

HEJZA



MEMLI KELMENDI,
kompozitor, dirigjent dhe producent muzikor

**ETIKA E HESHTJES
DHE PESHA E TINGULLIT**

Përmbajtja

Nga Avni HALIMI

IDENTITETI KOMBËTAR DHE ESTETIKA E TIJ.....3

Neviana SHEHI/ Itali

LIBRI DIGJITAL5

Zhuljeta Grabocka ÇINA

KRIKËT E MËDHENJ E KRIKUCËT E VEGJËL.....6

Nga Mal BERISHA

PREMIERË BOTËRORE LARG BOTËS SHQIPTARE9

Memli Kelmendi, kompozitor, dirigjent dhe producent muzikor

ETIKA E HESHTJES DHE PESHA E TINGULLIT11

Nehas SOPAJ

ISMAIL KADARE (ROMANI “KRONIKË NË GUR”)22

Fitim NUHIU

TRAGJEDIA ÇAME 1913-194528

Rozafa SHPUZA

SHPËRBAMJA E KONCEPTIT TË INDIVIDIT NË QYTETIN TEM TË DASHTUN.....30

Sermet SULEJMANI

KUJT I PËRKET E ARDHMJAS!.....31

Drd. Gersa RRUDHA

AUTOIMUNITETI DHE KUFIJTË E MODELIT VETJA/JO-VETJA.....32

Nga Ismail SYLA

BANUESI, STREHATARI, BANESTARI.....35

Zyrafete SHALA

E PANJOHURA PËRBALLË THELLËSIVE TË NDËRGJEGJES.....42

Zhaneta BARXHAI

SIMBOLIKA E LISIT.....45

Xhahid BUSHATI

JEAN GIONO, MIK I NATYRËS, FSHATIT DHE I NJERËZVE TË THJESHTË.....47

Luan RAMA

KUR JEAN GENET KALOI “INCOGNITO” TRI DITË NËPËR SHQIPËRI49

POEZI/ QERIM ARIFI52

Tregim/ Shkëlzen Halimi

HEJBET E UDHËTIMIT54

Atle KITTANG

KRIKUA TEMATIKE55

Leonard VEIZI

BRIXHID BARDOT, IKONA E PAKRAHASUESHME E BUKURISË57

IDENTITETI KOMBËTAR DHE ESTETIKA E TIJ



Vlerat e një kombi gjenden në krijimtarinë e tij. Njohja dhe respekti për artin vendor janë baza për të kuptuar dhe vlerësuar çdo formë estetike të huaj. Pa këtë themel, perceptimi estetik mbetet i pjesshëm dhe i deformuar

Nga Avni HALIMI

Amund të dëshmohet madhështia krijuese, a mund të ngjitet maja e intelektualitetit, a mund të shfaqet finesa e mekanizmit estetik, nëse krijuesi njih vetëm të huajën dhe përbuz të vetën? Nëse njohja e botës tjetër bëhet obsesion, ndërsa njohja e vetvetes mbetet tabu, atëherë fenomeni i "integritetit" shndërrohet në një formë të sofistikuar të asimilimit estetik, ku kombëtarja fillon të perceptohet si pengesë, si "provincializëm" që duhet shmangur me çdo kusht.

Në hapësirat tona kulturore është shfaqur një tip i ri entuziasti, ai që e mat përparimin me largësinë

nga vetja. Ai që krenohet se "nuk e dëgjon muzikën shqiptare", "nuk lexon autorë shqiptarë", "nuk sheh filma shqiptarë", "nuk botojnë autorë vendas", "nuk e duron shqipen sepse i ngjan e rëndë në tingull". Ky entuziast i të huajës e ngatërron globalizimin me shlyerje, dhe universalitetin me dorëzim. Ai nuk e kupton se, siç shkruan Fridrih Shiler te "Letra për edukimin estetik të njeriut", njeriu bëhet vërtet i lirë vetëm atëherë kur "shndërron nevojën e brendshme në një harmoni të vetëdijshme". Por harmonia kërkon rrënjë, dhe rrënja është kombëtarja.

Kombëtarja nuk është kategori e mbyllur, nuk është folklor që mbetet në muze. Ajo është energji

estetike, që lind nga përplasja mes kujtesës dhe krijimit, mes origjinës dhe modernitetit. Vetëm kur artisti e njeh thellë kulturën e vet, ai mund ta përkthejë të huajën në një formë autentike, pa rënë në imitim. Siç vë në dukje filozofi hungarez Gjergj Lukaçi, “realiteti estetik është gjithmonë kombëtar në substancë, edhe kur shpreh universalen në përmbajtje”. Një piktor shqiptar mund të ndikohet nga impresionizmi francez, por mënyra si e sheh dritën mbi gurët e Gjirokastrës apo mbi qiellin e Ulqinit, e bën atë dritë shqiptare. Një kompozitor mund të frymëzohet nga simfonitë e Mocartit, por nëse në themel të melodisë së tij jehon një motiv nga Labëria apo Kosova, atëherë muzika e tij është kombëtare në thelb dhe universale në shprehje.

Për fat të keq, sot po përhapet një snobizëm i zbrazët estetik: adhurimi i çdo gjëje që vjen nga jashtë, vetëm pse është e huaj. Është paradoksale që shumë të rinj këndojnë Çelentanon ndërkohë që nuk kanë dëgjuar kurrë Vaçe Zelën; që lexojnë Paulo Coelho-n, por nuk kanë prekur kurrë një faqe të Mitrush Kutelit; që admirojnë Gustav Klimtin, por nuk dinë qoftë vetëm një emër nga piktorët shqiptarë të brezit të Rilindjes. Kjo nuk është mungesë informimi, por simptomë e një pasigurie identitare, e një kompleksi të trashëguar që e sheh të vetën si të pamjaftueshme.

Kombëtarja si kategori estetike nuk nënkupton mohimin e botës, por përfshirjen e saj përmes vetes. Artistët e mëdhenj të çdo kombi, nga Goja te Tolstoi, nga Kadare te Markezi, kanë qenë universalë pikërisht sepse kanë qenë të thellë në kombëtarën e tyre. Tolstoi nuk e braktisi Rusinë për të shkruar universalisht, por e përjetësoi universin përmes shpirtit rus. Po kështu, Ismail Kadareja, duke trajtuar mitin e Rozafës apo të Gjergj Elez Alisë, nuk u mbyll në kufijtë etnik, ai e ngriti dramën e kombëtares në simbol të përbotshëm të njeriut që sakrifikon për përjetësi.

Në këtë kuptim, përbuzja e kombëtares është shenjë e verbërisë estetike. Ajo çon drejt zbrazëtisë shpirtërore, drejt imitimit që humbet çdo dallueshmëri. Një komb që nuk i njeh artistët e vet, që nuk njeh mitet, këngët, ngjyrat dhe aromat që e përbëjnë, humbet jo vetëm kujtesën, por edhe aftësinë për ta njohur të bukurën.

Të jesh kombëtar në art do të thotë të kesh vetëdije estetike. Do të thotë të jesh i hapur ndaj botës, por me qëndrim të rrënjësor në tokën tënde. Të mos e shohësh asnjëherë tënden si pengesë, por si burim. Sepse universalja lind vetëm nga ajo që është e veçantë; dhe e veçanta bëhet e

pavdekshme vetëm kur përkthehet në universale. Arti që e mohon kombëtarën nuk është art i lirë, por art pa fytyrë. Dhe, si çdo gjë pa fytyrë, dënohet të harrohet.

Kështu, kombëtarja është jo vetëm kategori historike, por edhe kategori estetike, është mënyra për të parë botën me sytë e vetes, pa humbur dritën e tjetrit. Vetëm duke e përjetuar të bukurën që buron nga gjuha, kujtesa, muzika dhe miti ynë, mund të arrijmë të njohim dhe të duam të bukurën që vjen nga bota.

Në thelb, çdo përpjekje për ta kuptuar të bukurën është përpjekje për ta njohur veten. Arti nuk është thjesht pasqyrim i botës, por ndriçim i shpirtit që e sheh atë. Kur një komb e harron artin e vet, harron edhe mënyrën si e sheh botën; humbet dritën që i jep formë vetë ekzistencës së tij. Një popull që e imiton, pa e përjetuar, është si një njeri që flet me zë të huaj, i dëgjohet fjala, por nuk i kuptohet shpirti.

Vetëdija kombëtare nuk është ideologji, por shije e kultivuar. Ajo është përmasa e brendshme që e bën krijimtarinë të ndjeshme, të qëndrueshme dhe të dallueshme. Një popull që e mbron artin e vet nuk mbyllet në veten e tij; përkundrazi, ai krijon ura drejt botës përmes autenticitetit. Sepse, vetëm kush e njeh vetveten mund të kuptojë tjetrin. Pa këtë vetëdije, kultura shndërrohet në zbukurim, në dekor, në një arenë ku bukuria vdes nga mungesa e kuptimit.

Filozofi gjerman Ernst Kasirer shkruante se “njeriu është kafshë simbolike”, ai jeton nëpërmjet gjuhës, miteve dhe simboleve që krijon. Pikërisht këto simbole, të skalitura në shekuj, janë esenca e kombëtares. Kur i harrojmë, ne nuk humbim vetëm trashëgiminë, humbim aftësinë për ta artikuluar shpirtin tonë. Dhe kur shpirti humbet gjuhën e vet, çdo bukuri tjetër mbetet e huaj.

Kombëtarja, pra, nuk është pengesë për modernitetin, por kusht për të qenë modern me dinjitet. Të jesh i përbotshëm pa qenë i rrënjësor, do të thotë të jesh i padukshëm. Ndërsa të jesh kombëtar në mendim dhe universal në ndjesi, është përkufizimi më i lartë i kulturës së pjekur.

Në këtë kuptim, ruajtja e kombëtares nuk është nostalgji, por akt emancipimi estetik. Ajo është mënyra për të mbrojtur të bukurën nga banaliteti, për ta shpëtuar artin nga tallavaja e shpirtit. Pa dyshim, çdo art i madh është dëshmi e një shpirti të vetëdijshëm për vetveten. Dhe çdo komb që e ruan këtë vetëdije, mbetet i gjallë edhe përtej kufijve të historisë.

LIBRI DIGJITAL

Libri digjital përfaqëson një hap të rëndësishëm drejt modernizimit të arsimit dhe kulturës. Natyrisht nuk duhet të besojmë se ai synon të zëvendësojë plotësisht librin tradicional. Por, duhet të besojmë se ky lloj libri ofron një alternativë praktike dhe bashkëkohore

Neviana SHEHI/ Itali

Tash të gjithë pajtohemi se në epokën e teknologjisë libri digjital ka ndryshuar mënyrën se si lexojmë dhe si e përjetojmë letërsinë. Libri ofron disa avantazhe që e bëjnë aktin e leximit më të lehtë, më të shpejtë dhe praktik për të gjithë.

Një nga avantazhet më të dukshme të kësaj teknologjie është fakti i qëndrueshmërisë dhe hapësirës. Me një pajisje të vogël, bie fjala tablet, mund të mbash dhjetëra e qindra libra në një vend të vetëm, gjë që mundëson pothuaj në çdo rrethanë ta kesh librin pranë. Pra, nuk ka nevojë të mbajmë çanta të rënda me libra që janë ngarkesa shpesh të bezdisshme, përkundrazi gjithmonë do të kemi në dorë një bibliotekë të tërë, të cilën mund ta marrim me vete kudo që të shkojmë apo kudo që të jemi.

Libri digjital, sa i përket leximit, është më praktik dhe më fleksibil dhe, natyrisht, i përshtatshëm për të gjitha moshat dhe kërkesat individuale. Fare lehtë dhe në mënyrë të thjeshtë mund të rregullohet madhësia e shkronjave, ngjyra e sfondit, madje ka mundësi të aktivizohet leximi me zë në momentet kur duart nuk i ke të lira.

Një avantazh tjetër i rëndësishëm është edhe lehtësia si të gjejmë librin që duam të lexojmë. Libri digjital mund të shkarkohet menjëherë nga interneti pa pasur nevojë të presësh për transport apo furnizim librarie. Kjo mund të jetë një mundësi e shkëlqyer për ata që nuk kanë qasje në biblioteka qendrore ose që jetojnë larg qytetit. Për më tepër librat digjital shpesh përfshijnë veçori interaktive dhe multimedial, si ilustrime video ose lidhje me burime të tjera, duke e bërë leximin më të gjallë, më tërheqës dhe më përbujtësor, sidomos për të rinjtë.

Kuptohet, libri digjital nuk e zëvendëson magjinë e librit fizik, por lexuesit i ofron mundësi të reja dhe të lehta, mbase kombinon dijen dhe argëtimin me teknologjinë moderne, duke e



bërë leximin më të qasshëm, praktik dhe emocional. Pra, me vetëm një pajisje dhe lidhje interneti, lexuesit mund të shkarkojnë dhe të kenë në dispozicion mijëra libra nga fusha të ndryshme të dijes. Kjo është veçanërisht e dobishme për nxënësit dhe studentët, të cilët mund të sigurojnë materiale mësimore pa pasur nevojë të blejnë libra të shumtë fizikë. Për më tepër, librat digjitalë janë zakonisht më të lirë ose edhe falas, gjë që e bën dijen më të arritshme për të gjithë.

Në përfundim, libri digjital përfaqëson një hap të rëndësishëm drejt modernizimit të arsimit dhe kulturës. Natyrisht nuk duhet të besojmë se ai synon të zëvendësojë plotësisht librin tradicional. Por, duhet të besojmë se ky lloj libri ofron një alternativë praktike dhe bashkëkohore. Mbase, bashkëjetesa e librit digjital me librin fizik pasuron përvojën e leximit dhe i jep individit mundësinë të zgjedhë mënyrën më të përshtatshme për të përvetësuar dijen. Të gjitha opsionet janë të hapura, por ne, në ndërkohë, patjetër se duhet të jemi në hap me kohën dhe me avancimin e teknologjisë moderne.

KRITIKËT E MËDHENJ E KRITIKUCËT E VEGJËL

(Mbi mendimin kritik para viteve '90 dhe 35 vite krijimtari pa një histori të letërsisë shqiptare)

Zhuljeta Grabocka ÇINA

Në historinë e letërsisë shqiptare, kritika ka qenë gjithmonë një territor i ndërlikuar: herë tribunë e mendimit estetik, herë instrument ideologjik, herë zë i heshtur nga frika, e herë zhurmë e cekët pa peshë mendimi. Ndaj ndarja metaforike mes kritikëve të mëdhenj dhe kritikucëve të vegjël nuk është thjesht një lojë fjalësh, por një mënyrë për të kuptuar deformimet dhe mungesat e mendimit kritik në periudha të ndryshme të kulturës sonë letrare.

KRITIKA PARA VITEVE '90: MENDIM I KUSHTËZUAR

Para viteve '90, kritika letrare shqiptare vepronte brenda një kornize të ngurtë ideologjike. Kritiku nuk ishte thjesht lexues i thellë i tekstit, por interpretues zyrtar i vijës politike. Vepra nuk gjykohej për kompleksitetin estetik, risinë stilistike apo thellësinë njerëzore, por për përputhjen me modelin e realizmit socialist. Mjafton të kujtojmë trajtimin kritik të autorëve si Kasëm Trebeshina, i cili u përjashtua nga qarkullimi letrar jo për mungesë vlere artistike, por për mospërputhje ideologjike. Edhe Martin Camaj dhe Ernest Koliqi u fshinë për dekada nga historia zyrtare e letërsisë, ndërsa kritika i anashkaloi ose i damkosi pa analizë tekstuale.

Nga ana tjetër, vepra të autorëve të afirmuar si Dritëro Agolli apo Ismail Kadare u lexuan shpesh përmes filtrit politik, duke u theksuar dimensionin ideologjik më shumë sesa risitë narrative, simbolika apo universaliteti. Vetë Kadareja është shembull i dyfishtë: një autor i madh, por i lexuar për një kohë të gjatë nga kritika më shumë si "fenomen ideologjik" sesa si shkrimtar evropian.

Para viteve '90, kritika letrare shqiptare vepronte brenda një kornize të ngurtë ideologjike. Kritiku nuk ishte thjesht lexues i thellë i tekstit,

por interpretues zyrtar i vijës politike. Vepra nuk gjykohej për kompleksitetin estetik, risinë stilistike apo thellësinë njerëzore, por për përputhjen me modelin e realizmit socialist. Në këtë kontekst, edhe kritikët me formim solid teorik shpesh u detyruan të bëjnë kompromise. Kritika humbi funksionin e saj themelor: të zbulojë vlerën, të dallojë individualitetin krijues, të nxisë dialogun mes veprës dhe lexuesit. Ajo u shndërrua në filtër përjashtues, ku heshtja ndëshkonte po aq sa dënimi i hapur.

Megjithatë, brenda këtij sistemi të mbyllur, pati edhe zëra që, me gjuhë të koduar ose me analiza formale, ruajtën një lloj dinjiteti profesional. Këta janë ata që mund t'i quajmë kritikë të mëdhenj jo për pushtetin që kishin, por për vetëdijen që ruajtën.

PAS VITEVE '90, LIRI PA BUSULL

Rënia e sistemit solli lirinë e fjalës, por jo domosdoshmërisht lindjen e një kritike të re të përgjegjshme. Në mungesë të institucioneve të qëndrueshme akademike, të revistave serioze letrare dhe të debateve profesionale, kritika shpesh u fragmentarizua. Shembujt janë të shumtë: autorë të rinj u shpallën "zëra të mëdhenj" që me librin e parë, pa kaluar në filtrin e leximit kritik, ndërsa autorë me vepër të konsoliduar mbetën në heshtje, sepse nuk ishin pjesë e rretheve media-tike apo klaneve kulturore. Recensionet u kthyen në parathënie miqësore, ku mungon çdo analizë e strukturës narrative, e gjuhës apo e traditës letrare ku vepra bën pjesë.

Në emisione kulturore, portale dhe rrjete sociale, shpesh dëgjohet një gjuhë pseudo-kritike: "libër i bukur", "emocionues", "modern", pa asnjë argument. Ky është terreni tipik i kritikucëve të vegjël, që zëvendësojnë metodën me përshtypjen dhe autoritetin me zhurmën. Rënia e sistemit solli



lirinë e fjalës, por jo domosdoshmërisht lindjen e një kritike të re të përgjegjshme. Në mungesë të institucioneve të qëndrueshme akademike, të revistave serioze letrare dhe të debateve profesionale, kritika shpesh u fragmentarizua.

U shfaqën kritikucët e vegjël, zëra të zhurmshëm, por pa formim; gjykime të shpe-

jta, pa lexim të thellë; lavdërime klienteliste ose sulme personale. Kritika u zhvendos nga analiza e tekstit te opinioni subjektiv, nga argumenti te preferenca, nga dialogu te polarizimi. Në këtë klimë, shkrimtari shpesh mbeti vetëm përballë veprës së vet dhe tregut, pa një pasqyrë serioze kritike që ta ndihmonte të rritej ose të rishikonte veten.



35 VITE KRIJIMTARI PA NJË HISTORI TË PLOTË LETRARE

Paradoksi më i madh i këtyre 35 viteve është mungesa e një historie të mirëfilltë të letërsisë shqiptare bashkëkohore. Janë botuar qindra libra, janë shfaqur zëra të rinj, janë thyer tabu tematike dhe stilistike, por ende mungon një sintezë kritike që t'i rendisë, t'i krahasojë dhe t'i vendosë këto prurje në një kontekst të qartë. Nuk kemi ende një vepër referenciale që të trajtojë seriozisht letërsinë pas viteve '90, të ndajë periudhat, rrymat, poetikat individuale. Për shembull, proza e emigracionit, letërsia e kujtesës, shkrimi post-totalitar apo eksperimentet poetike të brezit të ri ekzistojnë si fenomene, por jo si kapituj të strukturuar historie.

Në këtë boshllëk, emra të rëndësishëm trajtohen në mënyrë të rastësishme: herë glorifi-

kohen, herë harrohen, pa kriterë të qëndrueshme. Kjo e bën të pamundur ndërtimin e një kanoni bashkëkohor dhe ia lë kohës, jo kritikës, barrën e përzgjedhjes. Paradoksi më i madh i këtyre 35 viteve është mungesa e një historie të mirëfilltë të letërsisë shqiptare bashkëkohore. Janë botuar qindra libra, janë shfaqur zëra të rinj, janë thyer tabu tematike dhe stilistike, por ende mungon një sintezë kritike që t'i rendisë, t'i krahasojë dhe t'i vendosë këto prurje në një kontekst të qartë. Pa histori letrare nuk ka kujtesë kulturore. Pa kujtesë, çdo brez nis nga e para dhe rrezikon të përsërisë gabimet. Kjo mungesë është edhe përgjegjësi e kritikës: jo e kritikucëve të përkohshëm, por e kritikëve të vërtetë, me formim, etikë dhe vizion afatgjatë.

ROLI I UNIVERSITETEVE DHE AKADEMISË

Universitetet shqiptare, veçanërisht degët e letërsisë dhe gjuhësisë, duhej të ishin laboratorët e mendimit kritik. Në realitet, shpesh ato janë kthyer në hapësira riprodhimi skemash të vjetra, ku historia e letërsisë mbyllet me vitet '80, ndërsa krijimtaria e pas '90-ës trajtohet sporadikisht ose aspak. Mungojnë projektet afatgjata kërkimore, tekstet universitare të përditësuara dhe debatet metodologjike. Punime diplome e doktorature rrallë kthehen në libra kritikë me ndikim publik. Akademia, në vend që të udhëheqë debatin, shpesh ndjek periferinë e tij.

PËRFUNDIM: NEVOJA PËR KRITIKË ME PËRGJEGJËSI

Letërsia shqiptare ka nevojë urgjente për rikthimin e kritikës si akt intelektual serioz. Kritiku i madh nuk është as gjykatës, as propagandist, as mik i autorit; ai është lexuesi më i përgatitur, ndërmjetësi i ndershëm mes veprës dhe shoqërisë. Pa kritikë të vërtetë, shkrimtari mbetet ose i glorifikuar artificialisht, ose i harruar padrejtësisht. Pa histori letrare, krijimtaria shpërndahet në fragmente pa kujtesë. Ndërsa pa universitet dhe akademi aktive, kultura humb busullën. Ndarja mes kritikëve të mëdhenj dhe kritikucëve të vegjël është, në thelb, ndarja mes mendimit që ndërton dhe zhurmës që konsumon. Vetëm duke rikthyer etikën e leximit, argumentin dhe përgjegjësinë kulturore, mund të shpresojmë që letërsia shqiptare të mos jetë thjesht një arkiv librash, por një histori e gjallë mendimi dhe vlerash.

FILMI "NËNË"

PREMIERË BOTËRORE LARG BOTËS SHQIPTARE



Regjisorja e filmit, një kineaste maqedonase, duket se ndjek të njëjtën linjë politike dhe kulturore që shpesh ka tentuar të zbehë ose të mos e përmendë identitetin shqiptar, jo vetëm në rastin e humanistes sonë, por edhe në lidhje me shqiptarët në Maqedoninë e Veriut në përgjithësi

Nga Mal BERISHA

Filmi i ri artistik Mother ("Nënë"), me regji të kineastes maqedonase Teona Strugar Mitevska dhe i interpretuar nga aktoria suedeze me origjinë spanjolle Noomi Rapace

në rolin e Nënë Terezës, ka bërë bujë në mediat ndërkombëtare pas premierës së tij botërore në Festivalin e 82-të të Filmit në Venecia, më 27 gusht 2025. Filmi u shfaq në seksionin prestigjioz Orizzonti, ndërsa më pas vazhdoi rrugëtimin e tij



në festivale të tjera të mëdha europiane, përfshirë edhe Festivalin e Filmit në Londër.

Filmi pati premierën e tij në Belgjikë më 5 nëntor 2025, ndërsa në Francë hyri në kinema më 3 dhjetor 2025. Aktualisht, ai po shfaqet në Gjermani dhe në disa vende të tjera europiane gjatë ditëve të dhjetorit 2025 dhe pritet të vazhdojë shpërndarjen e tij edhe gjatë vitit 2026.

Megjithatë, pavarësisht rëndësisë së subjektit dhe faktit që trajton njërën nga figurat më universale me prejardhje shqiptare, filmi "Nënë" deri tani nuk është pasqyruar në asnjë media shqiptare, qoftë në Shqipëri, Kosovë apo Maqedoninë e Veriut. Kjo mungesë vëmendjeje është e habitshme, sidomos po të kemi parasysh se Nënë Tereza, e lindur si Anjezë Gonxhe Bojaxhiu në Shkup, mbetet një nga personalitetet më të njohura botërisht me origjinë shqiptare.

Po aq shqetësues është edhe fakti se regjisorja e filmit, një kineaste maqedonase, duket se ndjek të njëjtën linjë politike dhe kulturore që shpesh ka tentuar të zbehtë ose të mos e përmendë identitetin shqiptar, jo vetëm në rastin e humanistes sonë, por edhe në lidhje me shqiptarët në Maqedoninë e Veriut në përgjithësi.

Përkundër kësaj, kritika perëndimore vlerëson se filmi sjell një portretizim të ri, të guximshëm dhe thellësisht njerëzor të heroinës së tij. Filmi sjell një qasje krejt të re ndaj figurës së Nënë Terezës: ai nuk e paraqet si shenjtoren tradicionale të ikonografisë së krishterë, por si një femër komplekse, me dilema, dyshime, rregulla të rrepta dhe sakrificat të patregueshme.

Ngjarjet vendosen në Indinë e viteve 1940, një periudhë e mbushur me varfëri, mbipopullim dhe kaos shoqëror pas pavarësimit të vendit nga Mbretëria e Bashkuar.

Në këtë ambient, Gonxhe Bojaxhiu paraqitet si një murgeshë e re që zbulon dhe

përqafon thirrjen e saj të vërtetë. Ky rrugëtim i brendshëm kulmon me "thirrjen brenda thirrjes", momenti kur ajo vendosi të braktisë kuvendin dhe të jetojë mes më të varfërve të të varfërve.

Megjithëse filmi përfshin skena nga Shkupi, qyteti ku u lind dhe u rrit Nënë Tereza, dhe ndjek historinë e saj të hershme, në asnjë pikë të tij nuk evidentohet qartë prejardhja e saj shqiptare. Kjo mbetet një çështje me rëndësi për publikun tonë, pasi figura e saj është një nga përfaqësimet më të ndritura të identitetit shqiptar në bote.

