

15 MARS 2026

HEJZA

295512788



Gazmend Krasniqi,
shkrimtar dhe studiues i letërsisë

LETËRSIA LIND

NGA PËRPPJEKJA PËR TË

QËNDRUAR BRENDË PYETJES

hejza.com

Përmbajtja

Nga Avni HALIMI TEATRI I SHEKULLIT XXI	3
Neviana SHEHI/ Itali AROMA SHPIRTËRORE E ATDHEUT	7
Zhuljeta Grabocka ÇINA LETËRSIA NUK SHPALLET ME DEKRET E AS MËSOHET ME TITUJ	9
Dori CAMAJ NË ÇDO MARS ZGJOHET ARSIMI	11
Arben ILIAZI ADEM DEMAÇI, KY TRIBUN I SHQIPTARISË!13	
Ervina TOPTANI DASHURIA E PAMBARUAR.....	16
Me Gazmend Krasniqin, shkrimtar dhe studiues i letërsisë LETËRSIA LIND NGA PËRPJEKJA PËR TË QËNDRUAR BRENDA PYETJES.....	17
Nehas SOPAJ ANTON PASHKU.....	29
Ismail SYLA ELITAT E KOSOVËS	38
Rezart PALLUQI PSE KEMI MË SHUMË AUTORË SESA LEXUES?.....	47
Jusuf BUXHOVI MALLKIMI I KASABASË SË PËRHERSHME	49
Dr. Yzedin HIMA LETËRSIA E ABSURDIT DHE MIGJENI.....	51
Xhahid BUSHATI KRIJIMI I PËRJETËSISË	56
Clement GREENBERG AVANGARDA DHE KITSCHI.....	58
POEZI/ REI F. HODO.....	64
Tregim/ Anton PASHKU LËKURA E VERDHË E LIMONIT.....	66
Leonard VEIZI SHKRIMTARI I VUAJTJES NJERËZORE	67
Arild LINNEBERG FORMALIZMI DHE STRUKTURALIZMI	70
Përktheu : Qerim RAQI KRITIKA E RE	76



BRENDA SKENËS

TEATRI I SHEKULLIT XXI

Teatri nuk është më thjesht tregim i historive! Ai është vendi ku realja lind përpara syve tanë. Çdo trup, çdo heshtje, çdo shikim ka kuptim dhe publiku nuk është vetëm dëshmitar, por bashkëkrijues i ngjarjes



Nga Avni HALIMI

Në shekullin XXI, teatri ka kaluar një transformim themelor. Ai nuk është më vetëm pasqyrë e jetës apo ilustrim i tekstit dramatik; është bërë një hapësirë ku prania, trupi dhe ndërveprimi janë qendra e eksperiencës estetike. Publiku shqiptar, i mësuar me traditën dramatike të shekujve XIX dhe XX, edhe më tej vazhdon ta perceptojë teatrin si tregim linear, ku aktori interpreton një karakter dhe publiku ndjek rrëfimin. Por zhvillimet bashkëkohore, nga teatri postdramatik te performancat immersive (përfshirja emocionale dhe fizike e publikut brenda veprës teatrore) dhe site-specific (lidhja organike mes veprës dhe vendit ku realizohet), kërkojnë një kuptim më të thellë: teatri sot është një laborator i pranisë, ku marrëdhënia mes trupit, hapësirës dhe spektatorit përcakton kuptimin dhe intensitetin e ngjarjes.

I. TRANSFORMIMI I PARADIGMËS ESTETIKE

Shekulli XX e përkufizoi teatrin përmes konfliktit dramatik, strukturës aristoteliane dhe pri-

matit të tekstit. Por fundi i tij dhe fillimi i shekullit XXI shënuan një zhvendosje të thellë paradigmatiske. Teatri nuk është më domosdoshmërisht vendi ku teksti dramatik përkthehet në veprim skenik, por, tashmë është bërë hapësirë ku vetë forma e komunikimit vihet në pikëpyetje. Ky transformim është konceptualizuar në mënyrë të qartë nga Hans-Thies Lehmann, profesor i teatrologjisë në Universitetin Goethe në Frankfurt, e i njohur botërisht si formulues i konceptit të teatrit postdramatik me nocionin "Teatri postdramatik". Për Lehmann-in, teatri postdramatik nuk e heq dramën, por e relativizon atë: teksti nuk është më boshti organizues i ngjarjes, por një element ndër shumë të tjerë, si: trupi, hapësira, ritmi, imazhi, heshtja. Në këtë kontekst, teatri bashkëkohor i përgjigjet krizës së përfaqësimit. Nëse moderniteti besonte në mundësinë e një "pasqyre" skenike të realitetit, postmoderniteti dyshon në vetë pasqyrën. Kështu, teatri sot është më pak ilustrim dhe më shumë situatë; më pak rrëfim dhe më shumë përvojë. Ai zhvendoset nga mimetika drejt prezencës. Aktori nuk "luan" thjesht një rol; ai shfaq trupin e vet si medium. Kjo e kthen skenën në laborator ontologjik: çfarë do të thotë të jesh i



pranishëm? Çfarë është realja kur ajo ndërtohet përpara syve tanë?

II. ZHVENDOSJA NGA MIMETIKA DREJT PREZENCËS

Në traditën klasike, që nga Aristoteli, teatri është kuptuar si mimesis, apo, imitimi i një veprimi. Skena ishte pasqyrë e jetës, një strukturë e rregulluar ku realiteti përkthehej në konflikt, dialog dhe zgjidhje. Aktori mishëronte një figurë tjetër: ai bëhej Hamlet, Orest, Nora apo ndonjë hero realist i shekullit XIX. Publiku hynte në teatër për të ndjekur një histori; për të parë sesi një personazh kalonte përmes dilemave, krizave dhe transformimeve. Rrëfimi ishte boshti, ndërsa aktori ishte medium i padukshëm i tij. Sa më shumë zdukej aktori pas rolit, aq më i suksesshëm konsiderohej interpretimi. Por teatri bashkëkohor e ka lëkundur këtë themel. Ai nuk e braktis domosdoshmërisht tekstin, por e relativizon atë. Siç e ka artikulluar Lehmann-i, në teatrin postdramatik teksti nuk është më qendra organizuese e ngjarjes. Ai mund të jetë fragment, citim, material i ndërprerë. Ajo që bëhet qendrore është vetë ngjarja performative, fakti që diçka po ndodh këtu dhe tani, mes trupave të pranishëm. Le ta ilustrojmë konkretisht këtë zhvendosje. Në teatrin dramatik klasik, një aktor luan Hamletin. Ai mëson monologun "To be or not to be", e artikulon me intonacion të studiuar, ndërton psikologjinë e personazhit, krijon iluzionin e një princi danez të shekullit XVI. Publiku ndjek konfliktin e brendshëm të Hamletit; pyetja ekzisten-

ciale është e personazhit. Aktori është shërbëtor i tekstit dhe i figurës. Në fund të shfaqjes, publiku mund të thotë: "Hamleti ishte tragjik", "dilema e tij ishte universale". Fokusi është tek rrëfimi dhe tek figura e imagjinuar.

Në një shfaqje bashkëkohore performative, aktori mund të dalë në skenë dhe të thotë: "Unë jam X. Jam 34 vjeç. Kam frikë nga vdekja." Ai mund të lexojë fragmente nga Hamlet, por t'i ndërpresë, t'i komentojë, t'i vërë në dyshim. Ai nuk përpriqet të bindë publikun se është princ danez. Ai qëndron si vetvetja, si trup real. Kur ai hesht për disa sekonda dhe shikon publikun në sy, tensioni nuk buron nga fati i një personazhi imagjinuar, por nga marrëdhënia reale mes tij dhe atyre që e shohin. Këtu ndryshon gjithçka. Në rastin e parë, aktori përfaqëson dikë tjetër; në të dytin, ai ekspozon veten si qenie e pranishme. Në rastin e parë, publiku ndjek një histori; në të dytin, ai përjeton një situatë. Kjo është ajo që nënkuptohet kur themi se teatri zhvendoset nga mimetika drejt prezencës.

Në teatrin bashkëkohor, trupi i aktorit nuk është mjet për të ilustruar një karakter; ai është vetë vendi ku ngjarja ndodh. Frymëmarrja, djersa, lodhja, gabimi, të gjitha këto nuk fshihen, por bëhen pjesë e përvojës estetike. Nëse aktori dridhet, ajo dridhje nuk i përket një princi imagjinuar; ajo i përket një njeriu real përpara nesh. Në teatër nuk ka montazh si në film, nuk ka prerje, nuk ka rikthim. Çdo gjë ndodh një herë. Nëse aktori gabon, gabimi është pjesë e realitetit të përbashkët. Në këtë kuptim, realja nuk është diçka që përfaqësohet; ajo ndërtohet përpara syve

tanë. Në një shfaqje klasike të Hamletit, reagimi i publikut është i orientuar nga rrëfimi: qesh kur duhet, hesht kur duhet, duartroket në fund. Në një performancë bashkëkohore, reagimi mund të ndryshojë rrjedhën e ngjarjes. Nëse publiku ndihet i parehatshëm, aktori e ndien këtë. Nëse publiku qesh në një moment të papritur, situata transformohet. Kuptimi nuk është i fiksuar në tekst; ai lind nga ndërveprimi. Le të marrim një shembull tjetër praktik. Në një dramë realiste, një aktor luan rolin e një punëtori të papunë. Ai ndërton biografinë e personazhit, flet me dialekt, krijon iluzionin e një jete të caktuar. Publiku identifikohet me fatin e tij. Në një projekt bashkëkohor dokumentar, aktori mund të jetë vetë një person që ka përjetuar papunësinë. Ai flet në emrin e vet, jo të një figure fiktive. Nuk ka "maskë". Intensiteti buron nga fakti se ai po ekspozon një pjesë të jetës së tij reale. Ndryshimi nuk është vetëm estetik; është etik. Kjo zhvendosje nga rrëfimi drejt përvojës është edhe përgjigje ndaj epokës sonë. Jetojmë në një botë të ndërmjetësuar nga ekranet, ku identitetet filtrohen, montohen, përpunohen. Teatri mbetet një nga hapësirat e pakta ku prania është e pakontestueshme. Nuk ka filtër, nuk ka "edit". Ka vetëm trup në hapësirë dhe kohë të përbashkët. Në këtë kuptim, zhvendosja nga aktori që "luan Hamletin" tek aktori që qëndron si vetvetja nuk është kapriço estetike; është akt rezistence ndaj simulimit total. Megjithatë, kjo nuk do të thotë se drama klasike ka humbur vlerën. Përkundrazi, sot bashkëjetojnë të dyja format: aktori që ndërton me mjeshtëri një personazh të strukturuar dhe aktori që e ekspozon veten si qenie e brishtë. Por dallimi është thelbësor për ta kuptuar kahjen e teatrit bashkëkohor. Ai nuk kërkon më vetëm të tregojë histori; ai kërkon të krijojë situata ku publiku ndjen veten të përfshirë ekzistencialisht. Prandaj, kur themi se teatri sot është më pak ilustrim dhe më shumë situatë, më pak rrëfim dhe më shumë përvojë, nënkuptojmë se fokusi është zhvendosur nga bota e përfaqësuar tek marrëdhënia reale që krijohet në skenë. Aktori nuk zhduket pas maskës; ai qëndron përpara nesh si trup i gjallë. Realiteti nuk imitohet; ai prodhohet. Dhe për një kohë të kufizuar, por të thellë, ne bëhemi dëshmitarë dhe pjesëmarrës të një ngjarjeje që ekziston vetëm sepse jemi aty, së bashku.

III. TEATRI I PËRVOJËS

Në hyrje të këtij shkrimi u nënvizuan dy terma që hasen më së shumti përgjatë lëvizjeve më të

dukshme të teatrit bashkëkohor: teatri immersiv (teatër zhytës) dhe ai site-specific (teatër i lidhur me vendin / teatër i krijuar për një hapësirë të caktuar). Të dy këta koncepte nuk janë thjesht etiketa estetike, por, janë simptoma të një transformimi më të thellë ontologjik të vetë teatrit. Në thelb, ato shënojnë një zhvendosje nga teatri si përfaqësim drejt teatrit si përvojë, nga skena si kornizë drejt hapësirës si ngjarje, nga publiku si spektator drejt publikut si pjesëmarrës. Teatri zhytës (immersive) lind nga dëshira për ta thyer distancën tradicionale mes skenës dhe sallës. Në modelin klasik, që nga arkitektura e teatrit elizabetian deri te "kuti italiane" e shekujve XVIII-XIX, ekzistonte një vijë e qartë ndarëse: aktorët vepronin, publiku shikonte. Edhe kur kjo vijë u problematizua nga avangardat e shekullit XX, nga Antonin Artaud te Jerzy Grotowski, ajo mbeti, në njëfarë mënyre, një strukturë e njohur. Teatri zhytës e rrëzon këtë strukturë duke e futur spektatorin brenda ngjarjes. Ai nuk ulet më përballë një bote të inskenuar; ai lëviz nëpër të, e prek, e ndjek, shpesh edhe e ndikon. Në një formë të tillë teatri, hapësira nuk është thjesht sfond. Një ndërtesë e braktisur, një hotel i vjetër, një fabrikë e shkatërruar apo një kompleks magazinash shndërrohen në univers dramatik. Spektatori nuk rri në vend; ai kalon nga një dhomë në tjetrën, ndjek një aktor, humbet një skenë dhe zbulon një tjetër. Përvoja bëhet fragmentare, personale, e papërsëritshme. Çdo spektator ndërton versionin e vet të shfaqjes. Në këtë kuptim, teatri zhytës e çmonton idenë e rrëfimit linear dhe e zëvendëson me një arkitekturë përvoje. Kjo formë e re e teatrit e zhvendos theksin nga mimetika (imitimi) drejt prezencës. Aktori nuk qëndron më në distancë si figurë e një personazhi të largët; ai mund të ndodhet një hap larg spektatorit, ta shikojë në sy, madje ta përfshijë në veprim. Këtu lind një tension i ri: ku mbaron loja dhe ku fillon realja? Në teatrin klasik, aktori që luan Hamletin është i mbrojtur nga konventa: publiku e di se ai po përfaqëson një figurë letrare. Në teatrin zhytës, shpesh aktori lëviz në një zonë gri: ai mund të ketë një personazh, por prezenca e tij fizike, frymëmarrja, djersa, shikimi i drejtpërdrejtë e zhveshin iluzionin nga patina e sigurisë. Spektatori ndjen jo vetëm figurën, por trupin real që qëndron përballë tij. Kjo e kthen teatrin në një përvojë të fortë trupore, madje ndonjëherë intime.

Ndërkohë, teatri i lidhur me vendin (site-specific) thekson një dimension tjetër: marrëdhënien organike mes veprës dhe hapësirës ku ajo ndodh. Në këtë rast, shfaqja nuk mund të zhvendoset



lehtësisht në një teatër tradicional pa humbur kuptimin e saj. Ajo krijohet për një vend të caktuar dhe nga vetë historia, arkitektura dhe memoria e atij vendi. Një shfaqje e ndërtuar në një burg të braktisur mund të trajtojë temën e izolimit jo vetëm në mënyrë metaforike, por edhe fizike; muret e lagështa, korridoret e ngushta dhe dritaret me hekur bëhen pjesë e dramaturgisë. Një performancë në një shesh publik mund të ndërveprojë me kalimtarët, me zhurmën urbane, me ritmin e jetës reale. Në këtë lloj teatri, hapësira nuk është neutrale; ajo është tekst. Aktorët dhe regjisorët nuk e mbulojnë vendin me skenografi artificiale, por e lexojnë dhe e përdorin atë si një shtresë kuptimore. Publiku, nga ana e tij, nuk hyn në një "botë tjetër" të izoluar, por përballet me realitetin konkret, të cilin shfaqja e rikonfiguron. Kështu, kufiri mes artit dhe jetës bëhet më i brishtë. Të dy këto forma, pra, immersive dhe site-specific, janë shprehje të një etje për autenticitet në një epokë të mbingarkuar me imazhe digjitale dhe simulime virtuale. Në një kohë kur përvoja ndërmjetësohet nga ekranet, teatri kërkon të rikthejë trupin, praninë, bashkë-ndodhjen. Ai thotë: ja ku jemi, në të njëjtën hapësirë, duke marrë frymë së bashku. Kjo bashkë-prezencë është thelbi i tij

i pakonkurrueshëm. Megjithatë, këto forma nuk janë thjesht eksperimente formale; ato kanë edhe implikime filozofike. Nëse publiku bëhet pjesëmarrës, atëherë ai mban një përgjegjësi të re. Nëse hapësira reale bëhet skenë, atëherë realiteti vetë shndërrohet në material estetik. Teatri zhytës dhe ai i lidhur me vendin nuk janë vetëm mënyra të reja për të treguar histori; ato janë mënyra të reja për të menduar marrëdhënien mes artit, trupit dhe botës. Në fund, këto trende dëshmojnë se teatri nuk është një formë e ngrirë. Ai rishpik vetveten duke e zhvendosur theksin nga teksti drejt përvojës, nga iluzioni drejt prezencës, nga ndërtesa e teatrit drejt qytetit si skenë. Në këtë lëvizje, ai nuk braktis traditën, por e zgjeron atë. Sepse, në thelb, çdo teatër, qoftë klasik apo zhytës, mbetet një akt i përbashkët i pranisë njerëzore. Dhe ndoshta pikërisht kjo pranë-vënie trupash, në një hapësirë të përbashkët dhe në një kohë të përbashkët, është arsyeja pse teatri vazhdon të mbijetojë, duke ndryshuar formë, por jo esencë. Nga ana estetike, kjo tendencë përfaqëson kalimin nga semiotika e tekstit në fenomenologjinë e përvojës. Pyetja nuk është "çfarë do të thotë kjo shfaqje?", por "çfarë përjetova unë në këtë shfaqje?"

AROMA SHPIRTËRORE E ATDHEUT



Kushtetuta e Republikës së Shqipërisë, në Nenin 8, sanksionon se shteti mbron të drejtat kombëtare të shqiptarëve jashtë kufijve, duke u siguruar ndihmë dhe ruajtje të lidhjeve kulturore e gjuhësore me vendin amë

Neviana SHEHI/ Itali

Tashmë është e njohur se Shqipëria, por dhe Kosova, në dokumentet e tyre shtetërore, përkatësisht në Kushtetutat, e njohin rolin dhe rëndësinë e diasporës. Ndaj dhe kujdesi për identitetin kulturor të bashkatdhetarëve jashtë kufijve, është pjesë e përgjegjësisë shtetërore. Kështu është e shkruar në letër, por në praktikë, fatkeqësisht, është krejtësisht ndryshe.

Diaspora shqiptare, siç është e njohur botërisht, ka dhënë dhe jep kontribute të jashtëzakonshme ekonomike, politike dhe kulturore për Shqipërinë dhe Kosovën, por edhe për vendet ku shqiptarët

nuk janë shumicë (në Maqedoninë e Veriut, Mal të Zi e Serbi). Ndaj dhe organizimi i aktiviteteve kulturore nga ana e shteteve shqiptare, është një lloj mirënjohjeje simbolike për sakrificën dhe mbështetjen e tyre të vazhdueshme.

Forma më e lehtë për t'u organizuar ndonjë aktivitet që mban vullën e shtetit për Diasporën, padyshim se është organizimi i koncerteve muzikore dhe shfaqjeve teatrale. Gjithsesi, organizimet e këtilla në Diasporë nuk janë thjesht aktivitete argëtues, por akte me domethënie kulturore, kombëtare dhe strategjike, ndaj dhe shteti, përka-

HEJZA

tësisht institucionet shtetërore janë më të thirrura për ta marrë përsipër një rol të këtillë.

Siç është e njohur, Kushtetuta e Republikës së Shqipërisë, në Nenin 8, sanksionon se shteti mbron të drejtat kombëtare të shqiptarëve jashtë kufijve, duke u siguruar ndihmë dhe ruajtje të lidhjeve kulturore e gjuhësore me vendin amë.

Do theksuar se Diaspora jonë jeton në kontekste të tjera gjuhësore e kulturore. Dhe, pikërisht me anë të koncerteve dhe shfaqjeve teatrore (sidomos komedi) në gjuhën shqipe, do të ruhej lidhja me traditën, historinë dhe identitetin kombëtar, sepse kultura është ura që i mban bashkë brezat, në veçanti fëmijët e lindur jashtë atdheut. Këta fëmijë dhe prindërit e tyre kanë nevojë për një mesazh të qartë: “nuk jeni të harruar, do t’u sjellim aromën shpirtërore të atdheut”. Kjo padyshim se forcon ndjenjën e përkatësisë dhe besimin e diasporës ndaj institucioneve kombëtare, sepse kjo diasporë ka nevojë të motivohet, të ushqehet shpirtërisht, ta ndjejë zërin e atdheut, vendlindjes, ta ndjejë zërin e fëmijërisë, ta ndjejë dallimin, por edhe pulsën e zemrës.

Është thënë se kultura paraqet edhe një formë të fuqishme të diplomacisë së butë. Koncertet dhe shfaqjet teatrore të organizuara, bie fjala në Gjermania, Itali, Greqi, Zvicër, Angli apo Shtetet e Bashkuara të Amerikës, jo vetëm që do të ishin të mirëseardhura për diasporën, por njëkohësisht do të prezantonin kulturën shqiptare edhe para publikut vendas, kurse kjo do të ndikonte sidomos në përmirësimin e imazhit të kombit.

Këto aktivitete sado pak do të ndikonin edhe në zbutjen e rrezikut nga asimilimi kulturor i fëmijëve tanë në botën e jashtme. Përmes muzikës, teatrit, letërsisë, këta fëmijë do të njiheshin me gjuhën dhe kulturën e prindërve të tyre dhe sigurisht që kjo do të kishte ndikim emocional te këta fëmijë, me çka realisht asimilimi i tyre do të ishte i pjesshëm dhe jo i plotë. Dhe kjo e fundit është shumë e dhimbshme. Ndaj shteti ka mekanizmat që duhet t’i aktivizojë për të dhënë mesazhe besimi dhe atdhedashuria. Në të kundërtën, mos-funksionimi i mekanizmave mund të shkaktojë ndryshkje të tyre me pasoja tepër shqetësuese...



LETËRSIA NUK SHPALLET ME DEKRET E AS MËSOHET ME TITUJ

Në vend që të flasim për gjuhën, strukturën, risinë, po flasim për tituj. Kjo nuk është rastësi. Kjo është pasojë e një mendësie që e ka zhvendosur letërsinë nga fusha e gjyqimit estetik në territorin e administrimit institucional

Zhuljeta Grabocka ÇINA

Në Shqipëri, prej vitesh, po ndodh një keqkuptim i rrezikshëm. Po ngatërrohet vlerësimi letrar me administrimin institucional. Ky keqkuptim ka prodhuar një proces anormal zhvillimi të letërsisë shqipe në të gjitha gjinitë e saj, proces që sot po shfaqet hapur përmes ligjërimit të çmimeve dhe titujve honorifikë, si rasti i "Poetit Laureat". Le ta themi qartë. Letërsia nuk ka kërkuar ligje për t'u legjitimuar. Kur ligji hyn aty ku duhet të flasë kritika, kemi të bëjmë jo me mbështetje të artit, por me krizë autoriteti kulturor. Para viteve '90, letërsia shqiptare ishte e nënshtruar ideologjikisht. Pas viteve '90, ajo duhej të ishte e lirë. Por, ajo që ndodhi realisht, ishte një zëvendësim i kontrollit ideologjik me një kontroll më të heshtur: burokratik, klientelist dhe formal. Institucioni nuk u tërhoq nga letërsia. Ai ndryshoi mënyrën e ndërhyrjes.

Në mungesë të një kritike serioze dhe të një historie të shkruar të letërsisë bashkëkohore, çmimet u kthyen në kriter, ndërsa titujt në certifikatë vlere. Kjo është rrënja e problemit. Letërsia nisi të matet jo me tekstin, por me numrin e ceremonive. Titulli "Poet Laureat" nuk është kulm i një tradite të ndërtuar natyrshëm, por një produkt administrativ i importuar, i vendosur mbi një terren pa konsensus estetik. Në vend që të lindte nga pranimi i komunitetit letrar, ai u shpall nga institucioni. Dhe çdo vlerë e shpallur nga lart, në art, është e dyshimtë. Peticioni për mosnjohjen e këtij titulli nuk ishte kapriço apo konflikt personal. Ishte një refuzim parimor. Refuzim i idesë se letërsia ka nevojë për një autoritet të dekretuar.



Letërsia njeh vetëm një autoritet. Veprën dhe kohën.

Dëmi më i madh i këtij procesi nuk u bë shkrimtarëve të përfshirë apo të përjashtuar, por lexuesit dhe brezit të ri. Ata, po mësohen se rëndësi ka çmimi, jo vepra. Titulli, jo gjuha. Miratimi institucional, jo mendimi kritik. Ky është një edukim i gabuar estetik. Le ta themi pa frikë. Çmimet pa kritikë janë dekor. Titujt pa konsensus janë imponim. Letërsia e administruar është letërsi e dobësuar. Nëse e shohim nga e ardhmja, përgjigja është e qartë. Nuk na duhen më shumë tituj, por

më shumë debat. Jo më shumë ceremoni, por më shumë gjykim estetik; jo ligje për artin, por liri për kritikën.

Letërsia shqiptare nuk ka nevojë për laureatë të shpallur. Ka nevojë për heshtje të thyer dhe standarde të rikthyera. Sepse letërsia, kur shpallet me dekret, pushon së qeni art dhe kthehet në procedurë. Po e them si mësuese letërsie, që ka kaluar jetën mes librave, teksteve shkollore, brezave të nxënësve dhe debateve të pafundme mbi vlerën: letërsia shqiptare sot po vuan jo nga mungesa e talenteve, por nga deformimi i kritereve. Prej vitesh, në vend që të pyesim “çfarë vepre është kjo?”, po pyesim “çfarë çmimi ka marrë?”. Në vend që të flasim për gjuhën, strukturën, risinë, po flasim për tituj. Kjo nuk është rastësi. Kjo është pasojë e një mendësie që e ka zhvendosur letërsinë nga fusha e gjyimit estetik në territorin e administrimit institucional.

Unë i përkas brezit që e ka njohur letërsinë e kontrolluar ideologjikisht para viteve '90. Atëherë e dinim kush vendoste dhe pse. Ajo që më shqetëson sot është se kontrolli nuk u zhduk, ai u bë i padukshëm. Nuk të thotë më çfarë të shkruash, por të thotë çfarë quhet vlerë. Kur mungon kritika serioze, çmimi bëhet kriter. Kur mungon historia e shkruar e letërsisë bashkëkohore, titulli bëhet biografi. Dhe kur mungon debati, ligji thirret për të mbushur boshllëkun. Kështu lindin tituj si “Poet Laureat”, të shpallur jo nga koha dhe lexuesit, por nga një vendim administrativ. Si mësuese, kjo më

shqetëson thellë. Sepse unë kam përballë nxënës që besojnë se letërsia është një garë për çmime, jo një përballje me tekstin. Kam studentë që kërkojnë modele sukcesi ceremonial, jo modele mendimi. Dhe kjo është pasojë direkte e mënyrës se si institucioni ka zgjedhur të flasë në emër të letërsisë. Peticioni për mosnjohjen e titullit “Poet Laureat” nuk ishte një akt negativ. Ishte një akt vetëmbrojtjeje kulturore. Një “jo” e thënë në emër të autonomisë së artit. Sepse letërsia nuk ka nevojë për tituj të shpallur; ajo ka nevojë për lexime të ndershme dhe për kritikë që nuk frikësohet. Unë nuk kam asgjë kundër nderimit të shkrimtarëve. Përkundrazi. Por nderimi vjen pas veprës, jo para saj; vjen nga koha, jo nga procedura; vjen nga pranimi, jo nga dekretimi. Le ta them hapur, si mësuese që ka detyrim të flasë. Çmimet pa kritikë e ulin standardin. Titujt pa konsensus e ngatërrojnë vlerën.

Heshtja e kritikës e dëmton më shumë letërsinë se çdo polemikë. Nëse duam ta shohim nga e ardhmja, duhet të ndalojmë këtë prirje për ta shpallur letërsinë “zyrtarisht të mirë”. Letërsia nuk ka nevojë për mbrojtje institucionale, por për liri gjykimi. Dhe nëse sot flas, nuk e bëj për të rrëzuar dikë, por për të mbrojtur diçka më të madhe: të drejtën e letërsisë për të mos u administruar. Sepse letërsia nuk mësohet me tituj. Ajo mësohet me tekst, me mendim kritik dhe me guximin për të thënë të vërtetën, edhe kur ajo nuk shpërblehet me çmime.



NË ÇDO MARS ZGJOHET ARSIMI



Baza është shtëpia, muret arsimit. Nuk blihet dija me dhurata të shtrenjta të një dite. Është e ashpër jeta shumë. Në cekëtimë ngrihesh vetë, në thellësi jepu krahëve e noto. E noti pa dijen s'mësohet kurrë

Dori CAMAJ

Të gjithë kemi qenë dikur nxënës, madje edhe pse në moshë të pjekur, disa janë ende dhe sot. Tek e fundit, i vetmi burim i pashtershëm në jetë është dija...

Sot nuk dua të flas për mësuesit "dikur", madje as për brezin tim të fillimdemokracisë së brishtë, dua të flas për fëmijët sot.

Buhavitur dyqanet e luleve, të dhuratave gjithashtu. Prindër e fëmijë duarplot për festë. Edhe unë me një lule në dorë për mësuesen e tim biri.

Fëmijët krejtësisht të pa interesuar se ç'duan të blejnë prindërit, buzëvarur, shohin gjetiu vetëm e vetëm që prindi të kryejë punë sa më shpejt. Unë, mbështetur në një cep vetrate, duke pritur për radhën e pagesës. Nuk më pengon vonesa, është festë, ka shumë njerëz që duan të blejnë, mes tyre dhe unë. Buqeta marramendëse, përbri edhe nga një çantë e paketuar bukur. Unë vijoj vetëm me një lule në dorë. Jo sepse s'mundem më shumë, por sepse nuk dua të fyej tim bir dhe mësuesen e tij.

Para disa ditësh, erdhi në shtëpi turinjvarur.

HEJZA

-Ç'ke ?-e pyeta.

-Jam mërzhitur - më tha.

Mësuesja kujdestare i kish thënë se i ka hipur vetja në qejf. Natyrisht, për një natyrë si e tij, fjala e mësueses i kishte rënë rëndë. Me qetësi i them: do që të flas me mësuesen?

-Jo!, më tha prerazi. Javën që vjen, kam provim më tha, dhe do mësoj që të vlerësohem maksimalisht, kështu ajo do e kuptojë që unë jam i njëjti, dhe e vlerësoj si mësuese shumë.

Krejt qetësisht, aprovoj duke lëvizur kokën.

Të jem e singertë, më pëlqeu shumë mënyra se si kish vendosur ta bindte mësuesen e tij.

Nuk është fëmijë i përsosur, paçka se për sytë e mi është më i miri, por kjo nuk më pengon të jem objektive në gjykim. Mësuesja e tij është pak e sertë, por rrallë më ka ndodhur të shoh një mësuese kaq të përkushtuar dhe mbrojtëse ndaj klasës së saj.

Në një kohë kur arsimi është në krizë dhe dëshira e fëmijëve për të mësuar krejt e vakët, ajo vijon dhe ngulmon. Bashkë me të dhe unë. Im bir ka pasur vështirësi me gjuhën shqipe pasi katër vite i ka kryer jashtë shtetit, dhe si për mësuesen si për mua ishte dhe vijon të jetë sfidë.

Ndoshta dikujt ky shkrim mund t'i duket si një hartim, por mua jo.

Nuk ka arritje për këtë brez të bombarduar me informacion e internet pa limite, pa bashkëpunimin e prindërve me mësuesit.

Baza është shtëpia, muret arsimit. Nuk blihet dija me dhurata të shtrenjta të një dite. Është e ashpër jeta shumë. Në cekëtitirë ngrihesh vetë, në thellësi jepu krahëve e noto. E noti pa dijen s'mësohet kurrë. Mësojini fëmijët në radhë të parë të jenë njerëz të denjë, mos u hakërreni për një dhjetë më shumë.

Mësojini se duhet të dëgjojnë, pastaj të flasin. Të respektojnë, pastaj t'i duan. Rigjejeni fillin mësues prind, për fëmijët tanë, që rrugët e botës të mos jenë i vetmi qëllim në jetë. Mësuese, mjeku, ekonomisti, juristi, gazetari, mekaniku, teknikieni....të burojnë nga brumi që ne zëmë, e jo të piqet në furrën e rrugës e të askundit.

Dhurata nuk është respekt, është fyerje ndaj mungesës së përgjegjësisë dypalëshe.

Unë paguaj mospërkushtimin tim, ti pranon mosreagimin tënd.

Arsimi është baza e jetës.



NË 90 VJETORIN E LINDJES

ADEM DEMAÇI, KY TRIBUN I SHQIPTARISË!



Shenjat më të dukshme krijuese Adem Demaçi i kish shpërfaqur në letërsi me romanin “Gjarpinjtë e gjakut” (viti 1958), ku, mes të tjerash shkruante: “Jo atij që ngreh gishtin e krimit, por atij që shtrin dorën e pajtimit”. Kjo vepër u ndalua nga regjimi ish-komunist dhe e pa dritën vetëm pas viteve nëntëdhjetë

Arben ILIAZI

Bacën Adem Demaçi e takova për herë të parë në Sarandë, në vitin 1992. Ishte një rastësi fatlume. Kaluam disa orë në bisedë

për letërsinë, kryesisht, së bashku me poetin Agim Mato. Me një forcë shpirtërore dhe me një pasion të zjarrtë, krejt të papërlyer, ai e quante letërsinë të shenjtë dhe diçka afër hyjnore. E urova për



Çmimin Saharov (për Lirinë e Mendimit), që kish marrë nga Parlamenti Evropian. Vitet që pasuan nuk patëm mundësi të takoheshim.

Nga fundi i vitit 2006, mora vesh se Adem Demaçi vendosi të ngulet në Sarandë dhe ta zgjedhë atë si qytetin që i bën mirë për shëndetin dhe për krijimtari të shëndetshme. Njerëz të letrave në qytetin e jugut shqiptar, i ofruan mbështetje, me bujari, duke i premtuar përkujsje.

Kështu, në vitin 2012, baca u bë banor i 41-mijti i qytetit të Sarandës. Patrioti tjetër çam, Nuredin Izeti, e ndihmoi të blinte një apartament të vogël në pallatin prapa Hotel "Butrinti". Dhe kështu baca u përfshi në jetën e qytetit bregdetar, duke vënë në miqësinë me njerëzit e thjeshtë dhe me krijuesit

e Sarandës, edhe zemrën edhe shpirtin. Ai kurrë nuk kërkonte asgjë në këmbim. Gjendej kudo mes krijuesve, mes gjimnazistëve, në biseda për letërsinë, për politikën, për Kosovën dhe Çamërinë.

Më 22 qershor 2010, u ritakova me Bacën në Tiranë, kur u promovua si klip muzikor kënga "Baladë Çame", e poetit Bilal Xhaferi, kompozuar nga Edmod Zhulali, dhe e kënduar nga Enkelejda Alushi. Në promovimin e këngës foli dhe Adem Demaçi. Më kujtohen fjalët e tij: Mes Kosovës dhe Çamërisë ka një tis ngjashmërie proverbiale. Kosova e fitoi lirinë me luftë. Po Çamëria? Tashmë ka ardhur radha e çështjes çame për t'u zgjidhur sa më shpejtë dhe në mënyrë efikase nga pala greke. Askush më mirë se ne, shqiptarët e Kosovës, nuk mund ta kuptojnë dhimbjen tuaj".

Botimet: Gjarpërinjtë e Gjakut, Fërkime, Libër për Vet Mohimin, Heli e Mimoza, Nëna Shegë e pesë gocat, Shkrumbnajë e Dashuri, Dashuri Kuantike e Filanit, Alb Prometeu, Politika dhe Pushka, Tung vargu im

Kur e përgëzova pas aktivitetit, më njohu menjëherë dhe iu kujtuan bisedat e vitit 1992 në Sarandë. Ashtu, i frymëzuar nga kënga "Baladë Çame", hodhi idenë e një filmi për kalavarin dhe shpërnguljen tragjike të çamëve. Ka plot detaje tragjike, madje nuk ka nevojë për imagjinatë ... mundohu ta ndërtosh skenarin, më tha.

