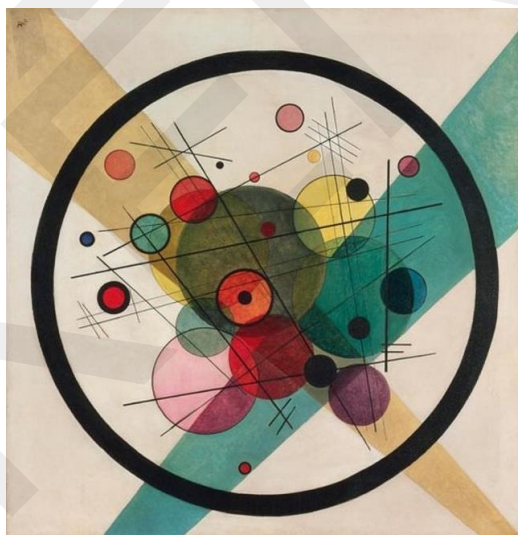


In memoriam
Arshi Pipa

revistë e përvitshme kritike

I • 2017



• Tiranë • 

KËNS - I/2017

▪ *revistë e përvitshme kritike* ▪

Numër kushtue Arshi Pipës, me rastin e 20-vjetorit të ndamjes nga jeta

Botues:

Lisandri & Aristea Kola

Kryeredaktore:

Aristea Kola

Zv/kryeredaktor:

Fra Censor Ambrozi

Komisia shkencore:

Arben Prendi, Çezarin Toma, Dhurata Shehri, Edlira Tonuzi, Marsel Nilaj,
Persida Asllani, Vinçens Marku, Vjollca Osja

Në ballinë:

Wassily Kandisky, *Rrathë në rreth*, 1923

Karikatura *Milman Parry dhe Salih Ugljanin*: Endri Beqo

E-mail:

revistakens@gmail.com

Copyright: Lisandri & Aristea Kola

Pjetër Budi, Nd. 112/1/24

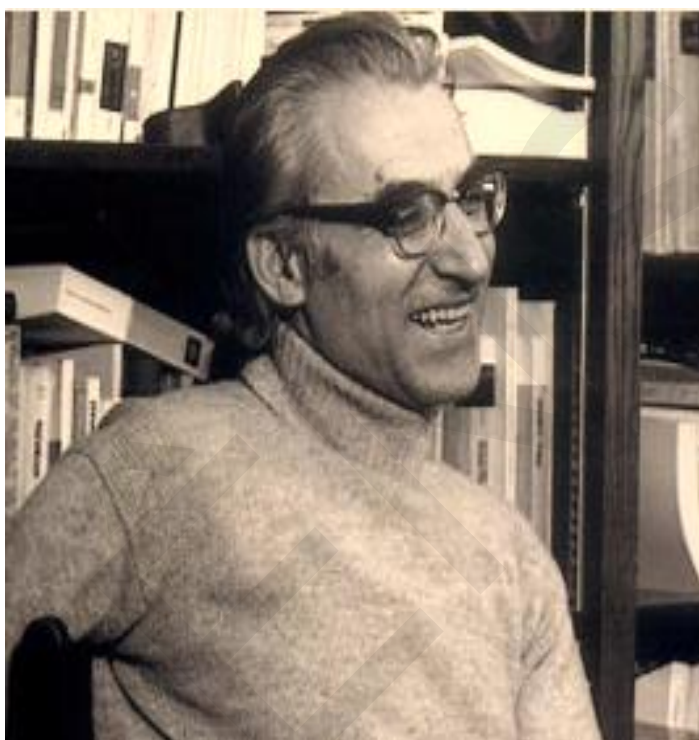
Tirana, Albania

Zip code 1001

ISSN: 2521-7348



Tiranë, korrik 2017



Arshi Pipa

1920-1997

Parathanie

ARISTEA KOLA

Rreth tematikës dhe klasifikimit të saj në sonetin e Arshi Pipës

ARSHI PIPA

Rapsodë shqiptarë në serbokroatisht: cikli epik i kreshnikëve

DHURATA SHEHRI

Arshi Pipa lexon letërsinë bashkëkohore

EDLIRA TONUZI

Nësis noeseos...

LISANDRI KOLA

Modeli i erotizmit simbas Arshi Pipës tek poezia 'Epsh' përmes procedimesh figuracionale

MARSEL NILAJ

Politika e jashtme shqiptare në vitet 1945-1990, në optikën analitike të Arshi Pipës, dhe burimeve të vendeve perëndimore

MUHAMET HAMITI

Pamje e letërsisë shqipe në studimet e Arshi Pipës

PERSIDA ASLLANI & DHURATA SHEHRI

Pipa, lexuesi i përjetshëm i Milosaos

Parathanie

Revista *Kêns* po i paraqitet publikut shqiptar nëpërmjet një platforme online, si organ i përvitshëm kritik. Ky numër i parë i kësaj reviste i kushtohet Arshi Pipës, meqenëse në muajin korrik të 2017-s shënohet dhe 20-vjetori i vdekjes së këtij autori e personaliteti. *Kêns* ose përndryshe *Qenie* lindi si rezultat i dëshirës, që ma pas kaloi në diskutim konkret dhe së mbarami bashkëpunim mes Lisandri dhe Aristea Kolës. Shkas, në krye të herës, ishte vetë autori të cilit i dedikohet ky numër, si dhe mosfunksionimi i institucioneve vendore për me ndërmarrë një nismë përkujtimi në nderim të figurës së A. P. Përtej kësaj... për Lisandri Kolën ka një *Causa Pipa* të cilën e ndjek prej disa vitesh në të përditshmet e ndryshme, e fundit asht ajo në gazetën 'Panorama' të datës 2 maj 2017 – trajtë rezymeje e të gjithë çështjes deri në ditën e fundit. Ndërsa Aristea Kola, me autorin në fjalë, ka fitue gradën Master i Shkencave pranë Universitetit të Tiranës (Fakulteti i Historisë dhe i Filologjisë, Departamenti i Letërsisë), si dhe deri tash ka botue disa artikuj shkencorë mbi sonetet e Arshi Pipës në periodikë të ndryshëm. Problemi i *in memoriam* ishte si të themi shtysa dhe boca ideore. Mbrapa janë finalizue sesionet, organizue artikujt dhe asht procedue – siç ndodh natyrshëm në një organ të kësaj natyre – në faza diskutimesh me komisinë përkatëse shkencore. Sigurisht botuesit dhe komisia kanë gjykue që në këtë numër të përfshihen këto autorë dhe përkthime, që po bahen prezentë. Duhet shtue se definimet shkencore të autorëve jo kurdoherë dhe domosdo shprehin vullnetin e grupit shqyrtues; korpusi i artikujve këtu asht shenjë e kontributit dhe e bashkëpunimit intelektual e studimor mes komisisë-botuesve-autorëve: këto të fundit bartin krejt përgjegjësinë profesionale.

Kêns-i asht një revistë që pranon materiale kritike në fusha të tilla si: letërsi, albanologji, arte, shkenca të komunikimit, histori, filozofi apo domene interdisiplinore. Asht një organ i pavarun shkencor dhe me vetëfinancim, i cili asht mendue me qarkullue

falas dhe me pasë akses nga të interesuemit përmes qasjes në internet. Për dorëzimin e punimeve, ka një adresë gjegjëse, që asht shënue në frontespis, dhe ato (punimet pra) pranohen si në gjuhë shqipe ashtu edhe në gjuhë të hueja. Redaksia shqyrton artikujt që vijnë në adresën elektronike dhe për çdo ndërhyrje apo komunikim eventual, ajo kontakton me dërguesit e materialeve.

Sa i takon trajtës së sesioneve, nr. I asht konceptue në dy sesione. Në të parin *Pipa Opus*, janë shqyrtue disa nga veprat fundamentale të A. P., e njikohësisht argumente specifike mbi produktin letrar të këtij autori. Në sesion e dytë, *Optikon*, asht ba një nën-ndamje *a.*, ku janë përfshi përkthime, nga disa gjuhë, mbi bazën e diskursit kritik *autor për autor* (me dominancë letërsinë moderne), apo edhe punime origjinale mbi autorë të letërsisë së huej. Ndërsa në subdivizin *b.*, janë integruë artikuj që fokusojnë objekte të larmishme studimore, qofshin nga autorë të huej apo vendas. Prezenca e rendit të autorëve në këtë numër (siç do të ndodhë dhe me të tjerët) ruen kriter alfabetik, në secilin sesion.

Motoja e njohun latine *Acta non verba* qoftë përvuejtnisht e përlësisht paraprijëse e *Kênsit*!

• redaksia •

ARSHI PIPA

GIORDANO BRUNO

Dhe e pau veten për shtyllë. Përqark hordhija
e korbave shenjtue n' aromë thymjani;
shandanë ku digjet (para mishit) vjami;
e uratë e psalm. Ndër praqe, mbi çatija,

e poshtë te sheshi brufullon gërdhami.
E shajnë, e gjuejnë, pështyjnë veprat e tija.
Nji plakë përsipirtshëm bie nji dorë karthija,
dhe i nipi foshnje i hjedhë nji gem bajami.

Brambullon stiva, çohet flaka n' qiell...
Nji ças: nji ferr!... Mandej ka shqisë tjera,
e shpirt e trup përzihen me ajr e diell.

E bâhen hi. Andej e merr tash era,
e ngjeshë me tokë, prej kah, kur vjen prendvera,
me bimën lën e rishtas endet miell.

(*Giordano Bruno* XII, vv. 155-168 [Dhetuer 1955], në: Arshi Pipa, *Libri i Burgut*, Eurorilindja, Tiranë, 1994, bot. II, f. 186)

RRETH TEMATIKËS DHE KLASIFIKIMIT TË SAJ NË SONETIN E ARSHI PIPËS

Tematika e sonetit të Pipës, përgjithësisht, asht e kufizuese. Kjo vjen për shkak se shumica e soneteve të tij janë të integruem tek *Libri i Burgut*¹ dhe, — sikurse na dëshmon titulli i librit, — ato (sonetet pra), kanë në qendër burgun komunist dhe pasojat e tij. Gjithsesi ky fakt nuk na lejon të mendojmë se sonetet e Pipës janë *monotematikë*. Në veprat e tjera të këtij autori janë të pranishme edhe tematika të larmishme që lidhen me periudha të ndryshme kohore dhe kontekstin jetësor të Pipës.

Për sa i përket kronologjisë së zhvillimit të sonetit, në të cilin, integrohet edhe aspekti tematikor, mund të bajmë një lloj ndamjeje/faze letraro-jetësore:

- Soneti *fillestar* [faza para burgut]
- Soneti i kultivuem *në burg*
- Soneti i fazës *pas burgut, në mërgim/ekzil*²
- Soneti i *tranzicionit*³

Kjo lloj ndamjeje asht për sa i përket fazave nëpër të cilat lind, zhvillohet dhe perfeksionohet soneti i Pipës; po ashtu edhe kriterit hapësinor të kompozimit dhe atij kohor. Ndërsa

¹ Në fokus nuk asht marrë një cikël sonetesh i rinisë së Pipës me titull *Shkodra* ('Fryma', vjetë 1, nr. 2, Shkodër, 1944, ff. 65-66), për shkak se autori nuk ka përfshi në asnjë edicion të mavonshëm mandej, dhe ne i jemi referue në mënyrë të posaçme soneteve në veprën e A. P. Gjithsesi ky cikël tresonetor, mund të pohojmë, se i përket fazës së parë të zhvillimit të kësaj forme poetike nga ana e këtij poeti, për të cilën do të flasim ma sipër.

² Përcaktimi vjen në përputhje me emërtesën e kapitullit IV të A. Pipës, *Autobiography, Exile* (1957-65), Plejad, Tiranë, 2010.

³ E njëjta gja: Kap. VI, *Transition* (1971-80).

sa i takon çështjes tematikore të sonetit, ajo mund të klasifikohet si ma poshtë:

a. Soneti me tematikë erotike

Tema erotike në sonetin e Pipës shtrihet në trajtë relative: në disa sonete. Kjo temë, natyrisht, del e pranishme jashtë kohës së burgimit të poetit. Nëse në *L. B.* erotizmi shpërfaqet, në poezinë e A. P., ai gjithherë asht në rrafsh sporadik.

Soneti *Dashuni e pakohshme*, nis me paralelizma figuracionalë dhe simbolikë. Këto elementë jepen në parantezë në krejt oktavën e sonetit, ndërsa në vargun e parë të sekstinës (siç asht dhe për natyrë të sonetit në përgjithësi), jepet zgjidhja nëntekstuale e cila del edhe e shprehun grafikisht: “*Ti që si ato o dashunia e ime!*”. Ky varg në trajtë thirrrore asht paralelja me *drandofillin*, *kopshtijtë*, *rrezet e diellit* etj. Sidoqoftë ky lloj erotizmi asht i një lloji pesimist: *eropesimistika*. Uni lirik vuen nga humbja e aktantit erotik. Tercina përmbyllëse na e shpjegon ma se qartë këtë gjë:

*Por erdh stuhia e egër me gjëmime
qi e rrzoi përdhë at lule e at dashuní
e un njofta s’parit çka endë nuk di’she.*⁴

Pra, tema e dashnisë zhvillohet si humbje e saj. Soneti tjetër *Lulja e mallit*, temën e erotizmit e ka ma akute, ma të gjallë, por prapë në kufijtë simbolikë të lules. Këtu dashnia konceptohet si faktor vital, i përjetshëm:

*Ti thé se s’do t’m’harrojshe për të gjallë,
se zëmrrën tande do t’a bajshe krue,
prej ka’ i pashterrshëm t’shkonte tue burue
kujtimi i dashunís qi na ringjallë.*⁵

⁴ Arshi Pipa, *Vepra 1, Lundërtarë & Libri i dashunís dhe i fatit*, Phoenix, Tiranë, 2000, f. 19.

⁵ Arshi Pipa, *po aty*, f. 21.

Megjithëse aspekti i mallit asht thelbësor – i mallit si kuptim i *dëshirës, afshit, nostalgjisë* etj. Pak a shumë një trajtë e ngjashme leksikore siç e kanë rumunët me fjalën *dor*. Këtë çështje e ka pasë trajtue Lasgush Poradeci në fazën e vet studimore, kur bante përjasjen e vet për poezinë e Emineskut, dhe vite ma vonë A. Plasari në esenë “*Malli në letërsinë shqipe, rumune etj.*” [khs. *Don Kishoti zbret në Shqipëri*, 1990].

Soneti *Excelsius*, paraqet një erotizëm me pikëtakim me figurat mitike. Figura e së dashtunës, e femnës asht ajo e Euridikës. Vetë poeti e krahason vashën e tij me të dashtunën e Orfeut. Domethanë autori asht Orfeu, heroi mitik, i cili me muzikën e tij magjepste gjithësinë. Në këtë rast ka një ndryshim: kemi një Orfe që shkruen poezi për vashën. Duhet thanë se ky sonet përshkohet nga tone herë-herë epike, çka e zbeh nocionin e erotikës.

Në sonetin, në anglisht, *Hope*,⁶ erotizmi shfaqet në formë indirekte. Ma shumë asht një besim dhe shpresë tek mbështetja njerëzore mes çiftit, një lloj mbështetjeje intelektuale. Nëpërmjet këtij raporti projektohet e ardhmja e përbashkët e unit dhe e adresantit poetik (Annie).

I njëjti adresant del prezent edhe tek soneti në italisht *Sogno*.⁷ Erotizmi këtu asht i ndërthurun me onirizëm. Gjithçka asht vegim! Në këtë skenë poetike që paraqet poeti, duket se e dashtuna ka vdekë, por fuqia e dashnisë e risjell atë në jetë mbas puthjes së syve:

*Volli abbracciarti un'ultima volta.
Passai la mano sulla chioma folta
e ti baciai le palpebre, le ciglie*

Mbas kësaj, sytë hapen ashtu ngadalë për një çast dhe shikojnë si me një lloj konfirmimi apo përgjigjeje:

*Si mossero e si apersero ad un tratto.
Poi mi guardasti senza meraviglie,
come svegliata da un sonno protratto.*

⁶ *Autobiography, vep. e cit., f. 43.*

⁷ *Po aty, f. 71.*

b. Soneti me tematikë dëshmuese

Soneti *dëshmuës* (testimonial) cilësohet si tematikë qendrore e A. Pipës. Mendojmë se kjo temë përban dhe fazën inovative të sonetit shqip. Tematika e dëshmimit të burgjeve komuniste përmes poezisë dhe sonetit asht e pandeshun. Në prozë, siç dihet, kemi dëshmi prozaike (At Zef Pllumi, *Urno vetëm për me tregue* dhe Dom Simon Jubanit, *Burgjet e mia* apo edhe autorë të tjerë). Tashma dëshmia nuk vjen nga kleri (si shtresa ma e persekutuese e regjimit), por nga një intelektual laik dhe për ma tepër në poezi. Kështu, fare mirë mund të kemi qindra faqe proze të kondensueme në një sonet të vetëm. Me Pipën, kemi sërish një fakt tjetër po kaq të randësishëm, se skenat e burgut janë shkruar në burg, në ato ditë e orë ku poeti vuente mungesën e lirisë. Në sonetet e tij racionaliteti (paçka rrethanave) asht i pranishëm; forca poetike arrin ta konkretizojë të gjithë atë ferr komunist që kaloi njeriu dhe intelektual shqiptar. Pipa sinkretizon historinë dhe letërsinë.⁸ Ai asht dëshmuës i historisë, por gjithmonë nën frymën e letërsisë, sepse përsiatjet, imagjinata, vizioni i përgjithshëm poetik i tejkalojnë pasqyrimet e zakonshme të ndodhisë, historisë. E gjithë kjo, me sa duket e ka ba L. Ndojën që të pohonte dhe të konstatonte me të drejtë se: “*te Arshi Pipa soneti do të përmbyste traditën lirike të vjershërimit shqip.*”⁹ Soneti që nis tematikën dëshmuese titullohet *Natë e parë*, në të cilin përshkruhet e gjithë skena dhe përjetimi i natës së parë të burgut. Ky sonet shërben për të ndërlidhë sonete (a cikle sonetesh) që kanë një peshë ma të veçantë në këtë lloj tematike.

⁸ Aristoteli në krye të herës do të shprehej për dallimin mes historianit dhe poetit: “*Historiani dhe poeti ndryshojnë pra në mes të tyre, jo sepse njëri shkruan në vargje [...] po sepse njëri rrëfen ç’ngjan e tjeri s’i mund të ngjajë*”, Aristoteli, *Poetika*, përktheu: S. Papahristo, Buzuku, Prishtinë, 1998, f. 72.

⁹ Leka Ndoja, *Letërsia shqipe e emigracionit në vitet 1944-1990*, tezë doktrature, botim online në UT, FHF.

Cikli sonetor *Kanali*,¹⁰ i konceptuem si një poemë me njizetekatër njisi, asht dëshmia ma e vërtetë e të gjithë mundimeve komuniste, që pësoi individi. Autori si kudo tjetër në *L.B.*, asht protagonist dhe dëshmitar. *Kanali* (ma vonë *Moçali*) si kohë shkrimi i përket vitit 1948 dhe si vend shkrimi i përket Kampit të Vloçishtit – analog me kampet e përqendrimit naziste. Në shënimet e tij, tek *L. B.*, vetë Pipa shkruen:

Në Korrik 1948 u-dërgova me një grup të Burgut të Durrësit në Kampin e Vloçishtit. Pjesa më e madhe e të burgosurve ishte dërgue atje qysh në Prill t' atij vjeti. Për dy muaj që kishin aty, ishin bërë mos me u-njoftë prej uris dhe mundimeve. Ndër këto tingëllime nuk ka veçse një pikturë të zbetë të gjendjes. Ato u-shkruejtën gjatë intervalit të ndenjës sime në Spitalin e Korçës dhe në Burgun e Korçës.¹¹

Kanali asht hipotipoza¹² konkrete e makabritetit kundër njeriut. Në këtë poemë, Pipa ka paraqitë një pamje të detajuar të jetës së burgut. Në sonetin nistues, jep një prezantim të përgjithshëm të situatës në burg. Ligjërimi këtu asht lakonik, fjalitë e shkurta të cilat ndikojnë në dramacitetin e gjendjes dhe në tempo-ritmin poetik. Pra në këtë sonet hapet sipari i kalvarit njerëzor. Në vijim, sonetet pasuese paraqesin mikro skena, të cilat janë fotografim i asaj rrethane të caktuar: torturave. Asht me interes fakti se një pjesë të imazheve, poeti i jep si kalke; nuk i vesh zbukurime poetike.

¹⁰ A. Pipa, *Libri i burgut*, bot. II, Eurorilindja, Tiranë, 1994.

¹¹ A. Pipa, *vep. cit.*, f. 200.

¹² Më hipotipozë do të kuptojmë: "një efekt retorik me të cilin, ose nëpërmjet të së cilit, fjalët arrijnë sukses në krijimin (jetësimin) e një skene vizuale", U. Eko, "Autori dhe interpretuesit e tij", në: *Teori dhe kritikë moderne*, zgjodhi dhe përktheu: Nysret Krasniqi, Rozafa, Prishtinë, 2008, f. 368. Lidhur me nocionin "hipotipozë", mund të shohim edhe përcaktimin e Barthes-it: Hipotipoza – skena që përfytyrohet gjallërisht, fantazma e brendshme, skenari mental. Khs. Rolan Bart, *Aventura semiologjike*, Rilindja, Prishtinë, 1987, f. 341.

Domethanë faktin me besnikni çka sytë e tij panë, gjithmonë në filtrat e poezisë. Sonet pas soneti kemi hierarki të natyrave njerëzore (që nga bashkëvujtësit, policët përbindësh, imoralët, fshatarët, klerikët, intelektualët e deri te shoku i vërtetë – *shoku i njerimit*). I gjithë ky është një shtegtim në qenien dhe psiken njerëzore. Ky shtegtim i pohuem ma parë nga M. Krasniqi dhe L. Ndoja, është i ngjashëm me udhëtimin dantesk, por ky shtegtim është tokësor, është i kufizuem në hapësinën *burg-spital* i *burgut-burg*. Pra në këtë trisë kemi një cikël përsëritës të kësaj imazheve dhe ndodhive të burgut. Për Pipën ato janë të prekshme, janë të dukshme, janë të përjetueme. Prandaj *Kanali*, përveçse dëshmon, edhe denoncon krimet e komunizmit shqiptar. Prandaj themi se Arshiu nuk është Dante i cili prihet nga Virgjili në përtejbotë, por është i prirë për demaskimin e viteve ma të tmerrshme të burgimit.

Tjetërsimi i njeriut është i skajshëm dhe përshkruhet kështu nga Pipa: “*Njerëz kanë qenë. Sot janë veç zhele mishi, / automa kockash, një bërësi, një pleh*” (*Kanali* III). Ky fat i randë njerëzor jepet përmes figurës së metaforës, e cila në vetvete për sa i takon nivelit poetik integron edhe hiperbolën. Ky në fakt është tjetërsimi i njeriut si pasojë e përgjithshme e burgut. Ndërsa shndërrimi si pasojë e rrethanës shprehet siç vijon:

*E kemi pa se si njeriu nga dhuna
Që mbytet burrin më poshtë se shtëza ra,
se si nga friga meshkujt bëhen grá,
e bëhen shkardha e bëhen der spijuna.*
(*Kanali* XVIII)

Po sërish në vazhden e rrethanës, kemi një tablo tjetër. Rrethana lidhet me urinë: sesi njeriu shndërrohet nga çdo princip, dhe bjen pre e natyrshme e instinktit. Para urisë mungon racionaliteti – grinden atë e bir dhe me fundërritë e të vdekunit ushqehen të gjallët:

*Ktu kemi pa si grinden djali e baba
për një kulaç, për një panxhar dy miq;
si vdekja e shokut është një sihariq*

kur me fundrrit e tija t' fâhet zhaba!
(*Kanali XVI*)

Sado që përpiqemi të krijojmë imazhin e duhun, mendimit autorial përmes receptimit, e kemi të vështirë ta ndërtojmë imazhin identik me të autorit.¹³ Megjithëse ky korpus sonetesh i Pipës, asht ma se i qartë dhe i detajuem, ne si lexues e kemi të pamundun të ndërtojmë krejt imazhet poetike. Pra, receptimi ynë, në këtë pikë asht relativ. Domethanë, secili mund ta ndërtojë kodin e vet funksional përmes përvojës së tij leximore dhe nivelit vetjak.

Por krahas këtyne niveleve tjetërsuese të pasojës së përgjithshme dhe rrethanës, kemi edhe blatimin e vërtetë të vlerës njerëzore. Në atë situatë të errët, ka gjithherë shenja drite. Këto vlera janë orientimet e duhuna të një shoqnie të shëndoshë. Pa dashtë që të zgjatemi ma në rrafsh moral, po paraqesim katrenën e oktavës së parë të *Kanalit XIX*, e cila dëshmon për sa thamë:

*Miqsis ktu i endi lavd qi posi çam
qëndron i gjelbër pa ju-veshkun fleta,
atë qi koha mâ ndër endje t' veta
forcon e rritë kur t' jetë ngulitë për shkam!*

Në atmosferën e zakonshme të burgut, ka vend për optimizëm. Madje, pikërisht ky optimizëm e ka latue natyrën e Pipës, përderisa pati marrë guximin të arratisë nga Shqipnia. Ai edhe pse doli nga burgu, nuk u pajtue me formën e mapasme qeverisëse: as me formën e zbutun për ta caktue mësues, dhe as për ndjekjen e vazhdueshme të njerëzve të paguem për çdolloj lëvizjeje të tij.

¹³ Siç thoshte E. Hirsch, Jr. domethania e autorit asht e paarritshme: "Ne të gjithë e dimë se jemi të ndryshëm nga autori, dhe kur e dimë këtë fakt ne nuk mund të reproduktojmë mendimet e tij në veten tonë, por edhe nëse kjo gjë do të ndodhte me anë të ndonjë aksidenti, prapëseprapë nuk do të ishim të sigurt të konstatonim se kemi arritur një gjë të tillë", në: Eric Donald Hirsch, Jr., "Në mbrojtje të autorit", *Teori dhe kritikë moderne, vep. e cit., f. 294.*

E randësishme, sakaq, asht sesi paraqitet *vdekja* në poezinë (sonetin) e Pipës. Ajo asht një vdekje krejtësisht e mjerueshme, e pabujë, e padenjë. Personazhet, bashkëvujejtësit e poetit vdesin bërakave, nëpër gjirize, hendekë.¹⁴ E njëjtë me vdekjen në kampet e përqendrimit, të cilat vetë i citon në sonetet XXII-XXIII të poemës: Buchenwald, Majdanek dhe Dachau. Ka, në anën tjetër, edhe vdekje heroike: “*Por edhe tjetër pamë: si burra e çuna / vdesin torturash, pa kallzue, pa u-qá.*” (Kanalit XVIII). Këto vdekje natyrisht që i siguronte sistemi, rojet, gardianët – të cilët ishin të përgatitun për gjithfarë torture që mund të prodhonte mendja djallëzore. I rrahnin intelektualët me bisht lopate, në shenjë zbavitjeje.¹⁵ Në të njëjtin vijim zbavitjeje, kur rojet lodheshin së rrahuni udhëzonin vetë të burgosunit për të rrahë të burgosunit e tjerë, siç na e dëshmon soneti i VIII-të i Kanalit.

Në analogji tematike me poemën *Kanalit*, asht dhe *Prendvera e bodrumit* (ma vonë *Kukuvajka*). Me këto dy sonete, ngjan sikur mbyllet sipari, – me një pranverë atipike, – si çdo gjendje tjetër në krejt *Kanalin*.

c. Soneti me tematikë historike

Tematikën historike e kemi të shtrime në dy cikle sonetesh: cikli i parë me figurën e Mbretit Pleurat (ma vonë Mbreti Labeat), dhe cikli i dytë me figurën e Giordano Bruno-s. Tek cikli I, pra në poemën *Mbreti Pleurat*, tematika historike asht ma e pranishme. Në këtë mënyrë kemi të bajmë me një figurë historike, e cila funksionalizohet në aspekt identitar. Te kjo poemë vihen re edhe figura të tjera historike (Agroni,

¹⁴ Khs. sekstinën e Kanalit XIII: “*E vdesin fatkëqijt aty te praku, / vdesin hendeqeve ndër brraka gjaku, / vdesin nën shtrat ku mshehen për me vdekë. / Vdesin tue pritun bukën, ndër gjiriza / Tue bā nevojën, vdesin posi miza, / dhe si coftina i kallin ndër hendekë.*” Vep. e cit., f. 71.

¹⁵ Khs. katrenën e parë të Kanalit VI: “*Kur rojevet u tekej me u-zbavitun / Merrshin ndokend nga puna, zakonisht / fetarë a njerëz shkolle, dhe me bisht / lopate u hijshin sa t’ishin mërzitun.*” Vep. e cit., f. 65.

Pirroja, Teuta etj.), fise ilire (ardeatët, thrakët etj.); po ashtu toponimia e përqendrueme në emna malesh (Taraboshi, Maranaj, Cukali etj.). E tanë kjo, ngjan me një udhëtim në krejt botën ilire – kaq e randësishme për sa i takon teorisë së gjenezës sonë etnike.

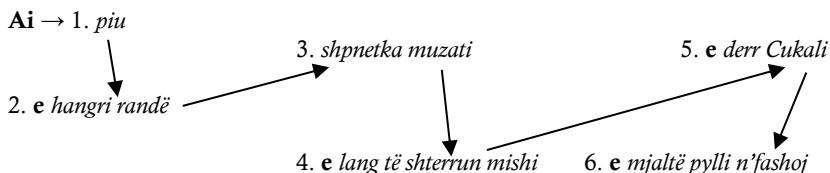
Në këto nandë sonete, që përbajnë ciklin e poemës, dallohet historia e mbretnimit ilir dhe e përfundimit të asaj periudhe. Meqenëse tematika asht historike, ligjërimi poetik mbart nota epike. Kjo asht e natyrshme, edhe pse prej gjinisë së sonetit nuk pritët dimension i tillë, për shkak se kjo gjini poetike mbështetet në lirikë. Prania e kësaj poeme në *L. B.*, na ban të mendojmë për thellësinë e njohjes së autorit në fushën e historisë. Shpjegimi në shënimet e pasme të librit, na dëshmon për një fakt të tillë. Asht në natyrën e Arshi Pipës, me shpjegue dhe me detajue çdo gjë e cila mundet me krijue ekuivok në receptim.

Edhe këtu, poeti, ka aftësinë me krijue skena mendore që mund të përfytyrohen nga lexuesi, gjithnjë tue e ngarkue me poeticizëm. P. sh., kemi një pasazh (katrenë) i cili na mundson një përligje të kësaj natyre. Jepet një skenë darke, e cila e shpreh në këtë trajtë sasinë e ushqimit dhe të ngrannies:

*Ai piu me shokët barbar heroj,
e hangri randë - as haeja nuk e prishi:
shpnetka muzati e lang të shterrun mishi,
e derr Cukali e mjalte pylli n'fashoj.¹⁶*
(Mbreti Pleurat III)

Siç dallohet, efektet lidhëzore të shpërfaquna në këtë katrenë, na japin idenë dhe hipotipozën ekzagjeruese të ngrannies. Figura e polisindetit në këtë rast ka funksion rritës dhe shtues, e cila ndihmohet nga leksemat e tekstit (pjesës së sonetit), siç janë: *shpnetka muzati; lang të shterrun mishi; derr Cukali* e në fund *mjalte pylli n'fashoj*. Kjo gjë ndihmon në dinamizmin konceptual të vargut dhe efektin e pasunisë poetike për nga ana figurative. Nëse do të kishim një paraqitje të kësaj që thamë ma sipër, mund të kishim një rezultat skeme:

¹⁶ Vep. e cit., f. 169.



Dinamizëm të përafërt gjejmë pothuaj në secilin sonet, ku çdo njeni në vetvete përban një përshkrim specifik të episodit historik të mbretit Pleurat. Gjuha dhe mendimi poetik ndalen në imtësi të posaçme për çdo sonet.

Sonete me të njëjtën tematikë janë edhe *Nisje, Burg i Burrelit*.

d. Soneti me tematikë historiko-mitike

Nji tipologji tjetër tematike e sonetit të Pipës asht dhe ajo *historiko-mitike*. Flasim kështu për poemën *Giordano Bruno*. Bruno, siç dihet, asht martir i shkencës dhe simbol i vetëflijimit. Inkuizicioni i Bruno-s dhe i të tjerëve nga institucionet kishtarë, përban qëndrimin e patundun ndaj të vërtetës. Në këtë figurë, Pipa, gjen analogji me fatin e vet jetësor e intelektual. Soneti nis me një citim ndër thonjëza, i cili asht i ngjashëm me mendsinë komuniste në një formë a në një tjetër:

«Për shenjten fë! për t'lumen kishën tonë!
Shpërblimi i qiellit pre n'amshim besnikët!
Por zjarm ka për mohuesit, heretikët!
turra ktu poshtë e ferri andej gjithmonë!»¹⁷

Përgatitet në këtë mënyrë atmosfera e zymtë për vdekjen e G. Bruno-s: “*Shenjin dha bazilika e i prini korit; / ushtuen prej kodrash tinguj kumbanarësh / e u-mbush me jone qielli i rimtë i frorit.*” Bruno-ja në këtë rast nuk asht veçse i radhës, siç qenë Sokrati, Jezusi e të tjerë. Dhe siç ma vonë do të ishte

¹⁷ Vep. e cit., f. 174.

Meursault-ja i Camus-së. Ai mbron shkencën dhe të vërtetën, me fjalët postulat të Galilei-t: “*Eppur si muove!*”. Bruno-ja nuk asht kundër kishës dhe as kundër parimeve kristiane, por ai me të njëjtën përvujtni e don dhe e respekton Perëndinë (*e deshi Perendin*). Problemi asht se kisha, në raste të caktueme, nuk asht baras me përvujtninë e besimtarëve të thjeshtë apo të individëve, intelektualëve etj.¹⁸

Para se të digjej në turrën e druve, në vend që të supozohej pendesa, Bruno-ja monologon për çështje filozofike. Përpiket që me i dhanë zgjidhje dyshimeve mbi traditën filozofike (“*E ju-kujtuen dyshimet qi xhakonin / e ri munduen, qortimet pse Platonin / pëlqente e kishte n’iri Filosofin.*”) Me vdekjen e tij, Pipa, nuk asht se vetëm denoncon krimet njerëzore nga ana institucionale, por dëshmon për vijimsinë e mendimit të lirë. Dhe ky mendim u zhvillue ndër shekuj nga Bacon-i, Hipatia, Paracelsi, Dekarti, Spinoza e me radhë. Prania e emnave, siç mendon M. Krasniqi shërben që: “*emrat e dijetarëve të njohur në pozicion fundor të vargut, bëjnë që të theksohet koncepti se synohet zbulimi i të vërtetës historike dhe misionit të njeriut në shërbim të njeriut dhe të së vërtetës.*”¹⁹

Këto janë modelet e Pipës, të cilët i dhanë kurajë atij me shpëtue nga ferri komunist. Vetëm nëpërmjet mendimit dhe ngritjes shpirtnore-intelektuale ai mbijetoi. Nji gja të tillë Pipa e shpreh edhe në dokumentarin e realizuem gjatë '90, ku ndër të tjera thotë: “*Poezia më ka mbajtur të gjallë [...] kam studiuar gjithmonë këta më të mëdhenjtë: Gëten, Danten, Spinozën [...] kam qenë që atëherë i armatosun [...] i armatosun me dije.*”²⁰

¹⁸ “Kjo vdekje e ardhun nga kisha për Bruno-n, vetë domenikan fillimisht, mbas 4 shekujsh do të cilësohej nga vetë Papa Gjon Pali II si nji ndër gabimet ma madhore të këtij institucioni fetar. Atyne fjalëve të Papës lidhun me këtë vdekje në Campo dei Fiori, shumë për shtat analogjikisht kishin me i shkue edhe vargjet nga Nemesis – ku Pipa thotë: ‘Kur bâhet shpirti qorr, zemra bâhet e shurdhën’”, Lisandri Kola, “Kur bâhet shpirti qorr, zemra bâhet e shurdhën”, gazeta “Standard”, 09. 07. 2013, f. 14.

¹⁹ M. Krasniqi, *Soneti në poezinë shqipe*, Kosova PEN Center, Prishtinë, 2005, f. 203.

²⁰ Arshi Pipa, Dokumentar nga TVSH i viteve 90, në:
<https://www.youtube.com/watch?v=mmBn3XnRcTA>.

Me randësi na duket që me kujtue, në mbyllje të kësaj trajtese, dhe ngulitjen institucionale që asht ba ndër breza: nga fëmija deri tek pleqtë. Pipa në sonetin XII të G. Brunos, jep një skenë të gjetun. Asht një skenë analoge, ciklike, që përsëritet në periudha të ndryshme historike. Kjo për shkak të padijes dhe mospranimit të evolucionit të mendimit! Gjatë djegies në turrën e druve të Bruno-s, shohim një plakë që kontribuon me do krande ma shumë, së bashku me nipin që ka marrë për dore:

*E shajnë, e gjuejnë, pështyjnë veprat e tija.
Nji plakë përshpirtshëm bie një dorë karthija,
dhe i nipi foshnje një gem bajami.²¹*

Por trupi i djegun i tij, së bashku me shpirtin bashkohet në përjetësi me ajrin dhe diellin (*e shpirt e trup përzihen me ajr e diell*) – si dy burime kryesore të jetës. Por nga ky *hi* do të lindë një *bimë* e re; ringjallet si feniks dhe merr emna të ndryshëm: Bacon, Dekart etj. Po kështu ka ndodhë dhe me konceptin e burgut komunist! Sado që kemi martirë (aq shumë për një vend kaq të vogël), të burgosun, të pushkatuëm – mendja kriminale nuk ka arrite me shue evolucionin e natyrshëm të genit njerëzor, të lirisë së mendimit, të fjalës.

e. Soneti me tematikë meditative

Nji tematikë tjetër në korpusin sonetor të Pipës, që zen një vend të vogël, asht tematika *meditative*. Në këtë tematikë përfshihet cikli *Borë*, i cili asht një reflektim i brendshëm i gjendjes së poetit. Ky cikël hapet sikurse edhe ciklet e tjera me tone përshkruese. Jepet një tablo natyrore që paralelizohet me atë shpirtnore. Ajo borë e butë që bjen ndihmon në zbërthimin e brendshëm të gjendjes emocionale të unit lirik. Ky zbërthim asht i menjëhershëm, pikërisht në vargun e tretë të katrenës së

²¹ *Vep. e cit., f. 186.*

parë: “Përmbrenda vorret zgjohen. Prap e njomë / është goja qi dikur më puthi... e m’lutë”. Poeti mediton për një dashni të ndërpreme nga vdekja. Dhe asht pikërisht ajo borë e ftohtë, që i ndërmend vorret, vdekjen. Paçka se ai asht racional në sonetin e dytë, e gjithë kjo situatë e pavetëdijshme asht në betejë me vetëdijen e poetit. Ka momente që poeti asht i turbullt ashtu si shpirti i tij, që simbolizohet me *korbin e zi*. Ky korb e kap me kthetra unin lirik dhe e shpjen tej kësaj jete tue thellue dyzimin mes jetës dhe vdekjes. Soneti i tretë, këtij dyzimi i jep zgjidhje. Poetikisht ai paraqitet i vdekun. Në shtojcë të këtij soneti ai do të thoshte:

“... kufomë!” Kush qe qi foli, cili djall?
 “... kufomë!” Kush përsëriti, kush?... kufomë!
 kufomë!!” ... Ah, vdis o shpirt’, ti s’je ma i gjall!²²

Sonete të tjerë me të njëjtën tematikë janë *Mëshirë, Fille de Mostar, Conscience de vie, Metamorphose*.

f. Soneti me tematikë intime-kushtuese

Si tematikë të fundit tek sonetet e A. Pipës, kemi dallue edhe një tematikë e cila asht shumë pak e pranishme. Për shkak të tonit dhe adresimit poetik kemi gjygue që ta emërtojmë: tematika *intime-kushtuese*. Nga vetë gjymtyra e dytë (kushtuese) parakuptohet se soneti i kushtohet dikujt. Soneti i parë *Post mortem*, i dedikohet një miku të poetit me inicialet **H. B.** Ky sonet ma shumë ngjan me një elegji. Në fakt kjo poezi ban pjesë në ndamjen tematikore që ka mendue autori *Librin e elegjive* (tek *Lundërtarë*). Soneti përqendrohet në vlerat njerëzore dhe institucionale, siç asht miqësia; në dhimbjen për humbjen e shokut.

Ndërsa soneti tjetër me titull *Tingëllim i këputun*, i kushtohet motrës së poetit – Bedi Pipës. Vdekja e parakohshme e saj, la një zbrazëti të thellë shpirtnore tek Arshi

²² Arshi Pipa, Vepra 1, *Lundërtarë & Libri i dashunís dhe i fatit*, Phoenix, Tiranë, 2000, f. 82.

Pipa. Vetë Pipa në përgatitjen e *Ditarit intim* të B. Pipës, e pohon këtë fakt. Raporti i Arshiut me Bedin, përtej raportit vëlla-motër, ishte një raport intelektual. Këtë gjë e thotë edhe Bedi në ditarin e saj. Në këtë mënyrë, vdekja e saj, mbeti si një peng për poetin sepse ndër letrat e fundit që i kishte dërgue Bedit, e kishte vu në dijeni për dënimin e tij të dytë, çka në njëfarë mënyrë ndikoi drejtpërdrejt në gjendjen shëndetësore të saj. E si duket, pas vdekjes së saj, e gjithë kjo dhimbje asht shprehë në një sonet, në një *sonet të këputun*. Imazhi i së motrës në mendimet e Pipës, asht gjithkund i pranishëm. Ai e ndjen shpirtin e saj si një frymë që i jep kurajë për kalimin e pengesave. Për Arshiun duket se Bedi, asht engjëlli i tij mbrojtës, edhe pse vorri i saj asht brenda tij. Matë qartë na e ban sekstina në vijim:

*Jo krejt u-bora ku m'u sos mënxyra.
Si frymë un endem (a s e ndien?) rreth teje.
Të prîj aty ku t'urdhënon detyra,*

*të mproj nga çdo rrezik përmes beteje.”
I qeshën sÿt, i ndriti hir fëtyra...
O motër, vorri yt është mbrenda meje!²³*

Bibliografia

ARISTOTELI, *Poetika*, përktheu: S. Papahristo, Buzuku, Prishtinë, 1998.

BART, Rolan, *Aventura semiologjike*, Rilindja, Prishtinë, 1987.

EKO, Umberto, “Autori dhe interpretuesit e tij”, në: *Teori dhe kritikë moderne*, zgjodhi dhe përktheu: Nysret Krasniqi, Rozafa, Prishtinë, 2008.

HIRCH, Jr., Eric Donald, “Në mbrojtje të autorit”, në: *Teori dhe kritikë moderne*, zgjodhi dhe përktheu: Nysret Krasniqi, Rozafa, Prishtinë, 2008.

²³ Arshi Pipa, *Libri i burgut, vep. e cit., f. 79.*

KOLA, Lisandri, “Kur bâhet shpirti qorr, zemra bâhet e shurdhën”, gazeta “Standard”, 09. 07. 2013, f. 14.

KRASNIQI, Milazim, *Soneti në poezinë shqipe*, Kosova PEN Center, Prishtinë, 2005.

NDOJA, Leka, *Letërsia shqipe e emigracionit në vitet 1944-1990*, tezë doktore, botim online në UT, FHF.

PIPA, Arshi, Dokumentar nga TVSH i viteve 90, në:
<https://www.youtube.com/watch?v=mmBn3XnRcTA>.

PIPA, Arshi, *Libri i burgut*, bot. II, Eurorilindja, Tiranë, 1994.

PIPA, Arshi, Vepra 1, *Lundërtarë & Libri i dashunís dhe i fatit*, Phoenix, Tiranë, 2000.

PIPA, Arshi, Vepra 2, *Autobiography*, Plejad, Tiranë, 2010.



RAPSODË SHQIPTARË NË SERBOKROATISHT:
CIKLI EPIK I KRESHNIKËVE

Në 1933-34, një profesor amerikan, Milman Parry, i asistuem nga studenti i tij, Albert B. Lord, bëri një udhëtim në Jugosllavi për të mbledhë këngë epike gojore. Dy vëllimet e para të mbledhjes së Parry-t, nën kujdesin e Lord-it, u shfaqën njëzetë vjet më vonë.²⁴ Vëllimi i parë (1954) përfshin përkthimin anglez të teksteve serbokroatisht, të prezantuem në vëllimin e dytë (1953). Vëllimet paraprihen nga një hymje e Lord-it, në anglisht e serbokroatisht, në të cilën ai tregon sesi Parry, profesor i greqishtes dhe i latinishtes në Universitetin e Harvard-it, që dërgue me ndërmarrë mbledhjen.

Përmes studimit të poezisë epike gojore jugosllave, Parry synonte “me përkufizue karakteristikat e stilit gojor” (4), tue elaborue një metodë që do të shërbente për me e dallue poezinë gojore nga gjinia prej së cilës pasqyrohej, tue fillue nga Homeri, një autor që Parry e kishte studiue me themel. Parry zgjodhi si fushë të kërkimit të tij poezinë epike gojore jugosllave, sepse lulëzonte ende në shumë vise të Jugosllavisë.

²⁴ *Serbocroatian Heroic Songs*. Collected by Milman Parry and edited and translated by Albert B. Lord. *Volume one*: Novi Pazar: English translation. Harvard University Press and Serbian Academy of Sciences. Cambridge and Belgrade, 1954. *Srpskoharvatske Junačke Pjesme*. Skupio Milman Parry, uredio Albert B. Lord. Knjiga druga: Novi Pazar: *Srpskoharvatski Tesktovi*. Srpska akademija nauka i Harvard University Press. Beograd i Kembridž, 1953. Sprova mbështetet mbi këto dy vëllime, tue sjellë grafinë e botuesit (shqiptarët e rajonit të Novi Pazar-it i konsonantizojnë fjalët që fillojnë me vokale me një *h* ose *j*). Citimet nga vëllimi i parë (ai me tekste të përkthym) janë pasue nga numri i faqes; citimet nga vëllimi i dytë (me tekstet origjinale) nga numri i vargjeve. Citimet nga mbledhjet shqiptare i përputhen alfabetit shqip. Merret parasysh ekuivalenca serbokroate/shqiptare e tingujve në vijim: c/c [ts], č/ç [tʃ], ć/q [c], dj/gj [j], š/sh [ʃ], z/z [z], ž/zh [ʒ].

Tue eksperimentue me të *in actu*,²⁵ Parry shpresonte me “kapë jo vetëm sesi këngëtari i lidhë fjalët, tue ndërtue fjali e mandej vargje, por edhe kalimet dhe temat. Dhe mundemi kështu me pá sesi krejt poema kalon nga njëna tek tjetra, nga një periudhë në tjetrën, përmes fushave e maleve dhe deri pengesave të gjuhës. Mundemi me pá sesi krejt një poezi gojore lindë dhe vdesë” (5).

Parry pati fatin me gjetë te jugosllavi Nikola Vujnović, vetë këngëtar, një asistent inteligjent, që përveçse me i sigurue këngëtarët dhe me i intervistue, mori me anë të t’diktue mit tekstet e paregjistrueme në pllaka, dhe mâ pas në një kohë të dytë, shkroi këto tekste. Në hýmje, Lord-i përshkruen kriteret për zgjedhjen e rapsodëve (përmes intervistave), teknikat për me kontrollue tekstin (versione të një kënge të t’njëjtin këngëtar ose këngëtarëve të tjerë, shpesh në distancë kohore); kriteret për zgjedhjen e teksteve të publikueme (data e mûparshme e atyne të regjistruemve), e redaktimeve të tyne (transkriptim i kontrolluem nga Parry dhe Lord-i, si edhe nga specialistë të metrikës dhe të muzikës, G. Ružicić e Bartok & Herzog), dhe për përkthimin e tyne (në prozë, për arsye saktësie). Vëllimi me tekstet serbokroatisht është i pajisun me shënime gjuhësore dhe metrike (327-448), me datën e regjistrimit, të recitue me ose të diktue me. Shënimet (në anglisht) rishikojnë pjesët tekstore të dyshimta, lajthitjet gramatikore dhe parregullsitë metrike. Vëllimi me tekstet e përkthyme është ndreqë me shënime në përmbajtje, veçanërisht mbí tema (327-434). Ndiqet nga transkriptimi muzikor i një kënge, vepër

²⁵ lat. *në të vërtetë*, L. K.

* Tue respektue parimsinë e pranisë së shejave diakritike në sistemin gegë [imperative në shumë raste, do thoshim], që Arshi Pipa ka pasë, përkthyesi i këtij artikulli e ka kurue tekstin shqip nga ky aspekt. Sa i takon pozicionit të zanores *ë* në ortografinë e autorit, është marrë në konsideratë vetëm pozicioni fundor i saj për vetën e tretë njëjës, si n’trajtat e kohëve të ndryshme: ai/a jo *lindë*, u *shpërngulë* etc. Pozicionet e tjera interleksemore si *përkëthim*, ose bjerrja e fundores në formante si *shum*, *kurr* apo *prap*, nuk janë zbatue me përpikëni, sikurse edhe momente të tjera të kriterit grafik. Kudo që të ketë shënime tonat, do të jetë kjo shejë ndër kllapa katrore: [°].

e Bartok-ut. Vëllimi përfshin një tregues të vetë emnave. Shënime shpjegojnë dhe ilustrojnë procesin e kompozimit të epikës gojore, kû artifici parësor qëndron në “kombinimet e lëndës tematike në dispozicion të këngëtarit” (20), shpesh tue i kombinue emnat e personazheve dhe të vendeve për me kënaqë një publik të caktuem, ose sepse kjo i pëlqen këngëtarit. Shumë shënime janë historiko-gjeografike; disa shpjegojnë kuptimin. Vëllimi përmban krejt listën e teksteve të mbledhuna gjatë dy udhëtimeve të Parry-t (në 1933 dhe në 1933-34) dhe dy udhëtimeve të Lord-it (në 1950 dhe në 1951) në rajone të ndryshme, tue pasë si qendra Novi Pazar-in (Sandžak), Bijelo Polje-n dhe Kolašin-in (Mali i Zi), Gacko-n dhe Stolac-in (Hercegovinë), Bihać-in (Bosnja e veriut), si edhe disa lokalitete të Maqedonisë. Lista specifikon emnat e lokaliteteve, ato të këngëtarëve, datën e regjistrimit të këngës (të këndueme, të recitueme, ose të diktueme) dhe numërimin e teksteve (mâ shumë se njëmijë).

Vëllimi me tekste serbokroatisht përmban tridhetydhë këngë, plus pësë biseda me pësë rapsodë: Salih Ugljanin-in, Sulejman Fortić-in, Djemal Zogić-in, Sulejman Makić-in, dhe Alija Fjuljanin-in. Me përjashtim të Fortić-it, hercenagoras, të tjerët janë shqiptarë që flasin shqipen dhe “boshnjakishten”. Ugljanin-i dhe Zogić-i janë edhe këngëtarë dygjuhësh. Të gjithë janë myslimanë, banorë në Novi Pazar dhe rrethina. Vëllimi me tekste të përkthieme përmban njëzetepësë këngë, dhetë përmbledhje këngësh, dhe pësë biseda me rapsodë. Prej këtij materiali, tetëmbëdhjetë këngë e tetë përmbledhje vijnë nga Ugljanin-i, që ká, për arsye që do të bâhen të qarta në vijim, pjesën mâ të madhe. Në shënimin hýmës të teksteve të Novi Pazar-it, Lord-i thotë se Ugljanin-i dhe Makić-i kishin vdekë kúr ai vizitoi sërish qytetin në 1950. Lord-i atëherë mblodhi disa tekste të pësë rapsodëve të tjerë myslimanë dhe një të krishtënë. “Këngëtarët myslimanë vijnë të gjithë prej krahinës së Pešter-it, mâ saktësisht” (56). Ata janë: Murselj Mulić-i, Ramo Babić-i, Murat Kurtagić-i, Mustafa Rabronja, dhe Batijar Oković-i (përmbledhjet e disa prej këngëve të tyne shfaqen në shënime). Bâhet fjalë për një traditë rapsodike myslimane në serbokroatisht të rapsodëve dygjuhësh. Prej

Pešter-it është edhe shqiptari Hamza Alibašić-i, prej të cilit Ugljanin-i mësoi një këngë. Rapsodë të tjerë dygjuhësh, të përmendun në shënime janë shqiptari Djemo Škrijelji (Shkreli) dhe hercenagorasi Rešo Hadjić-i (Alihadjić), që këndoi për Matthias Murko-n në 1930. Lord-i shpreh keqardhjen e vet që nuk ka mundësi me përfshijë në vëllim materialin shqip, të cilin ai shpreson me e publikue në një vëllim në vetë. Dhe shton: “Objektivi i Parry-t në mbledhjen e këtyre këngëve shqip, ishte me bërë të ditun sesi këngët, temat dhe formulat kalojnë nga një gjuhë në tjetrën” (57). Shënimi hëmës përfundon me listën e teksteve shqip, këndue ose recitue nga Ugljanin-i dhe bisedat në serbokroatisht me të (fragmente të këtyre janë futë në shënime: trembëdhetë këngë dhe pesë biseda.

Do ta nisim shqyrtimin e këngëve të Novi Pazar-it me prezantimin e rapsodëve, tue ndjekë tekstin e bisedave me ata që paraprëjnë tekstin e këngëve. Ato janë thelbore për t’kuptuemit, jo vetëm në kontekst socio-psikologjik në të cilin lindin dhe përçohen këngët, por edhe për modalitetet e t’kuptuemit të tyre. Për s’i përket kësaj, personaliteti i rapsodit, i kushtuem në sajë të mjedisit dhe të publikut, nuk është më pak i randësishëm sesa lënda tradicionale epike e përçueme. Bâhet fjalë për një proces krijues, barabar si në natyrë dhe tjetërsoj vetëm në gjëndjen e asaj çka poezia pasqyron. Është e nevojshme, prandej, që shqyrtimi të mbështetet mbi personin e rapsodit.

SALIH UGLJANIN-I

Ugljanin-i edhe mund të kishte qenë, gjykue prej fotografisë së tij, riprodhue në vëllimin e parë, mes shtatëdhjetepësë e tetëdhjetë vjetshit (tetëdhjetepësë, simbas tij) k’ur u pat intervistue prej Parry-t dhe Vujnović-it. I lindun në Ugao, katund në krahinën e Senica-s, Salih-u ishte një prej pesë fshatarëve për të cilin copa e dheut nuk nxjerrë s’duhet. Terreni nuk ishte i frýtshëm; fitohej më shumë tue rritë gjânë

e gjallë. Në të rí, Salih-u kishte qenë barí, që udhëtonte me grigjën e vet në vende e qytete të ndryshme – njëherë deri në Selanik. Familja ishte përfshí në hakmarrje dhe ishte vorfnue tue dâmshpërblye vrasjet me pare. Malazezët kishin marrë një pjesë të mirë të gjāsë së gjallë gjatë bastisjes së tyne. Në moshë të pjekun, ishte shpërngulë në Novi Pazar, kû kishte hapë një pijetore. Por punët nuk kishin shkue mirë; taksat ishin të nalta dhe fitohej pak. Tash ishte i vorfën, por ia dilte mbanë, tue bâ pak prej tanave, dhe tue punue mbí të gjitha “me mendje”: tue u pague, kështû, për këshillat rreth shit-blemjeve të gjāsë së gjallë, dhe tue qenë madje edhe kirurg empirik.

Katundi i tij dikúr kishte qenë shqiptar, me do orthodoxë “që gjëndeshin aty qysh para luftës së Kosovës” (60) dhe punonin tokat e bejlerëve. “Boshnjakishten” (Ugljanin-i nuk thotë kurrë ‘serbishten’) e kishte mësue kryesisht prej grues, që vinte prej krahinës së Berane-s (në Malin e Zí). Mbasi vdiq ajo, ishte martue edhe dy herë të tjera. Kishte fillue me këndue me *gusla*, lloj cetre monokordë (*lahutë* në shq.) tetë vjeç, dhe kishte vazhdue kështû deri njizetë vjeç. Tridhetë vjeç kishte mësue boshnjakishten, dhe kishte fillue me këndue në boshnjakisht tridhetë vjeç. Mësuesi i parë i tij kishte qenë Çor Huso Husović-i (turq. ‘çor’, ‘i verbët’) prej Kolašin-it, kûr kishte ardhë në Ugao dhe kishte ndëjtë atje një muej. Prej tij kishte mësue dhetë kângë “kreshnikësh” (*od krajine*), të luftave të kufinit zhvillue “njqind vjet mâ parë” (61). Prindt e tij kishin qenë të dy shqiptarë, të emigruem prej zonës së Shkodrës, kû e kishin të vështirë me jetue. Në Ugao, i ati i tij ishte bâ i pasun, një “agë”, me gati dhetë gjysmatarë,²⁶ të gjithë myslimanë shqiptarë. Kishte këndue ndër pijetoret vendase dhe tek disá bejlerë e agallarë të vendit, gjatë festave. Kishte marrë pjesë në shumë luftna, kundër malazezëve, serbëve, grekëve, rusëve (në Galí, me gjermanët, përgjatë luftës së parë

²⁶ “*gjysmatar m. hist.* 1. Secili nga të dy bujqit e varfër, që vinin në zgjedhë nga një ka për të punuar me radhë arat e veta; sembër. 2. Fshatar pa tokë, që ishte i detyruar të punonte tokën ose të ruante e të kulloste bagëtinë e një pronari dhe t'i jepte atij gjysmën e prodhimit. 3. Përd. mb. sipas kuptimit 2 të emrit. Bujk (fshatar) gjysmatar.” – simbas FGJSH, [°].

botnore). Salih-ut i pëlqen me u mbajtë edhe për luftar të fortë. Biseda që vijon mes Nikola Vujnović-it dhe atij është interesante për sá vrehet:

N. Po kush është luftar më i mirë, turku mysliman apo malazezi?

S. Do turq janë më të mirë se malazezët, por malazezët janë më të mirë se do prej tyre.

N. Atëherë ka dy soj turqish?

S. Bash njëшту.

N. E cilët janë turqit më të mirë?

S. Ata që besojnë në Zot e thonë: “U bëtë si e pastë shkruet Zoti”, dhe nuk mendojnë për deken [...].

N. Më thuej të drejtën, pash’ fjalën tande të nderit, sá krena ke pré? Ti ke luftue, e duhet të kesh vrá ndokënd.

S. Zot i madh, e kû m’e ditë unë? Di që kam pré dy a trí krena.

N. Kû ka ndodhë kjo?

S. Dy në Mal të Zí dhe një në Greqí.

N. Krena të njerëzve të lidhun?

S. Jo pasha Zoten, i kishin duert e zgjidhuna dhe mbanin pushkë në duert.

N. Do të kenë qenë fëmijë.

S. Po çfarë fëmijësh! Ishin më të mëdhaj se unë.

N. E pse ua preve kryet atyne Salih?

S. Dojshin me pré tëmen. Pat kenë luftë, ata dojshin me na vrá, un’ u mbrojta, e, pasha Zoten i vrava!

N. Dhe për me u mbrojtë, ua preve kryet atyne si gjelit?

S. Po, pasha Zoten, me një të rame tre gisht mbí rrâzë të flokëve; është pika e duhun.

N. Më thuej cili është vendi më i mirë për me pré një krye?

S. Tre gisht mbí flokë të qafës. Dhe kryet fluturon si një tapë shishet.

N. Fluturon shumë nalt?

S. Pësë metra.

N. E mbasi është pré kryet, ai që ia ka pré ia rrasë një shkelm, apo jo?

S. Po, ia rrasë një shkelm, dhe mandej qafa hÿn prapë në trup dhe mbrapa hÿpë. Bâhet një birë e madhe, dhe kryet, matanë, rrin gojëhapët.

N. Dhe ti mâ vonë ia futë një shkelm, bam!

S. Unë e lâ me u rrotullue, ose e nguli në një hÿ, dhe ia çoj komandantit tēm.

N. E pse?

S. Si shpërblim.

N. Sá fitoje për një krye?

S. Një medalje.

N. Sá medalje ke fitue kështû?

S. Dy, njënen në luftën greke.

N. A ishte kjo për ndonjë krye?

S. Jo, nuk ishte për një krye. Na e dhânë krejtve, pá dallim, mbas lufte.

Zakoni për me u pré kryet të vramëve, për me i çue si trofé mandej, ishte i njëjtë për boshnjakët, malazezët dhe shqiptarët e veriut. Edith Durham flet për këtë në librat e saj mbí Shqipninë dhe Ballkanin.²⁷ Tema âsht një pikë e përbashkët në kângët e kreshnikëve të këtyne popujve. E cituem pasazhin si shembull të bisedave me Ugljanin-in, të cilat janë shumë edukuese për sá i takon informacioneve të shpeshta etnografike e psikologjike – ardhë prej tij, se cilat janë teknikat e luftës së malazezëve, hakmarrja vërshuese te njerëzit e katundit të tij, kushtet e jetës së fshatarëve të krahinës, festat e martesës, ritet myslimane të vorrosjes, dhe besime të ndryshme e besëtytní, kû disá prej tyre do të përmenden në shembullin që vijon.

“Kânga e Bagdadit”, që hapë serinë e kângëve të Ugljanin-in, flet për pushtimin e qytetit nga ana e turqve, nën komandën e naltë të Djerdjelez Alija-jt, hero legjendar boshnjak, ekuivalenti boshnjak i serbit Kraljević Marko dhe i shqiptarit Musa Qesexhija. Me të marrë dekretin (turq. *firman*) nga sulltani për me drejtue ushtrinë, heroi këshillohet me të

²⁷ E. Durham, *Some tribal origins, laws and customs in the Balkans* (Allen and Unwin, London, 1928), *passim*.

âmën nëse duhet me e pranue emnimin, meqenëse, në mungesë të tij, kundërshtari i krishtënë mundet me i rrëmbye të fejuemen, Fatima-n e Budim-ës (Budapest). E âma i thotë me ndjekë këshillën e të fejuemes. Kjo i përgjigjet se, jo vetëm që pajtohet, por e urdhnon me luftue për lavdinë e perandorisë, tue shtue se, në qoftë se ai tërhiqet me shkue në luftë, t'ia çojë asaj armët dhe gjogun e tij, e të rrijë në shtëpi me bâ furkë. Heroi i shkruen atëherë letra krenëve boshnjakë që me bâ gati burrat e vet për luftë. Ata janë: Šala i Mostar-it, Mustabeg-u i Lika-s, Hrnjičić Mujo, Bojičić Alija, Arnautović-i dhe Tale i Lika-s. Ushtria âsht gati me u nisë. Kûr, që kû mbërriti një i rí mbí një gjok me flatra. Âsht Fatima e veshun si luftar, me emnin e Mujo-s së Budim-ës, hero i leçitun prej sulltanit se nuk pat respektue ligjën e tij. Vasha që ká blé në ankand gjogun e famshën të banditit, paraqitet tek komandanti si vetë banditi, gati për t'u pendue dhe me i shërbye sulltanit. Djerdjelez-i i premton se do të ndërhyjë tek sovrani, dhe ndërkaq e emnon flamurtar të ushtrisë. Do të jetë Fatima ajo që pushton Bagdadin, e udhëzue nga një engjëll (ajo, myslimane e flaktë, merr avdes dhe falet para se me mësý qytetin). Portat e Bagdadit shkallmohen me prekjen e shkopit magjik dhânë prej engjëllit, ndërsa gjogu i tij me flatra kapërcen hendekun muret e qytetit. Hýn në mbretní; rodomontja²⁸ boshnjake i paraqitet mbretneshës si lajmtar i perandorit të Vjenës, për ta paralajmrue se Djerdjelez-i po marshon. Tue mashtroe kështû mbretneshën, Fatima e rrëmben, arrín Djerdjelez-in, të cilit i dorëzon çelësat e qytetit, dhe pastaj hidhet për në Stamboll për me i ofrue sulltanit mbretneshën e zânë rob. Në këmbim, sulltani e emnon Fatima-n gjykatëse me fuqí të plota për tre ditë. Ajo ua pret kryet të gjithë tradhtarëve, përfshí edhe Shejhi Islamin, dhe harton edhe një dekret perandorak që rehabiliton Mujo-n e Budim-ës. Djerdjelez-i ndërkohë ká futë në dorë qytetin dhe kthehet në Stamboll fitimtar, për me i tregue perandorit të tij. Ky i thotë se Mujo i Budim-ës âsht falë tashmâ, dhe ká shkue

²⁸ mb. i ardhun prej emnit të heroit, Rodomonte, të Boiardo-s në *Orlandi i dashunuem* dhe të Ariosto-s *Orlandi i çmendun*, ma pas [°].

në Bosnje, tue çue një dekret perandorak, me anë të cilit krenët boshnjakë shpërblehen me tokë për besnikninë e tyre. Sapo u kthye në qytet, Djerdjelez-i i thotë të fejuemes për me u përgatitë për dasmë. Fatima mbërrin, e shoqueme nga dasmorët. Dasma është dhuratë; heroi është i lumtun. Po të mos ishte çasti me rá në shtrat, kúr ai zbulon se Fatima e ká kryet e rruem, dhe refuzon me u martue. Fatima atëherë i jep gjysmën e gjerdanit të mbretneshës – nësá gjysmën tjetër e ká ai – që ia kish dhurue, kúr i pat dhânë çelësat e Bagdadit. Heroi i kërkon falje, dhe kremtojnë dasmën.

Ky kallëzim romanesk, i gjatë prej 1620 vargjesh, nuk është i plotë, siç mund të konstatohet me lehtësi, nëse e krahasojmë me dy variantet e tjera: i pari i kënduem, i dyti i diktuem, që paraprijnë versionin nën shqyrtim. Mungon episodi i dasmës, me pjesëmarrjen e të ftuemve, krenëve boshnjakë. Parry mendoi se Salih-u e kishte shkurtue rrëfimin sepse, meqë kishte shkue vonë, donte me ikë në shtëpi. Por heqja e episodit nuk e dâmtion rrëfimtarinë. Aftësia e Ugljanin-it për me e përdorë lândën tematike simbas vullnetit, bâhet e qartë kúr merret parasýsh se ky version është në të vërtetë shumë më i gjatë sesá dy të tjerët, kú ai i kënduemi (i paplotë) numëron 1272 vargje, ndërsa ai i diktuem (i plotë) ká 1368. Ugljanin-i e shton ose e shkurton simbas frymëzimit të momentit (ose edhe nga nevojat e veta fiziologjike – të mos harrojmë se ishte i moshuem).

Jemi larg, në këtë rrëfimtari të ndërlikue aventuriere, nga epika e kthjelltë dhe e mbarsun me rapsoditë shqiptare të t'njëtit cikël. Kallëzimi i Ugljanin-it kërtylet me tema orientale: engjëlli (*melek*), kali me flatra (simbas *Duldul*-it, pegasit të Orientit), ritet myslimane të avdesit dhe të faljes, dasma e kremtueme nga *hodja*. Kallëzimi naltson Bosnjën feudale, vasale e perandorisë turke (faljet e tokave, marrëdhëniet e vasalisë). Rapsodi e qet në parakalim kontigjentin e *leader*-ave boshnjakë, tue i klasifikue këta sipas numrit të burrave të tyre: i pari Šala i Mostar-it, me tridhetëmijë; mandej beu i Lika-s, me dymbëdhjetëmijë; i treti heroi bukur më i famshëm, Mujo-ja i Kladuša-s (Muji shqiptar), me dhetëmijë – titulli i tij këtû është *sirdar* (turq.

serdar, ‘kryebandit’). Krenët priten nga Djerdjelez-i me shumë nderime, ndërsa ushtarët e tyne janë të gatuem me fushue nën qiell. Të gjithë janë mbí kuaj. Por gjoget e krenëve (përveç atij të Tale-s së Lika-s, personazhit qesharak të ciklit boshnjak) janë të mbluem me shtroje mëndafshi të qëndisuna në ar; armët e kalorësve të tyne janë të zbukurueme me gurë të çmueshëm. Ngjarja u drejtohet feudalëve boshnjakë, privilegjet e të cilëve vijnë, në fund, të sanksionuem me një dekret perandorak. “Kânga e Bagdadit” është një kângë boshnjake.

Megjithatë protagonistin nuk është Djerdjelez Alija, që është pak a shumë si figurant në ngjarje, por një femër, e fejuemja e tij. Lord-i vren se, mes teksteve të publikuem që kanë si argument betejën e Bagdadit, vetëm teksti i S. Milutinović-it (1833) ka temën e femnës luftare, tue shtue se teksti i tij vjen nga fisi i Piperi-ve (në Mal të Zi). Simbas traditës gojore shqiptare, ky fis pati si paraardhës një Piper, vëllá i Geg Lazit, paraardhës, në krye të herës, i fisit shqiptar të Hotit.²⁹ Tema e femnës luftare, shumë e rrallë në ciklin boshnjak, del në kângët e një tjetër rapsodie shqiptare në serbokroatisht, Fjuljanin-it. Tema është e shpeshtë, jo vetëm në rapsoditë shqiptare të t’njëtit cikël, por edhe në epikën gojore historike shqiptare. Mbledhja e etënve françeskanë Palaj e Kurti³⁰ përmbanë një rapsodí, “Omeri i rí”, kú një e fejueme e veshun si burrë (e me flokë të rrueme), ban bejleg me një bajloz që kishte thirrë në mejdan të atin plak të vajzës. Ajo takon, pá ditë gjá, të fejuemin e saj, me të cilin lidhë miqsi, tue u bâ vëllazën gjaku. Mandej e mundë bajlozin, dhe kthehet në shtëpi në kohën për me shkue nuse te burri (që quhet Alí). Ugljanin-i e kishte fillue karrierën e tij si rapsod në shqip. Ká mundsí se tema e femnës luftare në kângën e Bagdadit, të vije nga tradita shqiptare. Ndër krenët boshnjakë del edhe Arnautović-i, ‘biri i shqiptarit’, nipi i Mujit, personazh që

²⁹ *Ibid.*, f. 20.

³⁰ Bernardin Palaj & Donat Kurti, *Kângë Kreshnike e legenda*. Visaret e Kombit II. Ministria e Arsimit: Tiranë, 1937.

ndeshet në këngë të tjera të Ugljanin-it, si edhe në ato të Zogić-t dhe të Fjuljanin-it.

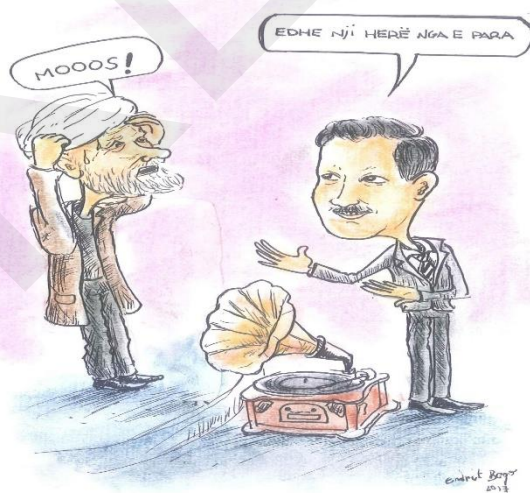
“Burgosja e Djulić Ibrahim-it” ká tre versione. Versioni i parë, i recituem (20 nëndor 1935), përmbanë 689 vargje. Dy ditë mbrapa, aedi diktoi një tjetër version, të gjatë prej 1420 vargjesh, që don me thënë më shumë se dyfishi i versionit të recituem. Shpërpjesëtimi nuk i shpëtoi Parry-t, që e bëni Ugljanin-in me ia përsëritë këngën. Në bisedën që i paraprën versionit të rí, Vujnović-i i thotë rapsodit dy herë rresht se, në qoftë se nuk e këndonte këngën të plotë, nuk do të merrte asnjë pare. Versioni i tretë (24 nëndor) numëron 1811 vargje, 311 më shumë se versioni i diktuem. Æsht e qartë se Ugljanin-i shton ose shkurton me talent të njëjten këngë. Këtú ai shton për me kënaqë atë që e paguen.

Motivi i kallëzimit është kthimi, mbas një mungese të gjatë, i burrit në shtëpi, kú e pret grueja besnike. Në mbledhjen frëçeskane, një rapsodí, “Ali Bajraktari”, shtjellon këtë motiv të Uliksit dhe Penelopës. Heroi zëhet rob nga mbreti hungarez. Mbas tre vjetsh burgosje, i vjen lajmi se grueja e tij do të martohet me Halilin, vëllanë e Mujit. Me të marrë, mbí fjalën e tij të nderit (*besa* shqiptare), lëjen e mbretit veç sá me e pá gruen e mandej me u kthye, Alia shkon në shtëpi; grueja e njeh, sigurohet që i ká ndëjtë besnike, dhe pastaj e rrëmben. Muji nuk fyhet, meqenëse Alia, simbas ligjës shqiptare të malit, “ka marrë çka i përket” (“ka marrë gjânë e vet”). Alia mandej kthehet te mbreti për me u kthye prapë si i burgosun. Por mbreti, në meritë të premtimit të mbajtun, e lën të lirë.

Tema e besniknisë është edhe tek kënga e Djulić Ibrahim-it. Por ky motiv ká humbë në një grumbull temash të shpërndame: dezertori i krishtënë, të burgosunit e torturuem, letra e mbyllyn, rojet e kufinit, shërbëtori i vjetër që njeh të zotin (tema e Eumeut), heroí që i bjen cetrës, vdekja e nânës së heroit për shkak të emocionit të madh, Muji që hakmerret për nusen e vëllait të vet (temë që gjëndet në rapsodinë tjetër mbí heroin, “Martesa e Ali Bajraktarit”, e mbledhjes frëçeskane), heroí i ndihmuem nga një shok, shfarosja e anmiquve dhe lirimi i të burgosunve, ndjekja nga ana e anmiquve dhe beteja që vazhdon, Tale që i vret të burgosunit

(“tue e bâ pá një pá dy”), respekti ndaj sulltanit, martesë e shokut me motrën e heroit. Pasunojnë përsëritjet. Befas menjherë, Ugljanin-i e ndërpret, tue kërkue falje se ká bâ një gabim në një episod pararendës. Dhe e kapë prapë rrëfimin nga pika kû kishte gabue, dhe për sá ndjekë mâ pas ndërfutë tema të reja. E kishin urdhnuë mos me heqë asgjâ. Çka ban Salih-u? Heqë pikërisht episodin qendror të njohjes së heroit nga ana e së shoqes. Lord-i komenton: “Mbas dialogut detyrues gjatë bisedës, nuk është për t’u habitë se kângëtari është bâ shumë kritik ndaj vetes dhe të jetë pshtjellue” (341). Mundet. Pos tjerash është e mundun se plakarushi dinak të jetë tallë me shqyrtuesit e tij.

Do të shohim mâ poshtë shembuj të zotsisë së tij për me përdorë temat, pak a shumë si lojëtar letrash, që herë ban me to një kështjellë dhe herë një kumbonë, një karrocë dasme apo një makinë lufte. Ugljanin-i e ndryshon rrëfimin simbas pritshmënisë së ndigjuesit. Por te kânga në shqyrtim, i mërzhitun me pyetjet e shumta dhe teknikat eksperimentuese të Parry-t – që e ban me e përsëritë të njëjten kângë, herë të këndueme dhe të regjistrueme, mandej të diktueme, dhe një herë të tretë të këndueme sërish dhe të regjistrueme – ai reagon si një artizan i kritikuem se e ká bâ keq punën.



Le të provohet me i thënë një punëtori ekspert se ká gabue diku në punën e tij. Ai do ta plotsojë kërkesën e klientit, por rezultati ká me qenë një gjymtim. Ugljanin-i e ká kryesisht me Vujnović-in, që e merr përnjimend në pyetje, nganjherë me sugjerim të Parry-t, dhe së shumti me vetë nismën e tij. Kângëtar edhe ai, dhe për rrjedhojë rival (bisedat me kângëtarët e bëjnë të dallueshme smirën e tyne). Vujnović-i e gerget Ugljanin-in me pyetje që të zënë në çark, rreth shfaqjes së antipatisë së tij për botën e krishtënë sllave, në të cilën Vujnović-i ban pjesë. Biseda që paraprin kângën e këndueme sërish të Djulić Ibrahim-it, siguron një shembull. Diskutohet mbí luftimin mes Djulić-it (dhe shokëve të tij, lirue prej burgut) dhe garnizonit hungarez që i ndjek mbrapa:

N. Sá ishin hungarezët?

S. Me mija. Historia nuk e thotë numrin. Po të gjithë mbîjnë jashtë. Një ushtrí e fuqishme.

N. Mund të thuhet se ishin mâ shumë turq³¹ se të krishtënë?

S. Jo, pasha Zoten, mâ shumë të krishtënë sesá turq.

N. Si mujshin turqit, tue qenë pakicë, me i mposhtë të krishtënë?

S. Të krishtënë? nuk mujtën me e njitë malin, kû turqit kishin zënë pozicion. Të krishtënë? sulmuen, por u patën largue gjithkah. Kúr radhët e frontit u mposhtën, pjesa që mbeti u thye dhe iku; ishin bash me mija e mija.

Ká dhe dy versione të tjera të kângës së Djulić-it, një e këndueme prej Murselj Mulić-it dhe tjetra prej Ramo Babić-it. Prej përmbledhjes që Lord-i ban për versionin e Mulić-it (i cili e kishte mësue kângën prej Ugljanin-it), rezulton se teksti i Mulić-it áshjt mjaft i ndryshëm me atë të mësuesit tij. Teksti (i përmbledhun) i Babić-it përmban temën e nânës që e këshillon heroin mos me i luejtë fjalës së dhânë; temë që

³¹ *turq* përdoret, në raste të ngjashme, për përkatësinë fetare (myslimanë, pra) jo kombtare [°].

gjëndet në versionin kosovar, “Alia i rí”, që vjen prej Binçe (krahinë e Vitinit).³²

Në kângën e Bagdadit, Djerdjelez Alija përçudet para të fejuemës së tij të mashkullt. Pyetjes së Vujnović-it se kush ishte hero i mād h boshnjak, Ugljanin-i i përgjigjet se Djerdjelez-i ishte unik, por vëllaznit Hrnjičić nuk ishin mād pak (335). Parapëlqimi i tij për Mujin dhe Halilin, që ai e ká të përbashkët sá i takon traditës shqiptare, del i qartë në kângët në vijim. Pjesa mād e madhe e tyne kanë protagonistë dy vëllaznit, të cilët ndeshen shpesh edhe kú nuk kanë lidhje (sikurse, pikërisht, në kângën e Djulic-it). Koncepti që ká Ugljanin-i për Mujin ásh t njëtë me atë të traditës shqiptare: Muji si personifikim i fuqisë fizike (meqë vjen nga *mujtë*, ‘potere’, ‘vincere’). Simbas Salih-ut, fuqia e Mujit vjen nga Vila (shq. Zâna, kên femnor mitologjik). Përralla që ai tregon përkôn në këtë rast në shumë pika me legendën shqiptare të heroit, siç del në rapsodinë “Fuqija e Mujit”, e mbledhjes së françeskanëve.

Mujo-ja kishte lindë në Kolašin (Mali i Zí). I ati i tij e kishte martue të motrën me një hero boshnjak, Ramo-n e Kovač-it. Mād vonë, familja u shpërngulë në Bosnje, kú Mujo-ja dhe Halil-i u futën në shërbimin e një zotnie, si lopçarë. Një ditë, mbasi pat ndeshë në do fëmijë që vuenin prej diellit përzhitës, Mujo-ja i bāni mbrojë me do degë ullijsh. Vila (fëmijët ishin të vetët) u pjekë në Mujo-n, tue i ofrue, si shpërblim tāmblë prej gjinit të saj. Mbasi piu, Mujo-ja mujti me çue shkāmbin deri në gjû, mandej deri në shpatilla, dhe mbasi piu të tretën herë, e gjuejti shkāmbin larg. Vila i thotë që me i lânë lopët. Qysh prej atij çasti ai mund t’i kërkonte ndihmë asaj sá herë që gjēdej në vështirësi, meqë ajo ishte bā *prosestrima*, motra e tij (e tāmblit). Si provë të parë të fuqisë së tij, Mujo-ja çoi përpyetë disá çobanë që ishin mahitë me të. Dhe u rritë gjatë viteve, dersá u bā “gjigant” (368).

Pjesa tjetër e legendës ásh t me vulë boshnjake. Nuk më ká rastisë me e ndeshë në ndonji rapsodí a përrallë shqiptare, por

³² Vojislav Dančeto vić (ed.), *Kangë popullore të Kosovë-Metohis I: Legjenda dhe kangë kreshnike*. “Mustafà Bakija”, Prishtinë, 1952.

edhe mundet me ekzistue. Në mbledhjen françeskane është një rapsodí, “Omeri prej Mujit”, kù tema e vrapit të shpejtë, cilësi e atribueme djalit të Mujit, është shembllue me shpejtsinë e një lepuri. Tash mbiemni i dy vëllazënve, Mujo e Halil, është Hrnjičić, që don me thënë ‘buzëlepur’, prej buzëve tyne si lepur. Tema e pjesës së dytë të tepricës së legendës është, pikërisht, vrapimi i një lepuri.

I râmë një ditë në qytet për me blé diçka në një dugajë, Mujo-ja u habit tue i pá njerëzit tue i dhânë kâmbëve. Ishte tue ardhë *harambaša* (‘kryebanditi’). Mujo-ja nuk lëvizi prej dugaje. Dhe kúr kryebanditi, nisi me plaçkitë dugajën, Mujo-ja rrahi një prej shokëve të tij dhe gjuejti me të *harambaša*-n, tue e hedhë vdekun. Si shpërblim, qytetarët e emnuen *buljukbaša* (‘centurione’),³³ për me mbikqyrë rrugët dhe me mbrojtë qytetin nga banditët. I dhuruen edhe pësëdhetë dhí, që Mujo-ja ia dhá me i ruejtë Halil-it. Një ditë Halil-i u ndesh në një lepur, që ai e ndoqi, tue e kujtue për kec. Kafsha e egër, tue mos gjetë shpëtim, u struk ndër dhí. Kúr Mujo-ja e vûni ré këtë, i tha Halil-it mos me u marrë me dhí.

Salih-u thotë se i kishte mësue këto ndodhí prej myslimanëve të Kolašin-it. Qyteti është venduem në zonën kufitare malazezo-turke, të dikurshme, pra në afër me zonën

³³ Pipa jep këtu për ekuivalencë shpjegimi, termin latin *centurione* të gradës ushtarake – term që në krye të herës asht gr. εκατοντάρχος; komandant i njisisë ushtarake prej 100 vetësh. Ndërsa Tahir Dizdari, vren se funksioni dhe kuptimi i bylykbashit në Veri, gjatë Perandorisë Osmane, nuk ishte si “*kryetar i një bylyku-formacioni 100 vetësh*”. Tue kundërshtue kështu Mbledhësit e Hershëm të Folklorit Shqiptar, I (562) dhe edicionin e Folklorit Shqiptar II (572). Sipas tij ai që e kryente këtë punë ishte *jyzbashi*. Dizdari pohon se bylykbashi ishte funksionar që mbarështonte krahinën e një vendi – me asistencë të krenëve – dhe emnohej prej valiut. Ai operonte simbas dispozitave ligjore në fuqi, pra kanunit të Lekës ose institucione të tjera gati autonome, në qendra si Shkodra a malsitë e Mbishkodrës, siç ishte xhibali. Autori tek pohimi i fundit flet edhe për një periudhë ma të vonshme të sundimit osman. Khs. Tahir N. Dizdari, *Fjalor i orientalizmave në gjuhën shqipe*, Instituti Shqiptar i Mendimit dhe i Qytetërimit Islam (AIITC). Tiranë, pa v. b., f. 131 [°].

shqiptare.³⁴ Parry i kërkoi Salih-ut nëse kishte mundsí me e vargnue përrallën e Vila-s (teksti, f. 116). Lord-i vren se nuk e pat të lehtë, “meqë e kishte këndue përrallën pak herë e ndoshta kurrë mâ parë”; nga gjashtëdhetë vargje të kângëve, gjashtë janë të parregullt dhe kânga âsht “së shumti prozaikë” (II, 354).

Shumë mâ i mirë, simbas gjykimit të Parry-t dhe të Vujnović-it, ishte “përkthimi” në serbokroatisht i një kânge shqiptare. Me të recitue Salih-u “Kraljević Marko dhe Musa Qesexhia” në shqip, Parry i kërkoi nëse mund ta këndonte në “boshnjakisht”. Teksti rezultoi se ká 184 vargje, prej të cilëve 78 të mirë janë tetërrokësha. Salih-u e nis kângën në dhetërrokësha serbokroatë (*deseterac*), për me kalue mandej menjihërë në tetërrokësha shqiptarë, tue vijue kësodore deri në vargun 44. Mbrapa, mbas dy dhetërrokëshave (vv. 45-46), vazhdon prapë në tetërrokësha deri në v. 60. Vv. 61-65 dhe 71-78 (me përjashtim të v. 72) janë sërish tetërrokësha. Kalohet në *deseterac* në v. 89 dhe vijohet kështû deri në fund.

Të shohim tash përmbajtjen e kângës. Në Kaçanik,³⁵ kû ká zânë selinë, Musa “vjedhë tregtarët dhe zoritë njerëzit e vorfën”. Ata kërkojnë ndihmë prej sulltanit. Ky i drejtohet Kraljević Marko-s, për me lirue vendin nga banditi i fortë (turq. -shq. *qesexhi*, ‘borsaiuolo’). I thirrur nga Marko-ja në mejdan, Musa kujtohet se janë vëllazën gjaku (*probatim*, shq. *probatin*). Por Marko-ja s’lëshon. Të dy luftojnë, dhe Musa e rrëzon përtokë Marko-n. Por vritet prej kundërshtarit, i cili mbërrin me e therë me një thikë që Musa e mbante në çizmet e tij. Mbasi e çân katërsh, gjën tre gjarpnij të bâmë kular përreth trí zêmrave të shqiptarit. Pendohet se e vrau një asi heroi dhe futet në një shpellë, prej të cilës s’del kurrë mâ. Vorri i Musës, në Kaçanik, bâhet vend i shëjtë.

Para se “me e përkthye” kângën shqiptare në “boshnjakisht”, Salih-u kishte këndue versionin serbokroat të kângës, i cili ndryshon prej versionit shqip në dy detaje që

³⁴ Kolašin-i bante pjesë në vilajetin e Kosovës, nën administrimin turk të asaj kohe.

³⁵ Kaçaniku ndodhet në kufinin verilindor të Šar (Sharit), prej kû kalohet nga Kosova në Maqedoni.

mungojnë te kjo: a) Marko-ja është i burguson i sulltanit në Stamboll; dhe b) ai ia pret krahun farkëtarit që ia ká bâ shpatën nga frika se mos të bante një si ajo, të njëjtë, për Musën. Parry e pyeti Salih-un se mos versionin e tij “boshnjak” i kângës shqip ishte besnik me këtë. Salih-u u përgjigj se po, dhe, për të tregue diçka të tillë, përsëriti pasazhin (tue ndryshue disa fjalë: Salih-u nuk i përsëritë kurrë njilloj), në të cilin Marko-ja qan për vrasjen e Musës. Salih-u thotë se e ká mësue kângën shqipe në Manastir (Bitolje) nga një prej Dibre (Debar). Vujnović-i pohoi se ai nuk kishte bâ gjâ tjetër veçse kishte përkthye në shqip kângën serbokroate. Salih-u kundërshtoi, tue thënë se ishte e vërtetë e kundërta. Lord-i i jep të drejtë Salih-ut, tue mos përjashtue mundsinë se e ká ndigjue kângën në të dyja gjuhët (365). Nuk gjenden, në të vërtetë, në versionin serbokroat të kângës dy detaje që gjenden në atë shqiptar: a) populli i ndërton Musës një vend të shëjtë; dhe b) kulla e Marko-s rrënohet mbas vdekjes së motrës së tij, mbetë pá martue. Mbyllja e versionit shqip (simbas Salih-ut) paraqet komentin e aedit për legjendën sllave: ndërsa Musa shëjtnohet, Marko-ja ndëshkohet. Trajta e ndëshkimit është ende mâ e ashpër në një variant shqip i mbledhjes së Cordignano-s, këndue nga Gjergj Pllumbi: Marko-ja verbohët dhe gjën vdekjen prej gjarpnive.³⁶

Përpunimi i lëndës së ciklit të kreshnikëve nga ana e rapsodëve shqiptarë në “boshnjakisht” bâhet me një shpirt pushtimi ose mbase ripushtimi – dhe i cili qëndron në zhvlerësimin e kundërshtarit, prej të cilit përvetësohen të mirat. Një tjetër shembull në këtë kuptim, dhe që lidhet sërish me heroin serb, është kânga “Kraljević Marko e Djerdjelez Alija”. Kjo kângë është e ndame në dy pjesë. Tek e para rrëfëhet sesi Marko-ja dhe Djerdjelez-i u bânë vëllazën gjaku, me kërkesën e Marko-s, i befasuem prej paraqitjes së Djerdjelez-it, “me mustakë të hollë që i vareshin deri te shpatllat”. Pjesa e dytë rrëfen vizitën që Djerdjelez-i i bâni vëllait të tij të gjakut. Mbasi pat pyetë një fshatar se kû ishte

³⁶ Fulvio Cordignano, *La poesia epica di confine nell'Albania del Nord. Seconda parte: Testi*. Tipografia del Seminario di Padova. Padova, 1954.

kulla e Marko-s; fshatari (që ishte Marko-ja vetë) çoi zgjedhën me që, tue e vû në drejtim të kullës së tij. Në anën tjetër, Djerdjelez-i çoi pezull kullën e Marko-s me pshetë trastat e tij në themelet e saj. Në përballjen miqsore që pason, Marko-ja e gjuen topuzin e tij një orë e gjysmë larg; Djerdjelez-i trí orë. Marko-ja është bërë për vdekje. I vjen e motra në ndihmë. Kúr i shtrojnë, ajo e vendosë dyshekun e Djerdjelez-it përballë të vetit, dhe i prekë kâmbët me të vetat. Të nesërmen, Djerdjelez-i e gjuen topuzin dy orë larg; Marko-ja mënjanë se dy orë. Miku e kupton se mikpritësi i ká bërë diçka, dhe kërkon shpjegime. Motra rrëfëhet. Atëherë Djerdjelez-i ndez një zjerm të madh, dhe i futë kâmbët në mes të flakëve, tue e durue dhimbjen e tmerrshme. Të nesërmen ai e gjuen topuzin katër orë larg; Marko-ja pak mënjanë se dy. Heroi e qorton mikun e dredhisë, tue i thënë se do ta kishte vrá po të mos ishte për “bukën e ngrënë në shtëpi të tij” dhe për vëllazninë e gjakut tyne. Vëllaznia e gjakut (*probatimstvo*) është zakoni i përbashkët sllav e shqiptar, ndërsa mikpritja (shprehja e përdorun nga Ugljanin-i nënkupton pikërisht mikpritjen) është karakteristikë shqiptare. Mbyllja e ban të përshtatshme përkatësinë e përzieme kulturore të Ugljanin-it, boshnjak me origjinë shqiptare, me rrëjë në shqiptarizëm.

Biseda e pasueme nga diktimi i kësaj kânge është veçanërisht interesante për mitin që i jep kuptimin. Simbas diktimit të Salih-ut, Djerdjelez-i e kishte gjuetë një herë topuzin e tij nga mali Kadijaća, që gjëndet katër orë larg në kâmbë nga Kosovska-Mitrovica. Topuzi kishte kaluar mbijetës dhe kishte rënë në Svinjare. Zona matanë Svinjare-s mandej, ishte quejtë Kosovë, prej emnit të Kosovska-Mitrovica; ndërsa zona këtej Svinjare-s u pat quejtë Bosnje. Derisá “svevët” (austriakë), nuk e patën heqë, kishte qenë një shkâmb i madh në at’ vend, me një shkrim të Djerdjelez-it, në turqisht. Shkrimi thoshte: “Deri këtû është tokë e Bosnjes, andej është Kosova” (395). Salih-u e kishte parë shkâmbin, të naltë dy metër dhe të gjatë sa një mësallë.

Guri i kufinit (*la pietra di confine*) është term teknik në Kanunin e Lekë Dukagjinit, e drejta kushtetuese e Shqipnisë së Veriut. Edith Durham flet për një shkrim në gur (“writing

on the stone”) në Berishë, fisi mâ i vjetër shqiptar, simbas traditës gojore.³⁷ Atropologia angleze rrëfen se njerëzit e atjehit e çuen te një shkâmb, që ajo të lexonte plasat e gurit. Besime të tilla, shton shkrimtarja, ishin të zakonshme për fiset malsore.

Çabej vren se shqiptarët, boshnjakët myslimanë dhe bullgarët kanë rrujtë trajtën shqiptare të emnit të heroit në këngët e tyre: Gjergj (i shkruem Djerdj, por i shqiptuem në të njëjten mënyrë si në shqip nga boshnjakët).³⁸ Gjergj është emni i heroit kombtar shqiptar, Gjergj Kastrioti, i thirrur Skanderbeg, që i paraprin pak në rend kohës së epikës boshnjake kreshnike. Tomaeus Marnavitus, një ipeshkëv boshnjak shkroi një vepër në të cilën e paraqet Gjergj Kastriotin si boshnjak, hipotezë e hedhur poshtë nga ipeshkvi shqiptar Frano Bardhi (Franciscus Blancus) me veprën e tij, *Georgius Castriotus, vulgo Scanderbeg, Epirotarum Princeps fortissimus ac invictissimus, suis et patriae restitutus* (Venezia, 1636). Abdullah Skalić-i e shpjegon Gjergjelez-in si një përbindje të Gjergj dhe Elez, ku Elez përkon me profetin Iliaz (gr. Elias).³⁹ Gjergjelez Alija do të ishte, pra, një emën tregjymtyrësh, që është mënyra e të thirrurit njerëzit në disa fise të Shqipnisë së Veriut (p. sh.: Prend Ndue Vata, Ded Gjo’ Luli), sikurse edhe në disa popullsi malore të Jugut (p. sh.: Muslim Gjo-Leka). Çabej ka të drejtë kur thotë se përdorimi i emnave tregjymtyrësh është shumë i theksuem në rapsoditë shqiptare (në mbledhjen e françeskanëve dhe në atë të Cordignano-s).

Ndërsa emni i Gjergjelez Aliajt na sugjeron një itinerar, që shkon prej Shqipnie në Bosnje; miti i topuzit të heroit, siç tregohet nga Ugljanin-i, rrëfen për një itinerar në kuptimin e kundërt, që përkon me traditën gojore shqiptare, e mbledhur

³⁷ E. Durham, *High Albania*. E. Arnold: London, 1909, f. 191.

³⁸ Eqrem Çabej, “Për gjenezën e letraturës shqipe”, *Hylli i Dritës*, (1939): 154.

³⁹ Abdullah Skalić, *Turcismiu srbohrvatskom jeziku* (Svjetlost: Sarajevo: 1966).

nga antropologia angleze Durham.⁴⁰ Bâhet fjalë për një traditë të njëjtë në trajtë miti dhe që degëzohet në këngë dhe përralla. Prania e Gjergjelez Aliajt në rapsodikën shqiptare nuk vjen, pra, thjesht si imitim. Ajo i ká rrâjë të zanafilla të përbashkëta besimesh dhe në një bashkësi interesash të ndërlidhuna me ruejtjen e trungut. Kjo u realizue nga ana e boshnjakëve përmes religjionit, nga ana e shqiptarëve përmes gjuhës. Në rapsodikën e kreshnikëve, bashkësia e interesave merr trajtë të ndërsjelltë: shqiptarët përshtatin një pjesë të madhe të lëndës së ciklit boshnjak, kurse boshnjakët përshtatin emnin shqiptar të heroi të tyre epik kryesor dhe – nëpërmjet këngëtarëve shqiptarë në “boshnjakisht” – elementë të ndryshëm etikë shqiptarë (*besa*, *nderi*, *femna* luftare e tjerë).

Saga e Mujo-s, motra e të cilit martohet me një shqiptar, fëmijët e të cilit, Arnautović-ët, natyralizohen në boshnjakë, ndërton në trajtë fantastike një proces historik transfuzionesh etnike, siç është pohue prej shumë vëzhgimesh: martesë të përzieme dhe marrëdhënie të *probatimstvo*-s, shoqni mes myslimanëve e të krishtënëve në rapsoditë dhe në këngët e ciklit të kreshnikëve. Për më tepër në rastin e Djerdjelez-it, aq sá edhe në atë të vëllazënve Muji e Halili, jemi përballë një tentative – më fort se në nënvetëdije – për me stabilizue lidhje farefisnore mes kombëve, tue pasë të përbashkët një substrat primitiv.

Tue komentue mbí një tjetër këngë të Ugljanin-it “Mujo Hrnjičić dhe kapedani Dojčić”, Lord-i thotë se, kjo është unike në mbledhjen e Parry-t. Ai nuk e din nëse një variant i kësaj kënge është publikue ndonjiherë, tue shtue se Matthias Murko e regjistroi në pllakë këtë këngë në 1930, të këndueme nga Ugljanin-i: fillimisht në serbokroatisht e mandej në shqip. Një version i publikuem i kësaj kënge është “Rëmbimi i së shoqes së Mujit”, në mbledhjen françeskane. Në të dyja këngët, një kapedan i krishtënë mbahet se ishte më trimi ndër të gjithë. E shoqja i thotë se ai s’është kurrgjâ në krahasim me Mujo-n, tue

⁴⁰ Durham e ká përshkrue këtë traditë gojore në *Some tribal Origins* (vep. cit., n. 2), ff. 249-50.

marrë një shplakë prej të shoqit, në versionin serbokroat (por jo edhe në atë shqiptar, meqenëse malsori quhet i çnderuem nëse godet një femër ndonjiherë).

Le të përmbledhim më parë këngën e Ugljanin-it. I poshtnuem nga e shoqja, Dojčić-i, i shoquem prej tridhety luftarësh, paraqitet tek e âma e Mujo-s si vëllai i tij i gjakut, ndërsa heroi ndodhet në Stamboll për me marrë dekretin perandorak, i cili e emnonte vezir të Bosnjes. Kapedani mbërrin kështu me rrëmbye të shoqen e Mujo-s, me të cilën martohet, mbasi e ká konvertue. Mujo-ja, i paralajmruem nga një andërr, arrin menjihërë, veshet si lyps i verbët, dhe nisat tue marrë me vete një *gusla*. Rojet e kufinit e lânë me kalue, dhe ai mbërrin te kulla e Dojčić-it në Senj. Por këtë e shoqja e njeh. Tue u shtë se u gëzue për ardhjen e tij, ajo i shërben një pije me bar, që e ban me humbë ndienjat, e mandej e lidhë me zinxhirë. Kúr Dojčić-i kthehet prej gjahut, ajo mburret se ká zânë një gjá të egër më të çmueshme. Kapedani e përgëzon me një shplakë, mandej thërret gruen e parë së cilës i tregon Mujo-n në zinxhirë. Tue e ditë se ç'ká me e gjetë, grueja e parë u jep me pí barin burrit të saj dhe shokëve, dhe pastaj liron Mujo-n, pasi që heroi i ká dhânë fjalën e nderit, *besën* turke, se ká me u martue me të: “Ho’ lj’ me primit’ za vijernu ljubú, / A tursku *besu* založiti” (vv. 683-84). Vijohet me shfarimin e Dojčić-it dhe të bandës së tij. Të shoqen e pabesë, Mujo-ja e lyen me peshkve dhe i vën flakën. Mandej, me të mbushë një qese me ar (Ugljanin-i nuk harron thuejse kurrë me i shpërblye herojtë e tij myslimanë me vjedhjen që u bâhet të krishtënëve) Mujo-ja kthehet prapë në Kladuša, kú konverton të shoqen e Dojčić-it dhe mbrapa martohet me të.

