



UNIVERSITETI I TIRANËS
FAKULTETI I HISTORISË DHE
I FILOLOGJISË
DEPARTAMENTI I LETËRSISË
Tel/Fax: +35 4 369 987 www.fhf.edu.al



TEZË DOKTORATURE

“SHTRESA FANTASTIKE DHE POZICIONIMI NË DREJTIME LETRARE NË
ROMANIN “KËNGA SHQIPTARE”, TË K. TREBESHINËS”

Doktoranti:
Belfjore Qose

Udhëheqës shkencor:
Prof. Dr. Dhurata Shehri

Tiranë, 2015

Republika e Shqipërisë
Universiteti i Tiranës
Fakulteti i Historisë dhe i Filologjisë
Departamenti i Letërsisë

TEZË DOKTORATURE

**“SHTRESA FANTASTIKE DHE POZICIONIMI NË DREJTIME
LETRARE NË ROMANIN “KËNGA SHQIPTARE”, TË K.
TREBESHINËS”**

punuar dhe paraqitur nga

Belfjore Qose

në kërkim të gradës shkencore

Doktor

Udhëheqës shkencor:

Prof. Dr. Dhurata SHEHRI

Mbrojtur me datën _____ 2015

1. _____ kryetar
2. _____ anëtar (oponent)
3. _____ anëtar (oponent)
4. _____ anëtar
5. _____ anëtar

Tiranë, 2015

PASQYRA E LËNDËS

Parathënie.....	f. 7
PJESA I: Elementet fantastike në romanin “Kënga shqiptare”.....	f.14
Kapitulli I: Zëvedësimi i realiteteve, trajtesa narratologjike dhe përftesat figurative....	f. 14
Kapitulli II: Mënyrat e përfshirjes dhe ndërtimit të elementeve fantastike në rrëfim....	f. 18
II. 1. Rrëfimi i gjithëdijshtëm.....	f. 19
II. 2. Përdorimi i parashenjave dhe prolepsave dhe funksioni i tyre në rrëfim...f.	21
II. 3. Probleme të kompozicionit, lexime të ndryshme.....	f. 22
II. 4. Zgjerim – ngushtimi i kohës sipas Diegjezis (përshkrimint) dhe Mimesis (rrëfimit).....	f. 25
II. 5. Diegjeza (përshkrimi) si kohë e përjetimit dhe kohë e kujtimit – përshkrimi i Fantastikes.....	f. 27
II. 5. a. Diegjeza.....	f. 27
II. 5. b. Funksioni ndihmës i përshkrimit të thjeshtë.....	f. 28
II. 6. Loja me analepsë prolepsat në rrëfim dhe lidhja e fantastikes me to.....	f. 29
II. 7. Zërat e personazheve – niveli i dytë i narracionit.....	f. 31
Kapitulli III: Ëndrrat si mënyrë e krijimit të fantastikes dhe si shprehëse të domethënieve spiritualiste.....	f. 32
III. 1. Ëndrrat si shprehje e fantastikes dhe marrëdhënive me të mbinatyrshmen.....	f. 32
III. 2. Ëndrrat si parashenja.....	f. 34
III. 3. Ëndrrat për shkretimin e familjes.....	f. 36
III. 4. Komunikimi me qenie si hijet dhe të vdekurit përmes ëndrrave.....	f. 38
III. 5. Ëndrrat si plotësim i mungesave të personazheve.....	f. 39

VII. 5. Simbolika e shtëpisë dhe elementet fantastike, të mbinatyrshme.f.89	
VII. 6. Simbolika e hënës, yjeve.....f. 94	
VII. 7. Gjarpri si simbol totem.....f. 97	
PJESA II.....f. 100	
Elementet fantastike në tregimtarinë e Trebeshinës.....f. 100	
Kapitulli I: Tregimtaria dhe elementet fantastike.....f. 100	
Kapitulli II: Ambiguiteti si mjete që mban gjallë fantastikenf. 106	
Kapitulli III: Narracioni - format e përfshirjes dhe ndërtimit të elementeve fantastike.f. 123	
Kapitulli IV: Suspansa dhe klimaksi, si mënyra të ndërtimit të fantastikes.....f. 125	
Kapitulli V: Homodiegjeza dhe Heterodiegjeza.....f. 136	
Kapitulli VI: Nivelet e rrëfimitarëve dhe dialogjizmi në raport me elementet narratologjike	
VI. 1.Nivelet e rrëfimit dhe përfshirja e elementeve fantastike.....f. 141	
VI. 2. Rrëfimtari i nivelit të dytë – si qenie fantastike apo rrëfimtari i një subjekti me elemente fantastike.....f. 142	
VI. 3. Dialogjizmi dhe ndërfutja e elementeve fantastike.....f. 145	
VI. 4. Hijet, ndërdiegjeza dhe elementet fantastike.....f. 147	
Kapitulli VII: Procedimet kohore, si mënyrë e krijimit të fantastikes në tregimet e K. Trebeshinës.....f. 150	
VII. 1. Përftesat artistike mbi kohën dhe fantastikjaf. 150	
VII. 2. Distancimi kohor si teknikë e integritit të fantastikes.....f. 157	
Kapitulli VIII: Ëndrrat në krijimtarinë tregimtare të Kasëm Trebeshinës.....f. 160	
VIII. 1. Ëndrrat, bota që përjashton logjikën.....f. 163	
VIII. 2. Ëndrrat si parashenja dhe ëndrrat ku shfaqen të vdekurit, si marrëdhënie me të mbinatyrshmenf. 164	
VIII. 3. Ëndrrat si ndërfutje e elementeve fantastike.....f. 166	

VIII. 4. Përsijatjet e rrëfimitarit mbi ëndrrat	f. 168
Kapitulli IX: Fantastika si arratisje nga realiteti dhe kaosi i vlerave në tregimtarinë e Trebeshinës.....	f. 169
Përfundime.....	f. 179
BIBLIOGRAFIA.....	f. 183
Vepra e Kasëm Trebeshinës.....	f. 183
Literaturë kritike.....	f. 184
Literaturë teorike.....	f. 185

Parathënie

Objekti i studimit kësaj teme studimore është *elementi fantastik* në romanin “*Kënga shqiptare*” dhe në *prozën tregimtare* të **Kasëm Trebeshinës**, duke e evidentuar këtë element, por edhe duke e analizuar dhe interpretuar atë. Vazhdimësi e këtij qëllimi janë edhe shpjegime hollësishme mbi kuptimet, vlerat dhe rikontekstualizimin e elementeve fantastike, në funksion të ndërtimit të një konceptimi të ri dhe origjinal në lidhje me këto elementë, të cilët do zbulohen nëpërmjet strukturave tënarrativës dhe kompozicionit, përmes së cilave krijohet në këtë vepër imagjinaria. Interpretimi dhe krahasimi (në rastet kur është i nevojshëm) i elementeve fantastike, imagjinare në veprat e sipër përmendura, synon si qëllim final rindërtimin e botës fantastike të Trebeshinës, duke mos i humbur asgjë totalitetit, atmosferës së saj, për shkak të analizave të detajuara. Për këtë arsye është e rëndësishme që të nënvizohet origjinaliteti i Trebeshinës në trajtimin e këtij elementi, duke mos e kthyer temën në një anatomi të thjeshtë dhe të thatë të tekstit; pavarësisht se kjo temë tenton t’i largohet modeleve që e studjojnë letërsinë së jashtmi, duke kthyer vëmendjen tek teksti në vetvete, si forma më e plotë e trashëgimisë letrare të autorit. Përzgjedhja e kësaj qasjeje lidhet me interesin ndaj elementeve fantastike në veprën e Trebeshinës, të cilët zenë një vend të rëndësishëm në prozën e këtij autori, si mënyra e parë e përcjelljes së botës shpirtërore me të cilën mbruhet letërsia e tij. Dallimi midis letërsisë si akt, i cili është kryekëput trillim dhe nga ana tjetër e fantastikes brenda botës së rrëfyer, realizohet përmes konvencionit letrar, i cili duhet të jetë mjeshtëror, në mënyrë që kjo të bëhet e mundur; në rastin e Trebeshinës, rrëfimi mjeshtëror e realizon këtë dallim.

Në këtë punim, qasja jonë kërkon t’i japë një orientim dhe një përmasë të thelluar studimit të elementeve fantastike në romanin “*Kënga shqiptare*” dhe në tregimtarinë e Kasëm Trebeshinës. Vepra e Trebeshinës, për të cilën mbajmë qëndrimin se mund të analizohet dhe vlerësohet më tej dhe më thellësisht nga kritika letrare, është në qendër të këtij punimi, i cili në qendër të tij ve tekstin. Risitë e veprës së Trebeshinës mund të përkapen në elementet fantastike, të trajtuara në mënyrë interesante, që e bën origjinale krijimtarinë e tij. Elementet fantastike në romanin në fjalë dhe në prozën tregimtare formësohen nga narracioni i prozave përkatëse, po aq sa edhe i formësojnë ato, duke mos mbetur thjesht prurje formale, por duke ndërhyrë në botë krijimin letrar, përmes

kuptimeve, simbolikës, përjetimit që sjellin. Mënyrat sesi formalisht ndërtohen dhe ndërfiten elementet fantastike në tekst, por edhe kuptimet e reja, nëntekstualiteti, si dhe vështrimi i atmosferës që ato sjellin në prozë, si një vështrim i përgjithshëm i tyre; zgjojnë interesin e këtij punimi.

Krijimtaria e Trebeshinës është e karakterizuar nga një lloj i veçantë i trajtimit të elementit fantastik, i cili fillon që nga denduria e përdorimit të këtyre elementeve në prozë, e deri te funksioni i ri, modern dhe tejet origjinal, sidomos nëse i referohemi rastit të letërsisë shqipe. Krijimtaria e tij deri më tani është vështruar përmes metodave pozitiviste, të cilat mbeten në nivel të interpretimeve jashtë tekstore, duke përjashtuar disa monografi serioze mbi veprën e këtij autori, por të cilat nuk kanë të njëjtën qasje me trajtesën tonë, e cila i referohet posaçërisht elementeve fantastike.

Tërheqja kundrejt elementeve fantastike, të cilat janë një fushë relativisht e pastudjuar në kritikën tonë dhe veçanërisht studimi i këtyre elementeve në pjesën e përzgjedhur nga krijimtaria e Trebeshinës, në veprën e të cilit këto elemente mbartin një vend të rëndësishëm; janë arsytet e kësaj qasjeje.

Këndvështrimi i ri kundrejt veprës letrare të Trebeshinës, synon të njohë dhe t'i japë rëndësinë e duhur elementeve fantastike, të cilat e bëjnë tejet origjinale veprën e këtij autori. Nga ana tjetër, vetëdija e fortë e autorit në fjalë, e cila është e njohur dhe na çon në interpretimin se asgjë në veprën e tij nuk është rastësore, na bën të përforcojmë mendimin se edhe elementet fantastike në veprën e tij nuk janë thjesht të një natyre dekoruese, por ato riformësojnë kuptimet dhe tharmin botë krijues, emocional dhe përsijatës-meditativ të veprës. Këto elemente më shumë sesa vetë bota e cila i përngjason realitetit të vërtetë brenda konvencionit letrar, përbejnë shtresën që përmban idetë e autorit mbi jetën, reflektimet e tij, raportin me të mbinatyrshmen dhe të vërtetat të cilat nuk mund të përkapen përmes syrit të thjeshtë realist ndaj botës. Më e rëndësishmja, këto elemente, duke qenë se përfaqësojnë stilin e prozës së Trebeshinës, përligjin ekzistencën e një letërsie origjinale, ku elementet të prozës realiste përzihen me elemente të asaj moderne.

Analiza e elementeve fantastike, do zbulojë mjeshtërinë dhe origjinalitetin e trajtimit të këtyre elementeve në veprën e këtij autori. Më interesante akoma është se fantastikja, imagjinaria, duke përfaqësuar që në zanafillë të saj, bie fjala në paratekstet orale të letërsisë sonë, përfaqësojnë më së miri botën shpirtërore të një etniteti, e cila përthyeret në veprën e Trebeshinës, por duke përcjellë kuptime, rikontekstualizime, interpretime të reja të tyre në veprën e Trebeshinës, të cilën guxojmë ta konsiderojmë si një vepër që përfaqëson më së miri botën shqiptare. Punimi ynë mund të jetë gjithashtu një ndihmesë fillestare për të studjuar edhe më tej në letërsinë shqipe, zhanrin fantastik mbi baza të mirëfillta shkencore dhe teorike.

Romani “Kënga shqiptare” është një nga veprat më të rëndësishme të Trebeshinës si shkrimtar dhe të Letërsisë Shqipe, një vepër që paraqet një panoramë të gjerë të shoqërisë shqiptare dhe kjo jo së jashtmi, por duke u ndalur për të zbuluar thelbësoren në lidhje me botën shqiptare, prandaj natyra e veprës dhe gjinia e saj, na jep dorë për qasjen ku elementi fantastik është në qendër të kërkimit dhe analizës letrare, pasi fantastikja është e ndërtuar sipas imazheve stereotipe të kulturës dhe krijimtarisë së botës shqiptare. Tregimtaria e Trebeshinës po ashtu, nëpërmjet formave shumë të pasura të rrëfimit dhe

larmishërisë edhe më të madhe në trajtimin e këtij elementi, krahasimisht me tërë veprën e Trebeshinës, është një rast i veçantë për të studjuar tërë larminë e modeleve narrative dhe rikontekstualizimeve të elementit fantastik.

Krijimtaria e gjerë dhe e shumanshme e Kasëm Trebeshinës është një rast tejet i veçantë në Letërsinë Shqipe dhe pjesërisht i studiuar dhe i përmendur në krahasim me vlerat reale dhe numrin e madh të titujve të tij. Bëhet fjalë për një shkrimtar, i cili ka një periudhë shkrimi shumë të gjerë dhe që me jetën e tij, ashtu si dhe me veprën, përfaqëson një lloj të tillë krijuesi, i cili është dhe do mbetet gjithnjë unik. Rasti i Trebeshinës si disident, është një aspekt mjaft i trajtuar në krahasim me aspektet estetike të veprës së tij. Do e përmendim këtë fakt, duke qenë se është një pikëkyçe e vlefshme për të zbërthyer në mjaft raste probleme të veprës, por duke iu shmangur sa më shumë këtij vështrimi që mendoj se është shumë i përdorur sa herë flitet për Trebeshinën, i cili realizohet duke anashkaluar krejt joprofesionalisht sublimimin e këtyre faktorëve biografike në art.

Trebeshina e ka përjetuar për një kohë të gjatë refuzimin dhe përjashtimin e tij nga shoqëria për idealet dhe moralin që përfaqësonte, duke mos e pranuar të shkelte lirinë e tij si krijues, për të thënë shumë të vërteta që mund ta bënin shoqërinë të tronditej nga themelitet e saj, por çka është shumë e çuditshme për këtë shkrimtar është se ai vazhdon edhe sot e kësaj dite të jetë një shkrimtar për të cilin është folur pak dhe mund të themi, se deri diku është lënë në hije. Studimet për të janë më së shumti të tipit biografik dhe media shumë pak e pohon ekzistencën e tij në raport me shkrimtarët të tjerë, që ndoshta nuk kanë dhënë një kontribut kaq të rëndësishëm sa Trebeshina. Kjo është një nga arsytet më parësore pse zgjedhja e këtij autori për një studim shkencor na është dukur interesante, për të mos u thelluar që në fillim në shpjegimin e profilit të qasjes specifike tematike ndaj njërës apo tjetrës vepër. Në marrëdhëniet e një shkrimtari me shoqërinë, rrallë ka ndodhur që një shkrimtar, i cili ka njohur represion nga një sistem politik dhe ideologjik, të jetë sërish i përjashtuar dhe nga sistemi që vjen pas tij, i cili në çdo pikëpamje tenton të kundërshtojë të parin. Vepra e Trebeshinës është nga më pak të lexuarat, shumë tituj veprash janë botuar jashtë Shqipërisë politike, pak është përmendur nëpër periodikë dhe edhe në ato raste më së shumti për aspekte jashtëletrare.

Romani “Kënga shqiptare” është pentalogjia e parë dhe e vetme në letërsinë shqipe e cila duke sjellë risi edhe në pikëpamje të gjinive romanore, pasi është një roman **sagë** dhe **afresk**¹, gjini të cilat nuk janë njohur më parë në historinë e romanit shqiptar. Qoftë edhe vetëm për këtë arsye, ky roman meriton të vështrohet në mënyrë të veçantë dhe në fakt në asnjë nga studimet për Trebeshinën apo për historinë e romanit nuk është përmendur, duke përjashtuar këtu monografinë e hollësishme të studjueses A. Mullahi, në të cilën këtij romani i është kushtuar një studim i hollësishëm i tipologjisë së zhanrit të këtij romani. Për mëtepeje që romani shfaq vlera të jashtëzakonshme për “verizmin” e tij, për vërtetësinë në paraqitjen e realitetit dhe të ngjarjeve me rëndësi madhore në historinë e Shqipërisë, një nga arsytet për të cilat vepra e Trebeshinës është ndaluar dhe nuk është botuar.

¹ Leksionet e lëndës Histori e Romanit Shqiptar, gjatë ciklit MND, prof. Bashkim Kuçuku, Tema mbi romanin “Kënga Shqiptare”.

Nga ana tjetër, tregimtaria e Trebeshinës, e cila zë një pjesë të rëndësishme të korpusit të veprës së tij, me rreth gjashtë vëllime voluminoze me tregime, për shkak të supermacisë që ka ushtruar mbi të edhe vetë proza e gjatë romanore e shkrimtarit, është lënë pas dore. Analiza e strukturave narrative të elementeve fantastike të tregimtarisë së Trebeshinës, do ndihmojë në depërtimin e poetikës së prozës së tij tregimtare, duke qenë se elementi fantastik në këto tregime, siç edhe do e shohim në pjesëne dytë të punimit, përbën tharmin tematik të saj, por njëherësh drejton dhe ndërton tërë strukturat e brendshme tekstuale.

Një pyetje me vend për këtë studim do ishte nëse një punim i cili zgjedh qasjen mbi elementin fantastik ndaj veprës, i takon mirëfillti qasjes së studimeve letrare dhe nëse i takon kësaj fushe studimore. Natyrisht që në pamje jo të thelluar tema do dukej e tipit kulturologjik, por në fakt nuk është e tillë, pasi vërtetë është punuar me kategori të kulturës, religjioneve etj., por qasja ndaj tyre është krejtësisht letrare, pasi veprohet me mjetet e Semiotikës së tekstit, formalizmit dhe strukturalizmit. Duke përdorur format e semiotikës për të nxjerrë përdorimet e elementeve fantastike, funksionin e tyre dhe kuptimet, themi se jo vetëm i përmbahemi studimit letrar, por edhe e pasurojmë atë. Barti në “Aventura Semiologjike”, e zgjeron objektin e semiotikës në çdo fushë të dijes dhe edhe në objektin më të rëndomtë të përditshmërisë², për të gjithçka është gjuhë, asgjë nuk del dot prej koncepteve tona për gjuhën, sepse në këtë formë krijohen edhe prerjet e realitetit dhe për pasojë konceptet tona mendore. Mbështetja e fortë në literaturën strukturaliste për qëmtimin e elementit fantastik, me në qendër Todorovin, nuk na lejon të biem në interpretime që i largohen objektit letrar. Siç do vihet re në tërë studimin, ideja e Todorovit se fantastike është ajo çfarë perceptohet si e tillë brenda fikcionit letrar, do na udhëheqë drejt një studimi që mbështetet fort tek strukturat tekstuale dhe narrative.

Për një interpretim të qartë të teksteve të përzgjedhura për t’u studjuar nga krijimtaria e Trebeshinës, i jemi drejtuar studimeve më të pranuar nga kritika, autoriteteve të njohura që kanë dhënë kontributin e tyre në studimin e zhanrit fantastik. Vepra kryesore në të cilën jemi mbështetur nga pikëpamja teorike është “Fantastikja, një studim mbi një zhanër letrar” nga Tzvetan Todorov, qasja formaliste – strukturaliste e të cilit zbulon deri në anatominë më të imët, elementin fantastik, brenda trillimit letrar, duke shmangur interpretimet subjektive, personale mbi këtë tematikë. Ky pikëvështrim teorik, tejet i vlefshëm edhe për temën tonë, arrin në disa konkluzione të rëndësishme për të studjuar zhanrin fantastik, pasi ai mbërrin në depërtimin e strukturave bazë përmes të cilave krijohet elementi fantastik, duke nisur nga tekste konkrete, për të kaluar përmes induksionit në ligjësitë dhe skemat konkrete përmes të cilave ndërtohet fantastikja. Analiza formaliste na ndihmon në depërtimin e strukturave narrative, procedimeve me njësitë bazë të tekstit, rrëfimit, kohës, kompozicionit; për të zbatuar teorinë e Todorovit mbi zhanrin fantastik në letërsi. Duket sikur baza teorike e Todorovit është vetëm formaliste, por një pjesë të rëndësishme në studimin e tij, e zë tematika e përdorur në prozën fantastike, që ka qenë po kështu një ndihmesë jo e pakët edhe në lidhje me temën tonë, për të mos mbetur vetëm në nivelin formal të identifikimit të elementeve fantastike në tekst.

²Barthes, Rolan, Aventura Semiologjike, Rexhep Ismajli, Dukagjini, 2008, f. 35.

Kjo mbështetje teorike, e cila është qendrore, mbështetet edhe nga mjaft autorë të tjerë, të cilët ndërtojnë paradigmen e studimit të narracionit dhe strukturave tekstuale dhe ndihmojnë në mbështetjen e mjaft koncepteve të Todorovit në zbatim, duke ndihmuar edhe në analizën tonë mbi veprën e Trebeshinës. Autorë si: Barti me “Aventurën Semiologjike”, “Elementet e Semiologjisë”, “Mitologjitë”; Zheneti me “Figurat”, “Diskursi narrativ”, “Poetika e prozës”; U. Eko me “Gjashtë shëtitje në pyjet e tregimtarisë”, “Struktura e papranishme”, po kështu edhe “Morfologjia e përrallës” e Propp, “Kultura dhe bumi” nga Lotman, e mjaft autorë të tjerë, të cilët mund të vërehen në Bibliografinë e këtij punimi (për të mos e rënduar këtë shkrim me tituj). Kjo mbështetje teorike ndërton një themel të plotë të literaturës dhe dijeve mbi studimin letrar strukturalist, duke u mbështetur në veçanti te literatura mbi letërsinë fantastike, si nga Todorovi, ashtu edhe nga R. Jackson, në veprën e të cilës kemi një përmbledhje analitike dhe kritike të të gjitha teorive mbi letërsinë fantastike, duke përfshirë dhe Todorovin.

Kështu të studiuar paralelisht, por edhe të ndarë, ne jemi ndalur po me kaq rëndësi në interpretimin e elementeve fantastike, për këtë arsye një ndihmesë të madhe ka dhënë literatura e M. Eliades, Borgesit, Bahtinit, Stipçeviçit, Frait, Gj. Zhejit, F. Arapit, F. Dados, A. Mullahit, M. Tirtjes, Fromit, Lakanit, Frojdit, Jungut, Shevrelit, Deridasë, Zoharit, Gadamerit, Fukosë, Sartrit etj. Mbështetja teorike i referohet me një përshtatje të literaturës krahasimisht me kapitujt, bie fjala në kapitujt mbi analizën e elementeve fantastike në ëndrra, përdoret me më shumë denduri literatura psikanalitike. Të gjitha këto, por edhe burime të tjera teorike dhe kritike të pasqyruara në bibliografi, shpresojmë t’i kenë vlejtur trajtesës që vijon.

Studimi do orientohet në zbulimin dhe analizimin e elementeve fantastike dhe imagjinare në romanin “Kënga shqiptare”, ashtu edhe në prozën tregimtare të Trebeshinës. Mund të duket se ky lloj vështrimi nuk është i rëndësishëm për studimin e veprës, por duke e lidhur me gjininë e veprës dhe me atë çfarë tenton të përfshijë si përmbajtje semantike titulli i saj, dalim në përfundimin se një qasje e tillë mbartnjë vlerë të veçantë. Fantazia zë vend në radhë të parë kur realiteti është problematik në lidhje me individin dhe kjo është e kuptueshme nëse kemi parasysh qoftë edhe disa të dhëna shumë të shkurtra biografike për Trebeshinën: Trebeshina që dha një kontribut shumë të madh për Luftën Nacionalçlirimtare dhe për vendosjen e ideologjisë komuniste në Shqipëri, dënohet nga po të njëjtët njerëz. Kuptohet që ka shumë arsye për të ndjerë një realitet të papëlqyeshëm deri edhe tëpa pajtueshëm.

Pikërisht këtu fillon kërkimi i një bote tjetër, i një bote ndryshe nga receptimi ynë, e cila ndërtohet me modele të tjera, por shumë herë më të vërteta se të parat. Edhe personazhet kompensojnë mungesat e tyre dhe pamundësitë nëpërmjet saj. Ajo çka është edhe më e rëndësishme në rastin e Trebeshinës, është fakti se kjo “fantastike” nuk është thjesht individuale, nuk lidhet vetëm me personazhe të caktuar apo me shkrimtarin, por në të shprehet etnosi shqiptar, shprehet bota shpirtërore shqiptare, çka i jep tjetër kuptim titullit në rastin e romanit “Kënga shqiptare” apo i ndërton ngjyresat e botës shpirtërore shqiptare nëpërmjet korpusit të gjerë të tregimeve.

Mjaft prej konceptimeve mbi elementet që i takojnë të panjohshmes, të paperceptueshmes shqisore, të transcendentales, kompensohen me njëfarë lirshmërie, por mbështetur mbi

konceptime tradicionaliste dhe me bazë folklorin shqiptar. Sidomos në rastin e romanit personazhet nuk dalin jashtë kohës së tyre, romani është realist dhe gjinia sjell patjetër me vete karakteristikat e saj. Për shembull konceptimi për vdekjen mishëron raportin në të cilin Trebeshina si prozator, e sheh në përgjithësi simbolikën e një prej elementeve më shpirtëzuese të njerëzimit. Edhe pse në të shumtën e rasteve Trebeshina paraqet një botë “veriste”, të vërtetë dukshme, ai prapëseprapë joshet nga të vërtetat më të thella, edhe ato që nuk janë thënë asnjëherë në letërsinë shqipe, si p.sh. tabuja e incestit. Si shkrimtar ai paraqet një prurje të re për letërsinë tonë duke thyer mjaft paragjykime, të cilat çonin në një letërsi të pjesshme, të gjymtuar, duke qenë se Trebeshina pretendonte të shprehte të vërtetën, që në këtë rast përkon edhe me drejtimin letrar dhe stilit realist. Në tregime shohim më shumë elemente të prozës moderne, të cilat me fragmentaritetin e narracionit, mungesën e qartë të një linje fabulore; por këto shumë më tepër sesa në rastin e romanit; nxisin dhe kthejnë në lëndën e parë të tyre, elementet fantastike.

Për të përkufizuar fantastikën jemi mbështetur më së shumti në pikëpamjen strukturaliste, të shtjelluar dhe e cila njëherësh e orienton punimin, si bie fjala, ambiguiteti si mjet që krijon elementin fantastik. Edhe në rastet kur fantastika do shihet si lëndë, nuk duhet të presim që bota e romanit të jetë e mbushur me qenie imagjinare, subjekte të pazakonta etj., pasi ajo mbështetet fuqishëm dhe asnjëherë nuk humbet lidhjet me realitetin. Shumicën e herëve ajo e merr fillesën nga dhimbja, e cila zë shumë vend dhe merr forma të ndryshme në roman, duke qenë se fantazia vjen nga mospranimi i dyanshëm realitet/botë – individ, pra ajo çka jepet, mbështetet në baza të forta realiste. Vend të veçantë në roman zë intertekstualiteti me këngët popullore dhe përrallat. Çdo vëllim i librit fillon me vargje këngësh popullore që përfaqësojnë gjendjen shpirtërore të heronjve dhe orientojnë lexuesin drejt këtij intertekstualiteti.

Përdorimi i një simbolike me bazë folklorike-etnike e lidh fuqishëm veprën, sidomos romanin “Kënga shqiptare” me atë çka ai synon të përfaqësojë, por njëherësh duke i shtuar këtyre kuptimeve edhe vlera të reja, mbështetur në kontekstin e ri të veprës mbërritëse. Simbolika rikontekstualizohet, por në asnjë rast nuk e tjetëron apo shformon kuptimin fillestar burimor, më së shumti e interpreton dhe pasuron atë. Sidomos në tregimtari, do shohim ndërtimin e një mitologjie më vete (e cila nuk është pjesë e studimit si e tillë, por si strukturë fantastike), aq shumë sa që legjenda tonat të njohura, përmbysen, çmisticohen dhe krijohet një tjetër metafizikë e tyre. Imagjinata e shkrimtarit shartohet me substratin folklorik për të sjellë një prozë të re, të gjallë dhe interesante.

Punimi tenton të depërtojë në strukturën narrative dhe kuptimore të elementeve fantastike, në romanin “Kënga shqiptare” dhe në tregimtarinë e Trebeshinës, si i tillë, është e qartë se ndarja e parë e punimit është në dy pjesë, pjesën e parë në të cilën objekt i studimit është romani dhe në pjesën e dytë, në të cilën objekti i studimit përqëndrohet në prozën e shkurtër të autorit. Dallimet e zhanrit po kështu ndikojnë në mënyrën e trajtimit të studimit, pasi literatura teorike, përshtatet me zhanrin dhe përcakton dhe një strukturë të mëvetësishme të studimit për secilën pjesë, edhe pse në pamje të parë dy pjesët duken homogjene për nga struktura.

Secila nga pjesët e punimit kërkon të analizojë mëvetësisht elementet fantastike në objektin e paracaktuar, për të zbuluar poetikën e brendshme tekstuale të teksteve. Për këtë

arsye, pjesa e parë e studimit ka një strukturë e cila fillon me studimin e narratologjisë së elementeve fantastike, duke treguar dhe identifikuar mënyrat e ndërtimit të elementeve fantastike në vepër, duke vijuar me çështje më konkrete, të cilat integrojnë studimin formalist me atë interpretativ, si: ëndrrat si mjet i krijimit të fantastikes në roman, simbolika e fjalës çelës *këngë* në roman, përfytyrimet e fantastikes, qeniet fantastike, konceptimet mbi të mbinatyrshmen përmes elementeve fantastike, legjenda e familjes, simbolika e shtëpisë, kozmogonia, simbolika toteme e gjarprit etj.

Pjesa e dytë e punimit ndalet në një zhanër tjetër, atë të tregimit, por që plotëson kuadrin e fantastikës të Trebeshina, për të ndërtuar të plotë paradigmen e modeleve të përdorura në prozën e tij kundrejt trajtesës së fantastikes në veprën e tij. Tregimet e Trebeshinës, janë pothuaj gjithnjë të tejmbushura me elemente fantastike, kundrejt të cilave autori ka një mënyrë origjinale qasjeje dhe një ndërtim origjinal të narracionit, i tillë që shpreh sa personazhet dhe rrëthanat absurde, aq edhe bëhet model i ndërtimit të narrativës fantastike. Literatura është e përshtatur me atë mbi prozën e shkurtër, pasi edhe vetë proza e shkurtër është më ndihmuese kundrejt studimit të elementeve fantastike, si një thelb i përqëndruar i subjektit brenda një kohëzgjatjeje narrative mjaft më të shkurtër, se rasti i romanit të gjatë pesë vëllimësh, siç është rasti i “Këngës shqiptare”. Në këtë pjesë konkretisht janë vështruar tematika si: ambiguiteti si mjet i ndërtimit të fantastikes, narracioni dhe integrimi në tekst i fantastikës (suspansa dhe klimaksi, distancimi kohor, homodiegeza dhe heterodiegeza, nivelet e rrëfimit, dialogjizmi, ndërdiegeza), procedimet kohore si mënyrë e krijimit të fantastikes, ëndrrat si mjet i krijimit dhe mbajtjes gjallë të fantastikës (ëndrrat si botë që përjashton logjikën racionale, ëndrrat si parashenja – marrëdhëniet me të vdekurit, të mbinatyrshmen), ëndrrat si ndërfitje e imagjinatës fantastike, përsijatjet e rrëfimitarit mbi ëndrrat etj.

Konkulzionet i takojnë secilës prej pjesëve të punimit, duke sintetizuar edhe më shumë përfundimet dhe mbështetjet e hipotezave të parashtruara dhe të mbrojtura në secilën prej tyre.

PJESA I: ELEMENTET FANTASTIKE NË ROMANIN “KËNGA SHQIPTARE”

KAPITULLI I

ZËVEDËSIMI I REALITETEVE, TRAJTESA NARRATOLOGJIKE DHE PËRFTESAT FIGURATIVE

I. A. Sqarime teorike për“fantastiken”

Para se të merremi me “fantastiken” në veprat e përzgjedhura për të qenë objekt i këtij punimi, është e nevojshme të përcaktojmë së pari se çfarë kuptojmë kur i referohemi fantastikes, duke qenë se për të ekzistojnë konceptime të ndryshme dhe të diskutueshme. Përkufizimi i termit është gjithashtu i domosdoshëm të sqarohet. Vetë letërsia është trillim, dhe siç është quajtur shpesh “rikrijim” i realitetit, atëherë problematika shtohet në lidhje me atë çka do të quajmë fantastike. Cili është referimi i realitetit, ai që paraqitet në roman apo bota reale? Qëndrimet ndaj fantastikes ndryshojnë duke gjeneruar teori të ndryshme në filozofi, psikologji etj. Në këtë punim, këto qasje jashtë kritikës së mirëfilltë letrare do ikonsiderojmë në atë masë që kanë funksion dhe janë të dobishme në punimin tonë. Ndërsa kritika e mirëfilltë i referohet qasjes strukturaliste mbi zhanrin fantastik, me studimin “Fantastikja, një qasje strukturore drejt një zhanri letrar”, një nga veprat gur themeli në studimin sistematik të fantastikes.

Tzvetan Todorov është autoriteti më i rëndësishëm në studimin e zhanrit të letërsisë fantastike, pasi ishte ndoshta i pari që u përpoq ta vendoste në baza më objektive (edhe pse brenda subjektivitetit të letrares) teorinë e tij mbi zhanrin fantastik. Thelbi i teorisë

dhe studimit të tij mbështetet në faktin se kur flasim për fantastike, ne i referohemi asaj që konsiderohet si e vërtetë brenda rëfimit letrar, pra duke ruajtur konvencionin bazë të letërsisë: besimin e plotë të narratori, çfarë në narracion konsiderohet si e pazakontë, e çuditshme, është e tillë dhe për lexuesin. Kushti i parë dhe më i rëndësishmi që të operojmë me fantastiken, sipas Todorovit, është mbajtja gjallë e ambiguitetit, dyfishësisë, e cila na lë gjithnjë në kufijtë e të të besuarit të diçkaje, pasi nëse e vërteta kthehet në njohshme, kemi pushuar së qeni në terrenin e fantastikes.

“Ambiguiteti mbahet deri në fund të aventurës: realitet apo ëndërr? E vërtetë apo iluzion? Kjo na sjell mu në zemër të fantastikes. Në një botë, e cila është në të vërtetë bota që ne njohim si të tillë, merr jetë një ndodhi, e cila nuk mund të shpjegohet me ligjësitë e po të njëjtës botë. [...] Fantastikja angazhon zgjatjen e kësaj pasigurie. Sapo ne kemi zgjedhur një përgjigje ose tjetrën, ne e kemi braktisur fantastiken për një tjetër zhanër, atë të të mrekullueshmes. Fantastikja është pikërisht ai hezitim që përjetohet nga personi, i cili njih vetëm ligjet e natyrës, të cilat papritur përballen me një ndodhi të mbinatyrshme.”³

Për të mos mbetur ama në njërin interpretim, jemi mbështetur edhe në forma të tjera qasjeje ndaj fantastikes, të cilat i japin më shumë rëndësi jo formës, por përmbajtjes, si më poshtë.

Zenel Orhani në trajtesës psikologjike mbi “Imazhet mendore, imagjinata dhe fantazia”, e përkufizon fantazinë si: “Ndërtim i veçantë mendor që vjen natyrshëm prej botës së pavetëdijes dhe prej vetëdijes individuale. Ajo është një ndërtim i veçantë dhe organizim mjaft interesant i imazheve mendore në vetëdijen e individit përmes të cilave mund të ndërtohen në mënyrë produktive dhe origjinale figura rreth sendeve dhe objekteve të perceptuara.”⁴

Në konceptimin mbi fantastiken nuk mund të anashkalojmë psikanalizën klasike dhemoderne. Sipas Frojdit, e pazakonta risjell përvojat psikologjike të fazave të hershme të jetës dhe arrin të zgjojë të ndaluarën te individit. Sipas mendimit psikanalitik, fantastikja lidhet gjithnjë me mosplotësimin, i cili duke ardhur nga gjendje presioni, shfaq dukurinë e “zhvendosjes” psikologjike. Sublimimi i autorëve në art, konsiderohet një lloj zhvendosjeje e problemeve të tyre në art, pra një lloj sublimimi, pasi del jashtë sferës së kompensimit në botën e jetueshme. Jungu mbi frojdizmin shprehet se:

“Kerkimet e Brojderit dhe të Frojdit dhanë rezultatet e mëposhtme. Simptomat psikogjene rrjedhin nga komplekse idesh me intensitet ndjenjash, që kanë shkaktuar një efekt traumatik, qoftë:

1. Nëpërmjet shndërrimit të eksitimeve në invertime somatike normale, qoftë:
2. Nëpërmjet zhvendosjes së afektit drejt një kompleksi më pak të rëndësishëm.”⁵

³Tzvetan Todorov, *The Fantastic, a structural approach to a literary genre*, Translated in English Richard Howard, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1975, f. 25.

⁴Orhani, Zenel, *Imazhet mendore, Imagjinata dhe Fantazia*, Ada, Tiranë, 2004, f. 181-182.

⁵Jung, K. G., *Frojdi dhe psikanaliza*, Dritan Koka, Dritan Tirana, Tiranë, 2003, f. 23.

Kësisoj, në tonalitet letërsia vështrohet si kompensim dhe në mënyrë të veçantë fantastikja vështrohet si efekt që vjen prej ndijimeve me intensitet të lartë. Nëse shohim p.sh. studimet psikanalitike mbi Edgar Alan Poe, i cili njihet për fantazinë shumë të thksuar të karaktereve/subjekteve/situatave, mjaft elemente janë shpjeguar pikërisht nëpërmjet mungesave të periudhës së fëmijërisë. “Një shembull i zbatimit të këtyre mekanizmave në tekstin letrar është “Macja e Zezë”. Ajo përpiket të krijojë analogji në lidhje me tregimtarin, të cilin e identifikon me autorin, ka një zhvendosje të urrejtjes së tij për nënën, e parë si e keqe të macja e zezë.”⁶ Psikanaliza në rastin e Trebeshinës do ishte mjaft ndihmëse në interpretime, pasi biografia e autorit, shumë interesante dhe plot mungesa (të pjesshme) jep terren për këtë drejtim studimor. Por, duke mos pretenduar një analizë, e cila në fund të fundit do mbetet e jashtme ndaj letërsisë si tekst/strukturë funksionale, do shohim edhe këndvështrimet e tjera mbi fantastiken.

Strukturalizmi, duke sjellë kthesën më të madhe të ndodhur ndonjëherë në kritikën/studimin e letërsisë, ndryshoi edhe konceptimin e “letrares” në dallimin letërsi-realistet. Barti në “Shkalla zero e shkrimit”, rezulton:

“Këtu duam ta skicojmë këtë lidhje; do të thotë të pohojmë ekzistencën e një realiteti formal të pavarur nga gjuha dhe nga stili; kjo do të thotë të provojmë të tregojmë se ky dimension i tretë i *formës* e lidh gjithashtu, shkrimtarin me shoqërinë e tij.”⁷

Problemi që shtrohet hap një debat të hershëm midis Teorive Letrare: interpretimeve me ndikime pozitiviste dhe Strukturalizmit. Duke marrë nga ky debat, më të mirën e mbetur sot, vlerësojmë faktin se:

1. Gjykohet mbi fantastiken brenda veprës letrare, pasi në raport me realen tërë letërsia mund të quhet fantastike.
2. Çdo interpretim, sado interesant, nëse lë mënjanë letraren është i mangët dhe jofunksional.

Duke mos harruar këto dy fakte, duhet të nënvizojmë në mënyrë të veçantë konceptin e Todorovit mbi fantastiken. Ai e lidh atë me **tekstin** në mënyrë të pandashme, duke pohuar se Fantastikja është mënyrë të shkruari, që fillon nga realiteti dhe nuk pushon kurrë së pyeturi për realitetin⁸. Duke u mbështetur në bazat e Strukturalizmit, fantastikja hyn në dialog me të vërtetën, një dialog i cili e bën edhe fantastiken pjesë të strukturës së tekstit. Dialogjizmi – i cili i sheh në opozicion si dy botë të ndryshme fantastiken me empiriken, mund të themi se për Todorovin shfaqet si një konvencion, pasi dy realitetet lidhen me patjetër në formën e “imazheve” të paraprirra dhe stereotipe, që thjesht rimerren dhe përsëriten në art, përmes modeve të çdo rrëfimtari, njëlloj siç Borges vëren në qasjen e tij thjesht erudite mbi krijimin e një fondi mbi qeniet imagjinare:

“Një përbindësh s’është me tepër sesa një bashkim i gjymtyrëve të qenieve reale, ndaj edhe mundësitë e pleksjeve bëjnë fqinjëri me pafundësinë.”⁹

⁶Jefferson, Ann, Robey, David, Teoria Letrare Moderne, Floresha Dado, Albas, Tiranë, 2004, f. 212.

⁷Barthes, Rolan, Aventura Semiologjike, Rexhep Ismajli, Dukagjini, Pejë, 2008, f. 72.

⁸Todorov, Tzvetan, The Fantastic, pg. 23.

⁹Borges, J., L., Libri i qenieve imagjinare, Azem Qazimi, Zenit, Tiranë, 2005, f. 16.

Mendja njerëzore nuk krijon dot nga hiçi, edhe vetë imagjinata përkufizohet si “paraqitje mendore e realiteteve të caktuara nuk mund të perceptohen drejtpërsëdrejti nga organet tona ndijuese: “Ky përkufizim i thjeshtëzuar, nxjerr mekanizmin e imagjinatës, i cili mbështetet në imazhe të perceptuara më parë, por që risillen nëpërmjet kujtesës.”¹⁰

Koncepti i fantastikes është relativ nëse vështrohet në bazë të interpretimeve psikanalitike, por është objektiv nëse mbështetemi fort në poetikën që kjo shkollë e kritikës gjen në fantastiken. Bie fjala, mitet si format e para të prozës në historinë e letërsisë, në periudhën e krijimit të tyre janë konceptuar si histori të vërteta, pasi besohej në to, në subjektet e pazakonta dhe heronjtë e tyre. Sot, të zëmë siç jemi me interpretimin simbolik të tyre, harrojmë se ajo çka në sot e shohim mirëfilli si fantazi, dikur besohej nga individët dhe kultura/shoqëria përkatëse. Për kërshëri erudite, po prezantojmë një fragment nga Dramat e teatrit japonez:

“Ja, Buda që qe tashmë u largua,

Buda që do të vijë nuk është shfaqur ende.

Duke ëndërruar midis dy jetëve,

Për të jetuar midis dy ëndrrave,

Si mund ta njohësh jetën,

Dhe ta dallosh atë nga ëndrra?” (Dramë e No-së)

Bazuar në besimin e rimishërimit, ky qytetërim i sheh mjaft të lëkundshëm kufijtë realitet-imagjinatë. Është quajtur ndryshe kërkimi i një shtëpie të vërtetë¹¹, i një shtëpie të shpirtit tashmë, shpreh më së miri ngrehinat e një fantazie qëndërton, që nuk e pranon hiçin e shpirtit.

Në rastin e Trebeshinës, në letërsinë e ti fantazia e tij i përballet një realiteti zhgënjyes: banal, injorant dhe tërësisht rrafshues individualiteti. Është një shpëtim lirik nga zhytja në të zakonshmen. Largimi në këtë botë, qoftë prej mosplotësimit/reflektimit, sjell të vërteta më të thella se ato që kapen nëpërmjet shqisave, sepse zbulojnë jo të vërtetën objektive, por shpirtëzimin që i bën njeriu asaj, duke njohur kështu epërsinë e çdo njeriu, si qenie e privilegjuar, e aftë për të krijuar “botë”.

Midis diskutimeve se fantastikja vjen si mungesë, të cilën e përkrahin teoritë psikanalitike, duke u shpjeguar me biografinë e autorit, qëndron hendeku i vetë kritikës letrare. Duhet tentuar të jemi eklektikë, për shkak të konceptimeve të ndryshme që ekzistojnë për objektin tonë të punimit. Te shumëkuptimshmëria, aftësia e përshtatjes ndaj çdo lexuesi dhe shumësia e interpretimeve, qëndron joshja dhe sfida e kësaj teme.

¹⁰Orhani, Zenel, Imazhet mendore, imagjinata dhe fantazia, Ada, Tiranë, 2004, f. 194-195.

¹¹Ideja është marrë nga poezia e K. Kavafis, “Duke pirë diellin”, vargu “...ku bota rilind sipas modelit të zemrës”.

KAPITULLI II

MËNYRAT E PËRFSHIRJES DHE NDËRTIMIT TË ELEMENTEVE FANTASTIKE NË RRËFIM

Kur Todorovi pohon se e mbinatyrshmja kërkohet në momentet kur njeriu pyet se çfarë qëndron përtej botës së dukshme, ka parasysh bërthamën nga e cila gjenerohet fantastikja, nga merr udhë për t'u shfaqur në Letërsi. Në kërkimin tonë, nuk mjaftohemi me shpjegime kuptimore, por duhet parë struktura e përdorimit të fantastikes në romanin “Kënga shqiptare” duke pretenduar të nxjerrim ligjësi mbi format më elementare të modeleve narratologjike nga të cilat zhvillohen situatat dhe karakteret e komplikuar dhe të detajuara.

Një rëndësi të madhe zë motivimi i personazheve në momentet dhe situatat e kërkuara, pasi padyshim që realiteti e ka një arsye kur kërkon ndihmën e imagjinatës. Studimi thjesht i aspektit formal, që sheh format e rrëfimit, do ishte i pjesshëm pa kuptimin e shkaqeve fillestare, të cilat sjellin rretanat ku është nevoja për ndihmën e fantastikes.

Në vështrim deskriptiv / pozitivist, romani nuk sjell forma të reja përtej romanit realist (në tiparet e dukshme), i cili njih një lloj rrëfimtari: rrëfimtarine jashtëm ndaj ngjarjes, në vetën III dhe të gjithëdijshëm. Ky rrëfimtari, pa asnjë ndalesë depërton në gjendjet e karaktereve të tij, njih opinionin dhe mendësinë popullore së brendshmi, duke i konsideruar si jetësor dhe mëse të natyrshme çdo vlerë simbolike apo interpretim që vjen nga kjo kulturë. Megjithatë, ekziston një moment ku rrëfimtari tejkalon këtë rrëfim, duke krijuar një histori brenda një cikli kohor të mbyllur. Gjetja artistike e “mallkimit” që qëndron mbi familjen e Abazajve, i jep një kureshtje të veçantë të tërë procesit të të lexuarit dhe subjektit. Duke i grupuar këto mënyra të përfshirjes së elementit fantastik do përcaktonim:

- Të dhëna që rrëfimtari i jep si të mirënjohura, me origjinë dhe përdorim masiv, të cilat nuk i vë në diskutim, që merren si dije apriori.
- Analizat e gjendjeve psikologjike të personazheve, ku fantastikja shihet si krijim i personazhit dhe jo i autorit.
- Nëpërmjet përdorimit të ligjërit dialogjik.
- Nëpërmjet ngarkesave figurative të fjalëve.

II. 1. Rrëfimi i gjithëdijshëm

Modeli i përdorur nga romani realist për tregimin e subjektit përgjithësisht është i njohur. Duke u mbështetur në Modelin e Pasqyrës,¹² rrëfimtari (në terma narratologjike) e sheh ngjarjen si në pasqyrë dhe nuk bën gjë tjetër përveçse ta dokumentojë atë. Kjo është teknika e njohur e romanit realist, i cili me gjithë zhvillimin e tij e përdori dhe e mbushi me kuptime të pafundme këtë formë të shprehurit të letërsisë. Gjinia përcaktuese e sagës, romanit familjar, e mëshon edhe më shumë rrëfimin në v. III. Romani “Kënga shqiptare” mbështetet në historinë e tre brezave të familjes së Abazajve, dhe qoftë edhe thjesht për këtë arsye, nuk mund të jetë një zë i brendshëm që të rrëfejë ngjarjen, pasi ajo njih një zgjerim të gjatë të kohës së ngjarjes brenda romanit.

Midis debatit të hershëm se letërsia mbështetet në mimesisin – parimin e imitimit natyralist në letërsi (Aristoteli) dhe idenë e përfaqësuar më praktikisht nga Zhenette me kundërshtimin e një përfaqësimi real në letërsi, do pohojm se fantastikja fillon pikërisht këtu, të koncepti i “rikrijimit”, me një fjalë kundërshtimin e “lexis” për hir të “diegesis”.

“lexim” si imitim i drejtpërdrejtë¹³, rrëfimi – ligjërata imiton vetëm vetveten. Letrarja nuk gjen dot fantastiken brenda saj. “Ligjërata mund të imitohet tërësisht vetëm në një ligjëratë identike; shkurt një ligjëratë mund të imitojë mirë vetëm vetveten.”¹⁴

Rrëfimi në romanin “Kënga shqiptare” është projektuar nisur që nga zhanri i romanit, ai respekton modelin realist të rrëfimitarit të jashtëm – i cili nuk merr pjesë vetë në ngjarje, por thjesht e dokumenton atë. Poetika realiste konsakron edhe një vetë të caktuar, veten III dhe natyrisht një rrëfimitar të gjithëdijshëm.

“Gjithë vuajtjet ishin derdhur poshtë e lart.”¹⁵

“Duket ishin prej tjetër brumi ata që pinin gjakun... Ata që nuk dinin të jetonin, por që dinin të vdisnin kur binte ora për të vdekur me opinga në këmbë.”¹⁶

¹²Kuçuku, Bashkim, Leksionet e lëndës: Histori romani, në kursin MND, UT, 2010.

¹³Zhenette, Zherar, Figurat, Sabri Hamiti, Binak Kelmendi, Rilindja, Prishtinë, 1985, f. 55.

¹⁴Zhenette, Zherar, Figurat, Sabri Hamiti, Binak Kelmendi, Rilindja, Prishtinë, 1985, f. 55.

¹⁵Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë, 2001, f. 125.

Përdorimi i një rrëfimtari të tillë, mbështetet fort te detaji, te hollësitë, të cilat ndikojnë në krijimin e tërë atmosferës specifike. Por, përpos të veçantës, ky lloj rrëfimtari sjell një teknikë të njohur më parë te Mitrush Kuteli – luajtjen e rolit të rrëfimtari, i cili rrëfen **rrëfimin për ngjarjen** dhe jo vetë ngjarjen. Ky rrëfimtari, pranon të paraqesë një histori duke qenë **pavetor**. Ngjarja rrëfëhet si e legjendarizuar, si një gojëdhënë, për të cilën narratori nuk mban asnjë qëndrim, por thjesht e risjell atë në kontekstin e subjektit/ të së tërës, me një funksion të posaçëm, si një ngjarje brenda ngjarjes.

I tillë është rrëfimi i historisë së familjes së Abazajve, e cila nis me një legjendë, që përmban brenda saj një mallkim, i cili e përmbys ngjarjen, duke e bërë këtë ngjarje të shkurtër brenda ngjarjes përcaktuese. Duke u përmbysur funksionet, kjo ngjarje merr një funksion të ri, i cili paralajmëron dhe na vë në dijeni më parë, në lidhje me gjithçka që do të ndodhë. Elementi fantastik, ndërfitet në rrëfim, duke përdorur besimin në legjendën e familjes, si dhe duke krijuar një funksion përshpejtues në lidhje me rrëfimin.

Teknika e rrëfimit të rrëfimit dhe jo të ngjarjes drejtpërdrejt është përdorur dhe më parë në Letërsinë Shqipe nga Mitrush Kuteli, në lidhje me intertekstualitetin e fuqishëm që ka proza e tij me krijimet popullore. Studiuesi Sabri Hamiti pohon për prozën e Kutelit:

“Thelbi është se Kuteli nuk rrëfen ngjarjen. Prandaj autori merr një rol të ndërmjetësuesit të rrëfimit me dëgjuesin apo lexuesin.”¹⁷

Për Trebeshinën ky lloj rrëfimi nuk është tipik, pasi nuk zotëron rrëfimin, ai bëhet i dobishëm vetëm në rastet kur shihet nevoja e një distancimi i narratori nga rrëfimi, në mënyrë që të ulet përgjegjësia për të thënë të vërtetën dhe për të hyrë kështu në terrenin e fantastikës. Nga ana tjetër, Trebeshina nuk e përdor teknikën e dialogjizmit të drejtpërdrejtë, siç e praktikon Kuteli. Por diçka mbetet nga ky lloj rrëfimi, i cili në historinë e evolucionit të formave shprehëse në letërsinë shqipe, njeh si të autor të parë dhe përfaqësues, M. Kutelin. Në roman vërejmë shembuj si:

“Ose dhe një ndodhi tjetër, më përrallore se vetë përrallat, sa fëmijët tmerrohen kur i dëgjojnë në netët e gjata të dimrit... *Dhe tregojnë*, se në kohët e lashta, aty në kodër, përmbi kënetën e thatë, ishte një Kullë e madhe. Kulla e kishte edhe zonjën e saj që, siç tregohet, ishte e bukura e dheut.”¹⁸

“Se iu kujtua mallkimi i asaj shtëpie... i kujtoheshin ato gjysmë përralla që fliteshin për zonjën e kullës dhe për gjërat e tjera.”¹⁹

Kjo formë rrëfimi nxit kujtesën etno-kulturore të lexuesit dhe pranon largesën e narratori nga interpretimi mbi ngjarjen. Largësia në vetvete krijon mundësinë për të legjendarizuar dhe ndërfitur gjithnjë e më shumë elemente fantastike, për më tepër që nga ana tjetër, personazhet tregojnë diçka jo të tyren, por një rrëfim mbi rrëfimin që kanë dëgjuar, pra ato mbajnë përgjegjësi për vërtetësinë e ritregimit dhe jo për fabulën në vetvete; një teknikë kjo që shton gjithnjë e më shumë mundësinë për praninë e elementeve në roman.

¹⁶Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë, 2001, f. 292.

¹⁷Hamiti, Sabri, Letërsia Moderne Shqiptare, Albas, Tiranë, 2000, f. 126.

¹⁸Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë, 2001, f. 12.

¹⁹Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë, 2001, f. 224.

II. 2. Përdorimi i parashenjave dhe prolepsave dhe funksioni i tyre në rrëfim

Një rol shumë të rëndësishëm në krijimin dhe receptimin e romanit “Kënga shqiptare” zë përdorimi i shumë fjalëve dhe shenjave që i paraprijnë në fakt jo zhvillimit të veprës, por fundit të saj. Narratori i përmend aq shpesh dhe personazhet i shohin në ëndrra, i kujtohen në momente fatkeqësish dhe paqeje, mallkimin që qëndron mbi familjen e Abazajve. Këto parashenja krijojnë mundësinë që në roman prania e elementit të mbinatyrshëm, atë të mallkimit që qëndron mbi familjen dhe tërë personazhet, të mbahet e gjallë gjatë gjithë romanit.

Ndryshe nga ç’ndodh zakonisht në këto figura të rrëfimit, nuk e përshpejtojnë ngjarjen dhe as nuk shtojnë kureshtjen, por ndihmojnë kujtesën e tij për të shkuarën e familjes si firarë, një e kaluar prej njerëzit që e shpërfillin jetën dhe vdekjen, që në të kaluarën e tyre ka një mëkat, një krim, i cili është bërë pikërisht për të ngritur familjen e tyre. Ky mëkat nuk fle asnjëherë dhe tërë personazheve dinë këtë, sidomos brezi i Abazit dhe Qerimesë, e kanë këtë vetëdije edhe më të paqetë se të rinjtë. Është tejet interesant fakti se libri fillon dhe mbaron me mallkimin, si një formë cikli, në të cilin përmbysët tërë romani. Ngjarja është përfshirë fatalisht në një rreth vicioz dhe nga i cili nuk ka asnjë vullnet njerëzor dhe dëshirëpër të jetuar që mund të nxjerrë personazhet prej tij. Në fund të fundit, mallkimi që qëndronte mbi Abazajt, përmbushet. Por në pikëpamje të “lajmërimit” të këtij fundi nga aspekti rrëfimor, janë kyçe prolepsat e shpeshta:

“Shkonin gjer në shuarje, kur përsëri delte ndonjë jetim...”²⁰

Kjo prolepse e fuqishme me të cilën fillon dhe me të cilën në fakt përmbillet vepra – me imazhin e Qerimesë me pinjollin e fundit, foshnjën nëkrah në mes të katër rrugëve, tregon se kjo ndodhte gjithnjë ndër Abazaj, pikërisht për shkak të mëkatit fillestar. Prolepse që i paraprijnë:

“Nga kjo do të vijë tersllëk – tha Abazi, do të shuhet dera jonë. [...] Të gjithë besonin se fuqia e hijes së kullës ishte e kobshme.”²¹

Personazhi i Qerimesë, që ka një rol të madh, pasi pas vdekjes të së motrës merr rolin e zonjës së shtëpisë, shpesh sheh ëndrra mbi shkretimin e shtëpisë dhe vdekjen e tërë

²⁰Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë, 2001, f. 12.

²¹Ibid, f. 17.

familjarëve. Ajo sheh nëëndërr herë pas here një grua të veshur me të zeza, që është mishërimi i mallkimit që qëndron mbi familjen dhe ajo i beson asaj dhe e ka frikë. Në momente gëzimi i kujton kobet e ardhshme dhe në momente fatkeqësish i kujton shkaqet e ndodhjes.

“Qerimesë i dridhej zemra nga ajo ëndërr për atë shtëpi të shkretuar pa nishan! I dridhet zemra!... Po të shkretohej shtëpia, ku do të ktheheshin të vdekurit, shpirtrat e tyre të mallkuara?”²²Përmbledhtazi, prolepsat jepen në këto forma:

- Narratori kujton çfarë thuhet për këtë familje nga te tjerët.
- Ëndrrat e personazheve, Qerimeja, Abazi.
- Vdekjet e njëpasnjëshme të pasardhësve të brezit të tretë.
- Qenie imagjinare, si hijet, të përdorura shpesh në krijimtarinë e Trebeshinës.

Prolepsat përdoren me një qëllim të qartë në lidhje me kompozicionin e veprës në total, por njëherësh bëhen edhe mënyrë e ndërtimit të elementeve fantastike njëherësh.

II. 3. Probleme të kompozicionit, lexime të ndryshme

Romani i përmbahet formës realiste në rrëfim, përshkohet në gjithë kohën nga “verizmi” (parimi i një realizmi të skajshëm) dhe duket se edhe rrëfimi është realist, ashtu siç ndodh në sagat realiste, p.sh. Gollsuorthi – “Saga e Forsajtëve”. Dhe përgjithësisht kjo është e vërtetë gjatë gjithë veprës, rrëfimi ndërthuret me pasazhet diegjesis të përshkrimit, duke mos “thyer” asnjëherë një rrëfim realist brenda letërsisë. Por, nuk mund të anashkalohej detaji me të cilin fillon dhe mbaron romani pesëvëllimesh. Siç thamë, tërësia e prolepseve, sidomos për fatin e familjes, nuk kanë funksionin e zakonshëm nxitës. Por, përfundimi i romanit, i cili risjell figurën e gruas që mban pinjollin e vetëm të familjes që duket se është zhdukur, na kthen në pikën fillestare. I ballafaqojmë:

Fillimi i romanit	Fundi i romanit (V, f. 365)
Se iu kujtua mallkimi i asaj shtëpie (II, 224)	Qerimeja mbështolli fort të birin dhe u kthye
Të gjithë besonin se fuqia e hijes së kullës ishte e kobshme (I, 13)	Kisha dukej më e zyrtë me selvitë që lëkundeshin përzishëm, serrat kërrisnin me potere.
Shkonin gjer në shuarje kur përsëri delte ndonjë jetim (I, f. 12)	Qerimeja mbështolli fort të birin dhe u kthye.
Ajo ëndërr për atë shtëpi të shkretuar pa nishan	Duhej të kërkonte një vend për djalin e saj, nuk

²²Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë, 2001, f. 176.

(II, f. 176)	duhet të qante gërmadhat.
Po të shkretohej shtëpia, kur do ktheheshin të vdekurit, shpirtrat e tyre të mallkuara? (II, f. 176)	U ul mbi baltën e ftohtë dhe i qau me zë të ulët të gjithë me radhë.

Duket se detajet përbashkuese janë të dukshme tashmë:

- Shtëpia e shkretuar, e djegur.
- Vdekja e të gjithë familjarëve
- Mbetja e një jetimi

Skema e paralajmëruar ka ndodhur dhe kjo sjell dhe një përmbysje të leximit, duhet të kthehem nga e para për të kujtuar tërë prolepsat dhe për të kuptuar kështu se gjithçka ishte e parashikuar dhe nuk ekzistonte asnjë lloj përpjekjeje për ta shmangur këtë fat.

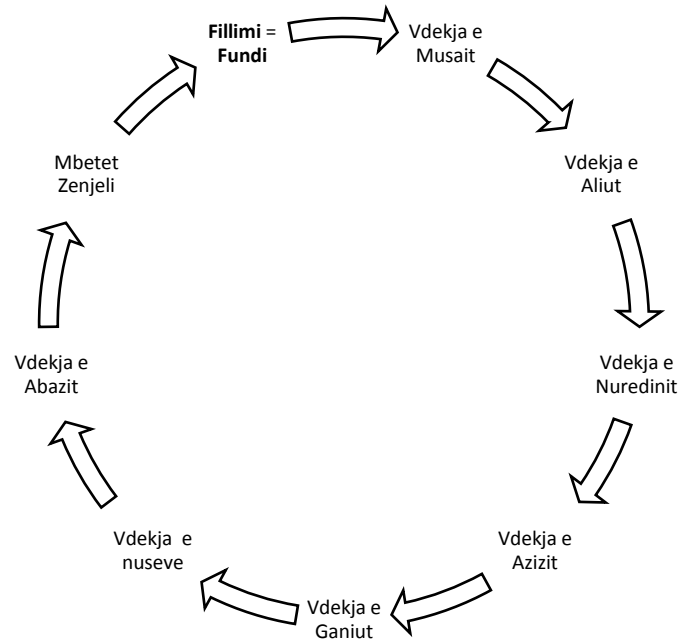
Kjo strukturë kompozicioni, na kujton ciklin, përsëritshmërinë, jo në të rrëfyer, por hipotetike. Si ndodh kjo përmbysje nga një kompozicion tipik realist në një gati gati modern? Për këtë do shohim dy lloje leximesh, sinkronik dhe diakronik. Në diakroni subjekti ndjek linjën e shkruar → e ardhme, pa pasur asnjë thyerje të vlefshme, por thjesht rastësore dhe pa interes për kompozicionin. Kjo mënyrë ku koha e rrëfimit përkon me shëmbëlltyrën e kohës reale na kujton romanin realist. Por, në një tjetër këndvështrim në rrafsh sinkronik shohim se rrëfimi në njërin pikë është tregues mjaft i rëndësishëm. Lidhja me shpirtëzimin e subjektit e shpjegon këtë marrëdhënie me besëtytnitë, që kthehen në metaforë të fuqishme letrare. Si ndodh përmbysja kompozicionale?

Fillimi _____ Ngjarje _____ Përshkrime _____ Fundi

Evoluim karakteresh



Ndërsa plani diakronik: Mallkimi



Rrëfimi e tejkalon kohën objektive dhe ngjarjet e vërtetueshme brenda letërsisë, duke pohuar kështu edhe njëherë rëndësinë e madhe që luan “e mbinatyrshmja” në roman, duke përcaktuar krejt skemën kompozicionale të romanit.

II. 4. Zgjerim – ngushtimi i kohës sipas Diegjezis (përshkrimint) dhe Mimesis (rrëfimit)

Duke përdorur Zhenetin “Figurat”, për emërtimin e termave, pasi njihet si autori më praktik dhe i unifikuar në lidhje me terminologjinë për narracionin, pohojmë se marrëdhëniet mes kohës objektive (shëmbëlltyrë e kohës reale brenda veprës letrare) dhe kohës që merr narratori për ta treguar ngjarjen, janë mjaft të ndryshme. Koha njihet efektin e zgjerimit në momente të caktuara dhe herë herë atë të përshpejtimit të rrëfimit. Përdorimi i një kohe të përthyer si kohë e rrëfimit, realizon madje dallimin fabul-subjekt. Në romanin “Kënga shqiptare” marrëdhëniet mes kohës objektive – shëmbëlltyrë e saj, më kohën e rrëfimit kanë mjaft mospërputhje. Kjo sepse në pasazhe të caktuara koha ecën shpejt, tregon ngjarje të ngjeshura në një rrëfim të shkurtër dhe herë të tjera qëndron pezull duke u ndalur në momente përshkruese me funksion diegjetik. Kjo natyrisht që është një formë e konceptimit mendor dhe e përjetimit të ngjarjeve, për rrjedhim edhe koha është një kohë e përjetimit dhe jo e ndodhisë.

1.Rrëfimi mimetik bazohet tek përdorimi i foljeve – “Imagjinimi i veprimeve dhe imagjinimi i fjalëve paraqet të njëjtin operacion mendor, “të thuhet”, këto akte dhe të thuhet këto fjalë, përbëjnë dy operacione verbale shumë të rëndësishme.”²³ Në momentet ku thuhet veprimet, elementi imagjinar zë vendin më të vogël, pasi më së shumti jepen ngjarje praktike, që nuk kanë të bëjnë me fantastiken.

²³Zhenette, Zherar, Figurat, Sabri Hamiti, Binak Kelmendi, Rilindja, Prishtinë, 1985, f. 55.

Rastet kur shfaqet në këtë lloj rrëfimi elementi imagjinar, janë veprime konkrete, por të nxitura nga mendimet mbi të mbinatyreshmen, që siç edhe e quan Todorovi, janë nxitja e parë për burimin e fantastikes.²⁴ Shembuj të tillë janë kontekstet e ndezjes së qirinjve në mekam, në kishë, ose dhe në vendin e vdekjes së gruas së kullës.

“Nesër gdhiet dit’ e Zotit, do ta ndez një qiri sipër te mekami... do dërgoj dhe një në kishë.”²⁵

Në rrëfimin mimetik, vihet re jo aq rëndësia apo besimi në fantastiken në jetën njerëzore, por sesa ndikon si formë utilitare në jetën dhe veprimet që nxit. Ka një ndarje interesante, pasi karakteret e meshkujve janë më shumë praktikë dhe jo spiritualistë në veprimet e përditshme, ndërsa femrat gjithnjë shpirtëzojnë veprimet dhe ngjarjet. Qerimeja pothuajse gjithnjë tregon një frikë mistike nga objektet, ngjarjet që kanë lidhje me të mbinatyreshmen, ndërsa Abazi nuk duket se vogëlsitë e besëtytnive apo qoftë edhe ritualistikën, nuk i merr parasysh. Madje edhe në rastet kur besimi në Zotin (i papërcaktuar si besim fetar), i cili nuk vihet në diskutim, ai shpreh një lloj marrëdhënieje kryeneçe me Zotin, duke “i mbajtur inat” Zotit për fatkeqësitë e familjes.

“Po nuk kishte më shpresë te Zoti, edhe sikur të kishte Zot, ai ishte matufepsur nga pleqëria.”²⁶

Ndërsa mendimi i Qerimesëeshtë krejt i kundërt me të të shoqit “Qerimeja ndezi një qiri te mekami, që Zoti të mos i harronte dhe t’i largonte të ligat nga shtëpia e tyre. Donte me çdo kusht të zbuste zemërimin e qiellit, zemërimin për ndonjë mëkat të bërë.”²⁷

2.Ligjërimi dialogjik është një formë tjetër e përfshirjes së elementit fantastik. E ndajmë nga vetë narracioni sepse është përdorur shpesh në tekst dhe shfaq karakteristika të lidhura me dialogun. Bie fjala, shpesh herë konceptimi mbi fantastiken/ të mbinatyreshmen, kur jepet në dialog mes personazheve të zakonshëm, humbet autorësinë, emrin e personazhit. Duke u dhënë si anonim, kuptohet se ky mendim përfaqëson një mentalitet të kohës dhe të vendit.:

“ - Mekam... I ndezin qirinj...

- I besojnë vallë me gjithë mend?
- Edhe i besojnë... se nuk e dinë se mund të jenë varre kuajsh dhe jeniçerësh!...
- Çudi me popullin: i nderon varret... Se ua ka frikën!...”²⁸

Me njëfarë keqardhjeje për prapambetjen, por pa kurrfarë ironie, sepse ai pasqyron botën shpirtërore të popullit, narratori pozicionohet thjesht si spektator, kur jep dialogjet mbi magjitë, xhindët etj.

“Magji e fortë! – thoshte plaka e Korrobiqëve

- Pu, pu! Magji të jetë?

²⁴Todorov, Tzvetan, *The Fantastic*, pg. 172.

²⁵Trebesina, Kasëm, *Kënga shqiptare 2*, Globus R, Tiranë, 2001, f. 160.

²⁶Trebesina, Kasëm, *Kënga shqiptare 5*, Globus R, Tiranë, 2001, f. 253.

²⁷Trebesina, Kasëm, *Kënga shqiptare 3*, Globus R, Tiranë, 2001, f. 315.

²⁸Trebesina, Kasëm, *Kënga shqiptare 5*, Globus R, Tiranë, 2001, f. 90.

- Magji moj xhane, magji është! Hëngërt kokën e saj ajo që e ka bërë!
- Pusho ti, bushtër, - i bërtiti e vjehrra. – Moj Zymbyle, kur di t'i zgjidhësh magjitë, ç'pret?... Apo të të bëjmë rixha?
- Bobo çfarë magjie! Shikoni si është mbledhur kruspull në fund të tasit.”²⁹

Ky lloj ligjërimi shfaq karakteristika gjuhësore dhe të mendësisë mjaft piktoreske, me personazhe shumë të ndryshëm, duke dhënë botën shqiptare jo vetëm nëpërmjet familjes së Abazajve, por në tonalitet. Nga ana tjetër, vlera qëndron se në këtë lloj forme rrëfimtari është pavetor, ai dokumenton në dukje.

Nëaspektin e kohës, dialogu është rasti më transparent i të sjellit të kohës në ligjërim, nuk shpreh ngjeshjen as zgjerimin, sepse në të qëllon që të marrë menjëherë zbatim, ai titull që Trebeshina e përdor në vëllimin e tij me tregime: “Koha tani, vendi këtu!”.

II. 5. Diegjeza (përshkrimi) si kohë e përjetimit dhe kohë e kujtimit – përshkrimi i fantastikes

Kur thamë se “Kënga shqiptare” njuh një disporporcion të madh në zënie e kohës, kishim parasysh se zgjerimet kohore në procesin e diegjezës zënë një vend shumë të madh. Ligjërimi në këtë rast nuk është imitues i shëmbëllimeve reale, por ndalet në përjetime, reflektime dhe kujtime. Po të shohësh vëllimin e madh të romanit, rreth 1800 faqe, kupton më së pari se diegjeza me patjetër do zërë një vend të madh në mënyrat e ndërtimit të narracionit.

Është një nga karakteristikat më tipike të romanit realist, dhënia e përshkrimeve të hollësishme dhe depërtimi në gjendjet e personazheve, për të motivuar veprimet e tyre. Në këtë roman, në çdo rast, së paku sa i takon formës, Trebeshina i përmbahet gjinisë së romanit realist dhe atij sagë. Duhet theksuar se ky lloj stili nuk është përfaqësues për krejt veprën e Trebeshinës, nëse fjala “përfaqësues” do kishte kuptim për listën e gjatë të titujve dhe llojeve që përmban. Mjafton të përmendim romane si “Odin Mondvalsen”, “Tregtari i skeleteve” apo edhe mjaft prej dramave, tregimeve, për të marrë vesh mbi skajshmërinë më të lartë të modernitetit të njohur në Letërsinë Shqipe., e shfaqur kjo jo aq në tematika, sesa në aspekte formale, përtesa, ku ato rrëfimtare zënë pozicion qendror, duke qenë edhe se përfaqësojnë psikologjinë e personazhit. Dhurata Shehri pohon për “Odin Mondvalsen”:

“Kështu, si për lexuesit e viteve gjashtëdhjetë, të cilëve iu përshtatet më mirë rruga e parë, si dhe për ata të viteve nëntëdhjetë që ka gjasa më shumë të përshkojnë rrugën e dytë, mospërcaktimi i gjinisë do luajë një rol jo shumë të vogël.”³⁰

²⁹Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 5, Globus R, Tiranë, 2001, f. 50.

³⁰Shehri, Dhurata, Lexuesit empirikë të “Odin Mondvalsen”, Revista filologjike– f. 423.

Në vepra të tjera të Trebeshinës, është e vështirë edhe të përcaktosh gjininë, ndërsa përftesat narratologjike të modernitetit janë edhe më komplekse, çka dëshmon edhe një herë se ky stil për shkrimtarin është i qëllimtë, ka një funksion të posaçëm në këtë roman, të cilin nuk e koncepton ndryshe përveçse realist.

II. 5. a. Diegjeza

Diegjeza i shërben më së shumti përshkrimeve të gjendjeve shpirtërore të personazheve. Një dimension i fuqishëm i ndijimit është “dhimbja” e cila përftohet ndryshe te secili personazh, por që te secili prej tyre ka një prezencë zotëruese. Çdo personazh përmban probleme të zgjidhshme ose jo, por që nxisin aftësinë reflektuese. Po të përmendim personazhin e Nuredinit, shohim se diegjeza zë vend më shumë se kushdo te ky personazh tejet kompleks dhe diku diku dhe me ngjyra romantike.

“Ata ecnin në një botë mrekullish, atje ku nisnin përrallat më të bukura, ku nisnin këngët më të ëmbla, ku të gjitha dëshirat gjenin përmbushjen e tyre të plotë. Mos vallë mulliri i vjetër, që flitej se kishte hije të keqe, nuk ishte një nga bukuritë e kësaj lumturie të madhërishme?!...”³¹

Mjaft prej reflektimeve mbi jetë-vdekjen shfaqen në pasazhet diegjetike. Sërish Nuredini mendon:

“Oh!... Më mirë të vdesësh pa u ndjerë!... Atëherë edhe vdekja të duket më e thjeshtë, më e lehtë!... Nuredinit i rrinin në sy ata të varurit, i varuri... Dhe nuk e linin të qetë! Më e lehtështë për ty dhe për gjithë të tjerët kur vdes pa zhurmë. Pa zhurmë dhe... Të tjerët nuk e ndjejnë, nuk u vjen.”³²

Nga vetë fragmenti mund të shihet se nisma për këtë pasazh reflektues, nxitet nga një ngjarje konkrete. Natyra njerëzore është e tillë, që pasi ndodhin ngjarjet, njeriu të mendojë për to. Edhe në këtë rast shprehet verizmi i Trebeshinës, si një lloj mimesisi ideor, por jo funksional. Nuk ka lidhje me format asociative të shprehjes së personazhit dhe narracionit të brendshëm/të përthyer të letërsisë moderne.

II. 5. b. Funksioni ndihmës i përshkrimit të thjeshtë

“Dihet se retorika tradicionale e vë përshkrimin, si dhe figurat e tjera të stilit, në mesin e zburimeve të ligjërit: përshkrimi i shtrirë dhe i detajuar këtu del si pauzë dhe si një rekreacion në rrëfim, në rolin thjesht estetik.”³³

Duke u rrekur t’i japim funksion/et e mirëfillta pasazheve të përshkrimeve në roman, koncentrohemi edhe më shumë te objekti ynë i studimit: te elementi imagjinar fantastik.

³¹Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 4, Globus R, Tiranë, 2001, f. 310.

³²Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 4, Globus R, Tiranë, 2001, f. 232.

³³Zhenette, Zherar, Figurat, Sabri Hamiti, Binak Kelmendi, Rilindja, Prishtinë, 1985, f. 58.

Në përshkrimin e natyrës zë vend dhënia e një tonaliteti misteri. Shpeshherë përdoret fjala “fshehtësi” në përshkrimet e natyrës.

“Të gjitha rrotull zbulonin në vehte të fshehtë e tyre, që ia besonin vetëm natës dhe ajo e fshehtë sillej aty pranë dhe largohej... Largohej kur kërkoje ta kapje... Se kjo botë nuk ishte më bota e njohur, por një botë e mrekullueshme, si në përrallat... ku e dashuruara me dhembshuri përzihej me të frikshmen.”³⁴

Është e dukshme se nuk është një përshkrim i thjeshtë dhe aq më pak me vlerë thjesht ornamentale, sepse:

1.Vëzhgimi mbi një peizazh konkret e shpie në përfytyrimin e një peizazhi jokonkret, asociativ me përrallën - “se kjo botë nuk ishte më bota e njohur”. Si lexues, ne na servilet si pasazh diegjetik dhe nuk kemi asnjë lloj të drejte ta mohojmë nga ana funksionale-strukturore, sepse ai e ka funksionin në tekst dhe nga ana kuptimore nuk mund ta gjykojmë në hierarkinë e të vërtetave, sidomos kur koncepti i së vërtetës si vlerë është zhdukur që prej zbulimit të Teorisë së Relativitetit.

2.Elementi fantastik përfshihet në një lloj rrëfimi me nota të mbinatyrshme, pasi kërkimi i së fshehtës së universit nuk mund të jetë kurrsesi thjesht përshkrim, do ishte degradim i shumë e shumë pasazheve të romanit, në të cilat personazhi kërkon të zbulojë të fshehtat e jetës dhe të natyrës, i nxitur nga aftësia vëzhguese.