Në prill 2013, mijëra shqiptarë, nga të gjithë trevat, u mblodhën përpara Parlamentit të Shqipërisë, për të protestuar në mbështetje të Rezolutës për Zgjidhjen e Çështjes Çame. Të pranishëm në këtë aktiviteti ishin Adem Demaçi, deputetja e Parlamentit të Kosovës, Flora Brovina, si dhe përfaqësues të shoqatës "Vatra" të Preshevës. Gjatë fjalës së tij, Baca u shpreh se kishte ardhur në emër të shkrimtarëve të Kosovës për t'i kërkuar Parlamentit të Shqipërisë miratimin e Rezolutës Çame. Ky shekull është shekulli i shqiptarëve, u shpreh Baca, në fjalimin e tij solemn, që u prit me ovacione të mëdha.

*

I tërë rrugëtimi i Kosovës pas Luftës së Dytë Botërore, sidomos nga viti 1958, është i lidhur ngushtësisht me emrin e Adem DEMAÇIT. Ai ishte frymëzuesi i të gjitha organizimeve politike e ushtarake për çlirim e bashkim kombëtar. Ishte misionari i Lirisë, i Çlirimit dhe i shtetit. Adem Demaçi, në çdo periudhë të veprimtarisë së tij politike, tregoi integritet të lartë, dinjitet të veçantë e, sidomos, tregoi se ishte personalitet i çliruar nga lakmia e shpirtngushtësia. Ai mbetet frymëzues e misionar fisnik i lirisë, çlirimit dhe i pushtetit shtetëror për shtetin e së drejtës.

Adem Demaçi me jetën dhe veprën e tij, është një personalitet i përmasave të historisë së përgjithshme njerëzore, ku bën pjesë edhe historia jonë kombëtare. Ky tribun i Shqiptarisë, lindur në vitin 1936, integritetin e tij kombëtar e politik, nisi ta ravijëzojë saktësisht në vitin 1958. Pas daljes nga burgosja e parë, ai me shumë veprimtarë të tjerë politikë formuan organizatën politike: Lëvizjen Revolucionare për Bashkimin e Shqiptarëve (1963). Më pas u burgos për herë të dytë më 1964, ku bëri dhjetë vjet burg dhe u lirua më 1974.

Armiku nuk dëshironte ta shihte atë të lirë dhe e burgosin për të tretën herë më 1975, burgim nga i cili lirohet në prill të vitit 1990. Pra, Adem Demaçi jetoi 28 vite në burgjet e Jugosllavisë. Por Demaçi nuk iu nda as edhe një herë politikës për bashkimin e kombit e të atdheut, deri më 26 korrik 2018, ku dhe mbylli sytë përgjithmonë.

Në vitet '90-të ushtroi detyra të veçanta për kombin. Në vitet 1991- 1993 ishte kryeredaktor i gazetës "Zëri". Për një kohë udhëhoqi Këshillin për Mbrojtjen e Lirive dhe të Drejtave të Njeriut (KMLDNJ), këshill i cili i bënte të njohur opinionit vendor e ndërkombëtar çdo formë të dhunës që përdorte armiku i egër. Në vitin 1996 hyri në politikë. Dy vjet më vonë iu bashkua UCK-së, duke shërbyer si kreu i krahut të saj politik. Gjatë periudhës 1998-1999, kur mbaheshin takimet në Rambouillet për të ardhmen e Kosovës, ai ishte zëdhënës politik i UÇK-së.

Më vonë udhëhoqi Partinë Parlamentare të Kosovës, e cila në dallim nga e gjithë Alternativa Demokratike Shqiptare në Kosovës, në programin e saj kishte të nënvizuar edhe luftën e armatosur, dhe ishte i vetmi lider që e arsyetonte luftën e Ushtrisë Çlirimtare të Kosovës.

*

Më pas iu kushtua vokacionit të tij krijues, si shkrimtar i lirë. Në vitet 2005-2006 ishte kryetar i Lidhjes së Shkrimtarëve të Kosovës.

Shenjat më të dukshme krijuese Adem Demaçi i kish shpërfaqur në letërsi me romanin "Gjarpinjtë e gjakut" (viti 1958), ku, mes të tjerash shkruante: "Jo atij që ngreh gishtin e krimit, por atij që shtrin dorën e pajtimit". Kjo vepër u ndalua nga regjimi ish-komunist dhe e pa dritën vetëm pas viteve nëntëdhjetë.

Veprat e tij janë të aksesueshme edhe për studiues, historianë, albanologë e kërkues shkencorë nga Universitetet perëndimore dhe e gjithë hapësira shqipfolëse. Kjo pasuri kulturore e letrare e bën të pavdekshëm kujtimin e veprës dhe idealeve të Adem Demaçit.

DASHURIA E PAMBARUAR...

Për poetin, për filozofin ajo vuajtje bëhet burimi i krijimit, një plagë që nuk shërohet, por vazhdimisht ushqen dritën e mendimit. Në mungesë gjithçka duket më e pastër, më hyjnore, më e denjë për t'u nderuar

Ervina TOPTANI

Në vitin 1920, në një zyrë të zakonshme të Lisbonës, Fernando Pessoa, atëherë rreth 32 vjeç, njih një vajzë të re 19 vjeç me sy dhe buzëqeshje jashtëzakonisht të bukur, Ofélia Queiroz, një daktilografe që kishte filluar punë në të njëjtën kompani. Që në fillim, ajo u bë drita në jetën e tij të vetmuar, por të vetëzgjedhur.

Ata shkëmbejnë letra plot ndjenja. Ai i shkruante me delikatesë herë si Fernando, herë si Álvaro de Campos, një nga heteronimet e tij më të dashura. Në një nga letrat më prekëse, Pessoa i shkruan: "Të dua në një mënyrë që nuk mund të përshkruhet, me një ndjenjë që është shumë më shumë se trup, më shumë se mendje, më shumë se zemër. Në ty e shoh veten më të mirë por përsëri trembem sepse gjithçka që është reale më frikëson. Më duket sikur dashuria më kërkon të tradhetoj vetminë që më mban gjallë.

Lidhja e tyre zgjati për disa vite. Dhe më në fund, siç ndodh me poetët që jetojnë më shumë në imagjinatë sesa në botën reale, Pessoa i tha Ofélias se nuk mund të martoheshin: "Nuk jam bërë për martesë", i shkroi. "Unë i përkas një bote tjetër."

Duke lexuar mbi historinë e tyre të dashurisë e jo vetëm të tyre, po të shumë poetëve e filozofëve të tjerë si Franz Kafka, Rilke, Nietzsche, Emily Dickinson, Cesare Pavese e shume të tjerë, kuptojmë se pse poetët dhe filozofët shpesh preferojnë vuajtjen e dashurisë, sesa përmbushjen e saj.

Dashuria e jetuar është e përkohshme, ndërsa vuajtja nga dashuria është muzë e përjetshme. Dashuria e jetuar, e ndodhur, e përmbushur, ka një fillim dhe një fund. Ka ditë të zakonshme, ka zhgënjime, ka thyerje të magjisë. Por, dashuria e



pambaruar, ajo që nuk u jetua kurrë deri në fund, mbetet gjithmonë në potencialin e saj absolut, ajo nuk e konsumon kurrë veten. Është një emër i shkruar përjetësisht në zemër.

Për poetin, për filozofin ajo vuajtje bëhet burimi i krijimit, një plagë që nuk shërohet, por vazhdimisht ushqen dritën e mendimit. Në mungesë gjithçka duket më e pastër, më hyjnore, më e denjë për t'u nderuar.

Fernando Pessoa e la Ofelian pse ai nuk mund të donte si gjithë të tjerët.

- "Unë s'mund të të jap një shtëpi, sepse brenda meje nuk banohet. Unë jam bërë prej mendimesh që nuk rrinë kurrë në një vend."

Edhe Kafka i tha Milenës se dashuria për të ishte "flakë që djeg gjithçka që prek, ndaj më mirë ta ruajë si flakë brenda vetes, sesa ta shohë të shuhet në realitet".

Poeti nuk kërkon një dashuri që jeton me të por një dashuri që tejkalon botën dhe atë vetë, që s'mund të matet. Në fund, kjo është mënyra e tyre për të ruajtur dashurinë nga shkatërrimi i kohës duke mos e konsumuar kurrë, por duke e bërë mister përjetësisht të pazgjidhur.

Pessoa shkruan: "Nuk jam asgjë. Kurrë nuk do të jem. Nuk mund të dua të jem diçka. Përveç kësaj kam brenda vetes gjithë ëndrrat e botës."

- "Mos u mërzit me mua, Ofélia ime. Unë të dua në mënyrën time. E di që është e pamjaftueshme për ty, por është e vetmja që di, e vetmja që kam."



LETËRSIA LIND NGA PËRPPJEKJA PËR TË QËNDRUAR BREND PYETJES

Shkrimi është udhëtim drejt asaj që nuk thuhet, reflektim mbi kohën që jetojmë dhe përgjegjësi ndaj botës që na rrethon. Poezia, romani dhe drama hapin horizonte kuptimi dhe sfidojnë heshtjen. Mbi këto raporte do të lexoni në intervistën me Gazmend Krasniqin, shkrimtar e studiues i letërsisë.

Avni HALIMI

Gazmend Krasniqi është shkrimtar, poet, kritik dhe studiues i letërsisë, i formuar në një kohë kur letërsia dhe ideologjia shpesh për-

plaseshin, dhe i konsoliduar si zë kritik në hapësirat post komuniste të letërsisë shqipe. Ai lëviz lirshëm mes zhanreve: nga poezia introspektive, te romani me rrëfime shpesh alegorike dhe frag-

GAZMEND KRASNIQI

*Si shkruhet
një roman dashurie*

Ky libër, i strukturuar si kolazh situatash e idesh që mëtojnë të lidhen rreth strumbullarit të temës së dashurisë e lumturisë, është zhvilluar si diptik dhe ka eksploruar tema të paranojës, identitetit, izolimit, dashurisë e lumturisë – duke prekur, sa përvojat "fundamentale", po aq dhe ato "të rastësishme" njerëzore, në një botë të fragmentuar, copë-më copë e me zë të shterur. Këtij sfondi tematik i ka shkruar për shtat diskursi rrëfimtari me ton filozofik, i cili e ka dendësuar edhe më strukturën e ndërliqshme narrative të lidhur një në log të temave e dhimbjeve ekzistenciale.

Prof. dr. Kujtim Mani (Rrahmani) – shkrimtar dhe studiues

Ka kohë që Krasniqi telefonon me kompetencë përmes teksteve të tij, si më i shquari që unë njoh në artin e metafiksionit në Shqipëri, duke na ofruar një letërsi tjetër. Prandaj unë ftoj sa më shumë lexues dhe ekspertë t'u përgjigjen "telefonatave" të tij në kohë. Por, ç'do të thotë të lexosh Gazmend Krasniqin? Të bëhesh gati që tekstet e tij t'i kuptosh më mirë nga efektet sesa nga esenca e tyre, t'i njohësh për atë që bëjnë më shumë se për atë që janë. Arti i tij si shkrimtar e shtyn fiksinonin drejt një dimensionit mendimi, teknikat e tij narrative varen më shumë nga arti (i munguar) i leximit sesa nga fjalët e tekstit.

Durim Taçi – shkrimtar

ISBN 978-9951-15-446-8

9 789951 154468

Çmimi: 1200 lekë; 12 euro; 700 den



GAZMEND KRASNIQI

GAZMEND KRASNIQI

*Si shkruhet
një roman*

Si shkruhet një roman dashurie

*dashurie*

mentare, deri te drama dhe studimet teorike mbi tekstin dhe kanonin. Veprat e tij nuk janë thjesht produkte letrare; ato janë proces kërkimi, ku estetika, etika dhe shqetësimet e sotme ndërthuren në mënyrë shqetësuese dhe jokonformiste.

Në prozë, Krasniqi ka eksploruar tensionet shoqërore dhe identitare në romane si "Eldorado", "Bar "Parajsa"", "Asgjëtë e vogla të Zotit", "Shitësit e Apokalipsit" - vepra që kërkojnë nga lexuesi një vëmendje aktive dhe një reflektim mbi realitetin kolektiv. Poezia e tij e tubuar në përmbledhjet si "Në kryqin e dashurisë", "Skodrinon", "Toka e (pa) premtuar", apo "Fletorja e poemave" - zbulon një ndjeshmëri të thellë fenomenologjike, ku gjuha shqipe bëhet hapësirë meditimi dhe tensioni.

Si studiues dhe kritik, Krasniqi ka dhënë kontribute me studime të rëndësishme mbi historinë dhe teorinë e letërsisë shqipe, përfshirë analizat mbi poezinë kombëtare dhe mënyrat e leximit kritik. Libri "Poezia shqipe, një histori letrare" shërben si një udhërrëfyes i reflektuar mbi zhvillimin e poezisë tonë, ndërsa publikimet e tij teorike ndihmojnë të kuptohet më qartë marrëdhënia mes letërsisë dhe kontekstit social.

Si krijues, Krasniqi nuk ndalet vetëm tek fjala e shkruar, por i vë pyetje thelbësore vetes dhe lexuesit mbi marrëdhënien e shkrimit me realitetin dhe kujtesën kolektive. Ai sheh letërsinë si një hapësirë ku koha, historia dhe përvoja njerëzore ndërthuren, ku veprimi krijues bëhet reflektim dhe përgjegjësi njëkohësisht. Çdo tekst i tij është një hap në këtë dialog me botën - një përpjekje për të kuptuar dhe për të sfiduar të zakonshmen, për të ndërhyrë me vetëdije në diskursin estetik dhe etik të kohës.

Kjo intervistë synon të hapë hapësirën e bisedës së thellë mbi fenomenet e letërsisë, estetikës dhe filozofisë së shkrimit, duke trajtuar jo vetëm procesin krijues, por edhe përgjegjësinë e autorit përballë shoqërisë, traditës dhe lexuesit. Pyetjet që vijnë janë ndërtuar me ton eseistik, për të nxjerrë në pah, mbi të gjitha, mendimin, shqetësimet dhe refleksionet që e bëjnë Gazmend Krasniqin një autor polifonik dhe intelektualisht rigoroz.

HEJZA: Tashmë kur shkrimi shpesh po reduktohet në një reagim të shpejtë, në opinion të çastit ose prodhim të vazhdueshëm teksti, akti



i të shkruarit, po rrezikon të humbasë peshën e tij ontologjike. Megjithatë, te disa autorë, shkrimi vazhdon të shfaqet si nevojë e brendshme, si mënyrë për ta përballuar botën dhe veten. A e përjetoni shkrimin si një akt zgjedhje të lirë, apo si një domosdoshmëri që ju imponohet nga vetë përvoja e të qenit në këtë kohë dhe në këtë hapësirë kulturore?

GAZMEND KRASNIQI: Kam vënë re se pyetjet tregojnë për potencialin e letërsisë moderne, por unë do të përpiqem ta gjej këndin tim. Deri në fund të kësaj interviste, dua të flas për "potencialët" e letërsisë postmoderniste, të cilën e praktikoj kryesisht, edhe pa e mohuar modernizmin. Flas nga përvoja e atij që ka shkruar librat "Po ti, kush je" (poezi), "Një roman në dosjet e policisë" (roman), "Si shkruhet një roman dashurie" (diptik, që përfshin edhe "Si shkruhet një roman i lumturisë"), si dhe disa tregime dhe drama.

Nga kjo pikëpamje, shkrimi nuk më shfaqet më si zgjedhje apo si thirrje morale për t'i dhënë kuptim botës, siç ka tentuar letërsia në disa momente të saj. Ai ndodh si mbetje e një procesi ku kuptimi ka dështuar. Shkrimi shfaqet si vonesë, përpjekje për të mos u mbyllur përfundimisht për-

ballë boshllëkut që prodhon përvoja bashkëkohore. Në këtë kuptim, ai nuk është as akt lirie, as domosdoshmëri ekzistenciale, por mënyra për të regjistruar dështimin e këtyre kategorive.

Shkrimi nuk justifikon veten dhe nuk synon përfundim: ekziston vetëm si ajo që mbetet pasi termat e mëdhenj janë konsumuar. Nuk është zgjedhje e ndërgjegjshme, por shenjë e fatit. Këtë e kam zbuluar rrugës, gjatë përpjekjeve për ta kuptuar letërsinë, e cila po më merrte pjesën më të rëndësishme të jetës. Dekada pune kanë shkuar si "fletore ushtrimesh", dhe unë kam qenë vazhdimisht i ndërgjegjshëm për këtë.

HEJZA: Gjuha, megjithëse është mjeti themelor i shkrimit, hera-herës na shfaqet edhe si kufi: ajo nuk arrin gjithmonë të përmbajë përvojën, mendimin apo ndjesinë që e nxit aktin krijues. Në këtë tension mes asaj që përjetohej dhe asaj që mund të thuhet, a e ndjeni shkrimin si një përpjekje të vazhdueshme për të kapërcyer kufijtë e gjuhës, dhe nëse po, si reflektohet kjo përpjekje në mënyrën se si ndërtoni tekstin tuaj letrar?

GAZMEND KRASNIQI: Duke folur nga një pozitë kryesisht postmoderniste, gjuha për mua



Historia e prirjeve dhe modeleve letrare, vepra "Si të lexojmë letërsinë shqipe: prirjet letrare dhe kanonet e tyre", përbush misionin e saj për të siguruar çelësat e kategorizimit në mënyrë të përsosur, të kuptuarit dhe të lexuarit, për të gjithë letërsinë shqipe, përmes një radhitjeje estetike koherente dhe të argumentuar. Është në fakt një vepër e kahershme, të cilën autori e kishte nisur që më parë, me përmbledhje antologjish të letërsisë shqipe dhe veçanërisht me veprën e tij të të njëjtit lloj, "Poezia shqipe: një histori letrare", 2016. Gjithçka është kurorëzuar tashmë në veprën e fundit kërkimore "Si të lexojmë letërsinë shqipe". Një vepër bindëse, e cila me siguri nuk do të mungojë të gjejë lexuesit e saj mes studiuesve të letërsisë dhe akademikëve.

Prof. Dr. Ardian Marashi

SI TA LEXOJMË
LETËRSINË SHQIPE

Gazmend Krasniqi

Gazmend Krasniqi

Drejtme
letrare
dhe
kanonet
e tyre

SI TA LE XOJMË LETËRSINË SHQIPE



Çmimi 1500 Lekë



Botimet Jozef

nuk është një kanal neutral që bart përvojën, por një fushë rezistence. Ajo nuk dështon rastësisht: e prodhon vetë kufirin e saj. Çdo fjali që shkruhet është një marrëveshje e përkohshme mes asaj që është përjetuar dhe asaj që mund të thuhet. Kjo marrëveshje është gjithmonë e brishtë. Ka momente kur fjalia duket sikur po e shpreh përvojën, por në të vërtetë vetëm po e shtyn më tej pamundësinë për ta thënë atë plotësisht.

Fragmentimi, përsëritja apo ndërprerja nuk janë strategji estetike të paramenduara, por mënyra se si teksti reagon ndaj kësaj pamundësie. Shkrimi nuk e kapërcen gjuhën dhe as nuk e çliron përvojën prej saj: ai vetëm ekspozon faktin se kuptimi gjithmonë vjen me vonesë. Fjala vendoset në letër pasi përvoja tashmë ka ikur, kështu që teksti mbetet si gjurmë e kësaj mospërputhjeje, jo si zgjidhje e saj.

Kjo tregon se pse gjatë veprimtarisë sime letrare kam "mohuar" pjesën më të madhe të librave. Në Bibliotekën Kombëtare numërohen rreth 50 tituj në emrin tim, por rekomandoj për lexim vetëm një numër të kufizuar. Siç bëra më lart. Ia kam dhënë vetes këtë të drejtë. Jo i pari, sigurisht. Modelet e mia kanë qenë ky lloj shkrimtari, si në letërsinë shqipe, ashtu edhe në atë të huaj.

HEJZA: Natyrisht, ka çaste kur shkrimi përjetohet si akt thellësisht i vetmuar, por, njëkohësisht, edhe si dialog i brendshëm me veten, me tjetrin dhe me botën. A e shihni shkrimin më shumë si një akt vetmie krijuese, apo si një formë dialogu të brendshëm që kërkon domosdoshmërisht tjetrin, qoftë lexuesin, qoftë ndërgjegjen e vetë autorit?

GAZMEND KRASNIQI: Shkrimi ndodh në vetmi, por kjo vetmi nuk është e qetë. Ajo është e mbushur me zëra që nuk bien dakord mes tyre dhe që e bëjnë identitetin tim të paqëndrueshëm, plot të çara. Nuk shkruaj nga një pozicion i unifikuar, por nga këto krisje që nuk arrijnë të mbyllen. Për këtë arsye, ideja e një lexuesi të vetëm më duket gjithmonë e pasigurt: sapo shkruhet, teksti i largohet shkrimtarit dhe hyn në një qark leximesh që ai nuk i kontrollon më.

Në këtë kuptim, shkrimtarit nuk është qendra e kuptimit, por vetëm një funksion i përkohshëm i gjuhës, një pikë kalimtare përmes së cilës teksti merr formë. Dialogu që ndodh në shkrim nuk synon pajtim apo mirëkuptim; ai është më tepër një çarje kuptimore, përmes së cilës teksti shpërbëhet, zhvendoset dhe shumëfishohet në mënyra që i tejkalojnë qëllimet fillestare të atij që shkruan.

Teoria e ka dhënë këtë me termin “vdekja e autorit”.

HEJZA: Thuhet se poezia nuk thotë gjithçka, por e sugjeron; nuk shpjegon, por hap horizonte kuptimi. Në këtë kuptim, ajo duket më afër heshtjes sesa fjalës së drejtpërdrejtë. A mendoni se poezia është një mënyrë për t’iu afruar së vërtetës pikërisht duke mos e artikuluar atë drejtpërdrejt, dhe nëse po, çfarë roli ka heshtja brenda vargut tuaj poetik?

GAZMEND KRASNIQI: Poezia nuk i afrohet të vërtetës duke e artikuluar, por duke treguar se e vërteta nuk ka formë të qëndrueshme. Heshtja nuk është pushim mes fjalëve, por presion që fjala nuk e përballon dot. Çdo varg është përpjekje e përkohshme dhe gabim i domosdoshëm. Poezia nuk zotëron të vërtetën, por krijon kushtet që ajo të shfaqet si ndjesi e paqëndrueshme, duke refuzuar përfundimin dhe transparencën. Është një punë që nuk merr fund kurrë.

Është çështje durimi, thoshte Ndre Mjedja.

HEJZA: Në traditën moderne, poezia është parë si përpjekje për t’i dhënë formë asaj që i shpëton konceptit dhe diskursit racional: ndjesisë, përjetimit, thyerjes së brendshme. A e shihni poezinë si një hapësirë ku përvoja e së pashprehurës fiton formë gjuhësore, dhe deri në ç’masë poeti duhet të rrezikojë paqartësinë për t’iu qëndruar besnik kësaj përvoje?

GAZMEND KRASNIQI: Paqartësia nuk është strategji poetike, por pasojë e faktit që përvoja i reziston disiplinimit konceptual. Rreziku nuk qëndron te errësira e tekstit, por te qartësia e rreme që e mbyll kuptimin. Poezia ndodh aty ku drejtimi humbet dhe fjala nuk e di më kujt i drejtohet. Në këtë hapësirë, gjuha mban gjallë tensionin e së pashprehurës pa e reduktuar atë në formulë. Moderniteti ka pasur edhe hapësira ndryshe. Te Migjeni, kemi vargje si: Na të birt e shekullit të ri, që plakun e lamë në shejtnin e tij... Formulë logjike, sipas kritikut Draçini. Vështirë se sot mund të shkruhet më ashtu. Jo vështirë, por e pamundur. Do të dukej si mungesë respekti për çfarë ka arritur poezia. Edhe ajo shqipe.

HEJZA: Figura poetike nuk është vetëm zbulim i gjuhës, por në të shumtën e rasteve na del edhe si bartëse e një lloji të veçantë të së vërtetës, një të vërtete që nuk argumentohet, por përjetohet. Çfarë vendi zë figura poetike në raportin tuaj me të vërtetën: a është ajo mjet për ta maskuar reali-

tetin, apo mënyrë për ta zbuluar atë në një nivel më të thellë dhe më kompleks?

GAZMEND KRASNIQI: Figura poetike nuk e zbulon realitetin dhe nuk e zbulon atë në mënyrë përfundimtare: ajo e zhvendos dhe e bën atë të paqëndrueshëm. Metafora nuk argumenton, por krijon distancë. Nëse ka një të vërtetë që shfaqet përmes figurës, ajo ndodh si tronditje e përkohshme, jo si përfundim. Figura nuk e bart kuptimin, por e shtyn atë gjithmonë më larg. Mbetet të jesh gjahtari që e gjurmon pafundësisht. Edhe pse lodhesh po aq pafundësisht. Po ky është arti, do të thoshte Lasgush Poradeci.

HEJZA: Le të kalojmë pak te estetika dhe përgjegjësia etike e autorit! Debati mbi autonominë e artit dhe përgjegjësinë etike të autorit mbetet ende i hapur. Ndërsa disa e shohin veprën letrare si hapësirë të lirë estetike, të tjerët kërkojnë prej saj një qëndrim ndaj realitetit shoqëror e historik, si bie fjala Zhan-Pol Sartri, i cili e koncepton shkrimtarin si subjekt të angazhuar, të përfshirë domosdoshmërisht në realitetin shoqëror dhe historik. Si e konceptoni raportin mes estetikës dhe etikës në veprën tuaj: a janë këto dy sfera që bashkëjetojnë, përplasen, apo ndërthuren në mënyrë të pashmangshme?

GAZMEND KRASNIQI: Realiteti francez kishte nevojë për Sartre-in dhe e prodhoi. Si edhe Camus-në. Por pas tyre është e vështirë të gjesh njerëz që vrapojnë të shohin se çfarë ka shkruar shkrimtari X në gazetë. Në çdo kulturë. Koha nuk kishte më nevojë për këta shkrimtarë: ata dolën nga qendra.

Të kthehemi te pyetja: Etika dhe estetika nuk mund të ndahen pa u bërë komode dhe të dyshimta. Çdo zgjedhje formale është tashmë një qëndrim etik, edhe kur pretendon neutralitet. Etika nuk vjen pas tekstit, por ndodh në mënyrën se si ai refuzon të mbyllet dhe të ofrojë qetësi. Një tekst që përfundon pa tension ka zgjedhur pushtetin e kuptimit të mbyllur.

HEJZA: Që nga Kanti e deri te estetika moderne, ideja e autonomisë së veprës artistike ka qenë themelore për ta mbrojtur artin nga instrumentalizimi. Megjithatë, historia ka treguar se vepra nuk ekziston kurrë në një vakum etik apo shoqëror. Deri në ç’pikë mendoni se vepra letrare mund ose duhet të mbrojtë autonominë e saj estetike pa u shkëputur nga përgjegjësia ndaj realitetit njerëzor dhe historik?



GAZMEND KRASNIQI: Teksti nuk ekziston në vakum; ai bart gjurmët e historisë, dhunës dhe gjuhës që e ka paraprirë. Autonomia nuk është shkëputje nga realiteti, por mënyra se si realiteti riciklohet brenda formës. Teksti nuk është i lirë, por i pambrojtur ndaj interpretimeve dhe

konteksteve që e tejkalojnë. Tradita gjithmonë është më e fortë sesa mund ta mendojmë.

HEJZA: Përtej temës apo mesazhit të drejtpërdrejtë, disa teori sugjerojnë se etika e një vepre shfaqet jo në atë që thuhet, por në mënyrën se

Ngjarjet e këtij romani janë mbështetur mbi disa motive nga jeta e poetit Frederik Rreshpja.

Sot, kur shikohet se përdorimi i arsyes ishte menduar për kohë më të thjeshta (kompleksiteti i kohës sonë, me këtë përmbajtje të pafund informacioni, nuk e kishte sulmuar ende arsyen individuale), të vërtetat e paprovuara, të krijuara nga interesa të ndryshëm, vazhdojnë të shpërthejnë dhe të grumbullohen gjithandej, për të thënë se askush nuk është i pavlefshëm, por askush nuk e zotëron të drejtën.

ISBN 978-9928-807-35-9
9 789928 807359
Çmimi: 800 lekë; 7 euro; 420 den



NJË ROMAN NË DOSJET E POLICISË

GAZMEND KRASNIQI

NJË
roman
NË DOSJET
E POLICISË

si është ndërtuar forma e saj: ritmi, perspektiva, heshtjet, zgjedhja e zërit narrativ. A mendoni se dimension i etik i letërsisë suaj shfaqet më shumë në strukturën e formës sesa në deklaratimet tematike, dhe si e ndërtoni këtë raport mes formës dhe përgjegjësisë?

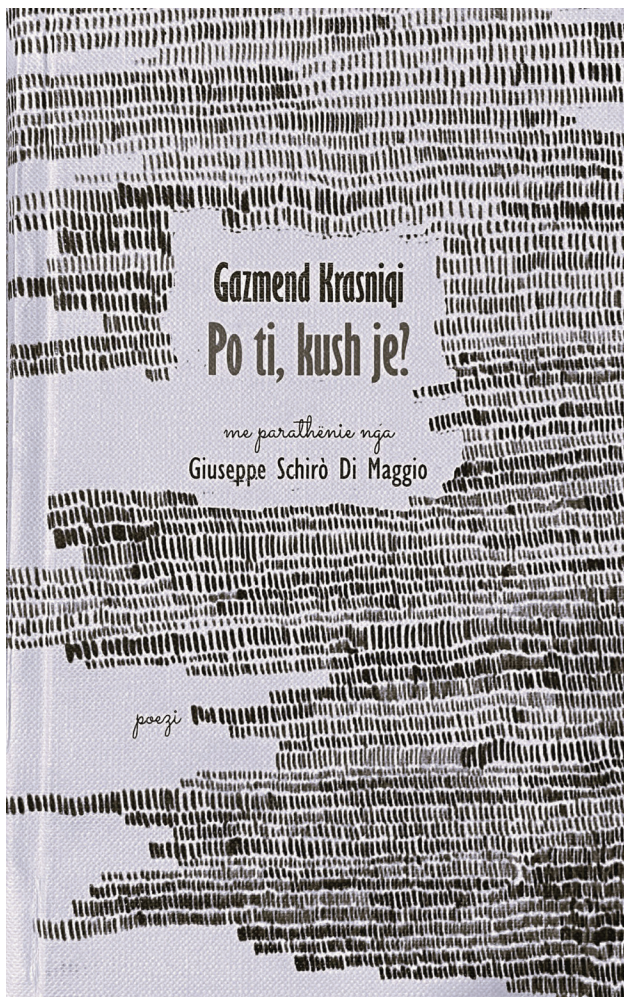
GAZMEND KRASNIQI: Në pikëpamjen time, dimension i etik i një vepre shfaqet më shumë në mënyrën si është ndërtuar forma, sesa në deklaratimet tematike. Ritmi, ndërprerjet dhe boshllëqet janë vendime që përcaktojnë se sa hapësirë i lihet tjetrit për të mos rënë dakord. Struktura nuk organizon kuptimin, por e vonon dhe e pengon mbylljen, dhe pikërisht në këtë vonesë ndodh përgjegjësia. Dalëngadalë e sheh veten vetëm: as modelet më të mira nuk të ndihmojnë.

HEJZA: Romani, më shumë se çdo zhanër tjetër, është parë si një instrument për të eksploruar kompleksitetin e përvojës njerëzore, konfliktet e brendshme dhe tensionet shoqërore. Për ju, a është romani një mjet për të kuptuar realitetin, apo një formë për ta vënë atë në dyshim dhe për ta çmontuar nga brenda?

GAZMEND KRASNIQI: Në pikëpamjen post-moderniste, romani nuk shërben për të shpjeguar realitetin, por për ta destabilizuar atë dhe për të ngritur një tjetër nëpërmjet tekstit. Ai është hapësirë ku narrativat përplasen pa arritur fitore përfundimtare. Një roman që pretendon të ofrojë përfundime të qarta rrezikon të humbasë tensionin dhe pasurinë e shumëkuptimësisë së tij. Sot narrativat janë gjithmonë të pjesshme: disa më të qëndrueshme, të tjera më të paqëndrueshme.

HEJZA: Letërsia shpesh lëviz në kufirin mes kujtesës dhe harresës, duke ruajtur atë që rrezikon të fshihet nga diskursi zyrtar apo nga koha vetë. Çfarë roli luan memoria, qoftë personale apo kolektive, në ndërtimin e botës suaj letrare, dhe a e shihni shkrimin si një akt kundër harresës?

GAZMEND KRASNIQI: Konstatim me vend. Shkrimi nuk e ruan kujtesën, por e riformaton atë. Çdo akt kujtese është njëkohësisht akt harrese. Teksti nuk funksionon si arkiv, por si montazh që zgjedh çfarë mbijeton dhe çfarë zhduket. Shkrimi nuk është kundër harresës, por mënyra se si harresa organizohet. Këtë e kam bërë temë krye-



sore te romani Belle Epoque, ku personazhet kryesore janë persona të njohur historikë. Kjo përvojë historike më ka bërë të kuptoj se romani është gjithmonë ndërmjet kujtesës dhe fiksonit: ajo që mbijeton nga e vërteta, përvetësohet nga narrativa dhe ajo që humbet, rifiton hapësirën e imagjinatës.

HEJZA: Historikisht, kritika letrare është luhatur mes dy roleve: si instancë gjykimi dhe si hapësirë dialogu me veprën. Në kohët e fundit, kritika letrare po perceptohet ose si autoritet normativ, ose si zë periferik pa ndikim real. Si e konceptoni ju rolin e kritikës letrare sot: si një akt dialogu që e thëllon veprën, apo si një mekanizëm vlerësimi që rrezikon ta mbyllë atë në etiketime?

GAZMEND KRASNIQI: Kritika letrare ka vlerë vetëm atëherë kur e pranon rrezikun e interpretimit dhe e vë veten në lojë përballë tekstit. Në momentin që ajo shndërrohet në mekanizëm etiketimi, e administron kuptimin në vend që ta hapë atë. Interpretimi që pretendon të jetë përfundimtar nuk e ndriçon veprën, por e mbyll atë. Në

këtë kuptim, ai funksionon, të themi, si një formë e butë e censurës.

Roli i kritikës sot nuk është të mbrojë tekstin apo ta gjykojë nga jashtë, por të hyjë në marrëdhënie tensioni me të, ku asnjë palë nuk mbetet e sigurt. Një kritikë e tillë nuk prodhon konsensus, por shqetësim: pikërisht ky shqetësim e mban veprën të hapur ndaj leximeve të reja.

Kam shkruar unë vetë për romanet e mia, pikërisht për këtë dialog.

HEJZA: Shkrimtari që e njih mirë teorinë dhe traditën përballet shpesh me një tension të brendshëm: mes nevojës për vetëdije kritike dhe rrezikut që kjo vetëdije të kthehet në kontroll të tepruar mbi aktin krijues. Deri në ç'masë autokritika dhe vetë-refleksiviteti janë për ju mjete që e pasurojnë shkrimin, dhe kur fillojnë të shndërrohen në pengesë për lirinë krijuese?

GAZMEND KRASNIQI: Teoria nuk e udhëheq shkrimin, por e vë atë në siklet. E sfidon atë: është mjet dyshimi, jo mburojë sigurie. Kur teksti kërkon mbështetje nga teoria për të justifikuar veten, tradhohet liria e tij. Vetë-refleksiviteti është i dobishëm vetëm kur e ruan tensionin, jo rehatinë e pozicioneve fikse.

Kjo mënyrë e ruajtjes së tensionit u pasqyrua në strukturën dhe gjuhën e librave të mi.

HEJZA: Në dramaturgjji, fjala nuk është vetëm mjet shprehje, por edhe armë, konflikt dhe përplasje idesh. Dialogu bëhet vendi ku botëkuptimet ekspozohen dhe vihen në provë. Në veprën tuaj dramatike, a është dialogu më shumë një mjet estetik, apo një hapësirë filozofike ku përplasen ide, vlera dhe vizione mbi njeriun, mbi fenomenet, mbi çështjet si probleme shoqërore?

GAZMEND KRASNIQI: Për mua, dialogu dramatik është dështimi i përbashkët për të komunikuar: pikërisht ky dështim e bën teatrin kritik. Ai nuk ofron zgjidhje morale, nuk vendos përfundime të qarta, por i lë konfliktet pezull dhe e sfidon publikun që të mendojë vetë. Në këtë hapësirë, dialogu bëhet jo vetëm mjet estetik, por edhe hapësirë filozofike dhe etike, ku përplasen ide, vlera dhe vizione mbi njeriun, mbi fenomenet dhe mbi çështjet shoqërore. Një skenë që qetëson publikun, duke e liruar nga tensioni, e ka humbur potencialin e saj destabilizues: dramaturgjia e vërtetë e bën spektatorin bashkë-përgjegjës për shqyrtimin e konflikteve, duke e futur në një marrëdhënie të drejtpërdrejtë me tensionin e botës reale.