Në versionin shqiptar, Kralj Kapidani, madje gjëndet i poshtnuem nga e shoqja, që e çuen “lopçar” përpara Mujit, për t’cilin ngre lavdata. Kapedani mbledh një bandë prej treqind *desperado*-sh,⁴¹ i nginë me mish e vënë, dhe mbrapa

⁴¹ Siç vrehet autori përdor një term shumë bashkëkohor, – që e pozicionon tekstin në një tjetër raport estetik, – i cili nënkupton një person që asht i etun për ngatërresa e rreziqe, dhe shpesh i prirë për nisma kriminale. Në terma të tjerë, tue pasë parasysh kontekstin historik të tekstit, mund të përdornim termin *xhagajdur/ë* [°].

msÿn, tue përfitue nga mungesa e Mujit, kullën e tij, tue e djegë dhe tue i rrëmbye të shoqen, motrën dhe të bijën e heroit. Kapedani martohet me të shoqen e Mujit (për konvertim nuk flitet) dhe ndëshkon gruen e tij të parë tue e degradue si shërbëtore, tue e bâ me pí ujin kû janë lá kâmbët dhe me mbajtë një pishtar të ndezun me dhâmbë. Muji që gjëndet me Halilin tek daja i tij, paralajmrohet për ngjarjen nga një andërr. Shokët i rrinë gati për me i gjetë një tjetër nuse dhe me i ndërtue një kullë mâ të bukur. Heroi përgjigjet se nuk e ligshton humbja e të mirave dhe e nuses, por humbja e nderit. Që tek niset me kalë, tue mos e denjue shoqimin. Kapidani është për gjah. Muji mbërrin me u futë në kullë të tij. E shoqja e tij e pret dashunisht; i qet raki të vjetër. Atë e zën gjumi; ajo e lidhë me zhinxhirë. Tema e gjasë së egër të çmueshme është e njëjtë me atë të kângës së Ugljanin-it, përpos shplakës. E ré është skena në të cilën kapedani ban dashni me gruen para sÿve të Mujit, që shtrëngon dhâmbët aq sá me u dridhë kulla. Para se me vdekë Muji i kërkon kapedanit me i rá *lahutës (gusla)*. Ai pranon. Zânat e ndigjojnë grishjen e heroit dhe lajmrojnë Halilin. Hÿpë përmbí gjog të Mujit, Halili mbërrin si era; degdisë bandën e kapedanit, i pret kryet atij, dhe liron Mujin. Ky vret të shoqen, motrën e të bijën, rrënon kullën anmike, dhe martohet me gruen e anmikut, tue fshí kështû njollat e turpit.

Krahasimi me dy variantet dëshmon se i njëjti motiv mund të shtjellohet në mënyra të ndryshme, në përputhje me ethos-in e publikut, të cilit i drejtohet kânga. Publiku i rapsodit shqiptar (Mhill Prêka i Currajve) është gjindje e vorfën malsore, kû s'hahet mish dhe nuk pihet vënë pos ditëve të festave, dhe kû drita bâhet me pishë. Mes këtyne njerëzve nuk ká lypsa,⁴² sepse këta të gjithë janë të vorfën – çka shpjegon mungesën e temës së lypsit në versionin shqip. Pasionia e këtyne malsorëve është krejt së mbredshmi dhe përmblihet te ndienja e tyne e nderit. Ke humbë nderin, ke humbë gjithçka

⁴² Në të vërtetë motivi i lypsit asht periferik në korpusin e ciklit të Kreshnikëve, por nuk mungojnë tema homerike – të njëjta me atë të Odisesë – (pra, shfaqja si lyps) në kângën *Zuku Bajraktár*, që gjendet në edicionin e Palajt dhe Kurtit, në ff. 89-96 [°].

– çka shpjegon pse Muji nuk vret veç gruen, por edhe të motrën dhe të bijën, tue i kujtue të përdhunueme e për pasojë të çnderueme. Ugljanin-i, në të vërtetë, këndon për një publik të qytetit dhe përmbí feudalë boshnjakë. Në kângën e tij, burrat hurbin *sherbet* (një pije me sheqer),⁴³ të zatetun në nënkrese mëndafshi; gratë mbajnë pantallona të gjata kadifeje (“kadifliji dimija”), të zbukurueme me byzylykë e vathë ari. Historia mbaron me bisedën e të shoqes së rrëmbyeme dhe me martesën e kremtueme prej klerit mysliman: “I pokupi hodje e i hadji” (v. 755). Këtû njerëzit janë myslimanë, në vasalí të sulltanit (Mujo-ja paraqitet si vezir i Bosnjes). Tema e vizitës së Mujo-s te sulltani áshtrajtuar në “Muji te Mbreti”, te mbledhja françeskane. Kúr mbërrín Mujo-ja në Stamboll për me u përgjigjë, për pretë e tij dhe vjedhjet, para sulltanit, turqit duhet me ndërtue një portë mâ të madhe që me kalue ai. I frikësuem prej pamjes së tij të tmerrshme, sulltani i ban komplimente në vend që me e qortue. Dhe kúr gjiganti merr me ikë, ban sikur ká rrëshqitë në tapetin perandorak – shumë të shkitshëm për të – tue e marrë rrshânë me vete, teksa del, tapetin me gjithë sulltanin. Salih-ut i ká shërbye rapsodia “Rrëmbimi i së shoqes së Mujit”, për me bâ një kângë tipike boshnjake, kû edhe elementi i vetëm tipik shqiptar, *besa*, áshtrurqizue.

Herë tjera, si tek kânga “Halil Hrnjićić dhe kapedani Djeloš”, Salih-u kompozon tue kontaminue tema të rapsodive të ndryshme shqiptare. Simbas Lord-it, edhe për këtë kângë nuk ekziston një variant në mbledhjen e Parry-t. Studiuesi amerikan shton se kânga paraqet “ndonji afri tematike me kângën nr. 23”, të mbledhjes françeskane. Kjo kângë, “Halili merr gjakun e Mujit”, nis në fakt, si kânga e Ugljanin-it, me portretin e Mujit të varruem. Krahassimi që vijon do të tregojë afritë, si edhe ndryshimet.

Rapsodia shqiptare hapet me një prej peizazheve lirike të malsisë, që janë ndër mâ të bukurat e epikës kreshnike shqiptare. Agallarët, të ulun “nën hije brejsh njimijë vjeça dhe

⁴³ Shpjegime të kësaj natyre, të mbahen parasysht se i drejtohen një publiku joshqiptar [°].

hala trimijë vjeçe” në Kunorën e Bjeshkës (Corona Alpina), çojnë një lajms të Muji për me e ftue me marrë sërish prijtarinë e çetës (nënkuptimi është se Muji ishte pa’ largue për shkaqe të mbredshme zilie, që është tema parësore e një tjetër rapsodie, në mbledhjen françeskane, “Muji e Behuri”, kû kundërshtari është pikërisht lajmsi i rapsodisë nën shqyrtim, Dizdar Osman Aga). Dizdari (“komandant fortese” në turqisht), hasë në rrugë nânën e Mujit, që është tue lá petkat e përgjakuna të t’birit. Prej saj, ai kupton se Muji, i ngjitun fshehtas në mal (*bjeshkë*) prej mbretit sllav Llabutin, është plagosë me shtatë shigjeta; ká shpëtue prej gjogut të tij besnik. Dizdari piqet në heroin që lëngon. Parzma i është dërmishë prej varrëve; i duken zëmra dhe mushkënitë. Por në krye të shtratit sheh Orën e tij (personifikim i fatit të individit në mitologjinë shqiptare); një ujk i rrin roje rrâzë shtratit, e shëron një gjarpën që ia lân varrët trí herë në ditë. Kûr gjarpni “po këndon”, melodia e tij është e tillë saqë Muji dhimbat po i harron; bjen në kllapí e andrron:

Se kûr dhimbat tepër po më lodhin
 Atëherë nisë gjarpni me këndue,
 Nji soj kângësh, qi kurrkund s’ i ndí :
 Harroj dhimbat edhe bí n’ kllapí.
 M’duket vetja ka’i herë tue çetue,
 M’duket vetja ka’i herë tue mrizue.
 Herë me dhí marr çetat un përpjetë,
 Herë bâj nor nepër ujna e dét ;
 (vv. 187-94)

Muji cakton Halilin si zëvendësin e tij, derisá ai të shërohet. Por Bud Aline Tali e fyen Halilin kûr ai i bashkohet çetës, tue i thënë se është shumë i rí për me luftue. I pezmatuem, djali e braktisë çetën dhe i hÿn aventurës në punë të vet. Mbërrín kështû pallatin e mbretit sllav dhe i rrëmben të bijën. I ndjekun nga mbreti dhe njerëzit e tij, Halili vret shumë prej tyne, por rrethohet nga sllavët në mal (*bjeshkë*). Kali i tij, gjogu i famshëm i Mujit, të cilit i riu i drejtohet “shqyp”, lufton me shkelma jo mǎ pak trimnisht sesá ban kalorësi me “shtizë e shpatë”. Zânat, të ngashëryeme prej betejës së pabarabartë,

fluturojnë për te Muji dhe e shërojnë me barna magjike. Ai rendë në ndihmë të vëllait; sllavët ikin sapo e shohin tue ardhë. Muji çon pezull kryet e kufomës, që pengon hËmjën e shpellës, kË rrin Halili, i cili mbrapa e njeh mbretin e vdekun. Muji u shpague; ai e përgëzon të vëllanë për trimninë e tij. Por fill mâ vonë e mallkon për mungesën e *burrnËs* (dinjitetin burrnor – *bËrr* afrohet me lat. ‘vir’), kËr i riu thotë se i kish pëlqye m’e lidhë atë “qen” për bisht të gjogut dhe m’e ngre rrshânë deri në Jutbinë:

Ç’ jë kah thue, Halil, të vraftë Zoti !
Sall prej t’ dekunsh, marre tË me t’ ardhë !
Gjak as fis me shkË na nuk i kemi,
Qi me t’ dekun punë né me na dalë !
Lufto t’ gjallët, se t’ dekunt s’ kan ça t’ bâjnë,
Si kanË qi na kan lânë të parët.

(vv. 387-92)

Të shohim tash kângën e Ugljanin-it. Mujo-ja âsht në shtrat me tetë varrë prej shtatë pushkëve dhe prej një shpate. Halili shkon me kërkue ushËjËza për me e shëruë. MbërrËn Tale, kË e âma, tue lâ petkat prej varrëve të mëdhaja i tregon se ç’ka ngËa. Tale shkon me pá Mujo-n, të cilit i rËnë pranë dy langoj, ndërsá një gjarpën i lân varrët. KËr ai hËn në dhomë kafshët zhduken. Mujo-ja i tregon se çka i ká ndodhë. Tue ngatërrue udhën për shkak të borës, ai ká mbërrËtë te një kullë, kË ká gjetë një vashë shumë të bukur që dukej si Vila. Âsht Andja, motra e kapedan Djeloš-it. Mujo-ja i propozon Halilin si dhandërr. Vajza që e urren të vëllanë, i cili nuk don me e gëzue me burrë, pranon. Djeloš-i i arrËn të ikunit, tue i shkaktue varrë të rânda heroit, që shpëtohet prej gjogut të tij. Mujo-ja sapo ká mbarue historinë e tij, kËr që kË vjen Dizdari i Udbina-s me çetën e vet. Mujo-ja emnon Halil-in si zëvendësin e tij; dizdari zëmrohet (nënkuptimi âsht se synonte prijën), tue thânë se Halil-i s’vlente sá asnjëni prej shtatëdhety burrave të tij; dizdari ndeshë rrugës Pavle-n, mjekun me ushËjËza, dhe i premton atij (me shkrim) njimijë dukate nëse ai, në vend që ta shërojë Mujo-n, ta helmojë. Dhe kËr Halil-i mbërrËn për me marrë prijën, dizdari s’e

përschendetë dhe detyron të vetët me bâ të njëjten gjâ (përschastimi i vetëm: Tanković Osman-i, që âsht vetë emni i Anautović-it). I braktisun prej çetës, i riu lën që me u prî nga kali i Mujo-s, që e çon te kulla e Djeloš-it, në qytetin e Primorje-s. Vajza âsht shumë e lumtun me u arratisë me Halil-in (mbasi ky ta ketë “mbushë një qese me ar”). Mbërrîn Djeloš-i tue sjellë dizdarin dhe burrat e tij, të lidhun. Kapedani ndjekë të ikunit, dhe i mbërrîn. Halil-i i rrin në pritë. Por mbrapa, tue u kujtue për betimin e tij që mos “me e vrâ kurrë anmikun në pritë”, i riu i ban ballë trimnisht banditit të tmerrshëm. Djeloš-i si pá dashje, i lëjon Halil-it me gjuejtë i pari. Halil-i e shpon tej për tej me “pushkën e tij italiane” dhe ia pret kryet, që Andja e çaraveshë, tue e përplasë për shkâmb. Vijohe me lirim e të burgosunve nga ana e Halil-it, përpos dizdarit, që çohet tek Mujo-ja, lidhun. Heroi idhnohet për poshtnimin e kryem, tue i bërtitë ashpër të vëllait. Po kûr Halil-i i tregon tradhtinë e dizdarit, dhe komplotin e tij me mjekun, Mujo-ja ua pret kryet.

Ugljanin-i e kâ thurë kângën e tij me tema dhe elementë të nxjerrë nga rapsodia “Halili merr gjakun e Mujit”, dhe nga rapsodî të tjera shqiptare (ban përschastim tema e helmimit, e huej për epikën shqiptare). Te “Kânga e Gjuro Harambashit” në mbledhjen e Cordignano-s, Engja, e bija e Gjuros, përkon pakëz me Andja-n, motrën e Djeloš-it. Në një tjetër rapsodî të së njëjtës mbledhje, “Halili e fiton me luftë kundër Balozit vrâçin e zî të Krajlit të Mores”, hero i rrëmben mbretit, së bashku me vrâçin, të bijën dhe “trî mushka ngarkue me pare”. Mospranimi i përschendetjes së Halilit nga ana e agallarëve ndeshet tek “Omeri prej Mujit” e mbledhjes françeskane, kû dizdari zëvendsohet me Arnaut Osmanin (Arnautović-i i Ugljanin-it), i cili e quen Omerin “kopili i Mujit” – në kângën e Ugljanin-it, dizdari i drejtohet Omerit si “rrëm i shtëpisë së rrënueme”.

Krahasimi tregon se pasazhi i temave të rapsodikës shqiptare me atë boshnjake âsht reduktiv, për shkak të madhsisë primitive epike, karakteristikë e rapsodikës shqiptare. Temat baritore heroike të kësaj, të zbrituna nga malet në fushë, humbasin shumë prej natyrës së vet

shkâmbore, tue u shprishë në mjedise të reja bujqësore, të hapuna për qytetin. Të shihen dy kafshët emblematike në të dy tekstet: në atë bosnjak ujku është bërë qen gjahu. Mungon Ora (inexistente në mitologjinë sllave). Edhe më domethënëse përsëri: pushka ka zhdukë shtizën. Pushka dhe baruti gjenden po ashtu edhe në rapsoditë shqiptare, por shumë më rrallë se në ato boshnjake. Tek ato shqiptaret, armët janë përgjithësisht shpata dhe shtiza, topuzi dhe shigjetat; don me thënë armë primitive, çka dëshmojnë për një traditë më të hershme sesa këngët kreshnike boshnjake. Tjetër efekt reduktiv është karakteri pretar i mësymjeve në tokën anmike. Fenomeni, i minimizuem në rapsoditë shqiptare, është i dukshëm në këngët e Ugljanin-it, i cili, i vorfën siç është, e ka menjherë tërheqjen ndaj pareve. Te kënga në shqyrtim, jo vetëm Halil-i, por edhe të burgosurit e liruem prej tij përfitojnë nga rasti për me mbushë xhepat me pare dhe me gjëna të çmueshme. Dizdari i ofron njimijë dukate mjekut për me helmue Mujo-n. Në rapsoditë shqiptare, kështu theksi vëhet tek heroizmi i njerëzve të vorfën – për të cilët masë vlere është argjendi dhe jo ari – rastet e joshjes ndaj objekteve të çmueshme ose punëve në terma monetarë, janë të rralla. Njoh vetëm një rast (në mbledhjen frëskane), në të cilin është çështje tradhtie për pare: ai i Arnaut Osmanit që çon gjogun e Mujit te mbreti sllav (“Mazi i bardhë i Mujit”). Arnaut Osmani është personazh dykahesh në rapsodikën shqiptare, kështu kështu ai lavdohet për trimninë e pashoqe të tij dhe kështu shfityrohet për intrigat e tij ndaj Mujit, Halilit e madje edhe Omerit. Vetë emni i personazhit është domethënëse. ‘Arnaut’ është trajta turke për ‘shqiptar’, ndërsa Osman (otoman) është antonomastike për turk. Emni e mbiemni i personazhit dëftojnë për një shqipe të turqizuese, d.m.th. të konvertuese. Kështu stigma e tradhtarit është te ky personazh i mbledhjes frëskane: rapsodi të cilat janë të kënduese të gjitha nga këngëtarë katolikë.

Te këngët e Ugljanin-it të marra parasësh deri tash, Mujo-ja dhe Halil-i, kanë qenë thuejse të kudondodhshëm, pikërisht siç janë në traditën shqiptare. Një tjetër këngë e paraqet në tanësi familjen Hrnjić (mashkujt, due me thënë): pra, Mujo-n, Halil-in dhe Omer-in. Omeri është i naltësuem në shumë

kângë boshnjake dhe rapsodi shqiptare. Veç në mbledhjen françeskane gjënden tri: “Omeri prej Mujit”, “Deka e Omerit”, “Ajkuna kján Omerin”, kjo e fundit tue marrë një vazhdim të së dytës.⁴⁴ Kânga e Ugljanin-it që po interpretojmë, “Kreshniku në zhele fiton kuajt”, përdorë në pjesën e saj të parë, një temë që gjëndet në “Deka e Omerit”. Të marrim së pari “Omeri prej Mujit”, për me pá sá e ndryshme ásh tjo kângë, tipikisht epike, nga pjesa e parë e kângës së Ugljanin-it, kû atmosfera ásh veçmas idílike – tjetër shembull i reduktimit poetik, efekt i procesit të klimatizimit tematik.

“Omeri prej Mujit” tregon sesi djali liroi prej burgut të atin dhe axhën⁴⁵ e tij, që ai as që i njihte, meqë kishte lindë mbasi ata ishin pá zânë rob nga mbreti sllav. E âma, Ajkuna, ia ká mbajtë të fshehtë fatin e tyne të birit, tue pasë frikë se ai do të ndiqte të njëjten rrugë. Po një ditë, mbasi ai kishte kqyrë (me dylbí) prej majë kullës së tij një mbledhje agajsh ndër lugje, djali veshë petkat e axhës, dhe hÿpun në gjog të t’atit, mbërrín në mbledhje. Arnaut Osmani nuk merr mundimin me ia kthye përshëndetjen, por i thekson fatin e të atit dhe axhës së tij. Omeri, që nuk ásh tã shumë se shtatë vjeç, e detyron të âmën me i zbulue të fshehtë, tue e kërcënue atë se do t’ia prente në shpatë gjÿnin që kishte pí. Me të marrë vesh të vërtetën, veshet si hungarez,⁴⁶ merr me vete një *sharkí*, vegël muzikore me dy korda – Omeri i përket brezit të rí epik, të cilit *lahuta* me kordë të vetme i duket pak e vjetrueme – dhe niset. Sapo mbërrín në qytetin e mbretit, fillon me i rá sharkisë dhe me këndue aq bukur, saqë Rusha, e bija e mbretit bjen në dashní me tã. Vajza e udhëzon si me i lirue të dashtunit e tij, me rrëmbye dy binjakët (vëllaznit e saj), kúr ata të kenë shkue te burimi me luejtë. Omeri ndjekë këshillën e saj dhe i çon binjakët në shtëpí. Mbreti pranon me i shkëmbye binjakët me

⁴⁴ Maximilian Lambertz-i, i ká bashkue së bashku në vëllimin e tij, *Die Volksepik der Albaner*, (VEB Max Niemeyer Verlag: Halle, 1958): “Deka e Omerit dhe vajtimi i Ajkunës”.

⁴⁵ *migjë* në tekstin e kangës (nr. 26); Palaj e Kurti ed. [°].

⁴⁶ Në këtë epos e ndeshim shpesh në trajtën, ka veshë petkat *maxharrisht/si maxharr*; *var.:* si hungarez [°].

Mujin dhe Halilin. Por Muji (nisma i ká kalue atij, babës) kërkon përveç Rushës si grue për të birin, edhe “trí mushka ngarkue me pare”. Me të mbërritë në shtëpí, vën në provë të birin (i lindun në kohën kúr ai ishte në burg; mund të ishte krejt mirë kopil, siç e kishte thirrë Arnauti), tue u shtë sikur donte me vrá binjakët. Omeri “vriku në kâmbë”, gati me i qitë bejleg të atit, për shkak të ligjës së shëjtë shqiptare në të cilën miku, edhe anmik qoftë, nuk mund të preket. Muji mallëngjehet dhe e përqafton të birin, tue e njohë padyshim si të vetin (“se beli i ëmi kênke kânë”, v. 268).

“Kreshniku në zhele” hapet me një skenë idilike. Æsht kohë të korrash; korrëtarët nisen drejt fushave, të shoqnuem për mâ tepër me luftarë që do të banin roje ndaj ndonji sulmi të mundshëm nga ana e të krishtënëve. I zgjuem prej të atit për me marrë pjesë të korrëtarët (Omer-i është dymbëdhjetë vjeç dhe është “i bukur si një vashë”); ai merr pushkën dhe niset kah fushat. Citojmë pjesën:

Pa kad Omer krenu preko polja
Ej, pešice poljem udarijo,
Lak polako do pšenice dodje.
Posto dodje kod pšenice gore
Ugledao trides devojaka,
Ej de žnjahu beljiju pšenicu,
Na kraj kola Mejra Bojčica.
Ona dijelji postat od drugarica.
Ta put Omer pod jelu suharu

Svuče ruho, a maće oruže,
Pa dofati srpa od čeljika,
Pa do Mejre postat udarijo,
Pa sažinju beljiju pšenicu.

(vv. 67-79)

Kúr Omer-i iu suell fushës,
e përshkoi në kâmbë lehtësisht
dhe mbërrin në grunajë.
Kúr mbërrin në grunajë,
pau tridhetë vasha,
kornin grunin e bardhë.
Në kufinin e rrethit, Mejra
ndante fushën me fshatnat.
Atëherë Omer-i shkoi nën

nji pishë të thatë,

hoqi xhaketën dhe la armët,
mori një kosë çeliku
dhe nisi me punue brî Mejra-s,
tue korrë së bashku grunin e bardhë.⁴⁷

Kúr banda e Zara-s sulmon, tue zânë në beh luftarët e përgjumun, Omer-i vetëm, i ban ballë burrave të bandës. I gjuejtun prej tyne me topa, tërhiqet në mal nën një pishë të blerë, me kryet në prehnin e Mejra-s. Mëson vashën si me

⁴⁷ Përkthimi i qëndron besnik variantit italian, sikurse edhe përkthime të tjera të rastit [°].

qëllue me “pushkën e tij italiane”, derisá e ndigjojnë i ati dhe axha. Mbërrín Muji, që e pyetë nëse varrët e tij janë vdekjeprûse. “Varrët, át – përgjigjet djali, – mundem me i durue, por jo mâ tjetër”: zânien rob të tridhetë luftarëve dhe tridhetë vashave. Dhe Muji ia pret: “Bir, të përnderta janë varrët e trupit tând”. Në “Deka e Omerit”, heroi i drejtohet të shoqes, – e cila s’don me e lânë me shkue në gjog të tij që me e bâ djalin hero, – me fjalë të tilla: “Se dekë mâ e âmël, s’ âsht se n’ luftë m’ u pré / N’ luftë m’ u pré pá i lânë marre vedit.” (vv. 16-17).⁴⁸

Pjesa tjetër e kângës nuk ká të bâjnë aspak me këtë episod, që ndërton një kângë në vete dhe në të cilën kângëtari ia ká dalë me e punue temën shqiptare të nderit në idil, si një gúr të çmueshëm në unazë ari. Çka vijon mâ pas (kânga numëron 777 vargje) mund të përmbliidhet me pak fjali. Mujo-ja i premton të birit që me lirue luftarët dhe vashat, mandej niset me Halil-in. Hasin rrugës një luftar në zhele, që duket se âsht taumaturg, i pajisun me fuqí mbinjerëzore. Âsht ai që i liron luftarët dhe vashat, mbasi ká nënshttrue burrat e bandës, dhe mandej mbyllë në një shpellë, të lidhun. Vëllazënve nuk u ngelet veçse me u pré kryet atyne. Pastaj taumaturgu i bartë, me një anije, në qytetin e Korman-it, për me u sigurue “kuaj lufte”, meqë kuajt e tyne vlejné pak. Sapo mbërrîten në qytetin e krishtëné, Halil-i magjepsë të bijën e mbretit, që i jep çelësat e stallës kû janë tre kuajt madhshtorë. Nastasia e bukur, që me u martue me Halil-in, âsht e gatshme me u hedhë barin të atit dhe njerëzve të tij, tue iu lânë vëllazënve detyrën për me dashtë me ua fluttrue krenat prej dritoreve të pallatit mbretnor. Të ndjekun më kot nga ushtria e mbretit, të tre, së bashkue me Nastasia-n dhe tre kuajt, lundrojnë drej bregut tjetër. Prej andej mbërrîjnë Udbina-n, kû kremtojnë dasmën e Halil-it dhe të Nastasia-s. Ajo, siç kuptohet, âsht konvertue. Ajo që të befason âsht mbyllja: “Të mujné me e puthë gjithherë Halil-i, kúr të zgjohet, / dhe të mujné me iu avitë kúr âsht mâ burrë, / për me krijue skifterë të përhîmtë, / që me mundue carin

⁴⁸ Vv. janë dhanë simbas tekstit epik të kângës nr. 29 të ed. Palaj e Kurti, f. 218 [°].

dhe kaizerin. / Të mujnë ajo tue ngâ prej së largu, / me u hedhë sipër dyshekut të tij, / me u hedhë sipër e me ia bâ qysh duhet, / që me mundue carin dhe kaizerin!” (vv. 756-63). Stili shpotitës, i jashtëzakonshëm te Ugljanin-i, shërben për me zbutë shâmjet ndaj të krishtënëve, ndaj carit orthodox e kaizerit katolik (“caru i çesaru”), anmiq tradicionalë të sulltanit. Taumaturgu del se është Imami Šehidija (*šehid*, martir në arabisht), “i ardhun nga Meka ose Medina”. Mujo-ja dhe Halil-i, mprojtës të tij, bâhen aq të dhânë mbas Islamit. Kânga u pat recitue më 20 nândor 1934, katër ditë para kângës së Djulić-it, që mbyllë serinë e kângëve të aedit. Tue shqyrtue at’ kângë prolikse e të zgjidhun, menduem se kompozimi i Ugljanin-it do ta zhdukte fyemjen e tij për pyetjet e lodhshme të Vujnović-it, dhe për teknikat eksperimentuese të Parry-t, që e kthenin rapsodin e vjetër në një kavje poetike. Mbyllja e kësaj kângës tjetër, e konfirmon hipotezën. Këtyne zotnive që u mjaftonin pak pare, – për me u sjellë mandej si *car* dhe si *cezar*, tue iu fitue me to mjaft lirí, këtyne zotnive të krishtënë, – Ugljanin-i u shfaqë përçmimin e tij si mysliman i vorfën në trajtë parabolë.⁴⁹ Të lexohet Vujnović, kû thuhet “car” dhe Parry, kû thuhet “kaizer”, dhe kuptimi i parabolës del i qartë. Lord-i regjistroi, në 1950, një variant të kënduem nga Mustafa Rebonja, që thotë se e ká mësue kângën prej Ugljanin-it, i cili e kishte ndigjue prej njënit nga Breze afër Senica-s. Nënvizojmë këtû, kalimthi, se rastet në të cilat Ugljanin-i bjen në kundërshtí sá i takon burimit të kângëve të tij, janë të shumta. Æsht pak e papritshme që ai me gabue kaq shpesh, ndërkohë që dinte përmendsh një numër kângësh ma të madh sesa i kângëtarëve të tjerë. Æsht shumë e mundshme që ai don

⁴⁹ I shtohet kësaj urrejtja e Ugljanin-it për kângëtarët, si Vujnović-i, që dinin “me lexue e me shkruë”. Po citojmë me këtë rast përgjigjen që aedi i dha Nikola-s gjatë bisedës që paraprîn regjistrimin e “Halil Hrnjić-i dhe kapedan Djeloš-i”. Nikola e pyetë nëse kishte mësue ndonjiherë kângë prej kângëtarëve që dinin “me lexue e me shkruë”. Ugljanin-i i përgjigjet: “Pasha Zoten, nuk kam mësue kurrë ndonji kângë prej njerëzve që dinë me shkruë, por prej fshatarëve dhe tregtarëve. Janë këta që interesohen për kângët. Dhe kush don me i mësue, i mëson pá [qenë nevoja me] i shkruë” (383).

vetë me rá në kundërshtí, për mos me kënaqë atë që e bezdiste me pyetje të papërshtatshme. Të vrehet së mbrami, se qëllimi i të gjitha orvatjeve të herojve të ngjarjes është me u bâ t'zotët e tre kuajve të racës. E gjitha për tre kuaj, që një është për Mujo-n, tjetri për Halil-in, dhe i treti për... Tale-n. Personazhin qesharak të ciklit boshnjak, dhe që nuk ka lidhje aspak në këtë histori.

Do ta mbyllim diskutimin mbí Ugljanin-in dhe kângët e tij, me një koment mbí legendën e vdekjes së Mujo-s dhe të Halil-it. Pyetjes së Vujnović-it: “Kúr vdiq Halil-i”, Ugljanin-i i përgjigjet: “Kur Mujo-ja u pat vrá prej një vëllá gjaku” (384). Një ditë Mujo-ja shkoi me u pjekë në Mujo Koturica-n, vëllai i tij i gjakut; mirëpo ai nuk ishte në shtëpi dhe u prit prej të shoqes. Meqë kjo doli jashtë për një çast, një Vila, që kishte marrë pamjen e grues, shkon e i ulet heroit në prehën. Burri i asaj grueje hýni mbrendë në at' çast. Dhe tue mendue se Mujo-ja e kishte tradhtue, tue shkue me të shoqen, e vret heroin. Vila i kumton lajmin Halil-it për vdekjen e Mujo-s, dhe njëkohësisht të gjogut të tij. Halil-i e ndoqi Mujo Koturica-n, e zûni dhe e vrau. Nuk dihet se kû gjurmoi Halil-i; u zhdukë pá lânë gjurmë.

Salih-u thotë se e ká ndigjue këtë legendë nga një prej Bihaç-it pësëdhetë vjet mâ parë. E ndigjueme prej dikujt, ose e sajueme prej vetë atij, del si shtojcë e asaj shqiptares, siç del në rapsodinë, “Fuqija e Mujit”, ku Zâna bâhet motër tâmbilit me heroin. Në at' legendë Zâna është personifikim i shpirtit shqiptar të malit, *genius loci*⁵⁰ i tij. Në legendën e Ugljanin-it, Vila vjen “prej malit”, dhe është “në mal” kû Halil-i i merr gjakun Mujo-s. Zâna shqiptare është hakmarrëse. Veprimi i Vila-s që i shkakton vdekjen Mujo-s është pikërisht hakmarrës. Pse hakmerret Vila? Sepse heroi e ká tradhtue, tue ardhë së paku tek pakti i heshtun që ká lidhë me të, kúr ká pí tâmbël prej gjinit të saj. Tue u mbështetë, me pamjen e grues, në prehnin e heroit, i cili nuk e largon, do të thotë se heroi ká bâ

⁵⁰ lat. *shpirti i vendit*. Në tipologji të ndryshme besimi në lashtësi, i referohet një qenieje mbinjerëzore (hyjnie), që lidhet me vendin në të cilin jeton, dhe të cilin e mbron [°].

dashní me të, ose gjithqysh, mendon me bâ. Me fjalë të tjera, Mujo-ja e ká lânë veten me u mposhtë prej epshit. Por një hero që i jepet epshit, s'është mâ i fortë e trim siç i ká hije një heroi, që paraqet burrninë s'epri. Le të kujtohet legjenda e Djerdjelez-it që humbë gjysmën e fuqisë mbasi motra e Marko-s i ká prekë kâmbët. Salih-u i shpjegoi atëherë Parry-t se, nëse mashkulli ká një *nefs* ('libidine' në turqisht), femna ka nândë (395). Djerdjerlez-i humbë gjysmën e fuqisë së tij vetëm se preket me kâmbët e një femne. Mujo-ja që bân dashní me gruen e vëllait të tij të gjakut, shterret prej fuqive të tij dhe prej dinjitetit të *burmís* (virile). Epshi është konceptue prej Ugljanin-it si një helm i hollë që futet në gjakun e heroit, dhe e prishë virtytin. Legjenda e Ugljanin-it është një variant i mitit të Herkulit me Iolen. Tash Mujo-ja, gjigant i paidealizuem në ciklin shqiptar dhe në kângët e Ugljanin-it, do të ketë barrën e mëkatëve të tij. Por epshi është krejt i huej për të. Dhe ja, befas, dhe në moshë të shtëmë, do të bâhet epshor, tue bâ tradhtí me gruen e vëllait të tij të gjakut: dashní e ndalueme, e barabartë me incestin. Tue bâ dashní me motrën e gjakut, Mujo-ja përmbysë ligjën e malin, në të cilën shëntia e incestit merr trajtën e ekzogamisë së skajshme. Mitologjia dhe ethosi, tipike shqiptare, bazohen në legjendën e Ugljanin-it, në të cilën Mujo-ja tashmâ vetëvritet, ndërsa Halil-i humbë arsyen e ekzistencës së tij mbas vdekjes së vëllait. Halili është në rapsoditë shqiptare personazhi vëllá, vëllá i vogël dhe personazh i vogël, funksional dhe kontemplar i personazhit kryesor. Me të vdekë Muji, ai mbetë pá vëllá ("vllá i pa-vllá" – shprehja gjendet në "Deka e Hasapit" (v. 88) të mbledhjes françeskane), pra: mohim i vetvetes. Veprimi i fundit i Halil-it para se me u zhdukë, vrasja e Mujo Koturica-s për me shpague Mujo-n, është gjithmonë funksionale me të qenit vëllá.

Salih Ugljanin-i është përfaqësuesi mâ i madh i një tradite ciklike myslimane shqiptare të kreshnikëve në "boshnjakisht". Kjo kreshnikí shkon prej Gucinje⁵¹ deri në rajonin Pešter,

⁵¹ Kur Plava dhe Gusinje (shq. Guć) iu dhânë Malit të Zí (1878) nga Kongresi i Berlinit, banorët e këtyne vendeve u kryengritën dhe pati një dyluftim mes tyre dhe ushtrisë malazeze. Qeveria turke bâni një marrëveshje me atë malazeze, tue i dhânë Malit të Zí, në vend të Plava-

përgjatë kufinit malazez. Kësaj tradite, që i bjen dielli matanë grykës së Drinit të Zí kah jugu dhe lindja e grykës së Drinit të Bardhë kah fusha e Kosovës, i përket pjesa më e madhe e mbledhjes shqiptare të Lord-it – e kryeme në 1937, me rapsodí të këndueme nga Adem Brahimi (Gusinje), Ali Meta (Isniq), Ukshin Smajli (Pukë) dhe shumë të tjerë. Bâhet fjalë për një traditë të njëjtë shqiptare myslimane, të këndueme në dy gjuhë të ndryshme. Mbledhja e Lord-it, e papublikueme ende, do të jetë objekt i një studimi në vete.⁵² Të vijojmë tash me hulumtimin e pjesës tjetër të materialit të Parry-t, të mbledhun në Novi Pazar. Kângëtarët e tjerë janë: Sulejman Fortić, Djemal Zogić, Sulejman Makić dhe Alija Fjuljanin. Fortić-i, që vjen nga Nevesinje në Hercegovinë, këndoi dy kângë për Parry-n: “Zaptimi i Budapestit” dhe “Kânga e Bagdadit”. Lord-i vrën se kjo e fundit është “shumë e ndikueme” nga Ugljanin-i (404). Studiuesi amerikan e përshkruen Fortić-in si “një kângëtar të rí, kângët e të cilit janë akoma në një gjendje të paqëndrueshme dhe që nuk e ka zotnue akoma artin e tij” (ibid.).

DJEMAL ZOGIĆ

Nga biseda me Zogić-in mësojmë se është nga Golovik-u, fshat i rajonit të Novi Pazar-it. Të parët e tij e kishin lënë Rugovën tre shekuj më parë. Në fshat ka familje të tjera

s dhe Gusinje-s, Ulcin-in (Ulqinin). Lidhja e Prizrenit, kû një prej anëtarëve më me ndikim që Ali Pashë Gucija (objekt i shumë epikave popullore), u ngritë pikërisht për me protestue kundër këtyne dhânieve tokësore. Franz Nopsca tregon në dokumentimin e tij të udhëtimit, *Aus Šala und Klementi*, (A. Kajon: Sarajevo, 1910, f. 76), se gucianët, përpos kushtimit tyre për çështjen shqiptare, flisnin serbokroatisht mes tyre, dhe prandej thirreshin nga banorët e Shalës “boshnjakë”.

⁵² Mbledhja shqiptare e Lord-it, që përbâhet prej njëmbëdhjetë fletorësh në dorëshkrim, gjëndet në Widener Library, Harvard University (Milman Parry Collection).

shqiptare. Jo të gjitha flasin shqip, megjithëse ka pleq që vazhdojnë me e folë keq “boshnjakishten”. Ata këndojnë në shqip kângë kreshnikësh, ato të njëjtat që këndojnë në Shqipëri, në Rugovë, për shembull. Pyetjes se cilët janë më të mira, kângët boshnjake apo ato shqiptare, Zogic-i i përgjigjet se, ai personalisht, ka dëshirë me këndue në shqip. I pyetun nëse njihnte një kângëtar shqiptar që mund të këndonte një kângë kreshnikësh fillimisht në shqip e mandej në “boshnjakisht”, Zogic-i gjegjet se njeh disa, në Senica, në Prijepolje, në Pešter. Ai vetë ban një sprovë të dygjuhësisë poetike, tue këndue një pjesë të një kângë shqiptare dhe tue e përkthye mbrapa në “boshnjakisht”. Shton se janë rreth njëzetë fjalë më shumë në kângën shqiptare, kû vargu është më i shkurtë se ai “boshnjak”.

Zogic-i sqaron disa cilësi mbi teknikën e kângës heroike. E njëjta kângë rezulton e ndryshme në përcimin e dy kângëtarëve, sepse secili rreket me këndue më mirë se tjetri. Simbas tij, kânga duhet me u këndue ashtu siç është, pa shtue apo heqë asgjë. Po nëse nuk kishte me u bërë kurrqysh pa shtimin apo shkurtimin, ai personalisht, parapëlqen me shkurtue. Por nuk ishte me u dashtë me u shkurtue kânga, sepse koha zvogëlohet. Në këtë rast, kânga ndërpritet, dhe niset prapë më vonë. Ai pranon sidoqoftë se, kângëtari i mirë e përmirëson tekstin. Pra ai bën përmes “zbukurimeve”, tue përshkrue, për shembull, veshjen e heroit, kalin e tij, armët e tij. Pyetjes nëse a është e mundur me mësuë përmendsh një kângë mbasi e ke ndigjuë vetëm një herë, Zogic-i thotë po, tue pasë si dëshmi veten e tij. Vujnović-i ban një tjetër pyetje. Në vendin e tij, në Hercegovinë, njerëzve u pëlqen me ndigjuë kângë në të cilat flitet për krena myslimane të preme prej të krishtënëve. A ndodhë kjo dukunë – *mutatis mutandis*⁵³ – edhe në Novi Pazar? Zogic-i gjegjet se ai i këndon kângët siç janë, i pëlqen apo nuk i pëlqen. Shton se ndër klientët e tij (Zogic-i është pronar pijetoret) ka jo pak të krishtënë. Në pijetoren e tij,

⁵³ lat. *mutatis mutandis*, lokucion ndajfoljor: “mbasi janë ndryshue gjërat që janë për me u ndryshue”; përdoret për me dëftue thelbin e dy fakteve, përtej ndryshimeve përmbajtësore [°].

kângët e kreshnikëve këndohen kryesisht gjatë muejit të shëjtë të Ramazanit. Zakonisht ai nuk këndon se duhet me u shërbye klientëve. Pajton për njëfarë shume një kângëtar të mirë, të cilit i ofron ushqim e strehim në shtëpinë e tij, dhe, kúr këndon, duhan e kafe. Bân edhe mbledhjen e pareve për të në fund të kângës.

Zogić-i këndoi për Parry-n vetëm një kângë, “Bojičić Alija liron të bijtë e Alibegu-t”. Lord-i e bân me e përsëritë këtë kângë shtatëmbëdhjetë vjet mâ vonë – Zogić-i ishte kreku se mund ta këndonte kângën pá asnjë ndryshim edhe njëzetë vjet mbrapa. Krahasimi tregon për ndryshime të pashmangshme tekstore. Zogić-i nuk është kângëtar me talent: stili është shumë formular, mungojnë tjetërsimet, mbushet me ekzagjerime. Kângëtari ngazëllet me vû në spikatje mizoritë e banditit të Korman-it i cili, mbasi ká vrá Alibegu-n, ká rrëmbye tre bijtë e tij; dy mashkuj e një femën. E âma e tyne nuk e din nëse ata janë gjallë a vdekë. Mbas shumë vjetsh, merr një letër nga e bija, Emina-ja, në të cilën ajo ankohet se banditi ká me i verbue dhe qitë zorrët vëllazënve të saj para sýsh, nëse ajo nuk pranon me u konvertue dhe me u bâ e dashtuna e tij. Meqë ajo ia ká shtý propozimin, banditi e ka torturue me kûja pishet të futun mes thojve dhe me hekur të skuqun trupit. Ajo nuk duron dot mâ dhe i lutet së âmës me i dhânë krejt çka kanë atij që do t’i lirojë vëllaznit dhe atë. Vejusha i drejtohet Mujo-s; ky shokëve të tij. Ata heshtin. Brofë në kâmbë atëherë Bojičić Alija, që e pranon propozimin, jo për çka ká mall, por vetëm me marrëveshjen nëse Emina-ja do të bâhet grueja e tij. Por edhe njëherë në shtëpinë e tij (premtimi ishte bâ në tavernë, kúr ishte i pimë)⁵⁴ Bojičić-i mendohet e merr këshillën e nânës. Ajo e nxitë drejt nismës së rrezikshme: “Nuk vdes pá e pasë të shkrueme. / [...] Ti ke me i lirue dy bijtë e begut. / Me lirue të burgosunit është punë e mirë”. (“Bez edjelja nema umiranja. / [...] Izbaviti dva begova sina. / sevap jeste roblje potražiti” (vv. 631 dhe 644-45). Sapo mbërrîn në Korman, heroi kalon natën në tavernën e Mara-s, tue kthye broke pá

⁵⁴ Zogić-i, si mysliman i rreptë (në pijetoren e tij nuk shërbeheshin pije alkoolike) thekson në kângë efektet e dâmshme të alkoolit.

fund vëne. Bujtnarja del se është motra e tij e gjakut (tema e vajzës së rrëmbyeme që punon si shërbëtoreshë në shtëpinë e rrëmbyesit të saj). Mara don me e ndihmue Bojičić-in. Emina-ja banon me të bijën e mbretit, të bukurën Andjelija-n (“e bukur si një top bore dhe me buzë ari”). Mara e bjen Bojičić-in (të paveshun si femër) në haremin e grave. Emina-ja është shumë e gëzue; Andjelija shpreson, përmes Bojičić-it, me u martue me Halil-in, me të cilin ka një dashni. Bâhen planet – me sugjerimin e Andjelija-s – për rrugën që duhet me ndjekë ditën e nesërme, të caktueme për dasmën e banditit me Emina-në. Heroi del për me pleqnue vendin e pritës. Dhe ke gjën? Mujo-n e Halili-n dhe bijtë e shqiptarit, krejt çetën, përfshij dhe Tale-n, që mahitet tek mprehë shpatën: “Shpata ime, [...] cilin krye ke me për? Timin apo të anmikut?” Duel drita. Mbas pak nisin përgatitjen e dasmës. Emina-ja, e shoqnueme nga Andjelija, ecë në një karrocë madhshtore, e ndjekun nga një grup ciganësh me, në mes, dy bijtë e Alibegut, në zinxhirë. Vjen banditi që i rrahë me kamzhik. Është çasti kur Halil-i qëllon, tue e vrà banditin. Në betejën që pason, Mujo-ja dhe shokët lirojnë jetimët dhe largojnë Emina-në dhe Andjelija-n. Dhe gjithçka zgjidhet për mrekulli, me dy dasma (përkundrazi tridhetë: secili prej tridhetë shokëve merr një prej tridhetë zonjave të shoqnit) dhe shumë plaçkë. Një problem i vogël lindë kur Tale, i rëmë në dashni me Andjelija-n, e don për vete. Por bukuroshja bân që me i kalue menjherë ky trill, tue i ofrue si shkëmbim tre gjerdanë perlash dhe tre dukatesh.

Ugljanin-i është i hapun ndaj ndikimit rapsodik katolik shqiptar, që rezulton me qenë disi ma i rritun tek ai prej kontakteve me këngëtarët myslimanë boshnjakë. Kallëzimi i Zogić-it afrohet me rapsodikën myslimane kosovare – Zogić-i e ka mbajtur kontaktin shpirtnor me tokën e të parëve të tij. Spikatin në thurjen boshnjake të kallëzimit të tij tema tipike shqiptare, si fj. v. përkushtimi i motrës për vëllanë (Emina-ja mendon më shumë për vëllaznin e saj sesa për vete) dhe ndienja e fortë e familjes (vajza pranon me u torturue veç mos me u martue me atë që i ka vrà babën). Pos tjerash e fortë është ndienja e besimit: vajza pëlqen më mirë me vdekë se me u konvertue. Theksi religjioz, karakteristikë e këngëve të

rapsodëve shqiptarë në “boshnjakisht” sikurse edhe e rapsodikës kosovare, nuk është më pak i dukshëm te personazhi tjetër femnor i kallëzimit: e âma e Bojičić-it, që i beson shortit (nuk vdes pá pasë *edjel*-in) dhe e mëshirshme (me i lirue të burgosunit është *sevap*). Në këtë rast, ngjyrimi religjioz mbarset me substancën etike shqiptare. Kjo nânë që këshillon të birin me ndërmarrë nismën e rrezikshme, me qëllimin që me lirue të burgosunit, është e të njëjtit brumë me gruen e Aliut të rí – në rapsodinë homonime kosovare – që këshillon të shoqin me iu kthye si i burgosun mbretit sllav: “Nëse ti je mysliman / s’mundesh me i luejtë fjalës së dhânë (*besës*)”.⁵⁵ Tipike është dhe ndienja e përkorjes. Bojičić-i e smbrapsë Emina-në kúr vajza, në një çast gëzimi, donte me e përqaful: “Largohu! [...] nuk jemi ala të martuem!” E ndërsa në këngët boshnjake nuk bâhet tjetër veçse me lavdue sulltanin, i përhyjnuem si kreu i epërm i perandorisë, po ashtu edhe i islamit; në kallëzimin e Zogić-it vejusha e Alibeg-ut e mallkon sulltanin, sepse ishte shkak i vdekjes së të shoqit. Alibeg-u ishte vrá ndërsá shkonte në Stamboll për me marrë firman-in perandorak, që e bânte me fuqí të plota. Ai duhej me vû për fije rregullin e vendit, që s’paguente më taksë as të dheta, dhe s’pranonte me luftue për sulltanin: “Nit’ mu porez ni vergiju daje. / Nit’ mu asker ni mazapa daje” (vv. 32-33). Revolta të tilla kanë qenë të zakonshme, jo vetëm ndër malsorët shqiptarë të veriut, por edhe atyne të jugut, veçanërisht mbas reformës së administrimit turk (Tanzimatit) të 1847, që i detyronte qytetarët me pague taksa dhe me bâ shërbim ushtarak. Protesta e vejushës është në të njëjten linjë me një varg këngësh epike historike, mbí këtë argument.

SULEJMAN MAKIĆ

Ky fshatar i Rasno-s (krahinë e Senica-s), është këngëtar i punësuem nga Zogić-i për muejin e Ramazanit, të 1934-s.

⁵⁵ *Vep. cit.*, nr. 5.

Fshati është i populluem tash nga sllavë dhe shqiptarë. Kângët e kreshnikëve në shqip, nuk këndohen më – as Makić-i nuk i këndon. Kângët boshnjake të kreshnikëve shoqnohen me *gusla*. Por nuk ka shumë që këndohen me *gusla*, ndoshta pjesë në mbarë krahinën, ndër të cilët Rešo Hadjić-i, i Gucije-s.⁵⁶ Prej këtyne kângëve Makić-i din një tridhetë. Për vrejtnen e Vujnović-it, se Uglajnin-i din njëqind, Makić-i kundërpërgjigjet se Salih-u “rrën”. Ai, po, mundet me këndue fragmente të t’njëqindave. Salih-u “përzien [...] heqë shumë dhe nuk i kryen” (265) – pikërisht atë që shqyrtimi ynë ka tregue. Sidoqoftë Salih-u është kângëtar i mirë. Makić-i mundet me e përsëritë një kângë, mbasi e ka ndigjue një herë të vetme, por të këndueme me *gusla* veç. Ai atëherë ban një përpjekje për me e kujtue, dhe kânga, pak nga pak, mbahet përmendesh. Me ta mësue njëherë, është në gjëndje me e përsëritë ashtu siç është. Me shtue apo me heqë, nuk është mirë. Dhe nëse nuk mjafton koha, më mirë me e lënë të papërfundueme.

Makić-i është pësëdhetë vjeç. Analfabet dhe i vorfën (në fotografi xhupi i tij i kostumit shqiptar është krejt në arna), i ndershëm e dinjitoz dhe i gjithi në rrecka, Makić-i është prej atyne fshatarëve me vulë antike, që thithin ajrin epik në të cilën dhe për të cilin jetojnë. Këto cilësi të tij pasqyrohen në pjesë tekste të këndueme ose të diktueme për Parry-n.

“Kânga e Bagdadit” ndryshon prej asaj, me të njëjtin argument, që ka këndue Ugljanin-i: për marrëdhënien me temën dhe masën e rrëfimit. “Shëja e tij dalluese është luftimi tek për tek mes kapedan Dojčić-it dhe Kajtaz flamurtarit, kurse kângët e tjera përdallojnë nga tema e kalërimit” (Lord-i, 417).

Sulltan Sulejmani, tue vdekë, i ban me premtue të birit Ibrahim, që ka me përmbushë atë që ai s’ia ka mbërritë: me pushtue Bagdadin. Ibrahim-i e mban premtimin. Ai vret me shpatë funksionarët perandorakë, përgjegjës për disfatën, dhe thirrë në qeveri vezirin Ćuprljić që ata e kishin dëbue. Por

⁵⁶ Rešo, hercenagoras, fliste shqip, sipas Matthias Murko-s (citue nga Lord-i, f. 416).

mësÿmja e Bagdadit nga ana e sulltanit të rí, rrezikon edhe që të dështojë, sepse qyteti është i mbrojtun nga regjenti Dojčić, i pamposhtun në sajë të mëngjive. Ai do të thÿhet nga Kajtaz-i, heroi i rí boshnjak, që diti fshehtas si me hÿ në qytet, i veshun si lyps. Mbretnesha, që është tash skllavja e Dojčić-it, i rrëfen Kajtaz-it se ká rá në dashní me të. Me ndihmën e mbretneshës Kajtaz-i e vret Dojčić-in dhe pushton qytetin.

Në këtë kângë shfaqet sërish tema, e ndeshun tashmá në atë të Zogíc-it, e revoltës fshatare, për mos me pague taksë as të dheta. Tema qendrore është ajo e vezirit të ligjshëm të sulltanit – Čuprljić-it (Mehmed Köprülü, veziri i naltë me origjinë shqiptare, rezulton boshnjak në kângët boshnjake të kreshnikëve). Nuk mungojnë elementët fetarë islamikë: kunorëzimi i Ibrahim-it nga Shejhi Islami; shpata e profetit, Zulfikar-i,⁵⁷ me të cilën Kajtaz-i vret Dojčić-in; kërkimi i anasjelltë i faljeve të fajeve, para se me vdekë; mëngji dhe hajmalí. Por kúr Makić-i vën në gojën e sulltan Sulejmanit që “nëma e grues është e rëndë me u barë”, apo kur Sulejmani i urdhnon trashigimtarit për me zëvendësue funksionarët e korruptuem me “djem që nuk e njohin smirën”, të kujton mënyrën e fjalëve të mençuna, dendsisht, të rapsodive shqiptare.

Kânga tjetër e Makić-it, “Beteja e Temišvar-it (Timișoara)”, hapet me pamjen e gjatë të një proteste fshatare. “Fshtarët e vorfën” të kufinit turko-hungarez, të plaçkitun dhe të dhunuem prej një grupi kalorësish të krishtënë, “marshojnë” në rresht drejt Muhać-it, me kërkesë të pashës, komandant i qytetit, i mbrojtjes dhe i ndihmës. Pasha u jep atyne fjalën e nderit (“taku sam vi *besu* poklonijo”, v. 63”) për me ndërhy, dhe i çon një ultimatum mbretit hungarez. Ky mbret përfiton nga rasti për me sulmue Temišvar-in, përmes një stratagjeme. Nisë për në Vjenë, në oborrin e mbretit austriak, një turmë të moshuemish, me kunora gjëmbash rreth qafës dhe me plugje e zgjedhë mbí shpatulla, në shÿjë proteste për mungesën e mbrotjes nga perandori. Ky i premtun solemnisht (“Helj sam vama *besu* poklonijo”, v. 177) me iu shpallë luftë turqve, së

⁵⁷ var.: Dhū l-fiqār, shpata me dy maje e profetit Muhamed [°].

bashku me “mbretneshën e Moskës” (të kujtohet *car i césar* në kângën e luftarit në zhele: është e mundun që Makić-i të ketë marrë pjesë, sikurse Ugljanin-i, në luftën e parë botnore. Ushtritë e kaizerit dhe të careshës sulmojnë Timișoara-n, të mbrojtun nga veziri Čuprljić. Beteja fitohet prej turqve, falë heroit boshnjak Djano prej Sarajeve, të cilit plaku Gazi i Sarajevës i ká dhânë hua Zulfikar-in.

“Beteja e Temišvar-it” është një kângë kû elementët historikë, që u përkasin periudhave të ndryshme, përzihen me anakronizëm. Në një kângë tjetër (përmbledhje), “Shtatë mbretit duen kryet e Djerdjelez Alija-jt”, janë ndërthurë elementë legjendarë me një rrëfim të fakteve historike moderne. Togfjalëshi “shtatë mbretnit”,⁵⁸ në rapsodikën shqiptare, është term teknik për Europën e Tetëqindës. Dhe ja që Europa, me nismën e carit, kurdisë një stratagjemë djallzore për me i marrë Bosnjes, “çelësat e Stambollit”.⁵⁹ Shtatë mbretnit i korruptojnë funksionarët e naltë të perandorisë, përfshî edhe Shejhi Islamin,⁶⁰ që akuzojnë Djerdjelez-in se don me u bâ sulltan i Bosnjes. Sulltan Sulejmani urdhon, me zëmër të vrame, vdekjen e heroit. Por kryet që i dërgohet në Stamboll nuk është ai i Djerdjelez-it, por ajo e Mujo-s së Sarajevës, vëllait të tij të gjakut, mbasi e âma e Mujo-s ka pranue, me këshillën e Myftiut të Sarajevës, me flijue “për Fé” djalin e saj të vetëm. Të shtatë mbretnit sulmojnë Bosnjën. Nji lajmtar është nisë për në Stamboll për me kërkue ndihmë. Æsht begu Ljubović, edhe ai djalë i vetëm. I riu mbërrîn

⁵⁸ Ose: *shtatë krajlant* [°].

⁵⁹ Në 1908, Austro-Hungaria ankesoi Bosnje-Hercegovinën, që i ishte mandatue nga Kongresi i Berlinit (1878). Ministri i Punëve të Jashtme austriak, konti von Aehrenthal, u mor vesh për aneksimin me ministrin rus të Punëve të Jashtme, Aleksander Izvolsky. – Françeskani Gjergj Fishta, e quen Europën “kurva e motit” në një pjesë të eposit të tij, *Lahuta e Malcís* (XIII, 40), kû ajo ngrihet kundër projekteve për me ndá Shqipninë “për me fá klyshtë e Rusisë”.

⁶⁰ Sheh Islami (Il Pontifice dell’Islam) është ngatërrue me Patriarkanën e Kostandinopojës sá nga Ugljanin-i po aq edhe nga Makić-i. Ká mundsí që të bâhet fjalë për një ndikim bektashian. Bektashianët, sekt shiitë, nuk e njohin kreun e xhamisë sunite.

kryeqytetin, takohet me sulltanin që Shejhi pothuej e kishte kufizue, tue i dhënë lajmin se Djerdjelez-i është gjallë. Sulltani e emnon atëherë komandant të ushtrisë. Heroi shpartallon ushtrinë anmike dhe merr peng perandorin austriak. “Kështu krejt Bosnja dhe Hercegovina mbeti në duert e sulltanit”.

Ajo çka mbeti në duert e sulltanit mbas aneksimit të Bosnje-Hercegovinës nga ana e Austro-Hungarisë në 1908 (historia e prekë këtë fakt historik) ishte vetëm Sandžak-u. Prej krejt Bosnjes, vetëm Sandžak-u vijoi, pikërisht si Shqipnia, me qenë pjesë e perandorisë turke për një periudhë prej katër shekujsh e gjysmë, deri në luftën e parë botnore. Mbas ankesimit të Bosnje-Hercegovinës, Sandžak-u u bë zonë kufitare mes Austro-Hungarisë dhe Turqisë, njisoj si Shqipnia veriore që kish qenë zonë kufitare mes shqiptarëve dhe sllavëve, – qysh prej kohëve të pozitave të para shqiptare në Mesjetë, – dhe ishte bërë mbas pushtimit turk të gadishullit ballkanik, zonë kufitare mes Malit të Zë dhe Turqisë. Kështu, erdh e u ndërtue një zonë turke e kufinit që përfshinte, përpos shkodranëve, Metohinë dhe Pešter-in: një vazhde gjeopolitike, të banueme, veçanërisht ose pjesërisht, nga shqiptarët. Këngët e kreshnikëve kanë lindë dhe janë zhvillue në këtë vazhde. Elementët e përbashkët në këngët e ciklit boshnjak dhe rapsoditë e ciklit shqiptar e gjëjnë shpjegimin e tyre në situatën e luftës së kufinit, e njëjtë për boshnjakët dhe për shqiptarët. Vetëm se për boshnjakët, situata e luftës së kufinit i përket shek. XV, pas pushtimit turk të Bosnjes. Lindën në vijim këngët boshnjake që u thurin lavde herojve myslimanë në luftë kundër të krishtënëve, katolikëve apo orthodoksve. Për shqiptarët, situata e luftës së kufinit erdh shumë më vonë, tue fillue nga Tetëqinda: së pari me luftnat e princit shkodran Kara Mahmudit, dhe mbapa me luftnat e Lidhjes së Prizrenit kundër Malit të Zë. U zhvilluen në vijim këngët e ciklit shqiptar, katolike dhe myslimane. Për boshnjakët myslimanë, ndamja fizike e kufinit është përforcue nga dallimet fetare; këtë kontrast është mes myslimanëve dhe të krishtënëve në përgjithësi. Për shqiptarët e veriut, të cilët janë katolikë dhe myslimanë (por jo orthodoksë), ndamja e kufinit është përkeqsue prej dallimeve të kombsisë më fort se të besimit;

këtû kontrasti është në rend të parë mes shqiptarëve dhe sllavëve, e mandej mes katolikëve dhe orthodoxëve, dhe mes myslimanëve e orthodoxëve. Kângët e ciklit shqiptar, mysliman e katolik, tue pasë të përbashkët bazën etnike, dallojnë për praninë ose gati-mungesën e elementit islamik. Ky element, mbizotnues në ciklin boshnjak, është më se i dukshëm në atë sektor të ciklit, që përfshin kângët boshnjake të këndueme nga shqiptarët. Bâhet fjalë për një sektor, shumë të randësishëm nga pikëpamja tipologjike, që ndërton hallkën lidhëse, në fushën e epikës gojore, mes një kulture kombtare dhe një tjetre. Për Alois Scmaus-in, luftnat e malazezëve kundër pashës së Shkodrës dhe atij të Hercegovinës shpjegojnë adoptimin e epikës kreshnike boshnjake prej shqiptarëve të veriut.⁶¹ Kërkimi ynë ka tregue se adoptimi sjellë huazime të randësishme nga ana shqiptare. Mâ fort se për adoptime, duhej me folë për osmozë.⁶²

Nuk është rastís pra, që ai i cili e shpëton Bosnjen në kângën e Makić-it është Djerdjelez Alija, heroi boshnjak me emën shqiptari. Legjenda tregon se rrjedhë nga Nevesinje në Hercegovinë, shërbëtor i vetë begut Ljubović, që në kângën e Makić-it del si shpëtimtar i heroit. Në një legjendë të rrëfyeme nga Ugljanin-i (332-35), Djerdjelez-i ban çudina me kalin e tij të mrekullueshëm, vetëm që zotnia i tij me e shpallë “hero mâ të fortë se veten e tij”. Vila lajmron Djerdjelez-in se Vuk Jajćinin-i i ká grabitë të motrën, ndërsa ai luftonte në Carigrad. Heroi përshkon Rumelinë, mbërrin në Kosovë, kû han një kafshatë bukë, “tue lutë Zotin që gruni i Kosovës, të mos jetë i njëjtë” (334), mandej kapërcen Drina-n afër Višegrad-it, kû fushon anmiku. Topuzi i tij i tmerrshëm thyen trungun e një plepi tek i cili Vuk-u ishte mbështetë, tue e hedhë vdekun. Tue mendue se e motra ká rá në mëkat me Vuk-un, e

⁶¹ A. Scmaus, “Die Balkanische Volksepik”, *Zeitschrift für Balkanologie* (1962) 6: 133-52, tash në: *Gesammelte Slavistische und Balkanologische Abhandlungen II* (Trofenik: Munich, 1973), f. 42.

⁶² Term fizik shpjegue nga FGJSH si: “Thithja e një lënde nga një tretësirë, nëpërmjet një cipe me vrima shumë të vogla.” Por nga aspekti figurativ termi nënkupton: ndërshkëmbim mes personave, realiteve kulturore, trajtave gjuhësore me veçori të ndryshme [°].

vret dhe të motrën, e pafajshme.⁶³ Æsht e dukshme analogjia me Mujin, i cili, tek “Rrëmbimi i së shoqës së Mujit”, vret jo vetëm gruen e pabesë, por edhe të motrën e të bijën, tue i mendue të përdhunueme.

Æsht e vërtetë se Djerdjelez-i æsht pak mâ tepër se një emën në kângën e Makić-it – kângëtari e percepton, edhe pse vagullt, mospërputhjen mes legjendës dhe realitetit historik të përziem në këtë kângë. Heroi æsht gati me pranue premjes e kresë, të dekretueme nga sulltani i tij, nga lidhjet e vasalisë në të cilat æsht; janë të tjerët të futën me i shpëtue jetën. Heroi del rishtas në fund të kângës për me shpartallue anmikun, mbasi ishte emnue komandant i naltë i ushtrisë (e gjithë kjo në një dhetë vargje). Prej këndej mund të thuhet se protagonistit të ngjarjes, begut Ljubović, i zvogëlohet roli në atë të një ambasadori. Protagonisti duhej të ishte Mujo-ja i Sarajevës që flijohet për t’vëllanë e tij të gjakut. Kjo legjendë tjetër æsht shkodrane. Në 1831, Bushatliu i fundit i Shkodrës, Mustafà, u kryengritë ndaj sulltanit, tue kërkueme me e bâ Shqipninë e veriut një principatë të pavarun (pikërisht për atë që akuzohet Djerdjelez-i në kallëzimin e Makić-it). Sulltani nuk e vrau, por e dëboi, tue e bâ guvernator të një province aziatike.⁶⁴ Nga kjo lindi një legjendë, simbas së cilës sulltani e fali pashën shkodran, kur muer vesh se kryet e ardhun ishte ai i shërbëtorit të tij Mustafà Suma, i cili, si përkushtim ndaj zotnisë së tij, ishte ofrue me vdekë në vend të tij.⁶⁵ Viktima në kângën e Makić-it kà të njëjtin emën me heroin e legjendës shkodrane, Mujo meqenëse æsht shkurtimi i Mustafà. Por ndërsa Mustafà Suma flijohet vullnetarisht për Mustafà Bushatin, Mujo-ja i Sarajevës ishte vrà fshehtas – vërtet dash kurban – simbas një këshille sekrete, fijet e së cilës lidhen me Myftiun e Sarajevës: kreu i fesë në qytet. Protagosnisti i ngjarjes, nëse kà një, æsht ai, përfaqësuesi zyrtar i islamit.

⁶³ C. Hörmann, *Narodne pjesne Muslimana u Bosni i Hercegovini* I, 4 (Sarajevo, 1933), kà tekstin e kângës.

⁶⁴ George von Hahn, *Albanische Studien* (Jena, 1854) I, f. 102.

⁶⁵ Legjenda m’u pat kallëzue nga nanadaje, që ishte Sumajsh nga ana e s’âmës.

Theksi mbí besimin e karakterizon kângën në traditën boshnjake.

ALIJA FJULJANIN

Rapsodi mâ i rí shqiptar në serbokroatisht âsht njiżetenândë vjeç dhe âsht nga Ljeskova (krahinë e Suhi Do). Fshati kishte qenë dikur shqiptar, por tevona kishin rá boshnjakët. Fjuljanin-i i ká mësue kângët e tij nga Djemo Skrijelji (Shkreli), i cili âsht vendue tash do vite në Novi Pazar, kû âsht factotum.⁶⁶ Prej katër kângëve të Fjuljanin-it, tre u patën këndue ditën kúr erdhi në Novi Pazar me zyrtarizue martesën e tij në gjykatën fetare (*šeriatski sud*) të qytetit. Kjo ishte martesa e dytë e tij. Fjuljanin-i u martue, me lëjen e grues së parë, sepse me këtë – mbas katërmbëdhjetë vjetsh martese – nuk kishte pasë fëmijë. Fjuljanin-i e ká grabitë gruen e dytë. Ishte, siç kuptohet, i armatosun. E nëse i ati a vëllaznit e grues do ta kishin qëllue? Ai do të ishte mbrojtë, tue qëllue ata. “A e keni zakon?”, – e pyetë Vujnović-i. Alija përgjigjet se âsht zakon “fetar”. Në vendin e tij mysliman, grueja nuk mundet me vendosë vetë për fatin e saj; vendosin për të prindt e vëllaznit. E meqë ndodhë shpesh që ata e kanë të lehtë me vendosë, vajza ia mbathë, ose lën vetë me u grabitë. Si grabitet, kërkohet me rá në ujdí me familjen e saj, tue i ofrue dhurata. Që si e përshkruen Alija aventurën e tij të dashnisë. Vajza e kishte lajmrue kúr duhej të vinte saktësisht me e marrë. Në shtëpinë e saj, at’ natë, kishte miq; Alija u desht me pritë shumë në vendin kû u fshehë. Mandej mbasi miqtë patën shkue, Alija kishte pritë prapë, pá u bâ e gjallë vajza. Në njifarë pike, tue e marrë iri, i kishte mbushë mendjen vetes, se do ta priste deri në mjes, mbrapa kishte me shkue te ajo e me e vrá.

“Halil Hrnjičić dhe *harambaša* Maleš” hapet me të njëjten temë të fshatarëve të shtëpun, e prekun nga Zogić-i dhe e

⁶⁶ Nga lat. *fac* < *facëre* ‘me ba’ dhe *totum* ‘gjithçka’ [°].

zhvillueme nga Makić-i. Por këtû të shtÿpunit janë të krishtënët; shtÿpësit Mujo-ja dhe Halil-i. Banditi i Grabeč-it thërret burrat e tij, tue i nxitë me u hakmarrë për shtÿpjen e pësue me nga fshatarët e vorfën. Por askush s’lue vendit për shkak të frikës së vëllazënve Hrnjičić. E shpëton nderin e çetës *harambaša* Maleš, që jep fjalën se ká me e vjedhë gjogun e bardhë të famshëm të Mujo-s. Rastin kishte me ia dhânë Halil-i, që po i vardisej të bukurës Zlatija, tue i rá cetrës para dritores së saj, i hÿpun në gjog të Mujo-s. Zlatija e fton heroin në dhomën e saj, ku bájne dashní “derisá nuk munden mâ”, mandej flëjnë. Kúr zgjohen, kali ást zhdukë. Tale i tërheqë vrejti pakujdesisë, tue kërkuë falje me një rrënë. Por Mujo-ja, me ta pá tue ardhë në kâmbë, zëmërohet aq shumë saqë don me e vrá. Për me kthye mbrapsht gjogun, Halil-i shkon në Grabeč, kû i del punë me Mara-n, pronaren e “tavernës së gëzueshme”. Bukuroshja Mara që e njeh mirë Halil-in (Lord-i komenton pikërisht se bâhet fjalë për njohje karnale, 429), i ofrohet për me i gjetë kalin. Shkon te banditi dhe e bindë për me shpallë një garë kuajsh, fituesi i së cilës do të marrë si çmim të bijën e banditit, bukuroshen Lucija. Halil-i merr pjesë në garë pá ditë gjâ. Gjatë garës, ai vret Maleš-in me një goditje pistolette; merr gjogun, dhe fiton garën. Banditi i jep çmimin. Dhe kështû me të bukurën Lucija, në shpinë të gjogut, kthehet në shtëpí, i ndjekun më kot nga njerëzit e banditit, që e vûnë ré shumë vonë mashtrimin.

Tema e kalit të vjedhun ást zhvillue në një rapsodí të mbledhjes së Cordignano-s, “Halili e fiton me luftë kundër Balozit vrâcin e zí të Krajlit të Mores”, në të cilën rolet janë ndërrue: në këtë rapsodí, të këndueme nga Gjergj Pllumbi, ást sllavi që vidhet nga kundërshtari.

Kânga tjetër e Fjuljanin-it, “Halil Hrnjičić-i dhe Miloš qesexhia”, vijon me i këndue veprimeve dashunore të Halil-it. Mujo-ja dhe nândëdhetë shokët e tij flënë në *bjeshkë*. Tue pá n’andërr se një gjarpën i kishte hângër zëmren; ai e çon nipin e tij Osman (Arnautović-in) në Velika Kladuša, tue dyshue për ndonji sulm nga ana e të krishtënëve. Osman-i pritët nga kushrina Ajka. Tema e mikpritjes ást tipike shqiptare: “Jo vëllá, ti s’ke me u nisë, pasha benë. Nëse Mujo-

ja e Halil-i nuk janë këtû, âsht Ajkuna këtû dhe shtëpia, dhe Mujo-ja ká motrën për me pritë miqtë”. Ndërsa ata flën, Miloš-i me hungarezët e tij rrethon shtëpinë. Në betejën që ndjekë, Ajka, si shqiptare e mirë, merr pjesë në betejë derisá e heqin me zor. Osman-i i varruem rândë, shpëton për me lajmrue Mujo-n për çka ká ndodhë. Heroi heqë dorë me u nisë me shpëtue të motrën, tue sjellë ndër mend se Miloš-i i shkaktue, çdo herë që janë ndeshë, varrë të rânda atij dhe humbje të mëdhá shokësh. Aq mâ tepër që Mujo-ja ká pleqnue për me bâ pakt mos me u fytafytë me kusarin e tmerrshëm.

Nuk âsht i të njëjtin mendim Halil-i, i cili shfaqet pá pritë (mund të merret me mend se kû ká qenë dhe çfarë po bânte). Halil-i zotohet o me e lirue motrën o me rá vdekun. Mbasi Mujo-ja ia ká mohue gjogun, Halil-i e kërcënon se ta’ po vret gjogun dhe mandej veten; Mujo-n e bindin shokët, dhe ia jep kalin, por me kushtin që ai me u këshillue me një mik të Mujo-s, një prift orthodoks. *Popi* ká një vajzë të bukur, Andjelija-n. Mjerë Halil-i nëse e prekë! “Ti je femnist! Mos e shkel nderin e miqsisë! Nëse e ban kam me t’i qitë sýtë e ballit e me të nxjerrë lyps në rrugë të madhe!”

Me të mbërritë te miku, Halil-i merret për hungarez (ai âsht veshë si i tillë) nga ana e Andjelija-s. Sapo e njeh gjogun e Mujo-s, vajza, me pushkë në dorë, i bret kalorësit: “Zbrit prej kalit, po të tham, ose ke me cofë si qen [...] Dje i grabitët motrën, e tash edhe gjogun e bashëm!” Halil-i i thotë se kush âsht; Andjelija e fton në shtëpí, i qet vënë e rakí, afrohet pranë tij, tue u avitë “derisá trupat pá u prekë bashkë”. Hali-it i bjen ndërmend kërcënimi i vëllait; largohet, tue i folë “ambëlsisht”: “Larg meje, Andja, he të vraftë rfeja! Nuk mundem me i marrë nderin miqsisë!”

Me t’hý i ati i vajzës, Halil-i e detyron, përmes kërcënimesh, me e ndjekë në qytetin e Izvor-it, kû gjëndet Ajka. Të uluna para dugajve të qytetit, ishin do vajza që po “tundnin kâmbët”. Halil-i i sheh e i sheh. Mandej i grahë kalit dersá me e bâ me fluturue. Kúr hýnë në kopshtin e banditit, *popi* e shtýn mos me pí shumë. I riu kthen kupa pá fund, sá

kâmbët nuk e mbajnë mâ. Bâhet llafazan; njihet prej Miloš-it. E shpëton miku tue sajue një rrënë.

Skena ndryshon; Halil-i është tash në tavernën e Ruža-s. Vite mâ parë, grueja, e rrëmbyeme prej Mujo-s, kishte gatue në shtëpinë e Hrnjičić-ve. Ruža e njëj Halil-in fill; e çon “në odën kû s’mundet me hÿ çdokush”; i bjen vënë e rakí; i shërben një drekë mbretnore. Mbrapa Ruža e veshë si grue Halil-in dhe e çon te pallati i banditit, tue e paraqitë si mbesë të veten. Banditi e sheh mbesën e bukur dhe thotë: “Edhe pse e ká mjekrën e bardhë, vashat e njoma ma shtojnë oreksin!” Ruža mbërrin me e futë Halil-in në haremin e grave. Ajo e din se e bija e banditit, Andjelija hirplote, ká rá në dashní me Halil-in. Kúr Ruža i pëshpëritë bukuroshes se Halil-i është aty, përballë me të, Andjelija ká një shend të pamatë e, për me u sigurue “i futë dorën në gjoks”.

Kjo Andjelija tjetër mendohet për aq sá i ká mbetë me bâ. Ajo e dehë krejt trupën, i thyen shpatën Miloš-it dhe i mbytë në ujë armët e tij të zjarrit. Mandej ia mbathë, bashkë me Ajka-n, mbí gjog të Mujo-s, tue iu bashkue Halil-it në tavernën e Ruža-s. Të arratisunit zëhen prej Miloš-it, që grahë një kalë me flatra. Por shpata e tij nuk pret; pushkët e pistoletat nuk shkrepin. Në përballjen e mbrame trup me trup, Ajka, e mësue me prej Halil-it, ia këputë Miloš-it ushkurin e shallvareve: “Preskoći mu uškur od šalvara” (v. 957). I pshtjelluem prej shallvareve të mëdhaja që i bien përfund,⁶⁷ qesexhia rrëzohet prej Halil-it, që ia pret kryet. Sá mbërrijnë në Kladuša, ai e vën kryet në njënin trá të derës. Mandej shkon te Mujo-ja dhe i thotë se Miloš-i është te dera. “Kúr Mujo-ja e pau me sÿtë e tij, / kúr e pau kryet te dera, / aq shumë i hÿni frika, / sá ia futi vrapit nëpër odë. / I vëllai ia dha gazit.” (986-90).

⁶⁷ Shallavret (*šalvar*) janë çarapë të gjatë, që bien. Shqiptarët e veriut mbajnë në fakt çarapë të shtrënguet leshit, të quejtun *tirq*. Fuljanin-i mban këto në fotografi. Nëse ai parapërfytyronte, kúr tregonte dyluftimin mes Halil-it dhe Miloš-it, se Halil-i veshte *tirq* (çka nuk mund të përjashtohet), kontrasti i krishtënë/mysliman, gjëndet i paraqitun në veshje: *šalvar* versus *tirq*. Kontrasti, nga religjioz, bâhet etnik, meqë *šalvar*-et veshen zakonisht nga sllavët.

Në “Halil-i dhe *harambaša* Maleš”, protagonisti është një aventurier, i pabesë dhe rrencak; specialiteti i tij është me joshë gratë. Ky rol i tij prej Casanova-s boshnjak është zhvilluar gjanësisht në “Halil-i dhe Miloš qesexhia”, ku cilësive të sipërme u shtohen ato të mburravecit, të pijanecit, dhe të veshunit si femën. Veprimet heroike të Halil-it në këtë këngë tkurren në një goditje pushke, të kryeme “plot me frikë” ndaj Miloš-it, i cili fiton mandej falë ndërhyrjes së Ajka-s. Ky Halil-i gjithmonë mbas erës së femnave dhe i veshun sikur to, derisá me e bën dhe banditin me e pasë lakmí, është hero i një veprë qesharake. Vetë kënga nuk është veçse një maskim i këngës heroike. Dhe nëse protagonisti është gjithçka përveçse serioz, antagonistin i tij është ai që tmerron të dy vëllaznit, por “mposhtet” nga motra e tyre që e bën me luftue me bythë jashtë: ky heroi tjetër është pikërisht qesharak. Mujo-ja plakush “plandcuk” që dremitë ndërsa ruen shokët, është një karikaturë. Forca e tij legjendare është zbehë (Miloš-i e mundë tri herë rresht), kuraja e tij është zhdukë. Braktisja e të motrës (“Që e marrtë dreqi!”) është një veprim frike. Skena e fundit e paraqet si objekt talljeje. Herojtë e kësaj këngë janë heroiko-komikë. Një përjashtim i vetëm: Osman-i, djali i shqiptarit, meqë është shqiptar. Kanë kaluar kohnat kur myslimanët e Sandžak-ut, i shikonin myslimanët boshnjakë si modele heroizmi. Alija e din se boshnjakët, myslimanë a të krishtenë, janë sllavë. Dhe e din që, jo shumë larg, ekziston një Shqipni jo më turke. S’ka sulltanë e vezirë Bosnje në këngët e tij. Perandoria otomane i ka sosë ditët e veta.

I kemi lënë mënjane herojtë; të shohim tash heroinat. Ajkuna përballët me kurajë ndaj Miloš-it; lufton derisá mposhtet prej armiqve. Dhe teksa Halil-it “i dridhen këmbët” në luftën kundër kusarit, ajo e sulmon, tue shpëtue vëllanë. Nuk është më pak trime Andjelija, e bija e mikut, që përdorë pushkën. Andjelija tjetër, e bija e mbretit, i grahë gjogut si mashkull. Dhe falë saj, sikurse dhe Ruža-s, Halil-i mund ta lirojë motrën. Fjuljanin-i këmben rolin e gjinive: nga njëna anë, vëllai i veshun si femën; në tjetrën, femna burrë.

Kënga është treguese e perëndimit të traditës heroike. Fenomeni gjëndet në përfaqësuesin më të njohun të

rapsodikës katolike shqiptare, Gjergj Pllumbin, këngët e të cilit janë rigë me elementë heroiko-komikë. Por ndërsa Pllumbi ka kahjen politike, të bleme nga kontaktet me qytetarët e ditun,⁶⁸ të kohëve të ndryshueme, Fjuljanin-i ka veç nuhatjen. Vujnović-it, – që i kishte vrejtë absurditetin e grabitjes së grues në një kohë që ajo gëzon të drejtat civile, të cilat e lënë me u martue, në moshë të rritun, me kë të dojë, – Fuljanin-i i përgjigjet: “U kam çue atyne [prindve të vajzës] dy njerëz të mi për me i kërkue lëje atyne [për martesën]. Nëse nuk kanë me e dhënë, kam me shkue me gruen time te gjykatësi [civil] i krahinës, dhe ajo ka me thënë: ‘Jam martue me këtë djalë me dëshirën time.’” Fuljanin-i rrin buzë dy shpateve, njëni sheh kah *bjeshka*, kurse tjetri prîhet kah qyteti. Ai nuk është prishë me traditën, por lidhjet e tij e pengojnë. Lidhjet me botën moderne janë mbí të gjitha shtojca, siç rezulton nga përgjigjja e Vujnović-it. Në vend që me i kërkue vajzën prindve të saj, ai e rrëmben. Grabitja është e ndëshkueshme për ligjin. Fuljanin-i është shurdh ndaj ligjit, rregullit shtetnor. Sjellja e tij është baras si e *cubit*. *Cub* në gegënisht (*hajdut* në toskërisht) quhet banditi i futun në bandë nga autoriti për me iu kryengritë rendit ligjor, përgjithësisht në emën të ndonji zakoni apo dokeje të vjetrueme. *Cubi* jeton në mal ose pyll, tue mbajtë frymën me gjâ të egër ose fruta të egra, dhe ndonjiherë, kúr uria e vën përfund, me grabitje. I adhuruem nga popullata vendase për guximin e tij, ai bâhet objekt i këngëve epike. Bareshat bien në dashní me ta; prej sosh lindin idile, kajherë tragjedi.⁶⁹

Rapsodika shqiptare e naltson *cubin* (nji shembull e kemi pá në “Muji dhe Mbreti”). Në dy këngët e Fjuljanin-it në shqyrtim, Halil-i është nji *cub* i dashunuem, nji vjedhazëmër, e asgjâ mâ shumë. Halili shqiptar është nji epik i vërtetë,

⁶⁸ Ndër këta, Ernest Koliqi, që e njihte mirë Pllumbin, siç e ka rrëfye “Në vis ku tingllojn ‘lahutat’”, *Shêjzat V* (1961): 18-25, 185-92. Cordignano që mbledhi shumë këngë prej tij (nga tridhetë rapsoditë e mbledhjes së tij, tetëmbëdhjetë janë këndue nga Pllumbi) duhej ta njihte edhe mâ mirë.

⁶⁹ Misionari katolik Fabian Barcata ka përshkrue në romanin e tij *Lule* (Mynih të Bajernit, 1924) nji idil të tillë, të përfunduem në tragjedi.

aventurat dashunore të t'cilit mbërrijnë deri tek tërheqja në qenien e tij, pá i zbehë virtytet. Fjuljanin-i nuk mund të jetë krejtsisht simpatik me Halil-in e tij, sepse ky i përket brezit të vjetër mâ fort se të riut, tue ndá me Mujo-n e plakun disá nga të metat e veta. Prej këndeje vjen reduktimi i personazhit të Halil-it, siç u pá. Ideali epik i Fjuljanin-it nuk është Omeri i rí. “Omer Hrnjičić liron prej burgut të atin dhe axhën e tij” i këndon Omer-it si mishnim të guximit, pikërisht atë të cilin i ati e ká humbë dhe axha i tij mezi e ká. Sigurisht Omer-i është mâ afër axhës sesá babës, dhe jo vetëm sepse është i ndieshëm ndaj tërheqjes femnore, por mbí të gjitha sepse është i rí dhe i bukur: “Vajzat në dugajët e qytetit mrekullohen tue e pá djaloshin rrezellitës mbí kalin e bardhë, tue e vretë se ishte mâ i bukur edhe se Halil-i, çmue në gjithë botën [për bukurinë e tij]” (v. 335, citoj nga mbledhja e Lord-it). Omer-i është tekefundit një Halil i përtërmë. Kúr niset për aventurën e tij të parë të madhe, djali i kërkon hallës Ajka me veshë petkat hungareze që Halil-i përdorte me i hý aventurave në tokë të krishtënë. Halil-i i rí kishte qenë i patrembun dhe i patrembshëm. Te kânga në shqyrtim, Fjuljanin-i e thekson kurajën e Omer-it deri në guximtarí, shêjë pikërisht rinore. Në vend që me ndejtë pá bâ zâ, teksá po kalonte logun kû Gavran-i kishte selinë e tij, djali këndon: “Me pasë frikë një vllah të ndytë?” (v. 325). Dhe kúr vllahu (i krishtëni) shfaqet, tue e cytë për dyluftim, djali i patrembun i lëjon Gavran-it me gjuejtë i pari. “Por pushka e Gavran-it bani çep katër herë [...] Omer-i mori pushkën e Mujo-s, i tha pushkës do fjalë me i dhânë guxim, e mandej e shkrepí, tue hapë në zemrën e Gavran-i një varrë aq sá një korb në fluturim kishte me mujtë me kaluë” (ibid.). Gavran-i i ká bâ gardh malit, prandej nuk lën me fluturue asnjí zog. Gavran-i është edhe ai që ká zânë rob Mujo-n e Halil-in. Tue vrá kusarin, merr hak për babën e axhën, tue lirue njikohësisht vendin nga një bâkeq. Miti i Omer-it çlirues (që është ai i Herkulit të rí) është edhe mâ i vûmë në pah në rastin në vazhdim. Nji përbindsh i zí me tre krena shtypë popullatën e mbretnisë së krishtënë. Omer-i e vret përbindshin, tue marrë si çmim vajzën e mbretit, Tihana-n. Domethânie e veçantë: Omeri është i gatshëm me e lânë

dasmën me u kremtue nga prifta të krishtënë (Ugljanin-i, Zogić- dhe Makić-i nuk do t'ia lëjonin heroit të tyne një gjatë tillë). Dhe kúr e çon Tihana-n në shtëpi, nuk flitet për konvertim.

Me këtë duem me thënë se ndiesia myslimane i mungon Fjuljanin-it. “Burgosja e Ćetić Osman Begut” hapet me një thirrje Zotit: “Siç e dashtë Zoti; gjithmonë në emën të Zotit të mëshirshëm”, që të kujton formulat me të cilat nisin suret kuranore. Po me t'u pague taksa e fesë njëherë, rapsodi këndon një këngë që mund të titullohej krejt mirë “*Besa e Ćetić Osman Begut*”. Fjala shqiptare del pësë herë të mira në tekst. Ćetić-i do të lirohet nga burgu, në të cilin e mban banditi Tasić, vetëm nëse ai i paguen atij një haraç prej tremijë dukatesh. Ćetić-i i premtun se do t'ia sjellë shumë nëse e lën me shkue në fjalën e tij të nderit. E shoqja i mbushë mendjen të shoqit ngurrues: “Ti e din çka don me thënë *besa* e turkut: / Atë që ká bā e ká thānē, ai ká me e mbjatē” (“Znaš li turdu *besu* u turčina: / Što je reko, porekao nije”, vv. 151-52). *Besa* nuk rregullon vetëm sjelljen e Ćetić-it, por edhe atë të vëllait të tij të gjakut, banditit Milutin. Ky e kishte sulmue heroin gjatë udhëtimit të tij. Por i mundun nga Ćetić-i, Milutin-i i ishte lutë me i falë jetën. Ćetić-i ia kishte falë, meqë “āsht e thjeshtë me pasë mëshirë prej një heroi: / kurrë në botë nuk e ká një që s'āsht hero”. Sentenca rikalkon fjalën e urtë shqiptare: “I ligu të vret, burri të falë” (“Il vigliacco uccide [il vinto], il prode perdona”. Burrisht Ćetić-i e falë Milutin-in, që s'ndahet kurrë mē prej tij, tue e ndihmue me besnikni. Āsht Milutin-i që rrëmben djalin e banditit, për ta shkëmbye me Ćetić-in, i cili, tue i ndejtë besës, ká shkue me u dorëzue si i burgosun. Me t'u krye shkëmbimi Ćetić-i āsht kthye në shtëpi; Milutin-i desht me e vrā djalin e banditit. Ćetić-i i kundërvēhet kēsaj të lige, në emën të *burmis* shqiptare: “Ta lāmē djaloshin Mikel dhe të shkojmē te banditi i Zara-s. Edhe pse ká qenē i padrejtē ndaj meje, unē nuk due me qenē ndaj tij”.

Kemi ngulë kāmbe mbí koncepte rinie dhe bukurie në shqyrtimin e këngëve të Fjuljanin-it, për me vū në dukje ndryshimet që gjēnden mes këtij rapsodi dhe atyne që e paraprijnë në vëllim. Bāhet fjalë për një *generation gap*, që

rezulton në një përmbysje vlerash. Jo rinia, por mosha e pjekun dhe pleqnia i sundojnë këngët e Ugljanin-it dhe të Makić-it, kû herojtë e rí nuk bëjnë tjetër veçse lirojnë të moshuemit e vet. Në rapsodikën shqiptare, autoriteti i Mujit mbí shokët e tij nuk vinte veç prej fuqisë së tij fizike, por edhe nga mosha e shtëmë (të kihet parasýsh protesta e çetnikëve kûr ai emnon si zëvendsin e tij Halilin e rí). Në Kanunin shqiptar të Lekë Dukagjinit, *plak, senior*, është term teknik për ‘gjykatësin’. Dhe meqë rinia e bukuria shkojnë bashkë, bukuria s’ká shumë randësi në shkallën e vlerave të botës heroike shqiptare. Një fjalë e urtë shqiptare thotë: “Burri është búrr, as i bukur as i keq” (“L’uomo è uomo, né bello né brutto”). Bukuria është virtyt tipik femnor, aq më tepër që ‘i bukur’ nuk gjëndet thuejse kurrë si cilësi për burrin. Me thënë në shqip që një burrë është i bukur, është me e bërë baras me femnën (i referohem, kuptohet, një interlekutori mashkull). Fjulanin-i ia mban pahun me qenë i rí dhe i bukur. Në fotografi, ai duket në fakt një burrë i bukur, i veshun me elegancë për fshatar. Në vend të xhupit, ka veshë një xhakëtë, dhe mban në dorë një shkop, shëjë dalluese.

E kemi thënë se çka mendon për Mujo-n. Halil-i shpëton falë joshjes së aventurave të tij dashunore, kûr ishte i bukur dhe i rí. Omer-i, heroi i tij i parapëlqyem, është i bukur dhe i rí, e mandej edhe guximtar. Pikërisht si Fuljanin-i. Elementi subjektiv spikatë tek ai më shumë se te këngëtarët e tjerë. Kënga e Četić-it parasheh disa shembuj. Mbas thirrjes së Zotit të mëshirshëm, rapsodi e paraqet Četić-in tue vëjtë në burg. Rapsodët e tjerë, kur e trajtojnë jetën e burgut, ndalen tek temat e torturave të kryeme ndaj të burgosunve. S’ká asgjë të tillë në tekstin e Fjulanin-it, kû vajtohet në të vërtetë humbja e kuptimit të kohës. Këtë tema është ajo e burgut të verbët. Duket si një blasfemë që e avitë Fjulanin-in me Danten.

Kako lježi Turčin u zindanu
A ne znade kad je zima bila
A ne znade kad je ljeto bilo.
Osem jednom u godinu dana
Skupilo se trideset devojaka
Hu avliju Tasevića bana.

Kështu dergjej turku në burg,
tue mos e ditë kûr është dimën,
tue mos e ditë kûr është verë.
Njiherë, mbas dymbëdhjetë vjetsh,
u mbledhën tridhetë vasha
në oborrin e grues së Tasević-it.

A devojke kolo ufatile.
 Vodi kolo Tasevića Ruža.
 Maha kolom baš ka' vihor gorom.
 Ta put s' bilo ljeto prigodilo,
 Aman, cure pa se opremilje,
 Svakojega cvjeća nakupilje.
 Vid' kahpije begove Ružice,
 Dje dofati jednu tubu cvjeća,
 Pa evo je dodje na mazgalu.
 Sad doziva Četić Osmanbega:
 "O Turćine, Četić Osmanbeže!
 A, evo tebe jednu tubu cvijeća!
 Nek te prodje želja od cvijeće!"
 To mu reče, cvijeće mu baci.
 A kad Turćin cvjeće dofatijo,
 Ta put znade da je ljeto bilo
 Hode cviljet' ljeđu i zindanu,
 E cviljeo tri dana bijela,
 E tri dana i noći četiri.

(vv. 18-42)

Vashat filluen me kcyë,
 e drejtonte vallen Ruža e Tasević-it.
 Sillej rrotull si puhí mali.
 Ishte kohë vere,
 vashat ishin zbukurue
 e secila mblidhte lule.
 Shih Ružica, bushtra,
 që muer një tubë me lule
 dhe shkoi tek frangjia,
 mandej thirri Četić Osmanbeg-un:
 "O turku, Četić Osmanbeg!
 Që kû e ke një tubë me lule
 derisá të kalojnë malli i luleve!"
 Kështû tha, dhe i hodhi tubën.
 Kúr turku i muer lulet
 e dit' atëherë se ishte verë.
 Filloi me ulrue në burgun e akullt.
 Ulriu tre ditë të bardha,
 tre dit e katër net.

Fjuljanin-i këtû vën theksa të lirikës së vërtetë. Veç kësaj, origjinale është skena e takimit mes burrit dyshues dhe grues besnike:

Dodje hanka tamo u odaju
 Pa poljete Četićevoj ruci,
 He posljenke hajduk Milutinu.
 Hizmaće se, pa hi pridvorila,
 Te grohnuše suze niz obraze.
 A Četić joj rijec qovorijo
 "Ljbo mila, fištila te guja!
 Da se nijesi kome zareknula,
 Što ti roniš suze niz obraze?
 Pa ne moreš *besu* ištetiti.
 Kaži pravo, tako ti imana,
 Hako si se drugom zareknula
 Nemo', ljubo, *besu* ištetiti.
 Daću tebe knigu pušćenicu.
 Hudaj se dje je tebe drago."

Zonja erdhi aty në odë,
 dhe rendi te Četić-i, tue i marrë dorën,
 po ashtu dhe atë të banditit Milutin.
 Mbrapa u tërhoq dhe priti.
 Lott i shkonin faqesh.
 Atëbotë Četić-i i foli:
 "E dashtuna ime, he të zâftë gjarpni!
 Pse i ke dhânë fjalën dikujt tjetër
 po shkrehesh me lot përfaqe?
 Sepse nuk mund ta mohosh?
 Më thuej të vërtetën, pashë fenë tande!
 Nëse ia ke dhânë fjalën dikujt tjetër,
 duhet me e mbajtë besën.
 Kam me të prû letrën e dasisë,
 mundesh me u martue me kê të duesh."

Makić-i kishte thënë se të ritë parapëlqejnë kângë të shkurta, kângë dashnie. Epika e Fjuljanin-it e akuzon këtë prîmje, mâ fort në tema sesá në trajta. Tek ai epika e

kreshnikëve zhbâhet në lirikë erotike, në tone herë serioze herë hokatare, tue i brendësue temat ose tue i ironizue, simbas gjëndjes emocionale të kângëtarit.



Marrë nga: Arshi Pipa, “Etnia albanese e minoranze linguistiche in Italia”: Atti del IX Congresso Internazionale di Studi Albanesi – Palermo, 25-28 Novembre 1981 (a cura di Antonino Guzzetta), Istituto di Lingua e Letteratura Albanese – Università di Palermo, Palermo 1982.

Përktheu nga origjinali italisht: Lisandri Kola

ARSHI PIPA LEXON LETËRSINË BASHKËKOHORE

Në shkrimin e tij të hershëm të botuar në numrin e parë të revistës “Kritika” të themeluar nga ai vetë në vitin 1944, Pipa ndan dy detyra për kritikën: “*me vlerësue traditën dhe me ndjek hap pas hapi prodhimin e kohës*”.⁷⁰ Në këtë paraqitje do të ndalemi tek mënyra si e ka “kryer” detyrën e dytë, pra, tek Pipa si lexues i bashkëkohësisë. Rendi i gjërave na çon pashmangshëm tek Pipa si lexues i vetvetes dhe tek kanonizimi i letërsisë bashkëkohore gjë që duket një oksimoron i pastër.

Edhe pse në dukje, kritika shqiptare e ka synuar objektiven si vlerë të kritikes, ajo s’ka bërë gjë tjetër veçse e ka përdorur atë si “mbështetje”, mburojë a mbrojtje. Prireja është aq e fortë dhe e vjetër sa ka prodhuar një model: modelin e kritikës binare, ku për të argumentuar objektivisht pëlqimin e një shkrimtari, ai vihej përballë një shkrimtari tjetër me të cilin kishte mundësi krahasimi, mundësisht kundërshtie. Kritika shqiptare e realizmit socialist, kryesisht (ose tërësisht) për arsye ideologjike, ka imponuar modelin *ose/ose* në vend të modelit *edhe/edhe*. Në rend kronologjik, me argumente e qëllime ideologjike kritika ka zgjedhur: ose De Radën, ose Skiroin, ose Naimin ose Fishtën, ose Fishtën ose Mjedën, ose Nolin ose Poradecin, ose Koliqin ose Migjenin në një varg dikotomik që ka krijuar dy kanone përjashtuese që nuk mund të funksionojnë veçse përballë njëri-tjetrit deri sa vjen sanksionimi në kanonin “solid” të realizmit socialist. “Një emër i përshtatshëm për këtë lloj kritike është shijim ideologjik” e përkufizon Pipa kritikën e realizmit socialist në të cilën “*gjykimi estetik është i reduktuar në kompilimin e një kolone*

⁷⁰ Arshi Pipa, “Shpirti kritik” në: *Kritika*, Princi, Tiranë, 2006, f. 30.

me pluse dhe një me minuse që lidhen me faktin nëse vepra përputhet me një set të dhënë rregullash”.⁷¹

Citimi i mësipërm gjendet në një nga veprat e fundit të botuara nga Pipa, në *Letërsinë bashkëkohore shqipe*, e cila është ndarë po në dy pjesë: *Realizmi socialist shqiptar dhe Poezia dhe poetika e Martin Camaj*. Dy pjesë, të lidhura me *ose/ose*, por edhe dy mënyra të të bërit kritikë. Dy lexime që edhe vizualisht të çojnë tek modeli *ose/ose*. Ku model nuk shfaqet së pari tek këto shkrime të Pipës, një model të ngjashëm gjejmë edhe në shkrime të tjera për letërsinë bashkëkohore, si tek *Fshatari në letërsinë bashkëkohore* ku edhe aty gjen dy tipa personazhesh që ndajnë dy tipa letërsie: *me raja* dhe *me kolkozë*; ose ndarja që bëhet mes shkrimtarëve që kanë pak interes për fshatin (Kadare) dhe atyre që fshatin e kanë identitet (Agolli).

Modeli *ose/ose* është i fortë në kritikën e letërsisë bashkëkohore tek Pipa, paradoksalisht po aq i fortë sa ç’është edhe vrulli për ta kundërshtuar kritikën ideologjike të realizmit socialist. Po të kemi parasysh letërsinë që analizohet, kritikën sociologjike të Pipës një hap e ndan nga kritika ideologjike (apo anti/ideologjike) e realizmit socialist.

1. Realizmi socialist shqiptar

Në pjesën e parë të punimit, *Letërsia bashkëkohore shqipe* zhvillimi i letërsisë së realizmit socialist në Shqipëri ndjek dy linja: analizën e veprave dhe autorëve kanonikë të kësaj letërsie dhe krahasimin me mendimin e kritikës zyrtare për të njëjtat vepra dhe autorë.

Zgjedhjen e vet Pipa e bën në një tension mes dy leximesh: duke kërkuar kryesisht politiken si rezistencë dhe duke e gjetur atë edhe aty ku nuk është si dhe duke anashkaluar përmasën e letërsisë së pastër aty ku ajo është e ndjeshme.