Koha, e mbetur pezull në momentet e përshkrimit, të cilat janë të bollshme në roman, dëshmon një zgjerim, një moment të nevojshëm për të reflektuar mbi të vërtedukshmen.

“Përshkrimi ndalet mbi objektet dhe mbi qeniet e shqyrtuara në të njëjtën kohë, duket se ai pezullon ecjen e kohës dhe kontribuon për të vendosur rrëfimin në hapësirë.”³⁵

Fantastikja, e nxitur nga realiteti, e ka të varur ekzistencën e saj në kohë, pasi ajo nuk zë kohën në të cilën ndodhin ngjarje, kohë rrëfimi real, por një ngjarje që ndodh në imagjinatë, në një lloj perceptimi, pa të cilin letërsia as që do ekzistonte. Umberto Eko e quan këtë një vonesë të lejuar:

“Të vonosh nuk do të thotë të humbasësh kohë: shpesh shtyjmë në kohë për të reflektuar para se të marrim një vendim.”³⁶

Kjo suspansë është thelbi për të dhënë efektin te lexuesi, Eko vazhdon “Nëse duhet të ndodhë diçka e rëndësishme dhe pasionante, nevojitet të kultivojmë artin e vonesës.” Aq më tepër kur flasim për fantastiken, ajo nuk ekziston dot pa këtë vonesë, në të cilën zbulojmë dëshirat, qëllimet, mungesat, dilemat e vërteta të personazhit.

II. 6.Loja me analepsë prolepsat në rrëfim dhe lidhja e fantastikes me to

³⁴Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë, 2001, f. 190.

³⁵Zhenette, Zherar, Figurat, Sabri Hamiti, Binak Kelmendi, Rilindja, Prishtinë, 1985, f. 60.

³⁶Eko, Umberto, Gjashtë shëtitje në pyjet e tregimtarisë, Diana Kastrati, Dituria, Tiranë, 2007, f. 65

“Kur doli hëna, m’u bë se aty te kreu i limanit, një qenie e madhe u drodh përpara vdekjes dhe nga plagët e hapura buroi gjaku dhe mori limanin. Ndjej akoma në zemër diçka tragjike... Shumë të trishtuar...”³⁹

Edhe kjo ngjarje që tregohet so një gojëdhënë nga një djalë i fshatit, lidhet me trillimet që thuheshin për këtë familje. Loja me kohën në rrëfim është thelbi i sjelljes ndaj fantastikes, sepse mistifikon (prolepsa) dhe legjendarizon (analepsa) kundrejt historisë.

II. 7. Zërat e personazheve – niveli i dytë i narracionit

Personazhet në roman përfshihen në planin narrativ herë-herë edhe si rrëfimitarë. Janë raste shumë të pakta në roman dhe më së shumti funksioni i tyre rrëfimor, del në momentet e reflektimit të personazheve. I studiojmë si narracion mbi fantastiken këto pjesë, pasi shpesh loja mes realitetit, fantastikes dhe kalimit nga një gjendje në tjetrën, vjen me narracionin e personazhit. Delegimi i rrëfimit të personazhi e subjektivizon atë dhe sjell mundësinë e këmbimit të dy realiteteve. Rrëfimi objektiv dhe i qartë i vetës III, nuk e përballon dot një ngatërrim të realiteteve, duke qenë se për si rrëfimitar i gjithëdijshëm ngjarja është e dukshme.

Shpeshherë përfshihet edhe fragmentariteti në dhënien e mendimeve, të cilat janë të papërpunuara, ashtu siç shfaqen menjëherë në vetëdije.

Skënderi: “Ato gërxhe mbanin ashtësinë pështjellë te nata, ajo kërkonte të delte diku dhe kambanat binin dhe njerëzit niseshin në luftë. - Do bëhem myfti, se ashtu del më mirë!... Kambanat binin përzishëm. Skënderi i rreshtoi mendimet... Kisha lexuar diku në njëlibër të lashtëmbi përrallën e tri rrugëve, përrallën e territ të natës së mbushur me tingujt e kambanave, me këngën e dhembshme të asaj grarie të hedhur nëshkëmb.”⁴⁰

Personazhi që i kalon më shpesh këtë gjendje është Nuredini, si personazh mjaft kompleks dhe me prirje të fuqishme fantazuese, ai shpesh në ngatërrimin e realiteteve humbet, duke qenë se as vetë në momente të caktuara nuk kërkon daljen nga situata. Raste të tilla narracioni ekzistojnë, por janë të pakta, më së shumti është rrëfimtari i cili

³⁹Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë, 2001, f. 192.

⁴⁰Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 4, Globus R, Tiranë, 2001, f. 307.

hyn në botën e personazhit dhe flet mbi përjetimet e tyre. Kjo influencohet nga fakti se kemi të bëjmë me një sagë dhe për këtë orientimi është drejt rrëfimitarit të gjithëdijsëm. Aq më tepër kur dimë se i njëjti autor shfaq me vepra të tjera kulmin e modernitetit në rrëfimin me vetën e parë. Ky tipar është edhe një nga elementet formale më përcaktuese të modernitetit:

“Blanshoi flet për rastin e përvojës së Kafkës duke zbuluar se ai ha hyrë në letërsi që kur mundi të zëvendësojë*ai* me *unë*.”⁴¹

KAPITULLI III

ËNDRRAT SI MËNYRË E KRIJIMIT TË FANTASTIKES DHE SI SHPREHËSE TË DOMETHËNIEVE SPIRITUALISTE

III. 1. Ëndrrat si shprehje e fantastikes dhe marrëdhëniet me të mbinatyrshmen

Ndër momentet kryesore në roman, ku rrëfimi integron elementin fantastik imagjinar, janë ëndrrat. Ato zënë një pjesë të rëndësishme të romanit, qoftë për nga ana funksionale, kompozicionale, qoftë nga ana kuptimore dhe në ndërtimin e karaktereve. Shoqëria për të cilën bën fjalë romani njih një shkallë të vogël njohjeje shkencore mbi ëndrrat dhe çfarë janë ato, për këtë arsye ato shihen shpesh me vështrim të zakonshëm popullor, u jepen kuptime dhe vlera të parashikimit. Këtotribute të ëndrrave janë të njohura më së shumti në shoqëritë jo urbane, në shoqëri ku shpjegimi shkencor për këtë fenomen nuk njihet dhe ato shihen me spiritualizëm, me besim të madh.

Trebeshina në “Kënga shqiptare” i përdor ëndrrat për të shprehur mjaft prej pasurive të fantazisë dhe përfytyrimit të popullit dhe traditës që krijohet gradualisht në këtë fushë. Ëndrrat mund të shprehin mungesa, dhembje, mosplotësim, por edhe fantazi, pasuri dhe përfytyrim të pasur, po kështu ato njohin edhe funksionin parashikues (në aspektin strukturor, një lloj anakroni – prolepsë).

⁴¹Zhenette, Zherar, Figurat, Sabri Hamiti, Binak Kelmendi, Rilindja, Prishtinë, 1985, f. 39.

Vërejmë se gjithashtu *logjika* e ndryshme e ëndrrës shërben për të treguar jo vetëm ëndrrat që shihen në gjumë, por edhe momentet ku personazhet kalojnë në gjendje të tillë, ku realiteti venit, tjetërsohet nga veprimi kalbëzues i trishtimit të pafund që sjell te personazhi, dhe nxit për një botë tjetër, që shpeshherë quhet “e ëndërrt”, por që personazhi nuk e sheh si më të pabesueshme se bota e shqisave... Një diskutim ekzistencial, do vinte në diskutim edhe nëse një botë e tillë, siç e quajmë ne, “reale” ka vend për t’u përmendur, për këtë arsye çështja komplikohet, pasi sistemet e referimit në vetvete janë të diskutueshme.

Gjatë gjithë historisë së njerëzimit është vërejtur se njohja është e pjesshme për njeriun, ai nuk mund të ketë tërë mjetet operative dhe logjikën për të njohur botën. Në pikëpamje thjesht sociologjike, sa më shumë primitive dhe jo shkencore të jetë një shoqëri, aq më shumë interpreton ngjarjet jo mbi njohjen e vërtetë, por mbi premisa fantastike që ndërtohen mbi mundësitë e shpjegimit të saj. Dhe nga ana tjetër, sa më shkencore të jetë një shoqëri, aq më shumë do shmangët spiritualiteti. Në romanin “Kënga shqiptare” të Trebeshinës, paraqitet realiteti i jetës dhe mentalitetit, arsimimit shqiptar me një vërtetësi të jashtëzakonshme dhe kjo sjell edhe faktin që dukuritë e tilla, si ëndrrat, të mos njohin shpjegime të mirëfillta shkencore – psikologjike, por të jepen shpjegime magjike, duke i parë ëndrrat si një mënyrë e komunikimit me të mbinatyrshmen.

Njohja krijohet nga *kujtesa* jonë mbi sendet dhe dukuritë e njohura⁴² dhe rasti i koncepteve, pra përfytyrimeve mendore përbën një problem për nga diskutimet që sjell dhe për nga formimi i një kujtese populiste, i një kujtese që nuk është objektive, një kujtese gojëdhënash, besëtytnish, mitesh etj. Kjo lloj kujtese, kjo lloj “njohjeje” është kolektive dhe është një nga mënyrat kryesore të krijimit të një shoqërie me rregulla të caktuara, e njohur e kanonizuar me termin “etnos”. Rexhep Ismajli, duke hulumtuar disa nga tiparet etnike të Shqiptarëve në serinë e artikujve “Etni dhe modernitet” flet për disa tipare që përbejnë një etnos tonin, ku të dhënat gjeografike dhe historike zënë një vend shumë të rëndësishëm:

“E ndodhur dhe e shtrënguar të qëndronte e të zhvillohej në një hapësirë përthyerjesh dhe komunikimesh e lëvizjesh të përhershme, frekuentimesh dhe kalimesh rrënuese qysh nga koha e romakëve drejt Euksinit, nëpër shkretimet e gotëve, rrënimet e kryqëzatave, shkeljet e rënda dhe të gjata të lindjes, e deri të rrënimet në masë të shekullit tonë, kjo jetë shpirtërore, përveç shtresave thelbësore lashtë – ballkanike, e më tej përgjithësisht indoevropiane, gjurmëve të paganizmit vetëfolës në zona të izoluara, zhvillimeve të mëvona, tregon shtresa të mbivëna perëndimore dhe lindore, bashkë me vulën e tri religjioneve.”⁴³

Bota e ëndrrave ka aftësinë të tjetërsojë imazhet, marrëdhëniet, të përmbysë, të hapë përfytyrime të reja, kompozime të pafund, të veprojë me një kohë të lirë, sepse është përfundimisht jashtë çdo logjike të zakonshme. Duke thyer këtë logjikë, ndërtohet një botë me rregullat e saj, një botë që nuk gjykohet, një botë thjesht e mahnitshme në gjithçka. Nëse do duhej ta përkufizonim ëndërrimin, do tentonim në këtë formë:

⁴²Hjum, David, Empirizmi dhe kufijtë e njohjes, Kastriot Myftiu, Paqsor Shehu, Toena, f. 266.

⁴³Ismajli, Rexhep, Etni dhe modernitet, Kanuni si palimpsest, Dukagjini, Pejë, 1994, f. 59-60.

“Në përgjithësi, ëndërimi cilësohet si një aktivitet mendor i këndshëm dhe tërheqës i lidhur ngushtë me fantazinë dhe imagjinatën e individit. Në qendër të tij vihet përjetimi paraprak i një realiteti të mundshëm ose i një përjetimi mendor të një ngjarjeje të pritshme të dëshiruar pse jo dhe të trilluar prej individit.”⁴⁴

Duke u rrekur të ndalemi të mënyra se si paraqiten ëndrrat në roman, si funksion narrativ dhe duke prekur rrafshet e ndryshme interpretuese, kanalizojmë disa pista të studimit.

Para se të rrekemi për të bërë “interpretimet” e mundshme dhe për të zbuluar tërësinë e funksioneve narrative në tekst, duhet të sqarojmë opozicionin që qëndron në interpretimin e ëndrrave sipas formave tradicionale dhe psikanalizës:

“Interpretimi i ëndrrës ka pasur guximin të marrë anën e të vjetërve dhe të bestytnisë kundër pretendimeve të shkencës së rreptë. Natyrisht, ka qëndruar tepër larg për të dalluar tek ëndrra një lajmëtare të së ardhmes, zbulimin e të cilës njeriu më kot përpiqet ta arrijë me të gjitha mjetet e palejueshme.”⁴⁵

III. 2. Ëndrrat si parashenja

Shpesh kemi përmendur se ëndrrat janë një lloj marrëdhënieje me të mbinatyrshmen, duke qenë se në to njeriu përjeton një gjendje të pavetëdijshme dhe aftësia e tij krijuese dhe përfytyruese merr stimuj të lartë. Kur kujtojmë besimin e Agamemnonit në ëndrrat e tij, mendojmë se është e çuditshme që një strateg i madh të besojë në naivitete të tilla, por çdokush nga ne po kështu kujton sesi parathënia e Zeusit ndodh vërtetë dhe ëndrra dërgohet nga forca të përtej kësaj bote. A është thjesht një besim gati-gati pagan, profan, apo ka të bëjë me shpjegime klinike frojdiste, kjo është një pyetje të cilës nuk rrezikojmë t’i përgjigjemi, duke e kuptuar se në një studim mbi fantastiken është e rëndësishme të shikohen konceptimet e personazheve dhe të shoqërisë përkatëse, pa i gjykuar për vërtetësinë e tyre, sikundërse është e drejtë të ndodhë në një botë ëndrrash. Personazhet besojnë shumë në ëndrrat e tyre. Si kudo, besëtytnitë janë më të fuqishme të gratë, ato janë më të trembura nga fuqitë e mistershme që sjellin ëndrrat në mendjen e njeriut.

“Gratë kishin një hall për një ëndërr që kishte parë Nazenini. – Si e pa? – pyeti Qemali i çuditur. – Ashtu... Iu shfaq një gjë... një gjë e frikshme! – i tha, pa atë, të shoqin. Të thashë, ëndërr e frikshme... Qau në gjumë!... – Ama qau? – tha Qemali, hiç mos u mërzisni: gëzim del.”⁴⁶

Në besimin shqiptar është e vështirë të përcaktohet një burim i vetëm nga vinin ëndrrat, si parashenja, kjo lidhur dhe me kaosin dhe mosinteresimin mbi religjionet dhe mosnjohja e thellë e tyre, por një gjë dihet me siguri: ëndrrat janë parathënëse, dhe nëse nuk zbulohet dot domethënia e tyre, kjo është për faj të interpretuesit dhe jo të ëndrrës.

⁴⁴Orhani, Zenel, Imazhet mendore, imagjinata dhe fantasia, Ada, Tiranë, 2004, f. 194-195.

⁴⁵Frojd, Zigmund, Mbi Letërsinë dhe Artet, G. Karakashi, H. Luli, R. Hida, Fan Noli, Tiranë, f. 167.

⁴⁶Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 4, Globus R, Tiranë, 2001, f. 97.

Që në fillim të romanit, kur rrëfëhet historia e familjes së Abazajve, përmendet “hija e gruas së kullës”, e cila ndjek pothuaj tërë romanin, si një notë bazë, e rëndë, e një simfonie që edhe kur është “alegreto” nuk e ndryshon këtë ton. Hija e kësaj gruaje kujton metonimikisht vrasjet e dikurshme të Abazajve kur ishin firarë dhe legjenda dashurie për familjen e grave të tyre. Abazi, sapo sheh një ëndërr, vendos të ndërtojë një tyrbe: “Një natë iu bë Abazit në ëndërr diçka e bardhë që shoi dritën rrotull tij dhe pastaj i ishte ankuar ngaqë e kishin lënë pa asnjë kujdes. Megjithëse e dinte se ajo ëndërr i ishte shtirë ngaqë e kishte mendjen të ngritur, të nesërmen ai me të kunatën dhe të shoqen e rrahën atë punë dhe vendosën t’i ngrinin asaj hijes një tyrbe të vogël te kulla.”⁴⁷

Siç shohim, thuhet në tekst se Abazi e dinte se kjo ëndërr vinte nga shqetësimet e tij, se nisma e saj e vërtetë është nga problemet e tij, një mënyrë e njohur kjo në interpretimin e ëndrrave, por që Abazi e hamendëson me intuitë, sipas një mendimi të përgjithshëm se ëndrrat paraqesin shqetësime të përditshme.⁴⁸

Vërejmë në këtë ëndërr, së pari faktin se aty shfaqen qenie imagjinare, hije, të cilat vetëm në ëndërr mund të hyjnë në marrëdhënie me botën e gjallë. Në botën imagjinare të ëndrrës dhe vetëm këtu të vdekurit mund të kenë kontakte me të gjallët. Dhe së dyti, shohim se siç paraqitet zakonisht në folklor, hija kërkon t’i kushtohet vëmendje, ajo ankohet, thua se nga bota e të gjallëve varet qetësia e saj. Po të kujtojmë fundin e romanit, do ishim edhe më të sigurt në funksionin e kësaj ëndrre që jepet që në fillim, si prolepsë.

Do shohim për ta studiuar një ëndërr të veçantë, e cila parathotë nëpërmjet shumë shenjave vdekjen e personazhit që e sheh, Nazenin, nuses së vogël të familjes, e cila sapo e ka nisur jetën me Azizin... Do e shohim në pikëpamje të procedimit me shenjat dhe me domethënien e tyre, pasi edhe në ëndrrat e tjera me të njëjtin funksion përdoret i njëjti model, e marrim pra si një mënyrë përfaqësimi të stilit të Trebeshinës.

“Dhe njëherë Nazja pa në ëndërr liqenin e mbuluar me zambakë të bardhë. Nga ujërat që dallgëzonin lehtë nën ndriçimin e hënës, delnin gjithnjë zambakë të bardhë!... Pastaj, nga ato lule, aty ku ndriçimi i hënës shtronte ar mbi liqen, u bë një si rrugë, që nisej prej sipërfaqes së ujit dhe shkonte... Në qiell!... Dhe vazhdonte atë rrugë të çuditshme lulësh dhe drite. Pa e kuptuar, u ul të këpuste një lule... I dukej sikur po lëkundej, sikur do të binte... Nuk ra!... E këputi lulen, një lule që nuk kishte çelur akoma!... Dhe e ndjeu veten të çkëputur nga liqeni... Sikur ecte në një rrugë të pashkelur të formuar nga tjerja e rrezeve të hënës... Sikur mbante akoma në dorë atë lule të paçelur mirë... Sikur Azizi ishte poshtë nga liqeni, ku ajo e kishte këputur atë lule të paçelur mirë... Sikur Azizi ishte poshtë tek liqeni, ku ajo e kishte këputur atë lule të paçelur... Ai ishihte i pikëlluar nga ajo... Nazja ia bënte me dorë që të vinte pranë saj... dhe u zgjua. Ajo ëndërr me liqenin, lulet, hënën...”⁴⁹

⁴⁷Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 18.

⁴⁸Orhani, Zenel, Imazhet mendore, imagjinata dhe fantasia, Ada, f. 132.

⁴⁹Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 4, Globus R, Tiranë, 2001, f. 49.

Përdoren shumë simbolet dhe analogjitë me ngjarjen e ardhshme: rruga në qiell – analoge me ngritjen e shpirtit në qiell pas vdekjes, që përmendet edhe herë të tjera në roman, këputja e lules ende të paçelur – analogji me këputjen e jetës së panisur të Nazeninit. Vetë lulja është përfaqësim simbolik i Nazeninit, ajo gjithë romanit paraqitet me shumë lirizëm, është një personazh të cilin narratori e paraqet me një bukuri dhe kujdes të veçantë dhe në personazhin e saj lexuesi beson se do gjejë njeriun i cili e realizon jetën dhe lumturinë e tij dhe në fakt do ndodhë e kundërta, Nazenini do vdesë gjatë lindjes. Edhe vetë kjo ëndërr thuret e tillë siç është paraqitur figura e saj, mes liqenit, luleve, dritës së hënës. Dhe nga e gjithë kjo bukuri, ëndërrparësja nuk e kupton dot mesazhin e fshehur pas “këputjes së lules”, por duhet vetëm shikimi i të shoqit, njeriu më i dashur për të, që ajo të kuptojë se ajo ëndërr është ogurzezë.

Kjo strukturë e dhënies së mesazhit nëpërmjet parashenjave është e përdorur shpesh në tërë romanin, dhe natyrisht shenjat janë të kuptueshme për lexuesin, siç ndodh rëndom me përsëritjen e ëndrrave për shkretimin e familjes.

III. 3. Ëndrrat për shkretimin e familjes

Duke qenë se ëndrrat shihen me aftësi profetike, nëse di t’i zbërthesh ato natyrisht, duhet theksuar se funksion të rëndësishëm ato marrin për të dhënë herë pas here sinjale për shkretimin e familjes, për t’i kujtuar mallkimin dhe fajet e tyre në të shkuarën, të cilat patjetër që një ditë do marrin shpëtim. Natyrisht ky nuk është një shpjegim frojdist i ëndrrave në kuptimin klasik, pasi në të nuk sublimohen dëshirat ose nevojat e ndaluara në jetë, por gjithsesi, një lexim duke përfshirë të pavetëdijshmen, do ishte shumë efikas, sepse pa vetëdije, në këto pasazhe shprehet frika nga e kaluara, ajo frikë mbi mallkimin e familjes, të cilën personazhet nuk guxojnë as ta përmendin në jetën e tyre, siç është besëtytnia popullore për mospërmendjen e qoftëlargut.

Qerimeja sheh këtë ëndërr, që edhe vetë “e mban për ogurzezë”: “Me këto mendime e zuri gjumi... Kur u dëgjua që u hap dera e korridorit... pastaj heshtje!... Do t’i kishin bërë veshët... Jo... Në korridor u dëgjua hapa... Hapa të lehta... Kush të ishte?!... Asaj i dukej se në ëndërr i ishte shtirë një grua e veshur me të zeza dhe... asgjë! Megjithatë, ëndrra kishte qenë e tmerrshme. Mendohej të kujtonte... *Një grua me të zeza si vetja e saj!*... Dhe pastaj... Pse të ishte aq e frikshme ajo ëndërr?!...”⁵⁰

Kjo ëndërr të nesërmen do nxisë një sërë veprimesh për të zbutur persekutimin që bënte hija e gruas së vdekur në kullë mbi familjen e saj. E megjithatë, edhe në ditët në vijim, të cilat në këtë pjesë të subjektit janë ditë të lumtura për Abazajt, hija e gruas së vdekur nuk e lë të lirë përfytyrimin e Qerimesë. Mund të themi se është kulminimi i gjithë këtyre

⁵⁰Trebeshtina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 167.

parashenjave për mallkimin që qëndron mbi fisin e Abazajve, sepse vetë Qerimeja do zëvendësojë këtë hije me të zeza, kur të mbetet fill e vetme me të birin foshnjë. Ajo është e vetmja gjë që Qerimeja e ka tmerr, dhe pikërisht kjo gjë do t'i ndodhë. Për këtë arsye ajo e kupton dhe tmerrin e kësaj ëndrre. Më pas, kjo ëndërr do t'i përsëritet dhe ajo kupton se misioni i saj i vetëm është të shpëtojë një pinjoll të vetëm të Abazajve, pasi gjithë të tjerat janë fatalisht të pashpresa. Kjo frikë për shkretimin e familjes, në këtë rast nuk është frika e përgjithshme që kanë njerëzit nga e ardhmja, por mund të themi se për këtë familje është shndërruar në fobi. “Gjendja e frikës së përgjithshme më të fuqishme nuk shfaqet medoemos te fobitë. Njerëzit gjithë jeta e të cilëve është e rrethuar nga agorafobia, mund të jenë të lirë. Është e pranuar se disa fobi: frika e hapësirave, frika e hekurudhave etj, fitohen në moshë të rritur.”⁵¹

Edhe Frojdi, i cili zakonisht nuk e njeh funksionin parashikues të ëndrrave, arrin një moment që pohon, jo atributin magjik, por një lloj përmbushjeje të dëshirës nëse është në dorë të unit. “Tmerrri i ëndrrave të tmerrshme që nuk dihej kur dhe si i ishin shfaqur, nuk e linte të qetë. Asaj sikur i kujtohej se hija e saj i ishte shfaqur në ëndërr. I ishte shfaqur një herë në ëndërr dhe i kishte thënë të shpëtonte një!...”⁵²

Parashenja më e fuqishme ndër të tëra të shprehura përmes ëndrrave është identifikimi i hijes së gruas së vdekur me vetë Qerimenë, me fatin e saj. E megjithatë, pothuaj çdoherë ndërhyr në rrëfimtari për të shpjeguar me hollësi këto parashenja, për shkak se familjarët kanë të gjithë një ndalesë të pashprehur për të folur për të. Frojdi në “Totem dhe tabu” përshkruan mjaft raste të shoqërive pagane të cilat nuk flasin për forcat demoniake ose për të vdekurit, pasi pikërisht e folura për to është tabu, një ndalesë shumë e madhe.⁵³

⁵¹Frojdi, Zigmund, Frika, M. Mushi, R. Hida, Fan Noli, Tiranë, f. 130

⁵²Trebeshtina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 323.

⁵³Frojdi, Zigmund, Totemi dhe tabuja, Mufit Mushi, Fan Noli, Tiranë, 2006, f. 81.

III. 4. Komunikimi me qenie si hijet dhe të vdekurit përmes ëndrrave

Botët dhe marrëdhëniet e tyre kanë një komunikim të pakufij në ëndrra, nuk ka kufij në ndarjen të gjallë-të vdekur, në kohët e shkuar-e tashme-e ardhme nuk ka rregulla, gjithçka rrjedh pas një tjetër logjike, të dëshiruar, të patur frikë, kjo nuk ka rëndësi, por në të gjithëçka mund të ndodhë. Ashtu siç njihet në besëtytnitë shqiptare, nëse një i vdekur del në ëndërr , ai kërkon diçka, ka një peng që nuk e lë të prehet në botën e përtejme, dhe ëndrra është e vetmja mënyrë komunikimi e mundshme. Në romanin “Kënga shqiptare” shfaqen paraardhësit e familjes, për të kërkuar një prej familjarëve në mënyrë që të mos jenë vetëm. Në të gjitha rastet kur i vdekuri del për këtë arsye, një familjar vdes dhe përmbushet fuqia parathënëse e ëndrrës.

Këtë formë të strukturës së ndërtimit të subjektit nëpërmjet prolepsave, e emërtojmë “motiv” në analogji me Vladimir Proppin, i cili e quan motiv skematizimin e thjeshtë të një instance të ngushtë ngjarjeje:

“Shenja e motivit është skematizimi i tij figurativ njëgjymtyrësh; të tillë janë elementet e mëtejshëm të pazbërthyesëm të mitologjisë së ulët dhe të përrallës. P.sh babai ka tre djem – është motiv, thjesht braktis shtëpinë – është motiv etj.”⁵⁴

⁵⁴Propp, Vladimir, Morfologjia e përrallës, ShLK, Aleph, Tiranë, 2004, f. 20.

I pari që sheh një ëndërr të tillë në roman është Abazi, të cilit i shfaqet i ati në ëndërr dhe i thotë se do marrë në botën e tij djalin e madh të Abazit, Musain, i cili ka vajtur në Spanjë si vullnetar dhe ka vdekur në luftë. Ky është paralajmërimi për mandatën e Musait, i vdekuri merr të gjallët.

“Më erdhi e më tha “Jam mërziur vetëm. S’kam me cilin të këmbej dy fjalë. Dërgomëni Musanë... I thashë “Musanë nuk e kemi këtu! Më tha e di, e di, *ka ditë që ka ardhur tek unë!* Ti s’qenke mirë!... U mërziu... Po iki!...”⁵⁵

Edhe brenda ëndrrës vetëdija për faktin se ëndrra të tilla lidhen me realitetin është e zgjuar, Abazi tmerrohet dhe i ati e kupton këtë “U mërziu... po iki!...”

Po kështu edhe gruaja e vdekur i flet Abazit në ëndërr: “U zgjua (kujdes: e quan qëllimisht zgjim) i çuditur kur iu afrua e shoqja duke qeshur... duket i kishte folur për Musanë!... Hapi sytë dhe nuk kuptonte dot ku ishte.”⁵⁶

Sërish një person i familjes së tij, i vdekur i shfaqet në ëndërr, por tani është gruaja e tij, Asimeja, e cila i flet prapëseprapë për vdekjen, një vdekje që ka ndodhur, por që paralajmëron të tjerat. Flitet vetëm për vdekjen, edhe nga të vdekurit dhe në fakt kjo nuk është diçka e mosqenë, tërë familja zhduket.

III. 5. Ëndrrat si plotësim i mungesave të personazheve

Psikologjia e njeh dhe e argumenton faktin se, për shumë arsye, ëndrrat plotësojnë mungesat e njeriut në jetë. Ëndrrat e tij të shtypura, të palejuara ose thjesht të pamundura, nuk janë më të tilla në botën e ëndrrave. Gjithçka rilind sipas dëshirës sonë, është e modeluar dhe shpreh fantazinë dhe botën shpirtërore të gjithsecilit. Personazhi që është më shumë i prekur nga këto ëndrra është Nuredini, i cili për shkak të mos realizimit të dashurisë së tij me Feridenë nuk e sheh më as jetën të njëjtë, ajo humbet ngjyrat edhe vetë të jetuarit për të bëhet një barrë. Marrëdhënia e tij me ëndrrat është kontradiktore, pasi nga njëra anë ato e ndihmojnë të dalë nga realiteti i hidhur, duke i krijuar iluzionin se dashuria e tij është e përmbushur dhe nga ana tjetër ai nuk i dëshiron këto ëndrra sepse nuk e lejojnë të jetojë pa kujtimin e të dashurës, fati i së cilës është tejet i hidhur në vetvete. Natyrisht që në këtë lloj ëndërimi përfshihet ëndërimi me sy hapur, i cili është i pranuar edhe nga psikologjia.⁵⁷ Përmendim një nga këto raste të të ëndërruarit me sy hapur:

“Mbyllte sytë dhe Ferideja ishte përsëri aty: në aromën e truskës së korrur, në traktatjet e lejlekëve larg, në pyllin që nuk dukej në anën tjetër të kodrës... Atje ku kishin qenë bashkë.”⁵⁸ Por kur ëndërimi mbaron, i gjithë rikujtimi i të kaluarës së lumtur, i sjell një

⁵⁵Treleshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f.115.

⁵⁶Treleshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f.30

⁵⁷Orhani, Zenel, Imazhet mendore, imagjinata dhe fantasia, Ada, Tiranë, 2004, f. 196.

⁵⁸Treleshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 36.

gjendje shumë të rëndë “Deshi të hynte në pyll, por papandehur ra përmbys në plepishte dhe ia dha të qarit me ngashërima ngaqë nuk shpresonte në asgjë dhe... Nuk mund të rronte kështu”. Siç pohohet edhe në frojdizëm, rikujtimi i të kaluarës së bukur në momente të një të tashmeje zhgënjyese është tejet rënduese në psikologjinë e njeriut. Dëshira e vërtetë e Nuredinit nuk është të ëndërrojë për Feridenë dhe bukurinë e saj, kjo gjë thjesht do t’i sillte një dhembje dhe do kujtonte sa e pashpresë ishte dashuria e tyre, ai donte harrimin, “Të flinte... të flinte... dhe të mos zgjohej kurrë... Ose kur të mbarohej jeta ta shuanin dhe pastaj të binte përfundimisht në harrim...”⁵⁹

Jungu në studimet e përparuara “Frojdi dhe psikanaliza” mendon se në këto raste “Ëndrra duket se është më tepër një paraqitje simbolike e idesë së saj mbi jetën në përgjithësi dhe mbi parimet morale, nga të cilat është përpjekur të frymëzohet dhe sipas së cilave ka tentuar të jetojë për të patur lumturinë.”⁶⁰

Kjo paraqitje simbolike nuk ka sofistikim të padepërtueshëm, për shkak se lexuesi e di mungesën e personazhit, por do thoshim se paraqitja e thjeshtë simbolike fshihet në aromën e truskës së korrur, traktatjet e jelekëve larg, pra në të gjitha ëndërrimet e Nuredinit për të bërë jetën e një fshatari, fshihet dëshira për të qenë me të dashurën e zemrës, pasi ai nuk ka lindur për të bërë jetën e fshatarit dhe për më tepër është i arsimuar.

Nuredini arrin deri në atë pikë sa harron se cili është realiteti i vërtetë, ai beson se në një kohë tjetër, në lashtëri dhe në një vend tjetër, në shkretëtirë, do ishte e lumtur jeta, prandaj dhe nuk e kupton nëse ishte ëndërr jeta e tij apo vetë këto përfytyrime: “Kishte parë një ëndërr dhe tashti nuk mund ta kujtonte, nuk mund ta kuptonte si kishte mbetur nën hijen e saj.”⁶¹

Hija e saj, shkretëtira janë mjete përmes të cilave krijohet bota imagjinare dhe mund të analizohen lehtësisht në funksionin e tyre psikologjik duke parë modelet frojdiste. E para, hija e saj, është një zhvendosje dhe thjeshtëzim, pra përfaqësim i të dashurës.⁶² Ndërsa shkretëtira është zëvendësim i realitetit, një mënyrë për të imagjinuar një botë pa rregullat e zakonshme dhe ndalimet e shoqërisë në të cilën jeton. Ashtu siç pohon edhe Propp në “Morfologjia e përrallës” bota e ëndrrës ngjan me “mjetin magjik”⁶³ që përmend Proppi në skemën e tij, dhe që është në fakt nga të paktat gjëra që strukturalistët kanë pranuar nga studimi i tij mbi përrallat ruse. Me të vetmin ndryshim se mjete magjik i përrallave ruse është diçka konkrete por me attribute magjike, ndërsa ai i Trebeshinës është ëndrra, e vetmja mënyrë për të gjetur çaste lumturie në një botë ku nuk ka rrugëzgjdhje tjetër.

“Dhe mes përmes qiellit, rrugën e bardhë shtruar me yjt, e Kashtës së Kumtërit, Nuredinit i dukej sikur dëgjonte zhurmën e farfullinjtë të një karroje të padukshme të bardhë, të tërhequr nga kuaj të bardhë... Çante me shpejtësi qiellin dhe nuk arrinte në asnjë vend... Ngaqë nuk nisej nga asnjë vend...”⁶⁴ Në këtë ëndërrim Nuredini e di se është duke

⁵⁹Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 49.

⁶⁰Jung, Karl Gustav, Frojdi dhe psikanaliza, Dritan Koka, D. T., Tiranë, 2003, f. 111.

⁶¹Po aty, f. 55.

⁶²Jung, Karl Gustav, Frojdi dhe psikanaliza, Dritan Koka, D. T., Tiranë, 2003, f. 25.

⁶³Propp, Vladimir, Morfologjia e përrallës, SHLK dhe Aleph, Tiranë, 2004, f. 57.

⁶⁴Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 191.

trilluar, duke krijuar një botë të paqenë dhe di dhe shkakun e këtij ëndërrimi që kompenson mungesën e krijuar nga realiteti i mosqenë, pak më poshtë vazhdon “Atij i erdhi në mendje Ferideja. Sikur ata të kishin mundur të bashkoheshin, ndofta sonde do të ishin tek ky vend dhe do të shikonin yjtë.”⁶⁵ Apo në fragmentin e mëposhtëm:

“Kërkoi me mendjen e tij të gjente pse i ishte shfaqur ajo ëndërr dhe iu kujtua se para tri ditësh kishte folur për Pulije budallaqen. I erdhi për të qeshur. Ç’ëndërr pa kuptim dhe ç’frikë e kotë!... Tani do të kthehej në shtëpi, do të kthehej te Ferideja...”⁶⁶

Në momentet kur Nuredini “zgjohet” nga kjo gjendje ëndërrimtare, ai ndihet edhe më keq, sepse rënia në batakun e jetës është për të jo vetëm e padurueshme dhe shfrymëzuese, por edhe vrasëse e shpirtit të tij.

“Ç’ishin këto ëndrra? Ç’ishte ky zgjim që nuk e linte të qetë?!... Iku me zemër të thyer, pa shikuar pas... Dhe gjithë bukuria e atij agimi sikur e ndiqte për t’ia bërë më të rëndë shkretëtirën e zemrës së lënduar! Zemrës së tij që nuk mund të shërohej!...”⁶⁷

Në këtë gjendje të tij, ai e di mirë që as në ëndrra nuk mund të jetë i qetë, ato nuk i dalin për të plotësuar mungesat e jetës, ai është tashmë i vetëdijshëm se është një njeri me fat tragjik, nuk ka asnjë zgjidhje për të veç vdekjes, sepse edhe ëndrrat e tij, janë të dhembshme “Tashti kudo që të vete nuk ka më... Nuk ka më *qetësi* për mua!... Ku të fle dhe pse të fle?!... Dhe nga vdekja kam frikë se mos zgjohem... tashti kudo që të vete... Edhe *vdekja* nuk do t’i mbyllë... Tashti vetë, mund të lëshoj *hijen time të mallkuar* mbi të tjerë, t’i bëj të gjitha fatkeqe!...”

Natyrisht që ëndrrat në masën e tyre më të madhe nisen nga dëshira e ëndërrparësit për të nëdrtuar botën me fantazinë e tij, pavarësisht se personazhi i Nuredinit është tejet i përjashtuar nga shoqëria, sa as në ëndrrat e tij nuk gjen dot prehje. Është pikërisht ky moment i pashmangshëm i shpjegimit të ëndrrës nga ëndërrparësi dhe që më vonë do të kërkojë ta vërë në zbatim, i cili sjell dhe mospërputhjen e Nuredinit edhe me ëndrrat:

“Prapëseprapë ai nuk do të mund të hidhte poshtë tërësisht lidhjen e ëndrrës me të ardhmen, sepse pas asaj pune të rëndë të përkryer të përkthimit të ëndrrës, ajo i shfaqet atij si një përfytyrim i një deliri të përmbushur të ëndërrparësit dhe kush do të mund të vinte në dyshim pastaj që në përgjithësi dëshirat e tij nuk do të drejtoheshin më vonë nga e ardhmja?”⁶⁸

Nëse do duhet të vinim në dukje pikërisht këtë ambiguitet të Nuredinit me sjelljen, ndjesitë, arsyetimet e tij me ëndrrat, do citojmë fragmentin e mëposhtëm, i cili e shpreh me përpikmëri dhe poetizim këtë marrëdhënie:

“Ujërat po e mbulonin, po e mbysin... Ishte e tmerrshme të mbyteshe ashtu, pa një lëvizje, pa zhurmë, pa dritë... Akoma i dukej sikur po mbytej në heshtjen e atyre ujërave të tmerrshme!... Ishte tek qoshku në shtratin e tij dhe nuk i besohej se ishte zgjuar nga ajo

⁶⁵Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 191

⁶⁶Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 275.

⁶⁷Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 232.

⁶⁸Frojd, Zigmund, Mbi Letërsinë dhe Artet, Gaqo Karakashi, Fan Noli, Tiranë, f. 167.

ëndërr e tmerrshme!... Në ëndërr të gjitha janë edhe më të bukura se në jetë osë më të tmerrshme.”⁶⁹

III. 6. Ëndrrat si kompensim i të ndaluarës

Mund të duket se ëndrrat e këtij klasifikimi mund të hynin shumë mirë në kategorinë e dytë, por në fakt bëjmë një klasifikim të tillë, sipas mendimit të Frojdit dhe Jungut se jo çdo kompensim është mbi diçka të pamundur, mund të ndalimi dhe e pamundura nuk janë e njëjta gjë. Frojdi e shpjegon gjerësisht dhe të ilustruar në “Totem dha tabu”.⁷⁰ Tabutë më të mëdha që paraqet Frojdi kanë të bëjnë me tmerrin e madh të shoqërive nga incesti.

Në roman ekziston një tërheqje midis dy personazheve, Qerimesë dhe Abazit, të cilët janë kunetër në një lidhje të dyfishtë, dy motra janë martuar me dy vëllezër. Tërheqja vepron ndryshe tek ata, sepse Abazi kishte një kujtim të vagullt të Qerimesë së re, të cilën duket se e kishte dashuruar, por për shkak të moshës ishte martuar me motrën e saj, Asimenë, një peng që i mbeti tërë jetën ky, por të cilin ai as vetes nuk ia shpreh. Ndërsa nga ana tjetër Qerimeja ka një marrëdhënie tjetër, asaj i ka vdekur i shoqi kur ishte ende shumë e re (në roman thuhet se as nuk e kujtonte më kohën kur kishte burrë) dhe natyrisht që dëshirat e saj ishin shtypur, por jo zhdukur.

⁶⁹Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë, 2001, f. 41.

⁷⁰Frojdi, Zigmund, Totemi dhe tabuja, Mufit Mushi, Fan Noli, Tiranë, 2006, f. 80.

“Në rastet kur nevojat psikoseksuale të gruas për t’u martuar dhe për jetë familjare kërkojnë të plotësohen atë gjithmonë e shqetëson rreziku i moskënaqjes për shkak të mbarimit të parakohshëm të marrëdhënieve bashkëshortore.”⁷¹

Kjo dëshirë e saj bëhet edhe më e fuqishme kur e detyruar nga rrethanat socio-ekonomike të kohës është e detyruar të jetojë në një shtëpi me të motrën dhe kunatin, njerëz që bëjnë një jetë të rregullt familjare dhe nuk pyesin për dëshirat e saj të mbytura. Gjithçka bëhet e çuditshme kur motra e Qerimesë para vdekjes lë amanet që pas vdekjes së saj Abazi dhe Qerimeja të martohen. Për shoqërinë tonë kjo është një tabu e jashtëzakonshme, Qerimeja turpërohet nga të gjithë dhe ky amanet bëhet shkak i një dhembjeje të madhe dhe i një izolimi nga të gjithë, Abazi nga ana e tij e sheh me syrin e një turpi të rëndomtë, dhe veç kësaj shtojmë faktin se dëshira e tij seksuale është krejt e vakët në krahasim me Qerimenë. Tërë ky presion asaj i mblidhet dhe gjen rrjedhje në ëndrra, ku në njërin prej tyre ajo madje e imagjiron aktin seksual zoofilik⁷². Kjo është e tmerrshme për të, duke qenë se fle dhe në një dhomë me fëmijët e shtëpisë. Këto shqetësime të saj bëhen gati simptomatike dhe ajo nuk e pranon dëshirën e saj seksuale nga nënshtrimi i Mbiunit.

“Simptoma është shenjë dhe zëvendësim i kënaqjes së munguar të pasionit, rezultat i procesit të shtypjes. Shtypja del nga uni, i cili nganjëherë me porosi të mbiunit nuk e pranon shfaqjen e pasionit të të ekzistuarit tek esi.”⁷³

Nga ana tjetër, Qerimeja ka një kompleks të dytë ndaj Abazit, përveç dëshirës erotike, që e bën marrëdhënien me të edhe më posesive. Qerimeja është e nënshtruar tërësisht ndaj Abazit dhe e sheh madje me adhurim gjithçka që ai bën, kjo vjen nga teoria e modeleve, të cilën Frojdi e përmend shpesh në studimet e tij.

“... kanë aq frikë nga tundimi që për mashkullin mishërohet në figurën e një gruaje jo të re, ndonëse në realitet jo të nënës së tij, por të një gruaje e cila të ishte si gruaja e tij.”⁷⁴

Edhe Qerimeja modelin e mashkullit e ka krijuar nga Abazi, sepse ishte rritur jetime dhe kur Abazi martohet me të motrën e saj ajo ishte ende fëmijë.

Megjithatë, pavarësisht shtypjeve, presimeve të pafund, Qerimeja e realizon martesën aq shumë të dëshiruar “E hoqi fustanin dhe e flaku tej, pastaj shkoi si e dehur drejt shtratit të tij... Kjo ngjante me një ëndërr”⁷⁵ Qerimesë akti dashuror me Abazin i duket si një ëndërr, aq e pamundur dhe e ndaluar ishte kjo për të.

Nga ky moment është realiteti i cili shihet prej saj sikur të ishte ëndërr:

“Diku po thurrej një ëndërr e bukur... Kështu i dukej asaj!... Dhe Qerimeja notonte e harruar në ujërat e trëndafilta të mrekullive, të atij gëzimit që hapte krahët dhe fluturonte

⁷¹Ibid, f. 27.

⁷²Treleshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 156.

⁷³Frojdi, Zigmund, Frika, Myfit Mushi, Rexhep Hida, Fan Noli, Tiranë, f. 9.

⁷⁴Ibid, f. 25.

⁷⁵Treleshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 339.

larg, larg... Notonte e harruar tek dashurija që shkonte si një afsh zjarri mbi ato ujëra të trëndafilta që nuk kishin an' e fund.”⁷⁶

Në aspekt strukturor është e rëndësishme të vërehet se ky proces kaq i thjeshtë çiftimi, nis dhe përmbyll tërë vëllimin e dytë të romanit, duke treguar kështu sesa tabu ishte për shoqërinë ky bashkim. Nuk mund të anashkalojmë përshkrimin e këtij akti final që mbyll vëllimin e dytë:

“Abazi çfrynte dhe gulçonte mbi të, ajo qante dhe rënkonte nga turpi, ndërsa përpëlitej dhe i jepej me afsh nga kënaqësia atij trupi të afërt, më të afërt se vetë trupi i saj i shkrirë.”⁷⁷

Në përfundim të këtij diskursi të gjatë mbi ëndrrat në roman, citojmë një pasazh të cilin e mendon Nuredini, personazhi më kompleks dhe më i rëndësishëm i romanit, i cili arrin deri aty sa ta quajë botën ku jetojmë të gënjeshtërt dhe atë të fantazisë të vertëtë:

“Në një pikë, bota ku jetojmë quhet e gënjeshtërt: “Duro, se në qiell është caktuar për njeriun një rrugë shumë e ngatërruar, është rruga e njeriut përmes vuajtjeve, përmes kësaj **bote të gënjeshtërt**”⁷⁸.

KAPITULLI IV

ZËVENDËSIMI I REALITETEVE, TRIUMFI I FANTAZISË

*“Kinezët u besojnë Dragojve më shumë se çdo hyjnie tjetër,
sepse dendur shquajnë trajtat e tyre në formacionet
e paqëndrueshëm të reve. Shëmbëllyeshëm,
Shekspiri ka vërejtur: Herë shquajnë një re që ngjan si dragua.”
J. L. Borges, “Libri i qenieve imagjinare”*

Pavarësisht “verizmit” si parim që përshkon tejmbanë romanin, fantazia zë një vend shumë të madh, sidomos në rastin e përshkrimit të disa personazheve të caktuara. Kur bota dhe mënyra e ndërthurjes së saj me fatin e individit është e pashpresë, personazhit nuk i mbetet gjë tjetër veçse të jetojë në një botë imagjinare, e ndërtuar për të kompensuar dhe shfryrë mungesat dhe dhembjen e kësaj bote. Përmendëm më lart formën e pakapshme, të krahasueshme me retë, të qenies imagjinare më të rëndësishme

⁷⁶Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 10.

⁷⁷Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 339.

dhe më domethënëse, dragoit, për të kuptuar se edhe në këtë rast nuk ka rëndësi me çfarë pjesësh trupore është i përbërë, por *lënda e tij e pakapshme, e paqëndrueshme, që e bën këtë qenie produkt të fantazisë*. Kur themi se kemi të bëjmë me fantastiken, në asnjë rast nuk parakuptojmë dukuri të jashtëzakonshme, qenie të jashtëzakonshme, sepse në fund të fundit, gjithçka është e përbërë me pjesë të njohshme nga realiteti.⁷⁹ Ajo çka mbetet është më shumë një kombinim i pëlqyeshëm, që krijon një botë jashtëzakonisht të ndryshme nga ajo reale dhe që operon me ligjësi të tjera, po të shohësh për shembull kohën, ajo kondensohet dhe zgjerohet në mënyra të çuditshme, përfton përjetime të ndryshme në personazhe të ndryshëm, duket se edhe një botë e tërë ndërtohet nëpërmjet imagjinare.

Në konceptin e estetikës moderne edhe vetë Letërsia nuk ka përse të jetë një imitim apo krijim i një realiteti që ka gjasa të ndodhë.⁸⁰ Sartri në vështrimin e tij mbi Letërsinë dhe Artin, mendonte se çdo afrim i Letrës me realen është bjerrja, zhdukja e artit, është prishja e strukturës artistike.⁸¹ Për këtë arsye, e nënvizojmë këtë ndërkëmbim te stilit verist⁸² të Trebeshinës me pasazhet – peizazhe të fantazisë. Këto pasazhe janë ato që na krijojnë më shumë asosacione me trajtat moderne të rrëfimit dhe kompozicionit që Trebeshina ndjek në veprat e tij të tjera, si p.sh. “Odin Mondvalsen”, “Tregtari i Skeletëve”, “Qesari niset në luftë” etj.

“Te Trebeshina procedura transgredohet deri dhe në renditjen e kapitujve. Tani shkrimtari e shkatërron qëllimisht iluzionin e seriozitetit, madje edhe të autoritetit, mbi të cilin ndërtohet parimisht fikcioni letrar.”⁸³

Duke parë se Trebeshina si prozator njih gjatë diakronisë së veprës së tij mënyra të ndryshme shkrimi, nuk dyshojmë se romani “Kënga shqiptare” i ka të qëllimshme digresionet e fantazisë, të cilat vijnë dhe zgjerohen shumë në rrëfim. Në këtë pjesë, do ndalemi më shumë në studimin e shkaqeve të jashtme dhe të brendshme që sjellin në vetëdijen e personazheve nevojën për të kërkuar shpëtim të fantastikja, dhe në përftesat kuptimore-emocionale që merr ajo, sesa në aspektin narratologjik, i cili u studiuva më sipër.

Graviteti rreth të cilit orientohen shumica e pasazheve mbi fantastiken është personazhi i Nuredinit, duke qenë një figurë tejet e ndërlikuar dhe shumë e ndjeshme. Nuredini ndërtohet si një personazh-hero me tipare edhe të heroit legjendar të këngëve folklorike, i cili nuk e njih frikën e vdekjes, dëshirën për t’u kapur pas jetës, një njeri i cili jeton me parimet dhe idealet e së kaluarës në mendje, epik në luftë dhe tmerrësisht lirik në përjetimet emocionale, Trebeshina ndërton nëpërmjet tij një hero në konflikt me të gjithë, me klasën e bejlerëve (Taip beu), me krushqit (Dobrollinjët), me pushtuesit fashistë (lufton kundër tyre), me komunistët (për shkak të mendimit të pavarur dhe qëndrimit fragmentar), me familjen (për mosbesnikërinë ndaj Partisë), me të shoqen (të cilën nuk e do)⁸⁴. Vetë rrëfimtari e quan një njeri që jeton mes dy kohëve, mes dy botëve, mes dy

⁷⁹Borges, J., L., Libri i qenieve imagjinare, Azem Qazimi, Zenit, Tiranë, 2005, f. 16.

⁸⁰Wellek, R., Warren, A., Teoria e Letërsisë, Abdurrahim Myftiu, Onufri, 2007, f. 47.

⁸¹Sartër, Zh., P., Ç’është Letërsia, Elona Riska, DeaS, Tiranë, 1998, f. 9.

⁸²Ndoja, Leka, Proza antropologjike e “verizmit” Trebeshinian, “Kënga shqiptare”, f. 1.

⁸³Trebeshiniana, Aurel Plasari, Odin Mondvalseni dhe fundi i utopive, f. 59.

⁸⁴Prof. Assoc. Dr. Bashkim Kuçuku, Cikël leksionesh në MND, lënda: Histori Romani, Skema për “Kënga shqiptare”.

jetëve, dhe nuk i takon asnjërës prej tyre. Aq e theksuar vjen e bëhet kjo, sa ai herë herë duket edhe mes jetës dhe vdekjes, pa i takuar asnjërës, siç do shohim më poshtë.

Na intereson të studiojmë sesi realizohet kalimi në gjendjen ku fantastikja merr epërsi. Në fillim duket se përdoret shumë efekti “mjegull”⁸⁵, kjo sepse kështu realizohet më lehtë fashitja, turbullimi i vijave të qarta dhe logjike të realitetit.

“Mugëtira filloi të nxihej dhe pylli nën mulli dukej si një masë e çuditshme, si një masë ku fshihej një botë... Sikur pas pyllit fshihej një botë përrallore, një botë ku nuk mund të shkohej.”⁸⁶

Një funksion të ngjashëm i jep efektit “mjegull” edhe U. Eko, duke studiuar sesi ky efekt bën dallimin midis subjektit dhe fabulës-intrigës, zbulon se gjithë mekanizmi mbi të cilin mbështetet “Silvia” e Nervalit është efekti mjegull, që sjell ndërkëmbimet e dendura prolesë-analeks.⁸⁷ Mjegulla shihet si një mënyrë e mirë për të bërë ndërkëmbime situatash. Po kështu, Trebeshina e përdor me qëllimin e futjes së pasazheve që shfaqen në formën e meditimeve, peizazheve mbi fantastiken.

“Gjithçka duket si përrallë: as qielli nuk është qiell, as toka nuk është tokë, as limani i argjendte që buron fshehtazi rrëzës nuk është liman, as lumi nuk është lumë... As flaka nuk është flakë dhe as ngjyrat nuk janë ngjyra!... Të gjitha pështillen si një mjegullazë... Si ajo e krijimit të parë të botës sonë.”⁸⁸

Mjegulla përdoret si një mjet që del përpara shqisës së logjikës dhe e ngatërron atë duke sjellë kështu një “*tëhuajësim*” të gjithçkaje, të tërë detajeve që në fakt përbëjnë pamjen e një bote tënjëmendtë. Nga njëra anë, ky është një moment me rëndësi të veçantë, pasi tregon vetë procesin e krijimit të letrares:

“Shkllovski e përcakton atë me disa terma, të cilat, duke folur në përgjithësi, çojnë në pikëpamjen se arti rigjallëron, rifreskon kuptimin tonë mbi jetën dhe përvojën. Sipas Shkllovskit, arti i *defamiljarizon*, i tjetëron gjërat që janë bërë të zakonshme dhe automatike.”⁸⁹

Gjendja e ndërmjetme e Nuredinit, pikërisht kjo gjendje “trans”, e cila është në kapërcyell të disa dukurive, duke mos i përkitur asnjërës dhe kjo sidomos në drejtim të jetës së tij është nga motivimet më të shumta se përse kalohet në digresione mbi fantastiken, nëse do përdornim termat e Todorovit në “Poetika e prozës”, kemi të bëjmë me folje që sjell mbiemër, folja “të (mos) jetosh” sjell “të ëndërrtën, të dëshirueshmen, kompensimin e vuajtjes”:

“Ai mbetet gjithnjë në hijen e errët të të tjerëve rrotull tij!... Dhe hija nganjëherë ishte shumë e errët!... Ka hije në jetë që nuk të lënë të shikosh as veten!... Ajo hije të pështjell

⁸⁵Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare V. 1 – f. 56, 78, 234, V. 2 – f. 34, 256, 259, V 3, - f. 12, 67, 156, 187, V 4, - f. 58, 280, V5. – f. 87, 194,257, 298.

⁸⁶Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 35.

⁸⁷Eko, Umberto, Gjashtë udhëtime në pyjet e tregimtarisë, Diana Kastrati, Dituria, 2007, f. 40-43.

⁸⁸Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 11.

⁸⁹Jefferson, A., Robey, D., Teoritë Letrare Moderne, Floresha Dado, Albas, Tiranë, 2004, f. 47.

me një paqenësi që nuk të vret dhe nuk të lë as të jetosh! Të mban në një vend që nuk gjendet as tek jeta dhe as tek vdekja dhe ti, i paverbuar, nuk dallon gjë rreth teje!... Dhe

Nuredini nuk dallonte asgjë! Ishte në një terr, aty në terrin e nxirë lëvrinin njerëz, dëgjoheshin zëra, kërcisnin shkrepset duke u ndezur... Një çast, dy çaste dritë dhe pastaj, terri më i zi!...”⁹⁰

Po të shohim përcaktorët e përdorur, ato orientohen të gjithë drejt fjalës “i zi, errësimit”, gjë që ka të bëjë pikërisht me gjendjen e rëndë të personazhit, i cili është edhe më tragjik, duke qenë i vetëdijshëm për gjendjen e tij, dhe në të kundërt krijohet gjendja e jashtëbotës së Nuredinit. Të dyja gjendjet janë mbiemra dhe natyrisht të dyja nuk janë veçse përjetime të personazhit, por kuptimet dhe gjendjet emocionale që kalojnë janë krejt të ndryshme:

Po të shohim përcaktorët, vëmë re se dy gjendjet janë antitetike dhe i takojnë fushës së njëjtë semantike, ndërsa figurativisht, ato mbështeten në dritën (si simbol i jetës) dhe errësirën (si simbol i të mos-jetuarit. Gjendja që krijohet për përshkrimin e personazhit edhe në përfytyrimin e lexuesit është pikërisht qenësia e Nuredinit ndërmjet dy botëve, ku pjesë e këtij polariteti është edhe binomi realitet – fantazi. Në të dy rastet, me terma gramatikore në prozë, quhen mbiemra, pa rënë në naivitetin e të kuptuarit si ndërtim, me mbiemra, por si funksion në rrëfimin e prozës.

GJENDJA MBIEMËR BRENDA NUREDINIT	GJENDJA MBIEMER JASHTË NUREDINIT
-hije e errët	- dy çaste drite
-terri më i zi	-qiell jashtë
-terr i zi	-drita jashtë
-terr i nxirë	-u duk si dritë
-boshllëk në terr	-dritë e beftë
-errësirë	
-e terrtë	

“Veprimi s’ka masë të përbashkët me një cilësi, por kundërvënie midis dy aspekteve me gjasë i përsëritshëm dhe i papërsëritshëm. Pra mbiemrat rrëfimitarë do të jenë kallëzues që përshkruajnë gjendjen e ekuilibrit apo të çekuilibrit, foljet do të jenë ato që përshkruajnë kalimin nga njëri te tjetri.”⁹¹

Folje kyçe të përdorura për të treguar këtë ndërkalim janë: ëndërroj, dëshiroj, mendoj, fle, arratisem, krijon. Dhe ndërkalimi në këtë formë vjen natyrshëm:

Ekilibër (mbiemër) – folje – folje (çekuilibër) – mbiemër (ekuilibër pa kthim mbrapa në ekuilibrin fillestar). Shohim në dy personazhe sesi realizohet ky ndërkalim:

⁹⁰Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 290.

⁹¹Todorov, Tzvetan, Poetika e Prozës, Gj. Kola, A. Papeka, SH.L.K., Tiranë, 2000, f. 44.

“Krijonte në mendjen e tij një botë të paqenë dhe të arrinte një përrallë... Dhe mbi barkën e praruar të dëshirës, kalonte nga ëndrra në ëndërr, nga përralla në përrallë...”⁹²

Ndryshon paksa emërtimi në këtë pasazh rrëfimtar-analizues për psikologjinë e personazhit, por analogjia është e thjeshtë: krijonte – përrallë, dëshira – ëndërr. Fjala “përrallë” është përdorur shpesh për të treguar magjinë, përjetimin e thellë që vjen që nga kohërat, me një intertekstualitet i fuqishëm me krijimet folklorike, siç do shohim me poshtë.

Personazhet nuk njohin gjendje imagjinatave të kundërt me përjetimin e tyre të brendshëm, shumë rrallë Nuredini mendon sikur të ishte sërish me Feridenë, por edhe në raste të tilla ai del shumë shpejt nga kjo gjendje për të ndjerë një trishtim edhe më të madh dhe deri diku të kobshëm, sepse gradualisht ai vetëdijsohet se nuk mund të jetë kurrë i lumtur pa Feridenë dhe në fakt të qenit me të është i pamundur në këtë botë. Është e paharrueshme për lexuesin, kur ka arritur në vëllimin e tretë, të shohë sesi një personazh aq krenar dhe që duket shpërfillës ndaj gjithçkaje, në një pasazh në pyll, rrëzohet dhe s’pushon së qari, të mos përmendim pastaj momentet kur bie në gjendje jermie.

“Deshi të hynte në pyll, por papandehur ra përmbys në plepishte dhe ia dha të qarit me ngashërime ngaqë nuk shpresonte në asgjë dhe... nuk mund të rronte kështu!...”⁹³

Personazhet e këtij romani janë gjithnjë të vetëdijshëm për fantazitë e tyre, edhe kur duan vetë t’i besojnë, ato nuk i humbasin lidhjet me realitetin.

“Dukej sikur po mendohej, që pastaj të hidhej në atë botën tjetër. Kur hapi sytë dhe pa rrotull njerëz, i erdhi çudi që ishte akoma mes tyre, ndaj i mbylli përsëri sytë për t’u tërhequr në botën e saj që po fillonte me një murrme të padritë...”⁹⁴

Prandaj, edhe gjendja e tyre zakonisht është paralele me përjetimin, edhe kur ai është i hidhur, edhe kur është i gëzuar. Do shohim dy shembuj, në njërin është sërish Nuredini, i cili fantazon për qetësinë, e cila i duket e paarritshme për fatin e tij në këtë botë. Ndërsa në tjetrin Qerimeja fantazon pas martesës së saj një botë të lumtur, ashtu siç është ajo në atë stad të jetës së saj.

“Nuredini e ndjente veten të lodhur. Do të donte që errësira të bëhej e trashë, shumë e trashë dhe ai të humbiste në të. Të mbytej në një errësirë shumë të trashë... Atje ku nuk dëgjoheshin më fjalët e këtushme!...”⁹⁵

“Qerimeja notonte e harruar në ujërat e trëndafilta të mrekullive, të atij gëzimit që dukej se do të hapte krahët dhe dukej se do të fluturonte larg-larg.”⁹⁶

Duket se pavarësisht integritit të pasazheve të tilla, që shpjegojnë edhe më mirë gjendjet e personazheve dhe motivimet e tyre, stili i romanit mbetet realist, asnjëherë nuk

⁹²Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 200.

⁹³Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 37.

⁹⁴Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 106.

⁹⁵Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 64.

⁹⁶Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 3.

humbasin kontaktet me realitetin, në atë botë ku kurdoherë do duhet të kthehemi. Pikërisht për këtë tipar themi se Trebeshina edhe në rastet më të skajshme të dëshpërimit njerëzor jep mesazhin pro jetës, lumturia gjendet vetëm këtu, në këtë botë, ai nuk bjerr shpresat botën e përtejme. E megjithatë, fantazia është një lloj kontakti me të mbinaryrshmen, sikur thjesht se nëpërmjet saj njeriu krijon, duke marrë kështu cilësi aspak të zakonshme dhe të vdekshme.

KAPITULLI V

SIMBOLIKA E “KËNGËS” NË ROMANIN “KËNGA SHQIPTARE” TË KASËM TREBESHINËS

Solomoni thotë : “Nuk ka asgjë të re mbi tokë. Ashtu si Platoni, që mendonte se dituria s’është veç harresë.”⁹⁷

Francis Bacon, Essays, LVII.

⁹⁷Borges, J.L. ,Aleph, Çlirim Mukli, Uegen, Tiranë, 2002, f.5.

V. 1. Kënga si mënyrë përjetësimi

Kënga njih vlerën e përjetësisë së saj si krijim, e aftë të kalojë nëpër epoka, të frymëzojë njerëz të kohëve dhe vendeve të ndryshme. Kënga merr vlerën e të mbinatyrshtes, pikërisht nga universalizmi i saj. Estetika e së bukurës na frymëzon të shohim gjithçka që na ndjell të bukurën, si një marrëdhënie me të mbinatyrshtes. Përkryerja është e pamundur për botën e njeriut, për më tepër, kur ajo lidhet me të bukurën, paraqitja është mahnitëse. Kënga përfaqëson përjetimin shpirtëror të njeriut, të universalizuar dhe të estetizuar, përtej vlerave të një kohe konkrete, ndaj romani “Kënga shqiptare” i takon sa një kohe, aq edhe shumëkohësisë.

Henri Bergson pohon se “ Ekziston të paktën një realitet të cilin ne e zotërojmë nga brenda me intuitë dhe jo nëpërmjet analizës së thjeshtë. Kjo është vetja jonë me kalimin e kohës, vetja që nuk ndryshon. [...] Një gjë është e sigurt: ne pranojmë vetëm vetveten.”⁹⁸ Në këtë realitet jo statik, të ndryshueshëm vetëm së jashtmi, njeriu mbetet i njëjti, modeli i tij psikologjik (arketipi) është i tillë që pranon dhe pëlqen artin-këngën e së kaluarës. E pse do duhej ta kërkonte këtë të kaluar, nëse në të nuk do të gjente veten?! Përkohshmëria e jetës njerëzore është iluzion, pasi çdo gjë ka ekzistuar që më parë, madje gjithçka është thënë, kënduar që më parë.

Përmes një procesi të gjatë, ndoshta jo shumë sistematik, por natyrisht mjaft shpirtëzues, Trebeshina e realizon dhënien e një mesazhi të tillë. Duket sikur kjo natyrë universale e këngës bie në kundërshtim me detajet dhe koloritin etnik/nacional të saj, por në fakt këto dy forma realizojnë së bashku një konceptim më të plotë mbi ambiguitetin: e përkohshme - e përjetshme mbi këngën – mbi jetën. Shoqëria njerëzore dokumenton në këto forma krijuese pasurinë e saj shpirtërore, e cila më shumë vjen e shfaqet përmes vuajtjes/dhimbjes. Në roman të gjithë personazhet e gjejnë veten në këngë dhe kënga është sa e njerit, aq edhe e tërë kolektivitetit.

“Ai nuk këndonte më, por këngët e të tjerëve jehonin ëmbël në shpirtin e tij dhe nga kjo i dukej se të gjithë njerëzit e dashur, të gjallë e të vdekur, ishin aty, rrotull tij, aty ku përziheshin të gjitha kohët e një kohe të vetme, jashtë rrëmujës së përgjithshme – ‘Ne as të vvarë as të prerë s’jemi.’ ”⁹⁹

Në po të njëjtin përjetim, vërehet edhe përkohësia, lidhja me njerëz dhe vende të caktuara, siç është në këtë rast ardhja e Feridesë pranë Nuredinit nëpërmjet këngës; kur dashuria e tyre realizohet, edhe përjetësohet nëpërmjet evokimit të këngës, që shkrin shumë kohë brenda saj. Kënga mistifikohet duke u lidhur me të vdekurit, por që duke e parë përtej kuptimeve figurative, tregohet marrëdhënia me përjetësinë.

“Të gjithë kishin vdekur, te gjithë do të vdisnin, edhe ata vetë... E atëherë përse këndohej kënga?!... Pse të jetonte ajo dashuri dhe mall i tyre?!... Jo! Aty s’mund të kishte vdekje...”¹⁰⁰

Pavarësisht fatalitetit dhe dëshpërimit me të cilin perceptohet kënga, për Nuredinin, ajo bart brenda saj kuptime gjithëkohore:

⁹⁸Shtumpf, S.E. , Filozofia, Historia dhe Problemet, Bergson: Metafizika, Realiteti jetësor përkundrejt atij statik, K.Myftiu, P.Shehu, Toena, Tirane, f. 339/2.

⁹⁹Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 4, Globus R, Tiranë 2001, f. 183.

¹⁰⁰Ibid, f. 183.

“Përmes fjalës njeriu ka sunduar kohën dhe hapësirën. Ajo ka ndarë objektet e veçanta nga kaosi i dukurive, duke i afruar ose i larguar, u ka dhënë formën dhe natyrën, dimensionet. Me të e nëpërmjet saj janë përjetësuar dukuritë dhe momentet, orët dhe vitet, koha e tashme, e shkuara dhe e ardhmja.”¹⁰¹

Në këtë pjesë të punimit, do ndalemi në kontekstet dhe kuptimet që merr kënga (shqiptare) në romanin e Trebeshinës, për të përfunduar në lidhjen e titullit me përmbajtjen e romanit si dhe strukturën kuptimore të ndërtuar sipas konceptit të këngës, e cila përkon me procedimin realist të tipizimit të personazhit. Logjika e ndjekur është induktive, pasi na duhet të analizojmë kontekstet dhe kuptimet konkrete për të përfunduar në strukturën e gjerë kuptimore dhe lidhjen e titullit me konceptet ideo-artistike në roman.

V. 2. Kuptimet që merr “kënga” në roman

Kënga përshkon tërë romanin, dhe çka është edhe më e çuditshme është se ajo është gjithnjë aty, pasi nënkupton në radhë të parë, pavarësisht ngjyrave të konteksteve, jetën njerëzore me të mirat dhe të këqijat e saj, me të bukurën dhe të shëmtuarën, me të përjetshmen dhe të përkohshmen. Megjithatë, të gjitha përpjekjet për përkufizim dhe për nxjerrjen e kuptimeve nuk bëjnë gjë tjetër veçse shprishin unitetin artistik që ka fjala në vepër.

Ligjërimi letrar shpreh një dallim thelbësor prej asaj që në gjuhën e zakonshme e quajmë fjalë dhe sintaksë. Fjala nuk është më një shënjesë që shpreh kuptimet, një mjet për të nxjerrë një kaos të brendshëm për ta burgosur në fjalë, por i jep fjalës lirinë, pikërisht nëpërmjet një procesi i cili mistifikohet dhe shpjegohet në mënyra të ndryshme, por

¹⁰¹Citimi i tërthortë- Berisha, Anton, Këngë që përlijin pasurinë shpirtërore të shqiptarit dhe botës së tij, Faik Konica, Prishtinë, 2008, f. 18.

pavarësisht të gjitha teorive apo praktikave, fjala konsiderohet në një “gjendje të egër”¹⁰². Shmangia e qëllimësisë në ligjërimin letrar është parimi bazë, për të hyrë në kuptimet e reja të çliruara të fjalëve. Duhet theksuar se ky është koncepti i teorive moderne për letërsinë, por edhe i vetë artit modern. Barti është ndër të parët që me “Aventurën semiologjike” ia ka dhënë një vlerë të re këtyre interpretimeve dhe termave të përdorur. Barti në veprën “Aventura Semiologjike”, pohon se çdo studim nuk bën gjë tjetër veçse të prishë unitetin e pakrahasueshëm të veprës. Çdo shpjegim i tekstit nuk i shpëton dot modeleve tona imagjinare, të cilat pavarësisht çfarëdolloj kombinimi mbeten në thelb të përbëra nga pjesë më të vogla të cilat të gjitha e marrin formën nga realiteti.¹⁰³ Ndër të parët që vuri re këtë dallim ndërmjet artit dhe botës së njëmendtë ishte Vasili Kandinski, ku ndërsa pikturat e tij dilnin jashtë parimit të mimesisit, ai pretendonte krijimin e një drejtimi të ri të pikturës: Abstraksionizmin; pohon se nuk e kupton përse u dashka që piktura e tij të imitojë realitetin duke qenë se arti dhe piktura janë dy gjëra krejt të ndryshme.

Ajo çka e bën këtë interpretim shumë të veçantë është se ai ndodhet po brenda tekstit letrar të Trebeshinës, pra vetë trajtimi që i bën Trebeshina këngës si art, përkon në njëfarë mënyre me konceptin e tij mbi letrare, është si një lloj metaletërsie. Vlera e romanit “Kënga shqiptare” qëndron pikërisht në shprehjen e këngës shqiptare si metaforë e jetës së dokumentuar në krijimtarinë shpirtërore të këtij etniteti. Nuk do ndalemi për të parë keq – interpretimet, qëllimin politik, etj, por për të parë pikërisht këtë shprehje të gjuhës kur kalohet nga sisteme të ndryshme ligjërimi – siç janë letërsia dhe gjuha komunikuese. Do bazohemi te koncepti strukturalist i Bartit, i cili dallon edhe tekstin nga letërsia, në mënyrë që të mos anashkalojmë studimin për hir të aspekteve jashtë gjuhës letrare: “Teksti nuk është strukturë është strukturim, nuk është objekt por është punë e futur në lojë, instanca e tekstit nuk është domethënia, por shenjuesi, në konceptimin semiotik dhe psikanalitik të këtij termi.”¹⁰⁴

Në qëllimin e tekstit letrar është pikërisht tëhuajësimi i funksionit parësor të fjalëve, shmangia e kuptimit të zakonshëm. Pikërisht për të mbivendosur kuptimin emocional, përveç kuptimit semantik të fjalës, narratori në roman përmend gjithnjë fjalën “këngë” atëherë kur personazhet gjenden në momentet më vendimtare dhe emocionalisht të ngarkuara. Zgjerimi i konotacioneve të simbolit të këngës kalon nëpër kuptimet semantike që i jep edhe lexuesi empirik (termi i marrë nga Dhurata Shehri në studimin “Lexuesit empirikë të Odin Mondvalsen”.) Lexuesi i kohës së Trebeshinës do të kuptonte edhe më mirë konotacionet e përdorura, siç do të shohim më poshtë.

Shpeshherë në roman, madje me komizëm të theksuar, përmendet ose jepen situata ku shfaqet niveli i ulët kulturor i shoqërisë, p.sh. kjo shprehet në onomastikë: Duçe Myrselini për Duçe Musolinin, apo “boçovizma” për bolshevizëm. Skenat ku burrat diskutojnë për politikë, janë sa prekëse aq edhe zhgënjyese.

Pavarësisht mungesës së arsimimit, shoqëria pavetëdijshëm kishte krijuar mekanizmat e saj për ruajtjen e etnitetit dhe e përvojave historike shekullore. Arti si prodhim shpirtëror i një populli të caktuar, shpreh qenësinë e tij, vetëdijen etnike dhe duke patur funksion ekzistencial, ai bëhet kujtesë, dokumenton në fondin shpirtëror të një popullin ngjarjet

¹⁰²Sartër, Zhan Pol, Ç’ështëletërsia, ElonaRisk, DeaS, Tiranë, 1998, f. 12.

¹⁰³Borges, J. L., Libri I qenieveimagjinare, f. 14.

¹⁰⁴Barthes, Roland, Aventura Semiologjike, Dukagjini, Pejë, 2008, f. 39.

historike më të rëndësishme. Për analogji do shohim si shprehet Fatos Arapi për “Ciklin e Kreshnikëve”:

“Na flasin për vulën e fuqishme shqiptare”, për “rilindjen”, që kjo poezi na paska pësuar gjatë udhëtimit të hyrjes së saj prej Bosnjës gjithnjë e më thellë në malësitë e Veriut shqiptar. [...] Dhe nuk e bëjnë këtë, sepse instinktivisht e ndjejnë që një gjë e tillë në ato kushte aq të ndryshme shoqërore e nacionale, në ato lëndë aq të larmishme poetike, sociologjike, etnografike, politike – që objektivist përmbajnë të dyja poezitë, nuk mund të ndodhë. Gjergj Elez Alija dhe Cikli i Kreshnikëve Shqiptarë, janë këngë të malësorëve, më drejt të fshatarësisë së lirë, dhe kjo përben tiparin themelor.”¹⁰⁵

Në këtë pasazh shkëputur punimi shkencor i Fatos Arapit mbi këngët e moçme shqiptare, vërejmë se: A. Këngët popullore nuk përmbajnë vetëm artin, por edhe mjaft të dhëna të rëndësishme në drejtim të të dhënave të sociologjisë, etnografisë dhe politikës, të dokumentuara në këngë. Shumë me rëndësi është nënteksti mitik dhe i bestytnive, siç e vë në dukje A. Pipa në “Vargu folklorik shqiptar- Struktura dhe zhanri”.

“Mitet dhe bestytnitë, praktikat magjike dhe besimet totemike, gjenden shpesh në përralla dhe legjenda në formën e gnomëve, të kondensuara në një varg, ose në distikë, tercina dhe katrena.”¹⁰⁶

Prandaj shpeshherë rrëfimtari i jashtëm përmend faktin se ndoshta problematika e këtyre këngëve është e thjeshtë, herë-herë jo e pëlqyeshme, por në fund të fundit këto këngë janë prodhim shpirtëror i etnitetit tonë. Personazhi i Nuredinit do të pohojë herë pas here se anë e mbanë botës mund të ketë këngë shumë herë më të bukura, por këto janë tonat, dhe bashkë me pohimin e këtij personazhi, lexuesi empirik dallohet nga ai i përfytyruar.¹⁰⁷

Nuredini përfaqëson njëherësh edhe zërin e narratorit, pasi edhe herë të tjera në tekst pohohet e njëjta gjë. B. Po kështu nga pohimi i F. Arapit, zbulojmë se jo thjesht një karakteristikë, por një tipar themelor i këngës epike shqiptare është fakti se këndohet nga fshatarësia e lirë, madje as toponime nuk shfaqen, aq sa shfaqen emrat e pushtuesve apo feudalëve të huaj, të cilëve i drejtohen këngët. Në “Kënga shqiptare” përmendet shpesh termi i “këngëtarit legjendar” dhe madje figura e tij glorifikohet, duke u paraqitur përmes parimit të madhësisë të së kaluarës. Kur flitet për këngëtarin legjendar, përmendet se ai vjen nga kohëra që nuk mbahen mend, dhe në fakt ai zë vend në rrëfim pikërisht sepse këngëtarë të caktuar, siç përmendet p.sh. Nuredini i parë, krahasohen me këngëtarin legjendar, duke e parë atë më shumë si një mendim, si një idealitet estetik që vjen nga e kaluara.¹⁰⁸

Më poshtë do i ndajmë në çështje kuptimet kryesore që merr kënga në roman, duke përshkruar variantet dhe receptimet e ndryshme, pa i përkufizuar ato :

V. 2. a. Kënga si kujtesë

Natyrisht që kuptimi i parë që merr kënga dhe nga i cili rrjedhin edhe kuptimet e tjera është funksioni i saj si kujtesë. Gjithçka që ka rëndësi për një popull, apo etni të caktuar, nuk kalon pa u dokumentuar në prodhimin e tij shpirtëror, siç është në këtë rast kënga.

¹⁰⁵ Arapi, Fatos, Këngë të Moçme Shqiptare, Naim Frashëri, Tiranë, 1986, f.136

¹⁰⁶ Pipa, Arshi, Albanian folk verse: Structure and Genre, Dr. Rudolf Trofenik, Munchen, 1978, pg. 51. (Citimi përkthyer nga autorja.)