HEJZA: Teatri, përveç se vendi i dramës, është edhe një arenë ku shoqëria sheh pasqyrën e vet: konfliktet, dilemat, tensionet. Teatri mbetet institucioni kryesor ku ky zhanër mund të ndikojë mbi diskutimin publik dhe ndërgjegjen kolektive. Si e perceptoni ju rolin e teatrove tona kombëtare në fuqizimin e dramës si hapësirë kritike dhe filozofike: a është ai thjesht skenë për performancë estetike, apo platformë ku shoqëria mund të sfidohet, të ftohet për reflektim dhe transformim?

GAZMEND KRASNIQI: Pajtohem se teatri si gjini nuk është thjesht arenë estetike, por presion i kohës që shpërfaqet në konfliktet dhe tensionet njerëzore. Të tillë e ka edhe zanafillën. Shkrimi dramatik copëzohet dhe vonohet në forma që publiku i percepton për një çast. Kjo vonesë, ky tension i pandërprerë, është forma më e qartë e rezistencës së teatrit dhe fuqizimit kritik. Teatrot tona kombëtare mund dhe duhet të funksionojnë si platforma ku shoqëria sfidohet, ftohet për reflektim dhe ndërvepron me konfliktet e përshfaqura, duke e kthyer skenën në një pasqyrë aktive të dilemave, ideve dhe tensioneve që na përkasin të gjithëve.

HEJZA: Drama ka një histori të pasur në letërsinë shqipe, por shpesh përballet me dilema të qarta: a duhet të prodhojë spektakël, a duhet të ndërtojë reflektim të thellë shoqëror? Çdo dramë që ngjitet në skenë është një lloj prove publike për kulturën dhe kohën e vet. Në këtë kuptim, a mendoni se drama shqipe dhe teatrot tona kombëtare janë më shumë instrumente reflektimi historik, apo vegël për të krijuar vizion të ri mbi shoqërinë dhe vlerat e saj? Si ndikojnë këto dy perspektiva në mënyrën se si shkruhet dhe interpretohet drama sot?

GAZMEND KRASNIQI: Drama nuk është vetëm spektakël; ajo është hapësirë ku tensionet jetojnë, shpesh në atë që nuk thuhet. Dramat nuk duhet të ofrojnë gjithçka të qartë, por të lënë hapësirë për reflektim dhe interpretim nga publiku. Në këtë kuptim, drama funksionon si instrument reflektimi historik dhe për vizion të ri shoqëror, duke sfiduar spektatorin të lexojë boshllëqet, jo vetëm fjalët e thëna. Ajo që nuk është thënë, shpesh ka më shumë peshë se ajo që artikullohet: këto boshllëqe janë kushtet e ekzistencës së tekstit. Në momentin që gjithçka artikullohet dhe tensioni humbet, drama ndalet si përvojë dhe skena humbet aftësinë e saj për të ndikuar mendime, reflektim dhe transformim shoqëror.

HEJZA: Në hapësirën letrare shqipe vërehet një rritje e dukshme e botimeve, por kjo sasi nuk shoqërohet gjithmonë me një debat të qëndrueshëm kritik apo me një ndikim të qartë kulturor. Si e vlerësoni gjendjen e letërsisë shqipe sot: a kemi të bëjmë me një gjallëri krijuese që prodhon kuptim, apo më tepër me një akumulim tekstesh pa rezonancë të thellë kulturore?

GAZMEND KRASNIQI: Gjallëria e letërsisë shqipe nuk matet me sasinë e botimeve, por me rezonancën kulturore që ato prodhojnë. Shumë tekste janë të izoluara, pa debat kritik apo angazhim me lexuesin, duke krijuar një iluzion lëvizjeje, por jo kuptimi. Letërsia mund të jetë burim kuptimi, nëse gjallëria e saj nuk ngec në sipërfaqe, por arrin të komunikojë, provokojë dhe transformojë.

Megjithatë, autorët që sfidojnë gjuhën, formën dhe temat krijojnë horizonte të reja, duke transformuar letërsinë në hapësirë dialogu dhe reflektimi. Për të forcuar ndikimin kulturor, letërsia kërkon një dialog kritik më aktiv dhe ndërveprim më të gjerë me publikun, duke mos u bërë thjesht produkt i tregut konsumist. Atëherë do të flasim për letërsinë e vërtetë që është krijuar këto vite. Gjithçka, nëpërmjet kërkimit të vlerave. Çdo letërsi, dikur e realizon.

HEJZA: Letërsia nuk zhvillohet vetëm përmes autorëve, por edhe përmes institucioneve që e mbështesin, e filtrojnë dhe e transmetojnë atë: botues, revista, universitete, kritika. Cilin rol mendoni se po luajnë sot institucionet kulturore shqiptare në formësimin e një letërsie me standard dhe kujtesë, dhe ku shihni dështimet ose boshllëqet më problematike?

GAZMEND KRASNIQI: Shteti duhet të ishte rregullatori, por institucionet kulturore shpesh flasin në shumës dhe heshtin në emër të dikujt tjetër. Ato vendosin standarde dhe kujtesë, por filtrimi i gjithçkaje që nuk i përshtatet sistemit krijon boshllëqe. Kujtesa institucionale nuk harron rastësisht; ajo harron me metodë. Teksti që nuk gjen vend, mund të mbijetojë vetëm në periferi, si shënim anësor që refuzon të bëhet normë.

Dështimet historike, si pas 1945-ës kur u përjashtua, të themi, rreth 70% e letërsisë, dhe pas 1990-ës kur pjesa e mbetur u konsiderua si sistem funksional, kanë lënë gjurmë të thella. Boshllëqet më problematike që kanë lënë ato, janë mungesa

HEJZA

e standardeve kritike, fragmentimi i debatit letrar dhe ndërveprimi i kufizuar me publikun.

Megjithatë, letërsia nuk vdes në mungesë institucioni funksional: ajo mbijeton përmes shkrimtarëve që sfidojnë normat dhe përmes lexuesve që angazhohen me veprën. Kur institucionet të krijojnë hapësirë dialogu të vërtetë, kur lexuesi të përfshihet dhe debati kritik të fuqizohet, letërsia shqipe do të ketë mundësinë të rikrijojë rezonancën kulturore dhe të transformojë hapësirat e saj historike. Shpresa vdes e fundit: ajo që mbijeton në periferinë e sistemit shpesh bëhet zemra e gjallërisë letrare. Dinamika e sistemit qëndron mbi pengesat njerëzore kalimtare.

HEJZA: Ndryshimet teknologjike dhe kulturore kanë transformuar jo vetëm mënyrën e të shkruarit, por edhe figurën e lexuesit dhe pritjet e tij ndaj tekstit letrar. A mendoni se sot kemi një ndryshim thelbësor në horizontin e pritjes së lexuesit shqiptar, dhe si ndikon kjo në mënyrën se si shkruhet dhe lexohet letërsia?

GAZMEND KRASNIQI: Doni të thoni se “Si shkruhet një roman dashurie” dhe “Si shkruhet një roman i lumturisë” mbeten si tituj?

Përtej shakasë: Lexuesi shqiptar, përtej ndryshimeve teknologjike, nuk ka ndryshuar esencialisht; ajo që ka ndryshuar është koha dhe hapësira që i jepet leximit. Sot, tekstet hasen nën presionin e shumë “dritareve” informacioni: njoftime, rrjete sociale dhe media. Ky fragmentim copëton horizontin e pritjes së lexuesit dhe shpesh e bën tekstin që kërkon kohë për t’u kuptuar të perceptohet si pengesë ose arrogancë e vogël.

Ndikimi i gjithë kësaj mbi shkrimin është i drejtpërdrejtë: autori duhet të balancojë spontanitetin dhe thellësinë e përvojës me ritmin dhe fragmentimin që imponon lexuesi modern. Teksti reziston, shpërndahet në fragmente ose kërkon kohë leximi që duket luks.

Nga ana tjetër, lexuesi modern ka akses të menjëhershëm në tekste të huaja, tradita letrare të ndryshme dhe kërkon shkurtësi, ritëm të shpejtë dhe emocione të menjëhershme.

Kjo situatë krijon një marrëdhënie më dinamike mes shkrimtarit, lexuesit dhe tekstit: shkrimtari duhet të ndërtojë tekstin me ndërjegje për ritmin, strukturën dhe intensitetin, pa humbur kompleksitetin dhe thellësinë e përvojës. Ndryshimi nuk është vetëm teknik; ai është ekzistencial dhe perceptiv.

Si shkrimtar, më shqetëson mënyra se si lexuesi fiton aftësinë për të kuptuar se çfarë i ka

ndodhur letërsisë, jo vetëm çfarë ndodh brenda saj. Kjo është përvoja që zhvillohet me kohë dhe që është thelbësore për dialogun letërsi - lexues. Pa të, do të mbetemi në një qerthull pa dalje.

HEJZA: Shkrimtari modern shpesh është edhe lexues i teorisë, pra, me afinitete kritike të vetvetes dhe traditës ku shkruan. Kjo vetëdije teorike mund të jetë një pasuri, por edhe një rrezik. Si ndikon vetëdija juaj teorike mbi letërsinë në procesin krijues: a ju ndihmon të thelloni shkrimin, apo ndonjëherë e ndjeni si barrë që rrezikon spontanitetin?

GAZMEND KRASNIQI: Teoria nuk e paracaktton shkrimin; ajo gjithmonë lind pas tij, si një hije që pretendon se ka qenë aty gjithmonë. Vetëdija teorike nuk kufizon spontanitetin; ajo e sfidon dhe e pasuron atë. Kur përdoret si instrument reflektimi, teoria lejon të kuptohen strukturat, ritmet, figurat dhe tensionet dramatike, si dhe mënyrat se si teksti ndërvepron me lexuesin.

Krijimi i një vepre është një balancë dinamike: teoria ofron kuadrin dhe ndërjegjen kritike, spontaniteti jep frymëmarrjen, surprizën dhe intensitetin. Vetëm ndërveprimi i tyre mund të lindë një tekst i pasur, reflektues dhe i gjallë, që shmang amatorizmin. Kur amatorizmi bashkohet me gjykimin e shpejtë dhe të pavlerë, letërsia humbet. Ky “virus”, që e ka prekur shpesh letërsinë e kohës sonë, kërkon vëmendje të posaçme.

HEJZA: Asnjë autor nuk shkruan në boshllëk; çdo vepër, në mënyrë të vetëdijshme ose jo, hyn në dialog me traditën. Si e përjetoni raportin tuaj me traditën letrare shqipe dhe atë më të gjerë evropiane: si trashëgimi që duhet vazhduar, apo si terren që duhet rishkruar dhe sfiduar?

GAZMEND KRASNIQI: Tradita nuk qëndron pas nesh; ajo shkruan përpara nesh. Çdo origjinalitet lind si rishkrim dhe dialog me atë që ka ekzistuar, jo si mohim i tij. Tradita shqiptare dhe ajo evropiane janë burim pasurie: motive, struktura narrative, figura poetike dhe dilema estetike e etike që ndihmojnë të kuptosh potencialet e gjuhës dhe të mendimit letrar.

Për mua, raporti me traditën është bashkëjetesë e respektit dhe eksperimentit. Njohja e saj pasuron shkrimin dhe e lidh me historinë kulturore, ndërsa sfidimi i saj hap rrugë për gjuhë, struktura dhe horizonte kuptimore që i takojnë kohës së sotme. Tradita është harta, jo destinacioni: udhëheq dhe orienton, por nuk paracaktton rrugën që zgjedh shkrimtari. Ajo duhet të shihet si



material i gjallë, që mund të sfidohet, rishkruhet dhe transformohet.

Shembujt e teoricienëve si Eliot dhe Bloom më kanë dhënë shumë ide për këtë dialog midis trashëgimisë dhe risisë.

HEJZA: Çdo shkrimtar, dashur pa dashur, mban gjurmën e kohës së vet, edhe kur përpiqet t'i shmanget asaj. Si e ndjeni marrëdhënien tuaj me kohën në të cilën shkruani: si një sfond të pashmangshëm, apo si një problem që vetë shkrimi përpiqet ta kapërcejë?

HEJZA

GAZMEND KRASNIQI: Koha nuk qëndron pas tekstit; ajo hyn brenda tij. Edhe kur shkrimi pretendon universalitet, ai mban erën e epokës së vet. Kapërcimi i kohës është vetëm një iluzion narrativ: shkrimi nuk e zhduk, por e bën kohën të lexueshme për një çast, përpara se të zhduket sërish. Koha nuk është sfond i jashtëm, por partner i pandashëm i veprës, një element me të cilin vepra hyn në dialog. Vjen një moment që kujtohemi patjetër për kohën kur është shkruar një tekst.

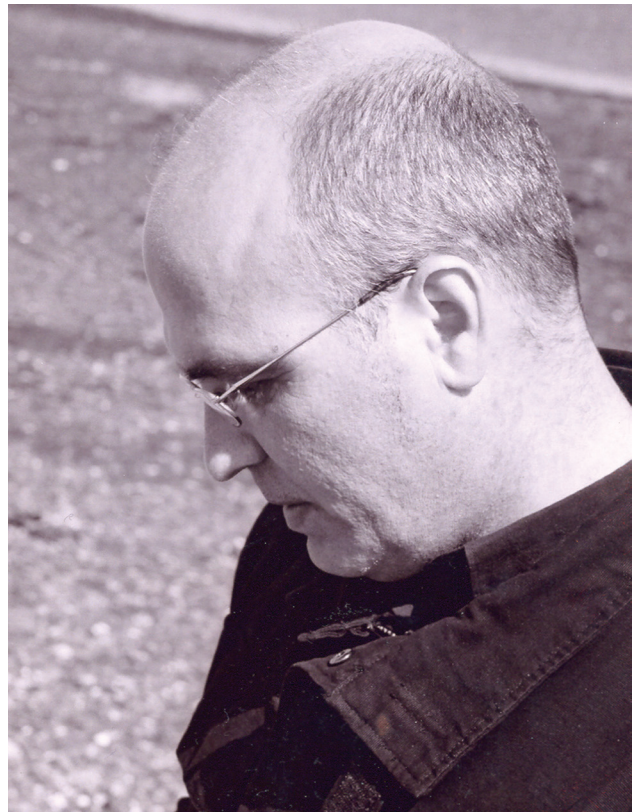
HEJZA: Koha nuk është vetëm sfond por është përjetim dhe pritshmëri, një rrjedhë që autori e ndjen brenda vetes dhe në marrëdhënie me lexuesin. Disa ngjarje, ngjyra, emocione dhe tensione shoqërore mbeten brenda shkrimtarit derisa gjejnë zë në veprën letrare. Si ndikon kohë, jo vetëm ajo objektive, por edhe perceptimi dhe të përjetuarit e saj, në mënyrën se si shkruani, si zgjidhni temat, dhe si vendosni tonin e veprës? A ndodh që ndonjë pjesë e saj t'ju imponojë të shkruani në një mënyrë të caktuar, ose të prisni momentin e duhur për të thënë diçka?

GAZMEND KRASNIQI: Koha nuk imponon formë, por heshtje meditative. Disa përvoja kërkojnë distancë, jo sepse janë të dobëta, por sepse janë shumë të afërta. Ngjarjet, emocionet dhe tensionet kolektive ose personale qëndrojnë brenda si presion i heshtur, derisa të gjejnë zë në tekst. Momenti kur ato artikulojnë – pra, gjejnë fjalët – përcakton ritmin, tonalitetin dhe strukturën e shkrimit.

Nuk ka “urgjencë” që të imponojë një mënyrë të caktuar shkrimi; ajo që duhet të thuhet pret të gjejë formën e duhur. Për këtë më kanë nevojitur dekada pune: tridhjetë vjet të ndërtuara me kujdes dhe reflektim. Postmodernisti nuk ka modele të gatshme; ai duhet të shpikë gjithçka. Teoria e ka shprehur qartë. Koha është partner, jo pengesë.

Më fort se kohë, më ka shqetësuar gjithmonë pyetja se kush po e tregon këtë histori, duke kujtuar me këtë krizën e realizmit të shekullit XIX dhe hapësirën që i hapi modernizmit. Ky shqetësim shihet qartë te romani “Si shkruhet një roman i lumturisë”, ku narratorët ndërrojnë rrëfim pas rrëfimi dhe personazhet dalin nga rrëfimi për të rrëfyer vetë.

HEJZA: Shkrimtari shpesh mban brenda vetes fjalë të papërfunduar, mendime që nuk kanë gjetur zë, apo reflektime që frikësohen nga dritarja e publikimit. Bashkëbiseduesi mund të krijojë një

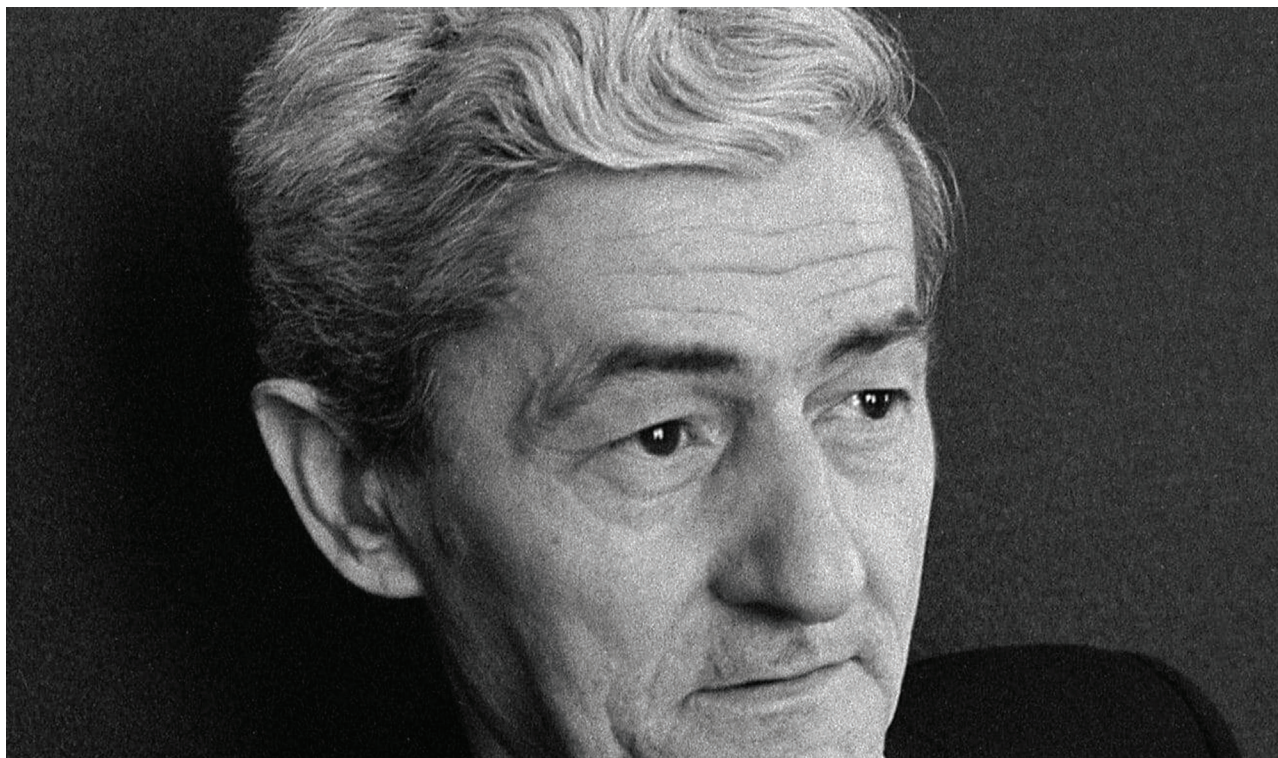


hapësirë të sigurt për ta nxjerrë atë që zakonisht mbetet e heshtur. Në këtë moment të bisedës sonë, a ka diçka që e keni ndjerë gjithmonë të domosdoshme për t'i thënë botës, por nuk e keni thënë kurrë dhe që dëshiron të na e ndani këtu, për herë të parë?

GAZMEND KRASNIQI: Ajo që nuk është thënë, nuk pret të thuhet. Jo çdo heshtje është frikë: disa janë forma mbijetese. Teksti hapet pikërisht aty ku mbetet diçka e papërfunduar.

Ajo që dua të them është bindja se brishtësia nuk është dobësi: pasiguria nuk është boshllëk, por formë e thellë e së vërtetës njerëzore. Në botën tonë, që kërkon zëra të fortë dhe narrativa të mbyllura, çfarë mbetet më autentike është dyshimi, lëkundja, pamundësia për të pasur përgjigje përfundimtare. Shkrimi nuk është akt autoriteti, por akt besimi: besimi se e papërfunduar, edhe e thyer, mund të ndajë diçka thelbësore.

Mesazhi është ky: nuk duhet të jemi të plotë për të qenë të vërtetë, as të fortë për të qenë domethënëse. Ky është thelbi i postmodernitetit. Letërsia nuk lind nga siguria absolute, por nga përpjekja për të qëndruar brenda pyetjes, brenda plagës së hapur të përvojës, duke e ndarë atë me të tjerët.



ANTON PASHKU

Tregimtar, romansier dhe dramaturg Anton Pashku që në fillim të krijimtarisë së tij, në vitet e '60-ta, i pari bëri modernizimin e rrëfimit në letërsinë shqipe në Kosovë

Nehas SOPAJ

Pashku u lind (1937) në Has të Thatë të Prizrenit. Filloren e kreu në Prizren, kurse të mesmen në Prishtinë. Gjatë kohë në karrierën e tij punuese ishte redaktor në redaksinë e botimeve të Rilindjes. Ka shkruar tregime, romane dhe drama. Vdiq në Prishtinë (1995).

Tregimtar, romansier dhe dramaturg Anton Pashku që në fillim të krijimtarisë së tij, në vitet e '60-ta, i pari bëri modernizimin e rrëfimit në letërsinë shqipe në Kosovë. Tok me M. Camajn në diasporë dhe I. Kadarenë e R. Qosjen në atdhe, Anton Pashku në letërsinë shqipe për herë të parë do ta detyrojë lexuesin shqiptar të fillojë të mendojë estetikisht dhe prandaj proza e tij do të ndikojë shumë në rrjedhat e zhvillimit të modernitetit të prozatorëve tanë. Tregimet e tij, përpiqen të bëjnë një interferencë të brendshme gjuhësore autor-

vepër, duke kërkuar prej lexuesit një parapërgatitje teorike që të mund ta receptojë mesazhin ose porosinë e tij të thellë humane të shprehur me një stil të lartë. Le ta marrim, për shembull, tregimin Nën qarr po qante vasha. Në këtë tregim, në letrat shqipe po ndërtohej personazhi letrar si simbol që gjenezën e ka në folklorin tonë. Po të mos e njohësh këtë simbolikë të qarrit në folklor, vështirë se do ta kuptonte lexuesi. Qarri, lisi, rrapi, kjo figurë stilistike këndohet në popull deri në mëkëm, lavdërim e vajtim popullor dhe kjo figurë të shkrimtari lidhet me një vashë, gjithashtu si simbol që ngritët në ngrehinën simbolikë e dashurisë dhe të qëndresës, që, me automatizëm presupozon shumë gjëra që lidhen me realitetin tonë dhe idetë e shkrimtarit. Komunikimi përmes figurave pas-taj do të zgjerohet gjithandej në prozën e autorit

tonë siç është figura mitike e floçkës në tregimin Floçka, kulla në tregimin homonim Kulla, etj.

Marrë në përgjithësi, pothuaj të gjitha vëllimet me tregime të këtij autori krijojnë një stil të stërholluar specifik, që synon t'i shprehë fijet më të holla psikologjike njerëzore, me synimin që të arrihet të shqiptohet protesta si reagim i shpirtit kolektiv, një imanencë e aktit krijues të prototipit krijues, me përfaqësues autorin tonë. Siç do të shihet më vonë, sidomos në romanin **Oh** dhe në dramën **Gof**, Anton Pashku do ta artikulojë më së miri këtë protestë në formë dhe stil të lartësuar, duke ia dhënë asaj elementin estetik me shumë fije të fshehta interferimi ku sui gjeneris shkrimi modern i autorit është në plotfuqishëm në komunikimin e kuptimit të fjalës e të mendimit simbolik. Duke e gërshetuar stilin monologjik dhe dialogjik në mënyrën më të përkryer dhe, sidomos, duke e krijuar një formë liriko-epike të gjuhës së rrëfimit, sidomos duke i sinkretizuar kohërat e ndryshme historiko-letrare që interkalohen njëra me tjetrën në një diskurs të poetizuar dhe, në këtë drejtim, duke e përdorur lojën me fjalë si një manir stilistikisht të gjetur bukur, ëmbël, në gjuhën e përdorur me kujdes nga autori krijohen figura-formula-simbole që synojnë t'i shprehin intencat më të fshehta të shpirtit të njeriut. Një abstraksion gjuhësor që synon t'i shprehë bren ditë e fshehta me një vokabular prej atij simbolik, ironik e deri te ai pezhorativ, do ta karakterizojnë shkrimin e autorit, që domosdo kërkon "mendimin estetik" të lexuesit, nivelin e tij, që do të thotë të dijë që edhe ai t'i bëjë vlerësim fjalës së bukur të zgjedhur nga shkrimtari, të thënë bukur, me zë të lartë të përkryer, thuaaja, solemnisht bukur.

A. Pashku, për nga natyra, është rrëfimtar i lindur. Tregimet, romani dhe dramat e tij janë të shkruara me një rrëfim të veçantë. Gjuha e tregimeve të tij e ka ngjyrën e të folurit të personazheve që e habisin lexuesin me saktësinë dhe vërtetësinë e rrëfimit. Fjalitë dendura e me stil të pastër në diskursin e tij poetik e bëjnë lexuesin t'u bindet ekspozimeve të rrëfyera të tij. Duke qenë më i begatë me figurativitet, gjuha rrëfyese e tregimeve të A. Pashkut afrohet me gjuhën e poezisë. Marrë në përgjithësi, të gjitha librat me tregime të tij janë: 1. Tregime figurative; 2. Tregime të situatave simbolike dhe 3. Tregime pa fabulë klasike, por me eksperimentime si shtylla narrative të poetizuara.

Kur marrim dhe e analizojmë natyrën e përgjithshme të rrëfimit të tij, motivimin dhe strukturën fabulative, shohim elementin popullor

të moderuar në format e ndryshme të retorikës, që gjithçka dëshmon se tregimet e tij janë tregime fantastike. Gjatë tërë jetës së tij, A. Pashku nuk ka reshtur së krijuari tregimin në trajtën çfarë e kuptojmë si tregim të shkurtër (short story) me denduri shprehëse narrative. Duke filluar nga viti 1955 e deri në vdekje, A. Pashku ka krijuar një gjuhë të veçantë të komunikimit me lexuesin dhe në tregimet e tij, krejt ndryshe nga realizmi klasik, imagjinatën krijuese e ka krijuar duke e modeluar gjuhën me figura dhe ashtu ua ka hapur shtigjet shprehjeve të frymëzuara dhe të mbarështruar individualisht si gjuhë intelektuale.

Nëse thuhet se artit të poezisë nuk i duhet gjithaq interpretim, tregimeve të A. Pashkut i duhet një parapërgatitje e domosdoshme teorike e lexuesit, që të kuptohen fjalët drejt me kuptimet e fshehta, ashtu siç i kish menduar autori, kjo sepse, ndryshe nga poezia, si tregimet ashtu edhe romani, por edhe dramat e tij, kanë një shkallë abstraksioni që shqiptohen me një lakonizëm tipik prozaik. Kështu, për të hyrë në labirintet e mendimit artistik që e kanë kuptimet e fjalëve, domosdo duhet njohja "prej së largu" elementare të figurave, shenjat dominuese në vepër me të cilat operon, luan dhe në përgjithësi rrëfen fjala e "ngjyrosur" emocionalisht e rrëfimitarit. E për t'i njohur figurat dhe gjuha e shkrimtarit, duhet një kulturë e patjetërsueshme e përgjithshme letrare që të mund të vihet kontakti i parë me domethëniet figurative të gjuhës së tij, simbolet dhe parabolat e ndryshme poetike me të cilat shkritari e "e nxen" lexuesin me rrëfimin, që i ndërton dhe poetizon ai njëkohësisht.

Tregimi i njohur Kulla është një tregim antologjik i autorit. Ai flet për një personazh me emrin Kasap dhe një tjetër me emrin Bardhokë. Të dytë jetojnë në një kullë, ku gjithçka ndodh dhe rrëfëhet brendapërbrenda raporteve të tyre. Nëse tregimin e lexojmë në mënyrë të drejtpërdrejtë, duke i pranuar fjalët në kuptimin e tyre të parë, s'do ta kuptojmë shtresën simbolike, nën të cilën fshihet thelbi i domethënies të personazheve figura brenda të cilave ndodh drama tronditëse. Tregimi është shkruar me një gjuhë thuaaja të shifruar, gjegjësisht me simbole. Që këtu atë gjuhë të shprehjes "me shifra", duhet deshifruar. Është punë e lexuesit sa është i pajisur me dije dhe kulturë të përgjithshme deri në gnoseologji të përgjithshme, që të dijë t'i hyjë thelbit të deshifrimit semantik që rrezaton vepra e autorit në fjalë. Në kulturën tonë etnologjike, ne e kemi të njohur se kulla është objekt banimi. Kulla, oborri i shtëpisë, zabeli, lumi

dhe mali i afërt, është tërë mikrokozmosi në të cilin jetojnë njerëzit familjarë, kështu që fjalët me të cilat shkrimtari operon, janë fjalët të cilat i përdor autori. Në tregimin në fjalë, paraqitja e Kasapit dhe deles Bardhokë, si figura pranë figurave të tjera, nuk janë rastësi, sepse Kasapi e ther Bardhokën. Kur e kemi të njohur këtë fakt, pra kur e lexojmë këtë fjali me kuptimin simbolik, ashtu siç e ka përdorur shkrimtari, ne si lexues mund t'i vëmë lehtë në funksion fjalët e tjera të përdorura nga autori si kuptime të nënkuptura, gjegjësisht mund t'u hyjmë lehtë në fshehtësi fjalëve të tij përmes analogjisë së kuptimeve. Tregimet e A. Pashkut, përgjithësisht janë: 1. tregime që përshkruajnë situata, 2. tregime të dramatizuara dhe 3. tregime me elemente të ngjizura të dy llojeve të para.

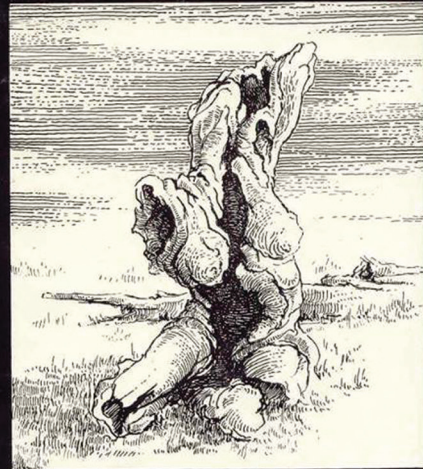
Tregimet e autorit i rrëfen rrëfimtari, i cili rrallëherë ngjizet me autorin. Rrëfimtari dhe personazhet, në përgjithësi, veprojnë larg zërit të autorit, i cili vetëm e vëzhgon me neutralitet realitetin që ndodh rreth tij. Vetëm rrallë e tek, për punë teknike, kur është i domosdoshëm, shkrimtari e qet zërin e tij në shesh, pa emocione.

Tregimet e autorit, në përgjithësi, për temë e kanë vetminë e njeriut. Shumica e tregimeve, gjenealogjikisht, për temë e kanë dhunën e ushtruar mbi individin nga sistemi totalitar, fashist ose komunist. Tregimi i njohur me kornizat e jashtme folklorike Nën qarr po qante vasha ka për motiv dashurinë, por dashurinë tragjike. Tregimi i ka dy shtresa kuptimore rrëfimtare: atë përrallor, me personazh Zanën dhe Dragoin, dhe atë realist, me Dilën dhe Delinë. Bashkimi i të rinjve, kur rrethanat e pamundësojnë bashkimin e tyre, bëhet përmes magjisë ose fantastikës.

Tregimi Si e përshkroi ëndrrën e vet njeriu me kapelë është tregim që për motiv ka krimin dhe këtu shkrimtari na bën me dije se në kohën tonë, në përditshmërinë tonë, ekzistojnë kriminelë të cilët jetojnë fshehur. Një kriminel, që kishte qenë terës në krematoriume (furra ku digjeshin njerëzit e gjallë në kohë të LDB-së), shkrimtari e pasqyron një njeri kriminel që e ushqen krokodilin e tij në kopsht dhe ai është fare i lirë. Parabola është fare konkrete dhe ajo është e dyfishtë, sepse ai, edhe vetë me një të kaluar kriminele, e ushqen krokodilin, që do të thotë e ushqen një kafshë që është xhelat. Tregimi i absurdit Vdekja solemne, ndërkaq, e përshkruan aktin e vetëvrasjes së kriminelit pranë qenit të tij. Tregimi Falimentimi i një zotëriu flet për zotëri Benxhaminin, i cili heq dorë nga ideja që të krijojë një cirk kafshësh, ku

ANTON PASHKU

OH

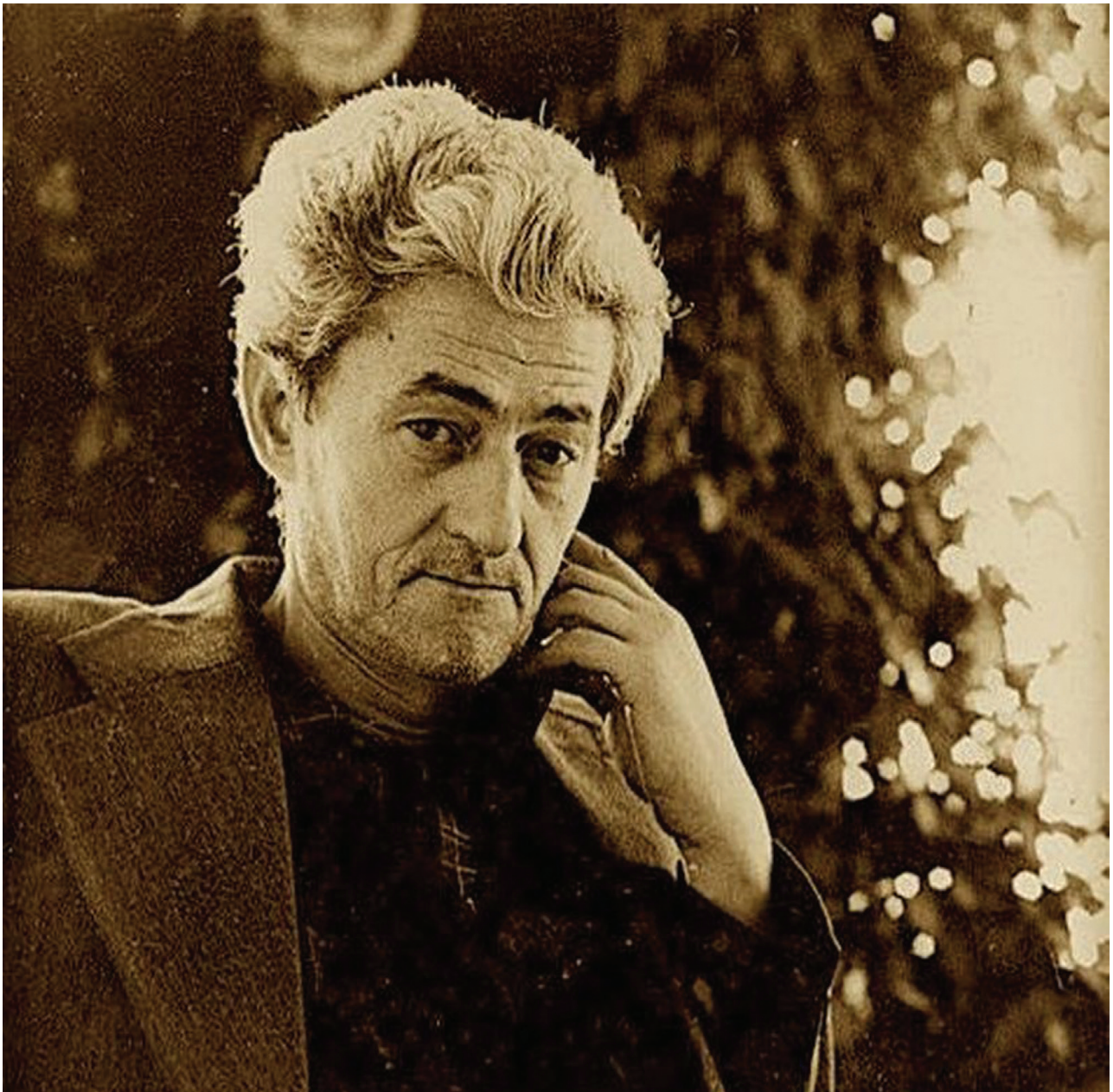


RILINDJA

kafshët do ta hanin njëri-tjetrin (parabola është konkrete: lufta për mbijetesë deri në vetasgjësim, në vdekje të njerëzve mes vete).