Shenjat e këtij modeli ideologjik apo anti-ideologjik leximi janë të dukshme që në “periodizim” pasi veprat dhe autorët

⁷¹ Arshi Pipa, *Contemporary Albanian literature*, New York 1991, f. 112.

interpretohen nisur prej rrethanave politike si Revolucioni kulturor, Plenumi i 1974-s, vdekja e Hoxhës, etj. e sidomos në analizën që autori i bën veprës “Dasma” dhe “Kronikë në gur” të Kadaresë si dhe veprave të para të autorëve të viteve 1985.

“Dasma është vepra e vetme e Kadaresë që nuk përmendet në *Historinë e letërsisë shqiptare të realizmit socialist*, – dhe me të drejtë: romani është krejt e kundërta e modelit të vlerësuar në këtë punim, – ajo është manifesti i anti realizmit socialist”⁷² - shkruan Pipa. Por, intuita e kritikut nuk e lë që dy paragrafë më pas të mos pohojë se *Dasma* nuk është roman i mirë, madje nuk është as roman.⁷³

Për veprën më të mirë të Kadaresë, *Kronikë në gur* Pipa shkruan se “është pikë së pari një roman politik, heretik në frymëzimin e tij.”⁷⁴ ose se “perversiteti seksual dhe terrorizmi janë rrugët që përdor autori për të hedhur mbi qytetin e lindjes zemërimin e tij të dëshpëruar për gjendjen politike në kohën që ai e shkroi romanin.”⁷⁵

Shumë më bindës në provën e krahasimit është John Updike me recensionin e tij për *Kronikë në gur* kur të njëjtin aspekt e analizon: “Qyteti i tij i gurtë paraqitet si një analogji bindëse e fëmijërisë së çdokuajt – miqësor deri edhe në misteret e tij, i vyer deri edhe në vuajtjet dhe barbarizmat e rrëfyera.”⁷⁶

Duke u nisur sërish nga parametra politikë, jashtëletrarë, me vdekjen e Enver Hoxhës, Pipa, po ashtu paramendon lindjen e një letërsie të re, më pak të angazhuar pas vitit 1985 dhe e kërkon këtë tek autorë si Petriti, Marku, Zogaj, Ahmeti, Rukaj etj. Por sot, me kritere shijeje i vetmi dallimi i tyre me

⁷² Arshi Pipa, *Contemporary Albanian literature*, New York 1991, f. 54.

⁷³ *Po aty*.

⁷⁴ *Po aty*, f. 59.

⁷⁵ Arshi Pipa, *Contemporary Albanian literature*, New York 1991, f. 64.

⁷⁶ John Updike, “Kronika dhe procesione”, në: Kadare, *Vepra 4*, Onufri 2008, f. 37, botuar si parathënie recensionit, i përkthyer në shqip nga John Updike, botuar për herë të parë në: “The New Yorker” 14. 03. 1988.

pararendësit Kadare e Agolli ishte talenti më i pakët poetik i “pasardhësve”.

2. Poezia dhe poetika e Martin Camajt

“Martin Camaj është në gati çdo aspekt i kundërti i Kadaresë. Ndryshe nga Kadare, një shkrimtar toskë, i lindur mysliman, marksist-leninist, urban, Camaj është një shkrimtar gegë, katolik, demokratik fshatar. Dhe ndërsa Kadare është një narrator që ka provuar dorën edhe në ‘poema të shkurtra dhe të gjata’, Camaj është një poet lirik i pastër dhe mbetet i tillë edhe kur shkruan prozë, duke shkëlqyer në një gjini, poemën në prozë, ku lirizmi mbërrin shkallën më të lartë.”⁷⁷

Vetëm në fillim, në hyrjen e punimit, Camaj klasifikohet prej Pipës përmes kundërshtisë. Më pas kritika e tij është veçuese dhe përzgjedhëse. Pipa veçon *Dranjen* nga gjithë krijimtaria e Camajt; veçon prozën poetike, por, sipas tij *“askush përpara Camajt nuk ka përdorur atë lloj letrar për të strukturuar një rrëfim autobiografik”⁷⁸* (duke harruar politikisht *Pasqyrat e Narçizit të Koliqit*); veçon poetikën e të ndërmjetmes si domosdo: *“Mes epizmit të Fishtës që ngre lart heroizmin e malësorëve dhe prozës epike të Migjenit që ankohet për zvetënimin e tyre, Camaj i bie një kordhe të ndërmjetme, e cila nuk është as mburrje, as dhembshuri, por një ndjenjë e thellë, gati-gati fizike identiteti me vendin e vet.”⁷⁹* Arshi Pipa zgjedh etikën si përplotësuese të poetikës së Camajt duke e marrë *Dranjen* si personifikim të *“së vërtetës poetike”*; zgjedh Camajn si poet të thellësisë së mendimit përkundër poetit lirik; zgjedh mundësinë e poetikës së të papërkryerës përkundër

⁷⁷ Arshi Pipa, *Contemporary Albanian literature*, New York 1991, f. IV.

⁷⁸ Arshi Pipa, “Camaj’s poetry and Poetics”, në: *Contemporary Albanian literature*, New York 1991, botuar shqip në përkthimin e M. Gjanajt, edhe në: Camaj, *Vepra* 8, parathënia “Dranja”, Onufri 2010, f. 38.

⁷⁹ Arshi Pipa, “Fshatari në letërsinë bashkëkohore”, në: *Letërsia shqipe: perspektiva shoqërore*, Princi, Tiranë, 2013, f. 172.

pamundësisë së lirikës së përkryer. Pipa dëshmohej subjektiv në zgjedhje, jo në veçim. Në këtë zgjedhje ai është edhe ekzilanti edhe veprimtari politik, edhe kundërshtari i komunizmit, edhe socialisti evropian, por edhe shijuesi i Montale-s përballë Ungaretti-t. Ai zgjedh Camajn, prozën poetike, gegnishten folklorike etike dhe antiheroike për ta çuar deri në fund modelin e tij *ose/ose*, por zgjedhja e tij është edhe ideologjike, edhe politike, edhe sociologjike kur e përshkruan poezinë e Camajt si: “*Një poetikë e të pakryerës që përmban një etikë antiheroike dhe formulon një politikë demokratike të gjuhës dhe një politikë demokratike tout court.*”⁸⁰ Ose kur shkruan se: “*Camaj i shkroi poezitë e veta më të mira kur modernizmi nuk e kishte prekur atë dhe kur ende mund t’i përgjigjej thirrjes së gjakut me një dëshirë të zjarrtë për emancipim të shtrirë në mënyrë bujare tek njerëzit e tjerë përtej vetes.*”⁸¹

3. Autoportret

Modeli *ose/ose* është sa ideologjik, aq edhe subjektiv tek Pipa kur bëhet fjalë për autoportretin. Në studimin *Letërsia shqipe dhe perspektiva shoqërore* Camaj do ta klasifikojë poezinë e tij tek “Poezia e mërgimit”, grupim në të cilin përfshihet Camaj dhe ai vetë. “*Poeti i vetëdijshtëm për artin e vet, mund të bajë, thomi na, kritikë me dinjitet*”⁸² - shkruan Pipa shumë vite më parë, siç shkruan edhe se: “*Objektiviteti asht kushti i parë i çdo kritike. Por kritika letrare – trill i poezisë! – ka dhe një kusht tjetër; ajo bahet edhe me **simpati**. Si me i pajtue kto dy anë të kundërta? Kjo asht mjeshtria e kritikut t’afte.*”⁸³

⁸⁰ Arshi Pipa, “Camaj’s poetry and Poetics”, në: *Contemporary Albanian literature*, New York 1991, botuar shqip në përkthimin e M. Gjanajt, edhe në: Camaj, *Vepra 8*, parathënia “Dranja”, Onufri 2010, f. 42

⁸¹ Arshi Pipa, “Camaj’s poetry and Poetics”, në: *Contemporary Albanian literature*, New York 1991, f. 140.

⁸² *Po aty*, f. 30.

⁸³ Arshi Pipa, “Shpirti i kritikës”, në: *Kritika*, Princi, Tiranë, 2006, f. 32.

Përligjja e modelit *ose/ose* që ka zgjedhur Pipa, sa ç'është ideologjike, aq është edhe përmbushje e “simpatisë” kur ai do të përkufizojë vetveten. Pipa e simpatizon Camajn; të qe për të, ai është poeti. Aq e madhe është simpatia për Camajn sa atij i duhet të zgjedhë midis toskut dhe gegut, midis poetit dhe prozatorit, midis shkrimtarit politik dhe poetit apolitik, midis qytetarit dhe fshatarit të mërguar, midis mërgimtarit dhe shkrimtarit të regjimit. Me simpati, Pipa do t'ia gjejë vendin vetes pranë Camajt brenda grupimit të ngushtë: “Poezia e mërgimit”, por shenjat e tendosjes në këtë pranëvënie do të shfaqen shpejt: “Poezia e Arshi Pipës u shkrua e gjitha në Shqipëri”⁸⁴ - shkruan ai (atëherë pse brendashkruhet tek “Poezia e mërgimit”?) dhe më pas “Pipa u lind nga një familje qytetare, pati rastin të njohë fshatarë në burg. Paraqitja e tyre nga ana e tij është ajo e një shkrimtari qytetës, i cili ndjen **SIMPATI** për ta.”⁸⁵ Kundërshtuese me pranëvënien e parën del një pjesë tjetër e autoportretit të Pipës, rreshtimi me disa kolegë të tij, që në kushtet e mërgimit nuk shkruan më letërsi. Kjo kundërshti e rrok fort Camajn, që letërsi shkroi vetëm në mërgim.

Modeli *ose/ose* bëhet jo funksional prej sublimimit në autoportretin e Pipës. Simpatia e subjektit kritik Pipa e sublimon njeriun politik për hir të letërsisë së kulluar që nuk e ka shkruar dot vetë. Camaj sublimohet si alteregoja e Pipës me të cilën ai do të njësohet. Poeti i poetikës së ndërmjetme, poetika e të papërkryerës së mundshme është modeli subjektiv i poetit që ai nuk u bë dot ndërsa kërkonte në fillime poezinë e kulluar me një gjuhë “qytetare” të kultivuar. Edhe kjo është simpati prej kritiku “të aftë”, subjektivitet në shkallën më të lartë.

Modeli *ose/ose* është themelor tek Pipa. Ai parashtrohet dhe zgjedh. Të njëjtën gjë i kërkon edhe lexuesit të kritikës së tij

⁸⁴ *Po aty*, f. 174.

⁸⁵ *Po aty*, f. 174

dhe të kritikës së realizmit socialist: lexuesi duhet të bëjë një zgjedhje mes *subjektit kritik* dhe *shërbëtorit politik*, mes “*artit që e plotëson moralitetin me atë që i mungon*”⁸⁶ dhe “*moralitetit që nuk e shterron dinjitetin njerëzor.*”⁸⁷ Zgjedhja është e pashmangshme sidomos me këtë paragraf nga “Letërsia shqipe bashkëkohore” ku përshkruan një nga denoncuesit apo “kritikët” e tij:

“Një nga studentët e mi në Durrës, Koço Bihiku, më rrinte para mbrapa ca kohë, duke më bërë pyetje të tilla si: ‘A lexoni letërsi sovjetike?’ dhe ‘A e pëlqeni Majakovskin?’ Mua nuk më pëlqen në mënyrë të veçantë Majakovski (i përgjigjesha). ‘Po Stalini ka thënë se ai është poeti më i madh sovjetik’ - përgjigjet studenti. ‘Ai mund të jetë – kundërshtoj unë – por jo sepse këtë e thotë Stalini. Stalini nuk është kritik letrar.’”⁸⁸

Modeli ose/ose edhe një herë është thelbësor, modeli edhe/edhe i pamundur.

Bibliografia

PIPA, Arshi, *Contemporary Albanian literature*, New York 1991.

PIPA, Arshi, “Fshatari në letërsinë bashkëkohore”, në: *Letërsia shqipe: perspektiva shoqërore*, Princi, Tiranë, 2013.

PIPA, Arshi, *Skicë e një konceptimi mbi jetën*, Princi, Tiranë 2011.

PIPA, Arshi, “Shpirti kritik” në: *Kritika*, Princi, Tiranë, 2006.

UPDIKE, John, “Kronika dhe procesione”, në: Kadare, *Vepra 4*, Onufri 2008, botuar si parathënie recensioni, i përkthyer në shqip nga John Updike, botuar për herë të parë në: “The New Yorker” 14. 03. 1988.



⁸⁶ Arshi Pipa, *Skicë e një konceptimi mbi jetën*, Princi, Tiranë 2011, f. 76.

⁸⁷ *Po aty.*

⁸⁸ Arshi Pipa, *Contemporary Albanian literature*, New York 1991, f. 20.

NÒESIS NOESEOS...*

Mendja që nuk arrin t'u njohë të tjerëve të drejtën e të vërtetës së tyre është e dënuar që të mos e prekë kurrë të vërtetën e saj.⁸⁹

1.

Shqipëria nuk ka trashëguar një traditë të mirëfilltë të mendimit filozofik. Kjo, pasi punimet e natyrës filozofike i gjejmë pothuaj në të gjitha rastet, të shkruara me fusha të tjera të dijes, për të artikuluar kështu probleme të lidhura me situata politike, sociale etj., si edhe në lidhje me të tjera arsye, shpjegimi i të cilave nuk është objekt paraqitjeje. Dihet se edhe emrat e përveçëm që u shquan për mendimin filozofik lidhen më së shumti me një periudhë të caktuar të zhvillimit të kulturës shqipe. Studiuesit Leka e Haxhiymeri, në lidhje me mendimin filozofik në Shqipëri, veçojnë dy periudha: periudhën e filozofisë së albanologjisë dhe Rilindjen si filozofi iluministe.⁹⁰

Në periudhën e parë mendimi filozofik albanologjik lidhet me albanologët e huaj të cilët gjurmojnë në vlerat shqiptare, pra lidhet me një metateori (Leibnitz, Herder, Han etj.) Deri në këtë fazë teoria filozofike e shqiptarëve është e zhvilluar në krijimtarinë gojore e mitologjike duke u cilësuar si një parafilezofi. Sipas tyre në Shqipëri ka një periudhë tjetër kur mendimi filozofik është i lidhur ngushtësisht me idetë e filozofisë së krishterë. Ligjëratat e kësaj filozofie lidhen me emra si: Buzuku, Budi, Bogdani, Bardhi e Barleti, Kristoforidhi, Noli, Fishta etj., deri tek Zef Pllumi. Në vijën e shkrimeve filozofike të cilat dallohen nga të tjerat, pasi kanë një pavarësi nga teologjia, duket se janë shkrimet e T. A. Kavaliotit, lidhur me qenien, materien, lëvizjen, hapësirën, logjikën, arsyen etj.⁹¹

* përkth. i tit.: Mendim mbi mendimin, shën. i red.

⁸⁹ Arshi Pipa. *Skicë e një konceptimi mbi jetën: plotësuar me Mbi gjenium*. Tiranë, Princi, 2011, f. 30.

⁹⁰ Agim Leka, Arben Haxhiymeri. *Histori e filozofisë moderne perëndimore*. Tiranë, Toena, 2012, f. 274-309.

⁹¹ Alfred Uçi. *Filozofia e Teodor Anastas Kavaliotit*. Tiranë, Shkenca, 2004.

Nga ana tjetër në periudhën e Rilindjes, mendimi filozofik shqiptar lidhet ngushtësisht me letërsinë, politikën, shoqërinë dhe emergjencë e kohës është gjuha kombëtare. Kjo periudhë pati protagonistët e saj dhe mendimi filozofik u artikulua nga Naum Veqilharxhi, Pashko Vasa, Jani Vreto, Naim e Sami Frashëri por edhe eruditi Hasan Tahsin.⁹²

Më vonë mendimi filozofik e politik i viteve 30-të, sjell vetëdijen për një edukim të domosdoshëm të shoqërisë. Kjo, për shkak se edukimi qytetar që lidhet me edukimin filozofik është fragmentar dhe jo i përkushtuar në filozofi. Ai ka karakter shkrirës me fushat e tjera që i cituam më lart. Kjo pikpëpamje na kujton fjalët e A. Harapit i cili në një shkrim të kohës shkruante: "...na në Shqypni, nuk jemi në një vend, ku sajohet jeta bas një teorie a sistemi filozofik, në këtë pikpamje të gjithë jemi një lash me aq fije sa janë pikpamjet e shkurtra mbas të cilave endemi".⁹³

Në periudhën e diktaturës, të karakterizuar nga censurimi i mendimit të lirë si një mënyrë kontrolli mbi idetë, ligjërimi filozofik i lirë (përveç filozofisë politike të kohës) ngriu. Në një sistem diktatorial, aty ku shtypja nuk njeh masë, si një përgjigje e vetëdijshme lind në raste të veçuara, edhe kundërshtimi më i madh ndaj saj (shtypjes). Lind mendimi me parim shfaqjeje, lirinë e tij. Në ato vite të errëta, në kushte krejtësisht të pafavorshme dhe mungesë të mjedisit shkencor, Arshi Pipa sfidon.

*
* *

2.

Diptiku filozofik i Arshi Pipës mbi jetën dhe gjenium, pak i njohur në studimet kushtuar tij, bëhet qëllim në vetvete i kësaj paraqitjeje përmbledhëse hera herës me një gjykim apo koment të integruar në tekst sipas rastit. Objekt i skicës së konceptimit mbi jetën bëhet: e

⁹² Agim Leka, Arben Haxhiymeri. *Histori e filozofisë moderne perëndimore*. Tiranë, Toena, 2012, f. 289.

⁹³ Anton Harapi, në: "Hylli i Dritës", 1930.

vërteta, veprimi, llojet dhe rrugët e realizimit të tij, shkallët e ndërgjegjes, nënvetëdija, materia, intuita dhe arti, feja, eksperiencia shqisore, spontaniteti dhe personaliteti; skica e dytë merret me identifikimin e gjeniut, llojet dhe tiparet e tij si edhe rrezatimin e gjenialitetit në historinë e njerëzimit.

Filozofia e Pipës ka qasje nga e jashtëmja tek e brendshmeja, nga shoqëria tek individ, e po atë raportin e përkundërt. E vërteta vjen përmes mendimit dhe veprimit në një kohë dhe hapësirë të caktuar me integralitet (si shumësi të vërtetash) dhe gjithnjë në kërkim. Veprimi sipas Pipës është një akt, sjellje që merr kuptim përmes vullnetit dhe mendimit dhe kushtëzohet nga hapësira dhe koha. Rruga e veprimit kalon përmes virtytit dhe vesit, jo në formën e tyre të pastër, pasi individ është pjesë e shoqërisë dhe veprimi nuk e arrin plotërinë e tij veçse në rastin e veprimit moral, ku ky i fundit, është e mira e vërteta, e cila mund të përsoset gjithnjë, pra nuk njeh gjendje statike derisa të arrijë tek më e mira. Morali kërkon kështu përtej natyrës, kërkon pra, jetën shpirtërore. Morali në thelbin e tij ka detyrimin, por ai duhet ta tejkalojë këtë detyrim, ta përsosë atë, derisa moraliteti të bëhet natyrë e njeriut, derisa trupi e shpirti t'i binden me dëshirë vullnetit të virtytshëm.

Në skicën e parë të Pipës, kalimi nga e vërteta e pranueshme dhe ideale tek veprimi e rrugët e tij drejt moralit, shkon drejt së brendshmes, shkon tek nënvetëdija e cila fuqizon ndërgjegjen e kjo e fundit i jep kuptim arsyes. Thellësinë e nëndërgjegjes, Pipa e sheh tek potenciali artistik i artistit, ndërsa njeriu e ka mundësinë ta prekë dhe ta tejkalojë vetë atë. Në ndërgjegjen instiktive ai sheh të vendosur intuitën e cila e përjashton arsyetimin dhe e ka potencialin tek arti e feja. Vetë arti është krijim nga krijimi (njeriu si shkalla më e lartë e evolucionit) dhe bëhet tejkallim i vetvetes.

Kontakti me materien realizohet me dy rrugë. Së pari koncepti mbi materien vjen përmes perceptimit, reduktimit në ide, mendim por edhe nga ana tjetër nga brendësia e vetes, duke u kthyer në formë jete, e që si e tillë prek shpirtin. Edhe kjo njohje ka kufizim kohën e hapësirën. Feja merr kuptim sipas Pipës, kur realizohet kontakti i thellë i shpirtit me materien, ku materia zbërthehet si formë energjie dhe vullneti përsos shpirtin. Në rrugën e njohjes së tij, Pipa, kthehet mandej tek njohja shqisore, e cila është e pamjaftueshme nëse nuk kombinohet me reflektimin mbi të. Sa për ndërgjegjen dhe shkallët e

saj ku veprojnë intelekti, ndjenja, vullneti, liria kjo e fundit e arrin plotërinë e saj te vullneti. Pjesa e fundit shqetësohet për burimin e energjisë. Në gjykimin e tij universi është plot energji. Energjia është e kthyeshme tek vetvetja. Edhe këtu hyn koncepti i kohës dhe i hapësirës; hapësira shenjon mënyrën e të qenit të energjisë, koha mënyrën e të bërit. Pjesa e fundit e skicës së parë është si një hyrje për gjeniun dhe gjenialitetin.

Skica e tij e dytë është mbi gjeniun. Gjeniu është modeli i tij njerëzor. Ai në vetvete edhe brenda llojit të tij është i ndryshëm. Gjendje normale dhe krijuese ai ka vetminë dhe jeton në një kohë jashtë kohës së të ngjashmëve të tij. Pipa e sheh filozofin si një formë të gjeniut, kërkuesit të mendimit të kulluar e për këtë ai ofron njohjen e disa modeleve, duke parapëlqyer t'i emërtojë **eon** (termin e huazon vetëm si emërtim, jo si koncept). Në skicimin e karakteristikave të eonëve, gjenialitetit dhe ndonjëherë edhe të ndonjë kufizmi të tyre, vihet re vlerësimi i Pipës për disa syresh me ndikim të madh në historinë e njerëzimit. Kështu përtej vlerësimit lidhur me kontributet e më të dallueshmëve prej tyre, Pipa konsideron Platonin, si përfaqësuesin më të përkryer të eonit, si fenomenin më kompleks të mendimit, pasi filozofia e Platonit, hetoi mbi idetë, të mirën e vërtetë, shpirtin, erosin, shtetin etj. Platoni tejkaloi shqetësimet që lidheshin vetëm me njeriun pasi shpjegoi edhe natyrën rreth tij; kaloi materien e shkoi tek idetë që vendosen në hierarki rreth idesë supreme të së mirës dhe e pa shpirtin si forcë të jetës. Baza filozofike e tij: etika mbi psikologjinë, e motivon Pipën të ndërtojë teorinë e vet të mendimit nisur nga gjetja e së vërtetës përmes veprimit që brenda ka mendimin të përbërë nga vullneti, guximi etj. Ai rend drejt të mirës me veprimin moral dhe shpirtin që nuk ndërtohet vetëm me plotfuqinë e arsyes por edhe të ndjenjës. Ai beson tek pavdekësia e shpirtit. Të tjerët në gjykimin e Pipës, janë minorë para tij.

*

*

*

3.

E vërteta e Arshi Pipës mbi “të vërtetën” e këtyre koncepteve, në gjykimin tonë nuk tenton të manipulojë bindjen e lexuesit apo njohësit të filozofisë që këta ta pranojnë atë si teori shteruese. Pipa nuk

ka qëllim të provokojë apo të nderë kundërshtime me tezat e tij; përkundrazi qasja e tij mund të shihet si një sprovë, e cila pasi të lexohet duhet të vlerësohet jo në ekstremet e gjykimit, por të përgëzohet për “guximin e fillimit të fluturimit” të tij në këtë fushë. Skicat duhet të shihen si një përpjekje që ndërton me kujdes një pikëpamje të caktuar mbi jetën e gjenialitetin, krejtësisht e veçantë në shkrimet e këtij drejtimi në gjuhën shqipe. Ai aplikon metodologjinë shkencore që rrugë njohjeje ka racionalitetin, abstragimin, logjikën praktike, vlerësimin kritik, analogjinë, krahasimin, ilustrimin konkret etj. Në të dy skicat e Pipës, ajo që bie në sy është kushtëzimi i njohjes ose zbrëthimi i koncepteve dhe ndërlikimeve të tyre deri tek pika ku i afrohen kohës dhe hapësirës. Dualiteti kushtëzues kohë- hapësirë është përmasë e njohur në të cilën zhvillohen shkencat. Pra në fund të fundit filozofia e Pipës kërkon të shkojë në njohjen logjike, në mendimin e kulluar, përmes ndihmës së shkencës. Këtë e ilustronjë edhe ndërfutjet e tij logjike, analogjitë nga shkencat ekzakte dhe të aplikuara (fizika, biologjia, mjekësia etj.)

Hipoteza e tij e kërkon rrugën e provës përmes shpjegimit të njëres madhësi, kategori apo koncept në funksion të një tjetre me të cilën lidhet ngushtë si edhe kthimit në arsyetim tek e kundërta. Parashtrimet me shpjegimin e një koncepti dhe të natyrës së tij vijnë me arsyetimin mbi të në pranëvëniet apo marrëdhëniet me kategori të ngjashme në fusha të tjera që indirekt kanë lidhje me objektin e tij.

E konsideruar, në përmbledhjen tonë si një mendim reflektiv, filozofia e Arshi Pipës duket se është në udhë të filozofisë refleksive, e cila integron mendimin filozofik të mëparshëm, interpreton të vërtetat e njohura sipas një këndvështrimi kritik, dialektika e së cilës nuk ndalet tek vlerat, kufizimet apo diferencat mes skajëve të koncepteve, por te vlerësimi racional i një procesi kërkimor që nisat nga uni, por nuk ndalet aty. E vërteta e individit nuk është e shkëputur nga e ajo e shoqërisë. Kërkimi lidhet me reflektimin mbi të dy pjesët. Thelbi i dy skicave të Arshi Pipës lidhet me veprimin moral real (i jetës) dhe ideal (i arsyes). Në fund të fundit Pipa propozon teorinë e tij edhe pse vetëgjykon që diku diku mund të mungojë harmonia, apo që nuk shpëton dot nga influenca e mendimit filozofik historik.

4.

Cilat cilësi ia sigurojnë besueshmërinë dhe suksesin e receptimit kësaj përpjekjeje serioze?

Së pari, kompetenca në filozofi që në rininë e tij, (kujtojmë eksperimentin e parë të guximshëm të tij: tezën e diplomimit lidhur me dy kundërshti ndaj filozofisë bergsoniane, tezë thelbësisht e kritikueshme në kohën e shkrimit) njohuria në fushën e letërsisë dhe guximi për të ideuar një skicë mbi ndërgjegjen morale (Gewissen). Këto aftësi e ndihmojnë në këtë sfidë intelektuale personale.

Së dyti pikërisht si për të provuar këtë ndërgjegje morale të kushtëzuar edhe nga ana sociale shërben edhe eksperiencia apo “njohja negative”, burgimi i tij, (aty ku njeriu reflekton mbi egoizmin, frikën errësirën etj.), aty ku trupi është i kufizuar por shpirti i lirë, (tema me të cilat do të merret në skicën e tij filozofike). Ky kufizim hapësinor dhe social siguron atë lloj vetmie e cila e stimuluar nga kërkimi i vijueshëm mendor shërben për vetëzbulim. Në këtë vetëzbulim formësohet qëndrimi personal i Pipës edhe mbi problemin moral-fetar. E morali përkundrajt teorive të njohura filozofike na shfaqet si shprehje themelore e vetë shpirtit.

Së treti, modestia. Teoria e tij propozohet me modesti. Një mendje e lirë vetëkritikohet për mundësinë e pasaktësisë, e shkarjeve, e errësisë, e fryrjes, e subjektivitetit.... “Mendimi im është ende duke u pjekur, në evolucion të vazhdueshëm...”,⁹⁴ por në mungesë të trajtimeve të ngajshme në mendimin shqiptar dhe për origjinalitetin arsyetues, guximi i fluturimit të tij duhet përkrahur. Ai kërkon të kuptohet e të vlerësohet në një kohë tjetër nga ajo e shkrimit, në një kohë ku arsyeja dhe intuita janë të lira të veprojnë. Kjo kohë sigurisht në këtë përpjekje sintetizuese, është e vonuar.

I. KONCEPTI I TË VËRTETËS

E vërteta i ka ngacmuar filozofët që në diskutimet e para të tyre dhe është e pamundur të kornizojmë linjën e zhvillimit të saj, për sa kohë gjallon filozofia. Kërkues i saj njihet Sokrati e pas tij me çështjen e natyrës së të vërtetës merren teori të

⁹⁴ Arshi Pipa. *Skicë e një konceptimi mbi jetën: plotësuar me Mbi gjenium*. Tiranë, Princi, 2011, f. 27.

ndryshme. Edhe teoritë *neoklasike* të filozofisë, të cilat arrijnë deri në fillimin e shekullit XX, i përkushtohen këtij kërkimi. Më vonë *teoritë analitike* i kthehen çështjes së të vërtetës me Moore dhe Russell, në fillimin e viteve 1900 (*Historia identitetit të së vërtetës*) dhe koncepti rimerret më pas në diskutime të mëvonshme filozofike, nisur nga disa premisa të paravëna e duke formuar *teoritë koherente*. Ndërsa *teoritë pragmatike* e shohin të vërtetën si “fundi i kërkimit” e kështu me radhë.

Shqetësimi filozofik i Arshi Pipës fillon me të vërtetën, tek e cila implikohen disa tregues:

1. qenia (pasi e vërteta është personale, *imja*)
2. mendja dhe strukturat aktive të saj (mendimi, guximi, gabimi, dyshimi)
3. veprimi (rruga dhe llojet e tij)

E vërteta, sipas A. Pipës, nuk është **send**, duke e kaluar atë parimisht në dimensionin e abstraktes, pra nuk është objekt por subjekt. E vërteta është proces me mendim me veprim që fitohet, e të dy përbërësit janë personale (mendimi *im* veprimi *im*) por jo individuale. Ajo është e arritshme (e përqaftuar) vetëm për pak, pasi ka natyrë të lëvizshme, e si e tillë, veprimi që e rrok shterron në një çast të caktuar, për t’u riaktivizuar në një çast tjetër. Por edhe nëse i referohet si objekt të vërtetës, Pipa nuk e koncepton atë si objekt të palëvizshëm, se ashtu do ta rrokte shpejt mendimi i çdokujt, e kjo nuk mund të jetë e vërteta. Pipa e sheh të vërtetën si një target të lëvizshëm për të cilën luftojnë dy qenie (individe), ku secili kërkon ta rrokë e ta bëjë subjekt personal (e vërteta: mendimi *im* veprimi *im*). Rezultati është i arritshëm vetëm për pak. Sa më e fortë lufta aq më vlerë merr ajo. Sa më i lehtë zotërimi i saj aq më poshtëruese fitorja. Në thelb është luftë për për ta rrokur, por jo për ta zotëruar (për ta mbajtur) pasi e rrok.

Thelbi i së vërtetës sipas Pipës ekziston i lidhur me **mendimin, veprimin** e një individi. **Cili është raporti mendim/e vërtetë?** Mendimi duhet të luftojë së pari me mendimin e kundërshtarit. Por mendimi i çdokujt mund të jetë i gabuar, ndaj i bie që e vërteta del përmes gabimesh. Në këtë kuptim gabimi është një e vërtetë personale. Rrokja e të vërtetës merr kuptim kur guxon për të kapërcyer gabimin. Të

gjesht të vërtetën do të thotë të guxosh për të kërkuar të vërtetën, për ta thënë atë e për ta mbrojtur. E vërteta ndërtohet përmes përkryerjes (mësimeve) nga gabimi. Rruga për tek e vërteta është besimi-guximi-fitorja. Besimi projekton dyshimin me masë që t'i paraprijë mendimit. Guximi përligj aktet koshienciale të besimit të Pipës: besim në kërkim, vetëbesimin, besimin në krijim e besimin në veprim. Në konceptin e A. Pipës e vërteta është njerëzore, personale dhe jo e kulluar. Ajo projektohet në:

1. **Hapësirë e kohë.** Ajo është personale por jo individuale, e pazaptueshme por e rrokshme, e gjetshme por jo e ndalueshme, njerëzore dhe plotësuese që të mund të arrijë shumatoren e së vërtetës universale. E vërteta është e lidhur me kohën dhe hapësirën pra ka natyrë historike. Vetë historia është mendim i çdo forme të eksperiencës.

2. **Integralitet.** E vërteta është një shumatore të vërtetash të veçanta (që vijnë prej mendimit personal e ë plotësohet nga të vërteta mendimesh të tjera) Një e vërtetë është një vlerë. Shumë të vërteta përbëjnë një shumësi të vërtetash, pra tërësi vlerash, e ajo si e tillë bëhet integrale. Niset për një të vërtetë nga personalja për të arritur tek universalja, integralja.

3. **Natyrshmërinë e papërfundimit.** E vërteta e përfunduar është mohim i përsosmërisë së mendimit, qenies. E vërteta sipas Pipës është nisje dhe kthim po tek mendimi. *Mendimi është e mira ime absolute*, thotë Pipa. Fjala e tij kyç për të vërtetën është: **kërkim**.

Rrugëtimi i rastit do të ishte: E VËRTETA=shumësia e të vërtetave→shumësia e të vërtetave=e vërteta ime (mendimi im, veprimi im me dyshim, besim, guxim) + e vërteta e tjetrit (mendimi i tij, veprimi i tij....) + e vërteta e tjetrit.....

Në këtë pikëpamje e vërteta e Arshi Pipës ka në thelb mendimin dhe veprimin e subjektit të lidhur me konceptin e kohës dhe të hapësirës. Ai e nis udhëtimin e tij filozofik duke e kërkuar të vërtetën jo në send, por në teori dhe praktikë (mendim dhe veprim) të shoqëruar me shpirtëroren, vetëdijën,

guximin, e kjo të kujton rrugën njohëse të Sokratit lidhur me të vërtetën.⁹⁵

Duke e parë të vërtetën si shumësi të vërtetash ajo merr karakter subjektiv. Kjo natyrë subjektive e të vërtetës së Pipës afrohet me raportitn objektivitet/subjektivitet të Kirkegardit⁹⁶ „truth is subjectivity“ dhe „subjectivity is truth“, gjë që tregon angazhimin për të shkuar tek e vërteta, sesi njeriu vepron nga perspektiva etike, e jo për të marrë të mirëqenë faktin se çka funksionon për mua, është e vërteta.

II. METODOLOGJIA E VEPRIMIT

Qenia, pra subjekti, është një veprimtari praktike dhe teorike. Mendimi është virtualitet veprimi, ndërsa veprimi është subjekt e objekt nga i cili ai mund të ndahet; mund ta ketë në brendësi apo jashtë saj (brendësisë). Veprimi lidhet me vullnetin (ky përmban mendimin) dhe përcakton virtytin dhe vlerën. Dëshira lidhet me mendimin. Ne dëshirojmë atë që mendojmë. Dëshira e pamenduar është impuls. Vullneti del jashtë subjektit, kërkon pikën e mbërritjes për t'u bërë fakt. Veprimi bëhet pika mbërritëse e vullnetit.

Veprimi sipas Pipës lidhet me **kohën dhe hapësirën**. Duke e njësuar individin me subjekt, ai i sheh të ndryshëm (të shkëputur) subjektet nga njëri-tjetri. Për të vullneti është i lidhur me **kohën** e kjo e fundit shfaqet si pjesë e vetes, si realitet personal i papërcaktuar, i rrëshqitshëm. Ndërsa koha është e papërcaktuar, hapësira lidhet me konceptin e kapshmërisë, pasi koha e hapësira takohen tek unë (subjekti), e si të tilla ndihmojnë në aktin e njohjes me anë të veprimit. Fuqia e veprimit të njeriut kufizohet nga rezistenca e së jashtmes. Nëse veproj edhe pësoj prej veprimit. Vullneti del si masë veprimi (forcat e mia të kundërshtuara nga të huajat). Meqë veprimi është i kufizuar nga veprimet e të tjerëve, kjo

⁹⁵ Zhanë Hersh. *Habia filozofike*. Tiranë, Dituria, 1995, f. 25-31.

⁹⁶ Howard V. Hong, H. Edna. *Subjectivity/Objectivity*. Søren Kierkegaard's Journals and Papers, Vol. 4. Indiana University Press, 1975, f. 712-713.

do ta bëjë subjektin mendues. Ai mendon kur pushon veprimi. Abstragimi mbi mendimin, e çon njeriun tek mendimi i kulluar si kusht i njohjes së vetvetes, i të vërtetës së vetvetes. Kështu mund të dalë veprimi nga mendimi përtej subjektit. Kjo ndihmon në njohjen e të vërtetave. **Veprimi dhe ligji** - Veprimi pa ligj do të ishte i verbër. Ligji fuqizon veprimin në zgjerimin e tij dhe në vlerë. Zgjerimi lidhet me realen, ndërsa vlera me shpirtëroren.

Si përmbledhje mund të themi që sipas Pipës Subjekti mendon dhe vepron. Veprimi i tij lidhet me kohën e pakapshme dhe hapësirën e rrokshme. Vendi ku koha e hapësira takohen është subjekti (unë) e ky takim ndihmon në aktin e njohjes së veprimit tim, i cili realizohet në sajë të vullnetit (forcat e mia mbi të huajat) dhe ekzekutohet në zbatim të një ligji që e fuqizon veprimin (e realizuar nga vullneti që përmban mendimin dhe abstraksionin mbi të, mendimin e kulluar) duke sugjeruar në kontekstin real dhe pasuruar në planin shpirtëror.

Në teorinë e Pipës veprimi vjen si një akt, sjellje në një situatë të caktuar; si një shpjegim lidhjesh mes veprimit dhe efektit të tij mbi natyrën, dëshirën, besimin e subjektit; si edhe të lidhur me vullnetin dhe mendimin, gjë që e lidh në njëfarë mënyre filozofinë e tij me determinizmin, saktësisht me një nga pozicionet e vullnetit të lirë në përputhje me të, edhe pse në pjesë të tjera ai e kundërshton atë.

III. RRUGA E VEPRIMIT

Veprimi ka dy rrugë: individuale (egoizmi) dhe kolektive (për një qëllim dhe si qëllim). Rrugë e parë (egoizmi) në raport me shoqërinë realizohet kur i sheh të tjerët si mjete për një qëllim dhe si qëllim në vetvete. Kur e arrin atë që dëshiron, je në udhën e vullnetit për pushtet, si p. sh.: pushteti politik, i pasurisë etj. Për qëllimin e vet subjekti përdor **virtytin dhe vesin**. Maksima e vyer në këtë rast është: *qfarë nuk më shërben mua nuk është e rëndësishme*. Por kjo është rrugë me pengesa pasi në shoqëri ka të tjerë si unë, e ajo, shoqëria, ka ligjet e saj.

Në këtë rast kërkoj ndërhyrjen e shoqërisë për të mundur rivalët duke përdorur guximin, dinakërinë etj. Kjo është faza e parë derisa arrihet suksesi. Çfarë vjen pas tij? Vjen gjykimi i parë. Vetëgjykimi që arritja me këtë rrugë nuk vetëmiratohet, pasi rezultati ka ardhur nga veprime jofisnike etj. Unë kam një shtrirje të madhe, (pushtet, para etj) por gjykoj që e gjithë kjo arritje paska një vlerë minimale. Me dëshirë kam bërë vullnetin të dalë jashtë meje. Ky është veprimi i ngritur mbi vesin, atij i mungon virtyti. Dështimi i këtij veprimi vjen si rezultat i **keqvlërësimit të njerëzores**. Njerëzorja nuk mund të jetë mjet i thjeshtë por qëllim në vetvete. Asgjësimi i njerëzores së tjetrit, afirmoi timen, në vend që të gjendej *pajtimi*. Por pesha e egoizmit është e rëndë për t'u mbajtur, e spastrimi nga ajo, sipas Pipës, rezulton me veprat e bamirësisë si kompesim për egoizmin. Pipa mendon se ndërgjegja nuk pushon së ngacmuari tek egoisti, por ky i shpëton asaj duke ripërsëritur aktet e tjera të egoizmit.

Kjo pjesë që ngacmon herë pas here është ndërgjegja morale që lidhet me shoqërinë dhe është e shprehur me *simpatinë* (pjesë e ndjenjës) për të ngjajshmit tanë, simpati e përgjithshme për njerëzoren, si ndjenjë dhe si logjikë e saj. Po çfarë është njerëzorja? Ndjenja gjen të ngjashmin (del nga individi) e ndjenja dashuron të ngjashmit. Ai, individi dhe ata të tjerët përbëjnë tërësinë. Mirëpo njeriu përveç egoizmit shfaq edhe altruizmin në ruajtje të një mase të caktuar. Në këtë rast veprimi i drejtuar nga logjika e ndjenjës ka efektshmëri, e këtë e ndjen tek vullneti i bashkësisë që vjen tek ai. Në këtë bashkëveprim ai merr virtytet por edhe veset e të ngjajshmëve të tij. Një shprehje e veprimit është patriotizmi e ky mund të jetë i përzier me besimin. Në bashkëveprim të egoizmit dhe altruizmit të individit, ndërtohet njerëzorja, megjithatë kjo njerëzore nuk kalon përmes besimit, por përmes atdheut, patriotizmit. Nga ana tjetër veprimi i realizuar përmes patriotizmit dhe fesë nuk është i mjaftueshëm, pasi patriotizmi nuk e arrin ndjenjën, ndërsa feja e tejkalon atë.

Kësisoj rruga e veprimit të subjektit sipas qasjes së Arshi Pipës, është me dy kahe: e para vjen përmes egoizmit të ushqyer nga veset e individit. Kjo rrugë e kërkon qëllimin final

me çdo kusht e ndonjëherë pengohet nga ndërgjegja, por egoizmi subjektiv ia del ta keqvlërësojë ndjenjën e simpatisë për të ngjajshmit. Rruga tjetër e veprimit shfaqet tek veprimi i drejtuar nga logjika e ndjenjës, e mishëruar tek altruizmi, shprehjen e të cilit e sheh tek patriotizmi. Por si njëra edhe tjetra nuk janë të pastra përderisa individ i është pjesë e shoqërisë. Në të dy rastet veprimi nuk arrin plotësinë, veçse në konkretësinë e tij siç është veprimi moral.

IV. ARSYEJA PRAKTIKE

Morali lidhet me të mirën, të vërtetën, konkretën. Ai ka për qëllim *më të mirën*, e cila në vetvete është një moment dinamik e si e tillë mbetet një prirje në transformim e sipër, pasi morali ka qëllimin për t'u përkryer, drejt më të mirës. Skema është: e mira (ajo që është) në luftë të pashtershme (imanente) për të shkuar tek më e mira (ajo që duhet të jetë).

Sipas A. Pipës njeriu kërkon kuptimin e jetës me anë të mendimit si edhe të përcaktojë vlerën e saj. Si prodhim i natyrës njeriu kërkon të zotërojë kuptimin e jetës dhe mund të shpëtojë nga natyra vetëm duke mohuar jetën për një ideal, për *më të mirën*. Në këtë kontekst morali është shprehje e jetës natyrore dhe shpirtërore dhe finaliteti është mbretëria e vlerave, objekti i kërkimit të moralit më të mirë. Kësisoj jeta nuk është qëllim, por mjet për shpirtin. Natyra tek njeriu bëhet shpirt, pra edhe kërkimi i moralit, i më të mirës nuk është më jetë natyrore por edhe shpirtërore.

E lidhur me natyrën, vetë ndjenja si natyrë nuk maksimalizon veprimin; ndjenja si natyrë del jashtë zotërimit. Ajo është e lëkundshme, e ndryshueshme, absurde dhe vetëm mbështetja në arsye e çliron atë nga autoriteti shoqëror ose fetar. Arsyeja i jep asaj stabilitet dhe vlerë. Duke qenë se Pipa i jep rëndësi vullnetit e guximit, ai mendon se veprimi është i plotë kur vullneti të lindë nga arsyeja. Ndjenja është shtytëse, por duhet udhëhequr nga arsyeja e kjo arsye duhet të bëhet praktike. Ndjenja sipas Pipës është përmbledhje e dy shfaqjeve të individit: egoizmit dhe altruizmit. E rëndësishme për të

është se e vërteta arrihet përmes arsyes e kjo është një praktikë filozofike që nga Sokrati deri tek filozofia racionaliste, që nga Stoikët deri tek Spinoza e Kanti.

V. VEPRIMI MORAL

Shtylla mbajtëse e moralit është **koncepti i detyrimit** dhe jo egoizmi apo simpatia. Vetë detyrimi i përket vullnetit e kjo e fundit arsyes. Arsyeja lidhet me thelbin e ndërgjegjes, qendër e shpirtit, lidhet me “syrin” e saj, por duhet diskutuar shikimi. Në abstragimin filozofik të Pipës detyrimi (modaliteti duhet) të çon drejt përsosjes dhe tejkalimit, drejt *shpirtëzimit* të trupit e mishit. Sipas tij qëllimet njerëzore (jo të përkryera) ku merr trajtë morali janë: familja, shteti, feja si realitete etike, por edhe si prodhime të shpirtit njerëzor. Mosbindja e mosrespektimi i tyre vë në diskutim dinjitetin e tij, ndërsa respektimi i tyre i jep kuptim përmbajtjes së detyrës së tij. Kjo detyrë duhet të shpëtojë nga servilizmi. Këtë funksion e luan arsyeja. Ajo bën rregullimin pranimin e realiteteve etike jo si verbëri por si racionalitet, si subjekt veprues, pjesëmarrës përtej individualizmit, drejt shoqërsisë, tejindividuale.

Çështja e tejkalimit, tejindividuale, pra, lidhet me njeriun si subjekt moral. Mirëpo tejkalimet janë momentale, një tejkalim zëvendësohet nga një tjetër i radhës, ndaj shpirti tejkalon duke ruajtur. Këtë ide Pipa e zhvillon dhe e zgjeron me argumentin e luftërave të një kombi me një tjetër, të ëndrrës për një shtet botëror ideal. Në gjykimin e tij moraliteti nis nga vetja ku e brendshmja ka shumë rëndësi pastaj tek shoqëria ku e jashtëmja ka më pak se e brendshmja rëndësi, pasi ajo është vetëm moment. Cilësia e veprimit moral rritet kur zvogëlohet lufta mes natyrores (virtytit) dhe shpirtërores (arsyeja) pra moraliteti bëhet natyrë e njeriut, kur mishi shpirtëzohet aq sa i bindet vullnetarisht vullnetit të virtytshëm. Njeriu në thelb është trup-shpirt. Trupi komunikon me materien, shpirti me natyrën, e individi është vetë pjesë e universit.

VI. MBI NËNVETËDIJEN

Arsyeja njerëzore e Pipës merr kuptim si ndërgjegje e fuqizuar tek nëndërgjegja. Siguria e tij është: *unë di që ndiej*. Sipas tij ndërgjegja i përket në kulminacion shpirtit, por i ka rrënjët në nënvetëdije e pavetëdije (e pandërgjegjshmja). Nëse ndërgjegja ndrydhet, ajo rri në nënvetëdije e kjo e fundit është shumë e madhe dhe e kushtëzon të ndërgjegjshmen. Shkallët e njohura për të janë: ndërgjegja-nënvetëdija-pavetëdija. Në këtë ndërgjegje është ndjenja që zgjatet lart me mendimin e reflektuar dhe poshtë me nënvetëdijen.

Sipas Pipës me nënvetëdijen, thellësinë merr kuptim arti, pasi artisti kur krijon nuk e di as vetë nga i buron forca e krijimit, duke i dhënë krijimit kështu karakterin spontan, të cilin e ngjyros me kuptimin e frymëzimit. Në vijim të kësaj logjike ai miraton nënvetëdijen si themel të jetës së ndërgjegjshme të njeriut. Mbretërinë e nënvetëdijes, Pipa e shpjegon përmes eksperiencës së bimës e cila i hap veten pjesës së jashtme të natyrës në dy drejtime: poshtë me rrënjët që ngulen në materialin bruto, ndërsa në lartësi ajo i hapet ajrit. Kështu sjell tek vetja thelbin e lëndës dhe sekretin e pavetëdijes. Të ngjashme me këtë eksperiencë edhe njeriu ka mundësi të prekë kufirin e tij të nënvetëdijes dhe ta tejkalojë atë.

VII. MBI INTUITËN

Në konceptin e Pipës intuita ka kuptimin e një fuqie njohëse pa pasur nevojë për arsyetim, ose thënë ndryshe ajo ngjan me një arsyetim të shpejtë e të rrufeshëm. Kuptimin e kësaj njohjeje të tillë të brendshme ajo e ka që tek Platoni, si shikim shpirtëror të ideve. Në shqyrtimin e Pipës intuita kap jetën dhe kjo e fundit projektohet në kohë, ndërsa arsyeja kap materien e kjo i përket hapësirës. Shfaqet herë pas here dialektika kohë-hapësirë. Nëse instinkti ndrydhet si veprim ai kalon në ndërgjegje si intuitë e ndërkohë kalimi logjik nga njëra intuitë tek tjetra është arsyetim. Në ndryshueshmërinë

mes intuitës e arsyes, Pipa i njeh vendin njërës apo tjetrës në fusha specifike. Këtu ndeshet edhe kundërvënia e Pipës, me kuptimin që u japin intuitës Bergson-i apo Shopenhauer-i, të cilët e cilësojnë intuitën si organ të filozofisë. Sipas Bergson-it intuita është instinkt i pajisur me mendim,⁹⁷ madje edhe konceptin e jetës ai e ka të modeluar mbi natyrën e intuitës (e parregullt). Në konceptin e tij njohja intuitive ka diçka mistike, ku ndarja subjekt-objekt është e kapërcyer. Në qasjen e Arshi Pipës intuita është një formë specifike e ndërjegjes instiktive, fuqi që përjashton arsyetimin e që gjen hapësirën e saj sidomos në art e fe.

VIII. DOMETHËNIA E ARTIT

Qasja e Arshi Pipës mbi artin kalon mbi saktësimin se njeriu është i lidhur me natyrën dhe e zbulon atë kur pushon së vepruari. Njeriu është subjekt veprues mbi dhe me natyrën. I prirë të simpatizojë (të ndiejë), të sodisë, ku vetë soditja është ndjenja e kulluar. Ai është si spektator para natyrës dhe objekti i tij i soditjes është: vetja, të ngjashmit, të ndryshmit por edhe ajo çka nuk jeton.

Sipas Pipës, natyra krijon dhe në të ka evolucion dhe hallka e fundit e tij është njeriu. Pra natyra (ri)krijon deri tek njeriu, siç bën artisti me artin e tij. Në këtë këndvështrim njeriu është qenie shpirtërore dhe të rikrijuarit tek ai vijon gjithnjë deri tek tejkalimi i vetes. Ky projektim i njeriut lidhet me artin e gjeniut artistik i cili është shpirti që vepron si natyrë e duke e paraqitur atë ai e *transfiguron*. Arti i paraqitur në këtë mënyrë krijon të bukurën superiore ndaj asaj natyrore. E nëse njerëzit nuk e pranojnë tërësisht të mirën përmes së cilës vepron arsyeja, se jo gjithnjë e kanë atë (arsyen), ndodh gjithnjë që ta pranojnë të bukurën, pasi e identifikojnë atë me jetën dhe kjo e fundit i jep kuptim trupit e shpirtit. Meqenëse arti merret me këto elementë kryesisht (të bukurën), artistët, rrethohen nga dashuria njerëzore.

⁹⁷ Zhanë Hersh. *Habia Filozofike*. Tiranë, Dituria, 1995, f. 296.

IX. KONTAKTI ME MATERIE

Problemin e materies e kanë trajtuar filozofë të ndryshëm në historinë e mendimit filozofik. Tek Aristoteli p. sh. materia është *qenia në mundësi*⁹⁸ dhe ka një organizim hierarkik të saj (materia e ngrirë, organike etj.). Tek Platoni ka kundërshti mes shpirtit dhe trupit etj.

Tek Pipa kontakti me materien arrihet përmes disa proceseve si ai i ndijimit, perceptimit dhe konceptit mbi materien. Ndijimi i cili merr sinjalin e pranisë së objekteve, materies, ngacmimeve etj., gjendet tek subjekti, tek vetja ime. Ai është një ndërgjegje afirmuese e unit. Prania e objektit material kalon në perceptim. Pasi e percepton këtë materie, subjekti, pra vetja ime, e kap pa e reduktuar në ide, në mendim. Por qasja ndaj materies mund të vijë edhe nga rruga e përkundërt, nga brendësia e vetes. Sipas Pipës njeriu si qenie e gjallë asimilon energji jetësore, ushqehet (gjë që i shërben për jetën, veten). Çështja e lidhjes me materien në këtë aspekt ka të bëjë me kthimin e materies në formë jete, në zotërim të saj. Kështu materia prek shpirtin, e unë bëj pjesë tek materia si pjesë e realitetit që jam, pasi vetë realiteti është tërësia e materies. Edhe kur vdes, vdekja më kthen në materie. Mirëpo në jetën e tij njeriu ka dy kushtëzime për ta fituar materien, ato janë **koha dhe hapësira** për shkak të pafundësisë së tyre.

X. BURIMI I FESË

*Ndjenja e veçantë që buron nga kontakti i thellë me materien, lind fenë.*⁹⁹ Kjo ndjenjë është varësia nga trashendence. Të gjitha fetë kanë tipar trashendentalen. Kur varësia është shumë e plotë arrihet intensiteti maksimal dhe ndihet kjo prani e fesë tek të gjithë. Mirëpo duhet qartësuar kjo varësi. Ajo quhet e plotë kur njeriu e sheh veten asgjë përpara hyjnores, pra në

⁹⁸ Zhanë Hersh. *Habia filozofike*. Tiranë, Dituria, 1995, f. 51.

⁹⁹ Arshi Pipa. *Skicë e një konceptimi mbi jetën: plotësuar me Mbi gjenium*. Tiranë, Princi, 2011, f. 82.

dualitetin njerëzore-hyjnore njeriu është asgjë, ndërsa hyjnorja gjithçka (njeriu krejtësisht i pafuqishëm), e varësia absolute shfaqet sipas Pipës tek mistiku. Mirëpo në këtë pasivitet të madh (pafuqi absolute) mistiku shkëputet nga realiteti e jeta në fakt nuk është kjo gjendje, por është veprim. Në varësinë e tij dhe shkallët e saj ai do të përjetojë gjendje deri në ekstazë, deri në rikthimin në gjendjen pas saj, kur ndodh edhe kontakti i shpirtit me materien. Më pas ai do të reflektojë mbi këtë eksperiencë. Vetëm duke reflektuar ai do t'i japë kuptim gjendjeve, do të dallojë të vërtetën që mbetet pasi hiqen elementët dogmatikë, vetëm të vërtetën e tij. Eksperienca e mistikut i jep një kuptim pjesës së tij në gjithësi.

Kontakti i shpirtit me materien në të njëjtën kohë do të thotë vdekje e trupit, pasi në gjendjen jashtë kontrollit, shpirti është shkëputur nga trupi për t'u lidhur me hyjnoren, për të vërtetën. Mirëpo kjo vdekje e trupit shndërrohet kështu në një formë energjie. Kalimi në këtë situatë pavdekësie personale përmes eksperiencës është një kalim tek pavdekësia. Pasi parashtron lindjen e ndjenjës fetare, përjetimin dhe instensitetin e saj, kalimin e kësaj eksperience për të njohur një të vërtetë personale si edhe përftimi i kësaj gjendjeje të re (vdekjes së trupit dhe lidhjes me materien, gjithësinë) Pipa demonstroi rrugëtimin i lidhjes së individit me fenë, besimin, por përtej kësaj lidhjeje po zoti ç'është?

Sipas mistikëve Zoti është dashuria. Por nëse dashuria është plotësia e jetës atëherë mund të kuptohet jeta te dashuria (dashuria është energji) dhe energjia te jeta. Energjia është vullneti i së mirës duke u njëjtësuar me rrugën: dashuri, ndjenjë, simpati. Në raportin Jetë e Vdekje, në konceptin e Pipës, Jeta është energjia, ndërsa Vdekja është vetëm një çast.

Shpirti me anë të hyjnizimit, (shkrirjes tek gjithësia) zgjat veprimin. Vetë veprimi afirmohet nga të pushuarit si trup. Nëse natyra e feve është determinizmi ku çdo shkak sjell një efekt, në këtë hierarki Zoti është shkakun primar, shkakun pa shkak. Në këtë këndvështrim forca e veprimit të mistikut është e madhe pasi ajo ka bazë shkakun primar, vetë Zotin. Pra në njohjen e hyjnores, trupi vdes, e shpirti zgjat thelbin e njeriut, zgjat veprimin. Veprimi është i madh nëse shkakun është i

madh. Nga këtë veprimi ka lirinë. Njeriu që karakterizohet nga vullneti mundet që të perfeksionohet moralisht. Në kuptimin e përgjithshëm mbi këtë çështje shihet se njeriu (uni) barazohet me gjithësinë, ndërsa shpirti me zotin. Këto vendosje raportesh zbulojnë të vërtetën e madhe përmes: 1. Materies si domosdoshmëri dhe 2. Zgjerimit të veprimit nga: *a.* Arti (edhe pse ulet në intensitet) dhe *b.* Feja. E gjithë kjo rrugë është njohja e mundësuar nga mendimi.

XI. PROBLEME FALSE

Përcaktimi i problemeve false nuk përcaktohet nëse arsyetimi nuk nis me mendimin i cili është forma më e lartë e energjisë. Kuptimi i njeriut lidhet me mbijetesën e shpirtit përmes ligjeve të veprimit gjatë jetës dhe pas vdekjes. Kur ta besoj se jam zot i fatit tim, do të kem respekt për veten përtej të qenit subjekt teorik, artistik, fetar por duke qenë një subjekt moral e në vijim të këtij abstragimi qënien, Pipa, e barazon me energjinë dhe analogjinë e parashtrimit të konceptit të infinitit; qenia trashendente dhe infiniti si zgjatim i hijes së pafuqisë e mendimit të njeriut, mungesës së guximit. Sipas Pipës nuk ekziston infiniti por ekziston *indefiniti*, ende i papërcaktuar nga ne. Infiniti i tashëm sipas referencës nga Renouvier është në numër i panumërueshëm, ndërsa infiniti potencial të çon tek koncepti i të mundshmes, e cila deri në fazën e paralizuar mbetet koncept negativ, pra infiniti potencial është koncept negativ. Ndaj infiniti mbetet kategori jashtë realitetit, vetëm finiti i përket realitetit.

XII. EKSPERIENCA SHQISORE

Mendimi është veprimtari e trurit i cili shpjegon gjithçka por jo vetveten. Tek truri arrihet pasi informacioni i ngacmuar nga ndijimi përcillet në të. Ndaj fillimi është tek shqisat. Ato zgjedhin, mendimi përpunon të dhënat shqisore. Në konceptin e Pipës hasen tri konceptet e mendimit: idealizmi,

spiritualizmi, materializmi. Vetëm ky i fundit arrin t'i japë kuptim të vërtetës sipas tij, edhe pse lëviz nga e jashtmeja.

Lidhja me arsyetim në planin e fizikës moderne mbi kthimin e materies në *energji*, i shërben Pipës për të arritur në pohimin se kjo energji është në fund të fundit, vullnet dhe mendim. Energjia shpjegon çdo gjë që mund të jetë sasiore dhe cilësore, por gjithnjë të jetë e pandarë nga hapësira. Dhe kjo e fundit (hapësira) të mos mendohet si vend ku qëndron energjia, por cilësi e saj (përmasë e saj, mënyrë) dhe koha po ashtu si një tjetër cilësi e saj (*deveniri*- të bërit). Kështu mund të realizojmë njohjen si njohje e energjisë së jashtme e të brendshme, pra njohjes shqisore të së jashtmes (e objektit) dhe të së brendshmes (energjisë nervore); vetëm kështu njohja i shërben veprimit. Në njëfarë mënyre me këtë kombinim të njohjes së jashtme me atë të brendshme ai të kujton llojet e njohjes së Spinozës¹⁰⁰ (ndijore, racionale dhe intuitive), por në vijim të mendimit të tij ai do ta shohë këtë njohje si kombinim i energjive të fituara përmes eksperiencës shqisore dhe asaj energjie të brendshme.

Shtrirja e arsytimit të Pipës ndonjëherë vështirësohet edhe për lexuesin e vëmendshëm, pasi ai krijon paragone analogjike me shembuj të marrë nga shkencat ekzakte. Fizika inkorporohet në arsyetim, në funksion të lidhjes së materies me infinitin. Biologjia nga ana tjetër në funksion të ndërlidhjeve të proceset biologjike e intelektuale të njeriut etj. Për të dalë në esencën e eksperiencës shqisore Pipës i duhet të shpjegojë procesin e ngacmimit të neuroneve, përcjelljen në koren e trurit, shpjegimin e funksioneve bazë të kësaj të fundit derisa të konkludojë se në fund të fundit shpjegimi i konceptit (i eksperiencës shqisore) dhe i funksionit të tij është në varësi të njohjes njerëzore, thelb i së cilës është mendimi nëpërmjet veprimit, për vetë mendimin e veprimin në rrafshin teorik dhe praktik. Në këtë diskutim Pipa provon se: njeriu mund të arrijë gjendjen e kulluar, arsyen, duke kuptuar udhëtimin evolucionar natyror që nis nga pavetëdija e materies në

¹⁰⁰ Zhanë Hersh. *Habia filozofike*. Tiranë, Dituria, 1995, f. 140.

nënvetëdijën e bimës deri tek ndërgjegja shtazore. Njeriu është mbi ta. Pra arsyeja është atribut i njeriut. Kjo arsye ka një karakteristikë thelbësore që është reflektimi. Kalimi në shtratin teorik të shpjegimit të reflektimit të kushtëzuar dhe jo të kushtëzuar, pra nga ana biologjike, i shërben Pipës për ta kaluar abstragimin në linjën paralele të kombinimit mes tyre: të ndijimit-perceptimit-reflektimit, pra në thelb të njohjes. Njohja me përkthimin e këtyre segmentimeve përfundon tek të folurit, abstragimit mbi to deri tek rrokja e konceptit.

Sipas Pipës njohja e konceptit çon në nevojën e veprimit e ky veprim lidh kështu konceptet. Duke e parë veprimin si lidhje konceptesh krijohet relacioni i koncepteve. Njohja vijon me gjykimin e relacioneve të cilat çojnë në arsyetim. Njohja e mëtejshme çon në një njohje në inteligjencë (e hapësirës së kulluar) deri në nivelin e kritikës së veprimit, kritikës së shkencës. Fuqia e njohjes varet nga zhvillimi dhe shtrirja e këtij veprimi. Pipa shpjegon njohjet shqisore si: prekje (dhimbja, kënaqësia), shija, nuhatja, dëgjimi, (koha) shikimi, (hapësira) Kjo e fundit në gjykimin e tij fiton cilësinë e shqisës më intelektuale. Ndërveprimi dhe njohja përmes tyre konkretizohet me çështjen e diskutimit të marrëdhënies që ato ndërtojnë me artin. Arte të caktuara lidhen ekskluzivisht me njohjen përmes epërsisë së një shqise në raport me të tjerat (skulptura me prekjën, muzika me dëgjimin, piktura me shikimin) Çdo shqisë ka një *prag* të vetin. Poezia si art jo i thjeshtë, njihet përmes ndërthurjes së eksperiencave shqisore të mësipërme, pra jo vetëm të njëjës.

XIII. SHKALLËT E NDËRGJEGJES

Konceptet me të cilat punon Pipa në këtë pjesë janë: intelekti, ndjenja, vullneti, liria.

Pipa e nis arsyetimin nga shpjegimi funksioneve vitale dhe organizative të trurit sidomos të funksioneve të pazëvendësueshme të kores së trurit si menaxhuese ku sistemi nervor njësohet me shtetin a pjesë të tij. Në funksionet përzgjedhëse të trurit luan rol ndërgjegja, pasi ajo realizohet si

një aftësi për të zgjedhur në disa nivele. Në këtë aspekt ndërgjegja e perceptimit nuk është e thellë, e thellë është ajo e inteligjencës. Në këtë linjë shpjegimi ndërgjegja lidhet me veprimin, intelektin me vullnetin dhe njohja me veprimin. Kështu vullneti është energji e vendosur në çdo organ. Por nëse truri dhe funksionet e tij përzgjedhëse lidhen me mendimin, organe të tjera si p. sh.: zemra lidhet drejtpërdrejt me jetën. Truri kërkon ndihmë nga zemra (mendimi ndihmë nga jeta). Kjo ndarje tru e shpirt shërben për të kuptuar që kulti i zemrës ushqen besimin, besimi arrihet jo me arsyetimin, por arrihet përmes një rruge të errët. Vullneti, veprimi, mendimi shfaqen si pjesë të jetës psikologjike, por jo shteruese të saj, ndërkaq ndjenja si element plotësues i tyre është kuptimi i jetës që i përmban këta elementë.

Në këtë ndërgjegje funksionimi, zë vend ndjenja që ka një logjikë ekzistenciale falë kënaqësisë dhe dhimbjes. Në fakt ndjenja nëse nuk do të ketë në thelb konceptin prej së cilës lind, pra nëse do të jetë e ngatërruar dhe e paqartë do të ishte si *besimi*, por nëse me të kuptojmë edhe një logjikë të sajën siç e ka edhe mendimi, atëherë ndjenja kalon në një proces evolutiv që arsyeja jo domosdoshmërisht e kupton.

Në ekzistencën e saj ndjenja krijon raport edhe me inteligjencën si formë ndërgjegjeje. Ekzistojnë dy forma të jetës së ndërgjegjshme: inteligjenca dhe ndjenja

1. inteligjenca-ndërgjegja e veprimit të trupit, (muskujt nga jashtë-hapësira-shkenca-arsyeja)
2. ndjenja-ndërgjegja e funksionimit (organet nga brenda-koha-feja me besimin-arti me intuitën)

Në formën e ndërgjegjes si inteligjencë arsyeja e natyrës njerëzore mund të mos përputhet me dëshirën, ndërsa vullneti (si esencë e qenies) dhe trupi (si energji jetësore) nuk barazvlerësohen me arsyen. Nëse vullneti zhvishet nga mendimi ai bëhet natyrë, energji jetësore (raporti intelekt-vullnet).

Në lidhje me konceptin e lirisë, Pipa arsyeton se ajo nuk është dëshirë, por një parim spontaniteti. Njeriu e nis mendimin e tij nga *dëshira* për të menduar, ndaj njeriu zgjedh të mendojë mbi një ide... njëra ide lidhet me tjetrën... e kështu

me radhë derisa shkon në një lidhje shkak pasojë ide-mendim pra në njëfarë determinizmi. Por filozofia e Pipës ka në thelb kërkimin si proces, e ajo nuk mund të pajtohet me natyrën deterministe. Për të shpëtuar nga ky determinizëm duhet ta duash seriozisht lirinë e mendimit. Kështu me këtë rrugë veprimi, liria kalon nga një mendim i kulluar tek ndjenja dhe arrin plotësinë tek vullneti.

XIV. SPONTANITETI NË UNIVERS

Në sistemin ideor të A. Pipës vendi i njeriut në univers kuptohet si prodhim i evolucionit e në të shkenca shpjegon pothuaj gjithçka përveç origjinës së botës. Në këndvështrimin e tij jeta duket si një rastësi e thjeshtë në evolucionin e përgjithshëm të materies dhe do të zhduket një ditë, ku kushtet (temperatura e moderuar, klima, kontinentet, detet etj.) nuk do të ekzistojnë më.¹⁰¹

Pipa realizon një udhëtim analitik brenda teorive të ndryshme filozofike, të cilat arsyetojnë mbi: mundësinë e mundjes së determinizmit, mbi shfaqjen e teorisë së atomit që nga Demokriti te parimi i indeterminizmit të Epikurit, e deri tek *kërcimet* e vërteta të atomit. Këto arsyetime, sipas tij, nuk bëjnë gjë tjetër veçse konfirmojnë parimin e spontanitetit në vetë qenësinë e determinizmit. Si atomi mes të tjerëve edhe njeriu mes të tjerëve ka spontanitetin e tij, gjë që do të thotë se ky spontanitet e ka rrënjën tek materia. Në vijim të diskursit dhe raportit të materies së trupit dhe energjisë jetësore shtrohet çështje tjetër për diskutim: shtimi apo pakësimi i energjisë në univers. Supozimi se ajo shtohet e çon mendimin në dy hipoteza: shtimi mund të përfundojë në vijim ose energjia mund të stopojë. Të dyja janë absurde. Kështu energjia e gjithësisë është e caktuar e ka një ritëm të ndërrueshëm nga evoluimi në shpërbërje e viceversa. Kësisoj universi është plot energji. Energjia është *lakore* e kthyeshme në njëfarë mënyre tek vetvetja. Në raportin e universit me

¹⁰¹ Arshi Pipa. *Skicë e një konceptimi mbi jetën: plotësuar me Mbi gjenium*. Tiranë, Princi, 2011, f. 123.

kohën e hapësirën, hapësira shenjon mënyrën e të qenit të energjisë, koha mënyrën e të bërit. Energjia është kështu e përjetshme, ndërsa koha relative. Hapësira e projekton qenien si objekt i eksperiencës së jashtme, koha – si zhvillim subjekt i eksperiencës së brendshme. Në përfundim të kësaj çështjeje kuptohet që njeriu është pjesë e universit, i cili ka aftësi të ngrihet jashtë interesave të veta për të kërkuar të vërtetën, kush më shumë e kush më pak.

XV. EDUKIM DHE PERSONALITET

Çështja e edukimit dhe personalitetit ka në gjenezë të saj njeriun dhe mundësitë e arritjeve të tij. Ndërsa njerëzorja fillon nga familja e tenton të shkojë drejt universale duke u udhëhequr nga tejkalimi i vetvetes, në raport me njeriun e zakonshëm, gjeniu është masa ideale. Sigurisht Pipa ka respekt për njeriun e zakonshëm pasi ai ka ndjenjën e fajit, pendesës, nivelet e ndërgjegjes, por ka përtej tij edhe një model. Ai është gjeniu. Kjo është pjesa që paraprin parashtrimin e tij mbi gjenium, natyrën e tij, tiparet identifikuese, lidhjet me filozofinë dhe modelet gjeniale të njerëzimit.

MBI GJENIUN

I. FIZIONOMIA DHE FORMA TË GJENIALITETIT

Sipas Pipës gjeniu është qenia ideale e që paraqet shkallëzime edhe në brendësi të species. Gjeniu është rasti i veçuar tek i cili ka një stuhi të madhe të brendshme, e kjo luftë e madhe është simptoma e gjenialitetit. Metodologjia e analogjisë që zgjedh Pipa për të lehtësuar kuptimin mbi të është paralelizimi me shkencat ekzakte derisa të shkojë tek

filozofia. Pranëvënia ilustruese e shembujve shërben për të lehtësuar paraqitjen e konceptit të tij. Sipas tij gjeniu nuk ndihet në rregull me kufizimin e tij trupor dhe tenton të shkojë gjithnjë nga vetmia dhe përqendrimi i energjisë së tij, akumulimi në këtë gjendje përbën vetë thelbin e tij sepse këtu ai krijon e të krijuarit është norma e tij. Vetmia apo shkëputja e gjenit nga shoqëria të kujton konceptin e shkëputjes së D. Hume mbi të, ndërsa rikrijimi lidhet njëfarësoj me gjenin si talent për prodhim të ideve të reja, pra që thelb ka originalitetin.

Edhe pse i përcaktuar në kohë e hapësirë si të ngjashmit e tij, gjeniu jeton në një tjetër kohë, jeton në kohën e tij. Në ndërgjegjen e tij ka besim, ndjenjë, reflektim, intuitë më shumë dhe krejtësisht në nivel të dallueshëm nga të zakonshmit. Koncepte si fati, apo çështje si liria absolute dhe domosdoshmëria e hekurt, vdekja fizike që nuk do të thotë asgjë për të, virtyti i pastërtisë, i thjeshtësisë, tipari i originalitetit, mënyra sesi ai e arrin të vërtetën përmes intuitës (gjendje e zakonshme e tij), zotërimi për të vërtetën, pasioni etj.; të gjitha pra këto, janë pjesë të tij, por me një shkallë më të lartë sesa tek të tjerët.

Në këtë skicë filozofike, gjeniu ka disa forma shfaqjeje: egoizmi (kujtojmë që veprimi njerëzor nis me egoizmin) i mishëruar tek sundimtari i cili vepron përmes guximit, por që është i destinuar me palumturi. Së dyti mënyrë veprimi është dashuria, e cila në një kapërcim ilustrativ nga filozofia tek poezia e tek heroizmi për altruizëm (dhe jo tek heroizmi për egoizëm) siç është devotshmëria ndaj atdheut, vijnë si prova më të larta të kësaj dashurie me shfaqje të: heroizmit, patriotizmit etj. Gjeniu i përsosur është ai që gjendet në art si rezonancë e së jashtmes me të brendshmen. Ai ka ndjeshmërinë mjet, vitalitetin-mjedis, intelektin superior. Mirëpo gjeniu në art e përsos veprimin e tij përmes dhimbjes ndërsa kjo ndjenjë, dhimbja shënon në të njëjtën kohë edhe kontakt për të kaluar tek gjeniu fetar, shembulli i të cilit është shenjtori, sjellja morale e të cilit është vetë natyra e tij. Ai përcjell dashurinë hyjnore, mëshirën, idealin, përjetësinë.

Filozofia ka integrale të saj logjikën, por nuk mbaron aty. Në raportin saj me shkencën objekti i së cilës është i njëanshëm, i vendosshëm etj., filozofia lind nga mendimi. Në shkencë ka llogaritje, fakte, ecet mbi mendimin por analizohen rrugët e tij, provohen të vërtetat e të dhënave dhe studiohen detajet, ndërsa filozofia e shikon njeriun si qendër të të gjithë gjërave. Filozofi është në kërkim të mendimit të kulluar. Kjo, pasi ai gjykon se me mendimin ku gjendet arsyeja kërkohet kuptimi i koncepteve, njohja e tyre, por kjo nuk do të thotë të vetizolohet në arsye. Njohja duhet të kurorëzohet edhe me kuptimin e bashkëveprimit e aktiviteteve të tjera të shpirtit.

II. KULTI I EONËVE¹⁰²

Studimi i shembujve të gjenive sipas Pipës fillon me artistin si një nga shfaqjet e formave të gjeniut, imagjinata krijuese e të cilit nuk është normale. Sipas tij shpirti njerëzor është art dhe fe, shkencë **dhe** moralitet, ndërsa shpirti i gjeniut është art dhe fe, shkencë **ose** moral. Sipas Pipës individualitet gjeniale shkrihen në gjenialitet të plotë diku, në (tek) gjithçka, që si parim suprem mund të jetë Zoti, por si ta kuptojmë këtë të fundit, shtron pyetjen ai. Ka problem në konceptimin e tij si person suprem apo qenie supreme, ndaj një ide e pranueshme është që ai të konceptohet si një shpirt i shpërndarë në natyrë, por me këtë ide arsyeton ai nuk shkohet gjëkund pse është kërkimi i së pamundurës. Por ky kërkim hap rrugën për të gjetur kuptimin e triumfit të shpirtit, që duket se janë gjenitë e shumanshëm, e që nuk janë gjë tjetër vetëm individë që mishërojnë harmoninë e krijuar me të kuptuarit e artit, fesë, shkencës, filozofisë, veprimit. Në

¹⁰² *Eonët* - këtu përdoret në kuptimin e njerëzve idealë, si qenie hyjnore; njerëz të rrallë që jetojnë përtej ekzistencës individuale, që arrijnë përjetësinë përmes tejkalimit të kohës kur jetojnë; njerëz që ndikojnë tek mendimi njerëzor në një fushë apo tjetër, sidomos në filozofi.

udhëtimin e tij logjik veçohen disa personalitete¹⁰³ dhe dritësohet gjenialiteti i secilit në fushën e tyre të kërkimit. Në gjykimin e Pipës, kufijtë e arsyes janë të lëvizshëm, e autori vetëm kërkon, reflekton dhe mbledh aq sa mund të sistematizohet në këtë sprovë.

Bibliografia

- HERSH, Zh. (1995). *Habia filozofike*. Tiranë, Dituria.
- HONG, Howard V., Edna H. (1975) *Subjectivity/Objectivity. Søren Kierkegaard's Journals and Papers*, Vol. 4. Indiana University Press.
- HUME, D. (2001) *An enquiry concerning human understanding. Of the different species of philosophy*. New York: Bartleby.com
- LEKA, A.; HAXHIYMERI, A. (2012) *Histori e filozofisë moderne përëndimore dhe lexime filozofike*. Tiranë, Toena.
- PIPA, A. (2011) *Skicë e një konceptimi mbi jetën plotësuar me mbi gjenium*. Tiranë, Princi.
- UÇI, A. (2004) *Filozofia e Teodor Anastas Kavaliotit*. Tiranë, Shkenca.



¹⁰³ Konfuci, Buda, Krishti, Muhamedi, Khajami, Rumiu, Shën Agustini, Shën Francesku, Dante, L.B. Alberti, Mikelanxhelo, Da Vinçi, Giordano Bruno, Voltaire, Rousseau, Hölderlin, Novalis, Byron, Shelley, Keats, Goethe, Bethoven, por edhe figurat femërore si Nënë Tereza, George Elliot, Jeanne D’Arc, Safo si edhe filozofët Pitagora, Parmenidi, Sokrati, Platoni, Aristoteli, Seneka, Plotini etj.

MODEL I EROTIZMIT SIMBAS ARSHI PIPËS TEK
POEZIA 'EPSH' PËRMES PROCEDIMESH
FIGURACIONALE

Me erotizëm, apo ma saktë me 'poezi erotike' meqenëse po trajtojmë një poezi të Arshi Pipës, do të kuptojmë atë '*poezi, e cila merret me paraqitjen e detajshme të dëshirës seksuale dhe asht e prirë të përqendrohet në shumë aspekte psikike të dashnisë e pasionit.*'¹⁰⁴ Po këtë kandveshtrim të Cuddon-it, me të cilin pajtohen dhe Holman e Harmon, na ofron edhe poezia 'Epshe' të 'Libri i burgut', e cila asht ba objekt trajtese. Por, edhe nëse i drejtohem disa fjalorëve shpjegues të gjuhës italiane, fjalën 'erotizëm'¹⁰⁵ që vjen nga leksema 'erotik/e' na e paraqesin në përputhje me përcaktimet e autorëve të masipërm, paçka formulimeve të nocionit.

¹⁰⁴ Shih: J. A. Cuddon, *Dictionary of literary terms and literary theory*. Penguin Books, England, 1992, third edition, f. 304: '*Erotic poetry is about sex and sexual love [...] Erotic poetry tends to concentrate on the more physical aspects of love and passion*'. Gjithashtu edhe përcaktimin e Hugh C. Holman; William Harmon, *A handbook to literature*, Macmillan Publishing Company, USA, 1986, fifth edition, f. 185: '**Erotic Literature**: A type of writing characterized of sexual love in more or less explicit detail'.

¹⁰⁵ Tullio De Mauro, *Grande Dizionario Italiano dell'uso*. Ideue e drejtue nga T. De Mauro, në bashkëpunim me Giulio C. Lepschy e Edoardo Sanguineti, Utet 1999. Versioni në CD: '[...] *il complesso delle manifestazioni dell'impulso sessuale sul piano psicologico, affettivo, comportamentale [...]*'. Giacomo Devoto; Carlo Gian Oli, *Il Dizionario Della Lingua Italiana*, Casa Editrice Felice Le Monnier S.p.A., Firenze, 1990. Versioni CD: '[...] *Il complesso delle passioni, degli istinti e degli atti di un individuo nei riguardi del sesso [...]*'. Vocabolario Treccani, Fjalor online: '*erotismo: L'insieme delle manifestazioni dell'istinto sessuale sia sul piano psicologico e affettivo sia su quello comportamentale [...]*'.

Poezia 'Epsh', për nga ana strukturore e saj, përbahet nga 15 strofa katërvargëshe. Tri vargjet e para paraqiten si endekasilabike, shoqnie edhe nga një gjysëm vargu, i cili është pësërrakësh¹⁰⁶. Kurse për nga kriteri tematik, Pipa, na paraqet një model të erotizmit, i cili është një kundrim i imtë i dëshirës seksuale që gjendet tek njeriu, dhe që paraqet sjelljen e tij ndijore e kahen psikologjike, natyrisht.

Epshin si fjalë vetë Pipa, në fjalorin e tij – tek poema 'Rusha' – na e përcakton si 'dëshirë seksuale':¹⁰⁷ dhe ky epsh simbas poetit tek poezia me të njëjtin titull homonim, gjendet thellë në qenien e individit, dhe kërkon të shfryhet dhe t'i normalizojë pulsionet e veta seksuale, tue u stabilizue si shtysë e vetvetishme. Pra qysh në nisje të poezisë e ma tej, vrejme një dëshirë e qëllim seksual të protagonistëve që sosë me aktin e çiftimit.¹⁰⁸ Por, lidhun me këtë, në fund, autori mban një pozicionim të caktuem, të cilin do e shikojmë ma poshtë.

Në strofën I, kur Pipa jep *identifikimin e parë* të epshit, i cili është 'një helm'¹⁰⁹ që merr gjashtë epitete në funksion cilësimi dhe përnjisimi me këtë dëshirë të zjermshme, referencialitetin e ka ndaj marrësit/lexuesit – paçka se mbrenda kësaj futet edhe figura e mashkullit protagonist në këtë poezi. Referencialitet, të cilin e kryen edhe do herë. *Identifikimi i dytë* i epshit, vjen në strofën IV dhe ai identifikohet si: 'një flakë e gjelbër si shkrepitimë'.¹¹⁰ *I treti* identifikim, caktohet në strofën VII – dhe epshi është 'pasjoni'¹¹¹. Këtë radhë Pipa e identifikon

¹⁰⁶ Saktësisht strofat e kësaj poezie janë *strofa safike*: 3 v. endekasilabe dhe 1 v. adon, i cili zakonisht, në metrikën klasike, paraqitet i përbamë nga një daktil e një sponde ose troke.

¹⁰⁷ Arshi Pipa, *Poezi*, Dukagjini, Pejë, 1998, f. 229. Ose: Arshi Pipa, *Rusha*, Eurorilindja, Tiranë, 1995, f. 90.

¹⁰⁸ 'Qëllim seksual normal, quhet bashkimi i organeve gjenitale në aktin e kopulimit (penetrimi seksual), që çon në tensionin e shfrimit seksual dhe njëkohësisht në qetësimin e përkohshëm të pulsionit seksual [...]'. Sigmund Freud, *Tri ese mbi teorinë seksuale*, Phoenix, Tiranë, 1998, f. 31.

¹⁰⁹ Arshi Pipa, *Libri i burgut*, Euroilindja, Tiranë, 1994, f. 83.

¹¹⁰ *ibid.*, f. 83.

¹¹¹ *ibid.*, f. 84.

ma së miri, mbasi emnin e jep në trajtën e shqueme të rrjedhores, tu' e ba kësomënyre të dallueshëm e të njohun gramatikalisht. E në këtë mënyrë e ka ba të njohun edhe për lexuesin. *I katërti*: identifikimi i epshit me Gorgonën. Figura mitike funksionalizohet në kahe simboliko-identifikuese. Po përsëri në vazhden e identifikimeve (*i pesti*): në strofën XI jepet opozicioni **Shpirt vs. nevojës së rreptë**, dhe epshi asht 'nji nevojë e rreptë si forcë natyre'.¹¹² Pra, jemi përballë karakterit sublimial që autori kërkon të jetë në **dashni**: *shpirti*, i cili asht pastërtia ndijore në nji marrëdhanie mes dy personash dhe raporti i drejtë, i vendosun në atë marrëdhanie dhe karakterit karnal që paraqitet në vargje si: *nevojë e rreptë*. Kjo e fundit, përfaqëson natyrën biologjike të njeriut, vrullin instinktual (me drejtim kah mishi), dëshirën e ndezun seksuale që dallohet në sy e paraqitje të protagonistit. Ky karakter sublimimi, i cili lidhet me kërkimin e orientimit të drejtë të instinkteve njerëzore, në vetvete përfaqëson edhe nivelin e qytetnimit, meqenëse priret drejt nji vetëkontrolli dhe zbehjes së pulsioneve të nalta seksuale, të cilat kanë vrullin e tyne biologjik.¹¹³ Por nëse energjia libidike, nuk mëton të ketë nji fare reduktimi, natyra njerëzore lidhet pashmangshmënisht me anën kafshënore e primitive të saj tue lanë mënjanë procesin kulturor, që lidhet me aspektin e qytetnimit. Në strofën XII, epshi identifikohet (*i gjashti*) si 'andërr e palavdishme'.¹¹⁴ Identifikimi *i shtatë* – strofa XIV – asht në kuadrin e rezultantes së epshit, ku në fakt asht edhe paraqitja e aktit të kopulimit, në të cilin ky bashkim i organeve gjenitale

¹¹² *ibid.*, f. 84.

¹¹³ Shih edhe pohimin e Eagleton, kur shpjegon gjykimin e Freud-it lidhun me nocionin e 'sublimimit' – dëshirat seksuale të perealizueshme dhe orientimi drejt objektivave ma të nalta që kanë domethanësi për komunitetin/qytetnimin: '[...] Sipas Freud-it, me këtë sublimim zë fill vetë qytetërimi ynë: duke i spostuar instinktet tona dhe duke bërë ato të dobishme për objektiva më superiorë krijohet historia kulturore [...]'. Cit. nga: Terry Eagleton, *Hyrje në teorinë e letërsisë*, Camaj-Pipa, Shkodër, 2005, f. 171.

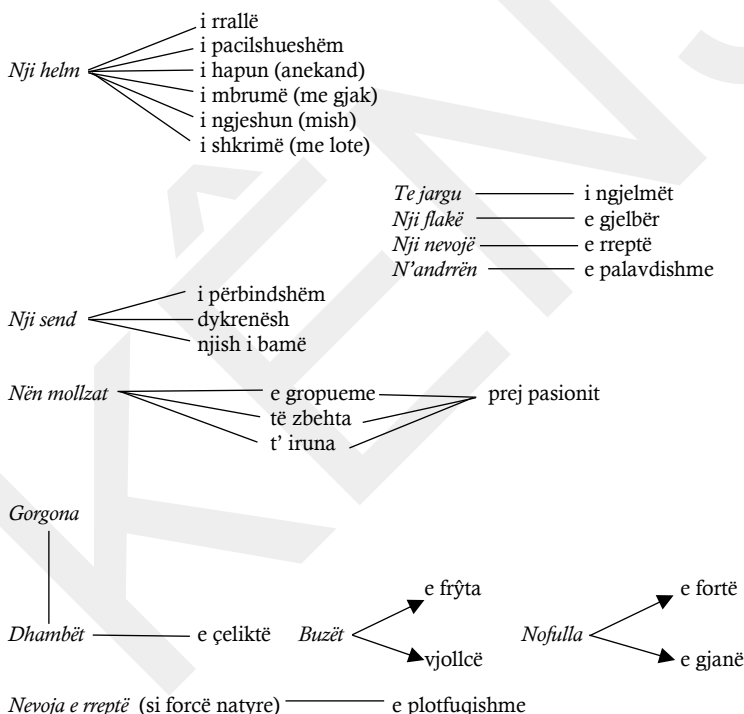
¹¹⁴ Arshi Pipa, *ibid.*, f. 85.

mes çiftit, jepet si: ‘*nji send i përbindshëm dykrenësh njish i bamë*’.¹¹⁵

Kjo poezi, në ligjërimin e saj mbrendëson hipotipozën që i përgjigjet ‘*skenës që përfytyrohet gjallërisht, fantazmës së brendshme, skenarit mental*’¹¹⁶ – po të përdornim pohimin e Barthes-it, tue ba që lexuesi të marrë nga autori një perceptim sa ma të qartë, dhe përmes njisive ligjërimore të prekë vizivisht kumtin poetik.

Konstatojmë përpos këtyre që thamë, se erotizmi tek Pipa ndërtohet progresisht me disa elemente qenësore.

Fillimisht me praninë e figurë së *epitetit*, që del me tipare përcaktuese e cilësuese të epshit/dëshirës seksuale:



¹¹⁵ *ibid.*, f. 85.

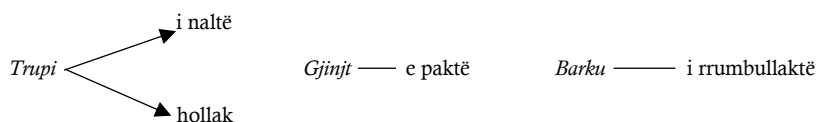
¹¹⁶ Rolan Bart, *Aventura semiologjike*, Rilindja, Prishtinë, 1987, f. 341.

Ky *helm*, i cili ka gjashtë përcaktime, vijon të identifikohet në str. II edhe me anë të krahasimit ‘*sikur afsh lëngate*’,¹¹⁷ tue i çue edhe ma tej tiparet e veta epshi. Dhe prania e *inversionit* në këtë strofë: ‘*te jargu i ngjelmët zien i puthjes sate / duhëm hashishi*’, tue paraqitë këtë anomali gramatikore në vetvete ka paraqitë edhe anomalinë e raportit dashunor e seksual mes dy njerëzve. E përmendëm ma nalt opozicionin **Shpirt vs. nevojë e rreptë!** Vargu i rregullt sintaksërisht duhej të ishte: *te jargu i ngjelmët i puthjes sate zien duhëm hashishi*, por Pipa (si detyrim edhe ndaj rimës) shfaq një çrregullsi të rendimit të fjalëve sa i takon aspektit gramatikal të gjuhës shqipe. E kështu, *inversioni* nënkupton çrregullsinë marrëdhëniesore mes partnerëve dhe mospasjen e karakterit sublimar në marrëdhënie. Por, në këtë raport erotik që paraqet poeti, gjithçka asht *duhëm hashishi* – një identifikim tjetër i mundshëm i epshit.

Gorgona (epshi), natyrisht ka cilësimet e veta, dhe paraqitet përbindshsia me epitete që e veçojnë këtë qenie mitologjike. Dhambët i ka të *çeliktë*, buzët e *frÿta vjollcë*, jashtë anës normale të buzëve që ngjallin tërheqjen apo paraqesin ngacmimin ndijor tek personi; nofulla e *fortë* dhe e *gjanë* – në përputhje me karakterin e tmerrshëm që shfaq epshi.

Andrra e palavdishme asht mossundimi i shpirtit në raport, por *nevoja e rreptë si forcë natyre* (e paraqitun në strofën ndjekëse me përem.: *ajo*) tashma ka fitue dhe asht e plotfuqishme ndaj njeriut dhe ka pushtetin e saj. D.m.th. karakteri instinktor ka sundue mbi karakterin e drejtë të t’ndijuemit, që mëton autori: por ‘shqiset njerzore’ kanë ‘ligështin’ brenda tyne.

Ma poshtë vrejme ndërtimin e figurës së *epitetit* me bazë strukturore përshkrimin e figurës së femnës; ravijëzimi i sensualitetit dhe zgjimi epshndjelljes.



¹¹⁷ Arshi Pipa, *ibid.*, f. 83.

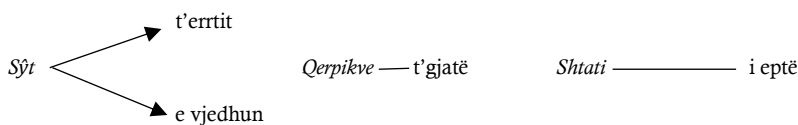


Figura e femnës, paraqitet – përveçse me epitete – edhe me prani foljesh, të cilat tregojnë hijeshinë e bukurinë fizike. Por, le të ndalemi tek epitetet ma së pari: trupi *i naltë hollak*; qerpikët *e gjatë*; dhe foljet që shprehin gjallësinë e saj: trupi *gjarpënon, përhidhet; thehet* te beli; *gjinjtë hovin* (f. prejëmërore) etj. Këtu Pipa, përdor edhe një epitete për emnin ‘gjinjtë’ – *e paktë*, që krahas sensualitetit dhe imazhit erotik tërheqës që kërkon të japë, mund të japë edhe tregues moshe të aktantit femën. Domethanë ato gjinj të paktë, dëftojnë zhvillimin jo të plotë të këtij organi femënor, por veç papjekuninë e duhur apo një fazë të caktueme të pjekunisë së këtij organi. Pra, përpos efektit estetik-erotik, poeti, na jep tregues të moshës së femnës, e cila, gjasat janë të jetë e re.

- *Retiçensa* si ornament retorik, dhe dukuni tjetër tekstore, na shfaqet në tri drejtime:

1. Në str. V kjo figurë, nënkupton pasionin, i cili asht përthye në mungesë fjale; në mospasje diskursi ‘*e mangët është fjala jote*’ – thotë Pipa, por ka vetëm tingulli që kalon në rrafsh ndjelljeje, magjepsjeje sikundër tek motivi odiseak: ‘*jone sirene*’. Pra, kemi grishje sikur me rastin e Odisesë në anije, atëbotë kur sirenat e joshin me zanin e tyre: ‘*E zen me folë... Por pa kuptim, e mangët / është fjala e jote, vetëm tingull fjale, / jone sirene, valë e ngrohtë e langët / baritonale*’.¹¹⁸ Dy vargjet e mbrame të kësaj strofe, japin një identifikim tjetër të epshit, i cili ka një za të caktuem – atë të ndjelljes.

2. Në str. VIII, *retiçensa* identifikon efektin e frikës (pezullia e padiskurs), që prodhon qenia mitologjike: Gorgona: ‘*Kërcënon dhambët e çeliktë... Shikoe! / Buzët e fryta*

¹¹⁸ *ibid.*, f. 84.

vjollcë shpërvilen... dridhet / nofulla e fortë e gjanë si nofull boe... / e bisha hidhet.¹¹⁹

3. Në str. XV, kjo figurë identifikohet me përmbyllësinë e epshit në tri elemente: **Agoni, vorr, neveri**: *'Ashtu te nata e zjarhtë e mishit qorr / gulshon epshi me pezëm e furí. / Mandej âsht agoní... mandej âsht vorr... / e neveri'*¹²⁰.

Gjithashtu në sstr. X e XIV, reticensa nënkupton një pushim – relativisht të gjatë – i cili nuk paraqet akt komunikimi (por mungesë mendimi), e që shërben për të balidhjen me strofat pasuese dhe njikohësisht për të kaluar në një kumtim të ri të idesë së poetit.

- *Polisindetí*, ndryshe nga efekti epik¹²¹ që ka kjo figurë – siç na bënë me dije Wellek, Warren – nuk shërben për të dhanë qetësinë rrëfyese, por në këtë poezi kjo figurë funksionalizohet në zhdërvjellësi ligjërimore me anë të lidhëzave bashkërenditëse dhe në rritje progresive të epshit. Të tilla janë vargjet tek str. VI: *'Ai zâ përshkohet kusarisht ndër pore, / e hÿn mâ thellë e bredhë e shket gjithkâh,*¹²² dhe str. XIV: *'ndër fshamje t'mbytuna e ndër fjalë pa mend / e lutje e namë...*¹²³.

- Po ashtu edhe *enumeracioni* asht në të njëjten përmasë ideje. D.m.th. paraqet efektin që shkakton pasioni (epshi) në str. X, tue nënkuptue dy subjektet protagonistë, përderisa emnat janë në shumës: *'Teren bebzat at'herë e mjegullohen, / shtangen çejnet e fërgëllojnë si gjethe / buzët e plasna, pëjzat pezmatohen / sikur ndër ethe...*¹²⁴. Po të kemi një asyetim tjetër do kemi këtë paraqitje:

Bebzat teren e mjegullohen,

¹¹⁹ *ibid.*, f. 84.

¹²⁰ *ibid.*, f. 85.

¹²¹ Khs.: René Wellek; Austin Warren, *Teoria e letërsisë*, Onufri, Tiranë, 2007, f. 183: *'[...] konstruktet e fjalive të bashkërenditura (dhe... dhe... dhe...) shërbejnë për t'i dhënë rrëfimit një qetësi epike [...]'*.

¹²² Arshi Pipa, *ibid.*, f. 84.

¹²³ *ibid.*, f. 85.

¹²⁴ *ibid.*, f. 84.

*çejnet shtangen,
buzët (e plasna) fërgëllojnë,
pëjzat pezmatohen.*

Edhe në str. XIII kemi të njejtin përvijim: *‘E kur mandej
zbërthehen kokërrdhokët, / rroken egër gjymtyrët ndërmjet sish /
mbreten gjinjt e kafshohen, ndjersën flokët / e s shef veç mish’*.¹²⁵

*Kokërrdhokët zbërthehen,
gjymtyrët rroken (egër),
gjinjt mbreten e kafshohen,
flokët ndjersën.*

Përgjithësisht kemi një enumeracion të shtrimë në renditje katërelementëshe – katër emnat në shumës për secilën strofë të epërme.

- Projektimi i autorit me anë të *foljeve* në të tashmen, përgjithësisht në format joveprore, identifikojnë një hipotipozë konkrete, aktuale; sikur gjithçka po ngjet në këtë moment përpara syve tonë si lexues. Pra, kemi skena erotike, të cilat na paraqiten si veprime që përkojnë në të njejtën kohëthanie me të tashmen e kumtit poetik.

Siç e pamë edhe ma sipër, tek përshkrimi i figurës së femnës, folja përveçse nënkupton një gjallëni të protagonistes, e cila lidhet edhe me moshën (që pretendojmë ta kemi përmes analizimit që bamë), ajo (folja, pra) përmban edhe një gjallëni tjetër, e cila i takon forcës së epshit thuejse në trajtat e enumeracionit¹²⁶ dhe përfaq zotnimit e epshit ndaj qenies njerëzore. Si shembull kemi sstr. VI; X; XIII.¹²⁷

¹²⁵ *ibid.*, f. 85.

¹²⁶ Kur flasim për trajtë enumeracioni, kërkojmë të themi se foljet te ky kompozim poezie i Pipës paraqiten në shtrimje me disa elementë, dhe kanë një natyrë të ngjashme me enumeracionin, pasi strofat mund të numërojnë disa folje njëherazi. Pra, renditen gjegjësisht.

¹²⁷ Tek trajtimi i *polisindetit* dhe i *enumeracionit*, mund të konsultohemi me vargjet e këtyre strofave.

- *Krahasimi*, po aq i shpeshtë sa epiteti, vjen në shërbim të kësaj figure të fundit dhe strukturon një përtejasi të konfigurimit të epshit, i cili merr disa identifikime, të cilat i cekem. Këtë figurë mund ta klasifikojmë në këtë mënyrë:

1. *Krahasim që identifikon epshin:*

(Nji helm...) 'E del për flegrash *sikur* afsh lëngate / avull për gojë e nga çdo pore mishi, / te jargu i ngjelmët zien i puthjes sate / duhëm hashishi.'¹²⁸

2. *Krahasim që jep mënyrën sesi epshi bahet zotnues i qenies njerëzore:*

'Ai zâ përshkohet kusarisht ndër pore, / e hÿn mâ thellë e bredhë e shket gjithkâh, / si përkëdhelje buzësh dashunore, / si duer, si krahë.'¹²⁹

3. *Efekti që shkakton epshi:*

'Nën mollzat e gropueme prej pasionit / të zbata, t' iruna si ndër ikona, / hapet tash goja e madhe jashtë zakonit, / e qeshë Gorgona.'¹³⁰

dhe:

'Teren bebzat at'herë e mjegullohen, / shtangen çejnet e fërgëllojnë si gjethe / buzët e plasna, pëzmat pezmatohen / *sikur* ndër ethe...'¹³¹

4. *Identifikimi i epshit me Gorgonën, tmerrin që krijon kjo qenie dhe krahasimi i epshit me këtë figurë mitologjike:*

(Gorgona) 'Kërcënon dhambët e çeliktë... Shikoe! / Buzët e frÿta vjollcë shpërvilen... dridhet / nofulla e fortë e gianë si nofull boe... / e bisha hidhet.'¹³²

5. *Identifikimi i epshit me instinktin:*

¹²⁸ Arshi Pipa, *ibid.*, f. 83.

¹²⁹ *ibid.*, f. 84.

