

SYMBOL
revistë kulturore

SYMBOL

REVISTË KULTURORE
A CULTURAL REVIEW

Nr. 2 | Nº 2

Tiranë-Prishtinë-Shkup

2014

Ag APOLLONI

Kryeredaktor / Editor-in-chief

Albulena Blakaj, Ibrahim Berisha

Redaktorë përgjegjës/Deputy editors

Orjela Stafasani, Sherif Luzha

Redaktorë / Redactors

Xhemajl Avdyli

Drejtor / Editor

Liridon Zekaj

Dizajner/Designer

Donika Dabishevci, Arben Januzi, Gëzim Arifi

Redaksia / Editorial office

ISSN: 2310-9998

e-mail: symbol@ompublisher.net

webpage: www.ompublisher.net

Telefonat/Phones

+355673217139 (Tiranë)

+37744107873 (Prishtinë)

+37744414285 (Shkup)

©All right reserved by OM Publisher

LËNDA

Intervista

Raoul Eshelman: *Performatizmi, epoka pas postmodernizmit*

Pikturë

Jonathan Jones: *Martiri i modernizmit*

Muzikë

Bobby Owsinski: *Një model melodik*

Film

Ben Apolloni: *Cinema '13*

Prozë

Thomas Mann: *Zhgënjimi*

Dino Buzzati: *Regjistruesi*

Agron Tufa: *Orfi*

Ridvan Dibra: *Mes Skillës e Karibdës*

Poezi

Bob Dylan: *Do të jem i yti sonte*

Alice de Chambrier: *Oh! më lini të këndoj!*

Kritika

Blerim Latifi: *Etnocentrizmi dhe ksenofobia në Shqipërinë komuniste*

Albulena Blakaj: *Aroma e rrëfimit*

Ibrahim Berisha: *Libri elektronik - literatura e Borbesit*

Hans-Joachim Lanksch: *Me interpretue poezinë e Martin Camajit*

Bajram Kosumi: *Letërsia nga burgu*

Naim Kryeziu: *Hebraizmi te Hajnrih Hajne*

Butrint Berisha: *Ideologjia politike në dy romane të Pamukut*

Hans Bertens: *Nga postmodernizmat te postmodernizmi*

Oliver Schmitt: *Një vepër origjinale dhe jokonvencionale*

Roman Jakobson: *Dominanta*

Drama

Dario Fo: *Jo të gjithë hajdutët vijnë për të na dëmtuar*

CONTENTS

Interview

Raoul Eshelman: *Performatism, the epoch after postmodernism*

Painting

Jonathan Jones: *Martyr of modernism*

Music

Bobby Owsinski: *One melodic model*

Film

Ben Apolloni: *Cinema '13*

Prose

Thomas Mann: *The disappointment*

Dino Buzzati: *The recorder*

Agron Tufa: *Orfi*

Ridvan Dibra: *Between Scylla and Charybdis*

Poetry

Bob Dylan: *I'll be your baby tonight*

Alice de Chambrier: *Oh! Let me sing*

Critique

Blerim Latifi: *Ethnocentrism and xenophobia in Communist Albania*

Albulena Blakaj: *Flavor of narration*

Ibrahim Berisha: *E-book, literature of Borges*

Hans-Joachim Lanksch: *To interpret Martin Camaj's poems*

Bajram Kosumi: *Prison literature*

Naim Kryeziu: *Judaism in Heine's work*

Butrint Berisha: *Political ideology in two novels of Pamuk*

Hans Bertens: *Performatism, the epoch after postmodernism*

Oliver Schmitt: *An original and unconventional work*

Roman Jakobson: *The Dominante*

Drama

Dario Fo: *The Virtuous Burglar*



PERFORMATIZMI, EPOKA PAS POSTMODERNIZMIT

Ag APOLLONI:

Prof. Eshelman, në librin “Performatizmi, ose fundi i postmodernizmit”, jeni përpjekur ta përkufizoni

një estetikë alternative të postmodernizmit. Pak muaj më parë, në intervistën dhënë revistës sonë, Linda Hutcheon ka thënë se postmodernizmi ka mbaruar dhe tashmë jemi në një epokë të re, të cilën ende nuk e kemi pagëzuar. Këtë epokë të re ju e keni quajtur përformatizëm. Është ky emri i duhur për këtë paradigmë të re?

“Postmodernizmi” nga shumica nuk është pranuar si term deri kah fundi i viteve ’80, kur tashmë kishte mëse tridhjetë vjetë në qarkullim. Ne jemi në vitin e njëzet të asaj që unë e quaj performatizëm, kështu që kam kohë ende.

Raoul ESHELMAN:

Ta pagëzosh epokën (apo çfarëdo tjetër në shkencat shoqërore) është

goxha vështirë. Tash qarkullojnë shumë emra – performatizmi, metamodernizmi, dixhimodernizmi, post-postmodernizmi, po i përmend vetëm disa. Ndoshta duhen vite para se të arrihet një konsensus i vërtetë. “Postmodernizmi” nga shumica nuk është pranuar si term deri kah fundi i viteve ’80, kur tashmë kishte mëse tridhjetë vjetë në qarkullim. Ne jemi në vitin e njëzet të asaj që unë e quaj performatizëm, kështu që kam kohë ende. Fitoftë termi më i mirë!

Ag APOLLONI:

Çfarë është lidhja ndërmjet Performatizmit dhe Historicismit të Ri?

Raoul ESHELMAN:

Nuk ka edhe shumë lidhje. Historicismi i

1 Raoul Eshelman, një nga teoricienët më me ndikim në epokën pas postmodernizmit, është sllavist gjermano-amerikan i cili ka shkruar gjerësisht mbi problemet e historisë letrare dhe mbi postmodernizmin. Ka doktoruar për letërsi sllave në Universitetin e Konstancës dhe ka specializuar në Universitetin e Hamburgut. Është autor i tre librave: *Gumilevi dhe modernizmi neoklasik* (1993), *Postmodernizmi i hershëm sovjetik* (1997) dhe *Performatizmi, ose fundi i postmodernizmit* (2008), si dhe i shumë artikujve mbi modernizmin dhe postmodernizmin rus dhe çek. Aktualisht është profesor i Letërsisë krahasuese në Universitetin Ludwig-Maximilian në München.



PERFORMATISM, THE EPOCH AFTER POSTMODERNISM

Ag APOLLONI:

Prof. Eshelman, in "Performatism, or the end of postmodernism" you attempt to define

an alternative aesthetics of postmodernism. Few months ago, in an interview for our magazine, Linda Hutcheon, said that postmodernism has gone and we are in the new epoch, but we don't have a name for it yet. This new epoch you called performatism. Is it a right name for this new paradigm?

"Postmodernism" wasn't generally accepted as a term until the late 1980's, after it had already been going on for more than thirty years. We're in about the 20th year of what I call performatism, so I'm not holding my breath.

Raoul ESHELMAN:

Naming epochs (or anything else in the humanities) is a big gamble.

There are a lot of names floating around now—performatism, metamodernism, digimodernism, post-postmodernism, to name just a few. Probably it will take years before any real consensus emerges. "Postmodernism" wasn't generally accepted as a term until the late 1980's, after it had already been going on for more than thirty years. We're in about the 20th year of what I call performatism, so I'm not holding my breath. May the best term win!

Ag APOLLONI:

What is the relation between Performatism and New Historicism?

Raoul ESHELMAN:

There isn't much of one. New Historicism

¹ Raoul Eshelman, one of most influential theorist after the postmodernism epoch, is a German-American Slavist who has written extensively on problems of literary history and postmodernism. He received his Ph.D. in Slavic literature from Konstanz University and his Habilitation from the University of Hamburg. He is author of three books: *Gumilev and Neoclassical Modernism* (1993), *Early Soviet Postmodernism* (1997) and *Performatism, or the end of postmodernism* (2008), as well as numerous articles on Russian and Czech modernism and postmodernism. At present he is a Professor of Comparative Literature at the Ludwig-Maximilian University in Munich.

Sot ne nuk e kemi aspak problem të flasim për figura kaq të ndryshme, si, ta zëmë, Pushkin, Beethoven, Novalis, Caspar David Friedrich dhe Wordsworth me termat e të ashtuquajturit “romantizëm”. Përkundër të gjitha dallimeve në personalitet, temë, lëmi etj., ka ende faktorë mjaft të zakonshëm që e bëjnë të mundur vendin e tyre në një kuadër të përbashkët, të cilit ne i jemi përshtatur gjithë kohës. “Performatizmi” nuk është asgjë më shumë se një përpjekje për të bërë të njëjtën gjë për kulturën bashkëkohore.

Ri ishte një lloj katalizatori për të menduarit tim rreth subjektivitetit, gjithsesi. Ideja e vetëmodelimit do të thoshte se ishte e mundur të mendojmë për ndërmjetës dhe subjektivitet në një mënyrë pozitive- ideja që ju mund ta “bëni vetveten” në kushte të caktuara kulturore. Por Historicistët e Rinj, aq sa mund të them unë, kurrë nuk menduan rreth asaj se mund të kishte një vetëmodelim të suksesshëm si një reagim ndaj postmodernizmit (i cili, natyrisht, mohon çdo formë të subjektivitetit autonom). E marr me mend që ju mund të thoni se Historicismi i Ri theksoi pavetëdijshëm një nga problemet kryesore të postmodernizmit, pa qenë në gjendje për të ofruar një zgjidhje për të.

Ag APOLLONI:

Pas postmodernizmit, ju e keni përshkruar epokën e re sistematikisht duke analizuar letërsinë, filmin, arkitekturën, teorinë dhe artet vizuale. Çka kanë të përbashkët Houellebecq, Lars von Trier, Sir Norman Foster, Andreas Gursky dhe Vanessa Beecroft?

Raoul ESHELMAN:

Sot ne nuk e kemi aspak problem të flasim për figura kaq të ndryshme, si, ta zëmë, Pushkin, Beethoven, Novalis, Caspar David Friedrich dhe Wordsworth me termat e të ashtuquajturit “romantizëm”. Përkundër të gjitha dallimeve në personalitet, temë, lëmi etj., ka ende faktorë mjaft të zakonshëm që e bëjnë të mundur vendin e tyre në një kuadër të përbashkët, të cilit ne i jemi përshtatur

gjithë kohës. “Performatizmi” nuk është asgjë më shumë se një përpjekje për të bërë të njëjtën gjë për kulturën bashkëkohore. Çka i bashkon artistët që i përmendët ju? Në terma negativë unë do të them se ata të gjithë janë duke reaguuar kundër ironisë së pafund të postmodernizmit. Në terma pozitivë unë do të them se ata të gjithë po e bëjnë këtë duke përdorur lloje të ndryshme të teknikave për të krijuar hapësira të rregullta dhe për të miratuar “performancat”- aktet diskrete të transhendencës që lejojnë format themelore të besimit të shfaqen mes qenieve njerëzore. Kjo mund të bëhet jo përsosmërisht dhe në mënyra shumë të ndryshme, por është një projekt krejtësisht i ndryshëm nga ai postmodern.

Ag APOLLONI:

Ju keni thënë se asgjë njerëzore nuk është e huaj për performatistin, pra mund ta marrim këtë si një thirrje të shpirtit njerëzor për të krijuar pa censure, ose pa paragjykitime?

Raoul ESHELMAN:

Nuk është kaq e lehtë. Performatizmi nuk është një festë e thjeshtë e shpirtit njerëzor. Të gjitha aktet e njeriut (sidomos ato kreative) nxisin disa forma të pakënaqësisë.



Today we wouldn't have any problem talking about such different figures as, say, Pushkin, Beethoven, Novalis, Caspar David Friedrich, and Wordsworth in terms of something called "Romanticism." In spite of all the differences in personality, themes, media etc. there are still enough common factors that make it possible to place them in a common framework, which we're adjusting all the time. "Performatism" is nothing more than an attempt to do the same thing for contemporary culture.

was a kind of catalyst for my thinking about subjectivity, though. The idea of self-fashioning meant that it was possible to think about agency and subjectivity in a positive way—the idea that you could actually “make yourself” under certain cultural conditions. But the New Historicists, as far as I can tell, never thought about whether there could be a successful self-fashioning as a reaction to postmodernism (which, of course, denies any form of autonomous subjectivity). I guess you could say that New

Historicism unconsciously highlighted one of postmodernism's major problems without being able to offer a solution to it.

Ag APOLLONI:

After postmodernism, you described the new epoch systematically analyzing literature, film, architecture, theory and visual arts. What unites Houellebecq, Lars von Trier, Sir Norman Foster, Andreas Gursky and Vanessa Beecroft?

Raoul ESHELMAN:

Today we wouldn't have any problem talking about such different figures as, say, Pushkin, Beethoven, Novalis, Caspar David Friedrich, and Wordsworth in terms of something called “Romanticism.” In spite of all the differences in personality, themes, media etc. there are still enough common factors that make it possible to place them in a common framework, which we're adjusting all the time. “Performatism” is nothing more than an attempt to do the same thing for contemporary culture. What unites the artists you've mentioned? In negative terms I'd say they all are reacting against the endless irony of postmodernism. In positive terms I'd say they're all doing it by using different kinds of framing techniques to create ordered spaces and enact “performances”—discrete acts of transcendence that allow basic forms of trust to emerge between human beings. That may take place imperfectly and in very different ways, but it's a completely different project than the postmodern one.

Ag APOLLONI:

You said that nothing human is alien to a performatist, so can we take it as a call of the human spirit to create without censure or prejudice?

Raoul ESHELMAN:

It's not that easy. Performatism isn't a simple celebration of the human spirit. All human acts (creative ones especially) call forth some form of resentment. And that resentment clouds even the most uplifting and transcendent deeds we perform. Performatist works (which are aimed at giving us a feeling of transcendence) always have a “down” side that is intrinsic to the works themselves. That's what I mean



Në aspektin e kulturës botërore, mendoj se jemi duke parë një ndarje të mëtejshme të kundërshtimeve të vjetra ideologjike. Mendoj se kjo është veçanërisht e vërteta e Pranverës Arabe. Binomet Lindje/Perëndim, qendër/periferi, kapitalizëm/socializëm që janë ende aq qendrore në teorinë post-koloniale, nuk funksionojnë më fare. Një shumë e konflikteve në botën arabe ka të bëjë me vetëfuqizimin politik, duke krijuar kornizat për dinjitetin njerëzor individual dhe duke negociuar një ekuilibër mes lirisë laike dhe fetare, dhe këto janë tema shumë “performatiste”. Teoria e performatizmit dhe veprat performatiste mund të na ndihmojnë t’i trajtojmë këto konflikte më qartë, por ato nuk sjellin ndonjë zgjidhje të qartë ideologjike.

Dhe këto pakënaqësi na nxisin të kryejmë veprat më të larta dhe transhendentale. Veprat performatiste (të cilat kanë për qëllim të na japin një ndjenjë të transhendencës) gjithmonë kanë atë anën “e ulët” që është thelbësore për vetë veprat. Kjo është ajo që dua të them kur flas për optimizmin metafizik në krahasim me optimizmin psikologjik, i cili e sheh botën me syzet rozë. Veprat performatiste janë optimiste, por jo naive. Ato mbajnë premtimin e shpërblimit, dashurisë, përsosurisë etj., por ato nuk pretendojnë se ne mund t’i arrijmë ato gjëra “vetëm ashtu.” E gjithë ideja e kuadrit të dyfishtë, i cili është koncepti kyç i performatizmit, është paradoksale në këtë vështrim. Kjo do të thotë se një forcë e jashtme ju shtyn të transhendonit, kjo do të thotë se çfarëdo çasti transhendental që e përjetoni është i kushtëzuar tashmë me forcë apo edhe me dhunë.

Ag APOLLONI:

A është performatizmi vërtet epokë post-ideologjike, siç e keni quajtur, dhe çfarë mund të thoni për dimensionin politik të tij?

Raoul ESHELMAN:

Kjo është pyetje e komplikuar. Natyrisht,

bota e vërtetë është ende shumë ideologjike - mjafton ta shihni politikën e SHBA-ve për ta kuptuar këtë. Përpjekja “performatiste” e Obamës për të krijuar një urë mes shteteve të kuqe dhe blu nuk po “dhezë”. Politika dhe ekonomia janë shumë më të çrregullta dhe të komplikua sesa arti dhe nuk mund të barazohen. Por në aspektin e kulturës botërore, mendoj se jemi duke parë një ndarje të mëtejshme të kundërshtimeve të vjetra ideologjike. Mendoj se kjo është veçanërisht e vërteta e Pranverës Arabe. Binomet Lindje/Perëndim, qendër/periferi, kapitalizëm/socializëm që janë ende aq qendrore në teorinë post-koloniale, nuk funksionojnë më fare. Një shumë e konflikteve në botën arabe ka të bëjë me vetëfuqizimin politik, duke krijuar kornizat për dinjitetin njerëzor individual dhe duke negociuar një ekuilibër mes lirisë laike dhe fetare, dhe këto janë tema shumë “performatiste”. Teoria e performatizmit dhe veprat performatiste mund të na ndihmojnë t’i trajtojmë këto konflikte më qartë, por ato nuk sjellin ndonjë zgjidhje të qartë ideologjike. Nëse performatizmi nuk ka një pozicion gjithëpërfshirës ideologjik, kjo domethënë se përpjekja për të krijuar skenare pozitive brenda kapitalizmit është e preferueshme për kritikën e pafund ironike të kapitalizmit që pretendon të jetë superior ndaj tij, por nuk mund të ofrojë asnjë alternativë të dobishme për të çfarëdo qoftë.

Ag APOLLONI:

Pse manipulimi autorial është më i rëndësishëm se faktet fizike në artin e sotëm?

Raoul ESHELMAN:

Performatizmi është si postmodernizmi në kuptimin që nuk ka ofruar shumë të reja në mënyrën e stilit ose në atë që ju e quani “fakte fizike.” Kjo është arsyeja pse është e rëndësishme për të rifituar ndjenjën e autorësisë ose autorialitetin- ndjenjën se është dikush që është në gjendje të krijojë skena pozitive ose korniza me të cilat ne mund ose duhet të identifikohemi. Ne kemi ndjenjë e të qenit të manipuluar, por të të qenit të manipuluar në mënyrë pozitive nga dikush me një qëllim të caktuar dhe me një strukturë të fortë të vlerave. Kjo është ajo që unë nganjëherë e quaj fenomenologji e besimit:

The binaries of East/West, center/periphery, capitalism/socialism that are still so central to post-colonial theory don't work there anymore at all. A lot of the conflicts in the Arab world have to do with political self-empowerment, creating frameworks for individual human dignity, and negotiating a balance between secular and religious freedom, and those are very "performatist" topics. The theory of performatism and performatist works can help us address these conflicts more clearly, but they don't deliver any clear-cut ideological solutions.

when I speak of metaphysical optimism as opposed to psychological optimism, which sees the world through rose-colored glasses. Performatist works are optimistic, but they're not naïve. They hold out the promise of redemption, love, transcendence etc. but they don't pretend that we can achieve those things "just like that." The whole idea of the double frame, which is the key concept of performatism, is paradoxical in that regard. It means an outside constraint forces you to transcend, it means that whatever transcendent moment you experience is already conditioned by force or even violence.

Ag APOLLONI:

Is performatism really a post-ideological epoch, as you called it, and what can you say about its political dimension?

Raoul ESHELMAN:

That's a complicated question. Obviously, the real world is still very ideological—you only have to look at US politics to see it. Obama's "performatist" attempt to create a bridge between red and blue states didn't work. Politics and economics are a lot messier and complicated than art and you

can't simply mandate unity. But in terms of world culture, I think we're seeing a further breakdown of the old ideological oppositions. I think this is especially true of the Arab Spring. The binaries of East/West, center/periphery, capitalism/socialism that are still so central to post-colonial theory don't work there anymore at all. A lot of the conflicts in the Arab world have to do with political self-empowerment, creating frameworks for individual human dignity, and negotiating a balance between secular and religious freedom, and those are very "performatist" topics. The theory of performatism and performatist works can help us address these conflicts more clearly, but they don't deliver any clear-cut ideological solutions. If performatism does have an overarching ideological position, it is that trying to create positive scenarios *within* capitalism is preferable to the endless ironic critique of capitalism that pretends to be superior to it but can't offer any workable alternative to it whatsoever.

Ag APOLLONI:

Why is the authorial manipulation more important than physical facts in the art of today?

Raoul ESHELMAN:

Performatism is like postmodernism in the sense that it doesn't offer much new in the way of style or what you call "physical facts." That's why it's important to regain the feeling of authorship or authoriality—the feeling that there is someone out there who is able to create positive scenes or frames we can or must identify with. We have a feeling of being manipulated, but of being manipulated in a positive way by someone with a set goal and a strong set of values. This is what I sometimes call the phenomenology of belief: the artistically mediated feeling of believing or being forced to believe is actually more important than the content of belief in many cases.

Ag APOLLONI:

Is it possible to make a distinction between postmodern irony and performatist sincerity, or it was just Boris Groys's mistake?

ndjenja e ndërmjetësuar artistike e besimit ose e të qenit i detyruar të besojë është, në fakt, më e rëndësishme se përmbajtja e besimit në shumë raste.

Ag APOLLONI:

A është e mundur të bëhet një ndarje ndërmjet ironisë postmoderne dhe singeritetit performatist, apo kjo ka qenë vetëm një lajthitje e Boris Groys-it?

Raoul ESHELMAN:

Groys thotë se ne mund të dukemi sikur jemi të “singertë” duke bërë diçka paradoksale, si të jesh konservator e t’i përkrahësh idetë liberale. Kjo do të thotë se singeriteti është një tjetër strategji mashtruese që mund të ekspozohet me mjeshtëri nga një vëzhgues ironik si vetja e tij. Unë nuk besoj se singeriteti është mashtrim. Por unë gjithashtu nuk besoj në singeritetin “autentik”, ose - singeritetin që është disi i pandërmjetësuar dhe “natyror.” Qëndrimi im është se singeriteti është i mundur brenda një kornize të caktuar, nën një grup të caktuar artificial të rrethanave të krijuara me anë të veprave artistike. Personazhi Pi në *Jeta e Pisë*³ nuk është i singertë në terma letrarë (në fakt, ai është rrenc). Por, duke pasur parasysh rrethanat në të cilat ishte, është i singertë, dhe kushdo që e lexon librin ose shikon filmin këtë e kupton intuitivisht. Kjo është diçka që i shpëtoi Groysit - si të gjithë postmodernët tjerë, ai vetëm dëshiron të ketë fjalën e fundit, ironike për çdo gjë. Performatizmi nuk e lë jashtë atë ironi krejtësisht, por ai ofron një hapësirë të lirë, ku ju mund të përjetoni gjëra të tilla si singeriteti, dashuria, transhendenca etj., me disa kushte të caktuara të parashikuara nga arti.

2 Boris Groys (1947) është kritik arti, teoricien i mediave dhe filozof. Aktualisht është Pofesor i studimeve ruse dhe sllave në New York University dhe udhëheqës i kurseve post-doktorale në Universitetin e Arteve dhe të Dizajnit “Karlsruhe”, në Gjermani. Ka shkruar librat: *Igor Sacharov-Ross: Apotropikon, Komunizmi, kjo fabrikë e ëndrrave*, Hyrje në antifilozofi etj.

3 Romani *Jeta e Pisë* (*Life of Pi*) i shkrimtarit kanadez Yann Martel, u botua më 2001 dhe u ekranizua më 2012 nga regjisori Ang Lee. Romani ka fituar çmimin *Man Booker Prize for Fiction*, ndërsa filmi ka qenë i nominuar për 11 çmime *Oscar*, katër nga të cilët i ka fituar.



Lidhur me idiotësinë, unë do të doja të theksoja se heronjtë dhe heroinat performatiste nuk janë gjithmonë mendjelehtë. Kemi edhe heronj “gjeni” me kufizime të mëdha, si neurokirurgu në romanin E shtuna të McEwan-it ose – matematikanin nobelist në filmin A Beautiful Mind. Por mendjelehtësia funksionon edhe si një reagim strategjik ndaj postmodernizmit, sepse nuk mund të argumentohet me të - ajo thjesht është aty dhe nuk e kupton ironinë ndaj saj. Arketipi i heroit/ heroinës performatiste është autist, pra, dikush që është i zgjuar dhe budalla në të njëjtën kohë dhe që krijon një lloj plani të çuditshëm që ne të identifikohemi me të. Performatizmi nuk e përkrabë idiotësinë për hir të idiotësisë!



Raoul ESHELMAN:

Groys says that we can appear to be “sincere” by doing something paradoxical, like being a conservative espousing liberal ideas. That means that sincerity is just another deceitful strategy that can be cleverly exposed by an ironic observer like himself. I don’t believe that sincerity is a trick. But I also don’t believe in “authentic” sincerity, either—sincerity that is somehow unmediated and “natural.” My standpoint is that sincerity is possible within a certain frame, under a certain artificial set of circumstances set up by artistic works. Pi in *Life of Pi* isn’t sincere in literal terms (in fact, he’s obviously lying). But given the circumstances that he was in he *is* being sincere, and anyone reading the book or watching the movie understands that intuitively. That’s something that escapes Groys—like all other postmodernists he just wants to have the last, ironic word about everything. Performatism doesn’t shut out that irony entirely, but it provides a free space where you can experience things like sincerity, love, transcendence etc. under certain set conditions provided by art.

Ag APOLLONI:

How do you explain your point of view that in performatism, the medium is more messenger than message?

Raoul ESHELMAN:

I said that a long time ago, and I never really developed the idea further. But I think what I meant is that performatist works create the impression that there is an *author* behind each work and behind whatever media are being used, and that this apprehension of *authoriality* is more important than the media or even the message. I guess that’s why I’m not that much interested in analyzing how different media are affecting us after the end of postmodernism—that’s the project of my friend Alan Kirby, who calls it “digimodernism.”

Ag APOLLONI:

You talked about dumb, naive, dazed, simple-minded subject in the movies of Jean-Pierre Jeunet, Sam Mendes, Lars von Trier, who is, perhaps, the

*Regarding idiocy, I’d like to point out that performatist heroes and heroines aren’t always simple-minded. You also have “genius” heroes with major limitations, like the neurosurgeon in MacEwan’s novel *Saturday* or the Nobel-prize-winning mathematician in the movie *A Beautiful Mind*. But simple-mindedness works well as a strategic reaction to postmodernism because you can’t argue with it—it’s just there, and it doesn’t understand any of the irony thrown at it. The archetypal performatist hero/heroine is autistic, i.e., someone who’s both smart and dumb at the same time and who creates a kind of strange force field that we identify with. Performatism isn’t about idiocy for the sake of idiocy!*

Ag APOLLONI:

Si e shpjegoni pikëpamjen tuaj që në performativizëm mediami është më shumë lajmëtar sesa lajm?

Raoul ESHELMAN:

E kam thënë këtë ide shumë kohë më parë dhe vërtet kurrë s'e kam zhvilluar më tutje. Por mendoj se ajo çfarë kam dashur të them është se veprat performatiste krijojnë përshtypje se është një autor pas çdo veprë dhe se pas çdo gjëje mediat janë të përdorshme; kapja e autorialitetit është më e rëndësishme se media ose mesazhi. Mendoj se kjo është arsyeja pse nuk jam aq shumë i interesuar në analizimin se si mediat na ndikojnë pas përfundimit të postmodernizmit-ky është projekti i mikut tim Alan Kirby⁴, i cili e quan atë "dixhimodernizëm".

Ag APOLLONI:

Ju keni folur për subjektin budalla, naiv, trullan dhe të padjallëzuar në filmat e Jean-Pierre Jeunet, Sam Mendes, Lars von Trier, i cili është, ndoshta, "provoca(u)tore"⁵ më i madh kinematografik. Pse arti i sotëm është kaq i fokusuar në seksualitet dhe në idiotësinë e subjektit?

Raoul ESHELMAN:

Postmodernizmi, i cili ishte një produkt i kthesës së 1960-ës, gjithmonë është fokusuar në seks, kështu që nuk është në të vërtetë diçka e re. Ju mund të thoni se mënyra e trajtimit të seksualitetit ka ndryshuar. Nëse unë jam i saktë, seksualiteti është duke u portretizuar si trupor e jo si konstrukt social (gjinor). Unë vetë nuk kam shkruar shumë për këtë, por një kandidat imi i doktoratës, Yuan Xue, sapo ka përfunduar disertacionin në gjuhën gjermane se si seksi është ndërtuar në veprat performatiste dhe unë shpresoj që disa fragmente do të jenë në dispozicion së shpejti të përkthyer. Lidhur me idiotësinë, unë do të doja të theksoja se heronjtë dhe heroinat performatiste nuk janë gjithmonë mendjelehtë. Kemi edhe heronj "gjeni" me kufizime të mëdha, si neurokirurgu në romanin *E shtund*⁶ të McEwan-it ose –

4 Alan Kirby është autor i libarve *Vdekja e postmodernizmit dhe përtej* dhe *Dixhimodernizmi: si e çmonton teknologjia e re postmodernën dhe e rikonfiguron kulturën tonë*. Bashkë me Raoul Eshelmanin, Nicolas Bourriaud, Gilles Lipovetsky, Timotheus Vermeulen dhe Robin van den Akker, Kirby është analist i kulturës që vjen pas postmodernizmit.

5 *Provoca(u)tore* është një portmanteau italiane për autorë provokatorë.

6 Ian McEwan, *Saturday* (2005).

Mendoj se ajo që po ndodh, megjithatë, është se subjektet tani po hyjnë në atë që Peter Sloterdijk e quan "intimiteti bipolar" me të tjerët. Me këtë ai do të thotë se skenat apo kornizat (ai thotë "sferat") inkurajojnë individët për të kapërcyer izolimin e tyre dhe për të arritur një ndjenjë të besimit ndaj një personi tjetër. Rrëfimet performatiste kanë tendencë të përqendrohen në zhvillimin e këtyre marrëdhënieve bipolare, të cilat janë të dyja mbi-individue dhe nën-kolektive. Rrëfimet performatiste nuk janë të mëdha më, por ato nuk janë as kthim te individualizmi romantik.

matematikani nobelist në filmin *A Beautiful Mind*⁷. Por mendjelehtësia funksionon edhe si një reagim strategjik ndaj postmodernizmit, sepse nuk mund të argumentohet me të - ajo thjesht është aty dhe nuk e kupton ironinë ndaj saj. Arketipi i heroit/heroinës performatiste është autist, pra, dikush që është i zgjuar dhe budalla në të njëjtën kohë dhe që krijon një lloj plani të çuditshëm që ne të identifikohemi me të. Performativizmi nuk e përkrahë idiotësinë për hir të idiotësisë!

Ag APOLLONI:

A është performativizmi rikthim i epokës së fallusit, ose rikthim i artit dionisian, i çliruar nga morali?

Raoul ESHELMAN:

Nëse performativizmi është diçka, atëherë ai është apollonian (unë jam duke shkruar për këtë një përmbledhje esesh mbi klasicizmin). Përcaktimi karakteristik i veprave performatiste të artit është se ato janë të kufizuara ose të kufizuara nga korniza artistike, dhe kjo është vërtet shumë apolloniane. Me "rikthimin e fallusit" unë nuk kam menduar që jemi për orgjitë e egra dionisiane. Ajo që kam dashur të them është se ne mund të presim të shohim forma simbolike të lidhjeve të forta me trupin e njeriut (sidomos organe gjentile), në vend të gjinisë së konstruktuar në mënyrë shoqërore. Kjo do të thotë se ka forma simbolike mashkullore dhe vaginale që mund të përvetësohen nga të dy gjinitë për të

7 Ron Howard, *A Beautiful Mind* (2001).

I think what is happening, though, is that subjects are now entering into what Peter Sloterdijk calls a “bipolar intimacy” with others. By this he means scenes or frames (he says “spheres”) that encourage individuals to overcome their isolation and achieve a sense of trust towards another person. Performatist narratives tend to focus on developing these bipolar relationships, which are both supra-individual and sub-communal. Performatist narratives aren’t grand anymore, but they’re also not a return to romantic individualism.

most extreme cinematic “provoca(u)tore”². Why is the art of today so much focused on sexuality and the idiocy of the subject?

Raoul ESHELMAN:

Postmodernism, which was a product of the freewheeling 1960s, has always focused on sex, so that isn’t really anything new. I guess you would have to say that the way sexuality is being treated has changed. If I’m correct, sexuality is being portrayed as a corporeal rather than as a social construct (gender). I haven’t written too much on this myself, but a doctoral candidate of mine, Yuan Xue, has just finished a German-language dissertation on how sex is constructed in performatist works and I hope excerpts will be available in translation soon. Regarding idiocy, I’d like to point out that performatist heroes and heroines aren’t always simple-minded. You also have “genius” heroes with major limitations, like the neurosurgeon in MacEwan’s novel *Saturday* or the Nobel-prize-winning mathematician in the movie *A Beautiful Mind*. But simple-mindedness works well as a strategic reaction to postmodernism because you can’t argue with it—it’s just *there*, and it doesn’t understand any of the irony thrown at it. The archetypal performatist hero/heroine

is autistic, i.e., someone who’s both smart and dumb at the same time and who creates a kind of strange force field that we identify with. Performatism isn’t about idiocy for the sake of idiocy!

Ag APOLLONI:

Is performatism return of the phallus’ epoch, or return of Dionysian art, unbounded by ethics?

Raoul ESHELMAN:

If performatism is anything, it’s Apollonian (I’m writing on that now for an essay collection on classicism). The defining characteristic of performatist works of art is that they are constrained or restrained by artistic frames, and that is very Apollonian indeed. By “return of the phallus” I didn’t mean we’re in for wild Dionysian orgies. What I wanted to say is that we can expect to see symbolic forms of constraint relating to the human body (especially genitalia) rather than to socially constructed gender. That means that there are symbolic phallic and vaginal forms that can be appropriated by both sexes to achieve some form of sexual or emotional transcendence. Yuan Xue, whom I mentioned earlier, suggests that in performatist works, bodies appear as unified signs that act as ideal projection surfaces for different characters. This whole notion of unity-through-projection is very Apollonian too.

Ag APOLLONI:

In performatism, the art has no intention to break taboos, or to be dissident, it seeks just to narrate, often by idiot’s perspective, the individual story in social or historical context. Is parody of grand narratives replaced by something else, totally personal and intimate?

Raoul ESHELMAN:

Good question! I wouldn’t use the term “totally personal and intimate” though. That sounds a lot like some kind of New Romanticism or what the Germans call “neue Innerlichkeit,” some new, privileged kind of inner life. That would imply that subjects now have a high degree of autonomy and a personal space of their own. I don’t believe that. I think what is happening, though,

2 *Provoca(u)tore* is an Italian portmanteau for provoking author.

arritur një formë të transhendencës seksuale ose emocionale. Yuan Xue, të cilin e përmenda më parë, sugjeron se në veprat performatiste, trupat shfaqen si shenja të unifikuara që veprojnë si sipërfaqe ideale e projektimit për karaktere të ndryshme. Ky nocion i unitetit-përmes-projektimit është tepër apollonian, po ashtu.

Ag APOLLONI:

Në performativizëm, arti nuk ka qëllim të thyejë tabu, ose të jetë disident; ai synon thjesht të rrëfejë, shpesh nga një perspektivë idiote, historinë individuale në kontekstin social dhe historik. A është zëvendësuar parodia e metarrëfimeve nga diçka tjetër, tërësisht personale dhe intime?

Raoul ESHELMAN:

Pyetje me vend! Unë nuk po e përdorë termin “krejtësisht personale dhe intime”. Kjo tingëllon shumë si një lloj neoromantizmi, apo atë që gjermanët e quajnë “neue Innerlichkeit⁸,” diçka e re, e privilegjuar e jetës së brendshme. Kjo do të nënkuptonte se subjektet tani kanë një shkallë të lartë të autonomisë dhe një hapësirë personale të tyre. Unë nuk e besoj këtë. Mendoj se ajo që po ndodh, megjithatë, është se subjektet tani po hyjnë në atë që Peter Sloterdijk⁹ e quan “intimiteti bipolar” me të tjerët. Me këtë ai do të thotë se skenat apo kornizat (ai thotë “sferat”) inkurajojnë individët për të kapërcyer izolimin e tyre dhe për të arritur një ndjenjë të besimit ndaj një personi tjetër. Rrëfimet performatiste kanë tendencë të përqendrohen në zhvillimin e këtyre marrëdhënieve bipolare, të cilat janë të dyja mbi-individuele dhe nën-kolektive. Rrëfimet performatiste nuk janë të mëdha¹⁰ më, por ato nuk janë as kthim te individualizmi romantik.

Ag APOLLONI:

Performativizmi ka historinë e një perspektive idiote ndryshe nga narratori erudit i postmodernizmit. Kështu që, mund të themi se lindja e “idiotësisë” është vdekje e “erudicionit”?

8 Gr. *neue Innerlichkeit*- imanencë e re.

9 Peter Sloterdijk (1947) është filozof gjerman, teoricien i kulturës dhe personalitet mediatik. Ai është profesor i filozofisë dhe teorisë së mediave në Universitetin e Artit dhe të Dizajnit në Karlsruhe.

10 *Grand Narrative* (rrëfim i madh) është përkthimi anglisht i termit *le métarécit* të Jean-François Lyotard-it.



Që nga Erazmi i Roterdamit, idiotësia është përdorur si një mjet për të minuar diturinë dhe urtësinë. Kthimi performatist i idiotit me siguri nuk do t'i japë fund diturisë, unë mendoj se ka për qëllim vetëm destabilizimin e mençurisë ironike të njerëzve eruditë (të cilët janë shumë shpesh postmodernistë).

Raoul ESHELMAN:

Që nga Erazmi i Roterdamit, idiotësia është përdorur si një mjet për të minuar diturinë dhe urtësinë. Kthimi performatist i idiotit me siguri nuk do t'i japë fund diturisë, unë mendoj se ka për qëllim vetëm destabilizimin e mençurisë ironike të njerëzve eruditë (të



Ever since Erasmus of Rotterdam, idiocy has been used as a device to undermine erudition and wisdom. The performatist return of the idiot certainly isn't going to put end to erudition, I think it's just meant to destabilize the ironic conceits of erudite people (who are very often postmodernists).

is that subjects are now entering into what Peter Sloterdijk calls a “bipolar intimacy” with others. By this he means scenes or frames (he says “spheres”) that encourage individuals to overcome their isolation and achieve a sense of trust towards another person. Performatist narratives tend to focus

on developing these bipolar relationships, which are both supra-individual and sub-communal. Performatist narratives aren't grand anymore, but they're also not a return to romantic individualism.

Ag APOLLONI:

Performatism has the story of an idiot perspective contrary to postmodernism's erudite narrators. So, can we say that the birth of “idiocy” is the death of “erudition”?

Raoul ESHELMAN:

Ever since Erasmus of Rotterdam, idiocy has been used as a device to undermine erudition and wisdom. The performatist return of the idiot certainly isn't going to put end to erudition, I think it's just meant to destabilize the ironic conceits of erudite people (who are very often postmodernists).

Ag APOLLONI:

Regarding “Lola rennt”, “Our America” etc., you said that performatism encourages self-therapy. Can it connect performatism to psychoanalysis?

Raoul ESHELMAN:

Certainly not to the type of (Lacanian) psychoanalysis that dominates academic writing today. There are certain structural parallels between performatism and Jungian psychoanalysis, which is based on fixed archetypes (anima/animus, that sort of thing) that Jung says are universal and are realized through individuation. In performatism, the archetypes “float,” they arise more or less spontaneously in artistic contexts and don't have any previously fixed status. I've called these structures “archetypologies” in an article that will appear soon in an essay collection on planetarity. But generally, I am not much interested in psychoanalysis, which in present-day academia is used to empower the analyst rather than to provide any sort of therapeutic relief.

Ag APOLLONI:

Today, more than two decades of performatism, is performatism accepted as theoretical term, or as an aesthetic concept?

cilët janë shumë shpesh postmodernistë).

Ag APOLLONI:

Duke analizuar "Lola rennt", "Our America" etj., ju keni thënë se performatizmi nxit autoterapië. Kjo krijon lidhjen mes performatizmit dhe psikanalizës?

Raoul ESHELMAN:

Sigurisht jo me llojin (Lacanian) të psikanalizës që dominon shkrimin akademik sot. Ka paralele të caktuara strukturore midis performatizmit dhe psikanalizës së Jungut, e cila është e bazuar në arketipe fikse (anima/animus, diçka e këtij lloji) që Jungu thotë se janë universale dhe realizohen nëpërmjet individualizimit. Në performatizëm, arketipat "notojnë", ata lindin pak a shumë në mënyrë spontane në kontekste artistike dhe nuk kanë asnjë status të caktuar më parë. Në një artikull që do të shfaqet së shpejti në një përmbledhje esesh mbi planetaritetin, këto struktura i kam quajtur "arketipologji". Por në përgjithësi, nuk jam shumë i interesuar për psikanalizën, e cila në akademitë e sotme është përdorur për të fuqizuar analistët në vend se të ofrojë ndonjë lloj të ndihmave terapeutike.

Ag APOLLONI:

Sot, kur ka më shumë se dy dekada që ekziston, është pranuar performatizmi si term teorik, apo si koncept estetik?

Raoul ESHELMAN:

Performatizmi nuk është pranuar univerzalisht si term, por ai tani të paktën është duke u njohur dhe përmendet në diskutimet e kulturës bashkëkohore. Problemi tani është se ende nuk ka një diskurs akademik pas postmodernizmit në mënyrën që ka ligjërimi mbi, të themi, post-kolonializmin apo gjininë. Me fjalë të tjera, nuk ka konsensus në zhvillimet akademike se fenomeni i pas postmodernizmit së paku ekziston. Tani për tani, ato janë kryesisht shkrime individuale të shpërndara (kryesisht nga të rinj, më së shumti nga ata që janë duke filluar karrierën e tyre) që flasin për këtë temë. Do të duhet ndoshta njëfarë kohe para se të pranohet ideja se jemi në një paradigme krejtësisht të re kulturore.

Ag APOLLONI:

Për fund, çfarë jeni duke shkruar tani?

Raoul ESHELMAN:

Ju me pyetjet tuaja tashmë i prekët shumicën e interesimeve të mia aktuale. Gjëja që më intereson tani është autorialiteti dhe se si punon ai si parim. Po ashtu më intereson arketipologjia, se cilat janë format e lirlundruese simbolike dhe kategoritë që tani e kanë formësuar kulturën në një mënyrë pozitive. Shpresoj të botoj një libër tjetër brenda pak vjetësh, nëse obligimet e mësimdhënies më japin kohën e mjaftueshme për të shkruar!



Raoul ESHELMAN:

Performatism hasn't been universally accepted as a term, but it is now at least being acknowledged and referenced in discussions of contemporary culture. The problem now is that there is still no academic discourse on post-postmodernism in the way that there is discourse on, say, post-colonialism or gender. In other words, there is no consensus in mainstream academia that the phenomenon of post-postmodernism even exists. Right now, what we have are a lot of scattered individuals (mostly young, mostly beginning their careers) writing about the topic. It will probably take quite a while before the idea takes hold that we are in an entirely new

cultural paradigm.

Ag APOLLONI:

Finally, what are you writing about?

Raoul ESHELMAN:

You've already touched on some of my present interests in your questions. One thing that interests me now is authoriality and how that works as a matter of principle. Another is archetypologies, which are the free-floating symbolic forms and categories that are now shaping culture in a positive way. I hope to have another book out in a couple of years if my teaching obligations give me enough time to write!



Jonathan Jones

MARTIRI I MODERNIZMIT

Entartete- kjo do të thotë degjenerim. Ishte një fjalë e amortizuar, çuditërisht e marrë seriozisht, në Vjenën e fillimshekullit të 20-të. Degjenerimi ishte kudo, atë e zbuloni nëse e lexoni

shtypin djathtist antisemitik. Degjenerim në opera, në galeritë e artit.

Seksualitete të degjeneruara dhe raca të degjeneruara. Ajo ishte, për çudi, një term serioz mjekësor. Në vitin 1905, mjeku i madh vjenez Sigmund Freud, në *Tri ese mbi seksualitetin*², u përpoq të derdhte ujë të ftohtë liberal në nocionin e qelbur. “Kjo mund të kërkohet,” komentoi ai në mënyrë të thatë, “nëse atributi i ‘degjenerimit’ ka ndonjë vlerë ose i shton ndonjë gjë njohurive tona.”

Egon Schiele këmbëngulte që erotika është po aq heroike sa temat e luftës dhe ato të fesë. Ai kombinonte artin e lartë me pornografinë në një mënyrë që ishte e mundshme vetëm në Vjenën radikale të viteve të para të Luftës së Parë Botërore. Por, pikërisht kjo e mban atë ende të izoluar

Egon Schiele mund të ketë menduar të njëjtën gjë i shtrirë në krevat të ngushtë në qelinë e tij, duke shikuar dritën e dobët që hynte nga dritarja e vetme dhe e vogël mbi derën e mbyllur.

E vetmja sasi e ngjyrës në punimet e tij – të punuara në qelinë e stacionit policor Neulengbach,- është portokalle, pjesa e rrumbullakët e frutave të ndritshëm në batanijen e zymtë. Në titullin e skicave me laps dhe akualet, ai kujton që “një portokall është vetëm dritë.” Autoportretet si i burgosur paraqesin artistin 22-vjeçar që befas duket sikur ka hyrë në moshë të mesme; ai duket i parruar dhe i veshur me një pallto të rëndë kundër të ftohtit që vjen nëpërmjet kësaj dritare pa xham.

Artisti i madh ekspresionist austriak Egon Schiele u arrestua në prill 1912. Në qoftë se ka pasur ndonjëherë një moment kur

1 Jonathan Jones është gazetar anglez dhe kritik arti që ka shkruar për The Guardian deri më 1999.

2 Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905.



Egon Schiele



Vajzat nudo të shtrira

kultura aventureske, kozmopolite, radikale, erotike e Vjenës, një nga qendrat më të mëdha të modernizmit, doli mu kundër tmerreve, tabuve, hipokrizive dhe urrejtjeve të verbëta, shumica paragjykime të një shoqërie qytetarët e së cilës përfshinin të riun Adolf Hitler, ky ishte ai moment. Schiele u arrestua me dyshimin se u kishte treguar vizatime erotike fëmijëve të vegjël të cilët pozonin për të, se i kishte prekur fëmijët derisa i vizatonte dhe

se kishte kidnapuar një nga vajzat e reja që kishte frekuentuar studion e tij.

Në retrospektivë, nuk ka qenë vendim i matur ta linte Vjenën e sofistikuar për ta ngritur një studio në fshatin baritor, relaksues, pothuajse bohem të Neulengbachut, 20 kilometra nga kryeqyteti në gjelbrimin e bukur të Austrisë së Poshtme. Në këtë mjedis të qetë periferik plot oficerë të pensionuar dhe fqinjë që i rrasnin hundët gjithkund,

artisti dhe e dashura e tij, Valerie Neuzil, e njohur me nofken Wally, dukeshin të krisur. Artisti? Ai që vizatonte njerëz cullakë?

Ateleja e Schiele-s me kopshtin e saj të vogël u bë një botë e arratisjes dhe e aventurave për fëmijët dhe të rinjtë vendas, ata pranuan të pozojnë për të, ai i përfshiu ata në vizatimet me figura intime që ishin makthi i artit të tij që kur ai e humbi interesin e tij të fëmijërisë për të vizatuar trena. Por kjo ishte kur Tatjana Georgette Anna von Mossig, vajza adoleshente e një oficeri detar të pensionuar, por që ishte shtyllë e komunitetit lokal, iku nga shtëpia dhe i bindi Egon-in dhe Wally-n ta merrnin atë në Vjenë, para se të ndryshonte mendje dhe t'i kthente ata në fshat, në atë vend të tmerrshëm, të degjeneruar dhe, më në fund, të dhunshëm. Jo fizikisht të dhunshëm, kuptohet. Aty gjithçka u bë konform ligjit.

Ky ishte ligji i perandorisë Austro-Hungareze, zvarritëse, shtetit shumëkombësh në të cilin, si te *Njeriu pa cilësi* të Robert Musil-it³, çdo institucion ishte monogramuar dhe emërtuar “kaiserlich und königlich”⁴, perandorak dhe mbretëror, inicialet *k.u.k.* Ai e riemëroi me tallje *Kakania*. Ligji në Kakania ishte një herë i largët dhe indiferent dhe, kur zbriti, devijoi. Në ditët e fundit të perandorisë, dhe 1912 ishte afër fundit, reformat liberale në perëndim, gjysma “gjermane” e kishte bërë jetën e përditshme tolerante, të qetë, moderne - dhe ende ishte fantazmë e një shteti arbitrar që mund të ndërhynte në jetën e vërtetë befasisht dhe fatalisht.

Çfarë ndodhi në rastin e Schieles? S'ka dyshim që vizatimet dhe akuarelet e tij janë provokuese. **Vajzat nudo të shtrira** (1911), paraqet dy vajza shumë të reja të shtrira pranë njëra-tjetrës. Schiele i vizaton trupat e tyre me dorë të njëtrajtshme, duke lakuar gjoksin e njëres karshi flokëve dhe pubisit të tjetrës; vizatimi i mprehtë i trupave të tyre është në kontrast me pëlhurën në të cilën rrinë dhe ujëvarat e errëta të flokëve të tyre. Vajza në plan të parë e shikon Schielen, me sytë e saj të kthyer poshtë, gojën paksa të hapur, me një skuqje në fytyrë. Kjo është krejt e qartë si një kartolinë e lirë pornografike e blerë sokaqeve të Vjenës (dhe imazhet e tilla e

pajisin Schielen me ide ikonografike).

Dy gra të përqafulara, Dy vajza (Dashnoret) – titujt duken monoton. Ka shumë gra të vetmuara që pozojnë për Schielen. Në vitin 1912, vit kur ai u arrestua, e mori një prostitutë –të rritur- të pozojë për të me fund të ngrehur. Në një tjetër vizatim të të njëjtit vit, duket një grua që na e tregon vaginën e saj. Këto do të kenë qenë punimet për të cilat prindërit dhe policët në Neulengbach kishin pasur frikë se Schiele do t'ua kishte treguar bijave të tyre. E, ai sigurisht që ua kishte treguar.

Për shkak të vizatimeve të subjekteve me të femra të reja – ato të vitit 1912 janë zhdukur, ndoshta nga vetë Schiele, por kanë mbetur mjaft nga viti i mëparshëm- ato nuk shfaqin vetëm trupat e tyre, por edhe seksualitetin. Në *Vajzat nudo të shtrira*, është vajza që e shikon piktorin ajo që e bën atë aq erotike të pastër dhe aq të rrezkishme. Në punimet më erotike të Schieles, dhoma e gjumit dhe ateleja ngjajnë shumë me njëra-tjetrën si në ndonjë teatër kompleks.

Vizatimet e Schieles na tërheqin sot sepse ato duket sikur i përkasin një kategorie të artit modern që flirton me të qenit diçka tjetër që nuk mund të quhet art i lirë, qëllimi i të cilit është ta eksitojë spektatorin, si pornografia. Pornografia është funksionale. Arti është paraparë të jetë jofunksional dhe kjo është e lehtë – duke imagjinuar vetveten si këshilltar mbrojtës të kthyer në oborrin provincial austriak – për të bërë një mbrojtje të bazuar në vlerat e civilizuara të artit të tij; tregon për delikatesë, talent suprem me të cilin ai zbulon cilësinë e një çorape, majën e gjirit të gruas që shikon mbrapa piktorin, ngjyrosja turnereske⁵ që jep prani akute të gjoksit dhe vitheve në **Vajza flokëzeze duke ndenjur cullak** (1910).

Por larg nga të qenit hipokrit, kjo mbrojtje klasike liberale - ky është arti- mund ta zbusë kokëkrisjen e eksperimentit të Schieles. Për shkak se ai shpik në këto vepra në letër një kategori të veçantë të artit: artin e bukur që ka efikasitetin e pornografisë.

Veprat e tij kanë një prani specifike, agresive, praktike, të painjorueshme. Ato janë

5 Stili pikturimi i piktorit romantik anglez dhe paraardhësit të impresionizmit, Joseph Turner (1775-1851), i njohur sidomos për peizazhet e punuara me akuarel. Turner mbante epitetin “piktor i dritës” dhe fjalët e fundit që kishte thënë derisa vdiste, ishin këto: “Dielli është Zot”.

3 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-1943.

4 Ger.: *Kaiserlich und königlich*, ose k.u.k., kishte kuptim: *Perandorak* (Austria) dhe *Mbretëror* (Hungaria) dhe i referohej Perandorisë Austro-Hungareze gjatë viteve 1867-1918.

pornografike. Ato insistojnë që erotika është po aq e madhe dhe heroike sa edhe temat e luftës apo ato të fesë. Ata pyesin nëse arti duhet të kufizohet vetëm në përfaqësimin e jetës së dorës së dytë. Kjo është ajo që është e jashtëzakonshme për artin Schieles: nuk ka koment për jetën, ajo merr pjesë në jetë. Kjo nuk është si pornografi. Kjo është pornografi. Kjo është edhe art i lartë dhe serioz, një dysi e mundshme vetëm në Vjenë në prag të Luftës së Parë Botërore.

Në Vjenë në fillim të shekullit të 20-të ka pasur një magjepsje me seksin si subjekt i fjalës dhe imazhit, dhe në mënyrë të veçantë, seksi si fjalë, si foto - me folë dhe me paraqit. Kur i lexoni *Tri ese mbi seksualitetin*, është e vështirë të mos e vëreni ngazëllimin e Freud-it në gjetjen e një konteksti shkencor nëpërmjet të cilit diskuton në mënyrën më klinike dhe me një ndjenjë dinake të humorit, për marrëdhënie anale, masturbime, brutalitete, sadomazohizëm, fetishizëm dhe seksualitet infantil.

Shumica e tabuve të injoruara me guxim nga Freud-i nuk do të na turpëronin në ditët e sotme, por fundja – dhe dukuria qendrore për teorinë e tij të seksualitetit të publikuar në vitin 1905 - është ndoshta shumë më shqetësuese sot se dikur. Ideja e aktivitetit seksual te fëmijët e vegjël është aspekti më i sulmuar i psikanalizës. Freud-i ka qenë i akuzuar për keqinterpretim të rasteve të abuzimit të fëmijëve në etjen e tij për të gjetur prova të seksualitetit te të rinjtë. E gjithë kjo është një pështjellim i madh. Ajo që është e sigurt është se në Vjenën e Freud-it, në modernen e saj, të operacioneve të saj liberale dhe studiot në çdo hap, ka qenë një ndjenjë e zbulimit revolucionar - nga njerëz që nuk e kishin lexuar domosdoshmërisht Freudin – e dëshirës si energji e rinisë.

Dhe Schiele ishte pikërisht ai - një fëmijë i ndezur, një epsh pervers i shumëtrajtshëm me një laps në dorë. Ende për gjithë ndjenjat e tij të rinisë, në autoportretet e jashtëzakonshme të tij, të bëra nga mosha 16 vjeç e më shumë, në të cilat ai në vitet e fundit të studimeve tragjike i jep vetes tiparet romantike të Beethovenit duke ndenjur cullak dhe duke na sfiduar me shikim, ose duke përfaqësuar gruan e tij të re, Edith, në një dëshpërim të përbashkët. Schiele ishte në një farë mënyre artist i modës së vjetër.

Schiele ishte trajnuar në Akademinë e Arteve të Bukura (Vjenë) që ishte artistikisht konservative dhe të cilën e braktisi, sepse ia shpifte duke ia imponuar vizatimet akademike me modele statujash klasike. Në 1907, ndërsa Schiele ishte ende student, Pablo Picasso, në një studio në Paris, pikturonte *Zonjushat e Avinjonit*⁶, një tablo ballore, me hapësirë paradoksale, si një diamant i çmendur, me pamje dehëse. Më 1910, Picasso dhe Braque bënë revolucionin *kubizëm* që i dha fund 500 vjet pikturimi ilustrativ, piktoresk. Në kohën kur Lufta e Parë Botërore kishte marrë fund, artistët do të shpallnin vdekjen e çdo supozimi tradicional për atë se çfarë është arti: *hazër t'bame*⁷ e Marcel Duchamp-it, *Sheshi i Zi* i Kasimir Maleviçit⁸, Dadaistët⁹. Dhe, derisa ndodhte kjo, Egon Schiele ishte duke vizatuar nudot.

Nuk ka antiart te Schiele, jo më shumë se te Klimt¹⁰. Schiele koncepton punën e tij në atë drejtim që s'do t'i çudiste artistët e Rilindjes – pikturonte trupin njerëzor dhe botën natyrore. Ai vazhdimisht ngjallte artin e Rilindjes italiane. Edhe shtrembërimet e tij – krahët dhe këmbët e zgjatura, të holla, trupat e përdredhur, - nuk janë më radikale se ato të manirizmit¹¹ të shekullit të 16-të. Edhe pse është e mundur të krahasohen Schiele me Picasson, të themi se subjektivizmi brutal i pikturimit të trupit, mënyrën se si ai pa mëshirë i shtrinë, shkurton, amputon, ua prenë kryet, për të marrë imazhin që e ai e dëshiron, është një ekuivalent i kubizmit, kjo do ta bënte Schielen një artist të dorës së dytë, më pak të vetëdijshëm për atë që ai po

6 Fr. *Les Femelles d'Avignon*- *Zonjushat e Avinjonit*, fillimisht e njohur me titullin "Bordeli i Avinjonit", u krijua në vitin 1907.

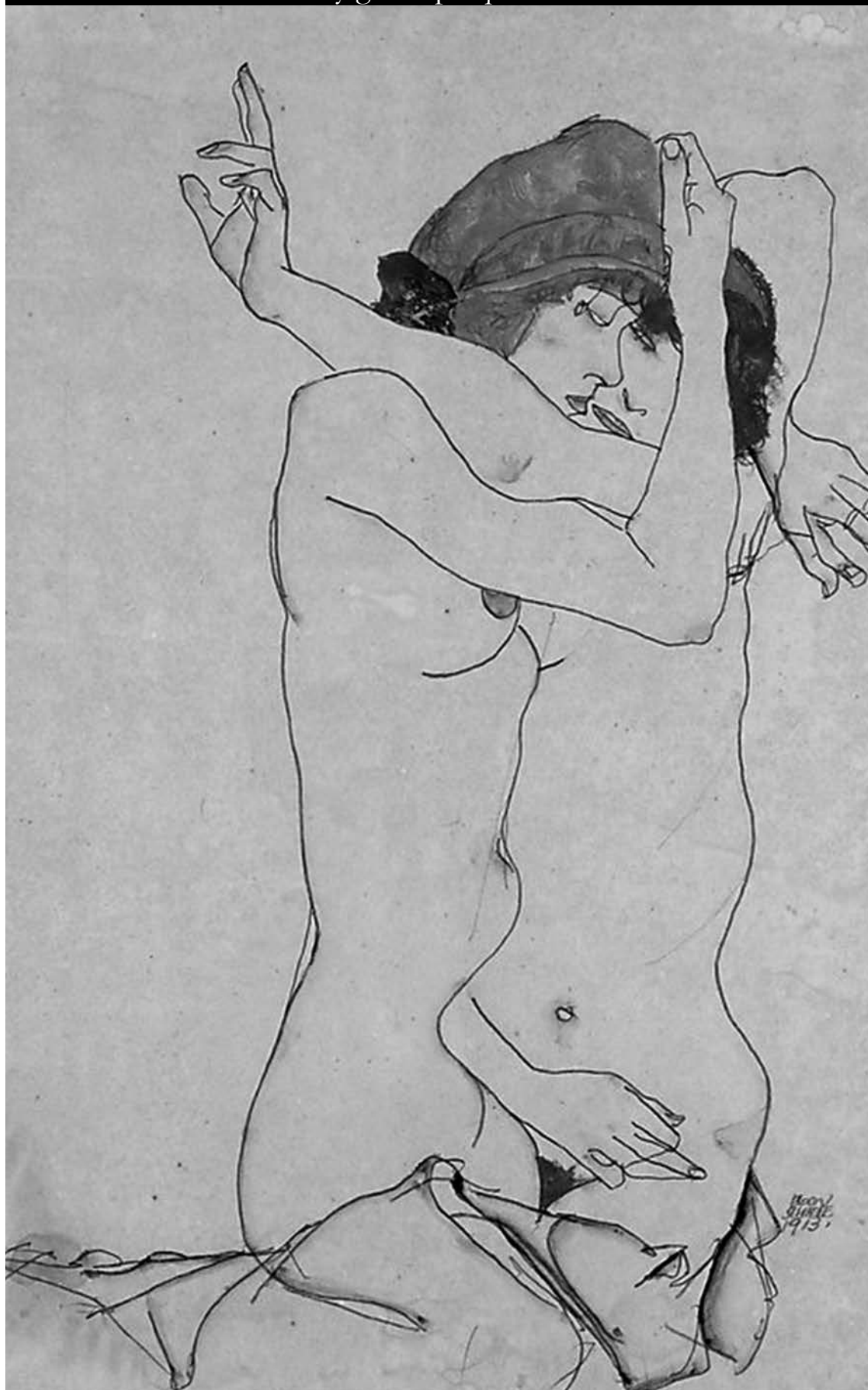
7 "Readymades" (*material të gatshme*, ose "hazër t'bame") të Marcel Duchamp (1887-1968) janë objekte të zakonshme që ai i zgjodhi dhe i modifikoi, si një antipod i asaj që e quajti "art retinal". Shembulli më i famshëm i "readymades" është *Fontana* (1917), ku porcelanin urinal e ekspozon si vepër arti.

8 Kazimir Malevich (1878-1935), piktor rus, teoricien i artit, pioner i "artit abstrakt gjeometrik", nismëtar i artit avangard dhe përfaqësues i artit suprematist, që fokusohet në format gjeometrike. Njihet sidomos për *Sheshin e Zi* (1915) dhe *E bardha mbi të bardhë* (1918).

9 Dadaizmi- lëvizje artistike e avangardës evropiane në fillim të shekullit të 20-të.

10 Gustav Klimt (1862 -1918) piktor simbolist austriak dhe mik i Egon Schieles. Njihet sidomos për pikturat erotike me subjekte femrash ku dominon ngjyra e arit.

11 Manirizmi- periudhë e artit evropian që nisi nga fundi i Rilindjes italiane, por që në Francë vazhdoi deri në fillim të shekullit të 17-të.





Vajza flokëzezë duke ndenjur cullak

bënte krahasuar me atë të zgjuarin në Francë. Dhe s'do mend që Schiele është artist i rendit të parë.

Jo, mashështia e Schieles është pikërisht që të ndeshet me estetikën tradicionale, një interesim qendror në bukurinë dhe tmerrin e trupit të njeriut, me synimet funksionale banale të pornografistit. Dhe është mu kjo ndeshje, apo përplasje që e bën atë modernist radikal. Ai seriozisht sugjeron se arti mund të bëhet pjesë e jetës së vërtetë- në qoftë se e vëmë në dhomën e gjumit.

Nuk dihen histori të modernistëve francezë që janë merrë me telashet në qytetet provinciale dhe fshatrat e jugut të Francës dhe Spanjës. Askush nuk u ankuar për fqinjin kubist. Sigurisht nuk pati as arrestime. Arsyeja, natyrisht, ishte se kërkimi i modernizmit të thjeshtësisë abstrakte habiste vetëm autsajderët. Schiele, përkundrazi, bëri vizatime, piktura me akualet dhe me

vaj që shtriheshin nga gjuha tradicionale dhe popullore vizuale në ekstreme të reja: që mund të kuptoheshin shumë mirë nga të gjithë. Dhe kjo ishte arsyeja pse ai e gjeti veten në një qeli, në pritje të gjyqit.

Në Kakanian, gjykimi ishte një farsë. Ishte e pamundur të thuhet nëse do të ishte gjyq i egër, ose në qoftë se papritmas do të anulohet. Schiele ishte me fat. Ligji humbi interesin. Pasi kaloi 11 ditë në qeli të policisë në Neulengbach, ai u zhvendos në burgun lokal në Shën Pölten, ndërkohë, hetimet e kishin hedhur poshtë idenë se ai ishte kidnapues. Ai u akuzua për "imoralitet publik". U dënua, por dënimi ishte i shkurtër dhe në krye të tri ditëve tashmë ishte në pritje të gjyqimit. Në total, ai ishte në burg për gati një muaj. Burgu e traumatizoi, por edhe e bëri martir. Pas vdekjes së tij, kishte aq shumë interes në persekutimin e Egon Schieles aq sa u botuan një mori dokrrash "autobiografike"



Gjunjëzimi gjysmë zhveshur

për përvojën e tij.

Simpatia dhe ofendimi në komunitetin artistik të Vjenës e ndihmoi Schielen të kthehej në rrjedhën e gjërave. Me mbështetjen e Klimtit, ai gjeti padronë të rinj. Ndoshta kjo ishte një ndjenjë e vazhdueshme e ndjeshmërisë që e bëri të hidhte poshtë dashurinë e Wally-it dhe të martohej me të respektuarën Edith Harmson. E megjithatë ai iu kthye shumë shpejt temës së tij të preferuar, nudove, dhe vizatimet e vona erotike të Schieles - të cilat janë të gjitha gra, duke përfshirë gruan e tij- kanë një cilësi skulpturore që është ndoshta konflacioni i tij më radikal i artit dhe pornografisë. **Gjunjëzimi gjysmë zhveshur** (1917), duke shqyrtuar gjoksin e saj tek gjunjëzohet me këmbët hapur, është një vizatim erotik me jetën e zellshme të njërit nga robërit e Michelangelo-s. Ndoshta ishte edhe përvoja e tij e burgut që e bëri Schielen aq dashamirës ndaj të burgosurve rusë që i pa duke shërbyer në Luftën e Parë Botërore. Portretet e të

burgosurve të ulur përreth, duke pritur fatin e tyre, janë disa nga imazhet e tij më të ndjeshme.

Pas lufte, Freud e rishikoi psikanalizën. Duke parë destruktivitetin e luftës moderne, ai u bind që epshi nuk ishte e vetmja forcë lëvizëse në formimin e personit: në vitin 1920 ai propozoi ekzistencën e *Todestrieb*-it¹². Egon Schiele kurrë nuk e bëri këtë në botën e pasluftës. Ai vdiq më 1918, tri ditë pas gruas së tij shtatzënë, Edith, nga pandemia e gripit¹³. Pa e humbur asnjëherë besimin në erotikë.

Nga anglishtja: **Ag Apolloni**

12 Ger.: *Todestrieb* – shkuarja kah vdekja, instikti për vetëshkatërrim.

13 Pandemia e gripit e vitit 1918 ishte një sëmundje vdekjeprurëse e jashtëzakonshme që ia mori jetën tre përqind të popullsisë së botës. Po atë vit, nga pandemia e gripit, vdiq edhe Gustav Klimt.



Bobby Owsinski

NJË MODEL MELODIK

Le të provojmë të bëjmë një analizë të këngës në “In the end” nga Linkin Park, kënga e katërt e albumit të tyre *Hybrid Theory* të vitit 2001.

Ashtu si shumë hite të tjera, *In the end* është disi e pakohshme kur vjen puna për te iTunes, meqë edhe dhjetë vjet pas editimit gjendet në top dhjetëshe. Si zakonisht, ne në analizën tonë do të shikojmë vetëm këngën, aranzhimin, zërin dhe performancën.

Kënga

“In the end” përdor një formë shumë që shkon drejt përpara, pa zbukurime pjesësh. Ajo duket kështu: *intro, vargu, kori, vargu, kori, vargu, kori, outro*².

Vargu 3 ndryshon nga të tjerët ngaqë është një melodi në vend të një rap, kështu që mund ta konsideroni atë si një urë, por ndryshimet në akord

1 Bobby Owsinski është producent muzikor dhe inxhinier i zërit. Ka shkruar mbi 21 libra për inçizimin, muzikën, biznesin muzikor dhe mediat sociale.

2 **Outro** është përfundimi ose epilogu i një pjese muzikore; e kundërta e [intro](#)-s.

Kjo është një mënyrë shumë moderne e rrjedhës së këndimit. Kjo nuk është tamam ajo çfarë më pëlqen mua tonikisht, por është një shembull i llojit të tingullit që dominon pas vitit 2000.

të mbetet të njëjta.

Aranzhimi

Kjo këngë është një shembull i madh i dinamikave për të pare

sesi merr frymë shtimi i sasisë në çdo pjesë. Ajo shkon nga një intro e qetë te një varg i zhurmshëm kah një kor i gjerë, poshtë në varg etj. Kjo është shumë e efektshme dhe vetëm mënyra e kësaj kënge me këtë lloj forme mund të jetë e suksesshme. Këtu janë elementet e aranzhimit³:

1. Baza - Kjo është mbajtur kryesisht në rënien e baterive, që nga goditja si e zhytur në bas dhe kjo nuk është shumë e lehtë për t'i mbajtur notat.

2. Zgjatja - Ka vetëm një notë të lartë me synthesizer që vepron si plotësim gjatë strofës, por gjatë korit ka akorde të gjata dhe të dyfishuara të kitarës.

3. Ritmi – Jo i rëndomtë, piano gjatë vargut të këngës.

4. Shtrirja- Rap dhe vokal melodik.

3 The Foundation (baza), The Pad (zgjatja), The Rhythm (ritmi), The Lead (shtrirja), The Fills (mbushja).

5. Mbushja- Përgjatë korit është linja e sintit me vetëm një notë.

Tingulli

Tingujt e këngës nuk janë tamam sa për t'i quajtur të pacënuar, por prapë kjo nuk është ajo që e perferon zhanri. Gjithë kënga në të vërtetë është e shtypur dhe si rezultat, shfaq një sasi mjaft të shtrembëruar.

Mund të dëgjoni shtypjen e melodisë vokale në vende, por tingulli punon në kontekst. Ajo ka një jehonë mjaft të gjatë mbi këtë, por ajo përzihet me rrjedhën e këngës aq sa ndonjëherë vështirë dëgjohet.

Basi është shumë i varrosur në hallakamën me bateri në sfond. Në fakt, mua nuk ma merrte mendja që kënga kishte bas derisa dëgjova një bas të bukur që mbush vargun 3.

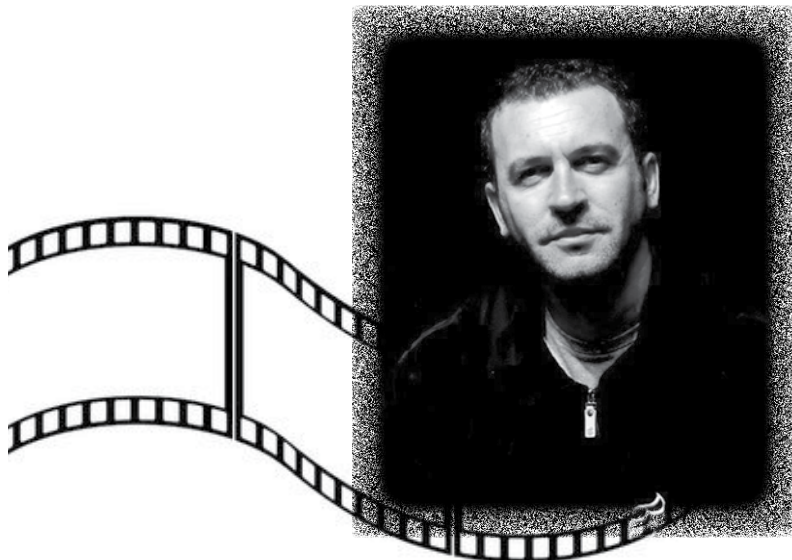
Në fund, kjo është një mënyrë shumë moderne e rrjedhës së këndimit. Kjo nuk është tamam ajo çfarë më pëlqen mua tonikisht, por është një shembull i llojit të tingullit që dominon pas vitit 2000.

Performanca

Kjo nuk është një këngë shumë komplekse dhe po ashtu nuk janë as pjesët. Pjesa e daulles me të vërtetë qëndron jashtë, ashtu si edhe zëri i shtrirë, që janë zakonisht pjesët më të rëndësishme të çdo kënge hit.

Nga anglishtja: **Gëzim Arifi**





Ben Apolloni

CINEMA '13

Gravity

Alfonso Cuarón, i njohur për filmat *A little princess*, *Y tu mamá también*, *Children of Men* etj., është një nga regjisorët më të mëdhenj të kohës sonë. Është një mjeshtër i vërtetë i filmit. Ai gjithmonë kërkon të sjellë në

ekranin e madh diçka përtej të zakonshmes.

Gravity rrëfen historinë e shkencëtares Ryan Stone (Sandra Bullock), e cila gjendet në një mision në hapësirë për herë të parë. Ajo aty është bashkë me dy astronautë. Gjithçka duket e qetë dhe e bukur derisa nga toka nuk vijnë lajmet se një anije ruse është goditur nga një asteroid dhe se tani misioni

Viti 2013 edhe pse mbaronte me numrin 13, për kinematografinë ishte një vit shumë i mirë. Disa nga regjisorët më të mirë që ka bota sot shfaqën realizimet e tyre këtë vit. Dhe si rrallë ndonjëherë, këtë vit edhe nëpër festivale filmash e nëpër ceremoni ndarjesh të çmimeve e mirënjohjes u përballën gjigantët e filmit. Lista e filmave të mirë që do të shikohen, kujtohen e sudioben, është mjaft e gjatë, por këtë herë do t'i përmendim vetëm disa që janë shquar si më të mirët e të mirëve.

i tyre ka dështuar dhe ata duhet që sa më parë të kthehen në Tokë. Anija goditet nga asteroidi.

Njëri astronaut vdes dhe duket se as për këta dy tjerët nuk do të ketë shpëtim. Astronauti Matt Kowalski (George Clooney) nuk ka dëshirë të kthehet në

Tokë pasi ishte tradhtuar nga gruaja dhe më nuk ka dëshirë të ketë lidhje me planetin e tij, ai nuk e ndien më gravitetin e Tokës prandaj më me dëshirë "shëtit" nëpër hapësirë, aty edhe qëndron. Kurse Dr. Stone (Sandra Bullock) nuk mund të qëndrojë pa oksigjen dhe pa i mbështetur këmbët në tokë.

Një sinopsis dhe një skenar mjaft i thjeshtë, por magjia e filmit qëndron te regjia e Alfonso Cuarón, i cili është edhe bashkautor

1 **Ben Apolloni** (1980) ka kryer studimet për regji teatri dhe ato master për regji filmi në Universitetin e Prishtinës. Krahas regjisë, merret edhe me kritikë filmi.

i skenarit bashkë me djalën e tij Jonas Cuarón si dhe montazher i filmit (editor). Ai e fillon filmin qetë me një kuadër të gjatë rreth 13 minuta, por që të merr me vete në atë hapësirë të pafund dhe secili shikues do ta ndjejë që në fillim të filmit pasigurinë që të jep hapësira.

Në momentin që misioni konsiderohet i dështuar, fillon edhe muzika e cila edhe më shumë të ngre pezull dhe secili njeri tani, ashtu si personazhi i Dr. Stone, kërkon vend për t'i vënë këmbët, të kapet diku. Jeta në hapësirë është e pamundur, thuhet në fillim të filmit dhe gjatë 85 minutave sa zgjatë filmi ne e përjetojmë këtë. Regjia e Alfonso Cuarón është e koreografuar shumë mirë sa që është e vështirë t'i hetosh prerjet e kuadrit. Dhe e gjithë kjo është bërë me qëllim që spektatorët ta përjetojnë këtë film sikur të ishin vërtet aty duke u rrotulluar nëpër hapësirën e paskaj. Kjo jo vetëm pse filmi është punuar në teknikën tredimensionale, por për shkak se regjisori "historinë" e tij e tregon me kuadra të gjatë, sepse e ka parasysh atë thënien që sa herë që pritët kuadri, prishet ëndrra e shikuesit, e ai nuk do që të na e prishë atë ëndërr të makthshme. I gjithë filmi ka pak dialog dhe gati 80 përqind vetëm një personazh, një grua që do të "rilindë", që do të kthehet në Tokë.

Filmi shtjellohet përmes figurave dhe jo

siç ndodh zakonisht përmes dialogut. Mënyra se si është xhiruar, se si personazhi lëviz në kuadër, të krijon përshtypjen e fëmijës (të cilin Dr. Stoun e ka humbur) në barkun e nënës dhe që kërkon për të dalë në jetë. Pas shumë përpjekjeve titanike, Dr. Stone me një anije zbarkuese kineze të braktisur, nisat për të zbritur në Tokë. Në planetin Tokë ajo bie në ujë. Jeta e saj rifillon në ujë, ashtu siç ka filluar jeta në planetin tonë (ameba). Cuarón e përshkon historinë e tij të bukur nëpër katër elementet klasike: ajër, zjarr, ujë, tokë.

Derisa e shikojmë filmin *Gravity* nuk mund të mos na bie ndërmend filmi *2001: A Space Odyssey* i regjisorit të madh Stanley Kubrick, i cili konsiderohet si filmi më i mirë i të gjitha kohërave në zhanrin fantashkencë dhe një nga më të mirët në historinë e kinematografisë, në përgjithësi. Ashtu si Kubrick, edhe Cuarón filmin e tij e mbështet në fuqinë e imazhit dhe të muzikës, e shumë pak në dialog. E xhiron me kuadra të gjatë dhe me një muzikë shumë të veçantë. Mjaft kuadra të këtyre dy filmave kanë relacione mes vete.

Por, për dallim nga Kubrick, i cili filmin e tij e jep si një shfaqje baleti, të qetë dhe pa suspense, të shoqëruar nga muzika e mjeshtrit të waltz-it, Strauss (dhe muzikë nga autorë të tjerë klasikë), por që të merr me vete me bukurinë dhe filozofinë e thellë



që bartë më vete, filmi i Cuarón të mban në ethe deri në fund, sepse është përplot aksion dhe vështirësi për personazhet me të cilët shikuesit bashkëndejnë.

Dhe derisa Kubrick është pesimist dhe tregon se njeriu është i pafuqishëm ndaj forcës supreme dhe krejt çka mund të bëjë është që të presë vdekjen qetësisht që të rilindë në një jetë tjetër, Cuarón ngulë këmbë se njeriu ka vetëm një jetë dhe për atë jetë duhet të luftojë deri në fund, sepse jeta e tij e sigurt është vetëm në Tokë.

Që të dy regjisorët kanë një aftësi të jashtëzakonshme që historitë e tyre në ekranin e madh t'i sjellin të xhiruara shumë bukur aq sa secili "frame" i filmave të tyre mund të merret e të vendoset në galeri arti si fotografi perfekte.

Captain Phillips

Ashtu si të gjithë filmat e regjisorit Paul Greengras (i mirënjohur për filmat *Sunday bloody Sunday*, *United 93*, *Green Zone*), edhe filmi *Captain Phillips* është realizuar në formën

nga ata regjisorë që nuk mund ta durojë tripodin, nuk mund ta durojë kuadrin statik. Në filmat e tij gjithçka vlon. Gjithë kohën ka problem, ka dramë, ka shqetësim, prandaj edhe kamera (subjektivi i shikuesit, kureshtja e shikuesit) tërë kohën është në lëvizje duke u munduar të kuptojë se çfarë po ndodh.

Captain Phillips fillon me përgatitjen e Richard Phillips për një mision të ri detar. Ai është kapiten i anijes kontejner Maersk Alabama. Që në fillim e marrim vesh se ai është një baba dhe bashkëshort i mirë që kujdeset për familjen e tij. Që shqetësohet për çdo gjë aq sa derisa i flet gruas së tij, duket jo si babë, por si një nënë e mirë. Anija e tij transoceanike sulmohet dhe kidnapohet nga piratët somalezë. Ai rrezikon veten, që t'i shpëtojë vartësit e tij. Richard Phillips i do njerëzit, prandaj edhe atë e duan të gjithë. E do edhe shteti i tij, i cili bën çdo gjë që ta shpëtojë nga duart e kidnapuesve.