¹⁰⁷ Dhurata Shehri, Lexuesit empirikë të “Odin Mondvalsen”, f.38.

¹⁰⁸ Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 4, Globus R, Tiranë 2001, f. 183.

Por, në radhë të parë duhet të përkufizojmë konceptin e etnisë, për të parë më pas se ç'përbërës semantike shfaqen tek "kënga" në trajtimin e Trebeshinës.

"G. Nikolas mendon se një etni, në origjinë, është para së gjithash një tërësi (bashkësi) sociale deri diku e mbyllur dhe jetëgjatë, me rrënjë në një të kaluar pak a shumë mitike. Ky grup ka një emër, disa doke e zakone, disa vlera, përgjithësisht një gjuhë të vetën."¹⁰⁹ Thelbi për pranimin e etnisë është vetëdija për të dhe për pranimin e një prejardhjeje të njëjtë, p.sh. prej një kafshe toteme, prej një stërgjyshi mitik, apo prej ndonjë gjysmë-perëndi. Por asesi nuk mundemi të anashkalojmë kulturën dhe kujtesën e përbashkët. Nëse ne studiojmë gjuhën e kujtimeve folklorike – p.sh. Gjergj Zheji me "Vargu i ciklit të kreshnikëve" shohim se edhe vetë gjuha në të cilën "derdhet" kjo histori dhe ndjeshmëri është shprehje themelore e pasurisë së fondit shpirtëror. Në këngë aq më tepër shqiptari, ka përfshirë gjithë çka dashur t'i japë Mnemosinës, duke qenë se kjo ishte forma e tij e vetme për ta ruajtur atë. Në këngët epike i këndohet heronjve, pushtimeve, rebelimeve e deri diku konflikteve të tipit personal, por që marrin përmasa legjendarizuese, epike.¹¹⁰

Këtë tipar e vë në dukje dhe Pipa kur analizon tiparet metrike dhe prozodike të këngëve popullore, ai vë re se funksioni kryesor është përvijimi i tipareve apo virtyteve të burrit shqiptar.

"Muzika në këngët epike kontribon në krijimin e një atmosfere solemniteti që të na lidhë me funksionin kryesor, që është lartësimi i veprave të heroit, vlera këto që janë kryesore në virtytin shqiptar."¹¹¹

"Këngët e popullit, duke futur në përmbajtje të tyre ngjarjet e realitetit bashkëkohor bëhen një kronikë politike e saj. Rapsodët ndjekin me vëmendje gjithçka ndodh në jetën konkrete të fshatit apo të krahinës. Si forma të manifestimit epik të jetës, krijimet e tyre paraqesin ato fakte që janë në vetvete më interesante, më tipike dhe më të përgjithshme."¹¹²

Në një prej pasazheve të shumta, për këngën thuhet :

"Vëri veshin zemrës! Ajo të tregon dhembjen mallin e atij të parit që e këndoi! Dhe ç'kanë njerëzit dhe popujt gjatë historisë!... Gjithë vuajtjet derdhen në këngët që kanë mbetur poshtë e lart."¹¹³ Lidhja e fuqishme shpirtërore me të kaluarën realizohet përmes secilit prej personazheve, të cilët identifikohen me këngët e së kaluarës, por njëherësh duke lënë edhe ata vetë gjurmë në pasurimin e tyre. Nëse kemi parasysh këngët e ceremonisë së gjatë të dasmës, personazhet rikujtojnë një të kaluar tek e cila përfshijnë të njëjtin mall si të këngëtarit dhe po kështu edhe në lidhje me këngët heroike, ndodh e njëjta gjë. Duhet patur parasysh që asnjëherë Trebeshina nuk harron të diferencojë këngët epike nga ato lirike dhe këngët tipike për meshkujt nga ato të femrave. Këtë dallim e vë

¹⁰⁹Tirta, Mark, Etnologjia e përgjithshme, GEER, Tiranë, 2008, f.249.

¹¹⁰Epika historike 3, Akademia e Shkencave Të Shqipërisë, Instituti i kulturës popullore, Tiranë, 1990.

¹¹¹ Pipa, Arshi, Albanian Folk Verse: Structure and Genre, Dr. Rudolf Trofenik; Munchen, 1978, pg. 102. (Citimi përkthyer nga autorja.)

¹¹²Epika historike 3, Akademia e Shkencave Të Shqipërisë, Parathwnia nga Qemal Haxhihasani, Instituti i kulturës popullore, Tiranë, 1990, f. 12.

¹¹³Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 125.

në dukje dhe Pipa, ku ai dallon edhe elementet metrike, ritmike dhe koreografinë që dallon lirikën nga epika.¹¹⁴

Kuptohet që rrëfimtari sheh aspektin e receptimit dhe kodifikimit si akt shpirtëror dhe jo si dokumentim dhe ky është një nga çelësat për të kuptuar jo vetëm funksionin e këngës në roman, por edhe vetë romanin. Kjo është një lloj vepre, e cila nuk receptohet dot pa u bërë njësh me planin narrativ, pa e lexuar, pa dyshuar në asgjë dhe të bëhesh njësh me përjetimet e personazheve, prandaj dhe kjo këngë – është kënga shqiptare, e cila siç thotë Nuredini në roman, nuk është më e bukura në botë, por është e jona, me të tërë “prapambetjen” e saj. Është e jona.

V. 2. b. Koncepti i mallit në këngë

Një nga fjalët me më shumë peshë ideo-emocionale të gjuhës shqipe është “malli”. Nga mjaft studime është vërejtur se malli në letërsinë tonë (duke filluar nga ajo folklorike) nuk është thjesht mungesë e një njeriu apo vendi, por një ndjenjë shumë më komplekse. Luan Topçiu në studimin krahasues mbi mallin në letërsinë shqipe dhe atë rumune, zbulon se malli shqiptar është një fjalë e papërkthyeshme, pasi nëse ajo përkthehet nuk mbart më kuptimin e saj. E vetmja fjalë me të cilën ajo afron shumë është “dor-i” i rumanishtes, dhe ky ngjasim vjen për shkak të ndikimeve letrare më së shumti.

Malli në romanin “Kënga shqiptare “lidhet me derdhjen e dhembjes njerëzore në këngë”. Malli dhe kënga njëjtësohen për shkak të përjetimit të thellë emocional. Ky mall nuk ka përse të përcaktohet, pasi ndjenja operon me ligjësi të çuditshme, që vijnë nga thellësi të pashpjegueshme. Malli që shkrihet në këngë përshkruhet si diçka e pakapshme, që vjen nga kohërat, pa pasur në vetvete lidhje me asnjë kohë konkrete, dhe për këtë shkak e bën edhe këngën me vlera jo thjesht të një momenti, por e lidh atë me të përjetshmen, me të mbinatyrshmen. Në një moment ku rrëfimi kalon në plane reflektive, ku individ i mendon për të fshehtën e botës, jetës, njeriut në të, arrin momenti që heroi dorëzohet para këtyre nocioneve metafizike, deri diku të ndaluara për të dhe pohon:

“Merrjani këngës! Ku ishin ata që kishin rrahur ato male përpara tij?!... Cili ishte malli i tyre i trishtuar, shpërndarë dhe harruar nëpër këngët gjysmake të mjegulluara nëpër at’ kaltërsi?!...”¹¹⁵

Edhe vetëdija e rrëfimitarit është e tillë që do ta lërë të mjegulluar këtë ndjenjë. Ajo jepet e tillë, pikërisht se vetëm kështu personazhet mund të gjejnë veten tek kënga. Personazhet e shohin ndryshe këngën, disa gjejnë tek ajo kuptimin, bukurinë dhe gëzimin e jetës, të tjerë shohin vuajtjen e tyre, mosplotësimin, mosgjetjen e qetësisë në shpirtërore. Mundet që edhe i njëjti personazh në momente të ndryshme të jetës dhe gjendjeve emocionale, të përfitojë receptime të ndryshme ndaj këngës. Përveç konceptit të trishtimit, ja tek shohim një përjetim tjetër: “Këngë... gëzim... ëndrra... ëndrra, gëzim, Këngë!” Duke mos qenë e lidhur thjesht me personazhe të caktuar, por duke shprehur “gjendje” i grupojmë në dy llojesh këto receptime për këngën.

¹¹⁴Pipa, Arshi, Albanian Folk Verse: Structure and Genre, Dr. Rudolf Trofenik; Munchen, 1978, pg. 75. (Citimi përkthyer nga autorja.)

¹¹⁵Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 152.

V. 2. c. Atributi i fshehtësisë, shumëkuptimshmëria

Nëse kënga duhet të arrijë pikën përfundimtare, të synuar nga plani narrativ dhe i është ngarkuar vlera e të përmbledhurit të kuptimit të tërë jetës, atëherë është i nevojshëm edhe mistifikimi i saj.

“Një këngë mbushur me mugëtirën e fshehtë të asaj fushe... pështjellë nga mugëtira që bëhej blu.”¹¹⁶

Ky atribut lidhet me fshehtësinë, pasi edhe po të identifikojmë temat kryesore të përdorura në këngë, sidomos në këngën epike, ato kanë korelacione me diç mistike, me tragjeditë greke:

“Nga temat dhe motivet e pranishme në epikën shqiptare mjafton të kujtojmë ato që hasen në tragjedinë dhe epikën greke, si vrasja e nënës, haraçi në njerëz që i duhej dhënë kuçedrës, vetija e trupit të heroit për të qenë i pagoditshëm me përjashtim të një pike, qumështi i nënës si mjekim me efekt real ose magjik, mëkimi totemik nga zanat dhe orët janë qenie mitologjike që i korrespondojnë (dhe ndoshta u pararendin) hyjnive mbrojtëse të Olimp të grek.”¹¹⁷

Duke e kthyer tashmë figuracionin në një qerthull, ku gjithçka fillon nga fshehtësia, nuk ka asnjë çudi nëse tashmë kënga merr kuptime të larmishme.

- Kënga merr vlerë të veçantë pasi vetëm nëpërmjet saj individi shqiptar në një shoqëri plot ndalesa gjen mundësinë të shprehë dëshirat e tij, ëndrrat dhe dashurinë. Që nga ky moment, sapo mbërrin në botën e këngës, personazhet e ndjejnë veten të lirë dhe gjithçka tashmë bëhet e mundur. Kjo e bën këngën shqiptare të jetë veçanërisht e kondensuar në kuptime dhe emocionalitet, pasi për një shoqëri ku shumëçka në lidhje me shprehjen e ndjesive është e ndaluar, kënga bëhet i vetmi mjet sublimimi. Siç vë re Kierkegardi, forca e poezisë popullore qëndron në forcën e madhe të dëshirimit, sa që ajo nuk bën pazar në kërkesat e veta me reflektimet e ftohta të arsyes së esëllt.

“Me këngën niseshim dhe shkonim larg, atje në botën e lirë të këngës, atje ku zemra çel lirisht në mes të luleve më të bukura, atje ku thuren të papara aromat e ëmbla të dashurisë!”¹¹⁸

- Vuajtja, shkak dhe pasojë. Kënga shpeshherë vjen me burim nga mosplotësimet apo zhgënjimet e jetës. Është mirëfillti ashtu siç pohon Frojdi dhe më pas Jungu, që procesi i të të sublimuarit në art, njëlloj si rikujtimi i një ngjarjeje të hidhur te psikoanalisti, është edhe më i vështirë se sa kur ndosh ngjarja, pasi tanimë shtohen edhe përjetimet e mbledhura në kokë.¹¹⁹

¹¹⁶Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 292.

¹¹⁷Xhovani Bronxini, Epika shqiptare dhe ajo italiane në “Çështje të folklorit shqiptar 2”, Tiranë, 1986, f. 165-166.

¹¹⁸Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 127.

¹¹⁹Frojdi, Zigmund, Mbi Letërsinë dhe Artet, G. Karakashi, H. Luli, R. Hida, Fan Noli, Tiranë, f. 156.

Herë pas here, madje duket sikur ngacmimi i dhembjes së shkuar në këngë, nuk sjell veç katarsis (sipas Frojdit), por edhe një kënaqësi të mefshtë.

“ Me gjuhën që di veç kënga. Ai që kishte hall, e harroi hallin, ai që kishte mall, u mallua dhe më shumë. Gjithkush këndonte për mallin dhe brengën e tij, kurse tjetri gërmonte në fund të zemrës për të gjetur ku ishin fshehur.”¹²⁰

- Barazimi i këngës me bukurinë dhe dashurinë.

“Ferideja dhe këngët ishin një! Ajo ishte kënga dhe këngët...”

Kënga dhe “e bukura” natyrshëm shihen të shkrija bashkë, janë prej një materieje, të njëjta, të pakapshme dhe rendja e tyre në kohë është aq e gjatë sa jeta e një njeriu është e papërfillshme. E bukura nuk mund të përjetësohet askund më mirë se në këngë. Aty është rendi i saj i natyrshëm. Por, sidomos në botën shqiptare, ku shoqëria ngre tabu te fuqishme në lidhje me shprehjen e ndjenjave dhe të dashurisë, ky sublimim në art është edhe më i fuqishëm. Shumë studiues me të drejtë vërejnë se shqiptari e ka mbyllur gjithnjë erosin brenda dhomës martesore, dhe, për këtë arsye, ndjenjat dashurore shfaqen më të fuqishme në këngë, ashtu siç ndodh sa herë ndalesa është e fuqishme.¹²¹

Në momentet ku jepen përjetimet dashurore të Nuredinit, ato përzihen gjithnjë me përjetimin e këngës, të një kënge malluese, cila bëhet e gjallë përmes dashurisë konkrete në roman. Përdorimi i këngës si përjetim dashuror, madje barazimi i saj me të lidhet specifikisht me lirikën si gjini më vete. Shkrimja e dashurisë me këngën është ndoshta një nga kuptimet më të fuqishme që merr kënga në këtë roman.

“ E ndjente që kënga ishte dashuri dhe dashuria këngë”¹²²

- Lidhja e këngës me gjininë. Kënga merr kuptime të ndryshme në momente të ndryshme të jetës njerëzore, kjo shfaqet edhe në roman. Ndryshe është fryma e rrëfimit kur kemi intertekstualitet me këngët epike dhe ndryshe është gjendja kur shohim p.sh. këngët e vajzave.

Ky ndryshim shfaqet edhe në këtë roman që e njeh kaq mirë jetën shqiptare:

“ Edhe pse këngëtarët dhe tregimtarët nuk shkëputen nga llojet, nga modelet e nga gjuha poetike e traditës letrare, sa ndonjëherë krijohet përshtypja se kemi të bëjmë me kodifikime, prapëseprapë brendapërbrenda këtyre modeleve, ata e pasurojnë dhe e ndryshojnë traditën ekzistuese, shprehin origjinalitetin e tyre, që, para së gjithash, dëshmohet nga gjuha dhe nga struktura e mesazhit poetik si pasojë e te folurit të secilit krijues ose bartës.”¹²³

Do ta shohim në roman këtë dallim, duke trajtuar pikërisht këngët e vajzave. Së pari, ato shihen si anonimat, gjatë dasmës së Nuredinit dhe vetëm më të rrallë i vishen personazheve të caktuar. Po të shohim në thelb përmbajnë frikën e vajzave për rritjen, për martesën dhe fatin e tyre, i cili duket se nuk dihet ku do t'i hedhë. Problematikat janë

¹²⁰Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 127.

¹²¹Arapi, Fatos, Këngë të moçme shqiptare, Tiranë, 1986, f. 118.

¹²²Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 125.

¹²³Berisha, Anton, Këngë që përlligjin pasurinë shpirtërore të shqiptarit dhe botës së tij, F.Konica, Prishtinë, 2008, f.22.

reale, por përmasat shpirtëzuese dhe përjetimi lirik i fuqishëm, nuk na lënë dot t'i lëmë pas dore.

- Kënga e vashave krijon analogji me lirikën popullore për nga temat dhe fjalori i përdorur, p.sh.

- Një këngë mbushur me mugëtirën e fshehtë të asaj fushe.
- Vajtonte një gjon – Qante një violinë.
- Pështjellë nga mugëtira që bëhej blu.

Imazhi që krijohet, mbështetet i gjithi në fjalën “mugëtirë”, e cila mbështillet me detajet e natyrës, ashtu siç ndodh gjithnjë në folklor, kur flitet për figurën e femrës. Animizimi i natyrës zë vend në poezinë folklorike sa herë flitet për femrën, duke qenë se figura e saj paraqitet me “etikë” në këtë formë, por pa i hequr asgjë bukurisë.¹²⁴ Në vijim, skena do konkretizohet, duke kaluar në plane konkrete: “ Ku do t'i hidhte fati ato vajza?!... Dhe kënga e vashërisë derdhej, derdhej pa kursim në atë terr!”¹²⁵

Është frika për të ardhmen dhe përjetimi i fuqishëm i rritjes, inicimi drejt një moshe dhe grupi tjetër, që sjell mistikën me të cilën përzihet misteri i erotikës dhe fertilitetit për femrën shqiptare, për të cilën deri në prag të martesës shumë tema të kësaj natyre konsiderohen tabu. Çfarë vëmë re është së në këtë rast kënga nuk shfaq as trishtim dhe as zhgënjim, por frikën përzier me gëzim kundrejt një të ardhmeje deri në këtë moment, thjesht të ëndërrt.

V. 3. Lidhja e Këngës me strukturën e romanit dhe me titullin

I gjithë romani “Kënga shqiptare”, në të pesë vëllimet, ka një ndërtekstualitet të fuqishëm me këngët popullore, secili fillon me një këngë popullore, e cila shpreh në një formë të kondensuar çfarë do të trajtohet në tërë vëllimin. Duket se historia që pason në stilin tregimtar, është një arsye për të cilat dikur kanë lindur këto këngë. P.sh. vëllimi V fillon me vargjet:

“Nën! O moj e zeza nënë!
Del e shih Çaushnë tënë,
Tek e pjekinë ndë lënë!
Aferim, Çaush Hormova,
dhjam e dyllë të pikova,
ty dot' besën s't'a ndërrova!”

(Këngë popullore)

Në këtë vëllim trajtohet në radhë të parë vdekja e Nuredinit, të cilës rrëfimtari i kushton tërë rëndësinë që meriton një karakter i tillë, duke u kujdesur edhe për detajet më të vogla. Vrasja e Nuredinit jepet po me kushte të këntilla, ku të tërë janë kundër tij, dhe të themi qëndresa e tij nuk ka as lëkundjen më të vogël. Nëse do të shohim vëllimin e III, në të cilin rrëfëhet për luftën kundër pushtuesit Italian, ai fillon me një këngë arbëreshe:

¹²⁴Ibid, f. 80.

¹²⁵Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 293.

“Gjithë bota më gjëmontel...
Nga tym’ i dyfeqeve
gjithë malet mjegullonin,
nga shkëlqim i shpatave
gjithë fushat më shkëlqenin,
nga gjak’ i ushtarëve,
nkuqesh ujët e lumenjve,
nga copat e shtizave
bëheshin ura mbi ujë!”

Lidhja kaq e fuqishme në trajtimin e bërthamave poetike, të cilat vijnë e zgjerohen në prozë, tregon se i gjithë romani tregon një histori tipike nga jeta shqiptare, nga ato histori që këndohen. Që në titull e dimë se romani mëton të përmbledhë jetën dhe botën shqiptare, por figurativisht jepet përmes fjalës “këngë”. Romani “Kënga shqiptare” si roman afresk, përshkruan tërë ambientet e shoqërisë shqiptare dhe tërë tipat shoqërorë ndaj totaliteti kaq i plotë me të cilin jepet pamja realiste e kësaj shoqërie, bën që ta quajnë këngë. Vetëm kjo fjalë me figurativitetin e saj dhe me vlerat kuptimore, (u përmendën në çështjen e parë) mund të mbartë një funksion lidhës strukturor të të pesë vëllimeve, por edhe të sekuencave të shumta të cilat në mjaft raste duken sikur nuk kanë lidhje me ngjarjen kryesore (historinë e familjes), por kanë funksionin e paraqitjes së plotësisë së botës shqiptare.

Për më tepër, vetë fatet e personazheve në roman paraqesin një lloj kënge. P.sh. kënga e vajzave e cila më së shumti paraqitet si anonimat, po kështu paraqet edhe një sintezë të personazhit të Nazeninit. E ardhmja e saj duket e lumtur, të gjithë mendojnë se Nazenini do të jetë e lumtur, por lumturia për të ardhmen përzihet me frikën mbi inicimin, kalimin në një grup tjetër shoqëror dhe ankthi që sjell zbulimi i mistereve të botës së të rriturve.

Kulminacioni i shprehur me një detaj shumë interesant, është vrasja e Nuredinit ku njëlloj si në këngët folklorikë epike, heroin nuk e zënë plumbat.¹²⁶

Është përmendur edhe më lart se figura e Nuredinit mbështetet fuqishëm me këngët popullore nisur që nga madhështia e karakterit të tij, tiparet kalorësiake, fisnikëria e ndjenjave dhe tragjizmi i skajshëm në portretizimin e tij. Por, gjithsesi, ky moment është kulminant, duket se narrator nuk do që ta shohë as ai dhe as lexuesi këtë personazh si një njeri, ai mitizohet, shfaqet si gjysmë- perëndi.

“Plumbat i binin rrotull atij njeriut që nuk e prishte terezinë.”¹²⁷, dhe së fundi :
“Kur hoqi kallllamidhen e pestë, e kuptoi e nuk e kishin goditur... Dhe nuk e godisnin dot! Nuk e hante plumbi, nuk e hante më!...”¹²⁸

Ashtu siç vëren Anton Berisha, madje me një listë referencash në mbështetje, heroi epik i ciklit, apo këngëve epike, nuk vritet nga plumbat, ai është “i pavdekshëm” deri në

¹²⁶Berisha, Anton, Këngë që përlijin pasurinë shpirtërore të shqiptarit dhe botës së tij, F.Konica, Prishtinë, 2008, f. 58.Si dhe, Mbledhës të folklorit 8, Fatos Mero Rrapaj, Këngë popullore të Labërisë, Tiranë, 1991.

¹²⁷Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 4, Globus R, Tiranë 2001, f. 137.

¹²⁸Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 5, Globus R, Tiranë 2001, f. 333.

goditjen në pikën e dobët. Dhe vetëm kur Ferideja shkon pranë Nuredinit, ai merr plumbin e parë.

Ky personazh me shpërfilljen e kufirit jetë-vdekje, me një botë shpirtërore tejet të pasur dhe në fund të fundit më tragjiku i tërë fateve trebeshiniane, përfaqëson në vetvete një përfytyrim imagjativ mbështetur në modelet më të bukura dhe më të përsosura të këngëve popullore.

Së fundmi, është gjithëpërfshirja e emocioneve në konceptin këngë, që e bën atë të mahnitshme para lexuesit dhe qendër të figuracionit të tërë romanit.

“ Udhëtari këndonte dhe, megjithëse nuk dëgjoheshin fjalët, ndjehej trishtimi i saj. Ishte e qartë se udhëtari i ndjente ato që këndonte. [...] mundej donte të lehtësohej duke kënduar.”¹²⁹

Shumë abstrakt dhe njëkohësisht sintetik është kuptimi i kësaj fjale në fragmentin e mëposhtëm:

“Ai nuk e kuptonte ç’ ishte ajo përjetësi e papërlyer. Brenda shpirtit të tij jehonin këngë të çuditshme, këngë largësie në pafundësinë që ai ndiente. Nuk kapeshin ato këngë që silleshin si mjegulli. Shpirtrat kishin hapur flatrat dhe treteshin larg, përtej kaltërsisë pafund.”¹³⁰

Pavarësisht tragjizmit në fatin e personazheve, “Kënga shqiptare” është një roman ky triumfon jeta, ku tërë kohës jepet mesazhi pro jetës. Dhe kuptimi më parësor dhe funksional i këngës në lidhje me narracionin është vetë jeta:

“A do të pushonin ndonjëherë së qari gëzimet e jetës dhe së kënduari hidhërimet?!... Mund të kalohen pa këngë hidhërimet që nuk pushojnë kurrë?! Dhe ç’do t’i mbetej botës pa këngë?!...”¹³¹

KAPITULLI VI

PËRFYTYRIMET E FANTASTIKES NË RAPORT ME FORMAT E SAJ SIMBOLIKE

¹²⁹Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 197.

¹³⁰Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 29.

¹³¹Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 125.

VI. 1. Shprehja e fantastikes në përfytyrimine të mbinatyrshmes nëpërmjet besimit dhe bestytive

Frika nga forca të pushtetshme që qëndrojnë mbi njeriun dhe që mund të ndikojnë në fatin e tij, e ka shoqëruar gjithnjë historinë e njerëzimit dhe të qytetërimeve. Nuk kemi për qëllim të mirëfilltë të zbulojmë se cilat nga këto besime dhe praktika që gjenerojnë kanë vend në të vërtetë dhe cilat janë thjesht krijime të mendjes dhe përfytyrimit njerëzor. Duke parë se gjatë historisë së qytetërimeve dhe religjioneve njeriu i ka krijuar ndryshe raportet e tij me të mbinatyrshmen, besojmë se në njëfarë mase kjo botë është edhe përfytyrim i tij, një përfytyrim me bazë shoqërore dhe etnike, e cila ndikohet nga mendimi i përgjithshëm i shoqërisë dhe jo thjesht nga individë të veçantë. Besimi si i tillë mbështetet posaçërisht në aftësinë e njeriut për të besuar në gjëra të cilat janë të pavërtetueshme dhe si i tillë asnjë religjion nëse qëndrojmë neutral nuk ekziston. Por, i parë në pikëpamje të kulturës dhe praktikave që zhvillohen në shoqëri të caktuara për shkak të besimeve, shpresojmë të gjejmë shprehjen e shpirtit dhe fantazisë së një etniteti shoqëror, në mënyrën sesi shihet besimi i tyre për të mbinatyrshmen.

Siç kemi vënë re dhe më lart në punim, fantastikja në romanin “Kënga shqiptare” nuk është asnjëherë e shkëputur krejtësisht nga realja sepse herëpashere rrëfimi ndërkëmbehet dhe asnjëherë rrëfimtari, personazhet si objekt, por ndikuar edhe te lexuesi, nuk harrojnë mënyrën e të përfunduarit logjik për një arsye të caktuar, atë që e quajmë shkurt, motivim psikologjik ose rend shkak-pasojë. Dhe sa i takon këtij aspekti të fantazisë, besimi si një shfaqje e marrëdhënieve të njeriut me të pashpjegueshmen dhe të mbinatyrshmen, shumë prej shfaqjeve në tekst, nuk janë të drejtpërdrejta, por realizohen në përshkrimet e skenave nga përditshmëria, nga sjelljet spontane të pamenduara të personazheve. Duke rrëfyer në dukje me paanshmëri dhe pa ndonjë thellësi fragmentet ku personazhet veprojnë në mënyrë automatike – reflektive dhe pa menduar për arsyet e vërteta të zbatimit të riteve për shembull, apo të nderimit për njërën fe, tjetrën apo figura të caktuara në të cilat besohet pa ndonjë sistem religjioz në mes. Këto veprime që janë të këtij niveli pothuaj instiktiv, që bëhen pa u menduar, por si reflekse të ngulitura, shprehin besimin e vërtetë të njerëzve në të mbinatyrshmen dhe mënyrën e tyre krejt të pasofistikuar për të fshehur mendimet e vërteta. Veprimi kapet në bërje e sipër. Asnjë personazh nuk është në formën apo pozicionin e përkryer për të shprehur atë që përfaqëson. Ai është gjithmonë: pothuajse. Dhe kjo teknikë është e mahnitshme. Zbulon atë që është më e fshehura në shpirtin e njeriut, atë që qëndron më në thellësi, që njeriu as vetë s’e di që e ka, instinkt apo ndjenjë qoftë.

Por, përtej këtij shpjegimi që mund të duket thjesht i izoluar nga mendimi social, ekziston një shpjegim i dytë, shumë herë më i plotë se i pari, i cili e lidh mendimin e njeriut me të mbinatyrshmen me kontekstin kulturor dhe shoqëror ku bën pjesë. Tradita, kultura dhe lidhja e tyre me religjionin janë të padiskutueshme dhe deri në një fare mase përcaktuese në besimin e individit mbi të mbinatyrshmen. Në Shqipëri, religjionet njohin një histori piktoreske dhe aspak monotone, një histori ku ideja e kombësisë dhe fesë kanë qenë larg së qeni një e vetme dhe ku natyrisht tërë gjurmët e pushtimeve kanë lënë pas elemente të kulturës dhe të religjionit si pjesë e saj, ashtu siç ndodh gjithnjë në rastet e ndikimeve kulturore.

Sadik Bejko, në librin “Qytetërimet të mëdha” flet për mbivendosje të qytetërimeve, për ndikimet që ato lenë tek njëra-tjetra, sepse qytetërimet nuk vdesin.

“Palëvizshmëria i rrënjës qytetërimet në një të kaluar më të lashtë, nga sa duket, dhe nga kohëzgjatja është e para në natyrën e qytetërimeve. Kështu, universi i krishterë latin nuk fillon me Krishtin, as islamizmi me Muhamedin, as bota ortodokse me Kostandinopojën, themeluar më 330, sepse një qytetërim është një vazhdimësi që, kur ndërron, sado thellë ta sjellë këtë ndërrim një fe e re, prapë ngërthen e merr vlerat e lashta, që përmes tij mbijetojnë, madje përbëjnë thelbin.”¹³²

Po kështu, kur flet për dallimin mes krishtëritimit ortodoks dhe atij katolik, S. Bejko vëren se njëri u bazua në botën greke, dhe tjetri në atë romake.¹³³ Të dy këto mjedise qenë qendrat e mendimit pagan, Roma dhe Greqia. Të cilat duhet të luftonin me origjinën e tyre pagane për t’u kthyer nga besimi i ri, duke bërë kompromis ndonjëherë.

Edhe Zhak Lë Gofi vë në dukje këtë prirje të njeriut Mesjetës për të rimarrë elementet e së kaluarës.

“Njerëzit e Mesjetës, nga shek. VIII deri në shekullin XIV, ndjenin nevojën për t’u kthyer në Romë, megjithëse, e dinin mirë që e kishin braktisur.”¹³⁴

Tashmë është e njohur se pushtimi i një populli nga një tjetër nuk është asnjëherë i plotë, për të mos thënë që as nuk konceptohet përveç juridikisht, nëse nuk tjetëron pikërisht atë identitet që i fashit nevojën për pavarësi. Për këtë arsye, çdo herë në pushtime pason ideologjia, njerëzit që i duhen më shumë pushtuesve janë ideologët dhe priftërinjtë. Nxitja e një besimi të ri konsiderohet si nga hapat më të rëndësishëm në tjetërsimin e identitetit, çka shpie në humbjen e dalëngadalë të identitetit. Kulturat të para si gramatikë, shpjegohen shumë thellësisht parë në aspektet e emërtimeve të objekteve të adhurimit dhe të praktikave dhe në zbatimin e tyre, si formë e të parit të gjithçkaje që ishte e rëndësishme në lidhje me fuqitë e mbinatyrshme për njeriun e tipik të mjedisit shqiptar. Shpjegimet etnologjike janë një përdorim për hir të semiotikës së tekstit.

Një pjesë të rëndësishme të fantastikes e zënë besëtytnitë. Edhe vetë krishterimi pranon ato dukuri të cilat në fakt nuk janë mirëfillti të krishtera, madje të tilla që Kisha i ka luftuar për një kohë të gjatë. Por edhe në këtë mënyrë, nëpërmjet një lufte të vazhdueshme për shfarosje, **ato janë bërë pjesë jo e krishtëritimit** si besim, por e krishtëritimit **si kulturë**. Janë dukuri të botës evropiane perëndimore, të cilat kanë krijuar ndër shekuj një traditë të caktuar. Dhe nuk është e vërtetë që krishtëritimi nuk ka marrë prej tyre elemente të caktuara. Bëjmë fjalë për traditë, rituale ezoterike, mistike, magjike, që në thelb kanë pasur një brumë pagan. Natyrisht që besimi i krishterë është shprehur kundër këtyre traditave qysh në Dhiatën e Vjetër, pasi ishin pengesa më e madhe drejt besimit monoteist. Në Bibël shpesh ka pasur figura mjaft të devotshme ndaj Zotit të hebrenjve, të cilët janë kthyer herë pas here në paganizëm, dhe kurdoherë ata janë ndëshkuar rëndë. Adhurimi i Molokut dhe Baalit, dy perëndive fenikase, ishte një besim i afërt edhe për hebrenjtë. Në kronikat e Dhjatës së Vjetër, pas mbretëritimit të Solomonit, mbretëruan një

¹³²Bejko, Sadik, *Qytetërimet të mëdha*, Onufri, Tiranë, 2006, f. 337.

¹³³Bejko, Sadik, *Qytetërimet të mëdha*, Onufri, Tiranë, 2006, f. 337

¹³⁴Lë Gof, Zhak, *Qytetërimi i perëndimit mesjetar*, Toena dhe Soros, Tiranë, 1998, f. 54.

sërë mbretërisht të cilët herë binin në idhujtari, e herë pendoheshin nga fatkeqësitë e tyre që i vinin nga zemërimi i Zotit. P.sh. nga rënia në idhujtari gjatë qeverisjes së Roboamit, birit të Salomonit, hebrenjtë u pushtuan, si ndëshkim, nga egjiptianët. Por, pas pendimit të tyre Zoti i ndihmon. (2 Kronikave 12. 12)

“Me qenë se Roboami ishte përulur, zemërimi i Zotit u hoq nga ai dhe nuk e shkatërroi plotësisht, në Jude kishte akoma gjëra të mira.”

Diçka të tillë e vë re edhe Mirçja Eliade, i cili pranon se tërë historia e hebrenjve është e mbushur me të tilla fakte, ku historia argumentohet nga ndërhyja e Zotit. Sepse për të judaizmi, ishte në radhë të parë një fe që mistifikonte historinë.

“Për hebrenjtë, çdo fatkeqësi e re historike konsiderohej si një dënim i Jahves, i indinjuar nga shëmtia e mëkateve të popullit të zgjedhur. Asnjë disfatë ushtarake nuk dukej absurde, asnjë vuajtje nuk ishte e kotë.”¹³⁵

M. Eliade e sheh historinë e mistifikuar, si një mënyrë e largimit të njerëzve nga tmerrri i përsëritshmërisë, i historisë ciklike, nga nevoja e argumentimit të historisë. Ai thotë se rikthimet periodike të hebrenjve nga Ba'alët dhe Ashtarët shprehin kështu në një masë të madhe refuzimin e tyre për të vlerësuar historinë.¹³⁶ Eliade vë re se judaizmi e sheh besimin tek Zoti si një mënyrë të kërkuar ndihmë veçse në rastet e nevojës:

“Në fakt, sa herë ua lejonte historia, sa herë që ata rronin në një epokë paqeje dhe lulëzimi ekonomik relativ, hebrenjtë largoheshin nga Iahve dhe u afroreshin Ba'alëve dhe Ashtareve të fqinjëve të tyre.”¹³⁷

Kthimi herë pas here në paganizëm dhe idhujtari nuk është një dukuri rastësore dhe e kufizuar vetëm tek hebrenjtë. Sepse kulturat gjithnjë komunikojnë, dhe nuk ka asnjë kulturë që të vdesë dhe të mos lerë thelbin e saj tek ndonjë tjetër. Hebrenjtë jetonin të rrethuar nga fise pagane, dhe sado që krenoheshin për monoteizmin, elementet pagane u shartuan me fenë e tyre.

Po kështu, kur flet për dallimin mes krishtëritimit ortodoks dhe atij katolik, S. Bejko vëren se njëri u bazua në botën greke, dhe tjetri në atë romake.¹³⁸ Të dy këto mjedise qenë qendrat e mendimit pagan, Roma dhe Greqia. Të cilat duhet të luftonin me origjinën e tyre pagane për t'u kthyer nga besimi i ri, duke bërë kompromis ndonjëherë.

Edhe Zhak Lë Gofi vë në dukje këtë prirje të njeriut Mesjetës për të rimarrë elementet e së kaluarës.

“Njerëzit e Mesjetës, nga shek. VIII deri në shekullin XIV, ndjenin nevojën për t'u kthyer në Romë, megjithëse, e dinin mirë që e kishin braktisur.”¹³⁹

¹³⁵Eliade, Mirçja, *Miti i kthimit të përjetshëm*, Mehr Licht, nr. 23, Ideart, Tiranë, 2004, f. 261.

¹³⁶Eliade, Mirçja, *Miti i kthimit të përjetshëm*, Mehr Licht, nr. 23, Ideart, Tiranë, 2004, f. 264.

¹³⁷Eliade, Mirçja, *Miti i kthimit të përjetshëm*, Mehr Licht, nr. 23, Ideart, Tiranë, 2004, f. 261.

¹³⁸Bejko, Sadik, *Qytetërimi të mëdha*, Onufri, Tiranë, 2006, f. 337

¹³⁹Lë Gof, Zhak, *Qytetërimi i perëndimit mesjetar*, Toena dhe Soros, Tiranë, 1998, f. 54.

Ai gjithashtu vë re edhe ekzistencën e elementeve pagane në Mesjetë. Mesjeta, sipas Lë Gofit, është e mbushur me kthimin në paganizëm si dhe me luftën e klasës së priftërinjve me atë të kalorësve.¹⁴⁰ Historia e Mesjetës është e mbushur me luftën kundër herezive, paganëve, magjistarëve dhe çudibërësve të ndryshëm. Gjithnjë është bërë një barazim mes këtyre dukurive dhe botës nëntokësore, diabolike.

Për t'u kthyer mirëfilli te puna me romanin "Kënga shqiptare", fillojmë duke parë njësinë e parë, atë të religjionit dhe mënyrës sesi shfaqet ai në roman.

VI. 2. Koncepti mbi besimin dhe religjionet

¹⁴⁰Lë Gof, Zhak, *Qytetërimi i perëndimit mesjetar*, Toena dhe Soros, Tiranë, 1998, f. 53.

Pjesa ndoshta më e rëndësishme në formimin e një kulture dhe në qëndrueshmërinë e identitetit është besimi. Në botën shpirtërore, në këtë përmasë thelbësore, ai është një mjet kolektiviteti në shoqëri, dhe çka është e veçantë është një kolektivitet për çështje tejet të brendshme dhe nga kjo merr një vlerë të veçantë.

Shqipëria, si një vend shumë kompleks në këtë aspekt, ka njohur disa religjione të mbivendosur mbi njëri-tjetrin. Në këtë çështje do merremi më pak me të dhënat e besimeve pagane, pasi ato do zënë vend në hulumtimet për besimin natyror dhe bestytnitë, por do shohim gjurmët e besimeve të mëdha monoteiste që janë shfaqur në vendin tonë. Siç është vërejtur shpesh në libra historikë dhe letrarë, shqiptarët ndjenjën e besimit fetar nuk e kanë unifikuar me atë të kombit, kjo për shkaqet historike të njohura, të cilat sollën një popullsi shumë tolerante në këtë drejtim. Sabri Godo, në të dy romanet historike, “Skënderbeu” dhe “Ali Pashë Tepelena” i ka dhënë vend të rëndësishëm përshkrimit të këtij detaji, pasi interpretimi i tij mbi historinë është se shqiptarët e kanë këtë tolerancë fetare pa ndonjë vetëdije të mirëfilltë, por për shkak të indiferencës së tyre për fenë, dhe madje në raste të caktuara (“Skënderbeu”) ata e shihnin fenë si një mënyrë për të bërë përpara, për të depërtuar në dyert mesjetare të Perandorisë Osmane. Frika nga ndërrimi i fesë nuk ekziston te shqiptarët, të mësuar tanimë dhe gjenetikisht me ndërrimet e detyruara fetare. Dëshmitë na bëjnë të ditur se as në Arbërit e Mesjetës po as në shqiptarët e kohës së re, grindje fetare në popull nuk ka pasur edhe pushtuesit e kanë përdorur fenë në popull nuk ka pasur edhe pse pushtuesit e kanë përdorur fenë në shërbim të interesave të tyre. Këtë e bën të ditur edhe Shuflai për Mesjetën Paraosmane ndër Shqiptarë.¹⁴¹

Në romanin “Kënga shqiptare” shihet qartë kjo ndërthurje fetare, ku në familjen e Abazit, nuk është se ndiqet një besim fetar i qëndrueshëm dhe as nuk ka ndonjë koncept familjar mbi fenë dhe besimin. Në një moment, Abazi pohon se dikur “Ai fis kishte qenë i krishterë – ishin të mallkuar”¹⁴². Pra, bëhet e qartë, së pari, vetëdija e besimit të mëparshëm, se shqiptarët kanë ndryshuar besim dhe së dyti, se kjo ishte një shenjë e keqe. Pamë dhe më lart se familja ka një legjendë që i është thurur për shkak të një mallkimi të lashtë, duket se Abazi është i obsesionuar pas këtij mallkimi, saqë edhe ndërrimi i besimit shihet për të si një shenjë e keqe. Po kështu, ky ndryshim i herëpashershëm i ndjekjes së riteve jepet dhe si më poshtë:

“Ai për hir të shkuarjes që kishin në fshat shkonte në kishë dhe ndihmonte me sa mundej. Se përgjersa fshati ishte i krishterë edhe ai do të festonte si gjithë të tjerët.”¹⁴³

Kjo mënyrë e ndjekjes së riteve tregon një mungesë totale të konsideratës për institucionet e besimit në tokë, njeriu i sheh ato si institucione thjesht njerëzore, si krijime të njeriut, derisa frekuentohen për arsye shoqërore, duke theksuar edhe një herë, jo tolerancën për fenë, por nëse do ta quanim me mënyrën më të drejtë edhe pse të ashpër, me indiferencën karshi saj.

¹⁴¹Tirta, Mark, Etnologjia e shqiptarëve, Geer, 2003, f. 342.

¹⁴²Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 12-13.

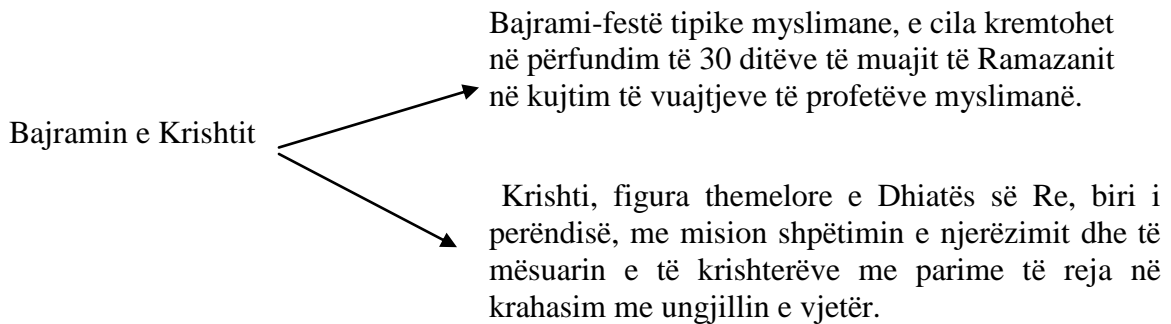
¹⁴³Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 256.

Etnologu Mark Tirta vëren në përmbledhjen për “Etnografinë e shqiptarëve”, se festat fetare, ritet, shpeshherë festoheshin sëbashku pavarësisht besimit fetar.

“Kremtonin me rite të tërë shqiptarët, pavarësisht nga përkatësia mysliman, ortodoks apo katolik. Ditën e Verës, Shën Gjergjin (me rite pagane), Shën Gjnin (më 24 qershor), si solstici i verës ashtu edhe të kremte pagane të fundit të dhjetorit, siç ishin Kolendrat, Buzmi, Motmoti i Ri, e me radhë.”¹⁴⁴

Në roman përmendet Kërshëndellat ishin me rëndësi të madhe.¹⁴⁵ Po kështu, shohim të përdorur një formë gjuhësore e cila përmbledh krejt pavetëdijshëm mendimin e përgjithshëm për besimet, kjo sepse e thënë në formën e një urimi, tregon se nuk i duket askujt e çuditshme, madje si urim është tejet i kalcifikuar: “Bajramin e Krishtit t`ja gëzosh rehat.”¹⁴⁶

Shprehja: bajramin e Krishtit nuk ka asnjë gabim nga aspekti gjuhësor, nga lidhja e fjalëve, por nga ana semantike, kjo është një lidhje krejt shqiptare, shumë e veçantë dhe shprehëse e këtij gërshetimi kaq interesant ndër fetar.



Një shprehje e tillë, duket se mund të gjejë vend, vetëm në një shoqëri të tillë si ajo shqiptarë dhe një detaj tjetër që duhet sqaruar është fakti që fjala “bajram” për festën myslimane, është vetëm shqiptare dhe boshnjake, pasi në botën arabe njih këto variante: Eidul-Fitr, Eid al-Fitr, Id-ul-Fitr, or Id al-Fitr. Duket se kjo është një dukuri tipike shqiptare, edhe në konceptim, edhe në formimin gjuhësor. Megjithatë, mund të vërejmë se semat e përbashkëta nga ana historike nuk mungojnë.

- Semat e përbashkëta:
- festë fetare monoteiste
 - kujton vuajtjet e profetit/profetëve
 - kremtohet pas kreshmës
 - bashkohet me vuajtjen/shpëtimit e profetëve

¹⁴⁴Tirta, Mark, Etnologjia e shqiptarëve, Geer, 2003, f. 342.

¹⁴⁵Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 158.

¹⁴⁶Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 159.

Natyrisht, besimet fetare kanë shtresëzime që vijojnë që prej kohëve pagane, judaizmit, krishtërimin dhe islamit, duke sjellë nga më të vjetrat tipare të fshehura në fetë e reja, për shembull, rasti i krishtërimin dogmatik, të cilat herë-herë shfaqin edhe ambiguitete ndikimesh, apo thjesht reminishencash, që nga kohët pagane. Reminishenca këto, që ndoshta mund ta kenë burimin nga vetë fakti se elementet pagane u mohuan me forcë nga kisha, por në një farë mase të padiskutueshme ato lanë gjurmët e tyre në religjionin monoteist përfaqësues të qytetërimin perëndimor, krishtërimin. Nëse në vende të tjera një dukuri e tillë mbishtrësimi është dukuri e zakonshme kulturore dhe e qytetërimin, në Shqipëri është edhe më e fuqishme për shkakët historike të njohura. Në tekst shohim edhe mjaft detaje të tjera që e shprehin. Për shembull ndezja e qirinjve, të cilët zënë vend edhe në kishë edhe në Mekam.

Ndezja e qirinjve është riti më i përdorur në roman. Në konceptimin e personazheve, është një mënyrë për të marrë me të mirëvendin ose qenies që i ndizet, pra një fuqi që mendohet të ketë në dorë fatin e njeriut, duke u shoqëruar herë pas here dhe me lutje. Konceptimi i prejardhjes së këtij riti, si një reduktim i zjarrit pagan të mishrave të djegura dhe më vonë të qengjit të pashkëve etj., nuk njihet, por ky veprim ndodh për shkak të traditës që ka, bëhet si një refleks për personazhet. Personazhi rreth të cilit orientohet më së shumti ndezja e qirinjve është Qerimeja, si personazhi më i trembur nga e mbinatyrshmja dhe fuqia e saj në roman. Për shembull, mallkimi i kujtohet para kërshtëndellave kur ajo është e lumtur, ajo beson tek ëndrra, dhe tek hija, ndërsa ndez qiri – i respekton i merr me të mirë – është një lloj besimi i përkushtuar. Ose:

“Nesër gdhiet dit`e Zotit, do t`ja ndez një qiri sipër tek Mekam... Do dërgoj edhe një në kishë... Çuni është në rrugë...”¹⁴⁷

Është shumë e çuditshme, por e shpjegueshme të vëresh se nuk ka vetëm një vend ku mund të ndizen qirinjtë, ato ndizen kudo ku është një vend i shenjtë, pak a shumë siç ndodh edhe sot në besimin popullor të vendit tonë. Kjo është një sjellje masive, e pamotivuar, që merrte si e tillë thjesht sepse kështu bëjnë të gjithë:

-një qiri për kërshtëndella,

-një për zonjën e vdekur

-një në kishë

-një te fiku¹⁴⁸

Është mënyra shqiptare për të menduar për të gjitha rastet, duket se pothuaj kështu mendojmë dhe për ekzistencën e Zotit, shpesh dëgjohet shprehja se besohet të Zoti, por në asnjë fe, çka nuk është tregues i asaj tolerancës proverbiale, por i mos dëshirës për t`iu nënshtruar njërit apo tjetrit besim, por për çdo rast, të jemi në rregull dhe me ata sipër... Një mënyrë e llogaritur, ndoshta edhe e ardhur nga nevojat e gjata të masës në lidhje me

¹⁴⁷Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 160 dhe në f. 166.

¹⁴⁸Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 169.

probleme ekonomike dhe pafund probleme të tjera të gjeneruara nga ky i pari. Ja sesi, e përfundon Qerimeja ndezjen e tërë këtyre qirinjve radhazi:

“- O Zot ! – thirri - Shenjtorë nga jeni nga s’jeni! Mbrojeni shtëpinë tonë! Vini dorë për fëmijët tanë!...”¹⁴⁹

Ose: “Zot! Di që ke bërë Tokën edhe Qiellin , ti që mban sa na shohin sytë, merri nën sqetullën tënde djemtë tanë, mbroji nga çdo rrezik dhe merri për në shtëpi.”¹⁵⁰

Duke u përpjekur për një shpjegim të shkaqeve të një lloji të tillë besimi, duhet të kthehemi pas në histori, Rexhep Ismajli vëren se sinkretizimi i kulturave sedentare (me në thelb figurën e magna-mater) me ato nomade që vinin nga indoevropa, ndodhi në Evropën Juglindore. Ndaj transformimi i jetesës ndikoi në ideologji, sistemin e vlerave dhe lanë gjurmë në jetën shpirtërore.¹⁵¹ Vazhdojnë mjaft detaje që shprehin sërish këtë lloj besimi tështresëzuar.

Vërejmë një detaj shumë interesant, që përmendet pikërisht për ndezjen e qirinjve. Kur Qerimeja vendos të ndezë qirinj dhe te fiku ku është vrarë një nga gratë e para të fisit të saj, reagimi është i ndryshëm:

“-Çunin e dërgova unë dhe qiriri do të ndizet!...

-Tek fiku?

-Atje ku e kam dërguar unë!

-Kërkon të ma kthesh tek keltët, katërmijë vjet prapa?!...

-Se ata u faleshin drurëve!...

Abati megjithëse nuk besonte në asnjë gjë , donte që të ndizej ai qiri te fiku... Se nuk i dihej. Nganjëherë edhe shejtani të ndihmon”¹⁵²

Shohim dy reagime që përfaqësojnë dy mendësi dhe formime të ndryshme:

1. Nuredini i cili është njeri i lexuar dhe e di se objekte të tilla kulti i përkasin së kaluarës, duke specifikuar madje dhe përkatësinë e tyre historike-kulturore, në kohën e keltëve.
2. Abazi, i cili i përket një brezi të painformuar, që ka vepruar gjithnjë në këtë drejtim duke mos menduar vetë, por duke ndjekur veprimet e të tjerëve në fshat. Ai e di se kjo nuk është e përligjur nga besimet monoteiste dhe kjo është e dukshme, derisa thotë se edhe shejtani mund tëndihmojë, është një formë interesante reagimi pasi në këtë mënyrë shohim edhe një herë, por tashmë në një përmasë shumë të frikshme, dëshirën e etnitetit tonë për të pasur frikë nga çdo formë shfaqjeje e të mbinatyreshmes. Nuk dëshirohet konflikti, as me forcat e së keqes. Edhe kjo është një nga veçoritë tipike shqiptare, njëkohësisht edhe një origjinalitet, sepse diçka e tillë, nuk është e gjindshme në besimet monoteiste, si në krishterim, ashtu edhe në islam, roli i djallit është antitetik, është armiqësor,

¹⁴⁹Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 169.

¹⁵⁰Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 322.

¹⁵¹Ismajli, Rexhep, Etni dhe modernitet, Dukagjini, Pejë, 1994, f. 10.

¹⁵²Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 231.

njeriut in ndalohet të bëjë kompromise me të, ne Bibël thuhet: :Njeriu nuk mund t'i shërbejë dy zotëve, sepse do t'i shërbejë njërit dhe do tradhtojë tjetrin, pra nëse do t'i përlesh djallit, ke humbur mbështetjen e Zotit. Kjo për Abazin dhe për tipin e shqiptarit, nuk është aspak përjashtuese, ai dhe gruaja e tij mund te ndezin qirinj kudo!

Një gjetje shumë interesante është njëkoincidence të cilën populli nuk mund të mos e shihte i çuditur, dhe shkrimtari të mos e shfrytëzonte si gjetje: E Premtja Zezë, korrespondon me ardhjen e pushtuesve italianë. Edhe Abazi i feston Pashkët, siç ndodhte zakonisht, ai bashkë me një fshatarin e tij të krishterë, Mit Stefanin, dhe natyrisht, është i shqetësuar dhe nën një ndjenjë mistike, si të gjithë, nga kjo koincidence.

“– Miti , Sot kemi ditën që kanë mbërthyer Zotin Krisht... Mos kanë ardhur të prishin kishat dhe të flakin Zotin Krisht?

-Gjetën edhe të premtën e zezë për të hyrë.

“- Ka Pashkë a s`ka Pashkë nuk dihet! - psherëtiu Miti. – Krishtin sonte e mbërthejnë!... Gëzimin për ngjalljen e tij nuk dihet a do kemi.”¹⁵³

I gjithë ky pasazh ndërtohet pikërisht lidhur me ngjarjet reale të pushtimit, edhe në këtë rast rrëfimtari shpreh hapur realizmin, mesazhi është i qarte: Dihet që do ketë vdekje por nuk dihet a do ketë ngjallje! Kjo është një nga gjetjet dhe aktualizimet më të veçanta në drejtim të kësaj tematike.

Ndërsa vështrimi i Qerimesë shpreh naivitetin dhe konceptimin e saj të Krishtit si njeri, është një vështrim i thjeshtëzuar dhe shumë herë më i besueshëm sesa nëse rrëfimtari do ta paraqiste ndryshe, ajo madje edhe atij i ndez një qiri sepse po e mbërthejnë:

“ I qante hallin Krishtit që do ta mbërthenin me gozhdë në kryq. Ajo ngjethej vetëm nga mendimi se njerëzit e bërë nga njerëzit arrinin të mbërthenin me gozhdë të hekurta një bir nëne!... Mbërthehej *njeriu* me gozhdë”¹⁵⁴

Në mjaft pasazhe, realizmi është zotërues në atë masë, sa tregohet hapur injoranca e masës në njohjen e religjioneve, jepen me komizëm shumë biseda ku bisedohet për çështje të besimit dhe fjalët janë të cinguar, lidhja shpesh jo logjike, por natyrisht e gjitha është pjesë e asaj përditshmërie të mjedisit shqiptar. Do japim një bisedë të tillë, sa për ta përfaqësuar këtë stil realist, me të cilin paraqitet imagjinata e popullit për thatësirën.

“-Përse ndodhin gjithë këto prapësira?

-Juda... Juda që tradhtoi Zotin Krisht!... Dhe Pillafi: Shejtani qoftë larg dhe treqind poshtë nën dhe!... I paudhi mundohet të shtojë njerëzit e tij dhe i shtyu në të keqe!

-Ma ngatërrove pak mendjen uratë!”¹⁵⁵

Më pas, besimtarët shkojnë te Hoxha:

¹⁵³Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 327.

¹⁵⁴Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 328.

¹⁵⁵Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 276.

“Sipas Qitapit – nisi, - do të bëhet luftë... Do bëhet luftë e madhe, një luftë që nuk është parë ndonjëherë. Në fushë të Delvinës do mbytet në gjak prej tre vitesh. Pastaj do të lidhet e gjithë bota e një tel. Kush do të shpëtojë do të hajë me lugë floriri...”¹⁵⁶

Deri tani pamë mendimin masiv për besimin, por romani njih një akt madhështor, atë të kundërshtimit të Zotit, pavarësisht pranimi si të mirëqenë të ekzistencës së tij. I prekur nga fatkeqësitë, Abazi rebelohet ndaj Zotit, duke e konceptuar si një njeri, që inatin e ka me të! Zoti për të tanimë nuk e meriton më t’i ndezin qirinj, Abazi urdhëron edhe tëshoqen që të mos i përulen më atij. Është një moment nga më të mahnitshmit për të zbukuar natyrën dhe karakterin shqiptar. As ndaj Zotit Abazi nuk ka frikë, le t’i ndodhë çfarë t’i ndodhë, ai nuk i përulet Zotit, sikur edhe gjithë familja të shuhet. Sa më shumë fatkeqësi t’i bien, aq më shumë ai rebelohet dhe nuk pranon kokë uljen. Hera e parë është një rebelim i pamenduar gjatë, nga gjaknxehtësia, pasi ka marrë vesh vdekjen e Musait, djalit të madh në Spanjë, inati nuk do t’i mbajë shumë:

“-Të zemërohet sa të pëlçasë ! Më zemëruar se kaq a bëhet?!” –
-Prandaj mos e zemëro Zotin se është natë ?
-Zemëruar është Zoti: le të bëjë ç`të dojë, se nuk rroj me frikën e tij”¹⁵⁷

“Deshi njëherë Abati të thoshte se të gjitha i kishte Zoti në dorë, po ishte zemëruar me Zotin dhe nuk donte te përulej para tij.”¹⁵⁸

Momenti ku ai nuk e pranon më kategorikisht këtë përulje është pasi jo vetëm të birin, por edhe të nipin është gati ta humbasë. Këtu ai del jashtë gjithë rregullës, duke vepruar me një pavarësi të admirueshme. Me atë që Propp e quan “bumi”, pasi në shoqërinë e asaj kohe ky është një ndryshim shumë i befte dhe krejt kundër rrymës, ashtu siç do të vërë në dukje dhe Propp:

“Etapa pasuese qëndron në atë që sjellja jotipore, merr pjesë në vetëdije si defekt i mundshëm – gjymtim, krim, heroizëm. Në këtë etapë ndodh spikatja e sjelljes individuale (anomale) dhe kolektive (normale).”¹⁵⁹

“Qirinjtë nuk do të ndizen më se Zoti po na merr nëpër këmbë.

- Po na merr nëpër këmbë!... Dhe për këtë e ke ti fajin ! Një më dy dhe ndiz qirinj!... Atij i është mbushur mendja se e kanë frikë! Le të bëjë kiametin, nuk kanë frikë! Qirinjtë nuk i ndez më dhe ta dijë që më ka kundër.
- Të gjithë shihemi po frikën nuk ia kam... jam kundër dhe nuk kërkoj të falur. Zoti është i vjetër kështu si unë dhe inatin e ka me mua.”¹⁶⁰

Dalja kundër rrymës, kur Abazi edhe nga ana shoqërore i ka të gjithë kondor është një akt i pakuptim, por thellësisht origjinal, shprehës i një skajshmërie të lirisë. Dhe çka natyrisht përbën një akt “përrjashtimi” nga sjellja e përgjithshme, siç do e vërejë dhe Propp.

¹⁵⁶Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 297.

¹⁵⁷Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 113.

¹⁵⁸Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 118.

¹⁵⁹Lotman, Juri, Kultura dhe bumi, ShBLK dhe Aleph, Tiranë, 2004, f. 20.

¹⁶⁰Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 330.

Njohja kërkon haraçe të shumta nga njerëzit. Për këtë arsye dhe themi se kërkimi është një rrugë e vështirë dhe e mundimshme. Të jesh në kërkim të dijes do të thotë të jesh ndryshe nga njerëzit që të rrethojnë, sepse vetëm ti ke zgjedhur këtë rrugë. Të jesh i vetmuar, i pakuptuar, deri edhe i përjashtuar nga shoqëria. Ndërkohë, që duke qenë ndryshe, nuk je normal, je i marrë. Madje, për të njohur, është e nevojshme të jesh i marrë. Paçka se deri në fund dija nuk mund të arrihet, sepse nuk është formuar nga koncepte njerëzore, në mënyrë që të jetë krijuar si e kapshme nga njerëzit. Paskali flet për domosdoshmërinë e marrëzisë tek çdo njeri, duke pohuar se:

“Njerëzit janë aq domosdoshmërisht të marrë, saqë është një lloj tjetër marrëzie të mos jesh i marrë.”¹⁶¹

VI. 3. Bota fantastike përmes besëtytnive si shprehje e identitetit etnik

¹⁶¹Fuko, Mishel, *Historia e marrëzisë në periudhën klasike*, Leka Toto, Toena dhe Sh.L.K, 2003, f. 36.

Më lart folëm për marrëdhëniet e etnitetit të shprehura natyrisht nëpërmjet personazheve të romanit, me religjionet e ndryshme që kaluan në Shqipëri dhe lanë gjurmët e tyre. Padyshim, roli i besimeve në botën shpirtërore të individit dhe shoqërisë është i rëndësishëm, por ky është një kushtëzim historik dhe gjeografik, çka nuk nënkupton mirëfilli pavarësinë e fantazisë nga realja. Për më tepër që shumëçka është një produkt i institucioneve të fesë:

“Del i paevitueshëm faktori tjetër i rendit kulturor, që është feja dhe tradita fetare. Ndarja e qytetërimeve lindje / perëndim, në të vërtetë është mbështetur në hamendjen për rolin në mos vendimtar, shumë të rëndësishëm po se po, që do të ketë luajtur përkatësia fetare, domethënë historia e kishës së krishterë kompleksin kulturo-qytetërues të mbëltuar qysh në ndarjen e sferave të Perandorisë Lindje / Perëndim, e më vonë edhe të kishës ortodokse / katolike.”¹⁶²

Natyrisht qëndërlikimet e këtij lloji janë të dukshme dhe të shpjegueshme për mjedisin tonë. Por ajo çka na duket më interesante për t’u vënë në dukje është shprehja e fantastikes nëpërmjet besëtytnive, të cilat pavarësisht ndikimeve pagane apo edhe të mëvonshme-fetare, kanë më shumë pavarësi përfytyrimi. Rexhep Ismajli vazhdon:

“Nga ana tjetër, pandehet se te minoritetet dhe te popujt e vegjël, pra te ata që potencialisht janë të pushtueshëm, sepse të pambrojtur, ekziston tendenca gati e natyrshe për disidencë, luftë për afirmim të identitetit të vet përballë trysnisë, çka poashtu konsiderohet nacionalizëm.”¹⁶³

Elementet e shpirtëzimit të reales nëpërmjet besëtytnive, konsiderohen si një mënyrë pavarësimi nga religjionet që i janë imponuar shqiptarëve. Kujtojmë se mjaft prej formave të përhapjes së islamit në Shqipëri ishin të detyrueshme.

Një prej formave të shprehjes së besëtytnive është ndezja e qirinjeve, si mënyrë për të krijuar marrëdhënie pozitive me forcat e mbinatyrshme, për më tepër folëm më lart, pasi ky rit nuk është bestyt në vetvete, por fakti që në roman shohim se qirinjtë ndizen kudo, madje edhe te fiku, apo në vende ku mendohen se prehet trupi i njerëzve të shenjtë të vdekur. Fragmenti i studiuar më sipër, në këtë çështje do të reduktohet në studimin e aktit të të ndezurit qiri te fiku. Ky është një lloj shartimi i besimeve monoteiste, sepse nga to njihet riti i ndezjes së qirinjeve nga shqiptarët (nuk është e thënë se burimin e ka prej tyre) dhe drurët janë objekt kulti pagan. Me mjaft interes shohim përmendjen erudite të Nuredinit mbi keltët, të cilët “iu faleshin drurëve” :

“Gjenden disa lisa të veçantë, - lisa shekullorë që respektoheshin si të shenjtë, pa qenë as vend mrizesh, as vende pranë burimeve, as në rrugë që rriheshin nga njerëzit. Është e kuptueshme se këtu kemi të bëjmë me kultin e vegetacionit. Disa vidha, lisa, rrape të vjetër e drunj të tjerë bëhen objekte kulti vetvetiu. Ata bëhen vendbanime të orëve dhe të xhindeve.”¹⁶⁴

¹⁶²Ismajli, Rexhep. Etni dhe Modernitet, Dukagjini, Pejë, 1994, f. 16.

¹⁶³Ismajli, Rexhep. Etni dhe Modernitet, Dukagjini, Pejë, 1994, f. 25.

¹⁶⁴Tirta, Mark, Etnologjia e shqiptarëve, Geer, 2003, f. 409.

Në këtë familje frika nga të vdekurit bën që të shfaqet kulti i vegjetacionit, pasi pranë fikut mendohej të ishte vranë gruaja e kullës, hija e së cilës endej nëpër shtëpi pa gjetur qetësi.

Me ndërhyrjen e rrëfimitarit pas dialogjizmit, ku nuk merr pjesë, duket se edhe për këtë çështje ai motivon personazhin, sërish me një formë realiste, duke pohuar qartë se Qerimeja, apo edhe personazhet e tjerë, nuk kanë ndonjë njohje të mirëfilltë mbi elementet pagane që mund të adhurojnë, por është një formë e përshtatur e shenjave të mbetura nga kohërat. Qerimja: Duke I ndërjerë dobessitë e saj që mund të conte në një dobësi më të ulët, i lutej Zotit që ta shpëtonte, u lutej shenjtorëve që cpikte mendja e saj dhe ndizte qirinjte ku të mundesh.¹⁶⁵

Po kështu, tregohet se nga mendja e njerëzve dhe jo nga ndikime të mirëfillta, krijohen histori nga më të çuditshmet dhe të frikshmet, shpeshherë do përmendet fakti se Asimeja, gruaja më e vjetër e familjes tregonte dhe besonte histori të cilat i shpikte vetë, me shenjtorë, mallkime etj.

“Ajo nisi të tregojëëndrrat e saj me profet dhe me gjynahe që duheshin larë.”¹⁶⁶

Po kështu, përmenden dhe besëtytni të tjera mbi këtë personazh, por në fakt njëra prej tyre, ekzistenca e një njeriu të vetëm që është gjysma plotësuese e tjetrit, pra fakti që njerëzit janë krijuar si gjysma dhe kërkojnë tërë jetën gjysmën e tyre plotësuese, kthehet në një detaj artistik të rëndësishëm. Duket se mendja e fëmijëve të familjes është mbushur që në fëmijëri me këto besëtytni dhe më vonë, edhe pse nuk do t'i besojnë, të paktën sa t'i njohin vlerën e fantazisë dhe të krijimit që mishëron një ide në diçka konkrete:

“U kujtua se teze Asimeja thoshte që yjet janë shpirtrat e njerëzve. Teze Asimeja kishte shumë besime të kota në kokë. Ajo thoshte se ku digjet nje yll në qiell vdes një njeri në Tokë, se të gjithë njerëzit ne botë janë çifte... p.sh. diku ne botë ishte një Nuredin i dytë.”¹⁶⁷

Një formë shprehëse e fantazisë e cila buron nga pushteti i madh që i njihet fjalës janë betimet dhe mallkimet. Betimi zakonisht bëhet për Mekamin, çka tregon se besimi të të vdekurit është ende i gjallë në disa forma dhe etnia në drejtim të besimit drejtohet nga bektashizmi:

“Për baba Tahirin, për mekam!”¹⁶⁸

“Për atë mekam, po!..”¹⁶⁹

Ose frika që ka në familje sa herë Abazi mallkon ose rikujton mallkimi e vjetër të familjes, duket se po ta përmendë atë, atëherë do të ketë më shumë gjasa që të ndodhë mallkimi.

¹⁶⁵Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 235.

¹⁶⁶Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 175.

¹⁶⁷Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 89.

¹⁶⁸Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 305.

¹⁶⁹Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 215.

“ - Të shuhet rracë e keqe!

- Aman, mos mallko Abaz!”¹⁷⁰

Reagimi i së shoqes tregon receptivin që ka në shoqëri kjo mënyrë të shprehuri:

“Pu, pu! Mos mallko fëmijët! ... në gurë e në dru! Për shpirt të saj mos I mallko- Ja... gjelat këndojnë përsëri përsëri, dita po afron... Qerimesë i dridhet zemra nga ajo ëndërr për atë shtëpi të shkretuar! I dridhet zemra!... Po të shkretohej shtëpia ku do të ktheheshin të vdekurit, shpirtrat e tyre të mallkuara?!... Dhe ajo beson në ëndrrat e të vdekurve, mbi të gjitha beson!...”¹⁷¹

Frojdi në “Totemi dhe Tabuja”, tregon se që nga shoqëritë primitive është njohur pushteti i fjalës, në forma të tilla si pushteti që ke mbi individin të cilit i di emrin¹⁷², ose sërish në drejtim të mallkimit dhe të bekimeve. E njëjta formë besëtytnish përfytyrohet në rëndësinë e madhe që i jepet amaneteve, çka e tregon madje fakti që jepen me detaje:

1. Dërrasa të forta dushku nga dushku nën qafe, nga ai i madhi që është i veçuar.
2. T’i thoni hoxhës të këndojë për mua dhe nënën.
3. Në sepete kam kumalinë: me atë të bëhet qefini.

Një besim mbi fuqinë që ka mallkimi i të vdekurit që nuk i plotëshen amanetet, ka të bëjë me një ndërthurje të besimit tek të vdekurit me besimin mbi pushtetin e fjalës:

“Nuk u çudit kur teze Asimeja e porositi Hoxhën – të këndosh një jasim për nënën... dhe të gjithë të vdekurit tanë.”¹⁷³

Në një moment tjetër, ndërthuret amaneti me mallkimin, besimi është i fuqishëm në faktin se nëse nuk zbatohet amaneti, mbi familjen dhe personate ngarkuar do bjerë mallkimi i të vdekurit, i cili edhe i për këtë arsye nuk gjen qetësi.

“Kur të vdes unë , sa të mbushen të dyzetat e mia, vendin tim ta zërë Qerimeja. Ajo do të jetë nëna e kalamajve dhe gruaja jote. Kjo është dëshira ime!... Ajo që nuk e plotëson mos pastë gëzimin dhe qetësi mbi faqen e dheut! Kurrë mos të ketë!”¹⁷⁴

Mark Tirtra në “Etnologjia e shqiptarëve” e thekson në një kapitull me vete rëndësinë e kultit të të parëve te shqiptarët dhe ritet që ky kult sjell. Kultu i të parëve është një besim i vjetër dhe të dhënat që kanë mbetur sot kanë më shumë një karakter etnografik. Duket se këto besime vijnë më së shumti për shkaqe sociale, i tillë siç është patriarkalizmi i shoqërisë.

“Në familjen shqiptare të disa viseve fshatare janë ruajtur deri vonë, sidomos rite doke e zakone të karakterit patriarkor që kishin të bënin me kultin e të vdekurve. Në disa raste janë ruajtur mite e legjenda pa ndonjë kuptim të posaçëm për treguesit e tyre e, në disa

¹⁷⁰Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 218.

¹⁷¹Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 220.

¹⁷²Frojd, Zigmund, Totemi dhe Tabuja, Mufit Mushi, Fan Noli, Tiranë, 2006, f. 126.

¹⁷³Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 89.

¹⁷⁴Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 263.

tëtjera, ruheshin të lidhura me rite e besime që përbënin aspekte botëkuptimore të jetës familjare.”¹⁷⁵

Njëvarg besëtytnish krijohen dhe marrin jetë aty për aty gjatë zhvillimit të subjektit. Vihet re se shoqëria ka një prirje të fuqishme për të krijuar nga ngjarjet reale një përmasë shpirtërore të tyre. Kështu ndodh që shumë nga ngjarjet historike, që kanë të bëjnë me pushtimin, shpirtëzohen dhe legjendarizohen, luftëtarët duken legjendarë, marrin tipare të heronjve epikë dhe si qendër e figuracionit të përdorur në rrëfimet popullore është gjithnjë hiperbola. Notat komike janë shpeshherë shoqëruese të këtyre dialogëve dhe natyrisht në një rrëfim aq të gjatë dhe me aq shumë fatkeqësi që shoqërojnë familjen, janë momente ku krijohet një pauzë, një intermexo për të çlodhur lexuesin dhe natyrisht për të krijuar edhe më të plotë tablonë e shoqërisë së kohës. Duket se pikërisht nga leximet e këndshme dhe të painteres qëndron dhe ngulitja më e madhe e njohjes, pasi është i njohur që një lexim i tillë është më kureshtje ndjellës për lexuesin. Në këtë kënaqësi të mefshtë të të leximit për erudicion, qëndron kapaku i dijës së botës.¹⁷⁶

Një nga këto situata është e krijuar në momentin kur në fshat ka pllakosur thatësira. Në përpjekjet e tyre për të shpëtuar nga e keqja ata kërkojnë ndihmën e priftit, pastaj të hoxhës dhe në fund përfundojnë te një fshatar që dukej pak i çuditshëm dhe i kërkohet ndihmë dhe ai vjen dhe e godet ujin me gurë! Efekti komik është i ndjeshëm në fragment:

- Erdhi fundi i botës
- Ku e di ti o gjynahqar?
- Është shkruar në librat e shenjta.
- Ku di ti të këndosh?
- E kam dëgjuar nga urata!... u prish njerëzia, ka hyrë djalli në bark, prandaj venë të gjithë sprapthi.
- Ashtu është
- Domosdo... Urata e di!..

Të dërrmuar njerëzit ju drejtuan priftit të fshatit. I kënduan të gjitha ato që duheshin kënduar, ndezën qirinj në të gjitha vendet e shenjta, te lisi i madh, te varri i gjerë, tek fiku...dhe pusët po shteronin.

- Do vijë dita e zisë? Do pijë gjak njeriu!
- Ka zbritur djalli në Tokë dhe nuk kuptohet më fjala e zotit.
- Po, po! Ka zbritur djali!
- E pa djallin?!
- Si nuk e pa?!... Po pitë ujë tek pusi I fshatit!...
- Larg e tutje – treqind pashë nën dhe!

...Dhe e dua uratën , e kur nuk doli gjë e mori hoxha ifshatrave përtej punën në dorë. Edhe ai këndoi disa nga ato lutjet që çojnë në burim, por nuk i eci as atij!... Kush mbeti? Hyseni i Baros,një fukara që banonte në anën tjetër të lumit... ç’ e hapi thesin në të hyrë të lumit me gurë!... Bamp e bamp e bamp!...”¹⁷⁷

¹⁷⁵Tirta, Mark, Etnologjia e shqiptarëve, Geer, 2003, f. 413.

¹⁷⁶Borges, J., L., Libri i qenieve imagjinare, Azem Qazimi, Zenit, Tiranë, 2005, f. 10.

¹⁷⁷Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 246.

Nga analiza mbi elementet imagjinare shtuar besimeve të ndryshme të shprehura në roman, shohim se ato zënë një vend të rëndësishëm në jetën shqiptare të kohës dhe për më tepër janë një shprehje e domosdoshme e romanit afresk.

KAPITULLI VII

PËRFYTYRIMET FANTASTIKE DHE TË MBINATYRSHME RRETH FAMILJES

VII. 1. Funkzioni strukturor i parashenjave

Romani i tërë dhe rrëfimi përfshirë në të fillon dhe mbaron me përmendjen e një mallkimi që rëndon mbi familjen. Gjatë gjithë romanit përmendet një histori si në përralla, një histori e ndaluar dhe me mallkimin për fajet e së kaluarës, por askush nuk flet për të. Ajo konsiderohet si një tabu e tmerrshme, kush flet për të mund të bëhet vetë objekt i mallkimit, pasi të vdekurit të përfshirë në këtë histori janë ende aktantë nëngjarje, ata kanë pushtet mbi të gjallët dhe kjo lidhet fuqishëm me konceptin mbi besimin te të parët dhe fati i të gjallëve duket se është i paracaktuar në mënyrë tragjike.

Siç vumë në dukje dhe në pjesën e parë të punimit, ku flisim për teknikat e narracionit në përfshirjen e elementit fantastik, përmendëm shumë prej prolepseve që përgatisin situatën për përmbushjen e mallkimit që rëndon mbi fisin e Abazajve. Pothuaj si në kohërat mitike, njeriu është i lidhur dhe i paracaktuar me të kaluarën e familjes së tij, ai nuk ka liri si individ, jetesa e tij në një shoqëri thelbësisht patriarkale është e kushtëzuar nga e kaluara e familjes së tij. Personazhi më i vetëdijshëm për këtë mallkim në roman është Abazi dhe personazhi më emotiv në frikën mistike dhe reale njëkohësisht është Qerimeja, pra të vjetrit e familjes. Përmendja e mallkimit është një tabu e pashkelshme, askush nuk e përmend dhe për më tepër, gjatë gjithë romanit kjo histori mbështillet gjithnjë e më shumë më mjegullnajë, duke qenë se për të flitet vetëm në përgjithësi dhe gjithnjë përmendet qëështë e ndaluar të flasësh për të. I vetmi personazh që nuk e njeh këtë frikëështë Abazi. Ai e thyen tabunë e të mosfolurit. Siç pohon dhe Frojdi, në konceptimet e mendjeve primitive jo mirëfillti një ngjarje e hidhur apo makabre e së kaluarës ka rëndësi, por akti i të folurit për të po¹⁷⁸. Artikulimi në gjuhëështë ndalimi, ajo çka është kobndjellëse, e tmerrshme padyshim e ndëshkueshme, ashtu siç edhe kujtesa e këtyre legjendave ruhet pikërisht nëpërmjet këtij mjeti. Gjuha është kujtesë, gjithçka është çështje perceptimi, kush mund ta dinte këtë legjendë nëse për të nuk do të rrëfehej? Ja sesi nis romani:

“Kulla kishte zonjën e saj dhe siç tregohet dhe nuk tregohet, ishte e bukura e dheut. Pastaj këtë zonjën e kullës e vranë dhe nuk dihet përse e vranë. E vranë aty tek fiku. Flitet se e vranë në anën tjetër, rrëzë limanit dhe nuk dihet në kanë qenë dy zonjat e vrara të kullës.”¹⁷⁹

Prirja për ta legjendarizuar historinë shfaqet që në fillim, me këtë teknikë të largimit nga vetë objekti i ngjarjes, kjo distancë krijohet në mënyrë që rrëfimtari të dalë pavetor, ai shmang përgjegjësinë e të vërtetës dhe kështu krijohet terreni për legjendarizim. Për herë të parë këtë teknikë rrëfimi në Letërsinë Shqipe e përdor dhe e ka madje veçori përfaqësuese të stilit të tij Mitrush Kuteli. Ai rrëfen “rrëfimin për ngjarjen” dhe jo vetë

¹⁷⁸Frojdi, Zigmund, Frika, M. Mushi, R. Hida, Fan Noli, Tiranë, f. 265.