¹³⁰ *ibid.*, f. 84.

¹³¹ Vargje të cit.

¹³² Po ashtu.

‘Jo, çka të rrmën me duf te shtati i eptë / e t’ rrezeton për sÿsh e prej shëmtyre / ai shpirt nuk âsht por një nevojë e rreptë / si forcë natyre.’¹³³

*
* *

Në përfundim të kësaj trajtese, mbërrijmë në gjykimin se poeti, – mbi bazën paraqitëse të kësaj trajte të erotikes, ku kemi dendësi të figurave të ndryshme retorike që vijnë të funksionalizuese në dobi të synimit autorial, dhe një korpus identifikimesh të epshit dërsa vjen përmendja e tij përfundimtare në str. XV, – kërkon të përçojë karakterin e çorganizuem të Unit. Tue e parakuptue qenien njerëzore si mjaft instinktuale, dhe e cila në sajë të parimit të kënaqësisë së plotë, prodhon një eros të shfrenuem. Dhe ky eros i shfrenuem simbas H. Marcuse-së *‘është po aq i rrezikshëm sa kundërshtari i vet, instinkti i vdekjes’*.¹³⁴ Prandëj, Pipa, e përcakton në fund këtë epsh, i cili *‘gulshon me pezëm e fur’* *‘te nata e zjarrtë e mishit qorr’*,¹³⁵ në përmasat mishnore e si shtysë impulsive, të cilat prodhojnë vdekjen: *‘vorrin’*. Dhe i vdekun në këtë pikë, asht Shpirti – antiteza e tërheqjes së verbët mishnore.

Për të pasë një orientim ma të saktë mbi çka trajtuem në këtë artikull, e shohim me vend që punimi të pasohet nga një shtojcë, e cila vjen ma e detajueme përmes riprodhimit të poezisë në fjalë, si dhe skemës së organizmit figuracional e aspekteve të tjera strukturore.

¹³³ *ibid.*, f. 84.

¹³⁴ Herbert Marcuse, *Erosi dhe qytetërimi*, Uegen, Tiranë, 2008, f. 31.

¹³⁵ Arshi Pipa, *ibid.*, f. 85.

Shtojcë

A. Arshi Pipa, *Epshe: Libri i burgut*, V, Durrës, Burg i Spitalit:
Tetuer, 1949, ff. 83-5

Nji helm i rrallë i pacilsueshëm gjindet
i hapun anekand te qenja jote,
i mbrumë me gjak, i ngjeshun mish ndër indet,
i shkrimë me lote.

E del për flegrash sikur afsh lëngate,
avull për goje e nga çdo pore mishi,
te jargu i ngjelmët zien i puthjes sate
duhëm hashishi.

Gjarpënon trupi i naltë hollak, përhidhet,
theket te beli e hovin gjinjt e paktë,
shkundet kunora e flokve e barku dridhet
i rumbullaktë.

Ndër t' errtit sÿt e vjedhun nën qepallë
e mbas qerpikve t' gjatë qi presin rrezet
nji flakë e gjelbër si shkrepimë e gjallë
stuhishëm ndezet.

E zen me folë... Por pa kuptim, e mangët
është fjala jote, vetëm tingull fjale,
jone sirene, valë e ngrohtë e langët
baritonale.

Ai zâ përshkohet kusarisht ndër pore,
e hÿn mâ thellë e bredhë e shket gjithçkâh,
si përkëdhelje buzësh dashunore,
si duer, si krahë.

Nën mollzat e gropueme prej pasjonit
të zbeta, t' iruna si ndër ikona,
hapet tash goja e madhe jashtë zakonit,
e qeshë Gorgona!

Kërcëllon dhambët e çeliktë... Shikoe!
Buzët e frÿta vjollcë shpërvilen... dridhet
nofulla e fortë e gjanë si nofull boe...
e bisha hidhet!

O mjerë ai qi me vrap nuk shmanget soje!
Kthetrat e saja i ngulen n' mish mizore,
e birret i përpimë n' at puthje goje
si n' gjeratore.

Teren bebzat at'herë e mjegullohen,
shtangen çejnet e fërgullojnë si gjethe
buzët e plasna, pëjzat pezamtohen
sikur ndër ethe...

Jo, çka të rrmën me duf te shtati i eptë
e t' rrezeton për sÿsh e prej shëmtyre
ai shpirt nuk është por një nevojë e rreptë
si forcë natyre.

Shpërblye me turp n' andrrën e palavdishme,
per ligwshtín e shqiseve njerzore,
ngrihet ajo tash nalt e plotfuqishme,
pushtet, fitore.

E kur mandej zbërthehen kokërrdhokët,
rroken egër gjymtyrët ndërmjet sish,
mbreten gjinjt e kafshohen, ndjersën flokët...
E s shef veç mish

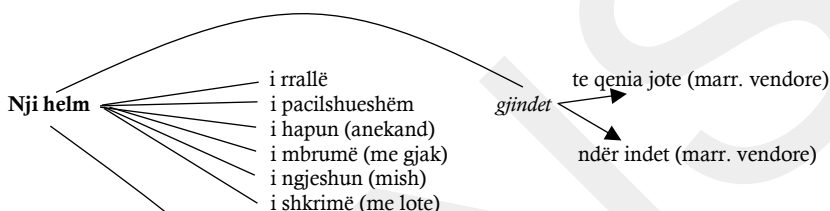
qi përpëlitet si n' torturë, një send
i përbindshëm dykrenësh njish i bamë,
ndër fshamje t' mbytuna e ndër fjalë pa mend
e lutje e namë...

Ashtu te nata e zjarhtë e mishit qorr
gulshon epshi me pezëm e furí.
Mandej është agoní... mandej është vorr...
e neverí.

B. Skema e organizimit figuracional dhe aspekte të tjera ndërtimore

Str. I

▪ Përshkrimi I i Epshit: funksioni i figurës së epitetit dhe funksioni i foljes



Str. II

▪ Vijimi i përshkrimit të I të Epshit: krahasimi, epiteti, inversioni

E del për flegrash sikur afsh lëngate. ————— krahasim, gjurma e krahasimit¹³⁶ (sikur)

avull për goje e nga çdo pore mishi,

te jargu i ngjelmët zien i puthjes sate } inversion: vargu normal sintaksërisht: te jargu i

duhëm hashishi. } ngjelmët i puthjes sate zien duhëm hashishi.

→ epitet

¹³⁶ Term pune, i përdorun nga unë në tezën time doktorale *Stuktura dhe funksioni i figurës në poemën 'Lahuta e Malcís' të Gjergj Fishtës*, për me shprehë mungesën e konstruktit të figurës së krahasimit.

Str. III

▪ Përshkrimi i figurës së femnës

Trupi — *gjarpënon*
— *Përhidhet*
— *thehet* (te beli: marr. vendore)

Gjinjt — *hovin* (f. prejemenore)

Kunora e flokëve — *shkundet*

Barku — *dridhet*

Njësia e veprimit = 6 folje, të cilat janë mënyra përshkrimi të erotizmit.

Elementët që ndërtojnë imazhin erotik janë emnat e nënvizuem, që shërbejnë si veçori e figurës së femnës.

▪ Epiteti: marrëdhënie cilësie e emnit që ndërton sensualitetin

Trupi — *i naltë*
— *hollak*

Gjinjt — *e paktë*

Barku — *i rrumbullaktë*

Str. IV

▪ Vijimi i përshkrimit të figurës së femnës. Përshkrimi II i Epshit: epiteti, krahasimi

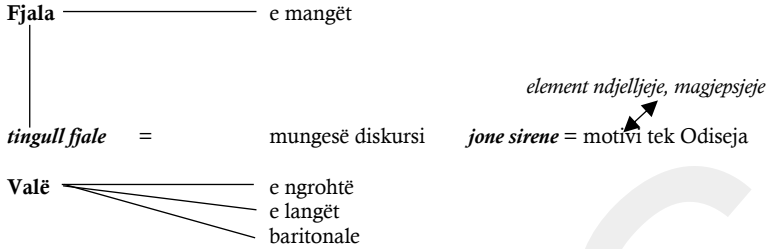
Syt — *t' errtit*
— *e vjedhun*

Qerpikve — *t' gjatë*

(II) **Nji flakë** — *e gjelbër si shkrepimë (khs.)* — *e gjallë (ep.)*

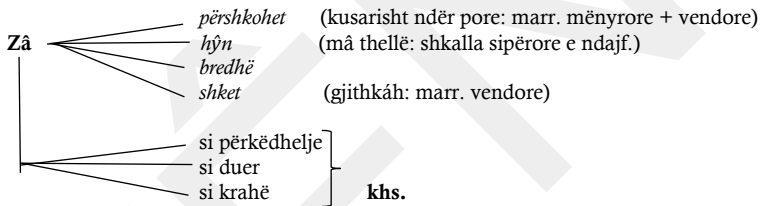
Str. V

▪ Epiteti: motivi tek Odiseja



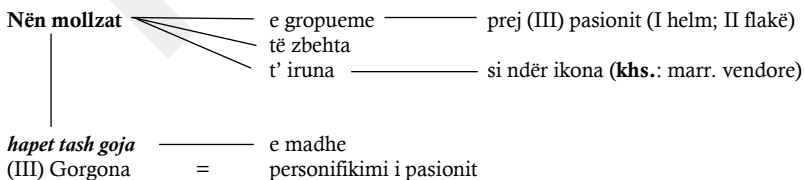
Str. VI

▪ Funkzioni i foljes. Figura e krahasimit



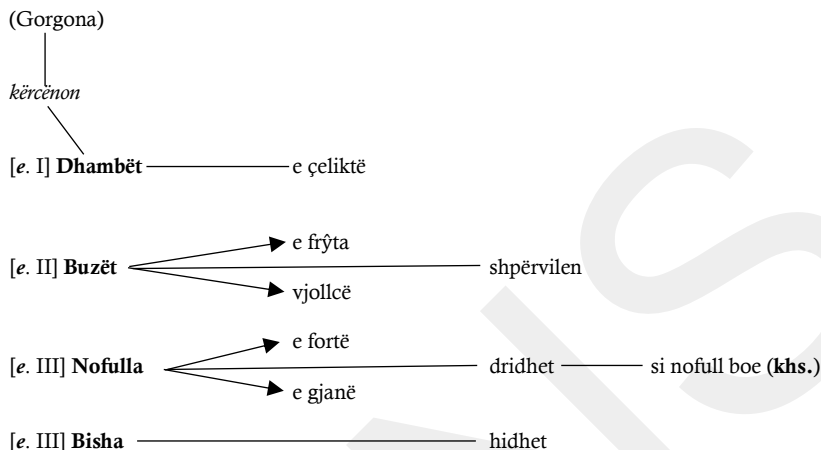
Str. VII

Figura e epitetit. Përshkrimi III i Epshit. Identifikimi: pasioni



Str. VIII

- Përshkrimi i Gorgonës në 4 elementë bazë. Figura e epitetit dhe e krahasimit. Funkcioni i foljes



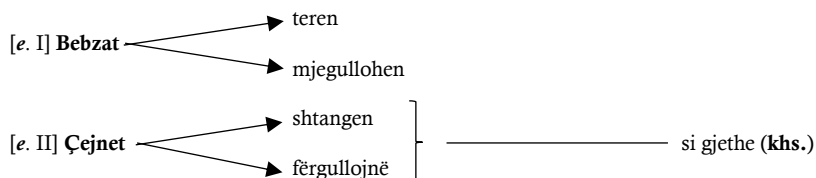
Str. IX

- **Uni lirik: strofë në trajtë këshille. Epiteti që lidhet me përmirrin**
vetor 'ai' dhe 'foljen'



Str. X

- **Funksioni i foljes.** Figura e epitetit dhe krahasimit. Efekti i pasionit që personifikohet me Gorgonën i shtrimë në 4 elementë



[e. III] Buzët _____ e plasna

[e. IV] Pëjzat _____ pezmatohen _____ si ndër ethe (**khs.**)

Str. XI

▪ Përshkrimi i figurës së femrës me referencialitet ndaj mashkullit fillimisht, mandej referencialiteti kalon tek të dy për tek lexuesi. Epiteti dhe krahasimi. Përshkrimi IV i Epshit

Shtati _____ i eptë

Shpirti vs. nevoja e rreptë

Shpirt = pastërtia ndijore në një marrëdhënie mes dy personash dhe raporti i drejtë i vendosun në atë marrëdhënie

(IV) Nji nevojë _____ e rreptë _____ si forcë natyre

[Natyra biologjike e njeriut, vulli instinktual (mishnor), dëshira e ndezun seksuale që dallohet në sy e paraqitje: *t' rrezeton për s'yshe e prej shëmtyre*]

Str. XII

▪ Vijimi i përcaktimit të karakterit instinktual: epiteti

(Nevoja e rreptë si forcë natyre)

Shpërblye me turp n' andrrën

Epshi = pushtet + fitore

→ e palavdishme

→ e plotfuqishme

Str. XIII

▪ Emnat në shumës nënkuptojnë aktin seksual dhe skenën ku protagonistë janë femna dhe mashkulli. Funkcioni i foljes që parakupton zjarrin e pshor

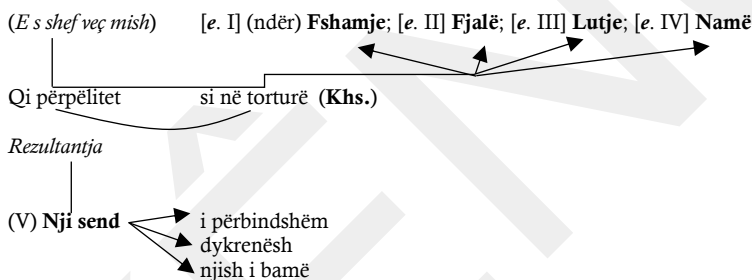
Kokërrdhokët ————— zbërthehen

Gjymtyrët ————— rroken

Gjinjt mbreten
 kafshohen

Str. XIV

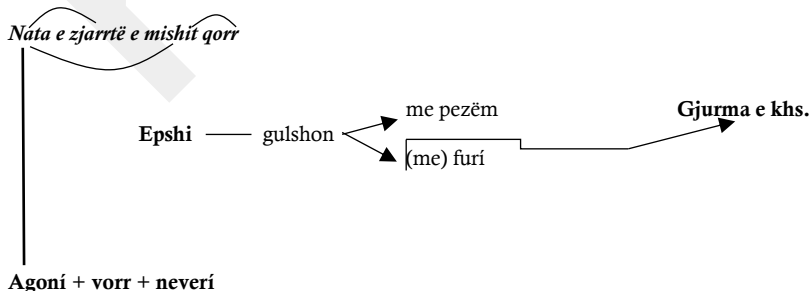
▪ **Rezultantja e Epshit. Skena e aktit seksual. Epiteti dhe krahasimi. Përshkrimi V i Epshit. Elementët ndërtues dhe shtues të skenës seksuale: 4 elementët**



Str. XV

▪ **Përfundimi. Përshkrimi i fundit i Epshit: disatrajtash**

Krejt poezia, përshkrimi erotik i saj, asht rezultat i nji nate:



Bibliografia

1. BART, Rolan, *Aventura semiologjike*, Rilindja, Prishtinë, 1987.
2. CUDDON, J. A, *Dictionary of literary terms and literary theory*, Penguin Books, England, 1992, third edition.
3. DEVOTO, Giacomo; OLI, Carlo Gian, *Il Dizionario Della Lingua Italiana*, Casa Editrice Felice Le Monnier S.p.A., Firenze, 1990.
4. EAGLETON, Terry, *Hyrje në teorinë e letërsisë*, Camaj-Pipa, Shkodër, 2005.
5. FREUD, Sigmund, *Tri ese mbi teorinë seksuale*, Phoenix, Tiranë, 1998.
6. HOLMAN, C. Hugh; HARMON, William, *A handbook to literature*, Macmillan Publishing Company, USA, 1986, fifth edition.
7. MARCUSE, Herbert. *Erosi dhe qytetërimi*. Uegen, Tiranë, 2008.
8. MAURO, Tullio De, *Grande Dizionario Italiano dell'uso*, Ideue e drejtue nga T. De Mauro, në bashkëpunim me Giulio C. Lepschy e Edoardo Sanguineti, Utet 1999, Versioni në CD.
9. PIPA, Arshi, *Libri i burgut*, Eurolindja, Tiranë, 1994.
10. ID., *Poezi*, Dukagjini, Pejë, 1998.
11. ID., *Rusha*, Eurorilindja, Tiranë, 1995.
12. *Vocabolario Treccani*. Fjalor online.
13. WELLEK, René; WARREN, Austin, *Teoria e letërsisë*, Onufri, Tiranë, 2007.



POLITIKA E JASHTME SHQIPTARE NË VITET 1945-1990,
NË OPTIKËN ANALITIKE TË ARSHI PIPËS, DHE
BURIMEVE TË VENDEVE PERËNDIMORE

Arshi Pipa në veprën e tij, *Stalinizmi shqiptar: aspekte ideopolitike*,¹³⁷ na jep një ndër analizat politike më të mira të bëra për shqiptarinë. Një analize gjithëpërfshirëse të jetës sonë në harkun e një gjysmë shekulli, herë-herë duke dalë edhe përtej këtyre kornizave kronologjike. Arshi Pipa ishte një njohës i mirë i realiteti shqiptar në dy faza; si përjetues i tij i brendshëm deri në mes e viteve '50 të shekullit XX, dhe më pas si përjetues shpirtëror dhe një i informuar më së miri për gjendjen në trojet shqiptare, gjatë gjithë kohës që ishte në emigrim. Ai në këtë libër i kushton vëmendje të madhe analizimit politik të veprimeve shtetërore, të Shqipërisë dhe të Kosovës, pa lënë jashtë këtij konteksti edhe tokat e tjera, apo shqiptarët jashtë këtyre arealeve. Analizimi i marrëdhënieve politike të shtetit shqiptar në politikën e jashtme, të lë të kuptosh nga ky libër se Shqipëria nuk ishte plotësisht e izoluar, por më së shumti, ishte e keqorientuar nga këndvështrimi i perceptimit të krahut të horizontit.

Analizimin e politikës së jashtme të Shqipërisë, mundohet ta përshkruajë në një renditje kronologjike, sipas kohës së saj. Vendosja e fazave të saj në këtë libër është bërë duke ruajtur kronologjinë, në një lloj shtresëzimi kohor, në të cilin shkaku dhe pasoja e dy fazave janë të shkrira në njëra-tjetrën, duke djegur më së shumti kufijtë e fazave, e për më tepër shqiptarët të cilët ishin pasoja e gjallë.

Një rëndësi të madhe i jep analizimit të marrëdhënieve të shtetit shqiptar të kohës së komunizmit me Jugosllavinë. Ai e thekson që në fillim të librit se Partia Komuniste Shqiptare u krijua nga ajo jugosllave, e cila në fillim u kujdes për atë shqiptare (PKSH) si për motrën e vogël, e më pas u kthye në një tutor të saj.¹³⁸ Në një element të tillë, Pipa e sheh se Partia Komuniste Shqiptare ishte e paaftë, jo vetëm në fillim, por më shumë gjatë viteve, e cila nuk

¹³⁷ Arshi Pipa, *Stalinizmi shqiptar: aspekte ideopolitike*, Princi & IKK, Tiranë (2007), f. 1.

¹³⁸ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 27.

arriti të piquej dhe të ecte në këmbët e veta, por përkundrazi ajo e lëshoi veten plotësisht në një obediençë [dëgjese] tek jugosllavët. Një vlerësim i tillë ishte në fakt edhe në botë, ku shihej se ky veprim përdorej nga Enver Hoxha për të eliminuar kundërshtarët e tij, duke u fshehur pas jugosllavëve.¹³⁹ Gjithashtu Pipa shumë herët e sheh se lufta civile në Shqipëri, nis me ndikimin e jugosllavëve tek komunistët të cilët, i shtyu për të mos pranuar afrimin me Kosovën, në një shkrim të bërë që në vitin 1962, në atë kohë kur në Shqipëri ishin të rrallë ata që e dinin edhe në mënyrë të fshehtë. Ai është i vetëdijshëm se vetëm prishja mes Bashkimit Sovjetik dhe Jugosllavisë, e shpëtoi Shqipërinë pa u gllabëruar nga Jugosllavia. Ajo kishte qenë dritare nëpërmjet të cilës Shqipëria deri në 1948 shihte komunizmin sovjetik.¹⁴⁰

Por vite më vonë në një intervistë në 1982, të publikuar në “Puna fokusuar në Evropën Lindore”, ai shprehet se tashmë vendi ka nevojë që të ketë një lidhje me Jugosllavinë, si një kundërpërgjigje ndaj elementit stalinist dhe satelitar sovjetik.¹⁴¹ Një deklaratë e tillë e Pipës, më shumë sesa një mendim në kundërshti të atyre që kishte në vitet '60, e paraqet Pipën të ftohtë në analizimin e fakteve gjeopolitike. Ai për kohën mendon se ka ardhur momenti që të ketë një afrim me këtë shtet i cili mund të sjellë një bashkim ballkanik, ndaj stalinizmit, i cili më shumë se askund kishte kristalizuar në Shqipëri. Gjykimi i tillë, e bën një analizues të ftohtë perëndimor, i cili nuk jep gjykime i mbështetur në inatet e kaluara, por në perspektivën e së ardhmes.

Pipa në të njëjtën kohë do jetë edhe një analizues i prishjes së marrëdhënies së Shqipërisë me Jugosllavinë e Titos në fund të viteve '40. Pipa ndalet shumë në analizimin e deklaratave dhe veprimeve të Enver Hoxhës në lidhje me prishjen me Jugosllavët. Ai akuzon Vukmanoviq Tempon se, që në 1943 kishte nisur përgatitjen e Koçi Xoxes për ta vënë në pushtet, i cili për Hoxhën ishte një njeri i shkurtër trashalug.¹⁴² Ai madje i shan të gjithë delegatët jugosllavë, me përjashtim të Miladin Popoviqit. Këtu Pipa sheh një gabim të madh të Enverit, të cilin e sheh si përgjegjës të vendosjes së këtij të fundit në drejtimin e Kosovës. Duke e nxjerrë

¹³⁹ Michael Kaser, “Albania’s Self-Chosen Predicament”, *The World Today* 35, no. 6 (1979), 126.

¹⁴⁰ Glenn A. McClain, “The Palace Revolution in Albania”, *World Affairs* 118, no. 2 (1955), 56.

¹⁴¹ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 75.

¹⁴² Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 142.

kështu Enver Hoxhën përgjegjës, për veprimet jugosllave në Kosovë në vitet '45-'47.

Gjatë gjithë kohës politike të tij, Hoxha e shihte Jugosllavinë si masë etalon për politikën e tij të jashtme. Eliminimet e anëtarësisë në Parti në vitin 1949, e ulën raportin 1 me 7, nga 70 000 në 10 000 anëtarë, duke qenë raporti më i lartë në Evropën Komuniste, duke shpallë spastrimet e rrezikut jugosllav në parti.¹⁴³ Ai po ashtu ftohu marrëdhëniet dhe i çoi ato drejt ndarjes, në fund të viteve '50, me pretekstin se sovjetikët po afroheshin me Titon. Po ashtu, edhe dështimet ekonomike të brendshme, indirekt i shikoi si një ndikim që pati imitimi jugosllav i sistemit ekonomik të vetëmenaxhimit.¹⁴⁴ Edhe Pipa e sheh se politikën e jashtme Enver Hoxha e kishte kthyer në një politikë të ekzistencializmit politik, pazgjidhshmërisht me atë fizik. Dhe këtë e nxjerr si sintezë, nga akuzat që i bën Hoxha, Mehmet Shehut dhe nipit Feçor Shehut, të cilët me anë të jugosllavëve kishin dashur ta eliminonin fizikisht, në fillim të viteve 1980.¹⁴⁵ Pipa ishte në një linjë me krahun perëndimor të mendimit, të cilët e shihnin me çudi faktin sesi akoma Shqipëria e fillim viteve 1980, e shihte akoma Jugosllavinë si revizioniste, edhe pse kishte një popullsi shumë të madhe shqiptare brenda saj.¹⁴⁶

Por gjithë këto sjellje ndaj Jugosllavisë, për Pipën e kanë një kuptim. Ai e sheh të tërën si një sjellje të Enverit realisht jo kundra Jugosllavisë, por personalisht kundra Josip Broz Titos. Ai kërkonte çdo herë që Titos t'ia bënte më të vështirë qeverisjen si një hakmarrje në dy prizma. Së parit në prizmin personal, kur në një takim në Beograd të delegacionit shqiptar në dhjetor 1946, Titoja vuri në krye të tavolinës Koçi Xoxen dhe jo Enver Hoxhën. Kjo e bëri atë hakmarrës ndaj të dyve njëkohësisht, ndaj Xoxes brenda një kohe të shkurtër, dhe ndaj Titos gjatë gjithë jetës.¹⁴⁷ Nga ana tjetër si një hakmarrës për Stalinin të cilin Enver Hoxha e shihte si të

¹⁴³ Darko Bekich, "Soviet Goals in Yugoslavia and the Balkans", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 481 (1985), 47.

¹⁴⁴ Stephen F. Larrabee, "Whither Albania?", *The World Today* 34, no. 2 (1978), 66.

¹⁴⁵ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 104.

¹⁴⁶ Foreign Relations of the United States (FRUS), 1977-1980, Volume XX, *Eastern Europe*, Editor: Adam M. Howard, Carl Ashley, Mircea A. Munteanu, Washington, United States Government Publishing Office, 2015, Document 30.

¹⁴⁷ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 81.

tradhtuar nga Titoja. Ai gjatë gjithë kohës, çdo lloj kundërshtie sociale apo të grupeve politike, akuzonte Titon personalisht.¹⁴⁸ Ashtu sikurse shihej edhe afërsia e Kinës në fillim të viteve '60 me Shqipërinë, si një kurs i përbashkët ndaj sjelljes që kishin të dyja më titizmin. Ndaj në këtë gjykim Pipa paraqitet si një analizues psikologjik i karakterit të Enver Hoxhës, dhe njëkohësisht, edhe si një njohës i vlerësimit që perëndimi kishte për të.

Por periudha e varësisë jugosllave nuk do të jetë e gjatë. Enver Hoxha tashmë i zhgënjyer se nuk mori nga Titoja atë çfarë mendonte se mund të merrte, një themel të fortë ku të ngrinte *kultin e vet të individit*, filloi të lëkundej lehtësisht. Një element të cilin Pipa e analizon më së miri. Sipas këtij të fundit, Enveri u mundua të përdorte Nako Spiron, i cili ishte kthyer në pro sovjetik tashmë, për të sjellë teknikienë të ndryshëm nga Bashkimi Sovjetik, ndërkohë që Xoxe reagoi fort duke dashur, — të shprehur në një mbledhje, — eliminimin e Spiros.¹⁴⁹ Mbi bazën e këtyre fakteve tregohet se pavarësisht nxitjeve indirekte, Hoxha mendohej të qëndronte mbi palët, duke i lënë që grupet e ndryshme, ose të eliminonin njëri-tjetrin, ose të lodheshin, për një moment të dytë për Hoxhën. Pipa e kupton se Enveri luajti me kartën sovjetike, për t'u prishur me Jugosllavinë. Ai nuk kishte qenë në gjendje ta bënte vetë këtë gjë, për dy arsye. Së pari, nuk kishte pasur guxim përballë Jugosllavisë, dhe së dyti, duke u ndjerë i kërcënuar nga kjo e fundit kishte pritur një aleat më të fortë, duke pritur një ekuilibër të ri forcash me qëllim ruajtjen e vetes. Kështu pas dëbimit nga Kominformi në korrik 1948, të Jugosllavisë, Enveri e kishte më të lehtë të deklaronte besnikërinë strikte ndaj Stalinit.¹⁵⁰

Por Pipa e di që pavarësisht se Stalini e priti me gëzim afrimin e Shqipërisë me BS, ai e dinte se e kishte të pamundur që ta ndihmonte atë, kundër fqinjëve të saj më të fuqishëm, Greqisë, dhe sidomos Jugosllavisë. Pakti që Shqipëria u bë një satelit i BS, nuk kishte ndonjë rëndësi të madhe, por e veçanta ishte se Shqipëria ishte sateliti fotokopje më afër origjinalit.¹⁵¹ Një vlerësim tepër i saktë, i cili mund të dilte vetëm pas një analize në detaje të të gjithë fushave të jetës së Shqipërisë. Duke qenë në të njëjtën linjë sërish sikurse vlerësimi perëndimor, i cili të gjithë spastrimet në Shqipëri i

¹⁴⁸ Glenn A. McClain, *The Palace*, 49.

¹⁴⁹ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 82.

¹⁵⁰ F. N.-B, "The Albanian Mystery: Russia's Least-Known Satellite", *The World Today* 8, no. 11 (1952), 468.

¹⁵¹ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 28.

shikoi si shenjë besnikërie.¹⁵² Vetë Stalini më vonë do të ishte një propagandues i rrezikut jugosllav ndaj Shqipërisë, si e rrezikuar nga Jugosllavia.

Kësaj simbioze Pipa i kishte bërë një analizim të ftohtë shkencor matematik. Ai shihte se në shtypin shqiptar të kohës, më shumë përmendej togfjalëshi Bashkim Sovjetik sesa Shqipëri. Gjithashtu më shumë paraqiteshin arritjet në këtë vend, sesa në Shqipëri. Me të drejtë Pipa shprehet se, në pamje të parë të duket si një zonë e kolonizuar e Bashkimit Sovjetik.¹⁵³ Sipas mendimit tonë, kjo sjellje e analizuar nga Pipa, kishte dy kuptime, së pari, Enver Hoxha duke mos pasur mundësi që të paraqiste plotësisht arritjet e Shqipërisë, mendohej me anë të propagandës që të bombardonte psikologjikisht shqiptarët se me ndihmën e sovjetikëve edhe ne së shpejti mund të bëhemi ashtu. Dhe së dyti, tashmë Enveri nuk ka frikë sikurse me Jugosllavinë, — që kërkoi ta eliminonte me anë të Koçi Xoxes, — se ai do të eliminohej nga një njeri i dytë pro sovjetik, pasi vetë mundohet të jetë një besnik i flaktë i Stalinit; duke parë me xhelozi, çdo figurë të dytë që mund t'i afrohej atij.

Kështu eliminimi i krahut të Xoxes dhe përkrahja sovjetike, bëri që Enveri të merrte atë që kishte kërkuar kohë më parë nga jugosllavët, nga ajo që i dha Stalini, themelin. Njëkohësisht tashmë ai e dinte se në pozicionin ku ishte, nuk do të kishte kthim mbrapa më, pasi nëse do të largohej nga Stalini, ai do të ishte pre e Jugosllavisë.¹⁵⁴ Besnikëria e Shqipërisë, deri në dhënien e plotë të bazave ushtarake, kishte çuar në shqetësimin e Kampit të Perëndimit, i cili e shihte një pikë sovjetike në mes të Mesdheut,¹⁵⁵ duke i dhënë akoma më shumë avantazh vlerësimit të Pipës, të Shqipërisë në stadin e kolonisë, për Bashkimin Sovjetik.

Në kuadrin e po kësaj propagande servile ndaj Bashkimit Sovjetik stalinist, Pipa sheh edhe shkrimin e Historisë së Partisë së Punës së Shqipërisë, e cila u shkrua në shembullin e Partisë Komuniste të BRSS. Por e keqja e kësaj, sipas Pipës, është se nuk ka asnjë ngjashmëri, ndërmjet rrugës së ndjekur për të shkruar drejt

¹⁵² I. A. "Purges in the Albanian Communist Party", *The World Today* 9, no. 9 (1953), 408.

¹⁵³ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 14.

¹⁵⁴ Daniel Tretiak, "The Founding of the Sino-Albanian Entente", *The China Quarterly*, no. 10 (1962), 126.

¹⁵⁵ NAVY ESTIMATES, 1960-61, HC Deb 07 March 1960
http://hansard.millbanksystems.com/commons/1960/mar/07/navy-estimates-1960-61#S5CV0619P0_19600307_HOC_243

komunizmit nga të dy vendet,¹⁵⁶ duke e bërë pak të besueshëm HPPSH.

Megjithatë si çdo njëra nga periudhat e politikës së jashtme komuniste shqiptare, edhe faza sovjetike do të kishte dy faza. Edhe periudha sovjetike shihet nga Pipa në analizat e tij, si faza e besnikërisë së Stalinit dhe e stalinizmit për aq kohë sa pasardhësi i tij e mbajti. Kurse faza e dytë ishte ajo kohë në të cilën Hrushovi, braktisi këtë ideologji të udhëheqësit të madh. Jugosllavia, dhe qëndrimi i ri ndaj Jugosllavisë nga ana e Hrushovit, do të ishte ajo që Pipa e sheh si të futur në mes, për divorcin Shqipëri-Bashkimi Sovjetik. Vendosja e marrëdhënieve me Jugosllavinë do të thoshte edhe rivlerësim i figurës së Koçi Xoxes, viktimës pro jugosllave në Shqipëri. Ndaj Enveri shumë shpejt pas kësaj, u mundua të çonte nga ftohja e shpejtë në prishjen e marrëdhënieve me Bashkimin Sovjetik.¹⁵⁷ Kjo e bëri Enver Hoxhën të ndihej i kërcënuar. Ai tashmë e shihte Jugosllavinë si hakmarrësen direkte ndaj tij. Duke nxjerrë në pah edhe arsyen e vërtetë të afrimit me Bashkimin Sovjetik, në fund të viteve '40. Ky veprim e nxirrte tashmë dyfish të ekspozuar ndaj kërcënimit. Megjithatë pavarësisht kësaj frike, marrëdhëniet me Bashkimin sovjetik vazhduan edhe për pak kohë. Që në 1957, Enver Hoxha dhe Mehmet Shehu në një vizitë në Moskë kishin deklaruar se vështirësitë mes Jugosllavisë e Shqipërisë, nuk mund të ndërhyjnë në miqësinë mes Shqipërisë e Bashkimit Sovjetik.¹⁵⁸ Por edhe të tjerë brenda partisë nuk kishin dashur që të prishnin marrëdhëniet, duke nisur një izolim të dytë të vendit. Madje njerëz të tillë, si Beqir Balluku, kishin shprehur nevojën e përmirësimit të marrëdhënieve me Moskën.¹⁵⁹ Por marrëdhëniet vazhduan edhe për pak kohë, kryesisht në aspektin industrial, në të cilin në mars 1959, Koço Theolloi, udhëtoi në Moskë për të nënshkruar një protokoll tregtar me qëllim industrinë.¹⁶⁰

Por për Pipën prishja me Bashkimin Sovjetik nuk solli atë tronditje si prishja me Jugosllavinë,¹⁶¹ duke theksuar se lidhja

¹⁵⁶ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 158.

¹⁵⁷ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 154.

¹⁵⁸ Anton Logoreci, "Albania: A Chinese Satellite in the Making?", *The World Today* 17, no. 5 (1961), 200-201.

¹⁵⁹ Stephen F. Larrabee, "Whither...", 68.

¹⁶⁰ Daniel Tretiak, "The Founding of the Sino-Albanian Entente", *The China Quarterly*, no. 10 (1962), 139.

¹⁶¹ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 89.

ideologjike me vendin kryesor të socializmit nuk ishte shumë e madhe. Në fakt duket se Enver Hoxha tashmë kishte nisur të mësonte që nuk mund të priste plotësisht nga një shtet çdo gjë, dhe e dyta ftohja kishte nisur të ndodhte gradualisht me ardhjen e Hrushovit në pushtet. Nga ana tjetër sjellja makiaveliste kishte mundur të triumfonte në të dy krahët, pse edhe Bashkimi Sovjetik e kishte përdorur Shqipërinë aq sa kishte dashur. Tashmë kishte ardhur koha që Enveri të nxirrte në pah një komunizëm më kombëtar sesa ai sovjetik.¹⁶²

Por për Pipën kjo ka një shpjegim më individual. Ai deklaroi se Enver Hoxha ishte vetëm stalinist dhe aspak në ideologji, as komunist dhe as sovjetik. Ai akuzoi Hoxhën se kishte eliminuar Sejfulla Malëshoven i cili kishte shkuar drejt konceptit sovjetik, që në 1944, me hyrjen në Tiranë.¹⁶³ Kjo tregonte se ai i shihte me xheloz, dhe qëllimi i tij ishte të ndalonte gjithkënd që do të deklarohet sovjetik, duke e ndjerë veten inferior dhe të kërcënuar nga kjo ideologji. Pipa e kupton mjaft mirë psikologjinë e Hoxhës, kur ai shprehet se Enveri ishte ndier mjaft mirë kur Stalini e kritikoi Titon, ndërkohë që ishte ndier i kërcënuar, kur Hrushovi u lidh me Titon.¹⁶⁴ Kjo tregon më së miri, edhe arsyen pse Hoxha nuk mund të ndihej në ideologji sovjetik, sepse sovjetizmi po kundërshtonte stalinizmin si devijant dhe shtypës — ideologji të cilën Enveri e vishte si mburojë.

Pipa shprehet se Hrushovi filloi të fliste edhe për pretendimet greke në tokën shqiptare. Ky veprim nga udhëheqësi sovjetik, tregon më së miri, se Hrushovi e njohte mirë psikologjinë e Enverit. Duke e bërë Enverin të kuptonte se po i vinte një kërcënim i ri akoma më i madh se ai jugosllav, dhe më i vjetër se i Jugosllavisë komuniste: pretendimet e Greqisë. Megjithatë në këtë kohë forca e Hrushovit në Greqi nuk ishte shumë e madhe sepse ajo i përkiste kampit perëndimor më shumë sesa atij lindor, ku Hrushovi ushtronte ndikim. Por kërcënimi e dha efektin e vet. Tashmë Enver Hoxha mundohet të gjejë një aleat të ri, i cili në këtë kohë ishte Kina. Sipas studimit të ekuilibrit të forcave që kishte bërë Enveri, ai e dinte se aleati i ri, duhet të ishte më i madh dhe më i fuqishëm sesa dy kërcënimet e tanishme, Bashkimi Sovjetik dhe Jugosllavia, dhe ky do të ishte Kina Komuniste. Në Kongresin IV të Partisë së

¹⁶² J. F. Brown, "The Balkans: Soviet Ambitions and Opportunities", *The World Today* 40, no. 6 (1984), 245.

¹⁶³ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 115.

¹⁶⁴ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 157.

Punës së Shqipërisë, si Enver Hoxha dhe Mehmet Shehu i dhanë një mbështetje të plotë të ideologjisë kineze në fushën e politikës së jashtme.¹⁶⁵ Ky stil deklaratah dhe veprimesh, e ulnin nivelin e diplomacisë shqiptare të kohës në nivele diletanteske. Pasi sjellja e kalimit nga një aleat në një tjetër, ishte e ngjashme me hedhjen e një fëmijë në krahët e një të fuqishmi për t'u mbrojtur. Kalimi në një komunizëm, pa kushte, jugosllav; më pas në atë stalinist deri në adhurim, dhe hedhjen në krahët e largët kinezë, tregonte se vendi — pavarësisht propagandës në popull që tregohej i pamposhtur — ishte një vend i dobët. Shqipëria kishte hyrë në një rrugë që nuk ishte për të në këtë përballje forcash, por rruga ishte aq e ngushtë dhe nuk kishte mundësi kthimit pas.

Përshtatja me kinezët u ndie edhe si një nevojë ekzistencializmi. Pas daljes së Shqipërisë nga Traktati i Varshavës, ne ndryshuam edhe stilin ushtarak duke shkuar drejt atij kinez: të një lufte popullore, të stilit gueril, – thekson Arshi Pipa.¹⁶⁶ Tashmë Shqipëria e cila ishte pa ndihmën ushtarake sovjetike, e mbështetur në forcat ushtarake të veta, nuk mund t'i dilte para as ushtrisë jugosllave e as asaj sovjetike. Ndaj u pa se mënyra e vetme ishte të militarizonte të gjithë popullsinë. Duke e kthyer në një ushtri të vetëmbrojtjes sociale. Ky nivel kishte shkuar aq larg sa amerikanët e shihnin se sovjetikët nuk kishin më ndikim ndaj Shqipërisë gjatë viteve '70,¹⁶⁷ ajo po jetonte ditët më të mira të marrëdhënies me Kinën.

Tashmë ishte bërë traditë në marrëdhëniet shqiptare diplomatike, që të shihej sjellja e aleatit tonë ndaj Jugosllavisë. Por këtë rast në prishjen me Bashkimin Sovjetik për shkak të Jugosllavisë nuk ishim vetëm ne që e shihnim Jugosllavinë si shkaktar. Edhe Kina tashmë nuk kishte pranuar rilidhjen e Hrushovit me Jugosllavinë, dhe kishte prishur marrëdhëniet me Bashkimin Sovjetik. Por për optikën analitike të Pipës, kjo marrëdhënie e re që po krijohet ishte si lidhja e Luanit me Miun,¹⁶⁸ ku s'do mend se miu në këtë rast, si nga forca e po ashtu nga sipërfaqja ishim ne. Por në këtë kontekst Pipa sheh për herë të parë se në marrëdhëniet mes dy vendeve ka një simbiozë. Është hera e parë se shteti “aleat” kishte një interes ndaj nesh. Në këtë kohë Kina nuk ishte në OKB, ndaj ajo kishte interes që Shqipëria të ishte zëri i saj në OKB. Tashmë Enveri që kishte rreth 15 vite që bënte një

¹⁶⁵ Anton Logoreci, *“Albania: A Chinese...”*, f. 198.

¹⁶⁶ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 216.

¹⁶⁷ FRUS1977-80v20d30.

¹⁶⁸ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 54.

politikë të tillë përfitimesh e kuptoi mjaft mirë këtë gjë, ndaj u mundua ta shfrytëzonte. Nga ana tjetër edhe Kina, e cila e kishte kuptuar se Shqipëria ishte shtet i varfër dhe nuk kishte përfituar aq shumë sa kishte pretenduar, apo sa kishte nevojë si nga Jugosllavia, ashtu edhe nga Bashkimi Sovjetik. Ndaj ajo gjatë kësaj kohe mundohet të japë ndihma ekonomike për Shqipërinë. Por interesat e Jugosllavisë dhe të Bashkimit Sovjetik ndryshonin nga ato të Kinës, ato nuk kishin pasur asnjëherë nevojë për Shqipërinë, në këtë fushë pasi ato kishin qenë më parë në OKB, ndaj nuk kishin pasur nevojë as ta joshin Shqipërinë ekonomikisht. Për ironi të fatit, Shqipëria ishte edhe më e vjetër në komunizëm sesa Kina; ajo e para e kishte futur komunizmin 4 vjet më parë se Kina.¹⁶⁹ çka teorikisht duhet të ishte më e përgatitur ideologjikisht sesa Kina.

Pipa e pranon tashmë se Kina, mund ta mbështeste nga aspekti ekonomik, por nuk mund ta mbronte nga një sulm i mundshëm nga ushtria sovjetike.¹⁷⁰ Megjithatë Enver Hoxha e kishte kuptuar tashmë se as Jugosllavia e as Bashkimi Sovjetik nuk kishin në plan të sulmonin Shqipërinë ushtarakisht. Kjo në njëfarë mënyre e qetësonte dhe nuk i jepte shqetësim, distanca e largët nga Kina aleate. Tashmë ai e kuptonte se nevoja më imediate për vendin ishte ndihma ekonomike, e ajo ushtarake, pasi për dy armiqtë e dikurshëm Shqipëria ishte shndërruar në një enklavë të vogël e të varfër.

Pipa kritikon imitimin e kulturës dhe sjelljes kineze në vendin tonë gjatë kohës që ne mbajtëm miqësinë. Ai e sheh si një zhvlerësim të elitës ushtarake dhe intelektuale. Me heqjen e gradave ushtarake, dhe çuarjen e intelektualëve në fshat për të punuar të shkrirë me masat.¹⁷¹ Por me sa duket ky ishte servilizmi i radhës që Shqipëria hoxhiste bënte tek aleati i radhës. Hoxha e dinte se nuk kishte mundësi tashmë të imitonte në aspektin ideologjik, komunizmin maoist. Kjo së pari, sepse tashmë ai e kishte kuptuar thellë në vetvete se nuk kishte mundësi të lidhej të përballej apo të përthithte ideologjitë komuniste edhe të fazave të mëparshme, aq më pak atë maoiste. Nga ana tjetër imitimi i sjelljes ishte më i dukshëm përballë miqve kinezë, duke mos kërkuar shumë kohë dhe kosto mendore.

Tashmë kuadrot e lartë deri në nivel ministrash u zëvendësuan nga quadro lokalë, dhe nganjëherë edhe të panjohur fort, apo edhe

¹⁶⁹ Berit Backer, *"Self-Reliance under Socialism..."*, f. 356.

¹⁷⁰ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 59.

¹⁷¹ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, fq. 89.

nga qytete që nuk kishin ndonjë peshë të madhe, sikurse kjo kishte ndodhur edhe në Kina. Raste që mund të përmenden më së shumti janë, zëvendësimi i Këllezit nga Petro Dode, sekretari i Partisë për Vlorën, si kryetar i Komisionit të Planifikimit të Shtetit, një ndër postet më të rëndësishme për strukturën ekonomike të centralizuar. Gjithashtu Koço Theollosi u zëvendësua nga Pali Miska, sekretari i partisë në Pukë, si Ministër i Industrisë dhe i Minierave.¹⁷² Këto poste ishin shumë të rëndësishëm në ekonomi, dhe me këto lëvizje ishte e barabartë sikur të dorëzohej çdo gjë në dorë të teknikëve kinezë. Një sjellje që kishte ndodhur pas vitit 1945 me jugosllavët. Por nëse ajo në atë kohë deri diku justifikohet për mungesë kuadrosh dhe padituri politike, kjo e pas gati 20 vjetësh, ishte e patolerueshme dhe një dorëzim i qëllimshëm.

Por edhe në këtë rast, prishja me Kinën, erdhi si rezultat i diagnozës së njëjtë si në rastin me sovjetikët. Nëse deri në ditët e sotme shumë theksojnë se afrimi i Kinës me SHBA, ishte preteksti dhe arsyeja për të prishur marrëdhëniet, Arshi Pipa, e hedh poshtë këtë. Ai shprehet se edhe kur marrëdhëniet mes Kinës dhe SHBA kishin nisur të afroheshin, Enver Hoxha i thurte lavde Maos sepse i duheshin ndihmat kineze.¹⁷³ Kjo na lë të kuptojmë se Enveri nuk e kishte tashmë problem boshtin ideologjik, dhe nuk ishte ky qëllimi i prishjes me Kinën. Problemi i vërtetë ishte afrimi i Kinës me Jugosllavinë. Titoja kishte bërë një vizitë në Pekin në 1977.¹⁷⁴ Pas kësaj kohe nuk do të jetë e vonë as prishja e jonë me Kinën. Në Asamblenë Kombëtare të sapozgjedhur, në 26 dhjetor 1978, Mehmet Shehu u shpreh se pavarësisht kontradiktave tona me Jugosllavinë, këto nuk duhet të bëhen pengesë për marrëdhëniet shtetërore mes dy vendeve. Pas kësaj kohe kishte nisur edhe ndalimi i zëvendësimit me kuadro lokalë i burokratëve qendrorë, duke lënë të kuptohet se ndalimi i imitimit, do të përkthehej si një ftohje tashmë nga ana e Hoxhës. Pasioni i servilizmit ndaj Kinës me imitim, kishte nisur të ndalonte. Pas një kohe rreth 17 vjeçare të lidhjes më të gjatë me një aleat, Kina për Hoxhën e kishte humbur virgjërinë ideologjike, pasi ishte lidhur me Titon.¹⁷⁵

Pipa shprehet se edhe pse Kina kishte investuar rreth 5 miliard dollarë ato u hodhën pas shpine me mosmirënjohje nga Enver

¹⁷² Michael Kaser, *"Albania's Self-Chosen..."*, f. 263.

¹⁷³ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 110.

¹⁷⁴ Michael Kaser, *"Albania's Self-Chosen..."*, f. 267.

¹⁷⁵ J. F. Brown, *"The Balkans: Soviet..."*, f. 248.

Hoxha.¹⁷⁶ Megjithatë Enveri nuk e shihte në këtë këndvështrim. Ai e dinte se këtë ndihmë që i kishte dhënë Kina, e kishte si një propagandë të shitur që Shqipëria kishte bërë në OKB për Kinën. Më shumë sesa si ndihmë ai e shihte si rrogë. Ndaj duke e ditur se të dy palët kishin marrë atë çfarë kishin kërkuar, nuk i ndihej mirënjohës Kinës. Por ndihma ekonomike kineze kishte qenë me rëndësi të veçantë për planin pesë vjeçar 1970-1975, duke ndërtuar të gjitha veprat më të mëdha industriale me anë të këtyre ndihmave. Ndërprerja e kësaj ndihme do të çonte në rritjen e barrës për përfundimin e tyre nga vetë shqiptarët pas 1978. Kjo ndihmë vlerësohej edhe nga Perëndimi, pavarësisht se shqiptarët akuzonin se ndihma nuk kishte qenë e madhe dhe materialet industriale që kishin ardhur në Shqipëri kishin qenë në një cilësi të dobët, ato nuk i shihnin kështu. Shifrat që deklaroheshin shqiptarët merreshin si të rreme, pasi rreth 30 vepra industriale ishin bërë falë ndihmës kineze.¹⁷⁷

Megjithatë zhgënjimi edhe i kësaj here i Enver Hoxhës për braktisjen e aleatëve të cilët riktheheshin tek Jugosllavia, e çoi në veprime edhe më ekstreme. Në veprimin e vetizolimit dhe të qëndrimit vetëm, pa një marrëdhënie me shtetet e tjera të mëdha si nga lindja dhe nga perëndimi.

Por Arshi Pipa nuk mbetet në analizimin e drejtimit lindor të vendit, gjatë periudhës komuniste. Ai herë pas here nxjerr në pah edhe elementët e mëparshëm të situatës politike. Për Pipën, Shqipëria nuk doli e pavarur në 1912, por në vitin 1920. Kjo sepse në rastin e parë ato e lanë në dorë të interesave të huaja, ndërkohë që pas 1920, filloi të ndërtonte institucionet e saj të pavarura.¹⁷⁸ Kjo tregon se pavarësia për Pipën ka vlerë, vetëm si shenjë konvencionale, apo thjesht çlirim nga një pushtues i huaj. Vlëra e vërtetë kur një vend arrin të administrohet vetë mbi hallkat shtetërore që i krijon e i udhëheq vetë.

Interesant është edhe për dallimin që bën ndërmjet fashizmit dhe nazizmit. Për të, rreziku i vërtetë i Shqipërisë ishte fashizmi, sepse ai deshi të shkombëtarizonte vendin, mbi bazën e gjuhës, duke e bërë këtë gjuhë të barabartë me gjuhën e arbëreshëve të Italisë, ndërkohë që nazistët ishin kalimtarë në vend.¹⁷⁹ Kjo deklaratë hedh dritë mbi perceptimin e tij përballë shqiptarëve të

¹⁷⁶ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 234.

¹⁷⁷ Berit Backer, *"Self-Reliance under Socialism..."*, f. 365.

¹⁷⁸ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 11.

¹⁷⁹ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 13.

tjerë, të cilët shpreheshin se kishim qenë shumë mirë në kohën e pushtimit fashist. Për të kjo do të thoshte se ishim mirë në aspektin ekonomik, por kjo i binte ndesh elementit kombëtar e patriotik. Pavarësisht interesave ekonomike, nuk duhej shitur vendi deri në tjetërsim. Pavarësisht kësaj ai hedh shpesh pyetjen nëse komunizmi është më i mirë në aspektin patriotik se fashizmi. Ideologji të cilat, të dyja, i sheh si pushtues. Urrejtja për komunizmin dhe dëmi që i sjell ai vendit shkon më larg sesa fashizmi. Ai shprehet se vetëm në komunizëm kemi një dyzim të pavarësisë dhe të çlirimit, ku ky i fundit i zë vendin atij të parit, duke barazuar edhe simbole si Skënderbeu dhe Haxhi Qamili.¹⁸⁰

Me interes, po ashtu, është edhe analiza që i bën perceptimit që kanë shqiptarët e Amerikës dhe amerikanët për Shqipërinë. Ai i kritikon tepër shqiptarët e brezit të dytë në Amerikë, të cilët e shohin komunizmin më të zbutur.¹⁸¹ Madje kundërshton deklaratat e tyre se pavarësia në Shqipërinë e pas 1945 ekziston. Me anë të kësaj Pipa, ka qëllim që t'i hapë sytë shqiptarëve që kanë lindur në Amerikë, se Shqipëria komuniste po ju përdor, ajo po ju shet pavarësinë në një formë që nuk ekziston në vend. Kjo gjë ishte në favor të Shqipërisë, e cila në fakt kishte synim të rriste perceptimin e shqiptarëve të shtetit që e paraqiste si armik të përhershëm.

Për Pipën ishte e paimagjinueshme sesi shqiptarët e Amerikës kanë lajthitur deri në atë pikë, sa që komunizmi shqiptar kritikon Shtetet e Bashkuara, kurse shqiptarët e këtij vendi lëvdojnë komunizmin shqiptar. Gjatë viteve pati edhe shqiptarë, të cilët e panë afrimin me Perëndimin, në mos direkt me Amerikën, si një element i domosdoshëm për gjallërimin ekonomik. Këllezi dhe Theollosi, dy drejtuesit e lartë të ekonomisë e shihnin tregtinë e jashtme me perëndimin si diçka që duhej rritur. Ndërkohë që kur Ministër i Tregtisë ishte Kiço Ngjela, tregtia me perëndimin shkoi në 20 milionë dollarë.¹⁸² Kjo gjë kishte rritur edhe shpresat së fund të viteve '50, atëherë kur kishte nisur ftohja me Bashkimin Sovjetik se Shqipëria mund të niste lidhjen me Perëndimin e ndoshta edhe me SHBA.¹⁸³ Megjithatë propagandimi kundër perëndimit, çdo ditë

¹⁸⁰ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 15.

¹⁸¹ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 12.

¹⁸² Michael Kaser, *"Albania's Self-Chosen..."*, f. 263.

¹⁸³ Foreign Relations of the United States (FRUS), 1958–1960, Volume X, *Eastern Europe Region; Soviet Union; Cyprus*, Editor Glenn W. La Fantasia, Ronald D. Landa, James E. Miller, David S. Patterson,

nën diktaturën komuniste në Shqipëri, kishte dëmtuar deri diku një pjesë të shqiptarëve, duke i frikësuar me perëndimin e sidomos me SHBA.

Këtij elementi, Pipa, i del kundër duke thënë se nuk ka arsye të trembeni nga SHBA, sepse qëllimi i saj është që Shqipërinë mos ta lejojë të kthehet nga krahun sovjetik përsëri, gjatë viteve 1980.¹⁸⁴ Pavarësisht se tashmë BS nuk ishte më një shtet stalinist, dhe nuk mund të rrezikohej nga sjellje të tilla, ai përsëri e shihte me kundërshtim lidhjen me BS. Për faktin se tashmë i kishte ikur koha asaj lidhjeje, sepse ndërkaq duhej të kishte një lidhje perëndimore vendi, po të ishte e mundur edhe me SHBA, dhe jo të kihej frikë prej saj. Në të njëjtën kohë, gjatë atyre viteve, ai deklaronte haptas se edhe shtetit shqiptar i intereson të ketë lidhje me lobin shqiptar në SHBA, dhe e sheh me sy të mirë. Kjo s'do të thoshte se Pipa e sheh këtë si një afrim me shtetin komunist shqiptar, — përkundrazi ai mendon se së paku duhet të ketë një hapësirë frymëmarrjeje për popullin shqiptar, një lloj lidhjeje në aspektin ekonomik dhe social.

Në një analizë, qysh në vitin 1960, Pipa mundohet të shohë marrëdhëniet e Shqipërisë që nga pavarësia në politikën e jashtme. Ai e di se forca ushtarake jugosllave është peshë e rëndë për shpatullat e dobëta shqiptare. Po ashtu edhe në kohët e mëparshme edhe Musolini e shihte si trampolinë për në Ballkan. Gjithashtu edhe grupet nacionaliste në vend të cilat ishin lidhur me pushtuesin, ishin të destinuara të humbnin për shkak të propagandës komuniste gjatë Luftës së Dytë Botërore.¹⁸⁵ Kjo analizë tregonte se shqiptarët në marrëdhënie me fqinjët dhe me ideologjitë kishin qenë disfatistë, dhe anemikë për të reaguar më pas ndaj tyre.

Pipa në këtë kontekst i bën një sintezë të fortë politikës së jashtme të Shqipërisë komuniste, kur shprehet se ne jemi në lavjerrësin e aleancave me shtetet totalitare, sa kalojmë në varësi ulemi përsëri poshtë tek karakteri i pavarur. Simbolika e përdorur tregon se vendi fazë pas faze qëndron në stanjacion, duke u kthyer edhe njëherë në pikën e nisjes. Po ashtu zhvillimi shihet si i pakët në lidhje me kohën e marrëdhënies me atë shtet totalitar.

Pikë tjetër cilësore në këtë vepër, është këndvështrimi i kritikës që i bën Enverit për prishjen e miqësisë me Kinën. Ai mundohet të tregojë se burra më të mëdhenj shteti se Enver Hoxha, (edhe pse të

Charles S. Sampson., Washington, United States Government Publishing Office, 1993, Document 6.

¹⁸⁴ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 223.

¹⁸⁵ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 26-27.

një niveli të lartë negativiteti), bashkëpunonin me armikun në momente të veçanta. Ai merr si shembull se edhe Stalini bashkëpunoi me Hitlerin, e po ashtu edhe Lenini bëri politikën e NEP-it me elementë kapitalistë kur e deshi nevoja.¹⁸⁶ Krahasimi ishte i bukur si nga përmasat edhe si nga idiolatria e Hoxhës. Lenin dhe Stalini, Hoxha i merrte gjithmonë në shembuj, dhe në prishjen me Kinë kishte akuzuar këtë të fundit se kishte braktisur vijën ideologjike të Stalinit, në lidhjen që kishte bërë me SHBA. Kur në fakt idhujt e tij kishin bashkëpunuar me kundërshtarët apo me ideologjitë kundërshtare ndaj tyre. Madje Stalini kishte bashkëpunuar edhe me Ruzveltin, presidentin amerikan gjatë Luftës së Dytë Botërore. Një element të tillë Pipa e gjen edhe tek Enveri, i cili kishte bashkëpunuar me Greqinë e Gjeneralëve, duke lënë të kuptohet se edhe ai vetë nuk kishte qenë krejt i pastër ideologjikisht, dhe kishte shkelur parimet e Stalinit, ose përndryshe Kina nuk kishte bërë një veprim revizionist. Ndërkohë që perceptimi amerikan për ne, pas prishjes me Kinën ishte shumë i pashpresë. Ato e shihnin se ekonomia ynë ishte më e ulëta në Evropë, dhe se kriza ekonomike do të thellohej edhe më shumë pas shpërndarjes së ndihmës kineze.¹⁸⁷

Shqetësues për Pipën është edhe Shqipëria komuniste pas Hoxhës. Ai e sheh me pak shpresë vdekjen e Enverit në politikën e jashtme gjatë qeverisjes së Ramiz Alisë, duke parë lidhjen me një linjë ajrore me Zvicrën, dhe përfaqësimin në perëndim me anë të përfaqësimit që Austria po i bënte me anë të ambasadave të saj në Evropë, si një hapje më të madhe me perëndimin.

Por nga ana tjetër e sheh si një humbje të madhe për vendin, mosnënshkrimin e Kartës së Helsinkit nga ana e Shqipërisë. Ai e sheh si deevropianizim të Shqipërisë. Një koncept që e nxjerr herë pas here dhe që e shqetëson shumë Pipën. Ky veprim e lidhte më shumë Shqipërinë me vendet e Botës së Tretë, dhe e largonte si nga Evropa me sjellje, po ashtu edhe nga Ballkani. Për Pipën, Shqipëria ka dy ndërlidhës me Perëndimin, i pari Skënderbeu, dhe e dyta Nënë Tereza.¹⁸⁸ Në të vërtetë Skënderbeu ishte i vdekur tashmë dhe i përkiste një kohe shumë të largët nga ajo që jetonin, dhe e dyta Nënë Tereza, e cila i përkiste besimit katolik ishte totalisht e ndaluar të përmendej në Shqipëri, e jo më të pranohej si simbol. Në periudhën pas vitit 1985, kohë në të cilën kishte vdekur Enver

¹⁸⁶ Arshi Pipa, *Stalinizmi*, f. 101-102.

¹⁸⁷ FRUS1977-80v20d30.

¹⁸⁸ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 238-239.

Hoxha, perëndimi e shihte akoma me dyshim lidhjen me Shqipërinë, por më shumë kjo e fundit e cila tregohej e ftohtë. Britanikët e kishin ngritur në nivel bisede dite, lidhjen e marrëdhënieve diplomatike me Shqipërinë, si të vetmin vend që nuk kishin marrëdhënie diplomatike.¹⁸⁹ Një shqetësim më i madh për britanikët sesa për drejtuesit shqiptarë.

Elementë si ky ishin shqetësues edhe për Arshi Pipën, i cili shprehej se Bota Perëndimore e shihte Shqipërinë si një kafshë ekzotike në kafaz.¹⁹⁰ Kuptimi i kësaj shprehje ishte i gjerë në fakt dhe tronditës. Qëllimi i kësaj simbolike është për të shpjeguar se një specie e tillë nuk gjendet në arealin politik evropian. Dhe e dyta, sepse simbolikisht speciet ekzotike i përkisnin vendeve të Afrikës ose të Azisë, e zakonisht në shtetet e botës së tretë. Pikërisht me ato shtete të cilët ishte lidhur edhe Shqipëria. Por e keqja nuk ishte lidhja me to, sepse me dëshirën e udhëheqësve komunistë ishim kthyer edhe ne, si njëri nga ato vende.

Për sa i përket analizimit të ngjarjeve të politikës së jashtme, artikujt e Arshi Pipës të përmbledhura në librin *Stalinizmi shqiptar: aspekte ideopolitike*, mund të themi se mbetet një ndër librat pararojë të analizës së periudhës së komunizmit shqiptar. Pipa mbi bazën e këtyre analizave të thella politike dhe historike e nxjerr veten si policentrik në shkrimet e tija. Përsiatja filozofike zë vend në analizën e ftohtë të ngjarjeve, kurse fryma letrare në shkrimin e bukur dhe parashtrimin e rrjedhshëm të ideve. Një element tjetër me vlerë, është analizimi në kohë i ngjarjeve sapo ato ndodhnin, duke qenë në koherencë të plotë me vlerësimin perëndimor të kohës. Studimi i këtij libri nuk i përket kohës, ai vjen deri në ditët e sotme si një libër teorik analizimi i epokës komuniste. Një shembull sesi duhet çuar përpara kjo fushë, e cila ka një lëvrim të paktë brenda vendit.

Bibliografia

1. *Albania*, 12 March 1986 në:
http://hansard.millbanksystems.com/written_answers/1986/mar/12/albania#S6C_V0093P0_19860312_CWA_311.

¹⁸⁹ Albania, 12 March 1986 në:

http://hansard.millbanksystems.com/written_answers/1986/mar/12/albania#S6C_V0093P0_19860312_CWA_311

¹⁹⁰ Arshi Pipa, *Stalinizmi...*, f. 288.

2. ARTISIEN, Patrick F. R., "Albania in the Post-Hoxha Era", *The World Today* 41, no. 6 (1985): 107-11.
3. BEKICH, Darko, "Soviet Goals in Yugoslavia and the Balkans", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 481 (1985): 81-91.
4. BIBERAJ, Elez. "Albania's Economic Reform Dilemma." *The World Today* 43, no. 10 (1987): 180-82.
5. BROWN, J. F., "The Balkans: Soviet Ambitions and Opportunities", *The World Today* 40, no. 6 (1984): 244-53.
6. DEDIJER, Vladimir, "Albania, Soviet Pawn", *Foreign Affairs* 30, no. 1 (1951): 103-11.
7. F. N.-B., "The Albanian Mystery: Russia's Least-Known Satellite", *The World Today* 8, no. 11 (1952): 466-73.
8. Foreign Relations of the United States (FRUS), 1977–1980, Volume XX, *Eastern Europe*, Editor: Adam M. Howard, Carl Ashley, Mircea A. Munteanu, Washington, United States Government Publishing Office, 2015.
9. Foreign Relations of the United States (FRUS), 1958–1960, Volume X, *Eastern Europe Region; Soviet Union; Cyprus*, Editor Glenn W. La Fantasia, Ronald D. Landa, James E. Miller, David S. Patterson, Charles S. Sampson:, Washington, United States Government Publishing Office, 1993.
10. I. A., "Purges in the Albanian Communist Part", *The World Today* 9, no. 9 (1953): 405-08.
11. KASER, Michael, "Albania's Self-Chosen Predicament", *The World Today* 35, no. 6 (1979): 259-68
12. LARRABEE, F. Stephen. "Whither Albania?" *The World Today* 34, no. 2 (1978): 61-69.
13. LOGORECI, Anton, "Albania: A Chinese Satellite in the Making?" *The World Today* 17, no. 5 (1961): 197-205.
14. M. P., "Party Discipline in Eastern Europe: The Elimination of Communist Leaders", *The World Today* 7, no. 10 (1951): 430-39.
15. MCCLAIN, Glenn A., "The Palace Revolution in Albania", *World Affairs* 118, no. 2 (1955): 48-49.
16. NAVY ESTIMATES, 1960–61, 07 March 1960 në: [http://hansard.millbanksystems.com/ commons /1960](http://hansard.millbanksystems.com/commons/1960)

/mar/07/navy-estimates-1960-
61#S5CV0619P0_19600307_HOC_243

17. PIPA, Arshi, *Stalinizmi shqiptar: aspekte ideopolitike*, Princi & IKK, Tiranë (2007).

18. SANDSTROM, Per, and Orjan Sjoberg, "Albanian Economic Performance: Stagnation in the 1980s", *Soviet Studies* 43, no. 5 (1991): 931-47.

19. SINGLETON, F. B., "Yugoslavia: Economic Grievances and Cultural Nationalism", *The World Today* 39, no. 7/8 (1983): 284-90.

20. SKENDI, Stavro, "Albania and the Sino-Soviet Conflict", *Foreign Affairs* 40, no. 3 (1962): 471-78.



PAMJE E LETËRSISË SHQIPE NË STUDIMET E ARSHI
PIPËS

1. Hyrje

Si duket harta letrare shqipe në kartografinë e Arshi Pipës? *Trilogjia Albanika* dhe *Letërsia bashkëkohore shqiptare* përbën trupin e veprës studimore letrare të Arshi Pipës (1920-1997), që trajton fenomene letrare e shkrimtarë shqiptarë, pa pretendimin për të shkruar histori të letërsisë shqipe, ndonëse në këto vepra ai përvijon (e dikund thellohet në) gjithë historinë letrare shqiptare. Perspektiva e tij për letërsinë shqipe është në pjesën më të madhe sociale, që është përkufizuesi i vëllimit të tretë të trilogjisë: *Perspektiva shoqërore*. Në pajtim me këtë edhe metoda e studimit, herë-herë bashkë me analizë teksti në rrafsh më formal(ist). Harta e tij letrare del jo e plotë, siç do të dëshmohej këtu.¹⁹¹

Pipa kishte nisur jetën e vet letrare si poet e kritik. Poezinë e shkroi në Shqipëri, një pjesë në burgjet komuniste (1946-1956), ndërsa studimet më të mira i bëri në SHBA në vitet shtatëdhjetë dhe tetëdhjetë të shekullit të kaluar. Për poezinë e tij, në kapërcim, për shkurt, më vonë.

Ndërsa punonte profesor universiteti në SHBA, kryesisht në fushën e italianistikës, Pipa botoi studime të veçanta për letërsi e fenomene kufitare, shkroi për politikën gjuhësore në Shqipëri, për stalinizmin shqiptar, përktheu në shqipe dhe nga shqipja. I njohur është përkthimi i tij i romanit *Kronikë në gur* të Ismail Kadaresë, shkrimtarit shqiptar, të cilin e studioi sistematikisht. Me shkrimtarin ndërtoi një relacion pëlqimi e mospëlqimi, gati si një “love-hate relationship”, në varësi të pritjeve e të projekteve të

¹⁹¹ Ky studim nuk merr parasysh veprën kritike rinore të Pipës (1940-1944), botuar në Shqipërinë e kohës së Luftës së Dytë Botërore, që, ndonëse jo e parëndësishme, me vlerime për mungesën e kryeveprave të letërsisë shqipe e të ngjashme, jep shenja të një arrogancë djaloshare.

veta për çka dhe si duhej të shkruante Kadare, si shkrimtari më i madh i periudhës së mbizotërimit të doktrinės së realizmit socialist në Shqipëri. Këto projekte çuan edhe në përfundime paradoksale për ndonjë nga veprat e tij, në mbi-interpretime e keqinterpretime.

Katër shkrimtarë studioi me themel Pipa: Jeronim de Radën, Migjenin, Kadarenë dhe Martin Camajn. Për De Radën botoi një monografi të plotë dhe e quajti nismëtarin e periudhës së romantizmit shqiptar, që e shihte me kohëzgjatje njëqindvjeçare (1836-1936); për Migjenin shkroi në rini e pleqëri, dhe e klasifikoi si shkrimtarin që me *Vargjet e lira* (1936) dhe me prozën tregimtare shkroi në frymë përmbyse ndaj romantizmit shqiptar, duke u bërë nismëtar i letërsisë socialiste në Shqipëri; për Kadarenë si shkrimtar që nisi me kontestime të fuqishme të doktrinės së realizmit socialist, por që mbaroi, simbas tij, me konformizëm ndaj tij prej *Dimrit të madh* e tutje;¹⁹² për Camajn, *Dranja* e të cilit është kryevepër letrare, një vepër poetike që ka poetikën e vet, një vepër e krahasueshme me vlera, *mutatis mutandis*, me *Milosaon* e De Radës.¹⁹³ Sërish, simbas tij.

Veprat kryesore studimore letrare të Pipës trajtojnë rëndësinë e folklorit dhe të fshatarësisë për letërsinë shqipe, thellë në indin e saj. Një studim të veçantë, monografik, botoi për vargun folklorik shqiptar, duke u marrë me ndërtimin dhe gjinitë e tij. Këtë e kishte bërë si shteg për studimin e De Radës, që dha monografinë e pakapërcyeshme për autorin arbëresh.

¹⁹² Shkrimi i tij i gjatë për Kadarenë “Subversion vs. Conformism: the Kadare Phenomenon”, botuar te revista *Telos*, no. 73, 1987. Variante të tij janë botuar edhe në gjermanisht dhe frëngjisht. Në shqip ka dalë si libër më vete, Arshi Pipa, *Subversion drejt konformizmit: fenomeni Kadare*, përktheu Bardhyl Shehu, Phoenix, pa vend botimi, 1999.

¹⁹³ Arshi Pipa, *Contemporary Albanian Literature*, East European Monographs, Boulder, distributed by Columbia University Press, New York, f. 161.

2. Katër shkrimtarët që nuk shquhen në hartën e Pipës: Naimi, Fishta, Mjedja, Poradeci

Arshi Pipa Naim Frashërin e quan “poet mediokër” në një fusnotë.¹⁹⁴ Gjergj Fishta çmohet për këngët e para të *Lahutës së Malcís*; poema filloi si poemë epike e vërtetë, ndërsa përfundon në një groteskë fjalëshumë,¹⁹⁵ thotë ai. Për Mjedjen shkruan në një fusnotë, ku e quan “poeti lirik më i shquar gegë”;¹⁹⁶ në një zë enciklopedik i quan sonetet e tij model të zhanrit.¹⁹⁷ Për Lasgushin flet si për një shkrimtar të madh tosk,¹⁹⁸ për të thënë dikund tjetër:

Poradeci, një poet i vërtetë lirik, e humbi damarin e tij, i joshur nga lajkat e admiruesve që shihnin tek ai një homolog/ekuivalent tosk ortodoks të Fishtës. Ai shkroi vetëm pastishe të poezive të veta pas *Valljes së Yjeve*, vepër e tij rinore.¹⁹⁹

Pipa konstaton se Poradeci kishte shkruar poezi të *Vallja e Yjeve* në të cilat “ndjenja e tij për natyrën herë-herë mbërrin tone transcendentale. Muzika e braktisjes dhe melankolia e Poradecit kanë sharm”, për të shtuar se, mbasi poezia e tij nuk rri në skemat e

¹⁹⁴ Arshi Pipa, *Albanian Literature: Social Perspectives*, Dr. Dr. Rudolf Trofenik, München, 1978, f. 169; në përkthimin shqip, *Letërsia shqipe: Perspektiva shoqërore*, f. 153.

¹⁹⁵ Po aty, anglisht, f. 119, shqip, f. 109.

¹⁹⁶ Po aty, anglisht, f. 121, shqip, f. 112.

¹⁹⁷ *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edited by Alex Preminger and T.V.F. Brogan, Princeton University Press, 1993, f. 27.

¹⁹⁸ *Albanian Literature: Social Perspectives*, f. 124. Në botimin shqip, *Letërsia shqipe: Perspektiva shoqërore*, f. 112.

¹⁹⁹ Po aty, anglisht, f. 198, shqip, f. 180. Përkthimi shqip i këtij karakterizimi përmbledhës është i keq. Pipa flet për Poradecin si “homolog tosk ortodoks të Fishtës” (angl. *Tosk Orthodox counterpart of Fishta*), cildo që të jetë kuptimi i këtij përkufizimi të çuditshëm, dhe jo si “një kundërvënie ortodokse ndaj Fishtës”. Poashtu, fraza “çorbulina poemash” për “pastiches of his own poems” është i pasaktë në përkthimin e Myftar Gjanës.

realizmit socialist, ai bëri punë të mençur që e la shkrimin, për të punuar herëmbashere në përkthime. “Përkthimi i tij i *Eugjen Onjeginit* të Pushkinit është art i përsosur”,²⁰⁰ konstaton ai.

3. Shkrimtarët bashkëkohorë në fokus të Pipës

Vepra e fundit e madhe studimore e Arshi Pipës, *Letërsia bashkëkohore shqiptare* (*Contemporary Albanian Literature*, 1991) mbizotërohet nga studimet e përimtuara për Ismail Kadarenë dhe Martin Camajn, mbas një studimi hyrës, shumë të mirë, për gjenezën e realizmit socialist si teori e praktikë, si dogmë, në Bashkimin Sovjetik, dhe për shartimin e tij në Shqipëri. Në fillimet e jetës letrare të pasluftës në Shqipëri, Pipa ishte edhe vetë protagonist, duke qenë anëtar i redaksisë së gazetës *Bota e re*, organ i Lidhjes së Shkrimtarëve Shqiptarë. (I vetmi anëtar tjetër jokomunist i kësaj redaksie ishte Mitrush Kuteli, siç dëshmon Pipa). Shkrimtari shqiptar pas “çlirimit” o do të pranonte linjën e Partisë njëqindpërqind, o do të përfundonte në burg, thotë Pipa, në pjesën ku flet për fatin e vet.²⁰¹ Mbasi nuk ishte i prirë për të parën, veneron ai, “qeshë me fat që u burgosa në kohën kur ndjekja e shtrigave kundër intelektualëve mospajtues ende nuk kishte marrë shpejtësinë e plotë”. Herën e parë u dënua me dy vjet, me izolim. Herën e dytë, në një gjyq që zgjati nja 15 minuta, për aktivitete “kundërrevolucionare” u dënua me njëzet vjet, që iu kthye në dënim prej dhjetë vjetësh përmes një amnestie. Lau burg dhe kamp pune të detyruar,²⁰² para se të ikte në Jugosllavi, e pastaj të emigronte në SHBA, ku jetoi dhe punoi deri në fund të jetës, më 1997.

Jo Migjeni por Noli mund të konsiderohet pararendës i realizmit socialist shqiptar, thotë Pipa, konstatim që e nxjerr nga esetë e tij (introduktat) që u paraprijnë përkthimeve të Shekspirit, Kajamit, Servantesit e Ibzenit. Me këto ai inauguroi një sociologji të letërsisë, ndonëse Noli i quante “analiza kritike”, në esencë me karakter politik, mbasi ai nuk rrokej me elemente formale të gjuhës

²⁰⁰ Arshi Pipa, *Contemporary Albanian Literature*, f. 24.

²⁰¹ *Contemporary Albanian Literature*, f. 21.

²⁰² Po aty, f. 21.

e stilit, me syzheun e dialogun, me gjedhet narrative dhe teknikat e vargënimimit, veneron Pipa.²⁰³

Për “zbulesën Kadare” (një studim të gjatë, botuar më 1987 te revista *Telos* e quante “Fenomeni Kadare”) flet Pipa në libër mbasi që ka përvijuar 20 e më shumë vjet të letërsisë shqipe të pasluftës së Dytë, duke kërkuar, duke matur e çmatur, normën dhe rravgimet prej saj, shpeshherë me dëshirën për t’i parë këto të fundit edhe ku s’kishte. I mat ato edhe me *Historinë e Letërsisë Shqiptare të Realizmit Socialist* (1978), hartuar nën drejtimin e Koço Bihikut, që paradoksalisht e bën pikë reference në studimin e vet.

Pipa e shqyrton letërsinë shqipe të viteve gjashtëdhjetë në sfond të revolucionit kulturor shqiptar, në kulmin e të cilit ishte shkruar romani *Dasma* (1967) i Kadaresë. Shkrimtari, një personazh, këtu bëhet zëdhënës i autorit, Kadaresë, përbuzja e të cilit për realizmin socialist është e përhapur, konstaton Pipa, mbasi shenjon simbolet në vepër (treni – Parti-shtet, lokomotiva – Partia, konduktori – diktatori, kontrolluesit – policia).²⁰⁴

“*Dasma* nuk është roman i mirë, madje as nuk është roman, por thjesht një shkërbim romani përmes të cilit autori kishte nxjerrë vnerin e vet; romani ishte e kundërta e plotë e asaj që mburrte *Historia e letërsisë shqiptare të realizmit socialist*”, thekson Pipa, për të bërë konstatimin skandaloz: “(*Dasma*) është manifesti shqiptar i anti-realizmit socialist”²⁰⁵. *Dasma* prej kritikës shqiptare dhe të huaj është parë si vepra më real-socialiste e tij. Vetë Kadare e kishte

²⁰³ *Contemporary Albanian Literature*, ff. 13-14.

²⁰⁴ *Contemporary Albanian Literature*, ff. 49-51.

²⁰⁵ Po aty, f. 54. Kjo vepër (*Dasma*) e “bën Kadarenë Jevtushenkon shqiptar dhe më shumë, dhe kjo shpjegon pse ai është i vetmi ndër të gjithë shkrimtarët e tjerë bashkëkohorë në Shqipëri, veprat e të cilit janë përkthyer në gjuhët e tjera evropiane, posaçërisht në frëngjisht. E megjithatë ky roman nuk është përkthyer, dhe jo vetëm pse është shumë vështirë të përkthehen nuancat e gjuhës së tij rrëshqitëse”, thotë Pipa më tej në këtë faqe. Në të vërtetë *Dasma* ishte përkthyer herët në anglisht nga Ali Cungu, botuar në Tiranë nga Shtëpia Botuese Naim Frashëri, më 1968! (Shih librin e Peter Morganit për Kadarenë, shënimet në fusnotën 154, f. 114.)

thënë jo një herë se te *Dasma* i ishte nënshtruar dogmës së realizmit socialist.²⁰⁶

Në klasifikimin e Pipës *Kështjella* (1970) është parodi e romanit historik dhe jo roman historik.²⁰⁷ Duke analizuar *Kronikën në gur* (1971), romanin autobiografik, studiuesi e sheh fëmijën (narrator) jo bindës si karakter, sepse horizonti i tij mendor e tejkalon mentalitetin e një fëmije dhjetëvjeçar. *Kronika* është pikësëpari roman politik, heretik në frymëzim, përfundon ai.

Në fund të kësaj pjese, Pipa e quan Kadarenë shkrimtar heretik (“heretiku është konsistent në kundërshtimin e tij, ka një linjë veprimi dhe një strategji të sjelljes që buron prej parimesh”), një kategorizim lavdi.²⁰⁸ Pyetjes së vet retorike se a është Kadare fare socialist, i përgjigjet studiuesi me një: dyshoj. “Por jam i sigurt se nuk është stalinist. Atëherë si bëhet që ai gjatë pesëmbëdhjetë viteve të fundit [deri në vitin 1991, kur është botuar vepra e Pipës, MH] ai është bërë ambasador shëtitës i stalinizmit shqiptar duke qenë në të njëjtën kohë varmihës i realizmit socialist? Paradokse si ky ngjajnë zakonisht në shoqëri joplotësisht të zhvilluara me sisteme jodemokratike...”, vetëpërgjigjet Pipa.²⁰⁹

Te *Dimri i madh* studiuesi Pipa sheh “një zhvendosje nga qëndrimi negativ i autorit ndaj ideologjisë së Partisë”, siç del nga shqyrtimi i romaneve të mëhershme.²¹⁰ Kadare u bë panegjiristi i Hoxhës me këtë vepër të madhe në rrafsh të invencionit teknik, diçka që mund ta “vlerësojnë vetëm lexuesit profesionalë dhe kritikët letrarë”, thotë Pipa, për të konstatuar: “romani është në thelb negativ nga një pikëshikim politik (nënvizimi im, MH), sepse mund të kooptohet, siç ka ndodhur, nga regjimi shtypës për qëllimet e veta”.²¹¹ Pipa madje e akuzon Kadarenë për sllavofobi në këtë

²⁰⁶ Peter Morgan, *Ismail Kadare: The Writer and the Dictatorship 1957-1990*, The Centre for Albanian Studies, London, Via Egnatia, Tirana, 2013, f. 106.

²⁰⁷ *Contemporary Albanian Literature*, f. 55.

²⁰⁸ *Contemporary Albanian Literature*, f. 65.

²⁰⁹ Po aty, f. 66.

²¹⁰ Po aty, f. 79.

²¹¹ Po aty, f. 86.

roman. “Është ngulitur te Kadareja besimi romantik se shqiptarët janë racë superiore”.²¹²

Vitet 1978-1985 në letërsi shqipe Pipa i sheh si periudhë stagnimi. *Pashallëqet e mëdha* është një roman tjetër parodi e romanit historik, simbas tij; romanet *Ura me tri harqe* dhe *Prilli i thyer* janë shkruar “kryesisht për publik lexues të huaj”; ky i dyti është ndoshta romani më i keq që ka shkruar Kadare ndonjëherë, përfundon kritikun.²¹³ Në lidhje me *Dosjen H*, Pipa kritikon Kadarenë për qëndrimin se rapsoditë janë të malësorëve, ndërsa e “vërteta është se rapsoditë origjinën e kanë në Bosnjë”.²¹⁴

Koncert në fund të dimrit (1985) është romani i fundit i Kadaresë që analizon Pipa te *Letërsia bashkëkohore shqiptare*. “Shkrimtari i madh është bërë një kalemxhi” (“The great writer has become a scribbler”, në origjinalin anglisht) qorton Pipa me një gjuhë të prerë. “Me këtë roman të fundit, burimi i talentit të Kadaresë është derdhur në një kënetë të ngrirë”, vazhdon kritikën e fortë ai, mbasi kishte konstatuar se teksta te *Dimri i madh* Kadare herë e mbron herë e përbuz regjimin, te *Koncerti* ai “përqafon politikat e regjimit pa rezervë.” Me këtë vepër, “Kadareja e ka bërë veten zëdhënës kryesor të stalinizmit shqiptar”, akuzon ai.²¹⁵

Më tej Pipa, në këtë frymë akuze, e quan Kadarenë “udhëheqës shpirtëror” të shkrimtarëve shqiptarë që “e shpallën Enver Hoxhën shkrimtar të madh shqiptar”.²¹⁶

Ka pasur edhe kundërrakun nga Kadare për Pipën, te *Ftesa në studio* (1990). Pagen e ka rivendosur Kadare së voni, me një pendesë.²¹⁷

²¹² Po aty, f. 87.

²¹³ Po aty, ff. 89, 92-93.

²¹⁴ *Contemporary Albanian Literature*, f. 94.

²¹⁵ Po aty, f. 107.

²¹⁶ Po aty, f. 119.

²¹⁷ Në një libër të gazetares Aida Tuci, me titull *Një enigmë me disa të panjohura, rreth dosjes Bilal Xhaferri*, Shtëpia Botuese “Onufri”, 2014. I intervistuar për këtë libër, Kadare shprehet: “Që kolegu i vet të kishte sa më shumë sukses në botën e lirë perëndimore, Arshi Pipa, shpesh e ka zmadhuar guximin letrar të I. K. Kjo ka ndodhur me parathënien e romanit “Kronikë në gur” në anglisht, parathënie që duket sikur ishte në zanafillë të incidentit fatkeq. Atje, autori i “Kronikës” del një denoncues i pamëshirshëm i terrorit komunist dhe sidomos i shefit të

Pa u kthyer te tema e mbi-interpretimeve dhe keqinterpretimeve, si në rastin e analizës së *Kronikës në gur* – Kadare nuk e denoncon terrorin komunist, as nuk aludon te homoseksualizmi i pandehur i Hoxhës – mund të thuhet se analiza politike (me tezë, do të mund të thuhej) e Pipës e çon kritikun në përfundime të çuditshme për veprën e shkrimtarit. Si bëhet që *Prilli i thyer* e jo *Dasma* të jetë romani më i keq i Kadaresë? Si bëhet që *Koncerti në fund të dimrit* të jetë roman i një “kalemxhiu” (scribbler), një roman “mediokër”?²¹⁸ Te periudha e “stagnimit” Pipa nuk e shquan romanin distopik, *Pallati i ëndrrave*, ndoshta romani më i mirë pas *Kronikës*?

4. *Dranja*, kryevepra e Martin Camajt

Pjesa II e veprës së Arshi Pipës *Letërsia bashkëkohore shqiptare* i kushtohet tërësisht shkrimtarit Martin Camaj. Pjesa titullohet “Poezia dhe poetika e Camajt”.²¹⁹

Mbasi bën jetëshkrimin e Camajt dhe përvijon punën e tij letrare e studimore në Jugosllavi, Itali e Gjermani, Pipa analizon poezinë e tij, me fokus të veçantë në veprën poetike *Dranja*, madrigalet e tij, që janë shkruar në prozë, më saktë në prozë poetike, një zhanër hibrid. Kondensimi i kuptimit në njësi minimale semantike postulon një poetikë shpërthyesë, konstaton Pipa në krye të studimit për këtë vepër, madrigali i parë i së cilës (“Si doli emni prej gurit”) shërben si prolog i kësaj poetike.²²⁰ Qëndrimin e vet anti-

komunistëve shqiptarë, E. Hoxhës, gjë që nuk i përgjigjej së vërtetës. (Tani do të më pëlqente të ishte ashtu, por dihej se, edhe po të doja, kjo ishte e pamundur.) Botuesi anglez e refuzoi parathënien, për të mos e rrezikuar autorin që jetonte ende nën diktaturë. Kontrata u prish. “Kronikë në gur” u botua pa emrin e përkthyesit.”

Në po këtë intervistë, Kadare mohon interpretimet e Pipës se te *Kronikë në gur* ai kishte damkosur diktatorin Hoxha si homoseksual.

²¹⁸ *Contemporary Albanian Literature*, f. 109.

²¹⁹ I përkthyer në shqip nga Myftar Gjana, studimi me titull “*Dranja*” botohet te Martin Camaj, *Dranja*, përgatitur nga Prof. Dr. Bardhyl Demiraj, Onufri, 2012, ff. 13-40.

²²⁰ *Contemporary Albanian Literature*, f. 142.

heroik Camaj e thekson me zgjedhjen e një rrëshqanori (breshkë) si embleme të vetes së tij poetike.²²¹ Fuqinë e poezisë së tij e sheh te madrigali me titull “Fis i panjoftun”, analiza e të cilit e çon Pipën në konstatimin se gjuha e *Dranjes* nuk shpërfaq defektet e poezisë së tij të mëhershme:

Këtu gjuha ilustron një poetikë. Të krijohet përshtypja se je goditur nga një shpërthim gjuhe, dhuna e së cilës shtrembëron, pjesërisht, përmbajtjen e saj. Është sikur një burim i stërmadh i fuqisë shprehëse, i varrosur për një kohë të gjatë në thellësi, të shpërthejë papritmas në një lumnajë fjalësh, duke sjellë me vete elemente të papastra. Për shkak të afshit të tij, poeti nuk mund ta kontrollojë gjuhën e vet. Dhe ndoshta nuk do ta kontrollojë atë, nga frika se duke bërë kështu ai do të bllokojë burimin. Dhe kështu del se një poetikë shpërthyes vjen e bëhet një poetikë e të pakryerës, në përputhje të plotë me natyrën “e papërsosur” të *persona poetica*-s së veprës.²²²

Madrigali i fundit, “Dhe e shtina në strajcë”, është epitafi i *Dranjes*. Për mendimin e Pipës, një nënzhanner mesjetar i lirikës erotike, madrigali, është medium artistik i duhur për të dëftuar idilin rinor të poetit në fshatin e tij të lindjes në Dukagjin në kohën kur Kanuni i Lekë Dukagjinit, kodi mesjetar, ishte ende gjallë aty.²²³ Poetika e veprës *Dranja* është poetikë e të pambaruarës, konstaton

²²¹ Po aty, f. 143.

²²² Arshi Pipa, “*Dranja*”, në Martin Camaj, *Dranja*, Onufri, 2012, f. 20. Ky është paragrafi i parë i madrigalit “Fis i panjoftun”, që, simbas Pipës, mbulon si me shpejtësi drite dy mileniume të historisë iliro-shqiptare: Ka rrashtën e *Dranjes* simbol dhe rri pranë trojeve të rrënueme prore mbanesh. Këqyri si ngriten në bulshane qyteza, anfitëatra e tempuj me gurë të nxjerrun nën kambët e tyne. Nalt në bria u kënaq ai fis tue kundrue dritën e anijeve si digjen e përvlohen në ranë. Dhe kur u rrëzuen kështjella e pyrgje u sprap për të mos i ra kambëve gungoret e mureve në rrënim. (*Dranja*, Onufri, 2012, f. 58)

²²³ *Contemporary Albanian Literature*, f. 160.

Pipa, me vlerësimin se letërsia shqipe është më e pasur dhe më e gjerë me *Dranjen*.

Përpyekjet e mëhershme të Camajt për një poetikë kishin dalë të pasuksesshme, ndër të tjera edhe për arsye se njohja që kishte Camaj për “teknikat moderniste ishte sipërfaqësore, kufizuar vetëm në leximet e poetëve hermetikë; posaçërisht të Ungaretit, por jo të Montales”, ky i dyti poet më origjinal.²²⁴ Gjuha e Camajt është dialekt gegë, përkundër huazimeve të tij leksikore dhe gramatikore toske, veneron Pipa, për të konstatuar:

Megjithëse një gjuhëtar nga profesioni, Camaj nuk ka pasur parasysh pikëpamjen e rëndësishme se gjuha shqipe është tash për tash e keqpajisur për të mbështetur orvatjet aventurore në poezinë moderniste. Askush nuk mund të fluturojë me krahë të ngjitur prej dylli.²²⁵ (Përkthyesi e ka përkthyer ‘the all-important point’, si ‘pikëpamjen e rëndësishme’; do të mund të përkthehej edhe si ‘faktin fort të rëndësishëm’. E kujt është pikëpamja? Prej nga fakti? Sigurisht pikëpamja dhe/apo fakti janë të Pipës. Por argumentin e ka të dobët. Thjesht pret që ta marrim të mirëqenë vlerësimin e tij apodiktik; MH)

Lavdi në mbarim për *Dranjen* ka edhe këto përfundime të Pipës:

Camaj ka pasur sukses me veprën *Dranja*, sepse ai ka mësuar më së fundi mësimin e kafshës së tij emblematike: të ecë “në naltësinë e shputës së kambës së vet”, në një “vijë të drejtë”, “pa u përdredhë si gjarpën”. Ky është mësim i thjeshtësisë, apo i përvujtnisë në kuptimin e ndershmërisë, siç përdorej nga stilnovisti italian. Ka pasur

²²⁴ Po aty, ff. 162-163.

²²⁵ Arshi Pipa, “*Dranja*”, në Martin Camaj, *Dranja*, Onufri, 2012, f. 39. Në origjinalin anglisht, te *Contemporary Albanian Literature*, f. 163.

sukses, sepse ai ka shmangur fluturimet e “Pegazit smirëzez”, “që vjen erë djersë”, dhe ka adoptuar breshkën si kafshën e tij emblematike, rrashtën e saj si mburojën e vet, me një kullë të skalitur aty, shtëpinë e fortifikuar të malësorëve, (...) për të zhvilluar një virtyt të domosdoshmërisë, ka guxuar të sfidojë poetikën e të përkryerës, karakteristikë e poezisë së mësuar, me poetikën e të pakryerës, karakteristikë e poezisë gojore.²²⁶

Zgjedhja që bën Camaj përmbys poetikën elitiste, simbas Pipës; ngërthen një poetikë antiheroike, formulon një “politikë demokratike të gjuhës dhe një politikë demokratike *tout court*”.²²⁷

Çka don të thotë ky konstatim i fundit? Pse poetika elitiste të jetë jodemokratike? Më duket se Pipa këtu afishonte edhe orientimin e vet, që del i majtë, nëse duam ta deduktojmë politikën e tij. Në të vërtetë, në gjithë veprën e vet ai godet fort stalinizmin, sidomos variantin hoxhist. Ishte jokomunist vetë, por a ishte antikomunist? Më duket jo. Jo se duhej të ishte domosdo antikomunist, përkundër faktit se vuajti pasojat e një regjimi të egër komunist. *Librin e Burgut* (1958) ua kushton “dëshmorëve të kombit qi ranë kundër komunizmit”.

5. Shkrimtarët dhe raca/racizmi

Kujtojmë intensitetin me të cilin Pipa akuzonte Fishtën për antisllavizëm në një pjesë të *Lahutës*, Kadarenë për antisllavizëm më shumë se një herë.

Pipa i mëshon fort argumentit për origjinën sllave të Migjenit dhe për ndikimin e kësaj në gjuhën e varfër shqipe të letërsisë së tij. Po ashtu edhe argumentit për amëzën sllave të emrit Milosao, të protagonistit të kryeveprës së De Radës. S’jam i sigurt që dalin me

²²⁶ Arshi Pipa, “Dranja”, në Martin Camaj, *Dranja*, Onufri, 2012, f. 39. Në origjinalin anglisht, te *Contemporary Albanian Literature*, f. 163.

²²⁷ Po aty, f. 40. Në origjinalin anglisht, f. 164.

rezultate këto pandehma për kuptimin e veprës së autorëve tanë, dhe të të përzgjedhurve të tij për studime të thelluara. Po ashtu edhe argumenti për origjinën sllave të rapsodive veriake. I çuditshëm dhe i paargumentuar mendimi i tij se “pushtimi i gadishullit të Ballkanit nga popujt sllavë parandaloi që shqipja të bëhej gjuhë romane.”²²⁸

Në këtë kontekst, diçka për poezinë e tij. Vetë Arshi Pipa ka shkruar një poemë narrative gjatë kohës së burgimit të tij në Shqipërinë komuniste. Një tregim alla Romeo dhe Xhulieta [këtu Rusha shqiptare dhe Melisdravi serb, MH], *Rusha*, del një sprovë letrare për kalim kohe më shumë sesa një poezi për të qenë. Ja çka thotë vetë Pipa për natyrën e kësaj poeme:

Rusha është një poemë tregimtare mbi marrëdhëniet mes Shqiptarëve dhe Serbëve në gjysmën e dytë të shekullit XIV në Kosovën e atëhershme.²²⁹ Thelbi i tregimit janë doket dhe zakonet e malcorëve të Veriut ashtu si formulohen te Kanuni i Lekë Dukagjinit, në një gjuhë që është një shkodranishte e pasunueme me fjalë dhe frazeologji të nëndialekteve gegënishte.²³⁰

Mbasandej, mbasi “thurja e kësaj poeme ka ngjyrim historik”, siç e thotë autori, ai jep venerimet për historinë mesjetare për ta lehtësuar kuptimin e kësaj poeme. Mbas shkërmoqjes së Mbretërisë së Car Dushanit, të ambiguiteti fetar (ortodoksi, katolicizëm) ai postulon një aspekt të “symbiozës etnike mes dy kombeve, dokumentue nga historiani kroat Milan Sufflay në veprën e vet, *Shqiptarët dhe Serbët*.”²³¹ Symbiozë etnike shqiptaro-sllave?!

²²⁸ Arshi Pipa, *Albanian Literature: Social Perspectives*, f. 131. Në shqip, *Letërsia shqipe: Perspektiva shoqërore*, f. 119.

²²⁹ Ngjarja ndodh në një fshat diku në mes Gjakovës dhe Prizrenit, thotë Pipa te *Albanian Literature: Social Perspectives*, f. 193.

²³⁰ Arshi Pipa, Parathënie, në *Poezi*, Pejë, 1998, f. 165.

²³¹ Po aty, Arshi Pipa, Parathënie, f. 165.

Teksa flet për gjuhën e kësaj “poeme kosovare” në “Post Scriptum” të poemës, Pipa thotë se kjo është shkodranishte me rrënjë të gegnishtes së një prelati katolik, Pjetër Bogdanit, “kosovarçja e të cilit është zbutë nga elementa gramatikorë dhe leksikalë shkodranë, tue përfshî dialektet e hinterlandit të Shkodrës.”

Më tej, aty, “mbasi toponimia e cykilit shqip (kreshnik) është po ajo e cykilit boshnjak, ká gjasë që vargu kreshnik shqip të jetë natyralizue i tillë në një periudhë kohe relativisht të vonë, kúr një symbiozë kulturore boshnjako-shqiptare ishte realizue, nxitun e përkrahun nga politika antisllave austro-hungare. Ndryshimet janë më të forta në planin ideologjik: kreshnikët boshnjakë janë feudalë myslimanë proturq, kurse kreshnikët shqiptarë janë barij katolikë antisllavë.”²³²

6. Letërsia e Kosovës: jashtë hartës letrare të Pipës

Për letërsinë shqipe të Kosovës të viteve shtatëdhjetë-tetëdhjetë të shekullit XX, Pipa jep një vlerësim negativ *a priori* në Parathënien e veprës *Letërsia bashkëkohore shqiptare*.

...Në Jugosllavi, ku jetojnë më shumë se dy milionë shqiptarë, një letërsi në gjuhën shqipe lulëzoi mbas Luftës së Dytë Botërore në “krahinën autonome të Kosovës”, duke konkurruar me letërsinë e realizmit socialist në shtetin amë dhe duke dhënë, falë klimës më liberale në Jugosllavi, disa vepra të shquara. Mbasi që shqiptarët në Jugosllavi janë në pjesën dërmuese gegë, kjo letërsi kosovare ishte në atë dialekt, në vazhden e traditës që kishte ngritur në shekullin e shtatëmbëdhjetë një erudit eminent kosovar, Pjetër Bogdani. Kjo traditë u ndërpre në vitin 1968, kur kosovarët pranuan gjuhën zyrtare të Shqipërisë së

²³² Në Arshi Pipa, “Post Scriptum” në *Poezi*, Pejë, f. 227.

sotme, që është variant i toskërishtes. Për shkak të dallimeve të rëndësishme dialektore ndërmjet gegërishtes dhe toskërishtes, shkrimtarët kosovarë në toskërishte kishin vështirësi të shpreheshin në mënyrë të duhur. Letërsia e tyre pësoi rënie, dhe nuk është përmirësuar mbas dy dekadash të eksperimentimit të kotë. Gjëja më e dhimbshme është se ndryshimi është bërë për arsye “ideo-politike”. Udhëheqësia staliniste e Kosovës kishte menduar se duke pranuar reformën gjuhësore të Shqipërisë staliniste të frymëzuar nga Stalini do t’u jepte atyre leva për t’i bërë presion qeverisë jugosllave t’i jepte Kosovës statusin e Republikës. Ky hap iu kthye bumerang. Qeveria jugosllave e interpretoi vendimin si hap të parë drejt shkëputjes së Kosovës nga Jugosllavia federale, aq më shumë që pranimi i gjuhës zyrtare të Tiranës u shoqërua me adoptimin/pranimin e flamurit të Tiranës. Duke pasë identifikuar veten kështu me Shqipërinë staliniste, si atëherë ashtu edhe tash armik ideologjik për vdekje i Jugosllavisë titiste, veprimtarët kosovarë, të damkosur si irredentistë dhe separatistë, janë përndjekur prej atëherë. Para ndërrimit të mediumit letrar, i kisha kushtuar vëmendje letërsisë kosovare në shkrime të ndryshme. E lashë këtë punë pastaj për arsyet që u përmendën më lart. (Foreword, vi; përkthimi im, MH)

“Barka kosovare sharroi në dhé” mbas pranimi prej tyre të “gjuhës së unisuar letrare”, shkruante Pipa në një zë enciklopedik të botuar në vitin 1993.²³³

²³³ *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edited by Alex Preminger and T.V.F. Brogan, Princeton University Press, 1993, ff. 27-28.