Në të njëjtën kohë, filmi përbën një mundësi të artë për mediat shqiptare që të rikthejnë vëmendjen drejt figurës së Nënë Terezës, jo vetëm si ikonë fetare dhe humanitare, por edhe si grua shqiptare që la gjurmë të pashlyeshme në ndërgjegjen morale të botës.

*MEMLI KELMENDI, KOMPOZITOR, DIRIGJENT
DHE PRODUCENT MUZIKOR*



ETIKA E HESHTJES DHE PESHA E TINGULLIT

Muzika nuk është vetëm ajo që dëgjohej, por edhe ajo që mbahet pezull mes njerëzve. Ajo lind nga ndjenja individuale, por merr kuptim vetëm kur bëhet përvojë e përbashkët. Midis tingullit dhe heshtjes, ajo ndërton një etikë të vetën

Avni HALIMI

Ka intervista që shërbejnë për të informuar, dhe ka intervista që hapin hapësira mendimi. Të parat regjistrojnë fakte; të dytat prekin shtresa të padukshme të përvojës njerëzore dhe artistike. Kjo bisedë me Memli Kelmendin i përket kësaj kategorie të dytë: një dialog i rrallë, ku muzika nuk trajtohet si zanat, as si dekor estetik, por si akt etik, si kujtesë kolektive dhe si mënyrë e të qenit në botë.

Në një realitet kulturor shqiptar ku shpesh arti shpejtohet, banalizohet ose reduktohet në ngjarje, Memli Kelmendi përfaqëson një kundërrymë të qetë, por të qëndrueshme: artistin që nuk e ngatërron zërin me zhurmën, suksesin me spektaklin, as ndërkombëtare me humbjen e

vetvetes. Muzika e tij, qoftë në veprat korale, në kompozimet sakrale-bashkëkohore, apo në kolonatat zanore filmike e teatrale, nuk kërkon të imponojë emocion, por të krijojë hapësirë për të. Ajo nuk flet me retorikë të lartë, por me një qartësi të brendshme që lind nga disiplina, heshtja dhe ndjenja e përgjegjësisë ndaj tingullit.

Kjo intervistë është e rrallë jo vetëm për thellësinë e mendimit, por për mënyrën se si Kelmendi e koncepton muzikën si marrëdhënie: mes individit dhe kolektivit, mes traditës shpirtërore dhe gjuhës moderne, mes shkrimit dhe interpretimit, mes heshtjes dhe tingullit. Ai flet për dirigjimin jo si gjest skenik, por si akt përgjegjësie; për kompozimin jo si kërkim të origjinalitetit të jashtëm, por si gjetje të formës së domosdoshme emocionale;

për pedagogjinë jo si transmetim teknikash, por si formim i njeriut që dëgjon.

Në këto faqe, lexuesi nuk përballet me një artist që flet për veten në mënyrë narciste, por me një mendje krijuese që reflekton mbi kufijtë e artit, mbi rolin e muzikës në shoqëri dhe mbi nevojën për një infrastrukturë kulturore që nuk ushqehet vetëm nga entuziazmi individual. Është një bisedë që e sheh korin si trup të gjallë, publikun si bashkëpjesëmarrës, dhe veprën artistike si organizëm që, sapo del nga dora e autorit, i përket të gjithëve.

Memli Kelmendi (Pejë, 1986) i përket atij brezi krijuesish që muzikën nuk e konceptojnë si profesion të izoluar, por si hapësirë ku ndërthuren etika, mendimi dhe përvoja kolektive. Kompozitor, dirigjent dhe pedagog, ai ka ndërtuar një profil artistik ku krijimi, interpretimi dhe reflektimi ecin paralelisht, pa e përjashtuar njëri-tjetrin.

Formimi i tij përfshin dirigjimin vokalo-instrumental, kompozimin dhe produksionin muzikor, ndërsa aktualisht është në përfundim të studimeve të doktoratës në dirigjim koral në Universitetin "Shën Kirili dhe Metodi" në Shkup. Si kompozitor, Kelmendi është autor i një opusi të gjerë veprash korale dhe instrumentale, ku spika-

sin Ater Umbra, PAX, Agnus Dei, Renuo dhe Dies Lunae - vepra që janë interpretuar dhe botuar jashtë Kosovës, duke u bërë pjesë e repertorit bashkëkohor evropian.

Një dimension i veçantë i krijimtarisë së tij është muzika për film dhe teatër, ku ka kompozuar dhe realizuar dizajnin e zërit për dhjetëra projekte kinematografike dhe skenike. Puna e tij është prezantuar në festivale të rëndësishme ndërkombëtare, përfshirë Berlinale Film Festival dhe Festival de Cannes, duke e vendosur tingullin si element narrativ të domosdoshëm, por gjithmonë të përmbajtur.

Si dirigjent, Memli Kelmendi është i lidhur ngushtë me Siparantum Choir, një nga ansamblet më të njohura korale në Kosovë, me të cilin ka performuar në skena prestigjioze si Berlin Philharmonie dhe ka fituar çmime të shumta ndërkombëtare. Paralelisht me veprimtarinë artistike, ai angazhohet në pedagogji, duke ligjëruar muzikë filmi, dirigjim dhe orkestrim, si dhe është aktiv në rrjetë dhe institucione ndërkombëtare të muzikës korale.

Në qendër të gjithë veprimtarisë së tij qëndron ideja e muzikës si marrëdhënie: mes individit dhe



kolektivit, mes heshtjes dhe tingullit, mes traditës shpirtërore dhe gjuhës bashkëkohore. Ky profil nuk synon të përmbledhë një karrierë, por të orientojë leximin e një zëri artistik që e kupton muzikën si formë mendimi dhe si përgjegjësi kulturore.

Pa dyshim, kjo intervistë e rikthen dialogun në një akt të mendimit të ngadalshëm. Ajo nuk kërkon përgjigje të shpejta, por hap pyetje që rezonojnë gjatë: çfarë do të thotë të krijosh me ndershmëri? Kur duhet të flasë muzika dhe kur duhet të heshtë? Dhe a është arti ende një formë rezistence e butë në një botë të ndërmjetësuar nga zhurma?

Në këtë bisedë, Memli Kelmendi nuk flet për veten përmes biografisë, por përmes mendimit dhe përvojës. Pyetjet që pasojnë nuk synojnë të rindërtojnë një rrugëtim kronologjik, por të ndjekin mënyrën se si muzika mendon, si lind, si hesht dhe si bëhet përgjegjësi kolektive. Ky dialog hapet aty ku tingulli pushon së qeni vetëm art dhe kthehet në gjuhë të brendshme të njeriut.

HEJZA: Ka artistë që krijojnë muzikë dhe, ka të tjerë që e rikrijojnë veten përmes muzikës.

Te Memli Kelmendi, tingulli nuk është vetëm shprehje estetike, por një mënyrë për të zgjatur kujtesën e atdheut, një formë rezistence e butë, një marrëveshje e heshtur mes botës së brendshme dhe asaj kolektive. Muzika e juaj, qoftë në koralet shpirtërore, në kompozimet moderne, apo në kolona zanore filmike që i japin ritëm realitetit shqiptar, ngjan si një lloj drite që projektohet mbi fytyrën e njerëzimit: e brishtë, e thellë dhe aq njerëzore. Si e gjeni ekuilibrin mes kësaj drite intime që buron nga përvoja juaj personale dhe përgjegjësisë së pashmangshme për të folur me një zë që prek edhe historinë kolektive?

MEMLI KELMENDI: Ekuilibrin e gjej duke e nisur prej vetes, prej asaj që e ndiej realisht, dhe pastaj duke u përpjekur ta bëj të kuptueshme edhe për tjetrin. Drita intime, për mua, është burimi: kujtimet, malli, dhimbja, ajo që nuk e them dot me fjalë. Por në momentin që e kthej në tingull, ajo nuk është më vetëm e imja - fillon të jetojë te njerëzit dhe të bëhet pjesë e diçkaje kolektive.

Kori më ndihmon shumë në këtë, sepse aty e shoh menjëherë çka do të thotë kolektivja: shumë njerëz marrin frymë bashkë dhe tingulli bëhet një trup i vetëm. E ndiej kur ansambli dhe publiku



lidhen, kur salla “hyn në lojë”, kur heshtja ka peshë - atëherë e kupton që muzika po e kryen punën e vet.

Ndërsa në film, përgjegjësia është tjetër: muzika duhet të jetë ekzakte, të hyjë në vendin e duhur dhe të thotë vetëm aq sa duhet. Madje kam pasur raste që, bashkë me regjisorin, kemi vendosur ta lëmë filmin pa muzikë, sepse muzika po bëhej pengesë. Edhe kjo është pjesë e ekuilibrit: të dish kur të flasësh dhe kur të heshtësh.

HEJZA: Disa kompozitorë thonë se origjinaliteti është çast, një frymë e papritur: vjen kur nuk e kërkon, nganjëherë lind nga një tingull i vetëm. Disa të tjerë thonë se është punë e gjatë dhe e fshehtë, që vjen nga një jetë e tërë reflektimesh dhe largohet kur e ndjek me ngulm. Për ju, nga çfarë lind origjinaliteti? A është ai kërkim i përhershëm, apo një moment i rrallë që ndodh si zbulesë?

MEMLI KELMENDI: Për mua, origjinaliteti nuk lind si synim i drejtpërdrejtë dhe as si “truk” i momentit. Ai lind kur kompozimi bëhet një lidhje emocionale e saktë mes asaj që ndiej dhe mënyrës se si ajo duhet të shprehet në tingull.

Shpesh shoh (dhe e kam përjetuar edhe vetë në proces) që një vepër mund të ketë ide të mira, struktura interesante, por prapë e humb rrugëtimin emocional. Në atë çast, muzika pushon së

funksionuari - jo sepse nuk është “e komplikuar” mjaft, por sepse nuk është më e lidhur organikisht me ndjesinë që e ka lindur.

Për mua, origjinaliteti është më shumë qartësi e brendshme sesa rastësi.

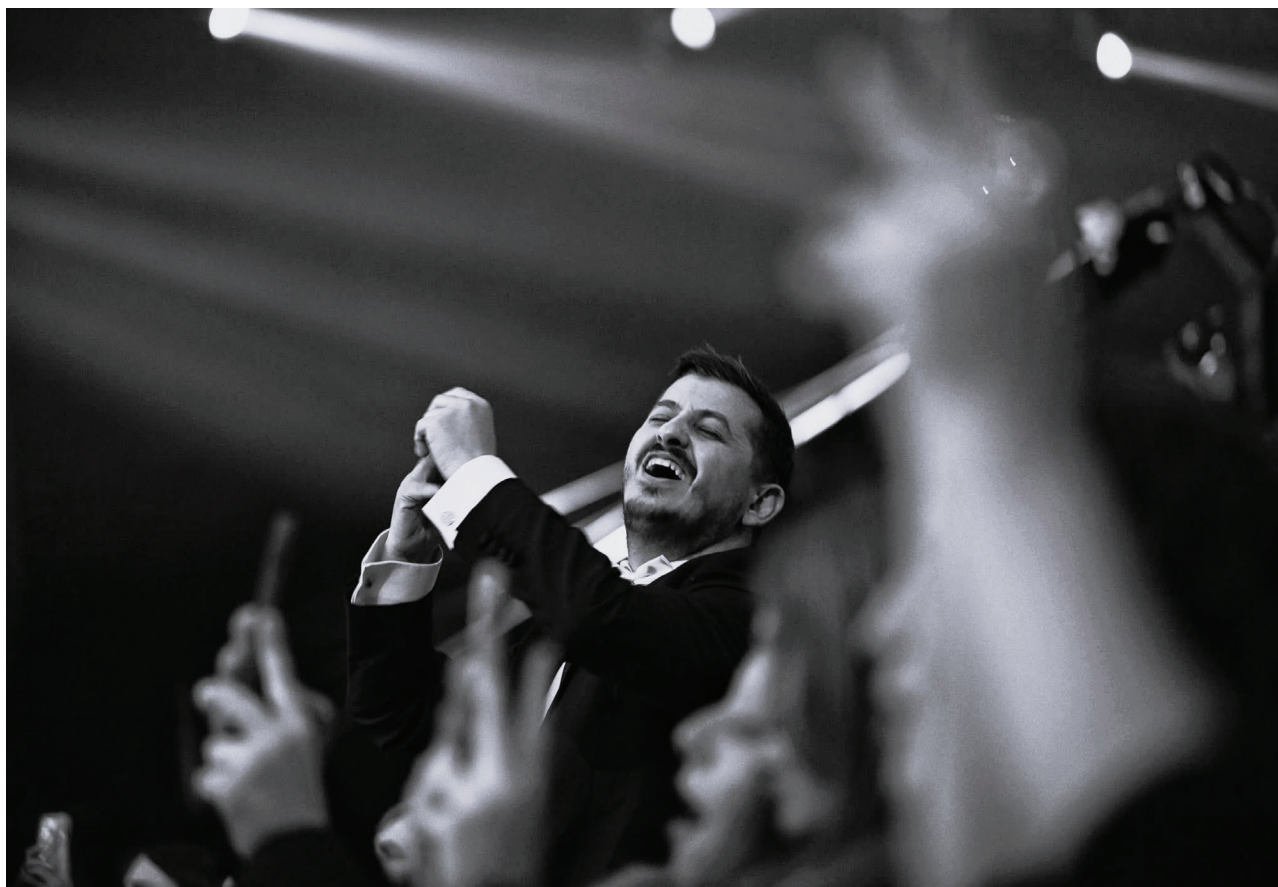
Kështu, po - ka çaste që vijnë papritur si frymëzim. Por origjinaliteti nuk është ai çast. Origjinaliteti është kur e gjen formën e domosdoshme që e bart emocionin pa e humbur rrugës: me masë, me drejtim, me koherencë. Në fund, unë nuk e ndjek origjinalitetin; unë ndjek rrugën emocionale të veprës. Dhe kur ajo rrugë është e vërtetë, origjinaliteti vjen si pasojë natyrore.

HEJZA: Thonë që muzika lind në kufirin mes intuitës dhe teknikës, mes shpirtit dhe disiplinës. Si dirigjent që ka ndërtuar një gjuhë të vetën të komunikimit me korin dhe orkestrën, cilin çast e konsideroni më vendimtar: atë kur partitura merr frymë për herë të parë në duart tuaja, apo atë moment të brendshëm kur ju e ndjeni se energjia kolektive e interpretuesve po bashkohet në një të vetme?

MEMLI KELMENDI: Puna e dirigjentit është vërtet komplekse, sepse ai është një artist reproduktiv dhe, në njëfarë mënyre, pështa kryesore e realizimit bie mbi të. Dirigjenti nuk ka luksin ta



Peter Adams Photography/Berlin



lërë veprën “të ndodhë vetë”; është obligim i tij të nxjerrë në pah shpirtin e kompozitorit dhe ta kthejë partiturën në një përvojë të gjallë.

Për këtë arsye, unë nuk e shoh dirigjimin si një seri lëvizjesh estetike. Dirigjimi është njohuri e thellë e shprehjes, leximi i nëntekstit muzikor dhe përgjegjësi e plotë për ta çuar një vepër drejt formës së saj më të vërtetë.

Nëse duhet të zgjedh çastin më vendimtar, për mua ai është kur partitura merr formën e duhur përmes interpretimit kolektiv—kur ajo që është në letër fillon të ketë peshë, drejtim, frymëmarrje, dhe kur energjia e interpretuesve bashkohet në një të vetme. Sepse atëherë ndodh transformimi: nga shenjë në tingull, nga tingull në kuptim.

Dhe e bukura është se ky proces bëhet edhe më i thellë kur ke mundësi të komunikosh me kompozitorë që janë gjallë. Nganjëherë, pas një bisede të vetme, vepra merr një orientim tjetër - jo sepse ndryshon partitura, por sepse ti e kupton drejtpërdrejt imagjinatën e kompozitorit, arsyen pse një frazë është ashtu e jo ndryshe, pse një heshtje ka atë peshë, pse një kulm duhet të ndërtohet me atë lloj tensioni.

Në fund, për mua, çasti vendimtar është ai kur të gjithë - dirigjenti, kori, orkestra - bëhen një instrument i vetëm, aty muzika vërtet lind.

HEJZA: Kompozimi është një territor ku përgjigjet rrallë janë të gatshme, dhe ku pyetjet shpesh lindin gjatë procesit. Kur punoni mbi një vepër të re, qoftë korale, simfonike apo filmike, çfarë e ndez fillimisht shkëndijën: një figurë tingullore, një imazh, një gjendje emocionale apo një ide që kërkon të marrë formë muzikore?

MEMLI KELMENDI: Në film dhe teatër, paradoksalisht, është pak më e lehtë - sepse nuk je vetëm. Të ndihmon komunikimi me regjisorin, teksti, ritmi i dialogut, dramaturgjia dhe atmosfera e filmit apo e skenës.

Ndërsa te veprat ku kompozimi është më “i lirë”, ndonjëherë bëhet më e vështirë. Liria e tepruar mund të të vendosë në situata të çuditshme: jo gjithmonë është e lehtë ta gjesh pikërisht lirinë e të shprehurit, sepse mungon kufiri që të udhëheq. Atëherë duhet ta krijosh vetë kontekstin, ta shpikësh “dramën” e brendshme të veprës - dhe kjo kërkon kohë, vetëpërmbajtje dhe një disiplinë tjetër.

Për mua, filmi, teatri, kori dhe orkestra lidhen drejtpërdrejt, sepse unë tingullin e shoh si imazh.



Muzika, në mendjen time, ka ngjyrë, dritë, afërsi e largësi, hapësirë dhe lëvizje. Kjo më ndihmon sidomos kur është prezent edhe teksti. Unë nis nga ajo që e ndiej si "pamje" brenda muzikës, pastaj e kërkoj gjuhën tingullore që e mban atë pamje gjallë, dhe në fund e vendos në formë që të ecë, të marrë frymë, dhe të tregojë diçka.

HEJZA: Si muzikant që keni marrë vëmendje dhe vlerësime ndërkombëtare, a ka pasur një pikë në karrierën tuaj ku jeni ndier se tashmë muzika juaj kishte kaluar kufijtë personalë e profesionalë dhe kishte filluar të jetonte më vete, si një "organizëm" artistik që i përket publikut po aq sa autorit?

MEMLI KELMENDI: Po, ka pasur një pikë shumë të qartë kur e kam ndier se muzika ime kishte kaluar kufijtë e mi personalë e profesionalë. Kjo pikë lidhet me veprën "PAX" dhe me paraqitjen tonë të parë në World Choir Games në Belgjikë, ku "PAX" ishte premierë. Deri atëherë, shumë gjëra i përjetoja ende si një rrugëtim të brendshëm: ide, kërkim, punë, formë. Por në atë skenë ndërkombëtare e kuptova se vepra kishte dalë nga "studioja" ime dhe po merrte jetë te njerëzit.

Ishte një moment i veçantë sepse ne guxuam të dilnim nga kornizat e zakonshme të interpretimit koral: përveç tingullit, inkorporuam elemente skenike si koreografia dhe simbolikën e letrës së bardhë. Këto nuk ishin dekor; ishin pjesë e mesazhit dhe e dramaturgjisë së veprës. Pikërisht aty e pashë se publiku nuk e përjetonte më muzikën vetëm si një "vepër të re", por si një përvojë që secili e lexonte në mënyrën e vet - me emocionet e veta, me kuptimet e veta.

Kur pas interpretimit e ndien se njerëzit e mbajnë veprën me vete - se flasin për të, e kujtojnë, e lidhin me përvojat e tyre - atëherë kupton se muzika ka kaluar një prag! Nuk është më vetëm "ajo që kam shkruar", por ajo që publiku e ka bërë të vetën.

HEJZA: Dirigjimi është një art i padukshëm: publiku dëgjon tingullin, por vendimmarrjet, impulset, frymëmarrja që mbajnë një performancë të gjallë shpesh mbeten të fshehta. Cila është për ju ajo cilësi e brendshme, ndoshta edhe e patregueshme, që e dallon dirigjentin teknikisht të aftë nga dirigjenti që e përmbys sallën me një interpretim të paharrueshëm?

MEMLI KELMENDI: Për mua, ajo cilësi e brendshme që e dallon dirigjentin teknikisht të aftë nga dirigjenti që e përmbys sallën është aftë-

sia për ta kthyer performancën në një ngjarje të përbashkët - jo vetëm mes interpretuesve në skenë, por edhe me publikun.

Ka shumë momente kur ne e kemi "futur" publikun në lojë: jo domosdoshmërisht me ndërhyrje të drejtpërdrejtë, por duke e bërë atë pjesë të frymëmarrjes së veprës - përmes heshtjes së qëllimshme, tensionit të ndërtuar, ritmit të frazës, apo mënyrës si e udhëheqim energjinë në sallë. Kur publiku ndien se nuk është thjesht dëgjues i thjeshtë, por pjesëmarrës i një përjetimi, vepra fiton një kuptim tjetër dhe interpretimi bëhet shumë më i gjallë.

Dirigjenti që e bën interpretimin të paharrueshëm është ai që e lexon momentin, e kupton sallën dhe gjen mënyrën e duhur që energjia e ansamblit të lidhet me energjinë e publikut.

HEJZA: Një kor nuk është vetëm një grup zërash, por një organizëm emocional, një frymë e shumëfishtë që duhet bashkuar në një të vetme. Dirigjimi kërkon jo vetëm teknikë, por një mënyrë të të menduarit për njeriun. Si i lexoni fytyrat, frymëmarrjen, dridhjen e një kori?

MEMLI KELMENDI: Një kor, për mua, nuk është vetëm një grup zërash, por një frymë e shumëfishtë që duhet bashkuar në një të vetme. Prandaj dirigjimi kërkon jo vetëm teknikë, por edhe një mënyrë të të menduarit për njeriun.

Te Kori Siparantum, ne jemi si familje. Kjo e bën "leximin" e korit shumë të natyrshëm: i njohim fytyrat e njëri-tjetrit, sytë, mënyrën si marrim frymë, edhe atë dridhjen e vogël kur dikush është i ngarkuar, i pasigurt, ose kur ansambli ka nevojë për më shumë siguri. Shpesh mjafton një shikim për ta kuptuar nëse duhet qetësi, kohë, apo një shtysë që të guxojmë më shumë.

Dhe pikërisht kur e kapim këtë në kohë reale, e bashkojmë frymëmarrjen dhe energjinë në një të vetme - atëherë kori pushon së qeni thjesht interpretues dhe bëhet një trup i gjallë që këndon me një zemër.

HEJZA: Në krijimtarinë tuaj, e shenjta shpesh dialogon me bashkëkohoren. Kjo ndërthurje ngjan si një urë midis botëve: tradita që vjen nga thellësia e kohës dhe shpirti modern që kërkon të riformësohet. Diku midis tyre lind muzika që herë duket lutje, herë protestë, herë qetësi. Në kompozimet tuaja shpesh përziehet sakralja me modernitetin. Çfarë raporti keni me traditën shpirtërore? A është ajo burim frymëzimi apo diçka që duhet sfiduar?



MEMLI KELMENDI: Për mua, raporti me traditën shpirtërore nuk është një zgjedhje e jashtme, as një "projekt estetik". Është diçka organike, e brendshme - një shtresë që e bart brenda vetes, edhe kur nuk e kërkoj me vetëdije. Tradita, sidomos ajo shpirtërore, më vjen si gjuhë e heshtjes, si mënyrë frymëmarrjeje, si një kujtesë që e ka formuar ndjeshmërinë time ndaj tingullit.

HEJZA: Muzika filmike jeton në ritmin e tregimit: ajo nuk mund të gabohet, nuk mund të vonohet, nuk mund të flasë më shumë se ç'duhet. Ajo kërkon saktësi emocionale, kërkon të shqiptojë pikërisht atë që pamja lë të nënkuptuar. Ndryshe nga koralet, që shpesh flasin me gjuhën e përtëjme, muzika e filmit i flet realitetit të çastit. Sa ndryshon personaliteti juaj krijues kur punoni për film? A e kërkon muzika filmike një "ekzaktësi emocionale" që ndoshta kompozimet korale nuk e kërkojnë?

MEMLI KELMENDI: Në film jam më "i përbajtur", sepse muzika duhet t'i shërbejë tregimit dhe ritmit të pamjes, jo ta udhëheqë atë. Ndryshe nga muzika korale, ku shpesh mund të ndërtohet një hapësirë më të gjerë meditimi dhe ku

muzika ka të drejtën të "qëndrojë" më gjatë mbi një ndjenjë, filmi të kërkon masë: një notë e tepërt mund të prishë një skenë!

Kam pasur edhe momente ku, në bashkërendim me regjisorin, kemi kuptuar se muzika mund të bëhet pengesë për filmin. Më kujtohet një rast kur, pas disa javësh punë mbi muzikën e filmit, në fund vendosëm që filmi të mbetet pa muzikë. Jo sepse muzika nuk ishte e mirë, por sepse prania e saj po i merrte diçka imazhit - po e shpjegonte atë që duhej të mbetej e hapur, ose po e drejtonte emocionin aty ku filmi e kishte të mjaftueshëm vetë. Dhe ajo zgjedhje, paradoksisht, ishte një nga vendimet më muzikore: të dish kur të flasësh dhe kur të heshtësh.

HEJZA: Teatri kërkon një muzikë që nuk dominon, por që rri si pulsi i padukshëm nën lëkurën e skenës. Në procesin e kompozimit për teatër, si arrini të krijoni tingullin që është aty dhe nuk është, që është i pranishëm, por që nuk kërkon të dominojë?

MEMLI KELMENDI: Për të qenë i singertë, teatri më jep çdo ditë pasuri dhe frymëzim, sepse aty gjithmonë lind diçka e re: ndriçimi, kostumet, loja



e aktorëve, koreografia, ritmi i skenës—të gjitha këto e ushqejnë muzikën dhe ma hapin imagjinatën.

Por muzika në teatër është delikate dhe nuk mund të krijohet e shkëputur. Gjithmonë punoj në bashkëpunim me konceptin regjisorial: e kuptoj drejtimin, gjuhën e shfaqjes dhe çfarë kërkon të thotë regjisori, pastaj gjej vendin e saktë ku muzika duhet të jetë “puls i padukshëm” nën skenë, jo një shtresë që e dominon.