¹⁷⁹Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 13.

ngjarjen, kështu e emërton këtë teknikë studiuesi Sabri Hamiti¹⁸⁰. Ndalemi në këtë pikë pasi edhe Trebeshina do preferojë që në këtë pikë të rrëfimit të jetë “i paanshëm” ndaj historisë që rrëfen dhe kjo është e qëllimtë pasi në këtë roman stili nuk është i tillë, është një stil tipik realist, ku rrëfimtari ndërhyt në të gjitha gjendjet e personazhit dhe pothuaj gjithnjë është i anshëm. Në këtë moment distancimi, kjo ndodh për një arsye, e cila ka të bëjë me fundin romanit, i cili edhe sinjalizohet, por edhe nuk i jepet krejt i sigurt lexuesit, në mënyrë që të mbajë gjallë kureshtjen e tij. Ja disa prej mënyrave sesi sinjalizohet fundi, ato jepen gjithnjë në inat e sipër ose në dëshpërim të skajshëm të personazheve, pasi kanë kaluar një fatkeqësi dhe rrallëherë ndodh edhe në momente të mëdha gëzimi, për të krijuar qëllimshëm kontrastin që rrit dramaticitetin, ashtu siç vë re dhe Proppi për përrallat ruse¹⁸¹.

“Atë ditë që e mori vesh, Abazi piu mirë e mirë dhe sa nuk mallkoi të birin. – Nga kjo do të vijë tersllëk i madh! – kishte thënë, - Do të shuhet dera jonë. Po po! Do të shuhet!”¹⁸²

“Të shuhet si po shuhet!... Rrac’e ligë!... Të shuhet e nishan të mos i mbetet kësaj shtëpie... As guri i themelit!”¹⁸³

Vetëdija për gabimin e madh që kanë bërë duke e lidhur familjen e tyre tashmë pandashëm nga ajo e dy grave që rrjedhin nga familja e mallkuar, përsëritet Abazi dhe Veliu, i cili është në lidhje krushqie me familjen dhe i sheh çdo ditë fatkeqësitë e kësaj familjeje.

“Veliu donte të thoshte më shumë... se iu kujtua mallkimi i asaj shtëpie, nuk do t’i vinte mirë t’i kujtoheshin ato gjysmë përralla që fliteshin për zonjën e kullës dhe për gjërat e tjera që nuk mbaheshin mend. Mirë do të qe që ai me të vëllanë të mos i kishin marrë ato dy motra.”¹⁸⁴

¹⁸⁰Hamiti, Sabri, Letërsia Moderne Shqiptare, Albas, Tiranë, 2000, f. 136.

¹⁸¹Propp, Vladimir, Morfologjia e përrallës, ShLK dhe Aleph, Tiranë, 2004, f. 34.

¹⁸²Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 231.

¹⁸³Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 219.

¹⁸⁴Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 224.

VII. 2. Struktura në analogji me përrallën, elementet e ruajtura dhe ato të përshtatura

Në këtë moment do të shohim strukturën përmes së cilës lëviz historia, duke u nxitur nga një asosacion me “Morfologjinë e përrallës”. Proppi vëren një strukturë me një kompesitet që përfshin qëllimin e tij, gjetjen e një strukture rrëfimtare bazë që është kontributi i tij në strukturalizëm, por ne nuk na intereson pikërisht kjo, ne duam të shohim çfarë mbetet prej strukturës së përrallës të Trebeshina dhe çfarë ka ndryshuar, rikontekstualizua apo transformuar funksion. Shohim skemat:

1. Propp (përralla ruse)

2. Trebeshina “Kënga shqiptare”

1. Njëri nga pjesëtarët largohet nga shtëpia maleve \Rightarrow Abazi dhe i vëllai janë firarë

2. Heroit i drejtohen me tabu të martohen me gratë e familjes së mallkuar \Rightarrow Abazi dhe i vëllai nuk duhet

3. Tabuja thyhet me të dyja gratë e shtëpisë së kullës \Rightarrow Abazi dhe i vëllai martohen

(redukojmë funksionin e antagonistit, pasi nuk ekziston në këtë strukturë rrëfimtare)

4. Fatkeqësia ose mungesa lajmërohet familjes i parathënë familjarëve fatkeqësinë në ëndrra, ose hijet e familjes shfaqen në shenjë proteste ndaj gjakut të tyre të paqetësuar \Rightarrow Paraardhësit e vdekur të

5. Heroi gjen mjetin magjik dhe del mundësia \Rightarrow Në roman nuk gjendet

Nga situata gati drejt fundit të lumtur fundi është i tmerrshëm, shtëpia shkretohet. \Rightarrow për të dalë nga mallkimi,

Shohim që ka një ndryshim përveç pjesëve të njëjta të strukturës së përgjithshme, pra çka tregon se ka strukturë përralle e gjithë kjo histori, por dallimi jepet në fund, ku ndryshe nga skema e përrallës, mjeti magjik nuk gjendet, kërkimi nuk përligjet dhe kobi i pritshëm ndodh patjetër. Struktura është e përshtatur me gjininë e romanit realist. Përshtatja në tekstin mbërritës tregon huazimin e nevojshëm të një strukture përrallore për të dhënë mesazhet dhe për të mistifikuar atmosferën dhe nga ana tjetër fundi përshtatet me kohën, horizontin e pritjes dhe gjininë romanore. Në këtë strukturë rrëfimi, nuk mund të mos lëmë pa përmendur diçka që nuk ka të bëjë me këtë çështje, por është shumë e rëndësishme për të kuptuar romanin, romani edhe pse sagë, afresk, nën një metodë padiskutim realiste, merr tipare moderne për shkak të strukturës ciklike. Fisi e

rifillon herë pas here historinë nga një pinjoll i mbetur i vetëm nga një familje që konsiderohet e shkretuar, kështu thuhet në fillim të romanit, i pari i kësaj ringjalljeje të familjes quhej Zenjel. Romani në fund mbyllet me Qerimenë që mben në duar një foshnjë, të vetmin të mbetur nga gjallë nga abazajt dhe edhe ai quhet Zenjel... Shumë e gjetur e gjithë kjo strukturë, e cila përjetëson jetën shqiptare, rrezikun e shfarosjes dhe vuajtjet e skajshme të bëra thjesht për të mbajtur gjallë gjakun. Padyshim ky është një tipar i romanit modern, për këtë lloj strukture vepra krijon asosacione me Markezën dhe shkrimtarë të tjerë modernë.

VII. 3. Motive nga “Kënga e motrës dhe vëllait të vdekur” dhe ngarkesat figurative emocionale të legjendës

Do ndalemi në një pjesë kulmore të zhvillimit të të gjithë shenjave për legjendën në të cilën është ngritur familja, është pikërisht momenti kur rrëfëhet kjo legjendë. Në tëshumëçka është e figurativizuar dhe e paraqitur me një tension tëpashmangshëm, i cili është i paracaktuar nga narratori, është vetë pjesë e P.N. (planit narrativ), sepse parashenjat përdoren për këtë qëllim. Historia tregohet qëllimisht nga një fshatar dhe jo nga një familjar, pasi në këtë formë rrëfëhet më së miri se çfarë legjende qarkullon në popull dhe jo një variant të treguar nga njerëz skeptikë pse të arsimuar siç janë Nuredini dhe Azizi, të cilët e dëgjojnë. Duke përdorur më fuqishëm se në çdo pjesë tjetër të romanit teknikën e “rrëfimit të rrëfimit”, narratori i lë fjalën një rrëfimtari të nivelit të dytë, duke e deleguar kështu, humbet të drejtën për të mbajtur anësi. Megjithatë, po të llogarisim fjalët më të shpeshta na rezultojnë: përrallë, frikë, mrekulli, çka dëshmon për kalimin në një botë imagjinare që i lidh personazhet në një përjetim jo individual siç ndodh zakonisht, por kolektiv, siç rrallëherë ndodh në kësi përjetimesh. Ngjarja pak a shumë zhvillohet kështu:

- Nata në të cilën rrëfëhet legjenda është e tillë që nxit personazhet dhe lexuesin të besojnë se diçka krejt e pazakontë do tregohet, diçka që nuk ka lidhje me përditshmërinë, diçka që vjen nga e kaluara dhe kërkon shpagimin e së tashmes. Përshkrimi i tërë detajeve nuk është i zakonshëm, peizazhi nuk është thjesht dekorativ, siç pohon Zhenet për këtë lloj ligjërimi diegjetik, por ka për qëllim të ndërtojë paralele mes personazheve dhe mjedisit, është një metonimi, një zgjatim i një forme të çuditshme deri në imtësi. Është e dyanshme, peizazhi nxit refleksionin dhe kujtesa dhe kureshtja e personazheve sjellin një perceptim imagjinar të peizazhit.

Përtej të dukshmes fshihet bota e fantazisë, e cila lind nga përjetimi i së bukurës.

“Fundi i detit dhe valët rrihnin ëmbël... Rrihnin ëmbël muret ku shuheshin rrezet e fundit të diellit.. Qytete... Valëza... Përtej gjith’ atyre që shihnin ishte diçka e bukur, e mrekullueshme... E frikshme... Diçka e panjohur dhe ata në heshtje fundoseshin në fshehtësirën e detit –errësirë... Të gjitha rrotull zbulonin në vehte të fshehtë të tyre, që ia besonin vetëm natës dhe ajo e fshehtë sillej aty pranë dhe largohej... Largohej kur kërkoje

t'a kapje... se kjo botë nuk ishte më bota e njohur, po një botë e mrekullueshme, si në përrallat... Si në përrallat, ku e dashuruara me dhembshuri përzihej me të frikshmen...¹⁸⁵

- Frika e Gorit, rrëfimtari të deleguar të nivelit të dytë, shprehet më fjalë të tilla: nuk tregohen, nuk tregohen natën, të bësh tri herë kryqin, mos e zëmë ngoje, na zë ndonjë e keqe, nuk tregohen këto, mos u rrëzofshin nga këto që po them, e paçin të lehtë dheun, janë punë me frikë këto, qysh të them unë i shkreti, nuk merren nëpër gojë të vdekurit etj.

Pikërisht një frikë e tillë e ka sendërtuar rrëfimin për kaq shumë dhe vetë tani ajo tregohet, natyrisht që e parë në funksionin artistik, është një mënyrë e mirëpër të krijuar suspansën në lexim drejt një momenti më kulmor, pikërisht tregimit të legjendës.

- “Mirë... aty lart te Kulla na ishte njëdjallë i vetëm... I bukur... trim... Me mall e gjë shumë... Ky djali na paskërka rënë në dashuri me një çupë të vetme... Vajti bukurija te bukurija. Dhe na u dashkërkan ata të dy dhe na caktuakan edhe ditën e dasmës. Po për fatin e tyre, qëlloi që një ditë, një javë apo një muaj para dasmës, u përhapën fjalët se doli një njeri i egër që shkretonte vendin. Gjyshi ndjesë pastë ishte me gramë dhe tregonte se kishte dalë djalli me brirë dhe me bisht për të mbretëruar mbi njerëzit e egër, për të ngrënë njerëzinë. Kështu tregonte gjyshi. Ai djali i vetëm, që ishte zoti i këtij vendi mblodhi ushtri dhe doli në luftë me njerëzit e egër. I theu përtej, i theu nga kjo anë, i theu nga deti, i theu edhe në anën tjetër të lumit, atje ku është manastiri që ka atë shenjtorin, por nuk qe gjë. Atyre na u paskërke bërë magji i pari i shejtanëve, që qofshin treqind pashë nën dhe dhe, sa më shumë t'i thyeje në luftë, më shumë luftonin e shtoheshin, si bari i lik. Kur i theu për herën e fundit te Manastiri, gjithë populli sikur u lehtësua nga që shpëtoi. Po ktheheshin luftëtarët nga lufta... Kur në krye të limanit, atë djalin, zotin e këtij vendi, e vranë me të pabesë dhe një nga ajo ushtria e njerëzve të egër shkoi e dogji Kullat.”¹⁸⁶

Prirja për të treguar një histori e cila krijon nga të tëra detajet një legjendë, është e dukshme në çdo tregues, që nga tregimi i gjyshit, i cili e lë këtë histori si një trashëgim me shumë vlerë (pak a shumë si puna e rapsodive) dhe deri tek paraqitja e armikut jothjesht si një pushtues, por si njëshfarosës i njerëzimit, ngjall asosacione me figurën e bajlozit, një pushtues që vjen për të zhdukur një njerëzim duke e zëvendësuar me një të ri. Detaji i shtimit të luftëtarëve të ushtrisë kundërshtare pas një magjie djallëzore, në krijon një frymë mistike sektare, e cila është e pashmangshme në momentet e legjendarizimit të historisë. Lidhja e fuqishme me folklorin është e dukshme, mjaft prej tipareve të heroit ngjajnë me ato të Gjergj Elez Alisë. Tipari i heroit, i cili del në figurën e mbrojtësit, prin ushtrinë drejt një force të keqe të mitizuar, të kthyer nga njerëz në qenie që shihen si infernale dhe diabolike, nuk është e krijuar nga Trebeshina.

“E lidhur shumë herët madje si figura e shenjtorit Gjergj, që edhe ai lufton majë kalit duke shkelur e duke vranë përbindëshin, simbolin e së keqes dhe të antikrishtit, kjo figurë e qelibartë morale, mori me kohë veshjen e kreshnikut që e ndjen veten të lidhur me jetën tokësore, me truallin e vendlindjes, me njerëzit e tij rreth e rrotull dhe merr kështu trajtat

¹⁸⁵Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 190.

¹⁸⁶Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 190.

e simbolit të luftëtarit, të prijësit që çan përpara drejt lirisë, simbol i një vetëdijeje që sa vinte e breshërohej më tepër dhe që fliste për një identitet kombëtar të mirëfilltë.”¹⁸⁷

Vazhdimi i historisë sjell edhe më shumë tipare legjendare, por edhe të përrallave:

“Kur pa ajo çupa se ishte e rrethuar nga të gjitha anët, doli në majë të kullës dhe iu lut Zotit ta merrte në qiell dhe të mos e linte t’i shkelnin nderin njerëzit e egër. Tek po mundoheshin si ta shpetonin vajzën ata të qiellit të lartë, njerëzit e egër hynë në Kullë. Nga nxitimi, njëngjell e ngriti në qiell dhe bëri hënën.”¹⁸⁸

Shndërrimi i personazhit në një element të natyrës, në vend që të thuhet se vdes, është një motiv i gjendshim në poezinë popullore dhe në atë burimore shqipe, përmendim që me ndikime folklorike De Rada në “Këngët e Milosaut”, tregon një këngë vajzash, ku heroina shndërrohet në migëll (bajame) duke pritur të dashurin që nuk vjen nga përtej detit. Por shndërrimi në hënë, nuk është i përmendur dhe mund të themi se te Trebeshina ndikimet janë nga bërthama figurative të tilla siç janë të shpeshta në folklor, ku vajza krahasohet me hënën. Në ambiguitetin e elementit mashkullor dhe atij femëror, në folklorin dhe mendësinë tonë, vajza ngjason me hënën dhe djali me diellin. Dhe po kështu ndodh edhe në figuracionin e letërsisë botërore. Krahasimi i vajzës me hanin gjendet në Ciklin e Kreshnikëve, por ndryshimi i Trebeshinës është i madh, ai e metamorfozën vajzën në hënë, e cila kthehet në një simbol qashtërsie, virgjiniteti dhe morali të lartë sipas modelit etnik.

Legjenda krijon disa lidhje me motive tashmë të quajtura standarde për folklorin.

1. Ngjashmëritë me këngën e Gjergj Elez Alisë – të analizuar më lart, shfaqen në figurën morale të pastër të heroit, tiparet e tij kalorësiake, ndërtimin patriarkal të familjes, luftën kundrejt një fuqie që konsiderohet diabolike, kundër jetës. Një ndryshim jo pak i rëndësishëm është zëvendësimi i motrës me të nusen e ardhshme të heroit, pavarësisht se edhe motra shfaqet në histori, por në një formë tjetër, siç do shohim më poshtë. Ky zëvendësim është i qëllimshëm dhe kjo vjen nga ardhja e legjendës në një kohë tjetër, më të re, është një tregues i emancipimit dhe përshtatjes me romanin vetë, në të cilin dashuria për motrën nuk zë vend, mungon dhe të personazhet ndjenja e dashurisë zë një vend të rëndësishëm.
2. Motivi i këngës së “motrës dhe vëllait të vdekur”. Fatos Arapi në studimet mbi “Këngë të moçme shqiptare” analizon me hollësi variantet e shumta të kësaj balade, të cilat do çonin deri në krijimin e poemës shumë të famshme “Lenorë” të Byrgerit, botuar në Gjermani më 1773. Motivi i saj kryesor është vdekja e të dashurës, nga e cila heroi lirik nuk gjen qetësi, ai e mallkon të dashurën dhe nga kjo eshtrat dhe qetësia e saj mortore preken. Në variantin shqiptar dhe atë ballkanik, motra zëvendësohet me të dashurën, kjo për shumë arsye etno-sociale që njihen, dhe nga ana tjetër është motra ajo që është gjallë dhe ka nevojë për të vëllain. Zakonisht ekziston dhe një besë apo premtim, i cili nuk është mbajtur nga i vdekuri që e rëndon edhe më shumë atmosferën e poezisë. Situata e analogjisë

¹⁸⁷Zheji, Gjergj, Folklori shqiptar, ShBLU, Tiranë, 1998, f. 168.

¹⁸⁸Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 196.

komplikohet pasi ekzistojnë shumë variante të këtij motivi, duke nisur së pari nga shumëfishimi që i shton fakti që në shumë treva nuk është as motra, por nëna ajo që kërkon diçka nga i vdekuri.

“Është pra i njëjti motiv: ngritja e vëllait të vdekur prej varrit që shkon të marrë të motrën e ta sjellë në shtëpinë prindërore. Por ndërsa në disa raste të vdekurin e ngrejnë dhembja e lotët e nënës, në të tjera atë e çojnë dhembja e lotët e motrës. Në rastin e parë marrëdhënia bazë është marrëdhënia nënë-bir, që përcakton edhe tragjiken e baladës; në rastin e dytështë marrëdhënia vëlla-motër.”¹⁸⁹

Nga ky motiv, Trebeshina shfrytëzon vetëm pjesën e mosqetësisë së të vdekurit dhe mënyrat me të cilat ai përpiket të komunikojë me këtë botë. Momenti ku jepet kjo ngjashëri është përshkrimi i përsëritjes së herë pas hershme të shenjave që jep i vdekuri, në lidhje me fatin e të dashurës tashmë, por edhe të motrës që mbeti gjallë për të luftuar tërë jetën duke marrë hakun për të vëllanë:

“Kaluan ditë, hëna u rrit dhe kur u bë e plotë, nga malli që nuk e tret as dheu, ai i vdekuri u drodh.. Kështu tregonte gjyshi, ndjeje Zot ku ka rënë!... U drodh i vdekuri ku kishte rënë dhe bëri të ngrihej. Nga varri buroi gjaku dhe mori valët e limanit. Kështu, sa herë del hënë e plotë, i vdekuri... Qetësoje, Zot, bëja varrin të lehtë!... Dridhet i vdekuri dhe bën të ngrihet dhe nuk ngrihet dot... Dhe varri buron gjak... Ndjeje Zot!”¹⁹⁰

Shohim pra se shumëçka mbetet, por forma është më e moderuar, i vdekuri tronditet, por nuk arrin të ngrihet nga varri. Ajo çka vihet re në frymën që përcjell kjo legjendë lidhet më shumë me strukturën shoqërore, e cila mbështeten në patriarkalizëm, shohim se heroi i legjendës e ndjen detyrimin moral ndaj familjes si diçka shumë të rëndësishme, një peshë të pashlyeshme nëse nuk zbatohet. Po kështu, dëshira e të dashurës, e cila shpreson më mirë vdekjen se çnderimin, është një tregues i qartë i sistemit të vlerave të një shoqërie me një etikë të ruajtur dhe të detajuar në të gjitha zhvillimet e saj.

“Studiuesi japonez, K. Jamamoto, solli përfundimin se struktura bazë e shoqërisë homerike, që përbëhet nga bashkimet fisnore si familja, vëllazëria dhe fisi, afrohet me strukturën e fiseve të Shqipërisë së Veriut dhe me atë të bashkësisë së lashtë japoneze: ... ne jemi të mendimit se shoqëritë pa autoritet shtetëror kanë pasur kodin apo rregullat e tyre tipike, të natyrës etike dhe shoqërore.”¹⁹¹

E rikontekstulizuar, duket se qëllimi i mirëfilltë i përdorimit të kësaj legjende mbi krijimin e familjes, është një mënyrë për të hedhur dritë mbi karakteristikat e djemve të familjes, të cilët siç mund të vihet re dukshëm në roman, kanë tipare të këtij modeli psikologjik të ngulitur në vetëdijen morale dhe që këtu jepet me një prejardhje legjendare gjaku. Shume prej veprimeve dhe ndjesive të tyre duket se kontrastojnë me realitetin profan dhe krejt kundër frymëzues, një realitet që shprish figurën morale të njeriut dhe të burrit në veçanti, në të cilin është vështirë të jesh njeri nëradhë të parë e jo më një njeri

¹⁸⁹ Arapi, Fatos, Këngë të moçme shqiptare, Naim Frashëri, Tiranë, 1986, f. 9.

¹⁹⁰ Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 196.

¹⁹¹ Berisha, Anton, Këngë që përlligjin pasurinë shpirtërore të shqiptarit dhe botës së tij, Faik Konica, Prishtinë, 2008, f. 67-68.

me moral të lartë siç janë djemtë e familjes së Abazajve. Një motivim i tillë, individualizon personazhet, por krijon dhe tiparet kryesore të romanit afresk. Ndërtohet një e kaluar e fisnikëruar në raport me një të tashme krejt të pamoralshme dhe në një krizë identiteti, rrezikuar nga tjetërsimi i vlerave tradicionale të familjes në ato “vlera” që propagandoheshin nga partia, e cila donte të ndërtonte një sistem të ri, duke sjell ideologji dhe struktura shoqërore krejt të ndryshme nga ato tradicionale.

VII. 4. Përfytyrimi trebeshinian mbi qeniet imagjinare

VII. 4. a. Hijet

Northrop Frai tek “Anatomia e kritikës” bën një klasifikim të personazheve ku merr si kriter forcën e personazhit. Kështu, personazhet superiorë ose janë hyjnorë, ose prijës luftarakë, ose të lidhur me forca që kanë në dorë botën. Jeshua nuk përfshihet në asnjë nga këto lloje të përcaktuara që më parë. Sepse, ai është edhe njerëzor, për faktin se në roman shihet si një njeri i zakonshëm, por edhe ka diçka të pavdekshme, teorinë e tij. Kjo ndodh, sepse siç vë re sërish Frai:

“Atje ku religjioni është teologjik këmbëngul në një ndarje të prerë ndërmjet natyrave hyjnore dhe njerëzore.”¹⁹²

Në një shoqëri me komplikime dhe pa ndonjë besnikëri etnike ndaj religjionit, këto qenie të cilat nuk i takojnë mirëfilli as këndeje botës dhe as përtej botës, këto hije të vdekurish të mbetur ende në një farë mase në këtë botë, janë më të gjalla se kudo. Besimi te to lidhet me kultin e paraardhësve, të cilët pavarësisht se kanë vdekur, vazhdojnë të luajnë rol në jetën e të gjallëve, herë me ndikim të mirë dhe herë jo. Njihet besimi në kultin e paraardhësve të shqiptarët, qoftë edhe në faktin që shumë rite dhe festa paganë organizohen për nder të tyre, duke u nisur nga besimi në ndikimin e tyre në jetën njerëzore:

“Me një fjalë, kryheshin rite drejtuar të parëve a të vdekurve me qëllim që nën ndikimin e tyre të siguronin prodhime të bollshme e të ruanin nga fatkeqësitë njerëzitet, bagëtinë, bereqetin, pasurinë në përgjithësi.”¹⁹³

Funksioni që i njohin personazhet e Trebeshinës hijeve, ka të bëjë me pushtetin e madh që i atribuohet atyre, qoftë për të mbrojtur, qoftë për të bërë keq, për të ndëshkuar. Ky pushtet, i vjen hijeve në radhë të parë nga njohja e të mbinatyrshmes nga ana e kësaj qenieje që ka zbuluar misterin e vdekjes. Natyrisht, në tërësi për etnosin besimi mbi hijet, duke u lidhur dhe me kultin e paraardhësve, vjen si një mënyrë për të sfiduar konceptin tonë mbi vdekjen, i cili e bazon vdekjen jo me humbjen fizike të të dashurit, por me zhdukjen e kujtimit për të. Por, edhe pse flitet për njerëz të familjes, ata mistifikon duke

¹⁹²Frai, Northrop, *Anatomia e kritikës*, Shejzat, Prishtinë, 1997, f. 54.

¹⁹³Tirta, Mark, *Etologjia e shqiptarëve*, Geer, Tiranë, 2003, f. 412.

qenë se besimet fetare kanonike nuk lejojnë kësi devijimesh, bota dhe qeniet janë të ndara, parajsore dhe infernale, siç pamë dhe nga Frai dhe për këtë arsye, çdo besim për endjen e shpirttrave të të vdekurve në një hapësirë të ndërmjetme është me frymë ezoterike, për pasojë vishet me kuptime negative.

Në romanin “Kënga shqiptare”, hijet përzihen jo me kujtimin për vetë ata, por me mallkimin që qëndron mbi familjen dhe natyrisht që për këtë arsye, ato marrin vlera negative, ngjallin frikë dhe marrëdhënia nuk është aspak pozitive. Hijet u shfaqen herëpas here personazheve, i kërkojnë diç që t’i sjellë qetësinë dhe shërbejnë si parashenja për fundin fatalist të jetëve të personazheve.

“Për më tepër, tani pëshpëritej nëpër fshat sikur ishte parë te kulla e rrëzuar ajo hija... Dy gratë dhe Abazi kujtonin se diç të keqe paralajmëronte ajo hije.[...] Një natë Abazit iu bë në ëndërr diçka e bardhë që shoi dritën rrotull tij dhe pastaj i ishte ankuar ngaqë e kishin lënë pa asnjë kujdes. Të nesërmen vendosën t’i ngrinin një tyrbe të vogël te kulla që t’i ndiznin qiri në ditët e shënuara.”¹⁹⁴

Respekti dhe nderimi ndaj hijes në këtë rast, nuk është në festat me karakter pagan, në të cilat kremtohen duke menduar se hijet e paraardhësve do ndikojnë në përmirësimin e jetës së familjes, duke e mbrojtur atë, por ajo paralajmëron duke kujtuar mallkimin e familjes. Vetë Abazi, është një personazh me psikologji me të pastër në këtë drejtim, edhe pse i ndez ndërton tyrben për hijen, këtë gjë e bën thjesht për t’u treguar konformist, edhe në rast ekzistence, mendimi i tij është i përkundërt, materialist dhe real. Jo më kot mendimi i tij jepet paralel me atë të mjekut, njeriut të arsimuar dhe pa këto paragjykime:

“ – Të vdekurit?... Nga ata nuk kam frikë fare! Kush më mbron nga të gjallët!... Të gjithë ju thoni se ka hije, ku janë xhanëm këto hije? Unë kam qene firar... vetëm... me shokë... kam bredhur mbathur e zbathur... Natën, me hënë, në shi... Maleve, pyjeve... Po hije e lugat nuk kam parë. Edhe doktori tha se Abazi kishte të drejtë, hije nuk kishte.”¹⁹⁵

Po kështu mendimi materialist i Abazit, i cili duket se ndëshkohet për këtë mungesë besimi shfaqet edhe me ligjëratën e rrëfimit në vetën e tretë: Abazin e mërëzitin ato lloj muhabetesh. “¹⁹⁶Ai besonte atë që kishte përpara... Gotën, mishin... Edhe Zotin nuk e kishte shumë qejf, por fundja le të rrinte atje lart tek ishte.”

Mënyra me të cilën hijet i shfaqen personazheve kanë specifikën e tyre, pasi duke qenë qenie jo të kësaj bote, marrëdhënia e drejtpërdrejtë është e ndaluar. Edhe në rastet kur flitet se një personazh e ka parë, jepet hipotetike, pas besim dhe përfshin brenda interpretimin se mund të jetë dhe produkt i fantazisë së personazhit, i cili ca nga bestytnitë dhe ca nga frika për mallkimin që rëndon mbi familjen, mund të endë në mendjen e tij situata nga më të pabesueshmet. Specifika është se gjithnjë ato i shfaqen një njeriu të vetëm, jo disa njerëzve njëkohësisht dhe kjo e bën ekzistencën e tyre edhe më të pavërtetueshme.

¹⁹⁴Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare1, Globus R, Tiranë 2001, f. 13.

¹⁹⁵Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 308.

¹⁹⁶Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 308.

“Unë e kam parë në shtëpitë e mëdha ku isha nuse: Prram, prram, prram, Dëgjoj nallanet!... Fap! Ajo më kaloi pranë... Edhe tani mëvjen llahtar kur e kujtoj!...”

Ose kur një hije i shfaqet në pyll Qerimesë, përjetimi i saj është në të tashmen, ndryshe nga herët e tjera kur duke u dhënë në të shkuarën, përfshin në njëfarë mënyre edhe interpretimet e personazhit-rrëfimtari.

“Qerimeja u gjend nën një hije të llahtarshme dhe e kapi një frikë e zezë... Pastaj iku e nuk dinte ku të vinte. Bridhte si e marrë anës së kënetës gjer tek shelgjet e gardhit... Aty iu duk se pa një hije. Qerimeja deshi të thërriste, po i ngriu gjuha në gojë dhe nuk kishte më fuqi tëlëvizte. Ajo hija u zhduk.”¹⁹⁷

Ndërsa mënyra e komunikimit ndërmjet botës së hijeve dhe njerëzve është ëndrra. Atributet që i jepen ëndrrës nuk janë ato të psikanalizës, por të konceptimit kulturor dhe etnik për ëndrrën dhe hijet. Ajo e gjen ëndrrën, si një gjendje të ndërmjetme, ku njeriu jo gjithçka e ka nën vullnetin e tij, si një mjedis me një kohë abstrakte dhe ku gjithçka është e mundur. Hijet më së shumti komunikojnë nëpërmjet ëndrrës ndërsa mesazhi që duan të japin të Trebeshina është

1. Paralajmëron një fatkeqësi që do ndodhë në familje:

“M’u çfaq në ëndërr, po nuk e kuptova. Me zemër e dija që ishte vrarë, po mendja më gënjente. M’u çfaq në ëndërr im atë... më tha: Jam mërzitur vetëm, s’kam me kë të këmbëj dy fjalë. Dërgomëni Musanë. I thashë: - Musanë e kemi këtu! Më tha: - E di, e di, ka ditë që ka ardhur tek unë.”¹⁹⁸

2. Ato kërkojnë nderime për veten e tyre, nderime të cilat do t’i sillnin qetësi duke mos u endur ashtu në kapërcyell të të dy botëve, sikur kanë diçka për të bërë ende këtu!¹⁹⁹

3. Rreziku i zhdukjes së familjes, i cili edhe shpirtrat e të vdekurve nuk i lë të qetë, duke dhënë idenë e shlyerjes së fajit para se kobi të ndodhë, si p.sh. kur i thuhet Qerimesë që të shpëtojë një nga të vegjlit e shtëpisë.

“Asaj i dukej sikur në ëndërr i ishte shtirë një grua e veshur me të zeza dhe asgjë! Megjithatë ëndrra kishte qenë e tmerrshme. [...] Mendohej te kujtonte... Një grua me të zeza si vetja e saj!... Dhe pastaj?!... Pse të ishte aq e frikshme ajo ëndërr? [...] Asaj i kujtohej se hija e saj i ishte shfaqur në ëndërr. I ishte çfaqur njëherë në ëndërr dhe i kishte thënë të shpëtonte një!”²⁰⁰

Lidhja e ëndrrave me këto qenie, sjell një mistifikim edhe më të madh, porse në roman ajo çka është më e rëndësishme është lidhja me legjendën e familjes, me paralajmërimin për fundin e pritshëm. Hijet janë pjesë e një mitologjie të mbetur gjallë deri vonë, për këtë arsye zënë dhe një vend kaq të rëndësishëm në roman: “Mbi bazën e veprimtarisë reale konkrete të njerëzve, gjejmë gjurmë të kohës dhe të rrethanave shoqërore kur ato

¹⁹⁷Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 55.

¹⁹⁸Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 196.

¹⁹⁹Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 13-14, f. 17-18.

²⁰⁰Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 2, Globus R, Tiranë 2001, f. 323.

janë zhvilluar si mite, rite e besime në formën më të plotë në përputhje me kushte të veçanta dhe në këtë fazë duhet të gjejmë përmbajtjen kryesore të tyre, dhe së fundi ato gjurmë të kohëve kur ato janë ndryshuar, duke kaluar në formën e mbijetojave.”²⁰¹

VII. 4. b. Xhindët²⁰²

*“U rrëzua me kokën të anuar prapa, mbi
shpinëzën e fronit, e zbehtë, e ngrirë,
gojëhapur dhe flokët e shprishur i vareshin
gjer përdhe. Kështu vdiq bija e Hamilkarit
sepse kishte prekur velin e Tanitit.” -
G. Flober “Salambo”*

Nëse hijet janë qenie të një përfytyrimi deri diku të lirë dhe mund të mbartin dhe të shtresëzojnë kuptimet që i nevojiten një konteksti të një populli, xhindët janë kanë një prejardhje mitologjike më të përcaktuar dhe ruajnë thelbin e simbologjisë nga e cila vijnë, nga ajo islamike. Përdorimi i tyre në roman është më i profilizuar se kuptimet dhe situatat e shumta që marrin hijet, duke ruajtur kuptimin që kanë në mitologjinë arabe, islamike. Aq vend zënë në traditën islame, saqë thuhet se një ndër tre llojet e qenieve që krijoi Zoti, ishin xhindët: engjëjt u krijuan nga ajri, xhindët nga zjarri dhe njerëzit nga dheu. Xhindet thuhet se u krijuan nga zjarri i zi qindra vjet para Adamit dhe madje ndahen në pesë rende. Xhindet ndahen në të mirë dhe në të ligj, në meshkuj dhe femra. Kozmografi al-Qaswini thotë se “xhindët janë kafshë të ajërt, me trupa të tejdukshëm, që mund të marrin trajta të ndryshme.” Orientalisti anglez Edward William Lane shkruan se kur xhindët marrin trajtë njerëzore, ngandonjëherë shfaqen në një madhësi jashtëzakonisht gjigante dhe po qenë të mirë, janë përgjithësisht të bukur, po qenë të ligj, tmerrësisht të shëmtuar.

Në botëkuptimin shqiptar, natyrisht dhe të Trebeshinës, xhindët njohin një trajtë të reduktuar dhe të thjeshtëzuar, madje duke mos i shtuar tipare të reja që mund të shprehin disi ndryshimin e kontekstit gjeokulturor dhe kohor në të cilin riprodhohet. Duket se nisur kontaktet e gjata kulturore, shqiptarët kanë marrë nga bota islamike përfytyrimin për një qenie të mbinatyrshe si xhindet, por nuk i ka dhënë këtë larmi trajtash dhe kuptimesh. Në konceptimin shqiptar për xhindët, ato janë qenie jonjerëzore (jo të vdekura, si në rastin e hijeve, por të krijuara ashtu) të cilët enden në botën njerëzore, e cila në fakt është ndaluar për ta. Ndikimi i tyre është negativ, madje mendohet se ata mund të shkojnë deri aty sa të rrëmbejnë njerëz për t'i marrë në botën e tyre.

²⁰¹Tirta, Mark, Etologjia e shqiptarëve, Geer, Tiranë, 2003, f. 414.

²⁰²Informacioni i nevojshëm për të analizuar këto qenie është marrë nga Borgesi, “Libri i qenieve imagjinare”.

Edhe te Trebeshina konceptohen si të ndarë në meshkuj dhe femra, madje kuptimi më i shpeshtë për të cilin përdoren në roman ka të bëjë me konceptin e dashurisë. Duke jetuar në një shoqëri të painformuar dhe që nuk e njeh epistemologjinë e emërtimeve si teori, ka tendencën t'i mishërojë ndjenjat e brendshme, sidomos ato të pashpjegueshme. E dashura quhet xhinde dhe po kështu i dashuri. Ky figurativitet vjen për shkak të mosshpjegimit dot të kësaj ndjenje, e cila më lehtë shpjegohet nëpërmjet këtyre mendimeve që e lidhin me të mbinatyrshtmen në një formë mitologjike sesa filozofike. Aty ku mungon shpjegimi dhe njohja zë vend koncepti ynë për të mbinatyrshtmen. Një analogji interesante mund të bëhet me Floberin, i cili personazhet e tij të vendosur në Kartagenën e lashtë i bëri të dashuroheshin, por asnjëherë të mos e kuptonin ndjenjën e tyre. Siç e shohim nga citimi i mësipërm, Salamboja edhe pse vdiq nga dhembja e saj, pasi shihte të dashurin tek ia vrisnin, thuhej se vdiq sepse preku velin e Tanitit, një perëndi pagane kartagenase. Në roman, shfaqja më e zakonshme e xhindeve në rrëfimet e personazheve, ka të bëjë me rrëmbimin e vajzave të bukura, të cilat duket se ktheheshin në një farë mënyre në diçka jo të kësaj bote, pikërisht për shkak të bukurisë së tyre.

“Duket atë nuse, që kur ishte çupë, e kishte rrëmbyer një xhind më i madh dhe e kishte çuar përtej shtatë detrave dhe përtej shtatë maleve, kushedi sa vjet e kishte pritur dhëndrri.

- Po nuk ishte plakur nusja?
- Nuk plaken nuset e xhindeve.”²⁰³

Për shkak të një përdorimi të tillë gjatë historive të treguara me to, edhe Feridenë kur sëmuret për vdekje, mendojnë se një xhind do ta marrë për nuse!

Shpjegimi i dashurisë me magjinë dhe elemente të tjera të mbinatyrshtme është një motiv tejet i përdorur në letërsi, por vlera emocionale që i jep Trebeshina është e lartë, sidomos sepse ai mban tre qëndrime:

1. Ironinë ndaj qëndrimit i cili i merr si të vërteta të thënat për xhindet. P.sh. Kur familja e të shoqit të Feridesë e shohin atë në një gjendje gati për të vdekur, shpjegimi që i japin është se Ferideja është e nuse e një xhindi, i cili do ta marrë dhe ndaj po vuan kaq shumë! Pavarësisht koloritit shumë të veçantë me të cilin përshkruhen, prapëseprapë, këto besime janë anakronike dhe shenjë e një shoqërie të prapambetur. Megjithatë, ky qëndrim ndaj xhindeve është i njohur:

“Midis bëmave të kryera prej këtyre bakëqijve kundër qenieve njerëzore, këto që numërojmë më poshtë janë tradicionale: gjuajtja e kalimtarëve me tulla e gurë prej pullazeve të dritareve, rrëmbimi i grave të bukura, përndjekja e çdonjërit që orvatet të jetojë në një shtëpi të pabanuar dhe vjedhja e zahireve.”²⁰⁴

2. Qëndrimi i dytë është figurativ, pasi fjalën xhind e përdorin Nuredini dhe Ferideja, duke e ditur qëkjo qenie është krijim i imagjinatës, por ata marrin vetëm kuptimin figurativ – emocional që i përshtatet perceptimit të tyre për dashurinë. Siç thamë edhe më lart, kur xhindët janë të ligj, ata janë ekstremisht të shëmtuar dhe kur

²⁰³Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 4, Globus R, Tiranë 2001, f. 43.

²⁰⁴Brogues, Jose Luis, Libri i qenieve imagjinare, Azem Qazimi, Aleph, Tiranë, 2005, f. 183.

janë të mirë janë skajshmërisht të bukur. Nda kjo merr shkas krahasimi i të dashurës ose të dashurit me një xhind. Kuptimi tjetër figurativ që i bën ta përdorin këtë fjalë është mospasja e vullnetit kundrejt kësaj ndjenje, pasi ajo të pushton, bëhet si një xhind, ku para tij vullneti yt nuk është asgjë.

“Ajo shkelin një xhind... Dhe ai xhind jam unë! Unë shkela një xhind, një xhinde të bukur! Më mirë të fshihem nga faqja e dheut, më mirë të mos jem më sesa ta humbas atë xhinde.”²⁰⁵

3. Pasazhe të tjera ku përmenden xhindët janë momentet ku në mjaft biseda thuhet se xhindët kanë zënë mullirin e fshatit. Në këtë rast xhindët marrin kuptimin negativ, por natyrisht Trebeshina e shfrytëzon këtë detaj me efekt komik, përveç patjetër qëllimit të ndërtimit të skenave sa më të plota dhe me sa më shumë detaje nga jeta e kohës.

“Xhindët e mullirit ua kishin prishur pakëz qejfin këngës. Dhe puna nuk ishte vetëm për mullirin!”²⁰⁶

Vendbanimet e zakonshme të xhindeve janë shtëpitë e rrënuara, pellgjet e ujit, lumejtë, pusët, udhëkryqet dhe tregjet. Egjiptianët thonë se vorbullat e rërës në përngjasim të shtyllave, që ngrihen në shkretëtirë, shkaktohen prej kalimit të një xhindi të keq. Ata thonë gjithashtu se meteorët janë shigjeta të hedhura nga Allahu kundër xhindeve të këqij. Trebeshina i jep një mjedis të caktuar dhe ky është një mjedis tipik shqiptar, i veshur me kuptime dytësore edhe më parë.

Në roman përmenden edhe shejtanë, qenie të cilave nuk i vihet një emërtim i mirëfilltë dhe nuk kanë përshkrim të saktë, por janë mishërimi më i skajshëm i së keqes. Ato zënë vend kryesisht në momentin e rrëfimit mbi legjendën nga e kaluara e largët, siç duket përshtaten më shumë me strukturën e organizimit me një prijës të vetëm dhe ku tërë të tjerët janë të parëndësishëm dhe nuk kanë fund, që e afron me mitologjinë islamike:

“Mendohet se lugati që endet nëpër varreza dhe ushqehet me trupa njerëzish të vdekur është prej rendit të ulët të xhindeve. Iblisi është babai dhe prijësi i tyre.”²⁰⁷

²⁰⁵Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 90.

²⁰⁶Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 322.

²⁰⁷Brogues, Jose Luis, Libri i qenieve imagjinare, Azem Qazimi, Aleph, Tiranë, 2005, f. 183.

VII. 5. Simbolika e shtëpisë dhe elementet fantastike, të mbinatyrshme

Për të kuptuar fjalën simbol është e nevojshme që të njohësh prejardhjen e kësaj fjale. Symbolon ishte te grekët një shenjë njohëse për të paraqitur nga dy gjysmat e një sendi të ndarë midis dy njerëzve. Mirëpo, **në mendimin mesjetar çdo objekt material ishte parë si paraqitje i diçkaje që i përputhej në një plan më të ngritur dhe që në këtë mënyrë bëhej simboli i tij.**²⁰⁸ Kështu, duke parë këtë koncept mesjetar për simbolin, edhe ne do të përpiqemi që ato elemente që në roman mund të marrin një kuptim simbolik, t'i përcaktojmë.

Një nga objektet më simbolike në roman është shtëpia. Në romanin sagë, shtëpia është një objekt me rëndësi të madhe, pasi ajo nuk është thjesht banesë për personazhet dhe nuk është thjesht shtëpia metonimike e romanit realist të Balzakut. Duke u përfshirë në gjininë e romanit sagë, shtëpia përfaqëson tërë traditën dhe mendësinë e familjes e cila përbën opusin e sagës²⁰⁹. Në romanin sagë shtëpia përshkruhet hollësisht, duke marrë detajet me radhë. Themi se ajo te Trebeshina e tejkalon nivelin e shprehjes figurative metonimike, pasi edhe pse nis në këtë nivel, ku në fillim të romanit ajo shihet si një zëvendësim i psikologjisë dhe shpirtit të banorëve të saj, në pjesën e tretë dhe sidomos në atë të katërt të romanit, kur shkretohet dhe digjet, ajo ndjek një fat disi më të pavarur, merr tipare frymori dhe arrin të shprehë një tërësi kuptimesh të cilat nuk i ka në fillim të romanit. Todorovi në “Teoritë e Simbolit” pohon se koncepti i shkencës moderne për simbolin është shumë i ndryshëm nga çka qenë më parë, tani më simbol nuk konsiderohet fjala, pasi prarjet e fjalës me realitetin dhe mendimin, janë çështje të gjuhë dhe të filozofisë së gjuhës, ndërsa simboli për semiotikën është “objekti”. Shtëpia në këtë trajtë që e kërkon semiotika moderne, por edhe në përputhje me përfytyrimin e Trebeshinës, është mirëfillti një objekt i përdorur si simbol. Ligjërimi letrar shpreh një dallim thelbësor në atë që në gjuhën e zakonshme e konsiderojmë fjalë dhe sintaksë. Fjala nuk është më një shenjues që shpreh kuptimet, një mjet për të nxjerrë një kaos të brendshëm për ta burgosur në fjalë, por i jep fjalës lirinë, pikërisht nëpërmjet një procesi i cili mistifikohet dhe shpjegohet në mënyra të ndryshme, por pavarësisht të gjitha teorive apo praktikave, fjala konsiderohet në një “gjendje të egër”²¹⁰. Shmangia e qëllimësisë në ligjërimin letrar është parimi bazë, për të hyrë në kuptimet e reja të çliruara të fjalëve. Duhet theksuar se ky është koncepti i teorive moderne për letërsinë.

²⁰⁸Lë Gof, Zhak, *Qytetërimi i perëndimit mesjetar*, Toena dhe Soros, Tiranë, 1998, f. 407.

²⁰⁹Kuçuku, Bashkim, *Leksionet e lëndës: Histori romani*, në kursin MND, UT, 2010.

²¹⁰Sartër, Zhan Pol, *Ç’është letërsia*, Elona Riska, DeaS, Tiranë, 1998, f. 12.

Duke qenë një objekt i mirëfilltë me shtresëzime emocionale-kuptimore dhe etnike, shtëpia në romanin “Kënga shqiptare” është më së miri një simbol i depërtueshmen nëpërmjet mjeteve që ofron semiotika e tekstit. R. Barti e nënvizon këtë tendencë drejt zbulimit të kuptimeve të shenjave në gji të kulturës ku bëjnë pjesë.

“Ajo që Semiologjia duhet të synojë nuk është vetëm, si në kohën e Mitologjive, vetëdija e mirë mikroborgjeze, po sistemi simbolik dhe semantik i qytetërimit tonë, në tërësinë e tij; është tepër pak të duash të ndryshosh përmbajtje, duhet të synosh ta brazdosësh vetë sistemin e kuptimit: të dalësh nga mbyllja perëndimore.”²¹¹

E parë në këtë këndvështrim, mjafton të japim një përshkrim të shtëpisë, për të evidentuar detajet kryesore të përshkrimit dhe “identitetin” e tyre. Ja sesi përshkruhet ndërtimi i shtëpisë:

“Konakët e Abazajve, afërsisht si të gjithë konakët e asaj ane, ishin të rrethuar nga një oborr në formë katrore; porta e madhe prej guri shtuf, nxjerrë në thellësi të kodrës përtej, vinte nga perëndimi. Afër saj, në të majtë, ishin selamllëket me dy dhoma dhe një korridor me qoshkë përpara. Pastaj, në vazhdim të selamllëkëve, vinin koçekët tylbet e bereqetit, që shkonin gjer para ahçillëkut të gjatë.”²¹²

Ky përshkrim është më shumë i karakterit etnografik dhe sintetik, siç thuhet edhe vetë në tekst, ajo është “si të gjitha shtëpitë e atyre anëve”. Ndërsa një përshkrim emocional, do ishte i mëposhtëmi, një përshkrim i cili jep të dhënat konkrete të shtëpisë. Është një tipar i të gjithë romaneve sagë, të jepet shtëpia me përshkrime të hollësishme, sepse ajo është në fakt skena kryesore e zhvillimit të ngjarjeve në romanin familjar, po kështu vepron dhe Gollsuorthi me “Forsajtet”.²¹³

Në traditën e vjetër popullore shqiptare bashkësia familjare është identifikuar me shtëpinë, mandej fjalët “shtëpi”, “derë”, “zjarr”, “oxhak”, përdoren me kuptimin “familje”.²¹⁴ E kemi lënë mënjanë përshkrimin thjesht etnografik për të parë këtë përshkrim etno-emocional, i cili depërton edhe më thellë në strukturën kuptimore të objektit.

“Tymi i shtëpisë së Abazajve u shpërnda në qiell dhe pas mbetën hiri, gërmadhat, pemët e përzhitura nga flaka. Era shpërndante hirin nga të katër anët. Qeni, që nuk kishte dëgjuar të jetonte pas atyre ndryshimeve, tashti qelbej në mes të oborrit. Pastaj ra një shi, si për të larë gjakun, nxirjen e tymit, hirin... Dritoret sterronin ngaqë i kishin rrahur flakët dhe ngjanin si zgavrat e syve të një kafke. Dhe shikonin me vështrimin e shuar përgjithmonë fushën, kodrat, pyjet... Shikonin fshatin që kishte mbetur i shushatur.”²¹⁵

Në përshkrimin më të plotë të shtëpisë së Abazajve pas shkretimit të saj, vërehet përdorimi i mjaft detajeve që shtojnë dramacitetin e peizazhit dhe e bëjnë më të tendosur përshkrimin: legjendë e trishtuar, skeleti i qenit të vvarë, pemët e përzhitura lisi i

²¹¹Barthes, Roland, Aventura Semiologjike, Rexhep Ismajli, Dukagjini, Pejë, 2008, f. 40.

²¹²Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 15.

²¹³Kuçuku, Bashkim, Leksionet e lëndës: Histori romani, në kursin MND, UT, 2010.

²¹⁴Tirta, Mark, Etologjia e shqiptarëve, Geer, Tiranë, 2003, f. 193.

²¹⁵Trebesina, Kasëm, Kënga shqiptare 4, Globus R, Tiranë 2001, f. 223.

tharë, gurët e themeleve, gjarpri i zi, mekami, kukuvajka, kryqi, gjëmë.²¹⁶ Duket se të gjitha detajet janë me bazë etnike, nga gjarpri i shtëpisë, te kukuvajka e deri te gurët e themeleve dhe shiu që lan tymin e lënë nga shtëpia njëlloj si shiu që lan gjakun në besimin e shprehur në frazeologjinë popullore.

Një veçori tjetër që e afron romanin me sagën, është paraqitja e një peme të shtëpisë, ashtu si Gollsuorthi me Forsajtët²¹⁷, edhe Trebeshina vendos një pemë në oborrin e shtëpisë, një man të madh, një pemë karakteristike në pothuaj tërë shtëpitë me arkitekturë përdhese shqiptare. Për më tepër, përshkrimi i kësaj peme, përfaqëson mirëfilli fatin e familjes:

“Pak sa largohet trunq nga dheu, ndahej në dy degë të mëdha, që ngriheshin qiellit duke u larguar nga njëra-tjetra, për të ndërruar pastaj drejtim, që, në formë harku, t’i afrohen përsëri njëra-tjetrës, t’i afroheshin përsëri njëra-tjetrës, për t’u pushtuar gjer në plagosje.”²¹⁸

Analogjia është e qartë: pema e familjes ndahet në dy kurorat dhe ato do bashkohen në një të vetme me martesën e Abazit me ish të kunatën, pas vdekjes së të vëllait dhe të të shoqes. Detaji “plagosje” përdoret për të treguar dramën e fuqishme me të cilën ndodh ky bashkim. Dhe për më tepër, paralajmëron faktin që pinjulli i cili do vazhdojë trunqun familjar do lindë nga ky bashkim, i cili nuk është në fakt një ecje lineare e historisë, por një cikël i cili kthehet në pikën fillestare, nëpërmjet përdorimit dhe të të njëjtit emër që kishte formuar familjen: Zenjelit në djalin e fundit që mbetet gjallë nga Abazajt.

Duke qëndruar në këtë përballje të simbolit me gjuhën, Sartri pohon se vetëm konvencionalisht mund t’i japim fjalës vlerën e shenjës; “nëse trëndafilat e bardhë simbolizojnë “besnikërinë”, kjo do të thotë se kemi reshtur t’i shohim si trëndafila.”²¹⁹

E veçanta e gjuhës artistike është se ajo krijon nëpërmjet fjalës, si një demiurg, jo më një kuptim të ri, siç thuhet rëndom, por një objekt. Një strukturë të mëvetësishme, e cila vetëm për shkak të dobësisë sonë për të depërtuar në thelbin e vërtetë të fjalës, fillon dhe interpretohet. Rasti i mësipërm ishte po kështu, të nxjerrësh nga një ëndërr - objekt, një kuptim pranë botës sonë.

“Të gjithë u suall afër së njëjtës ëndërr: kërkonin shtëpinë e tyre, kohën që kishte kaluar!... [...] Mbi gërmadhat këndonte një qyqe, po ata nuk e shihnin.”²²⁰

Duke e konsideruar vlerën njerëzore që merr shtëpia si një pasojë e ndjeshmërisë dhe personalizimit që i japin personazhet, theksojmë po kështu edhe funksionin metonimik, ajo ndjen atë çka ndjejnë banorët, përjeton, deri edhe tymi gjatë djegies paraqitet i njëjtë me gjakun e njeriut: “shiu që bie është njëlloj si shiu që lan gjakun”. Një veçori tjetër që bie shumë në sy është kontrasti i madh i shtëpisë natyrisht dhe si paraqitje e familjes, para dhe pas shkretimit, djegies. Ky moment ndan dy kohët e familjes, shpresa për ta jetuar

²¹⁶Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 4, Globus R, Tiranë 2001, f. 257.

²¹⁷Kuçuku, Bashkim, Leksionet e lëndës: Histori romani, në kursin MND, UT, 2010.

²¹⁸Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 7.

²¹⁹Sartër, Zhan Pol, Ç’është letërsia, Elona Riska, DeaS, Tiranë, 1998, f. 6.

²²⁰Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 4, Globus R, Tiranë 2001, f. 256.

jetën dhe përpjekja për të pasur një jetë normale, merr fund në momentin që shtëpia e Abazajve digjet dhe shkretohet. Madje ky moment është i pritshëm në roman, pasi paralajmërohet nëpërmjet disa prolepseve gjatë rrëfimit:

“Qerimesë i dridhej zemra nga ajo ëndërr për atë shtëpi të shkretuar pa nishan.”²²¹

Ndarja e prerë mes këtyre dy kohëve dhe dy llojeve të jetëve që do bëjë familja, koinçidon edhe me kthimin e Abazit, kryefamiljarit në komunist, shenjë kjo jo e pakapshme për të treguar atë që është tipike për një sagë, një familje në një moment krize vlerash. Ajo çka na bën përshtypje është kontrasti midis paraqitjes së shtëpisë para dhe pas shkretimit.

Para shkretimit ajo quhet “shtëpia e bardhë”, që është një emërtim poetik, në analogji me “kalorës i bardhë”, “zanë e bardhë” etj, tregon gjithashtu se ajo shihej si një kështjellë ëndrrash, ishte një shtëpi e lakmueshme pikërisht pse ishte e rrezikshme, të gjithë lakmonin të dinin misterin e saj, të fshehtë të saj, atë që i bënte të dukeshin banorët e asaj shtëpie si jo të kësaj bote, si njerëz që rronin me ligjësi të tjera, njerëz të cilët as vdekjen nuk e kishin frikë.

Shohim disa prej këtyre konteksteve, ku duket se togu “shtëpia e bardhë”, merr shpjegim:

1. Ajo familje thuhej se rridhte nga barku i çupës së Zonjës së Kullës së madhe, me kohë u ngrit nga ai truall i mallkuar dhe u vendos në shtëpinë e bardhë mes shelgjeve. (V. 1, f. 13)
2. Ajo familje, megjithëse nuk kishte pasuri sa të tjerat rrotull, ishte shumë e fortë në ato anë dhe të gjitha familjet e pasura që kishin çupa, hynin e delnin me shpresa të mëdha në atë shtëpi. (V. 1, f. 14)
3. Dhe ja, kur e shikonin vajzat nga larg këtë shtëpi, ndjenin t’u rrihte zemra fort. U dukej si një kështjellë përrallore ku mund të hynin vetëm me një çelës të veçantë. Kush e kishte atë çelës? (V. 1, f. 15)
4. Megjithëse i prisnin mirë, ato ndjenin diç të ftohtë në atë shtëpi. U dukej sikur ata njerëz nuk prekeshin nga asnjë gjë, sikur rronin me një gëzim të papërcaktuar. U dukej sikur jeta në atë shtëpi rridhte e shkëputur nga ajo e familjeve të tjera, aq e qetë dhe pa ngjarje, sa nuk ndjehej asnjë lëvizje, asnjë ndryshim. (V 1, f. 16)

Duket se Trebeshina ka dashur që në fillim të krijojë një kundërvënie mes familjes dhe të tjerëve. Përballja me botën nuk është dhe aq individuale, por fati i njeriut varet nga përkatësia e tij në familje, ai vetëm në këtë formë funksionon. Nga kjo kundërvënie, krijohet një imazh përrallor i shtëpisë, natyrisht si metonimi e banorëve të saj. Ajo shtëpi jeton si jashtë kohe, jashtë vendi dhe për këtë emërtohet me një tog që vjen nga përrallat “shtëpi e bardhë”.

Gjendja e dytështë ajo pas shkretimit të shtëpisë, një shkretim ky i pashmangshëm, qoftë edhe për të njëjtën arsye që u tha në fillim: që kjo familje ishte ndryshe.

1. Mbi gërmadhat këndonte një qyqe, por ata nuk e shikonin.

²²¹Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 252.

2. Dukej se dëgjoje një legjendë të mbushur me vrasje e mërgime, me varre të harruara botës.
3. Porta e madhe nuk ishte më dhe në mes të oborrit shtrihej skeleti i qenit të vararë.
4. Pemët e përzhitura mundoheshin të merrnin veten, lisi dukej i tharë.
5. Kishin mbetur vetëm gurët e themeleve.
6. Gjarpëri i zi i shtëpisë, që nuk dihej si kishte shpëtuar, nuk donte ta braktiste fatin e Abazajve.
7. Në mugëtirë çquante të Mekami ndonjë qiri i ndezur.
8. Në netët me hënë, që nga hijet e gërmadhëve, dukej sikur dikush psherëtinte një histori.
9. Thirrjet e përzishme të kukuvajkës.
10. Kur qëllonte ndonjë fshatari të kalonte natën, bënte kryqin dhe i shpejtonte këmbët.

Kjo gjendje kontrasteve, e pikturuar gjer në detaje, i kushtohet njerëzve. Si ka mundësi që të njëjtën gjë që e deshën, që e shihnin si ëndërr, si të pakapshme, tanimë e kanë shkatërruar?

VII. 6. Simbolika e hënës, yjeve

Në mjaft prej mitologjive dhe besëtytnive hëna mbart një peshë të madhë në krahasim me tërë simbolet e tjera. Madje është hëna e plotë ajo që përmban nuancat më të theksuara okulte. Në **netët me hënë të plotë** mblidheshin të gjithë magjistarët, magjistricat dhe shtrigat për të kryer praktikat e tyre. Ka ende grupe rituale që mblidhen ndaj hënës së plotë. Natyrisht thelbi i tyre është pagan, dhe kryesisht adhurohen perëndesha femra. Perëndeshat e hënës kanë ekzistuar që kohë më parë. Natyrisht jo aq të frikshme dhe të respektuara sa ato të Diellit dhe Tokës, por kanë pasur fuqinë e tyre. Në mitologjinë maje, Ix Sheli, perëndesha e hënës, ka fuqinë të kthejë errësirën në dritë dhe të shkatërrojë lindjet dhe ringjalljet. Ndërkohë që kur dielli perëndon, ajo mund të futet në nëntokë, në ferr. Të njëjtën gjë mund ta përmendim për metamorfozat e ndaluara tënjeriut. Gjithçka që përbën ngjarje në shkencat dhe traditat kulte ndodh në netët me hënë. Nga një vështrim tjetër do të shihej libri në lidhje me elementet pagane që përfshin, duke e ditur që krishtërimi edhe i mohoi, u shpalli luftë, por edhe u mbështet jo pak në to. Ndaj tyre krishtërimi ka mbajtur një qëndrim të caktuar. Qëndrimi i Trebeshinës është i ndryshëm. Ngjyrimet negative janë të zbehura. Pra, kur do të flasim për elementin e krishterë, nuk do të përfshijmë në të vetëm krishtërimin kanonik, që na vjen nga Bibla ose kisha, por edhe ato elemente mistike, ezoterike, okulte që tradita kishtare i mohoi dhe i luftoi për shumë kohë. Vetë konflikti i tyre me besimin monoteist

Metafizika e Trebeshinës është shumë e veçantë, ai nuk i sheh të mirën dhe të keqen të ndara. Metafizika e këtij romani, le ta quajmë kështu, ka në bazë forcat e së Mirës dhe të së Keqes, të cilat janë forcat ekuilibruese të botës. Këto forca duhet të jenë në ekuilibër në tokë, sepse që në zanafillë, toka është parë si ndërmjetëse e ferrit dhe parajsës. Nëse njëra nga këto forca do të triumfojë, ferri ose parajsa do ta “gllabërojnë” tokën.

Megjithatë tek Trebeshina hëna e plotë nuk është simbol i së keqes. Këtë mund ta shohim në dy funksionet e ndryshme që i jep Trebeshina simbolikës së hënës:

1. Trajtimi që ruan kuptimin ezoterik, mistik, sipas të cilit mbledhja e fuqive të errësirës ndodh në netët me hënë. Po kështu, te Trebeshina, tregohet legjenda e ndaluar e familjes, në një natë të tillë.

“Hëna sikur e hapi syrin e çuditshëm... Dhe u ngrit mbi male... Përgjysëm... Dukej e madhe, shumë më e madhe...Rrëshqiti mbi shtegun e malit dhe valëzat e limanit të kënetës u drithëruan të përgjakura, si të zgjoheshin nga një mall i rëndë.”²²²

Duket se pikërisht duke qenë e vetmja dëshmitare e punëve që kryhen natën, hëna merr një vlerë kuptimore që e njeh edhe sot simbologjia dhe pothuaj është e njëjtë në të gjithë popujt. Ajo është simbol i së bukurës, por edhe i të fshehtës dhe si e tille, mund të përzihet edhe me të keqen, si dëshmitare. Në etnologjinë tonë, hëna zakonisht merr kuptim të lidhur me ritet e pjellorisë së tokës, por jo më shumë se kaq. Ndërkohë që janë këngët legjendare të cilat jepet sërish në këtë rol, ajo është e pranishme sa herë heronjtë ngrihen nga varri, sa herë komunikojnë me botën e të vdekurve²²³ dhe kjo i jep një përmasë të jashtëzakonshme kuptimore dhe figurative emocionale. Këtë kuptim që hëna e mbishtreson më së shumti gjatë Mesjetës, edhe Trebeshina e jep nën efektin e një të shkuare legjendare.

“Dhe sa herë del hënë e plotë, i vdekuri... Qetësoje Zot, bëja varrin të lehtë!... Dridhet ai i vdekuri, bën të ngrihet dhe nuk ngrihet dot... Dhe nga varri buron gjak... Ndjeye Zot!...”²²⁴

Ky përdorim merr një vlerë të posaçme në funksion të ngjarjes dhe plazmimit të fateve të karaktereve, të cilët janë të pandarë nga e kaluara e familjes së tyre, i shtojmë kësaj dhe hijet e familjarëve të vdekur që nuk gjejnë prehje dhe enden nëpër shtëpi (“Po të shkretohej shtëpia, ku do të ktheheshin të vdekurit, shpirtrat e tyre të shkretuara?-mendon Qerimeja), dhe kuadri është i plotë. Por në këtë aspekt Trebeshina është thjesht rimarës. E veçanta e trajtimit të këtij simboli është në kuptimet dhe funksionet e tjera që i ngarkon. Një prej tyre është legjenda e shndërrimit të nuses së ardhshme të të zotit të fshatit në hënën vetë:

“Kur pa ajo çupa se ishte e rrethuar nga të gjitha anët, doli në majë të kullës dhe iu lut Zotit ta merrte në qiell. Tek po mundoheshin si ta shpëtonin vajzën ata të qiellit të lartë, njerëzit e egër hynë në Kullë. Nga nxitimi njëengjell e ngriti në qiell dhe bëri hënën.”²²⁵

Duket se në këtë trajtim qëndron origjinaliteti krijues i Trebeshinës, i cili në këtë moment i jep një vlerë trajtimi dhe kuptimi të ndryshme nga ajo e para. Ky lloj figuracioni, është ai që shkon më përshtat me konceptin e Todorovit për Simbolin:

Todorov: “Përgjigja ndaj pyetjes sonë të parë qëndron në modifikimin, jo të vetë natyrës, çka është vetë veprimi i imitimit të natyrës, por të objektit që prodhon. Kjo është një shkallë e dytë e degëzimit me dëshirën për të respektuar të pastrën dhe të thjeshtën. Ne nuk kemi ende një “ndajfolje” që të cilëson foljen “imitim” përveç një objekti plotësues. Njeriu jo thjesht imiton natyrën, por imiton “natyrën e bukur”, natyrën që është e përzgjedhur, e ndrequr sipas një ideali të padukshëm.”²²⁶

²²²Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 192.

²²³Arapi, Fatos, Këngë të mëçme shqiptare, Naim Frashëri, Tiranë, 1986, f. 34.

²²⁴Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 196.

²²⁵Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 196.

²²⁶Todorov, Tzvetan, Theories of the Symbol, pg. 114.

Po kështu është përdorimi i hënës, si element natyror nga Trebeshina. Përdorimi dhe kuptimi i tretë që merr simboli i hënës ka të bëjë më shumë me përjetimet e personazheve. Është një trajtim tipik romantik, ku hëna shihet si bashkëvuajtëse e personazhit. Por, ka dhe origjinalitet përtej këtij simboli të standardizuar. Koncepti i Todorovit, gjen vend në rastin e ndërtimit dhe konceptimit të simbolit me bazë emotive. Në këtë rast, kemi të bëjmë me përjetimet e personazheve, sidomos në lidhje me temën e dashurisë dhe ndodh shoqërimi i hënës me yjet.

“Zot’ i madh! Pse nuk jam edhe unë i ftohtë dhe i qetë, atje në mes të yjve, në qiellin e pafund?!... Ç’të bëj unë këtë jetë?!... Ku të shkoj tashti.”²²⁷

Duke paraqitur një realitet në krizë vlerash dhe në të cilin personazhi nuk gjen asgjë për të cilën t’ia vlejë ta gëzojë jetën, romani krijon një idealitet tjetër, idealitetin e një bote pa rregullat dhe parimet e kësaj bote, një botë ku ligjësitë janë kryekëput të tjera. Ky idealitet është ai që shformon edhe simbolikën dhe kuptimin e hënës dhe yjësive, siç pohon Todorovi. Që të vegjël, djemtë e familjes janë mësuar të dëgjojnë se njerëzit kur vdesin kthehen në yje. Tërë misteri i jetës, bukuria e saj reduktohen në dëshirën për prehje dhe qetësi kur lumturia është një koncept i largët dhe i pakapshëm. Këtij idealiteti të krijuar ashtu siç do rrëfimtari ta shohë fiton atributet e fshehtësisë, të bukurës dhe mbi të gjitha të prehjes. Njeriu në fund të fundit kërkon të dijë që dhimbja do ketë një fund edhe nëse ajo bëhet e barasvlershme me vdekjen. Yjet shëmbëlajnë edhe lojën dashurore herë pas here, por loja e tyre nuk është ajo e kësaj bote, është një shëmbëllim i bukur, i rikrijuar për të kujtuar ndijimin e ndjenjës dhe jo hollësitë banale që triumfojnë në botën tonë.

“Edhe në ëndërr iu shti ajo këngë që nuk dihej nga vinte dhe pa hënën dhe yllin që ranë dhe u dogjën në një zjarr përtej pyllit në kodër.”²²⁸

Po kështu shohim sesi kjo botë shihet si idealiteti i ri, i cili transformon objektet dhe përfytyrimin tonë për to. Ndikimi për këtë përfytyrim është i hershëm, që nga kohërat ku në familje thuhej se njeriu kur vdiste kthehej në yll:

“”Nuredini nuk dinte ç’të kujtonte, ç’të shikonte... Dhe hidhte sytë nga yjet në qiellin e pafund... Donte të ishte atje lart, në mes të tyre, në njërin prej tyre! Se atje ishte qetësia...”²²⁹

“Vdekja e saj kishte lënë pas një shkëlqim, si një vazhdë zjarri kur digjet një yll në qiellin e pafund... Dhe ai e dinte se djegia e yjeve nuk sillte asgjë të mirë.”²³⁰

Ideja e të qenit të përbërë nga dy gjysma të cilat janë hedhur nëpër botë për të kërkuar tërë jetën njëra tjetrën është një lajtmotiv që shfaqet gjatë gjithë kohës në roman sa herë flitet për dashurinë, edhe ky është njëmendim që vjen nga e kaluara, pasi Asimeja, si njeriu më bestyt në familje i ka mësuar fëmijët që të vegjël me një besim të tillë, të cilin natyrisht personazhet më vonë nuk do ta besojnë, por do ta përdorin si mënyrë të të

²²⁷Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 197.

²²⁸Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 1, Globus R, Tiranë 2001, f. 119.

²²⁹Po aty, f. 293.

²³⁰Po aty, f. 299.

përfytyruarit. Duket se përfytyrimi artistik mbi fatalitetin nisët nga besëtytnia se fati i njeriut është i shkruar në yje...

“Të gjitha ishin të ndara! Ndofta do ishte më lehtë për të sikur të sillej atje lart në mes të yjeve, larg zhurmës dhe brengave që nuk ndahen në rrugën e jetës. Të gjitha ishin të ndara dhe ai ishte i ndarë atje lart.”²³¹

Shohim se një ndikim e ka në të vërtetë nga mitologjia popullore: “Mendojmë se hyjnizimi i hënës në popullin tonë, në një masë kaq të madhe, ka të bëjë me ndonjë hyjni të lashtë ktonike vendëse, me attribute të bujqësisë dhe të jetës familjare.”²³²

E megjithatë, për personazhet kjo botë është e bukura, ajo qetësi që i është mohuar në jetë, është një mënyrë e mirë për të shpëtuar në botën e fantazisë, në prehje dhe në terrenin e duhur për të menduar mbi çështje metafizike: “Por kur dalloi vezullimin e yjeve, u kthye nga dera dhe mbylli sytë për të fjetur...”

VII. 7. Gjarpri si simbol totem

Kudo në trevat shqiptare është i njohur kulti i gjarprit në mite, rite e besime popullore²³³. Ndër shqiptarë kjo kafshë konsiderohej e shenjtë, roje e shtëpisë, fatsjellës në familje si dhe mbarësiprurës në pasuri. Shpesh në objektet arkeologjike është gjetur gjarpri ose forma gjeometrike e rrrathëve koncentrikë që përfaqësojnë grafikisht këtë kafshë. Kudo në mitologji, gjarpri është njohur si kafshë htonike, të cilës i atribuohen kuptime negative. Ajo çka e dallon përdorimin shqiptar të këtij simboli është dhënia edhe e vlerës kuptimore pozitive.

Aleksandër Stipçeviç, në “Simbolet e kultit tek ilirët” e konsideron simbolin qendror dhe më të fuqishëm ndër tërë simbolet e kultit sa i takon etnisë tonë.

“Të ilirët, veçmas të ata të jugut, gjarpri është një kafshë e cila me domethënien e vet të shumëfishtë zë vendin kryesor në strukturën religjioze simbolike. Ai është kafshë toteme dhe kryetar i fisit ilir, simbol i mençurisë, i së keqes, shëndetit, plleshmërisë, personifikim i shpirtit të të ndjerit, mbrojtës i vatrës së shtëpisë e mbi të gjitha kafshë htonike.”²³⁴

Në roman gjarpri zë vendin e tij natyrisht si një pjesë e rëndësishme e traditës dhe simbologjisë. Që në fillim të romanit, në një skenë që zhvillohet pothuaj shkarazi, jepet besimi të gjarpri dhe detaji i vdekjes së ngadaltë, bashkë me ndalimin për t’i bërë keq kësaj kafshe.

“Nuredini i ra me kosë dhe ia këputi kokën me një pëllëmbë trup, pastaj e shtypi me këmbë atë pëllëmbë kokë e trup të cunguar.

²³¹Po aty, f. 47.

²³²Tirta, Mark, Etnologjia e shqiptarëve, Geer, Tiranë, 2003, f. 412.

²³³Tirta, Mark, Etnologjia e shqiptarëve, Geer, Tiranë, 2003, f. 418.

²³⁴Stipçeviç, Aleksandër, Simbolet e kultit tek ilirët, f. 48.

- Unë edhe atyre të shtëpisë, që janë si të bekuar nuk u besoj!...
- Po s'perëndoi dielli, gjarprit nuk i del shpirti.”²³⁵

“Gjarpëri i zi i shtëpisë që nuk dihej si kishte shpëtuar, nuk donte ta braktiste fatin e Abazajve: ishte kthyer, kërkonte të gjente çerdhen e parë... Kërkonte më kot, në ditët e bukura ngrohej në diell mbi gërmadhat pa shpresë.”²³⁶

Gjarpri në roman jepet më së shumti në trajtën e mbrojtësit, ai dhe familja nuk konceptohen të ndarë. Kjo bëhet mëse evidente kur pasi shtëpia digjet e shkretohet, gjarpri i shtëpisë nuk largohet.

“Nga selamllëku kishte mbetur oxhaku i ulët, gurët e themeleve... Gjarpri i zi i shtëpisë, që nuk dihej si kishte shpëtuar, nuk donte ta braktiste fatin e Abazajve: ishte kthyer, kërkonte çerdhen e parë... Kërkonte më kot! Në ditët e bukura ngrohej në diell mbi gërmadhat pa shpresë.”²³⁷

Imazhi i krijuar është i pashlyeshëm, gjarpri, si mbrojtës i shtëpisë dhe fatit të banorëve të saj, sipas simbolikës që ka për shqiptarët, nuk ka vetë një vend se ku të mbrohet nga rrezet e diellit. Është i zbuluar, i pashpresë, një mënyrë e fuqishme për të treguar dhe fatin e paskëtejshëm të personazheve.

Duke u ndalur sërish te rëndësia që ka kjo kafshë si simbol për shqiptarët, do shohim se ka disa tipare të cilat duket se janë të veshura nga simbologjia jonë. Gjarpëri është një kafshë e rëndësishme në sistemet simbolike në religjion dhe mitologji. Duke qenë se vjen nga nëntoka, (kujojmë shtresëzimin e krishterë: në Zanafillën e Biblës gjarpri si forma që merr djalli për tundimin, më pas mallkohet nga Zoti që të ecë mbi barkun e tij dhe të hajë dheun ku ecën) dhe mbart me vete tërë misterin e botës infernale, sjell qëndrime kontradiktore. Kjo kafshë e parë si simbol përfaqëson të mirën ose të keqen në mënyra dallueshëm dhe skajshmërisht të ndara. Duke qenë se frika që ajo përçon nga bota e mistershme prej të cilës vjen është e madhe, njeriu jo vetëm e di tëpushtetshme atë, por edhe e mendon se mund të marrë attribute pozitive, domethënë ta mbrojë atë. Gjithashtu, ky simbol, duke qenë shumë i përhapur, merr shumë kuptime. Gjarpri luan rol fort të rëndësishëm në religjionin dhe mitogjinë e gjithë popujve që shtrihen, në viset ku jetojnë gjarpërinjtë, prej Amerike në Perëndim, e deri në Azi në lindje, dhe prej kohërave paleolitike e deri në ditët tona.²³⁸

Nuk është më i hershëm te shqiptarët sesa në popujt e tjerë, në Shqipëri daton në neolit dhe ka popuj te të cilët dokumentohet që në paleolit.²³⁹

Çfarë është e veçantë në mitologjinë shqiptare, është së pari miti i prejardhjes së kësaj popullsie nga gjarpri, duke e kthyer kështu në kafshë toteme, më të rëndësishmen e

²³⁵Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 3, Globus R, Tiranë 2001, f. 36.

²³⁶Trebeshina, Kasëm, Kënga shqiptare 4, Globus R, Tiranë 2001, f. 257.

²³⁷Po aty, f. 257.

²³⁸Stipçevic, Aleksandër, Simbolet e kultit tek ilirët, f. 48.

²³⁹Paraqitjet më të shpeshta figurative të gjarpërit janë të fazës më të lashtë të kohës së Neolitikut, e cila tani për tani më së miri është dëshmuar në lokalitetin e njohur të Lepenski Vir në Gjerdap. Po kështu, në vendet Donja Branjevina te Deronja në shtresën që i takon kulturës së Starçevo Korros, janë zbuluar dy figurina argjili, për të cilat me siguri mund të thuhet se paraqesin këtë kafshë. Më vonë, paraqitja realiste do mungojë dhe do jetë vetëm përfaqësimi nëpërmjet formave gjeometrike.

simbolikës së kultit të ilirët (Miti i Kadmosit). Dhe së dyti, është varianti i gjarprit të shtëpisë, i cili gjendet mesa duket rrallëherë kaq ngulmueshmë në kuptimin pozitiv që merr simboli.

