



UNIVERSITETI I EVROPËS JUGLINDORE
УНИВЕРЗИТЕТ НА ЈУГОИСТОЧНА ЕВРОПА
SOUTH EAST EUROPEAN UNIVERSITY

PREZENTIMI FINAL I TEMËS (DRAFT)

EMRI: Arian KRASNIQI

PROGRAMI I DOKTORATËS: GJUHË DHE LETËRSI SHQIPE

FAKULTETI: FAKULTETI I GJUHËVE, KULTURAVE DHE KOMUNIKIMIT

DATA E FILLIMIT TË STUDIMEVE: 1.10.2014

TEZA E DOKTORATËS

**Figura e Skënderbeut në dramaturgji: aspekte shumëdimensionale historike,
artistike dhe estetike**

FUSHA: DRAMË, TEATËR, FILM

DATA: Nëntor 2019

Mentori:

Prof.dr. Vebi Bexheti

Kandidati:

Arian Krasniqi, ID# 123619

Përmbajtja

Abstrakt

KREU I PARË

SKËNDERBEU, HISTORIA, MITI DHE LETËRSIA

Sfondi historik dhe gjeografik

Barleti si poligon i diskutimit kritik

(Vend) lindja e heroit

Shkëlqimi i mitit

Letërsia dhe miti

Figura e Skënderbeut në letërsi

Skënderbeu në letërsinë shqiptare

Skënderbeu i pas pavarësisë

Skënderbeu në letërsinë botërore

KREU I DYTË

ETAPAT E ZHVILLIMIT TË DRAMATURGJISË SHQIPTARE

Fillet e teatrit në hapësirën shqiptare

Drama e motiveve historike dhe mitologjike

Temat kombëtare dhe shoqërore nën prizmin kritik

Drama e idependencës dhe ajo ndërmjet Dy Luftërave Botërore

Dramaturgjia e realizmit socialist

Drama historike e pasçlirimit të vendit

Drama revolucionare

Zhvillimi i teatrit dhe dramaturgjisë shqiptare në Kosovë

Drama moderne avangardiste

KREU I TRETË

OPUSI KRIJUES DRAMATURGIK SHQIPTAR PËR SKËNDERBEUN

Hyrja e Skënderbeut në dramaturgji

Skënderbeu në dramaturgjinë shqiptare

Transfigurimi i Skënderbeut në personazhin me emrin Selim

Skanderbegu, Shën Pjetri dhe Djalli

Skënderbeume zemërimin e Akilit dhe dilemën e Hamletit

Skanderbegu, Shën Pjetri dhe Djalli

Skënderbeu në *Eliz*

Luani i Shqipnis Kastrioti

Mbreti i një drame në vjershë

Memoria për emrin e mallkuar

Skënderbeu – njeriu i dhimbjes së përmbajtur

Skënderbeu me shokë shumë

Kalorësi Skënderbe

Heroi i (pa) pranishëm

Skënderbeu brenda një kronike historike

Gara për rolin e Skënderbeut

Skënderbeu në trilogjinë arbëreshe

Skenderi dhe Zulejka

Gjergji i Vogël dhe Skënderi i Madh

Skenderbeu/manuskripti i Marlout

Beteja e fundit e Skënderbeut

KREU I KATËRT

SKËNDERBEU NË DRAMATURGJINË BOTËRORE

Skënderbeu në gjuhën e Shekspirit.

Heroi i dramës lirike

Heroi i krishterë

Drama “Scanderbeg”-rrëfimi “i vjedhur”

Skënderbeu në dramën dhe teatrin frëng

Drama e burrave

Skënderbeu në drama të tjera

KREU I PESTË

SKËNDERBEU NË ARTET E TJERA SKENIKE, OPERË DHE FILM

Skënderbeu dramatik në këngët dialogjike

Heroi operistik

Skënderbeu në operën franceze

Skënderbeu dashnor i princeshës serbe

Skënderbeu në operën shqiptare

Prijësi i përndritur në ekranin e madh

Përfundime

Listë e literaturës

Abstrakt

Qëllimi i këtij projekti është studimi, interpretimi, analizimi, vlerësimi dhe krahasimi i teksteve dramatike që kanë të bëjnë me figurën e Heroit tonë kombëtar Gjergj Kastrioti - Skënderbeu (1405-1468), duke përfshirë këtu dramaturgjinë shqiptare dhe atë botërore.

Duke e pasur parasysh se deri më sot janë bërë fare pak ose aspak studime të thella për ato tekste dramatike që trajtojnë figurën e Skënderbeut, si dhe duke marrë në konsideratë faktin se tekstet dramatike që janë shkruar nga autorë të huaj, janë fare ose aspak të njohura në hapësirën shqiptare, mendoj se ky studim del i arsyetueshëm. Po ashtu, thelb i studimit është interpretimi, analiza, vlerësimi dhe krahasimi i teksteve dramatike që kanë për personazh Skënderbeun në aspekte historike dhe artistike, përkatësisht letrare dramaturgjike duke mos lënë anash edhe karakteristikat e veçanta ose ato të përbashkëtat të figurës së Skënderbeut si personazh dramatik (*dramatis persona*).

Qëllim i pashmangshëm i këtij punimi mbetet jo thjesht vetëm analiza letrare e veprës, ose aspekte teorike të interpretimit të tekstit, por për më shumë, evidentimi, interpretimi, analizimi, krahasimi dhe argumentimi i fakteve që kanë të bëjnë me mënyrën e trajtimit të figurës së Skënderbeut në vepra të dramaturgjisë shqipe dhe asaj botërore.

Përzgjedhja e veprave dramatike për interpretim, analizim dhe vlerësim në këtë punim nuk ka qenë selektive dhe nuk i është nënshtruar ndonjë *kriteri* letrar a artistik, pra pjesë e këtij punimi janë të gjitha ato vepra dramatike, të autorëve shqiptarë dhe të huaj, që për personazh kanë Heroin tonë dhe që janë botuar në kohë të ndryshme, prej shekullit 16 deri në shekullin 21. Renditja e tyre në punimin tonë është bërë, jo sipas rëndësisë që kanë, por sipas vitit të botimit.

Kemi qenë të vetëdijshëm se qëllimi mund të arrihet vetëm duke bërë **evidentimin**, **sistemimin**, **interpretimin**, **analizimin** dhe **vlerësimin** e të gjitha atyre teksteve **dramatike**, por edhe **operistike** e **filmike**, që në epiqendër kanë figurën e Skënderbeut, prandaj përmbushja e qëllimit të këtij punimi ka kërkuar kohë, angazhim dhe përkushtim të madh.

Fjalë kyç: **Skënderbeu, dramaturgji, evidentim, sistemim, analizim, historike, përmbajtësore, stilistike.**

KREU I

SKËNDERBEU, HISTORIA, MITI DHE LETËRSIA

Sfondi historik dhe gjeografik

Popujt dhe kombet përgjatë gjithë historisë së rruzullimit, pandashëm, janë identifikuar, përveç tjerash, edhe me heronjtë e tyre. Ky identifikim, ku më shumë e ku më pak, është bazuar mbi realitete historike por pa përjashtuar këtu edhe tregimet për heronjtë me përmasa mitologjike. Një të tillë identifikim prej qindra vjetësh e ka edhe kombi ynë. Heroi ynë kombëtar, Gjergj Kastrioti Skënderbeu (1406-1468) mbetet ikonë e patjetërsueshme e identitetit tonë shqiptar dhe historisë sonë mijëvjeçare.

Ashtu siç ndodh zakonisht në një shfaqje teatri, ku personazhi hyn në skenë në një situatë kulmore dramatike, edhe hyrja e Skënderbeut në skenën e historisë që e befshme dhe në një kohë jashtëzakonisht të veçantë. Kjo ngjau në një moment tepër kritik për viset e banuara me shqiptarë dhe për fatin e përgjithshëm të Evropës. Ishte ky viti 1443, kur ai u vu në krye të kryengritjes së përgjithshme çlirimtare të popullit shqiptar, kur osmanët, pasi kishin pushtuar pjesën më të madhe të Gadishullit Ballkanik, po ia mësynin Hungarisë për të hapur rrugë drejt Evropës Qendrore, dhe Shqipërisë për të kaluar në Gadishullin Italik. Për historianët “Ky vit që tepër kritik edhe për faktin se Shtetet e lira të Evropës nuk po e vlerësonin aspak rrezikun që po i vinte qytetërimit të kontinentit nga furia e Sulltanit. Pra, pikërisht në këtë kohë kritike për Lirinë e Popujve të Evropës dhe për fatet e Rilindjes së saj, dy vende, Shqipëria me Skënderbeun, ashtu si Hungaria me Janosh Huniadin ibënë ballë Perandorisë Osmane, dhe e ndalën për disa dhjetëvjeçarë përparimin e mëtejshëm të saj” (Frashëri, 1989:28-29).

Së këndejmi, përmasat reale të madhështisë së Skënderbeut nuk mund të vlerësohen në mënyrë reale e objektive jashtë kontaktit historik, politik e shoqëror të kohës kur ai jetoi dhe veproi. Për ta njohur dhe vlerësuar më mirë këtë kontekst, duhet njohur kufijtë etniko-gjeografikë të kohës. Nga atë që është studiuar e vlerësuar deri më tash, mund të thuhet se në fushën e studimeve historike sundon kryesisht pikëpamja e parashtruar më 1899 bashkërisht nga L.Taloçi (Lajos Thallóczy) dhe Konstandin Jireçeku (Konstantin Jireček), e zhvilluar më hollësisht

më 1913 nga bashkëpunëtori i tyre, Milan Shuflaj, (Milan Šufflay) sipas të cilëve kufijtë etniko-geografikë të Shqipërisë në Shekullin e Skënderbeut shkonin afërsisht nëpër katërkëndëshin *Tivar-Prizren-Ohër-Vlorë*, mbasi vetëm në viset që ndodhen brenda këtij katërkëndëshi, ishte shtrirë në atë shekull emërtimi *Albanon, Albanum, Albania* (Frashëri, 1989:8).

Nga ky këndvështrim historik, rezulton se viset e sotme të banuara me shqitarë që ndodhen jashtë këtij katërkëndëshi hipotetik nuk bënin pjesë në atdheun e shqiptarëve të shekullit 15, mbasi në burimet arkivore e letrare të asaj periudhe, nuk përfshihen në këtë emërtim gjeografik. Pra, sikurse risjell në kujtesë historiani Frashëri (1989),: “të tre studiuesit mesjetarë të përmendur më lart, mendojnë se emërtimi *Albanon, Albania*, ka qenë në mesjetë një nocion etniko-geografik, se ka përfaqësuar asokohe *atdheun territorial* të shqiptarëve”. Sipas tij, është evidentuar fakti se: “Për shkrimtarët dhe kancelarët e mesjetës së hershme dy qenë komponentët kryesore të kombësisë: *komuniteti politik* dhe *komuniteti fetar*. Dallimet linguistike, etnografike, historike dhe antropologjike të popullsive të ndryshme që jetonin në të njëjtin komunitet nuk çonin peshë” (Frashëri, 1989:8).

Pavarësisht këtyre interpretimeve, megjithatë, në sfondin e zhvillimeve historike është e qartë se koncepti i ri i kombësisë nuk triumfoi plotësisht as gjatë shekullit 15. Përgjatë dekadave dhe shekujve të mëvonshëm, u shfaqen shkrimtarë apo kancelarë të kohës, kryesisht nga bota perëndimore, të cilët shkuan pas konceptit linguisto-fetar dhe e përqaftuan atë si më të besueshmin koncept për kohën. Pra, në vazhden e këtyre interpretimeve, shumë prej tyre e kishin vështirë t’i konsideronin si gjymtyrë të një kombësie të vetme të gjithë banorët që flisnin në të njëjtën gjuhë, që jetonin në të njëjtin territor, por që u takonin dy riteve të ndryshme fetare. Sipas Frashërit (1989:13-14) “Kështu shpjegohet përse në disa akte të huaja të shek.XV flitet ende për *albanitë* dhe *epirotë* ose për *makedonas* dhe *epirotë*, si për dy kombësi të ndryshme”.

Për shqiptarët, të dyja këto emërtime dhe përkufizime u veshën me të njëjtin kuptim etnik. Ata e quanin veten edhe *arbanitë* edhe *epirotë*. Siç e përmend Frashëri, dëshmitar i parë është vetë Skënderbeu. Në këtë kontekst, historiani ynë e përmend faktin se si “Në korrespondencën e vet me kancelaritë e huaja ai nënshkruante *Zot i Arbërisë* (*Dominus Albaniae*), bashkatdhetarët e tij i quan *arbër*, (albanenses, albanesi), por në letrën që i drejtonte më 31 dhjetor 1460, Princit të Taranit, J.A. de Orsinis, ai shkruante: ‘në qoftë se kronikat tona nuk

gënjejnë, ne quhemi epirotë' (se le nostre croniche non mentino, noy chiamamo Epiroti)" (Frashëri, 1989: 14).

Pra, bazuar në këto të dhëna historiografike, dëshmitari i dytë është Marin Barleti. Në veprën e tij "*Historia e jetës dhe veprave të Skënderbeut*" e botuar ndërmjet viteve 1508-1510, humanisti shkodran i përdor të dy emërtimet etnike, por zakonisht nuk bën dallimin mes tyre. Në veprën e tij ai i quan *arbër* (albanenses) si shqiptarët që banonin në *Arbëri* apo *Epir*, ashtu edhe ata që kishin zënë vend në Peloponez. Vetë Skënderbeun e quan zakonisht *epirot*, në disa raste e cilëson *arbër*, por megjithatë Barleti preferon që t'i japë titullin princ i epirotëve (*Epirotarum Princeps*).

Kështu, në aspektin historik qëndron konstatimi pra se në shekullin 15 me *albanë* dhe *epirotë* nënkuptoheshin banorët e hapësirës gjuhësore shqipe; se përmbajtja e tyre linguistike-fetare e kishte humbur fuqinë e saj, se për vetë shqiptarët ato ishin me të njëjtin kuptim etnik; se në shumicën e rasteve shqiptarët njiheshin edhe jashtë Shqipërisë me një emër të vetëm etnik, se më në fund, ekzistonin qarqe të huaja, të cilat e ruanin ende konceptin linguistiko-fetar mbi kombësinë.

Në këtë mënyrë, për atdheun e mbarë shqiptarëve u sanksionuan kështu dy emërtime etniko-gjeografike: *Arbëri* dhe *Epir*. Zhvillimi i mëvonshëm i këtyre dy emërtimeve është një histori më vete (Frashëri, 1989:18). Prandaj, ky konsolidim i emrit të përbashkët etnik të shqiptarëve qysh në shekujt mesjetarë duhet vlerësuar si një triumf i madh historik i gjithë shqiptarëve. Këtë triumf e shpëtoi në mënyrë të veçantë lufta e lavdishme që zhvilluan shqiptarët kundër pushtuesve osmanlinj nën udhëheqjen e heroit legjendar Gjergj Kastrioti-Skënderbeut, të cilin, siç shkruan humanisti ynë i shquar, Marin Barleti, e *konsideronin prijësin e tyre, jo vetëm shqiptarët e Arbërisë e Epirit, por edhe ata të Peloponezit*.

Siç do ta shohim më vonë, përdorimi i këtyre dy emërtimeve është evident në të gjithë historiografinë dhe krijimtarinë letrare artistike që në cilëndo mënyrë trajton figurën dhe Epokën e Skënderbeut.

Një varg zhvillimesh të shekullit, në të cilin jetoi dhe veproi Skënderbeu, patën rolin dhe rëndësinë e vet në kuptimin e ndryshimit të rrjedhave të ngjarjeve dhe të gjithë historinë, jo vetëm individuale për Heroin Kombëtar, por edhe kolektive për interesat e përbashkëta dhe të

përgjithshme kombëtare. Si më të rëndësishmet ngjarje evidentohen: Kryengritja e përgjithshme fitimtare e vitit 1443 dhe Kuvendi i përgjithshëm shqiptar, i pranverës së vitit 1444 (Kuvendi i Lezhës) shënojnë një kthesë vendimtare në luftën e popullit shqiptar kundër invazionit osman që kishte nisur në fund të shekullit 14. Sipas historianit Kasem Biçoku (1989:18) *“Ishin pikërisht këto dy ngjarje të mëdha, që jo vetëm krijuan kushtet e përshtatshme për lindjen e një pushteti qendror, që përfaqësonte forcat politike shqiptare të interesuara për zhvillimin me sukses të luftës kundër invazionit osman, por prej tyre doli një pushtet i tillë i kryesuar nga Skënderbeu”*.

Pikërisht nga forcimi në një shkallë të madhe i pozitave të brendshme politike të Skënderbeut, u bë e mundur që edhe vendet e huaja ta konsideronin atë si figurë qendrore politike të Shqipërisë. Ky vlerësim dhe konsiderim pozitiv për rolin dhe rëndësinë e figurës së Heroit Kombëtar, e bëri të mundshëm, gjithandej, të njohur faktin se Shqipëria, e drejtuar nga Skënderbeu ishte forca kryesore aktive anti-osmane, lufta e suksesshme e së cilës i nxiste e i mbante të gjalla shpresat për shkatërrimin e forcave osmane e dëbimin e tyre nga viset e pushtuara të Ballkanit.

Kjo mirënjohje (ndër)kombëtare për Skënderbeun, ishte e shumanshme dhe e gjithanshme për të kulmuar me momentin kur Papa Piu II do t’i jepte atij *skepterin mbretëror* kur të vinte në Ballkan, më 1464, me rastin e fillimit të kryqëzatës. Se shkalla e unitetit brendashqiptar kishte arritur pikën maksimale, nuk ka dilemë. Ky unitet politik shqiptar me në krye Skënderbeun, ishte bërë një realitet historik i tillë sa që edhe vet Sulltan Mehmeti II që i shtrënguar ta pranonte e ta njihte duke arritur me të edhe një marrëveshjeje paqeje më 1463.

Nga ç’na dëshmojmë të dhënat historike, shteti feudal shqiptar nën udhëheqjen e Skënderbeut, i krijuar në një periudhë luftërash të vazhdueshme, pati karakter kryesisht ushtarak. Veprimtaria e tij kryesore lidhet me nevojat e zhvillimit të luftës kundër pushtuesve osmanë me forcimin e ushtrisë dhe mbrojtjen e vendit (Biçoku, 1989:27).

Barleti si poligon i diskutimit kritik

Natyrshëm, interesimi dhe përqendrimi i historiografisë për një person çfarë ishte Skënderbeu ka qenë dhe mbetet i gjerë në kuptimin e hulumtimit, studimit, dhe interpretimit faktografik të të dhënave për jetën dhe veprën e heroit tonë kombëtar. Kjo epiqendër e interesimit nuk është ngulitur vetëm brenda gjeografisë shqiptare por përshkon një shtrirje të madhe botërore, duke bërë kështu që aureola shumëdimensionale e Skënderbeut të ndriçohet, jo vetëm nga ne, por edhe nga të tjerët.

Për qindra vite me radhë, burimi kryesor që pati në dorë historiografia shqiptare dhe ajo botërore, për të njohur, origjinën, familjen, dhe veprimtarinë e Skënderbeut, ka qenë vepra e Marin Barletit *“Historia e jetës dhe veprave të Skënderbeut”*, e shkruar në latinisht nga Marin Barleti, prift shkodran, u botua për herë të parë në Romë rreth viteve 1508 - 1510. Të dhënat në këtë vepër, me gjithë mangësitë eventuale, kanë qenë më të pasura dhe më të plota se sa burimet e tjera letrare dhe historiografike të kohës për Skënderbeun.

Megjithatë, edhe përgjatë shekujve të mëvonshëm, historianët tanë, madje disa nga më të shquarit, janë marrë intensivisht me studimet e periudhës së Skënderbeut dhe kanë botuar studime të rëndësishme, nëpërmjet të cilave është ndriçuar një varg i gjatë çështjesh lidhur me këtë periudhë shkëlqyese të historisë sonë. Kështu, duhet përmendur Fan Stilian Nolin, i cili u mor me Skënderbeun për një çerek shekulli dhe botoi studime të rëndësishme nga kjo fushë. Athanas Gegaj mbrojti një tezë doktrate për figurën e Skënderbeut ndërkaq, pas Konferencave shkencore që u organizuan në vitin 1968, në Tiranë, Prishtinë e Palermo më rastin e 500 vjetorit të vdekjes së heroit tonë u botuan përmbledhje të rëndësishme punimesh nga këto Konferenca.

Përpyekja për të ndriçuar aspekte të veçanta, të figurë, jetës dhe veprës së Skënderbeun vazhdoi edhe në dekadat e mëvonshme. Edhe sot e kësaj dite kjo përpjekje nuk ka shteruar sepse Skënderbeu mbetet figurë që vazhdueshëm tërheq studiues dhe krijues që t’i rreken pakursyeshëm dhe palodhshëm punës për gjurmuar, studiuar e krijuar për heroin tonë kombëtar dhe periudhën e shek.XV (Jaka, 2011:17).

Me lindjen e historiografisë kritike, e cila kërkonte prova për të vërtetuar madhështinë e personaliteteve dhe ngjarjeve, Marin Barleti sado që ishte një minierë e pasur e të dhënash

historike, kishte mjaft zbrazëti dhe teprime, që duheshin rregulluar. Për më tepër, vlerësimet e tij panalgjerike dhe krijimet e tij retorike nuk mund të mos ngjallnin skepticizëm në radhë të historianëve, kritike dhe të lexuesve të kualifikuar.

Në këtë drejtim hapin e parë në historiografinë botërore skënderbegiane e kreu në mesin e shekullin 16 historiani italian Paulus Jovius (1548). Na fakt ai shfrytëzoi vetëm disa burime të pakta kronikale dhe letrare, midis të cilave edhe veprën e bashkëpunëtorit të Skënderbeut Dhimitër Frangu. Mirëpo, vështrimin e parë drej dokumentacionit të mirëfilltë arkivor e hodhi më 1562 historiani spanjoll Geranimo Zurita. Ndërkaq, vite më vonë vjen Bardh Frangu me veprën e vet *Skënderbeu (Apologji)*, të botuar në më 1636-është historiani i parë shqiptar i Skënderbeut që nuk u kufizua vetëm me Marin Barletin por krahas tij shfrytëzoi edhe burime kancelareske, kronikale dhe letrare që njiheshin në kohën e vet, të cilave u shtoi edhe të dhënat që grumbulloi nga tradita gojore shqiptare.

Sipas Flamur Hadrit (1989), *edhe pse lindi në mes të shek.XVI metoda kërkimore në historiografinë skënderbegiane, ashtu si në gjithë shkencën historiografike në përgjithësi, u zhvillua me hapa të ngadalshëm. Gjatë gjithë kësaj periudhe shigjetat e kritikës u drejtuan kryesisht kundër veprës monumentale të Marin Barletit, lënda e së cilës kishte shërbyer dhe vazhdonte të shërbente si bosh kurrizor në tërë historiografinë botërore skënderbegiane.* Fushatën e kundërshtimit të kësaj vepre e çeli qysh në fillim të shekullit XVII historiani italian, G.A.Sumonote (1601). Ndër kritikët e tjerë të rreptë që erdhën pas tij duhen përmendur H.Spondanus (1680), G.Biemmi (1742), E.Gibbon (1776) dhe në mënyrë të veçantë historiani gjerman G.Voigt (1856). Pavarësisht kritikave dhe kundërshtimeve, vepra e Marin Barletit i rezistoi kritikës asgjësuese. Një varg historianësh të kësaj periudhe, si R.Knolles (1603), O.Rinaldi (1644), J.N.Duponcet (1709), J.S.de Sismondi (1815), D.Ferlati (1817), J.Hammer (1827), J.W.Zinkeisen (1840), C.Paganel (1855) e pranuan tërësisht ose pjesërisht tregimin barletian si burim historik (Hadri 1989).

Pavarësisht kundërshtimeve nëpër vite të ndryshme, duhet thënë se vepra e humanistit shkodran Marin Barleti mbeti përsëri në qendër të ujërave të trazuara të historiografisë botërore skënderbegiane. Për më tepër, në qendër të këtyre ujërave tani hyri edhe një rival i ri i tij. Ky ishte

Anonimi Tivaras, i strukturuar në veprën e Giammaria Biemmit, vepër kjo gati e harruar derisa e “rizbuloi” më 1886 F.Tajmi dhe mëpastaj e “rivlerësoi” më 1894 J.P.Pisko.

Në fakt, gjatë dhjetëvjeçarëve të parë të shekullit 20, deri në pragun e Luftës së Dytë Botërore, historiografia ndërkombëtare skëndergebiane vuri në poligon të diskutimit kritik jo vetëm Barletin por edhe Biemmin. Si njëri, si tjetri patën edhe kritikë të rreptë edhe përkrahës të flaktë. Midis këtyre dy palë kritikëve ekstremistë qëndruan dy historianë shqiptarë të periudhës midis dy luftërave të botërore, Fan Noli (1921) dhe A.Gegaj (1937), të cilët i pranuan të dy veprat e tyre si dy burime historike të pavarura nga njëra tjetra, ndonëse në të vërtetë preferenca e tyre anonte më tepër nga Anonimi Tivaras sesa nga Marin Barleti. Kësisoj, në disa prej vlerësimeve del se Marin Barleti është një shkrimtar panagjerik, i ngutur në njoftime dhe i pasur në eufori, por është një autor i sigurt. Përkundrazi, Anonimi Tivaras është një tregimtar i ftohtë, i përmbajtur në një shifra dhe kritik në vlerësime por një pendë e dyshimtë (Hadri, 1989).

Siç veneron Hadri (1989), *“Lufta e Dytë Botërore, e gjeti, pra, historiografinë skënderbegiane me një fond dokumentar relativisht të pasur, të grumbulluar nga një mori historianësh të vendeve të ndryshme me një punë të gjatë kërkimore gati katërqindvjeçare. Në themel të këtij fondi qëndronin burimet letrare shqiptare: Marin Barleti, Dhimitër Frangu, Gjon Muzaka dhe i ashtuquajti Anonimi Tivaras”*.

Nga të dhënat e pjesshme të deritanishme e kemi të vështirë që numrin e zërave bibliografikë për veprat shkencore, ato publicistikesi dhe krijimet letrare të të gjitha zhanreve ta konkludojmë me saktësi. Zërat bibliografikë për Skënderbeun dhe periudhën e tij, vetëm për vitet 1454-1835 arrin në rreth 1000 zëra. Ky numër nuk është statik prandaj varion dhe ndryshon prej vitit në vit, prej dekadës në dekadë (Biçoku, Kastrati, 1997).

Edhe në ditët e sotme, historiografia (ndër)kombëtare vazhdon ta ketë në fokus të interesimit trajtimin shumëdimensional të figurës së Skënderbeut. Vargut të veprave të shumta për jetën dhe veprën e Heroit Kombëtar, tash së fundmi i është shtuar edhe vepra e historianit zviceran, Oliver Jens Schmitt me titull *Skënderbeu*, e cila vepër ngjalli reagime jo të pakta në qarqet shkencore dhe intelektuale të hapësirës shqiptare.

Në përpjekje për të përshkuar përmbajtjen e shkurtë të librit, historiani Schmitt (2014) shkruan: *“Jeta e Skënderbeut nuk ishte një marshim triumfal, por një luftë e vazhdueshme për*

mbijetesë, e mbushur me disfata, situata në dukje pa rrugëdalje, por shpesh edhe me kthesa të papritura të fatit. Pa vullnetin e prijësit, pasuesit e rraskapitur do t'u ishin nënshtruar herët osmanëve. Mirëpo, ishte pikërisht vullneti i Kastriotit për fitore ai që tek e fundit i tërhoqi malësorët drejt rrënimit. Sfidës së padëgjuar të ish-oficerit të tyre dezertor sulltanët i ishin përgjigjur me një ashpërsi të panjohur më parë. Kështu jeta dhe kryengritja e Skënderbeut u bë dhe tragjedia e trevës së tij të prejardhjes, e cila si asnjë rajon tjetër i Ballkanit u shkretua e u shpopullua nga osmanët. Është gati emblematike vetmia e Skënderbeut në ditët e tij të fundit: hakmarrësi i t'et, kundërshtari i dy sulltanëve, atleti i Krishtit, Aleksandri i Ri u ndodh i vetëm mbi rrënojat e veprës së tij. Përreth tij ishte ulur në varr një botë e tërë, papët dhe sundimtarët, të cilët i kishin premtuar dhe dërguar ndihmë, fqinjët e tij të krishterë në Ballkanin sllav dhe grek, fisnikë të tjerë të Arbërisë, por sidomos shpura e tij e vogël e besnike e pasuesve. Vetëm se bota pas tij nuk desh të dinte për këtë fat tragjik. ajo dëshiroi një hero ngadhënjimtar në luftën për mbijetesë kundër Perandorisë osmane. Kështu vazhdoi të jetojë Kastrioti i madh si hero vezullues në kujtesën e të krishterëve në Ballkan dhe në Perëndim, ndërkohë që u harrua se ai në të vertetë ishte figura tragjike e një periudhe kur po ndryshoheshin kohët.”

Derisa me vëmendje të plotë lexojmë dhe pranojmë shumëllojshmëri interpretimesh, vlerësimesh, e hipotezash të ngritura nga aksecili studiues a krijues për figurën e Heroit Kombëtar, pahetueshëm na shkon mendja te një përgjasim i çuditshëm që vë në paralele fatin e parathënë të tij-të njëllotë me atë të heronjve në tragjeditë antike greke. Sipas një rregulli të pashkruar, asokohe, secili hero lindte me fatin e vet të parathënë. Edhe Heroi ynë e pati fatin e predestinuar, jo vetëm për të gjallë të tij, por edhe shekuj më vonë pas vdekjes së tij.

Në mbështetje të këtij vlerësimi, kemi shkëputur një konstatim të Fan Nolit, i cili shprehet: *“Çdo hero i në histori i është dashur të kalojë përmes tri fazave: të glorifikimit, të asgjësimit dhe të rivlerësimit. Kjo do të thotë se, në fillim, ai është ngritur në qiell prej admiruesvet të tij; se pastaj është dërmuar në mënyrë të pamëshirshme prej kritikuesvet të rij; se, më në fund, është nxjerrë përsëri në shesh, nga varri, dhe me durim, me mundim dhe me mëshirë është vënë në vendin që i takonte prej historianëve të arsyeshëm, që s’kanë qenë verbuar as prej fanatizmit të admiruesve të heroit, as prej tërbimit të kritikuesve të tij. Skënderbeu nuk i ka shpëtuar këtij rregulli të përgjithshëm...”*(Noli, 2004:11).

Ky konstatim i Nolit, e përkufizon më së miri fatin e Heroit tonë, përkatësisht rrugën e tij, jo shumë të lehtë, drejt shkëlqimit dhe më pas edhe mitizimit të tij.

(Vend) lindja e heroit

Sa i përket vendit të lindjes së Skënderbeut ka po ashtu të dhënë, që jo rrallëherë edhe dalin të jenë kontradiktore. Lidhur me origjinën e familjes së heroit, Marin Barleti në veprën e vet shkruan se Kastriotët rrjedhin nga një familje fisnike e Ematit (*ex Aemethia*), që sipas interpretimit të mëvonshëm të studiuesve, nga krahina e sotme e Matit. Në kundërshtim me këtë të dhënë të humanistit shkodran, në *Kronikën e Raguzës*, të hartuar në bazë të dokumenteve të vjetra nga Lukari (1605), si dhe një koleksion dokumentesh të vjetra boshnjake të botuara nga Fermanxhin (1892), thuhet se Kastriotët ishin nga Krahina e Hasit. Të dy burimet e lartpërmendura na e japin edhe emrin e Hasit, nga mendohet se e kishin origjinën Kastriotët, me ndryshimin që Kronika Raguziane fshatine quan Kastrat (Castrati) dhe e vendos pranë lumit Drin, kurse koleksioni boshnjak e emërton Kastrioti (Castriti) pa na dhënë asnjë të dhënë tjetër plotësuese (Frashëri, 1989:444-448).

Problemin e origjinës krahinore të Kastriotëve e trajtuan edhe historianët shqiptarë. Në variantin parë të *Historia e Skënderbeut* të botuar në vitin 1921, Fan Noli këmbëngulte që origjina e Kastriotëve duhet kërkuar te një fshat omonim. Sipas tij, ky fshat, sipas tij duhej të quhej Kastri, nga i cili u formua mbiemri Kastriot. Dhe për t'u pajtuar me dokumentacionin e trashëguar, se fshati i supozuar Kastri, duhet të ketë qenë ose në Mat, ose në Mirëditë, ose në Has, ose në Kastrat ose pranë Mazrekut të Shkodrës, sidomos në malësitë pranë Drinit. Në vitet pasuese, ky konstatim i Nolit u pranua, edhe pse pjesërisht, edhe nga Gegaj (1937). Mirëpo, në disertacionin mbi Skënderbeun, që e botoi më vonë, në vitin 1947, Noli hoqi dorë nga pikëpamja e versionit të mëhershëm. Duke qenë se tashmë ishte në dijeni për dokumentin e Fermanxhinit, Noli pranoi se Kastriotët ishin nga një fshat i quajtur Kastriot dhe jo Kastrat, siç shënon kronika raguziane, fshat i cili, sipas tij, duhet të ketë ekzistuar diku në malësinë e Hasit.

Ashtu si historianët e tjerë, edhe Noli, konstaton zbrazëti dhe mungesë dokumentacionesh e të dhënash të plota mbi aspekte të veçanta të jetës dhe veprës së Skënderbeut. Sipas tij: *“Fëmijëria dhe fillimi i karrierës së Skënderbeut janë të mbytura në*

errësirë. Kemi vetëm një legjendë dhe disa dokumente arkivi, për të na udhëhequr në një periudhë që shtrihet të paktën për tridhjetë e tetë vjet, që prej 1405-s deri më 1443.” (Noli, 1968).

Në punimin e tij, Noli në mënyrë të përmbledhur ritregon historinë e Skënderbeut, të cilën ai e quan legjendë: *“Tani po e tregojmë legjendën, ashtu si e tha Barleti dhe e përsëriti Frankoja me pak ndryshime. Gjon Kastrioti, i mundur prej Muratit II, u shtrëngua t’i dorëzonte atij si pengje të katër djemtë e tij në një kohë, kur Gjergji, djali më i vogël ishte vetëm nëndë vjeç. Që të katër djemtë u rritën si muslimanë në Shkollën Ushtarake të Pallatit të Sylltanit. Tre prej këtyre vdiqën të helmuar me të pabesë prej turqve. Më i vogli, që u mbiemërua Skënderbe shpëtoi pasi e deshi Sulltani. Shumë shpejt ai u bë sanxhak-be dhe gjeneral i dëgjuar kalorësie në ushtrinë turke. Kur vdiq i atij i Skënderbeut, Murati II e aneksoi principatën e tij, në vend që t’ia dorëzonte Skënderbeut, trashëgimtarit të tij të ligjshëm. Me këtë veprim, kupa u mbush dhe u derdh. Ahere Skënderbeu vendosi ta rifitonte principatën e humbur dhe të çgjakosej për vrasjen e të vëllezërve. Rasti i erdhi më 1443. Në betejën e Nishit ai i ndihmoi Huniadit të korrte një fitore duke dezertuar nga ushtria turke në çastin kritik. Gjatë rrëmujës e detyroi kancelarin e Sulltanit t’i lëshonte një dekret për t’i dorëzuar Krujën, si guvernator i ri i Shqipërisë. Pastaj Skënderbeu e vrau kancelarin, vrapoi në Shqipëri, vuri dorë mbi Krujën dhe filloi ngryengritjen e tij të famëshme, duke ngritur flamurin e tij të kuq me shqiponjën dykrenare, ditën e 28 nëndorit 1443. Koincidence e çuditshme: po atë ditë, më 28 nëntor, të vitit 1912 u shpall Pavarësia e Shqipërisë” (Noli, 2004:47-48).*

Duke evidentuar të meta të veprës së Barletit, dhe herë-herë e vende-vende, duke e veshur atë me epitetin e një vepre që trajton një legjendë, Noli (2004) mendon dhe konstaton se: *“Ka shumë të ngjarë që Barleti dhe Frankoja ta kenë qëndisur historinë e tyre me ngjarje fantastike të marra nga këngët popullore shqipe. Është një histori e keqe që bën një poezi të mirë.”*

Përkatësia fetare dhe motivi fetar që mund të ketë qenë edhe një shkëndijë në ndezjen e ndjenjës kryengritëse brenda Skënderbeut, është interpretuar, po ashtu, nga historiografia shqiptare dhe ashtu ajo e huaj. Në kontekst të përkatësisë fetare të familjes Kastrioti, veçanërisht babait të Skënderbeut, Gjon Kastrioti, për Nolin: *“Në çështjen e fesë, Gjon Kastrioti ishte shqiptar i kulluar. Ai nuk ishte ithtar fanatik i ndonjë feje, por e ndërronte këtë sipas politikës së ditës. Ai ishte katolik roman, si aleat i Venedikut, më 1407, ortodoks grek, si aleat i Stefan Lazareviçit të Serbisë, prej 1419 deri më 1426; musliman, si aleat i Muratit II, prej 1430 deri më 1438, përsëri*

katolik roman deri më 1438, si aleat dhe si qytetar nderi i Venedikut dhe i Raguzës, dhe vdiq si një i krishter i mirë më 1443.” (Noli, 44-45).

Tutje, Noli konstaton se: *“Tregimi i Barletit mbi 38 vjetët e parë të Skënderbeut i ka të gjitha shenjat e një melodrame. Ai fillon me rrëmbimin e një fëmije dhe përfundon me vrasjen e një shkruesi të pafajshëm. Kontradiktat e brendshme të legjendës janë krejt fantastike. Një djalë vogël dërgohet në një shkollë ushtarake pranë një pallati perandorak, e ndjek atë për afër 15 vjet rresht dhe e mbaron shkollën si më i papërmbajturi i gjithë komitëve dhe i kapadaive. Ose edhe më keq, ky djalë i vogël rritet si një musliman i mirë që prej moshës para 20 vjetvet e gjer në të dyzetat dhe, pastaj, bëhet një nga kryqëtarët e krishterë më fanatikë të gjithë kohëvet. Këto dhe të tjera kontradikta janë në vetvehte mjaft të rënda për t’i hedhur poshtë gojëdhënat” (Noli: 45).*

Prandaj, me të drejtë mund të thuhet se Barleti, në këtë rast këndon *liksh*-siç është shprehur Noli-por ka zë të bukur, sepse *“Me latinishten e tij elegante dhe me stilin e tij të kujdesur, fitoi këndonjës anembanë botës dhe e bëri të pavdekur kujtimin e Skënderbeut në Evropë” (Cituar sipas Zajmit, 1986:165-166).*

Nga i gjithë dokumentacioni i trashëguar historik, s’ka asnjë arsyeje që të na bëjë të dyshojmë se Skënderbeu ishte në moshë pothuajse 63 vjeçare kur vdiq, ashtu siç na thotë Barleti.

Përtej kritikave për vërtetësinë e të dhënave që përmban vepra e Barletit, edhe historiani Flamur Hadri vlerëson se *“Historianët e ndryshëm vazhduan ta pranonin tregimin e humanistit shkodran, sepse e konsideronin atë më të besueshëm sesa njoftimet që përmbanin burimet e tjera letrare” (Hadri, 1989:483).*

Prandaj, për aq sa u tha më lart, është lehtësisht e konstatueshme se admirimi që ka Barleti për Skënderbeun, burimi gojëdhënor që i shërben si mbështetje kryesore për hartimin e veprës së tij e sidomos retorizmi, e bëjnë që t’i zmadhojë ngjarjet...” (Zajmi, 1986:165).

Shkëlqimi i mitit

Pavarësisht nga fakti i mungesës së një definicioni të prerë dhe të vetëm për nocionin “mit”, ai megjithatë duhet interpretuar në kuptim të ngushtë të fjalës apo *stricto sensu* dhe në kuptim të gjerë të fjalës apo *lato sensu*.

Miti në kuptimin të ngushtë të fjalës do të thotë “tregim”, “mendim”, “shprehje”, “fjalë”, “fikcion”, “gënjeshtër”,. Por, të gjitha këto kuptime, mbijnë mbi rrënjën e fjalës “meudh”, “mudh” që ndeshet thujse në të gjitha gjuhët indo-evropiane dhe që trajtën e tyre gjejmë në fjalën e njohur greke “mythos”, “mythikos” me kuptimin “fjalë”, “bisedë”, “mitik” “mendim”. Se me fjalën “mythos” grekët kuptimin “fjalën” pra “bisedën”, më së miri na e dëshmon e tërë letërsia e shkruar greke, duke filluar nga Homeri e këndej (Mirdita, 1988:31).

Në kuptimin e tregimeve të trilluara, nocionin e mitit e ndeshim te shumica e autorëve antikë, filozofë, dramatishtë e mendimtarë tjerë të kohës, duke përfshirë këtu edhe Platonin, Aristotelin, etj. Njëri nga autorët e filleve të erës sonë, Lucian of Samosata (125-180, e.s.) duke folur për rolin dhe rëndësinë e historisë, në librin e tij, *“Si ta shkruajmë historinë”*, shprehet: *“Historia ka vetëm një detyrë dhe një qëllim, praktikisht të jetë e dobishme, dhe historianët mund ta arrijnë këtë synim vetëm në rast se e shkruajnë të vërtetën”* (Rüsen, 2005:61).

Kështu, përmes veprës së tij, autori në fjalë mijëra vite me herët, paralajmëron se: *“do të ishte keq, madje edhe mëse keq, në qoftë se nuk dihet të dallohet historia nga poezia dhe shkrimin e historisë ta pajisë me zbulime poetike, siç janë tregimet e trilluara dhe fjalimet lavdëruese me stërmadhime që u takojnë këtyre”*.

Ndërsa, në kuptim të gjerë, apo *lato sensu*, miti është formë e shprehjes, e komunikimit të njeriut, si me kuptimin dhe interpretimin e zanafillës së zotave, apo Theogonisë, ashtu edhe zanafillës së botës apo Kozmogonisë, të fenomeneve të natyrës dhe njeriut brenda saj (Mirdita, 1988).

Njeriu i lashtë përmes mitit kishte shkrirë e njësuar botën reale, të prekshme me botën fantastike, imagjinatave si dhe me të mbinatyrshmen. Një shkrirje e tillë ishte inkarnuar në mënyrë të veçantë në artet dhe në letërsinë, përgjithësisht (*gojore e të shkruar*), andaj qëllimi i mitit dhe mbijetesa e tij i referohen në mënyrë të drejtpërdrejt edhe folklorit edhe letërsisë.

Madje, sipas Milivoj Solarit (2003) *“Miti është fillimi, madje burimi nga i cili kanë lindur religjioni, arti, filozofia, dhe shkenca, prandaj nuk ka dyshim që atë duhet vënë tek parafenomenet e ekzistencës njerëzore”*.

Në këtë mënyrë, jo vetëm në kontekstin e vlerësimeve, edhe pse herë-herë kundërthënëse, figura e Skënderbeut zgjeroi madhështinë e vet duke rrokur edhe përmasa mitologjike. Me kalimin e shekujve historia për heroin tonë kombëtaru lartësua në mit. Dhe ky mitizim për Skënderbeun është pranuar dhe pranohet gjerësisht në mesin dhe kohën tonë. Prandaj, nuk është rastësor epiteti që i jep Noli veprës së Barletit kur e quan atë si një *legjendë*, pra një rrëfim të lidhur me mitin.

Skënderbeu si realitet dhe legjenda për bëmat e tij jetojnë pandashëm prej shumë shekujsh. Kjo bashkëjetesë është ushqyer edhe nga letërsia.

Letërsia dhe miti

Historia e letërsisë botërore është e lidhur me mitet në mënyrë të pashkëputshme. Mbase, njohja më e mirë e atyre rrëfimeve mitologjike si dhe personazheve të tyre është bërë përmes veprave të ndryshme letrare si dhe medimeve të tjera artistike. Siç na e thotë studiuesi Osman Gashi (2009:43): *“Epokat letrare, formacionet stilistike, lëvizjet, rrymave doktrinat e ndryshme letrare kanë krijuar raporte të veçanta ndaj mitit dhe mitologjisë”*.

Trajtimi i Skënderbeut si mit, bie brenda domenit të teorisë historike mbi prejardhjen e mitologjisë, sipas së cilës, *të gjitha personazhet mitologjike kanë qenë qenie reale historike dhe të gjitha rrëfimet mitike e legjendat janë ngjarje të vërteta që kanë ndodhur në një kohë të largët* (Gashi, 2009:58).

Në të gjithë debatet mbi mitin veçohet një kundërthënie e thellë midis dy skajshmërive: midis kuptimit të mitit si një e vërtetë themelore dhe në anën tjetër kuptimit të tij si një rrëfim i gënjeshtërt e të imagjinuar.

Tutje, në studimet e tij për raportin e letërsisë me mitin, studiuesi Gashi shprehte se: *“Letërsia është trualli më i përshtatshëm për të mbajtur të gjallë mitin. Filozofia e tij, tonaliteti,*

vizionet e konotacionet shprehen në letërsi në mënyrë gjithëpërfshirëse. Mitet janë ëndrrat tona racionale". (Gashi:58).

Lëvrimi i mitit në letërsi ka karakterizuar të gjitha kohët dhe rrymat letrare të të gjitha vendeve. Se në ç'farë masë ka ndikuar miti në punën krijuese, veçan atyre në romantizëm, vlen të përmendet këtu vlerësimi se romantikët mbështeten së tepërmi në ndjenjat, fluturojnë në krahët e fantazisë në kohë e hapësirë. Më tej, nga fantastikja kalojnë drejtpërdrejt në përrallë, legjendë, mit, pa i veçuar kufijtë e asnjërës. Folklori, tradita e zakonet popullore janë po ashtu shtrat dhe pikëmbështetje e romantikëve. Prandaj, siç është thënë, *"përralla në romantizëm nuk konsiderohet vetëm një lloj i prozës popullore, por para se gjithash, një paradigmë e poeticitetit"*.

Në lidhje me rolin e mitit të Skënderbeut në historiografinë dhe shkrimtarinë shqiptare, por edhe në zhvillimet e gjithmëbarëshme politiko-shoqërore në shekujt vijues, studiuesi Rexhep Qosja konstaton se: *"Miti i Skënderbeut (...) bëhet mjet i fuqishëm moral, ideologjik dhe politik i përpekjeve kulturore për formimin e shtetit të pavarur shqiptar"* (Qosja, 1990:184).

Figura e Skënderbeut në letërsi

Siç është dëshmuar përgjithësisht, romantikët e të gjitha vendeve do të synojnë projektin e një atdheu të dëshirave të tyre dhe përgjithësisht një hero nacional dhe do të krijojnë mitin e luftëtarit, heroit kombëtar. Kjo ka ngjarë edhe me romantizmin në letërsinë shqiptare-Heroi Kombëtar ngrihet në mit. Në të gjitha gjinitë e letërsisë shqiptare ky është Gjergj Kastrioti – Skënderbeu, figura e të cilit ka ardhur në kohën tonë përmes romantizmit, si fryt i një mpleksjeje të veprave historike, poezive, pikturës, legjendave e krijimeve popullore, sidomos atyre të ikurve në Itali, pas vdekjes së tij (Rrahmani, 2001:234).

Për Rexhep Qosjen (1990) shkrimtarët e romantizmit shqiptar kanë krijuar mitet e veta, më në fund, si dhe shkrimtarët e të gjitha kohëve; mitet e tyre të cilave u kushtojnë rëndësi në krijimtarinë letrare, publicistike dhe shkencore, janë ato të të shkuarës së lavdishme historike të shqiptarëve. Me këto ata përpiqen të ndikojnë në vetëdijen e shqiptarëve, posaçërisht në forcimin e krenarisë kombëtare dhe të dashurisë për atdheun.

Ndërkaq, duke vënë në paralele krahasimi me romantizmin evropian, Qosja shprehet se: *“Romantikët evropianë, në një pjesë të madhe të rasteve, i kthehen së kaluarës historike të popullit të vet, apo të popujve të tjerë-në raste më të shpeshta mesjetës-me qëllim që t’i shmangen aktualitetit historik dhe shoqëror”* (Qosja, 1990:167).

Sikurse në letërsitë e vendeve dhe popujve tjerë, tema e heroit nacional është ndër temat më të vjetra dhe është mjaft e pranishme në letërsinë shqiptare. Kjo paraqitet qysh në veprat (*latinisht*) e humanistit Marin Barleti, e pastaj përkrye De Radës, Naimit e rilindësve të tjerë shndërrohet në njërën ndër temat kryesore të letërsisë sonë. Qysh në ngjizje të saj, kjo temë gërshetohet me atdhedashurinë dhe me idealin e lirisë. Po ashtu, kjo temë dominonte në periudha të caktuara të zhvillimeve letrare, harmonizohet me *“Motin e madh”*, i cili ashtu u quajt duke u mbështetur pikërisht mbi figurën dhe veprimtarinë luftarake të Skënderbeut. Kështu, sipas vlerësimit të Anton Goçajt, (2004) *“Heroi nacional i shqiptarëve gjendet në një kohë-hapësirë tepër delikate, ku ndeshen qytetërimet, fetë, strategjitë ushtarake të pushtuesve dhe kah çonte rruga nga Azia për në Evropë, pra në një kontekst historik antitetik. Qëndresa e arbërve*

(shqiptarëve) ishte njëkohësisht, në vetvete, përveç mbrojtje e Arbërisë, edhe mbrojtje e Evropës dhe e krishterimit.”

Trimëritë legjendare të heroit shqiptar, Gjergj Kastriotit, zgjatën njëzet e pesë vjet dhe ai, siç do të thuhej metaforikisht, qe *“parzmore çeliku në gjoks të Evropës”*, ndaj edhe bëmat e fama e tij u bënë objekt tërheqës për studimet historike si dhe gurrë frymëzimi për vepra të ndryshme letrare e artistike në mbarë kontinentin tonë. Kështu, sipas Shkurtajt (2009): *“Skënderbeu që përfaqësoi ‘Motin e madh të Arbërit’ në kujtimet popullore të mërgimtarëve arbëreshë, në penën e dijetarëve dhe shkrimtarëve evropianë, pastaj edhe arbëreshë e, në kohët më të reja, edhe shqiptarë, do të ngrihej në shkallën e pavdekshmërisë”*. Dhe jetëgjatësia e mitit për Skënderbeun është e madhe dhe nuk mbaron vetëm brenda historigrafisë dhe krijimtarisë të gjertanishme artistike. Kjo jetëgjatësi mitike për Heroin tonë, është sinonim i luftës për liri, sovranitet, e mbi të gjitha për dinjitet shtetëror e kombëtar.

Njëkohësisht, edhe studimet historike dhe shkrimtaria evropiane e botërore pranuan edhe misionin e rolin e tij të lartë si mbrojtës i denjë i Ballkanit dhe të qytetërimit evropian, duke e quajtur atë si: *“kalorës i lirisë”, “mbrojtës i krishterimit”, “mundës i S. Muratit”, etj* (Shkurtajt 2009).

Skënderbeu në letërsinë shqiptare

Motivet e trajtimit të Skënderbeut në letërsi nuk duhet kërkuar vetëm te përmasat mitike të tij si individ, ose te personifikimi që ai i bën një periudhe të caktuar të historisë kombëtare shqiptare. Për më shumë, këto motive duhen gjetur te intenca e identifikimit të përkatësisë sonë kombëtare me heroin nacional. Kështu, tema për heroin nacional njëjtësohet me ndjenjën e përkatësisë etnike dhe kombëtare. Heroi nacional lartësohet, dhe si i tillë ngjizet në ndjenjat dhe ideali shumëshekullor për liri dhe pavarësi kombëtare.

Në sfondin e vlerësimeve historike dhe letrare të trajtimit të figurës së Skënderbeut në letërsi, studiuesi Shkurtaj (2009) vlerëson se: *“Figura e Skënderbeut jo vetëm simbolizoi unitetin kombëtar përballë përçarjes feudale, krahinore e fetare, por shënoi edhe rrugën e fitores, prandaj Rilindja Kombëtare Shqiptare iu drejtua figurës së heroit të shek. XV si simbol të qëndresës së pamposhtur.”* Më pas ai argumenton se: *“Me këtë arsye shpjegohet interesimi dhe vendi i madh që zuri figura e Skënderbeut në letërsinë e Rilindjes, e cila u frymëzua nga idealet e luftës për çlirim kombëtar të popullit shqiptar”.*

Për fillet e mitizimit të Skënderbeut në letërsi, Rexhep Qosja (1990) vë në dukje se: *“Jeronim De Rada rishtazi është poeti i parë që nxiti krijimin e mitit të Skënderbeut në poemat e tij të njohura: Këngë të Milosaos bir i sundimtarit të Shkodrës, Këngë të Serafina Topisë princeshë e Zadrimës dhe Skënderbeu i pafan.”*, për të konstatuar pastaj se: *“Pothuaj çdo poet apo vjershëtar shqiptar, ose çdo shqiptar që provon të shkruajë në atë kohë, e quan të arsyeshme të thotë diçka për Skënderbeun, për virtytet e tij dhe kohën, në të cilën ka jetuar dhe luftuar ai”.*

Edhe jashtë gjeografisë shqiptare, në përputhje me me prirjen e përgjithshme të rilindasve, që shihnin te Skënderbeu edhe aspiratat demokratike, Shkurtaj (2009) shënon se: *“poeti tjetër arbëresh, Gavril Dara i Riu, në poemën Kënga e sprasme e Balës e paraqet kryetrimin si komandant dhe trim të mençur, sa autoritar e të rreptë, aq edhe popullor dhe të dashur, kurse poeti strigariot Zef Serembe, shkruan për Skënderbeun duke shprehur besimin se në Shqipëri do të lindnin luftëtarë të denjë për t’i përtëritur traditat dhe shembullin e heroit. Figura e Skënderbeut gjeti trajtim edhe në poemën e gjatë Shpata e Skënderbeut në Dibër të Poshtme, të Bernard Bilotës.”*

Letërsia e Rilindjes Kombëtare ajo arbëreshe, temë kryesore trajtimi e kishte periudhën e shekullit XV ose “Kohën e Motit të Madh”, siç thonë vetë poetët arbëresh për periudhën e luftarve të Skënderbeut. Për këtë epokë të lavdishme dhe për ngjarjet që u zhvilluan brenda asaj hapësire kohore, kishin nevojë shqiptarët e periudhës së Rilindjes sepse atë epokë e konsideronin si nxitje për përpjekje më serioze që do të çonte deri te çlirimi definitiv kombëtar (Bexheti, 2013).

Siç nënvizon faktin profesor Vebi Bexheti (2013): “Ky personalitet i madh kombëtar është edhe sot i pranishëm në shpirtin e arbëreshëve, ashtu siç tek çdo shqiptar, kudo qoftë ai. Kjo kujtesë ndër arbëreshë është më e freskët, më e fuqishme...Lidhja e krijimtarisë letrare me Skënderbeun nuk u shkëput asnjëherë” (Bexheti, 2013:16).

Trajtimi i figurës së Skënderbeut në krijimtarinë letrare, vazhdoi pandalshëm edhe brenda Shqipërisë së sotme. Këtë figurë historike, siç dëshmon Shkurtaj (2009) *“e mishëroi për herë të parë me nota madhore Naim Frashëri në epopenë ‘Istori e Skënderbeut’, e cila do t’i jepte tonin krejt letërsisë së mëvonshme shqiptare.*

Duke veçuar portertimin e Skënderbeut në gjininë e poezisë, Qosja (1990) vë në dukje se: “Tërë poezia shqipe, e frymëzuar prej kohës dhe emrit të Skënderbeut, është e shkruar për hir të zgjimit të madhështisë së veprave të tij dhe për hir të zgjimit të vetëdijes kombëtare dhe të ndjenjës së heorizmit e sakrifikimit për qëllimet e larta të lirisë e pavarësisë”. Pra, Rilindja kombëtare e (ri)zgjoi madhësinë e Heroit tonë. Me fjalë tjera, kjo periudhë, përveçse një rilindjeje kulturore e shpirtërore për shqiptarët, para se gjithash, u veçua edhe si rilindje e mitit për Skënderbeun.

Këtë përcaktim për të trajtuar figurën e Heroit tonë, në vitet e mëvonshme pandalshëm e ndoqën edhe të tjerë të Rilindjes, si A. Z. Çajupi, N. Mjeda, Asdreni, R.Siliqi etj. të cilët, sipas Shkurtajt (2009), *në krijimet e tyre u përpoqën ta lidhnin kujtimin e Skënderbeut me detyrat që shtronte lëvizja për çlirim kombëtar.*

Skënderbeu i pas pavarësisë

Edhe pas shpalljes së pavarësisë së Shqipërisë (1912), si një çast kurorëzimi i ëndrrës dhe idealit shumëshekullor, pavarësisht rrethanave politiko-shoqërore të kohës, vazhdoi krijimtaria letrare e shumëllojtë që vuri në pedestal figurën e Heroit tonë.

Në vargun e veprave të kësaj rryme duhen përmendur edhe poema *“Kënkat e Krujës”* e Kozmo Serembes (në *mjediset arbëreshe*) dhe dramat e Kolë Mirditës (i njohur me pseudonimin Helenau) *Vdekja e Skënderbeut* (1917) dhe *Moisi Golemi* (1917). Në periudhën 1912-1939 për t’u veçuar është është *Historia e Skënderbeut* e Fan Nolit, e cila sipas Shkurtajt (2009), *“ndonëse është vepër mirëfilli historike, ka edhe cilësinë se është shkruar me stilin e këndshëm e të ngritur që përshkohet edhe nga vrulle epiko-heroike dhe herë-herë lirike”*.

Në kontekstin e rëndësisë së zhvillimit të letërsisë shqiptare ndërmjet dy luftërave botërore, i patjetërsueshëm mbetet fakti i identifikimit me figurën e Skënderbut, jetës dhe veprave të tij.

Përderisa në gjininë e poezisë, figura e Skënderbeut u paraqit kryesisht me mjetet e rrymës romantike, në gjinitë tjera letrare ajo gjeti pasqyrim më realist. Përmendim këtu romanin *Kalorësi i Skënderbeut*, të Haki Stërmillit, i nisur më 1938 dhe i përfunduar më 1950, e që u botua pas vdekjes (Tiranë 1967) sipas një dorëshkrimi me titull *Dy zemra, dy shemra*. Përmes kësaj vepre, autori ka kapur temën mjaft të rrahur të qëndresës shqiptare nën udhëheqjen e Skënderbeut në veçanti jetën e Heroit dhe luftërat gjatë viteve 1451-1456. Për historianin e letërsisë shqiptare, Robert Elsie: *“Ajo është një legjendë romantike e shndërruar jo pa vështirësi, në një roman historik, e përsëri plot me sentimentalizëm të papërmbajtur”* (Elsie, 1997:235).

Të një periudhe të përafërt janë edhe veprat: *Trimi i mirë me shokë shumë* të Sulejman Pitarkës (1958), dhe *Guri i hekurt dhe mokrat e gurta* (1963), dramë nga Misto Markaj. Në një varg veprash, kryesisht poema e romane, që u botuan gjatë vitit jubilar të 500-vjetorit të vdekjes së heroit (1968) dhe më pas, mund të vlerësohet edhe konceptimi i ri artistik i problemeve të epokës dhe i figurës së Skënderbeut.

Kështu, mund të përmendim poemat *Garda Krutane* të K. Jakovës, *Shkëmbi që theu dallgët* e Klara Kodrës. Sipas studiuesit Shkurtajt (2009): *“Në mënyrë mjaft të plotë e të realizuar*

me mjeshtëri na del figura e Skënderbeut te romani i Gjergj Zhejit *Muret e Krujës*, ku theksohet ideja e heroit se *'besëlidhja është e vetmja shpresë e lirisë së Arbërisë'*. Në këtë hulli shkon edhe romani *Shqipja e kreshtave tona* i Skënder Drinit, ku shohim edhe përpjekjen e lëvdueshme për ta dhënë figurën e heroit në zhvillim, të gjallë e njerëzor”.

Interesimi për veprën e Heroit përgjatë zhvillimit të letërsisë shqiptare në të gjitha etapat historike, nuk u kufizua vetëm brenda hapësirës gjeografike të Shqipërisë së sotme. Edhe autorë që jetuan në Kosovë dhe viset tjera të banuara me shqiptarë, përmes krijimeve të tyre në artin letrar, portretuan figurën e Skënderbeut. Duke filluar nga shkrimet e Lukë Bogdanit i cili vlerëson me krenari se *Skënderbeu shitoi mbretinë*, ndërsa më vonë, Shtjefën Gjeçovi nga Janjeva tregoi interes të veçantë për figurën e heroit tonë, duke mbledhur në rrethet e Kurbinit dhe të Krujës 16 tregime popullore që shënojnë *mbledhjen e parë të rëndësishme të gojëdhanave për Skënderbeun* (Shkurtaaj, 2009). Emri dhe bëmat e Skënderbeut do të përmenden me art e theksim të veçantë edhe në poezinë e shqiptarëve të Kosovës, ku mund të rendisim, më së pari, vjersherinë e Esad Mekulit, Mbas tij, *dora-dorës me rritjen e sasisë dhe të cilësisë së krijimeve letrare në ato mjedise, figurës së Skënderbeut i qasen me përmasa të reja poetë si Enver Gjergjeku, Rexhep Hoxha, Beqir Musliu, Muhamed Kërveshi, Daut Demaku, Teki Dervishi, Ymer Shkreli, etj.*, (Shkurtaaj, 2009).

Në gjininë e dramës, këtu mund të përmendim tekstin dramatik *Gjergj Kastrioti-Skënderbeu* të Ahmet Çirezit, *me karakter të theksuar lirik dhe rrëfimtar* (Shkurtaaj, 2009).

Vitet që vijuan do të sillnin përsëri prurje të reja, madje shumë interesante. Emri dhe veprat e Skënderbeut do të hynin në vargjet e gati mbarë poetëve shqiptarë, ndërsa vargu i romaneve e dramave historike ku ai është heroi kryesor do të shtohet në mënyrë të ndjeshme. Për hir të kohës nevojishtë të kufizuar dhe të auditorit të sotëm, jo vetëm shqiptar, në pamundësi për të trajtuar gjithçka, po përmendim shpejtazi disa prej veprave më interesante, duke ritheksuar sipas Shkurtaajt (2009) se: *romani historik me Skënderbeun si hero kryesor do të mbetet edhe më tej arë e lakmueshme e disa prej shkrimtarëve të më shquar shqiptarë*.

Në gjininë e prozës, të kësaj periudhe, kryekreje, meriton të përmendet romani *Skënderbeu* i Sabri Godos, një vepër e shkruar me dije të thella historike dhe me mjeshtëri të

lartë artistike, *një nga krijimet më të mira të autorit dhe, besojmë, të krejt letërsisë shqiptare* (Shkurtaj, 2009).

Figurës së Skënderbeut, sikundër e cekëm edhe më lart, i janë qasur me dëshirë gati të gjithë krijuesit shqiptarë e arbëreshë të kohëve të reja, kush me ndonjë vjershë lirike, kush me ndonjë poemë, po edhe me krijime të gjata. Në vargun e tyre, një vend të veçantë zë edhe romani *Kështjella* i shkrimtarit të njohur shqiptar, Ismail Kadare, në të cilin roman, Heroi vetë nuk na shfaqet, por ai *përfaqësohet nga kështjellarët trima që zbatojnë pa mëdyshje ideimin dhe strategjinë luftarake që u ka mësuar Skënderbeu*.

Edhe pse është e vështirë që të evidentohen të gjitha krijimet e të gjitha llojeve letrare që i janë kushtuar figurës së Skënderbeut dhe ose epokës së tij sepse numri i tyre rritet pandalshëm. Këtu duhet sjellur në kujtesë faktin se vetëm një përmbledhje fragmentesh të krijimeve letrare, me titullin *Antologji për Skënderbenë*, botuar në Tiranë më 1967 nën perkujdesjen e Nasho Jorgaqit, janë evidentuar rreth 60 emra autorësh shqiptarë që kanë krijuar vepra letrare për Skënderbeun. Kjo antologji hapet me Marin Barletin, dhe përfundon me Hiqmet Meçaj. Sot, mund ta pohojmë me vërtetësi, se 50 vjet pas botimit të kësaj antologjie, numri i zërave të shkrimtarve që kanë pasqyruar portretin e Skënderbeut në krijimet e tyre letrare është më i madh.

Në aspektin e këndvështrimeve të ndryshme të trajtimit të figurës së Skënderbeut si mit letrar në romantizmin shqiptar, studiuesi Qosja, në një studim të tij të gjatë për këtë perudhë të zhvillimit të letërsisë sonë konstaton se: *“Edhe miti i shëmbëlltyrave historike do t’i sjellë romantizmit shqiptar shabllone të caktuara stilistike, që do të përsëriten prej një autori te tjetri, prej një gjinie letrare në tjetrën, madje prej një lloji në tjetrin. Domethënë miti i fytyrave historike do të realizohet me gjuhën e tij, që do jetë pothuaj e njëjtë me gjuhën e virtyteve etnike: gjuhë e lavdërimeve të heronjve, posaçërisht e virtyteve shpirtërore dhe fizike”* (Qosja, 1990:187). Kësomënyre, miti për Skënderbeun ka folur në gjithë letërsinë shqipe, ka folur me gjuhën e njëjtë, atë të lavdërimeve e ngritjes së pedestal të virtyteve shpirtërore dhe fizike. Zaten, kjo është mënyra më e shpejtë dhe më e lehtë e lindjes, ngritjes dhe ushqimit të vazhdueshëm të figurave mitologjike në letërsi. Kështu ngjau edhe me Skënderbeun. Ai u lind, u ngrit, dhe u ushqye me ritëm të pandalshëmsi një figurë mitologjike në mbarë letërsinë shqiptare dhe jo vetëm.

Skënderbeu në letërsinë botërore

Skënderbeu nuk do të rrezatonte autoritet, simpati e përkrahje deri në adhurim, brenda një diametri kaq të gjerë, në rast se nuk do të nxiste imagjinatën dhe dellin krijues të shumë krijuesve botërorë. Njëlloj si në letërsinë shqipe, ashtu edhe në atë botërore, figura e Skënderbetu është lëruar në të gjitha gjinitë letrare, poezi, prozë, dramë.

Sipas të dhënave rijimet e para kushtuar Skënderbeut janë dy vjersha në latinisht, prej autorësh italianë, miq të Marin Barletit, i cili i vuri këto krijime në krye të veprës së tij për heroin. Në shekullin 16 këto u pasuan nga një varg krijimesh poetike, nga të cilat më të njohura janë sonetet e poetëve të Rilindjes, si. p.sh. të francezit Pjer Ronsar (1576) (Pierre Ronsard) dhe të anglezit Edmund Spenser (1596), të cilat e ngrej në lart heroin, duke e krahasuar me njerëzit e mëdhenj të lashtësisë. Po ai na shfaqet edhe në prozën artistike të kohës, si në romanin *Tmerri i turqve* (1548), shkruar nga italiani Antonio Posenti. Kujtimi dhe vlerësimi i luftërave të Skënderbeut vijuan edhe gjatë shek. XVII, si p.sh. në poemën *Skënderbeiada*, botuar në Romë më 1623, shkruar nga poetesha Margerita Sarroki, e cila e paraqet Skënderbeun si hero të vëretë dhe kalorës fisnik. Po ashtu edhe gjermani Jakob Kokert, në *Këngë mburrëse* (1643) dhe francezi Zhan Bysier në poemën *Skënderbeu* (1658). Në këtë shekull u shkruan edhe një varg dramash me protagonist heroin tonë legjendar, prej të cilave mund të përmendim dramën *Historia e vërtetë e Gjergj Kastriotit Skënderbeut*, shkruar nga dramaturgu i njohur anglez Kristofer Marlou (Christopher Marlowe), e cila nuk është ruajtur. Rrugën e tij e ndoqën edhe dramaturgë të tjerë, të shumtë, nga disa vende të Evropës, si Spanja, Italia, Franca, Suedia, Polonia, Greqia etj. Përmendim, ndër të tjerë, shkrimtarin e madh spanjoll Lopes de Vega, i cili shkroi veprën *Princi Skandërbeg*, që përfshihet në llojin e komedive të tij të famshme. Po në shek. XVII tema e Skënderbeut u trajtua edhe në prozë, si p.sh. nga francezi Yrben Shevro ("Skënderbeu", 1644) dhe një autor anonim rus nën titullin *Tregime për Skënderbeun, princin shqiptar*.

Gjithashtu figura e Skënderbeut do të trajtohej në shekullin 17 edhe në një varg veprash të rrymës kalorsiake, që u shkonte përshtat kërkesave ideore të qarqeve të larta shoqërore evropiane. Përmendim, p.sh., veprën *Skënderbeu i madh* (Amsterdam, 1688), shkruar nga një

autore anonime, pastaj edhe *Skënderbeu ose aventurat e princit të Shqipërisë*, botuar në Paris më 1732. Po në këtë kohë botohen edhe drama për Skënderbeun, si në Angli *Skënderbeu ose dashuria dhe liri* (1747) nga Tomas Uinkop (Thomas Winchop), *Skënderbeu* i Uiljam Havardit (William Havard), *Heroi i krishterë* nga Xhorxh Lilo (George Lillo). Këta autorë, bashkë me veprat e tyre për Skënderbeun do të jenë në qendër të studimit, analizave dhe vlerësimeve të punimit tonë.

Kësaj kohe i përkasin edhe disa drama të shkruara nga disa autorë italianë dhe francezë, si *Trimëritë e princit Skënderbe, mundësit të Sulltan Muratit* (1730) nga Antonio Xamboni, *Skënderbeu princ i Shqipërisë* (1770) nga Mauricio Gerardini, pastaj *Skënderbeu* (1786) nga Pol Debyjsoni. Me kohë, nga skenat e teatrove dramatike këto vepra filluan të shfaqeshin edhe nga trupat shëtitëse angleze e gjermane, gjë që ia shtoi shumë popullaritetin heroit tonë kombëtar.

Sipas Shkurtajt (2009): “Një nga anët më interesante të figurës së Skënderbeut është jetëgjatësia e famës dhe lavdisë së tij dhe sidomos të rilindurit apo rikthimi i tij në periudhat më të rëndësishme të lëvizjeve përparimtare të popujve të Evropës dhe të popullit shqiptar. Ai, si moskush tjetër nga burrat e mëdhenj, si pinjoll i një visi e populli numerikisht të vogël, por të etur për liri e gati gjithmonë me jetë kombëtare të trazuar prej pushtimesh të huaja, do të kishte shansin e rrallë të të rilindurit”.

Me vrullin e lëvizjeve çlirimtare kombëtare që shpërthyen në Evropë në shekullin 19 pati një ringjallje të interesimit për figurën dhe bëmat trimërore të Skënderbeut. U botuan një varg veprash, si drama *Çlirimi i Greqisë* (1821) e gjermanit Karl Sondershaun, në qendër të së cilës ishte pikërisht figura e heroit kombëtar shqiptar, Gj. K. Skënderbeut; drama *Skënderbeu* (1835) shkruar nga suedezi F. G. Rudbek, *Skënderbeu, poemë heroike* (1824), shkruar nga poeti romantik gjerman Fridrih fon Nidda etj.

Rreth një gjysmë shekulli më pas, poeti përparimtar maqedonas Grigor Perliçev shkroi dramën në vargje *Skënderbeu* (1861), në të cilën heroin tonë e paraqet si udhëheqës të madh, po edhe të thjeshtë e të shkrirë me popullin. Po ashtu, nga gjinia e romanit, mund të përmedim veprën e Antonio Xonkadës, pjesëmarrës i lëvizjes garibaldine, vepër që dallohet për frymën e saj demokratike dhe që e paraqet heroin tonë si udhëheqës shumë popullor. Po ashtu nuk mund të lëmë pa përmendur romanet *Kapiteni i jeniçerëve* (1887) të anglezit Xh. Ludllou, *Për jetën* i

shkrimtarit polak Tomas Jazh. Në Francë, gjithashtu, heroi ynë u bë personazh kryesor i dramave historike të autorit neoklasicist Gijom K. Perlyse dhe të Rogatien Forresë.

Por, sipas vlerësimit të Shkurtajt (2009), *vepra më e qëlluar në letërsinë botërore për Skënderbeun është poema me të njëjtin titull e Henri Longfellow (1873), e cila është përkthyer edhe në shqip nga mjeshtri i madh i fjalës shqipe Fan S. Noli.*

Vetëm në letërsinë frënge, numri i veprave të të gjitha gjinive dhe zhanreve është rreth 100. Nga to, 26 janë bërë objekt studimi, analize e kritike në monografinë: *“Skënderbu në letërsinë frënge”* të autorit Ymer Jaka (1990). Por, siç pohon ai, numri i veprave për Skënderbeun të botuara në frëngjisht është *trefish më i madh.*

KREU I DYTË

ETAPAT E ZHVILLIMIT TË DRAMATURGJISË SHQIPTARE

Fillet e teatrit në hapësirën shqiptare

Para se të kalojmë drejtpërdrejt në interpretimin, analizimin dhe vlerësimin e figurës së Skënderbut në dramaturgji, si gjini e mëvetësishme letrare, e shohim të udhës që paraprakisht, një pjesë të këtij kapitulli t’ia kushtojmë zhvillimit të dramaturgjisë shqiptare nëpër etapa të ndryshme kohore.

Edhe përkundër faktit se dramaturgjia konsiderohet si gjinia më e vjetër letrare, me mbi 2500 vjet traditë shkrimi e inskenimi, historia e dramaturgjisë shqiptare është e vonshme.

Një trashëgëmi materiale (*arkeologjike*) është ruajtur deri në ditët e sotme sa për të dhënë shenja argumentuese se teatri si medium shfaqës është organizuar në kohët antike edhe në hapësirën e sotme gjeografike shqiptare. Kështu, bazuar në këto dëshmi materiale, rezulton se në shekullin III (p.e.r), hapësira të ndryshme të ndërtuara si amfiteatro kanë shërbyer për organizimin dhe zhvillimin e pjesëve të ndryshme performuese, qofshin ato me karakter zbavitës apo edhe garues. Në territorin e Shqipërisë, ekzistojnë këto amfiteatro antikë, në mesin e të cilëve mund të veçojmë: Amfiteatri i Bylisit, me kapacitet prej 5500 spektatorësh; amfiteatri i Nikeas (*Klosi i sotëm*), me rreth 300 vende; amfiteatri i Finiqit, me kapacitet rreth 7000 vende; amfiteatri i Butrintit, (*ndërtuar në shek. III p.e.re*) me rreth 3000 vende (*ky teatër është ruajtur aq mirë sa edhe sot organizohen festivale teatrore ndërkombëtare*); teatri i Sofratikës (*pranë Gjirokastrës, shek. II p.e.re*) me kapacitet 3000 spektatorë, pastaj amfiteatri i Durrësit etj.

Ekzistimi i këtyre hapësirave shfaqëse në ambiente të hapura, na bën të besojmë se në Shqipëri ka pasur organizime publike të ngjarjeve dhe shfaqjeve me karakter popullor.

Përderisa në Shqipëri ekziston një dëshmi materiale, që na e përforcon pohimin tonë se teatri në këto hapësira e ka zanafillën qysh në antikë, nuk mund ta themi të njëjtën gjë dhe me siguri të plotë edhe për territorin e sotëm të Kosovës, për shkak se qyteti antik Ulpiana (*që gjindet në*

afërsi të Prishtinës), ende nuk është zbuluar prandaj ne vetëm mund të supozojmë për ekzistencës e mundshme të ndonjë amfiteatri brenda këtij qyteti të pazbuluar plotësisht.

Në kontekstin e kësaj tradite duhet thënë se manifestimet popullore me karakter teatror, që u përkasin sidomos shekujve të mesjetës dhe që vijnë gjer në ditët tona, përbëjnë një pasuri shumë të madhe të traditës së teatrit shqiptar.

Te këto manifestime ne gjejmë tradita të pasura të teatrit të hijeve dhe të teatrit të kukullave, shfaqje të lashta teatrore popullore, si lodra, karnavale, rituale dasme dhe vdekjeje, ceremoni festive, etj. Të gjitha këto paraqesin një lloj teatri popullor, por jo të institucionalizuar, por që është përcjell te populli ynë gjeneratë pas gjenerate.

Kur bëjmë fjalë për këto manifestime, duhet përmendur se veçori e këtyre formave të moçme teatrore popullore është karakteri i papërcaktuar i mjedisit, shkrirja skenë-sallë, pjesëmarrja aktive e publikut në lojë, përdorimi i maskave, prania e klounadës, e akrobacisë, harmonizimi i tekstit, i muzikës, i vallëzimit dhe imitimit, grimi primitiv, etj.

Të dhënat e lartpërmendura më shumë i atribuohen trashëgimisë materiale (*amfiteatrove antikë*) që në çojnë kah hipoteza për ekzistimin e hershëm të teatrit në hapësirat shqiptare më shumë si pjesë e organizimit dhe zhvillimit të ritualeve tradicionale në atë kohë dhe në ato hapësira nga banorët vendas.

Megjithatë, deri më sot, ne nuk kemi asnjë dëshmi që çon kah shenjat e shkrimit dhe inskenimit të dramës shqipe në kohë të hershme.

Drama e motiveve historike dhe mitologjike

Sipas të dhënave të derisotshme, teatri shqiptar, si medium performativ, e njeh Rilindjen e tij në fund të shekullit 19-të, kur edhe nisi të shkruhej dramaturgjia shqipe e më pas të ngrihen shoqëritë artistike teatrore. Në këtë mënyrë, pjesët e para teatrale shqiptare u shkruan në gjysmën e dytë të shekullit të 19-të, një pjesë e tyre mëpastaj u realizuan në skenë nga grupe teatrore amatore që kultivonin dëshirën dhe pasionin për teatrin.

Megjithatë, duhet thënë se me fillimin e shekullit 20, konsiderohet se drama shqiptare u lind dhe filloi të zhvillohej si gjini e pavarur letrare në Shqipëri.

Elementët e Romantizmit evropian, kohë kjo që hapi rrugën e pikëpamjeve të reja mbi kulturën dhe krijoi një kuptim të ri për njeriun dhe pozitën e tij në shoqëri, ndikuan fuqishëm, në formë imitimi, edhe në letërsinë shqipe, duke përfshirë edhe atë dramatike, sepse siç dihet *“gjatë periudhës së zhvillimit të letërsisë sonë të vjetër dramaturgjia si formë e saj nuk kishte arritur të krijonte identitetin, fizionominë dhe strukturën e formësuar letrare”* (Islami, 2003:59).

Një nga figurat kryesore të letërsisë arbëreshe të shekullit 19, **Jeronim De Rada (1814-1903)**, derisa ishte në një moshë relativisht të re, më 1841, shkroi një pjesë teatrale shqip, tragjedinë 75 faqëshe: *“I Numidi”* (Numidët), të cilën për arsye botimi e përktheu italisht e cila pa dritën e botimit në Napoli më 1846, ndërsa, edhe përkundër botimit të saj, sipas historianit të letërsisë shqipe, Robert Elsie (1997), këtë pjesë skenike *“nuk ia pëlqyen as miqtë e as adhuruesit e tij të shumtë”*. Më vonë, derisa De Rada kishte hyrë në një moshë të shtyer, të njëjtin tekst dramatik e ripunon, me të njëjtën përmbajtje, por tashmë në një version më të zgjeruar dhe me shtrirje në pesë akte. Këtë tragjedi të përpunuar dhe të përkthyer, po ashtu rishtas në gjuhën italiane, e botoi në Napoli më 1892, por tashmë me titull të ndryshëm nga ai i pari: *“Sofonisba, dramma storico”*, apo në shqip *“Sofonisba, dramë historike”*

Në vitin 1874, një tjetër shkrimtar dhe veprimtar i shquar i Rilindjes Kombëtare, Sami Frashëri, shkroi në turqisht dramën *“Besë, ose mbajtja e fjalës së dhënë”*, e cila u botua dhe u inskenua më 1875, e cila, sipas studiuesit të letërsisë shqiptarë, arbëreshit **Matteo Mandalà** kjo *“...është ndër të parat vepra të letërsisë shqipe që trajton temën e Besës në të gjitha aspektet e saj të ndërlikuara morale e psikologjike”*.

Në këtë vepër me temë shqiptare, disi melodramatike për shijet e sotme, shkrimtari përdëllehet për dilemën tragjike të një babai shqiptar, i cili më mirë mund të vrasë të birin sesa të shkelë besën, fjalën e dhënë.

Pas kësaj, më 1880, shkrimtari arbëresh **Leonard de Martino (1830-1923)** shkroi në shqip dramën e parë me karakter liturgjik *“Nata e Këshndellave”*, e cila po këtë vit do të vihet në skenë nga nxënësit e “Kolegjës Saveriane”. Ky tekst dramatik i **De Martinos**, konsiderohet si *drama e parë në gjuhën shqipe e shkruar brenda në Shqipëri* (Elsie, 1997:351).

Dy vjet më vonë, në shkurt 1882, kjo shfaqje skenike e De Martinos, pasohet nga komedia *“Biri i Çifutit”*, e cila u vua në skenë në po të njëjtin kolegji.

Megjithatë, faktografia dëshmon se drama origjinale shqiptare më e hershme e ruajtur deri më sot është një vepër melodramatike, *“Emira”* e shkrimtarit arbëresh **Françesk Anton Santori** (1819-1894) nga fshati Picilia (ital. *Santa Caterina Albanese*) në krahinën e Kozencës. Të dhënat e historisë së letërsisë konfirmojnë faktin se ky tekst dramatik *botua me mjaft gabime, pjesërisht në revistën e përmuajshme arbëreshe “Fiàmuri Arbërit” në nëntor 1887 dhe më tej në antologjinë shqipe të Jeronim De Radës më 1896”* (Elsie, 1997:350).

Megjithatë, një botim bashkëkohor i kësaj vepre dramatike është bërë më 1984 nga Françesko Solano, kështuqë edhe sot *“Emira”* e Santorit konsiderohet si tekst i një rëndësie të veçantë për historinë e dramës shqiptare. Por, pavarësisht kësaj tëndësie që ka drama e Santorit, studiuesi i letërsisë shqipe, Anton Nikë Berisha, vlerëson se ky tekst dramatik, *“deri më sot nuk ka zgjuar atë vëmendje dhe nuk është bërë objekt shqyrtimesh e interpretimesh në masën që e meriton një vepër e tillë me vlera të shumta dhe e para e llojit të vet në letërsinë tonë* (Berisha, 2008:203).

Kur jemi trajtimi tematik por edhe te ndërtimi i personazheve të kësaj drame, pashmangshëm duhet të përmendim faktin se në këtë vepër, sipas Berishës (2008) Santori *shpreh dukuritë dhe njerëzit ashtu çfarë janë ose çfarë mund të jenë në të vërtetë*.

Santori ka shkruar edhe një numër pjesësh të tjera melodramatike, komedi e tragjedi, por jo të gjitha të përfunduara. Këto mbetën vetëm në dorëshkrim.

Një yll i ndritur, në qiellin e zbehtë të teatrit shqiptar, në agim të shekullit të 19-të ka qenë aktori **Aleksandër Moisiu** (1879-1935), i cili ka interpretuar me dhjetëra role të dramaturgjisë së njohur botërore gjithandej skenave teatrore evropiane. Duke qenë aktor me potencë të jashtëzakonshme interpretuese, Moisiu shkroi edhe një dramë të tijën autoriale. Pjesa e shkruar prej tij *“I burgosuri”*, për vitet e fundit të Napoleonit në ishullin e Shën Helenës, nuk pati sukses.

Pas vitit 1908, së bashku me letërsinë e kohës, teatri dhe drama shqiptare njëfarë mënyre u bë kontribuese në përgatitjen ideologjike të kryengritjes së armatosur për Pavarësi Kombëtare të vitit 1912. Dhjetë vjet para pavarësisë së Shqipërisë, pra në vitin 1902, Fan S. Noli shkruan dramën *“Izraelitë dhe Filistinë”*, me subjekt biblik, por që i bënte jehonë problemeve të kohës dhe e boton atë më 1907 në Boston.

Veptra dramatike e Nolit *“Izraelitë dhe Filistinë”* ka vënë në pah natyrën e papërsosur njerëzore që shprehet përmes pasionit dhe marrëzisë, dhe, në anën tjetër, ka sjellur vizione mbi forcën e pashterrshme shpirtërore, të cilën njeriu mund ta ushqejë vetëm nëse priset nga urtia dhe arsyeja, që këtu marrin kuptime të shenjtëruara” (Islami, 2003:101, I).

Kjo pjesë, e mbështetur në Librin e Gjyqtarëve 13-16 të Dhiatës së Vjetër, ka në qendër betejën e Samsonit kundër Filistinëve dhe tradhtinë që i bëri Dalila. Është nga të rrallat pjesë shqiptare të kohës që nuk e mbyllet sentimentalizmi para se të mbyllet në mënyrë të cekët melodramatike. Por, *për shkak të arsyetimeve të zgjatura filozofike dhe të gjuhës arkaike ajo nuk pati jehonë në publikun e gjerë shqiptar* (Elsie, 1997:355).

Temat kombëtare dhe shoqërore nën prizmin kritik

Për dallim nga shekulli 19, në fillimin të shekullit 20, brenda territorit të Shqipërisë u vu re një rritje e madhe e numrit të pjesëve teatrore të shkruara, por, fatkeqësisht pak prej tyre u vunë në skenë. Përkundër numrit të paktë të pjesëve të shkruara kjo periudhë shënon edhe krijimin e trupave teatrore në të dy qendrat kryesore kulturore të Shqipërisë në Shkodër dhe në Korçë, të cilat edhe mund të konsiderohen si bërthama të teatrit shqiptar. Konsolidimi i këtyre trupave teatrore amatore ndikoi që fryma e krijimtarisë skenike të përhapej edhe në qytete tjera më të vogla, ku më vonë u themeluan trupa teatrore amatore si në: Durrës, Vlorë, Pogradec, Elbasan, Berat, Gjirokastrë dhe Boboshticë, por sipas të dhënave dhe vlerësimeve, shfaqjet në këtë kohë *qenë të rralla dhe pa ndonjë mjeshtëri artistike* (Elsie, 1997:352).

Sa i përket veprimtarisë teatrore, përkatësisht numrit të shfaqjeve të dhënë gjatë kësaj kohe, atyre të dramaturgjisë së paktë shqipe, apo teksteve të dramaturgjisë së përbotshme, nuk ka shënime dhe të dhëna as të përafërta, pra thënë me fjalë tjera, një pjesë e mirë e këtij kapitulli të teatrit shqiptar është ende e padokumentuar çka mendoj se paraqet një mundësi të mirë për shfaqjen e interesimit të historianëve dhe studiuesve të dramës dhe të teatrit që të hulumtojnë nëpër arkiva dhe biblioteka për ta ndriçuar këtë periudhë të dramaturgjisë dhe teatrit shqiptar. Është fakt i pamohueshëm se periudha e vonshme e Rilindjes karakterizohet nga autorë që kryesisht u përqëndruan në poezi, por që ka prej atyre që pjesërisht lëruan edhe gjininë letrare

të dramës. Në mesin e tyre është edhe shkrimtari dhe komiti **Mihal Grameno** (1871-1931) nga Korça, i cili është autor i komedisë në vargje me tri akte *"Mallkimii gjuhës shqipe"*, që është botuar në Bukuresht më 1905, përmes së cilës vepër dramatike autori satirizon orvatjet greke 'për të qytetëruar' shqiptarët; si dhe tragjedisë me temë historike, po ashtu, në katër akte *"Vdekja e Piros"*, që është botuar në Sofje më 1906, që bën fjalë për mbretin e Epirit (319-273 para erës sonë). Sipas shënimeve kjo pjesë teatrore u vu në skenë në Uuster të Masaçusetsit (SHBA) në janar të vitit 1914, dhe vazhdoi të ishte një nga pjesët shqiptare më popullore deri në vitet 1940 (Elsie, 1997:351).

Një tjetër dramaturg tipik rilindës ishte gazetari dhe poeti **Namik Selim Delvina** (1875-1933), autor i dramës në tetë akte *"Dashurija e mëmëdheut"*, e cila është botuar Selanik më 1909. Kjo dramë është e ngjeshur me ndjenja të larta e plot sentimentalizëm, që pëlqeheshin nga lexuesit e kohës. Ngjashëm si Mihal Grameno, edhe Namik Delvina, krijuan veprat e tyre dramaturgjike duke trajtuar, krahas problemeve patriotike, edhe mjaft probleme të rëndësishme shoqërore nën prizmin kritik. Poeti i Rilindjes së vonë **Andon Zako Çajupi** (1866-1930), i cili pjesën më të madhe të jetës e kaloi në Egjipt, mori emër si dramaturg pas vdekjes me *"Burr' i dheut"*, që u botua në Kajro më 1937, dhe sipas vlerësimeve kjo tragjedi në vargje, e shkruar më 1907, *qe mjaft e dobët me temën fort të rrahur të Skënderbeut* (Elsie, 1997:351).

Vepra, e cila më së shumti lartësoi namin e Çajupit si dramatist është komedia *"Katërmëdhjet vjeç dhëndërr"*, e cila jo vetëm që u inskenua disa herë në periudhat e mëvonshme, por edhe u ekranizua si film. Me këtë vepër, Çajupi krijon komedinë realiste të zakoneve; ajo ka hyrë në fondin klasik të veprave komike, për shkak të humorit të këndshëm, të gjuhës plot kolorit popullor, të personazheve dhe të shkathtësisë së dialogut. Situatat komike e ngjarjet që paraqet autori ngjajnë si skena të marra nga jeta e përditshme, me aq realizëm thjeshtësi dhe e natyrshmëri janë dhënë ato në këtë vepër.

Vepra tjetër dramatike e Çajupit *"Pas vdekjes"* është një komedi politiko-shoqërore. Demaskimi i demagogjisë së xhonturqve dhe i bejlerëve që u bënë vegël e tyre, problem që Çajupi e pat trajtuar edhe te pamfleti "Klubi i Selanikut", por megjithatë përmbajtja e komedisë është shumë më e gjerë dhe më e thellë. Sipas shënimeve, një pjesë tjetër teatrore, e shkruar në vargje, me titull *"Detyra"*, ka humbur.

Një autor dramash i kësaj periudhe është edhe **Shtjefën Gjeçovi** (1873-1929), prift françeskan dhe folklorist, autor i një numri veprash letrare e shkencore të shkruara.

Sipas Elsie (1997) *“Gjeçovi, gjithashtu ka lënë gjithsej tridhjetë e tetë vepra origjinale të pabotuara. Ndër to janë shtatë pjesë me tema kombëtare, që trajtojnë kryesisht epokën historike të Skënderbeut. Nga këto pjesë mund të përmenden “Dashtnia e atdheut”, 1901, “Prijës i dy Dibrave”, 1902, “Mojsi Golemi” dhe tragjikomedia “Mark Kuli Kryeqitës”, të cilat edhe pse aspak të përpunuara, kanë vendin e tyre në historinë e hershme të dramaturgjisë shqiptare”.*

Rrethanat e pafavorshme politike, si sociale e ekonomike, në mungesë të një shteti të pavarur administrativisht nga Perandoria Osmane, letërsia dramatike shqiptare e asaj kohe, pra në fillimet e saj pati karakter liturgjik, e cila në rrugëtim e sipër u konceptua, strukturua dhe u zhvillua kryesisht në formën e poemave dramatike që trajtojnë laryshi temash, të karakterit prej atyre që kanë të bëjnë me doket dhe zakonet kanunore shqiptare, pastaj atyre me motive historike, të të cilat trajtohen ngjarje dhe figura heronjsh e luftëtarësh shqiptarë, e deri te dramat me motive mitologjike e biblike.