Sidomos kur muzika është në dialog me aktorin, një ndërhyrje e tepërt mund ta destabilizojë situatën - ta prishë ritmin e fjalës ose ta marrë vëmendjen nga loja. Prandaj e ndërtoj muzikën si atmosferë dhe frymëmarrje: e vendos aty ku e thellon skenën dhe e heq aty ku skena flet vetë. Në fund, vendimi më i mirë muzikor shpesh është ta dish kur të flasësh - dhe kur të heshtësh - në shërbim të vizionit regjisorial.

HEJZA: Kori është forma më e vjetër dhe më kolektive e të bërit muzikë. Po në jetën tuaj krijuese, çfarë vendi zë zëri njerëzor? A është kori për ju instrument muzikor apo është vetë fryma njerëzore e bërë tingull?

MEMLI KELMENDI: Kori më përmbush, sepse aty jam më shumë vetvetja. Aty unë nuk merrem vetëm me interpretimin e një vepre, por me gjithë vizionin: përzgjedh repertorin, ndërtoj konceptin artistik, mendoj dramaturgjinë dhe mënyrën si duhet të jetë vepra në skenë. Dhe në këtë proces, zëri njerëzor bëhet mjete më i drejtpërdrejtë për ta thënë të vërtetën emocionale - pa filtra, pa maska. Ajo që më magjeps te kori është unifikimi: kur shumë njerëz, me botë të ndryshme brenda vetes, arrijnë të marrin frymë si një i vetëm.

HEJZA: Ka momente në jetën e artistit që ngjajnë si sinjale të heshtura të fatit. Një vepër që lind e papritur, një sukses që vjen pa prituri, një tingull që i jep kuptim gjithë një jete të kaluar në kërkim. A ka ndodhur edhe për ju një çast i tillë zbulimi? A ka një moment në krijimtarinë tuaj ku keni menduar: “Kjo është arsyeja pse jam kompozitor”, “pse jam dirigjent”, “pse bëj muzikë filmi e teatri”?

MEMLI KELMENDI: Si dirigjent, ndoshta e kam përjetuar më shumë, sepse e kam jetuar në shumë skena ndërkombëtare. Kam pasur edhe paragjykimet që i kam ndier përreth, dhe sigurisht edhe dilema brenda vetes: a do të kuptohemi, a



do të pranohe mi, a do ta mbajmë peshën e asaj skene? Por pikërisht aty skena e ka bërë të vetën: ajo ka treguar potencialin që kemi - jo me fjalë, por me tingull, me disiplinë, me prani.

Dhe ka një moment shumë të pastër që kthehet shpesh: kur e ndien se ansambli dhe publiku po marrin frymë bashkë, kur një vepër "ndodh" realisht dhe ti e kupton se nuk je duke e bërë thjesht një performancë, por po krijon një përjetim që i tejkalon të gjithë.

Edhe në film e teatër, ndjenja është e ngjashme, vetëm se më e heshtur.

HEJZA: Nëse muzika do të merrte fjalë, me siguri do të fliste ndryshe nga gjuha jonë; do të fliste në mënyrën e dridhjes, të ritmit, të asaj që nuk shpjegohet dot. Ndoshta do të thoshte të vërteta që njeriu s'i ka guxim t'i thotë vetë. Dhe së fundi: Nëse muzika do të mund të fliste për ju, çfarë do të thoshte?

MEMLI KELMENDI: Muzika është gjuhë universale dhe shpirtërore. Ajo shkon atje ku gjuha jonë ndalet: te dridhja, te frymëmarrja, te lutja pa emër, te dhimbja që s'ka shpjegim, te shpresa që nuk ka argument.

HEJZA: Sot muzika mund të kompozohet me orkestër, por edhe me kompjuter; mund të marrë jetë në studio, por edhe në një lap-top. Si e shihni marrëdhënien mes traditës akustike dhe teknologjisë moderne? A janë ato dy botë të largëta, apo thjesht dy mjete të së njëjtës shpirtësi?

MEMLI KELMENDI: Ne sot jetojmë në një botë ku teknologjia na prek çdo ditë, prandaj unë nuk i shoh traditën akustike dhe teknologjinë moderne si dy botë të largëta. I shoh si dy mjete të së njëjtës shpirtësi - dy gjuhë që mund të thonë të njëjtën të vërtetë, vetëm me ngjyra të ndryshme.

Për mua, është shumë e bukur ndër lidhja mes instrumenteve akustike dhe elektronikës. Akustika e ka frymën, trupin, dridhjen njerëzore; teknologjia të jep hapësirë, teksturë, një dimension tjetër të tingullit. Kur këto dyja bashkohen me masë dhe me qëllim, nuk e zëvendësojnë njëra-tjetrën—e pasurojnë njëra-tjetrën.

HEJZA: Pedagogjia nuk është thjesht komunikim dijeje; është akt i heshtur i bartjes së dritës. Një mësues muzike, më shumë sesa teknika, i jep studentit një mënyrë të të ndierit botën. Në këtë marrëdhënie të brishtë, pyetja e përhershme



është: çfarë kërkohet më shumë, talenti i lindur apo vullneti për të duruar vështirësinë? Pedagogu brenda jush: çfarë kërkoni më shumë nga një student i muzikës, talentin apo disiplinën?

MEMLI KELMENDI: Të jesh muzikant i mirë është diçka tjetër nga të jesh pedagog i mirë. Pedagogjia kërkon jo vetëm dije, por edhe aftësinë për ta lexuar studentin. Sa i përket pyetjes talent apo disiplinë: unë besoj se talenti është vetëm një nisje. Mund të them se është rreth 5%, ndërsa puna dhe durimi janë 95%. Talenti pa disiplinë mbetet premtime; disiplina e shndërron potencialin në rezultat. Ajo që kërkoj më shumë nga një student është disiplina, sepse disiplina është shtytja e suksesit.

HEJZA: Në vende të vogla, muzika shpesh lind në kushte të vetmisë krijuese, në studio të mbyllura, në institucione që po ndërtohen, në ëndrra që kërkojnë ende mjedisin e duhur për t'u rritur. Krijuesi bëhet edhe arkitekt i vetvetes, edhe ndërtues i hapësirës ku veprat e tij do të jetojnë. Çfarë mjedisi i nevojitet sipas jush një kompozitori për të lulëzuar? Çfarë infrastrukture shpirtërore dhe kulturore mungon ende që muzika të rritet e lirë në Kosovë?

MEMLI KELMENDI: Një kompozitor lulëzon kur ka dy gjëra njëkohësisht: qetësinë për të dëgjuar veten dhe një ekosistem që e bën tingullin të dëgjohet nga të tjerët.

Sa i përket Kosovës, mendoj se ende na mungon një pjesë e rëndësishme e "infrastrukturës shpirtërore" dhe kulturore. Na duhet më shumë kulturë e vazhdimësisë, jo vetëm e ngjarjes: të ndërtojmë repertor dhe traditë të re me durim, e jo të jetojmë nga një koncert në tjetrin. Na duhet gjithashtu kulturë e dëgjimit dhe e kritikës profesionale - diskutim serioz, shkrim muzikor, kritikë e informuar - sepse vepra rritet edhe përmes reflektimit, jo vetëm përmes duartrokitjes.

Në aspektin institucional, nevojiten struktura më të qëndrueshme financimi: porosi veprash, rezidenca, programe premiere dhe mbështetje shumëvjeçare, në mënyrë që krijimtaria të ketë dinjitet profesional dhe të mos varet vetëm nga energjia individuale. Po aq e rëndësishme është arkivimi dhe botimi: qendra dokumentimi për partitura e regjistrime, që muzika të mos humbasë, por të mbetet si kujtesë kulturore. Kur këto elemente bashkohen, kompozitori nuk krijon në vetmi të detyruar.

Ismail KADARE (ROMANI “KRONIKË NË GUR”)

Romani *Kronikë në gur* është ndër ato vepra letrare të Ismail Kadaresë të ashtuquajtura autobiografi të rrëfyera që për shumë studiues do të vlerësohet kryevepra e tij

Nehas SOPAJ

(Vijon prej numrit të kaluar)

Tërë vepra letrare në prozë e I. Kadaresë, në vija të trasha, ndahet në tregime, novela dhe romane. Shumë prej veprave letrare ai i ka shkruar nga dy herë, ndaj shumë prej tregimeve ose novelave të tij, gjatë rishkrimit, janë shndërruar në krijime të reja (zakonisht, tregimet dhe novelat janë shndërruar në romane), me subjekte të zgjeruara dhe të përpunuara në mënyrë të ndryshme, kështu që tërë vepra letrare peshën më të lartë artistike e merr me krijimin e romanit, llojit letrar të cilit ai iu përkushtua më së shumti. Romani, substrati ideor shkrimor i shkrimtarit tonë, përbën zhanrin kryesor artistik në përgjithësi të veprës letrare të tij. Është një mendim unanimit të gjithë studiuesve të romanit të tij se romanet e I. Kadaresë dallojnë për nga struktura e ndërtimit të tyre nga vepra në vepër. Gati të gjithë kanë vënë re se romanet e tij kanë përbërës që dallojnë nga njëri-tjetri në të gjitha planet, si në gdhendjen e personazheve, por edhe kohërave dhe dimensioneve filozofike, mbi bazë të të cilave janë ndërtuar ato. Ajo që, ndërkaq, i bën të njëjtë, është ideja a autorit që ta paraqesë shqiptarin para lexuesit të huaj në dritë të vërtetë: t'i paraqesë zgripet kohore shqiptare dhe, sidomos, brendinë e etnikumit që e zbulojnë virtytet e bjerra ndër popujt e zhvilluar, siç janë besa, krenaria dhe qëndresa ndaj pushtuesve të huaj nëpër epoka të ndryshme.

Sikundër dihet, në prozën e I. Kadaresë pothuaj nuk ekziston shkrim në vetë të parë, me disa përjashtime, përveç romanit *Kronikë në gur* dhe ndonjë tjetër, rrallë e tek. Uni i rrëfimitarit, që e rrëfen storien rrëfyese, është aq inferior përballë vetave të tjera, sa që as hetohet prania e tij në rrëfim. Shembull për këtë konstatim është romani që e kemi në shqyrtim. Është në natyrën e gjuhës së



I. Kadaresë të minimizohet ose të neutralizohet (pothuaj në nivelin zero) potencimi i vetes së parë, përballë zërave të personazheve që e rrethojnë unin e rrëfimitarit në vetë të parë. Është, pra, në natyrën e rrëfimitarit në vetë të parë që të mos e prepotencojë unin e tij përballë tragjikës së kolektivitetit; çdo gjë synohet të jetë nën mbikëqyrje rigoroze, kurse një kulturë e realitetit dhe e modestisë (e prejdukuar kryesisht nga kritika e huaj), e përshkon tërësisht veprën letrare të I. Kadaresë.

Romani *Kronikë në gur* është ndër ato vepra letrare të Ismail Kadaresë të ashtuquajtura auto-

biografi të rrëfyera që për shumë studiues do të vlerësohet kryevepra e tij. Sado që edhe kjo vepër nuk largohet nga veprat e tjera me elemente biografike, lexuesi do ta hetojë një rrëfimtari të veçantë, që do ta perceptojë botën nga këndi i fëmijës, një kënd që atij i vegullohet jo nga bren-darrëfimi, por nga jashtërrëfimi. Çdo gjë ndodh jashtë botës së rrëfimtari, kurse ai – si me një distancë të ftohtë – i radhit ngjarjet e **Kronikës në gur**, që rrjedhin pranë tij, duke e përfshirë edhe atë. Është me rëndësi se në këtë vëzhgim të botës së realitetit lexuesi ballafaqohet me sytë e një fëmije që e vëzhgon botën, eksteritetin, kurse primare është se kjo botë i nënshtrohet një selek-sionimi të kësaj fantazie dhe se këta sy të rrëfim-tarit-fëmijë ndeshen me “ftohtësinë” e kësaj bote, që mbart fenomenin e absurdit të luftës. Ky është aspekti i parë dhe i veçantë i kësaj vepre. Pastaj, në këtë vepër lexuesi do të ballafaqohet me një rrëfim që atij ia ofrojnë elementet kryesorë, siç janë rrë-fimi në vetë të parë dhe dialogët. Sytë e mëdhenj të fëmijës së vogël regjistrojnë jo ngjarje të mëdha të luftës, çfarë jemi mësuar t’i lexojmë romanet në këtë temë, por ngjarjet e vogla të një periudhe të madhe të historisë njerëzore, siç është LDB-ja, por si ngjarje të bollshme për vetëdijen fëmijërore, ngjarje si shkatërrim njerëzor. Që këtu, është me rëndësi të dorës së parë pozita që e zë ky rrëfimtari dhe natyra e “kallëzimit” të tij që sintetizon këtë “kronikë” të një qyteti të vogël.

Sikundër dihet, në përgjithësi në prozën romaneske të Ismail Kadaresë, struktura gjuhë-sore e veprës është heterogjene, kurse nga hete-rogjeniteti i të rrëfyerit të tij vërehet tendenca për t’i kryer shabllonet e rrëfimit të drejtpërdrejtë për ta bërë rrëfimin sa më të ngritur dhe sa më të dendur estetikisht. Kjo vërehet pikërisht me përdorimin e ligjëratës së tërthortë, krahas asaj të drejtpërdrejtë në të gjitha strukturat e veçanta gjuhësore, sikundër janë **fjala e shkrimtarit, fjala e rrëfimtari, në njërën anë, dhe dialogët dhe monologët e personazheve** të shumtë, në anën tjetër. Sikundër dihet, poetika e romanit të tij komponohet në këtë mënyrë: vepra krijohet krye-sisht në vetë të tretë, kurse personazhet e shumtë, realë dhe fiktivë, vihen në raporte dialogu krye-sisht pa ndërhyrjen e fjalës së drejtpërdrejtë të shkrimtarit ose të rrëfimtari. Në këtë drejtim, në vend të fjalës së drejtpërdrejtë të shkrimtarit, rrë-fimin e merr dhe e udhëheq rrëfimtari, një këpujë abstrakte e personazheve të shumtë. Rrëfimtari të tij janë të shumtë, kurse më të shpeshtë janë **rrë-fimtari i gjithëdijshëm, rrëfimtari i fshehur dhe**

rrëfimtari asnjës, emocionalisht i pangjyrosur. Në këtë aspekt, vështruar nga teoritë e standardi-zuara realiste, në veprat e tij mungon monologu i mirëfilltë klasik. Në përgjithësi, në poetikën e romanit të I. Kadaresë mungon monologu kla-sik, madje edhe në të ashtuquajturat biografi të romanjëzuara. Poashtu është e vërtetë se jo vetëm në veprat e shkruara në ich-form, por edhe në to të shkruara në vetë të tretë, ekziston një **mono-log i tretur**, një këpujë gjuhësore mes fjalës së drejtpërdrejtë të shkrimtarit, të rrëfimtari dhe të dialogëve të personazheve të shumtë, një amal-gamë, që sa është prozodike, po aq është edhe poetike, diçka që në rrëfimin e tij të drejtpërdrejtë transformohet në shkallë të hipertekstit.

Në këtë drejtim, këtë monolog të tretur në romanin **Kronikë në gur** lexuesi do ta hetojë të artikuluar si gjuhë e mëvetësishme e romanit, që, si e tillë, i ka premiset e fshehtësive të brendshme shpirtërore të rrëfimtari dhe që këtu ky mono-log mund të merret dhe të trajtohet si monolog i brendshëm. Monologë të këtillë, të pashoqëruar nga ndonjë sekuencë gjuhësore, që do ta orientojë lexuesin se kush e artikulon atë, gjejmë pothuaj në të gjitha romanet e tij, si në romanin **Dimri i vetmisë së madhe, Kush e solli Doruntinën, Kështjella** etj. Megjithatë, romani kadarean është strukturë e hapur gjuhësore, që për objektiv e ka botën e jashtme të njeriut, pra eksterierin, dhe fare pak është strukturë e brendive të Unit të rrëfimtari. Shembull tipik është romani **Kronikë në gur**, në të cilin rrëfimtari, në vetë të parë, madje mbe-tet i paemërtuar pikërisht për shkak të atij orien-timi drejt jashtësisë së botës. Duke qenë më tepër strukturë gjuhësore e eksterierit, pra e jashtësisë, romani i tij më tepër është roman i aksionit dhe i veprimi e më pak roman i thellësive të brendisë së individit, roman i përroit të vetëdijes. Roma-net e Ismail Kadaresë i ngjeshin fatet kolektive të individëve të shumtë, të kolektiviteteve të shumta dhe të popujve të shumtë, që nganjëherë konfigu-rohen në formë të **personazhit kolektiv** dhe fare rrallë e përcjellin vijën jetësore të një individi të caktuar dhe aq më pak vijën jetësore të një indi-vidi të pashoqëruar nga “jashtësia” e botës që e rrethon, siç është, për shembull, i ashtuquajturi roman eksperimental i individit. Që këtu, romani tij është i hapur dhe jo roman i mbyllur. Në këtë kontekst, në të ashtuquajturat biografi të roma-nizuara, në të cilat bën pjesë romani i hapur **Kro-nikë në gur** i Ismail Kadaresë, merr fare pak nga biografizmi ose merr vetëm aq sa atij i duhet për të bërë një ornament artistik, një topos, një ide, një

figurë, një ndjenjë, një synim ose një qëllim të tij. Në këtë aspekt, monologu i tij i brendshëm është një strukturë e veçantë gjuhësore, që krijohet në kulmin artistik të një gdhendjeje mjeshtërore, një gjuhë simbolike dhe alegorike që ngrihet në nivel të groteskës. Ja një shembull:

"Binte shi".

Nata e gjeti qytetin të mbushur me ballista, partizanë, njerëz të Isa Torkës dhe turma ushtarësh italianë. Ishte një natë e rëndë me plot zëre, britma, parulla, potkoj mushkash, hapa. Ndal, kush je? Alt. Vdekja fashizmit. Kush je ti? Ndal. Liri popullit. Ndal. Kush, je. Nondistributare, cha sparismo! Të qëllojmë. Alt. Mbrapsht. Vdekje tradhtarëve. Shqipëria shqiptarëve. Mbrapsht. Mbrapsht ju. Vdekje fashizmit. Mos shtjer. Ndal. Ndal po ju them. Vdekje kaurrëve. Ndal.

Qyteti ngulonte si një kllapi. Ai fliste përçart. Murmurima e tij ishte e zymtë: thërriste vdekjen".

Ngjashëm si në romanet e shkruara në vetë të tretë, edhe në këtë roman, të shkruar në vetë të parë, gjatë rrëfimit Uni i rrëfimitarit rrallë e tek shpërfaqet në sipërfaqe dhe nis të flasë në emrin e vet. Megjithatë, në këtë fragment ai e krijon një strukturë të të folurit të replikave që i sintetizon brenda një njësie drejtvizore të rrëfimit në vetë të parë që e udhëheq rrëfimtari i gjithëdijshëm. Me një dekomponim dhe me një shtrirje klasike të këtyre replikave, ky monolog mund të shndërrohet në një shtirje të një gjuhe të rrafshët pa atë simbolikë që e ushtron te lexuesi i kultivuar artistikisht. Replikat, të shkruara në nënvetëdijen e rrëfimitarit, pak lexues mund t'i kuptojnë si monolog, por të shqiptuara si monolog në vetën e tretë (Ich Ersalung). Njerëz të ndryshëm me bindje të ndryshme, pushtues të ndryshëm e të nënshtruar, i flasin personazhit, nëndijes së rrëfimitarit që po rrëfen në vetë të parë, flet pastaj përçart vetë qyteti i personifikuar, kurse nën nëndijen e rrëfimitarit sikur edhe lexuesi bëhet bashkëpjesëmarrës në rrëfimin që e ofron gjuha e shkrimtarit. Shembulli i dytë:

"Kisha vënë re se lajmet e fejesave apo të dasmave shkaktonin shpeshherë pakënaqësi ose hutim tek disa, dhe gëzim apo buzëqeshje te të tjerët, por asnjëherë nuk e mendoja se lajmi i një dasme mund të binte si një gjëmë e zezë mbi kokat e të gjithëve, pa përjashtim. Do të martohet Argjir Argjiri, e more vesh? Luaj vendit. Do të martohet vërtetë. T'u thaftë ajo gojë. Argjir Argjiri do të martohet. Si? Do të martohet. Si? Si? Do të martohet. S'është e mundur. Kako Pinon e thirrën për

ta stolisur nusen. Jo. S'ka se si. S'ka se si. Jo. Jo. E dëgjova edhe unë. Është e vërtetë? E vërtetë. Oh, turp i padëgjuar. Turp. Turp. Turp."

Ngjashëm si edhe në shembullin e parë, në këtë fragment flasin shumë veta në nëndijen e rrëfimitarit, kurse objekt i këtij dialogu merret me mend ose edhe "përflitet" martesë e çuditshme e një personazhi, që në roman s'është personazh i dorës së parë. Marrë në përgjithësi, si edhe nëpër romanet kronikë të shkrimtarit, rrëfimtari nuk emërtohet si personazh, kaq sa kjo të duket sikur pothuaj mungon protagonistin kryesor. Prandaj shtrohet pyetja se kush po flet këtu realisht në vetë të parë. Që këtu kjo të lë përshtypjen sikur të gjitha vetat janë kryepersonazh, por edhe personazhe epizodike. Në këtë roman kronikë, madje, edhe Uni i rrëfimitarit rreth të cilit sillet i tërë subjekti rrëfimor mund të merret si personazh epizodik, duke i llogaritur pjesëmarrjet e rralla të veprimeve që aty rrëfehen. Ja edhe një shembull tjetër:

"Djali që kishte puthur vajzën e Aqif Kashahut mori fyrmë thellë.

E ke parë atë? - pyeti.

Jo.

Ai shtrëngoi nofullat.

Në këtë qytet dashuria ndalohet - tha me zë të ulët. - Ti do ta rritesh dhe do ta provosh ndonjë ditë.

(...rgërta).

Me majën e këpucës ai godiste vazhdimisht bedenin.

Dëgjo, - tha. - Kam frikë se atë e kanë zhdukur, si thua ti?

Unë përsëri ngita supet. Bënte shumë ftohtë".

Në këtë fragment shohim një dialog normal mes Djalit që kishte puthur vajzën e Aqif Kashahut (një lokucion i cinguar gjuhësor në vend të emrit të vërtetë të personazhit adekuat; një lloj "loje me fjalët" bën edhe, për shembull, A. Pashku në romanin e tij **Oh**, sado që këto romane janë krejt të kundërt mes njeri-tjetrit) dhe rrëfimitarit, vetes së paemërtuar, prej të cilit dominon epërsia e replikave të tij. Këtu, në këtë dialog, pa ndërhyrjet e fjalës së drejtpërdrejtë të shkrimtarit, zhvillohet një sekuencë intime e personazhit të huaj përballë Unit të rrëfimitarit. Këtu lexuesi do ta vërejë një referencë intime të rrëfimitarit të futur në kllapa në formë të një mikromonologu (*...rgërta*) që megjithatë është brendapërbrenda një makromonologu (rrëfim i stërzgatur në vetë të parë, që përfshin tërë gjuhën e romanit), i ndërfutur në raportet dialoge të të dy personazheve. Rudhja dhe reduktimi i tërë botës së brendshme të rrëfim-



tarit në një mikrostrukturë gjuhësore, siç është emri intim i futur në kllapa, madje me elizionimin e dy fonemave të emrit Margërita, e vështirësojnë temën e bisedës qendrore të këtij dialogu – fataliteti i dashurisë së Djalit që e kishte puthur vajzën e Aqif Kashahut. A është kjo një gjuhë e rëndomtë e rrëfimit të shkrimtarit? Fare e qartë është se kjo vepër dhe veprat e tij, që do të pasojnë më vonë, do të jenë një laborator që estetikisht do ta tejkalojnë traditën e rrëfimit klasik në fushë të letërsisë shqipe dhe, me këtë, i bëhet një modernizim vetë gjuhës shqipe.

Si prej një rregulli të pashkruar, në të gjitha veprat epike ekziston një prerje e madhe kompozicionale e ngjarjeve, personazheve e ideve që gravitojnë në të, në 1. botë **ekstroverte** dhe 2. botë **introverte**, që i stisin këto elemente, në të cilat për botë ekstroverte do ta nënkuptonim etosin qendror të veprës me të gjitha parametrat e botës së hapur, kurse për botë të hapur, introverte, do ta nënkuptonim intimën ose botën e brendshme të protagonistit kryesor të veprës. Në kryevepra të mëdha të letërsive të mëdha botërore, si prej një inercioni çuditërisht identik, përsëritet ky rregull: jashtësia dhe brendia e veprës letrare krijohet nën këto rregulla të pashkruara, të cilave krijuesit e mëdhenj u përmbahen në mënyrë rigorize, kurse romani **Kronikë në gur** e përflet maksimalisht këtë fakt rigoroz gjuhësor-kompozicional. Në zenitin e rrëfimit që e zhvillon, narratori personazh i paemërtuar fillon me një shëtitje nga shtëpia e tij, duke u rënë qark rrugëve të qytetit të "gurtë", një përshkrim kristalor kronikal, në të cilin radhiten koha aktuale dhe kohërat nëpër

vertikalen e historisë, duke përfunduar brenda thellë në një kohë dramatike, çfarë është ajo e Luftës së Dytë Botërore. Gjithë subjekti rrëfimor i romanit **Kronikë në gur** i radhit elementet kompozicionale, që e përbëjnë këtë vepër një ornament të shkëlqyeshëm të qëndresës, një sfidë estetike kohës së turbullt të luftës. Nëpër ngjarjet e shumta, që palidhshmërisht bëhen zinxhir në të cilat përsëriten personazhet e shumta, syzheun e këtij romani e përbën pikërisht rrethi intim i rrëfimitarit personazh me personazhet e tjerë, që gravitojnë rreth tij dhe rreth të cilit dramatizohet brendia e botës së tij. Është specifikë kadereane që rrëfimi t'i tkurrë dhe t'i alternojë elementet kompozicionaletë syzheut.