Tregimet Anija e vdekur, Nuk e di pse tha se ky rrëfim është fantastik, Kënaqësitë e Megalopolisit, si dhe shumë tregime të tjera të A. Pashkut, janë ndër krijimet më të mira artistike të letërsisë sonë bashkëkohore. Tregimet kanë kompozicionin me njëthurje të ndërlikuar rrëfimi dhe ato flasin për spektre të ndryshme tematike, që për temë e kanë pasionin e shkrimtarit që të na ballafaqojë me absurdet e kohëve tona moderne dhe saktësitë e të vërtetës së këtij absurdi, i cili zakonisht është i njëjtë me kafshët. E keqja dhe e mira, të cilat bashkekzistojnë, brenda të cilave e keqja e ka fundin e saj në ligësi, po kaq sa edhe e mira që s'e ka fundin e saj. Ky ligj "barbar" ekziston në jetën e njeriut, në natyrën e tij bizare dhe kjo sikur na tregon për veçantinë e tregimeve të autorit.

Romani **Oh** është një roman që gjithashtu merret me disa tema paralele: tema e dashurisë, tema e urrejtjes, tema e historisë, tema e absurdit etj. Në këtë konglomerat temash të shqiptuara në trajtën më të abstraguar, në të cilën s'ka personazh bosht dhe të gjitha idetë hidhen në forma të



ndryshme të lira, në gjuhën monologjike ose në gjuhën e një replike të vetme të një personazhi, përflitet e tërë situata romaneske dhe tërë opsesioni romanesk i autorit. Romani ka një strukturë të mbyllur të komunikimit, ku lexuesit i lihet vetë t'i nxjerrë kuptimet, konkluzionet. Tërë lënda romaneske zhvillohet në formë të lojës me fjalë. Në hyrje të romanit autori e përshkruan një grua që hesht dhe një akuarium, kurse në mbyllje të tij gruaja që kishte heshtur tani ik me një zhurmë të madhe, ndërkohë që dy peshq të akuariumit kanë ngordhur e një jo. Jashtë këtyre "mbështjellësve", që realisht zhvillohen në prezent, në kohën e tashme, tërë romani rrëfen ngjarje të kohërave të ndryshme, gjer në Iliri, dhe ngjarje që mund të ndodhin në perspektivë. Romani është abstrakt

dhe kërkon një vëmendje të madhe të leximit, një kulturë të madhe teorike për artin e letërsisë, si dhe një gnoseologji të domosdoshme për ta kuptuar qëllimin e rrëfimit të autorit.

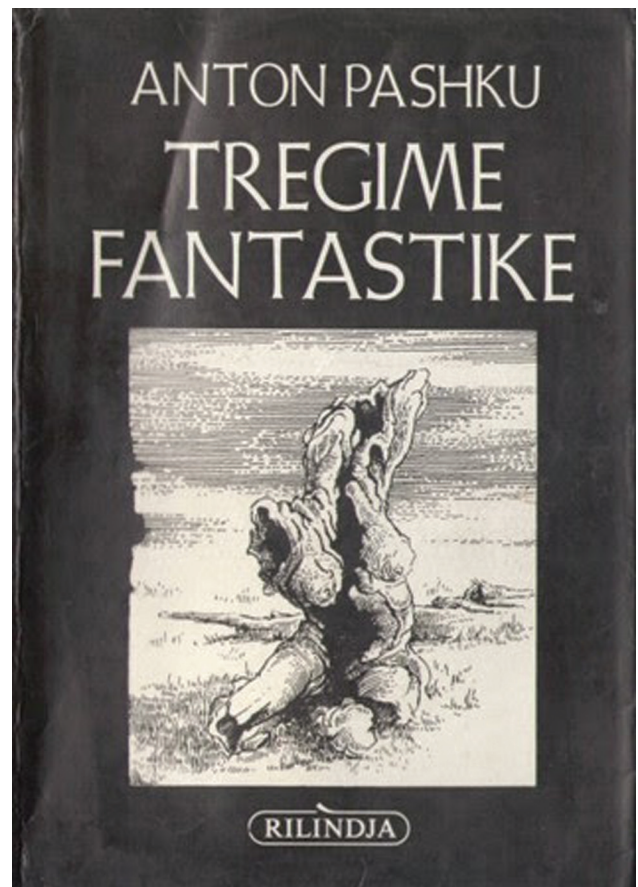
Titulli i romanit **Oh** është një pasthirmë lirike dhe presupozon një mënyrë letrare për poezinë. Brenda faqeve të romanit, në faqet pa personazhë realë e të drejtpërdrejtë, leximi receptohet në formë të vështirësuar, sepse çdo faqe e lexuar duhet kuptuar si tekst me kuptim herë të drejtpërdrejtë e herë në kontekst, herë si gjuhë simbolike e herë si gjuhë me lojë fjalësh. Një sistem idesh të ndryshme, që alternohen, një varg kohësh të ndryshme që ndryshojnë, kërkojnë kulturë të domosdoshme për receptim. Për ta kuptuar këtë roman, duhet njohur fenomenin e ngrir-

jes së tekstit (teori e E. Heminguejt), kur tërë teksti është i ngrirë 90 %, lexuesit i lihen 10 % si mundësi e vënies së kontaktit, ndërsa 90 %-shi tjetër duhet të receptohet me anë të analogjive dhe një leximi të kujdesshëm, gjë që presupozon njohuri të përgjithshme njerëzore, gnoseologji dhe erudicion, në mënyrë që teksti të receptohet ashtu siç e kishte menduar autori.

Gjithë romanin duhet lexuar duke i kuptuar tri kohët: të tashmen, të kaluarën dhe kohën fiktive, utopinë e së ardhmes. Kohën aktuale, të tashmen, duhet kundruar në pjesët e romanit në të cilat dialogojnë Ai dhe Ajo. Gjatë leximit, lexuesi duhet të ketë kujdes kur një replikë e folësit pa prituri shndërrohet në evokim të së kaluarës, gjegjësisht kur dialogu bëhet monolog, që na e përkujton të kaluarën historike, duke e alternuar në vete edhe kohën, gjegjësisht prezentin, i cili shndërrohet në aorist. Përndryshe, dialogu është lirik dhe nganjëherë ai zhvillohet edhe me rimë. Koha e kaluar është kohë e tragjikes kombëtare. Me një dozë ironizimi, në gjuhën e personazheve autori vë replikën e cila flet për tradhtinë, formën më të sigurt të rënies së Ilirisë nën sundimin romak. Rrëfimi për dy Batot, njëri i Breukëve dhe tjetri i Desidiatëve, rrëfimi për Gentin që e vret Platorin, të vëllain, për Etleven e bukur etj., janë fakte historike të vëna në gojë të personazhit jo pa aludime të bashkëkohësisë.

Krahas figurave historike, kur jemi te e kaluara, këtu ekzistojnë një mori sintagmash metaforike poetike, që e mbushin boshtin e kuptimit historik, siç janë Qerrja e Diellit, barka-çifteli, pasqyra me dy faqe etj. Koha fiktive e utopike e së ardhmes në roman fiksohet në një ambient si diçka në një sallë vezake, ku tjetërsimi i njerëzve bëhet duke bërë gara se kush gënjen më shumë se tjetri, ndërkaq që salla brohoret pas çdo rrene. Në epiqendër flet fjalamani, ndërkaq qytetarët pa identitet dhe pa të kaluar e kërkojnë Kozmopolisin. Në globalizmin total, ku kërkohet asimilimi kombëtar e kulturor, aplaudimet janë frenetike. Personazhet janë Ai me flokë të krehura që nuk lëviz, tjetri Ai, që e kruan hundën me gisht, kurse i treti është Ai që e kruan shpinën dhe lexon gazetën.

Romani **Oh** i A. Pashkut mban një titull lirik, kurse dialogu në të është e konstituuar në tre rathë të ndryshëm: në rrethin e parë (në fillim, në mes dhe në fund të romanit) është dialogu i rimuar ndërmjet narratorit dhe boboreshës, në rrethin e dytë është dialogu ndërmjet narratorit dhe plakut ose boboreshës dhe plakut, ndërsa në rrethin e tretë hyjnë dialogët historikë ndërmjet



desidiatit dhe pirustit. Për t'i dalluar më qartë, do përmendur se replikat e dialogut të rrethit të parë janë të ndara me tire, të rrethit të dytë me thonjëza dhe të rrethit të tretë me gjysmëthonjëza, kurse në dialog, pos aktorëve të përmendur, hyjnë edhe aktorë të tjerë. Karakteristikë e rrethit të parë është rima, e të tretit tematika historike, ndërsa dialogu i rrethit të dytë s'ka ndonjë veçanti a sinjifikues tjetër karakteristik. Megjithatë, karakteristikë e përbashkët e këtyre rathëve të dialogëve është loja me fjalë, figurë kjo stilistike funksionalisht e përdorur në shërbim të idesë qendrore të romanit.

Romani **Oh** nuk krijon personazhe të mirëfillta dhe nuk trajton subjekt tradicional romanesk. Ky është romani i parë shqiptar që bart tipare të anti-romanit. Prandaj, as këta tre rathë dialogësh nuk janë formë e të folurit të mirëfilltë të personazheve. Rima e kolonave të dialogut, ritmi i zhvilluar i gjuhës së folur dhe, sidomos, loja me fjalë, madje edhe si figurë stilistike, i afrojnë këto dialogë me poezinë, duke krijuar në shumë raste një dialog të posaçëm, të veçantë, lirik. "Nëse dëshirojmë ta përfshijmë fenomenin e raportit të lojës me fjalë, në fund duhet të pajtohemi me përfundimin se, në të vërtetë, në tekstin artistik fjalët lozin me ne, jo ne me to". S'ka dyshim se këtu aludohet në atë se loja me fjalë është gjuhë (iracionale) e folur, kurse

efektet e saj janë efekte figurative: alegorike, ironike, madje edhe metaforike, raporte të diksionit të folësit me efekte të mimikës e të gjestikulacionit plastik dhe me efekte psikologjike.

Që në replikat e para të dialogut, narratori dhe boboresha krijojnë proporcione të kundërta dialogu, në të cilat dialogëzohen me gjuhë simbolike, figura imagjinative të jetës së përditshme, figura të cilat rrjedhimisht përfliten nëpërmjet lojës me fjalë:

“- Qe! - e ndëgjova, ma në fund, zanin e saj.

- Çka? - e pyeta.

- Qe, a po e sheh, një mizë! - tha ajo. - Qe, a po e sheh, një mizë!

- Po, një mizë...

- A po e sheh?

- Po, po e shoh këtë mizë!

- Kjo mizë, a po e sheh, po lëviz!

- Po, kjo mizë po lëviz!... Tamam, po lëviz!...

Nuk dyshoj... Kjo mizë po lëviz.

- Kjo mizë, po lëviz!... E ti, ti s'je mizë!

- Natyrisht, unë nuk jam mizë!

- Ah mizë!

- Eh...

- Nuk po lëviz!... Kurse miza po lëviz!

Loja parodike me fjalë rreth mizës që lëviz alegorikisht flet si për personin që s'lëviz dhe krijon paradoksin e akuzës kundër tij si kundër njeriut që ka qëndrim indiferent ndaj vdekjes, për shembull. Antonimet mizë – lëviz, krahas rimës, e krijojnë protestën e shkrimtarit ndaj njeriut indiferent, njeriut që s'ia ndjen për tjetrin, pos për veten.

Në rrethin e dytë të dialogut loja me fjalë krijohet në një formë tjetër:

“Poshtë genofobia!... Poshtë genofobë!” brohoritën disa në sallën e madhe vezake plot me balona, ndërsa ai me flokë të krehun mirë, që nuk lëvizte as djathtas as majtas, tha:

“Besa, po do me dalë çuç!”

“Hajt, ti, haj, ky asht çuç!”

“S'asht”.

“Asht”.

“Unë po them se ashtu çuç”.

“Po thue, por ky ashtu çuç!” tha ai me flokë të shprishun, që dlihte hundën me gishtin e vogël të dorës së majtë, ndërsa ai që nuk lëvizte as djathtas as majtas ia priti:

“Nuk po ta pret tutka: ky po do me na dalë çuç!”

“Ty nuk po ta pret tutka: nuk po sheh se ky ashtu çuç!”

“Unë po them se ashtu çuç”.

“Unë po them se ashtu çuç”.

“Jo çuç, po çuç!”

“Jo çuç, po çuç!”

“Çuç!”

“Çuç!”...

Jemi në një ambient të nderë me njerëz plot. Masa ngrihet kundër gjenofobisë, ndërkaq dy veta krijojnë një dialog me lojë prej dy fjalësh rreth gjenofobit. “Çuç” dhe “çuç” janë dy fjalë onomatopeike, që në raportet dialoge të këtyre dy vetave bëjnë karakterizimin e gjenofobit – “çuç” si njeri lakedredhas, demagog dhe “çuç” si i pasherr, njeri që s'i kupton gjërat. “Çuç” – “puç”, “tutra” – “tutla”, dhe “tutra” – “tutla” bëjnë tri antonimi, nëpërmjet të të cilave, në formë të dialogut lirik, me lojë fjalësh, krijohet groteska për njeriun gjenofob. Fjalët e nënvizuara shënojnë dialogëzimin – kundërshtim reciprok të të dy vetave që i drejtohen objektit të paramenduar, të cilin e kategorizojnë – rangojnë me ndihmën e dy fjalëve të vetme onomatopeike.

Në këtë roman efektet e lojës me fjalë arrihen edhe nëpërmjet të rimës:

“- Solitera - tha ajo, - këtu ka vetëm solitera!

- Therra!

- Solitera!

- Kitera!

- Pranvera!

- Pranvera?... Ndal, ndalu pakëz, se due me shkue deri në Mozambik!

- Atje njerëzit i varin në fik!

- Mos!

- Vdekja ka lindë në Los Alamos.

- Vdekja ka lindë në Los Alamos?

- Në Hiroshimë ka gjëmue, zemrat jau ka shietue.

- Tmeri i paska kaplue?

- Jo vetëm ata, edhe mue...

- Prandaj paske frikë!

- Prandaj po e baj një digë.

- Por vetëm një piramidë nuk mund të quhet digë!

- Ka dhe të tjera, hiç mos ke frikë.

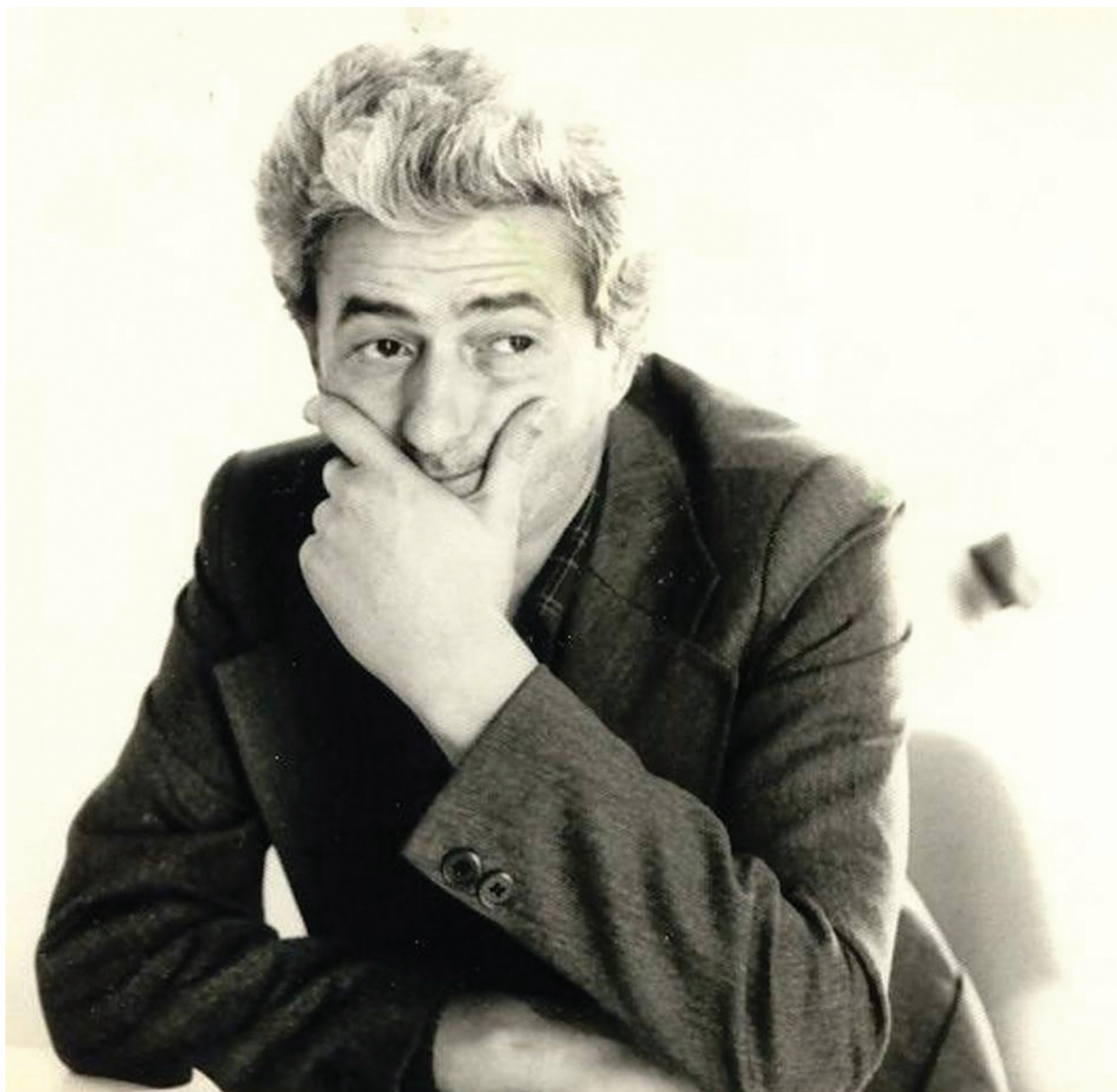
- Pa ndal një herë, se tash m'u kujtue: a më the ti mue se kjo asht troftë?

- Po. të thashë: pa qite skortën mbetesh pa troftë.

- Ani. Pra, kjo troftë... broftë!

- Ti, po mahitesh, por unë e kam njëmend: më gëzoftë!

Akrimi i të folurt të Unit me boboreshën si personazh, aktrimi në formë të ritmit të pashkëputur dhe të fjalëve të rimuara, në këtë dialog është **aktrim lirik**, që fiton në lirizmin e vet pikërisht nga loja me fjalë. Rima e puthur e këtij

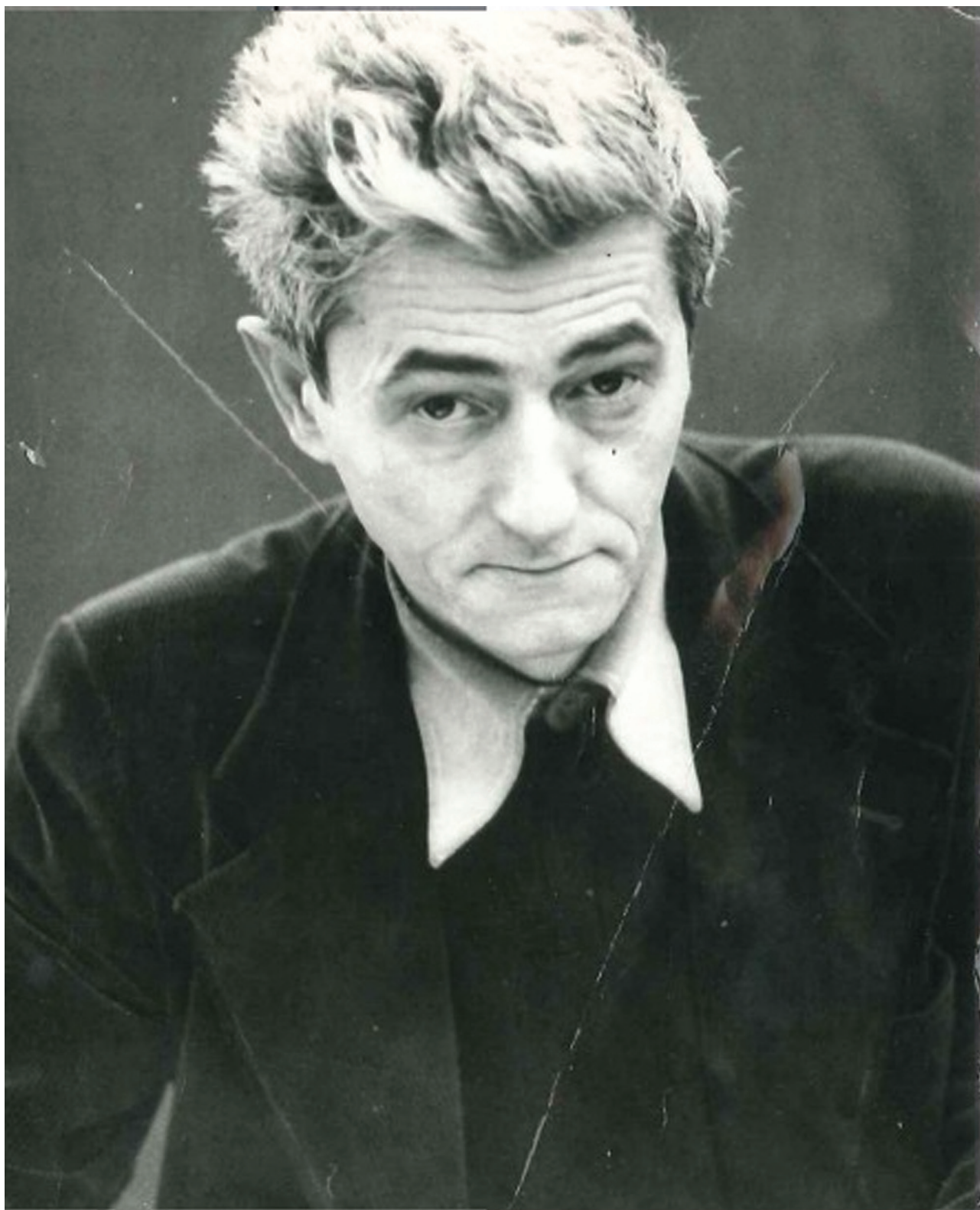


dialogu është dyfarëshe: rimë e dy replikave të kundërta dhe rimë e një replike të mëvetësishme (Në Hiroshimë ka gjëmue, zemrat jau ka shitue. Ani. Pra, kjo troftë... broftë!). Për shkak të aktrimit të gjuhës së folur të vetave me rimë, shkrimtari në gjuhën e folur iracionale të personazhëve, sintezën e replikave e krijon nëpërmjet lojës me fjalë.

Rregullat e **lojës me fjalë** kërkojnë që diçka të emërtohet, kurse pastaj kërkohet domethënia, shpjegimi dhe realizimi logjik i atij emërtimi, kuptimi i saj nëpërmjet lojës me fjalë. Për shembull, autori përmend Mozambikun, kurse si alternacion të rimuar të këtij vendi përmend fikun. Qoftë edhe formaliste, loja me fjalë në aktrimin e replikave vazhdon të krijohet në ritmin e pashkëputur dhe në rimimin e fjalëve. Fjalët e rimuara

në shembullin e mësipërm bëjnë irracionalizmin gjuhësor të të folurit, kurse loja krijon sintezën logjike të këtij të foluri parodik të folësve personazhe të çuditshëm.

Megjithatë, rimimi i fjalëve, ritmi i zhvilluar dhe i pashkëputur i kolonave të dialogut dhe loja me fjalë nuk janë elementet kryesore të lirizimit të këtij tipi të dialogut. Lirizimi i këtij tipi të dialogut ndërtohet pikërisht në raportet e vetave të dialogëzuara, raporte këto që janë fund e krye lirike. Lirizimi i këtyre raporteve krijohet në dialogizimin e sferave kontaktuese gjuhësore, të cilat e shpalojnë brendinë e shpirtit njerëzor, virtytet dhe mundësitë e tij. Loja me fjalë e krijon parodinë logjike të tjetrit në shpirtin e njeriut, të tjetrit i cili ushtron dhunën, tëhuajësimin dhe destruksionin



në shpirtin e njeriut. Prandaj, loja me fjalë, duke e krijuar tjetrin, e krijon edhe dramën lirike në raportet e vetave të dialogëzuara. Romani **Oh** i A. Pashkut, për këtë arsye, është romani i vetëm te ne që nëpërmjet lojës me fjalë e realizon dialogun lirik me realitetin, historinë dhe bashkëkohësinë.

A. Pashku është autor i dy dramave, **Gof** dhe **Sinkopa**. Drama **Gof** është një tekst pastër

modern, kjo me kuptimin e plotë të fjalës. Çdo fjalë, çdo sintagmë a fjali, është gjuhë e folur e personazheve, që në fakt dëshmon për një dramë të pastër të një ndërtimi ekskluziv artistik. Teksti, në fakt, është një grumbull shfryrjesh shpirtërore. Edhe pse fara e të folurit nuk është e zgjedhur, ajo gjuhë nganjëherë është dialog që i drejtohet replikës tjetër, tëurvejuar si vetë më vete, që i

drejtohet tjetrit, që në fakt nuk është asgjëkundi, por nganjëherë është gjuhë pasazhe gazetareske ose mozaikë pank-kartash, që në dukje ngjasin sikur s'kanë vend në tekst. Drama, me ndërtimin e saj, ia jep konotimin që e synon autori: ironinë, grotesken, deri edhe humorin e zi që asocon qëllimin e tij.

Drama **Gof** e trajton fashizmin si ideologji dhe përvojë e hidhur e njerëzimit, me një theks të veçantë në Shqipëri. Kaosi i luftës, një konglomerat interesash që duan të shqepin sa më shumë nga njëri-tjetri, e portretizojnë për mrekulli anarkinë e kohës që e trajton shkrimtari. Këto janë forcat të cilat demonstrojnë dhunë. Teksti është një ironi për poshtërimin e njeriut dhe qenien e tij në rrethana të kaosit të luftës. Drama s'ka ngjarje konkrete, s'ka personazhe klasike. Në tekstin e kësaj drame personazhi Lulash, e vetmja vetë e mirëfilltë, shfryn dufin në këtë kaos, herë me Lulanin ose Luluan, ose edhe kundër të dyve. Monologu i Lulashit, pjesa më e madhe tekstuale e dramës, s'është kurrfarë "idile". Ngjashëm si edhe nëpër tregimet e autorit, këto janë tekste e dokumente, afishe e deklarata, urime e reklama të kohës së prillit të vitit 1939, data e hyrjes së Italisë fashiste në Shqipëri. Lexuesi e ka të qartë se ç'gjendje e ka mbërthyer Lulashin: i sëmurë mentalisht, i çmendur, i zemëruar jashtëzakonisht ose të gjitha këto në tekst e kanë prurë në buzë të vdekjes.

Lulashi, në monologun e tij, do të nxjerrë zorrët nga barku nga të këqijat që iu kanë mbledhur. Një e keqe shpirtërore i bluhet dhe përbluhet në fjalën e tij, ndërsa fjalët dalin si të ishin fjalë të një të çmenduri. Fjalët e tij janë të palidhura, me pauza dhe ato presupozojnë mimika dhe gjeste të personazhit. Atë monolog, me grimca të replikave, e ndërpret herë Lulani e herë Lulua. Fjala e Lulashit është fjalë enjë të sëmuri mentalisht. Fjala e tij del plot ironi e sarkazëm dhe ai vjell vrerin e absurdit të kohës. Fjalët dhe veprimet e tij janë të pakuptueshme. Pena e autorit, si mjeshtër i pazave tekstuale, e koncepton monologun si gulshimë fjale, kakofoni. Fjalët e palidhura shprehin farën e luftës, fjalët shenja të shpirtit marrin një polifoni dhembjesh që nuk e ndalin hovin. Lulashi shqipton fjalë të ndryshme, disponime kontradiktore të mëvetësishme, fjalë që portretizojnë llakërdinë e kohës kaotike, fjalë ironike cinike që kthehen në shllagvort. Për shembull, fjala Shkëlqesi Zogu, me një përshëndërim të fonemave del si Shkelsi Zogu, që me automatizëm shpreh të kundërtën që synon ta thotë folësi – duke zbuluar degjenerimin

Vepra letrare: Tregime, Rilindja, Prishtinë, 1961; Nji pjesë e lindjes, Rilindja, Prishtinë, 1965; Kulla, Rilindja, Prishtinë, 1968; Sinkopa, Rilindja, Prishtinë, 1969; Kjasina, Rilindja, Prishtinë, 1973; Lutjet e mbrëmjes, Rilindja, Prishtinë, 1978; Tragjedi moderne, Rilindja, Prishtinë, 1982; Oh, Rilindja, Rilindja, Prishtinë, 1971, prozë; Gof, Rilindja, Rilindja, Prishtinë, 1976, dramë.

moral deri në përbuzje, që si me rastësi është e vërteta që thotë shkrimtari.

Drama tjetër, **Sinkopa**, është në fakt e paekzekutueshme, e paluajtshme për publik. Vetë fjala sinkopë është një antidramë. Drama ka dy folës, personazhët Xhexheun dhe Gjegjeun. Drama e ka skenën dhe propaskenën. Aktantët e dramës, gjuha e folur e replikave, janë Lumnija, Lumtunia dhe Shpresa, në njërin anë, kurse në anën tjetër janë Mashkulli, Femra dhe Kitaristi. Mashkulli, ngadalë, e pushton femrën. Pastaj, në luftë me vetveten, në fushë të shahut, Kitaristi e pushton Femrën. Në fund, Mashkulli e ther Femrën me thikë. Kjo është "loja" që rrëfijnë Xhexheu dhe Gjegjeu. Kjo dramë, që duket si tragjedi, megjithatë mund të jetë lojë me fjalë, që duan të shprehin realitetin, një realitet tragjik.

Për fund duhet të thuhet se A. Pashku është mjeshtër i fjalës së bukur artistike, mjeshtër i fjalës së folur të personazheve. Ai është prozator dhe rrëfimtari i jashtëzakonshëm, po kaq sa edhe dramaturg kulmor, që vetëm me dy drama të shkurtra e arrin individualitetin e veçantë në letrat tona. Shumë studiues kanë kërkuar ta kuptojnë gjenin e tij dhe mësuesit e tij. Natyrisht, rrugët shpijnë në kulmet e letërsisë botërore dhe të dramës së absurdit: F. Kafka, J. Joyce, S. Beckett etj.

ELITAT E KOSOVËS

Historianët seriozë me të drejtë konstatojnë se po të mos shpërthente Lufta e Dytë Botërore, shqiptarët e Kosovës qenë të rrezikuar në shkallë të asgjësimit nga politika e Beogradit

Ismail SYLA

Me nocionin elitë nënkuptohet ajo shtresë shoqërore që ka ndikim real mbi drejtimin e shoqërisë. Ajo mund të ndikojë përmes: pushtetit politik, dijes, kapitalit ekonomik, autoritetit moral, kontrollit mbi narrativen publike dhe si e tillë prodhon vendime, kuptime dhe orientim. Një individ konsiderohet elitar, nëse ndikimi i tij e tejkalon interesin personal. Ai mund

të jetë i profileve të ndryshme. Elitat themelore janë ato politike, që drejtojnë shtetin, elita intelektuale, që prodhojnë ide dhe kuptim, elita ekonomike, që kontrollojnë kapitalin, elita kulturore që formësojnë narrativën dhe simbolin dhe elita morale, që bëhet referencë etike në kohëra krize. Në një shoqëri të shëndetshme ka balancë mes këtyre elitave. Në esenë e mëposhtme elita shqiptare e Kosovës interpretohet brenda konceptit të



ekzistencës minimale, prej vitit 1945 deri në vitin fillim të shekullit njëzetënjë.

“ELITA” SHQIPTARE NË KOSOVË (1945–1966) - MIDIS MBIJETESËS DHE HESHTJES

Shqiptarët e Kosovës në fillim të shekullit njëzet patën fatin historik të ekzistencës nën pushtetin e egër shtypës dhe kolonizues nën Mbretërinë Serbe, kroate dhe sllovene. Pa asnjë të drejtë nacionale, kjo periudhë qe shumë rrezikuese për substancën kombëtare nga implementimi i programeve për dëbim sistematik dhe dhunë të përditshme. Koncepti elitë nuk gjen shembuj adekuatë në këtë periudhë, kur mungonte çdo e drejtë politike, shkollimi në gjuhë kombëtare, përfshirja në institucione etj. Madje, historianët seriozë me të drejtë konstatojnë se po të mos shpërthente Lufta e Dytë Botërore, shqiptarët e Kosovës qenë të rrezikuar në shkallë të asgjësimit nga politika e Beogradit. Gjatë periudhës së pushtimit fashist të Kosovës, në Kosovë për herë të parë u hapën shkollat shqipe në një kohë të ndjeshme. Kohë e shkurtër për të krijuar një elitë të caktuar.

Pas Luftës së Dytë Botërore, Kosova nuk hyri në një epokë rindërtimi normal. Regjimi i ri jugosllav, komunist, vendosi kontroll të drejt-përdrejtë administrativ dhe sigurie. Në këtë terren, “elita” shqiptare nuk u zhvillua lirshëm, por u seleksionua. Menjëherë pas luftës, shumë figura lokale me autoritet – nacionalistë, klerikë, prijës tradicionalë, u eliminuan politikisht ose fizikisht. Ata u burgosën, u gjykuan dhe u marginalizuan. Dhe çdo boshllëk në histori mbushet nga pushteti. Nga pushteti jugosllav Kosova u pa me dyshim të dyfishtë: si rajon i ndjeshëm etnik dhe si hapësirë e mundshme e ndikimit shqiptar.

“Elita” që u lejua të ekzistojë kishte në këtë kohë duhej të dëshmonte besnikëri ideologjike ndaj sistemit, distancim nga nacionalizmi i hapur, rol administrativ jo politik strategjik. Në vitet ‘50 dhe fillim të ‘60-ave, arsimiti në gjuhën shqipe funksiononte disi, duke krijuar brezin e parë të mësuesve, juristëve, administratorëve shqiptarë brenda sistemit. Por kjo “elitë” nuk kishte hapësirë për artikullim kombëtar, nuk kishte universitet të plotë, nuk kishte infrastrukturë akademike të pavarur. Ajo ishte elitë e administrimit lokal, jo elitë e projektit kombëtar. Kjo periudhë karakterizohet nga survejimi intensiv (nga UDB-ja), kontrollimi i diskutit publik, diferencimet ideologjike, burgosje për “irredentizëm”. Shumë intelektualë shqiptarë

jetonin në një gjendje të dyfishtë: formalisht pjesë e sistemit, të vetëdijshëm për kufirin e lejuar. Kjo krijoi një kulturë politike të kujdesshme, të hesh-tur. Pra elita shqiptare në Kosovë, pa thonjëza, nga 1945 deri më 1966 ishte e pastruar nga elementet tradicionale, e filtruar ideologjikisht, e kufizuar në funksione lokale, e trajnuar për administrim, jo për artikullim kombëtar. Në histori, ndonjëherë brezi më i rëndësishëm nuk është ai që flet. Mjaf-ton që ai nuk shuhet.

ELITA KOMUNISTE E KOSOVËS - NDËRMJET FRYMËS SË SISTEMIT JUGOSLLAV/SERB DHE KOSOVËS

Plenumi i Brionëve (1966) dhe rënia e Aleksandar Rankoviçit shënoi një lehtësim të presionit mbi shqiptarët në Kosovë. Kjo ishte çarja e parë reale e kontrollit të ashpër. Pas 1966-s fillon hapja e rrugës për universitetin, zgjerimi i administratës shqiptare, ngritja graduale e elitës që do të kulmojë me autonominë e 1974-s. Elita komuniste e Kosovës nuk ishte thjesht “bashkëpunë-tore” dhe as thjesht “mbrojtëse”. Ajo ishte një kastë ndërmjetëse: e lindur nga sistemi jugosllav, e edukuar për t’i shërbyer atij, por e detyruar çdo ditë të menaxhonte një realitet që sistemi nuk e pranonte plotësisht, shumicën shqiptare si shumicë politike. Kjo elitë jetonte në një kontradiktë strukturore. Nga lart: kishte legjitimitet administrativ, disiplinë ideologjike, besnikëri ndaj “vëllazërim-bashkimit”, ndaj federatës, dhe në momente kyçe ndaj hegjemonisë serbe. Nga poshtë kishte kërkesa të pashprehuratë popullit, jo për fjalë, por për hapësirë: arsim, gjuhë publike, punësim, dinjitet, dhe mbi të gjitha moszhdukje. Këtu shfaqet “fryma e sistemit”: sistemi jugosllav, sidomos në nyjat e tij serbe, nuk e konceptonte Kosovën si subjekt politik shqiptar, por si problem menaxhimi.

