiptarëve. Krerët muslimanë të lëvizjes, duke përfshirë këtu edhe shumicën prej tyre në Kosovë, njësoj si krerët e fiseve katolike, nuk e dëgjuan këshillën e Austro-Hungarisë, që të ruanin status quonë e të mos destabilizonin Perandorinë Osmane, në atë periudhë kritike për shqiptarët. Me armët dhe me paratë që morën nga malazezët e nga serbët, krerët shqiptarë muslimanë në Kosovë, organizuan kryengritjen dërmuese të vitit 1912.

“Serbët bashkëpunuan me disa krerë shqiptarë të Kosovës, të cilët u bënë për vete ku me të holla dhe ku me premtime për çlirim të përbashkët të Kosoëns nga turqit. (Kocaqi: 41)

Në momentin që Shteti Osman pranoi që të formohej një autonomi shqiptare, duke bashkuar të katër vilajetet në një nësi autonome, (14 gusht 1912) faktikisht sipas idesë së dikurshme të Pashko Vasës, sigurisht edhe nën presionin e Austro-Hungarisë, shtetet ballkanike, Serbia, Mali i Zi, Greqia e Bullgaria, i filluan planet për pushtimin e tokave shqiptare dhe shkatërrimin biologjik të kombit shqiptar.

E dyta, rivaliteti me Rusinë dhe satelitët rusë, Serbinë e Malin e Zi, e bindën Austro-Hungarinë se i duhej një Shqipëri më e gjerë, se sa ajo e zonave malore, për të mos lejuar penetrimin në det të Rosisë me shtetet satelite të saj. Në një dokument të datës 16 tetor 1912, të ministrisë së jashtme të Monarkisë, kur tashmë ishte e qartë se lufta ishte e pashmangshme, thuhet tekstualisht:

“Një Shqipëri e vogël mund t’i ketë ditët e shkurtra dhe neve një gjë e tillë kurrsesi nuk la leverdisë.” (Kocaqi:75)

Ndonëse i imponuar nga rrethanat e paparashikuara, siç ishte jolojaliteti i fiseve katolike ndaj Austrisë, po edhe i disa krerëve të tjerë muslimanë, faktikisht, ky ndryshim qëndrimi i Vjenës, nga ideja e krijimit të një Shqipërie katolike në krijimin e një Shqipërie etnike, ishte vendimtar për mbijetesën e kombit shqiptar dhe për proklamimin e Shqipërisë së mosvarme më 28 nëntor 1912. Pra, edhe në këtë rast, një zhvillim i papritur dhe në dukje paradoksal, siç qe jolojaliteti i krerëve katolikë të

veriu dhe i krerëve muslimanë të Kosovës ndaj Vjenës, u bë shkak për ndryshimin radikal të qëndrimit të saj dhe gjetjen e parnterit të ri, për proklamimin e pavarësisë së Shqipërisë, në figurën e Ismail Qemal Vlorës. Dhe duke shfrytëzuar rezistencën e valiut osman, Hasan Riza Pashës, në Shkodrën e sulmuar nga Mali i Zi. Konfuzioni dhe mercenarizmi i fiseve katolike të veriut dhe i krerëve shqiptarë muslimanë të Kosovës, i kushtoi shumë politikës së Austro-Hungarisë, po shumë më shumë dhe tragjikisht u kushtoi vetë shqiptarëve, që iu ekspozuan gjenocidit të shteteve ballkanike, Malit të Zi, Serbisë e Greqisë.

Për t'iu kthyer sërish fillimit: e kuptueshme është që ndryshimi i qëndrimit politik, diplomatik e gjeopolitik të Vjenës, nën ndikimin e ngjarjeve të paparashikuara, nuk mund të ndiqej me ndryshimin e hulumtimit të mëhershëm albanologjik. As nga ana e baron Nopçës. Ndaj hulumtimi i tij mbi fiset katolike mbeti i pandryshuar. Por, në instancë të fundit, mbeti si dëshmi e një pune pasionante të autorit dhe e një dokumentimi të një realiteti të segmentuar fetar, kulturor e social shqiptar, i cili nuk qe e thënë të instrumentalizohej në mënyrë të parevokueshme, brenda një projekti orientalist-kolonialist ndaj kombit shqiptar. Ideja e barbarit fisnik që duhej të iluminohej dhe si një komb i konstruktuar, të vihej në shërbim të Austrisë, mbeti e përjetësuar në studimin e baron Nopçës. Por, jo të shtetit Vjenës.

“Austro-Hungaria u dëshpërua shumë nga qëndrimi i shqiptarëve katolikë dhe bëri të pamundurën që t’i tërhiqte ata nga Mali i Zi. (Kocaqi: 68)

Megjithatë, me qëndrimin që mbajti Austro-Hungaria në Konferencën e Londrës, ajo mori përsipër përgjegjësinë për themelimin e Shqipërisë në kufijtë që ka edhe sot, me Shkodrën dhe viset veriore katolike dhe Mirditën, brenda shtetit unitar shqiptar. Lufta diplomatike e Austrisë për Shkodrën në Konferencën e Londrës, me ç’rast ajo përdori edhe ultimatumin për luftë ndaj Malit të Zi, ishte vendimtare që Shkodra të mbetej brenda shtetit shqiptar. Gjithsesi, mbetet të shihet se çfarë ndikimi ka pasur në legjitimimin e atij qëndrimi të Vjenës qëndresa e Hasan Riza Pashës në mbrojtje të Shkodrës, gjë që e internacionalizoi statusin e saj. Edhe ky episod dëshmon se paradokset në historinë shqiptare janë të shumta.

Sikundër u pa deri këtu, diplomacia dhe politika austriake ka pasur oscilime dhe evoluime të ndryshme, varësisht nga rezultatet e investimeve të veta, po edhe nga zhvillimet e ngjarjeve, por Kulturprotektoratin e ka pasur gjithnjë në qendër të angazhimit të vet, diplomatik, politik dhe kulturor. Në fillim ishte e involvuar me protektoratin fetar vetëm ndaj katolikëve shqiptarë, ndonëse edhe me idenë e konvertimit të muslimanëve në viset veriore. Por, më vonë kishte kaluar në terrenin e gjeopolitikës, duke e përdorë Shqipërinë etnike, si kartë në rivalitetet e Rusinë, po edhe me Italinë në Adriatik. Fillimi i angazhimit austriak në sferën e protektoratit fetar për katolikët, mund të kundrohej si surrogat për kombin shqiptar, por as kjo nuk e minimizon rolin vendimtar të Austro-Hungarisë në formimin e shtetit shqiptar. Konfuzionet në mesin e vetë shqiptarëve, ndërrimi i anëve, mosrespektimi i këshillave austriake që të ruhej status kuojë, e hutuan edhe Vjenën.

Hulumtimi i atyre oscilimeve dhe evoluimeve në fushën e albanologjisë dhe të historiografisë kanë rëndësi njohëse e shkencore, për ta kuptuar më mirë edhe se si na kanë parë të tjerët në faza të ndryshme të historisë. Fjala vjen, pas luftërave ballkanike dhe më theksueshëm pas Luftës së parë Botërore, albanologët, si Norbert Jokli dhe veçmas Maksimilian Lamerci, e zgjeruan objektivin e studimeve albanologjike përtej territorit të mëhershëm që kufizohej kryesisht në zonat veriore me popullsi katolike. Kështu, Lamerci studioi përrallat popullore shqiptare, këngët kreshnike shqiptare, si dhe të folmet arbëreshe. Lamerci pati kontribute konkrete edhe në përpjekjet për formimin e një gjuhe standarde shqipe:

“Ky dijetar gjatë së parës luftë botërore, kur Shqipëria veriake ishte e pushtuar nga trupat austrohungareze, mori pjesë në Shkodër në punimet e “Komisës letrare”, e cila sikundër dibet, mund të thuhet se vuri gurin themeltar në normimin e shkrimit e në ortografinë e sotme shqipe. Ndërkaq do thënë se Lamerci, si atëherë si më pastaj, ka mbajtur qëndrim ndaj çështjes së gjuhës shqipe së përbashkët e të shkrimit, e cila në atë kohë – e nga disa pikëpamje edhe sot- ishte në të lindur e sipër, veçse ai nuk u përzie praktikisht në këtë çështje, sikurse pat bërë dikur Krumbaheri në çështjen e gjuhës në Greqi.” (Cabej: 183)

Mosndërhyrja arbitrare nga ana e Lambercit mund të jetë nga natyra e tij, por mund të ketë qenë e ndikuar edhe nga pozita e ndieshme që kishte Austro-Hungaria në atë periudhë pushtimi dhe në rrëmujën e Luftës së Parë Botërore. Austro-Hungaria kishte siguruar pavarësinë e Shqipërisë në Konferencën e Londrës, por pastaj kishte pushtuar një pjesë të saj, kryesisht zonat që kishin qenë nën ndikimin e Kultusprotektoratit. Por, tash me njohurinë se duhej një Shqipëri më e zgjeruar se sa ajo e projektit fillestar dhe se ndaj shqiptarëve duhej të tregohej më shumë maturi sesa arbitraritet. Edhe studimet e Paul Kreqmerit, sado që mirren më shumë në mënyrë më anësore me shqipen, dalin jashtë orbitës së studimeve të mëhershme, që e kishin si epiqendër Kultusprotektoratin. Ndërsa, hapjen e kësaj hullie të re në studimet albanologjike si duket e ka bërë të pakthyeshme Norber Jokli, që nga viti 1911 me studimet e tij monumentale, “Studime mbi etimologjinë dhe fjalëformimin e shqipes” dhe “Kërkime gjuhësore kulturohistorike nga fusha e gjuhës shqipe.” Pra, mund të thuhet se me Lambercin, Kreqmerin dhe me Joklin, studimet albanologjike të proviniençës austro-hungareze, e kapin ritmin e ndryshimeve gjeopolitike dhe në atë mënyrë e zgjerojnë edhe tematikën dhe hapësirën e studimeve albanologjike. Ndërsa zgjerimi edhe më i madh dhe vendimtar ndodhë më hapjen e universiteteve austriake për studentët shqiptarë, që i dinamizojnë studimet albanologjike. Me siguri Eqrem Cabej mbetet kurora e këtij investimi në albanologjinë dhe gjuhësinë shqiptare.

Natyrisht kjo njohje e gjërave të së kaluarës, me oscilimet dhe rezultatet konkrete, mund të shfrytëzohet edhe për të përmirësuar gjendjen, jo vetëm të studimeve tona albanologjike, por edhe të identitetit tonë kulturor e kombëtar, duke kuptuar se separimet, fragmentimet dhe mercenaritë sërish janë të rrezikshme dhe mund të bëhen gjëmësjellëse. Aq më tepër që perceptimi për ne shqiptarët nga një pjesë e madhe e opinionit evropian, sërish është brenda stereotipit të barbarit fisnik, pra, të dikujt që është primitiv e që duhet të iluminohet. E pakta të mbahet nën kujdestari, ashtu siç mbahet Kosova, brenda rezolutës 1244, si brenda një Kultusprotektorati të ri, të sekularizuar dhe të mondializuar. Mund të jetë koincidençë, por mund edhe të mos jetë që procesi për caktimin e

statusit final të Kosovës, i udhëhequr nga Marti Ahtisari, u asistua në mënyrë signifikante nga austriaku Albert Rohan dhe u mbajt në Vjenë. Rohani nuk ishte i fuqishëm sa Bertoldi, kur e sponsorizoi pavarësinë e Shqipërisë, por dashamirës për pavarësinë e Kosovës, ishte po aq sa ai.

Literatura:

1. Ahmeti Nuridin, Krerët fetarë në lëvizjen kombëtare shqiptare, Instituti Albanologjik, Prishtinë, 2017
2. Ahtisari Maarti, Detyra në Beograd, “Toiminim Nevla Tuula”, 2008
3. Bello, Hasan, Shqipëria, Kisha Katolike dhe Vatikani (nga fundit i shek. XIX -1939) Tiranë, 2019
4. Bozborra, Nuray, Shqipëria dhe nacionalizmi shqiptar në Perandorinë Osmane, Dituria, Tiranë, 2002
5. Durham, Edith, Brenga e Ballkanit, Naum Veqilharxhi, Tiranë, 1998
6. Durham. Edith, Shqipëria e Epërme, Botimet IDK, Tiranë,
7. Frashëri, Sami, Shqipëria ç’ka qenë, ç’është e ç’do të bëhet”, Rilindja, Prishtinë, 1988
8. Çabej, Eqrem, Studime gjuhësore, Rilindja, Prishtinë, 1975
9. Çabej, Eqrem, Për gjenezën e literaturës shqipe, Rilindja, Prishtinë, 1970
10. Gashi Gjergj, Vatikani dhe Arbënia, 1700-1922, Onufri, Tiranë, 1998
11. Gleni, Misha, Historia e Ballkanit 1904-1999, Toena, Tiranë, 2007
12. Guillaume Lejean, Udhëtime në Ballkan, 1857-1870, Dituria, 2017
13. Ikonimi, Ilir, Pavarësia (Udhëtimi i paharruar i Ismail Qemalit), UET Press, Tiranë, 2012
14. Karpat H. Kemal, Popullsia Osmane 1830-1914, Alsar, Tiranë, 2017

15. Kocaqi, Elena, Si e krijoi Autro-Hungaria shtetin shqiptar, EMAL, Tiranë, 2012
16. Martini Xhafer, Kanuni, Tiranë, 2013
17. Mazover, Mark. Ballkani, Një histori e shkurtër, Scanderbeg Books, Tiranë, 2003
18. Merxhani Branko, Vepra, Plejad, Tiranë, 2003
19. MvCarthy Justin, Vdekje dhe dëbim, ALSAR, Tiranë, 2015
20. Nopça Franc, Fiset e malësisë së Shqipërisë Veriore dhe e drejta zakonore e tyre”, Eneas, Tiranë, 2013
21. Vasa, Pashko, Vepra 3, Rilindja, Prishtinë, 1989
22. Vlora Eqrem, Kujtime, 1885-1925, Tirane, 2003
23. Vlora, Ismail, Kujtime, Toena Tiranë, 1997
24. Vllamas, Sejfi, Ballafaqime politike në Shqipëri, Neraida, Tiranë, 2010
25. Skendi Stavro, Zgjimi kombëtar shqiptar, 1878-1912, Tiranë, 2000
26. Shmit, Oliver, Kosova Histori e shkurtër e një treve qendrore ballkanike, KOHA, Prishtinë, 2012

Prof. dr. Kujtim M. Shala

Fakulteti i Filologjisë

Universiteti i Prishtinës "Hasan Prishtina"

Prishtinë

KOMENTUESI LAHUTËS...

Abstract

Zef Pllumi is the last great commentator of *Lahuta e Malcís* (1937), from the generation of Gjergj Fishta's followers, a great connoisseur, classical commentator and an direct lecturer.

These are the basic signs of Pllumi's commentary on Fishta's masterpiece *Lahuta e Malcís*, embarking with data and references of the historical and political context, curved as a classic literary comment and closed as open criticism to the younger Albanian generation.

In this regard, the Pllumi's comments provides the lesson stemming from the work of Fishta, he considers it the work of the ages, and therefore he want we to have it on the table today, in the future as well. It seems like an ideal, but without aiming the ideal, universal literature lessons cannot be given or taken.

Pllumi knows that Fishta tells his truths about typical situations, while his truths lie in the realm of the possible and the literary universe, so Fishta proposes it to us here as well.

A literary commentator like Pllumi is a lover of the work, so his discourse is identified by the work. While, also known as a literary follower of Fishta, Pllumi articulates criticism, be part even ironically, a sign of the wrath of a man who endured endlessly. He feels that we are in front of a major change and articulates it as a risk. Yes, it is e risk; we have to trust Pllumi, because he is a reliable witness and a authentic commentator of Fishta's work.

I

KOMENTUESI I FUNDIT

Me *Parathanje*-n e tij të njohur, Át Zef Pllumi është komentuesi i fundit i madh i *Labutës së Malcís* (1937), nga brezi i nxënësve të Át Gjergj Fishtës; njohës i madh, komentues klasik, e ligjërues i drejtpërdrejtë.

Këto janë shenjat themelore të komentit të Pllumit për kryeveprën e Fishtës, hapur me të dhëna e referenca të kontekstit historik e politik, lakuar si koment klasik letrar e mbyllur si kritikë e hapur për epokën tonë, për brezin e rinj të shqiptarëve.

Kështu, Pllumi komenton dhe jep *mësimin* që buron nga vepra e Fishtës, të cilën e mendon si vepër të epokave, prandaj edhe si vepër që duhet ta kemi në tavolinë edhe sot, edhe nesër. Duket si një idealitet, por pa synuar idealitetet, nuk mund të jepen e as të merren mësimet universale të letërsisë.

Pllumi e di që Fishta i thotë të vërtetat e veta për situatat tipike, ndërsa të vërtetat e tij shtrihen në fushën e të mundshmes e të universales letrare, prandaj Fishtën e propozon edhe për ne, edhe këtu.

Një komentues letrar si Pllumi, është një dashurues i veprës, prandaj diskursi i tij identifikohet me veprën dhe kthehet në provë për të. Ndërsa, i njohur edhe si një nxënës letrar i Fishtës, Pllumi e artikulon kritikën, qoftë dhe në trajtë ironie, një shenjë zemërimi e një njeriu që ka duruar pafund. Ai e ndjen që jemi para një ndryshimi të madh dhe këtë ndryshim e artikulon si rrezik. Pllumit duhet t'i besojmë, meqë është një dëshmues i besueshëm.

II

LAHUTA... QINDVJEÇARE

Parathanje e Át Zef Pllumit është tekst që shoqëron *Labutën e Malcís* të Át Gjergj Fishtës, në vitin jubilar të saj, 2005. Bleni i parë i *Labutës së Malcís* ishte botuar më 1905, ndërsa vepra e kryer më 1937, kështu që viti 2005 ishte jubile i fillimit të botimit të kësaj vepre kapitale shqipe. Pllumi e shkruan tekstin e rastit jubilar, por ai nuk është njeriu i rastit; është françeskani i vetëm i madh, i mbetur nga etërit e mëdhenj shqiptarë të epokës së artë dhe nxënësi i vetëm i gjallë i Fishtës.

Këto shenja e lidhin Pllumin me Fishtën dhe me *Labutën e Malcís* në veçanti, në një raport të motivuar, me rrënjë në fëmijërinë e hershme të Pllumit, kur ai e kishte parë Fishtën herën e parë; lidhet në kujtimet për të, me rastet tipike, si ai kur Pllumi kishte recituar pjesë të tëra të *Labutës së Malcís* para Fishtës apo kur Fishta ia kishte dhuruar një kopje të saj, të lidhur bukur; ditët e fundit të Fishtës; ndërsa, në pikën në të cilën shkruan, Pllumi vetë është plak dhe vazhdon të përsërisë Fishtën e përjetshëm, me vepër e me veprim, kur shkruan dëshminë apo kur e thotë kritikën e ashpër e të prerë për shqiptarët.

Parathanja i mban këto shenja në trup të tekstit apo i sinjalizon, ndërsa Pllumi bëhet *komentues* me shkrim i kryeveprës së Fishtës. Komenti i tij është klasik, i frymës e i kulturës françeskane, një lexim tipik për brezin e tij e për njerëzit që kanë kulturën e tij. Hapet me pak histori kombëtare, e portretin Fishtën poet, analizon strukturën e veprës, më tutje e vë atë përballë historisë, e karakterizon veprën, i kthehet autorit, sërish veprës, për të parë të “metat” e saj, e vë krahas letërsive të tjera, krahas folklorit dhe në fund sugjerohet porosia e *Labutës së Malcís* si porosi edhe e komentit të Pllumit. Një kritikë klasike, e vyer për qartësinë e për porosinë, ashtu siç do Pllumi përherë.

Ndërsa, *Labuta e Malcís* tanimë është qindvjeçare, një vepër e shpirtit shqiptar, që do ruajtur si testament e do marrë si mësim nacional. Por, a e gjykojnë kështu shqiptarët e rinj *Labutën e Malcís*, kurorën e traditës letrare shqipe? A marrin mësim nga shembujt e saj të nderit, të urtisë, trimërisë e të sakrificës? Pllumi këtu ndalet dhe e këput tekstin. Ai e mendon shpëtimin tek edukimi dhe kultura e marrë në shkollë të mirë, si mësim të mirë. Ndërsa, për këtë duhet kohë e shumë durim.

III

RECITUESI I VOGËL

Siç e dëshmon vetë te portreti *Si u njoha me Fishtën*, në *Françeskanët e mëdhaj* (2001), Pllumi Fishtën e ka njohur kur ende nuk e kishte konceptin e kohës dhe nuk mund ta përcaktojë me data. Fishta ishte mik i xhaxhait të Pllumit, Pashko Tomës, dhe Preka/Zef Pllumi e kishte parë atë për herë të parë, bashkë me Át Anton Harapin, kur kishin ardhur miq në *thbanën* e tyre të verimit. Fishta ia pati përkëdhelur flokët, ndërsa Pllumi e kujton për sytë shkëlqimtarë e për shikimin e fuqishëm. Harapi i pati dhënë medaljen e Shën Françeskut, për ta

paraqitur kur të bëhej për kolegji. Dy nyja të mëdha të jetës së tij: njohja me Poetin kombëtar Gjergj Fishta e lidhja me shkollën përmjet edukatorit të madh Anton Harapi.

Me veprën e Fishtës Pllumi është njohur në Kolegj dhe e ka kthyer në mësim jete. Vetë Pllumi, te *Françeskanët e mëdbaj*, kujton se si Fishta kishte hyrë në klasë, kur Pllumi ishte nxënës në Kolegjin françeskan, dhe kishte pyetur profesorin se çfarë letërsie u mësonte. Kishte pyetur edhe për *Labutën e Malcís*, ndërsa profesori i kishte thënë që një nxënës këtu e di përmendësh dhe i kishte bërë me shenjë Pllumit që të ngrihej. Meqë Pllumi kishte tënë se e di gjithë *Labutën...*, Fishta kishte kërkuar që ai të recitonte Kangën e Ali Pashë Gucisë. Deri atëherë ishin botuar tre blej të *Labutës së Malcís*, me nga pesë këngë.

Pllumi mban mend se Fishta i kishte premtuar e pastaj ia kishte sjellë nga Italia një kopje të lidhur bukur të *Labutës së Malcís* e që ai e ruajti gjithë jetës, bashkë me *shkopin* (bastunin) e Fishtës, edhe atëherë kur iu desh të braktiste çdo gjë. *Libri e shkopi* i Fishtës, dy shenja të mëdha idenitifikimi, të mendjes e të trupit, shenja që shoqëruan Pllumin në jetën e rëndë të misionarit, të të burgosurit të munduar e të torturuar pa fund përgjatë dekadave të zeza të komunizmit.

Në 100-vjetorin e botimit të blenit të parë të *Labutës së Malcís*, Zef Pllumi, recituesi i vogël i dikurshëm i saj, provohet si lexues e komentues autentik, i tillë që kap mësimin e Fishtës nga rrënjët, por që edhe vetë ka për të dhënë mësim.

IV

PAK HISTORI

Në leximin klasik të Pllumit, pak histori kombëtare është e domosdoshme, meqë të dhënat kthehen në shpjegime për situatat historike, ndërsa situatat e tilla japin çelësa për interpretimin e veprës. Kështu Pllumi e lidh veprën e Fishtës me jetën shqiptare, në një në të cilën vepra përfaqëson dhe jep shembuj jete që duhen të mësohen e të përsëriten. Për këtë, së pari duhet të mësohet teksti, ndërsa ky është një synim i shkollës letrare klasike që letërsinë, në rrafshin e strukturimit e në atë të funksionimit, e njeh si model retorik. Kjo shkollë kërkonte që tekstet të mësoheshin përmendësh dhe Pllumi është një shembull i tillë, kur e mëson dhe e mban mend gjatë tërë jetës *Labutën*

e Malcís.

Të dhënat historike që jep Pllumi së pari i takojnë hyrjes së shekullit XX, kontekst në të cilin Fishta nisi të shkruajë *Labutën e Malcís*, pastaj ai kthehet shpejt dhe evidenton nyjat e historisë shqiptare kulturore e politike.

Në këtë evidencë të shpejtë, Pllumi shënjon “ndërgjegjen fetare”,¹ qendrat kryesore të kulturës shqiptare, drejtuesit kryesorë politikë, Lidhjen e Prizrenit, Kongresin e Berlinit, udhëheqësit kulturorë, nga Buzuku, te Naimi e te Fishta; situata tipike shqiptare, të përthyer krahas atyre të politikës ndërkombëtare.

Pllumi nisët nga Buzuku, pastaj merr Matrangën, Budin, Bardhin, Bogdanin e Kazazin, për të shënjuar qëndrestarët e parë kundër pushtuesve osmanë, veprën e prijësve katolikë; shënjon në mënyrë të veçantë Voskopojën, të *skajuar* si “qandra e iluminizmit shqiptar”² e “qandër e kulturës së re shqiptare”;³ Veqilharxhin, “nji fëmijë i vogël”⁴ që kishte tepruar nga rrënojat e Voskopojës e që u bë nyja e zgjimit të ndërgjegjes kombëtare, një kushtrimtar vendimtar në rrugën e lirisë së Shqipërisë.

Në këtë nyjë, historia e qëndresës religjioze e kulturore ngadalë u përthye në vetëdije politike, pastaj u bë veprim politik. Vepra e madhe e njerëzve të kulturës eci krahas, shpesh u kryqëzua me veprimin politik, në skemën tipike shqiptare që dijetarët e njerëzit e kulturës i bëri edhe prijës politikë, madje misionarë.

Në diskursin e Pllumit, historia përqendrohet e reduktohet si mësim, prandaj të dhënat janë pa shpjegime të gjera e lidhen si shënjime. Pllumi do të rikthejë në vëmendje fakte të njohura, të lidhura në mësimin që ndihmon komentimin e *Labutës së Malcís*, të kurorës letrare e identitare të traditës shqipe.

Në historinë kombëtare të popullit shqiptar mund të thomi se pishtari i dritës e i lirisë kaloi dorë në dorë gjatë shekujsh në këtë mënyrë: Kleri Katolik Shqiptar, Arbëreshët e Italisë, Voskopoja shqiptare, Arvanitët grekë që dhanë kontributin e madh me Marko Boçarin e së fundi me Anastaz Kulluriotin, tue i dorëzue stafjetën

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

² Po aty, f. III.

³ Po aty.

⁴ Po aty.

beglerëve shqiptarë me përfaqësuesat e mbaj Bushatllëjt si dhe Dinollarët e Çamërisë, e së fundi me Frashërlijt të cilët i dhanë drejtëmin kombëtar që ndrydhej në zemër edhe gjithë bektashizmit shqiptar deri kah gjysa e fundit e shekullit të nantëmdbetë.

Mjerisht dubet të thomi se të gjitha këto rryma kombëtare të popullit shqiptar nuk kishin keurrfarë lidhje me njana-tjetrën, por vepron tepër të përçame.⁵

V

POETI E POEMA

Pas të dhënave që shënojnë kontekstin, një komentues klasik si Pllumi u kthehet *poetit e poemës* së tij, për t'i parë në kontekstin e epokës. Vërtet, Pllumi nuk jep biografi datash të Fishtës, por një rend karakterizimesh, të lidhur me *biografema*, dhe kalon te karakterizimit e *Labutës së Malcís*, duke nisur nga autorët që pati model Fishta, pastaj kap kontekstin e shkrimit e të botimit të saj, veti të tekstit, si dhe strukturimin e veprës integrale të vitit 1937. Diskursi i tillë shoqërohet dhe me shenjat e leximit që i është bërë *Labutës së Malcís* nga bleni i parë, skicon vlerësimet dhe njohjen e Fishtës “*Poet Kombëtar*”.⁶

Por, pse u luftua Fishta?

Pllumi rezymon:

Enveri tha: të luftobet Fishta! Tue luftue Fishtën luftohej kombi. Tue luftue Fishtën luftohej gjuba shqipe, tipari kryesor i kombit. Tue luftue Fishtën luftohej bashkimi i shqiptarëve në mënyrë që të përçabeshin mâ tepër si ndër fë ashtu në kerabina. Ky kejo qëllimi kryesor i asaj lufte të ashpër kundra Fishtës. Natyrisht që çdo kobë ka mercenarët e vet, militantat, rrugaçat, të gatsëm me shitë nanë e babë.⁷

Në skicën e tillë, Pllumi e shënon shkollimin e Fishtës, që nga Kolegji i Troshanit e deri sa kreu studimet për filozofi e teologji në Bosnjë, njohjen e letërsive të huaja, të këngëve orale shqiptare, poezitë e para në gjuhë të huaj, pëlqimet e mëdha të tij, klasikët grekë e latinë dhe Horacin lirik e satirik që “ndoshta mendonte të kishte si model”.⁸ Pllumi nënvizon fillimin e botimeve

⁵ Po aty, ff. VI-VII.

⁶ Po aty, f. XIV.

⁷ Po aty, f. XXXIII.

⁸ Po aty, f. X.

tek *Albania* e Konicës dhe fillimin e *Labutës së Malcës*, nga synimi i Fishtës për të shkruar “kangë baritore si bukoliket e Virgilit”.⁹ Kështu nisi Kangën e Marash Ucit Fishta dhe ua dha miqve të vet për t’i dhënë mendim lidhur me të. Kjo është amza e veprës së madhe që njohim si *Labuta e Malcës*.

Pllumi *Labutën e Malcës* e lexon si vepër të madhe të ideologjisë nacionale, ndërsa ideologjinë si projektion të Fishtës, meqë shembujt e veprimet e personazheve të Fishtës të para Lidhjes së Prizrenit, si një ideologjike nacionale, janë individuale, aspak ideologjike, dhe shënjojnë fisnikëri e sakrificë personale ose veprime për të mbrojtur nderin e fisit, të qytetit, të krahinës. Prandaj, Pllumi thotë se *fisi* është *kombi*, meqë, për nder personal e të fisit, shembujt e Fishtës sillen si heronjtë ideologjikë të kombit. Fishta deshi të japë një mësim ideologjik me shembuj, por jo të gjithë shembujt e tij e provojnë ideologjinë nacionale. Sakrificë e flijimi për nderin personal e për nderin e fisit është skemë autentike shqiptare, d.m.th. ideologji etnike.

Por, cili është heroi i Fishtës?

Ideologjikisht do duhej të ishte Skënderbeu, por prova e Naimit nuk ishte përceptuar ashtu siç e pati projektuar poeti, sepse populli e kishte harruar epokën e Skënderbeut. Në epokën e Fishtës, shumica e shqiptarëve ishte myslimane. Kështu që, Fishta zgjodhi më shumë se një shembull dhe lidhi bashkë Marsh Ucin, Oso Kukën e Avdi Hisen, Patër Gjonin e Tringën, Abdyl Frashërin, Ali Pashë Gucinë, Haxhi Zekën e Abdyl Frashërin, Dedë Gjo Lulin, Hil Mosin etj. Këta janë shembujt e njohur të nderit e të veprimit, madje të sakrificës, d.m.th. të heroizimit, të njohur e që do përsëritur. Kur kujtohen shembujt e mirë, mësimi merret i motivuar. Ndërsa, kur shembujt kapin trevat shqiptare, mësimi jepet për secilin në variantin autentik, të vendit (trevës).

Në gjykimin e Pllumit, për dallim nga epet e letërsive të tjera, te Fishta protagonist është populli shqiptar, ndërsa antagonistë janë popujt e tjerë, të cilët duan t’ia marrin tokat shqiptarëve. Emrat e përveçëm janë vetëm shembuj se si mbrohet nderi e toka, “Toka âsht jeta”,¹⁰ ndërsa *Labuta e Malcës* është “një poem epik që mbron jetën e lirinë e një populli”.¹¹

Pllumi sugjeron leximin e *Labutës së Malcës* duke ndjekur sistemin e

⁹ Po aty.

¹⁰ Po aty, f. XXXII.

¹¹ Po aty.

strukturimit të saj në cikle e të lidhur në vepër integrale. Analiza e Pllumit është interesante dhe evidenton pesë cikle tematike e kronologjike, ndërmjet secilit me nga një këngë lidhëse që kapin periudhat kohore ndërmjet cikleve dhe krijojnë kohezionin e rrëfimit epik. Kështu, cikli i parë ka pesë këngë, ndërsa kënga e gjashtë, *Dervish Pasha*, merr një periudhë njëzet-tridhjetë vjeçare të luftërave turko-malaziasë dhe e lidh këtë cikël me ciklin pasues që ka katër këngë dhe këngë ndërlidhëse me ciklin e tretë këngën *Lugati* e kështu me radhë.

Kështu Pllumi e provon metodën e strukturimit të *Labutës së Malcís*, vepër që nuk u shkrua përnjehere, por që, në botimin final, paraqitet krejt integrale, e kryer dhe e përkryer. Leximi që ndjek strukturimin, i shkon për shtati autentikes fishtiane të krijimit e të mësimin ideologjik.

Pllumi, si Lasgush Poradeci Fishtën dikur, e njih *Labutën e Malcís* si “Shkëmb të popullit shqiptar”,¹² duke e vlerësuar Fishtën si shkëmb mbi të cilin është ndërtuar e gjithë letërsia shqipe apo si majë të letërsisë shqipe. *Bazë* apo *majë* janë cilësime të vlerës kapitale të autorit e të veprës së tij letrare dhe përfshijnë: baza - *rëndësinë*, ndërsa maja - *vlerën*. *Labuta e Malcís*, në gjykimin e Pllumit, është vepra madhore e letërsisë. “Na sot nuk mund të dallojmë në te epikën, lirikën, satirën e gjykimin njerzor, me të gjithë fantazinë e pakufishme të popullit edhe të poetit. Për deri sot mbetet libri shëjt i popullit shqiptar”.¹³

Por, Pllumi evidenton edhe të meta të veprës, si prolisiteti, rimat e përsëritura apo edhe skemat e përsëritura të karakterizimit, në të cilat “çdo pashë është me vetulla të trasha”¹⁴ dhe mangësi të tjera të vogla. Normale për një vepër të gjërë epike si *Labuta e Malcís*, gjykon Pllumi.

Një vepër si *Labuta e Malcís* është e krahasueshme me epikat e mëdha botërore, meqë janë “virtytet e trimnís e të burrnís njerzore, bujarís e sakrificave deri në heroizëm, janë kro vitute që i bâjnë poemat epiketë gjasshme me njana-tjetrën, e jo se poetët e mdhaj kan shfytëzue ose kopjuen njani-njetrín, siç guxojmë mem thanë sot na kritikët e vegjël”.¹⁵ Duke kujtuar situata, Pllumi na thotë se Fishta është lexuar si Firdusiu; kishte provuar ta përkthejë Homerin, tek i cili nuk mund të mbërrijë askush, siç Fishta i thoshte Pllumit; askush më i

¹² Po aty, f. XXX.

¹³ Po aty, f. XXXI.

¹⁴ Po aty, f. XXXIII.

¹⁵ Po aty, f. XXXV.

bukur se Dante, po ashtu Petrarca, të gjithë autorë që donte Fishta, prandaj mësonte nga ta. Por, Pllumi dëshmon se Fishta më shumë nga të gjithë kishte për zemër Njegoshin: “Ndoshta ky pëlqim më vjen se na shqiptarët, malazezët dhe njata boshnjakët flasin dy gjuhë të ndryshme, por kemi të njajtat shprehje që kanë ardhë si nga vendi ku banojmë, ashtu nga doket që kemi”.¹⁶

Në vitin 1905 ishte botuar bleni i parë i *Labutës së Malcís, shkajuar si Kangë popullore*. Nga kjo e dhënë nis Pllumi shpjegimin e lidhjeve të *Labutës së Malcís* me folklorin. Fishta i çmonte këngët popullore e, ndoshta, donte t’i lartësonte ato, mendon Pllumi. Nënvizon se Fishta nuk e kishte ndëmend të bënte një *Kalevala* shqiptare, por një vepër që të “hinte shumë kollaj në veshin”¹⁷ e popullit, prandaj zgjodhi 8-rrokëshin. Për këtë që kritikuar nga Zef Valentini, i cili mendone se vargu popullor shqiptar nuk është 8, por 10-rrokëshi. Fishta e mbrojti 8-rrokëshin si varg popullor shqiptar, me aq shumë argumente, sa edhe Valentini e pranoi që Fishta kishte të drejtë.

Pllumi evidenton raste kur Fishta e ka ndërtuar tekstin mbi tekstin e këngës orale, si te cikli i Oso Kukës, apo raste kur këngët janë përfshirë në trup të vepërës. Pllumi këtë e njeh si “marrje” nga populli. Vërtet, ai nënvizon se këtu nuk ka vend për kritikë, meqë është “fakt i njoftun ndër të gjitha letërsitë botnore që poetët e mdhaj marrin prej popullit për t’ia kthye gjithnji popullit edhe mâ të bukur”.¹⁸

VI

HISTORI E POEZI

Jemi para problemit të vjetër të *imitimit* dhe duhet të kthehemi në rrënjë të mendimit, tek Aristoteli.

Filozofi i mocëm i ndante *historinë* e *poezinë* mbi bazën e *objektit* të *imitimit*, d.m.th. në bazë të asaj që imitojnë: *tema*. Kështu, Aristoteli shënjonte se historia e poezia/letërsia kurrë nuk imitojnë gjëra të njëjta, meqë e para imiton ngjarje konkrete, ashtu si kanë ngjarë, ndërsa e dyta - ngjarjet ashtu si kanë mund të ngjnin. Të dyja janë imitime, por imitojnë gjëra të ndryshme. Poezia, meqë lidhet me të mundshmen, është më filozofike sesa historia, prandaj, gjykojmë,

¹⁶ Po aty, f. XXXVI.

¹⁷ Po aty, f. XXXVI.

¹⁸ Po aty, f. XXXIX.

në këtë kuptim, edhe më e vlefshme.

Këto ka parasysh Pllumi kur *Labutën e Malcís* e vë në raporte me “realitetin historik”¹⁹ e menjëherë saktëson 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 më të bukur disa shembuj urtije, trimnije e sakrificash me të cilat mjaft shqiptarë i kishin dhanë hov lëvizjes patriotike edhe në se jo në emën të saj.”²⁰ Pra, jo një *histori*, por një *poemë*, e cila ndjek shembujt dhe i jep në pamjen e tyre të mundshme. Pikërisht pse janë të mundshme, universalizohen dhe i japin shqiptarit shembullin e mirë që do Fishta. E mundshmja është ideale, prandaj edhe idealitet.

Cilët ishin shembujt e cilët heronjtë e Fishtës.

Çështja provohet me rastin e Oso Kukës.

Pllumi thotë se Oso Kuka nuk ishte tjetër, pos një mercenar shkodran që i shërbente Turqisë dhe që nuk e kishte aspak ndjenjën e *shqiptarçizimit* së shekullit XX, “e ndoshta-ndoshta, sikur të ia përmendje atij Shqipninë, nuk e dijmë se çdo të kishte ndodhur.”²¹ Por, çështjet nuk shikoheshin kështu atëherë, ndërsa Oso Kuka “kishte *nderin* e vet personal edhe pse ishte mercenar, kishte *nderin e qytetit*, ose të krahinës së vet, të llojit, të fisit të vet shqiptar, pamëvarësisht në se ishte nga Shkodra, nga Elbasani, Berati, Vlona e Çamëria, Prishtina a Peja.”²² Pllumi nënvizon se ndjenja nacionale ende nuk ishte zhvilluar, ndërsa nderi individual e i fisit ishin kryesorët. Kjo i mjafton Fishtës që ta shpallë Hero të Kombit. Pllumi mendon se Fishta ia doli në shumë pikëpamje, meqë Shqipëria, që do të bëhej, ishte tepër e përçarë në krahina, fe e besime dhe se, sikur në “lojën kombëtare mos të hinte besimi mysliman atëherë Shqipnia nuk do bëhej kurr, sepse të krishtenët, ortodoksë e katolikë, ishin e janë në pakicë. Kjo është merita e madhe e Fishtës që synonte bashkimin e gjithë shqiptarëve, pa dallim feje e as krahinash. Për këtë qëllim ai në çetën e Osos të gjithë luftarët i ka të përziem sa myslimanë aq edhe katolikë, deri Prenk Markolën e Miriditës. Fakti është i vërtetë që ata shqiptarë, pa përjashtim atë ditë u flijuen të gjithë, për nderin e vet personal dhe të fisit. Fisi është KOMBI.”²³

¹⁹ Po aty, f. XXI.

²⁰ Po aty.

²¹ Po aty.

²² Po aty, ff. XXI-XXII.

²³ Po aty, f. XXII.

Kjo është prova dhe *Labuta e Malcís* jep shumë të tilla.

Por, a e thonë provat të vërtetën?

Po, të vërtetën e tyre.

Shqiptarët u flajuan; ky është fakti. Ndërsa, poezia jep shmbullin e flijimit, të praruar në idelogjinë e Fishtës, e cila shqiptarët i jep bashkë e të lidhur, edhe kur ndjenjën e shqiptarizmit nuk e kishin. Kjo është poezia. Jo vetëm më e bukur, por edhe më universale, sesa historia.

VII

”POR KA NDRRUE SOT

MOTI E STINA”!...

Në të (Lahutën e Malcís - K.M.Sh.), gjuba shqipe ndien jonet e bilbilit, tufanet e maleve dhe ushtimën e termetit. Fantazja e poetit, po fantazí e popullit shqiptár, të dërgon mbi kerabët e Zanave, atje nalt te luginat e bjeshkave me u flladitë ndër gurrat e krijta, currila e të cilave ndrijnë si ylbera nën rrezet e diellit që po naltobet atje mbi shkrepat e thepisun ku ka truëllin bora e përbershme e dhitë e egra me bryna të artë. Atje mund takohesh me orë e shtozovalle, por edhe me dragoj e kulsbedra, shtriga e lugetën e gjithshka të vjetër që pat mitologjia e një populli të paditun.

“Por ka ndrrue sot moti e stina”!...²⁴

Kështu Pllumi e shënjon *Labutën e Malcís* kryevepër të traditës, të klasikës e të autentikës shqiptare dhe njeh vetëdijen se “moti e stina”²⁵ kanë ndërruar. Vërtet, ai hap ironinë, meqë skicon “botën e re”,²⁶ përballë epokës së kaluar, tepër të rrebtë, barbare e të mbrapambetun.²⁷

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

Sot, kejo 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:

²⁴ Po aty, f. XI.

²⁵ Po aty.

²⁶ Po aty, f. XLI.

²⁷ Po aty, f. XL.

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 këtë popull me telenovela të stërgjatuna, realiste, moderne.

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

Nuk na duhet mâ as guba e jonë e vështirë e cila na ka izolue gjithmonë gjatë shekujsh.

Duem botën e re!...

Okei!

Shkodër, 15. XI. 2005²⁸

Okei! është mbyllja, por aty duhet të nisë kthjellimi. *Okei!* Nuk është pranim, por një ironi e hollë.

VIII

NXËNËSI I FISHTËS

E shkrova këtë parathanje porsî t'ishem një student që jep tezën e letërsisë në provimin e maturës, për me tregue se e ka kuptue në thelb poemën epikë shqiptar: Lahutën e Malcís. A jam i kënaqun me kaq sa shkrova? Sigurisht që jo. Gjykimin do ta japin profesorat e mdhaj. Nuk jam i kënaqun për aq sa shkrova sepse për Lahutën mund të shkruhet edhe njëqind herë kaq. Çkado që të kritikohet, e ka edhe ku kritikohet, ai prap se prap mbetet Poemi kryesor i letërsisë shqipe.²⁹

Një student që e shkruan tezën e maturës për *Lahutën e Malcís*, e njeh Pllumi veten, e që do të tregojë që veprën e ka kuptuar.

Vërtet, ky është raporti i nxënësit me mësuesin e tij të madh. Pllumi mbeti nxënës i përjetshëm i Fishtës, sepse ishte dashurues i hershëm e i përthershëm i veprës së tij.

I fundit fishtian që mësoi drejtpërdrejt nga Fishta.

²⁸ Po aty, ff. XL-XLI.

²⁹ Po aty, ff. XXXIX-XL.

Kush e thotë më mirë se një i tillë mësimin për Fishtën?
Le ta gjykojnë profesorët e mëdhenj.
Mirë, por cilët?

*Prishtinë,
2019*

ADDENDUM

At Gjergj Fishta
DEKA

*Kish t'a dëj ç'ká aj Oso Kuka,
Qi tue i shkue s'ásht sande buka.
S'po i shkon buka as mishi i dashit:
Kot nget tryezës á ndëjë per rrashit,
Tue perdredhë njato musteqe!
Thonë, ká pá një anderr t'keqe.
Anderr t'keqe, thonë, ká pá
Mbramë, qi shkoi, porsa ká rá.
Ka pá n'anderr se prej Rjeket
Kênka nisë një hije deket
Ndezun flakë, si flakë lugatit,
Qi, tue hecun fushës e shpatit
E nper kneta e nper zallina,
Fill po vûte kab Vranina.
Kúr n'Vraninë ajo ká mrrë,
N'Xhebehâne, paska hí,
Edbë i dhânka zjarrë barotit.
Kur ká dhânun zjarrë barotit,
Ká plasë kulla e ká marrë gjâmë,
Ásht dridhë toka per nen kâmë,
Ká ushtue Lqêni, mali e lumi,
Edbë Osos po i del gjumi.*

*Pá ket anderr Oso Kuka,
E prandej nuk po i shkron buka,
S'po i shkron buka as mishi i dasbit,
Kot nget tryezës á ndjë per rrasbit.
Po, s'han bukë, veç sá me thânë;
I lán duert e del m'njânë ânë,
Per urë voters pshtetë m'njá'n brí,
Tue mendue, dubani tue pí.*

*Sa rrin Osja tue mendue,
Bukë djelmniya kan marue;
Çuene tryezat e i pështeten,
Rrokull odës mandej ztateten,
Kush tue dhënë, kush tue kuvendë,
Kush tue luejtë cic-mic e hâne,
Kush tue lye ndo'i çark breshâne:
Nji tagá'n m'unuer e mrefë,
Fushkët tjetri m'vezme i njesë.
Kur zën Osja atje má vona:
Kqyre at shpatull, Soko Tona,
E na thuej a difton gjá,
Pse dishka nakel m'ásht bá...
Jo, po, shpatilla keq diftote:
Luftë kah maja ajo kallxote,
E ke penda disá vorre,
Tym e gjak neper oborre.
Prandej Soku erdh e u vrá
Kah po e kqyrte m'dritë pá zá.
Ndoshta shpatilla, tha, s'á gjá
Pse per ndryshej fort ká giasë
Se na luftë kemi me pasë;
Se shum nieri ká me u vrá:
Shum do vorre jam tue i pá...
Por prej luftës Shqyptarët nuk tuten.
Merr, Kaçel, njiberë labuten*

E na thuej nji kângë shqyptare;
 S'majm na zî pá na qitë fare!
 Muer labuten n'dorë Kaçeli,
 M'té magjarin n'vend e ngeli
 E, mbasi per zâ atë njdisi,
 Kështû kângës atbotë i a nisi:
 Kish' dalë nji Harap prej detit,
 Trim i zî e belagj
 Edbè qitka 'i porez t'randë:
 Ka trí bukë pagaçë per shpí,
 Shtatë masë vënë per ditë me i pí,
 Ka 'i taroç per mish të zî,
 Ka nji dash n'mjesditë m'i a pjekun,
 Ka nji skjap per darkë m'i a repun.
 Njiqind vetë n'mejdan ká pré,
 Njiqind vithna qiti faret,
 Njqind shpja edbè ká djegun.
 Kur vojt rendi n'Shqyptari,
 Njatij Gjergj Elez Alís,
 Leter t'vrashhtë i paska çue:
 Ndiej, ti or Gjergj Elez Alí,
 Mbas dj javësh si t'bjerë kjo leter,
 Ti n'mejdan mue ké me m'dalun;
 Pse tý kullat do t'i djegi,
 Mal e vrrí pse do t'i shkeli,
 Dhên' e dhí pse do t'i mjeli,
 Pse edhe gruen rob do t'a márr!
 Letra Gjergjit n'dorë ká rá:
 Edbè Gjergji fort á vrá,
 Fort á vrá kúr e ká kendue.
 Dý javë vehten e ká majtun,
 Bukë prej djerrit aj tue hanger,
 Mish taroçit aj tue ngrânun,
 Vënë trí vjeçe edbè tue pí:

Edbè atin e ká mujtun
 Tagjí urizít n'strajcë tue i qitun,
 Vënë me pí per ujë tue i dhánun.
 Krye dý javësh, mushun dý javë,
 Vebten Gjergji e ká provue:
 Nji lis t'madh kish' pasë n'oborr;
 Me dý duert Gjergji e ká kapun,
 Me gjith tokë edhë e ká shkulun,
 Opët n'vend edhë e ká ngulun.
 Kênka mbathë e kênka veshun:
 Paska veshun petkat arit,
 Paska njesbë shpaten florinit;
 Zgjidhka gjokun pullalí,
 I a vën frënin treqind pullash,
 I a merthen me shtatë kollona,
 Edbè nânës aj poi bân zâ:
 Halláll, nânë, ti me m'a bá
 Mirë e keq, shka kemi folun!
 E i ká puthun nânes doren.
 Amanet, morì ti loke,
 N'kjoftë gjikue me m'pré Harapí,
 Lot per mue ti mos me derdhun!
 - "Hajt, mor bir, Zoti të ruejtët,
 Se s't'kuritë, jo, lokja e jote.
 E ká marrë topuzin n'dorë,
 E ká hypun mbi shpinë t'atit,
 Edbè á nisun per t'gjatë shpatit,
 Tue zbardhë drita prej sabahit
 I ká vojton n'derë Harapit.
 "Nadja e mirë, Harap i zí!
 Nuk ké ngae me ndëjë sod n'hí,
 Por çou e del n'at fushë t'mejdanit,
 Sod dý javë si m'ké çue fjalën;
 Sod tý kryet due me t'a pré!

Kur ká pá Harapi i detit
 N'derë njat Gjergj Elez Alín,
 Shif shka báni atëherë Harapi:
 Lkura buejsh për at ká lidhun.
 Ásht tutë ati i Gjergj Elezít,
 E kah Gjergji paska shkue.
 Mos u tut, bre zogji i atit:
 Gjája e coftë kurrgjá s'mund t'bájë.
 I ásht turrë Harapi i zí
 E m'topuz m'tá edhë ká shtí.
 Gjergji kryet por e ká ulun:
 Permbí krye topuzi i rrshtí.
 T'i u drodh Gjergj Elez Alija:
 Dalë-kadalë, Harap i zí!
 Se m'thonë Gjergj Elez Alí.
 E m'topuz m'tá edhë ká shtí.
 M'lug t'dy krahve i a ká njitun,
 Tre pash para m'dhé e ká ngulun.
 Dekun m'tokë rá atbotë Harapi.
 Ká marrë djali edhë ká zdrypun,
 I a ká pré ata krye të zí.
 Hukubet Zoti e kisht' falun:
 Tri pllâmë buzën kishte pasun;
 Kisht' pasë veshin sá 'i zhgun burrit:
 Sá dy vetë me të me u mlue.
 Kur ká ndie Mbret Sylejmani,
 Paska shkruet m'at derë Stambolle:
 Trima ká e trima s'ká,
 Por si ká trima n'Shqypní
 S'i ká Krajli as s'i ká Mbreti,
 S'i ká toka as s'i ká deti.
 Kshtú, Kaçeli po këndote;
 Rrokull oda po e vezhgote,
 Po e vezhgote tue këndue,

*Veç se Osja, trim drangue,
 Veshin kângës s'i a kishite vù:
 Kânga at natë s'isht' tue i pelqye;
 Prandej kânga kur u krye,
 Zêmra t'kndoftë! s'i tha Kaçelit,
 Veç se i thotë, po, Met Zenelit:
 Mërr Vuksanin e Sinanin,
 Edhè mërr Kerrn Zagorjanin
 Edhè dilni sogje n'vá;
 Pse mjesnatë tash á tuj rá,
 E thonë Shkjau se besë nuk ká...
 Kshtú tha Osja, e sogjet duelen,
 Osja e djelmt me fjetë u ulen.*

*Rá me fjetë, njaj Oso Kuka,
 Por s'po flén, jo, Zeliq Gjuka,
 Nuk po flén as nuk po kotet:
 Nja'i púnës s'fortë, me giasë, po i zotet;
 Pse ka herë dikah á nisë,
 Me një strugë per krye mertisë,
 Vall, moj Zânë, a din me m'thânë
 Se kú Gjuka don me zânë,
 Qi nper terr ká dalë në vá
 Thekatueshim udhës tue i ra? -
 Zeliq Gjuka, një zog shkinet,
 Një zog shkinet prej Vraninet,
 Kah Prevlaka kâmbët po i thekë,
 Me qat Mirkon per m'u pjekë;
 Pse qaj Mirkeja i Malit t'Zí
 Paska dyndë një t'madbe ushtrí
 Edhè dashtka, n'nátë t'pá hânë,
 Mbrendë n'Vraninë sande me zânë:
 Prandej Gjukos fjalë i çueka
 Me i prí ushtrís nder ato suka.
 Edhè fjalës i ndéjka Gjuka,*

*Pse, pá kendue gjelat e parë,
Aj na á pjekë m'Mirkon Serdár,
Na áshtr pjekë, po, m'té trathtari,
Sbtrëjt pague pse e ká Serdari.
Por nuk dí a á mendue mirë,
Se n'ushtrí jáné krenat lirë...*

*Mbasi shëjzët pa'n prendue,
M'kámbë ushtrija atbotë u çue,
Per me u nisun kab Vranina.
Shtatqind pushkë qi çoi Cetina
E qi Mirkja u kishte prí,
Tokës u nisen ví e ví
Bregut t'Rjekës s'Cernojeviqit,
Tuj shkue vister mbas Zeliqit;
E ato katerqind pushkët tjera,
Qi u kish' prí Gjukoviq Pera
Rjekës u nisen mbi lundrica
Tuj vozitë kabë Çakanica,
Per m'e msý t'zëzen Vraninë.
N'báll t'Lesenders - n'at krabinë.
- Ehù! moj Zânë, pásh të dy sýt,
Shkomi Osos tash te kryt,
Edhë m'vesh atij m'i thuej,
Si nper tokë e si nper ujë
Ká çue Knjazí m'e rrethue,
Kryet atij per m'i a shkurtue!
Por, n'daç, ndal; pse Osja fjetë
Nuk á, jo, me kater vetë
Qi i ká qitë aj sogje n'vá.
Vetë Moskovi atý me zânë,
Pá i a zjerrë gjumin s'e lânë;
Pse ká ndodhi Met Zeneli
Met Zeneli - e Vuskan Gjeli,
E aj Sinani - e aj Zagorjani,*

Atý fusha ká marrë gjâmë
Atý toka á dridhë nën kámë! -
Hylli i Dritës atbotë tue lé
Per me i prú dheut shpnesë të ré,
Per me i prú s'mjeres Shqypní,
Ofshtë, váj, një kob të rí,
Kur qe Mirkja ndodhi n'vá,
Po, a thue, sogja s'e ká pá?...
E ká pá, s'ká ndjëjë tue fjetun;
Por nder prita ká zatatun,
Pushken Shkjaut per m'i a fillue,
Per shëj t'pushkës si t'jetë afrue.
N'ujë t'Moraçës tek behë ushtriya,
U zdash Gjuka, - atë e vraftë buka!
E vraftë buka si á tue e vrá!
Edbë vaut desht aj me i rá,
Kesh me u kapun m'breg t'Vraninës,
Me u çilë shtek djemlve t'Cetinës.
Por kje rrëjtë i biri i shkinës!
Perse atý 'i farë Kerrni Gile
I ndëj gati m'karajfële,
Tue i a njëjtë shi m'lule t'ballit,
Tuj e stofë shi m'rânë të zallit.
Po, tek qiti i Zagorjani
Kuku, majko! Gjuka báni
E rá dekun pik mâ i pari:
- Ashtë raftë gjithmonë trathtari!
Porsi kur një burrë gjuetar
T'qese m'korba, grumllue n'arë,
E t'a vrasë ndoj korb të zí,
Çoben korbat per ajrí,
T'u pshtjellue e t'u perzí:
Njashtë ushtriya e Malit t'Zí
At herë xúni m'u pshtjellue,

Kur pau Gjuken dekun sbtrue.
 Por, qe, rân prap tri breshâna
 Tri breshâna - si tri Zâna,
 N'zî tue veshun prap tri nâna,
 Kur një burrë t'a zhblojë anmikun,
 E t'a ketë në dorë çelikut,
 E çelik t'a ketë zëmren,
 Edhë plumb t'a ketë thémren,
 Qi të dese kû t'zatese;
 Shum gerset atý potera,
 Shum do nâna atý i thán vera!
 Qe edhë Mirkja kur ká pá
 Se per báll kâsht' priten n'vá,
 "Bini djelm - ushtrís vikati,
 Pse i ka ardhë Vraninës sabati!"
 Edhë ushtriya at herë ndëj gati:
 Krisi pushka atý batare:
 Krisi llinë e xheverdare,
 Krisi dilke edhe breshânë,
 Ushtoi L'qëni ânë e m'ânë.
 Ah! gajret, bre, Met Zeneli,
 Ah! qindro, bre, Vuksan Gjeli,
 Mos e lsho, mori Zagore!
 Ngul, Sinan, bre, rê mizore!
 Pse me gjasë, ke dridhet suka,
 Asht tuj ardhë tash Oso Kuka.
 Aman, Zot! kur Osja mrrîni
 Si rê breshni krës s'njaj vrrini,
 Me tridhetë e disá burra,
 E zatateti neper curra,
 Se ç'kje ndezun flakë Vranina!
 Atý qiellë mâ nuk u pá,
 Atý pushkë mâ nuk u dá,
 Njekaq tymi erdh tue e mlue,

Njekaq gjâma erdh tue ushtue!
 Rribte ltina edhè dudumja;
 Porsi breshni vîte plumja:
 Jitsbin gjindja nepr kneta,
 Neper kneta - e nepr mreta
 Tue rektue per nâna t'veta!
 - Eni e shifni, oj nâna t'shkereta,
 Eni e shifni 'i herë n'at vá
 Djelmt e rí, qi atý u kan rá!...
 Po, a dro, 'imend, mori ju shkina,
 I rritët djelmt ju kab Cetina
 Per me u mbetun ke Vranina?
 Per me u mbetë nen armë t'Shqyptarit,
 Veç prej llokmes s'Gospodarit?...
 Kjani, at herë! s'kam dertin t'uej,
 Por, ke ata kan n'mjet nji ujë,
 E ke n'báll kan disá curra
 E nper curra - disá burra,
 Qi per Mbret e troje t'veta
 Nuk u dhimbet gjâja as jeta,
 Fort po drue se sod n'at vá
 Shum mâ zî kini per t'pá...
 Tue krisë pushka pá i a dá,
 Tue korrë deka krena m'ShkJá,
 Thue se shndritshin n'qiellë dy diella
 N'ânë prej t'Lemit u kuq qiella.
 E kuqë ishte edhe Moraça!
 E agoi drita. Neper kellaça
 Kur pau Mirkja djelmt sharrue,
 Me marrë frymë t'cillt kè'n harrue,
 Aman, Zot, se ç'u terbue!
 Oren xuer aj t'Karadakut,
 Xuer taga'n t'dryshkun prej gjakut,
 E tue britë porsi arí:

‘Mbrendë, sokola t’Malit t’Zi!’
 I rá vaut porsí dubhja
 E mbas sí të gjith ushtrija.
 Ah! kadalë, bre, zogú i shkëinës,
 Krisi Osja n’curr t’Vraninës,
 Se ké dalun n’vá t’pa vá,
 Se n’log Zánash jé tue rá!
 Edhë m’kambë atbotë u çue,
 Me tagan në dorë shterngue,
 Fíll e m’ta urysh tue shkëue:
 Porsí ulá, qí t’shofë anmikun
 Se kab stroffli i ndén kerçikun.
 Ehù! moj Zânë, po t’ishin ndeshun
 Ata burra të kerleshun,
 Qi má t’fortë nuk i bán shkëina,
 Qi má t’rrebtë s’i bán turkëina,
 Ndoshta zot ndrrue s’këish’ Vranina:
 Por n’qiellë ndryshej këdote shkërola!
 Pse, pá u ndeshun këta sokola,
 Briti t’madhe Prengë Mar’ Kola:
 ‘Dredho, Oso, n’Xbebebane,
 Se na rá Shkëjau pre’ asajë áne!’
 Me i rá tinzi ’i uk nder berre,
 Kab t’u prjË nper male e djerre,
 S’dredhë má shpejt, jo, një barí
 Kab anmikun t’kete ndí,
 Si m’atbotë drodh Oso Kuka,
 Tuj u njëte perçjetë kab suka.
 Kjani, kjani oj Zâna, kjani
 N’ato maje, ká ju hani,
 N’ato kroje, ká ju piní,
 N’ato hije, ká ju rriní,
 N’ato valle, ká vallzoni,
 Kjani e lott mos i pushoni,

Perse tash, ehù! n'ata curra
 Kan me mbetë, ehù! njata burra,
 Me aq kujdes qi i kini rritun,
 N'armë e n'lufjë qi i patët vaditun:
 Qi edhë vetë i kini msue
 Me msÿ anmikun pá u frigue,
 Pá u frigue, po, me msÿ anmikun,
 Nja m'dhetë vetë me i bâ me hikun,
 Mos me e luejtë p'r 'izet kerçikun!
 Por shka t'bâjn sod s'janë tuj pasun:
 Per gjith ânësh Shkjau u â rrasun.
 S'kena shka bâjn? Po, a thue, mund t'desin?
 T'desin, prá, nuk kan shka presin;
 T'desin, po, si u kan dekë t'Parët
 E t'a marrin vesht Shqyptarët,
 Se â mâ mirë nen dhé me u kÿjá,
 Se per t'gjallë me ndëjë nen Shkjá...
 Po, le desin - s'kan shka presin,
 Pse, qe, Mirkja tash duel n'vá,
 Kab Lesendra edb'â tuj rá
 Tinzë, nper mal, Gjukoviq Pera
 Me Bioca t'letë si era;
 E janë çue Shkjët e Vraninës
 E janë bâ me ushtrí t'Cetinës,
 Per me marrë sod Oso Kuken,
 Qi me ta ka pasë dá buken,
 Qi u ká ruejtun mal e vrrë
 Qi u ká mpruejtun erz e shpí:
 Por, s'din Shkjau me mbajtë miqsí!
 Aman, Zot, kur duel Serdari,
 Se ç'kje ndezë Vranina zbari!
 Aman Zot, kur mrríni Pera,
 Se shum krisi atbotë potera!
 Por kur rán Shkjët e Vraninës

*Shum u krisi plumja shpinës!
 Porsi shé, qi m'nji natë gjâmet
 Rritet turr e del prej âmet
 Tuj ushtue - e tue shkumue,
 Shkaperderdhet nper zallina,
 Ashtû u derdh Shkjaun te Vranina,
 N'valë Shqyptarët krejt tue i pershî.
 S'lufton ndryshe e rrebtë kulshetra
 E me dhâmbë edhë me kethetra,
 Zjarm e surfull tue flakerue,
 Kur drangojt t'a kenë rrethue;
 Si i qindron sod Shkjaun Shqyptari
 Per dhé t'amel, qi i la i Pari:
 Kâmbë per kâmbë, tuj qitë pá dá,
 Tue korrë krena neper Shkjá.
 U janë ndezun flakë breshânat,
 U kullojn gjak n'dorë tagânat,
 E u kullon gjak edhë zëmra,
 Veç se vendit s'u lot thémra.
 Por ç'dobí: dielli tue lé
 - Isht' tue lé m'at ditë per Shkjé! -
 I rán ndore Shkjaun t'terbuem
 Tridhetë t'vrám e dhetë t'shituem!...
 O ata t'lumt, qi dhane jeten,
 O ata t'lumt, qi shkríne veten,
 Qi per Mbret e vend të t'Parve,
 Qi per erz e nderë t'Shqyptareve
 Derdhen gjakun tuj luf tue,
 Porsi t'Parët u pa'n punue!
 Letë u kjoftë mbí vorr ledina,
 Butë u kjo shin moti e stina,
 Aklli, bora e serotina:
 E dér t'kendoje n'mal ndo 'i Zânë,
 E dér t'ketë n'dét ujë e rânë,*

Dér sá t'shndrisin diell e hânë,
 Ata kurr mos u harrojsbin,
 N'kângë e n'valle por u kendojsbin.
 E njaj gjak, qi kan dikue,
 Bân, o Zot, qi t'jesë tue vlue
 Per m'i a xé zëmren Shqyptarit,
 Per kah vendi e gjûha e t'Parit!
 - Po vâll! Osja kû do t'jetë?
 Oso Kuka a mos ká mbetë?
 N'Xhebehane ká zâtetë!
 Ká zâtetë n'at kullë t'barotit,
 Kû ká bâ êmnin e Zotit,
 Se per t'gjallë nuk ká m'e lshue,
 Shokët e vet per pá i pague
 Tridhetë t'vrám e dhetë t'shitue.
 Kur pau Shkjan se pushka mênî
 Si kah vau, si kah Liqëni,
 E se mbetë s'kísht' Oso Kuka
 Me tjerë t'vrám, perjashtë ke suka,
 M'Xhebehane u turr m'at hera,
 Si, kur t'lshoje kah Prendvera,
 Vrullet bleta çark njaj zgonit,
 Tue zukatë si rryma e prronit.
 N'brobori tue i lutë jetë Knjazit
 Njiqind vetë keyen m'kulm t'pullazit,
 Mâ t'permendunt kah trimnija,
 Njaq u njiten mbi frangija,
 Tue thye muret n'gjak t'perlyeme:
 - Por ká gioben shpija e thyeme! -
 Krisi Osja atbotë si ulâni,
 Mje m'Cetinë i vojti zâni:
 "Ab kadalë, Nikollë, t'vraftë Zoti!
 Pse ktû i thonë Oso baroti:
 Se s'ké pá Shqyptár me sý,

Se djegë vehten edhë tji!"
Edhë zjarrë i dha barotit.
Aman, falë i kjosim Zotit,
Kur ká dhánun zjarrë barotit,
Se ç'á dridhë Vranina e shkretë!
Se ç'á hjedhë kulla perpjete!
Se edhë L'qêni ç'ká gjimue
M'kalá t'Shkoders tuj ushtue!
Qepra, tjeglla, gur e trena:
Kambë e trupen, krahë e krena,
Hî e tym e flakë e shkëndija,
Shi mje m'Viri i hodh dubija:
I hodh duhmja shi m'breg t'Virit
Qepra, gur e gjymtyrë nirit.
Eni, eni, mori Shkina,
Eni, eni te Vranina,
Mblidhni vetë nper shpat e prrue
Ehù! kortarët e djelmve t'ue;
Edhë msoni fmín mbas sotit
Mos t'lakmojn tokës s'Kastriotit,
Pse u bjen shtrëjt, qe besa e Zotit!
Njasi gjakut qi Oso Kuka
Sod ká derdhun ke ato suka,
Si per Mbret, si per dhé t't'Parve
Vlon se vlon nder dej t'Shqyptarve.
Prá, pa u djegun n'flakë t'agzotit
Si Oso Kuka n'kullë t'barotit,
S'ká me rá físi i Shqyptarit
N'thoj t'pangísbem t'Gospodarit! -
- Dielli n'cila kur u çue,
N'Vraninë s'parit u zbvillue
Trobojnica - kjoftë mallkue.⁶⁰

³⁰ Át Gjergj Fishta OFM, *Labuta e Malcís*, ff. 43-58.

Bibliografia:

1. At Zef Pllumi: *Histori kurrë e shkrueme*, Tiranë, 2006
2. Át Zef Pllumi OFM: *Parathanje*, në Át Gjergj Fishta OFM, *Labuta e Malcís*, Shkodër, 2006
3. Lasgush Poradeci: *Gjergj Fishta poet lirik, shkëmb i tokës dhe shkëmb i shpirtit shqiptar*, Tiranë, 1941
4. Aristoteli: *Poetika*, Prishtinë, 1984
5. Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*, Paris, 1975

Prof. asoc. dr. Ag Apolloni

Fakulteti i Filologjisë

Universiteti i Prishtinës "Hasan Prishtina"

Prishtinë

ELEMENTE TË TRAGJEDISË ANTIKE

Abstract

This article treats some key elements of tragedy in relation to the therapeutic effect of antique theater. It begins with the relation catharsis - tragedy, to be concretized into specific elements of the tragedy. Aristotle's proclamation of the tragedy as a supreme form of verbal art is based on the fact that this genre communicates directly with the public, so it has a direct and immediate moral effect. The ancient tragedy here is treated as a perfect harmonical form of organizational elements.

Key words: *eikos, lysis, protagonist, telos, pathos, mythos*

1. Katarsis - tragoidia

Tragjedia antike është tragjedi atike. U lind nga lirika korale, kur kjo, përveç korit, pranoi edhe aktorin, i cili dialogonte (replikonte) me korin (korifeun), informonte mbi ato që ndodhnin jashtë skene dhe aktronte (interpretonte role të ndryshme dhe ndërronte kostumin dhe maskën sipas roleve). Kalimin nga kënga lirike në tragjedi e mundësoi ditirambi, si poezi sublime dhe përkushtuese me diskurs të lartë dhe formë dialogu.

Prejardhja e nocionit tragjedi ka shkaktuar shumë diskutime (supozime), të mbështetura në aspektin literal të saj, ku në greqishte *tragos* do të thotë *cjap* dhe *oide-këngë*. Mbi këtë hipotezë janë ngritur e janë rrëxuar teza të bollshme. Disa nga to thonë se quhet ashtu për shkak se në konkursin për festën e Dionisive të Mëdha, kur edhe shfaqeshin tragjeditë, tragjediografi shpërblehej me një cjap; të tjera teza mbështeten në anën simbolike të cjapit të therur dhe kështu shohin në thelb të tragjedisë flijimin. Ka edhe nga ata, që cjapin e shohin si maskë të satirëve, përcjellësve të Dionisit, të cilët vallëzonin të dehur dhe këndonin këngë të turpshme. Por teza e fundit kap fillimin, domethënë amëzën e dramaturgjisë antike greke, që përmban tri zhanre: tragjedi, komedi dhe satirë.