Hollywood-i ka bërë shumë filma për të treguar patriotizmin amerikan, por mënyra se si ai paraqitet në këtë film është e veçantë, sepse deri sa zakonisht shfaqet



dokumentare, formë kjo të cilën regjisorin e ka armë të fortë. Ai e xhiron rrëfimin e tij me kamerë në dorë që të krijojë idenë e një drame reale, dokumentare. Greengras është

dashuria e amerikanëve për atdheun e tyre, këtu e shohim dashurinë e Amerikës (USA) për qytetarët e saj. Pas marrjes së lajmit se kapiteni Richard Phillips është kidnapuar,

shteti reagon dhe bën çmos që ta shpëtojë qytetarin e vet. Këtu e shohim patriotizmin nga një kënd tjetër. Pra, në këtë film e shohim se pse amerikanët janë patriotë, pse e duan vendin e tyre, pse luftojnë për vendin e tyre, sepse vendi i tyre, atdheu i tyre vërtet është Atdhe, se kujdeset për secilin qytetar, dhe se në momente të vështira gjithmonë u gjendet pranë. Duke e parë filmin nuk mund të mos na kujtohet edhe filmi *The Terminal* i Steven Spielberg, e që ka rastisur që rolin kryesor edhe aty ta ketë Tom Hanks, por që tek filmi i Spielberg-ut, Hanks portretizon një njeri fatkeq, një njeri të mirë, por pa atdhe. *Captain Phillips* të emocionon me dramën që shohim në ekranin e madh, të emocionon me reagimin e shtetit për ta mbrojtur “birin e tij”. Amerikanët e duan atdheun, sepse edhe ai i do amerikanët vet. Pra, dashuria është marrëdhënie.

Paul Greengras, si gjithmonë, me fakturë dokumentareske arrin që dramën e kapitenit Phillips dhe bashkëpunëtorëve të tij ta paraqesë në mënyrë autentike. Ai filmin e tij e xhiron në detin real, me kamerë në dorë tërë kohën, me kuadro të shkurtër që i japin dinamikë secilës skenë. Madje ritmi i filmit është i lartë që nga skena e parë deri në fund. Për ta rritur autenticitetin e filmit, Greengras angazhon aktorë joprofesionistë në rolet e piratëve, por edhe aktorët tjerë (përveç Tom Hanks) janë pak ose aspak të njohur. Ai merr aktorë pa përvojë por që i katapulton në botën e filmit. Barkhard Abdi është dëshmia më e mirë. Abdi, që për herë të parë luan në film, ishte nominuar edhe për Oscar. Magjia e Paul Greengras e ka bërë që Abdi ta përjetojë ëndrrën amerikane.

Tom Hanks, që luan rolin e Richard Phillips, krijon një rol që gjatë do të mbahet mend. Ai është i vetmi aktor yll në këtë film dhe duket se përzgjedhja e tij nuk ka qenë e rastësishme, por producentët dhe regjisorin e kanë menduar mirë se kush do të mund ta tërhiqte vëmendjen e audiencës, kush do të ndikonte që shikuesit t’i “lidhte” për ulëset e kinemasë. Dhe natyrisht, që askush nuk do të ishte më i përshtatshëm se Tom Hanks, i cili nga amerikanët konsiderohet si thesar shtetëror. Prandaj prania e Tom Hanks-it e shton edhe më shumë tensionin e filmit, i jep edhe më shumë emocion filmit, sepse

amerikanët e shohin atë në rrezik dhe të gjithë duan që ta shpëtojnë heroin e tyre. Interpretimi i tij maestral i shton edhe më shumë vlerat artistike të filmit edhe pse për habinë e shumë kritikëve dhe shikuesve të filmit, Hanks është injoruar nga Akademia e Filmit (Oscar) për këtë interpretim të shkëlqyer.

Captain Phillips nuk është film i madh vetëm për faktet se ai paraqet një dramë të shkruar mirë, me një regji dhe lojë të shkëlqyer të aktorëve, por edhe ngaqë filmi nuk është i fokusuar vetëm në dramën e amerikanëve, por me mençuri e shfaq edhe dramën e piratëve të cilët trajtohen në film me shumë kujdes dhe zgjuars. Piratët në film nuk trajtohen si njerëz të këqij, por si njerëz fatkëqij që, për të siguruar jetesën, bëjnë veprime të këqija. Dhe kjo më së miri shfaqet në dialogun mes kapitenit Phillips dhe kryepiratit Muse. Kur Phillips i thotë Muses: “Duhet të ketë diçka tjetër përveç peshkimit dhe kidnapimit të njerëzve”, Muse i jep një përgjigje shumë domethënëse: “Ndoshta në Amerikë, irlandez, ndoshta në Amerikë”. Shprehja e Muse-s aq sa është kompliment për Amerikën, po aq është tragjike për njerëzit që nuk kanë shpresë në vendin e tyre, ku gjendja e mjerë i detyron të bëhen të këqij.

The Wolf of Wall Street

Scorsese është nga gjenerata e artë e regjisorëve amerikanë e cila përbëhet nga F.F. Coppola, Steven Spielberg, George Lucas etj. Nuk ka njeri që e do filmin e nuk e njeh dhe që nuk e adhuron krijimtarinë e tij.

Scorsese, edhe në dekadën e tij të pestë të krijimtarisë vjen fuqishëm me filmin *The Wolf of Wall Street* dhe, edhe pas gjithë këtyre vitesh, ai vjen përplot energji, përplot freski. Vitet kanë ecur, por idetë e tij gjithmonë janë të reja.

The Wolf of Wall Street është film i bazuar në librin autobiografik të Jordan Belfort. Është rrëfim në vetën e parë i një njeriu që për t’u pasuruar nuk lë kënd pa mashtruar, por që tani mbase është penduar. Por edhe pse ai si njeri kishte qenë mashtrues i madh, në rrëfimin e tij duket se është shumë i sinqertë. Apo ndoshta rrëfen çdo detaj të jetës së tij, sepse e di që do t’i shitet? Belfort kishte



përjetuar varfërinë dhe pasurinë dhe, siç thotë personazhi i interpretuar nga Leonardo Di Caprio, gjithmonë do ta zgjidhte këtë të dytën, sepse kur ke para mund të bëhesh njeri i mirë, e të bësh gjëra të mira për veten dhe të tjerët.

Paraqitja e një figure të tillë në film aq bukur nga Scorsese, nga disa është kritikuar, sepse, sipas tyre, filmi i thur himn një mashtruesi. Por, në fakt, Scorsese bën një film ku tregon për anën e errët të shoqërisë njerëzore, pjesë e së cilës është edhe Belfort. Ai nuk bën një film moralizues, por tregon se si është njeriu, çfarë bën për të arritur atje lart te të pasurit, të cilët kanë vepruar njësoj sikur ai për t'u ngjitur shkallëve të pasurimit. Belfort, ashtu si çdo mashtrues, duke u ngritur lart, fillon të mendojë se ka lindur për një gjë të tillë, ka lindur për të udhëhequr.

Filmi *The Wolf of Wall Street* është film rock'n'roll, i cili përshkohet i tëri nga seksi, droga dhe rokenrolli. Edhe ritmi i filmit është ritëm rok, që të shkund. Scorsese është mjeshtër i zbërthimit të karaktereve të errëta dhe i paraqitjes së situatave të çmendura. Por edhe skenari i Terrence Winter është fantastik. Winter ka aftësi të jashtëzakonshme të krijimit të dialogëve ekspresive që e ndihmon shumë punën e regjisorit.

Filmi ka plot situata që shkaktojnë të qeshura, plot dialogë me “fjalë të pista”, orgji seksuale etj. Nga moralistët, filmi është vënë në thumb të kritikave për shkak të këtyre skenave të seksit dhe drogës dhe “gjuhës së pistë”, por edhe për shkak se një mashtrues si Belfort në film duket simpatik. Por, Scorsese

nuk është regjisor që bën filma didaktik që të na mësojë se si nuk duhet të vjedhim. Ai bën një film ku na tregon se si një njerëzit, për t'i realizuar ëndrrat e tyre, nuk zgjedhin metodë. Se si njeriu për njeriun është ujë. Prandaj, jo rastësisht, filmi mban titullin *The Wolf of Wall Street*. Ai që në fillim të filmit na tregon, qoftë përmes pamjeve, qoftë përmes zërit të narratorit, se kemi të bëjmë me një vend që cilësohet si xhungël.

Scorsese njihet si njohës dhe adhurues i madh i rokut dhe bluzit (ka bërë disa filma dokumentarë për legjendarët si: Rolling Stones, Bob Dylan, George Harrison etj.), prandaj filmi i tij është i mbushur me muzikë bluz e rok. Përdorimi i tillë i muzikës duket se e bën filmin më të errët, por, në të njëjtën kohë, edhe më të dashur e më të çmendur.

Përveç rrëfimit që është i mbushur me ngjarje të shumta, edhe mënyra se si e xhiron çdo skenë, mënyra e mizanskenimit (blocking-u) e montimi janë plot energji aq sa të mban pezull si shikues dhe, ndonëse filmi zgjat fiks tri orë, për asnjë moment nuk ndihet monotoni.

The Wolf of Wall Street është një film për kohën tonë, por edhe për të gjitha kohët. Film për anën e errët të një njeriu që bëhet i tillë i nxitur nga të tjerët, sepse, siç mëson ai që në fillim nga njëri prej kolegëve, me nder kurrë s'do të arrish të bëhesh i pasur.

Leonardo Di Caprio, përveç që është brilant në rolin e Jordan Belfort, është edhe producent i filmit (këtë projekt e kishte filluar pasi e kishte lexuar librin para shtatë vitesh, por vetëm pas përpjekjesh të shumta për ta

realizuar në film, ia ka dalë në bashkëpunim me Martin Scorsesen). E ky film duket se edhe është kulmi i përsosmërisë së tij si aktor, është roli jetësor i tij. Duket se ai nga Scorsese ka mësuar shumë (ky është bashkëpunimi i pestë me të), aq sa, siç tregojnë ata në një paraqitje para audiencës, Leonardo ka dhënë edhe propozim që të improvizohen disa skena që nuk kanë qenë të planifikuara e që sipas Scorsese, janë skenat më të bukura në film. Nga kjo edhe shpërfaqet guximi i artistëve për të provuar diçka të paplanifikuar. E, guximi dhe kreativiteti shpërfaqet edhe tek përdorimi i kamerave të përdorura ku përpos tjerash një skenë është xhiruar me iPhone.

Për fund, në skenën e fundit paraqiten dy Jordan Belfort. Ai i vërteti dhe Leonardo Di Caprio që interpreton personazhin e tij. Tani që është përsëri i lirë, pas vuajtjes së dënimit me burg prej vetëm njëzet e dy muajsh, ai, si mjeshtër i mashtrimeve, mban ligjërata para njerëzve se si të shitet një laps, sepse Jordan Belfort është i zoti të shesë asgjënë.

Nebraska

Filmi *Nebraska* është bardh e zi, por skenari, regjia, loja e aktorëve është përplot ngjyra. Regjisori Alexander Payne është i njohur sidomos për filmat paraprakë *Sideways* dhe *The Descendent* për të cilët ka fituar nga një Oscar në kategorinë e skenarit më të mirë. Ai ishte përsëri i nominuar nga Akademia, por

këtë herë vetëm për regji sepse skenarin e ka shkruar Bob Nelson, i nominuar gjithashtu në kategorinë përkatëse. Edhe pse këtë herë Payne bën film në bazë të skenarit të një autori tjetër, e ka zbërthyer shumë mirë, e ka përshtatur këtë skenar me stilin e tij regjisorial. Dhe ka bërë filmin më të mirë të tij.

Filmi fillon me plakun Woody Grant (Bruce Dern), që ecë nëpër autostradë, edhe pse mezi e mbajnë këmbët. Woody është një plak i shkatërruar nga alkooli, që ka marrë një letër ku thuhet se ka fituar një milion dollar. Djemtë dhe gruaja e tij nuk i besojnë asaj letre, por Woody nuk zmbropset. Gruaja e qorton se duke i thënë se meqë ka dashur të bëhej milioner, është dashur të punojë. Woody nuk dëgjon, por beson se është bërë milioner. Djali i dytë, pas tentimeve për ta bindur të heqë dorë, e sheh që është e kotë dhe vendos ta dërgojë me veturë në Lincoln, prej nga i ka ardhur Woody-t letra e lotarisë.

Gjatë rrugës ata fillojnë ta njohin më mirë njëri-tjetrin, sepse për nga natyra, siç e thotë një nga gratë e familjes, burrat e familjes Grant janë fjalëpak. Për dallim prej grave që nuk ndalen duke folur. Babë e bir përgjatë rrugës na e shfaqin një Amerikë ndryshe prej asaj që e njohim ne. Një Amerikë përplot me njerëz egoistë, dembelë, pijanecë të pashpresë. *Nebraska* përmes imazheve bardh e zi sikur i bën rentgenin asaj pjese të Amerikës që na e shfaqë. Aty ne shohim



një galeri të tërë personazhesh. Anëtarë të familjes, por edhe miq të rinisë së Woody-t. Dhe gjatë rrjedhës së filmit shpalosen tiparet e secilit personazh. Shihet se nuk ka njerëz vetëm të mirë ose vetëm të këqij, por që secili ka të mirat, por edhe pikat e errëta brenda vetes.

Skenari i Bob Nelson, është i shkruar me një thjeshtësi të jashtëzakonshme. Rrëfimi rrjedh bukur, pa kthesa e përplasje të mëdha dramaturgjike, por që në mënyrë perfekte shpërfaq raportet mes personazheve. E këtë e bën edhe përmes heshtjes (ka skena ku personazhet vetëm rrinë e shikojnë e mezi e hedhin ndonjë fjalë), por edhe përmes dialogut. Dialogu mes personazheve është i veçantë. Në shikim të parë duket se është një dialog vetëm sa për të thënë diçka, por, në fakt, përmes atyre fjalëve shpaloset shumë mirë filozofia e personazheve. Po të dëgjohen (lexohen) me vëmendje, dialogët e këtij filmi janë përplot sentenca.

Filmi *Nebraska* është histori për njerëzit e vegjël të Amerikës së madhe. Njerëz që jetojnë duke punuar ose si fermerë, si automekanikë, ose në ndonjë bar të vogël. Ata kënaqen me pak. Mjafton të kenë ushqim, alkool dhe seks. Ose kështu duken. Sepse pasi që marrin vesh se Woody është bërë milioner, të gjithë i vërsulen atij “miloni”. Dhe sipas kësaj del se më shumë i duan paratë. Dhe jo pa qëllim skenaristi e ka përdorë lotarinë në tregimin e tij, ngaqë dembelët, njerëzit e “vegjël” janë shumë të dhënë pas lojërave të fatit. Ata nuk besojnë në punë, në vete, por besojnë në fat, besojnë në loto.

Për dallim nga shumë regjisorë të kohës sonë që, përmes prerjeve të shkurta të kuadrit, lëvizjes së kamerës dhe vrapimit filmik, mundohen ta bëjnë filmin interesant dhe ta mbajnë shikuesin ulur përballë ekranit, Alexander Payne rrëfen ngadalë, me shumë qetësi. Sepse edhe tregimi që na e shfaq është i qetë, pa ngjarje të mëdha. Dhe me këtë regjisor sikur na e dëshmon se edhe nga ngjarjet e vogla mund të krijohen vepra të mëdha. Filmi është i ngadalshëm (ashtu si personazhet e tij), që e shfaqë monotoninë e personazheve, por nuk është monoton për publikun.

Element tjetër që e bën këtë film të jetë ndër më të mirët e vitit, është edhe loja

brilante e aktorëve, mes të cilëve dallojnë për disa nuanca Bruce Dern në rolin e Woody-t dhe June Squibb në rolin e Kate, bashkëshortes llafazane e narcisoide të Woody-t. Po ashtu edhe puna e drejtorit të fotografisë, Phedon Papamichael, është *par excellence*.

Skena e fundit e filmit është një gjetje shumë e mirë. Kur babë e bir e kuptojnë që nga lotaria nuk ka asgjë dhe se duhet të kthehen nga kanë ardhur me vetëm një kapelë në kokë, djali vendos ta ruaj krenarinë e babait dhe rrugës për në shtëpi ai ndalet në një salon automobilash e blen një kamionetë. Skena e fundit, kur Woody shfaqet para vendësve duke e ngarë kamionetën me kapelën në kokë ku i shkruan “Prize Winner” (fitues shpërblimi) është shumë emocionuese.

Nebraska ishte i nominuar për Oscar në gjashtë kategori, por nuk mori asnjë nga statuetat e arta. Megjithatë, ky film do të mbetet në mendjet e filmofilëve si një nga më të mirët e vitit.

Të tjerë filma që bënë bujë më 2013 janë edhe *12 years a slave* i cili u favorizua kryesisht për arsye jashtë-artistike. Filma të tjerë shumë interesantë ishin edhe *Her* i Spike Jonze, ë i Asghar Farhadit, *Dallas Buyers Club* i Jean –Marc Valle dhe, natyrisht, *Blue Jasmine* i Woddy Allen-it, i cili vazhdon të krijojë vepra të shkëlqyera, si askush tjetër, edhe pas një karriere rreth 50-vjeçare.



Thomas Mann

ZHGËNJIMI

E pranoj se bisedat e këtij zotëriu të çuditshëm më hutonin krejtësisht dhe kam frikë se as unë, madje as tani, nuk do të jem në gjendje t'i përsëris ato në atë mënyrë që të tjerët të preken ashtu si unë atë mbrëmje. Ndoshta efekti i tyre kishte të bënte me atë afërsi të çuditshme me të cilën hapi zemrën para meje një njeri krejtësisht i panjohur për mua...

Ai mëngjes vjeshte, kur për herë të parë vura re atë të panjohurin në Piazza San Marco, ishte rreth dy muaj më parë. Në sheshin e gjerë lëviznin vetëm pak njerëz, por para ndërtesës së mrekullueshme konturat përrallore dhe ornamentet e arta të së cilës dalloheshin nga qielli i kaltër me një qartësi delikate, flamujt valonin në një erë të lehtë deti; pikërisht para portës kryesore, rreth një vajze të re që po shpërndante misër, ishte grumbulluar një tufë e madhe pëllumbash, që shtohesh gjithnjë me të tjerë që lëshoheshin nga të gjitha anët. Një pamje e pakrahasueshme bukurie.

Aty e takova atë - dhe tani që shkruaj e kam

para syve me një qartësi të jashtëzakonshme. Ishte i një gjatësie as mesatare dhe ecte shpejt e i kërrusur, derisa mbante me të dyja duart shkopin e tij pas shpine. Mbante një kapele të zezë të ngurtë, një mantel të lehtë veror dhe pantallona me shirita të errët.

Për ndonjë arsye mendoja se ishte anglez. Mund të ishte tridhjetë vjeç, ndoshta edhe pesëdhjetë. Fytyra e tij, me hundë pak më të trashë dhe me sy gri e me një shikim të lodhur, i rruar mirë dhe me një gojë rreth së cilës kishte një buzëqeshje të pashpjegueshme dhe paksa të marrë. Vetëm herë pas here, duke ngritur vetullat, me një shikim hulumtues shihte rreth vetes, pastaj ulte sytë përtokë, thoshte ca fjalë me vete, shkundte kokën e buzëqeshte. Kështu ecte poshtë e lartë sheshit.

Nga aty e tutje e vështroja vazhdimisht meqë dukej se nuk merrej me asgjë tjetër, përveç se, në mot të mirë e të keq, mëngjesëve, t'i binte sheshit tridhjetë deri në pesëdhjetë herë, gjithnjë vetëm e me të njëjtën sjellje të

çuditshme.

Në mbrëmjen që e kam në mendje, një grup ushtarak kishte koncert. Isha ulur në një nga tavolinat e vogla, të cilat Café Florian i vendoste nëpër shesh, dhe pasi përfundoi koncerti, turma e cila deri atëherë endej poshtë e lart filloi të shpërndahej. I panjohuri i shpërqendruar e i qeshur si gjithmonë, zuri vend pranë meje, në një tavolinë që sapo u lirua.

Koha kalonte e rreth e rrotull bëhej gjithnjë e më qetë derisa dikur u zbrazën tavolinat gjithandej. Rrallë kalonte aty-këtu ndonjë njeri e mbi shesh mbretëronte një paqe madhështore; qielli ishte mbushur yje dhe mbi Façade-n e lavdishme teatrale të San Marko-s qëndronte gjysëm hëna.

Lexoja gazetën, i kthyer me shpinë kah ai dhe isha duke menduar të largohem dhe ta lë vetëm, kur e ndjeva veten të detyruar të kthehem ta shihja, meqë nuk kisha dëgjuar as më të voglën zhurmë prej tij, kur papritmas filloi të më flasë.

- Jeni për herë të parë në Venecia, zotëri? – pyeti ai në një frengjishte të keqe dhe kur po mundohesha t'i përgjigjesha në anglisht, ai vazhdoi të flasë, me një gjermanishte të pastër, me një zë të hollë e të qetë të cilin shpesh e pastronte me një kollitje të lehtë.

- I shihni të gjitha për herë të parë? I përmbushë pritjet tuaja? – Mos ndoshta edhe i tejkalon? – Ah! Nuk e keni menduar më bukur? – E vërtetë? – Nuk po e thoni vetëm sa për t'u dukur i lumtur dhe për t'u patur zili? – Ah! – U mbështet dhe më vështroi me shikime të shpejta dhe me një shprehje të pashpjegueshme fytyre.

Pauza që u bë zgjati shumë dhe pa ditur si mund të vazhdohej kjo bisedë e çuditshme, mendova sërish të ngrihem, kur ai u përkul me vrull.

- Zotëri, e dini çfarë është- Zhgënjimi? pyeti me zë të ulët dhe insistues duke u mbështetur me të dyja duart mbi shkopin e tij. Jo një dështim, një dëshpërim nga ato të voglat, të parëndësishmet, por një zhgënjim i madh, i përgjithshëm, zhgënjim që ia përgatitë njeriut e gjithë jeta? Sigurisht, atë nuk e njihni. Por, qysh nga rinia jam rrethuar nga ai dhe ai më ka bërë të vetmuar, të palumtur dhe një grimë të çuditshëm, nuk e mohoj dot.

Por si do të mund të më kuptonit, zotëri?

Mirëpo, ndoshta do të mundeshit, nëse guxoj t'ju lus të më dëgjoni për dy minuta. Sepse po të mund të thuhej, do të thuhej shpejt...

Më lejoni ta përmendë se jam rritur në një qytet shumë të vogël, në një familje pastori, në kthinat e stërpastra të së cilës sundonte një optimizëm dijetarësh patetik e i stërvjetruar dhe në të cilën thithej një ajër i retorikës klerikale të fjalëve të mëdha për të mirën e të keqen, të bukurën e të shëmtuarën, të cilat i urrej me shpirt, mbase meqë pikërisht ato kanë faj për vuajtjen time.

Jeta ime përbëhej vetëm nga fjalë të mëdha sepse nuk njihja më shumë se përshtypjet e pamasa dhe joreale që nxitnin ato fjalë në mua. Unë pres nga njerëzit të mirën hyjnore dhe atë djallëzoren rrëqethëse; pres nga jeta të bukurën e lezetshme dhe të kobshmen, dhe një dëshirë që të më përmbushë, një mall të thellë e plot makth për realitetin, pas përjetimit, pavarësisht të çfarë lloji, pas lumturisë së mrekullueshme dehëse dhe vujatjes së tmerrshme e të papërshtatshme.

Mbaj mend, zotëri, me një qartësi të trishtuar, në zhgënjimin e parë të jetës sime, dhe ju lus që të vini re se ai asesi nuk kishte të bënte me dështimin e një shprese të bukur, por me ardhjen e një fatkeqësie. Unë isha pothuajse ende fëmijë, kur një natë zjarri përfshiu shtëpinë e babait tim. Zjarri vjedhurazi e me keqdashje kishte përfshirë shtëpinë, deri te dera e dhomës sime të gjumit, kishte djegur gjithë katin e poshtëm dhe shkallët gati sa s'kishin marrë flakë. Unë isha i pari që e vura re, dhe e di se vrapoja nëpër shtëpi, dhe bërtisja pandërprerë: "Zjarr! Zjarr!" Mbaj mend këtë fjalë me saktësi të madhe, dhe gjithashtu e di se çfarë ndjenje e nxirrte, edhe pse atëherë vështirë se ka ndodhur me vetëdije. Ky është, kështu mendova unë, një zjarr, dhe tani jam duke përjetuar atë! A nuk është më keq se kaq? Kjo është e gjitha?...

Zoti e di se nuk ishte gjë e vogël. U dogj e gjithë shtëpia, mezi shpëtuam të gjithë nga një rrezik i madh dhe unë vet mora lëndime mjaft të rënda. Do të ishte poashtu e pasaktë të thuhej se, imagjinata ime kishte parashikuar ngjarjet dhe kishte pikturuar një zjarr më të tmerrshëm në shtëpinë e familjes sime. Por, një parandjenjë e paqartë, një ide e pa trajtë për diçka shumë më të kobshme jetonte në

mua, dhe në krahasim me të, realiteti më dukej lule. Zjarri i madh ishte përvoja ime e parë e madhe: një shpresë e tmerrshme u zhgënjye me të.

Mos kini frikë se do t'ua tregoj gjithë dëshpërimet e mia një nga një. Mjaftohem të them se, unë me zell shkatërrues i kam ushqyer pritjet e mëdha të jetës nëpërmjet mijëra librash: nëpërmjet veprave të poetëve. Ah, kam mësuar t'i urrej këta poetë që fjalët e tyre të mëdha i shkruajnë nëpër gjithë muret dhe ato, me një selvi të lyer në Vezuv, t'i shkruajnë me dëshirë në qiell, përderisa unë nuk mund të mos e ndjejë çdo fjalë të tyre si një gënjeshtër a si një përçmim.

Poetët e dalldisur më kanë kënduar se gjuha është e varfër. Ah, ajo qenkësh e varfër - oh jo, zotëri! Gjuha, mua më duket, është e pasur, është pakursyeshëm e pasur në krahasim me pakësinë dhe kufizimet e jetës. Dhimbja ka kufijtë e saj: pafuqishmëria

fizike, emocionalja në marrëzi – as me fatin nuk është ndryshe! Dëshira e njeriut për të komunikuar ka shpikur fjalë të cilat gënjëjnë përtej këtyre kufijve.

A është faji im? A më shkon vetëm mua efekti i ca fjalëve përmes shtyllës kurrizore, që të më zgjojnë parandjenjat e përvojave që nuk ekzistojnë fare?

Kam dalë në këtë jetë të famshme, plot dëshirë për një, një përjetim që do të përputhej me përshtypjet e mia të mëdha. Perëndia më ndihmoftë, nuk u bë kurrë pjesë e imja! Unë jam endur për të vizituar pjesët më të lavdëruara të botës, për t'u gjendur para veprave të artit, rreth së cilave njerëzimi vallëzon me fjalët më të mëdha. Kam qëndruar para tyre dhe kam thënë me vete: Është e bukur. Dhe akoma: nuk është më e bukur se kaq? Kjo është e gjitha?

Unë nuk kam asnjë ndjenjë për realitetin, e ndoshta kjo e sqaron të gjithën. Diku nëpër



botë një herë u ndala në bjeshkë para një kanioni të thellë e të ngushtë. Muret e gurta ishin të zhveshura dhe pingul, dhe poshtë tyre gurgullonte uji. Shikova poshtë dhe mendova: Çfarë do të ndodhte po të bija? Por, kisha mjaft përvojë sa për t'iu përgjigjur vetes se, nëse do të ndodhte, në atë rast do të flisja me veten dhe do t'i thosha: Tani po bie, po bie me të vërtetë! Ani çka?

A do të më besoni se kam përjetuar mjaft, sa për të pasur të drejtë të them diçka? Para shumë vitesh kam dashur një vajzë, një krijesë të brishtë e të mbarë, që me qejf do ta merrja në dorën e mbrojtjen time; por, ajo nuk më deshi, gjë që nuk ishte çudi dhe një tjetër mundi ta mbrojë... A ka ndonjë përjetim që do të ishte më i dhimbshëm? Sa net jam shtrirë me sy të hapur dhe më i dhimbshëm se çdo tjetër ishte vazhdimisht ai mendim: kjo është dhimbja e madhe! Dhe unë jam duke e përjetuar! –Çfarë, kjo është e gjitha?

A është e nevojshme t'ju flas edhe për gëzimin tim? Sepse, edhe gëzimin e kam përjetuar, e edhe ai më zhgënjëu... Nuk besoj të jetë e nevojshme, se janë të gjithë shembuj koti, që nuk do t'ju tregojnë se është vet jeta. Jeta në rrjedhën e saj mediokre, jointerese dhe të njëtrajtshme që më ka zhgënjyer, zhgënjyer, zhgënjyer. „Çfarë është njeriu,“ shkruan Wertheri i ri njëherë, „i vlerësuar si gjysëmperëndi? A nuk i mungojnë pikërisht ato fuqi atëherë kur i nevojiten më së shumti? Edhe kur zhytet nga lumturia në vuajtje, a nuk kthehet në ndërgjegjen e ftohtë e të shurdhër atëherë kur dëshiron të humbasë në plotësinë e pafundësisë?“

Shpesh e kujtoj ditën kur e pashë për herë të parë detin. Deti është i madh, deti është i gjerë, shikimi im u largua nga bregu dhe shpresoi të ishte i lirë: por, atje pas ishte horizonti. Pse ka horizonte? Nga jeta prisja pafundësinë.

Ndoshta është më i ngushtë, horizonti im pra, se ai i njerëzve të tjerë! Unë thashë se më mungonte kuptimi për realen, apo mund të ndodhë se kam shumë? Apo më mërzhiten gjërat shpejt? A mos e njoh lumturinë e dhimbjen vetëm në shkallë të ulët, vetëm në formë të zbutur?

Nuk e besoj hiç; nuk e besoj njeriun, nuk e besoj aspak kur, duke pasur parasysh jetën, pajtohet me fjalët e bukura e të mëdha

të poetëve- është qyqarllëk e gënjeshtëri! Dhe, meqë ra fjala zotëri, a e keni vërejtur se ka njerëz që janë aq kot dhe aq të etur e të babëzitur për respekt dhe zili të fshehtë të të tjerëve, sa që pretendojnë se kanë përjetuar vetëm fjalët e mëdha të lumturisë, por asesi edhe ato të vuajtjes?

Është errësuar e ju mezi po më dëgjoni; prandaj sonte dëshiroj që sërish të rrëfehem, edhe para vetes sime, se edhe unë, edhe unë vet njëherë e kam provuar, të gënjej bashkë me këta njerëz dhe që- para vetes e edhe të tjerëve të shtirem si i lumtur. Por, kanë kaluar ca vjet qysh kur u rrënua kjo kotësi dhe unë u shndërrova në një njeri të vetmuar, të palumtur dhe pak të çuditshëm, nuk e mohoj dot.

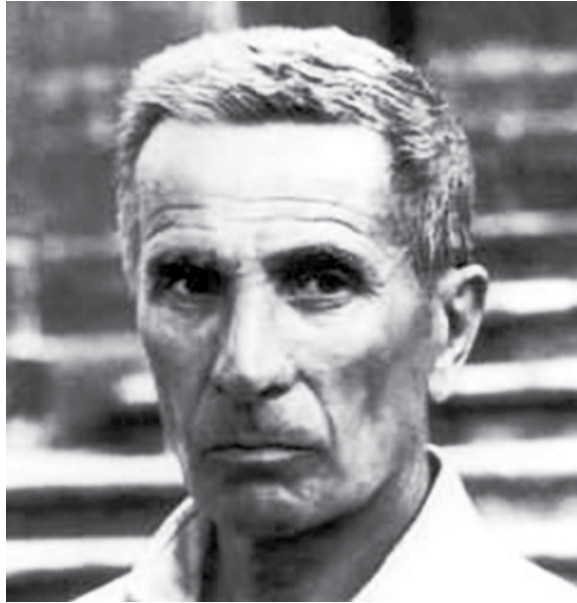
Gjëja që bëj më me dëshirë, është që natën të vështroj yjet në qiell. A nuk është kjo mënyra më e mirë të shohësh larg botës e jetës? Kështu ndoshta më falet që e lë veten të mbahem pas parandjenjave të mia? Të ëndërroj për një jetë të lirë, në të cilën realiteti hyn në parandjenjat e mia, pa këtë pjesën torturuese të zhgënjimit? Për një jetë në të cilën nuk ka më asnjë horizont?

Ëndërroj dhe pres vdekjen. Ah, e njoh tashmë aq mirë atë, atë... vdekjen. Atë zhgënjim të fundit! Kjo është vdekja, do t'i them vetes në çastin e fundit, e pra po e përjetoj! – Edhe, tek e fundit, çfarë na qenkësh kjo?

Por, këtu në shesh bën ftohtë, zotëri; këtë jam në gjendje ta ndjej, hehe!

Ishte kënaqësi dhe ju dëshiroj gjithë të mirat. *Adieu...*“

Nga gjermanishtja: **Albulena Blakaj**



Dino Buzzati

REGJISTRUESI

I kishte thënë, i ishte përgjëruar që të qëndronte gojëmbyllur, regjistruesi po regjistron nga radioja, mos bëj zhurmë, ti e di që e kam përzemër këtë, po regjistron mbretin Artur të Purcell-it, e mrekullueshme, e pastër. Ajo kudra e poshtër moskokëçarëse, lart e

poshtë me zhurmën e thatë të takave, vetëm për t'ia shkatërruar nervat, pastaj pastronte fytin, kollitej (me qëllim), ndizte shkrepësen në mënyrë që të bënte sa më shumë zhurmë, pastaj me hapat e padurueshëm lart e poshtë, arrogante, dhe ndërkohë Purcell-i, Mozart-i, Bach-u dhe Palestrina, të pastër dhe hyjnorë këndonin kot, ajo i ka fajet që kjo botë shkon lëmsh, kështu nuk ishte e mundur të duroje.

Dhe tani, pas kaq kohësh, ai vë kasetën e vjetër të stërpërdorur, rikthehet maestro, i madhi, kthehet Purcell-i, Mozart-i, Bach-u dhe Palestrina. Ajo nuk është më, ka ikur, ai e ka lënë, ka preferuar ta lërë të ikë, ai nuk ka as më të voglën ide se çfarë bëhet me të. Dhe ja, Purcell-i, Mozart-i, Bach-u dhe Palestrina luajnë, luajnë mrekullisht, të mallkuarit, të neveritshmit. Ajo tik-tak lart e poshtë, ato taka, ato të qeshura (veçanërisht e dyta), ajo e pastruar e fytit, kollitja. Kjo po, muzikë hyjnore. Ai dëgjon. Poshtë dritës së llambës, i ulur, dëgjon. I ngrirë mbi karrigen e vjetër dhe të shkatërruar, ai dëgjon. Pa lëvizur as më të voglën gjymtyrë, rri ulur duke dëgjuar: ato zhurma, ato vargje, atë kollitje, ata tinguj të adhurueshëm, hyjnorë. Që nuk ekzistojnë më, nuk do të ekzistojnë kurrë më.



Nga italishtja: **Orjela Stafasani**



Agron Tufa

ORFI

(Një poemë e vogël)

Mes të burgosurve në Kampin tonë ndodhej dhe një poet. Orfi, i thërrisnin, ani pse emrin e pagëzimit Orfan e kishte. Orfin më duket se e donim të gjithë, prandaj e linim të qetë të kridhej në mizerjen e vet meditative. Me të tjerët silleshim me teprime, por, gjithsesi, me masë... Sepse askush nuk i shpëtonte dot Syrit të Komandës. Tash së voni zunë të naurvejojnë me kamera, të cilat, sapo i pikasnim, u punonim rrengje për t'i nxjerrë huq. Por, ajme, ne nuk e dinim se këto rrengjet tona ishin paraparë nga Komanda të gëlltiteshin prej një kundër-rrengu, që ishin dofarë kamerash të tjera, më të vockla madhësish të ndryshme, deri në mikroskopike, të instaluar gjithandej nëpër kaponon dhe të cilat (ato të dukshmet) s'di se kush i pari i pati quajtur me një zhargon të çuditshëm: "kameleonka". Nuk kishim shans t'i dallonim gjithkund, se ato mund të ishin montuar mureve, shtretërve, në rroba, në enë e pajime, e ndoshta, siç po thonë me gjysmëzëri disa, edhe në pjesë të brendshme, nën lëkurë, sidomos për disa të operuar të

veçantë. Madje thonë se këto "kameleonkat" mikroskopike paskan aftësinë të lexojnë ëndrrat, mendimet, deri dhe aktivitetin tonë emocional... Ky survejim i gjithanshëm e bëri të heshtte Orfin, të vuante nga pagjumësia, të shkruante çdo ditë letra për Komandën, të cilat ia dorëzonte rregullisht, oficerit të rojës.

- Ç'i ke ato letra?! - zëmë të habiteshim ne. - Kujt ia dërgon?

- Lutje, - përgjigjej Orfi; - lutje për Komandën.

- Çfarë lutjesh, Orfi? Ç'janë këto lutje përditë!

- Lutje Komandës për të shkruar një poezi, - përgjigjej ai si me pahir.

Po përgjigje Orfit nuk i kthyen, e me sa dukej, as që do t'i kthenin, po të mos kishte ndodhur një rrethanë lehtësuese.

Siç do të betohej më vonë oficeri i shërbimit, ditën e izolimit të Orfit, ishte letra e shtatëmbëdhjetë (pa përgjigje) që e kishte mbushur kupën. Të gjithë e mbajnë mend kur erdhën dhe e morën Orfin, se vakt dreke që:

e morën mu kur ai po shprazte tenxheren me presh të zier në pjatën e tij të aluminte, plot gropëza, si vrima të zeza. Në derën e Kapanonit u dha ai, torobelloja i madh, Kim Shpuza, i mbërthyer me aq shumë rripa meshini, sa uniforma e oficerit kishte degraduar në një biçim veshje kaubojse. Prapa tij qëndronin në të djathtë e në të majtë, dy policët e Kampit - Lef Ngreci dhe Zak Picaku - që të dy sikur t'i kishin pjellë mëmëdhitë e vendlindjes, me nga një rriskë mustaqesh të buta e pushatore dhe me nga një si plloçë e stërgjatë me qime nën mjekërr, gjë për të cilën ata mbaheshin me të madh, duke u vetëquajtur "ne, tibetianët". Ishin ata që ia hodhën hekurat Orfit, fill pasi Kim Shpuza bëri atë gjestin e neveritshëm me gishtin tregues mu si një tel të kthyer në majë, me të cilin, e shumta, mund të nxjerrësh një zar nga vrima.

Atë ditë Orfi nuk e hëngri pjatën me presh të zier. Një muaj e rrahën Orfin në birucë, pa ia thënë shkaku, që gjithsesi, dihej... Orfi u kthye bash kur kishim filluar ta harrojmë: i ligur, i irnosur, aq sa fytyra i dukej si një copë suvaje me igrasi, por pjatën me presh të zier ama, nuk ia preku kush...

- Po ti mre çun, pse tallesh me ato Komandot? - ia pat me qortim e mëshirë njëherësh Faja, oficeri i shërbimit. - Masanej, ç'janë ato letra vu e vu... a thua se po i shkru dashnores... N'i paç dy fije mend, vallahi, unë t'them nale dorën, se po t'futën prapë n'birucë, vallahi, t'nordhën m'dru! Orfi nuk bzani. Në vend të përgjigjes, për habinë e të gjithëve, i zgjati Oficer Fajës një zarf tjetër. - Çar ëre?! - u zbyth oficeri; - Prapë me letra til?

Orfi tundi kryet në heshtje.

- Epo ty t'u kruaka kurrizi, vallahi, - tha Faja, duke e fshehur letrën në xhepin e xhupit ushtarak. Dhe gjithnjë, duke e tundur kokën, pa ia ndarë sytë Orfit, mërmëriti: - Kishapa, s'kishapa, potë tallesh me Komandot, duke ua lypë për një... me nder me thanë, poezi, kte vetëm kaploqja tate e bo... e ti qofsh! Tashi, vallahi, ene mu m'i ke bo nervat kaçurrel, - tha duke ikur, e duke tundur kokën mendueshëm. - Unë nuk po tallem...! - shpërtheu Orfi. - Unë dua ta shkruaj atë poezi; ajo më ka ngelë këtu, - shtoi ai, me dorën e mbivendosur në mollën e Adamit, aty ku duhet t'i kishte ngecur poezia e pashkruar, mu si një kockë që s'të lë të marrësh frymë. - Po shkruaje, more trap, të hëngërshin

shtatëqind dreqërit! Shkruaje, more hut, pse po pret me marrë leje! - oshëtinë pas tij në kor të burgosurit e tjerë.

Oficer Faja kishte qëndruar, ishte kthyer dhe ia kishte ngulë sytë kaq përqendrueshëm Orfit, sa na bëri të heshtnim.

- Me ime ti nuk po tallesh, a?!

- Po s'e shkruajta, do pëlcas, - tha mbyturazi Orfi.

- Po kur shkon në banjo, merr leje ti? - tha oficeri.

- Marr, posi.

- Se je trap, prandaj! - ulëriti oficeri.

Pastaj mendueshëm e duke iu avitur me dy gishta në tëmtha, pa ia shqitur sytë, i tha:

- Ta zëmë se, fjala vjen, burgu hapet, të gjithë ikin nga sytë këmbët dhe ty të thonë: "Jepi Orfi, mbathja... ik!", ti si do të veproje?

- Unë? Po ja... Do të kërkoja cilindo nga autoritetet e mbetura të burgut, të me jepte një shkresë lirimi, apo diç të tillë, që...

- Dhe nëse nuk ka mbetur asnjë autoritet... as edhe një, si do t'ia bëje?

- Do të endesha, ndoshta, këndeje rrotull, ose do të lija një shënim me ndonjë adresë ku të më gjenin. Sidoqoftë, do të vija të paraqitesha herë pas here, deri sa ta sqaroja punën me komandot. - Kështu... po të kishte të burgosur si ti, - tha oficeri i shërbimit, duke tundur gishtin në ajër, - tipat si puna ime do të dilnin ca palla, pa pikë lidhjeje. Kështu? Epo ja ku po ta them, - tha ai, duke prekur xhepin e brendshëm të xhupit, aty ku gjendej zarfi i ri i Orfit, - këtë letër, deri pak më parë kisha vendosur ta hidhja në kosh, duke ta kursyer pak kurrizin prej dajakut... por me sa shoh, ty tamam pendreku pas qafe t'vika hakut! Mirëpo Orfin nuk e morën. As përgjigje nuk i erdhi. Edhe Orfi nuk se shkroi letër tjetër. Me sa duket u la me aq. Nuk e dinim ç'bënte Orfi, i strukur në qoshk të kapanonit si një merimangë në pezhishkën e krevatit të vet. Meditonte ndoshta. Qe ngrohur moti. Përtej mureve të burgut vinte një ajër i ngrohtë e i shkrifët pranveror, i mbarsur me aromën e paramenduar të luleshqerrave, që duhet të ndodheshin fill matanë përroit të vogël me shegë të egra, që rridhte përpri binave të Kampit. Kurse në oborrin e burgut kishin çelur lule të tjera, të gjitha luleshurdha, për të cilat Orfi vetëm njëherë u shpreh: *euforia!* Nuk e kuptuam ç'deshi të thosh, por afër mendsh, do të qe ndonjë emërtim shkencor i familjes së luleshurdhave.

Në një nga këto ditë Orfin e kërkoi oficeri i shërbimit. Ishte mëngjes. E gjeta në skajin më të largët të oborrit ku ai dilte shpesh për të ndeshur në lloje të reja lulesh. E gjeta duke grimcuar retinën e verdhë të një lulje kamomili.

- "*Asteraceae*", - pëshpëriti.

- Ça po thua Orf...? Mirë, mirë, po lëri këto... të kërkon oficer Faja, - i thashë.

Rreshtimi i të burgosurve jashtë, para kapanonit kishte mbaruar. Ndërsa Komandanti i Kampit numëronte thatë e mërzitshëm emrat e të burgosurve, të njëjtë, po ata, si kokrra të stërnjohura tespihesh, oficeri i shërbimit me shirit të kuq në krah iu avit Orfit dhe i pëshpëriti në vesh: "Ke afat 12 orë për ta shkruar më në fund, me nder me thanë, atë farë poezie. Komanda e dha lejen". Puhiza e padukshme frynte dhe frushullonte palat e kuqe të flamurit mbi tarracën e Kapanonit. Orfit i dukej se jo flamuri, por çoç një valë e flaktë i grafullonte palë-palë brenda krahërorit, mandej, instinktivisht, kalonte pëllëmbën e djathtë përsipër parzmit të tij petashuq, sikur kërkonte të sheshonte tallazitjet e mëndafshit të kuq përbrenda. Kur të burgosurit u shpërndanë nëpër grupe të vogla e të rregullta me veglapunët e tyre mbi supe, në oborrin e shkretë të burgut të shtruar me zhavorr të thatë e të ashpër, kishte mbetur vetëm Orfi, me krahërorin ende të paqetë nga drithërimat e panënshtuara. Ndjeu kërcitjen e takave ushtarake të oficerit të rojes, që pa e vështruar, i tha në distancë:

- Ik tani... koha është e jotja. Dhe dëgjo: kur ta shkruash atë drejt poezie, ma ço një kopje për Komandën. Hajt, tani, ç'pret?!

Orfi pohoi me kokë. Para se të futej në Kapanonin e zbrazët, përfshiu me një vështrim panoramik sheshin e burgut, muret e veshura me tela gjembaçë, portën e madhe me hekura të salduar, në qendrën e së cilës ndodhej një yll i shëmtuar e indryshkur, dy ushtarët anash portës me automatikë në gjoks, muret e ndërtesave bojëtulle të ndërprerë me fasha të bardha suvaje, të lyera me gëlqere të re, në sfondin e të cilave qenë flijuar përgjakshëm shkronjat e parrullave dhe, pasi ndjeu një shtytje të lehtë, dashamirëse të oficerit të rojes, u fut brenda. Në mbrëmje erdhën dhe e morën Orfin. Një tufë letrash të bardha dhe pesë lapsa majëmprehtë u gjendën mbi komodinë. Por asnjë poezi të shkruar! Ca thoshin se Orfi e ka shkruar, mandej e ka

ngrënë poezinë e tij të famshme, duke mos dashur që ajo t'i binte në dorë Komandës. Por disa të tjerë që merreshin me pastrimin, betoheshin se e kishin parë si përpëlitje në krevatin e vet, si ulërinte e klithte, a thua ta kishin shtruar në thikë, se si gërvishtete e lënorte faqet me thonj, si çirrte grykën dhe plandosej, mandej, në dyshtemenë e ftohtë pa ndjenja. Dy herë e kishin ngritur dhe shtrirë në krevat, ndanë komodinës me tufën e bardhë e të paprekur të letrave dhe pesë lapsave majëmprehtë. Pastruesit thonë se gjer më të thyer të ditës i dëgjuan herë pas herë ato lloj ulërimash nga Kapanoni i zbrazur dhe gjithnjë po ajo pamje: Orfi me fytyrë të çjerrë dhe grykën që kullon gjak. Dy herë e kishin lajmëruar Komandën të dërgonin dikë ta shpëtonin, por ata kishin tundur kokat, duke nxjerrë veç dy fjalë të paqarta: "ani, ani...". Në të perënduar të diellit nuk u dëgjuan më as klithma, as ulërima dhe nuk u ndje më asnjë përpëlitje. Dy pastruesit futeshin pandjerë në Kapanon, i aviteshin krevatit të Orfit, por shihnin vetëm kurbën e trupit të tij nën batanije që dridhej e tundej në dënësia të pazëshme, derisa herën e dytë, nuk u ndje më, e mbase mund ta kishte zënë gjumi, siç ndodh me fëmijën kur i shterren lotët. Por kur të burgosurit qenë kthyer në shtretërit e tyre në Kapanon dhe oficeri i rojes erdhi të merrte Orfin, ai u shallashtis nga letrat e bardha dhe lapsat e mprehur dhe gjithë qenia e tij u deformua nga një zhgënjim i dhembshëm kur mori vesh se poezia e shumëpritur nuk ishte shkruar. Para tij rrinte figura e heshtur, fajtores dhe e turpëruar e Orfit, si një fëmijë që ka njomur tutat, ndërsa ndër duar shtrëngonte jastëkun e qullur nga lotët. Atëherë oficeri mbledhi tufën e letrave të bardha dhe lapsat, e tërhoqi pas vetës Orfin, si të tërhiqte prej kapistalli ndonjë kafshë barre dhe çau mepërmas oborrit drejt zyrrave të Komandës, duke iu gërmushur hijes së tij me mece:

- Mashtrus! Mashtrus! Në dru... ppp.. për menderje kemi me ta qitë atë farë... mender me thanë, poezie!

Kështu e plasën Orfin prapë në qeli, atë, që e shpërdoroi aq poshtërsisht lejen bujare të Komandës për të shkruar një poezi...

2012



Ridvan Dibra

MES SKILLËS E KARIBDËS

-Shënime, aforizma, gjendje-

PARAFJALË:

Tash, mbas ma shumë se njëzet vjet përvojë leximesh e shkrimesh, përsiatjesh e dilemash lloj-lloj, them se kam të drejtë që një *aventurë* të tillë ta ndaj edhe me lexuesit e mi, duke shpresuar e besuar në mirëkuptimin e tyre. Jo se edhe më parë nuk jam rrekur që një diçka të tillë ta bëj përmes veprave të mia – bile, e gjithë vepra ime letrare këtë ka synuar – porse në rastin e kësaj përmbledhjeje me aforizma e shënime, bashkëbisedimi bëhet *thujse* i hapur, pa maskat e trillet e fiksionit letrar.

Botime të tilla, sidomos në ditët e sodit kur gjithkush gjen hapësirën të flasë e të shkruaj (mediat, interneti, blogjet, rrjetet sociale etj.), dhe ia lë veç vetes atributin e së vërtetës, e cila, domethënë “e vërteta”, gjithnjë e më tepër po i largohet thelbit të vet (si lëkura trupit të gjarprit); botime të tilla pra, i kanë të gjitha gjasat që të keqkuptohen

ose, më e pakta!, të trajtohen si akte deliri e snobizmi. Në mos, si relikte të kohëve të shkuara. Por megjithatë, unë vazhdoj të besoj në mirëkuptimin e lexuesve të mi.

Në fund të fundit, jam rrekur të them “të vërtetat e mia” dhe jo ato të botës.

Nëse ndodh të puqen në ndonjë rast, atëherë edhe më mirë.

Janë shënime të mbajtura gjithandej: në zyrë e në shtëpi, nëpër hotele e ato pak udhëtime; mbi copa letrash, paqeta cigaresh, celular e kompjuter: të hedhura *bruto*, ashtu siç më patën ardhur në mendje - pa e menduar gjatë fatin e tyre të mëvonshëm. Të tilla janë paraqitur edhe në këtë përmbledhje, me ndonjë përpunim e ndryshim krejt të vogël (më shumë formal e korrektues), duke ruajtur kështu *vulën* e kohës e të gjendjes kur janë konceptuar e shkruar.

Në ndonjë rast (siç do ta vësh re edhe ti, i vëmendshmi lexues) ndodh që shënimet apo aforizmat të përsëriten në forma të përafërta e *thujse* të ngjashme. Çka do të thotë se të

tilla, domethënë të përafërta e *thujse* të ngjashme, duhet të kenë qenë edhe gjendjet, situata e përvojat e mia. Qëllimisht nuk i kam prekur.

Gjithashtu, më duhet ta them se gjatë punës me mbledhjen e sistemimin e këtyre shënimeve, pashë që në ndonjë rast thënie apo gjendjet e mia më kujtonin ato të *dikujt tjetër*. Qëllimisht nuk i hoqa dhe i lashë ashtu siç ishin konceptuar e shkruar. Duke u betuar para jush se *imitime* të tilla (intertekstuale, justifikohen teoricienët e post-modernes) kanë qenë krejt të pavetëdijshme dhe, kështu, duke shpresuar në mirëkuptimin tuaj.

Në fillim, kisha idenë që aforizmat e mbledhura të ndaheshin në dy grupe të mëdha. Në njërin grup të përfshiheshin ato shënime që kishin të bënin me *zejen* time, domethënë me Letërsinë. Kurse në grupin tjetër të gjitha ato që përsiatnin rreth “mitrës” së Letërsisë, domethënë Jetës. Por më vonë, duke u bindur gjithnjë e më shumë se një ndarje e tillë kishte me qenë absurde - prejse *ura* që i bashkon dy *brigjet* është vetëm një, domethënë NJERIU - hoqa dorë dhe ruajta thjesht renditjen kronologjike.

Kurse për titullin e kësaj përmbledhjeje (“Mes Skillës e Karibdës”) nuk jam krejt i ndërgjegjshëm: ashtu më feksi në mendje dhe ashtu e lashë. Kush munden me qenë Skillat e Karibda? Ndoshta Dy Gra të dashura. Ndoshta Jeta e Vdekja. Ndoshta Jeta e Arti. Ndoshta Thelbi e Sipërfaqja. Ku me e ditë?

Zakonisht, botimet e kësaj natyre shkrimtarët i realizojnë në “muzgun” e krijimtarisë së tyre, atëherë kur parandiejnë fundin...

Uroj që në rastin tim kjo të mos jetë e vërtetë.

1994.

1.
Liria është *ves* poetësh.
Për prozatorin vlen burgu.
Një çfarëdo burgu.

2.
Njeh dikë që po fiket nga pavëmendja jote e qëllimshme.
Sepse po të tregoheshe i vëmendshëm, do të fikeshe ti.

3.
Nata ka rënë tashmë:
Je vetëm me veten dhe nuk të lejohej asnjë delir.

7.
Është muzg dhe nuk po kërkoj të më duan.
Po lyp të më harrojnë.

9.
Ke filluar të jetosh në një liri të kontrolluar nga vetja jote.
Domethënë në një burg pa mure e dyer.

10.
Në pamundësi të verbohesh vetë –
marri kishte me qenë!– provo t’i mbash sytë mbyllur sa më gjatë.
Dhe mbaji shënim ato që sheh.

12.
Gjithçka e së shkuarës të preku:
Ngaqë nuk po e jetoje të tashmen.
Edhe pse bëje sikur.

13.
Mbretëria e Hiçit po vjen si një zgjim i rremë:
Ditën për diell.

14.
Të gjithë janë nisur të mbërrijnë diku.
Vetëm disa të rrallë shqetësohen për kthimin.

16.
Duke menduar për mbrëmjen:
Të shkoi e plogësht e gjithë dita.

17.
Le të vlerësohen edhe ëndërrimet si arritje të dikujt.
Them për ata që nuk kanë qëllim të mbërrijnë diku.

20.
Përgjithësisht, njerëzit janë armiq të asaj që nuk e dinë.
Më problematikët janë ata që bëhen armiq të asaj që e dinë.

1995.

86.

Morali, në jo pak raste, është streha më e ngrohtë për të dobëtin:

Në dimër,
malësorët e ruajnë pataten brenda
kashtës së kalbur.

88.

“Njeriu është si buka e papjekur”,
thoshte Herakliti.

Shekujt dhe mijëvjeçarët pas tij e bënë
bajate.

89.

Egoizmi kolektiv është *majaja* e festave.

91.

Gjithçka e kishte me tepri letërsia e atij
vendi dhe e asaj kohe.

Gjithçka,
përveç origjinalitetit.

92.

Gjithësia zgjerohet vazhdimisht.
Galaktikat i largohen njëra-tjetrës.
Për fat të keq,
ligjësi të tilla aplikohen edhe në
shoqërinë njerëzore.

93.

Qofsha i gabuar, por më duket se
njerëzimi po ngjason gjithnjë e më shumë
me një “vrime të zezë”:

S’emeton më dritë,
i është mbaruar “karburanti”,
ka dendësi maksimale dhe gravitet
maksimal.

94.

Një artist nuk mundet me qenë gjë
tjetër veçse një SUPERNOVA.

Një yll në shpërthim.

97.

Nga e gjithë vepra e Ainshtajnit
vazhdon të kuptosh një të vetme:

Vendimin e tij për të mos e pranuar
postin e presidentit të Izraelit (1952).

98.

Elefanti kthehet të vdesë në vendlindje.

Prandaj është rralluar kaq shumë ky soj
fisnik.

102.

Letërsia e tij nuk ishte e kësaj kohe.
Por as ai vetë nuk e kishte të qartë:
I përkiste së shkuarës apo të ardhmes?

103.

Thelbi i Apokalipsit:
Bota bën edhe pa Artin.

106.

Thelbi i Artit?
Kush është ai artist serioz që guxon ta
përkufizojë?
Mjafton të thuash:
Arti është ajo që bëj unë.

179.

Nëse e pranon se Zanafilla e Kryqit -
mijëra vjet para Krishtit - qenë dy drurë të
kryqëzuar të cilët, duke u fërkuar njëri me
tjetrin, prodhojnë zjarrin; atëherë të duhet të
pohosh se Zanafilla e Artit - mijëra vjet para
Shkrimit - qenë dy trupa të bashkuar të cilët,
duke u fërkuar njëri me tjetrin, prodhojnë
dashurinë.

181.

Gati gjatë gjithë kohës, patëm si motor
të ecjes përpara *dyshimin*.

Mos do ishte më mirë të kishim
dashurinë?

Dhe ja ku u kthjem prapë te *dysimi*.

1996.

217.

Oh, sa të pëlqen plogështia vrasëse e
Provincës!

219.

Artistët abuzivë i kanë të
mrekullueshme intervistat e tyre.

Të gjitha intervistat e tilla kanë një
lëvizje të pashmangshme hipokrizie.

220.

Është i mjerë ai shpirt që ushqehet me
fatkeqësinë e të tjerëve.

U ngjason atyre specieve që ushqehen
me kufoma.

222.
Ishte një letërsi tërësisht ekzoterike.
Prandaj dhe nuk i pranonte rastet e
ezoterizmit.

223.
Ti lexon me të njëjtin frymëzim siç edhe
shkruan.

228.
Pas shkrimit:
Puthja dorën vetes dhe bekoje fletën e
nxirë.

229.
Mbinjerëzore duken detyrat e
Shkrimtarit:
1. Të njohë të shkuarën (domethënë të
lexojë).
2. Të njohë të tashmen (domethënë të
jetojë).
3. Të njohë të ardhmen (domethënë të
shkruaj).

232.
Mund t'i shpëtosh helmit të gjarprit.
Por kurrë sedrës së fyer:
Kujtesa e saj nuk vdes kurrë.

234.
Qe muzg kur thirri:
"O Zot, sa pak njeri ndihem!"

277.
Parimet shndritin më fort në terr.
Por aty edhe japin shpirt.

278.
Ndiheh si mizë e burgosur brenda një
rrjete merimange:
Rrjetë që varet mbi humnerë.

304.
Ti kërkon *nëntekstet* te shkrimtarët që
lexon.
Pa harruar *muzikën* e tekstit.

306.
Edhe *mungesa e dëshirës* mundet me qenë
forcë lëvizëse.

320.
Traditat janë lidhur pazgjidhshmërisht

ndër mendjet e këmbët tona.
Varet si i konsideron:
Si gjyle të rënda,
që ta pengojnë ecjen?
A si susta të pandryshkura,
që ta nxisin kërcimin?

321.
Pa dyshim:
Në vendin tënd lëkura e shkrimtarit
shitet më lirë se kudo tjetër.

1997-1998.

366.
Vetëm rënkimi rënkimin e kupton.
Ashtu si dhimbja dhimbjen.

368.
Interesohesh dhunshëm për gjithçka
ndodh brenda teje.

369.
Sa lehtë u çmendka një popull i tërë!
Edhe më thjesht se një individ i vetëm.

376.
Nuk ka më artistë.
Ka tregtarë arti.

379.
Kurrë nuk shkruan në mëngjes,
sapo zgjohesh:
Në gojë e në shpirt ke blozën e natës së
kaluar.

380.
U qasej kryeveprave njëlloj si femrave:
Plot drojë e paragjykime.

386.
Dy mendoj se janë mjerimet e një vepre
letrare:
1. Ta pëlqejnë të gjithë.
2. Mos ta pëlqejë askush.

388.
Për femrat mund të mësosh gjatë gjithë
jetës.
Dhe të vdesësh, mandej, injorant.

389.
Jeta e një poeti mundet me qenë

plagjiaturë e veprës së tij.

Por me romancierin ndodh e kundërta.

392.

Padyshim që bota është krijuar brenda një çasti.

Përderisa jeton për hir të çastit.

393.

Gruaja çel vetëm në duart e burrit.

Kurse burri ndodh të vyshket në duart e gruas.

403.

Arti nuk është normalitet.

Arti është gjithçka tjetër.

408.

Lënda e parë për çdo vepër letrare është gjithmonë eksperiencia.

(Sado e pavrejtëshme të duket ajo).

Ngjet njëlloj si me ëndrrën.

410.

Asgjë e shkruar nuk mund të jetë krejt e pafajshme.

Qoftë edhe vargu më naiv.

411.

Një shkrimtar i suksesshëm fantazon gjithnjë e më rrallë.

1999.

426.

Mos shko ku të thërrasin.

Shko ku të duan.

429.

Neroni të kujton poetët modernë:

Djeg Romën për hir të këngës së tij.

431.

Qe një vjeshtë përplot ankthe.

Që hynin e dilnin tuneleve.

Më tinëzisht se urithët.

435.

Arti nuk duhet marrë më seriozisht se ç'e meriton.

Por kur kujtohesh për këtë të vërtetë, është tepër vonë.

436.

Krijuesit e mirë janë kritikë të këqij.

Por kjo nuk do të thotë se kritikët e këqij janë krijues të mirë.

441.

Janë të rrallë shkrimtarët që kanë respekt për lexuesit.

Them respekt të vërtetë dhe jo të shtirur.

444.

Arti nuk është vetëm plotësim metafizik i realitetit ekzistues.

Ai, them Arti i vërtetë, është i aftë të krijojë *realitete të rinj*.

455.

Patriotizmi është një togë që shkrimtarët, jo rrallë, ia hedhin përsipër dëshirës së tyre për famë e lavdi.

457.

Një gjë për të cilën nuk është shkruar, s'ka ekzistuar kurrë.

458.

Subjektiviteti është gjumi i arsyes.

Por edhe tharmi i artit.

459.

Fati i botës dhe ai i letërsisë nuk duket se puqen ndonjëherë.

461.

Secili prej shkrimtarëve seriozë ka pasur dhe ka diktaturën e tij.

Nëse i ka munguar,
e ka shpikur vetë.

462.

Demin e ngacmon valëvitja e pëlhurës së toreadorit dhe jo ngjyra e kuqe e saj.

Kështu ndodh edhe me shkrimtarin:

Më shumë se ngjyrat e jetës,
e ngacmojnë dridhjet e saj.

463.

Një shkrimtar i lumtur ngjason me një klerik të lumtur.

Të dy shtiren pandershmërisht.

Ose, më e pakta, janë naivë.

464.
Letërsia nuk është thjesht një formë e
specializuar e gjuhës.

Letërsia është dehja dhe harbimi i
gjuhës.

465.
Shkrimtarët kanë diçka prej hienave:
Zakonisht,
ushqehen me kërmata e dekompozuar
të ngjarjeve.

468.
Librat e mirë nuk duhen lexuar.
Librat e mirë duhen ngrënë.

2000.

486.
Nuk është shpirti personazhi kryesor në
prozën shqiptare.
Por idetë dhe idealet.

503.
Dy krijesa të trishtojnë:
1. Lexuesi me paragjykime.
2. Kritiku i gjithëdijshëm.

506.
Kryeveprat letrare, përveç të tjerave,
kanë edhe dy veçori të thjeshta:

1. Sjellin në vëmendjen tënde ndoca
realitete të përjetuara (domosdo) dikur e
diku prej teje.

2. Të detyrojnë ta pyesësh veten:
“Po unë, pse s’u kujtova asnjëherë për ato
realitete”.

510.
Të bëhesh i madh si “Ai”.
Por të bësh letërsi ndryshe prej “Tij”.
Raporti i përjetshëm i shkrimtarëve me
paraardhësit.

513.
Të rrallë shkrimtarët që mund të
mbijetojnë pa vëmendjen e lexuesve.
(Qoftë edhe virtuale).
Ashtu si femrat e bukura pa dëshirën e
flirteve.
(Qoftë edhe të paralizuar).

514.
Je ngopur me uri!

515.
Shkrimtarët dhe kritikët vijnë prej
planetëve të ndryshëm.
Edhe pse duket sikur flasin të njëjtën
gjuhë.

524.
Me siguri:
Ti je ajo çka nuk bën.

525.
Në një botë të deformuar,
çdo sukses ka aromë e shije
kompromisi.

538.
Në jetë,
pranoi të nënshtrohej prej Traditës.
Hakmarrjen e bëri në Art,
mandej.

2001-2002.

543.
Kontradiktat e gërryejnë dhe e
gdhendin shkrimtarin.
Derisa e shembin.

552.
Me siguri:
Të qarat e një fëmije janë Trishtimi i
Zotit.

553.
Ka 100 vjet me radhë
(a më shumë?)
që fyejmë e shpërfillim lexuesin.
Dhe tash vuajmë “hakmarrjen” e tij.

556.
Prej pasionit të kalbur,
(ashtu si prej lymit të kënetës),
mbijnë lule të mrekullueshme.
Porse plot helm.

561.
Çdo vepër e vërtetë arti është një
enigmë.
Por jo çdo enigmë është një vepër arti.

562.
Të pyetën njëherë se çfarë është letërsia
për ty?

U the:
“Asgjë tjetër,
përveçse përpjekje e pandërprerë për ta
“deformuar” portretin tim”.

567.
Artistët e vërtetë janë si femrat që
skuqen:
Racë në zhdukje.

574.
Pasionet dëmtojnë objektivitetin e artit.
Po kush tha se Arti duhet të jetë
objektiv?

589.
Nuk i ke marrë seriozisht dijet për hir të
Dijes.
Asnjëherë!
U je përkushtuar vetëm atyre që i
shërbejnë Krijimit.

590.
Ti e do kotësinë e kotjes pa bërë gjë:
Si prag për fillimin e një veprë të re.

603.
Tek çdo duartrokitje ndihet një jehonë e
lehtë boshi e kotësie.
Si tek kambanat.

605.
Një jetë fatkeqe nuk ka pse kthehet në
art fatkeq.

606.
Sa do që vepra jote t’i ngjasojë
mjegullës:
Të shihet diçka brenda e pas saj.
Por turbullt.

2003.

611.
Ndonjëherë veprat moderne të
ngjasojnë me tempujt grekë,
ku ndalohej futja e besimtarëve brenda.

614.
Fillimet e artit dëshmohen për qëllime

utilitare.
Edhe fundi,
gjithashtu.

619.
Oh,
sa i fortë qenka mllefi i Tokësorëve!

620.
Ishte kohë pa libra të mirë.
Dhe urinë duhej ta shuajë veç me kore
të thata.

646.
Fama nis e bëhet lente që deformon
realitetet:
Të jashtëmit e të brendshmit.

650.
Njeriu modern e konsumon lirinë e tij
në mënyrë interesante:
Duke përsiatur e debatuar pikërisht
rreth Lirisë.

671.
Vepra e Kafkës?
Vepra e një shkrimtari të dënuar me
vdekje:
I cili e di saktësisht datën e ekzekutimit.

676.
Idealistët dhe kurvat janë të
pakorrigjueshëm.

677.
Vjen një ditë dhe mungesat bëhen më të
rëndësishme se pranitë.

679.
Shkrimtari nuk është instrument i
askujt.
Gjithçka është instrument i tij.

673.
Nëpër Festivalet e Poezisë gjithandej,
përveç të tjerash, pesë gjëra i keni të sigurta:

1. Poezinë e keqe.
2. Verën e mirë.
3. Jurinë e paragjykuar.
4. Publikun entuziast.
5. Seksin e garantuar.

674.

Piktori gjerman Paul Klee e detyronte veten shpeshherë, që të pikturonte me dorën e majtë.

Arsyeja?

Për të qenë sa më naiv, fëmijëror, i ngathët, i paparashikueshëm.

Po ti që je mëngjarash?

675.

Gjithçka në këtë botë është çështje besimi reciprok.

Deri edhe prehja e bletës mbi lulen.

706.

Në fund të fundit,
të duket se shkrimtarët ndahen në dy grupe të mëdha brejtësish:

Në brejtës arkivash dhe në brejtës të vetvetes.

Në vëmendjen tënde janë këta të dytët.

707.

Turma, thuajse përherë, është për Artistin njëlloj *njerke*.

Përkëdheljet e saja, ashtu si edhe dënimet, thuajse përherë jepen në çastin e gabuar.

735.

S'ke shkruar asnjëherë për gjëra që nuk të kanë ndodhur.

Por, gjithashtu, as për gjëra që *vërtet* të kanë ndodhur.

736.

Tek çdo shkrimtar i madh është një fëmijë i parritur.

Edhe një femër e përveçme, gjithashtu.

753.

Shkrimtari nuk krijon miq ose armiq.
Këto “detyra” i merr përsipër vepra e tij.

2004.

754.

Më datë 31 janar 2004, ora 10, fillova të lexoj “Uliksin” e Xhojsit.

Me shumë përtesë e mungesë vëmendjeje:

Jashtë është një ditë e bukur me diell dhe pas xhamave të zyrës kukurisin katër studente simpatike.

755.

25 shkurt 2004, pasdreke. Sapo mbarova “Uliksin” e Xhojsit.

Jam i trumhasur.

Një libër që duhej lexuar, te paktën, 10 vjet më parë.

Tashti pena në dorën e majtë peshon shumë më tepër.

Një transformim i vërtetë në gjithçka timen pas leximit të këtij libri.

Për shumë ditë, sillem i hutuar pa bërë gjë:

Thua se më kanë goditur fort e beftë diku pas kokës.

766.

Më i padurueshmi ndër gjithë komplimentet:

“Librin tuaj e lexova me një frymë”.

768.

Ka qaq shumë *bërllok* pranë e rreth nesh.

Pse duhet ta përcjellim edhe në veprat tona?

769.

Lëre kohën të kalojë para teje.

Vetëm kështu mund të jesh para saj.

774.

Dikur:

Ishte shkrimtari ai që e bënte lexuesin.

Tashti:

Është lexuesi ai që e bën shkrimtarin.

775.

Mund të ndodhë që disa lule të bukura e krejt të veçanta,

Të rriten pikërisht mbi varret e të dashurve të tu.

2005.

792.

Gjithçka është e ndryshueshme në këtë botë.

Pse të mos jetë e tillë edhe estetika e veprave të tua?

793.
 Progresi njerëzor?
 Një rritje dhe zhvendosje e trurit nga
 sipër poshtë:
 Drejt stomakut e organeve gjenitale.

794.
 Të duket absurde të flasësh me lexuesit.
 Shkrimtari flet me Lexuesin.

804.
 “Armiqtë e njeriut do të jenë ata të
 shtëpisë së vet”, thuhet diku në Ungjill.
 Të tillë do të jenë edhe armiqtë e Librit.

813.
 Në një botë pa kurrfarë skrupujsh
 moralë,
 Letërsia nis e bëhet diçka e dyshimtë.

820.
 Sa shumë dije!
 Sa pak shije!

825.
 Provove të eksperimentosh.
 Por aty *eksperimenti* keqkuptohej më
 shumë se gjithkund tjetër.

2006.

839.
 Të zhgënjyerit janë bute helmi.
 Mos e shuaj etjen aty.

841.
 Të jesh Artist?
 Apo të jesh i famshëm?
 Kjo është çështja.

845.
 “Je vetvetja”!
 Por jo në Art.
 “Njih vetveten”!
 Po, në Art.

853.
 Tregimtari lind.
 Romancieri bëhet.

863.
 Përgjithësisht,
 shkrimtarët shqiptarë i druhen gjykimit

të kohës.
 Prandaj dhe tregohen tepër aktivë sa
 janë gjallë.

2007-2008.

868.
 Për një vizë nën kërthizë:
 Priset vepër e Perëndisë!

870.
 Në fund të fundit, e gjithë krijimtaria e
 tij përmbledhet në tri letra dashurie shkruar:
 1. Të dashurës.
 2. Gruas.
 3. Djalit.

872.
 Tashti kanë filluar të shfaqen adhuruesit
 e veprës tënde.
 Tashti kur ti ke neveri e lodhje nga
 gjithçka.
 Deri edhe nga vepra jote.

885.
 Ti nuk je Ti.
 Ti je çka lexon.

891.
 Vendi që nuk ka nevojë për shkrimtarë,
 është i mallkuar.

892.
 Tregimi është romani i një shkrimtari
 dembel.
 Por edhe e kundërta.

893.
 Dorëshkrimi nuk është si karakteri.
 I pari mund të korrigjohet.

895.
 Të pyetën:
 Pse shkruan?
 U përgjigje:
 Për të njëjtat arsye pse bëj seks.

908.
 Gjithmonë të ka joshur dëshira ta
 krahasosh shkrimtarin me strucin.

Me kokën strukur ndër letra.

909.

Bridh ti ose imagjinata jote.
Të dy *njëherësh* e keni të pamundur.

911.

Një poezi e dobët nuk dëshmon
përherë një ndjesi të dobët.
Mund të jetë edhe e kundërta.

912.

Sa shumë gjëra të interesojnë!
Sa pak të rrëmbejnë!

913.

“Me pushkë e penë...!”
Një Zot e di si mund të rrinë pranë e
pranë këto të dyja.

922.

Liria asht gjatësia e zinxhirit mes
realitetit e ëndrrës.

927.

I predikonte vetes dhe jo të tjerëve:
“Kisha e Librit do të mbetet gjithnjë e
më e zbrazët.
Ose do të mbushet me besimtarë të
rremë”.

928.

Lexuesi është si fëmija:
Duhet durim me të.
Ose, përndryshe, mos e krij!

2009.

938.

Artisti i kthjellët ngjason me një
përbindësh.

945.

Kujtimet më të bukura i ke me autorë e
tekste të veçantë.
Më shumë sesa me njerëzit e gjallë,
me shokët e miqtë, me femrat e gratë.

946.

Diçka ndodh kur mbaron së shkruari
një vepër.
Përgjithësisht,
shkrimtarët e lehtë ndihen të lumtur.

949.

I urituri shikon në ëndërr bukën.
Shkrimtari - veprën që s’ka për ta
shkruar kurrë.

950.

Rrekesh të jesh thjesht shkrimtar.
Çdo ndajshtim tjetër të bezdis.

953.

Pse të lexoni një roman të dobët?
Më mirë uluni e shkruajeni vetë!

954.

Ishte një mëngjes që premonte përplot
mistere:
Mëkat të harxhohej ndër letra.

2010-2012

958.

“Në kërkim të fëmijës së humbur”:
Sa argëtues dhe i lodhshëm
njëkohësisht.
Një tekst që mund të zgjatet
pambarimisht.
Porse duhet një fund!

973.

Mos iu druaj imitimit.
Trishtojë nëse askush nuk të imiton ty.

987.

Çdo shkrimtar është peng i librave të tij.
Ashtu si çdo libër është *peng* i shijes së
lexuesit.

988.

Jo çdo “durim” e meriton këtë emër.
Durimi duhet me qenë i hijshëm.

989.

Duhet ta shenjtërosh banalitetin:
Që të shpëtosh prej tij.

993.

Fama është si uji i detit:
Sa më shumë të pish,
aq më i etur je.

995.

I bekuar ai shkrimtar,

- që pëlqehet nga të rinjtë!
999.
Kohë e mjerë:
Na vjen turp të flasim për shpirtin.
1000.
Kafshët nuk hakmerren.
Hakmarrja është njerëzore.
1003.
Arti i vërtetë më shumë fsheh se
zbulon.
Arti është perde.
Jo pasqyrë.
1005.
Bëje prozën me ndjeshmërinë e poetit!
1024.
Mbi Libër do të vdesë njeriu i fundit!
1025.
Shkruante gjithmonë të njëjtin Libër.
Dhe priste reagime të ndryshme nga
lexuesit.
1034.
Letërsia nuk e ndreq botën.
Por një njeri,
ndoshta po.
Dhe kaq nuk është pak.
1035.
Periudha e famës i ngjan një akti
seksual:
Arrin mrekullinë dhe mandej vjen
boshi.
1050.
Evropa e Bashkuar?
Përrallë me mbret!
Dy Njerëz *vërtet* të Bashkuar dhe do të
ishte ideale.
1062.
Ma shumë se me qumësht nane,
Shkrimtari rritet me *qumësht* librash.
1084.
Në “gojën e medias”:
Si në gojën e ujkut!
1085.
Patetika ta neverit.
Edhe në qoftë shkrimtari singeriteti.
1094.
Sa më shumë i rriten hapësirat e botimit
e të publikimit,
Aq më e mjerë bëhet poezia.
1095.
Në diell e në dritë lakuriqët e natës
duken asimetrikë.
1097.
“Një tekst që rrjedh”.
Idiotësi kritikësh!
Uji që rrjedh,
ikën e tretet.
Uji i ndenjtur mbetet.
1118.
Forma asht karremi.
1151.
Singeriteti është thikë me dy maja dhe
me dorezën në mes.
Në jetë dhe në veprën letrare.
1156.
E vështirë ta duash Njeriun nga afër.
Dashuritë e mëdha janë largësi dhe
mungesë.
1158.
Kritiku gjykon.
Shkrimtari qeshet.
1162.
Marria e ka shoqëruar gjithmonë rolin
njerëzor.
Por tash i ka të gjitha kushtet që të
bëhet globale.
1167.
Ndodh që çmimet e vlerësimet i pret
me një ndjesi të lehtë faji:
Je shpërblyer me gjithçka gjatë punës
me librat.
1169.
Padyshim,
me librin ndodh si me fëmijën:
Fëmija i ngjizur me dashuri ka për t’u

rritur i shëndetshëm.

1186.

Milefi prodhon letërsi të dobët.

1187.

Specialistët pohojnë se merimangat i thurin instinktivisht rrjetat e tyre në mënyrë të përsosur.

Këtë bëri edhe Franc Kafka.

Në “rrjetën” e tij ngecin lexues, kritikë, akademikë.

1197.

Sipërfaqja dëshmon për thellësinë më mirë se gjithçka tjetër.

Veçse lypet sy i mprehtë.

1200.

Gjithçka u kthjellua *papritur*:

Dallimet, diferencat, relativiteti nuk ishin gjë tjetër:

Veçse shfaqje të Absolutit.

1203.

Askush ose pakkush rrezikon të flasë për fizikën kuantike.

Për letërsinë guxojnë e flasin të gjithë.

1237.

I falesh vetëm një hyjneshe:

Gjuhës Shqipe.

1260.

Rrënjët e mistereve (thujse përherë) fshihen nën moçale.

1261.

Në themelet e një miti janë murosuar të vërteta banale.

1272.

Aforizmat, ashtu si minifundet, provokojnë imagjinatën.

1282.

Fjalët duhet të argëtohen në një vepër letrare.

Bashkë me lexuesit.

1294.

Mik i dikurshëm i territ:

Të bezdisin projektorët e vëmendjes.