Për studiuesin Nebi Islami (2003): *“Drama e kësaj periudhe shënoi një fillim të mirë, sidomos në integrimin e miteve të përgjithshme dhe miteve kombëtare”*

Për hirë të korrektësisë duhet thënë se, gjatë kësaj kohe, fatkeqësisht, në territorin e Kosovës, por edhe në hapësirat tjera të banuara me shqiptarë jashtë Shqipërisë, përveç pjesëve skenike të Shtjefën Gjeçovit, nuk rezulton të ketë jetë shkruar ndonjë tekst dramatik nga ndonjë autor tjetër vendor.

Në Kosovë, shkrimi dhe inskeni i teksteve dramatike nisë më vonë, me të mbaruar Lufta e Dytë Botërore.

Drama e idependencës dhe ajo ndërmjet Dy Luftërave Botërore

Me krijimin e shtetit shqiptar, përkatësisht shpalljes së pavarësisë së Shqipërisë (1912) shkolla romantike, e lindur në truallin e lëvizjes kombëtare, sikur e humbi bazën e vet historike. Në këtë mënyrë, dhe në këto rrethana, venerohet se ideja kombëtare, si temë dominuese në letërsinë e asokohshme, ngadale i çelë udhën idesë njerëzore edhe në zhvillimin e letërsisë shqiptare shfaqen prirje e stile të reja.

Drejtimi kryesor që mori letërsia shqipe në mes Dy Luftërave Botërore ishte realizimi, por nuk munguan as shfaqje të një sentimentalizmi të vonuar e as recidive të romantizmit. Në këtë mes as dramaturgjia nuk i zhvillua jashtë ndikimit formal e përmbajtësor që ishte prezent në të gjitha gjinitë letrare.

Në krijimtarinë e *periudhës së independencës* kristalizohet metoda e krijimtarisë realiste duke shënuar hapa cilësorë dhe shkallë më të lartë të realizimit artistik, që u bë bazë për depërtime të mëtejme. Prandaj, këtu duhet nënvizuar faktin se *“Në pikëpamje tematike dhe motivore në dramën e kësaj kohe janë kultivuar dramat me karakter patriotik, historik dhe shoqëror gjithnjë të lidhura me kontekstin e shqetësimeve aktuale”* (Islami, 2003:139).

Periudha e krijimtarisë dramatike ndërmjet dy Luftërave Botërore indentifikohet me disa emra autorësh që edhe sot mbeten të një rëndësie dhe roli të pamohueshëm në të gjithë historinë e letërsisë sonë. Personaliteti letrar kryesor e më i fuqishëm në Shqipërinë e paraluftës, **Gjergj Fishta** (1871-1940) ka qenë autor jo vetëm i poezive të shquara epike e lirike, por edhe i disa pjesëve teatore që kanë ndihmuar për zhvillimin e dramaturgjisë shqiptare.

Duke u nisur nga fakti se në kjo periudhë e krijimtarisë letrare në Shqipëri, përgjithësisht, karakterizohet nga një mungesa të mëdha në shkrimin e dramës, si gjini e mëvetshme letrare, atëherë lehtësisht është e konstatueshme se At Gjergj Fishta sikur mbush një boshllëk të madh në dramaturgji, duke shkruar një numër të konsideruar tekstesh dramatik, të strukturuar në trajtën e poemave dramatike, si: “Sh’Franchesku i Asizit” (1909), “Shqiptari i gjytetnuem” (1911), “Juda Makabe” (1924), “Barit e Betlehemit” (1925), “Sh’Luigji Gonzaga” (1927), “Shqiptarja e gjytetnueme” (1929), “Ifigjenia n’Aulli” (1931), “Odisea” (1931), “Jerina ase mbretnesha e luleve” (1940); gjithashtu pjesën satirike “Gomari i Baba Tasit”.

Titujt e këtyre veprave dramatike na sugjerojnë njëkohësisht edhe vet subjektet e trajtuara në to, ku te disa prej tyre dominojnë motivet biblike, ndërsa te një pjesë tjetër dominon fryma e folklorit shqiptar e ndërlidhur me realitetin e kohës. Një nga të veçantat e krijimtarisë dramatike të Fishtës është edhe shfrytëzimi i mitologjisë greke, madje duke ruajtur edhe titujt e njëjtë të veprave antike, si në rastin e “Ifigjenia n’Aulli”, “Odisea”.

Studiuesi i dramës dhe i teatrit, Dr.Josif Papagjoni (2011) ndan mendimin se Fishta si *dramaturg i kahut mitologjik, ai solli risi dhe vështirime origjinale në dramaturgjinë shqipe të fillimit të shekullit XX, duke shënuar një nga sprovat e suksesshme e duke i dhënë asaj një dimension poetik e estetik të mëvetësishëm.*

Pavarësisht rëndësisë dhe rolit të pazëvendësueshëm që ka opusi krijues i Fishtës në historinë e letërsisë shqiptare, Robert Elsie (2009) vëren se: *“Me kriteret e sotme, asnjëra nga këto drama nuk mund të quhet e arritur, ndonëse aty-këtu gjuha e disave prej tyre është e përpunuar”.*

Në kornizën e vlerësimeve përgjithësuese por edhe specifike për vlerat artistike, si dhe për konceptet ideore e tematike që përfaqësojnë veprat dramatike të autorit në fjalë, ka prej atyre, që konstatojnë se: *Fishta u soll romantik tek shkroi melodrama (prej të cilave si në pikëpamje formale – përmbajtësore edhe në atë të horizontit të pritjes Jerina mbetet më e realizuara), madje romantizmi i shkoi më shumë për shtat Fishtës si krijues (poet) dhe si klasikist të tipit ala fishtian kur shkroi tragjedi, nga të cilat besojmë se Juda Makabë gjen spektatorin e lexuesin e vet edhe sot (Sula, 2011).*

Kristo Floqi (1873-1951) nga Korça ishte ndoshta dramaturgu më popullor shqiptar në gjysmën e parë të shekullit të 20-të. Lindur më 1873 (*disa burime japin vitin 1876*), Kristo Floqi qe shkrimtar prodhimtar. Popullaritetin ia solli *jo aq niveli letrar i veprave të tij sesa kënaqësia e thellë që pjesët e tij u jepnin shikuesve dhe lexuesve*. Është autor i katër tragjedi me tema historike kombëtare, shtatëmbëdhjetë komedive dhe Skeçeve. Dramat e tij më të njohura janë *“Fe e kombsi”*, *“Karllo Topija”*, (1916), pastaj tragjedia *“Pirro Neoptolemi”*, (1923), e frymëzuar nga *“Andromaka”* e Rasinit, *“Triumfi i Lirisë”* etj. Ndër shtatëmbëdhjetë komeditë me humor, më të njohurat përmenden: farsa me katër akte *“Qerthulli politik”*, (Tiranë 1922); skeçet me një akt *“Dhëndërr*

me përdhuni", botuar në *Diellin* e Bostonit më 1912; *"Vllazni e interesë"*; si dhe *"E bija e bankjerit"*.

Sipas Nebi Islamit, Kristo Floqi, *"në veçanti e kultivoi temën historike, patriotike dhe shoqërore me të cilën pasqyronte gjendjen, zhvillimet dhe dukuritë aktuale, artikulonte dhe anticiponte anët më subtile dhe më të ndërlikuara të problemeve ekzistenciale me të cilat përballohej populli në çastet më dramatike nëpër të cilat kishte kaluar dhe po kalonte"* (Islami, 2003:140).

Një autor i një rëndësie të veçantë në historinë e dramaturgjisë shqiptare është edhe **Etëhem Haxhiademi** (1902-1965), i cili vlerësohet të ketë qenë *ndoshta dramaturgu më i mirë i periudhës së pavarësisë* (Elsie, 1997:358).

Megjithatë, formimi i thellë evropian përëndimor i tij gjeti shprehje më të plotë në tragjeditë klasike sipas modeleve greke e latine. Tri tragjeditë e para në pesë akte të Haxhiademit u botuan si trilogji: *"Ulisi"*, (Tiranë 1931), shkruar në Berlin më 1924; *"Akili"*, shkruar në Vjenë më 1926 e botuar në Tiranë më 1931, dhe *"Aleksandri"*, (Tiranë 1931), shkruar në Lushnjë më 1928. Pastaj vjen *Pirrua*, (1934), e pasuar nga pjesa me pesë akte *"Skënderbeu"*, Tiranë 1935,

Dy tekstet tjera, cilat Elsie i vlerëson i kryevepra të mrekullueshme janë: *"Diomedi"*, Tiranë 1936", dhe *"Abeli"*, (1939). Edhe pse trajtonte figura të mitologjisë dhe historisë së lashtë, Haxhiademi ato i shihte sikur të ishin pjesë e trashëgimit të vetë Shqipërisë.

Në vitet '30 të shekullit të kaluar, kur u botuan dhe u shfaqen në skenë, tragjeditë e Haxhiademit patën jehonë në mendimin kritik letrar, pozitiv e negativ, ndër gazetatat e revistat e kohës. U prit jashtëzakonisht mirë dhe u shoqërua me një entuziazëm të papërshkruar popullor drama *"Skënderbeu"*, që u shfaq në Tiranë, Korçë, Elbasan, Gjirokastër, Delvinë, Sarandë, etj.

Etëhem Haxhiademi krahas mitologjisë biblike në poetikën e tij dramaturgjike iu qas me përkushtim edhe miteve antike. *"Ai qëndroi në pikëpamjet e romantikëve tanë mbi prejardhjen pellazgjike të shqiptarëve për t'u ndërlidhur me mitet e lashtësisë dhe mitin e heroizmit të figurave antike, disa prej të cilave në mënyrë arbitrare, përmes spekulimit artistik i nxirrte me prejardhje ilire.* (Islami, 2003:116)

"Me tragjeditë e Haxhiademit aktorët shqiptarë për herë të parë patën në dorë një material që i kapërcente dramat me tema kombëtare, ndonëse me nivel të ulët, ku nuk mungojnë shkrimet sentimentale të periudhës së vonë të Rilindjes. Publiku i gjerë mund të ketë pëlqyer më shumë

farsat humoristike të shtresave të mesme të Kristo Floqit, nacionalizmin pa peshë të Mihal Gramenos dhe sentimentalizmin patetik të Foqion Postolit. (Elsie, 1997:358).

Me tragjeditë e Haxhiademit aktorët shqiptarë për herë të parë patën në dorë një material që i kapërcente dramat me tema kombëtare, ndonëse me nivel të ulët, ku nuk mungojnë shkrimet sentimentale të periudhës së vonë të Rilindjes. Publiku i gjerë mund të ketë pëlqyer më shumë farsat humoristike të shtresave të mesme të Kristo Floqit, nacionalizmin pa peshë të Mihal Gramenos dhe sentimentalizmin patetik të Foqion Postolit, ndërkaq edhe tragjeditë e Etëhem Haxhiademit nuk kaluan pa u vlerësuar.

Autorë tjerë që kanë shkruar drama në këtë periudhë, por jo të rëndësisë së atyre të larpërmendur janë edhe **Foqion Postoli** (1889-1927) me dramën “Lulja e Kujtimit”, **Milo Duçi** (1870-1933), **Haki Stërmilli** (1895-1953), me veprat dramatike: “Dashuri dhe Besnikëri”, “Agimi i Lumnueshëm”, “Dibrania e Mjerueme”, **Mehdi bej Frashëri** (1874-1963) etj.

Pavarësisht këtyre zhvillimeve të rralla në shkrimin e dramës shqipe, si dhe formimit të trupave të para teatrore me karakter amator, është e vërtetë se *teatri profesionist mbeti një institucion i huaj për këtë periudhë në Shqipëri* (Elsie, 1997:358). Pra, historia e teatrit shqiptar me cilësi profesioniste, si dhe dramaturgjisë së mirëfillte shqipe, është shumë më e vonë, tek pas mbarimit të Luftës së Dytë Botërore (1944), për të cilën periudhë do të flasim në nëkapitujt e mëposhtëm.

Dramaturgjia e realizmit socialist

Me veprat e Etëhem Haxhiademit dramaturgjia shqiptare kishte bërë njëfarë përparimi në mes të viteve tridhjetë. Gjatë kësaj kohe, për herë të parë qenë krijuar pjesë teatrale që i kapërcenin farsat komike apo tragjeditë sentimentale me temë kombëtare që kishte dominuar në letërsinë dramatike të viteve të mëparshme. Ndërsa, drama si gjini e mëvetësishme e letërsisë shqiptare ende nuk qe pjekur plotësisht por themelet tashmë ishin hedhur nga autorët e romantizmit dhe ata të periudhës së independencës. Letërsia shqiptare që krijohet në Shqipëri pas Luftës së Dytë Botërore, posaçërisht letërsia dramatike, e cila e bën jetën e saj më të plotë dhe më intensive në formën e ekzistimit teatror, formë e ekzistimit kjo e cila kërkon më shumë parakushte e kushte për kultivimin normal krahasuar me gjinitë e tjera letrare, pothuajse në të gjitha fazat e krijimit të saj realizohet në një ambient sociopolitik e kulturor tejet represiv madje

edhe krejtësisht destimulues. Këtu duhet përmendur faktin se autorët më të njohur dhe më produktivë të letërsisë dramatike midis dy Luftërave Botërore, të cilët janë përmendur më herët, për shkak të koncepteve të tyre sociokulturore dhe frymës së veprave të tyre burgosen dhe ekskomunikohen nga jeta kulturore, madje dhe vriten.

Bashkë me izolimin dhe eskomunikimin e tyre në Shqipëri po fillonte instalimi i një sistemi politik diktatorial që shtriu ndikimin e vet duke imponuar ideologji e doktrina politike edhe në krijimtarinë e gjithanshme artistike. Kësomënyre, anash këtij ndikimi nuk mbeti as letërsia dramatike e kësaj kohë. Lidhur me këtë situatë dhe rrethana aspak të favorshme për ruajtjen e vazhdimësisë krijuese në letërsinë dramatike të atyre personalteteve me ndikim të veçantë, studiuesi Besim Rexhaj (2009), përveç tjerash përmend edhe një fakt të pamohueshëm, i cili sipas tij posaçërisht *e varfëron dhe e frustron krijuesin dhe ambientin krijues, është shkëputja deri në izolim, nga ndikimet kulturore perëndimore dhe përqafimi dogmatik i modeleve kulturore, deri në vitin 1948, jugosllave, kurse deri në vitet 60-të, po edhe më tej, i modeleve sovjetike* (Rexhaj, 2009:36).

Ashtu siç u përmend edhe më lart, në fund të viteve dyzet, shumica e dramaturgëve të periudhës së paraluftës ose ishin ekzekutuar, si Ndre Zadeja, ose u gjendën në burg, si Etëhem Haxhiademi, Kristo Floqi (1873-1951), Ndoc Nikaj, dhe Vinçenc Prenushi. Kjo valë e paparë përndjekjesh kundër intelektualëve shqiptarë natyrisht që i ligshntonte dhe ua priste duart të gjithë shkrimtarëve të shpëtuar ose dramaturgëve të ardhshëm të brezit të ri. Trazirat politike në vitet e para të pasluftës dhe manovrimi, ngritja dhe rënia e udhëheqësve dhe grupeve të ndryshme politike brenda Partisë Komuniste e forconin më tej këtë ndjenjë pasigurie, duke paralizuar praktikisht të gjitha forcat krijuese të vendit. Në çastin kur ia doli të forcojë pozitën e vet e të vendosë një farë qëndrueshmërie politike, me dashje apo pa dashje, Enver Hoxha kishte krijuar një zbrastësi letrare në Shqipëri, e cila zgjati deri në fillim të viteve '60-të (Rexhaj 2009).

Mu për shkak të këtyre arsyeve por edhe për shkak të shumë rrethana tjera që i diktoi koha, sipas Elsiet (1997) *dramaturgjia shqiptare do të ecte e zhvillohej shumë ngadalë në periudhën e pasluftës me gjithë dobinë e dukshme që ka si mjet edukimi, propagande e ndikimi politik*. Islami

(2003), vlerëson se: *“Drama e kësaj periudhe, duke qenë e shtrënguar nga konvencionalizmi ideor, ndonjëse është e zhvilluar në pikëpamje sasiore, për nga cilësia nuk ka qëndruar në nivel të misionit që shtron përgjegjësia në fushën e krijimtarisë”*. Megjithatë, tamam në vitet e pasluftës u ngritën për herë të parë teatro dhe ansamble artistike të financuara nga shteti në pjesën më të madhe të qyteteve kryesore. Institucionalizimi i teatrit shqiptar eci krahas eliminimit të qëllimshëm të grupeve amatore të së kaluarës, të cilat kishin më shumë gjasa t'i shmangeshin kontrollit të partisë e të shtetit. Para kësaj situate krijimtaria letrare dramaturgjike ishte e pamundshme të zhvillohej sipas ligjeve përkatëse. Rrethanat e krijuara pengonin që drama ta kultivonte skepsën produktive dhe të depërtonte nga realiteti në ato forma të vetëdijes që përfshijnë irealen, fantastikën dhe anën metafizike.

Është thënë se teatri profesionist i pasluftës i realizmit socialist burimet i kishte në grupet teatrore amatore të lëvizjes partizane në Shqipëri nga 1942 deri më 1944, por është e qartë se rrënjët i ka më herët, dhe pikërisht në ansamblet e viteve njëzet e tridhjetë. Grupet amatore të lëvizjes partizane, që udhëtonin nga një zonë në tjetrën në vitet e fundit të luftës, jo vetëm argëtonin partizanët, por edhe bënë punë edukative me fshatarët për idealet dhe domosdoshmërinë e revolucionit komunist në vend. Sipas Elsie (1997) *“Ishte ky një teatër politik, ku gërshetohej debati e polemika, heroizmi, nacionalizmi, sentimentalizmi dhe satira”*. Ndër autorët e parë të teatrit partizan e socialist qenë Zihni Sako (1912-1981), Gjikë Kuqali (1921-1944), dhe Besim Levonja (1922-1968) nga Elbasani. Levonja është veçanërisht i njohur për komedinë me tri akte *“Prefekti”*, botuar në Tiranë në vitin 1948. Pas marrjes së pushtetit nga komunistët në nëntor 1944, dramaturgjia shqiptare, sikundër proza e poezia, u reformua në pajtim me doktrinën e realizmit socialist. Si pasojë, në vitet pesëdhjetë ajo ra thellësisht nën ndikimin e modeleve sovjetike, *ato që vërshuan tani në Shqipërinë staliniste, në përgjithësi qenë elementet e dobëta të teatrit evropiano-lindor. Ai shfrim sentimentalizmi, që kishte karakterizuar një pjesë të mirë të teatrit të paraluftës, tani kishte rënë, por nga stili deklamativ dhe përdorimi me dorë të rëndë i propagandës politike shumë pjesë të viteve pesëdhjetë e gjashtëdhjetë qenë ende fare të padurueshme (Elsie, 1997:430).*

Drama historike e pasçlirimit të vendit

Njëri prej dramatistëve më të shquar në dramaturgjinë shqiptare të asaj kohe, me të cilin edhe fillon hapi i parë në dramaturgjinë e realizmit socialist është Kolë Jakova, i cili njihet me dramën e tij *“Halili dhe Hajria”* botuar në Tiranë më 1950, e cila madje është përkthyer edhe në rusisht më 1958.

Sipas studiesit Besim Rexhaj (2009), kjo dramë shënon një moment dyfish të rëndësishëm për dramaturgjinë shqiptare: *“Me këtë dramë në njërën anë, fillon kultivimi i tipit të dramës historike pas të ashtuquajturit çlirim të vendit dhe, në anën tjetër, në kuadër të metodës letrare të realizmit socialist, kjo dramë me frymën e saj duke iu kthyer realitetit historik dhe përvojës së letërisë popullore, duke u strehuar nga mekanizimi i censurës së egër totalitare në gjirin e këtij realiteti, shkruhet në masë të madhe jashtë poetikës së kësaj metode, e cila nga tipi i këtillë i dramës kërkonte me çdo kusht kultivimin e parimeve të saja artistike.”* Por, përkundër këtyre vlerësimeve për këtë dramë, studiuesi Elsie (1997) shprehet se *Teknikat dramaturgjike të kësaj vepre të parë zyrtare të teatrit shqiptar të pasluftës janë të diskutueshme, ndonëse dobësitë kompozicionale i kompenson deri diku ndjenja e thellë atdhetare dhe heroizmi prekës i protagonistit të dramës para vdekjes.* Sipas Elsie me nivel më të lartë rtistik e më e pëlqyer është drama në katër akte e Jakovës *Toka jonë*, e cila është botuar në Tiranë më 1955. Një autor tjetër i njohur i kësaj periudhe është edhe **Sulejman Pitarka** (1924) nga Dibra e nisi karrierën e dramaturgut me dramën *“Familja e peshkatarit”*, (Tiranë, 1955), edhe e përkthyer rusisht (Moskë, 1956), anglisht (Tiranë, 1980), dhe italisht (Tiranë, 1980). Në këtë dramë pak emocionante, me gjithë lëvdatat zyrtare, kemi djaloshin Petrit, djalë i peshkatarit Jonuz Bruga, që rrezikon jetën për të shpëtuar shokun e plagosur e të fshehur për të mos rënë në duar të fashistëve italianë gjatë Luftës së Dytë Botërore. Me një teknikë dramaturgjike pakëz më të ndryshme është tragjedia klasike e Pitarkës *“Trimi i mirë me shokë shumë”*, (Tiranë, 1958), e cila vë në qendër, si shumë e shumë drama të tjera shqiptare, heroin kombëtar Skënderbeun dhe luftën e tij kundër turqve. Ky autor dramatik sipas Rexhajt (2009) *“trajton edhe temat dhe motivet e qëndresës, të guximit, të trimërisë, të flijimit e të vetflijimit, të dashurisë, të xhelozisë, të pushtetit, të pendesës e të fajit, në kontekstin e kategorive morale e historike.”*

Në valën e konsolidimit të pushtetit njëpartiak, si dhe në përpjekje për të kontrolluar çdo segment të jetës, vitet '50-të shekullit 20 në Shqipëri pushteti ashpëron edhe më shumë masat ndëshkuese dhe shton represionin kundrejt kundrejt secilit krijues që përmes veprave manifestonte shenja të mendimit opozitar e liberal. Jo pak krijues të letërsisë së kësaj kohe u vuan në shënjestër të regjimit të Enver Hoxhës. Një prej tyre, i cili pati fatin e keq që të dënohej e të vuante shumë vite burg, është edhe dramatisti Kasëm Trebeshina, opusi krijues dramatik i të cilit u bë i njohur për publikun tek pas rënies së komunizmit në Shqipëri në fillimvitet '90. Shkrimtarët e viteve '50-të, me dy ose tri përjashtime pak a shumë të rëndësishme, si dhe pjesa më e madhe e autorëve të dramave të viteve '60-të, nën ndikimin e atmosferës së pasluftës, të përfshirë nga entuziazmi dhe disponimi pasrevolucionar iluftës, në qendër të dramave të tyre i **vënë çështjet e karakterit shoqëror, arsimor, moral e politik.**

Sipas Rexhajt (2009): *“Autorët e dramës historike, të shkruar në Shqipëri, e cila megjithë një lulëzim të kufizuar në vitet 50, në vitet 60 pothuajse shuhet në vitet 70 të shekullit 20, në vitet kur cenzura dhe direktivat e partisë e të pushtetit ideologjik monopartiak ishin tërbuar dhe ia kishin zënë frymën lirisë krijuese”.*

Në këto vite, krahas periudhës më të lavdishme dhe më heroike të historisë së popullit shqiptar, periudhës së Skënderbeut, e cila posaçërisht në fund të viteve '60-të, në 500 vjetorin e vdekjes së heroit kombëtar, më 1968, pushton skenën teatrore kulturore një periudhë tjetër historike në kuadër të Rilindjes Kombëtare – periudha e Lidhjes Shqiptare të Prizrenit, e cila u kthye një burim frymëzimi, ideje e tema, për shumë krijues dramash. Ndër dramaturgët e tjerë të këtyre viteve të para janë Ndreka Luca (1927-1993), drama historike me pesë akte e të cilit *“Shtatë shaljanët”*, (Tiranë 1958), ka në qendër luftën për autonomi të fiseve malësore të Shqipërisë së veriut në fillim të shekullit të nëntëmbëdhjetë. Kjo dramë, sipas Rexhajt (2009) *“manifeston disa nga dobësitë karakteristike të dramës së viteve '50-të, qoftë të dramës historike, sipas poetikës së të cilës shkruhet, qoftë në përgjithësi të produksionit dramatik shqiptar të atyre viteve, i cili ende i pakonsoliduar sa duhet, dhe në kërkim të identitetit dramaturgjik, lëngon nga të meta të llojit të vet (Rexhaj 2009).*

Kështu, në kuadër të shfrytëzimit, jo vetëm të situatave historike, por edhe legjendave dhe gojëdhënave popullore, ngjashëm siç ka bërë Kolë Jakova me dramën “*Halili e Hajria*”, edhe një dramatist tjetër i kohës, Andrea Skanjeti shkroi dramën e tij të njohur “*Nora*” (1961), e cila dramë trajton një temë të njohur atë të flijimit. Miti i flijimit në dramaturgji është prezent qysh në letërsinë antike greke, sidomos te tragjedia “*Ifigenia në Aulidë*” e Euripidit.

Drama revolucionare

Goditja e dytë që pësoi teatri shqiptar pas zhdukjes së grupeve amatore që ndalimi i të gjithë repertorit të huaj. Publiku shqiptar nuk kishte pasur kurrë mundësi për të parë teatër bashkëkohës evropian, ndonëse një numër veprash klasike qenë përkthyer shqip dhe vënë në skenë. Moliери, Shekspiri dhe Shileri, për shembull, kishin pasur sukses në qarqet e shkolluara. Por, edhe këta klasikë e pësuan nga entuziazmi politik i revolucionit kulturor (1965-1969) si dhe në vitet pas spastrimit të liberalëve (1973), kur praktikisht gjithë kultura perëndimore konsiderohej borgjeze e dekadente. Drama revolucionare do të zotëronte skenat teatrore shqiptare dhe televizionin për disa vjet me radhë. Dramaturgu që pasqyron më mirë prirjet e periudhës është Loni Papa (1932). Drama e tij e njohur me dy akte “*Cuca e maleve*”, (Tiranë 1967), pasqyron luftën e një vajze për barazi në fiset malësore feudale të Shqipërisë së veriut më 1949. Kjo luftë u bë më e frytshme sidomos në fund të viteve shtatëdhjetë, në kulm të fushatës për emancipimin e gruas në Shqipëri. “*Cuca e maleve*”, edhe në përkthim frëngjisht (Tiranë 1978), është ndoshta refleksi shqiptar më i dukshëm i teatrit revolucionar kinez dhe operës së kohës së Mao Ce Dunit (1893-1976) dhe, sikundër shumë vepra të ngjashme kineze, u bë edhe operë e balet. Fadil Paçrami, është një nga dramaturgët më të frytshëm edhe si cilësi edhe si sasi, në kuadër të një modeli të vëçantë të dramës së realizmit socialist. Sipas Rexhaj (2009), ky autor me veprat e tij dramatike *manifeston një qëndrim të theksuar kritik ndaj realitetit të kohës, dhe, në rrugën e tij të mëtejme krijuese kultivon në mënyrë sistematike një qëndrim të theksuar kritik dhe, nga vepra në vepër lirohet nga koncepti realsocialist krijimit të veprës dramatike dhe përqafon një sensibilitet modern*. Përgjithësisht, pjesët teatrale të Paçramit në këtë periudhë janë brenda caqeve të realizmit socialist. Deri në vitin 1973 kishte shkruar trembëdhjetë drama, nëntë nga të cilat qenë botuar. Ndër to janë: “Çështja e inxhinier Saimirit”, “E bardha dhe e zeza”, “Lagja

e varfër”, “Ngjarje në fabrikë”, “Mbi gjëmadha, për shtetëzimin e industries” dhe vepra e tij, mbase më e njohura, “Shtëpia në bulevard”, një dramë kjo prekëse për kriteret e dyfishta të moralit në shoqëri. Në mars 1977 Paçrami u shpall fajtor për sabotim në fushën e kulturës, sepse kishte lejuar ndikime të huaja dhe, ashtu si Sokrati, kishte korruptuar rininë, për të mos përmendur akuzat standarde për agjitacion e propagandë. U dënua me 25 vjet burg. Pas 15 vjetësh e pesë muajsh u lirua më 17 mars 1991. Paçrami nuk ndenji aspak duarkryq në burgun e Burrelit e në Kosovë të Madhe. Ai shkroi atje 51 drama, ende të pabotuara, mjaft nga të cilat pasqyrojnë luftën e mundimshme të vendit të tij për liri e demokraci. Fushata e spastrimeve shpuri në mënjanimin e shumë figurave të tjera në prozë e arte figurative, po edhe në dramë. Minush Jero nga Vlora që kritikuar më 1969 nga Enver Hoxha për dramën “Njolla të murrme”, (1968), e cila kishte fituar çmimin e parë në Festivalin Kombëtar të Teatrit atë vit. Pas saj u përpoq të ndreqë të metat duke shkruar dramën revolucionare “Të pamposhtur”, (1971), por pa dobi. Bashkë me regjisorin Mihallaq Luarasi të teatrit Çajupi në Korçë, Jero u arrestua më 30 prill 1973, dhe u mbajt në burg deri më 28 dhjetor 1978. Në Plenumin e Katërt të vitit 1973 u dënuan prapë.

Në këtë kohë, sipas Robert Elsie (2009), të gjitha pjesët dhe shfaqjet në skenë zunë të verifikoheshin për pastërti ideologjike dhe çdo gjë që shihej si moderniste, liberale ose e huaj hiqej menjëherë. Kjo periudhë 'revolucionare', sikundër është përkufizuar dhe interpretuar nga Partia e Punës e Shqipërisë ose, më saktë, nga Enver Hoxha dhe skota e tij, që një pengesë e madhe për përparimin e teatrit shqiptar në vitet shtatëdhjetë. Megjithatë një farë përparimi u vu re nga viti 1982 e këndej, edhe pse dramaturgjia shqiptare mbetet ende një gjini mjaft e prapambetur. Sot në Shqipëri ka dhjetëra teatro profesioniste të qëndrueshme, e përveç tyre janë edhe pesëmbëdhjetë teatro të estradës dhe disa teatro kukullash. Por, duke gjykuar me kriteret perëndimore, Elsie Konstaton se “*deri në fund të diktaturës tematika mbeti jo interesante*”.

Ruzhdi Pulaha (1942) nga Korça ka qenë ndoshta një nga dramaturgët e sotëm me më shumë sukses. Komedia e tij Zonja nga qyteti, Tiranë 1976, me humorin tipik shqiptar, vë përballë një zonjë nga derë e mirë me realitetin konkret të jetës në fshat. Një komedi tjetër, I harruari, u vu në skenë në Tiranë më 1988 me një farë suksesi. Autorë të tjerë që i kanë kushtuar energjitë e tyre më shumë skenës janë: Xhemal Broja (1918-1986), veprat e të cilit qenë ndaluar; Ibrahim

Uruçi (1925-1989), që përmendet për dramën me tri akte “Doktor Aleksi”, Selman Vaqari; Fadil Kraja, Hamza Minarolli, Dritëro Agolli, i njohur si dramaturg me pjesët “Mosha e bardhë”, (Prishtinë 1975), dhe “Fytyra e dytë”, Naum Prifti nga Korça, i lëvduar nga autoritetet për dramën në katër akte me temë partizane “Mulliri i Kostë Bardhit”, (Tiranë 1971); “Dhimitër Xhuvani”, Teodor Laço, Maku Pone, Pëllumb Kulla, Fahri Balliu, Artur Zheji etj.

Në historinë e zhvillimit të letërsisë shqiptare pas Luftës së Dytë Botërore, është fakt i pamohueshëm se përgjatë gati gjysëm shekulli të 'pushtetit popullor', dramaturgjia iu nënshtrua pa pushim një kontrolli e censure politike shumë më të madhe se proza e poezia, prandaj dhe në të vërtetë nuk pati mundësi të ecte vetë e të lulëzonte. Nëse një vëllim në prozë në vitet shtatëdhjetë e tetëdhjetë duhet të kalonte në duart e dhjetë a pesëmbëdhjetë 'revizorëve', një pjesë teatrore duhet të lexohej akoma më shumë nga specialistë të tillë, dhe gjithçka, që mund të interpretohej si kritikë apo që dilte e diskutueshme, hiqej. Fryma e jokonformizmit, aq e kudondodhur në teatrin dhe kulturën perëndimore përgjithësisht, as nuk mund të merrej me mend, sikundër nuk mund të përfytyrohej një individ me ide që ta vinin në mendime spektatorin, ose t'i ngjallnin atij zemërim.

Në lidhje më këto zhvillime, anatimimin, përndjekjen por edhe “bunkerizimin” ideor, tematik e stilistik të dramaturgjisë shqipe në gjysmë shekulli komunizëm, Robert Elsie (2009) ka një shpjegim kur shprehet se: *“Për arsye politike dramaturgët shqiptarë heshtën mjaft ose, për të mos ua ngrënë hakun, nuk patën mundësi të shfrytëzonin deri në fund fuqinë e skenës e të vinin spektatorin në mendime me një lëndë të vërtetë dramatike e me ato lloj shfaqjesh skenike bujëmedha me të cilat është mësuar spektatori i teatrit në Perëndim”*

Zhvillimi i teatrit dhe dramaturgjisë shqiptare në Kosovë

Sikundër në Shqipëri, dramaturgjia në Kosovë kurrë nuk ka njohur ndonjë traditë të shëndoshë. Për dallim prej vendeve tjera, por edhe Shqipërisë, formësimi dhe zhvillimi i dramës dhe teatrit historikisht është dukshëm më i vonshëm. Kështu që, historia e shkrimit të dramës dhe formimit të teatrit si institucion, është e re dhe si kohë shënohet me periudhën e përfundimit të Luftës së Dytë Botërore (1944). Mirëpo, asnjëherë nuk është përjashtuar mundësia që edhe më herët, qysh para kësaj kohe, në vise të ndryshme të Kosovës individë entuziastë me prirje të veçanta për artet skenike të jenë mbledhur në grupe dhe të kenë realizuar shfaqje dhe performanca të shumëllojta, natyrisht të karakterit joprofesional, pra të nivelit amator. Megjithatë, themelimi i Teatrit Kombëtar të Kosovës, më 1946, shënon fillimin e organizimit institucional të jetës teatrore në vendin tonë. Më pas, vargut të teatrove profesionistë i shtohen edhe teatrot e qyteteve: Gjakovë, Pejë, Prizren, Gjilan, e shumë më vonë edhe në Ferizaj e Mitrovicë.

Shfaqja e parë teatrore në gjuhën shqipe më Kosovë thuhet se ka qenë organizuar nga Mati Logoreci (1867-1941) nga Shkodra, i cili pati hapur të parën shkollë në gjuhën shqipe në Prizren më 1 maj 1889. Por përdorimi publik i gjuhës shqipe që ndaluar si nën sundimin e Perandorisë Osmane ashtu edhe më vonë, kur Kosova u përfshi në Mbretërinë e Jugosllavisë më 1918 ky ndalim natyrisht e pengonte zhvillimin e teatrit dhe të dramaturgjisë shqiptare. Gjatë pushtimit italian dhe gjerman nga 1941 deri më 1944 u hapën shkolla shqipe, kurse në mbarë Kosovën, për herë të parë, ndonëse në kushte mjaft të vështira, u dhanë shfaqje nga grupe teatrore amatore. Menjëherë pas çlirimit më 1945, u ngrit një teatër profesionist, Teatri Popullor, në Prizren, i cili asokohe që kryeqendra administrative e krahinës.

Letërsia shqiptare e krijuar në Kosovë, në përgjithësi, kurse letërsia dramatike në, në veçanti, është kultivuar për gjysmë shekulli, *“në një kontekst sociokulturor e artistic, i cili jo vetëm se nuk e ka nxitur e frymëzuar posaçërisht krijimtarinë e mirëfilltë, po, në të vërtetë, gjatë pjesës më të madhe, të këtij gjysmëshekulli, ku më iuntensivisht, e ku më pak e ka destimuluar këtë krijimtari.”* (Rexhaj, 2009:9) Ndërkaq sipas tij *faktori më destimulues i letërsisë dramatike që*

krijohet në Kosovë është edhe politika teatrore represive dhe diskriminimin e vazhdueshëm dhe të vrazhdë të dramës shqiptare në repertorin teatror. Sipas shënimeve në periudhën 1945-1999 në Teatrin Kombëtar të Kosovës, (ish-Teatri Krahinor Popullor) janë inskenuar 70 autorë shqiptarë dhe 128 autorë jugosllavë.

Fillimet e dramës shqiptare në Jugosllavi gjenden, për çudi, jo brenda Kosovës, por në bregdetin e largët dalmat. Ashtu si poeti e tregimtari i hershëm Shime Deshpali (1897-1980), edhe Josip Rela (1895-1966) lindi dhe u rrit në fshatin Arbanas (Borgo Erizzo), sot rrethinë e Zarës (Zadar), fshat i themeluar më 1726 nga shqiptarë të ardhur prej Brisku e Shestani në perëndim të liqenit të Shkodrës. Rela, i cili ka punuar mësues, drejtor teatri dhe drejtor shkolle në Zarë, është autori i një numri pjesësh melodramatike të shkruara në gegërishten e tij arkaike, pjesë që mund të thuhet se përbëjnë orvatjet e para serioze të dramës në gjuhën shqipe në Jugosllavi. Më e mirënjohura nga veprat e tij është tragjedia në katër akte “Nita”, e cila evokon fatin tragjik të një vajze nga Brisku, e zënë ngushtë midis dëshirave të saj dhe kanunit. Sipas studiuesit Isak Shema *“Dramaturgjia e Josip Relës tashmë i përket traditës sonë letrare. Kanë kaluar shumë vite dhe gjithnjë ajo është e pranishme me petkun e saj tradicional”* (Shema,2014:20). Murteza Peza (1919-1981) është dramaturg dhe prozator shqiptar nga Maqedonia. Ka lindur në Elbasan dhe është shpërngulur në Jugosllavi më 1941, ku dhe mori pjesë në lëvizjen partizane në Maqedoni. Ndonëse disa nga pjesët e tij teatrore, më e mira prej të cilave është *Parajsi i humbur*, janë të cekëta dhe thjesht moralizuese, ndihmesa e tij për fillimet e dramaturgjisë shqiptare nuk mund të mohohet.

Dramaturgë të tjerë me emër të kësaj periudhe janë Hivzi Sulejmani (1910-1975) nga Mitrovica, i njohur më shumë si prozator; Xhemil Doda (1915-1976) nga Prizreni, i cili ka përdorur mjaft material folklorik për dramatizimin e tragjedisë vetjake të një malësori në pjesën “Halit Gashi”, Kristë Berisha (1923) nga Peja, i cili, me komedinë e tij burleske “Kryet e hudrës” në zhanrin ‘commedia dell’ arte’ *hodhi themelet e komedisë në Kosovë* (Elsie, 1997), gazetari dhe politikani Jusuf Kelmendi (1927) me veprën e tij dramatike “Hakmarrja”, një hetim i hakmarrjes; aktori dhe Muharrem Qena (1930) nga Mitrovica, i shquar sidomos për dramën në tri akte *“Bashkëshortët”*, Prishtinë 1982, të nderuar me çmim.

Pengesat më të mëdha për përdorimin publik të gjuhës shqipe e për evoluimin e kulturës shqiptare në Jugosllavi u ndërpre në Plenumin historik të Brioneve të Komitetit Qendror më 1966. Më 1968 në Teatrin Popullor Krahinor në Prishtinë u ngrit një kurs dyvjeçar i dramaturgjisë, i cili u përfshi në programin e Institutit Pedagogjik për të përmirësuar nivelin e lojës së aktorit e të regjisorës në Kosovë. Dhe përmirësimi u ndie vërtet menjëherë. Deri në mesin e viteve gjashtëdhjetë, repertori i teatrove të Kosovës ishte përbërë thuajse tërësisht nga vepra jugosllave e të huaja të përkthyer shqip. Më 1967 poema shqiptare e fillimit të shekullit të nëntëmbëdhjetë e Muhamet Kyçkut (1784-1844) “Erveheja” u përshtat për skenë me sukses nga nga Ahmet Qirezi dhe nën regjinë e Muharrem Qenës pari jashtëzakonisht shumë sukses në skenë dhe festivale të ndryshme në ish-Jugosllavi. Edhe sot, “Erveheja” njihet gjerësisht si kult shfaqje e Teatrit Kombëtar të Kosovës.

Kështu, në krahasim me zhvillimet teatrore e dramaturgjike në Shqipëri, sipas Rexhajt (2009) në Kosovë *“Në fund të viteve ’60-të, përkatësisht në fillim të viteve ’70 të shekullit të kaluar, fillon inaugurimi i një sensibiliteti të ri artistik, dramaturgjik, që trupëzohet, në nivelet më të larta artistike, para se gjithash me Anton Pashkun, me të cilin edhe fillon kultivimi i modelit modern dramaturgjik”*.

Drama moderne avangardiste

Gjysma e dytë e shekullit 20 në Kosovë solli një numër të konsideruar dramash, kryesisht nga shkrimtarët që kultivonin prozën (Rexhep Qosja, Ymer Shkreli, Beqir Musliu, etj.), të cilët vazhduan traditën e shkrimit të dramave me tematikë nacional-historike dhe me një strukturë konvencionale rrëfimi. Mes tyre, Pashku njihet si më i veçanti. “Sinkopa” dhe “Gof” dolën të jenë shkruar jashtë konvencave të shkrimit të dramave, dhe, si të tilla, ato përmbysën rendin disavjeçar të shkrimit të dramave tek ne. Individualiteti i Pashkut në prozë u transferua, me po të njëjtën fuqi, edhe në dramë. Ndikimi dhe frymëzimi në krijimtarinë e Pashkut nuk erdhi nga zhvillimet provinciale. Meqë ai posedonte njohje të gjerë të letërsisë dhe dramaturgjisë botërore të kohës, ndikimi i tij nga autorët e huaj thuajse ishte i pashmangshëm.

Në vitet 60-ta, pak para se Pashku të botonte dramën e tij, një kritik i njohur, i lindur në Hungari, me emrin Martin Esslin botoi një libër kritik për teatrin, të cilin e titulloi *“Teatri i Absurdit”*. Esslini, mori për referencë disa lloje dhe formash të reja në dramë dhe teatër që zhvilloheshin në ato vite. Esslin-i përmendi pesë autorë dramash, të cilët më vonë u quajtën, si përfaqësues të rrymës, të njohur si *‘teatri i absurdit’*: Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet, Arthur Adamov, dhe Harold Pinter. Por, më vonë këta autorë sikur nuk u mjaftuan me epitetin që iu dha Esslin-i. Ata filluan dhe preferuan të përmendin terma të ri, si; “anti-teatër”, ose “teatri i ri”. Luftërat Botërore të Shekullit 20 ndërruan historinë, e pastaj historia ndërroi politikën, e, politika, domosdoshmërisht, përcaktoi fatet e njerëzve në mbarë rruzullimin. Këto zhvillime ndikuan edhe në krijimtari, në letërsi, dramë, teatër, etj. Fati i individit dhe raportet e tij me shoqërinë u banalizuan deri në absurditet. E, më shumë dhe më mirë se kudo tjetër, ky absurditet i llojit të vet u pasqyrua në dramë dhe teatër. Në të ashtuquajturin ‘anti-teatër’ ose “teatër i ri”. Një varg krijuesish tjerë të dramës së asaj kohe; Tom Stoppard, Arthur Kopit, Friedrich Dürrenmatt, Fernando Arrabal, Edëard Albee, N.F. Simpson, Boris Vian, Peter Weiss, Vaclav Havel, Jean Tardieu, etj. iu bashkuan lëvizjes ‘teatri i absurdit’. Kjo lëvizje dhe këta autorë rezultuan me përhapjen e një ndikimi të shpejtë dhe të jashtëzakonshëm në krejt botën, madje, edhe në ato vende që udhëhiqeshin nga sisteme diktatoriale-komuniste politike. Në hapësirën

shqiptare ishte Pashku, ai i cili ndër të parët përjetoi dridhjet që po sjellte kjo rrymë krijuesish në dramë. Prandaj, mendoj se nuk është e tepërt që Pashkuan ta quajmë *themeluesin e dramës të absurdit* tek ne, si avangardë për një teatër të ri në Kosovë.

Një tjetër autor që ka realizuar nivele të larta të shprehjes artistike e dramaturgjike që ka kultivuar një frymë poashtu moderne është dramati Rexhep Qosja, i cili me prirjen e tij për çmisticimin e realitetit, me prirjen e të theksuar kritike e ka pasuruar dramaturgjinë moderne shqiptare. *“Qosja pra, ngjashëm me Pashkun, e ka pasuruar, jo vetëm kuadrin tipologjik të dramës sonë, por që është mbi të gjitha me rëndësi, e ka begatuar edhe artistikisht në planin e poetikës dramën e shkruar pas Luftës së Dytë Botërore me realizime artistike, të cilat dëshmojnë se autori i tyre është një zë i fuqishëm, artistikisht i artikuluar thellë.”* (Rexhaj 2009).

Një zgjerim madje me disa nga veprat e tij, edhe një thellim të qarkut dhe të fushës tematike, motive e ideore të letërsisë dramatike të shkruar pas Luftës së Dytë Botërore, ka manifestuar edhe dramati Ymer Shkreli, i cili me opusin e tij krijues dramatik, me larminë e situatave, të konflikteve e të disponimeve, shënon një nivel të lartë artistik. Ymer Shkreli shquhet veçanërisht me pasuritë tipologjike, si të dramave të shkruara të fundviteve '70, ashtu edhe atë të shkruara në vitet '80 e të fillim viteve 90-të. Me një prosede dramatik me tipare të eksperimentimit artistik, me frymën moderne, ndonjëherë të shpënë deri në skaj. Sipas Besim Rexhaj (2009), *“Ky autor, me dramën e tij, edhe me tipin e tij të dramës e edhe me perceptimin dhe modelimin artistik të botës, e pasuron letërsinë tonë dramatike me një perspektivë të re të vrojtimit të realitetit”*. Në vitet 80-ta drama e sotme shqiptare në Kosovë pasurohet me dëgëzime të veçanta, me tendenca me rrjedha, me tipa që, ndonjëherë shquhen me tipologji e ndonjëherë me realizimin dramaturgjik. Në këtë kontekst, duhet theksuar se, si nga aspekti tipologjik, ashtu edhe nga aspekti dramaturgjik, shquhen krijuesit si: Teki Dervishi, Resul Shabani, Mehmet Kraja, Azem Shkreli e Sabri Hamiti.

Sipas Rexhaj (2009): Letërsia shqiptare e viteve '90-të të shekullit të kaluar zhvillohet në një kontekst socio-politik e kulturor, i cili me specifikat e veta, reflektohet posaçërisht në dramë. Derisa në Shqipëri ky dhjetëvjetësh shënon fillimin e lirisë krijuese e qytetare. Në Kosovë shënon

vazhdimin e reduktimit të lirisë krijuese, e cila “pas liberalizimit” të viteve ‘70 dhe ‘80, ngushtohet që, në vitet 90-të, kjo letërsi të shkruhet në kushte të pushtimit, i cili artistikisht sfidohet e shpërfilllet në mënyra të ndryshme nga artistët. Përgjatë dekadës së viteve ‘90 të shekullit të kaluar, nuk mund të themi se kemi pasë një traditë në vazhdimin e shkrimit të dramës shqiptare në Kosovë, sepse krejt jeta kulturore në përgjithësi, e ajo teatrore në veçanti bëhej nën rrethana të një okupimi klasik të Kosovës. Si rezultat i këtyre rrethanave sasia e shkrimit të dramës u reduktua jashtëzakonisht shumë, ndërsa organizimi i aktiviteteve teatrore ishte sporadik dhe gati gjysmëilegal.

Vitet ‘90 produksioni dramaturgjik u identifikua edhe me disa autorë tjerë, Ekrem Kryeziu, Milazim Krasniqi, Emin Kabashi, Haqif Mulliqi, etj, të cilët shkruan dhe botuan drama me tema dhe motive të ndryshme të kohës, të cilët në një formë ose tjetër, krijuan brenda konturave të traditës të shkrimit të dramës të ne.

Ndërsa, përfundimi i luftës në Kosovë, (1999), bashkë me ardhjen e lirisë, solli edhe një brez të ri të dramatishtëvr, kryesisht të dalur nga auditoriumet e Fakultetit të Arteve në Prishtinë, të cilët, kush më shumë e kush më pak, kanë filluar të identifikohen si individualitete krijuese, në mesin e të cilëve duhet përmendur; Jeton Neziraj, Doruntina Basha, Ag Apolloni, Visar Krusha, Ilir Gjocaj, Albana Muja, etj.

KREU I TRETË

OPUSI KRIJUES DRAMATURGIK PËR SKËNDERBEUN

Hyrja e Skënderbeut në dramaturgji

Në kreun paraprak, (II) është dhënë një pasqyrim i shkurtër panoramik i zhvillimit të dramaturgjisë shqiptare përgjatë etapave të ndryshme historike. Ndërsa, ky kapitull, i kushtohet prezencës dhe trajtimit shumëdimensional të figurës së Skënderbeut në dramaturgjinë shqiptare. Opusi krijues i dramaturgjisë shqiptare mbi Skënderbeun, sado i begatë që është në numër, nuk mund të themi se është i papërthekueshëm.

Shfaqjen e Heroit Kombëtar për herë të parë në dramaturgjinë shqiptare e gjejmë te Anton Zako Cajupi, me dramën e tij *Burri i dheut* (1908), e cila shënon përpjekjen e parë për krijimin e dramës historike me veprim psikologjik. Një vepër tjetër në temën e mitologjisë së romatizmit kombëtar, që ndërlidhet me mitin mbi origjinën e lashtë, qëndresës së dhe luftës për ruajtjen e identitetit dhe të formimit të vetëdijes kombëtare është vepra dramatike me titull *Skënderbeu*, e autorit Etëhem Haxhiademi. Njëri ndër autorët që i kthehet kohës së Heroit Kombëtar është edhe Anton Xanoni me dramën e tij në pesë akte *Skënderbeu* (1914), në të cilën vepër pasqyrohet jeta e Skënderbeut në frymën e të dhënave historike deri në kthimin e tij triumfal në Shqipëri. Dramatist tjetër që ka shkruar për jetën, veprën dhe kohën e Heroit tonë, është edhe Kolë Mirëdia me veprën e tij dramatike *Skënderbeu* (1924) dhe tekstin e lënë në dorëshkrim me titull *Mojsi Golemi*. Në dramën e të ashtuquajtur të independencës, gjejmë edhe dramën *Mojsi Golemi* të Filip Papajanit. Më vonë, një shkrimtar tjetër i njohur, Ernest Koliqi (1903-1975) shkroi, dhe më pas në vitin 1923 botoi veprën dramatike *Kushtrimi i Skanderbeut*.

Në drejtim të trajtimit të figurës së Skënderbeut, të përpunimit të temës historike të lavdisë kombëtare shquhet edhe trilogjia Gjergj Kastrioti, të autorit Mirosh Markajt. Shkrimi dhe botimi i dramave me kryepersonazh Heroin tonë ka vazhduar deri në vitin 2018, pra edhe gjatë punimit të këtij studimi. E me gjasë ngacmimi i shkrimtarëve për të shkruar drama për Skënderbeun nuk do të ndalet me kaq.

Për nevojat e këtij punimi, në kuadër të procesit kërkimor, deri në përmbyllje, kemi evidentuar këtë listë njësisht bibliografike, si vepra dramaturgjike të shkruara e të botuara në gjuhën shqipe e që kanë për personazh kryesor Skënderbeun:

1. Anton Zako Çajupi “Burrë i dheut” (1908);
2. At Gjergj Fishta “Nën hayat të Parrizit” vepër satirike (1914);
3. Anton Xanoni “Skënderbeu” (1917);
4. Ernest Koliqi “Kushtrimi i Skandërbegut” (1924);
5. Mehdi Frashëri “Trathëtia” (1926);
6. Filip Papajani “Moisi Golemi” (1928);
7. Etëhem Haxhiademi, “Skënderbeu” (1937)
8. Kasem Trebeshina “Kruja e çliruar” (1953);
9. Sulejman Pitarka “Trimi i mirë me shokë shumë-Gjergj Kastrioti” (1958);
10. Llazar Siliqi “Kalorësi i lirisë” (1967);
11. Ismail Kadare “Kështjella dhe helmi”, (1977)
12. Mirosh Markaj “Gjergj Kastrioti”, (1973)
13. Abdyl Bunjaku “Ndarja e roleve”, pjesë teatrale për fëmijë
14. Gjon Shllaku „Skënderi dhe Zulejka” (2003);
15. Zef Del Gaudio “Trilogji e Skënderbeut” (2008);
16. Ahmet Qirezi “Gjergj Kastrioti Skënderbeu” (2017);
17. Ag Apolloni “Skënderbeu”-Manuskripti I Marllout (2018);
18. Mark Ndoja „Beteja e fundit e Skënderbeut” (2018).

Ky opus krijues i veprave dramatike që kanë për protagonist Skënderbeun nuk mbaron këtu sepse edhe në dekadat dhe vitet në vazhdim është shkruar dhe krijuar për Skënderbeun. Në vazhdimësi të këtij punimi, do të interpretojmë analizojmë, krahasojmë dhe vlerësojmë shumanshëm veprat dramatike të evidentuara më lart. Deri në mbarim të këtij punimi, edhe përkundër kërkimeve të shumta nëpër biblioteka dhe arkiva të shumta të kohës, nuk janë gjetur, në kopje fizike, dy drama të Henrik Lacaj: *“Mojsiu i Dibrës”* (1937) dhe *“Kthimi i Skënderbeut në Krujë”* (1937), prandaj, brenda studimit tonë, dramat e këtij autori janë përmendur vetëm mbi

bazën e interpretimeve, vlerësimeve të studiuesve tjerë dhe jo të ndonjë interpretimi, vlerësimi, studimi, a analize individuale tonën.

Transfigurimi i Skënderbeut me emrin Selim

Në cilësinë e personit dramatik, në gjininë e dramës, brenda letërsisë shqiptare, Skënderbeu për të parën herë shfaqet në veprën dramatike (tragjedi) *Burr'i Dheut* (1907) të Çajupit. Mirëpo, çuditërisht, te kjo vepër, autori e transfiguron personazhin e Skënderbeut në një tjetër personazh, me emrin Selim. Tutje këtij punimi, do të analizojmë figurën e Skënderbeut me emrin Selim, por fillimisht le t'i kthehemi pak autorit dhe krijimtarisë së tij.

Andon Zako¹ Çajupi (1866-1930) është një ndër dramatishtet e parë në historinë e letërsisë shqiptare. Krahas poezisë ai lëvroi edhe gjininë e dramës. Me komeditë e tij *Katërmëdhjetë vjeç dhëndërr* dhe *Pas vdekjes* vuri themelet e komedisë në dramaturgjinë tonë. Edhe pse i njohur si komediograf, si për ironi, autori pati një fat personal dramatik; pas një viti martesë i kishte vdekur dashuria e jetës së tij, gruaja, Evigjenia (1892), e cila i kishte lënë një djalë, Stefanin, i cili po ashtu vdiq i ri, në moshën 27 vjeçare. Për të ushtruar profesionin e tij prej avokati, Çajupi u kthye në Egjipt dhe u lidh me një firmë juridike gjermane në Kajro. Por, karriera e tij juridike *mori fund shpejt për shkak se bëri një gabim strategjik, mbrojt një shoqëri franceze në një konflikt kundër interesave të princit të Egjiptit* (Elsie, 1997:174). Megjithatë, duke mos qenë i varur financiarisht, Çajupi e kaloi këtë *katastrofë profesionale* (Elsie, 1997) pa dhimbje. U tërhoq në vilën e tij në Heliopolis afër Kajros dhe iu përkushtua letërsisë e më pas edhe forcimit të mëtejshëm të lëvizjes kombëtare shqiptare në Egjipt. Kështu, rënia në karrierën e tij prej avokati shënon fillimin e një karriere të re, atë të shkrimtarit për çka njihet edhe sot në letërsinë shqiptare.

¹Sipas Gjergj Zhejit, në monografinë “Andon Zako Çajupi”, llagapi i tij është Çako, e kështu njihet e tërë familja e tij. Por, Çajupi ka firmosur kurdoherë Zako.

Komediografi i shquar dhe tragjedisti i munguar

Nga opusi i krijimtarisë dramatike, në të gjallë të autorit është botuar vetëm *komedia e vogël* (Dado, 83:168) “*Katërmëdhjetë vjeç dhëndërr në vëllimin Baba Tomorri*, (1902), e cila vepër shënoi hapin e parë dhe jo pa sukses të autorit në lëvrimin e një gjinie letrare pothuajse të re në letërsinë e asaj periudhe. Dy veprat e tjera dramatike, *Burr' i Dheut*, shkruar më 1907, dhe komedia origjinale në një akt *Pas vdekjes*, e shkruar më 1910 janë botuar në Kajro, pas vdekjes së tij, më 1937 nga Sofokli Çapi. Pra, krijimtaria dramaturgjike e Çajupit fillon me komedi, vazhdon me tragjedi dhe mbaron po ashtu me komedi.

Pas vdekjes, autori la në dorëshkrim edhe një *dramë në vjershë* me titull *Detyra*, botimin e së cilës e pati paralajmëruar qysh në vitin 1922 në faqet e para të librit *Lule të Hindit*. Arsye e mosbotimit të mëvonshëm nuk është vërtetuar asnjëherë. Për fatin tonë të keq, ky tekst dramatik i lënë në dorëshkrim konsiderohet si i humbur dhe nuk është gjetur as botuar asnjëherë deri më sot. Prandaj, në mungesë të këtij teksti krijimtaria dramaturgjike e autorit konsiderohet jo e plotë dhe e papërmbyshur në kuptimin e zhanreve dramatike.

Kontributi i Çajupit në dramaturgjinë shqiptare është i pamohueshëm dhe nuk mund të mbetet jashtë orbitës së interpretimeve dhe vlerësimeve të studiuesve dhe historianëve të letërsisë sonë.

Edhe pse komeditë dhe tragjedia e tij ishin vazhdim i traditës së krijuar në veprat e paraardhësve dhe të bashkëkohësve, gjë që përcaktohej nga kushtet e përbashkëta historiko-shoqërore si dhe nga veçoritë e botëkuptimit të tyre, sipas studieses Floresha Dado (1983): “*Çajupi bëri një hap të rëndësishëm në lëvrimin e gjinisë dramatike, sa i përket brendisë, ashtu edhe mjeshtërisë artistike. Kështu, në krahasim me bashkëkohësit e tij, ai thelloi akoma më tepër problematikën politike e shoqërore që shtronte vet aktualiteti*”. Tutje sipas saj, me komeditë e Çajupit nisë realizmi kritik në letërsinë tonë, *sigurisht, ky është ende një realizëm spontan, që do të bëhet më i ndërgjegjshëm me autorët pasardhës të viteve 20 e sidomos 30* (Dado, 183:198) të shekullit të kaluar. Të njëjtin vlerësim për rolin dhe rëndësinë e veprës së tij e ka edhe Gjergj Zheji, i cili natyrën e teksteve të autorit e përkufizon si *realizëm çajupian* (Zheji, 1969:49). Për më shumë merita e Çajupit qëndron në faktin se ai futi për herë të parë në letërsinë shqiptare

problematikën sociale, të cilën e trajtoi edhe më vete edhe të ndërthurur me temën patriotike (Dado, 1983: 165).

Meqë, dramaturgjia shqiptare në kohën e veprimtarisë dhe krijimtarisë së autorit ishte në fazë nistore të zhvillimit të vet, duhet përmendur faktin se Çajupi, pati origjinalitetin e tij dhe u shqua në disa drejtime, *edhe pse pjesa e komedive dhe dramave bashkëkohëse nuk u përhapën shumë dhe nuk u njohën gjerësisht edhe nga vet Çajupi, mund të themi se ky e nisi punën e tij si dramaturg në rrugë të pavarur* (Dado, 1983: 167), prandaj roli i tij në vënien e themeleve të komedisë në dramaturgjinë shqiptare është i një rëndësie të veçantë.

Kur jemi te ky kontribut i autorit në komedinë shqiptare, të gjitha studimet dhe vlerësimet për veprën e tij arrijnë në një emërues të përbashkët, që e veçon komedinë *Pas vdekjes* si veprën dramaturgjike më të realizuar të Çajupit, sepse kjo vepër plotëson më mirë tiparet e një vepre të vërtetë komike, sesa vepra *Katërmëdhjetë vjeç dhëndërr* (Dado, 1983:185). Pavarësisht strukturave ideore dhe asaj tematike që dominojnë në komediografinë çajupiane, si dhe nivelit artistik të këtyre veprave, shpeshherë dhe shumëherë të diskutuar, autori *arriti të krijojë disa tipa letrarë të veçantë, të cilët mbetën gjithnjë origjinalë në komediografinë tonë* (Dado, 1985: 165). Në këtë mënyrë, marrë në tërësinë e vet, vepra dramaturgjike e Çajupit shquhet më shumë në zhanrin e komedisë, aty ky vlerësohet se spikatë prirja e tij artistike, sesa në atë të tragjedisë, prandaj me të drejtë është konstatuar se tragjedia *Burr'i Dheut* nuk qe *e po atij niveli artistik* (Dado, 1983: 196).

Megjithatë, krijimtaria dramaturgjike duhet pranuar e vlerësuar gjithnjë dhe gjithmonë bazuar në kontekstin e kohës në të cilën jetoi e shkroi autori, kohë kjo që shënon një shkallë të caktuar, jo fort të arrirë, të zhvillimit të dramaturgjisë shqiptare, apo siç shprehet studiuesi dhe historiani i letërsisë shqiptare, Robert Elsie (1997), *“Po të gjykojmë sipas kriterëve bashkëkohore, asnjëra nga këto pjesë dramatike, të shkruara kur dramaturgjia shqiptare ishte në shpërgenj, nuk të ngjall frymëzim”*.

Në këtë mënyrë, për aq sa është thënë për veprën e autorit në fjalë, Çajupin, brenda dramaturgjisë shqiptare, duhet njohur e pranuar si komediograf të shquar dhe si tragjedist të munguar.

Si shpëtoi Skënderbeu nga *thonjt'* e Sulltanit?

Teksti dramatik *Burr'i Dheut* ka një (para)histori të veten. Siç dihet autori e kishte përfunduar së shkruari këtë tragjedi në vitin 1907, por që nuk u botua në gjallje të tij. Kjo vepër në formatin origjinal na vjen në dy kopje dorëshkimore të autorit, të cilat kanë dallime të vogla, sepse dorëshkrimi i dytë është kopje e dorëshkrimit të parë, porse e kopjuar më me kujdes nga autori për shkak të përgatitjes për botim.

Tri janë dallimet më të rëndësishme ndërmjet kopjes së parë dhe asaj të dytë të dorëshkrimit të autorit: në kopjen e dytë autori ndryshon titullin e veprës nga: *Skënder-beu Kastrioti* në *Burr'i Dheut*. Dallimi i dytë ka të bëjë me ndryshimin e monologut hyrës të Sulltanit, në kopjen e dytë të dorëshkrimit, autori “transplaton” pothuajse plotësisht poezinë e tij *Sulltani*, e botuar te *Baba Tomorri* dhe me një *sarkazëm të mprehtë përshkruan portretin prej gjakpirësi të pangopur të tij* (Dado 1983). Ndërsa, dallimi i tretë, jo më pak i rëndësishëm është ai që ka të bëjë me atë që autori fut te letra e Savës një element të ri, e pikërisht thënien e saj që Skënderbeu i vërtetë ka në krah një shenjë si në formë shpate. Një gjetje e tillë ndihmon për *zgjidhjen më të shpejtë të enigmës dhe i jep fund veprimit të tragjedisë* (Dado, 1983). Sidoqoftë, duhet thënë se vetë autori i bëri veprës së tij një redaktim të kujdeshëm në proces të kopjimit të dorëshkrimit. Vepra e botuar është ajo që është lënë dorëshkrim në kopjen e dytë. Pra, një dorëshkrim më i plotësuar dhe pjesërisht i ndryshuar.

Admirimin e tij për fugurën e Heroit Kombëtar autori e ka shprehur qysh në hyrje të veprës, të cilën ia dedikon djalit të tij, Stefanit, me përkushtimin që edhe ky *Të nderojë Skënderbenë, pra atë Që ka nderuar Atdhenë*.

Për të ndërtuar një mënyrë të veçantë të rrëfimit për kohën e fëmijërisë dhe rinisë së Skënderbeut, autori ka gjetur motivin te pyetja *qysh shpëtoi Skender-beu nga thonjt' e Sulltanit* (Çajupi, 1983:89) dhe qëllimshëm i është shmangur disa fakteve historike për të na dhënë një version tjetërfare të jetës së Heroit tonë në oborrin e Sulltanit, krejt ndryshe prej as që njih historiografia e derisotëshme. Pra, *Burr'i Dheut* është një vepër dramatike, e ndërtuar mbi një subjekt historik të trilluar, strumbullarin e të cilit e *përbëjnë përpjekjet për identifikimin e*

Skënderbeut të vërtetë (Dado, 1983), i cili këtu vepron si personazh dramatik (*dramatis persona*) me emrin Selim.

Vepra është e shkruar në vargje, mirëpo, lloji i vargut i përdorur nga autori sikur nuk i shkon shumë brendisë dhe gjinisë së cilës i takon vepra sepse *“duke i qëndruar gjithnjë besnik tetërrokshit, Çajupi nuk arriti të japë në përmasa të gjera karakterin e epokës dhe personazheve më të rëndësishme të saj”* (Dado, 1983: 197).

Subjekti i tragjedisë me pak fjalë është ky: Sulltan Murati II drejton Perandorinë Osmane i qetë dhe pa brenga të mëdha, sepse para njëzetë vjetësh ai kishte vrarë të gjithë bijtë e Gjon Kastriotit, me dijeninë e tij edhe Gjergjin, dhe kësisoji është i bindur se, duke pandeh për të vdekur Gjergjin, nuk do të ketë më prijes kryengritës ndër shqiptarë. Sulltan Murati kishte marrë për grua të dytë një shqiptare të krishterë, e cila me t’u martuar ishte konvertuar në muslimane dhe në vepër vepron me emrin Fatimea. Kjo me vete kishte sjellë edhe një djalë, Musanë, nga martesë e mëhershme me burrin e parë. Gjithçka shkon mirë e mbarë derisa Muratit ia sjellin lajmin se në popull po flitet se Skënderbeu është gjallë. Gjatë zhvillimit të ngjarjeve kuptohet se Skënderbeu nuk ka vdekur por është gjallë. Vetëm Fatimeja e din sekretin e vërtetë se cili është Skënderbeu, Selimi apo Musai. Sulltani dështon që ta bind Mamicën që të martohet me Selimin. Ajo e dashuron Musanë. Situata komplikohet kur edhe Musai pretendon se është Skënderbeu. Fundi i veprës, pasi të jetë vrarë Sulltani, na e jep Selimin për Skënderbe të vërtetë.

Edhe përkundër që autori e përkufizoi zhanrin e veprës së tij si tragjedi, në fakt fundi i veprës na jep një zgjidhje të gëzueshme. Të gjithë personazhet, si në melodramat e shekullit 19, i realizojnë më në fund dëshirat e tyre, Fatimeja hakmerret, del në dritë Skënderbeu i vërtetë, realizohen dashuritë e Selimit me Zadenë dhe Musës me Mamicën. Ndonëse ka vrasje, vepra nuk mbyllet me zgjidhje të mbrehtë tragjike.

Sipas studiueses Dado (1983): *“Kjo na bën të pohojmë se autori e krijon një vepër dramatike sipas modelit të asaj lloj tragjedie që u zhvillua në Francë në Shekullin XVII, që u quajt e “zbutur” dhe kish përfundim të mirë (tragjedia “Sidi” e Kornejt) Çajupi krijoi një tragjedi “të zbutur”, fundi i së cilës zgjidhet sipas skemës: “vesi ndëshkohet, virtyti shpërblehet”. Pra, pak a shumë Burr’i Dheut është një vepër e ndikuar nga tragjedia klasike franceze, sepse te figurat*

qëndrore mbizotëron arsyeja mbi ndjenjën, çka ishte karakteristike për klasicizmin, kështu te Mamica ndjenja e detyrës ndaj atdheut e mposhtë dashurinë për Musën, pastaj refuzon martesën me Selimin, djalin e supozuar të Muartit dhe rrjedhimisht refuzon *Kunorën e Mbretneshës* së ardhshme, në anën tjetër, Fatimeja për hir të misionit që i ka vënë vetes, për ta ruajtur të fshehur Skënderbeun e vërtetë, bashkëjeton pa dëshirë me sulltanin.

Në vlerësimin e përgjithshëm të strukturës dramaturgjike të veprës, duhet thënë se tragjedia *Burr'i Dheut* ka pak veprim, sepse në të *sundon sidomos veprimi i jashtëm, që lidhet me thurjen e shthurjen e intrigës sesa veprimi i brendshëm që do t'i jepte shtyerje të mëtejshme konfliktit të vërtetë dramatik* (Dado, 1983:196). Për më shumë, kjo është një vepër dramatike, ku ndeshen me njëra-tjetrën një varg pasionesh si egërsia, sadizmi, dinakëria në monologun e sulltanit, shpërthimet e papërmbajtura të urrejtjes dhe të krenarisë së Mamicës, *dëshira e Selimit për njohjen e atësisë së vërtetë, ndjenja e fuqishme e hakmarrjes të Fatimeja etj.* (Dado, 1983) çka e bëjnë këtë vepër tragjedi të pasionit, pasionit për atdheun dhe lirinë e tij, pasionit për adhurimin e figurës së Heroit Kombëtar, i cili edhe pse i pandehur si i vdekur, jeton fuqishëm në ndjenjat e bashkëkombësve të tij shqiptarë.

Identiteti i dyfishtë dhe vetënjohja

Si rrallëkund tjetër në dramaturgjinë shqiptare, personazhi i Skënderbeut në tragjedinë e Çajupit del të jetë kompleks dhe transformues njëkohësisht. Kompleks në kuptimin e ndërtimit të një karakteri dhe identiteti të dyfishtë, i pari me emrin Selim, i rritur dhe i edukuar në oborrin perandorak të Sulltanit, dhe i dyti Skënderbeu, i fshehur prej më se njëzetë vjetësh thellë brenda identitetit të parë. Personaliteti i parë, pra ai i Selimit, është dominues në aktin e parë të veprës. Këtu, te personazhi i Selimit vërejmë karakteristikat e përgjithshme dhe tiparet kryesore që mund të ketë një bir i Sulltanit, i cili natyrshëm mund të jetë pretendues i *kunorës mbretnore*. Përgjatë këtij akti të dramës, nuk vërejmë ndonjë luhajtje të karakterit të Selimit në qëllimet dhe synimet e tij për të qenë besnik i perandorisë, sulltanit dhe luftëtar kundër shqiptarëve dhe kujtdoqoftë tjetër që mund të sfidojë autoritetin dhe pushtetin e sulltani dhe perandorisë. Kjo më së miri dëshmohet në dialogun e parë ndërmjet Muratit dhe Selimit që ndodh në aktin e parë të veprës:

SELIMI

*Nuk kam tjetër dëshirë,
Që nesër dot' mbledh ushtarët
Për të shtruar Shqipëtarët (f.115).*

Një veprim dhe mendim (*sado i kamufluar*) i Selimit me karakteristikat e të birit të sulltanit, zgjat deri në aktin e dytë, përkatësisht në pamjen e dytë të këtij akti kur tashmë Selimi fillon ta njeh dhe shfaq veten për Skënderbe. Kjo njohje dhe shfaqje bëhet e dukshme në një dialog mes Selimit (*tash e tutje i nënkuptuar si Skënderbe*) dhe Fatimesë, të cilën ky e ka pranuar për nënë dhe e cila gjatë tërë kohës e ka mbajtur fshehur identitetin e tij të vërtetë:

SELIMI (*Te Fatimea*)
*Sot e tutje s'mund të fshihem,
Që tani duhet të njihem
Se kam motrën ndë rrezik
Nga një njeri fort i lik.
Murati qen i pa besë,
Që nesër kërkon ta vdesë....
Se s'merr motra të vëllanë.
Sot duhet të vras Sulltanë (F.130).*

Pra, siç shihet nga ky fragment, Selimi e mendon seriozisht që të shfaqet si Skënderbe i vërtetë dhe ta vras Sulltanin në një situatë delikate, kur ky ka vendosur të vras Mamicën, motrën e Skënderbeut për shkak se ajo ka refuzuar urdhrin e tij për t'u martuar me Selimin. Megjithatë, mbrojtja e motrës nga kërcënimi i Sulltanit nuk është motivi i vetëm dhe kryesor i Selimit për t'iu kundërvënë atij. Dëshirë dhe synim i tij i fshehur prej vitesh është çlirimi i Shqipërisë nga Turqia, siç edhe thotë edhe vet: *Sot, të dua, Shqipëria/Shpëton zonja nga Turia; dhe Muratin mund ta vras... (F.130).*

Akti i tretë dhe i katërtë shënon edhe thurjen më të madhe të intrigës. Fatimeja, në përpjekje të vazhdueshme për ta mbrojtur Skënderbeun e vërtetë (Selimin) e bind Musanë, djalin

e saj që e ka me burrin e pare, se pikërisht është Skënderbeu i vërtetë. Një pandehmë e tillë vetëm sa e komplikon më shumë situatën dramatike dhe për rrjedhojë tashmë na shfaqen dy pretendues për të qenë Skënderbeu i vërtetë, Selimi dhe Musai. Në këtë mënyrë enigma sa vjen dhe thellohet bashkë më rritjen e tensionit dramatik në vepër. Identiteti i Skënderbeut të vërtetë, i ndarë në “dysh” herë të Selimi e herë të Musai, e vë në një dilemë “hamletiane” sulltanin, të vras Selimin që e ka rritur e njohur për djalë, apo Musanë, për të cilin nuk është fort i sigurt që është vetë Skënderbeu?! Kjo gjë e çon në një nervozë të papërmbajtur Muratin me ç’rast në dialog e sipër shpërthen:

MURATI

Të dy dreqi sot u marrtë!

E humba me këtë qartë

Mohamed, vëlla me besë

Për cilin sot të kam shpresë

Kush më thotë të vërtetën?

Cilit sot t’i këput jetën?

Cili është Skënder-beu? (f.178).

Derisa bisedon me të vëllanë, Muhametin, sulltani thellon edhe më tutje dilemat e tij në lidhje me identitetin e vërtetë të Skënderbeut. Ky, gjithnjë e më shumë përqafon mendimin se pavarësisht rrezikut potencial për t’u vënë në lajthitje me identitetin e vërtetë të Skënderbeut, ai duhet vrarë njërin prej tyre, për t’shpëtuar, në rend të parë vetveten, nga ky presion psikologjik. Më së miri kjo vërehet në fragmentin e mëposhtëm dialogues:

MURATI

Një djalë nga këta dua

Dy janë shumë për mua

Dhe më vjen sot të pëlças

Se s’di se cinë të vras

Që të shpëtoj vetëhenë! (f.180-181).

Edhë përkundër faktit që në aktet e para të veprës, Selimi shfaqet me tipare të forta prej burri me karakter të palëkundur, dilemat e vazhdueshme për identitetin e Skënderbut të *ndarë në dysh* ndërmjet tij dhe Musait, e sjellin atë në një situatë psikologjike të paqëndrueshme. Në këtë mënyrë, për shkak të këtyre rrethanave mjegulluese, Selimi fillon të dyshojë në identitetin e tij, madje në një moment kaplohet nga ndjenja e dëshpërimit, edhe pse *zemra i thotë* se është Skënderbeu i vërtetë *mendja i turbullohet* dhe nuk është në gjendje që të dijë nëse Fatimeja e ka thënë të vërtetën kur e ka propaganduar Musanë për Skënderbeun e vërtetë!?

Në një dialog me të motrën, Mamicën, në dëshpërim e sipër, Selimi kërkon vdekjen që të shpëtojë nga dyshimet për identitetin e tij të vërtetë:

SELIMI

Unë vdekjen e kërkoj

Se po të vdes sot shpëtoj

Shpëtoj nga këto dyshime

Kur s'di vetëhenë time

....

Kush është sot Skënder-beu?

Cinë nga neve gënjeu? (f.204-205).

Dyshimi i tij vazhdon edhe më tej, saqë ai mendon se do të vdes pa e ditur se cili është, Selimi, apo Skënderbeu i vërtetë!? Kjo ndodh, *sepse autori i ka krijuar Selimin dhe Musanë si figura shumë të ngashme midis tyre, pra autori krijoi pothuajse një portret të vetëm që i përgjigjet njëllor secilit prej tyre* (Dado, 1983:189). Të ngjashëm dalin edhe në karakteristikat e përgjithshme: djem të zotë me shkathtësi luftarake, të fjalës, luftëtarë dhe dashnorë besnikë. Kur ata e njohin veten për Skënderbe janë të gatshëm të luftojnë për lirinë e atdheut të vet, madje që të dy janë në gjendje ta vrasin vet sulltanin, atë që e pandehnin për *babë*. Megjithatë, në vizatimin e figurës së Selimit, që në fund të veprës del të jetë Skënderbeu i vërtetë, bie në sy *simpatia e veçantë e autorit* (Dado, 1983) sepse prej fillimit deri në mbarim të tragjedisë ky personazh përshkruhet me simpati nga autori që mundohet ta zhvesh nga çdo e metë njerëzore, prandaj edhe pse paraqitet si djalë i sulltanit, *Selimi nuk urrehet nga lexuesi* (Dado, 1983:194).

Për të zgjidhur enigmën për identitetin e vërtetë të Selimit, autori përmes kategorisë aristoteliane të rinjohjes, përdor elementin e shenjës në trup, pra figurën e shpatës në krahërorin e Selimit, me të cilën shenjë thuhet se ka lindur Skënderbeu.

Kur jemi te karakteristikat e personazhit, duhet shtuar se studiuesja Dado (1983) tiparet kryesore të Selimit si personazh i krahason dhe i sheh si të ngjashme, në disa pika, *me heronjtë e tragjeditë të klasicizmit*. Sipas saj, kjo vihet re në *dyshimet* se djalë i cilit mbret është, i Gjon Kastriotit, apo i sulltanit. Por, në përpjekje për ta individualizuar si personazh Selimin, autori i jep tipare sipas *parimit real të pasqyrimit*, kjo vërehet në skenën kur Selimi duke i shprehur dashurinë Zadesë, shpërfaq edhe ambicien e tij prej sundimtari:

SELIMI

T'u dua, u dua shumë:

Sa net kam gdhirë pa gjumë!

Kudo që vej' e lëftojë,

Nat' e ditë të kujtojë

Mike për ty lakëmojë,

Luftën dojë t'a fitojë

Që të zotoj shumë vënde

T'i vë ndënë këmbë t'ënde; (f.132).

.....

Qarku emocional i Selimit si personazh dramatik përshkohet nga lakore që dëshmojnë ngritjet dhe rëniet e ndjesive të botës së tij psiko-emotive. Ai është komod me sjelljet e tij brenda mureve të oborrit perandorak, sepse njihet për djalë i Sulltanit. Po ashtu, ai tregohet i motivuar që të luftojë për perandorinë kurdo dhe kudo që i kërkohet, refuzon këmbëngultësinë e Muratit për t'u martuar me Mamicën, të cilën e ka motër të vërtetë, me preteksin se nuk e shkel dhe tradhton dashurinë që ka për Zadenë. Por, tevona, kur e zbulohet identiteti i tij i vërtetë, fillon sfida e vërtetë për Selimin. Duke nxjerrë në shesh ndjenjat e atdhedashurisë, ai vetëtimthi “transformohet” në karakterin e tij të vërtetë, si artikulum i njeriut kryengritës, atdhedashës edhe

sakrifikues për lirinë e Shqipërisë dhe shqiptarëve. Hakmarrës për t'et dhe për vëllëzërit e tij të vrarë nga sulltani.

Përveç Selimit, si Skënderbeu, personazhe tjera, po aq të rëndësishme në vepër janë edhe Mamica dhe Fatimeja. Te e para autori vazhdon traditën e bukur që kishte hapur De Rada dhe Naim Frashëri, *në veprat e të cilëve ndjenjat dhe virtytet më të larta mishërohen edhe në figurat e grave që ishin të ndërgjegjshme për këmbënguljen dhe veprimet e tyre* (Dado, 1983:192). Ndërsa, te e dyta, autori krijon strumbullarin e ngatërresave dhe të papriturave që sajohen midis personazheve, prandaj Fatimeja bëhet faktori kryesor i shtytjes së veprimit më tej. Ndonëse vepron pak në tragjedi, kjo bashkë me Mamicën, krijojnë *modelin e gruas pozitive në letërsinë patriotike të asaj periudhe* (Dado, 1983:193).

Prijësi i munguar

Siç e kemi thënë edhe më lart, subjekti i tragjedisë *Burr'i Dheut* është një trillim letrar. Pra, nuk ka të bëjë me të vërtetën historike. Këtë e sqaron edhe vetë autori në hyrje të veprës ku shkruan: *"Kjo vepër na jep një përgjigje, na rrëfen një mënyrë. Janë të vërteta? Kush e di!...Istoria na tregon punët që kanë gjarë vërtet. Për një tragodi, punët që mund të gjajnë janë mjaft, si na thotë vetë Aristoteli..."* (Çajupi, 1983:83). Në këtë mënyrë, Çajupi vetëdijshtë i shmanget fakteve historike dhe na e dëfton një tjetër mënyrë të mbijetesës së Skënderbeut në oborrin e sulltanit. Kështu, autori duke iu *lutur Zotit të kujtojë sot Shqipërinë dhe t'i dërgojë një Skënder-bej të dytë që ta shpëtojë nga zgjedhja dhe robëria* në tragjedinë e tij e mban Heroin Kombëtar të fshehur për mëse njëzetë vjet nën emrin dhe karakterin e Selimit.

Momenti i përhapjes së fjalës për të vërtetën e mbetjes gjallë të Skënderbeut, shënon kthesën e madhe në vepër, atë të përkrahjes që e gjen ai në mesin e shqiptarëve. Kujtojmë këtu që një pjesë e ushtarëve dhe trimave në oborrin e sulltanit, personazhe pasive në vepër, janë shqiptarë, duke përfshirë edhe Tahirin, pasha dhe kryetrim i Muratit, i cili luan rol të rëndësishëm në vepër në mbrojtjen dhe përkrahjen e identitetit të vërtetë të Selimit si Skënderbe. Madje, ai e pohon me gojë të tij se është *gegë*, prandaj s'e mund dot ndjenjën e përkatësisë dhe atdhedashurisë shqiptare.

Te tragjedia *Burr'i Dheut*, Skënderbeu për njëzetë vjet ka qenë prijësi i munguar i shqiptarëve. Zbulimi i identitetit të tij të vërtetë pritet dhe përjetohet me entuziazëm ndër shqiptarë. Krejt në fund të veprës, kur Sulltani vritet, Selimi njihet për Skënderbe të vërtetë, ky ia shpreh dashurinë Zadesë, Mamicës i thotë të martohet me Musanë, Fatimenë e çmon dhe e vlerëson si ta kishte nënë biologjike, iu drejtohet trimave të mbledhur shqiptarë me fjalët:

SELIMI

Dhe ju trima Shqipëtarë

Ejani me mua ushtarë

Të luftojmë me Turqinë

Të shpëtojmë Shqipërinë (f.230).

Me entuziazmin e triumfit brohorasin edhe trimat e tjerë shqiptarë si në kor:

GJITHË TOK

Skënder-beu rroft' e qoftë!

Ndë Shqipëri mbretëroftë! (f.230).

Ky është fundi i veprës dhe fillimi i supozuar i kryengritjes së Skënderbeut, prandaj ardhja e tij si Skënderbe në vepër është ardhje e shpëtimtarit, e prijësit të munguar.

Krejt në fund duhet theksuar se tragjedia *Burr'i Dheut* nuk e njeh për personazh kryesor Selimin. Në renditjen e *vetave*, (Çajupi, 1983: 92) ai është i dyti, pas Muratit, ani pse në fund del të jetë kryesori si bartës i veprimit dhe përcaktues i rrjedhës së ngjarjeve në vepër.

Pa dyshim, të krijohet ndjesi e veçantë derisa e lexon dhe e përjeton Skënderbeun në fytyrën e Selimit dhe Selimin në mendjen dhe shpirtin e Skënderbeut.

Skanderbegu, Shën Pjetri dhe Djalli

Figura e Heroit tonë, benda gjinisë së dramës, në veprat e autorëve shqiptarë dhe të huaj, është shfaqur kryesisht në zhanrin e dramës dhe tragjedisë. Përrjashtimisht këtu bën vepra satirike *"Nen hajat të parrizit"*, e autorit Gjergj Fishta.

Para se të hymë në analizën dhe interpretimin e veprës në fjalë, në mënyrë të përmbledhur do rikthyer në atë që përfaqëson nocioni *satirë*. Fjala satirë vjen nga latinishtja, *satura lanx*, që do të thotë "përzierje, e ndryshme (*gjellë me fruta shumëngjyrëshe*) dhe u përdor edhe nga Quintiliani duke u njohur si "fenomen tërësisht romak". Ky derivim nuk ka të bëjë fare me satirën mitologjike greke. Në kohët e hershme, satira, ishte një term me një kuptim më të ngushtë, por termi u largua shpejt nga përkufizimi i tij origjinal i ngushtë dhe u zgjerua edhe me kuptime të tjera, ku sipas dijetarit të Universitetit Princeton dhe shkrimtarit, Robert Elliott, ky zgjerim kuptimor u përvetësua menjëherë nga *Fjala greke për "satyr" (satyros) dhe derivatet e saj*. Sipas tij, *"Modifikimet e mëvonshme ortografike errësuan origjinën latine të fjala satirë: satura bëhet satyra, dhe në Angli, në shekullin e 16-të, u shkrua "satyre". (Satire" Encyclopaedia Britannica 2004).*

Përmes satirës kritikohen fenomenet e dëmshme të jetës shoqërore dhe personale. Në përshkrimin satirik, autori tregon me vërtetësi anët negative të fenomeneve të jetës, shpesh në mënyrë të theksuar, të zmadhuar nga pikëpamja komike, disa herë në mënyrë groteske...(*Fjalor termash letrare*). Satira (*në kuptimin modern të fjalës*) gjendet në shumë forma artistike të shprehjes, duke përfshirë letërsinë, dramën për teatër, medime shfaqëse vizuale komunikuese, tekste këngësh, etj. Ky term, sot përdoret në një kuptim më të gjerë, për shumë vepra të ndryshme nga ato që do të konsideroheshin si satira nga Quintilian - duke përfshirë, për shembull: autorët e lashtë grekë, të paraprirë nga satira. Për shembull, opinioni publik në demokracinë athinase u ndikua shumë nga satira politike e shkruar nga komediografë të njohur të kohës, siç ishte Aristofani.

Grekët nuk kishin asnjë fjalë për atë që më vonë do të quhej "satirë", edhe pse cinizmi dhe parodia ishin teknika të përbashkëta. Në fillet e letërsisë dramatike, komediografi grek Aristofani

(Aristophanes) njihet si një nga satiristët më të njohur të kohës së hershme; ai është i njohur veçanërisht për satirën e tij politike, për shembull në veprën *“Kalorësit”*, kritikon pushtetin e fuqishëm të Kleonit (Cleon), gjatë të cilit pushtet autori përjetoi persekutimin.

Satiristi i rrallë

Poeti ynë kombëtar, Gjergj Fishta (1871-1940), si në gjinitë dhe llojet e tjera që lëroi, edhe në satirë mbeti përgjatë gjithë jetës në përpjekje me poezinë popullore, të cilën e njohu qartë mirë e në thellësi, sa që mundi të vjelë prej saj visare të çmuara, që e dallojnë në shenjë midis krijuesve të tjerë kohanikë, por edhe para e pas largimit të tij nga letërsia (Markiçi, 2018).

Fishta filloi të botojë krijime satirike që më 1899, në revistën Albania (Bruksel, Londër), të drejtuar nga Konica. Poezi, z. Anselmit Lorocchio në Vjenë të tjerat më pas, *“Makeroniana”* (1902-1903), *“Dreqnit e Don Ndreut”*, (1902), *“Dreqnit n’Parriz”*, (1903), *“Dies Irae”* (1903), *“Kanga e Ndoc Kolës”* (1905), të tjera të publikuara në të përkohshmen e Konicës panë dritën e botimit në formën e vëllimit poetik më 1907, në Sarajevë. Titulli i librit tejet i përshtatshëm për kohën dhe shoqërinë e atëhershme si dhe nëntitulli, citimi i shprehjes së Bajronit: *“Qeshem në punë të njerëzvet veç pse s’mujë me kja”*, qendron si moto e gjithë veprës satirike të autorit. Për më tepër, ato parathënë gjininë e veprës. Për herë të parë, në historikun e botimit të veprave të veta, me rastin e botimit të *“Anxave të Parnasit”* Fishta ç’mistifikohet. Ai heq dorë nga pseudonimet e shumta (janë të njohura pseudonimet në botimet e Albanisë si *Castigat ridendo*, *E popullit*, *Suta*, *Fushk n’Dushk*, *Rushmani*, *Mar Pepa*) për t’iu prezentuar lexuesit përmes një vepre autoriale.

Satira e Fishtës *“Nen hajat të parrizit”* është shkruar në vitin 1914, gati dy vjet pas shpalljes së pavarësisë së Shqipërisë. Kjo satirë, u botua për herë të parë si pjesë botimit të dytë të përmbledhjes me satira, *“Anzat e parnasit”* më 1928. Si e tillë, vepra satirike *“Nen hajat të parrizit”*, është shkruar në kohën e tensioneve të mëdha kombëtare dhe interesave të kundërta ballkanike, kur Shqipëria e porsakrijuar karakterizohej nga një kaos i vërtetë. *E përshkruar nga një linjë sarkazme e ashpër, sado e shkruar mbi një shekull më parë, me idetë dhe domethënien e saj, korrespondon plotësisht me gjendjen e sotme kombëtare. Nëpër satira të veta, Fishta bën polemikë me qeveritarë, ministra e drejtorë, polemizon me gazetarë e shkrimtarë kur i vjen rasti edhe apologjet i Shqipërisë para Europës e mbarë botës* (Markiçi, 2018).

“Nen hajat të parrizit” ndryshon prej poezive të tjera satirike të Fishtës, të përmbledhura në vëllimin *“Anzat e Parnasit”* edhe për shkak të formës. Llojin gjinor dhe statusin zhanror e ka përcaktuar vet autori qysh në hyrje të titullit të pjesës: *“Nën hajat të parrizit”(Bisedë)*. Pra, Fishta e quan bisedë, *sepse kjo pjesë përbëhet nga dialogë të shkruar në prozë* (Sula, 2012:167).

Prandaj, duke marrë për bazë këtë status zhanror, edhe formën dialoguese mes personazheve në pjesë, këtë vepër të Fishtës e kemi bërë pjesë të studimit tonë.

Kjo vepër (*bisedë*) në fakt është një bashkëbisedim ndërmjet Skanderbegut, ShënPjetrit dhe Djallit. Këtu, Skanderbegu, pasi troket në derë dhe hyn brenda te Shën Pjetri, pyet atë nëse: *ka ardh kush Shqyphtar në këto dit nalt në Parriz?*. Skanderbegu dëshiron të dijë se si po shkojnë punët pak vite pas mëvetësisë së Shqipërisë.

Situata dhe vendodhja e kësaj pjese skenike (*bisedë*) konceptualisht qëndron në kornizë të përafërt me *poemthin dramatik “Kushtrimi i Skanderbegut”* të Ernest Koliqit në të cilën, poashtu, ngjarja ku Skënderbeu është personazh ndodh në parajsë. Biseda ndërmjet Skanderbegut dhe Shën Pjetrit në paradhomë (*hajat*) të parajsës, ndërtohet mbi shqetësimin dhe brengën e Skanderbegut për Shqipërinë dhe shqiptarët, sepse siç shprehet ai: *ktu po perflitet qi Shqypnija ka dalë Shtet më vedi, e un, Si Shqyphtar, po kam dishir me pa pale si asht kjo puna*.