Shpërnjohtëja kaq brutale e letërsisë shqipe të Kosovës nuk i ka shërbyer korpusit të studimeve letrare të Pipës. Në tridhjetë vjet (1960-1990) kjo letërsi ka nxjerrë poetë e poezi të klasit të parë, por edhe studime letrare për letërsinë shqipe të traditës e moderne, që kanë vendin në hartën letrare shqipe. Sidomos kritika letrare e prodhuar në Kosovë, në kohën e rrëgjimit të kritikës letrare në Shqipëri për shkak të mbizotërimit të doktrinës së realizmit socialist, do t'i jepte Pipës, dhe i jep kujtdo që e merr parasysh, një perspektivë tjetërfare për mbarë letërsinë shqipe.

7. Përfundime

Arshi Pipa si kritik letrar ka krijuar vepër me rëndësi për dijen letrare të ne, ndonëse pjesa dërmuese e saj është shkruar në zanafillë në anglisht dhe nuk ka qarkulluar në kohë me ambientin letrar shqiptar, duke u pasë përkthyer së voni në shqip. Harta e tij letrare shqipe ka mungesa, jo vetëm nga letërsia e Kosovës. Me dije letrare klasike e moderne, megjithatë, studiuesi më i mirë letrar shqiptar jashtë vendi në dekadat e mbrama të shekullit XX.

Literatura

1. Pipa, Arshi, *Poezi*, përgatiti Rexhep Ismajli, Dukagjini, Pejë, 1998.
2. Pipa, Arshi, *Subversion drejt konformizmit: fenomeni Kadare*, përktheu Bardhyl Shehu, Phoenix, pa vend botimi, 1999.
3. Pipa, Arshi, *Vargu folklorik shqip: Ndërtimi dhe gjinitë*, përktheu nga origjinali anglisht Primo Shllaku, Botimet Princi, Tiranë, 2013.
4. Pipa, Arshi, *Jeronim De Rada*, përktheu nga origjinali anglisht Abdylrahim Myftiu, Botimet Princi, Tiranë, 2013.
5. Pipa, Arshi, *Letërsia shqipe: Perspektiva shoqërore*, përktheu nga origjinali anglisht Myftar Gjani, Botimet Princi, Tiranë, 2013.
6. Pipa, Arshi, *Albanian Literature: Social Perspectives*, Dr. Dr. Rudolf Trofenik, München, 1978.
7. Pipa, Arshi, *Albanian Folk Verse: Structure and Genre*, Dr. Dr. Rudolf Trofenik, München, 1978.

8. Pipa, Arshi, *Hieronymus De Rada*, Dr. Dr. Rudolf Trofenik, München, 1978.

9. Morgan, Peter, *Ismail Kadare: The Writer and the Dictatorship 1957-1990*, The Centre for Albanian Studies, London, Via Egnatia, Tirana, 2013.

10. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edited by Alex Preminger and T.V.F. Brogan, Princeton University Press, 1993.

11.



Shënim:

Ky shkrim asht botue fillimisht te *Studimet albanistike në Amerikë*, ASHAK, Prishtinë, 2016, ff. 503-519, si edhe te libri i Muhamet Hamitit *Besimi letrar*, Parnas, Prishtinë, 2016, ff. 252-268.

PIPA, LEXUESI I PËRJETSHËM I *MILOSAOS*

Në shkrimet e shtypit kulturor shqiptar figura dhe veprimtaria e De Radës²³⁴ vijnë përmes shprehjes së nderimit, homazhit dhe përlules së thellë ndaj atit shpirtëror të Rilindjes kulturore e politike shqiptare, themeluesit të një letërsie moderne shqipe dhe plakut kokëfortë që rindërtoi e mbrojti deri në frymën e fundit një identitet, një gjuhë, një atdhe.

Ndërsa përballja me veprën e tij letrare, e veçanërisht me “Këngët e Milosaos” karakterizohet nga lindja e një qasjeje emancipuese dhe sfide për vetë kritikën e re letrare shqiptare: të interpretoje artin poetik të De Radës, kjo ishte çështja! Dhe ajo, në letrat shqipe ishte e pashembullt. Në të merrte jetë vetë gjesti lexues, ai moment i rrallë kur zbulohet habitshëm bukuria e artit. Te hijeshia e ligjërimit poetik deradian lindte një ndjeshmëri e re letrare, një estetikë e re moderne që edukonte shqisën e së bukurës përmes sugjestionit dhe intuitives. *Kangjelet* e Milosaos botohen dhe ribotohen intensivisht. Ajo me numër XXII, me vargun identifikues “Uljem po s’dua të fjëë” shndërrohet nga viti në vit në një hit absolut poetik. Asnjëherë më parë në letrat shqipe nuk qe kremtuar e përkujtuar 100-vjetori i botimit të një veprë letrare. Dhe kjo ndodhi pikërisht me “Këngët e Milosaos”, nën penën e Karl Gurakuqit. Asnjëherë më parë debati filologjik nuk qe ndezur me aq pasion për të shtjelluar potencialet kuptimore të një teksti poetik. Interpretojnë dhe e çmojnë sivëllezër shkrimtarë si Faik Konica, Zef Skiroi, Luigj Gurakuqi, Ernest Koliqi, Sterjo Spasse e Kostaq Cipo. Hedhin themelet e studimeve shqipe deradiane e arbëreshe studiues të rinj asajbote si Eqrem Çabej, Namik Ressuli, Izet Bebeziqi,

²³⁴ Jeronim de Rada dhe shtypi shqiptar 1887-1944, botim special për 200-vjetorin e lindjes së De Radës nga Biblioteka Kombëtare e Shqipërisë dhe Biblioteka Kombëtare e Kosovës, Prishtinë 2014.

Ziaudin Kodra e Arshi Pipa. Ky i fundit, me shkrimin e tij të parë për De Radën më 1944²³⁵ në të “përditshmen mëngjesore” *Bashkimi i kombit*, niste rrugëtimin e vet të jetës nëpër botën melankolike deradiane, një aventurë leximplotë të cilën do ta përmbyllë në vitet e largëta të mërgimit politik, tashmë në veprën studimore, ende të paçmuar sa duhet nga studimet shqiptare, *Trilogia Albanica II: Hieronymus De Rada*.

Një lexim krahasues i teksteve kritike të Pipës, nga zanafilla te pjekuria studimore, na përviçon të qartë edhe sfidën e tij personale përballë “Këngëve të Milosaos” si një vepër thuajse obseduese në studimet e tij. Mes dy pragjeve shtrihet i pandryshueshëm kërkimi kritik i Pipës për plotninë e një vepre letrare nga leximi i parë me habinë e zbulimit dhe përjetimit estetik deri tek ai i fundit, i strukturuar e i thelluar përmes një kërkimi dhe erudicioni mbresëlënës, ndonëse edhe aty, habia fillestare nuk i reshti kurrë. Por si dhe çfarë plotnie kërkonte Pipa i 1944? Çfarë i gjegjet dhe i korrespondon nga ky pyetësim fillestar në studimin e 1975? Shembujt që vijnë janë vetëm një pjesë e përzgjedhur në kornizën e këtij artikulli i cili synon të hedhë dritë mbi një nga leximet dhe studimet më të rëndësishme, por ende të paflektuara sa duhet në studimet deradiane.

Vetë Pipa, në parathënien e librit të tij kushtuar veprës së De Radës – parathënie e datuar “qershor 1975, Minneapolis” – rrëfëhet rreth mënyrës se si u lidh pazgjidhshmërisht me këtë vepër që në leximet e para: “Si më bëri për vete Milosao-ja e De Radës, dhe si u dhashë me gjithë shpirt mbas saj, është një histori që zë fill në vitet e shkollës së mesme. Asokohe, gjithëgjithë prej kësaj poeme, mund të gjeje për të kënduar veç disa këngë të pakta të përmbledhura në antologjinë shkollore. Kur

²³⁵ Arshi Pipa, “De Rada – vepra atdhetare e poetike e De Radës”, *Bashkimi i Kombit*, Tiranë, nr. 50, 1 mars 1944, f. 3 – artikull i ribotuar dhe i cituar sipas *Jeronim de Rada dhe shtypi shqiptar 1887-1944*, botim special për 200-vjetorin e lindjes së De Radës nga Biblioteka Kombëtare e Shqipërisë dhe Biblioteka Kombëtare e Kosovës, Prishtinë 2014, ff. 229-253. – Citimet e artikullit të Pipës më 1944 “De Rada – vepra atdhetare e poetike e De Radës”, në këtë artikull do të bëhen sipas këtij botimi.

e këndova të plotë, në përkthimin italisht të Vittorio Gualtierit, u mahnita. Më ra në dorë edhe antologjia e hartuar nga Mikele Markiano [Michele Marchianò] me përkthime të krijimtarisë poetike të De Radës, ku gjeta pjesë të përzgjedhura mirë nga poema *Milosao*.²³⁶

Ndërsa si kritik i tij, rrugëtimi i Pipës nis pikërisht me artikullin “De Rada: Vepra atdhetare e poetike e De Radës”, botuar në të përditshmen *Bashkimi i Kombit*, mars 1944. Ashtu siç pretendon vetë autori i ri, 24 vjeçar, që në titullin e artikullit, personaliteti i De Radës do të shihet nga dy perspektiva leximi: e atdhetarit dhe e poetit. Por, kjo paralele leximi ecën me vektorë të kundërt – dhe në thelb kjo do të jetë dhe teza e parë e leximit dhe e analizës së Pipës: mes “luftëtarit” dhe “poetit” nuk ka bashkëpërkim por përkundrazi përjashtim. Prandaj, sapo kritiku i ri pohon se te De Rada gjen 2 idealet e mëdha që e tipizojnë atë: “Atdhë e art! Rreth ktyne dy idealeve shtjellohet gjithë jeta e De Radës: jetë luftari e jetë poeti”, ky idealitet i dyfishtë do t’i nënshtrohet në thelb vetëm një kriteri, atij estetik. Duke pohuar menjëherë se “De Rada nuk ishte një shpirt epik i lindun. [...] Aj pat melankolin e ambël, pat shpirtin romantik të kohës së vet”, Pipa e largon leximin e veprës nga linja epike dhe e afron më poetikën romantike të kohës së autorit “Këndoi atdheun si një temë poezije – ma e nalta temë. – Ashtu si e kënduen Hugo e Foscolo, Schiller e Lanau.”

Dhe ndonëse “Atdhë e poezi qenë dy zjarret qi thithën gjithë jetën e tij” këto dy zjarre nuk ndriçojnë njësoj në vepër. Dhe ja përse: atdheu i De Radës, është një nocion historik, i gjetur, i kërkuar, i trashëguar në kujtesën kolektive të bashkëkombësve të vet arbëreshë. Fryma dhe poetika romantike vetëm sa e përforcon përmes kërkimit ose rikrijimit të historisë, siç është edhe ajo kombëtare. Sensi patriotik i De Radës zbërthehet pikërisht përmes ndërtimit të “Historisë”: “Sa e fortë qe ndjenja atdhetare e poetit këte e shohim edhe nga një vështrim i shpejtë mbi veprën e tij poetike. Gati të

²³⁶ Arshi Pipa, “Parathënie” në *Jeronim de Rada*, Trilogjia Albanika, (përkth. Abdurraman Myftiu), Botimet Princi, Tiranë 2013, f. 9.

gjitha kto vepra kan për sfond historin shqiptare. De Rada frymëzohet gjithnji nga historia e jonë.” Si i tillë, poeti duhej të rrekej (ashtu siç ndodhi) ta “ndërtonte” e “rikrijonte” atë Histori përmes epikes dhe epikës, por “sigurisht – vëren saktë Pipa, – aj nuk ishte një poet epik, tingull i shpirtit të tij ishte i butë e i mallëngjyeshëm, dhe poemi i tij ma i bukur, “Milosatë”, është aj qi ka mbrendë ma pak histori se gjetiu”. Në këtë gjykim të Pipës vendoset për të mos ndryshuar më deri në fund (jo vetëm të artikullit por edhe studimit të mëvonshëm) edhe hierarkia mes dy “idealeve” të poetit, si dhe dy perspektivave të leximit kritik të veprës: është *më i bukur* poemi që ka *më pak histori*. Madje, ndonëse poeti e synon, në thelb, fatmirësisht (sipas Pipës), ai nuk ia del të “historizojë” si duhet: “Ky kujdes i tij i fortë për me e poetizue sa ma tepër historin shqiptare shifet qysh te “Milosatë”, ma e para vepër e tija. Këtu [te *Këngët e Milosaos*] – as sfondi nuk është historik, poemi është krejt një lirikë e lirë ajrore”. Lirika dhe Historia përjashtojnë kështu poetikisht njëra-tjetrën. Lirizmi natyral “i lirë” e “ajror” i poetit shpëton veprën nga synimi i vetë autorit. Marrëdhënien mes lirikës dhe historisë, De Rada do ta trajtojë gjatë edhe në veprën e tij themelore “Jeronim De Rada” rreth 30 vjet më pas. Teza e “poetizimit të historisë tek varianti i parë i Milosaos, thellohet më shumë duke marrë edhe vlera gjykuese dhe vlerësuese kur krahasohet me variantin e dytë të Milosaos: “Çfarë është *Milosaos B*, si mund të cilësohet ajo? Shtesat e bëra për t’i dhënë poemës lirike një linjë subjektore narrative, siç ka qenë synimi, në të vërtetë nuk e kanë ndrequr karakterin rapsodik, madje kanë sjellë një amalgamë të përçudnuar elementësh të llojllojshëm: një bushtër me kokë engjëlli.”²³⁷ Në studimin e plotë, marrëdhënien mes eposit (historisë) dhe lirikës si përmasë personale, Pipa do ta shtjellojë edhe në variantet e përpunuara disa herë të “Serafina Topisë”, por edhe tek veprat dramatike

²³⁷ Arshi Pipa, *Jeronim de Rada*, Trilogjia Albanika, (përkth. Abdurraman Myftiu), Botimet Princi, Tiranë 2013, f. 211.

të De Radës aq sa do të mbërrijë në përkufizimin e “tragjedi vetjake dhe një anti-epos”.²³⁸

Sidoqoftë, historia, e përmes saj në poetikën deradiane edhe atdhetaria ia dalin të shfaqen si frymë edhe në poemën “Këngët e Milosaos”: “në vijim të poemit, atëherë kur idili mes Milosaut dhe vashës porsa ka lindun, qe i pari kujtim për atdheun: plasë lufta dhe Milosau nget me luftue, tue harrue për do kohë flakën e dashunis për një flakë ma të shëjtë”. Këtu shfaqet dhe një nga intuimet më interesante të kritikut të ri, kujtimi për atdheun, atdheu si kujtim, por jo si “kujtesë”, sepse për të ndërtuar një të tillë De Radës do t’i duhej cilësia epike me të cilën nuk qe i pajisur dot kurrë. Pipa shprehet qartë: “Ndër veprat tjera qi vijnë mbas “Milosavet” historija shqiptare fillon me u dukë në shkëlqimin e saj. Në fillim endë e motivueme në një trajtë lirike, si te “Kangët e Serafinë Topisë”, e ma vonë e zhvillueme dramatikisht te vepra “Katër histori të Shqipnis”. Këtu si mund të shifet prej vetë titullit, historija shqiptare është sfondi dhe qendra e punimit. Por arsyen e vërtetë të qenies së saj e gjen te “Skanderbeu i pafat”. [...] Por natyra poetike e De Radës nuk ishte epike... Në studimin e plotë të vitit 1975, teza e mësipërme do të marrë ngjyra më të forta, edhe të kritikës sociologjike dhe do të shfaqet me këtë formë: “Një përvojë dashurie u bë vatra me dritë drejt së cilës bota mjegullnajë e kujtimeve për vendin dhe kombin zuri të zbrësë nga pesha e rëndesës dhe mbas pak të organizohet në një vepër poetike, *Milosao*, ndërsa pjesa tjetër e kësaj bote erdh duke u shtrirë në një proces që nuk përfundoi kurrë. Cikli i Serafinës nuk arriti kurrë të kristalizohej në diçka si *Milosao*, sepse poeti e përdori poezinë për të arritur synime jopoetike: pushtetin politik me *Serafinën A*, sërën në shoqëri me *Serafinën B*, udhëheqjen kombëtare me *Skandërbegun*, dhe lavdinë mbas vdekjes me *Serafinën C*”.²³⁹

Mungesa e priirjes epike te De Rada thellohet edhe më tej përmes argumentesh që lidhen drejtpërsëdrejti me elemente të poetikës deradiane “kusht i parë i krijimit të De Radës”,

²³⁸ Po aty, f. 187.

²³⁹ Po aty, f. 257.

poetikë e cila në thelb është thellësisht romantike. Aspekti më i fortë i saj, dhe që e afron madje me poetikat më të thelluara të Romantizmit europian është i ashtuquajtimi “fragmentarizëm”. Për Pipën “ky fragmentariteti që e ndeshim qysh te “Milosatë”, që kushtoi parë i krijimit të De Radës. Krijimi i tij ishte i hovshëm, delte si gufimi i përnjihershëm i një burimi uji. Dhe është pikrisht ky karakter fragmentar i veprës së De Radës që na jep të kuptojmë qartazi se si natyra poetike e De Radës ishte e kundërta e epikës, ishte pra një natyrë lirike.”

Në hierarkinë e vet kritike Pipa nuk ngurron dhe në thelb nuk do ta “tradhtojë” kurrë parapëlqimin e tij ndaj “poezisë së pastër”, duke i dhënë lirikës statusin gjinor sipëror në hierarkinë letrare. Intuita nuk e tradhton. Rrugëtimi i poetikës deradiane ia përforcon argumentin: “Por ndoshta De Rada e kuptoi vetë se fusha epike nuk ishte për natyrën e tij. E shofim pra të kërket përsëri, në pleqni, kah motivat lirikë të moshës së tij të re”. Duket sikur ky parapëlqim ndaj asaj *lirike të lirë ajrore* që i frymëzonte leximi i “Këngëve të Milosaos” është kaq sugjektiv sa edhe në shkrimin e 1944 që premtonte në titull shqyrtimin e “Veprës atdhetare e poetike e De Radës”, edhe vetë pjesa hyrëse, të cilën sapo e analizuar, të jetë në vetvete një nxjerrje në pah e cilësisë poetike më të suksesshme e më artistike të De Radës, *lirizmit*, e për rrjedhojë edhe estetikës pikërisht përmes kësaj vepre. E vetëkuptueshme përse pjesa kryesore e artikullit i kushtohet tashmë posaçërisht dhe me nëntitull të specifikuar vetëm “Milosave”.

Analiza e Pipës tashmë synon vetëm argumente letrare, formale, stilistike dhe estetike që i lejojnë jo vetëm një thellim në artin poetik të autorit por mbi të gjitha veçimin e “Këngëve të Milosaos” si një kryevepër themeluese e letërsisë shqipe, si një dukuri letrare “e epërme” jo vetëm në hierarkinë e veprës së autorit por edhe në atë letrare shqipe. Këtij procedimi Pipa do t’i qëndrojë “besnik” edhe në veprën e vet studimore, e cila përforcon e plotëson më tej argumentet e sjella në shkrimin e parë. Sepse për Pipën “vepra kryesore e De Radës, ajo që i falë atij vendin e epër në letratyrën shqipe, është margaritari i quejtun “Milosatë”. Disa nga cilësitë që i falin asaj këtë epërsi

janë: natyra thellësisht lirike e tekstit poetik; ndërthurja me përjetimet subjektive e personale (autobiografike) të vetë poetit dhe botës që e rrethonte; fragmentariteti si element i një poetike të kondensuar, si cilësi e rrallë e poetizimit të gjuhës dhe reales dhe jo si mungesë kthjelltësie epike; stilistika; forca sugjestive e vargut dhe botës deradiane, e realizuar përmes zbulimit epifanik të vetes, natyrës dhe botës.

Argumentet e thukëta të punimit të vitit 1944, shtjellohen deri në analiza të përimituara në punimin e vitit 1975. Sidomos kapitulli “Gjuha dhe prozodia” është ndoshta analiza më e thellë e shkruar deri më sot për cilësitë stilistikore të vargut deradian. Vijimin e kësaj analize do ta shohim më pas në kapitullin “Ideologjia dhe stili” ku një pjesë e përfundimeve të nxjerra prej analizës, do t’i japin jetë interpretimit të botës poetike të De Radës tek sythi “Lulja hibride” nga i cili po japim vetëm një shembull të shkurtër: “...kundrejt kodravet e detit” ka kuptimin “në kodrat që shohin kah deti”, pra kemi një rast paratakse me elips. Lëvizja e dritës perceptohet në sinkroni me lëvizjet e valles së vajzave. Sinkronizimi bëhet me anë të foljes “gëzoj”, e cila me logjikë flet për lëvizjen e valles, por me sintaksë del si predikat për “dita e kaltër”. Me anë të këtij mjeti artistik poeti arrin të lidhë natyrën me njerëzimin, duke përcjellë kështu idenë e tij poetike të një vijimësie të pandërprerë ndërmjet të dyjave.”²⁴⁰

Në shkrimin e 1944 Pipa konfirmon disa nga pohimet e vetë De Radës në lidhje me zanafillën e “Milosave”, të shprehura në “parathënien” e tipit epistolar drejtuar mikut Raffaele Zagarese. Në rrugëtimin e gjatë të studiuesit me “Milosatë” ky pohim autorial do të zhvillohet në një tezat dhe përfundimet më të rëndësishme në tërësinë e studimeve deradiane, pohim që vjen pas një “rindërtimi” të historisë së dorëshkrimeve të De Radës në kapitullin “Zanafilla e një poezie”. Në këtë kapitull që vjen si përpunim i tre artikujve të mëparshëm të Pipës të viteve 1969 “*Milosao and Its Three Editions*”, 1972, “*The Odyssey of De Rada’s Manuscripts*”

²⁴⁰ Arshi Pipa, *Jeronim de Rada*, Trilogjia Albanika, (përkth. Abdurraman Myftiu), Botimet Princi, Tiranë 2013, f. 263.

dhe “The Genesis of *Milosao*” më 1973, autori, duke ndërthurur metodën përshkruese, interpretuese dhe rindërtuese të tekstit, i jep këtë përgjigje pyetjes se: “përse ky rrëfim është quajtur *i dyfishtë*? Sepse poema është hartuar pjesërisht nga përvojat jetësore reale të poetit dhe pjesërisht nga përhumbljet e tij imagjinare? Mirëpo ne dimë nga *Autobiologjia* se kënga e parë në serinë idilike ishte shkruar para poemës në tërësi, e cila nuk ekzistonte në atë kohë. Kjo frazë duhet të ketë lidhje me një variant të *Milosaos* të ndryshëm nga teksti i botimit të saj të parë. Ka lidhje me dorëshkrimin që përmban variantin e të dyjave – të Proto-Milosaos dhe të Proto-Serafinës.”²⁴¹ – dy linja fillestare dhe dy përjetime autobiografike që do të jepnin më në fund dy vepra të ndryshme letrare *Milosatë* / *Serafina*. Për këtë Pipa do të ndjekë gjithnjë e më afër të gjitha të dhënat që zotëron dhe zbulon më pas në lidhje me ngjarje dhe njohje të rëndësishme të jetës së autorit, i bindur tashmë për një lidhje të ngushtë mes veprës poetike dhe jetës së tij, apo më saktë për prirjen poetizues të përjetimeve personale nga ana e vetë poetit. Që në shkrimin e 1944 ai u jep një vlerë interpretuese:

- “Ajo qi aj ma vonë këndoi nën emrin “e bija e Kalogresë”, vajza me emnin të shtrëjtë,
- shumë rallë të shqiptuem, qe sigurisht një fshatarkë e thjeshtëm bijë e vendit të vet. Aj vetë qe Milosau, djalë i një familjes fisnike, i biri i sundimtarit të Shkodrës”;
- “Ndoshta diçka e ngjashme ndodhi përnjimend ndërmjet Jeronimit dhe fshatarkës së bukur”;

Çështjes së “fragmentaritetit” të “Milosave” Pipa i kthehet sa herë që mundet brenda të njëjtit artikull duke plotësuar argumentin i cili në thelb mbetet i njëjti: fragmentariteti i De Radës është një zgjedhje, është një intuim i suksesshëm, por edhe një çështje e poetikës së zhanrit, që e afron poetin dhe veprën e tij me shprehjet më të spikatura të romantizmit europian, e veçanërisht me “Wertherin” e Goethe-s, me

²⁴¹ Po aty, f. 31.

“Ortisin” e Foscolo-s. Madje, i ngjashëm me fragmentaren në prozë të Goethe e Foscolo, realizimi i tij në një poemë thelbësisht lirike i jepte “Milosave” diçka ekskluzive e të pangjashme me asnjë tjetër, i falte një status origjinaliteti të denjë përtej letrave shqipe: “Jo vetëm në letratyrën tonë por as edhe në letratyrat e hueja nuk gjejmë diçka të këtillë”. Në asnjë rast pra ai nuk mund të shihej si “e metë” e strukturës narrative të veprës por si një nga cilësitë më të mira e më identifikuese të saj:

- “Asht nevoja të ndalemi sadopak mbi këtë karakter fragmentar të “Milosavet”. Të gjithë ata që deri tash kan folë mbi De Radën, kan pa në këtë fragmentaritet një të metë të poemit. Ne na duket krejt e kundërta: coptimi i poemit ndër kangë që nuk kan lidhje organike immediate mes tyre, asht fryt i lumtun i intuitës artistike të poetit. De Rada ka kuptue se një zhvillim linear i Milosavet do t’a kishte shndrrue poemin në një përshkrim të zakonshëm banal të një aventure dashunije, ose, në rasën ma të mirën, në një romanc të vargëzue, por pa hijen e lirikës përmbrenda. Çka synonte De Rada ishte poezija e pastër; [...]”

Këtu është rasti të hapim një parantezë edhe mbi një nga cilësitë e vetë Pipës kritik: referencialiteti dhe ndershmëria shkencore ndaj mendimit dhe kontributit të studiuesve pararendës në “leximet” mbi De Radën. Për Pipën e ri ka rëndësi çdo referencë e vlerësuar pozitivisht përmes sistemit të vet, ndaj nuk hyn në polemikë me emrin por me argumentin. Për këtë arsye në shkrimin e tij citon dhe u referohet autorëve të cilët ka gjetur rezonim në koncepte e në intuitë ose ka mësuar argumentin e vlefshëm për analizë të mëtejshme. Marchianò dhe Gualtieri do të përbëjnë korpusin kryesor. Pipa nuk ngurroi kurrë t’i përmendte e citonte përmes tezave të tyre kryesore. Por vetë Pipën ngjan se e ndoqi një fat i përkundërt. Shumë pak referencë e pse jo, edhe pak respekt, për zbulimet dhe rezultatet e pakundërshtueshme të studimeve të tij të mëpasshme. Teza dhe argumentimi i tij

erudit e skrupuloz mbi “romanin e dyfishtë lirik” si zhvillim dual i *Milosaos* dhe *Serafinës* do të duhej të quhej sot thjeshtë e pa drojë “teza e pakundërshtueshme e Pipës”!

Por sipas këndvështrimit tonë, argumenti më interesant dhe ndoshta “zbulimi” më i rëndësishëm, për pasojë kontribut *par excellence* i kritikut të ri në këtë artikull (për fat të keq i pavënëre atëherë kur duhej) është intuimi dhe interpretimi i çastit të rrallë sugjestiv të “zbulesës”, të hapjes së re të botës dhe vetvetes “në një dritë të ré”, e sipas nesh tashmë, në një stad të ri poetik. Në gjuhën e teorive letrare ky moment precioz do të quhej *epifani*: zbulim i pranisë së përvetshme, i së padukshmes që është gjithnjë aty ndonëse e paperceptuar; kuptimësim i ri i vetes dhe i botës, i beftë, i plotë, paqtues e frymëzues. Kjo shpërfaqje e re ngjizet te *Milosao* i ri që në *Kangjeljen* e tij të parë. Gjithçka që vjen pas është rrjedhojë e natyrshme e kësaj epifanie të epërme, e hapjes pa kushte ndaj botës, fatit, Zotit, natyrës, njeriut, dashurisë. E epërme, si Poezia, ajo e vetme, Lirike!

- “E poezija lirike, nën trajtat e pëllumbit t’Anakreontit, vjen te poeti. Poezija e zgjon atë në një jetë të ré, në një dritë të ré. I “zbulohet” si kurr s’i kish pà ma parë, “dheu me shtëpija” e deti. Gjithçka është e përgatitun për lindjen e dashunis [...] Ky ças ekstazi nuk prishet ma. Shijohet ngadalë dhe poeti nuk ngutet t’a shpejtojë bulimin e dashunis. Dashunija do të vijë ma vonë. Poeti është i sigurt dhe e pret në paqe”.

Sot mund të thuhet se kritiku i ri duke u rrekur të gjente ç’ishte e re dhe e bukur në mënyrë unike te poeti e vepra, u përfshi edhe vetë në një qasje të re kritike ndaj tekstit dhe poetikës deradiane. *Nga stilistikja te estetikja*, kjo mund të quhej dhe teza fillestare e Pipës së ri, e cila do të zhvillohet e plotë në studimin e 1975.

- “Kush lexon “Milosatë” nuk mund të mos vrejë se poezia aty është e dendun, e mbshtjellun, e rrasun dhe e paraqitun në një volum sa ma të vogël. Asnji

fjalë nuk është e thanun kot, asnjë fjalë nuk është e tepërme. Për ma tepër çdo fjalë sugjeron diçka ma tepër, çdo varg dy tri fjalësh paraqet një pikturë të plotë ose një gjendje shpirtnore të dallueme. E kjo, na duket në, është poezi e vërtetë e vetëm kjo.”

- “Gjithçka është e re në këtë poem. E re është gjuha, i ri sintaksi, të reja fëtyrimet, e re deri metrika.”
- “E re gjithashtu është edhe lidhja sintaktike e vargut të “Milosatë”. [...] Trajta e saj është zakonisht eliptike, me zhdukjen e shpeshtë të foljes “me kenë”.
- “E re është edhe metrika. Vargjet janë jo vetëm pa rimë, por edhe pa masë. Përgjithësisht të shkurtra (gjashtë, shtatë, e tetë rrokështa), kanë një ritëm të mbrendshëm, ritmin e andrrës ose të fantazisë, ritmin e parregullshëm që përgjithësisht kanë këngët popullore arbëreshe.”

Në 1975, duke e nisur interpretimin e stilit të poetit prej pohimeve të po atij, Pipa do të shprehë: “De Rada e cilëson stilin e *Milosaos* si “të gjallë e pa stoli” (Auto. II, 18). Çka ai e quan “pa stoli” në sot i themi thelbësor, ose të pastër, një rast i skajshëm ky i thukëtisë dhe dendësimit të fjalës, çka nganjëherë mund të sjellë paqartësi kuptimi. Poezia moderne, në masë të madhe ka kërkuar thjeshtësinë pa zbukurime, një gjendje shpirtërore e mendore imagjinare, që i gjeget një rrethanë jonjerëzore, në thelb jopolitike... Ja sesi e bija e Kallogresë e shpreh gëzimin që ka rënë në dashuri: “Si e pafaj zhvishem të shtrati/dhe zgjohem e hareshme se u zgjova”. Tautologjia këtu shpreh pamundësinë për të gjetur fjalë për një gëzim të tillë, si me qenë një përvojë mistike.”²⁴²

Në këtë funksionalizim të hapur të stilistikës drejt estetikës shfaqet te Pipa i ri edhe vetëdija e një lexuesi konceptualisht të ri, aktiv, vetëstrukturues së veprës, i gjendur përballë një teksti thellësisht stilistik, një realiteti letrar estetik, që në thelb ia lejon lirinë e leximit dhe i stimulon shijen e kësaj lirie:

²⁴² Arshi Pipa, *Jeronim de Rada*, Trilogjia Albanika, (përkth. Abdurraman Myftiu), Botimet Princi, Tiranë 2013, f. 263.

- “Poeti nuk ban një romanx. Ai pikzon vetëm disa episode, ato ma të randsishmit natyrisht, dhe i a len fantazis së lexuesit lirin e gërshetimit të tyne.”

Nga *fragmentariteti te liriya e leximit*, kjo është një nga tezat e guximshme të Pipës së ri, që intuitivisht shihte te “Milosatë” shembullin më të mirë në letrat shqipe të atij realiteti letrar që me gjuhën e teorive botërore do të emërtohej më vonë “vepra e hapur”. Por guximi për ta përdorur “lirinë e leximit”, do të marrë tek Pipa edhe trajta të skajshme të leximit sociologjikopolitik, kur e interpreton jetën e De Radës përmes veprës: “Tërmeti, që rrëzoi Shkodrën (Kënga XX), paralajmëron pjesëmarrjen në veprimtaritë revolucionare të ardhshme”.²⁴³

Gjithsesi, rreth 180 vjet pas krijimit e botimit, vepra e De Radës vetëm sa e vërteton sot këtë tezë me shumësinë e interpretimeve, afekteve dhe leximeve të saj. “Këngët e Milosaos” mbeten zanafillë jo vetëm e një vepre letrare e vepre jete por edhe leximesh *inicuese* që emancipuan e zgjuan vetëdije e shije letrare. Sepse i tillë është De Rada për të gjithë ata që patën fatin e lumë ta ndeshin në vargjet e veta! I tillë ishte edhe takimi i tij me Pipën student e Pipën studiues – një takim dashuror, gjithnjë i pari, *i vetëmith*, si ai i përjetshmi, i Milosaos me Rinën e tij të bukur.



²⁴³ Po aty, f. 259.



● Sesiioni II / Optikon

a.

ÁLVARO DE CAMPOS [alias FERNANDO PESSOA]

Sensizmi nisi me një miqsi mes Fernando Pessoa-s...

EZRA POUND

Rabindranath Tagore

ÇEZARIN TOMA

Il dolore di Giuseppe Ungaretti

JEAN-PAUL SARTRE

Shpjegim i veprës I huaji

LINDA WAGNER-MARTIN

Poezitë e Plath-it rreth femnave

LORETTA FRATTALE

Mbi errësirën melankolike të soneteve dashurore të Federico García Lorca-s

MARIO LUZI

Dhetë mendime mbi D'Annunzio-n

MARIO PETRUCCIANI

Ideja si kujtesë, poezia si fillim (Ungaretti)

ROMAN JAKOBSON

Dy poezi nga Pushkini

b.

ABAT DINOUART

[JOSEPH ANTOINE TOUSSAINT DINOUART]

Arti i heshtjes

JORGE LUIS BORGES

Mbi klasiken

LISANDRI KOLA

Migjeni përmes dhe përtej zanafillës biblike në 'Vetëorasja e trumcakut'

VIKTOR SHKLOVSKI

Arti si teknikë



Optikon

ÁLVARO DE CAMPOS

[alias FERNANDO PESSOA]

SENSIZMI NISI ME NJI MIQSI MES FERNANDO PESSOA-S...

Sensizmi²⁴⁴ nisi me një miqsi mes Fernando Pessoa-s dhe Mário de Sá-Carneiro-s. Me gjasë asht e vështirë me e veçue secilin rol që patën ata në zanafillë të lëvizjes, dhe sigurisht krejt e padobishme me e përkufizue atë.

Por secili Sensist vlen të përmendet se asht një personalitet i veçantë, dhe ata natyrisht kanë bashkëveprue në çdo gjë.

Fernando Pessoa dhe Mário de Sá-Carneiro qëndrojnë ma afër simbolistëve. Álvaro de Campos dhe Almada-Negreiros janë ma afër kryesisht me stilin modern të ndijimit dhe shkrimit. Të tjerët janë të ndërmjetëm.

Fernando Pessoa vuen nga kultura klasike.

Asnjë sensist nuk ka shkue ma nalt sesa Sá-Carneiro në shprehinë e asaj çka mund të quhet, në sensizëm, ndiesitë e ngjyrueme. Imagjinata e tij — një ndër ma të shkëlqyeshmet në letërsinë moderne, me të cilën tejkaloi Poe-në në shtjellimin e rrëfimeve, tek *Vdekja e çuditshme e Profesor Antenës* — shkeli rregullat përmes elementësh, të dhanë nga ndiesitë dhe, ndiesia e ngjyrueme e tij asht një prej atyne me ma intensitet në letërsinë njerëzore.

Fernando Pessoa asht pastërtisht ma intelektual; fuqia e tij shtrihet ma fort në analizat intelektuale të ndijimit dhe emocionit, që e ka mbartë me një përsosmëni e cila na len ne pothuajse pa frymë. Për dramën statike të tij *Marinari* një

²⁴⁴ Në filozofi, doktrinë gnosologjike që konsideron çdo formë njohjeje të paraprime dhe të lidhuna me fakultet superiore nga/me përvojat ndijore a sensible, thanë ndryshe.

lexues tha njëherë: «Kjo e ban botën e jashtme krejt joreale», dhe ashtu asht. S'ekzistojnë ma gjana të shkueme në letërsi. Mjegullnaja dhe finesa ma e mirë e Maeterlinck-ut asht e papërpunueme dhe karnale për nga krahasimi.

José de Almada-Negreiros asht ma spontan dhe i menjihershëm, por nuk asht ma pak njeri gjeni. Ai asht ma i ri se të tjerët, jo veç në moshë, por në spontanitet dhe gjallëni. Ai asht një personalitet i veçantë, dhe habia asht sesi i ka ardhë kaq heret.

Luiz de Montalvor asht ma i afërti me simbolistët. Ai asht krejt pak i larguem, për kah pikëpamja e stilit dhe e drejtimit shpirtnor, nga Mallarmé-ja, i cili, nuk asht e vështirë me e gjetë, duhet të jetë poeti i tij i parapëlqyem. Por gjenden qartë elementë sensistë në poezinë e tij, gjana krejtsisht jashtë Mallarmé-së, ma të thella intelektualisht, ma të përzemërta në tru, për me folë krejt në mënyrë sensiste.

Sa shumë ma interesant sesa kubistët dhe futuristët!

S'kam dashtë kurrë personalisht me njohtë ndonji prej sensistëve. Tue qenë i bindun se njohja ma e mirë asht impersonale.

Álvaro de Campos asht përcaktue shkëlqyeshëm si një Walt Whitman me një poet grek përmbrëndë. Ai ka krejt fuqinë e ndiesisë intelektuale, emocionale dhe fizike që e karakterizon Whitman-in. Por ai ka saktësisht një tipar të kundërt — një Fuqi ndërtimi dhe zhvillimi të rregullt të një poezie që asnjë poet qysh me Milton-in s'e ka arritë. *Ode triumfale* e Álvaro de Campos-it, e cila asht shkruar në mungesë uitmaneske strofe dhe rime (dhe rendi) ka një ndërtim dhe një zhvillim të rregullt që e asgjason përosmëninë e *Licidas*;²⁴⁵ për shembull, mund ta pohojë këtë të veçantë. *Ode detare*, e cila mbulon hiç ma pak sesa 22 faqe të *Orpheu*-t, asht një mrekulli organizimi. Asnjë regjiment gjerman s'e ka pasë ndonjëherë disiplinën e brendshme që ka si bazë ky kompozim, i cili, për nga aspekti i tij tipografik, pothuejse mund të konsiderohet si një model i mospërfilljes futuriste. Të njëjtat konsiderata kemi

²⁴⁵ *Lycidas*, poezi elegjiake e John Milton-it (1637), kushtue mikut të tij poet Edward King që humbi jetën gjatë një udhëtimi me anije.

për të shkëlqyeshmen *Përhëndetje Walt Whitman*-it tek *Orpheu* i tretë.²⁴⁶

Të njejtat konsiderata mund të përdoren pothuajse për José de Almada-Negreiros: nëse ai nuk asht ma pak i disiplinuem dhe ma (...)

Skena e urrejtjes shkruar nga «J[osé de Almada-Negreiros], poet sensist dhe Narcisi i Egjyptit» (siç e quen ai veten) (...)

Ai po thotë se ka disa vepra të pabotueme dhe shumë të pabotueshme njëherësh.

Sensisti që ka botue ma shumë asht Mário de Sá-Carneiro. Ai u lind në maj 1890 dhe kreu vetëvrasje në Paris më 26 prill 1916. Asokohe gazetatat franceze e quenin atë, sigurisht, Futurist, ndonëse, dhe sepse, ai s'ishte askush.

Forca e tij kryesore asht në trupin e rrëfimëve të tij, por gjatësitë e tyre e pengojnë përfshimjen në këtë antologji.²⁴⁷

Por pika e dobët e këtyne shkrimeve klasike asht se, edhe kur ato janë klasike, nuk janë portugeze. Çdo njeri gjeni — kur gjenia ndërlihet — mund ta ketë ba atë jashtë Portugalisë; pra nuk kishte asnjë përdorim, tue e ba atë në portugalisht. Ne nuk mund ta pranojmë një njeri që shkruen në gjuhën e tij amtare, nëse të paktën nuk ka diçka me thanë të cilën vetëm një njeri që e flet atë gjuhë mund ta thonë. Pika e mrekullueshme mbi Shakespeare-n asht ajo që ai nuk mundet me qenë veçse anglez. Kjo asht arsyeja pse ai shkruen në anglisht dhe ka lindë në Angli. Diçka që thjesht mund të thuhet aq mirë në një gjuhë sa në një gjuhë tjetër, asht ma mirë të mos thuhet përfund. Ajo asht e re vetëm në sipërfaqe. (?)

²⁴⁶ Autori e ka fjalën për nr. III të revistës 'Orfeu', ku ai dhe gjenerata e tij e letërsisë moderne portugeze kanë botue. Duhet pasë parasysh se ajo u pat dorëzue për shtyp, por nuk u botue ndonjiherë. Viti 1916, kur edhe shkruhet ky artikull, – në të njejtën kohë me vetëvrasjen e poetit Mário de Sá-Carneiro (mik i Pessoa-s), – asht viti ku revista për arsye financash nuk doli ma në qarkullim. Siç parakuptohet, autori, ka parasysh përmbajtjen e këtij organi [ende në shtyp], të cilin e konsideron si të botuem. Edhe në vijim të trajtesës do të vrehet kjo, madje në paragrafin përmbyllës thotë se po pret me padurim nr. IV të saj.

²⁴⁷ I referohet po prapë 'Orfeut'.

Sensistët portugezë janë origjinalë dhe interesantë sepse, tue qenë rreptas portugezë, ata janë kozmopolitanë dhe universalë. Temperamenti portugez asht universal: kjo asht epërsia e vet e shkëlqyeshme. Nji prej akteve ma të mëdhaja të historisë portugeze — ajo matuni e gjatë, periudha shkencore e Zbulimeve — asht akti ma i madh kozmopolitan në histori. Krejt njerëzit kanë vu vulën e vet atje. Nji letërsi origjinale, tipike portugeze, nuk mund të jetë portugeze, sepse portugezja tipike s'asht kurrë portugeze. Ka diçka amerikane, lanë jashtë me zhurmë dhe ditëpërditë harrue, në temperamentin intelektual të këtij populli. Asnji popull nuk ngjitet aq njëherësh me risitë. Asnji popull nuk depersonalizohet aq shkëlqyeshëm. Kjo dobësi asht forca e vet ma e madhe. Ky temperament joregjionalist asht fuqia e vet e papërdorun. Kjo e papërcaktueshme e shpirtit asht ajo çka i ban ata të përcaktueshëm.

Sepse fakti i madh mbi portugezët asht ai që ata janë populli ma i civilizuem në Europë. Ata kanë lindë të civilizuem, sepse ata kanë lindë pranues të gjithçkaje. Ata s'ka të bajnë fare me atë çka psikiatrit e vjetër zakonisht e kanë quejtë mizoneizëm, që nënkupton vetëm urrejtjen për gjanat e reja; ata kanë nji dashni pozitive për të renë dhe ndryshimin. Ata s'kanë elementë të qëndrueshëm, siç i kanë francezët, të cilën vetëm bajnë revolucion për eksport. Portugezët gjithmonë rrinë tue ba revolucione. Kur nji portugez shkon me fjetë ai ka ba nji revolucion, sepse portugezi që zgjohet ditën e nesërme asht krejt ndryshe. Ai asht saktësisht nji ditë ma i madh, krejt qartazi nji ditë ma i madh. Njerëzit e tjerë ngrihen çdo mëngjes të së djeshmes. E nesërmja asht gjithmonë disa vite larg. Nuk janë thjesht kaq njerëz të çuditshëm. Ata ecin aq shpejt saqë lanë çdo gja të pakryeme, në idenë që me ecë shpejt. S'ka asgja ma të plogët sesa nji portugez. Plogëtia e vetme e nji kombi asht pjesa e asaj që punohet. Prandej mungesa e progresit asht e dukshme.

Sa për letërsinë moderne portugeze, gjaja ma e mirë asht se ndodh shumë shpejt kur vjen puna. Asht jehona e nji jehone të nji jehone të diçkaje, e cila s'ka vlerë me u thanë. Kur ajo nuk asht krejt e pahijshme, si tek romanet e Abel Botelho-s,

duhet të jetë e pahijshme, të paktën me qenë diçka, si tek romanet dhe poezitë e të gjithë autorëve të tjerë.

Krejt letërsia portugeze mezi ngrihet tek interesantja; ajo mezi ngrihet tek klasikja. Me heqë mënjane pak gjana tek Camoens, të cilat janë të fisme, disa gjana nga Athero de Quental, që janë madhshtore, një a dy poema të Junqueiro-s, të cilat janë lexime me vlerë, — vetëm me pá sa shumë mundet me e edukue veten përveç edukimit nga Hugo, — një poemë të Teixeira de Pascoas (i cili ka shpenzue pjesën tjetër të jetës së tij letrare tue ba apologji në poezi të këqija), e shkrueme si një ndër ma madhshtoret poema dashnie në botë, po qe se kjo pranohet, dhe disa gjana tjera të vogla që janë përjashtime nga t'qenit shumë gjana të vogla, shumica dhe krejt letërsia portugeze mezi asht letërsi dhe pothuajse kurrë portugeze.

Asht proveçale, italiane, spanjolle dhe franceze, rastsisht angleze, në disa popuj, si Garrett, i cili njihte mjaftueshëm me lexue frangjisht përkthime të këqija franceze të poemave ma të dobëta angleze, dhe ecte mbarë kur të tjerët shkonin mbrapsht me të. Letërsia portugeze ka pak prozë të mirë; Vieira asht mjeshtër gjithsesi, edhe pse ai predikonte. Asht thanë po ashtu se ai asht një udhërrëfyes për në gjuhë, por kjo mund të justifikohet, sepse ai asht një udhërrëfyes për te Machiavelli përmes natyrës së tij jezuite. Ka gjana të stërhollueme tek kronistët e hershëm, por ato erdhën para Portugalisë, të çuem për me gjetë veten e tyne përreth tanë botës, me të gjithë oqeanet e hapun drejt njerëzve, të cilët nuk guxuen me shkue atje të parët.

Një a dy poetë modernë ngjiten tek interesantja, por ata lodhen kur e mbërrijnë atë, dhe flenë në pjesën tjetër të jetës së tyne letrare. Kështu Pascoas, që shkroi një «Elegji» e cila qëndron përkrah *Kalërimi i fundit së bashku*, e Browning, si një poezi metafizike dashnie, dhe mbas kësaj një numër poemash të cilat nuk qëndrojnë nalt ndaj askujt me thanë, dhe janë një elegji frymëzimi e Pascoas.

Ka një numër të madh të poetëve të mëdhaj vendas, që vuejnë se nuk kanë qenë në mishnimin e maparshëm, dhe veprojnë për këtë si në amnezi. Astrologët indianë thonë, se

nji fëmi nuk mundet me lindë përveçse do momenteve të frymëmarrjes së botës. Këta poetë dhe prozatorë kanë përparësi të intervaleve dhe i mbushin ato plot. Ti mezi mund ta bash këtë jashtë Portugalie, por mund ta bash keq në Portugali. (*përndryshe*: Ti mund ta bash këtë jashtë Portugalie, por ti s'mund ta bash atë krejt mirë sa aty ku Affonso Costa asht burrë shteti dhe disa njerëz të tjerë të Costa-s).

Ka vetëm dy gjana interesante në Portugali — peizazhi dhe *Orpheu*. Krejt paketimi në mes asht kashtë e kalbun, e përdorun. Ka shërbye në Europën e jashtme dhe ka ardhë së mbrami në mes dy gjanave interesante në Portugali. Nganjherë e damton peizazhin për të futë portugezë në të. Por s'mundet me e damtue *Orpheu*-n, sepse asht prova portugeze.

Kam qenë një ditë e gjysmë në Portugali, kur e vuna re peizazhin. M'u desh një vit e gjysmë me vu re *Orpheu*-n. Asht e vërtetë, zbrita në Portugali nga Anglia në të njëjten kohë me *Orpheu*-n nga Olimpi. Por kjo nuk ka randsi dhe asht vetëm një rastsi që e ka çue Zoti, që e pranoj dhe e falënderoj për të.

Nëse atje ka pasë ndonji instinkt të t'ndijueshmes në shkrimin modern, do të kisha dashtë me e nisë me peizazhin dhe me e mbarue me *Orpheu*-n. Por, falë Zotit, nuk ka instinkt «të t'ndijueshmes në shkrimin modern, kështu që po e la peizazhin dhe po e nisi dhe mbaroj me *Orpheu*-n. Peizazhi asht aty gjatë gjithë kohës dhe mund të shihet prej atyne që e zgjedhin dhe mund të vazhdojnë. *Orpheu* asht atje por mezi mund të lexohet nga të gjithë. Në rastin ma të mirë mundet me u lexue prej krejt pakëve. Por asht lexim me vlerë. Asht me vlerë me i mësue portugezët me e lexue atë. Jo sepse atje asht ndonji Goethe apo Shakespeare në të. Por atje asht mjaft sa me u kuptue se nuk ka ndonji Goethe apo Shakespeare. *Orpheu* asht thelbi dhe sinteza e krejt lëvizjes moderne letrare; kjo asht arsyeja pse asht ma me vlerë për me shkruë mbi të sesa peizazhin, i cili asht e vetmja mungesë e njerëzve që jetojnë në të.

Orpheu asht një revistë tremujore e cila, ndonëse nisi një vit e gjysmë ma parë, ka dalë vetëm tre numra. Kjo s'do të thotë asgja përveçse s'do të thotë asgja. Ajo ka rreth tetëdhjetë faqe

për çdo numër dhe ato tetëdhjetë faqe nuk i mbulojnë shumë bashkëpunëtorë. Disa dalin nëpër tre numrat, dhe disa alternohen. Ata janë shumë të larmishëm, tue marrë parasysh numrin e vogël tynin dhe faktin se ata janë shumë modernë. Secili numër shton një interes të ri për këtë lëvizje të mrekullueshme sintetike. Po pres për numrin e katërt me ankth absolut. Mund të ishte marri, edhe pse asht e vërtetë, me thanë që ka ma shumë padurim dhe interes për *Orpheu*-n sesa për këtë Luftë të tashme.



Marrë nga: Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho), Lisboa, Ática, 1966, f. 140: '*Parathanie për një Antologji të Poetëve Sensistë/Prefácio para uma Antologia de Poetas Sensacionistas*'. {Arquivo Pessoa}

Përktheu nga origjinali anglisht dhe pajisi me shënime: Lisandri Kola

RABINDRANATH TAGORE

Botimi i “Poezive të Rabindranath Tagore-s” asht, për mendimin tim, shumë i randësishëm. Jam padyshim i sigurt që s’mundem me e bindë lexuesin për këtë randësi. Si provë unë duhet m’e drejtue atë tek teksti. Ai duhet me e lexue atë më qetësi. Ai do të bante mirë m’e lexue atë me za, prejse ky përkthim, në dukje, në anglishte të thjeshtë qe ba nga një muzikant i madh, nga një artist i madh, i cili asht i familjarizuem me një muzikë ma të përkapshme se vetë qenia jonë.

Ka pak ma shumë se një muej qysh kur shkova në apartamentin e z. Yeats dhe e gjeta atë shumë të ngazëllyem, pas ardhjes së poetit të madh, dikujt “ma të madh se cilido prej nesh.” Asht e vështirë me thanë se nga me ia nisë.

Bengalia asht një komb me pesëdhjetë milionë njerëz. Sipërfaqsisht ajo kishte me u dukë e rrethueme me fonografe²⁴⁸ dhe hekurudha. Nën të kishte me u dukë se gjallënon një kulturë jo krejt ndryshe me Provincën²⁴⁹ e shekullit dymbëdhjetë.

Z. Tagore asht poeti i madh i tyne dhe muzikanti i madh i tyne po ashtu. Ai i bani ato kangët e tyne kombtare, Marseillaise-n²⁵⁰ e tyne, nëse një komb lindor mund të thuhet se ka një të barasvlershme të tillë me hymnin. Unë e kam ndigjue “bengalishten e Artë” të tij përmes muzikës së vet, dhe

²⁴⁸ Termi origjinar i *gramafonit*.

²⁴⁹ *Provençe*, në origjinal, dhe termi asht ruejtë nga frangjishtja. Kontea e Provincës, gjeografikisht e ndodhun në Francë, paraqitet me shumë randësi në kulturën e Mesjetës, por edhe periudha të tjera historike.

²⁵⁰ *Marseillaise*, kangë revolucionare franceze, e përshtatun mbrapa is hymn kombtar. Emni i saj rrjedh nga qyteti i Marsejës. *Marsejeza* u këndue prej vullnetarëve të ardhun në Paris gjatë revolucionit. Ajo u shkruie dhe kompozue nga Claude Joseph Rouget de Lisle, në 1792.

ajo asht krejtsisht lindore; sidoqoftë ajo ka një forcë të çuditshme, një forcë për me prekë turmat. Ajo asht “minore” dhe subjektive, mirëpo ajo ka tana vetitë e veprimt.

Po e përmendi këtë vetëm kalimthi, për me tregue se ai ka këndue tekefundit tri gjanat që mendoj Dante “me mbërritë me u këndue, në mënyrën ma të fisme të mujtun,” me mençuni, dashni, luftë dhe shejtni.

Ngjashmënia tjetër me kushtet mesjetare asht se “Z. Tagore” ua mësoi kangët e veta dhe muzikën xhoglerëve²⁵¹ të tij, të cilët i këndonin ato kudo në Bengal. Ai mund të matet me ma të mirin e trubadorëve, “Unë e bana atë, fjalët dhe notat.” Gjithashtu, ai i këndon vetë ato. E di, ngaqë i ndigjova prej tij.

“Trajtat” e kësaj poezie siç na paraqiten në origjinalin bengalisht, janë diku mes trajtave të kangëve të Provincës²⁵² dhe rondeleve e “odeve” të Shejzave.²⁵³ Rregullimet ritmike janë të ndryshme, dhe ato kanë rima katërrokëshe, diçka, që asht, përtej “leoninit.”²⁵⁴

Metri i tyre asht i krahasueshëm me zhvillimet e fundit të *vers libre*²⁵⁵ ma shumë se kurrë tjetër në Perëndim.

Gjuha vetë asht bijë e sanskritishtes. Ajo tingëllon ma fort si greqishte e mirë sesa ndoj gjuhë tjetër që unë njoh.

Ajo asht gjuhë e lakueshme, dhe kështu që asht e lehtë m’e rimue atë. Ju mund të bashkoni fjalë së bashku siç bani në greqishte apo gjermanishte. Z. Tagore më tha, se s’ka

²⁵¹ *Jounglers*, në origjinal. Fjala metaforikisht asht përdorë nga Pound-i për nxanësit e Tagore-s. Autori i artikullit, me sa duket i cilëson kështu ata, mbasi janë të aftë të bajnë “akrobaci” me fjalën.

²⁵² *Provençal canzoni*, në origjinal.

²⁵³ *Pleiade*, në origjinal. Emën i krijuem nga Rosardi për grupin e tij poetik.

²⁵⁴ *Rimat leonine*, janë të organizueme mbrenda një vargu, të ndamë në hemistikë e me masë të njëjtë metrike. Në traditën tonë letrare, ky lloj vargu del i pranishëm qysh me *Eposin e Kreshnikëve*. Fishta ma vonë, e ka përpunue dhe ba pjesë të veprës së vet. Për ilustrim po marrim këtë varg nga *Lahuta e Malcís*: “Do djelmoça // si taroça”.

²⁵⁵ fr. *vargut të lirë*.

pothuejse as'i poezi ku ju të mos bani ndojfarë kombinimi fjale.

Po e shkruiej këtë për me tregue, se kjo asht një gjuhë ideale për poetët; ajo asht e rrjedhshme, dhe rendi asht i epshëm, e krejt kjo bahet me saktësi. Për rrjedhojë, ju mund të përmbysni rendin e fjalëve në një gjuhë të lakueshme, e për këtë nuk do t'i shkaktoni ndonji pshtjellim kuptimit tuej.

Kjo bahet me saktësi, tueqenëse ju mund të keni një fjalë të veçantë për çkado. Për shembull, një prej miqve të z. Tagore ishte tue më këndue e përkthye në mënyrë informale, dhe ai mbërriti te një fjalë, të cilën një leksikograf i pakujdesshëm mund ta kishte përkthye thjesht "shall", por jo! Duket se ata vendosin njëfarësoj shalli në njëfarë mënyre, po ka një emën të veçantë për kapuçin e vogël që varet mbrapa mbi shpatulla dhe e vendosin kur ka erë. Kjo asht fjala që u përdor.

Njiqind poezitë²⁵⁶ në vëllimin e paraqitun janë të gjitha kangë për me u këndue. Meloditë dhe fjalët janë të ndërthuruna bashkë, janë të prodhueme bashkë, dhe muzika lindore do të dukej se e përshtat këtë qëllim ma mirë sesa vetë ne.

Së pari, sepse ajo asht e pangarkueme me harmoni.

Së dyti, për nga natyra e *ragini*-t, të cilat janë diçka sikur *tonalitetet*²⁵⁷ greke.

Dhe në këto *ragini* gjendet një shoqim magjik. Sigurisht këto shkallë përdoren vetëm për kangët në darkë, ose për kangë në stinën me shi, ose në agim; kështu që një bengalez tue ndigjue ndonji masë të parë, e njeh menjihërë vendin dhe atmosferën e poezisë.

Për veten time mund të kem qenë i prirun për me gjetë përshtatshmëni të çuditshme në përkimet e *raga*-s me vetë shërbimet e saj. Së paku ajo i jep një fuqi të çuditshme ritualistike artit. Dhe asnjë poezi e ndame apo kangë nuk mund të shihet si copë a performancë e palidhun, por duhet të kqyret si pjesë e krejt rendit të kangës dhe të jetës. Ajo e kap

²⁵⁶ Autori e përdor me rrumbullakosje shifrën e poezive, të gjenduna në *Gitanjali*.

²⁵⁷ Tonalitet muzikor.

nji njeri ma shpejt në ndiesitë e veta, dhe e çon atë mbrenda emocionit të “rrjedhjes”, të natyrës harmonike, të qetësisë së rregullueme dhe përvijimit.

“Nuk e di nëse ka ma ndojsend në të. Për ne asht një pakt i madh; mbase ajo asht vetëm shoqim.” Citova këtu vetë autorin. Nji natë ma parë ai më pat pyetë mue: “Çka zbulove në këto poezi (të përkthyme)? Nuk e di nëse ato do t’i interesonin një europiani.”

Dhe mbërrita me kuptue prej të gjitha atyneve bukurive të trajtës së origjinalit, të melodisë, të ritmit, dhe përzimjes së përkapshme të rimave të tyne, se ishte pak e habitshme që z. Tagore duhej të ishte kureshtar për efektet që mund të mbetnin në prozën e një gjuhe të huej.

Unë duhet, nga ky kandveshtrim, të kem shpenzue njëfarë kohe me përgjigjet e mia, ngase nisa me diskutue për artin e tij dhe mënyrës së paraqitjes së tij, ma tepër se për shpirtin e tij dhe kontekstin.

Saktësia e gjuhës mbetet.

Zhdërvjellia e gjuhës së tij mund t’ju rrëshqasë nëse e lexoni atë veç në letër, prandej lexojeni me za, pak ndrojtazi, dhe delikatesa e ritmit të saj asht mejherë e dukshme.

Mendoj se ky fat i mirë asht i pavetëdijshtëm. Nuk mendoj se asht rasti. Asht një soj proze ritmike që njeriu do t’i përdorte mbas viteve lëmimi fjalësh. Ai do të shmangte kakofoninë thuejse në mënyrë të paqëllimtë.

Gjanat tjera ma të lehtat për t’u vërtetë janë frazat e shkëlqyeshme rastsore, kajherë si helenishte e pastër, në “Mjes me shportën e artë në dorën e saj të djathtë”, kajherë si sofistikimet e mbrame të De Gourmont-it apo Baudelaire-it.

Por poshtë dhe rreth krejt kësaj asht ky shpirt me qetësi të çuditshme. Ne befas kemi gjetë Greqinë tonë të re. Ashtu sikur ndienja e masës u kthye në Europë në ditët përpara Rilindjes²⁵⁸, ashtu më duket edhe mue kjo ndienjë e një qetësie të shëndoshë, se po vjen tash te ne, në mes të kërcëllimës sonë të mekanizmit.

²⁵⁸ *Renaissance*, në origjinal, tue u ruejtë varianti frang.

“Mendja e shëndoshë në trup të shëndoshë”,²⁵⁹ etika e Odisesë, erdh atëherë në doket e mundimshme të mendimit mesjetar, dhe pa forcën e madhe për zëvendësim.

Nuk jam tue e thanë këtë me nxitim, as me një vrull emocional, as nga një pohim vringëllues dashnie. Kam pasë një muej kohë për me mendue rreth kësaj.

Tue ndigjue profesorin e tij të parë grek, tue ndigjue për herë të parë muzikën e çuditshme të Theokritit, tue ardhë për herë të parë në atë kompozim klasik që Dante pati njëfarë sugjestionimi të vogël në përshkrimin e tij të limbit, Boccaccio duhet të jetë ndie, mendoj, paksa ndryshe nga sa jemi ndie në këtë, – ne pakëve që ishim të privilegjuem me pasë veprën e z. Tagore përpara se publiku ta kishte ditë.

“Kjo asht kënaqësia ime, me pritë e me pá skaj rruge, ku hija ndjek dritën dhe shiu bjen në zgjimin e verës.”

“S’ka ma zhurmë, fjalë të potershme prej meje... Tashembrapa baj pakt me pëshpërimat. ... Plot ma se një orë kam shpenzue në grindjen mes së mirës dhe së keqes, por tash asht kënaqësia e mikut tim të ditëve të zbrazta për me vizatue zemrën me të, dhe nuk e di pse asht kjo thirrje e beftë, për cilën inkonsekuencë të padobi!”

“Në këtë shtëpi loje me trajta të pambarimta kam pasë lojën time dhe këtu kam kapë shikimin e atij që asht i patrajtë.”

“Dhe vetëm pse e due këtë jetë, e di se do ta due vdekjen gjithashtu.”²⁶⁰

²⁵⁹ Në original: “mens sana in corpore sano”, shprehja e njohun latine.

²⁶⁰ Të gjitha përkthimet nga vepra e Tagore-s dhe autorëve të tjerë (a formulimeve të ndryshme), janë të përkthyesit të këtij artikulli.

Nëse citimi asht një metodë ende e pakënaqshme, këto pesë pasazhe prej do poezive munden me dëftue pak nga toni, dhe munden sigurisht me tregue bashkësinë themelore të krejt këtij vargu lirikash shpirtnore.

Nuk asht tash koha për me folë për veprat e tjera të z. Tagore, të cilat akoma po presin me u përkthye. Për me dashtë me ba një krahasim për përmbajtjen e vëllimit ma mirë sesa ne, jam i detyruem m'ë ba vetëm me një libër në dijeninë time, *Parajsën e Dante-s*.

“Qe këtu ka me rritë dashnitë tona”²⁶¹

Dante ndigjoi “ma shumë se njëmi’ shpirtna” tue këndue dërsa ai mbërriti në qiellin e katërt. Tash zani i Brama Sumaj-t asht ndryshe, misticizmi asht i qetë ma fort sesa afshi. Fraza të tilla si—

“Mandej që qenë gazmue nga ftyra e Zotit”

kishin me u dukë tue e thye heshtjen e këtij mendimi lindor.

Mbase vizioni i bletëve qiellore “në lulëzimin e tyre në një trandafil”, asht shumë ma afër çelësit të Tagore-s.

Gjendet tek ai heshtja e natyrës. Poezitë nuk duket se janë krijuar nga stuhia ose nga përndezja, por duket se tregojnë veçorinë normale të mendjes së tij. Ai asht një me natyrën, dhe nuk gjen mospajtime. Dhe kjo asht në kundërshti të flaktë me tonalitetin përëndimor, ku njeriu duhet të tregohet në orvatje me mjeshtren natyrë, nëse kemi me qenë të shtrënguem me pasë “dramë të madhe.” Kjo asht në kundërshti me përfaqjen helenike të njeriut të përtallun nga zotat, e po ashtu në kaplim të fatit.

²⁶¹ Vargu nga *Paradiso* (siç e len Pound-i në italisht), asht ky: “*Ecco qui crescerà li nostril amorì*”, por i shkruem gabim, sepse duhet të jetë kështu: “*Ecco qui crescerà li nostri amorì*”

Si për çudi, shkrova gjashtë muej ma parë këtë pasazh, anash parathanies së humanizmit në kohën e Rilindjes:²⁶²—

“Njeriu asht përqendrue te njeriu dhe harron tanësinë dhe vijimsinë. Dhe ne kemi një mbas një, së pari epokën e dramës, dhe mandej epokën e prozës.”

Dhe ky soj humanizmi, tue pasë vrapue bukur mirë përgjatë rrjedhës 'vet, më duket mue se na dha neve balancën dhe praninë korrigjuese në këtë shkrim nga Bengalialia.

Unë s'mund ta vërtetoj këtë. Çdo kritikë e vërtetë e një vepre arti të randësishme duhet të jetë një rrëfim vetjak ma fort sesa një provë.

“Në hijet e thella të korrikut me shi, me hapa të fshehtë, ti ecë, e heshtun si nata, tue shmangë tanë vrojtuesit.

“Sot mjesi i ka mbyllë sytë e tij, pa e vra mendjen për thirrjet e forta të padurueshme të erës lindore, dhe një tis i mjegullt asht ngjyrue mbi qiellin e kaltër gjithherë-syçelë.

“Zonat pyjore i kanë prâ kangët e tyne dhe tana dyert janë mbyllë në çdo shtëpi. Prej artit, udhëtarit vetmitar në këtë rrugë të shkretueme. Oh miku im i vetëm, i dashtuni im ma i mirë, portat janë të hapuna në shtëpinë time—mos kalo afër sikur andërr.”

Kjo asht një lirikë prej të njëqindtave që mund t'i keni në anglisht; vreni gjithashtu se çka po ngjet, trajta, delikate si rondel, muzika e vagët, e pashtueme. Vreni kambët e skandimit, notën e parë të goditun me një theks dhe tri të katërtat që zvargen mbas tij, në një masë ma shumë se trokaike.

²⁶² Në tekst: *Renaissance*.

Aq shpejt sa e zgjodha një poezi për citim, jam i bindun, në të lexuemit e tjetrës, që e kam zgjedhë gabim, dhe që kjo tjetra kishte me ju ardhë ma fort në ndihmë për me ju bindë.

Ndoshta rrëfimi i thjeshtë është kritika ma e mirë përfund. Nuk due ta ngatërroj personalitetin e z. Tagore me veprën e tij, dhe tash marrëdhania mes të dyve është aq e afërt sa mbase nuk duhet ta fyej prej dy pohimeve, që nuk do të pres për me i shpjegue.

Kur u largova nga z. Tagore ndieva saktësisht sikur të isha një barbar nën lëkurë, dhe tue mbajtë një shkop luftet ba me gurë në maje; po raca, është ajo, ku guri është i lidhun në një shkop të bigëzuem me rrypa.

Ndoshta do t'i kuptoni disa cilësi të çuditshme të lumtunisë, që përshkojnë poezitë e tij nga ngjarja në vijim.

Z. Tagore ishte i ulun në një poltron, dhe sapo ishte tue fillue me më lexue mue në bengalishte, kur vajza tri vjeçe e mikëpritësit tonë vrapoi për në dhomë, tue qeshë e tue ba një poterë të tmerrshme. Menjherë poeti shpërtheu së qeshuni pikërisht si një fëmijë.

Ishte befasuese dhe ishte për një çast e çuditshme. Nuk pres me e shpjegue këtë.

A ishte ai në marrëdhanie të beftë e të ngushtë me shendin e fëmijës, apo ishte thjesht një trajtë lindore e mbi-mirësjelljes, me pengue të zotët e shtëpisë me hamendsue, se ai paralajmroi një ndërpremtje? A ishte ky një pranim i thjeshtë, që gazi i fëmijës ishte krejtësisht po aq i randësishëm në skemën e përgjithshme të gjanave sa biseda jonë mbi estetikën ndërkombtare?

“Ja pse gëzimi tek unë është kaq i plotë” (Poezia 27)

Nëse ne e marrim këto poezi si një shprehje të mendimit budist [sic], është krejt e sigurt, se ata do të ndryshojnë konceptimin sundues të budizmit mes nesh. Prandej ne zakonisht e konsiderojmë këtë si një lloj mohimi bazik, prejse këto poezi janë plot me dritë; ato janë plot me pohime pozitive. Ato janë fort ma të afërta në temperament, me atë çka ne zakonisht quajmë taoizëm.

Z. Tagore ka shprehë atë gabim tonin shumë të madh në lidhje me mendimin religjioz lindor, të cilin ne e shohim atë si statik, kur ai asht, në të vërtetë, shpesh i ndyshueshëm dhe në zhvillim.

Me pak fjalë, unë gjej në këto poezi një soj ndijimi të përbashkët themelor, një përkujtesë të një gjaje dhe të katërdhetë gjanave, për të cilat ne jemi shumë të mundshëm me u verbue në pshtjellim të jetës sonë perëndimore, në raketat e qyteteve tona, në dërdëllitjen e letërsisë së prodhueme, në vorbullën e reklamave.

Ky asht i njëjti soj ndijimi i përbashkët në pjesën e parë të “Dhiatës së Re”, e njëjta lumtuni në disa prej psalmeve, por këto janë kaq prira me qenë të çartuna për ne përmes asosacionit; gjenden njado të marrë që merrem me keqpredikimin e tyne, kështu që asht kënaqësi me gjetë cilësitë e tyne poetike në disa vepra, të cilat nuk sjellin në spektër të mendimit tonë John Calvin-in, Peshkopin e Londrës dhe, shembllimet e neveritshme të zhargonit.

Poqese këto poezi kanë një cen — unë nuk e pranoj se ato kanë — por nëse ato kanë një cilësi që do ta çojë në disavantazh me “lexuesin e përgjithshëm”, asht sepse ato janë shumë besimtare.

Tash s’kam tjetër pos keqardhjes për lexuesin, i cili asht i paaftë për me pá atë që devocioni i tyne asht devocioni poetik i Dante-s, dhe kjo asht shumë e mrekullueshme.

*“Asht ai që endë pëlhurën e kësaj maya-s në
ngjyrat ikanake të arit dhe argjendit, blusë dhe të
blertës, dhe len me përgjue tejpertej përthymjes së
kambëve tij, prekje për të cilën harroj vetveten.”* (Nga
poezia 86)

*“Ditën që lotusi çeli, medet, mendja më humbi,
dhe nuk e dita pse. Shporta ime ishte e zbrastë dhe
lulja mbet pa u vu re.”* (Nga poezia 38)

“Tash asht koha me u ulë ballëpërballë me ty dhe me i ba kushtime jetës në këtë qetësi dhe nge të tejmadhe.” (Nga poezia 37)

Tashti, përsëri, ashtu siç ai e krahason ikjen e tij nga kjo jetë, në pjesën mes poezive 39 der 41, ne gjejmë të njëjten qetësi: *“Më uroni fat të mbarë, miqtë e mi. ... Ne ishim fqinj tash sa kohë, por unë mora ma shumë seç mund të jepja.”*

Nuk mendoj, se unë e kam pá ndojherë si kaq të vështirë problemin e kritikës, prandej dikush mundet me çmue ma shumë poezinë me një sërë atitezash. Në veprën e z. Tagore burimi i hijeshisë asht në përkapjen e nënrrjedhës. Nuk ka kurrëgjatë tjetër përpos “kuptimit të tij për jetën.” Soji i perceptimit të thellë të asaj, çka e udhëheq Rodin-in me shpallë “Energjia asht Bukuri.” Asht soji i perceptimit të asaj, që ne e gjejmë në fillimin e baladës së Swinburne-t:—

“Gjeta në andërr një vend për erën dhe lulet”,

kur ai e shprehë me alegori:—

“Tash sigurisht e shoh se zoja ime asht e përsosun, dhe e shndërron krejt mëkatën dhe dhimbjen dhe vdekjen, tue i ba ato të dëlira sikur janë qepallat e saj.”

Ne i kemi harrue veprat e hershme të Swinburne-t bukur shumë. Tanë forca dhe synimi i mesazhit të tij asht përqendruar në dy poezi të hershme, “Triumfi i kohës” dhe në të tijën “Balada e jetës”, të cilat unë i citova. Dhe unë mendoj, se disa njerëz e kanë këtë kujtesë të gabueme në mbamendjen e veprave të tij ma pak të njohuna në vend të atyneve ma të mëdhaja, në harrimin e strofave të tilla si kjo ku ai thotë:—

“Të qarta janë këto gjana; bari dhe rana.”

Kjo duket si digresion, por jam lodhë me gjetë krahasime për këtë vepër të re përpara seç i kam ba unë. Dhe, në qasje, nuk asht një çast i keq për me thanë, se këtu gjendet ma shumë

luks e stolisje sesa në veprën e Swinburne-it. Asgja s'kishte me qenë plotsisht ma ndryshe sesa atmosfera e përgjithshme e Swinburne-it dhe atmosfera e përgjithshme e Tagore-s, i cili mund ta shprehë me vërtetësi të përkryeme:—

“Kanga ime i ka heqë tana zbukurimet e saj. Ajo s'krenohet për veshje dhe stoli.”

Por në këtë pikë, gjithashtu, ai asht tingull; ai e kupton këtë si një trajtë shumë strikte, sertas e zbatueme, që e ban atë të mujtun për dikend m'e përdorë gjuhën shumë ma çiltër. Kjo asht vlere ma e madhe e kësaj trajte kaq të ndërlikueme, e cila asht, në anën tjetër, një grackë shumë e rrezikshme për autorë të tillë, që e përdorin atë për me fshehë zbrazëtinë e tyre.

Ndoshta tashpërtash lexuesi asht mjaftueshëm i interesuem mbi autorin për me i qëndruar një soj debati teknik dhe të pastër, nëse ai nuk do t'i kapërcejë njadopak paragrafë në vijim.

Nëse nuk keni ndigjue ndonji prej kangëtarëve begalez në Londër, ju duhet të imagjinoni masën pasuese, të këndueme “tue i ra fyejeve të mëdhaj pehlevi”,²⁶³ apo, ma saktë, jo në pehlevi, se begalishtja asht, siç e thamë, e lidhun me sanskritishten sikur asht italishtja me latinishten. Dhe z. Tagore ishte ma fort i shqetësuem, kur unë përmenda qetësinë e Omarit²⁶⁴ në lidhje me veten e tij, ndonëse atij i shkëlqyen sytë para emnit të Whitman-it dhe dukej se ishte i interesuem për citimin tim nga Dante. Ai kishte me tregue, mendoj, pak randësi për “Artin për hir të Artit.”

Kanga e tij e dytë, atëherë, asht e rimueme siç vijon:

a, a, (b+b), a, a,

për strofën e parë dhe të dytën:

²⁶³ Ose *palhavi*, gjuhë që rrjedh nga persishtja e vjetër.

²⁶⁴ Omar Khajamit.

c, c, (d+d), a, a.

Shenjimet (b+b) dhe (d+d) tregojnë se, vargu i tretë dhe i tetë kanë një rimë të mbredshme. Rimat janë (a) *kané kané*, e cila asht ma shumë se leonine dhe rimon me *gané gané*, etj.

(b) asht *eché*, (c) asht ma shumë se leonine, *iuria*, dhe (d) asht *ète*.

Trajta asht, siç e shihni, e përcaktueme me dinakní si rondel, dhe rimat-akorde janë të modulueme mrekullisht.

Ky asht fillimi i kangës, “*S’ka ma zhurmë, fjalë të potershme për mue. Tashembrapa baj pakt me pëshpërimat; fjala e zemrës sime do të mbartet në murmurima kange.*” *Kané kané* nuk asht fjalëpërfjalë “murmurima kange”; ajo asht në përdorimin bisedor, “nga veshi në vesh.” Kjo asht në bengalishte për “pëshpërimën”, por asht edhe ma shumë piktoreske.

Kanga e tretë asht prapë edhe ma interesante në ndërtimin e saj, dhe asht e krahasueshme me “*pes-in*” e parë të strofës në disa prej kangëve toskane²⁶⁵ shumë të përpunueme. Asht e rimueme dhe e matun siç vijon. Ne s’e kemi gjegjësen në greqishte dhe anglishte për këto kambë prej pesë rrokjesh, dhe lexuesi ma mirë t’i konsiderojë ato thjesht si masa muzikore.

1, 2, 3, 4, 5 — 1, 2, 3, 4, 5 — 1

rima në *cho*

1, 2, 3, 4, 5 — 1, 2

rima në *tabo*

1, 2, 3, 4, 5 — 1, 2, 3, 4, 5 — 1

rima në *cho*

1, 2, 3, 4, 5 — 1, 2

²⁶⁵ Në tekst: *tuscan canzoni*.

rima në *tabo*

Kjo asht e ndjekun nga tri vargje të:

1, 2, 3, 4, 5 — 1, 2, 3, 4, 5 — 1, 2

rima në *tee rè*

(*tee rè* dhe *phirè*)

Ndamja e tretë asht me të njejten trajtë si me të parën, dhe rimon:

shé, kani, she, bani

Ndamja e katërt asht me tri vargje si ato në ndamjen e dytë, dhe rimon:

bhari, bari, dari

Ky metër, siç e thashë, nuk barabitet për nga ana sasiore me masën në greqishte a sanskritishte, por gjatësia e rrokjeve asht e përfillshme, dhe koha muzikore e masave asht e njillojtë. Masat janë shumë ma interesante sa cilado ekzistencë e patun tash në Europë, përpos disa shkrimtarëve francezë ma të përparuem, si për shembull, rregullimet e tingujve te Remy de Gourmont-i në “Lulet e dikurshme”²⁶⁶ apo në “Litanitë e trandafil”²⁶⁷ të tij.

Në fakt, kjo gjuhë e moçme ka gjetë tashma atë lloj metrike, të cilën për pak kohë e predikuem apo e shpresuem për në anglishte, ku të gjitha llojet e përsëritjes do të peshohen dhe bilancohen e bashkërendohen. Nuk due me thanë se metri themelor i anglishtes duhet të jetë së paku si ai i bengalishtes, por ai duhet të jetë baras i rrjedhshëm dhe baras i aftë me u mbështetë në veçori të larmishme. Ne nuk do të rimojmë me katërrokësha; ne pothuejse s’mundemi me rimue kurrë; por do të kemi melodi të reja dhe modulime të reja.

²⁶⁶ “Fleurs de Jadis”.

²⁶⁷ “Litanies de la Rose”.

Asht interesante për disa, të cilët janë mjaft të çmendun sa me kërkue ligje bazike në fjalë muzikore, për me gjetë këtë përkim me rezultatin perëndimor. Megjithëse Safo-n s'mundet m'e zbulue asgja ma mirë sesa tri vargjet e njimbëdhetërrokëshave të ndërthurun me një pesësh, dhe Dante, mbas analizash të kujdesshme, s'mund të na paraqiste asgja ma fort sesa do vargje njimbëdhetërrokëshe, të ndërthurun me disa shtatështa. Këtu në bengalishte përdorimi i njimbëdhetëshit ose dymbëdhetëshit asht i padetyrueshëm në kangën e fundit, të analizueme.

Për arsye pastërtisht vetjake due që ky libër, “Gitanjali”, të jetë i pritun mirë. Vepra e z. Tagore nuk përbahet plotsisht nga kangë të tilla si këto. Gjenden drama dhe lirika dashnie ende të fshehuna në origjinal. Puna të cilën ai tashma ma ka dërgue asht përkthimi i kangëve të tij për fëmijë, dhe jam i dishruem për me e pá atë.

Kur kritika dështon, dikush s'mundet me ba ma shumë se me sigurue, për vete, mbrojtje për vlerat e veprës që u kumtue njihërë.

“Ti më njohe me miq që s'i njihja. Ti më ke ba vend në shtëpia që s'janë të miat. Ti solle largsinë pranë dhe e bane vëlla me të huejin.”

Thotë z. Tagore (poezia 6), dhe mund të ketë thanë të vërtetën ma të madhe të shkrimeve të veta, dhe, në të vërtetë, i gjithë arti i madh për të, vjen vetëm nga artet që i bashkojnë njerëzit e huej në ndonji intimitet miqsor. Prej shprehjeve të tilla, ata fitojnë një respekt të ndërsjellë, dhe gjendet ma shumë thelb në shprehje të tilla sesa në shumë propaganda për paqen ekonomike.

Rabindranath Tagore i ka sjellë të mira kombit të tij me këto poezi. Ai i ka shërbye Ministrisë së Jashtme.

Ai na ka dhanë ne një bukuri që asht dukshëm lindore, dhe sidoqoftë ajo tash asht pothuëjse e thjeshtë; ajo asht e çlirume nga ato zbukurime, nga mbipasunimi i cili, në shumë vepra juglindore, na sprapsë. Vepra e tij, mbi të gjitha, asht e qetë.

Ajo ka diell, *Apricus*,²⁶⁸ “e ushqyeme me diell”, “tue u kënaqë në dritë të diellit.”

Dikush ka tue e lexue atë, një ndiesi bash ajrit, ku vetëm disa lindorë na bajnë ne të vetëdijshëm për plogëtinë e teprueme. Do të citoj edhe një poezi, dhe ju mandej shkoni te libri.

“Unë erdha te lumi, – tha ajo, – m’e qitë llambën time në rrjedhë ku agimet veniten në perëndim.’ Qëndrova i vetëm midis barnave të gjatë dhe pashë flakën e mefshtë të llambës ’saj tue pluskue kot në rrymë.”



Marrë nga: ‘*The Fortnightly Review*’, London (March) 1913.
Përktheu nga anglishtja dhe pajisi me shënime: Lisandri Kola

²⁶⁸ lat. *e diellzueme*.

IL DOLORE DI GIUSEPPE UNGARETTI

I Il dolore privato

«Lo spirito da cui sono nate le poesie de *Il Dolore* – che costituiscono una parentesi “gridata” fra *Il Sentimento* e *La Terra promessa*, iniziata nel '35 – è al massimo grado antiteorico ed antiletterario, immediatamente sofferto dal poeta nella propria carne». ²⁶⁹ Così lo stesso Ungaretti si esprime nelle *Note a Vita d'un uomo*: «Mi si è fatto osservare che in un modo all'estremo brutale, perdendo un bimbo che aveva nove anni, devo sapere che la morte è la morte. Fu la cosa più tremenda della mia vita. So che cosa significhi la morte, lo sapevo anche prima; ma allora quando mi è stata strappata la parte migliore di me, io esperimento in me, da quel momento, la morte. *Il Dolore* è il libro che di più amo, il libro che ho scritto negli anni orribili, stretto alla gola. Se ne parlassi mi parrebbe d'essere impudico. Quel dolore non finirà più di straziarmi». ²⁷⁰

Il Dolore nasce quindi urgente e inaspettato e si protrae in un arco di tempo infinito, i cui momenti più significativi saranno impressi in una sorta di diario lirico dell'angoscia e della memoria, per narrare la sofferenza custodita nel cuore del poeta.

Il dolore privato si apre con «*Tutto ho perduto*» ma già in *Sentimento del Tempo* Ungaretti ne aveva parlato nella poesia *Auguri per il proprio compleanno*, in cui nel verso «non mi lasciare, resta, sofferenza!» sembra anticipare quella condizione che lo avrebbe di fatto straziato e non lo avrebbe più abbandonato.

Sei sono le poesie che si riferiscono al dolore privato: *Tutto ho perduto*, *Se tu mio fratello*, *Giorno per giorno*, *Il tempo è muto*, *Amaro accordo*, *Tu ti spezzasti*. Sono tutti frammenti che, a poco a poco, si ricompongono nell'immagine malinconica di un uomo colpito duramente negli affetti.

²⁶⁹ Giorgio Luti, *Invito alla lettura di Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia. 1981, p. 75.

²⁷⁰ Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Oscar Mondadori, 2003, p. 543.

I. a) Tutto ho perduto

*Tutto ho perduto dell'infanzia
E non potrò mai più
Smemorarmi in un grido.*

Notiamo in questi i primi versi un recupero dell'espressionismo giovanile, ma mentre nelle poesie raccolte in *L'Allegria* la memoria e il ricordo erano rappresentati in modo innocente e nostalgico, adesso l'impatto assume un tono decisamente "patetico":

*L'infanzia ho sotterrato
Nel fondo delle notti
E ora, spada invisibile,
Mi separa da tutto.*

Il poeta cerca di ritrovare quella felicità infantile che ha sotterrato assieme al fratello morto nel fondo della notte. Le immagini si fanno via via più forti, assumendo una certa sontuosità barocca e dichiarando il proprio dolore in modo travolgente senza dubbi, senza esitazioni e senza pudori. Tra l'infanzia e il presente di Ungaretti si frappone, usando un'altra forte metafora, una spada invisibile che sembra tagliarlo fuori dal resto del mondo:

*Di me rammento che esultavo amandoti,
ed eccomi perduto
In infinito delle notti.*

*Disperazioni che incessante aumenta
La vita non mi è più,
Arresta in fondo alla gola,
Che una roccia di gridi.*

Per un breve istante il ricordo dell'amore per il fratello sembra confortare Ungaretti, ma subito dopo ritorna la consapevolezza dell'infinito delle notti nelle quali si sente smarrito, e di una disperazione che aumenta incessantemente.

I. b) Se tu mio fratello

Anche questa lirica come *Tutto ho perduto* è dedicata al fratello Costantino e apparve successivamente in francese in *Vie d'un homme* pubblicata da Gallimard.

Il fratello di Ungaretti muore in Egitto dove il poeta era nato e aveva prematuramente conosciuto l'esperienza del lutto, avendo perso il padre a soli due anni, vivendo in una casa «dove la memoria del padre morto manteneva un lutto costante».²⁷¹

*Se tu mi venissi incontro vivo,
con la mano tesa,
ancora potrei,
di nuovo in uno slancio d'oblio, stringere,
fratello, una mano*

Quella «roccia di gridi» che sovrastava il poeta sembra per un momento sgretolarsi, un bagliore di luce, seppur flebile, sembra emergere dal «fondo delle notti». La tregua che in *Tutto ho perduto* appariva come un desiderio impossibile soffocato dall'angoscia si realizza per un attimo grazie al ricordo del fratello e all'immagine di lui che si fa incontro a Ungaretti. Questi, rivolgendosi al fratello, in realtà cerca un dialogo interiore aspirando a riabbracciare soprattutto se stesso e quella vita che non gli «è più» e che vede scivolare inesorabilmente verso un dolore impossibile da contrastare con le sole proprie forze.

*Ma di te, di te più non mi circondano
che sogni, barlumi,
i fuochi senza fuoco del passato.*

Questo tentativo di razionalizzare e rielaborare il dolore, si scontra con la constatazione che ciò che resta nella

²⁷¹ Leone Piccioni, *Vita di un poeta*. Giuseppe Ungaretti, Milano, Rizzoli, 1970, p. 14.

memoria non sono che sogni e barlumi. L'immagine al rallentatore del fratello che si fa incontro a Ungaretti, si rivela una fantasia, una speranza immaginaria e illusoria travolta dall'«annientante nulla del pensiero» che alla fine prende il sopravvento su tutto.

I. c) **Giorno per giorno**

Si tratta di diciassette frammenti lirici, composti tra il 1940 e il 1946 che hanno per tema il dolore più grande patito da Ungaretti, quello per la morte del figlio Antonietto avvenuta nel 1939 in Brasile dopo che, tre anni prima, Ungaretti si era stabilito a San Paolo per insegnare Letteratura italiana all'Università locale, incarico che aveva accettato per esigenze economiche. Al figlio, morto per una banale appendicite mal curata, aveva già dedicato la poesia *Gridasti: soffoco*, scritta nello stesso '39 ma apparsa nel volume *Un grido e paesaggi* soltanto nel 1951.

Giorno per giorno non soltanto è un diario col quale Ungaretti medita sulla propria sofferenza, ma è una vera «via crucis» in cui ogni frammento corrisponde a tante stazioni che il poeta deve percorrere portando il peso del suo dolore:

1.
"Nessuno, mamma, ha mai sofferto tanto..."
E il volto già scomparso
Ma gli occhi ancora vivi
Dal guanciaie volgeva alla finestra,
E riempivano passeri la stanza
Verso le briciole dal babbo sparse
Per distrarre il suo bimbo...

Il primo frammento è soprattutto un' evocazione, un ricordo con al centro l'immagine della stanza del figlio, luogo al tempo stesso di gioia e di dolore: lì il figlio giocava, lì il figlio giaceva disteso malato sul letto. La stanza è quasi una metafora del cuore del poeta e delle emozioni ambivalenti e contrastanti da cui è pervaso:

2.

*Ora potrò baciare solo in sogno
Le fiduciose mani...
E discorro, lavoro,
Sono appena mutato, temo, fumo...
Come si può ch'io regga a tanta notte?...*

3.

*Mi porteranno gli anni
Chissà quali altri orrori,
Ma ti sentivo accanto,
M'avresti consolato...*

Nella giornata di sole che si intuisce dalla finestra verso cui guarda il bambino, Ungaretti immagina che il figlio, come una presenza appena percettibile, torni a sedersi accanto a lui dolcemente per consolarlo e proteggerlo contro le disavventure che la sorte può ancora riservare. Vi è un ribaltamento dei ruoli: se prima era Ungaretti a prendersi cura del figlio adesso avviene il contrario.

8.

E t'amo, t'amo, ed è continuo schianto!...

Ma la sofferenza è insopportabile, schiacciante, e Ungaretti provato e sfinite dal dolore prorompe in uno sfogo, nel grido di un uomo straziato che non si può rassegnare. Piccioni in proposito parla di «ingiustizia che si palesa nell'accanirsi contro l'innocenza, l'infanzia, la tenera debolezza».²⁷²

15.

*Rievocherò senza rimorso sempre
Un'incantevole agonia di sensi?
Ascolta, cieco: "Un'anima è partita
Dal comune castigo ancora illesa..."*

²⁷² Piccioni, *Ungarettiana* cit., p. 42.

16

*Mi abatterà meno di non più udire
I gridi vivi della sua purezza
Che di sentire quasi estinto in me
Il fremito pauroso della colpa?*

Improvviso e devastante emerge il sentimento feroce e implacabile del rimorso. Il poeta è oppresso dal senso di colpa poiché ritiene che la natura selvaggia del Brasile non sia stata «la giusta sede per la crescita del figlio».²⁷³ In quella natura, brutale e ammaliante al tempo stesso, il figlio fu concepito in un'estasi dei sensi che ora provoca un ricordo colpevole e nauseante per il peccato che invece il figlio nella sua innocenza non ha conosciuto restandone immune. Il Brasile, con l'estate e il suo calore, è svanito dal cuore di Ungaretti per lasciare il posto al freddo dell'inverno.

17.

*Fa dolce e forse qui vicino passi
Dicendo: "Questo sole e tanto spazio
ti calmino. Nel puro vento udire
Puoi il tempo camminare e la mia voce.
Ho in me raccolto a poco a poco e chiuso
Lo slancio muto della tua speranza.
Sono per te l'aurora e intatto giorno".*

Ma il dolore lentamente riesce a concedersi una tregua grazie alla voce del figlio, che dando per un attimo forma e vita alla timida ombra che si era accostata a Ungaretti, risuona celestiale, facendosi portatrice di una «profonda religiosità» chiude l'«altalenante»²⁷⁴ rievocazione di Antonietto con Ungaretti che, dopo un susseguirsi sfibrante di rivolta e accettazione, è pronto a cogliere quella possibilità di speranza indicatagli dal figlio. Come scrive Piccioni dopo vari stati d'animo di profonda disperazione, proprio nell'ultimo frammento subentra «un'improvvisa quiete, una luminosità forte del ricordo, un sostegno per gli anni da vivere ancora».²⁷⁵

²⁷³ AA. VV., *Poesia italiana del Novecento*, 2 voll., Garzanti, 1980, vol. I, p. 317.

²⁷⁴ Ivi, p. 318.

²⁷⁵ Piccioni, *Vita di un poeta cit.*, p. 159.

I. d) Il tempo è muto

Il tempo è muto fra canneti immoti...

La poesia comincia con «un'ultima desolazione del vuoto» e la constatazione dell'immobilità dell'aria e del silenzio sordo del tempo. Da notare da un punto di vista stilistico, secondo il dettato di Mallarmé, riferimento fondamentale per Ungaretti, l'«iniziativa della consonne dominante» in questo caso la nasale bilabiale: *MUto*, *imMOti*²⁷⁶. Il tempo che altrove aveva simboleggiato la memoria, il ricordo e la storia, anche grazie all'influenza di Bergson, qui si arresta improvvisamente e svanisce in un abisso di solitudine, sconforto e desolazione.

*Lungi d'approdi errava una canoa...
Stremato, inerte il rematore... I cieli
Già decaduti a baratri di fumi...*

«Virtuosistico calcolo allitterativo» (streMATO reMATOre) e «metafora per elisione»²⁷⁷ (ff[i]umi) per indicare l'esistenza dell'uomo che, lontano dai rifugi sicuri e conosciuti, sfinito, vaga senza conoscere quale sia la sua meta avendo perso ogni punto di riferimento ideologico, intellettuale e soprattutto affettivo.

[...]
Non seppe
Ch'è la stessa illusione mondo e mente,

Questi versi rappresentano «la fine dell'illusione platonica»,²⁷⁸ l'inganno delle apparenze, l'impossibilità della perfezione ideale e l'azione corruttrice della mente che crea una realtà illusoria destinata inevitabilmente, nella sua vacuità, a svanire lasciando dietro di sé soltanto rimpianti e disillusioni.

Che nel mistero delle proprie onde

²⁷⁶ Cesare Segre, Carlo Ossola, *Antologia della poesia italiana*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1989, vol. III, *Ottocento- Novecento*, p. 1042.

²⁷⁷ Ibidem.

²⁷⁸ Ibidem.

Ogni terrena voce fa naufragio.

L'uomo di fronte alle difficoltà della vita, vinto dalla stanchezza, non ha potuto nemmeno comprendere come sia stata illusoria la propria esistenza e quanto sia stati vani il mondo e la mente. La conseguenza di questa impossibilità di capire è il naufragio che attende chiunque provi a penetrare il «mistero delle proprie onde».

I. e) Amaro accordo

*Oppure in un meriggio d'un ottobre
Dagli armoniosi colli
In mezzo a dense discendenti nuvole
I cavalli dei Dioscuri,
Alle cui zampe estatico
S'era fermato un bimbo,
Sopra i flutti spiccavano.*

Anche questa poesia come la successiva *Tu ti spezzasti* si apre con una discrezione del paesaggio brasiliano che si fa più che mai fantastico e immaginario. Ungaretti anticipa in questo componimento i temi teneri e delicati della grazia del figlio e della sua curiosità infantile per la vita e le cose che non ha avuto il tempo di conoscere. Il bambino si muove leggero e quasi sperduto nella propria meraviglia estatica per l'incredibile paesaggio circostante. Il bambino con la sua angelica fragilità si oppone all'immensa mole del territorio, secondo un contrasto che sarà centrale e fatale in *Tu ti spezzasti*.

Per un amaro accordo dei ricordi

Il ricordo del figlio che era sempre stato per il poeta fonte di consolazione e di un sollievo seppur momentaneo perde la consueta dolcezza e malinconia sopraffatto dall'«amaro accordo dei ricordi» che si accavallano e nella loro insistenza precludono ogni possibilità di tregua.

Verso ombre di banani

*E di giganti erranti
Tartarughe entro blocchi
D'enormi acque impassibili*

Ungaretti comincia a mettere in scena quella «pompa baracca» e quella «spettacularizzazione solenne della natura»²⁷⁹ ottenuta mediante il contrasto di forze poderose e gigantesche rispetto alla piccolezza del bimbo.

*Volo sino alla piana dove il bimbo
Frugando nella sabbia,
Dalla luce dei fulmini infiammata
La trasparenza delle care dita
Bagnate dalla pioggia contro vento,
ghermiva tutti e quattro gli elementi.*

In questo paesaggio maestoso per un momento il bimbo sembra prendere il sopravvento sorprendendo i quattro elementi, simboli della forza della natura ma anche del suo vivo pulsare, afferrandosi a loro nel tentativo disperato di non abbandonare la vita.

*Ma la morte è incolore e senza sensi
E , ignara d'ogni legge, come sempre,
Già lo sfiorava
Coi denti impudichi.*

Alla fine però è la morte a trionfare nella sua mostruosità di essere spietato che senza alcuna clemenza si abbatte inesorabile anche sulle innocenze più pure. E «ignara d'ogni legge» fredda e incolore spezza «una vita così desiderosa di calore e di colore».²⁸⁰

I. f) Tu ti spezzasti

²⁷⁹ Angelo Marchese, *Letteratura italiana intertestuale*, 6 voll., Messina-Firenze, G. D'Anna, 1999, vol. 6, *Il Novecento*, p. 545.

²⁸⁰ Giuseppe Ungaretti, *Il Dolore e Sentimento del tempo* con commento di Sandra Degasperi, Trento, TEMI-Tipografia Editrice, 1966, p. 143.

Anche in questa poesia il ricordo del figlio è inserito nel clima del Brasile, da cui emergono nuovamente la violenza e la forza selvaggia in un'«ardita composizione con un superbo tentativo di descrizione del paesaggio brasiliano e della sua abnorme dimensione».

1.

I molti, immani, sparsi, grigi sassi

[...]

In un vuoto orizzonte, non rammenti?

Il poeta si rivolge al figlio e gli chiede se ricorda il paesaggio brasiliano la vastità del suo orizzonte vuoto e gli «immani sassi» della costa che ancora fremono per il moto causato dalle «originarie fiamme» creatrici primordiali del mondo. Ancora una volta il Brasile è avvolto da un'aurea misteriosa feroce e mitologica al tempo stesso.

E la recline

[...]

Araucaria, anelando ingigantita,

[...]

più delle altre dannate refrattaria.

L'Araucaria, grande conifera ricca di rami tipica dell'America meridionale, nella sua grandezza si protende verso l'alto, ma pur nella sua enorme crescita resiste meglio di altre piante condannate ad una stretta e scomoda collocazione.

- Non la rammenti delirante muta

Il poeta chiede al bambino se non ricordi l'Araucaria nella sua febbrile e vitale esistenza.