1295.

Beso verbërisht tek fantazmat:

Dhe do t'i shohësh ditën për diell.

1299.

Sytë e tij ishin memecë:

Si mund t'u besojë fjalëve që thoshte?

1311.

Tekstet e Kafkës, ndoshta, janë të vetmit që tentojnë drejt Librave të Shenjtë.

Sepse paraqesin një shumësi (ndoshta pafundësi?) kuptimesh e interpretimesh.

1326.

Tri gjëra të shpëtojnë nga vetëvrasja:

Dashuria, Besimi dhe Ironia.

Për dy të parat ke dyshime.

Për të tretën je i sigurt.

1332.

Thellë në veten tënde flenë romanet e pashkruar:

Prej drojës e prej *dembelizmit*.

1344.

R. K., shkrimtar me famë mbarë-botërore, kandidat katër herë për çmimin “Nobel”, është shtrirë në shtratin e vdekjes. Pranë i rri vetëm bashkëshortja, një grua ende në formë, mbi fytyrën e së cilës ka nisur të thuret një tis i bukur trishtimi. Gjithë të tjerët, miq e të afërm të shkrimtarit, gazetarë e fotoreporterë, kritikë e akademikë, presin përjashta.

Vjen një çast dhe shkrimtari R. K., përmes shenjash të lehta e të mundimshme, ia bën me dije gruas që t'i afrohet sa më pranë: me siguri, ka ardhur koha që të lërë AMANETIN, të thotë fjalët e fundit, të cilat, pa asnjë dyshim, më pas do të komentohen gjatë nga të gjithë, sepse do të jenë fjalë me peshë e të afta t'u rezistojnë shekujve; të tilla, për shembull, siç qenë fjalët e *hidhëta* të Dostojevskit “Mos më varrosni bashkë me shkrimtarët”, apo ato *profetike* të Gëtes “Më shumë dritë!” dhe plot të tjera kësisoj.

Gruaja afron veshin e bukur (të majtin) pranë gojës së tharë të shkrimtarit dhe e mban aty për disa çaste. Mandej ngrihet në këmbë, përkulet paksa, ia mbyll të dy sytë

të shoqit dhe fill përloitet. Ashtu e përloitur shfaqet para *turmës*, që pret me padurim përjashta.

“Zonjë, ju lutem zonjë, cilat ishin fjalët e fundit të të ndjerit?”, pyesin njëherësh dhjetë fotoreporterë. Gruaja, duke pulitur sytë e kaltër prej dritës së bliceve, përgjigjet e përloitur:

“Ego777boka23. Këto ishin fjalët e fundit”.

Të gjithë aty përjashta, sidomos gazetarët e fotoreporterët, shtangin të zhgënjyer. Ndërsa kritikët dhe akademikët e mbledhin veten shpejt: me siguri, bëhet fjalë për një mesazh të koduar, me zbërthimin dhe interpretimin e të cilit do të merren gjatë në punimet e studimet e mëvonshme. Por është gruaja që ua rrëzon edhe këtë siguri, kur deklaron me solemnitet:

“Ishte passwordi i tij në faqen personale të Facebook-ut. Ma la amanet, që t’ia mbyllja”.

1346.

Intuita ka majë.

Leximet e kota e thyejnë atë.

1370.

Michel Houellebecq?

Profeti i dekadencës dhe rënies Globale.

1375.

Ti vuan trishtueshëm:

Teksa gjallon mes *xhelatëve* të ardhshëm të veprës tënde.

1398.

E kotë të lësh testamentë:

Gati gjithmonë përfitojnë të pamerituarit.

1423.

Sa të thjeshtë janë vërtet të ndërlikuarit!
Dhe e kundërta të thjeshtë.

1443.

Në gjendjet e kthjelltësisë së plotë,
Ke shkruar gjërat më të turbullta.
Dhe e anasjelltë, mandej.

1451.

Romani është banesa ku do të jetojnë

personazhet, gjendjet e idetë.

Si mund ta ndërtosh një shtëpi,
pa pasur më parë një projekt?

Bëhet fjalë për personazhet.

Kurse gjendjet e idetë mund të jetojnë *edhe* nën qiell të hapur.

2013.

1452.

Mos i beso atij teksti që s’të *thërret* për herë të dytë.

1454.

Perëndimi vuan ambicien.

Lindja - mungesën e saj.

1463.

Detajet,
nëse trajtohen me kujdes e shije,
marrin vlerën e personazheve.

1475.

Ka diçka prej kriminelit të artistët e mëdhenj.

Disa sepse krijojnë iluzione.

Të tjerët sepse i vrasin ato.

1479.

Ajo që ndodhi para syve tanë,
e nxitimi mikun tim për një roman.

Kurse mua,

vetëm për një aforizëm.

Thjesht çështje këndvështrimesh.

1507.

Ku shkuan, ku tretën stimujt e dikurshëm,

Kur dhe një shikim i shtrembër stimulonte poezi?

1518.

Shkrimtari asht hienë.

Hienë që ushqehet me *kufoma* ngjarjesh e fatesh.

Bob Dylan

DO TË JEM YTI SONTE

Mbylli sytë, mbylle derën
Për asgjë mos ki drojë
Unë do të jem yti sonte

Shuaje driten, hijen e shuej
Dhe për asgjë mos u druej
Unë do të jem yti sonte

Zogu përqeshës ka marrë rrugë
Ne e kemi harrue
Ajo e madhja, e trasha hânë shndrit si lugë
Por ne s'jemi tu e shiku
Ti s'don me u pendu

Hidhi këpucët tutje, mos u frikëso
Atë shishen atje ma afro
Unë do të jem i yti sonte

Nga anglishtja: **Arben Januzi**

Bob Dylan (1941), këngëtar dhe shkrimtar amerikan, konsiderohet figurë me ndikim të jashtëzakonshëm në muzikë dhe kulturë për më shumë se pesë dekada. *Unë do të jem yti sonte* (*I'll Be Your Baby Tonight*) është këngë e albumit *John Wesley Harding* (1967), e cila pastaj është kënduar edhe nga shumë artistë, përfshirë Robert Palmer dhe UB40.

Alice de Chambrier

OH! MË LINI TË KËNDOJ!

Oh! më lini të këndoj! Natyra është kaq e bukur,
Në larminë e saj të rinj dhe të reja enden si flutur;
Ajo është kryevepër që njeri s'mund ta imitojë!
Dhe ata yje lart sa shumë më japin gëzime;
Gjithçka po lulëzon, ashtu si kjo zemra ime:
Natyra është kaq e bukur! Ah, më lini të këndoj!

Ah! më lini të mendoj! Ditët janë kaq të shkurtra
Dhe çastet e ëndrrës janë çastet më të bukura
Dita është ajo që shpirtin s'e lë të gëzojë;
Ajo është domosdo që varet nga një diell
Ajo rri pak pezull dhe zhduket në qiell:
Ditë është aq e shkurtër, ah! më lini të mendoj!

Ah! më lini të qaj! Jeta është kaq pa fat!
Gjithçka që ne duam, aspak nuk na zgjat!
Çdo gjë zhytet në natën e përjetshme, pastaj;
Shohim sesi lufta e pabarabartë na shuan
Vdekja na rrëmben me gjithçka që duam:
Jeta është kaq e vështirë, ah! më lini të qaj!

Ah! më lini të shpresoj në përjetësi njëherë;
Në frontin e dhimbjes shpresa dritë sjell
Ajo ma forcon shpirtin, nga asgjë të mos tutem,
Ajo ia tregon qiellit lotët që rrjedhin ujëvarë;
Ajo është ylli që shkëlqen për shpirtin vetmitar:
Të shpresoj në përjetësi, oh! më lini të lutem!

Nga frëngjishtja: **Ag Apolloni**

Alice de Chambrier (1861 –1882), poete zvicerane, ka vdekur në moshën 21 vjeçare. Kryevepër e saj konsiderohet libri “Përtej”. Po ashtu ka botuar edhe këto vepra: *Atlantida*, *Belladonna* etj.



Blerim Latifi

ETNOCENTRIZMI DHE KSENOFOBIA NË SHQIPËRINË KOMUNISTE

I. NDËRTIMI I ETNOCENTRIZMIT DHE KSENOFOBISË ENVERISTE

Shkaqet dhe tiparet e komunizmit shqiptar

Komunizmi shqiptar është një fenomen politik i periudhës së Luftës së Ftohtë, e cila u zhvillua midis bllokut komunist dhe atij të demokracive liberale perëndimore. Kjo luftë nisi me të përfunduar Lufta e Dytë Botërore. Zanafilla e komunizmit shqiptar mund të gjendet që në vitet e sundimit të Ahmet Zogut, tek grupet e vogla që kishin përvetësuar idetë komuniste, grupe të cilat dy vite pas pushtimit të Shqipërisë nga Italia fashiste ia dolën të formojnë Partinë Komuniste të Shqipërisë, në nëntorin e vitit 1941. Gjatë luftës partizane për çlirim komunistët shqiptarë ia dolën të eliminonin

ndikimin e fraksioneve të tjera, të formuara gjatë luftës, siç ishin Balli Kombëtar² dhe Lëvizja e Legalitetit³, kështu që praktikisht në nëntor të vitit 1944 ata vendosën pushtetin e tyre në tërë Shqipërinë. Regjimi i represionit ndaj kundërshtarëve dhe atyre që mendoheshin si të tillë, u vendos me të shpejtë dhe krahas kësaj edhe ndërtimi i një modeli totalitar të sundimit⁴, model që me

2 Lëvizje e Rezistencës Antifashiste që lindi pas Konferencës së Pezës në vitin 1942. Programi i saj politik përmbledhej në dokumentin e quajtur “Dekalogu”, ku renditeshin 10 parime të politikës balliste. Të gjitha këto parime i referoheshin interesave nacionale të Shqipërisë (Fehmi Agani, *Studime sociologjike dhe politikologjike/ Partitë dhe Grupet Politike në Shqipëri gjatë Luftës së Dytë Botërore*, ASHAK, Prishtinë 2008, fq. 654-75).

3 Lëvizje e formuar në shtatorin e vitit 1943, që përveç luftës kundër pushtuesve, qëllim tjetër politik kishte rikthimin e Mbretit Zog në pushtet në Shqipëri. Për këtë arsye kjo lëvizje njihet edhe si “Lëvizja Zogiste” (Agani, vep e cit, fq. 677).

4 Një ndër studiuesit më të njohur të fenomenit të totalitarizmit është filozofja gjermano-hebreje Hannah Arendt, me librin e saj të njohur *Origjinat e totalitarizmit*. Në këtë vepër Arendt analizon atë që njihet si totalitarizëm i djathtë, pra Nacionalsocializmin gjerman dhe totalitarizmin e majtë, apo Stalinizimin sovjetik. Termi *shtet totalitar* u përdor për herë të parë nga Musolini për të përshkruar natyrën e shtetit fashist. Raymond Aron numëron këto

1 **Blerim Latifi** (1979) ka studiuar Filozofi dhe sociologji në Universitetin e Prishtinës, ku tani është ligjërues i Filozofisë politike. Ka botuar shumë shkrime nëpër revista të ndryshme, ndërsa aktualisht ka në proces botimi dy libra filozofikë: *Biseda mbi filozofinë bashkëkohore* dhe *Ideja e emancipimit në filozofinë perëndimore*.

kalimin e viteve erdhi përherë e më shumë duke u bërë edhe më i ashpër, ndonëse tërë kohën promovohet si “pushtet popullor”. Rezistenca ndaj vendosjes së totalitarizimit duket se ishte e dobët, për shumë shkaqe, e njëri prej tyre ishte edhe fakti se mungesa e një tradite demokratike në vend ishte pothuajse totale. Për shumë shekuj vendi kishte njohur një despotizëm oriental, një regjim sulltanist, nëse do t’i referoheshim termit të Maks Veberit, derisa në periudhën mes dy luftërave një regjim me tipare autokratike.

Në një kontekst të tillë i gjen shkaqet e lindjes së totalitarizmit në Shqipëri edhe studiuesi shqiptar Artan Fuga. Sipas pikëpamjes së tij në situatën e pasluftës në Shqipëri, mes shumë faktorëve, ekzistonte një kontradiktë e madhe në mes një logjike demokratike të mundshme të funksionimit të pushtetit dhe logjikës totalitare që impononin një varg kushtesh tradicionale, historike, shoqërore dhe ekonomike⁵. Këto kushte lidheshin me një shoqëri që në pjesën dominuese të saj ishte agrare, me një popullsi rurale të shpërndarë gjithandej vendit, të cilit i mungonte pothuajse krejtësisht një infrastrukturë moderne rrugore. “Njerëzit veçanërisht në fshat, jetonin sipas një tradite fisnore e patriarkale ende mjaft të fuqishme që e përforconte autoritarizmin në të gjithë shkallët e jetës shoqërore”⁶. Edhe treguesit tjerë socialë e favorizonin lindjen e fenomenit totalitar, të tillë si mungesa e një rrjeti modern medial, shkalla tepër e lartë e analfabetizmit

karakteristika të shtetit totalitar : 1. Fenomeni totalitar shfaqet në atë regjim që i jep një partie të vetme monopolin e veprimtarisë politike, 2. Partia monopoliste është frymëzuar dhe armatosur me një ideologji, së cilës i atribuon një autoritet absolut dhe që, për rrjedhojë arrin të bëhet e vërteta zyrtare e shtetit, 3. Për përhapjen e kësaj të vërtete, shteti merr përsipër nga ana e tij monopol të dyfishtë, monopolin e mjeteve të forcës, si dhe atë të lavazhit të trurit. Tërësia e mjeteve të masmedias: radioja, televizioni, shtypi drejtohen dhe komandohen nga shteti dhe nga ata që e përfaqësojnë, 4. Shumica e veprimtarive ekonomike dhe profesionale i nënshtrohen shtetit dhe këto, në njëfarë mënyre, janë pjesë përbërëse e tij, 5. Që nga çasti që çdo veprimtari është shtetërore dhe i nënshtrohet ideologjisë, një gabim i kryer në një aktivitet ekonomik a profesional është njëkohësisht edhe gabim ideologjik (Leon Poliakov, *Totalitarizmat e shekullit XX*, Përpjekja, 1998, fq.7). Të gjitha këto karakteristika të përshkruara nga Aron i gjejmë në sistemin politik të cilin e ndërtuan komunistët në Shqipëri pas Luftës së Dytë Botërore.

5 Artan Fuga: *Shtigje drejt guvës së gjarpërit*, ORA, Tiranë 2001, fq.72.

6 Po aty, fq.72.

dhe pasojat e shkatërrimeve të luftës. Në këtë situatë, siç vëren Fuga, elita sunduese erdhi në përfundim se vetëm përmes një pushteti të centralizuar dhe shtërngues mund të nxirrej vendi nga katastrofa sociale. Por shpejt ndodhi që “forca shoqërore e grupit që kishte pushtetin politik ra shumë shpejt në një nivel më të ulët se ajo e kundërshtarëve të saj politikë. Një mospërputhje e tillë fatale e shtyn një regjim autoritar drejt totalitarizmit. Komunistët dëshironin me të vërtetë të zbatonin një program politik dhe një reformë ekonomike që synonin kolektivizimin e tokave të punueshme dhe të ekonomive të vogla private të fshatarëve. Po a mund të bëhej kjo në mënyrë demokratike, nëpërmjet votës së lirë e votimit të fshehtë dhe duke përdorur hallkat përfaqësuese të një shteti ligjor? E tërë kjo duket thujse e pamundur kur dihet se fshatarët përbënin 70 përqind të popullatës. Kështu, konflikti midis një projekti kolektivizimi dhe të pranisë sunduese të fshatarëve në strukturën demografike të shoqërisë shqiptare, e shtyu sistemin politik drejt totalitarizmit. Konflikti midis aspektit politik dhe atij demografik solli totalitarizmin”⁷.

Totalitarizmi komunist shqiptar nuk mund të kuptohet pa marrëdhënien e tij me totalitarizmin stalinist. Duket se Enver Hoxha ishte një imitues konsekuent i modelit politik që kishte ndërtuar Stalini në Bashkimin Sovjetik që prej marrjes së pushtetit e deri në vdekjen e tij në marsin e vitit 1953. Është e njohur deklarata e Enver Hoxhës dhënë si përgjigje për kritikuesit e jashtëm të regjimit të tij: “Na quajnë stalinistë dhe me këtë mendojnë se na fyejnë. Përkundrazi na bëjnë nderë, sepse ne më të vërtetë jemi stalinistë dhe të tillë do të mbetemi”⁸. Arshi Pipa, një kritik i njohur i regjimit komunist, enverizimin e kualifikon si “stalinizëm shqiptar”⁹. Në veprën e tij që mban këtë emër Pipa analizon analogjinë mes stalinizmit dhe enverizmit. Ai përmend

7 Po aty, fq.73.

8 Në veprën e tij “Me Stalinin”, mes të tjerash, Hoxha shkruan: “Ne, komunistët shqiptarë kemi zbatuar me sukses mësimet e Stalinit, në radhë të parë, për të pasur një parti të fortë, të çeliktë...Ne kemi ndjekur mësimet e Stalinit për ndërtimin e industrisë socialiste, për kolektivizimin e bujqësisë dhe kemi korrur suksese të mëdha”(Enver Hoxha : *Me Stalinin*/Kujtime, Tiranë 1982, fq.38).

9 Arshi Pipa : *Stalinizmi Shqiptar/ Aspektet ideopolitike*, IKK&Princi, Tiranë 2007, fq. 177.

një detaj nga ditët e vdekjes së Stalinit kur Hoxha në emër të popullit shqiptar u betua se do të ndiqte me përpikmëri mësimet e tij dhe, sikurse shprehet Pipa, Enver Hoxha “në përgjithësi e mbajti fjalën”¹⁰. Industrializimi i vendit u bë me metoda të përdorura nga Stalini, ku më e njohura ishte kolektivizimi i pronës. Organizimi dhe strukturimi i ushtrisë dhe shërbimit sekret ndoqi, sipas Pipës, me korrektësi modelet sovjetike. E njëjta gjë ndodhi edhe në sistemin arsimor i cili u kopjua nga ai sovjetik dhe krahas kësaj në fushën e kulturës u instalua doktrina e realizimit socialist, e cila sipas Pipës është një dogmë staliniste¹¹. Elemente tjera të stalinizimit që Pipa i heton tek enverizmi janë ndërtimi i kultit të personalitetit¹² si dhe metoda e mbajtjes së pushtetit përmes spastrimeve të herë pas hershme të kuadrove partiake, pastaj falsifikimi i historisë për qëllimet ditore të ruajtjes së pushtetit, etj. Pipa konkludon se enverizmi “është formalisht marksist, minimalisht leninist dhe në thelb stalinist, me një sasi të vogël maoizmi”¹³.

Marksizmi ishte ideologjia zyrtare e shtetit komunist, por modeli praktik i funksionimit të tij nuk përputhej me skemat e filozofisë marksiste. Marksistët kishin profetizuar se revolucioni komunist do të ndodhte në vendet më të zhvilluara të botës, sikurse ishin në atë kohë Britania e madhe, Franca apo Gjermania. Kishte ndodhur e kundërta.

10 Po aty, fq. 177.

11 Kjo doktrinë u përpunua në Bashkimin Sovjetik nga Andrei Zhdanov, i cili realizimin socialist ia kundërvinte shkollës së formalizmit rus që konsiderohej nga komunistët si shkollë e artit dekadent perëndimor. Realizmi socialist, apo zhdanovizmi sikurse quhet herë pas here, paraqet një formë të politizimit të skajshëm të kulturës, një instrumentalizim të plotë të saj në funksion të ideologjisë zyrtare. Në kontekst të këtij instrumentalizimi, arti u shndërrua në mekanizëm për indoktrinimin ideologjik të masave.

12 Në librin e tij me titull *Postscriptum për diktaturën* gazetari Vasil Qesari e përshkruan në këtë mënyrë ndërtimin e kultit të personalitetit të Enver Hoxhës: “Kulti i tij u ngrit gjithmonë e më lart si një piramidë faraonike. Ai mishëronte jo vetëm trurin dhe largpamësinë e partisë, por ish njëkohësisht edhe klasik i marksizëm-leninizmit, shkencëtar, historian, shkrimtar e strateg ushtarak... Figura e tij qe absolute. Jo vetëm idetë, direktivat, mesazhet e fjalimet, por edhe veprimet, lëvizjet, sjelljet e gjestet e tij të rëndomta merrnin një rëndësi magjike, qiellore e hipnotizuese... Ish atëherë që, faqet e kodrave e maleve u mbuluan me mbishkrime të mëdha, të cilat evokonin emrin, lavdinë e pavdekshmërinë e tij... Në libra, këngë, filma, teatër e çdo krijim tjetër artistik glorifikohej vetëm figura e tij” (Vasil Qesari, *Postscriptum për diktaturën*, Toena 2004, fq. 12-13).

13 Pipa, vep e cit, fq.181.

Partitë komuniste e morën pushtetin në ato vende ku sistemi ekonomik ende ishte gjysëm feudal, përfshirë këtu edhe Shqipërinë. Marksistët kishin profetizuar shuarjen e shtetit dhe klasave sociale. Kishte ndodhur e kundërta: komunizmi i zbatuar shpiku një formë të re të shtetit, të paparë më herët në histori- shtetin totalitar, që vendos kontrollin total mbi shoqërinë dhe individët. Në vend të zhdukjes së dallimeve klasore, kishin lindur dallime të tjera. Vendin e klasës kapitaliste e kishte zënë klasa e re burokratike¹⁴. Marksistët kishin folur për një revolucion komunist internacional. Stalini kishte shpikur modelin e ndërtimit të komunizmit në një vend të vetëm¹⁵. Hoxha do ta përvetësonte këtë model për Shqipërinë. Për t’i zgjidhur këto kontradikta doktrinare, stalinizmi u detyrua të ndërmerrte veprimet e industrializimit të shpejtë të shoqërisë, jo përmes tregut, por me anë të masave burokratike, ngase skema ideologjike thoshte se kapitalizmi ia lëshon vendin socializmit kur e arrin apogjeun e zhvillimit të vet.

Shikimi i të huajit përmes vrimës së bunkerit

Enverizmi ndoqi të njëjtën rrugë. Me kalimin e viteve, pasi kishte prishur fillimisht raportet me vendet perëndimore, shteti komunist shqiptar nisi prishjen e raporteve edhe me vendet e bllokut komunist. Njëherë me Jugosllavinë, pastaj me Bashkimin Sovjetik dhe, së fundi, me Kinën e largët. Kjo seri e prishjeve në fund rezultoi me krijimin e një shteti pothuajse krejtësisht të izoluar nga bota. Ky izolim totalitar bëri të mundur krijimin e një shoqërie të karakterizuar nga psikoza të vërteta kolektive, të cilat në esencën e tyre ishin etnocentrike dhe ksenofobike¹⁶. Thënë me terma psikologjikë, vendi iu ekspozua ndërtimit të një paranoje kombëtare, e cila ishte njëkohësisht paranojë kombëtare e persekutimit dhe e madhësisht. Dimensionit të persekutimit i përgjigjej

14 Shih: Milovan Gjilas, *Klasa e Re dhe Shoqëri e papërsosur*.

15 Shih: François Furet, *E shkruara e një iluzioni/ Ese mbi idenë komuniste në shekullin XX*, Dukagjini, Pejë 2003, fq. 135-166.

16 Misha Gleny në librin e tij *Historia e Ballkanit*, shkruan: “Hoxha e fuqizoi vizionin e tij të unitetit të shqiptarëve me anë të një ksenofobie të hatashme” (M. Gleny, *Historia e Ballkanit 1804-1999*, Toena, Tiranë, 2008, fq. 560).

ksenofobia e institucionalizuar, derisa dimensionit të madhështisë - etnocentrizmi tashmë i veshur me petkun socialist.

Derisa etnocentrizmi i Rilindjes kombëtare kishte natyrë romantike, që idealizonte të kaluarën e lashtë të popullit shqiptar, etnocentrizmi i periudhës komuniste ka tiparet e një entocentrizmi nacionalsocialist¹⁷, që idealizon të tashmen dhe të ardhmen e këtij populli. Rilindasit kishin ndërtuar mitin e superioritetit të lashtë të shqiptarëve, shteti komunist ndërtoi mitin e Shqipërisë si vendi i vetëm në botë që nuk e kishte tradhtuar marksizmin, i cili konsiderohej si filozofia që kishte gjetur zgjidhjet për të gjitha problemet dhe enigmat e botës¹⁸. Kështu “Shqipëria, vendi e vatra kulturore më e përsosur në botë (etnocentrizmi romantik), kthehet në një Shqipëri me një regjim social ekonomik që përfaqëson modelin e së ardhmes për tërë popujt e tjerë të rruzullit, një fener ndriçues për ata. Rishfaqet kështu, pas një shekull historie, shqiptarocentrizmi, por kësaj radhe përmes një ligjërimi ideologjik e shoqëror”.¹⁹

Me termat e logjikës formale në këtë rast do të kishim një silogjizëm të kështillë:

- Komunizmi është një sistem më i avancuar se kapitalizmi në të gjitha pikëpamjet;

- Brenda sistemit komunist vetëm Shqipëria përfaqëson modelin më besnik të ideve komuniste;

- Si rezultat, Shqipëria paraqet sistemin më të avancuar ekonomik e politik në tërë rruzullin tokësor.

Derisa në etnocentrizimin romantik të Rilindjes superioriteti shqiptar ishte linguistik, racor, estetik, moral, në etnocentrizimin

socialist superioriteti shqiptar u projektua si superioritet ideologjik, politik dhe ekonomik. Por qëllimet e projektimit të këtij superioriteti ishin krejtësisht të ndryshme: “Nacionalizmi shqiptar... u formësua si një kompleks mitesh historike gjatë Lëvizjes së Rilindjes Kombëtare, duke u themeluar pikërisht mbi ato vlera që e karakterizojnë në përgjithësi botëkuptimin romantik të kohës: lashtësinë dhe pastërtinë e gjuhës, racës dhe kulturës popullore shqiptare. Qëllimi i rilindasve ishte t’u jepnin shqiptarëve një vetëdije kolektive të mbështetur mbi këtë kompleks ngushllues mitesh”²⁰. Ndërkaq regjimi totalitar komunist kishte një brengë tjetër, në funksion të së cilës instrumentalizonte vetëdijen etnocentriste: “Për të realizuar planet për pushtet absolut dhe të amshuar, Klika e Enver Hoxhës u përkushtua rrënjësor në popull të një besimi të verbër në të ardhmen komuniste dhe në domosdoshmërinë e sakrificave në emër të kësaj të ardhmeje... Përtej adoptimit të formave dhe praktikave pseudoteokratike të stalinizmit, kontributi i totalitarëve shqiptarë... do të përqendrohej më tepër në përsosjen e konceptit të asketizmit proletar dhe në kultivimin e ksenofobisë”²¹.

Një dallim tjetër esencial mes këtyre dy etnocentrizmave ka të bëjë me përfytyrimin e tjetrit. Derisa në etnocentrizmin romantik të Rilindjes Shqipëria përfytyrohej si një vend ku dikur tërë bota vinte të lutej:

*Gjithë bota vij qëmoti,
Në Tomor tek ishte Zoti,
I faleshin perëndisë,
Zotit madh të Shqipërisë.*

në etnocentrizimin socialist kemi figurën e armikut të projektuar tek i huaji. Tash i huaji nuk vjen të lutet në Shqipëri, por vjen për ta rrënuar “mrekullinë e saj”, “parajsën e ndërtuar në tokën e saj”. Tjetri është armiku, i cili ka ose pamjen e imperialistit amerikan, ose atë të revizionistit sovjetik. I pari është armiku i drejtësisë absolute marksiste e njëmendësuar në tokën shqiptare, i dyti është tradhtari i kësaj drejtësie. Kësajsoj totalitarizmi enverist ndërton për vete figurën e rrethimit nga forcat diabolike të botës. Ky është “miti

17 Ky term këtu nuk duhet marrë në kuptimin që ka nacionalsocializmi gjerman i Hitlerit.

18 Në librat shkollorë kjo dogmë ishte e gjithpranishme. Aty thuhej se të gjitha filozofitë paramarksiste ishin të gabuara. Klasikët e marksizmit thuhej se kishin gjetur zgjidhjet e të gjitha problemeve teorike dhe praktike të njerëzimit. Treshën e klasikëve e përbënin Marks, Engelsi dhe Lenini. Stalini shihej si vazhduesi ekskluziv i tyre, ndërsa Hoxha e mbante vetën si vazhduesi më konsekuent i Stalinit. Në këtë mënyrë ai i siguronte vendin vetës në panteonin komunist të zotave. Një dogmë e tillë nisi të jepte efekte edhe në jetën individuale të njerëzve duke u bërë pjesë e identitetit të tyre personal. Shumë familje nisën t’u venë emrin Marenglen fëmijëve të tyre, emër që është kompozitë e shkronjave të para të emrit Mar(ks), Eng(els) dhe Len(in).
19 Artan Fuga, *Shtigje drejt guvës së gjarpërit*, Ora, Tiranë 2001, fq. 88.

20 Ardian Vehbiu, *Kuzhinat e Kujtesës*, Sejko, Elbasan 2006, fq. 182.

21 Po aty, fq.169.

i kështjellës së rrethuar”²², i ngjajshëm me teorinë e Stalinit për rrethimin kapitalist të Bashkimit Sovjetik nga shtetet kapitaliste që projektojnë vazhdimisht rrënimin ose dobësimin e tij²³. Kadare do të shkruajë në këtë kohë romanin metaforë “Kështjella”, ku fuqia më e madhe e kohës, Perandoria Osmane, humbet me turp para një fortese shqiptare të rrethuar. Ose pak më herët romanin “Gjenerali i ushtrisë së vdekur”, ku lexojmë rrëfimin për disfatën e madhe të një ushtrie të huaj armike në tokën shqiptare, e cila pas afër njëzet vjetësh dërgon njerëzit e saj për të mbledhur eshtrat e ushtarëve të vrarë. Mesazhi politik është i qartë: “kush guxon të prekë Shqipërinë do t’i lërë kockat aty”. Ja një pjesë nga ky roman ku lexohet në mënyrë shumë të qartë ky mesazh: “*Ishte njëherë një gjeneral dhe një prift që kishin dalë për kësmet. Jo, nuk kishin dalë për kësmet. Ata kishin dalë për të mbledhur eshtrat e ushtarëve të tyre të vrarë në një luftë të madhe. Ec e ec, kapërcyen shumë male e fusha, duke kërkuar dhe mbledhur këto eshtra. Vendi ishte i ashpër e i keq. Frynin erëra e binin shira pa pushim. Por ata nuk u kthyen nga udha dhe ikën më tutje. Mbledhën sa mbledhën dhe u kthyen të numëronin ato që kishin mbledhur. Doli se mungonin ende shumë eshtra. Atëherë mbathën opingat dhe veshën zhgjuntat dhe u nisën prap për udhë. Ec e ec, kapërcyen shumë male e shumë pllaja. Moti ishte i egër e i keq... Mbledhën sa mbledhën e u kthyen prapë të njehsonin ato që kishin mbledhur. I njehsuan dhe doli që kishin mbetur pa u gjetur ende shumë ushtarë. Atëherë, të lodhur e të rraskapitur, u nisën prapë për udhë të madhe. Ec e ec e udha s’kishte të sosur...*”²⁴.

Romani u botua në një kohë kur regjimi totalitar i Tiranës ishte në panikun e pushtimeve sovjetike të vendeve brenda bllokut komunist, që kishin marrë guximin të kundërshtonin pushtetin kontrollues të Moskës. Duhej krijuar bindja dhe ndjenja tek shqiptarët se një pushtim eventual i Shqipërisë nga Ushtria e Kuqe do të përfundonte më poshtërimin e kësaj të fundit.

Në këtë kontekst sheh veprën e Kadaresë edhe studiuesi Ardian Vehbiu. Në tekstin e tij *Historia në kontekst* ai e kontesktualizon veprën e Kadaresë brenda historiografisë

totalitare, e cila “e bëri të vetin mitin bliblik të Davidit dhe Goliathit, duke paraqitur historinë e shqiptarëve si një varg monoton instancash ku shqiptarët i bënë ballë një armiku të madh në numër, të armatosur gjer në dhëmbë e të pamëshirshëm”²⁵.

25 Ardian Vehbiu, vep e cit, fq. 186. Ekziston një debat i madh mbi raportin e veprës së Kadaresë me regjimin dhe ideologjinë komuniste në Shqipëri. Disa mbrojnë pikëpamjen se vepra e Kadaresë ishte tërësisht në funksion të kësaj ideologjie, duke shërbyer si një letrarizim i miteve të saj, ndërsa disa të tjerë hetojnë në veprën e Kadaresë një frymë të disidencës metaforike ndaj regjimit. Pikëpamja e parë gjen mbështetje kryesisht në periudhën më të hershme të krijimtarisë së Kadaresë, ndërsa pikëpamja e dytë në veprat më të vonshme të tij që kapin periudhën e fundviteve ‘70 dhe fillimit të viteve ‘80. Rritja dhe zhvillimi letrar i Ismail Kadaresë, ndodh brenda një konteksti të aplikimit strikt të zhdanovizmit në kulturën shqiptare nga regjimi i Enver Hoxhës dhe për rrjedhojë ai nuk do të mund t’i shpëtonte diktatit për të shkruar në funksion të mitologjisë politike të regjimit. Një sërë veprash të tij shumë të rëndësishme e dëshmojnë këtë. Le të marrim si shembull romanin e famshëm *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* dhe romanin *Kështjella*. Në romanin e parë mund të haset lehtësisht miti politik i mposhtjes së një fuqie të madhe nga një vend i vogël. Dihet se rrënjët e këtij miti janë biblike; ato i gjejmë në mitin e ndeshjes në mes Davidit dhe Goliathit, por Enver Hoxha, pasi është prishur me Bashkimin Sovjetik do të krijojë besimin te populli se, në rast të një agresioni sovjetik, Shqipëria e vogël do të dalë fitimtare. Kush guxon të prekë tokën shqiptare do të lërë kockat aty. Imazhet e *Gjeneralit të ushtrisë së vdekur* janë imazhet e një toke të mbushur me eshtra të një ushtrie të madhe të mposhtur nga një popull i vogël, por trim. Ndërkaq në romanin *Kështjella* gjejmë mitin tjetër të regjimit komunist, mitin e rrethimit nga imperializmi amerikan dhe social-imperializmi sovjetik. Sërisht një ushtri kolosale armike lë kockat dhe mposhtet para mureve të një kështjelle të vogël shqiptare. Për t’i bërë sa më të besueshme mitet e tij, regjimi komunist duhej të gjente ose projektonte referenca në historinë e shqiptarëve: ne do të triumfojmë prapë mbi armiqtë ashtu sikurse kemi triumfuar gjithmonë brez pas brezi. Periudha më e përshtatshme për këtë ishte periudha e sundimit osman. E mbikqyrur nga Byroja Politike e Partisë së Punës, historiografia shqiptare ndërtoi për këtë periudhë imazhin e një periudhe të rezistencës pesë shekullore kundër Perandorisë Osmane dhe atë të popullit shqiptar si shembull se si një popull i vogël mund t’i mbijetojë dorës së hekurt të një fuqie të madhe. Paradoksalisht kjo gjë i krijonte një mundësi të mirë letërsisë së Kadaresë për një ikje të pashpallur nga banalitetet e jetës së përditshme socialiste në universin mitiko-simbolik të së kaluarës historike, ku imagjinata letrare do të mund të merrte

22 Shih: Vasil Qesari, vep e cit, fq. 37

23 Yves Guchet, Jean Marie Demaldent, *Historia e Ideve Politike II*, Dukagjini, Pejë, 2005, fq. 333.

24 Ismail Kadare, *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, botoi “Koha Ditore”, Prishtinë 2005, fq.156.

frymë më lirshëm. Në lirinë për të portretizuar me ngjyrat më të errta të mundshme autoritarizmin osman letërsia e Kadaresë në mënyrë të përvjedhur do të na japë vetë ngjyrat e autoritarizmit enverist, e kjo do të ndodhë falë parimit të njohur filozofik se ne çdo herë e shohim të shkuarën nga perspektiva e të sotmes. Në superioritetin e të sotmes mbi të kaluarën ne bartim ngjyrat e të parës mbi të dytën. Kështu Kadare në letërsinë e tij e paraqet perandorinë osmane si një regjim të egër totalitar, gjë që nga perspektiva e faktografisë historike dhe politike nuk është fare e vërtetë. Absolutizmi osman, për shkaqe ideologjike dhe teknologjike, kurrë nuk arriti të ngrihej në nivelin e totalitarizmave të shekullit XX dhe Kadare e di këtë, por ai ka të vetmen rrugë për të thënë diçka për realitetin komunist duke e bartur ndjeshmërinë e këtij realiteti në universin jetësor dhe historik osman. Kjo do të thotë t'i japësh mundësinë lexuesit që të lexojë të tashmen përmes të së shkuarës. Romani *Pallati i Ëndërrave* është qartësisht realizim i kësaj mundësie. Tabir Saraji nominalisht është institucion osman, por strukturalisht dhe përmbajtësisht një institucion sovjetik. Rrëfimi i tij është rrëfimi për logjikën totalitare të kontrollit total të zhvilluar deri në caqet më të fundme të imagjinatës njerëzore. Tabir Saraji do të na tregoj se totalitarizmi nuk mjaftohet vetëm me kontrollin e gjuhës dhe vetëdijes njerëzore, sikurse e gjejmë te Oruelli; ai do të kontrollojë edhe skutat më të errta dhe më intime të qenies njerëzore, pavetëdijen e tij, ku gjallërojnë lloj lloj ëndrrash dhe dëshirash. Totalitarizmi nuk ndjehet i sigurt vetëm duke mbajtur monopolin mbi ato që Bloch i quan “ëndrrat e ditës” dhe monopolin mbi “Ëndrrën e Madhe për të Ardhmen”; ai do të vërë dorë edhe mbi “ëndrrat e vogla të natës”. Rehatia e tij arrihet vetëm kur të jetë përmbushur tejdukshmëria e plotë e shpirtit njerëzor. Në novelën tjetër, me titull “Qorrfermani” ankthi totalitar shpalosë dimensione të tjera të autoritarizmit komunist. Sundimtari nxjerr një dekret (ferman) për të ndëshkuar sykqinjët që akuzohen se me syrin e tyre të keq kanë shkaktuar sëmundjen e princit trashëgimtar dhe probleme tjera të pushtetit. Menjëherë ngrihet komisioni që harton kriteret në bazë të të cilave përcaktohet se kush ka sytë e kqinj dhe ngrihet një zyrë për të bërë evidentimin e tyre dhe më pas ndëshkimin e tyre me anë të verbimit. Në këtë moment Kadare nuk flet asgjë për ndonjë kundërshtim eventual ndaj këtij dekreti. Nuk ka rezistencë ndaj tij, kontestim të arsyeve të tij. E drejta e pushtetit për të vendosur mbi trupin e njerëzve shfaqet e plotfuqishme, e panegociueshme, e padiskutueshme. Në mungesën e plotë të disidencës më shumë se në një habitus osman, ne mund të ndjehemi brenda ambientit social e politik të regjimit enverist, i cili përgjatë periudhës nga ndalimi i fesë në vitin 1967 deri në fillim të viteve të '80-ta ia kishte dalë të shkatërronte çdo lloj disidencë reale ose të supozuar, brenda dhe jashtë aparatit të partisë shtet. Raportet armiqësore me

Kjo reflektohej edhe “në truallin e veprës fantahistorike të Kadaresë, ku pothuajse rregullisht konotacionet ideologjiko-mitike shtjellohen në bazë të një ballafaqimi midis shqiptarëve dhe të huajve”²⁶.

Një etnocentrizëm i tillë ksenofobik do të reflektohej edhe në sloganet indoktrinuese që i përhapte regjimi, si p.sh. sllogani normativ: “të jetojmë si në rrethim”, apo sllogani përshkrues: “ne hedhim valle në gojë të ujkut”. Ajo çka fshihet prapa këtyre slloganeve përbën një nga tiparet më të rëndësishme të regjimeve totalitare: militarizimin e shoqërisë, shndërrimin e tërë popullatës në ushtri²⁷. “Partia e kishte

të gjitha fuqitë e mëdha (së fundi edhe me Kinen), vetizolacionizmi ndërkombëtar, stagnimi ekonomik i vendit, të gjitha këto e zhytën Hoxhën në psikozën e paranojës së persekutimit. Kjo paranojë është frika nga gjithçka, dyshimi në gjithçka, ndjenja se prapa çdo gjëje fshihet një armik, një rrezik apo kërcënim. Në kushtet e saj edhe bestytia pagane e syrit të keq merret si e vërtetë. Duke e bërë këtë bestytini motiv të penaltetit të pushtetit absolut, Kadare arrin të na rrëfejë një nga dimensionet më specifike të sundimit totalitar dhe pikërisht mbikqyrjen politike të gjuhës së trupit. Totalitarizmi nuk kërkon vetëm një disiplinë të hekurt në veprime dhe në të menduar. Ai kërkon një disiplinim të hekurt edhe të gjuhës së trupit, gjesteve, mimikës së fytyrës, mënyrës së shikimit, posaçërisht kësaj të fundit. Një shikim i papërshtatshëm mbi udhëheqësin e madh mund të të kushtojë me kokë, ngase duke qenë “dritare të mendjes” sytë nxjerrin jashtë atë që mendja e bluan brenda vetes. Nëse e ke shikuar keq udhëheqësin, kjo do të thotë se ke mendim të keq për të. Bestytia pagane e syrit të keq, sikurse shpjegojnë antropologët, është e lidhur me bestytininë tjetër pagane, atë të besimit mbi gjithfuqishmërinë e mendimit. Në këtë bestytini thuhet se mjafton të mendosh diçka dhe ajo do të ndodhë. Totalitarizmi e bën të vetën këtë bestytini me vetë faktin se ai është i obsesionuar për të kontrolluar mendimet e njerëzve, ngase beson se e keqja më e madhe për të vjen prej tyre. Prandaj sykqinjët, që janë vetë mendjekqinjët, duhen verbuar. Në atmosferën e krijuar pas shpalljes së qorrfermanit nga sundimtari, Kadare arrin të paraqesë me ngjyra të forta dimensione dhe efekte të tjera të makinës sunduese totalitare.

26 Po aty, fq. 188, Roberto Morozzo Della Rocca shkruan se “Letërsia shqiptare duke filluar nga Vaso Pasha e Gjergj Fishta e deri të Ismajl Kadare është e mbushur me epope luftërash, gjakderdhjesh, atmosferash epike, mitesh popullore, shkurt, plot me etnocentrizëm, por edhe me viktimizëm romantik” (Roberto Morozzo Della Rocca, *Shqipëria- Rrënjët e Krizës*, Shtëpia e Librit dhe Komunikimit, Tiranë 2000, fq.120).

27 Ideja e “popullit të armatosur” është një nga idetë e hershme të Marksit. Së pari, atë e gjejmë në platformën

shndërruar tërë popullin-ushtar, sepse vendi jetonte dhe punonte nën rrethim... Të gjithë u nënshtroheshin stërvitjeve të vazhdueshme, gjer në moshën 50 vjeç për gratë e 60 vjeç për burrat. Ushtarakë aktivë e rezervistë, punëtorë, fshatarë, studentë e nxënës ishin të regjistruar nëpër pikat e hapjes, njësitë ushtarake e çetat vullnetare”²⁸.

Në Plenumin e Partisë së Punës së Shqipërisë të mbajtur në verën e vitit 1971 ky militarizim u ngrit në nivelin e doktrinë ushtarake, ku ushtria cilësohej vetëm si një pjesë e popullit të armatosur²⁹. E tërë kjo përforcohej nga vënia në veprim e mekanizmit ideologjik të identifikimit të rendit social me natyrën, që do të thotë se një normë sociale e sjelljes apo veprimit perceptohet si diçka e natyrshme. Në këtë mënyrë ajo normë legjitimohet dhe racionalizohet. Kështu regjimi komunist doktrinën e tij të militarizimit të shoqërisë e shihte si shprehje të vetë karakterit të shqiptarëve. Duket se edhe vetë Kadare në veprën e tij letrare do të bjerë nën ndikimin e këtij mekanizmi ideologjik që përdorte regjimi në funksion të qëllimeve të tij. Në romanin “Gjenerali i ushtrisë së vdekur”, në një dialog që zhvillohet në mes dy personazheve kryesorë të tij, gjeneralit dhe priftit, del në sipërfaqe ideja e “militarizimit të natyrshëm të shqiptarëve”.

Ja dialogu :

- *Shqiptarët janë një popull i ashpër... Atyre që kur janë foshnja, u vënë në djep pushkën, kështu që pushka bëhet pjesë e pandashme e jetës së tyre.*
- *Duket, tha gjenerali- edhe hijezat i mbajnë sikur të ishin pushkë.*
- *Duke u bërë që në vogëli pjesë e qenies së tyre, -vazhdoi prifti, - si një gjësend – bazë e jetës së tyre, pushka ndikon drejtpërdrejt në krijimin e psikikës së shqiptarit....*
- *Ata në luftë i shtyn thirrja e vjetër. Kjo është një nevojë e diktuar nga natyra e tyre. Në paqe ata trullosen e përgjumen si gjarpëri në stinën e dimrit. Vetëm në luftë e tregojnë plotësisht vetën.*
- *Lufta është gjendja natyrale e këtij*

që Marks dhe Engelsi hartuan për Partinë Komuniste në Gjermani në vitin 1848, platformë e cila u përhap në formën e një traktati të quajtur “Kërkesat e Partisë Komuniste në Gjermani” (Marks dhe Engels, *Vepra të zgjedhura II*, Tiranë 1980, fq. 371).

28 Qesari, vep e cit, fq. 38.

29 Pipa, vep e cit, fq. 97.

*vendi....”*³⁰.

Në këtë dialog letrar ne shohim tërë fuqinë e legjitimitetit dhe racionalizimit ideologjik të doktrinë militariste të Hoxhës. Ajo del të jetë shprehje e vetë natyrës luftarake të shqiptarëve dhe si e tillë shqiptarët duhej ta pranonin atë pa mëdyshje për arsyen e thjeshtë se nuk mund të dilnin kundër vetvetes, kundër natyrës së tyre³¹. Edhe në vetë hymnin shtetëror të Shqipërisë e gjejmë këtë përfytyrim. Për më tepër, në vargjet e këtij hymni e ndeshim edhe atë që mund të quhet “*koncept gjenetik i tradhtisë*”. Vargjet që e përmbajnë këtë koncept janë të njohur për të gjithë :

*prej luftës veç ai largohet,
që është i lindur tradhëtar*³².

Këto vargje lënë të nënkuptohet se ka disa njerëz që lindin tradhtarë. Nuk bëhen, por lindin të tillë, sepse tradhtinë e kanë pjesë të kodit të tyre gjenetik. Rrjedhimisht del se edhe disa foshnja që përkunden në djep janë tradhtarë. Një ide e tillë që na përkujton konceptin kristian për mëkatën e trashëguar, përputhej me politikën e shtypjes që regjimi i Hoxhës zbatonte ndaj familjeve që etiketoheshin si “familje borgjeze”.

Por, doktrina militariste e regjimit, kishte edhe pasoja të tjera të rënda për shqiptarët, sepse lidhja e kësaj doktrine me doktrinën e ksenofobisë ishte shumë e fuqishme. Kjo lidhje merrte trajtën e një rrethi vicioz, në kuptimin se njëra doktrinë ushqente tjetrën. Të dyja së bashku e rrisnin edhe më shumë izolimin e vendit dhe nivelin e terrorit të brendshëm. Bunkerizimi total i vendit është shprehje direkte materiale e këtyre

30 Ismail Kadare, *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, botoi “Koha Ditore”, Prishtinë 2005, fq. 32.

31 Idetë mbi “lidhjen e natyrshme mes armëve dhe psikologjisë së shqiptarëve” i hasim edhe në tekstet e autorëve të Rilindjes Kombëtare. Kështu, Pashko Vasa në veprën e tij “E vërteta për Shqipërinë dhe Shqiptarët” shkruan: “Pushka dhe jatagani janë armët që parapëlqen Shqiptari; sidomos pushka është miku dhe shoku i pandashëm i tij; e ka në kujdes dhe i përkëdhel me një dashuri krejt të veçantë, bën be për armët e veta si ç’bën be për perëndinë dhe fenë e tij; armët e bukura formojnë pasurinë dhe krenarinë e tij” (Ndriçim Kulla, *Antologji e mendimit shqiptar*, Plejad, Tiranë 2003, fq. 54).

32 Autor i këtyre vargjeve është poeti i brezit të fundit të rilindasve, Aleks Stavre Drenova, i njohur me pseudonimin letrar Asdreni.

doktrinave. Kësisoj etnocentrizmi shqiptar i periudhës komuniste shndërrohet në një shikim të botës përmes vrimës së bunkerit³³.

Ekziston një lidhje semantike mes këtij bunkerizimi dhe mitit të vjetër shqiptar për Gjergj Elez Alinë dhe Bajlozin e Zi. Ky mit tashmë fiton dimensione të reja kuptimore. Për regjimin Bajlozi nuk vjen më vetëm nga deti, por nga të gjitha anët, prandaj në çdo cep duhet vendosur nga një Gjergj Elez në formën e një bunkerit për të ndaluar armikun që vjen të na e marrë nderin³⁴. “Rreziku i luftës, miti i kështjellës së rrethuar, vallja e hedhur në gojën e ujkut- të gjitha këto ishin dënim, mallkim e vuajtje kolektive rraskapitëse. Shqiptarët e gjorë, e fillonin dhe mbaronin jetën vetëm me alarme dhe fantazma armiqsh... Ekzistenca e armikut dhe sulmit prej tij, s’ishin thjesht iluzion. Ato qenë bërë aq të pranishëm e të besueshëm, sa që, edhe bariut më të humbur, majave të maleve të Labërisë a të Bjeshkëve të Namuna, i qe mbushur mendja top se vendi ndodhej vazhdimisht në rrezik”³⁵. E tërë kjo krijonte gjendjen e transformimit të etnocentrizmit ideologjik në një “patologji të përgjithshme politike”. Studiuesi i diplomacisë shqiptare të periudhës komuniste, Lisen Bashkurti, zbërthen këtë patologji politike përmes dialektikës që vendoste regjimi totalitar mes zhvillimeve të brendshme dhe atyre të jashtme. Kështu dështimet e brendshme, çrregullimet në funksionimin e sistemit autarkik lidheshin me shkaqe të ardhura nga zhvillimet e politikës ndërkombëtare dhe gjithmonë shpjegimet kishin tiparet e teorive të konspiracionit. Sipas logjikës konspirative totalitare, armiku i jashtëm vepron përmes armikut të brendshëm. Vetë Hoxha shkruante: “Është absurde të pretendosh se duhet luftuar vetëm kundër armiqve të jashtëm imperialistë pa luftuar e goditur, në të njëjtën kohë, armiq të brendshëm, aleatë e bashkëpunëtorë të imperializmit, të gjithë ata faktorë që pengojnë këtë luftë”. Këta armiq të brendshëm, sipas tij, përpiqen natën dhe ditën të çenojnë rendin e përsosur

socialist. E tërë kjo përputhej me logjikën etnocentriste sipas së cilës meqë “ne jemi të përkryer, gjithçka e keqe që na ndodhë vjen nga jashtë, nga të huajt”. Lidhur me këtë, Bashkurti shkruan: “Edhe kur toka nuk punonte, edhe kur lopa nuk kishte qumshtë, edhe kur nuk binte shi, ose kur kishte thatësira të tejzgjatura, edhe kur dështonin planet pesëvjeçare... në të gjitha rastet kushdo e në çdo kohë u referohej situatave ndërkombëtare, rrethimit imperialisto-revizionist dhe kërcënimit që i vinte nga jashtë rendit socialist në Shqipëri... Gjithçka e brendshme ishte e lidhur me gjithçka të jashtme”³⁶. Në këtë mënyrë, duke e orientuar tërë mllëfin te të huajt, regjimi totalitar arrinte të ruante legjitimitetin e tij dhe shmangien e manifestimit të pakënaqësive. Duke kontrolluar çdo detaj të jetës në vend, regjimi praktikisht eliminonte edhe mundësitë më minimale për shfaqjen e ndonjëllor disidence. Besimi ideologjik qëndronte i patundur në jetën e shqiptarëve. Vehbiu shkruan se aty kah fundi i viteve shtatëdhjetë dhe fillimi i atyre tetëdhjetë Shqipëria sundohej nga një klikë e cila për çdo gjë i referohej dogmës stalinisto-enversite, ndërsa bartësi i saj, Enver Hoxha i ngjante një gjysëmperëndie.³⁷ Ky hyjnizim më së miri mund të shihet në folklorin ideologjik, të cilin regjimi e nxiste për qëllimet e forcimit të pushtetit. Kur diktatori vdiq në prillin e vitit 1985, një rapsod nga Veriu i Shqipërisë i këndoi: “Për Enverin qau dhe moti”. Kësisoj vdekja e tij përveç përmasës politike, fiton edhe përmasën kozmike. Ajo është ngjarje kozmike. Logjika e brendshme e kësaj është tërësisht etnocentrike: Shqipëria nuk është vetëm në qendër të botës njerëzore, por edhe në qendër të kozmosit. Si rezultat, çdo dridhje në qendër nuk lë pa shkakuar procese në periferi.

Por a kishte ndonjë bazë reale ksenofobia e përshkallëzuar e regjimit, apo fjala ishte vetëm për një konstruksion tërësisht imagjinar? Historiani i njohur i Ballkanit, Misha Gleny, edhe pse pranon se Hoxha e zhvilloi deri në kufijtë e marrëzisë ksenofobinë e tij, ajo megjithatë kishte një bazë historike të qëndrueshme. Ai rendit faktet e kësaj baze: “Perandoria Osmane, Fuqitë e mëdha

33 Një rapsod i Veriut në këtë mënyrë e shndërronte në këngë porosinë e diktatorit ksenofob: “ma shumë gjoksin t’ia vëmë punës, syrin pishë në grykë të pushkës”.

34 Projekti i bunkerizimit të vendit nisi në vitin 1978. Përlllogaritjet flasin se numri i bunkerëve të ndërtuar arrin deri në 700 mijë (Qesari, vep e cit, fq. 41)

35 Qesari, po aty, fq.38.

36 Lisen Bashkurti, *Diplomacia e Vetëqëllimit II*, Geer, Tiranë 2004, fq. 566-567.

37 Ardian Vehbiu, vep e cit, fq. 169.

europiane dhe fqinjët e Shqipërisë, Serbia e Greqia, ishin mundur t'ia mohonin këtij vendi pavarësinë, qysh kur Lidhja e Prizrenit për herë të parë e shpalli këtë ide më 1878. Dhe, pasi Hoxha erdhi në fuqi, shtete të huaja vërtetë u munduan ta rrëzonin. Me 1948 Stalini i tha Milovan Gjilasit se Jugosllavia duhej ta gllabëronte Shqipërinë. Një vit më pas shërbimet britanike e amerikane të zbulimit kurdien një plan për ta destabilizuar Shqipërinë nëpërmjet futjes në vend nga jashtë të përkrahësve të Mbretit Zog... Kur sovjetikët vetë u përzunë me përbuzje nga Hoxha në vitet '60, hrushovianët u munduan ta rrëzojnë diktatorin e Shqipërisë³⁸. Pra rreziku ekzistonte, por siç vëren Gleny, Hoxha e tepronte me vlerësimin e shkallës së tij dhe kjo nuk bëhej rastësisht, por me qëllimin e qartë për të forcuar pushtetin e brendshëm, sepse “teprimi me armiq të jashtëm kishte një qëllim tjetër: të zbulonte armikun e brendshëm”, përmes figurës të të cilit prodhoheshin alibitë e nevojshme për dështimet e sistemit. Është i njohur fakti se regjimet totalitare janë të prirura që për dështimet e tyre, në vend të shkaqeve, kërkojnë fajtorë. Kjo prirje përbën një nga burimet kryesore të terrorit totalitar.

Etnocentrizmi mesianik

Mesianizmi është një tipar tjetër i etnocentrizmit shqiptar. Këtë tipar e gjejmë si tek etnocentrizmi romantik i rilindasve, ashtu edhe tek etnocentrizmi socialist i periudhës komuniste, mirëpo me dallime të theksuara. Sikurse dihet mesianizmi përbën idetë mbi misionin e shpëtimit të botës nga e keqja, mision i cili varësisht botëkuptimeve, u ngarkohet subjekteve të ndryshme. Ky subjekt mendohet se është i thirrur për të shpëtuar gjithë popujt dhe botën.³⁹ Orgjina e mesianizmit lidhet me besimin religjioz judaist. Krishterimi më pas e përvetësoi këtë ide duke e mishëruar atë në figurën e Krishtit shpëtimtar që vjen në tokë me mision për t'i çliruar njerëzit nga e keqja dhe vuajtjet. Në modernitetet marksizmi përbën një formë të sekularizuar të mesianizmit. Tash nuk është Krishti që vjen për të shpëtuar botën,

38 Misha Gleny, *Historia e Ballkanit 1804-1999*, Toena, Tiranë 2008, fq. 561.

39 Nikolaj Berdjajev, *Botëkuptimi i Dostojevskit*, Logos, Tiranë 2008, fq. 195.

as ndonjë zot tjetër, por këtë do ta bëjë Proletariati, klasa e të shtypurve, përmes Revolucionit të Madh që do të përmbysë tërësisht botën e vjetër, për të krijuar botën e re të lirisë dhe të drejtësisë.

Gjatë historisë shumë popuj kanë ndërtuar përfytyrime për veten si misionarë të tillë të shpëtimit të botës. Këto përfytyrime kanë qenë pjesë e etnocentrizmit të tyre dhe në mesin e këtyre popujve bëjnë pjesë edhe vetë shqiptarët. Etnocentrizmi mesianik shqiptar, sikurse u përmend pak më lart, shfaqet si tek romantizmi i Rilindjes, ashtu edhe tek socializmi i Regjimit të Enver Hoxhës, por me një dallim të rëndësishëm. Ky dallim qëndron në faktin se për romantikët e Rilindjes misionin mesianik në shërbim të botës shqiptarët e kishin përmbushur në të kaluarën e tyre të lavdishme. Mjafton t'i risjellim dy fragmente nga vepra letrare e Naim Frashërit për të qartësuar këtë. Në poezinë e tij “Parajsa” të botuar në Bukuresht të Rumanisë në vitin 1894, Naimi mes tjerash shkruan:

*Aleksandri dha Lirinë
E shpëtoj nga zgjedh' Asinë
.....
Përkujdesi njerëzinë,
Dhe pruri qytetërinë
Bëri udhë dhe qytetë
Pru gëzim në gjithë jetë
Edhe sot Aleksandria
Na rrëfen punët e tija.
Evropën e ka shpëtuar
Nga një zgjedhë e mallëkuar
Këto punë Shqipëtarët i bënë,
Ata të parët, të parët tanë.⁴⁰*

Sikurse dihet, për Naimin Aleksandri i Madh ka qenë me origjinë ilire dhe misioni i tij në pushtimin e Azisë shikohet si mision çlirimtar dhe përhapës i civilizimit⁴¹. Këtë mision mesianik, sipas Naimit e vazhdoi shumë shekuj më pas Skenderbeu, luftëtar

40 Naim Frashëri, *Vepra 1*, botoi “Faik Konica”, Prishtinë 2000, fq. 289.

41 Është interesante të theksohet këtu se një pikëpamje analoge për karakterin e pushtimeve të Aleksandrit të Madh e gjejmë edhe në *Leksione mbi Filozofinë e Historisë* të filozofit gjerman Georg Vilhel Fridrih Hegel. Në këtë vepër Hegel shtron pikëpamjen se pushtimet e Aleksandrit të Madh në Azi ndikuan në vazhdimin e progresit botëror të vetëdijes për lirinë. Kjo sepse, sipas Hegelit, bota helene kishte një koncept më të avancuar për lirinë sesa popujt aziatikë.

e të cilit përfytyrohen në veprën e tij si luftëra për mbrojtjen e botës nga një e keqe e madhe. Për të kuptuar misionin mesianik të Skenderbeut, mjafton të risjellim vargjet e Naimit ku ai na e përshkruan të keqën me të cilën Skenderbeu do të përballej:

*një e madhe egërsirë
duke dale pej Asije,
u përhap si errësirë
dhe mbuloj botën si bije.
Ish një komp i mallkuarë...
Në zemërë kish djallëzinë
Ngado vij e kudo shkonte,
Zin' e gjëmënë po shpinte.*⁴²

Ky projektim në të kaluarën i misionit mesianik të shqiptarëve shpjegohet me frymën e përgjithshme të romantizmit, i cili e idealizon të kaluarën e popujve.

Në anën tjetër, tek enverizmi projektimi i misionit mesianik të shqiptarëve i referohet të ardhmes. Shqiptarët tash luftojnë dhe punojnë që në një të ardhme të çlirojnë tërë botën nga e keqja kapitaliste dhe për të zbritur në tokë parajsën komuniste, e cila do të ishte njëmendësim i ëndrrave të lashta të njeriut për një model të përsosur të organizimit të jetës sociale e politike.

Në fillim për Hoxhën qendra e mesianizmit proletar kishte qenë në Moskë, por pas prishjes me Moskën dhe Pekinin qendra ishte zhvendosur në Tiranë. Të gjitha qendrat e botës komuniste e kishin tradhtuar misionin. Tirana kishte mbetur e vetmja që nuk e kishte bërë një gjë të tillë dhe si rrjedhim tash njerëzimi duhej të braktiste orientimin nga Jerusalemi apo Moska dhe të orientohej drejt Tiranës. Kështu “gjatë viteve ’60 – ’70, Tirana e Enver Hoxhës pretendonte të bëhej Meka e marksizëm-leninizmit botëror. Kongresi i V i PPSH-së mbajtur nga 1-6 nëntor të vitit 1966, ishte një tentativë për rikrijimin e një Internacionaleje të re, e cila do t’i kundërvihej revizionizmit sovjetik. Në të, përveç partive-shtet të Kinës, Vietnamit, Koresë e Rumanisë merrnin pjesë edhe rreth 30 parti të tjera që mbështesnin vijën ideologjike të Pekinit dhe Tiranës... Gjatë vizitave në Shqipëri, miqtë e ndryshëm priteshin me shumë pompë e nderime të

mëdha. Pastaj, ata ktheheshin në vendet e tyre duke himnizuar këtë kënd të globit ku, sipas tyre, njerëzit jetonin të lirë dhe të lumtur. Shqipëria ekzotike revolucionare, shpesh, prej tyre cilësohej parajsja e Europës, kopshti proletar i Edenit, konkretizimi i mendimit gjenial të Enver Hoxhës, marksist-leninistit të vërtetë. Me atë lloj propagande, me shkrimet, librat e konferencat, ata miq ndihmuan tragjikisht në izolimin e mëtutjeshëm të Shqipërisë, duke u bërë trumbetë e tezave të regjimit mbi superioritetin e ekonomisë së centralizuar, demokracisë socialiste, diktaturës së proletariatit, luftës së klasave, etj”⁴³. Njëqind vjet më përpara, Marks kishte folur për ndryshimin e botës e krijimin e njeriut të ri dhe Shqipëria e fillimit të gjysmës së dytë të Shekullit XX, në krye me Enver Hoxhën, kishte ndërtuar përfytyrimin se ajo ishte vendi i vetëm ku këto ide të Marksit po realizoheshin. Regjimi kishte arritur t’u injektonte masave shqiptare idenë mbi Shqipërinë si qendër e Revolucionit Botëror Proletar, i cili sipas dogmës marksiste besohej se do ta shpinte botën drejt asaj që klasikët e marksizmit e quanin “Mbretëria e Lirisë”, koncept që në esencën e tij nuk ishte asgjë tjetër përveç një sekularizim i idesë kristiane përardhjen e Mesisë në Tokë. Në këtë kontekst Hoxha kishte ndërtuar një tipologji të vetën të ndarjes së botës: në botën imperialiste, e cila përfaqësonte të keqën, në botën revizioniste, e cila kishte tradhtuar idealet e çlirimit të njerëzimit dhe në botën e tij të vogël, që përfundonte në kufijtë e Shqipërisë, ku këto ideale ishin njëmendësuar. Në artikullin e tij të gjatë, *Teoria dhe Praktika e Revolucionit*, i cili u botua për herë të parë në gazetën e atëhershme të regjimit “Zëri i Popullit”, në verën e vitit 1977, Hoxha e paraqiste në këtë mënyrë këtë megalomani të tij etnocentriko-socialiste: “Tradhita revizioniste, kthimi i Bashkimit Sovjetik dhe i një vargu vendesh ish-socialiste në kapitalizëm, përhapja e gjerë e revizionizmit modern në lëvizjen komuniste e punëtore ndërkombëtare dhe përçarja e saj qenë një goditje e rëndë për çështjen e revolucionit e të socializmit. Por kjo nuk do të thotë aspak se socializmi u likuidua si sistem dhe se duhet ndryshuar kriteri i ndarjes së botës në dy sisteme të

42 Naim Frashëri, *Vepra 2*, “Faik Konica”, Prishtinë 2000, fq. 9.

43 Vasil Qesari, *Postscriptum për diktaturën*, Toena 2004, fq. 184-185.

kundërta, se sot nuk ekziston më kontradikta midis socializmit e kapitalizmit. Socializmi ekziston e shkon përpara në vendet e vërteta socialiste, që i qëndrojnë besnike marksizëm-leninizmit, siç është Republika Popullore Socialiste e Shqipërisë. Pra, sistemi socialist, si sistem që i kundërvihet atij kapitalist, ekziston objektivisht, ashtu siç ekzistojnë edhe kontradikta e lufta për jetë a vdekje midis tij e kapitalizmit⁴⁴. Në këtë paragraf Hoxha flet për “vendet e vërteta socialiste”, por e tregon vetëm një shembull të tyre dhe kjo është Shqipëria e sunduar prej tij, e cila e vetme lufton kundër se keqës që ka kapluar njerëzimin. Terminologjia që përdorë ka tërë tonalitetin e fjalorit teologjik mbi luftën për jetë a vdekje mes Zotit dhe Djallit.

Në të njëjtin artikull, me të njëjtin ton, Hoxha afirmon marrjen përsipër nga vendi i tij i vogël të misionit mesianik për shpëtimin e botës nga kjo e keqe. “Partia e Punës e Shqipërisë dhe populli shqiptar, konsekuentë në vijën e tyre marksiste-leniniste edhe në të ardhmen nuk do t’i kursejnë forcat e tyre dhe do të luftojnë së bashku me gjithë popujt e tjerë antiimperialistë e antisocialimperialistë, me gjithë partitë marksiste-leniniste, me gjithë revolucionarët e proletariatin botëror, me gjithë njerëzit përparimtarë, që planet e manovrat e armiqve të dështojnë, që çështja e lirisë dhe e sigurisë së popujve të triumfojë. Vendi ynë do të gjendet në çdo moment përkrah gjithë atyre popujve të cilëve u kërcënohet liria, pavarësia dhe u shkelet e drejta⁴⁵. Madje edhe në situata tepër të rënda për vendin e tij, Hoxha nuk dyshon se historia i ka caktuar atij rolin e shpëtimarit të botës. Në një fjalim të mbajtur me rastin e një tërmeti që ra në Shqipërinë e Veriut në vitin 1979 tonet e tij mesianike janë edhe më të fuqishme: “Popujt e botës po i shohin gjithnjë e më tepër me sytë e tyre fitoret që arrin populli ynë, ata po e dëgjojnë me veshët e tyre zërin e fuqishëm të këtij populli kurdoherë në mbrojtje të së drejtës, në mbrojtje të socializmit, në mbrojtje të interesave të tij dhe të popujve të tjerë të botës. Ata po dëgjojnë më kënaqësi zërin e fuqishëm të revolucionit proletar që do ta përmbysë një

ditë nga themelet shoqërinë e vjetër borgjeze, kapitaliste, imperialiste, revizioniste⁴⁶. Këtë zë, sipas Hoxhës, e përfaqëson Shqipëria socialiste e sunduar prej tij. Kësisoj kufijtë e saj janë kufij manikeist, kufij që ndajnë botën e mirë nga bota e keqe, dritën nga errësira, drejtësinë nga padrejtësia, lirinë nga robëria. “Kapitalistët dhe revizionistët po gërthasin për “ndjenja humanitare” dhe për “të drejtat e njeriut”, por faktet tregojnë se, në vendet ku sundojnë ata, s’ka as humanizëm, as liri, atje mbretëron mjerimi për popullin, për klasën punëtore, për fshatarësinë. Kudo ka greva, anarki, inflacion, kriminalitet, demonstrata, kudo ka përleshje me gjakpirësit e popullit, kudo ka probleme e shqetësime të panumërta për punonjësit, që regjimet në fuqi nuk janë në gjendje t’i zgjidhin. Në këto vende jeta e njeriut nuk është asnjëherë e sigurt. Në vendin tonë socialist është e kundërta, populli lufton, punon dhe rron i gëzuar. Çdo ditë, çdo vit jeta e tij përmirësohet⁴⁷. I tillë është vizioni manikeist i Hoxhës, manikesit sepse përmban tërë peshën emotive të vizioneve religjioze që e ndajnë botën në dyshen e të mirës dhe të së keqës. Kështu regjimit komunist në Shqipëri i kishte ndodhur ajo që i ndodhë çdo ideologjie që përpiqet të eliminojë religjionin: vetëshndërrimi në religjion. Lidhur me këtë, Fuga shkruan se “edhe pse regjimi në fuqi e shpallë fenë si armikën më të egër, edhe pse në ligjërimin e përligjes dhe propagandës së tij ai përdorë një gjuhë të drunjtë kundër fesë, ai përvetëson megjithatë një nënlogjikë dhe një nënstrukturë të huazuara nga feja⁴⁸. Në këtë përvetësim të strukturave logjike të religjionit nga ana e pushtetit komunist në Shqipëri, Fuga dallon katër elemente, e njëri prej tyre është edhe “ideja ose mendësia se “bota qiellore” po sjell, sipas një ecurie të përcaktuar, shoqërinë komuniste, një gjendje të përsosur, pa kontradikta, pa shtrengësa, pa konflikte, një shoqëri që nuk do të kishte më nevojë të përsoset, një botë pajtimi, të së bukurës, të zgjidhjes së të gjithë problemeve, të shpërblimit për vuajtjet e mëparshme, të moralit pa të meta, të mungesës së çdo vesi. Do të vijë ora e gjykimit të fundit, e përmbysjes së botës, por kjo do të jetë një proces real:

44 www.marxists.org / Seksioni shqip/ Enver Hoxha/ Teoria dhe Praktika e Revolucionit.

45 www.marxists.org / Seksioni shqip/ Enver Hoxha/ Teoria dhe Praktika e Revolucionit.

46 Enver Hoxha, *Tërmeti tëkundi malet, po jo shqiptarin*, “8 Nëntori”, Tiranë 1979, fq.12.

47 Po aty, fq.13.

48 Artan Fuga, *Shtigje drejt guvës së gjarpërit*, ORA, Tiranë 2001, fq. 82.

revolucionit, ndërtimi i një shoqërie të përsosur. Kjo botë ideale nuk arrihet duke u pastruar vetë moralisht, siç thotë feja, por në një mënyrë tjetër, materialisht, politikisht”⁴⁹. Përveç kësaj në dikursin totalitar të Hoxhës dhe mbarë regjimit në krye të të cilit ishte ai një ide tjetër, brenda të cilës hetohet struktura logjike religjioze është edhe “ideja e pranisë së një force të plotfuqishme, e cila edhe pse nuk është ajo e Perëndisë, është megjithatë një forcë sipërore, e paarritshme, që ngadhënjën patjetër mbi të Keqën, qoftë kjo kapitalizmi, përmbytjet, termetet, agresionet ushtarake, etj”⁵⁰. Regjimi, qoftë në mënyrë të vetëdijshme, ose jo, ushqente bindjen se kjo forcë e fshehtë ishte në anën e tij dhe se po prej saj i ishte ngarkuar misioni i madh i shpëtimit të botës. Në fakt, marrja përsipër e misionit mesianik të udhëheqjes së revolucionit botëror, si akti final i emancipimit të njerëzimit, pati kosto të madhe financiare për Shqipërinë. Vendi vuante një ekonomi të pazhvilluar, derisa Partia e Punës së Shqipërisë gjente fonde të mëdha për të financuar partitë dhe lëvizjet komuniste anë e kënd botës. Sipas dokumenteve sekrete të zbuluara në arkivat e shtetit pas rënies së komunizmit flitet për fonde të tilla që kapnin shifrën deri në 11.6 milion dollarë⁵¹. Këto quheshin “Fondi i Solidaritetit”. Paratë e tij përdorehin për të stërvitur ushtarakisht grupe revolucionarësh, për funksionimin e partive komuniste nëpër vende të ndryshme, pastaj për përhapjen nëpër botë të literaturës propagandistike të regjimit, për zhvillime konferencash me grupe të ndryshme ideologjike, etj. Një letër dërguar ambasadorit shqiptar në Paris, me 4 janar 1965 nga Komiteti Qendror i Partisë së Punës së Shqipërisë zbulon detaje për mënyrën se si derdheshin jashtë para të majme nga Shqipëria e varfër: *Ju kemi dërguar një shumë prej 37.000 dollarësh, të cilat do t’i ndani kështu:*

- 10.000 dollarë për PK e Belgjikës
- 10.000 dollarë për grupe marksiste të Francës
- 5.000 dollarë për Grupet e Spanjës
- 5.000 dollarë për t’ia dhënë kolumbianit

49 Po aty, fq.82.

50 Po aty, fq.83.

51 Qesari, vep e cit, fq.188.

Juan Martinez

- 2.000 dollarë për grupet marksiste të Portugalisë.

- 5.000 dollarë për PK e Perusë.⁵²

Ky ishte vetëm njëri nga operacionet e shumta të “Fondit të Solidaritetit”, i cili vetëm sa vafëronte edhe më shumë shoqërinë shqiptare, e cila si për ironi sikur po vuante mundimet e Krishtit në Kryq për të shpëtuar botën nga mëkatet.

Etnocentrizmi autarkik

Ndonëse pretendonte se kishte mbetur besniku i vetëm në botë i filozofisë marksiste, Enver Hoxha dhe regjimi i tij harronin faktin se një dimension themelor i sistemit të tyre binte plotësisht në kundërshti me ato që kishte shkruar Marks. Ky dimension kishte të bënte me ekonominë. Në *Manifestin e Partisë Komuniste* dhe në *Ideologjia Gjermane* Marks dhe Engelsi kishin folur për fuqinë e madhe të kapitalit, e cila shkatërron të gjitha format e izolimit të shoqërive duke krijuar realitetin e një tregu botëror ku integrohen të gjithë popujt e botës, me ose pa vullnetin e tyre. Kjo është bota e ndërvarrësisë globale⁵³.