*"Frynte era e veriut (I). Xhamat e mëdha të dritareve rrëqetheshin (II). Qielli ishte me re (III). Nga aeroporti vinte një zhurmë e shkruar monotone (IV). Z.Z.Z. (V) Lugina ishte e mbushur prej saj. (VI) Valë, valë pa mbarim. (VII) Z.Z.Z. (VIII). S.S.S. (IX) Hapeshin e hapeshin gjithnjë. (X) **Suzanë!** (XI) Cili ishte vallë sekreti i saj i lehtë? (XII) Lejleko - flutur (XIII) **Ti asgjë nuk di për aeroportin** (XIV). Atje tek ju tani është shkretëtirë. (XV) Fryn erë. (XVI) Fryn. (XVII) Fryn. (XVIII) Avio-lejleko flutur. (XIX) Ku mbaron kështu? (XX) Në qiell ka avionë.*

Në të njëzetën fjalitë e cituara (shih numrat romakë) të një rrëfimi të gërshetuar, lehtë hetohet një konglomerat rrëfimor i përbërë prej 1. rrëfimit horizontal (fjalitë I, II, III, IV, VI, VII, X, XVI, XVII, XVIII, XXI), prej 2. dialogëve ose monologëve, prej të cilëve, mirëfilli, si replika në dialogë mund t'i marrim ato që janë në bold, ndërsa të tjerat janë fjali me kuptimin klasik të fjalës (fjalitë XI, XII, XIV, XV,

XX) dhe prej 3. stilemave të ngjyrosura (fjalitë VIII, IX, XIII, XIX). Kjo, para së gjithash, është karakteristikë specifike e gjuhës rrëfimore të I. Kadaresë, që në këtë roman përsëritet pareshur. Kjo specifikë gjuhësore e tij, para së gjithash, shtrihet edhe në veprat e tij të mëvonshme. Është specifikë, më në fund, që në gjuhën rrëfimore të gjithë veprës së I. Kadaresë të bëhet një kodifikim gjuhësor i ideve të ndryshme të autorit me një prirje origjinale e tij që fjalitë e tij kryesisht të janë të shkurtra dhe mesatarisht të gjata, që mendimet të jenë sa më të drejtpërdrejta, të kenë edhe nëntekste, të alternohen (të dyzohen) dhe të marrin konotime të reja, ndryshe nga ajo që ato duken në vështrim të parë. Në gjuhën rrëfimore shpesh ndërhyjnë një gjuhë e folur dialogjike-monologjike, që gjatë konvergjencës semantike përshëndërohet. Pse bëhet kjo?

Sikundër dihet, në prozën e I. Kadaresë pothuajse nuk ekziston shkrimi klasik në rrëfim në vetë të parë njëjës (Ich-form), kurse në ato vepra të shkruara, megjithatë në atë vetë Uni i rrëfimtari që e rrëfen storien rrëfyese është aq inferior përballë vetave të tjera, saqë as që hetohet prania e tij në rrëfim. Shembull për këtë konstatim është romani që e kemi në shqyrtim. Është në natyrën e gjuhës së rrëfimit të I. Kadaresë të minimizohet ose të neutralizohet (pothuaj në nivelin zero) potencimi i vetës së parë përballë zërave të personazheve që e rrethojnë Unin e rrëfimtari në vetë të parë. Vallë, a është kjo vetëm prej modestisë që ndjen shkrimtari në universin e personazheve nga më të ndryshmit, pra që natyrën e rrëfimtari në vetë të parë të mos e prepotencojë unin e tij përballë tragjikës së kolektivitetit, që çdo gjë synohet të jetë nën mbikëqyrje rigorozë, si edhe një kulturë e modestisë e hetuar nga kritika që e përshkon veprën letrare të I. Kadaresë?! Megjithatë, a është e vërtetë se kjo vetë, veta e parë pra, nuk ekziston fare? Hiq prezencën e Unit që i hap veprat e ashtuquajtura autobiografike, është pikërisht romani

Kronikë në gur dhe, më saktë, është pikërisht ajo enigmë specifike në këtë roman, që e zëvendëson vetën e parë të rrëfimtari me një gjuhë tjetërfare që e pagëzuar **gjuhë e përbërë rrëfimore – rrëfim i drejtpërdrejtë plus monolog plus dialog**. Le t'i kthehemi shembullit të fundit. Pas vargut të fjalive me një rrëfim të rrafshët, pas fjalive të shkurtra që shprehin situatë peizazhi me referencë të një shqetësimi të brendshëm (të kujt?), vjen një klithmë: "Suzanë!" Kush e shqipton atë replikë? A e përflet këtë personazhi përballë apo rrëfimtari? A e flet ai këtë hapur apo mbyllur? Prandaj, a është klithma "Suzanë" replikë dia-

logu apo monolog i mirëfilltë? Çfarë shpreh fjalitë mungesore "Suzanë" në planin semantik? Fjalitë e tjera, që pasojnë, a e përflasin gjendjen social-morale dhe orale vetëm të rrëfimtari apo ato zgjerohen thellë në brendinë e lexuesit? Është fare e qartë se në gjuhën rrëfimore të rrëfimtari shpërthen një zë i brendshëm, që me eruptivitetin e thellë nuk duron "rekuizita" të tjera shoqëruese. Aty interkalohej gjuha nga 1. **rrëfimi** në 2. **të folur**. Fjalitë fillojnë të ngjyrosen deri në atë përmasë, sa t'i përflasin thellësitë më të fshehta, sa të dilet në horizontin që të flasë edhe heshtja. Prandaj, leksemat e shumta në gjuhën rrëfimore të I. Kadaresë shndërrohen në

lirikë të pastër, që burojnë nga Uni modest, që nuk para-ekspozohet të jetë vetë, por që është monolog i brendshëm.

Romanet e Ismail Kadaresë i ngjeshin fatet kolektive të individëve të shumtë, të kolektivitetëve të shumta dhe të popujve të shumtë, që nganjëherë ndërtohen në formë të personazhit kolektiv dhe fare rrallë e përcjellin vijën jetësore të një individi të caktuar dhe aq më pak vijën jetësore të një individi të pashoqëruar nga "jashtësia", nga bota që e rrethon atë, siç është, për shembull, i ashtuquajtur i roman eksperimental i brendive të individit. Që këtu, romani tij është i hapur dhe jo roman i mbyllur. Në këtë kontekst, në të ashtuquajturat biografi të romanëzuara, romani **Kro-**



nikë në gur nga biografizmi merr pak, vetëm aq sa atij i duhet për të bërë një ornament artistik, një ide, një figurë ose një synim për ta shpënë deri në fund. Në këtë aspekt, rrëfimi i tij i brendshëm është një strukturë e veçantë gjuhësore, që krijohet në kulmin artistik si një gdhendje, një gjuhë simbolike që ngrihet në nivel të groteskës.

Ngjashëm edhe si në romanet e shkruara në vetë të tretë, në këtë roman të shkruar në vetë parë, gjatë rrëfimit, uni i rrëfimtari rrallë flet në emrin e vet. Në këtë vepër, ai krijon një rrëfim që sintetizon brenda një njësi të rrëfimit që e udhëheq rrëfimtari i gjithë-dijshëm. Me një dekomponim dhe me një shtrirje klasike të këtyre ngjarjeve, subjekti i romanit mund të bëhet një simbolikë e luftës. Njerëz të ndryshëm me bindje të ndryshme, pushtues të ndryshëm e të nënshtruar i flasin lexuesit për fatkeqësitë e luftës, kurse edhe lexuesi bëhet bashkëpjesëmarrës në rrëfimin që e ofron gjuha e shkrimtarit. Marrë në përgjithësi, ashtu si edhe në nëpër romanet kronikë, edhe në këtë roman pothuajse mungon protagonist kryesor. Të gjitha vetat janë krye-protagonistë ose personazhe episodike. Në këtë roman kronikë, edhe uni i rrëfimtari, rreth të cilit sillet tërë subjekti, mund të merret si personazh episodik, duke i llogaritur pjesëmarrjet e rralla të veprimeve që rrëfihen aty. Rudhja e subjektit dhe reduktimi i tërë botës së brendshme të rrëfimtari në një seri rrëfimesh të njëpasnjëshme e portretizojnë fatalitetin e dashurisë adoleshente të dy të rinjve, rrëfimtari pa emër dhe Margëritës.

Rrëfimi që e zhvillon personazhi i paemërtuar fillon me një shëtitje nga shtëpia, duke u rënë qark rrugëve të qytetit "të gurtë", në të cilin bëhet një përshkrim kristalor dhe radhiten koha aktuale, kohërat nëpër vertikalen e historisë, duke përfunduar në një kohë dramatike, siç është ajo e luftës. Tërë subjekti i **Kronikës në gur** i radhit elementet kompozicionale që e përbëjnë këtë vepër

një ornament të shkëlqyeshëm të qëndresës si sfida e kohës së turbullt të luftës. Nëpër ngjarjet e shumta, që palidhshmërisht bëhen zinxhir në të cilat përsëriten personazhet e shumtë, syzheun e këtij romani e përbën pikërisht rrethi intim i personazhit me personazhet e tjerë, që sillen rreth tij dhe kështu dramatizohet brendia e tij.

Në regjistrin e personazheve të shumtë, prej të cilëve nëpër kapitujt dhe nënkapitujt disa janë aktivë, disa madje janë në plan të parë (plakat e ndryshme, prej të cilave shquhet sidomos plaka Kako Pino), kurse disa të tjerë janë emra amorfë, që radhiten vetëm sa për të hyrë në kronikë, në këtë roman do

të veçoheshin personazhet e botës së intimes së heroit rrëfimtari, Iliri, Suzana dhe Margarita (një fiksjon pasiv i rrëfimtari), personazhet familjarë (familja e Babazotit), personazhet plaka me botën e tyre magjike, personazhet e rrethit të qytetit etj. Në këtë roman pothuajse se secili personazh ka një histori të veten, sa reale, po aq edhe imagjinare. Ata i kanë bindjet dhe dilemat e ndryshme, që prej atyre thjesht realiste, e deri te ato halucinante, që në fund, në ethet e luftës, në intimen e tyre, e ndryjnë tragjikën ekzistenciale.

Në tërë romanin përsëriten disa lloje protestash ndaj luftës. Plakat, me botën e tyre real-fantastike, gdhendja e atmosferës së luftës nëpërmjet krijimit të figurave të njerëzve që qëndresën e kuptojnë si mit të gjallë dhe të realtë, e bëjnë këtë roman një himn qëndresës. Të gjitha këto ngjarje, personazhe dhe ide të shumta, megjithatë i nënshtrohen një brendie të një rrëfimi horizontal, të një seleksionimi të brendshëm të rrëfimtari fëmijë. Kjo brendë e shpirtit të rrëfimtari, ndërkaq, është gërshtuar me të gjitha elementet përbërëse të kronikës rrëfimore; madje kufiri i asaj që është unë i rrëfimtari pothuaj shkrihet me unet e tjera. Në kaosin e luftës edhe viktima edhe ndjekësi e pësojnë, kështu që i tërë rrëfimi i romanit rrjedh si një lumë që i rrëmben të gjithë, edhe heronjtë edhe ngjarjet, edhe kohërat, si fatamorganë që sosin në humbëtitat e fatkobësisë.

(Përfundon në numrin e radhës)



TRAGJEDIA ÇAME

1913-1945

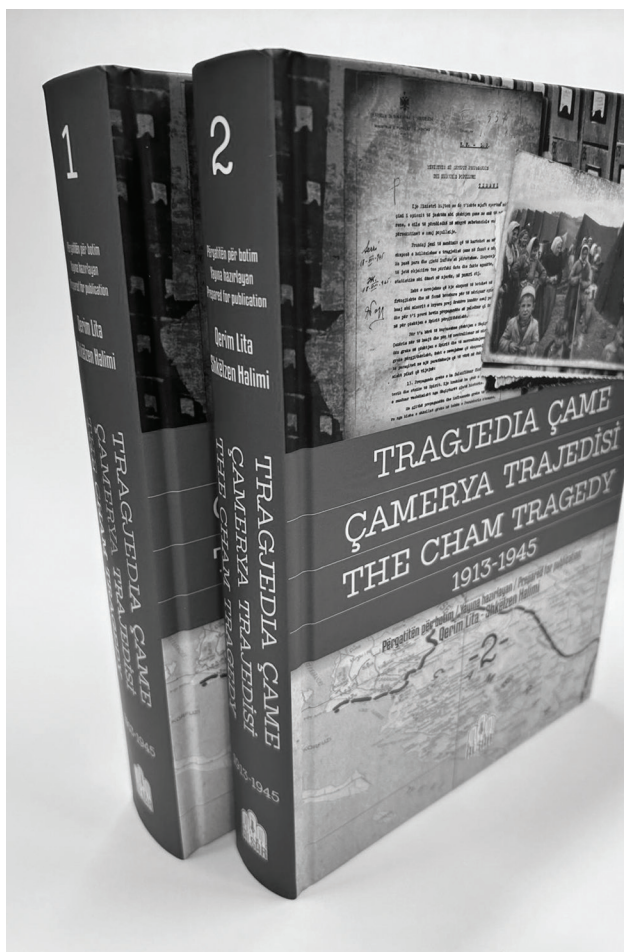
Fondacioni ALSAR me këtë botim bën dokumentimin e një prej tragjediave më të dhimbshme të njerëzimit, atë të shqiptarëve nga Çamëria, plaga e të cilëve edhe sot e kësaj dite nuk është shëruar

Fitim NUHIU

Gjatë luftërave ballkanike (1912-1913), Greqia pushtoi thuajse tërë trevat jugore dhe ato jug-lindore shqiptare. Posa u pushtuan këto toka, shovinistët grekë, vranë, masakruan e dëbuan me dhunë me dhjetëra mijë familje shqiptare, me të vetmin qëllim – që në këto treva të mos ngelë asnjë gjurmë shqiptare. Vetëm në rrethet e prefekturave të Gjirokastrës, të Korçës e të Beratit u dogjën dhe u shkatërruan më se 400 katunde shqiptare të përkatësisë fetare islame. Po kjo vepër barbare u zbatua edhe në krahinën shqiptare të Çamërisë. Ushtria push-tuese greke posa hyri në Çamëri, e filloi persekutimin e menjëhershëm ndaj popullsisë shqiptare. Një ngjarje e trishtueshme ndodhi me 25 shkurt të vitit 1913, kur autoritetet greke të Paramithisë, masakruan në pabesi parinë e 10 fshatrave të krahinës Shkallë, që përbëhej prej 72 personave. Kjo masakër e shëmtuar, u krye me urdhër të komandantit të çetave greke, Deli Janaqit, me porosi që pjesa tjetër e popullsisë nga paniku “t’i braktiste vatrat e veta”, duke marrë rrugën e mërgimit, mirëpo falë mençurisë dhe gjakftohtësisë së këtij populli pamundësoi realizimin e këtij plani ogurzi.

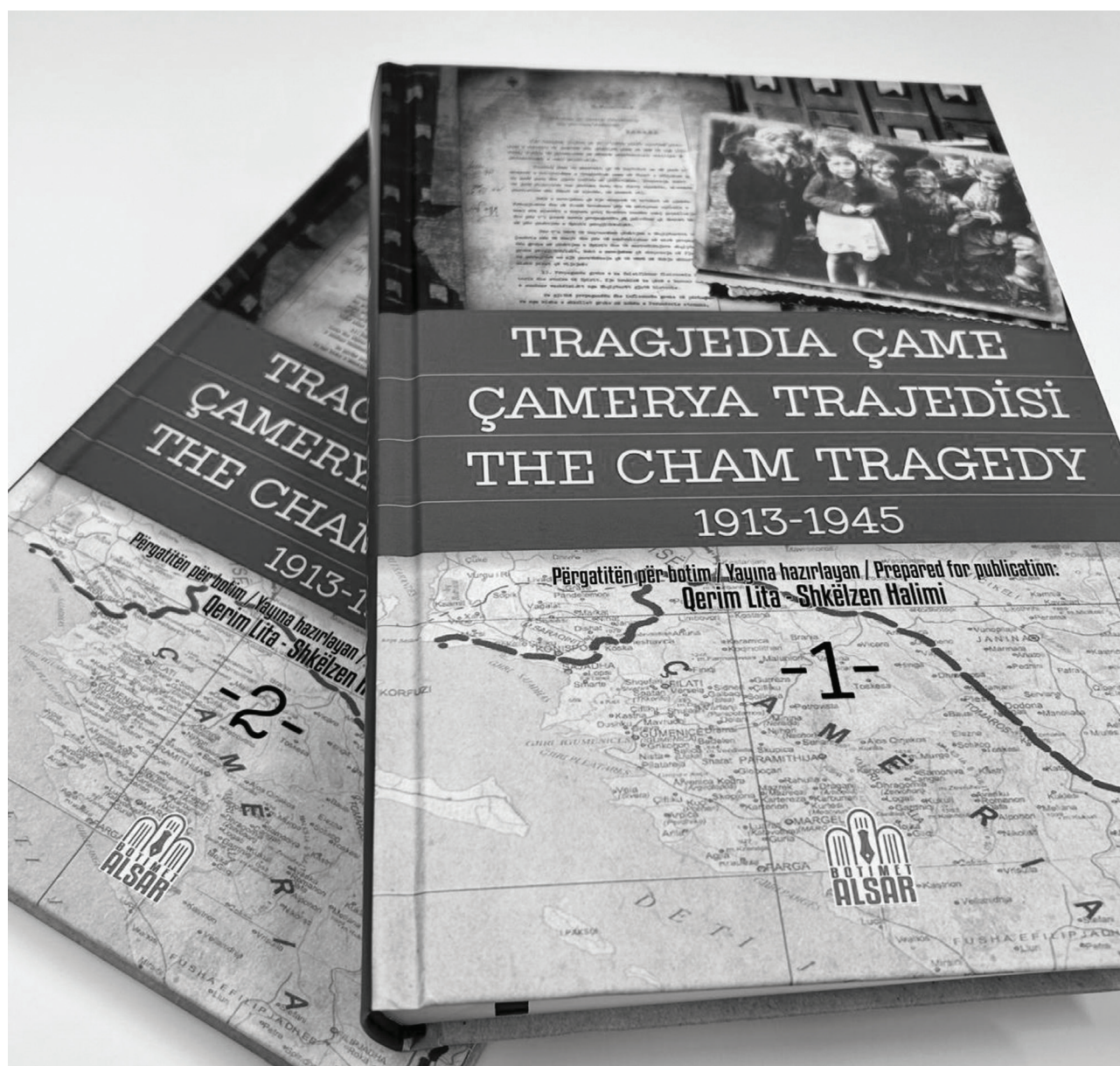
Kohë më parë Fondacioni ALSAR nga Tirana, botoi veprën (përmbledhjen) dokumentare “Tragjedia Çame 1913-1945”, të përgatitur nga studiuesit: Qerim Lita dhe Shkëlzen Halimi. Dokumentet e sistemuara në këtë përmbledhje janë përzgjedhur nga koleksioni i Arkivit Historik të Ministrisë së Punëve të Jashtme të Shqipërisë dhe nga Arkivi Qendror i Shtetit në Tiranë.

Për shkak të numrit të madh të dokumenteve, siç thonë autorët, kjo vepër me rëndësi të veçantë, është ndarë në dy vëllime. Në vëllimin e parë janë përfshirë gjithsej 217 dokumente, renditja e



të cilëve është bërë në mënyrë kronologjike dhe sipas numrit rendorë, duke përfshirë periudhën kohore 23 mars 1920 – 30 janar 1946. Në vëllimin e dytë janë përfshirë gjithsej 177 dokumente, që kapin periudhën 26 nëntor 1944 – 26 shtator 1946. Krahas dokumenteve, në këtë vëllim janë vendosur edhe 30 fotografi që ruhen në Arkivin Historik të MPJ-së e që flasin për çamët e strehuar në Shqipëri. Gjithsesi, këto fotografi janë rrëfime në vete dhe tregojnë shumë për tragjedinë çame, duke i dhënë veprës në fjalë një përmbajtje edhe më të plotë, si dëshmi e një kohe, e cila në kujtesën e shqiptarëve ngeli si kapitulli më i dhimbshëm i historisë. Pjesa më e madhe e dokumenteve janë në gjuhën shqipe, por ka edhe dokumente në gjuhën frënge, angleze dhe serbo-kroate.

Përmbledhja “Tragjedia Çame 1913-1945”, përbën një vepër dokumentare me interes të veçantë për historiografinë shqiptare në



përgjithësi, e të Çamërisë në veçanti. Shumica e dokumenteve janë të karakterit diplomatik, si: shkresa, radiograme, raporte, telegrame, informata, analiza të përfaqësive diplomatike shqiptare në Greqi, pastaj letra, informata dhe raporte të krerëve çamë midis dy luftërave botërore drejtuar autoriteteve të Qeverisë Mbretërore shqiptare, por edhe shkresa, raporte, analiza, informata, memorandumë të Këshillit Antifashist Çam në harkun kohor 1944-1946, përmes së cilave pasqyrohet i tërë krimi dhe gjenocidi i shovinistëve grekë ndaj popullsisë shqiptare në Çamëri nga luftërat ballkanike e deri në mars të vitit 1945.

Sipas këtyre dokumenteve, del se numri i përgjithshëm i të vrarëve dhe të masakruarve çamë në harkun kohor qershor 1944-mars 1945 ishte 2.300, prej tyre 1.950 burra dhe 350 gra e fëmijë. Në këto shifra nuk janë përfshi 2-3.000

vetë të cilët vdiqën gjatë udhëtimit nga të ftohtit dhe uria, pjesa më e madhe e tyre gra, pleq dhe fëmijë. Ndërkohë, numri i shqiptarëve që qenë detyruar t'i lënë vatrat e tyre e të vendosen brenda kufirit të Shtetit Shqiptar ishte 18.150 vetë.

Këshilli Antifashist Çam, më 22 qershor 1945, i raportonte Qeverisë së Përkohshme të Shqipërisë, ku ndër të tjerave theksonte se "populli i emigruar vuan tmerrësisht pa bukë", pasi nuk ishte në gjendje ta blejë, por edhe situata shëndetësore ishte së tepërmi e keqe për shkak mungesës së ushqimit dhe mjekimit, dhe për pasojë "më se 2.000 frymë kanë vdekur dhe kjo vdekje bëhet më e dendur në fillimin e stinës së dimrit..."

Fondacion ALSAR me këtë botim bën dokumentimin e një prej tragjediave më të dhimbshme të njerëzimit, atë të shqiptarëve nga Çamëria, plaga e të cilëve edhe sot e kësaj dite nuk është shëruar.

SHPËRBAMJA E KONCEPTIT TË INDIVIDIT NË QYTETIN TEM TË DASHTUN

Unë besoj se Shkodra nuk ka humbë. Ajo i trashëgon në palcë kodet e veta. Janë atje ku s'ka skena kabahe, ku s'ka zhurmë: në oborret me arkapija, në libra të hapun ngadalë...

Rozafa SHPUZA

Në karvanin, herë të ngadaltë e herë të rrokopujshëm të kohës, qyteti jem ka ecë gjithmonë me kodet e veta. Kode të pashkrueme, që s'u janë përkulë as kanuneve as kushtetutave, por janë pranue si frymëmarrje e përbashkët. Prej tyne u formue një etikë qytetare, një ndjeshmëni e hollë që s'u mësue në libra, por u trashëgue në heshtje, brez mbas brezi, si një amanet i padukshëm.

Në këtë qytet, individi s'ka qenë kurrë rastësi. Ai ka qenë boshti. Individi ka shënue shijet, ka çelë shtigje, ka guxue me qenë ndryshe, e qyteti – me një vetëdije të qetë – e ka ndjekë. Jo si turmë, por si bashkësi që e njeh peshën e mendimit, dinjitetin e karakterit, dritën e talentit. Shkodra ka ditë me e nda zanin prej zhurmës, mendimin prej kakofo-nisë, rrymën prej vlerës.

Në rrjedhën e një shekulli, ky qytet ka lindë individë që s'e kanë zburur vetëm jetën e tij, por e kanë ndryshue atë. Në fjalë, në penel, në objektiv, në tingull, në lëvizje. Emna që s'kanë kërku leje, por kanë lanë gjurmë. E qyteti i ka pa, i ka durue, i ka kundërshtue, por kurrë s'i ka mohu. Sepse e ka ditë se qyteti ndërtohet prej atyne që rrinë në kambë vetëm, jo prej atyne që treten në turmë.

Sot, kjo marrëveshje e vjetër po shpërbahet. Turma po vlerësohet ma shumë se individi, zhurma ma shumë se fjala, forca e verbët ma shumë se mendimi. Lumpeni po shpallet normë, kaosi po merr formë pushteti, e i forti injorant po shitet si model. Turma s'ka kujtesë, as fytyrë, as përgjegjësi; ajo ecën tue shkelë mbi atë që dje e ka duartrokitë.



E prapë, unë besoj se Shkodra nuk ka humbë. Ajo i trashëgon në palcë kodet e veta. Janë atje ku s'ka skena kabahe, ku s'ka zhurmë: në oborret me arkapija, në libra të hapun ngadalë, në sy që vështrojnë pa folë, në individë që refuzojnë me u ba turmë. Sepse qyteti i vërtetë nuk jeton në britmë, por në mendim.

E Shkodra, edhe kur hesht, vazhdon me mendue.

(Foto: R. Shpuza)

KUJT I PËRKET E ARDHMJJA!

(Mbi librat që i mbijetojnë kohës)

Sermet SULEJMANI

Ka libra që harrohen menjëherë sapo mbyllet faqja e fundit, ashtu siç harrohen fjalët e thëna pa një domethënie. Dhe ka libra që nuk përfundojnë kurrë së lexuari, sepse çdo kthim tek ata është një lexim i ri, diçka që s'e kemi kuptuar, jo i tekstit, por i vetes. Këta libra nuk janë thjesht produkte letrare; ato janë struktura mendimi, shtylla të padukshme mbi të cilat mbështetet vetëdija kulturore, edhe kur ajo nuk e di mbi çfarë qëndron.

Disa vepra nuk plaken. Plaket lexuesi. Dhe pikërisht kjo diferencë i bën ato klasike.

Pa u futur në origjinën dhe letërsisë, që nga Homeri e deri te letërsia e shekullit 19, unë po ndalem vetëm tek autorët e letërsisë moderne dhe postmoderne të shekullit XX, me gjithë brutalitetin, iluzionet dhe katastrofat e tij, kjo fazë e letërsisë prodhoi një letërsi që nuk synoi të zbukuronte botën, por ta kuptonte atë. Në këtë kuptim, autorë si García Márquez, Borges, Neruda, Kundera, Camus apo Eco nuk janë thjesht emra të një kanoni, por koordinata të një harte të brendshme, një harte që nuk të çon askund fizikisht, sepse destinacioni i saj është njeriu.

Letërsia e tyre nuk ofron rehati, ajo shqetëson. Nuk premton shpëtim, por qartësi. Nuk kërkon admirim, por vëmendje. Janë vepra që lindën në një epokë me më shumë pyetje sesa përgjigje, dhe pikërisht për këtë arsye ato mbijetuan.