Kuptojmë se shumëçka që jepet prej kuptimeve të simbolit është thjesht rikujtesë e traditës, por rikontekstualizimi i Trebeshinës është me mjaft interes, pasi lidhja e këtij simboli vjen e pandashme nga familja, çka është dhe qendra e romanit. Nëse shohim pak me mjetet më elementare të Semiotikës, zbulojmë se gjarpri kthehet, natyrisht duke ngjallua kujtesën kulturore, në përfaqësimin më sintetik të historisë dhe të familjes. Umbreto Eko dhe Greimas, duke vazhduar atë eksperiment që e nisi i pari Proppi me përrallën ruse, përpiqen të zbulojnë strukturat më të thella të tekstit, nga të cilat gjenerohen të gjitha kuptimet. Nisur nga fakti se Semiotika nuk kërkon analogji dhe as asosacione, por “zbërthimin” e tekstit nëpërmjet mjeteve të saj, sugjerojmë një lexim të tillë të strukturës sinkronike dhe më pas fabulore të familjes.

Familja → Shtëpia → Gjarpri

Pra, në një prerje thjesht sinkronike, pamë më lart, se shtëpia përdoret me kuptimin e personazheve, familjes dhe bashkohet tërësisht me fatin e familjes. E reduktuar pra, në një formë më të thjeshtë, është shtëpia. Ndërsa, shohim se edhe pas shkretimit, edhe kur shtëpia është më shumë një grumbull gurësh sesa një shtëpi, edhe kur banorët e saj janë të dëbuar, nën gurët e themeleve është ende i gjallë gjarpri i shtëpisë.

Ai është jo vetëm mbrojtës, çka nuk është ndonjë gjë e re për kuptimin që njeh gjerësisht, por në roman mbart peshë të madhe semantike dhe kuptimore.

Ndërsa nga pikëpamja fabulore ndodh i njëjti thjeshtim, vetëm se aty padiskutim shtojmë “katalizatorin” e shkatërrimit, dysinë e gjendjeve të familjes para dhe pas shkatërrimit të shtëpisë.

Duke shkruar edhe më tej në diakroni, i referohemi mitologjisë dhe religjionit pagan me tipare natyraliste (ku ndjehet fuqishëm ndikimi i zbritjes së keltëve në Ballkan), kujtojmë se miti pohon si kafshë toteme pikërisht gjarprin. Trebeshina duket të jetë nisur nga struktura arketipore për të ndërtuar këtë invariant të mitit:

“Fort i rëndësishëm është roli i gjarprit së pari si kafshë totemike. Vetë emri i ilirëve, përkatësisht i kryeparit të fisit të tyre Illyriosit, mshoh në vete nocionin e gjarprit; prindërit e tij, Kadmi dhe Harmonia po ashtu shndërrohen në gjarpërinj, kurse vetë Illyrosi e merr menjëherë pas lindjes fuqinë hyjnore prej gjarprit. Se Ilirët e jugut e kanë konsideruar gjarprin mbrojtës jo vetëm të individit, por edhe të tërë fisit ilir.”²⁴⁰

²⁴⁰Stipçeviç, Aleksandër, Simbolet e kultit tek ilirët, f. 57.

PJESA II

ELEMENTET FANTASTIKE NË TREGIMTARINË E TREBESHINËS

*“Demonë që kanë përbaltë
zanin e atij që këndonte
në të ftohtin polar të gënjeshtrës.”
Alda Merini “Mishi i engjëjve”*

KAPITULLI I

TREGIMTARIA DHE ELEMENTET FANTASTIKE

Tregimtaria e Trebeshinës zë një vend të rëndësishëm në korpusin e veprës së këtij autori, por në fakt nuk ka zënë ende rëndësinë e duhur në studimet dhe kritikën mbi veprën e tij. Prej fillimeve të krijimtarisë, proza e Trebeshinës ka qenë e orientuar dhe e lidhur ngushtë me tregimin. Madje, bërthamat narrative për disa prej romaneve të tij të mëvonshme, janë pikërisht disa prej tregimeve, që shërbejnë si bërthamë orteku për prozën e gjatë, romanet apo novelat. Bie fjala, tregimi “Lashtëri moderne” (Një rrëfenjë odërrase) është bërthama gjeneruese e romanit “Tregtari i skeleteve”, qoftë në konceptionin artistik, qoftë në frymën alegorike-sarkastike dhe në lojën me onomastikën

e trilluar të personazheve. Duket se mjaft prej ideve që përshkojnë prozën e Trebeshinës pra, shfaqen në tregimtarinë e tij; ku disa prej këtyre ideve migrojnë dhe po kështu migrojnë edhe procedimet artistike nga njëri tregim në tjetrin.

Korpusi i gjerë i tregimeve të Trebeshinës i sugjerojnë kritikës studime të mirëfillta për tregimtarinë e tij në kuadrin e zhanrit. Qëllimi i pjesës së dytë të studimit mbi fantastikën te Trebeshina lidhet me analizën e procedimeve artistike dhe të lëndës, që e bën tregimtarinë e tij të ketë një përmasë fantastike, e cila krijon një poetikë të re në lidhje me këtë zhanër në letërsinë shqipe. Është i vështirë të bëhet kalimi nga një roman-sagë voluminoz, siç është “Kënga shqiptare” në zhanrin e tregimit, por në këtë rast ky kalim është i përligjur për shkak të zotërimit të fortë të elementit fantastik, imagjinar në poetikën dhe konceptionin artistik të Trebeshinës. Në tregimtarinë e Trebeshinës, imagjinaria zë një vend më të madh në rrëfim sesë vetë fabula, e cila ka gjasa të ndodhë, apo i referohet një koordinate reale historike. Personazhet më shumë imagjinojnë dhe fantazojnë mbi perceptimet që përkapen prej realitetit, rrëfimi më shumë përqendrohet në realitetin fantastik sesa në atë shqisor dhe procedimet artistike janë të tilla që bëjnë të mundur imazhin e një realiteti të përmbysur, në të cilin gënjeshtria dhe falsiteti mbysin vërtetësinë; pikërisht për këto arsye bota e fantazuar është ajo në të cilën zbulohet e vërteta e fshehur qëllimisht. Komunikimi i personazheve realizohet më së shumti me genie imagjinare, të përfytyruara zakonisht në formën e hijeve që vijnë nga e kaluara, për të treguar të vërteta që qëndrojnë mbi kohërat, për ta shndërruar personazhin në arketip.

Zakonisht përmbajtja e elementit fantastik është e bazuar fort në spiritualitetin etnik, i cili i qëndron besnik për shembull mitologjisë vendase, përfytyrimit mbi qeniet imagjinare, ndërkëmbimit të kohëve, referimit ndaj personazheve të ndryshëm historikë të shndërruar në legjenda lokale; por mënyra e interpretimit, funksioni narrativ dhe risitë që sjell Trebeshina janë vlera e elementit fantastik në prozën e tij, së bashku me përfaqësimin dinjitoz të vlerave shpirtërore të etnosit. Në disa raste evokimi i elementit fantastik, pikërisht në tregime e bën deri edhe heretike prozën e tij, pasi estetika e tij e cila e përfaqon lehtë groteskun dhe makabren, kalon në interpretime krejt të kundërta me legjendat shqiptare. Kujtojmë këtu tregimin “Kukudhi” ku evokimi i legjendës së vëllait të vogël nuk i përmbahet aspak parateksteve gojëdhanore, por përkundrazi e çmitizon dhe profanizon deri në përçudnimin e personazheve dhe në profanizimin e kultit të besës.

Ka mjaft tipare të fantastikes dhe të së mbinatyrshtes të gërshetuara me subjektin që i përngjasojnë përfytyrimit tonë mbi realen, por ajo çka është e rëndësishme, është se në tregimet e Trebeshinës kemi tipare të ngjashme të strukturave narrative, kompozicionale, të simbolikës dhe konotacioneve, që krijojnë në tregimet e tij një poetikë të brendshme, ndoshta te pavetëdijshme edhe për vetë autorin.

Në studimin e fantastikes mendojmë të ndalemi posaçërisht në prozën tregimtare trebeshiniane, për shkak se siç do shohim modelet e rimarrjes së elementeve fantastike në tekst kanë një poetikë të brendshme të pamohueshme, por që ka nevojë për një studim më të gjerë se si fantastike në funksion të vetes. Duke parë vetë zhanrin letrar, është e

domosdoshme të ritheksojmë vlerën e madhe të trillimit, më shumë se studimet e tipit biografik apo sociologjik që i janë bërë veprës së Trebeshinës, për shkak të mungesave të mëdha të trashëgimisë shpirtërore, e cila përfaqëson vetëdijen për të ruajtur të paprekur vetëdijen kritike dhe lirinë e të shprehurit edhe në kushtet e një diktature ekstreme siç ishte ajo e kaluar prej nesh. Zëri i Trebeshinës edhe pse i ndaluar e mbush më së miri këtë hendek të madh në zhvillimin normal të shoqërisë shqiptare përgjatë një periudhe të vështirë, është zëri i individit, i intelektualit, aktivistit dhe më me rëndësi akoma, i shkrimtarit, i cili dëshmon pikërisht këtë përcudnim të humanizmit gjatë gjysmë shekulli. Letërsia e tij është ajo që është letërsia e Sollzhenicinit për Rusinë apo e Oruellit, paralelet me veprën e të cilit janë hequr nga kritika me të drejtë (Ramadan Mysliu e krahason me Oruellin²⁴¹); për këtë arsye kritika për veprën e tij është përqendruar më së shumti në aspektin biografik. Natyrisht që një intelektual dhe shkrimtari në përmasat e Trebeshinës nuk mund t'i lihet në harresë vetëdija e lartë mbi të vërtetën dhe estetikën e artit edhe në kushtet ekstreme të mungesës së lirisë, por gjithë reflektimi mbi të si shkrimtar nuk mund të ndalet vetëm në problematikën e kontekstit kur ai shkruan apo të leximeve të letërsisë së tij, duke nisur nga biografia. Duhet kthyer vëmendja ndaj formës letrare dhe strukturave të saj të brendshme, për ta parë veprën si estetikë duke iu shmangur leximeve pozitiviste, ku për bazë merret kryesisht biografia e autorit, si mjet për të depërtuar në njohjen e veprës së tij. Rolan Barti, në esenë “Shkenca e Letërsisë” ndalet pikërisht në këtë problematikë, duke pohuar se të pasurit e një Historie të Letërsisë, nuk nënkupton Shkencën e Letërsisë, pasi këto dy njësi nuk janë e njëjta gjë²⁴². Për këtë arsye duhet kthyer vëmendja në format dhe procedimet që gjeneron Letërsia.

“Ajo nuk mund të jetë shkencë e përmbajtjeve, po shkencë e kushteve të përmbajtjes, përkatësisht e formave: asaj do t'i interesojnë variacionet e kuptimeve të prodhuara, dhe, nëse mund të thuhet kështu, të prodhueshme, nga veprat: ajo nuk do t'i interpretojë simbolet, por vetëm shumëvlerësinë e tyre.”²⁴³

Depërtimi në shtresën fantastike mëton të analizojë këto struktura unike të tregimeve të Trebeshinës, por duke iu referuar edhe modeleve tipike të teksteve fantastike, nëse do thonim një poetike të rrëfimit fantastik. Për të qenë të sigurt në analizën e tyre do ndalemi pikësëpari në format e narracionit që sipas Todorovit në “Fantastikja si zhanër”, bëjnë të mundur integrimin e elementit fantastik sikundër dhe ndërkalimin prej botës empirike në botën e trillimit. Problemi që hapet është diskutimi teorik se çfarë quajmë fantastike, pasi a nuk është në fund të fundit i gjithë akti letrar trillim?

“Në kuptim të përgjithshëm, gjithë aktiviteti imagjinar është fantastik, të gjitha veprat letrare janë fantastike. Duke dhënë një fushë kaq të pafundme, bëhet e pamundur përkufizimi i fantastikes në Letërsi.”²⁴⁴ Prandaj, duhet të vendosim njëfarë rregulli midis

²⁴¹ Musliu, Ramadan (grup autoresh), Trebeshiniana, *Vizioni orwellian i totalitarizmit*, Faik Konica, Prishtinë, 2001, f. 11.

²⁴² Barthes, Roland, *Aventura Semiologjike*, Rexhep Ismajli, Dukagjini, Pejë, 2008, f. 187.

²⁴³ Ibid, f. 187.

²⁴⁴ Jackson, Rosemary, *Fantasy, The Literature of Subversion*, Publisher: Routledge, 2003, pg. 13.

këtyre qëndrimeve në lidhje me zhanrin fantastik, për ta diferencuar atë nga Letërsia si trillim.

Qëndrimet ndaj fantastikës ndahen në dy lloje, së pari, janë qëndrimet që shohin si fantastike lëndën, e cila është të themi e pabesueshme për lexuesin (këto qëndrime marrin për bazë tema të caktuara që janë fantastike) dhe së dyti, është qëndrimi strukturalist, i cili e sheh fantastiken në një prizëm tekstual, ku fantastikja është ajo çka paraqitet si e pabesueshme jo prej lexuesit, prej opinionit të përgjithshëm, por prej lexuesit implicit dhe si kriter themelor është dyzimi i lexuesit implicit apo personazhit sipas rastit, për besueshmërinë e aksh ngjarjeje që na del si fantastike.²⁴⁵

Konceptimi i së vërtedukshmes sipas Bartit është një lloj vështrimi, ku ideja e fantastikes merr bazën nga vështrimi shoqëror apo i opinionit të përgjithshëm mbi atë çka duket racionale dhe e besueshme, për pasojë dhe për të përkufizuar dukuritë e pazakonshme, fantastike. Ndaj çfarë do kemi parasysh me “të vërtedukshme” mbështetet fort në përkufizimin që i bën Barti në “Kritikë dhe e vërtetë”: “E vërtedukshmja në një veprë apo ligjëratë është ajo që nuk kundërshton asnjë prej këtyre autoriteteve (opinionit të përgjithshëm). E vërtedukshmja nuk i përgjigjet fatalisht asaj që ka qenë (kjo del nga historia), as asaj që duhet të jetë (kjo del nga shkenca), po thjesht asaj që publiku e beson si të mundshme dhe që mund të jetë krejtësisht e ndryshme nga realja historike apo nga e mundshmja shkencore. Me këtë Aristoteli themelonte një lloj estetike të publikes; po ta zbatonim sot në veprat për masa, ndoshta do të arrihej rikonstruktimi i së vërtedukshmes së kohës sonë.”²⁴⁶

Midis qëndrimeve të Bartit dhe Todorovit qëndron një hendek i madh, pasi Todorovi nuk përpqet ta krahasojë fantastiken me mendimin e përgjithshëm shoqëror, por ai ndalet vetëm në atë që është fantastike brenda tekstit. Studimi ynë në këtë pjesë të lëndës që lidhet me tregimtarinë, do mbështetet fort në qëndrimet e strukturalistëve, për të gjetur dhe klasifikuar procedimet kryesore artistike që gjallojnë gjerësisht në tregimet e Trebeshinës. Por, nuk mund të lihen pas dore interpretimet psikanalitike, të cilat zenë vend si tek studimi i Todorovit dhe çohet më tutje duke u thelluar në veprën teorike të Rosemary Jackson “Fantastikja – Letërsia e përmbysjeve”. Në trajtimin tematik do ndalemi në pjesët e fundit të studimit, duke patur parasysh një tipar të veprës së Trebeshinës, që ka të bëjë me forcën e gravitetit që ka elementi etnik në veprën e tij. Në tregimtarinë e Trebeshinës, elementet imagjinare shpesh janë të marra nga format popullore dhe mbi të gjitha ato na interesojnë të shihen me vëmendje të veçantë në ato raste kur ndryshojnë skemat dhe bërthamat narrative fillestare. Për këto arsye, vetë tregimtaria e Trebeshinës na çon në një interpretim të temave të trajtuara, të simbolikës së zgjedhur dhe të disa elementeve fantastike apo qenieve imagjinare që vijnë nga

²⁴⁵ Todorov, Tzvetan, *The Fantastic – A structural approach to a literary genre*, Richard Howard, Cornell University Press, Ithaca, New-York, pg. 31.

²⁴⁶ Barthes, Roland, *Aventura Semiologjike*, Rexhep Ismajli, Dukagjini, Pejë, 2008, f. 146.

konceptimet popullore apo folklorike mbi të mbinatyreshmen, që është natyrisht palca e gjenerimit të fantastikes në botëkuptimin popullor.

Po kështu, një arsye tjetër përse do ndalemi në aspekte të brendisë së tregimeve, lidhet me rëndësinë që ka për lexuesin e thjeshtë fantastikja si brendi. Todorovi, që është një prej zërave më të fuqishëm të Strukturalizmit dhe që ktheu vëmendjen drejt strukturave dhe gjuhës, duke përjashtuar brendinë, pas veprave të mëdha që janë gur themeli për Strukturalizmin, botoi një studim krejt të ndryshëm në koncepte në krahasim me tërë veprimtarinë e tij kritike dhe studimore. Në studimin “Letërsia në rrezik” ai vëren sesi konsiderimi i letërsisë thjesht si strukturë ka larguar lexuesin nga libri, të konsideruarit të librit thjesht si një betejë procedimesh gjuhësore dhe strukturash që gjakojnë vetëm eksperimente dhe risi me formën, e ka larguar atë nga lexuesi i thjeshtë, i cili më së pari është i interesuar për brendinë e veprave.

“Si filozofia dhe shkencat humane, letërsia është mendim dhe njohje e botës psikike dhe shoqërore në të cilën jetojmë. E vërteta se letërsia ka si aspiratë të kuptuarit, është thjesht përvojë njerëzore. Për këtë dhe mund të themi se Dante dhe Servantesi na mësojnë së paku mbi gjendjen njerëzore, sa edhe sociologët apo psikologët më të mëdhenj dhe se nuk ka papajtueshmëri midis dijes së parë dhe të dytës. E tillë është “gjinia e përbashkët” e letërsisë; por ajo ka edhe dallime specifike.”²⁴⁷

Për më tepër tregimet e Trebeshinës, sikurse edhe tërë krijimtaria e tij nuk janë thjeshtë një seri risish artistike dhe eksperimentesh formaliste, por mbi të gjitha krijojnë një “botë”, e cila është tipike për veprat e tij dhe kjo na bën ta trajtojmë patjetër jo vetëm si tekst, por edhe si brendi. Mbështetja e fortë në etninë shqiptare dhe më së shumti në mendësitë dhe besëtytnitë të jugut të vendit, përbëjnë tharmin mbi të cilin ndërtohet shpirtërorja në tregimtarinë e Trebeshinës. Në disa tregime, kemi rindërtime të legjendave, të cilat shihen me një sy krejt të ri, por natyrisht që mbështetja në strukturën fillestare tregon për ndryshime të qëllimshme në subjekt, kompozicion, personazhe apo simbolikë. Detyra që shtrohet është e shumëfishtë, për këtë arsye do jenë të gërshetuara në punim analizat e thelluara strukturore me ato psikanalitike dhe me leximin interpretativ të tregimeve në kontekstin etnokulturor që përfaqësojnë dhe botën artistike si frymë, që ato përcjellin.

Natyrisht, mjaft vepra të Trebeshinës mbeten të ppabotuara, siç ka pohuar edhe vetë autori në intervistat e dhëna, por në fakt përveçse janë të pagjendshme, nuk mund të jenë lëndë e këtij studimi, për shkakun e parë se kriter për një vepër letrare që të jetë e tillë është pikërisht botimi dhe komunikimi me lexuesin. Nga një vështrim tjetër, për vetë natyrën e temës tonë, e cila nuk ka karakter historiografik dhe as biografik apo shpjegues, por duke qenë një studim që synon gjetjen e modeleve strukturore që përfshijnë elementin fantastik dhe të mbinatyreshëm në vepër, nuk është ndonjë detyrim i domosdoshëm, gjetja dhe trajtimi i të gjithë tregimeve të autorit. Tregimet dhe

²⁴⁷ Todorov, Tzvetan, *Letërsia në rrezik*, Mehdi Halimi, Buzuku, Prishtinë, 2007, f. 66.

përmbledhjet me tregime të shfrytëzuara dhe mbi të cilat është mbështetur studimi janë të botuara në disa përmbledhje, disa prej tyre në Shqipëri dhe të tjera jashtë saj.²⁴⁸ (Për tregimet me një vit të shënuar, është vetëm e dhëna e vitit të botimit.)

Gjatë punimit, siç edhe do të shihet, nuk është gjithnjë e nevojshme për të përmendur dhe rënduar leximin me të gjitha tregimet njëri pas tjetrit. Vetë studimi, duke tentuar të

²⁴⁸*Më poshtë do paraqesim një listë të tregimeve të Trebeshinës të cilat janë botuar në përmbledhje të ndryshme dhe që do jenë fokusi i këtij studimi.*

Turtujt, tregim, 1938.

Mituri e magjepsur, tregim, 1938-1939

Fëshfërimat e pyllit, tregim, 1950

Ai dhe ajo, tregim, 1961

Dashuria e parë, tregim, 1963.

Kur piqen hurmat, tregime, 1961.

Gjeneralët e shpirtave të vdekur, tregim, 1979.

Një ditë në një luftë të çuditshme, tregim, 1978.

Dredhia dhe besa e djallit, tregim, 1986.

Piramida e çuditshme, tregim, 1981.

Kukudhi, tregim, 1992.

Kohë pa fund, tregim, 1992, botuar më 1993.

Shkëmbi i mallkuar, 1992, botuar më 1933.

Lashtëri moderne, tregim, 1992, botuar më 2000.

Dy mijë vjet në një natë, tregim, 1992, botuar më 2000.

Ngatërresa në Apoloni, tregim, 1993, botuar më 1996.

Kambanat e Shën Ilisë, tregim, 1993, botuar më 2000.

Hani i Bregomirës, tregim, 1993, botuar më 2000.

Koka e Artemidës, tregim, 1994, botuar më 2000.

Nata e reptilëve të mëdhenj, tregim, 1995, botuar më 1996.

Kisha e Shën Kristoforit, tregim 1995, botuar më 1996.

Përtej jetës, tregim, 1996.

Maçoku, tregim, 2002.

Dy të humburit, tregim, 2002, botuar më 2003.

Pse e humbi Hanibali luftën?, tregim, 2003.

Posta e qiellit, tregim, 1959.

Një jetë e vështirë, tregim, 2007.

Kujtime të kaltra, tregim, 2007.

Gjyshja, tregim, 2007.

Shqiponjat braktisin malet, tregim, 2007.

Në hijen e jetës, tregim, 2007.

Vetmi turke, tregim, 2007.

Shtriganët, tregim, 2007.

Tri jetët, tregim, 2007.

Shenjtori dhe kau, tregim, 2007.

Hija e perandrive, tregim, 2007.

Lëkura e djegur, tregim, 1995, botuar më 1996.

Luc Apuleu kthehet në Korint, tregim, 1995, botuar më 1996.

Ura e nëmur, tregim, 1995, botuar më 1996.

ndërtojë struktura modelesh studimi të elementit fantastik në vepër, nuk ka për qëllim të përshkruajë apo të kalojë në digresione thjeshtësisht statistikore, nuk është një studim pozitivist, por i natyrës strukturaliste, që vë theksin te modelet dhe strukturat përmes të cilave elementi fantastik ndërtohet dhe funksionalizohet. Tregimet e Trebeshinës kanë një peshë të rëndësishme të elementit fantastik, qoftë kur vjen thjesht si ekzagjerim i veprimeve, sjelljeve apo dukurive të caktuara, qoftë kur kemi të bëjmë me fantastiken në prizmin e së mbinatyrshmes, e së pazakontës, që na çon në tema metafizike. Qëllimi i punimit është të gjejë mënyrat e përfshirjes së integritit të elementit fantastik, ndryshimet që i sjell konceptimeve dhe mjeteve tradicionale proza e shkurtër e Trebeshinës dhe nga ana tjetër, të depërtojë në strukturat bazë të elementeve fantastike, duke gjetur sa të mundemi, elemente të poetikës së tekstit. Pikë së pari, do nisim me një analizë narratologjike të elementit fantastik, që ka të bëjë me disa modele gjuhësore të cilat bëjnë të mundur dyzimin e lexuesit implicit apo të personazhit, për të bërë të mundur kalimin drejt fantastikes brenda në tekst.

KAPITULLI II

AMBIGUITETI SI MJETI QË MBAN GJALLË FANTASTIKEN

Letërsia si sistem është një gjenerim i përhershëm dhe i vazhdueshëm i formave, të cilat marrin përsipër funksionin e shprehjes së kuptimeve, për këtë arsye herë pas here risia e sjellë prej këtyre formave, bëhet kriter edhe për vlerat e artit dhe estetikës së veprës. Duke qenë se jemi qenie që ekzistojmë nën pushtetin e gjuhës, aftësia jonë e të menduarit, sikurse edhe ajo e të shprehurit, varet prej gjuhës. Risitë në aspektin gjuhësor, stilistik apo stukturor të veprave, lidhen patjetër me ndryshime në konceptim, trajtim dhe përjetim. Kur lexojmë një libër, për herë të parë na bie në sy subjekti i tij, ngjarja, por kjo ka të bëjë me atë qëllimësi fillestare dhe sipërfaqësore që ne i japim veprës letrare. A nuk është vetë akti letrar (pa e dalluar poezinë prej prozës) një soditje e padobishme, një botë e cila praktikisht nuk na shërben, ose në rastin më të mirë na shërben vetëm ku sipas konceptit platonian, e mira dhe e bukura shkrihen në një të vetme? Natyrisht që teksti letrar nuk është vetëm shkrimi mendimit të shëndoshë shoqëror, andaj ajo çka mbetet shkencore kur studiojmë tekstin është në radhë të parë struktura. Pasi në letërsi kur një majë kapet, ta zëmë një eksperiment me formën, që natyrisht për të qenë i rëndësishëm duhet të jetë edhe botëkrijues, më pas tërë tekstet e tjera që përsërisin të njëjtin procedim nuk janë gjë veçse jehonë e të parit, duke bërë kështu dallimin midis letërsisë cilësore dhe letërsisë masive që konsumon format paraekzistuese dhe për pasojë është e suksesshme, por vetëm për kohën e saj dhe kundrejt një lexuesi jo të specializuar. Natyrisht që ky funksion përtëritës i artit kthehet në përtëritës dhe të vetë kolektivitetit, duke zgjuar ndërgjegjen shoqërore dhe duke mprehur shijet mbi të bukurën.

“Nëpërmjet letërsisë kam treguar, se kolektiviteti kalon në refleksion dhe meditim, fiton një ndërgjegje të sëmurë, një imazh pa ekuilibrin e vetvetes, që kërkon të modifikohet dhe përmirësohet pa pushim.”²⁴⁹

Nëse tregimet e Trebeshinës kanë elemente fantastike, kjo mund të jetë e rëndësishme, por nëse këto elemente fantastike nuk janë të sjella në formë të tillë letrare që konvencioni i lexuesit të parashikuar të jetë i besueshëm, atëherë vetë leximi kthehet në një proces pa shije, që humb vetë thelbin e marrëveshjes së lexuesit me narratorin. Për këtë arsye, në këtë pjesë të temës do analizohen me hollësi procedimet artistike që ndërtojnë thelbin e fantastikes, mënyrën e ndërtimit sa më të besueshëm dhe njëherësh të dyfishtë apo të shumëfishtë të saj.

Risite në trajtimin e elementeve fantastikë, për shembull nga mitet apo legjendat popullore si paratekste apo nga shkrimtarë të tjerë madje edhe bashkëkohës me autorin, është me rëndësi të veçantë të hulumtohet, pasi vetëm në këtë formë studimi do arrijë jo vetëm në depërtimin e strukturave të prozës, por edhe do të japë së fundmi një gjykim mbi tregimtarinë e Trebeshinës. Siç është vënë re në studimin “Veçori të poetikës në prozën romanore të Trebeshinës” të A. Mullahi,

“Zakonisht, te Trebeshina, përfytyrimet mitike, mitet dhe legjendat përdoren në një kuptim të ri, të figurshëm. Qëllimi i shkrimtarit nuk është t’i ritregojë ato, por t’i vërë në shërbim të një përftese krijuese krejt të re.”²⁵⁰

Siç vihet re, kemi të bëjmë me qasje dhe përftesa të reja të elementit fantastik në prozën e Trebeshinës, çka dëshmon origjinalitetin e këtij zëri në rievokimin e elementeve fantastike, qoftë edhe kur vijnë si motive nga paratekstet e letërsisë gojore.

Si kriteri i parë për ekzistencën dhe bërjen të mundur të përfshirjes së fantastikes në rrëfim është të mbajturit e situatës gjithnjë ambigue, të dyfishtë apo të shumëfishtë, prej nga lexuesi implicit; ndonjëherë këtë e ndihmon dhe personazhi; mbetet gjithnjë në kufijtë e të besuarit të njërit variant të historisë, pa e bërë të besueshëm atë deri në fund të tregimit, pasi në atë moment të rrëfimit ku dyfishësia dhe evaziviteti përfundon dhe zbulohet vetëm një realitet (qoftë ky dhe imagjinar) fantastikja, sërish, ka përfunduar së ekzistuari. Siç kemi parë edhe në romanin “Kënga shqiptare”, gjithnjë legjenda mbi familjen herë trajtohet si mallkim dhe herë thjesht si realitet praktik, pra mbetet gjithnjë një ambiguitet që mban gjallë kureshtjen e lexuesit implicit, për ta bërë tekstin burim të elementit fantastik. Nëse kemi parasysh literaturën teorike mbi letërsinë fantastike, është e nevojshme të ritheksojmë këtë kusht për ekzistencën e fantastikes. Todorovi në “Fantastikja – Një qasje strukturore ndaj një zhanri letrar” këmbëngul se një kusht i rëndësishëm për gjallimin e fantastikes në tekst është dyfishësia e realiteteve të përfutuara nga një rrëfim ambig, siç pohon Todorovi:

²⁴⁹ Sartre, Jean Pol, Ç’është Letërsia?, Elona Riska, DeaS, Tiranë, 1998, f. 228.

²⁵⁰ Mullahi, Anila, *Veçori të poetikës në prozën romanore të Kasëm Trebeshinës*, Dudaj, Tiranë, 2013, f. 321.

“Ambiguiteti mbahet deri në fund të aventurës: realitet apo ëndërr? E vërtetë apo iluzion? Çfarë na sjell mu në zemër të fantastikes. Në një botë që është tamam bota jonë, ajo që njohim, ndodh një ngjarje që nuk mund të shpjegohet prej ligjeve të po të njëjtës botë.”²⁵¹

Arrijmë deri në konkluzionin se është kohëzgjatja e këtij dyzimi, që bën të mundur përjetimin e fantastikes. Sa më shumë lexuesi të dyshojë në vërtetësinë e ngjarjeve, pra nëse janë shqisat e tij që e gënjejnë dhe ai ndërton iluzione të pamundura për botën e tij, apo nëse ngjarjet mund të shpjegohen nëpërmjet ligjësive të tjera, të mbinatyrshme; aq më i suksesshëm është rrëfimi fantastik. Nuk është vetëm Todorovi që me studimin e tij mbi fantastiken i jep rëndësi ambiguitetit si kusht për ndërtimin dhe ekzistencën e elementeve fantastike, por edhe të tjerë studiues të mëvonshëm dhe të arealeve të ndryshme letrare prej tij, e kanë vlerësuar dhe rimarrë për ta gjeneruar më tutje këtë konceptim mbi elementin fantastik në tekset letrare, përkufizuar sipas koncepteve strukturaliste të Todorovit:

“Ishte një zhanër që nuk synonte të ishte përfundimtar apo i njohshëm. Duke iu shmangur të qenit përfundimtar, ai hetonte të vërtetat që kanë autoritet, duke i zëvendësuar me të vërteta më pak të sigurta. Siç përmend Bakhtini, Fantastikja nuk shërben në këtë rast si mishërim pozitiv i së vërtetës, por si një kërkim i së vërtetës, provokim dhe ç’është më e rëndësishme, një ekzaminim.”²⁵²

Qëndrimi i dyfishtë kundrejt ngjarjeve bën të mundur edhe lirinë e lexuesit për të besuar njërin variant ose jo, për shembull për të besuar nëse personazhi po sheh një ëndërr, apo në fakt ëndrra është vetë një zgjim prej një realiteti të rëndomtë, i cili fsheh të vërtetat prej individit, duke e mbushur me imazhe dhe qëllime sipërfaqësore. Ky është një procedim mjaft i përdorur në tregimet e Trebeshinës dhe një nga mënyrat më eficiente të procedimeve narratologjike si “lojë” dhe provokim njëherësh. Nëse në romanin “Kënga shqiptare” pamë se fantastikja ndërtohej nëpërmjet lojës së shenjave, në tregimtari kemi formë tjetër të strukturave rrëfimore që e ndërtojnë elementin fantastik. Tregimet e mbajnë gjallë ambiguitetin përmes linjës fragmentare të rrëfimit, shfaqjes së qenieve të mbinatyrshme, ngjarjeve të pabesueshme dhe vetëm në fund del se personazhi ka qenë duke parë ëndërr, çka në fakt duket sikur të bën të hedhësh poshtë gjithë ngjarjen që nuk është e vërtedukshme, por pasi reflekton më mirë kupton se ndoshta pikërisht ajo pjesë mbart thelbin e tërë tregimit dhe kësaj nuk mund të bjerë poshtë as vetë procesi i leximit. Duke u ndalur për të analizuar hap pas hapi të gjitha format gjuhësore që janë ambigue, që na lenë në kufi të pohimit me sikur, me hamendësim, si dhe duke parë elementet narrative që na e bëjnë situatën të dyfishtë, vërehet virtuozeziteti i Trebeshinës në lëvrimin e letërsisë fantastike, por edhe rëndësinë e madhe që ka elementi fantastik në

²⁵¹ Todorov, Tzvetan, *The Fantastic – A structural approach to a literary genre*, Richard Howard, Cornell University Press, Ithaca, New-York, pg. 25.

²⁵² Rosemary Jackson, *Fantasy, The Literature of Subversion*, Publisher: Routledge, 2003, pg. 17.

tregimtarinë e tij, që në fakt është edhe shtysa jonë për t'u ndalur konkretisht në këtë qasje ndaj tekstit.

Për t'u rikthyer Todorovit dhe shkollave të ndryshme që ai merr për bazë për studimin e tij mbi fantastiken, pohojmë se në një pikë tërë shkollat janë dakord: hezitimi është kushti i parë i fantastikes. Po hezitimi i kujt, i personazhit apo i lexuesit? Todorovi ndalet fort në këtë pikë, pasi nëse është hezitimi i dyfishtë, atëherë duhet të kuptojmë se natyrisht kemi të bëjmë me një lexues implicit. Format ambigue të të shprehurit përmes të cilave realizohet fantastikja, sipas Todorovit janë të tipit

“Për pak arrita pikën ku ta besoja. – kjo është formula që përmbledh shpirtin e fantastikes.”²⁵³

Disa forma të tjera përmes të cilave shprehet hezitimi janë për shembull: “m'u duk sikur...”, “besova se...”, “pata përshtypjen...”, “m'u duk sikur njoha...”, “ndjeva sikur...”, “m'u bë e qartë se...” etj.

Këto lokucione janë një domosdoshmëri për realizimin e mirë të konvencionit të parashikuar, për të bërë të mundur marrëveshjen midis lexuesit dhe narratorit. Pikërisht një hezitim i tillë tregon qartë sesi ndërtohet marrëveshja për të hyrë ne terrenin e fantastikes. Dyfishësia e komplikon linjën e rrëfimit, duke ndërtuar një paradigmë të re, e cila duke i shpëtuar interpretimeve “mono” (të vetme) dhe duke krijuar interpretime të shumëfishta, krijon një strukturë më të hapur ndaj formave dhe kuptimeve të reja. Nuk është i vetmi kusht për krijimin e fantastikes, por është një nga parakushtet më thelbësore, nisur nga qasja strukturaliste, e cila fantastiken e kërkon dhe e gjen në strukturat e brendshme tekstuale, si një lojë e mirëfilltë që ndërtohet vetëm brenda tekstit dhe jo në krahasimet e mundshme me realitetin jashtëletrar.

Së pari, do të studjojmë këto forma të dyfishta dhe të shprehura në mënyra të pasigurta të të shkruarit, të cilat në fakt kërkojnë më shumë kujdes nga rrëfimtari, edhe pse në pamje të parë duket se kemi të bëjmë me moskujdesje, pikërisht kjo pasiguri dhe ky naivitet kërkojnë një paramendim dhe mjeshtëri të ndërtimit tekstual, në mënyrë që të ngjajë sa më e natyrshme që të jetë e mundur. Së dyti, këto trajta të dyfishta të rrëfimit shërbejnë si mënyrë e krijimit të fantastikes, për t'u ndalur më pas në pika të narracionit të dyfishtë, i cili luan me lexuesin, duke krijuar këtë lojë të dyfishtë. Tregimet e Trebeshinës nisin zakonisht me shprehje të cilat na implikojnë menjëherë përmes një gjuhe jo të sigurt dhe hipotetike, në një rrëfim, i cili nuk ka një variant të vetëm të tregimit për ngjarjen; fragmentariteti i rrëfimit po kështu provokon shumëfishësi receptimi të narracionit.

Duke treguar jo vetë rrëfimin, por një rrëfim për ngjarjen, krijohet distanca e narratorit ndaj vetë ngjarjes që rrëfëhet. Është një teknikë tipike që përdoret kryesisht kur ngjarja synon të legjendarizohet, ndaj paraqitet në një largësi të tillë kohore që krijon kushtin për

²⁵³ Todorov, Tzvetan, *The Fantastic – A structural approach to a literary genre*, Richard Howard, Cornell University Press, Ithaca, New-York, pg. 31.

të treguar edhe elemente të pabesueshme si të vërteta, sikurse ndodh kur rrëfëhet për ngjarje nga kohë tejet të largëta apo kur rrëfëhet “rrëfimi i rrëfimit...” e kështu me rradhë. Sikurse vumë re në pjesën e parë të punimit në romanin “Kënga shqiptare” kur flitet për legjendën e krijimit të familjes, të paraardhësve dhe të mallkimit që qëndronte mbi ta, nuk tregon ngjarjen vetë rrëfimtari, por për ta bërë më të mjegullt rrëfimin duke e veshur me një tis mistik, është një personazh në rolin e thjeshtë të dëshmitarit, i cili rrëfen ngjarjen si një rrëfimtari i nivelit të dytë. Ndërsa në tregime, pak a shumë procedohet sërish në këtë formë, por me një ndryshim, pasi kryesisht është vetë rrëfimtari, i cili e rrëfen ngjarjen në mënyrë të tillë që ajo të ketë disa variante, sipas rrëfimeve të dëgjuaara prej të tjerëve.

Në tregimin “Shqiponjat braktisin malet” që në fillim fraza hyrëse është “Thuhej sikur dikur...” dhe vazhdohet me lokucione të tjera si p.sh.

“Njeri nuk e pa..., Të gjithë përtuan të shkonin gjer tek vendi..., Më vonë u degjuan nëpër fshat zëra..., U përfap fjala..., Rrokullisej pa asnjë ligj dhe sipas këngës që këndonte secili..., Kishte të ngjarë që ata..., Sikur nuk ishte as aty dhe as atje..., Sikur në mes të dy botëve..., Ka shumë të ngjarë që...” etj. Lokucionet e dyfishta, të cilat asnjëherë deri në fund të rrëfimit nuk marrin shpjegim, nuk është se thjesht mbajnë pezull lexuesin, por në këtë tregim ato tregojnë vetë procesin përmes të cilit krijohet elementi mitik, si imagjinatë nxitur nga dëshira për të krijuar mbi realitetin dhe për shkak të mungesës së informacionit, i cili e bën botën e njëmendësisë të krijojë elemente fantastike për të shpjeguar fenomene dhe dukuri të caktuara, edhe të natyrën etno-kulturore.

Vetë Trebeshina nuk po paraqet një simbol të ndërtuar, siç është në këtë rast shqiponja me dy koka, por tregon mënyrën sesi lindi një qenie imagjinare me vlera të veçanta shpirtërore; kryesisht në bazë të një rrëfimi modern, ku lindja e imagjinare jepet si lojë dhe me nota ironie. Imagjinaria në këtë tregim ka dhe funksion të fortë çmisticifikues, por duke e dhënë mitin në “ndërtim e sipër”, nëpërmjet një gjetjeje që bën të mundur kodifikimin e ardhshëm të mitit dhe simbolit, i cili zanafillën e ka shumë të ndryshme me kuptimin e mëvonshëm. Por, asgjë nga këto nuk do ishte e mundur, nëse simbolika nuk do rishihej dhe rikrijohej, apo së paku të interpretohej nga mënyra fantastike dhe dyfishësisë që e bën të mundur atë përmes lokucioneve të sipërpërmendura.

Tregimi “Vetmi turke” ndryshe i njohur me titullin “Legjenda e kabanës së humbur” ka një mbizotërim aq të fortë të elementit fantastik, sa që ai bëhet më i rëndësishëm sesa vetë ngjarja që zhvillohet në realitetin e vërtetë brenda tregimit. Rrëfimi vetëm sa nisat prej rrëfimitarit të nivelit të parë që është në kërkim të së vërtetës që fshihet pas një legjende, por realisht rrëfimi i delegohet një hijeje të një vdekuri që është njëherësh edhe rrëfimtari dhe më pas shfaqet vetë hija e Turkut, që është personazhi kryesor i ngjarjes që rrëfëhet.

Dyzimi përmes së cilit bëhet e mundur të kalohet në planin fantastik të të parit të subjektit realizohet përmes lokucioneve të tilla si:

“Nuk po u jepja dot udhë atyre mendimeve, kur m’u bë se dëgjoja disa zëra”, “Kish shumë të ngjarë që prej atyre rrugëve të ishte shfaqur...”, “Shikova andej nga vinte zëri dhe pas pak dallova... Ai doli nga mjegulla...”, “Prandaj t’u afrova këtë natë me mjegull!... Rrugën nuk e gjen dot nëpër terr dhe mjegull!...”, “Tregohet se... Në kohët që nuk mbahen mend...”²⁵⁴.

Mënyra sesi mbyllet njëri rrëfim që është njëherësh një dëshmi mbi subjektin, është prapë, në po atë formë siç nis, nën efektin e fjalës dhe imazhit që përcjell mjegulla. Gjithnjë duhet të kemi parasysh se ky është rrëfimi i hijes së mikut të vdekur, i cili merr përsipër rolin e rrëfimtari të nivelit të dytë, për të sjellë dëshminë e tij mbi ngjarjen, variantin e tij për si ka ndodhur ngjarja që lidh këto rrëfime sa të ndryshme, por edhe aq të largëta në kohë.

Në këtë pikë të studimit, çfarë na intereson janë lokucionet përmes të cilave kalohet në botën fantastike, që në këtë rast është si shfaqja e një hijeje, po kështu dhe rrëfimi i saj. Efekti i këtij rrëfimi fillon dhe mbaron në praninë e “mjegullës”.

Fillimi i rrëfimit brenda rrëfimit	Fundi i rrëfimit brenda rrëfimit
<ul style="list-style-type: none"> - Po ecja nëpër fushë në drejtim të lindjes për anë të fshatrave dhe përmes një mjegulle që bëhej gjithnjë e më e dendur... Kur befas dëgjoja këngë!... Ishin këngë grash... Dhe diku larg dallova kullat e bardha!... (element fantastik, pasi vetë rrëfimtari jeton në bashkëkohësi). - Shikova andej nga vinte zëri dhe dallova... Ai dilte nga mjegulla... (Rakua, që është i vdekur). - Prandaj t’u afrova këtë natë me mjegull!... Rrugën nuk e gjen dot nëpër terr dhe mjegull!... Ndaj dua të të tregoj një histori... 	<ul style="list-style-type: none"> - Po ku e kishim fjalën te mjegulla? – Jo, nuk e kishim fjalën te mjegulla. (Edhe loja e fjalëve realizohet me fjalën mjegull dhe duke qenë qëllimisht e vendosur, krijon të njëjtin efekt si dhe kuptim). - Kurse ti duhet të mbash nëpër mjegull, në drejtim të rrugës kryesore.... - Unë hapa sytë: natë dhe mjegull!...

Efekti i mjegullës është një teknikë e njohur në narracion, pasi ka disa qëllime të ndryshme për ta përfshirë në konceptin e planit narrativ. Duke qenë një teknikë që përdoret kryesisht për ta vënë lexuesin në pozita të dyfishta dhe për t’i ngjallur atij interesin, është një teknikë interesante për të bërë të mundur integrimin e elementit fantastik dhe të mbinatyreshëm në rrëfim. Umberto Eko është një prej semioticienëve më të intriguar prej kësaj teknike rrëfimi, në “Gjashtë shëtitje në pyjet e tregimtarisë” ai tregon përjetimin e tij mbi leximin e parë të “Silvias” së Nervalit krahasuar më pas me leximet e mëvonshme të specializuara. Kësisoj, ai tregon se nëse në leximin e parë ne nuk

²⁵⁴ Trebeshina, Kasëm, Shtigjet e shekujve – Vetmi turke, Gjon Buzuku, Prishtinë, 2007, f. 117.

e kuptojmë sesi realizohet “efekti mjegull”, që është dhe çelësi i tërheqjes së lexuesit, në leximet e mëpasshme, Eko tregon analizat e hollësishme sesi realizohet ky efekt dikotomik.

“Fjala mjegull është shumë e rendësishme. Duket vërtetë se efekti i “Silvias” është destinuar të prodhojë tek lexuesi një lloj “efekti mjegulle”, sikur jemi duke vështruar një peizazh me sy gjysmë të mbyllur, pa dalluar saktësisht konturet e gjërave.”²⁵⁵

Në tregimin “Vetmi turke” efekti i mjegullës përforcohet edhe më shumë nëpërmjet narracionit të thyer, të realizuar në disa kohë dhe mbi të gjitha nëpërmjet asaj që shumica e dialogëve dhe rrëfimeve brenda rrëfimit ndodhin në ëndërr, pasi vetëm në momentin e fundit rrëfimtari pohon se ishte duke parë ëndërr. Tregimi fillon me evokimin e disa kujtimeve të personazhit, që vijnë si të padëshiruara dhe fragmentare, pasi janë kujtime nga lufta në lidhje me legjendën që ka dëgjuar mbi personazhi-rrëfimtari mbi Murgun e Zi dhe Këmbanën e Humbur.

“M’u kujtuan disa gjëra... M’u kujtua vrasja e çuditshme te vau i lumit. M’u kujtua Pylli i Madh dhe Turku... M’u kujtua edhe Legjenda e Kambanës së Humbur!... Mos vallë kambana e Shën Trifonit kishte lidhje me atë të Bukurën e Detit që kishte dalë në kënetë?!...”²⁵⁶

Kujtesa nuk e bën rrëfimtarin të nisë një narracion të mirëfilltë, me subjekt dhe ngjarje, por ajo e shpërqëndron nga vetë qëllimi i udhëtimit të tij. Kujtesa bën të mundur ndërkëmbimin e kohëve, duke ndërfutur në të tashmen, të shkuarën; duke bërë gati bashkë me dyzimin e shprehur në fund të paragrafit, momentin për të kaluar në terrenin e fantastikës, ku një qenie imagjinare do të hyjë natyrshëm në narracion për të filluar ndërtimin e elementit fantastik.

Për t’iu rikthyer lokucioneve që bëjnë të mundur të ndërtohet qëndrimi aludues dhe i dyfishtë që bën të mundur elementin fantastik, plotësojmë disa raste të tjera përdorimesh në të njëjtin tregim: “Por, aty nga fundi mua sesi m’u duk vetja..., Njeri nuk e kishte parë, por të gjithë thoshin..., Si në ëndërr përpiqesha të gjeja kuptimin..., Ashtu, gjysmë zgjuar e gjysmë fjetur, fillova të kuptoj..., Një skelet që lëvizte? Nuk është e mundur!..., Aty u zgjova dhe nuk isha i bindur në kisha ëndërruar, apo kisha biseduar me të vërtetë me një skelet!..., Kështu u përhap fjala sikur... Duket me të tallur..., As tani nuk e kuptoj si u ngatërruan ato punë...”

Distanca mes personazhit dhe rrëfimtarit, sipas Todorovit, është një mjet mjaft i mirë për të ndërtuar dyfishësinë e nevojshme për të mbajtur në këmbë fantastikën.²⁵⁷ Sa më e largët distanca kohore, aq më e lehtë është të shkrihen marrëdhëniet midis kohëve, për të

²⁵⁵ Eko, Umberto, *Gjashtë shëtitje në pyjet e tregimtarisë*, Diana Kastrati, Dituria, Tiranë, 2007, f. 41.

²⁵⁶ Trebeshina, Kasëm, *Shtigjet e shekujve – Vetmi turke*, Gjon Buzuku, Prishtinë, 2007, f. 117.

²⁵⁷ Todorov, Tzvetan, *The Fantastic – A structural approach to a literary genre*, Richard Howard, Cornell University Press, Ithaca, New-York, pg. 38.

humbur koncepti i kohës dhe për të bërë të mundur kalimin në fantastikë. Në tregimin “Vetmi turke” evokohen personazhe që nga Arapi i Detit Trim e belaxhi (Bajlozi), Murgu i Zi, Turku i Madh e deri te rrëfimtari i nivelit të parë, i cili i takon bashkëkohësisë së vetë autorit. Ndërthurja e kohëve mitike-legjendare, historike, bashkëkohore, bëjnë një tërësi që na çorodit perceptimin për kohën, deri aty sa çdo ndërkalim kohor na duket i natyrshëm në këtë rrëfim. Lexuesi implicit për të cilin flet Todorovi, pëson sërish, në një formë tjetër (josemantike si në rastin e lokucioneve të dyzuara) efektin e paqartësisë.

“Po mbaja për nga veriu, kur papritur dallova të nxinte Pylli i Madh. Ndofta ngaqë pylli nxinte më shumë se nata e vjeshtës, ndalova në mëdyshje dhe shikova rrotull... Dhe nuk di sesi më lindi mendimi se ai pyll ishte rritur prej shekujsh në atë vend për të fshehur diçka të papërcaktuar!... [...] Kish shumë të ngjarë që prej atyre rrugëve ishte shfaqur në ato anë Arapi i Detit trim dhe belaxhi!... [...] Po ecja nëpër fushë në drejtim të lindjes për anë të fshatrave dhe përmes një mjegulle që po bëhej gjithnjë e më e dendur... Kur befas dëgjova këngë!... Ishin këngë grash... Dhe diku larg dallova kullat e bardha!... Kisha fjetur duke ecur dhe u zgjova.”²⁵⁸

Në këtë fragment shohim më së miri sesi thirret elementi fantastik përmes semantikës së: ndofta, dallova, mëdyshje, sesi më lindi mendimi; më pas përforcohet me kalimin kohor prej shekujsh dhe me evokimin e figurës legjendare të Bajlozit, për të ngatërruar shqisat me efektin e mjegullës, e deri te “kënga” (legjendarizimi) dhe “kullat e bardha” (që janë kulmi i elementit fantastik në këtë tregim).

Fantastikja shkatërrohet në momentin kur rrëfimtari përmend zgjimin nga ëndrra, siç vëren dhe Todorovi. Kjo është një lakore e mirëfilltë e kompozicionit të një bërthame fantastike brenda tregimit. Të ngjashme për nga struktura janë edhe dy momente të tjera në të njëjtin tregim.

Tregimi “Dy të humburit” është i gjithi i ndërtuar nëpërmjet një rrëfimi brenda rrëfimit, kur gjithë subjekti i rrëfyer realizohet përmes një qenieje të përtejbotës. Që në këtë moment kuptojmë se gjithë rrëfimi është fantastik, i realizuar përmes fragmentaritetit të rrëfimit brenda rrëfimit (që është dhe tërë ngjarja në vetvete). Edhe titulli dhe nëntitulli i referohen një ambiguiteti semantik, ku titulli “Dy të humburit” dhe nëntitulli “Një histori e harruar” mjegullojnë që në fillim si karakteret dhe njëmendësinë e tyre, si dhe kohën për të cilën rrëfëhet; duke krijuar pikërisht atë largësi kohore të nevojshme që shërben si shtrat i fantastikes. I gjithë tregimi ndërtohet përmes ambiguiteteve dhe shumë situatave të paqarta ku ndërfiten fabula dhe karaktere, dialogje fantastike, por na duhet të analizojmë pikësëpari momentin më të rëndësishëm përmes të cilit ndërfitet fantastikja për të krijuar modelin prej te cilit vjën tërë loja me elementet fantastike. Tregimi mund të themi se nis me një ‘prelud’, ku personazhit i shfaqet një qenie e papërcaktuar dhe i rrëfen tërë ngjarjen e përfshirë në rrëfim. Kompleksitetin e ndërkëmbimeve të rrëfimit dhe rolin e elementeve fantastike ne të do ta shohim në kapitullin pasardhës, ku do

²⁵⁸ Trebeshina, Kasëm, Shtigjet e shekujve – Vetmi turke, Gjon Buzuku, Prishtinë, 2007, f. 123.

ndalemi hollësisht për të analizuar poetikën e narracionit të tregimeve të Trebeshinës. Dyzimi ndërtohet në fillim nëpërmjet atmosferës dhe lokucioneve apo fjalëve ambigue si:

“Duhet të ishte..., në mendimin tim të dytë, qëni nuk mund të ishte një shpirt i keq..., Dukej si..., Dhe më ngjante se shikoja..., Papritur, dëgjova një zhurmë dhe pashë në terr një njeri që po vinte me hap të lehtë...”

Dyzimi nëse qeni është një shpirt i mirë apo i keq vazhdon gjatë tërë fillimit të tregimit, para se të shfaqet vetë rrëfimtari, duke krijuar kështu një atmosferë të mjegullt që në hapjen e tregimit. Ajo çka është interesante dhe e veçantë në këtë tregim është se vetë rrëfimi fantastik mbart një histori tjetër fantastike, të ndërfutur brenda të parës. Rrëfimtari që na shfaqet mes mjegullës dhe natës në historinë e tij (që si zakonisht në tregimet e Trebeshinës është një individ që ende nuk ka gjetur prehje në përtejbotë), tregon një episod ku atij vetë në momentet para vdekjes së tij, i shfaqen një herë një dervish dhe më pas një vajzë a ëngjëll (siç mbahet gjallë dyzimi), të cilët rrëfejnë dhe hyjnë mjaft natyrshëm në rrëfimin e parë. Vajza ose ëngjëlli luan një rol të posaçëm në këtë rrëfim, pasi ngjason mirëfilli me atë që Proppi kur studionte strukturën e përrallave ruse, e quante ‘mjeti magjik’. Vetë ndërhyrja e rrëfimeve fantastike, brenda fantastikes e shtresëzohet këtë element, duke e përhumur edhe më shumë lexuesin brenda magjisë së rrëfimit kompleks, por krijojnë dhe origjinalitetin e stilit të tregimtarisë.

Ky tregim përbën një rast të veçantë edhe për faktin se duke pasur të bëjmë me elemente fantastike të futura si bërthama narrative, që njëherësh edhe përbëjnë linjën kryesore të subjektit, mund të themi se kemi të bëjmë pikërisht me atë rast që Todorovi e quan ‘të mbajturit e ambiguitetit deri në fund të veprës’.

“Por, do të ishte e gabuar të pretendonim se fantastikja mund të ekzistojë vetëm në një pjesë të veprës, sepse ka tekste që mund ta mbajnë gjallë ambiguitetin deri në fund, madje edhe përtej vetë rrëfimit. Libri është mbyllur, ambiguiteti vazhdon.”²⁵⁹

Në tregimet e tjera të Trebeshinës, zakonisht me mbylljen e rrëfimit, ambiguiteti merr fund, kryesisht pasi fantastikja shfaqet përmes një vegimi apo një ëndrre. Por, në tregimin e sipërpërmendur, identiteti i vajzës apo ëngjëllit që e shpëton personazhin nga uria, mbetet i pakonfirmuar, pasi herën e parë që takon vajzë, ajo i tregon mbi familjen e saj, duke nënvizuar urinë, ndërsa herën e dytë që ajo shfaqet, i ka sjellë ushqim dhe paskësaj zhduket.²⁶⁰ Po kështu, marrëdhënia mes personazhit, rrëfimtari i vetës së parë dhe rrëfimtari të nivelit II (në termat e Zhenetit) është e pandarë, në rrëfimet e të dytit ndërhyrja i pari, duke krijuar kështu një botë fantastike të lidhur ngushtë me atë rrëfim që mund ta quajmë të vërtetë dukshëm, për aq sa mund të përdoret një term i tillë mbi një tregim, i cili e mbështet pothuaj tërë lëndën dhe teknikën e rrëfimit mbi fantastikën, duke iu përshtatur pohimeve të Todorovit.

²⁵⁹ Todorov, Tzvetan, *The Fantastic – A structural approach to a literary genre*, Richard Howard, Cornell University Press, Ithaca, New-York, pg. 43.

²⁶⁰ Trebeshina, Kasëm, Shtigjet e shekujve – Dy të humburit, Gjon Buzuku, Prishtinë, 2007, f. 178-179.

Për të kaluar në analizën e elementeve fantastike në tregimin “Shtriganët”, na duhet të rimbështesim sërish atë çka mëtojmë të jetë fantastike, pasi ndoshta në një vështrim të pambështetur në konceptet hierarkike teorike dhe nëse harrojmë sistemet referenciale në të cilat mbështesim studimin, fantastika dhe njëmendësia në botëvështrimin tonë të zakonshëm, mund të ngatërrohen shpesh. Konceptet e realitetit dhe ato estetike në lidhje me këtë kategori, nuk janë gjithnjë të përputhshme.

“Narracioni fantastik përmban elemente si të rrëfimit të mrekullueshëm, ashtu edhe atij mimetik. Ai mëton se çfarë po tregon është e vërtetë – duke u bazuar në konvencionet të fiksjonit realist mbi të dhe pastaj procedon për të thyer çfarë realizmi na e prezanton si reale – duke treguar prapë se çfarë në termat e tij është joreale. Lexuesi vendoset nga siguria e dukshme e botës familjare dhe të përditshme, në diçka të çuditshme, në një botë në të cilën e pamundura është më pranë botës që e quajmë si të mrekullueshme.”²⁶¹

Tregimi “Shtriganët” kalon shpeshherë në këtë botë të ndryshme nga njëmendësia, veçantia e tij nuk qëndron vetëm në zotërimin e elementit fantastik apo të mrekullueshëm mbi atë real, por edhe në mënyrat sesi ndërtohet i pari. Çfarë e bën të veçantë këtë tregim është se kategoria e “të pazakonshmes/ të çuditshmes” (uncanny - në termat e Todorovit) ndërtohet duke e mbështetur rrëfimin te kujtesa. Tregimi fillon në një mënyrë realiste, ku tema qëndrore është një gjyq, i cili i është besuar personazhit-rrëfimtari, por menjëherë; siç e vëmë re tashmë kjo është tipike për tregimet e Trebeshinës; shfaqet një rrëfimtari i dytë, i cili merr përsipër rolin e narratorit, duke treguar një histori që ka ndodhur katërqind vjet më parë.

“Megjithatë, para se të gjejmë me mend atë që do të vijë, le të tregojmë diçka që ka ndodhur rreth katërqind vjet më parë.”²⁶²

Procedimi përmes kujtesës dhe lokucionet që shkojnë përshtat me këtë pjesë të rrëfimit, bëjnë të mundur kalimin në fantastikë.

“Ka gjëra që njeriu edhe vetes ia tregon më të rregulluara në kujtimin dhe kuptimin e tyre, duke kërkuar nga fjalët renditjen më të mirë të mundshme për kuptimin e përsosurisë së përsëritshme brenda përshtatimit të madh të përjetshëm.”²⁶³

Nuk është thjesht ekzistenca e pasazheve ku flitet mbi të mbinatyreshmen elementi fantastik, por dyzimi, lënia e vërtetësisë të pazgjdhur. Kujtimi është një gjetje interesante që i drejtohet frymës së realitetit ambig të tregimeve trebeshiniane:

“Këto narracione janë më të afërtat me fantastikën e kulluar, pikërisht nga fakti se mbeten të pashpjeguara, joracionale, sugjerojnë ekzistencën e të mbinatyreshmes.”²⁶⁴

²⁶¹ Rosemary Jackson, *Fantasy, The Literature of Subversion*, Publisher: Routledge, 2003, pg. 34.

²⁶² Trebeshina, Kasëm, *Shtigjet e shekujve – Shtriganët*, Gjon Buzuku, Prishtinë, 2007, f. 192.

²⁶³ Po aty, f. 192.

Kërkimi metafizik; i cili përpiqet të gjejë çfarë qëndron pas ngjarjeve konkrete të mbështetura mirë në të dhëna kohore reale, por shumë ta largëta në kohë: bashkëkohësia dhe shek. XVI, ku evokohet inkuizicioni; realizohet përmes analogjisë. Mesazhet janë të tërthorta, intuitivisht e kuptojmë se rrëfimtari i drejtohet bashkëkohësisë tek flet për gjuetinë e shtrigave. Është pothuajse e pamundur për personazhin-rrëfimtar të mos kalojë në reflektime mbi çfarë qëndron më lart se njeriu, duke kërkuar vetëm aty një shpëtim prej etikës së rrënuar të realitetit të tij. Ajo çka na intereson në këtë fazë të studimit, është se në asnjë moment edhe elementi i mbinatyreshëm nuk është i dhënë i qartë, i pastër, ai bëhet pjesë e analogjisë, evokimeve të tërthorta dhe mbi të gjitha na rrëfëhet nga një personazh, i cili nuk ka ndërtuar dot një identitet të qartë. Loja e narracionit na lë tërë kohës në botën e fantastikes. Fundi i këtij rrëfimi nuk e mbyll ciklin e fantastikes, përmes dizimit që zotëron tërë pjesën:

“Për disa çaste hetuesi mbeti i hutuar duke shikuar andej nga ishte zhdukur kleriku Dinaverius... Gjersa më në fund dalloj një zbrazëti të çuditshme që nuk kuptohej ku shtrihet më tej! Pasi qëndroi edhe për disa çaste në mëdyshje...”²⁶⁵

Atmosfera që krijohet është pikërisht ajo e një paqartësie, mjafton të shohim leksemat e përdorura: i hutuar, ishte zhdukur, dalloj, zbrazëti e çuditshme, nuk kuptohej, në mëdyshje. Personazhi gjendet pa shpjegim mbi atë çka ka parë dhe i është rrëfyer, që përbën dhe tërë tregimin.

“Fantastikja hapet në një hapësirë ku nuk ka emërtime apo shpjegime racionale për praninë e saj. Sugjeron ngjarje përtej interpretimeve.”²⁶⁶

Menjëherë pasi mbaron skena e rrëfimit të klerikut, personazhi futet sërish në një situatë të dyzuar, fantastike. Denduria e këtyre momenteve të kalimit nga një skenë fantastike në tjetrën nuk bën gjë tjetër veçse e përforcon këtë stil dhe gjetje të veçantë të rrëfimit trebeshinian. Skena pasuese duket se i referohet kohës së inkuizicionit, por siç do të sqarojmë më hollësisht në kapitujt pasardhës, ka të bëjë me një analogji të pastër me bashkëkohësinë, për të dhënë një meta-kohë, e cila synohet gjithnjë e më shumë, duke qenë se zotëron kaq fuqishëm elementi fantastik.

“Për çudi, vetëm pasi kishte hedhur disa hapa nëpër terr, u gjend në një koridor të gjatë me disa dyer të rënda anash. Dhe atje afër fundit, hetuesi dalloj një plak të gjatë. Me flokë dhe mjekërr të gjatë e të bardhë... Me një rrobë gjithashtu të gjatë e të bardhë...”²⁶⁷

²⁶⁴ Todorov, Tzvetan, *The Fantastic – A structural approach to a literary genre*, Richard Howard, Cornell University Press, Ithaca, New-York, pg. 52.

²⁶⁵ Trebeshina, Kasëm, *Shtigjet e shekujve – Shtriganët*, Gjon Buzuku, Prishtinë, 2007, f. 204.

²⁶⁶ Rosemary Jackson, *Fantasy, The Literature of Subversion*, Publisher: Routledge, 2003, pg. 24.

²⁶⁷ Trebeshina, Kasëm, *Shtigjet e shekujve – Shtriganët*, Gjon Buzuku, Prishtinë, 2007, f. 204.

Një skenë e tillë sugjestionon përmes paqartësisë së saj, se gjithçka që mund të përshkruhet në këtë skenë është e natyrshme, pasi në terrenin e fantastikës nuk presim logjikë dhe racionalitet.

Përfundimi i rrëfimit, por siç kemi vërejtur edhe më lart, jo i dyzimit dhe fantastikës, përfshin leksema të tilla si:

“Kërkonte me sy, asnjë derë nuk dallonte, nuk dihej sesi, ishin zhdukur, vetëm disa çaste më parë, ishin firuar, në mënyrën më të çuditshme, ëndrra të shkëputura prej shekujsh.”²⁶⁸

Kjo mënyrë e mbylljes së rrëfimit, na çon te dyfishësia që mbetet e gjallë edhe pasi leximi mbaron, te hamendësimi që vazhdon dhe bëhet shkas që vetëdija jonë të kërkojë të njohë përtej mundësive të tij, përtej botës së vërtetëdukshme, që na fsheh të vërtetat më të thella.

Tregimi “Tri jetët (Një tregim përtej kujtesës)” fillon me një digresion mbi transcendensën, qëllimësinë e jetës, zanafillën e deri te kuptimi i vdekjes, duke nënvizuar se mundet që gjithçka që njeriu krijon, të jetë pasojë e frikës nga vdekja.

“Po!... Të mbështetur nga e drejta që na vjen nga lart... Trilluar bukur për t’u vetëgënjer nga frika e vdekjes!...”²⁶⁹

Ky digresion i gjatë mbi tema të mëdha, përfundon me hapjen e një rrëfimi mëse të zakonshëm, në rrethana dhe situata të zakonshme, duke qenë se, siç edhe thuhet në tregim, njeriu mund të jetojë kudo, edhe në vende që nuk është e udhës të kujtohen. Përmendja e “vetëgënjerjes” me parë në tregim, krijon atmosferën e nevojshme për të kaluar në një rrëfim ambig, misterioz dhe njëherësh të qartë në lidhje me të vërtetat më të rëndësishme të qenies njerëzore. Ndaj rrëfimtari, ndërsa përsijat mbi qëllimësinë e jetës apo të vërtetat që i fshihen syrit njerëzor, kalon në një atmosferë tjetër, tepër të zakonshme e të thjeshtë, por në të cilën ndodh arena e jetës, në thjeshtësinë dhe vogëlsinë e saj, por duke na lënë gjithnjë në dualitetin se cili nga realitetet është në të vërtetë ai që ka ndodhur dhe i cili nuk është gjë tjetër veçse imagjinata e narratorit të brendshëm.

“Nuk kisha ndërmend të blija ndonjë gjë... Kalova vetëm për t’iu dhënë mendimeve një drejtim tjetër... Në fund të fundit për t’i renditur në mënyrë më të përballuarshme... Se njeriu që nuk di të kalojë, brënda renditjes së trilluar nga vetë ai, nga maja e mendimit më të lartë tek urtësia e mendimit më të zakonshëm, ose do hiqet zvarrë, ose do të varet tek dega e ndonjë fiku!... Duket prandaj kalova nga tregu i zarzavateve!...”²⁷⁰

²⁶⁸ Po aty, f. 205.

²⁶⁹ Po aty, f. 208.

²⁷⁰ Po aty, f. 209.

Rrëfimi që zhvillohet më tej është i mezikuptueshëm, kaotik dhe njëherësh e kthen në qesharake gjithçka që rrëfëhet, pavarësisht tragjizmit të vetë ngjarjeve. Rëndomësia e gjithçkaje që njeriu i jep një rëndësi të madhe nisur nga vështrimi i tij i kufizuar mbi realitetin, parodizohet nga rrëfimtari, siç e shohim shpesh në tregimet e Trebeshinës, duke krijuar kështu një lloj stili të tij të rrëfyerit, kryesisht në prozën e shkurtër.

Disa prej frazave që mbartin ambiguitetin e mënyrës sesi hyjnë dhe dalin nga rrëfimi elementet fantastike janë: “Nuk e kisha mendjen të zhurma e krijuar rreth meje... kur atje dëgjova një zë të çuditshëm.”, “Dhe ika më tej përmes radhëve, pa qenë në gjendje që të ndiqja mendimet, qoftë për levizjet e çuditshme hapësirave dhe në tokë...”²⁷¹Dhe më pas rrëfimi kalon në një tjetër digresion të natyrës meditative – filozofike, çka na bën edhe më shumë të ritheksojmë se qëllimi i elementeve fantastike në këtë tregim, i referohet më shumë “zbulesës” së të vërtetave, sesa vetë elementet që krijojnë iluzionin e realitetit brenda lojës së rrëfimit.

Nga një tregim ku realja dhe imagjinaria ndërkëmbehen për hir të meditimit mbi tema të mëdha të qenies njerëzore, duke i përballur me një realitet qesharak dhe të vogël, kalojmë në disa tregime të vëllimit “Ku bie Iliria?”, të cilat shfaqin një unitet më homogjen të stilit të vetë Trebeshinës. Në tregimet e këtij vëllimi, realiteti dhe fantastikja, brenda konvencionit letrar kanë lidhje të forta të brendshme të natyrës së përjetimit dhe bërthamave narrative. Në tregimet e këtij vëllimi, natyrisht edhe në tregime të tjera të Trebeshinës, por sidomos këtu, pasi kemi të bëjmë me tregime të ndërtuara në mënyrë më homogjene me njëri – tjetrin; shohim se referencat kronotopike janë gjithnjë të ngatërrueshme, të vagullta, rrëfimi kalon nga një kohë në tjetrën, nga një realitet në tjetrin, duke humbur gjurmët e asaj çfarë është reale dhe jo reale. Natyrisht e gjithë kjo vjen për një qëllim të caktuar, pasi narratori duket se e ka për qëllimësi këtë ngatërrim, ngase vëmendja duhet përqëndruar në detaje që rimerren nga njëri realitet në tjetrin, që na çojnë në elemente fantastike, prej të cilave zbulohen të vërteta të shpirtit dhe natyrës njerëzore, të cilat tejkalojnë vetjaken e një individi, por kthehen në kategori universale. R. Zekthi në “Vëzhgimi pa sfond” pohon se:

“Kështu mungesa e sfondit si karakteristikë e Botës së Trillimit do të thotë se në këtë botë nuk ka dallim mes së brendshmes dhe të jashtmes. Mirëpo ne thamë se përhumbja si efekt kryesor i mungesës së sfondit ndodh brenda: a mos do të thotë kjo se i kemi dhënë një atribut të gabuar përhumbjes? Pyetja është e gabuar, jo përhumbja.”²⁷²

Kjo përhumbje dhe shumëfishësi që krijon ambiguitetin e tregimeve, e afron lexuesin me botën e brendshme të narratoreve të ndryshëm të integruar në të njëjtim rrëfim, ndryshe nga rrëfimi i qartë mbi jashtësinë: kronotoposin, ngjarjen, narracionin, rrethanat, që na largojnë nga e brendshmja dhe universalja.

²⁷¹ Po aty, f. 211.

²⁷² Zekthi, Rudian, *Vëzhgimi pa sfond*, Sh. Botuese: Dy lindje dhe dy perëndime, Tiranë, 2012, f. 37.

Në tregimin “Dy mijë vjet në një natë” (më nëntitull “Ëndërr e një nate vjeshte”) pasi disa ngjarjeve të zakonshme të krijuara në një mënyrë të tillë, ku duket se më vonë diçka do dalë nisur prej tyre, pasi natyrshmëria qëllimish kërcet, nuk është e ndërtuar mirë për të lënë nëntekstin se personazhi nuk do dalë lehtë prej të tillash rrethana, edhe pse në pamje të parë duken naive. Personazhi, i cili është njëherësh rrëfimtari i brendshëm në këtë tregim, papritur gjendet në disa rrethana ambigue:

“M’u duk sikur po më thërriste...”, “Ka të ngjarë...”, “Pse bën sikur nuk dëgjon?”, “... nuk kuptohej pse ishin ngritur gjithë ata njerëz.”, “Megjithatë, një gjë nuk mund të vihej në dyshim: zëri ishte i panjohur... Dhe nuk ishte një njeri i vetëm!...”²⁷³

Pas këtyre shenjave që krijojnë ambiguitetin, menjëherë merr jetë elementi fantastik:

“- Pse bën sikur fle? Dil nga bari dhe mos kujto se ne mund të ndahemi tashti kaq lehtë!... Sa kohë që ato i mbante dheu, ne flinim të qetë në varret tanë... Se dheu nuk mund të flasë dhe të thirret në gjyq si dëshmitar!... Mirëpo ti, i shtytur nga ajo që të shtyti, e gërmove dheun dhe të fshehtë ia besove erë!... Dhe ti e di që era nuk mban asnjë të fshehtë!... Prandaj janë lëshuar të gjithë që të zhasin atë që mund të zhatet!... Çohu!”²⁷⁴

Botët e të vdekurve dhe të gjallëve nuk mund të përzihen nëse përdorim një perceptim të kthjellët mbi realitetin dhe nëse nuk mund të integrohen në rrëfim pa mjetin e krijimit të turbullimit dhe të ambiguitetit, si mënyra kryesore e ndërtimit të fantastikes. Todorovi në qasjen e tij strukturaliste mbi zhanrin fantastik, nuk ndalet në rëndësinë që mund t’i jepet vetë fantastikës, pasi sapo hyjmë në terrenin e saj, gjithçka është e mundur, nuk ka nevojë për arsyetim, por vetëm për analiza të domethënies. Ajo çka nënvizon në tërë punimin dhe që mbart një rëndësi të veçantë është pikërisht mënyra sesi përfshihen dhe dalin nga rrëfimi elementet fantastike, çka do të thotë mënyra sesi janë ndërtuar strukturat e brendshme tekstuale, në mënyrë që të integrojnë natyrshëm dhe cilësisht elementet fantastike. Në rastin e tregimit “Dy mijë vjet në një natë”, në mënyrë të veçantë, ai i përmbahet skemave që Todorovi gjen në veprat të cilat përdor për të mbështetur teorinë e tij për zhanrin fantastik:

“Këtu gjejmë një shembull të vonshëm gjerman: “Heroi në mënyrë vazhdimisht dhe dukshëm ndjen kontradiktën midis dy botëve, të vërtetës dhe fantastikes dhe ai vetë është i mahnitur nga fenomenet e jashtëzakonshme që fillojnë ta rrëthojnë.”²⁷⁵

Konfliktualiteti mes botës reale dhe fantastikes në tregimin në fjalë, është i qartë, pasi personazhi në realitetin e njëmendtë gëzon një qetësi të ndërgjegjes, deri në reduktimin e kënaqësive të jetës në ato hedoniste, ndërsa në botën fantastike; ndryshe nga ç’do ishte normale në një realitet të papërmbysur të vlerave; personazhit i kërkohet llogari për

²⁷³ Trebeshina, Kasëm, *Ku bije Iliria?*, tregimi: *Dy mijë vjet në një natë*, Toena, Tiranë, 2000, f. 87-88.

²⁷⁴ *Po aty*, f. 88.

²⁷⁵ Todorov, Tzvetan, *The Fantastic – A structural approach to a literary genre*, Richard Howard, Cornell University Press, Ithaca, New-York, pg. 26.

veprimet e tij, në njëfarë mënyre ndërgjegjia e tij zgjohet dhe hijet e të vdekurve kuptohet se janë zgjatimi i vetë ndërgjegjes.

Vazhdimi i tregimit, duke qenë se i takon vetë bërthamës fantastike të rrëfimit, përfshin në vetvete mjaft dukuri të çuditshme, qenie jo të kësaj bote dhe natyrisht kronotoposi i ngjarjeve nuk është i qartë, sikurse thuhet edhe në titullin e një prej pjesëve të tregimit “Kapitulli i pestë që merret me diçka të ndodhur nuk dihet kur!”²⁷⁶.

Ambiguiteti mbahet gjallë gjatë gjithë tregimit, nga fraza të tilla si: “Tani heshtje, se duhet të kuptojmë ku jemi dhe ku po shkojmë!...”, “Nata dhe heshtja e përkohshme të shtinin njëfarë frike.”, “Dhe ata të tre u zhdukën si të mos kishin qenë kurrë!...”, “Kisha qëndruar te vendi i hutuar ngaqë nuk dija më ç’të beja dhe ku të vija!...”.

Fundi i tregimit e bën të qartë se personazhi ka qenë në ëndërr, por rëndësia që ka për tërë tregimin ëndrra, e cila në fakt është edhe vetë rrëfimi, pasi tregimi fillon dhe përfundon me ëndrrën, në të cilën ndodh gjithë aventura fantastike e personazhit, i cili pas zgjimit, vazhdon të mendojë për qypat me florinj që ka parë në ëndërr, pra përdoret ai parim i Todorovit, që e përmendëm dhe më parë: “Historia përfundon, ambiguiteti mbetet”, në këtë rast edhe rrëfimtari mbetet në këtë situatë ambige.

Në tregimin “Koka e Artemidës” (me nëntitull “Tregimi i Murgut të Zi”) elementi fantastik bëhet shkas për të ndërtuar një kompozicion me rrafshe të dyfishta rrëfimesh, ku filli që i lidh është motivi i një vajze të vrarë, në kohë të ndryshme ky motiv merr ngjyresa të ndryshme, por njëherësh çfarë i lidh kohët dhe rrëfimet realizohet përmes mjeteve të letërsisë fantastike, paçka se mesazhi i shërben botës së njëmendësisë. Ambiguiteti, të qenit në kufi të të besuarit në këtë tregim realizohet përmes mjeteve gjuhësore, që mbartin njëherësh dhe kuptime ambigue, si:

“Ditët e fundit të pranverës së atij viti po kalonin në mënyrë të çuditshme dhe unë ndjeja diçka të papërcaktuar në shpirtin tim.”, “Ndërsa unë mendoja se si mund të lëviznin dhe të zhdukeshin drurët natën, aty pranë meje ndjeva se erdhi dikush!...”, “Një histori të pazbuluar do ta dëgjoja me dëshirë, se këtë natë që nuk më duket si natë... Ta them hapur!... Kjo nuk është natë!... Kam humbur në thellësitë e të gjitha errësirave!...”, “Nuk e kuptoja fare për në ç’anë u drejtuam. Kodrat ishin po ato... Edhe fusha... Dhe, prapëseprapë vëndi ishte i ndryshëm!... Nuk ishin as ata drurë, as ato shtëpi të njohura.”, “Mos kërkto të shohësh ato që njeh ti!... A nuk më the vetë se nuk kishe asnjë frikë nga gjashtëmbëdhjetë shekujt?”, “Ikën dhe morën me vete atë dritë që nuk ishte parë ndonjëherë!... Pas tyre mbeti errësira dhe unë nuk isha më!...”²⁷⁷

²⁷⁶ Trebeshina, Kasëm, Ku bije Iliria?, tregimi: Dy mijë vjet në një natë, Toena, Tiranë, 2000, f. 92.