52 Po aty, fq.191.

53 Nga shumë studiues sot Marks konsiderohet si një mendimtar i cili kishte parashikuar procesin e globalizimit, për të cilin debati në shkencat sociale nisi pikërisht në kohën kur themeli i teorisë marksiste, parashikimi i triumfit të komunizmit në botë ishte përgënjeshtuar. Kjo ishte koha e fundviteve ’80 të shekullit të kaluar. Por, derisa kjo po ndodhte, bota si duket nuk e kishte parë se pikërisht në ato çaste historike po përmbushej një profeci tjetër e Marksit dhe pikërisht profecia për kapitalizmin global, pra vetë globalizimin. Të dy këto profeci, njëra për komunizmin dhe tjetra për kapitalizmin global, i gjejmë në veprat e hershme të Marksit, në të cilat ai ende e sheh botën nga këndvështrimi i filozofisë, para se të kalojë në periudhën e analizave të thata ekonomike, rezultat i të cilave është vepra e tij monstruoze “Kapitali”. Njëra prej këtyre veprave është “Ideologjia Gjermane” e shkruar nga Marks në bashkëpunim me mikun e tij, Fridrih Engelsin. Vepra u shkrua në vitin 1846. Qëllimi i saj ishte i qartë: t’i bënte një kritikë rrënuese pikëpamjeve idealiste për historinë dhe shoqërinë nga këndvështrimi i një botëkuptimi materialist. Që vepra të kuptohet në tërësinë e saj është i nevojshëm një informacion paraprak për debatin filozofik, të cilit i referohet vepra. Por, ajo që i korrespondon aktualitetit të sotëm gjendet në pjesën e parë, ku i gjejmë të

Pikërisht në kohën kur kjo po ndodhte, Enver Hoxha, duke pretenduar se po shpinte historinë botërore përpara, në fakt po bënte të kundërtën, po e kthente atë pas. Në emër të ruajtjes së pavarësisë së vendit nga “rreziku i imperializmit amerikan dhe revizionizmit sovjetik”, brengë prapa të cilës në fakt fshihej frika e tij për humbjen e pushtetit personal, vendi iu nënshtroa ndërtimit të një ekonomie të mbyllur, e cila në planin afatgjatë vetëm sa do ta thellonte edhe më shumë mjerimin e shqiptarëve. Një ekonomi e tillë u kompletua tërësisht pasi Tirana zyrtare i prishi marrëdhëniet diplomatike

kondensuara të gjitha idetë themelore mbi të cilat ngrihet ndërtesa teorike e marksizmit. Pikërisht në këtë pjesë i gjejmë edhe paralajmërimet e Marksit për globalizimin, të cilit ai ndonëse nuk e emërtonte kështu, e ia paraqet esencën. Janë mu këto paralajmërimet që e bëjnë Marksit sot aktual dhe një mendimtar “me hisë” në debatin për globalizimin. Por, çka është globalizimi dhe çka thotë Marks rreth proceseve të tij? Natyrisht që nuk ka një përgjigje konsensuale rreth pyetjes së parë. Si gjithmonë interpretimet janë të shumta, si në rrafshin e shpjegimeve shkencore, ashtu edhe në rrafshin e interpretimeve politike dhe morale. Liberalët e shohin si një triumf të idealeve të tyre. Të majtët e mallkojnë sepse shohin vetëm pasojë negative për idealet e tyre të barazisë dhe drejtësisë sociale. Edhe të djathtët e shohin shtrembër sepse kanë frikë se kombi është duke humbur sovranitetin e tij në raport me fuqinë e proceseve të globalizimit dhe korporatave multinacionale. Sipas sociologut bashkëkohor britanik, Anthony Giddens, globalizimi është “intensifikimi i marrëdhënieve sociale në mbarë botën që lidhin vende të largëta në një mënyrë të tillë që ngjarjet lokale ndikohen nga ngjarje të cilat ndodhin shumë milje larg dhe anasjelltas” (<https://globalsociology.pbworks.com/w/page/14711303/What%20is%20Globalization>). Ideja themelore e këtij përkufizimi është ajo e ndërvlerësimit global të vendeve dhe shteteve. Me 1846 Marks flet për një fakt empirik për rënien e individëve nën pushtetin e një fuqie që vazhdimisht bëhet më masive dhe në fund shfaqet si treg botëror. Kjo fuqi, sipas Marksit, është e huaj për ta, por ata i nënshtrohen asaj. Ky treg botëror, për Marksit është “rezultat i industrisë së madhe e cila e universalizoi konkurrencën, krijoi mjetet e komunikacionit dhe tregun botëror modern... Ajo krijoi për herë të parë historinë botërore, përdërisa plotësimin e nevojave të çdo vendi të qytetëruar dhe të çdo individi e la në varësinë e të gjithë botës dhe përdërisa zhdukjen e deriatëhershëm të vendeve të veçanta” (Marks dhe Engels, *Ideologjia Gjermane*, Rilindja, Prishtinë 1986, fq. 61).

edhe me Kinën. Atë që edhe romantikët e Rilindjes e shihnin si domosdoshmëri të kohës, pra bashkëpunimin ekonomik mes kombeve⁵⁴, Hoxha e shihte si pengesë për zhvillimin e Shqipërisë. Në fillim të viteve '80, në Kongresin e VIII të Partisë së Punës së Shqipërisë, ai shpallte bazat e ekonomisë autarkiste shqiptare: “Zhvillimi i përgjithshëm i ekonomisë, duke u mbështetur tërësisht në forcat tona, mbi bazën e thellimit të industrializimit socialist të vendit, të fuqizimit dhe të intensifikimit të bujqësisë, të rritjes së efektivitetit të ekonomisë, të zhvillimit të revolucionit tekniko-shkencor dhe përsosjes së marrëdhënieve socialiste në prodhim... Ky është plani... që do të realizohet duke u mbështetur plotësisht në forcat dhe mundësitë tona. Shqipëria është sot i vetmi vend në botë që zhvillohet dhe ecën përpara në rrugën e socializmit pa asnjë lloj ndihme apo kredie nga jashtë”⁵⁵. Ide të tilla nuk mund t'i qëndronin as kritikës më sipërfaqësore, ngase ishin iluzione të plota, por që mbaheshin në këmbë nga një aparat i fuqishëm i shtypjes policore dhe propagandës së pakonkurrencë ideologjike. Ishte komike të pretendohet, në një vend si Shqipëria, zhvillimi i revolucionit tekniko-shkencor dhe zhvillimi i industrializimit të vendit në kushtet kur bashkëpunimi ndërkombëtar ishte ndërprerë pothuajse krejtësisht. Ajo që do të ndodhte realisht ishte vetëm stagnimi, i përcjellë me thellimin e mjerimit të përgjithshëm, i cili do të zbulohet me tërë përmasën e tij tragjike pas shembjes së sistemit komunist. “E parë në tërësi, doktrina ekonomike që riafirmonte Enver Hoxha në Kongresin e VIII të PPSH-së do të projektonte kolapsin total të sistemit ekonomik socialist në vend... Parimi i mbështetjes plotësisht në forcat e veta, pa ndihma dhe kredi nga jashtë ishte në thelb autarkist, ai mbyllte çdo shteg për bashkëpunime ekonomike ndërkombëtare, e shkëputte ekonominë shqiptare gjithnjë e më shumë nga sistemi dhe infrastruktura ekonomike rajonale dhe europiane”⁵⁶. Një doktrinë e tillë ishte

54 Shih tekstin *Mësime* të Naim Frashërit, botuar në: Naim Frashëri, *Vepra 5*, “Faik Konica”, Prishtinë 2000, fq. 181.

55 Cituar nga Lisen Bashkurti në veprën *Diplomacia e vetëizolimit*, GEER, Tiranë 2004, fq. 558-59.

56 Misha Gleny lidhur me pasojat e autarkizmit të Hoxhës shkruan: “Gjatë një periudhe mbi 40 vjeçare infrastruktura e Shqipërisë u bë pashmangshmërisht autarkike. Shkëputja e

krejtësisht në kontradiktë me rrjedhat e zhvillimit të botës, e së bashku me to edhe me ato që thuheshin në tekstet e klasikëve të marksizmit, prej nga regjimi derivonte legjitimitetin e tij. Kështu Hoxha doktrinës staliniste për “ndërtimin e socializmit në një vend të vetëm” i kishte shtuar një dimension të ri: ndërtimin autarkik të socializmit në një vend të vetëm. Në kontekst të kësaj, Hoxha dhe bashkëmendimtarët e tij duket se nuk e kishin hetuar një fakt, faktin se ata nuk ishin duke njëmendësuar në shoqërinë shqiptare idetë e Marksit, por të një mendimtari tjetër gjerman, të cilin nëpër tekstet zyrtare e etiketonin si “mendimtar borgjez” ose “mendimtar reaksionar”. Ky mendimtar ishte filozofi Johan Gotlib Fihte, përfaqësues i njohur i idealizmit gjerman. Fihte pjesën më të madhe të krijimtarisë së tij filozofike ia kishte kushtuar çështjeve të metafizikës, por kishte shkruar edhe disa tekste politike, prej të cilave një pjesë u bënë tekste themeltare në literaturën e nacionalizmit gjerman. Këto janë të famshmet “Ligjërata drejtuar Kombit Gjerman”⁵⁷. Por Fihte kishte shkruar edhe një libër tjetër politik, ku kishte paraqitur vizionin e tij për shtetin ideal. Libri, që pati fatin të harrohej, mbante titullin: “Për shtetin e mbyllur tregtar”. Aty Fihte përpiqet të argumentojë se një shtet i lumtur është vetëm ai i cili arrin të ndërtojë një vetëmjaftueshmëri ekonomike, duke prodhuar gjithçka i duhet me forcat e veta:

“Parimi i këtij shteti të vogël ekonomik, do të jetë që të mos përdoren kurrë as ushqimet, as veshmbathjet, madje, aq sa është e mundshme, asnjë mjet pune i cili nuk është prodhuar ose punuar nga anëtarët e bashkësisë. Nëqoftëse mbarëvajtja e shtetit kërkon të merren gjëra nga jashtë, do të merren ato që i mungojnë në natyrë... dhe do të bëhen përpjekje që nxënësit të mos dinë se rezervat e tyre kështu janë shtuar; përpos nëqoftëse mendohet se është më

saj nga tregtia dhe zhvillimet teknologjike botërore e madje rajonale erdhi e u bë më e skajshme- industria e saj e rëndë prodhonte materiale dhe mallra që nuk gjenin treg, as brenda e as jashtë vendit. Duke udhëtuar nëpër fshatin shqiptar për herë të parë më 1989, vizitorëve të huaj u dlinin para syve shëmtira dikensiane krejt ndryshk, të grabitura vandalisht e pakuptim- përmendore gjigante të vizionit të shtrembër të Hoxhës” (Misha Gleny, *Historia e Ballkanit 1804-1999*, Toena, Tiranë 2008, fq. 569).

57 Shih: J.J. Chevallier, Y.Guchet, *Vëprat e mëdha politike/ Nga Makiaveli deri në ditët tona*, botoi “Lira”, Tiranë 2006, fq. 242-257.

mirë t’u bëhet me dije kjo punë, ndërsa në këtë rast duhet të veprobet në atë mënyrë që ata t’i vështrojnë këto ndihma si huazim... Që secili ta dijë se ia detyron kolektivitetit jo vetëm kënaqësitë që ia sjell ai, por kur e lyp nevoja, duhet të përballet edhe me vështirësitë e tij”.⁵⁸

Ky paragraf na jep të kuptojmë se politika etnocentriste dhe izolacioniste e Enver Hoxhës dhe regjimit të tij nuk rezultoi me përmbushjen e pritjeve utopike të Marksit, por me përmbushjen e utopisë së harruar të Fihtes. Kësisoj doktrina ekonomike shqiptare e periudhës komuniste, me parimin e saj të mbështetjes në forcat e veta, në thelbin e saj ishte fihteanizëm dhe fare pak marksizëm. Njësoj si Fihte, Hoxha kërkonte prodhimin në vend të të gjitha mirave materiale për përmbushjen e nevojave, por edhe sakrificat të qytetarëve për hir të kolektivitetit. Të tilla sakrificat, të cilat kërkoreshin vazhdimisht, pasi që “vendi jetonte nën rrethim”, do të bëheshin një ndër mekanizmat më shkatërrimtarë për individualitetin e njerëzve. Kështu përmbushej një nga rrjedhimet logjike të totalitarizmit, ndërtimi i një shoqërie ekstremisht të homogjenizuar, mbi të cilën sundonte partia-shtet. Ky sundim artikulohej përmes sloganeve të tilla që mbushnin gjithandë vendin: “Rroftë uniteti Parti- Popull”, “Partia është zemra dhe truri i Popullit”. “Kjo e fundit, përbënte në vetëvete edhe sintezën e doktrinës totalitare. Domethënë që, për të menduar dhe gjykuar, populli nuk kish nevojë për trurin e tij, sepse ishte partia e cila mendonte për të. Ajo që e pranishme kudo, e mendonte për gjithçka, duke zëvendësuar kështu edhe vetë shpirtin, ndjenjat e jetën e tij”⁵⁹. Kështu rifshaqej metafora organike për kombin dhe shtetin, e cila i shërben regjimit për të forcuar edhe më shumë pushtetin, duke asgjësuar çdo tendencë të mendimit kontestues politik. Regjimi e dinte se sundimi më i lehtë mbi një popull bëhet kur i eliminohen atij fuqitë reflektuese. Populli duhet të mjaftohet me të qenit vetëm trup fizik.

58 Iv Gyshe, Zhan-Mari Demalden, *Historia e Ideve Politike II*, Dukagjini, Pejë 2005, fq. 17.

59 Qesari, vep e cit, fq. 65.

Miti i emigracionit si mallkim

Në mënyrë që izolimi i vendit dhe etnocentrizmi socialist, si dy shtylla të regjimit, të mund të funksiononin të pacenuar, si pjesë e ksenofobisë institucionale, u ndërtua edhe miti për emigracionin si një lloj mallkimi. Ikja nga vendi mori tiparet e një ngjarje tragjike në jetën e individit. Aparati propagandistik, arti, kinematografia dhe letërsia u vunë në funksion të ndërtimit të këtij miti. Poezitë për “mallin që gryen gurin e lë më burrin” vërshuan, së bashku me filmat e Kino Studios “Shqipëria e Re” ku figura e kurbetqarit paraqitej vazhdimisht me ngjyrat e njeriut fatkeq. Frazat folkloristike si “guri rëndë peshon në vend të vet”, “dheu i huaj nuk të tretë” u shndërruan në slogane ideologjike. Edhe krijimet letrare të rilindasve u rivlerësuan. Ato ishin shumë të përshtatshme, sepse autorët e tyre në shumicën e rasteve jetuan dhe krijuan jashtë vendit, kështuqë motivi i mallit për vendlindjen ishte një motiv i hasur dëndur në frymëzimet e tyre letrare. Në mesin e këtyre frymëzimeve që kritika e vlerësoi si kryevepër ishte edhe poema “Bagëti e Bujqësi” e Naim Frashërit, ku na paraqitet panorama e një Shqipërie idilike, vendi i një parajse pastorale ku jetojnë në harmoni natyra, njerëzit dhe kafshët, ndërsa vetë autori e paraqet gjendjen e tij shpirtërore si të mjeruar, shkaku se është i mërguar larg kësaj Shqipërie idilike. Regjimi komunist i instrumentalizonte paraqitjet e tilla romantike të rilindasve për qëllimet e mbajtjes së sistemit autarkist. Si rezultat “të izoluar në 28 mijë kilometrat e tyre katërore, shqiptarët nuk shihnin tek emigrimi asgjë tjetër veç të këqijave, lotëve të nënave, ndarjes së përrjetshme ose afatgjatë, e madje edhe të braktisjes e të tradhtisë ndaj atdheut...I etiketuar si një plagë e sistemit të mallkuar kapitalist, asgjë e mirë prej emigracionit nuk shihej të depërtonte brenda telave me gjemba të kufirit shqiptar... Një realitet i tillë ndihmoi për ta rrënjosur... në kujtesën kolektive të shqiptarëve idenë se, emigracioni është përgjithësisht një tregues i negativitetit të jetës shoqërore”⁶⁰. E tërë kjo shkonte në funksion të skemave etnocentriste, brenda të cilave Shqipëria linte pas të gjitha vendet e botës, madje në të gjitha

pikëpamjet. Të përpiqeshe të ikje nga kjo Shqipëri ishte njësoj si të ikje nga parajsa në drejtim të ferrit. Ndonëse regjimi investonte propagandë të madhe për t’i injektuar në psikikën e shqiptarëve këto skema, ai përsëri dyshonte tek ata, tek bindjet e tyre intime, prandaj kufijtë e vendit u ngjanin aq shumë rrethojave të burgjeve. Në fakt, terrori dhe kontrolli totalitar burojnë nga dyshimi i thellë i regjimit ndaj atyre që i sundon. Masa e këtij kontrolli rritet në proporcion me rritjen e dyshimeve.

II. KRIZA E ETNOCENTRIZMIT: KSENOCENTRIZMI I PERIUDDHËS POSTKOMUNISTE

Antenat si metaforë e lindjes së psikologjisë ksenocentriste

Në fund të viteve tetëdhjetë të shekullit të kaluar blloku komunist në Europë u përfshi nga procesi i shpërbërjes. Në nëntorin e vitit 1989, Muri i Berlinit, i cili për disa dekada rresht kishte simbolizuar ndarjen e dy blloqeve të mëdha ideologjike, që kishin ndarë botën në dysh, u rrënuar dhe lëvizjet demokratike, përmes një efekti domino, u përhapen gjithandej vendeve komuniste.

Pas një viti nga rënia e Murit të Berlinit lëvizja demokratike antikomuniste përfshiu edhe Shqipërinë. Ndonëse vlerësohet se Shqipëria ishte vendi i fundit në Europë që braktisi sistemin komunist, faktet tregojnë se shenjat e krizës së këtij sistemi edhe në Shqipëri, filluan të shfaqeshin në po ato vite kur diçka e tillë po ndodhte edhe në vendet tjera të bllokut të kuq. Edhe pse betoheshin për të vazhduar me konsekuencë kursin politik dhe ideologjik të Hoxhës pasuesit e tij, pas vdekjes së tij, po demonstرونin shenja zbutjeje. “Tre vjet pas vdekjes së diktatorit, nisën të duken shenjat e para të njëfarë liberalizmi të shumë pritur. Njerëzit u duk se morën frymë pakëz më lirisht. Fushatat, mitingjet, fjalimet e nismat e Partisë e frontit demokratik kundër armiqëve e shfaqjeve të huaja, u bënë gjithmonë e më të rralla, gjersa, pothuajse u shuan fare”⁶¹.

Rënia e fanatizmit ideologjik kishte

60 Kosta Barjaba, *Shqiptarët, këta ikës të mëdhenj*, Korbi, Tiranë 2003, fq. 17.

61 Vasil Qesari, *Postscriptum për diktaturën*, Toena 2004, fq. 228.

për rrjedhojë zbutjen e masave të kontrollit totalitarë mbi shoqërinë si tërësi dhe jetën private të individëve. Njëra prej këtyre masave më të ashpra kishte qenë kontrolli mbi valët e huaja televizive, të cilat kishin qenë brengë e vazhdueshme e regjimit, ngase përmes tyre cenohej iluzioni i madh i Shqipërisë socialiste, i cili shërbente si instanca themelore e legjitimitetit të regjimit. Duke i penguar këto valë regjimi synonte të shkatërronte aftësinë e shqiptarëve për t'u krahasuar me të tjerët, pavarësisht skemave të krahasimit që u ofronte regjimi me anë të aparatit të tij propagandistik. Kështu në atmosferën e kësaj zbutjeje të regjimit pas vdekjes së Hoxhës shqiptarët vrapuan të rivendosin sërish lidhjet e këputura me botën e jashtme të demonizuar nga pushteti. Valët televizive ishin instrumenti i parë. Në këtë kohë në vend u shfaq një fenomen që u quajt "gjuetia ndaj antenave". Kështu antena u bë metafora e parë e psikologjisë ksenocentriste e cila po linte në shoqërinë shqiptare, si pasojë e shtypjes së gjatë komuniste. "Mbi çati, kulme shtëpish e pallatesh, nisën të duken gjithmonë e më tepër antena nga më të ndryshmet të ndërtuara artizanisht. Antena vertikale, horizontale, të kryqëzuara, me dy, katër apo gjashtë vibratorë e dhjetra elementë. Bashkë me to nisi edhe një 'garë' e vërtetë për arritjen e rezultateve sa më të mira në kapjen e sinjaleve. Revistat e pakta për radio-elektronikën që mezi arrinin të hynin nga jashtë, kërkoheshin "me qiri" nga amatorë të ndryshëm, të cilët nuk ishin teknikë apo inxhinierë, por...marangozë, mjekë, arsimtarë, apo edhe... berberë e kamarierë. Të gjithë mundoheshin të gjenin në to skema të ndryshme për ndërtimin e antenave, amplifikatorëve e, mbi të gjitha, për sajimin e të famshmëve "kanaqe"...kështu, televizioni i huaj që shndërruar në një sëmundje, një obsesion, fiksion a psikozë masive"⁶². Gjithçka që vinte prej tij gëlltitej menjëherë. Gjithçka e huaj vlerësohej. Efekti i "mollës së ndaluar" ishte total. Shqiptarët që për disa dekada kishin ëndërruar që bota një ditë do të vinte të kërkonte t'u ngajë atyre, tash përmes obsesionit kolektiv për televizionin e huaj, kërkonin të bënin të kundërtën: të bëheshin si bota. Ndjenja kolektive, e imponuar nga regjimi, se ata janë qendra e

botës kishte filluar të zhdukej. Etnocentrizmi po fundosej. Ikja virtuale (televizive) nga vetëvetja ishte vetëm parapërgaditje për ikjen e madhe reale, që do të ndodhte të nesërmen e shëmbjes së regjimit.

Projektimi ksenocentrist i tokës së premtuar

Përfundim ndonjë rast të izoluar, totalitarizmit komunist në Shqipëri fundi i erdhi pa gjakderdhje. Duket se nomenklatura komuniste shqiptare e kishte përvetësuar idenë se procesi evropian i shpërbërjes së komunizmit nuk mund të ndalej dhe kjo ide e shpinte në politikën e tërheqjes nga rezistenca e dhunshme. Kështu nisi periudha e rëndë e transformimit total të sistemit shoqëror nga modeli i ngurtë stalinist i lënë trashëgim nga Enver Hoxha, në një model të demokracisë liberale dhe ekonomisë së tregut⁶³. Ndonëse ky transformim ishte ideja që e përbashkonte Shqipërinë postkomuniste me ish vendet tjera të bllokut të kuq, një karakteristikë shumë e rëndësishme do ta diferencojë tranzicionin shqiptar nga tranzicioni i këtyre vendeve. Në shumicën e vendeve të ish bllokut komunist rënia e ideologjisë komuniste, e ndërtuar mbi konceptin marksist të klasës, u pasua nga një rikthim pothuajse automatik tek ideologjia nacionaliste, e cila operon me konceptin e kombit. Politikën klasore ua lëshuan vendin politikave etnike. Gjermanolindorët të nesërmen e rrënimit të Murit të Berlinit kërkuar të bashkohen me pjesën tjetër të kombit. Çekët dhe sllovakët i dhanë fund Çekosllovakisë përgjatë vijave nacionale. E njëjta gjë ndodhi edhe me Bashkimin Sovjetik, për të arritur kulmin në Ish Jugosllavinë e Titos ku rikthimi në politikën etnike ndodhi përmes gjakderdhjeve masive të cilat morën jetën e rreth 250 mijë njerëzve. Njerëzit e përfshirë nga kriza e rënies së sistemit kërkonin shpëtim tek identiteti etnik apo nacional. Shpëtimi universal i premtuar nga komunizmi ishte zëvendësuar me shpëtimin partikularë të ofruar nga nacionalizmi.

Në Shqipëri ndodhi diçka tjetër. Këtu fundi i komunizmit nuk u pasua nga ringjallja e nacionalizmit dhe ideve të tij etnocentriste, por ndodhi e kundërta, ikja prej nacionalizmit dhe etnocentrizmit. Kjo ishte një ikje sa

62 Po aty, fq. 228-29.

63

masive aq edhe ekstreme, aq sa për të fituar epitelin e një ikje ksenocentriste. Nga etnocentrizmi i skajshëm shqiptarët kaluan në ksenocentrizmin⁶⁴ e skajshëm. Shpjegimi i një fenomeni të tillë social është fare i qartë: për 45 vite komunizmi në Shqipëri e kishte eksploatuar maksimalisht nacionalizmin shqiptar dhe idetë e tij në funksion të vetvetes. Etnocentrizmit romantik të Rilindjes totalitarizmi i kishte shtuar përmasa të tjera, duke e zhvilluar deri në nivelet e absurditetit ideologjik.

Dihet se, mes të tjerash, etnocentrizmi shqiptar është një operim me mitin biblik të Tokës së Premtuar. Derisa etnocentrizmi romantik i Rilindjes e kishte projektuar Tokën e Premtuar për shqiptarët në lashtësinë e thellë të tyre, etnocentrizmi socialist e kishte zhvendosur tokën e premtuar nga e kaluara në të tashmen socialiste dhe në të ardhmen komuniste. Kur u shemb komunizmi, bashkë me të u shemb edhe ky projektim. Shembja e “sistemit grandioz të mashtimit”⁶⁵ u mundësoi shqiptarëve të ndejnë tërë peshën iluzore të këtij projektimi dhe bashkë me këtë edhe ndjesinë se toka e premtuar në fakt ishte vetëm një tokë e mallkuar, toka e lirisë vetëm një tokë e terrorit, toka e bollëkut dhe mirëqenies socialiste vetëm një tokë e mjerimit material dhe shpirtëror.

Në të tilla kushte lindi psikologjia e ksenocentrizmit e cila mitin e tokës së premtuar e projekton jashtë vetës, te figura

64 Termi “ksenocentrizëm” është me origjinë greko-latine ka kuptimin e vendosjes së të huajit në qendër. Për herë të parë u përdor nga John D. Fullmer, profesor i Brigham Young University, për të përshkruar një qëndrim të kundërt me atë të etnocentrizmit. Ksenocentrizmi e përmbysë skemën etnocentriste të superioritetit dhe inferioritetit në favor të kulturës së tjetrit. Në librin e tij *Sociologji kulture*, Zyhdri Dervishi i përmbledhë kështu karakteristikat themelore të qëndrimit ksenocentrist të evidencuara nga studimet sociologjike: “ksenocentrizmi nënkupton parapëlqimin e kulturave të huaja në krahasim me kulturën vetjake. Duke qenë në thelb i kundërti i etnocentrizmit, ksenocentrizmi përfaqëson mentalitetin, bindjen se kultura, mënyra e jetesës, produktet e ndryshme dhe idetë e krijuara në vend janë medoemos inferiore ndaj atyre të krijuara në vendet tjera” (Z. Dervishi, *Sociologji Kulture* 1, “Jerusalem”, Tiranë 2001, fq. 208).

65 Term i përdorur nga shkrimtari anglez Xhorxh Oruell në romanin e tij 1984 për të përshkruar mekanizmin gjigand të propagandës në sistemet totalitare.

e të huajit. Në këtë mënyrë të nesërmen e shembjes së komunizmit etnocentrik shqiptar lindën mitet e reja për tokën e premtuar. Këto ishin mitet për Amerikën dhe Europën Perëndimore, mite që bartnin tërë peshën e çlirimit biblik. Vizita e një Sekretari amerikan në Tiranë u përjetua si ardhja e një të shenjtë, si një vizitë mesianike⁶⁶. Etnocentrizmi socialist shqiptar e kishte projektuar Amerikën si të keqën absolute⁶⁷. Tash ndodhte e kundërta: ksenocentrizmi e kishte shndërruar atë në të mirën absolute. Toka e “armikut të drejtësisë universale” ishte shndërruar në tokën e lirisë dhe lumturisë njerëzore. Antiamerikanizmi total ishte shndërruar në proamerikanizëm total. Tri figurat për *Europën plakë, shtrigë dhe njerke* ishin shndërruar në figurën e Europës si një çati ku gjejnë strehim fëmijët e keqtrajtuar nga babai i egër.

Kështu rolet morale të së brendshmes dhe të së jashtmes kishin pësuar një këmbim ksenocentrist: e keqja ishte brendësuar, ndërsa e mira ishte jashtësuar. Ky këmbim kishte krijuar kushtet e ikjes nga vetvetja, ikje e cila u materializua nga braktisja masive e vendit. “Dalja nga Shqipëria erdhi... pas një thyerje simbolike të dyerve të burgut kombëtar, ose realizimi hapësinor i dëshirës për t’u çliruar nga ankthi i shtetit. Para se t’u kacavireshin kangjellave të ambasadave dhe shkallëve të ndryshkura të anijeve tregtare të Adriatikut, ikësit e kishin realizuar këtë arratisje kaq herë mendërisht- pse prej kohësh ishin joshur e magjepsur pas dritave dhe ngjyrave të Perëndimit, pamjeve televizive vezulluese, muzikës tunduese, premtimit për kënaqësi e harresë, pasurive të paçmuara në shpella përrallore të kapitalizmit ndërkombëtar... paralelizmi me kapërcimin arbëresh të 500 vjetëve më parë, tronditës në vete, nuk lejoi të vihej re se këta të sotmit, edhe pse njëlloj i iknin katastrofës, nuk kishin sjellë ikonat me vete”⁶⁸. Këto ishin ikonat e identitetit

66 Fjala është për vizitën e Sekretarit amerikan të shtetit James Baker në vitin 1991, në Tiranë.

67 Antiamerikanizmi i Enver Hoxhës është pjesë e antiamerikanizmit majtist. Ky antiamerikanizëm është zhvilluar vazhdimisht brenda partive të së majtës, të cilat e shihnin SHBA-në si gardianin kryesor të kapitalizmit në botë. Pas rënies së komunizmit, ky pasion ideologjik i së majtës ndonëse është dobësuar, ende nuk është zhdukur dhe sot shprehet në lëvizjet e ndryshme antiglobaliste që i takojnë trashëgimisë majtiste.

68 Ardian Vehbiu, *Kuzhinat e Kujtesës*, Sejko, Elbasan, 2006, fq. 133-134.

që tashmë i shikonin si gjëra të pavlera që duheshin braktisur. Kështu ksenofobia totale u shndërrua në ksenofili totale. Krenaria etnocentrike ia kishte lënë vendin turp të kolektiv. Mbyllja totale e shoqërisë shqiptare ia kishte lënë vendin hapjes totale, e cila ushqehet nga psikologjia ksenocentriste. Sigurisht që rrënjët e një dukurie të tillë shtriheshin në sistemin totalitar që kishte ngritur për 45 vite Partia e Punës së Shqipërisë (PPSH) me doktrinën e saj të vetizolimit ksenofobik. Kjo doktrinë “prodhoi një eksplozion të paparashikueshëm për të ardhmen e vendit. Emigracioni me përmasa biblike që pushtoi vendin, prostitucioni, trafikimi i fëmijëve, krimi i organizuar, kontrabanda, droga, krizat e herë pas herë ishin të gjitha dukuri me përmasa të mëdha të shkaktuara nga strategjia e vetizolimit që i kishte trysnuar problemet sociale në vend pa i zgjidhur asnjëherë. Psikologjikisht, strategjia e vetizolimit prodhoi depresionin, pesimizmin, zhgënjimin, pakënaqësinë, kaosin dhe anarkinë mentale, shpirtërore dhe vepruese”⁶⁹. Të gjitha këto ndjenja nuk ishin vetëm ndjenja të drejta kundër regjimit totalitar, por edhe ndjenja të vetëmohimit kulturor në nivel nacional. Edhe Kullashi në analizën e tij sociologjike për postkomunizmin shqiptar, këto ndjenja i shikon si reaksione ndaj represionit të gjatë komunist mbi shoqërinë shqiptare. “Rrjedhjat shkatërruese, në të gjitha fushat e jetës në Shqipëri, pas sundimit komunist dhe dështimit të demokratizimit, shkaktojnë një eksod masiv, me valë të njëpasnjëshme, të shqiptarëve drejt vendeve perëndimore. Kjo dëshirë për të ikur nga Shqipëria, në veçanti në fillim të viteve ’90, është aq më e madhe sa më e gjatë që ka qenë koha e izolimit dhe autarkisë së saj. Ajo përfaqësonte kështu një ikje të shqiptarëve nga vetvetja, pas rrënimit të repereve kulturorë. Për shqiptarët e Kosovës, që pësojnë cikle të terrorit të regjimit të Millosheviqit, kjo ikje kuptohet si një braktisje e mëmëdheut dhe si një dështim i realizimit të identitetit kombëtar shqiptar”⁷⁰. Për kosovarët, që me dekada kishin jetuar me përfytyrimin e një Shqipërie të lulëzuar, utopike⁷¹, ishte ende herët të kuptonin se

arsyeja pse shqiptarët e Shqipërisë po iknin nga identiteti lidhej me faktin se për 45 vite rresht jeta e tyre ishte terrorizuar në emër të këtij identiteti. Në kuadër të këtij moskuptimi ndodhi që edhe largimi për në Francë i shkrimtarit të njohur Ismail Kadare u vlerësua me etiketën e vjetër të tradhtisë kombëtare.

Paralelisht me braktisjen e jashtme fizike të vendit u zhvillua edhe një braktisje e brendshme kulturore, e cila kishte dimensionin institucional dhe atë social. Shteti në emër të liberalizimit braktis funksionin e dikurshëm të mbështetësit kryesor të kulturës, e cila tanimë duhet të testojë ekzistencën e saj në tregun e lirë, ndërsa qytetarët, të çliruar nga sistemi totalitar, që e kishte shndërruar kulturën dhe artin në një mekanizëm të ruajtjes së ideologjisë zyrtare, i shohin institucionet kulturore të vendit gati si me përçmim. Lidhur me këtë, Fuga shkruan: “në këto vite të tranzicionit kultura dhe institucionet e saj janë braktisur fare nga shteti... hapësira urbane e vendit dhe veçanërisht ajo rurale janë boshatisur nga rrjeti i institucioneve kulturore dhe artistike... Ndërsa një pjesë elitare e vendit ka vendosur një kontakt gjithnjë e më të ngushtë me kulturën dhe artin evropian, pjesa tjetër dërmuese e popullsisë i është larguar gjithnjë e më tepër botës kulturore dhe artistike lokale”. E kjo botë kulturore dhe artistike lokale ishte e përshkuar në të gjitha dimensionet e saj me frymën e etnocentrizmit socialist. Elitat politike dhe ato intelektuale, gjatë tranzicionit postkomunist, si shenjë të braktisjes së kulturës etnocentrike anojnë përherë e më shumë nga botëkuptimet kozmopolitike. Nacionalizmi demodohet. Në kontekstin e kësaj prirjeje kozmopolitike nis të zhvillohet

diskriminimi institucional që ushtronte regjimi jugosllav mbi shqiptarët e Kosovës, dhe tjetri ishte depërtimi në Kosovë i propagandës zyrtare të regjimit të Tiranës, sidomos përmes valëve të Radiotelevizionit Shqiptar (RTSH). Për rrjedhojë, të gjitha lëvizjet klandestine politike që në atë kohë zhvilloheshin nga shqiptarët e Kosovës, enverizimin e kishin si komponentë të pashmangshme ideologjike. E tillë ishte edhe Lëvizja Popullore e Kosovës (LPK) e themeluar në vitin 1982, strukturat politike të së cilës në vitin 1993 themeluan Ushtrinë Çlirimtare të Kosovës. Duke njohur origjinën e UÇK-së, regjimi i Millosheviqit, në luftën propagandistike që zhvillonte kundër saj, e paraqiste atë në mediat ndërkombëtare si “organizatë marksiste-leniniste” (shih Tim Judah: *Kosova- Lufta dhe Hakmarrja*, botoi “Koha Ditore”, Prishtinë 2001).

69 Lisen Bashkurti, *Diplomacia e vetëizolimit*, II, Geer, Tiranë, 2004, fq.712.

70 Muhamedin Kullashi, *Përplasja e Identiteteve*, Dukagjini, Pejë 2003, fq. 136.

71 Ky përfytyrim bazohet mbi dy faktorë. Njëri ishte

kritika e trashëgimisë kulturore të vendit, një kritikë që synon të dekonstruktojë mitet dhe simbolet themeluese të kësaj trashëgimie. Ky dekonstruktiv nuk ndalet vetëm në periudhën e sundimit totalitar, por shtyhet edhe më prapa në histori për të dekonstruktuar tërë ngrehinën mitike, të cilën Rilindja Kombëtare e kishte ndërtuar në funksion të formësimit të vetëdijes së përbashkët nacionale. Këtë prirje kulturore Vehbiu e quan “kulturë e çmitizimit”, e cila ka bërë që “në faqet e shtypit shqiptar... të shtjellohet diskutimi i pafund për mitet historike të kombit: origjina dhe autoktonia e shqiptarëve, ilirët, pellazgët, vjetërsia dhe uniciteti i shqipes, qëndresa ndaj asimilimit, Skenderbeu dhe misioni i tij si mbrojtës i qytetërimit evropian/fesë së krishterë”⁷². Mbi këto mite ishte ndërtuar tërë ngrehina e entocentrizmit shqiptar, si e atij romantik të Rilindjes, edhe e atij socialist të periudhës komuniste. Të njëjtën prirje Lubonja e identifikon si dekontaminim të kulturës diktatoriale, patriarkale dhe nacional-komuniste si dhe deromantizim të Historisë së Shqipërisë.⁷³

Fatkeqësisht, paralel me këtë dekonstruktiv kulturor në jetën reale sociale të postkomunizmit u zhvilluan edhe ndjenjat e një lloj autodestruktiviteti social, forma më e rëndë e të cilit u manifestua në trazirat e dhunshme të vitit 1997, kur vendi u ndodh në pragun e një lufte civile. Në ato trazira ndodhi ironia e historisë: armët e grumbullura gjatë tërë periudhës totalitare me qëllim për t’u përdorur kundër të huajve u rrëmbyen për t’u përdorur kundër vetvetes. Një metaforë tragjike e vetërrënimit të etnocentrizmit. Ironia është edhe më e madhe sepse në atë kohë u thirr në vend një mision shpëtimi i huaj për të ndihmuar tejkalimin e gjendjes së anarkisë totale. Kullashi e vendos këtë thyerje të madhe në kontekstin e shkatërrimit të shpresave që lindën pas rënies së komunizmit: “Pesë vjet pas rënies së regjimit komunist, shpresat e zgjuara për një përtritje, pas disa hapave në drejtim të zhvillimit ekonomik e kulturor, u fashitën. Kriza ekonomike, me rënien e “piramidave”, shkaktoi një rokullisje teposhtë, një situatë kaotike, të zhgënjimit dhe konflikteve të

armatosura. Pasi që kalimi prej komunizmit drejt regjimit shumëpartiak, në fillim të viteve ’90, ishte kryer në mënyrë paqësore, për disa, impulsioni vetëshkatërrues i vitit 1997 dilte si “një tatim i obligueshëm ndaj regjimit komunist”⁷⁴.

⁷² Vehbiu, vep e cit, fq.182.

⁷³ Përpekja 18, e Përtremuajshme kulturore, Tiranë 2003, fq. 6-9.

⁷⁴ Kullashi : vep e cit, fq. 133.



Albulena Blakaj

AROMA E RRËFIMIT

Parfumi, romani postmodern i autorit Patrick Süskind që u bë bestseller botëror, u përcoll me shumë bujë. Jo vetëm për shkak të suksesit të tij të jashtëzakonshëm që përjetoi në gjithë botën, si roman e si film, por edhe për shkak të autorit të tij, i cili tashmë njihet për një sjellje të pazakonshme.

Patrick Süskind i lindur më 26 Mars 1949 në Ambach në liqenin Starnberg, u rrit në fshatin bavarez Holzhausen. I ati, Wilhelm E. Süskind poashtu shkrimtar, një person shumë

Por çfarë i dha librit suksesin e pabesueshëm, çfarë i dha atij atë 'ngacmimin' universal? A mos ishte përzierja gjithmonë e pëlqyer e romanit historik dhe tregimit kriminalistik, të mishëruara në një copë historie të zakoneve e të kulturës, që e trazoi botën? A mund të jetë edhe stili i drejtpërdrejtë narrativ, me një elegancë dhe gjuhë të pasur përshkruuese, por jo edhe të vështirë? Apo ishte figura e Jean-Baptiste Grenouille, i cili në gjahun e tij instinktiv për aromën e aromave pamëshirshëm vret vajzat më të bukura? Një figurë, që megjithëse përbindësh, sërish e bën lexuesin bashkëpunëtor, e bën atë të shpresojë se, ky rob i paskrupullt i hundës së tij, me gjithë mizoritë sërish do të shpëtojë? Apo ishte ideja e shkëlqyer, që pikërisht shqisën më të pakapshme ta vëjë në qendër të historisë së tij, për të na treguar se njerëzit, pa qenë të vetëdijshëm, në fund të fundit i dorëzohen stimujve më sublim- aromave, tingujve, proporcionit?

autoritativ, ishte edhe përkthyes dhe bashkëpunëtor shumëvjeçar i Süddeutsche Zeitung, ndërsa nëna - mësuese sporti. Edhe i vëllai i madh, Martini, ishte gazetar. Shumë nga paraardhësit e Patrick Süskind janë njerëz të respektuar të Württembergut. Shkrimet e para të Süskind datojnë nga koha kur studionte histori moderne e mesjetare në München dhe Aix-en-Provence të Francës, ku kishte shkuar të përmirësojë frengjishten e vet.

Kreu kurse për

anglisht, spanjisht, latinisht, greqisht, politikë, art dhe teologji. Në anën tjetër, studimet nuk i kreu kurrë.

1 **Albulena Blakaj** është Profesore e letërsisë gjermane në Universitetin e Prishtinës. Ka doktoruar me një temë mbi Goethe-n dhe ka publikuar shkrime të shumta në revista, konferenca e seminare kombëtare dhe ndërkombëtare.



Patrick Süskind

Pak njerëz e njohin atë personalisht e për jetën e tij private nuk depërton pothuajse asgjë te publiku: Patrick Süskind, një nga shkrimtarët dhe skenaristët më të suksesshëm të Gjermanisë, bën një jetë të tërhequr në vendlindje, në Mynih dhe në Paris.

Thuhet se Süskind, qysh si fëmijë, kishte një ëndërr. Dëshironte të shkruante një bestseller ashtu që në të ardhmen, nga honoraret prej të drejtës së autorit, të mund

të jetonte pa brenga.

Pasi kaloi vitet 1970 duke shkruar atë që vet Süskind e ka karakterizuar si „prozë e shkurtër e pabotuar dhe skenarë të gjatë të parealizuar“, Patrick Süskind u katapultua drejt famës në vitet 1980 me monodramën *Kontrabasi* (*Der Kontrabass*, 1981), i cili u bë sukses i vazhdueshëm dhe dramë e preferuar e skenës gjermane. Në vitet 1984/85, me mbi 500 shfaqje *Kontrabasi* ishte drama më e

shfaqur në skenat gjermanofolëse. Edhe sot e kësaj dite është vazhdimisht në repertorin e teatrove gjermane dhe internacionale. Statusi i tij si *Wunderkind* letrar u konfirmua në vitin 1985 me publikimin e romanit *Parfumi, historia e një vrasësi* (*Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*), i cili shpejt kryesonte listat evropiane të best-sellerëve dhe u shit në miliona kopje në mbarë botën. Kështu ëndrra e tij e fëmijërisë u realizua. *Parfumi* i tij u bë një prej librave më të suksesshëm gjerman të pasluftës, është përkthyer në 48 gjuhë, shitur në afro 20 milion kopje dhe filmuar në vitin 2006 nga Tom Tykwer me një kastë të yjeve ndërkombëtare.

Pra, Süskind u bë i njohur në gjithë botën me romanin postmodern *Parfumi*. Libri u mbajt për nëntë vjet me radhë në listën e bestseller-eve të revistës së njohur gjermane 'Spiegel'. Süskind botoi edhe disa vepra në vitet në vazhdim. Dy vite pas botimit të bestseller-it, shkrimtari që njihet si kursimtar ekstrem, e të cilit *Parfumi* i solli milionat, nxori në dritë tregimin *Die Taube* (Pëllumbi). Pasuan vepra si *Die Geschichte von Herrn Sommer* (1991) (*Tregimi për zotin Sommer*) dhe *Amnesie in litteris* (2002). Mirëpo, me asnjë nga këto vepra nuk mundi ta përsërisë suksesin e *Parfumit*. Krahës kësaj, vetmitari Süskind punoi edhe në skenare të ndryshme. Për filmin *Rossini oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief* (*Rossini ose pyetja vrasëse se kush me kë fjeti*), komedinë që u bë filmi më i shikuar i vitit 1997, dhe për të cilin, bashkë me Helmut Dietl, mori çmimin për skenarin më të mirë të vitit 1996. Çmimet e tjera, i refuzon kategorikisht. Prej atëherë, përveç disa teksteve të shkurtra, shkrimtari ka heshtur (dhe nuk ka qenë pothuajse fare pjesë e skenës letrare).

Süskind i mohon në masë të madhe kërkesat e 'biznesit' të letërsisë. Ai nuk jep intervista, nuk del në publik dhe, siç u tha, ka hedhur poshtë disa çmime, duke përfshirë Çmimin Tukan (1987), Çmimin për Letërsi të *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (poashtu më 1987) dhe Çmimin francez për debutimin më të mirë (1986). Në premierën botërore të filmit *Parfumi* të bërë sipas romanit të tij, premiera e të cilit ishte më 7 shtator 2006 në Mynih, ai gjithashtu nuk u paraqit.

Patrick Süskind, qysh herët ka përdorur aurën e të çuditshmit që nuk i takon kësaj bote, qoftë si shprehje e një droje të madhe

apo edhe me qëllim që ta shndërrojë veten në legjendë. Intervista e fundit që ai dha, është më shumë se 20 vjet më parë. Edhe fotot janë po aq të vjetra. Për një portret televiziv për njerëzit më të famshëm të Bavarisë që e bëri edhe për të *Bayerischer Rundfunk*, u desh të pyeten të njohur dhe miq të tij. Süskind vetë nuk u paraqit kurrë. Publiku njeh vetëm një foto të tij.

Aroma e suksesit

Kur flitet për historitë e sukseseve të mëdha, tregimi për to zakonisht përcillet me shumë refuzime, rastësi, fat, këmbëngulje... Nuk ishte ndryshe as me *Parfumin*. Veçse, duhet të thuhet se në këtë rast ishte shumë më shumë se kaq. Pak kohë pas botimit të veprës *Kontrabasi*, Süskind i shkruan botuesit të tij një letër shumë të sjellshme, të shtypur me makinë shkrimi përmes së cilës falenderon: "*Libri më duket shumë i bukur, shumë elegant dhe shumë i përshtatshëm për t'u dhuruar. Shpresoj të mendojnë edhe të tjerët kështu.*" Pastaj, në po atë letër, pothuajse kalimthi përmend edhe se, sapo kishte përfunduar punën në një dorëshkrim: "*Është historia e një parfumeri, mban titullin 'Parfumi' dhe ngjarja është e vendosur në Francën e mesit të shekullit 18. Libri ka 280 faqe.*" Në vend se të tregonte se dorëshkrimi ishte refuzuar nga një numër i madh botuesish të njohur, shkruan se, nuk e di se a mund të quhet roman, ndoshta më shumë tregim, por se emërtimi nuk ka ndonjë rëndësi. "*Është goxha tërheqës e të mban në tension, goxha i frikshëm dhe goxha i pështirë. Nëse përkundër kësaj doni ta lexoni dhe nëse keni kohë për të lexuar një tregim aq të gjatë, ma bëni me dije.*" Vlen të përmendet se edhe *Kontrabasi*, drama më e shfaqur në teatrot e sotme gjermane, fillimisht ishte refuzuar nga shtëpi të shumta botuese.

Se kush nga shtëpia *Diogenes* e kërkoj dorëshkrimin nga autori, nuk dihet, por fundja as që ka rëndësi më kjo punë. E rëndësishme është se ishte vendim që pati rëndësi të madhe për autorin, botuesin, librin, letërsinë gjermane, por edhe për lexuesit në mbarë botën. Pra, dorëshkrimi duhet ta ketë gjetur rrugën për në Zürich. Në kronikën e shtëpisë botuese *Diogenes* citohet të jetë shkruar një kujtim i mikut të botuesit: „*Daniel Keel e kishte lexuar, erdhi të nesërmen në*



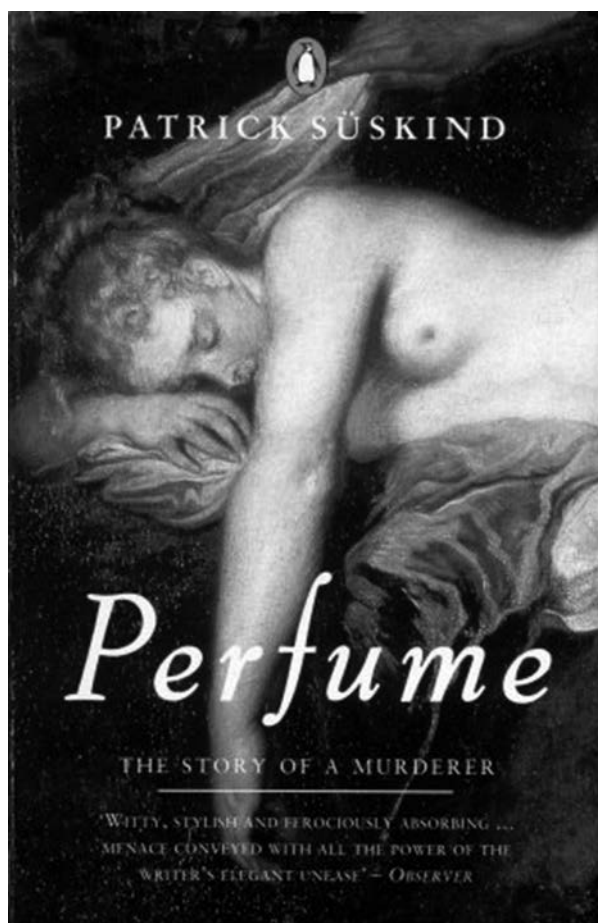
zyrë, ma tundi dorëshkrimin para syve dhe më tha: „Rudi, tash kemi një best-seller botëror.“ Süskind në atë kohë duhet të ketë shpresuar për një botim të parë në pesë mijë kopje.

Pas reagimeve entuziaste të lexuesve që përcollën pjesët e botuara të romanit në një revistë, botuesi u inkurajua edhe më shumë. Reagimi i publikut përmbushte pikërisht pritjet që i kishte ai për romanin. Botuesi Keel vendosi të shkojë me një botim të parë prej pesëdhjetë mijë kopjesh. *Parfumi* botohet me nëntitullin *Historia e një vrasësi*. Madje, për shkak të kërkesës së madhe, del në shtyp një muaj përpara.

Pas vetëm dy muajsh ishin shitur tashmë 115 000 ekzemplarë dhe shtëpisë botuese i vijnë kërkesa nga e gjithë bota për të drejtat e përkthimit. Recensentët ishin më se entuziastë. Edhe librashitësit. E lexuesit - euforikë! Vetëm autori është i heshtur, nuk jep intervista, nuk lejon qasje në punën e tij dhe as në jetën e tij private. E, për shkak se kjo e sotmja është një botë në të cilën secili preferon të jetë në qendër të vëmendjes, kur dikush sillet ndryshe dhe nuk është kështu, menjëherë lind dyshimi, anipse i heshtur, se

kjo tërheqje, apo vetpërmbajtje e shkrimtarit është e qëllimshme, e përlogaritur. Madje edhe deri në ditët e sotme shumë njerëz nuk duan ta kuptojnë se, nëse Patrik Süskind do ta thyente heshtjen, kjo nuk do të ishte në favor të tij, por të vetë audiencës. Për shkak të një lloji frike, turpi nga mediat me pasojë mosdaljen në publik të autorit Patrick Süskind, shumë detaje të historisë së krijimit të veprës kanë mbetur të panjohura.

Përderisa numri i lexuesve që ishin gjithnjë e më të shumtë duhej ta pranonte faktin se shkrimtari i tij ishte i pakapshëm si aroma që kërkonte ta ruante Grenouille, personazhi i tij, libri u bë pjesë e listave të bestsellerëve dhe atë jo vetëm në Gjermani. Në këtë mund të jetë *fajtor* edhe një truk i botuesit Keel që ka të bëjë me kopertinën e librit. Pasi kishte zgjedhur tashmë një vizatim të karikaturistit francez Grandville (1803-1847), Keel zbuloi në Grand Palais në Paris pikturën *Jupiteri e Antiopa* të Antoine Watteau. Piktura njihet edhe me emrin *Satiri dhe Nimfa* dhe duhet të jetë punuar mes viteve 1714-1719. Gjindet në muzeun e Luvrit. Mirëpo, të gjithë ata që e njohin këtë vepër e dijnë se



kjo nuk është kopertina e librit. Në të do të shohim vetëm vajzën e zhveshur që duket të ëndërrojë ëmbël, ndërsa Satiri (i shthururi), që për lexuesin mbetet i padukshëm, ia zë pritën. Kjo është kopertina e mbi 20 milion kopjeve të shitura, të përkthyer në 48 gjuhë, madje edhe në latinisht e që u bë simbol i romanit. Botuesi ka përdorur me mençuri këtë lëvizje, në mënyrë që njerëzit, edhe të përkthyer, ta njohin romanin menjëherë sapo ta shohin. Kjo ishte një dredhi e suksesshme marketingu, që sot përdoret shumë të bestsellerët, por para 20 vitesh ishte diçka e pazakonshme.

Pas suksesit me *Parfumin*, megjithëse nuk ishte më në majë të listave për veprat e shitura, Süskind dy herë u përkujdes për bujë në kinema. Në vitin 1996, ai shkroi bashkë me Helmut Dietl bazën për filmin *Rossini ose pyetja vrasëse, kush me ke fjetë* (*Rossini - oder die moerderische Frage, wer mit wem schlief*), i cili ishte poashtu një sukses që me 3.2 milion shikues në kinema u radhit në mesin e filmave më të suksesshëm të vitit 1997. E veçanta e këtij filmi është se në të ka ngjashmëri të qarta mes Süskind dhe protagonistit Jakob Windisch,

që është figurë e një autori i cili refuzon të bëjë një film të librit të tij, për një shumë të madhe parash. Kur flasim për ngjashmëri në këtë aspekt, fjala është sigurisht për *Parfumin* dhe historinë e filmimit të tij.

Autorit iu desh kohë e gjatë të bindej t'i jepte të drejtat për filmimin e romanit. Filmimi i *Parfumit* erdhi në kinema në vitin 2006, më shumë se dy dekada pas publikimit të romanit. Pas shumë hezitimesh, pas lutjeve të mikut të tij Bernd Eichinger, Süskind kishte lëshuar pe dhe ia kishte shitur atij të drejtat filmike për, siç supozohet, 10 milion €.

Parfumi thuhet të jetë një nga romanet më të lexuara gjermane pas romanit *Buddenbrooks* të Thomas Mann-it e *Im Westen nichts neues* (*Asgjë të re nga fronti i përëndimit*) të Erich Maria Remarque. Madje, me përkthimin dhe shitjen në gjithë botën, *Parfumi* përbën një ndër sukseset më të mëdha të romaneve gjermane. Popullariteti i jashtëzakonshëm dhe i qëndrueshëm i romanit mund t'i atribuohet pranimi të tij njëkohësisht edhe nga masat e gjëra edhe nga elita kulturore. Sa për shembull, teksti i këngës *Scentless Apprentice*

të rokerit të ndjerë Kurt Cobain, bazohet te Grenouille, protagonistin i paharrueshëm i romanit. Mirëpo, edhe akademikët i kanë kushtuar *Parfumit* vëmendje serioze. Kritika gjermane dhe ajo e huaj kanë qenë njëzëshëm pozitive.

Në vitin 1987 romani është shpërblyer edhe me *World Fantasy Award* (për romanin më të mirë). Romani fitoi çmimin “Fantasy”, çmimin për romanin më të mirë fiktiv-fantastik në gjuhën angleze apo të përkthyer në anglisht, ani pse zor të quhet fiktiv-fantastik. Ngjarja është e vendosur në një periudhë të shkuar, por nuk luan me historinë, kështu që nuk është fiksjon historik. Ka të bëjë me vrasje, por nuk është i tmerrshëm si horror. Është historia e një djali të veçantë i cili u bë njeri i rrezikshëm, por edhe më interesante nga të gjithë. Ai ka lindur pa aromë të veten dhe duke qenë se i mungon kjo pjesë e identitetit, u bë i fiksuar pas aromave. Kjo krizë identiteti krijon tone filozofike, fetare dhe patologjike në roman, por asnjëra nuk dominon. Por, nëse mund të themi se e dominon ndonjë gjë, atëherë sigurisht është një lloj kurioziteti i errët. Libri ka një monotonë pak kërcënuese dhe është gati hipnotik, dhe vë një lente surrealeje mbi përshkrimet e shkëlqyera që Süskind ofron për botën e tij. Është një libër i vogël i “rrezikshëm” e plot zemërim, që befason kritikët letrarë e frymëzoi *Nirvanën*.

Süskind shkruan sikur të mos e kishte lexuar kurrë Kafkën dhe të mos kishte dëgjuar kurrë për Joyce-in, mendon Marcel Reich-Ranicki², i cili konsiderohej kritik letrar gjerman më me ndikim i kohës. Modelet e Süskind do të duhej kërkuar te romancierët e shekullit të nëntëmbëdhjetë, veçanërisht te francezët, nga Balzac deri te Victor Hugo. Ca gjëra, me apo pa vetëdije, mund t'i ketë mësuar edhe nga Marcel Proust, vazhdon më tutje Reich-Ranicki. Një gjë është e sigurt: Për mjetet e ndryshme, për teknikat e sofistikuar dhe truqet e zgjuara të

prozës moderne, autori i romanit *Parfumi* nuk i jep pesë pare! Ai heq dorë nga monologu i brendshëm, nuk e përdorë ndërrimin e perspektivës. Akuza që iu bë se gjoja luan tregimtarin e gjithëdjshëm dhe që për këtë është krejtësisht i dalë mode, duket se e lë atë krejtësisht indiferent.

Ai e fillon historinë me lindjen e heroit të tij të neveritshëm, një të lëni mizorisht pasdore edhe nga vet natyra dhe e mbyll me vdekjen e tij. Tregimi i ngjan një raporti kronologjik në të cilin nuk ka vend për kujtime e parafytyrime. Për to autori s'do t'ia dijë. Ai kurrë nuk devijon nga subjekti i vet.

Reich-Ranicki, shprehet se nuk thotë se kështu duhet të shkruhet në ditët e sotme. Por, se kështu mund të shkruhet, po që se di dhe se epika moderne nuk është patjetër e mirë, por se e mira është gjithnjë moderne ose së paku do të duhej të ishte. Süskind ka një ndjenjë të fortë për ritmin e gjuhës, të cilën ai shpesh e ka arritur me përsëritje këmbëngulëse të fjalëve, por sërish pa u bërë i mërzitshëm. Ky ritëm nuk duket i rreptë dhe është megjithatë i pagabueshëm.

Aroma hipnotizuese

Ndër arsyet e suksesit të *Parfumit* është përfolur shumë të jetë edhe gjuha e autorit. Dhe me të drejtë. Fjalitë e tij nuk janë të rënda, madje edhe atëherë kur zhvillohen në periudha të gjata, ato mbeten krejtësisht transparente. Ky stil i të shkruarit është i qetë dhe i këndshëm, por edhe i saktë: gjuha ka një harmoni joshëse e cila, megjithëse ndonjëherë shtrihet në faqe të tëra përshkrimesh, te *Parfumi* nuk shkon fare në dëm të qartësisë së shprehjes.

Süskind mund të vërtetojë atë që dëshiron të tregojë: me ndihmën e një proze jashtëzakonisht të ndjeshme na ofron një qartësi të kënaqshme dhe shpeshherë të admirueshme që dallohet për muzikalitetin e gjuhës.

Ky roman postmodern është cilësuar si roman që ka elemente të një *Entwicklungsroman*-i, *Bildungsroman*-i, romani artistik dhe kriminalistik. Romani vërtet tregon historinë e një njeriu që nga lindja e deri në vdekje, kalimin e tij nëpër faza të ndryshme. Mirëpo, struktura e *Bildungsroman* shpesh është e ndarë

2 Marcel Reich-Ranicki ka qenë kritik dhe publicist i njohur gjerman i lindur në Poloni dhe i cili konsiderohej si kritik letrar gjerman më me ndikim i kohës. Në qarqet kulturore njihet si “Papa i letërsisë”. Reich-Ranicki favorizon një letërsi realiste, siç ishte shkruar nga Johann Wolfgang von Goethe, Theodor Fontane dhe Thomas Mann. Përveç kësaj, ai vlerësonte edhe veprat kanonike të modernes, si romanet dhe disa tregime të shkurtra të Kafkës dhe të Alfred Doblin-it. Recensionoi edhe “Parfum-in” e Süskind-it.

në tri pjesë dhe ndjek skemën: vite të rinisë, vite udhëtimi dhe vite formimi. Shembulli më i mirë konsiderohet romani i Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Wilhelm Meister, vitet e formimit*) i cili vlen si ideal dhe prototip i Bildungsroman-it gjerman. Megjithatë, jo të gjithë Bildungsroman-et kanë këtë ndarje trepalëshe. Ndërsa, termi Entwicklungsroman (roman zhvillimor) i referohet një lloji të romanit, në të cilin zhvillimi intelektual dhe shpirtëror i personazhit kryesor është paraqitur në konfrontimin e tij me veten dhe me mjedisin. Entwicklungsroman përshkruan maturimin e protagonistit që reflekton mbi aventurat e përvojat e tij dhe i përpunon e i inkorporon në personalitetin e tij.

Parfumi, historia e një vrasësi mund të cilësohet edhe si Bildungsroman e Entwicklungsroman, meqë dy herë brenda veprës, do të vërejmë elemente të tilla. Së pari, kur shkon te Baldini dhe pastaj kur largohet nga ai, meqë në të dyja këto raste Grenouille merr vendime të rëndësishme për të, ashtu siç edhe pritet tek personazhet e Entwicklungs e Bildungsromaneve. Në të dyja rastet ai dëshiron të mësojë diçka të re. Megjithatë nëse e shohim më mirë, këtu nxënësi është pafundësisht superior në krahasim me mësuesit e vet, përkundër avantazhit të tyre në eksperiencë. Sigurisht, ai mëson edhe te Baldini e më vonë edhe te Druot gjëra të reja, por ç'është e vërteta, ai nuk ka nevojë as për praninë e as për udhëzimet e tyre. Kjo bën që shpesh të cilësohet edhe si parodizim i Bildungsroman-it, por mendimet janë *pro et contra*. Grenouille mund të shihet edhe si një "diamant i papërpunuar", i cili është i vetëdijshëm për gjenialitetin e vet dhe e perfeksionon atë.

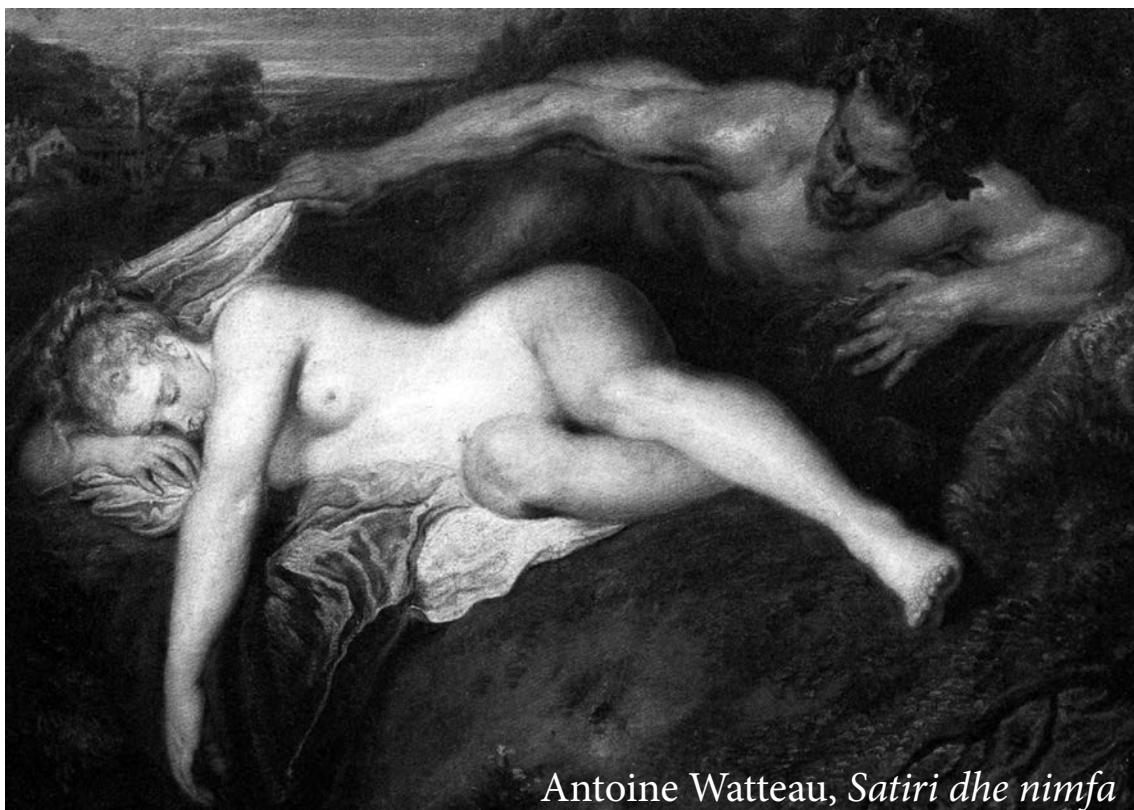
Në tekstet e Patrick Süskind të përjashtuarit luajnë rolet kryesore. Ai gjithnjë krijon figura të vetmitarëve pesimistë. Aktorit që po përgatiste për teatër monologun *Kontrabasi*, Süskind i tha: "Jeni shumë simpatik. Kjo është e tmerrshme!" Figurat e tij me qejf do të iknin nga vetja e bota. Njësoj si ai vet. Süskind shpesh përshkruan figura të antiheronjëve, të cilët e kërkojnë vendin e vet në botë si dhe në lidhjet me njerëzit e tjerë. Personazhet kryesore të tij janë kryesisht anti-heronj, karaktere të detyruar të mbesin jashtë, pra të

përjashtuar nga të tjerët dhe nga kjo pikë e këndvështrimit unik të tyre, hedhin shikimin kah shtysat dhe motivimet e njerëzve. Këtë e gjejmë qoftë te *Kontrabasi*, te *Pëllumbi* (1987) ose te *Historia e zotit Summer* (1991). Ata te lexuesi nuk zgjojnë ndjenjën e dashurisë, por në mënyrën e tyre të çuditshme, sigurisht atë të respektit. Personazhet e tij nuk janë heronj që të ngjallin ndjenjën e afërsisë, apo që i japin lexuesit ndjenjën e ngushëllimit, ndjenjën se nuk je vetëm, unë jam si ti. Prandaj lexuesi mund të identifikohet e ta gjejë veten, e shumta te njerëzit e pafuqishëm, pak të fascinuar e pak të neveritur, të cilët hasen në këto personazhe. Kështu, ndoshta është pikërisht ky refuzim që e bën Grenouille të paharrueshëm: Süskind arrin të krijojë një personazh me një karakter që asnjë lexues nuk mund ta harrojë. Dhe, mbi të gjitha, pikërisht në një epokë të stërngarkesave të vazhdueshme kur krijimi i një figure të tillë është arti më i vështirë.

Ka mendime të cilat e cilësojnë këtë si një roman parabolë për mashtrimin e masës. Mirëpo, ideja se romani ka të bëjë me diçka totalitare është komplet absurde. Ai ka të bëjë me diçka shumë më esenciale, shumë më të domosdoshme: me dikë që i shkon pas një gjëje e cila për të është më e rëndësishmja në botë dhe që në fund e sheh se është diçka e parëndësishme dhe që i zhduket para syve. Këtu qëndron gjithë tragjedia, Grenouille humb jetën për shkak të obsesionit të tij, për shkak se në fund përmes parfumit nuk merr atë që aq shumë e dëshiron.

Jean Baptiste Grenouille, jeta e të cilit është shpalosur te *Parfumi*, ka aftësi të jashtëzakonshme e të cilat gjithashtu i detyrohen një organi të vetëm: hundës. Kjo krijesë jashtëzakonisht e shëmtuar, ky përbindësh i pashok dëshiron të hakmerret. Ai, të cilit vetë nuk i vjen kurrfarë ere, mbledh çdo gjë përmes nuhatjes. Ai që nuk mund ta besojë diçkohen që nuk ka erë, kërkon jo më pak se një revolucion. Por ajo që do të revolucionarizojë Grenouille, ai që u poshtërua nga të gjithë, është vetëm bota e tij, bota e aromave. Ai vret vajza të pafajshme për të marrë aromën e tyre, dhe prej kësaj bën parfumin, që e bën atë të dashur për njerëzit. Së fundi, ai kapet dhe dënohet me vdekje.

Por, kur ai shfaqet në sheshin e ekzekutimit të mbushur me njerëz, ndodh një



Antoine Watteau, *Satiri dhe nimfa*

mrekulli: ekzekutimi i planifikuar degjeron në një orgji gjigande. Në fund të romanit, Süskind arrin të krijojë një apoteozë të rangut mitologjik, një shfaqje madhështore të marrosjes e shfrenimit të masës, një shfaqje joshjeje, tundimi të njerëzve, ose më saktë një efekt të pakuptueshëm të një kriminel të neveritshëm dhe të urryer mbi një popull të civilizuar në mes të Evropës (siç dihet, ngjarja ndodhë në Francë).

Libri, i cili u bë suksesi më i madh letrar gjerman i periudhës së pasluftës, përfundon me një skenë pothuajse profetike: Grenouille, i cili për krimet e tij u dënua me vdekje, i shkon përdore që me një esencë, aromë unike ta vëjë nën ndikimin e një hipnoze masive të gjithë turmën e mbledhur për ta parë ekzekutimin. Ata sulmojnë tribunën dhe ia falin lirinë. Grenouille kupton se ka një fuqi të hatashme:

„Pjesa e parfumit që i kishte mbetur do t'i mjaftonte për të magjepsur krejt botën. Po të donte, mund të brohoritej në Paris, ...; ose mund të shkonte në Versajë e të shihte si do t'ia puthte këmbët vetë mbreti; t'i shkruese vetë papës një letër të parfumuar e të shfaqej si Mesia i ri;... Madje edhe si zot i Tokës – nëse kishte vërtetë shpallje të

tillë... Të gjitha mund t'i bënte, vetëm po të donte. Ai zotëronte fuqinë, e mbante atë në duar. Një fuqi që ishte më e fuqishme se fuqia e parasë, e terrorit ose e vdekjes: fuqinë e paperballueshme për t'u shtënë njerëzve dashuri. Vetëm diçka nuk mund ta bënte dot ajo fuqi: parfumi të nubatej prej vet atij. Por me parfumin e vet le të shfaqej sa të donte para botës madje edhe si zot- kur nuk arrinte dot ta thithte atë aromë edhe vetë duke mos e marrë vesh kurrë se cili dhe çfarë që në të vërtetë, atëherë në djall vafshin edhe bota, edhe vetvetja, edhe parfumi vetë!“

As Jean-Baptiste Grenouille nuk është imun ndaj dëshirës së madhe të njihet nga të tjerët, dhe jo për shkak të veçantisë së vet, por ashtu siç i njohin fëmijët prindërit e tyre dhe të dashurit njëri tjetrin. Pagabueshëm, në bazë të aromës!

Grenouille në fund mbytet nga qenie “të errëta” të Parisit, hajna, vrasës, prostituta e kriminel, në një ritual thuajse mistik e të ngajshëm me sakrifikimet:

„Çdonjëri donte ta prekte, çdonjëri donte të kishte një copë prej tij... Ia shqyen rrobat, flokët, lëkurën e trupit, e copëtuan, ia ngulën kthetrat e dhëmbët në mish, ashtu si hienat presë së tyre. [...]

Kur kanibalët u grumbulluan sërisht tek zjarri pas ngrënies së gjahut, askush s'foli asnjë fjalë. [...] Edhe pse me stomakun disi të rënduar, gjendjen shpirtërore e kishin të shkëlqyer. Shpirtërat e tyre të errët u çelën menjëherë. Kurse në fytyrë iu shfaq një shkëlqim femëror e delikat lumturie. [...] Për herë të parë në jetën e tyre kishin kryer diçka nga dashuria.”

Me këtë fjali përfundon romani. Grenouille zhduket, por aroma e tij merr botën. Dhe kështu përbindëshi papritmas bëhet njerëzor. Krijuesi i tij, në krahasim me heroin e vet, nuk lejon “të shqyhet” nga turma që bën aq shumë pas tij, por i shmanget që nga fillimi – jo kot apo për të rritur tensionin, por ndoshta absolutisht nga instinkti i mbijetesës. Ajo që i ndodhë në fund Grenouille, pra ai shqyhet në copa nga adhurimi absolut i masës, autori i romanit nuk do të lejojë t'i ndodhë vet atij. Mund të jetë pikërisht kjo arsyeja që Süskind nuk lejon “të shqyhet” nga turma që bën aq shumë pas tij. I shmanget qëllimisht që nga fillimi – jo kot, për t'u bërë më interesant apo për të rritur tensionin, por ndoshta nga instinkti absolut i mbijetesës.

Aroma e filmit

Në mesin e lexuesve të *Parfumit* ishte edhe Bernd Eichinger, producent i njohur gjerman dhe mik i mirë i Süskind-it. Eichinger derisa e kishte lexuar librin e kishte ditur se kishte në dorë një tekst të veçantë dhe sapo kishte mbyllur librin, si një producent e skenarist që ishte, e kishte pasur të qartë se donte ta kishte, sepse ishte ndër librat më të rëndësishëm në gjermanisht. Pastaj e mori vesh se, Patrick Süskind nuk donte t'i shiste të drejtat e librit në asnjë rrethanë.

Në fillim të viteve të 80-ta, Süskind dhe Eichinger ishin miq shumë të mirë. Mirëpo, siç tregon Eichinger vet, nuk e kishte ditur fare se Süskind po shkruante një roman. Fundja, Süskind-it iu deshën pesë vjet për ta shkruar. E shkroi kryesisht në Paris. As miqtë e tij më të ngushtë nuk e kishin ditur për romanin dhe e kishin blerë librin kur kishte dalë në shitje, si gjithë të tjerët. Miku i tij i ngushtë, që më vonë do të bëhet edhe producent i filmit shkruan se ishte romani që e kishte mahnitur më së shumti nga të gjitha romanet që kishte lexuar ndonjëherë.

Oferta nga regjisorë e producentë që dëshironin të bënin film sipas këtij romani, kishte gjithnjë. Gjatë këtyre viteve ishin bërë më shumë se njëqind të tilla, thotë Daniel Keel pronar i shtëpisë botuese Diogenes, duke përfshirë edhe emra si Roman Polanski dhe emra të tjera të mëdhenj. Ai vet do të kishte preferuar një tregimtar të talentuar si Miloš Forman, ndërsa Süskind një regjisor më trim si Stanley Kubrick. Por, pikërisht këta të dy nuk u munduan për të drejtat për filmin. Më në fund, pas gjashtëmbëdhjetë vjet përpjekjesh për të drejtat e filmit, në vitin 2001 shtëpia botuese Diogenes ia jep këto të drejta producentit, regjisorit e skenaristit të njohur gjerman Bernd Eichinger. Bernd Eichinger është producenti më i njohur filmik gjerman. Bëri filma si: *Emri i trëndafilut* dhe *Historia e pafund* të cilët u bënë të suksesshëm falë filmimit të bestsellerëve. Për *Parfumin* ishte thënë se është i “pafilmueshëm”. Por Eichinger, në një intervistë, tregon se e njehta gjë ishte thënë edhe për *Emrin e trëndafilut* (*Il nome della rosa*) dhe *Historinë e pafund* (*The Neverending Story*) e të cilat u bënë suksese të mëdha. Me një buxhet prej 50 milion eurove, filmi i tij *Parfumi* ishte relativisht i lirë në krahasim me produksione hollivudiane.

E vërteta është se skenaristët më të mirë të Hollywood-it thonin që në fillim: Ky nuk mund të filmohet! Por, sipas Bernd Eichinger, ata as që e kishin provuar meqë, natyrisht menjëherë kishin vërejtur mungesën e konflikteve dramatike. Këta autorë gjithnjë janë munduar ta aranzhojnë materialin ndryshe. Pothuajse që të gjithë deshën të fusin në film një tip komisari i cili, ashtu si te Hannibal Lecter, ndjek Grenouille-in hap pas hapi. Me këtë do t'ia kishin marrë librit pikërisht atë që na ka fascinuar të gjithë neve.

Pas tentimeve për të drejtat e filmit që zgjatën vite me radhë, edhe filmit iu deshën disa vite që të shfaqet. Më saktësisht- katër. Nga këto katër vite thuajse 2 vite u deshën për të shkruar skenarin. Ishin provuar autorë të shumtë e emra të njohur, por të gjitha versionet ishin jo të mira. Në fund, producenti kishte vendosur të bashkëpunonte me Andrew Birkin me të cilin kishte punuar tashmë dhe i cili e kishte përgatitur edhe *Emrin e trëndafilut*. Puna u bë aq mirë, sa që të gjithë ata që e kanë lexuar librin dhe e kanë parë filmin, nuk kanë vërejtur ndonjë ndryshim të madh.

Megjithatë, fakt është se filmi ka shumë pak të përbashkët me romanin, sipas filmbërësve. Dhe kjo, sipas tyre, është më e mira e gjithë kësaj.

Producenti dhe skenaristi i filmit, B. Eichinger kishte biseduar me shumë regjisorë të interesuar për ta bërë filmin, por ai kishte nevojë për dikë që kishte të njëjtën ide për filmin dhe këtë e gjeti te Tom Tykwer.

Filmi është në gjuhën angleze, është xhiruar në Gjermani, Francë dhe Spanjë, ndërsa në rolet kryesore janë artistë nga Anglia, Amerika, Gjermania dhe Austria. Filmimi i *Parfumit* nuk duhet të ketë qenë punë e lehtë. Dyshimet që kishin të gjithë për filmin ishte se në film nuk mund të paraqiteshin aromat, erërat. Por, as libri nuk ka erë! Patrick Süskind ka arritur t'i paraqesë erërat me forcën e fjalës. Filmi ka edhe pamjet e zërat. Jo rastësisht, Tom Tykwer në kuadrin e parë të filmit shfaqet vetëm detaji identifikues i personazhit: hunda.

Romanin vështirë të filmueshëm e bën më tepër fakti se ai nuk ka hero. Romani nuk ofron as konflikt mes së mirës e së keqes. Apo ndonjë konflikt të çfarëdoshëm. Romani nuk ka madje as atë që, sipas Eichinger, i nevojitet më së shumti një filmi: një bazë morale.

Dramaturgjia e një drame- pavarësisht a është teatrale, një libër a një film- konsiston në faktin se krijohen konflikte, në të shumtën e rasteve përmes dëshirave apo qëllimeve që kanë protagonistët e saj, dhe përmes vështirësive që kanë protagonistët në realizim të misionit të tyre. Pikërisht këto janë gjërat përmes të cilave njerëzit identifikohen me personazhet dhe i ndjekin ata. Te *Parfumi* kemi një personazh thuajse tërësisht autist, pra Grenouill-in, i cili pothuajse fare nuk flet. Konceptet që vijnë nga morali janë krejtësisht të panjohura për Grenouille. Jo sepse është i imoral³, por sepse është amoral⁴. Të ndjerit e moralit është jashtë koncepteve të tij. Pastaj, ai gjithë botën e përcepton përmes nuhatjes, që do të thotë se çfarë nuk mund ta nuhasë, nuk ekziston për të.

Është e vështirë që nga një person si ky të krijohet një figurë të cilës dëshiron t'i shkosh pas, sepse kjo është gjithmonë e rëndësishme, para së gjithash për filmin. Pavarësisht kësaj, duhet ta ndjekim personazhin, pavarësisht



faktit se bën gjëra të tmerrshme, vret vajza të bukura dhe përmes metodave të tmerrshme ua merr aromën e trupit. E gjitha është një radhitje e ngjarjeve dhe jo një tregim, një histori. Kjo e bën të vështirë të filmohet. Gjithsesi, filmi u xhirua, pati një sukses mjaft të madh dhe u vlerësua mirë nga ana e kritikëve dhe publikut.

Skena ndoshta më e realizuar e filmit, por padyshim ndër skenat më të rëndësishme të tij, është ajo në të cilën Grenouille duke ecur nëpër rrugën e Parisit thithë erërat. Është hera e parë në jetën e tij që ai ka mundësi të thithë erëra, të cilat nuk i ka njohur e nuk i ka nuhatur deri tani. Ai vjen nga një rreth i varfër, i ndytë

3 Imoral- që nuk i përmbahet moralit.

4 Amoral- që nuk e njeh moralin.



dhe i njeh vetëm kutërbimet. Në këtë rrugë ai konfrontohet me një shumësi erërash, me erëra miliona herë më të mëdha. E në film kjo është hera e parë që Grenouille mund t'ia bëjë këtë me dije publikut. Ai e përcepton gjithë atë që e rrethon, gjithë botën përmes erërave. Pikërisht për këtë arsye kjo skenë është bërë aq e detajuar. Skena duhet t'ia bëjë të qartë publikut se Grenouille nuk i sheh fare këto gjëra, së paku jo me sy, por përmes nuhatjes. Ai e "sheh" botën me hundë.

Disa nga skenat janë xhiruar në Barcelonë dhe e gjithë rruga kryesore është 'kthyer' në shekullin e 18-të. Për këto skena, siç edhe e kujtojmë nga romani, u janë dashur sasi të

mëdha të peshkut të freskët. Aq sa thuhet se ka pasur ditë në të cilat nuk ka mbetur fare peshk për konsumatorët e tjerë. Mirëpo, këto skena, për shkak të nxehtësisë së madhe në Barcelonë janë kthyer në skena të 'vërteta' me ato që i kujtojmë nga libri. Kjo erë e keqe është përhapur aq sa në disa ditë të xhirimit, ata që kanë dashur të shohin xhirimet, është dashur vetëm ta ndjekin kutërbimin. Por, sheshxhirimet nuk duhet të kenë qenë gjithmonë përvojë e keqe. Mjafton t'i kujtojmë fushat e bukura të livandos në disa skena të filmit.

Qëllimi i autorëve të filmit ishte që librit asesi të mos ia merrnin origjinalitetin. Te *Parfumi* qëndronin, siç pohon Eichinger, para një mali me probleme dhe iu desh t'i thyejnë të gjitha rregullat e filmbërjes, për t'i zgjidhur ato probleme. Romani nuk përmban luftë mes të mirës e të keqes, nuk ka protagonist që lufton për të mirën, nuk ka histori dashurie, madje nuk ka fare histori- meqë nuk ka konflikte.

Eichinger konsideron se më e keqja për një film është kur personazhi nuk mëson asgjë. Prandaj, filmi *Parfumi* nuk mund të funksionojë mbi bazën e asaj që funksionojnë thuaja nëntëdhjetë e nëntë përqind të të gjithë filmave, e që është identifikimi me personazhet. Ky film funksionon më tepër mbi diçka si mahnitja. Filmbërësit e *Parfumi* kanë pranuar se kanë menduar gjatë për atë se, a ka në historinë e kinematografisë ndonjë film, kryepersonazh i të cilit është një person i zymtë, i cili nuk ka miq, nuk ka rreth shoqëror, në shpirtin e të cilit nuk mund të depërtojë askush, meqë ai nuk ka fare ndjenja. Filmi që më së shumti i përshtatet këtij përshkrimi, sipas tyre, është *Lorenci i Arabisë*. Mirëpo e dimë edhe që ai njëkohësisht është film prej të cilit nuk mund të largohemi, ani pse heroi është aq i zymtë, aq obsesiv. Ajo çka bënë ata me *Parfumin* është krijimi i një vorbulle nga e cila shikuesit nuk duan të shqiten.