Elita komuniste shqiptare e Kosovës u bë “menaxherja” e këtij problemi: ajo duhej t’i siguronte sistemit qetësi dhe lojalitet, ndërsa popullit i jepte dozën minimale të vazhdimësisë: shkollë, gjuhë, administrim. Në periudhat kur sistemi lejonte frymëmarrje, elita e Kosovës dukej “kombëtare”; kur sistemi shtrëngonte, ajo kthehej në mekanizëm disipline. Kjo është arsyeja pse ajo u duk gjithmonë e dyshimtë, sepse funksioni i saj nuk ishte të udhëhiqte popullatën shqiptare drejt lirisë, por ta mbante brenda kornizës së shtetit jugosllav. Kjo elitë kishte një lloj patriotizmi të heshur, por të kushtëzuar: patriotizmi i “mundë-



sive" dhe "kompetencave", jo ai për përballje. Ajo i besonte një ideje: se me integrim institucional, me "korniza federale", me kompromis, mund të fitohej hapësirë. Por kjo ide kishte një kufi: sapo Kosova kërkonte diçka më shumë se administrim - pra subjektivitet politik - sistemi e quante devijim. Kthesa e vitit 1981 e nxori këtë elitë në shesh: një elitë që kishte menaxhuar vazhdimësinë minimale (arsim, gjuhë, institucione) u përball me një popullsi që kërkonte kuptim politik.

Në këtë pikë elita komuniste u ndodh përballë dy rrugëve, ose të rreshtohet me kërkesën, ose të ruante besnikërinë dhe mbijetesën duke qenë e integruar brenda sistemit. Dhe si rregull, elita komuniste zgjodhi sistemin, jo gjithmonë nga bindja, shpesh nga instinkti i mbijetesës së vet, sepse elita komuniste jeton nga rendi: kur rendi lëkundet, ajo nuk ka tjetër gjuhë veç disiplinës. Përkundër elitës komuniste luajale ndaj Jugosllavisë, pjesa dërmuese e elitës intelektuale, qoftë edhe e heshtur, ruan kapitalin intelektual pa përplasje frontale. Regjimi ishte i pakënaqur me këtë pjesë të elitës intelektuale, sepse nuk po diferenciohej sa

duhet ndaj "nacionalistëve", "separatistëve" dhe "irredentistëve" shqiptarë. Në këtë periudhë ishte shpërfaqur dhe strukturuar elita disidente e përfaqësuar nga figura e Adem Demaçit, që e ktheu presionin në qëndresë morale. Elita komuniste e Kosovës, në fund, u bë viktimë e logjikës që pranoi: kur erdhi viti 1989 dhe autonomia u shkatërrua, ajo kuptoi se kishte menaxhuar një hapësirë që nuk e zotëronte. Autonomia e 1974-s prodhoi kuadro universitare, juristë dhe ekonomistë, aparat kulturor, media në shqip, burokraci lokale. Por ajo nuk prodhoi diplomaci ndërkombëtare, strategji sovraniteti, ekonomi të pavarur, ushtri, mekanizma shtetndërtimi të plotë. Pra, elitakomunistev ishte e trajnuar të menaxhonte hapësirë të deleguar, jo sovranitet të plotë. Ajo kishte ndërtuar institucione pa sovranitet, normalitet pa garanci. Kështu, ajo kishte prodhuar vazhdimësi minimale institucionale, por jo mbrojtje politike. Në këtë kuptim, elita komuniste e Kosovës është tragjike, jo heroike. Ajo ndërtoi "pak jetë" brenda sistemit, por e pagoi me mosbesimin e popullit dhe me përbuzjen e hegjemonisë serbe, që s'e pranoi kurrë si të barabartë.

ELITA E TË BURGOSURVE POLITIKË - RAPORTI ME SHTETIN JUGOSLLAV, POPULLIN E KOSOVËS DHE STRUKTURËN KOMUNISTE SHQIPTARE

Në anën tjetër qëndron elita e burgut: jo elitë e zyrës, por elitë e vetëdijes për dhunën. Ajo nuk lindi nga sistemi, por nga përplasja me të. Nëse elita komuniste e Kosovës përfaqësonte "normalitetin e administruar", elita e të burgosurve përfaqësonte "normalitetin e pamundur"- refuzimin për ta pranuar Kosovën si problem administrativ. Këtu raporti me shtetin jugosllav ishte i thjeshtë dhe i ashpër: shteti nuk ishte partner, ishte aparati që të reduktonte. Prandaj elita e burgut nuk kërkonte "përmirësim", por ndryshim statusi. Ajo nuk negocionte dozën e lirisë, sepse këtë dozë e konsideronte mashtrim. Këta njerëz të kësaj elite kuptuan një gjë thelbësore: sistemi është i aftë të japë shkolla, universitete, poste, por pa e lejuar subjektivitetin politik. Dhe për ta, kjo ishte pikërisht forma më e rrezikshme e robërisë: robëri me frymëmarrje, ngase të jep iluzion se po jeton normalisht ndërkohë që kjo formë robërie po taformëson kufirin. Simbol i kësaj elite u bë figura e rezistencës ideore, Adem Demaçi, sinonim i qëndrimit moral të gjatë, i durimit që nuk pranon të quhet kompromis, frymëzues i brezave të të burgosurve politikë të të gjitha periudhave (1960, 1968, 1981).

Elita e burgut e ndërtoi legjitimitetin e saj jo me poste, por me kosto personale. Kjo e bëri të fuqishme te populli, i cili, në fund, u beson më shumë atyre që paguajnë sesa atyre që flasin. Por elita e burgut kishte edhe një problem: rrezikun e shndërrimit në "elitë të pastërtisë". Kur sakrifica bëhet standard, ajo mund të kthehet në gjykim absolut ndaj çdo forme tjetër rezistence, përfshirë durimin institucional të atyre që mbanin gjallë shkollat, punët, familjet. Pra mund të bëhet elitë që e përçmon vazhdimësinë minimale, sepse ajo nuk duket e pastër. Për këtë elitë raporti me popullin e Kosovës ishte i dyfishtë. Populli e admironte burgun, sepse burgu ishte dëshmi e padrejtësisë dhe e guximit. Por populli gjithashtu kishte nevojë për jetë të përditshme, për pragmatizëm, për "të nesërmen". Dhe këtu elita e burgut shpesh fliste dhe artikulonte një regjim të lartë moral, ndërsa populli jetonte në regjim të ulët ekzistence.

Raporti me strukturën komuniste shqiptare të Kosovës ishte edhe më i ndezur. Elita e burgut e shihte atë si aparat që zbaton dhe qetëson, si mekanizëm që negocion kufijtë e robërisë. Ndërsa

aparati e shihte elitën e burgut si rrezik, ngaqë burgjet prodhojnë atë që aparati nuk mund ta prodhojë, - legjitimitet moral pa autorizim. Kjo është arsyeja pse përplasja midis dy elitave është përplasja midis dy logjikëve: logjika e funksionit (mbaje shoqërinë në këmbë, brenda kornizës), dhe logjika e parimit - mos e prano kornizën si fat. Në vitet '90 kjo përplasje u riformatua: durimi institucional (Rugova dhe shteti paralel) u bë një lloj kompromisi i madh shoqëror, ndërsa tradita e burgut vazhdoi të ushqente nervin e mospranimi. Pastaj, kur erdhi 1998-1999, korniza u thye dhe u prodhua forma e tretë: lufta, ku shumë nga këto elite u rreshtuan, u bashkuan, ose u përplasën përsëri nën kushte të reja.

PËRFUNDIM SINTETIZUES: DY ELITA, DY REGJIME LEGJITIMITETI

Elita komuniste e Kosovës përfaqëson legjitimitet nga sistemi, funksion administrimi, prodhon vazhdimësi minimale institucionale, por paguan me dyshim dhe varësi. Elita e të burgosurve politikë: legjitimitet nga sakrifica, funksion ndërgjegjësimi, prodhon vazhdimësi minimale morale, por rrezikon ta absolutizojë pastërtinë dhe të përplaset me pragmatizmin e jetës. Bazuar në tezën e vazhdimësisë minimale të jetës elita komuniste e Kosovës ruajti "jetën" brenda kornizës, elita e burgut kërkoi ta ndryshojë kornizën. Njëra mbrojti vazhdimësinë minimale si funksion; tjetra e sfidoi atë si kufi. Në këtë pozicion të dyfishtë të pamëshirshëm populli kishte nevojë për të dyja: -për jetën që vazhdon dhe për idenë që nuk e lejon jetën të bëhet pajtim me robërinë.

ELITA E ALTERNATIVËS SHQIPTARE (1989-1999, LDK SI STRUMBULLAR DHE PËRBËRJA E SAJ

Viti 1989 me ngritjen e Sllobodan Millosheviqit shënon një çast kritik: ajo që elita komuniste e Kosovës kishte menaxhuar për dekada (arsim, gjuhë, autonomi funksionale) shkatërrohet nga brenda. Autonomia hiqet, normaliteti institucional shpërbëhet. Elita politike dhe kulturore përballet me shtetin që e kishte lejuar të formohej. Në fazën e parë, ajo ishte krijuar strukturë. Në fazën e dytë, ajo mbron strukturën. Kjo është tragjedia dhe forca e saj: ajo u formua në autonomi, por u pjek në represion. Në këtë pikë, shoqëria shqiptare përballet me një zgjedhje brutale: ose të hyjë në përballet me një drejtpërdrejtë (me rrezik zhdukjeje), ose të shpikë

një formë alternative të vazhdimësisë minimale. Elita e alternativës shqiptare lind pikërisht këtu: jo si projekt ideologjik, por si reaksion ekzistencial ndaj boshatisjes së hapësirës publike. Elita kalon nga artikulumimi në mbijetesë.(1989–1990), nga elitë akademike në bërthamë të rezistencës politike.Nga auditorët doli paralelizmi. Nga librat doli durimi. Nga represioni doli strategjia. Nëse elita komuniste e Kosovës përfaqësonte administrimin e jetës brenda sistemit, dhe elita e të burgosurve politikë përfaqësonte refuzimin moral të sistemit, atëherë elita e alternativës shqiptare përfaqëson zhvendosjen e jetës jashtë sistemit, pa e sfiduar atë drejtpërdrejt me dhunë. Kjo elitë nuk synoi ta rrëzonte shtetin jugosllav dhe as ta reformonte atë. Ajo bëri diçka më të heshtur, por historikisht vendimtare: e braktisi atë si kornizë të imponuar qenësisë shqiptare. Në këtë kuptim, elita e alternativës shqiptare nuk është elitë revolucionare. Është elitë e secesionit, ndonëse nën sundim të dhunshëm të Beogradit, e shkëputjes shpirtërore, e ndarjes shoqërore nga ai administrim që shqiptarët i dëboi nga institucionet.

Lidhja Demokratike e Kosovës nuk funksionoi fillimisht si parti politike në kuptimin klasik por u bëlëvizje e gjerë shoqërore,aparati mbijetese, strukturë koordinimi paralel. Roli i saj historik nuk ishte të fitojë pushtetin, por ta mbajë shoqërinë të organizuar jashtë pushtetit. Kjo është arsyeja pse LDK-ja u bë strumbullari i elitës së alternativës shqiptare: jo për shkak të programit, por për shkak të funksionit. Përbërja e elitës së alternativës shqiptare ishte heterogjene, jo ideologjikisht e pastër, por funksionalisht e përbashkët. Brenda saj ishin: a) ish-elita komuniste e "konvertuar". Një pjesë e aparatit komunist shqiptar të Kosovës kalon në alternativë jo si akt pendese, por si adaptim për mbijetesë. Ata sillnin: përvojë organizative, njohje të administrimit, aftësi koordinimi. Kufiri i tyre ishte i qartë: ata e dinin si të menaxhonin rendin, por jo si ta çojnë në çlirim të plotë;b) elita kulturore dhe intelektuale, shkrimtarë, profesorë, arsimtarë, mjekë, bartës të gjuhës, dijes dhe normës. Kjo elitë i dha alternativës legjitimitet simbolik. E mbajti gjallë idenë e normalitetit, e përktheu rezistencën në gjuhë të kuptueshme para faktorit ndërkombëtar. Por ajo kishte kufirin e vet: nuk ishte elitë për përballje ekstreme; c) administruesit e jetës paralele. Këta ishin njerëzit e padukshëm të sistemit paralel: mësuesit pa shkollë, mjekët pa spitale, punonjësit pa paga. Kjo shtresë nuk prodhoi ide, por mbajti trupin shoqëror gjallë. Në prizmin e vazhdimë-

sisë minimale, kjo ishte bërthama reale e alternativës;ç) legjitimiteti moral i heshtur i elitës së burgut. Edhe pse elita e të burgosurve politikë nuk sundoi alternativën, ajo e rrethoi atë moralisht. Prania e saj ishte kufi etik, kujtesë e mospranimit, paralajmërim ndaj pajtimit total.

Lideri i kësaj alternative, Ibrahim Rugovaishte produkt i elitës kulturore të viteve '70. Strategjia e tij nuk ishte shpërthim, por durim institucional. Kjo nuk ishte dobësi. Ishte mënyra e vetme që elita dinte të operonte. Durimi ishte refleks i autonomisë. Jo i shtetit të plotë. Si figurë sintetizuese nuk ishte lider karizmatik i përballjes, por administrator i durimit kolektiv. Roli i tij nuk ishte të mobilizonte për fitore, por të ulte temperaturën e dhunës, të shmangte shpërthimin e parakohshëm, të mbante alternativën të lexueshme për botën e jashtme. Në terma të vazhdimësisë minimale, Rugova mishëronte idenë: më mirë një jetë e paplotë që vazhdon, sesa një përballje që mund ta shuajë jetën. Kjo e bëri atë figurë kyçe, por edhe figurë thellësisht të kontestueshme. Kufiri strukturor i elitës së alternativës shqiptare kishte një kufi të pakalueshëm: ajo nuk mund të përballej me dhunën ekstreme. Ajo funksiononte për sa kohë shteti shtypte, por nuk shfaroste, për aq sa dhuna ishte strukturore, jo shkatërruese. E kur ky prag u kalua (1997 -1998), alternativa humbi funksion mbrojtës. Ky moment historik nuk është dështim moral. Është kolaps funksional.

Marrëdhënia me dy elitat e tjera. Me elitën komuniste alternativa e trashëgon përvojën organizative, por e braktis besnikërinë ndaj sistemit. Me elitën e burgut alternativa e respekton etikën e saj, por nuk e ndjek si strategji. Kjo e bën elitën e alternativës elitë të ndërmjetme, por historikisht të pazëvendësueshme. Elita e alternativës shqiptare (1989–1999) nuk ishte elitë çlirim. Ishte elitë mbajtjeje. Ajo nuk e rrëzoi rendin, por e bëri atë të parëndësishëm për jetën shqiptare. Nuk e fitoi lirinë, por e shtyu zhdukjen. Elita e alternativës shqiptare krijoi një formë të re të vazhdimësisë minimale: jetë pa shtet, por me normë, pa pushtet, por me rend; pa liri, por pa shpërbërje. Dhe kjo është arsyeja pse: ajo nuk duhet idealizuar, por as anashkaluar.

LDK TË BURGOSURIT POLITIKË

Në Kosovën e viteve '90, u krijua një paradoks historik që ende nuk është analizuar pa patos: elita që kishte paguar çmimin më të lartë për mosnënshtrim ndaj shtetit jugosllav nuk u bë



elita dominuese politike, ndërsa pushtetin simbolik dhe institucional e mori një elitë tjetër, ajo e durimit të organizuar, e përfaqësuar nga LDK-ja. Ky nuk është paradoks moral. Është konflikt regjimesh legjitimiteti.

1. Dy burime legjitimiteti. Burimi i legjitimitetit të elitës së të burgosurve politikë i bazuar në sakrifica personale (burg, dhunë, përjashtim) përmes refuzimit të sistemit u shndërrua në autoritet moral. Kjo elitë pati gjuhë të qartë: shteti jugosllav ishte aparat i padrejtë. Synim isaj - ndryshim statusi, jo menaxhim i tij. Figura emblematike këtu mbetet Adem Demaçi, jo si politikan funksional, por si standard moral i mospranimimit. Legjitimiteti i Lidhjes Demokratike të Kosovës erdhi nga organizimi masiv. Ajo demonstroi autoritet nga aftësia për të mbajtur shoqërinë në këmbë, Përdori gjuhë të matur, diplomatike, jo-konfrontuare. Synim i

saj: mbrojtje e vazhdimësisë minimale në kushtet e dhunës strukturore. Figura qendrore e saj ishte Ibrahim Rugova, jo si ideolog, por si administrator i durimit kolektiv.

2. Pse dominoi LDK-ja? LDK-ja nuk dominoi se ishte "më e drejtë", por ngase ishte më e përputhshme me gjendjen ekzistenciale të shoqërisë kosovare pas vitit 1989. Shoqëria kishte nevojë për shkollë, paga minimale, mbijetesë familjare, shmangie të shkatërrimit total. Këto nuk i garantonte elita e burgut, sepse: ajo fliste nga lartësia e sakrificës, jo nga infrastruktura e jetës së përditshme. LDK-ja u bë hegjemone sepse ofroi shoqërisë një formë të organizuar të vazhdimësisë minimale.

3. Kufiri i elitës së burgut. Elita e të burgosurve politikë kishte një problem strukturor: ajo ishte elitë e refuzimit, jo e administrimit, elitë e parimit,



jo e sistemit alternativ. Në një shoqëri që jetonte nën presion total, kjo elitë frymëzonte, por nuk stabilizonte. Në terma brutalë: burgjet prodhojnë autoritet moral, jo institucione. Kjo e bëri elitën e burgut të nderuar, por politikisht periferike.

4. Raporti konfliktual mes dy elitave. LDK-ja e shihte elitën e burgut si rrezik për stabilitetin, faktor qartazi provokues, që mund të shkatërronte hapësirat minimale të fituara. Elita e burgut e shihte LDK-në si menaxhere të robërisë, aparat që e normalizonte status quo-në. Kjo përplasje nuk ishte keqkuptim personal. Ishte përplasje midis dy etikëve: etika e mbijetesës me etikën e mospranimit.]

5. Populli - arbitri i heshtur. Populli i Kosovës nuk e zgjodhi LDK-në sepse ishte më heroike, por ngaqë e mbante jetën funksionale, e ulte koston e përditshme të represionit, i jepte shpresë pa rrezik të menjëhershëm. Ndërkohë, populli nuk e braktisi moralisht elitën e burgut, - ajo mbeti referencë,

kufi etik, kujtesë e asaj që nuk duhet harruar. Kjo është arsyeja pse elita e burgut nuk sundoi, por as nuk u zhduk.

6. Çfarë ndodh kur vazhdimësia minimale nuk mjafton më? Kur në vitet 1997–1998 dhuna kalon pragun biologjik, ndodh një zhvendosje- durimi humb funksionin mbrojtës, organizimi paqësor nuk mjafton më. Në këtë pikë elita e burgut rifiton aktualitet moral, por tashmë terreni është i militarizuar. Kjo është arsyeja pse lufta nuk prodhoi elitën e burgut si elitë sunduese, por një konfigurim të ri pushteti.

7. Përfundim i pamëshirshëm Elita e të burgosurve politikë nuk humbi ndaj LDK-së. Ajo u tejkalua nga një nevojë historike më urgjente: mbajtja gjallë e jetës. LDK-ja nuk ishte zgjidhje përfundimtare. Ishte zgjidhje emergjente.

Pra, elita e burgut e mbajti të gjallë idenë e lirisë, LDK-ja e mbajti gjallë shoqërinë. Dominimi i LDK-së nuk ishte fitore ideologjike, por triumf i



vazhdimësisë minimale në kushtet e presionit total. Mendoj që kjo është arsyeja pse asnjëra nuk mund të kuptohet pa tjetrën.

ELITA E LUFTËS (1998-1999) THYERJE E DOMOSDOSHME, SUKSES HISTORIK, PASLUFTA

Në rendin e elitave të Kosovës, elita e luftës nuk vjen si alternativë politike mes të tjerash, por si alternativë e fundit, kur të gjitha format e mëparshme të vazhdimësisë minimale kanë humbur funksion mbrojtës. Në këtë kuptim, elita e luftës nuk lind nga projekti, por nga kolapsi i projekteve. Nëse elita komuniste administroi jetën brenda sistemit, elita e burgut e refuzoi sistemin moralisht, elita e alternativës shqiptare e zhvendosi jetën jashtë sistemit, atëherë elita e luftës e prish sistemin me forcë, sepse jeta nuk mund të vazhdojë më as brenda, as jashtë tij.

KONTEKSTI EKZISTENCIAL: KUR PRAGUT I HIQET DYSHEMEJA.

Vitet 1997-1998 shënojnë një ndryshim cilësor të dhunës. Shteti serb nuk synon më vetëm kontroll, por shpërbërje të trupit shoqëror shqiptar: djegie fshatrash, dëbime, vrasje, frikë sistematike. Në këtë pikë vazhdimësia minimale institucionale është shkatërruar, vazhdimësia minimale paralele është çarmatosur funksionalisht dhe durimi pushon së qeni mbrojtje. Elita e luftës lind jo sepse shoqëria zgjedh luftën, por nga fakti që nuk i mbetet alternativë tjetër për të ruajtur ekzistencën. Ushtria Çlirimtare e Kosovës nuk u lindi organizatë klasike. Ajo është strukturë e reagimit ekstrem. Elita e saj nuk prodhon program as institucione e as konsensus. Ajo prodhon rezistencë fizike, mbron territorin, mbron trupin, mbron aktin e moskjes. Në këtë kuptim, elita e luftës është elitë funksionale, jo normative.

Elita e luftës nuk është homogjene. Ajo përbëhet nga: **a) bartës të rezistencës së armatosur lokale**, komandantë terreni, figura mbrojtjeje komunitare. Autoriteti i tyre buron nga prania fizike, ndarja e rrezikut, afërsia me vdekjen. Ky autoritet është i përkohshëm, i lidhur vetëm me luftën. **b) nga figura simbolike të sakrificës**. Këtu hyn figura e Adem Jasharit, si pikë e kthesës ekzistenciale: mos-ikja bëhet figurë, qëndrimi bëhet sakrificë, vazhdimësia minimale çahet publikisht. Këto figura nuk janë elitë qeverisëse, por elitë themeluese morale të momentit ekstrem. **c) nga ndërmjetës politikë të luftës**, - individë që e përkthejnë luftën në gjuhë politike dhe diplomatike.

Marrëdhënia me elitat e tjera. Elita e luftës tejkalon filozofinë e elitës së alternativës shqiptare, duke e shpëtuar vendin nga kolapsi total. Në raport me elitën e burgut: lufta e konfirmon etikën e mospranimi, duke e zhvendos nga rrafshi moral në atë fizik. Në raport me elitën komuniste, lufta e mbyll përfundimisht ciklin e administrimit brenda sistemit jugosllav/serb. Elita e luftës është, pra, elitë e ndërprerjes, jo e vazhdimësisë së butë.

TRI PËRPARËSITË VENDIMTARE

Në historinë e elitave të Kosovës, elita e luftës përfaqëson momentin kur vazhdimësia minimale më nuk administrohet, nuk refuzohet, nuk zhvendoset më, por mbrohet me armë. Në këtë kuptim, UÇK-ja përfaqëson një nga rastet më të suksesshme të luftës guerile të shekullit XX, jo për shkak të madhësisë ushtarake, por për shkak të përputhjes së rrallë midis rezistencës lokale, legjitimitetit moral dhe aleancës ndërkombëtare. Përparësia ekzistenciale e UÇK-së qëndron në faktin se ajo nuk zhvilloi luftë ekspansioni, as luftë ideologjike për eksport. Ajo zhvilloi luftë në vendin e saj, në territorin e saj, për mbrojtjen e popullsisë së vet, me një objektiv të kufizuar dhe ekzistencial: mos-zhdukjen. Kjo i dha luftës së saj tri përparësi vendimtare.

E para, legjitimitet të brendshëm (lufta nuk u perceptua si aventurë), mbështetje shoqërore (streha, informacioni, mbijetesja), mungesë të konfliktit për "territore të huaja". Në termat e vazhdimësisë minimale, kjo ishte luftë për prag, jo për dominim.

E dyta: bashkëpunimi me Perëndimin -racionalitet, jo nënshtrim Ndryshe nga shumë lëvizje guerile të shekullit XX, UÇK-ja nuk u izolua ideologjikisht. Ajo kuptoi shpejt një realitet kyç: pa

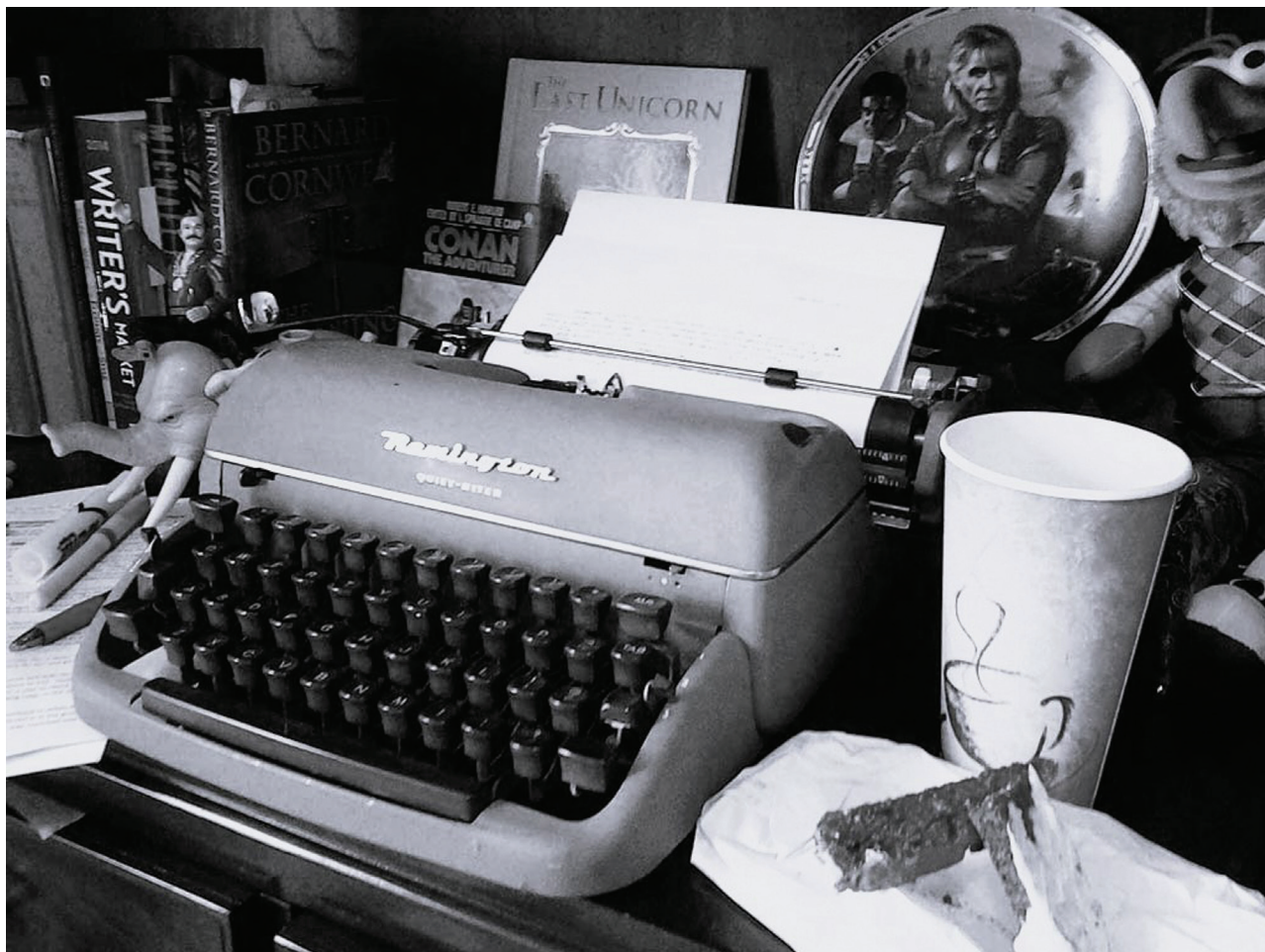
ndërhyrje perëndimore, vazhdimësia minimale shqiptare në Kosovë nuk mund të mbrohej. Bashkëpunimi me Perëndimin nuk ishte as tradhti e kauzës, as humbje sovraniteti moral, por përshatje strategjike ndaj një raporti force absolutisht asimetrik. Ky racionalitet e dallon UÇK-në nga guerilet dogmatike që luftuan "deri në fund", por humbnin popullin që pretendonin të mbronin.

Etreta, hapja e rrugës për ndërhyrjen e NATO-s. UÇK-ja nuk e fitoi luftën ushtarakisht ndaj Serbisë. Por ajo bëri diçka historikisht më të rëndësishme: e bëri ndërhyrjen e NATO-s të domosdoshme dhe të legjitimuar. Pa rezistencën e armatosur dhuna do të ishte "çështje e brendshme", represioni do të vazhdonte në heshtje, spastrimi etnik do të kishte më pak kosto politike për Perëndimin. UÇK-ja konfliktin e bëri të dukshëm, e bëri dhunën të padurueshme, Kosovën e shndërroi në çështje ndërkombëtare. Në këtë kuptim, elita e luftës ishte katalizator historik, jo thjesht forcë ushtarake.

Një nga provat më të forta të suksesit të elitës së luftës së UÇK-së ishte sukcesi i demilitarizimit. Pas qershorit 1999, UÇK-ja nuk u shndërrua në ushtri rivale, nuk hyri në konflikt me strukturat ndërkombëtare, nuk prodhoi luftë civile. Në historinë e lëvizjeve guerile, kjo gjendje është përjash-tim, jo rregull. Demilitarizimi tregoi se elita e luftës e kuptoi se funksioni i saj ishte i përkohshëm. Autoriteti i saj nuk duhej të mbijetonte si armë. Kjo është dëshmi e pjekurisë strategjike, jo e dobësisë. UÇK-ja nuk luftoi kundër elitës së alternativës shqiptare. Në një shoqëri të traumatizuar, kjo është arritje madhore. Pikërisht sepse elita e luftës ishte e suksesshme, lind problemi i saj pas 1999-s. Sukcesi krijon tundim: ta zgjasësh autoritetin përtej nevojës, ta kthesh domosdoshmërinë në meritë të përhershme, ta shndërrosh luftën nga mjet në identitet. Pra, elita e luftës ishte forma më e suksesshme e vazhdimësisë minimale të Kosovës: ajo mbrojti jetën, fitoi aleatë, hapi rrugën për ndërhyrje ndërkombëtare dhe u çmilitarizua pa e shkatërruar shoqërinë. Por sukcesi i saj nuk e përjashtoi nevojën për kufi pas luftës. Kjo nuk është mohim i çlirimit. Është pjekuri e çlirimit.

Elita e luftës e shpëtoi vazhdimësinë minimale duke e thyer atë. Pas 1999-s, një pjesë e elitës së luftës nuk pranon kthimin në status civil dhe pushtetin e konsideroi si vazhdim të luftës duke e përdor sakrificën si mandat politik. Elita e luftës refuzoi të vdesë simbolikisht kur lufta mbaroi. Elita e luftës ishte e domosdoshme, por domosdoshmëria nuk është licencë e përhershme...

PSE KEMI MË SHUMË AUTORË SESA LEXUES?



Detyra e shtetit është të krijojë harmoni dhe mirëqenie sociale, jo të bëhet rregullator apo shpërblyes i sistemeve letrare

Rezart PALLUQI

Debati mbi këtë çështje ndahet në dy rryma kryesore: njëra ia mvesh problemin prurjeve të dobëta letrare, ndërsa tjetra lexuesve të dobët, dembelë e të cekët. Shqipëria është një vend depresiv, i traumatizuar rëndë; ndaj fakti që kemi dhjetëra mijëra shkrimtarë unë e shoh si diçka pozitive. Për aq kohë sa shoqëria mbyll qëllimisht veshët, prania e tyre është krejt e natyrshme. Dyndja në tregun letrar mund të konsiderohet si zhurmë, madje si një lloj dënimi që e kemi merituar. S'ka lexues në një shtëpi të

sëmurësh kronikë. Shkrimtarët do të pakësohen dhe lexuesit do të shtohen vetëm kur shoqëria të kuptojë, të pranojë dhe të shërojë plagët e saj shpirtërore.

Gjysma e Shqipërisë ka emigruar. Një pjesë dërrmuese iu drejtua shkrimit për të përpunuar traumat dhe për të mbushur boshllëkun e humbjes së atdheut. Pjesa tjetër, që mbeti, e përdor artin si mjet për të përballuar vetminë dhe izolimin. Gjithsesi, ky kaos i qëllimshëm do të mund të menaxhohej përmes filtrit të kritikës profesionale, e cila do të ndante shapin nga sheqeri. Është folur aq shpesh

për mungesën e saj, sa duket e tepërt të zgjatësh më tej. Adhuresit e letërsisë së realizmit socialist (siç e kam theksuar edhe më herët) e lejuan këtë kaos me vetëdije, që lexuesi serioz të dëshpërohej nga prurjet pas vitit 1991 dhe të kthente kokën nga letërsia e dikurshme. Shkrimtari të varfërohej duke vetëfinancuar librin, ndërsa botuesi dhe kritiku të pasuroheshin. Lexuesi, ndërkohë, do ta humbiste përfundimisht besimin te letërsia e krijuar në liri. Dhe kjo po ndodh edhe me ata pak shkrimtarë të hajrit, që kanë humbur kontaktin me lexuesit që meritojnë. Pjesa tjetër e lexuesve ndihet e pasigurt, pa të ardhme. Jo vetëm në Shqipëri, ku mirëqenia është e ulët, por edhe në Holandë ka rënë numri i lexuesve të moshës 40–60 vjeç, për shkak të ritmeve dhe orëve të shtuara të punës. Mungon koha dhe qetësia shpirtërore. Shto këtu brezat e rinj, që “mafia” e internetit i ka rrëmbyer nga familja. Janë bërë hije për prindërit e tyre, të ngulitur ditë e natë në ekranet e telefonave.

KUSH MBAN PËRGJEGJËSI: AUTORI APO LEXUESI?

Askush – dhe të dy njëkohësisht. Të ndash lexuesin nga autori është si të ndash kockën nga mishi. Autori s’bën dot pa lexuesin, ashtu siç lexuesi s’bën dot pa autorin. Ka autorë dhe lexues të dobët, ose autorë dhe lexues sqimatarë. Botuesi dhe kritika vetëm dirigjojnë; nuk prodhojnë. Qumështin e jep lopa – dhe e pi lexuesi. Por, kur botuesi parapaguhet dhe kritika blihet, viktima është lexuesi, i cili detyrohet të blejë dhjetë libra me shpresën se njëri do të jetë i vlefshëm. Viktimë është edhe autori serioz, që rrallë arrin te lexuesi i tij i natyrshëm. Autori mediokër, ndërkohë, vetë-gënjet me një famë të përkohshme.

SI KAPËRCEHET KJO KATASTROFË MENDORE?

Shtetet totalitare krijojnë fillimisht lexuesin dhe pastaj autorin. Shtetet e lira i krijojnë të dy njëherazi. Origjina e artit të madh është si dilema e vezës dhe pulës. Detyra e shtetit është të krijojë harmoni dhe mirëqenie sociale, jo të bëhet rregullator apo shpërblyes i sistemeve letrare. E kam vizituar rregullisht Shqipërinë pesë vitet e fundit. Më ka rënë në sy një mobilizim i pazakontë i nxënësve, që dërgohen shpesh në bibliotekë, të shoqëruar nga mësuesit. Po ashtu, Qendra e Librit dhe e Leximit promovon pareshtur autorë të rinj, nën kushtin e heshtur që të shmangen kritikën

ndaj institucioneve dhe problemeve psiko-sociale. Këto lëvizje duken tendencioze, sidomos kur i shtohet mentaliteti i shkrimtarit oborrtar, që pret gjithçka nga shteti. Ndërkohë, letërsia – edhe pse krijohet individualisht – është qelizë e pandashme e shoqërisë. Nëse pranojmë se shoqëria shqiptare jeton nën ankthin e një “Big Brother”-i të përhershëm, atëherë çdo ndërhyrje e shtetit në krijimtari është e rrezikshme.