Skanderbegu i kërkon leje Shën Pjetrit që t’ia mundësojë një vizitë *poshtë* në Shqipëri, dhe që t’ia hapë dyert përsëri për në parajsë sapo të kthehet *nalt*, megjithatë, në ndërkohë aty shfaqet Djalli, i cili, i thirrur nga Shën Pjetri, ia jep Skanderbegut lajmet për zhvillimet më të reja në Shqipëri dhe përreth. Djalli tregon se po vjen *nalt* prej *poshtë*, pra nga toka, atje ku ka vizituar të gjitha vendet.

Pra, dialogu ndërmjet Skanderbegut dhe Shën Pjetrit evoluon në një bashkëbisedim trepalësh, në cilin palë biseduese, si personazh dramatik bëhet edhe Djalli. Dialogu Skanderbegu-Djalli e bën këtë pjesë interesante poashtu edhe vet figurën e Heroit tonë.

Diplomacia-kjo bijë e Djallit

Përmbajtja e bisedës së Skanderbegut me Shën Pjetrin dhe Djallin është plotësisht politike dhe ka të bëjë me fatin e Shqipërisë dhe shqiptarëve, pa përjashtuar këtu edhe vendet tjera të Ballkanit brenda kontekstit politik, social e ekonomik të dekadës së parë të shekullit 20. Si e tillë, kjo bisedë ndërmjet tre personazheve, jep informata konkrete politike, shumë prej atyre që i interesojnë vetë Skanderbegut. Këtu, Djalli tregon se si *“...U çuen kater Shtetet e Ballkanit kundra Turkis, e t’u ban pshesh me pshesh me shoqishojn”*.

Fragmenti i mëposhtëm i dialogut, dëshmon për rolin e diplomacisë së Evropës në atë kohë kritike:

SKANDERBEGU: Po: si kje puna? Kush i ngatroi?

DJALLI.-Diplomacia.

SKANDERBEGU.-Shka asht Diplomacia?

DJALLI: Asht vajza e eme.

SKANDERBEGU.-Ke vajzë ti? Po s’amës si i thonë?

DJALLI.- Europë. (fq.93).

Kështu, Skanderbegu befasohet kur zbulon se si: *“Diplomacia kenëka e bija e Djallit, Europa, grueja e tij”*. Ky kuptim i dialogut politik ndërmjet personazheve në fjalë, është përshfaqje e ideve, mendimeve dhe gjykimeve të autorit për zhvillimet politike të kohës. Meqë theksi i interesimit dhe vëmendjes së Skanderbegut është i madh, këtu ai interesohet të dijë *se si janë pra, Shqyptarët e Shqypnija?*, Djalli i tregon se ata janë ashtu *siç i don anmiku....se shkja i poq e i grini e i coptoi grue e fëmi e plak e t’ri e rropulli, e t’i bani mish për krraba*.

Skanderbegu, edhe pse i ndodhur në *parrizin* e botës së përjetshme, ndjen dhemshuri dhe mërzi për gjendjen e vendit të tij dhe bashkëkombësve të vet. Duke folur për vendimet e Konferencës së Paqes në Londër (1912-1913), ku kishin caktuar kufijtë e shteteve në Ballkan, Djalli dëshmon se si në Shqipëri kishin nisur përçarjet dhe ngatërresat ndërmjet shqiptarëve:

DJALLI:-...Shqypetarvet, atëhere, u hini zekthu i atdhedashinis e filluen me punue kush per vedi e kush per bark të vet; edhe ia nisen me ngrehë per gjith katund ka një Qeveri t'pertashme. T'gjith dojshin me kenë Ekselencje. Të marrët punojshin; teveqelat bertitshin: Rrnoftë Shqypnija! T'meçemt rrijshin nen hije, tue qeshë per njan' e tjetren lagje, e dishka shkruejshin me t'hujejë. (f.95).

Në këtë bashkëbisedim Skanderbegu dëshpërohet keq. Madje, e ka të vështirë që të besojë se Shqipëria edhe shqiptarët janë katandis aq keq pas largimit të tij nga bota e vdekëtarëve:

SKANDERBEGU. – Sa terthuer kenëkan punët e Shqypnis! E pra un kam pasë kujtue se asht vu ndojsend per fille deri sod; e, me shka po thue ti, Shqypnija kenëka rrokopujë?...Këta don me thanë, se në Shqypni nuk paskëta atdhetarë! (f.96).

Edhe pse pjesa dramatike e Fishtës është e shkurtër, gjithësej përmban vetëm 7 faqe, del e mjaftueshme, dhe si e tillë, me diskursin satirik, jep skicën e karakterit të personazhit të Skanderbegut si një Hero, i cili nga bota e përjetshme, edhe pas pesë shekujsh, me mendje e me zemër mbetet i dhënë pas Shqipërisë dhe shqiptarëve.

Në fund të pjesës dramatike, Shën Pjetri, duke e ftuar *Skanderbegun* që të futet brenda mundohet ta bind atë se “*Punën e Shqypnis e ka Zoti në dorë; prandaj domosdo Shqypnija do të dalë në dritë*”. Sipas tij, “*...për inat të Djallit e të Shqypetarëvet, zoti ka me e mbajtë Shqypnin me kambë me nderë e me lumni*” (f.97).

“*Nen hajat të parrizit*” është pjesa dramatike satirike e Fishtës, që *Skanderbegun* e përbotshëm e vesh me gjuhën satirike, me thumbimin për dukuritë dhe fenomenet e pamira në Shqipëri, dhe për më tepër, Skënderbeu i Fishtës është *Skanderbegu* që merr informata nga Djalli, por prap se prap, mbështetjen e gjen te Shën Pjetri, sepse është ai që ia hap derën e parrizit sa herë që ky ka nevojë. Në Parrizin e Fishtës, Skanderbegu është përkrah Pjetrit *shenjt*.

Skënderbeu me zemërimin e Akilit dhe dilemën e Hamletit

Durrësaku, Anton Xanoni (1862-1915), i njohur edhe me emrin Ndoc Zanoni, nuk ishte thjesht një teolog, por edhe mësues dhe shkrimtar. Përveç ndihmës në hartimin e teksteve për shkollat e para të shqipes, ndër më të njohurat e tij është *Gramatika shqyp (1909)*, e vlerësuar si *njëri ndër dokumentet më të rëndësishme të historisë së gjuhësisë shqiptare*, Xanoni ka lënë edhe një krijimtari të çmueshme letrare. Korpusi i krijimtarisë së tij përmbledhet në gjithsej 15 tituj, në gjini e zhanre të ndryshme. Si autor vjershash, prozash letrare, dramash, punimesh studimore e përkthimesh në gjuhën shqipe, *që shërbyen si frymëzim i vazhdueshëm për studentët dhe kolegët e tij shkrimtarë, ai nuk ishte vetëm novator në gjuhë, por edhe stilist i shkëlqyer për kohën kur jetoi* (Elsie, 1997: 147). Madje, ishte po ai që vendosi *normat e retorikës dhe të stilit të shkrimit në dialektin verior të shqipes në një shkollë me ndikim si Kolegji Saverian* (Elsie, 1997) norma që i parashtroi në *Prësinë lāmë të letratyrës*, (Shkodër 1911-1912).

Pra, përveç gjinive tjera letrare, Xanoni shkroi edhe drama. Nga veprat e tij dramatike më të njohurat janë: *Llagoret e mullinjve* dhe *Skanderbegu jose t'liuemit prej zgiedhes s'turkut* botuar në revistën *Vepra Pijore nr.19* në Shkodër në vitin 1917, dy vjet pas vdekjes së tij (Elsie, 1997).

Edhe pse njihet e çmohet për kontribut të veçantë për arsimin dhe kulturën shqiptare, një pjesë e mirë e veprës së Xanonit ka mbetur e pabotuar deri vonë.

Dramë e trajtimit të fakteve dhe kronikave historike

Një nga dramat e shkruara në shekullin 20, me temë historike për heroin kombëtar shqiptar, është edhe vepra *Skanderbegu jose t'liuemit prej zgiedhes s'turkut* (1917). Sipas historianit të letërsisë shqiptare, Robert Elsie (1997), kjo pjesë teatrale “...nuk pati ndonjë nivel të lartë për teatrin. Por u ka mbetur besnike fakteve të historisë siç interpretoheshin në atë kohë, duke u dalluar nga veprat e tjera letrare me këtë temë”.

Botimit të këtij teksti dramatik i paraprin një hyrje e titulluar *Për dekë t'Skanderbegut*, që është shkruar nga *Kshilli i Vepres Pijore* (1917:26), me ç'rast jepen arsyetime dhe sqarime plotësuese

për botimin e kësaj drame. Arsyeja kryesore pse Këshilli *përbamun prej do Zotniive Shkodranë* ka vendos ta botoi këtë vepër, në 450 vjetorin e *zhdukjes së hyllit prej ftyrës t'atdheut t'onë*, është se u përket *Shqyphtarve mos me e lanë n'harresë një t'ndollun kaq t'randë për historii t'onë*.

Një sqarim tjetër interesant të tekstit hyrës që i paraprin veprës së plotë, është edhe sugjerimi, që redaksia, në këtë rast *Kshilli i Vepres Pjore* (1917:27), iu bën myslimanëve të Shkodrës dhe të gjithë Shqipërisë që të mos hatrohen nga fjalët e përdorura në këtë vepër dramatike: *Turqve t'Shkoders e t'Shqypniis mos t'ju jesin hatri per do fjalë qi fliten n'ket dramë kundra Sulltan Muratit II e kundra Turqve t'atyne ditve, qi kah gjaku e giuha e komi s'kan ça bajn me Mislmanët e Shqypniis, Skanderbegu e Shqyphtarët ishin at botë krejt t'kshtenë, e prandej nuk mund t'flitshin udryshej; e praa as na tash, per paa i kundershue historiis, nuk mund t'i qesim ndryshej ndiesiit e zëmers t'atyne babave t'onë*. Kështu, redaksia e botimit të revistës, e vetëdijshme për ndjeshmërinë që mund të sjell kjo vepër në ndjenjat religjioze, krijoi një distancim nga diskursi i përdorur në vepër, sidomos atij që ka të bëjë me portretimin e Sulltanit, por edhe personazheve tjerë në vepër që kanë përkatësi muslimane. Në kuadër të kontekstit kohor, në të cilën është botuar vepra, (*5 vjet mbas shpalljes së pavarësisë së Shqipërisë*) mund të themi se ky sugjerim redaksional është dhënë brenda logjikës së mendimeve dhe veprimeve për ruajtjen e harmonisë fetare në Shqipërinë e sapo pavarësuar.

Mbështetjen e Xanonit në faktet historike e thekson edhe studiuesi Dr.Nebi Islami, i cili duke vlerësuar përpjekjen e autorit për të krijuar një dramë me motive historike shprehet: *“Kjo përpjekje e Xanonit, dallohet për nga qasja krejtësisht e ndryshme nga romantikët sepse të gjitha ngjarjet i mbështet në vërtetësinë historike, kurse në mungesë të përpunimit të duhur ideo-artistik, dhe dhënies së notës subjektive të trajtimit të personazheve, të përdorjes së shprehjes së thelluar figurative, të tipizimit jo të duhur të situatave dhe të individualizmit të pamjaftueshëm të personazheve drama më tepër i përngjet një kronike se sa një veprë artistike”* (Islami, 2003:149).

Përmbajtja e veprës, e cila mbështetet, deri diku, në të dhëna historike, mund të përmbledhet krejt shkurtimisht me pak fjali: Skënderbeu është i zemëruar për shkak se Murati ia merr këtë një pjesë të përgjegjësisë komanduese edhe ia delegon Hasanit. Për luftëtarin e shquar Skënderbe, kjo është e papranueshme dhe e papërbalueshme, prandaj një veprim të tillë e

konsideron si të padrejtë nga ana e Sulltanit. Megjithatë, edhe përkundër këtij zemërimi, Skënderbeu fillimisht refuzon thirrjen e Moisiut për t'u kthyer në atdhe. Ai ndryshon mendje vetëm atëherë kur merr lajmin për vdekjen e nënës së tij, Vojsavës. I përballur me një krizë psikologjike dhe trandje emotive, Skënderbeu mbërthehet nga një situatë halucionacioni, e cila ia ndryshon qëndrimin dhe vendimin, e prej aty edhe jetën përgjithmonë. Pastaj, Skënderbeu lidh aleancë me Huniadin e Hungarisë, në ndërkohë, bashkëkombësve të tij ua dërgon porosinë për gatitje të luftës kryengritëse, dhe në fund, e detyron Hasan Pashën, që në emër të Sulltanit të nënshkruajë dokumentin që e njeh atë për sundimtar të Krujës. Skënderbeu kthehet në Krujë, ku pritet si çlirimtar dhe hero i njerëzve dhe vendit të vet. Kësisoj, autori paraqet rrjedhën e ngjarjeve në veprën e tij, përmes së cilës e portretizon Heroin tonë kombëtar me veçori dhe tipare që i njohim prej letërsisë, përkatësisht, dramës antike e këndeje. Sipas studiuesit Josif Papagjoni: *“Figura e tij shihet në tri plane, në të patriotit, luftëtarit dhe strategut, në atë të njeriut të dëshpëruar e të tradhëtuar në rrugën për të gjetur vetveten e humbur dhe në atë të prijësit fetar, mbretit të krishterë, që lufton për ruajtjen e besimit të krishterë si ideologji”* (Papagjoni, 2009:545).

Skënderbeu, ky Samson i ri

Drama *Skanderbegu...* e Xanonit ndërtohet mbi bazën e një strukture konvencionale të shkrimit të veprës dramatike. Në këtë aspekt, autori ndjek shembullin e ndërtimit të strukturës së veprës të shtrirë në pesë akte dhe në shumë pamje (*dukje*), të cilat identifikojnë dhe shënojnë skenat dhe situatat në vepër. Marrë parasysh faktin se kur është shkruar kjo vepër, venerojmë se, në krahasim me veprat e tjera dramatike të kohës, të cilat ishin shkruar kryesisht në vargje, kjo vepër përbën një përjashtim sepse ka formë tjetërfare të shkrimit, më të përafërt me karakteristikat dhe elementet që i kërkon gjinia e dramës. Kjo gjë, na bën të besojmë se autori, në krahasim me bashkëkohësit e tjerë të tij, ka pasur njohuri më të shumta për ligjësitë skenike si dhe formën e shkrimit dramatik.

Derisa lexojmë dhe analizojmë veprën në fjalë, mund të tërheqim paralele dhe të vëmë në spikamë elemente krahasimtare të kësaj drame që kanë të bëjnë me situatat dhe sjelljet e njëjta të heroit të veprës, në këtë rast Skënderbeut, me heronjtë në antikën greke, përkatësisht

me Akilin në veprën Iliada të Homerit. Ngjashëm si Akili, edhe Skënderbeu, qysh në fillin e veprës, shfaqet i zemëruar dhe qëndron në një çadër (*shatorre*) të kampit të ushtrisë turke, i mbushur plot mëri në Sulltanin. Skënderbeu ndjehet i fyer dhe i cënuar në nder për shkak të veprimeve të Sulltanit që ia largon atij përgjegjësinë komanduese në luftë.

Si parantezë duhet kujtuar se nocioni i nderit personal ishte i përhapur gjithandej letërsisë antike. Në kulturën homerike, nderi paraqiste rëndësi për secilin njeri, mirëpo, veçan për një luftëtar hero, nderi vlerësohej si kulmi i virtyteve dhe i njerëzisë së një personi. Heroi homerik nuk mund të duronte fyerje, prandaj ndjehej i detyruar që të mbronte reputacionin e tij, duke sakrifikuar edhe gjënë më të shtrenjtë, jetën. Në veprat antike, detyra e heroit ishte për të luftuar. Pra, kjo ishte mënyra e vetme për të fituar lavdinë, duke rënë heroikisht e me nder në fushën e betejës. Prandaj, heronjtë antikë përgatiteshin qysh herët për rreziqet e fushës së betejës. Ata besonin se njerëzit që dilnin në sheshin e dyluftimit, do duhej ta respektonin njëri-tjetrin dhe të përmbaheshin nga mizori të tepruara, sepse vetëm kështu mund t'i ikej ndëshkimit të hyjnive. Heroi antik urrente mizoritë dhe padrejtësitë e qëllimshme, sepse vetëm si i tillë ai mund të ishte i denjë për të qenë drejtues familjeje e luftëtar i ndershëm.

Një hero homerik gjithmonë kishte dy zgjedhje: ai mund të ndikohej e të cytej nga një forcë e jashtme, ose ai mund të merrte vendime krye në vete. Secila prej këtyre rrugëve ia caktonte atij statusin në shoqëri: hero me famë e nderë, apo frikacak e me turp. Edhe Skënderbeu u vë në kërkim të këtij statusi: *të jetojë me famë e me nder, e jo frikacak e me turp*.

Akti i zemërimit të Akilit në luftën e Trojës, është njohur gjithandej historisë së rruzullimit. Ai e kishte thujtë të pamundur që të kontrollonte krenarinë e tij, e sidomos në rastet kur kjo krenari e tij prej luftëtari trim lëndohej. Krejt kjo ndodhte sepse Akili ndjehej jashtëzakonisht i fyer nga sjellja e pandershme e Mbretit Agamemnon, i cili edhe përkundër premtimit të tij të dhënë më herët, ia rrëmben *robneshtën* Brizeidë dhe nuk e ndanë më të pasurinë e grabitur në proporcionin e premtuar.

Pavarësisht pikëpjekjeve ndërmjet Akilit dhe Skënderbeut, si personazhe, në sjellje dhe situata të caktuara, mënyra se si këta dy e përdorin *mëninë*, pra zemërimin, është e ndryshme. Akili vendos të rikthehet në fushëbetejë vetëm pasi vritet, nga Hektori, bashkëluftëtari dhe

kushëri i tij, Patrokli. Kështu, Akili, vazhdon të luftojë përkrah Akejve kundër Trojanëve deri në vdekjen e tij në dyluftim. Ndërsa, Skënderbeu, pas marrjes së lajmit për vdekjen e nënës së tij, Vojsavës dhe porosisë së saj, të transmetuar përmes Plakut Lleshi, e cila duke ia dërguar si dhuratë një kryq, *prej shtratis t'dekës e emnonte kreshnik i kryqit*" përjeton një krizë emocionale dhe fillon të mendojë për një ndryshim qëndrimi në raport me Sulltanin dhe Perandorinë Osmane që asokohe ishte në kulmin e fuqisë së vet. Derisa ia përcjell Skënderbeut testamentin e së ëmës, Plaku Llesh, ia shpjegon atij vegimin e Princeshësh Vojsavë, e cila, duke qenë në shtratin e vdekjes, kishte folur përqartë.

LLESHI:

Kuer qe m' nji ças nanës s'ate i vezulluene syt, u duk si e marrun me shpirtë e si m' u gjetë m' nji tjetër jetë, e s'bâni zâa per nji grime; mrapa duel e tha: Po ku jam vetë?, .. Qe djali i em po kthehet n'dhee t'vet; po shvillon flamurin e kryqit; po lypë trashigimin e t'parve t'vet. O Samson i rii, o i Judës Luani i rii, o shembuesi i popullit t'yt. Lum Vojsava qi t'kaa biir. Tyy po t' pershndedë Vojsava ! ..." (f.40).

Ky është momenti vendimtar në vepër si shtysë motivimi për Skënderbeun në nisjen e rrugës së ndryshimit të madh në jetën e tij: dëgjimin e porosisë (*lexo: amanetit*) të nënës së tij si dalëzotës i Atdheut, si dhe kthimit në fenë e të parëve si i krishter. Këtu, Skënderbeu ngushëllimin e vetëm në *idhnimet* që ka për vdekjen e *Nanës*, e gjen te kryqi, që e merr nga Lleshi, dhe e vendos n'parzmoren e tij si *shêj t'Nanës*, pra si *peng dashniet* që e bën një besimtar musliman t'i përulet kryqit.

Derisa jemi te aspektet krahasimtare të përgjasimit ndërmjet Skënderbeut dhe Akilit, vërejmë se bota shpirtërore e Skënderbeut në veprën e Xanonit, ngjashëm si ajo e Akilit te Homeri, kapërthehet prej ndjenjave të fuqishme të dashurisë, trimërisë, mërisë dhe hakmarrjes. Dashurisë për lirinë e vendit dhe njerëzve të vet, trimërisë për të qenë luftëtar i dalluar ndër qindra e mijëra të tjerë, mërisë kundrejt padrejtësive dhe përpjekjeve për cënim të nderit e mosmirënjohjes për meritat e luftës, si dhe hakmarrjes kundrejt të gjithë atyre që e meritojnë, duke mos përjashtuar këtu edhe më të fuqishmin në piramidën e udhëheqjes, në këtë rast Sulltanit.

Së këndejmi, në kontekstin e kësaj analize, do thënë se epet e Homerit janë të zhveshura nga aspekti tragjik i qenësisë, që e karakterizon tragjiken e antikës. *“Ato, sado që në mënyrë alegorike paraqesin një botë të shtresës bujare e cila megjithatë nuk idealizohet. Kjo shihet në faktin se edhe atë e përshkon vdekja, trimëria dhe frika, mu ashtu si zotat opilmpikë, të cilët grinden dhe shahen mes veti* (Mirdita, 1988:76). Për më shumë, është e qartë se Homeri ka zgjedhur që ngjarjet e njohura të luftës së Trojës, t’i paraqes, jo ashtu siç kanë ndodhur në të vërtetë, po përmes veprimeve individuale të heronjve, ose thënë shkurt përmes heroit individual. *“Nuk janë epet e Homerit ajo çka kanë bërë grekët para mureve të Trojës, por ajo çka ka bërë Akili para mureve të Trojës në kohën prej 51 ditësh”* (Rahmani, 2001:160). Prandaj, edhe te drama e Xanonit, nuk rrëfihen ato ngjarje që i kanë bërë ushtarët (*turq e shqiptarë bashkë*) në fushëbeteje, por ajo çka ka bërë Skënderbeu në kulmin e zemërimit të tij: braktisjen e ushtrisë turke, marrjen e Krujës nën kontroll dhe kthimin në fenë e të parëve. Këtu, Skënderbeu është heroi individual, ai që gjerësisht pranohet dhe përjetohet si simbol i lirisë dhe identitetit kombëtar shqiptar.

Kori/Nana dhe Orakulli i Delfit

Kori ishte pjesë e pandashme në strukturën e shkrimit të tragjedive antike greke. Në përpjekje për të kuptuar më mirë funksionin e korit në veprat e tragjedistëve të mëdhenj antikë, duhet kujtuar se në fillet e veta origjinere, drama greke kishte vetëm një aktor; dhe vite më pas, ata u shtuan dhe ishin jo më shumë se tre aktorë që “pushtonin” skenën, ku secili prej tyre luante nga disa role. Përderisa gjatë ndërrimit të skenave, ku aktorët largoheshin për të ndërruar kostumet dhe për t’u bërë gati për rolet tjera, paraqitej nevoja për vëmendjen e përqëndruar të publikut, dhe qëllimshëm këtu hynte kori, që në termat e përgjithshme funksioni i tij, më shumë kishte kuptim praktik se sa gjetje artistike ose filozofike. Prandaj, një përdorim i tillë i funksionit të korit, si pjesë strukturale e veprës dramatike, është karakteristikë më shumë te dramat antike e më pak te dramaturgjia e kohëve të mëvonshme.

Te *Skanderbegu...* i Xanonit, për dallim prej dramave të tjera për Skënderbeun, është prezent edhe Kori si element përbërës i strukturës së veprës. Këtu, Kori paraqitet vetëm një herë dhe brenda një skene, në *Dukën II* te *Akti II* i veprës. Ndryshe prej korit në antikë që komunikonte

me publikun në skena të ndërmjetme, te kjo vepër Kori, duke kënduar, bashkëbisedon me Skënderbeun e vetmuar dhe të mbërthyer nga ndjenja e mërzi së për vdekjen e së ëmës. Në këtë skenë, Kori nuk e ka funksionin e njëjtë me atë të tragjedyve klasike, sepse këtu luan rolin e personazhit mesazhpërçues, që e shtyn Skënderbeun për kthim në atdhe:

KORI

Ngrehu, o Skanderbeg,

Atdheu është tuj t' pritun,

Asht nana tuj t' thirrur

Shpejt doren m'e njitun. (f.43)

Kori thërret Skënderbeun që të ngrihet për të thyer *zgjedhën* turke dhe *nen hije t' kryqit t'i prij Shqyptarit*, ndërsa vet Skënderbeu, në një gjendje halucinacioni, bisedën me Korin e merr si bisedë me nënën e tij, pra, kështu, ai mendon se përballë ka nënën e jo dikë tjetër:

SKANDERBEGU

(me z si n't'fikun)

Ah ti kénke, moj nanë, qi erdhe me e ngushllue t'and biir!...

...Ti po doke, qi t'jeem kreshniku i Kryqit? Oh kryq saa i bukur kénke, saa i madhuueshem! Po, un Kryqin due! Nanë moj, un tyy po t'ndigioj, po t'ndigioj ... (f.43).

Dialogu ndërmjet Korit dhe Skënderbeut është përcaktues për rrjedhën e ngjarjeve në vepër. Biseda me Korin, figurativisht, mund të kuptohet si dialog në relacionin *Nënë-Djalë*. Duke e ditur për të vdekur nënën e tij, Skënderbeut i bëhet se po flet me shpirtin e saj, ngjashëm si Hamleti i Shkëkspirit me fantazmën e t'et. Pra, Kori këtu ka funksionin edhe të personazhit në vepër, anipse me prezencë krejt minimaliste por me ndikim në rrjedhën e ngjarjeve.

Duke krahasuar elementet e përgjasimit të dramës së Xanonit me veprat e antikës greke, vihet re konotacioni që merr Kori në funksion të Orakullit. Në antikën greke heronjtë e veprave

dramatike kishin fatin e parathënë, pra të predestinuar për t'u bërë sipas vullnetit të hyjnive, vullnet ky që nuk mund të ndryshohej as tjetërsohej nga njeriu vdekëtar në tokë, pra as nga heroi. Zakonisht, ky fat heronjve antikë iu transmetohej përmes një ndërmjetësi, që në këtë ras ishte Orakulli. Orakujt flisnin për të parathënat, profecitë si parashikim fati dhe i shtynin njerëzit që të bënin vepra të mëdha që shiheshin si gjeste heroike, jo të vullnetit individual, por atij kolektiv. Në këtë mënyrë, te *Skanderbegu...* i Xanonit, rolin edhe funksionin e Orakullit e merr Kori, që në këtë rast bëhet jo vetëm mesazhpërcues i dëshirës dhe vullnetit të shqiptarëve për liri, por edhe parashikues i së ardhmes së Skënderbeut, e ardhme kjo, e cila mund të jetë e lumtur dhe në paqe vetëm në rast se vihet në mbrojtje dhe respekt të *shêjit* t'Nanës t'vet, që në këtë rast është kryqi:

KORI

N'ket shêj, qi pagjen

E prun mii dhe,

Per t'saktë m'e gzuemun

Lumniin ti kee (f.43).

Kështu, Kori parashikon të ardhmën në paqe dhe lumturi për Skënderbeun, me kushtin e vetëm që ky të pranojë porosinë e nënës së tij për fe dhe atdhe. Këtu zë fill edhe ndryshimi psiko-emotiv i Skënderbeut dhe përfundimi i dilemës brenda personalitetit të tij. Skënderbeu, para se t'i kumtohej lajmi për vdekjen e nënës, si dhe shfaqjes së Korit me porosinë e saj, kishte refuzuar thirrjet dhe lutjet e Moisiut dhe bashkëlufëtartarëve të tij për ta braktisur kampin e Sulltanit dhe për të organizuar kryengritjen shqiptare. Ai e bëri këtë jo pse ishte kundër idesë së propozuar, por, sepse e njihte dhe e kishte përvetësuar mirë *kodin e nderit, burrnisë*, fjalës së dhënë, dhe respektit për autoritetet sipas hierarkisë.

SKANDERBEGU

*Mjeft; tesh po kujtohem ku po doni me dalë ju. Filli i juej âsht, qi t'bâhem kryeqitas kundra
Mretit t'êm, qi t'i dal beset bajrakut t'êm, qi t'trathtoj saa e saa popuj, qi mii mue i kan pshtetë
uzdajët e veta. Ah kurr per jetë! Ju po m' lypni çka s' bâhet...(f.31).*

Pra, këtu Skënderbeu e njeh Sulltanin për *Mret t'vetin*, prandaj, në respekt të kodit të moçëm të sjelljeve, sjellje këto që burojnë nga karakteri i tij, e ka të vështirë të bindet për të dalë kundër tij.

Personazh me karakter kompleks

Karakteri i Skënderbeut të Xanonit është kompleks, sepse veçohet nga disa karakteristika psikologjike që lidhen më mënyrën e të menduarit dhe vepruarit të tij. Në njërën anë Skënderbeu është luftëtar trim, guximtar, me ide dhe bindje humane (*falë jetë njerëzish të zënë rob*), ndërsa, në anën tjetër në momente të caktuara paraqitet njeri me ndjeshmëri të lartë emotive dhe me shqetësime të kohëpaskohshme.

Siç e kemi thënë edhe më lart, në një pjesë të veprës së Xanonit, kryesisht në dy aktet e para të saj, Skënderbeu, herë-herë përshkohet nga dilema që sadopak përgjasojnë me dilemën e madhe të Hamletit të Shekspirit. Këtu brenda personazhit të Skënderbeut, ndeshet ndershmëria morale përballë hakmarrjes. Ai me vendosmëri refuzon ftesën e Mojsi Golemit për të braktisur ushtrinë e Sulltanit dhe për t'u ngritur në luftë kundër tij. Për Skënderbeun një gjest i tillë baraspeshohet me aktin e tradhtisë:

SKËNDERBEU

*Shkoni e t'u thoni t'uejve, se Skunderbegu s'e ha kurr fjalen e dhanun e se nuk bleen
rregjinii tuj e trathtue zoruiin e vet, prej t'cillit kaa pasë gjitushka kaa. Hamz, tyy po t'i laa kta.
Latumirë. (shmanget)*

Ndershmëria morale lidhet fillimisht me besnikërinë e tij ndaj Sulltanit dhe bashkëluftëtarëve tjerë, ndërsa më vonë, ndjenja e hakmarrjes buron më shumë prej aspektit të përkatësisë etnike dhe fetare si dhe nevojës dhe domosdoshmërisë për t'marr gjak për familjarët e tij. Në këtë mënyrë, në fund të veprës (*Akti V*) Skënderbeu, qet sheshazi ambicien e tij për hakmarrje dhe njëkohësisht u bën thirrje edhe shqiptarëve tjerë të mos vazhdojnë e të durojnë nënshtrimin ndaj turqve, por që të gjithë duhet të çohen në kryengritje për një hakmarrje të merituar. Hakmarrja e merituar është ajo që i bëhet një tirani a tiranie, anipse, në rastin tonë

raportet e Skënderbeut me Sulltanin nuk janë të këqija në fillim të veprës. Ato ndryshojnë më vonë.

SKANDERBEGU

...Un kam gjakun e t'tanë familjes s'ême, qi lypë gjyggjë; e ju keni gjakun e t'dashtunve t'uej, qi shpata e anmikut i shtroj per dhe ... (f.73)

Ndryshimi dhe transformimi i karakterit të Skënderbeut në vepër është evident dhe ndodh, jo si një proces i motivuar mjaftueshëm në aspektin dramatik, por më shumë si rezultat i rrjedhës së ngjarjeve, që i ka krijuar autori i veprës. Kështu, një Skënderbe që njeh e pranon Sulltanin për mbret të tij e fenë islame për fe të tij në fillim të veprës, transformohet shpejt në një Skënderbe që kryengrihet për t'iu hakmarrë Sulltanit dhe në fund të dramës e *hjek qallmen e e qet n'tokë*, rinjeh vetën për të krishter të devotshëm dhe vendosshmërisht është i gatshëm që kryqin, si simbol t'krishterimit, me e *qinis n'bajrak t'vet*. Një analizë e thellë e strukturës së personazhit të Skënderbet në këtë vepër na dëshmon për një sërë konstruksionesh dramatike që e thellojnë edhe më shumë kompleksitetin e karakterit të tij si personazh dramatik.

Kronologjia e transformimit të Skënderbeut, sipas akteve të veprës, është interesante: ai hyn i zemëruar në aktin e parë, merr lajmin për vdekjen e nënës dhe pëson tronditje emocionale në aktin e dytë, e rimëkëmb veten dhe nisë mobilizimin për kryengritje në aktin e tretë, bën marrëveshje për ndihmë të ndërsjellë dhe luftë të përbashkët kundër perandorisë osmane, me Huniadin e Hungarisë, ndërsa në aktin e fundit të veprës, pra në aktin e pestë, Skënderbeu kthehet në Krujë si çlirimtar ku edhe pritët, jo vetëm si hero, por edhe si prijës.

Edhe pse Skënderbeu është rritur, shkolluar në oborrin perandorak dhe suksesshëm ka luftuar për ushtrinë e Sulltanit, ai gjithnjë ka ruajtur një raport të veçantë me njerëzit e përkatësisë së tij entike, pra shqiptarët, si dhe vendin e tij të lindjes. Në bashkëbisedim me bashkëkombësit e tij, ai e din se ka lindur në Shqipëri, e thotë me gojë te vet se është rrëmbyer nga Sulltani, e pranon se feja e tij e parë ka qenë ajo e krishterë dhe se Sulltan Murati është një sundimtar që duhet luftuar.

Njëlloj si në tragjeditë antike, edhe këtu, Heroi është ai që rrjedh nga familja mbretërore, pra është Princi ai që projektohet si trashëgimtar i nënkuptueshëm i fronit mbretëror. Ani pse motivi i hakmarrjes së Skënderbeut ndaj Sulltanit nuk është ambicia e tij e drejtpërdrejt për të fituar pushtet, duke qenë se ai rrjedh prej një familje udheheqëse shqiptare, natyrshëm konceptohet, njihet dhe pranohet, jo vetëm si hero e çlirimtar, por edhe si Princ i shqiptarëve. Pra, një princ, përkatësisht udhëheqës i pritshëm i Mbretërisë Shqiptare, i cili mëpastaj pëlqehet gjerësisht dhe përkrahet deri në adhurim nga shqiptarët. Kjo vërehet edhe në dialogun e tij me Strezin:

STREZI

Jo, Princ, një shêj pritët prej tejet; tyy, n' tyy vetun â ngulë t'tânë shpuese e jonë; tyy, e veç tyy Shqypnia marë â tuj pritun; çou, eja, e na t'gjith saa jena kena me flakrue n'kamë tuj t'pasun tyy per krye; anmikut tjetër s'i jet, por a ika a deka ... (f.31).

Tipar i dallueshëm i personalitetit të Skënderbeut, siç e kemi thënë edhe më lart, është aspekti human. Te kjo vepër, Skënderbeu tregon edhe anën e butë të tij, atë që buron nga ndjeshmëria që e karakterizon qenien njerëzore. Ai ka sjellje të mirë edhe më kundërshtarët e tij, turqit. Robërve të luftës ua falë jetën dhe i liron. Çlirimin e Krujës, nuk e përjeton si liri personale ose të një grupi të vetëm etnik a religjioz, por si liri kolektive për të gjithë pa përjashtim. Madje, në ditën e kthimit të tij në Krujë ai bën thirrje për bashkim të shqiptarëve dhe ruajtje të lirisë:

SKANDERBEGU

Sot e mrapa do t'mahen njitun bashkarisht e vllaznisht n'dona me e hapë e me e ruejt liriin, qi i Madhi Zot na e ka falë... (f.73).

Një element tjetër, që e veçon sjellen humane të Skënderbeut dhe bashkëluftëtarëve të tij është edhe fakti se edhe nipi i tij, Hamzai, ndjek të njëjtën linjë duke qenë njerëzor me robërit e luftës që në këtë rast janë turqit.

I një rëndësie të veçantë është edhe mungesa e akteve të luftës dhe vrasjeve apo vdekjeve në skenë para syve të publikut. Kështu ndodh edhe në veprat antike, të cilat të veshura me petkun e tragjedisë, nuk shfaqin në skenë akte vrasjeje të drejtpërdrejt. Çdo vrasje është projektuar të ndodh jashtë syve të publikut, mbrapa skenës, ndërsa në skenë luhen vetëm pasojat e saj. Kështu, Skënderbeu është hero e trim luftëtar por në këtë dramë ai nuk vret asnjëri, përkundrazi. Fama e tij prej luftëtari e nënkupton vrasjen e armiqvve dhe pamposhtshmërinë e tij në fushëbetejë. Pra, prej fillimit deri në mbarim të kësaj drame, ne nuk kemi viktimë në skenë, madje as gjak. Shkalla e dramacitetit bëhet sipërore, jo nga veprimet e tepruara fizike, por më shumë nga llojloshmëria e karakteristikave sociale dhe psikologjike të veprës, natyrisht para se gjithash të Skënderbeut si bartës kryesor i veprimit në këtë dramë.

Tentim vetëvrasja e Skënderbeut

Si çdo njeri tjetër vdekëtar edhe Skënderbeu në dramën e Xanonit shfaq edhe dobësitë e veta në rrethana dhe momente të caktuara. Një nga momentet më të rënda për të si kryepersonazh në këtë vepër është çasti kur i kumtohet lajmi për vdekjen e nënës së tij. Në një gjendje amullie ai tregon shenja të dhimbjes së madhe dhe dëshpërimit të thellë, prandaj, i kapluar nga një gjendje e tillë psikologjike nxjerr shpatën e tij, dhe për një moment tenton të vetëvritet. Në një skenë monologuese dhe i vetmuar, Skënderbeu shpreh dhimbjen për humbjen e nënës së tij dhe dëshpërimin me faktin se i duhet t'i përgjigjet thirrjes së saj, për kthim në atdhe dhe në fenë e të parëve:

SKANDERBEGU

Me i ndigjue vet s'em'amë e dheut t'em, mue nderi po më hupë?! Skanderbegu me dalë me zâa t'trathtorit! Bre , ç'disprim!...E kah me ja dalë?... (mendon)...A thue me'i thikë n'zemer! çka, çka fola vetë?...Skanderbegu me ja marrë jeten vendit?... I mjeri vetë ku kam raa...Maa mirë m'u fikë! (Nxjerrë shpatën). Asht e hollë kjo maje; e mirë...po a kam per t'u pshtue vetë mundimeve t'mia?...Vetë me dekë...Po...Ah s'mund të qindroj maa, fuqia po m'len. (I bje shpata n'tokë e bje edhe aj, dritë e fortë ja mlon oden e kori kndon) (f.43).

Ky veprim i Skënderbeut, si tentim vetëvrasjeje, mund të lexohet e kuptohet si gjendje momentale e ndryshimeve të mëdha emocionale, luftës së brendshme ndërmjet ndërgjegjes së tij morale dhe detyrës që i kërkohet atij, një sakrificë jo e lehtë për të mirën e atdheut.

Ekzistojnë teori të shumta psikologjike që e analizojnë dhe vlerësojnë vetëvrasjen. Për disa, një akt i tillë vlerësohet edhe si vendim racional i detyruar nga situata të padurueshme ose si largim nga ballafaqimi me realitetin. Të tjerë e quajnë apel dëshpërues për ndihmë, deri edhe si refuzim total të ndihmës. Edhe pse është veprim individual, vetëvrasja gjithmonë godet shumë njerëz dhe lë pasojë afatgjatë psikologjike e sociale ndaj familjarëve dhe personave të tjerë. Në rastin e Skënderbeut mendoj se zë vend më shumë teoria e parë sepse ai gjendet në një situatë të padurueshme dhe një akt të tillë e sheh si veprim racional për t'u larguar nga realiteti. Në kontekst të analizës së personazhit të Skënderbeut në dramën shqiptare, duhet thënë se nuk ka ndonjë skenë në ndonjë vepër tjetër dramatike që e qet Skënderbeun në një akt të tentimit për vetëvrasje sikurse ngjet në këtë dramë. Pra, ky akt është jo tipik për karakterin e dominues të Skënderbeut në krijimet tjera dramatike.

Ndonëse, drama "*Skanderbegu...*" e Xanonit nuk dallohet për shtresime artistike e as nuanca estetike, ajo është e një rëndësie brenda dramës shqiptare për arsyen e thjeshtë, se na e sjell Skënderbeun si personazh kompleks por edhe të veçantë në letrat shqipe. Ky tekst dramatik ka mungesë të kompozicionit të duhur të situatave dramatike, të bashkërenditjeve të skenave, por edhe tipizimit të karaktereve në vepër. Tipat e karaktereve janë skematikë prandaj veprojnë të nxitura nga faktorë të jashtëm e jo nga motivimet e brendshme.

Në përmbyllje të analizës së figurës së Skënderbeut në dramën e Xanonit, themi se ai është hero i dramatik me personalitet kompleks dhe me karakteristika të dallueshme mes personazheve të tjerë. Kompleksiteti i karakterit të tij si personazh mund të përmbledhet me një fjali: zemërak si Akili, me dilema si Hamleti.

SKËNDERBEU NË ELIZ

Skënderbeu si personazh dramatik nuk është i pranishëm vetëm në zhanret e njohura dramatike: tragjedi dhe dramë, por edhe te një lloj tjetër i gjinisë dramatike siç është poema dramatike. Nga përkufizimet e njohura për nocionin poemë dramatike duhet veçuar shpjegimin se poema dramatike është një lloj drame e shkruar në vargje, dhe e cila zakonisht ose flitet ose këndohet në skenë. Para se gjithash, ajo shkruhet edhe lexohet edhe si letërsi. Duke qenë se poema dramatike, brenda gjinisë së dramës, hyn në kategorinë e teksteve performative, pra atyre që shkruhen për t'u shfaqur, dallon nga gjinitë tjera letrare por edhe nga poemat poetike narrative, sepse poema dramatike, e përmban karakteristikën që e ka letërsia dramatike, nuk ka narrator. Sipas Kate Prudchenko, te poema dramatike *karakteret i shfaqin veprimet e tyre pa ndonjë rrëfimtari tjetër që ia tregon lexuesit/shikuesit ngjarjen që po ndodh*. Pra, poema dramatike, nuk është i njëjtë me poemën e gjinisë së poezisë, sepse nuk e përmban brenda vetes narratorin tradicional por e tregon ngjarjen nëpërmjet fjalëve dhe veprimeve të personazheve. Në këtë mënyrë, poema dramaike është i përngjashëm me dramën, në të cilën aktorët portretizojnë karaktere, që me veprimet dhe dialogët e tyre tregojnë ngjarje.

Poemthi si pararendës i dramës bashkëkohore shqiptare

Në dramën shqiptare, Heroi ynë kombëtar shfaqet te lloji i poemës dramatike në pjesën e parë të shekullit 20 në veprën *Kushtrimi Skanderbegut* (1924) të Ernest Koliqit (1903-1975).

Si poet, prozator e dramatist, studiues i letërsisë së shkruar e asaj gojore, eseist, themelues revistash, botues e përkthyes, profesor shumëvjeçar, e ministër arsimit, Ernest Koliqi hyn në radhën e *personaliteteve më të mëdha të kulturës shqiptare* (Berisha, 1997:7) të shekullit 20. Me veprat e tij dramatike: *Kushtrimi i Skanderbegut* (1924), *Rrajët lëvizin*, (1965), *Takimi orës 9 të mbremjes*, (1925). Koliqi konsiderohet si *pararendës i dramës bashkëkohore shqiptare*. (Islami, 2003:155).

Poemthi dramatik² *Kushtrimi i Skanderbegut* është vepra e parë letrare e Ernest Koliqit të cilën e shkroi në moshë relativisht të re, pra njëzetë vjeçare, *gjithmonë i nxitun dhe i këshilluem nga Luigj Gurakuqi*. Pikërisht kjo vepër i dha autorit *shpresa të mëdha për të hymë përgjithmonë në botën e letrave shqipe* (Vuçani: 11-12). Kjo vepër është shkruar në fund të vitit 1923, ndërsa është botuar një vit më vonë, në shtypshkronjën *Nikaj* në Tiranë.

Për ta vlerësuar, analizuar, e studiuar mirëfilli *poemthin* e Koliqit, duhet marrë parasysh kontekstin politik dhe socio-kulturor të kohës. Koliqi e shkroi *poemthin* e tij në përpjekje për të dhënë një kontribut të sadopak të për Shqipërinë si shtet i ri e rishtas i pavarësuar. Kjo vepër, në *qenësinë e saj shpreh dramën e botës shpirtërore të poetit përballë fatit të atdheut dhe bashkëkombësve, po si e tillë njëherit simbolizon zërin dramatik të botës intelektuale shqiptare të kohës për ndërgjegjësim kombëtar* (Vuçani: 8).

Struktura ideo-tematike e *poemthit koliqian* ka bazë motivore të njëlojtë me veprat e tij në gjinitë tjera letrare, sepse *gjithë punën dhe krijimtarinë letrare të Ernest Koliqit e përshkon një ndjenjësim i thellë atdhedashës* (Vuçani: 8).por që ky ndjenjësim atdhedashurie shprehet në forma dhe mënyra të ndryshme.

Para se të hymë në analizën e *Kushtrimi i Skanderbegut*, le të kujtojmë se me tri veprat e tij dramatike, ky autor me orientimin tematik dhe motivor, me frymën e poetikës, stilin, elokuencën dhe konceptimin ideor i bëri *hapat e parë drejt dramës së realizmit kritik si metodë e qëndrueshme në të cilin dramaturgjia shqiptare e arriti nivelin e pjekurisë* (Islami 2003) Pra, Koliqi njihet si pararendës i dramës së realizmit kritik, prandaj kontributi i tij në dramaturgjinë shqiptare nuk duhet anashkaluar, sado që Koliqi poet e prozator është më i njohur, studiuar e vlerësuar sesa Koliqi dramatist.

Kuvendimi i burrave të mëdhenj të kombit

Në lidhje me natyrën e tekstit, idenë dhe qëllimin e shtjellimit të tematikës në poemth, veprës i paraprin një shënim plotësues (*sqarues*) i autorit, përmes së cilit shënim Koliqi tregon se poemthi është shkruar në një kohë të regjimit të mëparshëm, prandaj, sipas tij, *mos të çuditet*

²Vetë Koliqi e cilësoi atë si *poemth dramatik* duke e shenjuar kështu llojin e veprës.

lexuesi për drisa fraza të forta idhnimi nder të cilat aty këtu ka me ndesh (Koliqi, 2003:21). Kështu, duke u lidhur me kontekstin kohor dhe qëllimin e shkrimit të poemthit Koliqi kujton se *asokohe shpirtnat t'onë ishin mbushë me dishprim dhe fjalët e idhta rritishin pa dashtë prej pende*. Shkrimin dhe botimin e poemthit Koliqi e sheh si kontribut modest, prandaj qysh në hyrje të tij e quan libër të vogël, të cilin *auktori përvujtnisht u a kushton shokvet të Shoqnis s'Avni Rrustemit*.

Rrehanat e konteksti kohor dhe realiteti me probleme të shumta socio-politike, kulturore e ekonomike, janë bazament i strukturës ideo-tematike që ka vepra. Në Shqipërinë e asokoshme *shqiptarët ishin dhënë mbas interesave vetjake; mashtrimi, përçarja, tradhëtia, smira, hakmarrja, shpifjet, korrupsioni dhe pasurimi në kurriz të tjetrit ishin bërë gjëra të zakonshme*. (Berisha, 1997).

Koliqi ngjarjen e poemthit të tij e vendos në Parajsë, apo siç e emërton ai *Eliz*. Brenda intencës së tij për të pasqyruar një realitet të hidhur të kohës, dhe nevojës për lëshimin e një kushtimi që do të ngjallte ndërgjegjen kombëtare dhe ndjenjën e atdhedashurisë te shqiptarët, autori shumicën e personazheve të veprës i merr nga historia dhe kultura shqiptare dhe i vendos bashkë në një kuvendim në eliz që ka për qëllim lëshimin e një kushtimi veçan për rininë shqiptarë të asaj kohe. Kështu, personazhe të veprës bëhen figurat e shquara të kombit si: Skënderbeu, Ismail Qemali, Pjetër Bogdani, Naim Frashëri, Vaso Pashë Shkodrani, luftëtarët si: Ded Gjo Luli, Mustafa Qulli, Themistokli Gërmenji, si dhe figura që personifikojnë njerëzit e zakonshëm të Shqipërisë, si: Materialisti, Plaku, Politikani, Djali i ri, që në këtë rast është vet Koliqi por në listën e personazheve active janë përfshirë edhe Historiki dhe Poet i Ri. Arsyeja pse i listojmë këto personazhe ka të bëjë me veçantinë që ka ky poemth në karakteristikat e personazheve, si figura të shquara të kombit tonë, të mbledhura në një Kuvendim për t'biseduar për problemet e kombit dhe për të zgjedh rrugëzgjdhje të duhur.

Këto figura historike, personazhe të veprës qëndrojnë në eliz (parajsë) të rrethuar me një ambient të jashtëzakonshëm siç mund të mendohet se ofron parajsa. Është e kuptueshme dhe e natyrshme që shqetësimi i tyre edhe i vetëm në botën e përtejme është dhe mbetet fati i kombit shqiptar dhe atdheut të tyre Shqipërisë. Prandaj, janë mbledhur tok për të kuvenduar shtruar. Në këtë mënyrë, *Autori ia doli me shkathtësi që dramën e vet shpirtërore ta shqiptojë si dramë të*

përgjithshme, duke e shprehur atë nëpërmjet rrëfimevet, persiatjevet, dhe shqetësimevet të disa nga personalitetet më të shquara që bëjnë pjesën më të denjë e më të lavdishme të kaluarës sonë historike (Koliqi, 1997:7).

Ky lloj kuvendimi na i kujton mbledhitë në antike që zakonisht organizoheshin në Agora. Në Greqinë antike, sheshet kryesore të qytet-shteteve quheshin Agora. Këto sheshe ishin qendrat kryesore të takimeve dhe diskutimeve politike, kulturore, e artistike ndërmjet njerëzve të asaj kohe. Prandaj, Elizi, si vendngjarje kryesore dhe e vetme në poemthin e Koliqit, ka funksionin e njëjtë me Agorën në Greqinë antike.

Nostalgjia për atdheun dhe *kohnat* e Skënderbeut

Poemthi koliqian hapet me një monolog të Historikut përmes së cilit ai, duke evokuar historinë, rrëfen për mallkimin që shqiptarët kanë patur edhe nga Hyji, pra nga zoti ndër kohë të ndryshme historike.

Nji Historik

Nâma e njëj hyut, n'per mote, na ndjek në
Prej erresijet t'kohnave mâ t'para
Duelen Pellazgët mbi dhë:
Ngrehen elterë, vûen ligjë e livruen ara.
T'permënduna ân' e kând kjen' per urtí
Zakonet t'ona e permbí vepra t'qeta,
Qi nisen m'u zhvilluemun n'mal e n'vrrí,
Hyjnít derdhshin paprâ hiet e veta.
Prej nesh duel n'botë mâ e para qytetní... (f.23).

Ky monolog i Historikut si personazh dramatik është përshkrues në kuptimin e prejardhjes së shqiptarëve, natyrës dhe karakterit të tyre, zhvillimit dhe vetëdijes shtetformuese dhe epitetit glorifikues për shqiptarët si burim *qytetnimi*. Kjo është një shfaqje e nostalgjisë për të kaluarën e largët, e cila duhet të shërbejë si thirrje për ngritje të vetëdijes e ndërgjegjës kombëtare sot,

pavarësisht *nâmës së hyut* që na ka përcjell ndër mote, mallkim ky që e ka ndryshuar dhe shformësuar natyrën dhe karakterin e vertetë të shqiptarëve.

Duke evokuar kohët e mira historike, qysh prej lashtësisë, Koliqi, përmes Historikut, kombin shqiptar e sheh si komb fatzi:

HISTORIKU

O kombë fatzi, perherë dishire t'mdhaja

Mbretent vigâna t'uej, ushqye kan zëmber;

Leka prej Alpes der te Himalaja

Shtroj dhën nën thëmbër, (f.25).

Kështu, në veprën *Kushtrimi i Skanderbegut* ai sjell si shembull edhe atë që kishte ndodhur me trimin më të madh pellazgjik, Akileun, që kishte luftuar e kishte mbetur në tokën e Skamandrit e nuk ia kishte shtrirë dorën shpëtuese fisit të vet...*Ngjashëm kishte ndodhur edhe me Lekën e Madh; ai vërtet kishte ngritur një mbretëri thuajse të pamasë (Poeti thotë nga Alpet deri në Himalaje), dhe shumë popuj e kishin adhuruar me fytyrë për dhe si zot të ri, po e kishte lënë në harresë atdheun e vet. (Koliqi, 1997:30).*

Mes tjerash, te “vajtimi” që i bën degardimit të Shqipërisë dhe shqiptarëve, autori përmes personazhit të tij thotë se Iliria qe tokë e pafat dhe se u rrënua edhe për shkakun e përçarjes së fiseve ilire. I vetëdijshëm për situatën e rëndë e njëkohësisht për rolin që duhej të luante krijuesi, Koliqi, u përcaktua që nëpërmjet këtyre figurave të famshme *t'i qortojë e t'i kritikojë bashkatdhetarët për këtë sjellje të pakuptueshme dhe për këtë shkallë të ulët të vetëdijes kombëtare. Ai zgjodhi kritikën* (Berisha, 1997:10). Kritikën për gjendjen e rëndë të botës shqiptare.

Meqë vepra shtjellohet në formë të një dialogu e të një kuvendimi midis njerëzve më të shquar të kaluarës sonë, kjo formë nuk jep ndonjë strukturë koncencionale dramaturgjike, madje as nuk jep protagonist klasik, pra bartës të ngjarjes në vepër nga fillimi e deri ne mbarim. Kështu, heroi ynë, Skënderbeu nuk është prezent fizikisht në fillim të poemthit, në kohën kur burrat tjerë të kombit kuvendojnë për fatin e Atdheut. Skënderbeu, si personazh dramatik në këtë poemth

shfaqet më vonë, pak para mbarimit të veprës. Mirëpo, sado e vonshme që është paraqitja e tij në vepër, mungesa e tij është e ndjeshme sepse burrat e tjerë e kujtojnë kohën e tij të lavdishme dhe të bëmat e tij prej kryetrimi.

HISTORIKU

Porsi drnague luftoj, si rrfë e gjall

Tue thyem ushtri t'panumer Gjergj Kastrjota:

ëjlli i fitimit e pat puthun n'bâll,

çuditej për punë t'tija atëherë marrë bota (f.26).

Pra, Gjergj Kastrioti edhe periudha e tij vlerësohen e kujtohen me admirim. Kjo periudhë rizgjon ndjenjën e nostalgjisë për Heroin e dikurshëm bashkë me qëndresën dhe lirinë kombëtare. Në të njëjtën linjë për kujtim të momenteve të veçanta historike edhe rrezatimin legjendar që bën figura e Skënderbeut në poemth, Ismail Qemali duke kujtuar nëntorin e pavarësisë së Shqipërisë, rrëfën se si e zgjodhi flamurin e Skënderbeut për flamur kombëtar e shtetëror:

SMAJL QEMALI

Me hove t'vigâjve t'ri, motet pertrina:

Flamurin rroka t'madhit Skënderbë

E mbi qytet t'Liris, mâ i parë, e ngrina,

Tu'u dhanë shqiptarve, zhytë n'plogti, një atdhë (f.36).

Pra, të gjithë heronjtë e poemthit e vlerësojnë dhe e pranojnë Skënderbeun për më të madhin trim dhe hero që njih historia kombëtare. Mirëpo, para se Skënderbeu të shfaqet në vepër, dëshpërimi i personazheve në poemth është aq i madh sa që e bën Themistokli Gërmenjin të kërkojë gjyq prej fatit:

THEMISTOKLË GËRMËNJI

Un lypi gjyq prej fatit!

Un lypi sot arsye prej t'gjith Shqiptarvet,

Per mundin qi kam hjekë fushes e shpatit,

Per gjakun qi kam derdhë për dhën e t'parëvet! (f.40).

Gjendja e këtyllë e zhgënjimeve, e trishtimit, e hidhërimit, e konfuzioneve dhe e paperspektivës ndryshon kur dëgjohe zëri i Skënderbeut, i cili ndërhy në mënyrë madhështore, me zërin e arsyes dhe me forcën që frymëzon dhe mbjell besim te të gjithë si një baba që këshillon se cila rrugë duhet vazhduar. *Arritja e tij përcillet edhe me fenomene mbinatyrore sepse qielli skuqet flakë ndërsa jehona e fjalëve të tija urdhëruese mbjellë optimizëm të përgjithshëm (Islami, 1997: 158).*

Skënderbeu-deus ex machina

Skënderbeu si *dramatis persona* në poemthin *Kushtrimi*...hyn në pikën kulmore të veprës, pikërisht në çastin kur të mëdhenjtë tjerë të kombit, dijetarë e luftëtarë dialogojnë ashpër dhe nuk mund të bien në *ujdi*. Është Skënderbeu ai që hyn papritur dhe i qorton të ata për *poterën* e madhë që po e bëjnë. Fytyra e Skënderbeut në fillim është e zbehtë, ndërsa, *shpirtnat e ri, rrijnë me krye ulët para Mbretit*. Por, papritur trishtimi zhduket prek fytyrë së Mbretit, i cili me *zâ të fuqishëm, si kumë burije*, lëshon kushtrimin.

Kështu, roli dhe detyra e Skënderbeut në poemth është e njëjta për nga funksioni që kishte fenomeni *Deus ex machina* në dramën e antikës, ku zgjidhja e problemeve në dukje të pazgjidhshme, vinte papritur nga fuqi jo të zakonshme.

Prania e Skënderbeut si personazh i këtij poemthi është e kornizuar me një monolog dialogues jo fort të gjatë që fillon dhe mbaron brenda një skene të vetme. Monolgu është dialogues sepse përmes strofave katëvargjëshe, të ndërtuara me rimë e me ngyrime poetike, Skënderbeu iu flet

shqiptarëve kudo që janë. Fjalimi i tij është kushtrim, pra thirrje për zgjim e ndërgjegjësim kombëtar. Ky kushtrim i tij është testament për të gjitha breznitë që dëshirojnë që kombi dhe atdheu të këndellen prandaj kuptimi i thirrjes së tij është që atdheu të shpëtohet nga kobi e mjerimi:

SKANDERBEU

Ngrihuni m'e pshtue sot Atmen-qi e mbloj kobi e mjerimi

Ngrihuni lirin m'e ruejtun-sot qi e kercnon rreziku:

Rrâni me mprojtë flamurin-pse gati e shkjeu thellimi,

N'therore t'Atmes zjarmin-ndeznje se era e fiku (f.43).

Përmes këtij kushtrimi, që adresohet për shqiptarët, Skënderbeu përmend rreziqet që i kanosen atdheut siç janë: rrezikimi i lirisë, përçarja e madhe dhe fikja e zjarrit të atdhedashurisë ndër njerëz. Prandaj, ky kushtrim mund të lexohet e interpretohet si thirrje për një rimëkëmbje të përgjithshme kombëtare shqiptare. Përderisa Skënderbeu, po ashtu, bën thirrje për rikthimin e kohëve të lavdisë e lirisë kombëtare drejton një lutje për të gjithë:

SKANDERBEU

Shqiptarë! Shqiptarë! Pash gjakun-qi ka kushtuem Atdheja;

Pash jeten e t'gjith t'rivet-qi diqen per Liri,

Pash zin qi zezoj nânat-qi pshtuell vashat e reja,

Njallnje sot n'zembrat t'ueja-dashtnin per ket Shqipni!...(F.43).

Thirrja, përkatësisht lutja e Skënderbeut është ringjallja e *dashnisë* për *Shqipninë* në emër të të gjithë atyre të rinjve që kanë dhënë jetën për lirinë e vendit. Nëse dëshira dhe synimi i personazheve tjera në vepër është kërkimi i shtegdaljes për një ringjallje dhe rimëkëmbje shpirtërore e fizike kombëtare, atëherë e themi se roli dhe rëndësia e Skënderbeut me kushtrimin e tij është po e njëjta me atë të *Deus ex Machina*, apo *zotit makinë*. Për personazhet tjera të

veprës, dijetarë e luftëtarë, Skënderbeu është shpëtimtari, pra kryetrimi e kryezoti i Shqipërisë dhe shqiptarëve, prandaj ata me të drejtë presin, besojnë e shpresojnë se vetëm ky mund t'u bëjë zgjidhje problemeve të tyre të shumta, e në këtë rast, zgjidhja është që zhngënjimi e deshperimi të munden e të kalohen përmes kushtrimit të madh për të gjithë.

Sipas studiuesit Anton Nikë Berishës (1997), *Koliqi ishte i sigurt se nëpërmjet fjalëve të Kryetrimit, nëpërmjet qortimit dhe porosisë, përkatësisht kushtrimit që e shqipton ai, do të ndikojë te shqiptarët e kohës, sidomos tek të rinjtë, që të punojnë për atdheun dhe mirëqenien kombëtare.* Duke portretuar Heroin tonë kombëtar, Koliqi veçon tipare dhe cilësi të kryetrimit, trimërinë dhe *qëndresën e jashtëzakonshme për atdheun dhe ruajtjen e lirisë së tij, që ishin bërë të njohura edhe jashtë botës shqiptare.*

Tiparet e personazhit të Skënderbeut, janë ato që e karakterizojnë një hero të përmasave universale: trim, i guximshëm, më autoritet të pakontestueshëm. Ky autoritet shërben për ta rikthyer besimin në vlerat shpirtërore e nacionale. *Fjala e tij është besim në jetën e këtejbotshme e të përtejbotshme, në vlerat kombëtare e në peshën e tyre universale. Fjala e tij ndikon në kthimin e vetëbesimit, është kushtrim për brezat, ajo i shërben ngritjes së vetëdijes për domosdonë e ruajtjes dhe të kultivimit të traditës shpirtërore shqipe, si vlerë matëse për rimëkëmbjen shpirtërore e fizike të Shqipërisë* (Miftari, 2005: 37).

E kemi të njohur faktin se për botën shqiptare Skënderbeu ishte *shenjëzimi më i shenjtë i krenarisë, i qëndresës, i bashkimit, i mirëqenies, i flijimit dhe i vetëdijes kombëtare e mitike* (Miftari 2005). Kjo më së miri shprehet edhe përmes fjalëve të tij të mëposhtme:

SKANDERBEU

Betonju m'e pertrimun-lumin e kohve t'ona

T'lidhun ju ndermjet vetit-me besë e me bashkim;

N'mndyrë qi veç kangë ngadhnimi-t'perserisin n'mal Jehona

Dhe prorë mbi vepra t'ueja-t'valojë flamuri i im (f.44).

Sipas Vehbi Miftarit (2005) *Happy end-i* i veprës është i karakterit poetik dhe i përgjigjet konceptimit qenësor të veprës dhe idesë e qëllimit të autorit. Sipas tij, këtu, Heroi kombëtar, Skënderbeu, e shpalos dimensionin historik, por të një historie të rikrijuar poetike.

Në fund duhet thënë se heronjtë e Koliqit janë njësoj letrarë, si Virgjili i Dantes, por janë po kështu edhe figura historike e poetë. Dialogu zhvillohet ndërmjet të të barabartëve E në mesin e të barabartëve më i dallueshmi është Skënderbeu (Miftari, 2005).

Skënderbeu i Koliqit në poemthin e tij, ruan tiparet karakteristike që figurës së tij i atribuohen jo vetëm në argumentimet e vlerësimet historike, por edhe në krijimet letrare e artistike. Skënderbeu koliqian është i pari në mesin e të barabartëve që pas fronit mbretëror në tokë e ruan edhe fronin qiellor në *eliz*, përkatësisht parajsë.

Luani i Shqipnis Kastrioti

Një personalitet i veçantë i politikës, kulturës dhe publicistikës shqiptare të pjesës së parë të shekullit 20 është Mehdi Frashëri, i cili njihet si drejtues politik e administrativ, shkrimtar, publicist e përkthyes. Nga dy veprat letrare të tij, njëra prej tyre, e gjinisë dramatike, me titull “*Trathëtia*” (1926) i kushtohet Heroit tonë kombëtar.

Mehdi Frashëri u lind në fshatin Frashër të Dagëllisë së Përmetit (*Shqipëri*) më 28 shkurt 1874. Studioi për shkencë politike dhe ekonomike në Universitetin e Stambollit ku më 1908 mori titullin doktor i shkencave nga kjo fushë specializuese. Aktivitetin e tij publik e filloi në administratën turke duke shërbyer fillimisht si nënperfekt në Shqipëri, Maqedoni, Sanxhak etj. Meqë tregoi aftësi të veçanta në punë administrimi e diplomacie, më 1911 emërohet në titullin *Beg i Jerusalemit* dhe *Guvernator i Përgjithshëm i Palestinës*. Një vit më vonë, pra në shkurt të vitit 1912, dekretohet si *Nënkomisar i Lartë në Egjipt*, një nga funksionet me rëndësi që e caktonte administrata turke. Mirëpo, pas shpalljes së pavarësisë së Shqipërisë më 1912, Mehdi Frashëri i braktis këto funksione të huaja politike dhe kthehet në atdhe për të dhënë kontributin e tij me idetë dhe mundin atdhetar për forcimin e shtetit të ri shqiptar. Këtu kryen një varg funksionesh në qeveritë shqiptare. Më 1912 emërohet përfaqësues i Qeverisë Shqiptare pranë Komisionit Ndërkombëtar të Kontrollit për Shqipërinë. Më 1919 emërohet Ministër i Punëve të Brendshme, pastaj delegat i Shqipërisë në Konferencën e Paqes dhe më vonë Ministër i Punëve të Jashtme. Në vitin 1921 zgjedhet deputet dhe udhëheq disa sektorë në qeverinë shqiptare. Për një kohë të gjatë, (1923-1939), përfaqëson Shqipërinë në Lidhjen e Kombeve në Gjenevë. Më 1929 emërohet Kryetar i Këshillit të Shtetit. Për një periudhë të shkurtë njëvjeçarë (1935) me propozim të Mbretit Zog emërohet Kryeministër i Shqipërisë, ndërkaq më 1944 zgjedhet Kryetar i Këshillit të Regjencës. Këtu mbaron puna dhe angazhimi i tij politik në Shqipëri, sepse në fillimin e nëntorit 1944, kur forcat partizane u përgatitën të sulmonin Tiranën, Frashëri së bashku me gruan e tij dhe tre fëmijët u larguan nga Shqipëria dhe nëpërmjet Shkodrës shkuan dhe u vendosën në Itali, e cila në atë kohë kontrollohej nga Forcat Aleate. Vdes në Romë më 25 maj 1963.

Në letërsinë shqiptare, Mehdi Frashëri njihet si romancier, dramatist, publicist, përkthyes. Shkrimet dhe botimet e veprave të tij janë bërë në gjuhën shqipe, turke dhe frëngjishte.

Krijimtaria artistike letrare e Mehdi Frashërit përmban një roman “Nevruzi”, dhe veprën dramatike “Trathëtia”.

Dashuri e tradhti

Vepra dramatike me titull “Trathëtia”, e Mehdi Frashërit, botuar në Tiranë më 1926, është e organizuar në pesë akte. Në këtë vepër, autori Frashëri ka përthur temat historike dhe atdhetare përbrenda ambientit shqiptar duke shqiptuar ngjarje dhe veprime që kanë ndërlidhni me kohën skënderbejane (Bashota, 1997).

Sipas studiuesit Sali Bashota: “fillimisht, procedimi krijues dramatik i autorit mbështetet në evokimin e së kaluarës historike për të ndërgjegjësuar shpirtin njerëzor shqiptar, pikërisht në kohën kur është shkruar drama. Në këtë kuptim, kërkohet qëllimi i thellësisë heroike përbrenda një vizioni atdhetar të karaktereve, por edhe përvijimi shpirtëror i situatave morale e emocionale, situatave magjepsëse dashurore, madje edhe përcaktimi i një veprimi tradhtor. Kësime të tilla, teksti dramatik i Mehdi Frashërit i shtreson idetë dhe domethëniet në rrafshin historik, atdhetar dhe shpirtëror” (Bashota, 1997).

Në koncept të modelimit narrativ vepra e Frashërit përshfaqen tri linja tematike: *atdhedashuria, tradhtia, dashuria*, që ndërthuren, bashkëdyzohen edhe ndërveprojnë përgjatë krejt rrjedhës së ngjarjeve në vepër. Strukturalisht, rrëfimi në dramën “Trathëtia” të Mehdi Frashërit mbarëshehë përgjatë pesë akteve të përgjithshme që kanë edhe pamjet (*skenat*) e veta, të cilat autori i emërton si *perde*. Në mënyrë të përmbledhur subjekti i dramës i shtrirë në këto pesë akte është ky:

Në aktin e parë, si motiv inicial del letra e Theodor Kuronës dërguar Skënderbeut, për të emëruar trashëgimtarin e fronit e të pasurisë në kalanë e Beratit, meqë Kurona ishte në ditët e fundit të jetës së tij. Akti i dytë, paraqet Kalanë e Beratit dhe situatat dramatike përqendrohen mbi dilemat shpirtërore të Marisë, të bijës së Theodor Kuronës se kush do të zgjedhet trashëgimtar i Theodor Kuronës. Aktin e vdekjes së babait të saj, Maria e përjeton rëndë dhe në një gjendje të rënduar emocionale, me plot dhimbje e pikëllim. Akti i tretë i dramës është akti i parapërgatitjes së trathtisë, i prezentuar përmes personazhit të Aranitit, i cili i nxitur nga lakmia, pasuria dhe pasioni

për pushtet (*fron*), bënë aleancë me jeniçerët turq që ta pushtojë kalanë e Beratit. Brenda këtij akti kemi edhe shfaqjet e vijëzimeve të para të linjës së dashurisë ndërmjet Marisë dhe Gjeloshit...Gjatë peripecisë dramatike Maria bëhet Mejrem e Gjeloshi bëhet Marko, ndërsa rrugëtimi tyre për në atdhe kalon nëpër udhëkryqe të mëdha jetësore. Akti i pestë, përkatësisht i fundit, është çasti i rikthimit në atdhe. Gjeloshi e Maria (*Tani prapë me një emër tjetër të rremë siç është Konstandini*) mbërrijnë në Kalanë e Krujës, ku i pret Skënderbeu i cili bënte plane për rimarrjen e Beratit.

Rrjedha veprimore në këtë akt përmbledh situata të vargëzuara njëra mbi tjetrën. Kalorësia e Princ Muzakës e mund kalorësinë armike. Gjeloshi dhe Maria e ngulin flamurin e shqiptonjës dykrenare mbi pallatin e Kuronës. Dashuria e tyre pavarësisht sfidave edhe vështirësive në fund del fitimtare. Ndërkaq, Araniti zihet i gjallë dhe e mallkon vetën pse nga lakmia u bë tradhtar dhe bënë vetëvraje. Pamja e fundit e këtij akti e mbyll këtë tekst dramatik me dasmën e Gjeloshit dhe Marisë që dalin përpara Skënderbeut dhe i falen atij. Kësisoj, teksti dramatik i Mehdi Frashërit *përfundon lumturisht me situata të vargëzuara gazmore të këngës dhe si e tillë i ngjet melodramës* (Bashota,1997).

Po cili është portretimi i Heroit tonë në dramën e Frashërit? Edhe pse drama e Frashërit nuk shquhet për ndonjë sasi voluminoze, pra ka akte dhe skena të shkurtëra, Heroi tonë e shfaq prezent fizikisht dhe me veprim dramatik vetëm në aktin e parë dhe atë të fundit në të pestin. Pra, tri aktet tjera thuren dhe kanë dinamikë zhvillimore të skenave dhe situatave dinamike pa praninë e Heroit në skenë. Mirëpo, në këto akte, prania e heroit tonë është në frymën e atdhedashurisë, bashkimit e qëndresës, që bart emri i tij. Pra, përkundër asaj siç e njohim në tekstet e tjera dramatike, *në dramën e Mehdi Frashërit, heroi ynë kombëtar nuk vepron në aksionet luftarake, por është simbol, udhëheqës, prijës shpirtëror i shqiptarëve* (Bashota, 1997).

Skënderbeu në aktin e parë del person me konsideratë dhe vlerësim të lartë për bashkëluftëtarët e tij. Proven e kësaj na e dëshmon kur jep leje që *nesër në mëngjes në Kishën e Shin Kollit të bajmë nji meshë për shendetin e Zotnis tij, Theodor Kuronës*.

SKËNDER BEU:- Kso dorë burrash kan majtë gjallë Shqipnin edhe famën e saj; sot nigjohet në gjith botë, ku do përmendet me nderime të mëdha dhe thon se Shqipnija asht fortesë e qytetnimit. (I,I)

Këtu, Skënderbeu përmes vlerësimit dhe mirënjohjes për figurën e Kuronës, na e jep edhe një pasqyrim të famës, që ka arritur Shqipëria e asaj kohe në mbarë botën, madje duke u njohur, siç thotë ai, si *fortesë e qytetnimit*. Kjo pikëpamje, si realitet letrar, pra artistik, indicien motive e bazon mbi aftësitë dhe shkathtësitë diplomatike që ka poseduar Skënderbeu si realitet historik. Krahës kësaj, vlerësimi i tij për Kuronën është simbolikë e imazhit të përgjithshëm për shqiptarët dhe njohjen e vlerave të tyre nga mbarë bota.

Përmes personazhit dramatik të Skënderbeut, autori Frashëri ngreh strukturën apelative për Shqipërinë dhe shqiptarët dhe kjo më së miri ilustron për thirrjen që bën Skënderbeu për bashkim:

SKËNDER BEU:....Kur je i fortë të nderon armiku gjithmonë, i dobëti poshtënohet. Fuqia më e madhe asht ke bashkimi; kurdoher që Shqiptari ka rujt besën, ka majtë fjalën e ka rujtë bashkimin ka dalë fitues, anmiku ma i math jonë ka me qen mos besimi e mos bashkimi (I,II).

Karakter i Skënderbeut, edhe në moshën që e paraqet autori në vepër, është po ai i njëjti siç njihej prej kohësh, që gjithnjë, gjithkund, dhe me çdo kënd synon ta mbjellë farën e bashkimit, të besës dhe atdhedashurisë pa kusht për vendin e të parëve. Dhe si i tillë, ky karakter, sado që artistikisht i vijëzuar me nuanca të shumta nga autori, qëndron mbi një bazament të realitetit historik, i cili realitet, jo në të pakta raste është modeluar e modifikuar deri në përmasa mitologjike të trajtimit të figurës së Heroit tonë.

Figura e fuqishme e Skënderbeut, përveç si rrezatuese dhe sublimuese e idesë dhe idealit për liri e mëvetësi kombëtare, ngrehet edhe në paralele krahasimtare me fuqinë që vie nga kafshët e egra, kështu psh. Marta e quan Skënderbeun *“Luan të Shqipnis”*. Ose, ta zëmë portretimi që i bëhet figurës së tij përmes vargjeve të një këngë që një *turmë djelmosha e pësalmojnë si pasion:*

Kastriot o mbreti ynë

I lavdërum në gjithë botë

Rrofshë o mbret ti kurdoherë

Mos të vaftë munda kot (V,II).

Pra, në këtë mënyrë Heroi ynë njihet e pranohet për mbret, me lavd të madh në të gjithë botën.

Ora e keqe, ora e dreqit

Në kontekst të zhvillimit të dinamikave të brendshme psiko-emotive të personazhit do thënë se, siç ka dëshmuar historia e jetës dhe bëmave të Skënderbeut, ai në jetën e tij luftarake e udhëheqëse ka përjetuar disa tradhti, pabesi e mashtrime, madje edhe nga personat më të afërt. Mirëpo, në të gjitha veprat dramatike, të interpretuara e analizuara për këtë punim, Skënderbeu gjithnjë dhe në çdo rast ka gjetur forcë dhe kurajë që të përballojë këto akte tradhtie e pabesie të shumëllojta. Në kuadër të këtij përballimi, brenda figurës së Heroit tonë është mishëruar ndjenja e mëshiruesit dhe gjyksesit racional. Kjo ndjenjë njerëzore është e pranishme edhe te Figura e Skënderbeut në dramën e Frashërit, siç venerohet në shembullin e mëposhtëm:

SKËNDER BEU: -*Nga të afërit tonë, për fat të keq shumë njerës na kanë tradhët, janë ba me armikun e na kan luftu, midis tjerve mund të përmend t'im nip Moesin, or un jam i mendjes dorë për dorë te vem në burgë masandej mendohemi, në dorë e kemi (V,II).*

Në prizmen e fakteve historike, pavarësisht mbindërtimit të situatave dhe kraktereve mbi një realitet letrar, kur Skënderbeu flet për tradhtinë e nipit të tij, Hamzait, duket se autori e ka ngatërruar atë me Moisiun. Sido që të jetë, tradhtia që pëson Skënderbeu në veprën e Frashërit është nga një personazh tjetër prej Moisiut dhe Hamzait, pra bëhet fjalë për Aranitin, siç e kemi thënë edhe më lart, ndërmerr këtë veprim si pasojë e *verbimit* për para e pushtet. Në kuptim të reagimit psiko-emotiv të Aranitit do thënë se tradhtia e tij realizohet në dy plane: *herën e parë del ves i lakmisë, herën e dytë mashtrim e vetëvrasje*, (Bashota, 1997).

Aspekti i karakterit dhe i sjelljes mëshiruese të Skënderbeut në vepër shfaqet edhe në momentin kur ai në mes të propozimit për dënimin e tradhtarit *o me shpat ose litar* zgjedh që këtë çështje t'ia lë drejtësisë dhe gjyqit meritot.

Cikli i veprimit të Aranitit me motive tradhtie përmbillet me pendesën e thellë të tij dhe me një “vetëgjyqësi” që e çon në vetvrasje brenda burgut në të cilin është futur. Paraprakisht Araniti shfaq ndjenjën e fajit dhe pendimit:

ARANITI: - “...kam me qen njeri i poshtër; gjithë bota do të më përbuzin duke thanë trathëtor. Njeriu pa nder në këtë jetë s’mund të rojë; ah ora e keqe; ora e drejtë më shtiu në këtë baltë; jo, jo nuk lypset të rojë.”

(Qit brezin, ban një lakë e ve në qafë, kapet në mur, lith brezin ke një gozhdë e kanilit, lëshonet tëposhtë dyke var këmbët dhe mbetet i vdekun dhe i varun. Mbyllet perdja)(V.II).

Kështu, mbyllja e perdes pas këtij akti të tmerrshëm vetëvrasës shënon hapjen e perdes për skenën pasuese atë të kurorëzimit të Marisë me Gjelošin në Kishën e Kalasë së Beratit në prani dhe me bekimin e Skënderbeut.

Përtej interpretimeve dhe analizës për karakterin e Skënderbeut, në kuptim të vlerësimit të dramës “*Trathëtia*” të Mehdi Frashërit si vepër letrare dramatike, do të themë se kjo vepër çalon në disa plane: rrjedha e zhillimit dhe lidhjes së ngjarjeve dhe skenave dramatike është jologjike dhe jofunksionale, motivimi i personazheve për veprimet e tyre dramatike është i pamjaftueshëm, sipërfaqësor, karakteret përgjithësisht janë të paplota, pra vetëm si skica. Skenat brenda akteve nuk janë të ndërtuara në raport me ligjësitë skenike teatrore dhe si të tilla të gjitha këto probleme provojnë mungesën e njohurive dhe përvojës së autorit për shkrimin e teksteve dramatike. Prandaj, në fund do themi se drama “*Trathëtia*” më shumë se sa si vepër e realizuar dramaturgjike do parë si një vepër me një rëndësi simbolike në historinë e dramës shqiptare që Heroin tonë e sjell në disa dimensione interesante por gjithsesi të njohura për lexuesin përkatësisht shikuesin.

Mbreti i një drame në vjershë

Në dramën e periudhës së ashtuquajtur të indipendencës gjejmë edhe realizime dramatike, në të cilat shpërthejnë shkëndija të pasqyrit të gjendjeve psikologjike në rrethana të caktuara historike dhe shoqërore siç është drama e Filip Papajanit *“Mojsi Golemi”* (Islami, 2003).

Filip Papajani (1878-1945), i njohur me emrin e tij artistik edhe si Lipi, jetoi dhe punoi nga fundi i shekullit 19 deri afër mesit të shekullit 20, në një kohë kur lëvizja kombëtare mori zhvillim të hovshëm, që solli çlirimin e vendit më 1912, kur patriotët shqiptarë luftonin për ta mbrojtur e forcuar shtetin shqiptar dhe kur Shqipëria nisi jetën e saj të pavarur. I rritur dhe edukuar në një familje elbasanase, Lipi shkoi në Rumani për të mbaruar studimet universitare në mjekësi. Kjo kohë luajti një rol të rëndësishëm në formimin e tij si pjesëmarrës i lëvizjes patriotike dhe si publicist. Ai u fut në veprimtarinë patriotike të shqiptarëve të Rumanisë, u bë anëtar i Kryesisë së shoqërisë *“Shpresa”* të Bukureshtit, që kishte Asdrenin si nënkryetar. Ishte pjesëmarrës i drejtpërdrejtë i luftës së vitit 1914, si dhe në Luftën e Dytë Botërore, edhe pse në moshë të shtyrë dha kontributin e tij. Ka qenë themelues dhe drejtues i gazetës politike e letrare me emrin *“Shkumini”*, të cilën filloi ta botoi në 1921 në Elbasan.

Lipi pati një veprimtari letrare e publicistike relativisht të mirë. Ai botoi 4 vepra në prozë dhe 5 me krijime poetike, si dhe një numër artikujsh në gazetën *“Shkumini”* e në periodikë të tjerë të kohës. Në aspektin kohor, veprimtaria e tij krijuese nisë më 1913, kur në Bukuresht doli vepra e tij e parë, poema *“Osman Maria”* dhe mbyllet me 1938 (Qorri, 1961).

Sipas vlerësimeve të kritikës së kohës, *vepra më e mirë e Lipit është “Proka” (botuar në Tiranë më 1936), paraqitje e gjallë e plot vërtetësi e jetës së ngushtë të provincës, e injorancës dhe atmosferës mbytëse që zotëron në të* (Qorri, 1961).

Më 1928, Lipi botoi në Korçë dramën në vjershë *“Mojsi Golemi”*, e përbërë prej tri aktesh e një tabloje. I frymëzuar nga ngjarjet historike të së kaluarës sonë të lavdishme, *i vuri si qëllim vehtes të ndez tek shqiptarët dashurinë për Atdhe dhe t’u tregojë të rinjve se sa e turpëshme është të*

tradhëtosh vendin tënd, ashtu sikurse bëri Mojsi Golemi. Ai mundohet ta paraqesë Skënderbeun me tërë madhështinë që i përket e që e njohim nga legjendat e historia (Qorri, 1961).

Fytyra e Mojsiut

Poema dramatike, ose siç e përcakton statusin zhanror vetë autori si *dramë në vjershë*, është e vetmja vepër e këtij lloji e Papajanit. Në një shënim plotësues në hyrje të veprës, autori e shënon faktin se burim i dramës së tij është: *Kaptina e XIV-të e "Istorisë së Skënderbeut" prej N.H.F.*, pra autori burimin e lëndës për këtë vepër e ka marrë nga Naim Frashëri.

Qysh në krye të herës do thënë se në listën e personazheve dramatike, të cilët autori i quan si *Fytyrat e dramës*, personazh kryesor është Mojsiu, pas tij vjen Skënderbeu dhe të tjerët. Kjo renditje nënkupton peshën dhe rëndësinë që kanë personat dramatikë, sipas idesë dhe qëllimit të autorit.

Subjekti i veprës me pak fjalë është ky: Në kremtimin e përvejtorit të çlirimit të Krujës, derisa po bëhen përgatitjet për festë, Mojsiu dilematik, i gjendur ndërmjet ndjenjës së zemërimit (*mnisë*), xhelozisë për famën dhe bëmat e Skënderbeut si dhe ambicies së tij për pushtet, në shenjë hakmarrjeje, vendos që të largohet nga udhëheqja e Dibrës dhe të shkojë në krah të Sulltanit. Pasi Sulltani e vlerëson aktin e tij, i premton që do ta bëjë sundimtar të të gjithë Shqipërisë, Mojsiu merr urdhërat e Sulltanit për luftë kundër Skënderbeut, por në ndërkohë, takon Vajzën e Vogël, shqiptare, shërbëtore në oborrin sulltanor, e cila e përgjunjur i lutet Mojsiut që të mos e tradhtojë Shqipërinë dhe Skënderbeun. Mojsiu pas shumë dilemash pranon lutjen e Vajzës së Vogël, dhe bashkë me të kthehen në Shqipëri. Pas disfatës, ndjenjës së madhe të pendimit, Mojsiu u përlulur i kërkon Skënderbeut që t'ia jep dënimin e merituar prej *tardhtori*, por ai e falë atë.

Meqë, siç e kemi thënë më lart se në dramën poetike të Papajanit, Mojsiu është protagonist kryesor, nuk mund ta anashkalojmë analizimin dhe vlerësimin e karakterit të tij dhe veprimeve të tij dramatike brenda kësaj vepre dramaturgjike, sepse veprimi i tij, sidomos akti i tij i tradhtisë, reflekton në anën tjetër edhe pjesë të karakterit të Heroit tonë pra, Skënderbeut.

Statusi i Mojsiut, si person dramatik në veprën e Lipit, është ai i Heroit negativ, i cili përfaqëson një debakël gati të plotë intelektual, psikik dhe moral. Një studim mbi tipat letrarë dhe dramaturgjikë të heroit negativ e ka dhënë Nikolla Millosheviq në veprën e tij *“Heroi negativ”*, (1982). Ndërsa për studiuesin Nebi Islami, në dramën e Lipit *“Figura e Mojsiut jepet në zgrip shpirtëror që shkaktohet nga prirjet për pushtet, në dilema se cilës rrugë jetësore duhej të ndiqte të cilat gjithnjë qëndronin në kufirin ndërmjet heroizmit, atdashedashurisë dhe tradhtisë në të cilën ai bie disa herë”* (Islami, 2003:154, II).

Në rastin e studimit tonë, nxitja e veprimit të Mojsiut për tradhti në këtë vepër është motivuar nga xhelozia e tij për arritjet, famën dhe të bëmat e Skënderbeut, por edhe nga lakmia për pushtet. Megjithatë, qysh në fill të nxitjes së këtij veprimi, Mojsiu është i kapluar nga një dilemë e madhe, e cila hapur shfaqet në tekstin e tij hyrës monologues:

Ç’mëka zemra! Rreh fort shumë sikur do t’çahet

Krahanueri dhe nga trupi do të ndahet!

Pun’ e ime s’asht e kandshme ke Perëndia!?

Më gjykon vall zan’ i shpirtit: Vetëdia?

I pabesë! T’la detyrën, Skënderbenë,

Bashk me turqit un’ t’luftoj për t’prish’ Atdhenë?

At flamur që jam betue ta ruej njer t’vdes

Un’ Mojsiu, mbi të gjithë shokët, t’dal pabesë!? (I).

Së këndejmi, pavarësisht dilemave të mëdha, thajse *hamletiane*, që ka Mojsiu, ai tradhton me vetëdije të plotë, duke ditur e pranuar pasojat e këtij akti. Këtu, ndërgjegja morale bashkëdyzohet me ndjenjën e *mnisë* për Skënderbeun dhe pasionin e tij për pushtet. Një nxitje jo fort e vogël Mojsiut i vjen edhe nga Turku II, i cili i tregon se si: *Po këndojnë kangë vashat, nus’ e nana/Skënderbeut sot mirënjohje i kallzojnë/N’kangë e n’valle shpesh-herë e kunorzojnë*. Në këtë mënyrë nxitja e Mojsiut merr hov edhe nga fama, gati deri në adhurimin që ka Skënderbeu

në mesin e shqiptarëve, të të gjitha moshave, gjinive e shtresave sociale. Kjo e zemëron Mojsiun edhe më shumë dhe vendos të largohet nga Shqipëria me një monolog emocionues lamtumirës:

MOJSIU (*Vetëm*)

Tek Sulltani ika, shkova....lamtumirë,

Për pak kohë iki tinas me pahir'

Për Mojsiun ju zi t'mos mbani..., mni t'mos keni.

Fati kshtu mue m'këshillon....sot shortin hudha

Për së shpejti prap nga ju do t'm'sjellu udha.

Kam pak punë...për t'mbarue, kam një dëshirë.

Lamtumirë rrap e krue: oh! Lamtumirë (I.)

Largimi i Mojsiut nga vendlindja e tij, përkatësisht nga ambienti i rrallë shqiptar, të cilën e përshkruan ai vetë, nuk është i lehtë, por nga këndvështrimi i tij është *çështje fati*, pra një fat i parathënë, apo i predestinuar, të cilin ky nuk mund ta shmangë. Tiparet dhe virtytet e veçanta të Mojsiut njihen edhe pranohen nga bashkëluftëtarët e tjerë, si një: *Trim mbi trimat, që i bukur, si një zanë/Burr i rrallë...burr; që s'pjell sot çfarëdo nanë/*.Përtej realitetit historik, në realitetin artistik letrar në veprën e Lipit, pasojat e aktit të tradhtisë së Mojsiut brenda familjes së tij përshkallëzohen edhe përdegëzohen deri në fatalitet, p.sh., gruan e tij *e lanë mentë*, nënës *i ra pika*, ndërsa vajza e tij *që ka mallkuedit' e natë*, bën vetëvrasje, pra *U fundos n'për valt' e Drinit plot me shkumë*. Këto pasoja janë të veçanta dhe nuk i kemi hasur në veprat tjera që janë pjesë e këtij studimi. Përkundrazi, personazhi i gruas së Mojsiut, e paemëruar, këtu, është krejtësisht i veçantë dhe me karakteristika e tipare tjera, të pangjashme me ato të gruas së tij si personazh dramatik (*Zanfina/Dafina*) në veprat tjera, që konsiderohet si nxitësja apo shtytësja kryesore që çon Mojsiun drejt aktit të tradhtisë.

Mbreti me lulekunorë

Skënderbeu në *dramën poetike* të Lipit, si person dramatik, shfaqet e vepron në dy momente, në fillim të veprës në aktin e parë, dhe në fund, pra në aktin e fundit kur edhe bën gjestin madhor të faljes së Mojsiut për bëmat e tij të liga. Megjithatë, prania e Skënderbeut ndjehet edhe hetohet gjatë gjithë veprës edhe kur nuk është person veprues e dialogues. Emri, fama, dhe bëmat e tij e bëjnë atë të pranishëm gjithëkohshëm.

Ceremonia e kremtimit të përvjetorit të çlirimit të Krujës, (*Akti I*) është ceremonia në të cilën ardhja e Skënderbeut dhe shfaqja e tij në skenë, përshkruhet mes shumë këngësh e vallesh, si dhe *kunorës me lule*, që ia dhurojnë. Për Skënderbeun mbret këndojnë shumë *vasha*, *nuse* e *plaka*:

Vashat e Shqipnisë jemi

Sot detyrë t'madhe kemi,

Mbretin tonë n'kangë t'presim,

Me gjithë' zemër t'i thërrasim

Rroftë!

Qoftë! (I).

Dhe të gjitha këngët e vashave, nuseve dhe plakave kanë refrenin e njëjtë:

Sot asht dita e Shqipnisë;

Dit' e madhe e lirisë.

Skënderbeut t'i këndojmë

Kangë lavdi t'i urojmë:

Rroftë

Qoftë! (I.).