Si romani që theu kufijtë narrativë, duke vënë në qendër shqisën e nuhatjes, që nga narratologët nuk ishte parë si element i mundshëm për identifikim hapësire e objekteve, ashtu edhe filmi *Parfumi* theu klisenë se gjoja filmi nuk mund ta vizuelizojë aromën.



Ibrahim Berisha

LIBRI ELEKTRONIK - LITERATURA E BORHESIT

Raporti libri dhe media, veçmas, kompjuteri - interneti, apo teknologjia elektronike komunikuese, në tjetrën, e rihap dilemën e së ardhmes kulturore dhe antropologjike të librit dhe të bibliotekës si institucionet më të fuqishme, më elite dhe më popullore njëherësh, të dijes në gjithë historinë e njerëzimit. Ndryshimi që është duke ndodhur në këtë raport nuk do të thotë të jetë *a priori* krizë dhe reduktim i estetikës në favor të teknologjizmit dhe aventurës tejrationale, megjithatë e ardhmja e këtij raporti nuk është e thjeshtë dhe kështu, as edhe lehtë e parashikueshme.

Një hulumtim i bërë më 2008 nga Panairi i Librit në Frankfurt, anketë e realizuar me 840 ekspertë të fushës së librit, nxirret përfundimi se në vitin 2018 shitja e librave të digjitalizuar do të jetë më e madhe se sa shitja e librave të shtypur. Konservatorët kulturorë edhe në këtë hulumtim, 27 për qind e tyre, nuk pajtohen se ndonjëherë shitja digjitale e

librit, do të mund shiten konvencionale, pra, të librit të shtypur. Por, historia kulturore na jep mësimin se konservatorët përherë kanë mbetur mbrapa liberalëve.

Por, po kështu, kur kthejmë mbas kujtesën, mësojmë se historia e librit elektronik është e afërt. Për librin elektronik fillon të flitet për herë të parë më 1971, kur Michael Hart, student i Universitetit Illinois, fillon të shpërndajë në rrjetin universitar libra të digjitalizuar. Kishte një shtrirje të kufizuar, në një rrjet lokal. E vërteta, libri i paraqitur në formë elektronike për rrjetin global, është i një moshe të re, dhe komunikologët kanë vërejtur se kjo ndodhi më 1987 kur u botua libri i parë kompjuterik i Michael Joyce, *Afternoon*.² Brenda një çerke shekulli, libri elektronik ka vërshuar web faqet, portalet, bibliotekat, libraritë, arkivat elektronike. Duket një garë e pafundme për të zënë pozitë të fuqishme nga sistemet e mëdha mediale dhe komunikuese në tregun e librit dhe të botimeve në përgjithësi. Projektet Gutenberg,

1 Ibrahim Berisha (1955) është poet, prozator, sociolog, publicist dhe profesor në Universitetin e Prishtinës. Ka shkruar librat: *Origjina e rinjohjes*, *Gruaja e vetmisë*, *Hija e pritjes* etj., si dhe librat publicistikë dhe studimorë: *Utopia reale*, *Sociokulturë*, *Media, agjensët e komunikimeve* etj.

2 Shih. Douglas, J. Yellowlees (1999). *The End of Books or Books Without End?*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press.

Google Books dhe Open Content Alliance synojnë të bëjnë digjitalizimin e miliona titujve të librit dhe të dorëshkrimeve duke sfiduar kështu bibliotekën si një objekt dhe institucion konvencional.

Ndërkohë janë duke u bërë edhe projekte të përbashkëta për librin, i cili do të mund të shfrytëzohet nga një numër i madh lexuesish. Partnerë të ndryshëm si Smithsonian Institution, Hewlett-Packard, Yahoo dhe Microsoft's MSN po bashkohen për të shtrirë skanimin digjital të botimeve të nduarduarta. Në këtë proces të gjerë, një nga çështjet që del problematike është rregullimi i të drejtës së autorit për veprat, të cilat janë tituj të rrallë dhe pronë e bibliotekave. Tashmë, ka disa procese gjyqësore ndaj sistemeve të mëdha digjitalizuese që drejtojnë gishtin nga ato për shkelje të së drejtës së autorit. Open Library në një projekt joprofitabil do të bëjë digjitalizimin e 18 000 librave në Universitetin e Kalifornisë, por që më parë nuk ka siguruar të drejtën e autorit. Kështu, trendi sfidues i teknologjisë moderne komunikuese ka përpara një prag etik që duhet zgjidhur me mirëkuptim të palëve, bibliotekave, botuesve, autorëve dhe sistemeve të mëdha digjitalizuese.

Pavarësisht problemeve, kulturat nacionale në kuadër të arkivave, bibliotekave, librarive, muzeve etj., nuk do të mund të mbeten gjatë jashtë qasjes së informatës dhe dijes në një shkallë globale. Për të parë më drejtë këtë raport, i cili nuk mbyll dilemat themelore, nëse do të jetë edhe më tej libri i shtypur dominues mbi atë elektronik dhe nëse do të mbesin bibliotekat klasike më të rëndësishme se sa ato elektronike, më poshtë do të shtrojmë disa aspekte sociologjike dhe kulturologjike të kësaj marrëdhënieje.

Roli komunikues intelektual i shkrimit historikisht zë vendin primar. Jo lehtësisht, shkrimi krahas këtij funksioni, nis të marrë edhe një karakteristikë shtesë që i pranohet, madje jo pa ndrojtje, atë të modelimit të kulturës njerëzore. Kompleksiviteti i temës, fjalës dhe shkrimit në këtë kontekst, i raportit të librit me median, sa kalon koha, komplekset dhe ndërthuret më shumë. Problemi metodologjik nuk mund të shmanget, se referenca e medias i dedikohet edhe librit dhe bibliotekës nga teoricienë të

shumtë, sociologë, komunikologë dhe letrarë.

Duket si një vizion magjik, por i vërtetë padyshim. Borhesi shkruante dhjetëra vjet përpara daljes së internetit se të gjithë njerëzit shkruajnë një të vetmin libër të madh – literaturë. Mendimi i Borhesit është paraprijës i synimit të Fondacionit Sloan, i cili planifikon të “digjitalizojë dijen e gjithë botës”. Libri që është një strukturë elite e komunikimit, por në periudhën e medializimit individual dhe kolektiv, vihet në esencën e teknologjisë-industrisë mediale. Teknologjia mediale ofron mundësi të shumta komunikimi dhe për të pasur një hapësirë më të gjerë rreth kësaj mundësie, duhet përmendur format e ndryshme të qasjes që i ofrohen lexuesit paraprakisht si: Botimi i pjesshëm përpara se të dalë një vepër, botimi i pjesshëm mbas daljes së veprës, botimi i plotë, përkthimi, përpunimi për nevoja të tjera - radio, televizion, film, teatër-mikrokopje, pllaka, CD, shirita magnetofoni-botime xhepi, botime të lira, reprint, botime shkollore, huazime të librit për interesa komerciale dhe jokomerciale, antologji dhe botime speciale, fotokopje, multimedia - interneti. Janë këto shumë nga format që mundësohen nga teknologjitë moderne të komunikimit, përmes të cilave libri mbërrin i pjesshëm apo i plotë, në formën autoriale apo i përpunuar, te publiku i gjerë mediatik. Kjo gjerësi e shtrirjes teknologjike kishte frikësuar sociologë dhe kulturologë, të shohin me shumë pesimizëm të ardhmen e burimit më të madh të dijes, librit. Madje, mundësinë e fundit të librit në proceset e reja tekniko-teknologjike e kishin paraqitur edhe disa nga teorikët më të njohur të komunikimeve në shek. XX, ndër të cilët edhe Marshall Mekluhan. Mu duke pasur parasysh gjithë potencialin që ofron kjo teknologji mediatike, duke pasur parasysh veçmas televizionin, ai në vitet '60 të shekullit të kaluar, prognozonte se „fundi i librit do të mbërrinte në vitin 1980“. Fatbardhësisht, kjo prognozë e tij nuk u realizua. Mbas vdekjes së Mekluhanit më 1980 edhe një qendër që ishte në Toronto për kulturë dhe teknologji me emrin e tij, u shua, duke simbolizuar edhe shuarjen e prognozës sa të pazakonshme, po aq edhe të pakëndshme.

Tani me digjitalizimin e librit, nuk ka si

të mos pajtohem me të vërtetën se të gjithë librat e Balzakut, apo Dostojevskit, Markezit apo Kadaresë, do të përbëjnë vetëm një libër, siç do të përbëjnë edhe të gjithë librat e Xhojsit e Kafkës, ashtu si janë në tërësinë e tyre estetike dhe stilistike, të shtrirë dhe të thellë, një civilizim i bashkuar në një libër po të vetëm, siç thotë pikërisht Borhesi, duke bërë gjithë atë libër të vetëm— *literaturë*.

Libri, gjatë gjithë fundit të shekullit XX, i heshtur, iu qas botës si një mjet i komunikimit masiv pa humbur nga presioni i arritjeve teknologjike. Edhe bibliotekat u bënë pjesë aktive e këtij procesi. U mundësua marketing dhe informacion i shpejtë dhe i plotë për secilin botim që del në tërë rruzullin tokësor. Fjala vjen, tash bibliotekat përmes sistemeve kompjuterike, në të gjitha kontinentet dhe vendet, mund të këmbëjnë, jo veç informacionet, por edhe librat dhe gjithë çfarë paraqet vlerë të shkruar.

Sociologë, komunikologë, antropologë, psikologë etj., kanë shtruar nga kënde të ndryshme raportin ndërmjet librit dhe medias, alarmuar me një ton dramatik nismërisht nga Mekluhani. Cilat janë ngjashmëritë, plotësimet dhe cilat dallimet dhe mangësitë e secilit veç e veç? Do pasur parasysh se format e veprimit medial që nga modelet më delikate dhe deri tek ato më agresive dhe të vrazhda, ia shtrojnë medias etiketën e mungesës së delikatesës së librit. Media nuk e mban vlerën e librit që është mjet tipik komunikimi shumë delikat, sikur që është edhe piktura. Mund të jetë, por prorre e më rrallë gjendet në atë të medias, me të cilën sot nënkuptohet civilizimi i krizës publike.

Të mendojë njeriu se sa vështirë është të ndërtohet, të pajisësh dhe të mbash një bibliotekë në një lagje apo në një shkollë! Qeveritë lokale dhe nacionale ngurrojnë të investojnë në librin, në biblioteka, dhe nëse kërkojmë këtë institucion në lagjet e reje urbane, ato vështirë se do të gjenden. Urbanistët dhe arkitektët po përjashtojnë bibliotekat e lagjeve, qytezave po edhe të shkollave, si burime dhe vlera të identitetit të tyre qytetëruar. Madje sot vetë përmendja e idesë për të ndërtuar një qendër bibliotekare, nuk sjell shumë reagime as pozitive as negative. Sa lehtë ngrihet një qendër interneti

sot, duke mos pasur asnjë lloj reagimi negativ.

Botimi i librit elektronik (E-librit) është racional madje edhe në kontekst të hapësirës. Vetëm në një CD të thjeshtë mund të përgatiten rreth 500 libra mesatar. Në dhjetë CD do të gjendet një bibliotekë solide. Tradicionalistët do të përgjigjen: bibliotekat nacionale u ngritën bashkë me krijimin e kombit, me industrializimin, prandaj kanë edhe referenca simbolike. Dhe njeriu ka nevojë edhe për simbolika të tilla. Fjala vjen, letra e dikurshme postare kishte qëllimin e bartjes së ideve, emocioneve dhe komunikimit serioz, letra e sotme mediale ka qëllim komunikimin dhe argëtimin, të shumtën, joseriozitetin, në thelb të vet. Media nuk prejdukon kërkesën për kontrollim të sjelljes, libri është shumë më konservator dhe tradicional. Të mos harrohet, media kultivon dhe ndërton qëndrime kolektive, veçmas kur nuk ekziston një rrjet policentrik, duke e kthyer kështu mesazhin themelor në ideologji ekstreme, nacionaliste, raciste etj. Rreth librit të caktuar bëhet zhurmë, pa pasur mundësi reaksioni, por media nxit dhe krijon vetë zhurmë, e modelon volumin, përmbajtjen dhe gjerësinë e saj.

Edhe në gjuhën shqipe ka filluar procesi i digjitalizimit nga institucione dhe fondacione, por ende pa arritur të hyjë fuqishëm në tregun e dijes globale. Vetë shtrirja dhe cilësia e shfrytëzimit të komunikimeve në internet është e diskutueshme, mbasi hulumtimet e bëra në Kosovë dëshmojnë për prirjet më të mëdha të shfrytëzuesve për biseda dhe këmbime joditurore, jo akademike. Madje Internet Usage in the European³, Kosovën e vë në një shkallë të ulët të shfrytëzimit të internetit. Statistikat e publikuara nga IUE flasin se në vitin 2012, në Kosovë internetin e shfrytëzojnë 377 mijë veta ose 20,5 për qind e popullsisë. Kjo duket një përqindje joreale, mbasi hulumtimet e bëra nga institucione tjera e vënë Kosovën me përqindje të lartë shfrytëzimi. Mbas vitit 1999, Kosova parvjet ka pasur shtim të qasjes në internet. Sipas ART-së, penetrimi i shërbimeve të internetit për vitin 2009 ka qenë mbi 121 lidhje apo 7.05 për qind për kokë banori. Në anën tjetër, penetrimi i shërbimeve të internetit për shtëpi ka qenë 35 për qind në vitin 2009, ndërsa

3 www.internetworldstats.com/

në periudhën gusht 2008 penetrimi i këtyre shërbimeve ka qenë rreth 21.6 për qind. Për një shtrirje solide të rrjetit të internetit në Kosovë dëshmon edhe e dhëna e PTK-së. Posta dhe Telekom i Kosovës (PTK) dhe kompania telekomunikuese IPKO, tani kanë mbi 400 mijë lidhje të internetit në vend dhe përdorimi i tij, është rritur për 6 për qind, krahasuar me një vit më parë. Në Kosovë, në vitin 2013, janë mbi 850 mijë përdorues të internetit, që paraqesin rreth 45 për qind të popullsisë. Shtrirja e internetit na bën ta kuptojmë potencialin e përçimit të mesazhit online.

Shqipëria, me 1471.400 shfrytëzues të internetit, me një pjesëmarrje prej 49 për qind është ndër vendet e fundit në Evropë. Numri i përdoruesve nuk flet për cilësinë dhe përmbajtjet e konsumuara, mbasi institucionet kryesore të dijes, shkencës dhe artit, ende janë të vonuara në procesin e digjitalizimit. Kështu, ASHAK ende nuk ka të digjitalizuar fondin e botimeve të veta, ndërkohë që Biblioteka Kombëtare e Kosovës ka filluar si fazë e parë, me formatizimin e informacioneve elektronike të fondit. Në Bibliotekën Kombëtare të Shqipërisë njëri ndër projektet e para ishte digjitalizimi i informacionit të skedarit manual të vlerave të rralla (dorëshkrime dhe antikuare), duke mundësuar kështu kërkimin edhe në distancë të katalogëve të digjituara; E-ALBANICA, që përfaqëson Bibliotekën Digjitale Albanologjike ⁴ me përmbajtje të veprave të rralla të Bibliotekës Kombëtare (dorëshkrime, antikuare, harta dhe periodikë të shekujve XV-XIX në gjuhën shqipe dhe në gjuhë të tjera). E-books shqip pritet të jetë në tregun me ofertë ndërkulturore me digjitalizimin e sistemeve komunikuese në institucionet arsimore, shkencore dhe kulturore.

Jashtë këtij tregu vlerësimi për cilësinë e studimeve dhe të mësimdhënies do të jetë i ulët. Rangimi i agjencisë Ranking⁵ lidhur me cilësinë e universiteteve në vitin 2013, e vendos Universitetin e Prishtinës në numrin rendor 4416, ndërsa një vit më parë është radhitur i 3387-i për nga cilësia. Madje, ende më poshtë, Universitetin e Tiranës, në

numrin rendor 8012. Për të pasur parasysh se sa e ulët është vlerësuar cilësia akademike, do marrë shembull universitetet në rajon. Universiteti i Beogradit është i radhitur në vendin 729, ndërsa ai i Lubjanës në vendin 241.

Modernizimi i shërbimeve akademike dhe kulturës përmes teknologjive të reja, është mundësia më e mirë e komunikimit edhe brenda shqiptarëve edhe me botën. Sot ka fare pak informata për kulturën shqiptare dhe shtrirja e këtyre informatave në sisteme teknologjike rajonale dhe globale, krijon shanse të vlerësimit më të drejtë nga bota përmes vlerave kulturore. Digjitalizimi i pasurisë diturore dhe vlerave kulturore, nëpërmjet një projekti afatgjatë, duke pasur si synim edhe tregun kulturor dhe industrinë kulturore, e thyen mbylljen që duket si një pengesë për të qenë pjesë aktive e tregut të dijes dhe të punës.

Libri e ngrit pyetjen - pse? Biblioteka jep përgjigjen për dilemat. Biblioteka provon të na bindë se përse duhet të ekzistojë pse-ja, pse është e nevojshme të ngrihen kaq shumë pyetje; të gjitha këto duke kërkuar përgjigje në përmbajtjet e pasura.

T'i kthehemi përmbjlljes, por duke iu referuar fillimit të temës. Njeriu ka pak shanse të jetë larg, të jetojë pa librin, bibliotekën dhe sistemet moderne komunikuese. Ai edhe mund të heqë dorë prej tyre, sepse vetë i krijoi ato, prandaj është në gjendje të heqë dorë ndonjëherë nga ajo që e ka krijuar, qoftë të kenë ato krijime një funksion qind për qind të mirë. Po ai shpesh ka ngritur akuza dhe sharje për librin dhe mënyrat dhe sistemet teknologjike të komunikimit, edhe nga ankthi dhe frika se çfarë do të ndodhë në të ardhmen kur atakohet pashpirtshëm pikërisht nga këto teknologjitë komunikuese. Prandaj, fati i librit, bibliotekës është fati i vetë njeriut.

Se miliarda njerëz jetojnë vetëm duke konsumuar përmbajtje mediale, ky është një fakt i madh, po miliarda njerëz konsumojnë njëkohësisht edhe librin edhe përmbajtjet mediale. Gjenden pak fare, që në jetën e tyre udhëtojnë vetëm me librin, pa mediet, apo pa të dyja bashkë. Biblioteka dhe libri konsiderohen vlera tradicionale-konservatore, kulturore dhe civilizuese, po

4 www.bksh.al

5 www.guidetoonlineschools.com/online-colleges

njëherësh shumë moderne edhe në ditët e sotme. Të tilla edhe do të mbeten. Media e ka një kuptim civilizues dhe kulturor, por jo edhe atë tradicional-konservator. Teknologjia komunikuese vlerësohet nga komunikologët të jetë teknologji e civilizimit, kurse kundërshtarët ngrenë zërin se është teknologji e dehumanizimit. Ndërsa më parë civilizimi njerëzor identifikohet shumë me librin, me shtrirjen e tij, me biblioteka dhe librari, civilizimi i sotëm nuk identifikohet gjithashtu më me librin, por me medie, madje prapë e më shumë me rrjetet sociale facebook, twitter etj. Shkrimi është vetëm një segment i rëndësishëm i komunikimit, ndërsa media është totaliteti i komunikimit të sotëm, pa mënjeluar shkrimin.

Këto dilema të shtruar na kthejnë te fillimi i temës. Çfarë do të ndodhë me bibliotekën klasike-tradicionale dhe librin e shtypur, ndikuar nga shtrirja e shpejtë e digjitalizimit? A mund të shmanget letra me shkronjat e mrekullueshme, dhe ato shkronja të gjenden vetëm në ekranet e kompjuterëve? A do të kemi në një të ardhme të afërt në shtëpi, në një hapësirë fare të vogël, bibliotekë me qindra mijë libra, pjesën e madhe të të cilëve kurrë nuk do të mbërrijmë t'i shfletojmë? Të gjitha këto janë të pritura të ndodhin. Po njëherësh, edhe lufta e lexuesit tradicional në letër, me një format prestigj dhe përkushtimi kulturor dhe antropologjik, do të provojë të shënojë fitoren e radhës, si një fitore e një qytetërimi domethënës. Libri i shtypur gjithsesi do të jetojë, por ai i digjitalizuar- elektronik, pritet të sundojë në hapësirën kulturore globale.

Literatura

- Bertrand Colude- Jean, (1997) *Deontologjia e medieve*, Tiranë
- Baylon, Christian & Mignot, Xavie (2004) *Komunikimi*, LogosA, Shkup
- Berisha, Ibrahim (2007) *Media, agjensët e komunikimeve*, AAB, Prishtinë
- Berisha, Ibrahim (2009) *Konvergenca mediale*, PEN, Prishtinë
- Boef, M. Le (1991) *Imagination, Inspiration, Innovation*, MVG
- Day, Luis Alvin (1999) *Ethics in Media Communications and Controversies*, e-book, fifth edition www.amazon.com
- Deuze, Mark: *Educating* (2010) *New Journalists: challenges to the curriculum*, Journalism Educator
- Jakuboëicz, Karol (2001) *Media in Transition*, London, Routledge
- Karlsrajter, Ana (2003) *Mediat në shoqëritë shumë gjubësore*, OSBE, Vjenë
- McLuhan Marshall (2004) *Instrumentat e komunikimit*, Tiranë
- Monografia *Kosova* (2012) ASHAK, Prishtinë
- Yoffie, David B.(1997) *Competing in the age of digital convergence*, Boston
- Doc. Ligji Nr. 04/L-065, Prishtinë, Për të Drejtat e Autorit dhe të Drejtat e Përafërta
- www.amazon.com; Amazon.com: ex-libris
- openlibrary.org
- <http://e-library.net/> Open Library
- es.cyclopaedia.net/wiki/Fundacion-Alfred-P-Sloan
- www.gutenberg.org
- www.bksh.al



Hans-Joachim Lanksch

ME INTERPRETUE POEZINË E MARTIN CAMAJT

Martin Camaj ishte një njeri ma tepër i introvertuem, shumë i ndjeshëm dhe pak i frikshëm. Frikat i përpunonte në veprat e tij letrare. Mirëpo, një frikë e verbalizonte drejtpërsëdrejti: frikën nga interpretimet e poezivë të tij.

KUSH I BANI MËNGJI QYTETIT?

*Shi te kambët e përmdendores
në sheshin e madh të qytetit milionësh
gdhin nuska e mëngjishme
me një pe të kuq në qafë.
„Shej i tmerrshëm për këtë qytet!“
Tha pastruesi i rrugëve
nga fushat e Anadollit.
„Shej i tmerrshëm për këtë qytet!“*

Në këtë poezi një interpret nga Prishtina, Dr. Anton Nikë Berisha, e paskësh zbulue “domethanien” e *penit të kuq* dhe kishte shkruar që peni i kuq do me thanë “komunizmi”. Camaj u inatos fort dhe tha lakonikisht — siç e kishte zakon kur diçka e

1 **Hans-Joachim Lanksch** (1943) ka studiuar filologji dhe folklor sllav e ballkanik, si dhe albanologji. Përkthen nga shqipja, slovenishtja, kroatishtja dhe serbishtja. Ka përkthyer dhjetëra autorë shqiptarë në gjuhën gjermane.

kishte shumë seriozisht — “Peni i kuq asht: një pë i kuq”. Martin Camajn e shqetësonte njëjtësimi i elementeve të teksteve të tij letrare me dukuritë e realitetit të jashtëm. Posaçërisht nuk duronte interpretime të poezisë së tij me kategori politike. Ato i quente “spekulime”. Në jetë dhe në poezi Camaj i rrinte larg politikës së përditshme. Për vetveten tha se “nuk jam njeri i politikës. Jam një njeri politik”. Në vjershat e tij nuk ka nevojë më gërmue për konotacione politike. Kur deshë me u shprehë politikisht në poezi, e bani drejtpërsëdrejti:

ZJARME NË BREZIN E MALIT

*Zjarme nën brezin e malit ndër andrra
të përlyeme prej djersësh gjaku.
Një luftë e një revolucion
shtroje e mbuloje e breznisë*

*që tmerret me hapë dritaren
dje e sot nga frika
se shpirti i del me plagë lakuriq
para tingullit të vargjeve plumbi
mbi rrasa guri.*

Kur e përktheva vëllimin *Njeriu më vete e me tjerë* desha me ometue këtë vjershë mbasi ajo asht aq ndryshe nga vjershat e tjera të këtij vëllimi dhe mbasi mue m'u duk plakative në krahasim me ato të tjerat. Camaj tha "Ajo asht plakative. Mirëpo – këtu s' bahet ndryshe".

Po aq direkte asht vjersha e pabotueme për të gjallët e autorit *Ishulli* dhe vjersha *Tortura* nga përmbledhja *Nema*²:

TORTURA

*Në verë, kush ka dhimbë
kreje në verandë
pret sherqin e kuq
e ndëgjon lajme n'etër*

*se ka keq e mâ keq
se lidhen njerëz për laku
e pigen ferlik
në zjarm e akull*

*se shkruben pralla
me gjakun e dalun
andej kah del fara
e gjeneratës së ré*

*se një petk i lintë
nuk teret kurr pse âsht
mish ndër krraba.*

*Kur njeh kësi njerëzish
që humbën dhe gubën,
ndien si me pasë gjak pishe
ndër dej.*

Këtu nuk ka çka me interpretue politikisht, teksti asht politik, krejtësisht i pambuluem dhe direkt.

Asht mjaft e udhës mos me futë në tekstet e Martin Camajt çka nuk ka në to. Camaj zemërohej mjaft për interpretimet e romanit *Rrathë* ku emni i protagonistit, *Agoni*, "shpjegohej" si *agoni* grek, parimi agonal, ndërsa tjetërkush hamendësoi se *Agóni* qenka "agoni", d.m.th. *agonía*.

Teksteve poetike të Martin Camajt mund t'u qasemi pa paramendime. Në këtë mes asht me vend me iu kujtue shprehjes së tij: "Kam mësue shumë prej mjeshtërve të artit dhe prej kompozicionit të pikturave." Shumë tekste të tij u ngajnë pikturave. Tekste të tilla

mund të pikturohen.

BLETA NË VERI

*Doli agimi e avulli
zbuloi trajta të ajthta
para derës së Veriut.*

*Sytë e errët mbas një nate
pa gjumë
u prirën andej Istrit e panë
si me qenë në Jug
bletë përpara zgjonit me krabë ari
gati me u lëshue fluturim*

kah rrezet për net të mungëta.

Këtë tekst hapa me sy të mbyllun në vëllimin *Njeriu më vete e me tjerë*. Po ta pikturonim – do të dilte një tablo pak surealiste dhe e mrekullueshme!

Martin Camaj mendonte me imazhe. Në këtë mes ai ka qenë i rrâjësue në traditat gojore shqiptare, në kangët lirike dhe epike, në fjalët e urta, në gjëgjëzat, baladat, legjendat, përrallat me plot imazhe. Këto trajta të "folklorit" në fëmijninë dhe rininë e vet i kishte "thithë sikur një shpuzë" siç e tha ai vetë.

Randësia e mendimit me imazhe mbase bahet e qartë me këtë anekdotë: njëherë Martin Camaj më tregoi se një kolegu gjerman në universitet i kishte tregue për një kangë popullore shqiptare ku një gocë e re dhe e hijshme shkon me një poç te pusi. Te pusi vjen një djalë i ri dhe i pashëm. Goca kthehet në shtëpi pa ujë mbasi poçi u thye më dysh. Camaj mbeti pa fjalë se iu desh t'ia shpjegojë kolegut gjerman se çfarë do me thanë imazhi i poçit të thyem. Ndryshe nga mënyra e tij decente e të shprehunit që e kishte zakon tha vetëm: "Idioti!"

Camaj mendonte me imazhe dhe ndjente në tinguj që i pikturonte në tablotë e poezive të tij plot shêja. Fjala e tij e preferueme ishte *tingull*. Pothuej ishte i dashunuem në fjalën *tingull* dhe në tingullin e saj. Për të kjo fjalë ishte mishënimi tingullues i asaj që e përmban ajo. Gjuha, fjala poetike për të ishte mjeti që shêjat nga të cilat përbahen tablotë e botës së tij të bahen *tingull* dhe *zâ*. Ja një fjalë tjetër kyçe e poezisë së Camajt: *zâ*. Në poezinë "Synkopë" tingëllon "*Zani në fjalë / në një teh brisku / germa t'imta / thnegla varg / në*

2 në: Martin Camaj, *Selected Poetry*, Translated from the Albanian by Leonard Fox. New York and London, 1990

një fill pëni / jetë mbas jetë”.

Për fjalën *zë* Camaj shkruen në parathanien e përmbledhjes *Palimpsest*: “Për botën nga vi unë zani ishte gjithçka, sinonim me përjetësinë, kujtesën, me kangën...” dhe pastaj flet për “papajtimin e zanit me shenjat apo çka janë shkrojat e një libri të lashtë që në të vërtetë e përjetësojnë zanin e shuem para sa e sa shekujsh.”

Randësinë e *tingullit* për Camajn e ilustron ky siklet: termat *lesh* dhe *li* për Camajn ishin shëja të dy botave kulturore – të kulturës së çobanëve malësorë që visheshin me lesh e të botës së fushës, të botës urbane ku gjindja mbanin li. Në rininë e tij Martin Camaj kishte ndie se sa ndryshon ndjenja e leshit e të linit në lëkurë. Ende si njeri i rritun ai më fliste për ndjesitë e ndryshme me të cilat manifestohen në lëkurë këto dy materiale / botna. Prandej, të dy termat për Camajn kishin një semantikë të pasun, të pazëvendësueshme, e cila madje mund të përjetohej me shqisën e të prekunit. Megjithatë, për tekstin *Krymbi i mëndafshit* pranoi një përkthim të gabuem që e kisha zgjedhë me dashje. Vargun e mrekullueshëm:

Eshtna ndër eshtna ndër shtresa petkash të leshta

e dhashë siç vijon:

Gebeine zwischen Gebeinen zwischen Leinen geschichtet

(= *Eshtna ndër eshtna ndër shtresa petkash të linjta*).

Semantikën qëllimisht e sakrifikova për hir të *tingullit* për të dhanë në gjermanisht së paku një çikë magjinë tingëlluese të origjinalit camajan. Martin Camaj u pajtue me këtë, ndonëse me zemrën vrer – mirëpo, fundja, *tingulli* për të ishte ma i randësishëm se sa “kuptimi”.

Martin Camaj u shpreh vetëm pak për poezitë e tij që i quente “fëmijë të mij”. Kah fundi i vjetve ‘80, kur puna e përkthimit të *Njeriu më vete e me tjerë* qëmoti ka kenë e përfundueme erdhi një ditë dhe tha befas: “Një ditë nuk do jem ma. Atëherë kanë me fillue me interpretimet e tyre. Dhe ti duhesh me botue këto.” Më dha dy tekste të shkurta *Motive dhe mbrendi e “Njeriu më vete e me tjerë”* dhe *Pjesa formale e përkthimi*. Të dyja tekstet ia kishte nisë përkthyesit të tij në italianisht,

Francesco Solano. Të dyjat janë botue shqip dhe gjermanisht në vëllimin *Weißgefiedert wie ein Rabe*³.

Këtu, autori thotë shprehimisht: “... kam ndjekë gjithmonë parimin: me krijue kompozicione *tingullore* ku vargu ... të mos veçohet apo mos të dalë tepër në shej. Atë vend që kanë fjalët në një *varg* kanë *vargjet* në një kompozicion të shkurtë (poezi). Tue lexue poezinë me pesë-gjashtë të marruna fryme (*pauza*) të ndëgjohet një *ritmi* apo *melodi tanësore*.” Ma tej flet për tri kuantitete të rrokjeve në gjuhën e poezive të tij: zanore të gjata (*de:t*), zanore të mesme (*plá:kè*) e të shkurta (*prìt*). Një element tjetër *tingullor* ishte tepër i randësishëm për të. Në skicën për “anën formale” s’e ka shkruar, mirëpo ma ka thanë disa herë me gojë: opozicioni i zanoreve gojore dhe hundore. Për të edhe kjo ka kenë një element i domosdoshëm i kompozicioneve *tingullore* të poezive të tij. Recitimi i poezive të tij pa realizimin e kuantiteteve zanore e të hundoreve geqe do ishte jo i goditun.

Ashtu siç asht i pranishëm te Camaj parimi strukturor i kompozicionit në nivelet ‘fjalë’, ‘varg’ dhe ‘vjershe’ si kompozicion i shkurtë, asht i pranishëm gjithashtu në përpilimin e këtyre kompozicioneve të shkurta si kompozicion i gjatë i një libri.

DESHTIMI

*Nuk e çova zanin në kor
aty ku duhej: prej frike, turpi?
„Atëherë, del jashtë! – Më tha mjeshtri.
- Del jashtë!”*

*Prej të mbramit rresht në fund
u shkëputa, spec prej vargut në tra,
e njeha shkallët një nga një
deri në fund,
nën dhé
me peshën e njëqind syve në krahë.*

Kur biseduem për përkthimin e kësaj vjershe, Martin Camaj ndjeu seç mendova dhe tha se këtë vjershe dhe të tjera “të lehta” i kish pranue dhe radhitë me qëllim në libër për të përzie vjersha “të randa” e “të lehta” për kompozicionin tanësor të një libri.

³ Martin Camaj, *Weißgefiedert wie ein Rabe*, Herausgegeben und aus dem Albanischen übersetzt von Hans-Joachim Lanksch. Klagenfurt, 1999.

Me tekstin *Motive dhe mbrendi e "Njeriu më vete e me tjerë"* Camaj nga një anë lexuesit ia lejon një shikim relativisht të hapun në mbrendinë e punishtes së tij lirike, ndërsa nga ana tjetër shumëçka na i lë të pashtjellueme. Kështu na thotë lapidarisht:

“Në këtë përmbledhje vargjesh përsëriten disa *objekte* (gjasende) me përmbajtje *simbolesh*: *guri, zgogjtë, topologjia* me jug e veri.”

Kjo asht mënyra autentike e të shprehurit të Martin Camajt, Martin Camaj puro: shqip e troç dhe asnjë fjalë ma shumë. Nga këto fjalë nuk mësojmë dhe as si aludim se si t'i deshifrojmë këto dhe të tjera “objekte me përmbajtje simbolesh.”

Prapëseprapi, në këtë tekst Camaj na jep udhëzime për disa motive të cilat duken me qëndrue në qendër të poezisë së tij:

- “*Vetmia, frikë* me qenë vetëm”, gja që asht për të “një konflikt mes *hapjes* kah bota e jashtme e *ndrymjes në vetvete*.”

- “Motivi i grues që lidhet me *vetminë*” dhe që asht “komunikim me jetë, mjet për të dalë nga *vetmia*.”

- “*Frika e të sosunit*, jo vetëm të jetës [...] Ardhja e fundit paraqitet në qetësi, me hapa të lehta, por edhe në mënyrë teatrale, me zhurmë të shkundullimës ose të rrungajës (termetit).”

- “Motiv i *territ* apo dëshprimi në të cilin ndihet një kënaqje në të.”

Si “motive dytenike” ndër të tjera përmend “*Ikja prej një vendi në tjetrin*” dhe “*malli për Jug në Veri, ikja prej bjeshkës në verri*.”

Përmenden dhe disa poezi që i tematizojnë këto motive:

- *Drymja në vetvete*:

“*Nën hijen e sendeve, Nata e koncertit, Rojtari i muzeut nacional* dhe sa e sa të tjera në lidhjen me tokën e mbulueme me borë (*Kallnori apo vetmia*)”

- Motivi i grues dhe “*Zhënjimi në proceset e këtij kontakti*”:

Gjarpni e grueja, Dreni plak, Legjenda e Shotës. “Për nevojën e saj flet *Çka i duhet Uliksit Itaka pa grue?*”

- *Frika e të sosunit*:

Ai mal akulli ndan kohën, Vdekje - krizëm

- Motivi i territ apo dëshprimi:

“*Vetërrasës*” – terri mes kohës kur zhduken yjet dhe ardhjes së agimit, *terri mes dy dritave*.

Sqarimin ma të randësishëm mbase na

japin dy fjali në fillim dhe në fund të këtij vetëkarakterizimi: “Motivet kryesore, për sa i përket lirikës, kanë ardhë gjithmonë prej shtytjevet të mbrendshme, don me thanë nga përjetimet vetjake.” Dhe në fund: “Motivet arbëreshe, me siguri, nuk kanë me u kuptue nga arbëreshët sepse ata kanë parasysh realitetin, ndërsa unë mbështetem në përfytyrimet e mia; unë shfaq atë çka *ndiej vetëm* për këtë botë.”

Megjithëse thamë se poezitë e Martin Camajt mund edhe të pikturohen, prapëseprapi nuk janë piktura në kuptimin e ilustrimeve fotografike, por imazhe të mbrendshme, tablo tingulluese shpirti me vetëm pak rekuizita të botës së jashtme. Këto rekuizita që janë pjesërisht “objekte me përmbajtje simbolesh” nga një anë i përkasin sferës nga e cila rrjedh Camaj dmth. natyrës dhe gjasendeve e dukunive të botës së barisë malësore të Veriut, nga tjetra anë i përkasin edhe sferës në të cilën Camaj kalonte një pjesë të madhe të jetës dmth. botës urbane. Përdorimi i kursyem i rekuizitave të jashtme, struktura eliptike dhe tekstura lapidare e lirikës camajane të fazës së pjekunisë e vështirëson shtegafrimin deri te jo pak vjersha të tij.

Për të ndriçue teksturën fjalëpreme të lirikës së Camajt ia vlen me shikue p.sh. poezinë *Mospërfillje*:

MOSPËRFILLJE

*Mbas mjesnate hana derdhi rrezet
prej majes së shkambit deri në lumë.*

*Mbasi që u ngi me gjumë
këndon qokthi ndër rreze:*

*sytë, dy pika uji, ndrisin dhe kanga
pikon në luginë, në terr.*

*Dikush buzë lumit n'agim gjeti
sqepin e thyem të qokthit e tha:
dam! Kqyre këtë tingull që ra
e plasi në gurë.*

Po ta shikojmë poezinë e autorit italian Giovanni Pascoli (1855-1912) me të njëjtin titull (Pascoli ka disa sosh) *La civetta* (Qokthi), bien në sy disa elemente që lidhin tekstin e Martin Camajt për qokthin në dritën e hanës dhe sqepin/tingullin e ramë e të plasun me tekstin e Pascolit për qokthin, britmën e tij dhe aludimin e vdekjes. Kur e

pa poezinë e Pascolit, Camaj që i befasuem dhe në mëdyshje. Nuk i kujtohej në e kish lexue poezinë e Pascolit para shumë motesh dhe as nuk donte me përjashtue mundësinë se ishte fjala për një “reminiscencë” të pavetëdijshme në poezinë e tij *Qokthi*. Poezia *La civetta* përbahet nga 24, *Qokthi* nga dhjetë vargje ku bahet e qartë se sa shumë inventar verbal përdor Pascoli dhe se sa pak material gjuhësor i duhet Camajt në ngjeshurinë e tij arkaike dhe njëkohësisht moderne për një tablo që mund të krahasohet me atë të Pascolit. Pascolit i nevojitet një varg i tanë rekuizitash të botës së jashtme, ndërsa Camaj e dendëson botën, e abstragon, kondenson dhe e kristalizon.

Në këtë mes mbase ia vlen me thanë një fjalë për ndikimin e shumëcituem të poetit Giuseppe Ungaretti mbi lirikën e Martin Camajt. Rrallëherë hasim në shkrime për poezinë e Camajt, ku nuk bahet fjala se Camaj ishte i ndikuem nga Ungaretti. Në Romë Ungaretti ishte një nga profesorët e Martin Camajt. Ungaretti asht një *ermetista*, lirika camajane duket hermetike, prandej Camaj asht i ndikuem nga Ungaretti, thonë. Me sa nuk mbështetet me konstatime dhe prurje ma të hollësishme, thania për ndikimin e Ungarettit mbi Camajn duket një silogjizëm i prodhuem nga zelli i tepruem komparatistik.

Fakt asht se gjatë viteve në Romë Camaj kaloi te vargu i lirë. Fakt asht gjithashtu se Camaj në këtë periudhë u njoh jo vetëm me lirikën ungarettiane por si mysafir i kafeneve letrarësh dhe si kryeredaktor e revistës *Shëjzat* edhe me lirikën bashkëkohore në përgjithësi dhe me lirikën e poetëve të modernës si T.S. Eliot, Rafael Alberti, Juan Jiménez, *ermetistët* italianë, Czesław Miłosz dhe shumë të tjerë në veçanti. Qysh në Belgrad Camaj ishte njohë me surrealistët rusë dhe kishte fillue me eksperimentue me vargun e lirë. Inovacioni i Camajt i vargut të lirë e modern bazohet në strukturën arkaike të metrikës së kangës popullore shqiptare. Fjalëpakësia e Camajt dhe lapidariteti i tij nga një anë shkojnë tok me një lirisitet intensiv dhe nga ana tjetër rrëjë i kanë thellë në traditat gojore autoktone shqiptare, ku arti i fjalës pa shkrim kushtëzon një kufizim në thelb dhe një heqje dorë nga çdo balast që e randon kujtesën.

Në lidhje me “ndikimin e Ungarettit” Martin Camaj tha se në fakt ma shumë përshtypje i kanë ba poetët Montale dhe

Quasimodo.

Përderisa nuk dokumentohet dhe provohet ndikimi i shumëpretenduem nga Ungaretti mund të thuhet se te hermetizimi i Camajt nuk asht fjala për një ndikim nga Ungaretti por për një afinitet të Camajt për lirikën e Ungarettit dhe të autorëve të tjerë të poezisë moderne italiane dhe europiane, ku parimi strukturues eliptik i Camajt bazohet në strukturat arkaike të lartpërmenduna traditash gojore në të cilat rrëjë e veta i ka poezia camajane.

Le të shikojmë shkurtimisht një nga ato poezi të Camajt të cilat me dendësimin e tyre janë veçanërisht vështirë të afrueshme, *Ajo erë*:

AJO ERË

*Ajo erë than lotët ndër sy
trumcaku, urryes
pluhni e resh kemi n'tempull.
Ngashrimi kur dheu u shprish
thërmia mbi styrenë e tij
u kap te gryka e vorrit
me amzë qiriu deri n'qiell.*

*Kur sosi çdo gjë
na u përzieën ndër duer
veprat e dorës së tij:
ngjyra e tyre humbi bardhsinë.*

Martin Camaj më tha se poezinë e kish shkruar mbas vorrimit të një personi të afërt. Prapëseprapi, kjo s'na mundëson një deshifrim intelektual të poezisë. “Shtytjet e mbrendshme” dhe realizimi i tyre letrar, asociacionet që i shkaktojnë te autori nuk mund t'i “shpjegojmë”; ndoshta ia arrijmë sadopak me ua ra në gjurmë ndjenjësish.

Në fund ja, një citat që mund t'i ngushëllojë ata që rropaten me interpretue poezinë e Martin Camajt. Njiherë, kur i bana pyetje për një kombinim të pazakontë dy leksemesh i ra ballit me dorë tue thanë “o Zot, çfarë paskam mendue tue shkruar ashtu? Çfarë paskam mendue?”, ra në heshtje, e vrau mendjen dhe ma në fund tha: “Nuk e di!”



Bajram Kosumi

LETËRSIA NGA BURGU

Çështje të identifikimit, të përkufizimit dhe të trajtimit të saj

Hyrje

Në vitin 1991 shtëpia botuese Zëri botoi antologjinë me poezi nga burgu, **Libri i Lirisë**, të pesë poetëve: Merxhan Avdyli, Ismail Syla, Hydajet Hyseni, Jonuz Jonuzaj dhe Bajram Kosumi. Ky libër paralajmëronte një fakt të ri letrar: letërsinë nga burgu. Kishte, pra, një shfaqje letrare, një shkrim dhe deri diku edhe një lexim intern, i zhvilluar nëpër burgjet jugosllave, e cila shfaqje nuk njihej në opinionin publik. Botimi i një libri me poezitë e pesë poetëve, e bëri këtë shfaqje letrare të njohur. Në parathënien e librit Sabri Hamiti thotë se ky libër i ofronte letërsisë shqipe disa individualitete të artikuluar poetike², ndërsa në promovimin e librit Agim Vinca tha se ky libër është “dhjata e lirisë sonë”.³ Po në vitin 1991 shtëpia botuese Buzuku në Prishtinë

botoi librin e Kasëm Trebeshinës **Stina e stinëve**, i cili paralajmëronte një valë të re të letërsisë të krijuar në burgjet shqiptare.

Që nga rënia e komunizmit këta dy libra janë të parët të botuar me letërsi nga burgu. Një vit më vonë, më 1992, për dallim nga Kosova, në Shqipëri mbushullon botimi i veprave të krijuara në burg apo menjëherë mbas tij. Pjetër Arbnori, Zyhdë Morava, Visar Zhiti e të tjerë, botuan nga dy e më shumë vepra të zhanreve të ndryshme të krijuara në burg.

Përfundimisht, në vitet 1991 dhe 1992 u shpërfaq një fakt i ri letrar në kulturën shqiptare: letërsia nga burgu. Shumë më herët, në vitin 1959, pas daljes nga burgu, Arshi Pipa botoi në Romë përmbledhjen e poezive **Libri i Burgut**, por ajo vepër mbeti një dhe e vetme, ndërsa me vitin 1991 filloi shfaqja e një letërsie të re.

1. Periodizim dhe autorë

Janë dy procese politike që ndikuan lindjen e kësaj letërsie: vendosja e komunizmit në Shqipëri [1945] dhe revolucion i vitit

1 **Bajram Kosumi** (1960) është poet, studiues dhe profesor në Universitetin e Prishtinës. Ka shkruar librat: *Fjalor i barbarëve, Fishta dhe letërsia shqiptare e traditës etj.* Gjithashtu, është politikan i njohur i Kosovës, ku ka qenë edhe kryeministër.

2 Sabri Hamiti, *Njohja e thellë*, parathënie në antologjinë poetike **Libri i Lirisë**, Zëri, 1991.

3 Agim Vinca, *Alternativa letrare shqiptare*, Shkupi, 1995, fq. 225.

1981 në Kosovë. Të dy proceset politike krijuan situatë të pazakonshme jetësore dhe rezultuan me burgosje të mëdha [shumë herë edhe me vrasje] të intelektualëve. Këta intelektualë vazhduan artikullimin e tyre intelektual dhe estetik edhe në burg, në Shqipëri deri në vitin 1990, kur sistemi njëpartiak zëvendësohet me sistemin politik shumëpartiak, ndërsa në Kosovë deri në vitin 2000, kur lirohen të burgosurit e fundit politikë shqiptarë. Periudha krijuese për të cilën po flasim është mjaft e gjatë dhe jo proporcionale në prodhimtari. Mbi bazën e kësaj prodhimtarie mund të përkufizohen dy periudha kohore të letërsisë nga burgu:

- Periudha e parë: nga viti 1945 deri në vitin 1981;

- Periudha e dytë: nga viti 1981 e deri në vitin 2000.

Vepra e parë e periudhës së parë është **Libri i burgut** [Romë, 1959] i Arshi Pipës. Ndërsa vepra e parë e periudhës së dytë është **Libri i Lirisë** [Prishtinë, 1991] antologji e poezisë së pesë autorëve. Në periudhën e parë ka një prodhim më të madh në Shqipëri ndërsa në periudhën e dytë ka prodhim më të madh në Kosovë. Në periudhën e parë mbizotërojnë krijuesit që janë të ndërlidhur me letërsinë e para LDB, ndërsa në periudhën e dytë mbizotërojnë krijuesit e frymës moderne në letërsi.

Midis librave të parë dhe vitit 2000 që merret si fund i letërsisë nga burgu, ka një numër shumë të madh të autorëve dhe të veprave, të krijuara nëpër burgje apo menjëherë pas tij, e si rrjedhojë e tij. Në periudhën e parë, përveç Arshi Pipës, hyjnë edhe: Kasëm Trebeshina, Adem Demaçi, Lazër Radi, Astrit Delvina, Pano Taçi, At Zef Pllumi, Pjetër Arbnori, Vezir Ukaj, Trifon Xhaxhika, Jorgo Bllaci etj. Ndërsa në periudhën e dytë emrat më të njohur janë: Visar Zhitë, Merxhan Avdyli, Hydajet Hyseni, Bajram Kosumi, Ismail Syla, Daut Gumeni, Zyhdi Morava, Maks Velo, Xajë Nura, Drita Çomo, Frederik Reshpja, Havzi Nela etj. Po ashtu, ka disa poetë të afirmuar e të cilët një pjesë të veprës së tyre e kanë krijuar në burg, si Agim Vinca, Halil Matoshi etj.

Nuk ka asnjë dyshim se lista e autorëve që kanë shkruar në burg dhe e veprave të tyre është shumë më e gjatë. As teorikisht nuk mund të quhet e përfunduar cilado listë me

emrat dhe veprat e këtyre autorëve, sepse jo vetëm që ende nuk është i shkruar kapitulli mbi letërsinë nga burgu i historisë së letërsisë shqipe, po ende nuk janë botuar të gjitha veprat e shkruara në burg.

2. Poetika e letërsisë nga burgu

Diskutimi për një poetikë të letërsisë nga burgu është diskutim a posteriori, prandaj në çdo variant, kjo është poetikë a posteriori. Pyetja e vërtetë është: a mund të rikrijojmë një poetikë të letërsisë nga burgu?

Të flasësh për poetikën e një letërsie para së gjithash do të thotë të flasësh për elemente letrare të përbashkëta dhe të përsëritshme të asaj letërsi. Diskutimi për shfaqjet e përbashkëta në letërsinë nga burgu të çon menjëherë te diskutimi për dallimet. Ekzistojnë dallime brenda vetë letërsisë nga burgu, një autor dallon nga tjetri, ashtu sikur ekzistojnë dallime të kësaj letërsie me letërsinë tjetër shqipe të kohës dhe me mbarë letërsinë shqipe. Kështu, deri sa Arshi Pipa ka një poezi të angazhuar politike, Kasëm Trebeshina krijon letërsinë e ndërrijes. Deri sa Kasëm Trebeshinë dhe Maks Velo janë hermetikë dhe surrealistë, poezia e Hydajet Hysenit është tepër e hapur dhe afër ligjërimit të eposeve popullore. Deri sa Drita Çomo trajton fatin e individit përballë të tjerëve, Ismail Syla trajton fatin e individit përballë historisë. Derisa Frederik Reshpja e merxhan Avdyli janë universalist, Rasim Selmanaj është poet i vendlindjes. Një pjesë e këtyre krijuesve e konsiderojnë dhe e trajtojnë poezinë si art, një pjesë tjetër si mjet lufte... e të tjera.

Diskutimi për shfaqjet e përbashkëta dhe shfaqjet e dallueshme mund të ndërlidhet me dy vepra simbolike: **Libri i Burgut** i Arshi Pipës dhe **Libri i Lirisë** i pesë autorëve. Këta dy libra janë nismëtar për dy periudhat e letërsisë nga burgu, kanë tituj simbolikë që ndërlidhen me rrethanat e krijimit të kësaj letërsie dhe me vizionin e saj, paraqesin një antonimi po njëkohësisht janë vazhdimësi. Ekzistimi i elementeve të përbashkëta dhe i elementeve të dallueshme në këtë letërsi e dëshmon pjekurinë e saj dhe pasurinë e saj e asgjë tjetër.

Letërsia nga burgu është e mundur të lexohet edhe në përjasje më shkollat

poetike e estetike. Arshi Pipa është vazhdues i shkollës proklasike shkodrane, pra është klasik dhe postklasik. Ai vazhdon me traditën e vargut neolatin të krijuar që nga Pjetër Zarishi e kënde, deri te Fishta e Mjeda. Në tematikë, duke dashur që të krijojë letërsi sa më dokumentare, Pipa me **Librin e Burgut** i afrohet realizmit. Kasëm Trebeshina është surrealist. Realja dhe jorealja, e vërteta dhe imagjinaria, e vetëdijshmja dhe e ndërtdijshmja në romanet dhe novelat e tij funksionojnë si një tërësi. Visar Zhitit, Merxhan Avdyli, Bajram Kosumi janë modernë dhe postmodernë. Ndërsa poezitë e Hydajet Hysenit dhe të Besim Zymberit janë më afër poezisë moderne realiste të periudhës së Agollit e të Kadaresë. Hydajet Hyseni e thotë në një poezi se është anti-hermetist dhe anti-bodlerist.

Diskutimin për krahasimet midis letërsisë nga burgu dhe shkollave letrare duhet ta përmbyllim me vijat dalluese midis kësaj letërsie dhe letërsisë tjetër shqiptare. Mbi të gjitha, letërsia nga burgu nuk është zhvilluar në kufijtë e socrealizmit. Ky është gjykimi themeltar për këtë letërsi. Në periudhën e parë kjo letërsi është vazhdimësi e kulturës pluraliste letrare të krijuar në vitet '30-'40 të shekullit XX në Shqipëri, ndërsa në periudhën e dytë ajo është nismëtare e prirjeve të reja moderne e postmoderne, të gjitha këto-koncepte të largëta për letërsinë socrealiste shqipe.

Më tej: është interesant dallimi i kësaj letërsie me letërsinë moderne hermetike në Kosovë. Për shkak se pushteti komunist jugosllav kishte hequr dorë nga socrealizmi si shkollë letrare zyrtare qysh nga mesi i viteve pesëdhjetë, në Kosovë letërsia nuk vuante nga censura socrealiste, por kishte një censurë tjetër: censura nacionaliste. Për t'i ikur kësaj censure shkrimtarët e rrudhën aq shumë vargun, e megjulluan aq shumë figurën, sa që rrezikuan kuptimin e tekstit. Poezia, po edhe proza shqipe në Kosovë në vitet '70-'80 është aq eliptike sa vështirë komunikon me lexuesin. Kjo shfaqje nuk duket në letërsinë nga burgu, ose ndjehet vetëm rrallë: poetët e burgut nuk ndjejnë nevojën ta fshehin me çdo kusht kuptimin e fjalëve të tyre! Risia te ata shfaqet te vetë fjala.

Poetikën e letërsisë nga burgu mund ta rikrijojmë nga shqyrtimi i tematikës,

ligjërimin, figurën dhe formave letrare.

2. 1. Tematika e letërsisë nga burgu

Tematika e letërsisë nga burgu e dallon shumë atë nga letërsia tjetër shqipe. Në vija të përgjithshme, tematika e kësaj letërsie është individualiste dhe universaliste, ndërsa letërsia tjetër shqipe e kohës kryesisht trajtonte ose mitet sociale ose mitet nacionale. Është individualiste sepse trajton shterueshëm dhe në situata të jashtëzakonshme fatin e njeriut, fatin e individit, perin e kuq të jetës mbi të cilin ecën njeriu dhe të gjitha mundësitë e përfundimit të tij. Të tilla janë poezitë e Visar Zhitit, të Kasëm trebeshinës, të Merxhan Avdyllit, të Rasim Selmanajt etj. Është universaliste sepse më shumë se në secilën vepër a grup veprash të letërsisë shqipe, në këtë letërsi trajtohen koncepte, nocione e ide universale, situata e mite të përjetshme, si është lufta e së mirës me të keqen, e bukura dhe e shëmtuara, individi dhe turma, ideja dhe materia, lindja dhe vdekja, drita dhe errësira, qytetërimi dhe barbaria, trupi dhe shpirti, virtyti dhe paraja, trimëri dhe frika, besa dhe mashtrimi e tema të tjera. Tematika universale zë vend në secilin zhanër të kësaj letërsie: si në poezi ashtu edhe në tregimet e shkurtra, në romane, në kujtime e në letrat familjare. Asgjë nga tematika e socrealizmit, lufta e klasave, nuk gjen në këtë letërsi. Tematika është një prej shenjave identitare të letërsisë nga burgu.

Tematika, me përjashtime, është e lidhur drejtpërdrejt ose tërthorazi me sfondin burg. Burgu në këtë letërsi nuk është thjesht një figurë, por një modus jete. Ky modus ekziston, por jo në shpirtin e krijuesve. Ata e refuzojnë këtë modus jete dhe shkrimi është një prej mënyrave të shkëlqyeshme për ta refuzuar atë. Shkrimi i letërsisë është modus paralel i jetës në burg. Ky fakt ka krijuar disa figura prej më të bukurave të kësaj letërsie, të cilat, të shprehura lirshëm, mund të interpretohen kështu: shkrimi është mesazhi që të burgosurit ua dërgojnë të gjallëve nga bota gjysmë e nëndheshme e burgut; njerëzit janë të vdekshëm, por do të mbetet shkrimi i tyre, mesazhi i tyre, i cili do të jetë dëshmitar për të keqen e ndodhur dhe për kurajën e luftës kundër të keqes, mirëpo edhe më shumë, do të jetë dëshmi e artikullimit estetik të brezit

që sfidoi dhunën e robërinë deri në refuzim të plotë. Maks Velo bën një hap më tej: ai del nga bota e nëndheshme e burgut të Tiranës dhe baret me autoburg në botën e të gjallëve deri në burgun e Spaçit, sikur Konstantini i legjendës.⁴ Të burgosurit poetë e mbijetonin burgun e tmerrshëm vetëm duke lexuar dhe duke shkruar dhe duke shprehur veten e tyre në format letrare, si thotë Zyhdi Morava në poezinë *Nëpër libra*:

Kur prej jete do të shkojmë, te humb,
Me të zezën vdekje që do vijë,
Shpirti im në libra, gjer në fund,
Dashurisht i bukur do të ndrijë.

Për të parë ndryshimin e një teme të letërsisë nga burgu me cilëndo një temë nga letërsia e socrealizmit apo të letërsisë moderne në Kosovë do të marrim shembull një prej temave mbizotëruese: temën e atdheut. Marrëdhënia e individit me atdheun dhe me shoqërinë është motiv i shpeshtë. Kjo marrëdhënie shkon nga adhurimi, kah diferencimi e deri te përjashtimi.

Atdheu lakuriq, atdheu për vajtim është atdheu i parë i Trifon Xhaxhikës. Në seancën kur gjykata do ta dënonte me vdekje, Trifon Xhaxhika ia recitoi gjykatës poezinë e tij për këtë atdhe:

E pashe Atdheun lakuriq,
(vetëm pa miq e shoke)
mundohej të këpusë një dege dafine
nga lavdia e shekujve.
Atdheun e dija të rritur!
Por sa i vogël qenka!
As një degë nuk e këpuste dot.
E mora për dore
ta rrit në zemrën time...

Atdheu i dytë, përsëri i Xhaxhikës, është atdheu i mbushur me krimin, dhe si i tillë, atdheu i urreyer [në poezinë *Kënga e verbër*]:

Nuk mundem të të fal.
Gjuha mu zgjidh.
Vramë po të duash.
Në netët e tua të gjakosura
do të dëgjosh zërin tim:
“Të urrej o Republikë,
lavire e zotërve gjakprishur!”

Atdheu i tretë ka dy fytyra: njëri që po plaket e po shprishet dhe tjetri që po lind. Me të parin ka një marrëdhënie larguese dhe refuzuese, në favor të një realiteti tjetër më të përsosur:⁵

Atdheu im,
Ke filluar të plakesh
Dhe të lësh leshrat
Si një varr i stërgjyshërve të dashur.
[...]
Njëqind vjet rrugë larg
Gjithnjë më tepër po mendoj
Për atdheun tjetër-
Atdheun
Që po lindë në ëndrrat e mia...

Atdheu i katërt është biblik dhe elegjiak, si fati i heronjve [në poezinë e Ismail Sylës *Një pamje biblike e atdheut*]:

Në ditën e parë ndahet Toka nga Qielli
Drita nga Errësira, Dita nga Nata.

Në ditën e dytë Pamja e Lirisë
Projekton konturat e Atdheut Ideal.

Atdheu i pestë është filozofik: ai vetëm të kërkon, të tërin, deri edhe gjakun ta kërkon, e nuk të jep asgjë, si në poezinë *Atdhedashuria* të Merxhan Avdyllit. Atdheu i gjashtë është më tradicionalist: atdheu i himnizuar, si në poezinë e Visar Zhitit *Harta e përgjysmuar e atdheut*, ose atdheu gjithmonë ideal i Hydajet Hysenit etj.

Ne zgjodhëm këtu vetëm marrëdhënin ndaj atdheut në letërsinë nga burgu për të argumentuar shumësinë e këtyre marrëdhënieve dhe dallueshmërinë e plotë me letërsinë tjetër shqipe të kohës dhe me temën e atdheut në atë letërsi, si në Shqipëri ashtu edhe në Kosovë.

Vlen të theksohet se tematika dhe motivi i ri i letërsisë nga burgu shpesh është një proces i kundërt me tematikën dhe motivin analog të letërsisë tjetër shqipe. Kështu, në vend se fytyra të ishte pjesa kryesore trupore, elementi themelor identifikues për njeriun, në poezinë e Zhitit janë majat e këpucëve pjesa kryesore e njeriut dhe pjesa kryesore identifikuese e tij.

Letërsia nga burgu është letërsi

4 Maks Velo, *Hetimi*, Shtëpia Botuese 55, 2010, fq. 209.

5 Bajram Kosumi, *Fjalor i Barbarëve*, Brezi '81, 2000.

kryengritëse. Më mirë se çdo letërsi tjetër ajo refuzon moduset e dhëna të jetës, ngrihet kundër tyre, jo me furitë shkatërrimtare por me idenë e krijimit të një modusi tjetër jetësor. Është mbizotëruese tema e lirisë me të gjitha format e saj, që nga liria individuale e deri te liria kombëtare dhe liria e përgjithshme individuale e shoqërore, tema e dashurisë ndaj njeriut, qoftë grua, nënë, vëlla, motër apo fëmijë apo një njeri i panjohur, tema të diktaturës shtetërore e ideologjike dhe pasojat e saj, tema e kontrollimit të trurit të qytetarëve nga aparati i shtetit etj., janë kryetema në këtë letërsi.

2. 2. Ligjërimi në letërsinë nga burgu

Elementi i parë i dallueshëm i ligjëritimit në letërsinë nga burgu është marrëdhënia e gjuhës me realitetin objektiv. Doktrina socrealiste ka pasur disa rregulla tepër të precizuara se si gjuha në veprën letrare duhet ta pasqyrojë realitetin objektiv. Gjuha e cilësdo vepër socrealiste është një imitim i fakteve në realitetin objektiv, ose imitim i asaj se çfarë do të duhej të ishte realiteti objektiv, sipas ideologjisë komuniste. Pra, gjuha ndjek realitetin objektiv. Kjo doktrinë e ka shndërruar letërsinë në pasqyrë apo në kopje të realitetit objektiv, në një prodhim shumë larg teorisë mimetike të Aristotelit, mbi të cilën është ndërtuar.

Ndërsa në letërsinë moderne hermetike në Kosovë fjala ndjek përsëri realitetin në dy drejtime: njëri drejtim është poetikë e së keqes, pra, nën ndikimin e simbolistëve francezë, është shëmtim i realitetit [realiteti është aq i shëmtuar sa që ai nuk mund të përjetohet ndryshe vetëm duke e shumëfishuar këtë shëmtim], ndërsa drejtimi i dytë është himnizim mitik i realitetit. Të parin e përfaqëson Sabri Hamiti, Beqir Musliu, Musa Ramadani etj., të dytin Din Mehmeti, Azem Shkreli etj.

Në letërsinë nga burgu gjuha dhe ligjërimi kanë një marrëdhënie tjetër ndaj realitetit objektiv. Gjuha dhe ligjërimi janë akte krijimi, të pavarura nga realiteti objektiv. Realiteti i veprës letrare varet nga gjuha dhe jo nga realiteti objektiv. Me gjuhën dhe ligjërimin autorët krijojnë botët e veprës letrare, e cila nuk i nënshtrohen realitetit objektiv. Në letërsinë nga burgu gjuha dhe

ligjërimi e refuzojnë realitetin objektiv dhe synojnë krijimin e realiteteve të tjera letrare, më të përsosura se ai objektiv. Jo vetëm një herë dhe jo vetëm një autor flet për shkallën më të lartë të lirisë në burg, atëherë kur poeti e refuzon realitetin objektiv dhe krijon realitetin letrar. Kështu, ai bën një jetë të përtëjshme, atje ku ndjehet mbret dhe jeton tërësisht i lirë. Kjo liri absolute është rezultat i gjuhës dhe ligjëritimit letrar. Prandaj në këtë ligjërim ndodhë një prej proceseve më interesante të eksperimentimit me gjuhën shqipe:

- fjala shërben për krijimin e koncepteve dhe visoreve të tjera përtej saj; kështu, fjala *jetë* shërben si temë për shumë koncepte dhe imazhe të reja, si: *antijetë, tejjetë, përtejjetë, pajetë* etj.

- fjalët bashkëjetojnë me antonimet e tyre, duke krijuar koncepte dhe visore të reja, si: *bashkëkundërshtia, trupshpirti* etj.

- krijohen procese të kundërta të kuptimit të fjalëve, si: *kundërpikimi*, shiu pikon nga rrënjët e jo nga qielli [te I. Syla, *nga rrënjët e barit u pikon shiu...*]; *shiu i vdekjes* është shiu që mbyt bimësinë në vend se ta rritte; *Druri i vdekjes* etj.

- gjuha formëson visore ireale, si: dielli merr format e katrorit e të kubit [te Maks Velo], dekoratat janë si xixëllonjat [si te Visar Zhitit] etj.

Një element tjetër thelbësor për gjuhën dhe ligjërimin e letërsisë nga burgu është mungesa e fjalorit të urrejtjes. Secili do të priste që në letërsinë nga burgu të kishte një ngarkesë gjuhësore të urrejtjes, për shkak të fatit jetësor të autorëve të saj. Por jo. Ndodhë e kundërta: ka një prani të madhe të dashurisë, të së mirës dhe të lirisë. Është pothuajse e pabesueshme butësia njerëzore e vargjeve të Visar Zhitit kur shkruan për situatat jetësore ndërmjet jetës e vdekjes në Burgun e Qafë Barit. Është pothuajse e pabesueshme që një poet i ri, i dënuar me 15 vjet burgim, si Merxhan Avdyli, flet për jetën dhe vdekjen, për të dashurën e largët dhe për nënën e vdekur njësoj sikur për dimrin dhe pranverën. Është pothuajse e pabesueshme që një i burgosur për gjatë kohë, si Jorgo Bllaci, të shkruaj këso vargje:

S'i mbaj mëri për vitet e rinisë,
Që një nga një po m'ikin pa gëzim

As jetës plot andrralla, as dashurisë,
Që u tall ashtu siç desh me fatin tim.
Askënd nuk e kujtoj për keq në botë,
Në zemrën time shteg të mbyllur s'ka
Mjafton një fjalë e çiltër, fjalë e ngrohtë,
Që të më bësh prapë mik e prapë vëlla.

Përveç ndonjë rasti të rrallë, si te Arshi Pipa, Havzi Nela apo edhe te Maks Velo, te të cilët nganjëherë mbi kultin e gjuhës e të ligjëritimit triumfon kulti politik i hakmarrjes, letërsia nga burgu është fitimtare me gjuhën dhe ligjëritimin e saj në dy aspekte: së pari ajo krijoi një gjuhë të pavarur ndaj realitetit objektiv dhe së dyti ajo triumfoi me butësinë e dashurinë e saj mbi urrejtjen e atyre që i kishin dënuar dhe mbi letërsinë e klasave që krijonin autorët zyrtarë.

2. 3. Figura në letërsinë nga burgu

Gjurmimi i figurës në letërsinë nga burgu është një prej mundësive të mëdha të studimit të kësaj letërsie. Si asnjëherë në letërsinë socrealiste, në letërsinë nga burgu ka një mbushullim të madh të figurave, të figurave të regjeneruar nga ato të traditës dhe mbi të gjitha, të figurave të krijuara për herë të parë në letërsinë shqipe. Kjo është një prej prurjeve më të mëdha të kësaj letërsie në letërsinë shqipe.

Në anën tjetër, studimi i figurës së letërsisë nga burgu mund të jetë dera më e mirë për të kuptuar gjithë këtë letërsi. Duke zbërthyer figurën lexuesi do të kuptojë jo vetëm përsosmërinë e gjuhës shqipe, por dhe botën e ideve të letërsisë dhe të autorëve që kanë krijuar atë, dhe do të kuptojë edhe botën kulturore që kanë synuar ta krijojnë autorët e letërsisë nga burgu. Në figurën e kësaj letërsie gjen të sublimuar historinë e njerëzimit që nga egërsia deri te aktualiteti dhe ardhmëria dhe gjen të sublimuar prirjet e njerëzimit në rrugën e lirisë. Ja disa shembuj:

Anteu që i jep forcë tokës [Nait Hasanit]; Antijeta [te Ismail Sylaj]; Antiprometeu [Ismail Sylaj]; Bima e fatit [Merxhan Avdyli]; Bimë e pashkulshme [te Hydajet Hyseni]; Çasti, çasti i dashurisë [Merxhan Avdyli]; Dhembja që nuk ndjehet [te Hydajet Hyseni]; Dielli si katërkëndësh [Maks Velo]; Druri (i gjelbër) [Rasim Selmanaj]; Druri i vdekjes [Ismail Sylaj]; E papritura [Merxhan Avdyli]; Ëndrra

[Merxhan Avdyli]; Ëndrra të balsamosura [Besim Zymberi]; Fjalëngrënësit [Merxhan Avdyli]; Gabimet e jetës dhe të vdekjes [te Zhitij]; Gjëllimi i jetës [te Drita Çomo]; Griliadë [te Hydajet Hyseni]; Istikame të shpirtit [Rasim Selmanaj]; Jetësimi i shkretëtirës [Besim Zymberi]; K. ZH., Kombi i zhdukur [Ismail Sylaj]; Konstantin në kutinë hermetike, metelike [Maks Velo]; Shiu i vdekjes [Ismail Sylaj]; Shtegtar, Shtegtar qëllimi [Rasim Selmanaj, Besim Zymberi]; Tempulli i braktisur [Ismail Sylaj]; Tjetërbota (sikurse edhe Tejtjetë, Tejtshpirtë, Tejtrup) [Ismail Sylaj]; Vetmia, si akt antishtetëror e antikomunist [Maks Velo] etj.⁶

Krahas kësaj figure universale, autorët kanë krijuar edhe figura tërësisht personale dhe figurën e detajit, të cilat marrin rol thelbësor në proceset jetësore. Ja disa shembuj:

Katrori si imazh i dhunës [te Martin Çuni]; Katër e më shumë porta nëpër të cilat kalon Fjalori i Gjuhës Shqipe në Burgun e Spaçit [Zhitij]; Maksdosja, Njeri-Dosja [Maks Velo]; ËC-të pa dyer [te Zhitij]; Xixëllonjat si dekorata [te Zhitij]; Ylli dhe grilat e burgut [te Martin Çuni] etj.

2. 4. Format letrare (çështje të zhanrit)

Diskutimi për format letrare është më i thjeshti në këtë letërsi. Lirika mbizotëron. Të gjithë krijuesit e kanë shkruar lirikën. Janë edhe disa romane [Trebeshtina, Arbnori, Zhitij], tregime të shkurtra [Velo]. Problemet fillojnë me diskutimin për atë që në shqip quhet *letërsi dokumentare*.

Në këtë letërsi është e zhvilluar shumë [edhe kjo jo për shkak të prirjeve estetike, por për shkak të rrethanave ku është krijuar] ajo që në teorinë shqipe të letërsisë quhet si letërsi dokumentare [përballë letërsisë artistike], ndërsa në anglisht shprehet me emërtimin *nonfiction literature* [përballë *fiction literature*]. Pyetja që del nga ky diskutim është: a duhet trajtuar si letërsi edhe letrat familjare, edhe kujtimet apo rrëfimet autobiografike, ditarët etj? Si duhet të trajtohen, për shembull, **Ditari** i Fatos Lubonjës, letrat familjare të Pjetër

6 Shih më gjerë te punimi im *Poezia nga burgu*, Seminari i XXIX Ndërkombëtar për Gjuhën, Letërsinë dhe Kulturën Shqiptare, 2010.

Arbnorit, romanet autobiografike të Adem Demaçit, **Kujtime nga burgu** i Muhamet Rugovës, **Letra nga burgu** etj.? Letrat familjare, ta zëmë, edhe kur janë shkruar si familjare, kanë pasur mision komunikimin përtej qëllimit të një letre të thjeshtë familjare. Edhe kur janë publikuar, autorët apo botuesit kanë pasur qëllim një komunikim më tej, e që prekë sferën e komunikimit letrar, filozofik dhe etik.

Përfundimisht, ato letra të publikuara, dhe shumë të tjera ende të pa publikuara, funksionojnë si tekste letrare dhe si të tilla duhet të trajtohen. Njësoj vlen për gjithë atë që shquhet si letërsi dokumentare [*nonfiction literature*].

3. Kah një teori sistematike për letërsinë nga burgu

Diskutimi i çështjeve themelore të një letërsie, në rastin tonë të letërsisë nga burgu, diskutimi i lindjes, i mënyrës së krijimit dhe i ruajtjes së saj, pra diskutimi i faktorëve paralettrarë që kanë paragykuar lindjen e kësaj letërsie; pastaj, diskutimi i tematikës, i ligjëritimit, i figurës dhe në fund, diskutimi i mendimit teorik e kritik për këtë letërsi, synon krijimin e një teorie sistematike, kritike dhe historike, për letërsinë nga burgu.

Problemet e identifikuara në mendimin kritik e historik letrar për letërsinë nga burgu dhe që kërkojnë një përgjigje praktike dhe teorike janë këto:

1. çështje të botimit;
2. çështje të emërimit;
3. çështje të diferencimit të kësaj letërsie me letërsinë tjetër shqipe të së njëjtës periudhë;
4. çështje të tematikës, të koncepteve estetike, të poetikës, të gjuhës e të ligjëritimit, të figurës dhe të formave letrare;
5. çështje të vlerësimit;
6. vendi i letërsisë nga burgu në historinë e letërsisë shqipe;

Disa nga këto çështje tashmë i kemi trajtuar edhe në këtë ligjëratë, e disa do t'i trajtojmë në vazhdim.

3.1. Faktorët paralettrarë

Mënyra si krijohet një letërsi ka mbetur jashtë studimeve letrare që nga plakja e

pozitivizmit. Faktorët që kanë ndikuar një letërsi, rrethanat e krijimit të saj etj., janë faktorë jashtëletrarë të cilët nuk i interesojnë kritikës dhe historianit të letërsisë së shekullit XX e këndeje. Ndryshe nga kjo, diskutimi për letërsinë nga burgu nuk mund t'i ikën kësaj teme. Këta faktorë ne do t'i quajmë *faktorë paralettrarë*, në kuptimin e faktorëve që ekzistojnë ndaras nga letërsia por që janë të lidhur me të. Shprehja *faktorë paralettrarë* nuk është e njëjtë me shprehjen *faktorë jashtëletrarë*. Do t'i trajtojmë për dy arsye. Së pari, secili lexues është kureshtar të dijë se si është shkruar në burg? Informacioni se si është shkruar në burg dhe se si ka shpëtuar ajo që është shkruar, përveç interesit kurioz, ka të bëjë edhe me njohjen e një koncepti filozofik-estetik të të burgosurve për letërsinë: besimit të tyre se letërsia është një prej mënyrave shembullore të artikulimit të njeriut dhe se për këtë mënyrë artikulimi ia vlen edhe të sakrifikohesh. Më tej, letërsia nuk është thjesht argëtim, por pjesë e sakrificës njerëzore në rrugëtimin e së ardhmes. Arsyeja e dytë e trajtimit të këtyre faktorëve paralettrarë ka të bëjë me faktin se këta faktorë kanë ndikuar parimet e brendshme të letërsisë nga burgu. Do të përmend dy shembuj. Së pari, lirika si zhanër e mbizotëron krejt letërsinë nga burgu. Kjo nuk ka ndodhur për shkak të parimeve estetike dhe poetike të autorëve, po nga rrethanat në të cilat kanë jetuar: nuk kanë pasur gjithherë laps apo fletore, nuk kanë pasur kohë të ulen e të shkruajnë, edhe kur kanë shkruar shkrimet ua kanë zhdukur rojat e burgut, ose janë ridënuar për shkrimet e tyre etj. Ata, duke baritur qelive të ngushta e të nëndheshme kanë menduar disa vargje, duke pritur në radhë numërimin kanë menduar disa vargje të tjerë, duke u transferuar nga njëri te burgu tjetër kanë menduar disa vargje të tjerë dhe, këto vargje është dashur të mësohen përmendësh, në mënyrë që në rastin e parë të dhënë t'i hedhin në letër. Në kësë rrethana ka qenë i pamundur shkrimi i romanit, ta zëmë. Ja si Arshi Pipa e përkufizon përcaktimin e tij për lirikën:

Ta kishte shkruajt auktori kët libër ndër kushte të ndryshme prej atyne ndër të cilat jetoi, ai do të kishte pëlqye prozën. Por ndër kushtet e dhana ai nuk mund të bante ndryshe. Ka ndodhë, dhe jo vetëm një herë,

që atij i ka mungue edhe karta.⁷

Këto faktorë paraletrarë ndërlidhen me letërsinë dhe kanë ndikuar në zhvillimin e një zhanri mbi të tjerët, të lirikës mbi zhanret e tjera, pra ka prodhuar një fakt letrar.⁸

Shembulli i dytë ka të bëjë me Pjetër Arbnorin. Ai kishte punuar një kohë në burg si përkthyes. Përkthyesit e burgosur, si informon Visar Zhiti, Isuf Vrioni, Maks Velo etj., përkthenin materiale zyrtare, vepra të ndryshme etj.⁹ Këtë punë bënte një kohë edhe Pjetër Arbnori. Ai i shkruante veprat e tij, duke i maskuar si përkthime. E shkroi romanin **Brajtoni, një vetëtimë e largët** [shkruar në Burgun e Burrelit më 1965, botuar në 2000] duke e shpërfytyruar tërësisht botën e romanit të tij: ngjarjen, personazhet dhe kohën e romanit i vendosi në Irlandë e në Angli, ndërsa shkruante për tema shqiptare.¹⁰ Jo vetëm me një, po me shumë vepra të tij kishte bërë kështu Arbnori. E thotë këtë në një intervistë me Anton Çefajn, publikuar në vitin 2004:

Shkrimi në burg është shkrirja e përvojës tënde, e kujtimeve, e vëzhgimit të përditshëm, e diskutimeve. Mendja të ndihmon për të sajuar metoda që realisht të bëjnë përherë e më të lirë derisa i afrohesh lirisë absolute. Unë kisha gjetur një metodë që më dukej origjinale. Duke qenë se për çdo mendim të shprehur mund të gjindej shkaku për të të dënuar, shumicën e veprave të mia unë i kam quajtur të përkthyer nga anglishtja, nga frëngjishtja, nga italishtja, nga rusishtja apo nga gjermanishtja. Vija poshtë kopërtinës: përkthyer nga Pjetër Arbnori. Autorin e vija ose tepër të madh ose të panjohur. Kisha edhe një metodë tjetër: ngjarjet ose i ndërroja në kohë ose vende. Ngjarjet apo personazhet ishin të ndodhura në Shqipëri dhe unë i kaloja në Gjermaninë naziste (1933-1939): “Kur dynden vikingët” ose në Bashkimin Jugafrikan (1960-1970): “E bardha dhe e zeza”; ose në Irlandë e Angli,

në kohën e luftës së irlandezëve për pavarësi: “Brighton-një vetëtimë e largët”; ose ngjarjet e arrestimit të Grupit të Rezistencës (1950) i kaloja në ngjarjet tek “Vorbulla” e pas Lidhjes së Prizrenit 1878-1882, e kështu me radhë. Analogjia më ndihmonte për të përshkruar personazhe reale që i kisha njohur vetë në liri apo në burgje, apo për të cilët kisha dëgjuar nga bashkëvuajtësit. Në këto rrethana të sajara kam qenë krejtësisht i lirë në plazmimin e personazheve, të dialogeve, të ngjarjeve, aq sa tani që i kam shpëtuar, nxjerrë e botuar romanet, kur m’i lexojnë shokët e vuajtjes që kanë mbetur gjallë, më thonë “sa bukur e ke përshkruar Ndreke Kakarriqin apo filanin e filanin, pra më thonë emra personash të vërtetë dhe jo personazhesh të romanit.”