²⁷⁷ Po aty, f. 214-249.

Gjithë atmosfera e dyfishtë i shërbën më së miri ndërtimit të elementit fantastik, ku qeniet reale dhe imagjinare marrin pjesë njëloj në rrëfim, ku koha e para gjashtëmbëdhjetë vjetëve mund të ndërthuret me të tashmen dhe ku metamorfoza e një vajze në mermer (pas vdekjes së saj) evokohet duke rimarrë mitin e Pigmalionit, përmes personazhit të Murgut të Zi, i cili në fakt është një qenie e përtejbotës, një hije.

Tregimi “Këmbanat e Shën Ilisë” i përfshin bërthamat narrative të fantastikes përmes ëndrrave që i shfaqen kapedanit të çetës në një pyll të çuditshëm, për të cilin thuhet se ishte i magjepsur. Disa endrra të njëpasnjëshme e bëjnë edhe më çoroditëse ndërthurjen e reales me imagjinaren, frazat ambigue janë të shpeshta, përmendim disa:

“Kapedan Tafil Murati filloi të ndjente një lodhje të tmerrëshme dhe gati po e zinte gjumi mbi kalë!... U shkund njëherë mbi shalë, i hapi dhe i mbylli disa herë me forcë sytë dhe u shtyu më tej nëpër atë errësirë!...”, “Kapedani hapi sytë dhe pa rrotull tij pyllin dhe natën.” etj.

Në shumicën e tregimeve të Trebeshinës, bota fantastike vjen përmes një rrëfimi brenda rrëfimit, ku rrëfimtari i nivelit të dytë, është një hije, një shpirt që dikur ka qenë i gjallë, por që endet në këtë botë, me një histori për të rrëfyer, një peng dhe dhimbje që nuk gjen shërim. Kjo marrëdhënie e ndërtimit të fantastikes mes hijeve është studjuar dhe nga R. Jackson teksa analizon dhe rikontekstualizon në tekste të tjera kushtin e domosdoshëm të Todorovit për ekzistencën e fantastikes dhe ndalet në mënyrë të veçantë në rastin e Dostojevskit, ku marrëdhëniet mes botës së të gjallëve dhe jo të gjallëve, si qenie të përtejbotës, përkujtojnë me hezitimin dhe ambiguitetin:

“Rrëfimi përmbush kërkesën e parë të Todorovit, mbajtjes gjallë të ambiguitetit. “Si ndodhi që fillova të dëgjoj zëra? – pyet. Përpiqet t’i shpërfillë, por ato janë jehona të çuditshme, të mbytura a thua se gojë nga vinin ishin të mbuluara nga jastëkë.” Përmes dialogut me të vdekurit rrëfimi ka efektet e të njëjtës mungesë rregulli të traditës menipeane²⁷⁸, që zhdok diferencat shoqërore. Vdekja përfundon së qeni përfundimtare. Një kufomë fjalëshumë dëgjohet tek thotë “Këtu lart jemi ende të gjallë, gaboheshim kur mendonim se vdekja është vdekje.”²⁷⁹

Ku na çon ky hezitim, ky ambiguitet? Qëllimi i tij ka të bëjë me të menduarit dhe turbullimin e botës shpirtërore, në mënyrë që pas rivendosjes së logjikës, kategoritë të ndryshojnë vend, njeriu të gjejë të tjerë ekuilibra dhe sisteme vlerash, çka do e shohim në kapitujt e fundit, që e venë fokusin më shumë në brendinë e elementeve fantastike. Bota fantastike mund të vijë për shkak të:

²⁷⁸ Satira menipeane është një formë e satirës, kryesisht në prozë, që ka gjatësinë e një novele të kohëve tona dhe synon të parodizojë dhe kthejë në grotesk situatet dhe fenomenet, por jo vetë personat. Tradita menipeane në formë i referohet më së shumti përzierjes së zhanreve dhe shumësisë së varianteve mbi të njëjtin subjekt.

²⁷⁹ Jackson, Rosemary, *Fantasy, The Literature of Subversion*, Publisher: Routledge, 2003, pg. 136.

- a. Pengjeve të caktuara, të dhimbjes dhe vuajtjes, mosplotësimeve,
- b. Krimeve dhe ndërgjegjes së trazuar,
- c. Dëshmisë e cila duhet rrëfyer,
- d. Por edhe si një mënyrë përmes së cilës njëriu ndjen sublimen, që po aq sa ndërton lumturi, sjell njëherësh po aq vuajtje të ëmbël.

Rasti i fundit na bën edhe më të fuqishëm përjetimin, pasi kuptojmë se ndoshta për çdo rast kur kemi të bëjmë me elemente fantastike, kërkohet diçka më e madhe se ajo që njeriut i është lejuar, se ajo që ai mund të përceptojë normalisht, sublimen dhe metafiziken.

“Se ai pallat i bardhë nuk mund të arrihej... [...] – Nuk mund të arrihet se nuk dihet me çfarë bardhësie është ndërtuar!... – Bardhësia e saj qëndron mes jetës dhe vdekjes.”²⁸⁰

Ambiguiteti mbahet i gjallë jo vetëm deri në fund të rrëfimit, por shkohet më tutje, artikullohet qartë se e vërteta dhe sublimja fshihen në këtë kapërcyell, në kalimin më të rëndësishëm të njeriut: atë mes jetës dhe vdekjes.

²⁸⁰ Trebeshina, Kasëm, *Ku bije Iliria?*, Toena, Tiranë, 2000, f. 155.

KAPITULLI III

NARRACIONI - FORMAT E PËRFSHIRJES DHE NDËRTIMIT TË ELEMENTEVE FANTASTIKE

Mënyra e ndërtimit të veprës letrare dhe jo lënda dhe subjekti që ajo trajton, ka qenë deviza kryesore e strukturalizmit, ku vdekja e autorit dhe bashkë më të e studimeve pozitiviste, na bën të kthejmë fokusin kundrejt strukturave të brendshme tekstuale.²⁸¹ Depërtimi në format e rrëfimitarisë, të cilat nëpërmjet mënyrave të tyre dhe figurave të retorikës së re sjellin gjallimin e fantastikes në prozën e Trebeshinës; është qëllimi i kësaj pjese të studimit tonë. Tregimet e Trebeshinës, janë të mbushura me elemente fantastike, shpesh ato fillojnë dhe përfundojnë brenda botës së turbullt të fantastikes, ku gjithçka është e mundur dhe rrëfimi përvijon forma nga më të larmishmet, gjë që e bën tepër interesante prozën e shkurtër të Trebeshinës. Vetë rrëfimi është jo vetëm mjet përmes të cilit integrohet brenda strukturave parësore narrative, ajo çka e quajtmë në kapitullin paraardhës si “fantastike brenda konvencionit të trillimit letrar”, por edhe mënyrë e rimodelimit të fantastikes. Natyrisht, që nga loja me narracionin, nivelin e rrëfimitarit, variantet e ndryshme të një subjekti, figurat e ndryshme që e bëjnë rrëfimin të larmishëm; bëjnë që edhe elementet fantastike të rimodelohen prej tyre. Kësisoj, rrëfimi nuk është mjet, ai është forma vetë që sjell po kështu drejt konceptit të strukturës së veprës edhe vetë fantastiken, e cila më parë është parë si kategori e brendisë dhe lëndës së veprës. Çfarë trajtojnë këto elemente fantastike, si brendi, konceptimet e reja që sjellin brenda botës imagjinare, bota që krijon përmes tyre Trebeshina, janë pjesë e kapitujve vijues të punimit. Fantastikja është “mënyrë”, “formë”, pasi ajo i referohet më së miri ndërtimit tekstual, që bën të mundur gjallimin e saj. Todorovi ka qenë nga të parët që e ka tërhequr statusin e “fantastikes” si strukturë dhe si brendi njëherësh. Strukturat e fantastikes, u panë më shumë hollësi në çështjen paraardhëse, ku kushti i parë i ekzistencës së fantastikes, u

²⁸¹ Barthes, Roland, *Aventura Semiologjike*, Dukagjini, Prishtinë, 2008, f. 43.

studjua në mjaft prej tregimeve të autorit, duke dëshmuar se strukturat e para tekstore ekzistojnë për të bërë të mundur kalimin e fantastikes drejt një realizimi edhe më të arrirë, përmes trajtave narrative. Ndërsa Todorovi analizon dhe prozën dhe strukturën e narrativës së fantastikës në të, pohon:

“E mbinatyrsshmja lind prej gjuhës, është njëherësh pasojë dhe provë e saj: vampirët dhe djajtë nuk ekzistojnë vetëm në fjalë, por vetëm gjuha mund të na mundëson të kuptojmë gjithnjë se çfarë mungon: vetë e mbinatyrsshmja. E mbinatyrsshmja pra, bëhet një simbolike gjuhësore, sikurse figurat e retorikës, figurat janë, siç e kemi vërejtur, forma më e kulluar e letrares.”²⁸²

Në këtë kapitull do shqyrtohen format e retorikës që bëjnë të mundur ekzistencën e fantastikes dhe njëherësh janë provë e saj, për të zbërthyer narracionin e përdorur në tregimet e Trebeshinës, si mënyrë e përfshirjes së elementit fantastik. Loja mes rrëfimitarëve të ndryshëm, duke qenë një nga mënyrat përmes të cilave leximi ngatërrohet qëllimisht, bëhet më shpesh mënyra përmes të cilës realizohen elementet fantastike. Natyrisht, mjaft pasazhe të natyrës diegjetike dhe dialogjike, ndërtojnë po kështu elementin fantastik, pasi e pazakonta shpeshherë zë vend pikërisht në dialogje irracionale, që nisin pothuaj gjithnjë kur personazhi – rrëfimtari i brendshëm gjendet në dyzimin e sipërpërmendur, kur nuk dallon më realitetet dhe identitetin e personazheve të tjerë; për të ndërtuar bërthamën narrative ku merr jetë fantastikja. Në tregimet e Trebeshinës, pothuaj gjithnjë ka një lidhje midis faktit përse na shfaqet një kontakt me të panatyrshtmen / të pazakontën / fantastiken, nisur nga subjekti që na jep imazhin e njëmendësisë. Këto lidhje të brendshme, do jenë po ashtu një pjesë e rëndësishme e këtij kapitulli, për të kuptuar dhe dëshmuar koherencën e brendshme tekstuale, si dhe për të vërtetuar qëllimësinë e narratorit në momentin e përfshirjes së elementeve fantastike, përmes strukturave dhe skemave të paramenduara dhe kësisoj, të përsosura.

Në studimin “Veçori të poetikës në prozën romanore të Kasëm Trebeshinës”, Anila Mullahi teksta analizon procedimet narratologjike bazë të romaneve trebeshiniane, ndalet në mënyrë të veçantë në rëndësinë dhe mënyrën që përfshihen elementet fantastike në rrëfim:

“Gjatë rrëfimit, herë pas here, rrëfimtari e ndërpret atë, për ta korrigjuar dhe për ta rifilluar nga fillimi. Të ngatërruarit, e rrëfimit, për një gjë që ka ndodhur vërtet siç thotë ai, me rrëfimin e përrallës, bëhet për ta përgatitur “dëgjuesin” – lexuesin që do t’i tregojë për një botë ku ndodhin gjëra të çuditshme. E mrekullueshmja është tipike në përralla, ndërsa te romani mund të flasim më shumë për fantastike.”²⁸³

²⁸²Todorov, Tzvetan, *The Fantastic – A structural approach to a literary genre*, Richard Hoëard, Cornell University Press, Ithaca, Neë-York, pg. 82.

²⁸³ Mullahi, Anila, *Veçori të poetikës në prozën romanore të Kasëm Trebeshinës*, Dudaj, Tiranë, 2013, f. 184.

Në të njëjtën mënyrë, befas dhe në mënyrë të pakuptueshme, edhe në tregimet e Trebeshinës, rrëfimi kalon në një dimension të ri, me ligjësi dhe logjikë të re.

KAPITULLI IV

SUSPANSA DHE KLIMAKSI, SI MËNYRA TË NDËRTIMIT TË FANTASTIKES

Krijimi i efektit të suspansës, e cila na çon drejt kulmimit të rrëfimit, në të cilën shfaqet elementi fantastik, është një prej mënyrave më të përdorura për të ndërtuar bërthamat narrative ku shfaqet elementi fantastik, gjatë subjektit. Ndërsa Todorovi analizon strukturat kryesore të narracionit që ndërton fantastikën brenda rrëfimit, ai dallon tre forma kryesore të narracionit:

- i. Një strukturë që na çon drejt klimaksit (p.sh. shfaqja e fantazmës),
- ii. Shfaqja e parë e elementit fantastik dhe pastaj bëhet analiza, jepen përjetimet etj.,
- iii. E mbinatyreshmja shfaqet dhe zhduket, shfaqet dhe zhduket dhe vetëm në fund përballemi me klimaksin.²⁸⁴

Këto tre lloje të ndërtimit të strukturave narrative në të cilat shfaqet elementi fantastik, nuk nënkuptojnë domosdoshmërisht që vetëm forma e parë mban pezull habinë dhe kureshtjen e lexuesit, por edhe dy format e tjera mund të mbartin këtë efekt. Për shembull, edhe pse fantastikja mund të godasë menjëherë lexuesin, tensioni dhe habia mund të rriten në mënyrë dhe shkallë shkallë të arrijë klimaksin në fund.

²⁸⁴Todorov, Tzvetan, *The Fantastic – A structural approach to a literary genre*, Richard Hoëard, Cornell University Press, Ithaca, Neë-York, pg. 87-88.

Në tregimtarinë e Trebeshinës, struktura narrative më e përdorur është e treta, disa tregime të tij i përmbahen asaj dhe ndërkëmbimet mes fantastikes dhe reales janë të shpeshta, duke çuar në një turbullim të ndërgjegjes gjatë leximit, e cila na afron më shumë me të vërtetat, me të cilat narratori kërkon të na ballafaqojë, të tilla që i takojnë një lloj dijeje të re dhe një ndërgjegjeje të re të qenies njerëzore. Ajo që mbetet pas, është pikërisht kjo vetëdije dhe njohje e re dhe nuk mbetet më i rëndësishëm vetë mjeti, apo forma me të cilën vjen elementi fantastik, sesa është i rëndësishëm qëllimi për të cilin shërben.

Kësisoj është ndërtuar struktura narrative e tregimit “Ngatërresa në Apoloni”, ku personazhi kryesorë ballafaqohet që në fillim të tregimit me të mbinatyrshmen, pasi teksa shkon në pyll për të zënë kunadhe, aty i shfaqet një shok klase që i kanë vrarë gjatë luftës, i cili e ndihmon me një informacion në lidhje me çfarë ndodh, por pasi nuk e ndihmon dot dhe pasi varri i tij nuk është në atë vend, ai largohet. “Sikur të më kishin varrosur këtu ku më kanë vrarë ata të pabesë, do të të kisha dalë hapur në mbrojtje, kurse në këto kushte, kur e kam varrin në vend tjetër...”²⁸⁵ Më pas, personazhi kthehet në njëmendësi, duke menduar sesi mund ta përdorë informacionin që i është dhënë, për të shpëtuar veten. Në atë moment papritur, shfaqen sërish elemente fantastike, pasi një togë patricësh romakë, dalin nga hiçi, madje një patric merr si skllav të tijin shokun e rrëfimitarit, Nason. Siç mund të merret vesh, një skllav ilir ka ndihmuar dikur që t’i rrëmbyer vajzën patricit. Në këto bërthama narrative që shkallë-shkallë intensifikohen, shfaqen që nga grekët e lashtë – athinjotë, romaku Klaud Viniçio Marçeli – zoti i Apolonisë dhe turqit me çallmë, që dalin në mbrojtje të Nazo Ymerit. Fundi është edhe më fantastik, Isak beu i lidh të gjithë, përfshi dhe patricin Klaud Viniçio Marçelin, në ndihmë të të cilit vijnë fiste e Gotëve. Konflikti zgjidhet në mënyrë edhe më groteske se lidhja e tërë këtyre personazheve nga kohë të ndryshme, ku njeriu i të ardhmes, i një të ardhmeje pas katërmije vjetësh, vjen dhe zgjidh gjithçka.²⁸⁶

Në pothuaj tërë tregimet e vëllimit “Ku bije Iliria?”, por edhe në vëllime të tjera si “Vendi – këtu, koha – tani” apo “Më përtej kohërave” gjatë rrëfimit, klimaksi arrihet kryesisht në ëndrra apo në elementë të tjerë imagjinarë, fantastikë. Çka nënvizon rëndësinë e madhe që kanë elementet fantastike për narracionin në tregimtarinë e Trebeshinës. Në tregimin “Këmbanat e Shën Ilisë” (me nëntitull “Elegji shqiptare”) kemi ndërtimin e një strukture narrative që punon për të intensifikuar elementin fantastik, deri në klimaksin, që është vetë klimaks i fantastikes në tekst. Parashenjat janë të rëndësishme në tregimet e Trebeshinës, pasi intensifikimi dhe suspansa arrihen përmes tyre. Parashenja si evokimi i rënies së këmbanave si një orgur i keq, që përsëritet gjatë gjithë fillimit të tregimit, e sjell rrëfimin drejt një atmosfereje pozitive, e cila duket se ndjell të keqen dhe kobin. Të tjera elemente fantastike, që intensifikojnë suspansën dhe krijojnë strukturën e gatshme narrative, sipas modelit të parë të Todorovit, janë: “Pylli i

²⁸⁵ Trebeshina, Kasëm, Ku bije Iliria?, Toena, Tiranë, 2000, f. 124.

²⁸⁶ Po aty, f. 138

magjepsur me ato të bukurat e pyllit që joshin me këngën e tyre. Kështjella e bardhë nga vjen muzika.”²⁸⁷

Dyzimi shtohet, pasi kapedani (rrëfimtari) dhe personazhet e tjerë, herë e besojnë se pylli është i magjepsur e herë jo. Por elementet fantastike intensifikohen dhe madje shtohet frekuenca e përdorimit të tyre, këmbana vazhdon bije, gjithnjë edhe më shpesh dhe ajo ka një pushtet të fuqishëm mbi të pavetëdijshmen e personazheve, deri aty sa protagonisti ecën nën tingujt e saj, pothuaj sonambul. Edhe më elementi fantastik intensifikohet, në momentin kur ujku që shfaqet në tregim, bëhet e qartë se është një njeri i vrarë. Klimaksi arrin me vdekjen e të gjithë komitëve, përfshi dhe protagonistin, Tafilin, por edhe në këtë moment ku klimaksi i narracionit të gjithë tregimit është arritur, elementi fantastik po kështu është i pranishëm, për të intensifikuar gjithçka, vajza që dilte gjithnjë me të bardha (qenie e mbinatyrshme) del e veshur me të kuqe dhe thotë se do takohen të gjithë në Kishën e Shën Ilisë²⁸⁸.

Prolepsat e mësipërme në këtë tregim shërbejnë si mjet i krijimit të suspansës, që ndërtohet në këtë rast po me mjete të fantastikës, për të ndërtuar klimaksin, i cili në këtë rast (si dhe në mjaft tregime të tjera) i referohet sërish botës së fantastikës. Pavarësisht kësaj, e shohim me vend t’i referohemi edhe mendimit të përkundërt të Zhenetit, i cili e vë në dyshim nëse prolepsat në tekstet klasike, ndërtojnë një suspansë më të tensionuar, pasi sipas tij,

“Parashikimi, si një prolepsë e përkohshme, është qartësisht më pak frekvente se figura tjetër, së paku në traditën perëndimore-megjithëse tre prej veprave epike më të mëdha, “Iliada”, “Odisea” dhe “Eneida”, fillojnë me një lloj përmbledhjeje parashikuese që deri në një farë pike justifikojnë që Todorovi aplikonte në narrativën homerike: “fabul e paracaktuar”. Shqetësimi se suspansa narrative që është karakteristike për romanin “klasik” dhe që është qendra e gravitetit të tij, nuk mund të përdoret kaq lehtësisht në praktikë.”²⁸⁹

Duke folur për tregimtarinë e Trebeshinës, siç mund edhe të shohim nga rastet e marra në shqyrtim, shenjat që shërbejnë si prolepsa dhe që përshpejtojnë klimaksin dhe finalizimin e rrëfimit, nuk kanë në radhë të parë të kenë efektin e pritshëm strukturalist, të kureshtjes dhe mbajtjes pezull të leximit deri në fund të tij, por në momentin që ne kemi në fokus jo vetë rrëfimin, por elementet fantastike në të, këto prolepsa, ashtu sikundërse çdo element tjetër, kanë rëndësi për fantastikën që ato vetë përmbajnë, për këtë arsye jemi ndalur, edhe në rastin e tregimit të sipër shqyrtuar, në ato prolepsa që shërbejnë për të ndërtuar narracionin fantastik, por të cilat njëherësh edhe vetë janë të tilla.

²⁸⁷ Po aty, f. 153-155.

²⁸⁸ Po aty, f. 171.

²⁸⁹ Genette, Gerard, *Narrative Discourse (An Essay in Method)*, Translated by: Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1972, pg. 67.

Në tregimin “Hani i Bregomirës” (me nëntitullin “Një bukuri e shëmtuar”) elementet fantastike nuk kanë rëndësinë e mirëfilltë që kanë në tregimet e tjera të Trebeshinës, pasi ato këtu kanë funksionin e parashenjave, prolepsave. Tregimi fillon me shfaqjen e një qenieje që thuhet se vjen nga koha e kohërave²⁹⁰. Kjo qenie është një prodhim i fantazisë së protagonistit, këpucarit që e vret ndërgjegja ndërsa bëhet dëshmitar i një padrejtësie dhe nuk bën asgjë për të ndihmuar dy gra të cilat po bëhen viktima të një kurthi të mirëmenduar nga njerëz tepër të fuqishëm. Prolepsat që e çojnë përpara rrëfimin, bëjnë të kuptohet para kohe një fund tragjik, përmes kumteve të tyre të errëta.

1. Shtypja e gjarprit dhe bretkosës, që ngordhin,
2. Ëndrra parathënëse e fatkeqësisë “Ëmë e bijë ishin nisur në drejtim të qiellit dhe herë pas here kthenin kokën në drejtim të tij.”²⁹¹

Këto janë prolepsa të vetvrasjes së dy grave, të cilat paralajmërohen prej këtyre shenjave të qarta në rrëfim. Sidomos ëndrra është tepër e qartë dhe paralajmëron fundin fatal të subjektit, siç do shohim në kapitullin vijues për ëndrrat dhe funksionin e tyre në tregimtarinë e Trebeshinës, ato përdoren shpesh me funksionin e prolepsës.

Bahtini teksa shpjegon kronotoposin dhe mënyrat sesi ai ndërton strukturat bazike të veprës, në “Imagjinata dialogjike” vëren se shpesh mjaft detaje të tij bëhen të mundura përmes ëndrrave, të cilat rezultojnë të jenë edhe profetike, të paralajmërojnë zhvillimin e subjektit.

“Takime të paparashikuara me miq ose armiq, luajnë një rol të rëndësishëm, si treguese të fatit, ëndrra profetike, paralajmërime dhe shëruese të gjumit. Romani mbaron me një fund të lumtur, ku çifti martohet. Kjo është skema e komponentëve bazë fabulorë. Aksioni i fabulës shpalos një hapësirë gjeografike...”²⁹²

Ëndrrat njihen si “përshpejtuese” të subjektit që prej endrrës paralajmëruese që hyjtë i sjellin Agamemnonit në “Iliadë”, ku natyrisht që mbështetja në bestytininë popullore për vlerat që i atribuohen ëndrrave, por kjo çështje do marrë rëndësinë e duhur në këtë studim, natyrisht sa i takon veprës së Trebeshinës, në kapitullin pasardhës.

Në tregimin në fjalë, një tjetër ëndërr është mirëfilli shenjë e një fatkeqësie të padiskutueshme, nëpërmjet analogjisë së kohës së gotëve dhe kohës aktuale të rrëfimit. Personazhin e zë gjumi në pyll, ku zakonisht ndodhin pothuaj tërë ëndrrat parashikuese në tregimet e Trebeshinës dhe aty sheh një ëndërr ku bëhet një mbledhje prej fiseve gjermane të Gotëve në Han, që përfundon me dënimin e një goti me emrin Zigu i Gynterit. Në mëngjes Zigur Gotin e gjejnë të vdekur. Analogjia përveç lidhjes së emrit, i referohet asaj që në të dy kohët në qendër është figura e gruas, por ndërsa në rrëfimin e

²⁹⁰ Trebeshina, Kasëm, *Ku bije Iliria?*, Toena, Tiranë, 2000, f. 192.

²⁹¹ Po aty, f. 200.

²⁹² Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination*, Translated in English by: C. Emerson and M. Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981, pg. 88.

parë goti dënohet sepse ka dhunuar një grua, në të dytin, Ziguri vret veten sepse nuk ka arritur dot të mbrojë dy gra.²⁹³ Gjithsesi, efekti i prolepsave, që vijnë përmes ndihmës së elementeve fantastike, është i dukshëm.

Në tregimin “Piramida e çuditshme” me nënshkrimin në kapitullin e parë kemi një rrëfim brenda rrëfimit, që na vjen pasi personazhi rrëfimtari, shkronjëtar i Mbretit të Mbretërisë së Lolonit, kalon papritur në botën fantastike, në të cilën dy satrapët e mëdhenj qeveritarë të Odërrasit, i shfaqen dhe e kërcenojnë me jetë. Rrëfimtari i tmerruar gjendet pa mbrojtje tjetër veç dorëzimit dhe përljes, kur pikërisht në atë moment, ai kalon në një rrëfim brenda rrëfimit, një ëndërr brenda ëndrës, në të cilën një vajzë e veshur me të bardha i flet, duke e nxjerrë nga tmerri i mëparshëm situatën e tij... Këto elemente të perceptuara në botën fantastike, në këtë tregim bëhen parashenja për ç’do i ndodhin vërtetë personazhit. Në realitetin e Odërrasit, i cili në fakt është një alegori e mirëfilltë dhe në të cilin duket se ka shumë më tepër elemente të pabesueshme sesa vetë fantazia, personazhit rrëfimtari, shkronjëtarit të mbretit, do t’i ndodhin fatkeqësi të cilat janë paralajmëruar nga ëndrra, njëherësh edhe bërthama fantastike me vajzën e veshur me të bardha, shndërrohet në diçka të ngjashme edhe në realitet, por në këtë rast, vajza nuk është veçse një arrixhofkë, e cila e shndërron personazhin në një gomar. Prolepsat në këtë rast trajtohen më me seriozitet sesa vetë realiteti, i cili është i parodizuar, i trajtuar me nota ironike, për ta tallur, demaskuar dhe përdhosur, në atë masë që Trebeshina e mendon mëse të duhurën.

Kur R. Jackson analizon format e narracionit të fantastikes në rastin e prozës së Dikensit, ajo vë re diçka interesante, që ngjan me këtë lloj modeli parodizues, tallës, të cilin e shohim dhe në tregimin e Trebeshinës. Qëllimi i fantastikës, mbetet të verë në pikëpyetje se cili realitet është i vërtetë dhe të përzieje stile nga komikja deri te e tmerrshmja:

“Ky konflikt është shkruar në romanet e Dikensit me polifoninë e përzierjes së stileve të: realizmit, groteskut, komikes, fantastikes and të tmerrshmes. Përmes këtyre sekuencave gotike, tekstet e Dikensit lëvizin drejt një strukture dialogjike, që vë në pyetje normativën e supozuar të kornizave realiste.”²⁹⁴

Në tregimin “Maçoku” elementi fantastik e godet menjëherë lexuesin dhe gjatë rrëfimit ai përshkallëzohet deri në klimaks. Rrëfimi është i gjithi i përbërë nga momente ku rrëfimtari përballet me elementin fantastik, por ende pa e kuptuar, thjesht duke ndjerë diçka të çuditshme, ai fillon gjithnjë e më shumë të mendojë për të, duke e intensifikuar gjithnjë e më shumë. Në këtë tregim, nuk kemi mirëfilli një referencë si realiteti brenda rrëfimit, pasi në të asgjë nuk ndodh përveç digresioneve meditative të rrëfimitarit. Pra, ndërkëmbimi i digresioneve meditative, filozofike dhe të natyrës përjetuese ndërkëmben me elementin fantastik, në të cilin ndodhin, si ngjarjet që bëhen shkas për digresionet, ashtu edhe dialogjet e vetme të tregimit. Në mënyrë të shkallëshkallshme

²⁹³ Trebeshina, Kasëm, *Ku bije Iliria?*, Toena, Tiranë, 2000, f. 207-208.

²⁹⁴ Jackson, Rosemary, *Fantasy, The Literature of Subversion*, Publisher: Routledge, 2003, pg. 130.

elementi fantastik intensifikohet deri në klimaksin e tij. Për ta bërë më të qartë këtë, do e paraqesim me skemën e mëposhtme:

Shkalla VI: Maçoku i thotë se nuk është maçok, por njeri

Shkalla V: Kreu V emërtohet “Historia e njeriut-maçok”

Shkalla IV: Maçoku i rishfaqet në shtëpinë e tij dhe bisedon me të

Shkalla III: Maçoku i kujton dikë, nuk e di ende se kë

Shkalla II: Rrëfimtari fillon të ndjejë se maçoku është vetvlarë

Shkalla I: Maçoku vritet nga makina

Metamorfoza e maçokut në njeri, është vetë elementi fantastik, i cili intensifikohet, për të arritur klimaksin, ku maçoku tashmë është bërë njeri. Elementi njerëzor brenda figurës së maçokut, intensifikohet gjithnjë e më shumë dhe kjo bëhet nëpërmjet një loje të përsosur me detajet, nga ku kjo ‘metamorfozë’ është realizuar gjithnjë duke patur parasysh intensifikimin dhe suspansën, si mjet të rëndësishëm për të ndërtuar elementin fantastik. Metamorfoza po kështu, zhvillohet në të përkundërt të linjës klasike me të cilën jemi mësuar, pasi nuk është njeriu që shndërrohet në një kafshë apo gjysmë kafshë, por është e kundërta, sërish skema e Trebeshinës është e përmbysur. Pasi edhe pse nga kritika është folur për një metamorfozë, do e quanim më shumë si një “zbulesë” të njeriut që fshihet pas figurës së maçokut.

Efektin magjik të tërheqjes që realizon leximi i këtij tregimi, nga më të veçantët në letërsinë shqipe në llojin e tij, është vënë në dukje dhe në analizën e B. Gjokës mbi elementet surreale në këtë tregim:

“Një frymëmarrje ritmike përplot pauza shoqëron ritmin e ligjërit letrar. Mrekullishëm, gjendja e epike rishfaqet edhe në rileximet e tjera. Mrekullishëm, gjendja e epike rishfaqet edhe në rileximet e tjera. Një tekst që të ngërthen me misterin e bukur që përthekon në materien e vet, sa herë ta shfletosh aq herë ka gjasa të zbulosh shenja letrare.”²⁹⁵

Kulmi i narracionit të ndërtimit të fantastikes në këtë tregim është pjesa ku maçoku është kthyer tashmë në njeri, por kulmi i narracionit të vetë tregimit, në fakt është një tjetër. Ai ka të bëjë me kalimin në planin metafizik, të kërkimit të zanafillës, kuptimit të jetës dhe meditimit metafizik mbi të mbinatyrshmen, natyrën dhe ekzistencën e saj.

“E gjithë kjo nuk ka asnjë kuptim! Është vetëm një lojë rastësie e papërsëritshme në shtrirjen dhe tkurrjen e cikleve brenda një Përjetësie të tmerrshme. Dhe brenda kësaj

²⁹⁵ Gjoka, Behar, *Trebeshina, ajsbergu i letrave shqipe*, Vatra, Tiranë, 2005, f. 96.

Përjetësie të tmerrshme, ku nuk mund të përftohen më kohësia dhe hapësira, do të përfundojnë të gjitha ciklet e të Tërës pa fund dhe me rregullsinë e tyre të çuditshme! Aty do të shuhen dhe do të zhduken të gjitha. Dhe Përjetësia do të pushojë në Përjetësi si fundi i paarritshëm i pjesës, i të Tërës dhe i Përjetësisë vetë!”²⁹⁶

Në rastin e tregimeve të vëllimit “Vendi – këtu, koha – tani”, elementi fantastik kulmon, duke intensifikuar të keqen dhe dhimbjen. Këto tregime kanë një natyrë më të errët, të cilat edhe pse janë të mbushura me elemente fantastike, ato nuk e ndihmojnë personazhin për të dalë nga realiteti problematik drejt një bote fantastike, e cila do i shpëtonte nga e keqja. Përkundrazi, bota fantastike është e mbushur me qenie të botës infernale, djajtë dhe e keqja gëlojnë, vijnë nga kohë edhe më të largëta dhe më të errëta, për të përshkallëzuar elementin e të mbinatyrshes në rrëfim. Skema narrative e përdorur në këto tregime ka të bëjë me intensifikimin e elementit fantastik dhe tragjizmit po ashtu, pasi fantastikja në to kryesisht vjen prej të shkuarës dhe ka të bëjë me ndërime fabulore të ngjashme, të cilat përkojnë me linjën kryesore të zhvillimit të rrëfimit. Në tregimin “Kohë e pafund” (Tregim i një të panjohuri) personazhi kalon në botën fantastike, për të shpëtuar nga realiteti i tmerrshëm i një bote ku shokët e tij të luftës dënojnë me vdekje të mitur dhe për këtë arsye pothuaj në gjendje të pavetëdijshme ai largohet në drejtim të pyllit, ku përmes përshkallëzimit të elementeve fantastike, arrihet zbulimi i disa të vërtetave të rëndësishme dhe të kuptueshme dhe më mirë pasi disa rrëfime brenda rrëfimit kryesor të sugjerojnë një mesazh të njëjtë, edhe pa e artikuluar qartë. Në këtë tregim personazhi kryesor, bëhet dëshmitar i një pushkatimi nga shokët e tij të luftës partizane dhe ajo çka e trondit ndërgjegjen e tij, është reagimi i një nëne, e cila teksa e di se të birin e saj të mitur po e çojnë për ta pushkatuar, e dërgon duke e gënjyer se ai do shkojë në ‘kuvend me burra’. Rrëfimtari i tronditur, heq dorë nga lufta dhe gjithçka, vendimi i tij është i pamenduar, pasi ai duket gjëja më e natyrshme për natyrën e qenies njerëzore dhe humanitetin e saj. Pavarësisht se realiteti ka tjetër normativë dhe normalitet, ai i personazhit që është njëherësh rrëfimtari tregimit, na duket më normal sesa realiteti, edhe pse akti i tij përbën përjashtimin brenda normalitetit të kohës. Në pyll personazhi përballlet me disa rrëfime, që siç shpjeguam edhe në kapitullin për ambiguitetin e rrëfimit dhe paqartësinë e vetëdijes së personazhit – rrëfimtari në momentin e ballafaqimit me të mbinatyrshmen, në këtë tregim është rasti tipik i ndërhyrjes së elementeve të mbinatyrshme në rrëfim. Rrëfimi i një prej pleqve të pyllit është ballafaqimi i parë me fantastikën në këtë rrëfim, njeriu i rrapit, si perifrashet ndryshe plaku i pyllit me mjekër të gjatë, në pamje të parë duket se futet në rrëfim, për të ekuilibruar të keqen për të cilën personazhi qe dëshmitar, duke sjellë diçka të përkundërt me të në narrativën e historisë,

“Ti mos u mërzit: këtu është më mirë se atje!”²⁹⁷ Por siç shohim më vonë, plaku bëhet rrëfimtari i nivelit të dytë, pasi atij i delegohet të rrëfyerit, ai ka një histori për të rrëfyer. Historia e tij është e dëgjuar, është një lloj rrëfimi i rrëfimit dhe ajo çka rrëfen

²⁹⁶ Trebeshina, Kasëm, Më përtej kohërave, Librat Ars, Tiranë, 2004, f. 153.

²⁹⁷ Trebeshina, Kasëm, Vendi – këtu, koha – tani, Arbëria, Tiranë, 1992, f. 10.

intensifikon përmes tragjizmit elementin fantastik, por njëherësh dhe përjetimin në lidhje me të. Tashmë rrëfëhet për një të mitur tjetër të vvarë, kësaj radhe në kohën e Ali Pashë Tepelenës, ku edhe më kotësisht se në tregimin e parë, djali vritet sepse sheh Salihdarin duke u rrëzuar nga kali dhe ai nxjerr inatin e momentit duke e vvarë. Jeta e njeriut duket se vlen gjithnjë e më pak, siç e shohim të përshkallëzuar dhe humbja e saj për të dobëtit kthehet në një normalitet, duke vijuar me rrëfimin e tretë. Rrëfimi i tretë, i dyti brenda rrëfimit fillestar, realizohet nga një rrëfimtari fantastik, sikurse i pari, është Plaku me Flokë dhe Mjekër Gri-në-të-Blertë që rrëfen një histori edhe më të largët, ku referenca kohore bëhet e vagullt, “kjo ka ndodhur në kohëra që nuk mbahen mend”, thuhet në tekst dhe i cili tregon për pjekjen të gjallë të mikut të varfër të një djali të pasur, i cili pas disa sprovave ka fituar të drejtën për t’u martuar me të motrën e shokut të kamur. Përshkallëzimi i elementit fantastik, duke nisur që nga rrëfimtaret tepër të largët në kohë, na çon në klimaksin e tij, që në fakt nuk ka të bëjë me aksionin, veprimin e ngjarjes, por me vetë thelbin kuptimor që lidh tërë këto rrafshe me njëri-tjetrin. Klimaksi ka të bëjë me reflektimin e thellë mbi krizën e humanizmit dhe krizën morale:

“E ardhmja, e ardhmja, e ardhmja!... Dhe gjithmonë ajo do të ishte e shkuar!... Një e shkuar e mbushur me Pleq të Moçëm që tregonin për jetimë të vvarë, për njerëz që mbaronin të pjekur në zjarr dhe që thërrisnin në çastin e fundit: - O Zot! Si do të shoh unë pa sytë e mi?!...”²⁹⁸

Nuk është e zakonshme të shohim në rrëfimet për letërsinë fantastike, zhvillimin e elementëve fantastikë, për të na çuar në një klimaks të një meditacioni mbi gjendjen ekzistenciale të tërë humanizmit, të mbijetesës së njerëzores të një shoqëri dhe më tej, te një komb dhe të njerëzimi mbarë. Mjeti me të cilat realizohet klimaksi janë të tilla që na çojnë drejt një vetëdijësimi për të ardhmen, nëpërmjet retrospektivave në të shkuarën. Rrëfimet nga e shkuara, ndërtojnë paradigmen e një të ardhmeje në krizë, ku duket se vështirë që humanizmi të ruajë vetveten. Një klimaks i tillë na çon në një konceptim të ri mbi funksionin e prolepsës në letërsinë moderne, pasi të menduarit të funksionit të saj si thjesht një paralajmërim që na mban gjallë kërkshërinë, do i hiqte shume prej vlerave që ajo mbart. Prolepsat dhe ndërtimi i strukturave narrative në këtë tregim, na çojnë në një reflektim më të thellë mbi të tashmen, edhe nëse kjo i referohet më shumë realitetit sesa vetë trillimit letrar. Prolepsat, sikurse tërë anakronitë në letërsinë moderne, janë të shumta, por statusi i prolepsës nuk është ai që presim, nuk është mirëfilli përshpejtimi dhe anticipimi në të ardhmen, por ndërgjegjësimi për të tashmen, si e vetmja kohë ekzistente, pasi siç Trebeshina shprehet në tregimin “Kohë pa kohë”, e ardhmja do të bëhet e shkuar,

“Është tepër e lehtë të shohim prirjet anakronike në narrativën bashkëkohore të trillimit, goftë si analizë e vetvetes në atë pjesë të romaneve mbi konvencionet narrative, ose mbi imitimin e thjeshtë pasiv të përvojës së re mbi kohën, që është e jashtme për vetë romanin dhe ka të bëjë me realitetin shoqëror. Çfarë supozojmë përmes këtij diskutimi, ka të bëjë

²⁹⁸ Po aty, f. 21.

me faktin që zotërimi i anakronive dhe mbi të gjitha tendenca për prolepsa, është një funksion sipërfaqësor, pasi në fakt ai prodhon një botë ku e ardhmja në kuptimin e përgjithshëm orienton një kuptimësim gjithnjë e në rritje mbi të tashmen, duke u fokusuar mbi pyetjen se çfarë do ndryshojë në mënyrën sesi ne e kuptojmë atë.”²⁹⁹

Në tregimin në fjalë, ky reflektim është qëllimi i tërë zhvillimit narratologjik, më shumë sesa një klimaks në kuptimin klasik, të tendosjes së konfliktit kryesor, kemi të bëjmë me një vetëdije më të fortë mbi çfarë po ndodh me njerëzoren, një shqetësim që e ka përvijuar gjithnjë krijimtarinë e Trebeshinës.

Suspansa dhe pritja, janë të rëndësishme për ndërtimin e tensionit për hir të përjetimit, që natyrisht lidhet me lexuesin. Përjetimi është ai që bën të mundur të kuptohet se kur kemi të bëjmë me ndërtimin e suspansës dhe kur është arritur klimaksi. Pothuaj gjithnjë përjetimi emocional ecën paralel me mënyrën sesi është ndërtuar narracioni, duke pasur për qëllim kurbën emocionale, e cila jo gjithnjë është me të njëjtin intensitet. U. Eko në “Gjashtë udhëtimet në pyjet e tregimtarisë” i kushton një kapitull teknikave dhe rëndësisë të “vonuarit në pyll”, siç e quan ai.

“Dhe për të përjetuar atë emocion, ishte i nevojshëm të kryhej ai udhëtim i mëparshëm, i gjatë e i ngadaltë, gjatë të cilit gjithsesi nuk ishte humbur kohë, në pritje të një takimi, i cili nuk mund të shuhej përveçse me një heshtje verbuese ku u mësuan disa gjëra mbi botën që, në fund të fundit, është fati më i mirë që mund t’i ndodhë secilit prej nesh në jetë.”³⁰⁰

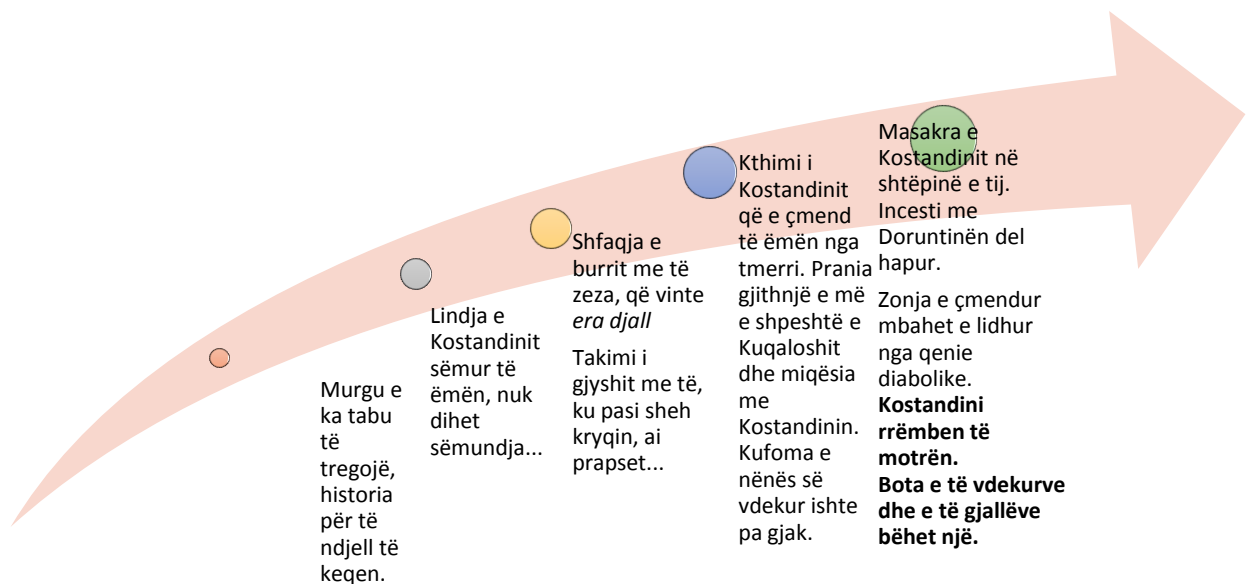
Eko këmbëngul gjatë këtij kapitulli se ‘të vonohesh’ në rrëfim, nuk është humbje, përkundrazi, është arritje, pasi më vonë efekti është edhe më i beftë. Edhe pritja gjatë përshkrimeve të gjata, është e duhur për të, pasi nëse kalojmë menjëherë në pikën kulmore, sipas kinematografisë amerikane, e cila përdor metodën “cut to the point” (direkt në temë) asgjë nuk është fituar, rrëfimi humbet magjinë e prozës, e cila përdor për një qëllim të caktuar si suspansën, ashtu edhe te vonuarit e veprimet. Në tregimet e Trebeshinës, vonesa është më pak e përdorur, pasi më së shumti janë digresionet meditative ato që mbushin këtë nevojë të strukturës narrative, ndërsa elementi fantastik, edhe pse duket se është pjesë e kësaj vonese, në fakt në shumicën e tregimeve të Trebeshinës, është vetë rrëfimi kryesor, mban peshë më të madhe sesa vetë realiteti, si për personazhin që merr funksionin e narratorit të brendshëm, ashtu edhe për vetë linjën e rrëfimit.

Së fundmi, do ndalemi për të rindërtuar linjën narrative dhe mënyrën sesi ndërtohet suspansa si mjet mes të cilës integrohen elementet fantastike, në një prej tregimeve më interesante dhe të rëndësishme në tregimtarinë e Trebeshinës, bëhet fjalë për tregimin “Kukudhi”.

²⁹⁹ Currie, Mark, *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007, pg. 22.

³⁰⁰ Eko, Umberto, *Gjashtë udhëtime në pyjet e tregimtarisë*, Diana Kastrati, Dituria, Tiranë, f. 87.

Skema narrative ndërtohet përmes rrëfimit të murgut, i cili rrëfen historinë e së shkuarës së largët, e cila pritet se do prodhojë një rrëfim të legjendarizuar, por në fakt ndodh krejt e kundërta, rrëfimi është i tmerrshëm dhe përfshin mjaft elemente ezoterike, të cilat e orientojnë tregimin drejt botës së errësirës. Suspansa krijohet që në fillim të rrëfimit, pasi në vijim të nëntitullit ne presim që historia të rrëfëhet nga kalorësi akinxhi, por në fakt është murgu ai që tregon dhe rrëfen, duke qenë se akinxhiu do që të flenë në një vend, i cili sipas murgut është i pëgërë dhe i zotëruar nga e keqja. Njëlloj siç ndodh në romanin “Kënga shqiptare” rrëfimtari nuk pranon të tregojë mbi çka di, duke e konsideruar si tabu të treguarin mbi këtë temë, e mendon sa të ndaluar aq edhe ndjellakeqe. Suspansna ndërtohet pikërisht pasi tema është e ndaluar, ndaj nxitja për të ditur mbi diçka të ndaluar, bëhet më e fortë sesa në rastet kur historia jepet menjëherë. Nga kjo teknikë e parë e ndërtimit të suspansës, kalohet në një mënyrë të dytë të intensifikimit të saj, e cila ka të bëjë me ndërtimin gradual të një misteri, të një shpjegimi mbi ngjarjet i cili deri në fund të tregimit mbahet i fshehtë. Gjatë rrëfimit të murgut nuk bëhet e qartë se nga se kanë ndodhur ngjarjet e çuditshme për të cilat bëhet fjalë. Që me lindjen e Kostandinit, ndërtohet një mister, i cili ka të bëjë me një sëmundje të zonjës, për të cilën edhe shëronjësit që shkonin, dilnin gojëkyçur. Misteri është ndërtuar, ky moment e intensifikon edhe më shumë dhe përvijohet nga disa momente të tjera gjatë rrëfimit, që ngrenë gjithnjë e më shumë tensionin dhe krijojnë forcimin e efektit të suspansës.



Intensifikimi gjithnjë e më shumë i së keqes, realizohet përmes intensifikimit të elementeve fantastike. Gjithnjë e më shumë shfaqen figurat e demonëve a djajve, si: kuqalashi, apo ai me pelerinë të zezë, të cilët me veprimet e tyre i japin fuqi Kostandinit për të çuar me tej të keqen në planin njerëzor. Prania e elementeve fantastike e bën të keqen të gëlojë dhe nxit dinamizmin dhe dendurinë e ngjarjeve. Nëse në fillim të tregimit, hezitohet për të treguar dhe izokronia (për aq sa mund të përdorin termin e Zhenetit për një rrëfim brenda rrëfimit) nuk ka përputhje mes kohës së rrëfimit dhe asaj të fiksionit. Denduria e elementeve fantastike vjen gjithnjë e më shumë në rritje dhe përshkallëzon

kësisoj rrëfimin deri në klimaksin e tij, i cili përkon me legjendën popullore dhe ka të bëjë me thirrjen e nënës, e cila fshin kufijtë e të vdekurve dhe të të gjallëve:

“Ia kishte kthyer Kostandini: - Kanë vdekur?!... Si kanë vdekur?!... Asgjë nuk vdes! Të gjithë ndërrojnë dyert dhe drejtimin e lëvizjes!... Po më mirë le të futemi brenda!...

Të dy ishin zhdukur në kështjellë.”³⁰¹

Nuk mund të lihet mënjanë teksa flasim për efektin e suspansës dhe klimaksit, roli i lexuesit, të cilin më së shumti e mbështet qasja me në qendër lexuesin. Kur flasim për efektin e suspansës dhe klimaksit, efekti mund të studjohet përmes strukturës narrative të tregimeve, gjë që e bën objektive qasjen, por njëherësh nuk mund të përjashtojmë efektin te lexuesit, çka e bën subjektive qasjen. Vepra jetësohet përmes lexuesit, është ai që e bën efektin të gjallë dhe funksional, përndryshe strukturat tekstuale mbeten një abstragim i mirëfilltë.

“Konvergjencia e tekstit dhe e lexuesit e sjell në jetë veprën letrare dhe kjo konvergjencë kurrë nuk mund të përcaktohet në mënyrë precize, por gjithnjë duhet të mbetet virtuale, si diçka që nuk identifikohet as me realitetin as me prirjen individuale të lexuesit.”³⁰²

Virtuoziteti i veprës e bën të mundur, përmes mjeteve gjuhësore dhe estetike, që jetësimit të lexuesit të jetë sa më i plotë, por natyrisht nuk mund të përcaktojmë nën një emërues të përbashkët, tërë gamën e larminë e perceptimeve individuale. Skemat narrative të vetëdijshme ose jo në tregimtarinë e Trebeshinës, në çojnë në një ngarkesë gjithnjë e më të fuqishme, jo vetëm të narrativeve, por ajo çka intereson në mënyrë të veçantë, të elementeve fantastike të përfshira në këtë narrative. Të vonohesh në kohë, nuk do të thotë të humbasësh kohë, përkundrazi nëse e shohim si shprehjen oksimoron të gjuhës angleze “take your time” (merr kohë, që do të thotë vonohu pak, për ta bërë më mirë, më shpejt diçka) rrëfimi përvijon një kurbë më të qartë në planin narrativ. Jo detyrimisht ky plan narrativ duhet të jetë i qartë, suspansa nuk nënkupton të parashikuarit e skemës që do ndjekë linja e rrëfimit, për këtë arsye shpesh ndihmon një teknikë tjetër, e cila në rastin e Trebeshinës, ndihmon edhe në integrimin e elementit fantastik.

³⁰¹ Trebeshina, Kasëm, *Vendi – këtu, koha – tani*, Arbëria, Tiranë, 1992, f. 72.

³⁰² Përmbledhja me studime: *Teori dhe Kritikë Moderne*, Përgjodhi dhe përktheu Nysret Krasniqi, Rozafa, Prishtinë, 2008. f. 382.

KAPITULLI V

HOMODIEGJEZA DHE HETERODIEGJEZA

Tregimi ka qenë gjithnjë objekti i preferuar i narratologjisë, në rradhë të parë për arsye të shkurtësisë së tij, prej të cilës mund të vërehet sesi ndodhin proceset narrative në proza më komplekse. Në rastin e Trebeshinës, i cili në mjaft raste përdor bërthama narrative të tregimeve, për t'i zgjeruar më tej në romane, vlera e tregimit merr një rëndësi edhe më të madhe, pasi këtë pikëvështrim strukturalist, ne e shohim edhe në mënyrën sesi ai (sikurse mjaft studjues të tjerë) ka vepruar me tregimin, si përvojë më e thjeshtë dhe e parë e një subjekti që më vonë kthehet në prozë të gjatë. Për më tepër, që elementet fantastike në krijimtarinë e tij, zenë një vend më të rëndësishëm në prozën e shkurtër, sikurse edhe funksioni narrativ i elementeve fantastike, është i rëndësishëm.

“Nuk është e vështirë të kuptohet përse kritikët formalistë – Zherar Zheneti, Tzvetan Todorovi dhe Rolan Barti - kanë qenë të dhënë pas analizave të tregimeve. Është e pranueshme, që përfaqësuesit më të denjë të formalizmit, shpesh kanë deklaruar se i janë referuar gjithnjë tregimeve, për arsye të lehtësimit që ato sjellin: në vend që të kuptohet sesi funksionon një tekst kompleks, zgjedhja më e lehtë është të merret një tregim. Por kjo zgjedhje ka qenë shumë më tepër e suksesshme nga sa pritej, me fjalë të tjera, përfundimet që ata nxorrën ishin të varura nga vetë forma. Ato nuk përshkruan tërë funksionet e narracionit, siç synuan; çfarë ata përshkruan deri në detaje, ishte struktura e tregimit.”³⁰³

³⁰³ Goyet, Florence, *The Classic Short Story, 1870-1925, Theory of a Genre*, Open Book Publishers, Cambridge UK, 2014, pg. 77-78.

Struktura elementare e prozës së shkurtër, është rasti ideal i studimit të modeleve bazë të ndërtimit të skemave narrative dhe natyrisht një element i rëndësishëm ky, për vetë strukturalizmin. Vetë trajta narrative e tregimit, tenton të jetë e përsosur, sepse nëse romani pjesët diegjetike mund t'i ndërthurë me dialogjizmin apo heterodiegjezën disa herë gjatë rrëfimit, tregimit nga ana tjetër, duhet të ndërtojë një skemë të përsosur, për të kryer qëllimin përfundimtar, që është përjetimi i lexuesit. Nëse plani narrativ nuk përkon në formë dhe përmbajtje me qëllimin e tregimit, nuk vjen as përjetimi te lexuesi, pasi shkurtësia e tij nuk lë kohë për një 'shans të dytë'. Këto janë të rëndësishme veçanërisht nëse flasim në emër të elementeve fantastike, ku imagjinata dhe inteligjenca e narratorit, ashtu edhe ajo e lexuesit, është vështirë të shkrihen, në emër të konvencionit letrar, nëse rrëfimi nuk është ndërtuar me mjeshtërinë e tij më të lartë.

Ndarja e dy kategorive principiale të rrëfimit, në homodiegjezë dhe heterodiegjezë ndan mirëfillti pozicionimin e narratorit kundrejt fabulës së rrëfyer. Para se të përkufizojmë termat dhe më tej të shohim mënyrën sesi këto dy lloj pozicionimesh kundrejt rrëfimit, ndajnë rolet e rrëfimitarëve brenda një teksti (nëse ka më shumë se një), do ritheksojmë se këto dy mënyra të ndërtimit të qasjes narratologjike, nuk janë të njëjta kundruall dhe në funksion të elementeve fantastike, ku qartësisht homodiegjeza e bën më të lehtë dhe të natyrshme përfshirjen e elementeve fantastike në tekst. Për përkufizimin e dy termave i jemi referuar Zhenetit, edhe pse natyrisht që ai nuk është i pari që i përdor.

“Atëherë, do të ndajnë dy llojë të narrativës: njërin me rrëfimitarin të papranishëm në historinë që tregon (Shembujt e Homerit të “Iliada” apo Floberit të “Edukimi i ndjenjave” dhe tjetrin me rrëfimitarin të pranishëm në historinë që tregon (Shembulli i “Uthering Heits”). Për arsye të dukshme, e quaj llojin e parë heterodiegjetik dhe të dytin homodiegjetik.”³⁰⁴

Për të lehtësuar punën e mëtejshme, bëjmë një perifraksim të shkurtuar të këtyre termave. Në një narrativë homodiegjetike historia tregohet nga një rrëfimitar që është i pranishëm në histori. Parashtesa ‘homo-‘ nënkupton se ai është një personazh dhe si i tillë është në të njëjtin nivel të veprimit. Në një narrativë heterodiegjetike, historia tregohet nga një rrëfimitar që nuk është i pranishëm si personazh në ngjarje. Parashtesa ‘hetero-‘ nënkupton natyrën e ndryshme të rrëfimitarit krahasimisht me ngjarjen dhe veprimin.

Siç është logjike, por edhe siç do të shohim të mbështetur nga literatura teorike që e studjon fantastikën si zhanër dhe hulumton shtresat e poetikës së saj specifike, subjektivizmi dhe personalja janë gjithnjë më pranë elementit fantastik. Çka nënkupton më së miri, se një narrativë homodiegjetike, është më pranë mundësisë për të integruar elementet fantastike, siç do ta shohim edhe në tabelën e mëposhtme. Vetët e përdorura në këto dy lloj narrativash, natyrisht janë të ndryshme dhe ky modalitet gjuhësor mjafton për të identifikuar në tekst llojet e dy narrativave. Më poshtë, kemi paraqitur për tregimet e

³⁰⁴ Genette, Gerard, *Narrative Discourse (An Essay in Method)*, Translated by: Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1972, pg. 244 – 245.

Trebeshinës, fjalitë e para për çdo moment ku ndërfitet elementi fantastik në narracionin e përgjithshëm të tregimit.

Tregimi	Fjalìa me të cilën nis elementi fantastik ³⁰⁵	Veta e përdorur
Lashtëri moderne	Pa po ia morrën Rrakatakja me Shuploin me gjumë dhe, siç ishin duke gërrhitur lehtë, iu faneps një xhind nga ata të shkretëtirës. (f. 17)	(veta 3)
	Aty ne mes të sallës një tym nisi të vërtitej si ngjirrë duke u ngjitur gjer sipër dhe nga ai tym doli Xhindi i Madh i të gjithë kontineteve!... (f. 52)	(veta 3)
	I biri i botës, ishte kush ishte, arriti në Egjyptin e Lashtë, gjeti dhe një piramidë që nuk ka rëndësi e kujt ishte dhe... Fap!...Na del aty një grua dhe një legjionar nga ata të Romës... (f. 69)	(veta 3)
Dy mijë vjet në një natë	Se aty para meje dhe mullarëve qëndronin disa njerëz të veshur me xhybera të çuditshme!...(ilirët, f.88) Vetëm pak çaste më vonë, tek sheshi para ferrave, u duk një grup prej pak me shumë se dhjetë vetësh... (piratët, f.93) Përmes territ të natës, ndërsa unë po shtrydhja trurin, u dëgjua një thirrme: - Nuk ke ku shkon më tek ti rrjepacuk dhe hiç i hiçit... U dëgjua vringëllima e furishme e shpatave dhe pas pak pamë që afër nesh erdhën dy njerëz duke luftuar. Pas tyre u duk dhe një vajzë e veshur në të bardha (princi dhe shtallieri, F103) Nuk pata kohë që të vras mëndjen për ato që dëgjova, se disa njerëz të tjerë thirrën: - Hapni rrugën që të kalojë Juli Hyjnor!... (Jul Qesari, f.109)	Veta 1)
	Se aty para meje dhe mullarëve qëndronin disa njerëz të veshur me xhybera të çuditshme!...(ilirët, f.88)	(veta 1)
	Vetëm pak çaste më vonë, tek sheshi para ferrave, u duk një grup prej pak me shumë se dhjetë vetësh... (piratët, f. 93)	(veta 1)
	Përmes territ të natës, ndërsa unë po shtrydhja trurin, u dëgjua një thirrme: - Nuk ke ku shkon më tek ti rrjepacuk dhe hiç i hiçit... U dëgjua vringëllima e furishme e shpatave dhe pas pak pamë që afër nesh erdhën dy njerëz duke luftuar. Pas tyre u duk dhe një vajzë e veshur në të bardha (princi dhe stallieri, f. 103)	(veta 1)

³⁰⁵ Për të mos rënduar tekstin me një numër relativisht të madh referencash, për çdo tregim është shënuar përkrah faqja përkatëse prej nga është marrë citimi.

	Nuk pata kohë që të vras mëndjen për ato që dëgjova, se disa njerëz të tjerë thirrën: - Hapni rrugën që të kalojë Juli Hyjnor!... (Jul Qesari, f. 109)	(veta 1)
Ngatërresa ne Apoloni	Nazua hapi sytë dhe pa në këmbë, aty pranë tij, Hiqmetin, një shok të klasës!... Çudi! Hiqmetin e kishin vrarë që në kohë të luftës dhe ai ja tek ishte aty para tij shëndoshë e mirë!... (f. 122)	(veta 3)
	Prej nga erdhën edhe si u shfaqën pranë shkurreve Nazua as që mund ta shpjegonte, por ata ishin aty dhe ai njeriu I rëndësishëm dhe me mjekër të gjatë e të zezë po e shikonte si vëngër. (romakët, f. 125)	(veta 3)
	Nuk arriti që ta mbaronte mirë fjalën e tij ai mjekërziu dhe aty ia behën një grup kalorësish të veshur lehtë dhe që mbanin çallma të bukura!... (turqit, f. 130)	(veta 3)
	Sa e kishin zgjidhur Nazon dhe I kishte ardhur gjaku në vënd, ndodhi ajo qe nuk e priste njeri! Nga ana e poshtme e pyllit arriti një grup kalorësish!... (gotët, f. 135)	(veta 3)
	Andej nga ishin drurët më të dendur njerëzit po hapnin rrugën dhe pas pak aty në mes të tyre u duk një njeri shumë i vogël, i veshur në mënyrë të çuditshme... (f. 137)	(veta 3)
Dy të humburit	Kur, fare paritur, para meje u duk një qën i zi... Jo shumë i madh... (f.160)	(Veta 1)
	Dukej si një pyll që nuk kishte të mbaruar... Dhe nga diku përpara më vinin disa këngë mrekullisht të ëmbla!... Dhe më ngjante se shikoja disa vajza të veshura në të bardha që vallëzonin vezullimthi përpara një pallati të bardhë që sa shihej dhe fshihej tej ku nuk mund të arrihej!... (pyll ullinjsh, f.161)	(Veta 1)
Kambanat e Shën Ilisë	Nga të gjitha anët sa dukeshin pakëz disa vajza të veshura në të bardha... Dhe atje tje, përmes drurëve dukej një pallat i madh i bardhë... (f. 152)	(veta 3)
	Tafili shikoi rrotull...Aty pranë tij, e ndritur me të gjitha dritat e botëve që nuk dihen, ishte një grua e veshur në të bardha!... (f. 155)	(veta 3)
	Dhe përnjëherësh u ndal!... Tek sheshi i vogël, nën greminë, pa trupin e një vajze të veshur në të bardha!... Dhe trupi i vajzës ishte i mbuluar me gjak!... (f. 164)	(veta 3)
	Grykën e kaloi me lehtësi dhe doli tek sheshi para Kishës dhe aty pa...Po! Kisha ishte e paprishur!... Para saj ishin tre priftërinj të moçëm me mjekrra të gjata të bardha!... (f. 165)	(veta 3)
	Kur befaz doli nga pylli pranë një ujku i madh!... (f. 167)	(veta 3)
	Ngriti sytë!... Ajo ishte aty, e veshur në të kuqe. (momenti i plagosjes së Tafilit, f. 171)	(veta 3)
Hani i Brego mirës	Këpucari ishte i shtrirë në shtratin e tij, kurse ai tjetri po e shikonte që nga këndi ku ishte... (f. 191)	(veta 3)

	Pastaj mbi terrin e asaj nate ra një terr tjetër që nuk ngjante në terr dhe e përmbysi terrin dhe botën gjithë sa nuk dukej më gjë prej gjëje... (f. 205)	(veta 3)
	Zigur Goti kaloi pa u diktuar përmes kuajve dhe, pa zhurmë, hyri në haurin e Hanit. Përmes derës sëçelur të haurit pa që salla e madhe e Hanit ishte plot e përplot me njerëz... (gotët, f. 206)	(veta 3)
Koka e Artemidës	Në një çast më kapi dëshira që të shihja vidhat e Manastirit!... I hodha sytë nga ajo anë... Vidhi i vetmuar nuk ishte më aty!... (f. 225)	(veta 1)
	Ndërsa unë po mendoja se si mund të lëviznin dhe të zhdukeshin drurët natë, aty pranë meje ndjeva se erdhi dikush!... (f. 226)	(veta 1)
	Ai heshti dhe unë, padashur, u ktheva që ta shikoja!... Ishte ai, Murgu i Zi!... (f. 227)	(veta 1)
Kujtime të kaltra	Dhe ashtu si nëpër mjegull fillova të dalloj disa njerëz... Nuk ishin njerëz!... Ishin disa drurë të pyllit që lëviznin si njerëz!... (f. 31)	(veta 1)
Gjeneralët e shpirtave të vdekur	Në mënyrën më të çuditshme i dolën para dy njerëz!... Një gjeneral dhe një prift!... (f. 107)	(veta 3)

Nga kjo analizë vërejmë se të dyja vetët shërbejnë për të ndërtuar elementin fantastik dhe për ta përfshirë në narracion dhe ndërthurja mes dy llojeve të ndërtimit të narracionit, shembullorizon më së miri sesi elementi fantastik ndërfitet në narracion, duke ruajtur një vetë të caktuar brenda rrëfimit. Shpesh në rrëfim vetët janë të ndërthurura, sikurse vëren Dh. Shehri në analizën për “Odin Mondvalsen” që do ta konsideronim si një nga veprat përfaqësuese të krijimtarisë së Trebeshinës, vetët ndryshojnë, por mbizotëruese mbetet veta e parë, ndërsa ndërthurja e vetëve është pjesë e fragmentaritetit të qëllimshëm të veprës:

“Në veprën që po shqyrtojmë, tregimtari që tregon në vetën e parë, ashtu si ndodh shpesh me këtë lloj tregimtari, është edhe protagonist. Te veprat me tregimtarë në vetën e parë, kur flasin personazhet, natyrisht që përdoret edhe veta e dytë dhe e tretë, por te Odin Mondvalsen mbizotëron un-i, madje edhe fjalët e personazheve të tjerë (qofshin në lidhje

me tregimtarin, qofshin mes personazheve në prani të tregimtarit) merr përsipër t'i tregojë ai vetë. Domethënë nga një ti, ai, ajo, ata, ato – të treguara nga një unë.”³⁰⁶

Duket se ky lloj rrëfimi është një tipar i prozës trebeshiniane, pasi një lloj i tillë rrëfimi vërehet edhe në prozën e shkurtër. Elementet fantastike, siç shohim edhe më lart, përfshijnë një larmishmëri nga më të ndryshmet si lëndë, por loja me rrëfimin heterodiegetik dhe homodiegetik, mbetet e njëjtë, duke krijuar një lloj ligjësie të brendshme, një lloj strukture narrative, që përshkon me veprën e Trebeshinës, por e shfaqur si një strukturë bazë strukturaliste, edhe pse ndoshta e krijuar pa qëllimësi nga autori.

Todorovi pohon se “E pazakonta është veçanërisht e lidhur me ndjenjat e personazheve dhe jo me shkaqe materiale, sado sfiduese qofshin ato.”³⁰⁷

Analiza e rrëfimit homodiegetik apo heterodiegetik në tregimtarinë e Trebeshinës, e kaluar nga detajet e fjalive të para për çdo moment ku ndërfitet në rrëfim elementi fantastik, bën një anatomi të hollësishme të tekstit, duke mëtuar depërtimin në mjetin narrativ që më së pari bën të mundur të përfshihet në rrëfim elementi fantastik.

KAPITULLI VI

NIVELET E RRËFIMTARËVE DHE DIALOGJIZMI NË RAPORT ME ELEMENTET NARRATOLOGJIKE

VI. 1. Nivelet e rrëfimit dhe përfshirja e elementeve fantastike

Tregimtaria e Trebeshinës, sikurse e gjithë proza e tij është e karakterizuar nga ndryshimet e shpeshta të narratorëve, përthyrjet e rrëfimit dhe strukturën moderne të rrëfimit. Prania e elementeve realiste dhe atyre moderne në krijimtarinë e Trebeshinës, është pranuar dhe veçuar nga studjuesit, si një nga tiparet që spikasin në veprën e tij. Ndërthurja e këtyre elementeve të prozës klasike, siç është rasti për shembull i romanit “Kënga shqiptare” për të cilin folëm në pjesën e parë të temës, me elemente të prozës moderne, siç është rasti i romanit “Odin Mondvalsen” apo shumë tregimeve që do kemi në shqyrtim në këtë pjesë të temës; është një nga tiparet që e dallojnë dhe njëherësh e përfaqësojnë tashmë prozën e Trebeshinës. Më së pari, para se këto elemente të shfaqen në çfarëdo trajte formale, të strukturës apo stilit; ato shfaqen në narracionin dhe strukturën narrative të veprave të Trebeshinës. Vetëdija e fortë e shkrimtarit, lidhja e qartë e strukturave të ndryshme narrative me temën dhe lëndën e veprës, na bëjnë të mendojmë se nuk kemi të bëjmë me një rast ku përkthyerjet narrative janë rastësore.

³⁰⁶ Shehri, Dhurata et al, Trebeshiniana: Trajtat e rrëfimit në romanin “Odin Mondvalsen” të K. Trebeshinës, Faik Konica, Prishtinë, 2001, f. 75.

³⁰⁷ Todorov, Tzvetan, *The Fantastic – A structural approach to a literary genre*, Richard Howard, Cornell University Press, Ithaca, New-York, pg. 47.

Përkundrazi, në romanin “Kënga shqiptare” në pamë një narracion par excellence të narracionit dhe strukturës kompozicionale të një romani klasik, një roman sagë, me një linjë të qartë rrëfimi dhe një kthjelltësi të fortë të autorit empirik në lidhje me planin narrativ. Në tregimet e Trebeshinës, më së shumti narracioni shfaqet i thyer, nivelet e rrëfimit dhe delegimi i detyrës të të rrëfyerit ndodh shpesh, kjo gjithnjë me një qëllim të qartë. Proza e Trebeshinës, nuk e shfaq për herë të parë tiparin e rrëfimit të përthyer dhe strukturës fragmentare të kompozicionit. Për më tepër, veprat e Trebeshinës nuk qëndrojnë pastërtisht në kuadrin e një poetike apo drejtimi letrar, qoftë edhe në pikëpamjen e narracionit. Shpesh elemente të prozës realiste dhe asaj moderne gërshetohen në teknikat narrative të një vepre të vetme, siç vë re edhe studjuesja A. Mullahi:

“Në roman (është fjala për romanin “Rruga e Golgotës”) është i shpeshtë monologu i ndërtuar si dialog imagjinar. Në disa raste, edhe bisedat mes dy njerëzve, janë biseda të paralelizuar, por të nënkuptuara. [...] Në një moment të caktuar, kur rrëfimtari është identifikuar me mendimet e Ganiut, ky i fundit bëhet dy. Një zë i dytë, i brendshëm, anonim, ndjehet në brendësi të tij, duke shkaktuar një presion të madh. Zëri tjetër, është alteregoja e tij, e cila përsërit të njëjtin refren.”³⁰⁸

VI. 2. Rrëfimtari i nivelit të dytë – si qenie fantastike apo rrëfimtari i një subjekti me elemente fantastike

Në tregimtarinë e Trebeshinës, mund të flasim për një strukturë tipike, mjaft të përdorur dhe të kthyer në model për tregimet e tij, e cila ka të bëjë me ndërrimin e rrëfimitarit dhe njëherësh me ndryshimin e nivelit të rrëfimitarit, në rastet kur në rrëfim shfaqen elementet fantastike. Ndërtimi i elementeve fantastike, që vjen menjëherë pas ndërrimit të narratorëve dhe roleve në raport me ngjarjen fabulore, është një skemë tipike, kjo e motivuar nëse do shohim më nga afër tregimet e Trebeshinës. Arsyeja kryesore ka të bëjë me faktin se është rrëfimtari i nivelit të dytë, ai i cili merr përsipër të kalojë rrëfimin në planin fantastik. Shpesh edhe vetë rrëfimtari i nivelit të dytë apo të tretë në rrëfim, është një qenie fantastike, një hije, një i vdekur, një fantazmë.

Ajo çka na intereson në këtë pjesë të studimit, është se pikërisht nëpërmjet ndërrimit të rolit të rrëfimitarit, bëhet e mundur ndërfaqja e elementit fantastik, pra nuk kemi të bëjmë me një skemë narrative, e cila është e shpeshëputur nga plani narrativ, ndërrimi i rrëfimitarëve është gjithnjë i përligjur me një qëllim të caktuar. Kalimi në dimensionin

³⁰⁸Mullahi, Anila, *Veçori të poetikës në prozën romanore të Kasëm Trebeshinës*, Duda, Tiranë, 2013, f. 160-161.

fantastik, në këtë rast, duke ndryshuar rolet e personazheve – rrëfimtari, është një skemë inteligjente dhe e pranuar edhe nga kritika mbi zhanrin fantastik, si një nga mënyrat me efikase të futjes së elementit fantastik, por duke mos prishur asnjëherë besueshmërinë që nënkupton vetë konvencionin letrar me lexuesin. Pasi Todorovi kur studjon zhvillimin dhe strukturat e zhanrit fantastik, dallon mirë rolet e narratorit dhe personazhit, nisur me ndryshimin specifik që kanë, veçanërisht në zhanrin fantastik.

“Në secilin nga shembujt, ne nuk dyshojmë dëshminë e rrëfimtari. Në vend të kësaj, në kërkojmë, bashkë me të, një shpjegim racional për fenomenet e çuditshme. Personazhi mund të gënjeje, por rrëfimtari nuk mundet kurrë ta bëjë këtë.”³⁰⁹

Siç është e dukshme, nuk bëhet fjalë vetëm për një ndryshim rolesh mes narratorit të nivelit të parë dhe narratorëve të tjerë, minore krahasimisht me të, por bëhet fjalë për një ndryshim të konceptimit që ka të bëjë me besueshmërinë që ne kemi mbi një personazh dhe mbi një narrator, që janë krejtësisht të natyrave të ndryshme. Lexuesi beson gjithnjë në çfarë thotë narratori, ky është kushti i parë i konvencionit letrar, të lëmë narratorin ta marrë përdore kudo dhe ta besojmë atë. Në tregimtarinë e Trebeshinës, siç vumë në dukje edhe më sipër, ndërkëmbimi i realiteteve nga ai i vërtetdukshëm në atë imagjinar, fantastik, pothuaj në të gjitha tregimet, shoqërohet me ndryshimin e rolit të rrëfimtari, rrëfimi i delegohet një qenieje fantastike, apo thjesht një rrëfimtari të një lloji tjetër, por të nivelit të dytë.

Në tregimin “Vetmi turke” (“Legjenda e Kambanës së Humbur”) jepen disa variante tepër fragmentare për Legjendën e Kambanës së Humbur, sipas ndërkalimeve të ndryshme të narracionit, së pari nis me një dialog, ku personazhet janë fantastike dhe vetë dialogu ndodh në ëndrrën e rrëfimtari të nivelit të parë. Rrëfimi i nivelit të dytë realizohet kur një personazh fantastik, turku i përjetshëm, i cili fillon të tregojë variantin e tij mbi legjendën, duke marrë ai vetë rolin e rrëfimtari të nivelit të dytë. Turku në fakt është vetë personazhi i legjendës me këmbanën e humbur. Deri në fund të tregimit, është krijuar një rrëfim fragmentar mbi këtë legjendë, por pa pasur të bëjmë me një rrëfim të mirëfilltë, na vinte përmes dialogjeve, informacionit fragmentar dhe as që mund të çohet nëpër mend e tërë historia dhe aq më pak, e vërteta mbi këto ngjarje. Në fund të rrëfimit, është vetë personazhi i historisë së brendashkruar tregimit, ai që shfaqet dhe bëhet rrëfimtari i nivelit të dytë, duke e paraqitur variantin më të besueshëm mbi legjendën.

“Pikërisht, kur unë kujtoja se ato ngjarje dhe ai shkrim ishin varrosur diku, një natë ndjeva se dikush hyri në dhomën time!... Ishte një turk... [...] – Për atë kam ardhur!... Se nuk mund të durojë njeriu për shekuj e shekuj me radhë duke përcjellë dyshimin e shuarjes përfundimtare të jetës së tij!... Njeriu në këtë botë të fyer vjen për të jetuar atë jetë që do të jetohet pas vdekjes!... Pa atë jetë të jetuarit këtu do të ishte ferr dhe asnjë

³⁰⁹Todorov, Tzvetan, *The Fantastic – A structural approach to a literary genre*, Richard Howard, Cornell University Press, Ithaca, New-York, pg. 85.

qënie, qoftë edhe në shkallën më të ulët të qenies së saj, nuk do të mund të pranonte të jetuarit!...³¹⁰

Ndërsa tregimi “Dy të humburit” është pothuaj i gjithi i rrëfyer prej rrëfimitarit të nivelit të dytë, i cili është edhe një i vdekur, siç ndodh shpesh në krijimtarinë e Trebeshinës. “Një hije nga e kaluara” emërtohet kapitulli i dytë, ku dhe ndodh ndërkëmbimi i rrëfimitarëve, hija bëhet rrëfimitar i deleguar nga rrëfimtari i nivelit të parë, i cili më pas këtij ndërkëmbimi rolesh, kthehet thjesht në një dëgjues pasiv, merr rolin e dëshmitarit, i cili zbulon një histori ku fantastikja dhe realja, racionalja dhe irracionalja janë të ndërthurura.