Márquez-i e zgjeroi realitetin duke na treguar se ajo që ne e quajmë "e vërtetë" është vetëm një hyrje e ngushtë e një bote shumë më të madhe,

ku kujtesa dhe imagjinata janë forca themelore e ekzistencës.

Borges-i, nga ana tjetër, e zhvendosi dramën njerëzore nga rruga në mendje: labirintet e tij janë metafora më të sakta të shpirtit modern, i cili nuk është më shtëpi, por bibliotekë me dritat gjysmë të fikura.

Neruda i dha dinjitet emocioneve që zakonisht mbeten pa zë: nostalgjisë, mungesës, bukurisë së padukshme. Poezia e tij nuk bërtet; ajo depërton. Kundera e trajtoi historinë si farsë të përsëritur, ku njeriu përpiqet të mbijetojë moralisht mes peshës dhe lehtësisë së ekzistencës. Ndërsa Eco, me një erudicion të disiplinuar, na kujtoi se leximi nuk është konsum kuptimi, por ushtrim dyshimi.

Dhe këtu lind pyetja thelbësore: kujt i përket e ardhmja?

A do të ketë vend për bibliotekën e brendshme të njeriut në një kohë që matet gjithçka me shpejtësi dhe pothuajse asgjë me thellësi? A do të mbijetojë lexuesi si figurë kulturore, apo do të reduktohet në përdorues digjital informacioni?

E ardhmja, nëse i përket dikujt, i përket lexuesit që nuk kërkon te libri arratisje, por kthim; jo zbavitje, por përballje. Atij që lexon për të zgjeruar përgjegjësinë ndaj vetes dhe botës, jo për ta harruar atë. Sepse letërsia nuk e shpik zotin, ajo heq perden që na pengonte ta shihnim atë që gjithmonë ka qenë brenda nesh.

Librat e mëdhenj mbeten gjithnjë përpara nesh, si yje të shuar prej kohësh, drita e të cilëve vazhdon të na arrijë. Dhe ndoshta kjo është prova më e qetë se e ardhmja nuk është asgjë tjetër veçse e kaluara që vazhdon të mendojë përmes nesh.

AUTOIMUNITETI DHE KUFIJTË E MODELIT VETJA/JO-VETJA

Autoimuniteti nuk është vetëm një problem biologjik, por edhe një sfidë epistemologjike dhe filozofike

Drd. Gersa RRUDHA

Autoimuniteti përfaqëson një ndër sfidat më të thella për biologjinë dhe mjekësinë moderne, pasi vë në pikëpyetje idenë themelore të trupit si një entitet koherent, të mbrojtur nga vetvetja. Kur sistemi imunitar sulmon strukturat e veta, nuk kemi të bëjmë vetëm me një çrregullim funksional, por me një krizë konceptuale që prek mënyrën se si e mendojmë identitetin biologjik, normalitetin dhe kufijtë e trupit. Në këtë kuptim, autoimuniteti ekspozon kufijtë e modelit klasik VETJA/JO-VETJA, duke kërkuar një riformulim filozofik të sëmundjes dhe jetës.

Kjo analizë synon të analizojë autoimunitetin nga perspektiva e filozofisë së biologjisë, duke shqyrtuar modelet e sistemit imunitar dhe duke i vendosur ato në dialog me konceptin e normativitetit biologjik të Georges Canguilhem dhe analizën foucauldiane të klinikës dhe klasifikimit mjekësor. Nëpërmjet studimit të rastit të sklerozës multiple, do të argumentohet se autoimuniteti nuk është vetëm një problem biologjik, por edhe një sfidë epistemologjike dhe filozofike.

MODELI KLASIK VETJA/JO-VETJA

Modeli VETJA/JO-VETJA ka qenë për dekada paradigma dominuese e imunologjisë. Sipas këtij

modeli, sistemi imunitar funksionon duke dalluar strukturat e organizmit (Vetja) nga elementët e huaj (Jo-Vetja), të cilët më pas eliminohen. Ky koncept ka qenë thelbësor për zhvillimin e vaksinave dhe terapive kundër infeksioneve dhe ka përforcuar idenë e trupit si një njësi e mbrojtur nga një sistem i brendshëm sigurie. Megjithatë, ky model presupozon një identitet biologjik të qëndrueshëm dhe të qartë, si dhe një aftësi të pagabueshme të sistemit imunitar për të njohur vetveten. Pikërisht këto supozime vihen në krizë nga fenomeni i autoimunitetit.

KUFIJTË E KONCEPTUESHËM TË MODELIT VETJA/JO-VETJA

Autoimuniteti tregon se dallimi midis Vetes dhe Jo-Vetes nuk është absolut. Procese të tilla si autoreaktiviteti fiziologjik, inflamacioni i kontrolluar ose eliminimi i qelizave të dëmtuara tregojnë se sistemi imunitar ndërvepron vazhdimisht me trupin e vet. Kështu, autoimuniteti nuk mund të reduktohet në një "gabim njohjeje", por duhet kuptuar si një çrregullim i rregullimit dhe i normave biologjike. Nga perspektiva e filozofisë së biologjisë, kjo nënkupton se identiteti biologjik është dinamik dhe relacional, jo një esencë e fiksuar. Trupi nuk është një kufi i mbyllur, por një proces i vazhdueshëm rregullimi.



MODELE ALTERNATIVE TË SISTEMIT IMUNITAR

Për të adresuar këto kufizime, janë zhvilluar modele alternative imunologjike. Modeli i “rrezikut” (danger model) sugjeron se sistemi imunitar nuk reagon thjesht ndaj Jo-Vetes, por ndaj sinjaleve të dëmtimit dhe stresit të indeve. Qasje të tjera theksojnë rolin e tolerancës aktive dhe të rregullimit të vazhdueshëm, duke e parë sistemin imunitar si një mekanizëm për ruajtjen e homeostazës, jo vetëm për mbrojtje. Këto modele e paraqesin sistemin imunitar si një sistem normativ dhe kontekstual, duke e afruar analizën biologjike me reflektimin filozofik.

STUDIM RASTI: SKLEROZA MULTIPLE

Skleroza multiple (SM), veçanërisht forma recidiv-remitente, përbën një shembull paradigmatic të autoimunitetit. Në këtë sëmundje, sistemi imunitar sulmon mielinën e vet në sistemin nervor qendror, duke shkaktuar dëmtime neurologjike të ndërprera nga periudha heshtje/qetësie remisioni. Ky fenomen ilustron qartë kufijtë e modelit VETJA/JO-VETJA.

Sipas modelit të rrezikut, përgjigjja autoimmune në SM mund të interpretohet si reagim ndaj sinjaleve inflamatore dhe dëmtimit të indeve, jo thjesht si një gabim njohjeje. Në këtë kuptim, autoimuniteti shfaqet si problem i rregullimit imunologjik dhe i humbjes së tolerancës.

CANGUILHEM: NORMATIVITETI BIOLOGJIK DHE SËMUNDJA

Georges Canguilhem argumenton se normaliteti nuk është një gjendje statike, por një proces aktiv rregullimi. Sëmundja, sipas tij, nuk është thjesht një devijim nga norma, por një riorganizim i normave jetësore. Në rastin e sklerozës multiple, alternimi i sulmeve dhe periudhave të qetësisimit të sëmundjes tregon se organizmi krijon norma të reja funksionimi për të vazhduar jetën. Nga kjo perspektivë, autoimuniteti nuk është vetëm një dështim biologjik, por një shprehje e normativitetit të ndryshuar të jetës.

FOUCAULT: KLINIKA DHE KLASIFIKIMI MJEKËSOR

Michel Foucault, në *Naissance de la clinique*, e përshkruan klinikën jo vetëm si shkencë të trupit, por si një teknologji të dukshmërisë që prodhon objekte të dijes. Sëmundjet bëhen të njohshme përmes praktikave të vëzhgimit, klasifikimit dhe diagnostikimit. Në rastin e sklerozës multiple, kriteret diagnostike, imazheria me rezonancë magnetike dhe klasifikimi nosologjik e shndërrojnë autoimunitetin në një objekt të stabilizuar të

dijes mjekësore. Megjithatë, kjo dukshmëri klinike mund të lërë në hije përvojën subjektive të pacientit.

AUTOIMUNITETI SI NDËRFAQE KONCEPTUALE

Autoimuniteti pozicionohet në ndërprerjen midis normativitetit biologjik të Canguilhem dhe mekanizmave të klasifikimit të analizuar nga Foucault. Ai është njëkohësisht një riorganizim i brendshëm i normave jetësore dhe një objekt i dijes mjekësore, i nënshtruar etiketimit, standardizimit dhe ndërhyrjes terapeutike.

Autoimuniteti përfaqëson një pikë thyerjeje për modelin klasik VETJA/JO-VETJA, duke detyruar imunologjinë dhe filozofinë e mjekësisë të rishqyrtojnë koncepte themelore si identiteti, mbrojtja dhe normaliteti biologjik. Në vend të një vizioni dualist dhe të ngurtë, shfaqet një kuptim relacional dhe dinamik i trupit, në të cilin sëmundja nuk është vetëm një dështim, por edhe një sinjal i kufijve tanë të conceptueshëm. Kështu, kur trupi sulmon vet-veten, nuk kemi të bëjmë vetëm me një patologji të sistemit imunitar, por edhe me një sfidë ndaj mënyrës se si e mendojmë jetën, shëndetin dhe kushtin njerëzor në modernitetin e vonë.



BANUESI, STREHATARI, BANESTARI



Për rrënjën e foljes *banoj* dhe të emrit banim gjuhëtarët shqiptarë pajtohen me konceptin e albanologut GustavMayeri, sipas të cilit, kjo fjalë prejardhjen e ka nga kasollja e vogël e barinjve në male

Nga Ismail SYLA

Në rrafsh gjuhësor, folja *banoj* duket veprim konkrete - të jetosh diku, të kesh strehë. Por në thelb, ajo është thellësisht abstrakte, sepse nuk tregon çfarë bën, por si je, nuk përshkruan një akt momental, por një vazhdimësi ekzistence. Nuk ka objekt të drejtpërdrejtë (si *ndërtoj diçka, marr diçka*), ajo ka hapësirë, jo send. *Banoj* është folje pa kulm: nuk mbaron, nuk kryhet, nuk përfundon. Ajo është gjendje e zgjatur e qenies. Në këtë kuptim, është më afër me foljen *jam, mbetem, qëndroj* se me kuptimet e foljeve: *fle, hyj marr me qira*.

Pra, abstraksioni i saj është ontologjik, jo konceptual. Për rrënjën e foljes *banoj* dhe të emrit *banim* gjuhëtarët shqiptarë pajtohen me konceptin e albanologut GustavMayeri, sipas të cilit, kjo fjalë prejardhjen e ka nga kasollja e vogël e

barinjve në male, *tëbani, bani, banishtja*. Ky përfundim mjafton për t'u përshëndetur me gjuhëtarët dhe disiplinën linguistike të etimologjisë për këtë fjalë që ka një tingullim interesant për meditim, interpretim dhe ripërkufizim eseistik. Fillimisht folja shqip "banoj" në përshtypje të parë tingëllon si shprehje e zbehtë për veprimin e rëndësishëm jetësor të njeriut si qenie e emancipuar shoqërore - të banuarit. Ajo nuk e mbulon as përafërsisht foljen *jetoj* në kuptimin e strehimit dhe qëndrimit fizik të njeriut, të jetuarit e jetës në një objekt të caktuar banimi. Fjala *jetoj* ka ngjyrë, dritë, filozofi dhe entropi të gjerë, e që nuk është subjekt trajtimi në këtë ese.

Kur thuhet për dikë "Banon në lagjen N" nuk shkrepin dritë, tundim, as fuqi meditative, për shembull, si shprehja "U rrit në N lagjen", ose "Ai doli nga lagjja N". Folja "banon..." si e tillë duket

shprehje e ngecur në zhvillim, si një bimë së cilës i ka rënë vrugu, duke ia prerë shëndetin në kërcyell dhe bukurinë në gjethë. Është disi pa fytyrë, anonime, pa profil të ndërlikuar, thuajse stad parak i një shprehjeje shqipe të një veprimi abstrakt.

I. BANUESI ANONIM, NJËSI NUMERIKE

Po kështu, edhe trajta e emrit prejfoljor *banor* e ka të ngjashme historinë me të foljes *banoj*. Banori është banues, një qenie njerëzore që nuk di shumë, pos të jetë bujtës në një objekt banimi, prej bunit, tëbanit e deri te pallati mbretëror. Nuk është njeri, është trup i paplotë, me peshë minimale mbi dyshe. Pa histori, pa plagë, pa gozhdë në mur. Banuesi nuk ka kujtesë. Ai hyn e del pa lënë erë, si ajër i ftohtë që kalon nëpër korridor dhe nuk mbetet brenda. Po ende, banor është edhe kafsha e egër diku në habitatin e saj, në një thellësi pylli, p.sh. derri, dreri, ariu e shumë gjallesa dhe bisha të tjera. Kur thuhet "banorët e qytetit" ose "të fshatit" -, banorët e malit (për malësorët) ose të fushës (për fusharakët) në mendje të del përfytyrimi për qenie njerëzore banuese pa karakter, pa temperament, pa dramë, pa ndjenja, pa sy e pa vesh. Banorë/banues ma!

Kështu banori është qenie parabanuese. Banues. Njeri pa emër. Pa zë. Pa histori. Vetëm qenie shumëzimi. "Shqipëria, Italia... ka kaq e

kaq banorë..." dhe kështu, banori tretet në shifër, si kripë në ujë institucional. Aty, banori, tashmë banuesi nuk ka fytyrë, por vetëm peshë demografike. Nuk dashuron, nuk humb, nuk banon, ai vetëm numërohet. Wikipedia nuk e pyet ku fle frika e tij. Edhe kur vdes, vdekja e banuesit është përfundim në shifër, jo mungesë në lagje. Është anonimus fund e krye dhe ekziston vetëm për ilustrim statistikor rreth dendurisë ose rrallësisë së njerëzve në një sipërfaqe të tokës për kilometër katror. Si anonim, sa më i saktë numërimi i banuesve, aq më i padukshëm njeriu. Banuesi, duke qenë qenie statistikore, njësi strehimi, nuk i duhet shtëpisë për ta mbajtur mend. Ai nuk flet me sendet, nuk grindet me dritaren, nuk e di nga cila anë hyn era. Nëse shtëpia shembet, banuesi shpëton i paprekur, sepse nuk ka asgjë për të humbur. Banuesi është trupi pa rrënjë. Qenia që rri diku pa qenë askund.

II. STREHATARI - QIRAXHIU HUAMARRËS I BANESËS

Një formë e të banuarit është ajo e qiraxhiut, personit që në shtëpi a banesë të huaj strehohet, banon përkohësisht, kundrejt një shume parash. Nëse banuesi është një lloj anonimusi, qiramarrësi është i tillë dyfish. Thënë figurativisht, qiraxhiu që jeton në shtëpi të huaj, aty ku nuk mund ta



ngulë as edhe një gozhdë në mur. Si i tillë ai bëhet strehatar, nuk është asgjë më shumë se kalimtar me çelësa të huaj në xhep. Ka çelësa në dorë, po jo prag nën këmbë. Aty ku nuk lejohet ngulja e gozhdës, nuk lejohet as kujtesa, sepse në ato mure nuk varet dot as edhe një fotografi e vetme. Në muret e saj strehatare nuk lë shenjë të sotme që ta njohë e nesërmja, që vjen shumë shpejt (shih në fund të esesë në *sqarim* shpjegimin shtesë.)

Aty ku nuk ngulet një gozhdë je i humbur aq sa i vetmuar, je i huaj dhe i paemër, sepse banesa/shtëpia nuk të njeh si peshë, por vetëm si hije që kalon pa zhurmë. Andaj, edhe nëse ke çati mbi kokë, je vetëm një mysafir i përkohshëm i jetës sate, sepse banimi është marrëveshje e heshtur, organike mes trupit dhe murit, dialog pa fjalë mes tyre. E kjo kontratë i mungon rrënjësisht strehtarit.

III. BANESA - NJËSI E HAPËSIRËS SË NDËRTUAR

Banesa si objekt i emërtuar në bazë të foljes banoj dhe e përdorur nga banuesi, po ashtu është e zbehtë dhe pa identitet krahasuar me format tjera të objekteve në të cilat rron, bën jetën njeriu, si: shtëpia, kulla, vila, pallati, manastiri, konvikti, kazerma, kampi etj. Banesa, ndonëse formë moderne e banimit, ëndërr e shumëkujt që ta ketë

një formë të tillë banimi në zonat urbane, është inferiore përballë shtëpisë, edhe pse ka më shumë intimitet, elemente pragmatike dhe frymë habitati sa individual aq edhe kolektiv (shkalla e përbashkët, muret e përbashkëta me banesën fqinje, qarkullimin me lift etj.).

Pastaj vjen akti i parë i banimit: gozhda. Jo si dhunë, por si besim. Një goditje e vogël që thotë: *do të kthehem*. Në kasolle, gozhda mban xhaketën dhe frikën. Në shtëpi, mban fotografi, kohë, zëra që nuk janë më. Aty fillon rrënja. Më pas ndez zjarrin — edhe kur është vetëm simbolik. Një dritë që e mëson hapësirën të ketë qendër. Pa qendër, çdo strehë është han, bujtinë, holl hoteli. E, me qendër, edhe kasollja bëhet botë. Bëhet histori e vogël e një hapësire. Identiteti është kur shtëpia, pa qenë gjallë, di saktësisht kush ka jetuar aty. Banesa është forma më e përgjithshme dhe neutrale e hapësirës së ndërtuar për të banuar. Si term i referohet strukturës arkitekturore që i është dhënë një funksion strehimi, pa përfshirë ende marrëdhënie emocionale, simbolike apo kujtese. Banesa është forma gjeometrike e banimit, por jo domosdo edhe përmbajtja e tij. Ajo është objekt i përgatitur për jetesë, por jo vendim për të qëndruar. Ajo është projektuar për të përmbushur nevojat themelore të njeriut: strehë, privatësi, funksionalitet, siguri. Muret mbajnë mend. Çdo çarje di një histori. Çdo prag e mban peshën e kthimeve. Çdo dritare ka parë dikë të largohet.

Por kjo ndërtimësi funksionale nuk mjafton për të garantuar banimin si përvojë ekzistenciale. Banesa është struktura që e bën të mundur banimin, por jo e barabartë me të. Banesa është mundësi, jo histori. Ajo është skenë e heshtur, që mund të bëhet dramë, por mund të mbetet bosh. Çfarë ndodh brenda një banese nuk është e shkruar në arkitekturën e saj, por në raportin që individ i ndërton me të. Ajo nuk vendos nëse dikush do të jetë strehatar, banor, apo banestar — por i ofron të tria mundësitë. Banesa nuk është shtëpi. Nuk është kujtesë. Nuk është dashuri. Por mund të bëhet, vetëm kur njeriu pranon të mos largohet. Vetëm kur trupi i jep kohës një adresë dhe shpirti vendos të qëndrojë. Hapësira, pa njeri, është gjeometri e fjetur. Njeriu, pa banim, është kohë e shpërndarë.

IV. TË BANUARIT - LIDHJA E BANESËS ME BANESTARIN

Të banuarit ndodh kur muri pranon plagën tënde të vogël metalike, kur druri nuk dridhet nga dora jote, kur hapësira nuk të pyet kush je, por të





mban. Folja banoj nuk tregon thjesht një aktivitet, por një ndërprerje të ikjes, është folje ontologjike, jo-veprimore.

BANIMI SI NDALIM I IKJES: Pra, në themel, banimi është kundër-lëvizje. Ai nuk është qëndrim nga rehatia, por nga lodhja e ikjes. Banoj është fjalë më e thjeshtë e rezistencës ekzistenciale: *"nuk do të iki"*. Në këtë çast, trupi pranon rrezikun: të lëndohet nga i njëjti mur, të zgjohet nga e njëjta dritë, të plakët në të njëjtën shkallë. Banimi nuk premton shpëtim. Premton përsëritje. Dhe pikërisht kjo përsëritje prodhon kuptim. Banimi është procesi ku njeriu pushon së qenë anonim për botën e vogël që e rrethon. Banimi është akti që i lidh këto dy zbrazëti: trupi i jep hapësirës peshë, hapësira i jep trupit kufi. Pa banim, njeriu është gjithmonë "gati për t'u larguar". Me banim, ai bëhet i pa-bartshëm. Pa banim, identiteti është narrativë. Me banim, ai ështëreliev.

BANIMI SI FORMIM I IDENTITETIT: Identiteti nuk lind nga emri, por nga përputhja e trupit me vendin. Njeriu bëhet vetvetja vetëm kur një hapësirë fillon ta njohë: kur dyshemeja di hapin e tij, kur dritarja di nga cila anë sheh, kur muri

mban gjurmën e shpinës së tij. Kur shpirti vendos ta ndalë ikjen dhe trupi e pranon një cep toke si fat, aty fillon historia e të banuarit, si veprim ontologjik dhe foljor. Në këtë kuptim folja banoj shënon aktin e njeriut jo si qenie kalimtare, shtetguese, por e ngulitur. Banimi dhe dhimbja e përbashkët. Nuk ka banim pa dhimbje. Jo si vuajtje, por si rrezik i përbashkët. Mysafiri nuk dhemb. Banori po. Banimi fillon kur një humbje nuk e lejon më shtëpinë të jetë neutrale. Kur një natë pa gjumë e bën dhomën bashkëfajtores. Në këtë pikë, hapësira nuk është më strehë, por dëshmitare.

BANIMI SI KATEGORI MORALE: Banimi është edhe etikë. Të banojmë do të thotë: të mos përdorim hapësirën pa u lidhur me të, të mos kalojmë pa lënë përgjegjësi. Njeriu që banon nuk shkatërron pa ndier faj, nuk largohet pa peshë, nuk jeton pa lënë gjurmë. Banimi është forma më e thjeshtë e besnikërisë: jo ndaj një ideje, por ndaj një vendi. Banimi si mënyrë e të qenit. Banimi nuk është rrethanë jetese, por mënyrë ekzistencë. Të banojmë do të thotë t'i japim kohës një adresë, t'i japim trupit kufij, dhe shpirtit një vend ku të mos justifikohet më. Në fund: Njeriu nuk është qenie që lëviz

nëpër botë, por qenie që kërkon një vend ku lëvizja të mos jetë më e domosdoshme. Ky është banimi.

Të banosh nuk do të thotë të zësh një dhomë, por të zgjosh një hapësirë nga gjumi i saj gjeometrik dhe arkitektonik. Është çasti kur trupi pushon së qeni i përkohshëm dhe pranon gravitetin e një vendi, ku koha më nuk rrjedh përmes njeriut, por ngurtësohet rreth tij. Në këtë kuptim shprehja *banoj* është akt dorëzimi ndaj hapësirës, vendim për të mos pasur alternativë tjetër. Është nënshkrim i heshtur me murin, dyshtemenë, qiellzanën (tavanini) dhe dritën që hyn në objekt. Nëpërmjet të banuarit njeriu i jep kohës adresë dhe pranon që dhimbja të ketë koordinata. Kështu, shpirti gjen një mur ku të mbështet dhe thotë: "Unë jam këtu, edhe kur të dhemb..."

BANIMI ËSHTË MËNYRA SI TRUPI MËSON NJË VEND: Jo përmes syve, por përmes shpinës që mbështetet, gjunjëve që përkulen, duarve që hapin derën pa menduar më. Trupi nuk banon përmes qëndrimit, por përmes përsëritjes. Hapi që bie gjithmonë në të njëjtin vend, gota që mbushet pa u matur, karrigia që kërcet vetëm për të. Këto nuk janë zakone – janë forma të trupëzimit të vendit. Në trupin që banon, çdo veprim bëhet historik. Djersa e dimrit, rrëmuja e verës, lodhja që ngjitet shkallëve – janë plagë të vogla që shtëpia i ruan në heshtje. Trupi nuk është më i jashtëm ndaj shtëpisë – është pjesë e mureve që kanë mësuar ta presin.

BANIMI DHE KOHA E NGULITUR: Koha e banimit nuk është kronologji, por sediment. Çdo ditë që përsëritet në të njëjtin vend nuk ikën por vendoset. Banimi është procesi ku koha bëhet e rëndë, ku e shkuara nuk largohet, por ngjitet pas mureve. Prandaj shtëpitë "mbajnë mend". Jo ngaqë kanë kujtesë, por ngaqë banimi ua ka dhënë peshën e saj. Pa banim, koha kalon. Me banim, koha qëndron.

V. BANESTARI - QENIE E NGULITUR

Banor bëhesh kur fillon të flasësh me sendet. Jo nga çmenduria, por nga njohja. Karrigia e di peshën tënde. Dritarja e di nga cila anë sheh më shpesh. Çatia e di sa herë ke menduar të ikësh. Ai njeri që e shndërron hapësirën në vend, nga banor anonim bëhet banestar i profilizuar. Kur veprimi përsëritet, bëhet qenie. Kush banon mjaftueshëm, bëhet banestar. Nga zotërimi i ndërsjellë objekt-njeri, krijohet simbioza ndërmjet tyre. Të banuarit është kur trupi i jep kohës një adresë, dhe shpirti pranon të lidhet me mure. Banori

nuk është njeriu në shtëpi, por shtëpia në njeriun. "Unë do të qëndroj, ti do të më durosh." Banori është hap që është mbajtur mend nga dyshtemeja, shpinë që ka mësuar formën e murit, heshtje që ka marrë konturet e dhomës. Hapësira e gdhend banestarin brenda vetes dhe ai nuk kalon thjesht më nëpër hapësirë, por e bart hapësirën brenda vetes: Ai bart: ajër tavan në sy, pluhur dyshtemeje në mushkëri, erën e mureve në rroba, zërat e dikurshëm në gjak, zëra nate në shkallë. Banimi nuk strehon trupin, por durimin e shpirtit, sepse pragun nuk ta jep kontrata, ta jep dhimbja e përbashkët me muret. Është plagë e butë e hapësirës që pranon njeriun të mbetet njeri. Në banim, njeriu nuk e gjen shtëpinë, shtëpia e gjen njeriun. Ai nuk e njeh shtëpinë vetëm me sy, por me gjunjë që janë përkulur në prag, me shpinë që është mbështetur në mur, me heshtje që ka mësuar formën e dhomës, një gëzim i fshehur, një natë pa gjumë, një humbje që s'e lejon shtëpinë të harrohet gjurmët e atyre që ishin. të mbash zërat në mure, të mbash mend dritën që bie çdo mëngjes në të njëjtën pikë.