Përshkrimi i burgut dhe i të burgosurve, hetuesve dhe policëve a gardianëve të romani “Vorbulla” është identik me ato që kam parë me sytë e mi ose dëgjuar prej shokëve të mi që njiheshin për besnikëri përshkrimi. Kur lexoja faqet e shkruara emocionohesha vetë po aq sa emocionoheshin shokët që i lexonin.¹¹

Një formë shumë e përhapur ka qenë shkrimi i poezive në formë të letrave familjare, apo maskimi i poezisë në letrën familjare. Letrat kalonin nëpër censurë, por sa më shumë që të shkruaje, aq më pak autoritetet e burgut kishin mundësi të siguronin përkthyes dhe censorë letrash [sepse të burgosurit i shkruanin letrat shqip, ndërsa autoritetet e burgut siguronin përkthyesin që i përkthente ato dhe ia jepte censorit], prandaj kishte gjasa shumë të mëdha që letrat nuk censuroheshin fjalë për fjalë. Vetëm kjo e shpjegon faktin se si kanë kaluar censurën e burgut letra në të cilat, më mirë se në asnjë formë tjetër shkrimi të kohës, nuk janë artikuluar prirjet filozofike, politike, etike, sociale e individuale të kohës.¹² Të burgosurit e nisnin letrën familjare me kreun shabllon:

Burgu i Nishit, më 21.8. 1989

I dashur baba,

7 Cituar sipas Arshi Pipa, *Poezi*, Dukagjini, 1998, përgatitur nga Rexhep Ismajli, fq. 243.

8 Për më shumë shih te libri im *Letërsia nga burgu/ kapitulli më vete në letërsinë shqipe*, Toena, 2006, fq. 37.

9 Për procesin e përkthimit në burg shih romanin eseistik-autobiografik të Maks Velos *Spaçi* [2010].

10 Shih esenë e Milazim Krasniqit *Shpëtimi fizik dhe gjymtimi estetik* për pasojat e një shpërfytyrimi të tillë letrar.

11 Anton Çefa, *Intervistë me shkrimtarin Pjetër Arbnori*, http://albanovaonline.info/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=238

Publikuar më 27.11.2004. Shikimi i fundit më 18.07.2011.

12 Shih *Letra nga burgu/libri i censuruar*, përgatitur nga Merxhan Avdyli e Bajram Kosumi, Brezi 81, 2004.

I lodhur, i sëmurë, i kërrusur, tashmë me tri këmbë e me gjysmë shpirti, më vizitove para një jave...etj,

dhe, pas katër pesë fjalive të tilla, e fushnin një poezi, edhe kjo e përshtatur si letër familjare:

të kujtohet ai dimri i ashpër i vitit 1985?/ Ftohtë dhe mbi 30 gradë nën zero./Ti erdhe dhe disa të quajten hero./ Mos shko se mbetesh në borë/ Shtatëdhjetë vjet mbi supe/ Rri më mirë në odë./ .../ Fryn e thatë një erë/sikur asnjëherë/nën zero njëzet e tetë shkallë./ guri dhe druri pëlcasin në mal....etj.¹³

3. 2. Letërsia nga burgu dhe autorë të dënuar

Diskutimi për autorët e kësaj letërsie paraqet rrezik rrëshqitjeje në politikë. Kjo për arsyen e thjeshtë sepse të gjithë autorët e saj së pari kanë qenë të dënuar politikë [si Merxhan Avdyli etj.], ose janë dënuar politikisht për shkrimet e tyre [si Visar Zhiti etj.], ose janë dënuar edhe për veprimet e tyre politike edhe për veprën e tyre [si Adem Demaçi. Kasëm Trebeshina, Pjetër Arbnori etj.]. Parimi bazik i diferencimit të kësaj letërsie është letërsia e krijuar në burg. Jo vetë akti i burgimit të shkrimtarëve [fakt politik] por akti i krijimit në burg [fakt letrar]. Për ta mënjeluar rrezikun e rrëshqitjes në politikë ne i përmbahemi parimit se letërsia përbëhet prej veprave letrare e jo prej autorëve. Më tej, në studimin tonë ne do të kemi parasysh ato vepra që janë shkruar në burg, ose menjëherë pas burgut e që janë të lidhura estetikisht dhe tematikisht me burgun. Mbi këtë parim, jo të gjithë shkrimtarët që janë burgosur mund t'i trajtojmë në këtë kapitull. Musine Kokalari, Petro Marko, Mitrush Kuteli etj. kanë qenë të dënuar dhe kanë mbajtur burg, por nuk kanë shkruar vepra në burg. Veprat e tyre, pavarësisht prej faktit jetësor, nuk paraqesin pjesë të letërsisë nga burgu. Këtu fakti jetësor dhe fakti letrar nuk përputhen. Në anën tjetër, Drita Çomo, një poete e vdekur shumë e re, nuk ka qenë personalisht e burgosur, por tërë jetën e shkurtër e ka kaluar para dyerve të burgut ose në internim, fillimisht për babanë e saj e pastaj edhe për nënën, deri sa vdes

e vetmuar në një spital të Tiranës. Poezia e saj e ruajtur në fshehtësi dhe e botuar tash së fundit, s'ka se si të mos trajtohet në këtë kapitull.

3. 3. Çështja e emërimit

Çështja e emërimit të kësaj letërsie tashmë është bërë temë e kritikës letrare shqiptare. Në librin tim **Letërsia nga burgu/kapitull më vete në letërsinë shqipe** [2006] kam diskutuar këtë çështje dhe kam përdorur emërtimin *letërsi nga burgu*, duke i dhënë rëndësi rrethanorit *nga burgu*. Afërsinë dhe ndryshimet midis emërtimeve të deritashme për këtë letërsi, si *letërsi për burgun* [Arshi Pipa], *letërsi e burgut* dhe *burgologji* [Visar Zhiti] i kam diskutuar në librin e përmendur.¹⁴ Po të njëjtin fat e ka edhe emërtimi *letërsi e dënuar* që e përdorë me të madhe Visar Zhiti. Emërtimi letërsia e dënuar përfshinë edhe atë letërsi që nuk është shkruar në burg. Letërsi e dënuar është edhe *Përbindëshi* i Ismail Kadaresë, por ajo vepër nuk ka asgjë të përbashkët me letërsinë nga burgu.

3. 4. Letërsia nga burgu dhe letërsia disidente

Por, këtu duhet bërë edhe dy dallime të tjera. Së pari dallimin midis letërsisë nga burgu dhe *letërsisë disidente* dhe së dyti dallimin midis letërsisë nga burgu dhe *letërsisë antikomuniste*. Në diskursin e kritikës moderne me disidencë shenjohej ajo letërsi e cila është ndryshe, dhe më tej-nuk është në përputhje e deri në shkallën që është në kundërshtim me letërsinë e socrealizmit apo me politikën në pushtet. I tillë ishte Mihail Bullgakov me **Maestro dhe Margarita**, një roman që nuk kishte asnjë pikë të përbashkët me rregullat e socrealizmit. I tillë ishte përpara tij edhe Bertolt Breht, i cili ishte kundërshtar i politikës naziste. I tillë është edhe Salman Ruzhdi, i cili me veprën e tij po e sfidon jo vetëm politikën e një shteti por një koncept të vjetruar të qytetërimit islam. Në letërsinë shqipe i tillë ishte Zef Zorba, i dënuar për agjitacion në vitet '50 të shekullit XX, por që pas burgut shkroi tërë jetën poezi fshehurazi dhe në kundërshtim me socrealizmin. I tillë

13 *Letra nga burgu/libri i censuruar*, letër e Berat Luzhës, Brezi 81, 2004, fq. 127-128.

14 Bajram Kosumi, *Letërsia nga burgu/kapitull më vete në letërsinë shqipe*, Toena, 2006, fq. 23-29.

është, në një pjesë, edhe Ismail Kadare, i cili pavarësisht se ka qenë një shkrimtar i botuar në periudhën e socrealizmit, me veprën e tij shpesh e ka sfiduar vetë socrealizmin. Por, nëse pohimet për **Promemorien** e Kasëm Trebëshinës, të vitit 1953, janë të sakta, atëherë ai mbetet disidenti më i madh shqiptar dhe përtej shqiptar.

Letërsia disidente është e afërt, por nuk është e njëjtë me letërsinë nga burgu. Letërsia nga burgu shkon përtej disidencës letrare: ajo është brenda vetes mëtim për krijimin e një letërsie të re. Letërsia disidente është një variant ndryshe i letërsisë socrealiste ose edhe kundërshtar i saj, ndërsa letërsia nga burgu është entitet letrar më vete dhe nuk ka lidhje organike me letërsinë socrealiste, por edhe po të ketë, kjo nuk paraqet faktor relevant për të. Edhe në format poetike, edhe në tematikë, edhe në diskursin poetik letërsia nga burgu është e mëvetësishme.

Nocioni letërsi antikomuniste është tepër i politizuar, prandaj nuk do ta trajtojmë më tej. Vetëm duhet të theksohet se ky emërtim nuk është i njëjtë me letërsinë nga burgu. Edhe pse një pjesë e letërsisë nga burgu shquhet për ideologjizim dhe për mesazhe të hapura antikomuniste [në poezinë e Pipës, për shembull, jetohet për hakmarrje kundër komunistëve!], thelbi filozofik i letërsisë nga burgu është ideja e lirisë dhe jo armiqësia dhe hakmarrja. Ndërsa letërsia antikomuniste është ajo letërsi, si është rasti me Arshi Pipën, e cila e kundërshton ideologjinë komuniste dhe e lufton atë, pavarësisht ku krijohet dhe pavarësisht nga poetika e saj. Esenca e studimit tonë kritik nuk është kjo, por trajtimi i letërsisë së shkruar në burg, nga të burgosur politikë shqiptarë, pavarësisht nga prirjet ideologjike, estetike e filozofike të tyre.

3. 5. Letërsia nga burgu dhe burgu si tematikë letrare

Çështja e dytë ka të bëjë me shpërndërrimin e zhanrit me tematikën. Duhet bërë dallimin midis burgut si tematikë në letërsi dhe letërsinë nga burgu. Burgu si tematikë në letërsi është e vjetër, ndërsa ka pasë një sforcim të madh mbas Revolucionit rus. Janë të njohura veprat e Solzhenjicinit me këtë temë, i cili edhe ka krijuar simbolin e Gulagut, ndërsa në Ballkan janë të njohur

Danilo Kish me *Varrezat për Boris Davidoviçin*, Tzvetan Todorovi ka botuar një libër për më të famshmin e kampeve të vendit të tij, Belene¹⁵, poetja dhe studiuesja rumune Ruxandra Cesereanu ka botuar disa libra për kampet në Rumani, shkrimtari sllovak Rudolf Dobias ka trajtuar jetën në kampet sllovaqe etj. Të gjithë këta autorë e kanë trajtuar burgun si temë në veprat e tyre. Vepra e tyre nuk është e veçantë nga aspekti zhanror. Ajo është roman ose poezi me temë jetën në burgje apo në kampet. Janë të ngjashme, nga aspekti zhanror, me plotë vepra për kampet naziste.

Është krejt ndryshe qasja jonë për letërsinë nga burgu. Kjo është një letërsi e krijuar në burg dhe tematika e saj nuk është domosdoshmërisht burgu, është cila do tematikë, por i rëndësishëm është fakti se duke qenë se është krijuar në kushte specifike, ajo letërsi ka krijuar disa tema të reja, ka një ligjërime të veçantë, ka figura origjinale dhe disa forma zhanrore më të pazakonshme për letërsinë shqipe. Këto elemente letrare që janë unike për këtë letërsi e bëjnë atë shfaqje më vete letrare.

4. Letërsia nga burgu-kapitull më vete në historinë e letërsisë shqipe

Diskutimi i fundit për letërsinë nga burgu është, si për secilën letërsi, vendi i saj në historinë e letërsisë shqipe. Pra, është çështje e vlerësimit të saj.

Rreziku i parë i vlerësimit të kësaj letërsie vjen nga vetë autorët e saj. Ata kanë një biografi të bujshme, në të shumtën e rasteve të ndërlidhur edhe me procese jashtëletrare, si politike, ideologjike, nacionale etj., dhe diskutimi për këtë letërsi natyrshëm rrëshqet në diskutimin për jetët e autorëve të saj. I pari e vëren këtë rrezik Agim Vinca kur thotë se duke mbetur nën hijen e biografisë së autorit *poezia e burgut* lexohet e vlerësohet me kritere jashtëletrare.¹⁶ Rrethanat e jetës së autorëve të kësaj letërsie kanë ndikuar thelbësisht vetë

15 Tzvetan Todorov, *Voices from the Gulag: life and death in communist Bulgaria*, translated by Robert Zaretsky, The Pennsylvania State University, 1999. Botuar së pari në Francë më 1992. Burgu i Belene ka qenë në një ujdhesë në Danub, është më famëkeq, për shkak të trajtimit çnjerëzor të armiqve të socializmit dhe turqve bullgarë.

16 Agim Vinca, *Alternativa letrare shqiptare*, Shkupi, 1995, fq. 106.

letërsinë e tyre, por vlerësimi i letërsisë nuk ka të bëjë me rrethanat e krijimit, por me vetë veprat letrare. Historinë e letërsisë e përbëjnë veprat dhe jo autorët e tyre.

Një tjetër rrezik është ngatërrimi i vlerës letrare me konceptet estetike e politike. Nëse kjo letërsi ka refuzuar, në pjesën më të madhe, realizmin socialist, dhe është krijuar sipas koncepteve tjera estetike [klasicist, neoklasicist, surrealist, modernist, postmodernist etj.], kjo paraqet gjithsesi një fakt letrar dhe historiko-letrar, por jo a priori edhe vlerë letrare. Vlerësimi i kësaj letërsie vetëm pse ka qenë ndryshe nga socrealizmi e zbehë vlerën e vërtetë letrare të saj. Kjo letërsi ka vlerat e saja pavarësisht nga koncepti estetik mbi të cilin kanë krijuar autorët e saj.

Poende, ekziston një prirje që kjo letërsi të trajtohet vetëm nga aspekti moral, si letërsi e përndjekur dhe si autorë të përndjekur, të viktimizuar. Kështu, çështja letrare shndërrohet në çështje morale, çka nuk është aspak e drejtë. Kjo letërsi ka vlerat e veta letrare, të cilat kalojnë kufijtë morale të viktimizimit. Lexuesi e lexon poezinë e Trebeshinës, të Zhitit apo të Avdyllit jo prej mëshirës, por për shkak të vlerës së saj.

Letërsia nga burgu, sa do është një shfaqje më vete letrare, ka një tematikë të vetën të pasur, shumë të ndryshme me tematikën e letërsisë tjetër shqipe, ka një ligjërim eksplorues që i paraprinë realitetit objektiv, ka një figurë origjinale, shpesh sistem figurash që s'i gjen në letërsinë tjetër shqipe, megjithatë nuk është një shkollë letrare, sepse shkolla letrare parakupton një poetikë qëllimesh letrare. Kjo letërsi nuk është as një lëvizje letrare, për shkak nuk ka komunikuar me lexuesin në kohën kur është shkruar, si rrjedhojë, nuk ka pasur ndikime sociale.¹⁷

Letërsia nga burgu është një shfaqje unike letrare në letërsinë shqipe. Sapo të hysh në të do të ballafaqohesh me elemente të përbashkëta të të gjitha veprat letrare dhe të të gjithë autorët e saj, pavarësisht nga vendi apo koha kur kanë shkruar.

Duke pasur shumë elemente të përbashkëta, dhe shumë të tjera të dallueshme brenda vetes, në njërën, ndërsa duke qenë e

ndryshme nga letërsia tjetër shqipe e krijuar në atë kohë, po edhe ndaj letërsisë së traditës, në anën tjetër, letërsia nga burgu mund dhe duhet të trajtohet si një shfaqje më vete letrare, ndërsa në historinë e letërsisë shqipe t'i bëhet vend në një kapitull të veçantë. Ky kapitull do të përfshinte veprat e krijuara në burg ose të lidhura pashkëputshëm me të, veprat e letërsisë artistike po edhe të asaj dokumentare [*fiction* dhe *non fiction literature*], si: romane, tregime, poezi, ditarë, kujtime, letra nga burgu etj. Duke e trajtuar si një kapitull i veçantë ne i njohim asaj letërsie ato vlera të përbashkëta të saj dhe ato vlera të dallueshme nga letërsia tjetër shqipe. Duke e trajtuar kështu, në historinë e letërsisë shqipe do ta eliminonim faktorin politik, ideologjik e moral nga vlerësimi i pastër estetik i kësaj letërsie dhe ne do të hapnim derën për të përfjetuar vlera të reja letrare që ofron kjo letërsi në letërsinë tonë.

Poende, besoj se kjo letërsi është një prej letërsive origjinale në letërsinë shqipe, një origjinal që mund t'ia ofrojmë letërsisë botërore.

BIBLIOGRAFIA

Akademia e Shkencave, Instituti i Gjuhësisë dhe i letërsisë, *Letërsia si e tillë / probleme të vlerësimit të trashëgimisë sonë letrare, akte të Konferencës Shkencore*, Tiranë, 1996:

- Hans-Joachim Lanksch, *Trashëgimia letrare e diktaturës*.

- Uran Kalakula, *Letërsia antikomuniste dhe ajo disidente shqiptare-dy antitete analogjike, por edhe të ndryshme midis tyre*.

- Josif Papagjoni, *Gjymtimi tragjik i dramaturgjisë*.

Bejko, Sadik, *Poeti që i pagoi me peshën e jetës artin dhe bindjet e tij*, parathënie në *Vepra 1* të Vilson Blloshmit, Botimet Almera, 2008.

Buzhala, Prend, *Poetika e Letrës së Gjakut*, parathënie në librin e poezive *Kitarë e krisur* të Rasim Selmanajt, Focus, 2006.

Çefa, Anton, *Intervistë me shkrimtarin Pjetër Arbnori*. Publikuar më 27.11.2004.

http://albanovaonline.info/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=238.

Shikimi i fundit më 18.07.2011.

Dreshaj-Baliu, Myrvete, *Konteksti i*

¹⁷ Shih për këtë: Renato Padjolli, *Teorja avangardne umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975, fq. 56-78.

shkrimi, Era, 2004.

Dreshaj-Baliu, Myrvete, *Letërsia nga burgu mes referencës dhe preferencës*, Balli i Kombit, 5 qershor 2007.

http://www.ballikombit.org/index.php?option=com_content&task=view&id=160&Itemid=1

shikimi i fundit: 13 gusht 2011.

Hamiti, Sabri, *Albanizma*, ASHAK, 2009.

Hamiti, Sabri, *Njohja e thellë*, parathënie në librin *Libri i Lirisë*, antologji e poezisë së pesë poetëve, përgatitur nga Bajram Kosumi e Merxhan Avdyli, Zeri, 1991.

Hamiti, Sabri, *Tematologjia*, ASHAK, 2005.

Harold Segel: *Autorët e mi të burgut*, gazeta Shekulli. Burimi: <http://www.albaniasite.net>, shikimi i fundit 15.07.2011

Kadare, Ismail, *Dritë që vjen nga humnera*, parathënie në librin e Drita Çomos, *Dritë që vjen nga humnera*, Onufri, 2004.

Kosumi, Bajram, *Ese për letërsinë nga burgu*, Koha ditore, 1 e 2 maj 2004.

Kosumi, Bajram, *Libri i fitorës mbi të keqen* [1998], parathënie në librin *Letra nga burgu/ libri i censuruar*, përgatitur nga Merxhan Avdyli e Bajram Kosumi, Brezi 81, 2004.

Kosumi, Bajram, *Letërsia nga burgu/ kapitull më vete në letërsinë shqipe*, Toena, 2006.

Kosumi, Bajram, *Krijimtaria letrare e artistike e të burgosurve [letërsia nga burgu]*, kumtesë në Konferencën Shkencore Veprimtaria e gruas në lëvizjen kombëtare për çlirim, Prishtinë, 2010.

Kosumi, Bajram, *Poezia nga burgu*, kumtesë në Seminari i XXIX Ndërkombëtar për Gjuhën, Letërsinë dhe Kulturën Shqiptare, 2010.

Krasniqi, Milazim, *Shpëtimi fizik dhe gjymtimi estetik*, ese për romanin *Brajtoni një vetëtimë e largët* të Pjetër Arbënorit.

Rozhani, Rozeta, *Letërsia që lind prej kthetrave të politikës* [intervistë me Bajram Kosumin], Revista *Universi Shqiptar* i librit, 2006. burimi: <http://www.toena.com.al>, shikim i fundit 25.07.2011

Syla, Ismail, *Prania e mungesës*, Brezi 81, 2002.

Tufa, Agron,

- *Letërsia në diktaturën komuniste* [dt. 21.03.2010]

- *Kundërshtarë të metodës së realizmit socialist* [dt. 6.04.2010]

- *Refuzimi i dogmës socrealiste: rasti Trebeshina* [dt. 12.04.2010]

- *Fjala në litar (Ekzekutimi me varje i poetit Havzi Nela 1934 – 1988)*, [dt. 19.04.2010].

Publikuar në *Gazeta start*. burimi : http://www.gazetastart.com/analiza/Analistet/Agron_TUFA/, Shikimi i fundit: 2 gusht 2011.

Vinca, Agim, *Alternativa letrare shqiptare*, Shkupi, 1995.

Vinca, Agim, *Piramida poetike e një epoke/ pesë piketime për poezinë e Hydajet Hysenit*, parathënie në librin poetik të Hydajet Hysenit, *Paraverë në katër pamje*, LSHK, 2006.

Zogaj, Ajete, *Dhjetë pyetje e përgjigje për letërsinë nga burgu* / intervistë me Bajram Kosumin, *Iliria Post*, 20 mars 2007.

Zhiti, Visar, *Panteoni i nëndeshëm ose letërsia e dënuar*, OMSCA-1, 2010.



Naim Kryeziu

HEBRAIZMI TE HAJNRIH HAJNE

Sipas Marsel Rajh-Ranickit^{2*}, studiues i njohur gjerman i letërsisë dhe admirues i madh i Hajnrih Hajnes, çështja qendrore në tërë jetën e këtij poeti të famshëm ka qenë hebraizmi, por jo feja hebraike dhe as tradita hebraike. Po të themi se Hajne u rrit në epokën e emancipimit të hebrenjve në Gjermani, thekson studiuesi në fjalë, atëherë na ka shpëtuar një zbukurim i gjendjes së vërtetë historike, sepse barazia borgjeze e të drejtave të hebrenjve u vendos asokohe kundër dëshirës së popullit gjerman. Dekreti qeveritar prusian i emancipimit në vitin 1812 nuk qe pothuaj asgjë më tepër sesa një urdhëresë zyrtare, një akt administrativ. Zbatimi i tij u hodh poshtë nga popullata, gjithsesi nga shumica dërrmuese e saj.

Kësisoj, sipas Ranickit, hebrenjtë u njohën formalisht, por diskriminoheshin njësoj si edhe më përpara. Djaloshit Hajne, ashtu i ndjeshëm siç ishte, njeri që prekej

lehtë dhe tejet ambicioz, iu desh që, si i mitur, si nxënës i liceut të Dyseldorfit, të bindej për herë të parë se mjedisi i krishterë s'qe i prirë për ta pranuar.

Qysh nga koha e rinisë, ai qe një njeri që s'bënte pjesë askund: meqë s'kishin dëshirë ta integronin, ai nuk qe i gatshëm të integrohej. Nga halli, e si për inat, gjatë viteve studentore (në Bon, në Gëtingen dhe në Berlin) u bë njeri i çuditshëm. Hajnen e qortonin se shpeshherë udhëhiqej nga meritë. Po, mbase në çdo gjë që ka shkruar kishin dorë edhe meritë, veçse është e pakuptueshme që njerëzit mund të çuditen për këtë.

Ndërkaq, u botua vëllimi i parë poetik i Hajnes, i cili më 1823 u pasua nga një vëllim i dytë. Kësisoj, ai njeri dështak e kokë më vete u shndërrua në një qenie kryekëput të pazakontë: një hebre si autor poezish gjermane. Këto vargje të reja arritën, së paku, të qëndronin krahas poezive të poetëve më të mirë bashkëkohës. Por Hajne e kuptoi menjëherë se në Gjermani ishin më fort të gatshëm të interesoheshin për krijimet e tij letrare, madje ndoshta edhe t'i çmonin, sesa ta pranonin atë si person, si qytetar, si

1 Naim Kryeziu ka doktoruar me një temë mbi veprën e Hajnes dhe tani është profesor në Degën e Gjermanishtes, në Universitetin e Prishtinës.

2*Marcel Reich-Ranicki, *Mein Heine*, Hoffmann und Kampe Verlag, Hamburg 2009.

gjerman.

Pagëzimi i tij, që u bë më 1825 fshehurazi, qe një përpjekje e tij e fundit për ta fituar me ngulm atë njohje. Por ajo që duhej ta kapërcente izolimin e Hajnes, vetëm sa e thelloi edhe më shumë. Postin që pati synuar në administratë ose në shërbimin diplomatik, nuk e mori dot. Mbeti po ai që kishte qenë gjer atëherë: një hebreu ndër të krishterët. Veçse tani qe bërë edhe një i pagëzuar ndër hebreujtë.

e humorit e të urtësisë, të ngashënjimit e të mendjemprehtësisë, të ndjenjës e të hijeshisë. Në vargjet e veta ai është lutur e ka lypur, ka ëndërruar e ka kërcënuar, ka nëmur e ka pëshpëritur. Ka shpotitur shumë, por, ashtu siç i ka hije një hebreu, ka shpotitur gjithmonë edhe vetveten. Ishte i dashuruar pas kontradiktave dhe gjërave të skajshme, por, ashtu siç i ka hije një artisti, s'i është trembur syri kurrë nga rreziku. Nuk druhej as nga patosi e as nga sentimentalizmi, por



Tashmë në poezinë lirike vazhdonin të gjenin strehë ata që s'kishin asgjë për të thënë, por që donin medoemos t'u dëgjohej zëri, ata që donin të këndonin, sepse nuk qenë në gjendje të mendonin, ata që duhej të vjershëronin, sepse të shkruarit në prozë u nxirrte vështirësi të pakapërcyeshme. Hajne e quante si një paragjykim prej idioti thënien se frymëzimi dhe intelekti e përjashtojnë njëri-tjetrin.

I lindur në vitin 1797, Hajne u rrit, si tërë brezi i tij, në frymën e romantizmit. Më herët se poetë të tjerë evropianë të kohës së tij, ai përfitoi me bollëk prej gjuhës së folur dhe i është kthyer vazhdimisht gjermanishtes të jetës së përditshme. Kësisoj ai e ka përtëritur gjuhën e poezisë e të prozës, e ka pastruar pa mëshirë dhe i ka dhënë një elegancë plot hijeshi, duke krijuar në këtë mënyrë premisën për demokratizimin e letërsisë.

Hajne ka dëshmuar se poezia mund të jetë e logjikshme dhe se logjika mund të jetë poetike. Ai ka arritur të sendërtojë atë sintezë që në Gjermani ka vlerë rrallësie - sintezën

çdo gjë e ka relativizuar me ironi dhe e ka kritikuar me humor. Hajne ka qenë skeptik i pasionuar dhe provokator skeptik.

Ai e ka ngritur në qiell dashurinë, dashurinë e madhe dhe dashurinë e vogël, dashurinë e vështirë dhe dashurinë e lehtë. Pas botimit të *Librit të këngëve*, thujse në mbarë Evropën njerëzit dashuronin e vuanin brez pas brezi duke lexuar poezi të këtij libri. Këto vargje kanë karakterizuar atmosferën erotike të asaj epoke, e kanë intensifikuar, madje nganjëherë edhe e kanë krijuar. Prej këtyre vargjeve njerëzit gjallëroheshin e merrnin zemër, nxiteshin për dashuri dhe dashuroheshin, ndoshta edhe mashtroheshin. Që të bëheshin të vetëdijshëm për shpresat e për zhgënjimet, për fatin e për vuajtjet e tyre, kapeshin pas poezisë së Hajnes.

Ndikimi i jashtëzakonshëm i poezisë së Hajnes ka të bëjë me triumfin e romantizmit gjerman. Hajne theksonte aty nga fundi i jetës së vet se ka qenë gjithmonë romantik dhe në një shkallë akoma më të lartë nga ç'ia merrte mendja atij vetë. Nuk u kthye kurrë

në romantizëm, meqë në të vërtetë e pati reformuar, por megjithatë nuk u shkëput asnjëherë prej tij.

Nga ajo e keqja e madhe e poezisë gjermane, nga shpërdorimi i formës lirike për t'u kthyer te gjërat e mjegulluara, madje për t'u degdisur te gjërat e kontrollueshme, pra, nga kjo e keqe e madhe Hajne nuk vuante. Duke e afruar gjuhën e poezisë me gjuhën qytetare, me qytetërimin borgjez, pa ia hequr ngjyrimin poetik, pra, duke e demokratizuar thellësisht gjuhën, i dha mundësi publikut që jo vetëm ta donte poezinë, por edhe ta kuptonte. Romantizmi gjerman dhe Hajnrih Hajne i ishin mirënjohës njëri-tjetrit për sukseset e tyre.

Hajne që i vetmuar si një i sëmurë, këpuste karafila, por s'e gjente dot atë që mund t'ia dhuronte. Kjo ishte tema e tij: dashuria e papërfillur, e kotë, e pashpresë. I përgjërrohej "dhimbjes mijëvjeçare". Qahej për fatin e hebreut, që trajtohej si i huaj, që e ndiente veten si të dëbuar. Të gjithë gjenin veten e tyre në këto vargje: hebrejntë dhe johebrejntë, të braktisurit, të përbuzurit dhe ata më të skamurit në mbarë Gjermaninë, në mbarë botën e qytetëruar.

Angazhimi me hebraizmin, si në mënyrë të drejtpërdrejtë ashtu edhe - akoma shumë më shpesh - në mënyrë të tërthortë, ndeshet në të gjithë veprën e Hajnes, sidomos më tepër në tregimin *Rabini i Baberabut*, që, për fat të keq, ka mbetur fragment, i cili përbën një përshkrim poetik të gjendjes e të fatit të hebrejve përgjatë lumit të Rinit në mesjetën e vonë. Sipas të dhënave të Hajnes, pjesa e fundit e këtij tregimi u dogj në shtëpinë e nënës së tij, por ndërkaq mendohet se këtë pjesë e ka asgjësuar vetë autori. Sido që të jetë puna, ai ka pohuar në letrat e veta se i mungon talenti i tregimtarit. Në të vërtetë, pjesën e parë të tregimit *Rabini i Baberabut* e ka shkruar në një gjuhë të tillë që s'u lë gjë mangët tregimeve më të mira gjermane të shekullit të nëntëmbëdhjetë.

Hajne ka qenë gazetari më i rëndësishëm ndër poetët gjermanë dhe poeti më i famshëm ndër gazetarët e mbarë botës. Ai ka qenë, së paku në Gjermani, i pari që kuptoi mundësitë e shtypit modern dhe që diti edhe t'i përdorte vazhdimisht këto mundësi. Pikërisht një gjë e tillë i krijoi edhe armiq të më të shumtë.

Ata kishin frikë nga mendimet e nga

pikëpamjet e tij, por akoma më tepër kishin frikë nga aftësitë e tij për t'i shprehur këto mendime e këto pikëpamje në mënyrë të tillë që ato bëheshin bindëse e tërheqëse për lexues të shumtë. Gjer edhe gazetaria e sotme përdor mjaft nga mjetet e nga format e sprovuara prej Hajnes dhe në një pjesë të madhe jeton falë arritjeve të tij.

Ndër shumë punime publicistike dhe eseistike të Hajnes, një prej më të rëndësishmeve, më origjinaleve e më informueseve është shkrimi autobiografik me titullin tejet të goditur *Pohime*. Në të ofrohet një përzierje vërtet e çuditshme e njëherazi virtuoze: pohime dhe informacione, vëzhgime dhe qyfyre, aforizma dhe anekdota, dhe të gjitha këto formojnë te kjo prozë një të tërë të përsosur.

Letërsinë ai e ka bërë më origjinale e më moderne edhe me ndihmën e një elementi që në më të shumtën e rasteve nuk e gjejmë te paraardhësit e tij. Kemi plotësisht të drejtë, thekson studiuesi gjerman i letërsisë Marsel Rajh-Ranicki, t'i çmojmë e t'i admirojmë Klopshtokun, Shilerin, Hëlderlinin, Novalisin, Mëriken, Ajhendorfin ose Platenin, por zor se mund t'i lëvdojmë për humor. Klajsti, që ka shkruar *Kupën e thyer*, s'ka nevojë të trembet nga vërejtja për mungesë humori, sepse në poezitë e tij kemi të bëjmë përherë me gjëra shumë serioze.

Po Hajne? Ai ka qenë i pari poet i madh gjerman që jo vetëm ka shkruar herë pas here poezi plot humor, por edhe ka guxuar shpesh - dhe kjo asokohe ishte punë me rrezik - ta shndërronte humorin në pjesë përbërëse të natyrshme të teksteve të veta, si letrare ashtu edhe publicistike.

Lirika e tij është e ndjeshme dhe megjithatë sarkastike, proza e tij është tërë pasion dhe njëherazi ironike. Humori i Hajnes ka ndikuar që ai të pranohej nga e gjithë Evropa, e cila jo rrallë edhe e donte. Te Hajne, te njeriu i paatdhe, tek emigranti, Evropa njohu një figurë qendrore të letërsisë bashkëkohëse, një poet të rangut botëror dhe pa tek ai pasardhësin e Bajronit. Sa më shumë botonte Hajne, aq më shumë mishëronin shkrimet e tij vetangazhimin e poetit, vetangazhimin ndaj kritikës së shoqërisë, ndaj botës ku ai jetonte.



Butrint Berisha

IDEOLOGJIA POLITIKE NË DY ROMANE TË PAMUKUT

George Orwell në shkrimin e tij *Mendja e shitur është mendje e prishur* ka shkruar: “nuk ekziston diçka e atillë si letërsia krejtësisht apolitike”. Nëse do të mundoheshim të definonim marrëdhëniet mes letërsisë dhe politikës, një definicion i përafërt, do të ishte se letërsia është një “përshkruese” e politikës dhe shoqërisë që politika imponon përmes institucioneve, ligjeve, rregullave të saj; ndërsa politika pikërisht përmes institucioneve, ligjeve, rregullave të saj përcakton llojin e letërsisë që prodhohet brenda një shoqërie. Kështu një vijë ndarëse mes ideologjisë dhe letërsisë, nëse veç ekziston, është shumë, ama shumë e hollë. Në një dimension të interpretimit, ideologjia mund të trajtohet edhe si letërsi dhe kjo kur themi se ajo bën fjalë dhe jep përgjigje mbi një botë të paqenë. Një tekst, që konstruktohet mbi një sistem fjalësh është një tentim-ndryshim i botës në të cilën jetojmë përditë. (M. V. Llosa letërsinë e quan një akt rebelimi). Në këtë pikë nuk është hiç budallallëk të thuhet se ideologjia politike, shkrimet publicistike, apo edhe

shkrimet teologjike, në fund të fundit, janë letërsi. Ato të gjitha synojnë që përmes një botë utopike të ndryshojnë formën e realitetit në të cilin jetojmë.

Mënyra se si shkrimtarët janë lidhur me ideologjitë politike ndryshojnë prej njërit-tjetrit. Mjafton të kujtojmë Sartrin dhe Kamynë, diferencat ideologjike të të cilëve ndikuan në përfundimin të miqësisë së tyre. Gjithsesi, Sartri dhe Kamy mbeten figura që kanë artikuluar mendim politik dhe ideologjik publikisht, si dhe kanë paraqitur “liderë artistikë” në politikën franceze dhe botërore. Në anën tjetër, ka edhe shkrimtarë të cilët nuk e kanë ndjerë të nevojshme të flasin, madje as të shkruajnë asgjë ideologjike në veprat e tyre, e as t’i deklarojnë botëkuptimet e këtij lloji asnjëherë. Natyrisht, kur shkruajmë këtë, mendja na shkon te Kafka.

Shkrimi i mëposhtëm është një refleksion mbi marrëdhëniet ideologjike në Turqinë e dy dekadave të fundit të shekullit XX, të paraqitura nga Orhan Pamuk në romanet “Shtëpia e heshtjes” dhe “Bora”. Romanet ndryshojnë si në tematikë, teknikë të shkrimit apo stil, por ajo që mbetet e pandryshueshme

1 Butrint Berisha (1994) është student në Shkenca Politike në Universitetin e Prishtinës. Bashkëpunon me revistat *Symbol* dhe *Jeta e Re*.

është roli i ideologjisë, politikës në jetërat e njerëzve të thjeshtë.

“Shtëpia e heshtjes”

I publikuar në vitin 1983, romani “Shtëpia e heshtjes” i autorit turk Pamuk pati një sukses të menjëhershëm. Romani rrëfëhet prej pesë personazheve, të cilët jetojnë brenda të njëjtit realitet, po kështu në shtëpinë e njëjtë “të heshtjes”- duke u përballur secili me dramën e brendshme personale. “Shtëpia e heshtjes” kësodore është mikrokozmos më vete ku zhvillohet jeta. Krahas alternimit të rrëfimit të personazheve, kemi të bëjmë edhe me alternim të mënyrës së të rrëfyerit. Personazhet dallojnë nuancisht në stilin e shkrimit, që i bën ata të dallueshëm nga njëri-tjetri, por në anën tjetër mbahet në gjithë veprën konsistenca e përgjithshme e stilit të romanit.

Shkrimtari i njohur Orhan Pamuk, në vendin e tij është shumë i njohur edhe për shkak të deklaratave të tij politike. Në vitin 2005, iu desh të përballej me organet e drejtësisë për shkak të prononcimeve të tij, ku thoshte se turqit ishin përgjegjës për gjenocid mbi popullatën armene gjatë periudhës së Perandorisë Otomane. Pamuk deklaroi gjithashtu se mbi 30.000 kurdë janë vrarë prej turqve dhe interesin e tij mbi politikën e ka shprehur përmes artikujve nëpër gazeta prestigjioze të botës duke tajtuar marrëdhëniet politike të Turqisë me Bashkimin Evropian.

Kështu që, Pamuku dhe politika nuk është se nuk njihen. Në vitet e rinisë së Pamukut, domethënë në vitet 80-të, sikur në të gjithë botën, klima politike dhe ideologjike dallonte shumë nga kjo e sotmja. Një tablo e saj është paraqitur në veprën e tij “Shtëpia e heshtjes, në qendër të së cilës bie në sy kompleksiviteti i marrëdhënieve njerëzore dhe vështirësia për të vënë kontakt me njëri-tjetrin. Romani përshkohet tejprtej prej një atmosfere të zymtë, një ritmi hektik, fjalive të gjata, thurjes së hollë. Duhet cekur si veçanti gjithashtu, mënyrën e përshkrimit të situatave prej dy apo tre personazheve, dhe kjo mund të përkuqizohet si aksonometri situatash.

Më poshtë do të ndalemi për të analizuar aspektin ideologjik të personazheve të romanit. Dy nga gjashtë personazhet e

lartpërmendura janë të rinj, kushërinj jo shumë të largët, të cilët nuk janë të vetëdijshëm për lidhjen e tyre familjare.

Përvetësimi i ideologjisë si diçka “përmbushëse”

Hasani është i biri i një shitësi të tiktave të llotarisë. I rritur si fëmija i vetëm, atij i duhet të përballët përherë me presionin e të atit për të mësuar, për të qenë i dalluar dhe për të arritur në jetë. Ai ndihet i shtypur. Si shkak i kësaj shtypjeje, ngushëllimin e gjen në grupin e tij ekstremist fashist, ku bën pjesë me disa shokë dhe gjithashtu edhe në vizionet e ëmbla të tij për Nilgunin, një vajzë e ardhur nga Stambolli në vizitë te gjyshja e saj. Me Nilgunin Hasani kishte luajtur në lagje, kur kishin qenë fëmijë, por kjo gjë nuk i kujtohet asnjërit.

Hasani dhe grupi i tij urrejnë komunistët dhe betohen se qyteza e tyre Gebze nuk do të bie në dorë të tyre. Djemat janë turq nacionalistë, krenarë me gjithçka që ka të bëjë me Turqinë. Konsiderojnë se gjithçka joturke është e panevojshme, madje në një situatë ata ia shprehin pakënaqësinë një djali kur në veturë i gjejnë kasetën e Elvis Prislejt. Shpërndarja e ftesave nëpër qytet rreth aktiviteve politike dhe nacionaliste, apo edhe shkrimi i parullave nëpër mure, është një detyrë që ata e marrin me shumë zell, duke ndjerë se po bëjnë diçka gati- gati hyjnore. Ideologjia është gjithçka për ata dhe shërbimin ndaj saj ata e shohin si diçka të qenë, që nuk mund të jetë ndryshe.

Tre vite para se romani të botohej, në Turqi kish ndodhur grushtshteti i njohur i vitit 1980. Si rrjedhojë pushteti ish vënë nën kontrollin e ushtrisë, e cila kishte qeverisur për tre vjetët e ardhshme duke ushtruar një regjim autoritar. Tendenca e të rinjëve të Turqisë së asaj kohe, për të ndjerë nevojën për ideologji, për të ndjerë nevojën “për t’i takuar një krah” ilustrohet nga Pamuku në mënyrë eksplicite. Sidomos, kur kemi parasysh se Lufta e Ftohtë në atë kohë kish arritur në një fazë kritike. Tendenca e lartpërmendur e Pamukut, megjithatë nuk është tendencë vetëm për të paraqitur gjendjen e të rinjëve të Trugisë. Ajo përhap veten dhe kap një rrafsh shumë më të gjerë duke u transformuar në një tendencë universale. Atëbotë jo vetëm

në Turqi, por edhe në gjithë Evropën- për të mos thënë botën- të rinjtë duhej të përkisnin diku ideologjikisht. Ata ndjenin nevojën e përvetësimit të njëres ideologji, domethënë të konsideronin njëren ideologji si zgjidhje të të gjitha problemeve, madje edhe atë të tëhuajsismit, që do të thotë, ta njihnin si shkaktar absolute të të gjitha problemeve në botë, ideologjinë tjetër. Kuptohet se fjala është për ideologjitë fashiste dhe komuniste.

Përgjatë gjithë kapitujve të Hasanit ndërmjet tij dhe shokëve të tij, në mënyrë të vazhdueshme dominon diskursi i urrejtjes ndaj palës tjetër. Por, a është urrejtja e shprehur ndaj komunistëve, urrejtje e shprehur ndaj komunizmit? Me një fjalë, a është urrejtja e Hasanit për doktrinën komuniste e konstruktuar si pasojë e mospërputhjes me botëkuptimet e ideologjisë mbi ekonominë, religionin, shtetin, shoqërinë, klasat, kombin apo në fakt gjithë ideologjia i shërben qenies së Hasanit si një tabelë çitjeje ku ai mund të shfryjë mllëfin e grumbulluar?

Përmes monologëve, dialogëve dhe veprimeve të tij, autori lë për t'u kuptuar se Hasani, në fakt, urrejtjen e akumuluar brenda vetes nuk e ka të grumbulluar vetëm si pasojë të faktorëve të jashtëm. Dhe ç'është më e rëndësishmja nuk e ka të targetuar kundrejt vetëm një njësie, që në këtë rast, është komunizmi. Ekuilibri i ndjenjave të Hasanit i vënë në peshore, shpërfaq probleme të tjera, goxha më të thella që ndërlidhen me personalitetin e tij, formimin e tij kulturor dhe vendin e tij kundrejt botës reale.

Marrëdhënia e trazuar me të atin, rritja në një familje me kushte jo edhe aq të mira, tallja dhe nënçmimi i shokëve ndaj tij, pamundësia për të folur me Nilgunin, na japin mjaftueshëm prova për të treguar se kemi të bëjmë me një tip introvert. Brendësia e Hasanit ngjan me një makineri që funksionon nga urrejtja dhe prodhon urrejtje. Hasani e bën të tijin fashizmin, dhe fashizmi bëhet i tij për faktin se i jep shkas për të shfryrë dhe në të njëjtën kohë për të rigjeneruar atë urrejtje. Ai përmes fashizmit arrin të përmbush një boshllëk të qenies së tij, kështu që ndihet i fuqishëm e i duhur. Jeta e tij kështu fiton një shkak dhe qëllim. Për sa i përket doktrinave të ideologjive, për personazhin në fjalë, ato mbeten krejtësisht të panjohura.

Ironikisht, Nilguni është komuniste e

përbetuar. Nilguni është e gjatë, e hollë dhe e bukur, të paktën kështu na thotë Hasani për të. Prej dialogëve dhe përshkrimeve të personazheve të tjerë për të, Nilguni ngjan me një vajzë të qetë. Ajo shumicën e kohës e kalon duke lexuar libra brenda kornizave të ideologjisë së cilës i takon. Çdo mëngjes blen gazetën që botohet prej komunistëve të quajtur "Cumhuryetin"- në shqip Republika- dhe është në rrjedhë për gjithçka që ndodh me politikën në Turqi dhe botë.

Për dallim prej Hasanit, Nilguni nuk rrëfen në vetën e parë, për këtë personaliteti i saj është më në hije në krahasim me atë të Hasanit. E dimë se është komuniste dhe e dimë se tentativave të Hasanit për të vënë kontakt derisa ai e ndjek, iu qëndron indiferente. Po kështu duket, se për dallim prej Hasanit dhe shokëve të tij, Nilguni ka vendosur që ta njohë botën përmes librave. Nilguni nuk është e interesuar për Hasanin, madje në njëfarë dore është e frikësuar prej tij. Kjo frikë e saj, së bashku me një lëmsh ndjenjash të trazuara të Hasanit, pas një refuzimi të rëndë, bëjnë që një ditë ai të humbë kontrollin dhe ta godasë atë me grushte në kokë. Nilguni shkon në shtëpi dhe bie në gjumë. Pasi zgjohet, vendos të shkojë në spital dhe duke u bërë gati për t'u nisur atje, vdes.

Siç u tha më herët, drama personale e personazheve është qendrore në këtë vepër. Drama personale, sidoqoftë, është e ndikuar në dozë të madhe prej politikës dhe ideologjisë si ide dhe sistem. Si ide ajo ndikon jetërat e individëve duke iu dhënë një ndjenjë përkatësie, një vend të cilit ndjejnë se i takojnë dhe një vlerë identifikuese para të tjerëve. Në anën tjetër si sistem, ndikon në terme të zgjedhjeve të përditshme të rregullave që duhet t'u binden, të cilat janë të ngritura mbi sipërfaqe ideologjike.

Mbi të gjitha, romani "Shtëpia e heshtjes", është prozë mbi jetën dhe jeta përbëhet prej dëshirave, dashurive, kujtimeve, ideologjive apo edhe vdekjes. Të gjitha këto janë komponenta të jetës së Hasanit dhe Nilgunit, dy të rinj të edukuar në Turqinë e trazuar të fillimviteve '80-të.

Ajo që nuk mund të mohohet është se përgjatë historisë, ideologjitë që kanë lindur si formë e një bote më të mirë, me kalimin e kohës, kanë prodhuar kundërfekt. Sidomos



kur në ballë të tyre janë vënë grupe të rinjsh, të ngjashëm me Hasanin e Turqisë së viteve '80-të dhe shokët e tij.

Si interpretohet vrasja e paqëllimtë e Hasanit? Në një interpretim politik: njëra ideologji e vret tjetrën. Në një formulim tragjik-njerëzor: Hasanin vret atë që e do dhe mbetet vetëm në botën e madhe, së cilës ai ndjen se nuk i takon. Në një interpretim real: nuk ka rëndësi kush kënd e vret, pasi në fund të dy zhduken, humbasin sikur edhe ngjet me ideologjitë ekstreme politike.

“Bora”

Romani “Bora” u shkrua përgjatë viteve 1999-2001, ndërsa u publikua në vitin 2002. “Bora” është realisht, romani më politik i Orhan Pamukut. Romani trajton temat tashmë të njohura të politikës turke që kanë të bëjnë me oksidentalizmin e Turqisë, luhatjen e saj mes një shteti sekular dhe islamist, rrymat e ndryshme ideologjike-fetare brenda shoqërisë së saj të mbyllur. Romani natyrisht trajton edhe tema të tjera, universale në letërsi, siç është vetmia, koha, jeta, vdekja apo edhe dashuria e ndërprerë. Në vija të trasha, romani është përshkrim për “shpirtin turk”. Dhe “shpirti turk”, siç na paraqitet prej Pamukut, ngrihet, frymon prej politikës dhe bart përplot politikë në vete në

cilindo vend të botës që i qëllon të jetë.

Në hyrje të veprës, Pamuk ka zgjedhur disa citate të autorëve të shquar si Stendal, Konrad, apo Dostojevski. Njëra ndër to, e shkruar nga Stendali thotë: “Politika në një vepër letrare ndjehet e vrazhdë si arma që shkrehet në mes të koncertit, por nuk mund të mos e përfillësh”. Mund të thuhet se përmes kësaj fjalie Pamuk e përgatit lexuesin e tij për botën në të cilën po hyn.

Epiqendra e romanit “Bora” është poeti Ka. Ngjarja që ndodh në vitet 90-të rrëfëhet vite më vonë, nga një shok i Ka-së i cili “ironikisht” quhet Orhan. Në kohën kur Orhani shkruan storien, shoku i tij Ka, është i vdekur.

Ka kthehet në qytetin e tij, Kars, pas shumë viteve të kaluara në Gjermani si azilant politik. Kthimi i tij ka si shkak varrimin e së ëmës së tij. Si gazetar dhe si poet, Ka do të investigojë një mori vetëvrasjesh të vajzave në Kars, pastaj për to do ta shkruaj një artikull. Përpos kësaj, poeti me vete mban shpresën për ta takuar një shoqe të vjetër, Ipek, për të cilën ende ka ndjenja të forta. Në Kars, bora bjen pa u ndalur. E gjithë ngjarja e romanit që numëron rreth 470 faqe zhvillohet brenda një hapësire kohore tre-ditore; epilogu kalon në rrëfimin e Orhanit vite më vonë.

Ajo që bie në sy përgjatë romanit (përsëri) është rrëfimi dinamik dhe i ngjeshur me

situata e fjali të gjata. Poeti Ka shpejt e gjen veten në ca vorbullat të pakuptimita që fillojnë ta shpiejnë drejt një të panjohure, ndërsa ai ndjen një kënaqësi të paanë duke ecur në rrugicat e ngushta të qytetit Kars dhe duke parë flokët e borës tek mbulojnë gjithçka. Në romanin "Bora", Pamuk përshkruan në mënyrë mjeshtërore dramën e njeriut të kthyer në vendin e tij pas shumë viteve. Në po atë mënyrë ai përshkruan gjithashtu edhe përshtypjen se si gjithçka në vendin e tij, i duket shumë e njohur dhe paradoksalisht po aq e largët.

Duke ecur nëpër rrugicat e qytetit ku ka ndërtesa të mbetura të Perandorisë Otomane, si kisha armene apo edhe objekte ruse, Ka vendos të hyjë në një kafene. Aty bëhet dëshmitar i një vrasjeje. I vrari është drejtor i një shkolle. Ka merret në polici ku takohet me njëfarë Kaltri. Shpejt kupton se Kaltri është udhëheqës i një organizate fundamentaliste islamike dhe gjithashtu ka qenë i martuar me një grua, e cila quhej Ipek. Më vonë kuptohet se Kaltri e ka organizuar vrasjen e drejtorit të shkollës dhe këtë gjë ai e kishte bërë për shkak të vendimit të drejtorit për të mos i lejuar vajzat me shamia në shkollë. Ai kish ndjerë se ishte një gjë krejtësisht e padrejtë. Nga këtu Ka kupton se një pjesë e vetëvrasjeve të vajzave të tyre ka ardhur si pasojë e kësaj, gjithashtu.

Romani tërë kohës mban dy pista rrëfimi: atë të dashurisë me Ipekun në njërën anë, dhe në anën tjetër ngjarjet politike. Ka-ja e gjen veten në mesin e sekularëve -domethënë shteti- dhe fundamentalistëve islamikë-organizata e Kaltrit të cilët kanë idealet e tyre mbi Turqinë, turqit dhe mënyrën si ata duhet të jetojnë. Përpos këtyre, ai tërë kohës është i pushtuar nga dashuria për Ipekun, për borën që bie dhe dëshirës për të shkruar poezi, dëshirë që pas shumë kohësh i është rikthyer. Në mes të gjithë këtij lëmshi ndjenjash, mendimesh dhe ndodhish, Ka e ndjen veten të humbur, por në të njëjtën kohë edhe të lumtur. Pasi shkon në teatër për të recituar një vjershë para të pranishmëve, në një mënyrë goxha të çuditshme e gati absurde, Ka bëhet dëshmitar i një qitjeje me armë ndaj audiencës, e cila shndërrohet në një masakër.

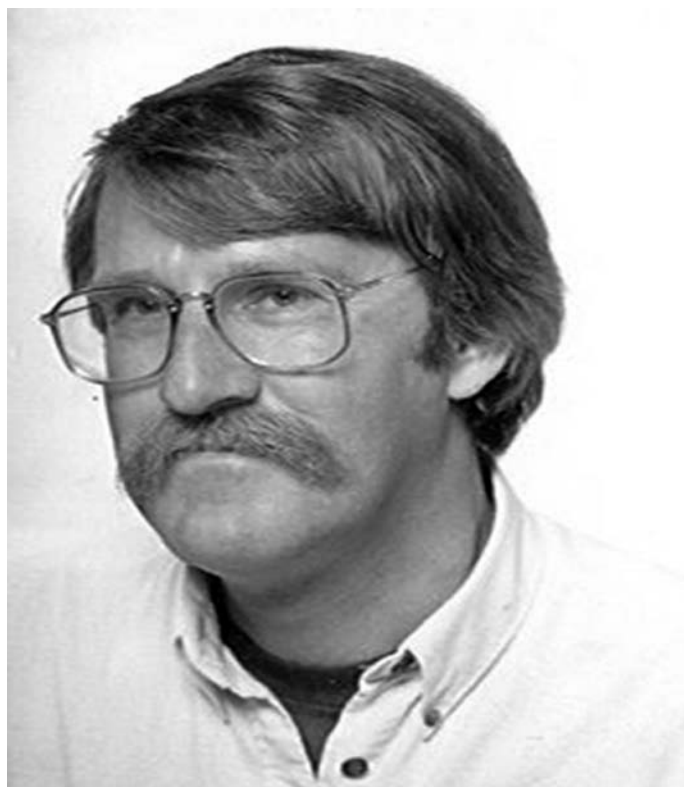
Ajo që duhet përmendur për romanin "Bora" është pamundësia e individit për të konstruktuar jetën në një mënyrë çfarë

do të dëshironte dhe ndërhyrja e faktorëve të jashtëm, në planet dhe dëshirat e tij. Në këtë rast Ka-ja që i është dashur të jetojë dymbëdhjetë vjet në ekzil politik në Gjermani, përsëri e ka të pamundur të shkëputet nga politika dhe problemet e saj. Ai thajse gjithherë është në qendër të tyre. Duke parë këtë, Ka bën planin që të ikë drejt Gjermanisë dhe me vete ta marrë edhe Ipekun. Por, në ditën kur do të niseshin, ndërsa Ka pret në tren Ipekun, ajo mendon se Ka-ja e ka spiunuar vendndodhjen e Kaltrit, dhe nuk shfaqet fare. Ka sheh për xhami të trenit teksa Karsi dhe gjithashtu ato tre ditë përplot ndodhi, mbesin prapa. Ka ikën i vetmuar nga Karsi dhe Turqia që ziejnë nga politika.

Pas pesë vitesh në Gjermani, i dërrmuar nga dashuria për Ipekun, duke i shkruar letra që nuk ia dërgon kurrë, Ka-ja gjendet i vrarë në Frankfurt. Vrasja ishte bërë nga dikush prej organizatës së Kaltrit. Më vonë miku i tij, Orhani, viziton qytetin e Karsit vetë dhe kontakton me shumicën e personazheve, për të cilat Ka i kishte folur para se ta vrisnin.

Si "Shtëpia e heshtjes" ashtu edhe "Bora", janë dy vepra mbi dashurinë dhe jetën e papërfunduar. Një shtyllë e rëndësishme mbi të cilën ngrihet vepra e Orhan Pamukut, u tha se është dimension i politik. Në këtë aspekt bëjnë pjesë ideologjitë në jetën e individit, të cilat i përvetëson me pëlqim në njërën anë dhe politika, si veprimtari e përditshme me konstruktin e nomenklaturës. Ligjet e autoritetit politik janë të detyrueshme për të gjithë, të paktën kështu thotë ndëshkimi për mosbindjen e tyre. Ndërsa vendimet e marra prej autoritetit politik, prekin të gjithë, pa marrë parasysh dozën e vendimmarrjes apo të interesit personal në të si veprimtari e përditshme.

Vepra e Pamukut ka gjithherë një betejë: mes komunizmit dhe fashizmit, shtetit sekular dhe atij islam, kushtetutës dhe sheriatit. E veçanta e Pamukut është se personazhet e në romanet e tij e shohin politikën teksa ndikon në jetët e tyre drejtpërdrejtë. Një nëntekst jo fort i këndshëm mund të nxirret megjithatë: njerëzit janë më shumë spektatorë sesa aktorë të ndërhyrjes së ideologjisë politike dhe politikës në jetërat e tyre të përditshme.



Hans Bertens

NGA POSTMODERNIZMAT TE POSTMODERNIZMI

(Vijon nga numri i kaluar)

¹Përderisa konceptet e postmodernizmit të cilat i shqyrtova deri më tani, prireshin të izolonin disa tendenca dhe rrjedha kulturore në vitet 1950 dhe 1960 me qëllim të etiketimit të tyre si “postmoderne”, në vitin 1970 postmodernizmi u bë gjithnjë e më shumë term përfshirës i cili mbledhi brenda vetes të gjitha fenomenet letrare dhe kulturore të cilat nuk mund të klasifikoheshin si realiste apo moderniste. Siç thotë Kohler në vitin 1977:

Pa marrë parasysh shtysat kontradiktore në atë se çka përmbajnë tiparet karakteristike të epokës së re, termi “postmodern” tash është gjerësisht i përdorur për të gjitha fenomenet kulturore të cilat janë shfaqur

1 **Hans Bertens** është profesor i Studimeve amerikane në Universitetin e Utrecht-it, në Holandë, një nga studiuesit më të njohur të postmodernizmit dhe autor i librave: *Ideja e postmodernës*, *Teoria letrare* etj. Studimi i botuar në dy numrat e revistës sonë (titulli origjinal: *The Postmodern Weltanschauung and Its Relation to Modernism: An Introductory Survey*, 1986) është përfshirë në shumë antologji të mendimit postmodern. (Fusnotat janë të përkthyesit)

që nga Lufta e Dytë Botërore dhe janë indikatorë të ndryshimeve në ndjeshmërinë dhe qëndrimin, duke e bërë kështu të tashmen një kohë “pas modernës” (Köhler 1977, 8).

Köhler e citon kritikun amerikan të artit, John Perreault, duke thënë:

Isha i detyruar të përdorja termin post-modern në mes të gjashtëdhjetave, sepse doja t’i diskutoja veprat artistike të të gjitha llojeve të cilat nuk dukej se përshtateshin me rregullat e artit modernist... Postmodernizmi nuk është një stil i veçantë, por është një grumbull përpjekjesh që shpiejnë përtej modernizmit. Në disa raste kjo nënkupton një “rilindje” të stileve të artit “të fshira” nga modernizmi. Në raste të tjera kjo do të thotë art antiobjekt, apo art me çka të kesh (Köhler 1977, 13).

Edhe pse koncepti i Fiedler-it për postmodernizmin ishte paanshëm përfshirës,

përfshirja reale e postmodernizmit fillon me shkrimet mbi këtë çështje nga Ihab Hassan, sidomos në librin e tij më të hershëm, *Copëtimi i Orfeut: drejt një letërsie postmoderniste*, në vitin 1971. (Hassan tashmë kishte publikuar mbi fenomenin e dalë në vitin 1964 dhe 1969, por, e marr librin e tij si pikë fillimi, sepse me këtë libër ai filloi në mënyrë të përhershme të influencojë debatin mbi postmodernizmin).

Fillimisht, në pjesën e dytë të studimit tim, do të ofroj një diskutim të konceptit të Hassan-it për postmodernizmin; pastaj, do t'i përmend disa shqyrtime të tjera përfshirëse, siç janë ato nga Matei Calinescu dhe kritiku frëng, Jean François Lyotard.

Postmodernizmi i Ihab Hassan-it: dalja e një episteme të re

Ihab Hassan, padyshim është më i frytshmi nga kritikët e involvuar në debatin për postmodernizmin dhe është e pamundur të ndiqet zhvillimi i konceptit të tij për postmodernizmin - nga katër libra dhe një numër artikujsh, të publikuar në një periudhë kohore prej pesëmbëdhjetë vitesh - brenda fokusit të këtij studimi. Megjithatë, do të përpiqem të tregoj se si postmodernizmi i Hassan-it është bërë gjithnjë e më shumë përfshirës derisa arriti pikën e shndërrimit në një epistemë me status të plotë.

Në shkrimet e tij të hershme Hassan-i e sheh postmodernizmin si një impuls antiformal, anarkik, dekrijues, paradoksal, të inspiruar nga "vullneti për të mos bërë". Ky koncept është, siç e përmend edhe Matei Calinescu, afër konceptit kontinental të Avangardës, dhe kanoni preliminar postmodern i Hassan-it e mbështetë këtë pikëpamje: në *Copëtimi i Orfeut* ai gjen impulse postmoderne të De Sade, të Blake, të 'Patafizikës', të dadaizmi, të surrealizmi, në çka ai e quan Aliterature, të Jean Genet, që janë vetëm disa shembuj. Në listën e

shembujve të tij, dadaizmi dhe surrealizmi mbajnë pozicionin qendror. (Duhet të them në këtë pikë se këtë koncept avangardist për postmodernizmin e shoh si më të rëndësishëm në veprën e tij të mëhershme sesa konceptin e tij më shumë ekzistencial i cili është po ashtu prezent në *Copëtimi i Orfeut* dhe i cili përfshinë ekzistencializmin si lëvizje, dhe shkrimtarë si Hemingway dhe Becket). Ky impuls postmodern, është një impuls në drejtim të një arti i cili mohon vetveten (nga kjo vullneti për të mos bërë). Kjo tregon një lëvizje drejt heshtjes dhe manifeston veten në "dy aksentë të heshtjes" të cilat së bashku përbejnë postmodernizmin: "a) jehona negative e gjuhës, autodestruktive, demoniale, hedonistike; b) Pozitiviteti i amullt i tij, vetëtranscedenca, sakramentale, plenare". Siç vëren Hoffman, Hassan thekson "negativën" në konceptin e tij, në llogari të "pozitivitetit të amullt" i cili, siç është treguar nga gjuha e Hassan-it - "vetë transcedente, sakramentale", diku tjetër ai i referohet "refuzimi i shenjtë" i poetëve bitnikë - mundet që në këtë pikë të karrierës të ketë pasur mbingarkesa mistike, misticizëm të cilin Rusell e quajti "gjendje gnostike e ndjeshmërisë". Nëse jo, "pozitiviteti i amullt" i tij është i lidhur me hirin hyjnor të gjetur në menjëhershmeri, për shembull nga, Charles Altieri.

Çka është e rëndësishme në konceptin e hershëm të Hassan-it, është fakti se ai në mënyrë domethënëse e zgjeron fushën e postmodernizmit. Me Wasson-in (1969) ai e familjarizon, nëse në fakt nuk e prezanton, nocionin e një postmodernizmi internacional, duke shtruar kështu rrugën për kritikë të mëvonshme siç është Spanos. Edhe më e rëndësishme, ai i ndërroi demarkacionin historik të postmodernizmit, duke bërë kështu që postmodernizmi ose më mirë, llojshmëria e postmodernizmit, të shihet si lulëzim i asaj që për një kohë të gjatë ka qëndruar si tendencë e fshehtë në historinë e kulturës perëndimore. Edhe pse ai më vonë do t'i tërheqë disa prej deklarimeve të tij më ambicioze, për shembull fokusi mbi *Finnegans Wake* të James Joyce si vepra e parë postmoderne, prapëseprapë perspektiva e tij historike dhe qasja e tij tipologjike në mënyrë të qartë kanë ndikuar diskutimet e mëvonshme.

2 Patafizika (frëngjisht: *pataphysique*) është një filozofi apo teori e mediave e përkushtuar për të studiuar atë që shtrihet përtej sferës së metafizikës. Koncepti është shpikur nga shkrimtari francez Alfred Jarry (1873-1907), i cili e përcaktoi 'patafizikën' si "shkencë e zgjidhjeve imagjinare, e cila simbolikisht atribuon vetitë e objekteve, të përshkruara nga virtualiteti i tyre". Filozofi Jean Baudrillard është konsideruar si patafizikan, kurse shkrimtarët: Raymond Queneau, Jean Genet, Eugène Ionesco, Boris Vian, Rene Daumal dhe Jean Ferry e kanë konsideruar veten si ndjekës të traditës patafizikane.

Siç kam vërejtur tashmë, koncepti i mëvonshëm i Hassan-it për postmodernizmin, është shumë më përfshirës. Siç thotë vetë ai në vitin 1980, “ne nuk mund thjeshtë të pushojmë — siç kam bërë unë ndonjëherë — së supozuari se postmodernizmi është antiformal, anarkik, jokreativ; sepse është krejt nga këto... kjo po ashtu përmban nevojën për të zbuluar një ‘ndjeshmëri unike’ (Sontag), të tipit “kalo kufirin dhe mbyll hendekun” (Fiedler) dhe të marrë, siç kam sugjeruar, një drejtpërdrejtshmëri neognostike të mendjes” (Hassan 1980b, 121).

Megjithatë, nga 1980 Hassan ka inkorporuar shumë gjëra në postmodernizmin e tij, duke e kthyer atë në epistemë me status të plotë. Në artikullin të cilin sapo e citova ai na tërheq drejt përshtatimit të postmodernizmit në shkrimtarë dhe mendimtarë bashkëkohorë të tillë si Levi-Straus, Robbe-Grillet, Lacan, Derrida, Foucault, Deleuze, Barthes, de Man, Brown, Steiner dhe të tjerë. Nga e kaluara Nietzsche kishte filluar të shfaqet si ndikuesi më i madh formativ — që është Nietzsche i rizbuluar nga poststrukturalistët frëng. Me fjalë të tjera, Hassan nga viti 1980 ka tërhequr në masë të madhe mendimin strukturalist dhe poststrukturalist brenda rrethit të tij postmodern. Në fushën e letërsisë ai me konceptin e tij ka përshtatur romanin jofiksional, Gazetarinë e Re Amerikane, zhanret e fiksonit fantastik dhe shkencor, romanin metafiksional dhe romanin autorefleksiv. Nga Franca ai ka shtuar *nouveau roman*-in dhe “romanin linguistik të *Tel Quel*³. Ai madje e ka shtrirë postmodernizmin në fushën e kritikës, duke ofruar parakritikizmin e vet, një formë postmoderne e kritikës që priret “të mbulojë artin e multivokacionit” (Hassan 1975, 25).

Ky art i multivokacionit e bën të vështirë ta përmbledhim pozicionin e Hassan-it ndaj postmodernizmit. Në të vërtetë, vepra e tij është mjaft sugjестive, dhe siç mund të duket nga “tabela që aludon në disa karakteristika të postmodernës”,

³ *Tel Quel* ka qenë revistë letrare avangardiste e themeluar në vitin 1960 në Paris. Në këtë revistë u shfaqën ese të rëndësishme për strukturalizmin, post-strukturalizmin dhe rekonstruksionin, deri në vitin 1982, kur revista pushoi së qarkulluari. Në të i publikuan shkrimet kritikë e famshëm, si: Roland Barthes, Michel Foucault, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Bernard-Henri Lévy, Philippe Sollers, Tzvetan Todorov, Umberto Eco, Gérard Genette etj.

të gjitha prej tyre janë kthyer kundër karakteristikave moderniste duke u drejtuar në kahe të ndryshme: “Parafizika/Dadaizmi; Antiforma (çlidlhëse, hapur); Lojë; Mundësi; Anarki; Rraskapitje/Heshtje; Proces/Paraqitje; Ndodhje; Pjesëmarrje; Dekrijim/Dekonstruktivizim/Antitezë; Mungesë; Shpërndarje; Tekst/Intertekst; Sintagmë; Parataxis; Metonimi; Kombinim; Rhizom⁴/Sipërfaqe; Anti-Interpretues /Moslexim; Shënjes; Dorëshkrimor (i shkrueshëm); Anti-narrativ; Frymë e shenjtë; Dëshirë: Polimorf/Androgjin; Skizofreni; Ndryshim/Gjurmë; Ironi; Papërcaktueshmëri; Imanencë” (Hassan 1980b, 123). Siç thashë, kjo listë është pafundësisht sugjестive, por është virtualisht e pamundur të pranohet si stabile, pra si qendër e mirëdefnuar. Siç ka vërejtur tashmë Hoffman në vitin 1977, ‘kuptimet’ e ‘heshtjes’ së Hassan-it dhe lista e tij e shkrimtarëve postmodernistë është e pamundur të reduktohen në një emërues të përbashkët” (Hoffman et al 1977, 34); që prej atëherë koncepti i Hassan-it nuk është bërë më i lehtë të definohet.

Në një mënyrë shumë të përgjithshme, shumica e tipareve postmoderne të Hassan-it, e ndoshta të gjitha, janë të lidhura me konceptin e dekonstruktivizmit për një botë të shqendërsuar. Me fjalë të tjera ato sundohen nga një dyshim radikal epistemologjik dhe ontologjik. Kjo për postmodernizmin e Hassan-it është ndryshimi kryesor me modernizmin: “meqë modernizmi — me përjashtim të dadaizmit dhe surrealizmit — krijoi format e veta të Autoritetit artistik pikërisht sepse qendra nuk ekzistonte më, postmodernizmi ka anuar drejt Anarkisë artistike në bashkëpunim të thellë me gjërat që po shkatërroheshin — ose ka anuar drejt Pop-it”. (Hassan 1975, 59). Përderisa modernistët kërkuar ta mbronin veten kundër vetëdijes së tyre për kaosin kozmik, nga pamundësia e thyerjes së ndonjë “qendre” që ata mund ta nuhasnin, postmodernistët kanë pranuar kaosin dhe në fakt kanë jetuar me një lloj intimiteti me të. Kjo njohje postmoderniste e zhbërjes së të gjithë Autoritetit, të gjitha diskurseve të larta, të gjitha qendrave, shpie drejt një pranimi të

⁴ *Rhizome* është një koncept filozofik i përdorur nga Gilles Deleuze dhe Félix Guattari në projektin *Kapitalizmi dhe Skizofrenia* (1972–1980). Rhizome, i bazuar në rhizomen botanike, sipas Deleuze, është “imazh i mendimit”.

kaosit e nganjëherë madje drejt pranimet të një përshtatjeje mistike me universin kaotik si, për shembull, me misticizmin kozmik të sjellë nga Norman O. Brown, i cili është përfshirë ndërmjet postmodernistëve të Hassan-it.

Kjo njohje e shqendërsimit final shpie drejt një bote postmoderne që karakterizohet nga dy tendenca kryesore, “Papërcaktueshmëria” dhe “Imanenca”. Nga këto dy pole papërcaktueshmëria qëndron kryesisht për rezultatet e atij shqendërsimi, të një humbjeje të plotë të ontologjisë; imanenca qëndron për prirjen e mendjes njerëzore për ta përshtatur krejt realitetin me veten (kjo, gjithashtu, natyrisht se është bërë e mundur nga shqendërsimi). Humbja absolute, e pakthyeshme e bazës ontologjike të cilën Hassan e sheh po aq te “Parimet e pasigurisë në fizikë të Heisenberg-ut dhe te Prova e Papërcaktueshmërisë në të gjitha sistemet logjike të Gödel-it”, sa edhe në filozofinë poststrukturaliste, sipas Hassan-it, të shpie drejt një shumëzimi të mënyrave postmoderne. Papërcaktueshmëria mund të na shpie drejt formave magjike, drejt misticizmit, drejt transcendentalizmit, drejt kultit të apokaliptizmës (të gjitha llojeve të ndjeshmërive të bashkuara me kundërkulturën), ose, drejt ekzistenciales, drejt postekzistenciales, drejt një “dehumanizimi”, drejt një humbjeje të egos, drejt ekologjizmit, drejt fragmentarizmit, drejt një futurizmi të ri etj, etj. (Hassan 1975, 54-58), me kusht që këto mënyra, forma të ndjeshmërisë nuk janë parë si të bazuara ontologjikisht. Kjo papërcaktueshmëri e skajshme mund të thyej barrierat në traditën perëndimore: “Religjioni dhe shkenca, miti dhe teknologjia, intuita dhe arsyeja, popullorja dhe kultura e lartë, arketipat femërorë dhe mashkullorë... fillojnë të modifikohen dhe të informojnë njëra tjetrën...tiparet e një ndjeshmërie të re fillojnë të shfaqen” (Hassan 1980, 110). Pasi asnjë sistem moral apo intelektual, asnjë mënyrë e perceptimit të realitetit nuk mundet përfundimisht të legalizohet (term i Lyotard-it), asgjë nuk mundet që *ontologjikisht* të pretendojë superioritet mbi diçka tjetër, atëherë edhe ndërkëmbimet frytdhënëse janë bërë të mundura. Siç thekson Hassan, papërcaktueshmëria është padyshim një term unekuiwok, ajo është një tendencë drejt

pluralizmit të plotë që mund të akomodojë lehtë në mënyrë të ndërsjellë kategoritë ekskluzive:

Tendenca përbëhet vërtet nga nëntendencat, të cilat shkaktohen nga fjalët në vazhdim: hapje, heterodoksi, pluralizëm, eklekticizëm, rëndomtësi, revoltë, deformim. E mëvonshmja vet mbledhë një dyzinë termash të tanishëm të mosbërjes: dekrijim, dezintegrim, dekonstruktiv, shqendërsim, zhvendosje, ndryshim, mosvazhdimësi... (Hassan 1983, 27-28).

Në anën tjetër të spektrit postmodernist të Hassan-it qëndron “tendenca e dytë madhore në botën postmoderne”. Kjo tendencë është quajtur “Imanencat, një term të cilin unë e përdorë pa ngarkesë religjioze, dhe me të cilin mendoj kapacitetin e mendjes për ta përgjithësuar veten në botë, për të vepruar me veten dhe botën, dhe kështu të bëhet, drejtpërdrejt, për herë e më shumë hapësira e vet asaj...”. Kjo tendencë me herët në karrierën e Hassan-it është quajtur edhe Neo-Gnosticizëm dhe “e ndjellë nga fjalë të ndryshme si përndarje, shpërhapje, përhapje, difraksion, puls, integritet, ekumenizëm, komunikim, ndërlojë, ndërvarësi, ndërfitje, etj — varet mbi të gjitha në shfaqjen e njeriut si kafshë me gjuhë... një krijesë e cila konstituon vetveten dhe vazhdueshëm konstituon universin e tij me simbolet dhe të bëmat e veta” (Hassan 1983, 29).

Në mungesë të esencave, të qendrave ontologjike, njeriu krijon veten dhe botën e tij nëpërmjet një gjuhe e cila është poststrukturalisht e divorcuar nga bota e objekteve. Është në imanencë që Hassan shquan një lëvizje drejt “Njëshit”, drejt unifikimit. Përderisa papërcaktueshmëria shpie në fragmentim, fisnim, imanenca shpie në globalizim nëpërmjet gjuhës mediale gjithnjë e më shumë të njësuar — “imanenca e medias tani ndikon në përhapjen e Logosit” (Hassan 1980a, 110) — dhe nëpërmjet gjuhës së shkencës dhe teknologjisë. Qartë, hija e Marshall McLuhan-it qëndron kënaqshëm pezull mbi imanencën e Hassan-it siç bën edhe ndjeshmëria unike e Sontag-ut.

Atëherë, Hassan, e ka transformuar konceptin fillestar letrar të postmodernizmit në një koncept kulturor të degëzimeve të gjëra kulturore të ndihmuara qartazi nga

Fiedler, Sontag dhe të tjerët — një koncept i cili përfundimisht varet nga manifestimet simultane madje edhe në bashkëveprim me papërcaktueshmërinë dhe imanencën, ose me “mosbërje” dhe ribërje, një mosbërje e të gjithë autoritetit, një ribërje nëpërmjet një gjuhe të shqendërsuar, një “imanencë e re e gjuhës” (Hassan 1980a, 97).

Një fjalë përfundimtare për origjinën e postmodernizmit të Hassan-it. Edhe pse në vlerësimin tim, e kam potencuar shumë dyshimin e skajshëm ontologjik në qendër të postmodernizmit të tij, sepse ky dyshim është elementi më i rëndësishëm, Hassan po ashtu ka folur për analizën e Irving Howe:

Dhe më në fund, faktori epistemik dëshmon se është vetëm njëri nga të shumtët. Forca e tendencës së antinomisë dhe papërcaktueshmërisë rrjedhë nga dispozita më të mëdha shoqërore: një rritje e standardit në Perëndim, prishja e vlerave institucionale, dëshirat e lira, liri të lëvizjeve të çdo lloji, përçarje dhe shpëputje rreth globit, terrorizmi i egër — shkurt, Shumë kërkojnë primatin ndaj Një-së (Hassan 1983, 29).