Di ramo in ramo fiorrancino lieve

Ebbri di meraviglia gli avidi occhi.

Inizia la descrizione della leggerezza e della grazia del figlio che sarà magistralmente sviluppata nella seconda parte della poesia. Il bambino viene paragonato al fiorrancino, un piccolo passero che saltella di ramo e ramo per raggiungere la cima dell'Araucaria, con occhi avidi pieni di meraviglia e curiosità per la vita e per la natura in movimento.

2.

*Alzavi le braccia come ali
E ridavi nascita al vento
Correndo nel peso dell'aria immota.*

*Nessuno mai vide posare
Il tuo lieve piede di danza.*

In questo territorio sconfinato, si muove sospeso nell'aria il figlio di Ungaretti, ed è «stupendo per rapidità e leggerezza il ritratto del bambino in movimento»²⁸¹, il «temerario, musico bimbo» che sembra con la sua leggiadria dominare e sfidare quel paesaggio che gli darà la morte.

3.

*Grazia, felice,
Non avresti potuto non spezzarti
In una cecità tanto indurita
Tu semplice soffio e cristallo,*

*Troppo umano lampo per l'empio,
Selvoso, accanito, ronzante
Ruggito d'un sole d'ignudo.*

Troppe alte sono la grazia e l'eleganza di quei movimenti, troppo fragile quel soffio di cristallo per non essere annientati da quel clima selvaggio, dal «ruggito» di un sole che assume le sembianze di una divinità potente e invidiosa che agisce e ferisce in una natura estrema, che annuncia la morte con i suoi «funebri moniti».

²⁸¹ AA. VV., *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 319.

Rileva Piccioni come in *Amaro Accordo* Ungaretti abbia contrapposto l'armoniosità del paesaggio romano con l'asprezza e la forza di quello brasiliano, come a voler dire che il bimbo «in quel nido italiano avrebbe potuto salvarsi». ²⁸² Ritornano dunque il lacerante senso di colpa e il sentore di morte che segnano indelebilmente la parentesi brasiliana della vita di Ungaretti.

Per Angelo Marchese questa poesia è divisa in tre parti ben individuabili. Nella prima parte Ungaretti descrive in modo iperbolico e barocco il paesaggio brasiliano ampliandone fino all'eccesso gli elementi naturali e inscenando lo spettacolo maestoso delle forze poderose della natura. Nella seconda parte, a questa esplosione di masse terrestri e profondità marine fa da contraltare la leggerezza del bambino, che nella sua corsa continua si eleva al di sopra della mole terrestre senza neppure sfiorarla. Nella terza parte infine l'inconciliabilità tra la grazia del bambino e la pesantezza e la durezza del suolo brasiliano trova la sua conclusione inevitabile nella morte del bambino che pur nella sua perfezione angelica non può adattarsi e sopravvivere al clima brasiliano.

Anche stilisticamente la pomposità barocca del paesaggio viene resa, ottenendo un effetto di grande elaborazione formale, attraverso una «montagna verbale» fatta di arcaismi e di un «cospicuo registro di grandioso», per evidenziare il contrasto tra «la fragilità del figlio e la violenza della vita» ²⁸³ che è incarnata dal ruggito selvaggio del sole brasiliano.



Shkëputë nga kapitulli I i punimit *Il dolore di Giuseppe Ungaretti* [Tesi di Laurea Triennale in Letteratura Italiana], paraqitë në: Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Italianistica; Corso di Laurea in Lettere/Corriculum Moderno. Relatore: Marco Marchi. A. A. Discussione Tesi, 28 aprile 2005.

²⁸² Ibidem.

²⁸³ Marchese, op. cit., p. 545.

SHPJEGIM I VEPRËS *I HUAJI*

Sapo doli nga shtypi, *I huaji*²⁸⁴ i z. Kamy pati përkrahjen më të madhe. Thuhej se ai ishte “libri më i mirë që nga armëpushimi.”²⁸⁵ Mes prodhimeve letrare të kohës, ky roman, në vetvete, ishte i huaj. Ai erdhi tek ne nga ana tjetër e kufirit, nga ana tjetër e detit. Ai na foli për diellin, në atë pranverë të hidhur pa qymyr, jo si për një mrekulli ekzotike, por me familjaritetin e rraskapitur të atyre, të cilët e kanë pasur me shumicë atë; ai as nuk shqetësohej për rivarrosjen me duart e tij të regjimit të vjetër, as për të na prekur me një ndjenjë të padenjësishë sonë. Ne kujtonim, duke e lexuar atë, që dikur kishte pasur vepra të cilat mbështeteshin tek vlera në vetvete dhe nuk provonin asgjë. Por, si kompensim për atë që na jep falas, romani mbetet mjaft i dykuptimtë. Si mund ta kuptonim këtë personazh, i cili, të nesërmen e vdekjes të së ëmës “bënte banja dielli, filloi një lidhje dashurore të parregullt dhe shkoi që të shihte një film komik”, i cili vrau një Arab “për shkak të diellit” dhe që pohoi, në prag të ekzekutimit të tij me vdekje, se ai “kishte qenë i lumtur dhe ishte akoma” dhe uronte që të kishte shumë spektatorë përreth gijotinės “për ta pritur me britma urrejtjeje”. Disa thoshin: “Ai është një budalla, një i gjorë”; të tjerë më të frymëzuar: “Ai është i pafajshëm”. Kuptimi i kësaj pafajësie ende mbetet për t’u kuptuar.

Z. Kamy, te *Miti i Sizifit*, i cili u shfaq disa muaj më vonë, na jep një koment të saktë për veprën e tij. Heroi i tij nuk ishte as i mirë as i keq, as moral as imoral. Këto kategori nuk i shkojnë atij. Ai u përket specieve shumë të veçanta, të cilave autori u rezervon emrin *absurd*. Por kjo fjalë, nën penën e z. Kamy, merr dy kuptime të ndryshme. Absurdi është edhe një

²⁸⁴ Botim i Gallimard.

²⁸⁵ * Pra, që nga Lufta e Dytë Botërore. Çdo shënim që paraprihet me yllth (*) është i përkthyesit.

gjendje fakti edhe vetëdije e kthjelltë të cilën njerëz të caktuar e fitojnë nga kjo gjendje fakti. Është “absurd” njeriu i cili, nga një absurditet themelor, nxjerr, pa dështuar, përfundime që i imponohen. Të njëjtën zhvendosje kuptimi kemi kur i vëmë emrin “swing” (lëkundje) rinisë që vallëzon swing. Çfarë është pra absurdi si një gjendje fakti, si e dhënë origjinale? Nuk është asgjë më pak sesa lidhja e njeriut me botën. Absurditeti fillestar manifeston para së gjithash një ndarje, një ndarje mes aspiratave të njeriut ndaj unitetit dhe dualizmit të pakapërcyeshëm të mendjes dhe të natyrës, mes shtysës së njeriut drejt së përfundshmes dhe karakterit të përsosur të ekzistencës së tij, mes “shqetësimit” i cili është vetë thelbi i tij dhe kotësisë së përpjekjeve të ekzistencës së tij. Vdekja, pluralizmi i pashndërrueshëm i së vërtetës dhe i jetës, pakuptueshmëria e reales, rastësia – ja polet e absurdit. Të themi të vërtetën, këto nuk janë tema shumë të reja dhe z. Kamy nuk i paraqet ato si të tilla. Ato tingëllonin si të shekullit XVII^{te}, me njëfarë arsyeje të thatë, të thjeshtë, soditëse, e cila është tipike Franceze: ato shërbenin si motive të zakonshme për pesimizmin klasik. A nuk është Paskali ai që ngulmon mbi “fatkeqësinë natyrore të gjendjes sonë të dobët dhe të vdekshme dhe po aq të mjerë sa asgjë nuk mund të na ngushëllojë kur ne e mendojmë atë afër”? A nuk është ai i cili e vendos arsyen në vendin e saj? A nuk do ta kishte miratuar ai pa rezerva thënien e mëposhtme të z. Kamy: “Bota nuk është as (plotësisht) racionale, as krejt irracionale”? A nuk na tregoi se “zakoni” dhe “argëtimi” e maskojnë “asgjënë e njeriut, braktisjen, pamjaftueshmërinë, pafuqinë dhe zbrazëtinë e tij”? Për stilin e ftohtë të *Mitit të Sizifit*, “për subjektin e eseve të tij, z. Kamy vendoset te tradita e madhe e atyre moralistëve francezë të cilët Andler i ka quajtur me arsye paraprijës të Niçes. Sa i takon dyshimeve që ai ngre rreth mundësisë së arsyes sonë, ata janë te tradita më e fundit e epistemologjisë franceze. Nëse do të mendojmë për nominalizëm shkencor të Puankares, Duemit dhe

Mejersonit,²⁸⁶ do ta kuptojmë më mirë qortimin që autori ynë i drejton shkencës moderne. “Ju më flisni për një sistem planetar të padukshëm në të cilin elektronet sillen rreth një bërthame. Ju ma shpjegoni botën me një përfytyrim. Atëherë e kuptoj se ju keni ardhur tek poezia...”²⁸⁷ Kjo ide u shpreh në njësoj, dhe pothuajse në të njëjtën kohë, nga një shkrimtar tjetër, i cili përdor të njëjtën lëndë kur ai shkruan: “(fizika) përdor pa dallim modele mekanike, dinamike ose edhe psikologjike, pasi çlirohet nga pretendimet ontologjike, sikur bëhej indiferente ndaj antinomive klasike të mekanizmit ose dinamizmit të cilët nënkuptojnë një natyrë në vetvete.”²⁸⁸ Z. Kamy citon me shije disa tekste nga Jaspersi, Haidegeri dhe Kierkegardi,²⁸⁹ të cilët, nga ana tjetër, ai jo gjithmonë duket që i ka kuptuar fort. Por mjeshtrit e tij të vërtetë janë diku tjetër. Parashtrimi i arsytimeve, kthjelltësia e ideve, mënyra e stilit të tij prej eseisti dhe nga një lloj kobi diellor, i rregullt, ceremonial dhe i pangushëllueshëm, të gjitha këto tregojnë për një klasik, për një njeri mesdhetar. Pikërisht metoda e tij (“vetëm përmes një drejtpeshimi dëshmie dhe lirizmi mund të na lejojë vetë ne të arrijmë në të njëjtën kohë te emocioni dhe kthjelltësia”)²⁹⁰ na bën të mendojmë për “gjeometritë e vjetra entuziaste” të Paskalit dhe Rusosë dhe që e bashkojnë atë me Moras,²⁹¹ për shembull, këtë mesdhetar të ri nga i cili,

²⁸⁶ * Jules Henri Poincaré (Zhyl Anri Puankare) ishte matematikan, fizikan dhe filozof. Lindi më 29 prill 1854 dhe vdiq më 17 korrik 1912. - Pierre Maurice Marie Duhem (Pjer Moris Mari Dyem) ishte fizikan, matematicien, filozof dhe historian francez i mirënjohur. Lindi më 9 qershor 1861 dhe vdiq më 14 shtator 1916. - Émile Meyerson (Emil Mejerson) ishte francez, me origjinë polake, i njohur si epistemologjist, kimist dhe filozof i shquar. Lindi më 12 shkurt 1859 dhe vdiq më 2 dhjetor 1933.

²⁸⁷ *Le Mythe de Sisyphe*, f. 35.

²⁸⁸ M. Merleau-Ponty (Merlo-Ponti): *La Structure du Comportement* (Struktura e sjelljes) (La Renaissance du Livre, 1942), f. 1.

²⁸⁹ * Ky emër mund të shqiptohet edhe “Kierkegor”.

²⁹⁰ *Le Mythe de Sisyphe*, f. 16.

²⁹¹ * Charles Maurras (Sharl Moras) ishte shkrimtar, poet dhe kritik francez i njohur. Lindi më 20 prill 1868 dhe vdiq më 16 nëntor 1952.

megjithatë, ai ndryshon në shumë drejtime, edhe më shumë sesa nga një fenomenologjist gjerman apo nga një ekzistencialist danez.

Por z. Kamy, padyshim, do ta pranonte me kënaqësi të gjithë këtë. Për sytë e tij, origjinaliteti është t'i shkosh deri në fund ideve të tij: për të kjo nuk do të thotë sigurisht të bësh një koleksion me maksima pesimiste. Absurdi, sigurisht, nuk qëndron as tek njeriu as tek bota, nëse i marrim ndaras. Por meqë karakteristika thelbësore e njeriut është “të qenit në botë”, absurdi, si përfundim, njësohet me gjendjen njerëzore. Gjithashtu, absurdi, nuk është, në radhë të parë, objekti i një nocioni të thjeshtë, ai na zbulohet me një ndriçim të pangushëllueshëm. “Zgjim, tramvaj, katër orë punë në zyrë apo në uzinë, të ngrënë, tramvaj, katër orë punë, të ngrënë, gjumë dhe e hënë, e martë, e mërkurë, e enjte, e premte, e shtunë me të njëjtin ritëm...”²⁹² dhe pastaj, papritmas “dekori bie” dhe ne hyjmë në një gjendje kthjelltësie të pashpresë. Atëherë, nëse jemi të aftë të refuzojmë ndihmën mashtruese të feve apo të filozofive ekzistenciale, do të zotërojmë disa dëshmi thelbësore: bota është një kaos, një “barazi hyjnore që lind nga anarkia” – nuk ka të nesërme, meqë të gjithë vdesim. “Në një univers befas pa iluzione dhe pa drita, njeriu ndihet i huaj. Ky mërgim është i pakthyeshëm, meqenëse njeriu nuk ka as kujtesë për një vendlindje të humbur dhe as shpresë për një tokë të premtuar.”²⁹³ Arsyeja në fakt është se njeriu *nuk është* bota. Nëse do të isha pemë mes pemëve të tjera... kjo jetë do të kishte një kuptim, ose më saktë ky problem nuk do të kishte asnjë kuptim, sepse unë do të isha pjesë e kësaj bote. Unë *do të isha* kjo botë, të cilës unë i kundërvihem me të gjithë vetëdijen time... Është pikërisht kjo arsye e pakuptimtë e cila më vendos kundër të gjithë krijimit.”²⁹⁴ Kështu shpjegohet tashmë, pjesërisht, titulli i romanit tonë; i huaj është njeriu përballë botës. Z. Kamy edhe mund ta ketë zgjedhur titullin nga një vepër e Xhorxh Gisingut *Né en exil* (I lindur në

²⁹² *Le Mythe de Sisyphe*, f. 27.

²⁹³ Po aty, 18.

²⁹⁴ Po aty, 74.

mërgim). I huaji është edhe njeriu mes njerëzve. “Ka ditë kur... ju zbuloni se ajo që ju keni dashur është bërë një e huaj.” E huaj është, si përfundim, vetja ime në lidhje me veten time, domethënë, njeriu natyral në lidhje me mendjen: “I huaji i cili, në çaste të caktuara, na vë përballë një pasqyre.”²⁹⁵

Por nuk është vetëm kjo; ekziston një *pasion* i absurdit. Njeriu absurd nuk vetëvritet, ai dëshiron të jetojë, pa braktisur asnjë nga siguritë e tij, pa të nesërme, pa shpresë, pa iluzion, dhe pa u dorëzuar gjithashtu. Ai e vështrohet vdekjen me vëmendje të pasionuar dhe kjo magjepsje e çliron atë. Ai e njeh “papërgjegjësinë hyjnore” të njeriut të dënuar me vdekje. Çdo gjë lejohet, meqë Zoti nuk ekziston dhe ne vdesim. Të gjitha përvojat janë të barasvlershme, gjëja e rëndësishme është thjeshtë të fitojmë nga ato sa më shumë që të jetë e mundur. “Ideali i njeriut absurd është e tashmja dhe vargu i të tashmeve para një shpirti gjithmonë të ndërgjegjshëm.”²⁹⁶ Të gjitha vlerat bien përballë kësaj “etike sasiore”; sapo hidhet në këtë botë, njeriu absurd, i revoltuar dhe i papërgjegjshëm nuk ka “asgjë për të justifikuar.” Ai është *i pafajshëm*, i pafajshëm si ato njerëzit primitivë për të cilët flet S. Moom²⁹⁷ para arritjes së klerikut i cili u mëson të Mirën dhe të Keqen, të lejueshmen dhe të ndalueshmen. Për të, *çdo gjë* është e lejueshme. I pafajshëm si princi Muishkin, i cili “jeton në një të tashme të përjetshme, e ngjyrosur me buzëqeshje dhe indiferencë. I pafajshëm në çdo kuptim të fjalës, edhe “Idiot”, po të doni. Dhe këtë herë e kuptojmë plotësisht titullin e romanit të z. Kamy. I huaji që ai dëshiron të portretizojë është saktësisht një nga ato të pafajshmit e tmerrshëm, të cilët krijuan skandalin e një shoqërie sepse nuk pranuan rregullat e saj të lojës. Ai jeton mes të huajve, por edhe për ta ai është një i huaj. Ky është shkaku pse disa e pëlqejnë atë, si Maria, e dashura e tij, e cila jepet pas tij “sepse është i çuditshëm.” Të tjerë, e urrejnë atë për të njëjtën arsye, si turma në sallën e

²⁹⁵ Po aty.

²⁹⁶ Po aty, f. 88.

²⁹⁷ * William Somerset Maugham (Uiliam Samërsset Moom) dramaturg, romancier, tregimtar britanik. Lindi më 25 janar 1874 dhe vdiq më 16 dhjetor 1965.

gjyqit, urrejtjen e të cilëve ai menjëherë e ndjen se ngrihet ndaj tij. Dhe vetë ne, të cilët, sapo e hapim librin ende nuk jemi të familjarizuar me ndjenjën e absurdit, më kot përpiqemi ta gjykojmë atë sipas normave tona të zakonshme. Për ne, gjithashtu, ai është një i huaj.

Pra, tronditja që ju keni ndjerë kur keni hapur librin dhe keni lexuar “*Kam menduar se iku edhe një e diel, se mamaja ishte varrosur tashmë, se unë do të kthehesha në punë përsëri dhe se, në tërësi, asgjë s’kishte ndryshuar*”²⁹⁸ kjo ishte e qëllimshme. Ky është rezultati i takimit tuaj të parë me absurdin. Por ju pa dyshim shpresuat që duke vazhduar leximin e veprës shqetësimi i juaj do të zbehej, se çdo gjë pak nga pak do të sqarohej, e bazuar tek arsyeja, e shpjeguar. Shpresa e juaj ju ka mashtruar. *I Huaji* nuk është një libër që shpjegon: njeriu absurd nuk shpjegon; ai përshkruan. As nuk është një libër i cili provon ndonjë gjë. Z. Kamy vetëm paraqet diçka dhe nuk merret me justifikimin e asaj që është, në parim, e pajustificueshme. *Miti i Sizifit* na mëson mënyrën me të cilën duhet ta pranojmë romanin e autorit tonë. Ne në të gjejmë në fakt teorinë e romanit të absurdit. Ndonëse absurditeti i gjendjes së njeriut është tema e tij e vetme, ky nuk është roman me një tezë; nuk buron nga një mendim “i përmbushur” dhe që priret të sjellë pjesët e tij justifikuese: por është, në të kundërt, produkt i një mendimi “të kufizuar, të vdektshëm dhe të revoltuar.” Ai provon në vetvete padobinë e arsyes që arsyeton. Zgjedhja që (romancierët e mëdhenj) kanë bërë që të shkruajnë me përfytyrime më shumë sesa me arsyetime dëshmon shumë për njëfarë mendimi që për to është i përbashkët, të bindur për padobinë e çdo parimi shpjegues dhe bindës për mesazhin udhëzues të dukjes së ndjeshme.”²⁹⁹ Pra, vetë fakti që e përhap mesazhin e tij në formën e një romani zbulon te z. Kamy një përlësi krenare. Ky nuk është dorëzim, por një njohje e revoltuar e kufijve të mendimit njerëzor. Është e vërtetë se ai ndjehet i detyruar të bëjë një përkthim filozofik të mesazhit të tij të romanit që është saktësisht *Miti i Sizifit* dhe

²⁹⁸ *L’Étranger*, f. 36.

²⁹⁹ *Le Mythe de Sisyphe*, f. 138.

ne do të shohim më vonë sesi duhet të mendojmë për këtë dublim. Por ekzistenca e përkthimit, në çdo rast, nuk ndryshon atë që na jep falas romani. Krijuesi absurd, në fakt, ka humbur deri edhe iluzionin se vepra e tij është e domosdoshme. Ai kërkon në të kundërt që ne të kuptojmë vazhdimisht pasigurinë. Ai do të dëshironte që ne të shkruanim si kushtim: “mund të mos ketë ndodhur” siç donte Zhid³⁰⁰ që ne të shkruanim në fund të *The Faux-Monnayeurs* (Falsifikatorët) “mund të vazhdonte”. Ky roman mund të mos ishte: si një gur ose një rrëke uji ose një fytyrë; ky është një e tashme që ndodh thjesht, si çdo ndodhi në të tashmen. Ai as s’ka atë nevojën subjektive që artistët pretendojnë vullnetarisht për veprat e tyre, kur, ata thonë: “Unë nuk mund të mos e shkruaja atë, unë duhej të çlirohesha”. Ne gjejmë këtu, një temë të terrorizmit surrealist, që kalon në sitën e diellit klasik. Vepra e artit nuk është gjë tjetër veçse një gjethe e shqyer nga një jetë. Ajo e shpreh atë, sigurisht: ajo nuk mund të mos e shprehë atë. Dhe përveç kësaj, çdo gjë është e barasvlershme: të shkruash *Les Possédés* (Të djemnuarit) ose të pish një filxhan kafe. Z. Kamy nuk do nga lexuesi atë përkujdesje të vëmendshme që kërkojnë shkrimtarët të cilët “kanë sakrifikuar jetët e tyre për artin e tyre”. *I huaji* është një gjethe nga jeta e tij. Dhe meqë jeta më absurde duhet të jetë ajo që është më sterile, romani i tij ka për qëllim që të jetë steril në mënyrë të mrekullueshme. Arti është një akt bujarie i panevojshëm. Të mos alarmohemi shumë: nën paradokset e z. Kamy, unë gjej disa vërejtje fort të mençura të Kantit që prekin “fundin e pafund” të së bukurës. Në çdo rast, *I huaji* është atje, një vepër e shkëputur nga një jetë, e pajustificuar dhe e pajustificueshme, sterile, e çastit, tashmë e lënë nga autori i saj, e braktisur për gjëra të tjera të së tashmes. Dhe kështu duhet ta pranojmë: si një lidhje shpirtërore të shkurtër mes dy njerëzve, autori dhe lexuesi, tek absurdi, përtej arsyeve.

Kjo na tregon afërsisht mënyrën me të cilën ne duhet ta shohim heroin e veprës *I huaji*. Nëse z. Kamy ka dashur të

³⁰⁰ * André Gide (Andre Zhid) shkrimtar francez shumë i njohur.

shkruajë një roman me një tezë, ai nuk do ta kishte pasur të vështirë që të na shfaqte një funksionar që sundon familjen e tij, pastaj i mbërthyer papritmas nga intuïta e absurdit, duke luftuar një çast dhe duke vendosur në fund të jetojë absurditetin themelor të gjendjes të tij. Lexuesi do të ishte bindur në të njëjtën kohë me personazhin, dhe për të njëjtat arsye. Ose edhe më mirë, mund të na kishte lidhur jetën me një nga ato shenjtët e absurdit, të cilët rendit tek *Miti i Sizifit* dhe që janë aq të dashur për të, si: Don Zhuani, Komediani, Pushtuesi, Krijuesi. Por ai nuk ka vepruar kështu, edhe me lexuesin i cili është i njohur me teoritë e absurdit, Merso, heroi i veprës *I huaji*, mbetet i dykuptimshëm. Ne jemi, natyrisht, të sigurt, se ai është absurd dhe kthjelltësia e pamëshirshme është karakteristika dominuese e tij. Përveç kësaj, në shumë pikëpamje, ai është ndërtuar për të dhënë një ilustrim të përqendruar të teorive të shtruara tek *Miti i Sizifit*. Për shembull, z. Kamy tek vepra e sapopërmendur shkruan: “Burri është më burrë për gjërat që ai mban për vete sesa për gjërat që ai thotë”. Dhe Merso është një shembull i kësaj heshtjeje burrërore, i këtij refuzimi që shtjellohet me fjalët “(ai ishte pyetur) nëse kishte vënë re që unë isha i tërhequr, dhe ai pranoi vetëm se unë nuk flisja për të mos thënë asgjë.”³⁰¹ Dhe saktësisht, dy rreshta më lart, e njëjta dëshmi që fshin deklaratën se Merso “ishte një njeri”. “[Ai u pyet] çfarë kuptonte me këtë, dhe ai ka deklaruar se të gjithë e dinin çfarë ai donte të thoshte.” Po kështu z. Kamy shpjegon gjatë dashurinë tek *Miti i Sizifit*: “Ne quajmë, *dashuri*, shkruan ai, atë që na lidh ne me disa qenie njerëzore që për referencë ndaj një mënyre kolektive të të parit dhe për të cilën janë përgjegjës librat e legjendat.”³⁰² Dhe, paralelisht, ne lexojmë tek *I huaji*: “Ajo ka dashur të dinte nëse e dashuroja. Iu përgjigja... se kjo s’donte të thoshte asgjë, por që unë padyshim nuk e dashuroja atë.” Nga kjo pikëpamje, debati që krijohet në sallën e gjyqit dhe në mendjen e lexuesit për pyetjen: “A e ka dashur Merso nënën e tij?” është dyfish absurde. Në fillim, siç thotë avokati

³⁰¹ *L’Étranger*, f. 121.

³⁰² *Le Mythe de Sisyphe*, f. 102.

“A akuzohet ai se e ka varrosur t’ëmën apo se ka vrarë një njeri?” Por mbi të gjitha fjala “të duash” nuk ka kuptim. Padyshim, Merso e ka çuar mamanë e tij në një azil pleqsh sepse nuk kishte para dhe sepse ata “nuk kishin më asgjë për t’i thënë njëri-tjetrit.” Pa dyshim gjithashtu nuk shkonte shpesh që ta takonte “sepse kjo gjë (atij) i merrte të Dielën (e tij) – të mos flasim për mundin për të shkuar tek autobusi, për të blerë biletat dhe për të bërë dy orë rrugë .” Por çfarë do të thotë kjo? A nuk është ai i tëri në të tashmen, sipas trilleve të tij të tashme? Asaj që ne i vëmë emrin ndjenjë nuk është gjë tjetër veçse njësimi abstrakt dhe domethënia e përshtypjeve që nuk vazhdojnë. Unë nuk mendoj gjithnjë për ata që i dua, por pretendoj t’i dua ata edhe kur unë nuk mendoj për to – dhe unë do të jem i aftë që të bëj kompromis me qetësinë time në emër të një ndenjeje abstrakte, në mungesë të çdo emocioni të vërtetë dhe të menjëhershëm. Merso mendon dhe vepron ndryshe: ai nuk do që t’i njohë këto ndjenja të mëdha, të vazhdueshme dhe krejt të ngjashme. Për atë, dashuria nuk ekziston, as vetë dashuritë. Vetëm e tashmja ka rëndësi, konkretja. Ai shkon ta takojë të ëmën, kur ai e dëshiron një gjë të tillë, kjo është e gjitha. Nëse është dëshira, ajo duhet të jetë mjaft e fortë për ta bërë të marrë autobusin, meqë një dëshirë e tillë konkrete duhet të ketë mjaft forcë për të bërë këtë përtac të vrapojë me të katërta dhe për ta bërë të hipë në një kamion në ecje. Por ende e thërret nënën e tij, me emrin e dashur dhe foshnjarak “mama”, dhe nuk humb asnjë rast për ta kuptuar dhe për t’u identifikuar me të. “*Gjithçka që di për dashurinë është ajo përzierje dëshire, dhembshurie dhe inteligjence që më lidh me dikë.*”³⁰³ Pra shohim se nuk duhet të shpërfilllet ana teorike e personazhit të Mersos. Në të njëjtën mënyrë, shumë nga aventurat e tij për arsye kryesore vënë në dukje këtë apo atë aspekt të absurditetit themelor. *Miti i Sizifit*, për shembull, lartëson, siç e kemi parë, “gatishmërinë e përsosur e të dënuarit me vdekje para se të hapen dyert e burgut në një agim të shkurtër”, – dhe z. Kamy e ka dënuar heroin e tij me vdekje me qëllimin që ne të shijojmë këtë agim dhe këtë gatishmëri.

³⁰³ *Le Mythe de Sisyphe*, f. 102.

“Si nuk kam mundur ta kuptoj, – e bën atë të thotë, – se asgjë nuk ishte më e rëndësishme se një ekzekutim... dhe se ai ishte madje, në një mënyrë, e vetmja gjë vërtet interesante për një burrë!” Ne mund të shtojmë shembuj dhe citime. Megjithatë, ky njeri i kthjellët, indiferent, i heshtur nuk është ndërtuar plotësisht për t’i shërbyer një çështjeje. Padyshim sapo karakteri të jetë skicuar në të, ai vetëplotësohet, personazhi padyshim kishte një peshë të veten. Prapë, absurditeti i tij nuk na duket i fituar, por i dhuruar: ai është i tillë dhe kjo është e gjitha. Atij do t’i vijë ndriçimi i mendjes në faqen e fundit, por ai jetoj gjithnjë sipas standardeve të z. Kamy. Nëse gjendet një hir për absurditetin, ne do të duhet të themi se ai e ka këtë hir. Ai nuk duket sikur i drejton vetes ndonjë nga pyetjet që shqyrtohen tek *Miti i Sizifit*; as nuk shohim të revoltohet para dënimit të tij me vdekje. Ai ishte i lumtur, ai e ka lëshuar veten, dhe lumturia e tij nuk duket sikur ka njohur po atë brejtje ndërgjegje të fshehur që z. Kamy shpesh e sinjalizon në esenë e tij dhe e cila ndodh për shkak të pranisë verbuese të vdekjes. Vetë indiferenca e tij shpeshherë duket si plogështi, si atë të diel kur ai rri në shtëpi nga përtacia e thjeshtë, dhe kur ai pranon se është “pak i mërzhitur.” Pra, edhe ndaj një vëzhgimi absurd, personazhi ruan një errësirë të veten. Ai nuk është Don Zhuan, as Don Kishoti i absurditetit, madje shpesh mund të besojmë se ai është Sanço Panço. Ai është aty para nesh, ai ekziston, dhe ne nuk mundemi as ta kuptojmë e as ta gjykojmë si duhet. Si përfundim, ai jeton, dhe vetëm dëndësia e tij e romanit mund ta justifikojë atë në sytë tanë.

I huaji nuk rrezikon, sidoqoftë, që të shihet si një vepër krejtësisht falas. Z. Kamy bën dallimin, ne e kemi thënë, mes *ndjenjës* dhe *nocionit* të absurdit. Ai shkruan me këtë rast: “Ashtu si veprat e mëdha, ndjenjat e thella, kanë kuptim gjithmonë më të madh sesa ato kanë vetëdije për të thënë. Ndjenjat e mëdha mbartin me vete universin e tyre të shkëlqyer apo të mjerë.”³⁰⁴ Dhe ai shton, pak më tej: “Ndjenja e absurdit nuk është gjithsesi nocioni i absurdit. Ajo e krijon, kjo është e gjitha. Ajo nuk e shter atë.” *Miti i Sizifit* mund të

³⁰⁴ *Le Mythe de Sisyphe*, f. 25.

thuhet se synon që të na japë këtë ide, dhe *I huaji* që të na japë këtë ndjenjë. Radha në të cilën dy vepra shfaqen duket se e pranon këtë hipotezë. *I huaji*, që shfaqet i pari, na zhyt pa koment në “klimën” e absurdit; eseja pastaj vjen dhe e ndriçon peizazhin. Tani, absurd do të thotë ndarje, mospërputhje. *I huaji* është një roman i mospërputhjes, i ndarjes, dhe i çorientimit, pra kemi ndërtimin e tij mjeshtëror. Kemi, nga njëra anë, rrjedhjen e përditshme amorfe të realitetit që jetohet, dhe, në anën tjetër, rikompozimi ndërtues i këtij realiteti nga arsyeja njerëzore dhe ligjërimi. Lexuesi, që vihet më parë përballë realitetit të pastër, duhet ta zbulojë atë përsëri, pa e njohur atë në ndërkëmbimin e tij racional. Prej këtu lind ndjenja e absurdit, domethënë, e paafësisë, kur na duhet të mendojmë me konceptet tona, me fjalët tona, ndodhitë e botës. Merso varros nënën e tij, zë një të dashur, dhe kryen një krim. Këto fakte të ndryshme do të rrëfohen në procesin e tij nga grupet e dëshmitarëve, dhe do të shpjegohen nga prokurori publik. Merso do të ketë përshtypjen se ata po flasin për dikë tjetër. Çdo gjë ndërtohet për të sjellë shpërthimin e papritur të Maries, e cila, pasi ka bërë, në bankën e dëshmitarëve, një rrëfim të përmbajtur në përputhje me rregullat njerëzore, shkrehet me dënësë dhe thotë “se nuk ishte kjo, se kishte diçka tjetër, se ata po e detyronin atë të thoshte të kundërtën e asaj që ajo mendonte.” Këto lojëra të akullta janë përdorur shpesh që nga *Faux-Monnayeurs* (Falsifikatorët). Nuk qëndron këtu origjinaliteti i z. Kamy. Por zgjidhja e problemit i imponon atij një formë origjinale. Me qëllim që të ndjejmë mospërputhjet mes përfundimeve të prokurorit të popullit dhe rrethanave të vërteta të vrasjes, me qëllim që, pasi mbyllim librin, të ruajmë përshtypjen e një drejtësie absurde, që nuk mundet as të kuptojë ndonjëherë as edhe të godasë veprimet që ajo ka për qëllim të ndëshkojë, ne duhet së pari të vihem në kontakt me realitetin ose me njërën nga këto rrethana. Por për të vendosur këtë kontakt, z. Kamy, si prokurori i popullit, ka vetëm fjalë dhe koncepte; ai duhet të përshkruajë me fjalë, duke grumbulluar mendime, botën përpara fjalëve. Pjesa e parë të veprës *I huaji* mund të titullohej si një libër i kohëve të fundit, *Traduit du Silence* (I përkthyer

nga heshtja). Ne prekim këtu një sëmundje të përgjithshme për shumë shkrimtarë bashkëkohorë dhe manifestimet e para të së cilës i shoh tek Zhyl Renar.³⁰⁵ Unë do ta quaja atë “obsesioni i heshtjes”. Zhan Polan me siguri do ta shihte atë si një efekt i terrorizmit letrar. Ajo ka marrë njëmijë formë, që nga shkrimi automatik surrealist deri tek “teatri i heshtjes” i Zhan-Zhak Bernar. Heshtja, siç thotë Haidegeri, është mënyra autentike e të folurit. Hesht vetëm ai që di të flasë. Z. Kamy flet jashtëzakonisht shumë; tek *Miti i Sizifit* madje është edhe fjalëshumë. Dhe megjithatë, ai e zbulon dashurinë e tij për heshtjen. Ai citon frazën Kierkegardit: “Mënyra më e sigurt për t’u bërë memec nuk është të heshtni, por të flisni”. Dhe ai vetë shton se “një burrë është më burrë për gjërat që ai hesht sesa për gjërat që ai thotë”. Pra, tek *I Huaji*, ai ka synuar të jetë i heshtur. Por si heshtësh me fjalë? Si të japim me koncepte vazhdimësinë e pamendueshme dhe të çrregullt të çasteve të tashme? Ky problem kërkon ndihmën e një teknike të re.

Çfarë është kjo teknikë e re? Më kanë thënë: “Është Kafka i shkruar nga Heminguej.” Unë deklaroj se nuk kam gjetur ndonjë gjurmë të Kafkës në të. Kafka është romancieri i transcendencës së pamundur: universi, për të, është plot me shenja që nuk mund t’i kuptojmë; ai ka një anë tjetër të dekorit. Për z. Kamy, në të kundërt, drama njerëzore është, në të kundërt, mungesa e çdo transcendence: Nuk e di nëse kjo botë ka një kuptim që shkon përtej meje. Por di se nuk e njoh këtë kuptim dhe se, për momentin, është e pamundur për mua ta njoh atë. Çfarë do të mund të thotë për mua një domethënie përtej gjendjes sime? Unë mund të kuptoj vetëm në marrëdhënie njerëzore. Po unë i kuptoj gjërat që prek, gjëra që më paraqesin rezistencë. Ai nuk shqetësohet, pra, për vendosjen e fjalëve aq sa të sugjerojë një rend çnjerëzor dhe të padeshifrueshëm; çnjerëzorja është thjesht çrregullimi, mekanikja. Nuk ka asgjë të dyshimtë, tek ai, asgjë shqetësuese, asgjë për të evokuar: *I huaji* na jep një sërë pikëpamjesh të qarta. Nëse ata na çorientojnë, kjo është vetëm

³⁰⁵ * Jules Renard (Zhyl Renar) shkrimtar i njohur francez. Lindi më 22 shkurt 1864 dhe vdiq më 22 maj 1910.

për shkak të numrit të tyre dhe për shkak të mungesës së ndonjë lidhjeje që do t'i bashkonte ato. Ja orët e tij të pëlqyera: mëngjeset, mbrëmjet e kthjellëta, dhe pasditet e ashpra; ja stina e tij: vera e përhershme e Algjerit. Nata vështirë se ka ndonjë vend në universin e tij. Kur ai flet për të, ai shprehet me fjalët e mëposhtme: “*U zgjova me yjet mbi fytyrë. Zhurmat e fshatit mbërrinin deri tek unë. Aroma e natës, e tokës, dhe e kripës më freskonin tëmthas. Paqja e mrekullueshme e asaj vere të përgjumur më pushtoi si një baticë.*”³⁰⁶ Ai që shkroi këto rreshta largohet sa më shumë të jetë e mundur nga ankthi i një Kafke. Ai është krejt i qetë në zemër të çrregullimit. Verbëria ngulmuese e natyrës e acaron padyshim, por e ngushëllon; irracionaliteti i tij është veçse një gjë negative. Njeriu absurd është një humanist, ai njih vetëm gjërat e mira të kësaj bote.

Krahasimi me Heminguejn duket më i frytshëm. Ngjashmëria mes dy stileve është e qartë. Te tekstet e të dyve gjejmë po të njëjtat fjali të shkurtra: secila fjali refuzon të shfrytëzojë vrullin e akumuluar nga ato pararendëse, secila është një fillim i ri. Secila është si një fotografim i një gjesti apo objekti. Për çdo gjest të ri dhe çdo objekt të ri korrespondon një fjali e re. Megjithatë, nuk jam aspak i kënaqur. Ekzistenca e një teknike “amerikane” rrëfimi, pa asnjë dyshim, i ka shërbyer z. Kamy. Unë dyshoj, në kuptimin e ngushtë të fjalës, që ajo mund të ketë ndikuar mbi të. Edhe te vepra *Mort dans l'après-midi (Vdekje gjatë pasdites)*, e cila nuk është roman, Heminguej ruan atë mënyrë të beftë të rrëfimit që fillon çdo fjali nga asgjëja me një lloj spazme frymëmarrëse. Stili i tij është vetë ai. Ne e dimë tashmë se z. Kamy ka një tjetër stil, një stil solemn. Por, përveç kësaj, edhe tek *I huaqi* ai me raste ngre tonin. Fjalitë e tij atëherë marrin një rrjedhë më të madhe dhe më të vazhdueshme. “*Britma e shitësve të gazetave tashmë në ajër të qetë, zogjtë e fundit në shesh, thirrjet e shitësve të sandviçit, fishkëllima e tramvajeve në kthesat e forta të qytetit dhe ajo murmuritja në qiell para se nata të fillojë të kolovitet mbi port, e gjithë kjo rindërtonte për mua rrugën e një njeriu*

³⁰⁶ L'Étranger, f. 158.

*të verbër që unë e njihja shumë kohë më përpara se të hyja në burg.*³⁰⁷ Njëpërmjet rrëfimit gulçues të Mersosë unë shoh me transparencë një prozë poetike më të madhe të nëndheshme, e cila duhet të jetë mënyra personale e shprehjes së z. Kamy. Nëse *I huaji* mbart gjurmë të tilla të dukshme të teknikës Amerikane, bëhet fjalë për një huazim të qëllimshëm. Z. Kamy ka zgjedhur, mes të gjithë mjeteve në dispozicion të tij, atë që atij i dukej më i përshtatshëm për qëllimin të tij. Dyshoj nëse ai do ta përdorë atë përsëri në veprat e ardhshme.

Duke shqyrtuar më nga afër subjektin e rrëfimit, do të kuptojmë më mirë metodat e tij. “*Njerëzit gjithashtu e fshehin çnjerëzoren, – shkruan z. Kamy, – në disa çaste kthjelltësie, aspekti mekanik i gjesteve, pantomimat pa kuptim e bëjnë të duket marrëzi gjithçka rreth tyre.*”³⁰⁸ Kjo pra lipset të jepet menjëherë. *I huaji* duhet të na vendoste në *ex abrupto* (= papritmas, befas) “*në një gjendje ankthi përballë çnjerëzores së njeriut.*” Por cilat janë rastet e veçanta që na shkaktojnë këtë ankth? *Miti i Sizifit* na jep një shembull: “*Një njeri flet në telefon, pas ndarëses me xham, ne nuk mund ta dëgjojmë atë, por ne mund të shohim mimikën e tij të pakuptimtë. Pyesim veten përse jeton ai.*”³⁰⁹ Kjo gjë na informon: edhe tepër madje, për shembull, zbulon njëfarë paragjykimi tek autori. Në fakt, gjesti i një njeriu që po telefonon dhe të cilin ju nuk mund ta dëgjoni, është vetëm *relativisht* absurd: sepse i përket një qarku të cunguar. Kur hapim derën, vëmë veshin për të dëgjuar: qarku është rivendosur, veprimtaria njerëzore rigjen kuptimin e saj. Prandaj, një njeri duhet, me të gjithë ndershmërinë, të pranojë se ekzistojnë vetëm absurditetet relative dhe vetëm në lidhje me “racionalitetet absolute.” Megjithatë, nuk bëhet fjalë për mirëbesimin, por për artin. Metoda e z. Kamy është zbuluar e tëra. Mes personazheve për të cilët ai flet dhe lexuesit ai do të vendosë në mes një ndarëse xhami. A ka ndonjë gjë më të pakuptimtë se një njeri pas një ndarëse xhami? Duket se ai lë çdo gjë të

³⁰⁷ *L'Étranger*, f. 128. Shih gjithashtu f. 81-82, 158-159, etj.

³⁰⁸ *Le Mythe de Sisyphe*, f. 29.

³⁰⁹ Po aty.

kalojë, ai ndalon vetëm një gjë: kuptimin e gjesteve të tij. Xhami mbetet për t'u zgjedhur. Ai do të jetë vetëdija e të Huajit. Ai është vërtet transparent: ne shohim çdo gjë; që ai sheh. Vetëm është ndërtuar në mënyrë tillë që të jetë transparent ndaj gjërave dhe i errët ndaj kuptimeve: *“Nga ky çast çdo gjë ecën shumë shpejt. Burrat shkuan deri tek arkivoli me një mbulesë. Prifti, ndjekësit e tij, drejtori dhe unë, të gjithë dolëm jashtë. Përpara derës ndodhej një zonjë që unë nuk e njihja: “Zoti Merso,” tha drejtori. Nuk e kisha dëgjuar emrin e kësaj zonje dhe kisha kuptuar vetëm se ajo ishte infermiere e deleguar. Ajo përkuli fytyrën e saj eshtake e të gjatë pa më të voglën buzëqeshje. Pastaj ne qëndruam mënjatë që të hapnim vend për të kaluar kufoma.”*³¹⁰

Disa njerëz po vallëzojnë pas një xhami. Mes tyre dhe lexuesit është ndërvënë një vetëdije, pothuajse asgjë, një tejdukshmëri e pastër, një pasivitet i pastër që regjistron të gjitha faktet. Vetëm luhet dredhia: saktësisht sepse është pasive, vetëdija regjistron veçse fakte. Lexuesi nuk e ka hetuar këtë ndërvënie. Por cili është pra postulati i nënkuptuar me këtë gjini narrative? Me pak fjalë, prej asaj që ishte organizim melodik, ne kemi shtuar elemente të pandryshueshëm; ne pretendojmë se vargu i *lëvizjeve* është rreptësisht identik me *aktin* që konsiderohet si një tërësi. A nuk kemi të bëjmë këtu me postulat analitik, që pretendon se realiteti thjeshtohet në një shumë elementesh? Tani, nëse analiza është mjet i shkencës, ajo është edhe mjet i humorit. Nëse dua të përshkruaj një ndeshje ragbie, unë shkruaj: “Unë i pashë të rriturit me pantallona të shkurtra që luftonin dhe që hidheshin përdhe me qëllim që të dërgonin një top lëkure në mes dy piketave prej druri,” unë kam përmbledhur atë që kam *parë*, por e kam shprehur me humbjen e kuptimit. Unë kam bërë humor. Rrëfimi i z. Kamy është analitik dhe humoristik. Ai gënjen – ashtu si të gjithë artistët – sepse pretendon të rindërtojë përvojën e zhveshur dhe se filtron fshehtas të gjitha lidhjet domethënëse që i përkasin përvojës. Kjo është ajo që bëri dikur Hjumi (Hume) kur deklaroi se ai nuk mund të zbulonte asgjë të përvoja, përveç përshtypjeve të izoluar. Kjo

³¹⁰ L'Étranger, f. 23.

është ajo që bëjnë ende sot neorealistët amerikanë, kur mohojnë se ndodheshin gjëra të tjera mes fenomeneve përveç marrëdhënieve të jashtme. Kundër tyre filozofia bashkëkohore ka vendosur faktin se kuptimet ishin gjithashtu pjesë e të dhënave të menjëhershme. Por kjo do të na çonte shumë larg. Ne mjafton të tregojmë se universi i njeriut absurd është bota analitike e neorealistëve. Në letërsi, kjo metodë ka dhënë prova: ajo e *L'Ingénu* ose e *Micromégas*;³¹¹ dhe ajo e *Gulliver*.³¹² Sepse shekulli i tetëmbëdhjetë gjithashtu ka pasur të huajt e vet, “të egërit e mirë,” të cilët në përgjithësi, transportoheshin në një qytetërim të panjohur, që perceptonin fakte përpara se të kapnin kuptimin. Efekti i kësaj mospërputhjeje a nuk ishte që të ngjallte tek lexuesi ndjenjën e absurdit? Z. Kamy duket se e ka këtë në mendje në shumë raste, veçanërisht kur ai na shfaq heroin e tij duke reflektuar mbi arsyet e burgimit të tij.³¹³

Tani, kjo metodë analitike shpjegon përdorimin e teknikës amerikane tek *I huaji*. Prania e vdekjes, në fund të shtegtimit tonë e ka bërë të ardhmen tonë t’i dalë tymi; jeta jonë është “pa të nesërme”, ajo është një varg momentesh të tanishmëve. Çfarë të thuash përveçse njeriu absurd vë në përdorim për kohën shpirtin e tij analitik? Atje ku Bergsoni shihte një organizim të pashkatërrueshëm, syri i tij sheh vetëm një varg çastesh. Është shumësia e çasteve të pakomunikueshme që në fund do të shpjegojë shumësinë e qenieve. Ajo çfarë huazon autori ynë nga Heminguej është, pra, pavazhdimësia e frazave të prera që imitojnë pavazhdimësinë e kohës. Ne na shfaqet më mirë, tani, forma e rrëfimitarisë së tij: çdo fjali është një e tashme. Por jo një e tashme e pavendosur që lë njollë dhe shtrihet nga pak mbi të tashmen që e pason. Fjalia është e pastër, pa të meta, dhe e mbyllur në vetvete; ajo ndahet nga fjalia pasuese me një asgjë, ashtu si çasti i Dekartit ndahet nga ai që e pason atë. Mes çdo fraze dhe asaj që pason bota asgjësohet dhe rilind: ligjërimi sapo ai ngrihet është një krijim

³¹¹ * Vepra të Volterit.

³¹² * *Udhëtimet e Gulliverit*, vepër e Suifitit.

³¹³ *L'Étranger*, f. 103, 104.

ex nihilo; një fjali e veprës *I huaji* është një ishull. Ne hidhemi nga fjalia në fjali, nga asgjëja në asgjë. Kjo bëhet me qëllim që të theksohet vetmia e çdo njësi fjalie që z. Kamy zgjedh për të treguar subjektin e tij në kohën e kryer. E kryera e thjeshtë është koha e vazhdimësisë: “*Il se promena longtemps*.”³¹⁴ Këto fjalë na çojnë nga një më se e kryer, te një e ardhme; realiteti i fjalisë është folja, është veprimi, me karakterin e saj kalimtar, me transhendencën e saj. “*II s’est promené longtemps*”³¹⁵ fsheh anën foljore të foljes. Folja thyhet dhe copëtohet në dysh. Nga njëra anë, ne gjejmë një pjesore të shkuar e cila ka humbur të gjithë transcendencën, inerte si një send; dhe nga ana tjetër folja *être*, e cila ka vetëm kuptimin e një këpujoreje dhe e cila bashkon pjesoren me emrin si kallëzuesor i kryefjalës; karakteri kalimtar i foljes zhduket; fjalia është ngrirë. Realiteti i saj, tashmë, është emër. Në vend që të veprojë si një urë mes të shkuarës dhe të ardhmes, kjo nuk është më shumë sesa një substancë e vogël, e izoluar, dhe e vetëmjaftueshme. Nëse, për më tepër, ju keni kujdes që ta zvogëloni atë sa më shumë të jetë e mundur te fjalia kryesore, struktura e saj e brendshme bëhet e një thjeshtësie të përsosur. Ajo në këtë mënyrë fiton kohezion. Ajo bëhet me të vërtetë e pandashme, një atom i kohës. Fjalitë, sigurisht, nuk organizohen mes tyre, ata thjeshtë pranëvihen. Në veçanti shmangen të gjitha lidhjet shkakore që paraqesin tek rrëfimi një fillesë shpjegimi dhe që vendosin mes çasteve një rend të ndryshëm nga vazhdimësia e pastër. Aty shkruhet: “Një çast më vonë, ajo më pyeti, nëse e dashuroja. *Unë iu përgjigja se kjo nuk do të thoshte asgjë, por që më dukej se jo. Ajo mori pamje të trishtuar.* Por, ndërsa po përgatiste drekën dhe pa asnjë arsye ajo qeshi përsëri në mënyrë të tillë sa që unë e putha. Po në këtë çast zhurmat e një grindjeje shpërthyen në shtëpinë e Rajmondit.”³¹⁶ Ne nënvizuar dy fjali që fshijnë sa më me kujdes të jetë e mundur një lidhje shkakësore nën shfaqjen e thjeshtë të vazhdimësisë. Kur duhet absolutisht të bëjmë aludim për një fjali te fjalia

³¹⁴ * Ai shëtit për një kohë të gjatë.

³¹⁵ * Ai ka shëtitur për një kohë të gjatë.

³¹⁶ *L'Étranger*, f. 51.

paraprake, autori përdor fjalë të tilla si “dhe”, “por”, “pastaj” dhe “në çastin që”, të cilat evokojnë vetëm ndarje, kundërvënie, ose shtim të thjeshtë. Marrëdhëniet e këtyre njësisve kohore janë të jashtme, si ato që neorealiteti vendosin mes objekteve. Realja shfaqet pa u prezantuar dhe pastaj zhduket pa u shkatërruar. Bota tretet dhe rilind me çdo puls të kohës. Por ne nuk duhet të mendojmë se është vetëpërtëritëse: ajo është inerte. Çdo veprimtari nga ana e saj do të prirej të zëvendësohej me forca të frikshme për çrregullimin qetësues të fatit. Një natyralist i shekullit të nëntëmbëdhjetë, pat shkruar: “Një urë kapërcente lumin.” Z. Kamy e refuzon këtë antropomorfizëm. Ai thotë: “Mbi lumë ndodhej një urë.” Ky objekt pra menjëherë tradhton pasivitetin e tij. Ajo është atje para nesh, e qartë dhe e padiferencuar. “*Në dhomë ndodheshin katër burra zezakë... përballë derës ishte një zonjë që nuk e njihja... përballë derës ndodhej një veturë... Pranë saj ndodhej organizatori...*”³¹⁷ Thoshin për Zhyl Renarin se do të përfundojë duke shkruar gjëra si “pula bën vezë”. Z. Kamy dhe shumë shkrimtarë të tjerë bashkëkohorë do të shkruanin “Është pula dhe ajo bën vezë”. Arsyeja është se ata i pëlqenin gjërat për hir të tyre dhe nuk donin t’i hollonin ato në fluksin e kohëzgjatjes. “Gjendet ujë.” Këtu kemi një grimcë përjetësie – pasive, të padepërtueshme, e pakomunikueshme dhe vezulluese! Ç’kënaqësi ndijore, nëse vetëm ne mund ta prekim atë! Për njeriun absurd, kjo është vetmja e mirë e kësaj bote. Ja, kjo është arsyeja pse romancierët parapëlqejnë të një rrëfim i organizuar këto shkëndija me shpërthime të vogla jetëshkurtër, që secila prej tyre jep një kënaqësi; ja përse z. Kamy, duke shkruar veprën *I huaji*, mund të besojë se ai hesht. Fjalja e tij nuk i përket universit të ligjërit, ajo nuk ka as degëzime as zgjatime as strukturë të brendshme. Ajo mund të përkufizohet, si Shtojzovallja e Valeri, si:

As shihet as njihet:

Koha e një gjiri të zhveshur

Mes dy këmishave.

³¹⁷ Po aty.

Ajo matet saktësisht me kohën e një intuitede të heshtur. Në këto kushte mund të flasim për romanin e z. Kamy si një i tërë? Të gjitha fjalitë e librit të tij janë të barasvlershme, po siç janë të barasvlershme të gjitha përvojat e njeriut absurd; secila qëndron në vetveten dhe i shtyn të tjerat tek asgjëja. Por, si pasojë, përveç në çaste të rralla në të cilat autori, i pabesë ndaj parimeve të tij, *bën* poezi, asnjëra prej tyre nuk e shkëputë veten nga sfondi i të tjerave. Vetë dialogët janë shumë të integruar në rrëfim: dialogu është, në fakt, çasti i shpjegimit, i kuptimit, i japësh atij një vend të privilegjuar, kjo do të thotë të pranosh që kuptimet ekzistojnë. Z. Kamy e sheshon dialogun, e përmbledh atë, e bën atë shpesh në ligjëratë të zhdrejtë. Ai refuzon të gjithë privilegjin tipografik, në mënyrë të tillë që fjalitë e shprehura të duken si ngjarje që ngjasojnë me të tjerat, që shkreprijnë për një çast dhe pastaj zhduken, si rrufe me nxehtësi, si tingull, si aromë. Pra, kur ju filloni të lexoni librin, nuk ju duket sikur gjendeni në praninë e një romani por më shumë të një melodie monotone, të një kënge hundore të një arabi. Ju mund të mendoni se romani do të jetë si një nga ato ariet për të cilat flet Kurtëlin³¹⁸ se “ato ikin dhe nuk kthehen kurrë” dhe papritur ndalojnë, pa e ditur pse. Por pak nga pak vepra organizohet nga ai vetë para syve të lexuesit, zbulon nënstrukturën e saj solide në të cilën mbështetet. Nuk ka as edhe një hollësi të vetme të panevojshme, as edhe një që të mos rimerret më vonë dhe që të mos përdoret në debat. Dhe kur ne e mbyllim librin, kuptojmë se ai nuk mund të fillonte ndryshe dhe nuk mund të kishte pasur as ndonjë përfundim tjetër: në këtë botë që na jepet si absurde dhe e cila me kujdes fshin rastësinë, edhe incidenti më i vogël ka peshë. Nuk ka edhe një të vetëm i cili nuk ndihmon që ta çojë heroin në krim dhe në ekzekutimin me vdekje. *I huaji* është një vepër klasike, një vepër e rregullit, e krijuar për absurdin dhe kundër absurdit. A është kjo plotësisht ajo që ka dashur autori? Nuk e di; unë thjesht po paraqes opinionin e lexuesit.

³¹⁸ * Georges Courteline (Zhorzh Kurtëlin [1858-1929]) romancier dhe dramaturg francez i njohur.

E si duhet ta klasifikojmë këtë vepër të thatë dhe të pastër, e krijuar me kaq kujdes nën çrregullimin e saj në dukje, kaq “njerëzore”, me kaq pak sekrete, sapo të zotëroni çelësin? Ajo nuk mund të quhet një *rrëfim*, sepse një *rrëfim* shpjegon dhe koordinon në të njëjtën kohë që rievokon, ai zëvendëson rregullin shkakësor me vazhdimësinë kronologjike. Z. Kamy i vë emrin “roman”. Megjithatë romani, kërkon një kohëzgjatje të vazhdueshme, një zhvillim, praninë e qartë të pakthyeshmërisë së kohës. Unë do të ngurroja disi të përdorja termin “roman” për këtë varg momentesh të tanishme inerte, të cilat na lejojnë të shohim, nga poshtë, ekonominë mekanike të një pjese të montuar. Ose, nëse ai do të ishte një roman, si *Zadig* dhe *Candid*, një roman i shkurtër i moralistit, me një thumbim të matur satire dhe portretesh ironike,³¹⁹ një roman që, me gjithë ndikimin e ekzistencialistëve gjermanë dhe romancierëve amerikanë, mbetet, në themel, shumë i afërt me tregimet e Volterit.

Shkurt 1943.



Marrë nga: Jean-Paul Sartre, “Explication de *L’Étranger*”, *Situations, 1 Essais critiques*. Éditions Gallimard, 1947.

Përktheu nga frëngjishtja: Vinçens Marku

³¹⁹ Ato të kodoshit, të gjykatësit dhe të prokurorit, etj.

POEZITË E PLATH-IT RRETH FEMNAVE

Edhe pse lexuesi mundet me gjetë në listën e Hughes-it disa tema që do ta ushqenin poezinë e Plath-it, mospërkimi mes këtyne listave të mbledhuna dhe poezive të cilat ajo nisi të shkruente, – dhe vazhdoi me shkruer, tue fillue në 1959, – asht i dukshëm. Ndërsa shumica e ideve të Hughes-it për randësinë e landës ishin historikisht dhe gjeografikisht të bazueme, me një element të fuqishëm të pemëve, të kafshëve, dhe të tablove të natyrës, shumë prej poezive që Plath-i shkroi gjatë këtyne viteve ishin rreth femnave: femnave të realizueme a të parealizueme, veçanërisht femnave fertile o beronjë. Tue u shtye drejtpërdrejt nga premisa e Frazer-it në *Degën e Artë* që femnat shtatzana parakuptojnë frytnimin, ajo ndërtoi poezitë që ndriçojnë me shëmbëlltyrë pozitive rreth të dyjave, shtatzanisë dhe rreth foshnjave. Dhe tue punue bash drejtpërdrejt nga koncepti i polit të kundërt i të njëjtit burim, që një grue beronjë “e infekton” kopshtin e të shoqit me sterilitetin e saj, ajo shkroi në mënyrë të përsëritun rreth femnave beronja, të cilat ishin të pafrytnueshme nga vetë aktet e tyre: një femën që kishte krye një abortim u ba, për Plath-in, Tjetri. (Asgja nuk asht e thjeshtë këtu: kemi pohimin e Plath-it në ditarin e kolegjit që: “Unë nuk due së pari që të jem një nanë”,³²⁰ dhe biografi Paul Alexander pretendon që Plath-i e kishte abortue fëminë e tyre të parë, pak muej mbas martesës së saj me Hughes-in.)³²¹ Si pasojë e temës së femnave beronjë Plath-i shkroi po ashtu disa poezi që kritikonte mënyrat artificiale që femnat përkujdesen për bukurinë e tyre (p. sh. “Tërheqje fytyrë”, “Rivalja”).

Nji theksim sistematik në bukurinë fizike ishte i qenësishëm në këtë grup poezish, për avantazhet e 1950-ës, si: hollësia, dobësimi, kequshqyemja. Për shkak të gjatësisë së

³²⁰ Sylvia Plath, *Ditare*, f. 74

³²¹ Paul Alexander, *Magji e vrazhdët*, f. 252.

saj, Plath-i mund të peshonte diçka ma shumë se rasti Twiggy – femna hollake që vdesin unit për me u ba të modës; por në kohën që lindi Frieda-n, pesha e saj – zakonisht 135 deri 137 pounds – kishte shkue në 155; kur lindi Nicholas-i në Janar të 1962, Plath-i peshonte 170 pounds. Megjithëse ajo mbeti tërheqëse gjatë shtatzanisë së saj (nji nga miqtë e Ted-it shkruen se ndërsa afrohej koha për me lindë Frieda-n, Sylvia ishte “*nji femën që rrezatonte jetë dhe gjendje të mirë*”),³²² përdorimi i saj mbiemnor “cowlike” [si lopë] në disa poezi të saj rreth foshnjave dhe të qenit nanë, pasqyronin mënyrën se ajo e dinte sesi shoqnia e saj do ta shihte trupin e saj të madh, gjidhanës. Ishte nji shqetësim i ri për të, gja që i erdhi krejtësisht nga amësia dhe procesi i saj.³²³

Qysh prej fëminisë së hershme, Plath-i kishte qenë nji “e ushqyeme mirë”. Simbas ditarëve të saj dhe letrave të familjes paraqitet, se gjente ushqim – e hante – me andje. Ajo u rrit shumë e ndërgjegjshme për çmimet e gjanave; tue e ditë se rostoja e të dielës kushton \$0.41 për pound, e bani atë me u ndie sikur ishte tue hangër qindarka. Përafërsisht, letrat e fëminisë së saj nga kampi janë shumë ma të tepër sesa nji përshkrim se çfarë ushqimit ishte shërbye në çdo vakt dhe pohimi që ajo e hangri të gjithin.³²⁴ Si nji femën kolegji jeta e saj ishte ende me rregulla të nevojës ekonomike (njiherë kishte veç me pa në llogari se çka kishte shpenzue ajo për çdo vit tek Smith-i; për me pa mënyrën sesi gjurmonte sasi të vogla për, fjala vjen, \$2 për pullat postare, apo \$1.50 për pastrimin).³²⁵

E matun për çdo shpenzim, Plath-i nuk do të hidhte para për ushqim dhe mandej me e lanë në pjatë. Për shkak se ajo dhe Hughes-i kishin të ardhuna shumë të pakta, sidomos në vitet e para të martesës së tyre, zakonet e saj për me numëru

³²² Daniel Huws, Shënime mbi 1987, Wagner-Martin dorëshkrim.

³²³ Marilyn Yalom në: *Amësia, Vdekja dhe Letërsia e marrëzisë* e prek këtë vetëm tërthorazi; diqysh çuditshëm, megjithëse ndoshta pasqyron qëndrimet e viteve 1950 rreth amësisë, letrat e Plath-it nuk e përmendin pamjen e saj fizike gjatë apo mbas shtatzanisë.

³²⁴ Sylvia Plath, letra të ndryshme nga fëminia dhe adoleshenca dërgue së amës, The Lilly Library, Indiana University.

³²⁵ Sylvia Plath, shënime, Smith College Rare Books Room archive.

çdo dollar ishin përforcue. Ajo i pëlqente gjanat luksoze – “*salcën e kosit dhe kremin e djathit londinez*”,³²⁶ për mos me përmendë byrekët e pulës Fortnum dhe Mason – por ajo e dinte që ishin thjesht, luksoze. Ngjan po ashtu bindës se debati i ashpër që ajo kishte me kunatën, të ketë ndodhë për faktin që Plath-i po zinte vendin e së bijës, ndoshta tue hangër shumë.³²⁷

Në një masë të habitshme në poezitë e fundit të Plath-it, kjo dikotomi e dobësimit, femna-manekin i zbukuruem, vendoset përballë rehatisë së femnës si prind i mirushqyem, ku femna rrënohet. Në një poezi të vitit 1961, “Gra të randueme”, ajo përshkruen “*Pakundërshtinë, e kënaqësisë së bukurisë / si Venera...*” gratë që bajnë poza me “*fustanet e tyne hijerandë*”. Shtatzania e tyne sjell aq kënaqësi sa që ato i buzëqeshin vetes së tyne, tue ndigjue “*për mijëvjeçarin, / rrahjet e të voglit, zemrës së re*.” Natyra i bekon ato gjithashtu, në mënyra të tjera, siç shkruen Plath-i që: “*Mbi çdo stomak me peshë, një fytyrë / kalon qetë si hanë apo re*.” Vu kapuç si “*Maria qiellore*”, këto femna jetojnë të lumtuna dhe të kënaquna gjatë “*të pasmeve foshnjore bojëtrandafili*”. Ku e ku “*prej larg, boshti i dimnit, përplaset teposhtë*.”³²⁸

E shkrueme veç një javë ma heret, “Kanga e mjesit” rikrijon ngazëllimin e të qenit nanë, shkaktue nga foshnja që e zgjon gjatë natës. Po ashtu, qenia-nanë përshkruen veten e saj si “*lopë-e randueme dhe florale / në këmishën time të natës viktoriane*”, cilësia e saj domethanëse asht aftësia e saj me ndigjue, me ndie nevojat e të sapolindunit të saj. “*Zgjothem me ndigjue: një det i largët valëzon në veshin tim. // Një e qame, dhe çohem nga shtrati...*”³²⁹ E nënvlerësueme për atë çka vëzhguesit e modës do të kishin mendue për trupin amësor, qenia e din se dashnia e saj për fëmijën asht tipari thelbësor.

Gjatë së njejtes javë, Plath-i shkruen poezinë me titull “Femna beronjë”, dhe interesimi rikthehet tek imazhet

³²⁶ Sylvia Plath, letër Helga Huws, 30 tetor, 1961.

³²⁷ Paul Alexander, Magji e vrazhdët, f. 252.

³²⁸ Sylvia Plath, “Gra të randueme”, *Poezi të zgjedhuna*, f. 158.

³²⁹ Sylvia Plath, “Kanga e mjesit”, *Poezi të zgjedhuna*, ff. 156–7.

intriguese të disa poezive të saj të mahershme. Fjala hapëse asht “Zbrazëti” dhe struktura që poetja mandej parafytyron asht si një muze, që jehon “i verbët në botë.” Edhe pse lulet këtu, të cilat janë zambakë të ndaluem, “*Lëshojnë bardhsinë e tyne si parfum.*” Nji vend vdekshmënie, hapësina që femna beronjë paraqet nuk asht një vend i kremtimit, por një vend ku “*nuk ndodh asgjë.*”³³⁰ Si një poezi e shkurtë, “Femna beronjë” përbahet nga imazhe të shumta të mrekullueshme, të gjitha këto nënvizojnë nocionin e të qenit beronjë, e pafrytshme. “Tërheqje fytyre” të cilën Plath-i e pranoi që ishte për ndërhyrjen plastike të Dido Merwin-it (dhe rreth asaj çka Dido ma vonë do ta quente rishtas kureshtia e Plath-it),³³¹ zgjeron temën e masave që femnat beronjë kanë me marrë për me shtue bukurinë e vet. Shkrue në zanin e femnës që kishte krye ndërhyrjen, poezia rinumëron historitë e martesave të saj të shumta, anestezinë e lehtë, dhe fshehtësinë e spitalit: “*Për 5 ditë kam gënjeje në fshehtësi, / tue u derdhë si një vozë, vitet pikojnë në jastëkun tim. / Edhe mikja ime ma e mirë mendon se jam në fshat...*” Rezultati asht siç thotë qenia me ngazëllim: “*Urrita në të kaluemen. Jam njëzet vjeçe.*” Në strofën e fundit, tue e përcaktue veten e maparshme si “*Fytyrëçorape e vjetër, e varun nga një vezë e mallkueme*”³³² ajo uron që uni me vdekë. Ndonëse qenia ka rilindë, ironia e tonit të poetes gërren vetëpërgëzimin e saj.

Plath-i u shkruen miqve në fund të 1962, mbasi Hughes-i asht largue nga Court Green për me jetue në Londër me Assia Wevill-in, “*grueja me të cilën ai asht, asht pra burri i tretë i saj dhe ka pasë shumë aborte e s’mundet me pasë ma fëmijë. Ajo ban pjesë në*

³³⁰ Sylvia Plath, “Femna beronjë”, *Poezi të zgjedhuna*, f. 157.

³³¹ Dido Merwin, “Varka e zemërimit: Nji biografi e Sylvia Plath-it”, Shtojcë II, Anne Stevenson, *Famë e hidhun*, ff. 329–30. Unë kam plot letra të Znj. Merwin shkrue gjatë mesit të 1980-s, që dëshmojnë për pikëpamjes e saj konsistente mbi karakterin e Plath-it.

³³² Sylvia Plath, “Tërheqje fytyre”, *Poezi të zgjedhuna*, ff. 155–6. Shih diskutimin e kësaj poezie të Susan Van Dyne në *Tue rishikue jetën*.

*këtë grup të femnave beronjë... gjatë për të cilën unë jam e kënaqur që po shpëtoj. Ma do mendja se thjesht nuk jam si ajo...”*³³³

Përplasja me faktin që kunata e saj e kishte akuzuar atë se ishte egoiste dhe turiderre, bëri që Plath-i të shkruente një poezi për të bukurën Olwyn të titulluar “Rivalja”. Në draft, poezia ndërtohet nga tri pjesë, por vetëm e para paraqitet tek *Ariel* dhe *Poezi të përzgjedhuna*. Ndonëse Plath-i nuk e pau ma kunatën e saj mbas debatit të Krishtlindjes së vitit 1960 në Yorkshire,³³⁴ ajo e dinte që afrimiteti që ishte mes Ted-it dhe motrës së tij të madhe nuk do të pakësohej me largësinë fizike – që kunata e saj e bukur ishte, në fakt, një rivale.

Poezia asht e mbushur tashmë me imazhe të gjalla metalike të gruas pushtuese, “*Tue kërcitë gishtat e tu mbi tryezën e mermerit, tue kërkue për cigare... tue mbarue me thanë diçka pa përgjigje.*”³³⁵ Me u dhënë njerëzve të përbuzun “*me e nxjerrë gurin prej gjithkujt*”, tue pasë prë çdokënd (“*Asnjë ditë nuk asht e sigurt prej të rejave tua*”), rivalja mbetet qenia e saj e shkëlqyeshme. Në këtë poezi të 1961 Plath-i përforcon modelin e identifikimit të hanës me ftohtësinë, me reagimet çnjerëzore; ndonjëherë kur rivalja asht e krahasuar me hanën, rivalja asht edhe më pak njerëzore. Kjo asht hapja vendimtare e poezisë: “*Nëse hana buzëqesh, ajo do të përngjajë ty. / Ti ke të njejtën përshtypje / Të diçkaje të bukur, por asgjatuese.*”

Pjesa e dytë e poezisë ven përballë bukurinë e përmbajtun me folësin, një grue “*e prishun si një copë buke*”, virtyti i së cilës asht se ka “*një foshnjë që ju pëlqen.*” Rivalja qëndron në një dhomë të largët, ndërsa nana e re “*ecë kambadoras si / Një dosë apo një lopë*” tue luejtë me fëmijën e buzëqeshun. Tue jetue larg prej Anglisë, rivalja tash u shkruen atyne “*me rregull*

³³³ Sylvia Plath, letër Helga-s dhe Daniel Huws, fundi i dhjetorit, 1962.

³³⁴ Paul Alexander e ka ba këtë pohim në *Magjia e vrazhdët*, f. 252.

³³⁵ Sylvia Plath, “Rivalja”, *Poezi të zgjedhuna*, ff. 166–7, draftet dorëshkrimore (të tri pjesëve të poezisë) nga The Lilly Library, Indiana University. Citimet që s’janë nga poezia e votuar janë nga dorëshkrimi.

dashamirës”, letrat e saj – tipikisht mbushun me “pakënaqësi” – janë “*të hapërdame si monoksid karboni*.”³³⁶

Pjesa e tretë përshkruen dëshirën e gjatë të qenies për me u arratisë nga fuqia e personalitetit të rivalës. Shtëpia e saj asht e mbushun me gaz mbytës të kujtimeve; horizonti asht i zaptuem me rivalen, dhe deti “*të mban të freskuem si një kockë e vjetër*.” E vërteta asht se rivalja asht e pathyeshme si një diamant. Ndonëse diamanti asht një objekt kaq me vlerë, qenia ka me e vu atë në pikë të ballit, tue u shënue përgjithnji si një viktimë.

Në cepin e faqes së parë të draftit, Plath-i ka listue tituj të tjerë poezish; “Rivalja” vjen e para, e ndjekun menjherë nga “Tërheqje fytyre”. Në një model çuditënisht parashikues, Plath-i ka ndërtue kontrastin për të cilin ajo do të shkruiejë dhe pothuëjse rreth kohës së vdekjes së saj. Në fund të 1962, me “Kanga e Marisë” ajo rikthehet tek tema e nanës, por këtë herë qenia e nanës asht e fiksueme me mundësinë e damtimit që bota mundet me i ba fëmijës së saj. Për të gjithë bukurinë e saj të kristaltë, poezia “Fëmijë” pasqyrohet gjithashtu me tone të shqetësimit dhe të frikës; imazhet e saj përmbyllëse e lanë lexuesin me “*këtë telash / Tue shtrëngue duert, kjo errësinë / Naltësi pa asnjë yll*.”³³⁷ Sikurse Plath-i kishte shkruar në “Pemët e dimnit”, jeta e saj tashma asht e shterrun nga “*Kujtime që shtohen, hallkë më hallkë / Tue mos ditë as abortin as keqdashjen*”,³³⁸ dhe si pasojë, “*Ma e vërtetë se gratë*”.

Mjaft e përafërt me “Pemët e dimnit” asht poezia e Plath-it “Brasilia”, dorëshkrimi i së cilës shfaq një lloj intertekstualiteti të huazuem që ndeshet në shumë prej poezive të fundit. (vargjet e fshime nga qendra e “Brasilia” bahen strofë hapëse e “Grueja pa fëmijë”, një lloj tjetër kontrasti – ma të ashpër, ma të përgjakshëm, të sundueme nga

³³⁶ Imazhet metalike janë përforcue me përshkrimin e “natyrës së çelikut” të rivalës, që lidhet me njerëzit “çnjerëzorë me tors çeliku” në “Brasilia”.

³³⁷ Sylvia Plath, “Fëmijë”, *Të gjitha poezitë*, f. 265.

³³⁸ Sylvia Plath, “Pema e dimnit”, *Të gjitha poezitë*, ff. 257-8. Në dorëshkrim, vargu asht “Pa tërheqje fytyre, aborte, punë.” (New York Public Library, Berg Collection, ekspozitë poetike, 1996).

nji marimangë që qet veç gjak e nuk thotë “*asgja përveçse gjak – / Shijoje atë, i kuq sterr!*”).³³⁹ Nana vigjilente në “Brasilia” e cila noton në fëmijën e pambrojtun asht qenia e saj një peshk prehistorik, një “*celakantiform...* i dalun mode dhe fat të keq për peshkatarin / Pothuejse i zhdukun.*” Dikur kur ajo gjithashtu ka me vdekë, fëmija ka me qenë “*nji nga njerëzit e ri / pa nanë, pa babë.*”³⁴⁰ Ajo çka e pret atë do të jetë shkatërrimi që ajo sheh në horizont.

Nji nga poezitë ma prekëse të Plath-it, asht “Për një djalë të pababë”, gjithashtu skicue simbas shëmbëlltyrës së shkatërrimit, – pemë që sjell ma shumë vdekje sesa jetë, – dhe imazhit kryesor të jetës së fëmijës: mungesa e të atit. Zhvendosjet e fokusit dhe të gjendjes në vargjet hapëse të poezisë e drejtojnë lexuesin nëpër dëshmitë e thjeshta të humbjeve, tue e intensifikue në metaforën “pemë e vdekun”. Kontrasti i foshnjës që kap hundën e nanës – e theksueme me fjalë të paprituna si “i trashë” dhe “budallek” për me sugjerue mungesën e zanit të tij – e sjell lexuesin mbrapa në normalitet, por veç për njëfarë kohe.

Me shpejtësi në strofën e tretë, poetja përshkruen mënyrën sesi fëmija do të “*prekë se çka asht e gabueme*”.³⁴¹ Sikur ajo të mos mundet me u kthye pas nga pragu i realizimit të saj, ajo rreshton në një varg zemërimi tri shëmbëlltyra surrealistike: “*Kafkat e vogla, kodrat ngjyrë blu të shkatërrueme, heshtja e zotit të tmerrshëm.*”^{*} Tue e mbushë me -s lidhjen – *kafkat e vogla, shkatërrueme, kodra, heshtja* – poetja e largon lexuesin nga -s e parë në shëmbëlltyrën e parë, tue vizatue poezinë me heshtjen e fundit të saj. Kthimi i vargut të fundit nuk mund të

³³⁹ Sylvia Plath, “Grueja pa fëmijë”, *Përmbledhje poezish*, f. 259.

^{*} Lloj peshku që i përket familjes *Latimeria chalumnae*. Shën. i red.

³⁴⁰ Sylvia Plath, “Brasilia”, drafti dorëshkrimor në Berg Collection, New York Public Library; versioni final në *Përmbledhje poezish*, ff. 258-9.

³⁴¹ Sylvia Plath, “Për një djalë të pababë”, *Përmbledhje poezish*, ff. 205-6. Në dorëshkrim, poezia qe titullue “Për një të shkretnuem” (Smith College Rare Books Archive).

^{*} Khs.: “*The small skulls, the smashed blue hills, the godawful hush.*”

kundërveprojë me gjendjen e pikëllimit të qetë, të mungesës njikohësisht të drejtpërdrejtë dhe metaforike.

Megjithëse në këto dorëshkrime, nana e ka lanë po ashtu fëmijën; poezia e përfundueme i jep femnës një identitet të gjallë. Në poezinë “Grueja pa fëmijë”, në mënyrë të frikshme, grueja “arrin” një trup i cili asht “i fildishtë”,³⁴² i zbehtë, aq sa e shndërron veten në një trëndafil – dhe, në mënyrë domethanëse, jo si një grue e gjallë. Në “Amneziak”, Plath-i e ven theksin tek harresa e pretendueme e bashkëshortit/burrit që ka lanë familjen e tij, kështu që ai mundet me “*udhëtue, udhëtue, udhëtue*” me “*motrën flokëkuqe që ai nuk guxoi kurrë ta prekte*.” Këtu ajo shkrin gruen beronjë të lidhjes së dashnisë me motrën e tij të ndalueme (tue theksue për lexuesin, “*Beronjë, shumica janë beronjë!*”) dhe e shndërron poezinë në një komedi si dy udhëtime me “*pamje / tue ndezë të kaluemen e tyne vëlla-motër*”.³⁴³

Në “Të frikësuemit” Plath-i asht edhe ma tepër e drejtpërdrejtë: ajo akuzon gratë në lidhje me urrejtjen “*Përkujdesja e një fëmije – / rrëmbyes i qelizave, rrëmbyes i bukurisë – / / ajo do të kishte dashtë ma shumë më qenë e vdekun sesa e shëndoshtë. E vdekun dhe e përsosun, si Nefertiti*.”³⁴⁴ Dhe protagonistin e “Lesbos” po ashtu vuen nga “*prishja e tubave të tuej si një radio e keqe / E pastrueme nga zanet dhe historia*.”³⁴⁵ Lexuesi nuk asht i befasuem kur kjo grue i sugjeron mikeshës së saj, poetes-qenie, që ajo të çlirohet nga të dyja, kotelet dhe vajza e vogël.

Një poezi e gjatë, “Lesbos” përfshin një numër të pashpjegueshem referencash, por seksioni i fundit përshkruen qenien-reagimin e nanës kundrejt grues, e cila vazhdimisht e këshillon atë: “*Tash jam e heshtun, urrej / Deri në grykë, / E*

³⁴² Sylvia Plath, “Grueja pa fëmijë”, *Përmbledhje poezish*, f. 259.

³⁴³ Sylvia Plath, “Amneziak”, *Përmbledhje poezish*, ff. 232-3; versionet dorëshkrimore, Smith College Rare Book Room.

³⁴⁴ Sylvia Plath, “Të frikësuemit”, *Përmbledhje poezish*, f. 256.

³⁴⁵ Sylvia Plath, “Lesbos”, *Përmbledhje poezish*, ff. 227-30; poezi e shkrueme në të njëjten kohë me “Turi” ka ma pak shëmbëllesa shfryse, por asht sërish e ngarkueme me irritomi ndaj epërsisë së grave dhe zakoneve tyne.

mbushun, e mbushun. / nuk flas. / Jam tue paketue patatet e forta si rrobat e mira, / Jam tue rregullue fëmijët, / Jam tue vu për terezi macet e sëmura...” Tue ngulmue në qëllimin e saj të vetëm – me qenë një nanë e mirë për fëmijët që ka lindë – qenia i duhet me e lanë gruen sterile, me heqë dorë nga ofrimi i saj i shoqnisë, me e fshi nga ndërgjegjja e vet.

Në mars të 1962, gjithë dija që Plath-i kishte mbledhë rreth shtatzanisë dhe lindjes së fëmijës, dhe qëndrimet sociale në drejtim të të dyjave, u përmbushën në radiodramën e saj të mrekullueshme – dhe radikale – rreth tri grave në pavijonin e spitalit të maternitetit. Ngaqë Hughes-i kishte ba mjaft parë dhe kontakte të randësishme letrare përmes produksionit BBC të radiodramës së tij, Sylvia ishte e etun për me u ba një ndër dramaturget e BBC. Douglas Cleverdon-i ishte një i talentuem, producent i randësishëm, përgjegjës për qëndrimet publike të *Nën pyllin e qumështit* të Dylan Thomas-it, një vepër të cilën Plath-i e kishte çmue shumë. Me njohë Cleverdon-in do të jetë emocionuese, mendoi ajo, dhe landën e të vetmes “Tri gratë” e kishte natyrisht ma për dore – dhe ma afër qenies së saj. Ajo sapo kishte lindë Nicholas Farrar-in në ma pak se gjashtë javë ma heret.

Se çka arrin Plath-i në zgjedhjen e tri llojeve të ndryshme të shtatzanisë – një dështim, një mbarsje e plotë ku nana e pamartueme don me e dhanë fëmijën e saj për adoptim, dhe një lindje të cilën nana do ta marrë fëmijën dhe do ta rrisë atë – asht kanavaca për një spektër për përvojën fizike dhe qëndrimin. Humbja e madhe e grues që dështon asht prekëse, e ndame siç asht ajo nga bashkëshorti dhe nga burri i zyrës në të cilën ajo punon. Sjelljet e meshkujve këtu janë vërtet të trasha dhe metaforikisht, trupat e meshkujve përshkruhen si të rrafshët. Ose në monologun e grues: “*Të rrafshët, rrafshët, rrafshët - rrafshësi prej së cilës rrënohen idetë, / Buldozerë, gijotinë, dhoma të bardha të britmave të vazhdueshme, / Pambarim të vazhdueshme...*”³⁴⁶

³⁴⁶ Sylvia Plath, “Tri gra”, *Përmbledhje poezish*, ff. 176–87; citimet individuale nuk janë përmendë në shënime. Atë verë Plath-i i shkroi Olwyn-it, se ishte e ngazëlllyeme që ishte tue ba “gjana ma të gjata”, dhe e gëzueme që po u kthehej studimeve, të cilat i quen “melhemi im,

Asht Zani i Tretë që nuk ka vend për fëmijë. E befasueme nga shtatzania e saj, ajo përsëritë, “*Nuk isha gati.*” E inatosun me doktorët e vetëkënaqun të cilët i lindin këta fëmijë, të dëshiruem apo të padëshiruem, ajo konteston, “*po nëse ato gjenden të befasueme, sikurse u gjenda unë? Ato do të çmenden.*” Inati i saj bjen, kur ajo sheh “të ndezun, vajzën e saj të lemerisun, tue qa me zemërim”: *Tue më shpue në gjumë si shigjetë, / Tue më shpue në gjumë, dhe tue u futë në gjymtyrët e mia.* Tue paketue rrobat “*e një grueje të shëndoshtë, nuk e di*” ajo asht e habitun – tashma – sesa e prekun asht ba: “*Jam një e plagosun që po iki nga spitali. / Jam një e plagosun që ata po e lanë të shkojnë.*” E lëndueme dhe bosh, ajo e kuptoi që “*e lashë shëndetin tim mbrapa. La dikë mbrapa. La dikë. / Kush ka me më përkrahë mue: ia hapë gishtat e saj si fashë: Unë iki.*”

Zemra e poezisë së gjatë ndalet në lumtuninë solemne të Zanit të Parë, grueja që lind një fëmijë të dëshiruem prej shumë kohësh. Ndërsa flet përpara kohës së saj të lindjes (“*Jam e avashtë sa bota. Jam shumë e durueshme*”), ajo e sjell humorin fisnik të përmbushjes të ballafaqimi i toneve të punës: “*Kur largohem, jam një ngjarje e madhe. / Nuk më duhet me mendue, apo as të provoj. / Çka ndodh me mue do të ndodhë pa vëmendje... / Gjethet dhe petalet më shoqnojnë. Jam gati.*”

Kur dhimbjet e saj fillojnë, frika e mbulon gjakftohtësinë e saj; “*heshtja përpara diçkaje të tmerrshme*” asht thye. “*Nji farë gati me shkue dam*” – ajo ndien tërheqjen e parë të “*ngarkesës së agonisë... të pashmangshme, baticore.*” Mbas dhimbjeve të gjata:

Nuk ka çudi ma mizore se kjo.

Jam marrë rrshanë nga kuajt, me thundra hekuri.

Duroj. Baj durim. Kryej një detyrë...

Reagimin e nanës e mbulon një kënaqësi e fitueme me mund kur sheh djalin. Ajo e ven re me vështirësi “*zambakun e kuq [që] përhapet në vazon e tij me gjak.*” Ma saktë ajo i këndon nën za foshnjës së zemrërueme:

balsami im, absinthi im”, (pa datë, 1962, f. 1, Lilly Library, Indiana University).

*Çka kanë mbajtë gishtat e mi përpara se me të mbajtë ty?
Çka ka ba zemra ime, me dashninë e saj?
Nuk kam pa kurrë gja ma të qartë.
Qerpikët e tij janë si një lulevile.
Dhe e prajshme si tëja, frymëmarrja e tij.
Nuk do ta la me ikë.
Nuk ka djallëzi as çartje në të. Mbase ai vazhdon kështu.*

Mes ankesave të dy grave të tjera, kjo ninullë i Zanit të Parë vazhdon, pothuajse deri në fund të poezisë. Nji ndër tekstet ma të bukura të shekullit XX, poezia ngjan me “Tri gratë” në pasazhin e nanës së dashunueme që nisë: *“Sa kohë më duhet të jem një mur që pret erën? Për sa kohë do të jem? Ta baj të fisëm diellin me hijen e duerve të mija.”*

Asnjherë e parashikueshme në ballafaqimin e tri zaneve, tue folë në vende dhe kohë shumë të ndryshme emocionale, “Tri gratë” përçon reagimet e grave ndaj lindjes së fëmijës apo dështimet me ma shumë varietete se ç’e kishin pritë në fillim. Urrejtja e saj e dukshme e fjalës së Zanit të Dytë, grueja që ka dështue prapë e prapë. Hakmarrja e saj përfshin botën patriarkale, tue përfshi edhe bashkëshortin e vet. Ajo asht egocentrike e pashpresë: *“Jam gjak i bardhë si parafinë, nuk kam ndalim. / Ndërmjet dhambëve të mi jam e sheshtë dhe e pastër / Që do të thotë se asgja nuk ndodh... Jam Unë. Jam unë – Tue shijue idhtësinë. Ligësia e pallogaritshme e çdo dite.”*

Zbrazëtia mbas dhimbjes së lamtumirës e brengos lexuesin.

A do të bahet një ditë Zani i Tretë qenie përsëri? Lindja e fëmijës së saj asht veç një kujtim i venitjes së shpejtë: *“Kisha një plagë të vjetër dikur, por asht shërue. / Kisha andrrën e një ishulli, përkuqë me vaje. / Ishte një andërr, që nuk thoshte asgja.”*

Shendi i sigurt i Zanit të Parë, – kur ajo sheh të birin në gjumë, – po ashtu e fillon dhe e mbyll poezinë. *“Jam e sigurt. Jam e sigurt... Jam e lehtësueme përsëri. Besoj në mrekullina.”* Bekimi i saj për fëmijën e vet asht që ai të jetë në gjendje normale, jo rast përjashtimor. Tue dashtë me e mbrojtë atë, tue u ndie e pafuqishme për me e mbajtë atë të pafajshëm, zani shpjegon: *“Asht përjashtimi që i intereson djallit. Asht përjashtimi*

që i ngjitet kodrës së pikëllueme.” Ma tepër, dëshira e saj asht që ai të jetë i zakonshëm, “Me më dashtë mue siç e due unë atë, / Dhe që të martohet me kë të dojë dhe ku të dojë.”

Nji fund i çuditshëm për Zanin e Parë, që e merr veten shumë shpejt nga përvoja e randë e lindjes së fëmijës: a ka me qenë ajo e shqetësue me për martesën e djalit të saj, tue qenë se ajo ishte e përndjekun nga mendimi që familja e bashkëshortit të saj nuk e donte atë, dhe mbase që familja e saj nuk mendon që ka ba një martesë të përshtatshme. Ose mbase vetë qenia e saj shqetësohet për përshtatshmëninë e asaj martese, e tensionueme si të ishte në luftim të inatosun dhe brutualitet fizik? Aq i përqëndruem teksti, sa ia del të jetë në tri gratë që kanë lindë fëmijë dhe në poezinë e tyre, në reagimet e tyre mbi ngjarjet që u kanë ndodhë, të paracaktueme për to, elementet e vetë jetës së Plath-it në kohën që jeta e ka vu përfund. Tek e mbron gruen që asht mbartë nga të qenit antipatike për veten e saj, tue e rimodelue atë si një grue shumë ma të kandshme se një grue qëllimisht beronjë, ajo qartësisht faktorizon gruen shtatzanë që merr fëmijën e saj në shtëpi për me u kujdesë për të. Gratë që lindin marrin një jetë të tanë me përgjegjësi, me peshë dashnie për çka kujdesen.

Nuk mund të këtë ekuivok për atë përgjegjësi – apo për atë dashni. Me u marrë në konsideratë ma tej me këto theksa autobiografikë asht modeli Sandra Gilbert, që gjen lidhjen “Tri gratë” ose “Tre Zanet”, siç ishte e titullueme në original, me tre karakteret e grave tek romanet e Virginia Woolf-it, *Valët*. Me disa ngjashmëni të dallueshme mes gjuhës së Susan, Rhoda dhe Jinny dhe tre folëset e Plath-it, dhe me njohjen e faktit që ajo e çmonte dhe e pëlqente veprën e Woolf-it, argumenti i Gilbert asht i bindshëm.³⁴⁷ Asht po ashtu inkurajuese me pa sesi një shkrimtare femë do t’i drejtohet një femë tjetër për ndihmë imagjinare në krijimin e karakterit të duhur dhe poetik të femnës së vërtetë. Si një përziemje e

³⁴⁷ Sandra M. Gilbert, “Në shtëpinë e Yeats-it: Vdekja dhe ringjallja e Sylvia Plath-it”, *Ese kritike mbi Sylvia Plath-in*, ed. Linda W. Wagner, ff. 217-8.

përvojës së Plath-it në spital, përvojës së leximeve, dhe ndjeshmënisë së saj në domethanien e të qenit nanë, “Tri gratë” asht poema e gjatë ma mbresëlanëse që Plath-i kishte shkruar, apo që do të shkruente. Ishte gjithashtu një pararendëse e fuqishme për veprat e mavonshme që po ashtu evoluuen nga konceptualizimi i saj, të një zani të vetëm idiomatik. Këtu, zanet janë kryesisht të qetë dhe të kandshëm. Por çjerrësia dhe dëshprimi i Zanit të Dytë do të bahet shumë shpejt krejtësisht i njohun.

Kah fundi i 1962, periudha e “Manekinët e Mynihut” (një poezi që ma parë ishte titulluar “Madonat tullace”), Plath-i asht ma shumë autobiografike tek përcakton një kast gjerman për të bukurën, gruen beronjë të pashpirt. (Për shkak të emnit etnik të dallueshëm të t’dashunës së re të Hughes-it, Assia Guttman Wevill, Plath-i zgjedh të përshkrujë gjana të pakandshme si gjermane në shumë prej poezive të saj të fundit; ajo gjithashtu përdor thumbime onomatopeike në fishkëllyesën e “Assia.”). Pas demaskimit të titullit, kjo poezi e zymtë fillon: “*Përsosmënia asht e tmerrshme, nuk mund të ketë fëmijë.*”³⁴⁸ Poezia asht e mbushun me metafora mospërfillëse, gaz helmues, sterilitet, borë, dhe lakuriqësi (dhe fishkëllyesja e kësaj “S”: *sulfur, e kandshme, buzëqeshje, sakrifice dhe borë*, të përdoruna tri herë në vende kyçe për me sinjalizue vdekjen). Tue u përhapë si një gaz helmues, natyra çnjerëzore e manekinit infekton mashkullin e saj shoqëues; së bashku, në “*Mynih, morg mes Parisit dhe Romës*”, dy të dashurit janë përshkrue si “*Lakuriq, dhe të zhveshun në gëzofin e tyne, / Kube portokalli në shkopinj argjendi*”, por – për shkak se ata e kanë frustrue fuqinë e jetës – “*E patolerueshme, e pa mend.*”

Kjo poezi lidhet sublimisht me poezinë tjetër të shkrueme në janar të 1963, të quejtun në mënyrë enigmatike “Totem”, një ripërsëritje e varianteve të ndryshme të vrasjeve që kanë xanë vend në Smithfield. Vrasjet shkojnë përtej mishngranësve, dhe përfshijnë vrasjen e fëmijëve, gjithashtu të mijve të kanaleve që janë ba totemi i vetë Plath-it për

³⁴⁸ Sylvia Plath, “Manekinët e Mynihut”, *Përmbledhje poezish*, ff. 262-3.

pafajsinë. Siç shënon qenia shkurtimisht, “*Nuk ka mëshirë në tehun e hanxharit.*”³⁴⁹ Siç mund të pritet në kontekstin e shkrimit tjetër, “Totem” përmban shëmbëlltyra aborti, po ashtu dhe një si litani të ritualit të flijimit nga rrëfenjat popullore afrikane të Radin-it.³⁵⁰ Anansi që kthehet në merimangë, pasqyra-tabelë ngjarjesh, kobra që hipnotizon shikuesin, dhe vdekja që ngjan e pashmangshme.

Në disa poezi të Plath-it të muejit shkurt, mes gjysmës së dytë që ajo kishte kompozue përpara vetëvrasjes: përfytyrimet dikotomike të nanës së mirë, jo-nanës zhduken. Zhytet në ma pak zemërim dhe ma pak randësi në mënyrën sesi me e pa botën; kategoritë e Plath-it përzihen në nocione ma të gjana qetësie. Në “Mirësia”, poetja përshkruen turbullt veprimet e nuneshtës së mirë që kujdeset për fëmijët, “*Ambëlsisht tue mbledhë copa*” dhe tue i sjellë qenies “*nji filxhan çaj / Të veshun me avull.*”³⁵¹ Tue u kujdesë njilloj me butësinë, që Plath-i e kishte përdorë gjatë si një përshkrim pozitiv në shkrimet e saj. Edhe pse pa përgjigje intertekstuale tek shfaqja e Hughes-it në BBC rreth lepujve të vdekun dhe vrasësit të lepujve që mban dy trandafila për të dashtunën e tij të re, “Mirësia” tingëllon një kordë ndryshe në galerinë e saj të portreteve femnore. Si varg përmbyllës i poezisë theksohet: asht Dama Mirësi që ia ofron fëmijët e saj të dashtun qenies: “*Ti po më merr dy fëmijë, dy trandafila.*” Te ky varg asht dhanë pikëpamja përmbyllëse, – theksohet një gja e sigurt, – që shkurton randësinë e dy vargjeve të përparme, të cilat janë shpesh ndër thonjëza, “*Gjaku asht ende poezi, / Nuk ka gja që e ndalon.*” Në fakt, prania e dy fëmijëve nuk e ndalon humbjen e gjakut, apo të paktën e mpinë. Nëse qenia ishte në një pozicion me zgjedhë, struktura e poezisë – me riformulimin e vargut të saj të fundit të “dy fëmijëve” – e ban të qartë se cila do të jetë zgjedhja e saj.

“Zgrip” poezia e fundit që i atribuohet Plath-it përpara vetëvrasjes së saj asht po ashtu për një nanë dhe fëmijën e saj. Tue e skicue nga vargu i fillimit të “Manekini i Mynihit”, atë:

³⁴⁹ Sylvia Plath, “Totem”, *Përmbledhje poezish*, ff. 215-6.

³⁵⁰ Paul Radin, antropolog dhe folklorist amerikan. Shën. i red.

³⁵¹ Sylvia Plath, “Mirësi”, *Përmbledhje poezish*, ff. 269-70.

“Përsosmënia asht e tmerrshme”, këtu qenia ndërron lentet. E tmerrshme mund të jetë, ose mbase asht “e tmerrshme” në kuptimin e krijimit të terrorit si një paralele e “e shpifun” si një mjet që ngjall frikë, por poezia hapet me një fjali që ka një efekt të qartë pozitiv, “Femna asht e përsosun.”³⁵² Një ndryshim domethanës ndeshet në kompozimin e kësaj poezie nga faza e draftit në variantin përfundimtar: në draft, perspektiva asht e shikuesve, të hypun në skenë, tue pa poshtë trupin e një femne të vdekun. Në atë kohë, poezia ishte titullue “Murgeshat në borë” dhe vëzhguesit janë murgeshat, tue udhëtue sikur të ishte një pelegrinazh për me pa femnën e vdekun. Nga kjo perspektivë, pamjet e panumërta të mavonshme të një femne si murgeshë, të pastër, bashkohen me impaktin e kësaj pune të tjerre hollë.

Kritikja Mary Kurtzman ven re se Plath-i mbështetet në njohunitë e saj të letrave Tarot (një Tarot përëndimor bazue në Kabalën hebraike tue përsëritë 22 shtigjet në Pemën e Jetës kabalistike, secili tue përfaqësue një “shteg të ndërgjegjes dhe shpërfaqjes shpirtnore”) gjatë viteve të fundit të shkrimeve të saj, tue përdorë paketën si një parim i organizuem në krye të kapitullit të përshtatun të *Kambana e qelqtë*. Ajo i atribuon efektin pozitiv të “Zgrip” faktit se detajet e saj dhe trajta sugjerojnë që Plath-i ishte tue hedhë dorën e parë mbi letrat e Priftëreshës si model, dhe roli i priftëreshës ishte të përjetonte “bashkimin ma të naltë të mundshëm me Perëndeshat apo Perëndinë (Perënditë Tarot janë si femën si mashkull).” Bashkimi i tillë asht i cilësuem “Isis e përsosun” dhe Kurtzman-i vëren se dikush shkroi ISIS në daktilografimin përfundimtar të poezisë “Zgrip”.³⁵³

Ajo gjithashtu flet për zgjedhjen e botës – “iluzion” dhe del në përfundimin se Plath-i e shpjegonte se, – meqë shenja e Akrepit që ishte shenja e saj e horoskopit mbase sugjeron një

³⁵² Sylvia Plath, “Zgrip”, *Poezi të zgjedhuna*, ff. 272-3, dhe versionet e drafteve ruhen në Smith College Rare Books Archive. Shih: Van Dyne, *Tue rishikue jetën*, dhe Mazzaro, *Poezia postmoderne amerikane*, f. 162.