Rrëfimtari i nivelit të dytë në tregimin “Dy të humburit” (“Një histori e harruar”) është një hije “Nuk jam as engjëll e as djall!”, fillon rrëfimi i tij, në të cilin diegjeza përzihet me dialogje të cilat vijnë nga e kaluara, të cilat tregohen nga vetë rrëfimtari në fjalë. Më pas, dialogu kalon me narratorin e nivelit të parë, ndërkëmbimi i dytë i roleve mes rrëfimitarëve, për t’u kthyer në pikën zero, ndodh nëpërmjet dialogut të tyre.

“- Më mirë ta lëmë këtë bisedë!... Një herë tjetër do të jemi mirë dhe bisedojmë më shtruar!...

Ma ktheu ai:

- Jo!... Ne nuk do të takohemi më kurrë!... Se njeriu e humbet veten në çdo çast që kalon!...

Pas kësaj rolet ndërkëmben sërish, i huaji i çuditshëm që vjen për të rrëfyer pas vdekjes së tij, fillon rrëfen historinë e jetës së tij, ku është vetë protagonist.

Tre rrëfimitarë të ndryshëm të nivelit të dytë ndërthuren brenda rrëfimit kryesor në tregimin “Kohë pa fund” (“Tregim i një të panjohuri”), ku elementet fantastike zenë një vend të rëndësishëm. Nuk mund të themi të njëjtën gjë për tregimin “Kukudhi” të të njëjtit vëllim me të parin, edhe pse në të gjithë narracioni zhvillohet në të shkuarën e largët dhe sipas dëshmisë së gjyshit të rrëfimitarit, kjo pasi narracioni i vendosur në gojën e rrëfimitarit të nivelit të parë, ritregon rrëfimin që ka dëshuar nga gjyshi dhe retrospektiva nuk e bën që detyra t’i delegohet një dëshmitari tjetër. Në këtë rast, ky model narrativ shërben edhe më shumë në funksion të elementit fantastik, pasi rrëfimtari në këtë rast, besohet për atë që ka dëgjuar nga një rrëfimitar, i cili nuk ka këtë detyrë në narracionin tërësor të tregimit.

³¹⁰Trebeshina, Kasëm, *Shtigjet e shekujve*, Buzuku, Prishtinë, 2007, f. 155-156.

VI. 3. Dialogjizmi dhe ndërputja e elementeve fantastike

Në disa raste mjaft interesante, rrëfimtari të brendshëm i shfaqen zëra dhe vetëm atëherë ai ka filluar të kuptojë se po dëgjon një histori të ndaluar dhe për të cilën ai çuditërisht bëhet dëshmitar. Nuk është më një rrëfimtari tjetër, i nivelit të dytë, ai që merr përsipër rrëfimin, por kalohet menjëherë në dialog, ku izokronia e fiksonit me atë të historisë së treguar bëhen çuditërisht të njëjta, edhe pse flitet për një dialog fantastik, i cili gjithnjë nis me kushtin e parë, të cilin e kemi analizuar në kapitullin e parë të pjesës së dytë të temës, ku elementi e ambiguitetit mban gjallë rrëfimin.

Në tregimin “Vetmi turke” (Me nëntitull “Legjenda e Kambanës së Humbur”), pikërisht kur duket se personazhi – rrëfimtari i nivelit të parë fillon të ndërtojë vetë diskursin që përfshin elementet fantastike si një narracion më vete, ai fillon të dëgjojë zëra, prej të cilëve do kalohet menjëherë në botën fantastike, ku realitetet do ndërkëmbehen.

“Nuk po iu jepja dot udhë atyre mendimeve, kur m’u bë se po dëgjoja disa zëra!...

Tha njëri:

- Ti, zoti Pantelejmon, nuk duhet ta pranoje atë këmbanë!...

Ia ktheu tjetri:

- Para së gjithash, unë nuk jam zoti Pantelejmon, por i Shenjti Pantelejmon!...
- Vëlla i dashur!... Trifoni dhe Pantelejmoni janë nga e njëjta baltë!... Dhe nuk kemi pse ngecim në këtë, apo në atë fjalë!... Puna është të më kthesh kambanën!...
- Kambanën nuk mund ta kthej... Se më duhet... Dhe më duhet shumë!...
- Po qe se të duhet, u thuaj njerëzve të tu që të derdhnin një kambanë tjetër dhe pa humbur kohë!... Se nuk është urdhëruar në Besën tonë që Shenjtori t’i vjedhë Shenjtorit kambanën!...³¹¹

Dialogu është kuptueshëm fantastik, së pari sepse kalimi në të ndodh në mënyrë të tillë që edhe vetë rrëfimtari i brendshëm nuk e di sesi ndodhi, pra mbetet në kufijtë e të besuarit dhe së dyti, mjafton vetëm një detaj, fakti që kemi të bëjmë me dy shenjtorë që dialogojnë për një këmbanë të shumë kohëve më parë, që të na fusë në terrenin e të mbinaryshmes dhe fantastikes.

Natyrisht nuk është e thënë që brenda të njëjtit tregim, të kemi elementin fantastik të përfshirë sipas një skeme narrative ku kalohet në dialog, përkundrazi në të njëjtin tregim, elementi fantastik futet dhe del disa herë nga skema fillestare narrative, herë si dialog e herë si rrëfim përmes rrëfimitarit të nivelit të dytë.

Largimi i Trebeshinës nga skema tipike e izokronisë, e cila bëhet shkak kryesor që dialogu konsiderohet si forma më mimetike e mundshme, realizohet me mjeshhtëri të jashtëzakonshme, duke shkruar harmonikisht elementët fantastikë dhe realë. Që nga Zheneti e deri në kritikën bashkëkohore, dialogu është quajtur si trajtë e mirëfilltë mimetike, natyrisht duke iu referuar faktit se izokronia që sjell një përputhje të plotë të kohës së rrëfimit dhe kohës që ka gjasa të ndodhë dialogu, e ka shkaktuar një konsideratë të tillë për të.

“Proza mimetike zakonisht përmban mjaft aksion dhe dialog. Nga ana tjetër, në tekste tepër diegjetike, narratori nuk del në paravijë, kështu që ai në mënyrë të dukshme e vendos veten më pranë skenave dhe lexuesit. Në narrativën postmoderne, rrëfimtari mund të sillen në trajta skajshmërisht diegjetike, deri aty sa lexuesi mund të humbasë

³¹¹Trebeshina, Kasëm, *Shtigjet e shekujve*, Buzuku, Prishtinë, 2007, f. 117-118.

besimin. Kaq pak lihet nga skena origjinale, saqë lexuesi fillon të mendojë se ku vallë po ndodhin ngjarjet për të cilat bëhet fjalë.”³¹²

Tashmë është e qartë se ngatërresat e shpeshta të dialogjeve, siç është rasti tipik i përfaqësuar me tregimin në fjalë, të cilat mund të nisin me një personazh fantastik që ndërfitet në dialog me rrëfimitarin e nivelit të parë, e më pas marrja në dorë nga ana e tij të detyrës së rrëfimitarit të deleguar të nivelit të dytë, për të kaluar më pas në skema të reja narrative brenda historisë së tij, janë një rast tipik ku narrativa postmoderne manipulon me vetëdijen e qartë të lexuesit. Ndërfutja e elementit fantastik, bëhet më e lehtë dhe shpesh këto skema komplekse narrative, janë tepër komplekse, aq sa arrin një pikë ku lexuesi nuk mban mend, turbullohet dhe këtu është terreni më i duhur ku zë vend letërsia fantastike.

Në tregimin “Dy mijë vjet në një natë” rrëfimitarit, i cili është arkeologu që e nis rrëfimin me zërin e tij si përfaqësues i të vërtetës shkencore, i shfaqet një personazh fantastik, Kryeplaku me mjekër të gjatë, që është e kuptueshme se vjen nga një kohë tjetër, por e papërcaktuar. Në historinë që ai rrëfen flitet për një hajdur që ka vjedhur qypa me florinj edhe në Iliri dhe Epir. Rrëfimitarit të nivelit të dytë, i ndodhin mjaft aventura brenda ligjërit të tij ndërdegjetik, të cilat përfundojnë me ardhjen e Jul Cezarit, i cili e shpëton nga tërë çuditë e treguara, për ta mbyllur ciklin e rrëfimit të tij dhe për t’ia rideleguar rrëfimin rrëfimitarit që në pikën zero të rrëfimit, është rrëfimitar i nivelit të parë.

Procedimi në këto tregime, por edhe në mjaft të tjera është i pothuaj gjithnjë i mbështetur në këtë model dhe delegimi i detyrës së narracionit të një rrëfimitar i nivelit të dytë, shoqërohet me ndërfutjen e elementeve fantastike, të cilat vijnë bashkë me procedimin narrativ.

VI. 4. Hijet, ndërdegjeza dhe elementet fantastike

Elementi fantastik më i përdorur për të ndërfutur në narracion elementin fantastik në krijimtarinë e Trebeshinës, është rrëfimi brenda rrëfimit, i cili në më të shumtën e rasteve, i takon po kështu ndërfutjes së një elementi fantastik, atij të një hieje, një të vdekuri, një fantazme. Rrëfimi ndryshon, zëri i rrëfimitarit po ashtu; në këto raste rrëfimitar nuk është më rrëfimtari real, i cili shënon dhe pikën ku nis narracioni fantastik. Hijet janë kryesisht

³¹² Herman, Luc; Vervaeck, Bart, *Handbook of Narrative Analysis*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 2005,pg. 15.

njerëz të vdekur, të cilët mund të jenë të afërt në kohë me narratorin, miq të tij apo thjesht bashkëkohës, por mund të jenë edhe tepër të lashtë, kryesisht në këtë rast kronotoposi është vështirë i dallueshëm, nëse vetë personazhi fantastik nuk përmend vendin dhe kohën për të cilën bën fjalë ngjarja. Ajo çka na intereson nga pikëpamja narrative, është se në këtë rast kemi të bëjmë me një lloj tjetër rrëfimi, atë ndërdiegjetik, pasi vetë personazhi që bëhet narrator i nivelit të dytë, është vetë protagonist i historisë të cilën rrëfen.

Në këto raste, mund të flasim për një lloj të tjetër rrëfimi, atë ndërdiegjetik, ku rrëfimtari tregon një histori të së shkuarës, por në të cilën ai është protagonist. Këto raste nuk mund të përkufizojnë tërë tregimin, pasi në rastin e Trebeshinës, ato vijnë kur rrëfimtari ndërdiegjetik. Sikurse Zheneti në “Diskursi i ri i rrëfimit” teksta analizon nivelet e narracionit, vëren në raste të caktuara, kur rrëfimtari bëhet njëherësh edhe personazh në rrëfimin e tij:

“Edhe një herë, marrëdhëniet e vetës ndërhyjnë lirshëm me marrëdhëniet e nivelit, pa ndikim në funksionimin e tyre: tek Manon Lesko, për shembull, rrëfimtari ndërdiegjetik dhe personazhi metadiegjetik janë i njëjti person, Dë Grijë, për një arsye të tillë përcaktohet rrëfimtari homodiegjetik.”³¹³

Tregimi “Dy të humburit” përfshin ndërhyrjen e një qenieje të tillë, e cila në fillim e turbullon me pamjen e një qeni, por vetëm më vonë kuptohet se kemi të bëjmë me një të vdekur, i cili vjen për të marrë rolin e narracionit.

“Kur, papritur, dëgjova një zhurmë dhe, një çast më vonë, pashë në terr një njeri që po vinte me hap të lehtë drejt shkëmbit ku isha unë!...”³¹⁴

Tregimi Koka e Artemidës është rasti më përfaqësues do thonim, nëse i referohemi, pasi pothuaj i tërë rrëfimi ndodh prej rrëfimitarit të nivelit të dytë, i cili është Murgu i Zi, protagonist i historisë së lashtë. Ai vjen nga kohëra që nuk mbahen mend, për të rrëfyer historinë, pengun, dhimbjen e tij.

“Ndërsa unë po mendoja se si mund të lëviznin dhe të zhdukeshin drurët natë, aty pranë meje ndjeva se erdhi dikush!... [...]

Ai heshti dhe unë, padashur, u ktheva që ta shikoja!...

Ishte ai, Murgu i Zi!...”³¹⁵

Për tregimin “Maçoku” siç ka vënë në dukje edhe B. Gjoka, është pranuar se kemi të bëjmë më një narrativë të ndërtuar në mënyrë fragmentare, njëherësh edhe polifonike, për të sjellë pikërisht elementin fantastik, që vjen nëpërmjet maçokut, i cili gradualisht zbulohet se është një i vdekur.

“Ky tregim hyn në ato lloj prozash ku qëmtimi i fabulës do të ishte një rrekje mjerane për të kërkuar atë që nuk është. Prandaj, mungesa e fabulës si një konceptim autorial duhet

³¹³ Genette, Gerard, *Diskursi i ri i rrëfimit*, Mirela Shella, Dy Lindje & Dy Perëndime, Tiranë, 2014f. 67.

³¹⁴ Trebeshina, Kasëm, *Shtigjet e shekujve*, Buzuku, Prishtinë, 2007, f. 162.

³¹⁵ Po aty, f. 226-227.

parë dhe pranuar si artefakt letrar, i pranishëm në shkrimin e prozës moderne. Kjo mungesë funksionale estetike nuk zbeh praninë e linjës subjektore, shtegtimin e shpirtërores në çastin e mbramënë udhëtimin e qenies dhe të gjithçkaje tjetër përçark.”³¹⁶

Në tregimin ”Vetmi Turke” kemi disa pasazhe ku i vdekuri shfaqet dhe në njërin prej tyre merr edhe rolin e rrëfimtari,

“Nuk po iu jepja dot udhë atyre mendimeve, kur m’u bë se po dëgjoja disa zëra!...”³¹⁷

“Po ecja nëpër fushë në drejtim të lindjes.... Kur befas dëgjoja këngë!... Ishin këngë grash... Dhe diku larg dallova kullat e bardha!...”³¹⁸

“Ishte Rakua!... Cudi!... Ai erdhi dhe u ul aty afër meje... I thashë:

- Po ti a nuk ke vdekur?!...”³¹⁹

“Zot i Madh!... Po ajo c’ ishte?!... Një skelet që lëvizte?!...”³²⁰

“Hodha sytë dhe aty pranë meje, nga ana e derës, pashë një murg të gjatë e të zbehtë!...”³²¹

“...një natë ndjeva se dikush hyri në dhomën time!... Ishte një turk... Një turk si të gjithë turqit!...”³²²

Në këtë tregim kemi të bëjmë mirëfilli me atë strukturë narrative moderne që Todorovi e shpjegon me ndër-këmbimin e shumtë të identitetit të rrëfyesit, të kohëve dhe vendit, deri në pikën ku referencialiteti mungon, për të krijuar një vetëdije më të thellë, më universale dhe të tejkohshme. Meqë jemi tek humbja e rëndësisë së detajeve të hollësishme, të cilat në fakt kërkojnë shumë më tepër mjeshtëri sesa në një rrëfim të zakonshëm, kur referencat kronotopike janë të qarta; do thonim se ajo çka mbetet në fund, siç e pamë ta vërë në dukje dhe B. Gjoka në rastin e tregimit Maçoku, është shpirtërorja.

Pikërisht për këtë arsye u ndalëm tek hijet, të vdekurit si një mënyrë e ndërtimit të elementit fantastik, jo vetëm sepse kemi të bëjmë me një element fantastik, por sepse ky element merr njëherësh vlerë të veçantë, kur përfaqëson diçka në lidhje me shoqërinë, është një vlerë, në hierarkinë e vlerave të saj. Hijet janë përdorur dendur në krijimtarinë e Trebeshinës, ato kalojnë në kohë, rrëfejnë, kanë rol aktiv dhe qarkullojnë gjithnjë në zonën midis të gjallëve dhe të vdekurve, jo vetëm sepse ky autor ndërton fantastiken përmes tyre, por sepse në radhë të parë, ato përfaqësojnë botën shpirtërore kolektive dhe kjo e bën prozën trebeshiniane thelbësisht shqiptare. Rëndësia e hijeve, e të vdekurve, lidhet fuqishëm me kultin e paraardhësve. Siç shprehet etnologu M. Tirtja:

“Me një fjalë kryheshin rite drejtuar të parëve a të vdekurve me qëllim që nën ndikimin e tyre të siguronin prodhime të bollshme e të ruheshin nga fatkeqësitë njerëzitet, bagëtitë në tërësi.

³¹⁶ Gjoka, Behar, *Trebeshina, Ajsbergu i Letrave Shqipe*, Vatra, Tiranë, 2005, f. 97-98.

³¹⁷ Trebeshina, Kasëm, *Shtigjet e shekujve*, Buzuku, Prishtinë, 2007, f. 117.

³¹⁸ Po aty, f. 123.

³¹⁹ Po aty, f. 124.

³²⁰ Po aty, f. 141.

³²¹ Po aty, f. 152.

³²² Po aty, f. 155.

Termi "kulti i të parëve", do të përdoret në kuptimin e gjerë që i japin mitologët e ndryshëm. Këtu duhen kuptuar dukuri të këtij lloji në jetën familjare. Përsa i përket kultit të të vdekurve, dhe ky do të merret në lidhje të ngushtë me kultin e të parëve dhe vetëm në këtë drejtim do të zërthehet, prandaj edhe u përfshinë bashkë në një njësi.”³²³

Po kështu, Tirtja përmend se në bazë të botëkuptimit popullor, për shqiptarët ishte e zakonshme të mendonin se hijet mund të komunikojnë dhe të hynin në marrëdhënie me botën e të gjallëve”

“Njeriu është në vend a në gjumë e hija e tij, sipas besimit udhëton e u shfaqet njerëzve, diçka si fatazmë. Edhe hija e të vdekurit shfaqet kështu e u flet njerëzve. Kjo shfaqje ndjellë fatkeqësi, ose dhe të kundërtën, një lajm gëzimi.”³²⁴

Proza e Trebeshinës krijon fantastikën e saj, mbështetur në imagjinatën kolektive dhe mbi të gjitha ai përfaqëson atë botë të shqiptarëve, që rrezikohej të zhdukej nga kinse racionalizmi i ideologjisë së sistemit të kaluar.

KAPITULLI VII

PROCEDIMET KOHORE, SI MËNYRË E KRIJIMIT TË FANTASTIKES NË TREGIMET E K. TREBESHINËS

VII. 1. Përftesat artistike mbi kohën dhe fantastikja

³²³ Tirtja, Mark, *Mitologjia ndër shqiptarë*, Tiranë, 2004, F. 172.

³²⁴ Po aty, f. 135.

Koha në aktin letrar është shumë me tepër se një referent i thjeshtë kronotopik, pra përcaktues i një kohe dhe vendi të zhvillimit të ngjarjeve. Ajo përcakton gjithashtu disa prej figurave më të rëndësishme të rrëfimit, si figura të cilat ndërtojnë strukturat e brendshme të tekstit, hierarkinë e pjesëve dhe ndikojnë padiskutim në planin ideor të tij. Koha në tregimtarinë e Trebeshinës, pëson mjaft përthyerje të qëllimshme, të cilat ndërtojnë dalë ngadalë një poetikë të brendshme të tekstit dhe stili të veçantë rrëfimi. Ndërtimi i paradigmës fantastike, kalon përmes figurave të kohës, si figurat që bëjnë të mundur kalimin në realitete të reja, të panjohura më parë prej rrëfimitarit, kryesisht prej rrëfimitarit të brendshëm, që është njëherësh dhe personazh. Qëllimi i punimit në këtë pjesë, nuk është analiza e tërë lojës së rrëfimitarit me kohën, por ndërrimet kohore, figurat e kohës, të cilat bëjnë të mundur ndërtimin e botës imagjinare, krahasimisht me atë botë që do konsiderohet si reale, brenda tekstit; pasi natyrisht që nëse do merrnim si referent botën reale jashtëletrare, atëherë i tërë akti letrar është trillim dhe fantastikë.

Krijimi i një bote iluzore, fantastike brenda rrëfimit, nënkuton dhe përdorimin e teknikave që e bëjnë të mundur këtë, të cilat mund të mos vihen re prej lexuesit, por që janë tepër të nevojshme për të bërë të mundur tërë magjinë e rrëfimit. Ndosht që fantastikja të futet në rrëfim, atëherë kur narratori apo personazhi është i paqartë për identitetin e realitetit nga imagjinaria dhe ku natyrisht koncepti për vendkohën dhe dimensionin, përthyeret drejt një perceptimi të ri, të panjohur më parë prej rrëfimitarit. Kjo botë e re, ky dimension i ri në të cilin hyn narratori ka një kohë të ndryshme prej reales dhe po kështu kalimi në të, bëhet i mundur prej përftesave të ndryshme të kohës në rrëfim. Problemi i vërtetësisë në vetvete nuk shtrohet, pasi jemi gjithnjë duke folur për botën konvencionale të artit; por brenda koherencës së rrëfimit në kërkojmë se si koha ndikon dhe krijon fantastikën. Do të na duhet të përcaktojmë një kohë dhe vend zero, nëse do të flasim për referentët prej të cilëve do krijojmë sistemin me të cilin do shohim ngjarjet dhe rrëfimin. Natyrisht, referenca nuk do jetë njëmendësia jonë, por njëmendësia e narratorit, ajo çfarë ai në rrëfimin e tij na e prezanton si të tillë dhe po duke u nisur prej tij ndërtojmë marrëdhëniet reale – fantastike.

“Si narrator, diskursi i tij nuk diskutohet nëse është i vërtetë, kurse si personazh, ai mund të gënjejë”³²⁵

Në tregimtarinë e Trebeshinës, koha pëson përftesa komplekse, që ndërtojnë një paradigmë larg kronologjisë klasike të romanit realist; herë herë duke ndërtuar analogji domethënëse mes kohëve të largëta, herë duke kërkuar që nëpërmjet përftesave të kalohet në planin e një kohe universale. Në mjaft prej tregimeve të Trebeshinës, elementi fantastik bëhet njëherësh mbartës i të mbinatyrshtes dhe kjo sjell një marrëdhënie me një kohë që qëndron mbi referencat tona, një kohë të përjetshme.

³²⁵Todorov, Tzvetan, *The Fantastic – A structural approach to a literary genre*, Richard Howard, Cornell University Press, Ithaca, New-York, pg. 83.

Në mjaft prej tregimeve të Trebeshinës, koha e rrëfimitarit del e papërcaktuar dhe ajo çka është edhe më tipike, është kalimi nga koha që ndërton kronotoposin real në rrëfim, në një të shkuar të largët, ku personazhi mund të evokojë këtë të shkuar për hir të ngjashmërisë së subjektit me të tashmen, apo ku mund të takojë dhe qenie imagjinare si hije, fantazma etj. Duke krijuar relacione komplekse, por gjithnjë të bazuara të ngjashmëria, mes këtyre dy kohëve, krijohet mundësia për të përjetuar një kohë të përjetshme, ku e mbinatyrsshmja është zotëruesja e saj. Një tregim tipik, që përfaqëson këtë lloj procedimi të tregimit trebeshinian, është tregimi “Koka e Artemidës” (nëntitulli “Tregimi i Murgut të Zi”).

Në këtë tregim, rrëfimi thyhet për shkak të një rrëfimtari të nivelit të dytë, të futur në rrëfim në mënyrën më të çuditshme dhe njëherësh më të zakonshme për stilin e Trebeshinës. Murgu i Zi është një hije “më e zezë se nata” që i afrohet personazhit kryesor dhe njëherësh narratorit, pasi nyjen e dy kohëve e lidh historia e një skulpture të periudhës antike. Murgu i Zi i shfaqet personazhit duke i pohuar: “Jam njëmijë e gjashtëqind vjeçar”³²⁶ Largësia e madhe kohore dhe për më tepër kalimi në një plan paralel mes kohëve, bëjnë të mundur që loja me kohën të kthehet në një mënyrë për ta përfshirë fantastiken, në këtë rast një qenie imagjinare, siç është një hije. Nga ana tjetër për të kaluar në një rrëfim që duke ardhur prej një kohe kaq të largët, mund të përmbajë me më shumë lehtësi elementet fantastike, duke qenë sa më të natyrshme për konvencionin mes lexuesit dhe rrëfimtari. Rrëfimi i Murgut të Zi përmban rikrijimin e mitit të Pigmalionit, por me baza autentike dhe me origjinalitetin e vetë shkrimtarit. Pika që lidh dy kohët, atë të bashkëkohësisë kur Trebeshina shkruan apo përjeton ngjarjen dhe një kohës që na vjen nga antikiteti, është skulptura, e cila krijohet prej artistit njëherësh dhe rrëfimtari funksional, por fantastik dhe rrëfimtari të brendshëm, i cili merr pjesë në prishjen e kokës së Artemidës, konsideruar si mbetje e epokës pagane.

Largësia kohore bën të mundur që bota e së kaluarës të mund të marrë shumë më lehtë shpjegime mitike, legjendare, pa na bërë shumë përshtypje. Sa më larg në kohë të shkojmë, aq më i pranueshëm bëhet shpjegimi joshkencor dhe joracional i ngjarjeve dhe njëherësh aq më e lehtë është për lexuesin ta përqafojë si natyrshmëri këtë realitet magjik. Plani i rrëfimit të një qenieje imagjinare, zakonisht të një hijeje e cila nuk gjen prehje apo shqetësohet prej të gjalleve, e cila shfaqet jo vetëm si prani, por mbi të gjitha si një rrëfimtari, është tipike për stilin e Trebeshinës, siç do ta shohim edhe në tregime të tjera të tij. Këto dy kohë, edhe pse të largëta i referohen kohëve konkrete, të matshme dhe kronologjike po ashtu, edhe pse të dhëna në mënyrë jokronologjike, por përmes retrospektivës. E gjithë kjo ka të bëjë me episode të ndryshme të cilat lidhen bashkë. Por, a ka diçka më të lartë e cila bën të mundur rrjedhshmërinë e kohës dhe ngjarjes bashkë? Paur Ricoeur në “Koha dhe Narracioni” pohon se:

“Së fundmi, përsëritshmëria e historisë, e udhëhequr e gjitha nga mënyra sesi përfundon, ka të bëjë me alternativën e prezantimit të kohës, si diçka që rrjedh prej të shkuarës drejt

³²⁶ Trebeshina, Kasëm, *Ku bije Iliria*, Toena, Tiranë, 2000, f. 227.

të ardhmes, duke ndjekur kështu metaforën e mirënjohur të “shigjetës së kohës”. Është gjithashtu një rimbledhje e pjesëve të kohës dhe vendosja e tyre sipas një rregulli natyral.”³²⁷

Koncepti i Ricoeur mbështetet në funksionalizmin e lojës më kohën, që në fakt është ajo çka dhe në na intereson. Nëse thjesht narracioni është i përthyer, por kjo pa ndonjë funksion, në vetvete kjo nuk përbën vlerë në lidhje me vetë qëllimin e tekstit në tërësi. Pra, nëse ndalemi në vazhdimësinë e episodeve dhe themi se ky episod është renditur më parë, apo tjetri vijon pas, kjo në vetvete nuk ka ndonjë funksion në lidhje me tregimin si tërësi. Kohët e ndryshme të përvijuara përmes narracionit në tregimin “Koka e Afërditës” japin idenë e një tërësie, pasi këto dy kohë i bashkon lidhja e tyre me një subjekt të njëjtë, që është figura e një femre, dikur të dashur prej artistit që e ka përjetësuar në skulpturë dhe nga ana tjetër rrëfimtari bashkëkohës dhe i nivelit të parë në tekst, që zbulon dhe merr pjesë në shprishjen e saj. Tërësia më shumë se nga kjo pikë takimi, krijohet përmes idesë së vetmisë, që përvijohet gjatë tërë narracionit, në të dy kohët dhe që e gjejmë dhe të artikuluar në tregim, prej Murgut të Zi, gjë që e bën dhe më të gjithëkohshme shprehjen e tij.

“Dhe mjer ajo zemër e përvëlur që nuk gjen një zemër tjetër për të varrosur të vërtetën e veçantë që e mundon!... Ajo është vetmia më e tmerrshme dhe njeriu kalon si një hije në të gjitha kohët.”³²⁸

Elementi fantastik i hijes që futet në rrëfim përmes një kohë të largët, bën të mundur konceptimin e një mbikohësie, që na njeh dhe na mëson të vërteta më sipërane se ato të një reference konkrete. Të tjera tregime të Trebeshinës përmbajnë një lojë të ngjashme me kohën dhe mënyrën sesi koha behët kujtesë, kujtesë e personazheve dhe kujtesë historike, që vjen prej të shkuarës kalon përmes legjendarizimit dhe fantastikes që përfshin instanca rrëfimtare e së shkurës së largët.

Në tregimin “Dymijë vjet në një natë” që në fillim elementi kronotopik është i pacaktuar, duke u shoqëruar njëherësh me dy kohë të ndryshme, të cilat i kuptojmë nga detaje të tekstit, por jo se janë të përcaktuara si të tilla. Vërejmë se diçka mjaft interesante është zgjedhur të krijojë një lidhje mes kohës së papërcaktuar dhe pritshmërive të lexuesit mbi të, nëpërmjet titujve të pjesëve të tregimit. Të gjitha emërtimet e pjesëve, kanë një formulim të tillë që shpreh papërcaktueshmërinë e kohës dhe vendit: “Kapitulli i parë, që merret me parahistorinë e jetës sime”, “Kapitulli i dytë, ku tregohet se ç’vjen pas një gjuetie”, “Kapitulli i tretë, që merret me ato që mund të ndodhnin në një fshat në një natë të Vjeshtës së Tretë”, “Kapitulli i katërt, ku tregohet se njeriu në gjumë nuk e di ku është. Po ta dinte, nuk do të flinte kurrë!”, “Kapitulli i pestë, që merret me diçka të ndodhur nuk dihet kur!”, “Kapitulli i gjashtë, ku tregohet si vazhdoi gjyqi në mes të natës”, Kapitulli i shtatë, që merret me ato që edhe djalli me brirë nuk do t’i merrte vesh”, “Kapitulli i tetë,

³²⁷ Ricoeur, Paur, Time and Narrative (Vol I), Translated by K. Mclaughin, D. Pellauer, The University of Chicago Press, 1984, pg. 67.

³²⁸ Trebeshina, Kasëm, *Ku bije Iliria*, Toena, Tiranë, 2000, f. 228.

ku tregohet si mund të vijë Jul Cezari nëpër terr”, “Kapitulli i nëntë, që merret me trajtimin e asaj që vjen pas ëndrrës”. Siç mund të vemë re, koha nuk është e parëndësishme në këto parafrazime mbi kapitujt, pra papërcaktueshmëria e kohës, nuk vjen për shkak se ajo nuk përmendet. Pothuaj tërë kapitujt kanë brenda konceptin e kohës, por pa një referencë konkrete. Ajo çka duket të jetë qëllimi i narratorit, është ngatërimi i kohëve, nocioneve dhe mbi të gjitha o koordinatave konkrete që mund të përfytyrojmë në këtë tregim. Deri aty sa kapitujt ndatërrojnë rradhën edhe pse jo me atë denduri siç e shohim p.sh. te “Odin Mondvalsen”, por duke dëshmuar kështu një stil tipik të autorit. “Odin Mondvalsen” njihet si një vepër tipike moderne e autorit për sa i takon kompozicionit të parenditur saktë, madje në mënyrë krejt konfuze të kapitujve; për të dhënë idenë e një vetëdijeje të gjymtuar të personazhit rrëfimtari, sikurse është pranuar nga kritika. Studiuesja Dhurata Shehri vëren në lidhje me vepër se:

“Kuptohet se një përdorim i tillë është i qëllimshëm për faktin se një vepër që deri në fund të mbetet e papërcaktuar në hapësirë dhe në kohë, synon ta ruajë këtë papërcaktueshmëri edhe në emërtimet e personazheve.”³²⁹

Koha në këtë tregim mbetet e papërcaktuar edhe brenda rrëfimit:

“Kush mund të na thotë se në cilin vit po mundohemi të çajmë tashti?!... - Qysh në cilin vit?!... Nuk po e marr vesh në cilin vit e ke fjalën.”³³⁰

Në tekst gjejmë disa referenca kohore, të cilat më pas dalin të jenë fantastike, pasi janë të përfshira në një ëndërr; por siç ndodh zakonisht në tregimet e Trebeshinës, ëndrra bëhet e vetmja mënyrë për të folur mbi një realitet për të cilin nuk mund të flasësh në zgjendërr. Gjejmë në tregim referenca kohore të ngatërruara si:

- Kryeplaku me mjekër të gjatë që vjen nga një kohë tjetër.
- Ne nuk jemi fshehur, por duke qenë se vijmë nga kohë të ndryshme, nuk donim t’ju shqetësonim në punën tuaj.
- Ishim në vitin kur maçoku hëngri gjarprin.
- Ka ndodhur në kohën kur Robert Guiskardi zbriti në Kalabri.
- Në shek. XI, që siç dihet, vjen pas shek. X.
- Pushtuesit maqedonas, që erdhën e na mbuluan edhe atë pak pasuri.
- Pastaj shfaqet stalljeri i princit, që pretendon se është biri i princit në mbretërinë përtej.
- Me të vërtetë që ishte errësirë, por Jul Cezari dukej qartë që po afrohej!... Kishte hipur mbi një kalë të bardhë...

Shohim se shprehjet kyçe në lidhje me kohën janë “nga një kohë tjetër” apo “nuk jemi të kësaj kohe” dhe janë pikërisht këto referentë që bëjnë të mundur kalimin drejt fantastikes dhe imagjinares. Në momentin që qeniet nuk janë të një kohe të caktuar, ato mund të

³²⁹ Trebeshiniana, Dhurata Shehri, *Trajtat e rrëfimit në romanin “Odin Mondvalsen” të Kasëm Trebeshinës*, Faik Konica, Tiranë, 2001, f. 76-77.

³³⁰ Trebeshina, Kasëm, *Ku bije Iliria*, Toena, Tiranë, 2000, f. 98.

vijnë nga referenca nga më të ndryshmet dhe më fantastiket, duke ndërtuar dhe një rrëfim fantastik. Siç pohon Todorovi, në “Fantastikja, një qasje ndaj një zhanri letrar”:

“Koha dhe vendi i të mbinatyreshmes, siç përshkruhen në këtë grupim të teksteve fantastike, nuk janë më koha dhe vendi i jetës sonë të përditshme.”³³¹

Por për çfarë qëllimi përthyeret koha kaq shpesh në këtë tregim, por edhe në mjaft tregime të Trebeshinës? Elementi fantastik natyrisht që vjen atëherë kur kohët nuk janë të mirëpërcaktuara, pasi është ngatërrimi i rrëfimit nëpër kohë të ndryshme, që bën të mundur kalimin e natyreshëm në dimensionin e imagjinare. Megjithatë, ky tregim ka dhe një mesazh që ka të bëjë me vetë konceptin e kohës, siç mund ta vemë re në një fragment në tekst:

“Dita me të vërtetë që i takon kësaj ose asaj kohe, por errësira e natës, kur fshihet në veten e saj, i mbyll dhe i hap të gjitha shtigjet e hapësirave dhe njeriu nuk del dot në asnjë hapësirë.”³³²

Ideja e tejkohësisë e bën rrëfimin të përfshijë shumë referenca nga kohë të ndryshme reale, për të ndërtuar pikërisht elementin e një kohe sipërane, që qëndron mbi perceptimin subjektiv njerëzor për të. Ideja e pandryshueshmërisë së shpirtit njerëzor si thelb, pavarësisht ndryshimit të formave të cilat lidhen me rrethanat e jashtme, e përshkon tejprtej veprën e Trebeshinës, nëpërmjet shumë tregimeve, ku personazhet njohin shpirtira të ngjashëm që vijnë prej një të shkuare të largët.

Kur Eko analizon strukturën narrative të Nervalit, edhe pse rrëfimi i tij ngjan fragmentar dhe jokohorent ai thekson:

“Në këtë tregim ku kohërat dhe hapësirat përzihen në mënyrë të pazgjdhshme, pikërisht në këtë pikë duket se përzihen edhe zërat. Por kjo ngatërresë orkestrohet kaq mrekullisht, sa që rezulton e pakapshme – ose pothuajse, meqë ne arrijmë ta kapim. Nuk është ngatërresë, përkundrazi është një çast vizioni i kthjellët, i një epifanie të tregimtarisë ku shfaqen së bashku tre personat e treshes narrative: autori model, tregimtari dhe lexuesi.”³³³

Zakonisht personazheve i shfaqen qenie prej së shkuarës, për t’u bërë njëherësh dhe rrëfimtari, në momente krizash të mëdha, për shembull në tregimin “Kohë pa fund – tregim i një të panjohuri”, personazhi i tronditur deri në shqetësim fizik nga një ngjarje e realitetit të tij, ku bëhet dëshmitar i një pushkatimi jo vetëm të burrave por edhe i të miturve nga vetë partia, gjatë luftës, largohet në mënyrë krejt të pavetëdijshe në pyll. Aty do kalohet në planin fantastik, përmes dy takimeve me pleqtë e pyllit. Dyshimi mbi

³³¹Todorov, Tzvetan, *The Fantastic – A structural approach to a literary genre*, Richard Howard, Cornell University Press, Ithaca, New-York, pg. 118.

³³²Trebeshina, Kasëm, *Ku bije Iliria*, Toena, Tiranë, 2000, f. 98.

³³³Eko, Umberto, *Gjashtë shëtitje në pyjet e tregimtarisë*, Diana Kastrati, Dituria, Tiranë, 2007, f. 36.

burimin e së mirës dhe së keqes, kalon kohët plane metafizike, pasi në të vërtetë historitë që pleqtë e pyllit tregojnë janë krejt të ngjashme me atë që ka përjetuar personazhi në realitetin e tij, sipas konvencioni të tregimit. Plaku mjekër gri në të blertë i tregon personazhit një histori që i takon kohës së Ali Pashë Tepelenës, ndërsa një rrëfim tjetër, prej një plaku edhe më të moçëm i ngjan më shumë një përralle, për shkak se historia mbart elementet tipike të përrallës, mbretin, luftërat, qypat me florinj etj. Duhet se Trebeshina jo thjesht kalon në retrospektivë apo përzien kohë të ndryshme, por sikur më shumë se kaq, ai ndërton një palimpsest kohësh, për të shkuar drejt universales.

“Mendimi skeptik është i mirënjohur, e ardhmja nuk ka ardhur ende, e shkuara ka ikur, kurse e tashmja rrëshket. Dhe prapë ne flasim sikur e kemi qenien tonë. Por, të thuash që gjërat do vijnë, gjërat do kalojnë dhe që e tashmja gjithnjë ikën. Edhe ikja nuk është qenie. Është e mrekullueshme sesi gjuha i siguron qëndrueshmëri tezës së mosqenies. Ne flasim për kohën dhe përpiqemi t’i japim asaj kuptim, gjë që rezulton të jetë një pohim i qenies së saj.”³³⁴

Skepticizmi mbi kohën dhe ekzistencën e saj, në tregimet e Trebeshinës bëhet i gjallë, pikërisht mes lojës me kohën dhe natyrisht me përfshirjen e elementeve fantastike në të, duke na treguar se koha është relative në varësi të koncepteve tona, sikurse ndodh me narratorin, i cili e lejon veten të kalojë në një dimension tjetër, të kthehet pas prej tij dhe të vërejë se thelbi i qenies njerëzore si balancë mes të mirës dhe të keqes, mbetet i njëjtë.

Todorovi, kur flet për mënyrat përmes të cilave ndërtohet fantastikja, dëshmon se paqartësia është kushti bazë i krijimit të terrenit për praninë e fantastikes. Ambiguiteti i situatave, kuptimeve, realiteteve dhe në këtë rast, i kohës, bën të mundur që të mbahet gjallë fantastikja. Siç pamë nga tregimet e mësipërme, ngatërrimi apo ndërkalimi nga një kohë në tjetrën bën të mundur kalimin më të lehtë drejt elementeve fantastike, imagjinare.

“Kjo do të thotë se lokucionet mbajnë na mbajnë në dy kohë të ndryshme njëherësh.”³³⁵

Dysia mes kohëve, mbajtja e ligjërit në kohë të ndryshme, na çon në një realitet tjetër, i cili nuk i përmbahet detyrimisht perceptimeve tona për realen, por që ne konvencionalisht pranojmë ta marrim si të tillë. Kjo është bota e fantastikes, ku koncepti i kohës fiton trajta të reja dhe na ndihmon gjithnjë e më shumë që duke iu larguar formës së një kohe, të rrokë kuptimin më të lartë të saj, atë të pavarur prej materiales. Shëmbëllesat konkrete, duke u trajtuar si të pandashme, të ngatërruara, të transformuara, e afrojnë rrëfimin me të mbinaryshmen dhe fantastiken.

³³⁴ Ricoeur, Paur, Time and Narrative (Vol I), Translated by K. Mclaughin, D. Pellauer, The University of Chicago Press, 1984, pg. 6.

³³⁵ Todorov, Tzvetan, *The Fantastic – A structural approach to a literary genre*, Richard Hoëard, Cornell University Press, Ithaca, New-York, pg. 38.

Në lidhje me gjithë çfarë shënuam në këtë kapitull të narracionit dhe formave me të cilat na përvijohet imagjinata, vlen për t'u theksuar, sidomos në rastin e një shkrimtari si Trebeshina, se:

“Përtej argëtimit, përtej kuriozitetit, përtej të gjitha emocioneve që rrëfimet dhe legjendat përballojnë, përtej nevojës për zbavitje, për të harruar apo për të arritur përjetime kënaqësidhënëse apo tmerruese, qëllimi i vërtetë i vërtetë i udhëtimit fantastik/të mahnitshëm është zbulimi tërësor i realitetit universal.”³³⁶

VII. 2. Distancimi kohor si teknikë e integrimit të fantastikes

Në tregimin “Lashtëri moderne” (Nëntitulli: “Një rrëfenjë Odërrase”) elementet fantastike integrohen në rrëfim nëpërmjet teknikës së distancimit kohor, një teknikë kjo që e analizuar dhe në rastin e romanit “Kënga shqiptare”, ku rrëfimtari qëllimisht e distancon në kohë ngjarjen, për të kaluar më lehtësisht në planin imagjinar, fantastik. Largësia kohore bën të mundur që rrëfimi të konsiderohet më i largët dhe për pasojë, më

³³⁶Ibid, pg. 57.

pranë legjendarizimit, mitizimit sesa të vërtetës, një teknikë kjo e vërejtur edhe në letërsinë shqipe, kryesisht në rastin e Kutelit, që siç kemi vënë në dukje në kapitullin për narracionin në romanin “Kënga shqiptare”, rrëfen “rrëfimin për ngjarjen” dhe jo vetë ngjarjen.

Siç vë re Bakhtini, në “Imagjinata Dialogjike” largësia kohore është tipike për letërsinë në periudhën klasike,

“Në përgjithësi, bota e letërsisë cilësore, në periudhën klasike, ishte një botë e projektuar në të shkuarën, në planin e distancuar të kujtesës, por jo në një të shkuar reale, të lidhur me të tashmen prej fijeve të pashkatërruara me të tashmen. E shkuara është e përfunduar dhe e mbyllur, si një cikël.”³³⁷

Skema narrative e krijuar nga Trebeshina, nuk është kjo tipike klasike, e cila kthehet pas në një të shkuar të largët, por përdor një kohën gramatikore të së tashmes, duke e shndërruar përmes trillimit, në një të tashme historike, ku cikli i rrëfimit mbyllet në po atë të shkuar, e cila përmes konvencionit mes lexuesit dhe rrëfimitarit, merret sikur po ndodh në të tashmen, pasi zakonisht në këtë llojë proze edhe koha e fiksionit me kohën e rrëfimit, përkojnë. Në të kundërt, në tregimet e Trebeshinës, cikli i së shkuarës nuk është i mbyllur dhe përkundrazi kësaj skeme, është e tashmja ajo që shërben si kohë zero dhe prej saj narratori kthehet në të shkuarën përmes retrospektivës, duke qenë se lidhjet mes saj dhe të tashmes nuk janë të shkëputura.

Në rastin e Trebeshinës, tregimi në fjalë, vërtetë distancohet në kohë, por origjinaliteti trebeshinian është se kjo largësi dhe mundësia për legjendarizim, kthehet në të përkundërt, skema përmbysset krejtësisht. Sa më e largët referenca kohore, aq më shumë bëhet e mundur që ngjarja të parodizohet, subjektet në të të kthehen në objekt talljeje, ironie dhe parodie. Simbolika e piramidës përmbysset, në vend të autoritetit dhe shenjtërisë, ajo bëhet simbol i etjes së një njeriu të vetëm për pushtet të pakufijshëm, që e bën atë qesharak. Kjo sepse ajo çfarë udhëheqësi do të përjetësojë, nuk ka të bëjë aspak me kumte pozitive dhe dinjitoze për jetën njerëzore dhe as nuk feston veprat e mira të tij. Duke qenë se Trebeshina shkruan me një vetëdije të fortë edhe në këtë rast elementi fantastik shndërrohet në qëllimin parodizues të “madhështisë” së figurës së diktatorit:

“T’i bëni të fala Faraonit të Madh nga ana ime për të na dhënë një piramidë të përshtatshme për punën e pavdekshme loloniane!...”³³⁸

Elementet fantastike që përbëjnë ansamblin në këtë tregim i përkasin figurave dhe kohëve të ndryshme: xhindi afrikan që i del në ëndërr narratorit apo zënka e xhindëve mbi mbrojtjen / sulmin ndaj dy të dërguarve të oborrtarshëm, i jep krejt vlerë simbolike – parodizuese për të tashmen, këtij subjekti të largët në kohë. Referenca e “xhindit të

³³⁷ Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination*, Translated in English by: C. Emerson and M. Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981, pg. 19.

³³⁸ Trebeshina, Kasëm, *Ku bije Iliria?*, Toena, Tiranë, 2000, f. 15.

lindjes” na bën të kuptojmë analogjinë mes dy kohëve, kohës së piramidave të qytetërimit egjiptian dhe asaj të diktaturës komuniste në Shqipëri, ku orientimi nga modeli i sistemit komunist lindor, e bën edhe më të prekshme këtë analogji.

Në tregimin “Kukudhi” kemi rastin më të pastër të rrëfimit të rrëfimit, që edhe i shton predispozitën për elemente fantastike dhe interpretime metafizike, këtij tregimi. Në nëntitull të tregimit shënohet “Tregim i një akinxhiu” dhe vërtetë rrëfimi nis me rrëfimin e tij, por menjëherë, është murgu ai të cilit i delegohet detyra e të rrëfyerit, por veçantia qëndron se murgu është duke treguar një histori të cilën e ka dëgjuar nga i gjyshi. Gjyshi i tij ka qenë dëshmitar i ngjarjeve për të cilat rrëfëhet, por edhe ai ka qenë një njohës fragmentar i historisë për familjen, pasi shumëçka ka qenë e ndaluar për t’u ditur prej vetë pjesëtarëve të familjes, e jo më për një fshatar, siç ishte gjyshi i murgut. Largësia në kohë dhe mungesa e burimeve të mirëfillta për ndërtimin e rrëfimit, shtojnë mundësinë për të integruar gjithnjë e më shumë elemente fantastike në rrëfim. Nëse narratori kryen një rrëfim pavetor, përgjegjësia për të thënë ngjarje plotësisht të besueshme, humbet qëllimisht. Për më tepër që herë herë edhe gjyshi i ka rrëfyer të nipit çfarë ka hamendësuar, pasi nuk ka burim të mirëfilltë informacioni, filtri zgjerohet edhe më shumë:

“Sipas gjyshit tim, ajo kishte ndodhur kur kishte ngatërruar princin e Mbretërisë së Zambakëve më të motrën.”³³⁹

Rrëfimi i zhvendosur në një kohë kaq më të largët, krijon terrenin gjithashtu për legjendarizim, por përkundrazi skemës së zakonshme, të cilën e pamë në kapitullin mbi “Këngën shqiptare” dhe mënyrën sesi legjenda e familjes mistifikohet përmes këtij “truku” narrativ, këtu ndodh e kundërta, legjenda e besës nuk ka të bëjë më aspak me këtë vlerë, është një histori e së keqes dhe marrëdhënies së saj më të njëjtët personazhe të legjendës, por duke përmbysur tërë funksionin dhe pritshmëritë e lexuesit, duke e shndërruar në një histori të tmerrshme, plot ankth dhe perversitet.

Kthimi pas në një kohë të largët e largon rrëfimin nga personalja, bota e ndërtuar mund të jetë më ambigue dhe kjo krijon mundësinë për më tepër elemente fantastike dhe më shumë kuptim brenda tyre, në kontekstin e dhënë. Mundësia për të dhënë mesazhe të gjithëkohshme, është edhe më e madhe kur historia nuk përfaqëson thjesht vetveten, por shumë më tepër se kaq. Bota shpirtërore e përcjellë përmes një veprë bëhet më e rëndësishme sesa vetja kur bëhet fjalë sidomos për veprën letrare, ajo përcjell shpirtin e një bashkësie, të një populli. Pikërisht për këtë arsye, mbështetemi dhe analizojmë duke i dhënë një rëndësi kaq të madhe elementeve fantastike, si prodhim shpirtëror që përfaqëson dhe njëherësh krijon identitet. Kur O. Spengler flet për mënyrën e krijimit të historisë dhe ne do shtonim edhe të identitetit, shprehet se:

“Por si mundet që ndërgjegja e një kombi të tërë, një kulturë e tërë, të qëndrojë në shpirtin johistorik? Sa shfaqet aktualiteti në të? Bota? Jeta? Mendoni kulturën klasike. Në botën e përvojës greke, jo thjesht personalja, por e shkuara menjëherë shndërrohet në një

³³⁹ Trebeshina, Kasëm, *Vendi – këtu, koha – tani*, Arbëria, Tiranë, 1992, f. 74.

sfond të pakohë, të palëvizshëm, i veshur me trajtën mitike, mbi të momentin e veçantë të së tashmes; kështu historia e Aleksandrit të Madh filloi përpara vdekjes së tij për t'iu bashkuar ndjeshmërisë që përmbante legjenda e Dionisit, dhe po kështu nuk ka asgjë absurde nëse Cezari është një lloj trashëgimie e Venusit.³⁴⁰

KAPITULLI VIII

ËNDRRAT NË KRIJIMTARINË TREGIMTARE TË KASËM TREBESHINËS

Aspekti ynë i realitetit përmban impakte të pavetëdijshme. Së pari, kur shqisat tona reagojnë ndaj dukurive reale, ndaj ndijimeve pamore apo dëgjimore, ato janë të

³⁴⁰ Spengler, Oswald. *The Decline of the West (Rënia e Perëndimit)*, Translated by: Charles Francis Atkison, London, pg. 8.

zhvendosura nga fusha e realitetit në atë të mëndjes. Në mëndjen tonë, ato pikërisht ndërrohen në realitete psikike, natyra përfundimtare e së cilave nuk njihet. Ndaj në çdo përvojë ka një numër të pafundëm faktorësh që të cilët kthehen dhe në shumë raste transkriptohen në simbole. Ky mendim mund të shfaqet, për shembull në trajtën e një ëndrre. Kjo ndodh në përgjithësi: aspekti i pandërgjegjshëm i ngjarjeve na shpaloset me anë të ëndrrës, por ky aspekt nuk shfaqet më në formën e një mendimi të arsyeshëm, por nëpërmjet një figure simbolike. Nga pikëpamja historike, pikërisht studimi i ëndrrave i nxiti, para se gjithash, psikologët dhe studjuesit e ndryshëm të ndërrmarin hulumtimin e aspekteve të pavetëdijshme të ngjarjeve psikike. Psikika jonë është pjesë e natyrës dhe enigma e saj është e paskajshme. Kështu del që në nuk mund ta përkufizojmë as psikikën, as natyrën e as metafizikën. Ne vetëm mund të konfirmojmë bindjen tonë për ekzistencën e tyre dhe të përshkruajmë sa më mirë funksionimin e tyre në të gjitha mënyrat e mundshme brenda kapaciteteve tona.

“Fakti që bota fizike mund të përbëjë një shprehje të përshtatshme të një përvoje të brëndshme, që bota e sendeve të mund të jetë simbol i botës psikike nuk duhet të na befasojë. Trupi i njeriut është një simbol dhe jo një alegori e mendjes. Një emocion i thellë, madje, një mendim që ndjehet në menyre të sinqerte, shprehet prej gjithë organizmit tonë. Të gjitha fenomenet në jetën e përditshme përbëjnë atë pra që quhet simbol universal. Simboli universal është i vetmi simbol tek i cili lidhja midis simbolit dhe asaj që simbolizohet nuk është e rastit, por e brëndshme.”³⁴¹

Pra, përveç vëzhgimeve të grumbulluara gjatë kërkimeve letrare dhe shkencore, ca argumenta logjike të rrjedhimeve na nxisin të hedhim poshtë pohime të tilla si: “pavetëdija nuk ekziston”. Pohime të këtij lloji s’bëjnë tjetër veçse shprehin një mizoneizëm, që do të thotë frike nga e reja dhe e panjohura. Pikërisht në këtë studim ne do të përpiqemi të sjellim interpretimin përtej traditaes në analizë me elemente të ndryshme të shkencave të psikoanalizes dhe leterisë.

Ëndrrat na paraqiten si një dyanësi midis mjedisit real dhe surreal. Pikërisht këtu na evokohet një pjesë e rëndësishme e tregimeve, ajo çka e intrigon botën kompozicionale dhe ndërtimore duke e bërë sa më të prekshme në folklorin shqiptar. Personazhet që trajtohen në tregime të ndryshme, në një pjesë të madhe të rasteve janë njerëz të thjeshtë, të cilët nuk kanë një njohje të thellë për interpretimin e ëndrrave. Vëmë re orvatjen e tyre për ti dhënë një kuptim ëndrrave me një prirje të lartë spiritualiste, e cila si rrjedhojë e çon personazhin në shpjegime fantastike tradicionale.

Në tregimtari Trebeshina i përdor ëndrrat si një shprehje hyrëse drejt botës së fantazisë dhe imagjinatës së popullit. Na paraqitet një individ arkaik, që herë pas here udhëton midis botës së ëndrrave dhe botës reale, një individ që disa momente ndodhet i trazuar në mendime dhe herë të tjera shume i kthjellët për të vazhduar udhëtimin apo historinë e tij. Këto elemente të ndërthurura sjellin një botë të personazhit me pasiguri për të ardhmen,

³⁴¹ Fromm, Erich, *Gjuha e Harruar; Një eksplorim në historinë e interpretimit të ëndrrave e miteve nga leterisë primitive në veprën e Frojdit e të Jungut*, Dituria, 1998, f. 13-14.

pendesa për të shkuarën, dhembje, mungesa, por edhe një botë magjike me dëshirë për të jetuar dhe për një vazhdimësi biologjike.

Vërejmë që në tregimtari kemi përdorimin e ëndrrave si një element ndërlidhje midis botës së gjumit (fantastike) dhe botës reale, velloja e së cilës në rastet më të shumta është lehtësisht e thyeshme. Në një nga tregimet ëndrra përmendet si një hyrje në konceptin jo-real, “Në fillim e besova që shkoi diku por, pas një kohe, kur pashë që nuk po kthehej u binda që nuk kisha parë njeri dhe gjitha kjo shfaqje e mikut kishte qënë një ëndërr..”,³⁴² me të cilën nënkuptojmë që personazhi për të kaluar në kthjelltësi aludon se ngjarjet janë barrë e imagjinatës, e ëndrrës. Pra individi dhe pse ndodhet në një realitet fantastik si ai i ëndrrës, është koshient dhe elementi fantastik fillon të venitet duke e sjellë atë në një gjëndje pezull midis dy botëve. Shumë herë kjo gjëndje mund të diskutohet si konfuzë por sistemet e rreferimit na bëjnë të dallojmë perceptimin midis dy subjekteve.

Lidhja midis botës së ëndrrave dhe historisë së njerëzimit është vërejtur si shumë thelbesore prej shumë kohësh në pjesën e individualizimit të njeriut, duke krijuar kështu një mënyrë primitive për të kuptuar faktoret e ndryshëm që e rrethojnë. Ëndrra paraqet një teknikë psikologjike që përdor një pjesë të aktivitetit mendor për të krijuar realitete të shtrëmbëruara në bazë të memorjes psikike të marrë gjatë kohës zgjuar. Koncepti i intepretimit të ëndrrave fatkeqsisht ka ecur shumë ngadalë në mënyrën shkencore kësisoj në tentative për të zbardhur këtë hije misteri individi (në formë të përgjithshme popullore) ka krijuar elementet folklorike fantastike. Prej imagjinatës dhe persiatjes për ti dhënë një shpjegim fenomeneve të komplikuar si ëndrrat njerëzit kanë krijuar një seri materialesh interesante që i përkasin temës sonë. Sigurisht që ekziston një lidhje midis pikëpamjes prehistorike të ëndrrave dhe qëndrimit të tyre ndaj ëndrrave. Për ta ishte aksiomatike që ëndrrat kishin lidhje me botën e qënive mbinjerëzore tek të cilat ata besonin, dhe se ato kishin një zbulës nga zotat ose demonët. Dhe, për më tepër, s’ mund të kishte dyshime që ëndrrat kishin një qëllim të rëndësishëm për ëndërruesin, çka përgjithësisht ishte parathënia e së ardhmes (qofte pozitive apo negative). Por megjithëse varieteti i jashtëzakonshëm i përmbajtjes dhe pershtypjeve që krijonte ëndrra tek ëndërruesi, e bënte të vështirë arritjen e një vlerësimi të njëjësuar dhe shaktoi një klasifikim primitiv të ëndrrave në nëndarje të ndryshme por kryesisht nëpërmjet besueshmërisë.

Në veprat e Aristotelit që merren me ëndrrat, ato trajtohen tashmë si objekte të studimit psikologjik dhe këtu nisin studimet e para për një interpretim “të saktë” të ëndrrave. Aristoteli njihnte disa prej karakteristikave të jetës onirike.³⁴³ Dinte, për shëmbull, se ëndrrat japin një imazh të zmadhuar të ndijimeve të vogla që shfaqen në gjumë. Këto teori i solla me shkak sepse në tregimtarinë e Trebeshinës kemi një botë arkaike tradicionale shqiptare, me kompleksitetet e saj dhe teoritë që i përngjajnë shëmbujve të shumtë nga e kaluara e interpretimit të ëndrrave. Dhe në botën e personazheve të ndryshme na shfaqet një larmi e jetës, mentalitetit dhe arsimimit shqiptar me një vërtetësi që sjell shpjegime magjike në lidhje me të mbinatyrshmen.

³⁴² Trebeshina, Kasëm, *Vendi – Këtu, Koha – Tani*, Tregime, Arbëria, Tiranë 1992, f.19.

³⁴³ Gallop, David, *Aristoteli; Mbi ëndrrat dhe gjumin*, Aris & Phillips, Minesota, 1996.

Përtej anës tjetër të prespektives kemi një individ, që për efekt të shkaqeve të ndryshme natyrore përjetonte një seri ndjenjash, të cilat përktheheshin në botën e ëndrrave dhe të nesërmen kur zgjohej përpiquej, të kuptonte ose të harronte atë që kishte perjetuar. Shumë prej konceptimeve të vëzhguara në botën e ëndrrave janë një pjesë e njohur e depozituar në kujtesën si një ndodhi, objekt apo një dialog që është përmendur më parë në narracion. Në po të njeëjtin tregim kemi shfaqjen e një figure si Mjekërmadhi, në një ëndërr që merr trajtën e udhëheqësit të një grupi shoqëror i cili me kalimin e viteve rrëfen që ka zbutur një rracë ujqërish të egër. Pranë tij ndodhet një ujk, ndryshe nga perceptimi i zakonshëm këtu na shfaqet me tipare domintante të rracës së tij dhe attribute fuqie më të lartë nga masa tjetër e ujqërve. Plaku i ofron atij një ujk të zbutur në formë mirënjohje pa shkak-pasoje. Personazhi pasi zgjohet kupton që ishte në një ëndërr, e cila dukej shumë e vërtetë dhe koherente me ngjarjet e jetës së tij, kësaj vendos të mos ja rrëfej bashkëudhëtarit tjetër por përpiket brënda tij të gjejë një kuptim. Në orvatjen psikologjike ëndrra merret si një ofertë ndihmë dhe mbrojtje, në rastin e nevojave fiziologjike të individit në momentin që ai ishte arratisur nga vendi ku vdisnin njerëz i përmendur disa herë si “..kuvënd me burra!”³⁴⁴. Në vendin që ndodhej rrëfëhet që kishin ndodhur shumë vdekje çka e shtonin ndjeshëm kërcënimin dhe pasigurinë për jetën e individit. Nevoja e tij e vetme ishte të mbijetonte në një kohë ku njerezit nuk vdisnin për hir të sistemit (në tregim përmendet si një sistem kaosi pa sistem). Individit pra shpall pasigurinë e tij për të adhmen dhe na rrëfen dilemat e tij në forma të tjera ëndrrash, me shfaqjen e nënës e cila kujdeset për të, simbol i nevojës së ndihmës nga personat e afert. Në studimin e tij Behar Gjoka e trajton ëndrrën dhe praninë e saj si një stilemë literariteti që e gjen shpjegimin në botën e shkrimtarit tek modelet surreale që kundërshtojnë socializmin dhe kanë letersinë parësore.³⁴⁵ Trebeshina me evokimin e gjallërishtë të ëndrrave na sjell një botëperceptim të thellë të personazheve që pas këtyre të fundit fshihet një realitet shqiptar me probleme jetësore, një mase të pa arsimuar dhe të ndrydhur. Ai sjell përmes dimensionit fantastik në formë të sfumuar ngjyrat ekzistenciale të individit.

Duke u kthyer sërish tek personazhi sjellim një prespektivë tjetër të botës së ëndrrave si shfaqja e një figure të afërt si nëna për të tejcurar një mesazh në lidhje me ngjarjet në vijimësi. “Shpesh më shfaqej në ëndërr nëna dhe me qortonte për diçka..”³⁴⁶ Gjatë gjithë natës nënvetëdija përqëndrohet mbi dëshirën për të fjetur, që të jemi në një shkallë më të përpunuar të procesit të ëndërrimit.

VIII. 1. Ëndrrat, bota që përjashton logjikën

Është proverbial fakti që ëndrrat në mëngjes avullojnë. Natyrisht, ato mund të kujtohen, sepse ëndrrat fundja i njohim nga kujtimi që na mbetet prej tyre pas zgjimit. Por shpesh

³⁴⁴ Trebeshina, Kasëm, *Vendi – Këtu, Koha – Tani*, Tregime, Arbëria, Tiranë, 1992, f.5.

³⁴⁵ Gjoka, Behar, *Trebeshina, Ajsbergu i Letrave Shqipe*, Vatra, Tiranë, 2005, f.172.

³⁴⁶ Trebeshina, Kasëm, *Vendi – Këtu, Koha – Tani*, Tregime, Arbëria, Tiranë, 1992, f.36.

kemi përshtypjen se ëndrra na kujtohet vetëm pjesërisht dhe se natën ajo ishte më e gjatë. Mund të vërehet ashtu se kujtimi i një ëndrre është ende i gjallë në mëngjes, sepse gjatë ditës do të davaritet, duke lënë vetem ca mbetje të saj. Personazhet e përjetojnë fenomenin e harrimit të ëndrrave në dy forma. Dallohet një seri rastesh ku kemi të evokuar në tregimtari zgjimin për një shkak natyror ose jo-natyror gjatë ëndrrës. Rrjedhë e këtij zgjimi nga personazhet shpjegohet si një arsye normale ose si një përvojë që duhet harruar. Ëndrrat e personazheve janë pjesë e rrjedhës së ngjarjes dhe ato krijojnë elementin fantastik duke hapur një botë imagjinare që në një mënyrë ose tjetrën, personazhi do t'i japë një shpjegim. Por duke mos i dhënë shpjegim fenomeneve të ndryshme personazhet bien pre e besytive tradicionale dhe në këtë mënyrë vazhdojnë rrjedhën e ngjarjes. Kemi gjithashtu rastet kur personazhi zgjohet menjëherë nga ëndrra dhe kërkon të kujtojë elemente thelbësore që u vunë re gjatë ëndrrës. Frojd thotë: “Përparimi i mëtejshëm i ëndrrës frenohet nga gjëndja momentale fiziologjike në gjendjen e gjumit ku ndodhet nënvetëdija. Ndaj dhe procesi i ëndrrës merr udhën e regresit.”³⁴⁷ Pra në një mënyrë kemi ndalimin e elementit fantastik dhe nisjen e kërkimit të tij me një mundim nga ana e personazhit.

Bota e ëndrrave ka aftësinë të modifikojë faktoret, marrëdhëniet, të krijojë përfytyrime të reja dhe të veproje në një kohë të lirë sepse është jashtë çdo logjike. Duke thyer logjikën konvencionale, ndërrtohet një bote me rregullat e saj, një botë e mahnitshme ku elementet e gjykimit nuk ekzistojnë. Mund të vërehet që kjo bote ka elemente fantastike prandaj e shohim personazhin në procesin e kujtesës duke u përpjekur të ngjallë sa më shumë elemente.

Tek tregimi Piramida e çuditshme ëndrra na paraqitet si një mjet lidhës për të hyrë në narracion. Kjo ndodh tek pjesa ku thuhet “...ai mendoi gjatë kur ishte zgjuar, ëndërroi gjatë edhe në gjumë që të takohej me ato në ndonjë rreze gardhi...”³⁴⁸ dhe me pas vazhdon rrefimi për veprat e grave të Odërrasit. Ndërtimi i tërë tregimit, mënyra se si rrefehet bëhet në formën e një kalimi midis botes reale dhe ëndrrave ku kryhen ngjarjet.

Interpretimi i ëndrrave është cilësuar nga Frojdi si një proces i komplikuar i kuptimit të impulseve të imagjinates së njeriut. Pra përpara se të vazhdojmë në analizën e elementeve fantastike në ëndrrat që përfshijnë një pjesë dominante të narracionit duhet të përcaktojmë që qasja e interpretimit të këtyre elementeve do të jetë në dy prizma, atë psikoanalitik dhe letrar.

VIII. 2. Ëndrrat si parashenja dhe ëndrrat ku shfaqen të vdekurit, si marrëdhënie me të mbinatyrshmen

Ëndrrat i shohim në trajta të ndryshme. Herë i shohim si një marrëdhënie me të

³⁴⁷ Freud, Sigmund, *Interpretimi i ëndrrave*, Plejad, Tirane, 2014, f.142

³⁴⁸ Trebeshina, Kasëm, *Me pertej koherave*, Piramida e Cuditshme, ars004, Tirane, 2005, f.87

mbinatyrshmen, duke qënë se njeriu më to perjeton një gjëndje të pavetëdijshme dhe aftësia e tij krijuese dhe përfytyruese ka kulmin. Mund të kujtojmë se si në *Epin e Gilgameshit* ëndrrat ishin bazë themeltare e komunikimit me perënditë, njerëz të vdekur dhe për parashenjat e së ardhmes. Ëndrra ishte ndërtuar në botën antike si një institucion kulti. Kemi një ëndërr profetike që shfaq forca të përtej kësaj bote. Duke kaluar në një analizë të mëtejshme të këtyre elementëve në tregimtarinë e *Trebeshinës* do të shohim se si në një shoqëri shqiptare të pazhvilluar ëndrrat qëndrojnë në prizmin e parandjenjave profetike.

Elementi i hyrjes në ëndërr është i shumëllojshëm. Në tregimin *Ngatërresa në Apoloni* e kemi që në hyrje të tregimit nëntitullin që na tregon që kemi të bëjmë me një ëndërr që merr titullin *Ëndërr Qershori*. Hyrja e *Nazo Ymerit* në botën e ëndrrave kryhet në një ambjent të qetë, “Pastaj u shtri që të pushonte pakëz nën atë qiell qershori prush me yj!...”³⁴⁹. E mora në shqyrtim këtë hyrje për arsyen se i gjithë tregimi kryhet në botën fantastike të ndërthurjes së tri kohëve të ndryshme. Si fillim në ëndërr shfaqet miku i tij që kishte vdekur në luftë *Hiqmeti* që simbolizon një person të njohur i cili bën ndërlidhjen midis dy botëve. Është nevoja për një person të njohur për arsyen se personazhi duhet ti bashkohet rrjedhës së ëndrrës pa hezituat dhe pa kuptuar që ndodhet në ëndërr (kujtojmë se keto elemente ndodhen në të pavetëdijshmen e njeriut).

“Cudi! *Hiqmetin* e kishin vranë që në kohë të luftës dhe ai ja tek ishte aty para tij shëndoshë e mirë!... Nata i kishte pështjellë të gjitha ato anë, por sendet rrotull dukeshin për bukuri!...”³⁵⁰ Dallojmë në dy elementet e lartpërmëndura si largimi nga bota reale në atë fantastike si dhe lidhja përtejdimensionale me të vdekurit. “U përgjegj *Hiqmeti*: - Më vranë... Por ç’do të thuash ti më këtë?!...”³⁵¹ Zakonisht në shfaqjet paranormale të të vdekurve në botën e ëndrrave ne kemi parë fenomenin që të vdekurit shfaqin shqetësime në lidhje me botën tjetër, si të kërkojnë ti kushtohet vëmendje. “... Sikur të me kishin varrosur këtu ku më vranë me të pabesë, do të të kisha dalë hapur në mbrojtje, kurse në këto kushte, kur varrin e kam në tjetër vend...”³⁵² Në këtë rast kontakti me *Nazon* dhe *Hiqmetin* bëhet akoma më intensiv në momentin që ai i ofron ndihmën e tij *Nazos*.

Në po të njëjtin tregim vazhdojmë rrugëtimin në botën e ëndrrës dhe kemi *Nazo Ymerin* që duket sikur është në një gjëndje deliri dhe përsërit të njëjtën frazë (ose grup fjalësh) përgjate gjithë rrëfimit “- Dogja samarinë gomarit dhe më gjobuan rëndë!... Prandaj dola të zë nja tri kunadhe...”³⁵³. Dallohet që kjo fraze është lidhja logjike që personazhi e përsërit për të mos humbur lidhjen me botën reale. I kredhur në kujtime për *Hiqmetin* edhe vdekjen e tij *Nazo Ymeri* filloi të ndjente pakënaqësi ndaj vetes dhe ndjenja faji për vdekjen e mikut të tij. Në këtë çast *Hiqmeti* e paralajmeron *Nazon* për tu larguar nga

³⁴⁹ Trebeshina, Kasëm, *Ku bie liria, Ngatërresa ne Apoloni*, Toena, Tirane, 2000, f.122

³⁵⁰ Trebeshina, Kasëm, *Ku bie liria, Ngatërresa ne Apoloni*, Toena, Tirane, 2000, f.122

³⁵¹ Trebeshina, Kasëm, *Ku bie liria, Ngatërresa ne Apoloni*, Toena, Tirane, 2000, f.122

³⁵² Trebeshina, Kasëm, *Ku bie liria, Ngatërresa ne Apoloni*, Toena, Tirane, 2000, f.124

³⁵³ Trebeshina, Kasëm, *Ku bie liria, Ngatërresa ne Apoloni*, Toena, Tirane, 2000, f.124

pylli por duke vazhduar dialogu midis dy miqve koha kalon dhe Nazo mbetet pre e vazhdimit të narracionit.

Kjo na sjell në një skemë më të madhe. Personazhi kryesor ndodhet në një pyll dhe pylli sipas Frojdit simbolizon në një pjesë të madhe të rasteve një udhëkryq vendimarrjesh që në botën e zgjuar personazhi duhet të marrë. Komplekset e Nazo Ymerit ishin të kufizuara në aftësinë e tij për vendimarrje. Duke ndjekur këtë rrugëtim kuptojmë që eështë e nevojshme të përdorim interpretimin e ëndrrës si pikënisje për krijimin e asosacioneve të tjera psikologjike të personazhit. “Shumë shpesh, ëndrrat kanë një strukturë të qartë, që sigurisht ka një kuptim dhe shfaq ndonjë ide apo qëllim të fshehur edhe pse në përgjithësi, ato japin një kuptim të fshehur”³⁵⁴ na shpreh qartë Jung-u. Ëndrra vazhdon kështu në narracionin ku personazhi bie shkasë e disa ngjarjeve të cilat kanë për synim përmbushjen e vendimeve të tij kur do të jetë në botën reale.

VIII. 3. Ëndrrat si ndërftje e elementeve fantastike

Gjuha e simbolit është gjuha e përbashkët që ka krijuar gjinia njerëzore dhe që u harrua përpara se të arrihej të përpunohej në një gjuhë konvecionale të përbashkët. Për të

³⁵⁴ Jung, Carl Gustav, *Ese mbi gjurmimin e pavetëdijes*, Fan Noli, Tirane, 2004, f.17

shpjeguar karakterin universal të simboleve, nuk është e nevojshme ti drejtohem konceptit të interpretimit literal të faktorëve. Të gjitha personazhet në tregimtarinë e Trebeshinës kanë një të përbashkët, që është gjendja e tyre për të ndërvepruar. Personazhi ndërvepron me karaktere të tjera si njerëz të vdekur, kafshë, njerëz nga një epokë tjetër dhe si pasoje e këtij ndërveprimi krijohen simbolet, të cilat do perpiqemi ti fragmentarizojmë për të kuptuar elementet fantastike në botën e Trebeshinës.

Shohim elementin fantastik të pyllit të përmendur në disa tregime. Si fillim na shfaqet tek tregimi Kohë pa fund si një element shpëtimi për personazhin që po arratiset nga vendi i ekzekutimit masiv të njerëzve. Pylli është një fenomen natyror i hasur në një pjesë të gjërë të letërsisë, ku na shfaqet si simbol në disa prizma, tek disa shfaqje rrezik meqënëse përmban krijesa të egra, në disa të tjera është një rrugdalje dhe në disa të tjera shfaqet si labirinth ku hyn dhe nuk del dot më. Mund të përmendim gjithashtu që figura e pyllit tek Dante simbolizon dyshimet e njeriut për përtej botës dhe nisjen e një udhëtimi.

Në rastin e tregimit tonë pylli është i populluar me pleqtë e moçëm të rrapave që janë një tjetër element fantastik. ”...Unë jam njeriu i rrapit, se çdo rrap ka Njeriun e tij!...”³⁵⁵ Pylli këtu na paraqitet si në shoqëri primordiale me një element vetrregullues. Këta njerëz janë disa qenie shumëvjeçare, “... Këtë e di une se kam dyqind vjet që jetoj...”³⁵⁶, të cilët mund të kthehen (transfigurohen) nga njerëz në pemën e rrapit. Duke qënë se kanë një moshe të madhe ato kanë vëzhguar ngjarjet e njerëzve për shumë kohë.

Kësisoj fillon udhëtimi i personazhit në pyllin fantastik duke folur me një seri pemësh-njeri. Ky udhëtim ndodh në një kronologji rendi sipas moshes së pleqve. Sapo mbaron rrëfimin njëri prej tyre zhduket edhe më tej shfaqet një tjetër më i moshuar i cili ka parë më shumë dhe vazhdon një rrëfim ndryshe nga i mëparshmi por na sjell të njëjtin thelb, vuajtjen e njeriut të shkaktuar nga vetë njeriu. Duke përparuar nga një rrap i moçëm në rrapin tjetër kemi kështu vazhdimin e tregimit dhe përparimin e personazhit në pyll derisa më pas del prej ti dhe përfundon në një shpellë. Pylli këtu pra shihet si një alegori e vuajtjeve të pa imagjinueshme të qënies njerëzore në mënyrë që njeriu duhet të jetë koshient për të kaluarën që të katarsohet dhe të eci përpara në rrugën drejt vetpërsosmërisë.

Pylli gjithashtu përmendet në tregimin Ngatërresa në Apoloni si një vend ku koha thyhet dhe të vdekurit janë të gjalle. Kjo sjell një element të ri fantastik për perceptimin e figurës së pyllit. Nazo Ymeri ndodhet në pyll për të gjuajtur disa kunadhe, të cilat do ti shiste për të paguar një gjobë që ishte një dënim nga sistemi për vrasjen e samarit të tij. Si fillim kemi të bëjmë me elementin e absurdit, pse duhet të dënohej personazhi me gjobë për menaxhimin e kafshëve të tija personale dhe së dyti ankesat e Hiqmetit si i vdekur për botën e të gjallëve. Rrëfimi vazhdon me ardhjen e personazheve të tjerë dhe secili ka ankesat dhe kërkesat e tij për të plotësuar. Por të tërë këto personazhe shfaqen si një pengesë për Nazo Ymerin që të plotësojë detyrimin e tij, gjuetinë e kunadheve.