Nuk është befasuese që epistema përfshirëse postmoderne e Hassan-it është në gjendje të akomodojë një mizëri formash dhe mënyrash të letërsisë bashkëkohore, shpesh të ndara rreptë nga kritikë të mëhershme të postmodernizmit. Postmodernizmi për Hassan-in përfshin romanin vetërefleksiv apo metafikcional, sepse ai reflekton vetëdijen se krejt gjuha është autoreferenciale, madje edhe nëse ajo fenomenologjikisht ndjek kreacionin e vet. Kjo përfshin romanin e gjeneratorëve linguistikë dhe imazhistë (*nouveau roman* dhe romanin e *Tel Quel*-it) për të njëjtën arsye. Kjo përfshin gjithashtu edhe romanin jo-fiksional, sepse zbeh dallimin mes faktit dhe fiksonit: faktet, ose së paku interpretimet e ndryshme për to, janë gjithashtu forma të fiksonit. Papërcaktueshmëria e liron imagjinatën nga kategoritë e zhveshura, të vjetra dhe bën të mundur një rivlerësim të zhanreve të tilla nënletrare si fantazia dhe fikcioni shkencor. Kjo shpie te të gjitha llojet e mënyrave paraqitëse të vetë-ekspresionit, si në romanet e surfiksionistëve, në të cilët realiteti është produkt i imagjinatës (siç është në fantazi dhe fikson, dhe në fiksonin shkencor). Kjo mund të shpie në minimalizëm artistik, ose, madje edhe drejt heshtjes. Me fjalë të tjera,

radha e gjerë e reagimeve të mundshme estetike për papërcaktueshmërinë e Hassan-it, shpie në shumësinë e formave letrare dhe të mënyrave të cilat nuk mund të përmbliken nga një emërues i përbashkët. Edhe pse koncepti i Hassan-it është atraktiv, për shkak të përfshirshmërisë, nga pikëvështrimi i klasifikimit letrar, kjo përfshirshmëri është po ashtu e meta më e madhe e tij. Kjo është e metë e dukshme e të gjitha koncepteve epistemike. Si rrjedhojë, pas një diskutimi të shkurtër të koncepteve të tjera përfshirëse, do të kthehem te një qasje më e pastër letrare për postmodernizmin.

Epistema postmoderne: qasje të tjera

Pasi i kemi kushtuar një vëmendje të madhe epistemës postmoderne të Ihab Hassan-it, do të flasim shkurt edhe rreth epistemave të Matei Calinescut dhe Jean-François Lyotard. Kur them shkurt nuk dua të sugjeroj se konceptet e tyre për epistemën postmoderne janë më pak të vlershme se ato të Hassan-it. Megjithatë me duket se Hassani ka vënë bazat e pikëpamjes epistemike të postmodernizmit, dhe konceptet e Calinescut dhe Lyotard-it kanë mjaft të përbashkëta me atë të Hassan-it.

Të fillojmë me Lyotard-in, *Gjendja postmoderne* (1979) e të cilit, është një kontribut i veçantë për debatin mbi postmodernizmin. (Për qëllime praktike, do të citoj nga artikujt e mëvonshëm, “Përgjigje në pyetjen: çka është postmodernizmi” (1983), në të cilin, shkurtazi ai përpiket të përgjigjet në pyetjen e vendosur në titull). Para se gjithash, për Lyotard-in, gjendja postmoderne është e karakterizuar kryesisht nga një krizë e skajshme epistemologjike dhe ontologjike. Siç thotë Hassan: “Tema qendrore e Lyotard-it është mospërdorimi i ‘narracioneve të mëdha’ dhe ‘metanarracioneve’ të cilat organizuan shoqërinë borgjeze. Kriza e skajshme, atëherë, është një nga ‘legjitimimet’ — krahaso me ‘krizë legjitimimi’ të Habermas-it në *Probleme legjitimimi në kapitalizmin e vonshëm* — në çdo përpjekje kognitive dhe sociale ku tani mbretëron shumësia e gjuhëve. (Hassan 1983, 26). Me lejoni të citoj përmbledhjen e parafrazuar “lirshëm” të Hassan-it për “temën qendrore” të Lyotard:

Gjendja postmoderne është e huaj për çmagjepsjen si dhe për pozitivitetin e verbër të ilegjitimitetit. Ku mund të banoj ligjësia pas zhdukjes së metanarrativës? Kriteri i funksionalitetit është thjesht teknologjik: ai nuk zë vend te gjykimet e së vërtetës dhe drejtësisë. Te konsensusi i arritur me anë të diskutimit, siç mendon Habermas? Ai kriter dhunon heterogjenitetin e lojërave të gjuhës. Dhe invencionet janë gjithmonë në papajtueshmëri. Njohja postmoderne nuk është vetëm instrument i forcës. Ajo rafinon ndjeshmëritë tona, i zgjon ato nga ndryshimet dhe forcon kapacitetet tona për ta duruar të pamatshmën. Ajo nuk e gjen arsyen në marrëveshjet ose në homologjinë e ekspertëve, por në paralogjinë e zbuluesve.

Pyetja e hapur atëherë është kjo: a mundet një adoptim i relacioneve shoqërore, a mundet një shoqëri e drejtë të bëhet praktike në pajtim me një paradoks analog me aktivitetin e tashëm shkencor? Dhe në çka do të konsistonte ky paradoks? (Hassan 1983, 26-27).

Para se ta japim përgjigjen e Lyotard-it në këtë pyetje, më lejoni të theksoj se si kjo “temë” postmoderne ndryshon nga temat moderniste. Për Lyotard-in, “estetika moderne është estetikë e sublimes, edhe pse nostalgjike. Ajo lejon të paprezantueshmen të vendoset përpara vetëm si një përmbajtje që mungon: por forma, për shkak të përmbajtjes së saj të njohshme, vazhdon të ofrojë lexuesin ose shikuesin e çështjes për ngushëllim dhe kënaqësi” (Lyotard 1983, 340). E mora këtë citat të shpreh mendimin se modernizmi edhe pse duke e njohur “të paprezantueshmen”, mungesën e një qendre, në bërthamën e gjërave prapë më në fund ka shmangur një konfrontim të vërtetë me atë mungesë me çka arriti te burracakëria intelektuale. Postmodernizmi, të cilin Lyotard e sheh si vazhdimësi të modernës “do të ishte ai i cili, në moderne, e vendos përpara të paprezantueshmen në prezantim të vetvetes...” (Lyotard 1983, 340). Atëherë letërsia postmoderniste është, për Lyotard-in, letërsi e “mosbërjes”, një letërsi e përkushtuar në ekspozimin e të paprezantueshmes në *aporinë* e vet dhe është po ashtu një letërsi e paraqitjes, e “ngjarjeve”;

(postmoderna) në prezantim të vetes e vendos përpara të paprezantueshmen... i mohon vetes ngushëllimin nga format e mira, konsensusin e një shije e cila do të bënte të mundur ta ndante

kolektivisht nostalgjinë për të paarrtshmen,... kërkimet për prezantimet e reja, jo me qëllim që t'i kënaq ato, por me qëllim që t'i japë një kuptim me të fortë të paprezantueshmes. Një shkrimtar apo artist postmodern është në pozitën e një filozofi; teksti të cilin ai e shkruan, vepra të cilën ai e prodhon në parim nuk janë të drejtuara nga rregulla të paracaktuara, dhe ato nuk mund të gjykohen sipas një gjykimi përcaktues, duke aplikuar kategori të njohura në tekst apo në vepër. Ato rregulla dhe kategori janë ajo çka vepra e artit është duke kërkuar. Atëherë, artisti dhe shkrimtari punojnë pa rregulla me qëllim të formulimit të rregullave të asaj që *do të jetë kryer*. Kështu, pra, rrjedh fakti se vepra dhe teksti kanë karakterin e një ngjarjeje; kështu përsëri, del se ato gjithmonë vijnë shumë vonë për autorin e tyre, ose, çka na shpie te e njëjta gjë, vendosja e tyre në vepër, realizimi i tyre (*mise en oeuvre*) gjithmonë fillon shumë shpejt. (Lyotard 1983, 340-41).

Insistimi i Lyotard-it në një vetëdije të të “paprezantueshmes” e shpie atë drejt refuzimit të atyre formave të shprehjeve bashkëkohore artistike - të para si postmoderniste nga, për shembull, Fiedler, Sontag dhe më vonë nga Hassan - që, si modernizmi shmangin pasojat e zhdukjes së të gjitha diskurseve të larta. Për të, këto të ashtuquajtura forma postmoderniste nuk janë të adoptuara më mirë në periudhën tonë se sa format antimoderne. Me sa duket Lyotard ka në mendje prodhimet e ndjeshmërisë unike të Sontag-ut, pop-artin e Fiedler-it dhe tendencën drejt imanencës të Hassan-it:

Eklektizmi është shkalla zero e kulturës së përgjithshme bashkëkohore: dëgjon reggae⁵, shikon western, ha ushqim McDonalds për drekë dhe nga kuzhina lokale për darkë, vë parfumin Paris në Tokio dhe veshë rroba “retro” në Hong Kong; dituria është punë për lojërat televizive. Është e lehtë të giesh një publik për veprat eklektike. Duke u bërë qiç, arti bën kodoshllëk me konfuzionin i cili mbretëron në “shijen” e patronëve. Artistët, pronarët e galerive, kritikët dhe publiku, zhgërryhen në “gjithçka shkon” dhe epoka është ajo që shtendoset. Por, ky realizëm i “gjithçka shkon” është në fakt ai i parave; në mungesë të kriterëve estetike, mbetet e mundur dhe e përdorshme t'i qasemi vlerës së veprave të artit sipas

5 *Reggae*- zhanër muzikor me origjinë nga Xhamajka. Grupi më i njohur i cili performoi këtë zhanër muzike është *The Wailers* me anëtarët Bob Marley, Peter Tosh dhe Bunny Wailer.

përfitimeve që sjellin. Një realizëm i tillë akomodon të gjitha tendencat... me kusht që tendencat dhe nevojat të kenë fuqi blerëse. (Lyotard 1983, 334-35)

Mediumi (*"l'informatique"*) luan një rol të rëndësishëm në këtë eklektizëm që është intelektualisht mashtrues, sepse nuk kërkon të prezantojë të paprezantueshmen, në vend të kësaj, qëndrimi i tij është thelbësisht hedonist. Të kthehem te çështja e legjitimitetit postmodern, një legjitimim në mungesë të autoritetit paraprak. Lyotard nënvizon një epokë postmoderne të *"les petites histoires"* të, siç thotë Hassan, "narracioneve parataktike, paradoksale, paralogjike me qëllim të hapjes së strukturave të dijes, si nga politika dhe lojërat e gjuhës, rikonstituimeve imagjinative që na lejojnë një depërtim të ri ose një ndryshim rregullash të vet lojës" (Hassan 1983, 27). Ky nuk është rikthim te diskursi i lartë, është një pranim i një pikëpamjeje poststrukturaliste për gjuhën si një instrument për ta ekspozuar karakterin e vet të shqendësuar, dhe për ta ekspozuar mungesën e një qendre në të gjitha narracionet. Legjitimimi postmodern mund të jetë vetëm i përkohshëm pa baza ontologjike. Ai është lokal, i brishtë dhe inkorporon paradoksin.

Nëse Lyotard është shumë i kujdesshëm për të treguar se epistema postmoderne tashmë veç ka themeluar veten, Matei Calinescu ka shumë më shumë rezerva rreth ardhjes së epokës së re: "Më duhet të filloj duke e pranuar se një rilindje pluraliste në mendimin bashkëkohor, siç e shoh, është po aq një fenomen-në-bërje e sipër sa edhe *desideratum*⁶..." (Calinescu 1983, 284). Është kjo "rilindje pluraliste", çfarëdo qoftë statusi i saj, që është në qendër të konceptit postmodernist të Calinescut.

Për Calinescun, ky "pluralizëm i ri (potmodern)" e dallon veten qartazi nga modernizmi: "me pakpërrjashtime interesante, lëvizjet moderne të dyshimit radikal, na konfrontojnë me një mospërputhshmëri habitëse se ata ishin bazuar në supozimet moniste. A nuk është ky rasti kur madje edhe kritika e modernitetit ndaj monizmit ishte në fakt pak më shumë se sa një kërkim (i duruar ose jo, i errësuar nga dëshpërimi ose i ndriçuar nga shpresa të panjohura të mijëvjeçarit)

për një monizëm të ri, gjithë-përqaftues dhe gjithë-shpjegues? (Calinescu 1983, 263-64). Por, pluralizmi i ri mundet njëjtë të vendoset shumë mirë në një kontekst më të gjerë: "... nëse braktisim 'logjikën' e kohës lineare, që e karakterizon versionin e modernitetit të sekularizuar të eskatologjisë⁷ judo-kristiane, menjëherë kuptojmë që trendet e reja larg nga monizmi i takojnë botës së renovimit më parë se asaj të inovimit" (Calinescu 1983, 264).

Në çdo rast, i parë në kundërshtim me monizmin apo dualizmin e modernizmit (në ato raste ku është pranuar boshllëku mes dy llojeve heterogjene të realitetit) pluralizmi postmodern është inovativ, duke pranuar faktin se "ka shumë parime të pareduktueshme dhe rrjedhimisht shumë botëra". "Pluralizmi dialogjik" i tij, shpie te "një interpretim i ri i kategorisë së relacionit" në një mënyrë që është sugjестive nga formacionet diskursive të Foucault:

Të liruar nga shpalimi i pashmangshëm linear i konceptit modernist të kohës, po ashtu sikurse edhe nga përpjekja natyrale për t'i shpëtuar këtij lineariteti të pashmangshëm (i cili mori formën prej skemave të ndryshme abstrakte filozofike apo shkencore të koncepteve *totalisht përmbysëse* dhe idealisht të kontrolluara të kohës), relativiteti historik synon të duket si një rrjetë e gjerë e determinimeve reciproke në të cilat pakthyeshmëria e disa zgjedhjeve të caktuara vitale krijon modele të reja të kthyeshmërisë; ai provon të duket si një proces i vazhdueshëm i "evolucionit kreativ" pa ndonjë *telos*⁸ apo *eskhaton* "objektivisht" të paracaktuar. Vetëdija jonë ekziston në një shumësi botësh (të vërteta dhe të mundshme) në ndryshimet e përvetshme "kronotopike". (Calinescu 1983, 284)

Për Calinescun, në këtë postmodernizëm pluralist, pengesat tradicionale mund të tejkalohen: "Atëherë, ka korniza postkritike të referimit dhe më shumë postmoderne brenda të cilave, themi, matematika, religjioni dhe artet, derisa rezervojnë të gjitha dallimet e tyre të pakalueshme, mund të shihet se kanë tipare të përbashkëta shumë domethënëse. Ne kemi vërejtur se njohja e këtyre tipareve... kthen mundshëm rifillimin e një *dialogu intrakulturor* të cilin moderniteti e kishte

⁷ *Eskatologjia* – është definuar si shkencë teologjike e cila merret me katër gjërat e fundit: vdekjen, gjykimin, parajsën dhe ferrin.

⁸ *Telos*- fjalë greke që domethënë "qëllim" apo "cak".

⁶ *Desideratum*- diçka që kërkohet, dëshirohet, apo është e nevojshme.

braktisur” (Calinescu 1983, 275).

Ende, pluralizmi i Calinescut nuk e shpie atë në dekonstruksionizmin poststrukturalist që i kishte braktisur të gjitha përpjekjet në marrjen e asaj që mund të quhet dije “pozitive”. Në të kundërtën, ai e sheh një dekonstruksionizëm të tillë si një “monologjizëm negativ” i cili filozofikisht mund të përkthehet si ‘monizëm negativ’. “Çka ka ai në mendje është “monizmi i mungesës” i Derrida-së dhe pasuesve të tij, një monizëm që ai e quan “monizëm i negacionit me agnosticizëm të skajshëm”. Në shqyrtimin e tij ky monizëm i negacionit është përdorur “ekskluzivisht për qëllime të sabotimit dhe përçarjes të *Një* dhe kurrë për *afirmimin* e *Shumë*” (Calinescu 1983, 272-273). Sipas Calinescut, dekonstruksionizmi është vetëm *në dukje* pluralist, por “shumësia që është vendosur me anë të pluralizmit të tillë ...qartazi është e zbratur: një ‘dyfishim’ dhe ‘ridyfishim’ i mungesës, një përsëritje e pafund, një regres i pafundmë i kornizave të cilat nuk kufizojnë asgjë” (Calinescu 1983, 273). Më duket se pozicioni i Calinescut ka shumëçka të përbashkët me atë të Lyotard-it. Ata e shohin humbjen e diskurseve (moniste) të larta, si qendror në konceptet e tyre për postmodernizmin, por ngurrojnë të konkludojnë se një mungesë e tillë duhet domosdoshmërisht të shpie drejt asaj që Lyotard e quan “gjithçka shkon”. Diçka mund të shpëtohet nga përsëritja e pafundme e mungesave të dekonstruksionizmit; për Lyotard-in, *petites histories* e tij, për Calinescu afirmimi i *Shumë*. Në pjesën tjetër të këtij studimi do të flas për kritikun amerikan, Alan Wilde, i cili, më duket, propozon një koncept të postmodernizmit që ka afërsi të ngushta me konceptet e të dyve, pra Lyotard-it dhe Calinescut, edhe pse Wilde kthehet te pikëpamjet më të përpikta letrare.

Postmodernizmi letrar i rivizituar

Ajo që del nga ky studim për postmodernizmin është se konceptet më të reja ndajnë së paku një karakteristikë qendrore: një dyshim të skajshëm epistemologjik dhe ontologjik. Përderisa në konceptet e mëhershme fokusi është diku tjetër, duke filluar me Wasson-in (1969) dhe me Hassan-in (1971), ky dyshim i skajshëm

lëviz drejt qendrës së postmodernizmit dhe e ka okupuar atë vend qendror qysh atëherë. Papajtueshmëritë e tanishme rreth postmodernizmit priren të përqendrohen në pasojat e tij letrare dhe në çështjen nëse vepra të caktuara të artit letrarë janë manifestime të atij dyshimi, me parë se sa përqendrohen në premisën e tij qendrore. Madje edhe një kritik si James Mellard, i cili refuzon termin postmodernizëm, krejt këtë në favor të “modernizmit të sofistikuar”, ose “fazës së vonshme” moderniste, pranon qëndërsimin e kësaj pasigurie ontologjike për çka ai e quan shkrim i sofistikuar modernist:

...situata e shkrimtarit modernist të fazës së vonë ka arritur këtu: jo vetëm se ai nuk mund të besojë në botën “atje jashtë” fizike apo historike, një besim i gatshëm që të dorëzohet nga modernistët e hershëm; ai as nuk mund të besojë më në shumicën e atyre autoriteteve moderniste të pozicionuar për botën “këtu brenda”, në botën e brendshme të intelektit, ose imagjinatës së njeriut. (Mellard 1980, 140)

Në këtë pjesë të studimit tim propozoj të flasim për disa koncepte (të aplikuara) të postmodernizmit, koncepte të cilat nuk marrin proporcione epistemike, por që kërkojnë të përshkruajnë pak a shumë personat e definuar suksesshëm të letërsisë postmoderne. Diskutimi im nuk do të jetë shterues, dhe jam i vetëdijshëm se zgjedhja ime mundet lehtë të shihet si arbitrare: do t'i injoroj një numër të kontributeve interesante për debatin, siç janë ato të John Barth, Richard Poirier, Philip Stevick, David Lodge, Bruce Morrisette dhe të tjerë. Shqyrtimet e tyre ose janë shumë të padefinuara ose shumë specifike për qëllimet e mia. Të jap disa shembuj: Barth, për shembull, si “program të vlershëm për fiksionin postmodernist” e ofron “sintezën ose transcenzionin e ...mënyrave postmoderniste dhe moderniste të të shkruarit” duke sugjeruar që “romani ideal postmodernist do të ngrihet disi mbi grindjen mes realizmit dhe irealizmit, formalizmit dhe ‘përmbajtizmit’, letërsisë së pastër dhe asaj të angazhuar, fiksionit elitare dhe fiksionit të pavlerë” (Barth 1980, 70). Po ashtu diskutimi i Poirier për “paraqitjen e unit” është shumë interesant dhe koncepti i tij ka fituar përhapje të gjerë (edhe pse jo ekskluzivisht përmes namit të mirë të

Poirier-it), por edhe ai gjithashtu punon në një nivel të përgjithësuar. Njëjtë, diskutimi i Stevick-ut mbi atë që ai e quan “fiksioni i ri” është tepër informativ, veçanërisht në vërejtjet mbi teknikat të cilat ai i zbaton, por ai shtrin një rrjetë shumë të gjerë: “Fiksioni i ri mund të dallohet nga i vjetri mbi baza të fabulës së tij, gatishmërinë për të lejuar aktin kompozicional si një rëndësi për vetëndjeshmërinë, dhe ta investojë atë akt me dashuri, me një sens loje, si zbulim për hatër dhe kënaqësi të vetes” (Stevick 1973, 216).

Në anën tjetër të spektrit, David Lodge është më i saktë në përpjekjet për t’i hartuar strategjitë postmoderne, por ai nuk është shumë i interesuar në theksimin e pikëpamjes postmoderne duke thënë se “ideja e përgjithshme e botës duke i rezistuar përpjekjeve të detyrueshme të vetëdijes njerëzore për ta interpretuar atë, ideja e hallit njerëzor duke qenë në një lloj kuptimi ‘absurd’, nënvizon një masë të madhe të shkrimit postmodern...” (Lodge 1977, 225). Me sa duket, Lodge menjëherë krijon homogjenitetin ku të tjerët mund të shohin ndryshimin. A nuk refuzon ta shohë botën si “absurde” Robbe-Grillet — të cilin ai e përfshin në kanonin e tij postmodern? Ku është letërsia postmoderne që nuk është informuar nga “ideja e përgjithshme” se bota refuzon interpretimin? Edhe më shumë preciz se sa Lodge janë, për shembull, Bruce Morrisette dhe Gerald Hoffmann (Morrisette 1975; Hoffmann 1982), por kontributet e tyre, ashtu brilante siç janë, dalin jashtë rrezes së këtij studimi për shkak të koncentrimit detaj të tyre në aspektet teknike të letërsisë postmoderne.

Në pjesën pasuese jam udhëhequr nga mesi i artë dhe kam zgjedhur të diskutoj një numër kritikësh të cilët janë të interesuar për pikëpamjen postmoderne dhe mënyrat e ndryshme nëpërmjet të cilave këto pikëpamje kanë marrë formë në shkrimin postmodernist. Konceptet e tyre janë mjaft përfshirëse, dhe përsëri, në të njëjtën kohë, mjaft precize sepse provojnë të dallohen në mes mënyrave të ndryshme brenda trupit të letërsisë postmoderne, gjithmonë duke treguar se këto mënyra kanë një burim të përbashkët në zhdukjen e të gjitha qendrave, e të gjitha “gjuhëve të privileguara”, të përdorim termin e Rusell-it (Rusell 1974,

359). Ndoshta nuk jam udhëhequr aq shumë nga mesi i artë sa nga bindjet e mia: më duket, gjithashtu, se duhet të bëjmë dallimin mes mënyrave të ndryshme brenda postmodernizmit me qëllim që të sjellim qartësinë dhe të themelojmë një bazë rregullash për një diskutim frytdhënës.

Graff, Mellard, Wilde dhe të tjerë

Tentimet për t’i përshkruar dy ose më shumë mënyra brenda një postmodernizmi më të madh janë bërë nga Gerald Graff, James M. Mellard, surfiktionistët (Raymond Federman dhe Ronald Sukenick), sidomos Christopher Butler, André le Vot, Alan Wilde, dhe të tjerët. Shkurtazi do t’i rishikoj disa nga argumentet këtu dhe atëherë do t’i kushtojmë më shumë vëmendje të detajuar propozimit të Alan Wilde sepse ai e përfshin një nën-zhanër (të cilin ai e quan “mesfiksion”), nën zhanër i cili zakonisht nuk është përfshirë në kanonet postmoderniste.

Duke filluar me Graff-in, ne gjejmë përsëri dallimin e njohur mes modernizmit dhe postmodernizmit:

Duke e perceptuar se serioziteti i modernistëve pushon në baza të pranueshme arbitrare, shkrimtari postmodern e trajton këtë seriozitet si objekt të parodisë. Përderisa modernistët kthehen nga arti, të përcaktuar si imponim i rendit njerëzor në kaosin çnjerëzor... postmodernistët konkludojnë se, nën këto konceptione të artit dhe historisë, arti nuk ofron më shumë ngushëllim se sa ndonjë tjetër institucion i diskredituar kulturor. Postmodernizmi nënkupton atë që ankthi i historisë, ashtu siç traditat filozofike dhe estetike e kanë përcaktuar historinë, e ka tejkaluar vet modernizmin. (Graff 1979, 55)

Si rezultat “tëhuajsimi nga realiteti i jashtëm domethënës, nga *gjithë* realiteti, bëhet një rrethanë e pashmangshme” (Graff 1979, 55). Graff, i cili postmodernizmin e sheh si një lëvizje ndërkombëtare, këtë tëhuajsim e sheh po aq në punën e romaneve të Robbe-Grillet (i cili parodizon “respektin për të vërtetën dhe domethënien” e modernistëve) sa edhe te shkrimtarët amerikanë bashkëkohorë të tillë si John Barth dhe Donald Barthelme, i cili, ashtu si Robbe-Grillet, refuzon nocionin e thellësisë: “Në fiksionin postmodern, karakteri, ashtu sikurse realiteti i jashtëm,

është diçka ‘rreth të cilit asgjë nuk dihet,’ me mungesë motivesh të besueshme apo thellësisë së zbulueshme“ (Graff 1979, 53).

Këtij tëhuajsimi i është dhënë substancë fikzionale në dy mënyra kryesore. Mënyra e parë është ilustruar nga vepra e Borges-it, në tregimet e të cilit “teknikat e reflektimit dhe vetë-parodisë sugjestionojnë një univers në të cilin vetëdija njerëzore është e paaftë në transcendentimin e mitologjive të veta” (Graff 1979, 56). Ky “kusht i burgosjes” është “prezantuar nga një pikëpamje tragjike apo tragjikomike që na detyron ta shohim si një problem” (Graff 1979, 56). Kjo është e rëndësishme për argumentin e Graff-it: edhe pse postmodernizmi i Borges-it prezanton “shtrembërimin solipsist si e vetmja perspektivë e mundshme”, kjo asgjëmangut e përfaqëson atë si shtrembërim dhe kështu “impliciti afirmon një koncept të normales, qoftë edhe vetëm si koncept i cili ka qenë i humbur tragjikisht” (Graff 1979, 56). Postmodernizmi i Borges-it është po ashtu i karakterizuar nga “aftësia për të sugjestionuar çështjet historike dhe shoqërore për këtë humbje të realitetit objektiv” (Graff 1979, 56). Me fjalë të tjera, fiksioni i Borges-it mund të jetë vet-refleksiv, ai megjithatë arrin t’i shpjegojë gjërat me terma të njohura; impliciti i tij ofron një *koment “real”* mbi arsyet e ekzistencës së vet. Edhe pse jo i gjithë fiksioni vetë-refleksiv është vetëshpjegues në mënyrën e tregimeve të Borges-it — për Graff-in, tëhuajsimi tek Barth dhe Barthelme është “shkëputur nga ndjeshmëria e shkaqeve të veta” — prapsepapë madje edhe në format e tëhuajimit radikal, fiksioni vetë-refleksiv prezanton humbjen e kuptimit si një shtrembërim.

Një qëndrim krejtësisht i ndryshëm drejt tëhuajimit është adoptuar nga ajo që Graff e quan “format më festive të postmodernizmit”. Në këto forma s’ka keqardhje për humbjen e “një rendi objektiv të vlerave”, në fakt, vështirë se mbahet mend ndonjë rregull i mëparshëm. Zhdukja është parë si çlirim. “Zhdukja e kufijve të egos...është parë si formë jetëdhënëse e ekspansionit ndijimor dhe si një prelud i zhvillimit” (Graff 1979, 57). Graff, i cili këtu u referohet shqyrtimeve të Susan Sontag-ut, ka në mendje postmodernizmin kundërkulturor të cilin e kam cituar me herët.

Kemi pra, te Graff, një mënyre vetërefleksive e cila vazhdon të ketë një lidhje të parëndësishme intelektuale me realitetin dhe një mënyrë tjetër e cila pamendueshëm përqafon kaosin dhe është, pavarësisht zhdukjes së kufijve të egos, tërësisht solipsiste.

Ky dallim mes vetërefleksionit (ose meta-) fiksionit dhe një forme festive të postmodernizmit është përsëritur edhe nga disa kritikë të tjerë. James Mellard krijon brenda modernizmit të sofistikuar të tij — termin e tij për postmodernizmin — një dallim të ngjashëm. Për të, zhdukja e strategjive adoptuese të modernizmit shpie drejt adoptimit final (postmodern): atë të vetë “paraqitjes artistike”, punës së artit si “vepër, ritual, lojë”. Siç thekson Mellard: “nëse ndodhë që ai mit, arketip dhe ajo gjuhë të shkatërrohen — ashtu siç ishin shkatërruar nga modernistët e sofistikuar — atëherë romancieri mund të kthehet kah subjekti dhe autoriteti ose vlefshmëria e vet aktit të shkrimit” (Mellard 1980, 138).

Kjo “paraqitje” është realizuar në “dy mënyra antitetike: si proces ose si prodhim, si...shfaqje ose si lojë, akt ose artefakt, ngjarje ose ikonë, kontekst ose tekst...” (Mellard 1980, 140). Mënyra e parë që e thekson “procesin” dhe është identifikuar nga Mellard me shfaqjen, aktin, ngjarjen dhe kontekstin, është pragmatike. Ajo thekson “vlerat e vjetra të të treguarit, vlerat e argëtuesit”; ajo luan me audiencën e vet, me realitetin, me konventat e letërsisë tradicionale. Shkrimtarët që i përkasin kësaj kategorie janë, për shembull, Brautigan, Vonnegut, Barthelme, Sukenick. Tipi i dytë i paraqitjes postmoderniste — i identifikuar me lojë, artefakt, ikonë, dhe tekst — merr “një qëndrim esencialisht objektiv drejt universit, audiencës, vetes, punës dhe veprës” (Mellard 1980 133). Kjo përmban fiksione vet-përmbajtjesore, vetë-refleksive, të tilla si *Pale Fire* (*Zjarri i zbehtë*) të Nabokovit ose *I Humbur në shtëpinë e argëtimit* të John Barth-it. “Burimi i autoritetit” këtu nuk shtrihet në “zërin” e paraqitjes së kategorisë së parë (të cilën Mellard shpesh në mënyrë konfuze e quan mënyra “paraqitëse”), por “në objektin e prodhuar — vetë objekti i arti ikonik” — natyrisht pa autoritetin e “lartë” të dhënë nga modernizmi në artin ikonik.

Brenda “paraqitjes” postmoderniste, Mellard bën dallimin mes dy zhanreve, të

treguar nga “termi paraqitës *shfaqje* dhe termit artefakt *lojë*” (Mellard 1980, 133). Me sa duket, të dy mënyrat janë mjaft të përafërta me fiksinin vet-refleksiv të Graff-it dhe format festive të tij, me përjashtim të faktit se Mellard nuk provon t’i vendosë asnjërën prej tyre, pa marrë parasysh mënyrën e përpjekjes, në botën reale.

Raymond Federman, kritik dhe shkrimtar i, siç e quan ai, “surfiksionit”, ndërfitë të njëjtin dallim, edhe pse pozicioni i tij është shumë më pak i artikuluar. Pika nisëse e tij (“post-ekzistencialiste”, siç e quan ai), është vetëdija se asgjë nuk mund të thuhet: “pamundësia për të thënë një fjalë” (Federman 1978, 127). Duke e ndjekur Robbe-Grillet, ai deklaron se bota thjeshtë *është* dhe sheh nevojën për ta zbuluar këtë situatë të aferave si karakteristikë të postmodernizmit: “Ka... prapa projektit të fiksonit të ri një përpjekje singëriteti. Një kërkim për një të vërtetë të re. Një përpjekje të vërtetë për t’i rivendosur gjërat, botën, dhe njeriun në vendet e tyre adekuate — në një gjendje më të pastër” (Federman 1978, 122). Kjo nevojë e shpie letërsinë postmoderne në dy drejtime. I pari është drejtimi i meta-fiksonit. Romanet duhet ta ekspozojnë veten vazhdueshëm si fiksiione, ato duhet të jenë “një denoncim i pafund i mashtrimit të vet” (Federman 1978, 122). Dija për botën — tradicionalisht e pretenduar nga fiksiioni — duhet të zëvendësohet nga “akti i kërkimit-rikërkimit madje-brenda vet fiksonit për kuptimin se çka do të thotë të shkruash fiksiion. Është një akt i vet-reflektimit...” (Federman 1978, 122). Dhe, në të njëjtën kohë, një impuls i dytë është në vepër, një impuls kreativ i ushqyer nga vetëdija çliruese se “gjithçka mund të thuhet tani”. Ky impuls shpie te “fjalitë e gjata bishtnuese, artikulimet delirante verbale, përsëritjet, listat...një mekanizëm i tërë i montazhit dhe kolazhit,” duke mos involvuar edhe aq shumë vet-reflektimin, por një përpjekje të hapur (Federman nuk e angazhon veten shumë hapur) “të kapen gjërat ashtu siç janë, të bëhet një rivlerësim i botës, i objekteve të saj, të njerëzve të saj, por pa imponuar mbi ta ndonjë domethënie të paracaktuar” (Federman 1978, 127).

Në njërën dorë kemi vetë-reflektimin, që është brenda-kthyer në drejtim të vepërës së artit, në dorën tjetër kemi një impuls

që është i jashtë-kthyer dhe e angazhon botën. Ky impuls i mëvonshëm më tepër i është përshkruar një energji e cila qëndron fshehurazi në vet gjuhën. Siç e thekson edhe më qartë në diskutimin e vet për surfiksionin, Richard Pearce: “mediumi mbron veten si një burim i pavarur i interesit dhe kontrollit” (Pearce 1974, 72). Gjuha duket sikur paraqet veten dhe se shkon kah bota për ta kthyer drejtpërdrejtshmërinë e përvojës. Ronald Sukenick, një tjetër surfiksionist, bën një dallim të ngjashëm mes metafiksonit vet-ndijues dhe vet-mbyllës dhe një fiksiioni që ka të tjera opsione të pastra vet-refleksive dhe i sheh këto dy mënyra pak a shumë të ndërlidhura:

Ai ndoshta është dallimi më domethënës mes fiksiionit në të gjashtëdhjetat dhe fiksiionit në të shtatëdhjetat. I mëvonshmi ka shmangur sensin e ironisë rreth formës së të gjashtëdhjetave, vet parodinë dhe vet-vetëdijen e saj. Vet-vetëdija në të shtatëdhjetat është bërë një ndjeshmëri më akute rreth mediumit dhe opsioneve të tij. (Sukenick 1977, 105)

Charles Russell e bën një dallim me të cilin mund ta ndriçojë edhe më shumë shqyrtimin surfiksionist. Për të, letërsia bashkëkohore (ky është termi i tij për letërsinë postmoderniste) ndjek dy drejtime kryesore, dhe të dy prej tyre “e angazhojnë heshtjen në bazën e vepërës artistike” (Russell 1974, 352). Autorët shembuj të Russell-it, Pynchon, Kosinski, Brautigan, Sukenick, dhe Barthelme, ofrojnë fiksiione që shënjestrojnë “përgjigjet imagjinative ndaj botës”. Duke e përdredhur nocionin e Federman-it se një shkrim i tillë mund ta rivlerësonte botën, Russell thekson se përgjigjet mund të mos jenë vërtet asgjë përveç se përgjigje ndaj një bote së cilës nuk mund t’i qasemi. Ende, përgjigjet imagjinative të tij më duken identike me përpjekjet e Federman-it “të kapen gjërat ashtu siç janë”. Drejtimi tjetër në letërsinë postmoderne për Russell-in është ai vet-refleksiv. Ky “fokusohet në mënyrë më të qëllimshme në strukturën parashkruese të gjuhës... Janë mjetet strukturale të shkrimtarit, bazat dhe mbështetëset e mendimit, ato që paraqesin interes” (Russell 1974, 352). Siç mund të pritët, shkrimtarët e përmendur këtu përfshijnë Borges-in (“figura dominante e këtij grupi”), Barth-in, Nabokovin dhe

Coover-in.

Edhe pse kjo nën-ndarje e letërsisë postmoderniste në këto dy kategori kryesore të metafiksionit dhe paraqitjes (të përdorim termin e Mellard-it) është mjaft popullore, pa dyshim është edhe e vetmja. Kritikët të cilët koncentrohen disi më shumë në formë se sa në vizion janë të prirur të dalin me dallime të ndryshme. Christopher Butler, për shembull, sheh një dialektikë në mes të dy mënyrave kryesore "...dialektika mes mbiorganizimit të bujshëm të *Finnegans Wake* dhe mungesës së qëllimshme të saj në kushtet e *Cantos* dhe e gjithë periudha postmoderne; dhe çka ndërmjetëson mes këtyre në të gjitha pikat, është koncentrimi fenomenologjik në proceset mendore të artistit..." (Butler 1980, 5). Ky interesim në procesin krijues mund të kombinohet me mënyrat kryesore të Butler-it dhe madje mund të bëhet edhe vet një mënyrë. "Insistimi i tashëm strukturalist në lojën e gjuhës, manipulimin e kodeve nga artisti, në shumë mënyra është një shtrirje e këtij interesimi në dinamikën e procesit krijues" (Butler 1980, 5). Edhe pse ky nuk është shqetësimi i tij kryesor, diskutimi i Butler-it, po ashtu, sugjeron një kontrast mes fiksionit postmodernist "të ngulitur në realitet" dhe një fiksioni postmodernist i cili "dikton një vëmendje të posaçme ekskluzive drejt objektit të vet" dhe "rishpallë zotimet mimetike, korrespondencat madje edhe me jetën e përditshme të emocioneve" (Butler 1980, 138). Ky dallim, i pranishëm jo edhe aq qartë në konceptin e Federman-it, është qendror në shqyrtimet e Alan Wilde, tek i cili do të kthehem në një moment.

Një kritik tjetër i cili i kushton mjaft vëmendje formës, është André Le Vot, i cili në fiksionin postmodernist sheh "pole ekstreme të izolimit frigjid dhe të përfshirjes delirante", ekstreme që mes tyre lënë një "vend të zbrazët ...të cilin boshësia qendrore në të kaluarën e okupoj me anë të romanit tradicional" (Le Vot 1976, 54). Këto dy pole, që të dyja, presupozojnë një botë pandreqshëm të fragmentarizuar, të pakuptimtë dhe një shqyrtim autoritar i cili "më nuk është i përkushtuar për rezervimin e një rregulli bazuar në një koncept idealist për njeriun dhe shoqërinë, siç ishte rasti me modernistët" (Le Vot 1976, 46). Poli i ftohtë i shoqëruar nga Le Vot me një pamje

skizoide për botën, është ai nga jolidhmëria: "fragmentarizmi dhe inkonsistenca janë pranuar si rregull. Iluzionet e kujtesës janë zhdukur, çështjet dhe efektet të konsideruara si të ktheshme, logjika dhe përkohshmëria janë të lidhura si pjesëza të periudhës" (Le Vot 1976, 51). Poli i involvuar në mënyrë delirante, i shoqëruar nga paranoja, karakterizohet nga lidhshmëria, me një ndjenjë e cila pavarësisht vetes, involvohet me kaosin duke konfrontuar atë: "Çka impresionon është zhdukja e shenjave gjeometrike aq të spikatura në vizionin e thyer (moslidhur). Cilësia spektatoriale, në anën e së cilës është mediumi i privilegjuar, u jep rrugë ndjenjave shpërndarëse duke shpënë buzë sinestezisë⁹. Konturat dhe pengesat duket se humbasin në një rrjedhshmëri vicioze, detajet shkrihen në një fluks gjithë përhapje dhe vorbulla të një ambienti unifikues" (Le Vot 1976, 53).

Mënyrat e Le Vot dukën të ngjashme me ato të Butler-it: mbiorganizimi paranoik përballë mungesës skizoide të organizimit. Por kjo përshtypje fare lehtë mund të na çorientojë. Mënyra lidhëse e Le Vot, me theksat në përshtypjet shqisore na përkujton një prej narratörëve nga romanet surifiksionistë të Federman-it dhe Sukenick-ut, apo shumë prodhime të kundrakulturës, ku nuk mund të gjendet mbiorganizim — përkundrazi — por më parë një ndjeshmëri unifikuese në kuptimin që pranon verbërisht. Për çdo rast, ajo çka Butler dhe Le Vot ilustron është që dallimet fillestare të bëra mbi baza të formës janë problematike; diskutimi për teknikat postmoderniste dhe për atë se si këto teknika ndryshojnë në mënyrë domethënëse nga teknikat moderniste është ende duke u zhvilluar, për këtë dëshmojnë publikimet e fundit, të rëndësishme, si ato të Christine Brooke-Rose (1981) dhe Gerhard Hoffmann (1982).

Për t'iu kthyer Weltanschauung-ut postmodern, unë do të përmbledh këtë studim sipërfaqësor të këtyre kontributeve të reja kritike, me një diskutim të shkurtër për kontributin e Alan Wilde rreth debatit për postmodernizmin.

9 *Sinestezia* (bashkim ndijimesh) është gjendje neurologjike në të cilën nxitja e një shtegu ndijues apo njohës në mënyrë automatike padashur shpie në përjetimet në shtegun e dytë ndijues apo njohës. Njihën shumë lloje të sinestezisë, si shembull, në njërën nga to, personi prirët t'u japë emrave ngjyrë, ta zëmë emri Bujar duket i bardhë etj.

Wilde është interesant, sepse zgjeron konceptin e letërsisë postmoderniste në një mënyrë të papritur, duke përfshirë në kanonin e tij postmodern shkrimtarë si Max Apple dhe Stanley Elkin — në fakt, është e qartë se për të, shkrimtarët e tillë deri tani kanë krijuar fiksionet më bindëse postmoderne.

Për Wilde, gjithashtu, postmodernizmi ka hequr dorë nga përpjekjet moderniste për ta rikthyer tërësinë në një botë të fragmentuar dhe ka pranuar rastësinë e përvojës:

Nëse, siç kam sugjeruar disa herë, tiparet dalluese të modernizmit, janë vizioni ironik i shkyqjes dhe moslidhshmërisë, postmodernizmi më radikal në perceptimet e veta, e ka prejardhjen në vend të asaj nga një vizion rastësie, shumësie dhe paparashikueshmërie: shkurt, një botë që ka nevojë për ndreqje është zëvendësuar me një tjetër e cila është e pandreqshme. Modernizmi, i nxitur nga ankthi për ta rikuperuar plotësinë e humbur në rregullat e vet-mbajtura të artit ose në thellësitë e pavetëdijshmërisë së vet...zgjatet drejt heroikës në intensitetin e dëshirave dhe zhgënjimit të vet. Postmodernizmi, dyshues në përpjekje të tilla, e prezanton veten si vetëdijshëm, paramendueshëm antiheroik. I konfrontuar me rastësinë dhe diversitetin e botës, në shpalljet (*urbi et orbis*) në atë qëndrim ankthi, pezullues i cili...nënkupton një pasiguri fundamentale rreth kuptimeve dhe relacioneve mes gjërave në botë dhe univers. (Wilde 1981, 131-32)

Kjo tolerancë postmoderne e pasigurisë sipas Wilde shpie drejt një “ironie pezulluese” që është karakteristike për letërsinë postmoderne. Përderisa ironia moderniste e pozicionuar “në kundërshtim me vizionin e saj të moslidhshmërisë, një vizion ky plotësues i rregullit përfshirës, duke prodhuar si rrjedhojë një shpresë që e tejkalon besimin”, ironia “pezulluese” postmoderne kurrë nuk përfshin një vizion plotësues të tillë. Ironia moderniste është, në analizat e fundit, “*jironike*”, ironia postmoderne kurrë nuk shkrihet në një vizion absolut: “ironistët postmoderne, megjithëse janë të ndryshëm në aspekte të tjera, pajtohen së paku në pohimin për pashmangshmërinë e situatës së tyre në botën të cilën ata e paraqesin. Qofshin apo mos qofshin të involvuar në atë botë, ata janë *jashhtë* saj, perspektiva e tyre kushtëzohet nga pamje brenda vet realitetit” (Wilde 1981, 121).

Siç duket nga ky citat, shkrimtarët

postmodernë të Wilde, mund të jenë apo të mos jenë të involvuar me botën e tyre, dhe për Wilde ky mosinvolvim bëhet një dallim i rëndësishëm. Në njërën anë ka shkrimtarë të cilët vetëdijshëm ose pavetëdijshëm janë të painedvuar: mesfiksionistët dhe surfiksionistët. Wilde, është mērzitur nga fikcioni vet-refleksiv, dhe e mendon atë shumë të mbivlerësuar: “vëmendja e përkushtuar në të ...më shumë ka të bëjë me spikatjen e metakriticizmit...sesa me vlerën reale të metafikcionit në të” (Wilde 1982, 179). Ai është i irrituar nga pretendimet e surfiksionistëve dhe deklarimeve se edhe ata gjithashtu, janë më në fund të involvuar, pavarësisht protestimeve të tyre për të kundërtën: “madje edhe kur dēfrejnë në kaosin e botës, këta shkrimtarë e mohojnë botën, veçantinë dhe provokimet e saj...Çka është në vepër...është qartazi një proces i zēvendēsimit, rivendosjes” (Wilde 1981, 137). Për Wilde-n, surfiksioni është reduktues dhe i vetē-mbyllur. Pērpjekjet e tij për ta angazhuar botēn janë nxitēse; në fakt, ato dorēzojnë “realitetin fenomenal te transformimet idealiste, subjektivizuese të vetēdijes” (Wilde 1981, 141) dhe është thelbēsisht i bazuar në një esteticizēm reduktues. Wilde madje as nuk i sheh “pērgjigjet imaginative” të Russell-it në surfiksion, ai e sheh imagjinatēn e shkrimtarit e cila imponon modelet e veta selektive në botē, dhe thotē se në praktikēn reale surfiksionistēt nuk kanë lēvizur, aq sa do tē donin, larg nga modernizmi.

Atēherē, për Wilde-n, s’ka aq shumë dallim mes lojēs dhe shfaqjes, mes mēnyrēs artefakte dhe paraqitēse: tē dyja kanë hequr dorē nga pērpjekja për tē angazhuar botēn nēpērmjet gjuhēs. Ka, megjithatē një mēnyrē tē tretē postmoderniste — tē quajtur “mesfiksion”— e cila ende tenton tē bēhet referenciale dhe e cila është madje edhe shpresēdhēnēse për tē provuar tē vērtetat (edhe pse tē vogla). Duke “pranuar primatin e sipērfaqes”, mesfiksioni mē në fund, në atē sipērfaqe, gjen “mundēsiniē e pērnjēmend tē afirmimit qoftē edhe tē kufizuar” (Wilde 1981, 123). Ironia pezulluese e mesfiksionit në tē njëjtēn kohē është një “ironi prodhuese”; ajo prezanton një “tentim, tē inspiruar nga negociatat mes unit dhe botēs, për tē krijuar në formē pērpjekjesh dhe pērkohēsisht enklava tē vlerave ironike në fytyrē tē — jo në

vend të — një universi të pakuptimtë. Bota, thënë shkurt, është pranuar si e dhënë dhe në domosdoshmëritë e veta si e pandryshueshme apo e pakuptueshme. Por kjo njohje nuk do të thotë dorëheqje stoike ose dëshpërim vetëvrasës” (Wilde 1981, 148). Mesfiksioni kërkon të afirmojë në fytyrë të boshësisë, edhe pse “pranimi” i tij është “lokal, i kufizuar dhe i përkohshëm”. Me fjalë të tjera, ai kërkon njohje pozitive (“enklava joironike”) pa humbur kurrë nga sytë faktin se njohja në çdo kuptim absolut (një njohje vërtet “jo ironike”) nuk mund të arrihet:

Mesfiksioni përshkruan një mënyrë narrative që negocion ekstremet e kundërta të realizmit dhe reflektivitetit (presupozimet dhe procedurat teknike të tyre). Për më tepër, ai kërkon të zbulojë të jashtëzakonshmen e të zakonshmes, në mënyrë të shpeshtë dhe paradoksale duke trafikuar në situata kufitare — rrjedhimisht duke i bërë subjekt të hetimeve besimet fundamentale të shkrimtarëve (dhe lexuesve). Dhe më në fund, ai na fton neve jo nëpërmjet, por në relacionet dhe veprimet e karaktereve të tij — dhe në mënyrë të ndonjë *écart*¹⁰ strategjik ose ndonjë shmangie në strukturën e tij — për t’i perceptuar tërthorazi dhe ironikisht ngatërresat morale e të qenit banor i një bote e cila është, si “tekst”, ontologjikisht ironike, rastësore, dhe problematike (Wilde 1982, 192).

Për Wilde-n, mesfiksioni është mënyramë e rëndësishme brenda postmodernizmit (prej këtu mbase thënia e tij se “postmodernizmi është thelbësisht një aferë amerikane” (Wilde 1981, 12) dhe kjo rëndësi, qartazi është pasojë e pikës ndarëse të tij: “pozicioni im është — edhe pse ashpër dhe në mënyrë tërësisht jodoktrinuere — fenomenalogjik” (Wilde 1981, 3). Pozicioni i Wilde-it na përkujton një nga ato (“petites histories”) të Lyotard-it dhe Calinescut (me argumentin e tij për afirmimin) dhe, pavarësisht të gjitha ndryshimeve, na përkujton edhe postmodernizmin ekzistencialist të Spanos.

Nëçdorast, mesfiksioni duhet të grupohet me ato koncepte të postmodernizmit të cilat ende shohin një bazë për njohjen pozitive, pa marrë parasysh se sa lokale dhe e përkohshme, brenda kornizës së një dyshimi përmbysës ontologjik.

Koncepti i Wilde-it e shpie atë drejt

10 *Écart* – fjalë frënge për boshllëk.

interpretimeve provokuese të fiksioneve nga shkrimtarët siç janë Donald Barthelme dhe Robert Coover. Çka është më me rëndësi, kjo ju ofron një vend shkrimtarëve të tillë si Stanley Elkin, të cilët deri më tani qartazi kanë qenë një telash për ata të cilët kanë provuar t’i klasifikojnë. Mënyra e Elkin-it është sigurisht më paraqitëse, por po ashtu është edhe referenciale; ajo është thellësisht ironike dhe e pa ndrojtur nga kuptimi. Mesfiksioni i Wilde-it është një kategori e re e mirëseardhur brenda spektrit të gjërë të shkrimit bashkëkohor pa marrë parasysh se sa postmodern doli të jetë ai.

Çështje dhe ca prova përmbyllëse

Natyrisht çështja e parë është, nëse ka një fenomen të tillë si postmodernizmi i pavarur, pa marrë parasysh se sa shumë kritikë kanë vendosur jetët e tyre në vargun për mbrojtjen e tij. Të tjerët fuqishëm kanë refuzuar ekzistencën e tij dhe kanë argumentuar se postmodernizmi është thjeshtë një zhvillim brenda modernizmit (Mellard 1980; Kermode 1968). Për ta komplikuar çështjen edhe më shumë, për shumë nga ata kritikë të cilët janë përfshirë në debatin për postmodernizmin, vetë kritikizmi është shndërruar në një ndërmarrje shumë të pasigurt dhe është bërë, në fakt, një lloj i fksionit. Për shembull, Bradbury, deklaron: “i shoh këto taktika, metoda dhe presupozime (në lidhje me periodizimin) si pjesëmarrëse të një fksionaliteti — nganjëherë *lloji* i njëjtë i fksionalitetit — që shpiejnë në vetëbërjen arteve kreative” (Bradbury 1983, 311) Poirier edhe më me pak hezitim e sheh kritikën letrare si fksion, si proces i fksionalizimit i krahasueshëm me fksionalizimin e pastër letrar (Poirier 1971, 29). Gjithashtu Hassan është shumë i matur rreth mundësive epistemologjike të kritikizmit dhe citon me një aprovim të qartë shqyrtimin e bërë nga Norman N. Holland duke thënë se: “Mund të ketë lexime aq sa ka lexues për t’u shkruar. Mund të jenë, dhe duhet të jenë” (Hassan 1980a, 113). Me fjalë të tjera, papërcaktueshmëria e skajshme, e cila është në zemër të koncepteve të reja për postmodernizmin, i detyron ata kritikë të cilët pranojnë papërcaktueshmërinë, t’i “dekonstruktojnë” pikëpamjet e veta derisa

i ofrojnë ato. Kritikizmi bëhet paraqitës, si në “parakriticizmin” e Hassan-it, dhe, brenda kontekstit postmodern, i pandashëm nga heshtja. (Prodhimi i vazhdueshëm i kritikëve të tillë nuk do të thotë se ata lejojnë që praktika e tyre të jetë e dedikuar nga konsideratat teorike).

Atëherë ka probleme të dukshme për kanonizimin dhe periodizimin. A është postmodernizmi një fenomen veçanërisht amerikan (Wilde), apo është brenda fushëveprimit internacional (Wasson, Hassan, Spanos, Lyotard, etj.)? A përfshin një nënzhani të tillë si *nouveau roman* (Wasson, Lodge, Hassan, Morrisette, etj.) apo refuzon ta përfshijë atë (Spanos). A përfshin ky letërsinë dhe teatrin absurd (Spanos, Durand); A përfshin realizmin magjik amerikano-latin (Barth); A përfshin të ashtuquajturin roman jofiksion (Zavarzadeh)? A shkon postmodernizmi prapa tek De Sade dhe te të tjerat figura *underground* para-moderne, anti-themeluese (Hassan), a fillon me Borges-in (Graff dhe të tjerët), me Beckett-in (Lodge), me ekzistencializmin e Heidegger-it dhe të Sartre-it (Spanos), me *Finnegans Wake* të Joyce-it (më vonë Hassan), apo është saktësisht një fenomen i pasluftës (Wilde, Stevick dhe të tjerët)? Pyetjet shtohen dhe unë do të braktisë këtë radhitje të përkohshme për t’u ndalur te disa nga më të imponuarat.

Përfundimet e mia, nuk zgjerohen, fatkeqësisht. Me e rëndësishme me sa duket është ajo që në shumicën e koncepteve, dhe praktikisht në të gjitha konceptet e fundit të postmodernizmit, çështja e pasigurisë ontologjike është absolutisht qendrore. Është vetëdija e mungesës së qendrave, e gjuhëve të privileguara, diskurseve të larta që është parë si dallimi më shquar me modernizmin i cili, në shqyrtimet e të gjithë kritikëve, ende nuk u shqitet qendrave të caktuara, dhe ka provuar të shmangë pasojat e papërcaktueshmërisë së skajshme të cilat postmodernizmi i ka pranuar. Përsëri, edhe pse ka një ndryshim të pamohueshëm, shumë kritikë po ashtu pajtohen se ka, veçanërisht në çështjen e teknikës letrare, një vazhdimësi të rëndësishme mes modernizmit dhe postmodernimit.

Dallimet e tjera të rëndësishme të cilat janë shprehur, janë edhe ndryshimi i rolit të lexuesit dhe “humbja e vetes”

postmoderne. Të fillojmë me rolin e lexuesit, siç thekson Hoffmann: “nga një pikëpamje komunikacionale, modernizmi duket sikur thekson marrëdhënien mes ndjeshmërisë kreative dhe veprës së artit, mes adresuesit dhe mesazhit, postmodernizmi atë mes mesazhit dhe të adresuarit” (Hoffmann *et. al.* 1977, 40). Norman Holland pajtohet me këtë: “Në përgjithësi, kritika postmoderne vendosmërisht është kthyer te raporti mes lexuesit dhe tekstit” (Holland 1983, 295). Kuptimi i kësaj është rezultati i interaktivitetit; nuk është zbuluar si i dhënë në tekst, por është krijuar në një proces interaktiv mes lexuesit dhe tekstit. Nga kjo, nocioni i shumë-përhapur i kritikizmit si një formë e artit në të drejtën e vet; ai angazhon mundësitë krijuese të individëve në një mënyrë që është parë si jo shumë e ndryshme nga proceset e tjera krijuese.

Holland e lidhë këtë theksim të interaktivitetit në procesin e leximit me zhvillimet e krahasueshme psikoanalitike, ku nocioni i mëparshëm i identitetit të qëndrueshëm, i ka dhënë rrugë (së paku në atë që ai e quan psikanalizë postmoderne) një koncepti të ri të indentitetit, një koncepti të bazuar në interaktivitet: “kjo bazë dhe llojet e koncepteve të identitetit shqendërsojnë individin në një mënyrë ndarëse postmoderne metafiksionale. Ju jeni të trilluar, edhe unë jam i trilluar, ashtu si karakteret në një roman postmodern. Gjëja më personale, qendrore të cilën unë e kam, nuk është në mua, por në interaktivitetin tuaj me mua ose me pjesën e ndarë timen” (Holland 1983, 304).

Pikëpamja e Holland-it për identitetin është përhapur gjerë, edhe pse në një formë më radikale. Siç e kemi parë, për Gerald Graff moda e famshme e postmodernizmit karakterizohet nga një “zhbërje e kufijve të un-it”; për Daniell Bell “llojet e ndryshme të postmodernizmit...thjeshtë janë dekompozim i unit në një përpjekje për ta fshirë egon individuale” (Bell 1976, 29) dhe Ihab Hassan thekson se “Uni, insistojnë strukturalistët dhe post-strukturalistët, duke ndjekur intuitën e Nietzsche-s, vërtet është një ‘vend’ i zbrazët ku shumë una përzihen dhe zhbëhen” (Hassan 1977, 845). Për Hoffmann-in, kjo lëvizje në drejtim të një identiteti më pak të definuar, më pak të qëndrueshëm, është, madje, një ndërrim

i proporcioneve epistemike: “Shenjat perceptuese të një tendence drejt zhdukjes së subjektivitetit në letërsinë moderne bëhen një fakt në veprat postmoderne. Kështu, një boshllëk i thellë ndërmjet letërsisë moderne dhe asaj postmoderne është reflektuar në një opozicion të dy *epistemave*: Subjektivisht kundrejt humbjes së subjektivitetit” (Hoffmann *et. al* 1977, 20).

Uni postmodern nuk është më një entitet koherent i cili ka forcën të imponojë (në mënyrë të pranueshme subjektive) rregull mbi ambientin e vet. Ai është i shqendërsuar, të përsërisim frazën e Holland-it. Papërcaktueshmëria e thellë e postmodernizmit ka përshkuar egon individuale dhe drastikisht ka ndikuar në stabilitetin e tij të mëparshëm (të supozuar). Identiteti është bërë diçka e pasigurt sikurse gjithçka tjetër.

Këto më duken si konkluzione më të përgjithshme të cilat munden, në këtë pikë, të nxirren në formë më të sigurt. Të tjerat, konkluzionet më specifike, do të duhet të presin për një kohë. Konkluzionet e mia rreth praktikës së vërtetë të letërsisë postmoderniste duhet të shihen si përpjekje. Më duket se mund t’i lokalizojmë dy mënyrat kryesore brenda letërsisë postmoderniste në kritikizmin të cilin e kam rishikuar këtu: njëra mënyrë e cila heq dorë nga kuptimi dhe referencialiteti, dhe tjetra e cila ende vazhdon të mbetet referenciale dhe nganjëherë madje edhe provon të krijojë të vërteta lokale kalimtare dhe të përkohshme.

Mënyra joreferenciale përfshin shkrimin vetë-refleksiv ose metafikcional dhe po ashtu përfshin shkrimin paraqitës, nëse ai shkrim nuk ka për qëllim referencialitetin dhe kuptimin (dikush mund të mendojë në karagjozllëqet e, për shembull, Brautigan-it). Megjithatë, shkrimi paraqitës nuk është domosdoshmërisht jo referencial — kjo mund të reflektojë përfshirjen fenomenologjike të shkrimtarit me ambientin — me ç’rast do të përkiste në mënyrën tjetër. Mënyra joreferenciale nuk mund të krijojë kuptime të cilat shkojnë përtej tekstit apo përtej procesit të shkrimit, siç reflektohet nga teksti. Kritiku i cili bën këtë përjashtim është Gerald Graff, por kuptimin “ekstratekstual” të cilin ai ia atribuon metafikSIONIT të Borges-it nuk është aq shumë “kuptim”, por një

refuzim i mundësisë së kuptimit. Nga shumë kritikë, kjo mënyrë joreferenciale shoqërohet me shqyrtime strukturaliste dhe poststrukturaliste.

Mënyra referenciale është gjerësisht e shoqëruar nga një qasje fenomenologjike, në të cilën një subjekt — larg më pak stabil dhe koherent sesa në fikSIONIN modernist — provon aktivisht ta angazhojë botën. Kjo mënyrë mund të synojë ta krijojë kuptimin, por jo domosdoshmërisht. Ajo mundet që në mënyrë fenomenologjike të provojë të kapë drejtpërdrejtshmërinë e përvojës pa imponuar kuptimin mbi atë përvojë, ose mund — si në rastin e disa romaneve jofiksionale — thjesht të refelktojë sipërfaqen e asaj që është “aty jashtë”. Në anën tjetër — si në mesfikSIONIN e Wilde-it — ajo mund të provojë të prodhojë një kuptim të përkohshëm. Ashtu sikur kjo mos të ishte mjaft e paqartë, çdo roman postmodernist mund t’i kombinojë këto dy mënyra brenda mbulesave të veta dhe ta mjegullojë edhe me tutje pamjen — pas të gjithave, eklektizmi është parë gjerësisht, si një karakteristikë e rëndësishme e postmodernizmit. (Është e vërtetë se disa kritikë, p.sh. Butler, e sheh një proces fenomenologjik edhe në veprën e metafikSIONIT po ashtu, duke argumentuar se artisti në mënyrë fenomenologjike mbikëqyrë dhe raporton për procesin krijues. Kjo, mendoj, është e pamohueshme, por procesi është i kufizuar në subjektin i cili mbikëqyrë vetveten; s’ka angazhim të botës së jashtme).

Këto dallime kritike mund të japin një ndihmesë, por romanet natyrisht se nuk e shfaqin veten nga pikëpamja e referencialitetit ose joreferencialitetit; është lexuesi ai i cili i klasifikon ato si referenciale, paraqitëse, metafikSIONALE etj., ashtu që, ne, përfundimisht jemi të shtyrë në një kënd të vënë thellësisht në dyshim nga vetë postmodernizmi, në këndin e interpretimit. Debati për postmodernizmin është larg përfundimit.

Nga anglishtja: **Sherif Luzha**



Oliver Jens Schmitt

NJË VEPËR ORIGINALE DHE JOKONVENCIONALE

Libri “Shqiptarët dhe të tjerët: nga Madona e Zezë deri te Molla e Kuqe” i historianit Ylber Hysa do duhej të ishte lektyrë e obligueshme për të gjithë studentët shqiptarë të historisë. Në shumë pika Hysa shkruan ndryshe nga shkenca e zakonshme shqiptare

Oliver Jens Schmitt¹

Historiografia shqiptare në Evropën Juglindore njih një rend temash të përhershme, të cilin e ndjekin shumica e historianëve deri më sot. Prandaj të befasuar marrim në dorë një libër, i cili përpiket të ec rrugëve të reja dhe qëllimisht rrok tema jokonvencionale. Ylber Hysa ka shkruar një vepër, e cila ofron një përzgjedhje interesante të trajtesave. Ai merret me çështjen e herezisë dualiste dhe heterodoksisë në Shqipërinë mesjetare, të cilën flamurtarët e ateizmit në Shqipërinë e Enver Hoxhës me qejf e përmendin si argument historik për distancën e shqiptarëve ndaj dy kishave) (fq. 11-39); vijojnë pastaj një punim për Stećci, (formë mesjetare e gurëve të varrit,

¹ Oliver Jens Schmitt është profesor i historisë së Evropës Juglindore në Universitetin e Vjenës. Ai është autor i tri librave të rëndësishme mbi historinë e shqiptarëve (“Arbëria venedike”, “Skënderbeu” dhe “Kosova - Histori e shkurtër e një trevë qendrore ballkanike”). Recensionin është botuar në revistën shkencore “Südost-Forschungen”.

vj.), (fq. 41-60); thelbi i veprës i kushtohet popullsisë me prejardhje afrikane të Ulqinit (fq. 61-107); autori mandej ndjek “gjurmët e ortodoksisë të shqiptarët e Maqedonisë” (fq. 113-142); “Sinan Pasha dhe shafrani në Kaçanik” përbën objektin e kapitullit pasues (143-177); dy kapitujt e fundit rrokin titullin e librit - “Madona e zezë në Kosovë” (fq. 185-234) dhe “Molla e kuqe” (fq. 235-267).

Në fillim Hysa paraqet mendimet e tij metodologjike. Me këtë rast ai fillimisht i qaset prezantimit të historisë shqiptare nga ata historianë serbë dhe bullgarë, të cilët shqiptarët i shihnin kryesisht si malësorë pa histori, të cilët jetonin në katërkëndëshin e konstruktuar nga albanologu kroat Milan Shufaj Shkodër-Prizren-Ohër-Vlorë, përtej rrugëve të mëdha. Lidhur me fjalinë se “çfarë është për grekët deti dhe për sllavët rrafshina, për shqiptarët janë malet” (fq. 7) Hysa flet për një pikëpamje “horizontale”. Paraqitja e hulumtimeve serbe është e diferencuar, pasi që Hysa nuk merr qëndrim vetëm kundër autorëve nacionalistë, por thekson edhe punimet e shkencëtarëve nga Ilarion Ruvarac deri te Olga Zirjoviq. Një pikëpamje “vertikale” Hysa e konstaton në

anën e historiografisë shqiptare, e cila, sipas tij, nisët nga prania pothuaj e përhershme “metafizike” iliro-shqiptare në viset që sot banojnë nga shqiptarët dhe “përtej tyre” (fq.9). Këtu ai përpiket të qëmtojë elemente dinamike në imazhin statik të historisë.

Në shumë pika Hysa shkruan ndryshe nga shkenca e zakonshme shqiptare: kjo bëhet e qartë në shembullin e popullsisë zezake dhe shqipfolëse në portin e piratëve Ulqin. Si duhet të kategorizohet ajo? Nga njëra anë është krenaria mbi të kaluarën e qytetit, i cili në Epokën e re të hershme përbënte një qendër të pashembullt piratësh në Adriatik, nga ana tjetër paqartësia, e cila krijohet nga përkatësia kombëtare që bazohet në prejardhje, kur ajo përballët me fenomenin e afrikanëve albanofonë.

Fakti që një historian merret me të kaluarën osmane përtej kryengritjes dhe represionit po ashtu duhet të vihet në dukje: Hysa është njëri prej historianëve të parë shqiptarë që hulumton një temë të kulturës materiale, fjala është për shafranin e rëndësishëm në periudhën osmane dhe të njohur në mbarë Evropën juglindore, i cili mbillet në Kosovë.

Gjatë trajtimit të Stećci boshnjak (formë mesjetare e gurëve të varrit, v.j.) Hysa mban anën e atyre shkencëtarëve, të cilët ata nuk i shohin si dëshmi të Kishës Boshnjake, por si monumente të lashta ballkanike - më saktë ilire. Referencat ndaj mendimtarëve të njohur vërehen edhe gjatë trajtimit të ortodoksëve shqiptarë të ritit sllav. Zakonisht në shkencën shqiptare dhe në historiografinë shqiptare ortodoksia kufizohet në Shqipërinë e sotme jugore, e cila deri në shekullin 20-të ka ndjekur ritin grek. Sa i përket Kosovës mesjetare përkatësia e shqiptarëve ndaj riti ortodoks hidhet poshtë me vërejtjen se të gjithë (ose shumica) e shqiptarëve të krishterë paskëshin ndjekur ritin romak. Edhe atëherë kur hulumtohet çështja e ortodoksëve albanofonë të ritit sllav (Pejë dhe Ohër), vështrimi jo përherë është i çliruar nga shtesat nacionale; thuhet se ky grup i ortodoksëve dalëngadalë edhe gjuhësisht iu kishte përshtatur shumicës sllave, në rastin konkret asaj maqedone, kështu që pastaj portat janë të hapura për teorinë se disa, shumë ose të gjithë - varësisht nga orientimi politik - ortodoksët maqedonë të një rajoni të caktuar qenkan “në fakt” ortodoksë të asimiluar albanofonë, ose edhe më mirë: shqiptarë ortodoksë. Hysa sjellë shembuj interesant për shkrimin e shqipes



me alfabet cirilik (fq. 122-123, shënim varri i Andçes, i biri i Duko, në Tetovë, dhe tërheq vëmendjen te publicisti Josif Bageri nga Reka, i cili ishte botues i revistës “Shqypeja e Shypënis/Albanski orel” në Sofje. Për Hysën asimilimi i shqiptarëve ortodoks është një “dëm kolateral” (fq. 144) i krijimit të shtetësisë maqedone dhe identitetit nacional maqedon. Kësaj ai ia kundërvënë traditën shqiptare të identitetit mbifetar. Grupin e ortodoksëve shqiptarë të maqedonizuar ai e sheh në fushën e tensionuar të “asimilimit të plotë ose ruajtjes së trikonfesionalitetit”.

Për hulumtimet shkencore shqiptare i pazakonshëm është përdorimi i gjerë i bibliografisë ndërkombëtare dhe sidomos i literaturës në gjuhët sllave.

Përzgjedhja e temave, metodologjia, kontekstualizimi i historisë shqiptare në një kornizë më të gjerë hapësinore si dhe marrja parasysh e literaturës sekondare ndërkombëtare e bëjnë librin e Hysës njërin ndër veprat më origjinale, në mos veprën më origjinale të historiografisë shqiptare të deçenieve të fundit. Nuk është e thënë të jemi të një mendimi me autorin në të gjitha detajet, por qasja e tij kritike ndaj ideologjisë dhe distanca e tij ndaj ngurtësive të prezantimit nacionalstalinist të historisë e karakterizojnë këtë libër, i cili do duhej të ishte lektyrë e obligueshme për të gjithë studentët shqiptarë të historisë.

Nga gjermanishtja: **Enver Robelli**



Roman Jakobson

DOMINANTA

Tri fazat e para të hulumtimeve formaliste mund të përshkruhen në mënyrë të përmbledhur si vijon: (1) analiza e aspekteve tingullore të veprës letrare; (2) problemet e domethënies në kuadër të poetikës; (3) lidhshmëria e tingullit dhe domethënies në një tërësi të pandashme. Në këtë fazën më të fundit, nocioni i *dominantës* është treguar veçanërisht i frytshëm; ky ishte një ndër nocionet më të rëndësishme, më të përpunuar dhe më të dobishëm të teorisë formaliste ruse. Dominanta mund të definohet si një komponent qendror i veprës artistike: ajo i orienton, i përcakton dhe i shndërron komponentët tjerë. Dominanta është ajo që e garanton tërësinë e strukturës.

Dominanta ia jep veprës veçanësinë. Tipari specifik i gjuhës në varg është e qartë se është gjedha prozodike e tij, trajta e vargut

të tij. Në dukje, kjo është një tautologji e rëndomtë: vargu është varg. Por, duhet ta kemi parasysh vazhdimisht se elementi, i cili ia jep veçanësinë një lloji të caktuar të gjuhës, e dominon tërë strukturën; ai është konstituenti i saj i domosdoshëm dhe i pazëvendësueshëm që dominon mbi elementet e tjera dhe ushtron ndikim të drejtpërdrejtë mbi to. Mirëpo, vetë vargu nuk është as nocion i thjeshtë dhe as që përfaqëson një njësi të paanalizueshme në pjesë përbërëse. Vargu është sistem vlerash; si dhe çdo sistem tjetër vlerash, ai e posedon hierarkinë e vet të vlerave më të larta dhe më të ulëta, dhe një vlerë kyçe, dominantën, pa të cilën (në kuadër të periudhës së dhënë letrare dhe të një drejtimi letrar të dhënë) nuk do të mund të pranohej dhe të vlerësohej si varg. Për shembull, në poezinë çeke të shekullit të katërmbëdhjetë një tipar i pazëvendësueshëm i vargut nuk ishte skema silabike, por rima, meqenëse kishte vjersha të cilat vargjet nuk kishin numër të barabartë rrokjesh (të ashtuquajturat vargje “ametrice”), ndërsa prapëseprapë përfillleshin për vargje, ndërsa vargjet pa rima

1 **Roman Jakobson** (1896-1982), përfaqësues i Formalizmit në Qarkun gjuhësor të Moskës dhe, më vonë, në Qarkun gjuhësor të Pragës, konsiderohet pioner i strukturalizmit. Ka shkruar veprat: *Mbi aspektet gjuhësore të përkthimit*, *Bazat e gjuhës*, *Forma zanore e gjuhës*, *Arti verbal*, *shenja verbale dhe koha verbale* etj.

2 “The Dominant”, L.Matejka and K. Pomorska (eds.), *Readings in Russian Poetics* (Cambridge and London, 1971), 82-87.

nuk toleroheshin në atë periudhë. Në anën tjetër, në poezinë çeke realiste të gjysmës së dytë të shekullit nëntëmbëdhjetë, rima ishte një procedim fakultativ, ndërsa skema silabike ishte një komponent i obligueshëm, i pazëvendësueshëm, pa të cilin vargu nuk ishte varg; nga pikëshikimi i kësaj shkolle, vargu i lirë konsiderohej si një aritmi e papranueshme. Për çekun e sotëm, të edukuar në vargun e lirë modern, as rima as gjedha silabike nuk janë të obligueshme për vargun; në vend të kësaj, një komponent të obligueshëm përfaqëson njësia intonuese – intonimi bëhet dominantë e vargut. Nëse do ta krahasonim vargun e rregullt metrik të *Aleksandriadës* së vjetër çeke, vargu i rimuar i periudhës realiste dhe vargu i rimuar metrik bashkëkohor, te të tri rastet do të shihnim elemente të njëjta – rimën, skemën silabike dhe njësinë intonuese – ndërsa në hierarki të ndryshme të vlerave, d.m.th. elemente të tjera të obligueshme, të pazëvendësueshme; pikërisht këto elemente specifike e përcaktojnë rolin dhe strukturën e komponentëve të tjerë.

Dominantën mund ta kërkojmë jo vetëm në një vepër poetike të një artisti ose në kanonin poetik, bashkësinë e normave të një shkolle poetike të dhënë, por edhe në artin e një periudhe të dhënë, të vështruar si tërësi. Për shembull, është e qartë se në artin e renesansës një dominantë të tillë, masën estetike sipërane të kohës, e përfaqësojnë artet figurative. Artet e tjera orientoreshin në raport me artet figurative dhe ishin të vlerësuar duke u nisur nga fakti sa kishin arritur t'u afroreshin atyre. Përkundër kësaj, tek arti romantik vlera sipërane i përshkruhej muzikës. Poezia romantike, për shembull, orientohej drejt muzikës: vargu i saj ishte i orientuar në dimensionin muzikor; intonimi i tij e imitonte melodinë muzikore. Një orientim i këtillë drejt dominantës që vetë është e jashtme në raport me veprën poetike, e ndryshon qenësisht strukturën e vjershës në pikëpamje të organizimit të tingullit, të strukturës sintaksore dhe të figurave; nën ndikimin e saj ndryshojnë kriteret metrike dhe strofike të vjershës dhe kompozicioni i saj. Në estetikën realiste dominantë ishte arti i gjuhës, dhe në pajtim me këtë ndryshonte edhe hierarkia e vlerave poetike.

Përveç kësaj, mënyra e definimit të veprës artistike në relacion me llojet tjera të

vlerave kulturore ndryshon thelbësisht posa pikënisje jona të bëhet nocioni i dominantës. Për shembull, bëhet i mundshëm përcaktimi më i saktë i relacionit midis veprës poetike dhe mesazheve gjuhësore të tjera. Vënia e shenjës së barazisë midis veprës poetike dhe funksionit estetik ose më saktë – nëse kemi të bëjmë me një material gjuhësor – funksioni poetik është tipar karakteristik për ato epoka që e proklamojnë artin e pastër, të vetëmjaftueshëm, *l'art pour l'art*. Hapat e parë të shkollës formaliste dëshmojnë ende për gjurmët e një barazimi të këtillë. Mirëpo, vënia e një shenje barazie të tillë padyshim që është e gabuar: vepra poetike nuk kufizohet vetëm te funksioni estetik, ajo ka edhe shumë funksione të tjera. Në të vërtetë, intencat e një veprë poetike janë shpesh në një lidhshmëri të ngushtë me filozofinë, didaktikën sociale, etj. Ashtu si vepra poetike nuk shterrohet me funksionin estetik të saj, as funksioni estetik nuk kufizohet vetëm te vepra poetike; fjalimi i oratorit, biseda e përditshme, artikulli i gazetës, shpalljet, trajtesa shkencore – të gjitha këto mund të udhëhiqen nga arsye estetike, të shprehin funksion estetik dhe të shërbejnë shpesh me fjalët që janë qëllim në vetvete, dhe jo si me një mjet për të shenjuar.

Një kundërshti të plotë ndaj pikëpamjes moniste të pamëdyshtë përfaqëson pikëpamja mekaniciste, e cila i pranon funksionet e shumëfishta të veprës poetike dhe e vështron atë, vetëdijshëm a pavetëdijshëm, si një shumë mekanike funksionesh. Për arsye se vepra poetike e ka edhe funksionin referencial, ithtarët e kësaj pikëpamje të dytë e konsiderojnë nganjëherë si një dëshmi të thjeshtë mbi historinë kulturore, marrëdhëniet shoqërore ose biografine e shkrimtarit. Por, përkundër monizmit të njëanshëm dhe pluralizmit të njëanshëm, ekziston pikëpamja që e kombinon vetëdijen për funksionet e shumëfishta të veprës poetike me pikëpamjen për plotësinë e saj, d.m.th. të atij funksioni që e përbashkon dhe e përcakton veprën poetike. Nga kjo pikëpamje, vepra poetike nuk mund të definohet as si një vepër që e plotëson vetëm funksionin estetik, as si vepër që, krahas shumë të tjerave, e plotëson edhe funksionin estetik; veprën poetike duhet definuar si një mesazh gjuhësor, dominantën e të cilit e përfaqëson funksioni estetik. Kuptohet, tiparet që na e zbulojnë

se kemi të bëjmë me funksionin estetik nuk janë të pandryshueshme ose gjithmonë të njëjta. Por, secili kanon poetik konkret, çdo bashkësi normash poetike e një periudhe, përmban elemente të pazëvendësueshme, distinktive, pa të cilat vepra nuk do të mund të njihej (përfillje) si poetike.

Definimi i funksionit estetik si dominantë e veprës poetike na e mundëson që ta përcaktojmë hierarkinë e funksioneve gjuhësore të ndryshme në kuadër të veprës poetike. Te funksioni referencial, lidhja e brendshme midis shenjes dhe objektit të shenjuar është gati e papërfillshme, prandaj vetë shenja ka një rëndësi gati të papërfillshme; në anën tjetër, funksioni ekspresiv kërkon një relacion më të drejtpërdrejtë, më të ngushtë midis shenjes dhe objektit, dhe prej këndeje vëmendja përqendrohet më shumë te struktura e brendshme e shenjes. Krahësuar me gjuhën referenciale, gjuha emotive – funksion primar i së cilës është ai ekspresiv – rregullisht është më afër gjuhës poetike. Gjuha poetike dhe gjuha emotive preken shpesh, prandaj edhe këto dy lloje gjuhësh shpesh barazohen gabimisht njëra me tjetrën. Nëse funksioni estetik e përfaqëson dominantën e një mesazhi gjuhësor, ai mesazh gjithsesi mund të shërbehet me shumë mjete të gjuhës ekspresive; por, ata komponentë i nënshtrohen funksionit vendimtar të veprës, me fjalë të tjera, ata shndërrohen (pësojnë metamorfozë) nën ndikimin e dominantës së saj.