Banori është ai që, edhe kur largohet, lë pas një mungesë që flet. Së pari, banori pranon kohën. Jo si kalendar, por si peshë. Qëndron mjaftueshëm gjatë sa hapësira të fillojë ta masë me mungesë: *kur ai s'është, diçka mungon*. Mysafiri lë boshllëk. Banori lë plagë. Dhe ajo plagë është shenja se aty nuk ka qenë vetëm trupi, por jeta. Banori nuk është njeri në shtëpi, por shtëpi në njeri. Pastaj vjen gjuha. Jo ajo që flet me njerëzit, por ajo që përdor me sendet: "mos u mbyll sot", i thotë derës; "prit", i thotë dritës. Kur flet me hapësirën, nuk është më anonim. Identiteti lind vetëm aty ku diçka mund të dhembë. Ai vendos fotografi, libra, heshtje personale. Lejon që shtëpia të dijë diçka për të, dhe kështu i jep pushtet. Identiteti ngurtësohet kur banestari mban përgjegjësi për vendin. Kur e pas-tron jo për vete, por për vazhdimësinë e tij. Kur e ndien turpin e rrëmujës si faj moral, jo si shqetësim estetik. Në fund, momenti i pakthyeshëm: kur ai thotë "*këtu jam*" dhe e di se fjalia ka kosto. Në fund, banor nuk të bën madhësia e strehës, por koha që ke guxuar të mos ikësh. Banor është ai që i lejon mureve ta njohin zërin e tij dhe e pranon që, një ditë, ato mure do ta mbajnë mend më gjatë se njerëzit.

IV. ARTI POETIK

POEZIA E RRËNJËS: Rrënja ban- në gjuhën shqipe nuk është vetëm bazë fjalëformuese, por

nismë ekzistenciale. Ajo nuk vepron, por mbetet. Është rrënjë që nuk lëviz shpejt, por qëndron në tokë. Nga kjo rrënjë lindin banor, banesë, banim, por edhe bujtës duke mbajtur në çdo rast një lloj ngulmimi, qëndrimi në një vend, si refuzim i harresës. Është një rrënjë që nuk krijon zhurmë, por peshë. Është ngjitëse, jo goditëse. Ajo e lidh kohën me vendin dhe gjuhën me kujtesën. Në këtë

mënyrë, poezia fillon që në etimologji, sepse fjalët që qëndrojnë gjatë, bëhen gurë të butë mbi të cilët njeriu mëson të ecë pa u larguar.

POEZIA E HAPËSIRËS SË BRENDASHME: Kur dikush thotë “banoj këtu” nënkuptohet se aty ka lënë diçka nga vetja, se është i njohur në atë vend dhe ka marrëdhënie me muret. Pas krijimit të një marrëdhënieje të ngushtë shpirtërore, fizike dhe



cerebrale pikërisht poezia mundëson të banohet në dhimbje, të banohet në heshtje, të banohet në kujtesë, pa e prishur kuptimin. Kjo është shenjë e një fjale poetike të fuqishme, sepse ajo e duron metaforën pa u thyer. “Banoj këtu” nuk është deklaratë vendndodhjeje – është shenjë lidhjeje. Është fjali që nënkupton: “jam këtu me gjithë trupin tim, me gjithë frikën, kujtesën dhe përvojën time.” Poetika e banimit nuk vjen nga fjalët që thuhën me zë, por nga gjërat që kuptohen pa i shqiptuar: zërat që s’janë më, gjurmët në prag, drita që bie çdo mëngjes në të njëjtën pikë. Poezia banon në të padukshmen: Në gozhdën e ngulur pa leje. Në një fotografi që varet fshehur. Në një kolltuk që nuk është më vetëm objekt, por vazhdim i trupit. Në këtë kuptim, poezia është gjuha e sendit të njohur, jo ajo që prodhon metaforë të shpejtë. Ajo qëndron gjatë në dhimbje, në heshtje, në kujtesë, dhe fjalët e durojnë këtë qëndrim pa u thyer.

POEZIA E KUNDËRSHTIMIT: *Banoj* është fjale kundër lëvizjes. Në një botë ikjeje, migrimi, shpejtësie, *banoj* është akt rezistence. Poetikja e saj nuk është zbukurim – është qëndrim. Me një fuqi të lartë abstraksioni, folja *banoj* sepse flet për mënyrën e të qenët në hapësirë, jo për veprim teknik. Duke qenë e hapur ndaj metaforës, ajo mban kohë brenda vetes dhe shpreh marrëdhënie, jo funksion. Me një fjali “*banoj*” është fjala kur njeriu nuk thotë çfarë ka, por ku ka vendosur të mos ikë. Në një botë që vrapon, folja “*banoj*” është rezistencë. Në një kulturë që nxit ikjen, shpejtësinë, kalimin, banimi është formë poetike e moslargimit. Është gjuhë që nuk pranon të jetë vetëm funksionale. “*Banoj*” është fjale që nuk flet për çfarë ke, por për ku ke guxuar të mos ikësh. Ajo nuk është zbukurim i përvojës, por strukturë e qëndrimit. Është gjuha e nguljes së heshtur, e cila refuzon të jetë vetëm e momentit. Është kundër të përkohshmes dhe për të përhershmen që lind nga përsëritja.

V. KUJTESA QË BANON

Kujtesa nuk është çfarë kujton, por ku. Ajo nuk ndodh në kokë, por në hapësirat ku ndalemi më gjatë se një ditë. Në banim, kujtesa nuk është arkiv, por dritare që kthehet nga lindja, vend ku një hije bie çdo mëngjes në të njëjtën pikë dhe askush nuk pyet pse. Në një botë që i ruan kujtimet në serverë, banimi i ruan në mure. Në gërvishtjen e dyshemesë, në zërin që rikthehet në orët e pasdites, në një derë që e mban mend si është përplasur një natë dimri. Gozhda është akt memorieje: e pamjaftueshme për të varur gjithë kujtesën, por mjaftueshëm e fortë për të mbajtur një fotografi.

Banimi është mënyra më e qetë e kujtimit: jo si rrëfim, por si përsëritje.

IV. ARKITEKTURA E PRANISË

Arkitektura nuk është forma e hapësirës, por kujtesa e saj e ngurtësuar. Në shtëpinë që banon, nuk ka më forma neutrale. Dritarja është kujtim, korridori është pritje, çatia është pendesë e heshtur. Banori nuk e prek arkitekturën si vizitor, por si një që ka zgjedhur të mos ikë. Muret nuk janë më sipërfaqe – janë marrëveshje të heshtura. Arkitektura e banimit është ndryshe nga ajo e ndërtimit. Njëra ngre objekte. tjetra mbart lidhje. Pragu nuk është vetëm pjesë ndarëse – është vendi ku merret vendimi për të hyrë, por edhe për të qëndruar. Në një botë që sheh arkitekturën si dizajn, banimi e sheh si formë të shpirtit që ngurtësohet.

KTHIMI NË BANESTARË I LAKRAVE DHE UJIT TË BUJTUR

“E çka të duhet jeta këtu, kur një gozhdë nuk mund ta ngulësh në muri”, ishin këto fjalët e tim eti fill pas përfundimit të luftës, më 1999, deri sa banonim si refugjatë të brendshëm në një hapësirë të caktuar të një shtëpie trikatëshe në pjesën më urbane të Prishtinës, lëshuar nga një mik, pas dje-gies së shtëpisë sonë në Drenicë, më 23 gusht 1998. Kjo fjale ndryshoi kiminë e trupit tim. Më erdhën në kokë të gjitha format e banimit tim deri atëherë. Në shtëpinë e hershme në shtratin e kashtës direkt mbi dhe. Në shtëpinë e 1974 me dysheme dërrasash e me “dyshekë” shpuze (sfungjerë). Fjala “*banoj*” dhe “*banim*” çdo sekondë ushtronte trysni torturuese. Madje këtij kalvari iu shtuan dy kuptime që kisha hasur në Fjalorin e gjuhës së sotme shqipe të 42 mijë fjalëve: “*lakër e bujtur*” dhe “*ujë i bujtur*”. Kështu thuhej për lakrën turshi, lakrën “e ardhne”, siç themi ne, e cila bun në vozë (kacë, tinar) në lëngun e saj me kripë, të njohur me emrin rasoje. Po ashtu, ujit të pusit ose burimit, cili ka qëndruar një natë në kënatë, i thuhej “*ujë i bujtur*”, sepse kishe banuar në dhomën e shtëpisë.

Kjo fjale, me fuqi të reaktionit kimik, influen-coi në gjakun e trupit tim, dhe me një automa-tizëm instinktiv dhe motivim të përshpejtuar bëri që të kthehemi shumë shpejt në vendlindje, në hapësirën e odës së djegur, pas një meremetimi të ngutshëm, ku çatia qëndroi mbi një vit e mbuluar me plastmasë të “*Capanamour-it*”. Nga lakra të bujtura, nga ujëte bujtur, u kthyem në banestarë, që në prill të vitit 2000, në sy të pranverës.

E PANJOHURA PËRBALLË THELLËSIVE TË NDËRGJEGJES

(Mbi romanin “Njeriu që shkruante në varreza” të Kliton Nesturit, Botimet M&B, Tiranë, 2025)

Zyrafete SHALA

Romani “Njeriu që shkruante në varreza” i Kliton Nesturit i përket atij lloji të veprave që nuk kërkojnë të impresionojnë me dinamikën e vrullshme, por atyre që mbeten gjatë në mendje përmes heshtjeve të mbarsura me thellësi semantike. Duke ndjekur rrëfimin nga një embrion i ngjizur me ndjeshmëri të hollë ekzistenciale, me kujdes të veçantë e durim në shpalosjen e intensitetit të brendshëm, lexuesi bëhet hap pas hapi dëshmitar i një konflikti shumëshresor. Nesturi, si autor që ka krijuar tashmë një profil të veçantë në letërsinë bashkëkohore shqipe, dëshmon këtu përkushtimin ndaj një letërsie që kërkon trajtime serioze dhe lexime të shumëfishta. Kjo për faktin se, kësaj radhe ai nuk shpalos vetëm një histori, por një klimë, një gjendje shpirtërore, një lëvizje të fshehur në thellësi të ndërgjegjes njerëzore, e cila e bën lexuesin pjesë të një udhëtimi të brendshëm, psikologjik. Prandaj, më shumë se si rrëfim intrigues, ky tekst vjen si ftesë për soditje të heshtur mbi jetën, përmes tensioneve të padukshme që shfaqen në margjinat e përditshmërisë.

Duke sfiduar pritshmëritë e lexuesit me qasjen e veçantë të zbërthimit të natyrës njerëzore, Nesturi ka ndërtuar një rrëfim me ngjyrimë filozofike e sociale, ku një ngjarje e thjeshtë në një vend të vogël, merr përmasa të mëdha dhe bëhet hapësirë simbolike e përballjes së protagonistëve me të panjohurën, me kujtesën,

me subkoshiençën dhe dhimbjen e heshtur të përditshmërisë. Përmes një strukture të qëndrueshme narrative, galerisë së personazheve përfaqësuese të të gjitha shtresave të banorëve dhe përdorimit mjeshtror të dialogut, autori krijon një atmosferë



të ngjeshur reflektimi, që i kthen varrezat nga një vend i pushimit të fundit, në një hapësirë të gjallë me përplot lëvizje njerëzore. Në këtë mënyrë, romani tejkalon dimensionet e një rrëfimi lokal dhe kthehet në një meditim të thellë mbi njeriun dhe mekanizmat kolektivë që e mbajnë atë të robëruar në mendësinë të ngushtë, në frikë dhe harresë.

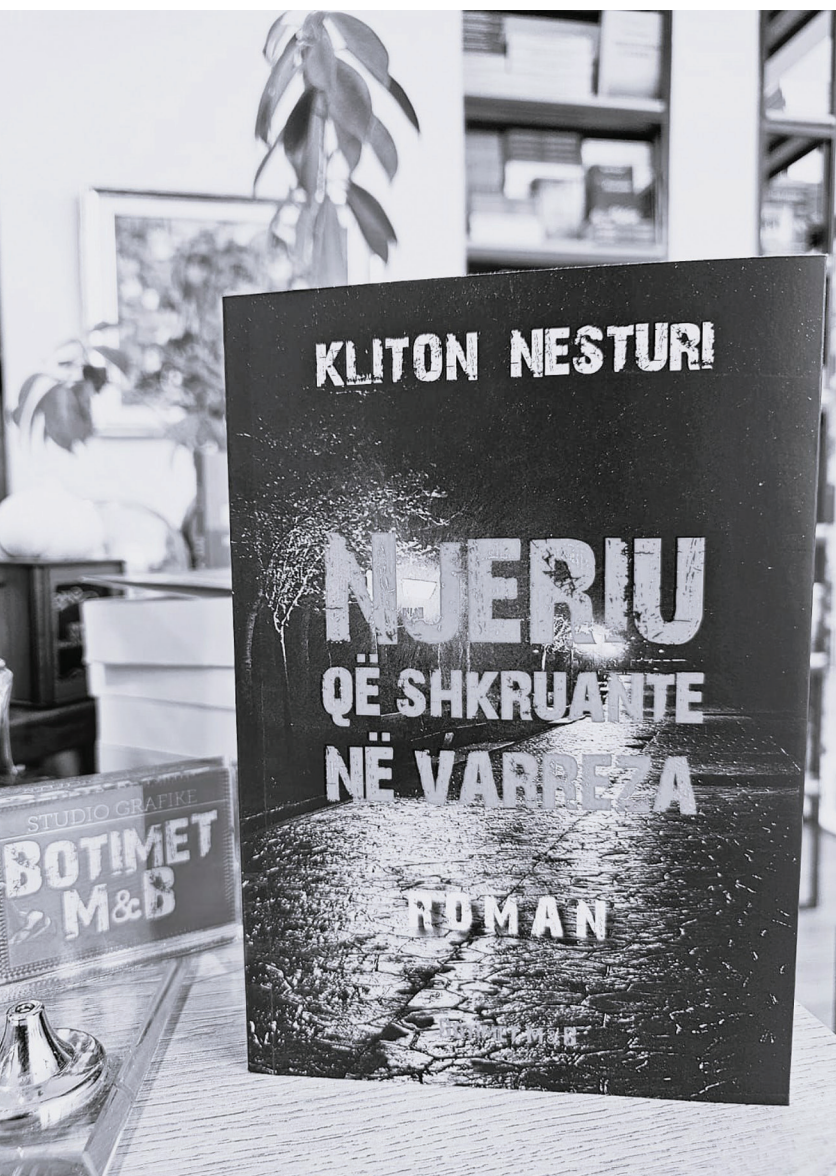
Kjo hapësirë përsiatjeje bëhet më tunduese në qytetin ku vendoset ngjarja, një vend që nuk na shfaqet me emër, nuk ka as gjeografi të saktë, por që përmbledh tiparet e shumë qyteteve të hapësirës shqiptare dhe i cili shndërrohet në skenën ku zbërthehen tensionet më të thella ekzistenciale dhe sociale. Është një qytet i vogël, i mbyllur në vetvete, ku jeta rrjedh me një qetësi të përgjurmur e ku përditshmëria është kthyer në një sfond të ngrirë në kohë. Duke jetuar ditë të zbrazëta, pa asnjë detaj që i dallon nga njëra-tjetra, personazhet janë të ndërgjegjshëm për pakuptimësinë që i rrethon: "Ky qytet është pjellë keq! Gjithmonë do të mbetet i vogël dhe i varfër!" thotë një nga personazhet. Ky vlerësim dhe variacione të ngjashme të tij përsëriten përgjatë tërë rrjedhës së rrëfimit duke e theksuar bindjen e rrënjësor thellë te banorët se faji për gjithçka që i mungon jetës aty është i një fuqie tjetër, i një fuqie që nuk kontrollohet prej tyre. Duke hequr nga vetja përgjegjësinë, ata sikur shfajësohen që nuk kanë guximin e as vullnetin, ta ndryshojnë atë vend, apo ndonjëherë edhe ta braktisin atë.

Një nga figurat më të goditura simbolike të romanit është përngjasimi i qytetit me një merimangë, vëzhguar nga lart, prej një personazhi. Rrjeta e merimangës, në të cilën janë ngatërruar jetët e banorëve, është metaforë e fuqishme për robërinë e tyre psikologjike dhe shpirtërore, për një mënyrë jetese të ngulfatur, një qetësi me nuanca patologjike. Në anën tjetër, lumi, në brigjet e të cilit dikur ishte ndërtuar qyteti, i zhdukur ndërkohë pa gjurmë, është një aluzion që e tejmbush tekstin me ndjesinë e humbjes, qoftë të rrjedhës së jetës e të kohës, apo mundësisë për ndryshim. Pikërisht në këtë atmosferë të përgjumur, prania e të panjohurit vepron si një çarje mbi sipërfaqen e heshtjes kolektive. Edhe pse ai pothuajse është inaktiv, nuk ndërvepron me askënd, nuk thyen zakonet e ngurta të qytetit, vetë ardhja e tij ngjall trazim, kureshtje, frikë dhe dyshim. Të gjithë duan të dinë kush është, çfarë shkruan në varreza dhe pse ka ardhur aty; diku thellë-thellë mbase edhe duan të dinë se çfarë ai ka gjetur të veçantë në atë qytet që prej kohësh ka humbur shenjat e jetës.

Sidoqoftë, figura e tij bëhet nxitje për shpërbërjen e fasadës kolektive duke shndërruar rrëfimin në një vetëvërtim të thellë mbi të fshehtat që secili bart në vetvete dhe mbi frikën nga e panjohura që nuk guxon të emërtohet. Në një mënyrë shumë të natyrshme, shkrimet e të panjohurit në varrezat e qytetit nxisin një rrugëtim në ndërdijen e banorëve, ndërsa misteri që mbështjell figurën e tij shndërrohet në një pasqyrë ku çdo personazh shikon veten, me gjithë trazimet dhe të pathënat.

Tensioni që lind nga prishja e ritmit të përditshëm dhe përballja me të panjohurën merr trajta konkrete përmes personazheve që popullojnë romanin dhe mënyrës se si secili nga ta reagon përgjatë konfliktit. Personazhi qendror i romanit, njeriu i panjohur që vjen në qytet, qëndron si një figurë enigmatike gjatë gjithë veprës. Narratori nuk i jep zë të drejtpërdrejtë, as histori, të kaluar apo të tanishme; vendoset në një hotel dhe çdo ditë shkruan në varreza. Në njëfarë mënyre ai ekziston vetëm në vëzhgimet dhe reagimet e të tjerëve. I veshur gjithnjë me të zeza, i heshtur dhe i rezervuar, ai nuk ndërhyr në jetën e askujt, nuk shkel asnjë ligj, por vetëm shkruan. Megjithatë, edhe me një akt kaq të thjeshtë, ai trazon rendin emocional dhe moral të qytetit. Prania e tij bëhet katalizator i një sërë ngjarjesh, që nga thashethemet e kota e deri te shpërthimet e dhunës dhe rrëfimet e errëta që dalin në dritë. Figura e tij mbetet e heshtur edhe në fund, kur e gjejnë të vdekur, pikërisht aty, në varrezat ku shkruante. Është kjo një përmbyllje që lë hapësirë për lexime simbolike: ndoshta për të nënkuptuar se jeta, çfarëdo trajektore që të ketë, është një udhë drejt të njëjtit fund; apo se e vërteta mbetet gjithmonë në kufijtë e heshtjes.

Figura e të panjohurit e zhveshur nga çdo individualitet, ngjan më shumë me një pasqyrë ku shfaqet vetë shoqëria, prandaj ai mund të lexohet si një formë e ndërgjegjes kolektive: një prani e heshtur, por tronditëse, që e detyron qytetin të përballët me atë që fsheh nën sipërfaqe. Përballë tij, në anën tjetër, vendosen personazhet e individualizuara, shumica prej tyre pjesë e strukturave institucionale të qytetit, si: kryebashkiaku, kapiteni i policisë, prifti, doktori, hetuesi, profesori-historian dhe kronist i qytetit, por edhe banorë të zakonshëm që projektojnë mbi të huajin frikërat, ndjesitë dhe dilemat e tyre të fshehta. Mirëpo, ndërsa përfaqësuesit institucionalë mbeten më të matur në reagimet e tyre, qytetarët, sidomos prifti dhe të tjerë që ushqejnë paranojat kolektive, shohin tek i huaji një kërcënim të paemërtueshëm. Ai akuzohet në heshtje për gjithçka që nuk shkon, madje edhe



për krime të vjetra që zgjohen nga balta e varreve. Gratë, nga ana tjetër, e përjetojnë ndryshe praninë e tij, ndihen të tërhequra e të trazuara, si të zgjuara nga një ndjeshmëri e ndrydhur prej kohësh, një trazim i brendshëm që sfidon rendin patriarkal dhe sjell pasoja të dhunshme në marrëdhëniet martesore. Përmes këtij mozaiku personazhesh që përfaqësojnë një shoqëri të mbyllur, autori shfaq një pasqyrë të thellë të një kolektivi që fshihet pas konformizmit, por që përballë një "të huaji", në fakt përballë vetes, humbet kontrollin.

Romani rrëfëhet në vetën e tretë, përmes një narratori me perspektivë të kufizuar, që qëndron në distancë nga personazhet dhe shmang çdo ndërhyrje të drejtpërdrejtë autoriale. Kjo zgjedhje lejon që disa figura të zbulohen vetëm përmes sjelljeve, fjalëve dhe mendimeve që rrjedhin në kontekst, ndërsa të tjera, si i panjohuri-protagonisti i hesh-

tur, të mbesin të pazbuluara, duke ruajtur enigmën që i shoqëron. Struktura narrative është e degëzuar: linja qendrore ndjek ndikimin që ardhja e të huajit ka në qytet, ndërsa linjat anësore shërbejnë për të ndriçuar marrëdhëniet e brendshme mes banorëve dhe për të thelluar pamjen e mjedisit shoqëror, shpesh përmes retrospektivës. Ky mozaik rrëfimesh, herë në vetën e tretë, herë në vetën e parë përmes dëshmime e rrëfimeve personale të arkivuara, krijon një rrjedhë të pasur dhe njëkohësisht të tensionuar. Në anën tjetër, dialogët dhe zërat e ndryshëm individualë artikulojnë natyrshëm mendësinë kolektive të qytetit, duke i dhënë veprës një dimension introspektiv. Përdorimi i kësaj teknike rrëfimi rrit ndjeshëm intensitetin emocional dhe krijon një atmosferë të tendosur, ku përfshirja e personazheve në konflikt bëhet graduale, por e vazhdueshme, duke e shndërruar kështu romanin në një spirale të tensionuar psikologjike dhe morale.

Si përfundim mund të thuhet se "Njeriu që shkruante në varreza" është një roman që sfidon leximin e shpejtë dhe konsumimin sipërfaqësor; ai kërkon vëmendje për të arritur në thellësitë e tij. Duke bashkuar një strukturë narrative komplekse me një ngarkesë të fuqishme simbolike dhe filozofike, Kliton Nesturi sjell në letrat shqipe një tekst që mund të lexohet si pasqyrë e një shoqërie të mbyllur, por edhe si reflektim mbi qenien njerëzore, fajin, kujtesën dhe frikën nga e panjohura. Ajo që e bën këtë roman më të veçantë është edhe mënyra se si nga një ngjarje e vogël dhe një vend pa emër, krijohet një tension që përshkon çdo hallkë të ekzistencës kolektive dhe individuale. Me këtë vepër, Nesturi jo vetëm që forcon profilin e tij si shkrimtar që vëzhgon transformimet e shoqërisë shqiptare, por shënon edhe një etapë të re të krijimtarisë së tij, ku mjeshtëria stilistike dhe thellësia filozofike e përmbajtjes ecin paralelisht. Gjithashtu, është edhe shumësia e shtresave semantike që i jep veprës një gravitet të veçantë dhe e pozicionon atë në mesin e prurjeve më serioze në letrat shqipe të viteve të fundit. Prandaj mund të thuhet se romani "Njeriu që shkruante në varreza" me seriozitetin tematik, maturinë kompozicionale, stilin e përmbajtjes, e në të njëjtën kohë edhe tërheqës, zë një vend të rëndësishëm në hierarkinë e prozës bashkëkohore shqipe.

SIMBOLIKA E LISIT

Mjeshtëria e Nafije Zogajt, përtej ndjesisë që tejçon, figuracionit dhe kompozicionit të pasur, qëndron edhe te thjeshtësia e të rrëfyerit të dhimbjes, dramave, përmes detajeve krejt të zakonshme, që e bëjnë poezinë e saj të jashtëzakonshme

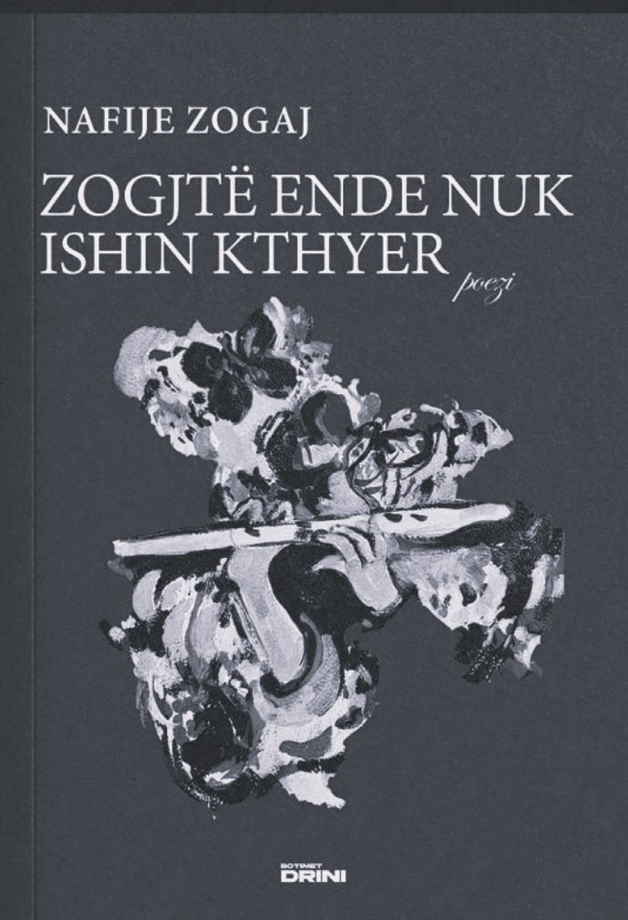
Zhaneta BARXHAI

Teksa shfleton librin me poezi “Zogjtë ende nuk ishin kthyer” të Nafije Zogajt (në botim të SHB “Drini”, Ferizaj, 2025), ndjen ujëvarën e njelmët e të ëmbël që rrjedh brenda tij plot elegancë, fisnikëri e talent të pashoq. Pa diskutim që ky libër e shpie një nivel më lart poezinë shqipe, ndaj ne dhe letërsia e falënderojmë dhe i jemi mirënjohës autores, që u ul dhe e shtrydhi mushtin e saj në kupën e bukur të poezisë.