Llojin e shkrimtarit dhe të lexuesit e përcakton koha dhe nevojat e saj urgjente. Në Shqipëri, fatkeqësisht, kohën po e bëjnë të liqtë. Nxënësit hutohen përballë trajtimit të sistemeve totalitare, sikur diktaturat të kenë pushuar së ekzistuari në vitin 1991. Kështu shmanget prekja e nervit të së tashmes. Lexuesi që po formohet sot është lexues i një letërsie estetike, pa mesazh, i ngopur me forma e struktura, por i zbrazët në përmbajtje dhe më kryesorja: Pa Moral! Një art që i ngjan markave si Gucci apo Armani: i bukur, i shtrenjtë, por shpesh pa shpirt. Ky marketing letrar, i përhapur në Perëndim prej dekadash, prodhon breza lexuesish estetikë, por jo domosdoshmërisht të ndërgjegjshëm. Në Perëndim flitet për diktaturat, por si për diçka që ndodh diku tjetër. Në Shqipëri flitet për diktaturën si për një fosil muzeu – si një dinosaur të ekspozuar pas xhamit – pa guxuar të preket hija e saj e sotme.

Konkluzioni im është ky: Shqipëria ka një brez shumë të mirë lexuesish të atyre mbi 40 vjeç, të brumosur me letërsi klasike me mision të qartë human. Por, ky brez e ka të vështirë të gjejë sot letërsi shqiptare me vlerë – dhe një pjesë e madhe e tij ka emigruar. Kanë mbetur kryesisht nxënësit, që lexojnë me detyrim. Lexuesit e dobët lindin nga shkrimtarë të dobët, të mbështetur nga botues dhe kritikë matrapazë, si dhe nga sisteme arsimore me frymë totalitare. Diktaturat dhe pasdiktaturat ua hedhin fajin lexuesve, jo autorëve, për t’i formësuar sipas interesit të tyre. Dhe në fund, në pjetë, u shërbejnë shkrimtarin oborrtar si modelin më të mirë të mundshëm. Prandaj problemi nuk qëndron te lexuesi i dobët siç përfillet, por te regjimi që: rrënon ekonominë dhe mbjell pasiguri për të ardhmen duke detyruar që të dëbojë pjesën më dinamike dhe të pastër letrare dhe formëson njeriun e ri duke krijuar fillimisht lexues të modeluar në laboratorin e tij ideologjik, e më pas ushtarë të bindur. Shkrimtari i lirë e di se nuk ka kohë për eksperimente sterile, por për letërsi të angazhuar. Ai krijon nga larg për të ruajtur pavarësinë shpirtërore, por kometat e errëta të pushtetit ia zënë dritën. Kështu, veprat e tij mbeten një pishtar i vogël në një det të errët.

MALLKIMI I KASABASË SË PËRHERSHME

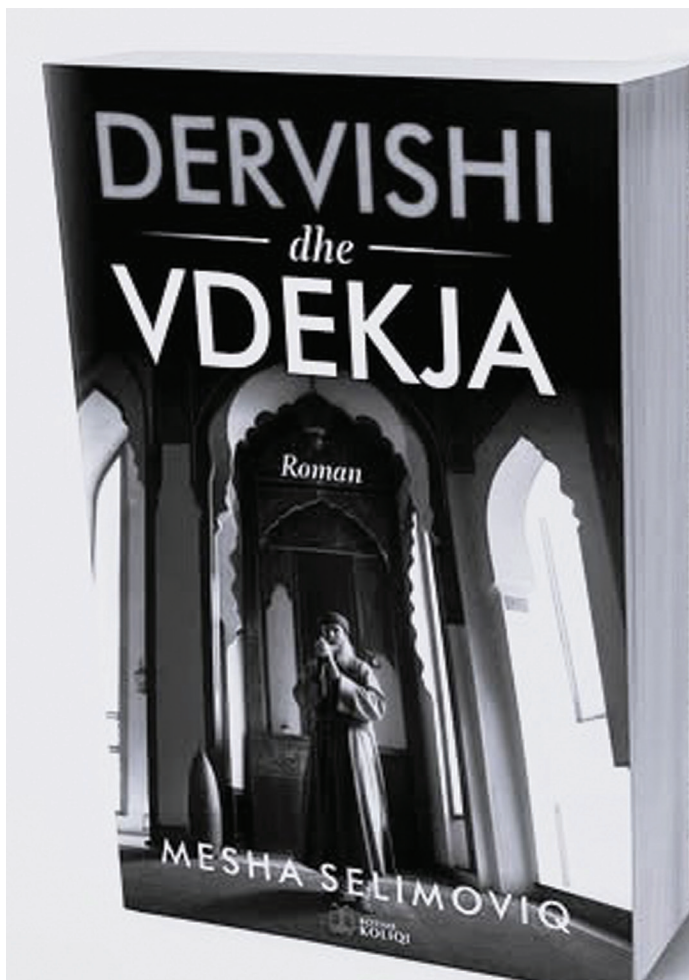
(Mesha Selimoviq: “Dërvishi dhe vdekja”, roman. Botime Koliqi, Prishtinë, 2022, përkthyer nga Esad Mekuli dhe Tajar Hatipi)

Jusuf BUXHOVI

Në krijimtari, të shumtën në letërsi dhe, kryesisht në prozë, doktrinat politike dhe ato religjioze, në planin shoqëror, rëndom humbin kauzalitetin, por ruajnë mentalitetin e shtrirjes së tyre në sferën shpirtërore në forma të tjera. Kjo është edhe e natyrshme kur kihet parasysh se krijimtaria pasqyron realitetin jetësor në përputhje me faktorët e brendshëm dhe të jashtëm të përfshirë në dramën mbi të cilat ndërtohet kompleksiteti njerëzor, ku paradigma jetësore nxjerr në pah karakteret e ndryshme që atë e determinojnë në thellësi. Natyrisht se ky zhvillim ciklik manifeston mentalitetet në përputhje me (mos)depërtimin e ideve si formë e konfrontimeve prej nga pasqyrohet vetëdija e hapësirave (e hapjes) me atë të provincës (mbylljes) dhe të thadrimit të saj në faktor ngecjeje.

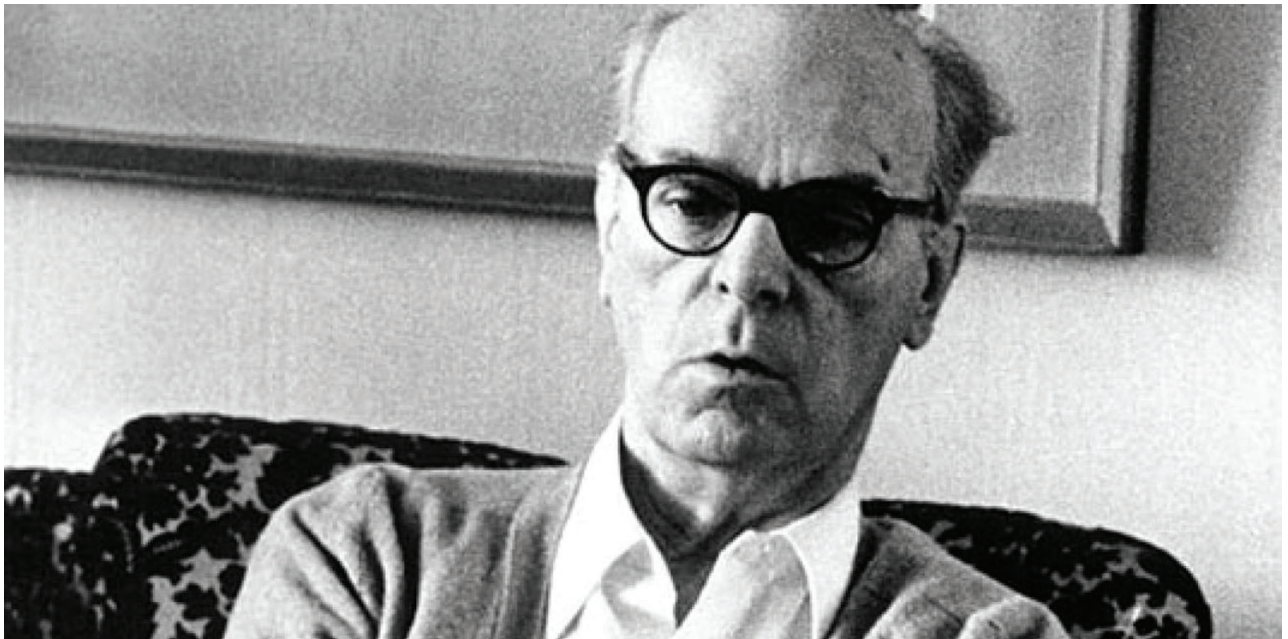
Këto raporte, në rrethanat ballkanike, për arsye të jetës nën pushtimin pesëshekullor osman, si kod shoqëror-politik po edhe kulturor i njohur si orient, që në mënyrë permanente lufton oksidentin, kanë determinuar “mentalitetin e kasabasë”. Kanë ndikuar gjendjet identitare thuajse të gjitha etnive. Gjendje kjo që kthehet në një luftë të brendshme të tyre, çastin kur zë të rrënohet baraspesha midis etnisë dhe religjionit në përputhje me zhvillimet politike siç është ajo e hapësirës disashekullore e orientit po i rikthehej oksidentit në kornizën e shteteve nacionale, të krijuara mbi perceptimet e konvertimit të etnive nga ato fetare në nacionale.

Në këtë ndryshim të pashmangshëm, ndërhyrja e mentalitetit të kasabasë, shfaq gjithë tragjikën e vet shumështrësore, ku mësimet e caktuara fetare kanë determinuar fatumin si “vullneti i Zotit”, që robi i tij duhej t’u nënshtrohej, me ç’rast pranohet edhe dhuna deri në shkatërrim e



të ngjashme, që kundërshton nevojën e kundërvënies, goftë edhe atëherë kur kërcënohet shkatërrimi në masë i njeriut dhe qenies së tij në emër të besimit.

Romani “Dërvishi dhe vdekja” i autorit Mesha Selimoviq, i botuar nga fundi i viteve të gjashtëdhjeta të shekullit të kaluar, në mënyrë monumentale paraqet përpjekjen për thyerjen e kësaj tragjike brendapërbrenda vetë mekanizmit që ka krijuar dogmën e “vullnetit të Allahut”, përpjekje kjo që, gjithnjë në përputhje me fuqinë e saj, tregon morbiditetin e mentalitetit të kasabasë kur ajo kthehet në pjesë të të menduarit, që pengon veprimin e ndryshimit të saj kur përfundojnë edhe faktorët e jashtëm që e kanë sjellë atë.



Dervishi Ahmet Nuredini, shfaqet si njëri ndër personazhet më domethënës i këtij kundërshtimi të brendshëm, i metamorfozës nga ithtari i idesë “së vullnetit të Allahut” dhe pranimit të saj deri në nënshtrim, tek militanti i luftimit të saj, çastin që shesh se bota e ideve (fetare) që ua kishte kushtuar jetën dhe atyre që shfaqeshin si realitet shoqëror dhe politik, ishin shpërputhëse dhe tragjike në planin jetësor, meqë me ato mësim, ndrydhej deri në mbyetje vullneti i të drejtës së jetës në dobi të rrënimt të asaj njerëzore nga tirania e pushtetarëve.

Dervish Ahmet Nuredini, pas vrasjes së vëllait Harunit, nga pushtetarët e kasabasë me dyshimin se ai “kishte shkitur nga rregullat e Allahut”, transformon çështjen e “bindjes urdhrit” tek “kundërshtimi i saj” me anën e “marrjes së pushteti”, që do të rivendoste raportet midis “zotit dhe njeriut”, ku i dyti, shpreh vullnetin për jetë në kuadër të ligjit të shtetit, por assesi të tiranisë së pushtetarëve.

Ky ndryshim për të cilën ai edhe thur intrigën e kundërvënies së pushtetit të kasabasë deri te rrëzimi i pushtetarëve (kadiut dhe valiut), e përcjellë edhe nga një hakmarrje të përgjakshme ndaj tyre me ç’ka ai, nga “vullneti i masës së egërsuar” do t’i zëvendësojë ata, në të vërtetë nduk ndryshon mentalitetin e kasabasë, meqë është thadruar në vetëdijen e mosndryshimit nga frika se ndryshimi, në rastin e dhënë tek popullata boshnjake e një kasabaje të Bosnjës, sjell edhe shthurjen e saj, për ç’gjë ajo është e frikësuar së tepërmi nga shkaku se është e kërcënuar nga të gjitha anët dhe me të drejtë ngaqë shenjat e paralajmërimit të rënies së perandorisë osmane, përcilleshin me copëtimin e saj tragjik tek kundërshtarët e saj, të cilët kërkonin ndryshimin e identitetit të saj shumëshekullor

në një tjetër, që deri me dje e ka marrë për “rajë”, shtresë e shfrytëzuar dhe e nënshtruar.

Përpjekja e dervish Ahmet Nuredinit, që pushteti i tiranisë të zëvendësohet nga ai i “ligjit të zotit”, shfaqet po aq absurd, ngaqë mentaliteti i kasabasë, nuk është në gjendje të pranojë ndryshimin edhe në rrethanat kur kërcënohet skajshmërisht nga zhvillimet që zhvendosnin raportet shoqërore shumëshekullore në dëm të saj.

Këtu, në të vërtetë, vrasja e paralajmëruar e Ahmet Nuredinit nga kundërshtarët e tij të mentalitetit të kasabasë, në një rën anë paraqet tragjiken e mosndryshimit përkundër rrezikut se ajo sjell kobin e pashmangshëm, dhe në tjetrën anë, me ikjen prej saj (të Hasanit që në ndjekje të një dashurie me një latine ik në Dubrovnik), paraqet “shpëtimin”, por jashtë saj, që do të thotë humbjen e diçkaje që lidhet me qenien identitare të një etnie, që ndryshimi e kërcënon me shfarosje, po qe se nuk ndryshon, ose me shpërbërje, po qe se largohet prej saj!

Kjo logjikë disfatiste, e paraqitur me një prosede letrar ndër më autentikët e letërsisë bashkëkohore evropiane, gjë që këtë vepër e kthen në një roman monumental, pasqyrimin e saj tragjik e gjen te vetë sjellja e shkrimtarit, i cili, duke e përshkruar fatin e boshnjakëve si një “mallkim historik” nga shkaku i mosaftësisë që rrënjët e identitetit të tyre etnik dhe historik në rrethanat e diversitetit fetar t’i ndërtojnë dhe ruajnë mbi kulturën gjuhësore, po mbi atë fetare, do të pranojë supremacionin e “kulturës serbe” si “strehë” të “etnisë boshnjake”, ndonëse fatin e së cilës, atë tragjik, më së miri e pasqyron personazhi i sheh Ahmet Nuredinit!

TRAJTESË

LETËRSIA E ABSURDIT DHE MIGJENI



Nëse do të krahasojmë tekstet në prozë dhe në vargje të Migjenit me tekstet e letërsisë të autorëve më në zë të shekullit XX, me lehtësi vërehet se Migjeni në planin estetik ka qenë në të njëjtën valë me këta autorë

Dr. Yzedin HIMA

Migjeni është lexuar dhe studiuar edhe gjatë sundimit të realizmit socialist si shkrimtari zyrtarë në letrat shqipe të gjysmës së dytë të shekullit XX. Studiuesit e kanë parë tekstin e Migjenit nën lentet e kanuneve të soc-realizmit duke e thjeshtëzuar dhe reduktuar mesazhin estetik e ideor të teksteve të tij. Krahas

thjeshtëzimit dhe reduktimit, kritika letrare e kohës ka keqinterpretuar për nevoja ideologjike krijimtarinë e tij, duke zëvendësuar vështrimet estetike me ato ideologjike. Natyrisht, nuk ishte e mundur që të theksoheshin refleksionet e estetikës së drejtimeve letrare modern të shekullit XX te krijimtaria e Migjenit, sepse letërsia botërore e shekullit XX shihej me llupën ideologjike të

HEJZA

soc-realizmit dhe konsiderohej e dëmshme për shijet “e shëndosha” të lexuesve.

Nëse do të krahasojmë tekstet në prozë dhe në vargje të Migjenit me tekstet e letërsisë të autorëve më në zë të shekullit XX, me lehtësi vërehet se Migjeni në planin estetik ka qenë në të njëjtën valë me këta autorë. Le të ndalemi te krahasimi i teksteve të Migjenit me disa tekste të një prej shkrimtarëve më të shquar të shekullit XX, Franz Kafkës. Në tregimet e Kafkës personazhet tjetërsohen për shkak të dhunës që vjen dhe i sulmon nga të gjitha anët si: varfëria, paragjykimi, padija, dallimet, hipokrizia, alienizmi, pushteti, ligji e rregullat, detyrimet ndaj të tjerëve, mjedisi armiqësor etj. Edhe në tekstet e Migjenit e takojmë tjetërsimin, zvogëlimin, tendencën për t’u bërë i padukshëm për t’i shpëtuar dhunës. Me siguri, Migjeni i ka njohur tekstet e Franz Kafkës.

Le të shohim konkretisht. Përballja e estetikës së nyjetimit të prozës së Migjenit me estetikën e nyjetimit të prozave të Franz Kafkës është një aventurë e guximshme sepse pranë vihen një nga shkrimtarët më të shquar të shekullit XX me një shkrimtar të njohur në Shqipëri e pak të përkthyer e njohur jashtë gjuhës shqipe. Migjeni, ndonëse nuk kemi shënime që vërtetojnë këtë, duhet ta ketë lexuar Franz Kafkën. Nëpër qasjen tonë kurrsesi nuk synojmë ta ngrëmë tekstin e Migjenit në lartësinë e teksteve të Kafkës, por dëshirojmë të shohim tekstet e Migjenit nën dritën e estetikës së teksteve të Kafkës. Të dy autorët operojnë në atë që mund ta quajmë shkretëtirë e ekzistencës. Ndonëse letërsia e Migjenit shpesh lidhet me realizmin, te “Vetëvrasja e trumcakut” ai kalon kufijtë e reales për të hyrë në territorin e absurdit kafkian. Ja një analizë e tregimit sipas estetikës së letërsisë së ekzistencializmit:

PEIZAZHI SI MAKTH

Në tekstet e Kafkës, mjedisi nuk është kurrë neutral; ai është një zgjatim i ankthit të personazhit. E njëjta dukuri shfaqet te Migjeni. Ai krijon një botë ku “në vend të barit bijshin qime derri” dhe “në vend të pemve – brina të kafshëve prehistorike”. Mjedisi është tërësisht absurd dhe zgjatim i ankthit të personazhit, trumcakut.

Deformimi i natyrës: Ashtu si te *Metamorfoza*, ku trupi i njeriut tjetërsohet në kandër, këtu peizazhi pëson një mutacion grotesk. Natyra nuk është më vendi ku njeriu gjen prehje, por armiqësore.

Universalizimi i vendit të ngjarjes: Trumcaku jeton në një “pikë kozmike” të papërcaktuar,

ngjashëm me labirintet burokratike ose kështjellat e Kafkës që nuk kanë një adresë reale, por janë gjendje mendore.

ABSURDI DHE PAMUNDËSIA E ZGJIDHJES

Kafka e shihte njeriun si një qenie të dënuar për të kërkuar kuptim në një botë që nuk ofron asnjë kuptim. Migjeni e vendos trumcakun në të njëjtën pozitë:

Gjendja e pashpresë: Trumcaku është inteligjent dhe pikërisht inteligjenca e tij e çon drejt vetëvrasjes. Te Kafka, vetëdija është dënim. Sa më shumë kupton personazhi, aq më shumë e kupton se është i pashpresë dhe shkon drejt fatalitetit.

Ironia ndaj krijimit: Migjeni ironizon “Hokus-pokusin” e dritës biblike. Kjo frymë blasfemuese ndaj një rendi hyjnor që ka dështuar të krijojë harmoni është tipike për rebelimin e heshur dhe dëshpërimin e personazheve kafkiane.

VETËVRASJA SI AKT LIRIE OSE MJERIMI

Fundi trumcakut është një skenë e pastërt kafkiane:

Vdekja groteske: Trumcaku nuk vdes në mënyrë heroike, por ngulet mbi një qime derri dhe sillet nga era si një “gjel metalik mbi oxhak”. Ky shndërrim i qenies së gjallë në një objekt mekanik (si te *Në koloninë ndëshkimore*) tregon zhveshjen e dinjitetit edhe në momentin e vdekjes.

Pasiviteti: Ai hidhet “pa u dhanë krahve”. Ky dorëzim total i vullnetit përballë një bote absurde është thelbi i tragjedisë moderne.

KAPËRCIMI LOGJIK DHE THYERJA E MURIT RRËFYES

Kafka shpesh thyen rregullat e narracionit tradicional. Migjeni bën të njëjtën gjë kur ndërhyr në fund të tregimit duke iu drejtuar lexuesit për “kapërcimet logjike”.

Logjika e ëndrrës: Ashtu si në tregimet e Kafkës ku një njeri zgjohet i shndërruar në insekt pa dhënë shumë shpjegime, Migjeni këmbëngul se në një botë irracionale, kërkimi i logjikës është i kotë. Realiteti vetë është i prishur, prandaj edhe arti që i shëmbëllen realitetit duhet të jetë “i thyer”.



TRUMCAKU I MIGJENIT SI "GREGOR SAMSA"

Nëse Gregor Samsa përfaqëson tjetërsimin e njeriut në makinën e punës dhe familjes, Trumcaku i Migjenit përfaqëson tjetërsimin e intelektit në një mjedis steril dhe barbar. Absurdi këtu gjen jehonë te groteskja, vetmia kozmike dhe vdekja pa lavdi, duke e bërë këtë tregim një nga perlat e ekzistencializmit shqiptar.

Le të shqyrtojmë një tjetër tekst mjaft të njohur të Migjenit, me titull "Luli i vocërr". Analiza e "Lulit të vocërr" përmes letërsisë së absurdit na zhvendos nga rrafshi i thjeshtë i dhembshurisë sociale në atë të tjetër si mit ontologjik. Te Luli, Migjeni nuk përshkruan vetëm një fëmijë të varfër, por një qenie që po "zvogëlohet" deri në mosqenie, njësoj si personazhet e Kafkës që humbasin rëndësinë përballë një bote që nuk i vëren. Ja elementet kafkiane në këtë tregim:

IZOLIMI DHE "MOSNJOHJA"

Kafka shpesh shkruan për individin që jeton në mes të njerëzve, por mbetet krejtësisht i padukshëm. Migjeni ndjek të njëjtën rrugë:

"Askush s'e njëf Lulin": Kjo fjali e parë vendos menjëherë distancën. Luli është aty fizikisht, por ekzistencialisht ai është i ishulluar. Shokët lozin "për hesap të vet", duke krijuar një ndarje mes botës së gjallë (veprimi aktiv) dhe botës së Lulit, (vrojtimit pasiv).

Caku i vet: Luli ka një "cak" te dera, një kufi që nuk e kalon. Ky kufi simbolizon pamundësinë e tij për t'u bërë pjesë e sistemit apo e shoqërisë, ashtu si personazhi i Kafkës te "Përpara Ligjit" që qëndron gjithë jetën para një dera që nuk hapet kurrë.

FETISHIZMI I OBJEKTIT (ÇIZMET PËRBALLË TULLUMBAVE)

Në botën e Kafkës, sendet shpesh marrin fuqi magjike ose tmerruese. Te Migjeni, çizmet nuk janë thjesht një veshje, ato janë simbole të një statusi të paarrtshëm.

Refleksioni i mjerimit: Skena ku Luli sheh këmbët e veta të zbathura në lustrin e çizmeve të shokut është një moment kulminant i tjetërsimit. Çizmja e tjetrit bëhet pasqyra ku Luli njihet vetveten si "asgjë". Ky kontrast mes shkëlqimit të jashtëm dhe njerëzores së cunguar është thellësisht kafkian.



GROTESKJA DHE KËRCËNIMI (TOLLUMBAT QË "HANË")

Në fund të tregimit, Migjeni kalon nga melankolia te groteskja e frikshme, e ngjashme me transformimet e dhunshme të Kafkës.

Tollumbat grabitqare: Migjeni thotë se tollumbat e Lulit "kanë hapun gojën si me dashtë me e hanger mësuesin". Këtu mjerimi pushon së qeni pasiv. Objekti i grisur (tollumbat) merr jetë dhe kthehet në një përbindësh.

Parashikimi i përmbysjes: Ky imazh është një paralajmërim kafkian: mjerimi që nuk trajtohet do të transformohet në një forcë shkatërruese që do të gëlltisë edhe "apostujt e mëshirës", në këtë rast mësuesin.

ABSURDI I MËSHIRËS

Kafka shpesh tregon se mirësia e pushtetit ose e autoritetit është e pakuptimtë nëse nuk ndryshon strukturën e vuajtjes. Mësuesi e ledhaton Luli vetëm kur ai është "i dliur dhe pa puça". Kjo mirësi me kusht është absurde, sepse Luli ka nevojë për ndihmë pikërisht kur është "me puça" dhe i papastër. Kjo burokraci e ndjenjave është tipike për personazhet e Kafkës që kërkojnë ndihmë dhe gjejnë vetëm gjeste sipërfaqësore. Luli nuk është thjesht një viktimë e varfërisë; ai është një "i huaj" në botën e tij. Nëse te "Vetvrasja e trumcakut" Migjeni analizoi vdekjen e shpirtit, te "Luli i vocërr" ai analizon vdekjen e fëmijërisë



përmes një lenteje ku realiteti është aq i rëndë, saqë kthehet në makth.

Një tekst tjetër ku Migjeni, krahas çmitizimit dhe stigmatizimit të estetikës së romantizmit të vonuar dhe produktit letrar sipas kësaj estetike në letërsinë shqipe, prek edhe metamorfozën e individit apo turmës për shkak të dhunës që vjen nga varfëria dhe moszhvillimi. Tregimi titullohet "Legjenda e misrit".

Apoteoza e misrit: Misri nuk është më një produkt bujqësor, por një autoritet suprem. Në një botë absurde, njeriu nuk gjykohet nga morali, por nga zotërimi i "kokrrës". Kokrra e misrit është bileta e vetme për të hyrë në jetë, ashtu si "leja" për të hyrë në Kështjellë të tregimi i Kafkës. Vargu i malësorëve "pa fund, si është e gjatë dhe pa fund vuajtja e tyre" i ngjan rreshtave të pafund të njerëzve që presin në korridorët e gjykatave kafkiane – një pritje që nuk ka fund dhe një sistem që ushqehet nga kjo pritje e pakuptimtë. Ndoshta pjesa më kafkiane e tregimit është sjellja e malësorit para depos.

Transformimi në "majmun": Migjeni thotë se malësori bëhet servil, me "gjeste majmuni". Ky është një proces i pastër kafkian i metamorfozës. Përballë nëpunësit (i cili përfaqëson "Kështjellën" ose autoritetin e shtetit), malësori humb dinjitetin dhe për masat dhe shndërrohet në një krijesë të tjetërsuar. Nuk është më ai burri me gjoksin sa një shkëmb graniti, me kambët si dy lisa të gjatë dhe me kryet në re. Metamorfoza është e frikshme.

"Mnia e engjujve": Nëpunësit e depos quhen "engjuj". Kjo është ironi kafkiane: zyrtarët e vegjël ("një burrë i vocërr") shihen si qenie hyjnore që mbajnë në dorë fatin e jetës dhe të vdekjes. Individu është i detyruar të bëhet qesharak për të mos zgjuar zemërimin e një makinerie që nuk e njeh mëshirën.

FAJI DHE SOLIDARITETI I THYER

Mallkimi për kokrrën: Skena ku një malësor shkel kokrrat e derdhura të shokut dhe tjetri e mallkon ("të shitoftë Zana") tregon se si mjerimi (ose sistemi absurd) e shkatërron vëllazërinë. Kokrra e misrit është bërë kaq e shenjtë, sa që shkelja e saj është një "mëkat" metafizik. Njerëzit nuk akuzojnë shtetin apo sistemin, por akuzojnë shokun e tyre për një kokërr misri. Ky është "faji" që sistemi ua transferon viktimave.

Rruga e malësorit është një odise kafkiane: ai ecën i lagur deri në palcë drejt një depoje që mund të jetë e zbrazët, ose ku "engjujt" mund t'ia refuzojnë misrin për një tekë të tyre. Dhuna e mjerimit ka tjetërsuar gjithçka.

MITI SI MAKTH

Kafka shpesh merr mite dhe i kthen në makthe. Migjeni bën të njëjtën gjë: Ai flet për "foletë e shqypeve" (miti romantik), por thotë se aty ka vetëm "fëmijë të nximë si lugetër". Lumnia legjendarë është "larg, tepër larg". Ky është tjetërsimi hapësinor: individ i jeton në një vend që quhet legjendar. Letërsia romantike Veriun e Shqipërisë e emërton si vis homerik, ndërsa Migjeni e çmitizon pa mëshirë këtë mit.

KRIJIMI I PËRJETËSISË

Shënime për librat: Fabulat e Ezopit
“Kush tepër lakmon...”, autore: Giuditta Campello, ilustrimet: Giuditta Caraviraghi (7 fabula); “Uri prej ujku”, autore Giuditta Campello, ilustrimet: Beatrice Cerocchi (7 fabula); “Të vegjël, por mendjemprehtë”, autore Giuditta Campello, ilustrimet: Barbara Vagnozzi (7 fabula); “Mirë t’u bëhet”, autore Giuditta Campello, ilustrimet: Raffaella Ligi (7 fabula); përktheu: Rudina Çupi, Botimet ALBAS, Tiranë 2028.

Khahid BUSHATI

Autorja e këtij seriali fabulor ezopian, Giuditta Campello është një shkrimtare italiane shumë e njohur për fëmijë. Krijimtaria e saj është e pasur, me përralla, tregime dhe rishkrime të veprave klasike (si në rastin tonë: Ezopi), duke i përshtatur për lexuesit e vegjël. Gjuha e saj e rrëfimit është e thjeshtë, e qartë dhe edukative. Është e kujdesshme në frazë, ku, shpesh ka shmangur ashpërsinë e versioneve të vjetra. Në të gjitha rishkrimet e saj, shkrimtarja ka synuar që gjatë leximit tregimi i rikrijuar të jetë, gjithnjë, i këndshëm për lexuesin e vogël.

Giuditta Caraviraghi (7 fabula); Beatrice Cerocchi (7 fabula); Barbara Vagnozzi (7 fabula); Raffaella Ligi (7 fabula) janë ilustratorët e serialit (katër libra) të Ezopit. Ilustrimet e tyre, duke ruajtur tiparet dhe veçoritë individuale; janë të gjalla, me koncept përrallor dhe fëmijor, me ngjyra të buta dhe forma të qarta. Personazhet-kafshë paraqitet miqësore dhe shprehëse. Nëpërmjet ilustrimeve, ndihmohet fëmija për të kuptuar karakterin, mesazhin dhe emojonin e figurave fabulore.

Shkrimtarja Rudina Çupi, këtij seriali fabulor i ka bërë një përkthim të kujdesshëm. Gjatë përkthimit dhe shqipërimit, ka ruajtur frymën edukative që shtjellohet në ngjarjen e fabulës, ka ofruar një gjuhë të përshtatshme përmes frazave kuptimore e “të lexueshme” bukur nga fëmijët.

Ezopi, mendohet se, ka jetuar rreth shekullit VI p.e.s. në Greqinë e Lashtë. Nga gojëdhënat, arkivat e shënimeve të hershme etj., kemi mësuar, se: “Ezopi



ishte skllav. Nuk ishte i bukur fizikisht, por ishte shumë i zgjuar. Përdorte zgjuarsinë dhe fjalën (që e kishte të rëndësishme) për të dhënë mësimet jete e morale.” Shekujt treguan, por edhe sot e kësaj dite se, Fabulat e Ezopit, nuk humbën, nuk u vjetruan, por u bënë aktuale më shumë se kurrë. Ezopi ishte dhe mbeti simbol i mençurisë popullore.

Fabulat, sigurisht, kanë natyrë ezopiane. Jo, vetëm kaq, por kanë edhe disa karakteristika që duhen ditur. Fabulat janë tregime të shkurtra, me personazhe kafshë, shpendë dhe objekte. Në fund të fabulave, autori e thotë mesazhin, herë të drejtpërdrejtë e herë të nënkuptuar. Fabulat e tij ruajnë thjeshtësinë, bashkëshoqërohen nga ironia dhe satira (elemente të domosdoshme të gjuhës ezopiane). Fabulat, kurdoherë, si vlerë ruajnë edhe një kuptim të thellë filozofik.

Ezopi në fabulat e këtij seriali, të cilat janë: “Pula që bënte vezë të arta”, “Miu i fshatit dhe miu i qyte-



tit", "Bretkosat që donin një mbret", "Sëpata dhe Hermesi", "Luani dhe lepuri", "Gomari që mbante kripë", "Ujku! Ujku", "Dhelpra dhe rrushi", "Ujku dhe qengji", "Ujku dhe Plaka", "Luani i plakur dhe dhelpra", "Dreri te burimi dhe luani", "Dhelpra me barkun plot", "Gjinkallat dhe milingonat", "Miushi dhe luani mirënjohës", "Gjinkalla dhe dhelpra", "Lakuriqi i natës dhe nuselala", "Qenushi gjumash dhe ujku", "Nuselala dhe pulat", "Keci dhe ujku që i ra fyellit", "Lepuri dhe breshka", "Korbi dhe dhelpra", "Dhelpra dhe lejleku", "Mushkonja dhe luani", "Era dhe dielli", "Luani, ujku dhe dhelpra", "Gomari që bënte sikur ishte i çalë dhe ujku". Kështu, në fabulat që përmendëm, Ezopi trajtoi: Padrejtësitë shoqërore, pushtetin dhe abuzimin, dinakërinë dhe mashtrimin, mendjemadhësinë, miqësinë dhe tradhtinë, mençurinë kundrejt forcës. Pra, Ezopi flet për sjelljet njerëzore, edhe pse përdorë kafshë. Personazhet që veprojnë në fabulistikën ezopiane ruajnë karakteristikat e jashtme dhe të brendshme, si: dhelpra - dinake; luani - i

fuqishëm dhe autoritar; gomari - i duruar, shpesh i nënvleftësuar; korbi - mendjemadh; qengji - i pafajshëm... etj. Këto tipare janë simbolike, por janë të kuptueshme për çdo lexues, përfshirë dhe lexuesin fëmijë.

Një tipar i fabulave ezopiane është dhe dialogu e komunikimi mes dy personazheve. Autori i përdori për ta bërë fabulën më të gjallë, konfliktin që të kuptohet sa më shpejt, lexuesi të kujtojë të drejtën nga e padrejta, dhe mesazhi del natyrshëm, pa predikim.

Edhe pse kanë kaluar shekuj, fabulat mbeten aktuale dhe sot, sepse natyra njerëzore nuk ka ndryshuar, veset dhe virtytet janë të njëjta dhe problemet shoqërore përsëriten e përsëriten... Ndaj, fabulat e Ezopit janë universale dhe të përjetshme. Ezopi në fabulat e tij, nuk përmendi kohë dhe vende konkrete, por përdori personazhe simbolikë dhe foli për vlera të përhershme morale. Kjo i dha fabulës përjetësi e proverbialitet, duke e bërë të vlefshme për çdo epokë.

AVANGARDA DHE KITSCHI

Nuk është e rastit që lindja e avangardës kronologjiksht dhe gjeografiksht, ishte në linjë me zhvillimin e hovshëm të mendimeve revolucionare evropiane.

Clement GREENBERG

Ky qytetërim i njëjtë prodhon njëkohësisht gjëra aq të ndryshme sikurse janë poezitë e T. S. Eliotit dhe muzika popullore, pikturat e Braque-s, ballinat e *Saturday Evening Post*-it, ilustrimet dhe vizatimet tjera të revistave të përjavshme kësisoj. Të gjitha kategoritë mund t'i radhisim në konceptin e kulturës, pa çka se veç në dukje janë pjesë e së njëjtës kulturë dhe prodhim i po të njëjtës shoqëri. Por mu këtu edhe humb lidhja e tyre huajtëse. Kur kemi parasysh poezitë e T. S. Eliotit dhe të Eddie Guest-it - pyesim, ekziston një kulturë kaq gjithëpërfshirëse, me horizont aq të gjerë dhe kufij të luajtshëm që lejon gjetjen komplementare midis këtyre dy llojeve të poezisë? A thua një disharmoni soji në suazat e traditës kulturore, ende koherente, pranon çdo gjë verbërisht? - a thua kjo vërteton se mospajtueshmëria evidente është sall pjesë e rezultatit të rrjedhës së natyrshme të gjërave? Apo, mbase, bëhet fjalë për dukuri krejt të re, ama karakteristike të kohës sonë? Për ta gjetur përgjigjen nuk mjafton të kalohet vetëm në fushën e estetikës. Është e nevojshme t'i qasemi, me origjinalitet dhe guxim, lidhjes ekzistuese midis përjetimit estetik - siç e percepton individi specifikisht, jo i përgjithësuar - mjedisit social, historik, dhe rrethanave në të cilat krijohet përshtypja e tillë. Kështu jo vetëm që do t'i gjejmë përgjigjet për pyetjet që bëme sipër, por do të zbardhin dhe të tjera, mbase edhe më të rëndësishme.