Shqyrtimi i dominantës ka patur pasojë të rëndësishme për pikëpamjen formaliste të evolucionit letrar. Tek evolucionin e formave poetike nuk bëhet fjalë aq për zhdukjen e një palë elementesh dhe shfaqjen e elementeve të tjera, sa për ndryshimet në marrëdhëniet e ndërsjella të elementeve të ndryshme të sistemit, me fjalë të tjera, kemi të bëjmë me zëvendësimin e dominantës. Brenda bashkësisë së dhënë të normave poetike përgjithësisht, posaçërisht brenda bashkësisë së normave poetike të vlefshme për një zhanër të caktuar, elementet, që së pari ishin sekondare, bëhen primare dhe qenësore. Në anën tjetër, elementet që së pari ishin dominante bëhen anësore dhe joobligative. Në veprat e hershme të Shklllovskit, vepra poetike ishte e definuar si një bashkësi e thjeshtë procedimesh artistike, ndërsa

evolucioni poetik nuk ishte asgjë tjetër përveç zëvendësimi i një palë procedimesh me të tjerat. Me zhvillimin e mëtejshëm të formalizmit, u shfaq një pikëpamje e saktë për veprën poetike si një sistem i strukturuar, një bashkësi hierarkike procedimesh artistike të organizuar drejt (sipas rregullave). Evolucionin poetik konsiston në zhvendosjet brenda kësaj hierarkie. Hierarkia e procedimeve artistike ndryshon në kornizat e zhanrit poetik të dhënë; por, ky ndryshim ndikon gjithashtu edhe në hierarkinë e zhanreve poetike dhe, njëkohësisht, në shpërndarjen e procedimeve artistike nëpër zhanre të caktuara. Zhanret që në fillim përfaqësonin linja të dorës së dytë (sekondare), varianta më pak të rëndësishme, dalin në plan të parë, ndërsa zhanret e kanonizuara zbrapsen në prapavijë. Vepra formaliste të ndryshme i trajtojnë nga kjo pikëpamje periudhat e caktuara të historisë letrare ruse. Gukovski analizon evolucionin e poezisë në shekullin e tetëmbëdhjetë; Tinjanovi dhe Ejhenbaumi, si dhe një numër i konsiderueshëm i nxënësve të tyre, e shqyrtojnë evolucionin e poezisë dhe prozës ruse të gjysmës së parë të shekullit nëntëmbëdhjetë; Viktor Vinogradov e hulumton evolucionin e prozës ruse mbas Gogolit; Ejhenbaumi e shqyrton zhvillimin e prozës së Tolstoit në sfondin e prozës evropiane dhe ruse të asaj kohe. Në këtë mënyrë, pamja e historisë letrare ruse ndryshon thelbësisht; ajo bëhet shumë më e pasur dhe njëkohësisht më monolite, më sintetike dhe më e rregulluar se sa që ishin *membra disjuncta* të shkencës së letërsisë të mëparshme.

Mirëpo, problemet e evolucionit nuk kufizohen vetëm te historia letrare. Shfaqen edhe çështjet rreth marrëdhënieve të ndërsjella midis arteve të veçanta, ku hulumtimi i fushave kufitare është i një rëndësie të veçantë; për shembull, analiza e ilustrimit, si fushë kufitare midis pikturës dhe poezisë, ose analiza e romancës, si një zhanër kalimtar midis poezisë dhe muzikës.

Më në fund, shtrohet problemi i ndryshimeve në marrëdhëniet reciproke të artit dhe fushave kulturore të afërta me të, posaçërisht kur kemi të bëjmë me letërsinë dhe llojet tjera të mesazheve gjuhësore. Këtu është i një rëndësie të veçantë jostabiliteti i kufijve, ndryshimi i përmbajtjes dhe vëllimit

(përmasës) të fushave të caktuara. Një rëndësi të veçantë kanë zhanret kalimtare. Në periudha të caktuara zhanret e tilla kuptohen si jashtëletrare dhe jopoetike, ndërsa në periudha të tjera ato mund të kenë një funksion të rëndësishëm letrar, sepse i përmbajnë ato elemente që do të theksohen në letërsinë e re, ndërsa mungojnë në format letrare të kanonizuara. Zhanre kalimtare të tilla janë, fjala vjen, format e ndryshme të *litterature intime* – letrat, ditarët, fletoret, shënimet nga udhëtimi – të cilat në periudha të caktuara (për shembull, në letërsinë ruse të gjysmës së parë të shekullit nëntëmbëdhjetë) ushtrojnë një funksion të rëndësishëm në kuadër të tërësisë së vlerave letrare.

Me fjalë të tjera, zhvendosjet e vazhdueshme në sistemin e vlerave artistike tërheqin pas vetes zhvendosjet e vazhdueshme në vlerësimin e dukurive artistike të ndryshme. Ajo që, nga perspektiva e sistemit të vjetër, ishte e nënvlerësuar ose e shpallur si e papërsosur, diletante, e pasuksesshme ose thjesht e gabuar, ose është konsideruar për heretike, dekadente dhe e pavlerë, nga pikëshikimi i sistemit të ri mund të kuptohet dhe pranohet si një vlerë pozitive. Kritikët realistë ua merrnin për të madhe vargjeve të romantikëve rusë të vonë, Tjutçevit dhe Fetit, se janë të gabuara, të shkruara me pakujdesi, etj. Turgenjevi, i cili i ka botuar vjershat e tyre, e korrigjonte pa ngurrim ritmin dhe stilin e tyre, duke dashur t'i përmirësojë dhe t'ia përshtasë normës në fuqi. Redaktimi i tij është bërë versioni i kanonizuar i atyre vjershave, dhe vetëm në kohën tonë tekstet burimore janë pranuar përsëri, janë rehabilituar dhe përfillur si hapa të parë drejt një pikëpamjeje të re për formën poetike. Nga perspektiva e shkollës poetike realiste, filologu çek, J. Kral, i hidhte poshtë vargjet e Erbenit dhe Çelakovskit, si të gabuara dhe të dështuara, ndërsa koha jonë i vlerëson pikërisht për ato aspekte që në to janë dënuar në emër të kanonit realist. Veprat e kompozitorit të madh rus, Musorgskit, nuk korrespondonin me kërkesat e instrumentimit muzikor në fund të shekullit nëntëmbëdhjetë, dhe mjeshtri i teknikës së kompozimit në atë kohë, Rimski-Korsakov, ia përshtati shijes sunduese të kohës; mirëpo, gjenerata e re ka ditur t'i vlerësojë vlerat prej pionieri që ishin të pranishme te “naiviteti” i Musorgskit,

të cilat ishin zhdukur përkohësisht pas përmirësimeve të bëra nga Rimski-Korsakov, dhe ua ka kthyer veprave si “Boris Godunov” pamjen e tyre të parë.

Zhvendosjet dhe ndryshimet në marrëdhëniet midis komponentëve të veçantë artistikë u vunë në qendër të hulumtimeve formaliste. Ky aspekt i analizës formaliste të gjuhës poetike ka patur një rëndësi pioniere për linguistikën në tërësi, sepse ka dhënë nxitje të rëndësishme për tejkalimin e hendekut midis metodës historike diakronike dhe metodës sinkronike të prerjeve kronologjike. Puna e formalistëve ka treguar pa mëdyshje se zhvendosja dhe ndryshimi nuk janë vetëm kategori historike (e kemi së pari A, pastaj përftohet A1 në vend të A), por që zhvendosja përfaqëson gjithashtu një dukuri sinkronike të përjetuar drejtpërdrejt, një vlerë artistike relevante. Njeriu që e lexon vjershën ose e shikon pikturën e ka një vetëdije të qartë për dy rendet: për kanonin tradicional dhe risinë artistike si shmangie nga ky kanon. Inovacioni kuptohet pikërisht në sfondin e traditës. Hulumtimet formaliste na e kanë zbuluar se ajo ruajtje e njëkohshme e traditës dhe shkëputja prej saj është ajo që e përbën thelbin/esencën e çdo vepre artistike të re.

Përktheu: **Anton Berishaj**



Dario Fo

JO TË GJITHË HAJDUTËT VIJNË PËR TË DËMTUAR

Personazhet

Hajduti
Gruaja e hajdutit
Burri
Gruaja
Ana
Antoni
Hajduti i dytë

Një hajdut, pasi ka shtyrë me forcë dritaren, futet në një apartament që ndodhet në katin e tretë të një shtëpie zotërinjsh, me ndriçim të errët klasik. Hedh një vështrim rrotull. Përmes errësirës shohim të shfaqen mobiljet, pikurat e çmueshme antike. Hajduti afrohet ngadalë dhe ndez dritën. Pikërisht në momentin kur është duke hapur një sirtar, bie telefoni. Në një moment të parë, Hajduti, i tmerruar është gati për t'u larguar me shpejtësi, por shpejt kthjellohet që në shtëpi askush nuk po bëhet i gjallë dhe s'ka arsye pse të frikësohet, prandaj kthehet në vendin ku ishte. Do ta injorojë, por nuk mundet. Hajduti, tinëzisht i afrohet telefonit dhe menjëherë hidhet mbi të. E tërheq me forcë receptorin dhe, sikur të donte ta mbyste, e shtrëngon në gjoks duke e mbuluar me xhaketë. Dhe si për ta bërë këtë krim më të besueshëm, nga ana tjetër e receptorit dëgjohet i pafuqishëm dhe i mbytur, një zë.

1 **Dario Fo** (1926) është dramaturg, aktor, regjisor, skenograf dhe këngëtar italian, i cili në vitin 1997 ka fituar çmimin Nobel për letërsi.

ZËRI: Alo, alo përgjigjuni... me kë po flas? *(Hajduti më në fund merr frymë lirisht. Zëri ka pushuar. Hajduti nxjerr receptorin nga poshtë xhakëtës, e ngre me kujdes e afron pranë veshit, pastaj e shtrëngon vazhdimisht dhe më në fund flet i çliruar)*

HAJDUTI: Oh! Më në fund!

ZËRI: Ohhhh... më në fund... me kë po flas?

HAJDUTI *(sërish i habitur)*: Maria... ti je?

ZËRI: Po, unë jam, por përse nuk u përgjigje? *(Në këtë moment, ndriçohet një kënd i skenës. E mbetur në errësirë deri tani, shfaqet figura e saj)*

HAJDUTI: A je çmendur? Tani më merr në telefon edhe kur jam në punë? Mendo sikur të kishte qenë ndokush në shtëpi, nder të madh do të më kishte bërë!

GRUAJA E HAJDUTIT: A harron që më the ti vetë se pronarët ishin në fshat..., pastaj më fal, por nuk mundesha më... isha e shqetësuar për ty... ndihesha keq... edhe pak më parë, ndërkohë që po telefonoja, po më dukej sikur po mbytesha...

HAJDUTI: Më fal, nuk e bëra me qëllim, nuk ma mori mendja që ishe ti...

GRUAJA E HAJDUTIT: Çfarë thua?

HAJDUTI: Asgjë, asgjë... Por tani lërmë të shkoj... kam humbur mjaftueshëm kohë...

GRUAJA E HAJDUTIT: Ah, unë po ta humb kohën... falemnderit! Unë ndihem keq... po vuaj...

HAJDUTI: Çfarë bën?

GRUAJA E HAJDUTIT: Po, po vuaj... po vuaj për ty... dhe ti më trajton në këtë mënyrë. Shumë e sjellshme nga ana jote... Por mos ki frikë... tani e tutje nuk do të vuaj më... përkundrazi, tani e tutje mos më thuaj më edhe ku shkon, sepse gjithsesi, mua...

HAJDUTI: Por, e duashur, të lutem mundohu të arsyetosh... E çuditshme që ti s'mund ta fusësh në krye se unë këtu nuk jam për t'u zbavitur. Si është e mundur që me ty nuk mundem të vjedh një herë të vetme në paqe.

GRUAJA E HAJDUTIT: Po e tepron... tani fillove sërish... të bësh viktimën! Ka kaq shumë njerëz që vjedhin, madje edhe me armë në dorë... dhe nuk ankohen si puna jote. Mirë që nuk bën vjedhje përmes mashtrimeve, se ndryshe e shkreta unë.

HAJDUTI *(dëgjon një zhurmë të çuditshme pas shpatullave, bllokon instiktivisht mikrofonin)*: Mbylle! *(Për fat të mirë ishte vetëm tingulli e orës, që shënonte ardhjen e mesnatës)*

GRUAJA E HAJDUTIT: Çfarë ishte?

HAJDUTI *(duke marrë veten nga trembja)*: ... Është ora. Për fat të mirë.

GRUAJA E HAJDUTIT: Çfarë tingulli i këndshëm... duhet të jetë një orë antike... Peshon shumë?

HAJDUTI *(i hutuar)*: ... Ndoshta peshon edhe... *(duke kuptuar qëllimin e gruas)*... nuk po pretendon të ta sjell në shtëpi, apo jo?

GRUAJA E HAJDUTIT: Oh jo, as që bëhet fjalë... Si mund ta çosh nëpër mend se unë po të kërkoj një gjë të tillë. Që kur ti me një mendim të mirë... Kur ka ndodhur që ti të mendosh të më bësh një dhuratë...!

HAJDUTI: Nuk je gjë tjetër veçse një e pangopur... Nëse e marr atë orë të madhe në krah, a më thua ku ta vendos arin dhe gjërat e tjera që arrij të gjej?

GRUAJA E HAJDUTIT: Brenda në orë...

HAJDUTI: Pse s'më thua të të sjell në shtëpi edhe një frigorifer? Atje matanë është një. Dhe është vetëm dyqind litërsh!

GRUAJA E HAJDUTIT: Të lutem, mos e ngrej zërin... Nuk je në shtëpinë tënde.

HAJDUTI: Më fal, por më ka ikur mendja.

GRUAJA E HAJDUTIT: Përveç se mund të të dëgjonin, do të bëje dukeshe edhe njeri pa kulturë.

HAJDUTI: Të kërkoja falje.

GRUAJA E HAJDUTIT: Pastaj, unë s'të kam thënë kurrë që dua një frigorifer, aq më tepër dyqind litërsh, pasi nuk do të dija se ku ta vija! Do të më mjaftonte një dhuratë çfarëdo... është mendimi ai që ka rëndësi... kështu që zgjidhe vetë. Je ti ai që po më bën dhuratë...

HAJDUTI: Po si mund ta di unë se çfarë të pëlqen ty... pastaj kam gjëra të tjera në mendje...

GRUAJA E HAJDUTIT: Nëse është kjo arsyeja mund të vij ta zgjedh vetë...

HAJDUTI: Po, edhe atë kemi mangut!

GRUAJA E HAJDUTIT: Do të më pëlqente vërtet të shihja se si është një shtëpi zotërinjsh... dhe pastaj do t'i bëja shoqet e mia të plasnin nga zilia.

HAJDUTI: Ti do të më bësh mua të plas, jo shoqet e tua... unë jam ketu për të vjedhur, do ta kuptosh këtë apo jo? Shnet, të përshëndes.

GRUAJA E HAJDUTIT: Po pse po ngutesh? Çfarë të kushton... të jesh i sjellshëm të paktën një herë me mua, mbi të gjitha jam gruaja jote... dhe pastaj jemi martuar në kishë, e jo në bashki si me një femër dosido!

HAJDUTI (*thatë*): Të thashë mirupafshim!

GRUAJA E HAJDUTIT: Më jep të paktën një puthje...

HAJDUTI: E mirë... (*Mbështet buzët në mënyrë patetike në receptor dhe i jep një të puthur*)

GRUAJA E HAJDUTIT: Më do?

HAJDUTI: Po... të dua.

GRUAJA E HAJDUTIT: Shumë? Shumë?

HAJDUTI (*i sfilutur*): Shumë shumë! Po tani mbylle telefonin...

GRUAJA E HAJDUTIT: Mbylle ti para...

HAJDUTI: Mirë... po e mbyll unë para. (*Ndërkohë që po ul receptorin dëgjohet për herë të fundit zëri i fortë i gruas*)

GRUAJA E HAJDUTIT: Mos harro dhuratën! (*Hajduti duke e shikuar me urrejtje receptorin, e mbyll me shpejtësi. Në të njëjtën kohë figura e gruas zhduket në errësirë. Më në fund vetëm, Hajduti lëviz nëpër apartament, në kërkim të presë. Hap një sirtar. Ka gjetur atë më të rëndësishmin... nxjerr nga xhepi i xhakëtës një qese dhe ndërkohë që po e mbush, e kërcitura e një të mbyllure dere e bën të shtanget. Dhe ja disa zëra që vijnë nga dhoma tjetër*)

ZË GRUAJE: Një dritë është e ndezur në sallon... O Zot i madh... kam frikë, eja ikim!

ZË BURRI: Rri e qetë... Do ta kem lënë unë ndezur... kush mund të ketë qenë tjetër?

ZË GRUAJE: Po sikur të jetë kthyer gruaja jote? (*Ndërkohë, Hajduti i tmerruar ka humbur shumë kohë dhe tashmë nuk mund të arratiset nga dritarja, dhe e vetmja mundësi që i mbetet, është të fshihet pas orës së madhe*)

BURRI (*duke hyrë me kujdes*): Çfarë thua... gruaja ime! Për ç'arsye do të ishte kthyer në qytet! (*fut kokën në dhomat e tjera*) Nuk do të kthehej as po të dinte se po i plaçkisnin shtëpinë... E sheh?

Nuk është askush!

GRUAJA (*duke hyrë me kujdes dhe dyshim*): Po ndihem kaq shumë në faj... (*Ndërkohë që burri e ndihmon të heqë peliçen*) Kushedi çfarë do të mendosh për mua... Ndoshta kam bërë gabim që të jam dhënë kaq shpejt... Vëmë bast që gruaja jote të ka rezistuar shumë më shumë, gjë që unë nuk dita ta bëj...

BURRI: Ç'hyn gruaja ime këtu? Ka qenë gjithmonë një grua plot komplekse, paragjykime të borgjezisë së vogël... Më ka rezistuar vetëm që të mund të martohej me vello të bardhë.

GRUAJA (*me ton polemik dhe e prekur*): Po pra, borgjeze e vogël, plot paragjykime... por je martuar me të... Do të doja të shihja nëse do të bëje të njëjtën gjë me mua.

BURRI (*duke e përkëdhelur dhe shtyrë drejt divanit që ndodhet në mes të skenës*): Shpirt... Të siguroj, që nëse gruaja ime nuk do të kishte ide kaq të vjetëruara dhe nëse burri yt nuk do të kishte asgjë kundër... (*gruaja është ulur dhe burri i afrohet*)

GRUAJA (*i largohet përqaimit të tij*): Ja, gjithçka e shkatërrova... (*burri, i gjetur pa mbështetje, përplaslet prapa dhe bie. Qëndron gjatë i shtrirë mbi divan*) Pse ma kujtove se kam një burrë?... Tani si do të mundem? Tani më bëre të ndjej pendim, brerje ndërgjegjeje...

BURRI: Më fal, nuk doja. (*Ngrihet dhe rregullon mbështetësen*) Po nëse provojmë të flasim për diçka tjetër... pak a shumë... ndoshta do të mund të shpërqëndroheshe sërish, dhe mund të shkojmë atje.

GRUAJA: Atje, ku?

BURRI (*duke iu marrë goja*): Në dhomën time...

GRUAJA: Ndoshta është zgjidhja më e mirë... shkojmë.

BURRI (*me shpresë*): Të shkojmë në dhomën time?

GRUAJA: Jo. Të flasim pakëz.

BURRI: Dhe nuk mund të shkojmë atje për të folur pakëz?

GRUAJA: Të lutem, mos insisto! Flasim... flasim për kohën kur ishe fëmijë... më pëlqejnë shumë fëmijët...

BURRI (*i dorëzuar*): Në rregull... por nëse s'të vjen keq, do të filloj nga kur isha pesë vjeç, pasi më parë nuk mbaj mend asgjë.

GRUAJA: Pesë vjeç? Sa keq... mua më pëlqejnë më të vegjël... janë më të pafajshëm, më të padjallëzuar... s'ka më mirë...

BURRI: Ja, më kujtohet që kur isha pesë vjeç isha akoma fëmijë... kisha hyrë për gjashtë... (*Duke lëvizur i bezdisur*) Oh! Jo! dëgjo... t'i japim fund... po ndihem si budalla... Ka një orë që po më vë në lojë... Në fillim gruaja ime, pastaj burri yt. I shkreti njeri, nëse i është dashur edhe atij të heqë kaq shumë...

GRUAJA: Jo, i dashur, me të ka qenë krejt tjetër gjë... ai është dhënë menjëherë.

BURRI (*i habitur*): Si, ai është dhënë menjëherë?

GRUAJA: E sigurt, në atë rast isha unë që e ftova në shtëpi dhe më takonte mua ta bëja të më jepej. Nëse i heqim dashurisë edhe kënaqësinë e të bërit dikujt për vete, çfarë ngelet më? Për fat të keq, burri im është pak i turpshëm dhe i lehtë kështu që më është dhënë menjëherë. Për këtë arsye, e përbuz. Por me ty e ndjej që do të jetë ndryshe... Di të këmbëngulësh kaq mirë ti! Insisto, të lutem... Insisto!

BURRI: Po, insistoj, insistoj shumë, hajde shkojmë matanë. (*Që të dy janë duke dalë krah për krah, kur ja ku bie telefoni, mbeten të shtangur dhe nuk dinë çfarë të bëjnë*) Kush mund të jetë?

GRUAJA: Gruaja jote?

BURRI: Ah jo... ç'ne gruaja ime... Përse do të duhej të telefononte? Dhe kujt? Mua jo, sigurisht... Ajo mendon se unë jam te mamaja ime... Pastaj kjo nuk është zilja e një telefonate që vjen nga jashtë qytetit... Do të jetë ndonjë që do të tallet, ose që i ka rënë gabim. (*E përqafton sërisht*) Shkojmë andej, do ta shohësh që pas pak do të pushojë. (*Por telefoni vazhdon të bjerë pa ndërprerje*)

GRUAJA: Të lutem, ndalë, po më çmend.

BURRI (*shkon drejt telefonit, heq prizën dhe e mbyll në sirtarin e tavolinës*): Ja, mbaroi, nuk do të na bezdisë më.

GRUAJA (*e dëshpëruar*): Oh Zot! Çfarë bëre! Tani do ta kenë kuptuar se je në shtëpi... Kush tjetër mund ta hiqte prizën?

BURRI (*duke e kuptuar çka bëre*): Sa budalla... Ke të drejtë! Dhe mund të kenë dyshuar edhe që nuk jam vetëm, që po kërkoj të fsheh ndonjë gjë të pistë.

GRUAJA: Falemnderit, pse nuk më thua që edhe ta shpif? (*Shpërthen në të qarë*) Dhe unë që për pak po të bindesha... Mirë ma bëre...

BURRI (*duke u munduar të jetë zot i vetes*): Por e dashur... mos më keqkupto. Të lutem, mos ta humbim arsyen... të qëndrojmë të qetë... Gjithsesi, pse do të duhet të mendojnë se kam qenë pikërisht unë ai që ka hequr prizën e telefonit? Mund të ketë qenë çdokush... ku di unë? (*Nuk di si të vazhdojë më tutje*)

GRUAJA (*me ironi*): Sigurisht... ndonjë që po kalonte...

BURRI (*i çmendur, pa arsye*): Pikërisht...

GRUAJA (*me të njëjtin ton*): Një që po kalonte këtu rastësisht... një hajdut ndoshta...

BURRI: Po, ndoshta... (*Duke e kuptuar absurditetin*) Po çfarë thua "një hajdut"! Nëse do të mendonin një gjë të tillë, do të thërrisnin menjëherë policinë.

GRUAJA: Pikërisht dhe nuk është e thënë që s'e kanë bërë ende. (*E terrorizuar*) O Zot! Do të na gjejnë këtu bashkë, do të na arrestojnë. (*Gati duke ulëritur*) O Zot, policia! (*Niset me vrap drejt daljes e ndjekur nga burri që përpiqet ta ndalë. Në të njëjtën kohë, Hajduti del i tmerruar nga vendi ku ishte fshehur*)

HAJDUTI: Policia... Edhe kjo më duhej... Po tani, ku t'ia mbath unë?

BURRI (*nga dhoma tjetër*): Prit... Mundohu të jesh e arsyeshme.

GRUAJA: Kam frikë... eja të ikim, të lutem!

BURRI: Në rregull, ikim... por të paktën merre peliçen.

GRUAJA: Oh, ke të drejtë, peliçen... e kam humbur fare... kjo do të na fuste në telashe...
(*Hajduti, që tashmë nuk di nëse duhet të dalë nga dritarja, apo të presë deri sa të largohen ata të dy, sapo i dëgjon duke hyrë fshehtë menjëherë. Por ndërkohë që po futet pas orës, përplaslet dhe nga ora del një tingull "dong"*)

GRUAJA (*duke hyrë e frikësuar*): Oh! Çfarë ishte?

BURRI (*duke buzëqeshur*): Oh, asgjë e dashur... është ora... që shënon një.

GRUAJA: Më fal, por jam kaq nervoze. (*Burri mban në dorë peliçen dhe po e ndihmon gruan që ta veshë. Gruaja kujtohet për telefonin e çaktivizuar*) Po edhe ti e ke humbur fare, shiko, ishim duke dalë pa vënë në prizë telefonin. (*Akoma pa i mbaruar mirë fjalët e fundit, telefoni fillon të bjerë sërish. Të dy shikojnë njëri tjetrin të frikësuar. Burri, gati i hipnotizuar nga zëllja e telefonit, ngren receptorin dhe ngadalë e afrohë te veshi*)

BURRI (*me një zë jo të natyrshëm*): Alo? (*Shfaqet si më parë figura e gruas së hajdutit dhe në të njëjtën kohë dëgjohet zëri i saj i tendosur*)

GRUAJA E HAJDUTIT: Oh më në fund... ka një orë që po të telefonoj! A mund ta di se pse e ndërpreve komunikimin?

BURRI: Më falni, me kë po flas? (*Dashnorja afrohet veshin afër receptorit, për të dëgjuar edhe ajo*)

GRUAJA E HAJDUTIT: Ah, mirë, tani nuk njeh më as zërin e gruas tënde!

GRUAJA (*duke iu marrë fryma*): Gruaja jote! Të thashë unë... O Zot i madh!

GRUAJA E HAJDUTIT: Kush është afër teje? Ndyrësirë... dëgjova zërin e një gruaje... kush është?

BURRI (*kethehet nga dashnorja*): Rri e qetë, duhet të jetë ndonjë gabim, se unë kurrë më parë nuk e kam dëgjuar këtë zë...

GRUAJA E HAJDUTIT: Por e kam dëgjuar unë! Është e kotë të mundohesh të ma hedhësh mua... Vrasës, maskara, të zbulova më në fund... tani po e kuptoj pse s'doje të më merrje në atë shtëpi. Por kur të kthehesh këtu... atëherë do ta shohësh... (*Ndërkohë, Hajduti ka nxjerrë kokën nga vrima e tij, për të dëgjuar më mirë bisedën. Duke dëgjuar zërin e gruas së tij, nuk ka se si të mos shqetësohet*)

BURRI: Shiko se këtu duhet të ketë ndonjë gabim... Ju keni ngatërruar numër... ju po flisni me familjen Frazosi...

GRUAJA E HAJDUTIT: E di, e di, familja Frazosi, rruga Cenini, numër 47, hyrja 3... dhe boll më duke bërë dinakun me mua dhe mos u mundo ta ndryshosh zërin, se gjithsesi nuk ia del... ndyrësirë... dhe nuk doje të të shqetësoja gjatë punës...

BURRI: Për çfarë pune e ke fjalën?

GRUAJA E HAJDUTIT: Punë e bukur... duke u marrë me gra! Tradhëtar, mashtrues, gënjeshtar! Dihet ajo punë, kushë është gënjeshtar është hajdut, në fakt kush është hajdut është gënjeshtar!

BURRI: Ku e merrni këtë të drejtë?... Hajdut, mashtrues, me kë kujtoni se po flisni?

GRUAJA E HAJDUTIT: Me kë tjetër veçse me burrin tim?

BURRI: Nëse burri juaj është hajdut mashtrues... janë punët tuaja, por unë nuk jam burri juaj, por jam burri i gruas sime, që për fat të mirë... nuk është këtu, se ndryshe...

GRUAJA: Edhe këtë kishim mangut!

GRUAJA E HAJDUTIT: Pikësëpari burri im nuk është një hajdut fals, por është një hajdut i vërtetë!

BURRI: Komplimente zonjë.

GRUAJA E HAJDUTIT: Pastaj, nëse ju nuk jeni burri im, çfarë po bëni në atë shtëpi?

BURRI: Zonjë e dashur, kjo është shtëpia ime!

GRUAJA E HAJDUTIT: Mirë. Dhe ju jeni në këtë orë të natës me një grua që nuk është grua juaj, pasi ua keni mbushur mendjen njerëzve që nuk do të jeni në qytet...

GRUAJA: Na zbuluan!

GRUAJA E HAJDUTIT: E shikoni pra që edhe ju jeni një tradhtar, mashtrues dhe gënjeshtar, domethënë edhe hajdut... si burri im?

BURRI: Ja ku po ngajmë dhe në këtë aspekt me burrin tuaj! Por, meqë ra fjala zonjë, a mund

të më shpjegoni se pse më thatë që unë nuk duhej të isha në qytet?

GRUAJA E HAJDUTIT: Burri im... Ai më thotë gjithmonë se ku shkon. Prej dhjetë ditësh ai po ju ndjek...

BURRI: Çfarë?

GRUAJA E HAJDUTIT: Domethënë po e priste momentin e duhur.

BURRI: Burri juaj priste? Po çfarë interesi kishte burri juaj për të ditur...

GRUAJA (*duke zënë me dorë receptorin*): Akoma s'e ke kuptuar? Gruaja jote të ka vënë në ndjekje burrin e saj që është detektiv.

BURRI: Ah! Tani po e kuptoj; domethënë burri juaj merret me këto punë të bukura!

GRUAJA E HAJDUTIT: Eh, po ky është zanati i tij!

BURRI: Punë e bukur, nëse ju duket punë e pastër të bësh gjithë këtë që gruaja ime të më braktisë!

GRUAJA E HAJDUTIT: Burri im po largon gruan tuaj nga ju? Çfarë po thua?

BURRI: Mos bëj dinaken me mua... dhe mos bëni sikur nuk dini asgjë... Gruaja ime... të më bëjë një gjë të tillë... Është tërësisht e vërtetë se në këtë botë ka vdekur besimi reciprok! Dhe unë budallai që gënjeja veten: "Gruaja ime nuk është e aftë të bëjë këto gjëra... është një grua me të vjetrën, e padjallëzuar! Në fakt i padjallëzuari jam unë!"

GRUAJA E HAJDUTIT: Çfarë po thoni, ju mendoni se gruaja juaj dhe burri im?

BURRI: Nuk mendoj? Jam i sigurt... dhe ju lutem boll e luajtët këtë komedi!

GRUAJA E HAJDUTIT: Mirë, mirë, po tani më thoni, ku është burri im?

BURRI: Ku ta di unë... nëse nuk e dini ju?

GRUAJA E HAJDUTIT: Unë e di që s'ka një orë që ishte në shtëpinë tuaj.

BURRI: Këtu, në këtë shtëpi?

GRUAJA E HAJDUTIT: Sigurisht, madje fola në telefon me të; bile mendova se ishte akoma.

GRUAJA: Me siguri ka pasur çelësat e gruas suaj.

BURRI: Sigurisht... kështu mund të ikte dhe të vinte në çdo orë të ditës dhe të natës... ma merr mendja se edhe tani do të jenë në Vilën Ponente...

GRUAJA E HAJDUTIT: Vila Ponente? Dhe çfarë kërkon burri im atje?

BURRI (*në mënyrë ironike*): Çfarë po thua? Nuk jua ka thënë? Mendova se nuk ju fshihte asgjë nga ato që bën dhe ku shkon. Gjithsesi po jua plotësoj unë qejfin: në Vilën Ponente, rruga Aristide Zamponi 34, numër telefoni 7845, është gruaja ime... gruaja ime edhe për pak kohë! (*Kështu ul me inat receptorin, zhduket imazhi i gruas së Hajdutit, ndërsa gruaja me të cilën ndodhet në shtëpi, shpërthen në të qara*)

GRUAJA: Çfarë turpi, çfarë skandali... kur ta marrë vesh burri im, do të marrë një goditje të madhe... i shkreti! Dhe ta mendosh sakrificat e panumërta që kam bërë për ta mbajtur të fshehtë... për të fshehur edhe gjërat më të vogla... që mos ta hidhëroj... Madje edhe për këtë lidhje të fundit... dhe pikërisht tani, në momentin më të bukur...

BURRI: A nuk të duket se për mua është më keq? Dhe pikërisht tani kur kisha vendosur të tërhiqesha përfundimisht nga Këshilli i Bashkisë, por pas këtij skandali, jam i bindur që nuk do të më propozojnë si kryetar bashkie!

GRUAJA: Çfarë mund të bëjmë tani? S'na mbetet gjë tjetër veçse t'ia mbathim, ose të dorëzohemi.

BURRI: Dëgjo, mos e ekzagjero; të dorëzohemi! Te kush? Dhe për çfarë? Çfarë të keqeje kemi bërë? Mos vallë na kapën në flagrancë? Jo, madje po flisim për gjëra të përgjithshme... po flisim për fëmijët...

GRUAJA: Kjo është e vërtetë, madje po të thoja se si më pëlqejnë fëmijët...

BURRI: Pikërisht... por ndoshta është më mirë të mos e themi, njerëzit janë të mbushur me ligësi, do të na akuzonin për paramendim; s'e ke idenë çfarë zemërimi do të më kapte!

GRUAJA: Po pra, kjo më duket zgjidhja e vetme dhe më e miral!

BURRI: Çfarë? Zgjidhja më e mirë? Mos je çmendur? Po më duket sikur po lexoj titujt e gazetave: "Këshilltari i bashkisë, që si zëvendëskryetar kishte kurorëzuar mbi 50 çifte, akuzohet për tradhëti bashkëshortore". Kushedi si do të qeshnin njerëzit!

GRUAJA: Lum si ti që ke dëshirë të ironizosh... je vërtet i pamatur... ose më mirë i papërgjegjshëm!

BURRI: E pse duhet të shqetësohem; tashmë kemi rënë në grackë... s'na mbetet gjë tjetër veçse ta presim gruan time që të vijë për një ose dy orë nga Vila Ponente. *(Duke u menduar)* Një orë ose dy? Po pse nuk përfitojmë? Të paktën të na dënojnë me të drejtë! *(Dhe i ngjitet pas gruas, që ndodhet në divan)*

GRUAJA: Mos u bëj vulgar, të lutem. *(Shtyn burrin, i cili ndodhet si më parë i shtrirë me fytyrë nga ora e vjetër)*

BURRI *(duke mallkuar dhe duke i rënë me dorë divanit)*: E kam blerë unë këtë!

GRUAJA: Si është e mundur që nuk ke një grimë ndjeshmëri... pak mirëkuptim për gjendjen time? Nuk e kupton që jam e dëshpëruar?

BURRI: Po e tepron. E dëshpëruar! A mund ta di çfarë pretendon nga unë? *(Në mënyrë teatrale)* Do që të vras veten? E mirë, po e vras! *(Burri nxjerr nga sirtari një revole dhe e vendos në ballë)* Kështu do të jesh e lumtur!

GRUAJA: Joooo... Çfarë po bën?... Ndal. *(I heq nga dora pistoletën, ndërkohë që burri, që e ka bërë këtë veprim vetëm për ta trembur, qesh nën hundë)*

BURRI: Çfarë?... Tani nuk do që ta vras veten?

GRUAJA: Po shpirt, nëse nuk heq siguresën dhe nëse nuk e vë një plumb në të... kështu *(Mbush karikatorin dhe pastaj i mbështet pistoletën)* Tani mund ta vrasësh veten...

BURRI *(i çuditur, me zë koke)*: Ah... ah... tani mundem...

GRUAJA *(ia ngre pistoletën në drejtim të fytyrës)*: Hajt, nxito, nuk besoj që kur të vijë gruaja jote dëshiron të të gjejë ende të gjallë? *(Burri i terrorizuar vendos tytën në ballë, pikërisht në momentin kur ora po shënon 12 e gjysmë. Në pamje të parë, burri është i tmerruar dhe shikon tytën i frikësuar)* Çfarë ore e çuditshme, pak më parë ishte ora një kurse tani është 12 e... më duket se shkon mbrapsht... domethënë në drejtim të kundërt...

BURRI: E çuditshme vërtetë... s'ka ndodhur më parë... ndoshta është një shenjë nga lart! Dora e fatit që vjen të ndalojë dorën vrasëse... për të më kujtuar se koha, jeta, mund të ndalen, por nuk mund të kthehen mbrapa! Oh! Falemnderit, dorë e bekuar... Ora ime e dashur, më shpëtovë jetën! *(Duke thënë kështu, i afrohet orës dhe e përqafton sikur të ishte një njeri prej mishi dhe kocke... ora vazhdon të tingëllojë dhe ja ku për një moment duket vërtet e gjallë)*

ZËRI I HAJDUTIT *(që sigurisht nuk mund të përmbahet nga dhimbjet që i ka shkaktuar ora e madhe që i ka rënë mbi krye)*: Oj, oj!... Pashë Zotin!... Ndal!

BURRI *(duke bërë një hap mbrapa, dhe shkon e përqafton gruan që është zverdhur nga tmerr)*: Fat!

HAJDUTI *(del duke fërkuar kokën)*: Oj! Çfarë goditjeje, çfarë goditjeje! Mirëmbrema... Më falni, mos keni pak akull?... Po më bëhet guxhë!

GRUAJA *(e skandalizuar)*: Guxhë! Çfarë fati vulgar!

BURRI: A mund të më thoni kush dreqin jeni ju? Çfarë po bëni në shtëpinë time? Përgjigju ose ta bëj unë guxhën të të ulet...

GRUAJA: Të lutem, mos u trego vulgar edhe ti... Pastaj çfarë të kushton t'i japësh pak akull...

HAJDUTI: Shkojmë marrim pak akull...

BURRI *(mëse i bindur, i drejton pistoletën)*: Vërtet dëshiron që të më humbasë durimi? Kush jeni ju? Kush jeni ju?

HAJDUTI *(i shokuar)*: Po jua them menjëherë... jam... burri... domethënë, ajo gruaja që telefonoi më parë ishte gruaja ime... dhe unë jam burri i saj.

BURRI: Ah... ju jeni burri... ju lumtë!

HAJDUTI: Po...po... jemi martuar në kishë.

BURRI: Më bëhet qejfi, kështu do të keni fatin të varroseni në një vend të shenjtë...

HAJDUTI: Si të varrosem!... jo, jo... Ju nuk mund të ma bëni këtë... *(Duke u kthyer nga gruaja)* Nuk ka të drejtë... zonjë, ju jeni dëshmitare që unë jam i paarmatosur... Shikoni, se nëse do të më vrisni do të keni pasojat: Artikulli 127 i Kodit Penal... nëse unë largohem, ju mund të qëlloni vetëm në ajër... por meqë unë nuk po largohem, ju nuk mundeni. Ju

2 Guxha- trajtë dialektore ambiguitive për gungën (it. bozzi) dhe për organin mashkullor, përdorur për efekt humori.

paralajmërojnë se kjo është vrasje me paramendim!

GRUAJA: Ah, i ditkeni mirë ligjet ju... Sigurisht ligji është gjithmonë nga ana juaj... po sikur të gjithë të vendosnin t'ju qëllonin nga mbrapa, si spiunët e luftës... *(Kthehet nga burri)* Ja çfarë duhet të bësh; t'i qëllosh nga mbrapa!... *(Hajduti)*. Dhe ju ktheuni mbrapa, ju lutem.

HAJDUTI: Më vjen keq, por unë nuk kam dëshirë të luaj luftash! Më mirë të telefonojmë policinë...

BURRI: Ah! Po bën dinakun tani! Telefonojmë policinë! Policia zbulon një tradhëti bashkëshortore, ne dënohemi dhe ai merr çmimin.

HAJDUTI: Unë marr çmimin? Nga kush?

BURRI: Nga gruaja ime.

HAJDUTI: A mos jeni i çmendur... unë as nuk e kam idenë se kush është gruaja juaj...

GRUAJA: Çfarë hipokriti... nuk e njihni? Qëllaje menjëherë, të lutem. Më fut drithërimat...

BURRI: Një moment: që sa kohë je këtu mbrapa? *(Duke treguar orën)*

HAJDUTI: Që në 11 e 47... u fsheha sapo erdhët ju. Pse?

BURRI: Pra, nëse keni qenë mbrapa orës, nuk keni mundur të telefononi! Nëse shpejtojmë pak, jemi ende në kohë të shpëtojmë.

GRUAJA: Po, po, të shpëtojmë, me atë që do të shkojë të tregojë gjithçka!

HAJDUTI *(ende s'e ka kuptuar se për çfarë po flitet, por vetëm do që të largojë kërcënimin nga vetja):* Jo, jo, unë të tregoj, ju jap fjalën e nderit... nuk tregoj... s'mund ta bëja kurrë këtë... *(Frymë në tytën e pistoletës, që e ka pak centimetra larg gojës, sikur të ishte një fyell)*... e shikoni?

BURRI: Në fakt, nëse e vrasim, do të ishte një provë shumë e dukshme.

GRUAJA: Mund ta plagosim rëndë.

BURRI: Për çfarë mund të na shërbente?

HAJDUTI: Ashtu them dhe unë, për çfarë do të shërbente?

GRUAJA: E di unë për çfarë do të shërbente. Nëse do të arrinim t'i kapnim një nerv të caktuar. *(E prek pas qafës)* Boshti, për shembull, që kalon pikërisht këtu mbrapa, mes arrëzës së qafës, do të humbte tërësisht kujtesën...

BURRI: A je e sigurt?

GRUAJA: Shumë e sigurt. Në çdo rast, do të paralizohet dhe nuk do të mund të fliste për ne.

HAJDUTI *(që po ndihet që tani i paralizuar):* Për mua kjo nuk do të ishte aspak mirë. A s'keni ndonjë mënyrë tjetër më pak të rrezikshme? Hajde, zonjë, mendoni diçka tjetër... Ju jeni kaq e zonja!

GRUAJA *(e kënaqur):* Po, ndoshta mund të ketë një zgjidhje tjetër: ta dehim! Askush nuk do t'i besonte dëshmisë së një të dehuri!

BURRI: Është e vërtetë! E kam thënë gjithmonë se je një grua e mrekullueshme!

HAJDUTI *(duke marrë frymë):* Po, po, zonjë, ju jeni e mrekullueshme... E kisha kuptuar menjëherë... *(Duke fërkuar duart)* Atëherë çfarë do të pij? Nëse për ju është mirë, unë do të preferoja verë të kuqe, e bardha më jep thartirë... e mbaj mend që fëmijë...

BURRI: Jo, jo, aspak verë, duhet shumë kohë; më mirë me uiski ose me xhin: tri gota të mira dhe je në rregull.

HAJDUTI: Në fakt mua uiski nuk më pëlqen shumë, duket sikur bie erë naftë.

GRUAJA *(që ndërkohë e ka përgatitur një gotë plot):* Këtij nuk i vjen erë naftë, është vërtetë skocez. *(Ia nis)*

BURRI: Si është? Si është?

HAJDUTI *(duke e shijuar sikur kupton nga pijet):* Shumë i mirë! Vërtet i veçantë!

BURRI *(duke pirë pak):* Të siguroj unë që është i mirë: 5 mijë lira për shishe.

HAJDUTI: Ma jep dhe një pikë?

BURRI *(Hajduti, që i jep gotën për ta mbushur sërish):* Ej, avash! ... Nëse e kthen në këtë mënyrë, ne çfarë do të pjmë?

GRUAJA: Mos u bëj meskin, të lutem... pastaj është ai që duhet të dehet, apo jo?

HAJDUTI: Po, po, unë jam... *(Duke marrë guxim)* Po nëse doni, kthejani edhe ju. Ha-ha-ha! Nëse do t'ia tregoja gruas sime, nuk do ta besonte... *(Kujtimi i gruas, i ngrin buzëqeshjen)* Meqë ra fjala te gruaja ime, çfarë i thatë që ishte kaq e zemëruar, me keni futur vërtet në

telashe ju të dy... por tani ju lutem, më lini ta telefonoj menjëherë që t'i shpjegoj se ju kapa.

BURRI: Kapët? Kapët, kë?

HAJDUTI: Po, domethënë se keni qenë ju të dy që më dehët... që të mos flas... se për çfarë, këtë e dini vetëm ju.

GRUAJA: Ah, po bëni dinakun, doni një dëshmitar... kishe të drejtë ti, është më mirë t'i qëllojmë... dhe të mos mendohemi gjatë.

BURRI: Po... po... është më mirë. (*Niset për të marrë pistoletën që ndodhet mbi minibar, por Hajduti është më i shkathët dhe e kap menjëherë e ia drejton*)... hajde... mos të bëjmë shaka.

HAJDUTI: Jeni ju që duhet t'i ndalni shakatë... Në fillim më lini një orë të fshehur, pastaj më hidhni orën mbi krye, pastaj ma ktheni gruan kundër, pastaj doni të më paralizoni. Do t'i jepni fund apo jo? Unë kam ardhur këtu për të vjedhur dhe jo për të bërë palaçon.

BURRI: Për të vjedhur?

HAJDUTI: Sigurisht, jam hajdut, por serioz.

GRUAJA (*e zhavitur*): Hajdut? Tani na doli që jeni hajdut! Jepini fund kësaj idiotësie! Ku është maska e zezë, po bluza me vija, po këpucët që s'bëjnë zhurmë?

BURRI: Pikërisht, ku janë?

HAJDUTI: Maska e zezë? Këpucët që s'bëjnë zhurmë? Se mos unë vij nga ndonjë festë karnavalesh. E pastaj ku kuptoni ju nga hajdutilleku?

GRUAJA: Sa për informacionin tuaj, unë di gjithçka për hajdutët... Isha përgatitur për kuizin në televizor... dhe pikërisht për "krimet dhe vjedhjet e famshme".

BURRI: Ah, tani e kuptova se nga vjen gjithë kultura jote mbi përdorimin e pistoletës! (*Hajduti*). Më vjen keq, por jeni në hall të madh, është më mirë që të zgjidhni një zanat tjetër, sepse ky nuk bën për ju.

HAJDUTI: Dëgjoni, ju që bëni shakaxhiun, a s'keni dëgjuar ndonjëherë të flitet për një farë bande të quajtur Çekiçi?

GRUAJA (*sikur po flet me vete*): Banda Çekiçi, e përbërë nga Ngrënësi, Serafini dhe nga Tornati Angelo i quajtur ndryshe Stërvina³...

HAJDUTI: Tornati Angelo i quajtur Gjatovina dhe jo Stërvina, Gjatovina që do të thotë i gjatë...

GRUAJA: I gjatë... çfarë po thoni... Kur ai është i shkurtër!

BURRI (sa për të thënë diçka): Thuaj më mirë shkurtabiqi, apo jo?

HAJDUTI: Pse, mos po ju dukem shkurtabiq unë?

BURRI: Po çfarë hyni ju këtu?

HAJDUTI: Hyj që ç'ke me të! Sepse nëse nuk ju vjen keq, Tornati Angelo, i quajtur ndryshe Gjatovina, jam unë! E nëse nuk besoni, ja ku e kam letrën e lirim të Santo Stefano in Vittore. (*nxjerr një dokument*) Kam qenë tre vjet në burg, nëse nuk ju vjen keq.

GRUAJA (*e kënaqur, pasi i ka parë dokumentin*): Kjo është e mrekullueshme, është pikërisht ai, Stërvina... më falni... Gjatovina! Çfarë kënaqësie! Më lejoni, apo jo? (*E përqafton dhe e puth në faqe*) Një hajdut, një hajdut i vërtetë... nuk më kishte ndodhur kurrë më parë! Më lini t'ju shikoj...

BURRI (*xheloz*): Çfarë po bën tani? Ky ndyrësi vjen për të vjedhur në shtëpinë time... dhe ti e puth... Është e neveritshme!

GRUAJA: Të lutem! Rregullo të folurën. "Është e neveritshme"... ku kupton ti? A ke puthur ndonjëherë një hajdut?

BURRI: Jo.

GRUAJA: E atëherë? Provoje dhe atëherë do të më thuash nëse është vërtetë e neveritshme siç më thuat! (*Në atë moment dëgjobet rënia e ziles*)

GRUAJA: Kush mund të jetë?

HAJDUTI: Vëmë bast që është gruaja ime. (*Duke ngritur receptorin*) Hajt, shpjegojani ju tani... Alo, Maria? I ngatërrova punët duke telefonuar, të pata thënë që kur jam në punë të më

3 Stërvina- trajtë dialektore për "i lodhur", "i fikur" përdorur si ekuivalent me origjinalin "stanco" dhe Gjatovina- i gjatë, përdorur si ekuivalent i origjinalit "stango".

lësh të qetë, nuk duhet të më shqetësoh kurrë, edhe nëse në shtëpi bie flaka. Dua që të rrish e qetë në shtëpi, kuptove?

BURRI: Nuk është telefoni, por zilja e derës.

HAJDUTI (*duke parë me urrejtje receptorin*): Ah, prandaj më linte vetëm mua të flisja! (*E mbyll*)

BURRI (*hap dritaren dhe nxjerr kokën*): Ku është?

ZËRI I GRUAS: Kush mund të jetë tjetër, jam unë, Ana.

GRUAJA (*duke i rënë të fikët*): O Zot... këtë herë po që është gruaja juaj...

BURRI (*duke u munduar të jetë sa më normal*): Ah, je ti e dashur... Nuk të prisja... si ka mundësi që je këtu, çfarë të ka ndodhur?

ANA: Po të pyes ty se çfarë ka ndodhur! Më telefonoi një e çmendur... që më mbushi me fyerje.

HAJDUTI: Një e çmendur! Ka qenë gruaja ime... isha i sigurt!

ANA: Po çfarë pret që s'ma hap?

BURRI: Ta hap tani... (*Duke u larguar nga dritarja*) Edhe kjo na duhej... po tani çfarë do t'i themi?

HAJDUTI: Ah për mua... unë mund të hidhem nga dritarja...

BURRI (*duke e kapur për krahu*): Ah jo, i dashuri im... shumë e thjeshtë për ju... është faji i gruas suaj që ndodhemi në këtë telash dhe ju takon ju të na nxirrni nga kjo!

HAJDUTI: Unë? Si t'ia bëj?

BURRI (*duke u kthyer nga gruaja*): Një moment... Sikur ju të dy të shtireshit si burrë e grua... do të shpëtonim!

GRUAJA: Po si? E martuar me një burrë që as nuk e njoh?

BURRI: Mos u shqetëso, dashuria vjen më mbrapa! Dhe pastaj është më mirë të hiqesh si gruaja e një burri fals, se sa si dashnorja e një burri të vërtetë! (*Duke i shtyrë drejt gruas së tij*) Dhe tani, kini parasysh, mos bëni shaka, se ndryshe... (*Dhe duke bërë kërcënuesin, fut në xhep pistoletën që ndodhej mbi tavolinë. Del*)

GRUAJA: O Zot, çfarë telashi.. Çohuni, më lini t'ju shoh. (*Duke parë Hajdutin nga koka te këmbët*) A nuk kishe ndonjë rrobë më të mirë për të veshur? Hjade, shikoje çfarë figure më lë të bëj në mes të njerëzve... a e di që kur burri nuk është në rregull, gjithmonë faji është i gruas?

HAJDUTI: E di, por nuk e kisha menduar një gjë të tillë... gjithsesi në shtëpi kam një kostum me vija, po shkoj ta marr.

GRUAJA: Jo. (*I sheh xhepat e fryrë*) Eh! Këto gunga!

HAJDUTI (*qëndron drejt si manekin*): Zonjë, është vetë modeli kështu!

ANA (*dëgjohet zëri që vjen nga jashtë*): Atëherë, a mund të ma shpjegosh se çfarë historie është kjo? Kush është në shtëpi me ty?

BURRI: Tani ta shpjegoj... kishim një ngatërresë, por tani gjithçka është zgjidhur...

ANA: Çfarë ngatërrese? A nuk do duhej të ishe me nënën tënde? Çfarë po bën në shtëpi?

BURRI (*hyn i ndjekur nga gruaja*): Pikërisht këtë doja të të shpjegoja... Më lejon? Miku im... doktor Angelo Tornato...

HAJDUTI (*korrigjon thatë*): Tornati...

BURRI (*duke buzëqeshur hidhur*): Po, më fal! Tornati dhe zonja...

HAJDUTI: Na ka martuar burri juaj! Dashuria do të vijë më pas na tha ai.

BURRI (*duke korrigjuar*): Po, kur isha zëvendëskryetar!

GRUAJA: Na falni për vizitën... në këtë orë të papërshtatshme... por duhet të vinim se s'bën te burri juaj sepse... ka ndodhur... ja shikojeni...

ANA (*e ndërpret thatë*): Po, njëherë më thoni, ishit ju që më telefonuat?

BURRI (*ndërhyt me vrull*): Po, po! Ajo është... por duhet ta kuptosh, e shkreta e kishte humbur fare!

GRUAJA: Më falni, zonjë, por xhelozia më trullosi, nuk e di pse isha e bindur se burri im kishte një lidhje me ju... Por tani që po ju shikoj, pyes veten si mund ta mendoja një gjë të tillë...

ANA: Pse, mos ndoshta ju lashë përshtypje kaq të keqe? Meqë je, më thuaj edhe që dukem

si një monstër!

GRUAJA: Jo, zonjë, nuk doja aspak të thoja këtë! Përkundrazi, ju dukeni aq me shije... sa, duke njohur burrin tim dhe shijet e tij vulgare...

HAJDUTI: Si, unë kam shije vulgare?

ANA: Më vjen keq që ju ndiheni vulgare, e dashur, meqë burri juaj është martuar me ju, por kjo nuk do të thotë se ju duhet të më konsideroni kaq të ulët sa të merrem me një burrë si ky që është i pranishëm!

HAJDUTI: Tani boll, në fillim vulgar... pastaj kaq e ulët sa për t'u marrë me mua!

BURRI (*me qëllim që të ulë tensionin*): E dashur, tani mos e ekzagjero, nuk është ndonjë kushedi çfarë, por mund edhe të pëlqehet!

ANA: Të lumtë, ç'burrë të mrekullueshëm kam! Në vend që të ndihet i fyer se kanë dyshuar në ndershmërinë e gruas së tij, insiston që dashnori i supozuar të më duket i këndshëm! Kjo është çmenduri!

GRUAJA: Jo, zonjë, burri juaj nuk donte ta thoshte këtë, por donte të thoshte se një grua kur është e dashuruar mendon gjithmonë se burri, edhe nëse ka shije vulgare, mund të pëlqejë gra të tjera.

ANA: Mënyrë e bukur për të arsyetuar! Si të thuash se meqë burri im më pëlqen mua duhet se s'bën t'ju pëlqejë dhe ju! Meqë jeni zonjë, pse nuk e merrni edhe si dashnor!

GRUAJA: Falemnderit, jo jo.

ANA (*kthehet nga Hajduti*): Dhe ju nuk keni asgjë për të thënë?

HAJDUTI: Të them të vërtetën, edhe mua do të më pëlqente që zonjën ta kisha dashnore, në vend që ta kisha grua... gjithmonë nëse burri juaj nuk do të kishte gjë kundër... për të tjerat është ai që duhet të vendosë... është ai që na ka martuar!

ANA (*duke shpërthyer në të qeshura*): Ah, ah... sa për të qeshur, vërtet për të qeshur; tani e kuptoj pse gruaja juaj ka frikë nga gratë e tjera... Burrat zbavitës janë më të rrezikshmit... mbi të gjitha nëse kanë shije vulgare!

HAJDUTI (*gruas*): Më thatë edhe një herë tjetër vulgar!

GRUAJA (*duke e përkëdhelur*): Ah po, është vërtet e rrezikshme... ju nuk mund ta imagjinoni se sa!

BURRI (*thatë*): Tani të mos e ekzagjerojmë... (*Duke korrigjuar*) Të gjithë burrat, kush më shumë e kush më pak, janë të rrezikshëm!

ANA: Shpirt, sigurisht që ky nuk është rasti yt! (*Duke parë e prekur Hajdutin dhe gruan që po mbahen ëmbëlsisht për dorë*). Pa shikoj, sa të mirë duken... duken si të porsamartuar! Dukeni bukur bashkë... apo jo i dashur?

BURRI (*duke humbur durimin*): Po, por tani ndoshta do të ishte mirë të përsëndeteshim... u bë vonë...

ANA: Mos u bëj i pasjellshëm, të lutem... mos e vrisni mendjen, rrini sa të doni. Bile, pse nuk pijmë ndonjë gjë?

HAJDUTI: Po, shumë mirë, uiskin që kishim më parë... (*Kap shishen, por gruaja i bën shenjë që mos ta marrë*)

GRUAJA: Shumë e sjellshme... por kemi përfituar shumë nga mirësia juaj... (*Hajduti e vendos shishen në xhep*) pastaj është vërtet vonë, nuk do të doja që burri im të kthehej dhe mos të... (*Duke u kthjelluar*) të kthehej shumë vonë në shtëpi... Banojmë larg, nga ana tjetër e qytetit dhe nesër në mëngjes ai duhet të ngrihet herët... apo jo i dashur?

HAJDUTI: Eh?

ANA: Po atëherë pse nuk rrini edhe për të fjetur këtu, e kemi një dhomë të lirë... hajde i dashur, thuaju edhe ti!

BURRI (*në mendime*): Po, pse s'po rrini këtu për të fjetur? (*Duke marrë veten*) Çfarë po më bën të them? Ndoshta ata preferojnë...

HAJDUTI: Po, po, ne na pëlqen shumë.

ANA: Të lumtë, e pe? Duan të rrinë! Ju nuk e dini çfarë kënaqësie më jepni...

GRUAJA (*duke tentuar për herë të fundit*): Po vërtet... nuk kemi asgjë me vete dhe burri im nuk mundet të flejë pa pizhamal!

ANA: Nëse vetëm ky është problemi, *(i kthehet burrit)* do t'i jepja një palë tuat, ato të rejat, mirë i dashur?

BURRI *(i dëshpëruar)*: Po!

ANA: Ejani, zonjë, po ju tregoj dhomën... Do t'ju pëlqejë... jam e sigurt! *(Hajdutit)* Po jua marr një moment. *(Dy gratë dalin dhe mbeten vetëm dy burrat që vetëm shikohen, njëri me njëfarë sikleti dhe tjetri me njëfarë urrejtjeje; i pari që flet është pronari i shtëpisë)*

BURRI: Ishte vërtet e nevojshme të bëje shakaxhiun? Mashtrues si Don Zhuani... por mos të të shkojë mendja se do të flesh me... as me pizhamat e mia... Hiqe nga mendja!

HAJDUTI: Po kush e kishte këtë në mendje! Kush e pati idenë e bukur për të më bërë të hiqem si burri i mikes suaj? Bën edhe të nxehurin pale... Një njeri i shkretë vjen këtu për të fituar bukën e gojës... dhe jo vetëm që nuk e lënë të marrë as më të voglën gjë, por e detyrojnë t'ju mbajë iso shthurjeve të pronarit të shtëpisë! Eh jo, eh jo! Më vjen keq, por tani kini mirësinë të telefononi gruan time... ose më mirë, thërrasim para gruan tuaj dhe i themi gjithë të vërtetën... dhe pastaj do të thërras edhe shefin e policisë! Është gjithmonë më mirë marrja në pyetje nga shefi i policisë sesa nga gruaja ime!

BURRI: Pa shikoje zotërinë, po ndihet i ofenduar! Ju kemi shqetësuar gjatë punës suaj të shenjtë! Do ta ndreqim gjithçka. Keni ardhur këtu për të vjedhur? Atëherë vidhni, çfarë prisni! *(Hap sirtarin e gjërave të arit)*... vidhni, këtu janë edhe lugët prej ari... merreni me qetësi!

HAJDUTI *(nxjerr qesen nga xhepi, e hap dhe mendohet)*: Jo, falemnderit, nuk ma ka qejfi të vjedh në këtë mënyrë... Falemnderit, një herë tjetër do ta bëj...

BURRI *(fillon të nervozohet. Bën sikur po nxjerr pistoletën nga xhepi)*.

HAJDUTI: Po nëse ju insistoni kaq shumë... *(Kap me delikatesë një lugë)* Ja... sa për t'ju kënaqur *(dhe e fut në xhepin e xhakëtës)*.

BURRI *(kërcënues, nxjerr pistoletën nga xhepi)*: Të thashë të vjedhësh... dhe nuk do të lejoj kurrësesi që ju të thoni vërdallë se në shtëpinë time s'ka gjë për të vjedhur... dhe që shfrytëzojmë hajdutët!

HAJDUTI: Nuk e kam thënë kurrë.

BURRI: Por jeni asi tipi që mund ta thoni... jepi, merre edhe këtë... *(Hap sirtarin dhe i jep një grusht lugësh ari)*

HAJDUTI: Nuk dua të përfitoj nga zemërgjerësia juaj, nga mirësia juaj...

BURRI: Lëri këto me mua, jepi... *(Në atë moment futet brenda Gruaja e Hajdutit e cila, duke parë se burri i saj ndodhet nën presionin e pistoletës së vënë nga pronari, nuk mund të bëjë gjë tjetër veçse të lëshojë një britmë të madhe dëshpërimi... e të hidhet mes tyre, duke përqafuar të shoqin)*.

GRUAJA E HAJDUTIT: Oh, jo! Ju lutem, zotëri, mos e vrisni! Do t'jua kthejë të gjitha, por mos e vrisni!

HAJDUTI: Marial!!!! Nga hyre?

GRUAJA E HAJDUTIT: Ishte porta e hapur...

HAJDUTI: Dhe unë i pafati që jam kacavjerrë nëpër tre kate për t'u ngjitur këtu!

GRUAJA E HAJDUTIT: Më fal... krejt është faji im, e di... e kam kuptuar shumë vonë... Por tani është më mirë që ti t'ia kthesh të gjitha zotërisë... Dhe pastaj, edhe nëse të dënojnë ndonjë muaj, jemi në prag festash dhe nuk kalohet keq... madje të japin edhe ëmbëlsirën e Krishtlindjeve dhe mandarina... Të lutem, shko e dorëzohu!

BURRI: Edhe gruan kishim mangut!... Dhe tani çfarë do t'i them gruas sime, kur të marrë vesh se ju keni dy gra!

GRUAJA E HAJDUTIT: Kush ka dy gra?

HAJDUTI *(i terrorizuar dhe me urrejtje të theksuar)*: Unë nuk hyj fare këtu, eh! Ishte ai që ma dha për grua, nga frika se mos gruaja e tij e merrte vesh se nuk ishte gruaja ime... por një grua...

GRUAJA E HAJDUTIT *(i merr me forcë pistoletën pronarit të shtëpisë dhe ia drejton burrit të saj)*: Ah, tradhtar i poshtër, mashtrues, vrasës... e unë budallaqja që mendoja se ti kishe të bëje me gruan e tij dhe në fakt ke një grua tjetër... që nuk është gruaja e tij... po unë do të të vras...*(Mundohet të heqë siguresën)*. Si hiqet? Si hiqet?

BURRI: Asgjë nuk hiqet! (*I merr pistoletën*). Pashë Zotin mos e bëni kaq të madhe... Se mund të na dëgjojnë dy gratë e tjera... unë jam shkatërruar, kjo është e vërtetë... por edhe burri juaj... Më dëgjoni, ju lutem: nuk do t'ju shpjegoj përse dhe për çfarë. Do të shkonte tepër gjatë... por nëse dëshironi të shpëtoni burrin tuaj... rrini e qetë (*Dëgjohej disa hapa që po afrohen*). Dreq... erdhën... po tani çfarë të shpikim?

ANA (*duke hyrë*): Zoti Tornati, gruaja juaj e dashur po ju pret... jua kam lënë edhe pizhamat, se nëse do të ishte për burrin tim... (*Shtanget e habitur kur shikon mysafiren e re, që Hajduti dhe Burri i saj mundohen ta fshehin*)... Ooo... më fal, i dashur... a mund të më thuash kush është kjo zonjë?

BURRI (*duke u shtirur sikur s'po kupton*): Kush?

GRUAJA E HAJDUTIT: Jam një grua... Më lejoni? Maria Tornati...

ANA: Si është e mundur? Një tjetër grua?

BURRI (*duke ndërhyrë shpejt për të shpëtuar të shpëtuarin*): Po, e dashur, doja të ta shpjegoja pak më parë... zonja... është...

GRUAJA E HAJDUTIT: Jam... gruaja!

BURRI: Pikërisht, jam gruaja... është gruaja e zotit... (*Duke parë me ligësi, sikur të donte ta hipnotizonte*) Gruaja e parë e mikut tim Tornato...

HAJDUTI (*duke e korrigjuar*): ... ti.

BURRI (*i pasigurt*): ... to-ti.

HAJDUTI:... ti - ti - ti. Tornati.

BURRI: Gruaja e parë, me të cilën zoti Tornati është divorcuar...

HAJDUTI: ..., to.

BURRI:... to. (*Gruaja e Hajdutit kërkon ta ndërpresë, por burri i bie me bërryl*)

ANA: Jeni të huaj?

HAJDUTI: Eh?... jo, nuk jemi...

ANA: Atëherë si keni mundur të divorcoheni?

HAJDUTI (*duke i kërkuar ndihmë pronarit të shtëpisë*): Eh? Si kemi mundur?

BURRI (*duke i kërkuar ndihmë Gruas së Hajdutit*) Mundur?

ANA: Ah!... e kuptova... miku yt punon në kinema!

BURRI: Punon në kinema... është producent kinematografik.

ANA: Producent?... Çfarë zhanre filmash bëni? (*Vëren qesen që ka në dorë*) Më falni, çfarë është kjo? (*Hap qesen*) Po këto janë gjërat e mia të arit! Çfarë po bënit?

HAJDUTI: Po vidhnim....

BURRI: Joo! Po më tregonte subjektin e filmit të ri që po bën... ku ishte një skenë vjedhjeje... dhe po më tregonte...

ANA: Oh, sa interesante! Atëherë ju jeni me përvojë.

HAJDUTI: Që nga gjyshi e stërgjyshi...

ANA: Po gruaja juaj?

GRUAJA E HAJDUTIT: Jo... unë jo, burri im nuk do, më lë gjithmonë në shtëpi...

ANA: Jo, po thoj... si është kjo historia e divorcit... nëse jeni divorcuar, si ka mundësi që gruaja juaj është akoma gruaja juaj? Dhe mbi të gjitha, tani keni dy!

BURRI: Pikërisht... është divorcuar... është martuar sërish... por më pas, shteti, sipas të drejtës kishtarë, nuk e ka konsideruar të vlefshëm divorcin edhe pse sipas të drejtës civile, martesë e dytë konsiderohet e vlefshme... kështu që i shkreti është njëkohësisht bigam, bashkëjeton, mëkatar publik dhe kundërshtar katolik...

GRUAJA E HAJDUTIT: Po si është e mundur? (*Burrit*) Dhe ti nuk më ke thënë asgjë?

HAJDUTI: Po unë nuk e dija... (*Kthehet nga pronari i shtëpisë*) Si është e mundur që jam bigam?! (*Burri e shtyn larg dy grave*)

ANA: E, zonjë e dashur... të tilla gjëra është më mirë të mos i dish... sepse edhe kur i di, nuk kupton asgjë... I shkreti... kush e di si do të përfundojë tani... rrezik do ta çojnë në gjyq dhe pastaj në burg si një hajdut çfarëdo!

BURRI: Po pra, si ndonjë hajdut enësh (*me qëllim*) dhe e gjithë kjo pse ka një grua...

ANA: Si?

BURRI: Domethënë ka dy gra...

ANA (*duke u kthyer nga Hajduti*): Po meqë ra fjala, po gruaja juaj tjetër?...Ndoshta nuk është mirë ta marrë vesh që ajo është këtu... (*Tregon gruan*), gjynah edhe ajo... Po pastaj çfarë do të bënim! Edhe sikur të binim dakord, krevati është treçereksh... dhe... nuk do të ishit rehat!

BURRI: Mos u shqetëso, e dashur... do të rregullojmë gjithçka.

GRUAJA E HAJDUTIT: Më keni vënë brirë... Mos kujtoni se do t'ia hidhni kaq kollaj...

HAJDUTI (*dëshiron të marrë qesen, por është i detyruar ta braktisë për ta shtyrë gruan drejt derës në të majtë*): Po, po... por tani shkojmë andej...

BURRI: Ejani, zonjë, do t'ju tregoj gruan e burrit tuaj... dua të them... domethënë, rehatohuni!

ANA (*i shikon të tre teksa dalin dhe tund kokën me keqardhje*): E shkreta grua! (*Vëren shisbet e shpërndara në tavolinë*) O Zot, çfarë rrëmuje... dhe si kanë pirë... (*Kthehet për të pirë dhe ja kur në atë moment një burrë shfaqet te dera dhe i thërret me zë të ulët*)

ANTONIO: Ana... je vetëm?

ANA: Oh! O Zot!... Antonio... çfarë të ka shkuar ndër mend? Largohu... largohu menjëherë... në shtëpi është edhe burri im!...

ANTONIO: A mund ta di çfarë të ka ndodhur? Në telefon nuk kuptova asgjë... Çfarë është kjo historia e gruas që të ka telefonuar?

ANA: Asgjë, asgjë, ishte thjesht një ngatërresë... falë Zotit! Më telefonoi një grua... që më fyente pasi mendonte se kisha të bëja me burrin e saj...

ANTONIO: Dhe ti mendove se ishte gruaja ime?

ANA: Pikërisht... unë nuk e njoh gruan tënde dhe aq më pak zërin e saj... më kapi frika... Por tani mos rri më këtu... Largohu... do të shihemi nesër...

ANTONIO: Ah, duhet të ik... eh jo, e dashur, nuk e ha unë këtë, (*duke shkuar drejt qendrës së dhomës*) kujt kujton se po ia tregon këto? Telefonata, ngatërresa, burri yt që kthehet në shtëpi, ndërkohë që duhet të ishte te mamaja e tij... eh jo, këtu fshihet diçka...Gjithçka e ke organizuar për t'iu shmangur takimit tonë te vila dhe për t'u takuar këtu me një tjetër... që sigurisht nuk është burri yt...

ANA: A je çmendur? Si mund t'i mendosh këto gjëra?

ANTONIO: Mos gënje... po këto gota? Është e qartë... po përgatiteshe... shpirtërisht... Ku është... si quhet?... Është më mirë për ty, fol... (*E kap për shpatullash*) Kush është? (*Në atë moment shfaqet Hajduti me pizhamat në duar. Është kthyer për të marrë qesen. Por duke parë atë skenë dhe mysafirin e ri, i frikësuar, i bie qesja dhe burri kthehet*)

HAJDUTI: Ju shqetësoj? Doja të merrja qesen...

ANTONIO: Ah, ja ku qenka... me pizhamat në duar... qenka gati zotëria!

HAJDUTI (*i sulmuar nga burri, i cili e ka kapur për krabhu*): Më falni, por mua m'i ka dhënë zonja... Por nëse i doni ju, merrini... nuk është nevoja të më shtrëngoni, për një palë pizhama...

ANTONIO: E di, e di që jua ka dhënë ajo... dhe për këtë arsye tani do të ma paguani të dy. (*Duke thënë këtë, mbyll portën hyrëse dhe fut çelësat në xhep*)

ANA: Të lutem... Antonio... po bën një gabim të madh... zotëria është mik i burrit tim dhe është mysafiri ynë së bashku me dy gratë e tij... (*Nga dhoma tjetër dëgjohen ulërimat e dy grave që, siç duket, janë duke u zënë*)

ZËRAT E DY GRAVE: Eh, jo e dashur, nuk jam katundare unë... që të m'i tregoni ju këto... shemra ime e dashur... (*zëri tjetër*) Mendohu para se të flasësh... shemra e kujt?

ANTONIO (*duke e lëshuar*): Janë gratë e tij? Sa gra ka? (*Hajduti bën një veprim me dorë, si për të thënë mjaftueshëm*)

ANA (*kthehet nga Hajduti*): Oh, ju lutem... zoti Tornati... mos i thoni asgjë burrit tim...

HAJDUTI: Jo, jo... unë nuk them asgjë...

ANTONIO: Ju falenderoj... dhe më falni për ngatërresën...

HAJDUTI: Më shumë se ngatërresë, ngatërresë është pak... gjithsesi është nata e...

ANA: Dhe tani largohu shpejt... ku i vure çelësat?

ANTONIO: Këtu në xhakëtë (*rrëmon në xhep*) Dreqin... ka rrëshqitur në fund të astarit...

paska qenë një vrimë në xhep... edhe kjo na duhej... *(heq xhaketën që të kenë më shumë mundësi për ta nxjerrë dhe që të tre mundohen për ta nxjerrë, por ato largohen vazhdimisht)*

ANA: Ja... oh jo... ma largove...

HAJDUTI: Ndalni, ja... oh jo... ku dreqin iku?

ANTONIO: Ej, ngadalë se po ma grisni gjithë astarin... hej dreq u fut në mëngë... *(Dëgjohen zëra nga dhoma tjetër që vijnë gjithnjë e më afër).*

ANA: Ja ku erdhën, po tani si i bëhet?

HAJDUTI: Ejani këtu, unë kam ndenjur disa orë. *(Hap kasën e orës së madhe)* Nuk është dhe aq keq... *(E ul brenda)*. Po ju paralajmëroj se pas pak do të tingëllojë... kujdes nga lavjerrësi... dhe nuk lejohet duhani. *(Hyjnë dy gratë të ndjekura nga pronari i shtëpisë. Gjakra janë ulur)*

GRUAJA E HAJDUTIT *(duke u kthyer nga ky i fundit)*: Meqë këto nuk duan të më shpjegojnë, tani do të shkojmë në shtëpi dhe do të ma shpjegosh ti.

HAJDUTI: Përse do të shkojmë në shtëpi? Këtu është mirë... janë të sjellshëm... Shikoje, më dhanë edhe pizhamat. Pastaj, edhe sikur të duam, nuk mund të dalim... s'kemi çelës.

GRUAJA E HAJDUTIT *(duke lëvizur derën)*: Po për ty nuk do të jetë e vështirë ta hapësh... është zanati yt apo jo? *(Hajduti nxjerr nga xhepi një grumbull të madh çelësash)*

ANA *(kthehet nga burri)*: Sa shumë çelësa! Si ka mundësi?

BURRI: Të thashë, është producent, dhe nëse një producent nuk ka të paktën pesë ose gjashtë zyra... dy ose tre vila, çfarë producenti është ai? *(Në atë moment ora tingëllon. Një goditje e madhe, një britmë dhe qiraxhiu i orës del duke mallkuar)*

ANTONIO: Ojji! Çfarë dhimbje... koka ojojoi!

HAJDUTI: Ju pata thënë se do t'ju godasë! Dhe tani nuk kemi më as akull...

GRUAJA *(e terrorizuar)*: Po ai është burri im... *(Duke bërë si e papërfshirë)* Përshëndetje i dashur!

ANTONIO: Çfarë bën në këtë shtëpi?

ANA: Si? Njeh gruan e zotit Tornati?

ANTONIO: Gruan e kujt?... Lëri shakatë... Xhulia është gruaja ime...

BURRI *(duke u kthyer nga gruaja)*: Jo, jo, e dashur, mos u shqetëso... është një ngatërresë...

HAJDUTI: Një tjetër ngatërresë... Oh, sa shumë ngatërresa sontë!

GRUAJA: Ti duhet të më shpjegosh se çfarë po bëje brenda asaj ore. *(Hajduti)* Ishte aty edhe kur ishit ju?

HAJDUTI *(si i shushatur)*: Po aty brenda është shumë errësirë!

BURRI: Po është e qartë... shumë e qartë, vetëm duhet të më lini të shpjegoj ngatërresën... Pra...

HAJDUTI: Pra... brirët... Këtu nuk ka asnjë ngatërresë... ju them unë çfarë ka... ka.. *(Por nuk ia del që të vazhdojë, pasi të tjerët, nga frika se mos zbulohen, e ndërpresin menjëherë).*

ANA: Po sigurisht që është një ngatërresë... është e qartë kjo!

ANTONIO: Po, po edhe unë e kuptova menjëherë... madje po çuditem si nuk e ka kuptuar...

GRUAJA: Është kaq e qartë sa edhe një fëmijë do ta kuptonte...

BURRI: Pra, nuk ka nevojë as ta shpjegoj... Ngatërresat nuk shpjegohen... në të kundërt çfarë ngatërrese do të ishte?

HAJDUTI *(gruas)*: Eja, shpejt!

GRUAJA E HAJDUTIT: Prit, mos më tërhiq kështu. *(Shkojnë drejt portës që Hajduti e kishte hapur më parë. Duke kaluar afër çelësit, Hajduti fik dritën).*

ANA: Kush e fiku dritën?

GRUAJA: Çfarë po ndodh?

ANTONIO: Ndalojini!... ku po shkojnë ata të dy?

GRUAJA: Është kaq i çmendur sa do t'ju shkonte prapa... shpejt...

BURRI: Shpejt, ndalojini, mos i lini të ikin...

GRUAJA: Dolën nga kopështi... vraponi!

BURRI: Është e pamundur... Gjithsesi, ju të dy shkoni nga ajo anë... ti hajde me mua. *(Dalin të gjithë. Qelësi. Nga dritarja shfaqet një dritë elektriku. Drita lëviz nëpër dhomë deri kur inkudron qesen. Dhe ja ku janë pronarët e shtëpisë)*

BURRI: Ka hyrë nga dritarja, ai mashtrues! Është rikthyer për të marrë gjërat e arit...

ANA: Kapeni!

GRUAJA: Shpejt... mbaje!... Mos e lër të ikë...

BURRI: Ndize dritën! *(E ndezin. I rrethuar nga katër ndjekësit, shfaqet një hajdut i dytë).*

HAJDUTI I DYTË *(i bezdisur):* Eh jo! Eh jo! Tani po e ekzagjeroni... Nëse filloni dhe ju të bëni kurthe... dritarja e hapur, qyli gati... dhe kur papritur: gjithçka shuhet... Eh jo... kështu nuk bën... Unë do të shkoj te sindikatat, natën e mirë!

TË GJITHË: Jo!!!

BURRI: Jo, pashë Zotin, na dëgjo, ka qenë një ngatërresë.

HAJDUTI I DYTË: Një çfarë?

TË GJITHË: Një ngatërresë!!

BURRI: Tani, nëse ju na lejoni, mund t'jua shpjegojmë...

TË GJITHË: Pra... *(batutat e ardhshme thuben në të njëjtën kohë, njëra pas tjetrës: rezultati do të jetë një mori fjalësh të pakuptueshme).*

GRUAJA: Sonte isha me burrin tim... dhe dikush më telefonoi dhe erdha vrap këtu...

ANA: Isha në vilën Ponente... bie telefoni dhe nga ana tjetër e telefonit, dëgjoj zërin e një gruaje që më ofendon.

BURRI: Isha te mamaja ime... po hanim... kur... më kujtohet se kisha harruar çelësat e zyrës në shtëpi.

ANTONIO: Sonte shkova në kinema... e dini, një nga ata njerëzit plot dashuri e pasion... kur... *(Hajduti i dytë i sulmuar nga ajo mori fjalësh ecën mbrapsht deri kur gjen një vend për t'u ulur, pastaj shtrihet në divan, në mëshirën e katër të pabesëve që flasin pa mëshirë).*

Nga italishtja: **Orjela Stafasani**