Por, gëzimin e kremtes sadopak e zbeh lajmi për arratisjen e Mojsiut dhe tradhtinë e tij, lajm të cilin Skënderbeut fort i mërzhitur e i dëshpëruar ia jep nipi i tij Hamzai. Megjithatë, ky lajm i hidhur nuk është se e trondit fort Skënderbeun. Me karakter të qëndrueshëm dhe gjendje emocionale stabile, Skënderbeu mundohet që lajmin për veprimin e Mojsiut ta përjetojë dhe tejkalojë lehtësisht duke mos e prishur atmosferën dhe ndjenjën e gëzimit në festë:

SKËNDERBEU

T'ikim shokë, n'buzë t'Drinit pret dëfirmi;

Gjana t'vogla....s'lypset t'prishet sot gëzimi.

T'ikim..., një anmik ma shumë për ne çdo t'jetë?

Pik e ujit nuk mund t'baj një kënetë detë (I).

Madje, në fund të këtij akti, ndjenja njerëzore e Skënderbeut shfaqet edhe përmes dhembshurisë që ndjen ndaj gruas së Mojsiut, e cila flete vepron në një gjendje çmendurie dhe mbingarekese emocionale, së cilës Skënderbeu më shumë mirësjellje i drejtohet me fjalët: *Shko, moj zonjë...ik...shko dhe vesh tro shtëpinë..dhe pastaj lutet që: Për këtë grue, o Zot, nga udha kthe Mojsinë.*

Në dramën poetike të Lipit, siç e kemi thënë edhe më lart, zemërimi, apo *mnia*, është një ndër elementet nxitëse të veprimit të Mojsiut, që e çon atë në aktin e tradhtisë. Ndjenjën e tillë motivore, Mojsiu e përshfaq edhe në bashkëbisedimin me Sulltanin, të cilit i kërkon ndihmë që të merr fronin në Shqipëri:

MOJSIU

.....

Un' Skënderin mni e kam; yti asht fitimi...

Kam anmik anmikun tand kjo na bashkon

Më ndihmo ti, sot Shqipnia mue t'ket' n'fron,

Nesër yti jam. Po, ti t'më jesh usdaja,

Un' t'jem gas në gëzim tand dhe n'vajë vaja. (II).

Përtej *mnisë* ndaj Skënderbeut dhe ambicies së shfrenuar për pushtet, Mojsiu njeh meritat, vlerat dhe karakterin e Skënderbeut si prijës e luftëtar, prandaj me vetëdije të plotë, ai pohon se luftëtarët: *për gja t'shenjtë vdesin, për gja që nderon/ky asht shkaku që trimnon, që shton guximin/Kjo asht shenja që dërgon përher' fitimin.*

Skenën kulmore në vepër, atë të kthimit dhe ballafaqimit të Mojsiut me Skënderbeun pas aktit të tradhtisë, autori Lipi, e ndërton mbi korniza të të dhënave historike, por me disa shtresime e modifikime artistike që e bëjnë skenën interesante. Natyrisht, në këtë skenë, Heroi ynë shfaqet mëshirëplotë dhe e fal Mojsiun. Por, paraprakisht është interesant se në këtë skenë, Mojsiu hyn *me brezin në qafë, si lak për t'u varë* dhe i gjunjëzohet Skënderbeut, ku përmes një monologu të gjatë, shfaq pendimin e tij për veprimin e bërë. Madje, këtu ai rrëfen se si ka provuar disa herë që të vetëvritet, por pa sukses, ndërsa ndaj Skënderbeut ka një kërkesë *që ta shpëtojë nga këto mundime*, pra ta dënoje me vdekje:

MOJSIU

Vij t'kërkoj pra vdekjen; gjall' nga ju t'mos mbetem,

N'gji t'Atdheut të dashtun përgjithësisht të tretem

Porosi u lej juve: Vorrin t'thell t'm'a bani

Kur t'shëmtij rand jasht mbi dhe të mos ndihet zani;

Vorrin tem fort ta mbuloj' dhe driz e ferra

Vaja eme t'mos dëgjohet kur fryn era,

Oh! Ju lutem, t'mos ma dij njeri dhe vorrin;

As kandil njeri t'moz ndez për tradhtorin (III).

Kjo kërkesë vetëgjyquese e vetëdënuese e Mojsiut do parë e lexuar si një klithmë e çasteve të fundit për një shpërlarje mëkatesh, por pa kërkesën që të mbetet gjallë. Nuk është kjo kërkesë e ky pendim i Mojsiut që e bind Skënderbeun ta falë atë, përkundrazi, në veprën e Lipit, është Vajza e Vogël ajo që i përgjunjtë Skënderbeut dhe i kërkon që të ketë mëshirë e ta falë Mojsiun, sepse, sipas saj *Mëkatori shtrenjt', fort shtrenjt; pagoi mëkatin*. Kërkesës së Vajzës së Vogël i bashkangjiten edhe të gjithë të pranishmit e tjerë.

Falja e Skënderbeut ndaj Mojsiut në dramën e Lipit, është e veçantë sepse shoqërohet me një “mallkim” konstatues që bën Skënderbeu:

SKËNDERBEU

Shko se t'fali ty Shqipnia,

Por askurr' nuk ka për t'falë historia;

Brez pas brezi je tradhtor dhe bir pas biri

Do t'përmendesh gjith' për t'keq dhe kurr' për s'miri;

Dhe gojëdhanat ty për jetë do t'mallkojë.

(Dalin të gjithë) (III).

Figura e Heroit tonë në këtë vepër dramatike, sado që në kuptimin e veprimit dramatik ka rol dytësor, prapë se prapë portretohet me karakteristikat dhe veçoritë e njohura të tij, si një mbret i adhuruar, prijës e strateg, por edhe mëshirues. Në kuptim të realizimit artistik të veprës në fjalë do thënë se “*Mojsi Golemi*” e Filip Papajanit, si një poemë dramatike është larg ligjësisë skenike, megjithatë rëndësia e saj duhet parë dhe vlerësuar në kontekst të historisë së letërsisë dhe trajtimit artistik, që i është bërë figurës së Skënderbeut në të gjitha gjinitë letrare.

Memoria për emrin e mallkuar

Letërsia shqiptare ndërmjet dy luftërave botërore, kryesisht ajo e viteve '30, bëri disa hapa që shënuan ngritje cilësore në të gjitha gjinitë letrare. Mirëpo, një hap i tillë cilësor, mund të mos ketë qenë aq i madh në dramaturgji sa ç'kishte qenë në poezi e në prozë, *por e rëndësishme është se ky hap është bërë edhe në dramaturgji, dhe prandaj, për të parë krijimtarinë më të mirë në këtë fushë, duhet t'u kthehemi dramave klasike të Etëhem Haxhiademit tani për tani të harruara* (Elsie, 1997).

Dramaturgu, poeti përkthyesi dhe publicisti **Etëhem Haxhiademi** u lind në vitin 1902 në Elbasan dhe vdiq më 1965 në Burgun e Burrelit (Shqipëri). Shkollën e mesme e ndoqi në Leçe (Itali) rreth vitit 1918 e në Insbruk (Austri) më 1919-1923, dhe studioi për shkenca politike në Berlin (1923) dhe Vjenë. Në këto vite ai bashkëpunoi me revistat letrare *Kopështi letrar* të Elbasanit dhe *Djalëria*, organ i Shoqatës së studentëve shqiptarë në Vjenë.

Pas studimeve punoi në administratën e lartë civile të Mbretërisë shqiptare, në disa qytete të Shqipërisë. Pas Luftës së Dytë Botërore, në vitin 1945 ishte ndër anëtarët e parë të Lidhjes së Shkrimtarëve të Shqipërisë. Gjatë kësaj kohe punon edhe si profesor i gjuhës shqipe në Normalen e Elbasanit. Por, drama e tij e vërtetë jetësore filloi në kohën e *gjuetisë së shtrigave* (Elise, 1997) më 1946- 1947, kur u arrestua e u dënua me vdekje. Madje, bibliotekën dhe dorëshkrimet ia konfiskuan. Me ndërhyrjen e njerëzve me influence, siç ishin, Aleksandër Xhuvani (1880-1961) dhe Omer Nishani (1887-1954), dënimi me vdekje iu kthye me burgim të përjetshëm. Haxhiademi hyri në qelitë e burgut për të mos dalë më i gjallë prej aty.

Etëhem Haxhiademi kryesisht shkroi tragjedi në vargje, e herë pas herë edhe vjersha lirike, të cilat i boti në të përkohshmet e kohës: *Minerva*, *Illyria*, *Shkëndija*, etj. Po ashtu, përktheu në gjuhën shqipe veprën e njohur të Virgjilit *Bukoliket*.

Krijimtaria dramaturgjike e Haxhiademit përmban këto vepra, që të gjitha në zhanrin e tragjedisë: *Ulisi*, 1924, (Berlin); *Akili*, 1926 (Vjenë); *Aleksandri*, 1928 (Lushnje); *Pirrua*, 1934 (Gjirokastrë); *Skënderbeu*, 1935 (Gjirokastrë); *Diomedi*, 1936 (Tiranë); dhe *Abeli*, 1938 (Elbasan). Edhe pse i anatemuar dhe harruar prej dekadash, krijimtaria e Haxhiademit, në rrethanat e reja të krijuara

pas rënies së komunizmit në Shqipëri në fillimvitet '90, i është rikthyer vëmendjes së studiuesve dhe historianëve të letërsisë.

Për historianin e letërsisë Rober Elsie (1997), Haxhiademi *ka qenë ndoshta dramaturgu më i mirë i periudhës së pavarësisë*. Sipas tij, me tragjeditë e Haxhiademit *aktorët shqiptarë për herë të parë patën në dorë një material që i kapërcente dramat me tema kombëtare, ndonëse me nivel të ulët, ku nuk mungojnë shkrimet sentimentale të periudhës së vonë të Rilindjes*.

Duke i bërë një përshkrim dhe vlerësim portretit krijues të Haxhiademit, studiuesi Josif Papagjoni (2010) shprehet se: *Ndër portretet, që dikur letërsia shqipe, më ngushtë, dramaturgjia, pat thadruar në relievet e memories së saj duke blatur thjesht një sukses, por thuajse një model a paradigmë dramaturgjike (në optikën diakronike), ishte edhe Et'hem Haxhiademi. Para vitit 1990 ai ishte një emër i mallkuar, si shumë të tjerë (Fisha, Koliqi, Floqi)*. Tutje, Papagjoni e vlerëson Haxhiademin, pa dyshim, si njërin ndër ndër dramaturgët më në zë në historinë e dramaturgjisë shqiptare, posaçërisht në vitet '30. Ai kujton faktin se autori për pesëdhjetë vjet gjatë periudhës së diktaturës komuniste, *u pa veçse si shkrimtar tradicionalist, fetar e mitologjik, kinse jo realist, apo fantast, ekzotik, reaksionar, etj*. Por, megjithatë, nga një distancë kohore, dhe përmes një këndvështrimi real, Papagjoni gjen ngjashmëri ndërmjet teksteve dramatike të Haxhiademit dhe atyre të neokalsicizmit, sidomos te poetika e dramave të tij ku pikëtakohen *kërkesa për një raport më eliptik midis detyrimit moral e shtetëror kombëtar, nga njëra anë, dhe pasioneve të furishme që rëndom e shkatërrojnë personalitetin e njeriut dhe sjellin udhë pa krye siç janë: krimi, tradhtia, deformimi shpirtëror, nga ana tjetër*.

Siç na vërtetohet edhe nga subjektet e trajtuara por edhe nga vetë titujt e veprave, Haxhiademi motivimin kryesor e ka gjetur te mitologjia greke, nga Bibla por edhe nga lashtësia shqiptare. Prandaj, me të drejtë Vangjo Nirvana, bashkëkohanik i autorit, konstaton se *“Et'hem Haxhiademi ka rënë në dashuri me helenismën klasike. Beson në mënyrë të pa-tundurë se mythet greke janë themeli i kulturës së vërtetë dhe burim i pa-vdekur ku mund të freskohemi gjithnjë* (Nirvana, 1934:33). Sipas tij, *“Haxhiademi është përpjekur t'u japij jetë themavet të tij, me fuqi e me realizëm. Me Ullisin ka dashur të na japij një tregjedi eskylianne në të cilën zotëron i pushtetëshëm Fati grek. Me Akilin ka dashur të na japij një tragjedi sofolkleane në të cilën zotëron fjeshtësia e ndjenjave. Me Aleksandin ka dashur të na jepij një tragjedi euripidiane në të cilën*

zotëeron përpjekja e passioneve njerëzore. Dashuri, ambicie, mëri, hakë marrje-passione të mbledha njerëzore që i japin thema të pa-sosura repertorit theatror. Pranë tyre edhe Fati dënimtar, vërdin e të cilit e ka zënë drejtësia hyjnore e Perëndisë së krishterë neoklasike ose neokatholike. ” (Nirvana, 1934:35).

Në këtë mënyrë, Haxhiademi ka marrë dhe ka ripunuar mitet e njohura të antikitetit duke ndërtuar personazhe, si heronj veprash dramatike, ato figura, të cilat, sado të njohura përgjatë mijëvjeçarëve, i ka modeluar me veçori e tipare që i flasin kohës kur janë shkruar. Duke ndjekur e përvetësuar modelin e strukturës së tragjedive antike, autori dëshmon se, sado i ri në moshë në kohën e shkrimit të këtyre veprave, ai ka dhënë një provë të prekshme të talentit që mund të krijojë vepra të mira në fushën e zorshme të literaturës dramatike.

Ralacionin motivor të autorit me personazhet e njohura mitologjike/historike, e interpreton edhe studiuesi Nysret Krasniqi (2010), i cili mes tjerash konstaton se: *“Tragjeditë-veprat e tij shenjëzohen apo titullohen me emra konkretë, po supozojmë të njohur e të motivueshëm në gjirin e literaturës, pra me persona e personazhe që njihen edhe më parë në botën e letërsisë apo historisë letrare, e pse jo edhe të historisë si dije e argumentimit. Tjetër pse këtu Haxhiademi i përdor ata në botën e figurës, pra i kthen në letërsi” (Krasniqi, 2010:83).*

Duke e ndërlidhur fatin tragjik të autorit me krijimtarinë e tij dramatike, do thënë se memoria për Haxhiademin është memorie për më të shquarin përfaqësues të rrymës letrare të klasicizmit në letërsinë tonë kombëtare. Është memorie për individualitetin krijues e intelektual që i ka dhënë shumë letërsisë, përkatësisht dramaturgjisë shqiptare, por që fati e deshi që jeta e tij të përfundojë tragjikisht në brendi të qelive, larg syve të publikut, ashtu si ishte e shkruar të ndodhte në tragjeditë antike, ku sipas një rregulli, të gjitha vrasjet/vdekjet ndodhnin mbrapa skenës, larg syve të publikut. E tillë ishte edhe vdekja e tij, larg syve, mbrapa skene (në burg), sipas versionit zyrtar nga një sulm në zemër, por që gjithsesi merret si e dyshimtë.

Skënderbeu në poligonin e një polemike letrare

Si ndër të rallë autorë tjerë të kohës, vepra dramatike e Haxhiademit, me a pa të drejtë, u shndërrua në një poligon kritikash e polemikash të shumanshme. Duke qenë pjesë e debatit dhe polemikave të kohës, Vangjo Nirvana (1937) përmend faktin se vepra e Haxhiademit nuk është pritur *nga shumica me sympathinë dhe stimën që e meriton*. Madje, ai tutje konstaton se po ekzistua një rrymë kritikësh, të cilën e emërtonte si *antihaxhiademiste*. Sipas Nirvanës (1937), *antihaxhiademisma ka dy burime kryesore: ka disa që levdojnë miqt' e tyre dhe goditin me të drejtë e pa të drejtë ata që s'kanë fatin të jenë miq të tyre. Këtu kemi kritikën që frymëzohet nga sympathia ose antipathia. Ka disa që nuk e shijojnë mythologjinë, po duan vepra të sotme; pa le që mund të ketë edhe nonjë që t'a quajë mythologjinë greke si antikombëtare!...*

Etëhem Haxhiademi më Skënderbeun hyri në histori, po me Diomedin u kthye prapë në mythologji. Me Skënderbeun preku një çast dramatik të jetës së *Heroit t'onë kombëtar dhe diji t'a shvillojë në teknikën e tij të përparuarë` (1934)*.

Në një vlerësim për dramën *Skënderbeu* të Haxhiademit Branko Merxhani (...) shprehet "*Libri i fundit dhe ma i bukur i dramaturgut t'onë Etem Haxhiademit asht "Skënderbeu", tragjedi me pesë akte, Tiranë, 1935. Fëtyra e çuditçme e fatozit t'onë legjendar, symbolizon typin e njeriut tragjik, të cilit nuk i mungon elementi demonik për të frymëzuar tragedinë ma të goditur, jo vetëm të jetës së tij private, por edhe të mjerimeve historike të së gjithë jetës së popullit shqiptar. Vepra e Haxhiademit, që zë një vend të posaçëm nëpër botime letrare të vitit të kaluar, asht prova e parë guximtare për të krijuar një Typologi të shpirtit rreth epokës karakteristike të Skënderbeut. Fatozi i ynë kombëtar, ky burrë i math me origjinën e tij shqiptare, me edukatën bizantino-islamike dhe me shpirtin e shqiptarit të kulluar dhe 'par excellence', produkt gjigand i mythit primitiv të Malsisë s'onë, është Titani që ngreh lart grushtin e vet kundrejt dënimit të fatit, që tyranoizoi qysh prej shekujve Gjenin t'onë dhe që ka mbyllur, me zemrim dhe me keqdashje, udhën e madhështisë s'onë mun në pragun e historisë. Njerz që rrojnë jetën si një tragjedi, kanë vdekjen e një heroit... "*

Për Islamin (2003), Ngjarja historike e tragjedisë *Skënderbeu* mitizohet gjatë zhvillimit të konfliktit të papajtueshëm ndërmjet të mirës që personifikohet në virtytet, në madhështinë e krenarisë

kombëtare, në vendosmërinë për ta mbrojtur lirinë dhe për ta luftuar të keqen e dhunës monstruoze që vërsulet për të skllavëruar shpirtin dhe qytetërimin shqiptar...

Sa i përket realizimit skenik të veprave të Haxhiademit, do thënë se asokohe publiku i gjerë mund të ketë pëlqyer më shumë farsat humoristike të shtresave të mesme të Kristo Floqit, nacionalizmin pa peshë të Mihal Gramenos dhe sentimentalizmin patetik të Foqion Postolit, ndërkaq edhe tragjeditë e Etëhem Haxhiademit nuk kaluan pa u vlerësuar. Ato u luajtën mjaft në vitet tridhjetë e në fillim të viteve dyzet, në fillim nga trupa amatore të dala nga Shkolla Normale e Elbasanit e më pas edhe në Tiranë e gjetkë.

Polemika për dramaturgjinë e Haxhiademit kishte nisur në vitin 1936, përkatësisht në numrat e „Arbënis“ të 1,5 dhe 6 gushtit, nga Gjergj Kuka ose vet Stefan Shundi, i cili rikujtoi kritikën e tij edhe në gazetën „Drita“ por tash me një pseudonim tjetër „Nichts“.

Siç kujton në reagimin e tij, Haxhiademi (1937), *Gjergj Kuka e filloi kritikën e Skënderbeut t'im me fjalë të shkëlqyeshme! Bile aq të shkëlqyeshme sa qi as njeri s'i ka thanë deri sot për muë*“, Tutje Haxhiademi shkëput një paragraf nga kritika e Kukës për *tragedinë* e tij: *“Në radhët krenarë të shpatëtarëvet të literaturës së re shqiptare, autori i ‘Ulisit’, ‘Akilit’, ‘Aleksandrit’, ‘Pirros’ dhe ‘Skëndëebeut’ ecën me ballin të lidhun me dafinën e nderit, sepse punon jo për të fituë pasunin, qi kohnat t’ona s’i lejojnë shkrimtarit, por për të krijuë një të shkruëme fatkeqësisht të vonëshme në jetën e vorfën të sqenës s’onë etj...”*

Por cilat janë kritikët e drejtëpërdrejtë dhe thelbësorë që i janë bërë Skënderbeut të Haxhiademit? Në strukturën e ndërtimit dhe veprimit të personazheve të veprës, Kuka vlerësin se karakteret e personazheve janë të zbehta. Madje sipas tij as Skënderbeu nuk është ai hero i legjendar që ka treguar historia, sepse „kur i paska folun me t’ashpër Hamzai, nuk paska pasur guxim të qisi shpatën! Pra, sipas përfytyrimit të Kukës, Skënderbeu si krahëfortë që ishte do të duhej të vriste vend e pa vend, por për autorin e veprës „trimnija poetike duket të dallojë nga trimnija vullgare“. (Haxhiademi, 1937:123). Në reagimin e tij ndaj Kukës, duke renditur argumentet e njëpasnjëshme, Haxhiademi (1937) pyet z.Kukë se *ç’farë emni do të kish në histori Skënderbeu, po të kishte vramun të nipin Hamzan, një djalë i ri sepse ky i paska folun ashpër?* Përkundrazi, sipas Haxhiademit këtu tregohet vetë madhështia e Skënderbeut më tepër se kudo

tjetër. Sipas tij Skënderbeu „*Din të përdor krahun ku duhet, din të përdori fjalën ku duhet, din të përdori qertinin dhe këshillën ku duhet. Dhe kjo asht madhështija e vërtetë e Skënderbeut, heroit të Krishtenimit, siç e quën historia e kohës së mesme*“ (Haxhiademi, 1937: 123).

Gjergj Kuka jep vërejtje edhe për karakteret e personazheve tjera në vepër, për Donikën thotë se është *e thatë*, ndërsa për Zanfinën *e mërzitshme*. Ndërsa për karakterin e Moisiut Kuka *proteston ma me fuqi*, disomos skenën në të cilën Moisiu i gjuhëzohet Skënderbeut e quan *qesharake*, të cilën skenë Haxhiademi e konsideron si *ma e bukura e krejt veprës*. Sepse, siç argumenton ai Moisiu është ai që e njohim nga historia të cilin pavarësisht se Skënderbeu e fali për tradhtinë e bërë, atë nuk e fali historia sot e gjithë ditën.

Duke shpjeguar dhe arsyetuar strukturën e ndërtimit të karaktereve të personazheve në vepër, edhe pse autori argumenton bazën historike të veprës, i përgjigjet Kukës duke thënë se: „*nuk asht kusht i domosdoshëm në dramaturgji me qenë me domos besnik i përpiktë i historisë*. *Nji pjesë dramatike asht një vepër arti, nji trillim poetik e jo histori.*“ (Haxhiademi, 1937:124).

Skënderbeu kjo vlerë e Shpirtmadhësisë

Meqë vepra dramatike e Haxhiademit për figurën e Heroit tonë është një ndër të paktat që i është nënshtruar një kritike publike të kohës, për të cilën folëm më lart, me të drejtë shtrojmë tash pyetjen se cila është struktura ideore dhe tematike e veprës në fjalë?

Vepra dramatike *Skënderbeu, tragedi me pesë akte*, siç e quan vet autori, ka një temë të marrur historike që pashmangshmërisht lidhet me periudhën dhe figurën më të përndritur të kombit tonë, Skënderbeun. Një ndër arsyetimet që jep autori për motivin e shkrimit të kësaj drame, është e *popullit tonë i pëlqejnë temat kombëtare*. Në *parathanëjen* e veprës autori e jep lëndën e kësaj *tragedie* me pak fjalë: *Ahere kur Turqit kishin pushtuë gjithë siujdhësën e Ballkanit dhe i kërcënohesh rrezik i math Shqipnis dhe kur gjithë shpresat e Europës së Krishtene ishin varun vetem ke Shqipnija e ke krahun i Skënderbeut kundrejt rrezikut të Turqvet, Moisiu, kushërinë i Skënderbeut dhe gjenrali ma i mirë i tij, tradhtoi atdheun e vet dhe iku në krehnin e Sulltanit* (Haxhiademi, 2000:9).

Duke përmendur dokumentet historike mbi shkaqet e tradhtisë së Moisiut ndaj Skënderbeut autori i rëndit si në vijim: *nakari kundrejt Skënderbeut për famën që fitonte për ditë, lakmija për t'u ba mbret i Shqipnisë dhe kallximet që i fuste për ditë e shoqja Zaanfina mbasi kjo e urrente Skënderbeun për shkak se ky e ndau prej burrit të parë, Karol Muzakë Topis për t'i dhanë të motrën çër gruë Mamicën* (Haxhiademi, 2000:9-10). Pra, sipas tij ishin këto nga disa motivacionet kryesore që e shtynë Moisiun, jo vetëm të tradhtojë atdheun e vet, por të vijë më vonë edhe si komandat i ushtrisë turke për të luftuar kundër Skënderbeut. Haxhiademi mendon se *çdo t'jetër mbret kundrejt një tradhtije të tillë do t'a dënonte pa mëshirë Moisin, por Skënderbeu tepër shpirtmadh u mallëngjyë prej 'tij dhe e ngriti me durët e veta e e puthi në ballë tyke ja dhanë prap gradën qi pat ma përpara* (Haxhiademi, 2000:10):

SKËNDERBEU

Ngreu, trim i Dibrës; ngreu mos rri në gjunj',

se m'ka shërbyë ma tepër kraj i juëj

Se m'ka damtuë; pra çohu tash përpjetë

Gabimi qe i math me të vërtetë,

Që bane ti jo kundër Skënderbeut

Por kundër vehtes dhe kundrejt Atdheut (f.68).

Kjo zemërgjerësi e Skënderbeut parë në kuadër të strukturës së ndërtimit të personazhit ka rëndësinë e pamohueshme sepse shfaq anën humane të Skënderbeut por edhe mund të lexohet e interpretohet si gjest që përçon mesazhin e faljes dhe bashkimit për një ideal të përbashkët. Edhe pse figura e Skënderbeun në tragjedinë e Haxhiademit nuk rrokë dimensione as përmasa të mitizimit, prapë se prapë do thënë se autori përmes bashkëbisedimit ndërmjet personazheve, në këtë rast jep tipare jo fort të zakonshme dhe perceptim unik për figurën e Skënderbeut, i cili, për të gjithë, madje edhe për vet Moisiun është mbret dhe një figurë supreme, falja ose dënimi që jep ai nuk kontestohet në asnjë çast. Kjo mund të ilustruhet edhe me shembullin e mëposhtëm:

MOISIU

Ju bie ndër kamb' pra dhe kërkuj me m'falë

Gabimin qi m'prodhoi mendja e çalë

Dhe n'asht se trim i kohës nuk më qas,

e pres dënimin si t'jet' me gas.

Nuk erdha un, o mbret' i nalt', t'ju lutem

Për falje t'fajit pse prej vdekjes tutem,

por pse t'me epet duë prej dorës Juëj

ja falja ja dënimin t'a paguëj.

Fajin e math që bana e kuptoj

Dhe sy nuk kam shqiptarët t'i vështroj, (f.67).

Në kontekst të motivacioneve për tradhtinë e Moisiut dhe Hamzait, në kontekst të interpretimit dhe analizës e vlerësimit të veprës së Haxhiademit, pashmanshëm do parë e analizuar karakterin më të veçantë të kësaj tragjedie, Zanfinën, gruan e Moisiut, e cila, siç duket nuk është mjaftuar me bindjen që ia ka bërë të shoqit që ta tradhtojë Skënderbeun por të njëjtën gjë, me intrigat, dinakërinë dhe ambicien e rrallë, e bën edhe me Hamzain, nipin fort të dashur dhe të respektuar të Skënderbeut.

Në këtë vepër, Zanfina shfrytëzon afërsinë me Hamzain, njeh pikat e tij të dobëta, (ambicien për trashëgimin e fronit, frikën se mos Skënderbeut pas martesës mund t'i lindë djalë) dhe e nxit atë që të veprojë njëjtë si Moisiu, pra që të tradhtojë Skënderbeun dhe shqiptarët. Në kuptim të strukturës dhe rrjedhës dramatike të veprës, Haxhiademi, duke njohur mirë ligjësitë e

shkrimit dramatik me shumë invencion krijon situata tensioni e konflikti dramatik të lidhura e të përshkallëzuara në mënyrë zingjimore. Si shembull mund të përmendim faktin, se aty ka mbaron një tradhti e vjetër, ajo e Moisiut, përkatësisht kthimi i tij si i penduar dhe përgjunga para Skënderbeut, fillon një tradhti e re, ajo e Hamzait. Kështu autori ndjek logjikën e përshkallëzimit të konfliktit dramatik në vazhdimësi, pa shkëputje.

Figura e Zanfinës, si grua e Moisiut, në shumë raste, është lexuar, interpretuar, analizuar e vlerësuar në një sistem krahasimtar me karakterin e Zonjës Makbeth të Shekspirit. Në vlerësimin tim, nga të gjitha Zanfinat tjera në veprat dramaturgjike, Zanfina e Haxhiademit, është më e veçanta e cila në shumë plane përshfaq shenja e elemente të përafërta me Zonjën Makbeth të Shekspirit. Te tragjedia e Haxhiademit bëmat e saj, që lidhen e synimet dhe ambiciet e saj, janë të shumta dhe realizohen në shumë plane: asaj nuk i mjafton që burri i saj ka tradhtuar Skënderbeun por, siç e kemi thënë tashmë, të njëjtës rrugë, me djallëzinë dhe perfiditetin e saj e shtyn edhe Hamzain:

ZANFINA

E ti kërkon të vdesish për atdhen

Që t'rrij' Donika n'fron em Skënderben?

O princ, mendohu mos puno së koti,

Se n'dejet t'uëja rrjedh gjak Kastrioti.

Me ç'shoh ty vetëm emri princ të mbeti,

Mbassi krahinën tande ta muër mbreti;

Dhe ti më duket fare s'po kujtohe,

Se rob I thjesht' nga gjindja numërohe

E pra me ç'shpres' ti rrin a nuk më thuë

Kurse yt ungj nashti ma u martuë

Dhe munt t'a lindi shpejt një trashgimtar,

Qi t'siguroj ma von fronin shqiptar?

Mendohu pak dhe bahu ma i gjallë;

Kush nuk fiton me t'mir, fiton me pallë (f.13.).

Në këtë pjesë dialoguese e Zanfinës me Hamzain, autori na jep në mënyrë të përmbledhur të gjithë qëllimin, ambicien, djallëzinë, intrigën dhe gjithçka tjetër që e bën Zanfinën ta nxit Hamzain të përsëris veprimin e njëjtë sikursë burri i saj Moisiu. Megjithatë, në fund, kur Moisiu vjen dhe përulet para Skënderbeut, i cili e falë, personazhi i Zanfinës përjeton një ndryshim të madh psiko-emotiv që e çon atë në fatalitet. Nga ky dëshpërim i madh, Zanfina çmendet dhe vret veten me thikë.

Lajmi për tradhtinë e Hamzait, vjen në fund të veprës, përkatësisht në fundin e aktit V. Por, çuditërisht, në vepër, ky lajm nuk është krejtësisht i papritur për Skënderbeun, sepse ai me kohë kishte lexuar shenjat e tradhtisë eventuale që mund të bënte Hamzai, prandaj, jo rastësisht thotë: *Edhe Hamzai trathoti, si ç'e mendumë*. Edhe për Donikën, e cila prej kohësh e kishte paralajmëruar Skënderbeun për mundësinë që edhe Hamzai të tradhtojë: *aq i papritun ky lajm s'do duhej t'ngjaj'*. Këtu zbulohet dhe kuptohet se Moisiun me kohë Sulltani e kish thirrë, *Me mjet të s'amës qi e ka turkeshë*.

Reagimi i Skënderbeut në çastin kur e merr lajmin që edhe nipi i tij e ka tradhtuar, është një mallkim që i bën atij prej Perëndisë:

SKËNDERBEU

Mallkuë prej nesh qoft' dhe prej Perëndis.

Trathtor' i gjakut dhe i krejt Shqipnis! (F.85).

Dhe krejt në fund, duke qenë në një gjendje jo fort të mirë Skënderbeu, e pranon faktin se ne: *Filluëm të mësohem na me pun' të këqija/Dhe si po shoh e mjer' do t'jet' Shqipnija*. Mirëpo,

Heroi ynë ngjall shpresë me faktin së bën të ditur se pavarësisht sfidave, sa të jetë gjallë nuk do të kursehet për Shqipërinë dhe shqiptarët.

Sa i përket intepertimeve dhe vlerësimeve për portetimin e figurës së Heroit tonë në *tragedinë* e Haxhiademit, sipas Islamit (2003:115) do thënë se: *“Skënderbeu personazhi kryesor I dramës, është animator I lëvizjeve reale dhe mitike. Ai simbolizon prijësin real dhe mitik dhe mishëron tiparet e përsosura duke flijuar çdo gjë personale për t’u bërë prijës e kryezot që rikthen krenarinë shpirtërore të kolektivit. Duke vepruar në pajtim me vullnetin hyjnor, ngjadhënjën mbi të ligën dhe tjetërsimin. Duke ringjallur jetën e denjë duke i dalë zot atdheut, ia kthen krenarinë e lirinë siç thotë vargu: “u kthye feja e Zotit”.*

Kur jemi te personazhet e tragjedisë së Haxhiademit, duke përfshirë edhe Skënderbeun, vet autori thotë se: *Jam mundurë si e si t’i pikturoj sa të jetë e mundun mbas historis. Dhe këtë e kam ba ma tepër, pse s’kemi mburrje t’jetër historike veç periodës së Skënderbeut (Haxhiademi, 1937:124).* Pra, Skënderbeu i Haxhiademit është *pikturuar* me koloritin që i jep atij aureolën e madhësisë jo vetëm të Heroit, por edhe të prijësit e mbi të gjithë njeriut mëshirues, sepse siç e thotë edhe Skënderbeu në vepër: *Mëshira asht dhuratë e Perëndis/ me të dallon edhe vler’ e Shpirtmadhsisë.*

Skënderbeu – njeriu i dhimbjes së përmbajtur

Skënderbeu si figurë e personazh dramatik, në dramaturgjinë e viteve '50, paraqitet edhe në veprën *"Kruja e çliruar"* e autorit disident Kasëm Trebeshina. Historia e autorit është interesante, sepse e plotëson dhe e arsyeton kontekstin e *harrimit* shumëdekadësh, që i është bërë kësaj vepre. Kasëm Trebeshina (1926-2017), u lind në Berat. Filloi studimet në Shkollën Normale të Elbasanit, por i ndërpreu më 1942, kur u aktivizua gjallërisht në Luftën Nacionalçlirimtare, prej së cilës doli i plagosur. Trebeshina ndërpreu edhe studimet e larta në Institutin e Teatrit "Ostrovski", të Leningradit dhe iu kushtua tërësisht krijimtarisë letrare. Trebeshina u njoh si shkrimtar në dhjetëvjeçarin e fundit të shekullit 20. Ky fakt lidhet fillimisht me rebelimin e tij të hapur politik, e më pas me disidencën letrare. Si pjesëmarrës aktiv në Luftën Nacionalçlirimtare që në moshë fare të re, ai nuk u pajtua me politikën moniste të numrit një të partisë, ku bënte pjesë; e kundërshtoi atë në mënyrë të drejtpërdrejtë, veçanërisht, për orientimin që po i jepte letërsisë dhe arteve.

Prozator, dramaturg dhe poet, Kasëm Trebeshina e kundërshtoi që në nismë metodën e realizmit socialist dëmet e së cilës ishin brenda parashikimeve të tij. Që në vitet '50 ai filloi të shkruajë ndryshe nga veprat që botoheshin aso kohe. Sipas kritikës serioze vepra e Trebeshinës qëndron ndërmjet traditës kuteliane dhe surealizmit. Kasëm Trebeshina u njoh si shkrimtar në dhjetëvjeçarin e fundit të shekullit 20. Ky fakt lidhet fillimisht me rebelimin e tij të hapur politik, e më pas me disidencën letrare.

Për qëndrimet e tij politike e artistike u burgos dhe veprat i mbetën në dorëshkrim, pjesa më e madhe e veprës së Kasëm Trebeshinës është ende në dorëshkrim: 18 vëllime me poezi, 42 pjesë teatrore, 21 romane e vëllime me tregime etj.

Letra e tij *"Promemorje"* për Enver Hoxhën, shkruar më 5 tetor 1953, denoncon vendosjen e pushtetit "njëdorësh" në Shqipërinë e Pasluftës së Dytë Botërore dhe instalimin e Metodës së realizmit socialist të cilën vetë Kasëm Trebeshina e identifikon me një censurë nga më të çuditshmet/ Në vitin 1961 arrin të botojë poemën "Artani dhe Min`ja ose „Hijet e fundit të

maleve" dhe një përkthim pa emër të Garsia Lorkës. Veprat e Trebeshinës kanë nisur të botohen në fillim të viteve '90 fillimisht në Prishtinë: "Stina e stinëve", 1991; "Mekami, melodi turke", 1994; "Histori e atyre që nuk janë", 1995 dhe në Tiranë: "Legjenda e asaj që iku", 1992; "Koha tani, vendi këtu", 1992; "Qezari niset për në luftë", 1993; "Ruga e Golgotës", 1993; "Lirika dhe satira" 1994: "Hijet e shekujve", 1996; "Ëndrra dhe hije- drama"; 1996 etj. Megjithatë "Stina e stinëve", është vepra më përfaqësuese (*e atyre që janë botuar deri më sot*) e Kasëm Trebeshinës, e cila ka tërhequr vëmendjen e kritikëve dhe të studiuesve të letërsisë.

Në kuadër të vlerësimit të opusit të tij krijues dramaturgjik, studiuesi Besim Rexhaj, shprehet se: *"Kasëm Trebeshina edhe në nivel të prononcimit të filozofisë së tij politike e artistike është një nga krijuesit edhe në nivel të deklarimit programatik të filozofisë së tij krijuese (Teksti i Promemories, v.j), refuzon poetikën dhe modelin e realizmit socialist dhe, edhe për shkak të bindjeve të tij të artikuluara në rrafsh teorik e edhe për shkak të praktikës së tij krijuese, ai përndiqet e burgoset dhe krijimtaria e tij, dramat e tij, opusi i gjerë dramatik i shkruar në rrethana të çuditshme të izolimi e të burgut, shohin dritën vetëm në vitet '90-të."* (Rexhaj, 2009:265, I). Në këtë kuptim, *dramat e tij, megjithëse një pjesë e tyre sipas shenjave të autorit, janë të shkruara në vitet 60-të e '70-të, "Ëndërr e përjetshme , komedia "Muzeu" (1973) drama "Frika dhe krimi (1974), në rrethana gati të pabesueshme, lexohen e interpretohen si drama të rilindura të viteve '90,* (Rexhaj, 2009:265, I).

Skënderbeu-fillimi dhe fundi i përkohshëm

Meqë, siç e kemi thënë më lart, thuajse të gjitha veprat dramaturgjike të Kasëm Trebeshinës, kanë filluar të botohen në fillim të viteve '90, pas rënies së komunizmit në Shqipëri, do sjellur në vëmendje se teksti i tij i parë dramatik, shkruar në Leningrad 1949-Tiranë 1950, është drama historike *"Kruja e çliruar"*, e cila vepër është botuar në vitin 1953 në Organin e Lidhjes së Shkrimtarëve të Shqipërisë *"Letërsia jonë"*, (Nr.10). Për më shumë, muaji tetor, dhe viti 1953, koicidojnë si kohë e njëjtë me shkrimin e *"Promemorjes"* (5 tetor 1953). Prandaj, për ironi të fatit *"Kruja e çliruar"* shënon fillimin e botimit si dramaturg të Trebeshinës dhe fundin e tij të përkohshëm (*anatemimi dhe ndalimi gati 50 vjeçar që i është bërë atij si autor dhe veprës së tij*).

Statusin e zhanrit të veprës *“Kruja e çliruar”* autori e jep vetë qysh në hyrje të tekstit, si *dramë historike me 5 akte*.

Harku kohor i zhvillimit të ngjarjeve, situatave dhe skenave dramatike në vepër shtrihet në periudhën kohore të përgatitjes së Skënderbeut për kthim në atdhe, pra vendimit të tij që përfundimisht të largohet nga Edreneja dhe duke shfrytëzuar momentin e Betejës së Nishit të largohet në drejtim të Krujës i shoqëruar nga bashkëluftëtarët e tij. Ngaqë teksti dramatik i Trebeshinës shquhet për akte dhe skena të shkurta, afërmendësh krijimi, ndërtimi dhe zhvillimi i karaktereve të personazheve si dhe motivimit të sjelljes së tyre në situata të caktuara dramatike është thuajse i pamundshëm. Në këtë mënyrë, do thënë se *“Kruja...”* e Trebeshinës mund të cilësohet si *skelet drame* në kronizat e një teksti dramatik, të cilit i mungon logjika e lidhjes së ngjarjeve si dhe motivacioni i mjaftueshëm që nxit personazhet drejt veprimit të tyre dramatik. Prandaj, si i tillë, ky tekst përmban edhe një galeri personazhesh të paplotësuar në qarkun e tyre emocional dhe mendimor.

Figura e Skënderbeut në dramën e Trebeshinës portretohet shumanshëm dhe në disa plane të motivacioneve dhe veprimeve si personazh dramatik. Në planin e parë Skënderbeu, veçanërisht në aktin e dytë, paraqitet si karakter i dyzuar ndërmjet ndjenjës dhe privilegjit i të qenurit *jeniçer* i Sulltan Muratit dhe ndjenjës së përkatësisë kombëtare si shqiptar. Të parën ndjenjë Skënderbeu e manifeston me besnikëri edhe në momentin kur injoron lavdet dhe fjalët e ëmbla dashurore të Gjylnarit, e cila duke i shprehur dashurinë e quan *Arnaut i bukur, shpres e shpresës sime....* Mirëpo, në momentin kur Skënderbeu e refuzon joshjen dhe bukrinë e saj, duke i thënë se *“Syt’ e jeniçerit shohin vetëm sheshin e betejës”*, ajo i jep Skënderbeut epitete e cilësime duke e quajtur *“I egër si malet tuaja”*, apo *“...tufan i tërbuar”*. Ndjenjën e dytë, atë të përkatësisë kombëtare shqiptare, Heroi ynë e përshfaq në bashkëbisedim me *Njeriun e reckosur*, që ka ardhur enkas në Edrene për ta lajmëruar për vdekjen e të et’ si dhe për tmerrin e zi që po mbretëron kudo në Krujë dhe në mbarë Shqipërinë:

NJERIU:....Yt’ atë vdiq dhe pa i mbyllur mirë sytë, një suhtri turke e zuri kështjellën. Si sundonjës u bë Hasan Bej Vërzezhda. Mëma dhe motra Mamicë po vuajnë në mizere. Tmerri mbrëtëron kudo...(II, I).

Në këtë skenë dialogimi, Skënderbeu si person dramatik del me emrin Gjergj, ndërsa në të gjitha skenat tjera, ku ai është person veprues e dialogues si personazh bartë emrin Skënderbe. Kjo gjë në dukje të parë duket formale dhe teknike, por nga këndvështrimi ynë do lexuar e interpretuar si shenjë e autorit për të simbolizuar përkatësinë e dyzuar të Heroit tonë, si *Gjergj* për shqiptarët dhe *Skënderbe* për turqit. Këtu, interesant është fakti se si Skënderbeu e përjeton ftoftë lajmin për vdekjen e të atit! Nuk jep asnjë shenjë të dukshme të luhatjes emocionale, përveç faktit se nga ky moment, bindet që të mendojë mënyrën më të lehtë dhe më të mirë për kthim në atdhe.

GJERGJI: *Prisni urdhërat e mija dhe qëndroni gati. Unë se shpejti do të jem në mezin tuaj.*

NJERIU: *Ne e dinim se gjaku ujë nuk bëhet (II, I).*

Ky dialog provon më së miri momentin e shpejtë dhe të beftë të vendimmarrjes së Skënderbeut, çuditërisht pa ndonjë motivacion të theksuar të veprimit dramatik. Tutje, në skenën pasuese të njëjtë akt, në një ballafaqim me Sulltan Muratin, Skënderbeu, poashtu përmes një gjendjeje të akullt psiko-emotive, pranon (*për herë të dytë*) lajmin për vdekjen e babait por tash nga vetë Sulltani. Sikurse edhe në raste të veprave të tjera, raporti i Skënderbeut me Sulltanin, simbolikisht është raport *at-bir*, sepse Sulltani, duke e njohur si *djalë* të vetin Skënderbeun, me plot gojë i drejtohet Skënderbeut me: *“Biri im shumë kohë ka që nuk të kam parë dhe më mori malli”*. Me të marrë lajmin nga Sulltani për vdekjen e babait, Skënderbeu para tij *me marifet tregon dhimbjen e përmbajtur* dhe mundohet që të dëshmojë se siç thotë ai *“Zemra e jeniçerit nuk tronditet para asnjë lajmi sa do i hidhur që të jetë”*.

Sulltani ia falë tronditjen e përmbajtur, sepse ai e kupton se edhe *jeniçerët janë njerëz*, përderisa për Skënderbeun *Jeniçerët nuk i kanë lindur njerëzit...por...Hazreti Osmani, Zil...Ullahu*. Megjithatë, Skënderbeu me ftoftësinë e tij, gjykimin racional, dhe elokuencën e thellësinë e mendimit, arrin që ta bind Padishahun se *“Jeniçeri ka vetëm një dëshirë: t’i shërbejë Padishahut. Gjërat më të shtrenjta janë shpata dhe çadra”* (II,II).

Si shpërblim për luftën, karakterin dhe besnikërinë e tij, Padishahu ia dhuron Skënderbeut, siç e thotë me *gjithë zemër principatën e Krujës e të Matit* dhe në qoftë se ky dëshiron t'i shijojë femrat është i lirë nga Sulltani që në pallatin e dhuruar të gëzohet. Skënderbeu e refuzon këtë ofertë të Sulltanit sepse ai siç thotë: *“Padishah me lejen tuaj më parë e fus shpatën gjer në mill në zemër, se sa të ndynj emrin e jeniçerit”* (II,II). Ky refuzim i Skënderbeut është bindës dhe nuk lë asnjë hije dyshimi në motivet e veprimeve të tij të mëpastajme në skenat e mëvonshme. Këto mendime të Skënderbeut do parë e analizuar në kontekst të karakterit të tij që përshfaq shkathtësitë e jashtëzakonshme të mendimit, gjykimit dhe vlerësimit në momente të veçanta, gjithnjë i përshkruar nga gjakftohtësia dhe mbajtja e ndjenjave të vërteta brenda vetes së tij.

Në dramën e Trebeshinës, krahas shumë vetive e veçantive të shumta dalluese, personazhin e Skënderbeut e shohim edhe si strateg në prag të betejave të tij të rëndësishme, në këtë rast, planin e tij që ai e bën me Karabeun gjojase për ta mundur Huniadin në Betejën e Nishit.

SKËNDERBEU: *Atëherë, të fillojmë me një herë nga veprimi. Unë mendoj të nisim, si fillim të fushatës, një trupë të fortë pararoje e cila do të na spastrojë rrugën nga njëra anë, dhe nga ana tjetër, një si trupë e vogël, ka mundësi që të lëvizë lirisht dhe më shpejt. Ajo do ta pengojë Huniadin në veprimet e tij. Ne kjo na lejon që ta godasim ushtrinë armike në pozita që i kemi zbuluar më parë (III).*

Në aktin e tretë, kur Skënderbeu vendos të niset për në luftë me Huniadin, autori Trebeshina, e zhvillon edhe pak më tutje linjën e dashurisë së Gjylnarit me Skënderbenë, linjë kjo që është e njënashme, sepse Skënderbeu nuk pranon që ta marrë me vete Gjylnarin në fushëbetejë, por po ashtu, në asnjë moment nuk ia thotë fjalën “të dua”:

SKËNDERBEU: *Hanëm, unë po nisem për në luftë!*

GJYLNARI: *Ikim zjarr i pashuar. Ç’na duhet lufta? Mos kujton se janë fjalë vajze të pa pjekur? Jo! Të flet sorkadhe e plagosur për t’a shpëtuar dhe që me zjarr të dashuron. Unë jam nga ky vend! T’im’ më e kishin marrë plaçkë lufte. Ajo më ka treguar shumë gjëra për vendin e saj! Ikim. Me ty jam gati të shkoj edhe në fund të botës (III).*

Ky dialog i Skënderbeut me Gjylnarin para se ai të niset për në betejë, skenës në fjalë i jep tone melodramatike brenda linjës së dashurisë, që siç e kemi thënë edhe më sipër është e njëanshme sepse Skënderbeu ndërmjet dilemës për ta zgjedhur dashurinë apo luftën, ai me plot bindje e vetëdije e zgjedh luftën. Në këtë rast, betejën e Nishit, e projektuar deri në detaje e sheh si mundësi të jashtëzakonshme dhe moment vendimtar për ta realizuar ëndrrën e tij për kthimin në atdhe.

Veprimi i Skënderbeut për të mos pranuar dashurinë e Gjylnarit, lë pasoja të mëdha në botën e saj psiko-emotive, dhe si të tilla këto trandje emocionale e psikike e çojnë Gjylnarit deri të akti ekstrem, ai i vetëvrasjes duke u hedhur në lumë. Ajo, në mes turpit, përkatësisht qefit të haremit dhe vdekjes, zgjedh, pa asnjë fije dyshimi, këtë të dytën. Pra, pasi humb Skënderbeun, për Gjylnarin me mijëra herë më mirë janë *ujërat e lumit*, sesa të qenurit *plaçkë për shtratin e Sulltanit*.

GJYLNARI:Lamtumirë jetë! Lamtumirë gjithë që kam dashur! Pritmë o lumë-shtrat i nusërisë! (III).

Këto janë fjalët e fundme të Gjylnarit para se të hidhet në lumë dhe zhurma (*jeta e saj*) të shuhet ngadalë. Vdekja e saj është edhe mbyllje e linjës së dashurisë në dramën e Trebeshinës. Në kontekst të strukturës tematike, do thënë se linja e dashurisë në dramën "*Kruja e çliruar*" nuk përbën pozicion qendror as konkurrues me linjat tjera. Përdegëzimi i linjave tematike gjithnjë bëhet brenda dhe rreth boshtit themelor tematik që është kthimi i Heroit tonë në atdheun e tij.

Ëndrra e keqe dhe kujtimi i i dashur

Situata e bashkërendimit të veprimeve të Skënderbeut me Huniadin e Hungarisë, në dramën e Trebeshinës është ndërtuar në mënyrë interesante, jo fort e hasur në veprat tjera. Derisa të dy ushtritë janë të pozicionuara në kampet e tyre luftarake para nisjes së betejës, Skënderbeu i dërgon një letër Huniadit, përmes së cilës ia tregon numrin dhe pozicionin e saktë të ushtarëve turq, si dhe e thërret për bashkim të popujve (*shqiptarë dhe hungarezë*) kundër turqve.

Meqë, kjo letër është e veçantë për nga simbolika dhe pesha që ka në veprën dramatike, e sjellim të plotë:

I dashur dhe i shkëlqyer

Zotëri dhe kapiten!

Ju bëj të ditur se fuqia që keni përballë përbëhet nga njëzet mijë ushtarë të ndarë në dy komanda: Krahun e djathtë e komandon Karabeu dhe të majtin, që përbëhet nga dhjetë mijë ushtarë, unë. Kjo fuqi nuk është veçse pararojë e fuqisë qëndrore që po vjen me Sulltanin vetë. Çdo vonesë nga ana juaj, jo vetëm nuk sjell dobi, po ju dëmton. Kaloni lumin dhe sulmoni krahun e majtë ku ndodhem unë dhe do të keni një fitore të sigurtë e të plotë mbi të gjithë ushtrinë turke.

Ditë e re po agon! Do zhduken retë turke dhe shi gjaku nuk do të bjerë më mbi vëndet tona! Rrugën e mbarë të përparimit ku ka hy Europa nuk do ta ndalojë kurrë çallma turke! Popujt po bashkohen dhe e afërt është dita kur do të ulen si vëllezër të mirë e të dashur në sofrën e madhe të tyre.

Agimi po zbardhëllen pas errësirës turke! Erdhi koha që errësirën historike ta hapim me shpatat tona!

Ju përshëndes

Gjergj Kastrioti- (IV,I)

Trebeshina, përmes kësaj letreje shfaq edhe një dimension të veçuar të personalitetit të Skënderbeut, atë të vizionarit për të luftuar për ndërtimin e një Evrope të bashkuar mbi vlerat e saj tradicionale, në të cilën Evropë do të jetonin në paqe e vëllazëri të përhershme të gjithë popujt e saj.

Në kuptim të përmbushjes së plotë të synimit për kthimin e tij në Krujë, Skënderbeu, nën kërcënimin e armës (*shpatës*) e detyron përfaqësuesin e Sulltanit (*Qatipin*) që ta nënshkruajë dhe ta vulos dokumentin (*fermanin*) që e emëron Skënderbeun për sundimtar të Krujës. Ky është momenti më i shumëpritur në të gjithë jetën e rinisë së Skënderbeut, të cilin e shpreh edhe përmes monologut:

SKËNDERBEU: *Po agon. Turqija mbeti pas si një ëndërr nga e cila u zgjova në jetë. Mbaruan pabesitë. Tashti s'kam më nevojë të los me Sulltanin dredharak. Ëndrra e keqe mbeti pas!- Po me të mbeti dhe një kujtim i dashur!-Ajo po fle në tokën e ftohtë, në errësirë, dhe nuk do të zgjohet kurrë!-Nuk do ta shoh më dritën!- (IV, II).*

Pra, siç dëshmon monologu i mësipërm, Skënderbeu lë pas një ëndërr të keqe dhe një kujtim të dashur. Ëndrra e keqe për të është turqia dhe Sulltani me veprimet e tij, ndërsa kujtimi i dashur është vajza Gjylnari, të cilën largimi i Skënderbeut e çon drejt vetëvrasjes.

Akti i fundit i veprës, (Akti V) është interesant jo vetëm në kuptim të përmbylljes së ngjarjeve dhe veprimit dramatik të personazheve por, për dallim prej akteve tjera është akti i vetëm që zhvendoset në Krujë dhe paraqet çastin triumfues të kthimit të Skënderbeut. Në këtë dramë, procesi i marrjes së Kalasë së Krujës nën komandën e Skënderbeut, kalon nëpër dy faza: në fazën e parë, Hasani, e pranon fermanin e Skënderbeut dhe qetësisht i uron atij mirëseardhje, ndërsa në fazën e dytë, kur Hasani e kupton se muret e Kalasë së Krujës janë të rrethuara me luftëtarë shqiptarë dhe e kupton qëllimin e vërtetë të Skënderbeut, provon të rezistojë, por pa sukses. Në një dyluftim Skënderbeu vret me shpatë Hasanin ndërsa lufta vazhdon edhe më tutje te portat e kalasë ndërmjet oficerëve e ushtarëve turq dhe luftëtarëve shqiptarë.

Vepra përfundon me një fjalim të Skënderbeut drejtuar ushtarëve trima por edhe githë popullit të Shqipërisë, fjalim ky që ka tone patriotike, patetike, por gjithsesi është motivues në çaste dhe rrethana të veçanta historike, siç ka qenë kthimi i tij në Krujë.

Skënderbeu e përfundon fjalimin e tij me një urdhër që të shpaloset flamuri kombëtar, të ngrihet lart.

Në mënyrë të përmbledhur do thënë se Heroi ynë në dramën e Trebeshinës përmban tiparet dhe veçoritë kryesore, thuajse të ngjashme si në shumicën e dramave tjera, përveç faktit që, siç e kemi thënë, intriga dramaturgjike këtu është më e besueshme. Dimensionin e Skënderbeut si diplomat, vizionar e planifikues, është më i theksuar poashtu. Ftohtësia me të cilën ai përjeton ngjarjet e hidhura, bashkëbisedon, por edhe gjykon e planifikon si personazh dramatik, është e veçantë.

Skënderbeu me shokë shumë

Dramaturgjia e realizmit socialist, sidomos ajo e viteve '50, njihet edhe një autor dramash, Sulejman Pitarka, i cili në njërin prej teksteve të tij dramatike *"Trimi i mirë me shokë shumë"* trajtoi figurën e Heroit tonë . *"Trimi i mirë me shokë shumë"* (1958) hyn në llojin e letërsisë për fëmijë, dhe mbetet lektyra shkollore më e obliguara për shumë dekada. Titulli i kësaj vepre, si asnjë tjetër, tashmë ka marrë statusin e *titullit proverbial*.

Sulejman Pitarka, (1924-2007), intelektual i shquar. Aktor e dramaturg. Me shkrimin e veprave dramatike është marrë që nga vitet e 50-ta, ndërsa linjën estetike e provoi më shumë përmes poetikës së realizmit socialist. Dramat e tij më të njohura janë: *Familja e peshkatarit*" (1955) dhe *"Trimi i mirë me shokë shumë"* (1958). Tema historike dhe shoqërore të cilën e merr në vështrim tipi i dramës të cilën e kultivon Pitarka, *"përveç linjës së përmendur propagandistike që ishte alternativë e vetme dhe klishe nga i cili nuk mund të dilej, ngërthen në vete elemente psikologjike, tjetërsimin negativ të njeriut, rënien dhe errësimin e vetëdijes, të cilat e sforconin synimin për të vënë theksin në antagonizmat klasore dhe në mitet politike që po bëheshin pjesë e pakapërcyeshme e formave letrare dhe në veçanti të poetikës dramaturgjike"* (Islami, 2003:248).

Në ndërtimin e dramës, që ka për protagonist Skënderbeun, Pitarka nuk është prirë prej frymës së spektaklit, as domosdoshmërisë së glorifikimit legjendar, sikurse ndodh shpesh në trajtimin artistik të figurave legjendare ose vetë ngjarjeve të mëdha historike. Figurën e Heroit tonë, autori e paraqet më parë në kornizat e motiveve, sjelljeve dhe tipareve të zakonshme njerëzore, e më pas edhe si kryetrim luftëtar, princ e mbret që organizoi principatat e shpërndara shqiptare në kryengritje kundër pushtuesve osmanë. Duke u ngushtuar vetëm në disa segmente të veçanta të historisë, por edhe gojëdhënave dhe legjendave të kohës, Pitarka ka krijuar një realitet artistik, brenda së cilit ai dramën e veprës e thur rreth tradhtisë dhe pendimit dhe përgjithësisht fatit të Mojsi Golemit, si princ e luftatar i njohur, si dhe tragjedisë familjare të *mjeshtrit të shpatës*, Palush Dibrës, i cili vritet tinëzisht nga armiku, kurse i biri Gjoni, veshur në rroba të oficerit turk bie prej dorës së vëllait të vet, Gjinit, oficer i Skënderbeut. Tutje, subjekti

tematik i kësaj drame lëviz edhe në linjën e dashurisë që kanë të dy vëllezërit, të cilët e dashurojnë një vajzë, e cila ka fund tragjik, sepse duke qenë malësore e bukur dhe e vendosur, vdes *kryenaltë* në oborrin e Sulltanit për të mos rënë e gjallë në kthetrat e tij.

Tradhtia dhe pendesa

Kur flasim për strukturën tematike të kësaj vepre, do thënë se *“Rrethi tematik dhe motivet që shtron kjo dramë janë më të gjera, më komplekse dhe krahas, tradhtisë, që është boshti tematik rreth të cilit lëviz kjo dramë, ky tekst dramatik trajton edhe temat dhe motivet e qëndresës, të guximit, të trimërisë, të flijimit e të vet flijimit, të dashurisë, të xhelozisë, të pushtetit, të pendesës e të fajit në kontekstin e kategorive morale e historike”*(Rexhaj, 2009:95).

Drama, përkatësisht veprimet e Mojsi Golemit, kanë shërbyer bukur shpesh për frymëzim e trajtim artistik, duke filluar nga krijimet popullore e deri te ato letrare të autorëve të shumtë. Mirëpo, drama e veprimit individual të Mojsiut, në veprën e Pitarkës shtjellohet me një zhvillim interesant, në të cilin ne e shohim Mojsi Golemin fillimisht të preokupuar me fatin e popullit të vet që i kërcënohet rreziku i robërisë dhe zhdukjes, se sa me sedrën dhe ambiciet e tij vetanake, të cila sipas *receptit të njoftun klasik*, ia ndez dikush tjetër, në këtë rast, motra Dafina, e nxitur prej njeriut të shitur, Marka Janit.

Në një paralele krahasuese mund të gjejmë pikëtakime motivesh për veprime pabesie, ndërmjet veprimit të Zonjës Makbeth të Shekspiri edhe Dafinës në veprën e Pitarkës. Nxitja që Dafina, i bën vëllait të tij, Mojsiut është e drejtpërdrejtë:

DAFINA: Nji vëlla, i cili sot duhej të ishte kryezot i gjithë Shqipërisë. Por jo! Asht Gjergj Kastrioti ai që djeg e shuen, asht ai ma i madhi!

MOJSIU: Dafinë!

DAFINA: E pra je, ndofta, ma i mençëm se ai, ma i ri e ma i fortë se ai; e fisi i jonë, fisi i Golemajve, asht ku e ku ma i naltë e ma i rashës së ai i Kastriotëve, i malësorëve marranjose të Matit! (II.)

Përveç nxitjes që Dafina i jep Mojsiut që të ndalojë ambiciet e Skënderbeut, përmes këtij dialogu, kuptojmë edhe përshkrimin që i bëhet Gjergjit dhe fisit të tij, që karakterizohet më *“i ulët”* se

fisi i Golemajve. Dhe nga pikëpamja e Dafinës, Mojsiu është më i ri, më i fortë dhe *ndoshta* edhe më i mençur se vetë Skënderbeu, prandaj sipas saj, ky edhe e meriton fronin e Arbërisë.

Megjithëse, do thënë se ky realitet artistik nuk i përgjigjet së vërtetës dhe realitetit historik sepse historikisht, Mojsi Golemi ka tradhëtuar rëndë dhe me *bindje* (Shita, 1967). Për kundërthëniet, luftën dhe armiqësinë ndërmjet Skënderbeut dhe Mojsi Golemit, Fan Noli në veprën e tij, përveç tjerash shprehet:

“Sidoqoftë, Mojsiu erdhi me një ushtri turke prej afër 15.000 kalorësish dhe u mund prej Skënderbeut në Dibrën e poshtme, më 19 maj 1456. Pastaj ai u kthye në Krujë si fajtor i penduar. Skënderbeu e fali dhe e rivendosi në detyrën e mëparshme; e çuditshmja ishte se, pas kësaj, ai i shërbeu besnikërisht Skënderbeut tërë jetën, dhe vdiq si dëshmor nja dhjetë vjet më vonë” (Noli, 1968:115). Për Nolin, *pa dyshim zonjë Zanfina e shoqja e Moisiut të Dibrës duhet të ketë pasur rol në dezertimin e tij.*

Megjithëse, historia ia ngarkoi mbi shpinë Mojsi Golemit edhe disfatën e Beratit, që është e vetmja disfatë e Skënderbeut në luftën e tij kundër turqve, në dramën e tij, Pitarka, nuk i merr parasysh këto të vërteta historike, për të *“ndërtue ma besnikrisht fytyrën e Mojsi Golemit, së cilës i ka dhanë vendin qëndror në dramën e tij”* (Shita, 1967). Për më shumë, kjo mënyrë e evitimit të fakteve historike, shihet edhe si intencë e autorit, i cili *“Tue dashtë të na përgatisë që me kohë për faljen e Mojsiut, ia lehtëson atij fajin. Në dramë shofim se Mojsiu asht i mirë, por asht motra Dafinë, që ia ndez gjakun, asht spiuni i turqve Marka Jani që, me gënjeshtër, e ban të iki në Turqi. Edhe te Sulltani Mojsiu asht ndërduzash, i penduem...”* (Jakova, 1959).

Për studiuesin Vehap Shita (1967), në veprën e Pitarkës janë fare njerëzore veprimet e Mojsiut në momentet më kritike edhe atëherë kur thyhet në dilemat që mendojnë, edhe atëherë kur e shohin shpirtërisht të vrarë në oborrin e Sulltanit, edhe atëherë kur me rrypin e shpatës së *varun në qafë del përpara Skënderbeut me kërkue falje prej njeriut e dënim prej prisit të ushtrisë dhe të popullit* (Shita, 1967):

MOJSIU: Gjergjit-njeri i kërkoi falje...Prijsit, luftëtarit, dënim i kërkoi (*heshtje*).

GJERGJI: *(Merr një shpatë shqiptare, i afrohet Mojsiut, nxjerr me vrull shparën prej millit.)*
Shko, dënoje Mojsiun fajtor! Merr dymijë kalorës me vete: Në pritë, te Lugu i Zi. *(I dorzon shpatën).*

Ky dialog ndërmjet Gjergjit dhe Mojsiut, jep provën më të mirë të karakteristikave njerëzore të Skënderbeut, i cili pavarësisht rolit dhe rëndësisë që ka si udhëheqës, gjen forcë e kurajo të falë njërin prej bashkëluftëtarëve të tij më të zotë. Megjithatë veprimin e aktit të faljes që Skënderbeu ia bën Mojsiut, pavarësisht rrjedhës historike, kritiku Shita nuk e sheh si zgjidhjen më të mirë dramaturgjike. Sipas tij, *“Ky asht një akt i njoftun historik, e asht edhe rrjedhim i urtisë së Skënderbeut, si pris ushtarak e njeri fisnik, por kështu si asht dhanë në dramën e Pitarkës nuk e paraqet Skënderbeun diplomat e burrë shteti të arsyeshëm, mbasi nuk janë sugjerue në dramë edhe rrethanat në të cilat Skënderbeu asht detyrue me ba një akt të tillë e nuk asht zgjedhë mirë as momenti që i paraprin këtij akti”* (Shita, 1967).

Lidhur me motivacionet e Skënderbeut për aktin e faljes, në një vështrim të tij, Kolë Jakova (1959) shkruan: *“Përveç çështjes si të thuash sentimentale e cila mund të përligjet me shprehjen popullore “kryet e ulun nuk e pret shpata”; përveç faktit se Mojsiu erdhi vet nga Stambolli dhe kërkoi falje, arësytet kryesore duheshin kërkue në situatën politike të atëhershme dhe sa të mira mund t’i sillte falja e tij çështjes së përgjithshme. Dihet se në atë kohë Skënderbeu ishte në luftë me dy fuqitë më të mëdha të botës: me Turqinë dhe me Venedikun. Edhe brenda situata nuk ishte e mirë. Me dukagjinët s’e kishte pajtue as Papa. Kunetnit ishin armiqësue për pajën e madhe që mori motra e tyre Donika. Sulltani nga ana tjetër bante çmos që ta vriste në pabesi. Princat vetë i banin komplete.”* (Jakova, 1959). Pra, falja që Skënderbeu ia bëri veprimit të pamirë të Mojsiut gjithnjë duhet parë, analizuar e vështuar në raport me kontekstin kohor, por edhe me karakteristikat e veçanta që përmbante figura e Heroit tonë.

Heroi i sjelljeve njerëzore

Kur jemi te portretimi i figurës së Skënderbeut në dramën e Pitarkës, do thënë ndërkaq se figura e Heroit tonë në thelb dhe në vija të përgjithshme është paraqitje e thjeshtë, njerëzore, pa sforcime, *që do ta largojshin heroin prej radhëve të njerëzve të rëndomtë dhe do ta ngrejshin ma nalt, në një Olimp prej kah do të ishte i pambërrijtshëm për njeriun e thjeshtë* (Shita, 1967).

Në kuptim të sjelljes dhe veprimit të thjeshtë njerëzor, një përshtypje mbresëlënëse jep figura e Skënderbeut, veçan në pjesën e parë të veprës, kur ai paraqitet veshur me kostumet e thjeshta fshatare, prandaj, thënia spontane popullore *“trimi i mirë me shokë shumë”*, nuk tingëllon më vetëm si fjalë e urtë, as edhe si parullë, por si pasqyrim real i gjendjes së vërtetë, i atmosferës dhe ambientit në të cilën është krijuar figura legjendare e Skënderbeut.

Vizita e Skënderbeut në kështjellën e Mojsiut në Dibër, shoqërohet me shumë veprime që e plotësojnë tablonë e sjelljeve të zakonshme njerëzore të Skënderbeut, duke e bërë atë të barabartë me të gjithë të tjerët në kuptimin e veprimit. Kështu, ai hyn në valle dhe kërcen bashkë me të tjerët, çon mesazhe përbashkimi e pajtimi për të gjitha *bajraqet* e rëna *në gjak*, të cilat i quan *pyellë turke*.

Skënderbeu në mënyrë eksplicite është kundër vëllavrasjes dhe bën thirrje për falje e bashkim.

GJERGJI:...*Se janë pak luftat dhe mësymjet e papreme të turqvet, e na duhet edhe vëllavrasja? Unë mendoj se duhet me dërgue njerëz të zot që të këshillohen me pleqësit. Të bëhet çmos që të përfundohen sa më mirë e më parë gjyqet e pajtimit. Fajtorët kryeneç të dënohen simbas kanunit...”.(II).*

Kjo porosi që jep Gjergji për Mojsiun është porosi që i dërgohet të gjithë shqiptarëve, prandaj, gjuha dhe diskursi dialogues në dramën e Pitarkës, merr konotacion të proverbave apo fjalëve të urta popullore.

Në kuadër të diskutimeve për raportin e vërtetësisë së ngjarjeve, veprimeve, situatave por edhe motivimeve të personazheve në vepër me të dhënat historike, studiuesi Besim Rexhaj vlerëson se: *“Megjithëse drama ‘Trim i mirë me shokë shumë’ është shkruar në shenjë të tipit të dramës historike, gjë që e obligon autorin deri në masë të caktuar të përfillë të vërtetën historike, megjithëse dinamika e zhvillimit të veprimit dramatik ndryshon nga e vërteta historike lidhur me veprime të caktuara të Mojsi Golemit dhe, madje e modifikon thellësisht këtë të vërtetë, çështja, në këtë kontekst e raportit homologjik të realitetit artistik me atë historik, nuk është çështja më e rëndësishme.”* (Rexhaj, 2009:98).

Njëkohësisht, dimensionin e portretimit të Skënderbeut në veprën e Pitarkës, Rexhaj e sheh si portretim *“pothuajse me vija dhe ngjyra të zakonshme, pa ndonjë veçanti e thellësi, me tiparet me të cilat pothuajse e njeh përvoja e literaturës artistike e historike e, madje, edhe atëherë kur mund të projektohej e të ndriçohet bota specifike e brendshme e këtij personaliteti në një situatë historike të rëndë të tradhtisë kombëtare, ai nuk shfaqet dhe nuk artikulohet në kompleksitetin dhe multidimensionalitetin e tij historik e njerëzor”*(Rexhaj, 2009:101).

Drama përfundon me një këngë për Shqipërinë që e përshkruan si vendin më të bukur mbi dhe:

GJERGJI: Rroftë Shqipnia!

TË GJITHË: Rroftë Shqipnia dhe Gjergj Kastrioti!

(Jashtë brohoritje. Tue dalë të pranishmit nga skena ndigjohet brini, boria dhe lodrat. Tue u mbyllë sipari këndohet kanga)

Vend i bukur asht Shqipnia

Vend ma t’bukur nuk ka dheu;

Popull trim asht shqiptaria

Kryetrimi Skanderbeu! (IX).

Refreni i kësaj kënge është i njëjti si në fillim të veprës, përkatësisht në tablonë e parë. Pra, autori me këto vargje e fillon dhe e mbyll veprën e tij dramatike.

Për fund do kujtuar gjithsesi se megjithatë kompozicioni i dramës, *ndonjëse pak i zgjatun dhe i ndërthurun me tri komponenta rreth të cilave sillet boshti i dramës, asht i mirë dhe i punuem me mjeshtërinë e njeriut të skenës*. Pitarka duke qenë aktor dhe njohës i mirë i ligjësive skenike, tregoi mjeshtërinë e tij prej njeriut të skenës edhe në veprën *“Trimi i mirë me shokë shumë”*.

Kalorësi Skënderbe

Në prag të shënimit të përvjetorit të 500 të vdekjes së Heroit tonë kombëtar, radhëve të atyre që krijuan vepra artistike për heroin, iu është bashkëngjitur edhe Lazar Siliqi (1924–2001), me poemën e vet dramatik *“Kalorësi i lirisë”* (1967), të cilën mëpastaj e përshtati edhe si libret për operën *“Skënderbeu”* të Prenk Jakovës.

Siliqi përveç si luftëtar e poet, njihet edhe si libretisti i operës së parë shqiptare, *“Mrika”*, të kompozuar nga Prenkë Jakova. Në krijimtarinë e tij, evokoi kujtime nga kampi i përqendrimit të Prishtinës gjatë Luftës së Dytë Botërore, si dhe krahas veprave tjera letrare shkroi edhe skenarin e filmit *“Komisari i Dritës”* (1966).

Dy kohë dhe një epilog

Poema dramatike *“Kalorësi i lirisë”*, e Siliqit, është e organizuar në dy kohë dhe në një epilog. Pra, ngjarjet zhvillohen në periudhën kohorë tetor-nëntor 1443 dhe në prill-qershor 1444. Ndërsa, epilogu ka një zhvendosje kohore disavjeçare, dhe pasqyron muajin janar të vitit 1468, muajin dhe vitin e vdekjes së Heroit tonë.

Ngjarja e tablosë së parë, që kohësisht ndodh në vjeshtë të vitit 1443, pra në prag të ardhjes së Skënderbeut në Krujë, ka një veçanti të pakrahasueshme me veprat tjera dramatike që janë analizuar në këtë punim për një arsye kryesore, ndodh para grykës së një shpelle në tokat e Kastriotëve. Kjo tablo, është përdorur nga autori, që përmes bashkëvendasve të Skënderbeut, të tregoi për *zefonën* që ka pllakosë njerëzit, tokat dhe vendin e Kastriotëve, për *vendin e vorfun me haraç të randë*, për njerëzit që urie vuajnë e Sulltani *shpirtkatran hambaret i mban plot*.

Derisa në këtë pamje, nga *shpellanisin me dalë fshatarë e malsorë kryengritës, tashma po agon dëgjohet kanga e kryengritësve*:

KANGA E KRYENGRITËSVE

*Po agon mbi male dita e re,
dielli vendin mbarë do ta shëndrisë.
Bujq me vlerë ju ejani sot me ne
Nga mjerimet buza na u rreshk,
Nga robnija luleja u vesh.
Ju, fshatarë, vëllezën malësorë,
Fatin tonë ta marrim vet në dorë (I, I).*

Është kjo kënga korale e kryengritësve që përshkruan gjendjen e rënduar të shqiptarëve nën robërinë osmane, por njëkohësisht jep kumtin e mirë shpresues se dita e re do të agojë bashkë me diellin që do të sjellë lirinë, sepse që të gjithë fshtatarët shqiptarë kanë vendosur që fatin e tyre ta marrin në duar të veta.

Autori nevojën për kryengritjen e domosdoshme shqiptare kundër robërisë e injekton bashkë me ndjenjën e hakmarrjes edhe te personazhet femra, në këtë rast spikat Jerina, e veshur si burrë, (*burrneshë*), e cila kërkon hakmarrje për “*vashat ndër hareme ngrehë rrëshqanë/për kockat trimash ndër shkretina lanë/asht tradhëtar kush armët s’i rrëmbën (I, I)*”.

Ndërsa, në tablonë e dytë të poemës, krahas përshkrimit të gjendjes së mjeruar të robërisë, Siliqi jep një situatë interesante që përshkruhet me ndjenjën paraprake të dashurisë së Donikës për Skëndërbeun ende pa e parë atë.

DONIKA

.....

*Kur në vegim Kastriotin shoh syzjarrtë,
Dashunija në flatra vjen me m’bartë,*

zemra më ndizet flakë në krahanor,

kanga shpërthen me hovin pranveror (II).

Kështu Donika e dashuron Kastriotin ende pa e parë nga afër. Përfytyrimi që ka Donika për të është ndërtuar më shumë nga përshkrimi që i është bërë atij dhe karakterit të tij në gojëdhënat popullore. Ndërsa, në anën tjetër, bashkëluftëtarët e Skënderbeut janë të dëshpëruar edhe me Evropën, sepse siç thotë njëri nga ta, Tanushi: „*Premtimet e Europës u bën përrallë*„. Në këtë valë diskutimesh për krijimin e aleancave me vendet perëndimore, Skënderbeu propozon bashkim forcash dhe lidhje me Venedikun.

GJERGJI

Me forca të bashkueme do ta përzamë anmikun.

Porse mendoj:

Në punë na hyn lidhja me Venedikun (I, II).

Në këtë tablo Skënderbeu tregohet strateg dhe diplomat. Pra, nga një njeri me shkathtësi të jashtëzakonshme e shohim edhe si diplomat që ndërton vizion për të ardhmen bashkëpunuese me vendet evropiane, dhe si i tillë ky vizion përshfaq orientimin properëndimor të Skënderbeut si prijës i shqiptarëve. Për Gjergjin e Kastriotëve: „*përçamja asht në trup t’atdheut varrë*“, prandaj, sipas tij, *qëllimi i shenjtë, që na frymëzon asht i përbashkët* (f.27).

Në kontekst të krahasimeve të ngjarjeve fikzionale në vepër, në raport më të dhënat historike, do thënë se Siliqi në aktin e kthimit të Skënderbeut në Krujë, (I, IV), krijon një gjetje interesante, përmes së cilës, nxjerrjen e falsifikuar të fermanit, nuk e jep përmes shtrengesës ose dhunës, siç ndodhë në disa vepra tjera, por përmes pagesës si shpërblim që ia bën bashkëluftëtari i tij, Ajdini falsifikatorit, përkatësisht, Mjshtrit të falsifikimeve.

Tabloja e pestë, në vepër shënon kthimin e Skënderbeut në Krujë, si dhe çlirimin e vendit nga robëria bashkë me simbolikën e uljes së flamurit me gjysmë hënë dhe ngritjen e flamurit

kombëtar, me shqiponjë të zezë dykrenare. Këtu do veçuar edhe porosinë që Skënderbeu ia dërgon Sulltanit përmes drejtuesit të deritanishëm të Krujës, Hasan Bej Vërzhadës:

GJERGJI

Shko e thuaj Sulltan tiranit sa më parë

Se ky flamur

Do të valojë përherë krenar

Derisa të ketë mbi dhe dhe një shqiptar,

Që do ta mbajë ndër duer! (V).

Ky çast i rëndësishëm pasohet me një skenë që njihet si antologjike në kontekstin historik, atë të fjalimit të Skënderbeut para bashkëvendave të vet, me kryefjalinë tashmë të njohur: “*lirinë s’ua solla unë*”. Në fund të fjalimit të tij, Skënderbeu dëshmon vendosmërinë e pashembullt për rrugën që ka nisur:

GJERGJI

.....

Tashti që gjysmëhana ra

Edhe u zhduk nata,

S’më shmangin nga kjo rrugë as njëmijë shpata (I,V).

Natyrshëm edhe shumë besueshëm fjalimi i Skënderbeut, me përmbajtje mesazhi për liri pritet jashtëzakonisht mirë nga të mbledhurit në sheshin e Krujes.

Pëllumbi i bardhë *flatrashpejtë*

Koha e dytë e poemit dramatik, ndodh jashtë kështjellës së Krujës, jo larg mureve të saj, në pranverën e vitit 1444, ose saktësisht një muaj pas Kuvendit të Lezhës. Në këtë tablo duhet veçuar këngën e fëmijëve pranë çezmës, përmes së cilës këngë, portretohet Skënderbeu dhe jepen karakteristikat e veçanta të tij.

KANGA E FËMIJËVE

Fluturoi pëllumb i bardhë

Flatrashpejti Skënderbeu

.....

Fluturoi pëllumb për ne,

Për anmikun – shqipe e gjallë,

Të marshojmë sot me hare

Skënderbeu na prin në ballë (II, I).

Fjalët *pëllumb* e *flatrashpejtë*, janë epitete që i jepen Skënderbeut nga fëmijët përmes këngës së tyre duke e ndërlidhur kështu me simbolikën e paqes.

Kur flasim për sjelljet dhe veprimet e Skënderbeut në këtë vepër, nuk do lënë pa përmendur edhe refuzimin për martesë që ia bënte Donikës, fill pas Kuvendit të Lezhës, të cilin element Siliqi e ka evidentuar si situatë jashtëzakonisht emotive në poemën e tij.

GJERGJI

Fshij të kulluetin lot!

Unë tash për tash s'martohem dot.

Dëgjo, Donikë, trumbetat e osmanllijve,-

Të kobshme hyjnë në kangat e fëmijëve!

Shih vendin tonë të ngritë

Si e kërcënojnë dasitë!

Fshije këtë lot të pastërtisë,

Merr fjalën time peng të besnikisë (II, I).

Pra, siç venerojmë në tekstin e mësipërm, Skënderbeu, motivin e refuzimit e arsyeton me armiqësinë e vazhdueshme me osmanlinjtë, pastaj me ndasitë brenda vetë fiseve arbërore, mirëpo ky refuzim është i përkohshëm për çështje kohe, sepse në fund ai e lë fjalën peng të besnikërisë, të cilën, siç e dimë nga e vërteta e historisë, e mban sepse Skënderbeu martohet me Donikën, me të cilën lind edhe një fëmijë, Gjonin si pasardhësin e tij të vetëm.

Një episod interesant në vepër, është edhe skena e largimit të grave, fëmijëve dhe pelqeve nga kështjella, (qershor 1444) (II, II), sepse Gjergj Kastrioti *ka lëshue kushtrimin: ndër shpella strehë me gjetë*. Këtu, në kornizën e përshkrimit të karakteristikave të veçanta të Skënderbeut, përmes Plakut jepe një krahasim i Skënderbeut me shkabën.

PLAKU

Fati i Arbnit nuk rri fjetë...

Bubullon. Daulle.

Ja, Gjergji fluturon mbi turq si shkabë.

Si shkabë.

Në këtë mënyrë, Skënderbeut përmes elementeve poetike krahasimtare i mveshen veçanti dhe shkathtësi të jashtëzakonshme që nuk mund të gjenden te të tjerët, përveç te ai, që është unik në sjellje, veprime, mendje dhe në shpirt. Me këto karakteristika, autori Siliqi, Heroin tonë vende-vende e portreton me elemente glorifikuese dhe të pashembullta për të tjerët.

Përgjatë strukturimit të ngjarjeve në vepër, autori përcaktohet që ta shmang përshkrimin e situatave dhe sfidave të rëndësishme me të cilat është përballur Skënderbeu në karrierën e tij prijëse dhe luftarake. Ta zëmë, në vepër nuk zën vend tradhtitë e shumta, sidomos ajo e Hamzait dhe e Mojsiut, por të cilat, autori ka zgjedhur, ndonëse në mënyrë jo të drejtpërdrejtë, t'i përmend në epilogun e veprës, kur Skënderbeut është në prag të vdekjes dhe i rrëfëhet djalit të tij, Gjonit:

GJERGJI

Vetëm në varr, Donikë, do e gjej unë qetësinë

M'u desh t'luftoj dhe kundër gjakut tim...

Duhet t'i dish të gjitha, biri im!

Vetëm një herë, në shpatull, u plagosa,

Veçse në zemër kam shumë plagë;

Beratin e kam plagë

Dhe vendin

Të shkretnuem. (f.98).

Poema dramatike „*Kalorësi i lirisë*“, e Siliqit, përmbillet me një porosi universale dhe të gjithëkohshme të Skënderbeut, që e distancon atë nga të qenurit i papërsëritshëm dhe e njëjtëson barasvlershëm me luftëtarët tjerë:

GJERGJI

Fituet edhe pa mue...

Edhe pa mue

Ndër shekuj keni me ngadhnue.

*Do dalin duer
Prap shpatën me vrigllue,
Me e ngrit nalt e ma nalt t'shenjtin flamur.*

.....

Ndër shekuj due t'radhitem çetë më çetë

Krah trimavet me fletë,

Të jem, shqiptarë, me ju

Në çdo hare

Në çdo betejë e në çdo lavdi të re (fq.100/102).

Pra, porosia e Skënderbeut është ajo që i përcjell shqiptarët ndër shekuj.

Thënë në kuptim të përmbledhur, figura e Heroit tonë në poemën e Siliqit, është portretuar shumanshëm, si luftëtar, strateg, diplomat, e mbi të gjitha si misionar për të çliruar vendin dhe bashkuar të gjithë shqiptarët rreth një ideali të vetëm dhe të përbashkët, atë të lirisë për të gjithë.

Heroi i (pa) pranishëm

Ndonëse krijimtaria e shkrimtarit kryesor dhe më përfaqësues shqiptar, Ismail Kadare (1936), në masë të madhe identifikohet me prozën, përkatësisht romanin, ai shkroi, edhe pse në numër simbolik, edhe dramë dhe pjesë teatrale. E vetmja dramë e tij, në kuptimin e plotë të gjinisë dramatike është *"Stinë e mërzitshme në Olimp"*, ndërsa autori ka shkruar dhe botuar edhe dy tekste tjetër dramatike, *"Kshtjella dhe helmi"* (1977), të cilin autori e quan *pjesë teatrale*, si dhe *"Plaga e dhjetë e Gjergj Elez Alisë"*, dramë me tri akte dhe shtatë tablo.

Megjithatë si dramatist, Kadare njihet me veprën *"Stinë e mërzitshme në Olimp"*. (2007). Bërthama e kësaj drame është proza e shkurtër *"Prometeu"*, shkruar dhe botuar në vitin 1967. Më vonë, në vitin 1990, motivi i njëjtë është shtjelluar më gjerë në prozën trilogjike me të njëjtin titull, botuar në përmbledhjen *"Ëndrra mashtruese"* (Eric Faye, 2017).

Drama *"Stinë e mërzitshme në Olimp"* është shkruar në Paris, më 1996, ndërsa u botua në vitin 2007, është realizimi i një dëshire të vjetër të autorit për të rindërtuar të plotë një nga tragjeditë e humbura greke. Tragjedia e zgjedhur është trilogjia e *"Prometeut"* të Eskilit, prej së cilës, pas humbjes së pjesës së parë dhe të tretë, ka mbetur vetëm e dyta, *"Prometeu i lidhur"*. Pra, autori rindërton, sipas versionit të vet, trilogjinë e famshme të Eskilit.

Figura e Skënderbeut, nuk i ka ikur as vëmendjes së Kadaresë. Duke qenë prozator i jashtëzakonshëm, Kadare, figurën e Skënderbeut e trajton në një prej romaneve të tij të njohura me titull *"Kështjella"* (1970). Ky roman nuk është historik. Vetëm korniza, pothuajse e tejdukshme është historike-rrethimi i Krujës në shekullin XV, kur kryeheroi arbër, Skënderbeu e udhëheq kryengritjen kundër osmanëve. Brenda kornizës rrëfëhet e përshkruhet lufta e osmanëve (d.m.th e armiqve) kundër kështjellës që nuk dorëzohet (Aliu, 2016:93).

Figura e Skënderbeut në këtë roman, siç vëren me të drejtë studiuesi Aliu, është paraqitja e heroit të mitizuar të arbërve, Gjergj Kastrioti – Skënderbeu, fare natyrshëm, një njeri mes njerëzve që ka aftësi të jashtëzakonshme strategjike, pasi është gjeneral i suksesshëm, por të cilit mund t'i ftohet fyti si të gjithë të tjerëve, është ikje, sado që mund të konsiderohet e vogël, nga

skema. Sipas tij, këtu, *heroi nacional i shqiptarëve nuk na del hero ideologjik, siç ishte përpjekur ta shndërronte makineria propagandistike e doktrinës* (Aliu,2016:95).

Fëmijët shpëtimtarë

Le t'i kthehemi veprës sonë dramatike *“Kështjella dhe helmi”*, e cila vepër bën pjesë në kategorinë e fare pak veprave për fëmijë që i ka shkruar Kadare. Vepra përbëhet nga pesë tablo, që këtu kanë kuptimin e skenave, të cilat përshkruajnë dhe shfaqin ngjarjet dhe veprimet e personazheve.

Elementi kryesor që e dallon këtë pjesë teatrale nga veprat e tjera dramatike është mosprania fizike e heroit tonë. Pra, këtu, Skënderbeu nuk figuron si personazh dramatik në vepër, madje ai nuk është listuar as në rendin e personazheve në krye të veprës. Kjo mosprani fizike e tij është e qëllimshme, sepse lidhet me idenë e autorit që zhvillimin e ngjarjeve brenda kështjelles shqiptare ta rrëfejë dhe ta shfaqë përmes fëmijëve si personazhë kryesorë. Kështu, në pjesën teatrale të Kadaresë, janë tre fëmijë që mund të konsiderohen si personazhë kryesorë, pra si bartës të veprimit në vepër: Teuta, Leka dhe Urani, që të tre janë të moshës 12-13 vjeçare.

Ngjarja ndodh në një kështjellë shqiptare të Skënderbeut në vitin 1450. Tabloja e parë na e jep atmosferën që mbretëron brenda mureve të Kështjellës, me një gjallëri dhe plot lëvizje njerëzish, kryesisht, pleq, gra dhe fëmijë, të cilët kanë marrë urdhër që të largohen në mal meqenëse kështjella do të sulmohet së shpejti nga turqit. Është Leka ai që ia kumton vendimin shokut të tij, Uranit, i cili ka vendosur të qëndrojë brenda kështjellës e të mos dalë në mal. Fillimisht ky vendim duket i çuditshëm për Uranin, sepse siç thotë ai *“Thonë se vetë Skënderbeu e ka dhënë urdhërin për pleqtë dhe fëmijët që të çohen në mal”* (I).

Të dy fëmijët janë të vetëdijshëm se nuk mund të luftojnë përballë armikut sikurse të rriturit, megjithatë, ata mendojnë dhe planifikojnë dhe janë të bindur që mund të jenë kontribues në betejën që pritet të zhvillohet përreth dhe eventualisht brenda kështjellës. Në vazhdimësi të realizimit të planit të tyre, për të mos rënë në sy, fëmijët vendosin që të fshihen mbi hambarët e gurtë, sepse vetëm në këtë mënyrë do të arrijnë që ta evitojnë urdhërin për domosdoshmërinë

e largimit nga kështjella dhe strehimin në mal, urdhër ky, që vjen nga larg kështjellës, por që është dhënë nga vetë Skënderbeu.

Në tablonë e dytë, rojat e kështjellës i gjejnë të fshehur mbi hambarin e gurtë të tre fëmijët, Lekën, Uranin dhe Teutën, dhe pasi i identifikojnë, i dërgojnë ata te Komandanti i kështjellës, i cili duke mirëkuptuar dëshirën edhe vullnetin e fëmijëve që të qëndrojnë e kontribuojnë në betejë brenda Kështjellës, i falendëron ata për këtë dhe mundohet t'u tregojë atyre se, megjithatë *lufta është luftë* dhe ka rregulla e urdhëra që duhen zbatuar.

KOMANDANTI - ...*Por ju e dini që lufta është luftë dhe se vetë Gjergj Kastrioti, komandanti ynë i përgjithshëm, ka urdhëruar që fëmijët, pleqtë dhe një pjesë e grave të shkojnë në mal. Prandaj ju s'keni bërë mirë që jeni fshehur te hambarët e gurtë dhe qysh tani ne do t'ju nisim për në mal (II).*

Urani, duke qarë refuzon që të shkojë në mal, por në ndërkohë për shkak se ushtarët turq, gatiten që ta mësyjnë kështjellën, jepet urdhri që portat të mos hapen, dhe për pasojë të tre fëmijët mbesin brenda në kështjellë bashkë me luftëtarët e tjerë shqiptarë. Kjo situatë dramatike ngjall një ndjenjë satisfaksioni te fëmijët.