I

Shoqëria e cila bëhet përherë më pak e zonja t'i arsyetojë dhe dëshmojë pashmangshmëritë e formave ekzistuese, nga të cilat është krijuar, fillon t'i shkatërrojë idetë dhe konditat, tashmë të pranuar, të cilat për artistë dhe shkrimtarë

janë të rëndësishme në arritjen e komunikimeve specifike me publikun. Ligshmëritë dhe të vërtetat e dala nga qëndrimet e religjionit dhe pushtetit, të cilat gjenezën e kanë në traditë dhe stile të ndryshme, bëhen kategori të ndryshueshme aq sa, as shkrimtari, as artisti, nuk janë të aftë për t'i paraparë reagimet e auditorit ndaj simboleve dhe metodave që përdorin. Kohë më parë, një situatë e tillë të çonte drejt aleksandrizmit shterpë e akademizmit, ku gjërat e vërteta dhe me rëndësi apriori ishin të mënjanuara ngase ishin kontroverse në vete; nga akademizmi ku krijimtaria virtuozë, prore në ndjekje të përsosmërisë, kufizohej në hollësira të imta, pa rëndësi vitale, formale, dhe ku mbi të gjitha çështjet e rëndësishme vendoseshin veçse sipas veprave të vërtetuara, të pranuar, qysh më parë nga mjeshtërit e vjetër. Ndaj, nëpër shumë vepra sillen gjithmonë, mekanikisht, temat e njëjta, pa pasur gjë të re: Statius, vargu mandarin, skulptura romake, piktura artistike, arkitektura neo-republikane. Me temat e njëjta nuk krijohen asnjëherë kushtet *natyrore* të jetës, është thjesht fenomeni ekstrem i një vargu suksesiv sistemesh shoqërore. Këto aspekte dhe kup-time, të cilat në vitet pesëdhjetë dhe gjashtëdhjetë të shekullit të nëntëmbëdhjetë u bënë pjesë integrale e ndërgjegjes progresive intelektuale, shpejt i përqaftuan artistët, poetët, nganjëherë edhe në mënyrë të pavetëdijshme. Nuk është e rastit që lindja e avangardës kronologjiksht dhe gjeografiksht, ishte në linjë me zhvillimin e hovshëm të mendimeve revolucionare evropiane. Fakti se në shtjellën e shkatërrimit shoqëror, kishte njerëz që nuk qenë të përgatitur e nuk kishin vullnet për ta pranuar këtë shkatërrim soji të kulturës sonë; duke dashur tejkalimin e aleksandritetit, ithtarë të shoqërisë perëndimore krijuan diçka që gjer atëherë ishte krejt e padëgjuar: kulturën avangarde. Shfaqjen e saj e bëri të mundshme,



para së gjithash, ndërgjegjja superiore historike, lindja e një kritike të re sociokulturore - kritika historike. Kjo kritikë nuk i parashtrori utopitë kohore, por qartazi dhe mbështetur në histori, në ligjshmërinë e shkakut dhe rrjedhimin, veneroi të kaluarën, arsyen dhe funksionimin e formave të cilat përbëjnë thelbin, ajthin e çdo shoqërie.

Vërtet bohemët e parë - identikë me avangardistët e sotëm - u bënë shpejt, demonstrativisht, të pa interesuar për ngjarjet politike. Atëherë sikur klima sociale, atmosfera kulturore, të mos përfshiheshin nga idetë revolucionare nuk do të ndërtohej qëndrimi kundrejt borgjezisë dhe

përkufizimi i dëshmisë se kujt i përkasin. Po të mos ishte mbështetja morale e politikës revolucionare të atëherëshme asnjëherë nuk do të kishte guxim që, agresivisht, të kundërshtoheshin normat dominuese shoqërore. Një hap kësajsoj kërkonte guximin që ishte imanent, ngase migrimi avangard nga mjediset borgjeze në ato boheme shënonte migrimin nga tregu kapitalist, ku shkrimtarët dhe artistët kishin rënë me përdhunë nën patronazhin aristokratik, (edhe pse mbase veç në pamje, vërtetë - vuajtje, krizë urie; megjithëse, siç e shohim më vonë, avangarda ngelet besnike ndaj borgjezisë shkakut i nevojës së parave

të saj). Në anën tjetër, aty ku avangarda arriti të *shkëputet* nga shoqëria, edhe më tutje mohonte politikën revolucionare dhe borgjeze. Revolucionin ngeli brenda shoqërisë, thelbësisht pjesë integrale e saj, në luftën kaotike ideologjike, që për artin dhe poezinë bëhet jashtëzakonisht e papërshatshme nga çasti kur fillon t'i pranojë postulatet e çmuara, aksiomatike, mbi të cilat gjer atëherë duhej mbështetur kultura. Nga këtu del kuptimi se funksioni esencial i avangardës nuk është thjesht *eksperimentimi*, por gjetja e një rruge përkundër konfuzionit dhe dhunës së pranishme, nëpër të cilën kultura të lind dhe të realizohet në lëvizje. Pasi u tërhoq krejt nga jeta publike, ndryrë në kullën e fildishtë, poeti, artisti avangard, u orvat ta mbajë nivelin e artit të vetë lart, njëherit edhe e kufizoi shprehjen e vlerave absolute, ku të gjitha realitetet dhe kontradiktat ose të hidhen ose të bëhen të parëndësishme: shfaqet lartpurlartizmi dhe *poezia e kulluar*, ndërsa nga tematika dhe përmbajtja rritet ajo që duhet frikësuar si mur-tajës. Duke e kërkuar absoluten, avangarda krijon artin *abstrakt* ose *jo-objektiv*. Poeti dhe artisti avangard mund të imitojë Zotin me aktin e krijimit të diçkaje që është e vlefshme ekskluzivisht në suazat e kufijve vetjakë, për shembull natyra e vlefshme nga vetja - peizazhi - jo riprodhimi i tij - estetikisht i vlefshëm; diçka e dhënë, e pa krijuar, e pavarur nga rëndësia, ngjashmëria, origjinaliteti. Substanca duhet shkrirë aq fort me formën saqë pastaj të jetë e pamundur qoftë si tërësi, qoftë specifikisht, veprën artistike a letrare ta zëvendësojë në diç tjetër pos saj. Pra, absolutja mbetet absolute. Poeti ose artisti duke qenë i tillë, më shumë çmon dhe zhvillon vlera relative, specifike, ndërsa të tjerat i braktis. Ato vlera, në emër të cilave fiton absoluten, paraqesin vlera relative estetike. Na del se ai imiton, jo Zotin - fjalën *imitim* po e shfrytëzoi në kuptimin aristotelian - por koncepton dhe proceset që i përdorë vetë arti dhe letërsia. Kjo është gjeneza e *abstraktes*. Pa i vënë veshin përjetimeve triviale, poeti kthehet nga mediumi i artit të vet. Ajo që është reprezentative a *abstrakte*, nuk mund të jetë çkado rastësore por duhet të dalë nga përlujta kundrejt ndonjë fuqie, ose të paktën, të imitojë ndonjë origjinal, po deshi ta ruaj vlerën estetike. Kur të arrihet në mohimin e botës së jashtme, të rëndomtë, dhe përshtypjeve që sjell, atëherë rezervimi i përmendur paraqitet ekskluzivisht në ato aspekte të krijimtarisë me të cilat arti dhe letërsia i kanë imituar të njëjtat procese. Ato bëhen lëndë përpunimi e tematike e artit dhe letërsisë. Nëse, sipas Aristot-

telit, i gjithë arti dhe letërsia janë imitim, atëherë kjo çfarë po flasim është imitim i të imituarit. Siç do të thoshte Yeats-i:

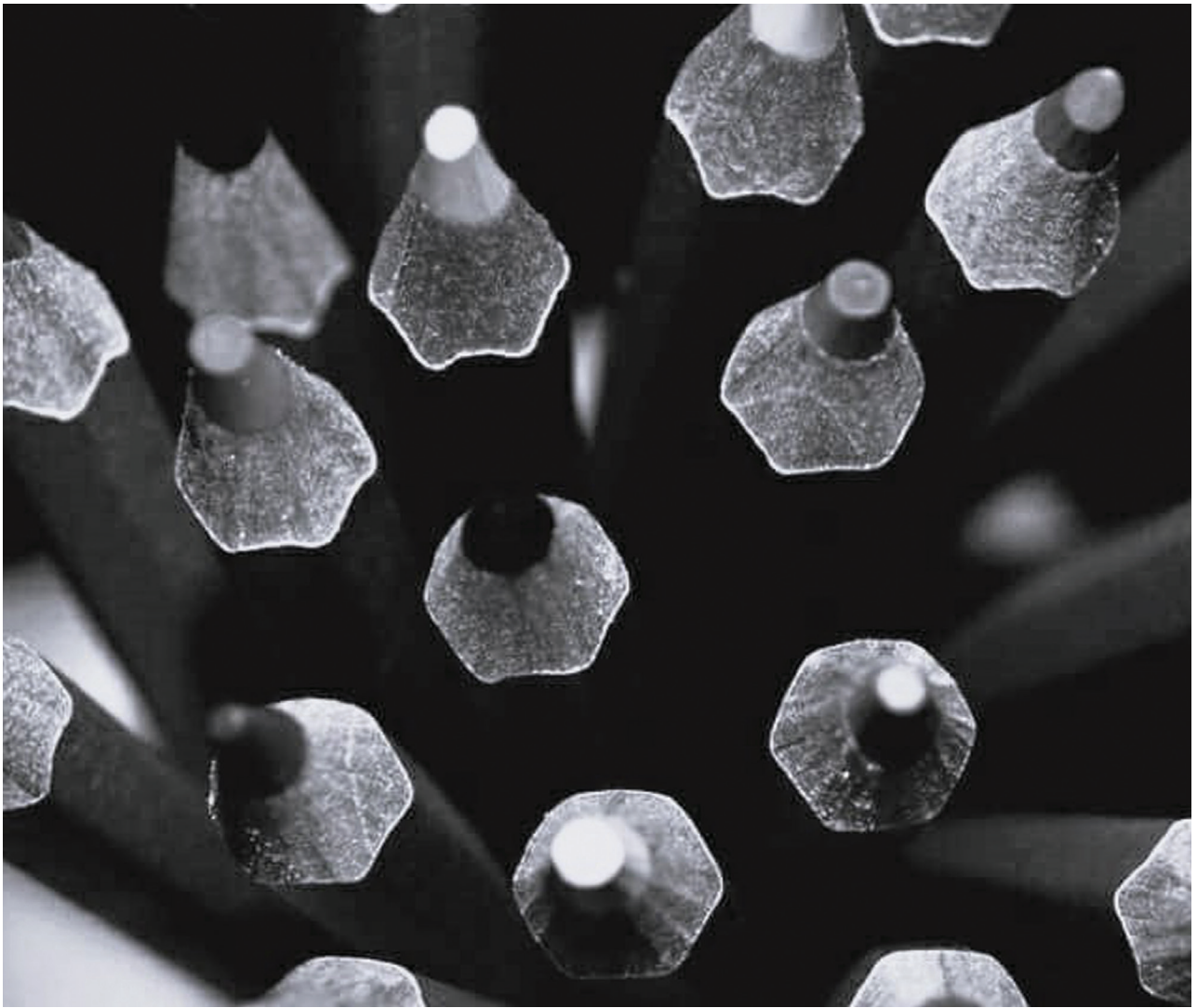
T'i këndosh nuk ka rëndësi, por t'i studiosh ngeshëm përmendoret vetiu aq të mëdha

Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, apo Klee, Matisse, Cézanne, bazamentin e frymëzimit të tyre e nxorën nga mediumi të cilin e përdorën. E reja dhe tronditësja në artin e tyre, sikurse në të shumtën e herëve, dilte nga sistematizimi absolut i gjetjes dhe kompozicionit të hapësirave, sipërfaqeve, formave, ngjyrave të reja, që sjellin mohimin apo flakjen e gjithë asaj që në faktorët e përmendur, të paktën, nuk parandihet. Poetët si Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Élyard, Pound, Hart Crane, Stevens, deri diku edhe Rilke e Yeats, potencialin e tyre e drejtojnë te procesi i krijimit të poezisë dhe në "momentet" e transformimit poetik sesa në përjetimin që kërkon përpunimi poetik si i tillë. Kjo, gjithsesi, nuk përjashton edhe preokupime tjera intelektuale në krijimtarinë e tyre artistike, sepse poezia patjetër duhet ta përdorë fjalën, kurse fjalët duhet të rrëfejnë diçka. Disa poetë, fjala vjen Mallarmé dhe Valéry, nga ky perceptim janë më radikalë se të tjerët; me këtë nuk mendojmë për poetët që yshten të krijojnë poezi duke shfrytëzuar veçan tingullin. Por, sikur të mos ishte aq zor për ta përkufizuar, mund të thuhej se poezia moderne është shumë më *e pastër* dhe *abstrakte*... Sa u përket lëmëve tjera të letërsisë - definicioni i estetikës avangarde nuk është kurrfarë shtrati prokrustian. Shumica e romancierëve më të mirë bashkëkohorë janë të njohur me avangarden, romani interesant dhe ambicioz i Gide-s flet mu për atë se si shkruhet romani, *Ulysses* apo *Finnegans Waket* Joyce-it, siç thotë një kritik francez, e zbresin përjetimin në shprehje e cila bëhet objektiv në vete, fillon të bëhet më e rëndësishme sesa ajo që rrëfehët. Fakti se kultura avangarde është imitim i të imituarit nuk presupozon as praninë as vërejtje. Është e vërtetë se ajo kulturë bart në vete elemente të atij aleksandrizmi ndaj të cilit lufton. Vargjet e Yeats-it i përkasin Bizantit që, gjeografikisht, është mjaft afër Aleksandrisë; njëfarë dore, dukja e imitacionit të imituar paraqet llojin superior të aleksandrizmit. Megjithatë, midis avangardës dhe aleksandrizmit ekziston një diferencim evident: avangarda lëviz, aleksandrizmi ngelet në vendnumëro. Kjo edhe i arsyeton metodat avangarde që bëhen të domosdoshme. Domosdoja konsiston



në faktin se asnjë metodë tjetër s'e bën të mundur krijimin e artit dhe letërsisë së rangut të lartë. Ta mohosh një domosdoshmëri të tillë, duke u kapur pas argumenteve si "formalizmi", "purizmi", "kullat prej fildishi", e të tjera, është marrëzi soji, veçse e pandershme. Specializimi i avangardës, fakti se shumë prej artistëve më të mirë të saj, janë artistë të artistëve, poetë të poetëve - largoi

shumë të cilët më parë dinin ta çmonin artin dhe letërsinë ambicioze, bile edhe kënaqeshin me to; ata njerëz, sot, nuk duan apo nuk mundën të hyjnë në fshehtësitë e krijimtarisë së tillë. Masat gjithmonë kanë qenë dhe kanë mbetur indiferente ndaj kulturës në zhvillim e sipër. Sot asaj kulture ia kthen shpinën po ajo së cilës i dedikohet, klasa sunduese. Asnjë kulturë nuk mund të



zhvillohet pa bazën shoqërore, pa burim stabil të ardhurash. Në rastin e avangardës, të ardhurat i ka siguruar elita e klasës sunduese e cila besonte se, më në fund, u shkëput nga shoqëria së cilës i takonte, edhe pse mbeti e lidhur gjithmonë në shiritin e artë të kërthizës. Paradoksi është i qartë. Elita, tani, zhduket në mënyrë rapide. Pasi avangarda është e vetmja kulturë e gjallë që e kemi sot, qëndrestarja e mëtejme e kulturës përgjithësisht, është seriozisht e rrezikuar. Mos të na mashtrojnë fenomenet kalimtare dhe sukseset lokale. Ekspozitat e Picasso-s ende i tërheqin masat, kurse T. S. Eliot-i mësohet nëpër universitete. Biznesmenët dhe tregtarët e veprave artistike moderniste gjithnjë kanë mjaft punë kurse botuesit edhe më tutje e botojnë poezinë "e rëndë". Duke e parandjerë rrezikun, avangarda, çdo ditë bëhet më e butë. Akademizmi dhe komercializmi fillojnë të paraqiten edhe në vendet më të pabesueshme; kjo do të thotë, vetëm avangarda e humb sigurinë dhe besimin e publikut prej të cilit varet - të kulturuarve dhe të pasurve. A thua është apriori natyra

e kulturës avangarde fajtoje për rrezikun në të cilin ndodhet vetë? Apo, mbase, është vetë ajo - rrezik potencial? Apo ka faktorë të tjerë, mikstë, më të rëndësishëm?

II

Atje ku ekziston avangarda, rëndom ndodhet edhe arijer-garda. Paralelisht, me shfaqjen e avangardës në perëndimin industrial, shfaqet edhe një fenomen kulturor që gjermanët ia gjetën emrin e jashtëzakonshëm - kitsch. Arti popullor, masiv, letërsia dhe komercializmi në të cilën bëjnë pjesë kromotipat, faqet kryesore të revistave të ndryshme, ilustrimet, shpalljet, beletristika aq e pëlqyer, stripat, muzika popullore, vallëzimet, filmat e Hollywood-it, e të tjera... nga një shkak i panjohur, ky fenomen gjigant u pranua krejt lehtëazi, pa vërejtje. Koha është të pyesim si dhe pse?

Kitsch-i është produkt i revolucionit industrial i cili urbanizoi banorët e Evropës Perëndimore dhe të Amerikës, duke sjellë me vete të ashtuquajturin mësim universal. Para tij, tregu i vetëm i kul-

turës formale, ndryshe nga folklori, ekzistonte për njerëzit që pos leximit dhe shkrimit të kishin në dispozicion, gjatë kohës së lirë, edhe standarde të caktuara që patjetër të ndiqnin ndonjë lloj mësimi. Deri atëherë këto të mira ishin në lidhje me kulturën. Por, me shfaqjen e mësimit universal aftësia e të lexuarit dhe shkruarit u shndërrua në veti të parëndësishme dhe sekondare, ngjashëm me aftësinë e ngasjes së automobilit, e cila nuk tregon më afinitetet e ndryshme kulturore të individëve ngase pushon të jetë kusht ekskluziv për formimin e shijes së stërhollë. Fshatarët që u dyndën qyteteve, dhe u bënë proletarë ose mikroborgjezë, mësuan shkrim-lexim, sepse kështu u lehtësohej jeta, por mu për këtë shkak nuk kishin kohë të lirë për arritjen e standardit jetësor të nevojshëm për përjetimin e kulturës qytetare tradicionale. Duke u shkëputur gjithnjë e më shumë nga kultura vetjake popullore, fondi i së cilës qe fshati, dhe njëherazi duke zbuluar në vete prirjen e re nga të trazuarit, popullata e re qytetase filloi të ushtroi shtypje shoqërore duke kërkuar që ta furnizojë me një kulturë më të kapshme, pra, më kuptueshme. Ndaj, për t'i plotësuar kërkesat e tregut të ri u soll edhe lloji i mallit, po ashtu të ri: kitsch-i, surrogat i kulturës, i përcaktuar për ata që edhe pse të pandjeshëm ndaj vlerës së kulturës së vërtetë, prapë ishin plot etje për argëtim të cilin vetëm kultura, pa marrë parasysh si, mund ta ofrojë. Duke shfrytëzuar si lëndë të parë elemente të kulturës së vërtetë, ama të shtrembëruara dhe të akademizuara, kitsch-i krahehapur e gjenezoz pranoi dhe filloi të ushqejë pasensibilitetin prezent. Ajo ndërmarrje i solli profite të shumta, marramendëse. Kitsch-i është kategori mekanike dhe operon me anën e formulave; ofron përjetime të rreme, ushqen ndjenja artificiale. Kitsch-i është pasqyrim i gjithë asaj kategorie mekanike, të falsifikuar, në kohën të cilën e jetojmë. Kitsch-i është asisoj që nga myshterinjtë e tij të mos kërkojë kurrgjë përpos të hollave të tyre - madje as kohën e tyre. Për kitsch-in, parakusht pa të cilin do të vihej në pikëpyetje ekzistimi, është prania e afërt e një tradite kulturore plotësisht të pjekur, zbulimet e së cilës, krijimtarinë dhe vetëdijen e formuar i shfrytëzon për nevojat e tij.

Kështu kitsch-i krijon dinakëritë dhe dredhitë, temat i transformon në një sistem të tij kurse tjerat i flak tutje-tëhu. Lëngun jetik ai e thith nga ky rezervuar i përvojave të akumuluar. Mu për këtë mendohet kur thuhet se arti popullor i sotëm dhe letërsia e dikurshme i takonin artit guximtar, ezoterik, dhe asaj letërsie të përbotshme, koha e së cilës

ka perënduar. Afërmendsh, kjo nuk është e vërtetë. Fjala është mbi atë se kur kalon mjaft kohë, të rejat, pa të drejtë, përvetësohen me qëllim krijimin e sensacioneve të cilat pastaj serviren si kitsch. Ashiqare, gjithçka është kitsch, akademizëm dhe anasjelltas, gjithçka që është akademizëm nuk mund të ekzistojë si i pavarur, përkundrazi, bëhet paravan për kitsch-in. Metodot e ndryshme të prodhimitarisë industriale zmbropsin ato të punës së dorës. Për shkak se mund të prodhohet mekanikisht, kitsch-i u bë pjesë përbërëse e shoqërisë sonë prodhimtare. Rëndom theksohet se kitsch-i është investim i madh nga i cili priten rezultate gjegjëse: kitsch-i është i shtrënguar jo vetëm t'i mbajë tregjet që i ka zaptuar, por edhe t'i zgjerojë gjithmonë. Megjithëse kitsch-i është tregtar i vetes, është krijuar një aparaturë gjigante, e hatashme, që ushtron trysni krejt haptas mbi secilin anëtar të shoqërisë. Kurthet, madje, janë vënë edhe në fushat që mbajnë fitoret e kulturës së vërtetë. Në vendin tonë nuk mjafton të ndjesh prirje për kulturën e vërtetë; është i nevojshëm pasioni që mbledh forcat për t'u bërë ballë imitacioneve që na rrethojnë andej-këndej dhe na ndrydhin gradualisht, kur jemi mjaft të rritur, ndjenjën e të shfletuarit të botimeve argëtuese. Pra, kitsch-i është mashtrues. Brenda tij fshihen shumë nivele nga të cilat disa ndjekin përsosmërinë aq sa mund të sjellin rrezik potent për një entuziazëm naiv, delirant. Revista si *The New Yorker*, e cila është kitsch i klasit të parë dhe i dedikohet tregtisë luksoze, transformojnë fundamentalisht një pjesë të madhe të materialit avangard për nevoja të veta. Por, ama, çdo prodhim kitsch nuk është çdoherë krejt bërlllok dhe i pavlerë. Aty-këtu kitsch-i krijon edhe ndonjë gjë ndaj së cilës lipset vëmendje, diçka ku ruhet autenticiteti i folklorit dhe mu në ato momente të rralla, bien pre dhe mashtrohen edhe ata njerëz nga të cilët më së paku pritej. Kitsch-i realizon fitime marramendëse që bëhen burim sprove, bile edhe për avangardistët të cilët nuk janë gjithnjë në gjendje që një sprove të tillë t'i rezistojnë. Ndrydhur nga kitsch-i, artistët dhe shkrimtarët ambiciozë shpesh i modifikojnë veprat e tyre, po nuk ranë kokë e këmbë nën ndikimin e tij. Atëherë shfaqen rastet enigmatike kufitare në stilin e romaneve popullore të Simenon-it në Francë dhe veprat e Steinbeck-ut në vendin tonë. Rezultati, fundja, shkon në dëm të kulturës. (Përfundon në numrin tjetër)

Në shqip: Bujar MEHOLLI

Poezi/ Rei F. HODO



NË TREGUN E REVE

dhe struket dita
kotet fëmijë
përgjumësh
pas nënës

mbledh shekujt
ngre kështjella

prej ëndrrash themelet çoroditurazi
flenë a sy s'mbyllin kur ecin mbi pegasë

ngrenë një postblok tek prehëri i një lumi
në kallamishte fle fëshfërima e buzaputhjes

unë prej qielli ngas erën si jelet e një kali revan
dhe strukem pas ditës si kotet fëmija
të dëgjoj sërish përrallëzën
me dhembshuri që fle në legjendën e gjyshemirës

TEZGA MUZGU

mot vjeshtak
gjinjtë gjerbin gjethurina
përtylja kollë e shtatortë
ujdhësës trasta e Eolosit
përkund shtratin

erërat flenë dremitja çapë vuajtjesh
ngado hedh hapa më flet hëna
përçart dëgjoj lodhje rrezesh
mbulesë pluhuri mbi hiret e tua të lëkurta

nga diku larg një rënkim dashurie
në është ishullorku fle Kalipsoja

në tezga muzgu mbledh legjenda
tollona erërash mbërrijnë te këmbët
padukshëm flenë yjet mpirë rrojnë

nga diku larg mbërrin një rënkim dashurie
mbi tezga shoh të tretet
Jeruzalemi i shenjtë
trupi yt

SOFA E BRIGJEVE

miliona vajtje miliona ardhje
tra myshqesh
sinor i jetës
sinor i tej jetës

perënditë gjurmë në heshtje
nga gjithë bota qasen e hapa
mot pulëbardhash rron deti

rrezadiell kryeshpatë engjëlli
golgothë ngjyer e tëra në blu

dallga një ulërimë leviathani
bija të trazuara valëve sirenat
këngë liturgjike kryet në terr

nga hijet s'trembet qyteti
brigjet tulaten rrëmbimthi
me çfarë të grimojnë urinë

miliona vajtje miliona ardhje
frymëmarrje dallgësh
përkëmbejnë në qiej avionët
epitafetre të bardha

BULKTH-A-VAJE E ORËS 5

zezona plaçka mbledh përtuar
të zbardhet
dita lindje mes peripecish
mund' mëme psalm trupi
frymëmarrje e parë botës

shplodhur janë metropole e udhët
prehen brinjë e rreshkur kraharori

të grimohet njerëzishëm mediokri
lulëzon tregtia e tempujve të fjalës

plandosur cullak' krahë pishnajash
trokasin jehonë zogjtë mëngjesakë
e mallin e detit si ta shuaj

zëzonë plaçkëstivosur përmallshëm
zbardhur ka
qytetit sklepat i fshin flladi
këmbëzbathuri diell e rend
njom gisht'rinjtë rreze detit

ME SE TA MËKOJ VJESHTËN

rima damar i gjethes vjeshtake
në sup të shëlgut
stërkalë shiuvallëzon

me se ta mëkoj vjeshtën n'ag
lindadiellit flladi i jep jetë
deti tramundanën pranë ma gjen
mbi mol të drunjtë eshtra guaske

ç'të përtylë vjeshta dhëmbët bunas
me se t'mëkoj si nëna pjellën me gji

rima kothere e shpirtgjallësisë
ampulë përjetësie breg i gurtë

MBYLL PRANVERË

dallgë çartisur shiu
shikimin mjegull nga horizonti
trikëmbëshat mbetur - nga ç'qe
kuqaloshësinë trëndafili kotherë
nga udha shohin sytë
udha bie matanë
vjeshta gatit kravatën e zezë
shaminë e bardhë paqe

Tregim/ Anton PASHKU

LËKURA E VERDHË E LIMONIT



1.

Pushoi së menduari për diellin dhe rrezet e tij, që përvidhen nëpër dritare. Dielli dhe rrezet prânë së zgjuari te kjo ato ndjesi që gjithmonë e shtyjnë të mendojë për bukurinë e madhështinë e tyre. Ato, tashti, iu duken të rëndomta. E për gjëra të rëndomta kishte vendosur disa here të mos e vriste mendjen.

Shumë, shumë herë e qortonte veten, kur jipej mbas gjërave të imta.

Dëshira e saj ishte të përjetonte ngjarje të mëdha. E kjo, edhe pse e vogël, shumë e vogël, e dinte se ato kërkojnë lot. Të mëdhenj. Sa kokrra e thanës.

Dhe filloi t'ia ketë zili motrës së saj të madhe. Ajo dinte të qajë. Ajo. Kurse kjo nuk dinte.

Çuditej me vetveten: pse nuk dinte të derdhë lot nga sytë e saj të vegjel?

I kujtoheshin fjalët e motrës së saj të madhe, e cila, sa herë i prekte sytë me façoletë-sytë dhe mollëzat e faqeve me façoletë, thoshte:

'E shtrydha, e shtrydha limonin!'

2.

Në tryezë është një pjatë me tre limonë. Vajza merr një. E shikon me habi. E hudh prej

dorës në dorë. Mundohet të dijë çfarë lëngu është ai brenda, mbështjellë nga lëkura e verdhë. Por, ajo është e pafuqishme, aq e pafuqishme sa që nuk mund ta shtrydhë. Një habi e re e kaplon. S'ka mundësi ta marrë me mend se pse nuk është e zonja për t'ia nxjerrë lëngun. Hidhërohet me vetveten. Edhe me lëkurën e verdhë të limonit. Merr thikën dhe e pret përgjysmë.

'Ç'bërë?' pyet e motra e madhe, e cila s'pat si ta fshehë zemërimin e saj.

'Ja, preva limonin, por unë motër, s'po qaj?!' Heshtje.

'Pse s'po qaj?' përsëriti kjo. 'Si ndodh me ty kjo gjë? Ti na përlolesh sa s'ka, kur e shtrydhë limonin?'

'Po, unë e shtrydhi e nuk e pres!' i tha motra.

'Po pse, a nuk është e njëjta gjë?' pyeti.

'S'është.'

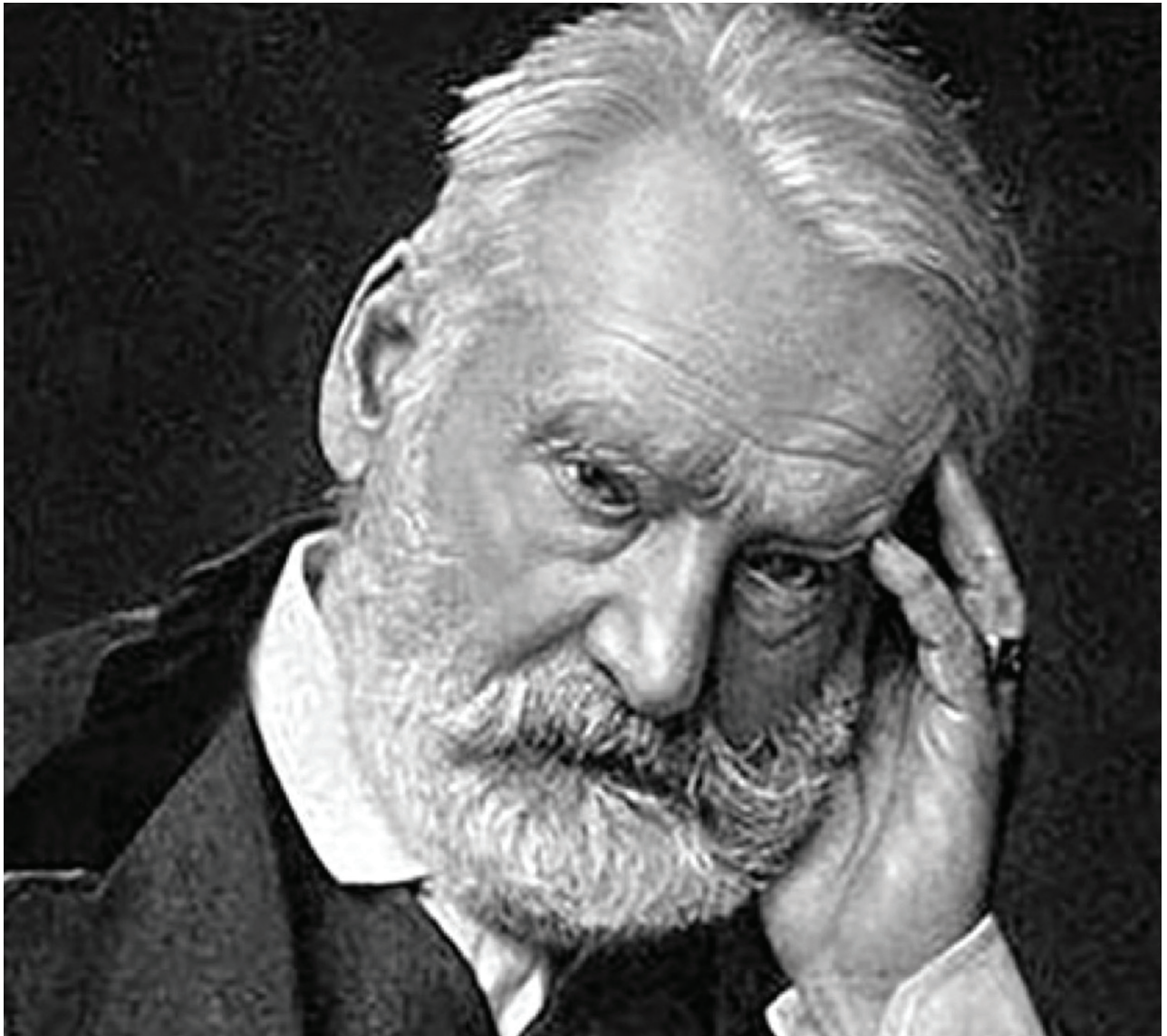
3.

Në sytë e saj u vendos një hije pikëllimi. Shikimin ia turbulluan lotët. Por, lotët e saj nuk ishin kurrfarë rremash lundruës. E dinte mandej se lotët janë një grusht guralecash në xhepin e detarit, anija e të cilit është në rrezik të përplaset për ndonjë valë të tërbuar...

(Mars, 1957)

PROFILE: VIKTOR HYGO

SHKRIMTARI I VUAJTJES NJERËZORE



Ai është babai i Kozetës, Kuazimodos, Guimplenit, Zhan Valzhanit e Zhaverit. Por fëmijët e tij nuk janë vetëm këta. Mjafton të përmendim "Të mjerët" dhe ai e ka kryer misionin e tij ndaj letërsisë. Por nëse do t'i shtohet dhe "Katedralja e Parisit", pa dyshim Viktor Hygo barazohet me idhujt më të mëdhenj të letërsisë botërore...

Leonard VEIZI

...Poet e prozator i shquar, Viktor Hygo u lind në Bezanson të Francës më 26 shkurt 1802. Vitet e para të jetës i kaloi në shumë vende të ndryshme, i detyruar me familjen për shkak të punës së

babait, i cili ishte një gjeneral në fushatat aktive napoleoniane. Pas 3 vjetësh në Korsikë, 2 në Paris dhe disa vjet në Italinë Jugore, ai nisi shkollën në Spanjë dhe më vonë e vazhdoi në Paris.

Fillimet

Publikimi i tij i parë ishte një vëllim i "Odet", të cilin e publikoi vetëm kur ishte 20 vjeçar, një vepër nën influencën e shkollës klasike. Në letërsinë franceze tashmë kishte filluar të përhapej romantizmi, ku Hygo, bazuar në këtë, botoi pjesën e dytë të "Odet". Gjatë viteve 1831–1841 ai shkroi shumë vepra të cilat ia rritën shumë reputacionin dhe, si rezultat i këtyre arritjeve, ai u bë pjesëtar i Akademisë Franceze në moshën 39 vjeçare. Romani "Notre Dame de Paris" dhe dramati "Lucrece Borgia", "Marie Tudor" dhe "Le roi s'amuse", nga e cila Verdi mori subjektin për operën e tij "Rigoletto", patën një sukses të madh.

Në politikë

Gjatë viteve 1841–1851 Hygo shkroi pak dhe u mor me politikë, fillimisht si përkrahës i monarkisë së Lui Filipit, me ide të zjarra napoleoniane. Më vonë ai shfaqti dhe mbështeti Lui Napoleonin si president, por nuk përkrahu Napoleonin III dhe kjo i kushtoi atij dëbimin nga Franca. Megjithatë, vitet e mërgimit ishin shumë të frytshme; gjatë kësaj kohe shkroi dhe romanin "Të mjerët", i cili e bëri të njohur edhe jashtë Francës, si dhe "Punëtorët e detit", "Njeriu që qesh" etj.

Me rënien e perandorisë, Hygo u kthye në Paris dhe bëri një tentativë, pa sukses, pjesërisht në jetën politike të Francës. Vitet në vazhdim e deri në vdekje i kaloi në Paris. Në vitin 1881 u emërua senator i përhershëm. Vdiq më 22 maj 1885 dhe u varros me një ceremoni madhështore në Paris.