Besohet se kompozita *tragjedi* emërton këngët (poezitë dramatike) lavdëruese. Shumëçka ngelet në nivel supozimi, dhe merr kuptimin simbolik, ku cjapi shënjon maskimin (transformimin), pra aktrimin dhe pllëshmërinë (aftësinë kreative), por edhe flijimin. Termi tragjedi përmban karakterin e besimit pagan brenda tekstit të shkruar në metrin jambik ose në tetrametër.

Si formë dramatike tragjedia nis të zhvillohet atëherë kur, siç u tha më lart, nis dialogu ndërmjet aktorit/deklamuesit (Tespisit) dhe korit, domethënë kur futet aktori i parë (protagonist), më saktësisht kur futet aktori i dytë (dhevetregonist) nga Eskili e më pas edhe i treti (tritagonist) nga Sofokliu.

Megjithatë, tragjedia si zhanër dramatik nuk mund të qartësohet nga analiza etimologjike e saj (cjapi-flijimi), sepse ka një semantikë tejet implicite dhe të kapshme mbase vetëm për njeriun pagan të asaj kohe.

Thjesht me *tragjedi* ne duhet të kuptojmë dramën fatale të fatumit. Kjo zaten flet edhe për prezencën e kategorisë të së madhërishmes në këtë zhanër sublim dhe sublimues. Se është tragjedia sublime, dëshmon, veç të tjerash, edhe prezenca e personazhit-hero dhe shkrimi i saj vetëm nga poeti që ka *mendje gjeniale* (Kap. XVII). Tragjediografi është poet që imiton veprimin e lartë me një stil të lartë dhe me një diskurs dramatik, e jo “filozofik”. Sepse personat e lartë, kur bëhen personazhe, kërkojnë veprim, në saje të të cilit janë lartësuar, jo recitim që përqendrohet në shprehjen, në diksionin, që errëson veprimin.

Gjatë rrugës së konsolidimit të saj si formë, ajo nis dhe përpunon edhe përmbajtjen; përjashton diskursin satirizues të së përditshmes dhe aktuales, shmang humorin, groteskun etj., pastrohet nga veprimet e “ulëta” dhe bëhet zhanër serioz (sublim).

Aristoteli, pasi “qëron hesapet” me fabulën, deklaroi se ekzistojnë katër tipa të tragjedisë: tragjedia e ndërlikuar, tragjedia patetike, tragjedia morale dhe tragjedia krejt e thjeshtë. Gjithashtu, jep edhe strukturën formale (të jashtme) të tragjedisë, që është e përbërë nga pjesët (elementet) e përbashkëta, si: *prologu, episodet, eksodat* dhe *pjesa korale*, e cila ndahet në *parodë* dhe në *stasimë*. Ndërsa, të veçanta (në disa prej tyre) janë: *këngët e skenës* dhe *komosi* (vaji në skenë).

Ndërkaq çështjen komparative mes tragjedisë dhe eposit, Aristoteli e zgjidh duke u nisur kryesisht nga aspekti funksional i tyre. Tragjedia, krahasuar me eposin, është zhanër superior, sepse ka efekt pragmatik, të drejtpërdrejtë dhe përmbush funksionin etik nëpërmjet çlirimit shpirtëror, proces ky i pagëzuar si *katarsis*. Pra, avantazhi i tragjedisë ndaj eposit qëndron në faktin se e para ka *katarsis*, e dyta jo. Kohëzgjatja më e shkurtër, metri jambik dhe fabula më e ngjeshur janë poashtu elemente të tragjedisë që dëshmojnë për superioritetin e saj ndaj eposit, i cili thuret në heksametër, bazohet në narracion dhe s’e ka dertin e kohëzgjatjes. *Të gjitha elementet që ka epepeja, i ka dhe tragjedia, kurse të gjitha elementet e tragjedisë nuk i gjejmë në epopenë*, konstaton Aristoteli.

Katarsisi zbulon esencën e konceptimit të Aristotelit mbi komunikimin e tragjedisë, të cilën ai e sheh si të pandarë dhe të pandashme nga mediumi (teatri). Aristoteli kur flet për tragjedinë, flet për

tragjedinë në skenë, për spektaklin, prandaj katarsisin e koncepton si të pandashëm nga spektakli. Katarsisi ka lidhje direkte me mediumin (skenën), shkaktohet nga fabula, e cila i përket tekstit (tragjedisë). Katarsisi arrihet nga receptimi i *veprimit*, që paraqitet *para syve tanë në të tashmen* dhe rakursi i receptuesit gjatë marrjes së mesazhit nga skena (spektakli) është rakurs bretkose- kjo është një tjetër specifikë e tragjedisë që nxjerr në pah mënyrën e komunikimit aktor (spektator). Jo rastësisht poetët dramatikë (tragjediografët) atëbotë ishin edhe dramaturgë, edhe regjisorë, edhe organizatorë, madje edhe aktorë.

Katarsisin, sipas Arsitotelit mund ta shkaktojë edhe leximi (dëgjimi), por sidomos shfaqja, sepse në shfaqje inicimit të realizimit të tij i kontribuojnë edhe skenografia, rekuizitat, muzika, maskat etj., të cilat nuk i ka, fjala vjen, epopeja dhe letërsia, në përgjithësi.

Kjo do të thotë se katarsisi është specifikë e tragjedisë spektakulare (tragjedisë së shfaqur) dhe është e lidhur pazgjidhshëm me mediumin përkatës. Tragjedia, sipas Aristotelit, shkruhet për t'u shfaqur, shkruhet për teatrin dhe arrin funksionin e vet vetëm në finalizimin e këtij destinacioni, në teatër.

Katarsisi nuk i përket tekstit, ai shkaktohet nga teksti.

2. Katarsis - eikos

“Puna e një poeti nuk është të tregojë atë që ka ndodhur, po atë që mund të ndodhte, d.m.th. gjërat që mund të ngjasin simbas gjasës ose nevojës. Me atë që ka ndodhur dubet të merret historiani, i cili dallon nga poeti “jo pse njëri shkruan në vargje e tjetri në prozë (historia e Herodotit mund të kthehet në vargje, po prapë mbetet gjithmonë histori), po sepse njëri rrëfen ç’ngjan e tjetri ç’mund të ngjajë”. (Poetika, IX)

Ky paragraf parashtron çështjen esenciale të artit (dallimi art-histori) dhe vetë Aristoteli nocionet *e mundshme, gjasë dhe nevojë*, i konsideron parakusht për krijimin e tragjedisë, e për rrjedhojë edhe të katarsisit.

Këtu pohohet se *eikos*-i (e besueshmja, “e vërtedukshmja”) është domosdoshmëri e aktit transmetues dhe atij perceptues; se pa *eikos* nuk

ka art; se eikos-i është parim krijues i poetit dramatik që i hapë rrugë katarsisit, i cili konsiston në purifikimin e shpirtit të audiencës. Poeti dramatik krijon tekstin me një ngjarje të mundshme dhe bindëse, në të cilën audienca mbështet besimin e vet, i cili, në fakt, i paraprin procesit të katarsisit.

Trinia e mundshme-gjasë-nevojë përbën një çështje delikate dhe fundamentale njëkohësisht dhe si e tillë kërkon përqendrim të madh të dramaturgut gjatë procesit të hartimit të tragjedisë. Si e tillë, kjo çështje duhet parë me kujdes, duke i hyrë interpretimit të nocioneve.

Nga sa u tha, del se në skenë mund të ndodhë vetëm ajo që është e nevojshme dhe që besohet se mund të ndodhë. E, për të qenë tragjedia e besueshme, duhet të jetë e organizuar në mënyrën më të mirë të mundshme, duhet të jetë complete dhe duhet t'i ketë patjetër gjashtë elemente, të cilat e dallojnë nga *farët* e tjera të letërsisë, siç janë: fabula, karakteret, mendimi, skena, të folurit dhe melopeja.

Synimi për sintetizim perfekt të këtyre elementeve vjen nga kërkesa për një efekt të eikos-it, i cili imponon përqendrimin racional dhe emocional të publikut në veprim, shkaqet e të cilit janë mendimi dhe karakteri. Madje, nga veprimi *rrjedh lumturia ose fatkeqësia e gjithë njerëzve*.

Prandaj, për të pasur efekt bindës dhe purifikues, fabula, që, sipas Aristotelit, është shpirti i tragjedisë, *e thurur mirë, duhet të jetë e thjeshtë dhe jo e dyfishtë, si thonë disa; gjithashtu kalimi duhet të bëhet jo prej fatkeqësie në lumturi, po, përkundrazi, prej lumturie në fatkeqësi dhe jo për shkak të ligësisë së personit, po për ndonjë mëkatë të rëndë të tij*.

Kjo gjendje kalimi nga mirëqenia në vuajtje (fatkeqësi), dëshmon për një proces përmbysës të pameritueshëm të heroit pësues; dëshmon për një dënim pa faj të vetëdijshëm, pra për fat tragjik ose për dënim të mëkatit.

3. Katarsis - lysis

Në çdo tragjedi kemi lidhjen (desis) dhe zgjidhjen (lysis). Lidhja përfshin gjithë ato ngjarje që zhvillohen jashtë tragjedisë, po shpeshherë edhe disa nga ato që ngjasin brenda në tragjedi; pjesa tjetër pastaj është zgjidhja. Lidhje quajmë pjesën, që nis nga

fillimi dhe zgjatet deri në atë pjesë të fundit të tragjedisë, ku fillon kalimi prej fatkeqësisë në lumturi dhe anashjelltas. Zgjidhje quajmë pjesën që nga fillimi i këtij kalimi deri në fund. (Kap. XVIII)

Paragrafi i mësipërm qartëson dy elemente të domosdoshme kompozicionale të dramës katarsike. Si të tilla, ato, përkundër dallimit ndërmjet tyre, kanë karakter kushtëzues në lidhje me katarsisin; si desisi, ashtu edhe lysisi, shtrojnë rrugën e katarsisit. Porse, desisi ka kuptimin e shkakut, për dallim nga lysisi, që lidhet vetëm me pasojën.

Aristoteli kur flet për këto dy elemente relevante të tragjedisë antike greke, inicon parimin primar kompozicional të tragjedisë që është parim i lidhjes-zgjidhjes, parim ky i domosdoshëm për tragjedinë në katër farët e saj: tragjedia komplekse, tragjedia patetike, tragjedia morale dhe tragjedia krejt e thjeshtë, klasifikim ky sipas kriterit kompozicional (tragjedia komplekse dhe tragjedia krejt e thjeshtë) dhe diskursiv (tragjedia patetike dhe tragjedia morale).

Katër farët e tragjedisë Aristoteli i ndanë duke u nisur nga shkalla e kompleksitetit të lidhje-zgjidhjes, në rritjen e së cilës kontribuojnë peripetia dhe anagnorisisi, kurse në zbritjen e gradacionit të kompleksitetit, ndikon pikërisht mungesa e tyre, që ka për pasojë nevojën e retorikën morale dhe patetike dhe ekspozimin e raportit të subjektit folës me objektin për të cilin flet, pa shkaktuar veprim, por vetëm duke zbuluar qëndrimin e karakterit, pra qëndrimin moral. Pikërisht prania e ligjëratës së punuar mirë e të *mbushur me shprehje morale, me fjalë të urta dhe mendime* është ajo që eviton efektin e tragjedisë, i cili do të arrihej po të hartohej *një tragjedi me më pak elemente nga këta, po me fabula dhe me një të thurur të mirë të veprimeve*.

Pavarësisht thjeshtëzimit kompozicional, relacioni desis-lysis e ka të siguruar pozitën e vet brenda tragjedisë, pozitën e reciprocitetit të domosdoshëm. Desisi, meqë nënkupton procesin e thurjes së muthosit (fabulës), kryen funksionin e krijimit të konditave të katarsisit, i cili, në fakt, realizohet gjatë procesit të lysisit. Desisi kurrsesi nuk realizohet njëkohësisht dhe paralelisht me katarsisin, e, prapëseprapë rëndësia e tij në raport me efektin purifikues të tragjedisë është e madhe, sepse në të

(në desis) gjendet hamartia, e cila lind frikën dhe mëshirën dhe detyrimisht shpie kah spastrimi i emocioneve.

Lysisi ka të drejtën ekskluzive të shkaktojë katarsisin duke u zhvilluar njëkohësisht me të. Veçse, vendet e realizimit të tyre janë të ndryshme: lysisi realizohet në skenë/tekst, ndërkaq katarsisi në publik. Subjekte të lysisit janë personazhet, kurse të katarsisit janë perceptuesit (spektatorët, lexuesit).

4. Katarsis – protagonistes

Prania e efektit të katarsisit, që rezulton nga fabula, është e lidhur ngusht me bartësin e veprimit tragjik apo me heroin, i cili nuk është personazh dosido, por karakterizohet nga veprime fisnike, sjellje pasionante dhe fati i predestinuar, i njohur edhe si fatum. Këto tri specifika të heroit, të cilit vetë Aristoteli s'i kushton rëndësi primare, imponojnë epitelin *tragjik*, duke formuluar sintagmën *hero tragjik*, që nënkupton heroin e lindur për të qenë fatkeq, përkatësisht fatkeqësinë e pashmangshme të tij.

Përderisa heroi cilësohet *tragjik* në saje të veprimeve, sjelljeve dhe fatit të tij, është krejt normale që ato veprime, ato sjellje dhe ai fat të zhvillohen brenda një fabule të caktuar, sepse vetëm nëpërmjet saj mundësohet ekspozimi i tyre, që është një ekspozim artistik verbal, për më shumë, dialogjik. Këtë e vërteton edhe konstatimi se *tragjedia është imitim i një veprimi dhe çdo veprim bëhet prej disa personash që veprojnë* dhe se shkaqet e veprimeve janë dy: karakteri dhe mendimi.

Edhe pse *tragjedia imiton jo njerëzit, po veprimet*, nevoja e vepruesit nuk mund të injorohet në zhvillimin e ngjarjeve. Fundja, veprimi s'ka karakter të pavarur, ai është veprim i dikujt. E meqë tragjedia është imitim i një veprimi serioz dhe të rëndësishëm, edhe personazhet duhet të jenë të tillë, heronj, lumturia dhe fatkeqësia e të cilëve qëndrojnë në veprimet. Karakteri është ai element që tregon *qëllimin moral* dhe raportin e subjektit (protagonistit) me objektin (temën) për të cilën flet. Ai duhet të jetë koherent dhe të përfaqësojë parimin moral.

Protagonisti është hero tragjik, sepse fati i tij është në duar të hyjnive e jo në duar të tij. Pa këtë lidhje hero-hyjni, nuk do të vinim te pësimi tragjik i heroit. Ky relacion vartësie është parakusht i fatalitetit të heroit. Prandaj kemi tri stade zhvillimi të veprimit tragjik: i pari është veprimi hyjnor si veprim imponues mbi heroin; i dyti është veprim heroik si veprim pësues, i imponuar nga hyjnitë dhe i treti është receptim pasiv që aktivizon mekanizma mbrojtës gjatë procesit pranues.

Duke u nisur nga gjeneza e ndikimit të tragjedisë, kemi zbritje dhe zbutje të ndikimit. Hyjnitë ndikojnë fatalisht/negativisht mbi heroin, përderisa heroi ndikon pozitivisht te spektatori. Heroi pëson, spektatori mëson. Heroi bie, spektatori ngrihet.

Kjo influencë zbritëse sa vjen e rritet. Ndikimi i parë mund të quhet ndikim fatal, për dallim nga ndikimi i dytë që mund të quhet ndikim utilitar. Ndikimi fatal, ndryshe mund të quhet edhe ndikim astral dhe ka për rezultat vdekjen e heroit.

Përkundrazi, rezultati i ndikimit utilitar afirmon bindjen se heronjtë kanë lidhje, kur më të fortë e kur më të dobët, me hyjnitë. (Këtë koncept më vonë Niçe e tëholloi deri në atë masë sa deklaroi se prapa maskës së heroit, fshihej perëndia).

Në përcaktimin e natyrës tragjike të heroit, karakter kondicional ka veçmas fatumi. Pa fatum nuk do të përjetohej katarsisi, ngaqë spektatori mund të ndjejë mëshirë për të pafajshmin ose për atë që bën faj të pavetëdijshëm. Fati astral është fati i heroit “i shkruar” lart. Tevona i njëjti fat imitohet në tragjedi, ku fati i heroit shkruhet për së dyti, duke dhënë referencë të hapur te “shkrimi i parë”. Kështu, teatri bëhet vërtet pasqyrë që reflekton “shkrimin” e hyjnive. Konkludimi i këtillë nxjerr në shesh karakterin intermediar të *theatrumit* mes *Olimpit* dhe *spektatorit*.

5. Katarsis - telos

Telosi (*causa finalis*) është term që i referohet finales së një veprimi të ndërmarrë. Ai është kurora e veprimit të cilin e justifikon, por roli i tij

është gjithashtu vetëdijesues/arsyetues në aspektin kreativ. Si kurorë e veprimit, telosi i Aristotelit lidhet direkt me veprimin e imituar dhe ka karakter postkatarsis. Ai mund të klasifikohet në dy lloje: telosi i protagonistit dhe telosi i tragjedisë.

Telosi i protagonistit është qëllim që lidhet me fabulën dhe personazhet; shkakton veprime tragjike për të vënë në vend drejtësinë. Për realizimin e telosit, heroi sakrifikon edhe jetën, ngaqë fati i heronjve të tragjedisë katarsike karakterizohet nga predestinimi i tij. Ky lloj telosi përmban dy lloje drejtësish: drejtësinë njerëzore dhe drejtësinë hyjnore, ku e para shpesh bie ndesh me të dytën dhe anasjelltas, duke i vënë heronjtë para zgjedhjeve të vështira. Shembull tipik i kësaj përplasjeje drejtësish është “Antigona” e Sofokliut: Antigona gjendet para drejtësisë hyjnore, që e nxit për të varrosur të vëllain dezertor, në një rën anë dhe para drejtësisë njerëzore, që i kanoset me ndëshkim në rast të aktit penal, pra në rast se e varros të vëllain. Po ashtu, drejtësia hyjnore ngadhjnen edhe në trilogjinë “Orestia”, ku Orestia, me urdhër të Apollonit, vret të ëmën. Edhe në tragjeditë tjera katarsike, si: “Edipi mbret”, “Elektra” etj. triumfon drejtësia hyjnore, ndërkaq pasojat u përkasin njerëzve.

Telosi i tragjedisë reflekton telosin e heroit (telosin moral) dhe koncentrohet në nxjerrjen e mësimin nga akti heroik. Protagonisti sakrifikon gjithçka për drejtësi hyjnore, kurse tragjediografi (poeti, thotë Aristoteli) bën gjithçka për të shkaktuar katarsisin. Telosi i parë rezulton me drejtësi, kurse telosi i dytë me katarsis. I pari realizohet në skenë, i dyti në publik. Edipi përmbush drejtësinë hyjnore, ndërsa tragjedia përmbush kërkesën për fisnikërim të shpirtit të spektatorëve.

Protagonisti i tragjedisë katarsike prandaj është hero. Është hero, sepse është tragjik dhe është tragjik, sepse është hero. Ai ka një mision hyjnor: ta vërë drejtësinë hyjnore në vend.

6. Katarsis - pathos

Tragjedia është imitim i një veprimi me pasojat fatale. Katastrofa e protagonistit (heroit) te Aristoteli njihet me emrin pathos, që shkaktohet

nga pathemata (pasioni) e heroit. Pathemata është ndjenjë e zjarrtë (pasion), që karakterizon protagonistin gjatë veprimit. Pathosi emërton goditjen fatale, pësimin e heroit; ai *është një veprim shkatërrimtar ose dhembjeprurës, si p.sh. vdekje mbi skenë, dhembje të forta, plagosje dhe të tjera si këto.*

Pathosi, i cili determinon natyrën tragjike të tekstit (veprimit), sipas Aristotelit, shkakton katarsis në publik, nëse heronjtë që pësojnë janë të pafajshëm, sepse *mëshira lind për një që s'e meriton të jetë i mjerë.* Pathosi që paraqitet para nesh shkakton katarsis në ne. Pathosi është pikërisht pësimi që shkatërron heroin në të njëjtën kohë kur bëhet spastrimi i publikut. Pësimi dhe spastrimi janë të njëkohshëm në vende të ndryshme. Spastrimi vjen si pasojë e identifikimit të *atij që shikon me atë të cilin e shikon.*

Aristoteli, në kapitullin e katërbëdhjetë, ku flet për burimin e efektit tragjik, mendon se pathosi determinon natyrën tragjike të protagonistit, i cili nuk mund të jetë hero, domethënë tragjik, nëse nuk pëson. Asnjë element tjetër nuk është i lidhur me katarsisin më fort se pathosi. Sepse ai është proces shkatërrimtar i heroit, është pikërisht ai proces skenik që kryhet njëkohësisht dhe paralelisht me procesin në publik, procesin spastrues të emocioneve.

Diferenca ndërmjet pathosit dhe katarsisit qëndron në pabarazinë e përqindjes së sasisë së zjarrmisë së ndjenjave të trazuara (emocioneve dhe pasioneve) dhe në konotimin e pathosit nga hamartia dhe katarsisit nga receptimi i procesit të shkatërrimit të heroit.

Në saje të pathosit dhe katarsisit vijnë edhe cilësimet për subjektet (pësuesit) e këtyre dy pësimeve. Heroin (protagonistin) mund ta përkufizojmë si fatalist, kurse spektatorin si katarsist. I pari karakterizohet nga pasionet, i dyti nga emocionet. Prandaj i pari pëson fatalisht, i dyti çlirohet (pastrohet) shpirtërisht.

7. Katarsis - mythos

Tragjedia, sipas Aristotelit, për të kryer funksionin moral të saj, duhet të jetë e gjallë; duhet të jetë imitim i një veprimi; duhet të ketë fabul (mythos), të cilën ai e quan shpirt i tragjedisë. Pa fabul ai as që mund ta konceptojë tragjedinë si zhanër letrar, mësa njeriun e gjallë pa shpirt.

Ndoshta mu këtu duhet të jetë arsyeja e vdekjes së këtij zhanri në kohën tonë, ngaqë dihet se mungesa e shpirtit është humbje e jetës.

Fabula ka rol primar në vargun e gjashtë elementeve, që e karakterizojnë tragjedinë si zhanër specifik: *fabula, karakteret, mendimi, skena, të folurit dhe melopeja* prej të cilave të folurit dhe melopeja kanë të bëjnë me mjetet e imitimit, skena me mënyrën e imitimit, kurse fabula, karakteret dhe mendimi me objektet e imitimit.

Po ç'është fabula dhe pse është më e rëndësishmja në aspektin e zhvillimit të veprimit?

Këtë tezë e shtron dhe e argumenton vetë Aristoteli te "Poetika", ku fabulën e koncepton si përzgjedhje të materies dhe koherencë të veprimeve shkak-pasojë. Fabula përfshin *strukturën e ngjarjeve*, që është elementi më i rëndësishëm i saj.

Meqenëse fabula është imitim ngjarjesh që ngjallin frikë dhe mëshirë, *kalimi duhet të bëhet jo prej fatkeqësie në lumturi, po, përkundrazi, prej lumturie në fatkeqësi*. Kështu e artikulon Aristoteli kërkesën e tij për një kompleksitet linear të veprimit, për t'i ikur linjës dyfishe të fabulës. Me kompleksitet këtu kuptojmë elementet e *desisit* (lidhjes) dhe *hysisit* (zgjidhjes) brenda të cilave inkorporohen natyrshëm dhe domosdoshmërisht edhe *peripetiea* dhe format e *anagnorisisit* (të rinjohurit), siç janë: 1. shenjat që nuk janë të natyrës së objektit, po i ka fituar ky më vonë; 2. farët e rinjohjes të shpikura prej poetit; 3. rinjohje me anë të kujtesës; 4. silogjizmi dhe 5. parallogjizmi. Por, nga këto forma, *më e mira është ajo që lind nga veprimi (ngjarjet) vetë, se kështu e papritura (befasia) rrjedh prej shkaqesh natyrale, si p.sh. te "Edipi mbret" i Sofokliut*.

Ai gjithashtu pohon ekzistencën e *tri rasteve* të anagnorisisit: 1. kur vepron kundër një personi që e njeh; 2. kur vepron kundër një personi që s'e njeh atë në çast; 3. kur në rastin që kërkon të bëjë të keqen, e njeh personin, para se t'i bëjë keq.

Rastin e parë e ilustron me "Medean", të dytin me "Edipin mbret" dhe të tretin me "Ifigenia në Tauridë". Por ekziston edhe një rast, e ky është më i keqi, sipas Aristotelit, sepse personi kërkon të vrasë e nuk vret, siç ndodh me Emonin te "Antigona".

Nën optikën e preokupimit të Aristotelit gjatë kërkimit të karakteristikave të fabulës, shfaqet edhe nevoja për njëthurje koherente, pra shfaqet fenomeni i unitetit (njësisë) të saj, që ka rezultuar “tri unitetet e tragjedisë”, ku vetëm dy (uniteti i veprimit dhe uniteti i kohës) janë të Aristotelit. *Fabula është një, jo për shkak, siç besojnë disa, se ka një person të vetëm; sepse një personi mund t’i ndodhin shumë, madje të panumurta peripetira, dhe disa nga këto të mos formojnë njësi; gjithashtu, veprimet e një personi të vetëm mund të jenë të shumta, po këto të mos kenë njësi veprimi.*

Ndërkaq, në fund të kapitullit pararendës (kap. VII), jepet mjaft qartë uniteti i kohës, i cili arrin ta bëjë plotësisht të qartë fabulën, ku vëmendje e posaçme duhet t’i kushtohet edhe relacionit të detajit me tërësinë, sepse *imitimi i një objekti është një, ashtu edhe fabula, me që është imitim veprimi, duhet të jenë të lidhura në mes të tyre ngusht, sa po të lëvizë ose të hiqet një pjesë, të lëvizë dhe të ndërrojë edhe tërësia; se një pjesë që vibet ose hiqet pa lënë ndonjë shenjë të dukshme, nuk është pjesë e pandarë e tërësisë (VIII).*

Pastaj (kap. X) Aristoteli flet për dy tipa fabulash, të cilat i kategorizon sipas veprimit që imitojnë: *të thjeshta* dhe *të ndërlikuara*. Me *të thjeshta* ai emërton fabulat që kalimin prej lumturisë në fatkeqësi dhe anasjelltas e bëjnë pa *peripetiae* dhe pa *anagnorisis*. E kundërt me këtë është *fabula e ndërlikuar*, të cilën e preferon dhe e sugjeron Aristoteli.

Fabula e thjeshtë është specifike e ideodramës, e cila centralizon idenë dhe marginalizon veprimin. Shembull i ideodramës është “Prometheu i mbërthyer”, ku mungojnë *peripetiae*, *anagnorisisi* dhe *veprimi* dramatik. Ajo fuqizon idenë e autorit, apo heroit, dhe kaq.

Aristoteli si inicues i kërkesës për “tri unitetet”, kur flet për fabulën kërkon edhe *fillimin*, *mesin* dhe *mbarimin* e fabulës, gjë që zbulon kërkesën e tij për bukuri simetrike, të plotë dhe të harmonishme, por edhe për bukuri të madhërishme, e cila reflekton natyrën e vërtetë të heroit dhe të tragjedisë.

Prandaj fabula e tragjedisë përfshin veprimet tragjike, të cilat i hapin rrugë efektit të katarsisit. Në raport me katarsisin që ka funksion etik e terapeutik, fabula ka funksion estetik.

Literatura:

1. Aristoteli, *Poetika*, Buzuku, Prishtinë, 1998.
2. Keneth McLeish, *A Guide to Greek Theatre and Drama*, London, 2003.
3. Peter Kivy, *Aesthetics*, John Wiley and Sons Ltd, Oxford, 2004.

Elias Kaneti

PROFESIONI I SHKRIMTARIT

Fjalim i mbajtur në Munib, janar 1976

Abstract

A writer can only be a man who feels a sense of responsibility, although it so happens that in his particular actions he may show this no more than others. This is a responsibility for the life that is deteriorating and man should not feel shame in saying that this responsibility is inspired by pity, which is of no value if it is declared to be a general and undefined feeling.

Pity requires a concrete metamorphosis of every creature that lives and exists. Through myth and traditional literatures, the writer learns and practices metamorphosis. He is summed up to nothing if he does not apply metamorphosis in his environment. The diverse life which pierces the author and of which he perceives separately every aspect of its appearance is not reduced, within the writer, in one simple concept, but instead it gives him strength to reject death and thus it transforms into something universal.

It cannot be that the writer leaves mankind in the pity of death. The writer, who refuses to be imposed upon, learns on his own that death exerts a great power over many people. Even if many will find this to be a pointless endeavor, he will rise against such a thing and will refuse to give in. It will be a pleasure for the writer to oppose the heralds of nothingness, who are increasing their numbers in literature, and the writer will give a finer battle using other tools rather than their own.

Shkrimtar mund të jetë vetëm ai që ndien përgjegjësi, megjithëse ka të ngjarë që në veprimet e tij të veçanta e tregon këtë fare pak më shumë se të tjerët. Kjo është një përgjegjësi për jetën që po rrënohet, dhe njeriut s'duhet t'i vijë turp të thotë se kjo përgjegjësi ushqehet nga dhembshuria, e cila s'ka vlerë nëse shpallet si ndjenjë e përgjithshme dhe e papërcaktuar. Dhembshuria kërkon metamorfozën konkrete të çdo krijesë më vete që jeton e që ekziston. Nëpërmjet mitit dhe letërsive tradicionale, shkrimtari mëson dhe ushtron metamorfozën. Ai nuk është asgjë po të mos e zbatojë metamorfozën në mjedisin e vet. Jeta e shumëllojshme që depërton te shkrimtari dhe prej së cilës ai percepton ndarazi çdo shfaqje të veçantë të saj, nuk reduktohet tek ai në një koncept të thjeshtë, por i jep forcën për t'iu kundërvënë vdekjes dhe kësaj shndërrohet në diçka të përgjithshme.

S'mund të jetë punë e shkrimtarit që ta lërë njerëzimin në mëshirën e vdekjes. Shkrimtari, që s'do t'ia dijë nga askush, do të mësojë i tronditur se vdekja ushtron një pushtet gjithnjë e më të madh të shumë njerëz. Edhe në rast se do t'u dukej të gjithëve si një ndërmarrje e kotë, ai do të ngrihet kundër një dukurie të tillë dhe s'do të dorëzohet në asnjë mënyrë. Do të jetë krenari për të që t'u kundërvihet kasnecëve të hiçit, të cilët po bëhen gjithnjë e më të shumtë në letërsi, dhe t'i luftojë më mirë me mjete të tjera sesa me mjetet e tyre.

Ndër fjalët që janë dëgjuar për ca kohë në një gjendje topitjeje të pashpresë, fjalë të shmangura e të kamufluara nga të gjithë, sepse kushdo që i përdorte bëhej gazi i botës, dhe të zbrazëta kuptimisht gjer në atë shkallë, saqë, ashtu të rrëguara e të shëmtuara siç ishin bërë, e paralajmëronin secilin të ruhej prej tyre, pra, ndër këto bën pjesë edhe fjala "shkrimtar".* Ai që, gjithsesi, i kushtojë veprimtarisë letrare, e cila vazhdonte të ekzistonte si gjithmonë, e quante veten "njeri që shkruan".

Mund të mendohej se ishte fjala për të hequr dorë nga një pretendim i rremë, për të gjetur kritere të reja, për t'u bërë më i rreptë ndaj vetvetes dhe sidomos për të shmangur gjithçka që shpie në suksese të padenja. Në të vërtetë ndodhi e kundërta: pikërisht prej atyre që i suleshin

* Me fjalën shkrimtar kemi përkthyer këtu fjalën gjermane *Dichter* (autor veprash letrare në poezi e në prozë), meqë në këtë ese dhe në esetë e tjera të këtij vëllimi Kaneti flet kryesisht për autorë veprash letrare në prozë. (Shënim i përkthyesit)

pa mëshirë fjalës “shkrimtar”, u përpunuan e u përsosën në mënyrë të vetëdijshme metodat për të bërë bujë. Opinioni meskin se çdolloj letërsie ka vdekur u shpall me fjalë patetike, shtypur në letër të shtrenjtë dhe diskutuar me një seriozitet e solemnitet aq të madh, thua se bëhej fjalë për një krijimtari intelektuale të vështirë e komplekse. Sigurisht, ai që veproi kështu u bë shumë shpejt gazi i botës, por edhe autorë të tjerë, që s’ishin aq shterpakë sa të shteronin me një shpallje solemne, dhe që shkruanin libra therës e mjaft cilësorë, pra, edhe ata, duke e quajtur veten secili si “njeri që shkruan”, arritën shumë shpejt të fitonin famë dhe mandej të bënëin ashtu siç e kishin zakon të bënin shkrimtarët e mëparshëm: në vend që të heshtnin, vazhduan të shkruanin pareshtur të njëjtin libër. Sadoqë njerëzimi u dukej i pandreqshëm dhe i denjë për vdekjen, prapëseprapë i kishte mbetur akoma një funksion: të duartrokiste për ta. Ai që s’kishte qejf të duartrokiste, ai që ishte ngopur tashmë me ata lumenj monotone fjalësh, dënohej dyfish: së pari, si njeri që kishte marrë fund tashmë, dhe, së dyti, si njeri që pasionin e pafund për vdekjen të atij që shkruante nuk pranonte ta shihte si të vetmen gjë që kishte akoma vlerë.

Ju do ta kuptoni, pra, se ndaj veprave sensacionale të atyre që vetëm shkruajnë nuk kam më pak mosbesim sesa ndaj veprave të atyre që vazhdojnë edhe më tej ta quajnë veten tërë kënaqësi shkrimtarë. Nuk shoh asnjë ndryshim midis tyre, ata ngjajnë me njëri-tjetrin si dy pika uji, dhe një vlerësim që e kanë marrë një herë u duket si një e drejtë e garantuar përgjithmonë.

E them këtë se në të vërtetë sot s’mund të quhet shkrimtar askush që nuk dyshon seriozisht në të drejtën e vet për të qenë i tillë. Ai që nuk arrin ta shohë gjendjen e botës ku jetojmë, zor se mund të thotë ndonjë gjë rreth saj. Rrezikimi i saj, dikur shqetësimi kryesor i feve, tani është zhvendosur këtu, në tokë. Rrënimi i saj, i provuar më se një herë, merret në sy me gjakftohtësi prej atyre që s’janë shkrimtarë, madje ka të tillë që llogarisin mundësitë e rrënimit të botës dhe e shndërrojnë këtë në një profesion që i majm gjithnjë e më shumë. Qëkurse profecitë tona ua kemi besuar makinave, ato e kanë humbur çdo vlerë. Sa më tepër shkëputemi nga vetja jonë, sa më shumë u besojmë instancave të pajeta, aq më pak arrijmë ta zotërojmë atë që ndodh. Pushteti ynë në rritje mbi çdo gjë,

frymore ose jofrymore, dhe në mënyrë të veçantë mbi qenie si puna jonë, është shndërruar në një kundërforcë që vetëm në dukje arrijmë ta kontrollojmë. Për këtë çështje mund të thuheshin me qindra gjëra, por më e çuditshmja është se të gjitha këto dihen, i hasim në gazetatat e përditshme, ku banalizohen për turp, duke i dhënë me të tëra hollësitë. Nuk do të prisni prej meje t'i përsëris të gjitha këto, sot kam ndër mend diçka tjetër, diçka më modeste.

Mbase ia vlen të mendojmë nëse ka ndonjë mënyrë që shkrimtarët, ose ata që janë quajtur si të tillë gjer më tani, të kenë mundësi për t'u bërë të dobishëm në gjendjen e tanishme ku ndodhet bota. Sidoqoftë, me gjithë fatkeqësitë që i është dashur kësaj fjale të durojë për shkak të tyre, prapë i ka mbetur diçka prej pretendimit të saj. Letërsia mund të jetë ç'të dojë, por një gjë nuk është, nuk është e vdekur, ashtu sikurse nuk është i vdekur as njerëzimi, që kapet akoma pas saj. Si duhej të ishte jeta e atij që përfaqëson sot letërsinë, çfarë do të duhej të kishte për të ofruar?

Tani së fundi hasa rastësisht shënimin e mëposhtëm të një autori anonim, emrin e të cilit s'po e përmend këtu për arsye të thjeshtë se nuk e njeh askush. Ky shënim mban datën 23 gusht 1939, një javë para shpërthimit të Luftës së Dytë Botërore:

“Por gjithçka mori fund. Po të isha me të vërtetë shkrimtar, duhej të tregohesha i aftë për ta penguar luftën.”

Çfarë absurditeti, themi sot me vete kur dimë ç'ka ndodhur qysh nga ajo kohë, ç'pretendime të kota. E ç'mund të kishte penguar një njeri i vetëm, dhe pse pikërisht një shkrimtar? A mund të konceptohet një pretendim më larg realitetit se kaq? Dhe ç'i dallon këto fjalë nga fjalët bombastike të përdorura prej atyre që sollën luftën në mënyrë të vetëdijshme?

Atë shënim e lexova tërë inat, dhe inati m'u shtua akoma më shumë kur po e kopjoja. Ja, thashë me vete, këtu gjeta atë që më ngjall neveri më shumë se çdo gjë tjetër te kjo fjala “shkrimtar”, një pretendim që është në kundërshtim të hapur me atë që mund të bëjë në rastin më të mirë një shkrimtar, një shembull mburravecërie që i ka nxjerrë nam të keq kësaj fjale dhe që e mbush njeriun me mosbesim sapo një anëtar i shoqatës rreh gjoksin dhe nis e flet për synimet e tij të mëdha e të rëndësishme.

Por më pas, gjatë ditëve që erdhën, ndjeva i habitur se ai shënim s'po më shqitej nga mendja, po më kujtohej orë e çast, e merrja dhe e zbërtheja, e lija mënjane dhe e merrja sërish për ta shqyrtuar, thua se vetëm unë e kisha në dorë të gjeja në të ndonjë kuptim. Ishte e çuditshme mënyra si fillonte ky shënim: "Por gjithçka mori fund", shprehje e një disfate të plotë e të pashpresë, në një kohë kur duhej të nisnin fitoret. Meqë theksi është vënë vetëm te disfata, ky shënim shpreh tashmë dëshpërimin e fundit të luftës dhe bash me një ton të tillë sikur fundi i saj është i pashmangshëm. Por fraza e mirëfilltë e këtij shënimi: "Po të isha me të vërtetë shkrimtar, duhej të tregohesha i aftë për ta penguar luftën", përmban, po ta shohësh më nga afër, të kundërtën e një mburravecërie, domethënë pohimin e një dështimi të plotë. Por më tepër akoma ajo shpreh pohimin e një *përgjegjësie*, dhe pikërisht - kjo është edhe gjeja që të habit - në një fushë ku për përgjegjësi në kuptimin e zakonshëm të kësaj fjale mund të flitej më pak se kudo gjetkë.

Në këtë rast, një njeri që, siç duket, mendon atë që thotë, sepse e thotë pa u ndier, kthehet kundër vetvetes. Ky njeri nuk e paraqet pretendimin e vet, përkundrazi, heq dorë prej tij. Ashtu i dëshpëruar siç është për atë që *dubet* të ndodhë, akuzon vetveten, nuk akuzon fajtorët e mirëfilltë, që me siguri i njeh shumë mirë, sepse, po të mos i njëjste, do të mendonte ndryshe për të ardhmen. Kësisoj, si burim i atij inatit tim fillestar mbetet vetëm ideja që kishte ky njeri për çështjen se si duhej të ishte një shkrimtar dhe për faktin se e pati quajtur veten të tillë gjer në çastin kur shpërtheu lufta, dhe për të mori fund gjithçka.

Pikërisht ky pretendim i paarsyeshëm për të mbajtur përgjegjësi më tërheq e më bën të mendohem. Lidhur me këtë duhet shtuar gjithashtu se nëpërmjet fjalësh të përdorura e të shpërdorura me vetëdije e vazhdimisht u arrit në atë gjendje ku lufta u bë e pashmangshme. Përderisa me anë të fjalëve mund të shkaktohen kaq shumë gjëra, atëherë pse të mos jetë e mundur që edhe të pengohen me anë të fjalëve? S'është aspak për t'u çuditur nëse dikush që ka të bëjë me fjalët më tepër se të tjerët, ka më shumë shpresë se të tjerët edhe në efektin e tyre.

Pra, shkrimtar do të ishte - ka të ngjarë që këtë zbulim ta kemi bërë një çikë si tepër shpejt - një njeri që u jep fjalëve një rëndësi shumë të

veçantë, mes tyre endet me të njëjtën kënaqësi, madje ndoshta edhe me më shumë kënaqësi nga ç'endet mes njerëzish, dhe, duke u dhënë si pas fjalëve ashtu edhe pas njerëzve, por gjithsesi me besim më të madh pas fjalëve, është i aftë t'i shkulë këto nga ndenjëset e tyre dhe më pas i lëshon edhe me më shumë guxim të ulen sërish, i pyet, i prek me dorë, i ledhaton, i gërvisht, i zdrukthon, i ngjyros, madje është në gjendje, pas tërë atyre paturpësive të veta intime, të kruspulloset sërish nga respekti ndaj tyre. Madje, siç ndodh shpesh, edhe kur sillet me fjalën si keqbërës, edhe atëherë prapë është keqbërës nga dashuria.

Prapa tërë kësaj veprimtarie të pareshtur fshihet diçka që nuk e di gjithmonë as ai vetë, diçka që në më të shumtën e rasteve është një ndjesi e dobët, por nganjëherë edhe me një fuqi të tillë që e troshit, domethënë vullneti për t'u bërë garant i gjithçkaje që mund të shprehet me anë të fjalëve dhe për ta vuajtur vetë dënimin e çdo disfate të tyre.

Ç'vlerë mund të ketë për të tjerët kjo marrje përsipër e një përgjegjësie të rreme? A nuk mbetet pa asnjë efekt si pasojë e natyrës së saj utopike? Besoj se diçka që njeriu ia vë vetes si detyrë merret nga të gjithë, madje edhe nga njerëzit më shpirtvegjël, me seriozitet më të madh sesa diçka që e detyrojnë ta bëjë me zor. Dhe nuk ka afërsi më të madhe, as lidhje më të thellë me një ngjarje sesa kur e ndien veten fajtor për të.

Nëse fjala shkrimtar për shumë njerëz që bërë bozë, kjo ndodhte ngaqë e lidhnin me një përfytyrim të rremë e me mungesë serioziteti, me një lloj shmangieje të atij që nuk dëshiron t'ia bëjë jetën vetes tepër të vështirë. Sigurisht që s'ishte fort i përshtatshëm për të frymëzuar respekt qëndrimi i atyre shkrimtarëve që vazhdonin të lëvronin ato më të rafinuarat e më të larmishmet trille estetike bash në prag të një prej periudhave më të errëta të historisë së njerëzimit, periudhë që ata s'qenë në gjendje ta kuptonin as atëherë kur ajo pllakosi mbi ta; besimi i tyre i rremë, vlerësimi i gabuar i realitetit, të cilin përpiqeshin ta trajtonin me një shpërfillje përçmuese dhe duke mohuar çdo lidhje me të, tëhuajtja e tyre e thellë ndaj gjithçkaje që ndodhte në të vërtetë, të gjitha këto s'ishin gjëra që mund të kuptoheshin në gjuhën e përdorur prej tyre, por ndërkaq mund të kuptohet shumë mirë fakti se ata sy që shikonin më me ngulm e

më me saktësi, ktheheshin mënjandë të tmerruar përballë një verbërie kaq të madhe.

Duhet të përballemi me faktin se hasen fraza si ajo nga e cila jam nisur në shtjellimin e këtyre mendimeve. Përderisa ka autorë, dhe natyrisht që ka më shumë se një, të cilët marrin mbi vete përgjegjësinë për fjalët që thonë, pra, që vuajnë thellë kur e kuptojnë dështimin e plotë të këtyre fjalëve, atëherë kemi të drejtën për t'u kapur pas një fjale që është përdorur gjithmonë për autorët e veprave themelore të njerëzimit, vepra pa të cilat as që do të ishim të vetëdijshëm për thelbin që përbën këtë njerëzim. Lidhur me këto vepra, për të cilat kemi nevojë, vërtet në një mënyrë tjetër, por jo më pak se për bukën tonë të përditshme, sepse prej tyre ushqehemi e mbahemi, edhe nëse nuk do të na mbetej asgjë tjetër, edhe nëse s'do të dinim sa shumë na mbajnë ato, por njëherazi edhe duke kërkuar më kot në epokën tonë diçka që mund të barazohej me to, s'mund të kemi qëndrim tjetër përveç këtij: duke qenë shumë të rreptë ndaj epokës dhe sidomos ndaj vetes sonë, mund të arrijmë në përfundimin se sot nuk ka shkrimtarë, por do të na duhej të uronim me gjithë shpirt që të kishte.

E gjithë kjo tingëllon si një trajtim mjaft sipërfaqësor, dhe s'ka shumë vlerë nëse nuk përpiqemi ta kemi të qartë se ç'duhej të ishte sot në vetvete një shkrimtar për ta merituar këtë pretendim.

Si gjënë e parë dhe më të rëndësishme do të thosha se shkrimtari është ruajtës i metamorfozave, ruajtës në kuptim të dyfishtë. Para së gjithash duhet të përvetësojë trashëgiminë letrare të njerëzimit, në të cilën metamorfozat janë të shumta. Se sa të shumta janë, këtë e dimë vetëm sot, meqë shkrimet e pothuaj të gjitha kulturave të lashta janë deshifruar. Gjer në shekullin e kaluar, cilido që dëshironte të merrej me këtë aspekt tejet të veçantë e tejet enigmatik të njeriut, domethënë me dhuntinë e metamorfozës, do të duhej t'u drejtohej dy librave bazë të antikitetit, që ishin: një më i vonë, libri *"Metamorfozat"*, i Ovidit, përmbledhje pothuaj sistematike e të gjitha metamorfozave "më të larta" të njohura gjer atëherë në mitologji, dhe një më i hershëm, *"Odiseja"*, ku bëhej fjalë sidomos për metamorfozat aventurore të një njeriu, pikërisht të Odiseut. Këto arrijnë kulmin kur ai kthehet në shtëpi i veshur si lypsar, si njeriu më mjeran që mund të përfytyrohet, dhe këtu shtirja është aq e përsosur, saqë nuk është

arritur prej asnjë shkrimtari të mëvonshëm, le pastaj të jetë tejkaluar. Do të ishte qesharake të ndaleshim me këtë rast te ndikimi i këtyre dy librave në kulturat më të reja evropiane qysh para Rilindjes dhe sidomos pas saj. Tek Ariostoja dhe te Shekspiri, si edhe te shumë autorë të tjerë, gjurmët e “*Metamorfozave*” të Ovidit janë të dukshme, dhe do të ishte gabim i madh të mendohej se ndikimi i tyre tek autorët modernë ka shteruar. Por Odiseun e hasim gjer edhe në ditët tona: është e para figurë e letërsisë botërore që ka hyrë në fondin më kryesor të saj, dhe do të ishte vështirë të përmendeshin më shumë se pesë ose gjashtë figura që të kenë një forcë të tillë rrezatuese.

Sigurisht, Odiseu është e para figurë që ka qenë gjithmonë e pranishme për ne, por ndërkaq s’është më e lashta, sepse është zbuluar një figurë tjetër edhe më e lashtë. S’kanë kaluar as njëqind vjet nga koha që u zbulua eposi mesopotamas i Gilgameshit dhe që u njoh rëndësia e tij. Ky epos fillon me metamorfozën e Enkiduit, të njeriut primitiv që rron midis kafshëve të egra, në njeri të kulturuar të një qyteti të madh, një temë që vetëm sot po na intereson shumë më tepër, sepse kemi mësuar disa gjëra konkrete e mjaft të sakta për fëmijë që kanë jetuar midis ujçërve. Dhe, kur Gilgameshit i vdes miku i tij Enkidu, eposi na shpie në një ballafaqim të jashtëzakonshëm me vdekjen, i vetmi që nuk i lë njeriut modern shijen e hidhur të vetëmashtrimit. Këtu do të kisha dëshirë ta citoja veten si dëshmitar të një fakti thujse të pabesueshëm: asnjë vepër letrare, por me të vërtetë asnjë, s’ka ushtruar në jetën time një ndikim kaq vendimtar sa ky epos katërmijëvjeçar, të cilin para njëqind vjetësh nuk e njihje askush. E kam hasur kur isha shtatëmbëdhjetë vjeç, dhe qysh nga ajo kohë s’më është shqitur kurrë, i jam rikthyer përherë si të ishte ndonjë Bibël, dhe, pavarësisht nga efekti i tij i veçantë, më ka mbushur me shpresë lidhur me çdo gjë që është akoma e panjohur për ne. E kam të pamundur ta quaj si të mbyllur ciklin e gjërave të trashëguara që na shërbejnë si ushqim, madje edhe sikur eposi i Gilgameshit të mos pasohej prej asnjë vepre të shkruar e po aq të rëndësishme, prapë ai mbetet si rezervuari vigan i traditës gojore të popujve primitivë.

Në të vërtetë, te kjo traditë janë të pasosura metamorfozat, dhe bash për këto po bëjmë fjalë këtu. Njeriu mund ta kalonte tërë jetën e vet duke

u përpjekur t'i kuptojë e t'i sendërtojë, dhe kjo s'do të ishte një jetë e harxhuar kot. Fise që nganjëherë përbëhen vetëm prej disa qindra vetash, na kanë lënë një pasuri që sigurisht nuk e meritojmë, sepse për fajin tonë ato janë zhdukur ose po zhduken mu para syve tanë thuajse të verbër. Këto fise i kanë ruajtur gjer në fund përvojat e tyre mitike, dhe gjëja më e çuditshme është se pothuaj asgjë nuk na vlen më tepër dhe pothuaj asgjë nuk na mbush me kaq shumë shpresë sesa pikërisht ato krijime letrare të lashta e të pakrahasueshme, të bëra nga njerëz që janë rrënuar mes mjerimit e hidhërimit, pasi janë përndjekur, mashtruar e grabitur prej nesh. Këta njerëz, që janë përçmuar prej nesh për kulturën e tyre modeste materiale dhe janë shfarosur verbërisht e pa pikë mëshire, na kanë lënë një trashëgimi shpirtërore të pashtershme. Për ruajtjen e kësaj trashëgimie nuk tregohemi dot kurrë mirënjohës aq sa duhet ndaj shkencës, por ruajtja e mirëfilltë e kësaj trashëgimie, rilindja e saj në jetën tonë, është punë e shkrimtarëve.

I quajta si ruajtës të metamorfozave, por janë të tillë edhe në një kuptim tjetër. Në një botë që mbështetet te rendimenti dhe te specializimi, që nuk shikon asgjë tjetër përveç majave, drejt të cilave synohet në një lloj kufizimi drejtvizor, që ia kushton të gjitha forcat vetmisë së ftohtë të majave, por që përçmon dhe fshin atë që ndodhet mu pranë, të larmishmen, të mirëfilltën, çdo gjë që nuk shërben për të arritur në majë, në një botë që e ndalon metamorfozën gjithnjë e më shumë, sepse ajo bie në kundërshtim me qëllimin universal të prodhimit, në një botë që, pa e vrarë mendjen tepër, shumëfishon mjetet e vetërrënimit të saj dhe përpiqet njëherazi të mbysë atë pak që njeriu ka akoma prej cilësive të trashëguara nga e kaluara dhe që mund t'i shërbente për t'iu kundërvënë kësaj prirjeje, në një botë të tillë, që do të donim ta quanim si më të verbuarën e të gjitha botërave, na duket se është me rëndësi vërtet vendimtare që gjithsesi disa të vazhdojnë e ta ushtrojnë këtë dhunti të metamorfozës.

Kjo, sipas mendimit tim, do të ishte detyra e mirëfilltë e shkrimtarëve. Falë një dhuntie që ishte e përgjithshme dikur, ndërsa tani është e dënuar të atrofizohet, dhunti që duhej ruajtur me të gjitha mjetet, do të duhej që shkrimtarët t'i mbanin hapur rrugët e afrimit *midis* njerëzve.

Do të duhej që ata të ishin në gjendje të shndërroheshin në *këdo*, edhe në më të voglën, në më naivin, në më të pafuqishmin. Dëshira e tyre e thellë për përvojën e të tjerëve s’duhej të përcaktohej kurrë nga synime që përbëjnë jetën tonë normale, si të thuash, zyrtare, ajo duhej të ishte krejt e shkëputur nga synimi për të arritur suksese ose për të bërë emër, ajo duhej të ishte një pasion më vete, pikërisht pasioni i metamorfozës. Për këtë do të duhej një vesh gjithmonë i gatshëm për të dëgjuar, por vetëm kjo nuk mjafton, sepse sot ka një shumicë të madhe njerëzish që thuajse nuk janë të aftë më të flasin, ata shprehen me frazat e gazetave e të mediave publike dhe thonë përherë e më shumë të njëjtat gjëra, por që në të vërtetë *s’janë* të njëjtat gjëra. Vetëm nëpërmjet metamorfozës, në kuptimin e skajshëm që përdoret këtu kjo fjalë, do të ishte e mundur të ndieje se çfarë është një njeri prapa fjalëve të veta, thelbi i mirëfilltë i një njeriu të gjallë mund të rroket vetëm në këtë mënyrë. Ky është një proces i mistershëm, natyra e të cilit thuajse nuk është studiuar akoma, por megjithatë është e vetmja rrugë e mirëfilltë për t’u afruar me një njeri tjetër. Janë bërë përpjekje për ta emërtuar në mënyra të ndryshme këtë proces, është folur, për shembull, për njëjtësim ose empati, por, për arsye që s’mund t’i them tani, parapëlqej fjalën “metamorfozë”, e cila ka kërkesa më të larta. Por, sido që të emërtohet, zor se ndokush do të guxojë të vërë në dyshim faktin që në këtë rast kemi të bëjmë me diçka reale dhe shumë të çmuar. Jam i prirë ta shoh profesionin e mirëfilltë të shkrimtarit në ushtrimin e vazhdueshëm të metamorfozës, në nevojën e tij të domosdoshme për të mësuar nga përvoja e njerëzve të çdo lloji, nga të gjithë, por sidomos nga ata që janë më të papërfillshmit, duke e përdorur këtë aftësi pa u lodhur dhe në mënyrë të tillë që të mos atrofizohet e të mos paralizohet prej skemash të paracaktuara. Mund të merret me mend, madje ka të ngjarë, që vetëm një pjesë e kësaj përvoje të kalojë në veprat e tij. Gjykimi që do të jepet për to i takon sërish sferës së rezultateve dhe të majave që ai dëshiron të arrijë, sot s’mund të na interesojë kjo punë, sot s’po merremi me atë që lë pas një shkrimtar, por me faktin se si do të ishte një shkrimtar, nëse do të ekzistonte një i tillë.

Nëse këtu po e lë krejtësisht jashtë vëmendjes atë që quhet si sukses, madje edhe nëse nuk i besoj, kjo lidhet me një rrezik që secili e njeh nga

përvoja e vet. Synimi për të arritur sukses, ashtu si edhe vetë sukcesi, kanë një ndikim *ngushtues*. Ai që është i vetëdijshëm për synimin, e ndien si barrë të kotë në rrugën e vet shumicën e gjërave që s'i shërbejnë arritjes së tij. E flak tutje që të jetë më i lehtë, s'e shqetëson dot fakti që mbase po flak pjesën e vet më të mirë, e rëndësishme për të është pika ku arrin, nga pika në pikë ngrihet më lart dhe numëron metrat. Pozita është gjithçka, ajo përcaktohet nga jashtë, s'e krijon ai, në krijimin e saj ai nuk merr pjesë. E shikon dhe përpiqet me ngulm ta arrijë, dhe, sado e dobishme dhe e domosdoshme të jetë një përpjekje e tillë në shumë fusha të jetës, për shkrimtarin, ashtu siç do të donim ne ta shihnim, ajo do të ishte rrënimtare.

E them këtë, sepse ai duhet, para së gjithash, të hapë përherë e më shumë vend brenda vetes. Vend për dije që e fiton pa synime të caktuara, dhe vend për njerëz që i njeh e i mirëpret nëpërmjet metamorfozës. Për sa i takon dijes, atë mund ta fitojë vetëm nëpërmjet proceseve të ndershme e të pastra që përcaktojnë strukturën e brendshme të çdo fushe të dijes. Por në zgjedhjen e këtyre fushave të dijes, që mund të jenë shumë të largëta nga njëra-tjetra, s'duhet të drejtohet prej një rregulle të vetëdijshme, por nëpërmjet një urie të pashpjegueshme. Meqë hapet njëherazi për njerëz nga më të ndryshmit dhe i kupton me një mënyrë nga më të lashtat, parashkencore, domethënë me anë të metamorfozës, meqë kësisoj ndodhet në një lëvizje të brendshme të paprerë, të cilën s'duhet as ta mpakë e as t'i japë fund, sepse ai nuk *koleksionon* njerëz, s'i vë në rregull mënjatë, ai vetëm i takon e i mirëpret si krijesa të gjalla, dhe, meqë prej tyre pëson goditje të forta, ka shumë të ngjarë që edhe kalimi i papritur në një fushë të re të dijes të përcaktohet nga takime të tilla.

Jam i vetëdijshëm për natyrën e çuditshme të këtij pretendimi, i cili s'mund të bëjë gjë tjetër veçse të ngjallë kundërshtim. Kjo tingëllon sikur shkrimtari ka synuar të krijojë brenda vetes një kaos kontradiktash antagonistë. Një kontradikte të tillë, që është shumë e rëndësishme, tani për tani s'kam ndonjë gjë të madhe për t'ia kundërvënë. Shkrimtari *është* më afër botës se kurrë nëse mbarat kaos brenda vetes, por megjithatë ndien përgjegjësi për këtë kaos, dhe pikërisht kjo është tema nga e cila jemi nisur, ai nuk e miraton një gjë të tillë, në këtë kaos nuk ndihet mirë, s'ka ndonjë

ndjesi madhështie, sepse bën vend brenda vetes për kaq shumë gjëra kontradiktore e të palidhura, e urren kaosin dhe nuk heq dorë nga shpresa se do ta mposhtë për të tjerët, kështu edhe për veten e tij.

Nëse dëshiron të thotë diçka për këtë botë, diçka që të ketë njëfarë vlere, shkrimtari s'ka mundësi as ta largojë nga vetja e as t'i shmanget. Por, meqë kjo bota jonë është më shumë se kurrë një kaos i tërë, pavarësisht nga të gjitha planet e synimet që ndjek, duke ecur me një shpejtësi përherë e më të madhe në rrugën e vetëshkatërrimit të saj, shkrimtarit i duhet ta mbartë këtë botë brenda vetes ashtu kaotike siç është, dhe jo të lëmuar e të lustruar *ad usum delphini*, domethënë për t'u përdorur nga lexuesi. Por ndërkaq s'i lejohet ta lërë veten në mëshirën e kaosit, ai duhet të mos pajtohet me të dhe, duke u mbështetur në përvojën që ka prej tij, t'i kundërvërë forcën e vrullshme të shpresës së vet.

Por ç'mund të jetë vallë kjo shpresë dhe pse ka vlerë vetëm nëse ushqehet nga metamorfozat e hershme që shkrimtari i asimilon i nxitur nga leximet, si edhe nga metamorfozat bashkëkohore, që i asimilon falë çiltërsisë së tij ndaj mjedisit aktual?

Ndërkaq, në radhë të parë është pushteti i personazheve, të cilat e mbajnë të pushtuar dhe s'e lëshojnë hapësirën që kanë zënë njëherë tek ai. Ato reagojnë nëpërmjet tij, thua se ai përbëhet prej tyre. Ato personazhe janë shumica e tij, e shprehur qartë dhe e vetëdijshme, dhe, meqë *rrojnë* brenda tij, përfaqësojnë qëndresën e tij kundër vdekjes. Tashmë një ndër cilësitë e miteve të përcjella gojarisht është se duhen përsëritur. Gjallëria e miteve është e barabartë me përpikërinë që kanë, atyre u është caktuar të mos ndryshojnë. Vetëm duke i shqyrtuar një për një mund të zbulohet se me ç'gjë ka të bëjë gjallëria e tyre, dhe ndoshta jemi ndalur tepër pak për të kuptuar pse duhen përsëritur vazhdimisht. Mund të përshkruhet shumë mirë se ç'ndien njeriu kur has për të parën herë një prej tyre. Por mos e pritni sot nga unë një përshkrim të tillë, sepse ai duhet të jetë i plotë, përndryshe nuk ka vlerë. Dua të përmend këtu vetëm një gjë: ndjenjën e sigurisë së patundur që përfitohet nga miti, vetëm kështu ka qenë dhe s'mund të ketë qenë ndryshe. Sido që të jetë përmbajtja e mitit që hasim, sado e pabesueshme të duket në një kontekst

tjetër, këtu s'e vëmë në dyshim, këtu ajo ka një formë unike, që s'mund të shtrembërohet.

Ky rezervuar sigurie, një pjesë e madhe e të cilit ka arritur gjer te ne, është shpërdoruar për huazime nga më të habitshmet. E njohim, madje shumë mirë, shpërdorimin që i ka bërë politika; ashtu të deformatura, të zbutura e të lakanisura, këto huazime të dobëta mitesh rezistojnë për disa vjet, gjersa më në fund shfryhen. Të një lloji krejt tjetër janë huazimet nga ana e shkencës. Për këtë po citoj vetëm një shembull të shkëlqyer: sido që të mendohet lidhur me vërtetësinë e përmbajtjes së psikanalizës, një pjesë të mirë të forcës së vet ajo e ka marrë nga fjala “Edip”, por edhe kritika serioze që ka nisur ndaj saj përpiket ta godasë pikërisht te kjo fjalë.

Me këto shpërdorime të çdo lloji që janë bërë me mitet shpjegohet mospërfillja që tregohet ndaj tyre dhe që është tipar karakteristik i kohës sonë. I quajmë si gënjeshtër, sepse njohin vetëm huazimet që janë bërë prej tyre, dhe, bashkë me këto huazime, hedhin poshtë edhe vetë mitet. Metamorfozat që ofrojnë mitet u duken të pabesueshme. Nga mrekullitë që tregohen në mite besohen vetëm ato që janë vërtetuar më pas prej zbulimeve shkencore, dhe nuk mendohet që secili prej këtyre zbulimeve e ka te miti përkatës modelin e vet fillestar.

Por ajo që përbën tiparin karakteristik të miteve, përveç përmbajtjes së veçantë të secilit prej tyre, është metamorfoza që ndodh në to. Njeriu është krijuar nëpërmjet metamorfozës. Nëpërmjet saj ka përvetësuar botën, nëpërmjet saj bën pjesë në të. Faktin që fuqinë e vet ia di për nder metamorfozës, këtë ne e kuptojmë shumë mirë, por njeriu i di për nder metamorfozës diçka më të mirë, i di për nder dhembshurinë që ai ndien në shpirt.

Nuk druham të përdor një fjalë që profesionistëve të gjërave shpirtërore u duket e pavend: kjo fjalë degdiset në mjedisin fetar - edhe kjo bën pjesë te specializimi -, vetëm atje mund të përmendet e të përdoret. Por ajo mbahet larg vendimeve konkrete të jetës sonë të përditshme, të cilat përcaktohen gjithnjë e më shumë nga elemente teknike.

Kam thënë se shkrimtar mund të jetë vetëm ai që ndien përgjegjësi, megjithëse ka të ngjarë që në veprimet e tij të veçanta e tregon këtë fare

pak më shumë se të tjerët. Kjo është një përgjegjësi për jetën që po rrënohet, dhe njeriut s'duhet t'i vijë turp të thotë se kjo përgjegjësi ushqehet nga dhembshuria, e cila s'ka vlerë nëse shpallet si ndjenjë e përgjithshme dhe e papërcaktuar. Dhembshuria kërkon metamorfozën konkrete të çdo krijesë më vete që jeton e që ekziston. Nëpërmjet mitit dhe letërsive tradicionale, shkrimtari mëson dhe ushtron metamorfozën. Ai nuk është asgjë po të mos e zbatojë metamorfozën në mjedisin e vet. Jeta e shumëllojshme që depërton te shkrimtari dhe prej së cilës ai percepton ndarazi çdo shfaqje të veçantë të saj, nuk reduktohet tek ai në një koncept të thjeshtë, por i jep forcën për t'iu kundërvënë vdekjes dhe kësij shndërrohet në diçka të përgjithshme.

S'mund të jetë punë e shkrimtarit që ta lërë njerëzimin në mëshirën e vdekjes. Shkrimtari, që s'do t'ia dijë nga askush, do të mësojë i tronditur se vdekja ushtron një pushtet gjithnjë e më të madh të shumë njerëz. Edhe në rast se do t'u dukej të gjithëve si një ndërmarrje e kotë, ai do të ngrihet kundër një dukurie të tillë dhe s'do të dorëzohet në asnjë mënyrë. Do të jetë krenari për të që t'u kundërvihet kasnecëve të hiçit, të cilët po bëhen gjithnjë e më të shumtë në letërsi, dhe t'i luftojë më mirë me mjete të tjera sesa me mjetet e tyre. Shkrimtari do të jetojë sipas një ligji që është i tij, por që s'është prerë sipas masës së tij. Ky ligj thotë:

Mos shty askënd drejt hiçit, as atë që do të donte vetë. Ta kërkosh hiçin vetëm me synimin që të gjesh rrugëdaljen prej tij, dhe që kjo rrugëdalje t'i tregohet kujtdo. Të durosh pikëllimin e dëshpërimin që të mësosh si shpëtohen të tjerët prej tyre, por jo duke përçmuar lumturinë, e cila u takon krijesave njerëzore, megjithëse shpërfytyrohen dhe shqyhen mes tyre.

E përktheu nga gjermanishtja:
Prof. ass. dr. Naim Kryeziu

Prof. ass. dr. Naim Kryeziu

Fakulteti i Filologjisë

Universiteti i Prishtinës "Hasan Prishtina"

Prishtinë

**ANALIZË SHQIPËRIMESH NGA KRIJIMTARIA
POETIKE E HAJNRIH HAJNES PREJ
PËRKTHYESISH TË NDRYSHËM**

Abstract

The first poems of the renewed German poet Heinrich Heine were translated in Albanian over one hundred years ago, i.e. in the third phase of the Albanian National Renaissance, which began in the years 30-40 of the 19th century and had its crowning point in the year 1912 with the declaration of the Independence of Albania. The Albanian National Renaissance favored the best traditions of the past as well as folklore. It was the poetic form which was developed the most, as is seen in many of its representatives such as Naim Frashëri, Ndre Mjeda, Andon Zako Çajupi and Asdreni.

Faik Konica, a poet and a literary critic with a wide range of publicist works, has had a great influence in the development of this literature. He was also the first to have translated in Albanian a considerable number of poems by Heinrich Heine. These translations form the origins of the echo of this great German lyrical poet in Albanian culture and literature.

This analysis of adaptations of Heinrich Heine's poetic works compares Albanian versions of Heine's poems in a chronological order of the works of various translators such as: Faik Konica - Lasgush Poradeci; Faik Konica - Petraq Kolevica; Lazër Shantoja - Lasgush Poradeci; Hilë Mosi - Lasgush Poradeci; Lasgush Poradeci - Fan Noli;

Lasgush Poradeci - Jorgo Bllaci; Lasgush Poradeci - Robert Shvarc -
Ardian Klosi.

Sipas të dhënave bibliografike, poezitë e para të poetit famëmadh gjerman Hajnrih Hajne të përkthyer në gjuhën shqipe zënë fill këtu e njëqind e ca vjet të shkuar, pra, në fazën e tretë të Rilindjes Kombëtare shqiptare, e cila nisi në vitet 30-40 të shekullit XIX dhe u kurorëzua më 1912 me shpalljen e Pavarësisë së Shqipërisë. Letërsia e Rilindjes Kombëtare u mbështet në traditat më të mira të së kaluarës dhe në folklor. Zhvillim të spikatur mori në të sidomos poezia, e përfaqësuar me një radhë emrash të ndritur, si Naim Frashëri, Ndre Mjeda, Andon Zako Çajupi dhe Asdreni.

Gjatë periudhës pas shpalljes së Pavarësisë zhvillohet më tej fryma atdhetare e letërsisë së Rilindjes Kombëtare, ndërsa në vitet 20-30 thellohen realizmi i saj, karakteri demokratik dhe problematika shoqërore. Kjo rrymë demokratike në letërsinë shqiptare të këtyre viteve ka si përfaqësues të shquar Fan Nolin, figurë e spikatur politike, por njëherazi edhe poet, publicist e përkthyes i talentuar. Vend të rëndësishëm në poezinë shqiptare të kësaj periudhe zë Lasgush Poradeci me lirikat e tij më të mira për natyrën e me lirikat që kanë në qendër të tyre motive intime dhe që karakterizohen nga ndjenjat e holla e nga forma e përsosur.

Ndërkaq, Faik Konica, poet dhe kritik letrar me një veprimtari shumë të gjerë publicistike, ka ndikuar mjaft në zhvillimin e kësaj letërsie. Ai ka qenë njëherazi edhe i pari që ka përkthyer në gjuhën shqipe një numër poezish të Hajnrih Hajnes. Me përkthimin e këtyre poezive prej tij zë fill edhe jehona e krijimtarisë poetike të lirikut të madh gjerman në kulturën e në letërsinë shqiptare. Kështu, tek e përkohshmja “*Albania*” u botuan, në numrin e parë të saj të vitit 1902, tri poezi të Hajnrih Hajnes, të përkthyer nga Konica. E para është poezia me titull “*Mendime natësore*”, nga cikli “*Poezi aktuale*”; poezia e dytë mban titullin “*Dhimbje*” ose “*U vryshkën të voglat lule*” nga cikli “*Intermexo lirike*”, që përfshihet në përmbledhjen “*Libri i këngëve*”, kurse poezia e tretë titullohet “*Mbreti Harald Harfagar*” nga përmbledhja “*Poezi të reja*”.