³⁵³ Mary Kurtzman, “Arieli dhe Taroti i Plath-it,” *Hulumtimi qindvjeçar*, verë 1988, ff. 286-95.

vetëvrasje të paracaktueme, – një lidhje e tillë ishte zhgënjyese. Kurtzman-i mandej lexon katër vargjet e fundit të poezisë si një arsye për vetëvrasjen, e cila ka fort mundësi që të jetë zgjedhë për me shmangë një tjetër spital, plotësue me vetë elektrohokun terrorizues. Si të zezat që “kërcasin dhe zvarriten”^{*} në shtjellim, femna do të humbasë zemrën e jetës së saj – së bashku me fuqitë e saj të mendjes krijuese, dhe, si rezultat të mandatit shoqnor: kujdestarinë e fëmijëve të saj të dashtun. Në poezi, femna ka mbështjellë, tue i mbrojtë, fëmijët e saj përmes trupit të saj – nga ku erdhën.

Imazhi i poezisë sugjeron se rrokja simbolike e fëmijëve të saj asht aq e natyrshme sa një trandafil që mbledhë petalet e veta gjatë natës: veprimi i saj asht pjesë e nevojës që jetesa e nanave asht e mbulueme nga shteti. A kishte qenë poezia ma e gjatë, a i ishte dhanë qenies femnën fjala përpara se me vdekë, ajo mbase mund të t'i ketë dhanë jehonë vargjeve prekëse nga “Tri gratë”, Zanit të parë:

*Për sa kohë munden duert e mia
Me qenë një fashë për plagën e tij, dhe fjalët e mia
Zogj të shndritshëm në qiell, ngushëllues, ngushëllues?
Asht diçka e tmerrshme
Me qenë kaq e hapun: asht sikur zemra ime
Me marrë pamjen e një fytyre dhe me udhëtue nëpër botë.*³⁵⁴

Sikur vetëm fëmija mund ta kishte shpëtue atë botë, sikur vetëm qenia e poezisë mund ta kishte shpëtue atë! Por, nëse Kurtzman-i asht e saktë për simbolikën e “Zgrip” (dhe për poezi të tjera të fundit të Plath-it), qenia këtu ka “përmbushë” qëllimin që duhej, tue gjetë një unitet mistik nga bota

^{*} Bahet fjalë për vargun përmyllës të poezisë *Zgrip*: “*Her blacks crackle and drag*”, ku jepet imazhi i figurës së femnës (veshë me të zeza) që kërcet gjatë ecjes nëpër dhambët e shkallëve me rrobën e gjatë që zvarritet. Ky varg – që në të vërtetë asht dhe i fundit para se Plath-i të vetëvritet – njeh disa interpretime. Studiuesit të shumtën e lidhin me detaje dhe imazhe biografike të poetes [veprimeve të fundit Plath-it: kujdesi për fëmijët, zhurma, qendërzimi i femnës (uni poetik krahas), e zeza si simbol i vdekjes etj.] Shën. i red.

³⁵⁴ Sylvia Plath, “Tri gratë” *Përmbledhje poezish*, f. 185.

shpirtnore, dhe ajo në këtë mënyrë arrin të arratiset –nga udhëtimi në zgrip të botës së njohun – nga ajo botë që gjithnji e ma shumë e kishte frustrue atë, dhe ambicien e saj letrare.



Marrë nga: Linda Wagner-Martin, *Sylvia Plath: A Literary Life*, second edition (chap. 9), Palgrave Macmillan, New York, 2003.

Përkthet: Hestia Vox

KËNËS

MBI ERRËSIRËN MELANKOLIKE TË SONETEVE
DASHUORE TË FEDERICO GARCÍA LORCA-S

Vëmendjen time do ta përqendroj në motivin e zyrtësisë si tonalitet verbal, më tepër sesa kromatik: cilësi vokale më tepër sesa vizive, ton në të njëjtën kohë shprehës dhe poetiko-konceptual. *Stimmung* – do thoshin gjermanët – i shënjuar nga përvoja jetësore dhe letrare e melankolisë.

Stimmung është shprehja më e duhur për ta përkufizuar mjedisin e veçantë semantiko-konceptues, në të cilin duhet të vendosen reflektimet që do të propozoj. Në to pikëtakohen dy elemente qendrore bazike të fenomenologjisë poetiko-melankolike universale dhe në veçanti të asaj lorkiane.

Elementi i parë është “zëri” (në gjermanisht *Stimme*), që do të thotë “fjalë” në artikullimin e vet më primitiv dhe origjinal, në materializimin e saj akustik, fiziko-trupor, sipas shpjegimit të Xhorxho Agamben (Giorgio Agamben) në esenë e tij të përkryer mbi etimologjinë e termit në fjalë (Agamben 2005: 77-89). Gjithashtu poezia si dhe gjendja melankolike, ruajnë një marrëdhënie dinamike dhe gati paradigmатike me zërin: poezia ngase është një art thellësisht verbal, melankolia sepse është një sëmundje që prek ndjeshëm shprehshmërinë e subjektit, tradicionalisht i prezantuar si moskuptimi i botës, i mahnitur, i heshtur, por gjithashtu i dorëzuar ndaj një aktiviteti frenetik, fantasmatik dhe meditives.

Elementi i dytë është emocioni, në kuptimin e tensionit, tonalitetit shpirtëror, vibrim psikik, por gjithashtu “frymëzim” (kështu përkthehet *Stimmung* në disa raste – Agamben 2005: 79) goditje ajri (“inspirim” do thoshte Lorca [Lorca]) atmosferë në të cilën turbullohet, duke u lartësuar fizikaliteti i zërit për shkak të efektit të emocionit.

Poezia dhe melankolia lindin, në fakt, nga një transplant i njëjtë, nga një kombinim i njëjtë i fizikalitetit dhe i mençurisë,

nga humore të qenësishme dhe ideacione mendore, përvoja jetësore dhe bashkëpunime intelektuale. Ka pasur poetë, poetika, gati dhe epoka – dhe një traditë antike poetiko-letrare e konfirmon – ku poezia dhe melankolia janë sintonizuar në mënyrë të përsosur, duke rrezatuar një të vetëm, një *Stimmung*, thelbësisht “të errët”. Është kaq i zi humori melankolik sa ç’është e errët nata që tradicionalisht shënon krijimin. Nëse poezia është tensioni maksimal mes një përmbajtjeje komplekse (pa logjikë të dukshme, të pathënë) dhe kuptimit, Melancholia është “tempulli”, temperament i mbushur me kontraste jo më pak dramatike, me ambivalencë po aq radikale (dobësi/eufori, ftohtë/thatë, dritë/errësirë). Nëse poeti lufton në përditshmëri me fjalën për të dendësuar, shtypur përmbajtje komplekse, kontradiktore, të dykuptimshme ose për të shëruar konflikte dhe kontradikta (të tijat ose të botës ku jeton) në funksion të një sinteze të lartë, melankolikja lufton me të njëjtin zell për të realizuar një harmoni (të brendshme ose të jashtme) që është në realitet e pamundur dhe vetëm poetikisht bëhet e mundur.³⁵⁵

Në rastin e Lorkës, pra në rastin e një poeti që, si mjeshtri i tij antik i errësirës dhe i pasionit, Kevedo (Quevedo), “aq zjarr dhe aq humor ka dhënë” në venën e tij lirike, materializimi fonik i zërit, i këngës, ashtu si intensiteti, energjia (enérgeya) e të ndjerit janë përbërës thelbësorë të krijimeve të tij. Në sonetet e veta, të quajtura të zymta, dedikuar të dashurit Rafael Rodrigéz Rapun (Rafael Rodríguez Rapún), Lorka vendos, mbi të gjitha, t’i japë zë ndjenjave të papërcaktueshme dhe të censuruara, sipas konvencioneve morale të kohës; një dashurie të palumtur dhe të pathënë (sepse është klandestine, sepse është e largët, sepse

³⁵⁵ E kam komentuar më në detaje çështjen e marrëdhënieve midis sëmundjes melankolike dhe të krijimtarisë në esenë time *Melankolia, kriza, kreativiteti në letërsinë spanjolle në shekujt XIX dhe XX* (Roma, Bulzoni, 2005). Ai do t’u referohet njohurive përkatëse dhe referencave bibliografike, si në rastin e dërgimit të librit iluminator të Felice Gambin Azabache, *Debati mbi melakolinë e Spanjës në Shekujt e artë* (Di Giulia, Poggi 2005) për një analizë të kujdesshme të të njëjtit fenomen në kulturën spanjolle të shekujve XVI dhe XVII.

nuk kthehet mbrapsht) që shkreh brenda tij jo pak konflikte dhe zhgënjime. Dhe, duke qenë poet, ai e bën duke “thirrur” që nga vajtimi dashuror dhe sipas një modaliteti – sonetistik – që është antik si origjinat e poezisë vulgare (nga trubadurët te Petrarka [Petrarca]) dhe që ishte rinovuar, në Spanjë, falë poetëve shumë të vlerësuar si Garsilaso (Garcilaso), Herrera, Konti Vilamediana (El Conde de Villamediana), i famshmi Gongora, jo vetëm për përmbajtjen, por edhe për formën (sonetistike) timbrike të tij, të pangatërrueshme melankolike.

Ndjenja e dhimbshme e pastorëve dhe garcilasianos së dashuruar, që pentametri i ngadalshëm – “këmbët e plumbta”, si një shprehje e famshme e të vjetrit Kastileho (Castillejo) – e shoqëroi si një psherëtimë e mirëllogaritur dhe e gjatë, kthehet në zhgënjim të hidhur në poetët e stilit barok, përkeqësohet ndjeshëm në krijimet e tyre, në kontrastin mes melodisë së këngës dhe cilësisë plastike të emocionit. Në shekullin XX, me thellësinë e vizionit dhe perceptimit të fituar nga poetët romantikë dhe postromantikë, fjalimi lirik hap një gamë shumë më të gjerë të gjendjeve emocionale që shkojnë nga jermi surreal në ankth metafizik, në “frustrimin e vazhduar” që Karlos Herez Farran (Carlos Jerez Farran) shënon si notë dominuese në shumë poezi dhe dramaturgji lorkiane (Jerez Farrán 2004:18).

Në këngët e tij Lorka përcakton parehati atavike, ankth të skajshëm ciganësh të Andaluzisë – me të cilët, për shumë tipare, identifikohen – me termin “pena e zezë”, variacion i njohur më gjerë si “humor i zi”. Në sonetet e tij, kur duhet të përballet me ankthin, ekzistencën dhe zhgënjimin, huazon një tjetër shprehje, më tepër lirike: “melankolia”. Termi “melankoli” shfaqet rregullisht në katër sonete lorkiane: në *Këngët erotike* 1917, tek *Karmela Kondon falënderon disa vasha*, në sonetin “e zi” *Mersedesi në udhëtim*, dhe tek *Soneti gongorin në të cilin poeti i dërgon dashurisë së tij një pëllumb*. Ideja dhe imazhi i melankolisë, megjithatë, janë të përfaqësuara në mënyra të ndryshme ose të evokuara në gjithë sonetet e serisë së “errët” përmes një leksiku dhe një imagjinate tropologjike, të shënuara dhunshëm nga përvoja e dhimbjes psikike dhe fizike (“Ofshaj në errësirë”, “Dënimi”, “Pamja e freskët e

plagës sime”, “Shpirt i gërryer” “Kryq dhe dhimbje e lagësht”, “Dhimbje prej idesë së vetmuar”, “E qarë në gjak”, “Pasion i skenës së hidhur”, “Mjaltë i brymtë që sheh drejt hënës”, “Plotësi që mbart çmendurinë time”, “Mur prej dhimbjesh”, “Pikëllime”, “Ankth i ndershëm”, “Zë që penetron çelik”, “Gji që lëngon”, “Pikëpamje të paarritshme”, “Dalia³⁵⁶ e vuajtjes dhe e gëzimit”, “Agoni”...).

Krijimi i soneteve të Lorkës nuk është i shumtë. Janë gati 28 sonete, nëse llogaritet e mia janë të sakta,³⁵⁷ mjaftueshëm më pak se ato që, në çaste entuziazmi, i premtonte Lorka, në pranverën e 1935 Hoakin Romero Murubes (Joaquín Romero Murube).³⁵⁸ Shumë prej tyre i referohen ose aludojnë temën erotike dashurore: sidomos në 12 të fundit, të quajtur “të errët”; me dysi dhe dykuptimshmëri mjaft domethënëse, të parat deri tek kënga erotike dhe toni i elegjisë vajtuese (1917) për gruan e largët *Soneti sensual* (1918), soneti *Fushë e largët prej argjendi të huaj* (1925), *Oh shtrat i hotelit!*, *Oh shtrat i ëmbël*

³⁵⁶ Lloj luleje, njihet si lulja e fatit në mitologjinë lituaneze. Ajo është fatsjellësja dhe fatmarrësja e mirësisë.

³⁵⁷ Oreste Makri (Oreste Macri) 1988, 1989: 33-57, numëron 23 sonete, madje shton një, në 1929, titulluar *Soneti*, pjesë e mënyrës së koleksionimit albertian *Cal y Canto* dhe njëkohësisht nënshkruar me pseudonimin Rafael Alberti. Në listë është përfshirë gjithashtu dhe *Gruaja e largët. Soneti sensual* (9 janar 1918), doli në dritë prej Menarinit 1983: 287-294 dhe për një kohë të gjatë u konsiderua si soneti i parë lorkian, duke mos përmendur kështu as *Soneti. E kam parë tek kalon nëpër kopshtet e mi* (shkruan në 10 Janar 1918, sipas edicionit të soneteve botuar prej Editorial Comares de Granada, në 1996), ose dy supozimet e soneteve të paplota, *Oh shtrat i hotelit! Oh shtrat i ëmbël!* dhe *Cisso*, që në antologjinë *Sonetet e dashurisë së errët*, nga Javier Ruiz Portela [Javier Ruiz Portella] 2005), duken si përbërje e viteve '20, ose *Prostituta. Gruaja e të gjithëve* (që teksti i çrregullt i respekton mbi të gjitha – tashmë që i bashkëngjiten dy kuarteteve dhe tercinës tradicionale një distik përfundimtar – marrë nga: Federico Garcia Lorca, *Primeros escritos [Shkrimet e para]*, ed. de Miguel Garcia-Posada [Miguel Garcia-Posada], Valencia-Barcelona, Galaxia Gutenberg-Circulo de Lectores, 1996-97, 4 voll., IV, fq. 254).

³⁵⁸ Sa i përket të njëjtit Morube të Migel Garcia-Posada (Miguel Garcia-Posada), i cili numëron në *Sonete*, «PROA», n. 35, Maj-Qershor 1998, f. 127.

(1927?), *Cisso* (1927?), *Adan* (1929). Pjetro Menarini (Pietro Menarini) dhe Oreste Makri (Oreste Macri) ndjekim një linjë të vazhdimësisë tematike dhe ekspresive mes sonetesh dashurie rinore (këngë erotike... dhe sonet sensual) dhe pjekurinë bazuar në vazhdimësinë e një ideje të dashur, ndjenjë e perceptuar si “e errët” në kuptimin e saj homoerotik (Menarini/Oreste Makri 1983: 287-294).

Është thënë se shkrimet e Lorkës në sonet janë si një lumë nëntokësor që herë pas here del në sipërfaqe, por në fund të fundit e vërteton me vështirësi rrjedhshmërinë dhe derdhjen, e akullt dhe të errët, në një libër hipotetik që nuk mund të kryhet prej improvizimeve dhe vdekjes tragjike të autorit.

Në fakt, në vitin e tij të fundit të jetës, pas “shëtijes së diellit në lirinë e metrit dhe rimës” të mësuar në vitet e aventurës surrealiste (sipas fjalëve të vetë poetit)³⁵⁹ Lorka e drejton kumtin e tij poetik drejt metrikës tradicionale, duke zgjedhur sonetin. Krijon kështu një seri sonetesh dashurore me një ritëm rigorozisht klasikë.

Sonetet e krijuara më parë (nga 1917 në 1925), disa në vargje aleksandrine (si te *Dario dhe Vilaespesa*), të tjerë të formuar me kombinim të endecasílabos³⁶⁰ dhe aleksandrinë (si shumë të Manuel Maçados [Manuel Machado]) zbulojnë një interes dhe tërheqje të Lorkës ndaj organizmit metrik hibrid dhe origjinal.

Këto të fundit, në të kundërt, na habisin nga adoptimi shumë domethënës i skemës së strofave, fonetikës dhe sintetikës klasike: metrikë dhe rimë shumë e rregullt (në 11 sonete, 9 të strukturuar në formën kanonike ABBA ABBA CDC DCD); simetri të përsosura, si dhe në organizimin anaforik të cilit i përshtaten shumë strofa: pasuri metaforash, metonimish, kizdash, pjesë me saktësi gjeometrike (Ruiz-Funes Fernández 1987: 27-37).

³⁵⁹ *Biseda letrare. Bisedë me Federico Garsia Lorka*, në: Federico Garsia Lorka, Proza. Vepra e plotë, botuar prej Migel Garsia-Posada, cit. III, f. 633.

³⁶⁰ Varg 11 rrokësh me origjinë italiane i cili u huazua prej poezisë lirike spanjolle gjatë gjysmës së parë të shek. XVI, përkatësisht Rilindjes, falë poetit De La Vega.

Për Maria Gracia Profetin (Maria Grazia Profeti), “lënda e dhimbshme” duket se përvetësohet në poemat lorkiane, dhe duke filluar nga 1924 dhe gjithashtu përkon dhe me fillimet entuziazmuere surrealistike të autorit, forma përkatësisht të kontrolluara dhe të ashpra: që nga struktura e ngurtë e *Odeve* dhe ajo shumë akademike e sonetit (Profeti 1980: 106). Është e vërtetë që forma e sonetit, të cilës ia drejton Lorka palumturinë sentimentale të vitit të tij të fundit, nuk pranon thyerje apo lëshime. Duke kaluar nga metrika drejt substancës gjuhësore, sjellja e Lorkës ndryshon.

Poeti propozon asosacione leksiko-semantike të huaja për logjikën, të bazuara në imazhe fragmentare që lidhen paradoksalisht, duke kundërshtuar ligjin klasik dhe duke krijuar fusha semantike absolutisht origjinale, komplekse dhe me një problematikë deshifrimi. Në këto tekste dominojnë, siç do të shohim, forma shprehjeje të tjetërsuara, që e tregojnë poetin të dubluar ose të larguar nga qendra e tij psikike, duke zbuluar dhe fshehur në të njëjtën kohë intimitetin e tij.

Lorka mbërrin, kështu, në pasojë shumë të guximshme të një strategjie ekspresive-komunikuese dhe tashmë të përshtatur nga disa sonetistë të shekullit të artë (siç thotë Aurora Exhido [Aurora Egido] – Egido 1986: 93-120), dhe gjithashtu nga disa mjeshtër të irracionalizmit poetik të shekullit të kaluar (që nga Rembo [Rimbaud] tek Himenez [Jimenez] siç na tregon Karlos Bousoño [Carlos Bousoño] – Bousoño 1985: 187-230) ku Unë është gjithnjë “tjetri” dhe imagjinata tropologjike eksperimenton mënyra dhe shkallë të ndryshme, ekstreme të zhvendosjes figurative. Intensiteti emocional dhe densiteti konceptor të arritur këtu në sinkroni të përsosur përbëjnë, megjithatë, një risi, duke shpërfaqur energjinë e tij krijuese dhe aktualizuese më këtej ose më andej nga rregulli logjik dhe semantik tradicional dhe jashtë ose kundër konvencionit të njëjtë letrar në të cilin, nga ana tjetër, në sipërfaqe janë njëlloj.

Nëse në 1924, në lidhje me sonetet e tij funebre kushtuar poetit ultraist Siria (Ciria) dhe Eskalante (Escalante), Lorka (Lorca) kishte vlerësuar aftësinë e sonetit për të mbajtur një “ndjenjë të përjetshme”, “përmbajtje” dhe “ekstazë”, që nuk

përputhej me asnjë kavanoz (qyp apo shishe) tjetër që nuk ishte “në dukje i ftohtë” – janë shprehje të po të njëjtit poet – të strofave të tij (Garcia Lorca 1997: 237-240), njëmbëdhjetë vjet më vonë derdh në po të njëjtin “kavanoz” (qyp apo shishe) një ndjenjë absolutisht të madhe dhe dinamike, edhe pse shumë e vjetër – nëse nuk mund të thuhet eterne – dhe ndjellëse të pasioneve më të vjetra të traditës lirike perëndimore, prej nga Shekspir (Shakespeare) me “rininë e zanave” apo “zonjës së errët” e deri tek i zhgënjyeri Kevedo për Lisi-n inekzistent, apo “sekretin” dhe misterin e fatkeqit Kontit të Vilamediana, mistikes së Shën Gjonit të Kryqit (San Juan de la Cruz) apo Shën Terezës së Jezusit (Santa Teresa del Jesus, melankolisë së tepërt të Garsilasos (Garcilaso) për dashnoren e tij të vdekur.

Them “evokues” duke menduar në shumë zëra (të brendshëm, të vetë Lorkës dhe të jashtëm, të huaja, ato të lirikëve të traditës dashurore të përmendur më lart) të risjella nga poeti në sonetin e tij. Në të ndihen rishtas, në fakt, me frekuencë domethënëse, vargje dhe imazhe poetike klasike, zëra dhe motive të panoramës poetiko-dashurore tradicionale, por duke sjellë dhe kuptime të reja dhe paradoksale.

Kritikë të njohur dhe studiues kanë klasifikuar dhe komentuar me kujdes këto rezonanca. Do të ishte e tepërt t'i rikonsideronim këtu. Do doja megjithatë t'i jepja rëndësi disa variacioneve që Lorka i ka kthyer në skema dhe formula imazhiste tradicionale për t'ia përshtatur ndjeshmërisë së tij shprehëse dhe poetike dhe më në përgjithësi strategjisë që ka përdorur për t'i forcuar, në funksion të kërkesave të veçanta shprehëse.

Shprehje si: “natë e shpirtit përgjithmonë të errët” apo “nëse jetoni pa mua dëshiroj t'u humbas” (Poeti ia kërkon dashurisë së tij, të cilës i shkruan) (e errëta drenushë e plagosur” (Poeti flet në telefon me dashuri), “thërras lehtë dashurinë mbi të cilën qëndroj” dhe “burgos dashurinë e errët” (Soneti gongorin në të cilin poeti i dërgon dashurisë së tij një pëllumb), “Dashuri e trupit tim, që po vdes së gjalli,/ më kot po pres fjalën e shkruar/ dhe mendoj, me lule tashmë të dërrmuar,/ nëse jeton pa mua, le t'më vrasë malli” (Poeti i

lutet dashurisë së tij që t'i shkruajë), për shembull, janë prova të qarta të një fragmenti të njohur lirik të karmelitëve* mistikë *San Juan de la Cruz*, siç e dokumenton më së miri Huan Matas Kabalero (Juan Matas Caballero) në studimin e tij mbi praninë e arsyetimit, tematikave letrare, procedurave stilistike dhe leksikut shëngjonas (sanjuanisto, San Juan) në *Sonetet lorkiane*.³⁶¹ Në fakt, secila prej tyre është në kundërshtim me vargjet në origjinal. Të shohim strofën e parë të *Poeti i kërkon dashurisë së tij që t'i shkruajë*:

*Dashuri e trupit tim, që po vdes s'gjalli,
më kot unë po pres fjalën e shkruar
dhe mendoj, tashmë, me lule t'dërrmuar:*

n'se jeton pa mua – t'më vrasë malli. (Garcia Lorka 1999-2000: 361-386)³⁶²

Lorka i referohet shumë qartë antitezës banale të poezisë së këngëzuar dashuri/vdekje të përdorur tashmë prej Shën Gjoni-t (San Juan) ("Unë jetoj pa jetuar tek unë/ dhe në këtë mënyrë shpresoj / që unë të vdes, sepse unë nuk vdes) dhe Shën Tereza (Santa Teresa) (Unë jetoj pa jetuar në vete/dhe jetë aq të lartë shpresoj / që unë të vdes, sepse unë nuk vdes), por ndërkohë që mistikët karmelitë përdorin vetasgjësimin (vdekjen) pasi bën të mundur bashkimin e përsosur të shpirtit me zotin (jetën), Lorka e refuzon pasi e konsideron motivin e "shkatërrimit" njerëzor.

Nëse nata e errët e shpirtit, në tekstet mistike, prezanton dhe parathotë përvojën ekstazë dhe gëzimin suprem, nata e errët e shpirtit lorkian e ndarë nga qendra e vet (dëshira, jetësorja) përkon më tepër me një gjendje dorëzimi paqësor (e qeta/nata e shpirti përgjithnjë të errësuar). Poeti i dashuruar i këtij soneti ekziston dhe jeton në funksion të dëshirës së tij

* *Karmelitët* (carmelitos): urdhën fetar, i brendashkruem në traditën e Kishës Romake. Ka po ashtu dhe një traditë karmelite të poezisë. Shën. i red.

³⁶¹ Garcia Lorca 1999-2000: 361-386. Vargjet në një mënyrë të tillë si sonete integrale.

³⁶² Të gjithë citimet e *Sonetet e dashurisë së errët* janë huazuar nga ky edicion.

dhe nuk aspiron asnjë përmirësim mistik. Paradoksi fillestar dashuri/vdekje, i çuar në tensionin e vet më të lartë oksimorik nga poetët karmelitë, mbetet e neutralizuar nga Lorka duke bashkuar identitetin e vet (vetëperceptimi i tij dhe vetëdija) me dëshirën e pashmangshme të “tjetrit”.

Duke iu drejtuar një kodi gjuhësor dhe semiotik, lartësisht të kodifikuar, – si ai i lirikës dashurore tradicionale, mistike dhe profane, me retorikën e vet rigoroze të sekretit, elozhi i tij paradoksal i heshtjes, – Lorka errëson dhe amplifikon njëkohësisht zërin e tij; e fsheh dhe njëkohësisht e shpërfaq, e shumëfishon, duke e fragmentarizuar dhe e shpërdoruar ndaj subjektivitetit që duhet ta mbështeste. Por çfarë donte të fshihte, si donte të heshte? Çfarë synon? Cilat elemente? Dhe si mund t’i vëzhgojmë këto bashkime?

Përgjigja e këtyre pyetjeve mund të formulohet që në dy këndvështrimet që shënjoja në fillim të studimit, atë të zërit, të logjikës poetike, dhe atë të emocionit, të dinamizmit psikik, të konfliktit personal intim: tangjente, që asnjëherë nuk duhen ndarë në krijimet letrare, aq më pak në tekstet poetike. Çdo tekst, sidomos poetik, është një sintezë e veçantë e forcave verbale dhe psikologjiko-emocionale, të rregullave dhe logjikave konfliktuale. Në këto sonete dashurore lorkiane realizohet, dhe përshkruhet thjesht dhe ndjeshëm melankolia e tij.

Poeti “krijon” këtu, në çelësin poetik, eksperiencën e tij dashurore homoerotike që i shkakton konflikte të forta të brendshme dhe të jashtme. Asnjë përpjekje, nga ana e tij, për të heshtur, fshehur, identitetin e tij si dashnor homoseksual. Vetëm në një nga sonetet si i referohet “dashurisë” së tij, e klasifikon pa mëdyshje si subjekt mashkullor (“ti kurrë nuk do e mësosh që unë të dua” është fillimi i dashurisë që fle në kraharorin e poetit, “sepse fle tek unë dhe je i përgjumur”). Edhe pse mungon ose hiqet, në shqyrtimin e dorëshkrimeve, çdo gjë që mund të favorizojë identifikimin e të dashuruarve (ngurrim i kuptueshëm në epokën e tij dhe në të njëjtën kohë mjet retorik i përlllogaritur për të universalizuar një ndjenjë shumë të veçantë dhe personale), sonetet e tij i shpërndan mes

miqve. I lexon dhe i prezanton si pjesë e një libri që është gati në të përfunduar apo gati për botim.

Tema bazike e atyre soneteve është ajo e dashurisë së frustruar dhe Lorka refuzon në mënyrë zyrtare të ndjekë kodin e famshëm poetiko-romantik të traditës perëndimore (e ka bërë tashmë të ditur në variantet e ndryshme të distikëve). Në gjuhën e tij, është gjithashtu gjuha e konvencionit, që e kufizon shprehjen e përvojave që ligjërimit i lejon, gjuha që anon nga forma klasike si në dimensionin e saj simbolik (rregulli simbolik lakanian). Në një fushë të ligjërimit të organizuar nga kodi i përbashkët (kodi i ndarë nga komuniteti i lexuesve, kodi i institucioneve), të cilin zëri i unit poetik të brendshëm, me pulsime të tij reale, të dhunshme dhe të palogjikshme, duhet të forcojë, të deformojë, të shkatërrojë që të mund të dëgjohet.

Njohës të ndryshëm të cilët kanë lundruar nëpër ujërat e poezisë së shekullit XX, shohin nga një perspektivë e njëzëshme edhe brigje të veçuar mirë prej njëri-tjetrit, por paralele të refleksionit gjuhësor dhe psikanalitik – menjëherë më erdhi në mend Starobinski, Kristeva (në Francë), tek Agosti, Manakorda (Manacorda), Botiroli (në Itali), Bousoño (Bousoño) (në Spanjë), dhe deti tek Frojdi (Freud), Lakan (Lacan), Bion, Luk Siompi (Luc Ciompi), Ignacio Mate Blanco (Ignacio Matte Blanco) (mes psikanalistëve) – kanë evidentuar karakterin e ambivalencës radikale (“bivalente”, “simetrike”, sipas terminologjisë së propozuar prej Mate Blanco (Matte Blanco 2000: XXVII dhe XXVIII), apo “congiutivo” dhe/apo “confuzivo” (më pas adoptuar prej Xhovani Botiroli [Giovanni Bottiroli] (Bottiroli 2006: 192-293), me këtë zë të thellë, të subkoshencës sipas Frojdit, “dëshira” sipas Lakanit dhe pasuesve të tij, racionalisht e pakuptueshme por emocionalisht e fuqishme dhe në të njëjtën kohë e paanshme, dhe pavarësisht gjithçkaje tepër komunikuese, e cila transmeton të gjithë hierarkinë apo kodet superiore. Logjika e tij është arbitrare, injoron ndarjen mes të arsyeshme dhe të paarsyeshme dhe i ngatërron, pranon koincidencën e të kundërtave; refuzon gjithë kategoritë bazike të logjikës, asaj të zakonshme në parimin aristotelian të

jokundërshtisë dhe në kategoritë tradicionale, dhe ato aristoteliane, si ato të hapësirës dhe të kohës. Teksti poetik iu duket studiuesve si një shesh beteje, një hapësirë dinamike ku dy logjikat gjuhësore (ajo që ndan dhe veçon dhe ajo që bashkon dhe ngatërron) përzihen, duke u përballur dhe deformuar ndërsjelltas, derisa një forcë e tretë jondarëse, as bashkuese por “ndërvepruese” – sipas sintezës së formuluar nga Xhovani Botirolì [Bottirolì: 2002] – që riorganizon strategjikisht format dhe materialet në funksion të një “domethënieje” të re poetike.

E pamundur t'i komentojmë të gjitha metaforat dhe figuracionet alogjike (ato që të pëstjellojnë, dyvalentet) që lulëzojnë në fushën poetiko-verbale lorkiane, të konsideruar këtu: metafora, në të cilat mblidhen mesazhe dhe koncepte të pabashkueshme; lojëra fjalësh të zgjuara dhe eliptike që dendësojnë, shkatërrojnë artikulin semantik dhe sintaksor tradicional. Mendoni vetëm tani, në të njëjtin zinxhir metaforik me të cilin Lorka përcjell idetë e tij mbi zërin e errët, të paqartë: “zë pa fyt”, zë që “depërton çelikun”, zë “që ëndërron mbi gjithçka pa dëshiruar asgjë” (Mersedesi në udhëtim). Janë imazhe apo përfaqësime paradoksale, bazuar në asosacione apo disosacione alogjike dhe formuluar prej absurditetesh lirike (si ai i zërit “që ëndërron mbi gjithçka pa dëshiruar asgjë”). Në to përfytyrohet zëri si i ndarë, i shpërbër prej kontekstit natyral dhe njerëzor (“zë pa fyt”) dhe sintetizohet merr konotacionin e objekteve të huaja (siç është plumbi dhe “çeliku” i ftohtë) në natyrën e tyre të paqëndrueshmërisë, natyrës së veçantë akustike. Asnjë, megjithatë, nuk mund të dyshojë për efikasitetin e tij shprehës, as për pasurinë dhe kompleksitetin e domethëniesve të qarkulluara.

Za i fshehtë i dashnisë obskure! Bërtet Lorka në një nga sonetet e tij më të famshëm, të vetmin anepigrafik,* të konsideruar qendror dhe me funksion prologu për pjesën tjetër. Po e jap më poshtë:

* Përndryshe: *pa titull*. Shën. i red.

Soneti 1

Oh za i fshehtë i dashnisë obskure!
Oh fyell që s'ke zanë lesh! Oh pezmati!
Oh ujë i helmtë, kamelia me të ngi!
Oh e tashme pa det, qytet pa mure!

Oh natë e pafund me pamje pa lnure,
mal qiellor me angshtinë përmbi
Oh zemërqn, za me përndjekje n'gji
heshtje e pambarim, zambak rritë plot nure!

Hiqmuni, zane të nxehtë akull ba,
nuk due që unë në egjra me tretë
ku pa fryt ofshan mishi e qielli pra.

Ma lini fildishin e fortë t'kresë 'qetë,
kini mshirë, ma theni dhimbjen ama!
Pse jam dashnia, jam natyra vetë!*

Janë vargje të mbushura nga një lojë e ashpër kontrastesh (ftohët/ngrohtë; mish/qiell), sintezash (“zë i nxehtë”, “Zë i fshehtë”, «Heshtje e pambarim” apo e njëjta sintagmë “Dashuri e errët”) dhe oksimoronesh (“Mal qiellor me angshtinë përmbi”, “Oh za i fshehtë i dashnisë obskure”). Në to jepet një lloj qarku i shkurtër mes emocioneve e ligjëritimit dhe më saktësisht mes forcës së gjallë të emocionit (dhimbje, zhgënjim, frikë, dëshirë) dhe zërit të kontrolluar – edhe pse mes thirrjesh dhe paradoksesh – të poetit që e prodhon, ndoshta nga zbrazëtia që krijohet mes zërit tendencialisht të lirë dhe atij të fshehtë (të errët) të dashurisë dhe të vetëdijes që poeti ka ndaj pasivitetit, të panevojshmërisë, inefikasitetit të këngës së tij (“Fyell pa lesh”, “E tashme pa det”, “Qytet pa mure”); ose gjithashtu mes fuqisë (“Mal qiellor”) të ndjenjave të tij dhe efekteve shkatërruese që provokon (“Angështi e drejtë”); mes presionit të brendshëm që ushtron pasioni dhe kundërshtia e fortë që i vë në lëvizje arsyen (“Fildishi i ashpër i kokës sime”).

* Përkthimet e soneteve janë skematizue dhe realizue nga Lisandri Kola, mbështetë në përkthimin *ad litteram* të Antonio Çikollarit.

Duhet theksuar gjithashtu se çdo kundërshti, çdo kontrast plotëson efektin e tij përçarës në karakterin e ambivalencës radikale që kaq shpesh manifestohet në të njëjtën kohë. Lexuesi është goditur jo vetëm nga intensiteti dhe frekuenca e antitezës dhe paradoksit që janë gjurmuar në tekst, por më tepër nga prania shumë e rëndësishme e formacioneve kuptimore ambivalente, ku mohimi bëhet një deklaratë të dyfishtë dhe anasjelltas (“zëri që ëndërron gjithçka dhe nuk dëshiron asgjë”), antitezat në një paradoks bipolar apo bivalent, është e thënë në dy mundësi që kundërshtojnë njëra-tjetrën por që funksionojnë për të njëjtën strategji, e cila nuk është thjesht retorike, por në të njëjtën kohë emocionale dhe verbale. Zëri i pasionit të errët dhe të fshehtë lorkian, p. sh., na paraqitet këtu si “i akullt” dhe “i nxehtë”. Është “i akullt” sepse është i kontrolluar, i kufizuar në mundësitë e veta të shpërhapjes sentimentale, në mundësitë shprehëse, në përvojat që ligjërimi i “simbolikes” (në këtë rast ai i konvencionit letrar) i lejon dhe është njëkohësisht “i nxehtë”, inkandeshente, për shkak të pasionit i cili e ushqen që në planin “reali” (më instiktivi, emocionuesi, po të marrim Lakanin deri tek plani simbolik (forma “sonet”) që të ngjajë, nëse jo e kuptueshme, të paktën i pajtueshëm me parametrat gjuhësorë-dashurorë të komunitetit.

Në këtë mënyrë funksionojnë gjithashtu sintagmat “Fyell pa lesh”, “E tashme pa det”, “Qytet pa mure” si asosacione të krijuara për të rforcuar idenë e pastërtisë, të impotencës që zëvendëson zërin e errët lorkian, por edhe për të krijuar tensionin rrënjësor që e gjallëron dhe e çliron (“Qytet pa mure”), kalimin e caktuar, dhe të vetë vdekjes (“E tashme pa det”). Në të njëjtën mënyrë deklarimi shprehës i dhimbjes “Oh!” këtu merret si funksion anaforik; mund të interpretohet dhe si ankim, si frymëzim dhe si frymëzim përvajës. Logjika që ndan, përjashtuese, do të vendoste sakrifikimin e një prej dy opsioneve bazike (ankim ose frymëzim): logjika “pësjtjelluese” – ajo e të pavetëdijshmes, onirike – do e përzie (frymëzim përvajës, i mëparshëm) duke asgjësuar emocionin me shprehjen: logjika poetike konjunktive e vë theksin për një shikim të përgjithshëm me impakt të fortë

emotiv dhe tension të jashtëzakonshëm verbal dhe për këtë kërkohet një riorganizim verbal dhe imazhor i përmbajtjeve, në të cilat thirrja ngjan në të njëjtën kohë si ankesë dhe si frymëzim.

Ky inventar melankolik i dobësive më intime dhe ndarjeve që prekin zërin dhe psikikën e poetit, gjejnë, në fund, momentin çlirues në një sonet lorkian dhe më saktësisht, në sonetin gongorin* në të cilin poeti i dërgon dashurisë së tij një pëllumb:

Soneti 2

Kët' pëllumb të Turias që jam tue t'çue,
me sy t'ambël dhe me pendla bilur,
përmbi dafina të Greqisë qyshkur
asht flakza e dashnisë që m'ban me ndalue.

Virtyt' i tí i dliërë, – qafa e butë rrotllue,
dyherash në baltë prej shkumës zhur,
perlë e mjegull dhe të acartë zhumhur, –
mungesën e gojës tande asht tue shënue.

E kaloj dorën mbi tanden bardhsi
dhe shoh si e bortë asht ba melodia
fije-fije tue t'ra mbi bukuri.

Kshtu zemra ime natë e ditë nga mërzia,
ndry mbas hekrash prej obskures dashni,
qan, pa t'pá, mërtisë nga melankolia.

Ky është një kompozim poetik i konceptuar në mënyrë gongorine dhe i organizuar përmes përvojës së ndarjes dhe distancës, në të cilën bëhet shumë e qartë, përmes një shumësie zërash dhe maskash, mundësia e subjektit për t'u bashkuar plotësisht me figurën e vet, me zërin e thellë dhe “të errët”. Lorka na dërgon te Gongora (Góngora), në klasën e dytë dhe me anë të metonimisë, në Villamediana, ku shkroi sonete gongorine aq “të bardha” si ai lorkian (kujtoni në një mënyrë të veçantë ato të librit të këngëve të tij të bardha) para

* Adjektiv prej emnit të poetit Luis de Góngora. Shën. i red.

se të vijë tek ne, përvoja e tij melankolike si dashnor “i frustruar”, plotësisht e errësuar, e fshehur.

Ashtu si sonetet e tjera të arta, teksti është projektuar në mënyrë ideale për të shoqëruar një dhuratë (në këtë rast pëllumb i Turias). Mario Hernandez (Mario Hernández) ka rindërtuar rrethanën biografike që mund t'i ketë frymëzuar Lorkës përmbajtjen (Hernandez 1984: 225). Gjatë qëndrimit të tij në Valencia, ku Lorka shkroi shumicën e “soneteve të errëta” – qytet i evokuar këtu metonimikisht nga lumi Turia që e lag – poeti Granadhino (Granadino) mori si dhuratë një pëllumb në një kafaz të vogël. Ia dhuroi miku dhe poeti i ri Hil-Albert (Gil-Albert). Lorka mbeti, me sa duket, shumë i impresionuar nga dhurata dhe krijoi poetikisht anekdotën në sonetin e tij. Pëllumbi i përmendur në titull dhe i lidhur me sonetin gongorin transformohet, në organizimin e brendshëm të tekstit, në pëllumbin më prozaik të Turias që duhet t'i dorëzonte poemën të dashurit, për t'u tjetërsuar më vonë – me anë të pasazheve të dyzuara metonimike – po në këtë sonet, me fjalët e tij të bardha (“flokët e dëborës”) mbi sfondin e errët të pasionit të mohuar (nga distanca fizike dhe nga emocioni i të dashurit, megjithëse është klandestine). Bardhësia, butësia, “melodi e ngrirë”, përcaktime të ndara mes pëllumbit dhe sonetit, janë pikërisht ato që lejojnë asimilimin e dy imazheve (të pëllumbit dhe të sonetit) aq të kundërta.³⁶³

Një nga kundërshtitë e brendshme që soneti artikulon, dhe shpërbën me efikasitet në zhvillimin e tij, është përfaqësimi nga antiteza e bardhë/e errët ose singëritet/zymtësi. Ndarja e parë e sonetit, formuar nga dy katrenat dhe tercina e parë, është dominuar nga tonaliteti “i bardhë” dhe “i butë”. Ndarja e dytë, formuar nga tercina e dytë, është shënjuar nga tonaliteti i kundërt: “i errët” dhe “i ashpër”, “mbrëmjesor”, “melankolik”. Shkëputet, mbi të gjitha, përgjatë sonetit, një “figurë” kanonike në traditën ikonologjike të melankolisë, atë të oshënimit, që konkretizohet në ndarjen e parë (“të bardhin”) në trumcakun e supozuar në kafaz dhe replikohet

³⁶³ Asimilimi i imazhit të pëllumbit në sonet është mbrojtur gjithashtu prej Andre Briganti (cit.)

në ndarjen e dytë (“të errëtin) në “zemrën e poetit/të kapur në burg” e zymtuar për shkak të dashurisë, që qan mbi “melankolinë”. Mbetet kështu në mënyrë të pagabueshme konfirmimi se për Lorkën zëri, – në thelb i zymtë i poezisë dhe errësira shpirtërore tradicionalisht e bashkëngjitur me gjendjen melankolike, – janë organikisht të lidhura dhe madje përkojnë si pikënisje ideale për fluturimin çlirues dhe qartësues të këngës. Ambivalencat, heshtjet dhe lëshimet janë hallkat e saj, por gjithashtu dhe një impuls i fuqishëm për krijimin.

Bibliografia

-AGAMBEN, Giorgio (2005): *Vocazione e voce*, en *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza Editore, pp.77-89.

-BOTTIROLI, Giovanni (2002): *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*. Bergamo University Press - Scienze Umanistiche.

-BOTTIROLI, Giovanni (2006): *Che cos'è la teoria della letteratura*. Torino: Einaudi, pp.192-293.

-BOUSOÑO, Carlos (1985): *La “irracionalidad” en la poesía contemporánea*. Madrid: Gredos, pp. 187-230.

-BRIGANTI, Andrea (2003): “*Las aguas de tu río*”: per un ritratto metaforico-grammaticale dell'amato nei sonetti ‘dell'amore oscuro’ di Federico García Lorca, en “La Torre di Babele”.

-EGIDO, Aurora (1986): *La poética del silencio en el siglo de oro. Su pervivencia*, en “Bulletin Hispanique”, LXXXVIII [N°], núm. 1-2, pp. 93-120.

-FRATTALE, Loretta (2005): *Melanconia, crisi, creatività nella letteratura spagnola tra Otto e Novecento*. Roma: Bulzoni.

-GAMBIN, Felice (2005): *Azabache. Il dibattito sulla malinconia nella Spagna dei Secoli d'Oro*. Pisa: Edizioni.

-GARCÍA LORCA, Federico (1996-97): *Primeros escritos*, en GARCÍA POSADA, Miguel (ed.). Valencia-Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 4 [vol.], IV [N°].

-GARCÍA LORCA, Federico: "Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca", en GARCÍA POSADA, Miguel (ed.), *Prosa, Obras Completas*.

-GARCÍA LORCA, Federico (1997): Carta a Fernando Almagro (julio de 1924), *Epistolario completo*, ANDERSON, A. / MAURER, Christopher (ed.). Madrid: Cátedra, pp. 237-240.

-GARCÍA LORCA, Federico (1999-2000): "Frente la tradición literaria: voz y eco de San Juan de la Cruz en los 'Sonetos del amor oscuro'", en *Contextos*, núm. 33-36, pp. 361-386.

-GARCÍA POSADA, Miguel (1998): "Proa", en *Sonetos*, núm. 35.

-HERNÁNDEZ, Mario (1984): *Jardín deshecho: los sonetos de García Lorca*. Madrid: Crotalón.

-JEREZ FARRÁN, Carlos (2004): *Un Lorca desconocido. Análisis de un teatro "irrepresentable"*. Madrid: Biblioteca Nueva.

-MACRÍ, Oreste (1989): "Il primo sonetto (inedito) di Federico García Lorca: origini e continuità del 'Amor oscuro'", en *L'impossibile/posibile di Federico García Lorca*, Atti del convegno di studi. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 33-57.

-MATTE BLANCO, Ignacio (1975): *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*. London: Gerald Duckworth & Company Ltd.

-MENARINI, Piero (ed.) (1986): *La mujer lejana. Soneto sensual* (9 de enero de 1918), en *Actas del VIII Congreso dell'AIH*, Broën University. Madrid: Ediciones Istmo, 1986, pp. 287-294.

-PROFETI, Maria Grazia (1980): "Costanti tematiche e stilematiche nei "sonetos" di F. García Lorca", en *Linguistica e letteratura*.

-RUIZ-FUNES FERNÁNDEZ, Manuel (1987): *El clasicismo de Federico García Lorca?*, "Montearabí", Ateneo Literario de Yecla, núm. 2], pp. 27-37.

-RUIZ PORTELLA, Javier (ed.) (2005): *Sonetos del amor oscuro*. Barcelona: Ediciones Áltera.

-SOCRATE, Mario: *Studio critico*, en GARCÍA LORCA, Federico: *Sonetti dell'amore oscuro e altre poesie inedite*. Milano: Garzanti.



Marrë nga: Actas XVI Congreso AIH. Loretta Frattale. *Sobre la oscuridad melancolica de los sonetos amorosos de Federico García Lorca*. Centro Virtual Cervantes.

Përktheu nga origjinali spanjisht: Antonio Çikollari

KËNDS

DHETË MENDIME MBI D'ANNUNZIO-N

1.

Mes të gjitha ideve që D'Annunzio ka besue për vete, mbi artin qoftë edhe pa vullnet dhe mes të gjitha atyne që janë kontrastue ndaj tij, në mendjen time asht ideja e asketizmit e cila qëndron dhe mbase përmbledh të gjitha të tjerat e mundshme. “Në vete dhe për vete” nuk ekzistonte për atë njeri me përvoja të shumta të shkëlqyeshme: nuk ka shijim të pasjes së të mirave, të objekteve, të fjalëve, ma shumë se kurrë ka shfrytëzim të kënaqësisë. Vetëm si mundim ai brí³⁶⁴ derdhë tejbegatinë e tij. Përballë kësaj nuk shohim gatishmëninë e gëzueshme të një njeriu, që nuk përgatitet për të përfitue as dijen e atij që e vlerëson dhuratën e marrë: gjendet për ma tepër ajo fytyra e zbehtë e agonistit³⁶⁵ të dënuem ose të detyruem me garue me atë materie, për ta zotnue dhe shndërrue për shkak të vullnetit e zotsisë, sepse gjendet një pikë përtej përsosmënisë – e njohun me krejt ato rrallësi e mjerime e kënaqësi, që mund të arrihen si përfaqje dhe si domethanie.

Ajo vepër e shndërrimit, ai rrugëtim i gjasë së provueme drejt kuptimit të tij nuk mbërrijnë në një përfundim, por përshkojnë tue e djegë dhe shkatërrue qenien e artistit, të zhveshun thuejse në mënyrë të pahijshme sikurse kënaqësia ma e paktë e njerëzve.

³⁶⁴ ita. *cornucopia*, nga lat. *cornu copiae*, që do të thotë simbas origjinës mitike: brí i mbushun me të mira materiale; shihet si simbol i begatisë. Shënime të redaksionale [shën. i red.].

³⁶⁵ Nga gr. ἀγωνιστής, garues që merrte pjesë në gara (*agone*) lojnash e organizimesh të tjera të karakterit artistik (muzikë, teatër) për të fitue çmime përkatëse. Por në Greqinë e lashtë, këto lojna kanë edhe karakter funebër në nder të heroit të ramë. Rast për t'u përmendë janë agonet në nder të Patrokli, ku përshkruhen në *Iliadë*.

2.

Në punishten e tij D'Annunzio mbledh materiale të përzgjedhuna, po, por ad abundantiam,³⁶⁶ ma në ankth për me kërkue sesa i sigurt për me gjetë pikën e djegies, të mjaftueshme për të fisniknue çdo grumbullim, çdo depozitë, çdo konfiskim. Madje për t'i ba që të duken (dhe për t'i justifikue brenda vetes) si një nevojë tashendentale të artit, e interpretueme nga asketizmi i tij, e mbështetun nga sakrifica e tij. Nga ajo punishte dolën disa stoli shumë të çmueshme, në të cilat natyra e artistit – vlen të thuhet dinamizmi i tij shndërrues – qëndron përsosmënisht e zanë lak. Dolën edhe disa «shabllo» ku as aliazhi, as shtypja, as temperatura nuk kanë ba punë.

Megjithatë cila do të kishte qenë gjuha e modernitetit tonë, nëse ajo stufë nuk do të ishte vu me përpi në mënyrë të pangishme trashëgimitë e çdo epoke, zhargone, kode të çdo aktiviteti dhe të çdo pasiviteti njerëzor, për të cilën do të kishte mbetë alfabet dhe kujtesë? Asht e vështirë ta përfytyrosh. Në mënyrë magjepsese ose të përbindshme D'Annunzio ka vu secilin poet mbas tij përpara problemit të vetë gjuhës, e ka shtrëngue me e pyetë sesi mundem me folë, në cilën gjuhë asht e mundun të shkruesh?

3.

Vetëdija që D'Annunzio mbërrin për gjanat si zbatim tanësor me to (përmes kuptimit, sigurisht, por a s'do të ishte ma mirë ta specifikojmë: inteligjencën e kuptimit?) asht kaq e përpiktë dhe eksploruese saqë çdo tjetër na shfaqet në përballje abstrakte dhe nominale. Vëzhgimi vlen edhe për gjendjet e psikes dhe për tranzicionin mes gjendjeve të ndryshme. Godet në të njejten kohë fakti që ai degëzim i vetëdijes, ai zgjanim i të thanëshmes me qenë gjithherë «të pilotuëm». Artifici nuk e len as nuk e liron asnjherë frenin; aventura nuk asht e

³⁶⁶ lat. *me shumicë*.

komandueme nga fuqia e pavetëdijes por nga syçeltësia e atij që dëshiron m'ë zbardhë. Nuk asht as një aventurë e vërtetë, por agonizëm i vetëdijshëm. «Çimento», në fakt...

A ka rritje reale të fuqive të gjuhës? A ka një dalje të re në horizontin e përvojës? Edhe ka, por jo aq sa profesioni i dëshirës për me i ndjekë. Çka, të jemi të qartë, asht veç vulgare. Asht mbase vallë e qëllimshme dhe nxitëse.

4.

Mendimi nuk ka pushue së ndërthuruni. Alternimi i përhershëm i adhurimit dhe i përçmimit, nuk asht shqiptue në një kuptim a në një tjetër me kalimin e viteve. Dhe as nuk ka ndryshue shumë fuqia e kapjes që ka koka danunciane, baras me aftësitë e tij për me zmbropsë. Por ndërkaq ka ndryshue koha, asht zgjatë perspektiva. D'Annunzio pra thellon në klasicitetin e tij – gjithnji e ma pak të kontestueshëm – ashtu siç ishte «de son vivant»³⁶⁷ dhe fill menjherë, me bagazhin e vet ende të pakrijuem. A hyn në antikitetin e tij i armatosun me kundërshti, me të mirën e me të keqen e tij, pa madhështi unike, pa zjarr pastrues që me vu drejtsi për skoriet e tij? Mundet. Vetëm se e mira bahet gjithnji e ma e mirë, e keqja gjithnji e ma e mpakun dhe e kotë.

5.

Takimin e parë me poezinë e D'Annunzio-s e pata nga 1927 ose 1928 në një antologji gjimnazi. Teksti i sjellë ishte *Ngushëllim* nga *Poema e Parajsës*. U pata tërheqë nga efekti, pikërisht, magjepsës i përndjekun nga autori i tij. Magjia muzikore dhe kromatike shpjegoi krejt forcën e tij dhe në të njëjten kohë shfaqti një fushë të panjohun të alkimive të mundshme përmes gjuhës, vargu, ritmi i vargut dhe vazhda e vargjeve. Ndoshta nuk e njihja ende kuptimin e fjalës «alkimi»

³⁶⁷ fr. *përgjatë jetës së tij*.

dhe as ekzistencën e saj, por sigurisht e asaj lloj natyre që adhuroj im. Butësia e lodhshme e regjimit afektiv nuk më infektoi, as më zmbrapsi, sepse me instinkt e kisha ndie materie, krahasim, bast arti – çka nuk do të thoshte shtirje apo josinqeritet. Ishte bash atëherë patrembja, puna trashendentale e shndërrimit që më godiste: me materie përtej saj, me plotsinë e mrekullisë, me trajtë – mund të themi – tek bukuria (përmes shkatërrimit – për tepri ose rrallësi – dhe tejkalimit të kriterit formal). Ishte mbi të gjitha një *aktivitet* që ndieja; dhe më dukej e mbështetur nga mundimi dhe nga misticizmi. Kjo më befasonte.

6.

Kam mendue ndonjiherë që D’Annunzio mund t’i përkonte idesë kitsiane³⁶⁸ të poetit të paparashikueshëm me individualitet dhe identitet të vërtetë, i trajtësuar vetëm nga përfytyrimet e brendshme të tij. Por D’Annunzio nuk asht aspak «i pamësuar»; asht plotepërplot me veten, por jo vetëm në kuptimin e mëshirimit që zakonisht ka kjo frazë. Due me thanë për një fund që nuk mungon asnjëherë, për një kuptim themelor që shoqnon çdo evoluim dhe akrobaci të poetit; asht kuptimi i vdekjes qoftë edhe në frenezinë lakmitare dhe jetësore që shërben tepër qartë për ta fshehë në një, pse jo, gënjeshtëri të shkëlqyeme, qoftë në ato përfshimje të pamëshirshme në ngjarjet e materies, për të cilat vemendja s’ka përdëllim dhe as tise. Jo, makina e madhe e artit, procesi i dukshëm i shndërrimit në fjalë pa kufij papërshtatueshmënie, argumenti dhe substanca e muzës danunciane, nuk janë aspak «impersonale» a neutrale; nuk mund të përdoren si mjete të paparagjykueme për me u hedhë në short. Janë domethënëse. Janë njëqind për qind.

³⁶⁸ mb. i referohet poetit John Keats.

7.

Nuk kam mujtë kurrë me mendue se D'Annunzio në përgjithësi dhe as D'Annunzio autor i veprave specifike si një shkrimtar që të kishte ose të postulonte një përmbajtje. I kuptuem mirë, D'Annunzio nuk është një shkrimtar bosh dhe aq ma pak s'është një shkrimtar neutral ose formal apo një marrës i pastër. Përkundrazi është plot, i mbushun me materiale të nxjerra nga përvoja dhe nga dëshira, aq ma fort nga ngopja e nenes apo tjetres dhe sidoqoftë nga përziemja, nga lodhja e nga andrrat e befta të përtërimjes. Materiale, pikëpërpikë: por jo ajo çka flasim si zakon kritik – një përmbajtje.

Me këtë natyrë të tij të fortë artisti për motivime jotautologjike (jo të brendshme për vetë principin e tij), «përmbajtja» e vetme jo e huej është miti i deklaruem i mbinjeriut, mbi të gjitha siç shfaqet në librin e parë të *Lavdeve*, në rrobën e atij që shpërndan dhe interpreton së larti energjinë, aktivitetin. Ky mit dhe kjo ideologji e çojnë rishtas në fakt brenda vetvetes dhe natyrës së vërtetë të artificit: due të them pikërisht, drejt një njeriu të kushtuem dhe të dënuem me punën e shndërrimit në të gjitha shkallët, ku kjo punë shfaqet, në të gjitha shërbesat e veta që kërkon dhe në krejt triumfet e rralla, dhe kalimit të kufijve që ai shërbim lejon.

8.

Çfarë ka sjellë risia metriko-ritmike e D'Annunzio-s në harmonitë dhe në aritmitë e lirikës pasardhëse italiane? Pak kanë guxue me e ndjekë teksa sfidon shpikjen e ekstremit nga aspekti i përmbushjes dhe gjen trajtën në kufinin e konsumimit të tij. Pak të tjerë kanë pasë motiv për me e ba. Dhe megjithatë i lypset ai tension ekstrem dhe ai dobësim i institutit metrik nëse hap mundsitë e regjistrave të tjerë prozodikë, tue i mbajtë vetë ato për t'u krijue si sistem, ndërsa

çlirohen nga vëzhgimet e metrit ose e vrejne in extremis³⁶⁹ gati si absurde.

D'Annunzio arrin me e përqendruar kangën në fuqinë e efektshme të fjalës: në të njëjten kohë ngjall dhe luen një muzikë të vazhdueshme që e tejkalon, një za me cilësi orfike që përhapet matanë tij. Asnjë poet përfund që ka ardhë pastaj, s'ka mujtë me përfitue nga ai mospajtim mes fjalës dhe sistemit të tij dhe për t'i marrë në bazë koordinatat sematike dhe ciklike të gjuhës...

9.

Tue folë për angazhimet e tij, D'Annunzio, përdorte shpesh me miqtë fjalën «me kryeveprue».³⁷⁰ Asht një gjurmë goliardike³⁷¹ për të cilën s'më vjen keq. Mund të jetë që nën atë mburrje hokatare ai mendonte vërtet për kryeveprat. Kryevepra ose kryepunë siç thuhet në disa zeje dhe në disa prova të artizanatit të madh? Po prirem me besue ma shumë në këtë pranim. Asht ma shumë e tij, ma shumë danunciane në kuptimin serioz, do të thotë ma konform me demonin e tij. Megjithatë «kryeveprat» në kuptimin tradicional të termit janë vepra, që don me thanë se krejt çka ban mendja e vet poetike asht futë në një bashkësi përsosmënie tue i dhanë jetë një gjaje të përmbushun, dhe njëkohësisht të gjallë, aq sa me qenë autonome prej autorit të saj. Ndoshta D'Annunzio asht autori i vetëm që, edhe pse modern, ka prodhue «kryevepra».

³⁶⁹ lat. në ekstrem.

³⁷⁰ Autori, D'Annunzio në këtë rast, ka kthye në folje emnin *capolavoro* (kryeveprë): *capolavorare*.

³⁷¹ Termi me gjasë i referohet kangëve *goliarde* mesjetare (shek. X-XII), të cilat ishin poezi latine të shkrueme dhe të këndueme me tematika dashnie, rinie, që i kushtoheshin pijes së venës; pra dëfrimeve jovramendëse. Ma vonë termi i referohej murgjve dhe klerikëve bredhakë [*vagantes*], që braktisnin pozicionin e vet për të ndjekë universitete me qëllim karrierën nëpër oborret mbretnore apo rrethet e shtresës së lartë.

Kur vëzhgohet një artist i tipit të D'Annunzio-s, kriteri i origjinalitetit nuk ndërhyt me shumë siguri. Vlera e tij është, në këtë rast, relative: dhe i njëjti koncept shpesh sjell dyshim. Kur poeti punon për rivalitet me modele të zgjedhuna ose mbahet në hulli të vëzhgimit të një zeje të moçme i ngazëllen cilësitë e tij të veçanta (që janë, e thamë, të një alkimie gjuhësore), jo ma pak seç propozohen për me krijue ex novo³⁷² realitetin strukturor të tekstit. Izoteu nuk është as «mostër» e *Lavde-ve* simbas këtij kandveshtrimi, *Kënaqësia* ma pak «e mrekullueshme» sesa *Nokturni*. Te ky autor në të vërtetë vlen shkalla e djegies, temperatura e enës së shkrimjes: prej të cilave mund të lindë mrekullia që shkon tej përsosjes. Raporti është në fakt mes teknikës dhe përjashtimit të rezultatit të tij. Nuk është një efekt normal shkaku dhe pasoje. Paraqitet një *quid*³⁷³ jo e llogaritun – dhe është pikërisht te kjo paimitueshmëria e procesit.



Marrë nga: Mario Luzi, *Discorso naturale*, Milano, Garzanti, 1984.
Përktheu nga italishtja: Silentium Plenus

³⁷² lat. *prej në fillim*.

³⁷³ lat. *diçka*.

IDEJA SI KUJTESË, POEZIA SI FILLIM (UNGARETTI)

1. Shëmbëllimi i idesë

«Platoni asht ringjallë prapë dhe ka shqiptue paralajmrimin e tij: Koha asht mungesë përjetësie».³⁷⁴ Te kjo pjesë e shkurtë duket se janë ba bashkë – përreth emblemës platonike: mos vallë rastsisht? – disa prej atyne fjalëve nukleare, apo leksemave të afërta, në të cilën ndërtohet sistemimi i shëmbëllimit ungaretian: koha (ndjesia e «dridhjes ikanake...»), «largsisë së hapun ndaj masës»:³⁷⁵ përjetësi (funksioni oksimorik «përkohësi-përjetësi»), mungësë – me të cilën futet në rrethin e poetikës së mospranisë. E mbase, me dridhje ma të dendun semantike, ringjallje: që na shpie te rraja mitopoetike ma e lavdishme e bimës ungaretiane: qysh tek *Alegria*: «jeta fillestare», «dita rioshe», «britma e para».³⁷⁶ Por nuk asht në natyrën e tij një ringjallje, mbas ranies, dhe përveç tmerit, ai prototipi figurativ që «menjiherë ndërmerr udhëtimin».³⁷⁷

Tue qëndrue tek përmbledhja e *Ese dhe ndërhyrje*, asht ky certifikimi i parë zyrtar – datue qysh në 1924, por në kronologjinë gazetareske e dhanë që në 1923³⁷⁸ – të shtegtitimit

³⁷⁴ G. UNGARETTI, *L'estetica di Bergson*, IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1974, f. 82.

³⁷⁵ Shih: *Lago luna alba notte* dhe *Sentimento del tempo*, në vol. *Sentimento del Tempo*.

³⁷⁶ *Girovago, Preghiera (L'Allegria)*.

³⁷⁷ *Allegria di naufragi (L'Allegria)*.

³⁷⁸ Qoftë shprehja «Platoni asht ringjallë prapë» (me një variant të vogël në lidhje me tekstin për të cilin khs. shën. 1) qoftë «paralajmrim» gjenden po ashtu, në fakt, në artikullin *Una filosofia dell'effimero e Bergson umorista* publikue nga Ungaretti në «Il Nuovo Paese» më 24 prill 1923, përsëritë nga P. MONTEFOSCHI, Ungaretti. *Le eclissi della memoria*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1988, ff. 183-187. Rreth pjesës

të Ungaretti-it, drejt dhe përmes Platonit, dhe lexohet në fletë kushtue filozofit (dëgjue në Paris mes 1912-13) Bergson: një lidhje «përmirësuese».³⁷⁹ Prireja platonike asht e krahasueshme këtu me atë të Valéry-së, që ma vonë Ungaretti do ta quejë në të vërtetë «‘pesëqindshja’ shkollore e Platonit».³⁸⁰ Një Valéry i ndërpreme në pikën në të cilën kryqzohen Petrarca dhe Leonardo da Vinci: ku në ndritjen metalike, metafizike të abstragimeve të rralla qëndron iktusi pasionant i efekteve ndijore për tokën. Kështu Ungaretti mund ta shqiptojë tani «artin e shëmbëllimit të ideve, që lulëzon nga kundrimi, dhe lirika e intelektit».³⁸¹ Koha na ka heqë nga përjetësia: dhe tani mundemi vetëm, në spiralen metamorfike të fjalës, me ndërtue një urë mes rrahjes së zemrës, stuhive të shekullit dhe idiogrameve të pastra mendore, mes zhurmës së botës dhe qetësisë së epërme të «çastit të përjetshëm»,³⁸² për me kapë, me durim të ethshëm të pambarim, të paktën një jeh të asaj muzike të pakapshme, të paprajshme.

së fundit të ndërhymsjes së njejtë shih: G. UNGARETTI, *Lo stile di Bergson*.

³⁷⁹ O. MACRÍ, *Il simbolismo nella poetica di Giuseppe Ungaretti*, në AA.VV., *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, (Urbino 3-6 tetor 1979), a cura di C. Bo, M. Petrucciani e collaboratori, Urbino, Venti, 1981, I, f. 228. Një fokalizim i dobishëm i problemit në E. MOUTSOPOULOS, *La critique du platonisme chez Bergson*, Athènes, éd. Grigoris, 1980. Në veçanti khs. kap. *L'idée et le temps*, f. 40: «La différence essentielle entre la philosophie de Bergson et celle de Platon peut être réduite (...) a la différence constatée entre les conceptions respectives de chacun des philosophes relativement au problème du temps en général, dans la mesure où il concerne, directement ou indirectement, la conscience».

³⁸⁰ G. UNGARETTI, *La rinomanza di Paul Valéry*, në *Vita d'un uomo. Saggi...* vep. cit., f. 103.

³⁸¹ G. UNGARETTI, *L'estetica di Bergson*, vep. cit., f. 85.

³⁸² G. UNGARETTI, *Dall'Estetica all'Apocalisse o I denti di Zimbo*, në *Vita d'un uomo. Saggi...* vep. cit., f. 126.

2. Platoni në Egjipt dhe në Paris

Dhe para 1923-24, para 1912-13? Në gjendjen e dokumentacionit, asgja nuk rezulton nën «fjalën» Platoni në vitet egjiptiane. Por regjistrohet me ndonji kërcënim qëllimi i Ungaretti-t, natyrisht a posteriori, për me mbushë, ose me rimarrë, limfat platonike në rrethin sanguin të njizekatër viteve të para dhe vendimtare të jetës së tij, domethanë në të njëjtin djep – antropologjik letrar figurativ – të Egjiptit të tij. Dhe në materie që nuk janë sigurisht të pandikueshme, variacione dekoruese mbi tema, por shtysa nxitëse të domosdoshme për me gjallnue krejt njisinë. Përjetësinë, sa për me thanë një. Tue e lidhë fëmininë e tij afrikane me periudhën e Faraonëve, Ungaretti asht ndalë për me reflektue mbi egjiptianin antik që e mbyllte mumjen në zemrën e tokës, tue gërrye shkambin, mes mureve të blloqeve të granitit, derisa i ndërton përreth një mal të vërtetë të paderpërtueshëm. Në atë ritual kryeneç, që mbart kuptimin arkaik të marrëdhënies mes përkohësisë dhe përjetësisë, Ungaretti don me lajmrue ma vonë thuejse një konkretsim material, paraprijës i «reminishencës» platonike.³⁸³ Apo (tjetër shembull, por i lidhun me pararendësin) emnin e veçantë, – gjithmonë mes egjiptianëve të lashtë, – emnin e gdhendun si «ide e përjetshme», «në pritjen e saj (leksemë bergsoniane) ndjellëse ndër të gjallë», pra «një vlerë të pambarim dhanë fuqisë së fjalës, magjisë»: prandej:

“ai emërtim i tyne, prej të cilit mbase qe goditë Platoni dhe mori jetë metafizika greke”.³⁸⁴

Asht i mundshëm një qëndrim, e mandje shumë i shkurtë, i Platonit në Egjipt: një lulëzim legjendar, sipas disave: por të tjerë, mes të cilëve një prej shkencëtarëve ma të mëdhaj të

³⁸³ G. UNGARETTI, *Ragioni d'una poesia*, IDEM, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1969, ff. LXXVIII-LXXIX.

³⁸⁴ G. UNGARETTI, *Quademo egiziano* 1931, IDEM, *Il deserto e dopo*, Milano, Mondadori, 1969, f. 28.

filologjisë, Wilamowitz, e ka cilësue në fakt si një rrethanë historike. Sidoqoftë, edhe nëse e sajueme, kjo stinë egiptiane (udhëtimi në Lindje, ma saktë deri në Indi) mund të justifikohet me shumë gjasë si shenjë biografike e lidhjeve – të pohueme nga do deji të Dialogëve – mes meditimt platonik dhe dijes ma të lashtë lindore: prej këndeji ndër të tjera qe kursim, në një shkallë shumë të naltë, pikërisht murgaja e Egjiptit. Pa nxjerrë përfundime të ngutuna, gjithçka duket mjaft e kornizue me tash që (pas studimeve të Rebay), përmes fotografisë të pabutueme të hapuna nga François Livi³⁸⁵ mbi shtëpinë mitike të Mex, mes dunave të ranës e detit dhe falë gjetjeve të reja në sipërfaqet e gërmueme të Alexandra Zingone,³⁸⁶ asht saktësue ma mirë pleksja «letërsi dhe Lindje» kaq me tharm në formimin rinor dhe ma pas në laboratorin e Ungaretti-t. Ai Ungaretti që thoshte: «ne lindorët...».³⁸⁷

Çfarë mungon ende për me e plotsue këtë rrezatim të kohës së parë të platonizmit të Ungaretti-t? Asht shumë e mundshme që mendimi i tij poetik – pas takimit me Bergson-in mes 1912-13 – e ka gjetë mbas lufte, dhe përsëri në Paris, lakimin platonik ma vendimtar, siç do ta provonte një cifël dokumentare deri më tash e shpëtueme kontrollësh. Mund të dallohet në rubrikën e përditshme (ose pothuajse) *Courrier littéraire* të «don Quichotte», gazeta në të cilën duket se Ungaretti ka qenë motori me kohë të plotë (apo «një i detyruem»)³⁸⁸ dhe gjithmonë – matunia asht detyrim, edhe pse

³⁸⁵ F. LIVI, Ungaretti, *Pea e altri. Lettere agli amici «egiziani»* (Carteggi inediti con Jean-Léon e Henri Thuile), Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1988.

³⁸⁶ A. ZINGONE, *Un'aureola sulle dune. Ungaretti, letteratura e Oriente*, «Letteratura Italiana Contemporanea», 1987, janar-gusht, nr. 20-21 (fashikulli kushtue Ungaretti-it për qindvjetor).

³⁸⁷ Në një letër Soficci-t: khs. Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Soffici* 1917-1930, a cura di P. Montefoschi e L. Piccioni, Firenze, Sansoni, 1981, f. 5: pa datë.

³⁸⁸ Për gazetën dhe aktivitetin redaktimor që zhvilloi Ungaretti njofton miqtë Papini, Soffici, Carrà mes 1919 dhe 1922. «Jam i mbytur në punë (...) jam i detyruem me punue për «don Quichotte-n», i shkruen Carrà-s (letra nga Parisi 31 korrik 1920: Carlo Carrà-s, në L. PICCIONI, *Ungarettiana - nella sezione 1 carteggi 1910-1925* - Firenze,

shumë tregues të shprehun dhe të përputhshëm³⁸⁹ autorizojnë me hamendje – në frymëzim të madh, herë me mëni herë me argëtim, kronist letrar që përmbush besueshmënitë e *Proconsul*-it por që fshihet, jo dhe aq, i njejtë Ungaretti. Në pyllin e së keqes, piktoresk, shumë të dendun të emnave që rreshtohen në këto kolona (dhe janë emna që konfirmojnë apo paraprijnë preferencat kulturore të Ungaretti-t)³⁹⁰ nuk mundet si mos me e tërheqë vemendjen Mario Meunier, përkthyesi i Safos, i Sofokliut, dhe mbi të gjitha i Platonit. Nji personalitet i veçantë shkrimtari dhe studiuesi tek i cili – më gjykimin e Ungaretti-t – bashkëjetojnë eruditi dhe artisti,³⁹¹ ndjeshmëria bashkëkohore dhe magjepsja ndaj antikitetit.³⁹² nji intelektual,

Vallecchi, 1980, f. 103); dhe A. Soffici-t: «(...) për gjashtë muej kam shkruar në Paris nga rreshti i parë deri në të fundit nji të përditshme: don Quichotte-n» (khs. letrën – me vulë postale 29.11.1922 – në Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Soffici 1917-1930*, vep. cit., f. 104).

³⁸⁹ «Në janar ka me dalë nji e përditshme e madhe, e redaktueme në frangisht (...). Ka shumë mundsi që me drejtue pjesën letrare - (kronika javore – dhe lajmtoren e përditshme); «Do të merrem me rubrikat letrare»; «Aty do të drejtoj pjesën letrare: lajmet e përditshme, dhe rendoren javore»; «Ke me pá se asht dhe nji rubrikë me jehona të përditshme letrare. Për pjesën italiane ka me qenë nji punë e madhe me e plotsue. Por nëse nuk marr nga Italia rregullisht libra dhe revista, do ta kem të vështirë me u marrë me të.» (nga Parisi, i drejtohet Ungaretti në disa *Lettere a Giovanni Papini 1915-1948*, a cura di M.A. Terzoli, introd. di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1988, ff. 286, 292, 293, 294). «Në janar ka me dalë në Paris nji e përditshme (...). Aty do të drejtoj pjesën letrare»; «Jam ngarkue me pjesën letrare. (...) kemi me pasë nji lajmtore të përditshme». (G. Ungaretti, *Lettere a Soffici 1917-1930*, vep. cit., f. 71, f. 74). I jam mirënjohës kolegut të nderuem dhe mikut shumë të dashtun François Livi që ishte i pari që më ka diktue *Le Proconsul* dhe që me përzemërsi, vyeshëm më ka ndihmue në kërkim.

³⁹⁰ Apollinaire, Paulhan, Valéry, Mallarmé dhe, ma me pak mundsi, Góngora. Profesorët e tij Lanson («notre bon maître»: *Le Proconsul*, *Courrier littéraire*: «don Quichotte», 18 avril 1920), e Bédier (idem, 5 juin 1920: dhe shih: G. UNGARETTI, *Una filosofia dell'effimero e Bergson umorista*, vep. cit., ff. 185-186).

³⁹¹ LE PROCONSUL, *Courrier littéraire*: «don Quichotte», 15 mars 1920.

³⁹² Idem, 31 aout 1920.

tekefundit, «qui porte Platon dans le sang»³⁹³ [që sillte Platonin në gjak].³⁹⁴

Të bjen në sy simpatia, adhurimi me të cilin gazetari flet për Meunier-in edhe në vende ku nuk dukeshin krejt të domosdoshme: me një shpeshtë të barabartë vetëm me atë të miqve francezë ma të dashtun të Ungaretti-t: Apollinaire-n, vdekë tash pak, Paulhan-in. Tani, kjo tanësi rrethanash mundet me e zbutë rrezikun e hipotezës në vijim: që pikërisht përmes përkthimeve të Meunier-it, tërheqëse, magjepsëse, Ungaretti ta ketë shtri dhe përforcue, rreth 1920, në Paris, njohjen e tij për filozofinë platonike, gjithnji e ma shumë tue e fuqizue, pra, praninë kaq rastsore, stukturuese në përpunimet e mavonshme të poetikës së tij.

3. New York 1964. Ideja dhe reminishenca: «siç thoshte Platoni»

Megjithatë nëse alfa mbetet e vendosun rreth 1912-13 dhe e shfaqun zyrtarisht në 1923-24, omega edhe kjo e deklarume asht pesëdhjetë vjet ma vonë – edhe njëherë me një afrim te Bergson-i – tek Ungaretti njujorkez, 1964:

“(…) krejt poezia ime asht një mënyre platonike për me ndijue gjanat, dhe pos kësaj ka dy mjeshtër në fushën e shpirtit, nga njëni krah Platoni dhe platonianët, dhe nga tjetri Bergson-i: janë dy mjeshtër që më kanë shoqnue gjithmonë kur mue më asht dashtë me mendue.”³⁹⁵

Mes kësaj dhe pohimit të 1923-1924 vrehet një ngjashmëni e veçantë (sërish rastsore?): edhe këtu kthehet, në pjesën e reflektimit prej të cilës pasazhi asht ekstrapolue, në figurën çelës të ringjalljes, në ngjashmënitë e një primium-i, ose të një

³⁹³ Idem, 24 mars 1920: kursive në tekst. Falënderoj përzemërsisht Giuseppe Langella-n për bashkëpunimin e çmueshëm.

³⁹⁴ Shpjegimet në kllapa katrorë – në tekst – janë redaksionale.

³⁹⁵ G. UNGARETTI, *Note a La Terra Promessa, Vita d'un uomo. Tutte... vep. cit.*, ff. 560-561.

«përtëritje’ jetësore»: «shëmbëllimi i parë», «agu i parë», «nji ag i përsosun», «nji ide e përkryeme».³⁹⁶ Ungaretti asht tue komentue për studentët e Columbia University-t *Kangë, prolog dhe deklarim së bashku qëllimesh e sintezash doktrinale të Tokës së Premtueme*: saktësisht vv. 13-20:

Tu’ u mpakë në jehe iride, dashni
Nga aeroplani i vogël u përqetha befas
I trandafiltë tue u ba terri (...)

Pre e pambërrishme rrajësh mbarë
Muresh, të përjetshme minutash trashëgue,

Gjithmonë përjashtohet edhe ma, shëmbëllimi i parë
Por, me vetima, thyen akullin dhe e mposhtë.

Nji sistem simbolesh lehtësisht i atribuueshëm – edhe po qe se emni i filozofit të madh të mos dilte i qartë – nji gjurme të shdritshme krijimi. Por do të jetë ma e vyeshme me ua vu veshin shpjegimeve të vetë zanit të profesorit, mbi të gjitha ku ngulmon në shtyllat bartëse të teleferikës së tekstit: jehe, i trandafiltë tue u ba terri («behja» e agut), mure, shëmbëllimi i parë: tue pasë si referente përsosmëninë sipërqiellore të idesë dhe reminishencën e tij tokësore ndër njerëz. «(...) Siç thoshte Platoni, ne nuk i njohim idetë, ne kemi reminishenca, kujtime, jehe³⁹⁷ idesh». Kështu, shëmbëllimi i parë vazhdon me ekzistue, sepse asht gjithmonë agu. Agu nuk asht zhdukë nga gjithësia. Vetëm se ‘shëmbëllimi parë’ nuk na mbërrin në njifarë kuptimi, veçse si jehu, veçse si reminishenca e nji ideje të përsosun. Ka pra nji ag të përsosun, dhe ka nji ag të papërsosun që asht ai që njohim. Ne priremi megjithatë, me të gjitha forcat tona, me e njohë ‘shëmbëllimin e parë’ në përsosjen e tij, pavarësisht pengesës së ‘mureve’ që janë trashëgimtarët e përjetshëm të minutave – që ndiqen, që krijojnë nji rrajë, dhe që përjashtohen gjithnji e ma tepër nga ‘shëmbëllimi i parë’. Ndodh në të vërtetë që për zbritje, për

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ Kursive në tekst.

vetima, arrihet me e thye këtë pafundësi muresh, dhe se në ndonjifarë kuptimi nuk përftohet vetëm jehu i idesë, por të njihet vetë ideja.

Sa ma shumë që ideja e pastër «(...) largohet prej nesh, dhe sa ma shumë tue u largue, bahet e bukur në ankthin tonë».³⁹⁸ Dhe ne mund të mbajnë shënime: në mungesë. Mungesa e diçkaje që, për përputhje semantike me idenë e pastër, Ungaretti në rikalk platonik klasifikon «trajtën e epërme», «pastërtinë absolute» («kundërshton më kot sepse nuk mund ta pranojë ekzistencën»), e në fund: «trajta e pastër».³⁹⁹

Jehu, muri. Në një dizertacion përsosje' diskutue me ne në 1977, pranë Universitetit të Urbino-s dhe prej të cilit qenë publikue mandej përfundimet⁴⁰⁰ ma domethanëse, Laura Pupilli paraqiste pikëtakime të njinjishme dhe mandje mbresëlanëse me librin e shtatë të *Republikës*, ku Platoni kumton – alegori e paharrueshme e njohjes dhe e vetëdijes së njeriut të Perëndimit – mitin e famshëm të shpellës. Muri pëfaqëson këtu (paragrafi 514 b, c) gjithçka që ndalon – për Ungaretti-n: përjashton – shikimin, do të thotë njohjen, të qartë dhe krejtsisht, të t'vërtetës burimore. Paralelisht, jehu asht këtu (paragrafi 515 b) jo e dëgjueshmja, e plotë dhe e dallueshme, e një njohje' integrale, por një shpirt tingujsh të pshtjelluem, që ikë, lanë përmbropa nga «nga një hije kalimtare»: dhe Ungaretti: «reminishenca, (...) jehe idesh», «jeh, (...) reminishencë e një ideje të përsosun».⁴⁰¹

Reminishenca = anámnesis = kujtesë. Nëse vërtet Ungaretti, ndërsa shkruente ato rreshta, shihte edhe tekstin e *Republikës*, asht shumë e vështirë se ai nuk i ka kushtue vemendje, jo librit të shtatë por të dhetëtit të së njejtës vepër; kallëzimi i gjatë i ushtarit Er (614-621) asht konsiderue – në ndonjifarë mase – personifikimi i mitit platonik të kujtesës. Er

³⁹⁸ G. UNGARETTI, *Note, vep. cit., La Terra Promessa, në Vita d'un uomo. Tutte...* f. 561.

³⁹⁹ *Ibid.*, f. 559.

⁴⁰⁰ L. PUPILLI, *Il mito della memoria-anamnesi in Ungaretti e in Platone*, in *Atti del Convegno, vep. cit.*, II, ff. 1249-1258.

⁴⁰¹ G. UNGARETTI, *Note, vep. cit., La Terra Promessa, në Vita d'un uomo. Tutte...* f. 561.

ka vizitue një jetë të andejme, që në pjesën ma të madhe ngjan si anamorfozë [ritrajtësim] e jetës së këtejme: ka dëgjue në fakt lajmtarin hyjnor të dekretojë se «përgjegjësia asht e atij që zgjedh, zoti nuk asht përgjegjës» (617 e); Ungaretti i ka pá në fytyrë motrat e reminishencës platonike tue i dhanë randësi parësore: «Nji njeri i lashtë që kishte reflektue gjatë rreth gjanave të shpirtit dhe të mendimit, dhe kishte mbërritë me i dhanë përfaqësimin ma të naltë e të thellë të njohun deri më sot, nji njeri i lashtë që quhej Platon, i jepte reminishencës, – vetëm se me ma shumë përvultësi seç e ka ba Freud-i, – të njejtën vlerë njohje’ mbi të në burimin e fshehtë të çdo aspirote, të çdo kënaqësie dhe të çdo shkence humane».⁴⁰² Ananke, Moirat [personifikime të fatit], të zbukurue në rroba të bardha (617 b, c): dokumentim skurpuloz,⁴⁰³ pra, i nji përfaqësimi kujtesor dhe moral tërthor fatit njerëzor. Dhe aq ma pak nji personazh thjeshtsisht kaq njerëzor dhe njikohësisht kaq alegorik në mënyrë paradigmatiche, nuk mund t’i kishte shpëtue Ungaretti-t, ndërsa ushtari trim dhe i mirë Er i cili, kishte vdekë në luftë, i vendosun në pìrg tashma, zgjohet dhe nis me kallëzue: edhe ai nuk asht veçse nji i ringjallun. Dhe e merr fjalën, saktësisht si kujtesa, pas kosës së vdekjes: ringjallet pra – si Palinuro i *Tokës së Premtueme* – vetëm për me dëshmue, ose ma mirë me thanë, me kallëzue kujtesën.



Marrë nga: Mario PETRUCCIANI et alii, *Giuseppe Ungaretti 1888-1970*. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Università degli Studi di

⁴⁰² G. UNGARETTI, *Sul frammento «Spento il diurno raggio in Occidente» II*, nelle *Lezioni su Giacomo Leopardi*, a cura di M. Diacono e P. Montefoschi, Saggio intr. di L. Piccioni, Roma, Presidenza del consiglio dei ministri, 1989, f. 145.

⁴⁰³ “(Shpirtat e të vdekunve) dukeshin se vinin prej nji rruge të gjatë. E arrinin lehtas livadhin për me u bashkue si për festë. Dhe të gjithë ata që njiheshin shkëmbejnë përshëndetje të përzemërta.” *La Repubblica*, X, 614 e. Asht përdorë përkth. i F. Sartori, në PLATONE, *Opere complete*, VI, Bari, Laterza, 1971.

Roma «La Sapienza» Roma 9-10-11 maggio 1989, a cura di Alexandra Zincone, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

Përktheu nga italishtja: Polendra

KEN'S

DY POEZI NGA PUSHKINI

Gjatë fundit të viteve 1930, ndërsa po botohej vepra e Pushkinit (Puškin) në përkthimin çek, mbeta i habitun nga mënyra sesi poezitë dukeshin se afroheshin shumë me tekstin në rusisht; imazhi i tyne dhe struktura tingullore, shpesh krijonin përshtypjen e ankthshme të krejt krisjes me origjinalin për shkak të paaftësisë ose pamundsisë me ripordhje stukturën e tyne gramatikore. Gradualisht kjo u ba e qartë: në poezinë e Pushkinit kahja kuptimore e pëlhurës morfologjike dhe sintaksore asht e ndërthurun dhe kundërshton rolin e tropeve verbale. Sigurisht, ndërkohë kjo del përmbi dhe bahet, madje eskluzivisht, mjeti parësor i simbolizmit ma të thellë të poezive. Prandaj, në pasthanien e vëllimit çek të poezive lirike të Pushkinit, vuna re se: “te Pushkini një aktualizim mahnitës i opozicioneve gramatikore, veçmas në trajtat foljore dhe përemnore, asht i lidhun me një nyjë drejt kuptimit. Shpesh kundërshti, afri, dhe vijimsi të kohës dhe numrit, të trajtës foljore dhe diatezës, tue marrë drejtpërdrejt një rol kryesor në kompozimin e do poezive. E theksueme nga një opozicion i kategorisë gramatikore, funksioni i tyne si imazhet poetike, dhe, për shembull, alternimi mjeshtëror i kategorisë gramatikore të vetës bahet mjet i dramatizimit intensiv. Prej soje mund të jetë një shembull i fortë i aftësive ma të mëdha poetike të përdorimit të mundsive morfologjike.” (Jakobson, 1936: 263; *SW V*: 284.)

Në veçanti, përvoja e fitueme gjatë seminarit mbi *Kalorësin e Bronzës* të Pushkinit dhe përkthimi i tij në gjuhë të tjera sllave më lejoi me përshkrue një model të opozicioninit konsistent të kohëve të pakryeme dhe të kryeme. Në “Tregimi i Petërburgut” na shërbeu si projekt gramatikor shprehës i konfliktit tragjik mes të pakufishmes dhe me sa duket fuqisë së përjetshme të Pjetrit të Madh, “sunduesi i gjysmës së botës”, dhe të pakufishmes fatale të krejt veprimeve të kryeme nga

nëpunësi i dobët Jevgeni (Eugene), i cili guxoi me formulën magjike të tij *Užó tebé!* ‘Kjo asht për ty!’ me proklamue kufinin e punës së mrekullueshme të carit dhe themeluesit. (Jakobson, 1937: 20; *SW V*: 271; 1953: 15-18). Të dy këto përvoja më bindën se çështja e marrëdhanieve të brendshme mes gramatikës dhe poezisë ka nevojë për një qartësim sistematik dhe të detajuem.

Shkrimtari rus Virisajev (Veresaev) rrëfeu në revistën e tij se ndonjiherë ai ndieu sikur imazheria të ishte “një zevendse e thjeshtë e poezisë genuine” (1960). Si rregull, në poezinë imazhiste ose “poezinë e mendimit” qëndron “figura e gramatikës”, siç e pati quejtë Hopkinz (Hopkins) atë (1959: 289), e cila i sundon dhe i ven përfund tropet. Lirika të tilla të Pushkinit si “*Ja vas ljubil...*” (“Ju deshta...”) janë shembuj grafikë të monopolit të mjeteve gramatikore. Një ndërveprim intensiv i dy elementëve mund të gjenden në katrenat e Pushkinit “*Čto v imeni tebe moëm?*” (“Çka ka për ty në emnin tim?”), një poezi në kundërshti të dukshme me kompozimin e sipërcituem “pa imazhe”, përpos faktit se të dyja janë shkruar në të njëjtin vit [(1829)] dhe u janë kushtue me gjasë të njëjtes adresante, (Karolina Sobańska) Karolina Sobanjskja (Cjajlovskaja, 1958).

Poezia e Pushkinit “Të deshta” asht citue papré nga kritikët letrarë si një shembull mahnitës i poezisë imazhiste. Fjalori i saj nuk përfshin vetëm një trop të drejtpërdrejtë, pos një përjashtimi të dukshëm, *ljubov’ ugasla* ‘dashnia asht shue’, tue u ba thjesht një metaforë të leksikalizuese të vdekun. Në anën tjetër, ky tetëvargësh i poezisë asht gjallënue me figura gramatikore, madje kjo veçori thelbsore e teksturës së tij nuk e pasë der tash vemendjen e duhun.

¹*Ja vas ljubil: ljubov’ eščë, byt’ možet,*

²*V duše moej ugasla ne sovsem;*

³*No pust’ ona vas bol’she ne trevožit;*

⁴*Ja ne xoču pečalit’ vas ničem.*

⁵*Ja vas ljubil bezmolvno, beznadežno,*

⁶*To robost'ju, to revnost'ju tomim;*
⁷*Ja vas ljubil tak iskrenno, tak nežno,*
⁸*Kak daj vam Bog ljubimoj byt' drugim.*

¹Ju deshta: dashnia ende tash, por mundet,
²S'asht shue krejtsisht në shpirtin tim;
³Por le të mos pështjelloheni ma;
⁴Nuk due me ju mërzitë kurrsesi.

⁵Ju deshta heshtazi, me shpresë,
⁶I munduem herë nga droja, herë nga xhelozia;
⁷Ju deshta aq përnjimend, aq ambëlsisht,
⁸E dhantë Zoti që juve me ju dashtë tjetërkush.⁴⁰⁴

Përzgjedhja e vërtetë e trajtave gramatikore në poezi asht mahnitëse. Ajo përmban katërdheteshtatë fjalë, tue përfshi njizetenandë trajta të lakueshme. Së mbrami, katëmbëdhjetë, pra, pothuej gjysma janë përemna, dhetë janë folje, dhe vetëm pesë janë emna; për ma tepër, emna të një personazhi abstrakt, hipotetik. Në krejt veprën nuk asht një mbiemër i vetëm, kurse numri i ndajfoljeve asht ma i naltë se dhetë. Përemnat—tue qenë krejtsisht gramatikalë, pastërtisht fjalë lidhëse të privueme nga një leksikim siç duhet, landë kuptimore—janë dukshëm të kundërvumë ndaj pjesëve të mbetuna të modulimit ligjërimor. Që të tre dramatis personae janë të ravijëzue në poezi ekskluzivisht nga përemnat: *ja* 'unë' *in recto*; *vy* 'ju' dhe *drugoj* 'tjetërkush' *in obliquo*. Poezia përbahe nga dy katrena me rimë të alternueme. Përemni i vetës së parë, i cili gjithmonë zen rrokjen e parë të vargut, përmendet katër herë, një herë në secilit distik—në vargun e parë dhe të katërt të katrenës së parë, dhe në të parin e në të tretin e katrenës së dytë. *Ja* 'unë' del këtu vetëm në rasën emnore, vetëm si subjekti i paraqitjes, dhe, për ma tepër, në kombinim me trajtën kallëzore *vas* 'ju'. Përemni i vetës së dytë, që ndeshet ekskluzivisht në kallëzore dhe në dhanore (pra, në të ashtuqejtunën rase direktionale), del në poezi gjashtë herë, një herë në secilin varg, përveç vargut të dytë të secilës katrenë,

⁴⁰⁴ Përkthimi asht konform variantit anglisht, i cili asht *ad litteram*.

tue qenë, për ma tepër, i kombinuem me disa përmjena të tjerë sa herë që shihet nevoja. Trajta *vas* ‘ju’, një kundrinë e drejtë, asht gjithnjë e varun (drejtpërdrejt ose tërthorazi) në një subjekt përemnor. Në katër raste ky subjekt asht *ja* ‘unë’; në të tjerë asht anaforikja *ona* ‘ajo’, që i referohet *ljubov* ‘dashnisë’ në pjesën e subjektit të vetës së parë. Në kundërshti, dhanorja *vam* ‘juve’, e cila del në fund, sintaksërisht e ndërruarun, varg në vend të kundrinës së drejtë *vas*, shoqnohet me një trajtë të re përemnore, *drugim* ‘tjetërkush’. Fjala e mbrame, asht një rasë e pakufishme, “instrumentalja e kryemjes së një veprimi”,⁴⁰⁵ së bashku me dhanoren e pakufishme, paraqesin në fund të mbylljes së vargut pjesëmarrësin e tretë në dramën lirike, i cili i kundërvihet emnores *ja* “unë”, me të cilën nis vargu prezantues.

Autori i këtij tetëvargëshi i drejtohet në letër heroinës gjashtë herë. Tri herë ai e përsëritë formulën çelës *ja vas ljubil* ‘Ju deshta’, e cila hapë së pari katrenën fillestare dhe mandej distikun e parë dhe të dytë të katrenës së fundit, tue paraqitë kësisoj në dy strofa monolog një ndamje tradicionale treshe: 4 + 2 + 2. Ndërtimi treshë shtjellohet në secilin rast në mënyrë të ndryshme. Katrena e parë zhvillon temën e predikatit: një figurë etimologjike e zevendson foljen *ljubil* ‘me dashtë’ me emnin abstrakt *ljubov* ‘dashni’, tue i dhanë atij pamjen e një të pavaruni, qenieje të pakushtëzueme. Paçka drejtimit ndaj kohës, asgja në zhvillimin e temës lirike nuk asht shfaqë si ekzistencë e gjendjes së përplotjes. Këtu Pushkini, një mjeshtër i patejkalueshëm i përdorimit të konfliktit dramatik përmes kohëve foljore, shmang mënyrat dëftore të kohës së kryeme. Përjashtimi i vetëm—*ljubov’ eščë, byt’ možet, 2V duše moej ugasla ne sovsem*; ‘dashnia ende tash, por mundet, s’asht shue krejtsisht në shpirtin tim’—aktualisht bart rendin, derisa rrethana aksesore të fjalëve: *eščë* ‘tash’, *byt’ možet* ‘mundet’, ‘ndoshta’, *ne sovsem* ‘jo krejtsisht’, ta zerojë temën fiktive të mbylljes. Asgja s’asht përmbushë, por vendosja brenda

⁴⁰⁵ [Instrumentalja, sikurse dhanorja, asht rasë e pakufishme, e cila i intensifikon ma tej lidhjen mes trajtës *vam* ‘juve’ dhe *drugim* ‘tjetërkush’.] Shih: Šaxmatov, 1941: §445; Jakobson, 1958: 158.

çështjes së përplotjes e nënkuptueme nga koha e kryeme, kërkohet në krahun tjetër, mbas dyshueses *no* ‘por’, nga mohimi i kohës së tashme (⁴*Ja ne xoçu* ‘nuk due’) dhe në kompozimin e përshkrimit të urdhnores (³*No pust’ ona vas bol’she ne trevožit* ‘Por le të mos pështjelloheni ma’). Në përgjithësi, nuk ndeshen kthesa të fjalisë pohore me trajtat e përcaktueme të së tashmes përgjatë poezisë. Fillimi i katrenës së dytë përsëritë formulën çelës dhe pastaj shkon në zhvillim të temës së *subjektit*. Të dy ndajfoljet dhe trajtat instrumentale me ndihmën e foljeve joveprore ndërlidhen me të njëjtin subjekt “unë”, tue shtri edhe në të shkuemen haptazi a fshehtazi terma mohorë në katrenën e parë, që vizon të tashmen me një ton të vetëmohimin joaktiv.

Në fund, tue ndjekë përsëritjen e tretë të formulës fillestare, vargu i mbramë i poezisë i përkushtohet *objektit* të vet: ⁷*Ja vas ljubil* [...] ⁸*Kak daj vam Bog ljubimoy byt’ drugim* ‘Ju deshta [...] E dhantë Zoti që juve me ju dashtë tjetërkush’ (me poliptotën përemnore *vas—vam*). Këtu për herë të parë gjendet një kontrast genuin mes dy momenteve të zhvillimit dramatik: dy vargjet rimuese janë të njëjtë për nga ana sintaksore—secili përmban një kombinim të diatezës pësore me instrumentalen (⁶*revnost’ ju tomim* ‘i munduem nga xhelozia’—⁸*ljubi’ moj byt’ drugim* ‘me ju dashtë tjetërkush’)—por dija autoriale për ‘tjetërkush’ asht në kundërshtim me mundimin e mahershëm xheloz. Mungesa e njëjës në ruisht ban të mundun mos me e specifikue nëse ajo asht për një tjetër, një “tjetërkush” i vagullt apo për dikë dhe për të njëjtin “tjetërkush” që xhelozia në të shkuemen dhe në të tashmen ban që me e bekue lidhjen. Dy ndërtime të detyrueshme—³*No pust’ ona vas bol’she ne trevožit* ‘Por le të mos pështjelloheni ma’ dhe ⁸*Kak daj vam Bog ljubimoy byt’ drugim* ‘E dhantë Zoti që juve me ju dashtë tjetërkush’—plotsojnë njëni tjetrin, si të thuesh. Ndërkaq, letra qëllimisht len të hapun mundsinë për interpretime krejt të ndryshme të vargut të fundit. Në njënen anë, ajo mund të kuptohet si një zgjidhje e magjishme për poezinë. Në anën tjetër, shprehja e ftohtë *daj vam Bog* ‘E dhantë Zoti’, megjithëse urdhnore, e cila çuditnisht asht shndërrue në një rend të përmbysun (shih Slonimskij, 1959: 119), mund të interpretohet si njëfarë

“gjendjeje joreale”, tue nënkuptue atë se pa ndërhyrjen e mbinatyrsme heroina nuk ka me mujtë pothuesje kurrë me gjetë një asi dashnie. Në rastin e mbramë, fjalja e fundit e katrenës mund të konsiderohet njëfarë “kuptimi i rremë” sipas termave të Xhesbërsënit (Jespersen) (1924: kap. 24), dhe bahet tashma një tjetër kahje e shembujve të mohimit në poezi. Përveç disa ndërtimeve mohore, krejt repertori i formave paskajore në poezi asht ndërtue në kohën e shkueme të foljes *ljubit* ‘me dashtë’.