Për aq sa u pa në të dy tablotë, Skënderbeu nuk është fare prezent si person dramatik në asnjë prej tablove skenike në vepër, prania dhe veprimi bëhet *i dukshëm*, atëherë kur vjen nga jashtë, përmes urdhrave dhe porosive se si duhet ruajtur kështjella që të mos bije në duar të armikut. Kjo gjetje interesante e autorit në vepër e bën figurën e Skënderbeut të pranishme në botëkuptimin e fëmijëve, si një prijës e komandant i pathyeshëm dhe gjithnjë i adhuruar nga bashkëkombasit e tij. Fama e Skënderbeut është përcjellur edhe të fëmijët, pra të gjeneratat më të reja, si mesazh për të ngulitur në ta sa më thellë ndjenjën e atdhedashurisë.

Fëmijët nga ana e autorit janë portretuar me tipare përtej moshës së tyre reale, si ambiciozë për luftë e të gatshëm që të sakrifikohen për kështjellën e tyre. Madje, edhe Teuta, krahas dy shokëve të saj, është e gatshme, siç thotë, *"t'i hidhem në grykë një jeniçëri, por nga minjtë kam frikë"* (III).

Roli dramaturgjik i të tre fëmijëve është i madh. Ambicia, synimi, ëndrra e tyre për të ndihmuar luftën kundër turqve, bëhet realitet. Pas përpjekjes së dështuar të ushtrisë turke për të pushtuar muret e kështjellës shqiptare, ata thurin një plan intrigues, që përmes Arkitektit të futen brenda në kështjellë dhe ta helmojnë pusin kryesor me uje që gjendet si burim i vetëm i ujit të pijshëm brenda kështjellës. Plani djallëzor i ushtrisë pushtuese fillon të jetësohet. Arkitekti turk, i veshur dhe i shtirur si ushtar e luftëtar shqiptar, hyn në kështjellë, dhe përmes djallëzisë së tij, provon që t'i mashtrojë fëmijët, prej të cilëve ai kërkon që t'ia tregojnë vendodhjen e saktë. Madje, në këtë lojë të tij, kinse në shenjë mirënjoheje e respekti i ofron Teutës disa rruaza si kujtim *nga një ushtar i vjetër shqiptar*. Teuta, me infantilitetin e saj fëmijëror e pranon dhuratën, derisa Urani, duke besuar se ky me të vërtetë është ushtar shqiptar, ia tregon saktë drejtimin e vendodhjes së pusit.

Leka, për dallim prej dy fëmijëve të tjerë, është personazh mendjehollë, inteligjent, i cili vëren se mbrapa kërkesës së Arkitektit për ta gjetur pusin, fshehet një hile e madhe prandaj, ky edhe vihet në lëvizje dhe jep alarmin për këtë gjë. Rojat arrijnë që ta kapin Arkitektin, të cilit ia gjejnë dhe konfiskojnë helmin pluhur të mbështjellë në letër. Në këtë mënyrë, fëmijët zbulojnë përpjekjen e dështuar për helmim të pusit, prandaj ky është kontributi i çmuar i tyre në kohë lufte brenda mureve të kështjellës. Për këtë kontribut të tyre, fëmijët marrin falënderim dhe lavdata edhe nga Komandanti i Kështjellës:

KOMANDANTI: *Jo, fëmijë të dashur, ju nuk jeni fajtorë për asgjë. Ju ishit të parët që zbuluat këtë spiun të rrezikshëm. Ai erdhi që nga larg, nga fundi i shkretëtirave, me shpatë dhe helm në dorë për të na vrarë dhe helmuar. Ja tani si dergjet në dhe, i mbytur nga helmi i vet. Vështrojeni dhe mos e harroni kurrë këtë pamje! (V).*

Kësomënyre, fëmijët si personazhë kryesorë në pjesën teatrale të Kadaresë, janë dëshmitarë okularë të luftës, qëndresës, dinakërisë, mashtrimit, dhe në fund triumfit të tyre bashkë me të tjerët brenda kështjellës.

Në sytë e fëmijëve Skënderbeu është jo vetëm prijësi e komandanti suprem, por edhe njeriu idhull, për të cilin janë të gatshëm që të vdesin, mbase edhe pavetëdijshtë, në një moshë fëmijërore. Edhe pse jo në formën fizike, figura e Skënderbeut në veprën e Kadaresë është e

pranishme në një formë tjetër, ajo gjallon brenda botës, mendjes dhe shpirtit të fëmijëve. Mendimi, veprimi, këmbëngultësia, dashuria për atdhe, gatishmëria për sakfircë, e secilit prej tyre, është reflektim i tipareve dhe karakteristikave të heroit tonë.

Lexuesi i veprës, përkatësisht shikuesi i shfaqjes, e sheh Skënderbeun në skenë, jo në madhështinë e tij fizike, që pasqyron njeriun flokëthinjur, por këtu heroi shfaqet brenda mendjes dhe shpirtit të fëmijëve.

Prandaj, pjesa teatrale *“Kështjella dhe helmi”* është dramë për heroin që vepron, flet, jep urdhëra edhe atëherë kur ai nuk është i pranishëm në skenë. Kadare na e ka krijuar një Skënderbe të tillë, aureola e famës dhe e madhështisë të së cilit, ndjehet e përjetohet gjithkund, çdoherë dhe brenda secilit shqiptar. Madje edhe vetë fëmijëve.

Skënderbeu brenda një kronike historike

Në kuadër të trajtimit të temave historike në dramaturgjinë shqiptare të viteve '70, shquhet edhe trilogjia "Gjergj Kastrioti" (1973) e autorit Mirosh Markaj, e cila pasqyron luftën për liri, mbrojtjen e vendit dhe qëndresën e pashembullt në konfliktin e madh historik ndërmjet dy qytetërimeve. Vetë autori krahas titullit të veprës e ka dhënë edhe përkufizimin "*dramatizim i kronikës historike*", që nënkupton se struktura e ndërtimit dhe krijimit të ngjarjeve në vepër ndjek rendin kronologjik historik. Prandaj, në trilogjinë e Markajt, ngjarjet dhe situatat *përmbajnë plot dinamizëm, me veprime të ngjeshura dhe tensione emocionale që tipizohen konkretisht në mjedisin feudal, në veçanti në marrëdhëniet ndërmjet princërve, ku shquhen egoizmi e zënkat personale të cilat shndërrohen në konflikte të mëdha që i shfrytëzojnë turqit e venedikasit për t'i përçarë dhe nënshtruar* (Islami, 2003).

Meqë, figura e Skënderbeut, në shumë prej veprave të letërsisë dramatike rrok edhe plane dhe aspekte të figurës mitologjike, do thënë se këtu, "*heroizmi i luftërave të Gjergj Kastriotit ngrihet në rrafshet mitike, në kushtet e luftës së pabarabartë kundër turqëve, venedikasve dhe të princërve shqiptarë që iu bashkohen për arsye të prirjeve të tyre për karrierë, apo të mashtruar*" (Islami, 2003:180). Pra, në këtë vepër dramatike lufta e Heroit tonë nuk është e njëanshme dhe kundër vetëm një armiku, ajo është e shumanshme dhe kundër shumë armiqve, të jashtëm dhe të brendshëm.

Që në fillim do theksuar se, trilogjia "*Gjergj Kastrioti*" është një projekt i madh dramatizimi, dhe bazuar edhe në vëllimin strukturor, nuk mund të funksionojë si një tërësi koherente artistike, prandaj, siç vëren studiuesi Besim Rexhaj, "*me gjithë kontibutetin artistik në rrafsh të strukturës tematike, motivore, ideore dhe apelative, trilogjia "Gjergj Kastrioti", si një projekt i madh i dramatizimit të ngjarjeve, të situatave dhe të zhvillimeve historike në një shtrirje kohore e hapësinore të madhe, nuk mund të funksionojë si një tërësi koherente artistike, në njërën anë, dhe, në anën tjetër, në rrafsh të pjesëve të saj si tërësi të veçanta artistike, poashtu, ato, të*

shkoqura, ose të izoluara nga njëra-tjetra dhe nga tërësia, nuk mund të sigurojnë autonominë e ekzistencës artistike në kuptimin e tërësive kompakte e koherente artistike” (Rexhaj, 2009, I, 121).

Trilogjia *“Gjergj Kastrioti”*, si projekt voluminoz dramaturgjik, me gjithë orientimin e stërtheksuar revolucionarizues që mund të vërehet në kritikën kundër religjionit që shprehet me mllëfin e Mojsiut kundër Perëndisë, në përbuzjen e pushtetit nga Progon Gurbanëshi si dhe në pasqyrimin e figurës së Kont Uranit, i cili jepet në lëvizje duke u ngritur mbi dhimbjen e mbi ndjenjën e hakmarrjes kundër Lekë Dukagjinit për të nipin, *për hirë të idesë së madhe të lirisë që personifikon luftëtarin me natyrë ambivalente, në mënyrë të tërthortë ka sjellë vlera të reja si në pasqyrmin real, ashtu edhe mitik të ekzistencës në frymën e realizmit kritik* (Islami, 2003:182).

Në këtë vepër, Heroi kombëtar ndonëse pasqyrohet si figurë historike me të bëmat, gjenialitetin, largpamësinë, i frymëzuar me ideale dhe me forcë të papmposhtme, *“aty-ketu cilësohet me tipare mitike sidomos kur e mëshiron tradhtinë e Mojsiut. Ai në vete sublimon veçori që i përkasin Hyut e jo njeriut”* (Islami, 2003:181). Tiparet *hyjnore* të Skënderbeut burojnë nga sjelljet dhe reagimet e tij në situata të veçanta, jo vetëm si mëshirues e përbashkues, por edhe si frymë shpirtërore e morale e papërsëritshme e idesë për liri e pavarësi kombëtare.

Në kontekst të aspekteve krahasimtare të të bëmave të tij prej luftëtari e prijësi, brenda veprës së Markajt, figura e Skënderbeut bashkëdyzohet me dimensione njerëzore dhe hyjnore njëkohësisht. Këtu Gjergj Kastrioti është njerëzori, luftëtari e prijësi, ndërsa fama e tij (Skënderbeu) është hyjnore, që ngjall frikë e tmerr te armiqtë.

Personazhi i Gjergj Kastriotit është artikuluar, krahas situatave të zakonshme të luftës, kur mendimi, qëndrimi, kërkesa dhe veprimi i tij pak a shumë stereotipizohen dhe gjithçka projektohet në frymën e qëndresës, në mënyrën më të fuqishme në situata të skajshme historike, në situatat e humbjes së betejave apo luftërave me dhembjen e njeriut të madh, në situatat e tradhtive me humbjen dhe zhgënjimin e thellë, me luhatjet, dilemat dhe me agoninë e tij psikologjike e morale (Rexhaj, 2019:125).

Duke e portretuar personalitetin e Skënderbeut në situata të tilla, autori, jo vetëm që shfaq kompleksitetin e këtij karakteri, por edhe vetë situatën me dramacitetin e tyre dhe, në këtë linjë,

krahas një perceptimi epik e heroik të historisë, autori artikulon edhe disa nga plagët të rëndësishme të historisë, disa nga fenomenet e shëmtuara etnopsikologjike, të clat këtë trilogji e mbajnë aktuale edhe sot e gjitë ditën (Rexhaj, 2009:15).

Sipas Rexhaj, *Gjergj Kastrioti portretohet si kryepersonazh në një rrafsh të ndjeshmërisë, të reagimit, të qëndrimit e të veprimit kundruall tradhtisë që i bëhet atij e atdheut, që atë e paraqesin si personalitet të pasur, shumëdimensional, kompleks e të jashtëzakonshëm.*

Tradhtitë e shumëfishta

Një element që përbën pjesën qenësore të strukturës së ngjarjeve dramatike në trilogjinë e Markajt është edhe elementi i tradhtisë. Këtu, si rrallëkund në ndonjë vepër të gjinisë së njëjtë, kemi tradhti të shumëfishta, të shumëllojta dhe me variacione të ndryshme motivacionesh e nxitjesh personale e rrethanore.

Markaj, këtu pasqyron edhe “tradhtinë” politike, pra të shteteve të kohës që ia kanë bërë Skënderbeut. Pra, është fjala për Vatikanin dhe Venedikun, me të cilat shtete kishte bashkëpunim të ndërsjellë Skënderbeu, mirëpo, ky nivel marrëdhëniesh në etapa të ndryshme të historisë sa jetoi e veproi Skënderbeu si prijës në tokat arbërore, pati oscilimet e veta dhe nuk qe ngritur në shkallë të duhur reciprociteti.

Studiuesi Besim Rexhaj, raporteve të Skënderbeut me tradhtitë e shumëfishta e të shumëllojta që i janë bërë, iu bën një analizë të thellë me një këndvështrim sublimues. Sipas tij, *“Gjergj Kastrioti, tek është fjala për atë që e quajmë tradhti kolektive, tradhtohet nga Vatikani, nga Venediku, dhe e përjeton e përballon tradhtinë, në situata të skajshme të ekzistencës historike, si strateg; tradhtohet nga miqtë e tij, nga vëllezërit e Donikës, nga Arianitët dhe reagon krahas dhembjes morale e emocionale, me sensin e diferencimit racional kundrejt të shoqes së tij, Lekë Dukagjini i qëndron tejet gjatë menjëanë në dekadën e qëndresës së pashembullt mu në kohën kur ndihma e tij është pothuajse e paçmueshme dhe në fund, pasi i kthehe qëndresës së përbashkët historike sipas Marrëveshjes së Kuvendit të Lezhës, Gjergj Kastrioti e pranon dhe e vë në krahun e tij të djathtë; tradhtohet nga njëri prej princave më të fuqishëm të principatave shqiptare, Mojsi Golemi dhe pas aktit të pendesës së këtij të fundit, i udhëhequr nga qasje*

njerëzore e strategjike, e riintegron në frontin e qëndresës në kohën kur dyshimet rreth Moisi Golemit nga princat e tjerë megjithëse i goditur thellë, nuk zhgënjehet dhe gjen forcën e rimëkëmbjes; tradhtohet nga nipi Gjergj Strez Balsha dhe nga Hamzai, humbja e të cilit i shkakton dhëmbje pothuajse të pangushëllueshme, vuajtje shpirtërore e morale të pamatshme, dramë dhe tronditje të ekzistencës...”(Rexhaj, 2009: 121,122).

Në kuadër të ngritjes së pritave, kurtheve dhe pabesive, ndaj Skënderbeut, në veprën e Markajt, është një situatë interesante, kur Dukagjinët pranuan të vijnë në Durrës dhe premtuan të sjellin prova se nuk kishin gisht në pritën e Krrabit, dyshimet e Gjergj Kastriotit ranë mbi kunetërit e tij, bijtë e Gjergj Arianitit, përkatësisht vëllezërve të gruas së tij, Donikës. Këtu spikat një dialog mjaft interesant, i hapur dhe dinamik në planin e veprimit dramaturgjik si dhe të përshfaqjes së motiveve të Skënderbeut për martesën e tij me Donikën, por edhe historinë e raporteve të tij me Dukagjinët.

GJERGJ KASTRIOTI

Mos u brengos Donikë. Ti s'ke faj

Për marrëzit e v'llezërve të tu,

Idhnakët Dukagjinë muar zjarr,

Sepse nuk i nderova t'i bëj miq,

Kur ata kishin një motërzë t'ëmbël

Në moshën e fejesës dhe martesës;

Të bijtë e Arianitit m'u zem'ruan

Se u mora motrën grua dhe Himarën

Shpresoja se martesa ish bashkim,

Por doli cmir i zi, armiqësim (fq.263).

Përmes këtij dialogu të Skënderbeut shpalosen dy të vërteta, mbase të pathëna në rastet tjera të veprimit të tij në situata dramatike, historia e raporteve të tij jo fort të mira me Dukagjinët, përveç tjerash lidhet pjesërisht edhe me refuzimin e tij për të marrë për grua motrën e tyre, si dhe motivi për martesën me Donikën, e cila martesë, siç e thotë edhe vetë ai, është menduar dhe realizuar me një qëllim shpresues për bashkim, dhe për zbutje armiqësish me Arianitët.

Gjergj Kastrioti ka njohur jashtëzakonisht thellë elementet etno-psikologjike, karakterin, sjelljet, veprimet dhe botëkuptimet e shqiptarëve të ndarë si mos më keq në fise e principata, të cilët i sillleshin rrotull. Këtë autori i veprës na e ilustron më së miri në momentin kur Skënderbeu dëshmon se nuk është penduar fare pse ka marrë për grua Donikën, madje, tutje ai thotë:

GJERGJ KASTRIOTI

Zgjodha një trëndafil nga pylli i ferrave

I njoftoj fort mirë zotët rrotull meje

Qofshin Muzakë, Spanë a Dukagjinë.

Nuk janë engjëj zbritur prej së lartash

Plot frymë shenjtërie. Oh kurrsesi

Se janë njerëz të rritur mbi dhe t'Arbërit

Plot vese e veti që duhen ndjekur...(fq.231).

Moisi Golemi e tradhton Skënderbeun, i nxitur nga lakmia verbuese e gruas së tij, Dafinës për pushtet, e cila kur e bind të shoqin për këtë akt, shfaq ndjenja gëzimi për *çastin e madh që po i vjen*, për t'a marrë *kunorën e mbretërisë* me ndihmën e Sulltanit, duke tradhtuar Skënderbeun. Këtë ndjenjë ajo e shfaq sheshazi:

DAFINA

Tashi e ndjej se pesha e kurorës

Po na rëndon mbi krye që të dyve,

Do rri pas fronit tënd dhe do të hesht (fq.250).

Pavarësisht vlerësimeve historike se Skënderbeu ka tradhtuar me bindje të plotë, personaliteti i tij në veprën e Markajt karakterizohet me luhatje dhe mosqëndrueshmëri të theksuar. Në këtë mënyrë, Moisiu para se ta marrë vendimin për aktin e tradhtisë shfaq dilema brenda vetes, dilema këto që e ngjallin personalitetin e tij të dyfishtë: *njëri Moisi i thotë që të mos tradhtojë ndërsa tjetri po*. Moisiu tradhton Skënderben dhe më pas pendohet për veprimin e tij, pra kemi të bëjmë me një personalitet me karakter oscilues në kuptimin e gjendjes së tij emocionale dhe racionalitetit në veprime.

Reagimi i Skënderbeut kur merr lajmin e tradhtisë së Moisi Golemit, përshfaq karakterin e tij besimplotë në bashkim dhe miqësi, si dhe në mbajtjen e fjalës së dhënë, por edhe në dashurinë e pakusht ndaj atdheut. Bashkimin e të gjithë krerëve shqiptarë rreth idealit të lirisë së tokave arbërore, Skënderbeu e kishte arritur me kaq mund, dhe kjo arritje i atribuohet atij dhe strategjisë së veçantë të tij për bashkim gjithëkombëtar. Momenti i rënies së Beratit, falë tradhtisë së Moisi Golemit, për Skënderbeun është moment i rënies së besimit, bashkimit dhe gjithë asaj arritjeje shumëvjeçare. Prandaj, jo më kot, ai me vështirësi e beson se *“një ngrehë kaq e madhe qysh u shemb”*. Nga këndvështrimi i Skënderbeut, Moisi Golemi *veproi si një njeri që s’ka ar’sye, dhe sipas tij, ra kaqe shumë poshtë sa më dhemb!*

Pas disfatës në Oranik të Dibrës Moisi Golemi iku nga turqit dhe erdhi i ra në këmbë i penduar Gjergj Kastriotit, i cili e fali. Në vetëvlerësimin Moisi Golemi, në aktin e pendesës për veprimin e turpshëm që ka bërë, derisa gjunjëzohet para Skënderbeut kujton faktin se *ish zot i madh e mb’rrijti shërbëtor/ish burrë i besës e mb’rrijti tardhëtor*.

Pasojat e tradhtisë së Moisi Golemit janë të mëdha, si në aspektin luftarak, po ashtu edhe në atë moral, në kuptimin e mbajtjes së shpresës dhe besimit për lirinë e vendit. Prandaj, Skënderbeu ia kujton Moisiut pasojat e veprimit të tij, të cilat pasqyrojnë atmosferën zhngënjyese, dëshpëruese, e demotivuese të arbërorët:

GJERGJ KASTRIOTI

.....

Ti shembe jetën

E trimave, ti veshe në të zi

Nënat e motrat, nuset, bijtë e bijat

Nga vaji shugullojnë ende shtëpitë (fq.307).

Edhe pse sipas Skënderbeut, Moisiu *bëri faj të dhunshëm, të shëmtueshëm* ai e fal atë nga *një nevojë e madhe që ka Arbëri*, për krah të fuqishëm që ta mbrojnë. Pra, Skënderbeu njeh meritat dhe shkathtësitë luftarake të Moisi Golemit, prandaj, në përpjekje për t'i bashkuar të gjithë kundër turqve, e falë atë me shpresë e besim se siç thotë ai *“se v'llai ynë do ta lajë ballin/ me nder dhe burrëri dhe me besë”*.

Mallkimi i gjakut

Por, kthimi i Moisi Golemit dhe falja që ia bën Skënderbeu nuk iu dha fund pabesive të tjera, të cilat i ka trajtuar artistikisht Markaj në trilogjinë e tij. Tradhtari i dytë nga rrethi i komandantëve dhe bashkëluftëtarëve të Gjergj Kastriotit, është Gjergj Strez Balsha, djali i së motrës së tij, i cili e shiti të turtit Kështjellën e Modrizës. Edhe pse motivacioni i këtij veprimit të Balshës më shumë sesa për përfitim ushtarak e karrierist, paraqitet si nxitje nga lakmia materiale, pra për para, Skënderbeu e barasvlerëson me një akt të vërtetë tardhtie. Madje, ai befasohet qysh nipi i tij, *si lloftar/ e shitka tradhëtisht qytezën tonë/për tridhjet'mijë dukatë argjendi*. Edhe pse relacioni në vijën e gjakut është i afërt, dajë-nip, Skënderbeu, e trajton barabartësisht veprimin e nipit të tij, ku *fajtorin, sipas vendimit që dha gjyqi ynë/do ta përtretim shpejt për n'Itali/në burgjet e mbretit Alfons të Napolit*.

Motivacionin e tradhtisë së tretë, mbase më të papriturën, atë të Hamzait, autori Markaj e lidh me një moment të veçantë historik. Në vitin 1456 ka lindur Gjon Kastrioti, i biri i Gjergj Kastriotit dhe i Donikës. Siç shprehet autori në përshkrimin skenik; *“Kjo ngjarje gëzoi gjithë Arbërin, por hidhëroi Hamzë Kastriotin, i cili humbi shpresën të trashëgonte fronin e Skënderbeut”*.

Motivacionin për tradhti, si uvertyrë të veprimit dramarik, autori e jep me një skenë interesante. Në këtë skenë, Sulltan Mehmeti dërgon gjer në Shqipëri nënën e Hamzë Kastriotit, *(si personazh dramatik Falltarja)*, siç shprehet autori për të *tërhequr në kurth të birin e saj*. Në kuadër të kësaj skene, dialogu Nënë-Bir, *(Hamzai-Falltarja)*, përgjason me një bashkëbisedim falltorësh që thurin fatin e predestinuar të së ardhmes. Dialogu i mëposhtëm është bërthama e veprimit skenik dhe strukturës motivore të Hamzait në skenat vijuese në vepër:

HAMZË KASTRIOTI

Ja ku ta ndeva para syvet dorën,

Dallon të shkruar skeptrin dhe kurorën.

FALLTARJA

Të dyja të takojnë që prej babës

Por t'i rrëmbeka dhelpri e axhës (Fq.329).

Kësisoji, në këndvështrimin e *Falltares*, brenda kornizës portetuese të figurës së Skënderbeut, do parë edhe elementin e veprimeve të Skënderbeut që për *Falltaren* janë *dhelpërake*.

Është thënë dhe përsëritur tashmë disa herë, se nga të gjitha tradhtitë, pritrat, pabesitë dhe mashtrimet që i janë bërë Skënderbeut, ajo e Hamzait është përjetuar më së rëndi nga Heroi ynë. Në gjendje të rënduar psiko-emoive, Skënderbeu mendon për atë se çfarë do të thonë krerët arbëreshë, në një situatë kur *Një nip shiti kështjellën te armiku/një tjetër nëpër terr u vodh e iku*. (323). Në bashkëbisedim me Mamicën dhe Kont Uranin, Skënderbeu hapur shfaq ndjenjat e përjetimit të tradhtisë së nipit, pra nga gjaku i tij:

GJERGJ KASTRIOTI

....S'më vjen keq

Për tradhëtinë e tij, nuk mund ta ndalja,

Por klith me vete: "Ç'është ky mall"kim,

Të ngrihem të luftoj me gjakun tim?” (fq.334).

Pra, tradhtia e Hamzait është përjetuar rëndë sepse është e dyta e gjakut të Skënderbeut brenda familjes. Prandaj, kjo e bën edhe më emotive reagimin e ndjenjën e përjetimit.

Trilogjia e “*Gjergj Kastrioti*” përfundon me *ethet në shtratin e vdekjes*, në të cilën situatë, krahas gabimit pse s’është martuar më herët, që të kishte edhe ndonjë foshnjë tjetër, Skënderbeu në prani të Donikës i lë porosi, djalit të tij, Gjonit, për veprimet që duhet ndjekur ai pas vdekjes së babait:

GJERGJ KASTRIOTI

...Por përsëri

Dëgjomë me kujdes, o Gjoni im,

Në dhe të huaj mund të gjesh fitim,

Kënaqësi dhe nder, por s’do t’harrosh

Se tek e mbramja i veti tek e veti,

Prandaj kur ta takosh një rast të mirë,

Do kthehesh n’Arbër (fq.531).

Ndonëse është vepër dramatike tejet voluminoze, teknikisht jocompatibile me kushtet dhe mundësitë e inskenimit në një teatër modern të kohëve tona, trilogjia e Mirosh Markajt në vlerësimin tim është vepra dramatike më e plotë dhe më e gjithanshme e jetës dhe e bëmave të Heroit tonë. Skënderbeu në veprën e Markajt është Gjergji i Kastriotëve që në rrjedhën e ngjarjeve të njohura, kronikën historike e *shndërron* në *ep* për Heroin mitologjik, gjithnjë në kuptim të pasqyrimin të betejave, momenteve dramtike, situatave dhe përjetimeve emocionale më të veçanta përgjatë shumë viteve, që nga Kuvendi i Lezhës (1444) e deri të vdekja e Skënderbeut më 1468.

Gara për rolin e Skënderbeut

Bashkë me pjesën teatrale *“Kështjella dhe helmi”* të Ismail Kadaresë, pjesa teatrale *“Ndarja e roleve”* e autorit Abdyl Bunjaku përbën *diptikun* e teksteve dramatike për fëmijë, të cilat e kanë si subjekt Skënderbeun dhe kohën e tij, por nuk e kanë atë të pranishëm si person dramatik në vepër.

Abdyl Bunjaku i takon krijuesve të letërsisë për fëmijë, të fundviteve '70 dhe gjatë viteve '80'ta, të shekullit të kaluar, i cili shkroi e botoi kryesisht poezi për fëmijë, por edhe pjesë teatrale.

Vëllimi *“Ndarja e roleve”* (1979), përmbledh brenda vetes dymbëdhjetë pjesë teatrale për fëmijë, kryesisht të shkurtëra, dhe në kuptimin e organizimit, të përshtatshme për realizim skenik nga shkollarët filloristë. Brenda këtij vëllimi është edhe pjesa teatrale *“Ndarja e roleve”*, sipas së cilës pjesë është titulluar edhe tërë vëllimi i botuar. Pjesa teatrale *“Ndarja e roleve”*, është e organizuar në katër pamje (*skena të shkurtëra*), brenda së cilave thuret e zhvillohet ngjarja kryesore si dhe situatat dhe mikrosituatat që e plotësojnë ngjarjen kryesore duke i dhënë elemente të strukturës dramatike veprës.

Skënderbeu, frika nga miu dhe nga terri

Subjekti i veprës është i thjeshtë dhe shënon një moment të rëndësishëm për personazhet: Një arsimtar, në cilësinë e regjisorit, duke marrë shkas nga afrimi i kremtimit të ditës së shkollës, bashkë me një grup nxënësish të përzgjedhur, fillon përgatitjet për realizimin e një pjese teatrale që për personazh kryesor ka Skënderbeun. Nxënësit entuziazmohen dhe secili prej tyre shfaq ambicien e arsyeshme për të luajtur rolin e Skënderbeut. Njëri nga nxënësit, Valdeti kërkon që ta luajë rolin me argumentin si ai ka lexuar dhe din shumë për Skënderbeun, ndërsa, shoku i tij, Toni mendon se rolin *e trimit tonë duhet ta luajë ai që është më trim se të tjerët, sepse i tillë ka qenë edhe Skënderbeu* (I).

Ndërsa, nxënësi tjetër, shok në grup, Naimi, konfirmon se *“Valdeti është trim i vërtetë. Ai nuk frikësohet ta kapë macen për bishti*. Mirëpo, siç tregon Toni, Valdeti ka një problem që ia

pamundëson atij ta përmbush kriterin për të luajtur rolin e Skënderbeut, ai frikësohet nga terri. Dhe rredhimisht, një njeri që frikësohet nga terri nuk është i denjë që të luajë rolin e Skënderbeut trim e të pamposhtur, sepse siç thotë Toni: *“...nuk është mirë që rolin e trimit ta luajë dikush që është frikacak sepse ai nuk do të mundë ta luajë si duhet...”*(I).

Shoqja e tyre në grup, Zogëza, propozon që të mos lidhet çështja e trimërisë së djemve me çështjen e rolit të Skënderbeut, sepse kjo gjë, sipas saj, është e pamundshme.

ZOGËZA (la pret fjalën.): Ku ta gjejmë tani një trim siç ishte Skënderbeu që ta luajë rolin e tij? Ju kërkoni gjëra të pamundshme.

Zogëza është personazhi më racional në këtë pjesë teatrale, e cila me gjykimin e saj të drejtë mundohet ta hapë rrugën për zgjidhje. Regjisori, përkatësisht arsimtari, ndërhyr në bashkëbisedimin e parend të nxënësve, duke ua kujtuar atyre se vetëm njëri nga ta duhet ta luajë rolin e Skënderbeut, sepse nuk mund të jetë më shumë se një nxënës për rol, prandaj, ajo ngarendje për të qenë i pari në rol, është e ngutshme dhe e pavend.

Në rrëmujën e krijuar, Toni propozon që rolin e Skënderbeut ta ndajë me short në mënyrë që të mos ketë hatërmbetje mes shokëve të klasës.

TONI: Më së miri është të qesim short. Kujt t’i qëllojë fati. Shorti, pra, le ta caktojë atë që do të luajë rolin e Skënderbeut (II).

Ky propozim, sado që interesant në dukje të parë, refuzohet nga arsimtari me arsyetimin se një praktikë të tillë të ndarjeve të roleve nuk e kanë bërë më herët. Derisa krijohet përshtypja se janë shteruar të gjitha opcionet për mënyrën e ndarjes së rolit të Skënderbeut, Naimi jep një ide, që të shkojë në shtëpi, dhe kur të kthehet do t’u tregojë të gjithëve se si do ta zgjedh atë që meriton ta luajë rolin e Skënderbeut (II).

Derisa Naimi shkon në shtëpi të tij, që të marrë e të sjallë diçka me vete, siç kishte premtuar, ekziston një hezitim i theksuar te nxënësit e tjerë për ndarjen e roleve të tjera të pjesës teatrale, kështu për shembull askush nuk dëshiron që vullnetarisht ta luajë rolin e Vezirit, ose të Hamzait. Këto dy personazhe në vepër, konsiderohen edhe vlerësohen nga fëmijët si negative

dhe jomeritore për t'i interpretuar. Prandaj, të gjithë nxënësit duan ta luajnë rolin e Skënderbeut. Në ndërkohë, vazhdon edhe ndarja e roleve të gjinisë femërore, derisa propozohet që Lulja ta luajë rolin e Vojsavës, nënës së Skënderbeut, Valdeti, si me humor, refuzon duke thënë se: Sepse *Lulja e ka mendjen e madhe e Vojsava sigurisht nuk ka qenë e tillë (III).*

Për ta përmbyllur bisedën edhe grindjen rreth ndarjes së roleve, arsimtari në cilësinë e regjisorit, mundohet t'ua sqarojë nxënësve se aktori vetëm luan rol, pra interpreton.

REGJISORI: *Pritni pak. Të kuptohemi, aktori luan rolin e asgjë tjetër. Aktori i mirë e luan rolin e njeriut të mirë dhe të keq, madje edhe me sukses të njëjtë (III).*

Në pamjen e katërt, të fundit të pjesës teatrale, Naimi kthehet nga shtëpia e tij, bashkë me një kuti kartoni dhe u thotë shokëve të tij se rolin e Skënderbeut mund ta luajë ai trim që merr guximin ta fusë dorën në kuti dhe ta nxjerrë jashtë “shtazën”, siç e quajnë miun, që ndodhet aty brenda. Askush nuk pranon, përveç Gazmendit. Dhe krejt në fund, kjo sfidë për të dëshmuar guximin dhe trimërinë e atij që e meriton rolin e Skënderbeut, është një lojë me një mi lodër, pra prej gome, të cilën gjë e ka ditur paraprakisht Gazmendi, sepse ai ka qenë i bindur se Naimi nuk guxon që të prekë me dorë miun e vërtetë.

Meqë, Gazmendi ka marrë guximin që ta futë dorën e ta nxjerrëmiun nga kutia, kjo nënkupton se ai është edhe fitues i “garës” për ndarjen e rolit të Skënderbeut. Kjo më së miri vërtetohet krejt në fund nga vetë regjisorit:

REGJISORI: *Megjithatë i ndamë rolet. Tash dihet se kush do ta luajë rolin e Skënderbeut. Dihet kush do t'i luajë edhe rolet e tjera. Prova e parë mbahet nesër. Mirë u pafshim! (IV).*

Fundi i pjesës shënon edhe fundit e ambicies së secilit nxënës për ta luajtur rolin e Skënderbeut.

Edhe pse Heroi ynë nuk është i pranishëm në këtë pjesë teatrale, siç ndodh edhe te “Kështjella dhe helmi” e Kadaresë, prapë se prapë figura e tij, dimensionet dhe aspektet e veçanta të karakterit dhe personalitetit të tij, barten dhe transmetohen në përceptimin dhe ambicien e

fëmijëve për rolin e Skënderbeut. Kjo ambicie, sado që fëmijërore, provon dashurinë, idealizimin dhe pasionin që ngjall te fëmijët figura e Skënderbeut.

Pjesa teatrale e Bunjakut, shquhet për dialogë që, herë-herë, veprës i jepin tone komike. Pikërisht ky diskurs i komunikimit të personazheve është kritikuar nga studiuesit e kohës. Shkrimtari dhe studiuesi i letërsisë për fëmijë, Agim Deva, kur analizon pjesët teatrore të vëllimit “Ndarja e roleve” thekson se: *autori duhet t’i largohet dialogut banal, të zakonshëm, të rëndomtë e të synojë atë poetik, me bukuri fjale, mendimi e kumbim* (Deva, 1983:53).

Sido që të jetë, “Ndarja e roleve”, mbetet ndër të paktat krijime të letërsisë dramatike për fëmijë, që Skënderbeun e sjell në një variant interesant, jo me praninë e tij fizike, por me atë shpirtërore, pra me atë frymë që bart jeta dhe bëmave të tij.

Skënderbeu në trilogjinë arbëreshe

“Trilogji e Skënderbeut”, e autorit arbëresh, Zef Del Gaudios, e cila është shkruar në shqipen standarde dhe është përkthyer në italisht nga vetë autori, përbëhet nga tri pjesë: *Thirrja e atdheut*, *Mojsiu i Dibrës* dhe *Dasma e përgjakur*. Në këtë mënyrë në aspektin strukturor, vepra e Gaudios është e përngjajshme me strukturën e trilogjisë antike greke, sipas modelit të tri teksteve dramatike, që mund të funksionojnë edhe si të mëvetësishme por që qëllimshëm autori i konceptohen si të lidhura mbi bazën e strukturës ideore dhe tematike, por në të cilat personazhi kryesor, përkatësisht bartësi i veprimit është i njëjtë në secilën vepër. Te kjo vepër trilogjike, në pjesën e parë të saj *Thirrja e atdheut* Skënderbeu shfaqet në përgatitje për të filluar kryengritjen e tij nga qyteti i Krujës, “zhduket” në pjesën e dytë *Mojsiu i Dibrës*, për t’u kthyer përsëri në pjesën e fundit *Dasma e përgjakur* në përpjekje për të mbledhur të gjithë krerët e fiseve arbërore në Kuvendin e famshëm të Lezhës, përkatësisht në dasmën e motrës së vet Mamicës, e cila në fund befasisht dhe tragjikisht përgjaket nga konflikti i Lekë Dukagjinit me Lekë Zaharinë.

Në njësinë e parë dramatike të kësaj vepreje, portretimi i Skënderbeut është i njëllotë me atë të që e takojmë në historiografi dhe në krijimet letrare: pra, një Skënderbe, i cili nga motive të pastra atdhedashurie nxitet në rrugën e pakthimin të kërkimit të lirisë për popullin dhe vendin e vet. Pra, me karakteristikën e dallueshme prej njeriu kryengritës ai merr rrugën e kthimit për në Krujë prej nga ku nisë luftën e gjatë shumëvjeçare kundër Perandorisë Osmane.

Në secilën vepër dramatike, tipari kryesor dhe më i rëndësishëm i një personazhi është qëllimi i tij, për të cilin ai ose ajo vepron deri në fund pavarësisht peripetive që mund të dalin rrugëve. Për dallim prej atyre veprave ku qëllimi i personazhit kryesor është personal, në trilogjinë e Del Gaudios motivi i veprimit të Skënderbeut shemb kufinj të qëllimit apo interesit personal sepse, siç dihet historikisht, në figurën dhe personalitetin e tij shohim të ngjizur fort synimin, vullnetin dhe ëndrrën shumëshekullore të popullit shqiptar për liri dhe mëvetësi nga Perandoria Osmane.

Edhe pse sipas historiografisë, Skënderbeu si djalë i vogël rritet si një musliman i mirë pastaj bëhet një nga kryqëtarët e krishterë më fanatikë të gjithë kohëve, qysh në krye të veprës,

përkatësisht në njësinë e parë dramatike, Skënderbeun e shohim njeri besimtar kristian, pra një njeri që kthimin në atdhe e lidh me vullnetin e Zotit:

SKËNDERBEU:

O Zot, O Zot i lartë

Që kthimin për ne deshe

Në dheun e lindjes sonë

Ndihmona të lirojmë

Popullin tonë të pushtuar.

Kështu, Skënderbeu me lutjen drejtuar Zotit, ai beson se Zoti është në anën e tij dhe bashkëluftëtarëve tjerë, dhe ndihmja e tij do të jetë e pakursyer në rrugën e gjatë dhe të përgjakshme për lirinë e vendit. Prandaj, thellësia e besimit kristian të Skënderbeut në këtë vepër është aq e madhe, sa që autori Gaudio burimin e fuqisë dhe shpresës të Heroit tonë e vendos pikërisht te një kryq, të cilin Skënderbu prej vitesh e kishte mbajtur në trup dhe e kishte ndjerë nga afër. Për më shumë, përmes këtij kryqi, Skënderbeu, ngjashëm, si në tragjeditë antike, e kishte lexuar fatin e tij të parathënë, pra e kishte dëgjuar fjalën e Perëndisë, se vet ai do të ishte “drita e popullit të pushtuar”. Në këtë mënyrë dhe me këtë rast, Skënderbeu e shfaq dhe e njeh veten për të dërguar të Zotit si shpëtimtar të popullit dhe vendit të vet.

Të kjo pjesë dramatike karakteristikat e dallueshme të personazhit të Skënderbeut, në pjesën më të madhe janë ato që i njeh dhe pranon edhe historiografia por edhe krijimet letrare në cilëndo gjini. Pra, Skënderbeu këtu na shfaqet si njeri atdhedashës, kryengritës, luftëtar, besimtar dhe i shkathët në arritjen e strategjisë së tij. Skënderbeu e ndjen thirrjen e Atdheut prandaj kthehet në Krujë dhe fillon kryengritjen. Ai i posedon aftësitë e pamohueshme dhe të pakrahasueshme luftarake dhe për më shumë beson se në qëllimin e tij ai e ka edhe ndihmën e Zotit. Një njeri që beson dhe lufton ai edhe fiton. Kjo është premisa mbi të cilën e motivion dhe e ndërton veprimin e vet Skënderbeu në këtë dramë.

Pjesa e dytë e trilogjisë, *Mojsiu i Dibrës*, e zhvendos ngjarjen në kohën e betejave të mëdha në qytetin e Beratit kur edhe ky qytet bie nën sundimin osman. Për dallim prej pjesës së parë, në këtë vepër Skënderbeun nuk e kemi si personazh veprues në skenë. Këtu në qendër të dramës janë Mojsi Golemi dhe gruaja e tij, Znafina Musakja. Edhe pse i papranishëm në veprim skenik, Skënderbeu njëfarë mënyrë është bartës i veprimit sepse gjithçka flitet e veprohet për të dhe rreth tij. Në këtë mënyrë, te kjo pjesë karakteristikat e figurës së Skënderbeut si personazh i shohim dhe i njohim përmes të tjerëve, pra përmes personazheve të Mojsiut dhe Znafinës.

Edhe pse për Mojsiun *asnjëri s'vlen sa Skënderbeu*, për të cilin thotë ai, populli është dashuruar në të, është gruaja e tij, Znafina, ajo e cila me karakteristikat prej Lejdi Makbeth të Shekspirit, vazhdimisht mundohet ta bind bashkëshortin e saj, Mojsiun, se edhe ky është i dashur dhe i respektuar nga populli arbëror po aq sa Skënderbeu. Madje, ajo shkon aq larg sa që vë në dyshimin qëllimin e njëmendtë të Skënderbeut për të luftuar perandorinë osmane dhe e sheh pikërisht atë si pengesë kryesore për bashkimin e princërve shqiptarë siç edhe mund të ilustruhet me vargjet e mëposhtme:

ZNAFINA

...më i rrezikshmi

Është Gjergj Kastrioti, antifeudal

Që ka në mend të bashkojë gjithë feudet

Dhe të bëhet i vetmi mbret.

Nga këndvështrimi i Znafinës, motivi i Skënderbeut për kryengritje ka zanafillën e ambicien e tij për të bashkuar shqiptarët dhe mëpastaj për t'i udhëhequr ata si i *vemti mbret i tyre*. Për Znafinën, një ambicie e tillë nuk do të duhej të realizohej nga Skënderbeu por nga Mojsiu. Ajo, e nxit dhe e bind bashkëshortin e saj, Mojsi, që të pamundësojë jetësimin e këtij synimi të Skënderbeut. Ai fillimisht heziton që të pranojë si të saktë konstatimin e gruas së tij për qëllimin e njëmendtë të Skënderbeut. Mojsiu është dyshues dhe mosbesues për atë që thotë Znafina. Megjithatë, siç e shohim më vonë, ky dyshim dhe mosbesim i tij nuk zgjat pa mbarim

sepse në fund bindet nga ajo çka i thotë bashkëshortja. Ai nuk i del në ndihmë Skënderbeut. E braktis atë.

Te pjesa e tretë, *Dasma e përgjakur*, në përpjekje për të mbledhur dhe organizuar prijësit shqiptarë në Kuvendin e Lezhës, Skënderbeu na paraqitet ngjashëm si në pjesën e parë, një liridashës dhe luftëtar i lirisë. Se ambicia e tij për bashkimin e shqiptarëve është e sigurtë dhe e pa hile, mund ta vërejmë edhe në këto vargje:

SKËNDERBEU

Nuk kërkoj as kurora as të holla;

S'dua të ju ndërroj në vasalë:

Dhe vetëm bashkimin e të gjithëve;

Dua të jem vëllai juaj

Dhe të gjithë bashkë si vëllezër

Të luftojmë për të mirën e atdheut.

Për më shumë, në këtë pjesë dramatike, Skënderbeu paraqitet edhe si përbashkues dhe pajtimtar i udhëheqësve shqiptarë, rrreth një qëllimi të vetëm, për lirinë e atdheut. Rol të ngjashëm ka edhe në skenën e fundit, të aktit të fundit, në grindjen edhe konfliktin e përgjakshëm në mes të Lekë Zaharisë dhe Lekë Dukagjinit.

Në mbarim, mund të konstatojmë se figura e Skënderbeut në trilogjinë e Zef Del Gaudios na vizatohet si portret i një Heroi me përmasat e të dhënave historike por edhe të krijimtarisë letrare që e portretojnë Skënderbeun në aspekte shumëdimensionale: fizike, sociale dhe psiko-emotive. Në karakteristikat fizike Skënderbeu na del një luftëtar i shkathët, në ato sociale një besimtar i devotshëm, dhe organizator e prijës i dalluar dhe në aspektin psiko-emotiv, kemi një Skënderbe të mbërthyer verbërisht nga dashuria për lirinë e ardheut.

Skenderi dhe Zulejka

Gjon Shllaku (1923-2003), është përkthyesi më i shquar shqiptar i autorëve klasikë grekë, latinë, francezë. Jetëshkrimi i tij është po aq dramatik sa edhe vetë situatat caktuara të veprave dramaturgjike. Shllaku, klasat e para të fillores i kreu në Kolegjin Françeskan, si dhe më pas në shkollën shtetërore të “Dugajtë e reja”. Më vonë, gjatë viteve 1935-1945, studioi në *Seminarin Papnuer të Jezuitve* duke bërë edhe vitet e larta të teologjisë dhe filozofisë studioi për pesë vjet greqishten e lashtë, dhe për tetë vjet latinishten. Filozofia dhe teologjia jepeshin në latinishte, si gjuha e klerit që ishte. Nuk jepej gjuhë tjetër ndërkohë. Si student lexoi veprat e klasikëve të antikitetit grek Sofokliun, Eskilin dhe Euripidin. Filloi të shkruante me pseudonimin Lyricus. Por, jeta e tij rinore merr kahje dramatike, kur më 9 dhjetor 1946 burgoset, ishte vetëm 23 vjeç. U dënua me burgim të përjetshëm fillimisht si anëtar i grupit të “Bashkimit shqiptar”, si përfundim bëri 12 vjet në burgun e Burrelit dhe në batat e Myzeqesë. Në burg u njoh me Peshkop Visarion Xhuvani, me të cilin thelloi njohuritë në greqishten e vjetër, prej së cilës përktheu pjesë nga Bibla – Apostujt dhe Shenjtorët. Pati hasur edhe në një antologji të veprës së Homerit, të cilën e përktheu. Në burg mësoi greqishten e re, spanjishten dhe anglishten. Pas daljes nga burgu më 1957 ka punuar te ndërmarrja Zukth-Kashta në Shkodër si llogaritar-normist deri në pension. Pas rënjes së regjimit komunist në Shqipëri (1990), gëzoi njohjen e duhur të mundit, dhe vdes pak muaj pasi mbushi të tetëdhjetat.

Përkthimet e Shllakut janë të shumta dhe të pazëvendësueshme deri më sot. Mjeshtri ynë i këtij zanati, përktheu pjesë nga “*De rerum natura*” e Lukrecit dhe nga “*Eneida*” e Virgjilit kur ishte ende në Seminar. Në moshën 16 vjeçare përktheu të plotë “*Gjeorgjikat*” e Virgjilit. Si 17 vjeçar përktheu “*Ben Hur-in*” e Lju Uallasi. Përktheu tekste biblike nga greqishtja e vjetër, “Punët e Apostujve” dhe “Apokalipsi”. Në vitin 1965 shqipëron “*Iliadën*” në standardin e atëhershëm, më pas kjo vepër u ribotua më 1979 në standardin e paskongresit 1972. Më 1995 botoi shqipërimin e shtatë tragjedi të Sofokliut – përkthim që në kohë të regjimit nuk iu pranua nga Akademia, me “*Kangët e Rolandit*” (bot. më 2003) dhe “*Le Cid*” të Kornejit. Dy muaj përpara vdekjes mbaroi hartimin e “*Fjalorit latinisht-shqip*” të nisur prej shumë vitesh me afërsisht 65.000 fjalë. Ka lënë të pa përfunduar “*Fjalorin greqisht-shqip*” me rreth 18.000 fjalë. Lidhur me këtë fjalor, dhe

rëndësinë e madhe, Irhan Jubica shprehej *“Si mund të nisej biseda me një njeri që thotë se po harton fjalorin e latinishtes me gjashtëdhjetë e pesë mijë fjalë, kur unë vë në dyshim 65 mijë fjalët e mia të shqipes”* (Jubica, 2003). Me shumë sukses, Gjon Shllaku bëri të flasë shqip Ovidin, Horacin, Shekspirin, Hygoïn, Rasinin, De Musenë, Lamartenë, Shatobriandin deri tek Papa Gjon Pali i Dytë. Çmonte Nolin, Dakajn, Alkajn, Lacajn, Çomorën.

Në kohën e demokracisë në Shqipëri, Shllaku u nderua me shumë mirënjohje, çmime e dekorata. Madje, u quajt edhe *“fisniku i fundit shqiptar. Ai bani çka mundi të bante në atë kohë të pashpresë kur jeta e tij mbahej te përkthimi, te leximi: Homeri, Sofokli, Virgjili. Latinër, sidomos. Sepse me i hekë botës kulturën latine asht si me i hekë palcën kurrizore.”* (Jubica, 2003).

Mirëpo, përveç si përkthyes i shquar, Shllaku, shkroi edhe tri vepra të tij autoriale. Të trija këto vepra janë të gjinisë së dramës, *“Dy Lekët”, “Judita dhe Holoferni”* dhe *“Skënderi e Zulejka”*. Kjo e fundit është edhe subjekt i analizës dhe interpretimit tonë.

Odiseada e Skenderit

Gjatë qëndrimit në burgun e Burrelit, Shllaku më 1950 nisi shkrimin e dramës *“Skenderi dhe Zulejka”*, që e përfundoi më 1953 në aeroportin e Urës Vajgurore, Berat. Pra, teksti u përfundua tre vjet pasi e nisi së shkruari. Historia e tekstit, bashkë me historinë e jetës së autorit janë një odiseadë më vete. Këtë odiseadë të tekstit, shkrimin dhe më pas shpëtimin e dorëshkrimit, e jep në mënyrë krejtësisht autentike autori i veprës në një shënim *Post Scriptum* (P.S) në faqen e fundit të veprës:

“DRAMA u fillue në burgun e BURRELIT më 1950. U përfundue me 14 mars 1953 në Aeroportin e URËS VAJGURORE (BERAT). Me anë anë të dy shkodranëve të rinj teknikë të jashtëm në pistën e Beratit u realizue dalje e veprës së vetme të shpëtuese. Shumë vepra të tjera më kanë mbetur pa u nxjerrë prej burgjeve dhe kampeve. Pas gati 47 vjet im vëlla regjizori Lec Shllaku më dorëzoi dorëshkrimi dhe ky asht i pari daktilografim që e përfundova tani në orën 20, datë 20.XI, 1999. Falënderoj me gjithë zemër Zotninë Gjovalin Radoja dhe Esat Huti që më shpëtuen këtë dramë (që më duket si fëmija im i parë që jeton.)”

Gjon Shllaku

(Firma)

Pra, siç dëshmon vet autori, drama është dakilografuar 47 vjet pas shkrimit, ndërsa dritën e botimit e pa më 2006, pak më shumë se gjysmë shekulli pasi autori e kishte shkruar dhe kishte arritur ta shpëtonte dorëshkrimin e kësaj vepre, të cilën edhe vetë e quan si *fëmijën e tij të parë që jeton*, përkundër shumë dorëshkrimeve të tjera që nuk kishin arritur t'i shpëtonte. Statusin zhanror të veprës autori e jep të modifikuar. Në versionin e dorëshkrimit të parë, para daktilografimit, autori pjesën teatrale e kishte përkufizuar me status zhanri *dramë-tragjedi*, mirëpo, në dorëshkrimin e dytë, (gjatë daktilografimit), autori këtë zhanër e modifikon dhe pjesën e emërtion vetëm si *dramë*, emërtim ky që është ruajtur edhe në versionin e botimit edhe pse ky krijim „*plotëson të gjithë parametrat letraro-estetikë të një tragjedie (Mjafton që të kujtojmë fundin tragjik të shumë prej personazheve kryesorë të saj)*“ (Dibra, 2006:7).

„*Skenderi dhe Zulejka*“, si tekst dramatik është i ndërtuar mbi bazën e një kompozicioni klasik, të ndarë në pesë akte. Secili nga këto akte është i përbërë nga dy *kuadre* (Siç i quan autori *skena ose pamjet e akteve*). Këtu, mbylljen e çdo kuadri (*skene*) edhe akti e shënon *rënia e siparit*. Ngjarjet në dramë zhvillohen në dy vende, në Edrene dhe në Slatizë, të shtrira në një hark kohor prej prillit deri në muajin tetor të vitit 1443. Në analogji me ngjarjet e vërteta historike, ky vit është vendimtar në jetën dhe të bëmat e Skënderbut, sepse shënon edhe kthimin e tij në Krujë. Pra, Shllaku, ngjarjet në vepër i vendos pak muaj para se Skënderbeu të kthehet në Krujë, Është kjo periudha e kthesës së tij të madhe.

Në thelb të fabulës së dramës është dashuria e Skënderbeut (*Skenderit*) me Zulejkën, vajzën e bukur të Sulltan Muratit II (*Padishahu*). Skenderi i vënë në shërbim të Perandorisë Otomane, është i mbuluar me lavdi e ndere, kurse Zulejka përbën gjithçka që nga ana e Padishahut konsiderohet si më e dashura dhe më e çmuara që ka. Në ndërkohë, edhe kjo dashuri shënjestrohet nga disa intriga radhazi. Në fillim është Zelmira, e bija e Hasanit (Sadriazem i Sulltan Muratit), e cila e verbuar edhe vetë nga dashuria për Skenderin, sajton intriga të vazhdueshme që ta pengojë dhe ndalojë dashurinë ndërmjet dy të rinjve. Në thurjen e këtyre intrigave, përveç atit të saj, do të përfshiheshin edhe shumë personazhe të tjerë. Çuditërisht, këtyre intrigave do t'u kundërvihet, jo pa sukses, njëri prej *karaktereve më të realizuara e më*

interesante në dramë, Omari, Kryetar i Shërbimit të Fshehtë të Shtetit. Pas shumë kthesash e dilemash, konfliktesh e përplasjesh, Padishahu vendos ta shpallë bashkimin martesor të bijës së tij, Zulejkës me Skënderin, i cili nuk ka kohë ta shijojë këtë lidhje prejse angazhohet me detyrë në luftë kundër Huniadit. Ndërkohë, si fryt i intrigës së suksesshme të Hasanit, kemi vdekjet tragjike të Zulejkës dhe Zelmirës. Skënderi e merr lajmin e zi nga Omari, i cili bëhet edhe ekzekutor i Hasanit. Në një situatë të tillë del në skenë Atë Aleks Komneni, i cili përmes një ftese, jo pak patetike, i bën Skënderit me dije gjendjen e mjeruar të Dheut të Arbërit, ftesë së cilës, së bashku me 500 dragonjtë e tij, i përgjigjet duke marshuar drejt Krujës.

Siç vëren studiuesi Dibra, kësaj fabule me plot ngjarje, suspans, kthesa e të papritura, i përgjigjet një subjekt thuajse klasik, që ruan elementët tradicionalë tëthurjes që ka për bazë rrëfimin kronologjik e linear të ngjarjeve, edhe pse, në ndonjë rast, nuk mungojnë thyrjet dhe retrospektivat (Dibra, 2006:8).

Heroi si *persona* i pestë

Nëse nisemi nga përfillja e parimit për renditjen e personave në veprës sipas rolit dhe rëndësisë që kanë ata, atëherë Shllaku, në veprën e tij „*Skenderi...*“, Skënderbeun (Skenderin) e rendit si personin e pestë në listën e personazheve të veprës. Para tij, figurojnë, si personazhe dramatike, Padishahu, Zulejka, Sadriazemi, dhe Zelmira. Pra, këto katër *veta dramatike* janë para Skenderit, prandaj, kjo listë na e sugjeron edhe rolin dhe rëndësinë e secilit prej tyre në vepër. Natyrisht, kjo renditje, nuk e zbeh aspak rolin dhe rëndësinë që ka Skenderi në vepër.

Pa hyrë në analizë, interpretim e vlerësim më të thellë të elementeve të veprës dhe karakteristikave të personazhit/heroit, do thënë se „*Skenderi dhe Zulejka*“ qenësisht dallohet nga veprat tjera dramaturgjike shqiptare që trajtojnë figurën e Skënderbeut, në dy plane kryesore:

- *Është ndërrë veprat e pakta në letërsinë dramatike shqiptare që trajton periudhën e Skënderbeut në vitet e tij të rinisë, jetës së tij me famën, lavdet dhe nderimi që i janë bërë atij në oborrin e Sulltanit;*
- *Skënderbeu këtu është dashnor, me të gjitha tiparet njerëzore, pra dashuron dhe e dashurojnë.*

Skena e parë, përkatësisht, *Kuadri I* i aktit të parë, provon më së miri, dëshminë e famës, lavdisë dhe autoritetit të Skënderbeut në sarajet e Padishahut. Është ky Skenderi i përkëdheluri i Padishahut, që edhe *ushtarët i ka magjepsë*, apo siç thotë Ushtari I Dytë „*Çdo gur e njuh Skenderin nga zhurmave e sulmeve të tija*“(I,I), apo siç e plotëson Ushtari IV me rrëfimin se „*Çdo vashë i këndon Skenderit tue qëndis flamujt fitimitarë*“ (I,I).

Kulmi i shfaqjes, përfoljes dhe provës së epiteteve për Skënderbeun mbërrihet me konstatimin e Omarit, sipas të cilit, Skenderi „*Kudo asht i soditun si i derguem prej qiellit! Kur kalon të gjithë duen ta shohin...Vajzat dalin ndër ballkone e sharapolle, hypin mbi mure e pemë për ta pamë, e gjuejnë me lule, për shpirt i hidhen në qafë, e gjithë Perandoria ka emnin e tij në gojë, dijetarët e shikojnë si orakullin e kombit. Vetëm oborrtarët pëlcastin nga inati, me në krye Sadriazemin, smirëziun, që pështyn gjak, pse nuk duron ndriçimin që vesh personin e Skënderbeut...Sa herë ky asht përprjekë me plane të tërthorta ta fshijë nga bota, por e frikëson kërcënimi i Padishahut pse për këtë Skënderi asht shtylla dhe pavdekësia e Perandorisë*„(I,I).

Përshkrim më i bukur, me ngjyra dhe tone të shumanshme të figurës së Skënderbeut, mes lavdesh deri në adhurim, vështirë se mund të gjendet në letërsinë dramatike shqiptare. Edhe përkundër faktit që, siç e kemi thënë më lart, Skenderi është i pesti *dramatis persona* në listë, autori qysh në hyrje të veprës, jep përshkrimin, sado që me një gjuhë përshkruese poetike, përmasat e famës së heroit tonë. Përkundër Omarit, është Hasani ai që jep një këndvështrim tjetër për karakterin e Skenderit. Për të „*Ky Skenderi finok, lot me botën dhe di qoftë me lajka e friksim e me anë të namit të vërbojë popullin dhe të shahstisë Padishahun*„ (I,I). Pra, për të Skenderi është lajkatar, dhe fama e tij, është ajo që e vërbon popullin dhe e shashtis Padishahun!

Kthimi i Skenderit në Edrene, me *karrocën ngadhënjimtare*, është çast i mirëpritur dhe fort i lavdëruar nga Padishahu. Në shenjë respekti e nderimi Padishahu ia jep Skenderit, si dhuratë, një shpatë dhe i drejtohet më fjalë të zgjedhura: „*Skenderbe, merre flakën e rrufesë, vetëm ty të ka hije, vetëm ti di ta përdorësh*„ (I,I). Kështu, sipas tij, vetëm Skenderbeut i ka hijë shpata e çmuar e Padishahut, sepse vetëm ky di ta përdor atë.

Skenderi më përulësi e mirënjohje falendëron Padishahun për nderimin, duke i kujtuar atij se vetëm ata „nënshtetas, që luftojnë për atdhe, për flamur e mbret deri në vdekje, e përmbushin me nder këtë detyrë që vetë Perëndia e ka vendos me ligj...„ (I,I).

Se Skenderi është i barasvlerësuar me Padishahun më së miri na e argumenton dialogu ndërmjet Padishahut dhe grave në Haremin e tij.

TË GJITHA: Rroftë Padishahu, Rroftë Skenderi.

PADISHAHU: Kush asht Skenderi?

VAJZAT (Një nga një): Krahu i dhjathtë i Padishahut-Mburra e Perandorisë-Shpata e Pejgamerit...- Lavdia e Kombit-Prijësi me hir Perëndie- Tmerri i anmiqve (I,II).

Trekëndëshi i dashurisë

Në kuadër të rrafshit tematik që bart subjekti i dramës së Shllakut, autori i vë theksin një strukture interesante të zhvillimit të dashurisë, siç e quan Dibra, *ndërmjet trekëndëshit të famshëm dashuror: AJO-AI-AJO*. Zbërthyer në emra personazhesh e karakteresh, kjo strukturë ndërtohet mbi këtë formulë: AJO (Zulejka)-AI (Skenderi)-AJO (Zelmira). Ngjarjet e veprës na provojnë se ky trekëndësh shumicën e herave është *barabrinjës, kurse në kulmin e bazës, sipas rrjedhës së subjektit, vendosen herë Skenderi, herë Zulejka dhe herë Zelmira* (Dibra,2006:10).

Dashuria e Skenderit për të bijën e Sulltanit, Zulejkën, për aq sa vjen nga gjendja e tij emocionale, është ajo ndjenjë që ia zë frymën, dhe të cilit zemra i digjet nga një dëshirë mëkatore, dhe një stuhi shpirti ia ndez gjakun ndër deje, dhe ia dobëson si foshnjës. Në një çast vetmie, Skenderi, përmes monologut të tij nxjerr sheshazi ndjenjat për Zulejkën, të cilat çuditërisht nuk mund t'i kontrollojë:

*SKENDERI (Vetëm)...Zulejka e bukur si statujë greke me vështrimin frymëzues të jep idenë e priftëreshës së Apolonit kur hypte në tempullin e Diellit.-Kur u kujtue një ditë që unë e vëreja, u skuq, sikur kishte turp që asht e bukur,, (II, I).*Ky përshkrim emocional, poetik i Skenderit për bukurinë mahnitëse të Zulejkës është provë e ndjenjës së tij të singertë të dashurisë që ka për të, edhe pse siç e pohon edhe vetë:„*I kam kalue të tridhetat, s’kam provue të bëj dashuni, pse*

*shpiri im nuk asht gatue për këtë, pasi s'kam kërkuar rast të takohem me vajza të reja, s'kam asnjë ide se çka ndjejnë ato në moshën e re...„ (II, I). Kështu, Skënderbeu beson në padjallëzinë e Zulejkës, në mungesën e përvojës së saj jetësore, por në anën tjetër mundohet të dëshmojë se angazhimet e tij luftarake e kanë qitë jashtë sferës së dashurisë deri në një moshë, që ai e përmend në dialogim me Shabekun, të deleguarin e Zulejkës nga dora e të cilit pranon një letër dashurië që ia ka dërguar Zulejka. Në këtë letër, Zulejka e quan Skenderin si *drita e shpirtit tim!* Kurse pamje serioze e Skenderit për Zulejkën tregon *mërzinë dhe shqetësimin e një të hueji*. Ajo dëshiron që kjo fytyrë serioze e Skenderit, të qeshet një herë, dhe ajo buzëqeshje t'i dhurohet asaj. Zulejka i betohet Skenderit se po *vuen* për të, dhe kërkon nga ai dhimbshuri duke i premtuar se do të mbetet pjesë e tij e pandarë, Zulejka e mbyll letrën me këto fjalë: *Mos e përbuz lutjen e një vajzë virgjin, si vajtimi i një drenushe, që për altar asht therore e pastër...„ (II,I). Zulejka i shfaqet Skenderit edhe në ëndërr, duke i shprehur dashurinë përmes këtyre fjalëve poetike: *Ti je faqja e parë dhe e fundit e jetës sime, gëzimi, lumturia dhe mburrja ime (e shtrëngon fort) (II, I).***

Linja e dashurisë, në dramë, nuk është vetëm dykahore, por ajo është pjesë e një trekëndëshi dashuror, sepse ndërmjet dashurisë së Skenderit me Zulejkën qëndron edhe Zelmira, e cila e dashuron poashtu Skenderin dhe synon me çdo kusht ta pengojë kurorëzimin e tyre.

Si në asnjë dramë tjetër, Skënderbeu i Shllakut, paraqitet edhe në një skenë martesë me Zulejkën, në dhomën e pritjes zyrtarë brenda sarajit të Sulltanit, ku Padshahu i marton ata dhe jep urdhër që të bëhet njoftimi zyrtar në Pallat se çifti i ri po kurorëzohet. Këtë njoftim e jep Shaqir Pasha (Prej sallës së burrave në sallën e grave, prej andej në ballkon jep me zë të lartë lajmin e Martesës): *„Sot Lartmadhnia e tij, Padishahu i perandorisë osmane kunorëzon me kunorën e martesës bijën e vet Zulejkën me Skenderbeun“.* (III,I). Pas këtij njoftimi të rëndësishëm, autori përdor Korin e burrave që të këndojë një këngë në nderim të aktit ceremonial martesor:

KORI I BURRAVE: *Thonia kangës, o sorkadhe*

Sikur dini ju këndoni

Zulejkën me yll në ballë

Nuse Skendos t'ia dhuroni,

Çelnie derën e nusnisë

Erdhi fati i Turkisë (III,I).

Pas *Korit të Burrave* këndon *Kori i Grave* dhe kështu ceremonia vazhdon. Skenderbeu dhëndërr i Padishahut! Zulejka dhe Skenderi jepin betimin para Padishahut për dashuri e besnikëri të përjetshme. Në natën e martesës, Skenderi i zbulon një fshehtësi Zulejkës, ia tregon *shpatën e shkrueme në krahun e djathtë*, të cilën ajo ia puthë, dhe mëpas i tregon edhe për *andrrën e nanës* Vojsavë kur ishte shtatzanë, me kulçedrën e madhe që: *kokën e kishte në Anadoll, trupin në Ballkan dhe kambët në Itali*. Në këtë skenë, sado të konstruktuar në kuptimin e rrjedhës dramaturgjike, autori shënon edhe një moment interesant, atë kur Skenderi i tregon Zulejkës se feja e tij e parë është kristiane dhe se atdheu i tij është Shqipëria. Për çudi, Zulejka, pranon fenë, madje pranon që të kthehet në Shqipëri bashkë me Skënderbeun: *“Skender, atdheu yt asht i imi, gjuha jote asht e imja, njerëzit e tu janë të mitë. (Me emfazë). Jam gati të shkoj në atdheun tand, që të mos shuhet drita e Kastriotëve. Ti je feneri i Shqipëtarëve” me i ndriçëm se errësira e vorreve...*” (IV, I). Në këtë mënyrë, përmes këtyre fjalëve të Zulejkës, autori jep dashurinë e pakufijshme dhe të pakushtëzuar që ka për Skenderbeun, e bija e Sulltanit, Zulejka.

Skenderi dhe Zulejka ndahen, ndahen, përmes një skene puthjeje (*e rralla e këtij lloji hasur në letërsinë dramatike me personazh Skenderbeun!*), me bindjen se do të takohen sërish, pasi që Skenderbeu të kthehet fitimtar nga beteja e Nishit. Kjo është puthja e parë dhe e fundit e Skenderit në vepër dhe biseda e tyre e mbramë.

Thirrja e hijeve/Nderi apo detyra?

Struktura psikologjike e heroit tonë, në personazhin e Skenderit, është komplekse, sepse e vë në sprovë atë për të vendosur ndërmjet dy ndjenjave: dashurisë apo detyrës. Nder është respekti për Padishahun dhe mbajtja e fjalës së dhënë, ndërsa detyrë përgjigja në thirrjen e Hijëve (*Gjonit dhe vëllezërve të tij, Stanishit dhe Reposhit*), të cilët i shfaqen në ëndërr dhe i bëjnë thirrje që të kthehet në atdhe. Hija (*Fantazma*) e Gjonit i dëftën për gjendjen në Shqipëri, dhe i tregon se si *“shtëpitë tona i mbulon mendimi i errët i vdekjes; nata e zezë ka zbrit mbi to! Na shkeli robnia. Hijet e stërgjyshërve ulërijnë në vaj e rënkime tye qa nderet dhe lavdinë që humbi vendi”*

(II, I)). Gjoni, as askush tjetër nuk do ta besonte, që shpirti i Skenderit me *kaq egërsi e harron misionin e shenjtë*, tutje Gjoni (*Fantzmë*) i jep Skenderit epitete të çuditshme si: *kapedan orrlash për kerrma, avanturier cinik...*

Monologu i Skenderit, pas zgjimit nga ëndrra e llahtarshme, pra pas bashkëbisedimit me fantazmat e Babait dhe dy vëllëzerve të vrarë, shpërfaq luftën e tij të brendshme ndërmjet detyrës dhe dashurisë.

SKENDERI, (*Vetëm. Ngrihet në këmbë, me flokë të shprishun, i tretun*). ***Andërr e tmerrshme. Randë më qortoi im atë i lodhun nga dhunimet dhe ndëshkimet. Vallë ç'ka ndodhë? Mos ka vdekë? Burra dhe gra shqiptare më luten me shpirt t'u jap liri. Në anën tjetër zani i Zulejkës ma prek zemrën. Në njenën anë më thërret detyra për madhniën e fyeme të kombit tim, në anën tjetër më tërheq dashunia e një virgjine që bahet theror për mue. "DETYRA"- "DASHUNIA" këto luftojnë në mua për vdekje njana-tjetrën. E para asht nder e dyta jetë. Çka vlen jeta pa nder? (II.I).***

Ëndrra e Skenderbeut dhe ndjenja paralajmëruese del e vërtetë, sepse me t'u zgjuar merr lajmin për vdekjen e Babait të tij, Gjoni. Kjo luftë e brendshme psiko-emotive e tipizon Skenderin si një person me ndjeshmëri të madhe, që detyrohet ta marrë vendim, pra të përcaktohet e të zgjedhë ndërmjet detyrës dhe dashurisë, megjithatë në fund, me vetëdije të plotë, sakrifikon dashurinë për detyrën, në paralele krahasimi, siç e bën ai, sakrifikon *jetën* për *nder*. Për Skenderin detyra, pra nderi, është më i rëndësishëm sesa *jeta/pasioni dashuror*.

Një situatë të tillë, me *dilemën hamletiane*, e hasim edhe në dramën "Skenderbeu..." të Anton Xanoni.

Në dramën "Skenderi dhe Zulejka", autori Shllaku, përdor figurat e Magjistareve, duke ndjekur kështu, shembullin e Magjistriceve të Shekspirit në tragjeditë e tij, veçan të njohura te vepra „*Makbethi*".

MAGJISTARJA I – Fikni qirat dhe fenerin se magjia po fillon (terr përvep zani i kazanit). O ti helm, o helm i zi, derdhu. Shpërthe me tërbim (Përziën kazanin: u flet shoqeve) hedh këlkazën, qëro rrëcokun e hutinit, flake synë e kukuvajkës, fute gjakun e dobiçit, shtjer gurmazin e

herkeqes, përziej vnerin e qenit t'ngordhun dhe jargon e grues s'tërbueme-Derdh magjia, po vërtitet, gurgullon vala e kazanit-Oh! S'tufan shpëtona ZOT!... Çeluni plagë, coptouni mishna. Thyjuni kocka shqyjuni krahnorë. Derdhuni angrra dhe tru shpërndajuni (*qeshet për çudë*) hahahahaha, prej gazit po gajasem:

Natë e ditë unë gjak kërkoj

Pa pi gjak nuk mund të rroj.

I gjithë ky ritual mistik, në *shpellën e magjistricave*, është në funksion të përplotësimit të idesë së autorit, për një tekst dramatik që figurën e heroit, e ndërton mbi premisat e fatit të parathënë, pra fatumit të cilit nuk mund t'i ikësh asnjëherë dhe në asnjë rrethanë. Magjistaret e Shllakut, për dallim prej atyre të Shekspirit, nuk e kumtojnë fatin e parathënë të heroit, por pa vetëdije bëhen pjesë e një komploti të pasukseshëm që e udhëheq Zelmira.

Nëse e analizojmë në një rrafsh krahasimtar me Shekspirin, do thënë se *vetëhelmimi i Zulejkës pas një intrige e keqkuptimi fatal i bën jehonë aktit final të Zhuljetës në Tragjedinë "Romeo e Zhuljeta"* (Dibra, 2016:12).

Fundi i veprës dhe i veprimit të Skënderbeut si peson dramatik, është më i ndryshëm se në shumicën e veprave të gjinisë së njëjtë dramatike që janë subjekt i punimit tonë. Derisa Skenderi është në çadrat e kampit të ushtrisë turke, merr lajmin e kobshëm për vdekjen e Zulejkës, të cilën ai e dashuroi aq shumë. Këtë çast dhimbjeje, për humbjen e të dashurës së tij, Skenderi e ndan edhe me bashkëluftëtarët të tjerë:

SKENDERI: *Ah! Në këtë botë sendet ma të bukurat kanë fatin më të mjerin. Ky trandofil jetoi sa trandofilat vetëm një mëngjes. Me virtytët e sajë ishte dashunia dhe shpresa e familjes sime dhe unë e dashunova ashtu si vetëm një Engjëll mund të dashunojë...(V, II).*

Në këtë çast, i rrëmbyer nga lajmi pikëllues për vdekjen e Zulejkës, Skenderi vendos që të mos luftojë kundër Huniadit por do t'i dërgojë lajmëtarët që të njoftojnë kthimin e tij në Shqipëri me *500 dragonjtë e tij, duke kapërcyer bjeshkët e Gostivarit*. Dhe si i tillë, ky plan dhe vendim i Skënderbeut, mirëpritet nga të gjithë bashkëluftëtarët e tij shqiptarë, të cilët mes brohorimash

thërrasin për luftë, nën udhëheqjen e *Princit të Krujës*. Fare në fund të veprës, Skenderi shpalos *flamurin e dëshmorëve, me Shkabën madhështore e krahëgjanë*, dhe të gjithë së bashku, duke kënduar himnin e flamurit betohen se do ta mposhtin *flamurin e tiranisë*, dhe ta dërmojnë *zgjedhën e robnisë* duke i falur kështu popullit lirinë.

Drama e Shllakut, nga pikëpamja e një vepreje letrare dramatike, mund të diskutohet në shumë plane ideore, tematike e estetike, megjithatë, në thelb, rëndësia e kësaj vepre qëndron në portretimin e Skënderbeut në përmasa më njerëzore, si një dashnor i ndershëm, por edhe si dalëzotës për atdheun e tij, Arbërinë e kohës. Kur jemi te veçoritë e veprës, për studiuesin Ridvan Dibrën, gjuha është *ndër vlerat më të qënesishme të dramës*. Tutje Dibra sugjeron se *duke u nisur nga karakteri i veprës dhe koha kur ajo është shkruar (1950-1953), vënia e saj në skenë do të ishte një ndërmarrje e vështirë dhe thuajse e pamundur, Porse botimi i saj si tekst me vete merr rëndësi e vlera shumanshme (Dibra, 2006:13)*.

Skënderbeu i Shllakut është hero i dashnor dhe dashnori hero.

Gjergji i Vogël dhe Skënderi i Madh

Ndër të paktë autorë, shqiptarë nga Kosova, që ka shkruar tekst dramatik me figurë qëndrore Skënderbeun është edhe Ahmet Qirezi (1954-2019). Me një përvojë 16 vjeçare si aktor në Teatrin Popullor Krahinor të asaj kohe, sot Teatri Kombëtar i Kosovës, Qirezi u mor edhe me dramaturgi. Ndërmjet viteve 1960-1969, Ahmet Qirezi shkroi këto drama: *“Vrasja e errët”* (1960), *“Çipçinjtë”* (1962), *“Nëna e vërtetë”* (1964), *“Erveheja”* (1966), *“Gjergj Kastrioti – Skënderbeu”* (1967) dhe *“Ngjyrat e jetës”* (1969). Dramat e tij, edhe si dorëshkrime, janë luajtur gjatë viteve ‘60-’80 nga trupa teatrosh amatore dhe profesioniste në Kosovë. Me dramën *“Ngjyrat e jetës”*, Ahmet Qirezi fitoi çmimin kryesor të konkursit për dramë origjinale shqipe në vitin 1969 në TPK. Si rezultat, ashtu siç edhe parashihej në konkurs, ky tekst dramatik u vu në programin e rregullt artistik të teatrit, për sezonën 1969-1970, por pas dëshifrimit të autorit të tekstit, ky tekst i shpërblyer në mënyrë meritore nuk u realizua skenikisht asnjëherë, dhe për këtë gjë kurrë nuk u dhanë shpjegime e as arsyetime. Megjithatë, Ahmet Qirezi, suksesin më të madh në krijimtarinë e letërsisë dramatike e ka arritur me dramën *“Erveheja”*, si adaptim i poemës me të njëjtin titull të autorit. Muhamet Çami – Kyçyku. Kjo shfaqje, me regji kreative të Muharrem Qenës, dhe interpretim të jashtëzakonshëm të aktorëve të trupës rezidente të TPK, arriti pjesëmarrje dhe shpërblime në disa festivale të njohura teatrore në ish-Jugosllavi. Ahmet Qirezi identifikohet me 40 vjet pune e angazhimi si gazetar, mësimdhënës, aktor, kritik krijues e kritik i teatrit dhe i filmit.

Veprën e tij dramatike për Skënderbeun autori e shkroi për ta vënë në skenën e Teatrit Popullor Krahinor të Kosovës, si shenjë kremeteje për 500 vjetorin e vdekjes së Heroit tonë. Por, siç rëndom ndodh me fatet e predestinuara, për shkak të rrethanave politike dhe sociale, inskenimi i kësaj vepre nuk është bërë i mundur në TPK, por premiera e saj është dhënë me mjaft sukses, në Teatrin e Prizrenit, më 28 prill 1968. Për habinë tonë, drama e Qirezit *“Gjergj Kastrioti – Skënderbeu”* e shkruar më 1967, ka mbetur e pabotuar, pra si dorëshkrim dhe vetëm njëherë e inskenuar më 1968, për 50 vjet rresht, pra gjysmë shekulli. Drama u botua për herë të parë në vitin 2018, pikërisht në 550 vjetorin e vdekjes së Heroit. Prandaj, historia e tekstit është e njejtësuar me fatin e autorit, në këtë rast, i anatemuar dhe i diferencuar nga pushteti ideologjik i kohës. Botimi i kësaj vepre, pak muaj para se autori të ndërrojë jetë, më shumë se sa një botim

letrar i radhës, duhet parë si provë e përpjekjes për të sjellë e mbajtur gjallë në kujtesë figurën e Heroit.

Në kuptim të përcaktimit të zhanrit të veprës, tekstin dramatik *“Gjergj Kastrioti Skënderbeu”*, vetë autori e jep si dramë, pra një dramë për Heroin tonë kombëtar. Siç është shkruar në mënyrë eksplicite në parathënien e veprës, kjo dramë është krijuar mbi frymëzimet që autori ka pasur nga vepra monumentale e Marin Barletit *“Historia e Skënderbeut”*, dhe poema, me po të njëjtin titull e Naim Frashërit. Shkrimin e kësaj vepre dramatike autori e sheh si kontribut modest për Jubileun e 500 vjetorit të vdekjes së Skënderbeut, që shënohej më 1968. Kështu edhe Qirezi, si shumë dramatishtë të tjerë, bazën motivore e ka të ndërtuar mbi themelet e veprave të njohura që trajtojnë jetën dhe veprën e Skënderbeut. Kjo nënkupton që ngjarjet dhe situatat në vepër janë rikonceptuar si intencë e autorit për t’i rishkruar dhe për t’i sjellë në skena dramatike momentet më të rëndësishme të jetës dhe të bëmave të heroit tonë.

Ngjarjet në dramën e Qirezit kohësisht ndodhin në fillim të pushtimeve osmane në gadishullin ballkanik.

Trinia e “shenjtë”: Mbreti/Mbretnesha dhe i Biri

Krahasuar me veprat dramatike të autorëve të tjerë, shqiptarë e të huaj, drama e Qirezit përmban disa aspekte të trajtimit të veçantë të figurës së Skënderbeut. Përveç tjerash, Qirezi, qysh në ekspozicion të veprës, *(Pamja e parë)*, vendos si personazh aktiv Babain e Skënderbeut, Mbretin Gjon, siç shënohet në listën e personazheve dramatike, nënën e tij, Mbretëreshen Vojsavë, si dhe Gjergj Kastriotin fëmijë. Kjo pamje skenike, mjafton që të krijojme një përfytyrim të qartë për karakterin e Mbretit dhe Mbretëreshës, përkatësisht Gjonit dhe Vojsavës, si dhe Gjergjit të vogël.

Në një kontekst të rrethanave të rënduara politike dhe shoqërore për shqiptarët e principatave arbërore, Mbreti Gjon paraqitet me tipare të një udhëheqësi të vendosur, atdhedashës dhe mbi të gjitha i gatshëm që të sakrifikojë gjithçka, madje edhe fëmijët e tij, në të mirë të atdheut dhe lirisë së bashkëkombësve të vet. Kjo më së miri provohet me përgjigjet që jep me rastin e kërkesës ultimative të Sulltanit për dorëzimin peng të katër djemve të tij.

GJON KASTRIOTI

Atë ditë që jam bërë mbret, kam vendosur që çdo gjë që kam, madje edhe fëmijët e mi të mitur t'i flijojë për atdhe! Kështu veproj se, jam i bindur që, jo vetëm të tjerët, por edhe Gjergji i vogël, po të ishte i rritur, vet do të flijohej. Kjo është detyrë e imja ndaj mëmëdheut e popullit të vuajtur (f.16).

Këtu, përveç cilësive atdhetare e udhëheqëse të Mbretit Gjon, autori përmes dialogut të personazhit në fjalë, e jep projeksionin e mendimeve, bindjes dhe pritshmërisë së tij, për karakterin e Gjergjit të vogël, si dhe veprimeve dhe vendimeve që ai do të mund t'i merrte në një situatë të ngjashme hipotetike në një kohë të ardhme, kur ai të ishte i rritur. Ky mendim i Gjonit për Gjergjin e vogël, është edhe projeksion i parakohshëm i trashëgimitarit të ardhshëm të kurorës mbretërore shqiptare. Sado që ky vlerësim i Gjonit për Gjergjin e vogël, rrjedh nga një projeksion letrar, pra realitet artistik, brenda vetes ngërthen mbase të pavetëdijshmen e ndjenjës, vlerësimit dhe mendimit prindor për fëmijën e tij të vogël. Nuk është rastësor fakti, që Gjoni duke qenë baba i katër djemve, flet me admirim dhe pietet për më të voglin, që në këtë rast është Gjergji. Se ekziston një raport i veçantë në racionin babë-bir, (*Gjon-Gjergji*), këtu është mëse e dukshme dhe e kuptueshme. Figura e Gjergjit të vogël në pamjen e parë të veprës është ajo e fëmijës me pasion për lojërat luftarake, por edhe plotësisht i dëgjueshëm ndaj urdhërave të t'Atit. Pra, për Gjergjin e vogël, fjala e Gjonit, cilado qoftë ajo, nuk duhet refuzuar, sepse në këtë rast nuk është vetëm fjala e prindit, por fjala e Mbretit, pra e një autoriteti udhëheqës.

GJON KASTRIOTI

Do t'më dëgjosh ç'të them Gjergj?

GJERGJI

Po, Atë!

GJON KASTRIOTI

Do të shkosh dikund larg, Gjergj...

GJERGJI

Po, Atë

GJON KASTRIOTI

Në Turqi, Gjergj...

GJERGJI

Po, Atë!...(E ngrit shpatën.)

GJON KASTRIOTI

Nuk do të qajsh, Gjergj...

GJERGJI

Jo, Atë! (f.20-21).

Ky është dialogu më përmbajtësor, që shfaq raportin *Atë-Bir* në vepër. Gjergji pranon, pa asnjë kundërshtim, të shkojë në Turqi, larg familjes e vendlindjes. Gjergji i premtun të Atit se nuk do të qajë, se do të shkojë në shkollë, do të mësojë shumë dhe se atje do të bëhet i dëgjueshëm. Siç del nga përmbajtja e këtij bashkëbisedimi, Gjergji i vogël jep premtime se do t'i përmbush kërkesat e babait, ndërsa në anën tjetër, Gjoni, përmes kërkesave që ia drejton të birit, ndërton provën e pritshmërisë që ka prindi në raport me fëmijën e tij.

Autori në vepër, një raport të veçantë e ndërton edhe në linjën Mbretëreshë (Vojsavë)-Gjergj. Mbretëresha, e çuditur me rrethanat e krijuara mbi domosdoshmërinë e dorëzimit peng të katër djemve, nuk arrin ta kuptojë faktin se pse duhet që t'i jepet peng Sulltanit edhe Gjergji i vogël, sipas së cilës ende *gjinin nuk e ka harruar*. Edhe pse Mbretëresha nuk e kupton se çka i duhet Sulltanit një fëmijë i vogël në oborrin e tij, ajo, si besimtare e devotshme, i lutet perëndisë që t'i ruajë dhe t'i ndihmojë të katër djemtë e saj, në mesin e tyre edhe Gjergjin e vogël. Mosha e dorëzimit të Skënderbeut peng në oborrin e Sulltanit, nuk është dhënë më saktësi të plotë, prandaj edhe sot, të dhënat historike nuk janë të njëjta, madje shpeshherë dalin edhe kontradiktore. Sido që të jetë, thuajse nga të gjitha të dhënat historike, rezulton se megjithatë Skënderbeu ka qenë i mitur kur është marrë peng në oborrin e Sulltanit. Kur flasim për pamjen e

parë të dramës, ku Skënderbeu si personazh dramatik veprues është fëmijë, në kontekst të analizës së strukturës psikologjike të personazhit, duhet vënë theksin te veçantitë e Skënderbeut në raport me të tjerët. Këtu, Skënderbeu tregon pasionin e lojës me shpatë, pra një afinitet të tij për artin luftarak, të cilin do ta zhvillojë e përvetësojë në ndërkohë gjatë qëndrimit dhe shërbimit në ushtrinë e Perandorisë Osmane. Në këtë pamje, mjaft bukur është përshkruar skenikisht, loja e luftës më shpatë e Skënderbeut, e ndodhur mbrapa skene, gjatë së cilës ai “vret me shpatën e tij” plot 63 ushtarë turq, numër ky që qëllimshëm nga autori është shenjuar si numri i viteve të cilat Heroi ynë do t’i jetojë dhe gjatë së cilës kohë ai do të korrë shumë fitore kundër perandorisë osmane.

Në përpjekje për të përshkallëzuar konfliktin dramatik në vepër, për të eksploruar e shpërfaqur botën psiko-emotive të personazheve, autori Qirezi, pamjen e dytë të veprës e kufizon me veprim skenik duke e përqëndruar tensionin dramatik te struktura psikologjike e Mbretëreshës, e cila për dallim prej pamjes së parë, ku ajo është e fortë dhe e qëndrueshme edhe fizikisht edhe emocionalisht, këtu Mbretëresha shfaqet në një lloj kllapie, e cila përmes monologut të saj, si dhe bashkëbisedimit me Mrikën por edhe me mbretin Gjon (*Fantazmë*), i cili e shpëton Mrikën nga përdhunimi që tentojnë t’ia bëjnë ushtarët turq. Kjo skenë, sado ireale që është ndërtuar, paraqet realitetin e zyrtër, dhe mynxyrën që i ka ndodhur tokave arbërore pas marrjes peng të Skënderbeut me vëllezërit e tij, si dhe vdekjes së Gjonit. Këtu shënohet edhe mungesa e udhëheqësit, pra nevoja për një prijës, që mund dhe duhet ta nxjerrë Arbërinë domosdoshmërisht nga robëria osmane.

Figura e Skënderbeut duhet të shikohet, analizohet e vlerësohet edhe nga ana tjetër e medaljes, pra nga kënvështimi që i bëjnë edhe kundërshtarët, përkatësisht armiqtë e tij. Pamja e dytë e veprës jep provën më të mirë të pikëpamjeve të Sulltanit për Skënderbeun. Sado që, në komunikimin e drejtpërdrejtë formal, Sulltani shpreh konsideratën më të lartë për aftësitë dhe shkathtësitë luftarake të Skënderbeut, marrë këtu edhe falenderimin e Sulltanit për besnikërinë e Skënderbeut në shërbim ndaj tij, prap se prap, hija e dyshimit për Skënderbeun, qëllimet dhe veprimet e tij në të ardhmen, nuk e lënë të qetë Sulltanin. Në rrjedhë të këtyre mendimeve, Sulltani gjithmonë dhe gjithnjë është i kujdesshëm, i vëmendshëm dhe plotësisht i vetëdijshëm

për ndjenjën e mosbesimit që ka ndaj Skënderbeut, jo për ndonjë arsye të veçantë, por për të vetmin shkak që lidhet me përkatësinë e tij etnike, pra të qenurit shqiptar. Në përpjekje për të mbajtur Skënderbeun sa më larg Shqipërisë, dhe po ashtu sa më larg realizimit të synimit të tij, që të kthehet një ditë atje, të cilën gjë e parandjen Sulltani, ky vendos që ta dërgojë atë për shërbim sa më larg, në *Hindistan*. Ky plan, si dhe vendimi për emërim zëvendëskomandant në luftën kundër Huniadit të Hungarisë, si dhe mosmbajtja e premtimit për dërgim në Shqipëri, e ngjallin ndjenjën e mosbesimit të Skënderbeut në Sulltanin. Me aktin e dërgimit të Skënderbeut për luftë në vende të largëta, Sulltani e krijoi mundësinë që ta jetësojë planin e tij djallëzor, të cilin e ka, siç shprehet ai: *“Arnautistanin duhet bërë copa copa në shtatë pashallëqe; në koftë lazëm-në shtatëdhjetë”*.

Siç pëshkruhet në historiografi, pjesëmarrja në betejën e Nishit, kundër Hundiadit të Hungarisë, është shfrytëzuar si moment i rëndësishëm dhe i volitshëm për Skënderbeun që ta jetësojë ëndrrën e tij, pra, kthim në Atdhe dhe të luftojë për lirinë e popullit të vet arbëror. Historia bashkë me letërsinë e kanë trajtuar motivin e largimit të Skënderbeut nga fushëbeteja e Nishit në mënyra dhe këndvështrime të ndryshme, varësisht nga prizmi i analizës së veprimeve të Skënderbeut. Meqenëse sfondi i ngjarjeve në dramën e Qirezit është barletian, atëherë edhe motivi dhe rrjedha e ngjarjeve në dramë vjen po nga i njëjti burim historik. Megjithatë, si realitet letrar, autori provën e motivit të largimit të Skënderbeut e sjell përmes një situatë dhe gjetjeje interesante dramaturgjike dhe skenike njëkohësisht, përmes ditarit që e shkruan Skënderbeu (*Pamja e katërt*) në dhomën e tij të fjetjes. Në ditarin e tij Skënderbeu shkruan se *Në gjirin e të gjitha këtyre betejave që i ka zgjedh në dobi të Sulltanit, mbështillet e fshehet kënaqësia e Sulltanit dhe zilija e pashallarëve ndaj tij*.

Ditari i Skënderbeut është zëri i tij, që artikulon motivin e paknaqësisë, por edhe qëllimin final të fshehur prej kohësh për kthimin në atdhe.

SKËNDERBEU – Zëni i tij

...Njashtu si ka qenë shkallëzimi i ngjirtjes sime deri në këtë gradë, nga kjo betejë fillon edhe zbritja ime dhe, po qe se tash nuk e shfrytëzoj rastin për të ikur në atëdhe, një ditë tjetër do të bëhet vonë. Pra, tash duhet të iki i gjallë, o i vdekun-në Shqipëri...” (f.43).