Familja

Gjatë rinisë së tij ndoqi të atin, Léopold-Sigisbert Hygo, ushtarak i ushtrisë së Bonapartit, që guxonte të merrte me vete në spostimet e tij të shoqen Sofia Trébucher dhe të bijtë Victor, Abel dhe Eugene. I ati pati dhe një rol vendimtar për kapjen e Fra Diavolos në Itali; për këtë u emërua Guvernator i Avellinos. Më tej u dallua edhe në Spanjë, ku Bonaparti i dha gradën e gjeneralit.

Në periudhën nga 1815 deri në 1818, Viktori frekuentoi për një periudhë, për të plotësuar dëshirën e atit, Politeknikun e Parisit, por shumë shpejt i la studimet teknike për t'iu dedikuar letërsisë, drejt së cilës e shtyu e ëma. Shkroi "Odet", dhe këto ishin kompozimet e para letrare. Së bashku me vëllain Abel themeloi Konservatorin Letrar (1819); shkroi më pas "Odet" dhe poezi të ndryshme (1822) dhe shumë shkrime të tjera, deri te "Odet dhe balada", që i vleu një rentë prej 1 mijë frangash nga ana e mbretit Luigji XVIII.

Jeta intime

Në 1823 u martua me Adele Foucher, një shoqe fëmijërie; dasma u kremtua në kishën e Saint-Sulpice (në të njëjtën kishë ku u pagëzuan markezi François de Sade dhe Baudelaire). Në të njëjtën periudhë nisi të frekuentojë rrethin e romantikëve të Parisit, mes të cilëve edhe atë të Charles Nodier. Nga martesja me Foucher lindën katër fëmijë: Leopoldinë, Charles, François-Victor e Adèle. Zbulimi, pas disa vjetësh, i tradhtisë së të shoqes me mikun e familjes Sainte-Beuve, do ta çojë të bëjë një jetë të lirë; e dashura e tij për gati 50 vjet u bë Juliette Drouet, një aktore teatri të cilën e njohu gjatë provave të "Lucrezia Borgia" (1833). Drouet i qëndroi gjithmonë pranë, pavarësisht tradhtive të shumta të Viktorit.

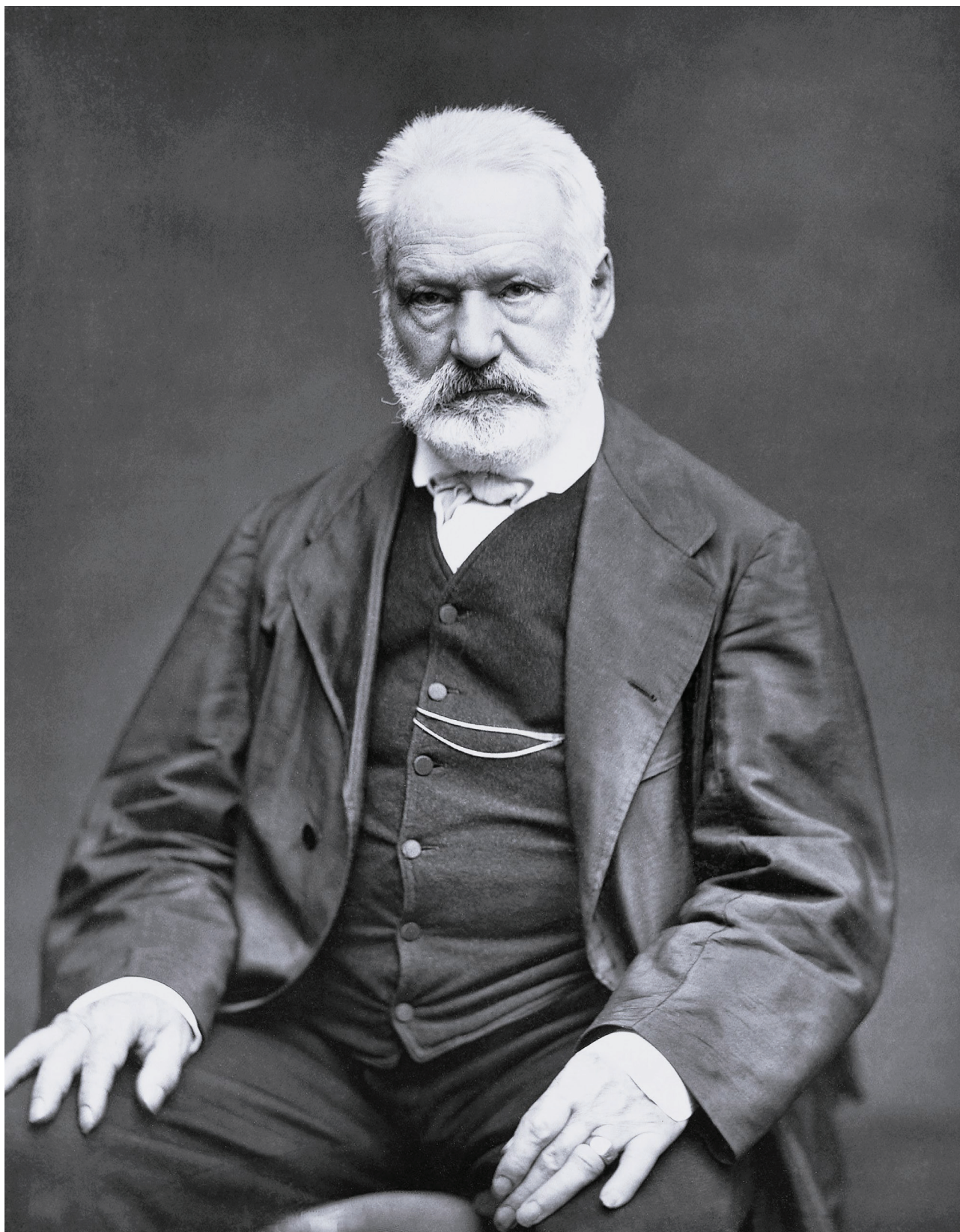
Në letërsi

Viktor Hygo është konsideruar si nderi i letërsisë franceze dhe ka arritur majat e saj. Ai u vlerësua në radhë të parë si poet, por edhe këtu ai i theu rregullat kryesore, thelbësore, në të cilat bazohet letërsia franceze e asaj kohe. Stili i tij epik dhe lirika e tij janë të paarritshme. Ai do të ngelet përherë një nga shkrimtarët më të ndritur e të lavdishëm të Francës.

Hygo ishte një nga përfaqësuesit më të shquar të romantizmit në Francë, nga proza e tij te poezia dhe shfaqjet e tij. Si i tillë, veprat e tij përfaqëuan kryesisht idealet romantike të individualizmit, emocioneve të forta dhe një përqendrim te personazhet dhe veprimet heroike. Këto ideale mund të shihen në shumë prej veprave të tij, përfshirë disa nga veprat më të dukshme. Emocioni i spastruar është një shenjë dalluese e romaneve të Hygo, me gjuhë që i bie lexuesit në ndjenjat e forta të karaktereve pasionante, të ndërlikuara. Edhe djajve të tij më të famshëm – Archdeacon Frollo dhe Inspektori Javert – u lejohen trazira të brendshme dhe ndjenja të forta. Në disa raste, në romanet e tij, zëri narrativ i Hygo shkon në detaje të jashtëzakonshme rreth ideve ose vendeve specifike, me një gjuhë intensivisht përshkruese. Më vonë në karrierën e tij, Hygo u bë i shquar për përqendrimin e tij në temat e drejtësisë dhe vuajtjes. Shkrimet e tij arritën të mbulonin të gjitha gjinitë letrare, nga lirika, te tragjedia, te zakonet, te satira politike, te romani historik e social, duke ngjallur konsensus në të gjithë Evropën.

Pasvdekja

Viktor Hygo vdiq më 22 maj 1885. Shkaku i vdekjes së tij ishte pneumonia. Si një i moshuar,



84 vjeçar, ai mori pjesë në një sfilatë për nder të tij, në të cilën mori një ftohje, dhe kjo sëmundje u zhvillua më vonë në pneumoni.

Pas vdekjes së tij, arkivoli me trupin e tij u vendos nën Arc de Triomphe në Paris për 10 ditë. Rreth

një milion njerëz erdhën për t'i thënë lamtumirën. Për nder të shkrimtarit të madh u emërua një nga stacionet e metrosë në Paris. Një nga krateret në planetin Mërkuri u emërua "Hygo".

FORMALIZMI DHE STRUKTURALIZMI

Viktor Shklovskij në vitin 1914 shkroi “manifestin” e formalizmit rus si një reflektim mbi veçantinë gjuhësore të poezisë së re ruse. “Ringjallja e fjalës” e quajti ai skicën ku përshkruan poetikën e futurizmit

Arild LINNEBERG

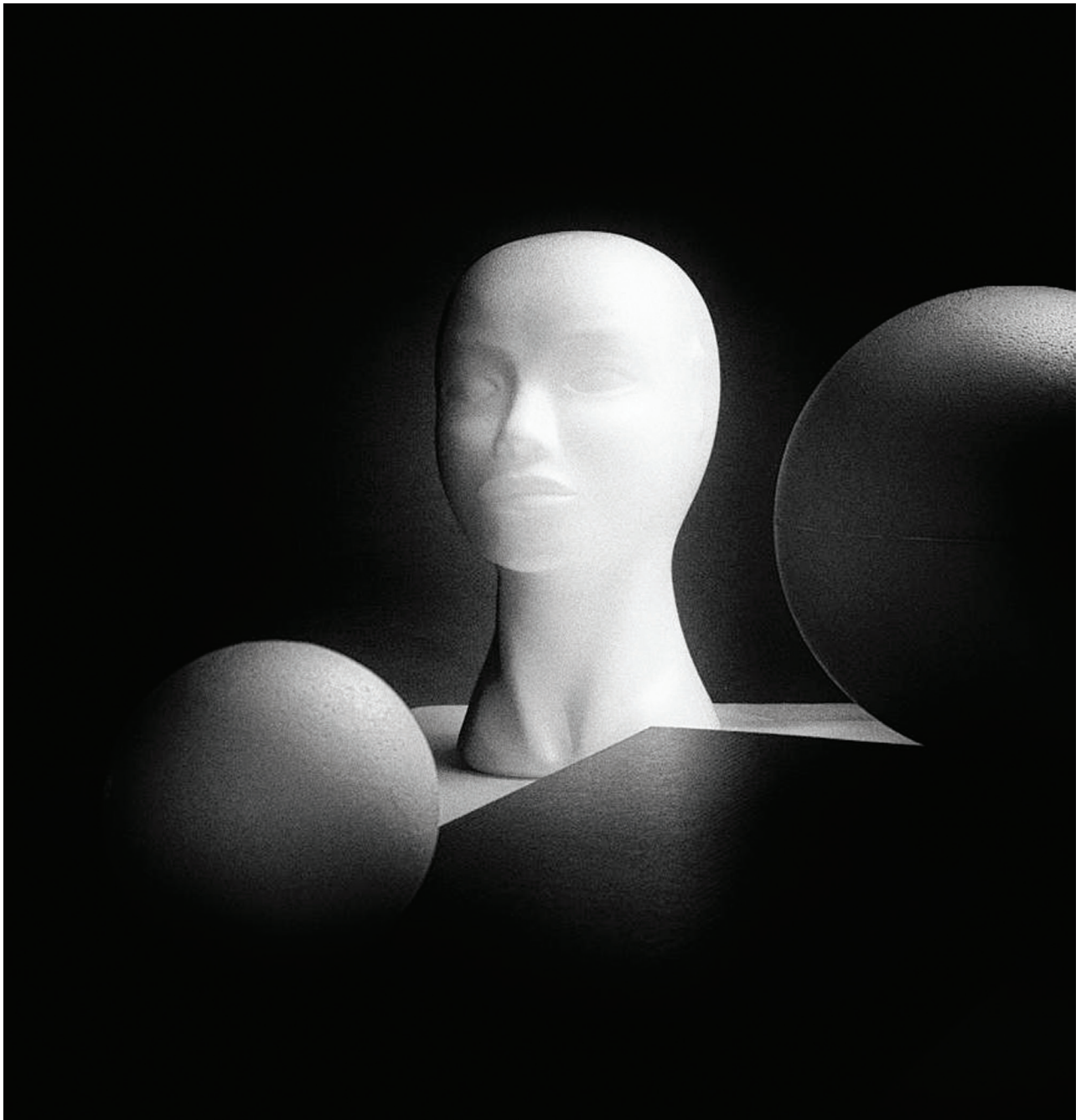
Formalizmi rus dhe strukturalizmi çek janë dy drejtime teorike-historike që lidhen ngushtë me njëri-tjetrin. Formalizmi rus zakonisht mendohet se zgjati nga viti 1914 deri më 1927, ndërsa strukturalizmi çek nga viti 1928 deri më 1948. Figura qendrore që i bashkoi këto shkolla ishte Roman Jakobson-i, i cili në vitet 1920 emigroi nga Bashkimi Sovjetik dhe solli idetë e formalizmit rus në një mjedis shkencor shumë të zhvilluar, përkatësisht në qytetin që në atë kohë ishte qendra kryesore intelektuale - Pragë.

Viktor Shklovskij në vitin 1914 shkroi “manifestin” e formalizmit rus si një reflektim mbi veçantinë gjuhësore të poezisë së re ruse. “Ringjallja e fjalës” e quajti ai skicën ku përshkruan poetikën e futurizmit. Futurizmi e gjallëroi fjalën, e ringjalli atë duke e shkëputur nga përfaqimi mbytës i konvencionit. Çautomatizimi ishte termi që Shklovskij krijoi për të shenjësuar shkeljen ripërtëritëse që poezia i bën konvencioneve të gjuhës së përditshme dhe traditës. Çautomatizimi bëhet kështu koncepti më i rëndësishëm i formalizmit dhe përbën thelbin e formimit teorik të shkollës formaliste. Ky koncept përfshin teorinë letrare të artit të formalizmit. Për formalizmin, teoria e letërsisë shtrihet përgjithësisht në art dhe bazën e ka në problemin themelor të estetikës: teoria e formalizmit është një doktrinë mbi rëndësinë e perceptimit ose të përjetimit shqisor, dhe në këtë kuptim është estetikë në domethënien e saj origjinale – si aisthesis – pra mësim mbi shqisat.

Formimi teorik i formalizmit rus përfshinte katër fusha kryesore metodologjike: 1) gjuhën poetike, 2) teorinë e prozës, 3) historinë e letërsisë dhe 4) estetikën e përgjithshme. Quhet “formalist” sepse formalizmi përqendrohej në format e letërsisë dhe në funksionin e tyre. Por mund të thuhet gjithashtu se formalizmi ishte një rizbulim

i retorikës, i rëndësisë së retoricitetit jo vetëm në poezi, por edhe në gjuhë. Termi bazë “çautomatizim” shpreh pikërisht vetëdijen për rëndësinë vendimtare të figurave retorike. I gjithë arti ndërtohet mbi procedime artistike, pohonte Shklovskij që në vitin 1916 në artikullin e tij “Arti si procedim” (në Aspelin & Lundberg 1971). Ky procedim është “tjetërsimi”, pra paraqitja e fenomeneve të njohura në një mënyrë të re dhe të pazakontë. Qëllimi metodik i formalizmit është të përshkruajë synimin e artit: ta ndiejmë “gurin si gur”, të shohim gjërat ashtu siç janë. Tjetërsimi është një procedim gjuhësor që Shklovskij e quan edhe “modifikim semantik”, i ngjashëm me atë që gjejmë në gjëegjëza. Përshkrimi enigmatik i gjërave në gjëegjëza është thelbi i procedimit artistik. Ky riformulim tjetërsues i botës është mënyrë retorike e artit; përmes tropeve dhe figurave të ndryshme gjuhësore – imazheve, krahasimeve, metaforave, metonimive, paralelizmave etj. – arti krijon tjetërsim. Prandaj formalizmi është një teori e letërsisë si “devijim” gjuhësor; me procedimet e tij poetike tjetërsuese, gjuha e letërsisë devijon nga gjuha normale, nga gjuha e përditshme. Në fazën e hershme formalistët u përpoqën të gjenin ligjet e përgjithshme të përdorimit poetik të gjuhës. Poezinë e mendonin si një gjuhë më vete. Më vonë kaluan në konceptimin e përdorimit poetik si një funksion i veçantë gjuhësor.

Përveç Shklovskijit dhe Jakobsonit, Jurij Tynjanov është një nga formalistët më të njohur. Në vitin 1924 ai botoi studimin e tij “Semantika e gjuhës së vargut”, (Tynjanov 1924/1976) ku përmes tingullit dhe ritmit të vargut analizon elementët përbërës të poezisë: të gjitha mjetet formale bëjnë që fjala në poezi të marrë kuptime krejt të tjera nga ato të gjuhës së komunikimit. Vargu ka, si të thuash, semantikën, sintaksën dhe gramatikën e vet – rregulla të veçanta formale për kombini-



min e fjalëve, fjalive dhe vargjeve që krijojnë kuptim specifik poetik. Edhe nëse gjuha e vargut nuk është një gjuhë më vete, ajo përbën një lloj të veçantë "sistemi gjuhësor".

Tynjanov e përkufizoi këtë sistem si një bashkësi funksionesh. Çdo element në një vepër arti kryen funksione të caktuara brenda tërësisë. Në këtë formë - si analizë e funksioneve të formës dhe rolit të procedimeve - formalistët zhvilluan teorinë e tyre të prozës. Figurë qendrore këtu është Sjklovskij me "Teorinë e prozës" (1916-1925/1984), pastaj Boris Ejxhenbaum me analizën e tij të famshme të novelës së Gogolit "Palltoja" (në Aspelin & Lundberg 1971) dhe, në fazën e fun-

dit të formalizmit, Vladimir Propp me studimin "Morfologjia e përrallës" (1927/1975). Në analizat e tij të romaneve të Cervantesit, Sternes dhe Rosanovit, Shklovskij thekson thyerjen e zhanrit: Çdo roman i rëndësishëm është një antiroman, ai e shpërbën konvencionin e zhanrit dhe krijon zhanrin e vet. Ajo që e konstituon veprën artistike nuk është ajo që rrëfëhet, por mënyra e rrëfimit; forma që merr materialie bën veprën art. Kur Cervantes i afrohet esesë, Sterne e shpërbën krejtësisht marrëdhënien normale midis kohës dhe hapësirës në një rrëfim të zakonshëm linear dhe Rosanovi krijon një roman "pa subjekt", që nuk është as fiksjon e as fakt, kjo përmbush të njëjtën

funksion: Shenja zbrazet nga kuptimi në aspektin e gjuhës së zakonshme.

Këtu qëndron dhe qëndron ende njohja më radikale e formalistëve - se arti dëshiron të na thotë diçka që nuk mund të na e thotë, as në kuptimin e gjuhës së zakonshme, as në kuptimin hermeneutik të të kuptuarit. Arti dëshiron të na tregojë diçka, të na bëjë të vëmendshëm ndaj diçkaje, më shumë sesa të na bëjë të kuptojmë. Në këtë kuptim teoria e formalizmit është estetikë, jo hermeneutikë. Arti vepron në mënyrë parësore në perceptimin tonë të botës dhe vetëm në mënyrë dytësore mbi të kuptuarit tonë të saj. Qëllimi i teknikës së tjetërsimit - funksioni i figurave retorike - është të "zgjatë perceptimin", të vendosë një vështrim mbi botën që presupozon distancë. Kjo teknikë na tregon diferencat, se gjithçka përbëhet nga dallimet. Para së gjithash arti na e tregon këtë; ai vetë është diferencues. Cilësia e tij themelore është "cilësia e diferencës".

Nëse formalizmi është keqinterpretuar shpesh si një teori që e shpërfill natyrën historike dhe shoqërore të artit; kjo ka ndodhur sepse zakonisht ngatërrohen hermeneutika dhe estetika. Estetika e formalizmit është "estetika e thyerjes së normës"; cilësia diferencuese e artit konstituohet nga një thyerje e dyfishtë e normës - ndaj gjuhës së përditshme dhe ndaj traditës së konvencioneve estetike. Vepra e veçantë, përmes teknikave të saj artistike, thyen si konvencionet e gjuhës, ashtu edhe ato të traditës, ashtu si bëjnë Cervantesi dhe Sterne me zhanrin e romanit. Të tilla thyerje bëhen vetë historike. Këto teknika nuk përbëjnë vetëm një hap në zhvillimin e vetë letërsisë, por kanë edhe një funksion konkret shoqëror. Shklovski tregon, për shembull, se si rimodelimi i vargut nga Majakovski implikon një profilizim popullor të poezisë: Teknikat dhe format poetike "janë" historike dhe shoqërore "në vetvete". Teknikat artistike, zhanret dhe format kanë karakteret e tyre të brendshme historike dhe shoqërore, që janë specifiktisht estetike; ato janë shenja që i referohen sistemeve të shenjave shoqërore

Në bazë të një teorie të tillë rreth rëndësisë së kimit dhe zhvillimit të sistemeve specifike estetike formalizmi krijoi pikëpamjen mbi proceset historike: Zhvillimet historike janë ndërrime sistemesh - gjuhësore, letrare, estetike dhe shoqërore. Gjetja e rregullave të përgjithshme për këto sisteme shenjash dhe zhvillimi i tyre ishte qëllimi i përgjithshëm i formalizmit rus, siç e formuluan Tynjanov-i dhe Jakobson-i në vitin 1927: Çdo

sistem ka zhvillimin e tij, dhe zhvillimi nga ana tjetër ka një karakter sistematik.

Analiza e Vladimir Propp-it mbi morfologjinë e nën-përrallës (1927/1975) ilustron tendencën strukturaliste të formalizmit. Propp-i donte të arrinte në modelin themelor të rrëfimit të përrallës, strukturën bazë e të pandryshueshme, nga e cila rridhnin të gjitha përrallat. Kjo strukturë përbëhej nga një numër i caktuar funksionesh veprimi, besonte Propp. Në këtë mënyrë ai hodhi themelet e narratologjisë moderne, siç do të zhvillonte më vonë Algirdas Julien Greimas, në veçanti, në "Sémantique structurale" (1966/1972).

Një figurë tjetër tipike kalimtare midis formalizmit dhe strukturalizmit ishte Mikhail Bakhtin, i cili së bashku me Pavel Medvedev dhe V.N. Vološinov krijuan atë që njihet si shkolla e Bakhtin-it. Ajo etabloi si një kritikë e formalizmit të formalizmit dhe pikënisja ishte vënia e theksit në funksionimin shoqëror të gjuhës. Shkolla e Bakhtin-it zhvilloi një teori semiotike të kulturës, në të cilën analiza e letërsisë ishte në qendër. Analizat më të njohura janë ato të vetë Bakhtin-it mbi karnevalizmin letrar dhe mbi "romanin polifonik" të Dostojevski-t. Analizat e karnevalit letrar marrin formën e një hetimi social-historik të semiotikës së të qeshurës - në letërsi nga satira menipeane dhe dialogu sokratik deri te Rabelais dhe format e modifikuara më vonë të karnevalit letrar. Përcaktimi i karakterit dialogues të romanit në tezën e Dostojevskit dëshmon në një mënyrë të ngjashme për rëndësinë e dykuptimisë së shenjës. Perspektiva unifikuese e strukturalizmit ishte pikërisht hetimi i formave kulturore të shprehjes nga pikëpamja e shenjës; kjo është tema mbizotëruese në artin dhe teorinë letrare të strukturalizmit çek si formacion semiotik. Problematika e shenjës ishte në qendër tashmë në teorinë e formalizmit: gjuha poetike ndryshonte nga gjuha e përditshme sepse kishte një marrëdhënie tjetër midis shprehjes tingullore të shenjës dhe përmbajtjes së saj kuptimore, dhe zhvillimi letrar shihej si një varg konventash të shenjave, në të njëjtën mënyrë si sistemi i gjuhës. Strukturalizmi çek e zhvilloi më tej këtë ide, duke vënë theksin te problemi themelor i teorisë së artit; çdo vepër arti konsiderohej në analogji me marrëdhënien midis shprehjes gjuhësore (parole) dhe sistemit të gjuhës (langue). Por karakteri shënjuës i veprës së artit është specifiktisht estetik. Si shenjë, vepra e artit është artefakt (shprehje formale) dhe objekt estetik (përmbajtje e realizuar), dhe referenca e shenjës ndaj realitetit ndryshon thelbësisht nga ajo e shenjave të tjera.



Objektet estetike janë realizime të ndryshme të artefaktit, të cilat i japin veprës letrare një referencë tjetër ndaj realitetit dhe, rrjedhimisht, një kuptim tjetër, varësisht nga sistemi i shenjave me të cilin marrësi e projekton veprën.

Pikërisht këtë model të estetikës semiotike Jan Mukařovsky e skicoi në vitin 1934 në artikullin e famshëm: "Arti si fakt semiologjik" (Mukařovsky 1934/1978). Më vonë ai vazhdoi të zhvillonte karakterin e sistemeve shoqërore të shenjave, veçantinë e funksionit estetik dhe natyrën e veçantë të krijimit të kuptimit në art. Sistemet e

shenjave janë norma shoqërore – vlera të shenjave të kodifikuara historikisht dhe shoqërisht – ashtu siç e konceptonte edhe shkolla e Bahtinit. Analiza e çdo vepre arti duhet ta shohë atë në dritën e sistemeve të shenjave që përbëjnë sfondin e paraqitjes dhe perceptimit të saj; ky është përfundimi metodologjik.

Ajo që i jep veprës së artit karakterin e saj të veçantë shënjeshtë është pozita dominuese e funksionit estetik. Karl Bühler kishte zhvilluar një model funksional filozofik të gjuhës, në të cilin operonte me tre funksione gjuhësore: *Darstellung*



("paraqitje"), Ausdruck ("shprehje") dhe Appell ("apel") – funksionet e ndryshme si një shprehje kur i referohet rrethanave, dërguesit të saj ose i drejtohet një marrësi. Kur shenja përdoret estetikisht, ajo merr një funksion të katërt, mendonte Mukařovský: "Shenja përqendrohet në vetvete." Ky është funksioni estetik dhe kur ai dominon në shprehje, gjithçka merr një kuptim të ri: bëhet pjesë e organizimit kompleks të kuptimit të artefaktit, ku momentet formale dhe përmbajtësose bashkohen në një tërësi strukturore komplekse që ndodhet në një lëvizje të vazhdueshme dinamike.

Zhvillimi teorik dhe metodologjik i konceptit bazë strukturalist shkoi në drejtime të ndryshme dhe si një zgjerim i strukturalizmit çek. Jan Mukařovský përshkroi një formim gjithëpërfshirës të teorisë semiotike në lidhje me prodhimin e artit, veprën artistike dhe leximin. Kontributi i tij në problemet themelore të leksimit dhe interpretimit është i dukshëm, fjala vjen në sintezën e tij "Intencionaliteti dhe jo-intencionaliteti në art" nga viti 1943 (në Kittang et al. 1991). Analiza e veprës duhet të përfshijë gjithë elementët, si formal ashtu edhe substancial, dhe

të krijojë sistemin dinamik të shenjës. Por struktura e veprës do të jetë gjithmonë relative dhe vetëm potencialisht e vlefshme. Ajo gjithmonë do të ndryshojë me unifikimet e ndryshme të marrësve - qëllimi i gjetur në një vepër do të kundërshtohet gjithmonë nga elementë të tjerë "jo-të qëllimshëm" që dëmtojnë unitetin. Me analizën e tij të problemit të qëllimshmërisë dhe rrjedhimisht esencës së kuptimit, Mukařovský minon atë që është themeli i semiotikës: teorinë e shenjës. Edhe shenja e veprës gjithmonë minon kuptimin e vet; shenja bëhet dinamizuese, procesuale dhe humb unitetin semantik që është parakushti i saj. Këtu Mukařovský është në linjën teorisë dekonstruktive të gjuhës.

Një linjë tjetër e strukturalizmit, e cila pati një ndikim më të madh, mund të ndiqet me idetë e Roman Jakobsonit. Që në vitin 1921, Jakobson-i bëri një analizë të karakterit labil të konvencioneve të shenjave në art. Në artikullin "Mbi realizmin në art" të vitit 1921 (në Jakobson 1974) ai tregon se si koncepti i realizmit është aq i shënuar nga ata që e kanë përdorur saqë praktikisht i mungon çdo kuptim tjetër përveç atij që i është

dhënë nga konvencioni; si koncept, "realizmi" është një shenjë e paqartë pa një kuptim të fiksuar. Në të njëjtën kohë, Jakobson-ibëri një interpretim semiotik të konceptit të realizmit që të çonte drejt teorisë së tij të mëvonshme të gjuhës: Të gjitha përkufizimet e realizmit bazohen në njërin nga polet e gjuhës - metonimikën. Çdo përkufizim i realizmit thekson metoniminë - marrëdhënien e afërsisë midis letërsisë dhe realitetit.

Artikulli "Ç' është poezia?" i vitit 1934 (në Jakobson 1974) është në vazhden e kësaj teorie të shenjave. E veçanta me letërsinë, letërsia, është se shenja gjithëpërfshirëse vendos një marrëdhënie me realitetin të cilin njëkohësisht e shpërbën gjithnjë, shenja është njëkohësisht identike dhe jo-identike me objektin e saj. Kur shenja shpërbën ose dobëson lidhjen me realitetin, kjo bëhet duke u përqendruar te vetja; shenja letrare vendos, si në formë ashtu edhe në përmbajtje, një rrjet lidhjesh të brendshme që e drejton vëmendjen te organizimi i brendshëm i shenjës. Me fjalë të tjera, shenja krijon një rrjet ngjashmërisht të brendshme, një sistem të brendshëm korrespondence - atë që Jakobson-i e quan "semiozë introversive" në një vepër të mëvonshme. Në funksionin e saj estetik, shenja nuk është kurrë vetëm një "semiozë ekstroversive", një marrëdhënie midis shenjës dhe realitetit, por edhe një marrëdhënie midis shenjës dhe shenjës - marrëdhënie të brendshme shenjash.

Versionin më të theksuar të Jakobson-it për këtë marrëdhënie e gjejmë në esenë e tij "Gjuhësi dhe Poetikë", e cila u prezantua për herë të parë në formë leksioni në vitin 1958 (tek Jakobson 1974). Këtu ai formulon një teori të funksioneve të gjuhës që është një zhvillim i qartë i mëtejshëm i modelit të Mukafovski-t nga viti 1934: Gjuha ka gjashtë funksione - emotiv, konativ, fatik, referencial, metalinguistik dhe poetik - që korrespondojnë me gjashtë faktorët e gjuhës: dërguesin, marrësin, kontaktin, kontekstin (rrethanat), kodin dhe mesazhin. Kur gjuha përdoret në funksionin e saj poetik, "ekuivalenca projektohet në boshtin e kombinimit" - shenja përqendrohet në strukturën e brendshme të vetë mesazhit (shenjës), në rrjetin e marrëdhënieve të ngjashmërisë së brendshme që "mbivendosin procesin".

Pasojat metodologjike të teorisë së funksionit të gjuhës janë qartësisht të dukshme në analizat e poezive nga Jakobson-i. Me teknikën e tij mikrolgjike me ndikim të gjerë, ai kërkon të hartëzojë sistemet e brendshme të marrëdhënieve të ngjashmërisë dhe afërsisë së poezive; kombinimin e metaforës dhe metonimisë që karakterizon



sistemin dy-aksor të gjuhës dhe që shprehet në mënyrë të habitshme në shenjën poetike, e cila pastron fokusin e shenjës gjuhësore në vetvete. Nga pikësimi dhe sistemi i tingujve nëpërmjet pjesëve të ligjëratës, veprimi i foljeve, mënyrës gramatikore dhe deri te semantika, poezitë krijojnë sisteme binare të zhvilluara. Këto sisteme binare na çojnë drejt një "gramatike të poezisë" - se poezia ka sistemin e vet gjuhësor që mbivendos atë të gjuhës së komunikimit.

Si strukturalist këtu Jakobson-i, tregon borxhin e tij ndaj formalizmit rus, por edhe atë që humbet gjatë rrugës: Strukturalizmi i Jakobson-it gradualisht do të përqendrohej gjithnjë e më shumë në strukturat invariante - ato që Lévi-Strauss i quante "ligjet konstante të mendjes". Përpjekjet për të arritur tek ligjet e tilla të përgjithshme - madje edhe në letërsi - karakterizojnë strukturalizmin në formën e tij më të zhvilluar, sfiduese dhe problematike. Trashëgimia fenomenologjike e strukturalizmit është metoda e arritjes së thelbit të çështjes nëpërmjet reduktimit fenomenologjik, ai që, i zhveshur nga çdo gjë joesenciale, na jep materialitetin e objektit: literaritetin e letërsisë, mjeshtërinë e fjalës- si qenësi e gjuhës.

Përktheu : Qerim RAQI

KRITIKA E RE



Kritikët e rinj argumentojnë se kuptimi i një vepre letrare është i ngulitur në gjuhën, strukturën, imazhet, simbolet, ironinë dhe paradoksin e saj dhe jo në jetën, qëllimet ose kontekstin historik të autorit

Kritika e re është një lëvizje e madhe kritike letrare që u shfaq në fillim të shekullit të njëzetë, veçanërisht në Shtetet e Bashkuara dhe Britani, dhe dominoi studimet letrare nga vitet 1930 deri në vitet 1950. Ajo shënoi një zhvendosje vendimtare nga qasjet historike, biografike dhe sociologjike ndaj letërsisë, duke këmbëngulur që një tekst letrar duhet të studiohet si një vepër arti autonome dhe e pavarur.

Në zemër të Kritikës së re është parimi i lexiimit të kujdesshëm. Kritikët e rinj argumentojnë

se kuptimi i një vepre letrare është i ngulitur në gjuhën, strukturën, imazhet, simbolet, ironinë dhe paradoksin e saj dhe jo në jetën, qëllimet ose kontekstin historik të autorit. Vetë teksti është autoriteti i vetëm. Poezia, në veçanti, shihet si një strukturë komplekse verbale, kuptimi i së cilës del në pah përmes një analize të kujdesshme të elementeve të saj formale.

Një nga idetë qendrore të Kritikës së re është refuzimi i gabimit të qëllimshëm, një term i shpikur nga W.K. Wimsatt dhe Monroe Beardsley.

Sipas këtij koncepti, një lexues nuk duhet ta interpretojë një tekst bazuar në atë që autori ka dashur të thotë, sepse qëllimet janë të paarrtshme dhe të parëndësishme. Kuptimi ekziston në tekst, jo në mendjen e autorit.

Ngushtë i lidhur është koncepti i gabimit afektiv, i cili paralajmëron kundër gjykimit të një vepre letrare bazuar në reagimin emocional që ajo prodhon tek lexuesit. Kritikët e rinj argumentojnë se reagimet personale ndryshojnë dhe nuk mund të ofrojnë një bazë objektive për interpretim. Në vend të kësaj, kritika duhet të përqendrohet në atë që bën teksti, jo në mënyrën se si i bën lexuesit të ndihen.

Kritikët e rinj theksojnë tensionin, paqartësinë, ironinë dhe paradoksin si tipare përcaktuese të letërsisë së madhe. Në vend që t'i shohin kontradiktat si të meta, ata i shohin ato si shenja të pasurisë artistike. Një poezi e suksesshme, argumentojnë ata, zgjidh kuptimet kontradiktore në një tërësi të unifikuar, duke arritur atë që ata e quajnë unitet organik.

Figura të shquara që lidhen me Kritikën e re përfshijnë T.S. Eliot, I.A. Richards, Cleanth Brooks, John Crowe Ransom dhe W.K. Wimsatt. Vepra

e Cleanth Brooks, "Urna e punuar mirë", është veçanërisht me ndikim në demonstrimin se si poezitë arrijnë unitetin përmes kompleksitetit dhe paradoksit.

Pavarësisht ndikimit të saj, Kritika e re është kritikuar për injorimin e konteksteve historike, sociale, politike dhe kulturore. Lëvizjet e mëvonshme si Marksizmi, Feminizmi, Strukturalizmi dhe Postkolonializmi sfiduan fokusin e saj vetëm në tekst. Megjithatë, Kritika e re la një trashëgimi të qëndrueshme duke vendosur leximin e kujdesshëm si një metodë themelore në studimet letrare.

Si përfundim, Kritika e re transformoi analizën letrare duke e vendosur tekstin në qendër të interpretimit. Këmbëngulja e saj në leximin e kujdesshëm, analizën formale dhe autonominë tekstuale riformësoi mënyrën se si mësohet dhe studiohet letërsia, duke e bërë atë një nga lëvizjet kritike më me ndikim në historinë moderne letrare. (*Letërsia Angleze A deri në Zh*)

Solli në shqip: Fitim Nuhiu



NUMRI I ARDHSHËM MË 31 MARS

HEJZA

Kryeredaktor i Hejzës: **Avni Halimi** (avni65halimi@gmail.com)

Editon Produksioni **TAKAT STUDIOS**

Rruga e Kaçanikut nr.208, Shkup, 1000