Me përsëritë dhe një herë, përmes fjalëve të eptueshme në poezinë e Pushkinit “Ju deshta”, mbizotnojnë përemnat. Gjenden pak emna, dhe të gjithë ato u përkasin sferës hipotetike që karakterizon—përpos thirrjes përmbyllëse të Zotit—botën psikike të vetës së parë folëse. Fjala në tekst që ka ma shumë frekuencë dhe që përhapet me rregullsi të naltë asht përemni *vy* ‘ju’: ai del vetëm në rasat kallëzore dhe në dhanore dhe, për ma tepër, vetëm në këto rasa. I lidhun ngushtë me të, dhe i dyti për nga frekuenca, asht përemni *ja* ‘unë’, i cili asht përdorë ekskluzivisht si një subjekt dhe ekskluzivisht në fillimin e vargut. Bashkërendimi me kallëzuesorë që kombinohet me këtë subjekt ndahet në ndajfolje, kurse ndihmësja, trajtat e foljeve pavetore shoqnohen me përplotse në rasën instrumentale: *4pečalit’ vas ničem* ‘me ju mërzitë kurrësi [lit. me asgjë]’; *6To robost’ju, to revnost’ju tomim* ‘I munduem herë nga droja, herë nga xhelozia’; *8ljubimoy byt’ drugim* ‘me ju dashtë tjetërkush’. Mbiemnat, dhe trajtat prejemnore në përgjithësi, nuk shfaqen në këto katrena. Ndërtimet me parafjalë janë pothuajse krejt të papranishme. Kuptimi i klasifikimit poetik të strukturës, të frekuencës, të ndërlidhjes reciproke, dhe rendimi i kategorive të ndryshme gramatikore të gjuhës ruse në këtë poezi asht aq i veçantë saqë lypet fortas një komentim i detajuem semantik. Mjaft me lexue përkthimin e këtyne vargjeve në polonisht të Julian Tuvimit (Julian Tuwim)—“*kochałem panią—i miłości mojej / Może się jeszcze resztki w duszy tłą*” (1954: 198)—për me u bindë menjherë se madje një poeticitet i tillë virtuoz, në çastin kur ai dështoi me e realizue strukturën gramatikore të

katrenave të Pushkinit, nuk mundet me ndihmë por me asgjasue fuqinë e tyre artistike.

vijon numrin tjetër



Marrë nga: Roman, Jakobson, Verbal art, verbal sign, verbal time. [trans. by Stephen Rudy] University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.

Përktheu nga anglishtja: Fra Censor Ambrozi

ABAT DINOUART

[JOSEPH ANTOINE TOUSSAINT DINOUART]

ARTI I HESHTJES

Hymje

Ekzistojnë disa rregulla për studimin e shkencave dhe për ushtrimet e trupit. Republika Letrare asht e pasun me vepra si “Arti i të menduemit”, “Arti i zhdërvjelltësisë”, “Hymje në gjeografi, në gjeometri” etj. Për çfarë arsyeje, prandaj, nuk mësohet “Arti i heshtjes”, art kaq i randësishëm, e për ma tepër kaq pak i njohun? Le të kërkojmë me shpjegue kësioj parimet dhe praktikën. Nuk do ta nis këtë vepër tue shpjegue avantazhet që dalin prej saj, sepse çdokush i njeh mjaftueshëm. Do të kufizohem, në këtë hymje, tek disa vëzhgime të paracaktueme:

1. Nuk do t’ia dalim të përcjellim një njohje të saktë të disa temave, pa shpjegue natyrën e temave të tjera, me të cilat janë në një lidhje thelbësore: në fakt, nuk asht e mujtun me folë për errësinën pa e ditë se çka asht drita, as për qetësinë pa iu referue lëvizjes, e kështu me radhë. Tue hulumtue mbi të heshtunit, pra, do të baj shpesh përsiatje mbi fjalën, me qëllim që me shpjegue ma qartë lidhjen e të parës me të dytën, ose për ma tepër të dyja bashkë, mbi të gjitha tue vu në pah, atë që i takon rregullave të t’heshtunit.

2. Besoj se, për me heshtë mirë, nuk do te jetë e mjaftueshme me mbyllë gojën e mos me folë aspak: nuk do të ekzistonte kështu asnjë dallim mes njeriut dhe kafshës, megjithëse kjo e fundit asht e heshtun për nga natyra. Lipset për ma tepër me ditë me zotnue vetë gjuhën, me rrokë çastet e përshtatshme për me e nënshtrure apo për

me i ofrue një liri të moderueme. Por edhe tue ndjekë rregullat që matunia dikton në këtë landë, me dallue tek ngjarjet e jetës, rastet në të cilat të heshtunit nuk duhet të jetë e cenueme; duhet me qenë të ngultë, – të paluhatshëm, – në respektimin, pa prâ, e asaj që asht zgjedhë me heshtë. Tash, e gjithë kjo, parakupton përsiatje, zbritje dhe dije të kujdesshme. Dhe në këtë perspektivë ndoshta antikët e ditun kanë thanë: “Për me mësue me folë duhet me iu drejtue njerëzve, por u takon vetëm zotave me na mësue në mënyrë të përsosun sesi duhet me heshtë”.

3. Dija për të cilën flas asht e ndryshme për çdo njeri, simbas karakterit. Këtu nxirret tipari dallues i mënyrës së heshtjes, që ngjan shumë i përbashkët sa me të ditunit po aq edhe me injorantët, siç do ta shpjegoj në vazhdim.

Shkalla e parë e urtësisë asht me ditë me heshtë, e dyta, asht me ditë me folë pak dhe me u moderue në ligjërim, e treta, asht me ditë me folë shumë, pa folë keq dhe pa folë tepër.

Le të vendosim parimet mbi të cilat ngrihet vepra e paraqitun: ato do të nxirren nga thaniet e ma të urtit ndër njerëzit, nga maksimat e Etënve të Kishës dhe të ditunve, që kanë reputacionin për me qenë njerëzit ma të ndritun të shekullit të tyne.

I

Parime të nevojshme për me heshtë

1. Duhet me ndalë së heshtuni vetëm atëherë kur të keni diçka me thanë që vlen ma shumë se heshtja.
2. Ka një kohë për me heshtë ashtu siç ka një kohë për me folë.
3. Koha për me heshtë duhet të jetë gjithmonë në rend të parë: nuk do të dini kurrë me folë mirë nëse ma parë nuk keni mësue me heshtë.
4. Me heshtë kur pritet për me folë asht diçka që e bajnë të dobëtit dhe e të pamatunit, ashtu si me folë kur duhet me heshtë asht shenjë e mendjelehtësisë dhe e shkujdesjes.

5. Përgjithësisht asht e vërtetë që rrezikohet ma pak me heshtë sesa me folë.

6. Njeriu nuk asht ma zot i vetes kur asht në heshtje: kur flet, atij i duket se asht përhumbe, si me thanë, jashtë vetvetes, dhe përfshihet në ligjërim deri në atë pikë sa u përket ma shumë të tjerëve se vetes.

7. Kur keni një gja të randësishme me thanë lipset t'i kushtohet një vëmendje e posaçme: asht mirë me ia thanë para vetes e mbrapa me e përsëritë, në mënyrë që mos me t'u dashtë me u pendue kur nuk jeni ma në gjendje me u përmbajtë.

8. Nëse bahet fjalë me ruejtë një sekret nuk heshtet kurrë sa duhet. Të heshtunit asht, në këtë rrethanë, një nga gjanat për të cilat nuk duhet me u trembë nga asnjë cak.

9. Kujdesja e nevojshme për me ruejtë mirë heshtjen në jetën e përditshme nuk asht një virtyt i paktë i aftësisë dhe i nismës për me folë mirë. Dhe nuk ka meritë ma të madhe sesa me shpjegue atë që dihet e aq njëherësh sesa me heshtë mbi atë që shpërfillet. Ndojherë heshtja e të urtit vlen ma shumë se arsyetimi i filozofit, megjithëse asht një leksion për të mangëtiti dhe një ndëshkim për fajtorët.

10. Heshtja ndonjëherë ban me dukë të urtë një njeri mediokër dhe të aftë një injorant.

11. Natyrisht, jemi të prirë me besue se një njeri i cili flet pak nuk mund të jetë një gjeni i madh, dhe që ai i cili flet shumë të jetë një i cektë apo i marrë. Asht ma mirë me ba me besue që mos me qenë një gjeni i rendit të parë, tue qëndrue shpesh në heshtje, sesa me kalue nepër turmë tue u braktisë nga ethja e të folunit tepër.

12. Tipar dallues i një njeriu të guximshëm asht ai i të folunit pak dhe me përmbushë nisma të mëdhaja. Tipar dallues e një njeriu me gjykim të shëndoshë asht me folë pak dhe me thanë gjithmonë gjana me mend.

13. Cilado qoftë gjendja e frymës që kemi ndaj heshtjes, duhet, gjithmonë t'i besojmë vetvetes: ethja për me thanë diçka do të ishte tashma një arsye e mjaftueshme për me heshtë.

14. Heshtja asht e nevojshme në shumë raste, por lipset gjithnji me qenë të singertë: asht e mujtun me mbajtë për vete disa mendime, por jo me u shtirë. Ka mënyra të heshtuni pa e ndrydhë zemrën, për me qenë i përmbajتون pa qenë të thellë dhe fjalëpakë, për me fshehë disa të vërteta pa i mbulue me rrena.

II

Lloje të ndryshme të heshtjes

Ka heshtje të matun dhe heshtje të rrejshme. Heshtje të dashamirëse dhe heshtje përqeshëse. Heshtje shpirtnore dhe heshtje trashamane. Heshtje miratuese dhe heshtje përçmuese. Heshtje politike. Heshtje të humorit dhe të trillit.

1. Heshtja asht e matun kur din me heshtë me vend, simbas kohëve dhe vendeve ku ndodhesh, dhe simbas vëmendjeve të kushtueme ndaj njerëzve me të cilët punojmë dhe jetojmë.

2. Heshtja asht e rrejshme kur heshtet vetëm për me befasue, qoftë tue pështjellue kështu ata që na i deklarojnë ndjenjat e tyne, pa u ba me ditë atyne ndjenjat tona, qoftë tue përdorë atë që kemi ndigjue dhe vëzhgue, me qëllimin që me u përgjigjë në mënyrë të rreme.

3. Heshtja dashamirëse nuk konsiston vetëm me ndigjue pa kundërshtue ata që ne duem me u pëlqye, por edhe tue u shpërfaqë atyne shenjat e dashamirësisë që ndjejmë tue i dëgjue dhe tue i vëzhgue. Në këtë mënyrë vështrimet, gjestet dhe gjithë trupi përgjërohen në mungesë të fjalës.

4. Heshtja përqeshëse asht një mburojë e ligë dhe e rrejshme: nuk i ndërpresim marrëzitë që dëgjojmë dhe shohim tue u ba në ligjërime të cekëta dhe të shkujdesuna; dhe fshehtazi qeshim me ata që besojnë se janë të mirëpranuem dh të adhuruem, e në të vërtetë janë viktimat.

5. Ka heshtje shpirtnore kur, mbi fytyrën e një njeriu që heshtë vërejmë atë çiltërsi, atë pamje të hijshme dhe të

gjallë që të len me nënkuptue, pa ndihmën e fjalës, ndjenjat që kërkojnë me u shfaqë.

6. Ka, përkundrazi, heshtje trashamane kur, – tue mbajtë gjuhën të palëvizshme dhe shpirtin të pandjeshëm, – njeriu duket si me pa’ përhumbë krejtsisht në një heshtí të thellë që nuk thotë asgja.

7. Heshtja e miratimit konsiston në pëlqimin që japim tek ajo çka shohim dhe dëgjojmë, qoftë tue përkue në të një vëmendje të favorshme – që demonstroi randësinë që i atribuojmë – qoftë tue e shpërfaqë përmes disa shenjave të jashtme, që i mbajmë të arsyeshme dhe të denja për lavde.

8. Ka një heshtje përçmuese kur nuk denjojmë t’u përgjigjemi atyne që na flasin, apo që presin një mendim tonin mbi një argument, dhe kur e marrim me ftohtësi dhe mendjemadhësi gjithçka që thonë.

9. Heshtja e humoristike asht ajo e një njeriu, pasionet e të cilit gjallënohen vetëm simbas gatishmënisë dhe shtysës së gjendjes së tij shpirtnore, prej të cilit varen rrethanat e shpirtit dhe veprimtaria e ndjenjave. Asht heshtja e një njeriu që gjykon pozitivisht ose negativisht atë që ndien simbas asaj që fiziku kryen mirë apo keq funksionet e tij, që hapë gojën me thanë veç batuta, ose gjana të pakandshme ose të pavend.

10. Heshtja politike asht ajo e një njeriu të matun, që përmbahet, që sillet me pjekuni, që nuk hapet kurrë, që nuk thotë çdo gja që mendon, që nuk sqaron gjithmonë sjelljen dhe qëllimet e veta. Asht një njeri që, pa tradhtue arsyetimet e drejta, nuk përgjigjet gjithmonë qartësisht për mos me u zbulue. Këto fjalë të Isaisë janë motoja e tij: *Secretum meum mihi* [Isaia, 24, 16].⁴⁰⁶ Asht një njeri që dallon nga të gjithë mendjehollët, dinakët, me të cilët asht e mbushun bota, të cilët asht e kotë me i përkufizue *omnium temporum homines*.⁴⁰⁷ Heshtja e tyne çon tashma në të përmendunën heshtje e rrejshme (numër 2).

⁴⁰⁶ E fshehta më përket mue.

⁴⁰⁷ (këtu) si të gjitha kohëve.

III

Shkaqet e llojeve të ndryshme të heshtjes

Mënyrat e të heshtunit ndryshojnë simbas temperamentit dhe shpirtit të njerëzve.

1. Heshtja e matun përkon me njerëzit me veti shpirtmirë, me ndjesi drejtësie dhe me një kapacitet të përpiktë në vëzhgimin e rrethanave që ftojnë për me heshtë apo për me folë.
2. Heshtja e rrejshme u pëlqen shpirtnave meskinë, njerëzve mosbesues, hakmarrës dhe të lindun me befasue të tjerët.
3. Njerëzit që kanë një temperament të qetë, të thjeshtë dhe të mbarë kanë një prirje ma të madhe ndaj heshtjes dashamirëse.
4. Njerëzit që duen me u dëfrye gjithmonë duen edhe kënaqësinë që gjejnë në një heshtje përqeshëse.
5. Heshtja shpirtnore ekziston vetëm me pasionet e gjalla, që prodhojnë efekte ndjeshmënie së jashtmi, dhe që shpërfaqin në fytyrën e atyne përmes të cilave janë gjallënuë. Kështu, ndjenja si shendi, dashnia, zemërimi dhe shpresa krijojnë përshtypje ma të mëdhaja me heshtjen që i shoqnon, që nuk kapërcen ligjërime të padobishme që u shërbejnë vetëm të dobtëve.
6. Asht e thjeshtë me e kuptue se kujt i takon heshtja trashamane: asht shorti i shpirtnave të dobët dhe të marrë.
7. Përkundrazi, heshtja miratuese parakupton një gjykim të sigurt dhe një kapacitet të madh kritik, për me i dhanë randësi vetëm asaj që asht e denjë.
8. Lloji i fundit i heshtjes, ai i përçmimit, asht fryt i krenisë dhe i vetë dashnisë. Njerëzit me këto karakteristika janë të bindun se askush nuk meriton me marrë as edhe një gram vëmendje prej tyne. Ndonjiherë, kësaj heshtjeje mund t'i vlejnjë edhe një njeri i mençëm që, tue heshtë, përçmon atë çka nuk e merr si të denjë për një konsideratë ma të madhe.

Këto janë përsiatje të përgjithshme që janë të nevojshme me u ba mbi heshtjen për me mësue me heshtë. Kësisoj kemi zhvillue natyrën, parimet, llojet e ndryshme dhe çështjet e ndryshme. Vetëm përvoja do të bajë të mundun me njohë vlerën e tyne. Ato që kemi thanë mbi heshtjen mund të aplikohen, – në mënyrë të përpjesëtueshme, – në ligjërime të matun apo të rrejshëm, dashamirës apo përqeshës, shpirtnor apo trashaman, të pasun me tregues të miratimit apo të shenjave të përçmimit etj.



Marrë nga: Abate Dinouart, L'Arte di tacere, [p. I], tra.: M. Betollini, Lampi, 2014.

Përktheu nga italishtja: Aristeia Kola

MBI KLASIKEN

Shumë pak disiplina kanë interes ma të madh seç ka etimologjia; kjo i detyrohet shndërrimeve të paparashikueshme të kuptimit fillestar të fjalëve, në rrjedhë kohore. Tue pasë shndërrime të tilla, kjo mund të çojë në paradoks: asgja ose shumë pak mund t'i shërbejë sqarimit të një koncepti zanafilla e fjalës. Tue e ditë këtë punë, në latinisht, quhej gurëz ajo çka përdorej ma herët nga pitagorianët para shpikjes së numrave, gja që na e mohoi me e përdorë fshehtësinë e algjebërës; tue e ditë se hipokriti ishte aktor, dhe njeri, maskë, pra jo një mjet i vlefshëm për studimin e etikës. Paralelisht, për me shpjegue çka ne sot kuptojmë si klasike, asht e kotë që ky mbiemër me ardhë nga latinishtja *classis*, flotë, që do të marrë mbrapa kuptimin e rregullit. (Kujtojmë në vijim, ndërtimin analogjik të *ship-shape*.)

Po cili asht, atëherë, një libër klasik? Kam ndër durr përkufizimet e Eliot-it, të Arnold-it dhe të Sainte-Beuve-it, – pa arsyetim dhe përndritje lëndohesh, – dhe do isha i ngazëllyem me qenë dakord me këta autorë të shkëlqyeshëm, por nuk do t'i konsultoj. Kam mbushë ma shumë se gjashtëdhjetë vjeç; në moshën time, rastsitë dhe risitë kanë ma pak randësi sesa ai që beson vërtet. Do të kufizohem, prandaj, me deklarue atë çka mendoj mbi këtë pikë.

Shtysa ime e parë qe një *Histori e letërsisë kineze* (1901) e Herbert Alien Giles. Në kapitullin e tij të dytë lexova një prej pesë teksteve kanonikë të botimit të Konfucit, që asht Libri i Tjetërsimit ose *I King*, i përbamë prej 64 heksagramesh, ku ai e shfrytizon mundsinë e tjetërsimeve në gjashtë njësi ose në krejt vargjet. Një prej shqyrtimeve, për shembull, konsiston në dy vargje mbarë, marrë shkas dhe prej një tresheje krejt, vertikalisht e modelueme. Një perandor i lashtë e pat zbulue në zhguellin e një breshke të shejtë. Leibniz-i besonte se shihte në heksagrame një sistem binar të numërimit; mandej, një

filozofi enigmatike; mandej, si Wilhelm-i, një mjet për përcaktimin e së ardhmes, qyshse 64 figurat përkonin me 64 fazat e ndonji sektit apo procesit; mandej, një fjalor të njëfarë tribuje; mandej, një kalendar. Mbaj mend se Xul-Solar-i e rikonstrukttoi këtë tekst me shkopi dhe fosfor. Për të huejtë, Libri i Tjetërsimit krijon përshtypjen e një lloji *kinezërie*; por mija gjenerata njerëzish shumë të ngritur e kanë lexue dhe rilexue me devocion dhe do të vazhdojnë me e lexue. Konfuci u tha dishepujve të tij se nëse fati kishte me i dhanë edhe njëqind vite jetë, gjysmën kishte me ia kushtue studimit dhe komentimit ose *mjerimit*.

Qëllimisht zgjodha një shembull të skajshëm, sesi leximi na fton për një veprim besimi. Po i kthehem pra tezës sime. Klasik asht ai libër ku një komb ose një grup kombesh apo rrjedha kohore kanë vendosë me lexue nëse gjithçka ka qenë e qëllimtë në faqet e tij, fatale, e thellë si kozmosi dhe aftësia e interpretimeve pa fund. Siç paramendohet, këto vendime variojnë. Për gjermanët dhe austriakët Fausti asht një njeri gjenial; për të tjerët, një prej formave më të famshme të mërzisë, libri i dytë i *Parajsës* së Milton-it apo vepra e Rabelais-së. Libra si ai i Jobit, *Komedia Hyjnore*, *Makbethi* (dhe, sipas meje, disa saga të Veriut) premtojnë një përjetësi të pashterrshme, por asgjë nuk dimë për të nesërmen, përveç asaj që ka me e përdallue e tashmja. Një preferencë mund të jetë krejt mirë një supersticion.

Nuk e kam dhuntinë e ikonoklastit. Qysh në vitet tridhjetë besoj, tue u bazue nën ndikimin e Macedonio Fernández-it, se bukuria asht privilegj i pak autorëve; tash e di se ajo asht e zakonshme dhe po na i merr sytë në faqet e rastsishme të mediokrit apo në një dialog në rrugë. Kështu pra, padija ime për letrat malajziane apo hungareze asht e plotë, por jam i sigurt nëse koha ka me e prurë rastin e studimit të tyre, kam me e gjetë tanë shujtimin që kërkon shpirti. Pavarësisht pengesave gjuhësore që ndërhyjnë në politikë a gjeografi. Burns-i asht klasik në Skoci; jugut të Tweed-it i interson më pak Dunbar-i apo Stevenson-i. Lavdia e një poeti varet, në përgjithësi, nga eksitimi apo apatia e gjeneratave të njerëzve anonimë që sjellin tregues, në vetminë bibliotekave të tyre.

Emocionet që përfton letërsia ndoshta janë të përjetshme, por kuptimi duhet të ndryshojë në mënyrë konstante, së paku në një trajtë të lehtë, pa e humbë fuqinë e tij. Ato janë bartë për me i njohë lexuesi. Prandaj rreziku i afirmimit të këtyne veprave klasike ekziston dhe që do të ekzistojë përgjithmonë.

Çdokush e humbë besimin për artin dhe për artificet e tij. Unë, që po heq dorë nga dyshimi për kohëzgjatjen e përjetshme të Voltaire-it ose të Shakespeare-it, besoj (këtë mbramje të një prej ditëve të fundit të 1965-s) për Schopenhauer-in dhe për Berkeley-n.

Klasik nuk asht një libër (e përsëris) që ka detyrimisht këtë apo atë meritë; asht një libër që gjeneratat njerëzore nxiten, për arsye të ndryshme, me e lexue me ethje tash e në fill dhe me një besnikëri misterioze.



Marrë nga: Jorge Luis Borges, Obras Completas: 1923-1972, Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías, Emecé editores, Buenos Aires, 1974.

Përktheu nga origjinali: Fra Censor Ambrozi

MIGJENI PËRMES DHE PËRTEJ ZANAFILLËS
BIBLIKE NË *VETËVRASJA E TRUMCAKUT*

Proza e shkurtë e Migjenit, akronimi i Millosh Gjergj Nikollës, quejtë ndryshe edhe *skica*, në produktin letrar të këtij autori zen një vend të veçantë në letërsinë shqipe. E tillë asht edhe *Vetëvrasja e trumcakut* – objekt i trajtesës sonë. Ma së parit herë, kjo prozë botohet në fletoren e përjavshme “Illyria”, në vitin 1936, me një mbititull *Rrota e jetës*:

Rrota e jetës⁴⁰⁸

VETËVRASJA E TRUMCAKUT

Dhe trumcaku viente nga melankolija. U lind në një vend me të vërtetë të shkretë. Në vend të barit bîjshin qimet e dërrit e në vend të pëmvët – brenat e një shtazës parahistorike. Dhe në ket natyrë – e cila nuk mund të quhet natyrë – kush mos të bâhet melankolik? Dihet se një trumcakut s’i duhet shumë për jetë, por natyra, e cila nuk ishte natyrë, s’i epte as aq. Mos pyetni si e tek u gjet trumcaku n’at vend, dhe si e tek u gjet njeriu në kët pikë kosmike – nuk e dijmë shumë. Hipoteza dhe andrra. Miljuna vjetësh dhe një fjalë goje; si për shëmbull: “...të bâhet dritë! Dhe drita u bâ!,, – A shifni? Një fjalë magjike! *Hokus-pokus!* Sa bukur!

⁴⁰⁸ “Illyria”, Fletore e perjavëshme kulturore, viti I, nr. 37. Tiranë, 4 kalInduer 1936, f. 1 (vijon në f. 8).

Dhe unë thásh: të bindet* trumcaku, në një vend ku në vend të barit bijnë qimet e derrit, e në vend të pëmvjet – brinat e një shtazës parahistorike.

Nji herë trumcaku qëndroi mbi një brenë. U mërzit të shikojë qimet e derrit, u mërzit të fluturojë prej brenës mbi brenë. Nga mërziya dhe idhnimi mbylli syt. Rá në pikllim melankolik. – Njeriu me temperament melankolik áshit inteligjent. E inteligjenca, në kuptim ma të hapët të fjalës, pak kujt i solli qetsí dhe të mirë.

Dhe trumcaku në mâje të brenës e në kulm të melankolis, vendosi të vritet. Plot ironí filosofike shikonte rrethepërqark vehtes e vendimi i patundun mirfilli pasqyrohej ndër syt e tij të dëshpruem. Cicroi një herë, cicroi dy herë; cicroi tri herë. Mandej një crrrr e gjatë e plot mallëngjim ishte porosija e tij e fundit. Testamenti i dhimbave të tija. Dhe, pa u dhânë krahve, këcei prej brenës... ra mbi një qime të derrit, të gjatë e të mprehtë si thika, dhe u ngul mbi të.

Trumcaku i ngulun mbi një qime të derrit. Me krahët dhe puplat e tija lonte era dhe e sjellte rreth qimes, si sillet gjeli metalik në mâje t'oxhaqeve t'ona. Atbotë frynte véri.

Çka janë këto kapërcime logjike! ka me bertitë ndokush.

Po, lexues i dashtun e jo i cekët. Po! – A pak po kemi kapërcime logjike, morale dhe dogmatike në botën t'onë reale? Pse po zëmrohe dhe po don me më gjikue, për disá kapërcime logjike askuj dâmsjellese?

* Fjala duhet të jetë gabim tekstori. Simbas kontekstit duhej të ishte: *lindet*.

e vijimisht në botimet e mavonshme, të përfshime në përmbledhjen prozaikë: *Novelat e qytetit të Veriut*. Tue qenë se vepra e këtij autori, përgjithësisht na asht paraqitë me inkonsekuenca fonetike e grafike, kemi peshue që tekst të punës sonë të kemi variantin fillestar të botimit, përderisa dhe shkrimtari në atë kohë ka qenë gjallë. Gjykue nga kjo dhe mundsia e gabimeve tekstore, asht ma e reduktueme. Kësisoj dhe vullneti autorial ndaj landës së tij, me një përqindje ma të naltë, do të rezultonte në përkim me botimin në atë organ që thamë. Sigurisht, dhe në këtë botim vrehen pakorrektësi të lehta në tekstin përkatës.

Tradita kritike migjeniane, zakonisht, sa i takon konstatimit të nyjës religjionale në veprën e Migjenit, ka qenë ma fort përgjithësuese sesa përimtuese. Ky pohim nuk gjen përligjeje për krejt kërkimet shkencore mbi këtë autor, sepse ka dhe punime që kanë hulumtue me sukses këtë nyjë. Nisë nga kriteret e një kërkimi komparativist, në qendër të objektit tonë kërkimor do të jenë: *Vetëvrasja e trumcakut vs. Zanafilla/ Bibla*. Në këtë qasje do të përpiqemi të kthjellojmë shtresëzimin biblik që sundon në landën letrare të Migjenit, shndërrimin kontekstual të materies biblike, optikën ironizuese që përçon autori, kodin ligjërimor në përputhje me teknikën narrative të *Biblës*, e gjithashtu dhe simbolikën religjionale.

Në *Tekstin e Shejtë*, dihet se në krye të herës Perëndia krijoi elementët e gjithësisë, për të mbërritë tek prindt tonë parakë, e deri tek kopshti Eden ku harmonizohet natyra e me radhë. Në *Bibël* thuhet:

⁸ Pastaj Zoti Perëndi mbolli një kopsht në Eden, në lindje, dhe vendosi në të njeriun që kishte formuar. ⁹ Pastaj Zoti Perëndi bëri që të mbijnë nga toka lloj-lloj pemësh të këndshme nga pamja dhe që jepnin fruta të mira për t'u ngrënë; në mes të kopshtit gjendeshin edhe pema e jetës dhe pema e njohjes të së mirës dhe

të së keqes.⁴⁰⁹ (*Zanafilla*, 2: 8-9, *Bibla, Dhjata e Vjetër dhe Dhjata e Re*, Diodati i Ri, Shoqata shqipëtare e Biblës, Tiranë, 1994, f. 2).

Migjeni jep një paraqitje anti-Eden:

Në vend të barit bëjshin qimet e derrat e në vend të pëmvjet – brenat e një shtazës parahistorike.

Për Migjenin në këtë natyrë, protagonist, alegorikisht asht një *trumcak melankolik*. Ky përcaktor, që rrjedh nga fjala greke: μελαγχολικός ‘melagcholikós’ > μελαγχολία nënkupton gjendjen psikike të personit, karakterizue nga ndryshimet patologjike të humorit, përgjithësisht e sundueme nga zymtësia apo trishtimi.⁴¹⁰ Pra, kjo gjendje depresive e trumcakut lidhet pashmangshëm me rezultanten e një natyre, e cila nuk asht natyrë. Por përpara se të shkojmë mirëfilli në analizën e figurës së trumcakut, le të ndalemi tek teknika narrative e autorit, e cila ka për bazë të njejten teknikë sikur *Bibla*. Disa konstrukte bashkërenditëse të fjalive, rezultojnë se përdoren për t’i dhanë ligjërimin një qetësi të veçantë epike,⁴¹¹ në rastin tonë ma shumë narrative. Kështu në *Bibël*, janë të shumta strukturat që dalin me lidhëzën bashkërenditëse *dhe/e*: “*Dhe* Perëndia e quajti dritën “ditë” *dhe* errësirën “natë”; *Dhe* Perëndia krijoi kupën qiellore *dhe* ndau ujërat që ishin poshtë saj nga ujërat që ishin sipër saj. *Dhe* kështu u bë. *Dhe* Perëndia e quajti kupën qiellore “qiell”” etj. Po në të njejten mënyrë ndodh edhe në *Vetëvrasja e trumcakut*. Kemi konstatue se në

⁴⁰⁹ Khs. dhe *Zanafilla*, 1: 11-12, *ibid.*, f. 1: “¹¹ Pastaj Perëndia tha: “Të mbijë toka gjelbërimin, barërat të nxjerrin farë dhe drurët frutore të japin në tokë një frut që të përmbajë farën e tij, secili simbas llojit të tij”. Dhe kështu u bë. ¹² Dhe toka prodhoi gjelbërim, barëra që e bënë farën simbas llojit të tyre dhe drurë që mbanin fruta me farën e tyre brenda, secili simbas llojit të vet”.

⁴¹⁰ Khs. po ashtu: “Gjendje shpirtërore e zymtë dhe e rënë, trishtim i thellë”, FGJSH, varianti kompjuterik.

⁴¹¹ Khs.: Wellek, René; Warren, Austin, *Teoria e letërsisë*, Onufri, 2007, f. 183.

368 fjalë që ka ky tekst, dendësia e përdorimit të figurës së *polisindetit* asht 25 herë. Me një llogaritje të thjeshtë, i bjen që në $\approx 7\%$ të landës mbizotnon figura e *polisindetit*.

Nuk kemi vetëm këtë element, që na del si e përbashkët me tekstin biblik, por kemi edhe teknikën e përsëritjes së frazës, e cila bahet për efekt psikik tek marrësi. P. sh.: kemi këto raste të përsëritjes (thuejse identike) të frazës:

Në vend të barit bëjshin qimet e derrit e në vend të pëmvvet – brenat e një shtazës parahistorike vs. Dhe unë thash: të bindet trumcaku, në një vend ku në vend të barit bëjnë qimet e derrit, e në vend të pëmvvet – brinat e një shtazës parahistorike; trumcaku vuate nga melankolija vs. kush mos të bâhet melankolik, Râ në pikllim melankolik, Njeriu me temperament melankolik, në kulm të melankolis; [fjala brenë dhe togfjalëshi qime derri përsëriten po kështu shumë herë.]

Paralelisht e njejta dukuni ngjet edhe në *Bibël*. Vrehen mjaft struktura fjalish, trajtash përsëritëse që krijojnë një lidhje specifike në kod. Ndërtohet një tempo-ritëm i posaçëm, i cili i siguron narracionit edhe kadencimin biblik.

Por e gjithë kjo në raport me tekstin e Migjenin, asht vetëm përkim formal. Domethanë, stili i njejtë me *Biblën*, kontrastohet në *Vetëvrasja e trumcakut* me anë të optikës ironike që sjell autori për materien religjionale. Gjithashtu për traditën mijavjeçare të besimit:

Mos pyetni si e tek u gjet trumcaku n'at vend, dhe si e tek u gjet njeriu në këtë pikë kosmike – nuk e dijmë shumë. Hipoteza dhe andrra. Miljuna vjetësh dhe një fjalë goje; si për shëmbull: “...të bâhet dritë! Dhe drita u bâ!”, – A shifni? Një fjalë magjike! *Hokus-pokus!* Sa bukur!

Shkrimet e Shejta për krijimin e Gjithësisë e të njeriut, janë të barabarta me *hipoteza* dhe *andrra*. Citimi biblik këtu asht rifunkzionalizue me qëllim përtallës. E tanë kjo duket një premisë për dekonstruksion besimi, dogme. Për të vijue ironinë autori kërkon të mos pyetet si u gjet ky *trumcak melankolik* në atë vend të egër, ashtu si nuk dihet mirëfilli zania fill e botës. Në këtë pikë, kemi dy rrafshe: *Krijuesi-artist* vs. *Krijuesi i Gjithësisë*: “*Dhe unë thásh: të bindet trumcaku, në një vend ku në vend të barit bëjnë qimet e derrit, e në vend të pëmvet – brinat e një shtazës parahistorike*” – shkruen Migjeni. Kjo shejë ekuivalentimi, sjell në pikëpjekje edhe pozicione filozofike. Madje na jep mundsi interpretimi në tri derivate filozofike me atë çka shkruen. Shprehja, lidhun me krijimin e njeriun dhe të qenit e tij në këtë pikë kozmike, “*nuk e dijmë shumë*” – na lidh me *agnostizmin*. Ma pas, fill, fjala “*hipoteza*” – na përkon me skepticizmin. Përfund shumësi “*andrra*” dhe tanë ironizimi i citimit biblik, me gjithë shkrimin që e ndjek, e pajton shkrimtarin me qëndrimin e tij *cinik*. Kështu, në një ligjërime të kondensuem, të ekonomizuem,⁴¹² për krejt atë çka asht vlerësue si e patjetërsueshme dhe e mirëqenë (substancia religjionale pra), kemi tre qëndrime njiherësh.

Figura e trumcikut, melankolike dhe e gjendun në një mjedis të përçundnuem për karakterin delikat të tij, nuk mund të themi se simbolizon alegorikisht njeriun në përgjithësi siç mendon Sefedin Fetiu në *Vepra e Migjenit dhe kritika e tij*.⁴¹³ Simbolika duhet pá në atë çka thotë Migjeni për këtë shpend, si e konfiguron ai, në rastin kur ai e paralelizon me njeriun: “*Njeriu me temperament melankolik ásh inteligjent. E inteligjenca, në kuptim ma të hapët të fjalës, pak kujt i solli qetsí dhe të mirë*”. Pra, ky trumcak i pajisun me një inteligjencë, mund të kuptohet si figura e një intelektualit që në një kohë të caktueme.

⁴¹² Khs.: Sefedin Fetiu, *Vepra e Migjenit dhe kritika e saj*, Instituti Albanologjik i Prishtinës, Prishtinë, 1984, f. 115, që trajton karakteristikat e gjinisë/zhanrit të prozës së shkurtër të Migjenit. Autori mbërrin në përfundimin, se kjo gjini ka trajtime jokonvencionale të materies, novatorizëm në aspektin e rrëfimit, koncentrim lande etj.

⁴¹³ “*ky trumcak simbolizon pozitën e njeriut në përgjithësi*”, *ibid.*, f. 119.

Dhe ai mjedis me qime derri dhe brina të një shtaze parahistorike, asht institucioni – në kuptimin e gjanë të fjalës – që i kundërvëhet atij. Dhe tue u ngritë ky intelektual kundër institucionit, me “ironi filosofike”, vendos të vetëvritet. Ashtu sikundër vetëmbytet Gjon Zaveri ma pas, në romanin *Pse të S. Spases*. Kjo ngjan, të jetë një refuzim institucional: kundër fesë, shoqnisë, moralit. Cicërimat e tij (*tri cicrrimet*), janë “*testament i dhimbave*”, – fundja një akt i bamë me ndërgjegje. Vetëvrasia e tij, asht ndërgjegjësimi që i buron nga premiset për me veprue në mënyrë të lirë: një soj *eutanazie*. Prandej ai (trumcaku): “*pa u dhënë krahve, këcej prej brenës... ra mbi një qime të derrit, të gjatë e të mprehtë si thika, dhe u ngul mbi të*”.

Edhe simbolika e *derrit*, rezulton të jetë një përdorim në përkim me tabutë e mëdha religjionale. Në traditën e krishtenë kemi, konkretisht në DHV, ndalimin e të ushqyemit nga mishi i kësaj kafshe. E ndeshim kështu në *Pentateukun/ Pesëlibërshin* thanë ndryshe edhe *Deuterenomi* ose *Ligji i përtërirë*, kapitulli 14, vargjet 7-8:

⁷ Por nga ato që vetëm përtypen dhe që kanë vetëm thundrën të ndarë nuk do të hani devenë, lepurin dhe baldosën, që përtypen por nuk e kanë thundrën të ndarë; për ju janë të papastra; ⁸ edhe derri, që e ka thundrën të ndarë por nuk përtypet, është i papastër për ju. Nuk do të hani mishin e tyre dhe nuk do të prekni trupat e tyre të vdekur. (*Ibid.*, f. 217-8).

Po kështu edhe tek *Levetiku* kapitulli 11, vargjet 4-7:

⁴ Por nga ripërtpësit dhe nga dythundrakët nuk do të hani këto: devenë sepse përtypet, por nuk është dythundrake; për ju është e papastër; ⁵ baldosën, sepse ripërtpet, por nuk është dythundrake; për ju është e papastër; ⁶ lepurin, sepse ripërtpet, por nuk është dythundrak; për ju është i papastër; ⁷ **derrin**, sepse është dythundrak dhe e ka këmbën të

ndarë, por nuk është ripërtypës; për ju është i papastër”. (*Ibid.*, f. 123).

Në të njejten mënyrë thuhet edhe tek profeti Isaia 65: 3-4:

³një popull që vazhdimisht provokon zemërimin tim me pafytyrësi, që ofron flijime në kopshte dhe djeg temjan mbi altarë prej tullash, ⁴ që rri midis varreve dhe kalon netët në vende sekrete, që ha mish **derri** dhe ka në enët e tij supa gjërash të neveritshme. (*Ibid.*, f. 771-2).

Dhe:

¹⁶ Sepse Zoti do të ushtrojë drejtësinë me zjarrin dhe shpatën e tij kundër çdo mishi; dhe të vrarët nga Zoti do të jenë të shumtë. ¹⁷ Ata që shenjtërohen dhe pastrohen për të vajtur në kopshtet, prapa një idhulli që gjendet në mes, ata që hanë mish **derri**, gjëra të neveritshme dhe minj, do të konsumohen të gjithë, thotë Zoti. (*Ibid.*, *Isaia*, 66: 16-17, f. 774).

Tek DHR mirëfilli ndalimi i mishit të kësaj kafshe, nuk shprehet kund. Por konsiderimin për një kafshë të përçmueme e të ndalueme, sepse nuk asht ripërtypëse, e kemi edhe tek kalimi i demonëve në tufën e derrave, kur Jezusi i çliron ato në trupin njerëzor. Natyrisht dhe në traditën muslimane kjo kafshë asht tabu. Ashtu si dhe në traditën hebreje. Ndeshet kështu, në suret dhe ajetet përkatëse:

Ai ju ka ndaluar vetëm të ngordhurën, gjakun, mishin e **derrit** dhe atë që është therur në emër tjetër e jo në emër të Allahut. Por ata që shtrëngohen nga uria e madhe, mund t’i hanë ato, sa ta shuajnë urinë e jo të kalojnë kufirin; në të vërtetë, Allahu është Falës dhe

Mëshirëplotë” (*Kurani i madhërishëm*, surja 16, ajeti 115. Përkth.: Prof. Hasan I. Nahi, Instituti Shqiptar i Mendimit dhe i Qytetërimit Islam, Tiranë, 2006, f. 312).

*

Me të vërtetë, Allahu ju ka ndaluar të hani kafshën e ngordhur, gjakun e derdhur, mishin e **derrit** dhe mishin që nuk është therur në emër të Allahut. Por kushdo që detyrohet nga nevoja të hajë ndonjë gjë prej këtyre, pa dashur të bëjë gjynah dhe pa e kaluar kufirin, nuk do të fajësohet. Vërtet, Allahu është Falës i madh dhe Mëshirëplotë. (*Ibid.*, surja 2, ajeti 173. f. 94).

*

Është e ndaluar për ju ngrënia e coftinës, e gjakut, e mishit të **derrit**, e mishit të kafshës që është therur jo në emër të Allahut, e mishit të kafshës së mbytur lidhur në fyt [...]. (*Ibid.*, surja 5, ajeti 3, f. 161).

*

Thuaj: “Unë nuk gjej në atë që më është shpallur mua, asgjë që e ndalon njeriun të hajë çfarë të dojë, përveç kafshëve të ngordhura, gjakut të derdhur, mishit të **derrit** [...]. (*Ibid.*, surja 6, ajeti 145, f. 194).

[2013]



ARTI SI TEKNIKË

“Arti është të menduarit me anë të imazheve”. Kjo frazë, e cila përsëritet shpesh edhe nga nxënësit e gjimnazeve, është, në të njëjtën kohë, edhe pikënisje për filologun erudit që ka vendosur të hartojë një teori të letërsisë. Ky koncept, i cili ka zënë vend në ndërgjegjen e një pjese të madhe njerëzish, e ka origjinën pjesërisht të mendimi i Potebnjas, që në veprën *Shënime mbi teorinë e letërsisë* pohon se “Pa imazh nuk ka art dhe në veçanti nuk ka poezi”.⁴¹⁴ Për të shtuar më pas se “Poezia, sikurse edhe proza, është, mbi të gjitha, një mënyrë e veçantë e të menduarit dhe të diturit”.⁴¹⁵

Pra, poezia është një mënyrë e veçantë të menduari, më saktësisht, ajo mënyrë e të menduarit nëpërmjet imazheve që lejon të funksionojë një proces që njihet përgjithësisht si “ekonomizim i energjisë mendore”. Ndjeshmëria estetike që prodhohet s’është tjetër veçse rezultate këtij ekonomizimi. Kështu, më ngjan, se i ka kuptuar dhe përmbledhur besnikërisht idetë e mësuesit të tij, akademiku Ovsianiko – Kulikovski,⁴¹⁶ i cili i ka lexuar me vëmendje veprat e Potebnjas. Potebnja dhe nxënësit e shumë të tij e konsideronin poezinë si një mënyrë të veçantë të menduari – të menduar me anë të imazheve; funksioni i imazheve, sipas tyre, është të ndihmojë në përfshirjen brenda të njëjtit grup të objekteve dhe ngjarjeve të ndryshme dhe të shpjegojë të panjohurën me anë të së njohurës. Ose, thënë me fjalët e vetë Potebnjas: “Marrëdhënia e imazhit me atë që ai shpjegon mund të përkufizohet si: 1. Imazhi është një atribut konstant

⁴¹⁴ Aleksander Potebnja, *Shënime mbi teorinë e letërsisë*, Kharkov 1905, f. 83.

⁴¹⁵ Ibid., f. 97.

⁴¹⁶ Dimitri Ovsianiko Kulikovski (1835-1920) studiues i njohur rus i krahut të studimeve marksiste, mbështetës i letërsisë konservatore dhe kundërshtues i artit të futuristëve (shënim i përkth. në anglisht).

për subjekte të ndryshme, një pikë referimi konstante për perceptime të ndryshme dhe 2. Imazhi në vetvete është më i thjeshtë e më i qartë se ajo që ai shpjegon”.⁴¹⁷ Me fjalë të tjera, “qëllimi i imazhit është të na sjellë ndërmend, përafërsisht, ato kuptime për të cilat ai është aty dhe, meqenëse pa këtë cilësi imazhi nuk ka kuptim, atëherë ne duhet të jemi më të familjarizuar me imazhin sesa me atë që ai shënon.”⁴¹⁸

Do të ishte interesante të aplikohet ky rregull në krahasimin që bën F. Tjutcevi mes rrufeve të verës dhe demonëve shurdhmemecë, apo në krahasimin që bën Gogoli mes qiellit dhe mantelit të Zotit.

“Pa imazhe nuk ka art”, “arti është të menduarit me anë të imazheve”. Këto shprehje kanë orientuar një sërë interpretimesh të diskutueshme të veprave të artit. Madje, nëpërmjet këtyre shprehjeve është tentuar të shpjegohet muzika, arkitektura apo poezia lirike. Pas një çerek shekulli përpjekjesh të tilla, akademiku Ovsianiko – Kulikovski arrin t’i veçojë si kategori më vete poezinë lirike, arkitekturën dhe muzikën, duke i parë ato si forma të veçanta arti që udhëhiqen drejtpërdrejt nga emocionet. Kështu rezulton se një pjesë e madhe e artit nuk i nënshtrohet të menduarit nëpërmjet imazheve. Sigurisht, njëra prej arteve që radhiten në këtë kategori, poezia lirike (në kuptimin e ngushtë të fjalës), shfaq, padyshim, një ngjashmëri të plotë me artet vizuale, por duke përdorur fjalët. Ajo që është më e rëndësishme është fakti se artet vizuale kalojnë pa u vënë re në arte jovizuale, ndërkohë që perceptimet tona për të dyja artet mbeten njësoj.

Sidoqoftë, përkufizimi “Arti është të menduarit me anë të imazheve”, që do të thotë se arti është para së gjithash krijuesi i simboleve, ka mbijetuar edhe pas rënies së teorisë që e mbështeste. Ai mbijetoi, kryesisht, gjatë simbolizmit, veçanërisht në mes teoricienëve të kësaj lëvizjeje.

Shumë njerëz besojnë ende se të menduarit me anë të imazheve – të menduarit nëpërmjet imazheve të skenave me

⁴¹⁷ Aleksander Potebnja, *Shënime mbi teorinë e letërsisë*, Kharkov 1905, f. 314.

⁴¹⁸ Ibid., f. 291.

“shtigje dhe hije”, “hulli dhe kufij”,⁴¹⁹ është karakteristika kryesore e poezisë. Për këta njerëz, historia e “artit imazhist”, siç e quajnë atë, konsiston në historinë e ndryshimit të imazhit. Por ne mund të gjejmë imazhe që janë pothuajse të pandryshueshme: ato kalojnë pa ndryshuar nga shekulli në shekull, nga një vend në një tjetër, nga një poet te një tjetër. Imazhet nuk i përkasin askujt, përveç Zotit. Sa më shumë që ta njohësh një epokë, aq më shumë bindesh se imazhet që përdor një poet i caktuar dhe që i konsiderojë si krijime të tij, janë marrë, pothuajse pa ndryshime, nga një poet tjetër. Veprat e poetëve janë klasifikuar apo grupuar sipas teknikave të reja që kanë zbuluar e përhapur; sipas organizimit dhe zhvillimit të pasurive gjuhësore. Poetët shqetësohen më shumë për mënyrën e organizimit të imazheve sesa për krijimin e tyre, sepse imazhet u janë dhënë atyre, ndaj aftësia për t’i kujtuar ato është më e rëndësishme se për t’i krijuar.

Sidoqoftë, mendimi imazhinist nuk mund të përfshijë të gjitha aspektet e artit, madje as të gjitha aspektet e artit verbal: ndryshimi i imazheve nuk luan ndonjë rol thelbësor në zhvillimin e poezisë. Ne e dimë që, shpesh, shprehje të caktuara përjetohen si mendime poetike dhe shkaktojnë kënaqësi estetike edhe pse, në fakt, ato janë krijuar pa një qëllim të tillë. Poeti Innokenti Annenski’⁴²⁰ për shembull, i atribuon gjuhës sllave një karakter të veçantë poetik; Andrei Bieli admironte te poetët rusë të shek. XVIII teknikën e vendosjes së mbiemrave pas emrave. Bieli e konsideronte si vlerë artistike këtë procedim ose, më saktësisht, i atribuonte një karakter të qëllimshëm, duke e konsideruar si fakt artistik, ndërkohë që në realitet kjo përmbysje e rendit të zakonshëm të vendosjes së mbiemrit dhe emrit në fjali është një veçori e brendshme e gjuhës, e ndikuar kryesisht nga liturgjia e kishës sllave. Kështu një vepër mund të jetë **a)** e krijuar si prozaike dhe e perceptuar si poetike; **b)** e krijuar si poetike dhe e

⁴¹⁹ Referencat i adresohen veprës *Hulli dhe kufij* (*Borozdy i mezhi*), të kritikut Vjacesllav Ivanov, Moskë 1916, një vepër e rëndësishme e teorisë simboliste (shën. i përkth. në anglisht).

⁴²⁰ Poet i shkollës së hershme simboliste. Poezia e tij është e lidhur ngushtë me atë të dekadentëve francez. (shën. ynë, V. O.)

konceptuar si prozaïke. Kjo tregon se karakteri estetik i një objekti varet nga mënyra sesi e perceptojmë atë: do të quajmë objekte estetike (vepra arti), në kuptimin e ngushtë të fjalës, veprat e krijuara nga teknika të veçanta që kanë si qëllim që ta bëjnë veprën sa më artistike që të jetë e mundur dhe t'i sigurojnë këtyre objekteve (veprave) një perceptim estetik.

Përfundimi i Potebnjas, që mund të përmbledhet në një ekuacion të thjeshtë të tipit “poezia = imazh”, ka shërbyer si bazë për një teori të tërë, e cila sugjeron “imazhi = simbolin = aftësinë e imazhit për të qenë një atribut konstant për subjekte të ndryshme”. Ky konkluzion do të intrigonte disa nga përfaqësuesit më të rëndësishëm të teorisë simboliste (Andrej Bielin, Merezhkovskijn), për shkak të ideve e qëndrimeve të ngjashme, dhe do të shërbente si bazë për këtë teori. Një nga arsytet që e çuan Potebnjan në këtë përfundim është se Potebnja nuk ia del të bëjë dallimin mes gjuhës së poezisë dhe gjuhës së prozës. Për këtë arsye ai nuk mund të perceptojë dot se ka dy tipa imazhesh: 1. imazhi si një mjet praktik i të menduarit, si mjet që shërben për grupimin e objekteve sipas kategorive dhe 2. Imazhi poetik si një mjet artistik për të krijuar një përshtypje më të fortë e më të thellë. Le ta qartësojmë një shembull. Një fëmijë të mitur, që po ushqehet me qumësht dhe që i kanë mbetur shenjat e qumështit në buzë, për t'i tërhequr vëmendjen, i thërras: “Ej, buzëqumësht!” Në këtë rast kemi ndërtuar një ligjërim që mbështetet në një figurë të pastër prozaïke. Rasti tjetër është kur një fëmijë kërkon të marrë pjesë në biseda mes të rriturish dhe të japë gjykime për çështje që nuk i takojnë. Në këtë rast unë i them “Ej, Buzëqumësht”,⁴²¹ duke përdorur një ligjërim të figurshëm, një trop poetik. Kështu, në rastin e parë, fjala “buzëqumësht” është përdorim metonimik, ndërsa në të dytin përdorim

⁴²¹ Në origjinal, teksti fut në lojë dy kuptimet (prozaïke/metonimike dhe poetike/metaforike) e fjalës *kapele* (*šliapa*), përkthyesit në anglisht e kanë zëvendësuar me një shembull tjetër, me fjalën *butterfingers*; përkthyesi në spanjisht dhe ai në italisht e ka ruajtur shembullin e origjinalit. Ne kemi preferuar ta përshtatim ilustrimin, meqenëse fjala *kapele* nuk na jepte dorë për ta konkretizuar arsyetimin e Shklovskit. (shën. V. O.)

metaforik. Por nuk është ky dallimi që më duket i rëndësishëm.

Imazhi poetik është një mjet i cili shërben për të krijuar një mbresë sa më të thellë. Si mjet, në varësi edhe të qëllimit të tij, ai nuk është as më shumë e as më pak i rëndësishëm sesa teknikat e tjera poetike; krahasimi, përsëritja, paralelizmi figurativ, hiperbola. Ai është njësoj si të gjitha ato elemente që konsiderohen si figura retorike, si të gjitha mjetet e përshtatshme për të përforcuar ndjenjën e prodhuar nga një objekt⁴²² (në një vepër, fjalët dhe tingujt e tyre mund të konsiderohen njësoj objekte). Por imazhi poetik nuk paraqet asgjë më shumë sesa një ngjashmëri të jashtme me të menduarit me anë të imazheve. Kështu, mund të shërbente si shembull ilustrues modeli që sjell Ovsianiko Kulikovskij te *Gjuha dhe arti*, në të cilin një vajzë e vogël e quan topin “shalqi”. Imazhi poetik është një nga mjetet e gjuhës poetike, ndërsa imazhi prozaik është një mjet abstraksioni. Përdorimi i shalqirit në vend të abazhurit, përdorimi i shalqirit në vend të globit, në vend të kokës etj., nuk është tjetër veçse një akt abstragimi i një prej karakteristikave që ka ky objekt e që është rrumbullakësia dhe, në këtë aspekt, nuk ka asnjë ndryshim mes kokës dhe shalqirit, kokës dhe globit. Thjesht, identifikimi i topit me shalqirin, është një mënyrë të menduari që nuk ka të bëjë fare me poezinë.

Rregulli i ekonomizimit të fuqisë krijuese është po ashtu një rregull i pranuar përgjithësisht. Filozofi britanik Herbert Spenser shkruante se: *Në thelmet të të gjitha rregullave që diktojnë zgjedhjen dhe përdorimin e fjalëve ndeshim të njëjtën kërkesë: ruajtjen e vëmendjes së lexuesit dhe dëgjuesit. Ta orientosh vëmendjen drejt konceptit të kërkuar nëpërmjet rrugës më të lehtë është, në shumicën e*

⁴²² Shklovski është duke bërë këtu dy sqarime të rëndësishme teorike, se:

1. teknika të ndryshme i shërbejnë një funksioni të vetëm, dhe
2. asnjë teknikë, në vetvete, e vetme nuk është më e rëndësishme.

Kjo e dyta i lejoji formalistët të përqendroheshin te çdonjëra dhe te të gjitha mjetet letrare (shën. i përkth. në anglisht).

rasteve, i vetmi qëllim dhe gjithmonë kryesori⁴²³ (*Filozofia e stilit*). Ndërsa Richard Avenarius pohon: *Nëse shpirti do të zotëronte forca të pashtershme, atëherë do të ishte krejt e parëndësishme të dinim sesa humbet prej këtij burimi, në këtë rast e vetmja gjë që do të kish rëndësi, nëse do të humbiste, do të ishte koha. Por meqenëse këto forca janë të kufizuara, atëherë shpirti përpiqet ta realizojë procesin e perceptimit në mënyrë sa më racionale që të jetë e mundur, që do të thotë me shpenzime relativisht të pakta të energjive dhe, prandaj, me rezultate relativisht më të mira.*

Petrzhitskij, duke iu referuar ligjit të përgjithshëm të ekonomizimit të energjive mendore, hedh poshtë teorinë kontradiktore të Uilliam Xhejmsit, sipas së cilës emocionet kanë bazë fizike. Parimin e ekonomizimit të fuqive krijuese, që është mjaft interesant për sa i përket shqyrtimit të ritmit, e pranon edhe Aleksandër Veselovskij, i cili bie dakord me Spenserin, kur pohon: *Vlera e stilit qëndron pikërisht te aftësia për të dhënë maksimumin e mendimeve në minimumin e fjalëve.* Edhe Andrej Bieli, i cili ia ka dalë që në faqet më të mira të librave të tij të na japë shembuj të shumtë të ritmeve të forta⁴²⁴ dhe nëpërmjet shembujve të na provojë kompleksitetin e epiteteve poetike (veçanërisht në vargjet e cituara nga J. Baratinskij), e konsideronte të nevojshme të flitej për ligjin e ekonomizimit të fuqisë krijuese. Libri i tij dëshmon një përpjekje vërtet heroike për të krijuar një teori arti të mbështetur mbi fakte të paverifikueshme të nxjerra nga libra të vjetër, mbi njohuri të gjëra rreth teknikave të krijimit poetik si dhe mbi tekste të fizikës, të përdorura në gjimnazin e Kraieviç.

Ideja e ekonomizimit të energjisë, sikurse ajo e ligjit dhe e qëllimit të krijimit, është ndoshta e vërtetë në një rast të veçantë të përdorimit të gjuhës, por shtrirja e saj në përdorimin e dy gjuhëve vjen si rezultat i mosnjohjes së ndryshimeve që ekzistojnë mes ligjeve që udhëheqin

⁴²³ Herbert Spenser, *Filozofia e Stilit*, Humboldt Library, vëll. XXXIV, NY, 1882, f. 2-3, citimi i Shklovskit në rusisht ruan idenë e origjinalit, por e shkurton atë (shën. i përkth. në anglisht).

⁴²⁴ Sugjerimi këtu është që poemat që kanë ritëm të sheshtë e të lëmuar kalojnë pa u vënë re, ndërsa poemat që kanë ritëm të fortë e detyrojnë lexuesit që t'i ndjekin (shën. i përkth. në anglisht).

organizimin e gjuhës së përditshme me ato të gjuhës poetike. Zbulimi i faktit se në gjuhën poetike japoneze përdoren tinguj që nuk ekzistojnë në gjuhën e përditshme është, nëse mund të thuhet kështu, një ndër treguesit e parë konkretë të ndryshimit mes gjuhës së përdorimit të përditshëm dhe gjuhës poetike. Leo Jakubinski, në punimin e tij,⁴²⁵ ka vërejtur mungesën e një ligji të disimilimit të tingujve të lëngshëm në gjuhën poetike dhe lejimin, sipas tij, të grumbullimit të tingujve të ngjashëm, por të mezishqiptueshëm. Në këtë artikull, një nga shembujt e parë të kritikës shkencore, Jakubinski tregon, në mënyrë induktive, kontrastin (le të themi tani për tani, vetëm në këtë rast) mes ligjeve të gjuhës poetike me ato të përdorimit të përditshëm.⁴²⁶

Për këtë arsye, ne duhet të flasim rreth rregullave të konsumimit apo ekonomizimit në gjuhën poetike jo mbi bazën e analogjisë me gjuhën prozaikë, por mbi bazën e specifikave të vetë gjuhës poetike.

Nëse nisim të shqyrtojmë ligjet e përgjithshme të perceptimit, vërejmë se, sapo perceptimi bëhet i zakonshëm, ai shndërrohet në automatik. Kështu për shembull të gjitha përvojat tona kalojnë në zonën e të pandërgjegjshmes automatike: nëse dikush kujton ndjesinë që ka provuar duke mbajtur për herë të parë në dorë stilolapsin apo duke folur për herë të parë një gjuhë të huaj dhe e krahason atë me ndjesinë që provon tani, kur i duhet t'i përsëritë rëndom, për të dhjetë mijtën herë, këto veprime, do të na japë të drejtë. Me procesin e automatizimit shpjegohen edhe rregullat e ligjërimit tonë të përditshëm, ligjërimit i ndërtuar me fjali të papërfunduara dhe fjalë të shqiptuara përgjysmë.

Automatizimi është një proces, shprehjen ideale të të cilit e gjejmë më mirë se kudo te algjebra, ku objektet zëvendësohen nga simbolet. Në ritmin e ligjërimit të përditshëm fjalët e ndërlikuara nuk na vijnë të plota. Në ndërgjegjen tonë vijnë e perceptohen vetëm tingujt e parë të

⁴²⁵ L. Jakubinski, *Mbi tingujt e gjuhës poetike*, Sborniki, I, 1916, f. 38.

⁴²⁶ Leo Jakubinski, *Akumulimi i tingujve të lëngshëm identikë në gjuhën poetike dhe atë të përditshme*, Sborniki, 1917, f. 13-23.

tyre. Aleksander Pogodini në veprën *Gjuha si krijim*⁴²⁷ na tregon se kur një fëmijë mendon fjalinë “Malet e Zvicrës janë të bukura”, ai e mendon në formën e një vargu shkronjash *M, Z, j, t, b*. Kjo karakteristikë e të menduarit jo vetëm na sugjeron metodën e algjebërës, por edhe zgjedhjen e simboleve (shkronjave, veçanërisht shkronjave nistore). Nga kjo metodë algjebrike e të menduarit ne i perceptojmë objektet vetëm si forma dhe numra: nuk i shohim ato në tërësinë e tyre, por i njohim më tepër nga karakteristikat kryesore që shfaqin. Ne e shohim objektin gati-gati sikur të ishte i ambalazhuar; e dimë çfarë ai është nga konfigurimi që ka, por mund t’i shohim vetëm sipërfaqen. I perceptuar në këtë mënyrë, kaq prozaikë, objekti zbehet dhe nuk na lë, madje, as përshtypjen e parë dhe për më tepër harrohet edhe thelbi i asaj çfarë ishte. Procesi i “algjebrizimit”, i automatizmit të objektit, na lejon një ekonomizim edhe më të madhtë fuqive perceptuese. Objektet jepen nëpërmjet njërit prej tipareve karakteristike të tij – një numër, p.sh., ose paraqiten, thuajse, në bazë të një formule automatike, pa kaluar fare në ndërgjegje.

*Kisha pastruar dhomën, dhe tek sillesha nëpër të iu afrova divanit pa qenë në gjendje të kujtoja nëse ia kisha marrë pluhurat apo jo. Sepse këto veprime janë të zakonshme e gati të rëndomta dhe bëhen në mënyrë të pandërgjegjshme, ndaj s’e kujtoja dhe kisha përshtypjen se sado që ta shtrydhja trurin ishte e pamundur ta kujtoja. Kështu që nëse ia kisha fshirë pluhurat divanit dhe kisha harruar, atëherë kjo do të thotë se e kisha bërë në mënyrë të pandërgjegjshme, ndaj ishte e njëjta gjë sikur të mos e kisha bërë fare. Nëse do të më kishte parë dikush me vëmendje do të m’i kujtonte veprimet që kisha bërë, por nëse askush s’më ka parë ose më ka parë pa vëmendje; nëse jeta e ndërlikuar e plot halle e njerëzve kalon pa u vënë re, atëherë është njësoj si të mos kishte ekzistuar kurrë.*⁴²⁸

⁴²⁷ A. Pogodin, *Gjuha si krijim*, Kharkov, 1913, f. 42.

⁴²⁸ L. Tolstoi, *Ditari*, shkurt, 1897. (përkthimi i pjesës nga ditari është i yni, V. O.)

Kështu jeta shkërmoqet, duke u shndërruar në asgjë. Automatizimi i gllabëron objektet, zakonet, mobiliat, gruan dhe frikën e luftës. “Nëse jeta e ndërlikuar e njerëzve kalon pa u vënë re, atëherë është njësoj sikur të mos kishte ekzistuar kurrë”. Dhe arti ekziston pikërisht për t’i përtërirë njeriut kuptimin e jetës, për t’i kthyer ndjeshmërinë ndaj objekteve, për të kuptuar se guri është i gurtë. Qëllimi i artit është të japë ndjesinë e objektit si ai perceptohet dhe jo siç njihet. Procedimet artistike synojnë t’i kthejnë objektet e njohura në të panjohura, t’i ndërlikojnë format, të rrisin vështirësinë dhe gjatësinë e perceptimit, sepse procesi i perceptimit në art është estetik dhe duhet të zgjasë. Arti është një mënyrë e të përjetuarit të procesit të shndërrimit artistik të një objekti; objekti, në vetvete, nuk është i rëndësishëm.

Jeta e një veprë artistike shtrihet nga vizioni te njohja, nga poezia te proza, nga konkretja te abstraktja, nga Don Kishoti i Servantesit– fisniku skolastik dhe i varfër që duron poshtërimin që i bëhet në oborrin e dukës, te Donkishoti me imazh të gjerë, por bosh i Turgenievit, nga Karli i Madh te fjala *korol*,* që do të thotë *mbret*. Kuptimi i një veprë shtrihet deri në atë nivel sa zgjuarsia dhe mjeshtëria kondensohen fortazi: kështu fabula është më simbolike sesa poema dhe proverbi më simbolik sesa fabula. Në fakt pjesa më pak kontradiktore e teorisë së Potebnjas është pikërisht analiza që i bën fabulës, të cilën, nga këndvështrimi i tij, e kishte shqyrtuar në mënyrë shteruese. Por, në teorinë e tij, ai nuk arriti të fokusonte veprat e vërteta artistike dhe kjo është arsyeja që libri i tij nuk u konsiderua i përfunduar. Siç dihet, libri *Shënime mbi teorinë e letërsisë* u botua më 1905, rreth trembëdhjetë vjet pas vdekjes së Potebnjas. Në këtë libër Potebnja arriti të përfundonte plotësisht vetëm pjesën mbi fabulën.⁴²⁹

Pasi e shohim disa herë një objekt, ne fillojmë ta njohim atë. Objekti është para nesh, ne dimë rreth tij, por nuk e

*Fjala ruse korol (mbret) vjen nga fjala Karli i Madh [Korolus] (shën. i përkth. në spanjisht).

⁴²⁹ A. Potebnja, *Leksione mbi teorinë e gjuhës, Fabulat, proverbat, thëniet*, Kharkov, 1914.

shohim⁴³⁰– ndaj ne nuk mund të themi asgjë të rëndësishme për të. Arti përdor disa mënyra për t'i nxjerrë objektet nga automatizimi i perceptimit dhe këtu unë do të tregoja njëren prej teknikave (defamiljarizimin, shën. V. O.)që është përdorur thuajse vazhdimisht nga L. Tolstoi, shkrimtari që, sipas Merezhkovskit, nuk i paraqet objektet siç njihen, por ashtu siç i sheh vetë, në tërësinë e tyre, pa asnjë modifikim.

Procesi i defamiljarizimit të Tolstoi qëndron në faktin se ai nuk e quan objektin me emrin e tij, por e përshkruan si të ishte duke e parë për herë të parë, apo e jep një ngjarje sikur të ishte duke ndodhur për herë të parë, për më tepër, në përshkrimin e objektit ai shmang emrat që i janë vënë pjesëve të tij, duke i zëvendësuar ato me emra përkatës të objekteve të tjera korresponduese. Për të sjellë një shembull, te “Turpi” Tolstoi defamiljarizon konceptin e rrahjes me kamxhik, duke e përshkruar në këtë mënyrë: “të zhveshësh, të rrëzosh përtokë dhe godasësh me kamxhik në shpinë njerëz që kanë thyer ligjet” dhe pak rreshta më poshtë “të fshikullosh mollaqe të zhveshura”. Në këtë pikë, ai vëren: “Pse përdoret, pikërisht, kjo mënyrë kaq e trashë dhe e egër për të shkaktuar dhimbje e s’përdoret ndonjë tjetër, për shembull shpimi me gjilpërë në supe apo në ndonjë pjesë tjetër të trupit, ose shtrëngimi në morsë i duarve, këmbëve, apo edhe ndonjë mënyrë tjetër?”

Kërkoj ndjesë për këtë shembull kaq të vrazhdë, por kjo është mënyra tipike e Tolstomit për të ngacmuar ndërgjegjen. Akti i njohur i rrahjes me kamxhik është tjetërsuar si nga përshkrimi që Tolstoi i bën atij, ashtu edhe nga propozimi për të ndryshuar formën, por pa ndryshuar thelbin. Tolstoi përdor vazhdimisht teknikën e defamiljarizimit. Te “Klostomeri – historia e një kali”, për shembull, rolin e rrëfimtarit e luan një kalë dhe është pikërisht fakti që ngjarjet jepen nga këndvështrimi i tij (e jo nga i një njeriu),që e bën tregimin të duket jo i zakonshëm. Ja sesi e shikon kali institucionin e pronës:

E kuptova shumë mirë atë që thanë për rrahjen me kamxhik dhe dashurinë e krishterë, por ajo që s’më kapte truri ishte kuptimi i

⁴³⁰ V. Shklovski, *Ringjallja e fjalës*, Petersburg, 1914.

ffjalëve “e tij”, “mëzi i tij”. Nga këto fjalë mësova se njerëzit aludonin për një lidhje në mes meje dhe stallierit. Në atë kohë unë thjesht nuk mund ta kuptoja lidhjen dhe vetëm më vonë, kur më ndanë nga kuajt e tjerë, kuptova se çfarë do të thoshte. Atëherë nuk mund ta kuptoja se çfarë do të thoshte të të quanin pronë të një njeriu. Fjalët “kali im”, “kalë i fortë”, që thuheshin për mua, më dukeshin aq të pazakonta sa fjalët “toka ime”, “uji im”, “ajri im”.

Padyshim, që këto fjalë ndikuan fort mbi mua. Fillova të mendoja pa reshtur për to dhe vetëm më vonë, shumë më vonë, pas përvojave të ndryshme që pata me njerëzit, kuptova, më në fund, çfarë do të thoshin. Ato fjalë donin të thoshin se: njerëzit në jetë nuk udhëhiqen nga veprat, por nga fjalët. Se ata nuk shqetësohen shumë për mundësitë për të bërë apo mos bërë diçka, por për mundësitë për të folur me fjalë, të pranuar mes tyre, për tema të ndryshme. Fjalët më të rëndësishme për ta, të cilat i përdorin për tokën, për njerëzit, për kuajt, për gjithçka të gjallë dhe jo të gjallë, janë fjalët “i imi”, “e imja”. Ato kanë pranuar që vetëm njëri mund t’i thotë “e imja” diçkaje të caktuar. Dhe ai, që mund të thotë “e imja” për një numër të madh gjërash, konsiderohet, sipas lojës që ata kanë pranuar të bëjnë mes tyre, si më i lumturi nga të gjithë. Nuk e di pse gjërat janë kështu, po ja që janë. Për shumë kohë u përpoqa ta bindja veten se nga kjo mënyrë përfitoja drejtpërdrejt, por në fakt kisha gabuar.

Shumë prej njerëzve që më konsideronin si kalin e tyre, s’më kishin kalëruar asnjëherë – ndërkohë që të tjerët e bënin. Dhe nuk ishin as ata që më ushqenin, sepse ishin të tjerë. Ata që silleshin mirë me mua ishin karrocieri, veterineri, përgjithësisht njerëz të huaj dhe jo ata që më quanin kalin e tyre. Më vonë, kur e kisha zgjeruar rrethin e vëzhgimeve të mia, u binda se fjala “i imi” jo vetëm që s’kishte të bënte me ne kuajt, por nuk lidhej me asgjë tjetër përveçse me instinktin e njeriut për zotërim, me atë që e quanin ndjenja apo e drejta e pronës. Njerëzit thonë “shtëpia ime” dhe kurrë nuk banojnë në të. Ata merakosen vetëm për ndërtimin dhe mirëmbajtjen e saj. Tregtari, për shembull, thotë “dyqani im, dyqani im i stofrave”, por nuk vesh kurrë rroba të bëra nga stofrat më të mirë të dyqanit të tij. Ka njerëz që e quajnë një copë tokë, tokën e tyre, po kurrë nuk ia hedhin sytë e as nuk shkelin në të. Ka njerëz që i konsiderojnë femra të caktuara si gra të tyre, ndërkohë që këto gra jetojnë me burra të tjerë. Njerëzit orvaten jo për t’i fituar gjërat në mënyrë që ta bëjnë jetën e tyre më të mirë, por vetëm luftojnë që të zotërojnë sa më shumë gjëra që të quhen të

tyre. Tani jam i bindur që ky është ndryshimi i madh që ekziston mes njerëzve dhe nesh. Dhe këtë e konsideroj jo vetëm një nga gjërat që na bën ne më superiorë ndaj njerëzve, por gjithashtu një virtut që na rendit në një shkallë më të lartë, në hierarkinë e qenieve të gjalla. Gjithë aktiviteti i njerëzve, së paku i atyre me të cilët kam pasur lidhje, udhëhiqet nga fjalët, ndërsa i yni, nga veprat⁴³¹.

Kali vritet para mbylljes së tregimit, por mënyra e rrëfimit, teknika e tij, nuk ndryshon.(....)

Dhe kështu, në fund të tregimit shohim se Tolstoi vazhdon të përdorë të njëjtën teknikë, megjithëse motivi i përdorimit të saj nuk është më. Të njëjtën teknikë ai e përdor për të përshkruar të gjitha betejat e romanit *Lufta dhe paqja*, teknikë që i bën betejat të na duken si diçka e re. Meqenëse përshkrimet e betejave janë shumë të gjata, do të duhej të jepej një pjesë e konsiderueshme prej katër vëllimeve, ndaj nuk do t'i përdorim këtu. Ilustrimin mund ta bëjmë me pjesë nga përshkrimi i salloneve dhe i teatrit, meqenëse edhe këtu përdoret e njëjta teknikë:

Skena, në mes, kish një dysHEME prej dërrase: nga të dy anët ngriheshin dekore drurësh. Në sfond ishte një pëlthurë e pikturuar. Në mes të skenës ishin ulur disa vajza me jelek të kuq e fund të bardhë. Njëra prej tyre, shumë e shëndoshë në trup, me një fustan të bardhë mëndafshi, qe ulur mënjanë në një fron, prapa të cilit ishte ngjitur një karton i gjelbër. Këndonin që të gjitha. Kur e mbaruan këngën, ajo me fustan të bardhë mëndafshi iu afrua vrimës së suflerit: atëherë, një burrë me pantallona mëndafshi ngjitur pas kofshëve të trasha, me një pendë në kapele e me një kamë në brez, i vajti pranë dhe filloi të këndonte duke hapur krahët. Burri me pantallona të ngjitura pas këmbëve këndoi një solo pastaj, kur pushoi ai, ia mori shogja e tij. Kur mbaroi edhe kjo zuri të binte muzika dhe burri i mori dorën së resë me fustan të bardhë mëndafshi, duke pritur, me sa dukej, për të kënduar pjesën e tij së bashku me të. Ekzekutuan një duet dhe tërë salla i duartrokiti me zjarr e duke brohoritur, ndërsa të dy aktorët që përfaqësonin një çift të dashuruar, përkuleshin duke hapur krahët

⁴³¹ Përkthimi i pjesës nga Klostomeri është i yni, V. O.

*plot nderim e me buzë në gaz e përshëndesnin më të djathtë e më të mëngjër.*⁴³²

*Në aktin e dytë dekori paraqiste monumente të përzishme; një vrimë në pëllhurë përfaqësonte hënën; i hoqën abazhurët e parmakut të skenës; buritë dhe kontrabasët filluan të binin me zë të ulët dhe më të djathtë e më të majtë dolën shumë veta veshur në të zeza. Jenin e merrnin me duar dhe ngrinin lart ca si kama; pastaj dolën me vrap në skenë edhe burra të tjerë dhe zunë të rrëmbenin atë vajzën e re që ish veshur me fustan të bardhë mëndafshi në aktin e parë e që tani qe veshur me fustan të kaltër. Nuk e morën menjëherë, por kënduan për një kohë bashkë me të dhe vetëm pastaj e çuan jashtë; në prapaskenë u dëgjua tri herë një zhurmë metalike; atëherë gjithë aktorët ranë në gjunjë dhe ia nisën një lutjeje. Këto skena të ndryshme u ndërprejnë disa herë nga britmat e brohoritjet entuziaste të spektatorëve.*⁴³³

E njëjta teknikë është përdorur për të paraqitur edhe aktin e tretë:

*Po befaz shpërtheu një shtrëngatë, në orkestër u dëgjua gama kromatike dhe akorde të të shtatës minore, e që të gjithë ua mbathën këmbëve dhe sërish rrëmbyen një nga aktorët e e çuan në prapaskenë: pas këtyre ra perdja.*⁴³⁴

Në aktin e katërt:

doli në skenë njëfarë djalli dhe këndonte, jepte e merrte me duar, gjersa më në fund u hap një qepen dhe ai u rrokullis brenda dhe u zhduk.

Të njëjtin procedë përdor edhe te novela *Ringjallja*, për të përshkruar qytetin dhe gjykatën, e po ashtu edhe te *Sonata e Krojcerit*, për të përshkruar martesën.

⁴³²L. Tolstoi, *Lufta dhe paqja*, v. II, përkth.: Sotir Caci, "Naim Frashëri" 1989, f. 368.

⁴³³ Ibid., f. 371.

⁴³⁴ Ibid., f. 373.

Por ai e përdor teknikën e defamiljarizimit jo vetëm për ato gjëra që ai dëshiron t'i thumbojë, por edhe për raste të tjera.

Pieri u ngrit, u largua nga shokët e tij të rinj dhe u përpoq të vente, midis zjarreve të kampit, në anën tjetër të rrugës ku, siç i kishin thënë, ndodheshin ushtarët robër. Donte të fliste me ta . Por në rrugë e ndali një rojë franceze dhe i dha urdhër të kthehej prapa. Pieri u kthye, po jo drejt zjarreve të shokëve të tij; shkoi drejt e te një karro e zbrehur, pranë së cilës s'kish njeri. Aty u ul galiç në tokën e ftohtë, pranë një rrote të karros, dhe ndenji pa lëvizur, me kokën të ulur, i zhytur në mendime. Kaloi lart nga një orë. Askush nuk e shqetësonte. Befas zuri të qeshte me gjithë zemër, siç e kish zakon, dhe, kaq fort, saqë nga të gjitha anët njerëzit u kthyen të çuditur, të shihnin kush qeshte ashtu me aq ashk.

-Ha-ha-ha!—qeshte Pieri. Dhe befas tha me zë të lartë, duke folur me vete: - Ushtari s'më la të kaloja . Më kapën, më mbyllën. Më mbajnë rob. Kë mbajnë rob? Mua? Mua- shpirtin tim të pavdekur! Ha-ha-ha!... – qeshte me lot. ...

Pieri vështroi lart në qiell, ua nguli sytë thellësive ku xixëllonin yjet në lëvizje. “Gjithë këto janë të miat, gjithë këto janë të shpirtit tim, gjithë këto janë unë vetë !- mendoi Pieri. Dhe që të gjitha këto, ata i kapën e i mbyllën në një barakë të rrethuar me dërrasa!” Buzëqeshi dhe shkoi të binte pranë shokëve të tij për të fjetur.⁴³⁵

Çdokush që e njeh mirë teknikën e rrëfimit të Tolstoit mund të gjejë, në veprat e tij, qindra faqe të kësaj natyre. Kjo metodë e të parit të gjërave jashtë kontekstit të tyre të zakonshëm, është e dukshme edhe në veprat e fundit të autorit. Tolstoi i përshkruan ritet dhe dogmat si të ishin të panjohura; ai zëvendëson fjalë e terma të zakonshëm të ritualit kishtar me fjalë të përdorimit të përditshëm. Të shumtë ishin ata që u ndjenë të lënduar nga kjo mënyrë e çuditshme dhe monstroze e paraqitjes së riteve që konsideroheshin të shenjta, ndaj e konsideruan blasfemike këtë teknikë, përmes së cilës Tolstoi perceptonte dhe jepte mjedisin rrethues. Kjo mënyrë e të perceptuarit ia kishte tronditur besimin në ato gjëra të cilat për një kohë të gjatë nuk kishte dashur t'i prekte.

⁴³⁵ L. Tolstoi, *Lufta dhe Paqja*, v. IV, f. 117-118.

Teknika e defamiljarizimit nuk është vetëm e Tolstoit. E mora në trajtim vetëm se vepra e tij është e njohur gjerësisht.

Tani, pasi qartësova karakterin e kësaj teknike, le të kërkojmë të vendosim, përafërsisht, kufijtë e përdorimit të saj. Personalisht, mendoj se kudo ku ka formë/imazh, ka defamiljarizim. Me fjalë të tjetra, ndryshimi ndërmjet idesë së Potebnjës dhe idesë sonë është ky: imazhi nuk është një atribut konstant për subjekte të ndryshme; qëllimi i tij nuk është të na bëjë të kuptojmë domethënien që ai mbart, por vetëm të krijojë një perceptim të veçantë për objektin; të krijojë një vizion të objektit, në vend që të shërbejë si mjet për njohjen e tij.

Arti erotik na jep mundësinë që t'i shohim më mirë funksionet e imazhit. Objekti erotik na shfaqet sikur ta shihnin për herë të parë. Një situatë të tillë mund ta ilustronim me tregimin *Prag Krishtlindjesh* të Gogolit:

Iu afrua asaj edhe më shumë, u koll, vuri buzën në gaz, i preku me gishtat e gjatë krahun e zbuluar dhe foli pastaj me një pamje që shprehte edhe djallëzi, edhe vetëkënaqësi;

- “Ç’e ke këtë, moj Solohë e madhërishtme? – Dhe, pasi i tha këto fjalë, u hodh një çikë prapa.

- “Si, ç’e kam? Po krah, Osip Nikiforoviç!” – u përgjigj Soloha.

- “Hm! / Krah! He, he, he!” – ia bëri dhjaku mjaft i kënaqur nga ky fillim i mbarë dhe u vërtit një herë nëpër dhomë.

- “Po këtë, ç’e ke, e shtrenjta Solohë? – e pyeti me të njëjtën pamje, duke iu afruar sërish dhe duke e kapur pakëz; pastaj përsëri kërceu prapa.

- “Po a s’e sheh, Osip Nikiforoviç!” – u përgjigj Soloha. – “Qafë, dhe në qafë kam një gjerdan.”

- “Hm! Në qafë një gjerdan! He, he, he” – E dhjaku prapë u soll për qark dhomës, duke fërkuar duart.

“Po këtë ç’e ke, o Solohë e pashoqe?...”

S’dihet se çfarë do të kishte prekur dhjaku tani me gishtat e tij të gjatë...⁴³⁶

⁴³⁶ N.V. Gogol, *Tregime dhe novela*, Sh. B. “Naim Frashëri”, 1987, f. 70.

Shfaqja në mënyrë figurative e objekteve erotike bëhet me qëllim të qartë që të perceptohen nga ne si diçka e panjohur dhe e re. Ndaj kur përmendim organet seksuale, përdorim shprehjet “brava dhe çelësi”, “harku dhe shigjeta”, “rrethi dhe shkopi magjik”, si te legjenda e Stavjorit, në të cilën një burrë i martuar nuk arrin ta njohë të shoqen, i cila ishte maskuar si një luftëtare. Dhe ajo e pyet në mënyrë enigmatike:

*E mban mend Stavjor, e mban mend
Si endeshim rrugëve kur ishim fëmijë
Si luanin lojën e shkopit magjik
Ti kishe shkopin e argjendtë
E unë rrethin e artë.
E unë të mundja ndonjëherë
Po ti gjithmonë ia dilje mbanë.
Ia kthen, Stavjori, biri i Godinoviçit:
Po unë me ty s'mbaj mend të kem luajtur lojën e shkopit magjik.
Atëherë Vasilisa Mukolinça i thotë:
Të kujtohet Stavijor, të kujtohet, tani,
Kur ne mësonim të shkruanim bashkë:
Unë kisha atë, bojën e argjendtë,
E ti kalemin e artë?
E unë e ngjyeja ndonjëherë kalemin
Po ti e ngjyeje gjithmonë.⁴³⁷*

Në një variant tjetër të legjendës na jepet edhe zgjidhja e enigmës:

*Atëherë kërcënueshëm i sillet Visiljushka
Duke ngritur fundin deri mbi kërthizë.
Tashmë s'ka dyshime për Stavjorin, të birin e Godinoviçit
se e njeh, më në fund, rrethin e artë.⁴³⁸*

Defamiljarizimi nuk është teknikë vetëm e gjëegjzave erotike – një teknikë e eufemizmit – por është baza dhe kyçi i të gjitha gjëegjzave. Çdo gjëegjzë tenton ta përshkruajë apo

⁴³⁷ A. E. Gruzinski, *Këngë të mbledhura nga P.N. Rubnikov, Moskë, 1909-1910*, nr. 30.

⁴³⁸ Ibid., nr. 171.

përkufizojë objektin me fjalë që specifikojnë natyrën e tij, por që zakonisht nuk përdoren për të. (Për shembull, për aeroplanin thuhet: *Një patë qafëgjatë, duke ikur bën shamatë*, ose me anë të tingujve të çuditshëm, por imitues, p.sh: *çuk-çuk-çuk, është dikush që i shpon drutë*, për kukapikun.⁴³⁹

Ka imazhe erotike që e përdorin teknikën e defamiljarizimit edhe pa qenë gjëgjëza, si për shembull shprehjet që i dëgjojmë në tekstet e këngëve: “shkopinjte e krikretit”, “kukullat”, “miku”. Këto imazhe të këngëve ngjajnë shumë me imazhet e njohura e popullore të llojit: “shkel barin e njomë” apo “shprish shkurren”.

Teknika e defamiljarizimit (tëhuajzimit) është krejt e dukshme në imazhin e njohur të fabulës erotike në të cilën një ari ose një kafshë tjetër e egër (ose edhe djalli – një motiv tjetër i mosnjohjes) nuk e njeh njeriun.

Në mënyrën më tipike shfaqet mungesa e njohjes në përrallën e mëposhtme:

Një fshatar po lëronte arën me një kalë pullali. Një ari iu qas pranë dhe e pyeti: -Xhaxha, kush ia ka bërë këtë ngjyrë kalit tënd? -Unë vetë ia kam bërë – iu përgjigj fshatari. - Vërtet? Po si? Dëshiron të ta bëj edhe ty?– e pyeti fshatari. Ariu, pranoi. Fshatari ia lidhi këmbët me një litar, mori plorin e parmendës e nxehe mirë e mirë mbi zjarr e pastaj ia vendosi në të dy krahët e tij. Me plorin e nxehtë ai ia dogji lëkurën deri në mish, duke e shndërruar ariun në atë që ai kishte dashur– në një ari pullali. Pastaj fshatari e zgjidhi ariun, i cili shkoi e u shtri për t’u qetësuar nën një pemë. Pas pak, një laraskë që po kërkonte ushqim fluturoi dhe u ndal në vendin ku ishte fshatari. Fshatari e kapi dhe ia këputi njërin këmbë. Laraska fluturoi dhe qëndroi nën të njëjtën pemë ku qe shtrirë ariu. Pas laraskën u shfaq një mizë kali, e cila nisi ta pickonte pullalinë. Fshatari e kapi mizën, mori një shkop e goditi nga mbrapa dhe pastaj e la të lirë. Miza fluturoi drejt pemës dhe iu bashkua ariut dhe

⁴³⁹ Shembuj e Shklovskit me gjëgjëza ruse i kemi zëvendësuar me gjëgjëza shqiptare, duke ruajtur domethënien e ilustrimit. (shën. V. O.)

laraskës. Tashmë nën pemë qëndronin të tre. Po në këtë kohë erdhi në fushë gruaja e fshatarit për të sjellë ushqimin. Fshatari dhe e shoqja hëngrën e u dendën jashtë në ajër të pastër e pastaj fshatari u hodh mbi të shogen dhe të dy filluan të rrokulliseshin mbi tokë. Kur pa këtë skenë, ariu iu kthye laraskës dhe mizës dhe u tha: “Zot i madh! Fshatari kërkon të bëjë me ngjyrë laramane edhe dikë tjetër.” Laraska, tha: “Jo, ai kërkon t’i thyejë këmbën edhe dikujt tjetër”, ndërsa miza, nga ana e saj, tha: “Jo, ai kërkon të godasë me shkop në prapanicë edhe dikë tjetër”.⁴⁴⁰

Ngjashmëria e kësaj teknike me atë të tregimit të Tolstoit, që ka si rrëfimtari kalin, është e dukshme.

Defamiljarizimi i aktit seksual është përdorur mjaft shpesh në letërsi. Kështu, për shembull, te *Dekameroni* i referohen aktit seksual nëpërmjet shprehjeve “rrashinimi i fuçisë”, “gjuetia e bilbilave”, “puna e këndshme e shprishjes së leshit” (imazhi i fundit nuk është zhvilluar në fabul). Defamiljarizmi është përdorur shpesh për të paraqitur a përshkruar organet seksuale.

Një seri e tërë fabulash mbështetet pikërisht në temën e mungesës së njohjes, kështu, për shembull, nga *Rrëfenjat intime* të Afanasievit mund të kujtojmë tregimin “Gruaja e ndrojtur”. I gjithë tregimi mbështetet në lojën e të emërtuarit të një objekti jo me emrin e tij, por me fjalë të tjera. Që do të thotë se i gjithë tregimi mbështetet në një lojë mosnjohjeje. Po kështu edhe te “Njolla e gruas” e Onçukovit (përralla nr. 525). Gjithashtu edhe te përralla “Ariu dhe lepuri”, nxjerrë nga *Rrëfenjat intime*, në të cilin ariu dhe lepuri njihen nëpërmjet një shenje plage.

Teknika e defamiljarizimi përdoret edhe në ndërtime (imazhe) të tipit “havan me shtypës”, apo “djalli dhe zonat skëterrore” (*Dekameroni*), të cilat në artikullin tim trajtohen në rrafshin e paralelizmit psikologjik.

Ja, ku e përsëris, pra, se perceptimi i disharmonisë në një kontekst harmonik është i rëndësishëm në paralelizëm.

⁴⁴⁰ Dimitri Zenelin, *Përralla ruse të provincës së Permskoit*, Shën. Petersburg, 1913, nr. 70 (përkthimi i fabulës është i yni V. O.)

Qëllimi i paralelizmit, sikurse dhe ai i imazhit në përgjithësi, është zhvendosja e imazhit nga perceptimi i zakonshëm në një nivel tjetër, në një sferë të re perceptimi që do të thotë në një variant të ri semantik (kuptimor) të tij. Gjatë shqyrtimit të njësive fonetike e leksikore të ligjërimit poetik, si edhe të mënyrave të vendosjes së fjalëve dhe të ndërtimit të strukturave të menduarit nëpërmjet fjalëve, gjejmë kudo të njëjtin tipar a shenjë artistike që dikton karakterin estetik të veprës: tipar që krijohet, qëllimisht, për ta çliruar perceptimin nga automatizimi; qëllimi i autorit është të krijojë vizionin e veprës nëpërmjet atij perceptimi të deautomatizuar. Një vepër e krijuar “artistikisht” prodhon një efekt më të madh, nëse perceptohet në mënyrë të ngadaltë e jo të menjëhershme. Në këtë mënyrë, objekti artistik perceptohet jo në hapësirën e tij, por, si të thuash, në vazhdimësinë e tij. Kështu, “gjuha poetike” shkakton dhe njëherazi transmeton kënaqësi. Sipas Aristotelit, gjuha poetike duhet të ngjajë e pazakontë dhe befasuese dhe në fakt, është quajtur shpesh e pazakontë sumerishtja për asirianët, latinishtja për evropianët në periudhën e mesjetës, arabishtja për persianët, bullgarishtja e vjetër për bazën e letërsisë ruse; gjuha e përditshme për atë letrare, gjuha letrare për këngët popullore. Po kështu mund të thuhet edhe për arkaizmat e përdorur në gjuhën poetike, për vështirësitë e gjuhës së *dolce stil nuovo* të shek. XIII,⁴⁴¹ për stilin e errët të gjuhës së Arnaud Danielit dhe formën e saj të vështirë. L. Jakubinski ka treguar vështirësitë për a i përket aspektit fonetik të përdorur në gjuhën poetike, veçanërisht në rastet e përsëritjes së tingujve të njëjtë. Ndaj gjuha e poezisë është një gjuhë e vështirë, e errët dhe e mbyllur. Në disa raste gjuha e poezisë i afrohet gjuhës së prozës, por pa humbur natyrën e saj “të vështirë”.

Pushkini shkruante:

*Motra e saj quhej Tatjana
E, për herë të parë, vij të shenjtëroj
faqet delikate të një romani*

⁴⁴¹ Dante, *Purgatori*, 24: 56. Dante i referohet një stili të ri lirik të bashkëkohësve të tij (shën. i përkth. anglisht).

me të tillë emër.

Bashkëkohësit e tij konsideronin si model të gjuhës poetike stilin e ngritur të Derzhavinit, ndërkohë që stili i Pushkinit, për shkak të natyrës triviale, u dukej mjaft i vështirë për t'u pranuar. Le të kujtojmë shtangien e bashkëkohësve përballë “vulgaritetit” të shprehjeve që ai përdorte. Pushkini e përdori gjuhën popullore si një teknikë për të tërhequr vëmendjen, tamam si bashkëkohësit e tij që, në komunikimin e zakonshëm në frëngjisht (fjalimet në gjuhën frënge), përdornin fjalë ruse. (Mund të shikohen shembujt te romani *Lufta dhe pagja*)

Po sot ndodh edhe një fenomen më karakteristik. Gjuha letrare ruse, e cila fillimisht kishte për bazë një gjuhë të huaj,⁴⁴² ka depërtuar aq thellë në masën e popullit sa ka ngritur në nivel të saj shumë elemente të gjuhës popullore, dhe, në anën tjetër, letërsia nisi të shfaqte një interes të veçantë për dialektet (Remizovi, Klujevi, Esenini dhe të tjerë, kaq të ndryshëm në talentin e tyre e kaq të afërt për nga përdorimi, qëllimisht provincial, i gjuhës) dhe barbarizmat (që i dhanë mundësi ngritjes së grupit të Severjanit). Tani edhe Maksim Gorki, po e ndryshon stilin e tij të folurit: nga ai i gjuhës letrare të vjetër po kalon në ligjërimin bisedor të Leskovit. Dhe kështu gjuha e përditshme dhe gjuha letrare kanë këmbyer vendet (shiko veprën e Vjaceslav Ivanovit dhe të shumë të tjerëve). Së fundmi, vihet re një prirje e fortë për të krijuar një gjuhë të re e të veçantë poetike, dhe frymëzuesi i kësaj prirjeve ka qenë Klebnikovi. Në këtë mënyrë mbërrimë në përkufizimin e poezisë si një ligjërim i mbyllur dhe i tërthortë. Ligjërimi poetik është një ligjërim që ka një gjuhë të përpunuar. Ligjërimi prozaik ka një gjuhë të zakonshme – ekonomike, të lehtë dhe të saktë (hyjnesha e prozës është hyjnesha që mishëron saktësinë, lehtësinë dhe shprehjen e drejtpërdrejtë që i afrohet ligjërimit të fëmijës.) Do të flas më në detaje për fenomenin e errësimit dhe të ngadalësimit si një ligj i

⁴⁴² Bullgarishten e vjetër. (shën i yni V. O.)

përgjithshëm i artit në një artikull më të gjatë që do të ketë në fokus ndërtimin e fabulës.

Sidoqoftë, pozicioni i atyre që mendojnë se ideja e ekonomizimit të energjisë krijuese është një konstante e gjuhës poetike, e, për më tepër, është përcaktuese e saj, është i drejtë, veçanërisht për sa i përket ritmit. Mënyra sesi Spenseri e shpjegon funksionin e ritmit ngjan e pranueshme:

Goditjet e herë pas hershme e të çrregullta që merr trupi i detyrojnë muskujt që të rrinë në një gjendje tensioni për një kohë të gjatë e nganjëherë të dëmshëm, kjo sepse goditjet nuk janë ritmike. Nëse goditjet do të ishin të rregullta, atëherë ne mund t'i ekonomizonim energjitë.

Ky argument që në pamje të parë duket bindës, vuan nga një e metë e përgjithshme, që është ngatërrimi i ligjeve të gjuhës poetike me ato të gjuhës prozaike. Spenseri, në fakt, te vepra *Filozofia e stilit* nuk vëren asnjë dallim ndërmjet tyre. Padyshim që ekzistojnë të dy tipat e ritmit. Ritmi i prozës, ose ritmi i këngëve të punës, si, për shembull, ritmi te kënga e njohur Dubinushka,⁴⁴³ i cili, nga njëra anë, zëvendëson një urdhër “jepini (ecni), përpara!” dhe nga ana tjetër lehtëson punën duke e bërë atë automatike. Në fakt, është më e lehtë të marshosh, “të ecësh përpara” me muzikë, sesa pa të; të ecësh teksa bën një bisedë të zjarrtë është edhe më e lehtë, sepse ecja bëhet gati e pandërgjegjshme. Kështu ritmi i prozës është një element i rëndësishëm i automatizimit. Por nuk ndodh e njëjta gjë me ritmin e poezisë. Në art ka një rregull, megjithëse në asnjë kolonë të vetme të tempujve grekë nuk është zbatuar me saktësi: ritmi artistik konsiston në shkeljen e ritmit të ligjërit të zakonshëm, prozaik. Përpjekje për t'i sistematizuar këto shkelje janë bërë; përpjekje të tilla janë pjesë e studimeve aktuale të teorisë së ritmit. Është e qartë se ky lloj sistematizimi nuk do të funksionojë: në fakt flitet jo për ndërlikueshmëri ritmi, por për shkelje ritmi – shkelje që nuk mund të parashikohen. Nëse shkelje të tilla arrijnë të bëhen konvencionale, atëherë ato do ta humbasin forcën për të qenë

⁴⁴³ Këngë ruse e kënduar gjatë ushtrimit të një pune të rëndë fizike (shën. i përkth. spanjisht).

një mjet ngadalësimi e errësimi i gjuhës. Por nuk është këtu vendi për t'u marrë në detaje me problemet e ritmit, pasi kam ndërmend të shkruaj një libër rreth tij.⁴⁴⁴



Përktheu: Vjollca Osja

Shënim:

Për përkthimin e këtij materiali, janë shfrytëzue këto burime:

- përkthimi në anglisht nga Lee T. Lemon and Marion J. Reis në: “*Russian formalist criticism*”, Nebraska University Press, 1965.
- përkthimi në spanjisht nga Ana Maria Nethol në: “*Teoria de la literatura de los formalistes ruses, antologia preparada y presentada por Tzvetan Todorov*” siglo xxi ditores, s.a., Mexico, 1991.
- përkthimi në italisht, burim online: “*L’arte come procedimento*”.

⁴⁴⁴ Me ç’dimë ky synim i Shklovskit nuk është përmbushur (shën. i përkth. në anglisht).

PËRMBAJTJA

- Sesioni I / Pipa Opus

Parathanie.....I

ARISTEA KOLA

Rreth tematikës dhe klasifikimit të saj në sonetin e Arshi Pipës.....10

ARSHI PIPA

Rapsodë shqiptarë në serbokroatisht: cikli epik i kreshnikëve.....25

DHURATA SHEHRI

Arshi Pipa lexon letërsinë bashkëkohore.....80

EDLIRA TONUZI

Nësis noeseos.....87

LISANDRI KOLA

Modeli i erotizmit simbas Arshi Pipës tek poezia 'Epsh' përmes procedimesh figuracionale.....113

MARSEL NILAJ

Politika e jashtme shqiptare në vitet 1945-1990, në optikën analitike të Arshi Pipës, dhe burimeve të vendeve perëndimore.....132

MUHAMET HAMITI

Pamje e letërsisë shqipe në studimet e Arshi Pipës.....149

PERSIDA ASLLANI & DHURATA SHEHRI

Pipa, lexuesi i përjetshëm i Milosaos.....165

• Sesiioni II / Optikoni

a.

ÁLVARO DE CAMPOS [alias FERNANDO PESSOA] <i>Sensizmi nisi me një miqsi mes Fernando Pessoa-s...</i>	182
EZRA POUND <i>Rabindranath Tagore</i>	189
ÇEZARIN TOMA <i>Il dolore di Giuseppe Ungaretti</i>	204
JEAN-PAUL SARTRE <i>Shpjegim i veprës I huaji</i>	216
LINDA WAGNER-MARTIN <i>Poezitë e Plath-it rreth femnave</i>	236
LORETTA FRATTALE <i>Mbi errësirën melankolike të soneteve dashurore të Federico García Lorca-s</i>	253
MARIO LUZI <i>Dhetë mendime mbi D'Annunzio-n</i>	271
MARIO PETRUCCIANI <i>Ideja si kujtesë, poezia si fillim (Ungaretti)</i>	278
ROMAN JAKOBSON <i>Dy poezi nga Pushkini</i>	288

b.

ABAT DINOUART [JOSEPH ANTOINE TOUSSAINT
DINOUART]

Arti i heshtjes.....295

JORGE LUIS BORGES

Mbi klasiken.....302

LISANDRI KOLA

*Migjeni përmes dhe përtej zanafillës biblike në 'Vetëvrasja e
trumcakut'*.....305

VIKTOR SHKLOVSKI

Arti si teknikë.....314

KÊNS - I/2017

Revistë e përvitshme kritike

Kryeredaktore: Ariste Kola;

Zv/kryeredaktor: Fra Censor Ambrozi

Tiranë, korrik 2017

340 ff.; 16 cm x 24 cm

ISSN online: **2521-7348**