Hilë Mosi, poeti i njohur shqiptar i periudhës së Pavarësisë, ka përfshirë në përmbledhjen e poezive të veta “*Lotët e dashtënisë*”, botuar në Shkodër më 1915 dhe ribotuar më 1927 me titull “*Lule pranverë*”, edhe përkthimet e disa poezive të poetëve të ndryshëm gjermanë. Nga poeti

Hajnrih Hajne ai ka përkthyer disa poezi me tematikë e motive dashurie, si “Rrëfime”, “Dhëmbjet e zemrës”, “Një andërr e trubullueshme”, “Intermexo lirike”, “Nji fytyrë e dukshme” dhe “Lulja e dashtun”. Ndryshe nga Faik Konica, Hilë Mosi nuk shënon se nga cilat përmbledhje i ka marrë këto poezi që ka përkthyer. Në parathënien e librit të vet, ai thekson, ndër të tjera, se ishte i lumtur që, nëpërmjet këtyre shqipërimeve, pati rastin të jepte një shembull dobiprurës për letërsinë shqipe, e cila që në zhvillim e sipër, ndaj edhe kjo ndihmesë e tij çmohet si një shtysë e veçantë në ecurinë e mëtejshme të saj.

Në këtë analizë shqipërimesh nga krijimtaria poetike e Hajnrih Hajnes do të krahasojmë, sipas rendit kronologjik, versionet në gjuhën shqipe të disa poezive të poetit gjerman prej përkthyesish të ndryshëm, si: Faik Konica - Lasgush Poradeci; Faik Konica - Petraq Kolevica; Lazër Shantoja - Lasgush Poradeci; Hilë Mosi - Lasgush Poradeci; Lasgush Poradeci - Fan Noli; Lasgush Poradeci - Jorgo Bllaci; Lasgush Poradeci - Robert Shvarc - Ardian Klosi.

Poezia lirike “*Sikur ta dinin lulet*”
(Versioni i Konicës dhe versioni i Poradecit)

Këtë poezi, Faik Konica e ka përkthyer në prozë, me titull “*Dhëmbje*” dhe me nëntitull “*Dhe të voglat lule u vryshkën*”. Përkthimi i tij, megjithëse në prozë, paraqet interes për t’u shqyrtuar.

Strofa e parë e kësaj poezie në origjinal:

*Und wüssten’s die Blumen, die kleinen,
wie tief verwundet mein Herz,
sie würden mit mir weinen,
zu heilen meinen Schmerz.*

Në versionin e Konicës, kjo strofë është përkthyer kështu:

Dhe sikur lulet e vogla të dinin sa thellë është plagosur zemra ime - do të qanin bashkë me mua - që të më shëronin dhëmbjen.

Ndërkaq, pas afro shtatëdhjetë vjetësh, Lasgush Poradeci e ka shqipëruar në këtë mënyrë strofën e mësipërme të kësaj poezie:

*Sikur ta dinin lulet
se ç'plagë ka shpirti im,
ato me mua do qanin,
t'i sillnin shpirtit shërim.*

Te Konica kemi të bëjmë me një përkthim të fjalëpërfjalshëm, por të saktë e të pranueshëm. Megjithëse në shqip nuk na e ka dhënë në vargje, përkthyesi ka treguar zotësi, duke na përcjellë, në mënyrë mjaft transparente, tonin, ndjenjën, atmosferën, kuptimin dhe thelbin e poezisë. Ndërkaq, Poradeci e ka përkthyer në vargje këtë poezi. Te vargu i katërt i strofës së mësipërme ai përdor fjalën “shpirt” në vend të fjalës “dhimbje” të origjinalit. Mirëpo me këtë zëvendësim ia ka dalë mbanë që t’i mbetet besnik strukturës semantike të strofës së përkthyer. Për mendimin tonë, shqipërimi i kësaj strofe nga Poradeci e mbulon plotësisht nivelin stilistikor të origjinalit dhe ka pothuaj strukturë të njëjtë sintaksore me vargjet përkatëse të origjinalit. Këtu Poradeci ka përdorur rimën e ndërprerë, me skemën ABCB.

Strofa e dytë e kësaj poezie në origjinal:

*Und wüssten's die Nachtigallen,
wie ich so traurig und krank,
sie liessen fröhlich erschallen
erquickenden Gesang.*

Konica e ka shqipëruar kështu këtë strofë:

*Dhe sikur bilbilat të dinin - sa i trishtuar e sa i sëmurë jam - do të
tingëllonin me gëzim - këngën ngushëllore.*

Kjo strofë në përkthimin e Poradecit:

*Sikur ta dinin bilbilat
se buza ime po plas,
një këngë ngushëllimtare
ata do ta lëshonin me gaz.*

Sigurisht që Konica ia ka arritur ta përkthejë me besnikëri këtë strofë, duke ruajtur nivelin leksikor dhe kuptimin e saj, por mbase do të ishte më mirë sikur vargun e tretë ta kishte përkthyer “do t’ia thoshin këngës me hare”, sepse kësaj do ta mbulonte më saktë përmbajtjen e kësaj strofe. Poradeci ka bërë disa ndryshime, analogji dhe ekuivalenca të suksesshme e të qëlluara në versionin e tij. Kështu, bie fjala, vargun e dytë, që Konica e ka përkthyer me saktësi, Poradeci e përkthen pak më lirshëm. Në vend të përkthimit besnik të Konicës “sa i trishtuar e sa i sëmurë jam”, Poradeci jep ndërtimin gjuhësor “se buza ime po plas”, pa dyshim për të rikrijuar rimën me vargun e katërt, megjithëse ky varg do të dilte më bukur po të përkthehej: “se buza po më plas”. Veç kësaj, Lasgushi bën edhe një lloj këmbimi të vargut të tretë e të katërt të origjinalit, me qëllim që të përftojë efekte të caktuara poetike.

Strofa e tretë në tekstin origjinal të Hajnes:

*Und wüssten's sie mein Wehe,
die golden Sternelein,
sie kämen aus ihrer Höhe
und sprächen Trost mir ein.*

Këtë strofë Konica e ka përkthyer me këto fjalë:

Dhe sikur dhëmbjen time - ta dinin yjëzët e artë, - do të vinin nga lartësia e tyre - e do të më flisnin për ngushëllim.

Ndërsa Poradeci ka dhënë këtë version poetik të strofës në fjalë:

*Sikur të ma dinin dhëmbjen,
dhe yjet e ndritur si ar,*

*do vinin që lart t'më thonin
kuvend ngushllimtar.*

Të dy versionet e përkthyesve shqiptarë nuk e cenojnë strukturën semantike dhe emocionale të originalit, prandaj, sipas mendimit tonë, kjo strofë është përkthim i suksesshëm i barasvlerave gjuhësore e stilistikore. Megjithatë, në versionin e Konicës vërehet njëfarë perifrazimi i pagoditur, sidomos në vargun e fundit “e do të më flisnin për ngushëllim”, sepse vargu i origjinalit “*und sprächen Trost mir ein*” duhet përkthyer “dhe do të më ngushëllonin”. Por Konicës i ka shkuar mjaft mirë që zvogëluesin në gjermanisht “*Sternlein*” ta përkthejë “yjëz” në shqip. Ndërkaq, Poradeci ka krijuar në përkthimin e vet një krahasim mjaft të qëlluar në vargun e dytë: “yjet e ndritur si ar”. S’ka pikë dyshimi se versioni i Poradecit ka epërsi, meqë në të janë krijuar edhe elementet poetike të figurshmërisë, të eufonisë dhe të rimës.

Strofa e katërt e kësaj poezie në original:

*Die alle können's nicht wissen,
nur Eine kennt meinen Schmerz;
sie hat ja selbst zerrissen,
zerrissen mir das Herz.*

Në versionin e Konicës kjo strofë ka dalë kështu:

Të gjithë ata s’e dinë, - veç një e di dhëmbjen time: - Ajo vetë ma grisi - ma grisi zemrën.

Kurse versioni i Poradecit është si më poshtë:

*Kta të gjithë s’e dinë,
veç njëra ma di çdo trishtim:
se veç ajo ka këputur,
këputur shpirtin tim.*

Për sa i takon përkthimit në prozë që i ka bërë Konica kësaj strofe, mund të themi se të dy vargjet e para i ka përkthyer me besnikëri dhe në frymën e shqipes, kurse dy vargjet e fundit, ku kemi shprehjen “ma grisi zemrën”, na duket se e ka mpakur kuptimin e tekstit të origjinalit, sepse në vend të kësaj shprehjeje kemi në shqip shprehje shumë më të qëlluara, si për shembull “ma copëtoi zemrën”, “ma helmoi zemrën” ose edhe “ma këputi shpirtin”, ashtu siç e ka dhënë Poradeci në versionin e vet. Në përkthimin e Poradecit kemi një lloj ndryshimi në vargun e dytë të kësaj strofe, ku përdoret shprehja “ma di çdo trishtim”, në vend që të përkthehej ashtu siç e ka përkthyer bukur Konica: “veç një e di dhëmbjen time”. Jemi të prirë të besojmë se këtë zhvendosje dhe zëvendësim Poradeci e ka bërë për të gjetur rimën adekuate, por dy vargjet e fundit të kësaj strofe i ka përkthyer me nuanca më të pasura, duke përdorur një anaforë kumbuese: “se vet ajo ka këputur, / ka këputur shpirtin tim”.

Poezia “*Mendime natësore*”
(Versioni i Konicës dhe versioni i Kolicës)

Një version tjetër mjaft interesant i Konicës është edhe përkthimi i poezisë së Hajnes me titull “*Mendime natësore*”, titull që përkthyesi në fjalë e ka zëvendësuar me vargun e parë të kësaj poezie: “*Kur mejtonj Gjermaninë natën*”. Te shënimi në fund të faqes së këtij përkthimi ai vë në dukje se këtë varg në krye të strofës së parë ka parapëlqyer ta shqipërojë duke zëvendësuar emrin “Gjermani” me fjalët “Dheu ku u linda” dhe foljen “mejttonj” me shprehjen frazeologjike “më vete mëndia”. Këtë ndryshim, siç thekson ai vetë, e ka bërë me qëllim që “të merret vesh më mirë prej shqiptarëve”.

Në këtë poezi të mallit të pashuar për familjen, për nënën plakë, për shokët e për atdheun, poeti gjerman këndon për vuajtjet e për pikëllimin e një mërgimtari që digjet nga malli për atdheun e për të dashurit e tij.

Strofa e parë e kësaj poezie nostalgjike në origjinal:

*Denk ich an Deutschland in der Nacht,
dann bin ich um den Schlaf gebracht,*

*ich kann nicht mehr die Augen schliessen,
und meine heissen Tränen fluessen.*

Konica e ka përkthyer kështu këtë strofë:

*Natën, kur më vete mëndia te dheu ku u linda, shpejt më del gjumi; nukë
mund më t'i mbyll sytë, e lott' e mia më riedhin të nxehta.*

Kolevica e ka përkthyer në këtë mënyrë strofën e parë të kësaj poezie:

*Për Gjermaninë, natën, gjithnjë
mendoj, mendoj, e gjumi s'më zë,
më mbeten hapur sytë e shkretë,
pastaj më rrjedhin lotët e nxehtë.*

Te versioni që ka dhënë Konica në prozë është përcjellë në gjuhën shqipe struktura leksikore dhe semantike e kësaj strofe, në saje të një përkthimi besnik e fjalë për fjalë. Në përkthimin e Kolevicës, kjo strofë e jep në përgjithësi përmbajtjen semantike dhe emocionale të origjinalit, duke ruajtur edhe skemën e rimës së puthur: AABB, por në të nuk dalin disa nuanca kuptimore. Kështu, për shembull, vargu i parë duhet përkthyer me fjali të varur kohore: “Kur natën kujtoj Gjermaninë”, kurse vargu i dytë, për të rimuar me të parin, mund të përkthehej afërsisht kështu: “gjumi im merr arratinë”. Në fund të vargut të tretë, për të krijuar rimën me vargun e katërt, përkthyesi ka shtuar epitetin “e shkretë”, çka përbën një shmangie nga origjinali, megjithëse e pasuron anën emocionale të kësaj poezie. Mendojmë se vargu i tretë do të dilte më bukur nëse do të përkthehej, bashkë me epitetin e shtuar, ashtu siç është në origjinal: “s'i mbyll dot më sytë e shkretë”, sepse versioni “më mbeten hapur sytë...” e varfëron anën emocionale.

Në strofën e dytë autori i origjinalit shkruan:

Die Jahre kommen und vergehn!

*Seit ich die Mutter nicht gesehn,
zwölf Jahre sind schon hingegangen;
es wächst mein Sehnen und Verlangen.*

Konica e ka përkthyer kështu këtë strofë:

Viëtë vijn' e shkojnë! Që kur s'kam parë nënën, dymbëdhjetë viet kanë kaluar; dëshira dhe malli po më rriten për ditë.

Përkthyesi Petraq Kolevica, pas afro njëqind vjetësh (1998), e ka shqipëruar në këtë mënyrë strofën e mësipërme:

*Plot vite vijnë e shkojnë një nga një,
qëkurse nënën s'po e shoh më,
kanë kaluar dymbëdhjetë vjet,
më rritet malli që po më tret.*

Ndërsa Konica ka përkthyer e ka përcjellë deri diku me saktësi leksikun dhe shkallëzimin e ndjenjës së mallit, Kolevica krijon në shqip një strofë pa e cenuar strukturën leksikore, emocionale, semantike dhe stilistike, sepse në versionin e tij figuron tërë struktura e origjinalit, si dhe e rimës me skemë të puthur: AABB. Mirëpo duhet thënë se përkthyesi, për hir të numrit të rrokjeve dhe të rimës së puthur, e ka zgjeruar së tepërmi vargun e parë. Këtu mund të shmangej, së paku, shtimi i fjalës “plot” në krye të këtij vargu, dhe fjala pasuese “vite” të vihej në trajtën e shquar të shumësit. Kështu, ky varg do të kishte të njëjtin numër rrokjesh me vargun e dytë të kësaj strofe dhe do të tingëllonte në këtë mënyrë: “Vitet vijn' e shkojnë një nga një”.

Në strofën e tretë të origjinalit thuhet:

*Mein Sehnen und Verlangen wächst.
Die alte Frau hat mich behext,
ich denke immer an die alte,
die alte Frau, die Gott erhalte!*

Këtë strofë Konica e përkthen në prozë si më poshtë:

*Dëshira dhe malli po më riten. Plaka e dhëmbshur sikur më ka bërë magji;
gjuhën të plaka e kam mëndien, te plaka e mirë. Perëndia i shtoftë jetën!*

Kurse Kolevica këtë strofë e ka shqipëruar në mënyrën e vet:

*Më rritet malli për të pakufi,
se ajo plakë më ka bërë magji.
Atë e mendoj përherë,
Zoti e ruajt plakën e mjerë!*

Në këtë rast, si Konica ashtu edhe Kolevica janë të prirë ta përshtatin e ta zgjerojnë vargun e dytë të strofës së tretë. Kështu, foljen kalimtare në gjermanisht “*behexen*”, e cila do të thotë edhe “bëj magji” edhe “magjeps”, që të dy e përkthejnë me kuptimin e parë të saj. Siç dihet, nëna e magjeps të birin, por s’mund t’i bëjë magji, prandaj ky varg do të ishte mirë të përkthehej: “Plaka (ose: ajo grua plakë) më ka magjepsur.” Këtij vargu Konica i shton fjalën “e dhëmbshur”, kurse vargut të tretë i shton fjalën “e mirë”. Ndërkaq, Kolevica në vargun e katërt të kësaj strofe shton fjalën “e mjerë”, që nuk e ka origjinali, por që përkthyesit i është dashur për hir të rimës. Duhet thënë se folja “*wachsen*” e gjermanishtes, në këtë rast e përdorur në vetën e tretë njëjës të dëftores së tashme, ka dy kuptime: “rritet” dhe “shtohet”. Si Konica ashtu edhe Kolevica e kanë përkthyer me kuptimin e parë, i cili këtu nuk i shkon shqipes, prandaj do të ishte më mirë sikur të mos thuhej “më rritet malli”, por “më shtohet malli”.

Strofa e katërt e origjinalit:

*Die alte Frau hat mich so lieb,
und in den Briefen, die sie schrieb,
seh ich, wie ihre Hand gezittert,
wie tief das Mutterherz erschütteret.*

Këtë strofë Konica e përkthen kështu në prozë:

Plaka e mirë më do aqë, e në letrat që më shkruan, shoh si i dridhet dora, sa fort e turbulluar është zemëra e nënës.

Kurse Kolevica e ka përkthyer në këtë mënyrë strofën e mësipërme:

*Kjo grua plakë, fort, fort më do,
edhe në letrat që shkruan ajo,
e shoh si i dridhet dora,
sa thellë në zemër vuan e gjora.*

Në këtë strofë, Konica i është përmbajtur si strukturës leksikore, ashtu edhe strukturës semantike të vargjeve, duke mos cenuar njëherësh as shkallëzimin e mallit, i cili kalon dalëngadalë në trishtim e në vuajtje. Kolevica, nga ana e vet, ka krijuar një ndër strofat më të bukura të kësaj poezie në gjuhën shqipe. Ai rikrijon këtu jo vetëm metrin dhe rimën, përmbajtjen dhe stilin, por edhe tonin dhe efektet e caktuara emocionale. Përveç kësaj, ka edhe një lloj përputhjeje në eufoninë, në rimën e në aliteracionet e kësaj rime. E vetmja vërejtje e vogël që mund t'i bëhet shqipërimin të kësaj strofe prej Kolevicës është shtimi i fjalës “e gjora” dhe mungesa e fjalës “e tronditur”. Por mund të themi se këto shtesa, mungesa e zhvendosje vijnë nga synimi i mirë që poezia të tingëllojë sa më bukur në gjuhën shqipe.

Poezia “*Pelegrinazhi në Kalvar*”

(Versioni i Shantojës dhe versioni i Poradecit)

Këtë poezi e ka përkthyer së pari Lazër Shantoja, i cili e ka botuar në të përkohshmen “*Lajmëtarin e zemrës së Jezu Krishtit*” në vitin 1915.

Në këtë poezi elegjiake, me njëzet strofa dhe me vargje shtatë- ose tetërrokëshe, poeti u ka kënduar një nëne dhe djalit të saj të sëmurë rëndë,

të cilët marrin pjesë në pelegrinazhin e atyre që shkojnë për t'iu lutur Shënmerisë, Zonjës së Bekuar, nënës së Jezu Krishtit, që t'ua plotësojë dëshirat, lutjet dhe ëndrrat. Këtë poezi e përshkon një ton i thellë devotshmërie, pikëllimi, vuajtjeje, mëshire dhe dhembshurie. Poeti e shpalos shkallë-shkallë lajtmotivin e vet në vargje plot kumbim. Këtë poezi e ka përkthyer edhe Lasgush Poradeci në vitin 1959, prandaj e shohim të udhës të bëjmë disa përfaqje midis këtyre dy versioneve.

Është me rëndësi të thuhet se, si Shantoja ashtu edhe Poradeci, e kanë përkthyer në vargje këtë poezi, vetëm se te Shantoja mungon strofa e nëntë e originalit.

Strofa e parë e kësaj poezie në origjinalin gjermanisht:

*Am Fenster stand die Mutter,
im Bette lag der Sohn.
"Willst du nicht aufstehen, Wilhelm,
zu schauen die Prozession?"*

Shantoja e ka përkthyer kështu këtë strofë:

*Nana n'dritore rrite,
në shtrat ish djali shtruar:
"Me pamun procesionin,
Wilhelm, a don m'u çue?"*

Ndërkaq, këtë strofë Poradeci e ka përkthyer me këto fjalë:

*Ish nëna në dritare,
në shtrat i biri djalosh.
"Wilhelm, procesionin,
nuk ngrihesh ta shikosh?"*

Sikundër vihet re, përkthimi i Shantojës u ka mbetur besnik si strukturës semantike e stilistikore, ashtu edhe përmbajtjes emocionale dhe tonit të kësaj poezie. Pra, në këtë rast kemi të bëjmë me një përkthim tejet

të qëlluar, ku në strofë janë dhënë jo vetëm elementet leksikore, por janë krijuar edhe rima kumbuese të kryqëzuara: ABAB, ndonëse autori ka rimë të ndërprerë në original: ABCB. Kjo strofë e kësaj poezie është përkthyer plotësisht me frymën e gjuhës shqipe, dhe, lexuesit që nuk e dinë emrin e autorit, mund ta marrin si poezi origjinale. Por edhe versioni i Poradecit e ka ruajtur strukturën leksikore, semantike dhe emocionale të strofës. Ai e ka ruajtur pak a shumë edhe tonin e origjinalit. Skema e rimës të versioni i Poradecit është rima e ndërprerë, si në original: ABCB. Veçse në vargun e dytë të kësaj strofe është shtuar fjala “djalosh”, që tingëllon si pleonazëm, por kjo fjalë është shtuar për hir të rimës në gjuhën shqipe.

Strofa e parë e pjesës së tretë në origjinalin gjermanisht:

*Der kranke Sohn und die Mutter,
die schliefen im Kämmerlein;
da kam die Mutter Gottes
ganz leise geschritten herein.*

Shantoja e ka përkthyer në këtë mënyrë strofën e mësipërme:

*N'odë t'vogël i muer gjumi
nanën e t'ligun djalë;
kur qe se brenda Zoja
hini kadalë kadalë.*

Poradeci e ka përkthyer kështu këtë strofë:

*Djalosh' i sëmurë dhe nëna
po flinin n'odiçkë të dy;
pa hyri Mëm' e Zotit,
ju çfaq atyre nër sy.*

Në dy vargjet e para, Shantoja përdor një perifrazë të vogël, por pa e cenuar anën semantike, stilistikore dhe emocionale të tyre. Ai e përshkruan me besnikëri edhe atmosferën, duke u dhënë fjalëve funksione

kuptimplota. Edhe kësaj radhe shqipërimi i tij duket se është bërë në frymën e gjuhës shqipe dhe e ka ruajtur aktualitetin e vet. Në përkthimin e kësaj poezie prej Shantojës bie në sy një frymëzim i veçantë i tij për poezinë e shqipëruar. Ndërkaq, në versionin e Poradecit është riprodhuar struktura semantike e stilistikore, por vargu i fundit e ka ndryshuar dhe e ka dobësuar kuptimin e origjinalit, meqë Zoja e Bekuar i ka parë nënën e ngratë dhe të birin e sëmurrë, por këta nuk e kanë parë, sepse nuk u është shfaqur. Sidoqoftë, edhe ky version është mjaft i qëlluar dhe e jep kuptimin e origjinalit.

Poezia lirike “Një fytyrë e dashur”
(Versioni i Mosit dhe versioni i Poradecit)

Kjo është një poezi lirike me temë dashurie, e përkthyer nga Hilë Mosi në vitin 1927, dhe ia vlen të krahasohet si me origjinalin, ashtu edhe me shqipërimin e Poradecit, sepse na duket si një ndër përkthimet më të mira të Mosit. Kjo poezi, që është marrë nga përmbledhja e Hajnes “Kthimi në atdhe”, ka tri strofa me vargje tetërrokëshe dhe me skemën e rimës së ndërprerë: ABCB.

Strofa e parë e kësaj poezie në origjinal:

*Wenn ich auf dem Lager liege,
in Nacht und Kissen gebüllt,
so schwebt mir vor ein süßes,
anmutig liebes Bild.*

Mosi e ka përkthyer kështu këtë strofë:

*Kur shkoj e bie me fjetun,
në gjum' t'natës, n'qetsi,
përpara meje duket
një fytyr' plot dashuni!*

Kurse Poradeci e ka përkthyer në këtë mënyrë strofën e mësipërme:

*Kur jam në sbrat dhe natën
pushoj nër jastëkët e mi,
më del fytyr' e dashur
plot hir e ëmbëlsi.*

Këtu është fjala për një figurë të fantazisë krijuese, pra, kemi të bëjmë me një përfytyrim të një krijese të lakmuar, të ëndërruar dhe tejet të dashur. Siç shihet nga strofa e parë, Mosi e përkthen poezinë me poezi, vargun me varg adekuat dhe rimën e ndërprerë po me rimë të ndërprerë. Megjithatë, këtu janë bërë disa manovrime interesante gjatë përkthimit. Në vargun e parë, fjala vjen, Mosi nuk e përkthen domethënien e vargut me shprehjen “jam i shtrirë”, por e zgjeron paksa vargun dhe bën një lloj cezure të vogël me shprehjet “bie me fjetun”, “n’gjum’ t’natës” e “n’qetsi”, por prapëseprapë me një intonacion të gjallë e dinamik. Kuptohet vetvetiu që Mosi i bën këto modifikime për të krijuar rimën adekuate të përkthimit. Shprehjen foljore të origjinalit “*So schwebt mir vor*”, që do të thotë “më fanitet, më shfaqet, më përfytyrohet”, ai e përkthen me fjalën e nivelit bisedor “duket”, epitetet e vargut të tretë e të katërt të origjinalit, ku thuhet se ajo ka “një fytyrë të ëmbël, të hijshme e plot dashuri”, Mosi i përkthen vetëm me një varg të rrudhur: “një ftyr’ plot dashuni”. Megjithatë, strofa e tij e ka ruajtur kuptimin dhe, sado që është një përkthim i lirë, prapë tingëllon bukur në gjuhën shqipe. Ndërkaq, Poradeci përdor një strategji tjetër gjatë përkthimit të kësaj strofe. As ai nuk i cenon kuptimin, nivelin emocional dhe shprehjet e figurshme të origjinalit. Edhe leksiku i versionit të tij përputhet pak a shumë me leksikun poetik të origjinalit. Mirëpo, kur e krahason me versionin e Mosit, njeriu ka përshtypjen se versioni i tij i kësaj strofe tingëllon edhe më bukur në gjuhën shqipe.

Poezia “*Granatierët*”
(Versioni i Poradecit dhe versioni i Nolit)

Këtë poezi narrative, elegjiake dhe patriotike të Hajnes, e cila ka nëntë strofa me varg tetërrokësh, e ka përkthyer më parë Poradeci (1959)

dhe më pas Noli (1963). Në këtë poezi bëhet fjalë për dy robër luftime që kthehen nga Rusia. Megjithëse pati marrë fund çdo gjë, të dy ushtarët, admirues të perandorit të tyre liberal, duan përsëri të luftojnë e të vdesin për të.

Pasi arrijnë në kufirin gjerman, të dy granatierët mbeten shtang nga një lajm i hidhur. Strofa e dytë e shpreh më së miri gjendjen e tyre shpirtërore.

Kjo strofë në origjinalin gjermanisht:

*Da hörten sie beide die traurige Mär:
dass Frankreich verloren gegangen,
besiegt und zerschlagen das grosse Heer, -
und der Kaiser, der Kaiser gefangen.*

Poradeci e ka shqipëruar me këto fjalë këtë strofë:

*Atje dëgjuan lajmin e zi:
se Franca greminën e mori,
u mund dhe u shtyp e madhja ushtri, -
dhe u kap, u kap perandori.*

Kurse Noli e ka përkthyer kështu strofën në fjalë:

*Dëgjuan lajmën që u pikoi në xhan:
që Franca ish e humbur plotësisht,
q'asqer' i math ish mundur mor aman
dhe mbreti or mbreti na u zu jesir.*

Lasgushi i ka përkthyer me shumë sukses këto vargje, duke respektuar strukturën leksikore, sintaksore dhe emocionale të origjinalit. Ai e ka dhënë mjaft mirë atmosferën e zymtë që mbizotëron në këtë poezi me një stil lapidar. Vargu i tij është në përputhje me origjinalin, ndërsa skema e rimës është e kryqëzuar, si në origjinal. Ndryshe është puna me Nolin në përkthimin e kësaj strofe. Me tekstin poetik të shqipërimit të vet,

ai e ka mbuluar strukturën semantike dhe emocionale të origjinalit. Përveç kësaj, në versionin e tij vëmë re në disa raste zhvendosje, modifikime dhe ekuivalenca të efektshme stilistikore. Vargu i Nolit del më i gjatë (nëntë-ose dhjetërrrokësh) sesa vargu i Poradecit. E veçanta e shqipërimit të Nolit, bie fjala, në vargun e parë të strofës së mësipërme, është përdorimi i shprehjeve popullore të pleksura me turqizma, si “u pikoi në xhan” (lajm i zi), kurse në vargun e tretë, për të arritur efekte stilistikore dhe komunikuese, në vend të fjalës “ushtri” përdor turqizmin “asqer”, duke shtuar në fund të vargut turqizmin popullor “mor aman”, sigurisht për të krijuar rimën me vargun e parë të përkthimit të tij. Një turqizëm tjetër që e rëndon paksa përkthimin e Nolit, është përdorur në fund të vargut të katërt, edhe këtu për hir të rimës, duke krijuar skemën e rimës së ndërprerë: ABAC.

Strofa e fundit e kësaj poezie në origjinal:

*Dann reitet mein Kaiser über mein Grab,
viel Schwerter klirren und blitzen;
dann steig ich gewaffnet hervor aus dem Grab, -
den Kaiser, den Kaiser zu schützen.*

Poradeci e përkthen kështu këtë strofë:

*Ahere me tinguj shpatash mi varr
do ndiej, do ndiej perandorin;
ahere me armë do dal që në varr,
t'a mproj, t'a mproj perandorin.*

Noli na e ka dhënë si më poshtë përkthimin e kësaj strofe:

*Ahere Mbreti më kalon mi varrin,
këllçet vetëtijn' edhe kërcasin;
dhe un' i armatosur dal nga varri
dhe Mbretn' or Mbretn' e mpronj të mos ma ngasin.*

Shihet qartë se Poradeci përpiket të jetë transparent e lapidar edhe në këtë strofë. Ai i shmanget perifrazës dhe bën çmos që t'i përmbahet strukturës narrative, semantike dhe emocionale të strofës së origjinalit. Në të njëjtën kohë, krijon edhe rima të kryqëzuara, megjithëse paksa kakofonike. Ndërkaq, shqipërimi i kësaj strofe nga Noli është tejet i suksesshëm, sepse ia del të rikrijojë skema mjaft të goditura e kumbuese të rimës së kryqëzuar, sado që vargjet e tij arrijnë edhe deri te njëmbëdhjetërrokëshi. Si përfundim mund të themi se këto dy versione të kësaj poezie në gjuhën shqipe janë gjithnjë aktuale dhe mbresëlënëse.

Poezia “Lorelaja”

(Versioni i Lasgush Poradecit dhe versioni i Jorgo Bllacit)

“Përralla” e Lorelajës, e kësaj figure gojëdhënore të lumit Rin, një nimfë sa joshëse aq edhe fatale, vazhdon gjithnjë të jetë poezia më e famshme e Hajnrih Hajnes. Zanafilla e largët dhe vënia në muzikë prej kompozitorit të njohur gjerman Fridrih Zilher qysh më 1837, bënë që “Lorelaja” në shekullin e nëntëmbëdhjetë të këndohej përgjithësisht si këngë popullore, madje edhe sot e kësaj dite ajo citohet si “këngë popullore gjermane” në botën e jashtme. Pra, kjo poezi lidhet, para së gjithash, me dy ngjarje: me kompozimin e Zilherit dhe me fatin e saj në kohën e nazizmit, kur u sajua një zgjidhje qesharake për ta botuar me shënimin “autori i panjohur”. Të dyja këto ngjarje lidhen ngushtë mes tyre, sepse kjo poezi, nëpërmjet vënies në muzikë, depërtoi aq thellë në vetëdijen kombëtare, saqë autori i saj, në një kohë që ishte shpallur *persona non grata*, dhe ishte ndaluar rreptësishtë botimi i veprave të tij, s’mund të fshihej dot më nga kujtesa e njerëzve. Për pasojë, nazistët nuk arritën ta asgjësonin “Lorelajën” e Hajnrih Hajnes, ata mundën vetëm ta bënin anonim tekstin e saj. Kjo poezi, që duhet të jetë shkruar aty nga fundi i vitit 1823 dhe që në të gjallë të autorit të saj është shtypur pa titull, vjen e dyta në krye të ciklit poetik të titulluar “*Kthimi në shtëpi*”, cikël që është përfshirë në veprën e mirënjohur të Hajnes “*Libri i këngëve*”, botuar në vitin 1827.

Poezia “Lorelaja” në originalin gjermanisht:

*Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,
dass ich so traurig bin;
ein Märchen aus alten Zeiten,
das kommt mir nicht aus dem Sinn.*

*Die Luft ist kühl und es dunkelt,
und ruhig fließt der Rhein;
der Gipfel des Berges funkelt
im Abendsonnenschein.*

*Die schönste Jungfrau sitzet
dort oben wunderbar;
ihr goldnes Geschmeide blitzet,
sie kämmt ihr goldenes Haar.*

*Sie kämmt es mit goldenem Kamme
und singt ein Lied dabei;
das hat eine wundersame,
gemaltige Melodei.*

*Den Schiffer im kleinen Schiffe
ergreift es mit wildem Web;
er schaut nicht die Felsenriffe,
er schaut nur hinauf in die Höh.*

*Ich glaube, die Wellen verschlingen
am Ende Schiffer und Kahn;
und das hat mit ihrem Singen
die Lore-Ley getan.*

Kjo poezi në versionin e Lasgush Poradecit:

*Nuk di ç' do të thotë kejo vallë,
që jam në kaq trishtim;
më vjen nërmënd një përrallë,
s'më ik prej mendimit tim.*

*Bën freskë dhe t'errëtit shtobet,
dhe Rini rrjeth paqtor;
dhe maj e malit ndriçobet
në djellin mbrëmësor.*

*Rri lart e mërekulluar
m'e bukura virgjër mi dhé,
i shkrepin gurët e çmuar,
të artin flok ajo kreh.*

*E kreh me kërbër të artë,
dhe këngën e saj këndon;
të tund melodi' e zjarrtë,
në shpirt çuditërisht të lëndon.*

*Lundrarin në lundrën e letë,
një dhëmbj' e egër e përçart;
s'i sheh shkëmbënjt' e shkeretë,
s'i heq ay sytë që lart.*

*Them, valat kanë rrëmbyer
Lundrar e lundër pastaj;
Dhe këtë e pati kryer
Me këngën e vet Lorelei.**

* Hajnrih Hajne, "Poezi", Shtëpia botuese "Rilindja", Prishtinë, 1981. Përkthyer nga Lasgush Poradeci.

Pavarësisht nga disa forma arkaike gramatikore e leksikore që përdor, si zakonisht në poezitë e në përkthimet e veta, mund të thuhet se Poradeci na e ka dhënë në gjuhën shqipe “*Lorelajën*” me një qartësi elementesh semantike e me një bukuri të tillë elementesh ritmike që i afrohen shumë origjinalit. Përkthyesi ka ruajtur me sukses në çdo strofë të kësaj poezie strukturën e rimës së kryqëzuar të origjinalit, duke e shoqëruar njëherazi këtë strukturë edhe me rimat përkatëse femërore e mashkullore, pa e tepruar ndërkaq me rimat foljore. Nuk mund të mos përmendim këtu faktin që përkthyesi e ka rikrijuar mjaft bukur aliteracionin që përdor autori në fund të strofës së tretë dhe në fillim të strofës së katërt, si edhe jehonën që vargu i parë i strofës së fundit: “*Them, valat kanë rrëmbyer*”, i përcjell, njësoj si në origjinal, vargut të parë të strofës së parë: “*Nuk di ç’do të thotë kjo vallë*”, nëpërmjet përdorimit të trajtave “them” e “thotë” të foljes përkatëse.

Megjithatë, në versionin e Poradecit vihen re aty-këtu përdorime të tilla fjalësh e shprehjesh që nuk përputhen me natyrën e gjuhës shqipe dhe që ndonjëherë e cenojnë ku më pak e ku më shumë kuptimin e origjinalit. Kështu, për shembull, në vargun e tretë të strofës së dytë, fjala “*Berg*” e origjinalit është përkthyer me “mal”, pa pasur parasysh poliseminë e kësaj fjale në gjermanisht, domethënë faktin që autori e ka përdorur këtu me kuptimin “shkëmb” ose “lartësirë”, aq më tepër kur edhe sfondi gjeografik e tregon qartë se në këtë rast kemi të bëjmë me shkëmbin e njohur të Lorelajës në breg të lumit Rin. Ose në vargun e parë të strofës së tretë është përkthyer me epitelin “e mrekulluar” fjala “*wunderbar*” e origjinalit, e përdorur nga autori si plotës kallëzuesor i kryefjalës me kuptimin “mrekullisht” ose “magjishëm”, ndërsa ashtu siç është përkthyer në këtë kontekst ka kuptim tjetër. Në vargun e dytë të po kësaj strofe, emri “*Jungfrau*”, që në gjermanisht do të thotë “virgjëreshë” ose “vashëz”, është përkthyer “virgjër”, domethënë si emër, shoqëruar madje edhe me një mbiemër, kur në shqip kjo fjalë përdoret vetëm si mbiemër i nyjshëm, ose shumë-shumë edhe si mbiemër i nyjshëm i substantivuar. Kurse te vargu i fundit i strofës në fjalë Poradeci e ka përdorur në njëjës emrin “flok”, në vend që ta përdorte në shumës, sepse njëjës in e këtij emri e kemi vetëm në shprehje të veçanta.

Në vargun e dytë të strofës së pestë është përkthyer krejtësisht gabim folja “*ergreif*” e origjinalit, që do të thotë “kap” ose “kaplon” dhe jo “përçart”, si folje e trajtës veprorë në vetën e tretë njëjës, kur në gjuhën shqipe kjo folje ka vetëm trajtën vetvetore, dhe “përçart” përdoret vetëm si ndajfolje, për shembull, në shprehjen “flet përçart”. Në vargun e katërt të kësaj strofe është përkthyer në mënyrë të pasaktë me togfjalëshin “shkëmbënjt’ e shkretë” kompozita e numrit shumë “*Felsenriffe*” të origjinalit, që do të thotë “shkëmbinj nënujorë” ose “guma”. Ndërkaq, përmbajtja semantike e vargut të parë të strofës së fundit është shtrembëruar disi duke e përkthyer në mënyrë të gabuar foljen “*verschlingen*” të origjinalit, që do të thotë “gllabëroj” ose “thith”, por jo “rrëmbej”, sepse në këtë rast kemi të bëjmë me gjeratore ose shtjellë uji në atë pjesë të lumit Rin.

Poezia “*Lorelaja*” sipas përkthimit të Jorgo Bllacit:

*Nuk di pse jam kaq i hutuar,
kaq brengë pse kam në gjë;
një prallëz e kohës së shkruar
s’më hiqet nga mendtë kursezi.*

*Fillon errësohet. Rini
në heshtje të thellë dremit
dhe shkëmbin në breg perëndimi,
me rrezet e fundit shkëndrit.*

*Atje, majë shkëmbit të lartë,
këndon ëmbëlsisht Lorelai;
dhe petku i shtatit, i artë,
dhe krebri në dorën e saj.*

*Papo nëpër t’artën gërshtetëz,
plot hir ajo krebrin kalon.
Dhe kënga magjike, fshehtas,
githë vendin përreth pushton.*

*Shastisur prej saj, lundrari
çan rrjedhën me vrull, po ç'e do:
nuk sheh që shkëmbinj ka përpara,
se sytë i mban lart, tek ajo!*

*Tani, unë e di, lumi i gjërë
mbi të rrjedh me shkullm e vaj.
Dhe gjithë këtë gjëmë e bëri,
me këngën e saj, Lorelai.**

Nëse këtë përkthim që i ka bërë Bllaci poezisë “Lorelaja” të Hajnes do ta lexonte dikush që nuk e njeh tekstin e origjinalit gjermanisht, me siguri që do t’i pëlqente, sepse përkthyesi, meqë është edhe vetë një poet mjaft i talentuar, ka arritur të na japë, nga ana poetike, një rikrijim mjaft emocionues e të goditur. Ndërkaq, po ta krahasosh me origjinalin, vihet re fare lehtë se ka mjaft mangësi nga ana semantike, për të cilat kemi bindjen se janë pasojë e faktit që kjo poezi do të jetë përkthyer nga versioni rusisht i saj dhe jo nga origjinali gjermanisht. Të metat semantike që do të vëmë në dukje më poshtë nuk kanë të bëjnë kurrësi me liritë poetike, sepse, jemi të sigurt që, po të ishte kuptuar qartë përmbajtja, qoftë edhe në një gjuhë tjetër e jo në gjuhën e origjinalit, përkthyesi-poet do të na kishte dhënë një version po aq të goditur nga ana poetike sa edhe versioni me pasaktësitë e theksuara semantike, që do t’i shtjellojmë pak a shumë me hollësi. Kështu, për shembull, në fillim të strofës së parë, e cila është edhe strofa e përkthyer me më shumë saktësi sesa të gjitha strofat e tjera të kësaj poezie, përkthyesi ka futur në mënyrë krejt arbitrare epitetin “i hutuar” për folësin e vetës së parë, që është vetë poeti e që na jepet “i trishtuar” në origjinal dhe jo “i hutuar”, çka nuk do të ishte aspak pengesë për të ridhënë skemën e rimës së kryqëzuar.

Në dy vargjet e para të strofës së dytë është dhënë në përputhje me origjinalin vetëm ideja e rënies së muzgut dhe është lënë jashtë ideja e

* Jorgo Bllaci, “*Kija e violinës*”, Shtëpia botuese “Naim Frashëri”, Tiranë 2007.

fillimit të freskisë mbrëmjesore, kurse fjalia “*Rini në heshtje të thellë dremit*” është një përkthim i pasaktë i vargut të origjinalit “*Und rubig fließt der Rhein*”, që do të thotë “*Dhe Rini rrjedh i qetë*”. Në strofën e tretë përkthyesi i ka lejuar vetes një liri të tepruar, duke lënë jashtë togfjalëshin aq poetik “vashëza më e bukur” dhe fjalinë “magjishëm është ulur e po rri”, duke e zëvendësuar pa asnjë arsye me fjalinë “këndon ëmbëlsisht” dhe duke përkthyer gabim me fjalën “petk” fjalën gjermanisht “*Geschmeide*”, që do të thotë “gjerdan”. Ndërkaq, me një përkthim të pagoditur kuptimor të vargut të fundit të strofës së tretë dhe të vargut të parë të strofës së katërt, ai nuk na ka ridhënë në versionin shqip një aliteracion aq të bukur që ka origjinali me foljen “kreh”, që do të kishte qenë diçka fare e lehtë për përkthyesin-poet, i cili ka përkthyer gabim fjalën gjermanisht “*Haar*”, që do të thotë “flokë” ose “leshra”, me zvogëluesin “gërshetëz”, kur dihet që me krehër mund të krihen flokët, por jo gërshetat.

Me një liri të tepruar dhe me një shmangie të papërligjur nga kuptimi i origjinalit janë përkthyer edhe dy vargjet e fundit të strofës së katërt, ku përkthyesi, duke shtuar pa asnjë arsye ndajfoljen “fshehtas”, ka prishur edhe skemën e rimës së kryqëzuar. Në mënyrë tepër të lirshme e të pasaktë janë përkthyer edhe dy vargjet e para të strofës së pestë, duke mos na e dhënë me besnikërinë e duhur tablonë që përshkruan poeti në origjinal, dhe një gjë e tillë nuk mund të përlligjet kurrsesi me vështirësitë që paraqet përkthimi i poezisë. Në këtë rast ndikon për keq edhe përkthimi jo i saktë i fjalës në shumës “*Felsenriffe*” të origjinalit gjermanisht, që do të thotë “guma” ose “shkëmbinj nënujorë”, vetëm me fjalën “shkëmbinj” dhe jo me togfjalëshin adekuat. Duhet vënë në dukje gjithashtu se përkthimi i dy vargjeve të para të strofës së fundit jo vetëm që nuk është besnik ndaj origjinalit, por, me përdorimin e foljes “di” në vend të njëjës nga foljet “mendoj”, “besoj” ose “them”, ka zhdukur, përveç nuancës së mundësisë, që shpreh autori, edhe jehonën e vargut të parë të kësaj strofe gjer te vargu i fillimit të strofës së parë. Ndërkaq, dy vargjet e fundit të strofës së gjashtë janë dhënë nga përkthyesi-poet me një bukuri e saktësi të përsosur.

Dr. Marjela Progni

Fakulteti i Filologjisë

Universiteti i Prishtinës "Hasan Prishtina"

Prishtinë

KËNGA – INERMEXO NË POEMAT E DE RADËS

Abstract

Jeronim de Rada is one of the most eminent authors of Albania letters in general and of Albanian Romanticism in particular. He managed to communicate to his readers of all times an art that continually provides novelty, which is best seen in the many studies on his works, in which many critics tend to contradict one another, which only emphasizes the great interest in the oeuvre of this author, although his work dates back to the early 1800s.

The focus of this paper is on a particularity which can be noticed in his most famous works. A series of works that stand outside the compositions of his poems have been studied. Due to the place in which they are situated, which gives them a special status, which appoints them an interrelated function to the semantic entirety of the initial text, also gives them their independence, thus making it possible for them to be easily regarded as being independent as poems.

These works titled 'songs' by the author, have been studied on various perspectives which not only express their autonomous position in the external compositional aspect, but also focus on the internal structural composition, in the inclusion of lyrical elements, in the communication they achieve with one-another, etc. These perspectives are succeeded by an interpretation of these works.

Vargjet që vijnë në formë këngësh, të cilat trajtohen si pjesë plotësuese, por që rrinë tërësisht të ndara nga ndërtimi kompozicional i jashtëm i veprave, marrin status të veçantë, i cili aq sa u jep këtyre krijimeve funksion të ndërlidhur me tërësinë kuptimore të tekstit, aq edhe u siguron pavarësi, duke bërë të mundur që të qëndrojnë pa vështirësi si poezi më vete. Këto këngë përshkohen krejtësisht nga linja erotike, të cilat në qendër kanë trajtimin e botës së brendshme të subjekteve e cila sundohet pothuajse plotësisht nga ndjenjat dashurore.

Secila nga veprat përmban tekste të tilla; te “Krutan i mërguar” hapja e veprës bëhet me një të tillë, i cili qëndron nën titullin “Odë arbërore”. Vepra “Këngët e Milosaos”, përshkohet nga tre vjersha që i këndon Rina, të cilat mbajnë të njëjtin titull “Vjershë e bijës së Kollogresë”, por që përcjellin secila në mënyrën e vet situata të ndryshme emotive. Ndërkohë, te “Këngët e Serafina Topias” numri i këtyre krijimeve rritet, duke sjellë përpara lexuesit një cikël të tërë këngësh, që sjellin thujt një histori lirike, ndonjëherë e ngjyrosur lehtë nga disa elemente dramatike, që vjen e subjektizuar përmes unit të personazheve lirike. Të para më vete, këngët e titulluara “Kënga e Serafinës”, “Këngë e Bozdarit me shokë Serafinës”, “Këngë e Nik Dukagjinit vashës së Topiajve”, “Këngë e Serafinës”, “Këngë lamtumire”, “Bozdari dhe detari”, “Këngë e zadrimoreve Serafinës”, “Kënga e Serafinës lehonë”, ndërtojnë një cikël poezish që del kryesisht jashtë çdo konteksti kohor e hapësinor dhe që fokusohet vetëm te subjektet lirike dhe fati i tyre. “Po të analizohet struktura emocionale dhe psikologjike e këngëve që Rina dhe Milosao, Serafina dhe Bozdari, i këndojnë njëri-tjetrit, do të shihet qartë se ato janë një tip i ri i dialogut në poemat e De Radës, por i dialogut të kënduar me qëllim të dëgjojë tjetri, i cili, në momentin e shqiptimit të këngës, nuk gjendet aty. Në to shpërthen përmbajtja emocionale që nuk është shprehur më parë, në të vërtetë që është përmbajtur më parë për shkak të censurave të ndryshme: morale, zakonore, kulturore, psikologjike, etj. Në to shpërthen një përmbajtje e tillë emocionale, së cilës njeriu, rëndom, i jep mundësi të shpërthejë vetëm në ditarin e tij intim. Ato janë, prandaj, lirika dhe muzika e zemrës, që këndohet si çlirim i vetes dhe si përvetësim i tjetrit. Këngët e personazheve në poemat e De Radës,

shpesh janë dialogë shpjegues, që e thellojnë psikologjinë e subjektit dhe e dramatizojnë pozitën e tij në arenën e ndjenjave njerëzore”¹

Poezia “Odë arbërore”, organizohet në mënyrë të tillë që e eliminon gati krejtësisht aftësinë e lirikës që i drejtohet lexuesit nga brenda për brenda poezisë, duke u krijuar një distancë mes zhvillimit të ngjarjes dhe lexuesit. Kjo distancë krijohet përmes trajtimit të motiveve nga veta e tretë, duke e realizuar tekstin përmes prezencës narrative. Kjo e fundit trajton motivin hyrës të zogut lajmës, i cili e përcjell lajmin e ardhjes së trimit të vasha, por edhe informon dhe siguron lexuesin për dashurinë që ndjen ajo ndaj tij dhe e kundërta, pra ai ndaj saj:

*Se të vjen dëshira jote,
që aq shumë do të dojë,
sa te donte edhe jot ëmë;
që aq shumë do të mbrojë,
sa dhe të tu vëllezër²*

Motivi i ritakimit të të dashuarve jepet përmes një ligjërimi më intim, ndërmjetësia narrative mes tekstit dhe lexuesit ngushtohet, për shkak të një organizimi të gjuhës që del prej kufijve të indiferencës, duke e veshur rrëfimtarin me një subjektivitet të theksuar, i cili dallohet menjëherë në ligjërimin e personalizuar që përdoret, ligjërim brenda të cilit e gjen veten edhe lexuesi:

*Shpejt **m’u** çua, e shpejt **më** rendi;
por, papritur basi trimin,
edhe papritur **ma** puthi
duke qarë nga gëzimi.
Edhe përdoret **ma** mori,
e të dy **më** hynë brenda³*

Në këtë mënyrë, me përdorimin e trajtave të shkurtra dhënë në shembull, paraqitet një tekst me një rrëfimtari fals, i cili bën të mundur pikërisht atë që do të duhej të evitonte, krijon një lidhje të drejtpërdrejtë

¹ Rexhep Qosja, “Historia e letërsisë shqipe – Romantizmi II”, f. 140-141.

² De Rada, “Vepra 1”, Prishtinë, 1980, f. 15.

³ Po aty, f. 15.

mes vargjeve dhe lexuesit, duke e pozicionuar këtë të fundit e gjithashtu edhe veten emocionalisht brenda ngjarjes.

Në një frymë krejtësisht tjetër kompozohen poezitë katrena që mbajnë të njëjtin titull “Vjershë e bijës së Kollogresë”. Pavarësisht se secila prej tyre trajton motive të ndryshme, mbizotërimi i një ligjërimi tepër personal e mbërthen lexuesin brenda botës emotive të subjektit lirik dhe i përcjell të gjithë peshën emocionale që ky subjekt ngërthen në vete.

Te vjersha e parë portretizohet euforia e lumturisë që pushton të renë, shpalosen reagimet që vijnë si rrjedhojë e përjetimeve të brendshme që i fal dashuria. Tërësia e shenjave verbale zhvillohet e tëra nën një rrafsh aludimesh kuptimore, që rrjedhin nga reminishencat gjuhësore që krijojnë një grup fjalësh, të cilat në plan të parë duken thjeshtë përshkruese. Vargjet:

*si e pa faj unë zhbisem te shtrati
E zgjohem e hareshme se u zgjova,
Si ajo që gdhivet me një fat të bardhë.⁴*

mbajnë të ngjuar një linjë erotike që nxjerr krye përmes parafytyrimeve që mund të zgjojnë te lexuesi imazhet psikike, të cilat ndërliken me kuptimet sekondare që parashtron gjuha e tekstit. Mënyra se si paraqitet rënia për të fjetur e vashës, me një qëndrim plot naze, thuhet joshës që ndërtohet nga pranëvënia e foljes *zhbisem* me emrin *te shtrati*, të krijon përshtypjen se ajo është e vetëdijshme për huret e trupit të saj të zhveshur, prandaj vargu *si e pafajshme zhbisem te shtrati* aludon në trazimin e brendshëm erotik që ngacmon ndjenjat e vashës, i cili e kompromiton pafajësinë - çiltërsinë e saj. Kjo përforcohet edhe më shumë nga vargu pasrendës; *zgjimi i hareshëm si i asaj që gdhivet me fat të bardhë*, i cili sugjeron ëndërrimin imagjnativ që e pushton atë, ku përmes fjalës *fat* nënkuptohet bashkëshorti pranë të cilit zgjimi është i hareshëm. Gjatë leximit të këtyre pak vargjeve përcillet një shumësi ndjenjash pozitive siç janë: shpresa, gëzimi, hareja, ëndërrimi për një të ardhme të bukur, që paraqiten prej

⁴ Po aty, f. 87.

këndvështrimit të një të riu plot jetë, që i gëzohet në kulm lumturisë që i ka rënë për hise.

Vjersha e dytë e të bijës së Kollogresë vjen si përmbysje e të parës. E ndërtuar në formën e një dialogu të heshtur me të dashurin që tashmë ndodhet larg, përmes tre vargjeve të para krijohet përshtypja se po i këndohet fatit të keq të djalit, i cili është privuar nga elementet qenësore që kanë rëndësi në jetën e tij siç janë: gjuha, vatra, toka e privilegjet;

*Në atë katund ku sonte do më arrish,
s'e ke të folët tonë, s'e ke shpinë,
atje s'ë kopshti yt, atje s'ke ndere;⁵*

Por, në vargun e katërt ndihet vuajtja e vashës, e njëkohësisht me anë të këtij vargu e tërë poezia merr formën e një ankimi:

O zemërgur, përse nuk rri me ne?

E shqetësuar për fatin e saj, vasha vë në dyshim vlerën e vetes në zemrën e të dashurit, prandaj në shkallëzimin e mësipërm ajo nuk e numëron veten si element me rëndësi në jetën e djaloshit. Indinjata e saj e thellë, vuajtja e zemërimi shprehen njëherësh përmes ofshamës *o* dhe epitetit *zemërgur* që ia drejton atij. Vetëm në momentin e fundit përmes pyetjes retorike, *përse nuk rri me ne*, ajo merr guximin që ta përfshijë edhe veten brenda ligjëritimit, por edhe këtu në formë zhvlerësimi, sepse as ajo, si çdo gjë tjetër e dashur, nuk arriti ta mbante trimin pranë. Siç shihet, motivi i ndarjes së të dashurve, këtu trajtohet në një formë të re, e cila nuk ka në qendër mallin e pikëllimin lamtumirës që përshkohet nga një farë mirëkuptimi i heshtur për ndarjen, por ankimin, rënkimin, dyshimin e keqkuptimin nga ana e të dashurës ndaj të dashurit.

Në fakt në një formë të re trajtohet edhe motivi i ritakimit të të rinjve, te vjersha e tretë e bijës së Kollogresë. Në vend të ankthit të ritakimit e frikës për opinionit që mund të krijohet ndaj saj, atë e pushton shqetësimi për reagimin e zyrtë të të dashurit. Me anë të lutjes që i drejton atij,

Mos e ke rëndë, o diell, kjo re e lënë

⁵ Po aty, f. 120.

⁶ Po aty, f. 120.

në të takoftë e ndrin edhe ajo një herë⁷

përmes metaforës së bukur të diellit dhe resë ajo e siguron edhe një herë trimin për dashurinë e madhe që ndjen kundrejt tij, e në të njëjtën kohë, portretizohet vuajtja e madhe që i shkakton qëndrimi i vrenjtur i djaloshit, kur, veç të tjerash, shprehet:

Më shture sytë e m'u errësua jeta⁸

Grupi i këngëve që zë vend në veprën “Këngët e Serafina Topias”, përveç këngës së fundit “Kënga e Serafinës lehonë”, karakterizohet tërësisht nga motivet erotike. secila në mënyrën e vet paraqet një botë ideo-emocionale të subjekteve lirike, që vë në dukje motive të veçanta dashurore, apo, siç ndodh te ajo e titulluar “Këngë e zadrimoreve Serafinës”, tërthorazi preket motivi erotik, përmes këngës që i këndohet nuses, pra institucionit të martesës, që në vetvete nënkupton frymën erotike. I ndërtuar nën projeksionin e këngës popullore, nga një këndvështrim kolektiv, ky tekst shpalos tërësinë e elementeve që e tipizojnë këtë lloj krijimi, kështu që motivet dominuese lidhen me: urimin mirëseardhës për nusen, shprehjen e dëshirës për një jetë të gëzuar, i thurin vargje bukurisë së saj fizike e shpirtërore, zotërimet pasurore dhe pozita e lartë shoqërore që do të ketë në familjen e bashkëshortit gjithashtu shtjellohen, duke u artikuluar tërthorazi si formë mburrjeje për vendin e mirë ku i ka rënë hise fati, për t’u mbyllur me një pasazh që i këndon begatisë së natyrës si: *dimrit këtu bora ndehet porsit det; jetës zëjzet syri nuk ja shëb; ngrihen retë plot shkëlqim në verë, porsit prej kallinjve ngrihen kokrrat grurë*; ku aludohet në këtë mënyrë edhe begatia që do të sjellë nusja.

Dy këngët e Serafinës, kënga e Bozdarit me shokë, kënga e Nik Dukagjinit, janë tekste që zbatohen duke u nisur nga perspektivat personale të subjekteve, respektivisht Serafinës, Bozdarit, Nikës. Këto këngë, ashtu siç mund të lexohen më vete, mund të çmohen edhe si njësi të lidhura më njëra-tjetrën, në saje të përdorimit të emrave të përveçëm që njësohen me personazhin lirik. Natyrisht që si të tilla mund të shihen edhe dy këngët e tjera, kënga lamtumirëse dhe kënga e Bozdarit me detarin, të

⁷ Po aty, f. 145.

⁸ Po aty, f. 120.

cilat formën e ndërtimit e strukturojnë përmes dialogut, në rastin e parë mes djalit dhe vashës, ndërsa në të dytin mes djalit dhe detarit.

Shkëndia e parë e dashurisë që pushton dy zemrat e të rinjve paraqitet si motiv dominant i këngës së parë të Serafinës. Përmes një toni të shtruar ku kryqëzohen motive që paraqesin gjendjen shpirtërore, pozitën e lartë shoqërore, dufin lozonjar e rinor të heroinës lirike, që në këtë rast identifikohet me Serafinën, nëpërmjet një çasti idilik paraqitet njohja e dy të rinjve. Loja e këndshme e fjalëve që ndillet nga ndërimi i beftë i shamive, veprim i qëllimshëm i djalit e i pahirshëm i vashës, ndërton simbolin e bukur të shqepëzës që bëhet përfaqësuese e ndjenjës dhe dashurisë që ndjejnë për njëri-tjetrin vasha dhe trimi.

Përmes dilemave të vashës piketohen dy burime që ndërtohen si pengesat e para që do t'i qëndrojnë dashurisë së tyre përballë:

*Po t'genë të tillë armiqtë
dhe s'duan t'u mburren shokëve
i them shqepëzës: "Shko me të"*⁹

Ku i mëshohet edhe një herë faktit se familjet e të rinjve janë në armiqtësi me njëra-tjetrën, informacion që jepet edhe më përpara në këngë dhe fakti tjetër ka të bëjë me ruajtjen nga njollosja e nderit të asaj, kjo frikë e vajzës përforcohet edhe më shumë në vargjet vijuese:

*Pastaj me dy pëllëmbët
mora uj dhe e hodha
ku kish lënë gjurmë kali,
që shërbenjëset mos t'i shihnin.*¹⁰

me anë të të cilave theksohet rëndësia e madhe që ka reputacioni i vashës në shoqëri. Nga ana tjetër, duket se reputacioni i djalit nuk preket nga eksperiencat e tij në fushën e dashurisë, madje mund të merret si shkathtësi e mburrje çdo përvojë e këtij lloji. Prandaj, ruajtja e sekretit merr formën e një prove dashurie e të dashurit kundrejt të dashurës.

Përderisa përjetimet e brendshme të vashës në këtë këngë paralelizohen me atdheun e natyrën, duke i dhënë madhështi të skajshme

⁹ De Rada, "Vepra 2", Prishtinë, 1980", f. 29.

¹⁰ Po aty, f. 30.

lumturisë së saj, ndjenjat e Bozdarit kristalizohen si rrëfim i sinqertë e i drejtpërdrejtë në vargjet e poezisë “Këngë e Bozdarit me shokë Serafinës”.

Pavarësisht titullit që paralajmëron një tekst prespektivë e të cilit duket të jetë qasja kolektive apo të paktën në formë dialogu, kënga surprizon me një ligjërim tejet intim, që herë duket që i drejtohet vashës që mungon e më pas me të vërtetë shfaqet, e herë vjen si lëngim shpirtëror që i hapet dikujt, që në këtë rast, duke marrë shkas nga titulli, duhet të jenë shokët.

Harmonia e thyer e ndërtimit të jashtëm kompozicional me gjashtë strofa përbërëse të këngës që paraqesin katër modele të ndryshme strofash, ku përfshihet distiku, tercina, strofa katërvargëshe dhe pesëvargëshe krijon natyrshëm lidhshmëri me përmbajtjen motivore që organizohet përmes kompozicionit të brendshëm. Secila njësi e ndarë tekstore, që emërtohet me një numër romak rrumbullakëson një motiv të veçantë, lidhja e të cilëve mes tyre nuk bëhet edhe aq përmes sistematikës kuptimore, por nëpërmjet një fijeje ndërlidhëse që i përshkon tëra pjesët, e që është objekti të cilit këto vargje i kushtohen, Serafina.

Motivet strukturohen sipas një rendi përshkallëzues që burim kanë ndjesitë e brendshme shpirtërore që burojnë nga personazhi lirik. Kënga hapet me motivin e mallit që ndjen personazhi lirik për vashën, për shkak të largësisë që është krijuar në mes të dyve. Mosdalja e saj nga sarajet artikullohet prej tij në formën e një hamendësimi se vasha është kapluar nga mërzia për shkak të mosplotësimit të ndonjë trilli a dëshire të saj nga familja apo të afërmit, por frika e subjektit se ajo ndoshta nuk do ta shohë ndjehet si brengë e pathënë mes rreshtave. Kjo përforcohet edhe më shumë në strofën e dytë dhe të tretë, ky te e dyta, duke e pranuar faktin se ajo nuk ia shprehu dashurinë me fjalë, pohon me vetëbesim se dashurinë ia ka lexuar në sy, por duke mos mundur të parashikojë të ardhmen e kësaj dashurie bie në dilemë. Dëshira që kjo dashuri të vulosej verbalisht, përmes një pohimi deklarativ të vashës artikullohet edhe si motiv i strofës së tretë, sepse në këtë mënyrë frika e tij do të fundosej përfundimisht dhe dilemat do të zhdukeshin.

Gjendja e personazhit lirik, strofë pas strofe vjen duke u bërë më pozitive. Kështu nga një mall e pesimizëm i thellë në strofën e parë, paraqitet besimi në dashurinë e ndërsjellë në strofën e dytë, e duke vazhduar në të tretën me shfaqjen e dëshirës që vasha të marrë guxim t'ia shprehë dashurinë që ai mendon se ajo ndjen për të. Te e katërta, me ardhjen e vashës vuajtja fashitet dhe zë fill lumturia, prezenca e saj zhduk frikën e dilemat shuhen. Motivi i ritakimit të të dashuruarve konkretizohet krejtësisht nën furinë e përjetimit emocional që e pushton subjektin lirik. Dy strofat e fundit duket sikur mbizotërohen nga i njëjti motiv, ai që paraqet bukurinë e vashës, por secila prej tyre e trajton në mënyrë të veçantë këtë bukuri. Përderisa te e para distiku karakterizohet kryesisht nga përshkrimi i një hijeshie që ka natyrë më shumë deskriptive, pra lexuesi njihet me tiparet fizike që e karakterizojnë vashën, te katrena tiparet fizike nuk luajnë më rol përshkrues, por strukturohen si tipare erotike, të cilat ndjellin joshjen e djalit.

*O gjë me ëndje të paprekura, o duar
dhe ti shtat...¹¹*

Këto vargje trajtojnë imazhin erotik të djalit kundrejt vashës. Folja të *paprekura*, që lidhet me të tri tiparet e vashës; gjinë, duart dhe shtatin, lë të kuptohet në të njëjtën kohë pastërtia morale e vashës, por edhe nënkupton joshjen dhe dëshirimin e djalit që të jenë të tijat. Ky nënkuptim bëhet edhe më i dukshëm në vargjet pasardhëse:

*Por unë, i ndershëm, pa lakmi të çastit,
ty, vashë, të drejtohem, besnik dhe i pastër!¹²*

Ku përmes trajtës kundërshtuese, *por*, paraqitet ekstaza erotike që ai e zotëron dhe e kthen në vetëpërmbytje dhe togfjalëshit, *pa lakmi të çastit*, që aludon transferimin e kësaj lakmie në të ardhmen, kur ajo do të jetë e tij sipas kodit e kanunit moral, pra pas martesës.

E trajtuar tërësisht nga një këndvështrim tjetër artikullohet poezia “Këngë e Nik Dukagjinit vashës së Topiajve”. Ligjërimi tërësisht personal që pasqyrore ndjenjat më intime të përjetuara nga subjekti lirik në “Këngë e Bozdarit me shokë Serafinës” zëvendësohet me një formë të

¹¹ Po aty, f. 36.

¹² Po aty, f. 36.

poezisë erotike që ka në qendër të saj dashurinë e himnizuar, jo edhe aq atë të provuar. Duke krijuar asociacion me rrëfimin e Bukuroshes së mbyllur në kullë që shpëtohet nga princi, këtu marrëdhënia mes të rinjve shihet nën perspektivën e përmbushjes së detyrimeve. Heroi lirik në rolin e shpëtimtarit dhe vasha e Topiajve çmimi i shpërbletës. E ndërtuar nën një dritë surreale, ku bashkimi i të rinjve nuk diktohet aspak nga ndjenjat dashurore, por nga domosdoshmëria e përmbushjes së obligimeve, poezia realizohet si formë epike, ku secili personazh duhet ta përmbushë fatin që pashmangshëm i është destinuar. Erotika strukturohet nën formulën tradicionale që ndjek zakonisht epika, ku Niku si subjekt lirik barazohet me heroin epik, i cili nuk mund të ketë në krah të tij askënd tjetër veç asaj që *me hijen e saj mbi gjithë zotëron* dhe si provë dashurie në këtë rast nuk shërbejnë ndjenjat, por burrëria-trimëria.

Këto dy këngë të vëna përballë njëra-tjetrës, vihet re se e trajtojnë dashurinë përmes dy mënyrash të ndryshme. Kënga e Bozdarit erotikën e thekson përmes përmbajtjes, ndërsa ajo e Nikës strukturohet si formë erotike. Përderisa te e para, duke u vënë në lëvizje lidhjet përmbajtësore shkaktohen drithërime emocionale që zgjojnë te lexuesi shtresime të shumta emotive, te e dyta përmes referencave intertekstuale, ndërtohet një formë e poezisë, e cila si mbështetje solide ka një rrëfim të popullarizuar, duke u krijuar në këtë mënyrë imazhi për dashurinë, pa e pasur domosdoshmërisht të nevojshme që ky motiv të detajizohet në vargje. Nëse ballafaqohen forma dhe përmbajtja në këtë poezi, do të shihet se ato e përmbysin njëra-tjetrën. Përderisa forma sugjeron prezencën e fortë të motivit erotik, e cili shihet që në përpjekjet e trimit për të shpëtuar vashën nga forca-fshehtësi deri te aludimet se ajo do të bëhet nuse e shpëtimtarit të saj, përmbajtja e cila nuk e përjashton formulën e mësipërme, përmes detajeve të ndryshme vë në dukje pikërisht mungesën e ndjenjës erotike. Në asnjërin nga vargjet nuk reflektohet dashuria e ndërsjelltë që mund të kenë të rinjtë për shoqi-shoqin. Vasha e Topiajve për Nikën është një objektiv, marrja e të cilit do të vërtetohet nga njëra anë vlerat e larta që e çmojnë atë si pretendent, ndërsa nga ana tjetër me vërtetimin e këtyre vlerave atij i jepet e drejta që ta zotërojë vashën, kjo e fundit në këtë rast nuk është objekt dashurie, por përfaqësuese e

denjë e vlerave që atij i shkojnë për shtat. Kur vëmendja kalon nga reagimet euforike të djalit në qëndrimet e vashës vërehet një indiferencë e saj që përshkallëzohet përmes më shumë se një situatë: kur ajo nuk niset drejt tij; kur ajo nuk do ta takojë derisa i kalon pranë; kur ajo as nuk do t'ia hedhë sytë. Vargu i fundit:

Faqet e zbehta unë i kam soditë¹³

dëshmon largësinë e madhe emotive që ekziston mes dy të rinjve. Pasi e sheh vashën dhe zhgënjehet nga reagimi i saj, Nika tërë “dashurinë” për të e përmbledh në një varg, atë të mësipërmin, i cili krahasuar me vargjet e fillimit kushtuar vashës, duket i varfër e i pavlerë. Epiteti për *faqet e zbehta* këtu metaforizohet, duke shfaqur gjendjen e rëndë shpirtërore të vashës, e cila pasqyrohet së jashtmi si dobësi shëndetësore. Zbehtësia në këtë rast barazohet semantikisht me trishtimin, vuajtjen e brengën e thellë që ka zënë vend në qenien e saj.

Kuptohet lehtë që liria që i premtton Nika Vashës së Topiajve prej burgut të forcës - fshehtësi, s'është gjë tjetër veçse një prangosje e re nën velin e një martesë të padëshiruar.