³⁵⁵Trebeshina, Kasëm, *Vendi – Këtu, Koha – Tani*, Tregime, Arbëria, Tiranë 1992, f.5

³⁵⁶Trebeshina, Kasëm, *Vendi – Këtu, Koha – Tani*, Tregime, Arbëria, Tiranë 1992, f.5

Më pas do të duhet të përmëndim ardhjen e figurës së Mjekermadhit dhe ujkut të tij të zbutur që është përsëri një element tjetër fantastik. Përse duhet një njeri të kalonte shumë rrugë edhe të vinte në një shpellë të pabanuar për të parë nëse kishte ndonjë njeri brenda?! Përtej kësaj ai i ofron dhe ndihmë personazhit tonë dhe i premtun një ujk të zbutur për ta përdorur në mbrojtje gjatë udhëtimit të tij. Ujku në letërsi si dhe në psikologji, në ëndërr është njohur si një figurë totemike që shpreh lidhjen e fortë emocionale me veten. Apriori mendojmë për gjëndjen e personazhit tonë ku ai po kalon një periudhë reflektimi pasi i gjithë tregimi është një formë e sofistikuar e reflektimit të jetës së personazhit. Oferta e plakut për ti dhënë një ujk mund të interpretohet gjithashtu si një thirje e personazhit drejt reflektimit vetjak. Duke marrë gjithashtu një figurë tjetër të kafshës që shfaqet në ëndërr tek tregimi Maçoku, pikërisht figura e maces. Figura e maces na është interpretuar që nga antikiteti si një figurë e shenjtë, totemike që simbolizonte mbrojtjen dhe pavarsinë. Në tregim na del një maçok i cili flet dhe më pas pohon që është njeri. Gjithshka mori shkasë nga një aksident i cili personazhi vuri re një maçok që ishte shtypur nga një automobil. Kësisoj mori shkasë rrjedha logjike dhe personazhi komunikon në botën e ëndrrave më shpesh me maçokun duke kuptuar që maçoku ishte një pjesë e së shkruarës së tij.

Duhet të përmëndim gjithashtu nxjerrjen në pah të figurës së njeriut shtatshkurtër i cili është çelësi i zgjidhjes së situatës të krijuar brenda rrëfimit të ëndrrës. “Ti, Nazo Ymeri, mos u merr më me djegiet e samarëve, por merr njerëzit e tu dhe bëj tatëpjetë nga gryka e lumit!... Atje më poshtë, pranë një gjiri , është një barkë!... Hipni në të dhe çani detit ku t’ju shohin sytë!... Dëgjovë, Nazo Ymeri?!...”³⁵⁷. Ky personazh është forma më e qartë e një thirje që vjen krejt jo në koherencë me pjesën tjetër të ëndrrës dhe sjell një zgjidhje artificiale që shpjegon edhe ëndrrën në vetvete. “Ti dhe njerëzit e tu nuk do të arrini kurrë të përzjeni ëndërrën me jetën dhe të bashkoni kohët që nuk janë takuar kurrë me njëra tjetrën!... As këta të rinjtë që duan shumë njëri tjetrin, nuk do të mund të takohen më, pasi nuk janë... E kuptoni?!... Nuk do të takohen pasi të bjerë si vesa në lule kjo ëndërr e çuditshme qershori!...”³⁵⁸. Trebeshina na shpalos dy thirje nga njeriu shtatshkurtër, ajo e largimit nga vendi ku jeton Nazo Ymeri dhe thirja e dytë është ajo që e zhvesh ëndrrën nga elementi fantastik për të sjellë mesazhin nga personazhi tek lexuesi.

Gjithashtu duhet të përmëndim në tregimin Koha pa fund personazhi merr vendimet në bazë të ëndrrës me paraqitjen e figurës së Mjekermadhit, ku vendos ta lere shpellën për të vazhduar rrugëtimin deri drejt lamtumirës përfundimare. Thirja që shpallet më së shumti përgjatë këtij tregimi është ajo e nevojës së mbijetesës së personazhit. Pra këtu kalojmë në një seri elementesh fantastike për të dhënë zgjidhjen e problemit fillestar. “Fragmentarizimi i ëndrrës manifestohet si një fenomen i konsumimit individual që sjell

³⁵⁷ Trebeshina, Kasem, *Ku bie liria, Ngatërresa ne Apoloni*, Toena, Tirane, 2000, f.139

³⁵⁸ Trebeshina, Kasem, *Ku bie liria, Ngatërresa ne Apoloni*, Toena, Tirane, 2000, f.138

zenitin imagjinar të njeriut modern.”³⁵⁹ Personazhi të gjitha ëndrrat që shikon dhe përjeton përgjate rrefimit i sjellin atij formën e zgjidhjes.

“...Ai mendoj gjatë kur ishte zgjuar, ëndërroi gjatë edhe në gjumë që të takohej me ato në ndonjë rreze gardhi dhe aty të bisedonin disa herë me rradhë...”³⁶⁰ Në tregimin Piramida e çuditshme ndodh e kundërta sepse vendimi merret nga bota reale për të hyrë në botën e ëndrrave për të takuar gratë mitike të Odërrasit. Personazhi merr vetë vendimin për tu futur në botën e ëndrrave dhe sjell kështu një element të ri fantastik, që e bën botën e ëndrrave të aksesueshme. Megjithatë në tregimet e tjera shfaqet dëshira e personazhit për të hyre sërish në botën e ëndrrave por kërkesat e tyre nuk plotësohen pasi disa ëndrra shfaqen vetëm një herë.

VIII. 4. Përsijatjet e rrëfimit mbi ëndrrat

Në tregimin Shqiponjat braktisin malet, kemi një risi në tregimtarine e Trebeshinës ajo e evokimit të një këndvështrimi personal mbi ëndrrat. “ Dhe kaloi në përmbysjen e të gjithave se njeriu nuk del asnjëherë atje ku kërkon të dalë!... Dëshirat, shkaqet dhe rastesitë përjasen pashmëngërisht dhe sjellin ngjarje që fillimisht mbahen si domosdoshmërisht të paikshme... Njerëzit më të fortë edhe me vonë vazhdojnë t’i quajnë të atilla ato ngjarje... Kurse ata më të dobët fillojnë të përsërisin “sikuret” e tyre gjer në një pambarim të çuditshëm!... Te fortët!... Fjalë goje!... Të gjithë njerëzit në nënvetëdijen e tyre janë të njellojtë, por ata më të vendosurit nuk u lënë hapësire kur janë zgjuar... Se kur janë në gjumë, ata përbindësia i shpëtojnë asaj ruajtjeje të rreptë dhe enden lirisht nëpër ëndrrat më të çuditshme ku trullosja kalon shpesh gjer në kufijtë më tmerrshme të pakuptuarshëm për njeriun!... Tek gjithkush, sipas peshës së fajit që mban në nënvetëdijen e tij!...”³⁶¹ Në këtë tregim kemi të shprehur qartë një formë thirje e Trebeshinës se si ai i percepton ëndrrat në lidhje me personazhet dhe individet. Është për tu vlerësuar fakti që Trebeshina i peshon teorise psikoanalitike të Frojdit për nënvetëdijen e njeriut, që në thelb jemi të njëjte. Kjo e bën më të lehtë dhe interpretimin e impulseve të imagjinatës në fushat e ndryshme të jetës.

Për t’u vlerësuar mbetet gjithashtu fakti i ngritjes së elementit të ëndrrës nga ana e tij. “Ka ëndrra dhe ëndrra!... Nuk janë të gjitha të njellojta!... Dhe mjerë ai njeri që ëndrën e tij të fundit e ka më të tmerrshme se edhe vete jeta!...”³⁶² Në këtë pjesë tregohet se sa e rëndësishme është ëndrra për të dhe gjithashtu duke qënë se në tregimtarine e tij ëndrra zë një bosht kryesor.

³⁵⁹Lacan, Jacques, *Ecrits; A selection, The Mirror Stage as Formative of the I Function*, W.W. Norton & Company, USA, 1949

³⁶⁰Trebeshina, Kasëm, *Më përtej kohërave, Piramida e çuditshme*, Ars, Tirane, 2005, f.87

³⁶¹Trebeshina, Kasëm, *Shtigjet e shekujve, tregimi Shqiponjat braktisin malet*, Gjon Buzuku, Prishtinë, 2007, f.57

³⁶²Trebeshina, Kasëm, *Shtigjet e shekujve, tregimi Shqiponjat braktisin malet*, Gjon Buzuku, Prishtinë, 2007, f.60

KAPITULLI IX

FANTASTIKA SI ARRATISJE NGA REALITETI DHE KAOSI I VLERAVE NË TREGIMTARINË E TREBESHINËS

Periudhat e rëndësishme historike lënë gjurmët e tyre jo vetëm në historinë e një kombi apo shteti, por mbi të gjitha në prodhimin shpirtëror të tij, çka është edhe më e rëndësishme. Historia mund të dokumentojë, interpretojë apo analizojë periudha të caktuara apo ngjarje të caktuara historike, por asgjë nuk e zëvendëson dot rëndësinë që ka letërsia dhe krijimtaria artistike në përgjithësi në ndërtimin e kujtesës shpirtërore, kujtesës më të rëndësishme për njësinë e shoqërisë dhe që sjell patjetër katarsimin dhe vetëdijësimin e saj së brendshmi. Asnjë mesazh nuk vjen dot tek njeriu si diçka e mësuar dhe jo e përjetuar, pasi përjetimi i thellë është i vetmi që bën të mundur shërimin e individit dhe shkallë shkallë dhe të shoqërisë. Ashtu sikurse po të shohim të shkuarën jo të largët të Evropës, shkencat e ndryshme shoqërore, nuk mund ta jepnin kurrsesi me atë forcë dhe përjetim mesazhin kundër luftës, ashtu siç e dhanë shkrimtarët e brezit të humbur, Hemnigvej, Remarku dhe të tjerë. Pasojat morale të luftës, u bënë qendra e veprave të tyre, pasojat shpirtërore të luftës, u bënë shpirti i veprave të tyre; nga këto njerëzimi kuptoi se e keqja më e madhe që vinte prej luftës qëndronte jo tek të vdekurit, aq sesa tek të gjallët. Vërtetësia e thellë e shprehur nëpërmjet personazheve në letërsi, ka vlerën e veçantë të përjetimit, lexuesi jeton me personazhet, dashurohet me to, vuan me to; dhe kështu ai përjeton tmerrin e luftës, si të keqen më të madhe që njeriu i bën vetes. Letërsia moderne nuk e vë fokusin te epizmi i luftës, por tek kotësia e saj. Tmerrin e panevojshëm i saj kthehet në absurdin e ekzistencës, tek disa shkrimtarë.

Ashtu sikurse letërsia botërore njeh dokumentuesit shpirtërorë të së kaluarës së saj, edhe letërsia shqipe ka të vetët. Kemi zgjedhur të ndalemi te Trebeshina, pasi vepra e tij dëshmon së brendshmi tmerrin e luftës, prej një pjesëmarrësi dhe protagonistit të saj, siç është vetë autori. Sublimimi i këtyre përjetimeve në art, në romanet apo tregimet e Trebeshinës, e bën edhe më të fortë përjetimin mbi luftën, duke e kthyer kështu në diçka që na takon të gjithëve, duke tejkalluar përmasën e kujtimeve personale të autorit. Vështrimi në këtë punim nuk do të jetë biografik, përkundrazi do ndalemi në estetikën me të cilën ndërtohet problematika dhe jepet mesazhi kundër luftës në një mënyrë që na duket tejet interesante, duke dhënë pikërisht të kundërtën, dëshirën e personazheve për t'u arratisur në botën e fantastikës, në kushtet kur realiteti, tashmë letrar-artistik, është i tmerrshëm dhe i padurueshëm për botën shpirtërore të njeriut. Tregimet e Trebeshinës kanë zakonisht një ndërtim tipik të rrëfimit, ku papritur në një moment kulmor dhe njëherësh tronditës, të pafuqishëm për të ndryshuar realitetin, ata përfshihen në botën e

fantastikes. Si bëhet ky kalim nga pikëpamja e procedimeve letrare dhe çfare mesazhi jep për lexuesin, do jenë disa pika që do t'i trajtojmë gjatë punimit.

Kaosi i vlerave të një shoqërie që vjen nga periudha e saj tradicionale e organizimit si shtetëror dhe njëherësh shoqëror, drejt shoqërisë urbane moderne me organizimin e ri shoqëror dhe atë shtetëror (të pas sistemit otoman), në Shqipëri ndodhi në kushte krejt jo të favorshme, pikërisht gjatë luftës, shtresat filluan të lëviznin dhe njëherësh po instaloheshin dhe sistemi i ri komunist. Natyrisht që historianët mund t'i studjojnë shumë më mirë këto procese, por ajo çka ne shohim nga pikëpamja letrare, është mënyra sesi e përballoi psikologjikisht dhe shpirtërisht njeriu i kohës këtë kalim. Në tregimet e Trebeshinës, shohim po ashtu se ndryshimet shoqërore, nënkuptojnë dhe një sistem të ri vlerash, i cili në proceset e ndryshimit është krejt kaotik; shohim tragjizmin e një shoqërie të pavetëdijshme për ngjarjet e mëdha shpirtërore që i ndodhin etnisë, gjë që u bë shkak kryesor i vendosjes së komunizmit si sistemi i ardhshëm politik dhe shoqëror. Njeriu i Trebeshinës është i vendosur midis këtyre dilemave, zakonisht heronjtë e tij, duke qenë dëshmitarë të luftës, kuptojnë dallimin mes propagandës së udhëheqësve në rritje dhe veprimeve të tyre reale; ai pëson zhgënjime të pazakonshme në lidhje me diçka në të cilën ka besuar. Ky kaos i papërbalueshëm i vlerave, bëhet shkak që personazhet njëherësh dhe rrëfimtari, të kalojnë në botën e imagjinatës dhe fantastikes, si mjeti i vetëm i shpëtimit. Në të njeriu mund të jetë i vërtetë dhe t'i përmbahet parimeve të tij etike dhe shpirtërore.

Studiuesi Anton Berisha është një nga të parët që ka analizuar dhe kuptuar sesi vepron procesi i ndërgjegjësimit në krijimtarinë e Trebeshinës. Për novelën “Mekami”, ai pohon:

“Brerja e ndërgjegjes për veprimin e bërë, për aktin barbar të rrënimit të Mekamit të Shenjtë, e trondit vepruesin (rrëfimtari në fillim të veprës) në atë shkallë sa e vetëdijëson dhe e detyron t'i kthehet e të mirret më thellësisht me vetveten dhe me identifikimin e qenies së vet. Me fjalë të tjera, Mekami i Shenjtë i rrënuar, e vë atë përballë gjithë asaj që e ngërthen në shpirt ose përballë natës shqiptarë (metaforikë e autorit), e cila ia zgjon e ia nxit zërin e brendshëm – zërin më dramatik të ndërgjegjes së tij.”³⁶³

Theksi i studiuesit bje në aspektin që ka rëndësinë më të madhe, dhe që nuk është ndërtimi i subjektit të veprës si veprime, si aksion; por si ndërgjegjësim mbi qenien njerëzore dhe atë shqiptare në një periudhë të shkatërrimit të vlerave, për të krijuar një model të ri në një mënyrë krejt artificiale dhe larg etnicitetit tonë. Në rastin e novelës “Mekami” rrëfimtari nuk ndalet në aktin e prishjes së këtij tempulli të shenjtë në vetvete, por në mënyrë simbolike, e trajton këtë prishje si shkatërrimin e së vjetrës, trashëgimisë dhe mbi të gjitha shpirtërores.

Kriza e thellë e shoqërisë dhe e vlerave, është shqetësimi i vazhdueshëm i tërë krijimtarisë së Trebeshinës. Shkrimtari si ndërgjegje e gjallë e kombit, përputhet me

³⁶³*Trebeshiniana (përmbledhje studimesh)*, Anton Nikë Berisha, *Zëri dramatik i ndërgjegjes*, Faik Konica, Prishtinë, 2001, f. 68.

konceptin romantik për shkrimtarin, që letërsia gjermane e njeh më së miri dhe e quan dichter, shkrimtari në rolin e udhëheqësit shpirtëror të popullit të tij. Natyrisht Trebeshina nuk mund të ishte indiferent kundrejt problemeve të shoqërisë dhe frika që ai kishte në lidhje me të ardhmen shpirtërore dhe sistemin e vlerave në vendin tonë, natyrisht që dëshmoi se ishte me vend, për arsye që mund t'i vemë re edhe sot.

Bota fantastike në tregimin “Kohë pa fund – Tregim i një të panjohuri” kthehet në një mënyrë për t'i shpëtuar një realiteti që e ka tronditur deri në thelb besimin te njëriu. Personazhi, njëherësh dhe rrëfimtari bëhet dëshmitar i një pushkatimi të urdhëruar nga instanca të Partisë, ku ndër të pushkatuarit, gjendet dhe një djalë i mitur. Gjendjen mizore e rëndon shumë më tepër e ëma e djalit, e cila edhe pse e vetëdijshme për dënimin që e pret të birin, e nis atë me fjalët “Mos u tremb, bir, se po shkon në kuvend me burra!”³⁶⁴ Rrefimtari largohet i shqetësuar deri në trazim fizik dhe në pamundësi për t'u orientuar qartazi në hapësirë dhe kohë dhe pikërisht gjatë kësaj kohë ai futet në një pyll, ku hyn në kontakt me fantastiken. Kriza e madhe e personazhit është motivuar në një ngjarje të vërtetë, pra nuk kemi të bëjmë me fantastiken e krijuar për kënaqësi leximi argëtues, siç ndodh së shumti në një sërë autorësh të masës, që i gjejmë edhe sot në treg. Nëse rrëfimtari nuk është njëherësh edhe personazh, është pothuaj krejt e pamundur që fantastikja të mund të konceptohet dhe ndërtohet në tregim. Siç vëren Todorovi në “Fantastikja, një studim mbi zhanrin e Letërsisë Fantastike”:

“Ky hezitim mund edhe të përjetohet prej personazhit, kështu që roli i lexuesit është që të bësojë rrëfimin e personazhit dhe njëherësh hezitimi është prezantuar, duke u bërë tema kryesore e tekstit.”³⁶⁵

Pas tronditjes së thellë personazhi largohet për të gjetur qetësinë e nevojshme që i duhet për të reflektuar mbi gjithçka ndodhi dhe e cila është kaq tronditëse sa nuk i duket se mund të ketë ndodhur. Për të kaluar në botën fantastike, në të cilën personazhi rrëfimtari mendon se mund të gjejë qetësinë, kemi pasazhe tranzitore në tekst të cilat bëjnë të mundur ambiguitetin dhe hezitimin që duhet për të ndërtuar fantastiken.

“Në atë kohë e flaka automatikun, duket ngaqë po më bezdiste dhe vrapova nëpër pyll sa më hanin këmbët!... Nuk e di sa kohë kishte kaluar dhe po mundohesha të kujtoja ku kisha qenë, ç'kisha bërë... Nuk mund të kujtoja gjë! Atje ishin... Po!... Krushq pa nuse dhe pastaj e gjithë bota ishte shurdhuar, kurse ata kishin ikur diku!... Aty duhej kaluar ai lumë i vogël dhe atje përtej, në errësirën e degëve të rrepeve mund të gjeja se në ç'anë do të lindte përsëri dielli!...”³⁶⁶

Siç mund të shihet nga fragmenti, koha dhe vendi fillojnë dhe turbullohen për shkak të tronditjes së thellë të psikës së tij, nuk bëhet fjalë pra për fantastiken si pjesë të dëshirës

³⁶⁴ Trebeshina, Kasëm, *Kohë pa fund*, Arbëria, Tiranë, 1993, f. 5.

³⁶⁵ Todorov, Tzvetan, *The Fantastic, a structural approach to a literary genre*, Translated in English Richard Hoëard, Cornell University Press, Ithaca, Neë York, 1975, pg. 33.

³⁶⁶ Trebeshina, Kasëm, *Koha tani vendi këtu*, Arbëria, Tiranë, 1993, f. 8.

për t'u larguar nga realiteti; në tregimin e mësipërm fantastikja bëhet mënyrë shpëtimi, domosdoshmëri për të mbijetuar humanen brenda njeriut në një botë ku ajo vjen duke humbur fizilogjinë e saj. Tjetërsimi i koncepteve të zakonshme të realitetit tonë, si koha dhe vendi, bëjnë të mundur që të kalohet në fantastiken, si një realitet i ri, ku perceptimi ynë është krejtësisht i ndryshuar. Kërkimi i fantastikes, si domosdoshmëri për të reflektuar mbi realitetin dhe tronditjen e sistemit të vlerave që ka ndodhur në të, bëhet mënyrë katarsimi, pastrimi shpirtëror. Mund ta vemë re më së miri në metaforën “aty mund të gjeja në ç’anë do të lindte përsëri dielli”, si një mënyrë për të thënë se drita nuk do ishte më e njëjta, bota dhe natyrisht njeriu, vlerat dhe humanizmi i tij, do të ndryshonin katërcipisht. Në botën fantastike, rrëfimtari i brendshëm do të përjetojë disa takime me “pleqtë e pyllit”, të cilët tregojnë histori të largëta, të kohës së Ali Pashë Tepelenës apo të Skëndërbeut. Largësia kohore e bën botën të vështrohet në një pamje universale. Rrëfimet e futura brenda rrëfimit, të treguara në një mënyrë pothuaj magjike nga pleqtë e pyllit, dalin përkundër pritshmërive të personazhit, fillojnë e bëhen të përngjashme me ngjarjen që e ka bërë atë të kërkojë arratinë në fantastike. Rrëfimet tregojnë ngjarje të ngjashme nga e shkuara, kur këto qenie që tashmë i takojnë një bote tjetër, ishin pjesë e botës sonë. Në këto ngjarje, rrëfehët po ashtu, për një të mitur, i cili vritet prej një Silahdari të Pashait, për shkakun absurd se e pa duke u rrëzuar nga kali dhe u bë kësioj dëshmitar rastësor në bërjen e figurës së tij qesharake. Pasi kjo histori rrëfehët, gjendja psikike e personazhit që njëherësh ka qenë dhe rrëfimtari i nivelit të parë, kthehet edhe me keq se më parë, natyrisht duke u shtyrë drejt katarsisit shpirtëror. E pason rrëfimin e plakut të moçëm me këto fjalë “Në ke Perëndi, mos e shty për më tej tregimin tënd! Ti e kupton, unë nuk kam nevojë për tregime të tilla, për fëmijë që i nisin në kuvend me burra!...”

Çfarë është duke përjetuar personazhi në këtë tregim, gjatë tre situatave, njëra e jetuar dhe dy të tjerat të dëgjua, por jo më pak të përjetuara; është një krizë etike dhe vlerash e cila bëhet burim tronditjeje të thellë, çka nënkupton mospranim të padiskutueshëm të këtij moraliteti të ri, ku dhuna dhe kundërnjerëzorja zenë vend. Atë çka në teoritë e etikës dhe moralitetit mund ta gjejmë të shprehur nëpërmjet pohimeve abstrakte, personazhi këtu e ndjen në një mënyrë brendësore dhe madje as nuk e sheh të nevojshme t'ia brendësojë vetes, kaq e pakonceptueshëm si i drejtë dhe human, i duket ky rend i ri vlerash. Çfarë e bën personazhin të ndjejë dhe kuptojë se ky rend i ri nuk është i duhuri dhe të mos i duket i moralshëm? Është keqardhja, mëshira për djalin e pushkatuar, një episod ky i së tashmes, përforcuar edhe nga rrëfimet që vijnë në botën fantastike, për të treguar se ai nuk ka hyrë në fantastikë, për të shpëtuar, për të krijuar një realitet të bukur, por për të reflektuar dhe kuptuar, pse jo dhe për t'u spastruar nga e keqja. Zimmermani, autori i “Epistemologjisë së moralit”, shprehet në këtë libër se:

“Në veçanti, ndoshta duhet kjo keqardhje që njeriu të dijë detyrimet e tij morale dhe njëherësh që të vlerësojë përse duhet t'i zbatojë këto detyrime morale. Ose mundet që humanizmi ose ndjeshmëria për tjetrin është e nevojshme, në momentin që duam të

lëvizim nga vlerësimi abstrakt i këtyre detyrimeve dhe shkaqeve, drejt një perspektive në të cilën ato mund të luajnë një rol aktiv në shqyrtimet dhe vendimet tona.”³⁶⁷

Ndjeshmëria e lartë për tjetrin, nuk vjen si rezultat vetëm i urdhëresave të religjioneve të ndryshme, ajo është e nevojshme për ndërtimin e çdo shoqërie njerëzore. Kanti do ta mbronte me imperativin e dytë kategorik këtë qëndrim, duke pohuar se në shoqëri çdo veprim duhet parë në një plan universal, pra nëse ne nuk do bënim një veprim të caktuar, do duhet të njeherësh të përfytyrojmë një shoqëri ku të gjithë individët veprojnë si ne. Nëse një botë plot me veprime të tilla do na pëlqente, atëherë sipas këtij imperativi, do veprimi do ishte i moralshëm. Personazhi i Trebeshinës natyrisht që nuk mendon sipas ‘arsyes së kulluar’ kantiane, por ai ndjen se nuk do të jetojë, siç e thotë edhe në tekst “në një vend ku djemtë i çojnë në kuvend me burrat”, duke e bërë atë të kërkojë shpëtim në botën e fantastikës. Refuzimi i një realiteti të tillë, nënkupton se për personazhin, i cili është njëherësh dhe optikë e vetë autorit, se edhe në totalitet, pra në konceptin univereal një botë e tillë është e pamoralshme.

Duke vijuar me tregime të tjera të Trebeshinës, elementi fantastik bëhet një mundësi reflektimi për çështjet e besimit, duke u ndalur në marrëdhëniet komplekse midis të shenjtës dhe profanes, në kushtet e një shoqërie ateiste, si ajo e sistemit komunist. Nëse do ndaleshim në tregimin “Koka e Artemidës” me nëntitull “Tregimi i Murgut të Zi”, në të fantastikja realizohet nëpërmjet një rrëfimi që na vjen prej një qenieje fantastike të përfshirë brenda rrëfimit kryesor. Siç shohim, kemi po të njëjtin model me tregimin e parë, për sa i takon rrëfimit dhe procedimit estetik letrar, por që ndryshon nga mënyra sesi shihet kriza e vlerave. Personazhi, ndryshe nga modeli tjetër i tregimeve të Trebeshinës, përfaqësuar nga tregimi që shqyrtoam më sipër, nuk është i vetëdijshëm për shprishjen shpirtërore që po ndodh njëherësh me krizën e vlerave të shoqërisë; vetëm gjatë rrëfimit të personazhit fantastik, ai kupton ferrin në të cilin po shkon shoqëria. Tregimi zhvillohet në dy linja rrëfimi, njëri është rrëfimi mbi botën e njëmendtë dhe tjetri është rrëfimi i Murgut të Zi, i cili vjen nga e kaluara. Kriza e vlerave vihet në dukje përmes prishjes simbolike të kokës së një skulpture, e cila vjen që nga periudha antike. Prishja e saj bëhet simbol i profanes që sundon mbi të shenjtën, i të shëmtuarës që del mbi të bukurën dhe i mosrespektimit të vdekjes si gjëja më e shenjtë; në momentin kur realizohet paralelizmi mes kësaj skulpture dhe një vajze, e cila është pjesë e rrëfimit në realitetin e së tashmes dhe të njëmendësisë. Në kapitullin e tretë të rrëfimit, tregohet për prishjen e varrit të një vajze, e cila për shkak të bukurisë quhej edhe ajo, si skulptura “Koka e Artemidës”, përdhosja e varrit të saj është një akt që reflekton krizën e vlerave në një shoqëri, ku konceptet mbi të shenjtën apo qoftë edhe të bukurën, janë duke u zhdukur.

“Dhe duhej patjetër që ajo njerëzi të gjendej ballë për ballë me shëmtimin më të tmerrshëm që jeta dhe vdekja na shtyjnë ta fshehim sa më mirë?!... Përse të mos e ruanin kujtimin e asaj bukurie që ishte zhdukur pa lënë asnjë shenjë?!...”³⁶⁸

³⁶⁷ Zimmerman, Aaron, *Moral Epistemology*, Routledge Editions, London and New York, 2010, p. 68.

Ngjashmëria e kokës së skulpturës me vajzën e vdekur dhe njëherësh shprishja e varrit të së parës dhe e skulpturës të së dytës, reflektojnë mizorinë dhe stadin çnjerëzor në të cilin ka përfunduar kjo shoqëri. Rimarrja e mitit të Pigmalionit nëpërmjet figurës së Murgut të Zi, i cili njëmijë e gjashtëqind vjet më parë ka bërë një skulpturë aq të bukur sa më pas ka rënë në dashuri me të, e bën edhe më të prekshme dhe konkrete figurën e femrës, pra jo të skulpturës në vetvete, duke e përshkallëzuar të keqen dhe të shëmtuarën. Zakonisht në letërsinë fantastike, bota irrealë bëhet burim absurdi dhe përthyerje e koncepteve morale dhe religjioze, duke qenë se në të kemi të bëjmë me një realitet krejt të ri dhe të padëmshëm, njëherësh edhe formë sublimimi e pjesës së errët të njeriut, e cila nuk mund të vihet në jetë për shumë arsye. Fantastikja mund të mbushet me imagjinatën më devijante, dhunën që nuk e shkarkojmë dot në jetën tonë; pra konceptet etike nuk kanë kuptim brenda saj, përkundrazi prirja është për të rrëfyer krejt çfarë ndalohej.

“Zhorzh Bataj shkruan, “Ata artistë që mbajnë të gjallë ankthin dhe shërimin prej tij brenda nesh, janë trashëgimtarët e religjionit.” Fantastikja tradhëton moskënaqësinë e asaj që është, por që frustrimi prej përpjekjeve të realizimit të një ideali, e shndërron në variantin negativ të mitit fetar. Fantastikja është sovranë vetëm sa i takon dëshirësn për objektin, jo për posedimin e tij. Pa një kozmologji të parajsës dhe ferrit, mendja përballet me teprinë: kozmosi bëhet një hapësirë plot kërcënime, kuptimi i së cilës rritet dhe brendësohet, si zona e mos-kuptimit.”³⁶⁹

Ndërsa në këtë tregim të Trebeshinës, ashtu sikundërse edhe në të tjera tregime të tij, duke qenë se realiteti është krejt i përmbysur në vlerat e tij, është bota fantastike ajo që katarson personazhin, duke sjellë një rend të qëndrueshëm dhe human të vlerave dhe shpirtërores. Në rastin e Trebeshinës, kemi të bëjmë me të njëjtin absurd që e shohim aq shkoqur te “Odin Mondvalsen”, ku realiteti është i çmendur dhe vetë çmendina, duke qenë e lirë brenda justifikimit të marrëzisë, mund të jetë e shendetshme mendërisht, si e lirë që është. Është historia e botës së përmbysur shqiptare, të vlerave të përmbysura dhe njeriut që e ka humbur vetëdijen për të dalluar të mirën nga e keqja. Në rastin e tregimit, duhet ndërftuara e fantastikes, për të ndërgjegjësuar personazhin dhe nëpërmjet tij lexuesin, për çfarë po ndodh. Bota e pritshme e fantastikes, në kuptimin e “variantit negativ të mitit fetar, siç e quan R. Jackson, është një realitet në Shqipërinë komuniste, natyrisht që kjo nuk shprehet në tekst, por po i shmangemi për një moment analizës tekstuale, për të shfrytëzuar njohuritë tona jashtëletrare në ndihmë të kuptimit të tekstit. Përdhosja e heshtjes së vdekjes, shëmtimi i zbulimit të trupit gjysmë të dekompozuar, pa lënë natyrën të bëjë punën e saj; janë një nga kulmet e veprës së Trebeshinës, si përpjekje për të pasqyruar si po transformohej në përbënshmëri bota shpirtërore shqiptare. Në tregim thuhet: “Çfarë vlere do t’i mbetej jetës, kur edhe vdekjen nuk donin ta respektonin në heshtjen e saj?”³⁷⁰

³⁶⁸ Trebeshina, Kasëm, *Ku bie Iliria*, Toena, Tiranë, 2000, f. 219.

³⁶⁹ Jackson, Rosemary, *Fantasy, The Literature of Subversion*, Publisher: Routledge, 2003, pg. 18.

³⁷⁰ Trebeshina, Kasëm, *Ku bie Iliria*, Toena, Tiranë, 2000, f. 222.

Rrëfimi i ndërtuar nëpërmjet linjës kryesore, ku ngjarjet zhvillohen në bashkëkohësi dhe nga ana tjetër, nga rrëfimi brenda rrëfimit të parë, ku ngjarjet zhvillohen në periudhën e fundit të antikitetit. Të dyja kohët i bashkon të qenit në kapërcyell të një sistemi vlerash dhe ardhja e një sistemi të ri, bazuar kryesisht në ndërrimin e formave të religjionit. Në rrëfimin mbi antikitetin, periudha e ardhjes së krishtërit, pas epokës pagane, shënon dhe luftën mbi besimin pararendës, që solli dhe shkatërrimin e shumë prej veprave të artit dhe të trashëgimisë që do i takonte sot tërë njerëzimit, pikërisht në këtë rrëfim të tregimit të Trebeshinës, tregohet sesi u shkatërrua shtatorja e Artemidës si simbol idhujtarie, që kërcënonte besimin e ri monoteist. Gjithsesi, shtatorja shkatërrohet, por koka e saj mbetet. Në realitetin bashkëkohës, po kështu kemi të bëjmë me një periudhë tranzicioni të vlerave drejt një sistemi të ri, është fjala për komunizmin, i cili ndërtoi ideologjinë ateiste dhe natyrisht filloi një fushatë e egër për të shkatërruar objektet e kultit dhe tërë trashëgiminë materiale të kulturës dhe besimit që ato përfaqësonin. Një fakt i tillë, pothuaj në tërë tregimet e Trebeshinës, paraqitet si apokaliptik; mjafton të kujtojmë novelën “Mekami”.

Të dy këto rrëfime, veç krizës së vlerave, bashkohen edhe nëpërmjet simbolit të kokës së Artemidës, si nëntekst i së bukurës dhe sublimes. “Isha i bindur se ai që nuk donte mermerin, nuk donte as njeriun.”, shprehet në rrëfimin e tij fantastik prej së shkuarës së largët personazhi i Murgut të Zi. I vetmi dallim është se nëse në rrëfimin e njëmendtë personazhi as nuk ka ndjeshmërinë për të vënë re krizën dhe shprishjen, në atë fantastik, por që njëherësh është shprehës i së vërtetës, thuhet:

“Por mos vallë Zoti i ri u kishte kërkuar besimtarëve të rinj që të vrisnin dhe të digjnin ata që nuk besonin në atë që kishte folur ai?!... Po në ç’vend kishte folur për vrasje dhe prekje?!... Pse duhet që çdo besim i ri të mbyset në gjak çdo besim të vjetër?!...”³⁷¹

Shtresëzimi i pashmangshëm i besimeve dhe kulturave, ka dëshmuar se lufta ndaj së vjetrës nuk ka rezultuar kurrë e suksesshme, gjithnjë besimet kanë mbivendosur elemente pararendëse, të rifunksionalizuara në besimin e ri. Ndaj në këtë tregim mësohet tek absurditeti i konfliktit, të lufta e panevojshme dhe e kotë, në një botë ku kalimet mund të jenë të natyrshme dhe për këtë arsye, më të lira. E shkuara duhej të ishte bërë mësim për të tashmen, por përkundrazi, ajo çfarë shohim në rrëfimin mbi bashkëkohësinë, është edhe më tragjike; identifikuar në mënyrë simbolike prej asaj që koka e Artemidës nuk priset në antikitet, por në bashkëkohësi. Aq më e tmerrshme është bota shpirtërore që po përvijohet, për shkak se nuk kemi të bëjmë me një besim të vjetër, që zëvendësohet me një të ri, por me një ideologji që tenton të marrë terrenin e interpretimit të gjithçkaje, qoftë edhe të së mbinatyrshmes. Kur autorët e “Dialektikës së ndriçimit” analizojnë mendimin niçean në lidhje me moralitetin, shprehen se:

³⁷¹ Trebeshina, Kasëm, *Ku bie Iliria*, Toena, Tiranë, 2000, f. 245.

“Ndërsa arsyeja, për shkak të formalizmit të saj, është e paaftë për të dhënë çfarëdo modeli të nevojshëm, por ka avantazhin e të qenit aktuale, krahasimisht me ideologjinë e rreme.”³⁷²

Bota e mbështetur në një moral ideologjik dhe jo të bazuar mbi religjionet, rezultoi të ishte një manipulim i mirëfilltë i masave; për të zëvendësuar ndjenjat e njeriut për të mbinatyreshmen me figurën e një “besimi” të ri, atij për diktatorin. Tregimi në fjalë, përfundon me aludime, vetë autori nuk ka dashur ta japë të drejtpërdrejtë lidhjen mes dy kohëve, si një paralajmërim për të shprishjen shpirtërore të njeriut shqiptar në të ardhmen. Por, nëse jemi të vëmendshëm, gjithçka bëhet e lexueshme, pasi në rrëfimin fantastik, hija i kërkon dëgjuesit të tij, siç ndodh shpesh në tregimet fantastike, që të rrëfejë historinë e tij. Ai nuk do që të ndryshohet gjë, pasi tashmë është tepër vonë për gjithçka, por natyrisht që rrëfimi mund të bëjë të mundur që njerëzimi të përfitojë nga përvoja dhe katarsisi i së shkuarës. Rrëfimi e lehtëson hijen, që nuk ka gjetur prehje që prej kohërave të largëta dhe njëherësh jep një kumt për të ardhmen.

“E di!... Ti nuk mund ta gjesh kokën e bërë copa, por askush nuk mund të të ndalë që t’ia tregosh botës historinë e një truporeje të mermertë!... As feja e re dhe as mjeshtrat e rinj të terrorit!... Do t’i durosh mundimet dhe burgjet e tyre, gjersa të tregosh një histori të gjatë sa shekujt dhe të rëndë sa humbja në jetën e njeriut.”³⁷³

Në tregimin “Shtriganët” Zoti shfaqet vetëm atëherë kur kemi kriza shoqërore, morale dhe të sistemeve të vlerave. I rrëfyer nëpërmjet një loje komplekse narracioni, në të dallojmë tri referentë kohorë në tekst: a. Rrëfimi në bashkëkohësi, ku rrëfimtari të nivelit të parë, i duhet të merret me një gjyq të padrejtë, i përfshirë siç është në rrethet burokratike dhe sociale. b. Rrëfimi brenda të parit, që i takon referencës kohore të shek. XVI dhe konkretisht djegies së heretikëve. c. Pa u rrëfyer si ngjarje, por nëpërmjet evokimit të tërthortë shfaqet koha biblike, si një urtësi që vjen prej shekujve. Elementi fantastik krijohet përmes dyzimit të realiteteve dhe situatës së paqartë në të cilën befasisht gjendet personazhi ndërsa po përsijetet moralisht për shkak të vendimit të padrejtë që duhet të nxjerrë gjyqi i tij. Në këtë bërthamë narrative, elementi fantastik i ndërfutur kalon në kohën e Inkuizionit, ku njerëz të pafajshëm dënohen pikërisht për epërsinë e tyre mbi të tjerët. Natyrisht që supozimi i këtij elementi është i qartë, pasi e njëjta gjë po ndodh në realitetin që po përjeton personazhi. Në qendër të tregimit është pushteti që gjeneron vetveten dhe fillon të bëhet i dhunshëm dhe i padrejtë.

“Kështu edhe populli, në dëshirën e tij për përjetësinë, e gjen pushtetin e kërkuar në shpërthimet e histerisë ciklike, çdoherë që i jepet rasti nga ata që përfitojnë prej popullit. Se histeria është në natyrën e çdo njeriu!... I fuqishmi e shfaq vazhdimisht me krime për

³⁷² Horkheimer, Max and Adorno, Theodor, *Dialectic of Enlightenment*, Translated in English by E. Jephcott, Stanford University Press, Stanford, California, 2001, p. 78.

³⁷³ Trebeshina, Kasëm, *Ku bie Iliria*, Toena, Tiranë, 2000, f. 251.

të ruajtur pushtetin që ka mbërthyer, kurse i varfri kujtohet herë pas here për pushtet, përmes histerisë kolektive.”³⁷⁴

Kriteret etike dhe morale në një shoqëri ku pushteti shtetëror është absolutist, nuk arsyetohen apo argumentohen; gjithçka vendos sistemi është etike në raport me një shoqëri të tillë, për vetë faktin se është sistemi ai që gjeneron moralin dhe gjithashtu në dorë ideologjinë, si vegël të tijën. Natyrisht që ky pasazh mund të marrë edhe interpretimin politik, tepër të rëndësishëm në lidhje me funksionin që ka në tekst dhe jashtë tij, por qëllimi i studimit tonë është diçka tjetër. Humanizmi i tjetërsuar në kushtet e një shoqërie totalitare, është frika e madhe që Trebeshina sheh për të ardhmen.

Dëshirën për pushtet, Trebeshina e sheh në një plan universal, ndaj përdoret shpesh leksema e “përjetësisë” dhe njëherësh bashkekzistenca e të njëjtit problem në referenca të ndryshme kohore, e universalizon këtë prirje dhe pasojat pothuajse të njëjta në thelb, por të ndryshme në formë. Çfarë reference moraliteti dhe etike mund të kishte një shoqëri, ku religjionet u ndaluan? Natyrisht, që kjo do të zëvendësohej me diçka tjetër dhe duket se burimi i etikës së re, ishte çfarëdo që mund të gjeneronte forca e pushtetit. Gjithçka është e lejueshme, thotë Dostojevski te “Vëllezërit Karamazov”, nëse nuk besojmë tek Zoti. Mirçja Eliade, në “Miti i kthimit të përjetshëm” analizon sesi në shoqëri të ndryshme, në periudha krize, kur njerëzit e kanë lënë veten të zhyten në mëkate, ka gjithnjë njerëz që bëhen prirës, për të nxjerrë popullin e tyre nga kriza dhe për të riparë dritën e një shoqërie të mbështetur në arsye sërisht. Në shoqëritë primitive, këta njerëz quheshin profetë.

“Kështu që ata jovetëm kërkonin një kuptim, por gjithashtu ata zbulonin koherencën e fshehtë, duke vërtetuar të ishte e njëjta shprehje e vullnetit hyjnor. Kështu, për të parën herë në histori, profetët vendosën konceptin e vlerës, duke pasur sukses në transcendencën e vizionit tradicional të ciklikes (konceptin se çdo gjë do të përsëritet përgjithnjë), duke gjetur kështu një rrugë.”³⁷⁵

Mbështetja e moralitetit si rrugë, në një rend të zbritur, pra nga një njohje transcedentale e të zgjedhurve, është tipike për shoqëritë primitive. Forca mistike e këtyre individëve, ishte kaq e fortë, sa krijonte një rend të caktuar. Po në kushtet e një shoqërie si ajo e Shqipërisë totalitare, ku e mbinatyryshmja mohoet në çdo përmasë të mundshme të saj, kujt i mbetet të ketë rolin e udhëheqësit shpirtëror? Këtë rol në shoqëritë moderne e luajnë shkrimtarët, ata janë udhëheqësit shpirtëror të shoqërisë, janë ndërgjegjja e gjallë e saj. Robert Elsie, në artikullin “Kasëm Trebeshina, botuar në gazetën “Albania”, ia jep këtë rol shkrimtarit disident.

Përgjegjësia e lartë që ndjen Trebeshina për të ardhmen e shoqërisë dhe etnitetit tonë, ka kulminacionin e saj në “Promemorien” dërguar E. Hoxhës, më 1953. Në të, frika për trashëgiminë antimorale dhe për përmbysjen e sistemit të vlerave, është shumë më e madhe sesa shqetësimi personal apo ai për të tashmen.

³⁷⁴ Trebeshina, Kasëm, *Shtigjet e shekujve*, Buzuku, Prishtinë, 2007, f. 193-194.

³⁷⁵ Mircea, Eliade, *The myth of the eternal return*, Princeton University Press, 1974, p. 104.

Megjithatë, unë mendoj se shkatërrimi më i madh do të ndodhë në botën shpirtërore shqiptare. Njerëzit do të humbasin besimin te shteti dhe te udhëheqja, do të mbyllën në veten e tyre dhe, që të bëhet i mundshëm sundimi mbi ta, do të lindë nevoja për të krijuar një shtet të ashpër policor. [...] Ftohja dhe largimi i popullit do të sjellë një lëkundje edhe brenda rradhëve të udhëheqjes, që do të transformohet dalngadalë në një kastë të mbyllur në kornizën e një monarkie pa kuptim në realitetin historik të shekullit të njëzetë. Në përfundim të këtij procesi historik ju do të detyroheni të vrisni njëri-tjetrin dhe populli do të mbytet në gjak. Mendoj se jemi plotësisht në kohë që ta shmangim një të keqe kaq të madhe dhe kjo është arsyeja që po ua dërgoj këtë "Promemorie" të shkruar në mënyrë të ngutshme.

Në përfundim të punimit, do mbështetemi mbi të gjitha në rëndësinë që ka tregimtaria e Trebeshinës në lidhje me mesazhet që na përcjell. Spastrimi shpirtëror i shqiptarëve ende nuk është kryer i plotë, prandaj dëshmia e një shkrimtari si Trebeshina është njëthnjë me vlerë. Shpesh në tregimet e tij, por edhe në prozën e gjatë, autori kalon në botën e trillimit, duke u lidhur me fantastikën më shumë se me realen, në kushtet e një realiteti zhgënjyes, siç ishte ai i luftës, krahasimisht me idealet e një të riu; apo siç po krijohet një botë e re antivlerash dhe çnjerëzore, e cila shprehet qartaz në tregimet e tij. Absurdi i botës shqiptare, e detyron njeriun e kohës të humbasë në një realitet tjetër, por çuditërisht, ndryshe nga ç'pritet, ky realitet pushon shumë shpejt së qeni një botë prehjeje dhe bëhet burim vuajtjeje dhe reflektimi, i nevojshëm për ta rikthyer njeriun në humanitetin e tij.

PËRFUNDIME:

Qëllimi i punimit lidhet me evidentimin dhe analizën semantike dhe strukturore të elementeve fantastike imagjinare në romanin “Kënga shqiptare” dhe në prozën tregimtare të Kasëm Trebeshinës. Duke e konsideruar një qasje të tillë të rëndësishme për romanin, por edhe për prozën e shkurtër të autorit, jemi përpjekur që të analizojmë dhe të zbërthejmë funksionalizimin e rolit të elementeve fantastike në rrëfim.

Një arsye përse një qasje e tillë është e rëndësishme, përtej aspektit stukturalist, është se ajo zbulon anën shpirtërore të botës shqiptare që paraqet, madje edhe në rastin e romanit, i cili ka përgjithësisht një stil të poetikës së realizmit, elementet fantastike, zënë një vend të rëndësishëm. Depërtimi në elementin fantastik në rastin e prozës së shkurtër, është veçanërisht i rëndësishëm, pasi Trebeshina në to, është më shumë i orientuar nga bota fantastike, sesa nga e vërtetëshmja.

Struktura e punimit është ndarë në dy kapituj, ku në të parin janë analizuar elementet fantastike në romanin “Kënga shqiptare” dhe në të dytin në tregimtarinë e Trebeshinës. Një ndarje e tillë ka krijuar dy struktura homogjene dhe është e volitshme, pasi mjaft elemente të poetikës së prozës së gjatë voluminoze të romanit, të cilat nuk mund të përputhen me ato të prozës së shkurtër, mbeten më vete, por duke ruajtur homogenitetin e metodave dhe nga ana tjetër duke mundësuar përshtatjen e literaturës për secilën pjesë, kur bëhet fjalë për çështje të zhanrit.

Pjesa e parë e punimit ka të bëjë me analizën e procedimeve dhe strukturave narrative, ashtu si edhe trajtave simbolike dhe interpretimeve që qëndrojnë pas tyre, në romanin “Kënga shqiptare” Punimi është ndarë në dy kapituj, ku i pari trajton probleme të Narratologjisë në lidhje me elementin fantastik dhe i dyti analizën dhe kontestualizimin e përfytyrimeve të krijuara në vepër për koncepte dhe genie fantastike.

Në pjesën e parë, jemi ndalur në mënyrën e konceptimit të fantastikes në këtë roman dhe funksionet që i jepen elementit fantastik në rrëfim. Zbulojmë kështu shkaqet për të cilat njeriu kërkon në realitetin empirik ndihmën e fantastikes dhe arsyet e moskënaqjes me dijet e ndaluara për njeriun, duke krijuar kështu realitete të tjera veç atij të dukshëm. Në më të shumtat e rasteve fantastikja ndërhyr në momentet ku njëmendësia krijon mungesa në jetët e personazheve, për shkak të vuajtjes njerëzore. Fantastika si strukturë tekstuale e cila integrohet në rrëfim, por njëherësh dhe krijon modele të narracionit të veprës, është le të themi, qëllimi final i kësaj pjese të studimit. Depërtimi në këto struktura, e bën të qartë këtë marrëdhënie të dyfishtë, ku fantastikja modelohet prej planit narrativ të madh të veprës, por nga ana tjetër edhe e modelon atë. Të gjithë mjetet, analepsat, prolepsat, përthyerjet e kohës, ndërkëmbimi i diegjezës me mimetizmin dhe dialogjizmin; ndërtojnë një kompozicion që sa i jep dorë fantastikes, aq edhe modelohet prej saj. Parashenjat që

shoqërojnë rrëfimin, të cilat shpeshherë kanë natyrë mistike dhe të errët, janë edhe vetë elementet fantastike (i takojnë përfytyrimit imagjinar mbi dukuri të pashpjegueshme dhe të panjohshme), por nga ana tjetër, ato ndërtojnë suspansën e tërë romanit, duke ndërhyrë fuqishëm në linjën kryesore të rrëfimit, atë për familjen.

Skemat bazë përmes të cilave ndërtohen mjaft prej figurave të prozës, dëshmojnë se elementet fantastike në rrëfim nuk janë rastësi, por janë pjesë e vetëdijshme e planit narrativ, i cili parashikon jo aq dokumentimin mimetik të ngjarjes fabulore, sesa lojën estetike me të, e cila është mirëfilli ndryshimi i letrares me kronikën e thjeshtë historike. Pa këto elemente, bota shpirtërore që paraqet vepra do ishte e thatë dhe përjetimi do humbiste.

Një kapitull zë studimi i hollësishëm i ëndrrave, mënyrës së konceptimit, ndërtimi i tyre në raport me kompozicionin e veprës dhe natyrisht zbërthimi i kuptimeve që merr ëndrra, shohim se nga kuptimet varet edhe funksioni që marrin, p.sh. kur besohet se ëndrrat janë parathënës të fatit, shërbejnë edhe si hedhje para në rrëfim nëpërmjet shenjave që jep mes prolepseve. Po kështu një vend i rëndësishëm në analizë i është dhënë zbulimit të pavetëdijes se personazheve dhe mënyra e tyre e të sublimuarit në ëndërr – art. Fantazia triumfon në krahasim me realitetin, sepse duket se në të rilind një botë më e thellë dhe prandaj më e vërtetë, vetë mënyra e ndërkalimit në gjendjet e tilla është aq e natyrshme dhe aspak e sforcurar, sa krijohet një gjendje e përbashkët lexues-narrator, një gjendje që i shërben zotërimit të kësaj bote të krijuar.

Është studiuar kuptimi që merr kënga, si qendër e organizimit të figurativitetit të veprës dhe që mbart mbi vete ndërkalimet nga ngjarje apo përjetime konkrete në ato fantastike. Kënga merr kuptimin e dashurisë, të jetës, mallit, fshehtësisë, të përjetësisë dhe natyrisht si element që nëpërmjet kuptimeve na rigjeneron kujtesën ndaj traditës dhe historisë dhe krijon një frymë të thellë etnike në roman nëpërmjet ndërtekstorësisë me këngët popullore, me të cilat nis çdo roman dhe ato që integrohen brenda prozës. Mistifikimi i këngës ndodh gradualisht në tërë romanin dhe bëhet kështu burim për tërë përmasat e tjera të fantastikes, pasi në radhë të parë përfaqëson botën që ngjizet prej imagjinatës, mundësinë e shprehjes së lirisë dhe shpirtit dhe përjetësinë që njeriu arrin duke prekur “krijimin”.

Në kapitullin e dytë të pjesës së parë të punimit jemi orientuar në pikëpamje të fantazisë nxitur nga reflektimet mbi atë që qëndron përtej dukjes së sendeve dhe botës shqisore; të mbinatyrshmen. Përfytyrimi artistik mbi besimin, bestytnitë, pra mbi mënyrat e konceptimit të së mbinatyrshmes është thelbësor. Këto besime ndërtohen me forma specifike që mbështeten në kulturën shqiptare, të tilla siç janë bashkëvatja e religjioneve të ndryshme pa asnjë lloj detyrimi përjashtues. Po kështu, themi se ky përfytyrim nuk i largohet gjendjes gjeo-kulturore, sepse pranon mjaft të dhëna që mund të duken edhe të prapambetura, por janë pjesë e botës shqiptare dhe shtrësitë të të krijuara në të nga tradita e besëtytnive dhe shpirtëzimit. Gjetja më interesante në këtë drejtim, është sjellja e personazheve me zotin, ose me çfarëdo fuqije të cilën ata e mendojnë se qëndron mbi ta: nuk është përlulëse dhe lutëse, por është një sjellje prej të barabarti, zotin e konsiderojnë si njeri dhe sa më shumë fatkeqësi të ndodhin në familje, aq më shumë ka rebelim. Frika ndaj të mbinatyrshmes është e pranishme, por e reflektuar në forma mjaft tradicionale dhe të përgjithshme.

Një kapitull më vete zë studimi i legjendës mbi familjen, e cila është një nga elementet më të fuqishme dhe tronditëse të romanit. Shpesh gjejmë korrelacione me përrallat dhe legjendat pikërisht në lidhje me legjendën që ekziston mbi familjen e Abazajve, e cila është qendra e romanit sagë. Kjo legjendë jo vetëm krijon një frymë mistike dhe fataliste në roman, por krijon dhe një strukturë kompozicionale interesante nëpërmjet kthimit të gjithçkaje në fund të romanit në pikën fillestare. Legjenda e familjes është ndërfutur në rrëfim, siç edhe e kemi analizuar, nëpërmjet mjaft rrëfimeve, gjithnjë fragmentare, duke mos e ndërfutur si një linjë më vete rrëfimi. Kjo strukturë ka bërë të mundur të mbahet i gjallë gjatë gjithë rrëfimit të një romani voluminoz pesë vëllimësh, ambiguiteti të cilin Todorovi e mendon si kushtin dhe mjetin më të rëndësishëm në krijimin e fantastikës. Siç ai shprehet, vetëm kur ky amiguitet pushon së qeni i tillë dhe qartësohet, fantastikja zhavaritet dhe dalim në një rrëfim real. Në roman, vetëm në fund, legjenda kthehet në realitet, është pikërisht atëherë që elementi fantastik ka marrë fund, pikërisht në faqet e fundit të një romani pesë vëllimësh.

Pjesa e fundit, në fakt dhe më piktoreskja i lihet përfytyrimit trebeshinian mbi simbolet. Disa prej tyre janë simbole të krijuara prej tij dhe të tjera të marra të gatshme por me kuptime të ndryshuara dhe të përdorura në lidhje me lojën fikzionale të romanit. Simbolika që i jepet shtëpisë, është krejt e ndërtuar në këtë roman, mbështetet në kuptimet e zakonshme, por prej aty merr jetë një shpirtëzim i dhembshëm dhe prapësepapë realist. Bashkë e të përdoret simboli totem i gjarprit, i cili merr kuptimet që i duhet romanit nga simbolika e kultit, duke njohur hipostazën e gjarprit të shtëpisë. Qeniet imagjinare zënë një vend mjaft të madh në narracion, ashtu si në tërë veprën e Trebeshinës, shfaqja e hijeve dhe komunikimi i tyre me botën e të gjallëve realizohet si gjëja më e natyrshme, por në fakt përdorimi në kontekst është tragjik, sepse lidhet me kobet e njëpasnjëshme aq shumë sa duken të pabesueshme, që bien mbi familjen.

Në pjesën e dytë të temës, jemi ndalur në depërtimin e strukturave narrative në prozën tregimtare të Trebeshinës. Qëllimi i pjesës së dytë të studimit mbi fantastikën të Trebeshina lidhet me analizën e procedimeve artistike dhe të lëndës, që e bën tregimtarinë e tij të ketë një përmasë fantastike, e cila krijon një poetikë të re në lidhje me këtë zhanër në letërsinë shqipe. Është i vështirë të bëhet kalimi nga një roman-sagë voluminoz, siç është “Kënga shqiptare” në zhanrin e tregimit, por në këtë rast ky kalim është i përligjur për shkak të zotërimit të fortë të elementit fantastik. Në tregimtarinë e Trebeshinës, imagjinaria zë një vend më të madh në rrëfim së vetë fabula, e cila ka gjasa të ndodhë, apo i referohet një koordinate reale historike. Rrëfimi më shumë përqendrohet në realitetin fantastik sesa në atë shqisor dhe procedimet artistike janë të tilla që bëjnë të mundur imazhin e një realiteti të përmbysur, në të cilin gënjeshtria dhe falsiteti mbysin vërtetësinë. Komunikimi i personazheve realizohet më së shumti me qenie imagjinare, të përfytyruara zakonisht në formën e hijeve që vijnë nga e kaluara, për të treguar të vërteta që qëndrojnë mbi kohërat, për ta shndërruar personazhin në arketip.

Në pjesën e parë kemi bërë një *anatom*i të mënyrës sesi autori ndërton ambiguitetin aq të domosdoshëm për të mbajtur gjallë elementin fantastik në tekst. Nëse kjo kur lexojmë veprën është e mezi perceptueshme, analiza e hollësishme tregon një plan narrativ të qartë, qoftë edhe kur duket se kemi përthyerje, fragmentaritet; pasi të gjitha kanë një funksion të qartë: mbajtjen gjallë të dyfishësisë, të qenurit në kufi të të besuarit.

Më tej në kapitullin për narracionin si mënyrë e integritit të elementit fantastik, do shohim se si, analiza narratologjike e elementit fantastik, që ka të bëjë me disa modele gjuhësore, bën të mundur dyzimin e lexuesit implicit apo të personazhit, për të bërë të mundur kalimin drejt fantastikes brenda në tekst. Ka mjaft tipare të fantastikes dhe të së mbinatyrshmes të gërshetuara me subjektin që i përngjasojnë përfytyrimit tonë mbi realen, por ajo çka është e rëndësishme, është se në tregimet e Trebeshinës kemi tipare të ngjashme të strukturave narrative, kompozicionale, të simbolikës dhe konotacioneve, që krijojnë në tregimet e tij një poetikë të brendshme, ndoshta te pavetëdijshme edhe për vetë autorin. Depërtimi në shtresën fantastike mëton të analizojë këto struktura unike të tregimeve të Trebeshinës, por duke iu referuar edhe modeleve tipike të teksteve fantastike, nëse do thonim një poetike të rrëfimit fantastik.

Procedimet me kohën, modelet diegjetike, homodiegeza dhe heterodiegeza, krijimi i suspansës dhe ndertimi i qartë i strukturave kompozicionale, krijojnë modele të mirëfillta të ndërtimit të elementit fantastik, që veshitirë se i gjejmë në këtë formë dhe kaq të rëndësishme për vetë narracionin, sesa në krijimtarinë e Trebeshinës.

Së fundmi, nëpërmjet analizës strukturore, bota fantastike e krijuar në romanin “Kënga shqiptare” dhe në krijimtarinë tregimtare të Trebeshinës, është shprehje e pasurisë shpirtërore të karaktereve të ndërtuara, por duke u ndërtuar mbi një bazë kulturore etnike, ato shprehin pasurinë e tërë etnisë, duke shpjeguar kështu dhe figurativitetin e titullit. Fantastikja është një mënyrë e mirë për t’i shpëtuar realitetit, por kurrësi për t’u larguar përgjithnjë prej tij, duke kaluar dhënë psikoza patologjike. Dhe mbi të gjitha, për të dhënë mesazhin e triumfit të jetës.

BIBLIOGRAFIA:

Vepra e Kasëm Trebeshinës

1. Kasëm Trebeshina “*Kënga shqiptare 1*”, Globus R, Tiranë, 2001.
2. Kasëm Trebeshina “*Kënga shqiptare 2*”, Globus R, Tiranë, 2001.
3. Kasëm Trebeshina “*Kënga shqiptare 3*”, Globus R, Tiranë, 2001.
4. Kasëm Trebeshina “*Kënga shqiptare 4*”, Globus R, Tiranë, 2001.
5. Kasëm Trebeshina “*Kënga shqiptare 5*”, Globus R, Tiranë, 2001.
6. Trebeshina, Kasëm, *Shtigjet e shekujve*, Gjon Buzuku, Prishtinë, 2007.
7. Trebeshina, Kasëm, *Ku bije Iliria?*, Toena, Tiranë, 2000.
8. Trebeshina, Kasëm, *Më përtej kohërave*, Ars, Tiranë, 2004.
9. Trebeshina, Kasëm, *Vendi – këtu, koha – tani*, Arbëria, Tiranë, 1992.
10. Trebeshina, Kasëm, *Legjenda e asaj që iku*, Sh. B. E LSHA, Tiranë, 1992.
11. Trebeshina, Kasëm, *Qezari nisjet për luftë*, Zëri i Rinisë, Tiranë, 1993.
12. Trebeshina, Kasëm, *Rruga e Golgotës*, Humanitas, Tiranë, 1993.
13. Trebeshina, Kasëm, *Mekami*, Buzuku, Prishtinë, 1994.
14. Trebeshina, Kasëm, *Dafina të thara. Romani i jetës sime, Aracne, Romë, 2002.*
15. Trebeshina, Kasëm, *Nata para Apokalipsit*, Phoenix, Tiranë, 1999.
16. Trebeshina, Kasëm, *Hijet e shekujve*, Eurorilindja, Tiranë, 1996.
17. Trebeshina, Kasëm, *Tregtari i skeletëve*, Gjon Buzuku, Prishtinë, 2006.
18. Trebeshina, Kasëm, *Promemorja*, Antologjia *Maja e çelur*, Sh.B.L.Sh., Tiranë, 1993.

Literaturë kritike

1. Përmbledhje artikujsh, *Trebeshiniana*, Studime, artikuj, ese, Tiranë, 1998.
2. Mullahi, Anila, *Veçori të poetikës në prozën romanore të Kasëm Trebeshinës*, Dudaj, Tiranë, 2013.
3. Gjoka, Behar, *Trebeshina, ajsbergu i letrave shqipe*, Vatra, Tiranë, 2005.
4. Nuri Dragoj, *Trebeshina, një jetë para gjyqit*, Globus R, Tiranë 2005.
5. Dhurata Shehri, “*Lexuesit empirikë të Odin Mondvalse*”, seminari XVIII, Tiranë, 1996.
6. Aurel Plasari “*Odin Mondvalse dhe fundi i utopive*”, Drita, 14 mars, 1993.
7. Ramadan Musliu, *Vizioni oruellian i totalitarizmit*, Në: Konfiguracione narrative, Tiranë, 1996.
8. Kola, Gjovalin, *Shkolla e disidencës dhe Trebeshina*, Plejad, Tiranë, 2012.
9. Lumi, Elvira, *Metamorfozat, Kadare, Kuteli, Trebeshina*, Scanderbeg Books, Tiranë, 2006.
10. Çali, Edmond; Trebeshina, Kasëm, *Intervistë me Kasëm Trebeshinën*, Aracne, Roma, 2006.
11. Hysen Sinani, “*Sfida e një shkrimtari të madh*”, R. D. 13 gusht 1996.
12. Lazër Stani, “*Katër orë me Kasëm Trebeshinën*” (artikull)
13. Agim Vinca, “*Rebelimi i Kasëm Trebeshinës*”, Në: Alternativa letrare shqiptare, Shkup, 1995.
14. Kuçuku, Bashkim, *Leksionet e lëndës: Histori romani, në kursin MND, UT*, 2010.

Literaturë teorike

1. Tzvetan Todorov, *The Fantastic, a structural approach to a literary genre*, Translated in English Richard Howard, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1975.
2. Jackson, Rosemary, *Fantasy, The Literature of Subversion*, Publisher: Routledge, 2003.
3. Pia Pozzato, Maria, *Semiotika e tekstit*, Dhurata Shehri, UET Press, Tiranë 2009.
4. Barthes, Rolan, *Aventura Semiologjike*, Rexhep Ismajli, Dukagjini, 2008.
5. Barthes, Rolan, *Elements of Semiology*, Annette Lavers, Colin Smith, Hill and Wang, New York, 2003.
15. Genette, Gerard, *Narrative Discourse (An Essay in Method)*, Translated by: Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1972.
16. Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*, Cornell University Press, Ithaca, 1975.
17. Eko, Umberto, *Gjashtë shëtitje në pyjet e tregimtarisë*, Diana Kastrati, Dituria, Tiranë, 2007.
18. Currie, Mark, *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007.
19. Përmbledhja me studime: *Teori dhe Kritikë Moderne*, Përgjodhi dhe përktheu Nysret Krasniqi, Rozafa, Prishtinë, 2008.
20. Borges, J., L., *Libri i qenieve imagjinare*, Azem Qazimi, Zenit, Tiranë, 2005.
21. Borges, J., L., *Inkuizionet e tjera*, Astrit Cani, Ideart, 2005.
22. Todorov, Tzvetan, *Letërsia në rrezik*, Mehdi Halimi, Buzuku, Prishtinë, 2007.
23. Sartre, Jean Pol, *Ç'është Letërsia?*, Elona Riska, DeaS, Tiranë, 1998.
24. Tirta, Mark, *Etnologjia e përgjithshme*, GEER, Tiranë, 2008.
25. Tirta, Mark, *Mitologjia ndër shqiptarë*, Tiranë, 2004.
26. Zhenette, Zherar, *Figurat*, Sabri Hamiti, Binak Kelmendi, Rilindja, Prishtinë.
27. Zekthi, Rudian, *Vëzhgimi pa sfond*, Sh. Botuese: Dy lindje dhe dy perëndime, Tiranë, 2012.
28. Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination*, Translated in English by: C. Emerson and M. Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981.
29. Stipçeviç, Aleksandër, *Simbolet e kultit tek ilirët*, Toena, Tiranë, 2002.

30. Lë Gof, Zhak, *Qytetërimi i perëndimit mesjetar*, Toena dhe Soros, Tiranë, 1998.
31. Fuko, Mishel, *Historia e marrëzisë në periudhën klasike*, Leka Toto, Toena dhe Sh.B.L.K., Tiranë, 2003.
32. Sadik, Bejko, *Qytetërimet e mëdha*, Onufri, Tiranë, 2006.
33. Frai, Northop, *Anatomia e kritikës*, Shejzat, Prishtinë, 1997.
34. Goyet, Florence, *The Classic Short Story, 1870-1925, Theory of a Genre*, Open Book Publishers, Cambridge UK, 2014.
35. Eko, Umberto, Si bëhet një punim diplome, Kristina Jorgaqi, Përprjekja, Tiranë, 1997.
36. Eliade, Mirçja, *Miti i kthimit të përjetshëm*, Mehr Licht, nr. 23, Ideart, Tiranë, 2004.
37. Eliade, Mirçja. *Mitet, vegimet dhe misteret*, kapitulli “Realitete arkaike”, Agron Tufa.
38. Mircea, Eliade, *The myth of the eternal return*, Princeton University Press, 1974.
39. Mircea, Eliade, *The Sacred and the Profane, The Nature of Religion*, Willard R. Trask, A Harvest Book, New York.
40. Tzvetan, Todorov, *Poetika e prozës*, Gj. Kola, A. Papeka, Panteon, Tiranë, 2000.
41. Genette, Gerard, *Diskursi i ri i rrëfimit*, Mirela Shella, Dy Lindje & Dy Perëndime, Tiranë, 2014.
42. Herman, Luc; Vervaeck, Bart, *Handbook of Narrative Analysis*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 2005.
43. Orhani, Zenel, *Imazhet mendore, Imagjinata dhe Fantazia*, Ada, Tiranë, 2004.
44. Hamiti, Sabri, *Letërsia Moderne Shqiptare*, Albas, Tiranë, 2000.
45. Propp, Vladimir, *Morfologjia e përrallës*, SHLK dhe Aleph, Tiranë.
46. Lotman, Jurij, *Kultura dhe bumi*, ShLK dhe Aleph, Tiranë, 2004.
47. Zheji, Gjergj, *Vargu i këngëve të kreshnikëve*, Naim Frashëri, Tiranë, 1987.
48. Arapi, Fatos, *Këngë të Moçme Shqiptare*, Naim Frashëri, Tiranë, 1986.
49. Zheji, Gjergj, *Folklori shqiptar*, ShBLU, Tiranë, 1998.
50. Dado, Floresha, *Intuitë dhe vetëdije kritike*, Onufri, Tiranë.
51. Dado, Floresha, *Letërsi e painterpretuar*, Bota shqiptare, Tiranë, 2010.
52. Dado, Floresha, *Proza nëpër teknikat poetike*, Tiranë.
53. Dado, Floresha, *Sfida teorike të historiografisë letrare*, Bota shqiptare, Tiranë.
54. Dado, Floresha, *Teoria e veprës letrare*. Poetika, Shblu, Tiranë.
55. Berisha, Anton, *Këngë që përlijin pasurinë shpirtërore të shqiptarit dhe botës së tij*, F.Konica, Prishtinë, 2008.
56. Akademia e Shkencave të Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, *Epika Historike*, Tiranë, 1990.

57. Mbledhës të Folklorit, *Këngë popullore të Labërisë*, Tiranë, 1991.
58. Instituti i shkencave, *Këngë popullore lirike*, Tiranë, 1955.
59. *Historia e mendimit etnologjik dhe mitologjik*, Përshtatur nga Adem Jakllari, ShBLU, Tiranë, 2003.
60. Ricoeur, Paur, *Time and Narrative (Vol I)*, Translated by K. Mclaughin, D. Pellauer, The University of Chicago Press, 1984.
61. Fromm, Erich, *Gjuha e Harruar; Një eksplorim në historinë e interpretimit të ëndrrave e miteve nga letërsia primitive në veprën e Frojdit e të Jungut*, Kujtim Ymeri, Dituria, 1998.
62. Frojd, Zigmund, *Totemi dhe tabuja*, Mufit Mushi, Fan Noli, Tiranë, 2006.
63. Frojd, Zigmund, *Mbi Letërsinë dhe Artet*, G. Karakashi, H. Luli, R. Hida, Fan Noli, Tiranë.
64. Jung, K. G., *Frojdi dhe psikanaliza*, Dritan Koka, Dritan Tirana, Tiranë, 2003.
65. Frojd, Zigmund, *Frika*, M. Mushi, R. Hida, Fan Noli, Tiranë.
66. Fromm, Erich, *Psikoanaliza dhe feja*, Afërdita Stefani, Psikoanaliza dhe feja, Plejad, Tiranë, 2002.
67. Freud, Sigmund, *Interpretimi i ëndrrave*, Ergys Petriti, Plejad, Tirane, 2014.
68. Freud, Sigmund, *Totem and Taboo*, The Horror of Incest, Berlin, 1913.
69. Jung, Carl Gustav, *Ese mbi gjurmimin e pavetëdijes*, Edit Dibra Fan Noli, Tirane, 2004.
70. Gallop, David, *Aristotle; About sleep and dreams*, Aris & Phillips, Minesota, 1996.
71. Lacan, Jacques, *Ecrits; A selection, The Mirror Stage as Formative of the I Function*, W.W. Norton & Company, USA, 1949.
72. Zimmerman, Aaron, *Moral Epistemology*, Routledge Editions, London and New York, 2010.
73. Borges, Jorge Luis, *Aleph*, Çlirim Mukli, Uegen, Tiranë, 2002.
74. Jefferson, Robey, *Teoria Letrare Moderne*, Floresha Dado, Albas, Tiranë, 2004.
75. Spengler, Oswald. *The Decline of the West (Rënia e Perëndimit)*, Translated by: Charles Francis Atknison, London.
76. Horkheimer, Max and Adorno, Theodor, *Dialectic of Enlightenment*, Translated in English by E. Jephcott, Stanford University Press, Stanford, California, 2001.
77. Hersh, Zhanë, *Habia filozofike*, Artan Fuga, Dituria, Tiranë.
78. Yves Chevreil, *Letërsia e krahasuar*, Ali Xhiku, Albin, 2002.
79. Stumpf, Samuel Enoch, *Filozofia, Historia dhe Problemet*, K. Myftiu, P. Shehu, Toena, Tiranë.
80. Auerbach, Erich, *Mimesis*, Princeton, N. Y. 1971.
81. Baker, Geoffrey, *The Realism's Empire*, Ohio State University, 1973.

82. Watt, Ian, *Realism and the Novel Form, The Rise of the Novel, Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, 1960.
83. Sastri, P. S., Coleridge, *Theory of Poetry*, New Delhi, S. Grand and Co, New Delhi, digitalpublication, on 2005.
84. Wellek, Warren, *Teoria e letërsisë*, Abdurrahim Myftiu, Onufri, 2007.
85. Dado, Floresha, *Sfida teorike të historiografisë shqiptare*, Bota shqiptare, Tiranë, 2009.
86. *A Companion to Narrative Theory*, Edited by James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Blackwell Publishing, 2005.
87. Fludernik, Monica, *An Introduction to Narratology*, Routledge, London and New York, 2009.
88. Genette, Gerard, *The Architext*, Jane E. Lewin, Editions du Seuil, Paris, 1979, University of California Press, 1992.
89. Morini, Massimiliano, *Jane Austen's Narrative Techniques, A Stylistic and Pragmatic Analysis*, Ashgate Books, 2009.
90. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge Press, London and New York, 2006.
91. Allen, Graham, *Intertextuality*, Routledge Press, London and New York, 2000.
92. Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, Routledge Press, London and New York, 1998.
93. Hart M. Stephen, Ouyang, Wen-Chin, *A Companion to Magical Realism*, Tamesis, USA, 2005.
94. Butler, Christopher, *Modernism, A Very Short introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2010.
95. Brockmeier, Jens; Carbaugh, Donal, *Narrative and Identity, Studies in Autobiography, Self and Culture*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2001.
96. MC Hale, Brian, *Postmodern Fiction*, Routledge Press, London and New York, 2004.
97. Derrida, Jacques, *Acts of Literature*, Derek Attridge, Routledge Press, London and New York, 1992.
98. Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, Continuum, London and New York, 2004.
99. Itamar, Even-Zohar, *Polysystem Studies*, Daniel Weissbort, and Astradur Eysteinnsson,, Oxford University Press, 1990.
100. Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, Sheila Faria Glasser, The University of Michigan Press, Michigan, 1995.

101. Blanchot, Maurice, *The Infinite Conversation*, Susan Hanson, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1993.

ABSTRAKT

“Shtresa fantastike dhe pozicionimi në drejtime letrare në romanin “Kënga shqiptare”, të K. Trebeshinës”

Interesi kryesor i këtij punimi ishte që, së pari, të kthehej vëmendja në krijimtarinë e K. Trebeshinës, si shkrimtar për të cilin jemi të mendimit se ka vend për shqyrtime të mëtejshme, që nxjerrin në pah vlerat e këtij shkrimtari. Së dyti, çka është edhe më e rëndësishme, të ndërtohej qasja që studjon elementin fantastik, imagjinar në romanin “Kënga shqiptare” dhe në tregimtarinë e këtij shkrimtari, duke nxjerrë në pah mjeshtërinë estetike në përfitim të këtyre elementeve mjaft interesante, por kompleksë për t’u shndërruar në lëndë rrëfimtare. Kjo qasje, ka bërë që studimi t’i shmanget trajtesave pozitiviste, që në rastin e Trebeshinës, janë të shumta, krahasimisht me studime të cilat qasjen e tyre e mbështesin në tekstin letrar.

Në romanin “Kënga shqiptare”, po ashtu edhe në krijimtarinë tregimtare të Trebeshinës jemi ndalur në: rëndësinë që ka elementi fantastik në romanin në fjalë dhe në krijimtarinë tregimtare, mënyrat e ndërtimit narrativ të cilat përfshijnë dhe njëherësh krijojnë elementin fantastik, studimin e strukturave tekstore bazë përmes të cilave krijohet elementi fantastik në tekst, si dhe interpretimi analitik i secilit element, mbështetur në strukturën e re kuptimore që krijohet në veprën e Trebeshinës, çdoherë që kemi të bëjmë me elemente fantastike.

Botën fantastike në romanin “Kënga shqiptare” dhe në vëllimet me tregime të Trebeshinës, i përbashkojnë elemente të tilla si përftesat që realizojnë ketë botë dhe mbi të gjitha, pasqyrimi dhe njëherësh krijimi i botës shpirtërore shqiptare. Këto proza të këtij autori dëshmojnë se ai është një dokumentues i pasurisë shpirtërore etnike, por edhe demiurg dhe interpretues i saj, realizuar këto përmes elementeve fantastike.

Fjalë kyçe: Trebeshina, fantastike, imagjinatë, strukturë, ambiguitet, narracion, përftesa, kompozicion, simbolikë, ëndërr, koha, qenie fantastike, prolepsa, analepsa, plan narrativ, homodiegjezë, heterodiegjezë, prozë tregimtare, roman sagë, roman epope, motiv, kuptim i ri, interpretim.

ABSTRACT

“The Fantastic in Trebeshina’s novel “Albanian Song” and the orientation towards Literary Movements

The main goal of this doctoral thesis is to evoke and raise the importance of the K. Trebeshina’s Literature, for we consider his work multidimensional and that it has to be studied furthermore. Then the approach toward the Fantastic Element in the novel “Albanian Song” and in his short stories highlights the skillful and highly aesthetic writing in the way these complex elements are created and live in the texts, in order to become part of the narration. The study focuses and analyses the text itself, avoiding this way, the positivist and biographical approaches. In the novel “Albanian Song” as well as in the short stories of Trebeshina, we have analyzed: the importance of the Fantastic in the novel and in the author’s short stories, the ways through which the Fantastic is integrated in the main story line and at the same time is being created, the study of the basic textual structures that create the Fantastic in the texts, as well as the analytic interpretation of each of them, based on the new meanings we face in the work of this author, each time we find the Fantastic in it.

The Fantastic in the novel “Albanian Song” and in the short stories of Trebeshina, share the same textual patterns that make this realm possible, by expressing at the same time creating the

Albanian spiritual world. The author becomes through the Fantastic, not only an imitator but also a creator and an original interpreter of the Albanian spiritual world.

Key Words: *Trebesina, Fantastic, Imagination, Structure, Ambiguity, Narration, Instrument, Composition, Symbolic, Dreams, Time, Imaginary Beings, Prolepsis, Analepsis, Narrative Plan, Homodiegesis, Heterodiegesis, Short Story, Saga, Epic, Motive, New Meaning, Interpretation.*