Për poezinë e Nafije Zogajt do duhen shumë shkrime e studime dhe, jam e sigurt që e ardhmja do flasë e do e kryej këtë më së miri. Por, në pamundësi për të kryer një studim të plotë mbi librin, dua të shkëpus një poezi për të ndarë me ju disa ndjesi.

Në poezinë “Zogjtë ende nuk ishin kthyer”, nga e cila merr titullin ky vëllim dhimbjeje poetike, jepet në një mënyrë koncentratë i gjithë asaj ç’sjell lufta, gjithë ç’ka kaluar atypari. Në tokën e dushkut, në tokën e Zeusit dhe Dodonës prej mijëra vjet. Një simbol përfaqësues Lisi në kulturën tonë, sa ende përdoret fraza “Prej se ka mbirë Lisi”, qysh prej zanafille pra, që tregon identitet dhe autoktoni të pandërprerë. Këtë e tregon edhe emblema e gjetur në kalanë e Katafiqit në Kuç të Vlorës, që vlerësohej të ishte e shek 12 - 14-të dhe në qendër të saj ishte shqiponja dykrenare me tre gjethe lisi. Fatkeqësisht ky artefakt i jashtëzakonshëm u zhduk nga Akademia e Shkencave në vitet 1980-81. Duket fluturoi në drejtim të paditur.

Por le të kthehemi sërish te simbolika: Lisi është një nga drurët me fortësinë më të lartë, si nga rezistenca ashtu edhe nga qëndrueshmëria,



por edhe dobishmëria që ka pasur në jetën e njeriut, duke u përdorur në çdo fushë praktike të jetës, në orëndi, banesa, anije etj. Veçanërisht eshka e lisit, që edhe kur ai është tharë shkreptinë gaca zjarri. Kështu ka lindur zjarri qysh në lashtësi. E shtjella gjatë këtë simbol se e gjejmë të theksuar në poezi:

"nën diellin që flinte si t'i ishte prerë koka
dushku kishte mugulluar..."

"një palë pantallona në të kaltër të errët
me vija të holla
që duhet të kishin qenë të bardha
rrinin ulur në degën e lakuar të një lisi
dhe setra me po të njëjtën ngjyrë
mbi një këmishë
që duhet të kishte qenë e bardhë
ishte mbështetur për trungun e lisit"
"në të djathtë të të cilit
mbi një degë me fleta dushku
si një shartesë që ende ka shpresa të zihet
qëndronte një krah i tharë..."

Duket se të gjithë pelinin e hidhur të luf-
tës, poetja ia ka hedhur si medaljon lisit, duke
besuar në forcën e tij për ta mbajtur këtë dhimbje
dhe ringjalljen e tij. Aq thjesht i pranë këto dy
gjendje, sa në vend të kujës të kap shpresa, në
vend të dhimbjes të mbeten sytë qiejve në pritje të
zogjve, i bindur se ata do të kthehen, se edhe vetë
koka e rrëzuar si lëndë lisi nga këmbët, kërkonte
sytë, sytë për të parë zogjtë tek kthehen. Tek e
tejma për ta u bë gjithë tmerri.

Dhe këtu të vjen sërish në mendje një detaj
tjetër. Dushku ose Lisi njihet në dy grupe të mëdha:
1) Lisi të bardhë. 2) Lisi të kuq dhe të zi.

E gjithë simbolika zbret e qartë si drita e diellit
që flinte.

Luftë e lisave të bardhë për lirinë, për të ruajtur
përfundimisht lidhjen me rrënjët autoktone të lisave
të kuq e të zi, me flamurin me kombin.

Kjo është vetëm njëra anë e simbolikës, pasi
ana tjetër të lidh me shkretinë e vendit, ku kanë
mbetur vetëm drurët dhe eshtrat e kufomave, ku
një dorë, ku një krah, ku një kafkë dhe tmerri që ka
mbjellë heshtja pas lufte.

Poezia ndahet në tri pjesë, si për të rikujtuar tre
periudhat e rënda të persekutimit dhe luftës në
100-të vitet e fundit në Kosovën martire.

Të gjitha këto pjesëza ngjizin njëra-tjetrën
natyrshëm, pa bërë titur, por në mënyrë të atillë sa
të përplasen për shpirti, duke të përcjellë qindra
emocione njëjtë si uragan. Dhe të duhet pak kohë
ta mbledhësh veten nga kjo shkundullimë, nga
kjo përballje lebetitëse, e cila përbën dhe tharmin
e poezisë së Nafije Zogajt.

Mjeshtëria e saj poetike, përtej ndjesisë që tej-
çon, figuracionit dhe kompozicionit të pasur, qën-
dron edhe te thjeshtësia e të rrëfyerit të dhimbjes,
dramave, përmes detajeve krejt të zakonshme, që
e bëjnë poezinë e saj të jashtëzakonshme.

Shqipëria dhe Kosova ndihen krenare për ty
Nafije, për artin e mrekullueshëm që na dhuron
dhe për njeriun që përfaqëson.



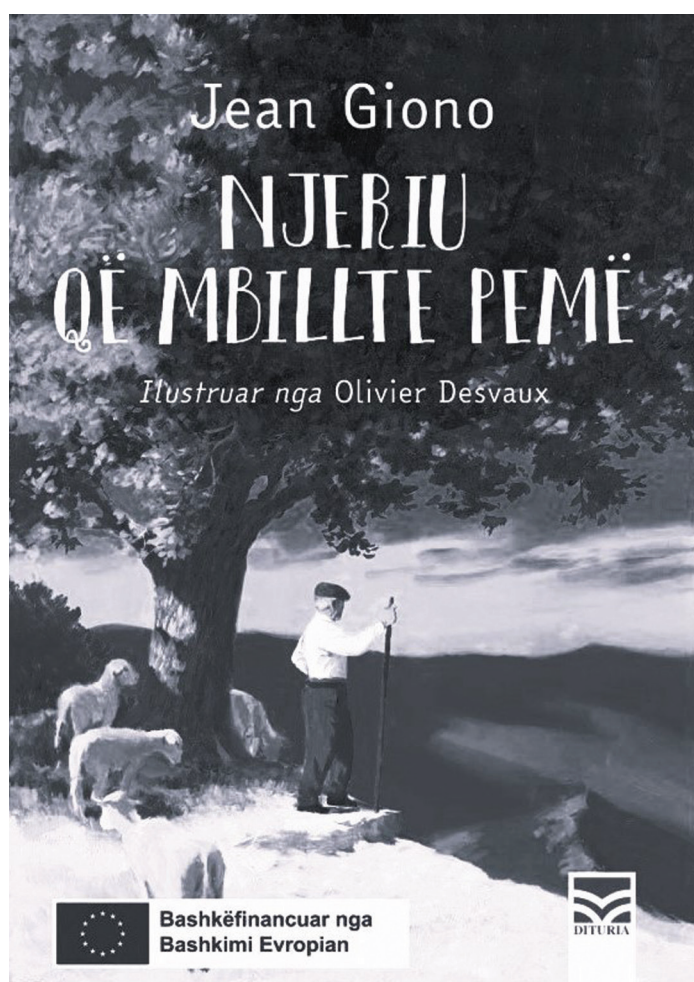
JEAN GIONO, MIK I NATYRËS, FSHATIT DHE I NJERËZVE TË THJESHTË

(Shënime për librin “Njeriu që mbillte pemë”, autor: Jean Giono, ilustruar nga: Olivier Desvaux, përktheu: Severina Pasho, Sh. B. “Dituria”, Tiranë 2025)

Xhahid BUSHATI

Jean Giono (30 mars 1895 - 8 tetor 1970) ishte një shkrimtar francez, i lindur dhe i rritur në Manosque, rajon i Provence-s në Jug të Francës. Ai është i njohur për dashurinë e tij të thellë ndaj natyrës dhe mirësisë njerëzore, që shfaqet në veprat e tij. U lind në një familje modeste. Shërbeu si ushtar në Frontin Perëndimor gjatë luftës së Parë Botërore. Përjetoi tmerrin e luftës dhe mbeti një pacifist. Rëndësia e natyrës, fshatit dhe e njerëzve të thjeshtë të Provence-s janë themeli në prozën e tij. Ai shkroi më shumë se 30 romane, tregime dhe ese; shumica prej të cilëve përshkruajnë marrëdhënien mes njeriut dhe natyrës. Giono është përshkruar si një shkrimtar i fuqishëm që portretizon njerëz të zakonshëm në situata të jashtëzakonshme, duke reflektuar mbi bujarinë, vetminë, natyrën dhe elegancën e jetës rurale.

Olivier Desvaux është një piktor dhe ilustrues bashkëkohor francez. U lind më 12 maj 1982 në Rouen, Francë. Studimet i kreu, fillimisht, në Arts appliqués dhe më pas në École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs në Paris, ku u diplomua në vitin 2006. Ka një karrierë paralele si piktor ekspozues dhe si ilustrues libri, duke



punuar me botime të ndryshme, përfshirë klasike për fëmijë. Veprat e tij janë ekspozuar në Francë, Japoninë dhe vende të tjera. Në 2018 u emërua piktor zyrtar i Marinës Franceze (Peintre Officiel de la Marine), një titull prestigjioz që i jepet artistëve me merita të veçanta për artin e tyre.

Ilustrimet e Desvaux për *Njeriu që mbillte pemë* janë të ndjera, me tone ngjyrash të ngrohta dhe një ndjenjë lirike që shoqëron tekstin e Gionos.

“Njeriu që mbillte pemë” është historia e një shpirti. Një tregim i shkurtër alegorik (jo dokumentar), i shkruar në vitin 1953 nga Jean Giono, dhe sot konsiderohet një **manifest humanist dhe ekologjik**. Personazhi kryesor **Elzéard Bouffier** është një njeri i thjeshtë e i heshtur, që vendos të ndajë jetën e tij me natyrën dhe duke mbjellë mijëra pemë në një zonë të thatë e të shkretë në Provence. Ai e kalon jetën në vetmi duke vepruar me **durim, disiplinë, bujari dhe pa prituri shpërblime**. **Pse mbillte pemë në një vend të shkretë? Kjo nuk është një histori gjeografike**, por një **shembull** për ndikimin e punës së qëndrueshme dhe të paepur në botë: - **Transformim ekologjik**: Pemët kthejnë jetë në një tokë të thatë, ngadalë aktivizojnë ciklin e ujit dhe sjellin biodiversitet. - **Ndikim social**: Fshatrat e braktisura fillojnë të rivitalizohen,



dhe njerëzit kthehen për të bashkëjetuar me natyrën. **Gjurmë në kohë**: Veprimet e vogla dhe të vazhdueshme shpesh lënë gjurmë të thella në jetë. **Ndihmon të tjerët dhe natyrën**, dhe përmes kësaj përçon paqe dhe qëllim. Nuk është vetëm për lumturi personale, por për **transformim të gjërë social** e mjedisor.

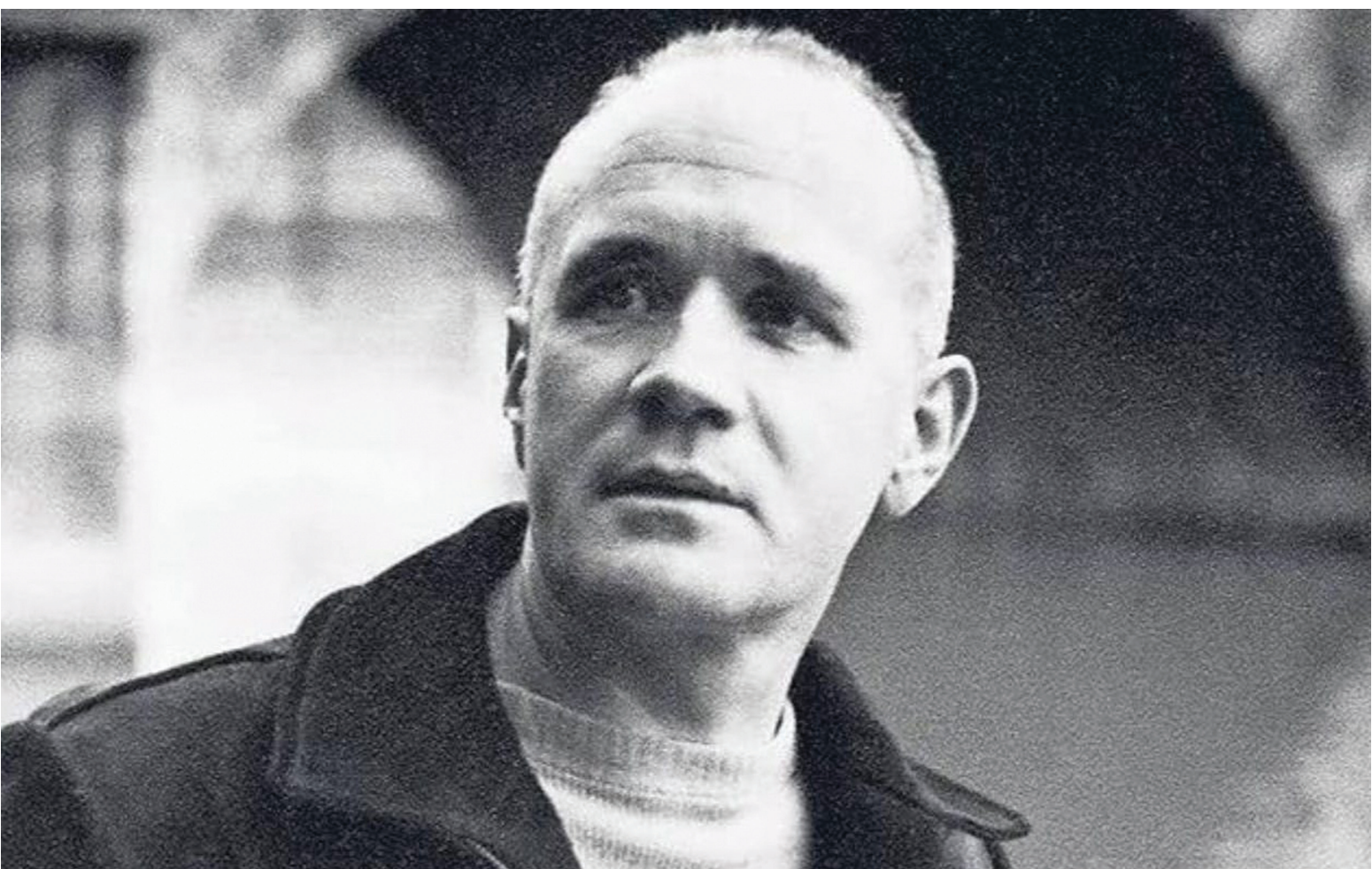
Giono tregoi se edhe një **njeri i zakonshëm**, me vetminë, vullnetin dhe dashurinë e tij mund të ndikojë **plotësisht në një mjedis të tërë** - dhe në këtë kuptim, ai është frymëzim për të jetuar pas vdekjes përmes veprave që lënë gjurmë. Elzéard Bouffier mbjell pemë për dekada pa bujë, por puna e tij transformon një tokë të thatë në një pyll të gjallë dhe komunitete të tëra njerëzish rifillojnë të jetojnë aty. Giono e paraqet protagonistin si shembull të **durimit dhe përkushtimit të palëkundur** - ai vazhdon të mbjellë peme edhe pa i parë rezultatet e menjëhershme. Libri është edhe një **manifest për dashurinë ndaj natyrës** dhe kujdesin që duhet t'i kushtojmë mjedisit. Dallimi mes një toke të shkretë dhe të gjallë tregon se natyra është e aftë të rigjenerohet kur njeriu sillet me respekt.

Historia është shkruar pas dy luftërave botërore. Bouffier punon në vetmi, por pikërisht në këtë vetmi ai gjen **qetësi shpirtërore, fokus dhe lumturi**. Vetmia këtu nuk është rrënuese, por **frytdhënëse** për rritje personale dhe përkushtim ndaj një kauze. Ndërsa pylli rritet, fshatrat kthehen, jeta rigjen frymëmarrje dhe njerëzit rifillojnë të jetojnë atje — një tregues i qartë se **veprat e mira lënë gjurmë edhe pas vdekjes së personazhit**. Ajo që mbjellim sot qëndron për brezat e ardhshëm. Në thelb, te libri “Njeriu që mbjell pemë” njohim disa mesazhe morale, të cilët, mendoj se janë: 1. Çdo gjest i vogël ka peshë të madhe kur bëhet me dashuri. 2. Durimi dhe besimi në punë janë më të rëndësishme se rezultatet e menjëhershme. 3. Kujdesi ndaj natyrës është kujdes për shpirtin dhe komunitetin. 4. Shpresa nuk është pasive, ajo është fuqi vepruese. 5. Trashëgimia e vërtetë është veprat që ndihmojnë botën të rritet.

Libri “Njeriu që mbillte pemë” është një krijim që flet për shpresën, qëndrueshmërinë, përkushtimin dhe lidhjen tonë me natyrën dhe të tjerët. Tregimi lexohet me një frymë dhe plot emocion. Kjo është meritë e përkthyeses Severina Pasho. Ajo, duke njohur tipologjinë e tregimit të Giono-s i ka dhënë gjallëri dhe frymëmarrje. Një meritë tjetër e përkthyeses, që, shpesh nuk e shohim në disa përkthime të letërsisë për fëmijë, është dhe përzgjedhja e leksikut, të fjalëve të përdorura e të fjalive të qarta, të kuptueshme dhe poetike.

FATE SHKRIMTARËSH

KUR JEAN GENET KALOI “INCOGNITO” TRI DITË NËPËR SHQIPËRI



“Ti je një hajdut i keq, sepse ty të kapin, por ti je një shkrimtar i madh”, (Jean Cocteau)

Luan RAMA

Inisur nga Brindizi me një anije të linjës së transportit italian, Jean Genet, ende një shkrimtar i panjohur, por i pasionuar pas Prust-it dhe Baudelaire, po i afrohej bregdetit shqiptar, drejt Durrësit. Askush nuk e dinte që ishte thjesht një dezertor i ushtrisë franceze në Marok, që si hajdut dhe homoseksual që ishte nuk mund ta detyronte

rreptësinë e ushtrisë, për më tepër që ishte graduar dhe kaporal. Ai s’dinte asgjë nga Shqipëria, ky vend i panjohur, përmes të cilit mendonte të depërtonte lehtësisht në pjesën tjetër të Europës, pa u shqetësuar nga policët që mund ta ridërgonin menjëherë në Francë.

Ishte korriku i vitit 1936. Një vapë e madhe nderej në portin e Durrësit, ku doganieri me atë

rrobë ushtarake të shqyer fshihej në koliben e tij i bezdisur nga dielli që digjte. Në zbritje, doganieri që donte të mbaronte shpejt me ata pak udhëtarë, i hodhi një sy pasaportës së tij, duke kuptuar se ishte një francez, në një kohë që në Shqipëri kishin filluar të vinin ca turistë francezë për të parë qytezën e Apollonisë, ku arkeologu Léon Rey vazhdonte çdo verë kërkimet e tij. "Jean Geijetti, - pëshpëriti ai duke lexuar emrin dhe duke parë pasaportën e atij udhëtari të çuditshëm dhe të parruar, me një fytyrë vagabondi. Dhe për këtë nuk gabonte, por kjo ishte punë e Genet dhe jo e tij. Po ç'mund të bënte Genet në Durrësin e zbrazët ku njerëzit ishin futur në shtëpitë e tyre për t'i shpëtuar vapës. Kështu, me një makinë të rastit, Genet i drejtohet Tiranës, siç na e tregon një përgjegjës i prefekturës së Paris, Maurice Toesca në shënimet e tij mbi "Dosjen Genet". Taesca shkruante se ai kishte gjetur mundësinë të merrte një leje-kalimi nga konsulli italian në Nice, të përshkonte Italinë gjatë pesë ditëve që të shkonte pastaj në Tiranë, ku atje do të ndodhte e papritura e tij... Ideja e Genet ishte të qëndronte një natë dhe t'ia mbathte menjëherë drejt Jugosllavisë, ose nga Pogradeci, nga ku shkonin shumë turistë, përmes një rruge më të shkurtër e të këndshme, ose drejt Shkodrës dhe Malit të Zi. Duke ardhur rrotull në sheshin e Tiranës, me sytë e një hajduti që gjithnjë do të dojë të bëjë diçka, një polic e pikas dhe menjëherë e merr me vete në postë.

- Si e keni emrin Zotëri?

- Jean!

- Po mbiemrin?

- Geijetti!

- Pasaportën!

Genet i nxori pasaportën dhe ia dha. Tjetri e shikonte me dyshim.

- Përse keni ardhur në Shqipëri?

- Për turizëm!

- Me çfarë merreni?

- Pa punë, - kishte qeshur Genet... shes libra buzë Senës, - kishte shtuar pastaj ai, por e pa që polici s'po e kuptonte.

Polici mendoi një çast dhe i tha të ulej në stolin pranë. Ai hyri dhe pas pak doli me shefin e tij, i cili po e këqyrte nga koka te këmbët sikur të kishte përpara tij një bataçki apo një vrasës.

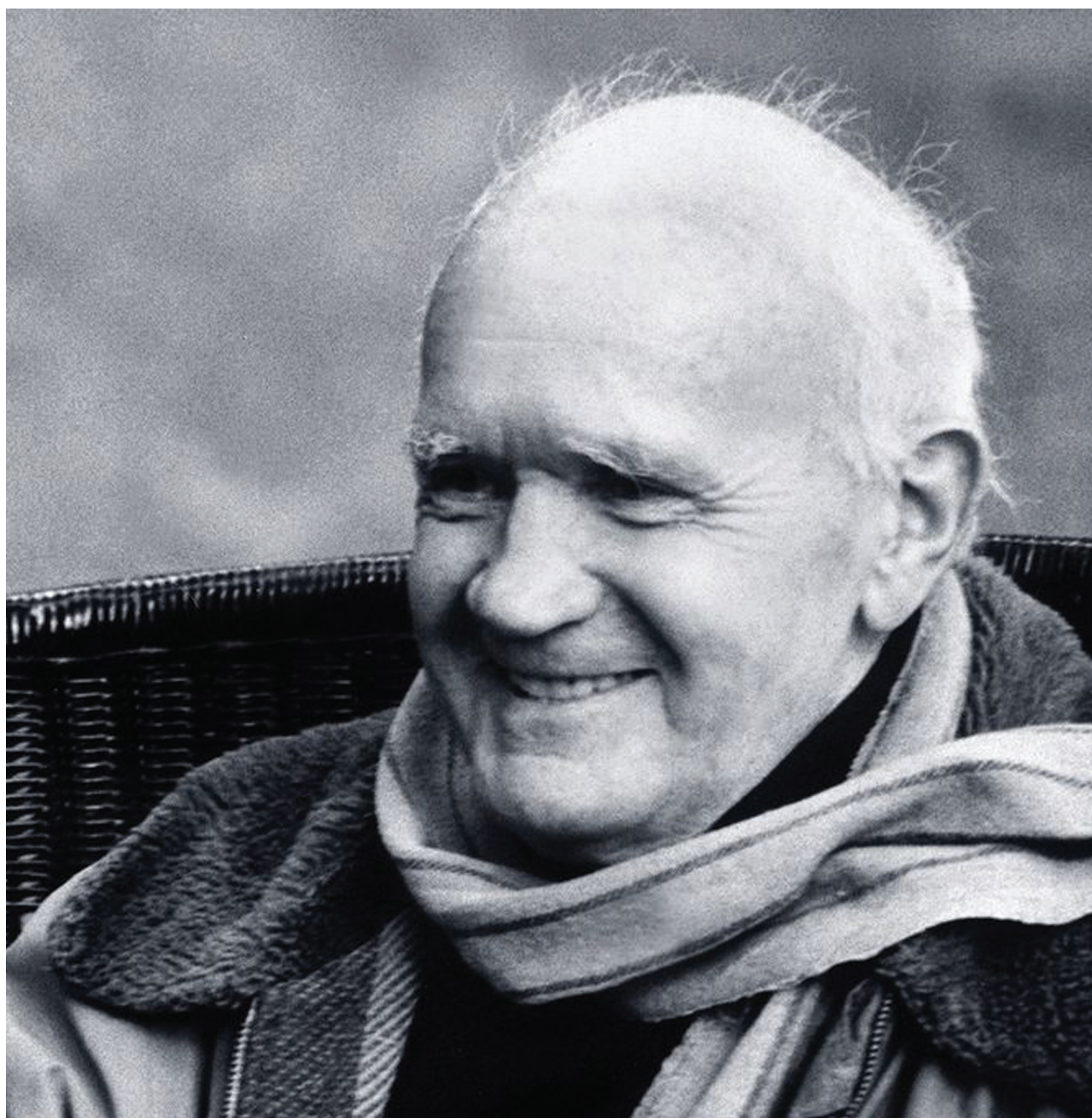
- Pra Jean Geijetti?... Pasaporta fallco! - i kishte bërtitur ai para hundëve, dhe e kishte tërhequr brenda ndërtesës.

Gjithë atë ditë dhe natën, Genet e kaloi në policinë e Tiranës. Përmes një përkthyesi atij i thanë se hyrja ilegale dhe pa vizë dënohej me burg

dhe se duhej të zhdukej brenda 24 orëve. Genet kishte një pamje moskokëçarëse, pasi as që i bënte përshtypje burgu shqiptar, atij që kishte përjetuar që nga fëmijëria e tij veç "shtëpi korrektimi" dhe burgje për vjedhje të vogla.