Fantazmat e familjes

Pamja e katërt e veprës përmban skenat më interesante në tërë veprën. Skena ireale, si ëndërr pas një gjumi të thellë, shfaq më së miri gjendjen e Arbërisë së kohës dhe nevojës për veprimin e Skënderbeut. Si rrallëkund tjetër, në një skenë të tillë dramatike, sado që ireale, kemi bashkëbisedimin familjar ndërmjet Gjergjit, babait Gjon, Nënës Vojsavë dhe motrës Mrikë. Fantazmat në diskursin e tyre të komunikimit portretojnë Skënderbeun me virtytet që ka; Nëna i kërkon që të flejë birit të saj, siç e quan ajo *Dragua të maleve, tmerr i Sulltanit*, dhe njëkohësisht me plot meritë konsideron se këtij i është *lëshuar radha nga Pirrua dhe Leka i Madh*. Ky epitët krahasimtar e paralelizon Skënderbeun me dy burrat e mëdhenj që njeh historia e hershme shqiptare, Pirruan dhe Lekën e Madh. Ndërsa, për Mrikën ky është *trim me fleta, që Sulltanit famëi sjell*. Ajo i tregon se si Kruja tashmë është shndërruar në *burg dhe varr* për të gjithë ata që jetojnë aty.

Fantazma e Gjonit, sjell kumtin e zi, se pas largimit të Skënderbeut, *u shue shtëpia! Ra Shqipëria, u shua dhe u shkatërrua*. Gjoni mundohet ta bind Skënderbeun se Sulltani nuk ia don të mirën dhe se po i përgatit kurth këtij:

GJON KASTRIOTI

Murati po të bën varr. Ai që të shoi shtëpinë e mëmëdhenë dhe shqiptarinë e bëri rob, ty nuk ta do të mirën! Mos gabo ta rrahish Azinë si Skënder i Madh, se ashtu atdheut s'i bën dobi. (Fq.50).

Në këtë mënyrë, për Gjonin, shqiptarët më shumë kanë nevojë për një *Gjergj të vogël* se për një *Skënder të Madh*. Këtu, *Gjergji i Vogël* ka kuptimin e Gjergjit shqiptar, që lufton për edhe në vendin e vet, dhe mbetet djali i vogël i familjes mbretërore të Kastriotëve, sesa Skënder i Madh, që lufton për Sulltanin dhe ambiciet e tij. Të mjaftueshme janë faktet në vepër që Skënderbeu të marrë vendimin më të rëndësishëm të jetës së tij, atë të largimit nga ushtria e Sulltanit dhe kthimit në Krujë, prej ku edhe e nis qëndresën disadekadëshe kundër Sulltanit. Autori këtu nxjerr në dritë edhe një anë tjetër të Skënderbeut, rrallë të hasur në letërsinë dramatike, atë të strategut të madh luftarak, sepse në përgatitje e sipër të planit për largim nga

Nishi dhe kthim në Krujë, ai harton një strategji të veçantë të ndryshme nga ato të përdorura në luftat e mëhershme.

SKËNDERBEU

Po që se luftojmë kësaj here sikur deri më tash, na del keq; por neve tash do ta vejme në vepër një mënyrë të re lufte (f.59).

Strategjitë e veçanta të suksesshme luftarake të Skënderbeut kane qenë të mirënjohura dhe për shumë vite janë shndërruar subjekt i analizave dhe vlerësimeve ushtarake. Me aftësitë e tij diplomatike e ushtarake, Skënderbeu edhe pse i caktuar zëvendëskomandant në betejën e Nishit, arrin ta bindë të deleguarin e Sulltanit për ndërrim të planit të luftës për zhvillimin e betejës së Nishit. Kësisoj, ky ndërrim plani, ia mundëson Skënderbeut që ta realizojë planin e tij kryesor, bashkë me luftëtarët e tjerë shqiptarë, për të cilin kishte ëndërruar gjatë gjithë jetës, ta gjejë momentin e volitshëm për kthim në atdheun e tij. Ngjarja pasuese në vepër, si moment kthese është ajo që e dimë edhe nga historia, Skënderbeu nën kërcënimin e armës (*shpatës*) e detyron përfaqësuesin e Sulltanit që ta nënshkruajë dhe vulos dektretin (*fermanin*) sipas së cilit, Skënderbeu emërohet *Komandant i Krujës dhe Shqipërisë*.

Akti përmbyllës në vepër (*Pamja e gjashtë*) shënon ngjarjen historike, të kthimit të Skënderbeut në Krujë. Autori Qirezi, duke ndjekur shembullin e fillimit të veprës "*Hamleti*" të Shekspirit, këtë pamje e nis me dy rojtare në Kështjellën e Krujës, Selamin dhe Rojtari i Parë, të cilët ngjashëm si personazhet shekspirianë, Bernardi, Marcelli e Horati, flasin për frikën gjatë rojës natën, për fantazmat, të papriturat dhe gjumin që duhet shmangur me çdo kusht.

Kthimi i Skënderbeut në Krujë është i shumëpritur deri në adhurim. Skenën e hyrjes së Skënderbeut në Krujë, autori qëllimshëm, për efekt dramatik, e shoqëron me muzikë të përzgjedhur, si gjetje skenike, që në këtë rast është melodia e këngës epike "*Kur ka ra kushtrimi n'Kosovë*". Pas kthimit të tij në Krujë, Skënderbeu zëvendëson flamurin e perandorisë osmane me atë kombëtar, dhe i drejtohet masës me vargjet e njohura të fjalimit të tij:

SKËNDERBEU

(Gjatë kohës që populli këndon “o trima luftëtarë”)

Motra e vëllezër!... (Dëgjohe vetëm melodia e këngës...)

Lirinë

E gjeta

Midis

Jush! Në zemrat tuaja!

(Populli i entuziazmuar vazhdon të këndojë:

...O djem rrëmbeni pushkët,

Eni!

Vdekje ja liri...”)

Gjatë përsëritjes dy-tri herë të këtij refreni, ngadalë fiken dritat, njëherësh duke rënë edhe perdja (f.91).

Rënia e perdes në vepër, përtej detajit teknik-skenik, duhet parë e kuptuar si rënie-mbyllje e një periudhe të errët historike për shqiptarët dhe hapjen e një akti të ri në histori, akt ky që lidhet me kapitullin e lirisë të cilën e mbajti gjallë Heroi ynë deri në vdekjen e tij.

Skenderbeu/manuskripti i Marlout

Kuadrit të dramatistëve të paktë nga Kosova, të cilët kanë shkruar dramë me subjekt nga jeta dhe të bëmat e Skënderbeut, i bashkohet edhe Ag Apolloni me veprën e tij *“Skenderbeu”* (Manuskripti i Marlout) (2018).

Ag Apolloni (1982) i takon brezit të ri të krijuesve letrarë në Kosovë. Njihet si dramaturg, romancier, poet dhe studiues. Ka kryer studimet për dramaturgji në Fakultetin e Arteve dhe për Letërsi në Fakultetin e Filologjisë, në Universitetin e Prishtinës (UP), ku edhe ka doktoruar më 2012. Është profesor në Universitetin e Prishtinës. Ka botuar disa vepra të gjinive të ndryshme letrare si dhe diskursivë. Krijimtaria e Apollonit është e përkthyer në disa gjuhë dhe është shpërblyer me disa çmime kombëtare.

Apolloni “ndjek” Marloun

I motivuar nga ato shënime dhe pak të dhëna që çojnë te gjurmët e një vepre të humbur të dramaturgut të famshëm anglez, bashkëkohësit të Shekspirit, Kristofer Marlou (Christopher Marlowe (1564-1593), i njohur edhe si Kit Marlou (*Kit Marlowe*), me titullin *“Historia e vërtetë e Gjergj Skënderbeut”*, dramaturgu kosovar, Apolloni koncepton dhe (ri)krijon tragjedinë e supozuar (humbur) të Marlout sipas versionit të tij.

Autori ndjek modelin posmodernist për shkrimin e tekstit dramatik, duke realizuar në dramë, atë që në gjuhën skenike e njohim si “shfaqje në shfaqje”. Kjo e Apollonit mund të quhet “dramë në dramë”. Në *argumentin* që jep autori në hyrje të dramës, vë në dukje se *“Skenderbeu”* mbyll triptikun e dramave të Marlout mbi konfliktet osmane: *Timurlengu i Madh*, *Hebreu i Maltës* dhe *“Historia e vërtetë e Gjergj Skënderbeut”* që shkruhen njëra pas tjetrës. Sipas tij, drama për *Skenderbeun* mund të radhitet kronologjikisht pas *“Hebreut të Maltës”*, dhe para *“Dr.Faustit”*, dhe për këtë arsye: ajo tematikisht e mbyll ciklin e temave orientale-otomane kurse strukturalisht ndahet në dy pjesë (si *Tumurlengu i madh*) dhe i prin dramës pa akte, por vetëm me skena, çfarë e gjejmë te drama e tij *faustiane* (Apolloni, 2018:22).

Manuskriptini i vërtetë i Marlout për Skënderbeun nuk është gjetur asnjëherë deri në kohët e sotme. Për Skënderbeun e Marlout do të flasim veçan më poshtë në këtë studim, ndërsa në këtë pjesë do të merremi me “manuskriptin e tij” apollian, sjellur në kohën e Agut tonë. Apolloni, me Skenderbeun e tij, “rigjen” Gjergj Skënderbeun e Marlout dhe e sjell atë në vitin e kremtës së 550 vjetorit të vdekjes së tij. Si i tillë, Skenderbeu i Apollonit është “rizbulim” i Skënderbeut *marlouian*, të humbur në honet e hirta të historisë, mbuluar nga pluhuri i harresës. Kështu, Manuskripti i gjetur i Marlout, “*(ri)shkruhet*” dhe merr autorësinë e Ag Apollonit. Po cili është ky manuskript dhe si na shfaqet Heroi ynë në tekstin dramatik të Apollonit?!

Modeli strukturor i veprës së Apollonit është i ngjashëm me atë të Marlout, dramë që ndahet jo në akte por në skena. Libri organizohet në dy pjesë kryesore. Pjesa e parë paraprihet nga *Hyrje në teatër* dhe *Audicioni*. Te kjo parahyrje e dramës autori bën një distancim duke përshkruar gjendjen në teatrin kombëtar të Kosovës, çatinë që pikon ujë, provat e shfaqjes që ndërpriten, dhe audicionin për realizimin e shfaqjes “Skenderbeu”, me tekstin e “zbuluar” të Marlout. Në këtë pjesë, audicioni si proces paraprirës për fillimin e realizimit të shfaqjes, përshfaq edhe diversitetin nacional të aktorëve të paraqitur në audicion; shqiptarë, turq, serbë, romë, kinezë, të cilët, secili simbas argumenteve të veta, pretendon të drejtën meritore për të luajtur rolin e kryeprogonistit në shfaqje, pra Skënderbeun. Kjo pjesë paraprirëse ka nota komike, që burojnë jo vetëm nga batutat, por edhe nga parodizimi i fakteve historike.

Vepra dramatike e Apollonit shquhet për numër të madh skenash, pjesa e parë ka gjithsej dhjetë skena dramatike, ndërsa pjesa e dytë tetëmbëdhjetë. Pjesën e parë e nis një *prolog*, ndërsa pjesën e dytë, rrjedhimisht tërë veprën e mbyll një *epilog*. Të dy pjesët janë të lidhura mes vete me një *intermezzo*, në të cilën autori shkruan se *Ktu publiku mundet me pushu’ pak nën tingujt e operës “Skënderbeu” të Antonio Vivaldit* (Apolloni, 2018:133). Për më shumë, këtë Intermezzo autori e shoqëron me një poshtëshënim (*fusnotë*) sqaruese dhe udhëzuese për regjisorin: “*Nëse regjisori zgjedh të thyejë murin e katërt, apo të përdorë efektin e distancimit, në fund të skenës së Kuvendit të Lezhës, atëherë intermezzo mund të bëhet menjëherë pas asaj thyerjeje, sepse aty bie censura regjisoriale, kurse këtu bie censura dramaturgjike*” (Apolloni, 2018:133). Duke qenë se rendi i organizimit të skenave në dramë përpiqet të jetë në një linjë me

kronologjinë e ngjarjeve kryesore historike, secila skenë paraprihet me një *tekst shpjegues*, që autori ia atribuon historisë së Marin Barletit, pra autori të dhënat kronike mes skenave i jep nëpërmjet figurës së historianit tonë. Madje, në udhëzimin skenik autori mendon se *regjisorët e sotëm, nëse duan ta kthejnë në një voice-over, mund ta paraqesin nëpërmjet një drite të fokusuar në të, në kohën kur në pjesën tjetër të skenës shuhet drita* (Apolloni, 2018:53). Pra, këtu Barleti luan rolin e narratorit në dramë/shfaqje.

Kronologjikisht, pjesa e parë përfshin historinë prej ëndrrës së nanës Vojsavë për lindjen e dragoit, përkatësisht lindjen e Skënderbeut, e deri te Beteja e Torviollit, ku Skënderbeu, *me një ushtri gati sa gjysma e asaj të armikut korri një fitorë të jashtëzakonshme duke vra 22.000 ushtarë, në ndërkohë në Edrene, Sulltani, mbasia ia kanë vra me një komplot djalin e madh, Alajdinin, pret me padurim lajme nga beteja* (Apolloni, 2018:125). Për ta aforcuar më tepër tonin dramatik të veprës, autori në udhëzimet e tij skenike, sugjeron që *“Të gjitha betejat kundër turqve mund të përcillen nga një pjesë muzikore e kompozitorit Çesk Zadeja, përkatësisht nga skena e luftës në filmin Skënderbeu (1954)”* (Apolloni, 2018:125). Ndërsa, pjesa e dytë e veprës, nis me dasmën e Mamicës, motrës së Skënderbeut në vitin 1445, dhe përfundon më 17 janar të vitit 1468, me vdekjen e Skënderbeut në shtratin e tij.

Si vepër dramatike, e shkruar me dedikim për skenë teatri, drama e Apollonit ka numrin më të madh të personave në vepër (*Dramatis personae*), dhe si e tillë kjo vepër përmban pesëdhjetëegjashtë persona aktivë, pra që veprojnë në skenë, si dhe të tjerë që janë më pak aktivë ose të pa emërtuar si: ushtarë (*shqiptarë, turq, italianë, serbë, francezë, grekë, kroatë, bullgarë, gjermanë, rumunë*), klerikë (*katolikë, muslimanë, ortodoksë*), roje, kor, turmë, burra, gra, fëmijë, konkubina, enukë, valltarë, valltare, muzikantë, etj. Me këtë përmbajtje, vepra në fjalë i afrohet më shumë një spektakli skenik, që kërkon ansambël të madh performuesish, jashtë formatit të shfaqjeve të zakonshme që jemi mësuar t’i shohim në teatrin tonë.

Drama e Apollonit na jep një histori të Skënderbeut në variantin alternativ, provokues, thumbues, e nxitës, që sfidon “faktet historike” dhe i ndesh ato në mënyrë kontradiktore mes veti. Ky variant e bën Skënderbeun e Apollonit më të veçantë në trajtimin e figurës së tij në shumë

aspekte historike, letrare, artistike, e psikologjike, të cilat do të nënvizohen në vazhdimësi të kësaj pjese të punimit.

Tri dashuritë e Skënderbeut

Trajtimi i figurës së Skënderbeut nga prizmi i dashnorit është evidentuar thuajse te të gjithë autorët e huaj por edhe një pjesë, më e vogël e dramatistëve shqiptarë. Gati në të gjitha këto raste, dashuria e (pa)plotësuar e Skënderbeut ka qenë në raport me një grua. Por, ndryshe nga këto raste, te Apolloni, ekzistojnë tri dashuri të Skënderbeut. Pra, Fillimisht Skënderbeu paraqitet i dashuruar në Mara Brankoviq, gruaja e Sulltan Muratit II, pastaj e simpatizon Elizabetën, gruan e Janosh Huniadit, vojvodës të Transilvanisë, dhe në fund, na paraqitet si bashkëshort i Donikës. Dashuria e parë e Skënderbeut është e komplikuar, e kalkuluar dhe në veprimin dramatik të personazhit e pasinqertë. Skënderbeu e shfrytëzon afërsinë (*dashurinë*) me Marën për të kuptuar më shumë rrjedhën e zhvillimit të ngjarjeve brenda pallatit të Sulltanit. Përmes raportit të tyre zbulohet mëria dhe urrejtja që Mara ka ndaj Sulltanit. Sipas historisë, Sulltan Murati II, më 1441, i zuri rob dhe i vërboi dy vëllezërit e Marës: Stefanin dhe Gregorin, prandaj, ky veprim i Sulltanin e shtyn Marën që të gjejë, mënyrën, kohën dhe momentin për t'u hakmarrë ndaj tij.

MARA

Jo. Çdo sjellje e tij e ka një shkak,

Po un kam vendosë me marrë hak.

.....

Për ma shumë, zemrën fort ma coptoi

Kur vllaznit e mi katili i verboi

Dhe kur e kam ktu, tek un ai nuk vjen,

Mirë që t'kam ty me ma nxeh' folen' (I.III).

Komploti nis e thuret brenda një perandori që ka filluar të kalbet dhe këtë tashmë e kanë kuptuar edhe Skënderbeu dhe Mara. Skena e komplotit, me bekimin e Marës, thuret në një situatë ku sipas përshkrimit skenik (*didaskalik*) të autorit, Skënderbeu *thith një argjile aty afër dhe nxjerr tym nga goja, duke shkërbye dragoin*:

SKENDERBEU

...Ja ku po ta them edhe ngulite n'mend:

Nuk ma mbush kurr synin asnji grue,

çfarëdo qoftë, e kolme apo e hollë.

Unë do t'kthehem n'Arbni, moj marë,

Por zemrën po e la ktu n'Adrianopol. (Puthen).

MARA

Askush nuk flet ma ambël se ti, Gjergj.

Tash shko dhe lufto për fenë tonë! (I.IV).

Përmes këtij dialogu Mara zbulon edhe një karakteristikë të veçantë të Skënderbeut, e shfaq atë edhe si fjalëmbël dhe e udhëzon që të shkojë të luftojë për *fenë tonë*. Mara, luan rolin e nxitëses së Skënderbeut për hakmarrje. Kjo nxitjeje për hakmarrje është në interesin e saj. Figura e Marës në këtë pjesë dramatike pëgjason me atë të Zonjës Makbeth në veprën “Makbethi” të Shekspirit. Prandaj, autori personazhin e Martës e mvesh me karakteristika të Zonjës Makbeth. Skënderbeu ka dilemë, nëse duhet vrarë apo jo Sulltanin, pra ka një dualizëm brenda vetë personalitetit të tij:

SKENDERBEU

S'm'mbinden kambët, Sulltani duhet vra.

Zemra ime po thret hakmarrje (I.IV).

Raporti i Skënderbeut me Marën është më shumë se sa flirt. Në dy skena ata kanë edhe raport fizik, puthen. Megjithatë, siç del më vonë nga veprimet e këtyre personazheve, raporti ndërmjet tyre është i interesit të ndërsjellë. Skënderbeu jep dy premtime kontradiktore brenda një kohe të shkurtë, Martës i premtun se po shkon në Arbëri por zemrën po e lë në Anadoll, pra dashurinë e jetës së tij, në anën tjetër, nipit të tij, Hamzait ia jep fjalën se ky nuk do të martohet sa t'jetë gjallë:

SKENDERBEU

Jo, Hamza. Dhe mbaje mend këtë fjalë:

Un nuk do t'martohem sa t'jem gjallë (I.III).

Siç dihet edhe historikisht mëpastaj Skënderbeu është martuar me Donikën, pra nuk e ka mbajtur fjalën që i ka dhënë Hamzait se nuk do të martohet kurrë.

Dashuria e dytë e Skënderbeut, e paraqitur në dramën e Apollonit është ajo e simpatisë dhe flirtit me Elizabetën, gruan e Janosh Huniadit, vojvodës të Transilvanisë. Raporti i Skënderbeut me Elizabetën jepet në dy momente të rëndësishme në vepër, në takimin e tyre të parë, në darkën e Skënderbeut me Huniadin, ku Skënderbeu *shtanget nga bukuria* e saj dhe momenti i dytë, është ëndrra e Skënderbeut, atëherë kur Elizabeta i vjen i futet në dhomë ku ia kujton premtimin e tij, që i ka thënë se do të kthehet te ajo.

ELIZABETA

Më pate thënë se prap do t'vije

Paskan qen' premtime t'kota dashnie (I.III).

Elizabeta i dëfton Skënderbeut se Huniadin e kanë vrarë turqit, prandaj kjo ka ardhur të martohet me të dhe duke e kapur për dore e afron te dritarja për të parë se si jashtë në oborr po përgatitet dasma e tyre. Kjo martesë në ëndërr ndërpritet kur në skenë hyn Huniadi dhe Skënderbeu zgjohet nga ëndrra e tij e dashurisë me Elizabetën.

Megjithatë, dashuria e vetme e Skënderbeut që u kurorëzua me martesë është me Donikën, nga e cila martesë lindi trashëgimtari i vetëm i Skënderbeut, Gjoni. Një skenë nga ceremonia e dasmës është dhënë edhe në dramën e Apollonit, e konceptuar më shumë nga ndjenja e inatit dhe xhelozisë që ngjallë kjo dasmë te Hamzai, i cili e kishte projektuar veten si *trashëgimtar i kurorës* mbretërore të Arbërisë. Kjo ndjenjë e tij më së miri përshfaqet në dialogun e tij me Mojsiun:

HAMZAI

Të vallëzohet pse xhaxhai im martohet?

Dhe me kënd? Me Donikën që e doja un'.

Nesër ajo mund t'i lind' një djalë

Dhe un' s'do të quhem kurr trashëgimtar.

MOJSIU

Po ti pse idhnohesh para kohe?

Ajo mund t'mos lind' fare, ose t'lind vajz'

Dhe ti prapë mbret do të bahesh, o kont.

Motivet që quan në tradhëtinë e njohur të Hamzait ndaj Skenderbeut kanë qenë dhe mbeten subjekt interpretimesh, studimesh e këndvështrimesh të shumta historiografike por dhe në domenin e krijimtarisë artistike letrare. Në kontekstin e portretizimit të Hamzait në raport me veprimet e tij, sidomos largimin nga Skënderbeu, do veçuar përkufizimin që i bën atij britaniku Harry Hodgkinson, si *“Një Hamlet malësor” (A highland Hamlet)*. Në librin e tij, *“Scanderbeg”* (1999), Hamzain e quan një Hamlet të maleve shqiptare, një *Hamlet që ka nevojë të tërheq vëmendjen e fantazmave* (Hodgkinson, 1999:145). Dhe pikërisht këtë vëmendje e përqendron Apolloni përmes bisedës së Hamzait me fantazmën e babait të vet, Stanishit, ku flasin për Krujën, raportin e Skënderbeut me Sulltanin por edhe për ambicien e Hamzait për të qenë trashëgimtar i Kastriotëve.

HAMZAI

Babi, a xhaxhai, cili ka t'drejtë?

Me xhaxhain kam shpresë të bahem mbret (I.III).

Siç vëren Hodgkinson, *“Ngjashëm si Hamleti, Hamza mund ta bind veten se ai do të duhej të ishte trashëgimtari i xhaxhait të tij, por në rastin e tij nuk ekzistonte një nënë tepër e dashur për ta komplikuar historinë. Ky xhaxha (Skënderbeu. V.j.) ishte rritur me bindjen dhe premtimin se kurrë nuk do të binte në kurthin e martesës. Prandaj, në kushte të tilla Hamzai, kishte hapësirë për t'i zhvilluar ambiciet e tij”* (Hodgkinson, 1999:145). Por, siç na dëshmon historia, ambicia e Hamzait për fronin mbretëror merr fund pikërisht në martesën e Skënderbeut me Donikën. Këtë moment e ka evidentuar në veprën e tij Apolloni.

Skënderbeu takon Drakulën.

Stili postmodernist i dramës së Apollonit, shpesh karakterizohet nga eklektizmi, digresioni, kolazhi, pastishi dhe ironia. Brenda kornizave të këtij stili postmodernist, autori sajon edhe takimin ndërmjet Skënderbeut dhe Drakulës. Takimin e parë e zhvillon *në vjetin 1442, kur Perandoria osmane kishte nisë prapë mbledhjen e pengjeve në Ballkan. Vojvoda i Vllahisë e kishte dhanë peng te Sulltani djalë të vetëm, Vlad Cepesh i njoftun me vonë me emnin kalorsiak Drakula* (Apolloni, 2018:67). Ngjarja ndodh në Edrene, Skënderbeu takon fëmijën Drakulë si peng. Kjo është scena e njohjes mes veti. Anë pse në dallim moshe, Skënderbeut i bën përshypje karakteri i Drakulës fëmijë:

SKËNDERBEU

Pse m'sheh me inat?

DRAKULA

Kam le me i urrejt' turqit.

SKENDERBEU

Mbylle gojën kalama!

(la jep një shuplakë)

DRAKULA

Un jam Drakula, un jam drague,

Ka me ardh' dita, keni me m'njoft mue (I,III).

Kjo skenë e njohjes plotësohet më vonë, gati kah fundi i veprës edhe me një skenë tjetër të takimit të Skënderbeut me Drakulën. Ky takim realizohet në ëndrrën e Skënderbeut, ku në *nji natë me stuhi e ulurima ujqish*, Skenderbeu, *i mbiquejtun Drague i Arbnisë*, pret në dhomën e tij, Vlad Cepesh, *i mbiquejtun Drakula*. Ky dialog në ëndërr është interesant dhe i ngjeshur me shumë dramacitet, pirje vere, luftë shpatash, e deri të një “pajtim” mes tyre në fund të skenës. Këtu, Drakula i tregon Skënderbeut se si ka *mallkuar kishë e xhami*, dhe se si ka vendosur që *turqve gjakun me ua pi*. Është kjo ëndrra e llahtarshme që i paraprinë skenës së fundit në vepër, epilogut, që e shfaq vdekjen e Skënderbeut në shtrat. Epilogu që i jep fund dramës është fundi i jetës së Skënderbeut, është amaneti i tij, për të birin Gjonin, si dhe për gruan e tij fort të dashur, Donikën:

SKENDERBEU

...Donikë, mbas një mbreti si un

Gjithmonë asht një si ti, mbretneshë.

Du' me të pa për herë të mbramë,

Si herën e parë tu' buzëqesh'.

Ah, n'ket botë jemi vetëm hije,

Shfaqja ime mbaroi, perdja po bie!

(Skenderbeu vdes. Nis me ra perdja.) (f.281).

Në këtë mënyrë, Skenderbeu në frymën e fundit të jetës së tij, dëshmon me plot gojë se *jeta qenka si një shfaqje, ku ne jemi aktorë dhe krejt në fund, asht një perde e madhe që bie.*

Figura e Skënderbeut në dramën e Apollonit është trajtuar në mënyrë të veçantë dhe shumëtrajtshëm. Si e tillë, figura e Heroit tonë, nuk është vetëm e luftëtarit, strategut, diplomatit, por është veshur me petkun e karakteristikave njerëzore, jo glorifikuese as mitizuese. Prandaj, pavarësisht tonit ironik, thumbues, e parodizues të situatave e dialogut në vepër, Skënderbeu i Apollonit është dashnori i tri grave, burri i përbetuar, babai frymëzues, njeriu i ahengjeve e dasmave, personi që ndjen dhe përjeton dhimjen e dhëmbit, e deri të bashkëbiseduesi i Drakulës. Pra, Apolloni në veprën e tij dramatike zhvesh mitin për Skënderbeun duke e sjellë atë në përmasa më normale të motiveve e sjelljeve njerëzore.

Beteja e fundit e Skënderbeut

Në vijim të ciklit të “Kastriotëve”, autori Mark Ndoja (1912-1972), shkroi në ishullin e Zvernecit, ku ishte i internuar, tragjedinë në vargje “*Beteja e fundit e Skënderbeut*”. Kjo vepër, me temë betejën e fundit të heroit tonë, fillimisht mbante titullin: “*Vdekja e Skënderbeut*” (Ndoja, 2018:3).

Siç rezulton nga të dhënat, kjo dramë është shkruar në afri të vitit jubilar, 500 vjetorit të vdekjes së Skënderbeut, me idenë e botimit dhe mbase edhe të inskenimit si pjesë e manifestimeve në kuadër të po atij viti jubilar. Megjithatë, fati i kësaj vepre që i ngjashëm me atë të veprës dramatike të Ahmet Qirezit: vepra në fjalë, për shkak të rrethanave historike nuk arriti as të vihej në skenën e teatrit e as të botohet për mëse gjysmë shekulli. Pra, kjo vepër vjen e botuar për herë të parë, në 550 vjetorin e vdekjes së Skënderbeut, përkatësisht 50 vjetorit të shkrimit të saj.

Për ironi, fati i veprës e ndjek atë të autorit Ndoja, të cilit historia e letërsisë shqiptare nuk ende nuk i ka dhënë ndriçimin dhe as vendin e merituar. Për këtë arsye, e shohim të nevojshme që ta risjellim në kujtesë profilin intelektual dhe krijues të autorit.

Mark Ndoja njihet si shkrimtar, studiues i letërsisë dhe klasikist, përkthyes i letërsisë klasike në shqip dhe asaj shqipe në italisht, dramaturg, aktivist anti-fashist dhe komunist, dhe politikan shqiptar. Njihet për përkthimin e plotë që i bëri *Divina Commedia*-s, (Komedisë Hyjnore) të Dantes, të përfunduar viteve ‘60 por të botuar pas viteve ‘90. Ka qenë autor poezish dhe pjesësh teatrale, përkthimesh të shumta nga autorë klasikë të lashtësisë dhe Mesjetës (Homeri, Horaci, Dante) dhe të Romantizmit (Carducci, Heine) dhe të letërsisë italiane (*deri tek d’Annunzio*), si dhe mjaft studimesh letrare. Ka qenë pjesëmarrës në diskutimet ideologjike të Lidhjes së Shkrimtarëve të pas-Luftës së Dytë Botërore, prej të cilave, pësoi gjatë një spastrimi të një grupi shkrimtarësh në vitet 1953-54. Kaloi disa vite në burg dhe internim.

Siç shkruhet edhe në parathënien e veprës, tragjedia “*Beteja e fundit e Skënderbeut*”, me pesë akte, rimerr personazhet e veprës “*Kastriotët*”, që mbante nëntitullin “*Trilogji kreshnike*”.

Me këtë tragjedi për Skënderbeun, autori e përmbyll ciklin për *“Kastriotët”*. Mark Ndoja aktin e parë të kësaj vepre e kishte shkruar në Tiranë, por pjesën tjetër, të katër aktet përbërëse, autori i rikonceptoi dhe në tërësi dorëshkrimin e përmbylli gjatë kohës dhe kushteve në ishullin e internimit. Kjo ishte vepra e tij e mbrame, pengu i tij letrar, të cilin e mbylli në gjallje të tij. Me botimin e kësaj vepre dramatike për Skënderbeun, gjysmë shekulli pas shkrimit, plotësohet nxjerrja në pah e një pjese të letërsisë *Underground* në Shqipëri, si alternativë gjalluese ndaj asaj *ex-zyrtare* dhe Jubileut të papranishëm kastriotian (Ndoja, 2018:4).

Shumica e veprave të letërsisë dramatike, por edhe gjinive tjera, që i kushtohen jetës dhe veprës së Skënderbeut, brenda vetes kanë të ngërthyer ato ngjarje dominante, që ku më shumë e ku më pak, lidhen me vërtetësinë historike, e që në krye të këtyre ngjarjeve gjithnjë qëndron pika kulmore ajo e kthimit të Skënderbeut në Krujë dhe luftat e mëpastajme që ai zhvilloi për më shumë se dy dekada kundër Perandorisë Osmane.

Vepra e Ndojës ka një veçanti që nuk e hasim në veprat tjera, që ne i kemi marrë për trajtim në studimin tonë. Është e para, mbase e vetmja vepër, që trajton betejën e fundit të heroit, vdekjen, pra fundin e mbretërimit dhe pamposhtmërisë së Skënderbeut.

Tragjedia *“Beteja e fundit e Skënderbeut”* zhvillohet në periudhën e fundit të jetës së Skënderbeut duke nisur në vitin 1465 dhe përmbyllet më 17 janar 1468, me vdekjen e tij, ndërsa, Lekë Dukagjini vjen me fitore nga Shkodra për në Kuvendin e dytë të Lezhës thirrur nga Skënderbeu, pasi kishte thyer turqit.

Tragjedia ka ruajtur formën klasike të melodramave në vargje, model i shkruar nga Mark Ndoja edhe në vitin 1937, në tragjedinë në vargje *“Dedë Gjo Luli”*, si vijim i kësaj forme të zhvilluar më së shumti në shkollën letrare të Shkodrës që u ndoq edhe nga Et’hem Haxhiademi (Ndoja, 2018:03).

Në kontekst të përmbajtjes historike, vepra e Ndojës, sikurse shumica e veprave të tjera të gjinive të ndryshme letrare, ndërtohet me themele *“barletiane”*. Pra, edhe këtu, argumentet bashkëshoqëruese të pesë akteve përbërëse të veprës, *“shfaqen si pjesë të mendimit të autorit rreth dokumentacionit dhe autorëve si Marin Barleti e Fan Noli, për ngjarjet e fundjetës së Skënderbeut dhe të kontekstit gjeostrategjik të kohës”* (Ndoja, 2018:04).

Përveç kësaj, në sfondin dhe rrafshin politik, social dhe kulturor, që reflekton struktura ideore e veprës, nuk mund të mos e vëmë re se në këtë dramë shfaqen aspekte të kontrastit etik dhe civilizimeve mes shqiptarëve dhe osmanëve: Kruja e Lezha venedikase në njërin anë dhe Pallati i Sulltan Mehmetit II në Stamboll me sallën e divanit në anën tjetër. Kjo përballje vendesh, mentalitetesh qytetëruese, kulturash e politikash orientuese ideologjike është e qëllimshme për të pasqyruar argumentin e orientimit historik shqiptar, jo si oriental por si oksidental.

Për parathënshkruesin e veprës, të birin e autorit, Leka Ndoja, *“Rikonceptualizimi i leximit si distopi letrare, është një qasje e pasqyrimin të diktaturës që sundonte në Shqipëri, ku po kryhej edicioni kulturor kinez”* (Ndoja, 2018:04). Nga kjo edhe mund të konstatojmë se akti i shkrimit të kësaj vepre buron nga një bazë e shumëfishtë motive, që korrespondon jo vetëm me kontekstin kohor, por edhe me intencën e autorit që përmes figurës fort të përndritur të Skënderbeut të pasqyrojë fytyrën e vërtetë të kombit tonë, si reflektim i përkatësisë së tij politike, kulturore, e civilizuese evropiane.

Para se të hymë në analizën edhe interpretimin e personazhit të Skënderbeut në vepër, e shohim të udhës që të hedhim dritë mbi elementet që e bëjnë të veçantë dhe të dallueshme tragjedinë e Ndojës nga veprat e tjera që janë trajtuar, analizuar e interpretuar në kuadër të punimit tonë.

Kori i grave, xhindët, dhe zanat e burrave

Siç e lartëthamë, karakteristikat dhe veçoritë dalluese në strukturën dramatike të veprës *“Beteja e fundit...”* janë të shumëllojta. Duke marrë për model tipa dhe forma të ndryshme strukturore të shkrimit të teksteve dramatike, të njohura edhe në tragjeditë e kohëve më të vjetra, këtu autori krijon një situatë gjetjesh interesante, sepse si pjesë strukturës dramatike, qysh në fillim të veprës vendos edhe korin e ndarë në tri pjesë: *Kori i përgjithshëm, Kori i Grave dhe Kori i Burrave*. Ky Kor, me rolin e tij të njohur, kryen funksion gjatë gjithë veprës, veçanërisht në ato pamje dramatike ku duhet kumtuar lajm, drejtuar lutje apo shpjeguar ngjarje dhe fenomene që nuk janë pjesë e veprimit apo dialogut të personazheve.

Në krye të ngjarjeve në vepër, në pamjen e parë të aktit të parë, Kori është pjesë e lajmit për kthimin e Skënderbeut si fitimtar nga një betejë, në pranverën e vitit 1465. Këtu, Kori është

transmetues edhe i atmosferës mbizotëruese dhe ndjenjës së gëzimit që kanë qytetarët për madhështinë e veprave luftarake të Skënderbeut.

KORI

Mblidhni lule dhe dafinë

Për të thurë kunora

Për ushtrinë që bani fora!

.....

Trimi ynë Gjergj Kastrioti,

Si rrufe që vërvit moti

I bjen turkut shkrumb e ban

Me gjithë qenin Ballaban (f.18).

Strofa e parë është ndjenjë gëzimi e një akti ceremonial, ndërsa vargjet e strofës së dytë të Korit, janë vija portretuese të figurës së Skënderbeut, përkatësisht, të shkathtësive të tij të pakrahasueshme luftarake. Është kjo stina e pranverës ku Kori lutet për gëzim zemrash e lajmërim fitoresh si pëherë që i realizon Skënderbeu. Kjo më së miri mund të ilustruhet me shembullin e këtyre vargjeve:

KORI

(Gra e vajza)

Eja, prandverë e re,

Zemrat gëzona ne!

Prandverë si pëherë

Lajmona fitore

Mbi bishat mizore (f. 11).

Natyrshëm, pika kulmore e veprimit dhe funksionit dramatik të Korit është në *Aktin V*, pra në fundin e veprës kur Kori, bashkë me personazhet e tjerë, gra e burra, vajtojnë për vdekjen fizike të prijësit të tyre, Gjergj Kastrioti Skënderbeu. Sikundër e kemi theksuar edhe më herët, autori Ndoja në veprën e tij dramatike për Skënderbeun, krahas Korit ka përdorur edhe elementin e xhindëve, jo si figurë letrare, por si funksion pasqyrues për anën e errët brenda njeriut, pra të keqen brenda racës njerëzore.

Nga teoritë filozofike shpeshhere është supozuar se xhindët janë krijuar për qëllim nxitjen e *sherrit* dhe fuqive të këqija të shpirtit njerëzor. Ky interpretim, me shumë se sa filozofik e religjioz mbi shkallën e besueshmërisë së ekzistencës së xhindëve, zë vend edhe në praktikën e shkrimit të veprave letrare, me theks të veçantë gjinisë dramatike. Në tragjedinë *“Beteja e fundit e Skënderbeut”*, xhindët shfaqen dhe marrin rol aktiv në Aktin II në Pallatin Mbretëror të Sulltan Mehmetit II, me ç’rast, ngjashëm si Magjistricat shekspiriane në veprën *Makbethi*, e parashohin fatin e Sulltanit derisa ai është në gjumë duke ëndërruar.

XHINDËT

(Në kor e valle)

Xhind-xhind-xhind...Po me magji

Thonë do t’kapesht n’Itali...

Me pa xhindët arnautë,

E panë lidhë Sulltanë Muratin

Por na ty ta zgjidhim fatin (f.42).

Xhindët, në këtë rast, janë shenjues dhe paralajmërues të fatit të Sulltanit. Skena e ëndrrës së Sulltanti në këtë vepër është e gjatë dhe me plot ankth. Këtu, përveç xhindve, autori ka vënë në funksion të parashikimit të fatit edhe Shtrigat, Zanat e Malit dhe Orën e Bardhë të Skënderbeut. Me këtë të fundit, Sulltani komunikohet përmes një monologu dialogues, përmes së cilit monolog Sulltani shpreh frikën që ndjen nga fama dhe të bëmat e Skënderbeut, dhe e cila frikë pasqyrohet më së miri këtu:

SULLTANI

.....

Jo vetëm Shermeti dhe Sinani

Jo veç, Hyseni e tjerët pashallarë

Kanë frigë prej Skënderbeut, po edhe ti vetë,

Sulltan, në zemër tande ke kët frigë

Që t'ha dhe të gërryen tinëzisht si shtrigë (f.46).

Sulltani ka frikë prej Skënderbeut të moshuar dhe kjo frikë po e gërryen së brendshmi një njeri të gjithëpushtetshëm si vetë ai? Natyrisht, kjo ndjenjë frike, përtej realitetit artistik, pra letrar, ka bazë të mjaftueshme motivore brenda përmasave të famës së Skënderbeut dhe aftësive të tij luftarake, aftësi këto që kanë mundësuar mposhtjen edhe të një perandorie, siç ishte ajo Osmane.

Ëndrra e Sulltanit shpërfaq makthin e tij në raport me figurën e pamposhtur të Skënderbeut. Ky makth shkon deri në kufijtë iracionalë të gjykimit duke e akuzuar atë se po e “shtin të gjallë në dhe” dhe se ai është më xhindë, se për ndryshe “*Sulltan Muratit mos t’i lidhëshe nyje fati...*”. Për ta përforcuar këtë konstatim të Sulltanit, Shtrigat në bashkëbisedim me të, i pohojnë atij se: “*Fatin ty ta kemi lidhë/Skënderbeut ia kemi zgjidhë*”. Ndërlidhja e Skënderbeut dhe fatit të tij të parathënë me Xhindët, Shtrigat, Zanat dhe Orët, del më shumë si rezultat i fobisë dhe paranojës që ka Sulltani në raport me Skënderbeun, pra më shumë si rrjedhojë e një gjendjeje të rënduar psikologjike. Zërat, apo *zanat*, siç i ka identifikuar autori zërat individuale (*kryesisht të burrave*), janë në funksion të rëndësishëm brenda veprës dramatike në dy raste: në fillim dhe mbarim të veprës, përkatësisht në Aktin I dhe Aktin V. Në paraqitjen e parë (*Pamja I, Akti I*), Zanat e burrave janë më shumë kumtues të pasojave të humbjeve njerëzore në betejën e sapopërfunduar. Madje, këtu ata përmendin me emër secilin bashkëluftëtar të zotë të Skënderbeut që mungon në kthimin triumfues nga beteja. Në mesin e tyre zanat veçojnë mungesën e Mojsiut, Vlladan Juricës, Muzakën e Angjelinës, të cilit ia japin epitelin si *Trimi syzjarrtë si syni i gjeraqinës...*Këtë mungesë luftëtarësh, autori e konsideron me një kob të zi që i ka rënë Arbërisë.

ZANI IV

Oh ç'kumt i zi po raka

Kët herë Arbënisë sonë

As kur pat mbetë e vejë Mamica

Kaq zi s'u ba (f..23).

Skënderbeu/Donika dhe i biri

Si rrallëkund tjetër, te kjo vepër dramatike, autori vendos brenda veprës si personazhe edhe dy anëtarë të çmuar të familjes së ngushtë të Skënderbeut, gruan e tij Donikën dhe trashëgimtarin e vetëm, djalin Gjon Kastrioti.

Raporti i Skënderbeut me dy familjarët e tij këtu është i paktë, sepse ai shumicën e herave është në veprim dhe dialogim me bashkëluftëtarët e tij e shumë më pak me Donikën dhe Gjonin.

Donika, këtu, me mjaft kujdes portretohet me tipare të një gruaje malsore shqiptare tipike për kohën. Ajo shquhet për një karakter të fortë përballë situatave por edhe për një përkrahje dhe admirim të vazhdueshëm për burrin e saj dhe për luftëtarët e tjerë shqiptarë në beteja me osmanlinjtë. Donika është ajo që veprimet e saj i ka të menduara dhe të motivuara në varësi të rrjedhave të situatave, din të japë urdhër për kremtim e gëzim, në rastet e fitoreve, por edhe për solidaritet e për ngushëllim në rast mortit. Ajo, me guximin dhe kurajon e saj mundohet vazhdueshëm që të mbajë lart moralin për luftë, qëndresë dhe heroizma në një periudhë të vështirë historike për Arbërinë e kohës:

DONIKA

Eni, gra, që Krujës sonë

Ngadhënjimtare përgjithmonë,

T'i këndojmë siç kem zakonë (f. 86).

Është kjo thirrja që Donika u bën grave shqiptare, për t'u mbledhur në sheshin e Krujës, që të kremtojnë bashkë me ushtrinë arbënore thyerjen edhe ikjen e turqve, skenë kjo trumfuese e përshkruar bukur skenikisht në Pamjen II të Aktit IV të veprës.

Raporti Skënderbeu-Donikë, përkatësisht burrë-grua në dramë nuk ekziston në mënyrë eksplicite, sepse më shumë është raport në distancë dhe i nënkuptuar, por asnjëherë i dukshëm për lexuesin/publikun. Në këtë mënyrë, autori ka ndjekur linjën e atyre autorëve, kryesisht shqiptarë, të cilët në veprat e tyre dramatike figurën e heroit nuk arrijnë ta zhveshin nga mbshtjellësi mitologjik dhe aura glorifikuese. Pra, edhe këtu, nuk kemi asnjë skenë konkrete, ose raport normal e të drejtpërdrejtë bashkëshortor, qoftë dialogues e as veprues ndërmjet Skënderbeut dhe Donikës. Në skenat e pakta që na shfaqet Donika më shumë është e preokupuar me fatin e përgjithshëm arbëror sesa atë individual të prijësit, pra bashkëshortit të saj, Skënderbeut. Sjellja e Donikës, në kontekst të veprimit dramatik, është brenda modestisë së saj si grua fisnike e asnjëherë distancuese si Zonja e Parë e Mbretërisë.

Personazhi tjetër i familjes Mbretërore, djali i Skënderbeut, Gjoni, ka më pak hapësirë veprimi në vepër, rrjedhimisht hyn në kategorinë e personazheve tretësorë dhe nuk bart mbi vete ndonjë peshë të theksuar dramatike. Kësisoj, ai na shfaqet në dramë më shumë si personazh që e simbolizon trashëgiminë mbretërore dhe vazhdimin e gjakut kastriotian sesa një personazh që vepron me ndonjë qëllim dhe motivim të caktuar dramatik. Edhe marrëdhënia Atë-Bir këtu paraqitet i kufizuar dhe nuk është ndërveprues. Gjoni më shumë del në sipërfaqe si personazh dramatik në aktin e fundit të veprës (Akti V), në një moment të rëndësishëm që ndodh në Pallatin Mbretëror, ku prijësi Skënderbe ka filluar të kaplohet nga sëmundja e etheve, me ç'rast Gjoni, frikën e Donikës për ethet e Skënderbeut e ndan me të atin, në bashkëbisedimin e vetëm që e ka me të:

GJON KASTRIJOTI

(Tue dalë prej derës së pallatit, ku shihet Donika e heshtun, e zbetë, e trishtume)

Mama po thotë, o tatë:

"Ec e hyn brendë, o burrë!"

*Asht ftoftë, fraq i thatë;
Një ftofje e fortë në fyt,
Mbas ethesh që t'kanë zënë,
Asht me rrezik, të mbyt..."*

Donika përmes fjalëve të të birit, Gjonit, transmeton parandjenjën për atë që mund të ndodhë, efektin vrastar të etheve që e kanë kapluar Skënderben. Kjo parandjenjë e saj, për fat të keq, del të jetë e vërtetë, siç edhe ngjan në fund të veprës, vdes Skënderbeu.

Helmi dhe Gjama e burrave

Akti i fundit (Akti V) në vepër shënon përmbylljen përkatësisht çthurjen dramatike të ngjarjeve. Është 14 janari 1468, dhe siç përshkruhet në udhëzimet skenike (*didaskali*) *moti asht i vranët për borë* dhe në sheshin, para Pallatit madhështor, kundrejt të cilit ngrihet Katedralja e quajtur Kisha e Shën Kollit, ka lëvizje e shqetësim ndër ushtarët e Gardës. Ky shqetësim ka të bëjë me zhvillimin që po ndodh brenda pallatit mbretëror, ku në pikë të janarit njeriun më të rëndësishëm e më të çmuar në të gjithë mbretërinë, e kanë kapluar ethet. Kjo pamje është saktësisht tre ditë para asaj që do të ndodh më pas, më 17 janar të po atij viti. Edhe pse atmosferë e zyrtë, dhe thuajse demotivuese për të gjithë luftëtarët dhe qytetarët tjerë, Skënderbeu gjen forcë, del në dritare të pallatit dhe jep urdhër që të përgatitet ushtria dhe të niset për luftë.

GJERGJ KASTRIJOTI

(Tue dalë në dritare të pallatit)

Lekë Dukagjini, paç faqen e bardhë

Që si vetimë në Lesh me kushtrim ardhë,

Më zgjon në kohë të duhun nga kllapija!

Të përgatitet shpejt e shpejt ushtria!

Me u nisë për luftë të tingëllojë borija!...

Dhe pas këtij urdhëri për luftë, Skënderbeu vazhdon që të qëndrojë në këmbë me të dy duart e vendosura në shpatë, pra një simbolikë kjo për dashurinë dhe pasionin për luftën e tij të drejtë.

Skena pasuese e aktit vjen me lajmin mortor për vdekjen e prijësit. Është mëngjesi i 17 janari i vitit 1468 dhe shumë njerëz presin duke u lutur para Kishës së Shën Kollit dhe Pallatit. Lajmi për vdekjen e Skënderbeut është i pabesueshëm, aq shumë saqë, për herë të parë në një vepër letrare, përtej hamendësimeve e gojëdhënave, ngrihet teoria për një helmim të mundshëm të Skënderbeut. Kjo pandehmë na vjen përmes shqetësimit dhe dilemës së personazhit të Nji Gruaje, e cila vazhdimisht ka dyshuar në aftësinë e mjekëve venecianë për ta kuruar Skënderbeun nga ethet.

NJI GRUJE

Uh, qyqja unë! Po vdiska Skënderbeu!

E mjera unë me kohë u pata thanë

Se helm do t'i epshin mjekët venecjanë (f.103).

Pas lajmit mortor për vdekjen e Skënderbeut, një Za lajmëronskën *kulmore*, atë të gjamës që do ta bëjë njëri ndër bashkëluftëtarët më të shquar të Skënderbeut, Lekë Dukagjini. Zatën, edhe burimet historike, aktin e vdekjes së Skënderbut, dhe ceremoninë e tij mortore, e lidhin me shfaqjen e një rituali shumë të moçëm, siç njihet *Gjama e burrave*. Sipas legjendave kur vdiq Skënderbeu në vitin 1468, Lekë Dukagjini rrihte gjoksin e shkulte flokët, siç bëri Akili kur u vra Patrokli në luftën e Trojës, tremijë e kusur vjet më pare. Mendohet se zanafilla e këtij riti është pikërisht sjellja e Lekë Dukagjinit në vdekjen e Skënderbeut. Historiani shqiptar, Pjetër Marticanaj ka thënë se kjo traditë është e lidhur ngushtë me vdekjen e Skënderbeut në shek. XIV. Nga mërzia Princ Lekë Dukagjini kishte bërë titur me të madhe, rrihte gjoksin, ngrihte flokët dhe gërvishte fytyrën e tij. Që nga ajo kohë ky ritual është praktikuar sa herë që një person i ndershëm kishte vdekur. Esenca e këtij rituali është që të lihet dhimbja të shkoj dhe të largohet nga njeriu e poashtu edhe të respektohet i vdekuri. Rituali është i vjetër që nga koha e Skënderbeut, por realisht praktika është më e vjetër dhe përshkrime të ritualeve të tilla gjenden që tek Odisea i Homerit (Guri, 2019).

Vaji e gjëma të bëra me tronditje të mëdha, kanë qenë praktikuar edhe në lashtësinë ilire, dëshmuar mirë te Dardanët, po kështu edhe në Trakë, në Grekë e në Romakë. Ato janë të

originës paleobalkanike, mesdhetare e të popujve të Lindjes së Afërme. Pra, praktika e gjamës së burrave është më e vjetër dhe përshkrime të ritualeve të tilla gjenden që tek Odisea i Homerit.

Edhe autorët e filleve të gjuhës shqipe në shkrimet e tyre shkruajnë për traditën e ritit të gjamës së burrave ndër shqiptarë. Kështu, një përshkrim kësaj tradite ia bën Frang Bardhi në shkrimet e tij (1641). Ai thotë se këta shqiptarë i quajnë me gjithë zemër njerzit e gjakut të vet në çastin e vdekjes: *"Të gjithë shkyhen rrobash; burrat gërvishin fytyrën me thonj deri sa të shpërthejë rrjedhë gjaku, dhe presin mjekrën e nuk rruhen në shenjë trishtimi të madh; dhe gratë shkurtojnë flokët e rrahin gjokset, kështu që disa herë me vështirësi lejojnë të bëhen funksionet (shërbimet fetare) nga britmat e përplotshme"*. Në anën tjetër edhe Pjetër Budi në "Rituali roman" (1621) këto vajtime e britma të natyrës pagane i quan: *"më të shëmtuarat mbi këtë dhe; kanë gjamë e vajtime e të gërvishunit e të ramit me grusht që bëhetjo mbi të vdekurit e në kishë të Tënzot..., por edhe për mbi disa vetë që gjinden në fije të mortës e tue dekun"*.

Ndërlidhjen e traditës shqiptare të ritit të gjamës me traditat e popujve të tjerë Etnologu Mark Tirta shkruan se në vitin 1637 misionari Rodini, në kujtimet e tij dëshmon se *"burrat shqiptarë qajnë e bërtasin me të madhe më shumë se një gjysmë ore, bërtasin bashkarisht më fort nga ç'kanë bërtitur izraelitët në vendin e Hananit ku kanë varrosur Patriakun Jakov"*.

Rituali i vajtimit për vdekjen e Skënderbeut, udhëhequr nga Lekë Dukagjini është i pashembullt në të gjithë letërsinë dramatike:

LEKË DUKAGJINI

S'paska për ne Zot!

Qani përvajshëm le të bjerë kumbona!

O popull trimi vdiq! U ba zezona!...

Vdiq! Vdiq e ranë me të kthjellët tona!...

Krahët e mi që mbajtën vdekun vllanë,
Për jetë të jetës që të dy m'u thanë...

.....

Sot, plas o zemër, mbytun në trishtim!

Mjeri u për ty, mjeri u sot vëllai im!

Oh! oh! oh!-Oh! oh! oh!

(Rreh gjoksin me grushta dhe gërvisht faqet) (f.106).

Skënderbeu për bashkëluftëtarin e tij, Leka, më shumë se sa trim, është edhe si vëlla. Dhembshuria për humbjen e Skënderbeut, e çon vajtimin e Lekës deri në nivel të mohimit të Zotit, përkatësisht humbjes së tij. Momenti kur ai thotë: *"S'pasa për ne Zot!"*, është momenti i humbjes së besimit në të, pra një moment ktheseje e reflektimi për (pa)drejtësinë e Zotit në raport me njerëzit vdekëtarë të botës sonë.

Kjo gjamë e Lekës është uvertyrë e vajtimit për Skënderbeun edhe të Grave në Kor por veçmas Nanë Mricës, e cila i jep drejtim procesit të vajtimit të grave për vdekjen e heroit:

NANË MRICA

Bir, o Gjergj, ohi! Ohi!

Morti yt, trishtim i zi,

Arbëninë gjithë e ka nxi,

Dhe pa sy më ka lanë mue

Sot si qyqet me vajtue! (f..108).

Në këtë mënyrë, rituali i vajtimit bëhet nga të dy gjinitë, pra edhe gratë edhe burrat, ritual ky që lidhet ngushtë me traditat e lashta ndër shqiptarë në rastet e morteve. Nderimet mortore për Skënderbun nuk mbarojnë vetëm me ritualin e vajit dhe gjamës. Pasi Tanush Topija, pranë trupit të pajetë të *trimit luan*, i shpreh konsideratat më të larta jetës dhe veprës së tij, vjen marshi i

përmortshëm. Pastaj, mbas vendosjes s'arkivolit në Shënkollë, princat arbënorë bëjnë betimin mbi flamur të Skënderbut:

BETIM

Mbi këtë flamur bajmë të madhën be:

Me luftue, me vdekun për Atdhe...(f..117).

Ky betim u mbajt gjallë ndër shqiptarë liridashës për shumë shekuj, deri në një çast të madh historik, të mëvetësisë së Shqipërisë, ani pse jo në përmasat gjeografike, për çka kishte luftuar vetë Skënderbeu.

KREU IV

SKËNDERBEU NË DRAMATURGJINË BOTËRORE

Jeta e Skënderbeut, e ngjeshur me dramatizëm dhe plot veprim e konflikte, nuk mund të mos tërhiqte edhe vëmendjen e dramatistëve botërorë. Kështu në shumë vende të botës, që nga Spanja në Itali, në Francë, Angli, Suedi, Poloni e gjetkë lindën një varg tragjedish e veprash dramatike për opera e baletë (Kostallari, 1968:23).

Më poshtë po japim disa evidentime, interpretime dhe analiza të veprave dramatike në gjuhë të ndryshme, që për protagonist kanë kryeheroin tonë.

Skënderbeu në gjuhën e Shekspirit

Si në letërsitë tjera, ëshë në atë angleze të kohës përkatëse, me një vonesë jo shumë të madhe dhe të kushtëzuar nga shkaqet objektive, shëmbëlltyra dhe bëmat heroike të kryetrimin tonë, kanë frymëzuar jo një por disa shkrimtarë që të shtjellojnë vepra të gjinive të ndryshme letrare, e në mesin e tyre edhe në gjininë dramatike. Pra, Heroi ynë, prej shekujsh ka folur edhe me gjuhën e Shekspirit.

Është fakt se çdo vepër e shkruar për Heroin tonë në këtë gjuhë e madhëroi, e ngriti në nivelin më të lartë të heroizimit, i cili i shërbeu jo vetëm Shqipërisë së asaj kohe, apo vetëm Krujës, por mbarë Evropës dhe njerëzimit, lirisë dhe identitetit të kontinentit të vjetër evropian. Në këtë kontekst, natyrshëm shtrohet pyetja se çka e kushtëzoi një qëndrim të këtillë të shkrimtarëve, përkatësisht dramatistëve anglezë karshi figurës së Skënderbeut. Sipas Mekulit (1968) *„Dashunija ndaj së vërtetës. Vetë e vërteta për veprat madhështore të trimit shqiptar. Madhështija e gjetunisë së luftëtarit, strategut dhe kreshnikut të pashoq, i cili gjatë një çerek shekulli mbrojti tokën arbnore dhe civilizimin e Europës në mënyrë njimend të denjë“*. Trajtimi i figurës së Skënderbeut vjen nga një e vërtetë historike, edhe mbi faktin se Skënderbeun *n’at kohë*

dhe gjithherë me të drejtë e kanë konsiderue si hero të një rangu me Lekën e Madh dhe me një varg të tjerësh që janë pronë e historisë së njerëzimit (Mekuli, 1968:215).

Kur jemi te veprat, përkatësisht tekstet e dramatike të autorëve anglezë, duhet përmendur të dhënat se një vepër e zhanrit tragjedi, e shkruar me titullin: *“Historia e vërtetë e Gjergj Skënderbeut” (The True History of Geroqe Scanderbeg)*, e shkruar më 1582, e botuar më 1601, i atribuohet vetë njërit ndër krijuesit më të medhenj të dramaturgjisë botërore, bashkëkohanikut të Shekspirit, Kristofer Marllou (**Christopher Marlowe**) (1564 -1593). Sipas të dhënave (Luarasi, 1967) del se kjo vepër është shfaqur më 3 korrik të vitit 1601 në një teatër të Londrës (Luarasi, 1967).

Ndikimin e Marllout, përkatësisht atribuimin e mundshëm të autorisë së tij mbi veprën mbi tragjedinë e përmendur për Skënderbeun e përmend edhe David Mclinnis (2012), në studimin e tij me titull *„Ndikimi i Marllout dhe ‘Historia e vërtetë e Gjergj Skënderbeut’“*.

Ndikimi i Kristofer Marllout në valën e shfaqjeve për pushtuesin në vitet 1590-ta që imitojnë gjuhën, ndjenjën e spektaklit apo antiheroit të Tamburlajnit të Madh është i mirëdokumentuar. Çuditërisht, historia e Skënderbeut, njeriut emri i të cilit është më së shpeshti i ndjellur nga komentatorët e hershëm modernë në kontekst të Tamburlajnit, nuk duket të jetë dramatizuar deri në fillimshekullin e shtatëmbëdhjetë, pavarësisht përshtatshmërisë për të zgjeruar repertoarin. *“Historia e Vërtetë e Gjergj Kastriotit”* zë një vend të veçantë në serinë e shfaqjeve për pushtues për arsye se gabimisht i është atribuar vet Marllout dhe për shkak se protagonistin i saj shqiptar mesjetar ka lidhje të thellë me Tamburlejnin historik. Për arsye të tilla, është me rëndësi të adresohen implikimet e shfaqjes së kësaj drame të humbur në sfondin reportorial të viteve 1600-1601 si dhe të vlerësohet ndikimi i vazhdueshëm i Marllout në shekullin e shtatëmbëdhjetë në shoqëri të skenaristëve të tjerë.

Të dhënat tregojnë qartë që më 3 korrik 1601 ‘Skënderbeu’ ishte regjistruar në Stejshēners Hall (Stationer’s Hall – shoqëri mesjetare tregtare që mbledhte tregtarë të letrës, materialeve të shtypit dhe persona të përfshirë në fushën e mediave dhe botimeve) për një çmim të zakonshëm prej gjashtë pens dhe identifikon aktorët e Kontit të Oksfordit si pronarë dhe performues të tekstit. Formulimi hyrës i tekstit, i cili përshkruan dramën si ‘të shfaqur rishtazi’ mbështet teorinë

që shfaqjet ishin me të vërtetë të luajtuara rishtazi. Burrat e Oksfordit ishin në të vërtetë aktivë më 1600, kur *Goti më i Dobët Ngjitur me Mur* ishte regjistruar në Regjistrin e Stejshëners më 23 tetor; prandaj s'ka arsye të mirëqenë për të vënë në diskutim atribuimin e autorësisë nga shoqëria tregtare.

Gjetja e skenës së mundshme mbetet problematike. Edhe pse të dhënat për rreth tridhjetë e gjashtë pagesa të shfaqjeve rajonale për aktorët e Oksfordit janë të njohura nga periodha 1580 deri 1595, fletëpalosja çerekëshe e *Më të Dobët* dhe shënimet e Regjistrit të Stejshëner për të dhe për shfaqjen „Skënderbeg“ janë e dhëna e vetme e aktivitetit të trupës në kapërcyell të shekullit dhe asnjëra nuk ofron ndonjë të dhënë për skenën. Shënimet e Herbert Berry tregojnë që në fundverë apo fillimvjeshtë të vitit 1601 Burrat e Oksfordit janë bashkuar me ata të Uorçesterit dhe me shumë mundësi luanin vepra të Tomas Heivudit dhe të tjerëve në Teatrin *Kokëderri* në Uajtçepëll. Edhe pse mund të jetë shkruar duke pasur në mendje ndonjë tjetër skenë teatrore, siç me shumë gjasë ishte rasti me shfaqjen *Më i Dobëti*, shfaqjet me gjasë do të jenë luajtur në teatrin *Kokëderri* përderisa „Skënderbeu“ ka vazhduar deri në sezonin e vitit 1601...

Në vitin 1601 është thënë që shfaqja është luajtur nga Burrat e Oksfordit, një trupë që duket se është ringjallur në vitin 1600 pas shumë dekadash pezullimi. Rrëfimet për jetën e Skënderbeut ishin publikuar në anglisht më 1562 dhe 1596 dhe ai ishte përmendur si një figurë e ngjashme më Tamburlejnin në veprën e Gabriel Harvit, *Një Letër e Re me Përmbajtje të Theksuar* (1593) nënshkrimet D3-D4. Tomas Nash po ashtu i referohet atij si pushtues në veprën *Gjëra Kreshmore* (Nash. lli. 191). Aluzionet për Skënderbeun në dramën komerciale në Londër fillojnë më një referencë përbuzëse nga teveqeli Stefano në veprën *Çdonjëri në Humorin e Tij* (1143); emri i tij po ashtu shfaqet në pseudo-Holandishten e Firkut në veprën *Zanat Fisnik* (1108), dhe një rresht në *Mosbesimi I Poetit Shakaxhi* (1304) 'Fluturo, Skënderbeg, fluturo' ka gjasë që ruan edhe një pjesë të dialogut të shfaqjes.

Ka tre interpretime të mundshme të të dhënave, direkte dhe indirekte. Drama ka mundur të shkruhet menjëherë pas *Tamburlejnit* (784) si një përpjekje për të krijuar një version kristian të shfaqjes së pushtuesit; nëse është kështu, referencat tallëse në vitet e vona 1590 kanë kuptim si pjesë e një kthese në shije kundër modelit ekzotik dhe heroik të dramës. Mirëpo kjo do ta

përrjashtonte përdorimin e përkthimit anglisht të Lavardinit si burim. Ndryshe, drama mund të ketë qenë e re në fillim të vitit 1598 duke e bërë referencën e Xhonsonit (Johnson) më tematike edhe pse jo shumë në kohë. Një mundësi e tretë është që drama nuk është „shfaqur rishtazi“ por është shkruar dhe që të gjithat aluzionet nuk janë te drama por te Skënderbeu si figurë historike. Fundja, shënimi në *Regjistrin e Stejshëners* është referenca e vetme e qartë për dramën si të tillë; faktet indirekte nuk përbëjnë një argument të qartë që ka pasur një fazë më të hershme në ekzistencën e dramës, edhe pse lehtë mund të ketë pasur.

Fabula e shfaqjes së supozuar të Marllout është kjo: *Fëmijët e Mbretit të Shqipërisë janë dërguar në Turqi si pengje për të siguruar besnikërinë e mbretërisë ndaj Perandorisë Osmane. Një nga ta, Gjergji, shquhet në oborrin e Mbretit Murat. Mbreti i Shqipërisë vdes. Murati ia helmon djemtë e tij dhe imponon sundim të drejtpërdrejtë mbi Shqipëri por e kursen Gjergjin për shkak të shërbimit të tij lojal. Gjergji dërgohet si komandant i një force turke që sulmon Hungarinë por shfrytëzon rastin për t’u rebeluar dhe shpall vetën si Mbret të ligjshmëm të Shqipërisë. Murati pushton Europën. Gjergji pranon një ftesë për të iu bashkuar një koalicioni të shteteve të krishtera dhe mobilizon ushtrinë e tij. Tradhëtia e Despotit të Myshias, i cili është korruptuar nga turqit, ia pamundëson atij që të arrij në front me kohë dhe të krishterët shpartallohen në Betejën e Varnës. Gjergji plaçkit Myshian në shenjë të hakmarrjes. Murati tani sulmon Shqipërinë por shënon shumë pak përparim dhe vdes. Gjergji refuzon një ofertë për paqe nga pasardhësi i tij Muhameti. Lufta vazhdon dhe Gjergji i mbijeton tradhtisë por sëmuret dhe vdes i pamposhtur.*

Siç evidentohet në regjistratorët e kohës, (*Stationers’register*) teksti në fjalë është luajtur në vitin 1601 nga kompania *Burri i Oxfordit* (Oxford’s Man), një kompani e cila mendohet se është ringjallur me aktivitetin e saj në vitin 1600, pas disa dekadash pezullimi.

Madje, nga ato pak të dhëna referenciale që ekzistojnë rreth këtij krijimi, kjo tragjedi konsiderohet si një ndër krijimet e para të Marllout .Për fat të keq, kjo tragjedi tashmë konsiderohet si e humbur, prandaj edhe sot e kësaj dite ekzistenca e mundshme e kësaj vepre, por edhe autorësia e Marllout mbi këtë tekst dramatik akoma mbetet në kuadër të një hipoteze. Pak kush do të ishte më me fat se ne, po që se teksti i supozuar i Marllout do të zbulohej herët a

vonë, dhe autorësia e këtij gjeniu krijues mbi tragjedinë e plotë për Skënderbeut do të vërtetohej! Drama nuk u botua kurrë dhe dorëshkrimi humbi.

Por, Marllou nuk është dramaturgu i vetëm i anglez, të cilin përgjatë shekujve e ka provokuar dhe frymëzuar figura madhore e Heroit Kombëtar Shqiptar, Gjergj Kastrioti Skënderbeu. Kështu, përgjatë shekullit 18-të, na shfaqen edhe tre dramatistë tjerë të botës angleze: Thomas Uhnichop (Thomas Winchop), Xhorxh Lillo (George Lillo), dhe Uilliam Havard (William Havard), në dramat e të cilëve kanë gjetur shprehje bëmat dhe historitë e famshme të Skënderbeut. Që të trija këto drama janë pjesë e interpretimit, analizës dhe vlerësimit në punimin tonë

Por, si na vjen dhe si na paraqitet në dramat e këtyre autorëve kryepersonazhi me emrin Skënderbe? Sa për fillim, le të themi se ai vjen me aureolën dhe madhësinë e heroit, të luftëtarit e të prijësit të lavdishëm, ndonëse luftërat dhe bëmat heroike të Skënderbeut nuk janë motivi e as dimensionit i vetëm në dramat e tyre.

Heroi i dramës lirike

Një nga dramat e para angleze me kryeprogonist Skënderbeun është tragjedia *“Skënderbeu, ose Dashuria dhe Liria” (Scanderbeg, or Love and Liberty)*. Autor i kësaj drame është Tomas Uinkop (Thomas Whinchop), i cili ishte edhe rektor i një kishe në Londër, ku shërbeu prej vitesh. Nuk dihet shumë për jetën e tij, përveç faktit të njohur tashmë se ai më vdiq më 1 shtator 1730 në Totteridge, ku edhe u varros. Madje, emrin e Tomas Uinkopit, i cili shkroi për heroin tonë këtë dramë entuziaste, nuk e përmend as enciklopedia dhe as historia e letërsisë angleze (Luarasi, 1867).

Përveç datës së vdekjes të shënuar në një skedë të librit-(Whinchop, Thomas, d.1730), sipas Luarasit (1967) dimë se *ç’ka shkruar një shok i tij për të në prologun e dramës: Autori i këtyre skenave, i cili ka kohë që ka vdekur, pati në kraharor gjithë vetitë burrërore. Ai u rrëzua në rininë e tij nën peshën e mjerimit të shkaktuar nga ajo skemë e pabesë që rrënoi gjysmën e vendit. Kur ia grabitën gjithë ç’pati, vdekja i huajti dorën e saj miqësore për ta shpëtuar nga më e keqja vuajtje e njerëzve që njej merita në brengë e varfëri. Siç del nga ky shënim hyrës i shokut të tij, Uinkopi duhet të ketë qenë shumë i ri kur shkroi dramën për Skënderbeun. Në mungesë të mjeteve materiale, gruas së tij iu desh ta vonojë për shtetëmbëdhjetë vjet botimin, e trashëgimisë së vetme letrare të burrit të saj. Luarasi (1967) tutje shpjegon se: *Dikur, përpara motit 1744 ajo e pyeti mikun e të shoqit, Aleksandër Pope, dhe ky e këshilloi ta shtypte me subskipcione, dhe ashtu bëri. Në listën e pajtimtarëve lexojmë edhe emrin e të ndjerit Aleksandër Pope.**

Në kuptim të kontekstit kohor kur është shkruar vepra e Uinkopit, do thënë se Uinkopi, i cili jetoi në një epokë kalimtar, dhe si i tillë, duke qenë mik e shok më i ri i shkrimtarit të përmendur klasik, Aleksandër Pope, *shkroi veprën nën ndikimin e asaj rryme letrare që kritikët e quajnë neoklasiciste; dhe si i ri që ishte, hartoi një dramë lirike, ku ndjenja e dashurisë së Skënderbeut del në pah disi e tepruar; por hero i shquan nga ndjendjat e larta të patriotizmit dhe nga ndjendjat e bukura të humanizmit të Rilindjes* (Luarasi, 2016:9).

Nga të dhënat e deritashme del se kjo tragjedi është shkruar diku në vitin 1727, por, përkundër kësaj, ajo nuk është inskenuar asnjëherë. Simbas shënimeve hyrëse të tekstit dramatik, i cili është shtypur më 1747, arsyet e mosinskenimit lidhen drejtpërdrejt me pamundësinë e të vejës së Uinkopit për ta gjetur një hapësirë teatrore për inskenimin, si dhe me “kapriciot” e menaxherëve, përkatësisht drejtuesve të teatrove të asaj kohe.

Luarasi (1967) nxjerr në dritë edhe një pjesë të një letre të një miku të poetit që ia dërgon së vesë së tij kur kjo iu ankua kundër një drejtori të teatrit. Në këtë letër përveç tjerash lexomë: *„Se nuk qenka e përshtatshme për skenën, këtë nuk mund ta besoj në asnjë mënyrë: Ngjarja është zgjedhur mirë; uniteti i kohës, i vendit, dhe i veprimit është ruajtur; s’ka asnjë makineri që të mos jetë e praktikueshme; nuk ka asgjë që të pengojë zbatimin e dramës në skenë. Shenjat janë morale, heroike. Stili dhe gjithë zhvillimi letrar i veprës është i zjarrtë, i gjallë, plot ndjenja dhe harmoni. Pasioni të forta përshkojnë gjithë veprën. Pikëllimi është natyral dhe dramatik: ngjarjet janë të shumëllojshme dhe na ngjallin kureshtje. Gjithë drama tërheq gjer në mbarim të saj“.*

Pavarësisht vlerësimeve të kohës për vlerat e tekstit, sot, siç pohon Mekuli (1968) *vepra e Uinkopit sot mund të duket në disa pikëpamje e tejkalume, ndoshta edhe zhbledhun dhe e koncentruar në botën ndijore dhe në poentën e dashunisë.*

Përndryshe, tragjedia *“Skënderbeu, ose Dashuria dhe Liria” (Scanderbeg, or Love and Liberty)* është përkthyer në shqip nga Skënder Luarasi, fillimisht në versionin e parë më 1920, dhe më vonë, pas afro gjysmë shekulli, më 1967, është ripërkthyer dhe botuar nga Shtëpia Botuese “Naim Frashëri” në Tiranë me rastin e shënimit të 500 vjetorit të vdekjes së Skënderbeut.

Gjithnjë në ndërlidhje me përkthimin e kësaj drame në shqip, intelektualit dhe studiuesit i njohur Selman Riza, në vitin 1967, kur në Shqipëri shënohej 500 vjetori i vdekjes së Skënderbeut, shkroi një studim në formë kumtese. Këtë kumtesë ai e mbajti për të pranishmit në një aktivitet kushtuar këtij përvjetori të rëndësishëm në Muzeun e Beratit, ku ai, mbas largimit nga Instituti i Historisë dhe Gjuhësisë në Tiranë, ishte “dënuar” që të punonte në provincë, si ciceron.

Një pjesë të kumtesës së tij, me titull *“Gjergj Kastrioti, Heroi në këndvështrimin e shkrimtarëve të huaj”*, Selman Riza (1967) ia kushton edhe veprës dramatike të autorit Uinkop. Për më shumë,

përgjatë kumtesës së tij, ai merret edhe me krahasimin e përkthimit të parë me ripërkthimin e mëvonshëm si dhe me vetë veprën në origjinal, duke evidentuar edhe disa “lëshime” dhe ‘pasaktësi”, që, sipas tij, nuk e zbehin vlerën e tërësishme të shqipërimit nga ana e Skënder Luarasit, të cilin Riza e quan: “...mbas Fan Nolit më i rëndësishmi shqipërues i ynë në sferën e dramaturgjisë”. Megjithatë, pyetjes nëse ky ripërkthim i Luarasit shënon ndonjë hap përtej kontributeve të tij të mëhershme në të njëjtën sferë, Riza nuk mund t’i përgjigjet ndryshe veçse mohueshëm. Kësisoj, Riza vë në diskutim arritjet kulmore në përkthimin e kësaj vepre në krahasim me kontributet e mëhershme në përkthimet e Luarasit. Riza (1967) fillin e evidentimit të pasaktësive të (pa)qëllimta në versionin e ripërkthyer e zë te vetë titulli i veprës: **“Në pasqyrim besnik të një brendie, ku linja kompozicionale e dashurisë mbizotëron theksueshëm atë të heroizmit dhe patriotizmit, autori veprën e vet e ka titulluar: “Scanderbeg: or Love and Liberty” që shqip don të thotë: “Skënderbeu: ose Dashuria dhe Liria”; Por nga titulli i ripërkëthimit është shlyer komponentja e dytë e titullit të origjinalit; duke çorientuar kështu lexuesit shqiptarë, tradicionalisht jo të mësuar me një Skënderbej dashnor...”**, konstaton mes tjerash në kumtesën e tij Selman Riza. Pra, largimi i fjalës *liri* nga titulli i veprës, me rastin e ripërkthimit, duket se e deformon që në nismë konceptin për një hero kombëtar si personazh i një vepre dramatike, sepse, në të tilla raste, fjala *liri* merr kuptimin, trajtën dhe formën e komponentës qenësore dhe të patejkalueshme për një hero të përmasave skënderbegiane.

Megjithatë, pavarësisht vërejtjeve për dy versionet e përkthimeve, parathënien e përkthimit të dytë, Luarasi (2016) e përmbyll me këto fjalë: *Këtë dramë, të cilën keq a mirë e pata përkthyer më 1920, (revista “Studenti”, SHBA, janar 1920) gëzohem që m’u dha rasti pas një gjysmë shekulli, ta përkthej edhe një herë, dhe ta shoh të botuar me rastin e përkujtimit të 500 vjetorit të vdekjes së Skënderbeut, sot kur populli është në fuqi, zot i fateve të tij dhe bën çmos që të përkujtohet emri dhe vepra e Heroit kombëtar.*

Vepra “Skënderbeu, ose Dashuria dhe Liria” (*Scanderbeg, or Love and Liberty*) në botimin origjinali ka pesë akte në një shtrirje prej 86 faqesh. Përfundimisht këtu hyrjen, jo fort të shkurtë, që i paraprin tekstit dramatik. Duke përshkruar historinë, veprat dhe bëmat e Skënderbeut, si një prej figurave më madhështore të kohës, në parafjalën e botimit thuhet se “...edhe përkundër të

gjitha nderimeve dhe privilegjeve që i janë dhënë nga Sulltani, si dhe më gjithë madhështinë dhe famën e fituar në krah të otomanëve, nuk kanë mundur ta shuajnë nga mendja e tij dashurinë për vendin e vet dhe religjionin e pararendësve të tij”.

Për vlerat e veprës së Uinkopit, Riza (1967) thekson se: *Vetë vepra është shkruar jo pa frymëzim nga një autor jo pa talent. Por këtij të fundit i kanë munguar barabar përvoja dramaturgjike përkatëse dhe formimi historik përkatës. Në dramë, ai i sulltan Muratit është një personazh nga më kryesorët. Por këtë personazh autori e ka trajtuar në një mënyrë që nuk mund të bëhej më groteske, e për pasojë më antihistorike. Për Arianisën (në dramë kështu është quajtur Donika, bija e Aranitit dhe bashkëshortja e ardhshme e Skënderbeut) dmth për robëreshën e luftës a xharien e haremit ky personazh psherëtin i pafuqishëm posi kalorësit perëndimorë të mesjetës për damat e veta. Në skenë deri gjatë betejave kundër Skënderbeut, sulltan Murati merret shumë më tepër me intriga dashurie se sa preokupohet për punët e perandorisë dhe fatin e luftës. Në zbërthimin final të pjesës teatrale, sulltan Murati jo vetëm mundet prej Skënderbeut, por edhe zihet rob prej trupave të këtij; e i zënë rob, edhe çmendet, e të çmendur edhe e ndryjnë në një kafaz... Sigurisht në të njëjtën vepër, personazhet shqiptarë, e sidomos Arianisa me Arianitin janë trajtuar me më shumë vërtetësi historike, e prandaj edhe me më shumë dignitet artistik. Por dy a tre personazhe sado të goditur të një tragjedie a drame përgjithsisht aspak të këtillë vallë mundkan mbi lexuesit a shikuesit e kësaj së fundit të ushtrojnë ndonjë ndikim estetiko-moral pozitiv serioz?*

Në bërthamë të strukturës tematike të veprës së Uinkopit është tema e dashurisë, apo thënë më mirë fati i Arianisës e cila dashuron Skënderbeun dhe dashurohet prej tij, por njëkohësisht linja e dashurisë këtu është e shumëfishtë, sepse Arianisën e dashuron edhe Sulltan Murati, dhe biri i tij Karahasani madje edhe pashai Alibegu. Pra, brenda intrigës që përmban subjekti i dramës, përshkallëzimi i saj bëhet edhe më i madh dhe më i komplikuar kur pjesë e saj bëhet edhe sulltaneshja Selimana, e cila nuk është xhelozë aq shumë pse Sulltan Murati II e dashuron me pasion Arianisën, por pse Arianisa e bukur e dashuron Skënderbeun, të cilin edhe vet Selimana e dashuron. Prandaj, në sfondin e një konflikti të këtillë dashurie zhvillohet edhe ajo pjesa tjetër dhe ideja e veprës, vargu i ngjarjeve historike që lidhen dhe kushtëzohen prej trimërive të

Skënderbeut, prej synimeve të vazhdueshme të Sulltan Muratit II për t'iu hakmarrë Skënderbeut dhe për të mposhtë Krujën, pra për ta pushtuar dhe robëruar Arbërinë e kohës.

Sipas Hasan Mekulit (1968) *mënyra se si e trajton ndjenjën e dashunisë te Skenderbeu, të cilin ajo thuej se e zotnon fare, nuk përkojnë shumë me idenë e veprës, janë të teprume. Por autorin deri diku e arsyeton fakti se ai synon me shtjellue një dramë lirike, një vepër që përkon shijen e kohës, njikohsisht e shquen idenë e heroizmit të shqiptarëve, të Skënderbeut bashkë me shqiptarët e tij kreshnikë.*

Meqë kryeprogonist i kësaj drame është Skënderbeu, autori, jo rastësisht, arenën e zhvillimeve të saj e ka vendosur pikërisht në afërsi të Krujës, kryeqytetit të Arbërisë në vitin 1451.

Shëmbëlltyra e Skënderbeut në këtë vepër, sipas Mekulit (1968) *asht shtjellue thuajse tërthorazi. Por ajo prapë mbidominon, ngase asht prezente kudo.* Duke folur për karakteristikat themelore që e portretojnë figurën e Skënderbeut në këtë vepër ai e veçon *shpirtbardhësinë, dorëshkathtësinë, trimërinë*, dhe sipas tij: *Skënderbeu asht njeri të cilin fati e shenoi “për punë të pavdekshme-Arbërinë ta çlirojë prej skllavërisë”* (Mekuli, 1968:219).

Fatumi i Skënderbeut prej misionari vërehet qysh në vargjet e para të veprës:

SKËNDERBEU

Shpatën s’e ngul në mil pa parë Arbërinë

Të ndrijë me lavdinë e saj të lashtë (I).

Skënderbeu në bashkëbisedim me Uranin, thotë se e rëndojnë hallet e atdheut dhe shpreh hapur edhe dashurinë dhe mungesën që ndjen për Arianisën:

SKËNDERBEU

Edhe dritë e ditës

*Që na gëzon rrezet jetëplotë,
Si një burim gëzimi për njerëzinë,
Mua më mbush me dhimbje e dëshpërim,
Pa le që më mungon Arianisa;
Prani e saj ma bën të shtrenjtë jetën (I).*

Mirëpo, motivacion kryesor për një reagim të madh kundërshtues të Skënderbeut kundër Sulltanit, bëhet urdhri që jep Sulltani për vrasje të Princesësh Arianisa, e cila sipas sulltanit është mosmirënjohëse. Këtu Skënderbeu shfryen gjithë mllëfin dhe pezim e tij kundër sulltanit me fjalët më të rënda: *Shkerbadër! Djall! Katil i ndyrë!* Pas kësaj Skënderbeu jep urdhër Uranit që të jep kumtin e luftës:

SKËNDERBEU
Uran, shko porositi trumbetarët
T'ushtojë zëri i luftës tani.
Thërrisni djemurinë luftarake
Të vijnë që të gjithë sot, pas meje,
Se nisem për betejë e për fitore (I).

Në kontekst të portretimit të Skënderbeut si streteg i njohur luftarak, autori ka vënë edhe anën “hileçare” të tij në strategjitë e luftës dhe kjo më së miri dëshmohet me thënien e vet Skënderbeut se: *Hile dhe trimri në luftë shkojnë tok (I,II).*

Kur jemi te figura e Heroit tonë do thënë se Uinkopi na e paraqet Skënderbeun si një kreshnik i lavdishëm, si hero i popullit i cili që në kohë deri sa ishte gjallë-hyni në legjendë, si guximtar të pafrikshëm i cili të gjitha aftësitë dhe jetën ia kushtojë luftës dhe idealit të çlirimit t'atdheut nga robnija, por edhe si njeri të zakonshëm, me kërkesa dhe ndjenja t'arsyeshme

njerzore, me veti të theshta të njeriut të përditshëm të cilat aspak nuk e pengojnë por, përkundrazi, e shquejnë edhe ma shumë burrninë dhe heroizmin e tij, ngase i jepin karakter popullor (Mekuli, 1968:220). Sipas Mekulit: *Mllefi i tij n'asnjë çast nuk zvoglohet, por asht mllef trimi dhe hakmarrësi me arsye, mllef njeriu i cili asht i detyruem që të urrejë ate që asht pët t'u urrejtë, në çast kur urdhni i zemrës asht i kapluem*.

Krahas Skënderbeut, personazh me një rol të rëndësishë së veçantë është edhe vetë Sulltan Murati. Personazhet tjerë në këtë vepër janë, po ashtu, personazhe reale të kohës, karakteristikat e të cilëve pak a shumë përputhen me kontekstin historik. Meqë autori Uhinçop nuk shquhet për ndonjë mjeshtëri të rrallë dramaturgjike, këto personazhe janë (ri)krijuar dhe përshtatur në rrethana dhe situata që gjenerojnë personazhe dhe karaktere (a)tipike për kohën. Kështu, bie fala, personazhi i Sulltan Muratit ndërtohet në dimensionet e një protagonistit me natyrë groteske e, për rrjedhojë, si i tillë, reflekton edhe tone “anti-historike”, përderisa në një pjesë të konsiderueshme i njëjti merret më shumë me intriga dashurie se sa që preokupohet me fatin e Perandorisë Otomane. Madje, herë-herë, krijohet përshtypja se rezultati i betejave dhe fati i luftës është më pak i rëndësishëm për Muratin se sa përfundimi i një historie dashurie. Në këtë mënyrë, autori i dramës, duke marrë për bazë personazhe të rëndësishme historike, paralelisht me vijën e luftës për kauzën e shenjtë të *lirisë*, i bën shtrat të thellë edhe rrjedhës tjetër tematike të *dashurisë*. Pra, thënë shkurt, Uinkopi i vë në binarë paralelë dy linja rrëfimore: atë të luftës për liri, në një anë, dhe dashurinë e Skënderbeut për Arianisën, në anën tjetër.

Jo rastësisht, në këtë tekst dramatik Arianisa (Donika) është *robnesha* e luftës. Mungesa e *lirisë* së saj bëhet pjesë e motivimit të Skënderbeut për të vazhduar kryengritjen dhe luftën e pakompromis kundër Perandorisë Otomane. Madje, qysh në hyrje të veprës, në aktin e parë, Skënderbeu e ndjen mungesën e pranisë së saj. Vlerësimi për personalitetin, “shenjtërinë” e virtytet e Arianisës nuk vjen sall prej Skënderbeut, por edhe prej njërit nga ata që gjenden në krah të Skënderbeut, Urani, i cili thotë: *...Virgjiniteti i saj qiellor, meriton edhe më shumë dashuri...* (I, I). Mjafton kjo fjali e Uranit për ta ilustruar jo vetëm ndjeshmërinë e përgjithshme për fatin në rrezik të Arianisës, por edhe respektin për personalitetin e saj të veçantë.

Drama e Uinkopit ka gjithësejt 13 veta aktivë, dhe disa të tjera pasivë, më shumë si statistë, roje, ushtarë etj. Autori i ka radhitur personazhet në bazë të gjinisë, e jo për nga rëndësia që kanë në vepër. Pra, ndarja është bërë në dy grupe, në personazhet meshkuj dhe në personazhet gra. Ky tekst dramatik, në mos për asgjë tjetër, shquhet për gjetje situatash interesante, imagjinative. Kështu, në zbërthimin final të tragjedisë, Sulltan Murati jo vetëm mposhtet, po, për më shumë, ai zihet edhe rob prej luftëtarëve të Skënderbeut. Por, fati i Sulltan Muratit në këtë dramë nuk mbaron me kaq. Imagjinata e Uinkopit shkon më tutje. Sulltani, tashmë i zënë rob, çmendet. Për më tepër, këtë njeri të çmendur vendosin ta ndryjnë në një kafaz. Ai, I prangosur, flet me plot halucinacione dhe krejt përçartë:

MURATI

Ha! Skënderbeu dhe vëllezërit! C'doni?

Përse ju derdha gjakun?-C'po më këqyrin

Me sy të zgurdulluar- Sy të tmerrshëm!

Tek unë vijnë acar të ngurosur

Me trup të dobësuar, thatanik

Me sy të lugatit më tmerrojnë (V).

Sulltani pi kupën e helmit dhe vdes.

Përveç kësaj, do thënëse, në këtë dramë, “viktimat” e heroizmit zëvendësohen me “viktima” të dalldisjes dashurore. E kjo dalldisje viktimizuesue shkon edhe më larg, deri te Selimana, gruaja me kunorë e Muratit, e cila bie në dashuri me Skënderbeun. Ajo më vonë, nga dëshpërimi i thellë, bën edhe vetëvrasje. Por, cikli i tragjedive të pafundme nuk mbaron këtu. Një personazh tjetër, Chahasan (*Kahasani*), si princ trashëgimtar i Turqisë, bie në dashuri me Arianisën, të dashurën e Skënderbeut. Ngjashëm, edhe ky nga zhgënjimi e dëshpërimi, bën vetëvrasje.

Lufta e Skënderbeut për liri, por edhe për dashuri, përcillet bashkë me famën e tij si një luftëtar e prijës i pamposhtur. Sakrifica e tij është e gjithanshme. Ai i del në mbrojtje edhe Arianisës kur

ajo sulmohet e tentohet të dhunohet nga Alibegu (*Alibec*), të cilin Skënderbeu e vret me shpatë. Autori, jo vetëm në këtë rast, e shfaq më shumë se hapur preferencën dhe simpatinë e tij për Skënderbeun dhe luftëtarët e tij. Kështu, përderisa në fund, nga njëra anë, në garnizonin turk bëhet *kërdia*, në anën tjetër, Arianisa, princat dhe luftëtarët shqiptarë shpëtojnë pa asnjë *“therrë në këmbë”*. Edhe përkundër këtyre gjetjeve autoriale, për studiuesin Selman Riza (1967), disa nga personazhet shqiptare: *...sidomos Arianisa me Arianitin janë trajtuar me më shumë vërtetësi historike, e prandaj edhe me më shumë dignitet artistik.*

Dashunija ndaj Arianisës në këtë vepër është inkarnim i dashurisë ndaj Shqipërisë së robëruar. Arianisa është e robëruar, në duart e sulltanit në rrezik jete, jo vetëm prej tij, por edhe prej Selimanës dhe të tjerëve. Pra, për Mekulin (1968): *Arianisa asht personifikim i Shqipërisë së robnueme, i vuajtjeve të saj nën thundrën e huej, e njëkohësisht edhe personifikim qëndrese dhe vendosmëni për të fitue lirinë. Në transponimin lirik të Uinkopit Arianisa ma shumë asht një ide poetike, një symbol, se sa një krijes prej mishi e gjaku. Pra-asht një metaforë, madje e suksesëshme e autorit.*

Në fund të veprës autori përmes figurës së Skënderbeut jep porosinë që *në Krujë të shpallet ditë shendi/të mbretërojë gazi dhe dëfrimi/çdo muzë ta shënojë lumturinë/të jetë tema: Paqe me fitore (V).*

Për ta përmbyllur tragjedinë e tij, autori Uinkop duket se nuk ka gjetur fjali të Skënderbeut më të mirë se kjo: *Shqipëria është e lirë, Arianisa është e imja!* Si e tillë kjo fjali e fundit të tekstit dramatik është përkthyer fare nga përkthyesi.