“Këngë e Serafinës” hapet me peizazh natyre, motiv ky që zotëron një ligjërim paralel me poezinë tjetër të saj “Kënga e Serafinës”, e cila çelet me po të njëjtin motiv. Ajo çfarë ndryshon nga njëra këngë te tjetra është gjendja shpirtërore në të cilën ndodhet subjekti lirik. Përdërisa te “Kënga e Serafinës” natyra ngjall te subjekti lirik ndjenja që përkufizojnë emocione si lumturia, gëzimi, hareja rinore, etj., te “Këngë e Serafinës” natyra qëndron si antipod i këtyre emocioneve të brendshme, që shprehin një ankth të trishtuar që e ka pushtuar vashën. Arsyet e këtij trishtimi shpalosen në vargjet vijuese, përmes këngës së largët të Bozdarit, që vjen si jehonë nga anija e tij në det. Përligjja e mosardhjes së tij, për shkak të motit të keq në det, shpresa për një ankorim të afërt në brigjet e Artës, sepse natyra ka rënë në paqe dhe hëna u ndih udhën edhe, çka është më e rëndësishmja, siguria që djaloshi ka në mendje e zemër vashën, janë në të vërtetë përgjigjet e pyetjeve që enden pa pushim, ankthshëm në shpirtin e trazuar të subjektit lirik e shkaktojnë mërzinë e tij. Funkzioni informues i

¹³ Po aty, f. 44.

këngës kthjell edhe ndjenjat e zymta të Serafinës, e cila nën dritën e një shprese të re për të pasur pranë të dashurin, sigurohet se dashuria mes saj dhe tij është reciproke. Forma e vetërrëfimit poetik në këtë poezi, ashtu siç shquhet edhe në poezinë tjetër të Serafinës, sjell të pasqyruar, prej këndvështrimit më intim, zhvillimin e erotikës mes dy të rinjve në rrethin kohor të një viti. E cila që prej ditës së parë e tutje qëndron e fortë, e pastër dhe e paprekshme prej pengesave që i dalin përpara, siç janë, armiqësia mes dy familjeve, largësia mes të dashuruarve dhe dyshimet e herëpashershme të dy protagonistëve, të cilat bëhen pluhur e hi bashkë me kohën që ikën.

“Këngë lamtumire” mund të konsiderohet si kënga e vajit dhe e shpresës. Poezia përshkohet e tëra nga një gjendje shpirtërore, që karakterizohet nga një mërzi e thellë që pushton dy personazhet lirike. Përmes sfondit që krijon motivi i lamtumirës, parashtrohen dilemat që i shqetësojnë të rinjtë. Këto dilema në poezi trajtohen përmes katër elementeve mbi të cilat ndërtohet ajo. I pari ka në qendër motivin që paraqet konfirmimin e dashurisë që ndjejnë të rinjtë për njëri-tjetrin. Vargjet e Serafinës:

Se zemra ime tretet, vjen me ty

të të gjejë zgjuar dhe në gjumë¹⁴

Dhe të Bozdarit:

Gjithë mburrje se të doja, ndokujt mirë

nuk i bëra, por për ty nuk pata vlerë

po sot dole, e rreht u bë parëverë¹⁵

Paraqesin dashurinë e shprehur përmes dy funksioneve semantike, një të kuptuar dhe një të nënkuptuar. I qartë vjen motivi që ka në qendër deklaratën erotike që shkëmbehet mes të rinjve, i cili, përveç shprehjes së vet deklarative që bart, artikullohet si nevojë që zbërthen semantikën e nënkuptuar të tekstit, e cila sugjeron një marrëveshje a premtim të pathënë, por mirë të kuptuar, se kjo lamtumirë nuk do t'i mposhtë ndjenjat që kanë ata për shoqi-shoqin. Silueta e shpresës bën dritë në

¹⁴ Po aty, f. 60.

¹⁵ Po aty, f. 61.

sfondin e errët të ndarjes, duke zhvlerësuar kohën e tashme plot dhimbje e duke i dhënë krahë ëndërrimeve për të ardhmen.

Elementi tjetër ka të bëjë me një farë altruizmi që shfaqin të dashurit karshi njëri-tjetrit. Kjo ndjenjë artikullohet si formë preokupimi për tjetrin, por në të njëjtën kohë edhe si ngushëllim për veten dhe vë në dukje gjithashtu qashtërsinë e dashurisë së tyre. Vargu që del nga goja e Bozdarit:

Po ti sytë e ëmbël botës mos ja ndaj¹⁶

Dhe ato të Serafinës

Kudo jesh m'i hijshmi ti në mes bujarësh,

Mos më rri helmuar,¹⁷

ndërtohen në mënyrë paradoksale. Siç shihet në shembuj, fjalitë gramatikusht ndërtohen në mënyrën urdhërore, ndërsa semantika e tyre e parë në kontekst sugjeron formën lutëse të ligjërimin. Ky lloj ndërtimi nuk është i rastësishëm, sepse justifikohet nga dy projeksione koherente që kanë të rinjtë për të ardhmen e njëri-tjetrit, i pari ka të bëjë me një realitet të trishtë që do ta pushtojë njërin apo tjetrin si rezultat i ndarjes së papritur nga e dashura/i dashuri, i dyti ka të bëjë me realitetin e dëshiruar për të dashurin/të dashurën pavarësisht ndarjes. Prandaj mënyra urdhërore vendoset si oponencë ndaj realitetit të trishtë, realisht të pritshëm duke parë rrethanat, ndërsa semantika lutëse paralelizohet me realitetin që i dëshirojnë të rinjtë njëri-tjetrin.

Por dëshira e secilit për tjetrin, që ndarja të mos jetë faktor që ndikon në lumturinë e së ardhmes së tyre kufizohet në një pikë. Pikë që përbën elementin e tretë të ndërtimit të kësaj kënge.

Bozdari:

Po ti sytë e ëmbël botës mos ja ndaj;

e zemra ma don mos të hasin në faj,¹⁸

Serafina:

Kudo jesh m'i hijshmi ti në mes bujarësh,

*mos më rri helmua, **bindjen ti e ruaj***

¹⁶ Po aty, f. 60.

¹⁷ Po aty, f. 61.

¹⁸ Po aty, f. 60.

***se sërish do kthehesh, një orë të bardhë*¹⁹**

Siç vihet re, pavarësisht se të dashurit ia rikonfirmojnë dashurinë e tyre njëri-tjetrit, mirëkuptohen mes tyre rreth ndjekjes së jetës në të ardhmen, përsëri e shprehin, secili në mënyrën e vet, shqetësimin, merakun, dëshirën që partneri t'i qëndrojë besnik. Artikulimi i këtij mendimi nuk bëhet në mënyrë të drejtpërdrejtë, por zbehet nën një gjuhë të tërthortë, siç shihet në shembujt e mësipërm që janë theksuar me ngjyrë të zezë, duke sugjeruar në këtë mënyrë besimin e ndërsjelltë të tyre në njëri-tjetrin, duke mos lënë rrugë për një dyshim të tillë (pra mungesën e besnikërisë), por nga ana tjetër duke mos mundur ta anashkalojnë frikën për humbjen e të dashurit/të dashurës, bien pre e shprehisë njerëzore, pra që megjithatë të lënë pas porosinë.

Ndoshta kjo ndodh edhe pse vargjet, që hapin ligjërimin e secilit personazh në këngë, karakterizohen nga një frikë misterioze e tyre se kjo lamtumirë do të jetë edhe fundi i dashurisë së tyre. Ky motiv shihet edhe si elementi i katërt që ka në themel poezia. Në tre elementet e para të ndërtimit të kësaj poezie që shqyrtuam nuk dallohet kjo frikë, ndoshta sepse ato motive lidhen drejtpërdrejt me veprime që varen nga subjektet lirike, ndërsa në këtë rast frika lidhet me faktorë që më nuk varen prej tyre.

Bozdari:

I lumi ky zall ku munda të të shoh

*Teksa ik e s'di në prapë a do të shoh*²⁰

Serafina:

Dola rrahës ti të më ngopësh sytë

*Edhe një herë sa jam zonjë e fatit unë*²¹

Motivi i trajtuar në këto vargje vë në dukje se, megjithatë, pavarësisht dëshirës, motivimit, qëllimit a veprimit të subjektit lirik, qëndron një dorë më e fuqishme që mund t'i vërë të gjitha poshtë, fati. Druajtja e të dashuarve ndaj fatit, vë në lëvizje edhe frikën për të ardhmen e dashurisë së tyre. Kjo frikë, përmes ligjërimin të Serafinës me shoqe, zbehet dhe rrethohet nga shpresa kur tregohet historia e lashtë e

¹⁹ Po aty, f. 61.

²⁰ Po aty, f. 60.

²¹ Po aty, f. 60.

vashës dhe trimit që i japin lamtumirën njëri-tjetrit dhe ngelin të ndarë për një kohë të gjatë e si përfundim e gjejnë fundin e lumtur, fund të cilin përmes paralelizmit që i bëhet historisë së Bozdarit me Serafinën dhe asaj të trimit dhe vashës e lakmojnë dhe shpresojnë edhe dy subjektet lirike.

“Bozdari dhe detari” ka në qendër dialogun mes një marinari dhe Bozdarit. Pavarësisht skenës së njëjtë ku është e vendosur ngjarja, dy subjektet lirike, pra detari dhe Bozdari karakterizohen nga qëndrime krejtësisht të kundërta. Shqetësimi i detarit për stuhinë që i ka vënë përpara, duket i papërfillshëm për Bozdarin, sepse ai tashmë është zhytur në të ardhmen dhe e tashmja është veçse një urë që e çon te e nesërmja. Personi dialogues me Bozdarin vihet në funksion të nxitësit, në mënyrë që përgjigjja e Bozdarit të sjellë rezultatin poetik. Pavarësisht se e ndërtuar në formë dialogu, vetëm pjesa e parë e ligjërimit të Bozdarit i ka karakteristikat e një bashkëbisedimi:

*Mbaju burrë, shpejt t'arrijm
edhe shqota ndihmon detin;
gjuhët zjarr nxjerr gjiri i natës
të ndjejë Arta: sheshi i luftës
që sonte po pastron era²²*

Ndërsa pjesa tjetër e këtij ligjërimit, që përbën edhe motivin dominues dhe përfaqësues të kësaj poezie, merr trajtën e një rrëfimi që po e mban pezull edhe vetë personazhin lirik - Bozdarin. Toni në poezi ndryshon menjëherë, nga ai burrëror e i fortë në një ton të ngrohtë, të butë, që enden brenda tij fije ëndrrash e dëshirash të lume:

*Atje, vlla, unë kam shenjzën,
që sa t'erret nesër dita
përsëri do ta shikoj:
sa mu rrit, ç'hije ka marrë
dhe mendjen ç'ia turbullon.
Mu fanit në gjumë e gjallë,
dot s'e preka e zjarr më ndezi...²³*

²² Po aty, f. 85.

²³ Po aty, f. 85.

Këto vargje dhe të tjerat që pasojnë përshkohen nga një shprehje e thellë lirike, ku spikat ndjenja erotike me një duf emocional drithërues. Duke u bërë një përmbysje midis pamjes reale ekzistente të së tashmes dhe asaj të përfytyruar nga Bozdari të së ardhmes, bëhet një zhvendosje në kohë dhe hapësirë, e cila përcakton edhe pikën kulmore të kësaj poezie, e që komunikohet përmes imazheve të parafytyruara dhe ngelet si referencë përfaqësuese për tërë poezinë. Prandaj mund të thuhet se këto vargje e ato që vijojnë përmbledhin në vete tërë forcën dhe qenësinë e krejt tekstit.

Përmbledhje

Jeronim de Rada është një ndër autorët më eminentë të letrave shqipe në përgjithësi dhe të romantizmit shqiptar në veçanti. Ai arriti që përmes veprave të tij t'i komunikojë lexuesit të çdo kohe një art që nuk resht asnjëherë së sjelluri risi, këtë e vërtetojnë më së miri, studimet që i janë bërë veprës së tij, ku hasen mendime shpesh herë edhe kontradiktore, por që vënë në dukje interesin e madh rreth veprës së këtij autori edhe pse kjo vepër zë fill që në vitet 1800.

Në fokus edhe të këtij punimi vend qendror zë një veçanti që haset në poemat e tij më të njohura. Këtu janë studiuar një sërë tekstesh që dalin jashtë ndërtimit kompozicional të jashtëm të poemave. Këto tekste, për shkak të vendit që u jepet në vepra marrin status të veçantë, i cili aq sa u jep këtyre krijimeve funksion të ndërlikuar me tërësinë kuptimore të tekstit bazë, aq edhe u siguron pavarësi, duke bërë të mundur që të qëndrojnë pa vështirësi si poezi më vete.

Këto krijime, këngë si i titullon vetë autori, janë studiuar nga pikëvështrime të ndryshme të cilat paraqesin jo vetëm pozicionin e tyre autonom në rrafshin kompozicional të jashtëm, por edhe në ndërtimin e strukturës së brendshme, në përfshirjen e elementeve lirike, në komunikimin që krijojnë mes njëra-tjetrës, etj. Gjithashtu, nuk është lënë anash as interpretimi i tyre.

Prof. ass. dr. Shpëtim Elezi

Fakulteti i Filologjisë

Universiteti i Prishtinës “Hasan Prishtina”

Prishtinë

NUMËRORI NË VEPRËN *ÇETA E PROFETËVE* TË BOGDANIT

Abstract

By using a descriptive method, this article describes in a full and systematic method, at a synchronic aspect, the grammatical characteristics of numerals in the work “Çeta e profetëve” (1685) by Pjetër Bogdani. By this method, this article attempts at providing a general picture of the use of numerals in the Albanian of the 17th century. The characteristics of general numerals and ordinal numerals are described in the grammatical and word-formation aspect, thus identifying their grammatical forms which are then investigated in light of statistical data in order to detect their progress, and at time to create a comparison to the preceding authors as well as today’s Albanian. The article also explores the qualities of numerals that function morphologically as nouns, and some specific cases in which numerals function as adverbs. Numerals in Bogdani’s Albanian appear as lexical-grammatical categories that are difficult to define, as they also do in contemporary Albanian, although some trace of their categories as inherited by IE language can also be noted in Bogdani, as is the case with the opposition in gender in length: m. *dy* – f. *dÿ* and with elements of declension: the ending *-j* in the forms *njij* / *njaj* in the indirect cases of the genitive-dative-ablative.

Key words: *Bogdani, Çeta e profetëve, grammar, wordformation, numeral, general, ordinal*

1. Hyrje

Numërori është një kategori leksiko-gramatikore e veçantë që shënon me numra sasi të caktuar realiesh (frymorë a sende). Kjo ka të bëjë me kategorinë gramatikore të numrit të emrit si distinksion *i njëjësit* dhe *i shumës* të realieve: “një” dhe “më shumë se një” frymor a send, khs. *një djalë – dy, tre... disa djem* (shih për këtë Lyons 2001: 264-266). Në këtë kuptim, koncepti i numërueshmërisë, i shprehur me numra, gjendet në strukturën leksikore të një gjuhe në cilëndo prerje sinkronike të saj. Prandaj natyrshëm e hasim edhe në veprën “Çeta e profetëve” të Pjetër Bogdanit, në të cilën ka një përdorim mjaft të dendur të numërorëve.

Në aspektin leksiko-gramatikor, numërorët afrohen me përemrat e pacaktuar dhe, në aspektin sintaksor, ata qëndrojnë më vete ose shoqërohen me emra, ashtu si përemrat. “Për kuptimin dhe formën e tyre, ata afrohen me përemrat, sidomos me përemrat e pacaktuar. Madje, edhe sintaksorisht numërorët mund të qëndrojnë më vete ose mund të shoqërohen me emra, ashtu si përemrat” (Topalli 2011: 669). Pra, numërorët nuk janë fjalë emërtuese dhe japin nocione të veçanta që lidhen me numrat matematikë. Tipari i tyre qenësor është që të dallojnë një numër nga numra e tjerë, kurse kuptimi i përgjithshëm kategorial është shënimi i sasisë së caktuar (Gramatika 1, 2002: 203).

Sa i përket aspektit gramatikor, në gjendjen e sotme të shqipes kategoritë gramatikore të numërorëve paraqiten shumë të reduktuara. Pra, ata nuk kanë as gjini, as numër, as rasë dhe prandaj mund të thuhet se janë kthyer pothuajse në kategori leksiko-gramatikore të paepptueshme. Por cila është gjendja e përdorimit të tyre në shqipen e shekullit XVII, i së cilës kohë është vepra “Çeta e profetëve” (1685) e Pjetër Bogdanit? Përkitazi me këtë problem punimi përshkruan në mënyrë të plotë e sistemore kategoritë gramatikore të numërorëve në shqipen e Bogdanit dhe, përmes tij, pasqyrohet gjendja e përgjithshme e përdorimit të tyre në shqipen e shekullit XVII. Përmes këtij përshkrimi hetohen veçoritë leksiko-gramatikore, natyrisht ato që dëshmohen në shqipen e kësaj vepre të shekullit XVII, jo vetëm të numërorëve themelore që përbëjnë klasën tipike, por edhe të numërorëve rreshtorë, ndonëse të tillët si për nga

kuptimi kategorial, ashtu dhe për nga kategoritë gramatikore – me ndonjë përjashtim në përdorimin e tyre kallëzuesor – sillen njëlloj si mbiemrat marrëdhëniorë, për çka në gramatikën akademike (Agalliu et al. 2002: 203) trajtohen në kuadër të mbiemrit. Po ashtu hetohen veçoritë e numërorëve të emëruar që morfologjikisht dalin si emra dhe disa raste të përdorimit të numërorëve në funksion ndajfoljor.

2. Numërori në veprën e Bogdanit

2.1. Numërori themelor

Sa u takon numërorëve themelorë, kategoritë e gramatikore të tyre “paraqiten shumë të reduktuara, sa ata janë kthyer thuajse në kategori leksiko-gramatikore të paeptueshme, meqenëse nuk kanë as gjini, as numër, as rasë (Topalli 2011: 670), dhe, për më tepër, ndërkalljen e tyre në grupin e pjesëve të eptueshme të ligjëratës e tumir në shqipen standarde vetëm prania e dy formave të ngurosurat për një numëror: (m.) *tre* – (f.) *tri* (Demiraj 2006: 216). E njëjta situatë dëshmohet edhe në tekstin e Bogdanit, ku ndeshen të dëshmuar të gjithë numërorët e parmë të trashëguar nga IE, si: *nji / nja / një, dy – dy, tre – tri, katër, pesë, gjashtë, shtatë / shtat, tetë, nandë, dhjetë*, të cilët, siç mund të shihet, dalin me forma që hasen edhe në shqipen e sotme dhe, madje, pjesa më e madhe e tyre kanë forma të njëjta me format e standardizuara, si: *një, dy, tre, katër, gjashtë, shtatë, tetë, dhjetë*.

Megjithatë, ndonjë gjurmë të kategorive të tyre, si elemente të gjinisë dhe të lakimit, të trashëguar nga indoevropianishtja, e hasim edhe te Bogdani, ashtu si tek autorët e tjerë të vjetër, si dhe në disa të folme dialektore të shqipes. Për shembull, në CP, siç vërejnë edhe Demiraj (1988: 303) dhe Topalli (2011: 471, 670), hetohen gjurmë të lakimit, sidomos te numërori *nji / nja / një*, i cili në raset e zhdrejta të gjinorës, të dhanorës e të rrjedhores del me mbaresën *-j*: *njj / njaj*, e cila në të vërtetë është mbaresa rasore *-i* e emrave mashkullorë të lakimit të parë, që duke u bashkuar me zanoren fundore të numërorit a të njëjës *nja / nji / një* është shndërruar në *-j*. Nga këto, forma *njjj* shfaqet me denduri më të madhe,

duke dalë në 46 raste si numëror dhe si nyjë, si në shembujt: e kanë me u lëkundunë prej *njij* deti mbë tjetërit (Të primitë XV), përse kjenë gjithë *njij* giuhe (I, 2), ka zakon me u gëzue me dashune *njij* zotëneshe shoqënie (I, 7), tue kjanë Ati e Biri *njij* së vërteti së kjani (I, 9), Sibilatë kjenë vashëza fort të ndershime e të mira, as kjenë *njij* dheu, as *njij* moti (I, 157), Kje i S. Jozefi *njij* fisi e *njij* tribu me të lumenë Virgjinë giunit së Davidit (II, 9) etj., kurse forma *njaj* del në 5 raste si numëror, si nyjë dhe si dëftor, si në shembujt: posi *njaj* qi merr Tenëzotë ndë vetëvetëhe (II, 61), janë posi të njeftunitë e *njaj* matunë me të njiqindet (II, 83), gjithë kafsha âshtë *njaj* së kjani së padam (I, 8), andaj thomi se âshtë *njaj* së kjani së dëliri me Hyjt (I, 8), posi duhetë *njaj* vërteti regji (I, 110).

Siç u pa në paragrafin lart, kjo fjalë me format *nja – njaj / nji – njij / një* ka vlerë bikategoriale në CP, pasi, përveç si numëror, përdoret edhe si nyjë joshqese, si përemër dëftor (shih Elezi 2017: 263-280) dhe si përemër i pacaktuar (shih Elezi 2019: 108), duke pasur në tërësi denduri të madhe përdorimi me 1250 raste (shih Omari 2016: 205-206). Në funksion të numërorit dalin forma *nja*, që përdoret edhe si përemër i pacaktuar, trajtëforma *njaj* e formës *nja*, që përdoret edhe si nyjë dhe si dëftor, format *nji*, që ka denduri më të madhe përdorimi si numëror e që përdoret edhe si nyjë (1138 raste) dhe trajtëforma *njij* e rasave të zhdrejta të formës *nji* që po ashtu përdoret edhe si nyjë (46 raste). Kurse forma e vetme që në CP nuk del si numëror është *një*, e cila, siç heton për herë të parë Omari (2016: 205-206), në 2 rastet e hasura del në funksion të nyjës, si: ku Krishti shëndoshi *një* të sëmûtë 38 vjetsh (I, 112), Ndë *një* këso dore vendi t'vobek (II, 19), shembuj që nuk janë diktuar fare nga Demiraj (1988), nga Ashta (2002) dhe nga Topalli (2011). Natyrisht, në të gjitha rastet *nja* joshqese dhe përemri i pacaktuar e kanë burimin te numërori përkatës *nja / nji / një*. Në tërësi, vihet re se kundërvënia kategoriale *numëror – përemër i pacaktuar* realizohet deri në njëfarë mase në CP me anë të opozicionit fonematik *i:a*, pasi me formën *nji* Bogdani e shenjon numërorin, kurse formën *nja* e rezervon më shumë për përemrin e pacaktuar, ndonëse del edhe si shenjuese e numërorit. Këtë kundërvënie gramatikore e ka diktuar edhe Ashta, ndonëse thotë që këto shpjegime të tij “të merren si shenja me rezervë” (Ashta 2002: 282). Por kjo

kundërvënie, siç dëshmohet në tekst dhe siç e kanë hetuar edhe Topalli (2011: 473) e Omari (2016: 205-206), është e rregullt në CP. Këto forma që hasen në CP përdoren edhe në shqipen e sotme, si forma *nja* dhe *nji* (edhe *m*) me përndarje të ndryshme në të folme të gegërishtes dhe forma *një* në toskërishten, ndërsa format e lakuara të tyre *njaj* e *njj*, që dalin në CP dhe tek autorët e tjerë të vjetër, “janë mënjanuar nga shqipja e sotme” (Topalli 2011: 670).

Gjithashtu, në disa numërorë në CP hetohet edhe kategoria e gjinisë, si te numërorët *dy* dhe *tre*, të cilët kundërvënie në gjini e realizojnë me shenjues të ndryshëm. Ashtu si edhe në tekstet e tjera të vjetra dhe thuajse në të gjitha të folmet geqe, edhe në CP te numërori *dy* – *dÿ* kundërvënie në gjini realizohet me anë të gjatësisë së zanores: forma *dy* për gjininë mashkullore që si e tillë haset në 110 raste dhe *dÿ* (original: *dy*), që është shënim i gjatësisë me dyfishim zanoresh) për gjininë femërore që del në 59 raste. Khs. (m.) Izaku pat *dy bij*, Ezau e Jakobnë (I, 52), ka muguulluem një të vërtetë të dashunë ndër *të dy* (I, 9), Ishinë ndë këtë Parris të dheut *dy lisa* me pemë *dÿ* duersh (I, 46) – (f.) me *dÿ palë* niegulla të zeza mbë faqe (Të primitë XIV), Disa kanë thanë se *dÿ mure* kanë me kjanë mbë qiellt (I, 25), posi duketë mbë *dÿ drita* kundruell shoqja shoqesë (I, 36), Dredhja janë *dÿ erë* bashkë qi lëftojnë ndër vetëhe (I, 37), *Dÿ të mira* bani Zotynë gatë nierit (I, 46) etj. Megjithatë, me gjithë tendencën për të qenë si rregull, kjo kundërvënie në gjini me anë të gjatësisë së zanores nuk ka konsistencë përdorimi në CP, pasi në disa raste madje edhe në të njëjtën fjali realizohet me lëkundje, si p.sh.: Ishinë ndë këtë Parris të dheut *dy lisa* me pemë *dÿ duersh*, të sijtë ende vepërojnë punë *dy mëndyrësh* (I, 46), thonë se janë *dy dimëna* e *dÿ vera*, e *dy herë* frujtojnë lisatë, mbë *dÿ të kthyeme* të diellit ka dimëninë (I, 45), e ban *dy pjesë* të njimenda (I, 27), Andaj ani *dy namë* e mallëkime pat (I, 47) etj. Por kjo kundërvënie nuk shfaqet te numërorët jo të parmë të ndërtuar me numërorin *dy*, duke dalë vetëm zanorja e shkurtër *y*, si te numërorët *dyqind* dhe *dy mijë*.

Kurse te numërori *tre* – *tri* kundërvënie në gjini realizohet më qartë në saje të gjatësisë dhe timbrit të zanores: forma *tre* për gjininë mashkullore dhe *tri* për gjininë femërore, veçori që përgjithësisht ruhet në mbarë shqipen e sotme, megjithëse vërehet edhe një tendencë e

përkundërt sidomos ndër folës tiranas që kjo kundërvënie të mënjanohet, duke marrë gjithnjë e më shumë epërsi përdorimi forma mashkullore *tre* në rastet për të dyja gjinitë (*tre djem – tre vajza*). Në CP kjo kundërvënie shfaqet rregullisht, duke dalë në 90 raste forma mashkullore *tre* dhe në 104 raste forma femërore *tri* (shih për frekuencën Omari 2016). Khs. (m.) se Zotynë është ndër *tre vetë* nja i vetëmi Hyj... as prashtu janë *tre shpirta*, as *tre diella*... e jo prashtu janë *tre Hyja*... po *tre vetë* e një vetëmi Hyj (I, 9), Kush mba mbë *tre gishta* rrethnë e shekullit (I, 14) etj. – (f.) se *tri kafshë* janë ndër diellit (I, 9), kishinë me u dukunë *tri drita* (I, 10), ndëpër *tri gjuhët* qi kjenë vum mbī kryj të Krishtit Zotit tinë... Këtu tjetër nukë na kallëzon *triherë* ajo fjalë (I, 13), mundenë me kjanë mbë *tri vise* (I, 33), *tri ditë* (I, 148), *Tri mijë* e treqind e tridhjetë vjet (I, 148) etj.

Sa i përket numërorit *katër*, ky rregullisht, në 33 rastet e përdorimit (Omari 2016), del me formën *katër* dhe pa ndonjë shenjues kategorial, si: hana ka forcë e ruen ndërë mbë *katër* vjet... *Katër* vjetsh e ndërë mbë 14 e ka ndënë pushtet Mërkuri (I, 28), Gjytetja venduem *katër* kodërshtë është, e të giatët e sajnaq është, sa të gjanitë (I, 24) etj. Në CP nuk dëshmohet forma me fundoren -ë: *katërë*, që haset te Buzuku dhe Bardhi krahas formës *katër*, lëkundje që tregon se rënia e kësaj zanoreje nga ai pozicion do të ketë nisur mjaft herët, që para periudhës letrare (Topalli 2011: 679). Edhe pse, nga ana tjetër, kjo -ë fundore ruhet rregullisht në fjalët e tjera me karakter të ngjashëm fonematik në CP, si *zemërë* (I, 1), *letërë* (I, 1), *vepërë* (I, 19), *thupërë* (I, 88), *i poshtërë* (I, 181), *tjetërë* (I, 59), *afërë* (I, 12), *nesërë* (I, 42), *tepërë* (I, 13) etj. (Për më shumë për këtë tip fjalësh, shih Elezi 2018).

Numërori *pesë*, që në origjinal grafikisht shfaqet i shkruar nga Bogdani me hundoren -n- si *pensse* me vlerën grafike për të shënuar karakterin hundor të zanores së theksuar -e-, rregullisht del, pra, në transkriptimin e Omarit (2005) me formën *pësë*, variant shqiptimor që ruhet edhe sot në pjesën më të madhe të të folmeve të gegërishtes. Këtë formë *pësë* të Bogdanit e vë re edhe Hamp-i (2007: 194). Me hundoren -ê- del rregullisht jo vetëm në 39 rastet e përdorimit si numëror i parmë (shih Omari 2016), si: ndër të sijat dy përkasënë shpirtit, e *pësë* mishit (I, 48), ndër gjytet të Jeruzalemit *pësë* dit përpara se sakrifikohej o pritej (I, 66), përmbi atë mrekuillë të *pësë* bukëve... të sijtë Krishti thej e i dau *pësë*

copash... së sijashit ani mbëlodh *pêsë* shpërta (I, 72) etj., por edhe te numërorët dhe fjalët e tjera jo të parme: *pêsëdhjetë* (I, 29), *pësëmbëdhjetë* (I, 118), *pësëqind* (I, 139), *e pësta* (I, 22), *së pësti* (I, 23). Gjithashtu, del rregullisht edhe me zanoren fundore *-ë*, kurse nuk shfaqet me ndonjë shenjues të caktuar kategorial.

Rregullisht me *-ë* fundore, që ruhet edhe brenda strukturës së numërorëve të tjerë dhe fjalëve jo të parme, si dhe pa ndonjë shenjues kategorial dalin në CP edhe numërorët e tjerë nga *gjashtë* deri në *dhjetë*. Sipas Omarit (2016), numërori *gjashtë* del 33 herë: Disa engjijë Serafina me *gjashtë* krahë (I, 13), numërori *shtatë* 45 herë nga të cilat vetëm në 1 rast del pa *-ë*: ke me shërbyem mue *shtat* vjet të tjerë (I, 133), Flakët' e Shpirtit janë *shtatë* të tjera të ndëgueme (I, 17), numërori *tetë* 5 herë: *Tetë* janë ato erë qi u ecinë për krahë (I, 38), numërori *nandë* 6 herë: Gjithëqish engjijtë i dau Zotynë ndë *nandë* kore (I, 22) dhe numërori *dhjetë* 30 herë: Hyji krijoj prashu *dhjetë* kore o valle engjijsh (I, 23). Këta numërorë edhe sa i përket burimit, sipas Topallit, kanë ndjekur një rrugë të përbashkët formimi nga **gjash + -të*, **shta + -të*, **te + -të*, **nan + -të* dhe **dhje + -të*, ku edhe prapashtesa *-të* edhe rrënjët e tyre janë me burim IE, si nga *sek̑s-* a **suek̑s-*, *septm̑*, *oklō(u)*, *neum* dhe nga *dek̑m* (shih për këtë Topalli 2011: 681-682). Sa i përket numërorit *nëntë*, te Bogdani rregullisht del me formën më të vjetër *nandë*, pra me mbylltoren e zëshme *-d-*, që është edhe formë thujse e gjithëmbarshme e gegërishtes.

Nga numërorët prej *njambëdhjetë* / *njimbëdhjetë* deri në *nandëmbëdhjetë* dalin të gjithë në CP, përveç numërorit *tetëmbëdhjetë*. Këta numërorë janë të formuar nga aglutinimi i dy numërorëve me parafjalën *mbi* në saje të lidhjes me hipotaksë sipas mënyrës *nji + mbi + dhjetë*, që haset edhe në disa gjuhë të tjera IE të afërta me shqipen, si gjuhët baltike e sllave, si dhe në armenishte, në greqishte, në tokarishte, në degën kymrishte të gjuhëve kelte etj. (shih për këtë Topalli 2011: 683). Përgjithësisht këta numërorë kanë dënduri të vogël përdorimi në CP. Për shembull, numërori *njimbëdhjetë* / *njambëdhjetë* del 3 herë: Tue gjëllitunë këjo shëjte Virgjinë mb atë vend *njimbëdhjetë* vjet (II, 8), të sijtë përmbi *njimbëdhjetë* milionj për dëshminjënit fësë (II, 142), thonë se janë *njambëdhjetë* qiell (I, 25); 12 herë numërori *dymbëdhjetë*: I silli shenj tue u dam *dymbëdhjetë* pjesësh së

njimendash (I, 27) etj., i cili, ndryshe nga numërori *dy*, del pa dallim gjinie; numërori *trimbëdhjetë* del 2 herë: ndë *trimbëdhjetë* ndë kornik (I, 137), Së katërti ende bani udhë mbë *trimbëdhjetë* orë (II, 110), i cili, siç shihet, në të dyja rastet dëshmohet me formën femërore *tri*, një herë me *-i* të gjatë dhe një herë me *-i* të shkurtër, por në të gjitha rastet pa dallim gjinie. Kjo gjë vihet re edhe në 1 rast të përdorimit të tij si numëror rreshtor *i trimbëdhjetë*: *Të trimbëdhjetënë* ditë mbasi u duk (II, 27); numërori *katërmëdhjetë* del 4 herë: *Katërmëdhjetë* vjetsh e ndjerë mbë 22 e ka ndënë pushtet Veneri (I, 22); numërori *pësëmëdhjetë* 4 herë: e se po i ngjatënte për të tjerë *pësëmëdhjetë* vjet jetë (I, 118); numërori *gjashtëmëdhjetë* 1 herë: *gjashtëmëdhjetë* milj larg Romet (I, 175); 1 herë numërori *shtatëmëdhjetë*: afërë *shtatëmëdhjetë* orësh (II, 110) dhe 1 herë numërori *nandëmëdhjetë*: kje mortjja tinaj ndë *nandëmëdhjetë* dit (I, 141). Nga sa shihet në shembujt e dhënë, format e përdorura të këtyre numërorëve në CP shfaqen më të afërta me format e shqipes standarde sesa me vetë format e të folmeve dialektore të gegërishtes së sotme.

Nga sistemi i numërimit vigezimal, që ka për bazë numrin *zet* dhe që konsiderohet me burim protoindoevropian (PIE), në CP shfaqet vetëm numërori *nji-zet* në 11 raste, të gjitha me formën *nji*: dhjetë që të mbëdhej e të māj, *nji-zet* t'ushqyem (I, 111), kjenë nšanë për *nji-zet* vjet njiqind e shtatëdhjetë nierëz (II, 47). Në 9 rastet e tjera del në kuadër të strukturave parataktike: Për *nji-zet* e *nji* vjet (Të primitë XV), *Nji-zet* e *dy* vjetsh e ndjerë 41 i ka ndënë pushtet Dielli (I, 28), Kje giatë *katërqind* e *nji-zet* e *shtatë* kambë, gjanë *dyqind* e *nji-zet*. Ishinë *njiqind* e *nji-zet* shtylla (II, 48) etj. Kurse më shpesh shfaqet në CP sistemi dekadik që ka për bazë numrin *dhjetë* dhe që konsiderohet me burim IE, pasi përgjithësisht e kanë gjuhët indoevropiane. Të tillë numërorë të formuar me kompozim, pra pa ndonjë mjet lidhës, në CP janë: numërori *tridhjetë* / *tridhjetë*, i cili, edhe pse shfaqet me *-i* të gjatë (8 herë) dhe me *-i* të shkurtër (3 herë), nuk krijon kundërvënie gjinie: Për sado shenj ndaletë për *tridhjetë* muej, e për *tridhjetë* vjet mbaron udhën e vet (I, 26), *tridhjetë* sosh ishinë majejet së miellit (I, 111), E matnë pagëtyrënë teme *tridhjetë* denarë të rgjantë (I, 153), kūr kje *tridhjetë* vjetsh (II, 48); qi po rrjedhënë afërë *tridhjetë* vjet (Të primitë XVI), Me të njehunë të pëganëtë mbë shekullit mbajtinë *tridhjetë* mijë Hyja e

Hyjënesha (I, 4), vjetit së tīnaj *tridhjetë* e dȳ vjet e tre mucj e dhjetë dit (II, 121); numërori *katërdhjetë* që nuk dëshmohet asnjëherë me formën *dyzet* del 17 herë: mbas *katërdhjetë* ditsh kish me kjanë rrënim' i tyne (I, 142), *Katërdhjetë* e një vjeti ndërë mbë 56 janë ndënë Martinë (I, 29); numërori *pësëdhjetë* 8 herë: *Pësëdhjetë* e gjashtë vjetsh ndërë 68 i ka ndënë pushtet Gjovi (I, 29); numërori *gjashtëdhjetë* / *gjashtëdhjet'* 8 herë, në 7 raste me trajtën *gjashtëdhjetë*: *Gjashtëdhjetë* e tetësh ndërë 98 i ka ndënë pushtet Saturni (I, 29) dhe në 1 rast me trajtën *gjashtëdhjet'*: javë *gjashtëdhjet'* e dy, qi bajënë 69 javë e vjet 483 (I, 133); 11 herë numërori *shtatëdhjetë*: Kjenë rrjedhunë 40 vjet të regjënisë tīnaj, e *shtatëdhjetë* kish se ish lem (I, 103); 2 herë numërori *tetëdhjetë*: njiqind e *tetëdhjetë* e pêsë mijë nierëz (I, 118) dhe 5 herë numërori *nandëdhjetë*: shpenxoheshinë përditë *nandëdhjetë* masë miell (I, 111) etj. (shih për dendurinë e tyre Omari 2016).

Nga numërorët e përbërë mbi bazën e huazimeve latine *qind* dhe *mijë* dalin në CP disa sish, që, duke u bazuar në të dhënat e Omarit (2016), kanë denduri të vogël përdorimi. Mbi bazën e numërorit *qind*, që si emër haset i përdorur në 2 raste pa ndonjë shifër para tij, si: Këndoju salma pêsëdhjetë / Mbi *qind* (I, 98), e për shumë *qinda* vjetsh rrodh pa mënguem kurraj (II, 22), dëshmohen në CP të gjithë përveç numërorit *tetëqind*, si: *njiqind* në 16 raste: sa janë *njiqind* herë ma të mëdhej se dheu gjithë (I, 26), mbetnë gjall ma shumë se *njiqind* vjet (I, 44), *Njiqind* ma tepërë kini me pasunë (I, 67); *dyqind* në 4 raste: gjanë pêsëdhjetë pash, e nalt *dyqind* pash (II, 47); *treqind* në 6 raste: nd'âshtë dheu përtoqark gjashtë mijë e *treqind* legë (I, 35); *katërqind* 6 herë: e profetët' e Balit *katërqind* e pêsëdhjetë (I, 56); *pësëqind* 1 herë: u përpoq mbë sukë *pësëqind* pash larg (I, 139); *gjashtëqind* 2 herë: e vjersha mij / Dy, *gjashtëqind* e dhjetë / Pa katër, ndë arpë u bij (I, 98); *shtatëqind* 2 herë: e Zotynë dërgoj një zjarm, i silli dogj 14 m. e *shtatëqind* vetë (I, 93) dhe *nandëqind* 1 herë: kje prej kësish marrunë rembja e tīnaj përmbi *nandëqind* deve (II, 47). Kurse mbi bazën e emrit *mijë* dalin në CP këto raste, si: *nji mijë*: Me *nji mijë* të cpifuna e shtrigënī tue folë gurëshit e prej lisashit (I, 3); *dymijë* si në këtë rast: njizet e *dymijë* qe, e njiqind e *dy mijë* desh (I, 113); *tri mijë* sinë këto raste: Pat gjashtë mijë dhen, *tri mijë* deve, 500 pendë qe (I, 116), aty Sauli me *tri mijë* vetë, vote me rrethuem (I, 100); *gjashtë mijë* si në këto raste: Pat *gjashtë mijë* dhen, tri mijë deve, 500 pendë

qe (I, 116), nd'është dhe përtoqark *gjashtë mijë e treqind* legë (I, 35); *shtatëmjë* si në këtë rast: e kanë me dekunë *shtatëmjë* nierëz (II, 157) etj. Siç vërehet, këta numërorë dalin të shkruar edhe bashkë edhe ndaras, gjë që flet për jokonsistencë të përdorimit të tyre nga ana e Bogdanit. Megjithatë, vërehet si tendencë që numërorët e kompozuar me *qind* të shkruhen më shumë bashkë dhe ata me *mijë* ndaras. Baza *mijë* ndeshet e përdorur në tekst me trajtat *mijë / mij / mie / m.* në kuadër të numërorëve të tillë ose edhe veçan si emër femëror si në shembujt: E ti Betlem Efrata e vogëlë je ndë *mijë* të Judesë (II, 28), aty Sauli me *tri mij* vetë, vote me rrethuem (I, 100), e thonë se i dhanë *pëse mie* botë (II, 111), Duelë pra izraelitasitë prej Misirit me të njehunë *600 m.* (I, 91) etj. Duke qenë se fjalët *qind* dhe *mijë* u përkasin gjinive të ndryshme, edhe elementi i parë i tyre ka tendencën për t'u përshtatur me ta sipas kësaj kategorie. Kjo nuk shfaqet me anë të gjatësisë së zanores *y* te numërorët *dyqind* dhe *dy mijë*, por del si rregull e shprehur me anë të timbrit të zanores fundore, por pa gjatësi, te numërorët *treqind* dhe *tri mijë* me formën *tre* të gjinisë mashkullore të kushtëzuar nga *qind* dhe me formën *tri* të gjinisë femërore të kushtëzuar nga *mijë*. Ky dallim, që është ruajtur më shumë në të folme të gegërishtes, sipas Topallit (2011: 685), sa vjen e po mënjanohet nga gjuha duke u përgjithësuar forma e gjinisë mashkullore *tre mijë*. Në CP hasen edhe 4 raste të përdorimit të fjalës *milion*, e cila del ose si emër ose si bazë e numërorëve të tjerë, si: 2 mijë vetësh nuk? i mbastuenë shumë *milionj* år... ka me pasë nevojë për *dy milionj* ar (I, 43), njehinë *njizet e nandë milionj* (I, 113), të sijtë përmbi *njimbëdhjetë milionj* për dëshminjënit fësë (II, 142). Siç shihet, janë raste të përdorimit në shumës që rregullisht dalin me formën *milionj*.

Në CP hasen edhe disa raste të numërorëve themelorë si të emëruar në kontekste të caktuara ose me kuptim përmbledhës, të përdorur pa ose me nyjën *të* të paravendosur, si: përse Shpirti Shëjt rrjedh prej *së dymb* për vollëndet (I, 9), e me dëshmi të atyne dyve, kje gjukuem mbë mort (I, 130), përse këtyne *dyve* përmetoj Zotynë, se faret së tyne (II, 2), mbë arrësye *të dÿ brienavet* (I, 147); se shpirti ynë është *n'trësb* ndë pushtetet (I, 9), Pitagora tha se ndë këta të njehunë *të trëve* (I, 10); Erëtë janë *katëra* ma të mëdhatë (I, 38), kemi ende ndiem këndyj se Axilut ecën

prej *trash*, i tretë, ndë tre (I, 17). Nyja e paravendosur *të* ka raste kur nuk paraqitet, ashtu siç ndodh mjaft shpesh që Bogdani të mos e shkruajë atë: përse këtyne [*të*] *dyve* përmetoj Zotynë (II, 2), e me dëshmi të atyne [*të*] *dyve* (I, 130).

2.2. Numërori rreshtor

Numërorët rreshtorë, që formohen nga numërorët themelorë prej *nji* deri në *dhjetë*, dalin të gjithë në CP me këto forma: *i parë*, *i dyjtë*, *i tretë*, *i katërt(ë)*, *i pëstë*, *i gjashtë*, *i shtatë*, *i tetë*, *i nandë* dhe *i dhjetë* dhe zakonisht në tekst shprehin radhën e realieve, me përjashtim të numërorit *i parë* që, sipas Omarit (2016), del edhe me këto përdorime për: “i mëparshëm”, “fillestar, i hershëm”, “i vjetër, i lashtë”, “*brymi i parë*, shtatori”, “*i parë lëm*, i parëlinður”. Numërori *i parë* dallon nga numërorët e tjerë edhe sa i përket mënyrës së përfuturit të formës së tij si rreshtor, duke qenë i vetmi që del me rrënjë supletive (khs. *nji* / *nja* – *i parë*), si një dukuri e trashëguar nga indoevropianishtja, kurse të gjithë rreshtorët e tjerë janë formuar me paranyjëzim dhe me anë të prapashtesës *-të*, ashtu si një grup i mbiembrave të nyjshëm. Madje kjo ka bërë që këta numërorë gramatikisht të marrin veçoritë e mbiembrave të nyjshëm dhe kështu si të tillë të trajtohen mjaft shpesh edhe nëpër gramatika të shqipës, edhe në *Gramatikën 1* (Agalliu et al. 2002: 203). Khs.

(them.) <i>pésë</i> – (rresht.) <i>i pëstë</i> :	$i + tNth + -të = Nrr / M$
(ndajf.) <i>shumë</i> – (mb.) <i>i shumtë</i> :	$i + tN + -të = M$

Ky tip formimi është krejt i hetueshëm te numërorët nga *dy* deri në *pésë* (khs. *dy* – *i dyjtë*, *tre* – *i tretë*, *katër* – *i katërtë*, *pésë* – *i pëstë*), ndërsa te numërorët nga *gjashtë* deri në *dhjetë*, ndonëse është më vështirë i hetueshëm, në të vërtetë është i njëjti proces, me të vetmin dallim që, kur në kufijtë morfematikë takohet elementi *-të* i themelorit *gjashtë*, element që, siç u tha më lart, i është shtuar rrënjës **gjashtë*, me prapashtesën fjalëformuese *-të*, njëra prej rrokjeve të njëjta fundore bie në saje të haplogjisë: $i + gjashtë + -të = *i gjashtëtë > gjashtë$. Madje në disa të folme

dialektore të shqipes dalin edhe si të tilla si forma hiperkorrekte: *i gjashtëtë*, *i shtatëtë* etj. (shih për këtë Topalli 2011: 688).

Këta numërorë si nga kuptimi kategorial, ashtu edhe nga kategoritë gramatikore janë të njëjtë me mbiemrat e nyjshëm, prandaj për veçoritë e tyre qoftë si numërorë rreshtorë, qoftë si të emëruar, shih Elezi (2018: 147-234). Por këtu po shtojmë se rreshtorët e emëruar, siç mund të shihet më poshtë, dalin mjaft shpesh në tekst, duke u përdorur në trajtën e shquar dhe duke marrë edhe tiparet e tjera morfologjike të emrit, si gjini, numër e rasë. Si të tillë ata përdoren zakonisht në pozicion para emrit, si: *e pareja* çerdhe, *të parënë* herë, *të paratë* letëra; *të dyjtënë* nieri; *të tretët* qiell; *të katërtit* qiell, *e katërta* valle, *të katërtënë* ditë; *i gjashti* qiell, *e gjashta* valle; *i shtati* qiell, *e shtata* valle, *të shtatënë* mëni; *i teti* qiell, *të tetët* qiell, *e teta* valle, *të tetënë* ditë; *i nandi* qiell, *e nanda* valle; *i dhjeti* qiell, *të dhjetët* muej, *e dhjeta* pjesë, *të dhjetënë* ditë etj., si dhe më rrallë edhe në raste të tilla: ma i madh se *i së parësë* (I, 154), Drita e Bardhë është *e treta* (I, 17), por duhet thënë se te Bogdani nuk hasen raste të lakimit të brendshëm, gjë që, sipas Topallit (2011: 691), ndodh te Buzuku: *të shtatë**n**ëmbëdhjetë ditë* = *të shtatëmbëdhjetë**n**ë ditë* dhe te Bardhi: *i tret**i** mbë dhjetë* = *i trembëdhjet**i***. Në fakt, në CP edhe ashtu ka vetëm një rast të përdorimit të numërorëve të përngjitur, si është numërori rreshtor *i njimbëdhjetë*, i cili del kësosoj: ndjerë ndë muej të brymit parë *e nji t mbëdhjetit* [= *e të njimbëdhjetit*] vjet (I, 112).

Sa i përket dendurisë së përdorimit, duke u bazuar në të dhënat statistikore të Omarit (2016), ky tip numërorësh del me frekuencë mjaft të madhe përdorimi. Kështu, numërori *i parë* ndeshet në 181 raste, ndër të cilat edhe si i emëruar, si në shembujt: përse ata plejt' *e parë*, qi patnë gjëllitunë mbë dhet (I, 4), kështu të dijtëshimit' *e parë* (I, 10), tue mbajtunë vajzëninë *parë* ungji (II, 19), nji nieri fort i ditëshim e *i parë* (II, 53); jo veçë pr ato fjalë *të para*, po ende pr ato qi ndjekënë (I, 12), Drita Plakë është e para e dritavet naltave (I, 17); *Të parënë* herë tha, muer gurësh (I, 14), ma i madh se *i së parësë* (I, 154), *e pareja* çerdhe e Belxebubit (II, 20), *të paratë* letëra tërthuer mbanë këto fjalë (I, 166), i silli ndë *të parat* tri dit të shekullit vinte rreth (I, 21), u dhanë së riu njimendevet mpkate *së parash* (I, 145), prej zanjesh, e *së parët* shembëlltyret së tyne (I, 57); ndonëse thomi për të lëm *i pari* vetë është Ati (I, 11), ndjerë *së parit* prindit sinë Adamit (I, 7),

ndoshta përse ndë *të parët* idhullë kje adhëruem (I, 3), e kujtimi i kulluem është *të parëtë* të ndëguem (I, 17), gjakut së regjënijet, e të tjerë zotënije *të parëve* (I, 129), është një gjytet e Hyjit këjo jona me *të parëvet* (I, 73), e veçë disa asish *së parësh* të ndaleshinë ndaj tâ (I, 94), me mbytonë ndë një natë gjithë *të parëtë* lëm të Misirit (I, 64) etj.

Numërori *i dyjtë*, që në 1 rast del edhe me formën *i dyjt*, dëshmohet kurdoherë me *-j-* në mes të temës *dy* dhe formantit *-të* në 42 raste trajtash të ndryshme gjinie, numri e rase (shih për frekuencën Omari 2016), si në shembujt: e ndërë mbë Krishnë, ndëpër të parët e *të dyjt* ardhunë të tinaj (I, 82), Ndë brymë *të dyjtë* mortja e shtâsëvet (I, 91); i pari vetë është Ati, *i dyjti* Biri e i treti Shpirti Shêjt (I, 10), Ndë mos të besofshinë, ... ndëpër shenj të parë, ban *të dyjtinë* (I, 88), Madah do me thanë Dijeja, është *të dyjtëtë* të ndëguem (I, 17), ndë të parët shembëllyem, ndë *të dyjtët* kallëzuem (I, 73); *E dyjta* përse për të shërbyem dheut, dëshërova mirëfilli (Të primitë XVII), Tëndoj *të dyjtënë* nieri qi kje Krishti, e mbet mujtunë (I, 24) etj.

Edhe numërori rreshtorë *i tretë* dëshmohet mjaft shpesh, duke dalë, sipas Omarit (2016), në 48 raste formash të ndryshme, si: se Axilut ecën prej tresh, *i tretë*, ndë tre (I, 17); i pari vetë është Ati, i dyjti Biri e i treti Shpirti Shêjt (I, 10), ndërë mbë *të tretët* qiell, etc. (I, 22); Drita e Dëlrë është e dyjta, Drita e Bardhë është *e treta* (I, 17), *Të tretënë* vetë ndë Tenëzonë thërresënë Të ndëguem (I, 16); *Së tretet* dorë nierëzish mbë tjetërët jetë janë ata (I, 34) etj. Siç vërehet, në të gjitha rastet forma e rreshtorit *i tretë* del mbi bazën e themelorit mashkullor *tre*, që do të thotë se si rreshtor e ka zhdukur dallimin në gjini në saje të ndërrimit: *tre – tri*, por duke pasur si shenjues të gjinisë njëjën e përparme, ashtu te mbiemrat e nyjshëm. Khs. *i tretë – e tretë* ashtu si: *i mirë – e mirë*.

Rreshtori *i katërtë*, që në dy rastet e hasura në tekst shfaqet me *-ë* fundore, sipas Omarit (2016) del 23 herë: të së diellsë [*së*] *katërtë* ndë novemb (I, 144), ndë ma pak se një *të katërtë* oreje gjithë xbelohetë (I, 35); i dyjti është Limbi, i treti Purgatori, *i katërti* Gjiu Abramit (I, 33), Dielli rri mbë *të katërtit* qiell (I, 25); *E katërta* valle engijsh është e Dominacionet (I, 22), se kje jo dielli (i sillu u krijue *të katërtënë* ditë) (I, 21) etj.

Numërori *i pëstë* ka denduri më të vogël, duke dalë në 5 raste (Omari 2016) dhe vetëm si i emëruar në pozicion të paravendosur, si në

shembujt: *E pësta* valle është e Prinçipatit (I, 22), *E pësta* shëplakë, e kje murtaja e dhenet (I, 93), *E pësta* mrekullë kje Kisha e Hanësë (II, 48), *Të pëstënë* ditë tha Hyji (I, 35) etj.

Rreshtori *i gjashtë* në tërësi del 14 herë (Omari 2016), por vetëm 1 herë në funksion numërori: Kur ani e mbërrini koha *e gjashtë*, u nxi dielli (II, 120), kurse në rastet e tjera shfaqet i emëruar dhe kryesisht në pozicion të paravendosur: *I gjashti* qiell është i Jovit (I, 25), jo mbë të tetët qiell ma përfund' *gjashtit* qiell (I, 26); *E gjashta* valle është e Potestatit (I, 22), *Të gjashtënë* ditë tha ende Hyji (I, 35); e silla asi *së gjashtësh* dogj ende tre (I, 170) etj.

Edhe rreshtori *i shtatë* ka denduri të vogël përdorimi, duke dalë vetëm 8 herë (Omari 2016) dhe në të gjitha rastet si i emëruar në pozicion të paravendosur: *I shtati* qiell është qiellja e Saturnit (I, 26); *E shtata* valle është e vërtetyvet (I, 22), Dërgoj Zotynë *të shtatënë* mëni, qi kje breshënë, bumbullimë e Vetëtimë (I, 90) etj.

Rreshtori *i tetë* dëshmohet 9 herë (Omari 2016), nga të cilat 2 herë si i tillë: qielljet *së tetë* mbë të sjiët jesënë, ndjerë mbë dhet (I, 26) dhe në rastet e tjera si i emëruar në pozicion të paravendosur: *I teti* qiell i thonë Firmamento (I, 26), e ta ngulënte jo mbë *të tetët* qiell ma përfund' gjashtit qiell (I, 26), Gjashtëdhjetë *e tetësh* ndjerë 98 i ka ndënë pushtet Saturni (I, 29); *E teta* valle engjijësh janë Cihariqtarëtë (I, 23), *të tetënë* ditë i vunë emënitë shëjt Jezus (II, 26) etj.

Numërori *i nandë* del në 8 raste (Omari 2016), nga të cilat 4 herë si rreshtor: ndjerë mbë kohë *të nandë* (II, 121), kam thirrë ditënë mbë kryjt kohet *së nandë* prej mjesëdite (I, 105) etj. dhe në rastet e tjera i emëruar në gjininë mashkullore dhe femërore: *I nandi* qiell është Kristalini (I, 26); *Së nandi* është me dhanë zemërë (I, 23); *E nanda* valle engjijsh qi janë ndë rend të qiellët (I, 23) etj.

Numërori rreshtor *i dhjetë* në 5 rastet e hasura në tekst del si i emëruar në mashkullore e femërore: *I dhjeti* qiell është Primo mobile (I, 26), ditet së prende, kur ishte ana plot e ndë *të dhjetët* muej (II, 121); qi ka me u rrënuem *e dhjeta* pjesë e gjytetsë (II, 156), *Të dhjetënë* ditë të këti moji të marrë siisillido një kingj (I, 64), e këto *të dhjeta* ende kanë emënitë Sefirot (I, 17).

Nga numërorët rreshtorë del në CP edhe numërori *i njëqindë*, i cili shquhet si i tillë me *-ë* fundore si element dallues nga themelori *njëqind* (I, 26). Në të vërtetë, edhe ky formohet nga: *i + njëqind + -të = i njëqindë*, proces gjatë të cilit mbylltorja e shurdhët *t* e prapashtesës bie në kontakt me mbylltoren e zëshme *d* të temës. Në CP del në këto 2 raste si i emëruar: i silli tue dvarunë *të njëqindënë* dele (II, 74), janë posi të njëftunitë e njaj matunë me *të njëqindet* (II, 83).

2.3. Disa numërorë në përdorim ndajfoljor

Në CP ndeshen të përdorura edhe disa ndajfolje për formimin e të cilave kanë shërbyer si bazë rreshtorët përkatës. Këto ndajfolje, që formohen me paranyjëzim të numërorëve rreshtorë me një *së*, përdoren me kuptimin për të treguar “radhën a herën *e parë, të dytë, të tretë...* të kryerjes së një veprimi”. Të tilla ndajfolje që dëshmohen në CP janë: *së pari, së dyti, së treti, së katërti, së pësti, së teti, së njëmbëdhjeti* dhe *së dymbëdhjeti*. Ndonëse kanë denduri të vogël përdorimi në tekst, mjafton që këtu t’i sjellim për të parë një paradigmë formimi të një tipi të caktuar të ndajfoljeve që ndeshen në CP. Natyrisht, për vetë kuptimin që shprehin, pra të herës së kryerjes së një veprimi, denduri më të madhe përdorimi ka ndajfolja *së pari* dhe sidomos ndajfolja *së dyti*, e cila shpreh nevojën e kryerjes së një veprimi për së dyti, pra përsëri, ndërkaq të kushtëzuara nga ky lloj kuptimi edhe frekuenca e përdorimit të ndajfoljeve të tjera, duke u bazuar në të dhënat e Omarit (2016), sa vjen e zvogëlohet në tekst. Ndajfolja *së pari*, që përdoret me kuptimin “për herë të parë; në fillim”, del në 10 raste: *Së pari* pra për ma të mbramit duhetë me dijtunë (I, 56), I ati kje bijshit së Ezaut, *së pari* kje thirrunë Johab (I, 116), panë Jezu Krishnë ndaj zallt e *së pari* nuk’ e njoftinë (II, 137). Ndajfolja *së dyti*, që përdoret me kuptimin “për herë të dytë; përsëri”, dëshmohet në 27 raste: e *së dyti* thotë, tue u çuem muer gurrë qi pat vum ndënë krye (I, 14). Ndajfolja *së treti* del në 8 raste: *Së treti* me ndimuem kundrë anëmiqet (I, 23); *së katërti* në 3 raste: *Së katërti* me shpum Tinëzot uratëtë tona (I, 23); *së pësti* 3 herë: *Së pësti* me kallëzuem udhënë (I, 23); *së teti* 2 herë: *Së teti* është me quem nierinë mpkatit (I, 23), *së dhjeti* 1 herë: *Së dhjeti* është me ngushëlluem (I, 23); *së njëmbëdhjeti* 1 herë:

Së njëmbëdhjeti është me qërtuem mpkatesh (I, 23) dhe *së dymbëdhjeti* 1 herë: *Së dymbëdhjeti* është me shuem pushtetetë e forcetë këqia (I, 23).

Sa i përket fjalëformimit, në CP hasen edhe disa formime të tjera fjalësh të ndryshme mbi bazën e numërorëve. Për shembull, nga numërori *dy* – *dÿ* në formë të rrjedhores del e formuar ndajfolja *dysb* / *dÿsb*, që përdoret në 6 raste me kuptimin “në dy pjesë, përgjysmë”, gjithmonë e paraprirë nga parafjala *n* e rrjedhores: kje dam Kisha *n dÿsb* (I, 73), bijtë e Jakobit kishinë për t u dām *n dÿsb* (I, 81), se kishinë tregëtuem tue bam *n dysb* gjanë tepërë (II, 90), kisha u dā *n dysb* kupet e ndjerë mbë dhë (II, 121), qi të kish pām mjekërrë tande dam *n dysb* (II, 122). Ky tip formimi e përdorimi ndajfoljor ndeshet edhe në 1 rast: *katërash*, të përfutur nga numërori *katër*. Ato të dy petëka të përsipërshime i danë *n'katërash* (II, 119), që po ashtu paraprihet nga parafjala *n* e rrjedhores. Nga numërori *katër* si element i parë dalin të përdorura në CP edhe dy kompozita, si: *katërfjesh* me kuptimin e ndajfoljes “katërfish”: e deleja t i kthenej *katërfjesh* tepërë (I, 103), si dhe *katërkodërsb* me kuptimin “katërkëndësh, në formë katërkëndëshi”: Gjytetja venduem katërkodërsb është, (I, 24). Kurse nga numërori *dhjetë* haset 1 herë emri femëror *e dhjetë,-a*: Gjithë shekulli i bajtëke dhunëtī, e të dhjeta (I, 111), që, sipas Omarit (2016), del me kuptimin “taksë në natyrë sa një e dhjeta e prodhimit që i jepet shtetit, kishës ose feudalit”.

3. Përfundime

Numërorët e shqipes së Bogdanit në përgjithësi karakterizohen me veçori pothuajse të njëjta në krahasim me numërorët e shqipes së sotme. Por, megjithatë, ata ruajnë disa veçori leksiko-gramatikore që janë karakteristike për shqipen e Bogdanit dhe shqipen e vjetër të shekujve 16-18, të cilat në formë përfundimesh po i sjellim si në vijim:

Sa i përket numërorit *themelor*, në CP dëshmohen të gjithë numërorët e parmë të trashëguar nga IE, si: *nji* / *nja* / *një*, *dy* – *dÿ*, *tre* – *trī*, *katër*, *pësë*, *gjashtë*, *shtatë* / *shtat*, *tetë*, *nandë*, *dhjetë* (edhe si i emëruar: *dhjeta*). Kategoritë gramatikore të tyre paraqiten shumë të reduktuara, sa ata janë kthyer thujse në kategori leksiko-gramatikore të paëptueshme, meqenëse

nuk kanë as gjini, as numër, as rasë dhe, për më tepër, ndërkaljen e tyre në grupin e pjesëve të eptueshme të ligjëratës e tumir në shqipen standarde vetëm prania e dy formave të ngurosura për një numëror: (m.) *tre* – (f.) *trë*. Megjithatë, ndonjë gjurmë të kategorive të tyre, si elemente të gjinisë dhe të lakimit, të trashëguar nga indoevropianishtja, e hasim edhe te Bogdani, ashtu si tek autorët e tjerë të vjetër, si dhe në disa të folme dialektore të shqipes. Për shembull, në CP hetohen gjurmë të lakimit sidomos te numërori *nji* / *nja* / *një*, i cili në rasat të zhdrejta të gjinore, të dhanores e të rrjedhores del me mbaresën *-j*: *njij* / *njaj*, e cila në të vërtetë është mbaresa rasore *-i* e emrave mashkullorë të lakimit të parë, që duke u bashkuar me zanoren fundore të numërorit a të njëjës *nja* / *nji* / *një* është shndërruar në *-j*. Duhet thënë se kjo fjalë me format *nja* – *njaj* / *nji* – *njij* / *një* ka vlerë bikategoriale në CP, pasi, përveç si numëror, përdoret edhe si njëjës joshquese, si përemër dëftor dhe si përemër i pacaktuar. Gjithashtu, në disa numërorë në CP hetohet edhe kategoria e gjinisë, si te numërorët *dy* dhe *tre*, të cilët kundërvënien në gjini e realizojnë me shenjues të ndryshëm. Ashtu si edhe në tekstet e tjera të vjetra dhe thuajse në të gjitha të folmet gege, edhe në CP te numërori *dy* – *dÿ* kundërvënia në gjini realizohet me anë të gjatësisë së zanores: forma *dy* për gjininë mashkullore që si e tillë haset në 110 raste dhe *dÿ* (original: *dyy*) për gjininë femërore që del në 59 raste. Khs. (m.) *dy bij* (I, 52), *dy lisa* (I, 46) – (f.) *dÿ palë* (Të primitë XIV), *dÿ mure* (I, 25), *dÿ drita* (I, 36), *dÿ ërë* (I, 37), *dÿ të mira* (I, 46) etj. Megjithatë, me gjithë tendencën për të qenë si rregull, kjo kundërvënie në gjini me anë të gjatësisë së zanores nuk ka konsistencë përdorimi në CP, pasi në disa raste madje edhe në të njëjtën fjali realizohet me lëkundje, si p.sh.: Ishinë ndë këtë Parris të dheut *dy lisa* me pemë *dÿ duersh*, të sijtë ende vepërojnë punë *dy mëndyrësh* (I, 46), thonë se janë *dy dimëna* e *dÿ vera*, e *dy herë* frujtojnë lisatë, mbë *dÿ të ktheyemetë* diellit ka dimëninë (I, 45), e ban *dy pjesë* të njimenda (I, 27), Andaj ani *dy namë* e mallëkime pat (I, 47) etj. Por kjo kundërvënie nuk shfaqet te numërorët jo të parmë të ndërtuar me numërorin *dy*, duke dalë vetëm zanorja e shkurtër *y*, si te numërorët *dyqind* dhe *dy mijë*. Kurse te numërori *tre* – *trë* kundërvënia në gjini realizohet më qartë në saje të gjatësisë dhe timbrit të zanores: forma *tre* për gjininë mashkullore dhe *trë* për gjininë femërore, veçori që

përgjithësisht ruhet në mbarë shqipen e sotme, megjithëse vërehet edhe një tendencë e përkundërt sidomos ndër folës tiranas që kjo kundërvënie të mënjanohet, duke marrë gjithnjë e më shumë epërsi përdorimi forma mashkullore *tre* në rastet për të dyja gjinitë (*tre djem – tre vajza*). Në CP kjo kundërvënie shfaqet rregullisht, duke dalë në 90 raste forma mashkullore *tre* dhe në 104 raste forma femërore *tri*. Khs. (m.) *tre vetë, tre shpirta, tre diella, tre Hyja* (I, 9), *tre gishta* (I, 14) – (f.) *tri kafshë* (I, 9), *tri drita* (I, 10), *tri gjuhët, tri herë* (I, 13), *tri vise* (I, 33), *tri ditë* (I, 148) etj.

Nga numërorët prej *njambëdhjetë / njimbëdhjetë* deri në *nandëmbëdhjetë* dalin të gjithë në CP, përveç numërorit *tetëmbëdhjetë*, si: *njëmbëdhjetë / njimbëdhjetë, dybëdhjetë, trembëdhjetë / trimbëdhjetë, katërbëdhjetë, pësëmbëdhjetë, gjashtëmbëdhjetë, shtatëmbëdhjetë, nandëmbëdhjetë*. Këta numërorë janë të formuar nga aglutinimi i dy numërorëve me parafjalën *mbi* në saje të lidhjes me hipotaksë sipas mënyrës *nji + mbi + dhjetë*, që haset edhe në disa gjuhë të tjera IE të afërta me shqipen. Nga sa shihet, format e përdorura të këtyre numërorëve në CP shfaqen më të afërta me format e shqipes standarde sesa me vetë format e të folmeve dialektore të gegërishtes së sotme.

Nga sistemi i numërimit vigezimal, që ka për bazë numrin *zet* dhe që konsiderohet me burim protoindoevropian (PIE), në CP shfaqet vetëm numërori *njizet*. Kurse më shpesh shfaqet në CP sistemi dekadik që ka për bazë numrin *dhjetë* dhe që konsiderohet me burim IE, pasi përgjithësisht e kanë gjuhët IE. Të tillë numërorë të formuar me kompozim, pra pa ndonjë mjet lidhës, në CP janë: numërori *tridhjetë / tridhjetë, katërdhjetë* (edhe i emëruar: *katërdhjetëseja*), *pësëdhjetë, gjashtëdhjetë, shtatëdhjetë* (edhe i emëruar: *shtatëdhjetëja / shtatadhjetësi*), *tetëdhjetë, nandëdhjetë*.

Nga numërorët e përbërë mbi bazën e huazimeve latine *qind* dhe *mijë* dalin në CP disa sish, që kanë denduri të vogël përdorimi, si: *njiqind, dyqind, treqind, katërqind, pësëqind, gjashtëqind, shtatëqind, nandëqind*, nga këta nuk del vetëm *tetëqind*. Kurse mbi bazën e emrit *mijë* dalin në CP këto raste, *nji mijë, dymijë, tri mijë, gjashtë mijë, shtatëmijë* etj. Siç vërehet, këta numërorë dalin të shkruar edhe bashkë edhe ndaras, gjë që flet për jokonsistencë të përdorimit të tyre nga ana e Bogdanit, megjithëse ata me bazën *qind* dalin më shpesh bashkë dhe ata me *mijë* më shpesh si ndaras. Në CP hasen edhe

4 raste të përdorimit të fjalës *milion*, e cila del ose si emër ose si bazë e numërorëve të tjerë, si: *dy milionj, njëzet e nandë milionj* dhe rregullisht në shumës me formën *milionj*.