Kështu Genet iu drejtua kufirit drejt Jugosllavisë, për çka, vetë Genet nuk shkruan rreth kësaj aventure, pasi në librin e tij autobiografik "*Ditari i një hajduti*" (*Journal d'un voleur*) këtë peripeci ai e ka kaluar thjeshtë me një fjalë, "Albanie", pasi peripecitë e tjera nëpër Ballkan e Europë ishin më pikante. Në fakt, Toesca shkruan se ai kishte tentuar të hynte në Korfuz, por sapo e kishin pare, atje e kishin përzënë për mungesë vize. Letër-kalimi i konsullit italian për grekët ishte i pavlefshëm. Kështu një ditë më vonë ai kaloi kufirin shqiptar drejt Malit të Zi, me që ai u njoh në Mal të Zi me një vajzë malazeze, Olga Barbezet dhe se sapo kishte shkuar në Beograd, e kishin futur në burg për hyrje ilegale. Por, Genet s'donte t'ia dinte për këto peripeci, madje këto i pëlqenin. Dhe pas një qëndrimi i mbyllur në një fshat ciganësh të Serbisë pranë Beogradit, në Oujitsé-Pojega", më së fundi, pas një qëndrimi në një qeli me një kroat, ai ia mbathi drejt Austrisë, por aventurat vazhdojnë, pasi dhe austriakët e përzënë menjëherë. Më pas rruga e çoi në një mënyrë karomboleske në Brno të Çekosllovakisë, në Berlin, Poloni, në Anvers e më së fundi kthehet në Francë, pas një viti bredhjeje fenomenale: 8500 kilometra brenda një viti nëpër Europë. Dhe ai e thoshte me mburrje ngado se ishte një homoseksual!

Sapo kthehet në Francë, Genet fillon nga vjedhjet e tij, të librave të rrallë, të cilat i shiste tek "bukinistët" e Senës apo objekteve të vogla si në "Samaritaine", çarçafë, etj... Pati rreth dhjetë dënime me burg nga viti 1938 deri më 1943. Pikërisht në burgun e Fresnes, pranë Parisit, ashtu si markezi De Sade, autori i *Justinës*, *Sodome e Gomorra*, etj, ai arriti të shkruante poemën e famshme të tij "*Le condamné à mort*" (*I dënuari me vdekje*) dedikuar shokut të tij të burgut, Maurice Pilorge të dënuar me vdekje, të cilit i pritet koka në gijotinë më 17 mars 1939, çka hajdutin Genet e tronditi shumë. Por, meqë ai kishte përdorur letrat e administratës së burgut për të shkruar, kur e kishin thërritur në Pallatin e Drejtësisë për një vjedhje të mëparshme, shkrimet ia gjejnë dhe i zhdukin. Atëherë atij iu desh ta shkruajë dhe njëherë "*Notre-Dame-en-fleurs*", një nga kryeveprat e tij, ashtu siç e mbante mend, kësaj rradhe në fletore. Ishte kjo fletore që doli nga burgu, u shtyp dhe ra në dorë të shkrimtarit



e poetit të famshëm Jean Cocteau. *"Nganjëherë më ndodh një mrekulli"*, kishte shkruar ai, duke folur për mbresat e mëdha të leximit të kësaj poeme të gjatë. Cocteau e merr në mbrojtje dhe ia prezanton Sartrit. André Gide e të tjerë, më pas dhe Colette e Beauvoir, thonin se ishte një talent i jashtëzakonshëm. Dhe ashtu ishte. Por, ai do të vidhte sërish dhe e vetmja mbështetje për të ishte Cocteau, i cili mori përsipër të gjitha shpenzimet dhe ditën e gjykimit të tij, për vjedhjen e një koleksioni librash *"Festat galante"* të poetit Paul Verlaine. Por, ai do dënohej, edhe pse Cocteau ishte në radhën e parë në gjyq dhe u fliste gjykatësve se *"ju po dënoni një Rimbaud"...* *"një nga shkrimtarët më të mëdhenj të epokës"*! Kur e pyesnin për burgjet e

tij, Genet përgjigjej: *"Burgu nuk është thjesht një burg, por është dhe një vend i shkëputjes, evazionit, është vetë liria. Atje ti i largohesh botës për të shkruar thelbësoren e jetës"...*

Pikërisht ky shkrimtar i madh, hajdut dhe homoseksual, më pas do të gjente udhën e jetës së tij dhe do të jetë një intelektual i angazhuar jo vetëm në Francë, por dhe në botë në luftën kundër racizmit, ndalimin e luftës në Vietnam, për çlirimin e gruas, etj. Ai vdiq në një hotel të thjeshtë të Parisit, *"Jack's Hôtel"*, por do të varrosej, siç donte ai, në një fshat të Marokut, në Larache, kujtonte i dashuri i tij maroken, edhe pse pak vite më vonë i vodhën dhe atë gur varri ku ishte shkruar thjesht vetëm emri i tij: *"Jean Genet"*.

Poezi/ Qerim ARIFI



LUMI

Diku larg, ku ndoshta askurrë nuk keni qenë
Deri tash, ku mbretëron një e madhe fshehtësi,
Disa herë në ditë njerëzit shkuan të vërejnë
Çka mund të ketë ndodhur para syve tanë
Kur arritën në majë të kodrës së dashurisë
U nisën për udhëtimin që nuk ka fund
Disa fëmijë po qanin
Grave u dilnin gjinjtë, ua jepnin foshnjave
Nuk ka mbetur askush në vendbanimin tonë
Vetëm edhe një herë ndalemi të shikojmë
Mos kemi harruar gjë e dashur në këtë rrugë të re
Në këtë mister të ri dhe ndoshta do të kthehemi
Kahdo që shikojmë rrugën mallëngjim i ri
.. Dikush tha se lumi veç ka filluar të rrjedhë
Në shtratin e dashurisë që vetë e krijoi
Po në këto ujdhesa është ashtu si edhe më parë
Xixat e shumta që xixëllojnë verës tashi shkuan
Ka këtu psherëtimë të dashurisë të afsheve të pasioneve
Në ujdhesat e bregut afrikan monsunet sjellin
Tërë bukurinë e jetës dhe gjallërisë
Në vete kanë ngjyrat e të bardhëve dhe të të zinjve
Ngjyrat e zemrave dhe të dashurive
E lumi si lumë duke rrjedhur të gjitha i ka në vetë

DUKE DASHUR ATË QË DUA

E bukura ime
Vetëm një ëndërr nuk mund të jetë e jona
Vetëm një dëshirë përbirohet para nesh
Koha kur kalon nuk mund të matet
As me çastet e shkuara as me ato të humburat
Në vetminë e strukur në heshtje tash
Shumëçka zemrën ma gllabërinë, buzët tua
Se çka mund të thuhet për fjalët e shkuara
Për dashurinë që na humbi
E tash më bredhërit në kujtesë
Përfytyrimet sikur parakalojnë
Nëse jemi duke kërkuar
Edhe një ditë pushimi, pauzë
Dëshirën në buzët tua plot freski
Vesoji mirë buzët, të mos mbeten të thara
Tash sikur, nuk mund të të flas për asgjë
Çdo gjë pati aromën e vjeshtës në dhomën tënde
Duke dashur atë që dua mbetem
Dëshirë e ndrydhur në botën e Sidartës
Kështu Nirvana s'arrihet s'arrihet dashuri

NË SANSARË

Para puthjeve dhe përqafimeve shtangem
Sepse ato e paralajmërojnë ndarjen më pas
Kështu jemi të habitur pse takimet e dalluara
"Midis çifteve, se kur dikush takohet ai ndahet
Por. O mendje dhe shpirt. çka, çka mbetet më pas
Kur tërë ajo që pandehmi se është kënaqësi
Fshihet diku në ne apo në gjithësi
Por nga sansara s'po mund të ndahemi -
kënaqësi
Karma na mbetet në fyt dhe nuk na lejon që
shpirti të
Pastrohet deri në masën që ka dëshirë
Përjetime te dashurisë janë këto

LLAMA

Kur arritëm para tempullit të dashurisë
Kujtova se ky ishte tempulli i besimit
Por të pashë duke radhitur kujtimet-
Në rroba të Sidartës më shikove, por më njohe
Ç'deshe nga mrekullitë e nuk të ofrova
Unë di gjuhën e barit dhe e kuptoj
A nuk është kjo një mrekulli e dashur

Në ndarje nuk më shikove se ika
Nuk patëm kohë as të njihemi me jetën
Kishe shumë përjetime që i kuqëlove në masë
Molla me krimb dhe molla pa krimb nuk janë një
Kur u ulëm në tavolinë angstromat deshën të afrohen
Por ç'të shikosh kur nga qielli nuk mund të t'i zbres
As yjet e yllësitë në tavolinë të na ndrijnë
Për dashurinë që ulet e nuk na përqafon
Arri diku dhe prapë dëshiroj të kthehem
Llama është njeri si ne me të veten dashuri
E ne është më mirë ta kemi tonën dashuri

DETI DHE MIKU IM ME GUASKA

Dikur, shumë moti, kur sa një çik
E pata mikun që donte të shkojë në det
Jo verës kur njerëzit rreziten në rërë
Por dimrit kur dëgjohen guaskat si fishkëllojnë
(Çudi ky mik më thoshte se tingulli i guaskave
Vjen nga galaksitë dhe futet në ne-
E ai ishte i dashuruar në atë tingull
E përpinte me afsh nga guaskat
E ato me kokëfortësi heshtnin e heshtnin
Këtu nuk mbaron tregimi për këtë mik)
At mblodhi shumë guaska në të tijën shtëpi
U frynte dhe i dëgjonte në heshtje
E pastaj. kur një ditë filluan
Të gjitha të lëshojnë zërin e tyre,
Ky mik naiv filloi të dashurojë vashat
Guaskat më kot, u përgjigjën, nuk pati
Kush t'i dëgjonte, tash në vend të mikut tim
Më dhembeshin guaskat e gjora.
Në det edhe më tutje shkojnë njerëzit
E unë kurrë nuk mund ta harroj atë farë kalama
Që u mundua aq shumë me guaska
Por tash kurrë nuk i dëgjon s'i dëgjon.
Qetësi e bukur në dhomë mbretëron
E ai nga sansara nuk hiqet, jeton

HEJBET E UDHËTIMIT

Para udhëtimi tonë morën rrugën ligësitë, kurse pas nesh mbetën dhembjet, përshëndetjet e munguara dhe tingujt e heshtjes të mbuluara nga tisi i errësirës. Asnjë shenjë nuk kishte nën këmbët tona, të cilat dridheshin si purtekë pranë gjetheve të zverdhura. O Zot, a është kjo bota që e ëndërronim netëve pagjumësi.

E dashur, t'i mbyllim sytë e ta ndjejmë muzikën e dhembjes që ndez bekimin, mallkimin. Në mëngjes, pak para se të agojë, ta marrim edhe vetminë dha ta fusim në kujtimin e odës së djegur, sepse do të ngrohet nën këmbëshen e gjarprit të shtëpisë së vjetër. Rrugës do të ndalemi në bujtinën e ëndërruar të vashës që me lot shëron plagët e lirisë.

Një sy gjumë do të bëjmë aty, sepse do të na zgjojnë kambanat e lodhjes. Mbylli sytë se ndoshta troket në derë ndonjë ëndërr e humbur netëve të heshtura nga acari. Kemi dhënë besën që ta djegim frikën me gjethin e vjeshtës së vonë. Po ç'kohë na pret në fund të pelegrinazhit, me vapë apo ngricë. E dashur, djersë akulli shuajnë zjarrin e trupit tim.

Mos të harrojmë ta marrim edhe një copë vendlindje për piktore në verbër që ua happortat imazheve gri. Edhe një rreze dielli për ta ndriçuar rrugën deri atje, pas shtatë maleve e shtatë deteve. Patjetër se na duhen edhe lotët për sytë, se mund të na shuhën bebëzat nga pamjet e përgjakura. Të çajmë rrugën sa s'është ngushtuar në kanalet e frymëmarrjes, ku jeta ngrohet me mbulesën e vdekjes. Sa shumë të vdekur që ngjallen në dëshirat tona.

Të strehohemi në skaj të kohës dhe ta presim shërimin e plagës në palcën e lirisë së fshehur, aty ku derdhen lumenjtë pa pushuar, ditë e natë, bashkë me frymëmarrjet që bartin peshën e ankthit.

Nëse arrijmë te kasolla jonë, do ta pikturojmë portretin pa fytyrë dhe heshtjes do t'ia japim për-



jetësinë. Do ta përmbysim dhembjen, duke zbritur shkallëve pa fund që çojnë drejt botës, ku plagët bëhen tunele me kujtesën dritë në fund të atdheut, sepse ene nuk janë thënë fjalët e fundit për dashurinë, tradhtinë. Të qëndrojmë në këmbë e të luftojme me valët e jetës. Në hejbe do ta fusim edhe gëzimin, lulen e kujtimit dhe pamjen e qiellit, bashkë me arkën e vogël të shpresës.

Kur të ndalemi për t'i pushuar gjymtyrët, me vesën e lules plastike do ta ngjallim rrezën e zbehtë që s'shkrin akujt e dhembjes. Duhet të kemi kujdes nga kthesat, se në to mund të fshihet terri me plot pabesi. E dashur, sërish po na ik mëngjesi, bashkë me pagjumësinë. A po e ndjen se si vetëm ëndrrat pikturojnë pamjet e harruara dhe fanarin që ndriçon rrugën e dhembjes, rrugën e lotit që ngrin në këtë acar të polit verior. Në fund ndoshta do të shohësh shenja buzësh në faqet e Lisit që pret lindjen në ëndrrat e qëndisura.

Sa shpejt që na ik koha plot pabesi. Të nisemi e të vdesim në harresën e ushtarit të panjohur.

(Autori i ilustrimit Agim Sulaj)

KRITIKA TEMATIKE

Atle KITTANG

Ekziston një afri e dukshme midis disa drejtimeve të kritikës gjermane të interpretimit dhe formës së “kritikës së re” frankofone të viteve 1950–1960, që shpesh quhet “kritikë tematike”. Kjo ngjashmëri shpjegohet pjesërisht me premisa të përbashkëta filozofike, sidomos me fenomenologjinë e Husserl-it dhe Heidegger-it. Po aq i rëndësishëm është fakti që kritika tematike përfaqëson një vijim të parimeve kryesore hermeneutike, të ngjashme me ato që gjejmë, fjala vjen, te Leo Spitzer-i: theksohet personaliteti i autorit si

qendër unifikuese e shumëllojshmërisë së tekstit dhe qarku hermeneutik midis pjesëve dhe tërësisë së veprës si parim themelor metodologjik.

Edhe përmendja e shpeshtë e “Shkollës së Gjenevës”, me emra si Georges Poulet dhe Jean Starobinski, është një tjetër tregues i afrisë midis kritikës së re gjermanisht-folëse dhe asaj frankofone. Në vitet 1930–1940, studimet letrare zvicerane, pavarësisht gjuhës apo traditës letrare, shërbyen si një pikë shkrirjeje impulsesh që kritika tematike më vonë i zhvilloi dhe i rafinoi. Ndër figurat frankofone zvicerane që patën ndikim të madh këtu



duhen përmendur Marcel Raymond-i me *De Baudelaire au surréalisme* (1933) dhe Albert Béguin me *L'âme romantique et le rêve* (1937), vepra të cilat janë parakushte të rëndësishme për zhvillimin e kritikës tematike.

Figura më e rëndësishme e kësaj rryme pas Luftës së Dytë Botërore ka qenë Georges Poulet, një belg që e la herët vendin e tij për të dhënë mësim në botën anglishtfolëse (në Angli dhe SHBA), ndërsa më vonë u bë profesor në Zvicër dhe Francë. Ndër veprat e tij kryesore përfshihen katër vëllimet e *Études sur le temps humain* (i pari u botua në Edinburg më 1946) dhe vepra e rëndësishme *Les métamorphoses du cercle* (1961); në *La Conscience critique* (1971) ai paraqet bazat e mendimit të tij teorik. Për Poulet-in, interpretimi i letërsisë është një dialog midis kritikut dhe autorit (ose tekstit), ku kritiku përpiket të depërtojë në ndërgjegjen krijuese të autorit dhe të identifikohet me një vetëdije tjetër, me 'cogito-n' krijuese. Vetë Poulet-i flet për "kritikën e identifikimit". Forma e veprës nuk e intereson shumë: ai kërkon praninë e vetëdijes krijuese përmes gjuhës dhe, në veçanti, mënyrën se si përjetohen kategoritë themelore si "koha" dhe "hapësira". Këto kategori nuk kuptohen si kushte universale transcendentale në frymën kantiane, por si kategori individuale dhe të veçanta që secili 'cogito' i përjeton dhe i përpunon mendërisht.

Duke vënë theksin te 'cogito-ja' e krijuesit, Poulet i afrohet pozicionit teorik që e gjejmë edhe në veprat e mëvonshme të pararendësit të rëndësishëm të kritikës tematike, Gaston Bachelard-it. Në *La poétique de l'espace* (1957) dhe *La poétique de la rêverie* (1960), Bachelard-i zhvillon një analizë fenomenologjike të imazheve poetike, duke e vendosur 'cogito-n' perceptuese dhe ëndërrimtare në qendër të veprës. Por, ndikimi i Bachelard-it për kritikën tematike është edhe më i gjerë. Ky nëpunës poste, që në kohën mes dy luftërave u bë filozofi më inovativ i shkencës së natyrës, rreth vitit 1940 filloi të përqendrohej te funksionimi i imagjinatës, ndërhyrjet e saj në mendimin racional dhe më pas te elementet bazë të natyrës: zjarri, uji, toka dhe ajri. Në një sërë veprash epokale, ai zhvilloi një lloj shkence poetologjike mbi imagjinatën materiale, ku metoda kalon nga psikoanaliza e frymëzuar prej Jung-ut në një qasje më të afërt fenomenologjike (për shembull në *L'eau et les rêves* -1942).

Jean-Pierre Richard është një nga kritikët tematikë që është ndikuar veçanërisht shumë nga Bachelard-i. Titulli i librit të tij të parë, *Litté-*

rature et sensation (1954), është domethënës në këtë drejtim. Por, edhe në veprat e mëvonshme si *Poésie et profondeur* (1955) dhe *Études sur le romantisme* (1970), ndikimi i Bachelard-it është i dukshëm, ndërsa impulset kryesore nga filozofia e Sartre-it karakterizojnë mënyrën se si Richard-i formulon "rrëfimet" e tij interpretuese. Pikëpamja e projektit ekzistencial dhe nocioni i vetëdijes si qëllimshmëri mund të shërbejnë si shembuj të këtij ndikimi. Richard-i shumë rrallë bën rezonime teorike; më së shumti i afrohet një teori-cieni të letërsisë në pjesën hyrëse të disertacionit të madh për Mallarmé-në, *L'univers imaginaire de Mallarmé* (1961). Nga ana tjetër, Richard-i është padyshim analisti më virtuoz i tekstit të kritikës tematike. Aftësia e tij për të kapur modelet dhe rrjetet që krijohen midis një numri të madh motivesh dhe detajesh konkrete në shkrimet që ai studion shpie drejt analizës semiotike të strukturave letrare. Dhe koncepti themelor "temë", siç e definon Richard-i në hyrjen e disertacionit mbi Mallarmé-në, ka shumë ngjashmëri me konceptin semiotik të strukturës.

Ndikimi i dyfishtë i Bachelard-it dhe Sartre-it mund të gjurmohet edhe në disa nga kontributet e hershme të Roland Barthes-it në studimet letrare, veçanërisht në veprën e tij Michelet par lui-même (1954). Në të njëjtën kohë, duhet theksuar se vetë Jean-Paul Sartre, veçanërisht me veprat si Baudelaire (1947) dhe Saint Genet, comédien et martyr (1952), zë një vend të rëndësishëm, megjithëse marginal, brenda kritikës së re franceze. Se lëvizja nuk pastron aspak asnjë doktrinë teorike, siç mund të thuhet me një farë mase se bën kritika e re anglo-amerikane, vërehet edhe te një përfaqësues i shquar — zvicerani Jean Starobinski. Në veprën e tij të hershme Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle (1957), vihen re impulse nga psikoanaliza ashtu edhe nga Sartre-i. Në librat e mëvonshëm ai kombinon impulse të tilla si me teoritë semiotike ashtu edhe me ato hermeneutike dhe arrin në një kritikë të cilësisë së lartë të interpretimit me një vetëdije të dallueshme teorike. Vepra *L'œil vivant* (1961) dhe vazhdimi i saj *La relation critique* (1970) janë ndër kontributet më të mira të kritikës tematike dhe tregojnë se si një teori e interpretimit mund të thithë impulse nga drejtime të ndryshme analitike letrare. Ndër veprat më të fundit të Starobinskit është *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire* (1989).

(Përktheu: Qerim RAQI)

BRIXHID BARDOT, IKONA E PAKRAHASUESHME E BUKURISË



Në vitin 1973, në kulmine famës, vetëm 39 vjeçe, Brixhit Bardot u tërhoq përfundimisht nga kinemaja. Ajo zgjodhi heshtjen e jetës private dhe iu përkushtua mbrojtjes së kafshëve

Leonard VEIZI

Kudo në Evropën e viteve '70 qarkullonte një shprehje ironike për të përshkruar një femër të bukur e plot sharm: "E gënjen mendja se është Brixhid Bardot." Madje, kjo batutë është regjistruar edhe në disa filma artistikë të kohës. Arsyeja ishte e thjeshtë: Brixhit Bardot ishte kthyer në një ikonë të pakrahasueshme të bukurisë dhe erotizmit, një seks-simbol që i kishte rrënjët e suksesit që në mesin e viteve '50...

...Fama e saj kapërceu kinemanë dhe u shndërrua në fenomen kulturor. Aq sa këngëtari i njohur turk me origjinë hebreje, Dario Moreno, i cili jetonte në Francë, i kushtoi në vitin 1961 këngën plot ritëm e adrenalinë me titullin "Brigitte Bardot".

Për një kohë të gjatë, Bardot qëndroi përkrah Merlin Monrosë si seks-simboli më i fuqishëm i kinemasë botërore. Ndryshe nga Monro, që mishëronte ëndrrën amerikane, Bardot sillte një

sensualitet tipik evropian: të lirë, rebel dhe provokues. Ajo u ngjiti në majat e suksesit në mesin e viteve '50 me filmin "Et Dieu... créa la femme", apo siç vjen në shqip "Dhe Zoti krijoi gruan", ku personazhi i saj theu tabu dhe ndryshoi mënyrën se si shfaqej femra në ekran. Regjisori i filmit ishte ish-bashkëshorti i saj, Roxher Vadim, i cili e kup-toi se Bardot nuk ishte thjesht një aktore, por një epokë më vete.

Me flokët bionde, shikimin sfidues dhe një liri që tronditi moralin konservator të kohës, Brixhid Bardot u shndërrua në mit. Ajo nuk ishte vetëm një yll kinemaje, por një simbol i transformimit shoqëror, i emancipimit dhe i dëshirës për të jetuar pa maska. Edhe sot, dekada më vonë, emri i saj mbetet sinonim i bukurisë së pakapshme dhe i një kinemaje që guxoi të ëndërronte ndryshe.

Brixhit Ana-Mari Bardot u lind më 28 shtator 1934 në Paris, në një familje borgjeze, të rreptë dhe konservatore. Në fëmijëri ishte e ndrojtur, mbante syze dhe nuk binte në sy për bukuri. Prindërit e orientuan drejt disiplinës dhe artit, duke e regjistruar në shkollë baleti. Baleti i dha elegancën trupore dhe vetëkontrollin që më vonë do ta dallonin në ekran. Në adoleshencë bukuria e saj shpërtheu papritur. Një fotografi në koper-tinën e revistës "El" i hapi dyert e kinemasë. Ende shumë e re, ajo u martua me regjisorin Roxher Vadim, njeriun që do të ndikonte vendosmërisht në karrierën e saj.

Jeta personale e Brixhit Bardot ishte po aq e komentuar sa filmat e saj. Ajo u martua katër herë dhe pati lidhje të shumta sentimentale, të cilat u kthyen vazhdimisht në lajme dhe skandale. Në vitin 1959 lindi djali i saj, Nikolas-Zhak Sharje. Bardot e pranoi hapur se amësia nuk ishte roli që e kishte bërë të lumtur, një deklaratë e pazakontë dhe tronditëse për shoqërinë e asaj kohe.

Pas shkëlqimit të famës fshihej një shpirt i lodhur. Presioni i medias, adhurimi i tepruar dhe humbja e lirisë personale e shtynë gjithnjë e më shumë drejt largimit nga ekran.

Në vitin 1973, në kulmin e famës, vetëm 39 vjeçe, Brixhit Bardot u tërhoq përfundimisht nga kinemaja. Ajo zgjodhi heshtjen e jetës private dhe iu përkushtua mbrojtjes së kafshëve. Themeloi Fondacionin "Brixhit Bardot", i cili u bë një nga zërat më të fortë ndërkombëtarë për të drejtat e kafshëve. Nga ikonë erotike, Bardot u shndërrua në aktiviste të vendosur, shpesh polemike, por gjithmonë e drejtpërdrejtë dhe e paepur.

Brixhit Bardot u nda nga jeta më 27 dhjetor 2025, duke mbyllur një kapitull të jashtëza-



konshëm të historisë së kinemasë dhe kulturës evropiane. Me vdekjen e saj u shua një nga figurat më emblematike të shekullit XX, por jo miti. Vdekja e Bardot u njoftua nga fondacioni i saj në një deklaratë të dërguar në "Agence France-Presse" ku thuhej: "Fondacioni Brixhit Bardot njofton me trishtim të madh vdekjen e themelueses dhe presidentes së saj, Madame Brigitte Bardot, një aktore dhe këngëtare me famë botërore, e cila zgjodhi të braktiste një karrierë prestigjioze për t'i kushtuar jetën dhe energjinë e saj mirëqenies së kafshëve dhe fondacionit të saj".

Brixhit Bardot nuk ishte thjesht një aktore apo një seks-simbol. Ajo ishte një epokë, një revolucion estetik dhe shoqëror, një grua që ndryshoi përgjithmonë mënyrën se si femra u pa në ekran. Edhe pas largimit të saj nga kjo botë, emri i Bardot mbetet sinonim i bukurisë së lirë, guximit dhe të jetuarit pa kompromis.

NUMRI I ARDHSHEM ME 15 SHKURT

HEJZA

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

Editon Produksioni **TAKAT STUDIOS**

Rruga e Kaçanikut nr.208, Shkup, 1000