Shfaqja në shfaqje

Përkundër se drama e Uinkopit nuk është inskenuar asnjëherë prej shkrimit dhe botimit të saj, në nëntor të vitit 2018, në kremtën e 550 vjetorit të vdekjes së Heroit tonë, në Teatrin Kombëtar të Kosovës, në dramatizim dhe regji të Fadil Hysajt është dhënë premiera e shfaqjes *Skënderbeu, dashuria dhe liria*.

Teksti i Uinkopit është përpunuar, dhe është bashkëdyzuar me një “dramë” tjetër të Hysajt, dhe është ndërtuar sipas konceptit shfaqje në shfaqje. Pra, linjat kryesore të dramës së Uinkopit janë ruajtur si dhe elementet kryesore të strukturave tjera, tematike, ideore personazheve vepruese në vepër. Duke i ndërthurur të dy tekstet, Hysaj krijon një bosht ideor të shfaqjes në shfaqje dhe duke u munduar edhe ta kontekstualizojë vetë idenë e inskenimit.

Siç pohon dramaturgu dhe regjisori Agron Gërguri (2019): *Fadil Hysaj tekstit të anglezit Tomas Uinkop (Skënderbeu ose dashuri dhe liri) i kishte kundërvënë një tekst të tij si zbërthyes i materies së trajtuar nga autori anglez. Si autor i shfaqjes, Hysaj figurës së Skënderbeut do t’i qaset së brendshmi, që në kontekstin e krijimit të shfaqjes i bie të dalë pas perdes, duke e formuluar idenë për Skënderbeun përmes procesit të krijimit të shfaqjes, aty ku aktualisht zien thashethemnaja, ambicia, serviliteti në marrëdhënie dhe steriliteti në dashuri. Sigurisht duke e lexuar si të mëngët tekstin e autorit anglez, për idenë e tij skenike, Hysaj shkruan pjesën e procesit laboratorik të lindjes së shfaqjes duke e vënë regjisorin si personazh, rol të cilin e interpreton Shpëtim Selmani, një aktor i talentuar si poet, apo poet i talentuar për aktrim, ndërsa rolin e sulltan Muratit i jep aktorit Ismet Azemi, i cili thuaja e mbante i vetëm pjesën e autorit anglez duke e zbërthyer sulltan Muratin edhe si pushtetar edhe si njeri, por jo aq bindshëm si dashnor. Ndërkaq rolin e Skënderbeut ia kishte besuar Bujar Ahmetit, porse në proces kishte edhe mëtues të tjerë për këtë rol (Fatos Lajçi, Naim Berisha).*

Për Gërgurin (2019) Sigurisht se në morinë e çështjeve që prek shfaqja duke operuar nën lëkurë, me lajtmotive që zbërthejnë karakterin e “papërmirësueshëm” të njeriut politik këtu në Kosovë e gjetiu në Ballkan, Evropë, gjithandej në Botë e cila po ndërron, po ndryshon e artistit si Hysaj i duket se kahja nuk është e drejtë. Lufta e Skënderbeut gjithsesi ka qenë e drejtë, por çka t’iu bësh

atyre që tash së fundi kanë nxjerrë produktin e rrezikshëm “sektin e pastër”, me mandatin e Allahut për t’ua marrë jetën të tjerëve, këta apo ata nuk e njohin mundësinë që Gjergji të jetë edhe Skënderbe. Natyrisht se shfaqja nuk ka mundur t’i japë përgjigje secilës temë nga aktualiteti epidemik i vetëmohimit që na ka përfshirë, porse “detyrimisht” na bënë të ndihemi si pjesë e procesit të zbërthimit kush qenkemi ne që lashtësinë e përkatësisë e përpijmë me çaj, alkool apo rrahje gjoksi, duke u munduar ta argumentojmë praninë tonë në histori e që jo rrallë ngjitemi pas dukurive që prishin strukturën së cilës i takojmë.

Pavarësisht modelit intertekstual të kësaj drame, autorësia e Uinkopit është ruajtur dhe vepra e tij ka shënuar herën e parë dhe të vetme deri më sot, që në skenën e Teatrit Kombëtar të Kosovës inskenohet një shfaqje me protagonist Heroin tonë.

Heroi i krishterë

Pjesë përbërëse e “trilogjisë” britanike për Skënderbeun është edhe tragjedia *Heroi i krishterë*, shkruar nga George Lillo (1693-1739), bir i një argjentari nga Londra. Për dallim prej Uinkopi, Lillo është nuk është i panjohur në fushën e dramaturgjisë. Ai njihet mirëfilli në letërsinë angleze me dramën e tij “*George Barwell*”.

I inkurajuar nga suksesi i kësaj drame, ai u vë në kërkim të një tematike më ekzotike dhe më provokative. Në këtë kontekst, ai e shkroi tragjedinë “*Heroi i krishterë*”, e cila sipas Kostallarit (1968) solli elemente të reja në dramaturgjinë angleze dhe evropiane. Sipas shënimeve të deritashme, del se kjo vepër është inskenuar më 1753 në *Teatrin Mbretëror Lane Drury*, por, pas katër reprizave, kjo shfaqje u ndërpre dhe, për një kohë, sikur u kalua në harresë. Që në natën e parë të paraqitjes së saj, shfaqja nuk kaloi jashtë vëmendjes dhe vlerësimeve kritike. Madje, revista periodike “*The Prompter*” e përkufizoi edhe si: “*një vepër që është larg shijes së publikut anglez*”. Mirëpo, me rastin e botimit të vëllimit “*Account of the English Stage*”, më 1832, në të cilin janë botuar që të dy dramat e Lillo-së, vlerësimet për tragjedinë “*Heroi i krishterë*” vijnë krejt ndryshe nga vlerësimet e mëhershme. Madje, këto vlerësime shkojnë edhe më tutje, duke konstatuar se vepra, në jetën e saj skenike, meritonte të kishte një fat shumë më të mirë. Gjithashtu, u pranua fakti se kjo tragjedi është një nga tri tragjeditë më të mira angleze të shkruara për jetën, bëmat dhe historitë e Skënderbeut.

Kur është fjala për formatin e shkrimit, edhe ky tekst dramatik shquhet me strukturën e tij konvencionale. Në gjithësejt pesë akte, brenda një teksti prej 63 faqesh, trajtohet dhe përmbyllet rrëfimi për jetën dhe bëmat e Skënderbeut. Vëllimi, që përmbledh dramat e Lillo-së, e ka edhe një hyrje në të cilën në mënyrë kronologjike paraqitet jeta dhe historia e Skënderbeut. Ndryshe nga tragjedia e Uinkopit, teksti i Lillo-së ka një prolog dhe një epilog klasik, të thurur në vargje, pra, një hapje dhe një mbyllje tekstore të rrëfimit për Skënderbeun. Këtu numri i personazheve aktivë është 11, duke përfshirë edhe një numër statistikësh, të cilët lëvizin nëpër skenat dhe aktet e shfaqjes.

E veçanta e kësaj tragjedie qëndron edhe në faktin se teksti i botuar në edicionin e dytë të *Veprave Dramatike të Lillo-së*, përgatitur nga *Thomas Davies*, dhe shtypur në Londër më 1810, duket të jetë versioni i tekstit të inskenuar, sepse në listën e personazheve qëndrojnë edhe emrat e aktorëve të cilët kanë luajtur në shfaqjen e inskenuar më 1753. Në faqen e *Dramatis Personae*, përballë emrave të karaktereve origjinale, qëndrojnë edhe emrat anglezë, me sa duket emrat e vetë aktorëve pjesëmarrës në shfaqje. Kështu, përballë personazhit të Skënderbeut qëndron Mr. Milward, përballë Muratit qëndron Mr. Quin e kështu për secilin personazh me radhë.

Kur jemi te subjekti i veprës, ngjarja zhvillohet po ashtu në Krujë dhe, si e tillë, ngërthen përpjekjen e Skënderbeut për të mposhtur Sulltan Muratin. Krahës angazhimit për mbrojtjen e të drejtës për liri dhe besim, si linjë dytësore mbetet po ashtu edhe dashuria për Althean (*kështu quhet në veprën Donika*). Në këtë tekst dramatik, rol me rëndësi paraqet edhe Aranthës (*Arianiti*), si një ndër bashkëluftëtarët e shquar të Skënderbeut.

Përderisa te Uinkopi vetat dramarike janë ndarë në meshkuj dhe femra, këtu ata janë ndarë në turq (*muslimanë*) dhe të krishterë (*shqiptarë*). Skënderbeu me të tijët bën pjesë në grupin e të krishterëve. Heroizimi i tij i pakundshoq e shndërron atë jo vetëm në një hero për vendin e vet, por në një hero të krejt krishterimit. Jo rastësisht, Lillo, ngjashëm me Marin Barletin i cili e quan Skënderbeun '*atlet i Krishtit*', i ka vënë veprës së vet titullin *Heroi i krishterë*.

Shthurja rrëfimore e kësaj tragjedie përngjason, pak a shumë, me atë të Uinkopit, me fitoren e Skënderbeut dhe lirimën e Altheas-ë. Kjo situatë dhe ndjenjë gëzimi e triumfi dallohet më së miri edhe te dialogu i mbramë ndërmjet Skënderbeut dhe Palit:

Skënderbeu: *"Që ju jeni të lirë dhe të lumtur, unë i gëzohem kësaj, e në qoftë se i besoni angazhimit tim, unë jam këtu për t'iu shpërblyer"* (V).

Pali: *Oh zotëria mbretëror, gëzimi yt është edhe yni, kjo princeshë e virtytshme është bekim i barabartë për ty dhe për popullin* (V. po aty]

Gjithsesi, tragjedia *Heroi i krishterë* e Lillo-së e portreton Heroin tonë kombëtar me shumë dinjitet. Ajo e gravon figurën e tij me thellësi e ndjeshmëri, duke i dhënë atij përmasat e një heroi të përbotshëm.

Drama “Scanderbeg” -rrëfimi “i vjedhur”

Treshes britanike të dramave për Skënderbeun i bashkangjitet edhe Uilliam Havad (1710-1778), një aktor dhe dramatisht me prejardhje nga Dublin-i, i cili më 1733 botoi dramën e tij me titull: “Skënderbeu” (*Scanderbeg*). Kjo vepër është shfaqur dy herë në Londër në *Goodman's Fields Theatre*, por me një sukses të paktë. Për fat të keq, nuk kemi arritur ta kemi në dorë tekstin e plotë të dramës për t’i bërë një lexim më të thellë analitik. Ndonëse kundrejt dy autorëve tjerë, Uinkop dhe Lillo, Havad konsiderohet si një autor me krijimtari më të begatë teatrore, megjithatë, gjatë kohës së shfaqjes në teatër, por edhe më pas, dramën e tij e ka shoqëruar edhe hija e dyshimit për një plagjiat të mundshëm të subjektit të veprës nga tragjedia e Uinkopit, vepra e të cilit kishte rënë në duar të menaxherit të “*Goodman's Fields Theatre*” (Rennie, 2009).

Skënderbeu në dramën dhe teatrin frëng

Kur kemi të bëjmë me pjesët teatrale, të cilat i referohen Skënderbeut, në radhë të parë duhet të vëmë më pah se në letërsinë frënge ato panë dritën shumë më vonë se veprat e gjinive të tjera, siç janë poezitë, romanet ose novelat. Derisa poezitë që këndojnë për heroin tonë u shkruan që në shekullin e XVI, ndërsa romanet e novelat nisën të botoheshin që në shekullin XVII, pjesët teatrale me kryepersonazh Skënderbeun shohin dritën prej shekullit XVIII e këndej (Jaka, 1979:75).

Pjesa e parë teatrore që ka si kryepersonazh heroin e Krujës, është një libret opere. Atë e shkroi shkrimtari i njohur në shekullin XVIII, Antuan Udarë dë la Motë (Jaka, 1979), për të cilën vepër do të flasim më gjerësisht në kapitullin vijues të punimit tonë. Ndërsa pjesa e dytë teatrale me kryepersonazh Skënderbeun u shkrua dhe u shfaq kah fundi i shekullit 18 më saktësisht në prag të Revolucionit Frëng, më 1876. Deisa autori i pjesë së parë, La Moti, ishte shkrimtar i njohur, ky i pjesës së dytë, Pier Ylrik Dybyison (Pierre-Ulric Dubuisson), është shkrimtar minor, një nga moria e shkrimtarëve pa talent që paraqiten në letërsinë e çdo kohe dhe që pas vetes nuk lënë ndonjë gjurmë tjetër pos në bibliografitë e ndryshme dhe katalogët e bibliotekave të mëdha (Jaka, 1979:79-80).

Sipas Jakës (1979): *për shumicën e të rgjedive që shkroi ky autor burimin e nxori nga historia. Në saje të këtij orientimi edhe Skënderbeu u bë kryeprotagonist i tragjedisë së Dybyisonit me titull 'Scanderbeg', të cilën autori arriti ta vinte në skenën e njërës nga teatrot më të njohur të Parisit, në Theatre François (Teatri Frëng), i cili ka lajuar rol të dorës së parë në zhvillimin e artit dramatik në Francë në gjysmën e dytë të shekullit XVIII dhe në fillim të shekullit XIX.*

Tragjedia *Scanderbegu* dha premierë në këtë teatër, më 9 maj 1786, mirëpo ajo nuk u prit më mirë se tragjeditë e tjera të këtij autori, mbasi pësoi disfatë të plotë që në premierë. Ky mossukses, siç është rasti edhe me pjesët e tjera të Dybyisonit, nuk e dekurajoi autorin që ta botonte veprën të të njëjtin vit kur ajo u shfaq (Jaka, 1979:80).

Siç argumenton Jaka (1979), tragjedisë *Scanderbeg* i prin një parathënie e gjatë, me 13 faqe, në të cilën autori përpiket t'i qërojë llogaritë me të gjitha ata të cilët, sipas mendimit të tij,

ishin shkaktarë të dështimit të të gjitha veprave që kishte shkruar. E këta, sipas mendimit të autorit, ishin kritikët dhe aktorët. Për mossuksesin e tragjedisë *Scanderbeg* ai e fajëson skenografinë e paqëlluar dhe aktorët të cilët kishin suprimuar shumë vargje dhe se perdja ishte lëshuar pa kërkesën e publikut, siç ishte zakon në atë kohë për pjesët e dështuara. Për të gjitha këto arsye Dybyisoni deklaron se kishte vendosur definitivisht të hiqte dorë nga tragjedia.

Edhe pse është shkruar dhe shfaqur në fund të shekullit 18 në një kohë kur kalsicizmi i përkiste historisë letrare, në tragjedinë e Dybyisonit janë aplikuar rregullat e tragjedisë klasike. Prandaj në këtë vepër është respektuar plotësisht rregulla e tri njësive: e kohës, e vendit dhe e aksionit.

Në punimin e tij „*Skënderbeu në teatrin frëng*“ (1979) Ymer Jaka zbulon edhe subjektin e tragjedisë së Dybyisonit, sipas të cilit ka disa ngjashmëri me libretin e operës së La Motit dhe me romanin *Memories du serail* të Deshanit, prandaj sipas tij *është e besueshme se Dybyisoni t’i ketë njohur këto dy vepra*.

Në tragjedinë e Dybyisonit Skënderbeu na del dashnor i së bijës së sulltan Muratit II, të cilën ky e kishte me të bijën e despotit të Serbisë. Në pjesë e shohim sulltanin e dëshpëruar pas dështimit të përpjekjeve të shumta për ta pushtuar Krujën dhe në këtë situatë si shtegdalje e vetme gjendet lirimi i Skënderbeut nga burgu, i cili duhet të dilte në dyluftim me një përfaqësues të të rrethuarve, dyluftim ky që do të vendoste fatin e luftës, mirëpo krutani ia dorëzon Skënderbeut çelësat e qytetit dhe ky vihet në krye të mbrojtësve të qytetit. Nëpërmjet së së bijës sulltan Murati II e njeh Skënderbeun mbret të Shqipërisë, me kusht që të paguajë një haraç, mirëpo Kastrioti e refuzon këtë propozim dhe duhet të ndahet edhe nga e dashura e vet. Në fund të pjesës Murati zihet rob nga shqiptarët dhe vret veten, duke i dhënë leje së bijës të martohej me trimin shqiptar (Jaka, 1979:81).

Mirëpo, pavarësisht rëndësisë letrare e historike, sipas Jakës (1979) *kompozicioni i kësaj vepra ka shumë të meta. Aksioni zhvillohet në dy drejtime: në një anë kemi idilin midis Atalidës e Skënderbeut, ndërsa në anën tjetër, intrigat e të birit të Sulltan Muratit II, Mehmetit II, për të marrë pushtetin. Shumë veprime të personazheve janë të pamotivuara dhe ato personazhe nuk jetojnë dot në skenë. Përpjekja e autorit për t’i vënë personazhet para dilemave morale nuk e ka*

arritur qëllimin e vet: Dybyisoni nuk ka dot fuqi të depërtojë në shpirtin e heronjve të veprës së vet, prandaj analizat psikologjike të tij dalin shumë të cekëta. Tiradat e gjata bëjnë që të bjerë interesimi i shikuesit për pjesën.

Kur flasim për periudhat, ngjarjet dhe momentet dramatike që trajtohen në veprat dramatike të autorëve të huaj, do thënë se derisa shumë shkrimtarë e kanë konsideruar si një njollë në biografinë e ndritshme të Gjergj Kastriotit kthimin e tij në Krujë nëpërmjet fermanit të falsifikuar, Dybyisoni i është shmangur këtij problemi në saje të imagjinatës së vet, duke e paraqitur ndryshe kthimin e heroit në atdhe. Për tragjedinë e Dybyisonit u botuan disa kritika në periudhën e kohës, në të cilat i bëhet vlerësim negativ (Jaka, 1979:82).

Derisa jemi te trajtimi i figurës së Skënderbeut në dramaturgjinë dhe teatrin frëng, duhet të përmendim faktin se vepra e tretë teatrale, heori i së cilës është Skënderbeu, u botua në gjysmën e dytë të shekullit 19 në periudhën e lëvizjes neoklasike. Dihet se në kohën e lëvizjes neoklasike, edhe drama dhe teatri klasik subjektet e veta i kërkonte në mitologji ose në histori.

Një shkrimtar minor i kësaj lëvizjeje, Kazimir Pertys (Casimir Pertus) *u kujtua për Skënderbeun tonë dhe e bëri atë hero dramatik të një tragjedie të tij neoklasike, me titullin “Scanderbeg” për të cilën mori edhe njëçmim të Akademisë Frënge, çmimin “Maille-Latour – Landry”, i cili vazhdon të jeper edhe sot e kësaj dite „me qëllim që t’i nxitë shkrimtarët e rinj në krijimtarinë e tyre të mëtejme“* (Jaka, 1979:83).

Siç evidenton Jaka (1979) në parathënien e veprës, Petrysi shkruan se e kishte botuar këtë tragjedi me pretendimin që ta transformonte tragjedinë kalsike, duke ia përshtatur kushteve të reja shoqërore, mbasi që nga koha e Kornejit dhe e Rasinit shoqëria njerëzore kishte bërë një revolucion të dukshëm. Me këtë vepër ai pretendonte t’i kthente tragjedisë dinjitetin e humbur. Lidhur me këto konceptione të tij Pertysi (1870) shkruan:

„Tragjedia nuk është para gjini që duhet të zhduket nga skena frënge, ngase çdo herë që ka provuar t’u shmanget shtigjeve të rrahura, ajo ka mbledhur palma të lavdishme. Ajo mundet, prandaj, me gjithë mosbesimin e përgjithshëm të përhapur ndaj saj, të kërkojë edhe vendin e vet të nderit në klerarkinë letrare, por me kusht që të heqë dorë nga konfidentët, nga rrëfimet e gjata,

t'i paraqesë gati të gjitha ngjarjet që përmban para syve të shikuesit, dhe të ngjallet më në fund me një veprim dinamik e të shpejtuar deri në fund“ (Pertus, 187, cit. sipas Jakës, 1979).

Kur jemi te *Scanderbeg-i* i Perstysit, me titull të veprës të ngjashëm si *Dybyisoni*, do thënë se i tërë veprimi i tragjedisë është mbyllur në kufirin e ngushtë të 24 orëve dhe fundekrye zhvillohet në pallatin e sulltanit në Adrianopojë. Aksioni, ndërkaq është shumë më i ndërlikuar se sa në tragjeditë klasike. Ai nuk zhvillohet këtu në një vijë të drejtë por me zik-zake, të shumta (Jaka, 1979:83).

Në tragjedinë e Pertysit kundër sulltan Muratit II janë kurdisur në të njëjtën kohë dy komplete, njëri nga i biri, Mehmeti II, dhe tjetri nga Skënderbeu dhe bashkatdhetarët e tij shqiptarë që gjenden në oborrin osman. Mirëpo, në këtë vepër, ngjashëm si në shumë vepra tjera dramatike, krahas kompleteve zhvillohet një varg i tërë avanturash dashurie. Duke ia lënë si grackë Skënderbeut njërën nga gratë e haremit, një sulltaneshë, për të gjetur pretekst që pastaj për shkak të kësaj lidhjeje të palejueshme, ta dënonte me vdekje ndodh diçka e papritur: sulltaneshja dashurohet në Skënderbeun mirëpo, vetë sulltaneshën e dashuron veziri i madh. Në këtë vepër, nipi i Heroit tonë, Hamzai, është i dashuruar në Elamisin, pa e ditur se ajo është e motra dhe në ndërkohe në këtë të fundit është i dashuruar sulltani. Bashkatdhetarët e Skënderbeut e konsiderojnë atë si renegat, mirëpo pasi zbulohet plani i tij për kryengritje dhe burgoset nga sulltani. Mirëpo, në saje të lidhjeve që ka, Skënderbeu arrin të ikë nga burgu dhe në krye të shqiptarëve vjen që t'ia kumtojë sulltanit se mbretërisë së tij i ka ardhur fundi për shkak të ngryengritjeve të të krishterëve në Ballkan dhe të kryengritjes së vetë të birit të sulltanit, Mehmetit II. Në këtë mënyrë, Skënderbeu në krye të bashkëudhëtarëve të tij më në fund merr udhën në drejtim të Shqipërisë. Mbasi veprimi në vepër ndërthuret me plot aventura dashurie, në kuptim të dramacitetit skenik, bëhet gjithnjë e më i komplikuar. Personazhet dramatike qëndrojnë fare pak në skenë, ato janë në lëvizje të vazhdueshme.

Në kontekst të ndërtimit dhe zhvillimit të karaktereve të veprës në fjalë, Jaka (1979) thekson se: *autorit nuk i intereson gati aspak bota e brendshme e personazheve të veprës së tij, ai as që provon të rrëmojë në psikologjinë e tyre, prandaj aksioni zhvillohet me një ritëm të shpejtë. Në këtë mënyrë autori ka zbatuar praktikisht konceptet e veta mbi tragjeditë moderne,*

të parashtruara në parathënien e veprës. Mirëpo, ai nuk ka qenë i vetëdijshëm për vështirësitë e futjes së të gjitha këtyre ngjarjeve në kronizat e ngushta të dy njësive të tragjedisë klasike, do të thotë njësisë së kufizuar të kohës dhe të koncentrimit të të gjitha këtyre ngjarjeve në një vend të vetëm. Për këtë arsye ato nuk janë bindëse, ndërsa interpretimi eventual i kësaj tragjedie do t'i vinte si regjisorin, ashtu edhe aktorët para vështirësish ndoshta të pakapërcyeshme. Sipas Jakës këtu mbase duhet kërkuar edhe njëri ndër shkaqet pse kjo tragjedi nuk u vu kurrë në skenë.

Njëllon sikurse pararendësit të tij, edhe Pertysi duhet t'i kenë shërbyer historitë e shumta mbi heroin tonë, por edhe romanet e Deshanit dhe të Shevijisë (Chevilly). Emrat e disa personazheve nga romani i Deshanit i gjejmë edhe në tragjedinë e Pertysit, ndonëse ato nuk i luajnë të njëjtat role. Disa situata nga romani i gjejmë edhe në tragjedi. Aksioni i të dyja veprave është vendosur në Adrianopojë, mirëpo derisa Deshani e bën heroin tonë të vdesë në Turqi, Pertysi e kthen në Shqipëri (Jaka, 1979:84).

Sa i përket vlerave të veprës në fjalë, në fund do thënë se kjo vepër nuk bëri ndonjë jehonë, për shkak se as nuk u shfaq në skenë. Pra, për të nuk njohim ndonjë vështrim kritik.

Kjo vepër për Heroin tonë i hapë rrugë veprës tjetër, pra pjesës së fundit teatrale *franceze në të cilën e gjejmë kryeprogonist Skënderbeun, vepër e cila mban titullin Scander-bey ou le heros chretien (Skënderbeu ose heroi i krishterë)* shkruar nga prifti Rogasianus të cilën e nënshkroi me anagramin e emrit Frere Rogatianus- Rogatien Faurres.

Drama e burrave

Autori francezi Rogatien Faurres, është plotësisht i panjohur dhe vepra në shqyrtim është e vetmja vepër e tij, aq sa dimë. Kjo vepër u botua më 1891 (Jaka, 1979:85).

Kjo dramë historike është përkthyer me titullin *“Skënderbeu ose heroi shqipëtar”*. Drama tij është përkthyer nga frëngjishtja dhe është përpunuar në gjuhën shqipe nën përkujdesjen e Risto Dedes. Kjo dramë pa dritën e botimit here të parë në gjuhën shqipe më 1912, në vitin e shpalljes së pavarësisë së Shqipërisë. Drama në versionin shqip doli si vepër e shtypur në Sofje të Bullgarisë nën emblemën e shtypshkronjës shqipe *“Mbrodhësija”*, nën drejtimin e Kristo Luarasis. Të paktën deri tash, nuk është gjetur ndonjë e dhënë për inskenimin eventual të kësaj drame, brenda apo jashtë Shqipërisë.

Ky përkthim nuk është një transponim besnik i tekstit nga frëngjishtja në gjuhën shqipe, mbasi përkthyesi i bëri veprës jo vetëm disa shkurtime të vogla, por edhe disa modifikime duke e zhveshur atë nga petku i krishterë. Kështu, aty ku në tekstin frëngjisht bëhet fjalë për luftën e kryqit kundër gjysmëhënës, në përkthimin në shqip kjo na del luftë për çlirimin e atdheut (Jaka, 1979:87). Të gjitha këto modifikime janë bërë me qëllim të caktuar. Përkthimi i veprës doli mu në prag të shpalljes së pavarësisë së Shqipërisë.

Në të njëjtën kohë, edhe studiuesi Hasan Mekuli (1968) vë në pah faktin se drama ka edhe mungesa të dukshme. Sipas tij: *„Ndër to sidomos shquhet paraqitja sentimentale, situatat thjeshtë të imagjinueme dhe të lëmekuna, konstrukti melodramatik i disa skenave dhe një varg bamunishë dhe elementesh alogjike nëthurje”* (Mekuli, 1968:228).

Sido që të jetë, sipas Jakës, dhe çfarëdo burimi informimi që të ketë përdorur ky autor për Skënderbeun, nuk ka dyshim se ai do ta ketë njohur veprën e Barletit, nga e cila ka futur në dramë një varg elementesh, ndonjëse shumë të dhëna nga historia e Barletit janë modifikuar mjaft në dramën e Rogasianusit, siç është rasti me Hamzanë, djalin e vëllait të Kastriotit, i cili nga një tradhtar, siç e njohim nga barleti, në dramë bëhet viktimë e osmanëve, ndërsa ungjit të tij, Skënderbeut, i qëndron besnik deri në vdekje.

Karakteristikë për këtë vepër është karakteri i theksuar i krishterë. Jo vetëm që në titullin e veprës kryepersonazhit të saj i është vënë epiteti i heroit të krishterë, por ky epitete nuk është ndonjë shtesë formale, mbasi në këtë dramë e tërë lufta e Skënderbeut është përshkruar me idenë e një lufte të shenjtë në shërbim të krishterimit. Kryengritja e Skënderbeut kundër sulltanit paraqitet si një konflikt midis dy botëve: botës së krishterë dhe muslimane. Në këtë mënyrë qëndresa shqiptare kundër pushtuesit osman merr karakterin e një lufte midis kryqit dhe gjysmëhënës. Lufta ekspansioniste e Perandorisë Osmane merr karakterin e një ekspedite për islamizimin e të krishterëve (Jaka, 1979:86). Mirëpo, *sado që mund të ketë qenë i fuqishëm, imponues apo kushtzues, fetarizmi as në kohën e Skënderbeut ma nuk ka mund të jetë frymëzues aq i madh sa ndjenja liridashëse, sa dashuni ndaj popullit dhe vendit të robnuem, etj* (Mekuli, 1968:224).

Qysh në mbishkrimin e saj, *“Skënderbeu ose heroi shqipëtar”* përkufizohet si dramë historike me katër akte me një ngjarje që rrokë vitin 1440. Ngjashëm si në dramat tjera, epiqendra e kësaj ndodhie dramatike është Kruja, e njohur edhe në këtë tekst si kryqendra e Shqipërisë së asokohshme. Pra, krejt ndodhia dramatike në veprën e Faurres-ë rrotullohet në Krujë.

Akti i parë i veprës zhvillohet, fundekrye, në sheshin kryesor të Krujës, përderisa akti i dytë i dramës vendoset dhe zhvillohet brenda në tendën e Skënderbeut, aty përpara, pra në hyrje të qytetit. Ndërsa, akti i tretë është pak a shumë kontrapeshë e aktit të dytë, zë fill dhe përfundon brenda tendës së Sulltan Muratit. Akti i fundit, pra akti i katërt, ndodh në Kishën e Madhe të Krujës, në një tempull kulturi si shtëpi besimi për njerëzit.

Rreth zhanrit të veprës nuk ka asnjë lloj dileme. Kjo veçse është përcaktuar qartë nga vetë autori, sepse përkufizimi zhanror e njeh tekstin si dramë. *“Skënderbeu ose heroi shqipëtar”*, si vepër dramatike, linjën e rrëfimit të vet e fillon, e zhvillon dhe e përmbaron pikërisht me embrionin e lirisë. Liria për të jetuar është e barasvlefshme me lirinë për të besuar. Që të dy këto liri janë mëse të domosdoshme, madje ato nuk mund të ndahen e as të veçohen, sepse e plotësojnë njëra-tjetrën kurdo dhe kudo. Në secilën kohë.

Drama e Faurres-ë, meqë është dramë historike dhe, si e tillë, trajton figurën e një heroit të përmasave gati-gati mitike, siç është Skënderbeu, ka një pikë referenciale të njohur të ngjarjeve

që trajton vepra, pastaj edhe të vetë personazheve që kanë qenë protagonistë të njëmendte të atyre ndodhive.

Parë me dioptrinë e kompozicionit dramatik, drama *“Skënderbeu ose heroi shqipëtar”* dallohet për një strukturë dramatike krejt konvencionale, ndarë me akte e skena, me dialogë e monologë, pra me një gjuhë dramatike që e ngjyros veprën me shumësi elementesh të një krijimi artistik mbi një fakt historik, që duket se e ka provokuar tej mase autorin Faurres. Kësisoj vepra, krahas leximit historik, pashmangshëm duhet ta përjetojë edhe leximin artistik. Pra, si një dramë, e shkruar për skenën e teatrit. Në këtë kontekst do kujtuar se kjo dramë, sipas Jakës (1979) ndërkaq, është interesante vetë, në rrafshin e ideve, ndërsa aksioni dramatik është tepër i ndërlikuar. Personazhet e veprës janë më shumë zëdhënës të autorit dhe mjaft të zbehta e të pagjak.

Drama ka një galeri personazhesh aktive dhe me karaktere të dallueshme, rreth njëzetë persona, moshash të ndryshme, si dhe një numër të madh statistikësh tjerë që përbëjnë kryesisht qytetarët e rëndomtë të Krujës. Ajo çka lehtësisht bie në sy në këtë vepër është fakti se, në krejt këtë galeri personazhesh aktivë, nuk kemi as edhe një të vetmen femër si personazh. Kësomënyre, jo krejtësisht pa qëllim, këtë dramë po e quaj edhe si “dramë burrash”. Si gjithkund dhe gjithëherë kur shkruhet ose krijohet për këtë periudhë historike, protagonist i është i gjetur, i krijuar, mjafton imagjinata dhe fantazia e krijuesit që këtë protagonist ta përdorë ashtu si di vetë. Në këtë dramë Skënderbeu paraqitet në moshën 36 vjeçare, po aq sa edhe personazhi tjetër antagonist, Sulltan Murati.

Në të shumtën e herave, akti i kthimit të Skënderbeut në Krujë është ideuar, konceptuar, krijuar e rikrijuar si histori më vete, madje si një kthim triumfi që shënon fillimin e një epoke legjendare. Prandaj, kjo skenë ka dominuar thuajse të gjitha krijimet letrare, filmike, teatrore e operistike për jetën dhe bëmat e Skënderbeut. Te vepra *“Skënderbeu ose heroi shqipëtar”* fillimi është paksa më i veçantë. Gjithçka nis me dhënien e *urdhnit* të pashës për të gjithë të krishterët. Madje, një ndër *urdhnat* ka të bëjë edhe me mospërdorimin e ujit të krojit nga ana e të krishterëve:

“Çdo i krishtenë asht i penguem ndë të mbushunit ujë prej një kroji të përgjithshëm. Ky ujë, me të prekmën, ose vetëm me të afruemit e të krishtenëvet ka me qenë penguamë për besëtarët e vërtetë. Sot e mbaskëtej këta nuk do të përdorin veç ujit të lumit” (I. II).

Ndalesa për ujin e pijës është ndalesë për jetë. Këtu zë fill konflikti qysh në krye të dramës së Faurres-ë. Një konflikt që ka për bazë urrejtjen fetare dhe përpjekjet e vazhdueshme të otomanëve për shtypjen dhe sundimin e të tjerëve. Përmes urdhërave të tij, Pashai u bën me dije qytetarëve të Krujës (të krishterë shqiptarë) se: *“Çdo i krishtemë kryengritës do të robnohet dhe do të përdoret për punët e përbotshme. Çdo i krishtenë që gjindet me armë në dorë do të dënohet me vdekje” (I, I).*

Pra, fillimi i konfliktit në këtë dramë zë fill me paraqitjen e gjendjes në kushtet e okupimit në vitin 1440, në Krujë. Nga kjo gjendje, tevona, marrin shkas zhvillimet e mëtutjeshme dramatike. Krejt akti i parë i shfaqjes shkon pa praninë fizike të Skënderbeut. Nga njëra anë kemi gjendjen e rëndë të qytetarëve të Krujës e, nga ana tjetër, gojëdhanat e rrëfimet glorifikuese popullore, deri në përmasa legjendare, për madhësinë e Skënderbeut, i cili ishte bërë *zot i luftës*.

Akti i dytë i dramës përshfaq dukshëm ambicien e shumëfishtë për të trashëguar fronin mbretëror të Mbretërisë së Shqipërisë. Meqë krejt ngjarja e këtij akti zhvillohet në tendën e Skëndebeut, ky akt shënon edhe “kthimin” e Skënderbeut për përmbushjen e aktit të kurorëzimit të nipit të tij, Ameshit (Hamzait) 12 vjeçar. Por, ambicien për të trashëguar fronin mbretëror të shqiptarëve e ka edhe Moisiu, i cili vazhdimisht tenton dhe provon që, përmes bashkëpunimit me Sulltanin, duke iu zotuar atij për përlulësi dhe nënshtrim të përjetshëm, të arrijë *kunorën mbretnore*.

Lufta për liri jetese e besimi duket se nuk kanë qenë të vetmet motive për Skënderbeun. Të paktën jo në dramën: *“Skënderbeu....”* të Faurres-së. Ashtu siç përshkruhet në dramë, nga takimi i parë, pas sa vitesh, në mes të Skënderbeut dhe nipit të tij, Amesit, kuptojmë se Amesi ka qenë një lloj shprese e Skënderbeut për vazhdimin e *gjakut mbretnor* të Kastriotëve:

Skënderbeu: *...Ky fron djalë asht i Mbretënisë së Shqipënisë. Ka dymbëdhjetë vjet, që po përmbledh e trash dashunien t’eme mbi ty. Dymbëdhjetë vjet sa ti ke qenë e je shpresa ime e vetme ndë*

këtë botë. Për tyj mohova fenë teme, dhe iu përula emënit të Muhametit. Për tyj kam hymë pa u trembun ndë kaq rrezike, dhe për tyj kam fituam kaq mundje...” (II).

Ndryshe nga përfytyrimi ‘skematik’ për Skënderbeun rëndom vetëm si hero e luftëtar i pakundshoq, përmes kësaj drame na jepet mundësia që figurën e Skënderbeut, krahas dimensionit ushtarak, religjioz e politik, ta njohim edhe në dimensionin e tij njerëzor, siç është rasti në një dialog të zgjatur ndërmjet Skënderbeut dhe Amesit, gjatë të cilit Skënderbeu shpërfaqet me ndjeshmëri të jashtëzakonshme njerëzore.

Akti i tretë shënon pikën kulmore të dramës: bëmat, madhështia, autoriteti, admirimi dhe fama e Skënderbeut janë në kulm. Ndërkohë, Moisiu e tradhton Skënderbeun dhe, për shkak të ambicies e të interes vetjak, vihet në krah Sulltanit. Skënderbeu e kupton këtë intrigë krejt vonë. Kjo bën që ai, duke ndjekur “rrugën e zemrës” së tij, gjithnjë me synimin për të mposhtur Perandorinë Otomane dhe për të mbrojtur vlerat e qytetërimit të krishterë, të krijojë aleancë me Huniadin. Jo rastësisht, prandaj, Sulltan Murati dhe Huniadi janë dy personazhe bukur vepruese, dinamike dhe esenciale për kthesat dramaturgjike në dramën *“Skënderbeu ose heroi shqipëtar”*.

Ngjashëm si në praktikën e shkrimit të dramave klasike, ku akti i fundit (IV) paraqet edhe vetë shthurjen fabulative, pra mbylljen e rrëfimit, edhe në këtë dramë akti i katërt shënon zhvillimet dhe ndodhitë më tragjike, por, njëkohësisht, edhe të pritshme. Tragjike është, bie fjala, vdekja e Amesit, trashëgimtarit të projektuar të *kunorës mbretnore*. Ndërkaq, e pritshme është ndodhia kur *kunora* i kalohet Skënderbeut, njeriut me bëmat e të cilit mburren, krenohen dhe frymëzohen bashkëluftëtarët dhe njerëzit e vendit të tij. Ata e mirëpresin *kunorëzimin* e tij. Lidhja e *gjakut mbretnor* të Kastriotëve vazhdon. Situata përafërsisht të ngjashme hasim te një pjesë e tragjeditë historike të Shekspirit.

Skënderbeu: *“Ndashti afrohuni të gjithë ju, o kalorës e luftëtarë, afrohuni shtatit të shejtnueshim të këti djali dëshmor, për me ba be së bashku, se ne Shqiptarët sot e mbaskëndeji kemi me pasun anmikësië e luftë të përjetëshme kundër Muratit e ardhuronjësvet të tij” (IV).*

Me këtë monolog të Skënderbeut, pranë shtatit të shtrirë të Amesit, përmbillet drama *“Skënderbeu ose heroi shqipëtar”* e autorit Rogatien Faurres, i cili heroin kombëtar shqiptar e

portreton si një ndër figurat më emblematike të asaj kohe, i cili luajti rol qenësor në mbrojtjen e vlerave të civilizimit evropian dhe botëror. Ky portretim është sall njëri nga portretet e shumta, historike e artistike që i janë bërë Gjergj Kastriotit Skënderbeut ndër vite e shekuj. Ndërsa, për Mekulin (1968) „*Skënderbeun autori e gren në pedestalin e madhënisë e lavdisë. Natyra atij ja ka dhurue të gjitha tiparet e trimit dhe prijsit të popullit, të gjitha virtytet e njeriut shpirtbardhë, bamirsit dhe trimit, luftarit të madh dhe burrit me famë. Ai që në fëmëni e mban shenjin e lavdisë. Historija e jetës dhe e veprave të tij asht mu në hijen e këtij shenji për të cilën rrëfen në këtë vepër një nga protagonistët*“ (Mekuli, 1968:227).

Duke folur për veprën në fjalë, Jaka (1979) kujton se: *drama e Faurres na del një vepër me një fat të çuditshëm. Vepër e një autori minor të panjohur, me kualitete modeste artistike, në francë ajo nuk pati kurrfarë jehone dhe ngeli gati anonime. Mirëpo, ajo tërhoqi vëmendjen e shqiptarëve dhe dhe saj iu ngarkua misioni i çuditshëm që të luante në një rol mobilizues në kohën kur po vulosej fati i Shqipërisë, mbasi botimi i saj bie mu në vitin kur u ngrit flamuri i pavarësisë në Vlorë, më 1912.*

Skënderbeu hero i një drame serbe

Trajtimi i figurës së Skënderbeut si hero në një vepër dramatike, përveç shumë gjuhëve evropiane e botërore është bërë edhe në gjuhën serbe, në një vepër të dramaturgut të njohur të Jugosllavisë së asja kohe, Jovan Sterija Popović.

Jovan Sterija Popović (1806-1856), pa dyshim, është një nga figurat më domethënëse të letërsisë serbe. Jo rastësisht, duke qëndruar në majë të panteonit të asaj qëdikur njëhij si letërsi jugosllave, me të drejtë i është dhënë epiteti si *“babai i dramaturgjisë serbe”*, pra letërsisë teatrale, dhe të teatrit serb në përgjithësi, sepse ai që i pari shkrimtar, i cili më shumë se kushdo tjetër i asaj kohë, kultivoi këtë gjini të rrallë letrare. Popović, shkroi në të gjitha gjinitë dhe zhanret letrare, duke lënë shenja identifikuese e referenciale edhe në zhanrin e komedisë. Në krijimtarinë e tij dramatike, autori zgjodhi e përpunoi tema të fuqishme, momente dhe situata plot konflikte dramatike, duke i shtjelluar ato, jo simbas shijës së publikut, por sipas nivelit artistik, dijes, përvojës dhe preokupimeve të tij prej letrari. Ndër veprat dramatike të Popovićit, me motive historike, është edhe ajo për heroin tonë, me titull *Skënderbeu*, dramë në pesë akte, përkthyer në shqip nga Esat Mekuli dhe Tajar Hatipi, dhe botuar në revistën *“Jeta e Re”*. Nr.XIX, (1967). Sipas shënimeve të përkthyesve, Popović duhet ta ketë shkruar këtë dramë në mbarim të vitit 1847 ose në fillim të vitit 1848.

Para së ta shkruajë dramën për Skënderbeun, shkrimtari serb, *i frymëzuar prej bibliografisë së gjatë*, për Skënderbeun të cilën ai e njofti kryesisht nëpërmjet të greqishtes e latinishtes por edhe të gjuhëve tjera, shtjelloi jetëshkrimin e heroit tonë në një vepër, me titull *Jeta dhe betejat kreshnike të princit të lavdishëm epirot Gjergj Kastriotit Skënderbeut, të përshkruara prej Jovan S. Popovićit*, botuar në Budim më 1928 nga Josif Millovukut.

Nga të dhënat del se autori dramën për Skënderbeun *“mund ta ketë shkruar menjëherë mbas kësaj vepre, nëse jo të përfundime, atëherë në variantë të parë, në koncept”*. (Mekuli, 1967:232). Siç na dëshmojnë burimet, autori veprën në fjalë nuk e botoi sa ishte gjallë, megjithëse kjo vepër dramatike u shfaq në teatër më 4 mars të vitit 1848.

Meqë Popoviq, është njohur si autor që ka parapëlqyer rishkrimin dhe përpunimin e veprave të tij para se ato të shfaqeshin në teatër, edhe në rastin e Skënderbeut duke se ai *nuk ka qenë i kënaqun me shtjellimin e veprës dhe ka pasë ndër mend me e përpunue* (Mekuli, 1968: 232). Por, kjo vepër e tij mbeti e papërpunuar, prandaj deri në ditën e sotme ka mbërritur si variant i parë, me gjasë ai që është vënë në skenën e teatrit. Për studiuesin Mekuli (1968): „*kjo edhe e kushtzon arsyen pse në këtë vepër kemi jo vetëm batica dhe zbatica, ngritje të dukshme dhe ramje poashtu të dukshme dhe të mëdha të dinamikës dramatike, por edhe elemente dhe pjesë alogjike, që nuk mund të qëndrojnë, ngutshmeni, thjeshtësi, në momente lidhje tejet të ngushta me aspektin thjesht historik të ngjarjeve, e në disa të tjera shmangëje dhe mospërfillje të historisë, trillime dhe imagjinime*“.

Edhë përkundër faktit se drama Skënderbeu e Popoviqit, ka një vlerë artistike modeste, ndoshta edhe *terciare* është një ndër veprat e pakta nga letërsia jugosllave që shprehin një qëndrim objektiv dhe simpati të dukshme ndaj Skënderbeut dhe të bëmave tij luftarake, prandaj, edhe përkundër të gjitha mangësive eventuale, kjo vepër e Popoviqit, ka rëndësinë e vetë historiko-letrare dhe nuk duhet të përjashtohet nga sfera e studimeve dhe kritikës letrare. Heroi shqiptar në këtë dramë, është heroit tjetër. Nocioni tjetër, në kuptim të studimit tonë, paraqet domethënien e portretimit të heroit që vjen nga “ana tjetër”, e kundërta e anës tēnde. Në veprën e Popoviqit, Skënderbeu është heroit shqiptar, pra është ai që personifikon dhe përfaqëson një “tjetër” në kuptimin etno-psikologjik dhe etno-gjeografik.

Dashnori në oborrin sulltanor/Falltimi andrrës

Skënderbeu i Popoviqit, mbarështruar në pesë akte, bërthamën përmbajtjes e ka të vendosur në rrethimin e parë të Krujës. Në të vërtetë, në këtë vepër, kemi të bëjmë me shëmbëlltyra të vërteta historike, sepse jo vetëm Skënderbeu, por edhe Murati II, edhe I biri Mehmeti, Jan Huniadi, Topija, Ameshi, Voisava, Mamica dhe disa të tjerë – janë figura historike dhe kanë të bëjnë me vërtetësinë historike. Por, jo gjithherë dhe gjithkund autori i përmbahet historisë. Duke synuar që të krijojë një vepër artistike, është e kuptueshme që ai, përmes imagjinatës së tij krijuese, shton, ndryshon, sjell elemente dhe ngjarje që e shprehin intencën e tij për një vepër letrare artistike me sfond historik që rrokë kufij të fiksionit.

Akti i parë, që në strukturën e kompozicionit dramatik, njihet si ekspozë, në të vërtetë është një hyrje jo fort dinamike, që na e shfaq heroin tonë, si luftëtar trim e besnik të Sulltanit, i cili është i ngarkuar me barrën dhe detyrimet të shumta, që t'i mund armiqtë e shumtë të sulltanit anembanë botës.

Dialogu hyrës në vepër (*Skënderbu-Mehmet*), ndërtohet mbi shenjat paralajmëruese për karakterin e Skënderbeut, kryesisht të lidhura me rrëfime mitologjike. Këtu, djali i Sulltanit, Mehmeti, të cilin Skënderbeu e njeh për “vëlla të tij”, është kureshtar të dijë për të vërtetat e gojëdhënave për lindjen e Skënderbeut, ëndrrën e Nënës Vojsavë, që për dallim prej rrëfimit barletin, Popoviq, në këtë dialog, e krijon si ëndërr ku Skënderbeu ka lind me *konorë në krye*, e cila ëndërr, në këtë rast, për Mehmetin nuk është ëndërr e rëndomtë, ndërsa për Skënderbeun s'është asgjë tjetër pos një ëndërr e nënës së tij. Tutje, në këtë akt të veprës dramatike, profecia për Skënderbeun, fuqinë e tij, dhe të ardhmen e luftërave të suksesshme të tij, qëndron në shenjë të shpatës që ky e ka në anën e djathtë qyshkur ka lindur, për të cilën shenjë, Mehmeti profetizon se do të jetë e *mshefta e fuqisë* së tij. E fshehta e fuqisëna përgjason me legjendën biblike për Samsonin dhe sekretin për burimin e fuqisë të flokët e tij të gjata. Tutje, ky akt i veprës, na shfaq edhe shenjat e para melodramatike, që dalin nga raporti dashuror i Skënderbeut me Atimën (*vajzën e Sulltanit*), e cila, duke e dashuruar deri në adhurim, i shfaq dashurinë dhe ia jep unazën si shenjë besnikërie, duke iu betuar se vetëm këtë do të dashurojë dhe askënd tjetër. Në ndërkohë, Skënderbeu, si rrëllëkund tjetër në veprat dramatike, i jep një betim Atimës se ai do të jetë i saj deri në fund të jetës:

SKËNDERBEU: Kurr, Atime, Skënderbeu s'do të largohet kurr prej syve të tu, pos kur t'më ftojnë betejat (972).

Në bashkëbisedimin e tyre Atima e paralajmëron Skënderbeun se pavarësisht dashurisë dhe respektit që ka për të Sulltanin, megjithatë brenda oborrit mbretëror ekzistuan njerëz të këqinj që urrejnë të mirin, të cilët sipas saj Atimës dëshirojnë që t'ia nxijnë jetën Skënderbeut, duke e këshilluar Sulltanin që të rrijë larg tij. Për Skënderbeun një gjë e tillë është e kuptueshme, sepse siç thotë ai “*të gjithë e dijnë se në dejt e mij rrjedh gjak arbnori*” (1).

Qetësia dhe ndjenja e lumturore e Skënderbeut zë fillin e trazimit, brenda këtij akti, kur papritur, në mënyrë të fshehtë, i vjen për vizitë miku i fëmijërisë së tij, Vranjanini, i cili, përgjatë takimit të tyre të shkurtë, e njofton se babai i Skënderbeut, (Gjoni), është helmuar me urdhër të sulltanit, që nëna Vojsavë po mban zi dhe nuk i gëzon privilegjet dhe autoritetin e dikurshëm në tokat e Kastriotëve, se mbarë Epiri vuan nga sundimi osman dhe çka është më e rëndësishmja, Vranjanini ka ardhë deri këtu, duke kaluar shumë rreziqe, për një punë të rëndësishme. Këtu, ai i risjell në kujtesë Skënderbeut ëndrrën e nënës së tij shtatzënë, për lindjen e një dragoi që ka mbuluar gjithë Shqipërinë, si dhe kuptimin e shenjës së shpatës në kraharror, duke i dëshmuar tashmë se; *“atdhetarët e kanë falltue këtë andërr bir i saj do të bahet mburojë e vendit tonë”*. Pra, siçi rrëfen Skënderbeut miku i tij, Vranjanini, shpresa e bashkëvendave të Skënderbeut, bazuar në interpretim shenjash (*dragoi, shpata në krah, kurora në krye*) ishte trefishuar.

Edhe përkundër që Skënderbeu gjendet në një dilemë të madhe, t’i përgjijet thirrjes së atdheut për kryengritje e çlirim nga Perandoria Osmane, apo mbajtje të fjalës së dhënë për Atimën, se nuk do ta braktis asnjëherë, ky bashkë me Vranjaninin, thurin një plan, që t’i dërgohet porosia udhëheqësit hungarez, Huniadit, se në mes të betejës kundërt tij, Skënderbeu me bashkëluftëtarët e tij, do të merr arratinë dhe do të kthehet në vendin e të parëve të tij si çlirimtar. Në vazhdim të këtij akti të veprës, Skënderbeu, nga Sulltani merr dy lajme njëkohësisht, njërin e përjeton mirë e tjetrin keq. Lajmi i gëzueshëm ka të bëjë me atë se Sulltani pranon që me vetëdëshirë t’ia jep dorën e vajzës së tij, Atimës për grua, dhe lajmi i dytë, është se Mehmeti është caktuar sundimtar për në Shqipëri, ndërsa Skënderbeu do t’i prijë ushtarëve në betejën e Nishit kundër Huniadit.

Skënderbeu, duke qenë besimtar në Zot, i frymëzuar edhe nga rrënjët e tij religjioze si një i krishter, vendos që kryengritjen e tij, ta nis në emër të Zotit, ose siç thotë ai, *këtë punë të madhe*, për vendin dhe popullin e tij. Në botëkuptimet dhe ndjenjat besimtare të Skënderbeut, Zoti është i plotëfuqishëm dhe burim i çdo të mirë.

Në kuptimin e veprimit dhe ndërthurjes së ngjarjeve dramatike, akti i parë i dramës së Popoviqit, është një ekspozicion me motivacion të pamjaftueshëm dhe lehtësi të zhvillimit të ngjarjes dhe marrjes së vendimeve. Por, te kjo pjesë më e rëndësishme është mënyra se si autori e paraqet

karakterin e Heroit tonë: besnik ndaj Sulltanit, dashnor pasionant, ambicioz, planifikues dhe me dilema.

Fundin e aktit të parë e veçon monologu i Skënderbeut, monolog ky që kutregon dilemën e të madhe skënderbegiane: të zgjedh ndërmjet dashurisë apo atdheut? Të pranojë privilegjet e Sulltanit apo t'i përgjigjet thirrjes së nënës së tij?! Këtu, monologun e tij, Skënderbeu, e përmbyll me fjalë lamtumirëse për Atimen:

SKENDERBEU: ...Atime, lamtumirë. Të kam dashtë dhe zemra ime shkrihej në kënaqësi. Tash due popullin tim dhe shpirti ma ndien gëzimin që epshet nuk mundem me e zavenduse. Të mbarojmë të dy por të shpëtojë atdheu (I).

Të akti i parë, Skënderbeu, me një rrjedhë të shpejt të përshkallzimit dramatik të gjendjes së tij emocionale, del si njeri me dilema të bashkëdyzuara brenda një presioni psiko-emotiv që i vie nga rrethanat e jashtme. Kjo ndjehet më së shumti në dialogun e tij me Vranjaninin derisa që të dy bëjnë plane për ikje:

VRANJANINI: Ju përgatiteni kundra Jan Huniadit. Jani asht trim i madh dhe mashkull bujar. Lidh miqësi me te, shkatroje ushrinë e mbretit dhe do të kesh çka të dojë zemra.

SKENDERBEU: Fjalë tjera kjo don të thotë me trathue Muratin, a po jo, Vranjanin?

VRANJANINI: Unë kështu mendoj.

SKENDERBEU: Nuk po mundem vlla. Trathtija asht punë e poshtër, helm për trimin (I.V).

Këtu, siç shprehet Mekuli: *ardhja e Vranjaninit me një mision të veçantë asht interesante, por dialogu në me të Skënderbeut dhe tij nuk asht aspak i mpreftë, porse përkundrazi, i zbetë dhe i pagjak, naiv dhe psikologjikisht i pamotivizuem. Natyrën në të vërtetë të ndërlikume të Skënderbeut autori këtu e thjeshtëson.* (Mekuli, 1968:234).

Përfundimi i dialogut të Skënderbeut me Vranjaninin brenda këtij akti vetëm sa e thellon edhe më shumë dilemën „hamletiane“ të tij, të zgjedh mes *nderit për besnikëri, dashurisë ndaj Atimës* në një anë dhe thirrjes së atdheut?! Kjo dilemë e tij përshkallëzohet edhe më shumë dhe

përshfaqet përmes monologut të tij në fund të aktit, një pjesë të së cilit pe e shkëputim sa për ilustrim:

SKENDERBEU: *(Vetëm mbas disa çastesh):...O zot, unë e kam dhanë fjalën se do ta shpëtoj Shqipninë, por edhe zemra m'asht besatue se do ta due Atimën deri në fund të jetës sime. Jo nuk mundem me e braktisë, por s'mundem as atdheun me e lanë pa shpëtue. Do t'ja zbuloj të mështetën. Do ta marr me veti; shpirti i saj i butë mundet me e ndie gëzimin që një popull i tanë lumnohet; do të vi me mue, do të ndërrojë fenë dhe unë do të kënaqem në përqaqimin e Atimës, kur vendi im do të gëzojë lirinë e vet....Unë me dorën guximtare do të coptoj gjithçka që më mbyty ndjenjën e fatit të të tjerëve. Atime lamtumirë. Të kam dashtë dhe zemra ime shkrihej në kënaqësi. Tash due popullin tim dhe shpirti ma ndien gëzimin që epshet nuk munden me e zavendësue. Të mbarojmë të dy por të shpëtojnë atdheu (I,V).*

Pra, kjo dilemë Skënderbeun e e vë në një situatë, jo fort të lehtë, që duhet të zgjedh ndërmjet dy zgjidhjeve që e tundojnë emocionalisht atë.

Megjithatë, dinamika dhe veprimi i njëmendtë dramatik fillon në aktin e dytë të veprës. Thelbi i përmbajtjes së këtij akti është mbrojtja e Krujës, me të cilën përmbajtje shprehet mbarë *dinamika e veprimit dramatik*. Në këtë akt, Skënderbeu i maskuar, përkatësisht i veshur si turk, sjell fermanin e rrejshëm të Pashai të Krujës, dhe i kërkon atij që në emër të sulltanit t'ia lëshojë vendin si sundimtar. Pashai i bindet urdhrin të sulltanit, transmetuar përmes fermanit të rrejshëm dhe ia jep çelsat e Krujës Skënderbeut. Në këtë akt, autori, në një mënyrë të veçantë ballafaqon Skënderbeun me Nënë e tij, Vojsava, si një rinjohje pas shumë vitesh:

SKËNDERBEU: *(që asht çue në kambë):* Bash yt bir, Gjergji. Nanë, emni im i ambël! *(E kap përdore dhe e shikon),* O, prapë po më kujtohen tiparët e fytyrës sate! *(Ja puthë dorën)* (II,VI).

Skënderbeu kishte shfrytëzuar aftësitë e tij prej *dinaku* për t'u kthyer në atdhe, kjo më së miri dëshmohet edhe me konstatimin e Sabelit, i cili në një bashkëbisedim me Muratin shprehet: *"Dinakrija e Skënderbeut s'ka kufi. Me shpatë në dorë e ka shtrëngue qatipin e madh që t'ja shkruet fermanin pashës së Krujës n'emën t'sulltanit, ku urdhnohet që të gjitha qytete t'ja dorëzojë veziri Skënderbetut"* (II,VIII).

Në dramën e Popoviqit, shëmbëlltyra e Skënderbeut është, deri diku, e idealizuar, por me është e paraqitur me plotësinë e një tërësie. Skënderbeu është mendjembrehtë për nga natyra. Por, urtinë dhe përvojën e tij e shton fakti se e ka njoftë hollësisht botën dhe metodat e sulltanit, dinakëritë e tij si dhe pamëshirshmërinë e pushtetit otoman. Pra, siç shprehet Mekuli (1968): „*Autori e pikturon Skënderbeun vetëm si shëmbëlltyrë pozitive, me veti ma të spikatuna burrnije, trimnije, mëshire, finsikije dashunije të flaktë ndaj atdheut, dashunije në përgjithësi, modestije dhe mençuri etj*“.

Tutje, Mekuli (1968), konstaton se: *Përkundër mungesave, shtjellimeve melodramatike, përshkuemjes aty këtu me elemente alogjike, ngutshmënie etj,-drama e Jovan Sterija Popoviqit prap e ka një kuptim historiko-letrar dhe len mbresë si një dëshmi karakteristike për atë se si një autor letrar i epokës së romantizmit sërb e paraqet jetën dhe veprat e fatosit shqiptar me një objektivitet mjaft të dukshëm.*

Fundi i veprës përshkohet me tragjedi të dyfishtë, Murati vret me shpatë vajzën e vet, Fatiman, kur ajo ia tregon se e dashuron Skënderbeun, dhe në fund, edhe përkundër që insiston në dyluftim me Skënderbeun, ai pëson infark në zemër dhe vdes menjëherë pas Atimës. Skena e fundit e aktit V, është një konstrukcion tipik letrar, që në saje të intencës së autorit, e bën të mundshëm një pajtim të shpejtë, ndërmjet djalit të sulltanit, pra Mehmetit dhe Skënderbeut që realizohet përmes dialogut të mëposhtëm:

MEHMETI: *(Ja zgjat dorën): Edhe njëherë, për dashuninë e Atimës sonë, për të gjitha lojnat fëminore tonat, qoke! {ka mundet tash Mehmeti, sulltani s'ka me mundë.*

SKËNDERBEU *(qoket): Mehmet, sikur detyra mos t'ishte ma e madhe se dëshira, kurr s'kishim me u nda. Të faleminderit për çdo gja që ke ba për mue si djalosh; dhe n'anmiqësinë tonë, dije se nuk të trazon Skënderbeu, por mbreti i Epirit. Por unë s'due anmiqësi nëse nuk ja nis ti (V, IX).*

Autori Popoviq, e përmbyll veprën e tij kushtuar Heroit tonë me një skenë ritualeske, ku kori i lutet zotit për paqe në mes njerëzve:

KORI: *Lavdi zotit e paqë në mes njerëzve!*

Skënderbeu në drama të tjera

Përveç në dramën që i interpretuar e analizuar më lart gjatë këtij punimi, do thënë se figura e Heroit tonë është trajtuar edhe në gjininë e dramës së letërsive tjera evropiane e botërore. Në këtë pjesë, megjë tekstet e këtyre dramave nuk i kemi të plota, po i përmendim vetëm ato të dhëna që i kemi gjetur gjatë hulumtimit tonë për këtë punim. Kështu, në Spanjë tema e Skënderbeut u trajtua në gjininë që njihet me titullin „comedia famosa“ (*komedi e famshme*), si dhe në të ashtuquajturat „akte sakramentale“, pjesë me një akt që luheshin përpara popullit në sheshet e qyteteve (Kostallari, 1968:24). Kostallari (1968) i referohet një të dhënë, që e nxjerr njërin nga dramaturgët e famshëm spanjoll, Lope de Vega autor të një drame për kryeheroin tonë me titull „Princi Skënderbej“ (El Principe Escanderbeg). Po ashtu, nga ndjekësit dhe bashkëkohësit e Lope de Vegës, pikërisht në periudhën e lulëzimit më të madh të dramaturgjisë spanjolle, u botua një varg i tërë „aktesh sakramentale“ e „komedish të famshme“ për Skënderbeun. Në mesin e këtyre veprave, Kostallari përmend „Princi Skënderbej“ (Komedi e famshme) nga Lys Velez de Guevara (1634), e cila hyri në koleksionin e dramave të shkrimtarëve më të talentuar të Spanjës, „Princi i robëruar Skënderbej“-„akt sakramental“ nga Perez de Montalban (1629).

Edhe Italia nuk mbeti prapa në këtë gjini. Një tragjedi në pesë akte, e tipit „*appassionate*“ është shkruar nga autori Arcangelo, frat i Urdhrit të Observancës. Vepra që ka mbetur në dorëshkrim, është titulluar „Shqipëria e sulmuar“ (rreth viti 1650), ku Skënderbeu del si një shprehës i unitetit të fjalës e veprimit.

Sipas Henrik Lacaj (1967): „*Vepra asht thuajse krejt një krijim i fantazisë së poetit. Elementi historik çfaqet vetëm në personin e Skënderbeut dhe në fjalët e tija. Ndikimi i kryeveprës së Tarkuato Tasos në këtë tragjedi ndihet jashtëzakonisht. Veprimi dramatik zhvillohet lirisht dhe shpejt, prandaj për çudi gjejmë një shmangje nga stili dekadent i kohës, s'ka fraza tepër enfatikeas shprehje metaforike jashtë mase. Megjithatë nuk mungon toni deklamues*“ (Lacaj, 1967:135). Për më shumë, në studimin e tij „Skënderbeu në letërsinë italiane“ (1967), Lacaj thekson se *figura e Skënderbeut që çfaqet rrallë, del me të vërtetë e lartë: udhëheqës shembullor, burrë fjalëpak e trim ia pashoq; ai ma tepër shquhet si njeri veprimi. Fjala e tij asht fjalë burrash, fjalë e*

preme...Madhështia dhe heroizimi i kreshnikut krutan ndihet thellë edhe gjatë zhvillimit të dramës në dialogue, ku Skënderbeu çfaqet si luan i tmerrshëm , që bën kërdi armikun. Edhe si figurë dramatike heroi ynë në këtë vepër del një vigan kundrejt personazheve të tjera“ (Lacaj, 1967: 135).

Gjatë shekullit 17, edhe në dramaturgjinë italiane, na bie në sy edhe një dramë në prozë me tri akte e Anton Xanibonit me titull „*Trimëritë e princit Skënderbe, mundësit të sulltan Muratit*“ (1730) si dhe drama në vargje „*Skënderbeu, princi i Shqipërisë*“, e Mauricio Gerardinit.

Drama e Xanibonit siç e interpreton Lacaj (1967): „*ka një thuarje dramatike mjaft të bukur dhe me efekt teknik; aty gjejmë shumë krijime të imagjinatës së autorit. Gjatë rrethimit të Krujës Arianiti dhe e bija Donika, e fejuemja e Skënderbeut, bien rob në duert e sulltanit, por nga ana tjetër edhe e bija e sulltanit, por nga ana tjetër edhe ndodhet në duert e Skënderbeut, i cili duke dashë që të veprohet me urtësi e drejtësi nga të dy anët, dërgon përfaqësues te sulltani me propozim që të bahet shkëmbimi i robëve. Sulltani me bindje se do ta thyejë Skënderbeun dhe do ta marrë Krujën sa më parë, refuzon. Zhvillohen luftime të rrepta. Ushtria turke shpartallohet në sajë të trimnisë së Skënderbeut. Sulltani vret veten dhe Arianiti e Donika shpëtojnë“ (Lacaj, 1967:135). Dy figurat më të spikatura të kësaj drame, Skënderbeu dhe Sulltani, formojnë kontrastin më të fortë me tipare krejt të kundërta midis tyre. *Cilësitë morale të Skënderbeut theksohen mirë përkundrejt natyrës së dobët dhe sjelljes së ulët të Sulltanit, që në zjarrin e një pasioni të shfrenuem, refuzon t’l kthehet e bija me qëllim që të mbajë për vete të bukurën Donikë* (Lacaj, 1967: 135).*

Në ndërkohë studiuesi Musa Ahmeti (2011) përmend edhe një dramë italiane për Skënderbeun, të zbuluar tash së vonëmi, sipas tij kjo dramë është botuar në Modena të Italisë në vitin 1730, e cila dramë sipas tij nuk shënohet në asnjë bibliografi të Gjergj Kastriotit Skënderbeut, por as nuk përmendet nga studiuesit tanë e ata të huaj.

Drama që daton nga viti 1732, me titull „*Aleksandri zot i Shqipërisë*“ vepër akademike për t’u shfaqur në Teatrin e Madh Dukal, në ditën shumë të lumtur të lindjes së shkëlqesisë së tij, Princ të Modenës, hartuar, recituar e kushtuar madhërisë së tij, Rinaldos I, dukës së Modenës, Rexhios, Mirandolës, etj, nga zotërinjtë konviktorë të kolegjit të finsikëve. Teksti i dramë ka 47

faqe dhe drama është e strukturuar në tri akte. E veçanta e kësaj drame, siç pohon Ahmeti (2011) është se drama është shkruar nga tre autorë të ndryshëm, përkatësisht secila nga tre aktet e dramës ka autorin e tij. Akti i parë ka autor Ottaviano Dodatin, akti i dytë Guseppe Pesentin ndërsa akti i tretë Francesco Maganin.

Subjekti i veprës parashtrohet në formën e argumentit në pesë faqet e para të botimit. Për të kuptuar më mirë audiencën, të cilës i drejtohet kjo dramë dhe njohurive paraprake të saj në lidhje me Skënderbeun, po e sjellim subjektin e përkthyer nga Ahmeti:

“Gjergji, zoti i Shqipërisë e më vonë mbret i Epirit, i dhënë peng nga I ati bashkë me tre vëllezërit e tij më të mëdhenj për paqe te Murati II, u bë zot i madh (Gransignore) i turqve. Duke parë te djaloshi një elegancë të mrekullueshme dhe një karakter luftëtari, ai e veçoi nga vëllezërit e tjerë dhe ashtu si djalë e tij e stërviti në ligjin muhamedan dhe në të gjitha artet kalorësiake. Duke parë pastaj gjithmonë e më shumë gjallërinë dhe shkathtësinë e tij në përdorimin e armëve, gradoi në një moshë akoma të re, kur ishte vetëm nëntëmbëdhjetë vjeç si komandat të ushtrive të tij. Për shkak të fitoreve të sjella prej tij, ia ndryshoi emrin nga Gjergji në Skanderbe, që në gjuhën tonë do të thotë Aleksandër, emër më të cilin do të quhej gjithmonë më vonë për shkak të trimërisë së tij të pamposhtur. Kur vdiq babai i tij Murati pushtoi Shqipërinë dhe pasi helmoi vëllezërit e Aleksandrit, i premtoi atij, që në momentin e përshtatshëm do ta rivendoste në principatat e tij, duke mbajtur ndërkohë pranë vetes për ta përdorur për pushtime të tjera. Aleksandri, i tmerruar nga vdekja e vëllezërve dhe duke dalluar shpirtin jobesnik të otomanit, vendosi që të shpallte hapur fenë e vërtetë. U arratis me shumë zgjuarsiri dhe mjeshtri nga duart e tiranit dhe me uniformë turke u fut në Krujë, kryeqytet i shteteve të tij, dhe vrau të gjithë turqit që kishin tokat e tij. I goditur thellë në shpirt nga ky fakt, Murati II zemërohet dhe nuk mendohet gjatë për një hakmarrje të shpejtë, por dërgoi njërin pas tjetrit dy ushtri të mëdha për të sulmuar Krujën. Të dyja u shpartalluan nga Aleksandri i fortë dhe nga të dy gjeneralët e ushtrisë turke, njëri mbeti i vrarë dhe tjetri u zu rob. I sigurt se do t’ia dilte me planin e tij, Murati II shkoi vetë personalisht me 160 mijë ushtarë dhe me një numër të jashtëzakonshëm artilerie në atë rrethim (të Krujës, në vitin 1450). Pasi e kishte provuar edhe me dredhi edhe me forcë, por pa sukses që ta pushtonte (Krujën), vdiq i pushtuar nga zemërimi dhe inati”.

Sipas Ahmetit: subjekti i dramës është ndërtuar mbi bazën e burimeve dokumentare të njohura të kohës dhe botimeve më të rëndësishme të autorëve eminentë, siç ishin: Odoricus Raynaldus (1646); Abraham Bzovius (1627), Henricus Spondanus (1641), Ioannes Leuncivius (1588), Paolo Giovio (1531) dhe Giovanni Sagredo (1637) që do të thotë se drama kërkon t'u mbetet besnike të vërtetave historike që njiheshin në atë kohë për Skënderbeun (Ahmeti, 2011).

Sa i përket shkrimit dhe botimit të dramave në gjuhë të huaj, që për personazh kanë kryeheroïn tonë, do thënë se edhe në gjuhën suedeze, paraardhësve të vikingëve, është shkruar një dramë për Heroïn tonë. Teksti dramatik "Skander-beg", mban për autor T.G Rudbeck (Rydbek). Kjo dramë ka 106 faqe dhe është botuar, bashkë me një parathënie (faqe 3-7) në Stockholm (Suedi) më 1835. Lidhur me këtë dramë, autori shqitar Kosovë Rexha Bala bën një interpretim dhe një analizë në punimin e tij „Skënderbegu në letërsinë suedeze“, që është botuar në revistën „Shejzat“ (nr.4-6) në vitin 1968.

Tuye Gustaf Rudbeck (1806-1876), siç shkruan Kosovë Rexha-Bala, rrjedh prej një familje fisnike, baron, nëpunës i lartë shtetëror, përveç tjerash regjistrator në Kabinetin e punëve të jashtme, ka shkruar e botuar 71 vepra, ndër të cilat edhe përkthime, udhëpërshkrime, shkrime gjeografike, pjesë teatrale, novela dhe romane historike. Një nga veprat e tij më të rëndësishme është „Pesëdhjetëkatër kujtime të një jetë pesëdhjetëkatër vjeçare“, botuar më 1864. Drama „Skander-beg“ është e shtatëmbëdhjeta vepër e tij.

Siç vëren Rexhë-Bala (1968) në punimin e tij: „*Pikëpamjet historike dhe botëkuptimi i shkrimtarit me ngjarjet rreth Skenderbegut parashtrohen çeltë në parathanjen e dramës. Asht interesant me theksue se në parathanjen shkrimtari suedez vendin e ngjarjeve, trollin e Skanderbegut, nuk e quën Shqipni, edhepse fjala Shqipni përdoret në parathanje në citatet nga siguri, por e quën Greqi dhe Epir, kurse në vetë dramën Krujën, vendin ku zhvillohet drama, e quën një herë kryeqytet të Shqipnis*“.

Parathënien e veprës Rudbecku e fillon kështu: „*Në këtë vepër të vogël ringjallet ne kujtesë kryengritja e një princi të krishtenë, i cili, në Greqi, në mesjetë, përtriu mrekullin e Greqis së vjetër*“ (Rexha-Bala, 1968).

Në lidhje me përmbajtjen e veprës, Rexhë-Bala (1968) thekson se: *„Asht interesant me theksue iden origjinale të shkrimtarit suedez përkitazi me Kryengritjen e Skenderbegut. Ndërsa shumë shkrimtar e paraqesin këtë si dezertim, si traktat, gjatë luftës hungaro-poloneze kundër Turqisë, T.G Rudbeck-u nuk e paraqet Skenderbegun si traktat të kujdestarit të vet, Muratit, në ditët e vështira të sulltanit, por përkundrazi, harmonizon kryengritjen çlirimtare të Skenderbegut me besnikin ndaj sulltanit, të cilin i vllai Aladini, me të tjerët t’oborrit mbretnor, ndër të cilët dallohet si traktat Osmini-Pasha i Bosnjes, rival dhe intrigant kundër Skanderbegut, përpiqen ta rrëzojnë nga fronin, por mu në sajë të ndihmës së Skanderbegut me kryengritësit shqiptarë sulltani nënshtron rrebelat e Aladinit dhe të Osminit. Kështu shkrimtari harmonizon ndjenjën e detyrës së Skanderbegut për çlirimin e popullit të vet me fisnikin, me besën e pathyeshme të shqiptarit. Skanderbegu vepron kështu, tue mos pranue bashkpunimin me vllaun e Muratit, Aladinin, si i propozon Osmini i lig, jo për arsye të dashnis së madhe ndaj vajzës së sulltanit, Zylmës, as as për hir të miradijes dhe respektit ndaj sulltanit...“.*

Autori Rudbeck dramën e përfundon në një mënyrë interesante, me pajtimin, me respektimin nga ana e Muratit të trimërisë dhe fisnikërisë së Skanderbegut, duke e mbajtur fjalën, duke e njoftë Skenderbegun *Mbret t’Epirit* dhe duke i dhënë për grua vajzën e vet, Zylmën, çka e bekon edhe Demetrius Komeneus, duke e marrë parasysh dashurinë e madhe të të rinjve.

Kjo dramë, përveç analizës dhe disa interpretimeve të akteve dhe skenave veç e veç që i ka bërë Rexha-Bala, drama nuk është botuar e plotë ende në gjuhën shqipe.

Në vitet e fundit është shkruar edhe për një dramë në dorëshkrim i autorit kroat Ivan Kukuljeviq-Sakcinski, i cili ruhet në Arkivin e HAZU-t, është një dramë, e cila konsiderohet e papërfunduar ngase i mungojnë disa skena të aktit të parë, të tretë dhe të katërt. Ky dorëshkrim ofron një vlerë të madhe kulturore-historike, pikërisht pse pasuron bibliografinë e veprave letrare-historike, që janë shkruar në kroatisht për Skënderbeun. Njëkohësisht është tregues real i interesimit të studiuesve dhe krijuesve kroatë për figurën e Skënderbeut dhe historinë e popullit shqiptar gjatë mesjetës.

Me të gjitha këto vepra dramaturgjia skënderbejane filloi të zotërojë mbi romanin.

Në fund, do thënë se në të gjitha veprat e lartpërmendura figura e Skënderbeut njihet dhe lartësohet si figurë emblematike, e patjetërsueshme, dhe e pakrahasueshme për kohën. Të tilla figura historike, marrin formë e kuptim edhe më të plotë kur “qëndisen” nga duart dhe mendjet e artistëve dramatistë. Protagonizmi i Skënderbeut, në këto vepra dramatike, është ai i heroit të pamposhtur, fitimtarit dhe triumfuesit të përhershëm me bindjet dhe besimin e tij të palëkundur.

Në përgjithësi, mund të themi se gjysma e dytë e shekullit 17-të e në shekullin 18, siç konstaton studiuesi Androkli Kostallari (1968): *Tema e Skënderbeut doli nga kuadri ingushtë historik dhe u fut në një kuadër jetësor, njerëzor në rrethana të ndryshme shoqërore. Sipas tij: edhe kur luftëtarin e bënë dashnor të haremeve e hero të baleteve, nuk mundën të ia heqin kurrë idenë e lirisë, idealet fisnike.*

Lexuesi, cilido qoftë ai, përmes këtyre teksteve dramatike, më shumë dhe më mirë se rrallëkund tjetër, ka mundësinë ta *takojë* Skënderbeun hero, mbret dhe dashnor. Pra, një Skënderbe të kompletur, jo vetëm me faktet historike por edhe me imagjinatën e pakufijshme të krijuesve. Ky është Skënderbeu në dramë dhe teatër.

KREU V

SKËNDERBEU NË ARTET E TJERA SKENIKE, OPERË DHE FILM

Jeta dhe të bëmat e Heroit tonë kanë zënë vend, përveç në letërsi, përkatësisht në gjininë e dramës, që ka qenë fokus i studimit tonë edhe në artet e tjera skenike, që përfshijnë operën dhe filmin. Paraprijëse të shfaqjes së Skënderbeut në këto arte, mbeten këngët popullore dhe folklorike që identifikohen me autorësi kolektive, që në këtë rast është vetë populli. Këto këngë të krijimtarisë popullore për Skënderbeun kanë gjenezën qysh nga koha e heroit tonë. Jetëshkruesi i Skënderbeut, Marin Barleti, në librin IX të veprës së tij, shkruan: *“Dhe mendjelartësia e burrit fitoi admirimin e përhershëm nga të gjithë. Këtë e vërteton në mënyrë të patundur edhe puna që ndërmjet trimërive të tjera të ndritura të të vjetërve dhe lavdeve të të parëve, të clat këndoheshin zakonisht nga tanët nëpër gostira sipas një zakoni të lashtë dhe ndoshta jo të përbuzshëm brezi i ri ka futur jo pa mirënjohje sidomos këtë ngjarje.”* (Barleti, 1964:378).

Kjo dëshmi e Barletit ka rëndësi të shumëfishtë për ne, sepse tregon se në kohën e Skënderbeut kishim një eops heroik të lashtë, që vazhdoi të pasurohet me këngë rreth ngjarjeve historike të asaj kohe (Sokoli, 1967:7). Pra, këngët epike me tematike jetën dhe veprat e Skënderbeut kanë një kohështrirje të gjatë që nga periudha kur ai jetoi dhe luftoi. Ruajta e këngëve epike për Skënderbeun është bërë më shumë në ato pjesë të Italisë, ku janë jetuar shqiptarët e shpërngulur pas vdekjes së Skënderbeut, pra ruajtja dhe zhvillimi i këtyre këngëve u bë më shumë tek arbëreshët e Italisë.

Sipas Maks Lamercit (Lambertz), *“Te shqiptarët e Italisë, vendin kryesor në epikën heroike-historike të arbëreshëve e zë figura e Skënderbeut”* (Lamberdz, 1915). Në anën tjetër, etnomuzikologu i njohur shqiptar, Ramadan Sokoli, duke iu referuar konstatimit të autorit Gaetano Petrotta kujton se: *“Më interesante midis këngëve popullore të kolonive shqiptare të Italisë, janë ato që përmendin trimëritë e Kastriotit, ato që lartësojnë shokët e tij heroik, ato që u frymëzuan nga urrejtja për pushtuesin turk dhe nga brengat e mërgimit. Këto këngë janë shumë të çmueshme për lashtësinë e tyre dhe për vlerën e tyre historike, sepse përveç që janë prodhimi më i mirë i*

letërsisë popullore shqiptare, janë dhe dëshmi të vërteta të asaj periudhe epike, që filloi me luftën kundër dyndjeve të hordhive osmane në Gadishullin Ballkanik dhe mbaroi me mërgimin e dhimbshëm” (Sokoli, 1967:11).

Skënderbegu nuk ka dekë

Këngët epike për Skënderbeun, përgjatë shekujve pas vdekjes së tij, u shtrinë në të gjitha hapësirat ku jetojnë e veprojnë shqiptarë, dhe si të tilla këto këngë, ndikuan që ndjenja e atdhedashurisë të ruhej e mbahej në jetë me frymën e famës dhe epitetin për lavdin e Skënderbeut. Përveç këngëve të gjinisë epike, për të cilat folëm shkurt, siç vëren studiuesi Sokoli, emri i Skënderbeut përmendet edhe në disa këngë popullore të gjinisë lirike, që nga ninullat me të cilat nëna shqiptare ia ndjell gjumin foshnjës së vet duke uruar që *kërthini të rritet* trim si Kastrioti, te këngët e dasmave dhe te ndonjë këngë shtregullash që lidhet me kremtimet pranverore të Shëngjergjit (Sokoli, 1967:14).

Sokoli këtu merr një shembull (*strofë*) të një këngë nga Shkodra:

Kenke nisun me punue

Tue qendis me teherie

Me tehri e fije arit

Flamurin e shqiptarit

Flamurin si a kanë motit

Si ndër kohna t’Kastriotit (fq.14).

Këngët epike dhe ato lirike për Skënderbeun janë krijuar, modifikuar e përhapur në disa variante, që na argumenton për vitalitetin e tyre. Këto variante janë shtrirë në kohë dhe hapësira të ndryshme. Kjo është dëshmi e jetëgjatësisë së tyre. Por, nuk është Skënderbeu, prsonazhi i vetëm i këtyre krijimeve popullore epike. Epika popullore e ka rrethuar Skënderbeun me trima e heronj të shumtë e të ndryshëm si Nik Peta, Lek Dukagjini, Tanus Topia, Gjorgj Golemi, etj. Ndonëse në

disa këngë epike nuk flitet drejtpërsëdrejti për Skënderbeun, prapëseprapë figura e tij spikat madhështore qoftë edhe nëpërmjet efektit që ushtron emri i tij.

Pavdekësia e Skënderbeut dëshmohet edhe përmes titujve të eposit popullor. Një nga to është edhe kënga *“Skanderbegu nuk ka dekë”* e vëllimit *“Këngë popullore gegënishte”* (f.98). Ky titull jep përshkrimin më të mirë të jetëgjatësisë dhe pavdekësisë së emrit të Skënderbeut. Duke bërë fjalë për kohën e krijimit të këtyre këngëve epike, Sokoli jep argumentin se *“Personazhet dhe ngjarjet që përmenden në këngët historike nuk janë gjithnjë provë e pakundërshtueshme për moshën e tyre, sepse nuk mungojnë këngë të reja për ngjarje të vjetra, pra nuk përjashtohet mundësia që disa këngë popullore për Skënderbeun të jenë rievokime të reja madje në disa raste njihen edhe autorët e tyre.”* (Sokoli, Ramadan: 1967:25). Tutje Sokoli shton se *“Koha sjell vazhdimisht ndryshime në trajtën dhe në përmbajtjen e këngëve por sidoqoftë mbetet shtrati i vjetër. Nga përpunimi i tyre i pareshtur, nga elementet dhe nga shtresat e mëvonshme mund të duken si krijime të vona”* (Sokoli, 1967:24).

Nga argumentet e mësipërme do thënë se pa dyshim, thelbi i ruajtjes së kujtimit për Skënderbeun përmes krijimeve epike popullore, mbetet brenda hapësirës, në të cilën kanë jetuar Arbëreshët, pra, si të tilla këto krijime kanë zënë rrënjë, janë zhvilluar e modifikuar në disa variante kryesisht jashtë territoreve të sunduara nga perandoria osmane për më shumë se pesë shekuj.

Skënderbeu dramatik në këngët dialogjike

Përveç këngëve dhe gojëdhënave popullore, figura e Heroit tonë *dha shkas edhe për disa shfaqje me karakter dramatik që vërehen edhe sot te Arbëreshët e Italisë së Jugut. Këto lloj shfaqjesh lindën nga dëshira e popullit për të parë ngjarje historike nga “moti i madh i Arbërit”* (Sokoli, 1967:7). Siç vëren Sokoli, sot nuk mund të themi diçka të saktë rreth zanafillës së këtyre shfaqjeve, veç mund të hamendësojmë se gjeneza e tyre filloi pas rapsodive dhe gojëdhënave përkatëse, në një kohë, kur audienca, pra receptuesi, nuk kënaqej vetëm duke i dëgjuar, por kishte nevojën dhe mëtonte për t’i parë ato si të shfaqura, të mishëruara me veprim, pra si realizime skenike. Po si lindën këto shfaqje?

Këto lloj shfaqjesh mund të kenë lindur nga rapsodët vetë, ose nga disa këngë dialogjike, duke i zhvilluar ato edhe me elemente dramatike brenda përmbajtjes së tyre të shkurtër e të gershetuar me biseda me ton epik. Përkujtimi i ngjarjeve historike në këtë mënyrë i dukej më tërheqës audienës, që prekej e mallëngjehej kur shihte figurën e Skënderbeun të shfaqur, duke folur e vepruar në skenë bashkë me luftatarët e tij. Me kohë, tablotë e thjeshta shfaqëse shkuan duke u zgjeruar nëpërmjet pasurimit të personazheve, ngjarjeve, dhe elementeve të tjera dramatike e performuese, sa që bashkë me shtimin dhe ndërlikimin e elementeve dramatike, u paraqit nevoja e ndërrimit të ambienteve ku organizoheshin këto shfaqje: nga hapësirat e mbyllura e te ngushta, shfaqjet u dhanë në rrugë dhe sheshe të vendbanimeve. Këto shfaqje, me kalimin e kohës, thuajse u shndërruan në ritual, dhe u bënë më të shpeshta e më të organizuara sidomos me rastin e festës së Shëngjergjit në pranverë, që u kthyen në kremtime për nder të lindjes së Heroit tonë. Një pjesë e të dhënave pretendojnë se Skënderbeu ka lindur më 6 maj 1405, pra festa e pranverës Shën Gjergji lidhet me kremtimin e lindjes së tij.

Megjithatë, të dhënat rreth burimeve dhe motiveve dramatike të këtyre shfaqjeve i kemi ende të pakta. Dijetari arbëresh, Françesk Tajani, në shekullin 19 shkruante: *“Shqiptarët e Italisë, me raste përvjetorësh të fitoreve mbi turqit, japin shfaqje rreth luftërave të Skënderbeut.”* Në të dhënat që i jep, Tajani përshkruan edhe natyrën, karakterin dhe përmbajtjen e këtyre shfaqjeve: *“Dy çeta djelmoshash, të zgjedhur e të armatosur mirë përfaqësojnë dy palët kundërshtare: secila çetë nën drejtimin e udhëheqësit të vet shtjellon veprimin duke synuar të rrethojë çetën*

kundërshtare. Populli me gratë të veshura për bukuri, merr pjesë me plot gëzim në këto shfaqje: pleqtë zënin vendin e nderit dhe, si gjykatës jepnin vendimin mbi saktësinë e lëvizjeve” (Tajani, 1887:133).

Ky përshkrim i përmbajtjes dhe organizimit të shfaqjeve tregon për traditën ritualeske të kremtës së përvjetorëve trimfues kundër Turqisë, si nderim dhe vlerësim për meritat e Skënderbeut. Referencat për organizimin e shfaqjeve të këtij lloji, çojnë edhe në mesjetë, siç dëshmohet edhe në dokumente historike, por edhe në libra dhe shënime të tjera të kohës. Madje, edhe vetë Barleti në historinë e tij të Skënderbeut, tregon se *“Kastrioti mbasi përgatiti lojna gjithfaresh, me bukurinë e asaj shfaqje e rriti në mënyrë të çuditshme vet famën e fitores saqë dukej se kishte një ushtri të re në Krujë, kaq shumicë e madhe kishte ardhë nga çdo anë, jo aq shumë spektatorë sa një rini e gëzueshme që priste të merrte çmimet e premtuara”* (Barleti, I, VII, 191).

Në mesin e disa rasteve të përshkrimit të festave dhe kremtimeve, Barleti përmend edhe ceremoninë e dasmës së Skënderbeut sipas së cilit ishte një festë e veçantë për të gjithë. *“Dhe kështu ajo u kthye në një festë plot nder e madhështi, sepse përveç sa thamë, edhe lodrat e ndryshme dhe çmimet e shënuara që u caktuan, ndezën nga qe e s’qe rininë lakmitare për lavdi dhe ia shtuan me këto sehire shkëlqimin e asaj feste”* (Barleti, 1964:292).

Përveç veprës së larpërmendur të Françesk Tajanit, që flet për organizimin e shfaqjeve kremtuese, edhe B.Bitola në një dorëshkrim të tij folkloristik të vitit 1894 flet në detaje për natyrën e shfaqjeve që janë dhënë sidomos tek arbëreshët e Kalabrisë. Dorëshkrimi i Bitolas u botua pjesërisht nga arbëreshi Emanuel Xhordano (Emanuele Giordano) në broshurën e tij, *“Folklore albanese in Italia”* (Folklor shqiptar në Itali) Ejanina – Frashineto më 1957 (Sokoli, 1967:28). Në këtë pjesë të botuar, jepet një përshkrim i detajuar i shfaqjeve kremtuese dhe përnderuese të Arbëreshët e Italisë, një pjesë të së cilës po e pasqyrojmë më poshtë:

“Të dielen e pashkëve parakalojnë nëpër udhët kryesore midis duartrokitjeve të turmës një grup burrash të quejtun pjelzitveshë e mbathë me rrobat karakteristike tradicionale (tirq, gunë e xhokë të zezë e të kuq - pan e me parrukë të bardhë në kokë). Mbas tyre vjen një grup djemoçash të veshur edhe ata vendçe me rrobe ushtarake, që përbahen nga tirqe leshi me gajtana të zez, gunë leshi të zi, pa mangë, por me thakë ndër kinda, me kësula të bardha në kokë me trajtë dhe naltësi

të ndryshme. Ndër këmbë mbajnë cariqe të shkurta me shollë dhe me majuc të ngritun, të lidhura me rrypa të fortë, te beli u varet një shpatë e lakuar nga maja: kanë nga një pistolet ne brez dhe një dyfek (tifqe) krahqafë. Disa djelmoça të kësaj skuadre, të quejtun kalor, me shpatë të ngjeshura në brez, mbi kuajt e tyre shilue ma së miri, kalojnë plot me madhështi si të ishin kulla të pazaptuara. Disa te tjerë, gjithashtu të veshur si ushtarë e ma armë të ngjeshura, shkojnë në kambë mbas kavalerisë. Ky grup parakalues, i rregulluar që nga vendi i mbledhjes nën kryesinë e një flamurtari në kalë, me atë flamur që shkon duke u valvitur në erë, hyn me zulmë në sheshin e gjerë kushtuar Skënderbeut, për të cilin këndojnë himnin e fitores. Kjo paradë paraqet hyrjen ngadhnjimore të ushtrisë shqiptare në Krujë mbas fitores dërmuese mbi turqit” (Sokoli, 1967:28).

Pra, siç vërehet në këtë përshkrim, shfaqjet kremtuese në nderim të Skënderbeut dhe bëmave të tij, përmbanin të gjitha elementet e një shfaqjeje dramatike, larmi prsonazhesh, ku veprimet gërshetoheshin me poezinë, muzikën dhe vallëzimin. Në këtë mënyrë, me përjashtim të disa elementeve komike, shfaqjet kishin karakter solemn.