Kurse nga numërorët *rreshtorë*, që formohen nga numërorët themelorë prej *nji* deri në *dhjetë*, dalin të gjithë në CP me këto forma: *i parë, i dytë, i tretë, i katërt(ë), i pëstë, i gjashtë, i shtatë, i tetë, i nandë* dhe *i dhjetë* dhe zakonisht në tekst shprehin radhën e realieve, me përjashtim të numërorit *i parë* që del edhe me këto përdorime për: “i mëparshëm”, “fillestar, i hershëm”, “i vjetër, i lashtë”, “*brymi i parë, shtatori*”, “*i parë lem, i parëlindur*”. Numërori *i parë* dallon nga numërorët e tjerë edhe sa i përket mënyrës së përfutimit të formës së tij si rreshtor, duke qenë i vetmi që del me rrënjë supletive (khs. *nji / nja – i parë*), si një dukuri e trashëguar nga indoevropianishtja, kurse të gjithë rreshtorët e tjerë janë formuar me paranyjëzim dhe me anë të prapashtesës *-të*, ashtu si një grup i mbiemrave të nyjshëm. Madje kjo ka bërë që këta numërorë gramatikisht të marrin veçoritë e mbiemrave të nyjshëm dhe kështu si të tillë të trajtohen mjaft shpesh edhe nëpër gramatika të shqipes. Khs. (them.) *pësë – (rresht.) i pëstë (i + tNth + -të = Nrr / M) – (ndajf.) shumë – (mb.) i shumtë (i + tN + -të = M)*. Numërorët rreshtorë formalisht dalin si mbiemrat e nyjshëm dhe si të tillë kanë po ato veçori gramatikore si të mbiemrave.

Referencat:

1. Agalliu, F., Angoni, E., Demiraj, Sh., Dhrimo, A., Hysa, E., Lafe, E. & Likaj, E. (2002). Gramatika e gjuhës shqipe 1. Tiranë: Akademia e Shkencave e Shqipërisë.
2. Ashta, K. (2002). Leksiku historik i gjuhës shqipe IV. Shkodër: CAMAJ-PIPA.
3. Demiraj, B. (2006). Gjon P. Nikollë Kazazi dhe “Doktrina” e tij. Prishtinë: Akademia e Shkencave dhe e Arteve e Kosovës.
4. Demiraj, Sh. (1988). Gramatikë historike e gjuhës shqipe. Prishtinë: Rilindja.
5. Elezi, Sh. (2017). Veçoritë e përemrave dëftorë të shqipes në veprën “Çeta e profetëve” të Bogdanit. Në: “Gjurmime

- albanologjike” - Seria e shkencave filologjike, nr. 47, ff. 263-280. Prishtinë: Instituti Albanologjik i Prishtinës. Në: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=667876>.
6. Elezi, Sh. (2018). Sistemi emëror i shqipes në veprën e Pjetër Bogdanit (shek. XVII) (Disertacion doktorate). Tiranë: Akademia e Studimeve Albanologjike. Në: <https://drive.google.com/file/d/1AhDHI9wzuQOolI1wabp5cVT28ZQ8-oTO/view>
 7. Elezi, Sh. (2019). Sistemi përemëror i shqipes në veprën e Bogdanit (Studim monografik). Prishtinë: ZeroPrint.
 8. Hamp, E. P. (2007). Studime krahasuese për shqipen. (Redaktoi R. Ismajli). Prishtinë: Akademia e Shkencave dhe e Arteve e Kosovës.
 9. Lyons, J. (2001). Hyrje në gjuhësinë teorike (Përktheu E. Likaj). Tiranë: Dituria.
 10. Omari, A. (2016). Leksiku i veprës së Pjetër Bogdanit. Tiranë: QSA, IGJL.
 11. Topalli, K. (2011). Gramatikë historike e gjuhës shqipe. Tiranë: Qendra e Studimeve Albanologjike.

Korpusi i hulumtimit:

Bogdani, P. (2005). *Cuneus Prophetarum*. (Botim kritik nga Anila Omari). Tiranë: Akademia e Shkencave e Shqipërisë.

Rezime

Ky punim, përmes metodës deskriptive, në rrafshin sinkronik, përshkruan në mënyrë të plotë e sistemore veçoritë gramatikore të numërorëve në veprën “Çeta e profetëve” (1685) të Pjetër Bogdanit. Përmes tij, provohet të jepet edhe një tablo e përgjithshme e gjendjes së përdorimit të tyre në shqipen e shekullit XVII. Në aspektin gramatikor dhe fjalëformues, përshkruhen veçoritë e numërorëve themelore dhe të numërorëve rreshtorë, duke u hetuar format dhe formantet gramatikore

të tyre, të cilat vështrohen në dritën e të dhënave statistikore për të parë prirjen e zhvillimit të tyre, e ndonjëherë edhe në krahasim me autorët pararendës e me shqipen e sotme. Po ashtu hetohen veçoritë e numërorëve të emëruar që morfologjikisht dalin si emra, si dhe disa raste të përdorimit të numërorëve në funksion ndajfoljor. Numërorët në shqipen e Bogdanit paraqiten si kategori leksiko-gramatikore e paaptueshme, ashtu si në shqipen e sotme, megjithëse ndonjë gjurmë të kategorive të tyre, të trashëguar nga gjuha IE, e hasim te Bogdani, siç është rasti me kundërvënien në gjini me anë të gjatësisë: m. *dy lisa* – f. *dÿ mure* dhe me elemente të lakimit: mbaresa *-j* te format *nÿj / nÿaj* në rasat e zhdrejta të gjinore-dhanore-rrjedhore. Në përgjithësi, numërorët e shqipes së Bogdanit karakterizohen me veçori pothuajse të njëjta në krahasim me numërorët e shqipes së sotme. Por, megjithatë, ata ruajnë disa veçori leksiko-gramatikore që janë karakteristike për shqipen e Bogdanit dhe shqipen e vjetër të shekujve 16-18.

Zahrie Kapllanaj, PhD cand.

Fakulteti i Filologjisë

Universiteti i Prishtinës "Hasan Prishtina"

Prishtinë

PROEMAT E ANTON PAPLEKËS

Abstract

The book *Proema* by Anton Papeleka is a text of an awareness of being an intertextual and postmodern creation. It intercommunicates with well-known sources and codes in Albanian literature and beyond it. It does so either directly or indirectly. The classification and categorization of these intercommunications constitutes the poetic system of this volume. It is created by a combined form between poetry and prose, following, based on the author, the model of old texts of Albanian literature, but by also working on theoretical concepts which belong to more recent literary methods.

The book *Proema* has been selected in this article due to this special poetics. It aims at firstly identifying its particular constituent form, its origin, and the interpretation of the method and reasoning of the combination or the amalgam of two forms within a text.

Secondly, it attempts at detecting the methods or the types of intercommunication, their reasoning, illustrative examples and analyses of every cycle, by using the poems as examples that bear witness of the different forms and discourses of reiterations and refunctionalizations.

Their identification demonstrates the existence of some new literary phenomena, which are literary results to Papeleka's oeuvre as well as its interconnection to the movement of Albanian contemporary as well as postmodern poetry in general.

Libri *Proema* i Anton Papekës është tekst që ka vetëdije të krijimit intertekstual e postmodern. Ndërkomunikon me burime e kode të njohura në letërsinë shqipe e përtej. Herë në mënyrë të hapur, herë të aluduar. Tipizimi e kategorizimi i këtyre ndërkomunikimeve ndërton sistemin poetik të vëllimit. Krijohet në një formë të kombinuar mes prozës e poezisë, duke ndjekur, sipas autorit, modelin e teksteve të vjetra të letërsisë shqipe. Por, duke gjetur mbështetje edhe në përcaktime teorike, që u takojnë metodave të vonshme letrare.

Libri *Proema* është përzgjedhë për arsye të kësaj poetike të veçantë. Punimi synon identifikimin e trajtës së veçantë ndërtuese, së pari, origjinën e saj, interpretimin e mënyrës dhe arsyes së kombinimit a shartimit të dy formave brenda një teksti.

Tutje pastaj hetohen mënyrat ose llojet e ndërkomunikimit, arsyetimi i tyre, çfarësimi me anë të shembujve e analizave për secilin cikël, duke i përdorë poezitë si mostra që dëshmojnë trajta e diskurse të ndryshme rimarrjesh e rifunksionalizimesh.

Identifikimi i tyre dëshmon shënimin e disa fenomeneve të reja letrare, të cilat janë rezultate letrare edhe për veprën e Papekës, po edhe për ndërlidhjen e saj pastaj me frymën e poezisë bashkëkohore e edhe postmoderne shqipe në përgjithësi.

Në librin *Proema*,¹ të Anton Papekës ndërthuren krijime që janë gërshetim mes prozës e poezisë. Ato po ashtu ndërkomunikojnë me kode të njohura letrare, sipas mënyrës intertekstuale.

Studimet e krijimet postmoderne e intertekstuale shkojnë drejt kërkesës për një poetikë të hapur, që largohet prej normave, sistemeve të përcaktuara e rendit zhanror. Hans Bertens, një prej studiuesve të postmodernizmit, thekson se më shumë se “definimi i caktuar”, na duhet “poetika” e hapur, struktura teorike përherë e ndërrueshme, me ndihmën e së cilës do të vinim rregull edhe në dijen tonë kulturore, edhe në

¹ Libri botohet në vitin 2004, por, sipas shënimeve që shoqërojnë krijimet, ato janë krijuar në vitet '70, '80 dhe '90.

procedimet teorike.² Sepse, sipas tij, Postmodernizmi i konteston sistemet e qendëruara, të totalizuara, hierarkike, të mbyllura: i konteston, por nuk i rrënon.

Siguria e kontestuar dhe hapja e mundësisë për të bërë pyetje, për të elaboruar me gjithçka që konsiderohej e paprekshme, që konsiderohej tabu, ky është projekti kryesor i postmodernizmit.

Metodat intertekstuale e postmoderne, princip ndërtimi letrar, ndër të tjerë, kanë edhe fenomenin e “daljes” zyrtare prej institucionit të zhanrit, çlirimin prej kornizave të tij. Diskursi postmodern shënon proces “përzierjeje” ose “shartimi”.

Megjithatë, bashkimin e prozës me poezinë-si trajtë letrare, në librin e tij, Anton Papeleka vetë, nuk e konsideron kombinim “të modës”, rezultat i ndonjë metode të re krijimi. Përkundrazi. I rikthehet për një arsye tjetër, që në esencë është krejt palimpsestuale. E konsideron formë burimore të letërsisë shqipe. “Një poet nuk i harron kurrë rrënjët e tij”, citon studiuesin Jean Orizet. Në parathënie të librit, Papeleka shpall së pari ekzistimin, pastaj rimarrjen e kësaj forme prej modelit të hershëm popullor.

“Në poezinë gojore të trevës ku kam lindur, mbizotëronin vargjet e bardha heterometrike. Disa studiues kanë vënë në dukje se në një rapsodi, një fragment në vargje pasohej nga një fragment në prozë”.³

Tekstet e tilla, të këtij vëllimi, që shënojnë ndërkomunikim llojor, hyjnë në kuadër të nivelit arkitekstual të krijimit. Teksti e ruan si kujtesë Arkitekstin, duke e ringjallë përgjysmë e duke i ofruar trajtë të re “mbështjellëse”.

E ruan në formën e letërsisë së tij këtë trajtë Papeleka, dhe siç pohon vetë nuk krijon asnjëherë poezi me metrikë klasike, poezi me rimë. Për të thelbi i poezisë nuk është muzikaliteti metrik. E për këtë gjen mbështetje edhe te studiuesi Pierre Alfieri. Po sipas tij, esencë e poezisë është “poeticiteti, mendimi dhe ndjenja me intensitet të lartë, imazhi shkrepitës, befasues”.

² Hans Bertens, *Koncepti i postmodernes*, OM, Prishtinë, 2015.

³ Anton Papeleka, *Proema*, Globus R., Tiranë, 2004, f. 3.

Papleka është njëri prej krijuesve të letërsisë shqipe që e vë në dyshim hapur çështjen e përcaktimit të zhanrit, si diçka të panevojshme, po edhe të pamundshme. Këtë e bën, duke u bazuar në këto arsye:

1. Mbështet formën mikste që ka zgjedhur, duke cituar poetë dhe studiues që nuk besojnë te pastërtia e zhanreve dhe që gërshetojnë format krijuese brenda teksteve të vetme. Citon Jean Orizet-in, kur ai hamendëson rreth zhanrit të pastër ose jo: “Veç kësaj, vallë a do ta dimë ndonjëherë ç’është poezia? Prej kohësh, janë rrekur ta përkufizojnë shumë veta. Ata kanë kapur veç një shkëndijë nga ky i zjarr i madh, i gjallë. Si mund ta përkufizosh zjarrin? Poezia, ajo e vërteta, ngaherë ka qenë thelbi i njeriut”.⁴ Pastaj shkon drejt kristalizimit. Mbështetet te poeti francez Francis Ponge (1899-1988), i cili rreth një gjysmë shekulli më parë, kishte vënë në qarkullim termin “proemë” domethënë poemë (poezi) në prozë.

2. Duke futur brenda vëllimit krijime që në formën vizuale duken herë si prozë e herë si poezi. Në të dy rastet, gjatë receptimit vërehet se te secili tekst ka karakteristika edhe te poezisë, edhe të prozës, por varijon sasia e pjesëmarrjes së seciles. Diku dominojnë elemente të prozës, diku të poezisë. Për të arsyetuar formën që ka zgjedhur që, në fakt, shpreh lidhje arkitekstuale mes prozës e poezisë i referohet Jean-Louis Joubert, studiues i funksioneve dhe i formave të poezisë, i cili thotë “Proza poetike mbetet një ligjërim që shkon përpara. Poema në prozë shkëputet nga shtjellimi linear i prozës; zë vend në një hapësirë të kufizuar, të ngjeshur, të organizuar. Shpeshherë, në syprinën e faqes, atë e veçon shkurtësia e saj”.⁵

Diskursi poetik i krijimeve në vëllimin *Proema*, të Anton Paplekës është vetëdijshëm intertekstual. Qasja intertekstuale krijon sistemin poetik të librit. Vetë autori shpall haptazi ndërlidhjen me **burimet** e sakta.

⁴ Aty.

⁵ Aty, f. 6.

Studiuesja e njohur e intertekstualitetit Nathalie Piégay-Gros është e mendimit se Intertekstualiteti nuk është gjë tjetër veçse emri “modern” për teorinë tradicionale të burimeve.⁶

Libri krijohet sipas metodës së ndërthurjes. Tekstet komunikojnë me burime të caktuara, por të gjitha pastaj ndërkomunikojnë me njëra-tjetrën dhe krijojnë tërësinë strukturore, semantike dhe stilistike të librit. Janë pikërisht ato ndërkomunikime me burimet e njohura që në poezinë bashkëkohore shqipe, në përgjithësi, i gjejmë të shpërndara në mënyrë spontane. Kemi të bëjmë me rrjetat më të forta ndërtekstuale në poezinë e sotme shqipe, siç janë: ndërkomunikimi me **letërsinë popullore-oraltetin, historinë, antikën greke dhe biblikën**. Në poezinë bashkëkohore shqipe në përgjithësi, këto ndërlidhje përsëriten në forma të ndryshme, e krijojnë linja ndërtekstuale, të cilat mund t’i përcjellim si rrjeta ndërkomunikimi prej faze në fazë, autorit në autor e prej veprës në vepër.

Te libri *Proema* i Anton Papekës, ku libri krijohet, siç thamë, me intencë të poetikës ndërtekstuale, po këto rrjeta ndërkomunikimi i gjejmë të organizuara vetëdijshëm e me funksion. Kësaj radhe brenda një libri te vetëm. Këso shembujsh kemi pak në poezinë bashkëkohore shqipe. Kjo dëshmon vetëdijen e Anton Papekës për natyrën ndërtekstuale të poezisë shqipe dhe krijimin e këtij libri me strukturë të vetëdijshme palimpsestuale. Strukturë që ngjason me strukturën e përgjithshme palimpsestuale të poezisë së sotme shqipe.

Vëllimi *Proema* ka gjithsej 5 cikle, e tri prej tyre edhe emërtohen sipas llojit të lidhjes ndërtekstuale.

1. *Palimpseste mitologjike*
2. *Palimpseste tekstesh gojore*
3. *Palimpseste historike*

Në dy ciklet tjera: i pari *Peizazhe* dhe i fundit *Vetëvrasje*, edhe pse jo në titull, përkatësia intertekstuale e ndërtimit të krijimeve nuk tregon shmangie prej kësaj poetike.

⁶ Nathalie Piégay-Gros, *Poetika e intertekstualitetit*, Parnas, Prishtinë, 2011, f. 9.

- Palimpsestualiteti mitologjik

Në këtë pjesë, poezia e Papelekës ngrihet kryesisht mbi intertekste mitike të Antikës greke. Papeleka, në këto krijime, fillimisht e shtron storien e mitit të vjetër, situatën e njohur, pastaj mbindërtimi është plotësisht risemantizim, risemantizim që ofron një konkluzë të befasishme poetike. Prej andej “tërheq” tema, motive, subjekte e objekte, të cilat vijnë “e maten” me elemente të tjera ose me kontekste të reja. Për të shënuar e shenjuar kujtesën e veçantë të njeriut (shqiptar) e të letërsisë (shqipe).

Një prej motiveve të shpeshta në krijimet e tij, është motivi i vendlindjes që del i gërshetuar njëkohësisht me atë të fëmijërisë. Krijimet e tij, me trajtën e veçantë, në të cilën dalin, i shtohen atij sistemit solid ndërtekstual që shkon në ndërtim të kodit nacional, në poezinë e sotme shqipe.

Kroni ku kisha pirë ujë në fëmijëri, e kishte ngrënë gurin ku binte fiskaja e tij dhe e kishte shpënë në përrua dheun e butë ku vajzat e nuset kishin lënë gjurmët e hapave. Asgjëkund nuk dukeshin lulet që mbinin pranë tij, të qeshurat e mia të dikurshme fluturonin në ajër tok me farat flatrore të radbiqes.⁷

Në këtë copë përshkrimi, nga cikli i parë i librit (*Peizazhe*), pastaj “mbin” shartimi i veçantë:

E shikova ujët që rridhte nga gurra dhe mendova se Kroni e Kronosi, kejo hyjni pellazgjike, buronin nga e njëjta rrënjë e kryebershme, se në të dy fjalët ishte e pranishme ideja e rrjedhjes së pandërprerë, shumë kohë para se të flisnin për të Herakliti e Borges-i.⁸

Bie në sy përcaktimi i Kronosit si perëndi pellazgjike (fenomen i njohur në letërsinë romantike shqipe, që gjakonte historinë pellazge). Në traditën orfike, Kronosi i çuditshëm u krijua nga “toka dhe uji” dhe prodhoi Përjetësinë dhe Kaosin, dhe një vezë. Ajo prodhoi perëndinë

⁷ Anton Papeleka, Vep. e cit. f. 9.

⁸ Aty.

hermafrodike Phanes që lindi gjeneratën e parë të perëndive dhe është krijuesi i fundit i kozmosit.⁹

I ndërlihd dy figurat përmes lojës etimologjike të emërtimit. Përmbi mitin e vjetër, krijon mitin e ri. Natyra mitike e të parit (Kronosit) e “zbulon” mitikën e panjohur të të dytit (Kronit).

Karonti, barkëtar i që dërgon shpirtrat, prej botës së të gjallëve në atë të të vdekurve, “rivjen” në një tekst të këtij libri. Me këtë rast, ai ridimensionohet në krejt një tjetër temë e zbret në realitet aktual. Është tema sociale e ikjes së shqiptarëve për në vend të huaj.

Karonti, prapë është barkëtar. Tash bota tjetër është bota e huaj. Krijimi është krejt analogjik. Krijimi nuk do ta kishte pasë efektin që ka, pa përfshirjen e Karontit mitik. Ai me simbolikën e tij e shpëton prej kuptimit të parë krijimin dhe e rrit shprehësinë. Dramaticiteti e emociioni që përçon kjo copë proze poetike është i thellë.

Shiu me erë rrihte anijen e vogël që lundronte midis kanioneve të Drinit. Fytyra të lagura, të heshtura, si të gdhendura në gurin e shkëmbinjve që kreshperobeshin rreth e qark, vështronin përhumbshtëm ato vise që mbeteshin prapa, shembëllime të një Itake kontinentale. Në çdo ndalesë anija takonte bregun, duke lëshuar një zhurmë të mbytur si çukitjet e orlët që e përplas sqepin në eshtra. Nëpër derën e ngushtë, futeshin udhëtarë të rinj, të zbritur nga ato katunde të humbura, me emra të vjetër sa jeta njerëzore në këto lugina. Udhëtarët ia jepnin paratë e biletave një burri me mushama të zeze, të qullur nga shiu. Karon që mblihdhte ovullat e atyre që kalonin nëpër Stiks.¹⁰

Veprat postmoderne hapen ndaj traditës “së gjerë”. Përkundër modernizmit që kërkonte lexuesin elitist, ato qëndrojnë më afër shijes së masës, kërkojnë me ngulm praninë e shumicës. Megjithatë, ardhja në funksion sërish “e kujtesës”, e së kaluarës është e llojit të veçantë dhe bëhet për arsye të veçanta. Ky funksion është kundërthënës. E kaluara shihet me sy kritik, por, në anën tjetër, edhe nuk kërkohet mohim ose vdekje, me patjetër, i kodeve paraprake.

⁹ <https://merriam-webster.com/dictionary>

¹⁰ Anton Papeleka, Vep. e cit. f. 12.

Në këtë kontekst, studiuesi Umberto Eco sjell termin **rivizitimi i traditës**. Sipas tij, tradita duhet të gjejë vend në tekstet e reja, por ndaj saj duhet të ketë qasje ironike.

Narcisi, sipas mitologjisë greke, ishte djalë i Perëndisë lumore Cefis dhe i nimfës Liriopa. Pak pas lindjes së tij e ëma e pyeti falltarin Tirezia që të dinte nëse fëmija do të kishte jetë të gjatë: falltari u përgjigj se do të rronte gjatë po të mos shikonte vetveten. Ishte një i ri me bukuri të jashtëzakonshme dhe ngase kishte refuzuar dashurinë e të gjitha nimfave, veçanërisht të Ekos, që u shua nga dhimbja, u ndëshkua nga Nemesi që i nxiti një dashuri të çmendur për vetveten. U dashurua me imazhin e vet që reflektohej në lumë në burimin Ramnusia. I shkatërruar nga dashuria për atë imazh që nuk arrinte ta prekte e la veten të vdiste në breg (ose ra në ujë e u mbyt apo u shty nga perënditë që të mbytej); u shndërrua në lule që mban emrin e tij.¹¹

Në tekstin *Liqeni i luleve*, këtë mit, Anton Papeleka e kthen krejt përmbys. E shtron para një interpretimi e simbolike të re të karakterit ironik. Subjekti lirik nisët prej një pozicioni personal. Pastaj kombinon dy mite një shqiptar dhe atë grek të Narcisit, për të krijuar një nënshtart të pasur, që krijon bazament të fortë, si dhe për të pasur ku ta shtrijë pjesën tjetër të tekstit, që i bie të jetë pjesa “e re”, e që është konkludim i ri. Diskursin mitologjik e zëvendëson diskursi ironik-kritik.

*Do të shkoj te liqeni i luleve dhe do të zhytem në ujë
Mbase ky liqen nuk e ka bjerrë dhuntinë e qëmotshme
Dhe do të më shndërrojë në lule
Siç metamorfizoi qëmoti vajzat arbëreshe
Që u mbytën për t'i shpëtuar mizorisë
mbase ky liqen e ruan ende dhuntinë mitike të pellgut
Ku Narcisi u mbyt dhe u shndërrua në lule narcisi
Thonë se Narcisi ishte marrosur pas vetvetes
Gjithçka që është thënë për të deri sot, është e rreme,
Narcisi u mbyt se i qe neveritur koha e tij*

¹¹ Barbara Colonna, Fjalor mitologjik, Botimet Toena, Tiranë, 2005, f. 243.

*Prandaj e këmbu trajtën njerëzore me një lule
Më kot i sjell në mend tërë këto mite
Uji në Liqenin e Luleve e ka humbur dhuntinë e qëmotshme
Asnjë banor i kësaj bote nuk do ta ketë më privilegjin
Të shndërrohet në një lule të çfarëdoshme...¹²*

Letërsia postmoderne, përfundimisht e lë pas diskursin heroik e himnizues. Shkrimtari postmodern krijon pa heronj dhe pa ngjarje heroike. Jepet pas problemeve elementare të jetës, duke pranuar e shqyrtuar mangësitë e jetës dhe të njeriut, e përmes ndërtekstualitetit i transmeton të ndërlidhura për arsye trashëgimie gjenetike. Mitet e vjetra transmetohen në mënyrë të re, për arsye të re. Teksti i ri ofron më shumë se një lexim.

“Double coding”-u dhe ironia janë dy prej tipareve të Postmodernizmit. Eco, kur shkruan për metafiksionin e tij historiografik dhe për teorizimet e tij semiotike thotë se “loja e ironisë” tërheq pas vetes në mënyrë të ndërlidhur seriozitetin e qëllimit dhe temat.

“Në të vërtetë, sot ironia është forma e vetme ku mund të jemi seriozë”,¹³ shprehet ai.

Po kështu në mënyrë ironike rimerret, në një prozë tjetër poetike të Papelekës, jo Prometeu, po orli i Prometeut, i cili transformohet e shfaqet në një trajtë semantike, që është sa e ngjashme me historinë e Prometeut në mitologjinë greke, po aq ndryshe. Funkcionalizimi i ri tash shënon tjetër shprehësi dhe ofron dimension universal.

Novalisi ka thënë: “Parajsa është shpërndarë në tërë tokën, prandaj njerëzit nuk e dallojnë më”. Ashtu si parajsa e Novalisit, edhe orli i Prometeut është copëzuar, është thërmuar dhe është shpërndarë gjithandej. Ai është bërë i padukshëm si mikrobet apo si grimcat e pluhurit radioaktiv. Na çukit pa u nider, pa e vënë re. Pa kerrokijtje. Na hap plagë të mezidallueshme apo të padukshme. Sqepi i tij na sqepon mëlçinë si të qe një tufë rrezesh lazeri. Na vret ngadalë, heshturazi.¹⁴

¹² A. Papeka, Vep. e cit. f. 38.

¹³ Linda Hutcheon, *Poetika e postmodernizmit*, OM, Prishtinë, 2013, f. 63.

¹⁴ A. Papeka, Vep.e cit. f. 39.

Ky krijim që i bie të jetë mbiteksti e modernizon të parin. E shton efektin e tij. Prapë esencë është mirëqënia e njerëzimit, por në rrafshin e problemeve aktuale. Nëse më parë e keqja vërehej dukshëm, e bëhej haptazi, tash është maskuar. Tash krejt njerëzimi është shndërruar në një Promete viktimë. Në pjesën e dytë të këtij krijimi hapet krejtësisht ideja dhe emërtohen realisht problemet: “copëzat e orlit” të Prometeut.

*Çaponj të këtij orli janë politikanët e pagdhendur e të djallëzuar, janë biznesmenët kusarë e mashtrues. Janë mafiozët që shesin fëmijë, të cilëve u japin narkozë në klinika dhe u vjedhin organet e brendshme të trupit.*¹⁵

(...)

Në fakt, kjo hapje e çliron dufin protestues momental të krijuesit, por e dëmton seriozisht krijimin. Analogjia dhe asocimi shumë i qëlluar i pjesës së parë do të kishte mjaftuar, pa pasur nevojë për zhveshjen që ofron pjesa e dytë.

Entuziazmi patriotik dhe të shprehurit e tillë në plan të parë, me raste, e dëmtojnë dukshëm nivelin ndërtekstual të krijimeve të Papelekës.

- Palimpsestualiteti popullor

Përcaktimi i hapur i një mori poezish bashkëkohore me statusin baladë, është fenomen që haset shpesh në poezinë bashkëkohore. Balada, zhanër i rëndësishëm i letërsisë popullore shqipe, trajton zakonisht, një temë “të lartë” si: besa e dhënë, flijimi, etj. me personazhe (sidomos kryesoret), që shquhen për virtyte të larta njerëzore (qëndrojnë, siç i përcakton Aristoteli personazhet e tragjedisë, në nivel më të lartë se njerëzit e zakonshëm), të cilët zakonisht në fund pësojnë, pikërisht prej këtyre virtyteve, qëndrimeve të tyre me karakter të lartë etik e fatit të keq. Për t’u shndërruar në figura dhe fenomene shenjuese.

¹⁵ Aty.

Balada është lloj i konsoliduar i letërsisë popullore shqipe. Kur është fjala për baladën popullore shqipe, studiuesit ndalen te dy çështje që janë esenciale për ndërtimin dhe përkufizimin e saj (besojmë edhe në ndikimin e mëvonshëm të saj në letërsinë e shkruar): ndikimin e baladës popullore shqipe nga rryma lindore e perëndimore që i japin karakteristika të rëndësishme, (Eqrem Çabej, te *Gjeneza e literaturës shqipe* i quan rryma centripetale) dhe mpleksja e saj me lloje të tjera popullore si: legjenda, miti e përralla.

Sipas Fetiut, balada, në letërsinë popullore shqipe, shpesh, haset thjeshtë me emrin këngë. Kurse Anton Çetta thotë se baladat më së shumti njihen me cilësime të tilla si *këngë të dbimbshme* dhe *këngë të moçme*.¹⁶

Poezia bashkëkohore përzgjedh, në të shumtën e rasteve, gërshetimin ose me balada të njohura të letërsisë popullore shqipe, ose rimerr veç elemente të ndryshme të tyre dhe i risjellë në një ndërtim të ri. Pra, vendosen marrëdhënie intertekstuale të hapura dhe aludive. Kur rivjen në poezinë bashkëkohore, balada, në njëfarë mënyre, vjen pjesërisht ose përgjysmë. Barten, qysh ndodh rëndom në tekste-palimpseste, vetëm disa prej përbërësve të saj qenësorë, për të krijuar bazamentin, e në të shumtën e rasteve, pastaj rikuptimësohen dhe riformulohen për një tjetër funksion.

Edhe te krijimtaria e Papelekës shfaqen poezitë që krijojnë shartim me llojin e baladës. Ky rend është i hershëm në poezinë shqipe. Përkatësia baladike i ofron krijimit të ri elementet bazike të baladës. Pastaj është shumë e veçantë dhe e rëndësishme rruga se si brenda këtij kombinimi, gjatë rrjedhës së zhvillimit të poezisë, interferojnë elemente të reja tematike dhe strukturore.

Rrebeshi e shkoqi shkëmbin nga shpati i malit
Urëketë dhe përrenjtë e rrokullisën rrëpirave
Më kot ngulmonte të ndalej në vend, tash fati i tij ishte të
mosqëndruarit në vend
më kot rrekej të rrinte pranë malit, një forcë e mistershme e largonte

¹⁶ Anton Çetta, *Disa të dhëna mbi zhvillimin struktural të baladës shqipe*, Gjurmime albanologjike-Folklor dhe etnologji, V 1975, Prishtinë, 1977, f. 79-80.

prej tij

Çdo pëllëmbë lëvizje ishte njëherësh edhe një pëllëmbë rënie¹⁷

Peizazhet e poezive të Anton Papelekës janë peizazhe alegorike. Peizazhe që flasin. Receptohen përmes nënkuptimit.

*Shkëmbi i shkoqur rrëshqiste poshtë, shkapetej, gërvishtej,
Shkërmoqej, shungullonte
Nëpër atë shteg ku kishin kaluar e do të kalonin mijëra e miliona
gurë të tjerë
Gurë që shtegtonin pa pushim, pa e ditur për ku, pa e ditur deri kur
Pa e ditur çfarë i shtynte apo çfarë i priste
Pa e ditur ku do të gdhibeshin e ku do të ngryseshin¹⁸
(...)*

Guri-shkëmbi e mali më herët në poezinë shqipe ishin simbole të qëndrueshmërisë e autoktones, e lidheshin me temën e atdheut. Notat liriko-baladike të kësaj poezie ndjeshëm, gradualisht dhe dhimbshëm e përshkruajnë funksionin e kundërt prej të parit: jo më qëndrueshmërinë, por shkëputjen, shprishjen e zhvendosjen. Poezia është alegorike. Fundi i dhimbshëm i baladës, në këtë rast është fundi i dhimbshëm i eksodeve. Por edhe transformimi e tëhuajzimi nacional.

*Gjithnjë me më pak mish mali në trup
Gjithnjë me më pak thelb mali në vete...¹⁹*

Në një tekst tjetër, Papeleka e përmbys krejt, e shndërron në burlesk dhe pezhorativ mitin plot etikë të Rozafës. Vendin e fuqisë së virtytit, në poezinë bashëkohore e zë vesi. Poezia ironizon realitetin. Vlerat morale që janë shtresuar në gjenetikën shqiptare si frymë nacionale, tash shfaqen të shprishura krejt, të kthyer me krye teposhtë.

¹⁷ A. Papeleka, Vep.e cit. f. 15.

¹⁸ Aty.

¹⁹ Aty.

*Rozafa nuk është më
Në balada
Në legjenda
Në mite që lidhen me kultin mesdhetar
Të hyjeshës Nëna Tokë²⁰
(...)*

Shndërrimi nxjerr në pah banalen. Prej moralit të lartë, në imoralitet. Poezia u mundëson bashkimin e komunikimin dy kohërave dhe dy modeleve të shkrimit. E nxjerr prej gjumit të parën, por e risjellë për ta përqeshur e për ta goditur të dytën.

*Rozafa e viteve 2000
Flijohet para syve tanë
Në themele dhe mure ndërtesash shumëkatëshe
Në Tiranë apo gjetiu
Në këto themele dhe mure janë fljuar
Trupat e shitur
Të tridhjetë mijë prostitutave
(sipas statistikave që japin gazetat)²¹*

Gjarpri është figurë e njohur e letërsisë popullore. Personazh i veçantë i legjendave e përrallave, ku ndodh metamorfizimi i tij dhe shndërrimi prej të frikshmes në të bukur. Ose gjarpri dhe lidhja e tij me simbolin pagan Diellin. Në një prej teksteve të Papelekës, që ai e konsideron proemë, *Njeriu dhe gjarpri*, ndërtohet në një tjetër shtresim. Teksti është intertekstual. Përveç me traditën tone gojore shpall ndërtekstualitet edhe me epin e Gilgameshit. Në fakt paralelizon me të.

Ajo grua me flokë të bardhë që nuk dinte shkrim e këndim, që kurrë nuk kishte dëgjuar të flitej për Gilgameshin dhe për epin e tij, më tha:

“Perëndia kishte dhënë ilaçin që ta hante njeriu, të zhvishej si gjarpri e të mos kishte vdekje. Gjarpri doli më i shpejtë, ia vodhi njeriut atë ilaç dhe e hëngri. Gjarpri

²⁰ Aty, f. 51.

²¹ Aty.

zhvishet, nuk plaket e nuk vdes kurrë. Njeriu lind, plaket, lëngon e vdes...Që nga ajo kobë, njeriu dhe gjarpri u bënë armiq: me ta parë njeriun, gjarpri përpiqet ta kafshojë e ta helmojë; me ta parë gjarprin, njeriu përpiqet ta qëllojë me gurë e t'i shtypë kokën".²²

Nuk është në plan të parë tash historia e rivalitetit të gjarprit me njeriun, që mendojmë se shfaqet si marrëdhënie shumë alegorike në fushë të mitologjisë, religjionit dhe letërsisë; sa fakti që atë e thotë një grua e moshuar dhe e pashkollë, se kjo histori paska qenë pjesë e arealit popullor shqiptar, e i qëndron karshi trajtimit në vepra të hershme, siç është epi i Gilgameshit. Kërkimi dhe trajtimi i tillë nacional i bën këto krijime të Papelekës të krijojnë një ndërkomunikim të llojit të veçantë, edhe pse ruajnë brenda vetes ende copëza fryme romantike.

- Palimpsestualiteti historik

Dy burime të mëdha të mëdha e kanë “furnizuar” letërsinë shqipe, prej se ajo ka filluar të shkruhet: letërsia popullore dhe historia, që shfaqen herë veç e veç, e herë edhe të kombinuara. Nuk ka periudhë letrare, e pothuajse nuk ka krijues të letërsisë shqipe që s’ka krijuar komunikim letrar me këto dy burime.

Te kjo pjesë e poezive palimpsestuale të Anton Papelekës, shumica e teksteve hapur e tregojnë burimin prej nga vijnë. Madje burimi i caktuar, me raste, edhe citohet, kështu që realizohet sipas mënyrës së citatshmërisë, formë që hyn në kuadër të intertekstualitetit të hapur.

Citimi është pjesë emblematike e intertekstualitetit, sipas Piégay-Gros. Citimi e bën të dukshme përfshirjen e një teksti në një tekst tjetër. Në njëfarë mënyre e shpall haptazi ndërlidhjen.

Kjo vihet re, së pari, te poezitë *Moskuptimi i Orakullit* dhe *Profecia e Krezus Lidianit*. Të dy poezitë bazohen te libri *Anketa*, Libri i Herodotit. Burimi-ky libër jepet në fund të secilës prej këtyre dy poezive.

²² Aty, f.59.

Herodoti lindi rreth vitit 484-425 p. e.s. Ishte autor i veprave antike të filozofisë, që më vonë nga shumë shkencëtarë merren si pikënisje e punës së tyre. Përndryshe Herodoti me udhëtimin e tij (të filluar rreth viteve 455-452 p.e.s) nëpër Evropë, Azi dhe Afrikë merret edhe si babai i historisë. Ai është i pari që krijoi një vepër të përgjithshme historike, të mbështetur mbi një kritikë historike, edhe pse kjo ishte një kritikë sipërfaqësore. Shumë të dhëna në veprat e tij janë vërtetuar edhe me të dhëna arkeologjike.²³

Sipas këtyre të dhënave, Anton Pappleka, ndjek një rend të ndërkomunitetit me historinë, që do të nisët prej zanafillës së vetëdijesimit historik. Për të krijuar njëfarë rendi kronologjik palimpsestual me poezitë e tij të këtij cikli.

Poezitë nuk shënojnë vetëm rimarrje të ndonjë personazhi a pasazhi. Ato ndërtohen krejtësisht mbi të ndodhurat e vjetra, rrëfyer nga Herodoti. Vende-vende edhe citohen vargje të plota origjinale. Citimet janë të plota, shquhen edhe grafikisht nga pjesa tjetër e tekstit, futen në thonjëza e shkruhen në kursiv.

Orakujt e Delfit thanë:

*“Nëse Krezusi do të niste luftën me persët
Ai do të shkatërronte një perandori të madhe.”²⁴*

Historia e poezisë tregon që nisur nga ky parashikim Krezusi, sulmon persët, mbretin Kir, por zihet rob. Tutje tregohet se mbreti e liron pasi ky lëshon një britmë të çuditshme sa ishte i lidhur. Pastaj vjen rezymeja e kësaj historie, që realizohet me vargje të cituara nga Herodoti. Pyetet hyu se si e shtyu Krezusin në këtë luftë dhe nuk e ndihmoi. E Orakujt e Delfit përgjigjen:

*“Kur hyu i kishte thënë se, po të sulmonte persët
Krezusi do të shkatërronte një perandori të madhe
Ai duhet të ishte treguar më i urtë*

²³ <https://www.merriam-webster.com/dictionary>

²⁴ A. Pappleka, Vep. e cit. f. 60.

*Dhe dubej të kishte pyetur
Nëse ishte fjala për perandorinë e vet
Apo për perandorinë e Kirit...²⁵*

Mësimi që tejkalon çdo përcaktim historik del që krahas perandorisë si fuqi kolektive ekziston edhe perandoria individuale, po aq e rëndësishme sa e para, e cila duhet ruajtur e mbrojtur njësoj.

Poezia niset prej historisë reale, e përçon mësim universal. Prej preokupimit kolektiv, në atë individual, subjektiv. Ky është edhe transformimi prej burimit të parë-objektiv, në subjektivizmin lirik të Poesisë së Paplekës.

Poezia *Nuk mund t'i ikësh Akeronit*, lidhet për një ngjarje të hershme, të vitit 331 para erës sonë, kur Aleksandër Molosi, mbreti i Epirit mundohet t'i ikë fatit që i kishte caktuar orakulli i Dodonës, se jeta e tij do të merrte fund në lumin Akeron.

*Kapërceu detin dhe u hodh në Itali
Për të ndihmuar tarentasit
Mbreti epirot i mundi legjionet e kundërshtarit
Pushtoi Heraklenë, Spontin, Kosentën, Terinën
Dhe disa qytete të tjera*

I bën gjithë këto akte trimërie, por prapë:

*Kur po kalonte nëpër va
Aleksandër Molosi dëgjoji një ushtar të lodhur e të mërçitur
Që e mallkoi lumin, duke i thënë
"Jo më kot të quajnë Akeron!"
Përmendja e këtij emri i solli ndërmend
Parashikimin e orakullit të Dodonës
Duke parë një grup luanësh që u turren kundër tij
Ai kalëroi nëpër lumë me shpatë në dorë*

²⁵ Aty.

Pak para se të soste në breg, e goditi një shigjetë²⁶
(...)

Historia merret nga libri i Tit Livit, *Ab urbe condita* (Nga themelimi i Romës).

Papleka e hap këtë periudhë të largët, të ngjarjeve para erës së re, për të dëshmuar pa patetizëm e didaktizëm, po me rifunksionalizime ngjarjesh e personazhesh (përmes frymës ironike) të asaj kohe, faktin që disa fenomene pavarësisht zhvillimit njerëzor mbeten të njëjta dhe bëjnë natyrën e jetës njerëzore dhe të funksionuarit në këtë botë. Aleksandër Molosi bën gjithë ato trimëri, por nuk mund t'i ikë vdekjes, fatalitetit të saj.

Prej historisë antike greke e romake kthehet te historika antike e shqiptarëve.

Përcillet linja e vendosjes së fatit individual e dobësisë njerëzore përballë rrjedhave të mëdha historike. Te poezia *Fitorja e Pirros*, në pjesën e parë të saj, trajtohen fitoret e përmasave të mëdha të tij, e si për ironi pikërisht në periudhën kur ai mendon se është i pavdekshëm, goditet nga një tullë në kokë e vdes. Kjo tregon vogëlsinë e njeriut e të individit, kundruall fatit. Pjesa e fundit e poezisë universalizon figurën e Pirros dhe e bën simbolike.

Morën fund ëndrrat, strategjitë, betejat
Nga të gjitha fitoret, nga qytetet që pushtove
Nga poemat dhe shtatoret që të kushtuan ty
Mbeti gjallë kjo thënie
FITORE SI E PIRROS!
Mos u pikëllo, o stërgjysb
Ka të tjerë që nuk lanë prapa asgjë
Megjithëse në gjallje qenë më fatlumë se ti
Mos u fyej o stërgjysb
*Edhe ne jemi Pirro me emra të tjerë...*²⁷

²⁶ Aty, f. 66.

²⁷ Aty, f. 68.

Poezia e Anton Paplekës ndërtohet përmes erudicionit si përbërës kryesor. Lejon brenda citate e referenca të hapura, madje duke përmendur edhe emra të autorëve të tyre me raste. Toni dhe ritmi i teksteve është i ftohtë, neutral, si t'u takonte teksteve shkencore a historike.

Edhe ky fenomen hyn në kuadër të frymës intertekstuale të krijimeve, madje është dukuri e teksteve postmoderne.

Në njëfarë mënyre këto referenca ia përcaktojnë edhe qasjen e pikvështrimit të gjërave. E përforcojnë edhe më shumë idenë e vërtetësisë, meqenëse primat i historisë është vërtetësia. Kjo pjesë mandej kur hyn në letërsi mbushet me material letrar kreativ poetik si te vargjet e para të poezisë *Bie shi në fushën e mëllenjave*, ku përshkruhet në mënyrë lirike tabloja e luftës mes turqve e shqiptarëve, në vitin 1389.

*Vështroj fushën që e lag një shi i imët
Sikur ka frikë se mos e prish gjumin e të vdekurve
Që flenë në dbeun e murrme, nën barin e ronitur
Metaforën arketipale të gjumit për vdekjen
Ma shtë në mend shushurima e shiut që ka diçka prej ninulle²⁸*

Të njëjtën pozitë e mban edhe në poezinë *Rrethimi i Krujës*, viti 883 (1478), pozitën prej këndit të kronistëve turq. Në këtë rast kronistin Kemal Pashazade (1468-1534), Historitë e dinastisë osmane, Defdteri VII. Po në këtë rast, përveçse i referohet librit, nuk citon asnjë çast. Poezia është krejt lirike, dhe një pamje krejtësisht tjetër prej asaj që kemi parë në një mori librash të letërsisë shqipe për këtë ngjarje. Ka edhe karakter natyralist.

*Mëlçitë u copëtoheshin si të genë kallinj të mbirë në bark
Nga malli i grurit, zemrat e tyre u bënë therrime
Dhe krabërorët e tyre u bënë plagë-plagë²⁹*

²⁸ Aty, f. 77.

²⁹ Aty, f. 79.

Poezitë e këtij cikli bashkojnë copëza të historisë së shqiptarëve, për të përshkuar e rindërtuar gjenezën dhe gjenetikën nacionale. Rendi i vendosjes së tyre ndjek një lloj sistemi të rrjedhës dhe identifikimit kronologjik të ngjarjeve dhe fenomeneve.

Prej burimeve të huaja referenciale, kalon te burime të kulturës e letërsisë shqiptare, e prej tyre në verifikime e konkludime autoriale.

Për poezinë *Hakmarrje shqiptare*, mbështetet te *Bleta shqiptare* e Thimi Mitkos. Në poezi rimerr një histori të çuditshme. Ali Pashë Tepelena (për të cilin potencon që ishin krijuar dy epitete cilësuese tigër dhe gjarpër, d.m.th. e egra dhe dinakja bashkë) zë në tradhti një trim suliot, Kiç Andonin dhe e fut në burg në Janinë. E thërret oficerin, të cilit Kiç Andoni i ka vrarë vëllanë, Veli Gegën dhe e lejon të marrë hak. Përgjigja e tij është befasuese dhe shënon kulmin e poezisë.

Vëllai i Veli Gegës i kërkoi Ali Pashë Tepelenës

T'ia hiqte prangat kacakut të lidhur

Ta linte të lirë të kthehej në male

Pastaj ai vetë do të shkonte atje

Për t'i marrë gjakun vëllait

*Nderi i tij kërkonte të vriste një armik të lirë, jo të lidhur*³⁰

Ali Pasha, nuk e liron të burgosurin, por e vret. Figura e Ali Pashë Tepelenës është lakuar shumë në veprat letrare. Zakonisht ka dalë figurë kontroverze. Në këtë rast veprimi i tij vihet në peshojë me një traditë, e dëshmohet që nuk matet me të, nuk është brenda saj, madje e then këtë traditë.

Krejt këtë linjë, të një kodi historik që lëviz në poezitë e tij, mendojmë që e kurorezon me prozën poetike *Vetërrasje*, poezi shumë alegorike që e tipizon e cilëson në mënyrë dramatike dhe me një qasje të veçantë origjinale të vepruarit dhe gjendjen e njeriut shqiptar ndër vite. Duke qenë të mendimit që çdo këputje e këtij teksti do ta cungonte argumentimin që sjell zakonisht shembulli tekstor, po e japim të plotë.

³⁰ Aty, f. 87.

Rrekesha ta nxirrja nga trupi atë shpatë, ngaqë maja e saj më kishte vajtur në kockë, ndjeja dhimbje të tmerrshme dhe gjaku më rridhte rrëke. Unë nuk e dija se kush ma kishte ngulur në trup atë shpatë, ndoshta ngaqë, kur më kishin goditur, kisha qenë në gjumë. Tek e fundit, kjo gjë nuk kishte rëndësi, sa ç'kishin rëndësi dhimbjet që ndjeja nga gjaku që humbisja.

Tek po rrekesha të nxirrja nga trupi atë shpatë, pranë meje kaluan perandorë të Romës e të Bizantit, kralë e kunjazë sllavë, princër anzhuinë e normanë, dogjë venecianë, sulltanë e pashallarë të Stambollit, pastaj u erdhi radha presidentëve, gjeneralëve dhe ambasodërve të kohërave moderne, të cilët, më të parë mua, ia shkrepnin të qeshurit. Atëherë vura re se shpatën nuk po e tërhiqja për ta nxjerrë nga plaga, por po e ngulja thellë e më thellë në trup. Megjithëse desha ta ndryshoja lëvizjen e duarve të mia, kjo gjë nuk qe e mundur, sepse ato kishin shëkuq që ishin mësuar me atë lëvizje vetëvrasëse...³¹

Është krijim definitivisht përmbysës. I bie ndesh, e kjo është frymë e poezisë postmoderne shqipe, vargut të gjatë të veprave që glorifikonin historinë e figurat historike shqiptare dhe bën të kundërtën, ironizon pafund fatin dhe të qëndruarit tragjik të shqiptarëve jo më në një periudhë, por gjithmonë, aq sa kjo gjendje shndërrohet në alegori. Ironia përthekon krejt krijimin. Tragjikën e gjendjes e kurorëzojnë: mosndryshimi i saj, tri pikat e heshtjes tregojnë vazhdimësinë; si dhe individualizimi i qenies shqiptare, jo shfaqja në shumës (kolektiv). Dhimbjet “historike” i subjektivizon në njëjës, për t’i ofruar qasjes më shumë ndjeshmëri e afërsi.

- Palimpsestualiteti biblik

Në të shumtën e rasteve, termi a koncepti -Dhjatë kur transferohet në poezinë bashkohore shqipe përfaqëson besim e dije. Por dominon bartja e saj, së pari: prej domenit religjioz në domenin nacional, pastaj në atë universal.

³¹ Aty, f. 91.

Kjo prozë poetike e Anton Papekës, i shkon pikërisht frymës së krijimeve të tij. Ironizim rrënjësor i humbjes së virtyeteve e dominimit të veseve në botën moderne. Është krijim kompakt palimpsestual, shumë i veçantë dhe solid si model ndërtekstualiteti.

Një i vdekur kërkon Dhjatën e humbur, për t'ua lënë të gjallëve. Pas shumë rravimesh e rropatjesh, e gjen në një rrënojë. Gjithë gezim ai vrapon me të nën sqetull. I bie kryq e tërthor dheut, por nuk i takon dot të gjallët. Atëherë i vdekuri e lë Dhjatën mbi një gur e kthehet në varr.

*(Dhjata e humbur)*³²

Ironia është e përmasave të mëdha. Dhjata, në këtë rast, nuk është vetëm libri i të krishterëve, është libër që shënon besimin, të mirën, të drejtën, moralin e rendin njerëzor. Në këtë tekst komunikimi me të del në zhdukje e sipër. Ironia kulmon kur i vdekuri ringjallet për ta marrë, se më vonë, kur vijnë të gjallët, nuk e marrin, por e shkelin me këmbë.

*Dhjata sa nuk pëlqet nga marazi. Ajo rend për të gjetur të vdekurin, që ta dorëzojë tek të gjallët. Tashmë i vdekuri nuk duket gjekundi. Të penduar, të gjallët kthehen për ta marrë Dhjatën e hedhur përtokë, por ajo ka humbur. Atëherë humbasin edhe ata. Në botën e sendeve të humbura, takohen I vdekuri i humbur, Dhjata e humbur dhe Të gjallët e humbur. Ata kalojnë pranë e pranë, por nuk e njohin njëri-tjetrin.*³³

Kjo prozë poetike e shkurtër është shumë eliptike dhe përmbajtësore. Rolet kanë ndryshuar, si në një teatër absurd. Kur humbet besimi, pason kaosi. Kur kaosi zëvendëson rendin human, pason humbja dhe shpërfytyrimi.

. . .

³² Aty, f. 43.

³³ Aty

Anton Papeleka, poet, përkthyes, prozator e studiues i mitologjisë popullore shqiptare është një krijues me kulturë të gjerë, e cila reflektohet pjesërisht edhe në krijimtarinë e tij.

Krijimet *Dhjata e humber* dhe *Vetëvrasja* janë parabola të historisë shqiptare, por edhe njerëzore.

Tekste të tilla palimpsestuale ai ka edhe në vëllimet e mëparshme dhe veçanërisht te libri *Udbëhumber* (2000), por libri *Proema* thëllon lidhjen e tij me teknikën e shkrimit postmodern, ku imagjinata e shkrimtarit dialogon me vepra, mite dhe sisteme të tjera të shkrimit; me vepra letrare të autorëve shqiptarë e të huaj (veçanërisht me Borhesin), me mite e rite pagane shqiptare e antike, me historinë dhe me prozën si sistem i shkrimit, që relativizon kufijtë mes zhanreve letrare.

Literatura:

1. Allen, Graham, *Intertextuality*, Routledge-Taylor and Francis Group, London and Neë York, 2000
2. Bertens, Hans, *Koncepti i postmodernes*, OM, Prishtinë, 2015
3. Aristoteli, *Poetika*, Rilindja, Prishtinë, 1984
4. Bakhtin, M. M., *Problems of Dostoevsky's Poetics*, University of Minessota Press, Mineapolis MN, 1984
5. Borges, J. L., *Kjo mjeshtëri e poezisë*, Cuneus, Prishtinë, 2000
6. Colonna, Barbara, *Fjalor mitologjik*, Botimet Toena, Tiranë, 2005
7. Çetta, Anton, *Disa të dbëna mbi zhvillimin struktural të baladës shqipe*, Gjurmime albanologjike-Folklor dhe etnologji, V 1975
8. Eco, Umberto, *Për letërsinë*, Dituria, Tiranë, 2007
9. Feti, Sadri, *Poetika e baladës popullore shqiptare*, Instituti Albanologjik i Prishtinës, Prishtinë, 1987
10. Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Neë Jersey Princeton University Press, 1990
11. Genette, Gérard, *Palimpsests-Literature in the second degree*, University of Nebraska Press
12. Hutcheon, Linda, *Poetika e postmodernizmit*, OM, Prishtinë, 2013

13. Hamiti, Sabri, *Tematologjia*, Akademia e shkencave dhe e arteve të Kosovës, Prishtinë, 2005
14. Jefferson, Ann e Robey, David, *Teoria letrare moderne*, Albas, Tiranë, 2004
15. Piegay-Gros, Nathalie, *Poetika e intertekstualitetit*, Parnas, Prishtinë, 2011
16. Potoghesi, Paolo, *Postmodern: The Architecture of the Postindustrial Society*, Neë York, Rizzoli, 1983
17. Propp, Vladimir, *Morphology of the Folktale*, Second Edition Revised and Edited With a Prefase by Louis A. Wagner, Neë Introduction by Alan Dundes, University of Texas Press, Austin 2009.
18. Todorov, Tzvetan, *Hyrje në letërsinë fantastike, pika pa sipërfaqe*, Tiranë, 2015
19. Uçi, Alfred, *Mitologjia, Folklori, Letërsia*, Shtëpia botuese “Naim Frashëri”, Tiranë, 1982
20. Vinca, Agim, *Struktura e zhvillimit të poezisë së sotme shqipe (1945-1980)*, Enti i teksteve dhe i mjeteve mësimore i Kosovës, Prishtinë, 1997

Muhamet Peci, PhD cand.

Fakulteti i Edukimit

Universiteti i Prishtinës "Hasan Prishtina"

Prishtinë

“PROCESI” I FRANC KAFKËS MES REALITETIT DHE LËTERARITETIT

*“Unë shkruaj ndryshe nga ajo që flas, unë flas ndryshe nga ajo që mendoj,
unë mendoj ndryshe nga ajo që duhet të mendoj, dhe kështu shkon puna
më tej, deri në errësirën më të thellë”.*

Franc KAFKA

Abstract

Franc Kafka is one of those authors that have endowed an incomparable inheritance in the context of world literature. His novel “The Process” is one of the most debatable and this discussion on the novel has continued to this day amongst art and literature personalities, but has also expanded onto other fields. The connection between the fictional time to the historical one, but also the expansion beyond the historic perspective is one of the aspects of interest to this article. The problem of space can also be discussed from the same perspective. Although a specific time and space pertaining to reality is alluded to in the text, nevertheless this fact is hidden in the novel which provides an impression that this historic time and space might not exist and might be ahistoric. Elements and situations of the absurd in the novel form a very important element in this article. Duly noted in “The Process”, such situations are then reflected upon while considering Kafka’s oeuvre. Starting from elements of the absurd, certain conclusions will arise about the interpretation of the work and its reception in different times and spaces.

Kafka, si një nga romancierët më të njohur botërorë të shekullit të XX, me shkrimet e tij ka sjellë risi të shumta dhe mund të thuhet se ka bërë revolucion në letërsinë botërore.

Kafka edhe pse vdiq shumë i ri la pas vetes një bagazh të madh veprash artistike, vlera e të cilave do ta bëjë të pavdekshëm dhe njëherit shkrimtarin më të diskutueshëm të shekullit të XX, sidomos me kryeveprat e tij: "Procesi" 1925, "Kështjella" 1926, "Amerika" 1927 dhe "Metamorfoza" 1910. Si profesion kishte zgjedhur drejtësinë dhe me të përfunduar ishte punësuar si nëpunës i sigurimeve në vendlindje – Pragë. Këtë fakt e përmendim për arsye se pjesa më e madhe e biografëve të tij dhe atyre që tashmë quhen "kafkologë", vijnë në përfundim se kjo përvojë në administratë ka bërë që edhe të lindë kryevepra e tij narrative – "Procesi".

Te Kafka zë vend mistikja, absurdi e dhimbja. Te Kafka të gjitha idetë reale e fiktive realizohen mbi simbole e alegori. Për herë të parë ndoshta mund të thuhet, se si tek askush tjetër më parë kemi letërsi jashtë konteksteve të ndryshme shoqërore, politike e historike, e madje, nëse dalin, ato dalin në ndërdije e në vizion, por asnjëherë me emër e mbiemër, me kohë e me hapësirë, me vit e me datë.

Vendet ku zhvillohen ngjarjet te "Procesi", janë rrugët, gjykata e dhomat e çuditshme të avokatit e piktorit. Te "Procesi" paraqiten si personazhe njerëzit e thjeshtë e të rëndësishëm, gra e burra të moshave, bindjeve, intelekteve, etj. të ndryshme. Mirëpo të gjithë janë jashtë lojës, jashtë temës, jashtë interesimit të lexuesit, në fakt të gjithë janë të tepërt. Këtë e dëshmon edhe tërheqja e Jozef K. nga mbrojta e avokatit dhe injorimi i përgjithshëm që u bën ai të gjithë njerëzve të afërm e të largët, që gjoja duan ta ndihmojnë në lidhje me atë proces sa të çuditshëm aq edhe absurd.

Tekembamja Jozef K. vendosi të heqë dorë nga avokati. Ende e brente dyshimi nëse po vepronte mirë, por bindja se ajo ishte e nevojshme, fitoi. Ditën që Jozef K. caktoi të shkonte te avokati, ky vendim ia uli aftësinë për punë dhe vepronte me ngadalësi. Në orën dhjetë u ndodh para derës së avokatit . . . Nëse avokati do

*t'i rrinte përballë Jozef K. dhe do ta befasonte kërkesa e tij, ai nga sjellja e fytyra e të pandeburit do të kuptonte gjithçka.*¹

Që të mos jetë i tepërt mendimi i lartpërmendur, atëherë mund të thuhet se të gjitha ato personazhe janë në shërbim të kryepersonazhit Jozef K., në shërbim të tragjedisë së tij, në shërbim të dramës së madhe njerëzore, e cila kurrsesi nuk është vetëm individuale, por përkundrazi është me përmasa universale, dramë kjo që lirisht mund të thuhet se Kafka e ka paralajmëruar.

Po të flisnim me gjuhën e teorisë strukturale të studiuesit dhe teoricienit rus Vladimir Prop,* atëherë do të thoshim se Jozef K. është protagonistin dhe antagonistin i tërë romanit, fillimi dhe fundi i çdo gjëje.

Kryevepra narrative e Franc Kafkës "Procesi" njëherësh është vepër që duhet lexuar ndryshe nga të tjerat. Mbi të gjitha, jo vetëm "Procesi" por edhe pjesa më e madhe e krijimtarisë letrare të Kafkës duhet lexuar jashtë këndvështrimit historik, sepse ai ofroi një botë tjetër letrare, psikologjike e fiktive, botë që ndoshta vetëm pak e kanë prekur dhe trajtuar si bie fjala Dante Aligeri* apo edhe Fjodor M. Dostojevski. Madje ky i fundit, lirisht mund të thuhet, se bashkë me Frojdin ka qenë model dhe paraprijës kryesor në botën psikoletrare të Franc Kafkës. I pari (Dostojevski)* model letrar, kurse i dyti (Frojdi)* model teorik e kritik. Në shumë raste Kafka del më i veçantë, më universal.

¹ Franc Kafka, *Procesi*, Koha ditore, Prishtinë 2005, f. 137.

* Vladimir Prop, *Morfologjia e përrallës*, Tiranë 2004.

* Dante Aligeri është shkrimtari i fundit i periudhës së letërsisë mesjetare, por nga ana tjetër Dante është i pari shkrimtar i mirëfilltë i Rilindjes evropiane. Njeriu dhe poeti që njerëzimit ia dha një vepër kapitale siç është "*Komedia njerëzore*" dhe me të theu rregullat famëkeqe që pengonin krijimin e natyrshëm të letërsisë e arteve të tjera në veçanti, por edhe shkencës në përgjithësi.

* Fjodor M. Dostojevski, romancier rus dhe njëherësh përfaqësuesi më denjët i letërsisë së realizmit botëror. Autor i shumë romaneve, e ndër to edhe kryevepra e tij "*Krim dhe ndëshkim*".

* Sigmund Frojdi (1856 – 1939), themelues i teorisë apo metodës së psikanalizës. Bashkë me Karl Gustav Jung janë dy bartësit kryesorë të kësaj metode.

Fatmir Alimani në një studim monografik për veprën e Franc Kafkës në përgjithësi shkruan "Në veprën e Kafkës nuk figurojnë perandorët, mbretërit, shenjtorët apo guximtarët e mëdhenj të të gjitha tipeve. Historia tjetër fiktive, që ai na e dha, është krejtësisht ndryshe nga ajo që mësohet në shkolla dhe universitete! . . . Për Kafkën nuk ekzistonte asgjë mbi të cilën ai nuk ishte, krejtësisht mbi të, duke qenë njëkohësisht, krejtësisht nën të. Të poshtmen Kafka e vuri në pedestal. Kështu lindi dhe u zhvillua historia tjetër. Domethënë johistoria".²

Ky mendim, por edhe ai i shkrimtarit Horhe Luis Borhesit se "Kafka mund të lexohet jashtë rrethanave historike dhe se ai sigurisht është më i rëndësishëm se epoka jonë",³ në shikim të parë duket se bien ndesh me mendimin e shkrimtarit spanjoll Vintila Horia, i cili "Procesin" e Franc Kafkës e sheh si një roman "kritikë ndaj administratës dhe tërësisë politiko-shoqërore të perandorisë".⁴

Në fakt mendimi i Vintilia Horias nuk është në kundërshtim me asnjë prej mendimeve të lartpërmendura, sepse në realitet të gjithë bien në ujdi, se Kafka ishte opozitari nëse mund të thuhet, ose kritiku dhe armiku më i madh i pushtetit, pushtet ky që ishte i zhytur gjer në dhëmbë në korrupsion, padrejtësi, amoralitet e injorancë absurde në atë fillim të shekullit të njëzet. Ky korrupsion, kjo padrejtësi e ky amoralitet shkoi aq larg sa bota shkoi në kapitullim total, në luftëra ndër më tragjiket e më të përgjakshmet. Kafka si duket e ka ndjerë thellë dhe në esencë këtë dramë njerëzore. Dhe tani të gjithë jemi dëshmitarë, si për ironi të fatit dhe të tij (Kafkës) fatkeqësisht, se ata që më së shumti pësuan në këtë tragjedi ishin bashkëkombësit e tij (hebrenjtë) dhe të pambrojturit e tjerë në mbarë botën. Pra, mendimi se Kafka duhet lexuar jashtë atyre konteksteve shoqërore, politike e historike që u përmendën më lart është i drejtë, ashtu siç mund të jetë i drejtë edhe mendimi tjetër se Kafka, në këtë rast kryevepra e tij "Procesi" është kritikë ndaj administratës dhe tërësisë politike e shoqërore. Në fakt po ta shikojmë mirë dhe në brendësi, shohim se vepra "Procesi" përmban

² Fatmir Alimani, *Katër K*, Onufri, Tiranë 2004, f. 74 - 75.

³ Po aty, f. 75.

⁴ Franc Kafka, *Procesi*, Globus R, Tiranë 1997, f. 229. Pashënia nga Vintila Horia.

frymën më të natyrshme dhe më reale të të ndodhurave jetësore, natyrisht e thënë me një gjuhë krejt më ndryshe nga ajo që kemi parë më herët në tërë literaturën botërore.

Por, a përfundon çdo gjë këtu, apo mos këtu fillon misteri i tërë këtij krijimi, i tërë kësaj kryevepre? Mos po futemi dalëngadalë te mendimi i tij filozofik se "*unë jam fillim apo fund*"? Me të drejtë Vintilia Horia pyet: "Atëherë ç'është Franc Kafka me të vërtetë, fillim apo fund? Me "Procesin" dhe "Kështjellën" nis apo mbaron një epokë? Në fund të fundit a është fjala për një veprim pastrimi apo për një veprim krijues? A është Jozef K. simbol i një kohe të shkuar e cila po shteronte, kohë në të cilën Kafka jeton e vuan apo diçka më shumë se paralajmërimi i një katastrofe të mbramë? Vetë autori nuk ishte i ndërgjegjshëm se ç'përfaqësonte vepra e tij. E ndiente ose e gjente me intuitë vendosjen e tij në fillim apo në fund të një kohe, por për të duket se kishte gjëra të panjohura. Nuk e dinte në ç'vend ndodhej. Po ne si mund ta dimë?".⁵

Botën e tij letrare edhe pse shumë mistike, shumë thumbuese, e madje shumë ironike, prapë se prapë njeriu i rëndomtë e ngatërron me vetveten, por edhe e gjen vetveten. Shkurt, në këtë botë kafkiane njeriu është i pashmangshëm dhe i paevitueshëm. Në fund të fundit ai (njeriu) është fillimi dhe fundi i çdo gjëje.

"Kafkianizmi nuk është nocion sociologjik ose politikologjik, sepse ai nocion kërkon që të interpretohen romanet e Kafkës si një kritikë e shoqërisë industriale, e shfrytëzimit, e shtypjes, e moralit borgjez; shkurt e kapitalizmit. Por në universin e Kafkës, nuk gjejmë pothuajse asgjë nga ato që e mbajnë në këmbë kapitalizmin, as paranë e as pushtetin e saj, as tregtinë e as pronarët; as luftën e klasave. Kafkianizmi nuk jep përgjigje për përcaktimet e totalitarizmit. Në romanet e Kafkës nuk ka as parti, as ideologji dhe as fjalor të asaj ideologjie, as politikë, as polici, as ushtri. Më ngjan se më tepër kafkianizmi përfaqëson një mundësi fillestare të njeriut dhe të botës së tij, mundësi historikisht jo e determinuar, që e shoqëron njeriun pothuajse përjetësisht".⁶ Kështu e sheh në një rast Milan Kundera

⁵ Po aty, 232 - 233.

⁶ Milan Kundera, *Arti i romanit*, Toena, Tiranë 2001, f. 118.

veprën universale të Franc Kafkës, ose kafkianizmin siç e quan ai. Mirëpo ky mendim i teoricienit dhe shkrimtarit Milan Kundera për Kafkën prapë nxjerr pyetje, dilema e probleme. Madje edhe vetë Kundera me mëdyshje pyet "si është e mundur që në Pragë romanet e Kafkës të ngatërrohen me jetën; dhe si është e mundur, prapë, që në Paris të njëjtat romane përcillen si shprehje hermetike e botës, ekskluzivisht subjektive të autorit? . . . Romanet e Kafkës - vazhdon ai - janë hiperbolë ironike dhe imagjinare; shteti totalitar është një hiperbolë prozaike dhe lindore".⁷ Përafërsisht me të tillë dilemë e shohin edhe studiuesit dhe teoricienët e letërsisë Rene Velek dhe Ostin Voren problemin e Franc Kafkës dhe veprës së tij. Duke e parë në prizmin krahasues me Dikensin ata shkruajnë "Bota e Çarls Dikensit mund të barazohet me botën londineze, ashtu si ajo e Franc Kafkës me Pragën e moçme: mirëpo që të dyja këto botëra janë të "projektuara", aq të krijuara në mënyrë krijuese, pastaj të dallueshme në botën empirike si karaktere të Dikensit dhe si situata të Kafkës, sa që këto njëjtësime duken mjaft të parëndësishme".⁸

Është thënë diku më herët se te "Procesi" i Kafkës përveç ahistorizmit është e rëndësishme të përmendet se autori këtë vepër e ndërton jashtë çdo kohe dhe jashtë çdo hapësire gjeografike. Madje mund të pyesim në këtë rast se ku ndodhen ato gjykata, ato dhoma të avokatëve e piktorëve, në fund të fundit ku ndodhet kryepersonazhi Jozef K.? Kush e përndjek dhe e akuzon atë? Kush shpif kundër tij? Në ç'kohë jeton ai; ato gjyqe të shkapërderdhura e të korruptuara të cilit shtet apo pushtet janë? Dhe natyrisht pyetje të tilla nuk kanë fund. Pa bërë shpjegim të gjerë, pa e komplikuar dhe pa e lodhur lexuesi shumë veten, shumë shpejt vjen në një përfundim që duket i thjeshtë: te "Procesi" i Franc Kafkës nuk ka as kohë as hapësirë, as vit e as datë; dhe kështu njeriu e mbyll realisht shpjegimin mbi këtë temë. Por a interpretohet Kafka kështu? A është aq i thjeshtë "Procesi" sa t'i jepet një shpjegim i tillë, madje mund të themi as shkollor?

⁷ Po aty, f. 118-119.

⁸ Rene Velek e Ostin Voren, *Teoria e letërsisë*, Rilindja, Prishtinë 1982, f. 321.

Edhe një herë kthehemi tek esenca; universalitetin e Franc Kafkës. Kafka ngrihet mbi gjithçka. Ai thyen rregullat e këtij binomi që e quajmë kohë dhe hapësirë dhe interpretimi i tij në këtë pikë realisht s'ka kufij, ashtu siç nuk kanë kufij interpretimet e shumë problemeve të tjera.

“Bota kafkiane nuk ngjan me asnjë realitet të njohur, ajo është një mundësi e skajshme dhe jo e realizuar drejtpërdrejtë në një sjellje njerëzore. Është e vërtetë që kjo mundësi tejsheh përtej botës sonë reale dhe duket se parashikon të ardhmen tonë. Kjo sepse flet për përmasa profetike të Kafkës. Madje, edhe në rastin kur romanet e tij nuk kanë asgjë profetike, ato nuk e humbasin vlerën e tyre, sepse prekin një mundësi të ekzistencës (mundësinë e njeriut dhe botës së tij) dhe neve na jepet mundësia të shohim se kush jemi dhe për çfarë jemi të aftë”.⁹

Esencialisht duhet kuptuar edhe një gjë, që është shumë e lidhur me interpretimin e veprës së Kafkës. Tashmë ka edhe shumë argumente se Franc Kafka ka qenë njohës i shkëlqyeshëm i religjioneve dhe si i tillë ai ka njohur mirë fundamentin e Krijuesit. Ai si duket e ka ditur për mrekulli teorinë se te Zoti në njëfarë forme nuk ka as kohë e as hapësirë, te Zoti nuk ka lëvizje të ditëve dhe datave, se Zoti nuk njeh moshë dhe mbi të gjitha këto, Ai përsëri mbetet mbi të gjitha, Ai është i përhershmi. Vlera e Tij ishte, është dhe do të jetë universale. Dhe duke e njohur këtë shumë mirë, del se Kafka me qëllim i shmanget përcaktimit të vendeve, datave të rëndësishme historike e politike dhe problemin e vë në pedestal. Me plot të drejtë studiuesi dhe kritiku Xh.P. Shtern, njohës i hollë i problemeve kafkiane ka vënë në dukje se "Interpretimi fetar i krijimtarisë së Kafkës është i pashmangshëm". Mbi këtë bazë duhet thënë edhe një fakt; "Kafka e ka studiuar në thellësi filozofinë e Niçes, ka qenë në dijeni të tezës së tij për "vdekjen e kulturuar të Zotit", kurse në çështjet fetare bëri hapa më tej se Niçe. Ka qenë në dijeni edhe të forcës së tmerrshme të pyetjes së Dostojevskit: "Nëse nuk ka Zot, atëherë pse nuk ka gjithëlejim". Madje ai vet pat shkruar: "Nuk ka asgjë përveç botës shpirtërore. Edhe ajo që ne e quajmë botë ndjenjash, është

⁹ Milan Kundera, *Arti i romanit*, Toena, Tiranë 2001, f. 53.

e keqe në botën shpirtërore . . . Fakti që nuk ka asgjë përveç botës shpirtërore, na e heq shpresën dhe na sugjestionon sigurinë në veten tonë”.¹⁰

Natyrisht ka pasur mendime se rrethanat të cilat i krijon Kafka të "Procesi" ta kujtojnë Pragën e fundit të shekullit të nëntëmbëdhjetë dhe fillimit të shekullit të njëzet, kohën kur çifutët jetonin nën shumë përbuzje e diskriminime të pushtetit të atëhershëm Austro-Hungarez. Ky interpretim më së shumti ka gjetur vend të vendet që kanë përjetuar diktatura të natyrave të ndryshme, interpretim ky që sipas pjesës tjetër të studiuesve të Kafkës realisht mund ta lokalizojë autorin, gjë që nuk i shkon përshtati veprës së Kafkës në përgjithësi e natyrisht edhe më pak "Procesit" në veçanti.

Është e rëndësishme të thuhet se Franc Kafka, ashtu si edhe Xhojsi, Prusti, Beketi e të tjerë shkrimtarë botërorë, është tipik modern për nga mënyra e shkrimit dhe e rrëfimit, por sa është i tillë, ai është edhe shkrimtar realist i tipit të Dostojevskit e Drajzerit, e natyralist si tipi i Balzakut e Xhek Londonit, madje disa patën shkuar aq larg sa që e patën quajtur edhe si paraardhësin kryesor të realizmit magjik, rrymë kjo që më vonë do të identifikohet kryekëput me emrin e nobelistit kolumbian Gabriel Garsia Markez. Kjo u përmend jo për ta seleksionuar Kafkën se në cilën rrymë të letërsisë mund të futet, por mbi të gjitha sepse vepra e Kafkës, në këtë rast romani "Procesi", mund të interpretohet deri në pafundësi. Madje disa kanë shkuar aq larg sa që kanë thënë se "çdo interpretim i veprave të Kafkës mund të jetë i vlefshëm". Kështu që, pavarësisht mendimeve se Kafka duhet të lexohet në këtë kontekst apo në kontekstin tjetër, me gjuhë kritike a me atë teorike, me këtë apo me atë metodë; një gjë duhet ditur; Kafka është universal, ai dhe letërsia e tij janë një det i pafund simbolesh që interpretohen e zbërthehen, por pas këtyre interpretimeve e zbërthimeve fshihen përsëri dilema të tjera, të cilat duhen zgjidhur e kështu me radhë.

¹⁰ Martin Seimur-Smith, *100 librat që tronditën botën*, SHBLSH e RE, Tiranë 2005, f. 492.

Si përfundim mund të thuhet se Franc Kafka mistifikon çdo gjë të "Procesi", madje jo vetëm kohën e hapësirën. Ai vë dilema dhe krijon situata absurde me plot vetëdije mbi procesin gjyqësor që i bëhet personazhit kryesor të romani "Procesi". I sheh gjërat në mënyrë paradoksale dhe njëkohësisht shumë vizionare, kurse kryepersonazhi Jozef K. e jeton një jetë si të tjerët, por jo të hapur si ata, ka një pamje për botën, por të ndryshme nga të tjerët, dashuron shumë, por jo si të tjerët, vdes në mënyrë misterioze, "*Si një qen*" siç thotë ai, por prapë se prapë jo si të tjerët. Jozef K. beson në të drejtën dhe absoluten, por edhe këtë kurrë dhe kurrsesi si të tjerët.

Kafka, pavarësisht kohës dhe rrethanave kur e ka shkruar veprën "Procesi", la pas vetes një roman enigmë për të vërtetën letrare, kurse zbulues dhe zbërthyes për të vërtetën jetësore. Ai përmes fiksionit letrar na dha një të vërtetë të madhe jetësore. Këtë, natyrisht se e bëjnë vetëm ata që në mënyrë brilante e njohin jetën dhe e njohin artin dhe mbi këto e besojnë jetën dhe e besojnë artin. Pa këtë besim të ndërsjellët, s'ka letërsi të madhe; s'ka letërsi të pavdekshme.

Përmbledhje

Franc Kafka është njëri ndër autorët që me anë të veprave të tij ka lënë një trashëgimi të paçmuar në fondin e letërsisë botërore. Romani "Procesi" është ndër më të diskutuarit dhe ky diskutim ka vazhduar deri në ditët e sotme mes personaliteteve të artit dhe letërsisë, por edhe të fushave të tjera.

Lidhja e kohës fiktive me atë historike, por edhe dalja jashtë këndvështrimit historik është një ndër pikat që përfshin interesin tonë në këtë punim. Po ashtu nga i njëjti pikëvështrim mund të shihet edhe problemi i hapësirës. Megjithëse aludohet për një kohë dhe hapësirë të caktuar në realitet, përsëri nga ana tjetër, kjo fshihet në roman dhe të jepet përshtypja se kjo kohë dhe hapësirë historike mund edhe të mos ekzistojë dhe në të vërtetë të jetë ahistorike.

Situatat dhe elementet e absurdit në roman janë një element i rëndësishëm i këtij punimi. Të para shumë qartë të "Procesi", situata të

tilla reflektohen në tërësinë e veprës së Franc Kafkës. Duke u nisur nga elementet e absurdit do të nxirren përfundime edhe rreth interpretimit të veprës e receptimit të saj në kohë dhe hapësira të ndryshme.

Burimet:

1. Franc Kafka, *Procesi*, Globus R, Tiranë 1997.
2. Franc Kafka, *Procesi*, Koha ditore, Prishtinë 2005.

Literatura:

1. Vladimir Prop, *Morfologjia e përrallës*, Tiranë 2004.
2. Fatmir Alimani, *Katër K*, Onufri, Tiranë 2004.
3. Milan Kundera, *Arti i romanit*, Toena, Tiranë 2001.
4. Rene Velek e Ostin Voren, *Teoria e letërsisë*, Rilindja, Prishtinë 1982.
5. Martin Seimur-Smith, *100 librat që tronditën botën*, SHBLSH e RE, Tiranë 2005.

Serafina Lajçi, PhD cand.

Fakulteti i Filologjisë

Universiteti i Prishtinës "Hasan Prishtina"

Prishtinë

“KËNGËT PARA MILLOSAUT” TË JERONIM DE RADËS DHE HORIZONTI I RECEPIMIT KRITIK

Abstract

De Rada's works mark the beginning of Arbëresh Romanticism as well as an important turn in the culture of Albanian literature. As such, it has been part of a great number of observations, studies, historical, literary, analytic and critical discussions, all of which have attempted to place his work in the corpus of Albanian literature which it deserves. Regardless of its special importance which goes beyond history and literature, De Rada's work has not always been in this well-deserved position, due to being misinterpreted quite often. The researcher Shaban Sinani was right to have written in the preface to the work of Mandala 'Studime filologjike për letërsinë romantike arbëreshe' ['Philological studies on Arbëresh Romantic Literature'] that the Arbëresh romantic poets have had the poor fate of being the most misinterpreted authors and that their works have oftentimes been subject to a truncated critical mechanism.

Nowadays, when contemporary studies have returned to a focus on the Arbëresh romantic authors, and especially to De Rada's oeuvre, the results have not only revealed many findings of a great importance for the history and the literary criticism of Albanian literature, but they have also presented this author in many other dimensions. Alongside other celebrated researchers of Arbëresh romantic authors, this return to De

Rada has been credited especially to two of the best researchers, Francesco Altimari and Matteo Mandala who came up with the idea of a new edition of *The Literary Works* of De Rada.

Vepra e De Radës shenjon fillet e romantizmit arbëresh dhe njëkohësisht një kthesë të rëndësishme në kulturën dhe letërsinë shqipe. Si e tillë, ajo ka qenë pjesë e vrojtimeve, studimeve, diskutimeve të shumta historiko-letrare, analitike, kritike, në përpjekje për t'i dhënë vendin e merituar brenda korpusit të letërsisë shqipe. Megjithë rëndësinë e veçantë jo vetëm historiko-letrare, vepra e De Radës jo çdoherë ka zënë vendin e saj merituar, duke rënë pre edhe e keqinterpretimeve të shumta. Me të drejtë, studiuesi, Shaban Sinani, në parathënien bërë veprës së Mandalasë, 'Studime filologjike për letërsinë romantike arbëreshe', do të pohojë se autorët romantikë arbëreshë kanë pasur fatin të jenë ndër më të keqkuptuarit dhe se vepra e tyre shumë shpesh i është nënshtruar një mekanizmi kritik të cunguar.

Sot, kur studimet bashkëkohore u janë rikthyer autorëve romantikë arbëreshë, veçanërisht veprës letrare të De Radës, rezultatet jo vetëm që kanë prurje të reja e më shumë rëndësi për kritiken letrare dhe historinë e letërsisë shqipe, por veprën e këtij autori e shpërfaqin në dimensione të tjera. Këtë meritë, krahas studiuesve të njohur të autorëve romantikë arbëreshë, e kanë veçanërisht dy studiuesit më të njohur të tyre, Francesco Altimari dhe Matteo Mandala, të cilët dhanë idenë e përbashkët për botimin e ri të *Veprës Letrare* të De Radës.

Ky botim i 2014-tës, i shpalos lexuesit 'për të parën herë botimin e plotë autentik të veprës poetike të këtij klasiku të letërsisë shqiptare, që përfshin *Këngët para Millosaut, Këngët e Millosaut, Këngët e Serafinës Topia, Rrëfimet e Arbërit, Rapsoditë arbëreshe* dhe poemën *Skanderbeku i pafan*'.¹ Meqë vëllimi i parë i përfshin të gjitha dorëshkrimet para periudhës 1836, (1833-1835), është përcaktuar me titullin domethënës "Këngët para Millosaut".

Ky botim i veprës letrare të De Radës e veçanërisht botimi i dorëshkrimeve të para, e afron lexuesin me procesin e krijimit të poemave deradiane, ia zbulon atij metodën krijuese të këtij autori, duke e njohur me

¹ Jeronim de Rada, *Vepra Letrare I*, (Këngët para Millosaut), Republika e Kosovës, Ministria e Kulturës, Republika e Shqipërisë, Ministria e Kulturës, Universita della Calabria, Sezione di Albanologia, Fondazione Universitaria "Francesco Solano", Prishtinë, 2014, f. 7-8.

parahistorinë e poemave të botuara, veçmas të poemave “Këngët e Millosaut’ dhe “Këngët e Serafinës Topia”.

1.1 Kritika gjenetike dhe rëndësia e avanteksteve

Problemi i botimit të avanteksteve në letërsinë shqipe si pasojë e mungesës së strukturave adekuate, sikurse ato kulturore dhe institucionale, në të cilat do të mund të ruheshin e të studioheshin dorëshkrimet e veprave të botuara, ka qenë dhe vazhdon të jetë një nga faktorët kryesorë të mos gjetjes e mos identifikimit të dëshmimeve letrare. Rëndësinë e dorëshkrimeve në letërsinë shqipe e dëshmon më së miri vepra letrare e De Radës, e cila është shënjuese e qartë se ‘përparimi i kohëve të fundit në lëmin e studimeve për De Radën ka ardhur falë zbulimit dhe botimit të një pjese të dorëshkrimeve të tij.’²

Më këtë dorëshkrim të veprës letrare të De Radës, studimi i veprës së këtij autori, i nënshtrohet një procesi të ri studimor që asnjëherë nuk ka qenë më i pasur dhe më i plotë. Prandaj, kritika gjenetike që mori hov në Francë gjatë viteve ’70, duke i konsideruar avantekstet si pjesë të rëndësishme të historisë së shkrimit, i bëri objekt të disiplinës së saj. Sipas studiuesit, Louis Hay, kritika gjenetike është një fushë e re e hulumtimeve e cila ‘nënkupton një objektiv të ri të studimit: jo vetëm tekstin, por edhe shkrimin, jo vetëm rezultatin, por edhe procesin.’³ Ithtarët e kësaj kritike, pohojnë së gjenetika tekstuale, objektivin e saj kryesor e drejton përtej kritikës tekstuale, duke i dhënë përparësi të veçantë drafteve, shënimeve, evidencave e provave të tjera që ndërlidhen me procesin e krijimit të tekstit. Në shkrimin e tij ‘Lufta me Prometeun. Metamorfozat e tekstit dhe tekstualiteti i kritikës’, studiuesi Cesare Segre, do ta theksojë rëndësinë e kritikës gjenetike, duke pohuar se ‘me një lëvizje ekzaktësisht të përkundërt me atë të shkatërrimit, ose copëzimit, ne ia dalim mbanë me provat e servirura nga kritika gjenetike, të vërtetojmë kompaktësinë shumë të fortë strukturore të tekstit letrar, duke ia paraqitur vëzhguesve

² Arshi Pipa, Trilogjia Albanika II: Jeronim de Reda, Princi, Tiranë, 2013, f. 19.

³ Louis Hay, La littérature des écrivains. Questions de Critique, Paris, 2002, f. 99.

pa paragjyqime, personalitetin e tij të spikatur dhe të pangatërrueshëm.⁴ Segre, do të konstatojë gjithashtu se në saje të kritikës gjenetike, studiuesi mund të ketë ‘qartësi më të bollshme në bazë të interpretimit.’⁵

Kritika gjenetike, duke e ballafaquar avantekstin me tekstin, ndërton parahistorinë e tekstit letrar, deri tek transformimet e tij të mundshme. Këtë procedurë, studiuesi, Ag Apolloni, e quan ‘poetikë proteike, apo poetikë e procesit, sepse evidenton ndryshimet e vazhdueshme’⁶, e cila zbulon ‘metodën e autorit, duke evidentuar shtresat e shkrimit dhe fazat e korrektimit, përfshirë këtu intervenimet në brendi dhe në margjina të tekstit: shtesa dhe heqje fjalësh, viza orientuese të bëra me dorë, përmirësime gabimesh etj.’⁷ Është pikërisht kjo fazë e cila imponon në formë të drejtpërdrejtë punën përgatitore të studiuesit me materialin e dorëshkrimit. Përveç mbledhjes dhe përgatitjes së tekstit, në të njëjten kohë, zgjidhja e çështjes së vërtetësisë, kërkon përvojë adekuate e dije të veçantë, ndonjëherë edhe përtej përvojës vetanake e profesionale të studiuesit. Duke e përmyllur këtë fazë që kryesisht lidhet me mbledhjen e klasifikimin e materialit, detyrës së studiuesit i shtohen vështirësi të tjera të mëdha, sikurse është problemi i redaktimit të tekstit dhe përgatitja e tij për botim. Ky luan rol funksional në historinë e studimeve për letërsinë, prandaj kompakti shkencor i studiuesit të letërsisë, në këtë rast, duhet të jetë i lidhur ngushtë edhe me funksionin e historianit të letërsisë.

Duke u nisur nga të gjitha pohimet e mësipërme, mbledhja e dorëshkrimeve të De Radës, ka qenë një nga pikat më të vështira për t’u arrirë, sepse kompleksiteti i problemeve të shumta, domosdoshmërisht e përcakton edhe strukturën studimore, e cila përveç dijeve specifike, imponon edhe metodologji specifike.

Historia e dorëshkrimit deradian dhe struktura e tekstit

⁴ Cesare Segre, Lufta me Prometeun. Metamorfozat e tekstit dhe tekstualiteti i kritikës, përkthyer nga Eldon Gjika, ‘Ars Poetica’, 2007, f. 9.

⁵ Po aty, f. 9.

⁶ Ag Apolloni, ‘Dorëshkrimet e humbura’, Gazeta Shqip, 12 nëntor, 2016.

⁷ Po aty.

Në veprën e vet studimore “Hieronymos De Rada”, Arshi Pipa, do të pohojë se ‘meqenëse Milosao A është e para vepër e botuar nga De Rada dhe njëherazi kryevepra e tij poetike, çdo dorëshkrim që i paraprin dhe që lidhet me të, ka një vlerë më të madhe se çdo material tjetër poetik.’⁸ Një pohim i tillë që një shtysë e rëndësishme e përpjekjes për t’i vënë në dispozicion dorëshkrimet e mundshme të De Radës, megjithë vështirësitë e hulumtimeve të këtyre dorëshkrimeve. ‘Ky eksplorim i gjatë, i lodhshëm, por mahnitës i shkrimeve të para deradiane që zuri fill në vitin 1991, gjatë fazës së parë kërkoi identifikimin dhe klasifikimin e dorëshkrimeve të De Radës që i përkasin periudhës para botimit të parë të ‘Këngëve të Millosaut’ (1836), dorëshkrime që u gjetën me vështirësi të mëdha nëpër biblioteka dhe arkiva publike dhe private në vende të ndryshme (Itali, Shqipëri dhe Danimarkë).’⁹ Dorëshkrimi i Frasnitës (Kozencë), dorëshkrimi i Tiranës dhe ai i Kopenhagës, dëshmojnë më së miri atë që e konstatonte prej kohësh Pipa, faktin që De Rada ‘asnjëherë nuk i flaku në kosh skicë-idetë a variantet paraprake në dorë të parë’.¹⁰

Një nga dorëshkrimet e para të De Radës, të gjetura në vitin 1970 në fshatin Frasnitë nga papas Antonio Bellusci, janë përmbledhje këngësh popullore arbëreshe, që më vonë do të njihen si dorëshkrimet e Frasnitës, duke iu referuar vendit në të cilin janë gjetur. Duke marrë parasysh se lënda folklorike që një nga kontaktet e para të De Radës me poezinë, duke iu referuar këtu, një moshe të hershme, ende të paformuar si duhet nga impakti i leximit, gjetja e këtyre dorëshkrimeve korrespondon me kohën kur De Rada kishte filluar mbledhjen e këngëve popullore, i nxitur nga avokati Raffaele Valentini. Sipas Altimarit ‘këtë e provon vetë alfabeti, ende i papërpunuar dhe i paqëndrueshëm, që nuk ishte në gjendje të shprehte në mënyrë të qartë dhe të plotë sistemin fonetik të shqipes.’¹¹

Duke u ndërlidhur më këtë fakt të rëndësishëm, si dhe duke e analizuar me kujdes fondin epistolar të De Radës, me një vëmendje të

⁸ Arshi Pipa, ‘Hieronymos De Rada, Munchen 1978, f. 272.

⁹ Jeronim de Rada, Vepra letrare I, f. 9.

¹⁰ Arshi Pipa, Trilogjia Albanika, f.19.

¹¹ Jeronim de Rada, vepra e cituar, f.18.

konsiderueshme edhe tek korrespondimi i tij me miq dhe figura intelektuale të kohës, si dhe krahas rezultateve përfundimtare të analizave grafologjike, do të arrihet përfundimi konkret se dorëshkrimet e Frasnitës, realisht i përkasin De Radës, duke i përjashtuar kështu të gjitha hipotezat tjera. Por, ndonëse zgjidhja e problemit të autorësisë, qe një ndër pikat kyçe të procesit të hulumtimit të këtyre dorëshkrimeve, ajo imponoi sfida tjera, sikurse interpretimi analitik i alfabetit të përdorur, përcaktimi kohor, si dhe marrëdhëniet e këtyre këngëve me këngët e poemave të botuara të De Radës, sidomos të poemës së tij të parë “Këngët e Millosaut”.

Duke u ndërlidhur më këtë situatë, teoricienët dhë studiuesit e letërsisë, Rene Wellek dhe Austin Warren, me shumë të drejtë do të konstatojnë se kur kemi të bëjmë me dorëshkrime të padatuara, vështirësitë e datimit bëhen shumë më të mëdha e madje të pakapërcyeshme. Na del nevoja të kalojmë në studimin e ndryshimeve të kaligrafisë së autorit, të shohim me kujdes pullat dhe vulat në zarfet e letrave, të hetojmë kalendarët dhe të gjurmojmë me hollësi itineraret e udhëtimeve të autorit, të cilat mund të na japin ndonjë çelës për të bërë datimin.¹² I tërë ky proces përfshin edhe punën përgatitore të dorëshkrimeve të De Radës, të cilat në mungesë të një date konkrete që do të hidhte dritë në procesin e vërtetësisë kohore, shpërfaq datën e prodhimit të filigranit me të cilin janë shkruar shumica e këngëve brenda këtyre përmbledhjeve të para. Por risku, në këtë situatë është dukshëm më i shfaqur dhe jo plotësues i hulumtimit, prandaj identifikimi i alfabetit që bazohej kryesisht në alfabetin latin, por të plotësuar me shkronja greke, qe një nga shenjuesit përfundimtar që pati rol të rëndësishëm në evidentimin e realitetit kohor, duke shërbyer si tregues i traditës alfabetike të shkrimit arbëresh e që lidhet me periudhën kohore në të cilën shkroi De Rada, gjithnjë duke i pasur si model shkrimet e krijimet e tij të para.

Dorëshkrimi i Frasnitës

¹² Rene Wellek, Austin Warren, Teoria e letërsisë, Onufri 2007, f. 66/67.

Dorëshkrimi i Frasnitës është i përbërë konkretisht nga dy përmbledhje këngësh popullore arbëreshe, me përjashtim të përmbledhjes së tretë, pjesët e së cilës lidhen më poemat “Këngët e Millosaut” dhe “Këngët e Serafinës Topia”. Për t’i përcaktuar nga njëra-tjetra, përmbledhjet janë të shënuara si F₁, F₂ dhe F₃. Përmbledhja e parë apo F₁, përmban vetëm dy këngë me gjithsej 12 faqe nga e dyta e cila përmban tetë këngë më 24 faqe gjithsej, por që duket se është jo e plotë dhe jo përfundimtare për shkak të mungesës së pjesës që lidhet më këngën e fundit. Tek F₁ është interesante të vështrohet mënyra e ndërtimit të këngëve. Kemi të bëjmë me këngë që ndërlidhen konkretisht me ritmin e dasmave, si festa familjare e lidhje miqësore, si dhe këngë që lidhen me vdekjen, si shkëputje nga cikli i vazhdueshëm jetësor. Tek riti i dasmës, motivi kryesor shpërfaq historinë martesore dhe këshillat drejtuar nuses e dhëndrit, me figura tipike folklorike, ku nusja krahasohet me thëllëzen e malit, me bardhësinë e borës, ndërkaq dhëndri me petritin.

*Moj thëllëza çë vjen malit
Vjen më kragbëzët pjo(t) bor...*

*Bie mbë der të dhëndërrit,
Si borëza e bardh?¹³*

Ndërkaq, motivi i vdekjes, shquan historinë e trishtë që pason pas vdekjes së prijësit të shqiptarëve, Skëndërbeut dhe përmban gjithsej 14 vargje.

F₂ në ndryshim nga F₁ është pjesa që ka më shumë këngë, gjithsej tetë dhe e cila e shpërfaq botën arbëreshe me të gjitha ngjyrat e saj. Këngët vijnë nga tradita e dasmave që ndërlidhen më këngët e përmbledhjes së parë, për të vijuar më tutje më këngët *Skënderbeu e Renegati*, *Vdekja e Skënderbeut*, *Dasma e Kostandinit*, *Fantazma e Kostandinit*, *Tradhtia*, *Mrekullitë e ushtarit*, *Anibeku e Milloshini*. Është kjo periudha kohore (1833) kur De Rada i përkushtohet mbledhjes së këngëve popullore arbëreshe. Ndërkaq,

¹³ Jeronim de Rada, Vepra letrare I, f. 54.

përmbledhja tjetër e dorëshkrimit F₃ e cila botohet fillimisht në vitin 1963 nga papas Giuseppe Ferrari, përfshin krahas lëndës folklorike edhe këngë të cilat janë pjesë e poemave të para të De Radës, tek ‘Këngët e Millosaut’ dhe ‘Këngët e Serafinës Topia’. Kjo përmbledhje, ndërkaq shpërfaq natyrën e De Radës edhe si poet dhe jo më vetëm si mbledhës dhe klasifikues i këngëve popullore. Duke ndjekur modelin e rapsodive popullore arbëreshe, De Rada do të fillojë të krijojë vetë vargje sepse ‘për të krijuantaria e mirëfilltë poetike dhe puna e mbledhësit të folklorit ishin pjesë e të njëjtit angazhim letrar’.¹⁴

Vepra e tij letrare shfaq më së miri impaktin e rëndësishëm që luajti folklori në formimin e De Radës si poet, duke dhënë të kuptohet se për të poezia popullore është model i gjuhës dhe i stilit të veçantë artistik. Ndikimi i folklorit në veprën e De Radës më së miri reflektohet përmes këtyre këngëve, struktura e të cilave është paraprjësë e ndërtimit strukturor të poemave të De Radës. Vargu tetërokësh që është vargu përfaqësues i De Radës, krahas shtatë, gjashtë, por edhe pesërokëshit është i ndërtuar mbi modelin e vargut të këtyre këngëve popullore, pa u ndërlidhur me motivin poetik i cili është edhe shpërfaqësi kryesor i motiveve dhe ideve në poemat e De Radës.

Merita kryesore e vërtetësisë së këtij dorëshkrimi i takon Francesco Solanos i cili përmes një kujdesi të veçantë dhe analizave filologjike të holla, erdhi në përfundimin se përmbledhja e këtyre këngëve ka autor, De Radën.

Kjo përmbledhje shërben edhe si nismëtare e procesit të krahasimit të teksteve në dorëshkrim, me atyre të botuara nga viti 1836 e tutje.

Dorëshkrimi i Tiranës dhe i Kopenhagës

Që të dy dorëshkrimet lidhen konkretisht me poemat “Këngët e Millosaut” dhe “Këngët e Serafinës Topia”. Dorëshkrimi i Tiranës i cili fillimisht u botua në vitin 1974 në një version të transkriptuar nga

¹⁴ Po aty, f.27.

Dhimitër Shuteriqi, përmban gjithsej dyzet këngë, të cilat janë të shpërndara në të dy poemat e lartpërmendura të De Radës. Duke e parë formën e këtij dorëshkrimi dhe faktin se fletët janë të përmbushura më skica, rishkrime anash faqeve, fshirje e përmirësime të dukshme, besohet se është version në kopje të pastër. Për t'i dalluar këngët brenda këtij dorëshkrimi, por që lidhen më këngët e botuara tek *Millosao* dhe *Serafina*, dorëshkrimi është i përcaktuar dhe i ndarë si T_m dhe T_s.

Ndërkaq, si dorëshkrim tjetër me po kaq rëndësi është edhe ai i Kopenhagës, ndonëse nuk është i plotë, për shkak të mungesave të shumta nëpër këngë si pasojë e dëmtimit dhe e humbjes. Por, siç argumenton edhe Altimari, meqenëse ‘një pjesë e madhe e këngëve që e përbëjnë atë, paraqesin bashkëpërkime me “Këngët e Serafinës Topia” që përmban pjesa e dytë e dorëshkrimit të Tiranës’¹⁵ mund të plotësohet duke ia bashkëvënë këngët e T_s. Megjithë faktin që një pjesë e konsiderueshme e këtij dorëshkrimi nuk është gjetur, duke iu referuar pjesës së parë që Pipa e identifikon me “Proto Milosaon B”, që shikuar nga aspekti kronologjik, do të duhej të vendosej pas dorëshkrimit të Frasnitës, F₃, përcaktimi nëse kjo përmbledhje është shkruar para apo pas dorëshkrimit të Tiranës, mbetet ende i paqartë. Mungesa e përkthimit italisht krahas teksteve në arbërisht është një element tjetër i rëndësishëm që shfaq ‘karakterin e paplotë të kësaj përmbledhjeje’¹⁶, duke pasur si pikë reference faktin e njohur se të gjithë krijuesit arbëreshë krahas teksteve në arbërisht, vinin edhe përkthimin në italisht në mënyrë që veprat të kishin përhapje sa më të gjerë.

Duke i vënë përballë këto dorëshkrime jo vetëm njëri me tjetrin, por duke i ballafaquar e krahasuar me botimet e para të veprave, gjegjësisht, në këtë rast, të poemave ‘Këngët e Millosaut’ dhe “Këngët e Serafinës Topia”, rezultatet e fituara krijojnë një perspektivë të re të veprës së De Radës që tashmë veçse e ka të njohur parahistorinë e saj.

Krahasime mes varianteve të dorëshkrimeve dhe veprave si botim i parë

¹⁵ Jeronim de Rada, Vepra letrare I, f. 23.

¹⁶ Po aty, f.26.

F₃ dhe T_m-Avantekst i Millosaut

Përkimet mes këngëve të dorëshkrimeve dhe botimeve të para të poemave të De Radës, janë analizuar e interpretuar nga studiues sikurse, Francesko Solano, Dhimitër Shuteriqi, Arshi Pipa dhe së fundmi nga studiuesit arbëreshë, Francesko Altimari dhe Matteo Mandala. Të gjitha këto përkime, janë vënë në tabela të veçanta, brenda *Veprës letrare I* ku janë te vëndosura “Këngët para Millosaut” në mënyrë që të mundësohen interpretime analitike konkrete. Altimari, duke i vënë përballë këto përkime dhe duke i vënë në prizmin e vet studimor, sjell vrojtme interesante, gjithnjë duke mos e imponuar impaktin e vet analitik, por duke i orientuar studiuesit dhe lexuesit drejt konceptimeve të reja efikase.

Dorëshkrimi i Frasnitës F₃ sikundër edhe e kemi cekur më lart, përfshin këngë që janë pjesë e Milosaos A dhe në të njëjtën kohë, këto këngë dalin edhe në dorëshkrimin e Tiranës T_m që është variant tjetër i këtyre këngëve. Duke marrë parasysh faktin që F₃ konsiderohet që shenjon fundvitin e 1833 dhe fillimvitin e 1834, është variant i parë i cili i paravjen atij të Tiranës T_m që i përket vitit 1834. Kënga e shtatë e F₃ që pasqyron takimin e Milosaos me Rinën dhe dhënien e mollëve që kjo e fundit ia dhuron atij, del e ngjashme me këngën e dhjetë të T_m.

F₃ - Ish e diella mënat

E i biri zonjës madhe

Ngjitej tek e bukura

Po t'i lipën një çikë uj

Se ish et'i djegurith;¹⁷

T_m - Ish e diella mënat

E i biri zonjës madhe

Ngjitej tek e bukura

Të m'i lipën një çikë uj

Se ish et'i i djegurith;¹⁸

¹⁷ Po aty, f. 123

¹⁸ Po aty, f. 198

Po e njejta formë shfaqet edhe tek Milosao A:

Milosao A - *Ish e diella mënat*

E i bir'i zonjës madhe

ngjitej tek e bukura

Të m'i lëpën një pik uj

Se ish et' i djegurith.¹⁹

Është më shumë interes të vërehet kënga e pestë e F₃ e cila shpërfaq parahistorinë e Milosaos, por që tek Milosao A nuk shfaqet në të njëjtin perceptim. Përderisa tek kënga e dytë e Milosao A, kuptojmë që Milosao kthehet nga Selaniku në të cilin kishte studiuar, tek F₃ historia e Selanikut shfaqet në këngën e pestë, si pjesë e shkëputur dhe e pavarur nga këngët tjera, por jo vetëm si kallëzim i shkurtër, por si parahistori:

Ish njëm e vetëmez,

Kish një bir të vetëmth,

E ndë skollët e dërgon.²⁰

Duke qenë variant i parë i “Këngët e Millosaut” dhe duke përndjekur ndikimin e folklorit nga mbledhja e këngëve popullore, mund të vërehet lehtas se përmbledhja F₃ është një shkrirje e këtyre këngëve dhe koncepteve të para poetike të De Radës. Këtë mund ta vërejmë kudo brenda kësaj përmbledhjeje e kur jemi tek shkuarja e Milosaos në Selanik, ndërlidhemi këtu me një motiv të hershëm popullor në të cilin zogitë janë bartës të lajmeve ose lajmëtarë. Milosao nga Selaniku, përmes zogjve e paralajmëron të ëmen se do të kthehet në vendlindje në disa rrethana karakteristike:

¹⁹ Jeronim de Rada, Vepra Letrare II, (Këngët e Millosaut), Republika e Kosovës, Ministria e Kulturës, Republika e Shqipërisë, Ministria e Kulturës, Universita della Calabria, Sezione di Albanologia, Fondazione Universitaria “Francesco Solano”, Prishtinë, 2014, f. 18.

²⁰ Jeronim de Rada, Vepra letrare I, f. 121.

*Kur dejeti t'bënet jardin
Aghierna it bir vjen;
Kur korbi t'bënet pëllumb
Aghierna it bir vjen.*²¹

Pjesë të tilla mungojnë tek Milosao A që e përforcojnë faktin se De Rada çdoherë u është kthyer teksteve të veta për t'i rishikuar, por edhe rikontekstualizuar. Përkimet mes F_3 dhe T_m janë të shumta, veçanërisht mes këngëve 6 (F_3) me 10 (T_m), 7 (F_3) me 9 (T_m), 11 (F_3) me 16 (T_m), 16 (F_3) me 13 (T_m), 18 (F_3) me 5 (T_m), 19 (F_3) me 14 (T_m), 20 (F_3) me 6 (T_m), 23 (F_3) me 2 dhe 11 (T_m), 29 (F_3) me 1 (T_m), 31 (F_3) me 8 (T_m) dhe 38 (F_3) me 3 dhe 4 (T_m), në të cilat ose shfaqen shumë ngjashmëri ose janë shtytje e ideve që do të zgjerohen e zhvillohen më tej tek Milosao A.

Duke i vënë në raport krahasues është në interes të vërehen gjashtë këngë të veçanta tek T_m , të cilat nuk lidhen me F_3 e që le të konstatohet se këto këngë janë të reja dhe përveç vazhdimësi e këngëve të F_3 , janë më të përafërta me këngët e Milosaos A. Në këtë rast, mund të marrim si shembull fundin e Milosaos që tek F_3 mbetet i papërfunduar, por që tek T_m (sikurse ai i Kopenhagës) ngjason me atë të Milosaos A:

Ikën të kultuarit

*Gëzimet e vashavet:
Ato mbjidhen mbrëmanet
Ndë katund, ndë vatërët,
U m'i lë si ëndërrëz:
S'ë më e Millosat.*²²

Tek Milosao A, hareja dhe vazhdimësia e jetës nuk pasqyrohet më prej vashave gazmore, po prej shokëve të Milosaut, të cilët janë vazhdimësia e ëndërrimit rinor të tij:

Mbjidhen shokët mbrëmanet

²¹ Po aty, f. 122.

²² Po aty, f. 220.

*ndë katund ndë vatëret:
u m'i lë si ëndërrë²³.*

Ajo se çka është e rëndësishme për t'u analizuar është edhe mungesa e elementit patriotik tek dorëshkrimi i Milosaos. Siç e cilëson edhe Pipa, 'Proto Milosao A është thjesht një romancë dashurie e kulluar pa kurrfarë elementësh patriotikë'.²⁴ Duke e ditur përfundimin dhe rrethanat që zhvillohen tek Milosao A e cila në të njëjtën kohë krahas linjës më të theksuar lirike e ndërton dhe gradualisht shkon duke e zhvilluar linjën epike, tek Proto Milosao, heroi jo vetëm që nuk është i ndërtuar mbi këtë linjë, por ai i ngjason shumë tipit të heroit romantik evropian i cili shfaqet i mërzhitur nga jeta dhe i shtrohet një meditimi të thellë shpirtëror. Përgjigjja e kësaj qëndron tek rrethanat e mëvonshme jetësore të De Radës dhe tek ndërlidhja e tij me jetën politike në vend e që ndikoi dukshëm në zhvillimin dhe pasurimin e poemave të tij me motive e ide të reja, deri në një masë të ndryshme nga ato të dorëshkrimeve.

Një ndër pikat tjera karakterizuese të këtyre përmbledhjeve është edhe lidhja e tyre me veprën e botuar te De Radës, unitet ky që siç edhe është konstatuar nuk është i prerë dhe i vënë brenda kornizave përfundimtare, pasi që këto avantekste variojnë nga njëra poemë tek tjetra.

Në rast se tek Milosao A lexojmë këngën *Vjersb' i të biles Kolloghres*:

*Nd'atë katund çë sonde të m'arrësh
së ke të folët (t)an, së kë ti shpë,
atje s' ë kopshti it, së del me ndër.
aj zemër guri si së rri me në?*

tek dorëshkrimi i Kopenhagës, del që të jetë pjesë e prologut të Serafinës me titull *Strofat e Serafinës*:

*Nd'atë katund çë sonde të m'arrësh
Së ke të folët (t)an, së kë ti shpë,
Atje s' ë kopshti it, së del me ndër.*

²³ De Rada, Vepra letrare II, f. 330.

²⁴ Arshi Pipa, Trilogjia albanika II, f. 42.

Oj zemër guri si së rri me në?
*Epigram {ma} di An {acreonte}*²⁵

Shembullin konkret të kësaj e hasim edhe tek historia e dashurisë ndërmjet Rodhavanit dhe Fjalevës që ndodhet tek Proto Serafina B e cila është e zhvendosur tek Milosao A si ndërtim i historisë mes Milosaos dhe Rinës, me theks të veçantë tek statusi i kësaj të fundit. Kënga 28 që është pjesë e Milosaos A është e njëjtë edhe në aspektin e tematikës e edhe në atë të gjuhës me këngën e Proto Serafinës B 4, në të cilat reflektohet Milosao i dëshpëruar që i rënë pre karshi ndjenjës së dashurisë ndaj vashës e kishte harruar çështjen e atdheut. Kjo situatë është dukshëm e ngjashme me atë të Proto Serafinës B e në të cilën një nënë qorton të birin pse është martuar me një vajzë të huaj, dashuria për të cilën ka ndikuar në zbehjen e detyrës së tij atdhetare. Parakalimi e ndërlidhja e personazheve kryesore që dalin si derivate të këtyre dorëshkrimeve, deri tek Milosao A, shfaqet në raport përpunimi e zhvillimi. Tek F₃ dhe T_m është Viola ajo që tek Milosao A do të shndërrohet në të bijën e Kollogresë, por pa ndryshime tjera të mëdha. Heroi lirik që shfaqet në këto dorëshkrime e që pasqyrohet në personazhin e Milosaos i cili këtu del si Milloshin, (më vonë emri i tij do të ndryshojë) siç edhe e konstatuam, krijon një lidhje paralele me heroin romantik evropian që rri i përhumbur në mendime, duke u bredhur rreth mynxyrave të fatit të tij, të cilin nuk mundet dhe nuk e ka në duar që ta anashkalojë. Edhe hero i Proto Milosaos shfaq po këto tipare, duke reflektuar kështu karakterin e thellë lirik të tij si prezantim të botës së brendshme dhe luhatjeve të saja.

T_s dhe C avantekst i “Serafinës Topia”

Nëse avanteksti i *Millosaut* del të jetë më i plotë sa i përket numrit të këngëve, ai i *Serafinës* është dukshëm më i vogël, kjo për shkak se dorëshkrimi i Kopenhagës është jo i plotë. Tek dorëshkrimi i Tiranës T_s numri i këngëve është njëzet, ndërkaq ai i Kopenhagës shënjon njëzet e

²⁵ Jeronim de Rada, Vepra letrare I, 272.

një, gjithnjë duke iu referuar këngëve që lidhen me avantekstin e Serafinës. T_s përmban Proto Serafinën A dhe sipas Shuteriqit figurë qendrore e kësaj përmbledhje nuk del të jetë Serafina, por Rodhavani, ndikim ky i pasuar nga heroi paraprak, Milloshini. Ngjashëm sikur T_s edhe tek C_s këngët dalin të jenë të përshkruara me të bëma të heronjve, sikurse Radhavani, Milloshini, të cilët poashtu e kanë edhe nga një protagoniste femër, Fjaleva dhe Viola. Emri i Bozdarit nuk është pjesë e këtyre dorëshkrimeve, pasi që brenda këtyre është Vortani, trimi me të cilin bie në dashuri Serafina. Të gjitha këto personazhe që parakalojnë tek kjo pjesë e avantekstit, do të ndryshohen tek pjesa e veprave të botuara, Fjaleva në Paraylle, Viola në Rinën, bijën e Kollogresë dhe Vortani në Bozdarin. Njësoj sikurse tek poema e botuar, edhe në këngët e këtyre dorëshkrimeve, Serafina nuk mund të martohet më të dashurin e zemrës, për shkak që prindërit nuk e miratojnë dashurinë e saj dhe si rezultat i kësaj ajo detyrohet të martohet më një zotëri të cilin nuk e dashuron. Vortani për dallim nga Bozdari bie në luftë si një trim i patrembur. Duke u ndërlidhur më këtë situatë, Pipa do të pohojë se ‘Serafina A lidhet me Proto Serafinën, zanafillën e saj, me fije tepër të holla; kjo poemë është krijim pothuaj krejt i ri, që pasqyron pjesëmarjen e autorit në veprimtarinë revolucionare në Kalabri mbas periudhës së parë të qëndrimit në Napoli’.²⁶ Jo vetëm nga ky pohim i Pipës, por edhe nga konstatimi i De Radës se poemën ‘Këngët e Serafinës Topia’ e shkroi në vitin 1837 i shtyrë pikërisht nga ky hov i vrullshëm i zhvillimeve politike, mund të arrijmë në përfundimin se kjo vepër shenjon një kthesë tjetër, dukshëm më të gjerë tek varianti i parë i botimit të saj. Prandaj, ngjashëm sikurse tek ‘Këngët e Millosaut’, edhe kjo poemë merr një trajtesë e karakter tjetër dhe dukshëm më të plotësuar se sa tek dorëshkrimi i mbetur i saj:

T_s

Vash u rrita ghadbiare

Tek vatër e prindvet,

Si një deg e ardhurëz

²⁶ Arshi Pipa, Trilogjia Albanika II, f.167.

Hjesore rritiet...
Vash u rrita e zilisur
*Ka gjitone e ka të ghuaj.*²⁷

C_s

Vash u rrita ghadbiare
Tek vatër e prind(ë)vet,
Si një deg e ardhurëz
Hjesore rritiet...
Vash u rrita e zilisur
*Ka gjitone e ka të ghuaj.*²⁸

Serafina A

Vash u rrita ghadhjare
tek vatër e prindvet,
si një deg e ardhurëz
hjesore rritiet...
Vash u rrita e zilisur
*Ka gjitone e ka të ghuaj.*²⁹

Ndërlidhja e këtyre vargjeve, siç mund të vërehet, del e ngjashme në të tri rastet, por nuk krijon lidhshmëri me vazhdimin e mëtutjeshëm, pasi që tek Serafina A, vetëm kënga e parë është e përbërë prej 96 vargjeve, për dallim nga T_s dhe C_s që gjithsej del me 29 vargje që përshtaten me vargjet e Serafinës A kryesisht, jo krejtësisht deri në 23 vargje.

Ndryshe nga dorëshkrimet e poemës “Këngët e Millosaut”, në të dy dorëshkrimet e “Këngët e Serafinës Topia” (T_s dhe C_s), nuk mungon elementi patriotik apo ai politik siç parapëlqen ta quajë Pipa. Sado që Serafina nuk është më bartësja kryesore rreth së cilës ndërtohet rrëfimi, personazhi kryesor që shpërfaqet tek ky dorëshkrim, Radhavani, ndërton

²⁷ Jeronim de Rada, Vepra letrare I, f. 224.

²⁸ Po aty. f.272.

²⁹ Jeronim de Rada, Vepra Letrare III, (Këngët e Serafinës Topia), Republika e Kosovës, Ministria e Kulturës, Republika e Shqipërisë, Ministria e Kulturës, Università della Calabria, Sezione di Albanologia, Fondazione Universitaria “Francesco Solano”, Prishtinë, 2014, f. 18.

tipin e heroit epik, krejtësisht i ndryshëm nga Milosao. Ky hero sintetizon edhe dashurinë vetanake me atë atdhetare, duke e zgjedhur gjithnjë këtë të fundit përballë të parës. Kjo e bën dorëshkrimin e Serafinës të jetë i ngjashëm me variantin e parë të botimit, gjithnjë duke u ndërlidhur me idenë dhe dogmën kombëtare, që në dallim nga botimi i parë, këtu heroit lirik del të jetë më shumë i tipit kalorësiak, krejtësisht i pamposhtur e fitimtar.

‘Këngët para Millosaut’ parë nga prizmi e konteksti i sotëm zgjojnë vëmendje të veçantë drejt një rishikimi konkret e të domosdoshëm të veprës së De Radës e cila falë interesimeve të studiuesve të saj ka marrë kthesën e rrugës të cilën do të duhej ta ndiqte që në fillim. Kjo vepër duke iu servuar lexuesit, i shpalos një ndër faktet më të rëndësishme të krijimtarisë së një shkrimtari, siç është procesi i krijimit dhe lënia e dëshmimeve sikurse dorëshkrimet. Duke i pasur përballë këto dorëshkrime dhe duke i vënë në raport krahasues me botimet e para të poemave të De Radës, njihet më mirë jo vetëm procesi krijues i tyre, por edhe natyra e këtij poeti, fakti që një pjesë të konsiderueshme të jetës së tij e kaloi në rishikimin dhe ribotimin e veprave, gjithnjë në përpjekje për ta bërë sa më të këndshëm, të pastër e të vlefshëm leximin e këtyre poemave.

Njohja paraprake e protagonistëve të këtyre poemave reflekton më së miri ndërtimin e evoluimin e tyre, duke vënë kështu në kornizë një njohje më të thellë të koncepteve e ideve më të hershme të autorit.

Duke i njohur më nga afër këto ide dhe duke i vënë në prizmin analitik, konkretizohen motivet dhe shkaqet kryesore të tyre e që në këtë rast, domosdoshmërisht implikon edhe një fakt tjetër të rëndësishëm, nxitjen apo motivimin kryesor që e bëri De Radën, siç do ta cilësojë më vonë Moikom Zeqo, rishpikje të Arbërisë.

Bibliografia:

1. Jeronim de Rada, *Vepra Letrare I*, (Këngët para Millosaut), Republika e Kosovës, Ministria e Kulturës, Republika e Shqipërisë, Ministria e Kulturës, Università della Calabria,

- Sezione di Albanologia, Fondazione Universitaria “Francesco Solano”, Prishtinë, 2014.
2. Jeronim de Rada, *Vepra Letrare II*, (Këngët e Millosaut), Republika e Kosovës, Ministria e Kulturës, Republika e Shqipërisë, Ministria e Kulturës, Università della Calabria, Sezione di Albanologia, Fondazione Universitaria “Francesco Solano”, Prishtinë, 2014.
 3. Jeronim de Rada, *Vepra Letrare III*, (Këngët e Serafinës Topia), Republika e Kosovës, Ministria e Kulturës, Republika e Shqipërisë, Ministria e Kulturës, Università della Calabria, Sezione di Albanologia, Fondazione Universitaria “Francesco Solano”, Prishtinë, 2014.

Literatura:

1. Apolloni, Ag (2016) *Dorëshkrimet e humbura*, Gazeta Shqip, 12 nëntor.
2. Hay, Louis (2002) *La littérature des écrivains. Questions de Critique*, Paris.
3. Pipa, Arshi (1978) *Hieronymos De Rada*, Munchen.
4. Pipa, Arshi (2013) *Trilogjia Albanika II: Jeronim de Rada*, Princi, Tiranë.
5. Segre, Cesare (2007) *Lufita me Prometeun. Metamorfozat e tekstit dhe tekstualiteti i kritikës*, përkthyer nga Eldon Gjika, ‘Ars Poetica’.
6. Wellek, Rene & Warren Austin (2007) *Teoria e letërsisë*, Onufri.

Arta Hallaçi, PhD cand.

Universiteti i Prishtinës “Hasan Prishtina”

Fakulteti i Filologjisë

Prishtinë

GJUHA DHE INDIVID I NË LETËRSI DISTOPIKE

Abstract

This paper examines the individual within the dystopic world of *1984* and the role of language in establishing an ideal society (overturned in dystopic fiction). Following the theorization of the genres of utopia and dystopia, it explores fundamental issues: 1. utopias and dystopias created by mankind for mankind, 2. logocentrism: Big Brother, 3. Language, identity and the eradication of the past. This analytic and comparative study amalgamates the close reading of *1984* with theoretical and critical scholarship on dystopic writing and Orwell's literary oeuvre. The results initially emphasize the general transformation of utopias into dystopias throughout the unattainability of an idealized social order, after which the tendency towards logocentrism (centers such as Big Brother) is emphasized, and lastly, the results argue that human understanding can be impaired through the pejorative manipulation of language. This paper adds to the vast discussion on the significance of literary creation.

Key words: utopia, dystopia, language, identity, logocentrism

I. Teoretizimi i utopisë dhe distopisë

Thomas More që i pari që përdori fjalën *utopi* (nga greqishtja ‘ou’-jo dhe ‘topos’ vend, do të thotë vend që nuk ekziston) për një gjini letrare, duke iu referuar veprës së tij *Utopia* (1516). Në studimin e saj “The Concept of Utopia” të *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Vieira rezymon se “etimologjikisht, utopia është një vend që s’është vend, përbërë njëkohësisht nga një lëvizje pohimi e mohimi” (2010, f. 4). Pra, etimologjikisht, utopia është një vend që s’është vend, por që kërkohet idealisht dhe si e tillë utopia u bë baza e të gjitha kërkimeve për ikje në botë vizionare e fiksionale. Fjala utopi mund t’i referohet një zhanri letrar, por edhe projeksionimit të një vendi imagjinar (utopianizmi).

Fjala ‘utopi’ (jovend) luan me fjalën ‘eutopia’ (vend i mirë). Terminologjia zgjerohet me ‘euchronia’ si një vend i mirë në të ardhmen (pra, shtohet elementi i kohës), ‘uchronia’ si utopi e udhëtimit në kohë, dhe së fundi, ‘heterotopia’ si hapësirë ekzistuese paralele, por jo pjesë e sistemit të përditshëm shoqëror (simbas Foucault në “Rreth hapësirave tjera: Utopitë dhe Heterotopitë”). Në thelb, utopia dhe eutopia janë të zbrazëta, meqë realja nuk është dhe diçka tjetër (imagjinarja) do të duhej të ishte më e mirë se realja. Kështu hapet rruga për rrafshin ideor: projektimin e përsosmërisë (botës ideale). Me neologjizmin tjetër ‘distopi’ në disa raste imagjinarja bëhet reale (shembull: shoqëritë totalitare në Evropë në shekullin njëzet). Shihet qartë llojllojshmëria në zhanre e nënzhnare: utopia, distopia, utopia filozofike, distopia totalitare, distopia politike, distopia eugjenike deri tek utopitë e distopitë feministe.

Ndonëse *Utopia* e Thomas More-it me gjasë mund të mendohet si vepra e parë e këtij zhanri në modernitet, mendimi për një vend më të mirë është i lashtë. Pararendës i *Utopisë* duket se është Platoni me *Republikën* dhe projektimin e Atlantidës. “Megjithatë, shumë më herët se nga More-i, shteti i parë ideal u krijua nga Platoni. Në *Republikën* (shek. 4 p.e.r.) e tij, Platoni përshkroi një shtet ku udhëheqësit janë filozofë, mallërat dhe femrat janë pronë e përbashkët, skllavëria nuk vlerësohet dhe shtimi kontrollon në vija eugjenike. S’kishte art a dramë dhe pothuajse aspak poezi.” (*Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 2013, f. 750).

Në dialogët Timai dhe Kritia, Platoni flet për Atlantidën, ujdhesën dhe shoqërinë e përkryer. Projektimet (e Platonit) kthehen në imagjinatë të kulluar (si krijime letrare të More-i). Pas *Utopisë*, përgjatë shekullit të 17-të u shkruan edhe disa utopi (e vepra me elemente utopike) nga Kampanella (*Qyteti i Diellit*), Johannes Valentinus Andreaë, Francis Bacon (*Atlantida e re*), Hobbes, Harrington, për të vazhduar pastaj në fund të shekullit të 19-të dhe në fillim të shekullit të 20-të me veprën e H. G. Wells-it *A Modern Utopia* (1905).

Veprat letrare utopike imagjinojnë një botë të shkuar a të ardhme, por fundamentalisht të përmirësuar, një shoqëri me ligje të brendshme (ndonëse të pashkruara) ku individi gjen ‘lumturi’ në të qenit pjesë e komunitetit. Nuk ka pronë private dhe individi është i liruar nga zgjedhjet e dilemat personale. Zakonisht, kjo botë përshkruhet nga një udhëtar (shembull: Rafaeli të *Utopia*). Vendi nuk ekziston, por krahasohet me një vend ekzistues (ishulli të *Utopia* ngjason me Anglinë) si një përplasje që Hamiti të *Utopia Letrare* (2013) e quan “grindja ndërmjet *reales* e *ideales*” (f. 17).

Me aq sa utopia mund të sugjerojë një përsosmëri të një shoqërie, njëkohësisht jep edhe idenë e shkatërrimit të *njerëzores* në këtë shoqëri. Pamundësia e arritjes së përsosmërisë (apo edhe realizimi i tyre në realitet si shoqëri totalitare) shkaktoi krijimin e distopisë. Distopia (nga fjala greke ‘dus’ e keqe apo jonormale dhe ‘topia’ vend) është utopi e përmbysur. Besohet se John Stuart Mill e ka përdorur këtë fjalë në vitin 1868. Distopia flet për një vision pesimist të realitetit a të ardhmes. Sipas *The Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, “*Mundus Alter et Idem* (1600) e Joseph Hall”, mund të jetë “me gjasë e para e këtij lloji” (2013, f. 751).

Ndër distopitë më të rëndësishme të shekullit njëzet është *Ne* (1921) e Zamiatin-it, *Brave New World* (1932) e Huxley-it, dhe veprat *Animal Farm* (1945) e *1984* (1949) të Orwell-it. Me aq sa Platoni e More ndikuan në gjithë letërsinë utopike, aq edhe vepra e Zamiatinit ndikoi te Huxley dhe Orwell e më pas Orwell ndikoi gjithë letërsinë distopike pas tij. Zamiatin paraqet një botë kolektive ku njerëzit janë veçse numra dhe shpirti është sëmundje, ku individi i bindet rregullave të pashkruara të Bamirësit. Privatësi, dashuri, familje, liri në art nuk ka. Huxley krijon një distopi

eugjenike ku njeriu është i destinuar (përmes shkencës) të jetë pjesë e një klase shoqërore në bazë të inteligjencës dhe funksionit shoqëror teksa dhimbja dhe dyshimi zhduken me përdorimin e drogës soma. Veprat e Orwell-it marrin një karakter edhe më politik, duke iu referuar rezultateve të shoqërive komuniste e totalitare.

Distopia mbetet një shoqëri e imagjinuar ku është realizuar një plan për rregullim shoqëror (sikur te utopia), vazhdon të trajtojë çështjen e njeriut dhe punës, vullnetit të lirë, funksionit në shoqëri. Në distopi vazhdon kontrollimi shoqëror (familjet, shtimi, seksualiteti, bindjet politike e religjioze), mirëpo në distopi del e vërteta e të metave të shumëta të një planifikimi të tillë, ku njerëzimi humbet, ku keqpërdoret fuqia nga ana e grupeve udhëheqëse (që luajnë rolin e klasës së lartë), ose në disa raste, ku përdoret teknologjia për këtë keqpërdorim (te *Brave New World*) ose për manipulim (1984) për të arritur fuqi politike. Utopitë e distopitë në thelb flasin për qëllimin e njeriut në tokë, duke u përpjekur ta emërtojnë shëndet, lumturi, liri, fuqi. Në shekullin e 20-të distopitë lidhen ose me keqpërdorimin e teknologjisë (*Brave New World, 1984*) ose me totalitarianizëm (1984, *Animal Farm*). Pas *Zamiatin-it*, *Huxley-it* e *Orwell-it* vepra më të vona me traditë distopike janë ato të *Le Guin-it*, *Atwood-it* dhe *Ishiguros*.

Ky punim hulumton distopinë dhe individin në veprën 1984 të George Orwell-it. 1984 është një vështrim anti-komunist e anti-kapitalist i botës që nis me oligarkinë e Partisë, menjëherë pas Luftës së Dytë Botërore. Përgjatë punimit do të shqyrtohen 1. krijimi i utopive e distopive nga njerëzit për njerëzit, 2. tendenca e krijimit të qendrave logocentrike qysh në 1984 del si Vëllai i Madh (Big Brother), si dhe 3. roli i gjuhës në krijimin e identitetit dhe historisë (që nënkupton edhe rrezikun e mënyrën e shkatërrimit të identitetit e historisë). Ky studim analitik e krahasimtar bashkon leximin e detajuar (*close reading*) të veprës 1984 me studimet teorike e kritike mbi distopinë dhe korpusin letrar të Orwell-it.

II. Krijimet distopike e utopike nga njerëzit për njerëzit

Përderisa tek utopitë e para, ta zëmë te Platoni apo te More-i, forma e shpalosjes artistike të idesë bëhet përmes dialogut, bisedës, pyetjeve e

përgjigjeve, në distopitë e shekullit njëzet ka një tregimtar përbrenda një forme të pastër romanësore. Te *Ne e Zamiatin-it*, tregimtari D-503 përshkruan botën fikzionale të romanit, si dhe ngjarjet rreth tij (pra, është edhe personazh edhe tregimtar) dhe shkrimi merr formën e dokumentimit personal në formë proze. Te *1984*, ka një tregimtar në vetën e tretë që rrëfen këndvështrimin e Winston Smith-it, protagonistit të romanit, teksa ai shkruan në ditar. Përveç krijimit letrar të botës distopike, këto vepra i drejtohen edhe procesit të krijimit (D-503 pyet për pronësinë e shkrimit dhe lexuesin, rrëfimi te *1984* nis në ditën kur Winston nis të shkruajë në ditar).

Çfarë paralajmërojnë veprat utopike e distopike? Teksa flasim për format e rregullimit shoqëror, utopitë e distopitë paralajmërojnë pasojat e një rregullimi të tillë. Utopia është një rregullim social, politik e ekonomik i shoqërisë, një rregullim me bazë njerëzore e jo hyjnore. Te studimi “Koncepti i utopisë”, Vieira thjeshtëzon: “Shoqëritë utopike krijohen nga njerëzit dhe ndërtohen për ta” (2010, f. 7). Si duket rregullimi politik në botën e *1984*-shit? Bota ka tre supershtete: Oqëania, Euroazia dhe Istazia. Oqëania udhëheqet nga Partia. 2% e popullsisë me kominoshe të zeza është Partia e Brendshme (Orwell, 1949, f. 208), Partia e Jashtme me kominoshe të kaltra janë grupi më i shkolluar që kryejnë punë nëpër ministritë e Partisë, dhe në fund janë Proletit, 85% e Oqëanisë (f. 208). Ndarja në Partinë e Brendshme, Partinë e Jashtme dhe Prolet ngjan me ndarjet shoqërore që kanë ekzistuar nëpër kohë: klasa e lartë, e mesme dhe e ulët.

Oqëania ka katër Ministri: Ministria e së Vërtetës “mirret me lajme, argëtim, arsim dhe artet e bukura”(f. 4) të cilat i kthen në gënjeshtër (ka për shembull departamentin e të dhënave, departamentin e letërsisë), Ministria e Begatisë që mirret me “çështjet ekonomike”(f. 4) që i bie me zvogëlimet e racioneve të ushqimit, Ministria e Dashurisë e cila “mirëmban rendin dhe ligjin” (f. 4) dhe Ministria e Paqes e cila “mirret me luftë”(f. 4). Një rregullim i tillë politik vë nga ideologjia INGSOC (në shqip ‘socangl’) e Partisë që në gjuhën e vjetër (Old Speak) do të thotë English Socialism (pra, socializmi anglez). Çdokund nëpër mure vërehen fjalët “parimet e shenjta të Socangl-it. Gjuhëreja, dymendimi,

ndryshueshmëria e së kaluarës” (f. 26) për të cilat flitet edhe në librin e Goldstein-it (në fakt librin e Partisë) *Teoria dhe praktika e kolektivizimit oligarkik*.

Ka ndryshuar kuptimi i luftës: dikur ka pasur fillim e fund, humbës e fitues, tani është veçse vazhdimësi. Me aq sa mund të vazhdojë përherë, të njëjtin funksion mund ta ketë edhe paqja (këtu shprehet kuptimi i sloganit “Lufta është paqe”). Lufta në 1984 është pakësim i të mirave të nevojshme për jetesë dhe “përdorimi i produkteve të makinës pa ngritje të standardit të jetesës” (f. 118). Tre superfuqitë kuptojnë se s’mund të fitojnë ndaj njëra-tjetrës në këtë luftë që bëhet për “fuqi punëtore” (f. 187) të disa territoreve të pakontestuara ku ka shumë popullësi (f. 187).

Te *Utopia* e Thomas More ka një rregullim ekonomik. Njerëzit punojnë aq sa është e nevojshme. Të gjithë gëzojnë të mirat materiale. Në kohë të lirë lexojnë e i gëzohen shëndetit të plotë. Distopia e Orwell-it merr nga utopizmi socialist-komunist barazinë ekonomike, duke e përmbytur: të gjithë punojnë, por jetojnë në varfëri. Kapitulli i parë flet për varfërinë në të cilën është zhytur Londra: pluhur nga bombat, lakra e zier kundërmon në çdo derë shtëpie e kjo i zgjon te lexuesit gjithë shqisat ndaj një “ambienti të ndotur” (Orwell, 1949, f. 3). Mashtrimet ekonomike janë të shumta: parashikohet një numër i caktuar i prodhimit të çizmeve në vit, pastaj bëhet njoftimi se është prodhuar gjysma, por për t’i mbajtur të lumtur njerëzit ndërrohet numri i parashikuar për t’i bindur se numri i prodhimit është shumë më i madh se ai që ishte parashikuar, por që në fakt, siç mendon edhe Winston Smith, “me gjasë nuk janë prodhuar çizme aspak” (f. 41).

Gjithashtu ngriten çështje të familjes, seksualitetit, individualitetit e religjionit. Për t’i zhdukur emërtimet apo statuset familjare, njerëzit nuk përdorin shprehjen “Mrs.”, por i drejtohen të gjithëve me shprehjen “comrade”. Dy njerëz mund të marrin leje për martesë nëse shihet se nuk kanë tërheqje seksuale. Lejohet martesja, por jo dashuria apo erotika. Divorci nuk lejohet, por lejohet të jetojnë ndaras (Winston nuk e ka takuar gruan e tij me vite). Fëmijët mësohen të krijojnë fëmijë për Partinë (ndonëse rekomandohet mbarësimi artificial) dhe akti seksual është për ta një “obligim ndaj Partisë” (f. 67)

Siç shpreh tregimtari, “Jo dashuria, por erotikja ishte armiku, brenda martesës e edhe jashtë saj” (f. 65). Andaj, dhoma në kat të dytë bëhet heterotopi (si hapësire paralele me hapësirat tjera shoqërore, por tërësisht e ndryshme nga ato, term i përdorur për herë të parë nga Foucault). Për Winston-in, kjo dhomë bëhet një jetë gati si në të kaluarën, një strehë ndjenjash e ëndrrash, e dominuar nga fotografia në mur. Meqë, normalja në hapësirat shoqërore nuk është e lejuar nga Partia, në dhomën në kat të dytë zhvillohet jeta normale (dashuri, këngë, kujtime, bisedë pa mbikëqyrje). Sipas Fokos te shkrimi “Rreth hapësirave tjera: Utopitë dhe Heterotopitë” (1984), në heterotopi zhvillohen krizat, ndërsa te vepra 1984, ku kriza gjindet jashtë, te dhoma në kat të dytë zhvillohet e zakonshmja/normalja.

Kur Winston shkruan në ditar nga epoka e dymendimit ai u flet njerëzve të së kaluarës a të ardhmes, duke iu drejtuar si “një kohë kur mendimi është i lirë, ku njerëzit janë të ndryshëm nga njëri-tjetri dhe nuk jetojnë vetëm”(Orwell, 1949, f. 28). Pra, ndonëse në rregullim shoqëror të gjithë janë të njëjtë, njerëzit janë të vetmuar sepse nuk kanë individualitet. Bindja ndaj rregullimit shoqëror i shndërron në numra e jo në emra. Veçoritë distopike nisin me utopinë, meqë me aq sa utopitë përkufizojnë lumturinë, aq edhe e limitojnë atë. *Utopia* e More-it e përkufizon lumturinë si gëzim i shëndetit. Të njëjtën e bën edhe distopia e Zamiatin-it, duke e definuar lumturinë si të qenit pjesë e Shtetit (pra, liri nga zgjedhja personale dhe gëzim i arsyes). Në anën tjetër, *Utopia* përpiket t'i limitojë orët e njerëzve që në një mënyrë është kufizim i njeriut. Përsëri, të njëjtën e bëjnë edhe Zamiatin dhe Orwell.

A mund të arrihet ky rregullim shoqëror? Në utopinë e parë, pra *Utopinë* e More-it, ka edhe elemente përqeshëse. Emri i personazhit Raphael Hythloday, sqaron një nga përkthyesit e More-it në anglisht, Robert M. Adams, ka këtë kuptim: “Rrënja e parë e emrit Hythloday është nga greqishtja *huthlos*, me kuptim “marrëzi”; pjesa e dytë e emrit sugjeron fjalën *daien*, të shpërndash, d.m.th. “llomotitës marrëzish” (1992, f. 5). Kjo shpie te mendimi se edhe projeksionuesit më të mëdhenj të utopisë e dinin se utopia, në fund, mbetet një vend që nuk ekziston. Utopitë gjithmonë përfundojnë, duke shprehur njëfarë distopie, ndaj ndoshta mund të thuhet

se fillesat e distopisë janë te utopia e parë, pra te *Utopia* e Thomas More-it.

III. Qendra logocentrike: Big Brother

Në vepra të tilla funksionon ideologjia në të cilën individi dhe kolektivi janë në konflikt. Veçanërisht individi, duke jetuar në kolektivitet të tillë është më së shumti në konflikt me vetveten përgjatë përthyerjes Unë/Ne (për të përdorur si referencë veprën e Zamiatinit). Te *Ne*, ‘unë’ bëhet ‘ne’: “Unë do përpiqem të dokumentoj vetëm gjërat që shoh, gjërat që mendoj, ose, për të qenë më i saktë, gjërat që ne mendojmë. Po, “ne”; pikërisht këtë e nënkuptoj, ndaj Ne do jetë titulli i shkrimeve të mia” (Zamiatin, 1959, f. 4). Te Zamiatini, logjika e Unë që bëhet Ne bëhet analoge me dogmën religjioze (që në botën e veprës është gati e harruar): unë – ka ardhur nga djalli, ne – nga Zoti, mendon treguesi. “Ata e dinin se dorëzimi ishte virtyt dhe krenaria ves, se “Ne” vie nga “Zoti”, “Unë” nga djalli” (f. 121).

Fuqia për Partinë është kolektive dhe vie vetëm nga shtypja e mendjes së njeriut. Bota e jashtme nuk ekziston për ta në mënyrë objektive, ajo ekziston në mendje, dhe kur dikush kontrollon mendjen atëherë kontrollon realitetin. Edhe kur shtypin armikun, Partia siguron që fillimisht armiku a tradhëtari t’i bindet e pastaj e lë në harresë. Në krye të Partisë është fytyra e Vëllait të Madh (apo Big Brother). Gjithçka i atribuohet Vëllait të Madh, çdo gjë që ekziston vie si ide prej tij. Në kapitullin e parë, në hyrjen e banesës së Winston Smith-it, shihet afishja e Vëllait të Madh: “fytyra e një njeriu rreth moshës dyzet e pesë vjeçare me mustaqe shumë të zeza... Ishte një nga ato fotografi të cilat janë të krijuara ashtu që sytë të ndjekin kudo. BIG BROTHER PO TË SHIKON, ishte titulli nën të” (Orwell, 1949, ff. 1-2). Nëpër monedha shihet fytyra e Big Brother. Në telekran, në libra, në mure, çdokund shihet fytyra e tij.