Mbas Luftës së Dytë Botërore, këto lloj shfaqjesh të *folklorit dramatiku* përtrinë nëpërmjet organizimit të festivaleve, midis të cilave kanë tërhequr vëmendjen “Karnevalet” e Lungros, ku mbizotërojnë motivet historike lidhur më mërgimin e shiptarëve, sidomos me figurën e heroit kombëtar Skënderbeut (Sokoli, 1967:30).

Temat kryesore të këtyre shfaqjeve janë trimëritë e Skënderbeut, vdekja e tij, kujtimi i tij në mërgim, etj.

Heroi operistik

Shfaqjet folklorike dramatike, me elemente ritualeske, e të natyrës ceremoniale, në periudhat e mëvonshme u “transformuan” në një art tjetër më të sofistikuar, siç është opera. Kështu, që në gjysmën e parë të shekullit 18, kryetrimi shqiptar u bë burim frymëzimi për dy opera italiane dhe një operë franceze. Opera e parë kushtuar Skënderbeut, u kompozua nga kompozitori i njohur Antonio Vivaldi mbi libretin e Antonio Salvit. Premiera e kësaj opere u shfaq më 22 korrik të vitit 1718 në Firencë (Itali) me rastin e hapjes së teatrit “Della Pergola”. Po atë vit, u botua libreti i saj me titull: “Skanderbeg-drama per musica da rappresentarsi in Firenze nel teatro della Pergola nell’ estate del anno MDCC XVIII” (*Skanderbeg-dramë për muzikë për t’u shfaqur në Firence në teatrin della Pergoa në verën e vitit 1718*).

Emri i kompozitorit nuk përmendet fare në kopertinën e libretit, ndërsa vihej në dukje emri i libretistit, pra tekstshkruesit. Kjo ndodhte zakonisht kur kompozitori ishte shumë i njohur dhe nuk kishte nevojë të reklamohej përmes libretit. Në fakt, Vivaldi ishte shumë i njohur atë kohë si kompozitor, si violinist dhe si organist, jo vetëm në qytetet e Italisë, por edhe nëpër shumë qendra të Evropës. Disa vepra Antonio Vivaldi i firmosi me anagrame të ndryshme si psh: Aldaviva, Latario, Vandini, etj. Libreti i kësaj opere ruhet në bibliotekën nacionale të Romës.

Edhe pse jo në ballinë, në faqen e parë të libretit, është një shënim që dëshmon se muzika e kësaj drame u komponua nga Antonio Vivaldi, i cili u shqua midis kompozitorëve italianë të shekullit 18 për krijimtarinë e tij të begatë muzikore. Antoni Vivaldi u lind në Venedik, midis viteve 1677-1678, mësimet e para mbi muzikën i mori nga babai i tij, i cili ishte violonist. Në vitin 1693 Vivaldi përqafoi karrierën kishtare, por pasi shërbeu 10 vjet si prift, e braktisi meshtarinë dhe u emërua si pedagog në konservatorin e Venedikut, ku punoi edhe si drejtues i korit. Që nga viti 1713 filloi turnetë duke drejtuar shfaqjet e veprave të tij nëpër Itali dhe jashtë vendit. Antonio Vivaldi kompozoi 47 opera, dy oratore, 25 kantata, 456 koncerte, 23 simfoni, 75 sonata, 43 arie, dy pjesë për organo etj. Disa nga dorëshkrimet muzikore të Vivaldit, që kanë shpëtuar pa humbur ruhen në bibliotekën nacionale të Torinës. Midis këtyre dorëshkrimeve ndodhet gjithashtu partitura e operës mbi Skënderbeun. Me gjithë këtë krijimtari kaq të begatë, Antonio Vivaldi, vdiq i varfër dhe i braktisur në Vjenë më 26 korrik 1741.

Opera “*Skanderbeg*” u komponua nga Vivaldi në periudhën më të frytshme të krijimtarisë së tij. Libreti i saj u botua menjëherë.

Ndërsa, Antonio Salvi, autori i libretit të operës së parë mbi Skënderbeun, ishte mjek, por njëkohësisht merrej me pikturë dhe letërsi. Ai ka shkruar soneta, lirika, vjersha për kantata, serenata, etj. U bë i njohur sidomos përmes dramave. Përveç libretit të operës “*Skanderbeg*” ka shkruar edhe 19 drama të tjera muzikore. Kur jemi te motivet e libretit të operës për Skënderbeun, do thënë se përmbajtjen e këtij libreti, Salvi e mori nga vepra e Sagredos me titull “*Kujtime historike të monarkëve otomanë*”, si dhe është mbështetur gjithashtu edhe në veprën e P.Dypasesë me titull: “*Vita di Skanderbeg*” (Jeta e Skënderbeut).

Përmbajtja e dramës pak a shumë është kjo: *historia e Gjon Kastriotit dhe e katër bijve të tij, të dorëzuar peng te Sulltan Murati II. Midis tyre ndodhej edhe më i vogli djalë, Gjergji tetëvjeçar. Pasi i vdes i ati, Gjon Kastrioti, vendi pushtohet nga osmanët, pastaj në dramë tregohet për luftën midis turqve dhe ushtrisë së Huniadit në fushat e Hungarisë, ku turqit pësuan disfatë, dhe së fundmi jepet kthimi i Skënderbeut në Krujë, episod ky i përdorur thuajse në të gjithë krijimtarinë dramatike që i kushtohet Skënderbeut.*

Sipas vlerësimeve kritike, *libreti i Salvit nuk ka vërtetësi historike, as nuk shkëlqen për cilësi poetike*. Por, nëse ky libret nuk paraqet ndonjë vlerë nga pikëpamja artistike dhe dramaturgjike, sipas Sokolit ka vlerënga një pikëpamje tjetër: “*sepse në historinë e muzikës është një ndër libretet e para që iu shmang subjekteve të lashta mitologjike për hir të temave historike të paraqitura, natyrisht në përputhje me parimet themelore të estetikës baroke. Kështu pra në këtë kthesë të subjekteve operistike, heroi ynë kombëtar u zgjodh si protagonist midis figurave më të shquara të historisë botërore*” (Sokoli, 1967:40).

Opera “*Skanderbeg*” e Antonio Vivaldit, ka tri akte të ndara në 38 pjesë. Akti i parë ka 14 pjesë, ndërsa akti i dytë dhe i tretë kanë nga 12 pjesë. Ndarja e akteve në skena përcaktohej nga hyrja dhe dalja e personazheve të cilët asokohe paraqiteshin me botëkuptimin e njerëzve të shekullit 18, pavarësisht nga epoka përkatëse e ngjarjes. “*Rryma e bel-kantosushtronte një ndikim të madh në estetikën e melodramave të shekullit 18, të cilat në kohë e Vivaldit kishin tipare koncertale, sepse përmes tyre synohej rëndom për t’i nxjerrë në pah më fort cilësitë teknike të*

këngëtarëve, d.m.th bukurinë ose shkathtësinë e zërit të tyre, qoftë edhe në dëm të zhvillimit të ngjarjeve dhe karaktereve në tërësi” (Sokoli, 1967:40-41). Shfaqja e premierës së operës së Vivaldin për Skënderbeun, sipas kritikëve të asaj kohe pati shumë sukses.

Në ndërkohë, kur jemi te trajtimi i figurës së Skënderbeut në libret, pra në operën italiane, do sjellë në kujtesë edhe libretin e dytë që i kushtohet kryetrimin tonë. Kështu, të dhënat dëshmojnë se dymbëdhjetë vjet pas libretit të operës “Skanderbeg” të Antonio Salvit, u botua në Bolonjë të Italisë, libreti i *operës komike* të Antonio Xanibonit me titull: “Trimëritë e princit Skënderbe, ngadhënjësit mbi Sulltan Muratin” (*Le valorose azioni del principe Skanderbech, vincitore d’Amurat Imperator de’Turchi*). Përveç libretit me tre akte që u botua në Bolonjë më 1730, tani për tani nuk dihet asgjë rreth kësaj veprë dhe autorit të saj. Këtë emër nuk e përmend enciklopedia as historia e muzikës italiane. Sidoqoftë duhet sqaruar se nuk duhet tëna çuditë cilësimi i titullit: “Opera komike” dhe se *as nuk duhet ta ngatërrojmë me vështrimin e “operës komike” franceze, sepse në gjuhën teatrale italiane të viteve 700 ky emërtim kishte një kuptim tjetër. Gjeneza e kësaj gjinie melodramatike rrjedh nga disa skena dhe episode me përmbajtje gazmore, por pa ndonjë lidhje me brendinë e veprës. Këto skena ose “intermexo” futeshin ndërmjet akteve sa për ta çlodhur e e për ta argëtuar publikun, i cili nuk çuditej aspak kur hero i veprës serioze tërhiqej përkohësisht nga skena për t’ia lëshuar vendin ndonjë personazhi argëtues* (Sokoli, 1967:41).

Skënderbeu në operën franceze

Pjesa e parë teatrore frënge, (*libret për operë*) që ka për protagonist Skënderbeun është opera me libretist Antuan-Udar La Motit “Skënderbeu” (Scanderbeg), e cila u botua më 1735. Kjo vepër u bashkëkompozua nga kompozitorët Franusa Frankës (1698-1787) dhe Fransua Rebel (1701-1779). Këta dy kompozitorë rridhnin nga dy dinasti muzikore francezë të shekujve 17-18. Që në fillim të karrierës të dy kompozitorët punuan bashkë si pjesëtarë të orkestrës të aushtuquajtur “24 violinat”. Nga bashkëpunimi shumëvjeçar i këtyre dy shokëve të ngushtë lindën veprat e tyre më të mira: më shumë se dhjetë opera lirike, disa balete dhe një sërë pjesësh nga gjinitë e ndryshme vokale instrumentale. Ata kompozuan veç e veç shumë vepra instrumentale (sonata, simfoni, etj.) (Sokoli, 1967:42).

Ndër të gjithë shkrimtarët frëngë që ia kanë kushtuar një vepër më vete Skënderbeut, duke mos i marrë parasysh këtu shkrimtarët në zë, siç janë: Ronsari, Montenji, d'Obinjeja, Volteri ose Lamartini, të cilët kanë bërë fjalë shkarazi për heroin shqiptar, autori i libretit "Skënderbeu", Antuan Udar de La Moti, është jo vetëm ndër shkrimtarët më të afirmuar të kohës kur jetoi, por ai edhe sot e kësaj dite zë një vend jo pa rëndësi në historinë e letërsisë frëngre (Jaka, 1990: 229).

Autori La Moti, (1672-1731) si anëtar i Akademisë Franceze, edhe pse studioi për drejtësi, qysh herët ndjeu se vokacioni i tij i njëmendtë ishte leterësia, prandaj filloi të shkruajë pjesë teatrale qysh në moshën 20 vjeçare. Vepra e tij e parë teatrore, Origjinalët ose *Italianët (Les Originau, ou l'Italien)*, farësë në prozë e përzier në vargje, u shfaq më 1693 në Teatrin Italian të Parisit, por pësoi disfatë të plotë. Ky mossukses ndërkaq nuk e dëshpëroi autorin deri në atë pikë sa të hiqte dorë nga karriera letrare siç ndodh me shumë fillestarë. Përkundrazi, ai vazhdoi të shkruante për teatër dhe katër vjet më vonë, opera-baleti i tij, "Europa Galante" (*L'Europe galante*) arriti sukses të madh në skenë. Pas këtij suksesi, autori merr zemër dh shkruan intensivisht. Gati çdo vit në skenë vihet nga një pjesë e tij: opera, komedi-balet, ose pastorale heroike. Sipas bibliografëve de La Moti, ka shkruar 12 balete, 7 komedi, 5 opera dhe 2 pastorale heroike. (Jaka, 1990: 232).

Ndonëse u vërbua në moshën 43 vjeçare ai vazhdonte të krijonte dhe të vizitonte sallonet letrare të kohës së tij, në të cilat diskutimet e La Motit dëgjoheshin me shumë kujdes e kërshëri. Vdiq në vitin 1731. Vepra e La Motit, pra liberi i operës, që e ka për protagonist Sënderbeun, u botua pas vdekjes së autorit si *vepër postume*. Për dorëshkrimin e kësaj vepre të pabotuar bëhet fjalë në një nekrologji të botuar në revistën në zë të asaj kohe *Medrkyrë de Fransë* (Merkure de France) menjherë pas vdekjes së autorit. Në këtë nekrologji midis veprave të tjera të autorit përmendet edhe libreti i operës mbi heroin tonë:

"Poemat e tij të fundit lirike janë: Skënderbeu, tragjedi, për të cilën tani po shkruhet muzika dhe Baleti i engjëjve që duhet të luhet para pashkëve" (Cit. sipas. Jaka, 1990: 232).

Që nga koha e shkrimit të libretit deri në dhënien e premierës kaloi një kohë e gjatë, dhe kjo ndodhi, sipas të gjitha gjasave për shkak se autori nuk e kishte përfunduar veprën për Sënderbeun plotësisht. Për ta finalizuar veprën, drejtorja e Operës së Parisit ngarkoi shkrimtarin

Zhan de La Serre, i cili i shtoi tragjedisë Prologun dhe Aktin e pestë. Prologu u botua i përkthyer në shqip në revistën “Nëntori” (1960, Nr.9). Prandaj, për ta kujtuar dedikimin për heroin tonë, po i risjellim vargjet e fundit të Prologut:

Le të kujtojmë vitet e para

Të atij heroi të shquar në histori

Që u bë më vonë tmerr i Sulltanit.

Pohimet që dalin nga recensionet e kohës përputhen pak a shumë me ato të nekrologjisë kur u shkrua libreti i operës Skënderbeu. Nga këta artikuj del se vepra u shkrua midis viteve 1705 dhe 1711, do të thotë në kohën kur autori shkruante me të madhe vepra të këtij lloji, para se të bëhej anëtar i Akademisë Franceze. Pra, do të themë se kjo vepër i përket asaj epoke të krijimtarisë letrare të shkrimtarit kur ai ende nuk ëndërronte të hynte në radhën e 40 “të pavdekshmëve” të Akademisë Frënge (Jaka, 1990: 235).

Opera “Skanderbeg” u shfaq për herë të parë në teatrin e Versajës, më 27 tetor të vitit 1735, nga akademia mbretërore e muzikës, me pjesëmarrjen e artistëve më të dëgjuar të asaj kohe. Gjithashtu, dekoret dhe kostumet ishin përgatitur nga artistë të njohur. Shfaqja pati shumë sukses, dhe sipas regjistrave përkatëse të Operës, u shfaq 33 herë me radhë. Pastaj, gjatë vitit 1763, thuajse pas 30 vjetësh, opera për Skënderbeun zu të shfaqej prapë në Fonteblo dhe përsëri në Paris gjatë viteve 1765-1766, me uverturë dhe koreografi të ripunuar (Sokoli, 1967:43).

Skënderbeu dashnor i princeshës serbe

Para se të hymë në përmbajtjen e libretit të operës për Skënderbeun, do të them se trajtimi i temave lindore në pjesët tetrore të La Motit mund të vihen në lidhje me interesimin e përgjithshëm për Lindjen në Francë dhe në pasqyrimin e këtij interesimi edhe në letërsi. Ndonjëse në një masë më të vogël, gjatë kësaj periudhe as teatri nuk e la pasdore trajtimin e temave të tilla. Rendit të autorëve që trajtuan tema të tilla që vinin nga Lindja, i shtohet edhe La Moti. Pra, libreti i operës “Skënderbeu” përputhet me këtë kohë, mirëpo risia qëndron në faktin se La Moti është *“pioner në futjen e kësaj tematike në operë, ngase derisa si tragjedia ashtu edhe komedia e shekullit XVII i merrnin subjektet jo vetëm nga mitologjia antike, por edhe nga historia e kohëve më të vona, ndërsa La Moti në këtë sferë artistike futi jo vetëm tema të marra nga historia por edhe nga historia e Lindjes”* (Jaka, 1990: 240). Siç i referohet Jaka, autori francez Martino, lidhur me këtë çështje shkruan:

“Ndjenja të zjarra dhe pasione të rrëmbyeshme dashurie, çfarë imagjinoheshin në Azi, mund të dukeshin tema sugjестive për modulacionet e muzikës. Lindja ishte lëndë e mrekullueshme e operës. Prandaj, libretistët e kësaj kohe nuk lanë pa vendosur atje tragjeditë e skenat e tyre lirike, baletet dhe operat e tyre komike” (cit.Jaka, 1990: 240).

Figura e Skënderbeut në këtë libret operistik, ndërlidhet me veprimet dhe motivimet që nuk kanë përmbajtje të vërtetësisë historike. Në këtë vepër, ngjarja zhvillohet në Edrene, ku Skënderbeu, atë kohë djalos, si peng në oborrin e Sulltanit është brenda botës që shfaqet me harem dhe lulishte të Adrianopolit, këngë e valle me pjesëmarrjen e zanave, kore e oborrtarë. Kjo është atmosfera që e rrethon subjektin e veprës, tëparaqitur në mënyrë të përmbledhur është ky: rivaliteti i Skënderbeut dhe Sulltan Muratit për të bijën e mbretit të Serbisë, bukuroshen Servilja, e cila ndodhet gjithashtu si peng në oborrin mbretëror të sulltanit. Ky rivalitet shtohet edhe më tepër për intrigat e ziliqares Roksana, njëra ndër dashnoret e zgjedhura të sulltanit. Tragjedia përfundon me vdekjen e princeshës Servilia, e cila në pamundësi që t’i shuante grindjet ndërmjet dy rivalëve, hyri ndërmjet tyre për të ndaluar gjakderdhjen pikërisht në çastin kur po i vërsuleshin njëri-tjetrit më shpata të zhveshura, por bie e plagosur për vdekje. Natyrisht ky subjekt është trill letrar dhe nuk mbështetet në të dhëna historike.

Interpretimi i strukturës simbas akteve do të ishte ky: veprimi i veprës fillon të ndërlikohet që në aktin e parë. Skënderbeu në një anë dashuron Servilinë në anën tjetër është i dashuruar nga Roksana. Derisa në aktin e parë, nga personazhet kryesore të veprës shohim vetëm Skënderbeun dhe Roksanën, në aktin e dytë në skenë dalin edhe dy personazhe Muratin dhe Servilian. Në këtë autori e lë anash Roksanën përta paraqitur rrjedhën tjetër të intrigës, dashurinë midis Skënderbeut dhe Servilisë, midis të cilëve vihet sulltani. *Që në këtë akt veprimi merr një ritëm dinamik, ngase sulltani kishte vendosur të martohej me Servilinë po atë ditë* (Jaka, 1990: 246).

Intriga zë të zgjidhet në aktin e tretë kur personazhet e veprës nisin ndërmjarrje konkrete, të cilat do të jenë vendimtare për fatin e tyre. Këtu, konflikti është i pashmangshëm për shkak të interesave antagonistë të Skënderbeut dhe Roksanës. Konflikti arrin kulmin në aktin e katërt kur Roksana ia zbulon Sulltanit lidhjen e fshehtë të Skënderbeut me Servilinë. Tani sulltani e ka të qartë pse Servilia refuzonte të martohej me të, prandaj këtu tragjedia është e pashmangshme. Megjithatë, përfundimi i veprës është një lloj kompromisi midis konceptit të përfundimit të tragjedisë dhe përfundimit të operës, ngase Servila vdes në skenë në fund të aktit të pestë, mirëpo me ndërhyrjen e sulltanit shpëton kryprotagonistin Skënderbeun nga vetëvrasja dhe kërkon prej tij që të largohet nga saraji. Kujtojmë këtu që akti i pesë i veprës është shkruar pas vdekjes së autorit, prandaj përfundimi i zgjidhjes mendojmë se është i autorit të ri/të dytë.

Ndonëse në këtë vepër paraqitet jeta e imagjinuar sendimentale e Heroit tonë, megjithatë ai nuk del i pajtuar me fatin e tij. Meqë opera nis me planin e Skënderbeut për t'u arratisur, nga oborri i sulltanit, , është kjo një dëshmi se ai nuk është pajtuar ta kalojë krejt jetën në robëri. Skënderbeu është lojal ndaj sulltanit me rastin e komplotit që kurdis sulltanesha Roksanë. Ai ngrihet në mbrojtje të Sulltanit edhe për shkak se komploti ishte drejtuar në të njëjtën kohë edhe kundër të dashurës së vet, Servilisë, mirëpo megjithatë pareshtur gjakon që të çlirohet nga prangat e sulltanit dhe nuk ka kurrëfarë ambiciesh të bëjë karrierë në Perandorinë Osmane. Kjo shihet edhe atëherë kur sulltani e emëron Vezir te Madh, Skënderbeu kurrësi nuk heq dorë nga plani i tij për t'u arratisur. Duke folur për karakteristikat dhe virtytet e personazhit të Skënderbeut, studiuesi Jaka shprehet: *"Në vizionin e La Motit heroit ynë është njeri i guximshëm*

dhe i vendosur. Ai e ruan gjakftohësinë edhe në situatat më tragjike. Njëherësh ai është personifikim i dashnorit ideal. Atë e dashurojnë në të njëjtën kohë dy gra, mirëpo i qëndron deri në fund besnik asaj me të cilën do ta lidhë fatin për jetë” (Jaka, 1990: 248).

Libreti i La Motit nuk është vepra e fundit operistike për heroin tonë, shkruar nga autorë të huaj. Në shekullin 19 kemi melodramën me tri akte “Kështjella e Akras” kompozuar nga M.Pualu dhe shfaqur në Vozhviar të Francës më 1844 nga studentët e fakultetit të filozofisë. Ngjarja e kësaj melodrame zhvillohet në kohën e pushtimit të Konstadinopojës (1453) në një kështjellë pranë liqenit të Ohrit. Për fat të keq, veprën nuk e kemi të plotë se nuk dimë më tepër as për të as për autorin (*libretistin*) e saj.

Studiuesi Sokoli përmend edhe një vepër interesante, dramatiko-muzikore, marshi me titull “*Skanderbeg*” (Albanischer Liedermarsch) e autorit gjerman Franz Enzman, botuar në Berlin (pa datë) në fillim të shekullit 20. Tema kryesore e këtij marshi është ajo e këngës patriotike “porsi fleta” (Muzika Martin Gjoka) (Sokoli, 1967:44).

Skënderbeu në operën shqiptare

Përveç pranisë në libretet, përkatësisht, operat e autorëve të huaj, heroi ynë gjatë shekullit 19 dhe 20 u bë figura qëndrore edhe në disa vepra muzikore skenike të autorëve shqiptarë. Studiuesi Ramadan Sokoli, anipse me të dhënë të pakta, përmend një autor, me emrin Vladimir Gjergj Kastriot Skënderbegu (1820-1879), me origjinë shqiptare, madje siç shprehet Sokoli *ai mbahej si stërnip i heroit tonë kombëtar* (Sokoli, 1967:46). Ai braktisi karrierën ushtarake për t'u marrë kryesisht me muzikë dhe kishte miqësi edhe më kompozitorë të shquar rusë. Vladimir Gjergj Kastriot Skënderbegu ka lënë një sërë veprash muzikore të pabotuara, të cilat u vlerësuan shumë. Sipas Sokolit, ka të dhëna *që ka lënë edhe ndonjë kompozim për atdheun e të parëve të tij e sidomos për vetë heroin tonë kombëtar* (Sokoli, 1967:42).. Megjithatë deri më sot nuk është dëshmuar për ndonjë vepër të këtij autori që ka për subjekt dhe si personazh Skënderbeun dhe jetën e tij.

Është edhe një kompozitor tjetër, që mendohet se është me origjinë shqiptare, Harallamb Kristo Koçi, një figurë interesante e lëvizjes së Rilindjes sonë Kombëtare. Familja e tij u shpërngul së këndejmi më 1878 për t'u vendosur në Odesë, mbasi dështoi kryengritja e Olimpikut kundër Turqisë, në të cilën kishte marrë pjesë edhe Kristo Koçi, i ati i Harallambit. Mbasi përfundoi mësimet në seminarin e Odesës u nis për në Shqipërinë Juglindore i veshur si murg. Këtu Harallamb Kristo Koçi qëndroi gjatë viteve 1892-1894. Pastaj u kthye prapë në Rusi ku braktisi karrierën kishtarake dhe u regjistrua në Universitetin e Peterburgut duke ndjekur njëkohësisht edhe studimet muzikore me pedagogë të konservatorit. Midis veprave të ndryshme muzikore, thuhet se ky autor ka lënë një dramë me titull *“Lotët e Shqipërisë”*, që qenka shfaqur në teatrin e Peterburgut; veç kësaj mendohet se Koçi ka kompozuar marshe e pjesë të ndryshme rreth trimërisë së Skënderbeut e madje edhe një operë për Skënderbeun (Sokoli, 1967:47). Rreth veprimtarisë së këtij autori shqiptar japin të dhëna disa gazeta në gjuhë të huaja që dilnin në atëkohë në Peterburg, p.sh. gazeta “St.Peterburger Zeitung” thotë midis tjerash se Harallamb Koçi ka përmbledhur në një tekst rustisht dhe shqip tregime të ndryshme shqiptare, si poemat heroike *“Vdekja e Skënderbeut”*, etj.

Në mesin e atyre autorëve shqiptarë që krijoi vepër skeniko-muzikore është edhe Fan S.Noli. Ky në vitin 1938 paraqiti para komisionit shqyrtues të Konservatorit të Nju England (SHBA) poemën simfonike me titull *“Skanderbeg”*, që u ekzekutua për herë të parë nga orkestra e studentëve. Kjo poemë simfonike e Nolit ka si tekst mbështetjeje poemën *“Skënderbeu”* të autorit të njohur Henri Longfello (Henry Wadsworth Longfellow).

E para operë shqiptare për heroin tonë është ajo me titull *“Gjergj Kastrioti – Skënderbeu”* me muzikë të kompozitorit Prenk Jakova (1919-1969) sipas libretit të poetit dhe dramaturgut Llazër Siliqi. Ky autor njihet për libretet edhe të dy operave tjera *“Mrika”* dhe *“Pranvera”*. Libreti i operës *“Gjergj Kastrioti – Skënderbeu”* është shkruar bazuar në dramën *“Kallorësi i lirisë”* nga po i njëjti autor, të cilën e kemi analizuar e interpretuar në kapitujt e mëhershëm të këtij punimi. Premiera e operës *“Gjergj Kastrioti – Skënderbeu”* u shfaq më 17 janar të vitit 1968 me rastin e kremtimit të 500 vjetorit të vdekjes së heroit tonë., nga Trupa e Teatrit të Operës dhe të Baletit në Tiranë, nën drejtimin e dirigjentit Mustafa Krantja dhe me regjisor skenik Piro Mani e me skenograf Shaban Hysa. Vepra përgjithësisht pati sukses, dhe u mirëprit nga audienca, mirëpo, siç kujton studiuesi Sokoli premiera nuk kaloi pa vërejtje e kritika. *“Midis tyre mund të përmendim kritikën që iu bë veprës për linjën dramaturgjike dhe karakterin e saj pllakatesk: u tha se ajo paraqitet shpeshherë e copëtuar, pa zhvillim logjik dhe vazhdimësi midis tablove të ndryshme, pa kryqëzimin e duhur të temave (personazheve) që i jepin shkas konfliktit muzikor pa të cilin nuk zhvillohet dot drama etj, etj.”* (Sokoli, 1967:55).

Karakteri i Skënderbeut në këtë libret, është thuar se i njëjti, që paraqitet edhe në dramën prej nga e ka burimin libreti dhe shkruar nga i njëjti autor. Veprimet e heroit janë ato që kanë motive historike dhe ruajnë kornizën e përgjithshme të protagonistit të veprës si një person real historik. Siç është e njohur, subjekti i libretit zhvillohet brenda një periudhe historike të caktuar dyvjeçare (1443-1444), ku përmbledhen në mënyrë të ngjeshur përpjekjet e Skënderbeut rreth çështjeve kryesore të bashkimit të forcave të vendit. Duke u bazuar në atë periudhë historike autori është përpjekur të krijojë skena e figura të tilla që e pasqyrojnë atë më mirë e më me vërtetësi historike. Edhe pse shkruar e realizuar në periudhën e realizmit socialist, opera e Kolë Jakovës me libret të

Siliqit ka rëndësinë e vet historike dhe dokumentuese, që dëshmon vazhdimësinë e pranisë së figurës së Skënderbeut në të gjitha llojet e artit skenik.

Në kuadër të jubileut të madh, në 500 vjetorin e vdekjes së Skënderbeut, është realizuar edhe një operë tjetër, me titull *“Bijtë e Skënderbeut”* kompozuar nga Abdullah Grimci. Kjo vepër dramatike-muzikore u vu në skenëmë 9.1.1968 nga trupa amatore e Shtëpisë së Kulturës “Aleksandër Moisiu” të Durrësit me pjesëmarrjen e shumë artistëve. Për dallim nga libreti i Operës së Jakovës, në këtë operë Skënderbeu nuk figuron si protagonist kryesor. Jan personazhe tjera ata që dominojnë subjektin e veprës. Ngjarja në këtë operë ndodh në një fshat malor të Shqipërisë, ku personazh kryesor është Gjeto Curri.

Më shumë sesa libret e operë për Skënderbeun, që këtu është thujse personazh dytësor, ngjarja jep tablo të jetës së fshatarëve të thjeshtë shqiptarë në kohën e Skënderbeut. Libreti i kësaj opere jep dramën e luftës, por edhe dashurisë, ndarjes dhe bashkimit. Megjithatë, sado me një prani të kufizuar dramaturgjike e skenike, Skënderbeu është ai, të cilit nga pas i vie hija e madhe e famës dhe emrit që ka, madje edhe te fëmijët. Këtu në këtë vepër, Gjergji kur takon Gjeto kujton fëmijërinë e përbashkët, pra vepra sjell nostalgjinë e Skënderbeut për fëmijërinë e tij para se të merrej peng te Sulltani.

Kjo vepër operistike (*libret*) nuk ndjek ndonjë vijë të theksuar ose të bazuar mbi vërtetësinë historike, por, duke ndjekur kushtet e krijimtarisë së kohës, përmes realizmit socialist, krijon një vepër me idenë e të qenurit populli në qendër (protagonist) dhe jo individ (Skënderbeu) siç rëndom ndodh në veprat dramatike. Përveç rëndësisë historiko-muzikore, vepra në fjalë nuk paraqet ndonjë vlerë tjetër të veçantë që do të mund t’i qëndronte kohës me jetëgjatësi.

Figura e Skënderbeut zë vend të dukshëm edhe në operën me titull *“Fundi Golemëve”* komponuar nga Nikolla Zoraci, sipas libretit të shkrimtarit Kolë Jakova, ndonëse figura e heroit tonë nuk paraqitet si protagoniste e veprës. Më vonë kemi edhe operën *“Legjenda kruetane”*, komponuar nga Avni Mula sipas libretit të Luigj Gurakuqit. Kjo operë ndonëse nuk e ka si personazh kryesor dramatik Skënderbeun, ngjarja zhvillohet në kohën e tij dhe përfundon me çlirimin e Krujës, ku ushtria shqiptare e kryesuar nga Skënderbeu pritet me brohoritje mes turmash.

Në veprat të cilat i përmendem më lart, që i takojnë artit skenik muzikor, pra operës, Skënderbeu imponohet me figurën e tij shumëdimensionale, si Heroi më i papërsëritshëm që njeh historia shqiptare.

Skënderbeu në operë, në masë të madhe, është po ai që shfaqet edhe në dramë për teatër; një hero i gjithëkohshëm, prijës e çlirimtar, dashnor e njeri me virtyte të larta dhe si i tillë Skënderbeu shfaqet dhe i flet, jo vetëm kohës së tij, por edhe kohës sonë.

Prijësi i përndritur në ekranin e madh

Historia e Kinemasë Shqiptare lidhet me një kulturë të hershme e cila lulëzoi qysh me lindjen e kinematografisë botërore. Jehona e vellezërve Lymier u përhap si një rrezatim i shpejtë i një arti në lindje e sipër edhe në Ballkan me anë të Vëllezërve me origjinë shqiptare Manaki, të njohur si “Lymierët e Ballkanit”. Në vitin 1909 Kol Idromeno shfaqti për herë të parë një film në Shkodër. Më pas filmat e huaj të atyre viteve filluan të shfaqen në kinematë e qyteteve kryesore të Shqipërisë. Në vitin 1943 regjisori shqiptar Mihallaq Mone xhirooi për herë të parë në Pogradec një film artistic 10 minutësh i titulluar “Takim në Liqen” në të cilin interpretonin aktoret Merita Sokoli, motrat Xhaçka dhe aktori i njohur shqiptar i atyre viteve në Rumani, Kristaq Antoniu.

Në fillim të shek. 20 shpërbërja e Perandorisë Osmane solli ciklime lufttrash dhe betejash politike për të rivendosur kufijtë. Në këto situata, kur territori Shqiptar u bë shesh betejash të luftimeve ballkanike, Luftës së Parë dhe të dytë Botërore, operatorë të huaj, që shoqëronin ushtritë apo kalonin për të pasqyruar kaosin luftarak që sundonte në gjithë rajonin, kanë lënë xhirimet e tyre si dëshmi e atyre kohërave. Disa prej këtyre materialeve të rralla ndodhen sot në Arkivin Qendror Shtetëror të Filmit. Kronika më e hershme është ajo e vitit 1911 që pasqyron rrethimin e Shkodrës nga ushtritë Malazeze dhe pasohet nga kronikat e ardhjes së Princ Vidit në Shqipëri, si dhe ato me pamje nga Tirana dhe Durrësi (QKK, 2019).

Megjithatë, prodhimi kinematografik vendas filloi në vitin 1947 me themelimin e Ndërmarrjes kinematografike e cila nisi xhirimet e kronikave, suzhetëve e kinoditarëve. Industria e filmit të gjatë dhe dokumentar filloi në vitin 1952 me themelimin e Kinostudios “Shqipëria e Re”. Një brez i tërë kineastësh mbaruan shkollat në ishdemokracitë e lindjes dhe shumë shpejt hodhën bazat e prodhimit kinematografik vendas. Në vitin 1953 u realizua filmi *Skënderbeu* në bashkëprodhim me “Mosk Film”. Në vitin 1957 u realizua filmi i parë i shkurtër shqiptar *Fëmijët e saj* i regjisorit Hysen Hakani dhe më pas u realizua filmi i parë i gjatë *Tana* i regjisorit Kristaq Dhamo. Këta filma shënuan fillimin e një procesi të vrullshëm, e cila krijoi kushtet që kjo kulturë të trashëgohej në brezat e ardhshëm dhe të mbahet gjallë deri në ditët tona. Arti kinematografik i asaj kohe u zhvillua për interesa kryesisht ideologjike. Pavarësisht nga interpretimet që i shërbyen kohës së diktaturës, duke marrë në analizë fushën e gjerë të zhvillimit të këtij arti, mund të arrijmë në

përfundim se kjo industri krijoi stabilitet dhe në disa raste arriti suksese ambicioze. Në vitet 80-të në Shqipëri arritën të xhiroheshin rreth 14 filma artistikë në vit, 30 dokumentarë dhe mbi 500 kronika, shifra këto të larta për çdo vend të rajonit, si dhe për vende të vogla perëndimore.

Gjatë viteve të izolimit të tejskajshëm të vendit, arti kinematografik humbi orientimin bashkëkohor duke e bërë filmin shqiptar lokal dhe krejtësisht të veçuar nga avangardat e vendeve të tjera. Planifikimi i tematikave si rezultat i trilleve të politikave të kohës, solli bllokimin e të gjitha alternativave artistike.

Me rënien e diktaturës, pas viteve '90, autorë të rinj dhe me përvojë, duke u mbështetur në eksperiencën e industrisë së prodhimit kinematografik të viteve të mëparshëm, me motive dhe ambicje të reja artistike, filluan të punojnë për të plotësuar hapësirat e munguara në filmin shqiptar. Sot, komuniteti i kineastëve përballlet me sfidat e reja për t'u bërë pjesë e industrisë kinematografike botërore. Vitet 2000 kanë sjellë suksese dhe frymë të re në kinemanë shqiptare, duke e klasifikuar atë në Kinemanë e Autorit, shumë të pasur me individualitete dhe filma eksperimentalë.

Meqë filmi si medium, përhapej shpejt, dhe filloi që të ketë rol dhe rëndësi të madhe edhe në propagandimin e temave, ideve dhe mesazheve politike e nacionale, Shqipëria ishte një ndër vendet që në periudhën e komunizimit realizoi një prodhimtari të madhe të veprave kinematografike, ani pse shumica prej tyre përçonin mesazhe ideologjike e politike të kohës.

Filmi parë artistik i pasluftës në Shqipëri qe bashkëpordhimi me studion “Moskfilm”, *“Skënderbeu-luftëtari i madh i Shqipërisë”*. Premiera e kësaj vepre kinematografike u dha më 28 Nëntor 1953, ditën e 41 vjetorit të shpalljes së Pavarësisë së Shqipërisë, dhe u shfaq paralelisht në kinematë e Tiranës dhe Moskës. Ani pse i realizuar me nismën e shtetit shqiptar, autorët kryesorë të filmit *“Skënderbeu...”* qenë rusë: regjia është bërë nga Sergej Jutkeviç, skenarist: Mikhail Papava, muzika G.V.Sviridov, drejtor fotografie (D.O.P) Jevgenjij Andrikanis dhe aktori në rolin kryesor, pra të Skënderbeut, aktori sovjet Akaki Horava.

Skenaristi i filmit, Mikhail Papava (1906-1975). Papava ishte një intelektual i shquar, skenarist, gazetar dhe kritik arti që kishte kryer dy fakultete: Histori-Filologji në Universitetin Lomonosov,

ndërsa në vitin 1938 ai do të mbaronte edhe Fakultetin e kineastëve. Është laureuar gjithashtu me çmimin 'Stalin' të shkallës së parë në vitin 1950. Krah, këtij skenaristi ishin angazhuar edhe disa konsulentë shqiptarë, si historianë, për ta përplotësuar dhe korrigjuar vërtetësinë historike në skenarin që do të shkruhej e realizohej për Heroin tonë. Në mesin e të angazhuarve ishte edhe Aleks Buda.

Periudha përgatitore zgjati nga muaji prill deri në qershor (1951). Gjatë kësaj periudhe përfunduan skenari regjisorial, armët, kostumet etj. Pastaj nisën dhe provat me aktorët. Në muajin shtator nisën xhirimet në Krimenë e largët në BRSS, ndërsa pranverën e vitit tjetër xhirimet u kryen në Shqipëri, ku u filmua natyra e bukur dhe skenat me diell. Si rezultat i kësaj pune intensive disavjeçare dhe bashkëpunimit të frytshëm profesional, u arrit që të krijohet një vepër e cila sikurse thotë profesor Aleks Buda në kujtimet e tij: *“E kënaqi ëndrrën e popullit për ta parë heroin e vet, ashtu sikurse e kanë kënduar në këngë e legjenda”*.

Ndonëse Papava i kishte kushtuar vëmendje prologut të skenarit, ai nuk mund ta bënte atë për sa kohë që unë nuk i kisha treguar atij me hollësi historinë e nëntëvjeçarit Gjergj Kastriotit të marrë peng nga turqit si shumë fëmijë të tjerë të fisnikëve shqiptarë”, shkruan Buda. “Ne shkëmbyem mendime me Papavën”, vijon ai, “ndërsa ishte mendimi i tij që filmi të niste në mënyrë të tillë. Skena është e njohur tashmë: Turqit marshojnë fitimtarë, kurse një grup fëmijësh ndër të cilët edhe Gjergji, u hedhin gurë nga sipër. E kapin Gjergjin dhe duan t’i presin kokën, por një grua e shpëton duke bërë titur: Lëreni! Është djali i Gjonit, zotit të Krujës! Skenaristi ka qenë në dilemë se si do të fuste në film figurën e teologut; ai ishte në dilemë se si do të reagonte publiku ndaj kësaj figure. Në fund teologu Pal Engjëlli, edhe pse ishte figurë e fesë, u fut në film si figurë pozitive. Edhe figura e mbretit Alfons të Napolit ngjalli diskutime. Papava propozoi që të mos zhvillohej linja e tij në dramaturgji, por të përmendej thjesht në tekst si replika midis heroit dhe bashkëpunëtorëve të vet. Në muajin janar të vitit 1950, Papava u largua nga Shqipëria me një material të bollshëm dhe me shumë opinione. Puna për filmin rifilloi sërish në muajin mars të vitit 1951”.

Pra, siç shihet nga kujtimet e professor Aleks Budës, të risjellura shumë vite më vonë, nga Arben Velo (2018), procesi i shkrimit të skenarit për filmin mbi jetën dhe të bëmat e Skënderbeut, si dhe realizimi i tij kaloi nëpër disa faza të ndryshimeve dhe plotësimeve sidomos në pjesët që shfaqin skena dhe ngjarje të vërteta historike, si dhe portretimin e figurave kyçe historike, që janë personazhe në film.

Ndryshimet në skenar gjatë fazës së paraprodhimit të filmit nuk janë të vetme. Filmi “Skënderbeu...” ka pësuar ndryshime edhe pas shumë dekadave të realizimit të tij. Kështu, ky film 59 vjet pasi është prodhuar, është ridubluar në *variant të ri me parametra bashkëkohorë dhe në gjuhën letrare*, ndryshe nga ai që jemi mësuar të shikojmë në variantin gegë. Këto ndryshime janë bërë në vitin jubilar të krenimit të 100 vjetorit të shpalljes së Pavarësisë së Shqipërisë, pra më 2012. Figura e Skënderbeut është realizuar nga Rikard Larja. Ndërsa, për realizimin e personazheve emblematikë janë zgjedhur mbi 60 aktorë të njohur të skenës shqiptare. Ky version i ri ka sjellë dialogë të rinj, të përpunuar, gjithashtu muzika dhe efektet tingullore kanë pësuar ndryshime. Ky ridublim dhe modifikim gjuhësor i filmit për Skënderbeun, nuk kaloi pa kritika, për shkak, siç është thënë ka humbur origjinalitetin e tij, sidomos në fuqinë e dialogëve.

Filmi ka trajtën e një historie të plotë, të përfunduar dhe të mbyllur që përfshin mbërritjen e Skënderbeut në trojet e të parëve, marrja dhe mbrojtja e Krujës, luftërat dhe triumfet me ushtritë e panumërta turke, Kuvendi i Lezhës, martesë me Donikën dhe lindja e djalit, Gjonit, mërzitë, xhelozitë e nipit, Hamza Kastrioti, vdekja dhe “amaneti” i tij për të qenë të bashkuar.

Si strukturë filmi ndjek linjën e paraqitjes epike të historisë së asaj që quhet “epoka skënderbegiane” me një varg ngjarjesh e betejash nga më kryesoret, të cilat konceptohen gjerësisht në bazë të parimit linera historik dhe që nuk synojnë pra, përpërqëndrimin dhe shfaqjen dinamike në një episod kryesor a në një marrëdhënie të caktuar (Papagjoni, 2017: 54)

Figura e Skënderbeut në film si lider e prijës i madh, burrë e kalorës trim, njeri i urtë, simbol frymëzimi e uniteti, komandant e strateg i madhërisëm. Pra, “përgjithësisht figura vjen në formatin e pëlqyer rilindës, ku përfytyrimi ynë ngopet me tërësinë, pa lënë shans për lëkundje,

dyslime, pandehma, dështime, dyzime etj, në sjelljen, veprimet dhe qëndrimet e tij. Ai është *prijësi i ndritur* (Papagjoni, 2017: 54). Prandaj, sipas Papagjonit, zgjedhja si formë përfaqësuese e heroit dhe asaj që ai bëri në historinë e shqipëtarëve është parapëlqyer e *Madhërishmja*.

Sipas Papagjonit (2017) në këtë madhësi të *zgjedhur kësodore me qëllim nuk harrohet edhe thjeshtësia, ana njerëzore, e Skënderbeut si shok, bashkëluftëtar, burrë, vëlla, baba, pra njeri*.

Filmi “*Skënderbeu*”, kanë kaluar mbi 60 vjet nga shfaqja e tij, ani pse ka përsipër pjesën e stilit dhe mundësive teknike të kohës kur u xhirua, ani pse deri diku mund të diskutohet nga fushëpamja e vërtetësisë historike, e shmangies së ndonjë elementi teatral, etnografik lustrues, etj, mbetet një nga më të mrekullueshmit e të shumëpëlqyer, burim njohje e ngazëllimi, diçka që tashmë është futur thellë në kujtesën artistike kulturore të popullit shqiptar (Papagjoni, 2017).

“*Skënderbeu*”, mbetet filmi shqiptar më i shikuar e më i dashur i të gjitha kohëve. Suksesi i tij ishte edhe ndërkombëtar, në mesin e shumëçmimeve duhet veçuar atë për fotografinë më të mirë në Festivalin Ndërkombëtar të Kanës (Francë).

Kundrejt të gjitha vlerësimeve, vërejtjeve, kritikave e sugjerimeve do thënë se roli i këtij filmi është i rëndësishëm edhe në një pikë qendrore: ka krijuar përfytyrimin, imazhin dhe portetuar vizuelisht figurën e heroit tonë, që ecën edhe flet tash e sa dekada.

Dhe krejt në fund, studimin tonë po e përmbyllem me një konstatim shumë interesant të historianit Oliver Schmitt për jetën dhe veprën e Skënderbeut, i cili mes tjerash shprehet: *...Kështu jeta dhe kryengritja e Skënderbeut u bë dhe tragjedia e trevës së tij të prejardhjes, e cila si asnjë rajon tjetër i Ballkanit u shkretua e u shpopullua nga osmanët. Është gati emblematike vetmia e Skënderbeut në ditët e tij të fundit: hakmarrësi i t'et, kundërshtari i dy sulltanëve, atleti i Krishtit, Aleksandri i Ri u ndodh i vetëm mbi rrënojat e veprës së tij*.

PËRFUNDIME

Ashtu siç ndodh zakonisht në një shfaqje teatri, ku personazhi hyn në skenë në një situatë kulmore dramatike, edhe hyrja e Skënderbeut në skenën e historisë që e befshme dhe në një kohë jashtëzakonisht të veçantë. Kjo ngjau në një moment tepër kritik për viset e banuara me shqiptarë dhe për fatin e përgjithshëm të Evropës. Ishte ky viti 1443, kur ai u vu në krye të kryengritjes së përgjithshme çlirimtare të popullit shqiptar, kur osmanët, pasi kishin pushtuar pjesën më të madhe të Gadishullit Ballkanik, po ia mësynin Hungarisë për të hapur rrugë drejt Evropës Qendrore, dhe Shqipërisë për të kaluar në Gadishullin Italik. s

Natyrshëm, interesimi dhe përqendrimi i historiografisë për një person çfarë ishte Skënderbeu ka qenë dhe mbetet i gjerë në kuptimin e hulumtimit, studimit, dhe interpretimit faktografik të të dhënave për jetën dhe veprën e heroit tonë kombëtar. Kjo epiqendër e interesimit nuk është ngulitur vetëm brenda gjeografisë shqiptare por përshkon një shtrirje të madhe botërore, duke bërë kështu që aureola shumëdimensionale e Skënderbeut të ndriçohet, jo vetëm nga ne, por edhe nga të tjerët.

Për qindra vite me radhë, burimi kryesor që pati në dorë historiografia shqiptare dhe ajo botërore, për të njohur, origjinën, familjen, dhe veprimtarinë e Skënderbeut, ka qenë vepra e Marin Barletit “Historia e jetës dhe veprave të Skënderbeut”, e shkruar në latinisht nga Marin Barleti, prift shkodran, u botua për herë të parë në Romë rreth viteve 1508 - 1510. Të dhënat në këtë vepër, me gjithë mangësitë eventuale, kanë qenë më të pasura dhe më të plota se sa burimet e tjera letrare dhe historiografike të kohës për Skënderbeun. Derisa me vëmendje të plotë lexojmë dhe pranojmë shumëllojshmëri interpretimesh, vlerësimesh, e hipotezash të ngritura nga aksecili studiues a krijues për figurën e Heroit Kombëtar, pahetueshëm na shkon mendja te një përngjasim i çuditshëm që vë në paralele fatin e parathënë të tij-të njëlojtë me atë të heronjve në tragjeditë antike greke. Sipas një rregulli të pashkruar, asokohe, secili hero lindte me fatin e vet të parathënë. Edhe Heroi ynë e pati fatin e predestinuar, jo vetëm për të gjallë të tij, por edhe shekuj më vonë pas vdekjes së tij.

Trimëritë legjendare të heroit shqiptar, Gjergj Kastriotit, zgjatën njëzet e pesë vjet dhe ai, siç do të thuhej metaforikisht, që “parzmore çeliku në gjoks të Evropës”, ndaj edhe bëmat e fama e tij u bënë objekt tërheqës për studimet historike si dhe gurrë frymëzimi për vepra të ndryshme letrare e artistike në mbarë kontinentin tonë. Jetëgjatësia e mitit për Skënderbeun është e madhe dhe nuk mbaron vetëm brenda historigrafisë dhe krijimtarisë të gjertanishme artistike. Kjo jetëgjatësi mitike për Heroin tonë, është sinonim i luftës për liri, sovranitet, e mbi të gjitha për dinjitet shtetëror e kombëtar. Njëkohësisht, edhe studimet historike dhe shkrimtaria evropiane e botërore pranuan edhe misionin e rolin e tij të lartë si mbrojtës të denjë të Ballkanit dhe të qytetërimit evropian, duke e quajtur atë si: “kalorës i lirisë”, “mbrojtës i krishterimit”, “mundës i S. Muratit”, etj. Motivet e trajtimit të Skënderbeut në letërsi nuk duhet kërkuar vetëm te përmasat mitike të tij si individ, ose te personifikimi që ai i bën një periudhe të caktuar të historisë kombëtare shqiptare. Për më shumë, këto motive duhen gjetur te intenca e identifikimit të përkatësisë sonë kombëtare me heroin nacional. Kështu, tema për heroin nacional njëjtësohet me ndjenjën e përkatësisë etnike dhe kombëtare. Heroi nacional lartësohet, dhe si i tillë ngjizet në ndjenjat dhe ideali shumëshekullor për liri dhe pavarësi kombëtare.

Figura e Skënderbeut jo vetëm simbolizoi unitetin kombëtar përballë përçarjes feudale, krahinore e fetare, por shënoi edhe rrugën e fitores, prandaj Rilindja Kombëtare Shqiptare iu drejtua figurës së heroit të shekullit 15 si simbol i qëndresës së pamposhtur. Me këtë arsye shpjegohet interesimi dhe vendi i madh që zuri figura e Skënderbeut në letërsinë e Rilindjes, e cila u frymëzua nga idealet e luftës për çlirim kombëtar të popullit shqiptar.

Emri dhe veprat e Skënderbeut do të hynin në vargjet e gati mbarë poetëve shqiptarë, ndërsa vargu i romaneve e dramave historike ku ai është heroi kryesor do të shtohet në mënyrë të ndjeshme.

Miti për Skënderbeun ka folur në gjithë letërsinë shqipe, ka folur me gjuhën e njëjtë, atë të lavdërimeve e ngritjes së pedestal të virtyteve shpirtërore dhe fizike. Zatën, kjo është mënyra më e shpejtë dhe më e lehtë e lindjes, ngritjes dhe ushqimit të vazhdueshëm të figurave mitologjike në letërsi. Kështu ngjau edhe me Skënderbeun. Ai u lind, u ngrit, dhe u ushqye me ritëm të pandalshëmsi një figurë mitologjike në mbarë letërsinë shqiptare dhe jo vetëm.

Skënderbeu nuk do të rrezatonte autoritet, simpati e përkrahje deri në adhurim, brenda një diametri kaq të gjerë, në rast se nuk do të nxiste imagjinatën, dhe dellin krijues të shumë krijesve botërorë. Njëlloj si në letërsinë shqipe, ashtu edhe në atë botërore, figura e Skënderbetu është lëruar në të gjitha gjinitë letrare, poezi, prozë, dramë.

Shfaqjen e Heroit Kombëtar për herë të parë në dramaturgjinë shqiptare e gjejmë te Anton Zako Cajupi, me dramën e tij Burri i dheut (1908), e cila shënon përpjekjen e parë për krijimin e dramës historike me veprim psikologjik. Një vepër tjetër në temën e mitologjisë së romatizmit kombëtar, që ndërlidhet me mitin mbi origjinën e lashtë, qëndresës së dhe luftës për ruajtjen e identitetit dhe të formimit të vetëdijes kombëtare është vepra dramatike me titull Skënderbeu, e autorit Etëhem Haxhiademi. Njëri ndër autorët që i kthehet kohës së Heroit Kombëtar është edhe Anton Xanoni me dramën e tij në pesë akte Skënderbeu (1914), në të cilën vepër pasqyrohet jeta e Skënderbeut në frymën e të dhënave historike deri në kthimin e tij triumfal në Shqipëri. Dramatist tjetër që ka shkruar për jetën, veprën dhe kohën e Heroit tonë, është edhe Kolë Mirëdia me veprën e tij dramatike Skënderbeu (1924) dhe tekstin e lënë në dorëshkrim me titull Mojsi Golemi. Në dramën e të ashtuquajtur të independencës, gjejmë edhe dramën Moisi Golemi të Filip Papajanit. Më vonë, një shkrimtar tjetër i njohur, Ernest Koliqi (1903-1975) shkroi, dhe më pas në vitin 1923 botoi veprën dramatike Kushtrimi i Skanderbeut.

Në drejtim të trajtimit të figurës së Skënderbeut, të përpunimit të temës historike të lavdisë kombëtare shquhet edhe trilogjia Gjergj Kastrioti, të autorit Mirosh Markajt. Shkrimi dhe botimi i dramave me kryepersonazh Heroin tonë ka vazhduar deri në vitin 2018, pra edhe gjatë punimin të këtij studimi. E me gjasë ngacmimi i shkrimtarëve për të shkruar drama për Skënderbeun nuk do të ndalet me kaq.

Për nevojat e këtij punimi, në kuadër të procesit kërkimor, deri në përmbyllje, kemi interpretuar e analizuar 18 njësi bibliografike përkatësisht vepra dramaturgjike të shkruara në gjuhën shqipe e që kanë për personazh kryesor Skënderbeun.

Ky opus krijues i veprave dramatike që kanë për protagonist Skënderbeun nuk mbaron këtu sepse në vazhdimësi janë shkruar vepra dramatike për figurën e Heroit tonë.

Te tragjedia *Burr'i Dheut*, Skënderbeu për njëzetë vjet ka qenë prijësi i munguar i shqiptarëve. Zbulimi i identitetit të tij të vërtetë pritet dhe përjetohet me entuziazëm ndër shqiptarë. Qarku emocional i Selimit si personazh dramatik përshkohet nga lakore që dëshmojnë ngritjet dhe rëniet e ndjesive të botës së tij psiko-emotive. Ai është komod me sjelljet e tij brenda mureve të oborrit perandorak, sepse njihet për djalë i Sulltanit. Po ashtu, ai tregohet i motivuar që të luftojë për perandorinë kurdo dhe kudo që i kërkohet, refuzon këmbëngultësinë e Muratit për t'u martuar me Mamicën, të cilën e ka motër të vërtetë, me preteksin se nuk e shkel dhe tradhton dashurinë që ka për Zadenë. Por, tevona, kur e zbulohet identiteti i tij i vërtetë, fillon sfida e vërtetë për Selimin. Duke nxjerrë në shesh ndjenjat e atdhedashurisë, ai vetëtimthi "transformohet" në karakterin e tij të vërtetë, si artikulum i njeriut kryengritës, atdhedashës edhe sakrifikues për lirinë e Shqipërisë dhe shqiptarëve. Hakmarrës për t'et dhe për vëllëzërit e tij të vrarë nga sulltani. Figura e Heroit tonë, benda gjinisë së dramës, në veprat e autorëve shqiptarë dhe të huaj, është shfaqur kryesisht në zhanrin e dramës dhe tragjedisë. Përgjasimisht këtu bën vepra satirike "Nen hayat të parrizit", e autorit Gjergj Fishta. "Nen hayat të parrizit" është pjesa dramatike satirike e Fishtës, që Skanderbegun e përbotshëm e vesh me gjuhën satirike, me thumbimin për dukuritë dhe fenomenet e pamira në Shqipëri, dhe për më tepër, Skënderbeu i Fishtës është Skanderbegu që merr informata nga Djalli, por prap se prap, mbështetjen e gjen te Shën Pjetri, sepse është ai që ia hap derën e parrizit sa herë që ky ka nevojë. Në Parrizin e Fishtës, Skanderbegu është përkrah Pjetrit shenjt.

Skënderbeu i Anton Xanonit, është i veçantë sepse në aspektet krahasimtare të përgjasimit ndërmjet Skënderbeut dhe Akilit, vërejmë se bota shpirtërore e Skënderbeut në veprën e Xanonit, ngjashëm si ajo e Akilit te Homeri, kapërthehet prej ndjenjave të fuqishme të dashurisë, trimërisë, mërisë dhe hakmarrjes. Dashurisë për lirinë e vendit dhe njerëzve të vet, trimërisë për të qenë luftëtar i dalluar ndër qindra e mijëra të tjerë, mërisë kundrejt padrejtësive dhe përpjekjeve për cënim të nderit e mosmirënjohjes për meritat e luftës, si dhe hakmarrjes kundrejt

të gjithë atyre që e meritojnë, duke mos përjashtuar këtu edhe më të fuqishmin në piramidën e udhëheqjes, në këtë rast Sulltanit.

Karakteri i Skënderbeut në shumicën e veprave dramatike është kompleks, sepse veçohet nga disa karakteristika psikologjike që lidhen më mënyrën e të menduarit dhe vepruarit të tij. Në njërin anë Skënderbeu është luftëtar trim, guximtar, me ide dhe bindje humane (falë jetë njerëzish të zënë rob), ndërsa, në anën tjetër në momente të caktuara paraqitet njeri me ndjeshmëri të lartë emotive dhe me shqetësime të kohëpaskohshme. Si çdo njeri tjetër vdekëtar edhe Skënderbeu (në dramën e Xanonit) shfaq edhe dobësitë e veta në rrethana dhe momente të caktuara. Një nga momentet më të rënda për të si kryepersonazh në këtë vepër është çasti kur i kumtohet lajmi për vdekjen e nënës së tij. Në një gjendje amullie ai tregon shenja të dhimbjes së madhe dhe dëshpërimit të thellë, prandaj, i kapluar nga një gjendje e tillë psikologjike nxjerr shpatën e tij dhe për një moment tenton të vetëvritet.

Figura e Skënderbeut në dramë themi se ai është heroi dramatik me personalitet kompleks dhe me karakteristika të dallueshme mes personazheve tjerë. Kompleksiteti i karakterit të tij si personazh mund të përmbledhet me një fjali: zemërak si Akili, me dilema si Hamleti. Skënderbeu si personazh dramatik nuk është i pranishëm vetëm në zhanret e njohura dramatike: tragjedi dhe dramë, por edhe te një lloj tjetër i gjinisë dramatike siç është poema dramatike. Në dramën shqiptare, Heroi ynë kombëtar shfaqet te lloji i poemës dramatike në pjesën e parë të shekullit 20 në veprën *Kushtrimi Skanderbegut* (1924) të Ernest Koliqit (1903-1975). Kështu, roli dhe detyra e Skënderbeut në poemë është e njëjta për nga funksioni që kishte fenomeni *Deus ex machina* në dramën e antikës, ku zgjidhja e problemeve në dukje të pazgjidhshme, vinte papritur nga fuqi jo të zakonshme.

Karakteri i Skënderbeut është po ai i njëjti siç njëhej prej kohësh, që gjithnjë, gjithkund, dhe me çdo kënd synon ta mbjellë farën e bashkimit, të besës dhe atdhedashurisë pa kusht për vendin e të parëve. Dhe si i tillë, ky karakter, sado që artistikisht i vijëzuar me nuanca të shumta nga autori, qëndron mbi një bazament të realitetit historik, i cili realitet, jo në të pakta raste është modeluar e modifikuar deri në përmasa mitologjike të trajtimit të figurës së Heroit tonë.

Figura e fuqishme e Skënderbeut, përveç si rrezatuese dhe sublimuese e idesë dhe idealit për liri e mëvetësi kombëtare, ngrehet edhe në paralele krahasimtare me fuqinë që vie nga kafshët e egra, kështu përshembull e quajnë “Luan të Shqipnis”, “Drague” “Pëllumbi flatërshpejtë”, etj. Ose, ta zëmë portretimi që i bëhet figurës së tij përmes vargjeve të këngëve të ndryshme dhe të shumta. Prania e Skënderbeut ndjehet edhe hetohet edhe në ato vepra kur nuk është person veprues e dialogues. Emri, fama, dhe bëmat e tij e bëjnë atë të pranishëm gjithëkohshëm. Figura e Heroit tonë në këto vepra dramatike, sado që në kuptimin e veprimit dramatik ka rol dytësor, prapë se prapë portretohet me karakteristikat dhe veçoritë e njohura të tij, si një mbret i adhuruar, prijës e strateg, por edhe mëshirues. Prani e dukshme Skënderbeu ka edhe në ato vepra nuk nuk figuron fare si person dramatik, kryesisht në dy tekste dramatike për fëmijë (te Kadare dhe Bunjaku).

Një pjesë e konsiderueshme e veprave dramatike në letërsinë shqiptare lajtmotiv kryesor e kanë edhe tradhtinë e dyfishtë që i është bërë Skënderbeut, nga bashkëluftëtari i tij i njohur, Mojsiu, si dhe nga nipi i tij fort i dashur Hamzai.

Në dramën e Trebeshinës, krahas shumë vetive e veçantive të shumta katakteristike, personazhin e Skënderbeut e shohim edhe si strateg në prag të betejave të tij të rëndësishme, në këtë rast, planin e tij që ai e bën me Karabeun gjojase për ta mundur Huniadin në Betejën e Nishit.

Në kontekst të trajtimit artistik të figurës së Skënderbeut do thënë se Heroi ynë në dramë përmban tiparet dhe veçoritë kryesore, thuajse të ngjashme si në shumicën e interpretimeve historike. Dimensionin e Skënderbeut si diplomat, vizionar e planifikues, është më i theksuar poashtu. Ftoftësia me të cilën ai përjeton ngjarjet e hidhura, bashkëbisedon, por edhe gjykon e planifikon si personazh dramatik, është i veçantë.

Dramaturgjia shqiptare, po ashtu, figurën e Heroit tonë, autori e paraqet më parë në kornizat e motiveve, sjelljeve dhe tipareve të zakonshme njerëzore, e më pas edhe si kryetrim luftëtar, princ e mbret që organizoi principatat e shpërndara shqiptare në kryengritje kundër pushtuesve osmanë. Duke u ngushtuar vetëm në disa segmente të veçanta të historisë, por edhe gojëdhënave dhe legjendave të kohës,

Në kuptim të sjelljes dhe veprimit të thjeshtë njerëzor, një përshtypje mbresëlënëse jep figura e Skënderbeut, veçan në pjesën e parë të veprës së Sylejman Pitarkës, kur ai paraqitet veshur me kostumet e thjeshta fshatare, prandaj, thënia spontane popullore “trimi i mirë me shokë shumë”, nuk tingëllon më vetëm si fjalë e urtë, as edhe si parullë, por si pasqyrim real i gjendjes së vërtetë, i atmosferës dhe ambientit në të cilën është krijuar figura legjendare e Skënderbeut. Në këtë mënyrë, Skënderbeut përmes elementeve poetike krahasimtare i mveshen veçanti dhe shkathtësi të jashtëzakonshme që nuk mund të gjenden te të tjerët, përveç te ai, që është unik në sjellje, veprime, mendje dhe në shpirt. Me këto karakteristika, Heroi ynë, vende-vende e portretohet me elemente glorifikuese dhe të pashembullta për të tjerët.

Thënë në kuptim të përmbledhur, figura e Heroit tonë në dramaturgjinë shqiptare është portretuar shumanshëm, si luftëtar, strateg, diplomat, dashnor, e mbi të gjitha si misionar për të çliruar vendin dhe bashkuar të gjithë shqiptarët rreth një ideali të vetëm dhe të përbashkët, atë të lirisë për të gjithë.

Jeta e Skënderbeut, e ngjeshur me dramatizëm dhe plot veprim e konflikte, nuk mund të mos tërhiqte edhe vëmendjen e dramatistëve botërorë. Kështu në shumë vende të botës, që nga Spanja në Itali, në Francë, Angli, Suedi, Poloni e gjetkë lindën një varg tragjedish e veprash dramatike për opera e baletë.

Si në letërsitë tjera, ëshë në atë angleze të kohës përkatëse, me një vonesë jo shumë të madhe dhe të kushtëzuar nga shkaqet objektive, shëmbëlltyra dhe bëmat heroike të kryetrimin tonë, kanë frymëzuar jo një por disa shkrimtarë që të shtjellojnë vepra të gjinive të ndryshme letrare, e në mesin e tyre edhe në gjininë dramatike. Pra, Heroi ynë, prej shekujsh ka folur edhe me gjuhën e Shekspirit.

Është fakt se çdo vepër e shkruar për Heroin tonë në këtë gjuhë e madhëroi, e ngriti në nivelin më të lartë të heroizimit, i cili i shërbeu jo vetëm Shqipërisë së asaj kohe, apo vetëm Krujës, por mbarë Evropës dhe njerëzimit, lirisë dhe identitetit të kontinentit të vjetër evropian.

Kur jemi te veprat, përkatësisht tekstet e dramatike të autorëve anglezë, duhet përmendur të dhënat se një vepër e zhanrit tragjedi, e shkruar me titullin: “Historia e vërtetë e Gjergj Skënderbeut” (The True History of Geroge Scanderbeg), e shkruar më 1582, e botuar më 1601, i atribuohet vetë njërit ndër krijuesit më të medhenj të dramaturgjisë botërore, bashkëkohanikut të Shekspirit, Kristofer Marlrou (Christopher Marlowe)(1564 -1593).

Por, Marlrou nuk është dramaturgu i vetëm i anglez, të cilin përgjatë shekujve e ka provokuar dhe frymëzuar figura madhore e Heroit Kombëtar Shqiptar, Gjergj Kastrioti Skënderbeu. Kështu, përgjatë shekullit 18-të, na shfaqen edhe tre dramatistë tjerë të botës angleze: Thomas Whinchop, George Lillo, dhe William Havard, në dramat e të cilëve kanë gjetur shprehje bëmat dhe historitë e famshme të Skënderbeut. Që të trija këto drama kanë qenë pjesë e interpretimit, analizës dhe vlerësimit në punimin tonë.

Por, si na vjen dhe si na paraqitet në dramat e këtyre autorëve kryepersonazhi me emrin Skënderbe? Sa për fillim, le të themi se ai vjen me aureolën dhe madhështinë e heroit, të luftëtarit e të prijësit të lavdishëm, ndonëse luftërat dhe bëmat heroike të Skënderbeut nuk janë motivi e as dimensionit i vetëm në dramat e tyre. Në dramat angleze, Skënderbeu portretohet shumanshëm, jo vetëm si luftëtar, mbrojtës i krishterimit por edhe si dashnor, pra me karakteristika dhe veti njerëzore, që e zhveshin heroin tonë nga miti dhe glorifikimi që i ka bërë letërsia, veçan dramaturgjia shqiptare.

Ndërsa, kur kemi të bëjmë me pjesët teatrale, të cilat i referohen Skënderbeut, në radhë të parë duhet të vëmë më pah se në letërsinë frënge ato panë dritën shumë më vonë se veprat e gjinive të tjera, siç janë poezitë, romanet ose novelat. Derisa poezitë që këndojnë për heroin tonë u shkruan që në shekullin e XVI, ndërsa romanet e novelat nisën të botoheshin që në shekullin XVII, pjesët teatrale me kryepersonazh Skënderbeun shohin dritën prej shekullit XVIII e këndej

Pjesa e parë teatrore që ka si kryepersonazh heroin e Krujës, është një libret opere. Atë e shkroi shkrimtari i njohur në shekullin XVIII, Antuan Udarë dë la Motë (Jaka, 1979), për të cilën vepër do të flasim më gjerësisht në kapitullin vijues të punimit tonë. Ndërsa pjesa e dytë teatrale

me kryepersonazh Skënderbeun u shkrua dhe u shfaq kah fundi i shekullit 18 më saktësisht në prag të Revolucionit Frëng, më 1876. Deisa autori i pjesë së parë, La Moti, ishte shkrimtar i njohur, ky i pjesës së dytë, Pier Ylrik Dybyison (Pierre-Ulric Dubuisson), është shkrimtar minor.

Një shkrimtar minor i kësaj lëvizjeje, Kazimir Pertys (Casimir Pertus) u kujtua për Skënderbeun tonë dhe e bëri atë hero dramatik të një tragjedie të tij neoklasike, me titullin “Scanderbeg” për të cilën mori edhe njëçmim të Akademisë Frënge, çmimin “Maille-Latour – Landry”, i cili vazhdon të jeper edhe sot e kësaj dite „me qëllim që t’i nxitë shkrimtarët e rinj në krijimtarinë e tyre të mëtejme“. Kjo vepër për Heroin tonë i hapë rrugë veprës tjetër, pra pjesës së fundit teatrale franceze në të cilën e gjejmë kryeprogonist Skënderbeun, vepër e cila mban titullin *Scanderbey ou le heros chretien (Skënderbeu ose heroi i krishterë)* shkruar nga prifti Rogasianus të cilën e nënshkroi me anagramin e emrit Frere Rogatianus- Rogatien Faurres.

Trajtimi i figurës së Skënderbeut si hero në një vepër dramatike, përveç shumë gjuhëve evropiane e botërore është bërë edhe në gjuhën serbe, në një vepër të dramaturgut të njohur të Jugosllavisë së asja kohe, Jovan Sterija Popović.

Përveç në dramat që i interpretuar e analizuar më lart gjatë këtij punimi, do thënë se figura e Heroit tonë është trajtuar edhe në gjininë e dramës së letërsive tjera evropiane e botërore. Në këtë pjesë, meqë tekstet e këtyre dramave nuk i kemi të plota, po i përmendim vetëm ato të dhëna që i kemi gjetur gjatë hulumtimit tonë për këtë punim. Kështu, në Spanjë tema e Skënderbeut u trajtua në gjininë që njihet me titullin „comedia famosa“ (komedi e famshme), si dhe në të ashtuquajturat „akte sakramentale“, pjesë me një akt që luheshin përpara popullit në sheshet e qyteteve (Kostallari, 1968:24). Kostallari (1968) i referohet një të dhënë, që e nxjerr njërin nga dramaturgët e famshëm spanjoll, Lope de Vega autor të një drame për kryeheroin tonë me titull „Princi Skënderbej“ (El Principe Escanderbeg). Po ashtu, nga ndjekësit dhe bashkëkohësit e Lope de Vegës, pikërisht në periudhën e lulëzimit më të madh të dramaturgjisë spanjolle, u botua një varg i tërë „aktesh sakramentale“ e „komedish të famshme“ për Skënderbeun. Në mesin e këtyre veprave, Kostallari përmend „Princi Skënderbej“ (Komedi e famshme) nga Lys Velez de Guevara (1634), e cila hyri në koleksionin e dramave të shkrimtarëve

më të talentuar të Spanjës, „Princi i robëruar Skënderbej“-„akt sakramental“ nga Perez de Montalban (1629).

Edhe Italia nuk mbeti prapa në këtë gjini. Një tragjedi në pesë akte, e tipit „appassionate“ është shkruar nga autori Arcangelo, frat i Urdhrit të Observancës. Vepra që ka mbetur në dorëshkrim, është titulluar „Shqipëria e sulmuar“ (rreth viti 1650), ku Skënderbeu del si një shprehës i unitetit të fjalës e veprimit. Gjatë shekullit 17, edhe në dramaturgjinë italiane, na bie në sy edhe një dramë në prozë me tri akte e Anton Xanibonit me titull „Trimëritë e princit Skënderbe, mundësit të sulltan Muratit“ (1730) si dhe drama në vargje „Skënderbeu, princi i Shqipërisë“, e Mauricio Gerardinit.

Sa i përket shkrimit dhe botimit të dramave në gjuhë të huaj, që për personazh kanë kryeherojnë tonë, do thënë se edhe në gjuhën suedeze, paraardhësve të vikingëve, është shkruar një dramë për Heroin tonë. Teksti dramatik „Skander-beg“, mban për autor T.G Rudbeck (Rydbek).

Në vitet e fundit është shkruar edhe për një dramë, dorëshkrim i autorit kroat Ivan Kukuljeviq-Sakcinski, i cili ruhet në Arkivin e HAZU-t, është një dramë, e cila konsiderohet e papërfunduar ngase i mungojnë disa skena të aktit të parë, të tretë dhe të katërt. Ky dorëshkrim ofron një vlerë të madhe kulturore-historike, pikërisht pse pasuron bibliografinë e veprave letrare-historike, që janë shkruar në kroatisht për Skënderbeun. Njëkohësisht është tregues real i interesimit të studiuesve dhe krijuesve kroatë për figurën e Skënderbeut dhe historinë e popullit shqiptar gjatë mesjetës.

Figura e Heroit tonë është trajtuar edhe në artet tjera skenike, përkatësisht në opera skenike muzikore dhe në film. Kompozitorë të njohur vendorë dhe ndërkombëtarë janë inspiruar nga përmasat mitologjike dhe karakteri historik i Heroit tonë dhe e kanë vendosur atë në piedestalin artistik.

Shfaqjet folklorike dramatike, me elemente ritualeske, e të natyrës ceremoniale, në periodhat e mëvonshme u „transformuan“ në një art tjetër më të sofistikuar, siç është opera. Kështu, që në gjysmën e parë të shekullit 18, kryetrimi shqiptar u bë burim frymëzimi për dy

opera italiane dhe një operë franceze. Opera e parë kushtuar Skënderbeut, u komponua nga kompozitori i njohur Antonio Vivaldi mbi libretin e Antonio Salvit.

Përveç pranisë në libretet, përkatësisht, operat e autorëve të huaj, heroi ynë gjatë shekullit 19 dhe 20 u bë figura qendrore edhe në disa vepra muzikore skenike të autorëve shqiptarë. E para operë shqiptare për heroin tone është ajo me titull “Gjergj Kastrioti – Skënderbeu” me muzikë të kompozitorit Prenk Jakova (1919-1969) sipas libretit të poetit dhe dramaturgut Llazër Siliqi.

Në veprat të cilat i përmendem më lart, që i takojnë artit skenik muzikor, pra operës, Skënderbeu imponohet me figurën e tij shumëdimensionale, si Heroi më i papërsëritshëm që njeh historia shqiptare. Pra, Skënderbeu në operë, në masë të madhe, është po ai që shfaqet edhe në dramë për teatër; një hero i gjithëkohshëm, prijës e çlirimtar, dashnor e njeri me virtyte të larta dhe si i tillë Skënderbeu shfaqet dhe i flet, jo vetëm kohës së tij, por edhe kohës sonë.

Përveç në teatër dhe në operë, Skënderbeu ynë u bë edhe heroi i përndritur i ekranit të madh, pra si kyrprotagonist në filmnin e parë artistik të pasluftës në Shqipëri si bashkëpordhim me studion “Moskfilm” (Rusi), me titullin “Skënderbeu-luftëtari i madh i Shqipërisë”. Premiera e kësaj vepre kinematografike u dha më 28 Nëntor 1953, ditën e 41 vjetorit të shpalljes së Pavarësisë së Shqipërisë, dhe u shfaq paralelisht në kinematë e Tiranës dhe Moskës. Anë pse i realizuar me nismën e shtetit shqiptar, autorët kryesorë të filmit “Skënderbeu...” qenë rusë: regjia është bërë nga Sergej Jutkeviç, skenarist: Mikhail Papava, muzika G.V.Sviridov, drejtor fotografie (D.O.P) Jevgenjij Andrikanis dhe aktori në rolin kryesor, pra të Skënderbeut, aktori sovjet Akaki Horava.

Figura e Skënderbeut në film si lider e prijës i madh, burrë e kalorës trim, njeri i urtë, simbol frymëzimi e uniteti, komandant e strateg i madhërishëm. Pra, përgjithësisht figura e tij vjen në formatin e pëlqyer rilindës, ku përfytyrimi ynë ngopet me tërësinë, pa lënë shans për lëkundje, dyshime, pandehma, dështime, dyzime etj, në sjelljen, veprimet dhe qëndrimet e tij.

Në fund, do thënë se në të gjitha veprat e lartpërmendura figura e Skënderbeut *si dramatis persona* njihet dhe lartësohet si figurë emblematike, e patjetërsueshme, dhe e pakrahasueshme

për kohën. Të tilla figura historike, marrin formë e kuptim edhe më të plotë kur “qëndisen” nga duart dhe mendjet e artistëve dramatistë. Protagonizmi i Skënderbeut, në këto vepra dramatike, është ai i heroit të pamposhtur, fitimtarit dhe triumfuesit të përhershëm me bindjet dhe besimin e tij të palëkundur.

Në përgjithësi, mund të themi se gjysma e dytë e shekullit 17-të e në shekullin 18, siç konstaton studiuesi Androkli Kostallari (1968): *Tema e Skënderbeut doli nga kuadri ingushtë historik dhe u fut në një kuadër jetësor, njerëzor në rrethana të ndryshme shoqërore. Sipas tij: edhe kur luftëtarin e bënë dashnor të haremeve e hero të baletëve, nuk mundën të ia heqin kurrë idenë e lirisë, idealet fisnike.*

Lexuesi, cilido qoftë ai, përmes këtyre teksteve dramatike, më shumë dhe më mirë se rrallëkund tjetër, ka mundësinë ta takojë Skënderbeun hero, mbret dhe dashnor. Pra, një Skënderbe të kompletur, jo vetëm me faktet historike por edhe me imagjinatën e pakufijshme të krijuesve. Ky është Skënderbeu në dramë, teatër, operë dhe film.

LISTË E LITERATURËS

Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë, Instituti i Gjuhësisë dhe Letërsisë (1978). *“Historia E Letërsisë Shqiptare e Realizmit Socialist”*. Tiranë.

ARISTOTELI, (1998) *“Poetika”*, Buzuku, Prishtinë.

Anton Gojçaj, () *“Tema e heroit nacional në letërsi”*. (Online), Tiranë.

Apolloni, Ag (2018). *“Skenderbeu (Manuskripti i Marlout)”*, “OM”, Prishtinë.

Antologji për Skënderbenë, Tiranë, 1967.

Anas, Julian (200) *“Filozofia antikle”*. Botimet Iderart, Tiranë.

Aliu, Gëzim (2016). *“Romanet e Ismail Kadaresë - 1963-1990” (retorika e tekstit dhe narracioni)*. “Instituti Albanologjik”, Prishtinë.

Ahmeti, Musa () *“Një dramë e re për Gj.K. Skënderbeun – e panjohur në bibliografinë për të”* (www.arkivaelajmeve.com).

Bala-Rexha, Kosova (1968) *“Skenderbegu në letërsinë suedeze”*. Revista “Shejzat 4-6”.

Berisha, Anton Nikë (2008), *“Interpretime të letërsisë së arbëreshve të Italisë”*, Cosenza; L Pellegrini.

Berisha Anton Nikë (1997). *“Ernest Koliqi, poet dhe prozator”*, Tiranë, Toena.

Bashota Sali (1997). *“Mehdi Frashëri, romancier e dramaturg”*. Parathënie e “Vepra” Prishtinë.

Brown, Russell John (2012). *“Historia e Teatrit”*, Tirana Times, OXFORD, Tiranë,

Barthes, Roland (1977). *“The death of the Author”*.

Barthes, Roland (1972). *“Mythologies, The Noonday Press”*. New York, Farrar, Straus and Giroux.

Beaugrande, De Robert. (1997). *“Discourse Analysis”*, The John Hopkins University Press.

Bergson, Henri (2002). *“Burimet e moralit dhe fesë”*. Shtëpia e librit dhe komunikimi, Tiranë.

Booth, Wayne C (1983). *“The Rhetoric of Fiction”*, University of Chicago Press.

Bexheti, Vebi (2013). *"Figura dhe epoka e Skënderbeut në letërsinë arbëreshe"* botuar në librin "Trajtesa letrare", Tetovë.

Chatman, Seymour (). *"Story and discourse, narrative structure in fiction and film"*, Cornell

Çaushi, Tefik (1998). *"Fjalor i estetikës"*,.

Çajupi: (1983). *"Vepra 3"*, "Rilindja", Prishtinë.

Dado, Floresha. (1983). *"A.Z. Çajupi:jeta dhe vepra"*, Akademia e Shkencave të RPS të Shqipërisë, Instituti i Gjuhësisë dhe Letërsisë. Tiranë.

Deva, Agim. (1983). *"Fjala e përjetimi"*, Rilindja, Prishtinë.

Dyrko O. Todorov C (1984). *"Fjalor enciklopedik i shkencave të ligjërimit"*. Rilindja, Prishtinë.

Elise, Robert (1997). *"Histori e letërsisë shqiptare"*. Dukagjini, Pejë.

Eco, Umberto (1996). *"Struktura e papranishme"*. Dukagjini, Pejë.

Eco, Umberto (2003). *"Si shkruaj"*. AIKD, Prishtinë.

Eco, Umberto (2002). *"Autori dhe interpretuesit e tij"*. Jeta e Re nr.5 shtator-tetor.

Elliott, T. (2004). *"The nature of satire," in: Encyclopedia Britannica, "Satire"*.

Fishta, Gjergj (2013). *"Anzat e Parnasit"*. "Vatra", Shkup.

Frashëri, Mehdi (2000). *"Vepra"*. "Faik Konica", Prishtinë.

Gashi, Osman (2014). *"Letërsia dhe miti"*. Om, Prishtinë.

Gaudio, Del Zef (2005). *"Trilogji e Skënderbeut"*. Shpresa, Prishtinë.

Gërguri, Agron (2019). *"Skënderbeu dhe laboratoritë e teatrit i Fadil Hysaj"*. Epoka e re, 23 gusht.

Guiard, Pierre (1997). *"Stilistika"*, Prishtinë.

Guri, Sazan (2019). *"Gjama e burrave"*, Tiranë. (<https://rrenjettona.al/wp-content/uploads/2019/01/Gjama-e-burrave-etnokulture.pdf>)

- Grimer, Karl (2003). *"Historia botërore dhe qytetërimi"*. UEGEN, Tiranë.
- Haxhiademi, Etëhem (2000). *"Vepra 2"*. Faik Konica, Prishtinë, 2000.
- Haxhiademi, Etëhem (1937) "Një polemikë letrare", "Përpykja shqiptare (8)", Tiranë.
- Hadri, Flamur (1989). *"Historiografia shqiptare mbi personalitetin e Skënderbeut, origjinën dhe ririnë e tij"*. Studime për Epokën e Skënderbeut II, Tiranë.
- Hadri, Flamur (1995). *"Gjergj Kastrioti Skënderbeu"*. Insitiuti Albanologjik, Prishtinë.
- Halili-Gjergji, Erenestina (2017). *"Bibliografi e dramës së botuar shqipe (1883-2017)"*. Parnas, Prishtinë.
- Islami, Nebi (2003). *"Historia dhe poetika e dramës shqiptare (1886-1996) v.I,II"*. ARTC, Prishtinë.
- Jakova, Kolë (1959). *"Nëndori"*, Nr.1. Tiranë.
- Jaka,Ymer (1979). *"Skënderbeu në teatrin frëng"*. Seminari Ndërkombëtar pwr gjithën, letërsinë dhe kulturën shqiptare", Prishtinë.
- Jaka Ymer (1990). *"Skënderbeu në letërsinë frënge"*. Instituti Albanologjik i Prishtinës, Prishtinë.
- J. Henderson. (1993) "Comic Hero versus Political Elite." 307-319 in A.H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmerman. *Tragedy, Comedy and the Polis*. (Bari: Levante Editori).
- Jovius, Paulos "Skënderbeu në pesëqindvjetorin e vdekjes". Balli Kombëtar.
- Jorgaqi, Nasho (1967). *"Antologji për Skënderbeun"*. Naim Frashëri, Tiranë.
- Kaleshi, Hasan (1968). "Luftat shqiptaro – turke nw shekullin XIV-XV simbas tri kronikave turke". Prishtinë.
- Kuteli, M (1968). *"Skënderbeu-tregime të moçme"*. Nova Makedonija, Shkup.
- Koliqi, Ernest (1997). *"Kushtrimi i Skanderbegut"*. Kozencë.
- Kadare, Ismail (1977). *"Kështjella dhe helmi"*. Pjesë teatrale, Sh.B. "Naim Frashëri", Tiranë.
- Krasniqi, Nysret (2009). *"Autori në letërsi"*. AIKD, Prishtinë.

- Krasniqi, Nysret (2010). *"Episteme letrare"*. 99-AIKD, Prishtinë.
- Lacaj, Henrik (1967). *"Skënderbeu në letërsinë italiane"*. "Studime filologjike" Nr.1, Tiranë.
- Markaj, Mirosh (1937). *"Gjergj Kastrioti"*, Trilogji. Naim Frashëri. Tiranë.
- Markiçi, meri (2018). "Frazologjia në satirën e Fishtës". "International Journal of Multidisciplinary research and Development", (V.5. Page 61-68)
- McInnis, David (2012). "Marlowe's influence and "The true history of George Scanderbeg". Marlowe studies, issue 2.
- Mirdita, Zef (1988). *"Mitet dhe mitologjia në antikë"*. ShB Rilindja, Prishtinë.
- Millosheviq, Nikolla (1982). *"Heroi negativ"*. Rilindja, Prishtinë.
- Miftari, Vehbi (2005) "Libri i mallit (poezia e Ernest Koliqit)". "Buzuku", Prishtinë.
- "Mite dhe legjenda nga letërsia botërore"* (2013). Vatra, Shkup.
- Nirvana, Vangjo (1934). *"Etëhem Haxhiademi dramaturg humanist"*. Revista Minerva Tiranë.
- Ndoja, Mark (2018). *"Beteja e fundit e Skënderbeut"*. Pakti, Tiranë.
- Noli S., Fan (1968). *"Gjergj Kastrioti Skënderbeu"*. Rilindja, Prishtinë.
- Papajani, Filip (1962). *"Proka dhe vepra të tjera"*. Shtypshkronja "Mihal Duri", Tiranë.
- "Përparimi"* (1967), revistë, Nr.11-12 Prishtinë.
- Pitarka, Sylejman (2012). *"Trimi i mirë me shokë shumë"*. "Piramida", Prishtinë.
- Papagjoni, Josif (2009). *"Enciklopedi e teatrit dhe e kinematografisë shqiptare"*. Toena. Tiranë.
- Papagjoni, Josif (2011). *"Gazeta shqiptare"* ("Milosao",suplement). Tiranë, 1 maj, 2011, p. XIV - XV.
- Papagjoni, Josif (2017). *"Imazhi, historia, qenësia filmi atyistik shqiptar"*. ANSA, Tiranë.
- Petro, Vuçani (). *"Bio-bibliografia e Ernest Koliqit"*.

- Papagjoni Josif (2016). *“Et’hem Haxhiademi, dramaturgu i heronjve mitikë që vdiq në qelitë e Burrelit”*. Radiandradi, Tiranë, 1 dhjetor.
- Papagjoni, Josif (2009). *“Enciklopedi e teatrit dhe e kinematografisë shqiptare”*. Toena, Tiranë.
- Popoviq, Jovan (1967). *“Skenderbeu”*, botoi “Jeta e Re”, (XIX), Prishtinë.
- Qirezi, Ahmet (2018),. *“Gjergj Kastrioti Skënderbeu”*. Prishtinë.
- Rexhep, Qosja (1990). *“Historia e letërisë shqiptare, Romantizmi”*. Prishtinë.
- Rexhaj, Besim (2009). *“Drama shqiptare pas Luftës së Dytë Botërore 1948-2008, poetika, tipologjia, periodizimi”*. (Vëll.I dhe II). Faik Konica, Prishtinë.
- Riza, Skender (1968). *“Skënderbeu si strateg”*. Prishtinë.
- Rahmani, Zejnullah (2001). *“Teoritë Klasike Letrare”*. ShB Faik Konica, Prishtinë.
- Rahmani, Zejnullah (2001). *“Arti i poezisë”*. Prishtinë.
- Sula, Lili (2004). *“PERLA” – Revistë shkencore – Kulturore tremujore Viti IX Nr. 1 (32) fq. 31-46, Botuesi: Fondacioni Kulturor “Saadi Shirazi” – Tiranë.*
- Siliqi, Llazar (1967). *“Kalorësi i lirisë”*, Sh.B.”Naim Frashëri”, Tiranë.
- Solar, Milivoj (1978). *“Teoria e letërsisë”*, Rilindja, Prishtinë.
- Shita, Vehap (). *“Skënderbeu-subjekt i një drame”*, revista kulturore dhe shkencore
- Shkurtaj, Gjovalin (2009). *“Figura e Gjergj Kastriotit-Skënderbeut në Letërsi dhe në Folkor”*, (online), Tiranë.
- “Studime për epokën e Skënderbeut I,II,III”* (Grup autorësh), (1989), Tiranë.
- Shema, Isak, (2014). *“Parathënie e veprës Nita”*. Faik Konica, Prishtinë.
- Schmitt, Oliver Jens (2008). *“Skënderbeu”* K&B Seria Albanologjike, Tiranë.
- Shllaku, Gjon (2006). *“Skenderi dhe Zulejka”*. “Camaj Pipa”, Shkodër.
- Trebesina, Kasëm (1953). *“Kruja e çliruar”*, Revista *“Letërsia jonë”* Nr.10, Tiranë, 1953.
- Uinkop, Tomas (2016) *“Skënderbeu ose dashuri dhe liri”*. Berati, Prizren.

Xanoni, Anton (1917). *“Skanderbegu jose t’liruemit prej zgiedhes s’turkut”*, Vepra Pijore, nr.19, Shkodër.

Xhiku, Ali (1982). *“Romantizmi arbëresh”*. Rilindja, Prishtinë.

Zajmi, Yll (1986). *“Fan Noli, Jeta dhe veprat”*. Prishtinë.

Zheji, Gjergj (1969). *“Andon Zako Çajupi-Jeta dhe veprat”*. Rilindja, Prishtinë.

Zhenet, Zherar (1985). *“Figura”*. Rilindja, Prishtinë.

I.I.Timofejev, I.Vengrov (1968). *“Fjalor i shkurtër i termave letrare”*, “Enti i Botimeve të teksteve”, Beograd,

B.L. Ullman "Satura and Satire" *Classical Philology* 8:2

“Ars”, revistë (2003). Tiranë.

[POLITICAL AND SOCIAL SATIRE OF ARISTOPHANES](#) in *The Drama: Its History, Literature and Influence on Civilization*, vol. 2, ed. Alfred Bates. (London: Historical Publishing Company, 1906), 55-59. Retrieved April 24, 2008.

<http://frosinainfo.blogspot.com/2009/09/scanderbeg-on-english-stage.html>,

<https://www.proletari.com/forumi/vieëtopic.php?f=52&t=575>

<file:///C:/Users/PC.Arte/Desktop/ArilenaStudio/Doktoratura-Lili-Sula-Fakulteti-i-Historise-dhe-i-Filologjise-Departamenti-i-Letersise.pdf>,

<file:///C:/Users/PC.Arte/Downloads/5-3-62-794.pdf>

<http://www.doktoratura.unitir.edu.al/wp-content/uploads/2013/05/Doktoratura-Lili-Sula-Fakulteti-i-Historise-dhe-i-Filologjise-Departamenti-i-Letersise.pdf>,

<https://telegrafi.com/pergatitjet-per-filmin-skenderbeu-sipas-kujtimeve-te-aleks-budes/>

<https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Satire>,

<https://topkadare.com/2017/11/11/stine-e-merzitshme-ne-olymp/>

<https://shkoder.net/fjala/2004/agojcaj1.htm>

<https://rrenjettona.al/wp-content/uploads/2019/01/Gjama-e-burrave-etnokulture.pdf>

<http://shekulli.com.al/si-u-realizua-filmi-skenderbeu-kujtimet-e-profesor-aleks-budes/>