Baza e suksesit të oligarkisë te *1984* është frika. Partia përdor frikën për të arritur deri te kontrollimi i mendjes. Në fund të *1984*, O’Brien përdor frikën më të madhe të Winston-it, minjtë, në dhomën 101. Kështu shkatërrohet forca e fundit njerëzore e Winston-it: dashuria për Julia-n.

Qendra e gjithë adhurimit është Big Brother. I ngjashëm me të të *Ne* e Zamiatin-it është Bamirësi. Këto qendra funksionojnë vetëm kur nuk ka dashuri njerëzore të tipit Eros a Agape, dhe ku ka dashuri vetëm për këtë udhëheqës. Ndaj zhduken raportet burrë-grua, prind-fëmijë. Nëpërmjet ideologjisë së Partisë shkatërrohet shpirti që nënkupton shkatërrimin e individit.

Te *Ne*, shpirti është sëmundje. Te *1984*, mendimi individual dhe bota objektive si e përkundërt me botën subjektive të krijuar nga Partia janë sëmundje. Sipas O'Brien, të mendosh sipas urdhërave të Partisë, pra të ndjehesh pjesë e tërësisë e jo e grupeve të vogla është gjendje normale dhe e shëndoshë. Ky tip i shoqërisë totalitare e vë udhëheqësin e saj në një lloj logocentrizmi. Qendra bëhet Big Brother. Partia e refuzon religjionin, duke e lënë një formë të logocentrizmit perëndimor (Zoti si shënjeshtër transcendental) të zbrazët, por e mbush përsëri me një udhëheqës gati si kult. Megjithatë, Big Brother duket vetëm në afishe dhe nuk del si personazh në roman (me gjasë, nuk ekziston fare). Ndaj, ky element transcendental nuk është aty dhe qendra logocentrike mbetet e zbrazët.

Vëllai i Madh qëndron në një anë e Vëllazëria (Brotherhood) në tjetrën. Kështu formohen dy çifte opozicionale, ku superior është Vëllai i Madh. Një binarizim i tillë ngjan me binarizimin religjioz ku Zoti është në një anë, si i shënjuari transcendental, dhe njeriu në anën tjetër. Në kundërshtinë Big Brother/Brotherhood gjindet lehtë edhe paralelja trup/mendje apo ideologji/natyrë njerëzore. Mendja duhet t'i bindet Vëllait të Madh, sepse ashtu duhet të mposhten gjithë subjektet e Oqeanisë e të bëhet oligarkia. Mendja, njësoj, duhet t'i bindet besimit fetar që të ketë religjion. Në rastin tjetër, mendja duhet t'i bindet një ideologjie për të mbizotëruar ndaj ndjenjës trupore: pasion, lumturi, liri a art.

Kjo kundërshtia mund të përmytet dhe të bëhet Vëllazërimi superior (ndonëse në *1984* kjo nuk realizohet). Qendra do të lëvizte nga Vëllai i Madh te Vëllazërimi. Winston e sheh rrugëdaljen te Vëllazërimi dhe, ndonëse Winston gabon dhe Vëllazërimi është veçse trillim i Partisë, në të vërtetë, zgjidhja është te vëllazërimi e zgjimi intelektual i Proletit. Winston mendon se “po të ketë shpresë duhet të jetë te proletit” (Orwell,

1949, f. 69) sepse ata përbëjnë 85 përqind të Oqeanisë. Mirëpo, bëhet pyetja: përse janë të lirë? “A tyre u lejohet liri intelektuale sepse nuk kanë intelekt” (f. 210). Nuk janë në gjendje të kuptojnë propagandën dhe manipulimin e Partisë sepse nuk shprehin interesim për ngjarje të rëndësishme. Nuk kanë aftësi për të kuptuar shkeljet e Partisë. Vie në shprehje sloganin: “Injoranca është forcë”.

Ndonëse intelektin u mungon, Winston kupton se ende e kanë të ruajtur emocionin. “Papritmas iu kujtua, proleti kishte mbetur në këtë gjendje. Nuk ishin besnikë ndaj një partie a shteti a ideje, ishin besnikë ndaj njëri-tjetrit...Proleti kishte mbetë njerëzor. Nuk ishin ngurtësuar përbrenda. Kishin ruajtur emocionet primitive të cilat ai vetë duhej t'i mësonte me përpjekje të vetëdijshme” (f. 165). Partia ka për qëllim t'i shkatërrojë këto emocione primitive, duke e shkatërruar njeriun. Winston thotë se diçka duhet ta mposhtë Partinë dhe përfundon se Njeriu do triumfojë, mirëpo O'Brien e shkatërron atë duke i treguar pamjen e tij të mplakur në pasqyrë (pas torturës). Partia vepron simbas sloganit: “Liria është skllavëri” ku njerëzimi do jetë i përjetshëm, meqë njeriu individual s'do të ketë rëndësi: lindja e vdekja bëhen në vetmi, por kolektiviteti (njerëzimi) vazhdon. Ky kolektivitet është Partia. Ajo kërkon fuqi mbi trupin dhe fuqi mbi mendjen. Në fund, trupi (d.m.th. vdekja) nuk ka rëndësi. Partia vazhdon të jetë.

Mirëpo, Njeriu nuk gjen liri, të paktën jo pa emocionin primitiv të Proletit.

IV. Gjuha, identiteti dhe zhdukja e së kaluarës

Në fakt, në fillim të utopianizmit letrar, mund të gjejmë veçse utopi statike e abistorike. Utopi të tilla refuzojnë të kaluarën e tyre (të parë si anti-utopike), ofrojnë një imazh të ngrirë të së tashmes dhe zhdukin idenë e një të ardhme nga horizonti i tyre: nuk ka përparim pas themelimit të shoqërisë ideale. Ka një arsye për këtë situatë: shoqëria e imagjinuar funksionon si një model për t'u ndjekur, e modelet janë imazhe të ngrira që nuk lejojnë ndryshim historik pasi të jenë krijuar. (Vieira, 2010, f. 9)

Gjithë historia ishte një palimpsest, e pastruar dhe e rishkruar aq herë sa ishte e nevojshme. (Orwell, 1949, f. 40)

Utopitë krijojnë një realitet të përkryer që mbyllet me krijimin e vet. Një botë e përsosur nuk ka nevojë të përmirësohet. Utopia është veçse një vijë lineare që nuk ka fund, por që s'ka as lakime. Njeriu në utopi (shembull të *Utopia* e More-it) duhet të jetë i përkryer. Andaj nëpër utopi e distopi jepet problemi i shtimit, pra i përmirësimit eugjenik të njeriut. *Brave New World* mirret me krijimin eugjenik. Te kjo vepër, përmes teknologjisë shtimi shkon në nivele me qëllim të krijimit të popullit të përkryer. Te *Ne* e *Zamiatin-it*, të rriturit numra nuk janë të lejuar të shtohen pa lejen e udhëheqësve. Te *1984*, çiftet martohen për të krijuar fëmijë që bëhen shërbyes të Partisë. Këto distopi shërbejnë për të paralajmëruar rreziqet e zhvillimeve teknologjike e teorive eugjenike të krijimit të racës së përkryer (që përfundoi në teoritë naziste të një raceje të pastër në shekullin njëzet). Veprat distopike japin idenë e shtrembëruar se nënshtrimi ndaj komunitetit do ishte liri nga zgjedhja personale dhe nga vullneti i lirë. Si rezultat, individit nuk ka identitet. Te *Ne* njerëzit nuk janë njerëz, por janë njerëz numra.

Rol të rëndësishëm në shkatërrimin e identitetit luan gjuha. Gjuhëreja (*Newspeak*) është gjuha e re zyrtare e Oqeanisë. Fjalori i kësaj gjuhe mirret me reduktimin e fjalëve. E kundërta e fjalës 'e mirë' është fjala 'jomirë', ndaj nuk ka nevojë për antonime si 'e keqe' e as sinonime si 'e shkëlqyer' a 'madhështore'. Për mbiemrin 'good', shkalla krahasore bën 'plusgood' e ajo sipërore 'doubleplusgood'. Qëllimi i Gjuhëresë është shtypja e mendimit: "i gjithë qëllimi i gjuhëresë është ta pakësojë gamën e mendimit" (Orwell, 1949, f. 52). Me ngritjen e Partisë u shkatërruan të gjithë librat e botuar para viteve të 60-ta. Librat, në fakt, nuk shkruhen individualisht (f. 261). Pra, edhe procesi i shkrimit ka ndryshuar.

Një nga parimet kryesore të Ingsoc-ut është 'doublethink' apo dymendimi që në gjuhën e vjetër do të thotë "kontrollim i realitetit" (Orwell, f. 35). Doublethink u mundëson ndjekësve të partisë të kenë mendime tërësisht të kundërta e të besojnë në të dyja njëkohësisht, të logjikojnë e të mos logjikojnë, të pranojnë $2+2=5$ nëse kërkohet nga

Partia. “Të kuptosh fjalën ‘dymendim’ përfshin përdorimin e dymendimit” (f. 35). Gjatë kohës kur Winston mban librin e Goldstein-it me vete në punë, ai punon me zell për ndryshimin e informatave kur lajmërohet se Oqeania nuk është më në luftë me Euroazinë, por me Istazinë (f. 180). Ky është një shembull i dymendimit.

‘Thoughtcrime’ është çdo mendim kundër Partisë. ‘Crimestop’ është ndërprerja e çfarëdo mendimi kundër Partisë (f. 212). ‘Duckspeak’ është “të gagaritësh si rosë...Drejt një kundërshtari, është abuzim; drejt dikujt me të cilin pajtohesh, është lavdërim”(f. 54). Përdorimi i fjalës ‘blackwhite’ drejt një kundërshtari është të thuash se “e zeza është e bardhë”, ndërsa drejt një anëtarë të partisë është gatishmëri të pranosh se “e zeza është e bardhë nëse kërkohet nga partia” (f. 212). Njeriu i vrarë nga Partia bëhet ‘unperson’ apo ‘vaporized’, por nuk përdoret shprehja ‘vlarë’ apo ‘torturuar’. Të mendosh si ta kërkon partia është ‘goodthink’. Emrat e ministrive shkurtohen: nga ‘Ministry of Truth’ në ‘Minitru’, nga ‘Ministry of Love’ në ‘Miniluv’. “Asociacionet që krijohen nga një fjalë si *Minitru* janë më të vogla e më të kontrollueshme sesa ato që krijohen nga *Ministry of Truth*” (f. 308).

Te eseja “Politika dhe gjuha angleze”, Orwell studion relacionin gjuhë-mendim. Një gjuhë e shkatërruar a thjeshtësuar redukton edhe mendimin, por pastaj edhe gjuha zbehet nga mendimi. Orwell sqaron se “e gjithë tendenca e prozës moderne është largimi nga konkretja” duke përdorur metafora të shpenzuara (shembull thembra e Akilit), fjalë të mjegullta (shembuj: element, demokrat, fashist) dhe shprehje të gatshme (shembuj: transformim radikal, lë vend për përmirësim). Si rezultat, humb kuptimi:

Një folës që përdor atë lloj frazeologjike ka bërë rrugë drejt shndërrimit të tij në një makinë. Tingujt e dubur dalin nga laringu i tij, por truri i tij nuk është i përfshirë siç do ishte po t'i zgjedhte vetë fjalët e tij. Nëse fjalimi që bën është fjalim që është mësuar ta përsërit çdo herë, ai mund të jetë gati i pavetëdijshëm për atë çka flet, siç është njeriu kur shqipton përgjigjet në kishë. E kjo gjendje e vetëdijes së reduktuar, nëse jo e domosdoshme, është në çdo rast e nevojshme për konformitet politik. (Orwell, 1953, f. 138)

Winston Smith pyet veten se a ka qenë Londra gjithmonë e tillë: “nuk mund ta kujtonte: asgjë nuk kishte mbetur nga fëmijëria e tij përveç një varg tablosh të ndritshme që nuk përputheshin me asnjë sfond dhe ishin kryesisht të pakuptimta” (Orwell, 1949, f. 3). Duke mos u dokumentuar, e kaluara harrohet. Partia e rishkruan historinë (ndërron titujt e gazetave, historinë, letërsinë), meqë ka për qëllim të krijojë një realitet të momentit, një realitet ekzistues vetëm në mendjen njerëzore. E, Partia kontrollon mendimet e njerëzve.

Mjaft simbolike është shkruarja e ditarit nga Winston Smith. Vepra lidhet drejtpërdrejt me shkrimin. Narratori nis rrëfimin në të njëjën ditë kur Winston nis të shkruajë në ditar. Kur Winston shkruan, ai shkruan në një qoshe të dhomës (natyrisht, ku nuk shihet nga telekrani) e kjo flet edhe për shkrimin si një veprim vetmitar e (shpeshherë) personal. Partia dëshiron ta vë në harresë shkruarjen (zor se gjendet edhe një laps) dhe në vend të përvojës individuale të shkrimit ka vendosur makinat ‘speakwrite’. Natyrisht, nuk ka ligje kundër shkrimit, por nëse zbulohet dënohet me vdekje a me punë fizike.

Qëllimi i Ingsoc është ndryshueshmëria e të kaluarës. E kaluara është e ndryshueshme, por Partia e përdor fjalën ‘korrigjoj’ (rectify) në vend të ndryshoj (përsëri theksohet manipulimi i gjuhës). Slogani tjetër “Kush kontrollon të kaluarën, kontrollon të ardhmen: kush kontrollon të tashmen, kontrollon të kaluarën” është në përputhje me praktikatat e tyre të ndryshimit rrënjësor të së kaluarës. Shumë shpejt, fjala ‘liri’ nuk do të ketë as kuptim.

Në shënimin e parë në ditar, Winston shkruan për natën ku gjatë shfaqjes së filmave paraqitej një nënë që mbron fëmijën tre vjeçar nga helikopterët (e përqafojnë sikurse duart e saj të mund ta mbronin), por që vdes bashkë me të nga bombat. Më vonë, Winston gjen ngjashmëri në mënyrën sesi nëna e tij mbronte motrën e vogël kur ishin të vegjël. “Tragjedia, ai kuptoi, i përket kohës së vjetër, një kohe kur kishte ende privatësi, dashuri e shoqëri, dhe kur anëtarët e familjes u qëndronin pranë njëri-tjetrit pa pasur nevojë për arsye” (f. 30). Mirëpo, Partia nuk lejon emocion e as dashuri, lejon vetëm frikë dhe urrejtje. Pas kujtimit të

familjes së vet, Winston ëndërron edhe femrën (Julia-n) e cila heq rrobat dhe Winston veçon “gjesti(n) me të cilin ajo hedh rrobat e saj anash” (f. 31), pra një veprim i lirisë personale e seksuale. Këto skena Winston i përmbledh me emrin “Shakespeare” kur zgjohet (f. 31).

Këtë liri e ka proletariati. Kjo liri rrezikohet përderisa faktet e historia ndryshohen nga Partia. Rrezikohet edhe kur gjuha shtrembërohet, reduktohet e bëhet e zbehtë. “Asgjë nuk ishte e jotja përveç pak centimetra në kub përbrenda kafkës tënde” (f. 27) mendon Winston teksa i frikësohet pyetjes: “Nëse e kaluara dhe bota e jashtme ekzistojnë vetëm në mendje, dhe vetë mendja është e kontrollueshme – çfarë pastaj?” (f. 80).

Rreziku më i madh i botëve distopike është pëlqimi i shërbimit e skllavërisë. Duke studiuar veprën *Brave New World*, Gregory Claeys te “Origjina e distopisë” mendon se shqetësimi i Huxley-it është skllavëria: “Shqetësimi kryesor i Huxley-it, pra, ka të bëjë më shumë me mënyrën sesi skllavëria bëhet joshëse sesa me shkencën a teknologjinë si të tilla” (2010, f. 116). Te *Brave New World*, çelësi i veprës sipas këtij kritiku është liria seksuale dhe droga soma të cilat u mundësojnë personazheve të ikin nga realiteti. Njësoj numri D-503 dhe numrat tjerë te *Ne* shkojnë e u nënshtrihen ‘Operacionit të Madh’ të largimit të origjinës së mendimit (në përkthimin anglisht si ‘fancy’) si faza e fundit e shërimit të shpirtit.

Në një mënyrë, nënshtrimi bëhet zgjedhje në fillim personale e pastaj kolektive. Kjo të kujton përshkrimin e magjistarit me konjak e kamxhik te *Mario dhe Magjistani*, vepra e Thomas Mann-it, ku një sallë me njerëz qëndrojnë të magjepsur, presin magjistarin të kthehet në skenë, pa ditur përse dhe pa kuptuar përse nuk largohen (2013, f. 73). Skllavëria vie si rezultat i dëshirës për një rregullim politik, shoqëror e ekonomik, pra për një botë të përkyer. Duke iu nënshtruar një shoqërie të rregulluar, njeriu i nënshtrohet edhe një vendimi kolektiv, duke i ikur vendimit e zgjedhjes personale, pra lirisë dhe vullnetit të lirë.

V. Përfundim

1984 e George Orwell përshkruan botën distopike totalitare të Oqeanisë. Individit në këtë distopi përthyeret në binarizmin Unë/Ne.

Probleme të individualitetit, dashurisë, familjes, e lirisë trajtohen si rezultat i shtypjes së Partisë. Pas teoretizimit të utopisë e distopisë, ky punim hulumtoi individin përbrenda distopisë, qendrën logocentrike (Big Brother) si dhe çështjen e gjuhës, historisë e identitetit. Punimi thekson ngjashmëritë në mes të utopisë e distopisë (përpyekja për rregullim shoqëror, kufizimi i njeriut qysh nga banimi, puna, koha e lirë, seksualiteti, dëshirat) dhe përfundon se filli i distopisë është te utopitë e para. Në distopi vazhdon kontrollimi shoqëror, mirëpo distopia tregon të vërtetat dhe të metat e shumëta të shoqërive të planifikuara, thekson se njerëzimi humbet atëherë kur grupet udhëheqëse keqpërdorin popullin, duke ndjekur ideologji të caktuara.

Pra, utopitë e distopitë krijohen nga njerëzit për njerëzit dhe janë një përpyekje për të trajtuar problemin e qëllimit e të lumturisë njerëzore. Shkrimtarët përdorën zhanrin distopik në shekullin e njëzet për të paralajmëruar shqetësimet e tyre. Në një mënyrë shkrimet distopike janë edhe satirë e përpyekjes për shoqërinë a ujdhesën e përkryer. Te *1984*, udhëheqësi Big Brother (Vëllai i Madh) shndërrohet në qendër logocentrike. Partia e Brendshme dhe e Jashtme ndjekin ideologjinë e tij, teksa Vëllai i Madh nuk duket si personazh në veprë. Qendra kështu mbetet e zbazët dhe Big Brother duket si një i shënjuar transcendental, duke krijuar kështu binarizma si: Vëllai i Madh/Vëllazërimi, mendja/trupi, ideologjia/natyra njerëzore.

Gjuha ka rol kyç në krijimin, por edhe në zhdukjen e njerëzores te *1984*. Kur reduktohet gjuha, zvogëlohet edhe mendimi. Gjuhëreja si gjuhë zyrtare e Oqeanisë nuk do të lejojë nuancim e kuptim të dytë a të tretë. Manipulimi rrezikon historinë, rrezikon të kaluarën, ndryshon konceptet e shkrimit, letërsisë, lirisë dhe individit. Kënaqësia estetike shtohet kur vepra lexohet edhe me dijen se përgjatë rrëfimit të narratorit në vetën e tretë edhe Winston shkruan në ditar, pra ka një krijim përbrenda krijimit. Në fund të punimit, u theksua rëndësia e zhvillimit të gjuhës, krijimit letrar si dhe dokumentimit të historisë.

A ka vdekur zhanri utopik? Në fund të shekullit njëzet, bashkë me deklarin e vdekjes së autorit, u shpall edhe vdekja e historisë, e utopisë, e ideologjisë. Megjithatë, veprat distopike e utopike vazhdojnë të

shkruhen (deri te nobelisti i vitit 2017, Kazuo Ishiguro). Nëse përfundon distopia politike, mund të vazhdojnë të shkruhen utopitë filozofike apo distopitë e përparimit teknologjik. Siç sqaron Hamiti te *Utopia Letrare*: “çdo shoqëri në krizë e prodhon domosdo utopinë e vet”, andaj “utopizmi, i nisur njëherë, nuk ka të mbaruar, është projekt gjithënjëzësor” (2013, f. 18). Dëshmi e këtij vëzhgimi është utopia feministe, e krijuar nga shekulli 20 e tutje (shembuj: Charlotte Perkins Gilman me *With Her in Our Land*, Atwood me *The Handmaid's Tale*).

Vieira në esenë “The concept of Utopia” konstaton se “Distopitë që nuk ruajnë hapësirë për shpresë në fakt dështojnë në misionin e tyre. Thirrja e tyre e vërtetë është ta bëjnë njeriun të kuptojë se meqë ndërtimi i një shoqërie ideale është i pamundur për të, atëherë ai duhet t'i përkushtohet krijimit të një shoqërie më të mirë” (2010, f. 17). Edhe këtu vërehet vazhdimësia e utopisë letrare: shpresa. Te *Utopia* e More-it mbetet shpresa për përmirësim të shoqërive ekzistuese mbi parimet e utopianëve, ndonëse shihet se një botë tërësisht utopike nuk do siguronte idealen për të gjithë. Në distopi, ku botët bëhen të kundërta me idealen, mbetet shpresë për njerëzimin, të paktën si esencë e përmbajtjes tekstuale drejt lexuesit.

Sa ka shpresë në *1984*? Vepra përfundon me shkatërrimin shpirtëror të Winston Smith pas torturës në Ministrinë e Dashurisë ku ai shkel parimin e tij të dashurisë. Përfundimi është thellësisht pesimist. Winston dëgjon lajmet e reja të fitores së Partisë ndaj një prej supershteteve. “Ai kishte fituar fitoren ndaj vetes. E donte Vëllain e Madh” (f. 298) përfundon tregimtari. *1984* flet për dhimbjen ndaj ngjarjeve që e lanë Evropën në rrënoja përgjatë gjysmës së parë të shekullit njëzet. Qëllimi i Orwell-it (ndonëse jo gjithmonë vlen të flitet për qëllimin e autorit, pra një koncept që njihet si *intentional fallacy*) është arritja e një ndërgjegjësimi të lexuesve.

Edhe më e qartë se humbja e plotë individuale në përfundimin e romanit *1984* është mbyllja e satirës politike *Animal Farm* (*Ferma e Kafshëve*) ku derrat revolucionarë njejësohen me diktatorët e tyre: “nga derri në njeri, dhe nga njeriu në derr, dhe nga derri te njeriu përsëri, mirëpo veçse ishte e pamundur të dallosh njërin nga tjetri” (Orwell, f. 70). Në fund të

1984, Winston Smith nuk është as ndjekës pasionant i Partisë e as ndjekës i lirisë personale. I shaktërruar dhe i vetmuar, duket se i përkujton lexuesit se regjimi dhe bota distopike nuk luftohet individualisht. Në fakt, shpresa gjendet në mirëkuptimin e dëshiruar në mes të rrëfimitarit dhe lexuesit, gati sikur në mirëkuptimin e paraqitjes ironizuese të paralizës së Prufrock-ut në kumbimin e heshtur të T. S. Eliot kur shkruan “The Love Song of J. Alfred Prufrock”. Edhe të 1984-shi, Orwell kërkon kuptimin e lexuesve ndaj një paralajmërimi të kësaj *euchronia* të përmblytur.

Bibliografia:

1. Claeys, G. (2010) The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In Claeys, G. (Gen. Ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (pp. 170-134) Cambridge, UK: Cambridge University Press.
2. Cuddon, J. A. (Gen. Ed.). (2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (5th. ed.). West Sussex, UK: Wiley-Blackwell.
3. Foucault, M. (1984). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias (Mischoewic, J. Trans.). *Diacritics*, 1(16), 22-27.
4. Greenblatt, S. (Gen. Ed.). (2012). *The Norton Anthology of English Literature* (Vol. 2). New York, NY: W. W. Norton & Company, Inc.
5. Mann, T. (2013). *Mario dhe Magjistari - Tristani*. (Piro Misha Përkth.). Tiranë: Botimet Linus.
6. More, T. (1992). *Utopia* (2nd. ed.). (Adams, R. M. Trans.). New York, NY: W. W. Norton & Company.
7. Hamiti, S. (2013). *Utopia letrare*. Prishtinë: Akademia e Shkencave dhe e Arteve e Kosovës.
8. Huxley, A. (1932). *Brave New World*. New York, NY: Random House.
9. Orwell, G. (1953). Politics and the English Language. In *A Collection of Essays*. San Diego, CA: Harcourt Inc.
10. Orwell, G. (1945). *Animal Farm*. London, UK: Secker and Warburg.

11. Orwell, G. (1949). *1984*. New York, NY: Signet Classics.
12. Orwell, G. (1953). Why I write. In *A Collection of Essays*. San Diego, CA: Harcourt Inc.
13. Orwell, G. (2009). *All Art is Propaganda: Critical Essays*. New York, NY: Mariner Books.
14. Plato (2004). *Republic*. (Reeve, C. D. C. Trans). Cambridge, UK: Hackett Publishing Company.
15. Plato (2008). *Timaeus and Critias*. (Waterfield, R. Trans). New York, NY: Oxford University Press.
16. Vieira, F. (2010). The Concept of Utopia. In Claeys, G. (Gen. Ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (pp. 3-27) Cambridge, UK: Cambridge University Press.
17. Zamiatin, E. (1959). *We*. (Zilboorg, E. Trans.). New York, NY: E. P. Dutton.

Agnesa Hasimja, PhD cand.

Fakulteti i Filologjisë

Universiteti i Prishtinës “Hasan Prishtina”

Prishtinë

MODALITETI EPISTEMIK DHE DEONTIK NË GJUHËN SHQIPE

Abstract

Until recent times, modality in grammars of Albanian has occupied a very small area of focus. Brief expanations have been noted in the sections that dealt with modal verbs or in sections that treated grammatical categories of the verb, respectively mood.

In the past decade, modality has received considerable attention in the studies of Albanian linguists such as Rugova, Ismajli, etc.

According to different researchers, modality is considered to be a semantic category that expresses the attitude of the speaker towards the validity of the action or state expressed by the main verb. Four categories are generally accepted by research on modality: epistemic modality, deontic modality, dynamic modality and evidentiality (Palmer, 2001:70).

This study makes use of various theoretical and statistical methods. The aim of this study is to provide a theoretical discussion of these modalities (apart from evidentiality) as marked by the modal verbs *dubet* and *mund*, which is a discussion that is simply inevitable.

Secondly, this study unfolds its practical section by analyzing the daily newspaper “Koha Ditore” as part of the corpus, as well as the transcript of the “Van Gogh and Gauguin” documentary.

This study aims at investigating the use of modal verbs as signifiers of abovementioned modalities. Data will be presented in tables, in percentages resulting out of the research, followed by an interpretation.

Key words: modality, epistemic, deontic, dynamic

1. Sfondi teorik

1.1. Modaliteti epistemik dhe deontik

Modaliteti, i cili sipas Palmerit (2001:1) konsiderohet koncept semantik apo semantik-gramatikor, e shpreh qëndrimin e folësit ndaj vlefshmërisë së veprimit a gjendjes së shprehur me foljen kryesore, në gramatikat e gjuhës shqipe deri vonë ai është trajtuar mjaft shkurt. Në gramatikën e gjuhës shqipe një sqarim i shkurtër për modalitetin jepet kur trajtohen foljet që kanë vlerë modale e të cilat shërbejnë për të shprehur modalitetin “qëndrimin e folësit ndaj asaj që kumton, në lidhje të ngushtë me realitetin objektiv.

Më vonë, në studimet e shqipes, më gjerësisht modaliteti është trajtuar në hulumtimet e studiuesve të ndryshëm shqiptarë, si: B. Ismajli, L., B. Rugova, A. Berisha etj. te të cilët studimi i tyre i kalon kufijtë e flalisë, duke u marrë edhe me çështje të analizës tekstore.

Modaliteti, thotë Palmeri (1976:3), ka të bëjë me statusin e propozicionit që përshkruan ngjarjen, kështu duke mos iu referuar drejtpërdrejt ndonjë karakteristike të veprimit ose të ngjarjes së shënuar përmes foljes kryesore, por thjesht statusit të propozicionit. Por, sado që qëndrimet rreth modalitetit në literaturën linguistike janë heterogjene, ekziston pajtueshmëri në dy pika: 1. se modaliteti nuk është pjesë e veprimit a gjendjes që përshkruhet në fjali, por diçka shtesë që shprehet lidhur me këtë veprim, dhe 2. që modaliteti duhet ndarë në lloje të ndryshme bazuar në kriteret e ndryshme gramatikore-formale (Ismajli, 2009:81).

Huddleston/Pullum (te Rugova, 2015:176) e bëjnë ndryshimin midis dy kategorive gramatikore, modalitetit dhe mënyrës, në analizën tekstore, duke i krahasuar me konceptet time dhe tense në anglishten, e para, modaliteti, duke qenë kategori kuptimore, ndërsa e dyta, mënyra, kategori gramatikore. Rugova (2015:176) sqaron se gramatikalizimi i modalitetit brenda sistemit flektiv foljor është vetë kategoria e mënyrës.

Modaliteti mund të shprehet me mjete të ndryshme gjuhësore: me anë të mënyrave të foljes, më anë të foljeve me vlerë modale, me anë të pjesëzave modale (ASHSH, 2002:261) etj, me foljet leksikore në funksion

gjysmëmodal: le, lejon, bën, di dhe guxoj; me ndajfolje modale: ndoshta, patjetër, me siguri; me mbiemrat modalë (e sigurt, e dyshimtë, e detyruar etj.), me emra modalë (gjasë, aftësi, siguri, urdëhr, këshillë, lutje, kërkesë etj.) (Rugova, 2015:179), me foljen ndihmëse *kam* kur përdoret në struktura foljore për të shprehur kohën e ardhme: *kam me punu(e)* a *kam për të punuar* që zakonisht shpreh modalitet deontik, në formë të një detyre apo obligimi etj (Berisha, 2015).

Palmeri duke e kategorizuar modalitetin në dy grupe të mëdha, e dallon modalitetin propozicional dhe modalitetin e ngjarjeve.

Modaliteti propozicional përfshin në vete ato lloje modalitetesh që kanë të bëjnë me shprehjen e qëndrimit folës për vlerën e vërtetësisë apo statusin faktual të propozicionit dhe pëmban në vete dy lloje kryesore modalitetesh: modalitetin epistemik dhe evidencialitetin. Modaliteti epistemik ka të bëjë me shprehjen e gjykimit të folësit për statusin faktual të propozicionit. Modaliteti epistemik u referohet pritjeve të folësit në bazë të njohurive që ka. Folësi shpreh gjykimin e tij për statusin e propozicionit (Ismajli, 2009:82).

Janë tri lloje të gjykimeve që janë të përbashkëta në gjuhë të ndryshme, së këndejmi Palmeri (2001:11) sqaron atë që shpreh pasiguri, një që tregon konkluzion nga prova të dukshme dhe një që tregon një konkluzion nga ajo çfarë është e njohur në përgjithësi. Këto mund të njihen tipologjiksht si spekulative, deduktive dhe hipotetike.

1. Andrra mund të jetë ende në shkollë. (konkluzion i mundshëm)
2. Andrra duhet të jetë në fushën e basketbollit. (konkluzion i vetëm i mundshëm)
3. Andrra duhet të jetë në shkollë. (konkluzion i arsyeshëm)

Fjalja e para tregon që folësi është i pasigurt nëse Andrra është ende në shkollë, pasi mund të ketë kaluar koha e rregullt, e zakonshme kur Andrra kthehet zakonisht nga shkolla në shtëpi..

Në fjalinë e dytë folësi shpreh një gjykim të vendosur, në bazë të provave, njohurive të përgjithshme, për shembull, se Andrra ka marrë veshmbathjet sportive, topin e basketbollit etj.

Në fjalinë e tretë gjykimi është bërë në bazë të asaj çfarë dihet në përgjithësi për Andrrën p.sh. që është një kohë e caktuar kur Andrra ka mësim nga ora 8 deri në orën 13:00.

Në sistemin e anglishtes, sqaron Palmeri, janë dy dallime jo aq të pajtueshme që mund të argumentohen: 1. e para perfshin forcën e konkluzionit, dhe bën dallimin mes çfarë "mund" të jetë dhe çfarë "duhet" të jetë, mes asaj çfarë është në mënyrë epistemike e mundshme dhe asaj në mënyrë epistemike e nevojshme. Kjo e bën dallimin mes spekulatives (mund) dhe deduktives (duhet). Dhe, 2. e dyta e bën dallimin mes një konkluzioni nga vrojtimi (observimi) dhe një konkluzioni nga përvoja ose njohuria e përgjithshme p.sh. mes deduktives (duhet) dhe hipotetikes (do të, duhet të jetë).

Duke e studiuar modalitetin në lidhje me këndvështrimin, Simpsoni (1993:47-48) e ndan atë në modalitet epistemik dhe në modalitet deontik. Kështu modaliteti epistemik ka të bëjë me praninë apo mungesën e besimit folës në presupozicionin e dhënë, ndërsa modaliteti deontik, para së gjithash ka të bëjë me shprehjen e qëndrimit folës ndaj shkallës së obligimit që shprehet në presupozicion. Më tej, modaliteti perceptiv është nënkategori e modalitetit epistemik dhe paraqet aftësinë e folësit për ta pranuar si të vlefshme atë që shprehet në fjali, duke u mbështetur në disa referenca perceptive (p.sh. It is obvious that they don't like each other/ Eshtë e dukshme/e qartë që ata nuk e pëlqejnë njëri-tjetrin.) dhe modaliteti boulomaik është nënkategori e modalitetit deontik dhe ka të bëjë me shprehjen e dëshirës së folësit ndaj një koncepti (shpresoj, uroj etj). (1993:50).

Ndërsa, Evidencialiteti apo modaliteti evidencial ka të bëjë me shprehjen e evidencave (dëshmime) që folësi i posedon për atë që e thotë: Shtëpia *qenka* e vjetër ose *Shihet qartë që shtëpia është e vjetër*.

Modaliteti i ngjarjeve ka të bëjë me ngjarje ende të paaktualizuara, ngjarje që nuk kanë ndodhur ende, por thjesht janë potenciale dhe përmban në vete dy tipa kryesorë modalitetesh: modalitetin deontik dhe atë dinamik. Modaliteti deontik ka të bëjë me një detyrim apo leje që buron nga një faktor i jashtëm. Tipin më të rëndomtë të modalitetit deontik e përbëjnë detyrimet, urdhërat: 1. *Ajo duhet të mësojë sepse nesër ka*

testim. (detyrë) dhe lejimi 4. *Ajo mund të shkojë të luajë pasi që i përfundoi detyrat me kobë jashtë.* (leje) (Palmer, 2001:71-72). Ndërsa modaliteti dinamik ka të bëjë me mundësinë si aftësi dhe dëshirën, me vullnetin e individit në fjalë. Faktorët që e kushtëzojnë realizimin e veprimit tanimë janë të brendshëm, varen nga individi. Dy tipat kryesorë të këtij lloj modaliteti konsiderohen ato që shprehen si aftësi: 5. *Tani ai mund/di të luajë me kitarë shumë mirë* (pasiqë e ka mbaruar kursin e kitarës) dhe si dëshira: 6. *Mbrëmjeve, ai dëshiron të luajë me kitarë* (Palmer, 2001:76-77).

Dallimi mund të jetë ky.

Andrra mund të dalë sonte me shoqet. (leje që i jepet vajzës nga prindi)

Andrra duhet të kthehet më së voni në orën 10:00 pm. (obligim)

Andrra mund t'i bjerë kitarës. (aftësi)

Andrra do ta bëjë atë për ju. (gatishmëri ose dëshirë)

Dy shembujt e parë i ilustrojnë kategoritë tipologjike të lejueshmërisë dhe obligimit (deontike). Dy të tjerat i ilustrojnë kategoritë abilitive (të aftësisë) dhe volitive (dëshirës ose lejes, dinamike).

Dallimi i foljes modale mund kur përdoret herë si modalitet deontik, herë si modalitet dinamik, duke qenë të dyja modalitete të ngjarjes është se folja modale si deontike shpreh lejueshmëri, ndërsa folja modale si dinamike tregon aftësi e gjithashtu mundësi në një kuptim më të përgjithshëm

Ai mund të shkojë tani.

(denontike: Unë jap leje.)

Ai mund të vrapojë një milje për pesë minuta.

(dinamike: Ai ka aftësi.)

Ai mund të ikë.

(dinamike: Dera nuk është e mbyllur.)

2. Interpretimi i modaliteteve në tekstet e hulumtuara

2.1. Përdorimi i modalitetit epistemik dhe deontik në gazetën “Koha Ditore”

Në gazetën e përditshme “Koha Ditore” modaliteti epistemik, deontik dhe dinamik është shprehur përmes shenjuesve të foljeve modale *dubet* dhe *mund* në 133 raste, modalja *dubet* 39,09% (52 herë), ndërsa modalja *mund* 60,9% (81 herë). Fjalitë në të cilat janë hasur këta shenjues kanë qënë kryesisht në ligjëratën e drejtë, 81,3 %, përkatësisht në të zhdrejtën 18,7%.

Folja modale *dubet* e ka shprehur modalitetin:

1. epistemik 5,7% (3 raste)
2. deontik 94,23% (49 raste)
3. dinamik (asnjë rast), ndërsa
 - folja modale *mund* e ka shprehur modalitetin;

1. epistemik 64,19% (52 raste)
 - 1.1. supozim 34 (55,76%)
 - 1.2. përfundim 28 (44,23%)
2. deontik 22,22% (18 raste)
3. dinamik 13,58% (11 raste)

Siç vërehet nga materiali i hulumtuar, modaliteti deontik që semantikisht shpreh detyrim apo obligim, lejim, e i cili në vete përmban edhe konceptin e mundësisë së varur nga faktorë të jashtëm, në një nivel më të lartë është shënuar përmes modales *dubet* (94, 23%), ndërsa në shkallë më të ulët, e me përdorim gjithashtu më të rrallë, është shprehur përmes foljes modale *mund* (22,22%).

Shembulli 1. *Ai ka thënë se Kosova nuk dubet t'i lejojë Serbisë të tregohet më e fuqishme në procesin e dialogut.*

Shembulli 2. *”Nuk mund të jetë Kosova fushëbetejë në luftën për pushtet.”*

Ndërkaq, modaliteti epistemik është shënuar përmes modales *mund*, e cila përgjithësisht semantikisht e shpreh modalitetin e mundësisë, 64,19%, e vetëm 5,7% përmes foljes modale *dubet*. Shprehet mundësia apo

nevoja, por gjithashtu ky model e shpreh edhe shkallën e qëndrimit të folësit ndaj asaj që thotë (Palmeri, 1986:51).

Shembulli 1. *Ibhtarët e korrigjimit të kufijve besojnë se mosnjohësit e BE-së do të pranonin një Kosovë të rikonfiguruar dhe se SHBA-ja mund ta bindë Rusinë dhe Kinën që të bëjnë kundërshtimin e tyre ndaj anëtarësimit të Kosovës në OKB.*

Shembulli 2. *Në këtë klinikë kishin konstatuar se vlera e hematokritit kishte rënë nën 7, që sipas mjekëve, me protokollat zyrtare pacientet duhej t'i injektobeshin dy boca gjak dhe një bocë plazmë.*

Modaliteti epistemik, si përfundim i bazuar në fakte, në gazetë ka dalë 44%, ndërkaq si supozim, përfundim i mundshëm, por jo i sigurt, 56%.

Në fjalinë: *“Berisha nuk e ka komentuar rezultatin e autopsisë, por ka thënë se duhet të bëhet jashtë vendit edhe një supereksperiment për këtë rast, por nuk ka treguar se kur mund të inicohet një gjë e tillë.”* shprehet supozim, përfundim i mundshëm. Gjykimet e shprehura këtu kanë një bazë vërtetësie pasi që rezultojnë si gjykime të mbështetura në fakte të caktuara.

Ndërsa, si përfundim i bazuar në fakte, ku vërehet shkalla e lartë besueshmërisë së vërtetësisë shprehet në këtë fjali: *Kjo kompani amerikane ka shprehur bindjen e plotë se mund të sigurojë financimin e nevojshëm për realizimin e projektit dhe se ndërtimi, sipas saj, do të fillojë në fillim të vitit 2019.*

Modaliteti dinamik në korpusin e analizuar është shenjuar vetëm përmes modales mund në 11 fjali apo 13,58% .

Kështu, pavarësisht se këto dy folje modale, *duhet* dhe *mund*, përgjithësisht, semantikisht mund të shprehin, e para domosdoshmërinë, ndërsa e dyta mundësinë, ato mund të gjenden në sisteme të ndryshme modale. E para (duhet) në sistemin deontik, përkatësisht edhe në atë epistemik, ndërsa e dyta (mund) në sistemin epistemik, përkatësisht edhe në atë deontik e dinamik.

Tabela 1

Gazeta “Koha Ditore”			
Duhet	52 (39,09%)	Mund	81 (60,9%)
Epistemike	3 (5,7%)	Epistemike	62 (76,4%)
		- Supozim 34 (55,76%)	
		- Përfundim 28 (44,23%)	
Deontike	49 (94,23%)	Deontike	8 (9,87%)
Dinamike	0 (0%)	Dinamike	11 (13,58%)

Në materialin e hulumtuar, pos statistikave të përgjithshme që janë nxjerrë, janë nxjerrë edhe statistikat për rubrikat e veçanta: politikë, kulturë, sport (këto dy të fundit të përfshira në pjesën e gazetës Mes për mes). Kjo është bërë për të parë nëse sistemet modale paraqiten ndryshe përmes shenjësve *dubet* dhe *mund* në rubrika të ndryshme të së njëjtës gazetë.

Në rubrikën e Politikës, modaliteti deontik është shprehur përmes foljeve modale, në të cilën shprehet më fuqishëm përmes modales duhet, e më pak fuqishëm përmes foljes modale mund, në 42 fjali gjithsej, për dallim nga rubrika e Kulturës në të cilën ky modalitet përmes këtyre foljeve modale është paraqitur përgjysmë në raport me rubrikën e Politikës, në 25 fjali.

Shembulli 1. (Politikë) *Dubet të mendohen ide më kreative nga Qeveria e Kosovës, në raport me autoritetet lokale dhe serbët që jetojnë në Kosovë në përgjithësi...*

Shembulli 2. (Kulturë) *Teatri i Gjilanit të enjten ka lansuar thirrjen për të gjithë artistët që të aplikojnë me propozimet e tyre në “Skenën alternative”, të cilat duhet të prezantohen në formë të konceptit, dhe komisioni që do të formohet nga Teatri do të përzgjedhë katër koncepte për t’u realizuar si shfaqje në kuadër të kësaj skene, të cilat do të jenë pjesë e repertorit për vitin 2018-2019. Në gjithë gazetën “Koha Ditore”, në rubrikën e Kulturës, ka vetëm një rast, ku përmes foljes *dubet* shprehet qëndrimi i gazetarit, dhe jo i aktorëve apo politikanëve kur i citojnë apo i përflasin gazetarët në tërë artikujt e tjerë.*

Shembulli 1: *Drake, i cili mbush 32 vjet, më vonë këtë muaj, nuk duhet të shqetësohet për humbjen e bazës së fansave të tij, ai sapo është shpallur artisti më i streamuar në dekatën e parë të ekzistencës së Spotify.*

Tabela 2

Politikë			
Duhet	33	Mund	37
Epistemike	1 (3%)	Epistemike - Supozim 11 (55%) - Përfundim 9 (45%)	26 (54%)
Deontike	32 (96,9)	Deontike	4 (27%)
Dinamike	0 (0%)	Dinamike	7 (18,9 %)

Tabela 3

Kulturë, sport (Mes për mes)			
Duhet	19	Mund	44
Epistemike	2 (1,05%)	Epistemike - Supozim 18 (56,25%) - Përfundim 14 (43,75%)	36 (72,72%)
Deontike	17 (89,47%)	Deontike	4 (18,18%)
Dinamike	0 (0%)	Dinamike	4 (9,09)

2.2. Përdorimi i modalitetit epistemik, deontik e dinamik në transkriptën e dokumentarit “Van Gogu dhe Gauguini”

Në transkriptën e dokumentarit “Van Gogu dhe Gauguini”, me rreth 6 mijë fjalë, modaliteti epistemik, deontik dhe dinamik është shprehur përmes shenjësve të foljeve modale *duhet* dhe *mund* në 26 raste, modalja *duhet* 42,% (11 herë), ndërsa modalja *mund* 58% (15 herë).

- Folja modale *duhet* e ka shprehur modalitetin:

1. epistemik (asnjë rast)
2. deontik 100% (11 raste)
3. dinamik (asnjë rast), ndërsa

- folja modale *mund* e ka shprehur modalitetin;

1. epistemik 87% (13 raste)
 - a. supozim 46% (6 raste)

- b. përfundim 54% (7 raste)
- 2. deontik (asnjë rast)
- 3. dinamik 13% (2 raste)

Në transkriptën e këtij dokumentari është hasur shumë rrallë përdorimi i modaleve *mund* dhe *dubet*. Aty, modaliteti deontik është shenjuar në të gjitha rastet vetëm përmes modales *dubet*. Ndërsa folja modale *mund* ka dalë edhe si epistemike, me përdorim më të gjerë, por në dy fjali, edhe si dinamike.

1. (Deontike) *Dubet ta mbash mend se ka dy temperamente brenda meje, njeriu i egër dhe i ndjeshëm.*

Në fjalinë e mësipërme citohen fjalët e Gauguinit, kur ai i shkruan të dashurës së tij, Metes, dhe në shumicën e rasteve përdorimi i modales duhet për të shenjuar modalitetin deontik në formë obligimi, lejimi etj. ndodh në raste të tilla të cituara, kur citohen folësit, përkatësisht personazhet kryesore të këtij dokumentari, qoftë Gauguini apo Van Gogu.

Folësit e tjerë, të cilët komentojnë për jetën dhe veprën e piktorëve në fjalë, janë të rezervuar në përdorimin e modalitetit deontik, madje as me shenjimin e tij përmes modales *mund*. Ndërsa, ata e përdorimin modalitetin epistemik, më rrallë dinamik, të shenjuar vetëm përmes modales *mund*.

2. (Epistemike) *Ai e organizoi jetën e tij ashtu që të mund të pikturonte sa më shumë.*
3. (Dinamike) *Ai mund t'i fliste disa gjubë, ai njëbej për një gamë të gjerë të letërsisë, nga Bibla deri te Shekspiri, në letërsinë moderne franceze dhe angleze.*
Ai mund të citonte tekstualisht nga shumë tekste.

Tabela 4

Dokumentari “Van Gogu dhe Gauguini”			
Duhet	11	Mund	15
Epistemike	0	Epistemike - Supozim 6 (46%) - Përfundim 7 (54%)	13 (87%)
Deontike	11 (100%)	Deontike	0
Dinamike	0	Dinamike	2 (13%)

3. Përfundimi

Në këtë hulumtim shpeshtësia e përdorimit të foljeve mund dhe duhet ndryshon në tekste të ndryshme. Gjithashtu, edhe vetë përdorimi i këtyre foljeve është diku më i madh se tjetri. Modalja *mund* gjen zbatim më shumë se sa modalja *dubet* në sistemin epistemik. Sistemi deontik shenjohe më tepër me modalen *dubet* se sa me modalen *mund*, por folja *dubet* del në shumë pak raste në sistemin epistemik. Ndërsa, folja modale *mund* e ka shenjuar disa herë më shumë modalitetin deontik, në raport me modalen *dubet* në sistemin epistemik.

Përfundimet dhe supozimet në modalitetin epistemik pothuasje dalin të barabarta, çka tregojnë se niveli i shkallës së sigurisë ndryshon sipas emetuesve të ndryshëm të mesazhit.

Vetëm në një rast në gazetë, në rubrikën e Kulturës, folja modale duhet, si deontike, është përdorur nga shkruesi i artikullit, pa cituar të tjerët, pra duke e shprehur qëndrimin e tij, e kështu duke e bërë tekstin të jetë edhe subjektiv.

Bibliografia:

1. Halliday, M.A.K. (1973). *Explorations in the Functions of Language*. London: Edward Arnold.
2. Berisha, A. (2015). *Modaliteti i shenjuar përmes foljeve modale “mund” dhe “dubet” në gjubën shqipe*. Në: Seminari i 34-të Ndërkombëtar për

- Gjuhën, Letërsinë dhe Kulturën Shqiptare. Prishtinë: Universiteti i Prishtinës, Fakulteti i Filologjisë.
3. Ismajli B. (200) *Modaliteti dhe mënyra në studimet gramatikore të shqipes*. Në: Semianri i 28 Ndërkombëtar për Gjuhën, Letërsinë dhe Kulturën Shqiptare. Prishtinë: Universiteti i Prishtinës, Fakulteti i Filologjisë.
 4. Halliday, M.A.K. (1973). *Explorations in the Functions of Language*. London: Edward Arnold.
 5. Palmer F.R. (2001). *Mood and Modality*. Oxforde University Press.
 6. Palmer. F. R. (1990) *Modality and the English Modals*. London and New York: Longman.
 7. Rugova, B., L. (2015) *Hyrje në gramatikën e tekstit të gjuhës shqipe. Prishtinë. Trembelat*.
 8. Rugova L. (2014) *Ideologjia e shprehur nëpërmjet modalitetit në studimet për "pastërtinë e shqipes"*. Në: Seminari i 33-të Ndërkombëtar për Gjuhën, Letërsinë dhe Kulturën Shqiptare. Prishtinë: Universiteti i Prishtinës, Fakulteti i Filologjisë.
 9. Simpson P. (1993) *Language, Ideology and Poin of View*. London: Academc Press.
 10. Korpusi: Koha Ditore, 2018. Prishtinë; Transkripta e dokumentarit "Van Gogu dhe Gauguini.

Gresa Bujupaj, PhD cand.

Fakulteti i Filologjisë

Universiteti i Prishtinës "Hasan Prishtina"

Prishtinë

**PARAQITJA E 'TË HUAJVE' NË ROMANET
"SHPIRTRA TË VDEKUR" dhe "GJENERALI I
USHTRISË SË VDEKUR"**

Abstract

Many scholars since the 19th century have dealt with the issue and definition of what is now known as comparative literature or comparatistics. From several concepts offered in this field of study in literature, the French and American schools of comparatistics are the most renowned. Regardless of their beliefs and postulates about this field, the contribution of these two schools in comparing works in languages and literatures worldwide is undeniable. Since thematology is one of the main focuses of comparative studies, a theme often encountered in literary works from various countries is that of foreign characters. This topic is precisely the treatment of this paper which aims to highlight the similarities and differences between the 'foreigners' that two authors of different periods and cultures, such as Gogol and Kadare, have presented in their masterpieces, "Dead Souls" and "The General of the Dead Army". In addition to the linguistic, semantic, and conceptual analysis, this paper reveals the similarities and differences between the 'foreign' protagonists (Chichikov, the General, and the Priest) in the above-mentioned works. Finally, similar treatments of this theme in English, American and French works of literature are also discussed.

Përmbajtja:

1. Konceptet, objektivat dhe funksionet në raport me “letërsinë e krahasuar”
 2. Intertekstualiteti dhe fushat problemore
 3. Diskutimi
 - 3.1. Niveli gjuhësor, semiologjik e ideor të “Shpirtëra të vdekur” dhe “Gjenerali i ushtrisë së vdekur”
 - 3.2. Afritë në mes të dy veprave
 - 3.3. Dallimet në mes të dy veprave
 - 3.4. Paraqitja e ‘të huajve’ në të dy veprat
 - 3.5. Paraqitja e ‘të huajve’ në veprat tjera
 4. Përfundimet
- Bibliografia

1. Konceptet, objektivat dhe funksionet në raport me “letërsinë e krahasuar”

Studimet e letërsisë e kanë bërë ndarjen e saj në fusha si *teoria e letërsisë*, *historia e letërsisë* dhe *kritika letrare*. Mirëpo, përkufizimet brenda fushës së shkencës së letërsisë sipas Rene Wellek dhe Austin Warren flasin për ndarje të tjera si *shkenca e përgjithshme për letërsinë*, *shkenca krahasuese për letërsinë*, dhe *historinë e letërsisë kombëtare*. Do të ndalemi te termi “shkencë krahasuese për letërsinë” i cili ka krijuar paqartësi qysh në fillim kur është përdorur për herë të parë nga studiuesi anglez, Mathew Arnold, në vitin 1848¹. Sipas Wellek-ut dhe Warren-it, koncepti *shkencë krahasuese* në fushën e letërsisë mbulon objekte studimi, çështje, e probleme që nuk janë të afërta. Në përkufizimin që e hasim te Chevrel-i, letërsia e krahasuar përceptohet si një përpjekje intelektuale e asaj që njihet si objekt letrar duke krijuar një raport me elementet e tjera përbërëse të një kulture të caktuar². Me këtë rast kundërshtohet ideja e letërsisë së krahasuar si një bashkësi tekstesh.

Në anën tjetër, sipas studiuesit S. T. De Zepetnek, në parim, disiplina e letërsisë së krahasuar është një metodë e studimit të letërsisë në të paktën dy mënyra. Së pari, letërsia e krahasuar (apo komparatistika) nënkupton njohjen e më shumë se një gjuhe, letërsie kombëtare dhe/apo nënkupton njohuritë dhe zbatimin e disiplinave të tjera në dhe për studimin e letërsisë. Së dyti, letërsia e krahasuar e ka një ideologji të përfshirjes së Tjetrit, një literaturë margjinale në disa kuptime të marginalitetit të saj, një zhanër, apo lloje të ndryshme tekstesh.

Përveç emërtimeve të lartëcekura, letërsia e krahasuar paraqitet edhe në konceptin e *letërsisë botërore* të marrë nga “Weltliteratur” e Goethe-s. Sipas Welleku-t dhe Warren-it, ky emërtim është i zgjeruar pasi që nënkupton se letërsia duhet të studiohet në të pesë kontinentet. Mirëpo, ajo çfarë Goethe kishte nënkuptuar me atë koncept është bashkimi i të gjitha letërsive në një; mirëpo, ishte diçka e pamundur të arrihej sepse asnjë vend nuk do të hiqte dorë nga individualiteti i vet. Në anën tjetër,

¹ Rene Wellek & Austin Warren, *Teoria e letërsisë*, Onufri, Tiranë, 2007, f. 46

² Yves Chevrel, *Letërsia e Krahasuar*, Albin, Tiranë, 2002, f. 11

nocioni “letërsi botërore” mund të nënkuptojë edhe kryeveprat e klasikëve të mëdhenjë si Homeri, Dante, Shakespeare dhe Goethe, ndikimi i të cilëve ende mbizotëron anë e kënd botës edhe ditëve të sotme.

Si i papërshtatshëm u cilësua poashtu edhe termi “letërsi e përgjithshme” që nënkupton studimin e poetikës, të teorisë ose të parimeve të letërsisë. Poashtu, sipas Paul Van Tigem *letërsia e përgjithshme* studion lëvizjet dhe tendencat që kalojnë kufijnjtë kombëtar, ndërkaq *letërsia krahasuese* thekson raportin në mes të dy apo më shumë letërsive.

Në mes të tjerash, në studimin e letërsisë së krahasuar dallohen dy shkolla; shkolla franceze dhe shkolla amerikane e komparatistikës. Me këtë rast dallojnë edhe postulatet dhe qëndrimet që këto dy shkolla mbajnë për letërsinë e krahasuar. Shkolla franceze është e prirur të favorizojnë pyetje që mund të zgjidhen në bazë të provave faktike. Ajo synon të përjashtojë kritikën letrare nga fusha e letërsisë së krahasuar. Kjo shkollë vë në dyshim studimet që ‘thjesht’ krahasojnë, ose të cilat me një fjalë tregojnë analogji dhe kontraste. Për më tepër, ishte shkolla franceze ajo e cila pretendonte që në studimin e letërsisë së krahasuar duhet t’i kushtohet rëndësi empirizmit dhe pozitivizmit, dhe që të gjitha studimet duhet të përqëndrohen në historinë e marrëdhënieve letrare ndërkombëtare. Baza teorike e shkollës franceze rezulton nga filozofia e pozitivizmit, që u themelua nga filozofi francez, Auguste Comte (1798-1857)³. Nën këtë bazë, shkolla franceze theksoi studimin mbi ndikimin e letërsisë në vende të ndryshme. Për të qenë më specifik, ata synonin të vëzhgojnë marrëdhëniet midis veprave letrare përmes origjinës, metonimisë, imitimit dhe përshtatjes, duke u përpjekur të tregojnë, me materiale konkrete, se këto lloj marrëdhëniesh dikur ekzistonin.

Shkolla franceze në krye me Fernan Baldensprezhe i kushtoi rëndësi çështjeve si njohja e autorit, ndikimi e lavdia e autorëve siç ishte Goethe në letërsinë angleze dhe franceze, ose Osian-it në Francë. Gjatë shekullit XX, krahas termit letërsi e krahasuar, shoqata franceze e letërsisë së

³ Cao e paraqiti këtë parim dhe e ndërtoi metodologjinë. Sipas tij ekzistojnë gjashtë aspekte të pozitivizmit të tij, vërtetësia, zbatueshmëria, siguria, saktësia, optimizmi dhe relativiteti. Cao, Shunqing, *The Variation Theory of Comparative Literature*, Springer, Heidelberg, 2013, f. 24

krahasuar filloi të përdorë edhe termin *letërsi e përgjithshme* që paraqet një “konceptim mbinacional të letërsisë”⁴ dhe që hasi në kundërshtim nga shkolla amerikane me studiuesin Rene Wellek i cili pohonte që nuk duhet të kufizohemi në një koncept të tillë për shkak se krahasimi është një metodë që përdoret nga të gjitha shkencat e analizat kritike. Ndërkaq sipas Henry H. H. Remak, i cili konsiderohet themeluesi i shkollës amerikane në fushën e letërsisë së krahasuar gjatë gjysmës së dytë të shekullit XX, letërsia e krahasuar është studimi i letërsisë përtej kufinjëve të një shteti të caktuar, si dhe studimi i marrëdhënieve në mes të letërsisë në njërën anë, dhe fushave tjera të dijes e besimit, siç janë artet, filozofia, historia, shkenca, e religjioni në anën tjetër. Megjithëse disa kritikë pohojnë se është një degë e kritikës moderne letrare, perspektiva amerikane është në të vërtetë një formulim i definicioneve të mëparshme të kësaj fushe. Kështu, shumica e studiuesve të letërsisë së krahasuar besojnë se shkolla franceze me studimet e saj të ndikimit dhe shkolla amerikane me studimet e saj të analogjisë (studime paralele) krijojnë një bazament teorik për Letërsinë e krahasuar, mirëpo edhe këto shkolla kanë lënë shumë përgjigje të pasqaruara.

Duke lënë mënjanë të gjitha dallimet e përdorura nga shkolla franceze, krahasuesit amerikanë e përqëndruan vëmendjen e tyre në ndërtimin e një modeli të një “vepre ndërdisiplinore”. Qëllimi i vetëm përtej këtij modeli është largimi nga nacionalizmi shovinist, që kryesisht rrjedh nga shqyrtimi i literaturës në dritën e kufijve gjuhësorë ose politikë. Pavarësisht nga ndryshimi në gjuhë dhe kulturë, të gjitha kombet kanë gjëra të përbashkëta. Prandaj, siç pohoi edhe Susane Bassnett, “perspektiva amerikane në letërsinë e krahasuar u bazua që nga fillimi i ideve të interdiciplinaritetit dhe universalizmit”⁵.

Letërsia e krahasuar si objekt studimi ka ngjashmëritë dhe diferencat e letërsive të shkruara në dy e më shumë gjuhë, relacionet multikulturore përbrenda një shoqërie, apo edhe veprat e shkruara në periudha të ndryshme. Temat që krahasohen mund të jenë të caktuara në

⁴ Yves Chevrel, *Letërsia e Krahasuar*, Albin, Tiranë, 2002, f. 12

⁵ Susan Bassnett, *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Blackwell, Oxford UK, 1993, f. 17

kohë dhe hapësirë. Kur flasim për aspektin kohor, vlen të përmendet edhe ndryshimi në mes të historianëve të letërsisë, komparatistëve, teoricientëve, por edhe kritikëve. Të parët kërkojnë njohin sa më qartë rastet e veçanta të pareduktueshme të periodizimit të letërsisë dhe në mënyrë shumë të kujdesshme krijojnë norma dhe rregulla për shtrirjen e tyre kohore. Komparatistët krijojnë formulat për studimet e tyre duke u nisur nga e veçanta, siç është analizimi i fakteve; ndërkaj, teoricientët nisen nga njohuritë dhe parimet e përgjithshme, kategoritë, kriteret e pastaj i studiojnë shembujt. Kritika letrare, në anën tjetër sipas Welles-it dhe Warren-it, përdoret si term i përgjithshëm në studimin e fushave të përmendura, mirëpo që në përdorim nuk mund ta përjashtojnë njëra-tjetrën.

2. Intertekstualiteti dhe fushat problemore

Përveç kontributit e ndikimeve të dhëna më lartë, është poashtu shkolla amerikane ajo e cila e ngriti teorinë e intertekstualitetit. Intertekstualiteti në kuptimin e parë do të thotë referencë e një teksti në një tekst tjetër. Mirëpo, ky term është përpunuar gjerësisht. Muhammed Enani e përkufizon atë si lidhje midis dy ose më shumë teksteve në një nivel që ndikon në mënyrën ose mënyrat e leximit të tekstit të ri (intertextit, duke lejuar në kontekst të vet implikimet, jehonën ose ndikimet e teksteve të tjera). Si shembuj përmenden historia e Edipit, kërkimi i Kupës së Shenjtë, minierat e Mbretit Solomon, Toka e Shkretë, Zemra e Errësirës, Don Kishoti, dhe rrëfime e tema të tjera që paraqesin se si një histori apo mit i veçantë mund të paraqitet në mënyra të ndryshme.

Me gjithë rëndësinë që intertekstualiteti ka për studimet komparatist, termi intertekstualitet gjithashtu i jep një rol të rëndësishëm lexuesit⁶, i cili duhet të njohë lidhjen ndërmjet teksteve të ndryshme dhe ky lexues duhet të interpretojë këto lidhje intertekstuale. Autorët që përdorin apo

⁶ Anneli Mihkelev, *Intertextuality and National Literatures in the Context of Comparative Literature Research*. *Interlitteraria*, 19 (1), ff. 70-79, 2014

ndikohen nga vepra të tjera letrare gjithashtu i interpretojnë ato dhe kjo i jep kuptim të ri pastaj veprave të tyre.

Megjithatë, sipas Susane Bassnett, letërsia e krahasuar ka vdekur në qendrat si Franca, Gjermania, dhe Shtetet e Bashkuara si pasojë e ndryshimeve intelektuale dhe insitucionale, e deri diku edhe për shkak të humbjes së pozitës që vijnë nga faktorët si ngritja e teorisë nga anglezët, ndikimi i studimeve kulturore, si dhe zvogëlimi i numrit të profesorëve të letërsisë së krahasuar. Sidoqoftë, vendet tjera jashtë këtyre qendrave gëzojnë një zhvillim të letërsisë së krahasuar, gjë që dëshmohet edhe përmes krijimit të revistave të letërsisë së krahasuar.

Rrafshet e interalitetit të letërsia e krahasuar janë: reminishencat (që ndahen në të fshehura apo “aluzione” si dhe të hapura apo “cite”), ndikimet apo nxitjet, kongruencat letrare apo përputhshmërite, si dhe filiacionet (që ndahen në letrare dhe gjuhësore apo fetare dhe gjenetike). Kur flasim për fushat problemore në fushën e komparatistikës nuk mund të lihen mënjane aspektet si koloriti lokal, imagologjia, periodizimi, përkthimi, si dhe tematologjia. Për faktin se një nga aspektet e pandryshuara të studimit krahasues në një komb ishte parësia e origjinalitetit, forma nëpërmjet të cilave traditat lokale dhe madje “popullore” e futën rrugën e tyre në një tekst të rëndësishëm kryesisht ishin përmes koloritit lokal, si tregues se si artisti karakterizoi në mënyrë tipike një material të papërpunuar. Një tjetër element është edhe imagologjia, përmes të cilës synohen të rigrupohen pjesë me rëndësi të studimeve krahasuese që u dedikohen imazheve kulturore të së huajës⁷. Të tilla janë rrëfimet e udhëtimeve që datojnë prej periudhave më të hershme e që konsiderohen si mjet për t’u takuar me të kaluarën. Një sfidë tjetër që paraqitet në studimin e letërsive të dy periudhave të ndryshme është edhe periodizimi. Problemi të cilin studiuesit⁸ e theksojnë këtu është se si mund të jetë një disiplinë që të jetë përfshirëse kur një letësi specifike kombëtare ose rajonale vazhdon të mbizotërojë? Në anën tjetër përkthimi

⁷ Yves Chevreil, *Letërsia e Krahasuar*, Albin, Tiranë, 2002, f. 33

⁸ Ali Behdad & Dominic Thomas, eds. *A companion to comparative literature*. Vol. 76. John Wiley & Sons, Sussex, 2014.

po aq sa është veprimtari e nevojshme në fushën e komparatistikës, është po aq problematike në aspektin e definimit të statusit të veprës së përkthyer, a duhet të vlerësohet si paralel e veprës origjinale apo si interpretim i saj. Megjithatë, njëra ndër fushat më të veçanta të komparatistikës mbetet tematologjia. Sipas shkollës franceze, tematologjia është studimi krahasues i temave në tekste të ndryshme letrare. Si një nënfushë e letërsisë së krahasuar, tematologjia është baza e krahasimit të veprave letrare, pasi që ato lidhen me veprat e tjera përtej kufijve të tyre kombëtarë për nga aspekti i temave të cakturara.

Me gjithë problemet e trajtimet që u përmenden, rëndësi të veçantë në disiplinën e komparatistikës kanë edhe dhjetë postulatet e dhëna në manifestin nga S. T. De Zepetnek, ku krahas këtyre dhjetë parimeve trajtohen edhe problematikat që rrjedhin nga to e që përkojnë me aplikimin e secilit parim. Njëri nga parimet e para të letërsisë së krahasuar është rëndësia e pyetjes “si” një vend të “çfarë”. Parimi i dytë i përgjithshëm i letërsisë krahasuese është postulati teorik dhe metodologjik për të lëvizur dhe për të dialoguar mes kulturave, gjuhëve, shkrimeve dhe disiplinave. Parimi i tretë është domosdoshmëria që Komparatisti të krijojë një bazë të thellë në disa gjuhë dhe shkrime, si dhe disiplina të tjera përpara studimit të mëtejshëm të teorisë dhe metodologjisë. Parimi i katërt është interesi për të studiuar letërsinë në lidhje me format e tjera të shprehjes artistike (artet pamore, muzika, filmi, etj.), si dhe në lidhje me disiplina të tjera të shkencave humane dhe shoqërore (histori, sociologji, psikologji, etj.). Parimi i pestë është njohja paralele dhe studimi i gjuhëve të vetme dhe i literaturës në kontekstin e qasjes krahasuese konceptuale dhe funksionit, por me një fokus të veçantë në anglisht. Parimi i gjashtë është fokusi në letërsi brenda kontekstit të kulturës. Parimi i shtatë është qasja e saj teorike, metodologjike, si dhe ideologjike dhe politike e përfshirjes. Parimi i tetë është vëmendja dhe këmbëngulja për metodologjinë në studimin ndërdisiplinor (një term ombrellë), me tri lloje kryesore të saktësisë metodologjike: ndërdisiplinariteti (analiza dhe hulumtimi brenda disiplinave në shkencat humane), multi-disciplinariteti (analiza dhe hulumtime nga një dijetar që përdor ndonjë disiplinë tjetër), dhe shumë-disciplinariteti (analiza dhe hulumtime nga ekipi me

pjesëmarrës nga disa disiplina). Parimi i nëntë është përmbajtja kundër paradoksit bashkëkohor të globalizimit kundrejt lokalizimit. Parimi i fundit, ai i dhjeti, kërkesa për angazhimin profesional të praktikuesve të letërsisë krahasuese. Me fjalë të tjera, arsyet e studimit dhe punimit në fushën e komparatistikës.

3. Diskutimi

Kjo kaptinë shënon pjesën më të rëndësishme që është pjesa praktike e një punimi të kryer në bazë letërsisë së krahasuar, apo në këtë rast krahasimit të dy veprave të ndryshme. Më saktësisht do të trajtohen afritë dhe dallimet në mes të dy kryeveprave që i përkasin letërsive të dy kombeve, asaj ruse dhe shqiptare, si dhe kohërave të ndryshme, përkatësisht “Shpirtëra të vdekura” të Nikollaj Gogolit e botuar për herë të parë më 1842 dhe “Gjenerali i ushtrisë së vdekur” të Ismail Kadaresë e publikuar më 1963. I pari cilësohet si roman realist-psikologjik, ndërkaq ky i fundit roman realist modernist. Përveç këtyre dy veprave që janë fokus i këtij punimi, do të përmenden edhe vepra të letërsive tjera, siç është ajo angleze, që trajtojnë temën e “të huajt” apo paraqitjen e të panjohurve në rrëfimet e tyre.

3.1. *Niveli gjubësor, semiologjik e ideor te “Shpirtëra të vdekur” dhe “Gjenerali i ushtrisë së vdekur”*

Ndonëse është shkruar në prozë, veprën e vet Gogoli e quajti “poemë” për shkak të lirisë së strukturës. Te “Shpirtëra të vdekur” nuk duket sikur rrëfimi është linear dhe skenat pasuese shpesh nuk lidhen me ato paraprake. Këto digresione në paraqitje e narracion realizohen suksesshëm përmes përdorimit të vazhdueshëm të figurës së krahasimit¹⁰. Po ashtu hasen edhe digresione të papritura, shpesh edhe paradoksale, në fokusin e rrëfimit. Të tilla janë skenat e fundit e kapitullit të shtatë që

⁹ Richard Freeborn, “*Dead Souls*”: *A Study*, The Slavonic and East European Review 49.114, 1971, ff. 18-44

¹⁰ Ibid

paraqesin gjeneralin duke provuar çizmet dhe përfundojnë me Kifa Mokiyeovich-in duke e pyetur vetën se çfarë do të ndodhte sikur elefantët të dilnin nga vezët. Efekti i këtyre digresioneve është kryesisht komik dhe toni i tyre zakonisht është subjektiv që do të thotë se vjen nga vet rrëfyesi dhe shpesh krijon lidhje brenda tekstit që janë më të rëndësishme për të sesa për lexuesin. Në këtë mënyrë, ato kanë një cilësi poetike të ngjashme me llojin e referencës personale që mund të gjendet në një poezi lirike, në vend të një epike të Homerit. Përveç krahasimit, një figurë tjetër që dominon përgjatë veprës e që nxit imagjinatën dhe emocionet e lexuesit është edhe metafora. Dallohen metafora e “zhytur”¹¹ që ndodh kur bëhet një krahasim i nënkuptuar me një fjalë ose dy. Një shembull i tillë mund të jetë kur Chichikov-i i referohet mjekrës së vet si një “xhungël”. Mirëpo, ajo për të cilën më së shumti veçohet kjo vepër është përdorimi i satirës përmes së cilës të arrin të paraqesë mendësinë dhe veset e popullit rus.

Në anën tjetër, rrëfimi te Kadareja realizohet në disa mënyra. Çdo gjë te “Gjenerali i ushtrisë së vdekur” përshkruhet përmes të panjohurve¹², apo përshtypjeve të gjeneralit, duke filluar nga relievi e deri te zakonet e ritet e shqiptarëve. Një formë tjetër e rrëfimit paraqitet përmes linjave të Kolonelit Z që ndërthur fatin e vendasve dhe të huajve. Rrëfimi realizohet edhe përmes ditarit të ushtarit italian pa emër, i cili nuk rrëfen vetëm historinë e tij, por atë të shumë ushtarëve që kishin dezertuar. Monologu e dialogu që paraqitet te skena e dasmës mund të konsiderohen si skenat më të mbresëlënëse që japin përshtypjen e një drame në vete. Forma tjera më të shkurta të rrëfimit mund të konsiderohen edhe retrospektiva e Priftit mbi Nik Martinin si dhe ajo e rrëfimitarit të dytë për shtëpinë publike.

Personazhet janë fiktive në të dy veprat dhe nuk duket se kanë ndonjë analogji me figurat e vërteta të jetës politike apo shoqërore të asaj kohe, por prapë janë përqeshje ose reflektim i shoqërisë dhe rrethanave të kohëve në të cilat janë vendosur ngjarjet. Përderisa te Gogoli hasim më

¹¹ G.N Adam, *The role of metaphor in the stylistic rendition of Gogol's Dead souls*, Legon Journal of the Humanities 19, 2008, ff. 53-75

¹² Isufaj, Viola, *Gjenezja, përpunimi dhe përkryerja e një vepre (analizë gjenetike e motërzimeve të romanit gjenerali i ushtrisë së vdekur)*, Revista Shkencore e Institutit Alb-Shkenca, Tiranë, 2011, ff. 785-793

shumë edhe në elemente dhe situata komike e satirike, te Kadare çdo gjë pjesë është paraqitur në një ton serioz dhe pa elemente parodike. Arsye e kësaj mund të këtë qenë paraqitja që i bëhet fillimisht stinës e relievit në të cilin zhvillohet ngjarja. Mirëpo, pa marrë parasysh faktin që të dyjat janë vepra fiktive, një njëfar forme pasqyrojnë ngjarjet duke përshkruar kështu të korruptuarit barkmëdhenjë gjatë sistemit të bujkrobërisë në Rusi dhe Shqipërinë e pas luftës antifashiste. Për idenë që të shkruajë “Shpirtëra të vdekur”, në parathënien e përktimit nga Dhimitër Pasko përmendet se është inspiruar nga Alexander Pushkin (vepër e cila është sugjeruar të ishte një ndërthurje e “Komedisë Hyjnore” dhe “Don Kishotit”) dhe se vrasja e Pushkinit kishte ia kishte pamundësuar Gogolit të vazhdojë të shkruajë më tutje. Në anën tjetër, sa i përket veprës së Kadaresë, autori vet e kishte pranuar në një intervistë me Eric Faye se është frymëzuar nga fakte të vërteta pasi që me kthimin në Shqipëri pas studimeve kishte takuar një Prift dhe një gjeneral që kishin ardhur për qëllimin e njëjtë. Ndoshta jo në formë të njëjtë siç kishte qenë ndikimi i Pushkinit te Gogoli, por prapë i një rëndësie të veçantë, është edhe Gogoli për Ismail Kadarenë. Andaj, mund të thuhet që të dy veprat janë jehona të autorëve apo letërsive tjera.

Ajo çfarë haset në titullin e te të dy veprave është figura e përbashkët, apo oksimoronit. Pasi që mirret si i mirëqenë fakti që shpirti është i përjetshëm, bie në kundërshtim me atë që është paraqitur në titullin e veprës së parë. E njëjta gjë mund të thuhet edhe te “Gjenerali i ushtrisë së vdekur”. Normalisht duhej të ishte logjike që gjenerali të udhëheqë një ushtri të gjallë që të mund të quhej gjeneral. Pra, ajo që i bashkon pa dyshim këto dy vepra është elementi i vdekjes. Po ashtu, të dy romanet janë shtresuar mbi një ide e cila mund të konsiderohet “tabu letrare dhe psikologjike siç është zhvarrimi”¹³. Mosrespektimi ose fyerja indirekte që i bëhet të vdekurve, qoftë përmes zhvarrimit apo shitjes, mund të konsiderohen si tema kyçe në të dy veprat.

3.2. Afritë në mes të dy veprave

¹³ Viola Isufaj, *Gjenezja, përpunimi dhe përkryerja e një veprë (analizë gjenetike e motërzimeve të romanit gjenerali i ushtrisë së vdekur)*, Revista Shkencore e Institutit Alb-Shkenca, Tiranë, 2011, f. 786

Te “Shpirtra të vdekura” ngjarja vendoset në fillim të shekullit XIX Fillimisht, baza e fabulës së prozës ishte mashtrimi i zyrtarit Pavel Ivanovich Chichikov-i. Regjistrimi i popullatës kryhej çdo 10 vite në Rusi. Prandaj, fermerët që vdisnin në periudhën midis regjistrimeve, sipas dokumenteve zyrtare (regjistrimit të të dhënave) konsideroheshin të gjallë. Qëllimi i Chichikov-it ishte të blejë “shpirtra të vdekur” për një çmim të ulët dhe pastaj t’i vendosë ato në Bordin e Administratorëve dhe të marrë më shumë para. Chichikov-i e ka parasysh faktin se një transaksion i tillë është i dobishëm për qiradhënësit; pra nuk është e nevojshme për ta të paguhet taksat për të vdekurit deri në rishikimin e radhës. Kështu, Chichikov-i udhëton rreth Ruisë duke kërkuar sipas listës “shpirtra të vdekur”.

Te Kadare, Gjenerali dhe Prifti që nga fillimi e përgjatë tërë ngjarjes konsiderohen “persona non-grata” në Shqipëri. Qëllimi i ekspeditës së tyre është i ditur nga të tjerët e kjo e bën edhe praninë e tyre të pakëndshme, e deri diku edhe të pasigurtë për shkak se ndihen sikur janë futur në gojën e ujkut. Ardhja e Gjeneralit dhe Priftit u kujton vendasve ushtarët e familjarët e vrarë. Në anën tjetër dhe personazhi i Chichikov-it jo çdo herë është i pranueshëm nga të tjerët, sidomos kur kuptohen ambiciet e lakmia e tij, duke krijuar kështu atij analogji me Napoleonin, Kopenikin dhe Anti-krishtin.¹⁴

Ndonëse detyrat e Chichikovit dhe Gjeneralit dallojnë, njëri është mbledhës i eshtrave e tjetri mbledhës i shpirtrave, që të dytë kanë një mision që e konsiderojnë si madhor. Të dy bredhin me nga një listë me emra prej një vendi në tjetrin. Mirëpo, ideja e Gjeneralit ishte se po kryente një detyrë të shenjtë me mbledhjen e ushtarëve të tij të rënë, e që poashtu duhej ta mbante premtimin e dhënë familjes së Kolonelit Z për sjelljen e eshtrave të tij, pra një detyrë morale. Përderisa në anën tjetër, Chichikov-i vetëm pohon në sytë e të tjerëve që këtë punën e blerjes së shpirtrave e bënë për “hir të dashurisë së krishterë”¹⁵ që ka për njerëzit, por qëllimet e

¹⁴ Lyssakov, Pavel, *Merezhkovsky, Sologub, Gogol, and the Devil of Posblost*, Toronto Slavic Quarterly 58, 2016

¹⁵ Nikollaj Gogol, *Shpirtëra të vdekur*, Rilindja, Prishtinë, 1969, f. 52

tij të vërteta janë materialiste. Një element i përbashkët që haset në të dy listat e personazheve është prania e një femre, e që në të dy rastet thuhet të kishin qenë prostituta. Po ashtu, aspekti tjetër që i afron personazhet kryesore të këtyre dy veprave është edhe fakti se të dy palët paguajnë për të vdekurit, apo marrjen e tyre.

Përveç personazheve kryesorë, ngjashmëri hasen edhe te personazhet tjera të këtyre veprave. Si Selifani, ashtu edhe Prifti qortohen nga të zotët e tyre. Ndërkaq, sa i përket personazheve minore sikurse pronarët e tokave te Gogoli janë përfaqësues tipikë të njerëzve të rrethit dhe kohës së tyre: shpërdorues (Manilov dhe Nozdryov), mbledhës (Sobakevich dhe Korobochka). Këto të dy veti pastaj njëkohësisht shpërfaqen te Plyushkin. Protagonisti është poashtu mashtrues, i cili ka disa nga karakteristikat e personazheve të tjera. Ai është i sjellshëm (sikur Manilov), i vogël (sikur Korobochka), lakmitar (sikur Plyushkin), iniciues (si Sobakevich), dhe mendjemadh (sikur Nozdryov). Chichikov-i ndihet i sigurt në mesin e zyrtarëve, pasi ai ka kaluar nëpër të gjitha nivelet e mashtrimit dhe ryshfetit. Mirëpo, protagonistin është më i zgjuar dhe më i arsimuar sesa ata me të cilët po merret. Ai është një psikolog i mrekullueshëm për faktin se e di si të magjeps shoqërinë provinciale, me shkathtësitë që çojnë në bisedime me çdo pronar toke.

Shkrimtari i ka vënë një kuptim të veçantë emrit të veprës, jo vetëm për shkak të fshatarëve të vdekur që Chichikov-i kërkon t'i blejë. Me “shpirtat e vdekur” nënkuptohet boshllëku dhe mungesa e spiritualitetit të karaktereve. Asgjë nuk është e shenjtë për grumbulluesin e parave Chichikov-i, Plyushkin e ka humbur njerëzoren, e Korobochka-s nuk i pengon gjurmimi i varreve për përfitim. Vetëm qentë kanë një jetë të mirë në shtëpinë e Nozdryov-it, ndërkaq fëmijët e tij e kanë braktisur. Shpirti i Manilov-it është në gjumë të thellë, e Sobakevich-i nuk ka as edhe një pikë të mirësjelljes dhe fisnikërisë.

Përveç ngjashmërive në personazhe dhe tiparet e tyre, afritë që disa skena te “Shpirtëra të vdekur” që hasen edhe “Gjenerali i ushtrisë së vdekur” janë analizuar e përmendur edhe në studime të mëhershme¹⁶. E

¹⁶ Ag Apolloni, *Paradigma e Protent*, OM, Prishtinë, 2012, f. 31

tillë është skena kur gjenerali shprehet për shqiptarët se janë një popull që e lexojnë shumë gazetën. I njëjti koment është thënë edhe më herët për banorët e qytetit N. Poashtu, në të dy veprat, personazhet kryesore tregojnë edhe anën e tyre të ndjeshme e që është dashurinë familjare. Chichikov-i gjithnjë shpreson në lënien e pasardhësve, ndërkaq Gjenerali kujton ditët e para të martesës.

3.3. Dallimet në mes të dy veprave

Sipas Apollonit¹⁷, romani i realizmit socialist në Shqipëri nuk e përshkruan realitetin, por “platformën partiake për realitetin socialist”. Megjithatë, situatat dhe skenat te vepra e Kadaresë japin një përshkrim më real të Shqipërisë sesa përshkrimet dhe vendet e paraqitura te Gogoli ku edhe emërtimet nuk janë të plota, siç është qyteti N. I vetmi emërtim i mistershëm, nëse mund të quhet i tillë, është emri i kolonelit të kërkuar Z. Me këtë rast, mund të thuhet që bota e paraqitur në veprën e Gogolit është më fiktive që shpesh herë ngjason me realizmin magjik.

Kur flasim për personazhet kryesore, te “Shpirtëra të vdekur” shumë vonë kuptojmë se kush në të vërtetë është Chichikov-i. Me përshkrimet që ipen në fillim më shumë dijmë për bujtinën dhe kacabujat sesa për Chichikov-in. Sqarimi i prejardhjes, historisë dhe jetës së personazhit kryesor na ipet thujse në fund të tregimit dhe në asnjërin prej këtyre rasteve nuk është Chichikov-i ai i cili zbulon diçka për vetën. Përveç identitetit të tij, të paqarta deri pas disa kapitujsh mbesin edhe qëllimet e tij të vërteta. Në anën tjetër, te “Gjenerali i ushtrisë së vdekur”, ekspozicioni¹⁸ është i hershëm, më i drejtpërdrejtë dhe qysh në fillim përshkruhet ardhja dhe prejardhja e Gjeneralit dhe Priftit e më pas vazhdohet rrëfimi i ngjarjes. Po ashtu, krahasuar me Gjeneralin dhe Priftin te Ismail Kadare, qëllimi i ardhjes së Chichikov-it nuk është i qartë që në ardhjen e tij. Kjo gjë e bën që ai fillimisht të pritët me ngazëllim, e sidomos për faktin që ishte një person i arsimuar. Chichikov-i nuk e flet të vërtetën

¹⁷ Ibid

¹⁸ Ars Poetica Nr 20/21, *Ars Poetica*, 2009, f. 40

dhe nuk tregon për planet e tij sa herë që pyetet se për çfarë qëllimi i duhen shpirtrat e bujkrobërve të vdekur.

Edhe pse te “Shpirtëra të vdekura” na shfaqet Korobochka si personazh femër, nuk mund të cilësohet si paralel i plakës Nicë te “Gjenerali i Ushtrisë së Vdekur”. Ndonëse që të dyja janë të veja, plaka Nicë del me një rol të kyç si viktimë e fatit tragjik të së bijës, por edhe si hero që i hap syt njëherë e mirë Gjeneralit se në ç’telashe ishte futur me ardhjen e mbledhjes së ushtrarëve.

3.4. Paraqitja e “të huajve” në të dy veprat

Kur flasim Chichikov-in si një “i huaj” në rrëfim, ai ngjason me një kamelon që i përshtatet situatave. Kështu shumë shpejt arrin të fitojë besimin e disa prej personave më kyç te rrëfimi. Poashtu, duke ditur vetëm disa detaje rreth këtij vizitori të ri, zyrtarët e qytetit menjëherë arrijnë në përfundimin se Chichikov-i ishte një njeri i “*drejtë që mendonte, një njeri i ditur, me përvojë dhe i merituar... një njeri i dashur dhe më simpatiku e ishte më i sjellëshmi ndër burra*”¹⁹. Megjithatë aftësia e tij për tu përshtatur në të gjitha bisedat dhe takimet gjatë rrugëtimit të tij e bën të jetë një personazh pa personalitet të definuar.

E njëjta gjë nuk mund të thuhet për të huajt te Kadare. Ata nuk dëshirojnë dhe nuk bëjnë përpjekje të përshtaten. E vetmja skenë e cila tregon një tendencë të Gjeneralit për të qënë i njëjtë me vendasit është ajo e dasmës kur futet në valle. Megjithatë, Prifti në anën tjetër është çdo herë i vëmendshëm për rreziqet që mund t’i kanosen. Pikërisht ajo që vërehet te personazhet e Kadaresë është frika me të cilën ata enden gjatë ekspeditës së tyre. Sikur çdo minutë që kalojnë në Shqipëri është një moment më afër rrezikut. Koha e cila është përdorur, pikërisht te skena e hapjes së varrit, lë të nënkuptojë idenë e përsëritjes dhe të pambarimit²⁰. Kjo mund të jetë edhe arsyeja pse Gjenerali ndihet sikur kërkimi i tyre nuk mbaron. Mirëpo,

¹⁹ Nikollaj Gogol, *Shpirtëra të vdekur*, Rilindja, Prishtinë, 1969, f. 171

²⁰ Ibid

përgjatë rrëfimit ata zbulohen si rascistë dhe antishqiptarë²¹. Përmes përshkrimeve që u bëhen shqiptarëve nëpërmjet Gjeneralit e Priftit, kuptojmë shumë se si janë në të vërtetë ata dhe çfarë mendimi kanë për të tjerët.

“Ata në luftë i shtyn instinkti i vjetër. Kjo është një nevojë e diktuar nga natyra e tyre. Në paqe ata trullosen e përgjumen ashtu si gjarpri në stinën e dimrit. Vetëm në luftë e tregojnë plotësisht vitalitetin e tyre. Gjenerali tundi kokën.

- Lufta është gjendja normale e këtij vendi. Prandaj ata në luftë janë të egër, të rrezikshëm dhe bëjnë dëm më tepër se ç’ duhet.

- Domethënë ky popull, me këtë etje që ka për asgjësim ose vetasgjësim, është i destinuar të zhduket-tha gjenerali²²

Edhe pse të huaj në rrethanat në të cilat ndodhen, Gjenerali e Prifti asnjëherë ndjehen inferiorë ndaj vendasve. Sidomos për faktin që rrëfimi ipet nga prespektiva e tyre, janë shqiptarët ata të cilët me traditat e ritualet e tyre që paraqiten si të huaj. Përkundrazi, ata i shohin me përbuzje e neveri shqiptarët. Një element tjetër që vërehet te Gjenerali dhe Prifti është mungesa e emërtimit të plotë. Ndonëse ekspozicioni i tyre është i hershëm, prapë Kadare vendos që të mos zbulojë më tepër rreth tyre. Që të dy protagonistët e veprave, Chichikov-in dhe Gjeneralin, në njëfar forme autorët i paraqesin si të pamoralshëm. Kjo për faktin se qëllimet e Chichikov-it janë përfituese e në fund ekspozohet si mashtrues; njëjtë sikur edhe Gjenerali për arsye se nuk e realizon si duhet përgjegjësinë e tij morale.

²¹ Myrtaj në artikullin e tij pohon se deri në një masë kjo mund të jetë bërë me qëllim për të ju treguar shqiptarëve se Perëndimi I urren ata. Kastriot Myrtaj, *Mark Marku, ushtar i “Ushtrisë së vdekur” të “Gjeneralit” Ismail Kadare*, 2009

²² Ismail Kadare, *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, Mediasat Group, Paris, 2005, f. 128

3.5. Paraqitja e “të huajve” në veprat tjera

Tema e “të huajit” ose “tjetrit” përveç se është trajtuar në letërsinë e autorëve sovjetik dhe tek ata të letërsisë shqiptare, haset edhe shpesh në veprat e letërsisë bashkëkohore angleze. Të tilla janë novelat “Zemra e Errësirës” nga Joseph Conrad dhe “Kalimi për në Indi” e E. M. Forster. Te novela “Zemra e Errësirës” portretizohet imazhi i Afrikës si një botë ‘tjetër’. Një ‘tjetër’, e cila është inferiore, e egër dhe barbare. Afrikanët paraqiten si të heshtur dhe pa “profesione të tjera përveç bashkimit në pyllin e keq ose materializimit të tij”²³. Kolonizatorët janë shumë të ashpër në Afrikë. Ata pretendojnë se njerëzit e zinj nuk kanë kulturë, qytetërim, apo fe. Përveç kësaj, njerëzit me ngjyrë në zemër të errësirës nuk kanë tipare personale ose unike, dhe nuk ka njerëzim në kulturën e tyre. Pamja e tyre nuk përshkruhet kurrë pasi që e vetmja gjë që Marlow, i huaji i cili bëhet rrëfimtari, thotë për ta është se ata janë “dele të zeza”. Nëpërmjet Marlow, Conrad e bën shumë të qartë se Afrika është një kontinent ku të huajt nuk janë të mirëpritur dhe ku të jetosh nënkupton të mbijetosh. Marlow është penguar vazhdimisht nga arritja e qëllimit të tij nga vetë vendi; nga pengesat e vazhdueshme në lumë, e deri te vendasit e rrezikshëm. Megjithatë, askush nuk është i sigurt në Afrikën e Konradit. Marlow vjen në një stacion britanik të braktisur, braktisja duke qenë shenjë e armiqësisë së tokës; Marlow gjithashtu komenton “se asnjë njeri nuk ishte i sigurt nga telashet në këtë botë”²⁴.

Në anën tjetër, në novelën “Kalimi për në Indi”, është pikërisht protagonistin, Aziz-i, që e konsideron vetën të huaj duke u ndier krenar për këtë fakt. Si musliman që është, ai është përbuzës i shumicës së hindusëve, të cilët i quan ‘të ngathët’²⁵. Edhe pse dëshiron të jetë mik me disa anëtarë të komunitetit britanik, ai ashtu si shumica e personazheve të tjerë indianë, nuk i pëlqen sundimin kolonial britanik. Pyetja me të cilën fillon romani dhe e cila e shoqëron Azizin përgjatë rrëfimit është se a mundet një indian

²³ Nicolas Tredell, *Joseph Conrad Heart of Darkness: Essays, Articles, Reviews*, Icon Books Ltd, New York, 1998, f. 82

²⁴ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Palgrave Macmillan, New York, 1996, f. 66

²⁵ Edward Morgan Forster, *A passage to India*, Pearson Education, India, 1969

të jetë mik me një anglez. Megjithatë, ai gjatë novelës paragjykohet nga britanikët. Veprimet e tij të nxituara i shkaktajnë probleme që ai nuk i parashikon, sidomos kur mundohet t'u bëjë përshtypje vizitorëve gjatë udhëtimit në shpella.

Megjithëse është i huaj në Mau, është një i huaj i mirëpritur, të cilin të tjerët e shohin si mysafir, për dallim nga personazhet e huaja të cilat u folën në veprat tjera. Një vlerësim që ipet lidhur me paraqitjen e të huajve i vendos ata në pozitë më të favorshme sesa nëpër novelat tjera²⁶. Kjo shpeshherë e bën të ndërlikuar dallimin në mes të huajve dhe vendasve pasi që të jetuarit afër me të huajt dhe nën ndikimin e tyre për një kohë të gjatë pa dashje dhe natyrshëm, i bën vendasit të absorbojnë mendimet, ceremonitë, ritualet, modelin e veshjes dhe shumë dukuri të tjera. Si pasojë, vendasit në një moment fillojnë të mendojnë për veten nga pikëpamja e të huajve. Kështu në situata të caktuara janë Adela Quested dhe Znj. Moore që autori i portretizon si të huaja për faktin se nuk pajtohen me mendimet e britanikëve të tjerë që jetojnë një Indi. Mirëpo përshkrime e digresione të tilla e bëjnë të vështirë sesa në veprat paraprahe gjetjen e një aspekti apo elementi të përbashkët me anë të cilët janë paraqitur personazhet të njohura si të huaja.

Veprat e letërsive tjera siç është ajo franceze dhe amerikane poashtu trajtojnë temën e të huajt, siç janë për shembull "I huaji" i Albert Camus dhe "Njolla njerëzore" e Philip Roth.

4. Përfundimet

Analiza krahasuese përgjatë këtij punimi u përpoq të nxjerrë në pah ngjashmëritë dhe diferencat në mes të romaneve "Shpirtëra të vdekur" dhe "Gjenerali i ushtrisë së vdekur". Mund të thuhet që këto dy vepra kanë lidhje idesh, temash e motivesh për arsye të cilat u shpjeguan më lartë. Përveç këtyre, ajo që i afron këto dy vepra është elementi i personazheve të huaja. Të dy romanet kanë protagonistë të huaj që vetës i kanë caktuar nga një mision. Megjithatë, mënyra e paraqitjes së këtyre

²⁶ Muhammed Elham Hossain, *The Colonial Encounter in a Passage to India*, ASA University Review 6.1, 2012

personazheve i dallon në masë të madhe këto dy vepra. Përderisa Chichikov-in e njohim më shumë prej veprimeve të tij dhe mënyrës se si të tjerët e shohin, Gjenerali e Prifti më shumë ekspozohen përmes mendimeve të tyre dhe formës se si ata i shohin vendasit, përkatësisht shqiptarët. Ndikim te kjo mund të ketë pjesërisht edhe forma e rrëfimit. Po ashtu, dallimet egzistojnë edhe në nivelin gjuhësor dhe përdorimin e figurave stilistike që më shumë hasen te Gogoli sesa te Kadareja. Kështu, mund të thuhet që pa marrë parasysh lidhjen ideore e tematike, prapavijën ose qëllimin për të cilin mund të jenë shkruar këto dy vepra dhe paraqitja e personazheve të huaja më shumë i dallon sesa i afron veprat në fjalë dhe autorët e tyre kjo për shkak të ndryshimeve në stil, në nivelin gjuhësor dhe atë geniesor përmes të cilit janë paraqitur protagonistët e analizuar.

Bibliografia:

1. Adam, G. N, *The role of metaphor in the stylistic rendition of Gogol's Dead souls*, Legon Journal of the Humanities 19, 2008, fq. 53-75, URL: <http://ugspace.ug.edu.gh/handle/123456789/447>
2. Apolloni, Ag, *Paradigma e Protent*, OM, Prishtinë, 2012
3. *Ars Poetica*, Nr 20/21, Ars Poetica, 2009
4. Bassnett, Susan, *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Blackwell, Oxford UK, 1993
5. Behdad, Ali, and Thomas, Dominic, eds. *A companion to comparative literature*. Vol. 76. John Wiley & Sons, Sussex, 2014.
6. Cao, Shunqing, *The Variation Theory of Comparative Literature*, Springer, Heidelberg, 2013
7. Chevrel, Yves, *Letërsia e Krahastuar*, Albin, Tiranë, 2002
8. Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, Palgrave Macmillan, New York, 1996
9. de Zepetnek, Steven Tötösy. *Comparative literature: Theory, method, application*. Vol. 18. Rodopi, 1998
10. Forster, Edward Morgan, *A passage to India*, Pearson Education, India, 1969

11. Freeborn, Richard, "Dead Souls": *A Study*, *The Slavonic and East European Review* 49.114, 1971, fq. 18-44, URL: <https://www-jstor-org.sheffield.idm.oclc.org/stable/pdf/4206320.pdf>
12. Gogol, Nikollaj, *Shpirtëra të vdekur*, Rilindja, Prishtinë, 1969
13. Hossain, Muhammed Elham, *The Colonial Encounter in a Passage to India*, *ASA University Review* 6.1, 2012, URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/070f/16b6a0abc6172cd0df4b5ad1842fe09f7469.pdf>
14. Isufaj, Viola, *Gjenezë, përpunimi dhe përkryerja e një vepre (analizë gjenetike e motërçimeve të romanit gjenerali i ushtrisë së vdekur)*, Revista Shkencore e Institutit Alb-Shkenca, Tiranë, 2011
15. Kadare, Ismail, *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, Mediasat Group, Paris, 2005
16. Lyssakov, Pavel, *Merezhkovsky, Sologub, Gogol, and the Devil of Poshlost*, *Toronto Slavic Quarterly* 58, 2016, URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/58/Lyssakov58.pdf>
17. Mihkelev, Anneli, *Intertextuality and National Literatures in the Context of Comparative Literature Research*. *Interlitteraria*, 19 (1), fq. 70-79, 2014, URL: <http://ojs.utlib.ee/index.php/IL/article/view/1350>
18. Myftaraj, Kastriot, *Mark Marku, ushtar i "Ushtrisë së vdekur" të "Gjeneralit" Ismail Kadare*, 2009, URL: <http://www.zerislam.com/artikulli.php?id=721>
19. Tredell, Nicolas, *Joseph Conrad Heart of Darkness: Essays, Articles, Reviews*, Icon Books Ltd, New York, 1998
20. Wellek, Rene & Warren, Austin, *Teoria e letërsisë*, Onufri, Tiranë, 2007

Alma Abdullahu

(Studente MA)

Dega e Letërsisë Shqipe

Fakulteti i Filologjisë

TRANSFORMIME ZHANRORE NË LETËRSINË SHQIPE [A. Shkreli, J. Gërvalla, I. Kadare]

Abstract

Genre transformation is one of the most specific issues when it comes to genre. This is not a general focus in transformation as a process that surpasses the problematics of genre; instead, this is a focus on genre. In this paper, the focal point is on contemporary Albanian literature, yet, in reality, this phenomenon is also evident in other corpora. In the three cases that this study focuses on, i.e. Shkreli, Gërvalla and Kadare, it is observed that the quantum as well as the quality of the genre transformation depends on the nature of the initial genre and the reconfiguring genre; in specific cases, within the reconfigured genre certain literary categories become dysfunctional. Interferences and differences collide in every aspect: conceptual and thematic, temporal and spatial, and in characters. Thus, in *Genre Transformations in Albanian Literature*, the novel serves as a converging point out of which it has diverged for the first time in the drama form [Shkreli], the second in the short story [Gërvalla] and the third in poetry [Kadare].

Problematika e zhanrit shtron para vetes jo vetëm çështje që lidhen me përkufizimin e zhanreve,¹ a me identifikimin/përcaktimin e kategorive zhanrore,² po edhe çështje të tjera që variojnë nga të parat, si: sinkretizmi zhanror,³ transformimet zhanrore, modalitetet e krijimit e të funksionimit të një zhanri etj. Ndër të tjera, theksojmë: te një autor i vetëm, a tek autorë të ndryshëm, të së njëjtës poetikë a të poetikave të ndryshme.

Këtë herë i gjithë fokusi ynë do të përqendrohet në një çështje të vetme nga kjo shumësi të përmendurash: *transformimi*, rrjedhimisht transformimet zhanrore në letërsinë shqipe. Edhe më saktë, në atë korpus që e njohim si *letërsi e sotme shqipe*, a *letërsi bashkëkohore shqipe*,⁴ duke pasur parasysh rastet e rimarra: Shkreli, Gërvalla e Kadare. Me qëllim që të fitohet një pamje më e qartë për rastet gjegjëse, në *analizën* dhe në *sistematizimin e mendimeve/konkluzioneve* do të shkohet me induksion: nga e përveçmja tek e përgjithshmja [analizë→sintezë], gjersa të arrihet në një konkluzë për rastet gjegjëse. Së pari paraqitet rasti [Shkreli, Gërvalla, Kadare]. Së dyti bëhet krahasimi ndërzhannor⁵ në secilin rast veçmas. Së

¹ Për zhanrin e për çështje të ndryshme që lidhen me të, shih pjesën *metateza 3*, te Rexhep Shala: *Metateza-Teoria dhe praksi letrar*, Neokultura, Prishtinë, 2014, fq. 55-83

² Për *kategoritë letrare specifike të organizimit e të strukturës së veprës letrare*, si dhe për tendencat e ndryshme në përcaktimin e këtyre kategorive duke u shërbyer me fushën e morfologjisë gjuhësore, shih Rene Wellek, Austin Warren: *Teoria e letërsisë*, Onufri, Tiranë, 2007, fq. 233-245

³ Për sinkretizmin zhanror në prozë, shih kapitullin *Modelimi dhe sinkretizmi zhanror në prozë*, te Rexhep Shala: *Analiza-Kognicioni dhe modelimi*, Neokultura, Prishtinë, 2010, fq. 50-62

⁴ Në punimin *Transformime zhanrore në letërsinë shqipe* shërbehemi me vepra të letërsisë së sotme shqipe. Kështu që, sa herë i referohemi veprës së Shkrelit si rasti i parë i transformimit zhanror, nuk do të thotë se shënohet rasti i parë i transformimit zhanror në gjithë korpusin letrar shqiptar, po në punimin tonë. Vetëm, le të rikujtojmë rastin e Mitrush Kuteli! Kuteli, autor tipik modern shqiptar, i riktheu/i transformoi këngët kreshnike në prozë moderne, duke i titulluar *Tregime të moçme shqiptare*. Në këtë rast realizohet një transformim i dyfishtë, se nuk kemi kalim vetëm nga një zhanër në tjetrin: poezi→prozë, po kalim edhe nga letërsia gojore/e pashkruar në letërsinë e shkruar moderne.

⁵ Nëpër shkrime të natyrave të ndryshme [teorike, kritike; recensione, trajtesa etj.], tregimi herë përkufizohet si **zhanër** e herë si **nënzhanër**, herë del si **formë e shkurtër fikionale** e herë si **lloj më i shkurtër i prozës letrare narrative** në raport me romanin. E, ndonjëherë edhe si **zhanër me formë të shkurtër** e me kaq e aq personazhe etj.... Të gjitha këto përkufizime dalin si variacione të njëra-tjetres sepse studiuesit gjithherë synojnë vetëm përkufizimin e zhanrit [lexo: tregimit] në rrjedhën

treti, pasi të shihen diferencat dhe interferencat në rastin gjegjës, vihen në krahasim mes vete [Gërvalla në raport me Shkrelin, Kadare në raport me Gërvallën e Shkrelin].

I

Transformimi, si *koncept* e si *fenomen*, nuk ka natyrë kufizuese: që do të thotë se nuk shtrihet vetëm në një disiplinë, po është i pranishëm edhe në disiplina të tjera. E ndeshim edhe në biologji/gjenetikë, matematikë, fizikë etj. Ndër të tjera vetë natyra humane, qe një kohë tanimë, shihet në një proces të vazhdueshëm evoluimi [lexo: transformimi].

Transformimi letrar, që hyn në domenin e kritikës gjenetike,⁶ përherë është parë/përkufizuar si një *proces*, ku kapet e gjithë ecuria/procesi i shkrimit dhe botimit të veprës letrare prej *amzës* e deri në *finalitetin e shpallur nga autori përmes publikimit të tekstit*.⁷ *Shpesh thuhet se nuk*

e punimit të tyre dhe çështja e përkufizimit/e zgjedhjes së sintagmës gjegjëse varet, do të thonim, nga stili i tyre. Kështu që, në këtë rrjedhë çështja e përkufizimit të tregimit po relativizohet. Po, në të vërtetë, ajo çka vlen të theksohet këtë herë është se, për studiuesit R. Wellek e A. Warren, kjo përbën një problematikë më specifike që *lëpset zgjidhur me kritere më përcaktuese*, se raste të tilla si ai i sonetit, tregimit etj., janë, me të vërtetë, diskutabile: *Vijmë tani në një formë tjetër grupimi, tek ai sipas formës strofike apo metrit të vargut. Si do ta klasifikojmë, për shembull, sonetin, rondonë, baladën? A janë zhanre? Nëse jo, çfarë janë? Nën zhanre? Shumica e autorëve francezë dhe gjermanë të kobëve të fundit kanë prirjen për t'i emërtuar si 'forma të fiksuara', për t'i dalluar në këtë mënyrë nga zhanri. Por Vietori bën një përjashtim-të paktën për sonetin; për mendimin tonë, edhe të tjera 'forma të fiksuara' mund të quben zhanre. Por kjo çështje lëpset zgjidhur me kritere më përcaktuese...*[Rene Wellek, Austin Warren: *Teoria e letërsisë*, Onufri, Tiranë, 2007, fq. 238]

⁶ Për kritikën gjenetike franceze si pasardhëse e variantistikës italiane, shih Ag Apolloni: *Dorëshkrimet e humbura* te: <https://www.gazeta-shqip.com/2016/11/12/doreskrimet-e-humbura/> ku, ndër të tjera, theksohet: *Kritika gjenetike nënkupton një objektiv të ri të studimit: jo vetëm tekstin, por edhe shkrimin, jo vetëm rezultatin, por edhe procesin* (Hay, 2002: 99). E, gjithashtu, më tutje: *Ndonëse ende nuk ka një manual për manuskriptin (dorëshkrimin), kritika gjenetike, nëpërmjet analizave të shumëfishta, tashtë ka arritur ta qartësojë objektivin e vet duke iu përgjigjur pyetjes: si është formuar teksti, apo edhe si është **transformuar** teksti? Gjenetika sot mund të kuptohet si një poetikë proteike, apo poetikë **e procesit**, sepse evidenton ndryshimet e vazhdueshme.* [Theksimi është imil] Për kritikën gjenetike, po ashtu, shih edhe tekste Keneth Burke: *Llojet e kritikës* në revistën letrare *Jeta e re*, Prishtinë, 2015, nr.2, fq. 257-269 dhe Romul Munteanu: *Kriteret e kritikës dhe kritika e kriterëve* në revistën *Ars poetica*, nr. 20/21, Qershor-Korrik 2009, fq. 13-15

⁷ Kujtim M. Shala: *Gjenetika vs. Poetika (Musa Ramadani: Neurosis)*, Prishtinë, Buzuku, 2012, fq. 9

ka gjë më të rëndësishme se ta njohësh gjenezën e një gjendje të caktuar; kjo është e vërtetë në një kuptim: rrethanat që kanë formuar këtë gjendje na ndriçojnë natyrën e vërtetë të saj dhe na mbrojnë nga disa iluzione;...⁸Kjo ka kushtëzuar që transformimi letrar të mos shihet vetëm si një koncept që shenjon ndryshimin/të bërit krejtësisht tjetër, në kuptimin e kalimit në një trajtë të re të shkëputur nga trajta fillestare, po si një proces ku para se të ndodhë ndryshim, ndodh bartje e lëndës në një trajtë të re, e ku gjithëherë ruhet një lidhje me trajtën amë. Kritika gjenetike [i referohemi transformimit letrar, përgjithësisht!] e kap veprën letrare në totalitet: dorëshkrimi, variantet e versionet, ndryshimet eventuale në botime të reja, derivimet etj.: *gjenetika* e *poetika*,⁹ po ku jo domosdoshmërisht ndodh transformim zhanror. Ndërkohë, te *Transformimi zhanror në letërsinë shqipe*, te rasti i Shkrelit, ai i Gërvallës e i Kadaresë, kapen, në secilin rast, vetëm dy momentume të gjithë procesit: kur vepra letrare është roman e bëhet dramë, kur është roman e bëhet tregim, e kur është roman e bëhet poezi. Që do të thotë se përgjithësisht rumbullakësohet procesi i transformimit e veçanërisht nënvizohen diferencat dhe interferencat zhanrore, që e prodhojnë vetë fenomenin e **transformimit zhanror**. Transformimi, këtë herë merr një konotim më specifik, se veprat letrare kapen si dy tërësi që funksionojnë mëvetësisht, po edhe që mund të vendosen në ballafaqim me njëra-tjetrën për të parë ekzistencën e lëndës së njëjtë në zhanre të ndryshme.

II

Me binomin *transformim zhanror* shenjojmë atë fenomen që e kërkon gjenezën në një pikë: me ekzistimin e një teksti bazë, zhvendosjen/lëvizjen e tekstit bazë nga kornizat e veta ekzistuese me qëllim që të realizojë një rikonfigurim të lëndës së vet: kalim në një gjendje të re ekzistuese. Transformimi zhanror varet në radhë të parë nga teksti bazë/vepra e parë letrare, e që del në nivel zhanri: zhanër inicues,

⁸ Ferdinand de Saussure: *Kurs i Gjuhësisë së Përgjithshme*, Dituria, Tiranë, 2002, fq.112

⁹ Për të parë një rast konkret të transformimit prej dorëshkrimit/amzës e deri te teksti final, me të gjitha problematikat specifike, shih Kujtim Shala: *Cjnetika vs. Poetika*, Prishtinë, Buzuku, 2012 ku interpretohet vepra e Musa Ramadanit prej *amzës* e në *Neurosisin e 1973*, për të përfunduar me *Alfabetin e neurozave të 1982*

meqenëse ky zhanër po e inicion/mundëson transformimin. Në këtë rrjedhë, ky zhanër nga zhanër vetëm *ekzistues* po bëhet zhanër *inicies*. *Fakti se vepra e 'tradhton' zhanrin e vet, nuk do të thotë se zhanri nuk ekziston.*¹⁰ E në radhë të dytë varet nga vepra e re letrare, që del në nivel zhanri: zhanër *rikonfigurues*, meqenëse ky zhanër i përcakton interferimet dhe dallimet mes dy veprave të marra në shqyrtim. Si në çdo kalim tjetër, edhe këtë herë, me gjithë natyrën specifike të problemës: diçka merret e tjetërçka lihet anash! Kjo varet/imponohet nga natyra e zhanrit *rikonfigurues*: p.sh kur realizohet kalim nga romani në poezi, sidomos në tipin e atyre formave lirike natyra e të cilave e refuzon narracionin [përshkrimin, rrëfimin, dialogjet etj.], një pjesë e lëndës bëhet jofunksionale në zhanrin e ri ku rikonfigurohet. Vetë natyra e zhanrit e përjashton një pjesë të saj.

III

Vepra letrare e Azem Shkrelit, këtë herë, shenjon transformimin nga proza në dramë [romani→drama]. Me sintagmën *Vepra letrare e Azem Shkrelit* i referohemi veprave *Karvani i bardhë* dhe *Fosilet*.

*Karvani i bardhë*¹¹ fillon me ndeshjen e Dyl Mehmetit me Selmanin, e me vrasjen e Shaqës nga Selmani, për të përfunduar me vetvrasjen e Dylit. Ndërmjet këtyre dy pikave: *inicies*es dhe *finalizueses*, shtjellohet e gjithë ngjarja sipas një lineariteti që funksionon me shkak-pasojë, e që bart

¹⁰ Cituar nga: Cvetan Todorov, *Origjina e zhanreve* në librin: *Teori dhe kritikë moderne* [zgjedhi dhe përktheu Nysret Krasniqi], Rozafa, Prishtinë, 2008, fq. 316

¹¹ *Karvani i bardhë* u botua për herë të parë në vitin 1961. Në vitin 1968, Azem Shkrelit e rimerr lëndën e *Karvanit* dhe e transformon në dramën *Fosilet*. *Karvani* do të ribotohet, si roman përsëri, në vitin 1995. Po, meqenëse ne e trajtojmë veprën e Shkrelit, në nivel zhanri, duke kapur vetëm dy momentume, e parashtrojmë kronologjinë e botimit në detaje vetëm për të pasur një ide për shkrimin e për botimin e romanit në fjalë. Se, përndryshe, përqendrimi ekskluziv në këtë problematikë do të nënkuptonte përqendrim në kritikën gjenetike, e jo në atë të transformimit zhanror [e, që do të nënkuptonte metodologjikisht tejkalim nga objektivi!]. Kështu që, edhe kur në rrjedhën e punimit evidentohen ndryshimet në kuantitetin e kualitetin e pjesëve, intenca është të krijohet *ideja* [për ndryshimet në rrafshin ideo-tematik a në ndonjë tjetër!], e jo evidentimi i ndryshimeve të kuptohet si intencë në vete: që i korrespondon kritikës gjenetike. Për ndryshimet eventuale mes syresh në rrafsh të caktuara, shih Nysret Krasniqi: *Letërsia e Kosovës 1953-2000*, AIKD, Prishtinë, 2016, fq. 72-74 dhe fq. 442-443.

pjesërisht brengën e një kolektiviteti në një kohë e kryesisht brengën e individit në këtë kohë.

- *Koha është njeriu, njerëzit e bëjnë kohën.*¹²

Është kjo fjalia-çelës në romanin *Karvani i bardhë*. Kjo frazë shenjon dy kategori: njeriun dhe kohën, që janë, thënë me paradoks, në një ndeshje e, njëkohësisht, bashkëjetesë me njëra-tjetrën. Pra, sa janë seleksionuese ndaj njëra-tjetrës, aq i nështrohen edhe një procesi simbiotik. Në një lëvizje rotative, herë njëra është determinuese e tjetra e determinuar, e herë-herë i ndërrojnë kahjet. Te *Karvani i bardhë*, herën e parë koha është e determinuar e herën e dytë bëhet determinuese. Një politikë/ideologji e re po e determinon/po e tipizon kohën aktuale [kohën e Dylit]. Në një stad tjetër, vetë koha identifikohet me këtë politikë/ideologji. Koha nuk determinohet më, po fillon të determinojë. Në veçanti reliktet e së kaluarës, e që reflektohet, te *Karvani i bardhë*, me rastin e Dylit Mehmetit. Dyli i përket një kohe tjetër, kështu që vetë koha e re e përjashton. Jo drejtpërdrejt, po tërthorazi, duke ia imponuar izolimin në një shpellë, në bjeshkët e Rugovës. Kjo situatë ia pamundëson edhe më kontaktin, e përmes kësaj mungese perceptimin e një logjike të re. Lëvizja në hapësirë, a më saktë tendenca për lëvizje në hapësirë: prej shpellës në rrethinë [e Dylit dhe të tjerëve], është një tendencë për komunikim me kohëhapësirën reale e aktuale, që rezulton pa sukses. Për t'i dhënë shkas lëvizjes në një kohë ireale/të imagjinuar/që i takon së kaluarës. Te *Karvani i bardhë*, kjo reflektohet në situatat kur Lakja shkon për të marrë ujë thellë në brendi të shpellës e kinse i përfytyrohen 'lugetërit', si dhe në hamendësimin e Dylit se shpirti i Jagoshit po endet si një fantazmë në shpellë. Në këtë proces të refuzimit reciprok të Dylit me kohën, Dyli vendos të vetvritet/vetasgjësohet. Meqenëse, sipas tij, vetëm nëpërmjet vetasgjësimit realizohet edhe asgjësimi i tjetrit, e që në këtë rast tjetri del si ekuivalent i kohës. Të tjerët/të ikurit nuk janë as në një raport refuzimi e as identifikimi me asnjërën prej kohëve. Këta këshillohen nga Dyli në

¹² Azem Shkreli, *Vepra 3-Karvani i bardhë*, Rilindja [ribotim], Prishtinë, 2006, fq. 273

mbajtjen e një qëndrimi indiferent: as pranim, as refuzim, e që jipet në roman me nisjen e tyre për t'u dorëzuar te hetuesia e gjyqi i kohës. Në rrjedhën e ngjarjes shihet se këta nuk kanë qenë krejtësisht pranues ndaj Dylit edhe kur i kanë qëndruar pranë në dukje: Ahmet Gjeta ngërthehet në një heshtje të pazbërthyeshme sepse mezi s'pret t'i kthehet familjes e Arif Cubi dërgohet për të kryer një mision grupor e mbetet në rrethinë duke ngarendur pas Lakes së Tahir Talit. Siç shihet, në leximin e në interpretimin e *Karvanit të bardhë*, koha, këtë herë nuk funksionalizohet vetëm si kategori, që koekziston me hapësirën, si kohëhapësirë, po e shpreh praninë e vet në çdo nivel të realizimit të romanit: në rrafshin ideo-tematik, e determinon botëperceptimin e personazheve etj.

*Fosilet, ...nga ana tipologjike shikuar, është një dramë psikologjike, një dramë, e cila ka projektuar reagimet e një grupi njerëzish në një situatë të skajshme ekzistenciale...*¹³ Lënda që në roman sistemohet si një strukturë monolite, në dramë risistemohet në katër akte, që paraprihen nga paraqitja e karaktereve të dramës. Pas krahasimit, rezulton se në dramë mungojnë këto pjesë: Shpendi mendon për Zanën e në bashkëbisedim me Rexhë Elezin rrëfen dashurinë e vet për Zanën, mungon ngarendja e Arif Cubit pas Lakes së Tahir Talit kur ishte dërguar me mision në rrethinë e kurorëzimi i tyre në shpellë, si dhe situatat kur Lakja e Tahir Talit shkon për të marrë ujë në brendi të shpellës e i përfytyrohen e shpërfytyrohen 'lugetërit'. Prej atyre që dalin si variacione të njëra-tjetrës, veçojmë: te *Karvani i bardhë* gjatë varrimit të Shaqës jipet sekuenca e shpalosjes së flamurit, ndërkohë te *Fosilet* ceremonia mortore zhvillohet më ndryshe; te *Karvani i bardhë* kur Cuk Sokoli vjen për të parë të ikurit si shfajësim për aktin e turpshëm të të bijëve qëndron në shpellë bashkë me të ikurit, e në dramë vetëm lajmërohet te të ikurit e kthehet përsëri.

Në leximin e në interpretimin e *Karvanit të bardhë*, e në të parit e transformimit zhanror që i bëhet këtij romani, shohim se lënda e këtij romani transformohet te *Fosilet* me pak dallime, e ku edhe ato dallime të pakëta i imponon natyra e zhanrit ku rikonfigurohet. Interferimet realizohen në rrafshin ideo-tematik, në kohëhapësirë e në personazh [lexo:

¹³ Besim Rexhaj: *Drama shqiptare pas Luftës së Dytë Botërore 1948-2008 (Poetika, tipologjia, periodizimi, vëllimi I)*, Faik Konica, Prishtinë, 2009, fq. 79

personazhe]. Ndërkohë, dallimi mes këtyre dy veprave realizohet në kompozicion, më saktësisht në mungesën e një pjese të njëjësive fabulare që i gjejmë në roman e nuk janë në dramë, ose-ose shfaqen në këtë të fundit në një trajtë më të ndryshuar. Ndonëse dallimi në kuantum e në nivel kategorish nuk është i madh, kjo mungesë e ky varietet forme shkakton varfërim në retorikën e tekstit, mungesë të elementit fantastik në dramë [e, që është në roman!] e mosprani të ëndrrës, si kategori që iu jep personazheve mundësi për projektim të mendimeve/veprimeve të tyre.

IV

Vepra e Jusuf Gërvallës merret për model për të dhënë transformimin zhanror prej romanit në tregim, më saktësisht tregime. I referohemi romanit *Rrotull* dhe tregimeve: *Lindja e Cufës* dhe *Çiftelia me dymbëdhjetë tela*.¹⁴ Prej tregimeve përqendrohemi veçanërisht në të parin e pjesërisht në të dytin, për shkak se i pari realizon lidhje më të ngushtë me romanin krahasuar me tregimin *Çiftelia me dymbëdhjetë tela*.¹⁵

Në qoftë se te *Karvani i bardhë* i Shkrelit, në çdo nivel të realizimit del raporti i njeriut me kohën, e anasjelltas, te *Rrotull* i Gërvallës, që kap jetën e Ketës, të një vijujasi psikea e të cilit maltretohet nga të vetët/nga vijujasit, parashtrohet lidhja/raporti i njeriut me ambientin. Se sa është ambienti/Vijuji determinues në jetën e Ketës, prej lindjes e gjer në pjekuri, shpaloset në romanin *Rrotull*, e se si ambienti/Vijuji e shpreh fuqinë/influencën e vet në njeriun e pakrahë reflektohet në mendimet e

¹⁴ Për të parë një rast tjetër të transformimit zhanror nga tregimi në roman, me një analizë të detajuar në nivel zhanri, teme, kompozicioni, diskursi etj., shih kapitullin *Gjeneza e "Gjeneralit"* te Ag Apolloni: *Paradigma e proteut*, OM, Prishtinë, 2012, fq. 49-115

¹⁵ Meqenëse, intenca është që të trajtohet një problematikë në aspektin teorik, atëherë duhet të kuptohet se sa herë i referohemi, si në rastin në fjalë: *Prej tregimeve përqendrohemi veçanërisht në të parin e pjesërisht në të dytin, për shkak se i pari...*, me numërorët rreshtorë s'duhet të nënkuptohet koha e botimit, sipas një kronologjie tipike për logjikën njerëzore. Po, në të vërtetë, sikurse në këtë rast, edhe në gjithë punimin, mirret romani, si pikë konvergjuese dhe shihet se ç'natyrë merr lënda kur transformohet në dramë, në tregim a në poezi. Pra, duhet të konceptohet në një nivel më të lartë abstraksioni teorik, e jo përqendrim/konkretizim në një kronologji botimi.

veprimet e njerëzve të këtij ambienti: vijujasve, për Ketën dhe ndaj Ketës. *Është karakteristike që këtu titulli nuk jep një ide themelore të ngjarjes, apo një figurë themelore të personazhit, por shenjon një zhanër komunikimi: rrotull; do të thotë titulli shenjon zhanrin e veprës*¹⁶. Në një interval kohor ndodh që mendimet e një grup njerëzish takohen në një pikë. Këto përcaktojnë veprimet e tyre. Nga të veçanta, që plasohen nga individët, fitojnë një trajtë të përbashkët të ekzistimit/funksionimit, për t'u shndërruar në një sistem të përgjithshëm të të menduarit. Bëhen konvencë! Për rrjedhojë, e tipizojnë ambientin në të cilin kanë marrë shkas. Në Vijuj, rrotulla është bërë me kohë mënyrë e të folurit/e të menduarit/e të vepruarit, më saktësisht e jetesës së njeriut vijujas në çdo segment të jetës. Rrotulla e tipizon Vijujin. Po, në një kohë tjetër, ambienti/Vijuji duke e pasur rrotullën pjesë të pandashme të ekzistencës së vet, përcakton fatin e vijujasve të posalindur. S'tregohet mëshirë jo vetëm ndaj Ketës-burrë, po edhe ndaj Ketës-fëmijë. Ketës edhe kur i largohet motra, edhe kur dashuron vajzën që ka një dashnor tjetër, edhe kur ndëshkohet për fajet e të tjerëve e shpërblejnë nga të gjitha anët me rrotulla. Kjo realizohet, nga Gërvalla, nëpërmjet shpalosjes së psikesë së Ketës, e në veçanti në ato pjesë që dalin në trajtë ëndrrash. Në të vërtetë, përshtatja e Ketës me Vijujin e me vijujasit nuk ndodh asnjëherë. Ai, vetëm se, mëson t'u qëndrojnë indiferentë atyre.

Tash lindja e Ketës që te *Rrotull* zë pjesën e parë të romanit, në tregim bëhet lindja e Cufës/*Lindja e Cufës*, e mbi këtë segment tematik ndërtohet i gjithë tregimi *Lindja e Cufës*. Te *Rrotull* kapet një jetë e tërë: jeta e Ketës, e kjo kushtëzon që Keta i *Rrotullës* të jetë në kontakt me të tjerët, në krahasim me Cufën e *Lindjes së Cufës*, po që kryen funksionin e Ketës së romanit. Meqenëse, i gjithë përqendrimi është te Cufa, nuk i lihet edhe aq hapësirë përfshirjes së të tjerëve. Dallimi bëhet edhe në emërtimin e personazheve: te *Lindja e Cufës*, Keta bëhet Cufë e Daka bëhet Ketë. Po, përveç në kuantum e në emërtim, dallim më i theksuar vërehet edhe në lidhjen/raportin që krijon Keta me të tjerët. Që mundësohet vetëm te *Rrotull*, e jo edhe te *Lindja e Cufës*. Tek e para jipet duresa e Ketës ndaj maltretimeve të vijujasve; lidhja me të motrën, Gjylën e, ndër të tjera,

¹⁶ Sabri Hamiti, *Vepra letrare 9 (Letërsia bashkëkohore)*, Faik Konica, Prishtinë, 2002, fq. 343

raporti i Ketës me Bekë Troshin. Në tregim edhe koha, edhe hapësira janë relativisht të ngushtuara. Gjithçka shtjellohet rreth Ketës e Vijujit në një kohë fikse. Ndërkohë që në roman ka lëvizje më të dukshme në hapësirë, që i tejkalojnë kufijtë e Vijujit: kur Keta vendos të braktisë vendlindjen/Vijujin.

Në vijim, në krahasimin e *Rrotullës* me tregimin *Çiftelia me dymbëdhjetë tela* shohim se interferimi ndodh në nivel të përgjithshëm. Që do të thotë se ky tregim nuk krijon lidhje direkte, po indirekte me romanin *Rrotull*. Në mënyrën se si e jep hapësirën, në mënyrën se si e plason një sekuençë nga jeta e Cufës që i përshtatet një sekuençe nga jeta e Ketës, në qëndrimin që kanë vijujasit ndaj Cufës të krijohet përshtypja e ndodhive të *Rrotullës*. Me interferimet koekzistojnë edhe dallimet, siç është qëndrimi i ndryshëm i Cufës ndaj vijujasve, nga qëndrimi i Ketës ndaj tyre. Përderisa Ketës, vijujasit ia rindërtojnë shtëpinë pa bërë madje as një intervenim të vetëm personal, Cufa arrin që me dinakëri t'i detyrojë ata t'i shërbejnë, e që nuk i përshtatet aspak natyrës së Ketës së *Rrotullës*. A, nga fakti, se Cufa martohet me një të huaj, ndërkohë që Keta martohet me një vendase.

Përkundër interferimeve eventuale, dallimet dominojnë në të dy rastet: edhe kur vihet *Rrotull* përballë *Lindjes së Cufës*, edhe kur vihet *Rrotull* përballë *Çiftelia me dymbëdhjetë tela*. Në këtë rast të transformimit zhanror dallimet iu paraprijnë interferimeve, për dallim prej rastit të parë: veprës së Azem Shkrelit ku dilyn interferimet në dominancë. Suma summarum: dallimet vërehen në organizimin e në kuantumin e lëndës që transformohet, në projektimin e kohëhapësirës e në dhënien e psikës e fizikes së personazheve.

V

Përbindëshi e *Laokoonti* rimerren për të dhënë një rast tjetër të transformimit zhanror: nga proza në poezi [romani→poema]. Që në titull theksohet se të dy veprat e sugjerojnë të njëjtën ngjarje: luftën e Trojës, me dallimin se e para e shenjon *objektin* që solli rrënimin e Trojës, ndërkohë e dyta *njeriun* që u përpoq ta rrëronte objektin që solli këtë rrënim.

Përderisa në romanin e Shkrelit interferohen kategoritë: njeriu e koha, e në romanin e Gërvallës ato: njeriu e ambienti, në romanin e Kadaresë realizohet një interferencë e trefishtë: e njeriut me kohën, e njeriut me ambientin dhe e dy kohërave me dy ambiente.¹⁷ Shkrimja ndodh në nivel të përgjithshëm, që do të thotë se jo çdo ambient a tip njeriu i përshtatet kohës së vet a e jeton kohën e vet.

- *Disa milje larg qytetit, në rrethinë, në fushën e hapur, ishte një furgon i braktisur. Pjesët metalike ia kishin shkullur prej kohësh dhe tani s'i kishte mbetur tjetër, veç karrocëria e mbyllur prej druri. Ajo ishte mbërthyer dhe qëndronte mbi katër trarë të shkurtër, të ngulur në tokë.*¹⁸

Me këtë fragment të shkëputur nga pjesa e parë e *Përbindëshit*, e që rezulton të jetë vetëm pjesa e parë e doktoratës së studentit të filozofisë-Gent Ruvinës, inicohet shkrimja e kohëve, e hapësirave, e tipave njerëzorë. Për të parë këtë shkrimje, figura-çelës nga i gjithë fragmenti, konsiderohen ajo e *qytetit* dhe e *furgonit*. Në qytetin që aludohet të jetë një qytet i kohës moderne ndodhet një furgon i braktisur, që në rrjedhën e ngjarjes, del se shenjëzon Kalin e Trojës, të cilin, ndër të tjera, Kadare e jep në titull në simbolin e Përbindëshit. Pra, *ambienti* sa është *modern* po aq është edhe *mitik* [qyteti↔furgoni], që imponon praninë e kohërave po të tilla, e të tipave po të tillë njerëzorë. *Furgoni/Kali i Drunjtë/Përbindëshi* nuk mbetet vetëm një monument që përmes ekzistencës së vet jep mitiken, po në një trajtë e shpreh ekzistencën e vet edhe sot. E fejuara e Maksit, Lena dashurohet në Gent Ruvinën, student filozofie i kthyer nga Moska. Pas ikjes me këtë të fundit në ditën e fejesës, i fejuari i saj, Maksi që i dërgonte kërcënime paprerë e kalon gjithë kohën në furgon/në Kalin e Drunjtë, e

¹⁷ Në të tri rastet e rimarra, është një kategori/një raport që bëhet dominant kundrejt të tjerëve: ose ajo e njeriut me kohën, ose e njeriut me ambientin a edhe interefrencë e shumëfishtë. Po, përveç këtyre raporteve dominante përherë iu referohemi rrafshëve e kategorive të ndryshme të realizimit të një veprë letrare: rrafshi ideotematik, kompozicional; koha e hapësira, personazhi/figura etj., meqenëse vetëm përmes syresh konceptohet transformimi zhanror, kur dy vepra, e rrjedhimisht zhanre vihen në përqsasje.

¹⁸ Ismail Kadare, *Vepra 1*, Onufri, Tiranë, 2007, fq. 237

pranë *personazhesh mitike*, si: Odiseu K. Nëpër këtë mori situatash e sekuecash narrative shkrija merr përpjestime më të gjera. Sa i përket ambientit, e kemi përsëri skemën e njëjtë: një ambient *modern*, një ambient *mitik* [qyteti↔furgoni]. Sa i përket *kohës*, dominon kryesisht *e sotmja/aktualja*, po pjesërisht edhe *e kaluara/mitikja* [koha e Gentit dhe e Lenës↔lufta e Trojës]. E, sa i përket personazheve, dallojmë *personazhe bashkëkohore* dhe *personazhe mitike* [Genti, Lena, Maksim↔Odiseu K., Laokoonti]. Vlen të theksohet se shkrija nuk realizohet me paralelizëm po me ndërthurje/kryqëzim, meqenëse këto kategori hyjnë në interferencë të vazhdueshme me njëra-tjetrën.

Trajta e Kalit të Drunjtë rimerrret si një *simbol i rrezikut permanent nga agresioni*.¹⁹

- "Jo, Helenë", tha ai. "Nga asnjë mit dhe nga asnjë gropë kobërash nuk doli ky kalë. Ai u poll në kohën tonë, vetëm trajtën e huajti andej, sepse janë trajtat ato që zakonisht merren hua."²⁰

Lenën e Gent Ruvinës, kalamajtë e lagjes së vet përherë e kishin thirrur Helena, gjë që e merrte ajo si një ogur të keq të fatit të vet. Jo rrallë, edhe vetë Gent Ruvina e thërret të dashurën e vet, Lenën: Helena. Dhe, këtë jo vetëm gjatë rrjedhës së ngjarjes, po edhe në bisedat me të dashurën që Genti i modifikonte për doktoratën e tij, e ku ai gjithherë i drejtohet Lenës si Helena a, sipas Sulës, *He/Lena*.²¹

Te *Laokoonti*, një figurë mitike rrëfen [a, në të vërtet, *vetërrëfëhet!*] për një ndodhi nga *koba mitike* në një *kobë moderne*: tremijë vjet më vonë, në një *ambient modern*: në muze. Ndonëse një pjesë e shenjave të *Përbindëshit* dhe të *Laokoontit* të çojnë tek e njëjta ngjarje: lufta e Trojës, në të vërtet, në të dy veprat jipen dy anë të ndryshme të së njëjtës ngjarje. Te *Përbindëshi*, autori në vazhdimësi përpiqet të kuptojë/të sqarojë mënyrën e shkaqet e

¹⁹ Agim Vinca: *Struktura e zhvillimit të poezisë shqipe (1945-1980)*, Enti i teksteve dhe i mjeteve mësimore i Kosovës, Prishtinë, 1997, fq. 297

²⁰ Ismail Kadare: *Vepra 1*, Onufri, Tiranë, 2007, fq. 307

²¹ Lili Sula, „Përbindëshi” i Kadaresë, *ligjërimi për tmerrin politik të gjithëkohshëm* te: <http://www.panorama.com.al/perbindeshi-i-kadarese-ligjerimi-per-tmerrin-politik-te-gjithkohshem>

vrasjes së Laokoontit, duke paraqitur kryesisht hipoteza e duke mos arritur në nxjerrjen e tezave. Ndërkohë të *Laokoonti* bëhet e ditur ‘e vërteta’ e ‘historisë së Laokoontit’:

*Afroni, pra, kokat të dëgjoni të vërtetën,
Mua s’më mbytën gjarpërinjtë, po trojanët më vranë.*²²

Përveç interferimeve dhe dallimeve në rrafshin ideor dhe tematik, si dhe kohor e hapësinor, pas një krahasimi të romanit dhe poemës rezulton se një dallim vërehet edhe në një kategori tjetër: personazhin. Me të pasur parasysh se *Përbindëshi* është roman, menjëherë sugjerohet prania e personazhit [lexo: personazheve] të cilat përshkruhen nga narratori, rrëfëhet për ta nga narratori, dialogojnë me të tjerët e shprehin ndjenjat/mendimet e tyre. Te *Përbindëshi* realizohet një bashkëjetesë e personazheve mitike me ato bashkëkohore, ku ndjenjat/mendimet/veprimet e gjithsecilit përcaktohen/imponohen nga gjestet e tjetrit, në një proces reciprok: Lena dashurohet në Gentin se nuk e do të fejuarin e vet, i fejuari i Lenës vendos t’i hakmirret Lenës se i ka ikur në ditën e fejesës. Ndërkohë të *Laokoonti*, gjithçka projektohet rreth figurës së Laokoontit, i cili përpiket të dialogojë me tjetrin, duke rrëfyer/vetërrëfyer një të vërtetë të kahmotshme. Pra, nga Laokoonti, si personazh në roman për të cilin flitet nga të tjerët, i nënshtrohet një procesi të figuralizimit bëhet Laokoonti-figurë në poemë.

Nga leximi dhe interpretimi i *Përbindëshit* dhe i *Laokoontit* theksojmë e përfundojmë se interferimet dhe dallimet, mes këtyre dy veprave e rrjedhimisht dy zhanreve në procesin e transformimit zhanror, realizohen në rrafshin ideor e tematik, kohor e hapësinor; si dhe në personazh/figurë. Nuk ka një ndarje strikte që në një rrafsh a kategori të ketë vetëm diferenca apo vetëm interferenca, po në gjithsecilin syresh plasohen ndryshimet/përkimet eventuale. Vetë proza dhe lirika, e rrjedhimisht romani dhe poema, janë dy zhanre që funksionojnë në bazë të ligjësive të

²² Ismail Kadare, *Vepra 7*, Onufri, Tiranë, 2007, fq. 266

ndryshme. Kjo kushtëzon që dallimet të jenë më të dukshme në krahasim me dy rastet paraprake: Shkreli e Gërvalla.

Bibliografia:

1. Gërvalla, Jusuf: *Vepra 2*, Faik Konica, Prishtinë, 2010
2. Kadare, Ismail: *Vepra 1*, Onufri, Tiranë, 2007
3. Kadare, Ismail: *Vepra 7*, Onufri, Tiranë, 2007
4. Shkreli, Azem: *Vepra 3-Karvani i bardhë*, Rilindja [ribotim], Prishtinë, 2006
5. Shkreli, Azem: *Vepra 4-Fosilet*, Rilindja [ribotim], Prishtinë, 2006

Literatura:

1. Apolloni, Ag: *Paradigma e proteut*, OM, Prishtinë, 2012
2. Apolloni, Ag: *Dorëshkrimet e humbura* te: <https://www.gazeta-shqip.com/2016/11/12/doreshkrimet-e-humbura/>
3. Hamiti, Sabri: *Vepra 9 (Letërsia bashkëkohore)*, Faik Konica, Prishtinë, 2002
4. Krasniqi, Nysret: *Letërsia e Kosovës 1953-2000*, AIKD, Prishtinë, 2016
5. Krasniqi, Nysret [zgjodhi dhe përktheu]: *Teori dhe kritikë moderne*, Rozafa, Prishtinë, 2008
6. Lepuri Anxhela, Cikollari Antonio: *Fillesa e një romani* te: <https://palimpsest.al/2019/05/3245/>
7. Rexhaj, Besim: *Drama shqiptare pas Luftës së Dytë Botërore 1948-2008 (Poetika, tipologjia, periodizimi, vëllimi I)*, Faik Konica, Prishtinë, 2009
8. Saussure, Ferdinand de, *Kurs i Gjuhësisë së Përgjithshme*, Dituria, Tiranë, 2002
9. Sula, Lili: *'Përbindëshi' i Kadaresë, ligjërimi për tmerrin politik të gjithëkohshëm* te: <http://www.panorama.com.al/perbindeshi-i-kadarese-ligjerimi-per-tmerrin-politik-te-gjithkohshem>

10. Shala, Rexhep: *Analiza-Kognicioni dhe modelimi*, Neokultura, Prishtinë, 2010
11. Shala, Rexhep: *Metateza-Teoria dhe praksisi letrar*, Neokultura, Prishtinë, 2014
12. Shala, Kujtim: *Gjenetika vs. Poetika (Musa Ramadani: Neurosis)*, Buzuku, Prishtinë, 2012
13. Vinca, Agim: *Struktura e zhvillimit të poezisë shqipe*, Enti i teksteve dhe i mjeteve mësimore, Prishtinë, 1997
14. Warren, Austin, Wellek, Rene: *Teoria e letërsisë*, Onufri, Tiranë, 2007
15. Revista letrare *Jeta e re*, Prishtinë, 2015, nr. 2
16. Revista *Ars poetica*, Qershor-Korrik 2009, nr. 20/21

Filologji
25

Botues:
Fakulteti i Filologjisë
Prishtinë

Qershor, 2020

Tirazhi:
300 copë

Formati:
17x24 cm